

詹森艺术史

Janson's History of Art

THE WESTERN TRADITION, 7E （插图第7版）

DAVIES
DENNY
HOFRICHTER
JACOBS
ROBERTS
SIMON

[美] H.W.詹森 J.E.戴维斯 等著
艺术史组合翻译实验小组 译

Pearson
CNS 湖南美术出版社
后浪出版公司

后浪出版公司

詹森艺术史

Janson's History of Art

THE WESTERN TRADITION, 7E

（插图第7版）

DAVIES
DENNY
HOFRICHTER
JACOBS
ROBERTS
SIMON

[美] H. W. 詹森　J. E. 戴维斯　等著
艺术史组合翻译实验小组　译

湖南美术出版社

图书在版编目（CIP）数据

詹森艺术史：插图第7版 /（美）H.W. 詹森
(H.W.Janson) 等著；艺术史组合翻译实验小组译 .—
长沙：湖南美术出版社，2017.10（2018.5 重印）
ISBN 978-7-5356-8102-7

Ⅰ. ①詹… Ⅱ. ① H… ②艺… Ⅲ. ①西方艺术—艺术
史 Ⅳ. ① J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 166622 号

Authorized translation from the English language edition, entitled JANSON'S HISTORY OF ART: THE WESTERN TRADITION, 7E, 9780131934559 by DAVIES, PENELOPE J. E.; DENNY, WALTER B.; HOFRICHTER, FRIMA FOX; JACOBS, JOSEPH; ROBERTS, ANN M.; SIMON, DAVID L., published by Pearson Education, Inc, Copyright © 2007 by Pearson Education, Inc., All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage retrieval system, without permission from Pearson Education, Inc.
CHINESE SIMPLIFIED language edition published by POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) CO. LTD. Copyright © 2017.
版权所有，盗印必究。未经培生教育出版集团许可，不得以任何方式复制或者传播本书的任何部分。
此书中文简体字版由后浪出版咨询（北京）有限责任公司出版。
本书封面贴有Pearson Education（培生教育出版集团）激光防伪标签。无标签者不得销售。
著作权合同登记号：图字18-2017-060

詹森艺术史（插图第7版）
ZHANSEN YISHUSHI（CHATU DI-QI BAN）

出 版 人：李小山
著　　者：［美］H. W. 詹森（H. W. Janson）等
译　　者：艺术史组合翻译实验小组
出版策划：后浪出版公司
出版统筹：吴兴元
责任编辑：贺澧沙
特约编辑：蒋天飞　张鹏
营销推广：ONEBOOK
装帧制造：墨白空间·王斑
出版发行：湖南美术出版社　后浪出版公司
印　　刷：北京盛通印刷股份有限公司
开　　本：889 × 1194　1/16
印　　张：77
版　　次：2017 年 10 月第 1 版
印　　次：2018 年 5 月第 2 次印刷
书　　号：ISBN 978-7-5356-8102-7
定　　价：888.00 元

读者服务 | reader@hinabook.com 188-1142-1266
投稿服务 | onebook@hinabook.com 133-6631-2326
直销服务 | buy@hinabook.com 133-6657-3072
后浪官网 | www.hinabook.com

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问：北京大成律师事务所　周天晖　copyright@hinabook.com
未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容
版权所有，侵权必究
本书若有质量问题，请与本公司图书销售中心联系调换。电话：010-64010019

序言

欢迎走进詹森经典教材的第七版，之前的版本曾向数代英语学子介绍了艺术史。对于众多教授艺术史入门课的教师而言，詹森这个名字与我们介绍的主题是同义的。1962 年普兰蒂斯·霍尔出版公司首次出版《詹森艺术史》时，约翰·F·肯尼迪（John F. Kennedy）仍执掌白宫，而安迪·沃霍尔还是一个刚刚崭露头角的艺术家。詹森的著作紧扣西方艺术，强调艺术技巧与风格，观点鲜明。

作者曾说，《詹森艺术史》并非简单串联有历史意义的艺术品，而是娓娓述说它们之间的关系——是一部艺术风格及其转变的历史。詹森的著述关注其探讨的艺术品的视觉及技术特征，不乏异常雄辩之辞。本书为数代学者确立了一个艺术史的经典名录。

虽然经过了大幅修订，新版教材依然在主要方面承袭了詹森著作的先例：内容限于西方艺术，但另辟一章介绍伊斯兰艺术及其与西方艺术的联系（早期版本的读者会记起伊斯兰艺术是包含在第一版中的）。讨论始终集中于艺术品本身、艺术品的创作及其视觉特征；将艺术家的贡献作为分析的重点部分。新版教材结构沿用了詹森确立的主线，北方文艺复兴、意大利文艺复兴、巴洛克艺术、盛期文艺复兴分别单辟章节介绍，现代各重要时期则按其风格分别介绍。本版另新增文字，叙述不同文化框架下艺术随时间嬗变的过程。这些文化传统，欧洲称之为自己的遗产，美国人则通过与欧洲的联系也将它们称为自己的文化遗产。

新版《詹森艺术史》新颖在何处？

“以艺术史之博大，无人能胜任其中所有部分的研究。”

——H. W. 詹森，摘自《詹森艺术史》第一版“序言”

《詹森艺术史》第七版是来自不同专业背景的学者们仔细修订、集体劳动的结晶，对艺术品的探讨颇有深度。书中融入了各个专业领域的新发现，包括考古学新发现，如《莫蒂阿的战车御者》；新的文献证据，如乌切洛的《圣罗马诺之战》的相关资料；以及新的解读方法，如民族主义在浪漫主义发展过程中的重要性。

调整结构，前后呼应

多数章节重新组织，按年代顺序讨论各时期艺术的同时，穿插介绍各种艺术表现方式，摒弃了前几版将二者孤立处理的更为形式主义的做法。我们不但按照詹森的做法，将不同艺术品联系起来，还强调艺术赞助和艺术品的功能及其创作的历史环境。我们探究了艺术品被用于支撑政治和社会权力的方式。

解读文化

西方艺术史涵盖众多独特的时间段和文化期，我们有意将此作为一个个独特的个体看待。于是我们提出，伊特鲁里亚艺术是伊特鲁里亚文化的体现，而不是罗马艺术的先驱抑或希腊艺术的追随者。我们自知对于某些历史时期的了解有限，但还是研究了艺术史家们如何从艺术品中得出结论。名为艺术史家的观点的专栏能帮助学生看清本学科的研究步骤，使他们更好地理解艺术史家进行论证的方法。原始文献是詹森著作各版本的独特之处，也已纳入书中各章，以支持所作的分析，并就正在探讨的文化为学生提供更多相关信息。

艺术史中的女性

本版《詹森艺术史》另一大特色，是女性的比重大大增加了。我们将这些女性作为艺术家、赞助人或艺术观赏者进行讨论。由于受到现代艺术史研究方法的启发，我们将艺术上对女性的描绘视为有关女性的特定文化观念的表达，或视为某种象征。

艺术品、媒介和技法

本版新添大量艺术品，以反映本学科的发展变化。大约四分之一的艺术品都是新增的。书中讨论的艺术媒介也有扩充，不仅包括现代艺术形式，如装置艺术、大地艺术，还涉及所谓的早期次要艺术，如挂毯、金属制品和瓷器。材料与技法专栏重点介绍了艺术史中的这一领域。

图像

本书不但增添艺术品，且对每幅作品进行了调色或专业审核，确保忠实原作。我们从艺术品所属机构直接获取了最新的照片，以保证得到最精确权威的插图。只要有可能，所有图像均为彩色。

逐章修订

各章均由六位专家审定，再经过一次全面彻底的互审，因此，修订内容纷繁复杂，难以尽数。每一变化均以方便艺术史师生使用为宗旨。以下列表列出了新版的主要内容：

走近艺术

这一全新的部分介绍了艺术史分析的模式，定义了艺术史各种术语，同时，还概述了本学科的重要问题。

第一章：史前艺术

本章增加篇幅，纳入了更多信息介绍艺术品发现的各种背景，详述了学者（包括历史学家和人类学家）理解艺术品的方法。本章还提供了更多样的解读方式，并澄清学者们以某种方式重构史前世界的原因。

第二章：古代近东艺术

充实内容，调整结构，分别介绍古代近东在同一时期兴盛的各种文化。

第三章：埃及艺术

本章更新有关埃及世界观的讨论，并将埃及艺术品与之联系起来。收入更多表现女性的艺术品，例如著名的《王后泰伊雕像》。

第四章：爱琴艺术

这一部分分析我们如何通过研究艺术品和建筑来构建关于古代社会的认识。同时详细介绍那些为增进我们对古代社会认识的个人，例如海因里希·施利曼和阿瑟·埃文斯爵士。

第五章：希腊艺术

本章新增重要艺术品，例如精美的《莫蒂阿的战车御者》。文字结构彻底调整，更符合时间顺序，不再按照艺术表现形式叙述。扩充有关雅典卫城的建筑及整个希腊化艺术的讨论。

第六章：伊特鲁里亚艺术

修改关于伊特鲁里亚艺术的讨论，将其描述为当之无愧的视觉文化，并非希腊艺术的延续或罗马艺术的先驱。本章加入了慕罗的宫殿建筑。

第七章：罗马艺术

本章的特色是大幅增加对共和时期艺术的介绍，并更详细地讨论了广义上罗马时期的建筑。增添了新的作品，如壮观的庞培剧场。文字结构彻底调整，按时间顺序而非艺术形式来组织。

第八章：早期基督教与拜占庭艺术

本章突出介绍了基督教为罗马帝国认可时，在早期基督教艺术中发生的变革及政治因素，更深入地讨论建筑，强调当时人们如何体验各种建筑物，研究了所用形式的意象（即含义）。本章还增加篇幅，讨论圣像及具有争议的破坏圣像运动。

第九章：伊斯兰艺术

本章重新介绍伊斯兰艺术，试图在综述伊斯兰艺术的同时，强调其与欧洲（西方）艺术的联系。两种艺术共有的许多价值标准也在本章有所探讨。

第十章：早期中世纪艺术

本章加大对早期次要艺术的讨论，更深入地探讨爱尔兰手稿的含义，及其与罗马艺术的关系。增加篇幅讨论查理曼大帝的政治和社会目标，及如何运用艺术手段推进此进程。这一章更注重当时对女性的态度及艺术中表现女性的方法。

第十一章：罗马式艺术

加大对朝圣之路艺术的讨论，包括卡多那的圣文森特教堂和圣热尼·德·枫丹教堂。详细讨论女性作为艺术题材和

赞助人所发挥的作用。本章结构调整后，融入各种艺术表现形式，有助于获得以下认识：尽管这些艺术品存在本质区别，却表现出共有的愿望和恐惧。

第十二章：哥特式艺术

调整结构，删除意大利艺术（现收入第十三章）和部分国际哥特式的典范（现收入第十四章）。本章引入新例子（如拉昂大教堂和巴黎圣母院内景），使有关哥特建筑发展过程的介绍更具说服力。这一章还新增关于圣礼拜堂和西班牙哥特式艺术的讨论。

第十三章：13—14 世纪的意大利艺术

本章将 13—14 世纪意大利艺术的发展情况与欧洲其他地方区分开，以便突出它在中世纪艺术与文艺复兴艺术之间所发挥的桥梁作用。新收入的作品包括西莫内·马丁尼的《圣母领报》和西班牙教堂内佛罗伦萨的安德烈亚所作的《救赎之路》。新增一部分讨论 14 世纪意大利北部的艺术。

第十四章：14 世纪北部欧洲的艺术创新

本章置于 15 世纪意大利一章之前，新的结构融入了一个特定时期和地域的艺术品，历史背景得到凸显。本章更新了对于一些关键作品的讨论，详细介绍版画制作及印刷书籍。

第十五章：15 世纪意大利的早期文艺复兴

将艺术置于特定的时刻或地理区域中，联系历史背景来讨论不同的表现形式。强调艺术赞助人的作用。新增部分介绍佛罗伦萨以外的艺术。这一章在国内背景之中，介绍了嫁妆箱奁的饰板和其他艺术品。包括的新作品有：安杰利科修士在圣马可修道院创作的《圣母领报》，布鲁内莱斯基的孤儿收容院，皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡为乌尔比诺宫廷所作的作品，以及曼泰尼亚在曼图亚的作品《绘画之屋》。

第十六章：意大利的盛期文艺复兴：1495—1520 年

解释了六位重要艺术家一直得到学界专题式的详细研究的原因。集中讨论了 1495 至 1520 年这一段时期，将米开朗基罗和提香的相关内容移入第十七章。增加了达芬奇的画作《维特鲁威人》和米开朗基罗的《圣母哀子像》。更新了艺术作品的讨论，包括达芬奇的《岩间圣母》，乔尔乔内的《暴风雨》。

第十七章：16 世纪意大利晚期文艺复兴与风格主义

本章按地理方位，首先讨论美第奇公爵统治下的佛罗伦萨，然后转向罗马、意大利北部及威尼斯等其他地区。强调宫廷及教皇对艺术的赞助，以及佛罗伦萨绘画学院的建立。讨论中涉及晚年的米开朗基罗和提香。新增部分讨论了布龙齐诺、提香的《乌尔比诺的维纳斯》，以及拉维尼娅·丰塔纳的作品。

第十八章：16 世纪北部欧洲的文艺复兴与宗教改革

本章探讨了五大地理区域的艺术作品。在讨论宗教改革和其他危机的过程中，考虑到意大利文艺复兴风格的传播，及各个地方传统的发展。新增了关于《伊森海姆祭坛画》的讨论。

第十九章：意大利和西班牙的巴洛克艺术

本章研究了卡拉瓦乔和贝尼尼在反宗教改革运动中发挥的作用。讨论了宗教修道会和教皇制度，深入解释了女性、女艺术家、穷人和市井人物的作用，以及十七世纪生活方方面面的特点。新增的艺术品包括贝尼尼的《祭台华盖》和他的一件雕塑作品的草图，委拉斯凯兹的肖像画《胡安·德·帕雷哈像》，以及真蒂莱斯基的《隐喻画自画像》。

第二十章：尼德兰的巴洛克艺术

本章研究了荷兰政治、宗教方面的差别和艺术上的关联。通过研究鲁本斯的工作室，探讨了他的重要性。在讨论荷兰风景画、静物画、北部欧洲风俗画的过程中，这一章介绍了开放市场这一概念，并通过朱迪思·莱斯特（新增）、克拉拉·彼得斯（新增）和拉歇尔·鲁伊斯的画作，集中讨论了这些女性艺术家的新地位。

第二十一章：法国和英国的巴洛克艺术

本章通过普桑的画、琼斯和雷恩的建筑，对古典主义这一概念进行了思考。新的作品包括普桑的《罗马将军之死》和《在帕特莫斯岛的圣约翰与风景》，勒布仑的面部表情图，以及雷恩设计的圣玛莉里波教堂的尖塔。

第二十二章：洛可可艺术

本章以华托和弗拉戈纳尔的画作为例（包括《热尔桑画店》和《秋千》），探讨了路易十四统治的时代。介绍了罗萨尔巴·卡列拉的粉笔画，维热－勒布伦的《玛丽·安托瓦内特和她的孩子们》，并以塞夫尔的瓷器为例，强调了装饰艺术在这个时代的重要性。

第二十三章：启蒙时代的艺术：1750—1789 年

本章经过重写，将重点更多地集中在由新古典主义转移到大致从 1750 至 1789 年的这一段时期，强调新古典主义对逻辑、道德和古典时代的依赖，同时指出，人们日益重视情感、非理性和艺术的崇高。本章收入了以下艺术家的作品：门格斯、巴托尼、汉密尔顿、德比的赖特、加布里埃尔和佩尔。

第二十四章：浪漫主义时代的艺术：1789—1848 年

本章结构经过了完全的修改，解释了浪漫主义这一概念，强调了情感、个人自由和个人经历的重要性，研究了想象力、天赋、自然和异国特色。这一时期，启蒙运动与法国大革命大势已去，本章将浪漫主义置于这样的背景中进行研究，更突出地将民族主义视为浪漫主义的一个主题。

第二十五章：实证主义时代：现实主义、印象主义和拉斐尔前派，1848—1885 年

本章以实证主义的概念为中心，以确凿事实和艺术家们记录的社会剧变为基础展开。本章还扩充了关于摄影的讨论，关注钢铁在工程和建筑上、特别是水晶宫和埃菲尔铁塔中的使用情况。将罗丹和象征主义联系起来，讨论现实主义时加入了杜米埃和米勒。

第二十六章：进步与无止境的渴望：后印象主义、象征主义和新艺术风格，1880—1905 年

本章强调历史背景而非现实主义传统，强调这一时期动荡的心理及其在艺术上的体现。有关弗兰克·劳埃德·赖特的内容置于本章芝加哥学派中。摄影部分现加入了了克泽比尔的《你，女人中神圣的艺术》，并在女权主义的背景下加以探讨。

第二十七章：走向抽象：现代主义革命，1904—1914 年

本章是按时间顺序大幅调整后有关现代艺术的三章内容的第一部分；这一章内部按照主题重新组织。引起 1904 至 1914 年之间艺术形式和风格巨变、并最终导致抽象主义诞生的各种社会力量在本章得到强调。本章极为重视杜尚的影响。新收入的作品包括勃拉克的《葡萄牙人》，杜尚的《下楼梯的裸体，2 号》。这一部分还大幅度修订了美国艺术。

第二十八章：两次世界大战之间的艺术

本章的中心内容是一战的影响、创立乌托邦及揭示高层面现实的必要性，尤其是超现实主义所反映的现实。这一部分按时空顺序讨论达达主义，还详尽介绍杜尚在美国的经历，新增《泉》这一作品。这里以曼·雷和达利的作品为例介绍电影。本章讨论还涉及蒙德里安和风格派的建筑、包豪斯艺术家和建筑师。

第二十九章：从战后到后现代：1945—1980 年

本章突出凯奇和劳申伯格对美国艺术发展的影响，加入了布莱希特的观念艺术、卡普罗的偶发艺术和环境艺术。其他添加内容包括：鲁沙、弗莱文、塞拉，以及关于白南准和海瑟的最新探讨。以新增的艺术家大卫·哈蒙斯和朱迪·芝加哥为例，这一部分关注了种族认同及性别问题。

第三十章：后现代时代：1980 年至今的艺术

本章以简明的语言介绍了后现代主义的概念。突出了这一时期的多元主义，以及艺术无极限这一观点。新增建筑师包括文丘里、摩尔、约翰逊、哈迪德、里伯斯金和皮亚诺；新增艺术家包括巴斯克雅、霍尔泽、珀尔克、维奥拉、冈萨雷斯－托雷斯、史密斯、赫斯特和蔡国强。

参考书目

由哈佛大学图书馆艺术分馆的玛丽·克莱尔·奥尔腾霍芬（Mary Clare Altenhofen）全面更新。

各章新特色

每位刚入门的艺术史学生都在努力掌握多种不同的技能——《詹森艺术史》的插图精美，语言生动，能给学生们带来帮助。本书还新设专栏，加强学习效果：

- 材料与技法
- 艺术史家的观点
- 大事年表
- 原始文献
- 小结


素描

中世纪的艺术家运用素描来记录他们所看到的建筑，或者保存将来使用的草图。在当时，这些素描通常都是用水笔绘制在羊皮纸上的墨水画。在文艺复兴时期，极张的日益普及，使得素描使用范围得以拓展，并促使艺术家们在多种材料上描画。

用水笔和墨水在纸上画素描是当时最常见的形式。艺术家使用尖头的鹅毛笔或尖笔（stylus）将墨水涂到到纸上。有时艺术家还会将墨水画成的草图作进一步处理，用画笔施一层淡彩，通常施涂的是稀释的墨水。有些艺术家在素描时喜欢使用湿态媒介与细小的画笔描绘所有形体。

艺术家们有时也会用碳条或粉笔在纸面相对较粗糙的一面素描。碳条与粉笔都是天然材料，干燥松软，能够在纸上留下痕迹，绘制的线条可粗可细，既可精工细作，也可大开大合，笔笔数笔勾勒。艺术家也可利用这些材质的柔软性质来柔化轮廓线，填充阴影或者画出名为影线的平行线，以表现阴影。例如，在创作西斯廷礼拜堂天顶画时，米开朗基罗为《利比亚女先知》所画的红粉笔习作就采用了多种素描技法。

银尖笔（silverpoint）画法是一种更难以掌握的素描技法。这种技法要求用金属笔尖在画面上进行绘制。银是运用该技法时最受欢迎的金属，虽然铅也常常为艺术家所使用。运用这种技法绘制的素描作品中，一旦出现错误则无法更正，因此就需要画家具备极其高超的技艺。为了让银尖笔能在纸面上留下线条，必须先在纸上涂一层由骨与胶混合研磨而成的细粉末，从而使纸张变硬。这样的涂层有时也会加入色料。银尖笔在纸面上划过时，就留下了纤细微妙的线条，随时间的流逝，它们的颜色会逐渐氧化变暗。

文艺复兴的艺术家们也扩大了素描的使用范围。学徒们通过绘制素描来学习如何描绘人与物；艺术家则通过素描来解决他们所遇到的视图方面的难题。艺术家协商合同、记录作品进展或样本时，都会用到素描。

当时的艺术家还会为湿壁画、挂毯等大型作品创作样稿或者全尺寸模本（见图 16.27）。将素描稿上的设计图转移到更大平面上的方式多种多样。艺术家可以在设计稿上覆以网格，将网格内小范围的图像作为复制放大的基准。也可以在为湿壁画所做的素描样稿的主线条上穿出连续孔洞，之后再将设计稿贴住墙壁，用色粉填入这些孔洞。在墙壁上印出所设计的图像。这种方法称为**粉拓法**（pouncing）。

16 世纪，素描具备了独立的艺术价值，艺术家、赞助人和鉴赏家都纷纷开始收藏各种素描。人们认为素描能反映出某些完成后的作品体现不出来的东西：艺术家的创作过程、个性，最后，还有艺术家的天赋。

米开朗基罗，《利比亚女先知习作》（*Studies for the Libyan Sibyl*），红粉笔，28.9×21.4 厘米，纽约大都会艺术博物馆，Joseph Pulitzer 遗赠，1924 年购入（24.197.2）

筑框架之中有序绘制了数百个人物。这个复杂的画面为若干不同主题所连接（图 16.18）。天顶的中央由十个以视幻手法绘制的横切拱分割成九个出自《创世纪》的故事场景。祭坛一侧描绘的是创世（Creation of the World），大门附近则是诺亚醉酒（Drunkenness of Noah），巨幅男女先知像陪衬在故事场景两侧。位于三角形拱肩之上的是基督的众位祖先，窗户上方的半月形饰面上也绘制着他们的形象。更多的叙事场景出现在角落处的穹隅上，集中表现的是《旧约》中的英雄与预言基督到来的先知。学者们对壁画整体设计的神学意义以及米开朗基罗是否在设计主题的过程中咨询过何人的问题仍有争论。上帝造人与人类堕落的情节被绘制在天顶的中央，先知与基督的先祖预示了人类将在基督身上得到救赎。除建筑之外，这些主题几乎完全借助人的形象来表现。

西斯廷天顶壁画中人像密布，其中大部分人物都具有摩西那样动感的姿态。例如图 16.19 中的《利比亚女先知》（*Libyan Sibyl*），这位女先知（她是一

第十六章　意大利的盛期文艺复兴，1495—1520 年　571

材料与技法：
图解说明了艺术家创作的步骤。

艺术史家的观点：

简要介绍了艺术史家的研究方法。

大事年表：

丰富的年表把艺术品和产生它们的时代相联系。

艺术史家的观点

艺术家的声誉与艺术史方法论的变革

艺术史方法论的改变有时会影响到学者对艺术家的态度，某些曾经显赫一时但后来逐渐淡出人们视野的艺术家也可能获得新生。美国画家约翰·辛格·萨金特（1856—1925年）就是其中一例。在其生活的时代，他是最著名的艺术家之一，同时也获得了巨大的经济收益。他甚至可以被视为美国艺术家的典范，其在欧洲生活、创作，对于欧洲艺术观持包容的态度，使得众多美国暴发户争相效仿。

萨金特出生并成长于佛罗伦萨，曾在巴黎的美术学院学习，后于1879年荣获沙龙勋章。萨金特在1886年定居伦敦，这部分是出于小说家亨利·詹姆斯的鼓励。1887年，他开始了首次前往美国的职业之旅，并立刻成为上流社会的肖像画家，绘制了一批名人肖像，其中包括纽约的威廉·亨利·范德比尔特（William Henry Vanderbilt）和波士顿的伊莎贝拉·斯图尔特·加德纳（Isabella Stewart Gardner）。到1892年，萨金特已经成为伦敦最受欢迎的肖像画家，可能也是欧洲大陆最受欢迎的肖像画家。他的成功部分要归功于描绘昂贵织物与家具的华丽图像，而艺术家强烈的笔触感又使这种特色得到了强化。

萨金特是先锋派的拥护者，也是克劳德·莫奈的朋友，还购买过莫奈和马奈的作品。他自己的创作风格与马奈在绘画中的大胆尝试有几分相似，而且二人同样敬仰委拉斯凯兹。萨金特还曾创作过大量的印象主义风景画和市景画，其中又以水彩画居多。然而讽刺的是，萨金特被人遗忘的原因竟是20世纪的现代主义。他处理颜料的手法完美，具有抽象特质，曾为现代主义者所推崇；但他的作品却被看为保守之作，没有任何新颖之处。更为糟糕的是，萨金特先锋派式的笔触被精心包裹在过时的社会肖像画之中。

对萨金特的重新评价始于20世纪50年代，当时人们已经恢复了对印象主义水彩画中颜料处理手法的欣赏。在之后几十年中，后现代主义及其更为宽泛的艺术观取代了现代主义，萨金特的声誉也日渐增长（见第三十章）。再现性艺术再次成为时尚，艺术史家们开始从艺术品实际上是时代精神反映的角度来鉴赏艺术。现如今，一般将萨金特的肖像画视为维多利亚、爱德华以及镀金时代晚期社会的具体表现。

以20世纪70年代兴起的性别研究为例，该领域的研究者关注萨金特对女性的大胆表现，其在1897年为纽约社交名流伊迪丝·斯托克斯（Edith Stokes）所创作的《斯托克斯夫妇》（*Mr. and Mrs. I. N. Phelps Stokes*）就是最佳例证。萨金特并没有展现一位端庄、贤淑的女性，而是画出了敢作敢当的斯托克斯夫人，一位19世纪90年代"新女性"的代表（见第903页）。在妇女运动强烈要求男女享有平等权利的时代，许多女性极力



约翰·辛格·萨金特，**《斯托克斯夫妇》**，1897年，布面油画，214×101厘米，纽约大都会艺术博物馆，Edith Minturn Phelps Stokes（MRS. I. N.）遗赠，1938.(38.104)

维护其独立性，并向传统的性别角色发起挑战。独立的新女性反对维多利亚时代将妇女限制于家中的传统习俗，她们走出家门，接受教育，而且大都身体健壮、精力充沛，张扬地表现自身的性别魅力。她们抛弃了妥逸的女性服饰，甚至穿着男性服装，或者改自男款衬衫的服装。她们不再牺牲自我，而是积极地实现自我。萨金特笔下的伊迪丝·斯托克斯就是这样一位女性，甚至抢走了丈夫的风头。在当时来讲，这是对女性形象的激进表现，不仅折射出人物的个性与艺术家对女性问题的认同，而且也反映出作者本人反对习俗与社会预期的愿望。

的幻灭感之下，当时的美国步履蹒跚，《挥鞭》是国家失去天真、纯洁的体现，同时也在呼唤、怀念着迅速淡出人记忆的价值观。

19世纪50年代，同实证主义相关的细节化自然主义与科学式记录在美国风景画中日益占据主导地位。但是，这些作品在本质上还保留着浪漫主义传统，因为其持续强调着国内荒野的崇高、庄严。记录细节的渴望在艺术家兼探险家的作品中表现得尤为明显，

890 詹森艺术史



图18.26 小汉斯·荷尔拜因，**《鹿特丹的伊拉斯谟》**，约1523年，木板油画，42×31.6厘米，巴黎卢浮宫

大事年表

1502年——纽伦堡的彼得·亨林发明怀表

约1509年——格吕内瓦尔德创作《伊森海姆祭坛画》

1521年——沃尔姆斯会议谴责路德

1525年——宗教改革引发农民战争

1526年——阿尔布雷希特·丢勒的《四使徒》在纽伦堡展示

1555年——天主教徒与路德教徒达成《奥格斯堡和约》

马皇帝查理五世之间种种矛盾的有力调停人，然而他的个人问题却使得所有这些努力都复杂化了。1509年，亨利迎娶阿拉贡的凯瑟琳（Catherine of Aragon）为妻，20年后亨利却想方设法结束他们之间的夫妻关系，因为凯瑟琳未能生下能够继承王位的男性继承人。遭到天主教会的反对之后，亨利与天主教决裂，并自己担任了英格兰国教会的大主教。对男性继承人的渴望使得亨利先后结婚多次，但大都以离婚或者处死妻子告终。他有三个子嗣，分别是依次继承王位的爱德华七世（Edward VII）、玛丽一世（Mary I）与伊丽莎白一世（Elizabeth I）。

荷尔拜因在1540年创作的《亨利八世》（*Henry VIII*，图18.27）捕捉到了这位国王的极度自信。画家

才具有权威性的观点，而更为激进的新教徒则将宗教图像斥为偶像。为了躲避这种社会氛围，荷尔拜因到其他地方去寻找赞助人。他曾在1523至1524年间前往法国，可能希望向弗朗西斯一世举荐自己的技艺。他也曾在1527年来到了英格兰，希望获得来自亨利八世的宫廷订件。在英格兰，他将伊拉斯谟的肖像作为礼物送给了人文主义者托马斯·莫尔，后者成了他在伦敦的首位赞助人。伊拉斯谟在一封写给摩尔推荐荷尔拜因的信中写道："这里（巴塞尔）的艺术正在遭遇严冬。"1528年，荷尔拜因重返巴塞尔，然而此时口头辩论已然为暴力所取代。他亲眼见到新教暴徒捣毁宗教图像的行为，伊拉斯谟在一封信中这样描述当时的场景："教堂或修道院里的雕像无一幸免……所有湿壁画都被白灰所覆盖。所有能烧的都被烧毁，其他的一切都被劈成碎片。任何有价值或是艺术性的东西都没能保留下来。"荷尔拜因决定返回伦敦。

英格兰：宗教改革与权力

荷尔拜因在英格兰的赞助人是雄心勃勃的亨利八世（Henry VIII），这位国王于1509至1547年在位。亨利想让英格兰成为法国国王弗朗西斯一世与神圣罗



图18.27 小汉斯·荷尔拜因，**《亨利八世》**，1540年，木板油画，82.6×73.7厘米，罗马国立古代艺术美术馆

第十八章 16世纪北部欧洲的文艺复兴与宗教改革 645

原始文献

卡雷尔·凡·曼德尔关于老彼得·布吕盖尔的著述

节选自《画家之书》（*Het Schilder Boeck*，1604年）

凡·曼德尔对老彼得·布吕盖尔的才能非常赞赏，他所著的传记是关于这位艺术家个人情况的重要文献。

在旅行中，布吕盖尔做了大量写生。据说在穿越阿尔卑斯山脉时，他将所有的山脉与岩石都在笔下吞噬了一遍，并在返程之后，将所有这些储藏在画布与画板上，他的作品非常精密，以至于可以在其中追索自然，正如在自然的其他造物中所能做的那样……

布吕盖尔（在安特卫普）为商务正直的商人汉斯·弗兰柯特创作了大量作品，这位商人与布吕盖尔相处得很好，每天都会与他见面。他们常常一起下到乡间，观察集市与婚礼中的农民。他们也会装扮成农民的样子，并像其他客人一样送上礼物，声称是新娘或者新郎的亲戚。布吕盖尔喜欢在此种场合观察农民们的滑稽举止，看他们怎样吃饭、喝酒、跳舞、唱歌或者做爱，他能够很好地将所有这一切巧妙幽默地再现出来……他将坎彭（Campine）等地区的男女农民栩栩如生地再现出来，将他们行走、舞蹈、行止的粗笨惟妙地表现得淋漓尽致。

……阿姆斯特丹的艺术爱好者赫尔曼·皮尔格里姆斯（Herman Pilgrims）先生拥有一幅油画《农民婚礼》，这是极为优美的作品，画中农民们裸露在外的面孔与肢体被阳光晒成黄褐色，他们的肌肤粗糙，与城市居民的皮肤截然不同……

……布吕盖尔的许多幽默题材作品都很奇特并意味深长，这些作品中的许多都被制成了版画。但是此类题材他创作更多的是以精致优美的素描的形式，素描上还会增添题词。然而其中有些作品过于尖锐，他在临终之时不得不让妻子烧掉，这样做是出于自责或是恐惧，担心妻子因此惹上麻烦，并为这些作品付出代价。……

SOURCE: *DUTCH AND FLEMISH PAINTERS* BY KAREL VAN MANDER. TR. CONSTANT VANDE WALL. (MANCHESTER, NH: AYER COMPANY PUBLISHERS, 1978)



图18.37 老彼得·布吕盖尔，**《狩猎归来》**，1565年，木板油画，118×162厘米，维也纳艺术史博物馆

654 詹森艺术史

原始文献：

用历史文献将艺术和艺术家放置在更准确的时代背景中。

昧。但这座建筑的与众不同之处在于其复杂的楼梯结构，那冷峻的几何形状和迫人的庄严感很容易让人想起勒杜（见图23.23）。攀爬那些没完没了的台阶需要耐心，可以让参观者亲身体验瓦哈拉中所尊奉的名人们获得的丰功伟绩，以及他们所达到的高度。瓦哈拉反映了人们在怀古中逃避现实的浪漫主义心态，而对于有历史影响的建筑物的直接模仿则是这个时期许多建筑的特点。

小结

启蒙主义引起的政治和社会变革在19世纪上半叶没有一点减弱的迹象。城市化、工业化、法国大革命和拿破仑战争带来的不稳定状态席卷欧洲。工业革命继续改造社会的进程，带来了城市化、资本主义以及资产阶级、无产阶级的空前崛起。移民涌入城市寻找工作，忍受着混乱、低劣的居住状况和难以承受的工作环境。知识分子和文化界把这些危机视作启蒙主义的失败。于是他们不再强调理性主义、逻辑、经验主义和科学，转而寻求建立在情感、想象、个人天赋和自然基础上的更高真理。态度上的转变带来了19世纪上半叶的浪漫主义。此时的艺术家们醉心于大自然，任由大自然所蕴含的更高真理涤荡自己的心灵。否则他们就选择躲进异域文明、遥远的过去或自己狂野的想象世界。艺术家探求的不再是道德和固定不变的价值观，而是心灵深处和肉身体验的极限。

绘画

在西班牙，戈雅是这种新浪漫主义精神的代表，他的肖像画和当代历史画作品充满了不安的心理状态，反映现代人对于来世的怀疑，描绘文明内在的残忍无情。在英国，威廉·布莱克也关注文明的暴政，把他对社会的厌恶倾入按中世纪手抄本格式所绘制的幻想画中，并用这些画来歌颂新宗教。风景题材特别受到英国浪漫派画家欢迎，浪漫主义者认为风景是宇宙力量或神性之所在。康斯太布尔打破了强调理想美和意大利式世外桃源的古典主义程式，描绘斯托山谷中的景色，记录细节，展现自己对大自然的强烈反应。与之相反，同时代的透纳则以其表现无限感的崇高风景画而闻名于世。在德国，弗里德里希赋予其风景画一种神性的力量，悖论地将神的复活诉诸存在。到了19世纪20年代，美国人宣称风景是其国家象征，把原始荒野当作伊甸园，认作上帝的化身，从而将把新大陆与旧大陆的风格区别开来。

新古典主义在法国继续存在，因为安格尔延续了大卫的古典主义传统。虽然安格尔支持素描、平面性构图和理想美，但其题材多为浪漫主义，间或是东方女奴这样的异域主题。但流行开来的则是涂绘浪漫主义，而非新古典主义的：其有力的笔法、浓烈的色彩以及动态的巴洛克式构图创造出充满活力，甚至混乱交杂的形象。拿破仑战争引发了这股始于格罗的潮流，格罗在描绘拿破仑军威的同时，也刻画了其战争的暴行。拿破仑倒台后，热里科进一步发展了涂绘浪漫主义，成果就是1818年表现海难者悔上苦难的《梅杜萨之筏》。涂绘浪漫主义的代表人物是德拉克洛瓦。19世纪20年代，他凭借希腊背景或受文学启发的异国题材绘画而崭露头角，这些作品通常表现的是恐惧、死亡和苦难。从一定程度上说，正是德拉克洛瓦的成名才使安格尔被冠古典主义传统卫士的名声，以追求理想美和高尚趣味著称于世。

雕塑

在浪漫主义时期，新古典主义在欧美雕塑艺术中占据着统治地位，很大程度上是由于意大利人安东尼奥·卡诺瓦的强大影响力。虽然卡诺瓦塑造的人物具有古典外表，却表现了与浪漫主义相联系的强烈情感。只有少数雕塑家试图脱离古典模式，创造浪漫主义雕塑，其中就包括弗朗索瓦·吕德，他在巴黎凯旋门上充满活力的《马赛曲》准确地捕捉到了民族主义精神；还有安东尼奥·巴里，专门刻画珍禽异兽之间发生的野蛮搏杀。

建筑中的浪漫主义复兴

复兴风格是浪漫主义时期及随后建筑的主流。在一个受到战争和工业革命严重影响的不稳定世界中，过去的建筑风格散发出熟悉、稳定的气息，还迎合了浪漫主义对异国情调的兴趣。希腊复兴和哥特式复兴风格在这个时期可能十分常见，但仅次于此的则是埃及、文艺复兴、农舍、摩尔式和中国风格（仅仅列举其中几个）。在英国，约翰·索恩是最有名的古典式复兴建筑师之一，A.W.N.普金则是最有名的哥特式复兴建筑师之一。约翰·纳什是负责布赖顿皇家亭阁的建筑师。设计弗吉尼亚大学的托马斯·杰斐逊以及设计巴尔的摩大教堂、美国国会大厦的本杰明·拉特罗布均是著名的古典式复兴建筑师。罗马是拿破仑统治期间法国少量建筑工程的灵感来源，而这时法国建筑中最出名的是被称为"帝国风格"的室内装潢，主要以古罗马帝国为范本，但也涵盖了少量埃及和希腊母题。最有名的德国建筑师包括卡尔·弗里德里希·辛克尔和利奥·冯·克伦策。虽然他们采用多种不同互相对立的风格，但最出名的仍然是古典主义作品，如辛克尔的柏林旧博物馆和克伦策位于德国雷根斯堡附近的瓦哈拉。

第二十四章 浪漫主义时代的艺术：1789—1848年 859

小结：

置于章末，点出重点。



导论
走近艺术

谁是弗里洛夫·奥尔尼·斯科特（Freelove Olney Scott）？她的肖像（图 I.1）向我们展示的是一位容貌优雅的女士，我们猜测她可能出身贵族家庭，惯于颐指气使。对于《约瑟夫·斯科特夫人像》（*Mrs. Joseph Scott*）等约翰·辛格尔顿·科普利（John Singleton Copley）为殖民时期的波士顿居民所作的肖像，我们已经将之视为对画中人物及其生活方式的准确描绘。但其中有很多人并不是画上看到的那个样子，斯科特夫人就是如此。她究竟是谁？让我们首先深入到这幅画的语境之中。

艺术语境

科普利属于首批享誉美国殖民地各州和英国的美国画家。他 1754 至 1774 年前后在波士顿从事创作，成为当时最炙手可热的肖像画家。科普利轻而易举地将那些“画脸的”甩在身后，后者是当时对肖像画家的蔑称，他们大都还得靠画招牌或马车装饰来维持生计。毕竟，成功的英国艺术家毫无理由远赴美国，因为经济困窘，殖民地不具备繁荣的艺术市场。只是偶尔才有人委托画像，而且人们把艺术家当成凭手艺而非头脑工作的匠人。同大多数殖民地肖像画家一样，科普利全凭自学，在观摹欧洲大师画作的黑白印刷品中习得了这门手艺。

正如我们在《约瑟夫·斯科特夫人像》中所见，科普利精于表现质感，而这一切他都无师自通，令人更为惊叹。科普利创造的视幻效果极其逼真，我们甚至认为看到了真正的丝绸、缎带、花边、珍珠、皮肤、头发和大理石。科普利的同辈们也惊异于他的巧夺天工，任何殖民地画家都没有达到他这样的写实水准。

然而，科普利不仅要忠实地复制他的眼之所见，而且要把斯科特夫人表现成一位品性完美、家财万贯且身份高贵的女士。她手中的花束象征繁衍、忠贞以及女性的典雅，表明她既是贤妻良母，又不失女性魅力；昂贵的礼服和项链都是来自伦敦的进口货。或许是为了略微提升她的地位，科普利给她设计了效仿英法皇室肖像画的姿势，他手边无疑备有这些作品的印刷复制品。

科普利不仅向斯科特夫人出借了姿势，很可能也出借了衣着和项链，因为同一条项链还出现在科普利笔下另外三位女士的颈项上。换言之，它是画室的道具。事实上，除斯科特夫人的面孔之外，整张画都是虚构的，其用意在于美化这位波士顿商人的妻子，她的丈夫通过向英国驻军出售军需品而刚刚致富。斯科特一家不是世袭贵族，而是平民出身的暴发户。到 18

图 I.1 约翰·辛格尔顿·科普利：**《约瑟夫·斯科特夫人像》**。约 1765 年。布面油画，176.5 × 100 厘米。新泽西州纽瓦克市纽瓦克博物馆（The Newark Museum），48.508

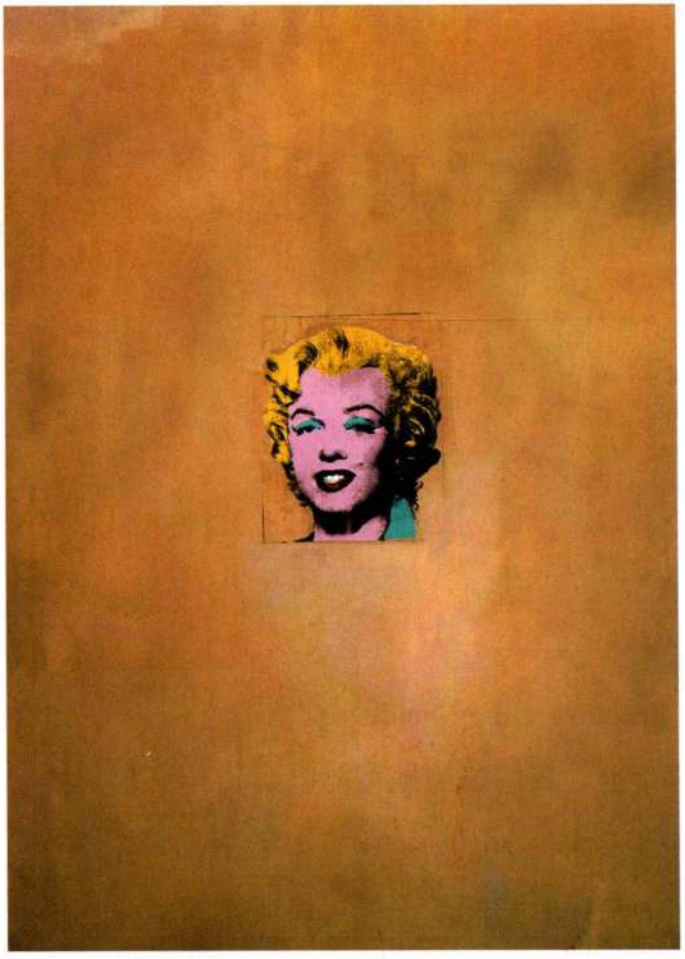


图 I.2 安迪·沃霍尔：**《金色的玛丽莲·梦露》**。1962 年。合成高分子涂料、丝网印刷、布面油画。2.12×1.39 米。纽约现代艺术博物馆。Philip Johnson 捐赠

世纪中叶，波士顿的有钱人开始想要有别于那些不甚成功的左邻右里。一个世纪以来他们都在努力摆脱自己的英国血脉，很多人逃离英国为的是获得宗教自由，现在他们却设法仿效英国贵族，甚至开始喝下午茶，豢养在英国只有贵族才被准许饲养的英国猫。

斯科特分别为妻子及他自己订制肖像，不仅是要记录他们的容貌，更是为了炫耀家族的财富。这两幅画极其昂贵，因此是地位的象征，正如今天的奔驰汽车或蒂凡尼钻戒。肖像被置于寓所中客人随时可以看到的公共空间，很可能挂在起居室的壁炉架两侧或门厅里。它们不是那种挂在家居私密空间中表达挚爱亲情的作品。如果买主需要爱人的珍藏肖像，他们会订制像尼古拉·希利亚德的作品（见图 18.28）那样的袖珍画。袖珍画在细节上惟妙惟肖，而且尺寸小巧，女士可以把它放进小盒，作为项链坠挂在脖子上，男士则可以把它放入靠近胸口的上衣内袋。而科普利所作肖像的尺幅和不菲价格赋予它象征社会地位的功能。

如果斯科特夫人的肖像富于深意，那么安迪·沃霍尔在近两百年之后创作的《金色的玛丽莲·梦露》（图 I.2，1962 年）也是如此。这幅画在某种意义上也可以被当作肖像，因为它描绘的是 20 世纪 50 年代那位成为性感偶像的著名影星。然而，不同于《约瑟夫·斯科特夫人像》的是，它并非梦露或其家人的委托作品。沃霍尔自选主题，并计划将这幅画展示于商业画廊，供私人收藏家购买用做家中陈设。他当然希望作品的最终归宿是博物馆，这样它就会展示在大量观众面前。科普利从未考虑过这种问题，因为他那个时代公共博物馆还不存在。与科普利相比，沃霍尔无需讨好他的人物，他也无需劳神费力地画出足以乱真的形象。《金色的玛丽莲·梦露》既无细节，也无质感，她的头发和肌肤看来出自同一种材料——涂料。沃霍尔只是找来这位影星在报纸上的某幅著名照片，采用丝网印刷方式将之转印到画布上，其过程是首先用机器把照片转到网筛上，接着让油墨透过网筛在画布上印出图像。然后沃霍尔给梦露的头像粗涂了一大片金色背景。



图 I.3 **《弗拉基米尔圣母》**（*Virgin of Vladimir*），圣像画，可能来自君士坦丁堡。画像只有面部为 12 世纪的创作，其余部分曾经过修复。木板蛋彩画，高约 78 厘米。莫斯科特列季亚科夫画廊（Tretyakov Gallery）



图 I.4 《卡夫拉像》，出自吉萨。约公元前2500年。闪长岩，高 167.7 厘米，开罗埃及博物馆

沃霍尔的画是对大众媒体所传播的梦露公众形象的仿作。他甚至模仿了当时报纸彩印那潦草粗糙的面貌，因为那时四色印刷的对版常常错位，因此颜色与图像参差不齐。我们看到的梦露是没有人性特征的传媒名流，艳红的唇膏和闪亮的金发本应让她魅力十足，可是艳俗的色彩（金发变成了亮黄色）和污浊的墨迹让她俗气得让人心生同情。我们难以察觉她的个性，一切都缩减为那抹尽人皆知的微笑。创作这幅作品的部分动机在于梦露此前不久的自杀。尽管她的形象魅力四射，但现实中的梦露却深受抑郁症折磨。沃霍尔出色地表现了大众媒体的冷漠，它迎合追星大众，崇拜名流的外在形象，但却不关注名流身上有价值的部分，对他们本人也毫不关心。玛丽莲·梦露的形象是在推广一件产品，就像布里洛牌（Brillo）肥皂盒的花哨包装或者坎贝尔牌（Campell）汤罐头的铁盒，设计出来只是为了销售产品，不涉及任何关于产品本身的情况。包装即遮蔽。沃霍尔让梦露的面庞荡漾在金色颜料的海洋中，这是仿照圣像画中基督和圣母形象的处理手法，传统上这些宗教人物都环绕在来自天国的金色神圣光环之中（图 I.3）。可是，沃霍尔那受万人仰慕的梦露在天堂般的金色里渺小得可悲，为这幅强有力的肖像增添了一丝酸楚，这是对公众形象与个人现实世界间巨大鸿沟的尖锐评论。

在审视《约瑟夫·斯科特夫人像》和《金色的玛丽莲·梦露》的创作背景时，我们开始理解语境对艺术品的形态、含义，以及它讲述的故事是多么重要。虽然科普利和沃霍尔都是美国艺术家，但他们的创作时代相差很大，使用的材料和技法不同，服务的委托人不同，所有这些因素都极大地影响了其肖像作品的外观和含义。因为他们的艺术和所有艺术一样，都服务于某种目的，所以他们的作品不可能不代表某种观点，不可能不讲述一个故事或几个故事。正如伟大的文学或音乐，令人难忘的艺术品也会讲述刻骨铭心的故事，当我们探索作品创作不同层次的语境时，它们的含义就会更为清晰。

诸多因素决定着艺术品的风格与含义，成就着它们的有力存在。几个世纪以来，出于政治或宗教需要而创作的艺术，被国家和教会用于宣扬它们至高无上的权威形象。古埃及统治者谙熟艺术的力量，他们将自身的权势寓形其中，有时还披着仁慈的外衣。大型石雕表现的埃及国王和王后一手摊开以示仁慈，另一手紧握成拳（见图 I.4 侧面），这是表现其形象的典型样式。诸如拉斐尔的《黎明时的圣母》（*Alba Madonna*，图 I.5）等宗教形象表现的则是理想完美的生存状态，虔诚的资助人相信经由天主教就可以达到这一境界。众多为家庭陈设而作的风景画，或描绘水果、猎物、花卉的静物画，也蕴含有大量信息，绝不只是捕捉自然的壮丽多变，或用乱真的形象来炫耀画家的精湛技艺这么简单。在克拉拉·彼得斯的作品《有水果和花的静物》（见图 20.11）中，精心描绘的自然和器物不仅让观者联想到感官之乐，也提醒他这种享乐稍纵即逝。

艺术更有唤醒整个历史时期的力量。例如，我们将金字塔和狮身人面像（图 I.6）所带来的宏大感与古埃及文明系于一体。同样，格兰特·伍德于 1930 年创作的著名作品《美国哥特式》（图 I.7），则加深了我们对当时生活在美国中西部那些一本正经而又



图 I.5 拉斐尔：**《黎明时的圣母》**。约 1510 年。木板油画，直径 94 厘米。华盛顿国家美术馆，Andrew Mellon 收藏

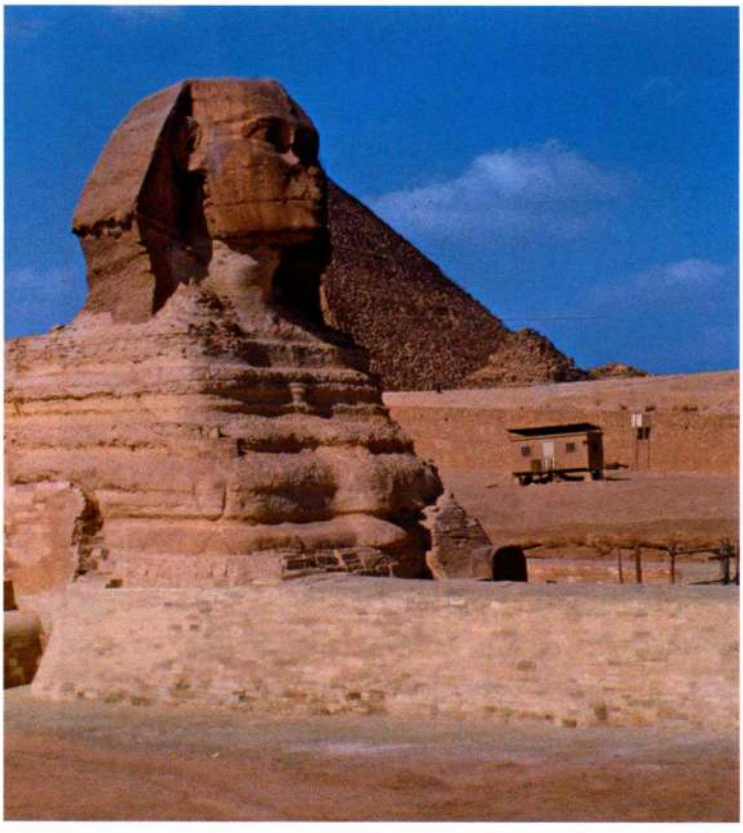


图 I.6　狮身人面像，吉萨。约公元前 2570—前 2544 年。砂岩，高 19.81 米

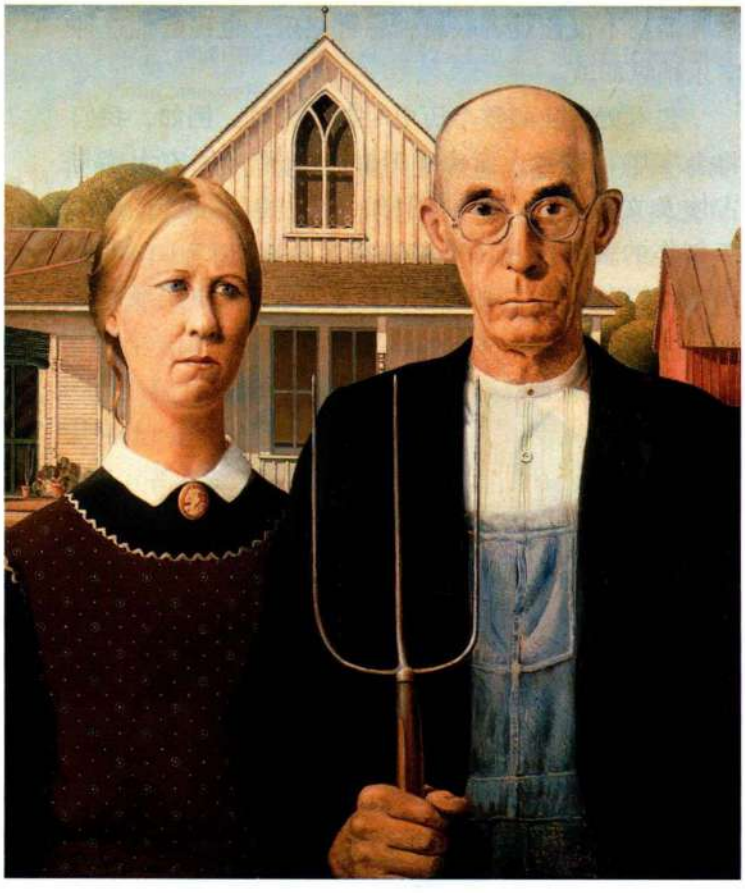


图 I.7　格兰特·伍德：《美国哥特式》。1930 年。木纤维板油画，74.3 × 62.4 厘米。芝加哥艺术学院，美国艺术之友收藏

勤劳简朴的农民的认识。这幅画在大众神话的语境里几乎就是美国乡村的象征。

语境转换，意义变迁

《美国哥特式》还成了之后几代美国人幽默嘲讽的素材，他们把这位名声在外的持干草叉农民及其一脸苦相的女儿编进了各种各样与艺术家传达的信息无关的故事。观者常常把艺术品挪用在种种迥异于作品初衷的语境中，结果作品的意义就发生了根本的改变。一些纽约人对克里斯·奥菲利（Chris Ofili）的作品《圣母玛利亚》（*The Holy Virgin Mary*，图 I.8）的反应表明，艺术具有引发争议甚至激起愤怒的力量。1999 年末，该作品在纽约布鲁克林博物馆举办的题为“感觉：萨奇画廊英国青年艺术家收藏作品展”的展览上展出。非裔英国艺术家奥菲利创作了一幅表现黑人圣母的巨像。他运用色点、闪光片、图钉以及出自流行杂志的女性生殖器来暗示子孙繁衍。在非洲传统中，许多表现女性的作品都与种族繁衍有关。奥菲利在这件作品里结合了非洲主题与基督教意象，这就无意间冒犯了许多不了解非洲文化传统的西方人。这件巨幅作品没有挂在墙上，而是置于两大堆大象粪便上，自 1991 年以来，艺术家已经多次采用这样的方式来展示他的大幅画作。大象粪便在津巴布韦被视为圣物，因此对于虔诚的天主教徒奥菲利而言，这幅作品表达的是圣母与生俱来的神圣。

许多艺术史家、批评家以及其他观众都认为这幅画美得非比寻常，作品在微妙短暂、超凡脱俗的气氛中熠熠生辉。然而，众多天主教观众却排斥憎恶这件作品，因为奥菲利使用了所谓的色情细节来表达对圣母的敬意。他们不是通过奥菲利的眼睛来看待作品，而是把它放进了自己的经验和信仰语境中。如此一来，他们就将表现大象粪便和生殖器视为渎神之举，可能还无法忍受圣母的黑色皮肤，尽管从没有人曾提及这一点。在展览开幕的日子里，这幅画不得不被放在一大面树脂玻璃屏的背后。某位艺术家向布鲁克林博物馆正面投掷马粪，声称“我在创造性地表达我自己”；另一位参观者则偷偷溜到屏障后面，用白色颜料涂抹圣母，要把她覆盖掉。而最猛烈的抨击则来自纽约市长鲁道夫·朱利安尼（Rudolph Giuliani），作为天主教徒，他对这件作品怒不可遏，以致试图取消对该博物馆的公共资助。他最终未能成功，不过那却是在博物馆提请了长期诉讼之后。奥菲利作品所引起的公愤只是漫长历史中的小插曲，这一历史或许可以上溯至人类制作图

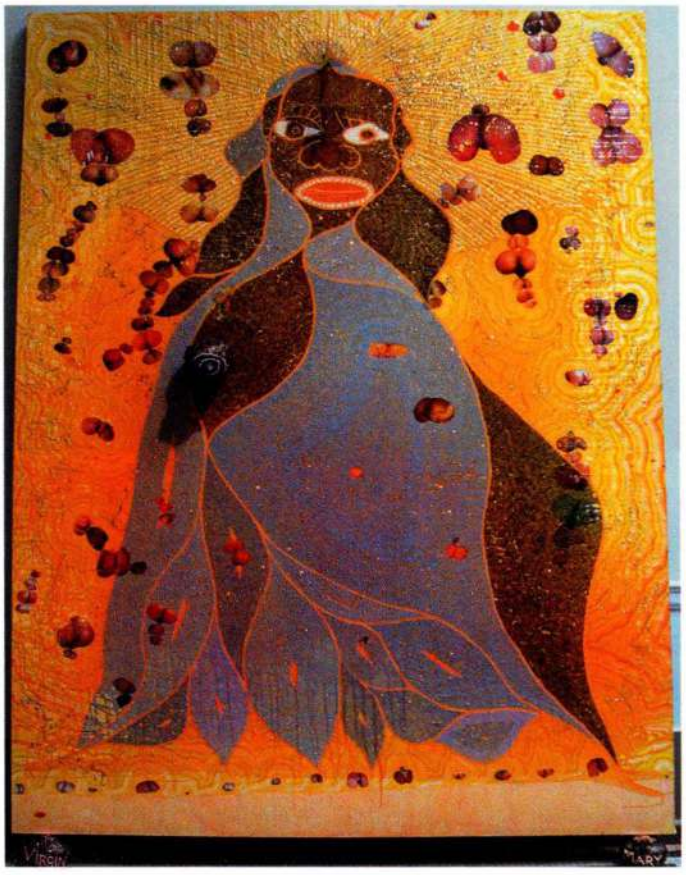


图 I.8 克里斯·奥菲利：**《圣母玛利亚》**。1996 年。纸拼贴、油画颜料、亮片、树脂、地图钉、大象粪便、亚麻布，2.44×1.83 米。伦敦萨奇画廊（The Saatchi Gallery）

像之初。在各个历史时期，艺术都经常激起愤怒，正如它也曾激发过骄傲、赞赏、热爱和崇敬。原因很简单。艺术从不是空洞的容器；相反，它满载意义，其意义可以作出多样化的解读，而且无一例外地表达着个人观点。

社会语境与女性艺术家

正如社会变动不已，审视艺术的语境也在不断变化，所以我们对艺术以及整个时代的解读和领悟也会演变。例如 1962 年本书第一版印行时，内容中并没有包括女性艺术家，这是当时教科书的通例。美国与世界上多数地方一样是男性主导的社会，历史也只关注男性。那个时代人们期待的是女性承担贤妻良母的角色，她们工作也不过是为了补贴家用。人们不认为她们会成为艺术家，仅有的几个知名特例也没有获得以男性居多的历史学家的认真对待。始于 20 世纪 60 年代中期的女性主义运动颠覆了对女性角色的狭隘认识。结果，在过去的四十年间，艺术史家（其中出现了很多女性）“重新发现”了为数众多的女性艺术家。她们当中有很多杰出艺术家，有生之年就已经赢得了人们的高度尊敬，尽管女性要成为职业艺术家，她们必须努力克服来自社会乃至家庭的巨大阻力。

17 世纪的荷兰画家朱迪思·莱斯特就是其中一位重获发现的女性艺术家，她若不是弗兰斯·哈尔斯的学生，至少也是他的追随者。几个世纪以来，莱斯特的所有画作都归于其他艺术家名下，其中包括哈尔斯和赫里特·凡·洪特霍斯特（Gerrit van Honthorst），或者标为“作者不详”。但在 19 世纪末，通过分析她的签名、文献和风格，人们重新发现了莱斯特，她的作品也逐一回归她的名下。惟有女性主义运动，才能将她从籍籍无名中提升为当时成就卓著的画家之一，其地位之重要足以载入艺术史册。女性主义运动启发了评价艺术的新语境，倾向于赞扬而不是否认女性的成就，关注研究与性别有关的问题，以及艺术中表现女性的方式。

从这一角度出发，莱斯特作于 1633 年前后的《自画像》（图 I.9）就尤为引人注目。从尺寸和年代上看，这可能是莱斯特为申请加入当地画家行会（哈勒姆的圣路加行会）而提交的作品。当时不鼓励女性加入行会，那是男性巩固其职业地位的专属领地。女性艺术家一般也不招收学生。当莱斯特在男性世界里开辟出自己的事业时，她同时打破了这两种传统的束缚。在这幅自画像中，她将自己表现为一位备有大量画笔的艺术家，以此表明她对该媒介的娴熟掌握，这正是用



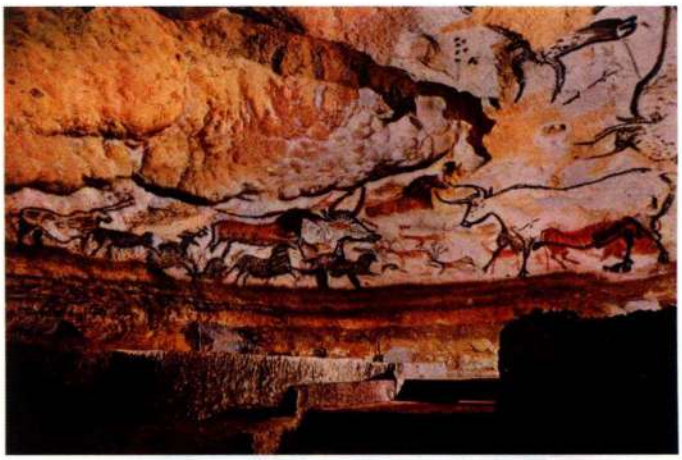
图 I.9 朱迪思·莱斯特：**《自画像》**。约 1633 年。布面油画，72.3×65.3 厘米。华盛顿国家美术馆，Mr. and Mrs. Robert Woods Bliss 捐赠

于自荐的画作所要展示的内容。画架上的作品是一幅未完成的风俗画（日常生活一瞥），她以之成名的绘画类型。我们必须注意，当时的艺术家极少把自己画成在画架旁辛勤创作的样子。他们想让自己有别于低微的工匠，把自己表现为属于更高阶层的人物。然而，作为拒绝服从男性期待的女性，莱斯特需要清楚地表明她确实是一个艺术家。所以她很聪明地改变了作画时的装束，从而提升了自己的地位。画里的她着装得体，生活富足，就像其肖像中的顾客那样。这幅所谓“惟妙惟肖”的画作中，她微张的嘴唇赋予自身一种随意而自信的动感，好像她正与某位客人或观画者平等地交谈着。除莱斯特之外，本书也介绍了阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基和伊丽莎白·维热－勒布伦，她们的作品曾在1976年题为“女性艺术家：1550—1950年”的大型展览上展出，此次画展先后在洛杉矶和纽约布鲁克林区举办，为确立女艺术家的重要地位发挥了很大的作用。

认识艺术

早年间的几代艺术史家几乎只关注雕塑、建筑和绘画这三种艺术类型，将其合称为“美术”。然而近年来，艺术家拓展了艺术创作所使用的材料，因此艺术史家也着手研究更为广泛的表达观念的媒介。我们试图定义艺术时就会发现这不只是物质形式的问题。艺术品中可观可感的东西只是问题的一部分。本书第一章讨论了西班牙和法国洞窟内的史前绘画杰作，其中部分作品的年代可追溯至公元前30,000年前后。《公牛大厅》（图I.10）位于法国多尔多涅省拉斯科洞的洞壁上，其创作年代在公元前16,000年前后。虽然我们相信这些作品对其创作者而言具有某种功能，但洞壁上这些描绘手法如此自然主义的动物创作于文字出现之前，我们无从得知当时的人是否也像我们一样，把这些画工精湛的形式当作艺术品。甚至可以追问他们有没有“艺术”的概念，此处的艺术是一种特殊的交流方式，图像在其中扮演的角色不同于简单的日常符号，例如远足者在树上刻下的标识危险的记号。

除物质形式之外，“怎样认识艺术”这一问题还取决于我们怎样判断艺术与非艺术，无论它是抽象的观念还是诉诸感官的实在。艺术也是心智的产物，这种理论是西方文化中古老的观念。意大利文艺复兴艺术家米开朗基罗雕刻《大卫》（见图16.13）时，他认为雕刻家的任务就是要利用自己的艺术才能，把大理石中所掩藏的形式“释放”出来。而20世纪西班



图I.10 **《公牛大厅》**，约公元前15,000年—前10,000年。法国多尔多涅省拉斯科洞

牙超现实主义画家萨尔瓦多·达利曾戏谑地谈到他那些梦境般画作（见图28.18）的灵感来源，称这些创作想法是从周围空气中沿着他浓密的八字胡进入脑海的。即便那些对艺术及艺术史所知甚少的人也会对艺术是什么有自己的观点，原因很简单，我们已经从自身的文化里吸收了这些观念。1919年，机智的巴黎才子马塞尔·杜尚从卢浮宫博物馆买来一幅高17.8厘米，宽12厘米的《蒙娜丽莎》复制品，并在她脸上画了两撇胡子（图I.11）。他在画下写着“L.H.O.O.Q.”，用法语来读就是“elle a chaud au cul”，意思是“她的屁股热烘烘”。杜尚用这句话嘲笑的是大众对蒙娜丽莎那抹神秘微笑的痴迷，而大众开始对她的微笑发生兴趣始于19世纪，而且在杜尚的时代这一微笑尚未找到合适的解释。杜尚大不敬地暗示，蒙娜丽莎性别模糊，而且其性欲被激发了起来。杜尚借用给蒙娜丽莎加上两撇小胡子这种小儿把戏，还抨击了人们对绘画大师画作表示出的布尔乔亚式的平庸敬意，也抨击了认为油画代表艺术顶峰的观念。

杜尚要说的是，仅仅给批量生产的复制品涂上油墨就可以造就艺术。艺术不必然是画布上的油彩、浇铸出的青铜像或者雕凿过的大理石像。艺术家为了表达自己，可以借助任何方式，使用任何可以想见的媒介。他在宣称，艺术是经由视觉传达的观念，而不必是制作艺术品的材料，也不在于它是否与当下品位符合。这件异想天开、近乎欺骗的作品蕴涵了丰富的观念，杜尚是在告诉我们，艺术可以是任何东西，只要有人愿意称它为艺术，当然这并不等于说它就是好的艺术。进而言之，他表明艺术可以很小，《L.H.O.O.Q.》只及原作的零头那么大。杜尚挪用达芬奇的著名画作，并以迥异于传统的方式解读它，以此暗示“怎样认识艺术”这一问题的答案永远都不固定，答案会变，艺

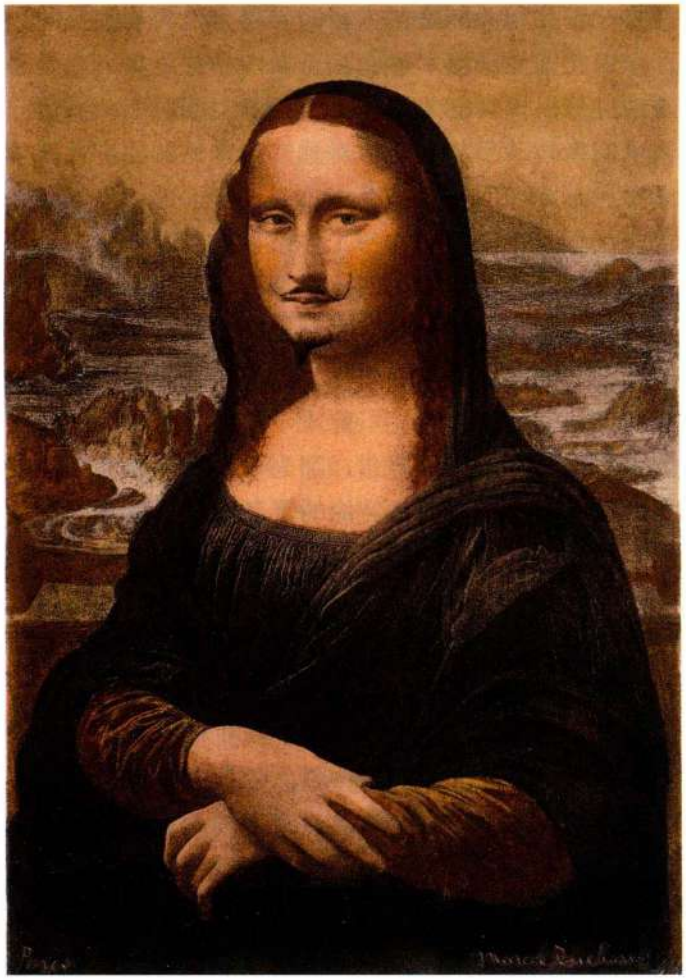


图 I.11 马塞尔·杜尚：**《蒙娜丽莎（L.H.O.O.Q.）》**。1919 年。经改动的现成品，复制品上的铅笔画，17.8 × 12 厘米。私人收藏

术家、观众、作家、收藏家和策展人都会给出自己的答案，并按各自的目的使用它。最后，当然这也是杜尚对艺术的诸多杰出贡献之一，他告诉我们艺术可以很好玩；它可以挑衅那些关于美的习见，它以最为严肃的方式吸引我们心智的同时，也可以让我们微微一笑，甚或开怀大笑。

艺术与美学：美的观念流转更替

杜尚之所以选择《蒙娜丽莎》去“搞破坏”，原因之一必定在于很多人认为它是历史上最美的画作。的确，它即使不是世界上最有名的画作，也是最有名的画作之一。1919 年，大多数持这种看法的人可能从没见过原作，只是见过它的复制品，而这些复制品的效果恐怕还不及杜尚在《L.H.O.O.Q.》中用的那张！但他们仍然会认为达芬奇的原作才是美的，杜尚的滑稽版不美。杜尚将《L.H.O.O.Q.》这种处理过的拾得物称为“挪用现成品”，《泉》（见图 28.2）是此类创作的又一例作。他坚称这些作品没有任何审美价值，不应视其为美，之所以选择它们是因为它们在美学上的中性状态。杜尚感兴趣的是这些东西一旦被称为艺术品之后所体现的观念。

《L.H.O.O.Q.》与关于这幅作品美不美的争议提出的是美学问题，美学研究美及其起源与意味，主要属于哲学范畴。对美学概念的兴趣在西方可追溯至古希腊。希腊人的美学理论反映着他们的文化观念和文化性格。希腊人把《克里提奥斯的少年》（见图 I.12）这样的雕像称为美，是指这尊雕像反映了被普遍接受的观念：比例恰当的青年男子是道德上至善或完美的化身。人们甚至认为，这个至善至美的理想化形式可以用来激发向上的情感，健全那些推崇它的优秀公民的品格，这种功能对动荡不安的城邦而言极其重要。

在现代世界，艺术史家同艺术家一样，也为各种各样的美学理论所影响，这些理论在根本上反映着当下在社会与文化发展方向上的指归。随着我们世界的日益变幻和支离破碎，关于真、善、美的美学理论也开始强调美学概念的相对性，而不再把它们视为一成不变的永恒。现在许多艺术史家都主张，只要有理可循，一件艺术品可以同时相容于几种关于美的解读或

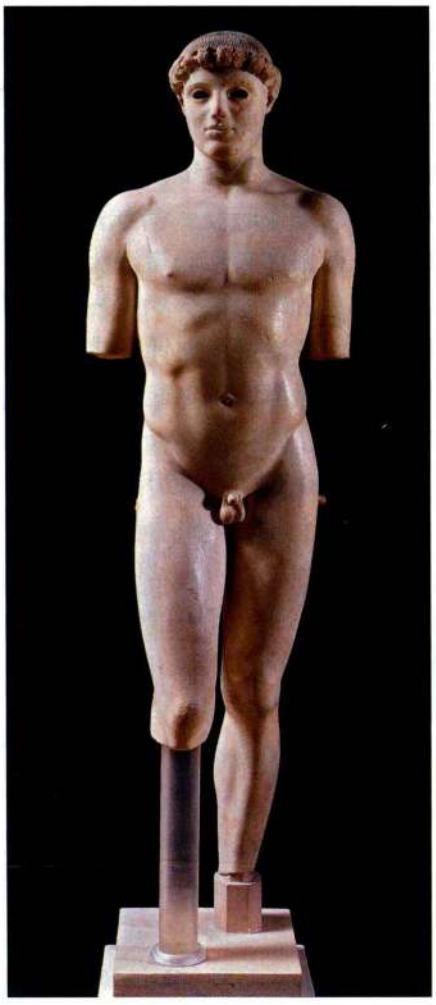


图 I.12 **《克里提奥斯的少年》**。约公元前 480 年。高 116.7 厘米。雅典卫城博物馆

其他美学概念，尽管它们之间经常互相抵触。所以尽可以抛开杜尚自己的声明，在他的挪用现成品中感受到美，当然，感受它的方式与感受达芬奇的《蒙娜丽莎》绝不相同。杜尚作品的美源于对智力的吸引，如果我们理解他所传达的信息，他的作品就会显得睿智甚至深刻。他的机智和对艺术的洞察把一件稍作修改的廉价黑白复制品转变为引人关注的艺术品，其方式与达芬奇有很大不同。《L.H.O.O.Q.》吸引我们的品质是它的聪颖与机智，与达芬奇的《蒙娜丽莎》的内在技巧和涵义有天壤之别。《L.H.O.O.Q.》中引人入胜的观念和机智使它超越了年轻人的单纯闹剧，指出了看待艺术的新方式。自问世以来，杜尚对于艺术本性的创新性反思已经对艺术家和美学理论产生了深远的影响。如果没有杜尚的作品，我们绝不可能会欣赏罗伯特·劳申伯格的《宫女碑》（见图 29.10），这件作品创作于 20 世纪 50 年代末期，由拾得材料组成，枕头和公鸡标本与那些充满性暗示的废弃物幽默诙谐地粘接在一起。

品质寓于心抑或出于手？

品质和原创性这样的词汇常用于对艺术品的讨论，尤其是在本书或其他类似书籍中决定作品取舍的时候。然而这些词在不同的批评家笔下却有不同的含义。例如，在漫长的艺术史中，绘画技艺或技巧都被看作评价品质时最重要的特点。为了拆穿品质只关乎技法这一神话并把握住它到底指涉什么，让我们再回到沃霍尔的《金色的玛丽莲·梦露》。这幅作品充满了故事，例如我们可以讨论它针对艺术意义或者名流重要性的提问方式。但沃霍尔避开了艺术创作中技艺是否重要这一问题，因为他本人可能连碰都没碰过这幅画！我们已经看到他怎样挪用了别人拍摄的玛丽莲·梦露的照片，他自己连照片都没拍过。之后，沃霍尔指导助手们准备印刷用的丝网。他们还准备了画布，以沃霍尔选择的颜色将图像印到画布上，有可能也是他们按照沃霍尔的要求涂上了金色，虽然我们对此并不确信。

沃霍尔让助手制作作品，是在告诉我们品质与艺术家的技艺无关，甚至与艺术家是否亲自动手创作无关，但它关乎艺术家以视觉语言传达观念的水准。艺术效果本身或其哲学的品质与实现该效果所采用的技术手段的品质一样，都是衡量艺术的标准。亲临纽约现代艺术博物馆观看《金色的玛丽莲·梦露》是一次震撼的体验。站在这幅高达 1.8 米的画作前，这位最著名的美国性感偶像的空洞虚华一览无遗。由于同这件特定作品相关的是艺术家的洞察力，而非其实际操作，因此即便沃霍尔可能除了在作品背后署名之外不曾动过一根指头也无关紧要。然而很快我们就会谈到，艺术家亲自动手与否经常对感知艺术品的原创性至关重要。

沃霍尔把他的曼哈顿工作室称为“工厂”，公开宣称他的艺术与他个人的技能无关。他告诉我们艺术是一件商品，他所做的就是制造甚至批量生产产品。“工厂”以同一张报纸照片为底本，炮制了很多幅梦露肖像和印刷品，纵使不曾成千上万也有成百上千。沃霍尔通常所做只是署名，因为很多人把署名当作艺术品不可或缺的一部分，他的署名强化了署名本身的重要性。讽刺的是，14 世纪至 18 世纪间大部分绘画大师的作品都没有署名。事实上，几个世纪以来艺术家们都有助手协助他们作画。

安特卫普画家彼得·保罗·鲁本斯是 17 世纪上半叶最著名的画家之一，他有一间机械式生产画作的庞大画坊，尤其生产巨幅作品。他的助手们通常都是专攻花卉、动物或服装等的画家，其中不少人后来凭着各自的专长获得了成功。鲁本斯完成画面设计之后，按他的风格培训的助手就会绘制各自的部分。鲁本斯在最后阶段参与其中，根据需要完成作品。顾客的出价往往决定着鲁本斯实际参与作画的比例，事实上他



图 I.13 帕布罗·毕加索：**《格尔尼卡》细部**。1937 年。布面油画，3.51 × 7.82 米。马德里国家博物馆索菲亚皇后艺术中心，马德里普拉多博物馆永久出借

也独立完成了很多作品。鲁本斯辉煌炫丽的笔触在许多方面都对绘画的创作至关重要。他不仅确实在笔法上胜其助手一筹，而且其画作的本质特征或者生命，就得自他在画布上铺陈颜料的独特方式，这一点并不逊于他戏剧性的构图。在主顾们看来，鲁本斯的笔触成就甚至强化了他的题材。尽管鲁本斯画坊中出产的作品具有协作性质，但其中对观念及其有力的视觉传达形式的结合常常令人惊叹不已。作品的原创性正存在于这种结合之中。

因此，美、品质和原创性等概念，就不仅仅指涉物质对象，如色彩鲜艳的悦目画作，或造型完美的大理石像。它们是栖居在内容中的观念，体现为以视觉形式传达内容所能达到的程度。艺术史上某些最著名的绝世佳作中描绘着恐怖的场景，如砍头（见图19.5）、钉十字架（见图18.13）、死亡绝望（见图24.18和24.20）、情感焦虑（见图29.9）以及对无辜妇孺的残暴屠杀（图I.13）。杜尚的《L.H.O.O.Q.》和沃霍尔的《金色的玛丽莲·梦露》则既充满力量又引人入胜。有人甚至认为复杂的观念及其出人意料的表达使这些作品美得动人。

作为艺术的摄影

本书第一版所讨论的媒介并未包括摄影。四十多年后的今天，摄影的艺术价值已经不言自明。1839年摄影发明之初，艺术界普遍把它看作客观记录现实的机械过程而将之排除在外。在当时人眼中它是近乎魔术的方法，摄影者无须经过长期艺术训练就可以分毫不差地捕捉到人和物的细节。尽管有些艺术家对照片中通常客观且纯属偶然的性质产生了兴趣，许多批评家还是认为这种新媒介不具备足以让它与绘画和雕塑这两种主要美术形式相比肩的美学价值。似乎谁都可以从事摄影。乔治·伊斯特曼（George Eastman）于1888年发明了手持柯达相机，使摄影变成了男男女女的娱乐消遣。

摄影经过了长期的斗争才摆脱了流俗和机械的烙印。19世纪90年代，格特鲁德·克泽比尔等摄影师通过将照片洗印得柔和、精致和流畅，试图使这种艺术抛弃生硬而机械的外观（见图26.46）。但在20世纪初，保罗·斯特朗等人开始热衷于黑白照片细节的硬边线，以及通过创造性裁切照片造成的抽象效果。他1917年的《辐条车轮》（见图28.43）是对机械时代的赞颂，也是对绘画和雕塑领域最新潮流的赞美。20世纪40年代，黑白摄影已经被接受为一种艺术形式，但直至60年代，当摄影成为艺术院校课程设置的重要组成部分时，黑白摄影才开始跻身于主要艺术形式之列。彩色摄影则花了更长时间才获得认真的对待。如今，黑白摄影、彩色摄影与电视电影一起，都已上升为重要的艺术媒介。19、20世纪的照片一度只被少数圈内人士关注，现在却成了抢手货，许多博物馆纷纷设立摄影部，建立起重要的收藏。换而言之，人们用了一百多年的时间才克服了对机械化工艺的偏见，并培养出发现摄影独特可能性与美的眼光。

只需观看李·弗里德兰德（Lee Friedlander）1972年拍摄的《阿尔伯克基城》（*Albuquerque*，图I.14），就能明了摄影何以能在艺术价值上抗衡绘画和雕塑。在《阿尔伯克基城》中，弗里德兰德拍摄了一个精神空虚、死气沉沉的现代美国，并暗示这是技术发展的结果。他是怎样做到这点的呢？这幅照片的空虚感挥之不去。画面上空无一人，在随处突兀出现的种种物体之间，填充着由人行道和大街形成的诡异空旷的空间。生硬而怪诞的几何形主宰着画面，这见于立杆、大楼、消防栓和矮墙那坚挺的垂直线。到处都是柱体、矩形和圆形。注意背景中大楼上众多不同的矩形，或人行道上的长方地砖以及前景中的矮墙。

画面虽然寂静空旷，却是匆忙和烦躁的写照。竖直的立杆与平房、大楼上强烈的垂直元素共同敲响了震颤的断奏。无焦点无中心的不对称构图，以及街道与前景矮墙所呈的斜向交叉，进一步加强了这一断奏的能量。（注意看消防栓的影子如何与大街的走向成平行之势。）令人烦扰的元素遍布作品各个角落。从照片上部被裁掉而无法看到的街牌在矮墙上投下神秘的影子。立杆在视觉上把狗切成两半，狗与其象征性标志消防栓分离开来，也与其并未出现的主人分离开来了。反过来看，消防栓似乎也位置不对，因为它露



图I.14 李·弗里德兰德：**《阿尔伯克基城》**。1972年。明胶银盐成像，27.9×35.6厘米

出地面的部分过长。右边的汽车被粗暴地裁掉了，而一根灯柱则怪异地从引擎盖上冒出。构图中央的电话线杆斜向一边，似乎是那辆从照片边缘驶进的汽车撞歪的，当然，汽车实际是停泊在此，并未行进。我们为什么认为这种空旷疯狂的品质是人为的？因为画面为人造物和技术所支配，我们看到的是电话线杆、电线、人行横道标牌、机器般丑陋的组装公寓楼、锃亮的汽车与消防栓。前景左下方被裁掉的是地下电缆的钢盖。

除了中景和远景中几株凌乱的树木，自然在各处都已为水泥所覆盖，只有消防栓旁边的杂草在疯长。在这幅出色的照片中，弗里德兰德呈现了他对现代美国的本质的看法：技术、对人造物的痴迷以及支离破碎的快节奏生活方式，已经催生了异化，造成了与自然界和精神生活的疏离。同样重要的是，他告诉我们现代化正在让美国变得千篇一律。从作品标题我们得知这是新墨西哥州的阿尔伯克基城，但如果没有这个标题，它可以是美国的任何地方。

弗里德兰德不只是发现了构图。他精心选取并制作了这一构图。他不只是需要阳光，而且必须耐心等到它出现在正确的位置，否则消防栓的阴影就无法与街道平行。弗里德兰德在组织构图时小心翼翼地在前景左下方安排了井盖的一角，同时砍下了右侧汽车的一部分。照片中的几何形也并非偶然，实属作者刻意为之。他没有运用会形成模糊且具有空气效果的柔焦，而是运用深焦产生出充满细节的锐利影像，人行道上每块长方形地砖都清晰可见。公寓楼、前景矮墙和画面左缘挡住汽车的设备箱都是竖直的矩形，它们强烈的白调子可能出自精密的暗房技巧，立有圆柱的平房入口处排布的矩形也是如此。弗里德兰德在生硬冷漠的干巴巴影像中暴露着现代美国的丑陋，正是这一信息的力量，使他创造出一件格外优美的艺术品。

作为艺术的建筑

虽然建筑的基本语汇是抽象的，且致力于构造功能性的空间，但它也成为强有力的观念传达者。例如1656年詹洛伦佐·贝尼尼受教皇亚历山大七世委托所设计的罗马圣彼得大教堂前的广场中，我们就看到了他所表达的复杂观念。一排立柱（柱廊）勾勒着贝尼尼所营造的空间，像是拥抱来客、给人安慰的双臂（图I.15），鼓励敬拜者走进教堂。贝尼尼的设计使这幢建筑像是在欢迎每一位来客加入普世（天主）教会。几乎与此同时，法国建筑师克劳德·佩罗接受了设计路易十四王宫（巴黎卢浮宫）东立面的委托（图I.16）。



图I.15　罗马圣彼得大教堂。卡洛·马代尔诺建造的中堂与立面，1607—1615年；詹洛伦佐·贝尼尼建造的柱廊，设计于1657年

他将处理宫廷日常事务的底层设计为低矮的墩座；供路易起居的二层远高于底层，这也是宫殿最主要的楼层，昭示路易的伟大。佩罗在加高的二层中运用了使人联想起罗马神庙的设计，从而将路易十四同罗马帝国和天下王权联系在一起。刻意的对称设计进一步表达着路易对宫廷和国家的掌控。

现代巨贾所罗门·R·古根海姆（Solomon R. Guggenheim）委托建筑师弗兰克·劳埃德·赖特在纽约市设计一座博物馆，以满足自己对现代艺术的挚爱之情。赖特的古根海姆博物馆坐落于上曼哈顿第五大道，俯瞰中央公园（图I.17），是20世纪中叶最大胆的建筑宣言。该馆建于1956至1959年间，与周边的住宅样式迥异，由此即刻表明它的功能也与之不同。事实上，该馆根本不同于当时建造的任何建筑。可以说其外观就在宣称这是一座博物馆，因为它看起来不仅是一座功能性建筑，更像是一尊巨大的雕塑。

1945年构思古根海姆博物馆时，赖特想要创造一座有机的建筑，背离那种用方格子填满方盒子的常规静态设计。从20世纪早期开始，赖特就设计了一批在结构和材料上都与周围自然风景融为一体的住宅（见图26.42）。无论是住宅还是商用建筑，他所设



图I.16　路易·勒沃、克劳德·佩罗、夏尔·勒布仑：巴黎卢浮宫东立面。1667—1670年



图 I.17 弗兰克·劳埃德·赖特：**纽约古根海姆博物馆**。1956—1959 年



图 I.18 弗兰克·劳埃德·赖特：**纽约古根海姆博物馆内部**。1956—1959 年

计的结构都反映了自然的真实结构，他视之为连续的延伸。他的建筑或者从中央内核向外辐射，或者围绕着位于中央的虚空，但无论哪种情况，它们都像树叶或晶体那样蔓延生长，环环相扣，景象环生。

纽约古根海姆博物馆基于自然形式设计而成。它的设计围绕一条螺旋形坡道进行（图 I.18），意图再现螺旋形的贝壳。它的结构也会让人联想到陶瓶。建筑底部封闭，顶部开放，愈高处愈宽阔，最后以光线充足的玻璃天窗封顶。谈起古根海姆博物馆，赖特常会引用一句中国古语“埏埴以为器，当其无，有器之用”。在很大程度上，该馆的展览空间就是螺旋形参观坡道所形成的一间巨屋。赖特想让参观者先乘电梯直达坡道顶层，然后再沿着倾斜度为百分之三的斜坡缓缓下行，感受重力的徐徐牵引。因为坡道较窄，观众不可能远离展品，这就迫使他们与艺术品建立起亲密的关系。与此同时，他们还可以在开阔的室内空间中回望到走过的展区，比较眼前的作品与远处大圆弧上呈现的展览片段。他们也可以向前看，预览即将到达的展区。赖特将这幢建筑的延伸感和流动性视为有机的体验。自坡道上方俯瞰，凸凹形式的跌宕起伏反映着自然界生生不息的微妙运动。赖特甚至在底层布了一池清水，迎接从天窗泻下的阳光。撇开规模不谈，没有哪一座博物馆曾营造出这样开放的空间感和连续的运动感，也没有哪一座博物馆怀有这样的社群精神；在古根海姆博物馆，所有的人都团结在同一屋檐下（见图 I.18）。

体验艺术

本书会介绍大量艺术作品，其中大多数都有复制图片。但只有当你看到原作，你才会扩展对这些作品的认识。无论本书中或别处的复制品多么精确，它们都只不过是原作的替身。我们希望你能去博物馆参观原作；但要记住，观看艺术并感受它全部的影响需要长时间反复观看。偶尔，你也许会对某件作品作深入的解读，这需要精察细节，需要追问它们为什么出现于此。理论上，博物馆会帮助你理解艺术。通常那里会有解说牌说明作品在某一特定展览或展厅中集中展示的原因，单件作品也常常都配有标签，以提供深入的信息。重要的临时展通常连带出版图录，提供其他层面的信息和解释。不过，解说牌、标签和图录一般反映的是某个人对作品的解读，而接近或思考作品的途径还会有很多其他方式。

虽然博物馆是观看艺术的有效途径，而且肯定也是最有效的途径，但相对而言艺术博物馆还只是新生事物。事实上，19 世纪以前的艺术不是为在博物馆展出而作，而是用于家居、教堂或市政建筑。今天，我们在画廊、公司休息大厅或办公室、宗教场所，乃至私人住宅中都可以看到艺术品。从地铁站、车站到广场，从图书馆、音乐厅、剧院到市政厅，公共空间中艺术也无处不在。艺术不仅遍布于大学或学院的建筑内部，而且这些建筑本身也是艺术。正如杜尚所倡导的，你坐的椅子，你读此书时置身的建筑都是艺术品，它们不一定是伟大的艺术，但确实是艺术。甚至，你身上穿的衣服也是艺术。不管你在哪里找到艺术，它都会对你有所叙说并创造情境。

艺术不像许多人让我们认为的那样是奢侈品，而是日常生活的组成部分。无论我们意识与否，它都是影响我们的主要因素之一；当我们置身于充实且激动人心的视觉环境时，会对我们自身感觉更好。最重要的是，艺术激发我们的思考。即使它在挑衅激怒我们的时候，也通过让我们追问自己的心态、价值观和世界观，来拓展我们的体验。本书会引领你走进这个与我们的生活水乳交融的迷人领域。阅读本书之后，世界在你眼里将不复依旧……



简目

序 言 17
导 论 走近艺术 23

第一部分 古代世界

第一章 史前艺术 1
第二章 古代近东艺术 21
第三章 埃及艺术 47
第四章 爱琴艺术 79
第五章 希腊艺术 101
第六章 伊特鲁里亚艺术 161
第七章 罗马艺术 177

第二部分 中世纪

第八章 早期基督教与拜占庭艺术 235
第九章 伊斯兰艺术 277
第十章 早期中世纪艺术 311
第十一章 罗马式艺术 345
第十二章 哥特式艺术 385

第三部分 从文艺复兴到洛可可

第十三章 13—14 世纪的意大利艺术 437
第十四章 15 世纪北部欧洲的艺术创新 469
第十五章 15 世纪意大利的早期文艺复兴 503
第十六章 意大利的盛期文艺复兴：1495—1520 年 555
第十七章 16 世纪意大利晚期文艺复兴与风格主义 587
第十八章 16 世纪北部欧洲的文艺复兴与宗教改革 621
第十九章 意大利和西班牙的巴洛克艺术 659
第二十章 尼德兰的巴洛克艺术 697
第二十一章 法国和英国的巴洛克艺术 733
第二十二章 洛可可艺术 757

第四部分 现代世界

第二十三章 启蒙时代的艺术：1750—1789 年 789
第二十四章 浪漫主义时代的艺术：1789—1848 年 823
第二十五章 实证主义时代：现实主义、印象主义与拉斐尔前派，1848—1885 年 861
第二十六章 进步与无止境的渴望：后印象主义、象征主义与新艺术风格，1880—1905 年 903
第二十七章 走向抽象：现代主义革命，1904—1914 年 945
第二十八章 两次世界大战之间的艺术 983
第二十九章 从战后到后现代：1945—1980 年 1037
第三十章 后现代时代：1980 年至今的艺术 1077

重要词汇 1111
延伸阅读 1133
索 引 1143
鸣谢 1188
译后记 1190
出版后记 1196

目录

序 言 17

导 论 走近艺术 23

第一部分 古代世界

第一章 史前艺术 1

旧石器时代的艺术 2

解读史前绘画 6

旧石器时代的雕刻 8

■ 背景知识：石器时代的分期 10

新石器时代的艺术 12

定居社会与新石器时代的艺术 13

欧洲建筑：坟墓和仪式 17

小 结 19

第二章 古代近东艺术 21

苏美尔艺术 22

神庙建筑：连接天地 23

雕塑与镶嵌 24

视觉叙事 27

圆筒印章 29

阿卡德艺术 29

雕塑：权力与叙事 31

新苏美尔复兴 31

建筑：乌尔的塔庙 32

雕塑：古蒂亚雕像 33

巴比伦艺术 33

《汉谟拉比法典》 33

亚述艺术 34

帝国艺术：表现皇权 35

晚期巴比伦艺术 37

皇 宫 37

近东地区性艺术 38

赫梯人 38

腓尼基人 39

伊朗艺术 39

早期伊朗艺术 39

波斯帝国：美索不达米亚传统的世界继承人 40

波斯与伊斯兰统治之间的美索不达米亚 43

小 结 45

第三章 埃及艺术 47

前王朝时期和王朝初期艺术 48

《纳米尔国王石板》 48

古王国：黄金年代 50

古王国墓葬群 50

■ 背景知识：古埃及的主要时期 51

吉萨金字塔：国王新角色的反映 52

表现人物 55

中王国：通过艺术重新肯定传统 59

皇家肖像：表情与比例的变化 60

墓葬建筑 60

新王国：重现光荣 62

帝王谷中的皇家陵墓 62

众神之庙 64

块 雕 67

新王国陵墓画像 68

阿肯纳顿与阿马尔纳风格 69

阿马尔纳风格 70

图坦卡蒙与阿马尔纳的余波 72

纸莎草卷：《亡灵书》 73

晚期埃及 74

小 结 76

第四章 爱琴艺术 79

初期基克拉迪艺术 80
米诺斯艺术 82
克诺索斯王宫 84
壁画：描绘仪式与自然 85
米诺斯陶器 88
米诺斯雕花石器 89
末期米诺斯艺术 91
迈锡尼艺术 92
建筑：城堡 92
迈锡尼墓葬及其内容物 96
雕 塑 98
小 结 99

第五章 希腊艺术 101

希腊艺术的兴起：几何风格 102
■ 背景知识：希腊的男神与女神 102
几何风格陶器 103
几何风格雕塑 105
东方化风格：开拓视野 105
微型器皿 105
古风艺术：城邦的艺术 108
纪念性神庙建筑兴起 108
石 雕 112
建筑雕塑：建筑焕发生机 115
瓶画：宴饮的艺术 119
古典时期 120
古典雕塑 121
雅典卫城的建筑与雕塑 128
古典时期晚期 140
古典晚期建筑：城市建筑与宗教建筑 141
古典晚期绘画 145
亚历山大时代和希腊化时期 146
建筑：学者传统与戏剧风格 147
城市规划 149
希腊化时期雕塑：表情与运动 150
希腊化时期的绘画 157
小 结 158

第六章 伊特鲁里亚艺术 161

墓葬艺术 162
坟墓及其内容物 162
建 筑 169
城市规划 170
雕 塑 171
赤陶和青铜中蕴含的活力 171
小 结 175

第七章 罗马艺术 177

罗马早期和共和国时期 177
建筑：混凝土革命 179
雕 塑 184
绘 画 189
帝国初期 190
肖像雕塑 191
浮 雕 193
建 筑 201
行省艺术及建筑 209
民居艺术及建筑 212
帝国晚期 219
肖像雕塑 219
浮 雕 221
建 筑 223
罗马帝国晚期的行省建筑 225
小 结 228

第二部分 中世纪

第八章 早期基督教与拜占庭艺术 235

早期基督教艺术 237
君士坦丁之前的基督教艺术 237
■ 背景知识：耶稣生平 240
基督教得到官方承认后的基督教艺术 241
拜占庭艺术 253
早期拜占庭艺术 253
偶像破坏论战 264
中期拜占庭艺术 265
晚期拜占庭艺术 273
■ 背景知识：《圣经》和天国人物 273
小 结 275

第九章 伊斯兰艺术 277

■ 背景知识：伊斯兰教及其使者 278
伊斯兰艺术的形成 279

宗教建筑 279
世俗建筑 282
伊斯兰风格的发展 282
宗教建筑 283
奢侈艺术 285
伊斯兰艺术与波斯传统 286
建 筑 286
伊朗的人物或动物艺术形式 288
古典时代 289
法蒂玛王朝的艺术影响 289
阿尤布人与小亚细亚的塞尔柱突厥人 291
古典末期的艺术和建筑 292
蒙古人的赞助 293
帖木儿的赞助 294
马穆鲁克人的赞助 295
纳斯瑞德人的赞助：阿尔罕布拉宫 297
晚期三帝国 299
欧洲和亚洲的奥斯曼人 300
伊朗的萨非时代 302
印度的莫卧儿时代 306
伊斯兰艺术的延续和变化 307
小 结 308

第十章 早期中世纪艺术 311
盎格鲁—撒克逊和维京艺术 312
动物风格 314
爱尔兰—撒克逊艺术 316
手抄本 316
加洛林艺术 321
雕 塑 321
绘画装饰书籍 322
建 筑 325
奥托艺术 330
建 筑 330
金属制品 333
帝国庄严的传达者：牙雕与手抄本 337
雕 刻 338
小结 343

第十一章 罗马式艺术 345
罗马式风格的首次登场 347
建 筑 347
大型石雕 348
成熟期的罗马式艺术 348
朝圣教堂及其艺术 349
克吕尼教派的建筑与雕刻 355
克吕尼教派壁画 364
西多会建筑与艺术 364
其他本笃会建筑与壁画 365
书籍插图 366
罗马式风格的地方变体 371
法国西部：普瓦图 371
法国东南部：普罗旺斯 371
托斯卡纳地区 373
默兹河谷的默兹风格 375
德 国 375
诺曼底和英格兰 376
罗马式时期的悖论 382
小 结 383

第十二章 哥特式艺术 385
法国早期哥特式艺术 387
圣德尼：絮热与哥特式建筑的开端 387
沙特尔大教堂 391
拉昂大教堂 393
巴黎圣母院 394
法国盛期哥特式艺术 396
沙特尔大教堂的重建 396
亚眠大教堂 405
兰斯大教堂 407
辐射式风格或宫廷风格 410
圣礼拜堂 412
特鲁瓦的圣乌尔班教堂 413
手抄本彩饰 413
法国晚期哥特式艺术 415
手抄本彩饰 415
雕 塑 417
建筑：火焰哥特式 420
哥特式艺术的传播 420
英格兰 420
德 国 425
西班牙 428
意大利：哥特式艺术预览 430
小 结 431

第三部分　从文艺复兴到洛可可

第十三章　13—14 世纪的意大利艺术　437

教堂建筑与托钵会的成长　438
阿西西的方济各会　439
城市教堂及其陈设品　441
佛罗伦萨大教堂的扩建　445
市政府建筑：市政厅　448
托斯卡纳地区的绘画　448
奇马布埃与乔托　449
锡耶纳：杜乔和西莫内作品中对圣母的虔诚　452
彼得罗·洛伦泽蒂和安布罗焦·洛伦泽蒂　457
危难时期的艺术家与赞助人　460
意大利北部　463
威尼斯：稳定的政局与辉煌的建筑　463
米兰：维斯孔蒂家族与北欧的影响　463
小 结　467

第十四章　15 世纪北部欧洲的艺术创新　469

宫廷艺术：国际哥特式　471
法国王室雕刻　471
彩饰手抄本：《日课经》　474
波希米亚与英格兰　475
中心城市与新艺术　477
图尔奈的罗伯特·康平　477
布鲁日的扬·凡·爱克　480
布鲁塞尔的罗杰·凡·德·维登　485
15 世纪晚期的尼德兰艺术　488
贵族对珍玩宝器、个人书籍与挂毯的嗜好　488
南尼德兰的木板绘画　490
北尼德兰　492
早期尼德兰风格对各地区的影响　494
法 国　494
西班牙　495
中部欧洲　496
印刷与版画艺术　499
科尔马与巴塞尔的印刷中心　500
小 结　501

第十五章　15 世纪意大利的早期文艺复兴　503

佛罗伦萨（约 1400—1430 年）：建筑与建筑雕刻的古代灵感　505
洗礼堂之争　505
布鲁内莱斯基与佛罗伦萨大教堂穹顶　507
为圣米迦勒园中教堂创作的多那太罗与南尼·迪·班科　507
布鲁内莱斯基的孤儿收容院　510
佛罗伦萨家族的礼拜堂与教堂：1420—1430 年　511
布鲁内莱斯基的圣洛伦佐教堂　512
布鲁内莱斯基在圣十字教堂：帕奇礼拜堂　514
斯特罗齐家族、圣三一教堂与真蒂莱·达·法布里亚诺　515
马萨乔在新圣母教堂　516
布兰卡奇礼拜堂　518
佛罗伦萨风格的传播：1425—1450 年　519
比 萨　519
锡耶纳　520
帕多瓦　521
美第奇时代的佛罗伦萨：1430—1494 年　522
雕塑与建筑雕塑　522
15 世纪中期佛罗伦萨的教堂与女修道院　526
家庭生活：府邸、陈设与绘画，约 1440—1490 年　530
贵族府邸　531
为佛罗伦萨收藏家创作的英雄形象　532
府邸绘画　534
肖像画　539
文艺复兴风格的回响：1450—1500 年　541
意大利中部的皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡　541
在曼图亚工作的阿尔贝蒂与曼泰尼亚　544
威尼斯　547
罗马与教皇国　550
小 结　552

第十六章　意大利的盛期文艺复兴：1495—1520 年　555

佛罗伦萨与米兰的盛期文艺复兴　556
达芬奇在佛罗伦萨　556
达芬奇在米兰　557
改造女性肖像画　562
罗马复苏　563
布拉曼特在罗马　563
米开朗基罗在罗马与佛罗伦萨　565
米开朗基罗服务于教皇尤利乌斯二世　568
拉斐尔在佛罗伦萨和罗马　574
威尼斯　581

乔尔乔内 581
提 香 584
小 结 585

第十七章 16世纪意大利晚期文艺复兴与风格主义 587

晚期文艺复兴的佛罗伦萨：教会、宫廷与风格主义 589
16世纪20年代的佛罗伦萨宗教绘画 589
佛罗伦萨的美第奇家族：从王朝到公国 590
罗马改革 596
米开朗基罗在罗马 596
天主教改革与耶稣堂 602
贡扎加家族统治的曼图亚 605
T型宫 605
帕尔马与波洛尼亚 607
柯勒乔与帕尔米贾尼诺在帕尔马 607
拉维尼娅·丰塔纳在波洛尼亚 608
威尼斯：祥和的共和国 609
桑索维诺在威尼斯 609
提 香 610
提香的艺术遗产 613
安德烈亚·帕拉第奥与晚期文艺复兴建筑 615
小 结 618

第十八章 16世纪北部欧洲的文艺复兴与宗教改革 621

法国：偏好意大利形式的宫廷趣味 621
城堡与宫殿：意大利建筑的变体 622
城堡内部的艺术 625
西班牙：控制全球的权力与正教 628
埃斯科里亚尔宫 629
埃尔·格列柯在托莱多 630
中部欧洲：宗教改革与艺术 632
格吕内瓦尔德的《伊森海姆祭坛画》 633
阿尔布雷希特·丢勒与北方文艺复兴 635
改革时代的宗教与宫廷艺术 640
城市中的绘画：人文主义题材与宗教动乱 642
英格兰：宗教改革与权力 645
尼德兰地区：世界市场 648
城市与宫廷：大卫与戈萨埃特 649
安特卫普：商人、市场与道德观 651
小 结 657

第十九章 意大利和西班牙的巴洛克艺术 659

意大利绘画 661
卡拉瓦乔与新风格 662
阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基 665
天顶画与安尼巴莱·卡拉奇 668
意大利建筑 673
圣彼得大教堂完工与卡洛·马代尔诺 673
贝尼尼与圣彼得大教堂 674
装饰中的建筑元素 676
巴洛克的另类人物：弗朗切斯科·波洛米尼 677
都灵巴洛克：瓜里诺·瓜里尼 680
威尼斯巴洛克：巴尔达萨雷·罗根纳 682
意大利雕塑 683
早期巴洛克雕塑：斯蒂法诺·马代尔诺 683
巴洛克的发展：詹洛伦佐·贝尼尼 683
古典主义的另类人物：亚历山德罗·阿尔加迪 686
西班牙绘画 688
西班牙静物画：胡安·桑切斯·科坦 688
那不勒斯与卡拉瓦乔的影响：胡塞佩·里韦拉 689
迭戈·委拉斯凯兹：从塞维利亚到宫廷画师 690
修会与苏巴朗 694
虔诚的极致：巴托洛梅·埃斯特班·牟里罗 695
小 结 695

第二十章 尼德兰的巴洛克艺术 697

佛兰德斯 698
彼得·保罗·鲁本斯与巴洛克风格的确立 699
安东尼·凡·代克：服务英格兰宫廷期间的历史画和肖像画 705
佛兰德斯本土艺术和雅各布·约丹斯 706
布吕盖尔传统 706
静物画 707
荷兰共和国 710
哈勒姆学院：亨德里克·霍尔齐厄斯 711
荷兰的卡拉瓦乔主义者：亨德里克·特布吕根 711
哈勒姆艺术家与弗兰斯·哈尔斯 712
新一代哈勒姆画家：朱迪思·莱斯特 715
伦勃朗与阿姆斯特丹的艺术 716
市场：风景画、静物画和风俗画 721
风景画：扬·凡·霍延 723
城市风光画：雅各布·凡·雷斯达尔 723
建筑画与皮埃特·萨恩列达姆 725

静物画：威廉·克拉兹·海达　725
花卉画与拉歇尔·鲁伊斯　726
风俗画：扬·斯蒂恩　727
隐私风俗画与扬·维米尔　728
杰拉德·特·伯赫的精致风俗画　730
小 结　731

第二十一章　法国和英国的巴洛克艺术　733

法国：路易十四风格　735
法国油画和版画　735
法国的古典主义建筑　744
雕塑：贝尼尼的影响　749
英国的巴洛克建筑　750
伊尼戈·琼斯与帕拉第奥的影响　750
克里斯托夫·雷恩爵士　751
约翰·范布勒和尼古拉斯·霍克斯穆尔　754
小 结　755

第二十二章　洛可可艺术　757

法国：洛可可的兴起　758
绘画：普桑派对鲁本斯派　759
法国洛可可式室内装饰　768
英国：绘画与版画制作　770
威廉·荷加斯与叙事画　770
托马斯·庚斯博罗与英国肖像画　772
乔舒亚·雷诺兹　773
德国、奥地利与中欧的洛可可艺术　775
约翰·菲舍尔·冯·埃拉赫　775
雅各布·普兰德陶尔　776
巴尔塔扎尔·诺伊曼　777
多米尼库斯·齐默尔曼　777
意大利　778
提埃波罗与幻景式天顶装饰画　778
卡纳莱托　780
小 结　781

第四部分　现代世界

第二十三章　启蒙时代的艺术：1750—1789 年　789

1760 年之前的罗马：新古典主义的源头　791
新古典主义的基本艺术原则：门格斯、巴托尼、汉密尔顿　791
1760 年之前的罗马：浪漫主义的源头　793
英国的新古典主义　795
雕塑与绘画：历史主义、道德观与古代　795
当代历史画的诞生　798
建筑与室内设计：帕拉第奥风格的复兴　799
英国早期浪漫主义　802
建筑与景观设计：崇高与如画　802
绘画：理智与情感并存　805
法国的新古典主义　809
建筑：理性古典主义　809
新古典主义建筑的高峰：朴素与空想　812
绘画与雕塑：表达启蒙运动价值观　814
新古典主义的顶峰：雅克－路易·大卫的绘画　817
小 结　821

第二十四章　浪漫主义时代的艺术：1789—1848 年　823

绘 画　825
西班牙：弗朗西斯科·戈雅　825
英国：精神强度及与大自然的纽带　827
德国：弗里德里希的泛神风景画　834
美国：作为隐喻的风景画以及风俗画的流行　835
法国：浪漫主义时期的新古典主义绘画　838
法国：涂绘浪漫主义与浪漫主义风景画　842
浪漫主义风景画　848
雕 塑　851
浪漫主义时代的新古典主义雕塑：安东尼奥·卡诺瓦　851
法国浪漫主义雕塑：与古典模式决裂　852
建筑中的浪漫主义复兴　853
英国：崇高和如画　854
美国：新生共和国的古代风格　855
法国：帝国风格　857
德国：创造一个新雅典　857
小 结　859

第二十五章　实证主义时代：现实主义、印象主义与拉斐尔前派，1848—1885 年　861

法国的现实主义　862
19 世纪 40、50 年代的现实主义：描绘当下社会境况　863
现实主义对学院价值观与中产阶级品位的抨击　867

印象主义：现实主义的另类形式　872
英国的现实主义　880
拉斐尔前派　881
唯美主义运动：个人心理与压抑的性欲　884
美国的现实主义　888
科学现实主义：托马斯·埃金斯　888
人像与自然主义风景：温斯洛·霍默与艾伯特·比尔施塔特　889
摄影：批量生产艺术的机械方法　891
首创　892
记录世界　892
报道新闻：新闻摄影报道　895
摄影作为艺术：画意摄影和组合成像　896
建筑与工业革命　898
钢铁玻璃建筑：火车站顶棚与展览会场　898
历史折衷主义与技术　899
宣示未来：埃菲尔铁塔　900
小结　901

第二十六章　进步与无止境的渴望：后印象主义、象征主义与新艺术风格，1880—1905年　903
后印象主义　905
保罗·塞尚：迈向抽象　905
乔治·修拉：寻找社会与画面的和谐　908
劳特雷克：半上流社会的艺术　911
文森特·凡高：借由色彩与象征的表达　912
保罗·高更：逃离现代社会　915
象征主义　918
纳比派　918
法国其他象征主义作品　919
法国之外的象征主义　920
美国艺术中的象征主义潮流　924
罗丹的雕塑　925
新艺术风格与对现代设计的追寻　928
新艺术风格的公共空间与私人空间　929
美国建筑：芝加哥学派　932
理查森：奠定现代主义建筑的基础　933
路易斯·沙利文与早期的摩天大楼　934
弗兰克·劳埃德·赖特与草原住宅　935
摄影　937
画意摄影与摄影分离派　938
纪实摄影　940
运动摄影与活动图片　941
小结　943

第二十七章　走向抽象：现代主义革命，1904—1914年　945
野兽派　946
立体主义　949
传统的折射与粉碎：《阿维尼翁少女》　949
分析立体主义：毕加索和勃拉克　952
综合立体主义：拼贴的力量　952
野兽派与立体主义的影响　954
德国表现主义　954
奥地利表现主义　961
毕加索与勃拉克之后的巴黎立体主义　962
意大利未来主义：行动主义与艺术　963
俄国的立体未来主义与至上主义　966
立体主义与幻想：夏加尔和基里科　968
马塞尔·杜尚与现代艺术的进退维谷　970
现代主义雕塑：布朗库西与马约尔　971
美国艺术　974
垃圾箱画派　974
军械库展览：现代主义进入美国　974
美国首批现代主义者：达夫与哈特利　975
欧洲的早期现代建筑　976
奥地利与德国的现代主义建筑　976
德国表现主义建筑　979
小结　980

第二十八章　两次世界大战之间的艺术　983
达达主义　985
苏黎世达达：让·汉斯·阿尔普　985
纽约达达：马塞尔·杜尚　986
柏林达达　987
科隆达达　991
巴黎达达：曼·雷　992
超现实主义　993
毕加索与超现实主义　994
巴黎的超现实主义　997
具象超现实主义：马格里特与达利　998
超现实主义与摄影　1000
超现实主义物品　1000
有机雕塑　1003
巴黎的让·阿尔普与亚历山大·考尔德　1003

英国的亨利·摩尔与巴巴拉·赫普沃思 1004
创造乌托邦 1004
俄国的构成主义：生产主义与功利主义 1005
风格派与普遍秩序 1007
包豪斯：创造“新人类” 1009
机器美学 1012
美国艺术：现代性、精神性与地方主义 1017
城市与工业 1017
装饰派艺术与国际风格 1020
寻求精神性 1022
地方主义与国家认同 1024
哈莱姆文艺复兴 1025
墨西哥艺术：寻求民族认同 1027
迭戈·里韦拉 1027
弗丽达与布拉沃 1028
第二次世界大战前夕 1029
美国：现代性的挫败 1030
欧洲：法西斯兴起 1031
小 结 1034

第二十九章 从战后到后现代：1945—1980 年 1037

纽约的存在主义：抽象表现主义 1038
超现实主义向抽象表现主义过渡的桥梁：阿西里·戈尔基 1038
抽象表现主义：行动绘画 1039
抽象表现主义：色域绘画 1041
纽约雕塑：戴维·史密斯和路易丝·内维尔森 1043
欧洲的存在主义：人物表现主义 1044
让·迪比费 1045
弗朗西斯·培根 1045
摒弃抽象表现主义：50 年代和 60 年代的美国艺术 1046
对生命的再次呈现与解剖绘画 1046
环境艺术与行为艺术 1048
波普艺术：以消费文化为主题 1051
50 年代与 60 年代的形式主义抽象艺术 1055
形式主义绘画 1055
形式主义雕塑 1058
多元的 70 年代：后极少主义 1059
后极少主义雕塑：几何与情感 1059
大地艺术与特定地点艺术 1060
观念艺术：作为观念的艺术 1063
电视艺术：白南准 1064
具有社会关怀的艺术 1065
街头摄影 1066
非裔美国人艺术：种族认同 1066
女性主义艺术：朱迪·芝加哥与性别认同 1069
晚期现代主义建筑 1070
国际风格的持续：路德维希·米斯·凡德罗 1070
雕塑性建筑：具有意义的团块 1071
小 结 1074

第三十章 后现代时代：1980 年至今的艺术 1077

建 筑 1079
后现代建筑：有所指涉的风格 1079
新现代主义：高科技建筑 1083
解构主义：对抗现代主义的权威 1086
建筑、体验与记忆：丹尼尔·里伯斯金 1089
后极少主义与多元主义：无限可能 1090
绘画回归 1090
雕 塑 1094
解构艺术：情境成为意义 1094
装置艺术与录像艺术的力量 1101
多种风格汇于一身：冈萨雷斯－托雷斯 1103
对身体的执迷 1104
世界性艺术：蔡国强 1106
小 结 1107

重要词汇 1111
延伸阅读 1133
索 引 1143
鸣谢 1188
译后记 1190
出版后记 1196

材料与技法目录

第一章　史前艺术　1
洞窟绘画　5
第二章　古代近东艺术　21
泥 砖　23
第三章　埃及艺术　47
建造金字塔　75
第四章　爱琴艺术　79
巨石工程　94
第五章　希腊艺术　101
间接失蜡法流程　124
第六章　伊特鲁里亚艺术　161
伊特鲁里亚黄金加工　164
第七章　罗马艺术　177
复制希腊雕塑　188
第八章　早期基督教与拜占庭艺术　235
镶嵌画　246
第九章　伊斯兰艺术　277
东方地毯　298
第十章　早期中世纪艺术　311
金属制品　313
第十一章　罗马式艺术　345
拱 顶　378
第十二章　哥特式艺术　385
彩色玻璃窗画　403
第十三章　13—14 世纪的意大利艺术　437
湿壁画的创作与保存　442
第十四章　15 世纪北部欧洲的艺术创新　469
木板蛋彩画与油画　479
版 画　498
第十五章　15 世纪意大利的早期文艺复兴　503
布鲁内莱斯基的穹顶　508
透视法　513
第十六章　意大利的盛期文艺复兴：1495—1520 年　555
素 描　571
第十七章　16 世纪意大利晚期文艺复兴与风格主义　587
布面油画　610
第十八章　16 世纪北部欧洲的文艺复兴与宗教改革　621
文艺复兴时期挂毯的制作与保存　626
第十九章　意大利和西班牙的巴洛克艺术　659
贝尼尼的雕塑样稿　687
第二十章　尼德兰的巴洛克艺术　697
蚀刻、干刻与选择性擦拭　720
第二十二章　洛可可艺术　757
色粉画　763
第二十三章　启蒙时代的艺术：1750—1789 年　789
约赛亚·威基伍德与碧玉细瓷器　796
第二十四章　浪漫主义时代的艺术：1789—1848 年　823
布莱克制作版画的步骤　829
第二十五章　实证主义时代：现实主义、印象主义与拉斐尔前派，1848—1885 年　861
印象主义的色彩理论　876
第二十六章　进步与无止境的渴望：后印象主义、象征主义与新艺术风格，1880—1905 年　903
石版印刷术　911
第二十七章　走向抽象：现代主义革命，1904—1914 年　945
德国表现主义木刻版画　958
第二十八章　两次世界大战之间的艺术　983
钢筋混凝土　1013
第三十章　后现代时代：1980 年至今的艺术　1077
建筑中的计算机辅助设计　1088

原始文献目录

第二章　古代近东艺术　21

《吉尔伽美什史诗》　25

拉加什及周边地区出土的古蒂亚雕像铭文，约公元前 2100 年　32

《汉谟拉比法典》　34

第三章　埃及艺术　47

乌尼斯（公元前 2341—前 2311 年在位）金字塔文节选　56

《情歌》　70

《亡灵书》　73

第五章　希腊艺术　101

亚里士多德（公元前 384—前 322 年）　127

普鲁塔克（约公元 46—119 年以后）　131

第七章　罗马艺术　177

西塞罗（公元前 106—前 43 年）　186

波利比乌斯（约公元前 200 年—约公元前 118 年）　190

约瑟夫斯（公元 37/8 —约 100 年）　198

维特鲁威　212

菲洛斯特拉托斯（公元 170—247 年）　218

第一部分附加原始文献：

《汉谟拉比法典》　230

《阿顿颂歌》　230

老普林尼（公元 23—79 年）　230

维吉尔（公元前 70—前 19 年）　231

维特鲁威（公元前 1 世纪）　232

第八章　早期基督教与拜占庭艺术　235

《教皇书》（《教宗名录》）　244

凯撒利亚的普罗科庇厄斯（6 世纪）　258

学者圣西奥多（759—826 年）　266

第九章　伊斯兰艺术　277

穆罕默德·伊本·马木德·阿拉穆利（伊朗，14 世纪）　280

奥斯曼苏丹塞利姆二世（1524—1574 年）　302

阿卜杜拉米德·拉霍里（死于 1654 年）　308

第十章　早期中世纪艺术　311

《林迪斯法恩福音书》　318

阿里乌尔夫（约 1060—1143 年）　328

圣安吉尔贝（约 750—814 年）　330

第十一章　罗马式艺术　345

出自《圣地亚哥 - 德孔波斯特拉朝圣指南》　350

克莱尔沃的圣贝尔纳（1090—1153 年）　358

第十二章　哥特式艺术　385

圣德尼修道院的絮热（1081—1151 年）（《圣德尼教堂的祝圣》）　388

圣德尼修道院的絮热（1081—1151 年）（《关于修道院的管理》）　390

西奥菲勒斯·普雷兹比特（12 世纪）400

第二部分附加原始文献：

《圣经》　432

教皇格里高利一世（590—604 年在位）　432

尼古拉斯·梅萨里特（约 1163—1214 年之后）　432

《古兰经》：真主给虔诚的穆斯林的天国许诺　432

努尔西亚的圣本笃（约 480—约 553 年）　433

出自《圣地亚哥 - 德孔波斯特拉朝圣指南》　434

罗贝尔·德·托里尼（1186 年去世）　434

维拉尔·德·昂奈库尔（13世纪） 434
作者不详 435
第十三章 13—14世纪的意大利艺术 437
阿尼奥洛·迪·图拉·德尔·格拉索 456
锡耶纳市政厅湿壁画题词 460
第十四章 15世纪北部欧洲的艺术创新 469
安科纳的奇里亚库斯（1449年） 486
弗雷·何塞·德·锡古恩萨（1544？—1606年） 492
节选自《圣沃尔夫冈祭坛》合同 496
第十五章 15世纪意大利的早期文艺复兴 503
节选自《佛罗伦萨颂》（约1403—1404年），作者莱奥纳多·布鲁尼 505
洛伦佐·吉伯尔蒂（约1381—1455年） 506
莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂 511
多梅尼科·韦内奇亚诺恳求工作 532
乔瓦尼·多米尼奇劝父母在家中放置宗教图像 536
第十六章 意大利的盛期文艺复兴：1495—1520年 555
莱奥纳多·达芬奇（1452—1519年） 560
米开朗基罗解释梵蒂冈的《圣母哀子像》 565
拉斐尔之死 580
第十七章 16世纪意大利晚期文艺复兴与风格主义 587
诗人米开朗基罗 598
节选自宗教裁判所法庭在威尼斯对保罗·韦罗内塞的一次讯问 614
安德烈亚·帕拉第奥（1508—1580年） 616
第十八章 16世纪北部欧洲的文艺复兴与宗教改革 621
本韦努托·切利尼（1500—1571年） 631
阿尔布雷希特·丢勒（1471—1528年） 637
伊丽莎白时代的意象 648
卡雷尔·凡·曼德尔关于老彼得·布吕盖尔的著述 654
第十九章 意大利和西班牙的巴洛克艺术 659
阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基（1593—约1653年） 667
安东尼奥·帕洛米诺（1655—1726年） 692
第二十章 尼德兰的巴洛克艺术 697
彼得·保罗·鲁本斯（1577—1640年） 701
第二十一章 法国和英国的巴洛克艺术 733
尼古拉·普桑（1594—1665年） 738
第二十二章 洛可可艺术 757
让·德·朱利安那（1686—1767年） 762
乔舒亚·雷诺兹爵士（1723—1792年） 774
第三部分附加原始文献：
乔瓦尼·薄伽丘（1313—1375年） 782
佩特拉克（1304—1374年） 782
但丁·阿利吉耶里（1265—1321年） 782
卡勒尔·凡·曼德尔（1548—1606年） 783
乔治·瓦萨里（1511—1574年） 783
摘自1563年特兰特宗教会议的教谕与敕令（1563年） 785
马丁·路德（1483—1546年） 785
乔瓦尼·彼得罗·贝洛里（1613—1696年） 785
菲利波·巴尔迪努奇（1625—1697年） 786
康斯泰因·惠更斯（1596—1687年） 786
克里斯托夫·雷恩爵士（1632—1723年） 787
第二十三章 启蒙时代的艺术：1750—1789年 789
德尼·狄德罗（1713—1784年） 816
艾蒂安－让·德雷克鲁兹（1781—1863年） 818
第二十四章 浪漫主义时代的艺术：1789—1848年 823
约翰·康斯太布尔（1776—1837年） 830
欧仁·德拉克洛瓦（1798—1863年） 846
第二十五章 实证主义时代：现实主义、印象主义与拉斐尔前派，1848—1885年 861
利拉·卡波·佩里（1848？—1933年） 874
詹姆斯·艾博特·麦克奈尔·惠斯勒（1834—1903年） 889
夏尔·波德莱尔（1821—1867年） 898
第二十六章 进步与无止境的渴望：后印象主义、象征主义与新艺术风格，1880—1905年 903
保罗·塞尚（1839—1906年） 907
保罗·高更（1848—1903年） 917
第二十七章 走向抽象：现代主义革命，1904—1914年 945
瓦西里·康定斯基（1866—1944年） 960
卡茨米尔·马列维奇（1878—1935年） 969

第二十八章　两次世界大战之间的艺术　983
汉娜·霍赫（1889—1978年）　991
巴巴拉·赫普沃思（1903—1975年）　1006
皮埃特·蒙德里安（1872—1944年）　1008
勒·柯布西耶（1886—1965年）　1014
第二十九章　从战后到后现代：1945—1980年　1037
杰克逊·波洛克（1912—1956年）　1040
罗伊·利希滕斯坦（1923—1997年）　1053
弗兰克·斯特拉（生于1936年）　1057
罗马尔·比尔登（1911—1988年）　1067
第三十章　后现代时代：1980年至今的艺术　1077
辛迪·舍曼（生于1954　年）　1099
伊利亚·卡巴科夫（生于1933年）　1101
第四部分附加原始文献：
威廉·钱伯斯爵士（1723—1796年）　1108
让－奥古斯特－多米尼克·安格尔（1780—1867年）　1108
罗莎·博纳尔（1822—1899年）　1108
路易斯·沙利文（1856—1924年）　1108
保罗·舍尔巴特（1863—1914年）　1109
菲利波·托马索·马里内蒂（1876—1944年）　1109
安德烈·布雷东（1896—1966年）与列夫·托洛茨基（1879—1940年）　1109
伊娃·海瑟（1936—1970年）　1110
罗莎琳·克劳斯（生于1940年）　1110

艺术史家的观点目录

第二章 古代近东艺术 21
盗掘造成的损失 42
第三章 埃及艺术 47
解读古代旅行作家 76
第四章 爱琴艺术 79
两名发掘者，传说与考古 85
第五章 希腊艺术 101
帕特农神庙檐壁：一种新解释 136
温克尔曼和《观景楼的阿波罗》 156
第七章 罗马艺术 177
复制品辨别：以《拉奥孔》为例 179
第八章 早期基督教与拜占庭艺术 235
科顿藏书火灾 251
第九章 伊斯兰艺术 277
中世纪西班牙伊斯兰艺术与欧洲 287
第十一章 罗马式艺术 345
建筑的保存与修复 368
第十二章 哥特式艺术 385
模数与比例 402
第十三章 13—14 世纪的意大利艺术 437
图像的社会功能 454
第十四章 15 世纪北部欧洲的艺术创新 469
从科学与技术角度研究绘画 488
第十五章 15 世纪意大利的早期文艺复兴 503
理论著述 514
赞助人研究 518
第十六章 意大利的盛期文艺复兴：1495—1520 年 555
艺术品的清洗与修复 573
第十七章 16 世纪意大利晚期文艺复兴与风格主义 587
图像志与图像学 594
第十八章 16 世纪北部欧洲的文艺复兴与宗教改革 621
艺术经济 650
第二十章 尼德兰的巴洛克艺术 697
鲁本斯和伦勃朗作品的真伪以及两人的画坊 716
第二十一章 法国和英国的巴洛克艺术 733
伪作与《真本》 743
第二十三章 启蒙时代的艺术：1750—1789 年 789
韦斯特的《沃尔夫将军之死》的难解之意 799
第二十五章 实证主义时代：现实主义、印象主义与拉斐尔前派，1848—1885 年 861
艺术家的声誉与艺术史方法论的变革 890
第二十六章 进步与无止境的渴望：后印象主义、象征主义与新艺术风格，1880—1905 年 903
女性主义艺术史 926
第二十七章 走向抽象：现代主义革命，1904—1914 年 945
原始的神话 951
第二十九章 从战后到后现代：1945—1980 年 1037
研究不存在的对象 1062
第三十章 后现代时代：1980 年至今的艺术 1077
变幻的艺术市场 1105

维拉尔·德·昂奈库尔（13世纪） 434
作者不详 435
第十三章 13—14世纪的意大利艺术 437
阿尼奥洛·迪·图拉·德尔·格拉索 456
锡耶纳市政厅湿壁画题词 460
第十四章 15世纪北部欧洲的艺术创新 469
安科纳的奇里亚库斯（1449年） 486
弗雷·何塞·德·锡古恩萨（1544？—1606年） 492
节选自《圣沃尔夫冈祭坛》合同 496
第十五章 15世纪意大利的早期文艺复兴 503
节选自《佛罗伦萨颂》（约1403—1404年），作者莱奥纳多·布鲁尼 505
洛伦佐·吉伯尔蒂（约1381—1455年） 506
莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂 511
多梅尼科·韦内奇亚诺恳求工作 532
乔瓦尼·多米尼奇劝父母在家中放置宗教图像 536
第十六章 意大利的盛期文艺复兴：1495—1520年 555
莱奥纳多·达芬奇（1452—1519年） 560
米开朗基罗解释梵蒂冈的《圣母哀子像》 565
拉斐尔之死 580
第十七章 16世纪意大利晚期文艺复兴与风格主义 587
诗人米开朗基罗 598
节选自宗教裁判所法庭在威尼斯对保罗·韦罗内塞的一次讯问 614
安德烈亚·帕拉第奥（1508—1580年） 616
第十八章 16世纪北部欧洲的文艺复兴与宗教改革 621
本韦努托·切利尼（1500—1571年） 631
阿尔布雷希特·丢勒（1471—1528年） 637
伊丽莎白时代的意象 648
卡雷尔·凡·曼德尔关于老彼得·布吕盖尔的著述 654
第十九章 意大利和西班牙的巴洛克艺术 659
阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基（1593—约1653年） 667
安东尼奥·帕洛米诺（1655—1726年） 692
第二十章 尼德兰的巴洛克艺术 697
彼得·保罗·鲁本斯（1577—1640年） 701
第二十一章 法国和英国的巴洛克艺术 733
尼古拉·普桑（1594—1665年） 738
第二十二章 洛可可艺术 757
让·德·朱利安那（1686—1767年） 762
乔舒亚·雷诺兹爵士（1723—1792年） 774
第三部分附加原始文献：
乔瓦尼·薄伽丘（1313—1375年） 782
佩特拉克（1304—1374年） 782
但丁·阿利吉耶里（1265—1321年） 782
卡勒尔·凡·曼德尔（1548—1606年） 783
乔治·瓦萨里（1511—1574年） 783
摘自1563年特兰特宗教会议的教谕与敕令（1563年） 785
马丁·路德（1483—1546年） 785
乔瓦尼·彼得罗·贝洛里（1613—1696年） 785
菲利波·巴尔迪努奇（1625—1697年） 786
康斯泰因·惠更斯（1596—1687年） 786
克里斯托夫·雷恩爵士（1632—1723年） 787
第二十三章 启蒙时代的艺术：1750—1789年 789
德尼·狄德罗（1713—1784年） 816
艾蒂安－让·德雷克鲁兹（1781—1863年） 818
第二十四章 浪漫主义时代的艺术：1789—1848年 823
约翰·康斯太布尔（1776—1837年） 830
欧仁·德拉克洛瓦（1798—1863年） 846
第二十五章 实证主义时代：现实主义、印象主义与拉斐尔前派，1848—1885年 861
利拉·卡波·佩里（1848？—1933年） 874
詹姆斯·艾博特·麦克奈尔·惠斯勒（1834—1903年） 889
夏尔·波德莱尔（1821—1867年） 898
第二十六章 进步与无止境的渴望：后印象主义、象征主义与新艺术风格，1880—1905年 903
保罗·塞尚（1839—1906年） 907
保罗·高更（1848—1903年） 917
第二十七章 走向抽象：现代主义革命，1904—1914年 945
瓦西里·康定斯基（1866—1944年） 960
卡茨米尔·马列维奇（1878—1935年） 969

英国的亨利·摩尔与巴巴拉·赫普沃思 1004
创造乌托邦 1004
俄国的构成主义：生产主义与功利主义 1005
风格派与普遍秩序 1007
包豪斯：创造“新人类” 1009
机器美学 1012
美国艺术：现代性、精神性与地方主义 1017
城市与工业 1017
装饰派艺术与国际风格 1020
寻求精神性 1022
地方主义与国家认同 1024
哈莱姆文艺复兴 1025
墨西哥艺术：寻求民族认同 1027
迭戈·里韦拉 1027
弗丽达与布拉沃 1028
第二次世界大战前夕 1029
美国：现代性的挫败 1030
欧洲：法西斯兴起 1031
小 结 1034

第二十九章 从战后到后现代：1945—1980 年 1037

纽约的存在主义：抽象表现主义 1038
超现实主义向抽象表现主义过渡的桥梁：阿西里·戈尔基 1038
抽象表现主义：行动绘画 1039
抽象表现主义：色域绘画 1041
纽约雕塑：戴维·史密斯和路易丝·内维尔森 1043
欧洲的存在主义：人物表现主义 1044
让·迪比费 1045
弗朗西斯·培根 1045
摒弃抽象表现主义：50 年代和 60 年代的美国艺术 1046
对生命的再次呈现与解剖绘画 1046
环境艺术与行为艺术 1048
波普艺术：以消费文化为主题 1051
50 年代与 60 年代的形式主义抽象艺术 1055
形式主义绘画 1055
形式主义雕塑 1058
多元的 70 年代：后极少主义 1059
后极少主义雕塑：几何与情感 1059
大地艺术与特定地点艺术 1060
观念艺术：作为观念的艺术 1063
电视艺术：白南准 1064
具有社会关怀的艺术 1065
街头摄影 1066
非裔美国人艺术：种族认同 1066
女性主义艺术：朱迪·芝加哥与性别认同 1069
晚期现代主义建筑 1070
国际风格的持续：路德维希·米斯·凡德罗 1070
雕塑性建筑：具有意义的团块 1071
小 结 1074

第三十章 后现代时代：1980 年至今的艺术 1077

建 筑 1079
后现代建筑：有所指涉的风格 1079
新现代主义：高科技建筑 1083
解构主义：对抗现代主义的权威 1086
建筑、体验与记忆：丹尼尔·里伯斯金 1089
后极少主义与多元主义：无限可能 1090
绘画回归 1090
雕 塑 1094
解构艺术：情境成为意义 1094
装置艺术与录像艺术的力量 1101
多种风格汇于一身：冈萨雷斯－托雷斯 1103
对身体的执迷 1104
世界性艺术：蔡国强 1106
小 结 1107

重要词汇 1111
延伸阅读 1133
索 引 1143
鸣谢 1188
译后记 1190
出版后记 1196

史前艺术

第一章

19世纪70年代，现代人第一次接触到史前洞窟壁画时，他们简直无法相信自己的眼睛。虽有证据表明西班牙的阿尔塔米拉（Altamira）遗址可追溯至公元前13,000年，但这些壁画绘制技艺之高、感受力之敏锐，仍然使得历史学家们起初认为它们是伪作（见图1.1）。自那时起，世界各地发现了约二百个类似遗址。1994年，法国东南部也发现了一个有壁画的洞窟（见图1.2），那里藏有几百幅壁画，从而将史前绘画的年代进一步往前推至将近公元前30,000年。在那里，人们还发现了一些同样古老的雕刻。

这些最古老的艺术形式使我们产生了诸多疑惑：史前人类为什么要耗时耗力地创作艺术？这些图像有什么功能？有什么含义？21世纪的观赏者可能会赞赏这些画作的生命力及其直白的表达方式，但同时又仍会觉得这个奇异的远古世界实在令人难以捉摸。由于史前没有任何文字资料可供史学家参考，所以艺术史家在解释这些突出的艺术形式时，自然科学和人类学就成为两种辅助工具，为史前艺术品的断代提供证据，为解释这些艺术品的功能提供理论支持。由于时常有新发现，因此史前艺术研究不断进展，对史前艺术的分析论断也得以不断修订。

虽然完全意义上的现代人类已在地球上生活了十万余年，但人类发现的最早的可归类为“艺术”的物品却只能追溯到大约四万年前。之前，人类已能用石头、碎骨制作工具，然而，是什么激发他们用图像去详尽再现自然物的？一些学者推想，我们所知的图像制作和符号语言是晚期智人（homo sapiens sapiens）新型大脑结构的产物。艺术的起源，与完全意义上的现代人类从非洲向欧洲、亚洲和大洋洲迁徙、相遇并最终取代欧亚大陆西部更早的尼安德特人（Neanderthals，早期智人［homo neanderthalensis］）的时期大体一致。欧洲、亚洲、大洋洲每个大陆都发现了与晚期智人同时代的具象艺术品或人体装饰品。史前时期艺术作品有数以万计留存至今，其中大部分发现于欧洲。许多作品技艺高超，令人惊奇。

从那些能够确定年代的最早的艺术品来看，其制作技巧可能是人们在一个漫长而不为人知的时期进行雕刻和绘画试验的产物，因此，艺术创作活动可能比存世物品的年代要早很多。有些学者则对此持有异议。他们认为，大脑结构的神经性突变开启了抽象思维能力，符号语言和具象艺术是人类进化过程中的一个突发事件。无论是什么使人产生了艺术创造能力——不管是一个渐进的进化过程，还是某种突变——它都对人类文明的出现，包括写实形象的创造产生了巨大影

图1.23 细部，出自**切尔纳沃达的男塑像**



地图 1.1 史前时期的欧洲与近东

响。这类作品迫使我们重新评价我们对艺术和创作过程的许多看法，并提出了一些根本性的问题，特别是：追根求源，人类为什么要创造艺术？

旧石器时代的艺术

一万到四万年前，旧石器晚期的彩绘图、线描图和雕刻大致同时出现在从欧亚大陆、非洲至澳大利亚的广阔地带上（见地图 1.1）。这一时间段属于更新世（更常见的说法为冰河期）。这个时期，冰川（延展的极地冰盖）覆盖了北欧、北美和欧亚大陆的大部分地区，这些冰川的厚度有时可达三千米。旧石器早期和中期早于这个时期至少二百万年，那是更古老的人种生活的年代。虽然这些文明确实制作出了有一定形状的石器工具，却没有任何符号或具体形象。最近一个冰河期的结束恰与完全意义上的现代人类从非洲迁往欧洲同时发生。由于气候变暖，冰川消融，欧洲成了新的可居之地。

史前绘画最早为人所知是在 1878 年，那是在西班牙北部桑蒂亚那·德尔马尔（Santillana del Mar）村中的一个名为阿尔塔米拉的洞窟里。当时，唐·马塞里诺·桑斯·德绍托拉（Don Marcelino Sanz de Sautuola）伯爵正在地上搜寻燧石和兽骨，他 12 岁的女儿玛丽亚（Maria）陪着他。玛丽亚仰头张望时发现了洞顶用黑色粗线条勾勒并填以鲜亮的矿物颜料的野牛图（图 1.1）。在这个洞以及其他新近发现的洞里，绘制和刻制的图画以动物为主。1994 年，三个业余探洞者在法国东南部拱桥谷（Vallon-Pont-d'Arc）附近庞大的绍韦（Chauvet）洞窟群中发现了迄今为止种类最为丰富的史前绘画。这个洞窟群是以一位探洞者的名字命名的。目前为止，这里已发现 427 幅动物绘画，共描绘了十七种动物，包括狮子、熊和野牛，它们以黑线或红线勾勒（图 1.2、1.3），有时则涂以多种颜色（polychrome）并用到阴影法（shading）。这里还发现了一幅用手指刻成的长耳猫头鹰图（图 1.4）。动物旁边勾勒了一些记号和形状，看起来像某种符号，这些符号有时也单独出现，比如法国多尔多涅（Dordogne）地区的拉斯科洞（Lascaux）的《中国马》（*Chinese Horse*）旁显示的一些记号（图 1.5）。人们把这些记号解释成武器、陷阱，甚至是昆虫。洞壁上偶尔会出现着色手印，但通常是手部的阴文剪影（negative silhouette，见第 5 页的材料与技法）。极少数情况下，壁画中会出现较大的人形或半人形。如，考古学家们在绍韦中一块岩石的突起部分辨认出了一个妇女的下半身像。法国比利牛斯山脉（Pyrénées）的三兄弟洞（Les Trois Frères）中，绘有一个人的躯体，其内部的肌肉和骨骼都被一一画出，但上面却画着一个长角的动物脑袋。在拉斯科洞，一个头像鸟的棒状



图 1.1　《受伤的野牛》（*Wounded Bison*）。约公元前 15,000—前 10,000 年。西班牙阿尔塔米拉



图 1.2　《狮子和野牛》（*Lions and Bison*）。绍韦洞末厅，约公元前 30,000—前 28,000 年。法国拱桥谷阿尔代什河河口（Ardèche Gorge）



图 1.3　《熊》（*Bear*）。绍韦洞熊凹（Recess of the Bears），约公元前 30,000—前 28,000 年。法国拱桥谷阿尔代什河河口



图 1.4 《长耳猫头鹰》（*Long-Eared Owl*）。绍韦洞，约公元前 30,000—前 28,000 年。法国拱桥谷阿尔代什河河口



图 1.5 《中国马》。拉斯科洞，约公元前 15,000—前 13,000 年。法国多尔多涅



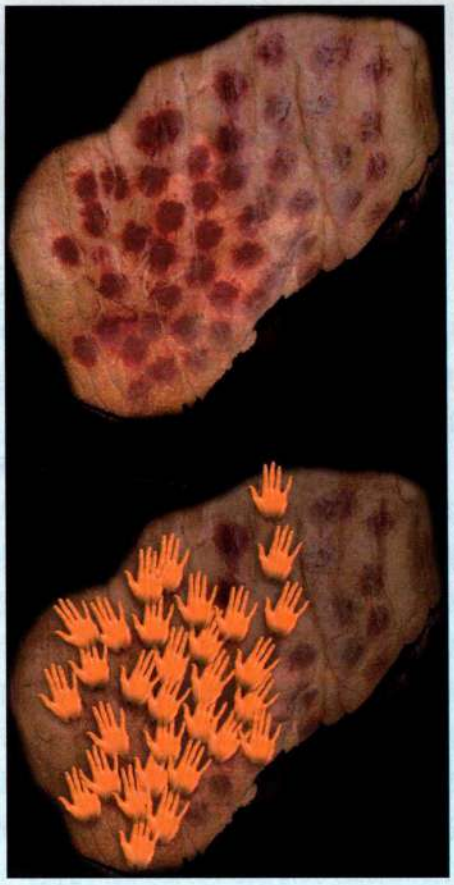
图 1.6 《犀牛、受伤的男子和野牛》。拉斯科洞，约公元前 15,000—前 13,000 年。法国多尔多涅

洞窟绘画

在旧石器时代的洞穴中进行创作的艺术家们用了多种技法来完成那些留存至今的图像。他们常在远离洞口的地方工作，用盛满油脂或骨髓的石灯照明。考古学家们已在拉斯科洞及其他洞窟发现了几个这样的石灯。有时，当用于作画的石壁离地面很高时，艺术家可能会用木头搭起脚手架，将木桩钉入表面的石灰岩，从而把脚手架固定在洞壁上。

他们处理石面时，用石器工具刮石灰岩，使其露出类似白垩的那种白色，以其作为画底。然后，他们把一些图像刻到洞壁上，如果石灰石够软，就用手指刻，如果石灰石较硬，就用锋利的燧石刻。有时，他们将这一技术与色彩的运用结合起来。黑色来自植物炭，也许还有烧焦的骨头。赭石（一种天然铁矿石）可提供一系列鲜艳的红色、褐色和黄色。作线描（比如勾勒动物的轮廓）时，用的是大块的像蜡笔一样的木炭和赭石；若要制造颜料，他们就把矿物放在一块平平的大石头上碾成粉。倘若施以高温，还能改变红色和黄色的深浅。然后可以用兽骨或芦苇制成的管子将这些矿物粉末吹到一只五指张开放在石面上的手上，制造出手印。

若要在动物或人的轮廓内填上颜色，他们就在粉末中调入溶剂，其成分包括洞中的水、唾液、蛋清、植物或动物油脂，或者血液；然后他们用小块的苔藓或皮毛，以及兽毛、羽毛制成的刷子或嚼过的树枝，把颜料涂到石灰石面上去。一些学者通过实验了解到，颜料常常是先放在口中咀嚼，然后直接吹或吐到洞壁上来作画。在某些情况下，如佩什－梅尔洞的《斑点马》或在绍韦的洞窟画，颜料呈点状涂在洞壁上，呈现出某些学者所描述的“点彩画”（pointilliste）效果。用蘸满赭石颜料的手掌按压在石灰石上，即可达到这种效果。



绍韦洞布鲁奈尔厅（Brunel Chamber）的**《手点》**（*Hand Dots*）。当时的人在手掌部分涂上颜料，按压在壁面上形成这些大点。在原作面前，能够看到手指的印记。

对这些标记的分析产生了丰富的成果：不仅可以通过手印辨别出不同的艺术家，还有可能确定，除了男人，妇女和少年也参加了创作。

男性人体躺在一头长满厚毛的犀牛和一头肠子流出体外的野牛之间，旁边有一根鸟头棍或棒（图 1.6）。

19 世纪末，专家们第一次对阿尔塔米拉窟的绘画作出评价时，他们宣称这些画水平太高，不可能是真品，从而把它们当作一个恶作剧，暂且搁置。的确，虽然就我们所知，洞窟艺术代表了艺术的黎明，但它却常常高度成熟。阿尔塔米拉的野牛与绍韦及其他地方的野牛一样，尽管是根据记忆画成，然而它们的形态表明了画家们观察力十分敏锐，将记忆转化为图像的技艺也同样高超。这些野牛或是静静伫立，或是在地上吼叫翻滚。画中的它们其举止与在野外时无异。画家们精细的手法为大自然的形态增色：淡淡的阴影凸显出野牛腹部或母狮头部的轮廓，离观者较远的腿的前部轮廓常用较淡的颜色，以表现距离。在动物剪影内部，艺术家变换着形体上的光线效果，以表现动物的重量或体积。这种方法叫做**塑造**（modeling），它使动物的样子更为逼真。

起初，学者们运用风格分析法来推断洞窟壁画所处的年代。他们根据壁画所显示出的**写实**（naturalism）程度，即图像与真实自然物的相似度，来推断其年代。由于当时人们认为写实主义是最高级的艺术表现形式，所以图像越写实，就被认为发展程度越高，因而年代也就越晚。碳－14 断代法暴露了这个方法的缺陷。绍韦的一些画由于其非同寻常的写实性而被判断为在整个发展序列中年代较晚，但最终证明，它们属于有记录以来最早的洞窟壁画，存在于 32,000 年前的奥瑞纳（Aurignacian）时期。的确，要是认为写实主义是旧石器时代的艺术家——或任何一个艺术家——的必然或唯一目标，那必将是个错误。在描绘个别种类的动物时，他们运用传统手法，违背自然（比如，拉斯科洞中的公牛是侧面的，它们的角却是正面的）；这些不是**视觉图像**（optical images），表现人所见的动

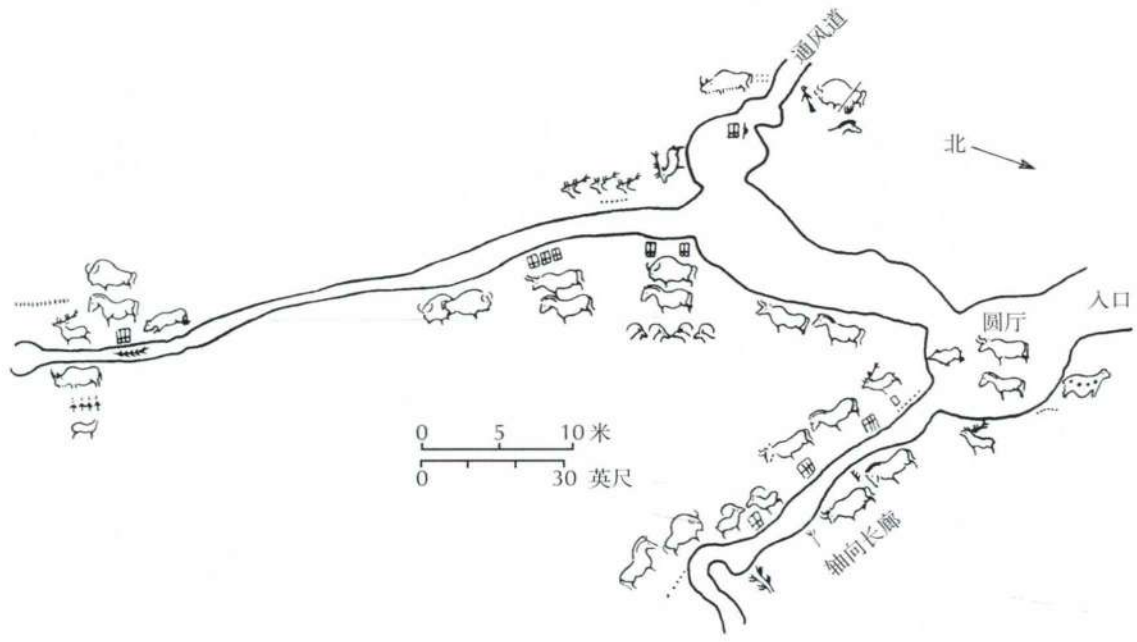


图 1.7　拉斯科洞系统概图（基于巴黎建筑部［Service de l' Architecture］的图纸绘制）

物的真实样貌，而是**复合图像**（composite image），其中许多细节有助于将所画动物拼合完整，不过它们的位置在解剖学上不一定准确。正如拉斯科洞中的棒状人所表明的，艺术家们的评判标准可能与写实主义相距甚远。

解读史前绘画

这些绘画不仅气势恢弘，还极为神秘：它们有什么用途？最简单的看法就是它们仅仅用于装饰，即“为艺术而艺术”。不过这种可能性极小。现存的大部分洞窟壁画和岩刻都处在容易到达的地方，更多用来装饰开口直接朝外的洞穴的壁画可能已经损毁。但在拉斯科及其他地方，洞壁壁画位于大的洞窟群深处，远离居住区域，难以到达（图 1.7）。在这些情况下，图像的力量可能存在于它的制作过程，而非观看过程中：根据一些试图解释这些图像的历史学家的说法，刻画图像的行为可能具有某种仪式或宗教目的。

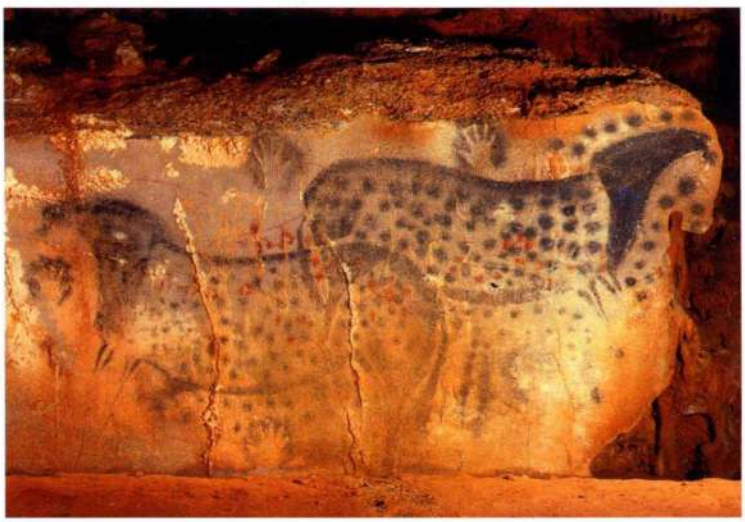


图 1.8　《斑点马和人手》（*Spotted Horses and Human Hands*）。佩什－梅尔洞，法国多尔多涅。马：约公元前 16,000 年；手：约公元前 15,000 年。石灰石，高约 3.4 米

艺术史家常用同时代的书面文献来帮助他们解读艺术。但是，史前艺术存在于文字产生之前的时代。实际上，艺术品是我们了解史前人类时可利用的唯一“文献”。从最初的发现开始，学者们致力于用人种志学者（研究文化行为的人类学家）发展起来的方法来解释这些洞窟壁画和岩刻。通常认为，创作这些作品是出于**巫术宗教**（magico-religious）动机。早期人类对图像的感知可能等同于对它所表现的动物的感知，因此，创造或拥有图像就要对它所描绘之物施加力量。人们可能认为图像制作是一种交感巫术，可以提高狩猎的成功率。洞壁上的凿痕表明，有时人们朝图像投掷长矛（图 1.8）。以此类推，艺术家们可能会希望通过描绘怀孕的动物来激发大自然的生殖力，以确保丰足的食物供应。巫术－宗教的分析也许能解释艺术家为何不仅用轮廓线将动物定形，还要把它们表现得栩栩如生；而人类因受到同一种巫术影响产生的恐惧则可能解释拉斯科洞的“棒状人”（stick figure）显而易见的非写实和抽象特征。

关于萨满教的最新理论就建立在这种分析的基础

大事年表

约公元前 38,000 年——最早的“艺术”品产生

约公元前 32,000 年——已知最早的洞窟壁画，位于法国绍韦

约公元前 13,000 年——在一片出露岩层上制作的两件野牛泥塑



图 1.9　重叠的动物线刻画。约公元前 40,000—前 10,000 年，法国三兄弟洞。石板拓片由 Abbé Breuil 制作，出自 Begohen 收藏

上。这种宗教相信存在着一个对应的灵界，不同的意识状态都可以通达那里。这些理论认为，洞壁或洞顶上的隆起显出动物的身形之处，动物的“灵”尤为清晰可辨，就像法国西南部佩什 – 梅尔（Pech-Merle）洞的《斑点马》（*Spotted Horse*，图 1.8）。艺术家或萨满的力量只是使那个灵魂显现出来。一些学者将绘画作为崇拜图像，让它们在早期宗教中扮演主角，而其他一些分析则更多地关注绘画的实际环境。这意味着要考察图像之间的关系，即在没有人造边框、地平线或背景的情况下，确认数量繁多的动物画像表示的是不同个体还是单个兽群。这类考察试图确定，这些图像对于早期社会来说是否代表着一种神秘的真实。拉斯科洞的《犀牛、受伤的男子和野牛》（*Rhinoceros, Wounded Man, and Bison*，图 1.6）是互不相关的单个图像，还是已知最早的叙事性绘画？它讲述的这个血腥故事的主题是一次狩猎，还是勇士之死，抑或是萨满正遭遇灵兽？正如三兄弟洞的情形（图 1.9）一样，刻制大量互相重叠的动物形象，其目的可能是记录兽

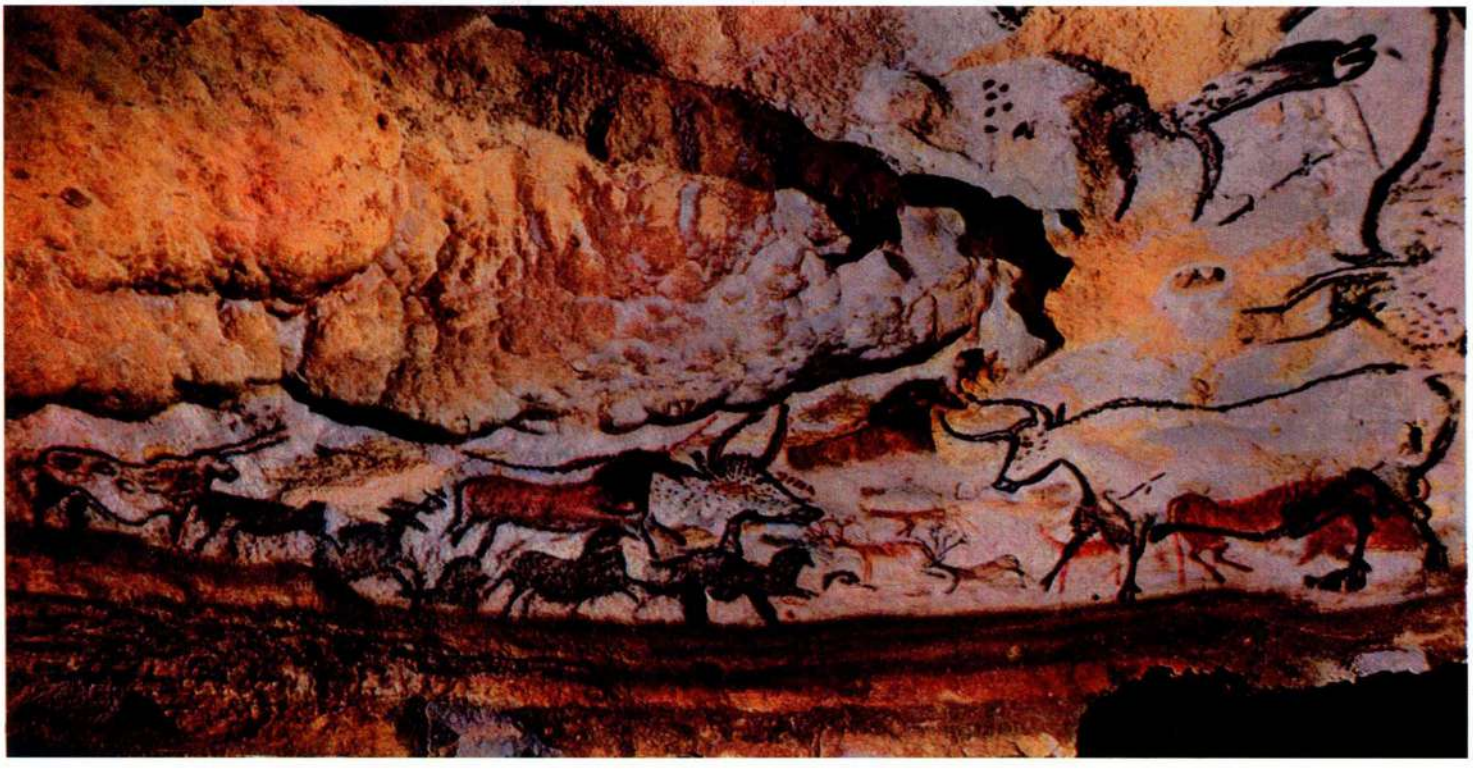


图 1.10　《公牛大厅》。拉斯科洞，约公元前 15,000—前 10,000 年。法国多尔多涅

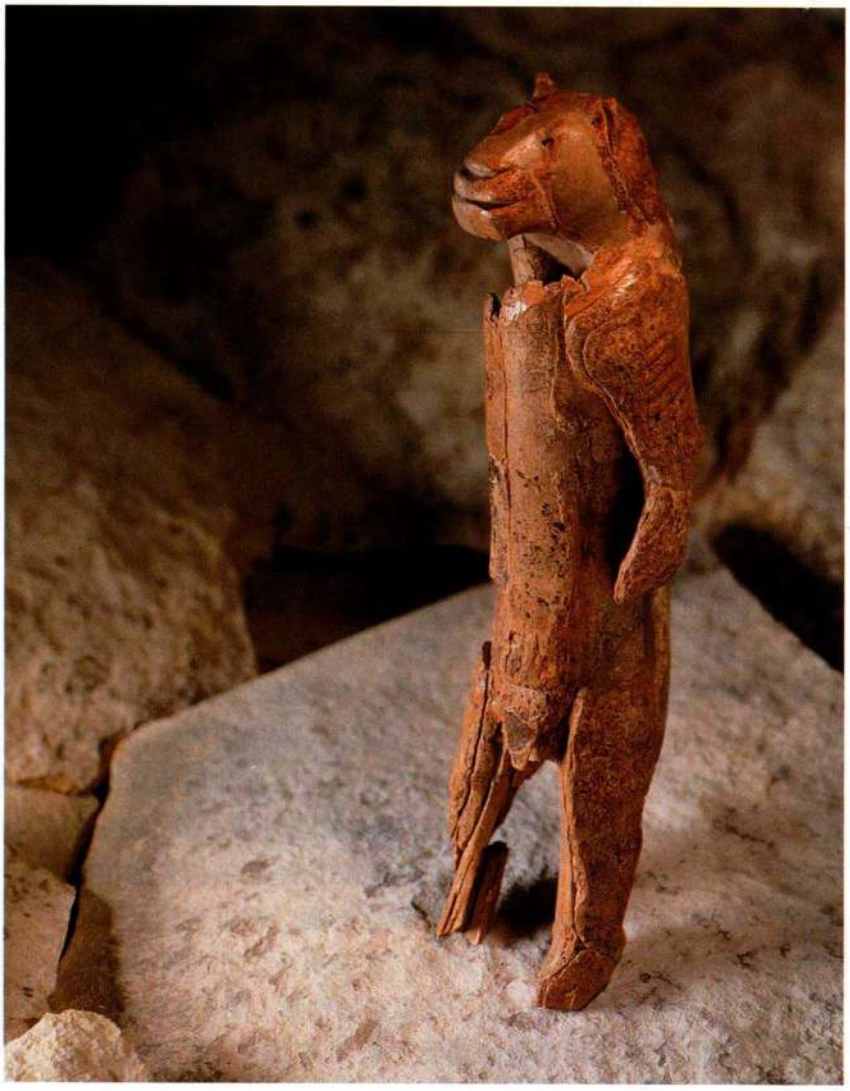


图 1.11 人身猫科动物头的混种雕像。约公元前 40,000—前 28,000 年，德国巴登－符腾堡州（Baden Wurtemburg）赫伦施泰因－施塔德尔。猛犸象牙，高 28.1 厘米。乌尔马博物馆（Ulma Museum）

类在整个迁徙季节的变动。

对实际环境的关注还意味着，确定一个不足五米深的洞穴与另一个超过一千六百米深的洞穴之完全不同，可能用作不同的用途。类似地，实际环境表明，同样是在拉斯科洞中，宽敞的《公牛大厅》（*Hall of the Bulls*）中的绘画和位于一个不足五米深的竖井底部的棒状人图作用可能大不相同。对实际环境的关注还意味着要考虑洞穴中的体验，也就是说，要认识到一个史前观画者不得不与艰险小径、迷茫的摇曳火光、或远或近的回声、弥漫在整个地下空间里的糜烂的气息较劲，所有这一切都加强了观看这些图像的感受（图 1.10）。最重要的是，近来的分析表明单一解释可能无法适用于所有的时间和地点。比如，即使交感巫术可以部分解释拉斯科洞中腹部隆起的《中国马》（见图 1.5），它也几乎解释不了绍韦洞的艺术，从这个洞中发现的有机物遗存来辨别，这里所描绘的动物至少有百分之七十二不在人的捕猎范围之内。

旧石器时代的雕刻

史前艺术家还用多种材料雕刻、塑造塑像和**浮雕**（relief）。德国赫伦施泰因－施塔德尔（Hohlenstein-Stadel）出土的一件较大的雕像（图 1.11）年代略晚于绍韦的绘画。它不足三十厘米高，展现的是一头站立的半人半猫科动物，用猛犸象牙雕刻而成。尽管其保存状况很差，但很明显，用原始的石器工具来制作这个雕像并非易事：需要先将弄干的猛犸象牙劈开，然后将其打磨成形，并用一块锋利的燧石刀刻出细小部分，如手臂上的条纹和口鼻。接下来要用赤铁矿粉作磨料将雕像抛光，此事费心费力。我们尚不清楚这个雕像究竟想要传达什么主题。与画在洞壁上的混合形象一样，它可能表示一个或许为了打猎而装扮成动物的人。一些史前史学家将这些合成的人命名为萨满或“巫师”，他们可以通过仪式性行为通灵。

与洞窟壁画一样，动物是雕塑的常见题材。德国境内多瑙河（Danube River）沿岸的福格尔赫德（Vogelherd）的一个洞里出土的奥瑞纳时期的微型马



图 1.12 《马》（*Horse*）。福格尔赫德洞（Vogelherd Cave），约公元前 28,000 年，德国。猛犸象牙，高 5 厘米。图宾根大学史前研究所（Institut für Urgeschichte, Universität Tübingen）

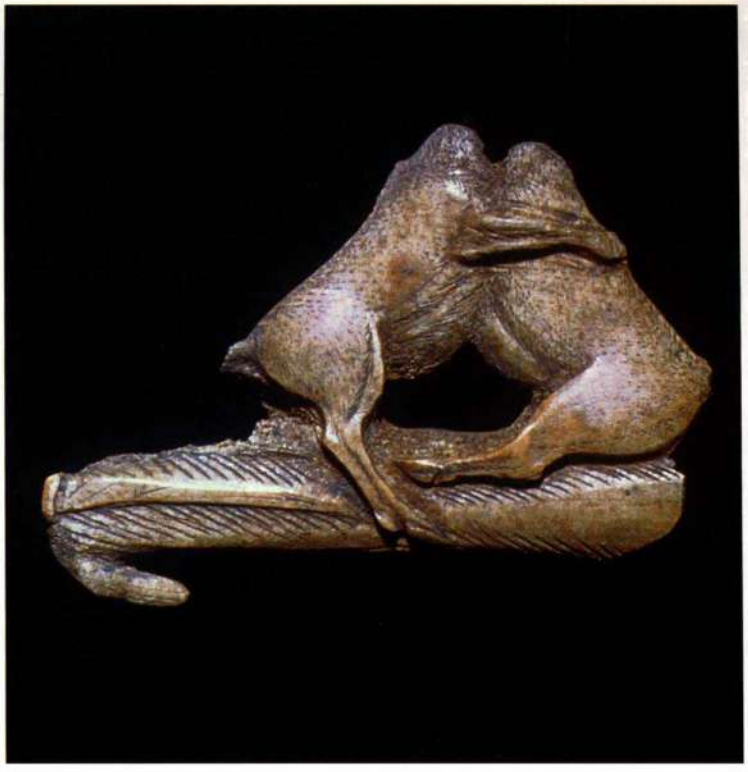


图 1.13 《带勾缠大角野山羊的投矛器》（*Spear Thrower with Interlocking Ibexes*）。约公元前 16,000 年，昂莱内洞（Grotte d' Enlène），法国阿列日（Ariège）。驯鹿角，9×7 厘米。巴黎人类博物馆（Musée de l' Homme）



图 1.14 《两头野牛》（*Two Bison*）。勒迪克多杜贝尔特洞，约公元前 13,000 年，法国阿列日。黏土，长 60 厘米

背景知识

石器时代的分期

地质学家在地球年龄的基础上发展出划分时期的方法，历史学家则把人类制造工具的活动当作衡量人类文明史的限定性要素。对于文字产生前的时代（史前期），石器工具的形状是区分史前各个不同文化的基础。石器时代从约二百万年前一直延续到约四千年前。

这个大的时段被划分为旧石器时代（Paleolithic Age，源自希腊语“palaio-”，意为“古代的”，以及“lithos”，意为“石头”）、中（meso-）石器时代和新（neo-）石器时代。旧石器时代从二百万年前延续到约公元前 10,000 年，中石器时代从约公元前 10,000 年到约公元前 8000 年，新石器时代从约公元前 8000 年到约公元前 2000 年。公元前 3000 年的某个时候，世界上的一些地区石器工具被金属工具取代，预示着欧洲和亚洲**青铜时代**（Bronze Age）的来临。

特定的人类文明在不同的时间进入这些阶段：如，西亚新石器时代的来临早于欧洲。但漫长的旧石器时代需要进一步细分。对旧石器时代遗址的挖掘提供了另一个划分时间的框架。挖掘时，最古老的材料位于底层，旧石器时代最早的那个阶段被称为旧石器时代早期（结束于约 100,000 年前）。旧石器时代中期始于约 100,000 年前，终于约 40,000 年前，对应于旧石器时代遗址的中层。旧石器时代晚期从约公元前 40,000 年到约公元前 8000 年，对应这类遗址中最晚的地层。

许多遗址和不同种类的工具及工具制造技术被用来鉴别旧石器时代晚期的特定文化群。如：奥瑞纳文化得名于法国西部的奥瑞纳（Aurignac）遗址，出自这个文化的物品年代在约公元前 34,000—前 23,000 年。格拉维特文化得名于法国西南部的格拉维特（La Gravette）遗址，年代为约公元前 28,000—前 22,000 年。这些文化中最晚的一个是马格德林文化，它以法国西南部的马格德林（La Magdeleine）遗址命名，年代为约公元前 18,000—前 10,000 年。这些术语很多都是在 19 世纪创造出来的，这时史前文化研究刚刚建立。

旧石器时代

旧石器时代早期	**公元前 2,000,000—前 100,000 年**
旧石器时代中期	**公元前 100,000—前 40,000 年**
旧石器时代晚期	**公元前 40,000—前 10,000 年**
奥瑞纳文化	公元前 34,000—前 23,000 年
格拉维特文化	公元前 28,000—前 22,000 年
梭鲁特（Solutrean）文化	公元前 22,000—前 18,000 年
马格德林文化	公元前 18,000—前 10,000 年
中石器时代	**公元前 10,000—前 8000 年**
新石器时代	**公元前 8000—前 2000 年**

雕，以及马格德林（Magdalenian）时期的缠斗的大角野山羊雕像，分别出自旧石器时代晚期始末两期（图 1.12 和 1.13）。（见本页的背景知识。）这匹马是身覆长毛的猛犸象牙制成的诸多可携雕件之一，大约可追溯至公元前 28,000 年。两条前腿之间有一个穿孔，表明它是一个挂件。大角野山羊雕像是约公元前 16,000 年用驯鹿角雕成的，可以用作投矛器。柄端有钩，可以挂在矛上，使猎人更有效地利用这件武器。这两件作品都展示了雕刻者对雕塑轮廓敏锐的感知力，并万分精心润饰其表面：用石器工具刻出的细小刻痕是大角野山羊的毛，并将表面磨得非常光滑。很显然，这两件物品有其实用目的。

洞窟艺术家有时把岩壁上的隆起部分变成动物画像。与之类似，法国比利牛斯山脉中的勒迪克多杜贝尔特（Le Tuc d'Audoubert）洞中，在约公元前 13,000 年的时候，一个雕刻家把一块天然岩石露出地面的部分抹上黏土，在上面塑了两头野牛（图 1.14），本来还有一头小牛站在右边那头牛的前腿旁。每头野牛都长约六十厘米；它们的身体丰满，并向一头逐渐变细，以模仿真野牛的外形。然而，尽管这些雕塑具有立体感（注意其浑圆的腰臀、肩部和粗浓的鬃毛），但它们与洞窟绘画遵循的是相同的传统手法：它们表现为相当严格的侧面像，只能看到一面。这类物件的功能我们同样不明：这样的雕塑是否是打猎工具？在这组野牛雕塑旁边发现的人脚印中，有一名两岁孩子的脚印。这些跟法国贝代亚克（Bedeilhac）的一个洞中的一枚婴儿手印以及绍韦洞中的妇女手印一道，提示我们不要把旧石器时代艺术品设想成由男性主宰的狩猎社会中宗教仪式最重要的组成部分。

妇女是史前雕塑中的常见主题，特别是在格拉维特（Gravettian）时期（见本页的背景知识）。当时的大部分雕塑都以妇女为题材，男性则很少作为雕塑主题。19 世纪末，在法国南部布拉桑普伊（Brassempouy）的教皇洞（Grotte du Pape）同时发现了一组十二个象牙小雕像。其中有约公元前 22,000 年的《戴头罩的女子》，或叫《布拉桑普伊的女子》（*Dame à la capuche* [*Woman from Brassempouy*]，图 1.15）。这件雕像实际上未及完工，只雕出了头和细长优美的颈部。通高 3.6 厘米长，可以轻松地用手托住，它可能最初就是常常被托于掌上观看的。奥地利的石灰石裸体雕像《威伦道夫的女子》*Woman from Willendorf*，图 1.16）也是手掌大小，时间稍早，大约公元前 28,000 至前



图 1.15　《戴头罩的女子》（《布拉桑普伊的女子》）。约公元前 22,000 年，教皇洞，法国布拉桑普伊。象牙，高 3.6 厘米。圣热尔曼昂莱的国家古代博物馆（Musée des Antiquités Nationales, Saint Germain-en-Laye）

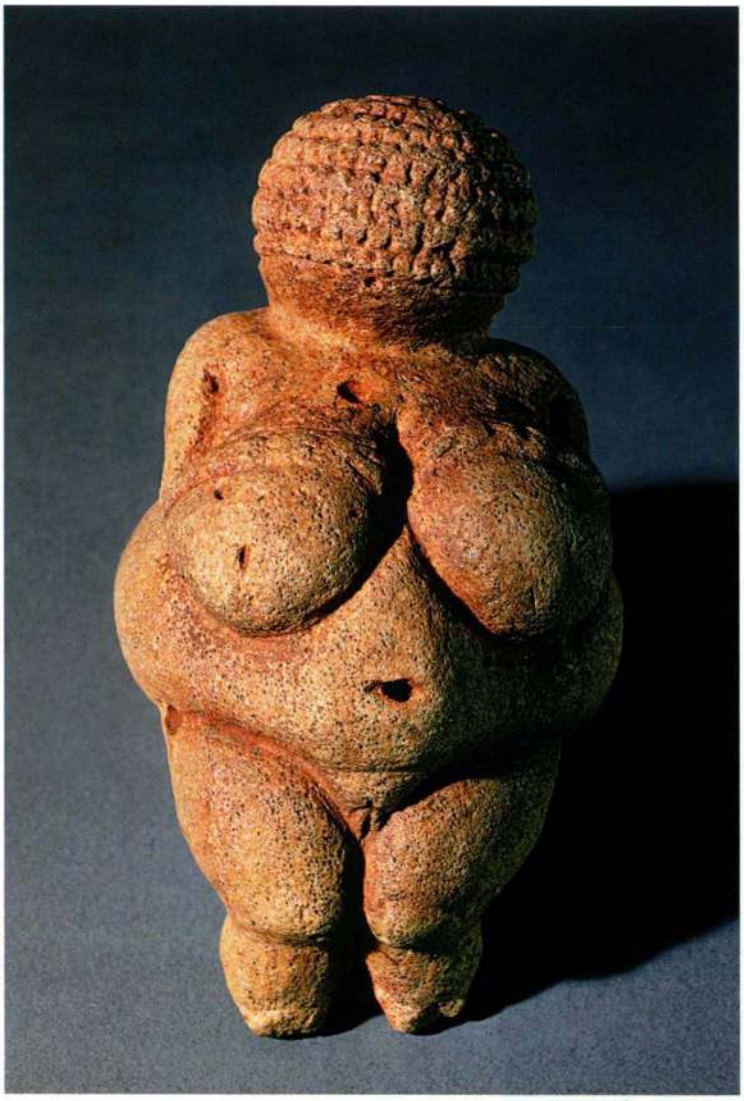


图 1.16 《威伦道夫的女子》。约公元前 28,000—前 25,000 年。石灰石，高 11.1 厘米。维也纳自然历史博物馆（Naturhistorisches Museum）

25,000 年。这尊雕像发现于 1908 年，其表面还残存着原先抹上去的赭色的颜料。以上这两个小雕像都高度抽象。艺术家并不像表现动物那样真实地表现人体，相反，雕像家只勾勒出基本形状。在《布拉桑普伊的女子》中，艺术家简略地表现了头发：先刻出深深的竖直沟槽，再垂直地刻上一道道浅横线，最后用力地抛光柔和这些线条。雕像没有嘴，只有一个勉强可辨的鼻子；高悬而深陷的眼窝、鼻梁两旁刻出的小洞让人联想到眼睛。仔细打磨过的雕像表面在变幻光线的照射下，显得优雅、活泼，富于动感，雕像身上静默的力量和活力存在于映照呈现的生动效果之中。

在《威伦道夫的女子》中，作品的抽象特征似乎是在突出强大的生殖力。这种抽象还出现在其他许多小雕像身上；实际上，一些未完成的小雕像只刻画了女性的生殖器。显然，脸部特征不是优先考虑的对象：简略的头发覆盖了整个头部。相反，重点在人物的生殖特质上：细小的双臂搁在下垂的乳房上，乳房的浑圆形状与肥大的肚子和丰满的臀部相呼应。粗大的大腿之间是生殖器。对生殖特征的强调表明，这个雕像可能是一个生殖符咒，其用意可能是确保成功分娩，而非增加怀孕的次数。她也许是个漂亮女人，也许是可敬的祖先。在食物不足的年代，一个有如此身材的妇女当然非比寻常。

我们对《布拉桑普伊的女子》和《威伦道夫的女子》等雕像的分析并非定论，而过去用于描述它们的术语使问题变得更为复杂。像其他许多旧石器时代的女性小雕像一样，《威伦道夫的女子》被命名为“维纳斯”（Venus）雕像。这个术语从 19 世纪中叶发现第一批女性小雕像时起就存在了。维纳斯是希腊女神阿佛洛狄忒（Aphrodite）在罗马神话中的称呼，阿佛洛狄忒形象就是一个裸女；19 世纪的考古学家认为这些雕像与这位罗马女神在功能上（如果不是在外形上）相似。当代学者仍在争论这些女性雕像的含义，并避免使用这类会使人误植年代的术语。我们不知道这个雕像表现的是某个具体的女人，还是一般性的或理想的妇女。甚至，这个雕像可能根本就没有表现妇女，而是要表达生殖观念，或者像某些学者所认为的那样，表现了丰产的自然界本身。

新石器时代的艺术

约公元前 10,000 年，地球气候逐渐变暖，覆盖了当今地球近三分之一面积的冰开始消融。融化的冰川汇入海洋，洪水引发潮涨将原本成片的陆地隔开，欧洲今日的地形大致形成。转暖的气候不仅促进了新生植物的生长，动物的分布也发生了变化：驯鹿从现代的法国地区向北迁徙到斯堪的那维亚半岛；浑身厚毛的猛犸和其他许多物种则灭绝了。动植物的这些变化不可避免地引起了人类习性的改变。作为新石器时代标志的新型文化期，其特征是人与环境之间不断变化的关系。虽然以前人类已在地形条件允许的情况下修建了简陋的小屋，在洞穴中栖身和举行仪式，但在新石器时代，他们开始建造更坚实的建筑，选择条件有利（如水源充足）的地点定居，而非随着季节的变换迁移。他们不再去野外打猎和采集大自然提供的食物，而是驯养动物、培育植物。这一变化是逐渐发生的，在不同时刻出现在不同地点；实际上，直到如今，狩猎和采集仍是现在世界上一些地区的生活方式。

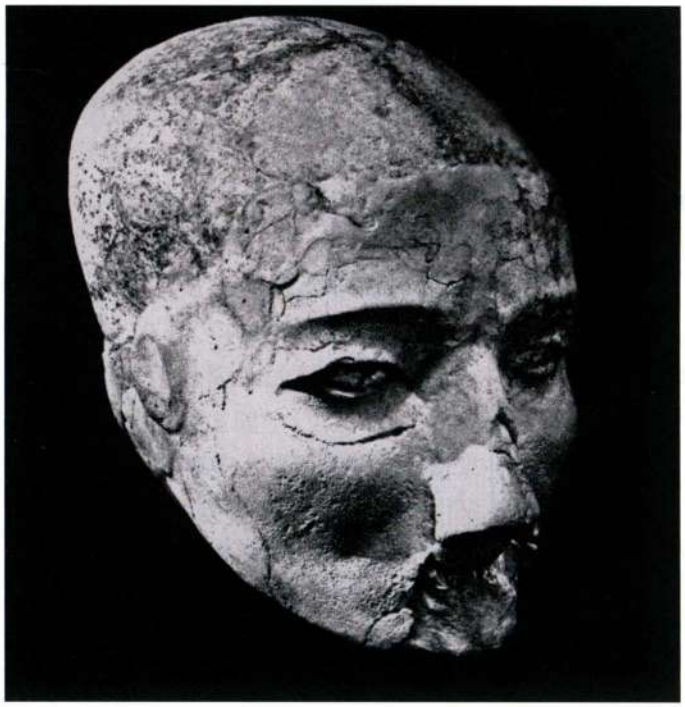


图 1.17　新石器时代泥塑头骨。约公元前 7000 年，约旦杰里科。真人尺寸。安曼古代考古博物馆（Archaeological Museum, Amman）

定居社会与新石器时代的艺术

这些为适应环境变化而做出调整的最早证据，出现在肥沃的地中海东岸和幼发拉底河（Euphrates）与底格里斯河（Tigris）之间的美索不达米亚（Mesopotamia）地区。公元前第九个千年，约旦河边，一个定居点在《圣经》中著名的杰里科（Jericho）遗址（位于当今的西岸地区）发展起来。漫长的时间里，当地人用晒干的泥砖在石头地基上建房。他们把地板涂上灰泥，用树枝和泥土建造屋顶。遗存的骨骼表明，他们将死者的尸体埋在屋内地面之下，但对头颅却另作处理。头骨被陈放在地上，人们用着色灰泥模仿肌肉，用海贝的碎壳作眼睛，将它们复原（图 1.17）。它们精细的造型、块面之间的过渡，以及对肌肉与骨骼的相互作用的精确观察，使这些作品异常逼真，每一件都如它所包裹的头骨一样具有个性。我们尚不清楚这些丧葬习惯是否反映了一种对来世的态度；至少，



图 1.18　早期的新石器时代城墙与塔楼。约公元前 7500 年。约旦杰里科

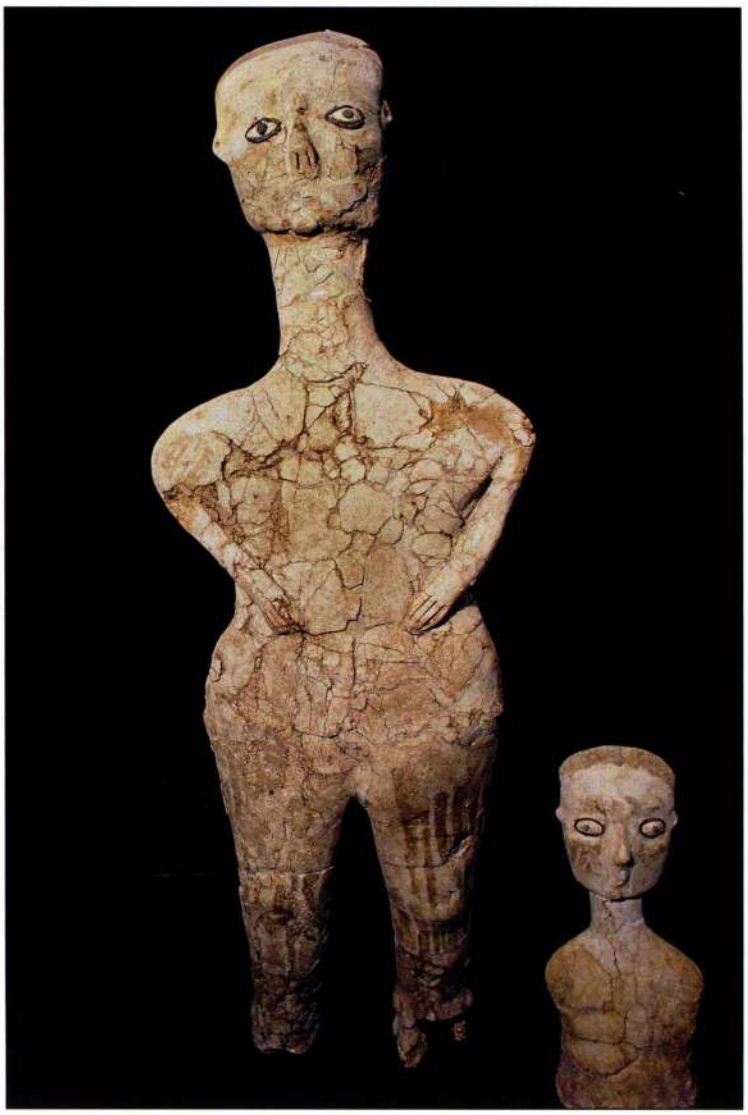


图 1.19　人像。约公元前 6750—前 6250 年，约旦加扎勒泉。较大人像高 84 厘米。安曼文物部（Department of Antiquities）

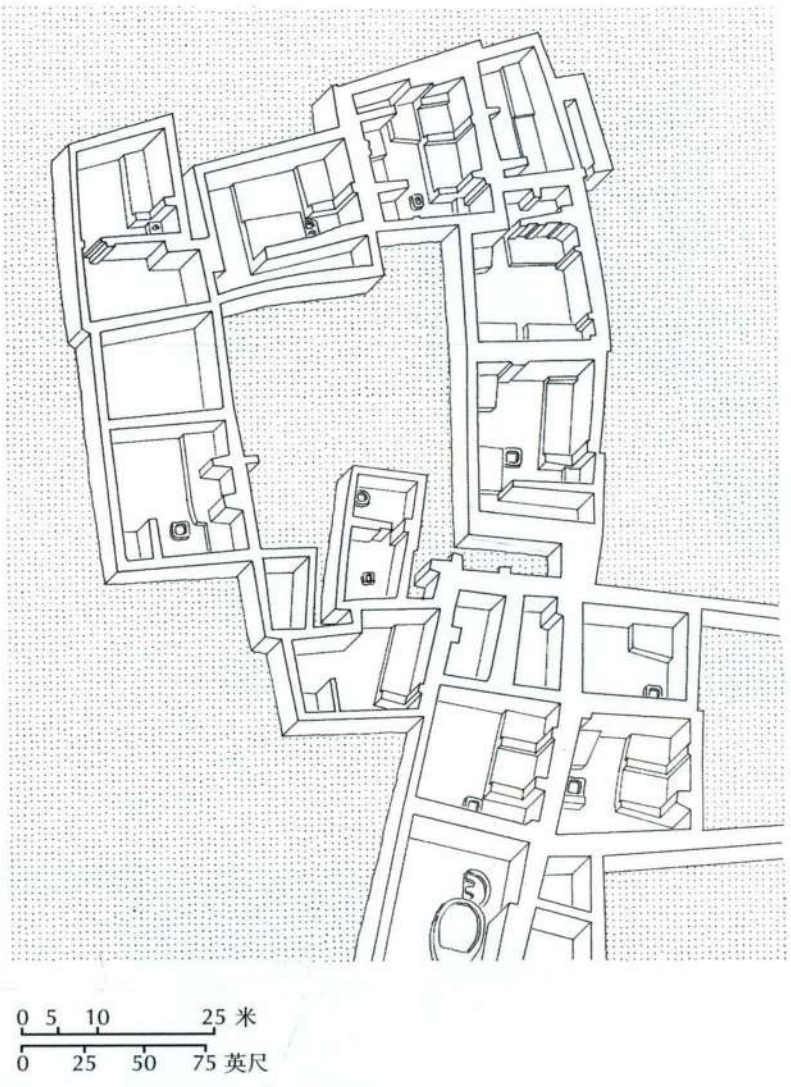


图 1.20　萨塔·胡伊克复原图，土耳其

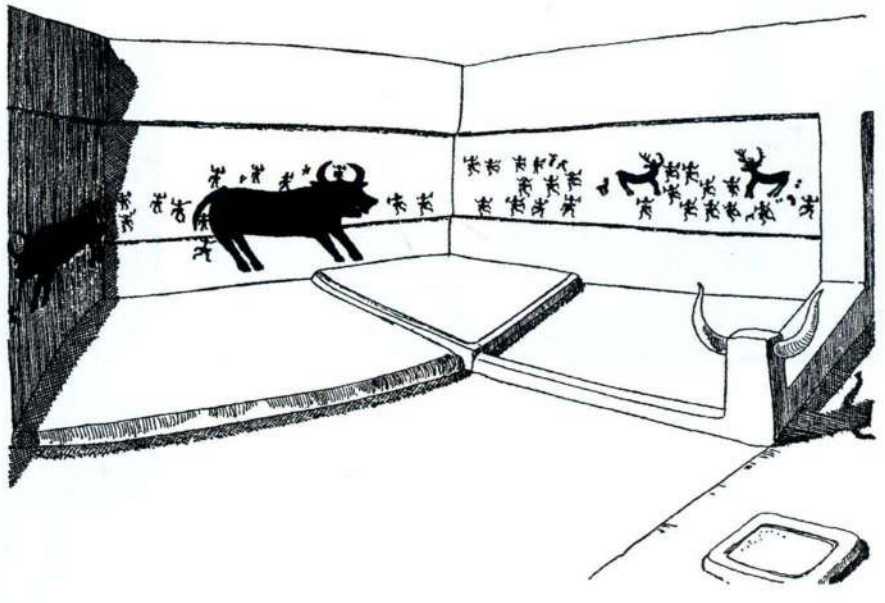


图 1.21　《猎兽》(*Animal Hunt*)。A.III.1 龛主室的复原图，约公元前 6000 年。萨塔·胡伊克（据 Mellaart 图纸所作）

它们表示出了对死者的尊敬，或许是对祖先的崇拜。当小镇成长起来，范围扩大到约六十亩，而且邻近的定居点开始对它造成威胁之时，防御的要求也加强了。于是，约公元前 7500 年，此时杰里科的人口已超过两千，人们挖了一条很宽的沟，并绕城筑起一道 1.5 米厚、4 米高的坚固石墙。其中有一座巨大的圆形塔楼（它也许只是几座塔楼中的一座），高 8.5 米，基座直径有 10 米，内部有楼梯通往塔顶（图 1.18）。随着这个仅用最简单的石器工具建造的防御系统的出现，大型建筑随之诞生。

在约旦首都安曼附近的加扎勒泉（Ain Ghazal）发现的 30 多件残破灰泥塑像代表了一种与杰里科头像完全不同的雕塑传统（图 1.19），这些塑像可追溯至公元前 7000 年中期。其中一些只有半身，但最高的塑像复原后可达九十厘米高，是已知最早的大型雕塑。保管者研究了这些塑像的制作技术，认定其设计背后的推动力量是大尺寸，这直接造成了它们扁平、偏薄的外型。这些研究发现，艺术家将灰泥抹在用绳子捆扎的新鲜芦苇束外面，在组装过程中，这些芦苇束一直平放着。艺术家分别为每个芦苇束加上腿，然后涂上颜料，嵌入珍贵的贝壳当作眼睛，再涂上沥青表示瞳孔。等灰泥一干，艺术家就把这些易碎的塑像竖立起来，可能还会给它们戴上假发，穿上衣服。与杰里科的头像一样，它们可能表现的是祖先。然而，由于有些人像有两个头，所以这些塑像可能有巫术功能。

萨塔·胡伊克　在安纳托利亚（Anatolia，现在的土耳其），1961 年以来的考古发掘已使位于萨塔·胡伊克（Çatal Hüyük）的一座新石器时代城镇显露出来，它始建于约公元前 7500 年，比杰里科晚了一千年（见地图 1.1）。该镇由于矿石（主要是黑曜岩，这是一种昂贵的像玻璃一样的火山石，经过削凿之后，可成为坚硬的利刃）贸易而兴盛起来。公元前 6500 至公元前 5700 年，这座城镇经历了 12 个连续建设期而得以迅速扩大。它最鲜明的特点就在于没有街道，房子没有门：一座座用泥砖和木料建造的房子紧挨在一起，只能通过梯子从房顶上的一个洞出入，这个洞还兼作烟囱（图 1.20）。这种设计的优点一方面体现在结构上，即房子相互支撑；另一方面体现在防御上，因为任何一个进攻者都不得不攀爬外墙，继而在房顶遭遇抵抗。所有的活动都在房间里进行，从工作、做饭到睡觉，都在沿墙的台子上。跟在杰里科一样，墓穴在屋内地面之下。

萨塔·胡伊克的一些房间用公牛角和灰泥塑的乳房作装饰，这可能象征着生殖力（图 1.21）。一些考古学家认为，装饰较为华丽的房间可能是神庙，不过这仍是猜测。然而，大部分房间显然都涂上了灰泥，而且常常绘有图画。许多画描绘了狩猎场面，其中，看上去体形娇小的人在体形硕大的公牛或牡鹿周围奔跑。这些形象有一种静止的特性，跟之前的洞窟壁画大不一样：洞窟壁画上的形象似乎处于不断运动之中。在一个早期的房间内发现的一幅非常罕见的绘画似乎

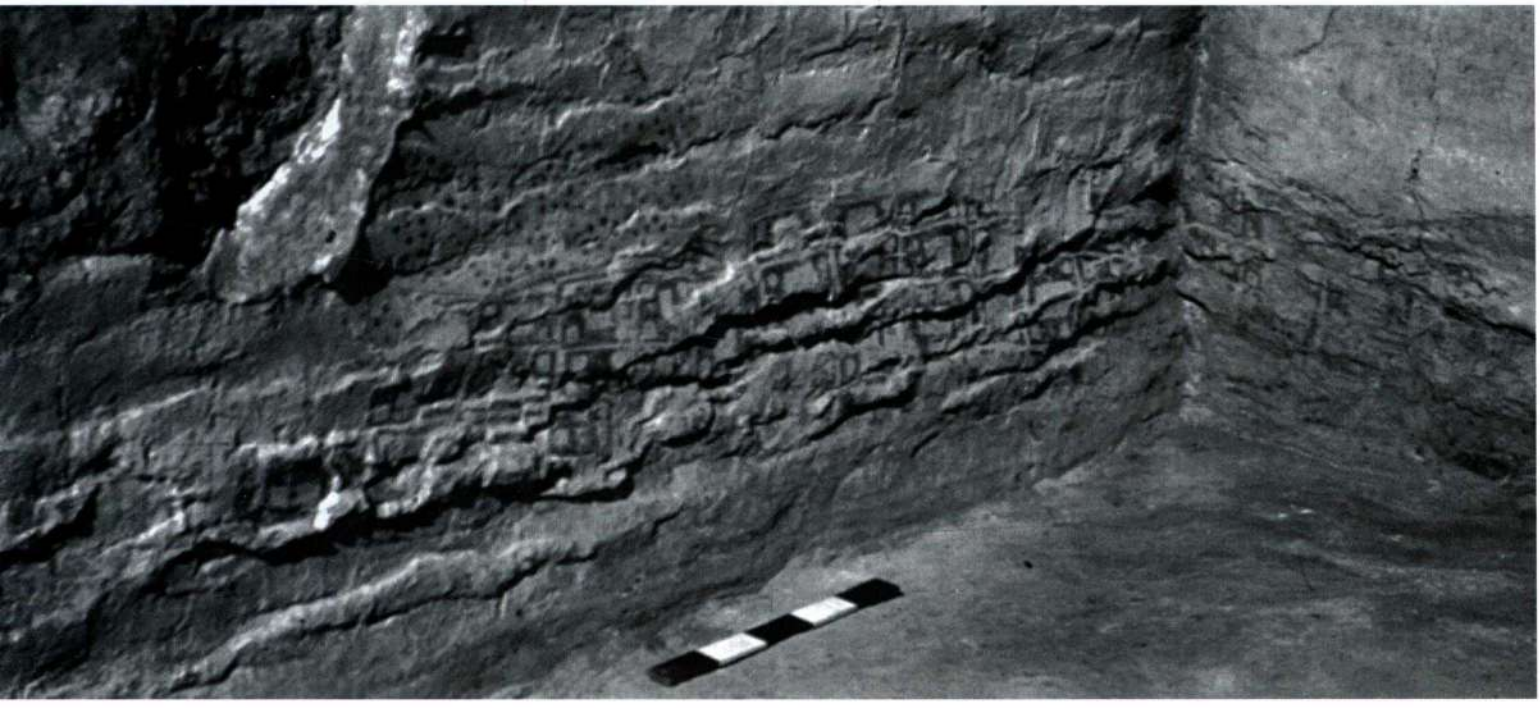


图 1.22　**《城镇与火山鸟瞰图》**（*View of Town and Vocalno*）。约公元前 6000 年。壁画，VII.14 龛。萨塔·胡伊克



图 1.23　男女塑像。约公元前 3500 年，出自切尔纳沃达，罗马尼亚。陶像，高 11.5 厘米。布加勒斯特国家古物博物馆（National Museum of Antiquities, Bucharest）

描绘了一排排形状不规则的街区式的房子，这很可能就是萨塔·胡伊克本身（图 1.22）。城镇的上方，一个有黑色斑点、顶部绘有黑线和黑点的明红色物体可能表示哈桑山（Hasan Dag），这是一座从该镇能够望见的双峰火山。如果对这个遗址的解释是正确的，那么该画的重点就是风景，这使它成为风景画的鼻祖，且有别于不标示空间位置的洞窟壁画。这幅画可能表现了这个早期定居点中强烈的社群意识，这里的居民对地点有明确的认同感。

窑烧陶器　新石器时代，一些新技术发展起来，表明了专业分工时代的开端。由于社群有定期的食物供应，所以一些成员就能够把时间用于研习新的技术。新技术包括制陶、纺织以及某种熔化铜和铅的技术。陶器保存得最好，因为窑烧陶器极为耐久，留存下来的常常是被丢弃的陶器碎片。虽然早期的杰里科没有陶器，但在美索不达米亚至埃及和安纳托利亚的所有地区都发现了绘有抽象图案的黏土器皿，种类非常丰富。在美索不达米亚，陶器可能起源于公元前第六个千年，而安纳托利亚的陶器在萨塔·胡伊克留存了下来（见地图 1.1）。在安纳托利亚中部高原上的其他定居点也发现了陶器。考古学家还在巴尔干半岛发现了这一时期的陶器，到了约公元前 3500 年，制陶技术在西欧出现。

在欧洲，艺术家们也用黏土来制作小塑像，如罗马尼亚切尔纳沃达（Cernavoda）出土的一对约公元前 3500 年的男女塑像（图 1.23）。与《威伦道夫的女子》和加扎勒泉小雕像一样，它们高度抽象，但其外形更加线条化，并不那么圆：女人的脸是一个扁平的椭圆，安在一个又长又粗的脖子上，明晰的棱边勾勒出她的身体——比如横越她乳房以及在她骨盆交叠处的那些棱边。她的两只手搁在抬起的膝盖上，无肘的手臂交合于此，在雕塑结构内部勾画出一个三角形的封闭空

间。这反过来强化了小雕像的立体感，它鼓励观者从多个角度观赏它，可以绕着它走，也可以把它拿在手中转动。抽象突出的是姿态；但是，在尝试解释它——也许解释成风情绰约的女子——的含义时，我们应该谨慎，因为同一个姿势在不同文化里的意义差异极大。这个女子像和与其放在一起的男子像是在一个墓中发现的，它们可能表现的是死者，或者死者的伴侣或哀悼者；也许它们是下葬前具有某种目的的随葬品。

大事年表

约公元前 10,000 年——地球气候逐渐转暖

约公元前 7500 年——杰里科的防御体系；大型建筑的出现

约公元前 3500 年——制陶在西欧出现

约公元前 2100 年——“斯通亨奇”最后的建造阶段

欧洲建筑：坟墓和仪式

在欧洲，大型建筑的产生并非出于防御需要，而是源于对葬礼和宗教仪式的关心。个人住宅主要用木头搭建框架，墙壁由编条（编成框架的枝条）和灰泥（涂在编条外面变干的泥土）制成，屋顶用茅草铺成，这些极少保留下来。而新石器时代的西欧和北欧人却用巨大石块来搭建坟墓和仪式场所，这种石块称为**巨石**（megaliths）。他们常常先搭起一个**柱梁结构**（post-and-lintel，两块直立的石头支撑一块横置的顶石，见图 1.25）。运用这一方法，他们为死者建造了带有一间或两间墓室的坟墓，这被称作**石台**（dolmen）墓，它们给观者留下了深刻而持久的印象。其他一些遗址则以一种独特的方式呈现出划分为不同层次的水平空间，学者们认为这里是举行宗教仪式的场所。公元前 4250 至前 3750 年，在布列塔尼半岛（Brittany）南部海岸上的卡纳克（Carnac）地区的梅内克（Ménec，见地图 1.1），三千多块竖立的巨石等距排成若干条笔直的长列，绵延达三公里多。其特点是，高约九十厘米的较小石块立在东侧，石块的高度逐渐增加；到了西侧，石块高达四米（图 1.24）。石列的东西走向令学者们以为，石列用于测量一年之中不同时间太阳在天空中的位置，对于食物来源依赖于阳光的农业民族，它们起着日历的作用。开采、加工、运输和竖起这些石块是一个非凡的伟绩，除了要有出色的专业工程技术之外，它还要求有效地组织人力。这些石块的



图 1.24　梅内克竖石阵列。约公元前 4250—前 3750 年。法国卡纳克



图 1.25　斯通亨奇（空中俯拍）。约公元前 2100 年，英国威尔特郡（Wiltshire）索尔兹伯里平原。石圈直径 29.6 米

形状简单、重复，尺寸渐增；既是静止的，又会因太阳缓慢地不间断移动而变更。石块之间有一种平静的宏伟和庄严，给开阔的场地带来了静默的秩序。

巨石常常出现在被称为**石圈**（cromlech）的圆圈形建筑中。这是英国最常见的巨石排列方式，最著名的巨石建筑就是索尔兹伯里平原（Salisbury Plain）上的石圈“斯通亨奇”（Stonehenge）（图 1.25 和 1.26）。现在看来统一的设计，实际上是至少四个建造阶段的结果。最初是在白垩地面上挖一条巨大的环形沟，围成一个直径约为一百米的圆圈；再沿沟内侧筑一圈约两米高的围堤。一条两旁排列着石块的宽阔大道向东北方向延伸，从圆圈一直通往一块灰白色的尖角砂岩巨石（*砂岩漂砾*［sarsen］），今天我们将其称之为*踵石*（heel stone）。越来越多的巨石被运进圆圈，所以到了约公元前 2100 年，“斯通亨奇”已发展成一个马蹄形的建筑，拥有五座砂岩*三石塔*（trilith，两块直立石支撑一块横置石）。环绕着它们的是一圈直立石块，它们顶部放着一道连接在一起的**过梁**（lintel），两个圈之间还有一圈较小的蓝砂岩石块。

“斯通亨奇”对于那些花费几个世纪的时间建造

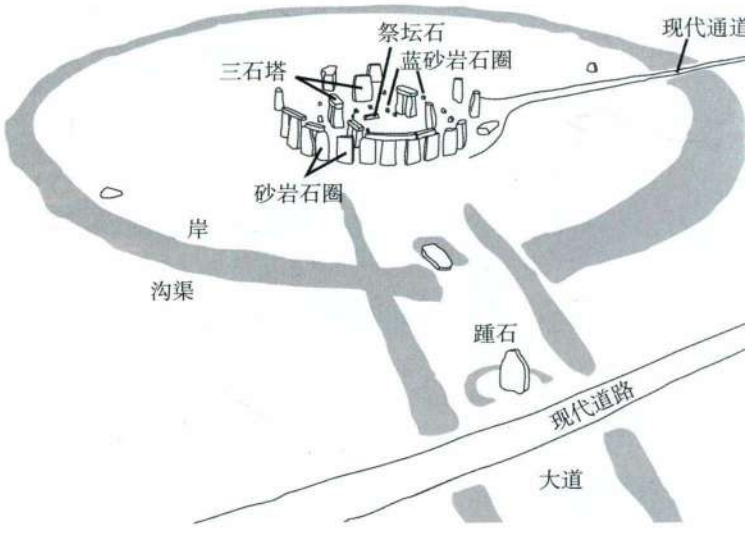


图 1.26　斯通亨奇巨石原始排列示意图

它的人们而言究竟意味着什么，依然是一个不解之谜。许多史前史学家相信，它有为流逝的时间作标记的作用，至少部分功能如此。由于它的纪念碑性，大多数史前史学家还一致认为它具有仪式功能；它那精心设计的圆形结构支持了这一猜测，因为在许多社会的宗教仪式中，圆形是一个重要标志。这两个特点甚至使

得中世纪看到“斯通亨奇”的人认为它是亚瑟王（King Arthur）的术士梅林（Merlin）建造的，而且它至今仍在吸引着人们在夏至时前来。然而，可以确定的是，与梅内克巨石阵一样，“斯通亨奇”显示出了一流的人力组织和工程技术。“马蹄”中心那座最大的砂岩三石塔高达 7.2 米，支撑着一块 4.5 米长、0.9 米厚的过梁。每块砂岩重达五十吨，是从三十七公里外的马尔博罗唐斯（Marlborough Downs）运来的；蓝砂岩产自三百二十公里外的威尔士的普雷塞利山（Preseli Mountains）中。同样令人印象深刻的是，这些完美的石块显示出了精细加工的痕迹。顶石上挖出的洞严丝合缝地套住了直立石上的突起（形成了一种榫头和榫眼的接合），成为一个稳固的结构。另外，石块经过削凿，达到了那种通常认为古典时代希腊的帕特农神庙才有的精巧（见图 5.39）：直立的巨石向顶端逐渐变细，中部则鼓起，在视觉上造成一种负重的感觉，并表现出一种活力，能赋予石头生命力。对过梁的加工从两个方向上进行：它们的正面向外斜出约十五厘米，以使其从地面上看来是垂直的，同时，它们的侧面呈水平弯曲，以形成一个光滑的圆圈。

小结

史前时期，人类开始用形象化的方式表达自己，却没有留下任何解释其意图的文字记录，这样一来，史前艺术在陈述一些事情的同时，也带来了同样多的困惑。即便如此，到这个时期结束时，人们已掌握了绘画、雕塑和制陶技术，而且已开始建造巨大的建筑物。他们还产生了一种对图像和空间力量的强烈感觉。他们认识到了如何塑造令人难忘的形象，如阿尔塔米拉及其他洞穴中的那些形象，还认识到了怎样用完善的方法改变空间，例如梅内克和其他地方的巨石。

旧石器时代的艺术

石器时代，人类以狩猎和采集为生，不过已经有了创作艺术的时间和需要。旧石器时代的艺术主要以两种形式留存下来：洞壁上的绘画和用骨头或石头雕刻的小物品。最常见的题材是动物，以可供人类食用的动物为最多。这些刻画动物形态的作品极为生动、写实，但它们的功能和意义还未被彻底了解。相比之下，对人体的描绘要抽象得多。

新石器时代的艺术

新石器时代，人类以驯养家畜、种植庄稼为生，逐渐转向一种更稳定的生活方式。建筑材料比之前的旧石器时代住宅所用的更为耐久。随着人类社会的形成，专业化分工程度提高，制陶等新技术逐渐产生。雕塑和绘画显示出发展中的宗教习俗和对死者的关心。其他创新包括大规模的石墓建筑，以及其他一些大型建筑，许多学者认为是标记季节变迁的工具。



古代近东艺术

第二章

种植和储存农作物以及饲养动物作为食物，是新石器时代各民族的标志性成就，从此将逐渐改变文明的进程。人类过去以追逐野生动物群和采集食物为生，在摆脱这种状态之前不久，他们开始建立永久定居点。到了新石器时代末期，这些定居点的规模超出了村落的界线，发展成更大的城市。西亚各地都出现了小的农业乡镇，但在公元前第四个千年，人口多达四万的大规模城市开始兴起，大多数位于底格里斯河与幼发拉底河之间的美索不达米亚。城市的出现对于人类生活和艺术作品的发展产生了极大的影响。

“两河之间的土地”为新石器时代的农人提供了许多机会。虽然在今天，这个地区基本上是块贫瘠的平原，但文字、考古和艺术方面的证据表明，在文明初现之时，那却是一片植被丰富的土地。那里的人们掌握了灌溉技术，充分利用两条大河及其支流，使肥沃的土地变得更加富饶。新技术和新发明，包括轮子和犁，以及用黄铜和青铜铸造工具，提高了食物产量，推动了贸易发展。这些族群在成长繁荣的过程中，发展成为社会组织分明的城邦，这种组织方式能够解决城市生活的种种问题。劳动、贸易和物质交换的专门化，争端解决的机制，以及防护墙的修建，都要求有一个中央权威和政府，而这种中央权威和政府也的确顺应需要发展起来了。

伴随这一社会组织形成的有效管理很可能产生了也许是最早的书写体系，该体系大约于公元前 3400—前 3200 年形成，是用尖笔在黏土上按压而成的象形文字，这种文字被用于记录财产清单。到了约公元前 2900 年，美索不达米亚人已将象形文字改进成为一系列楔形符号，被称为**楔形文字**（cuneiform，源自拉丁语“cuneus”，意为“楔子”）。这种文字被用在早期的行政报告和公元前第三个千年末期苏美尔（Sumer）的《吉尔伽美什史诗》（*Epic of Gilgamesh*）中。近东古代的大部分时期一直使用楔形文字，在控制该地区的多个集团之间形成了一道文化桥梁。不同的集团用楔形文字来记录自己的语言。随着文字的发明，人类进入了历史时期。

美索不达米亚的地形对当地兴起的文明还有其他深远影响。城市兴盛在美索不达米亚和尼罗河谷的时期接近，但狭长而肥沃的尼罗河谷两面都有沙漠保护，而美索不达米亚是一个开阔的低谷，两条大河及其支流在这里纵横交错，几乎没有什么天然屏障。由于各个方向都畅通无阻，因此常常有想侵占这片肥沃土地的人闯入这一地区。实际上，近东的古代历史是一部多元文化史，城邦之间战火不断，只是间或实现统一。虽然权力更迭频繁，但美索不达米亚的视觉文化保持

图 2.8《**乌尔皇家旗**》细部



地图 2.1 古代近东

了一种惊人的稳定性。两大主题产生了：艺术被用于实现和反映政治权力；美索不达米亚人还使用了视觉叙事手法，探索通过艺术陈说故事的技巧。

苏美尔艺术

美索不达米亚的第一个重要文明出现于苏美尔地区南部，在底格里斯河与幼发拉底河交汇处附近，公元前 4000 年之前的某个时期，几个城邦在这里建立起来（见地图 2.1）。直至约公元前 2340 年，这些城市在苏美尔人的统治下欣欣向荣。我们不知道苏美尔人是什么人；学者们常常能够通过共同的语言习惯来确定各民族间的关联，但苏美尔语与其他任何已知语言都没有关系。自 19 世纪中叶以来，考古挖掘发现了许多早期的黏土板，上面刻有楔形文字，内容包括财产清单、国王名录，以及诗歌（图 2.1）。许多最早的发掘活动都集中在《圣经》中提到的苏美尔城市，如乌尔（Ur，亚伯拉罕［Abraham］的出生地）和乌鲁克（Uruk，即《圣经》中的以力［Erech］）。除建筑和文字以外，陶器、雕塑和浮雕艺术品也提供了关于苏美尔社会的信息。

对于苏美尔人来说，生命本身有赖于供享神明，神控制着自然力和自然现象，如天气和水、土地的肥沃程度以及天体的运动。每个城市都有一个守护神，居民们均应效忠并奉献贡品。神在凡间的管理人是城市的统治者，他控制着一大批在神庙中任职的行政人员。因为城市土地上的出产物属于神，所以神职人员负责向农民提供种子、耕作用牲畜和工具。他们修建灌溉系统，储存收成，并将其分配给百姓。统一管理的食物生产过程使大多数人能够专门从事其他行业。

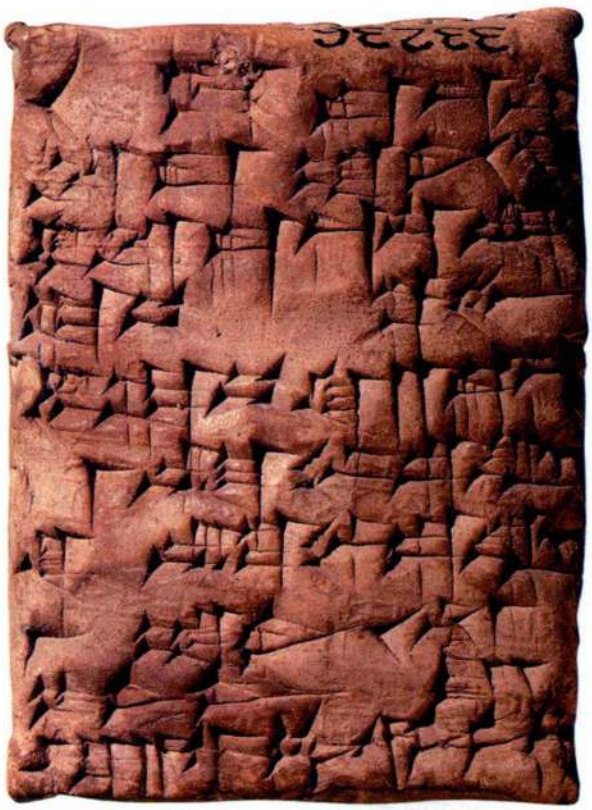
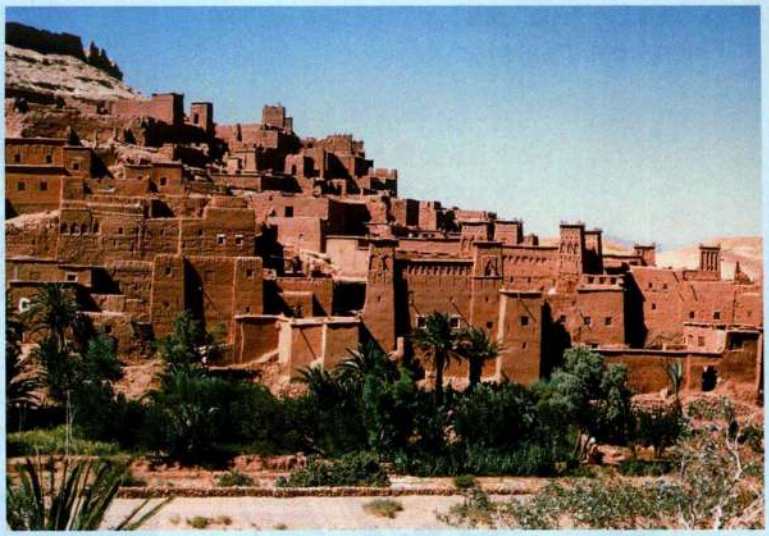


图 2.1 巴比伦的销售契约。约公元前 1750 年。这份契约清晰地展示了尖笔在柔软黏土上的印痕。西亚文物部，33236 号。伦敦大英博物馆

泥 砖

泥砖主要由当地的黏土制成。生黏土吸收水分，干后裂开。作为黏合剂，并且为了增加泥砖弹性、防止开裂，苏美尔的建筑工匠会在黏土中加入植物材料，例如稻草。制砖工人把这种泥土混合物压入木模，就能制出规格统一的长方形砖块。定形后，砖块就被磕出木模，在阳光下晒干。建墙时，建筑工匠用湿黏土把砖块黏合在一起。泥砖的缺点之一是不能耐久。所以苏美尔人会在重要的外墙上涂上黏稠的沥青，或者使用**釉面砖**（glazed brick）。内墙墙面有时敷上灰泥。

在今天，泥砖并不能激发人们多少想象力（比如像大理石那样），而且由于容易损坏，所以古代泥砖留存至今的寥寥无几，也就无法呈示苏美尔神庙曾经的模样。然而，新近的考古发现（comparanda），如摩洛哥阿特拉斯（Atalas）山脉以南位于埃本哈杜（Aït Ben Haddou）及其他地方的古城堡区（Kasbahs），显示了这种材料的惊人潜力。这些古城堡的建筑者利用泥砖的易塑性制造了独特的装饰效果，这种效果既是人为的，又与泥土的天然色调协调一致。与木制门窗相呼应的几何形设计也值得注意。这些城堡始建于公元16世纪，屡经修缮（最近的一次由联合国教科文组织出资），以消除风化造成的损害。当然，苏美尔神庙的形貌可能大不相同，但这些城堡仍然可以提醒我们，泥砖建筑是能够取得宏伟的效果的。



摩洛哥埃本哈杜的泥砖城堡



摩洛哥埃本哈杜的泥砖

反过来，他们又将自己劳动果实的一部分捐给神庙。（这一制度被称为神权社会主义。）

神庙建筑：连接天地

神庙是城市的建筑核心。优质石料极为稀少，因此苏美尔人使用的建筑材料主要是灰泥敷面的泥砖（见本页的材料与技法）。

学者们区分了两种不同的苏美尔神庙。“矮”神庙建在地面上，四个角通常朝向经纬上的基本方位。神庙分为三部分：中间是一个纵向的长方形内殿，两侧各有着一排房间，分别是行政室、祭司区和贮藏区。“高”神庙的基本特点与之相似，唯一不同的是有一个高于地面的平台；这些平台逐渐演变成低矮的阶梯式金字塔，称为**塔庙**（ziggurats）。一些塔庙的名字——如巴比伦（Babylon）的巴别塔（Etemenanki），意为“自建庙宇，天地之间的纽带”——表明，建造塔庙的目的可能是作为通往上天的桥梁或入口，祭司与神沟通的场所。

塔庙高约十二到十五米（如在瓦尔卡［Warka］和乌尔的塔庙），起着类似于山陵的作用。对于苏美尔人而言，从平坦的平原上拔地而起的高山具有神圣的地位。塔庙将祭司带到神的近旁，而且水源由此流往谷地。在洪水泛滥时是避难所，象征着大地的生产力。实际上，苏美尔的母亲神就叫做山之女神（the Lady of the Mountain）。重要的是，高神庙的高台使塔庙更加显眼了。美索不达米亚文献指出，“看”这个动作是至高无上的。若是看到一个物品并认为合乎自己的心意，神可能就会施恩于那位制造者。反之，建造者希望凡人看到他们的作品后表现出惊叹。最后，高神庙大概还有政治因素：从视觉上显示祭司与城中其他人的区别，从而强调并巩固了祭司的地位。塔庙和神庙区在苏美尔城市中占支配地位。

约公元前3500年，乌鲁克城（今天的瓦尔卡、《圣经》中的以力）通过交换剩余农产品而繁荣崛起，成

图 2.2　塔庙上的“白庙”遗址。约公元前 3500—前 3000 年，伊拉克乌鲁克（瓦尔卡）



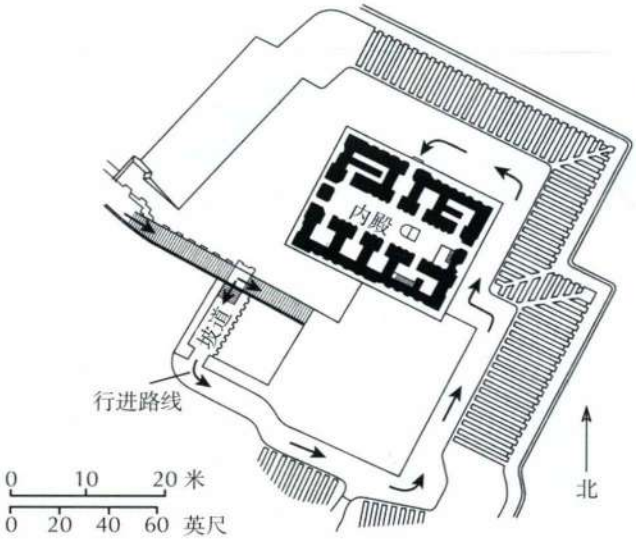


图 2.3　塔庙上的“白庙”平面图（根据 H. Frankfort 的图绘制）



图 2.4　“白庙”内殿内部

为苏美尔文化中心。这里的神庙之一“白庙”因砖面粉刷成白色而得名，很可能是供奉苏美尔主神、天神阿努（Anu）的神庙（图 2.2）。神庙坐落在一个十二米高的土丘上，土丘是在古庙废墟的基础上砌砖建成，这表示，该地点本身就是神圣的（图 2.3）。凹凸的砖造结构清晰地勾勒出土丘的斜面。一系列阶梯和坡道绕着土丘逆时针上升，通向神庙北侧长边上的入口。这种迂回的通道是美索不达米亚神庙建筑的独有特征（和埃及典型的中轴通道形成对比），盘旋上升的路径模拟了朝拜者升入神界的过程。市民们还可以从三面目睹祭司和首领们攀登土丘的仪式——只有这个精英集团才有权进入神庙。神庙上层结构的遗迹足以说明，在其中央有一个长方形大厅，称为**内殿**（cella），里面设有一个有台阶的祭坛，内殿外围是带有多道扶壁的厚墙（图 2.4）。沿着内殿的两条长边分布着几个较小的房间，形成了早期神庙典型的总体三分布局。

乌鲁克是传奇中的著名国王吉尔伽美什（Gilgamesh）的家乡，有史诗描写了这位国王的冒险经历。据这部史诗描述，吉尔伽美什修建了城墙和依南娜（Inanna）或伊斯塔尔（Ishtar）的神庙埃安纳（Eanna）。在埃安纳神庙区，考古学家发现了若干神庙，其墙壁饰有彩色石头或上色的黏土锥体，嵌入灰泥，组成镶嵌图案（见第 25 页的原始文献）。史诗描写了埃安纳神庙中闪闪发光的墙壁，称这些墙壁是用“窑烧的砖”建造而成。据称，吉尔伽美什把自己的故事刻在了一块石碑上——这体现了叙事艺术在苏美尔文化中的重要性。

雕塑与镶嵌

乌鲁克白庙的内殿可能曾有一尊神像，现已佚失。

《吉尔伽美什史诗》

《吉尔伽美什史诗》是最早的成文史诗之一，是用刻在泥板上的楔形文字存世。虽然现存最早的文本出自阿卡德时期的泥板，写于公元前2150年之后，但文本本身可回溯至约公元前2800年的苏美尔时期。史诗现存的部分讲述了乌鲁克国王吉尔伽美什的故事，他先是与野蛮人恩奇杜（Enkidu）交战，后来两人成为朋友。在朋友死后，吉尔伽美什出发去寻找一种战胜死亡的方法，但最终反而回到乌鲁克，接受了自己的死亡。节选部分是史诗开头的段落，描写了（与原文有出入）吉尔伽美什作为国王的功业。

阿努赐予他一切学问。
他看穿隐秘，发现藏珍，
洪水未至，他先带来了信息。
他跋涉千里，力尽筋疲，
但终获平静。
他把一切艰辛都刻入碑石，
修筑起庇护所乌鲁克的城墙，
也修筑起埃安纳神苑的高墙。
瞧那外壁，铜一般光亮（？），
瞧那内壁，什么也比不上！
扶着那门槛石——它是那么古色古香！
走近埃安纳神庙，伊斯塔尔的家苑，
它无与伦比，任凭后代的帝王俗夫！
登上乌鲁克城墙，信步而游，
察一察那地基，验一验那砖。
那城墙（从里到外）难道不是窑砖砌成！
那图纸难道不是七贤设计？
乌鲁克城占去一平方里，棕榈园占去一平方里，
低地也占去一平方里，那里是伊斯塔尔神苑的开阔地（？），
它（城墙）围住了乌鲁克的三平方里和一片开阔地（？）。
找到那放置石板的铜箱，
打开它的青铜锁，
解开它的暗扣，
取出天青石板读一读，
吉尔伽美什是怎样克服万难。

SOURCE: *THE EPIC OF GILGAMESH*, TR. MAUREEN GALLERY KOVACS (STANFORD, CA: STANFORD UNIV. PRESS, 1989)

但在乌鲁克属于依南娜的埃安纳庙中发现了一个约公元前3100年的女性头像，也许可以帮助我们了解神像的外观（图2.5）。女性头像背面平整，脸部由白色石灰石雕成，细节部分曾添加了贵重材料：一顶金制或铜制的假发，固定在头顶正中由上至下的隆起处，眼睛和眉毛皆由有色材料制作。虽然这些细节部分已经不复存在，但雕像并未丧失魅力：抽象的大眼睛和夸张的眉毛与脸颊的细腻造型形成了强烈对比。头像原本安在一个躯干上，推测躯干部分是用木头制成，完整的人像肯定接近真人大小。

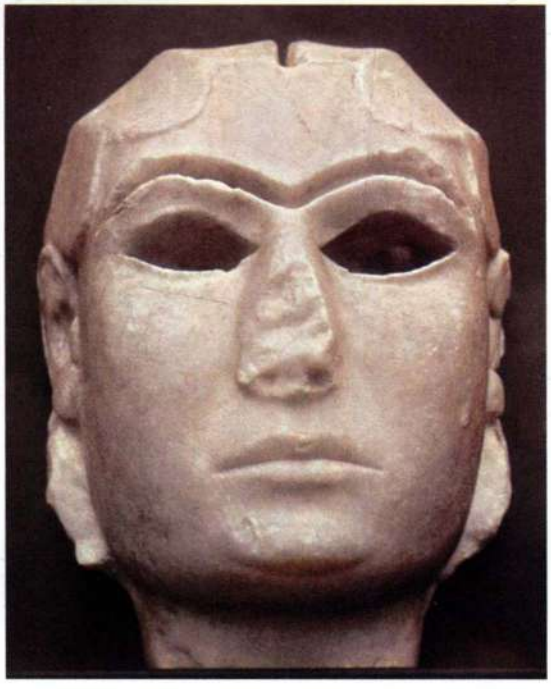


图2.5 《女性头像》（*Female Head*）。约公元前3200—前3000年，伊拉克乌鲁克（瓦尔卡）。石灰石，高20.3厘米。巴格达伊拉克博物馆（Iraq Museum）

阿斯马丘 大约在乌鲁克头像产生的五百年之后，雕塑工匠开始以石灰石、雪花石膏和石膏为材料制作人像，其范例是20世纪30年代在阿斯马丘（Tell Asmar）的一座神庙中发掘的一组人像（图2.6）。这些人像大小不等，高度从几厘米到76厘米，原本很可能是立在神庙内殿中的。也许在神庙重建或重新装潢时，人像被特意跟其他物品一起瘗埋在祭坛附近。其身份颇有争议：一些学者认为其中两尊较大的是阿布（Abu）及其妻子的神像。大多数学者则认为整组人像代表的都是供养人，他们把人像献给**圣殿**（sanctuary），希望永远陪伴在神明左右。其他地方发现的此类雕像甚至还刻有奉献者和神明的名字。

除一尊以外，这组人像全都以一种静止姿态站立着，双手交握于胸与腰之间。雕像明显是抽象风格：大部分男性立像以水平或锯齿形隆起表现长发和络腮胡；手臂从异常宽阔的两肩垂下；十指交叉，握住一个杯子；窄胸，向下逐渐变宽成阔腰；腿呈圆柱形。



图 2.6　阿布神庙中的雕像。约公元前2700—前2500年，伊拉克阿斯马丘。石灰石、雪花石膏和石膏，最高的雕像高约 76.3 厘米。巴格达伊拉克博物馆和芝加哥大学东方学会博物馆

男像穿着饰有流苏的裙子，用一根腰带系住，下垂的裙摆形成僵硬的锥形，女像则身着及地的连衣裙。

人像的姿势和服饰都表现了苏美尔艺术的传统，这些传统被后来的美索不达米亚人采用。人像脸部最有特色，圆睁的眼睛占据了显著位置，嵌入的深色天青石和镶在沥青里的贝壳，以及在鼻梁上方相接的粗重眉毛，都使眼睛更加突出。人们极易透过染上基督教色彩的眼镜去研究这些人像及其他美索不达米亚雕塑，将放大的眼睛视为灵魂之窗。然而，这样一种解读误解了这些雕像所处的特定文化环境。学者们从现存的文献推断，“看”是与神交流的主要渠道，这些雕像睁大双眼，是在赞叹神明令人敬畏的力量。

乌尔的皇家墓地　美索不达米亚南部的苏美尔城市乌尔因其与《圣经》的关联而吸引着考古学家，但在 20 世纪 20 年代的发掘活动中，伦纳德·伍莱（Leonard Woolley）发现种类丰富的苏美尔文物的地点是乌尔的大规模墓地。墓地位于尼布甲尼撒二世所修的新城城墙之下，保存完好，包括一千八百四十多个公元前 2600—前 2000 年的墓穴。有些墓很简陋，而另一些则有坚固的地下结构和富丽豪奢的随葬品，为其赢得了“皇家墓穴”的称号，即使学者仍不确定墓穴主人究竟是王族、祭司还是其他精英集团的成员。最豪华的墓葬都附带有所谓的死人坑。其中最重要的是大死人坑（Great Death Pit），里面埋葬着七十四个士兵、仆役和乐师，他们显然是先被药麻醉，然后



图 2.7　《丛林中的山羊（羊与树）》（*Goat in Thicket [Ram and Tree]*），实物为一对，出土于乌尔皇家墓地大死人坑。约公元前 2600 年，伊拉克穆盖伊尔。木头、黄金和天青石，高 50.8 厘米。费城宾夕法尼亚大学博物馆

放入坟墓中做了人牲。即使在死后，上流阶层仍保持着象征权势的服饰标志，并要求仆从继续为其服役。这些发现表明，苏美尔人可能相信有来世。

伍莱在皇家墓地发现了多种陪葬品，如兵器、首饰和器皿。许多陪葬品展现了苏美尔艺术家描绘大自然的高超技艺。其中有一对野山羊，用后腿直立起来，靠在一棵开花的树上，可能是用来放置敬神供品的架子（图 2.7）。作为主要材料的金箔包裹在树、山羊的头、腿和生殖器，以及从山羊背部竖起的一根圆柱形支柱上。山羊的身体和铜制双耳上点缀着贝壳碎片，配上羊角和颈部的天青石，显得更加完美。底座上是红色石灰石、贝壳和天青石组成的精致图案。圆筒印章上的图案说明，可能曾有一个碗或小碟子放置在羊角和支柱上。这件雕塑作品结合了羊（献给塔穆兹［Tammuz］神）与精心排列的花朵（花饰献给依南娜），反映了苏美尔人对动植物生殖力的关注。

视觉叙事

在乌尔皇家墓地内发现的两件物品反映了美索不达米亚视觉叙事早期发展的概貌。约公元前 2600 年的《乌尔皇家旗》（*Royal Standard of Ur*）包括四块镶板，是在沥青中嵌入红色石灰石、贝壳和天青石制成，原本都套在一个木框里（图 2.8）。已经毁坏的侧板描绘的是动物活动的景象，而另外两块较大的镶板表现了一次军事胜利和一个庆祝活动或宗教宴会，每个画面都在上下叠置的三条**画带**（registers）中展开。在“战



图 2.8 **《乌尔皇家旗》**，正面和背面。约公元前 2600 年。木头，嵌有贝壳、石灰石和天青石，高 20.3 厘米。伦敦大英博物馆

大事年表

约公元前 3500 年——苏美尔城市乌鲁克兴起

约公元前 2900 年——美索不达米亚人开始使用楔形文字

约公元前 2600 年——苏美尔的《乌尔皇家旗》

争”镶板中，底部画带表现了御者驾驭着由野驴拉的战车由左向右挺进，从敌人的尸体上辗过。在中部画带上，步兵在作战，押送被收缴兵器和衣物的战俘。在最上方的画带中，士兵们把战俘献给位于正中的一个人物，艺术家不仅通过他的位置，还通过他大于旁人的身量（一种名为**神圣比例**［hieratic scale］的方法）来显示这个人的重要地位；他的头甚至超出了画带的边框，充分强调了他的重要性。在“和平”镶板中，扛着战利品的人与野驴一起行进，中部画带描绘了为宴会准备的动物，而在最上方，宴会已经开始。一个弹竖琴的人和一个歌手在表演助兴，坐在宴席上的人和着乐声举起酒杯；画面左端一个较大的人物似乎是一位首领或国王，也许他就是“战争”镶板上的那个大人物。所以镶板讲述了一个故事，当我们在人物动作的指引下一排排看过去时，故事情节就次第展开。画面中的形象虽然有动作，但他们都处于静态，这一点突出表现为各个人物之间相互分隔（一种断点处理）：他们的形象（一半正面、一半侧面）极少重叠。加上使用的材料色彩对比强烈，所以镶板上的故事即使从远处看来也清晰易辨。

在发掘出《乌尔皇家旗》之后，伍莱曾想象它是高挂在一根竿子上的军旗，并据此加以命名。事实上，这件物品的用途仍不确定；可能是一件弦乐器的音箱，这种弦乐器是墓葬中常见的陪葬品。在墓地最奢华的墓穴之一，“王后”普阿碧（Pu-abi）之墓中，伍莱发现了一架竖琴，饰有用镀金和天青石制作的公牛头，其年代约为公元前 2600 年（图 2.9），可与“军规”上描绘的那架竖琴相比照。竖琴的音箱上有一块用贝壳嵌在沥青中制成的嵌板，以**纹章式构图**（heraldic composition）描绘了一个男性形象，他抱着两头人面公牛，正面朝向观者（图 2.10）。在下方的各个画带里，

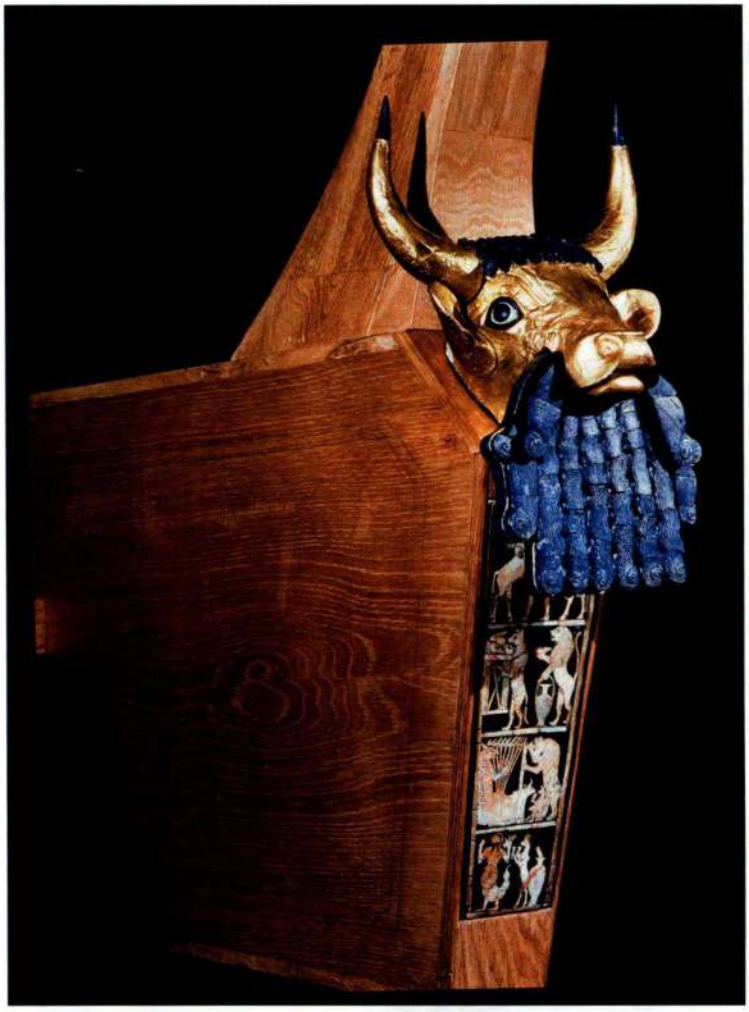


图 2.9　公牛竖琴，出土于普阿碧王后墓，伊拉克乌尔（穆盖伊尔）。约公元前 2600 年。木头，嵌有黄金、天青石、沥青和贝壳，重装在现代木支架中。费城宾夕法尼亚大学博物馆



图 2.10　公牛竖琴音箱上的镶板，出土于伊拉克乌尔（穆盖伊尔）。约公元前 2600 年。贝壳和沥青，31.1 × 11.3 厘米。费城宾夕法尼亚大学博物馆



图 2.11 《**祭司喂神羊**》(*Priest-King Feeding Sacred Sheep*)，出土于伊拉克瓦尔卡周边地区。约公元前 3300 年。圆筒大理石印章，高 5.4 厘米，直径 4.5 厘米。柏林国立博物馆，普鲁士文化遗产，近东博物馆（Vorderasiatisches Museum）

动物们做着人类的工作，如端食物和奏乐。这些场景可能会让现代人想到某个以书面或口头形式流传的神话或寓言，也许与丧葬有关。在一些文化中，奇形怪状的杂交生物有驱邪的(apotropaic)作用,能够驱走邪恶力量，例如那两头公牛和底部画面中那个身体像蛇一般缠成辫子的男人。

圆筒印章

美索不达米亚人还制作了大量圆筒印章，管理人员用来封住坛口和储藏室。这些印章呈一种圆筒状，通常由石头制成，中央有一个小孔贯穿两头。雕刻家在印章的曲面上阴刻图案，这样，将印章按压在柔软的泥土上时，就会出现凸起的反转图像，随着圆筒向前滚动，这个图案就会不断重复。大量印章和印画（印章的压纹）保存了下来，许多质量一般，表示其主要用于行政管理目的，但最精美的那些印章细节丰富，雕刻技巧达到了很高的水平。印章图案主题多样，从神界和皇家场景，到纪念建筑、动物和日常活动，提供了关于美索不达米亚生活方式和价值观念的重要信息。图例中的印章表现了喂食神庙畜群的场景，这些牲畜是神庙财产的重要组成部分（图 2.11）。图中人物颇具特色的服装和帽子也许表明了他是一位祭司国王；一些学者认为那些体积庞大的器皿与祭神供品有关，而且在乌鲁克的埃安纳神庙区发现了一个类似的瓶子，高度接近 90 厘米，制作于约公元前 3200 年。

阿卡德艺术

公元前 2350 年前后，苏美尔城邦开始交战，争夺水源和肥沃的土地。苏美尔城邦的社会组织逐渐转变，当地的“神的管理人”自命为统治一方的国王。其中豪杰试图通过征服邻邦来扩大自己的领土。在南方的许多地方，说闪米特（Semitic）语的民族（所用语言与希伯来语［Hebrew］和阿拉伯语［Arabic］同属一个语系）逐渐取得统治地位。虽然他们吸收了苏美尔文明的许多特点，但他们较少受城邦传统的束缚。萨尔贡（Sargon，意为“真正的国王”）在约公元前 2334 年占领苏美尔，以及叙利亚北部和埃兰（Elam，位于苏美尔东面，见地图 2.1）。凭借萨尔贡以阿卡德城（Akkad，地点至今不明，但很可能位于苏美尔的西北方向，现在的巴格达附近）为大本营的势力，阿卡德语成了美索不达米亚的官方语言。萨尔贡的壮志宏图既关乎帝国，也关乎王朝。作为一个帝国的专制统治者，他将苏美尔神和阿卡德神集中在一个新的**万神殿**（pantheon）中，希望打破城邦与其本地神明之间的传统联系，并由此将这个地区统一在对他的个

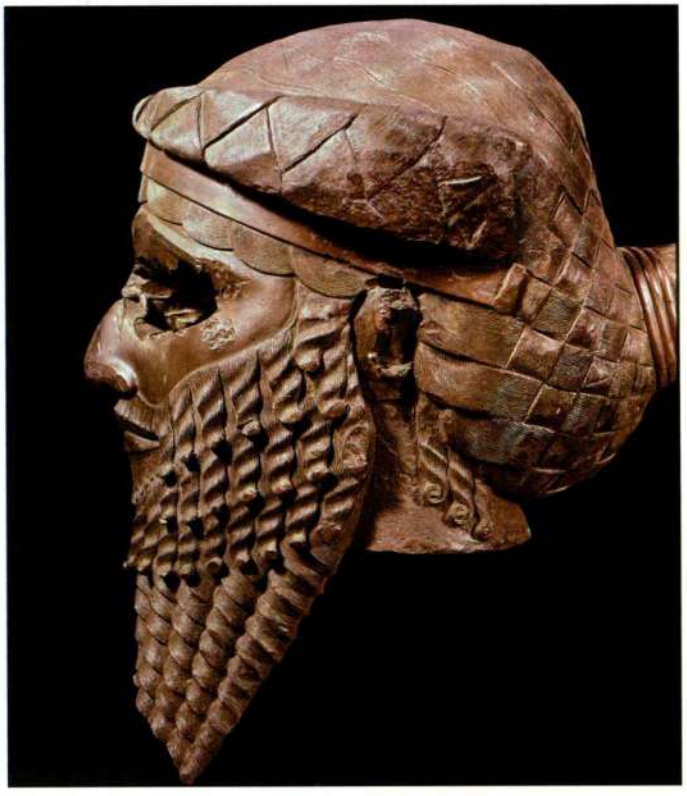


图 2.12 《**阿卡德统治者头像**》(*Head of an Akkadian Ruler*)，出土于伊拉克尼尼微(库云吉克[Kuyunjik])。约公元前 2250—前 2200 年。青铜，高 30.7 厘米。巴格达伊拉克博物馆



图 2.13　纳拉姆—辛石碑。公元前 2254—前 2218 年在位。高 2 米。巴黎卢浮宫

人统治的忠诚之下。在他孙子纳拉姆－辛（Naram-Sin，公元前 2254—前 2218 年在位）统治期间，阿卡德帝国的版图从南方的苏美尔扩展到东方的埃兰，后来又扩张到了西方的叙利亚和北方的尼尼微（Nineveh）。

大事年表

约公元前 2350 年——苏美尔城邦爆发战争，争夺水源和肥沃土地

公元前 2150 年之后——现存最早的写有《吉尔伽美什史诗》的阿卡德石板

约公元前 2100 年——由乌尔纳姆国王下令修建的乌尔大塔庙完工

雕塑：权力与叙事

在阿卡德人的统治下，视觉艺术越来越多地被用于确立和反映君主权力，这一作用也频见于艺术史上的其他时代。现存的此类阿卡德艺术品中最为突出的是一尊庄严的铜制头像，在尼尼微的一个弃物堆里被发现，制作年代为公元前 2250 至前 2200 年间，有时被认为是纳拉姆－辛本人（图 2.12）。脸部的非凡力量源于几个方面：正面观看的设计——这种**正面描绘**（frontality）使它看起来恒久不变；对胡须和头发（梳理成苏美尔国王的发式）的抽象处理与平滑的肌肤形成对比，赋予头像一种令人难忘的简洁和强烈的对称感，象征着控制与秩序。头发和胡须复杂而清晰的纹路显示了金属工匠的中空铸造技术（见第 124 页的材料与技法）。此外，在一个冶金术尚未得到广泛了解的时代，将浇铸金属用于雕像制作，表明了赞助人控制着一种主要与兵器有关的技术。与其他现存雕像一样，这个头像的眼睛原本可能镶嵌着贵重和半贵重材料。头像可能是在公元前 612 年米底人（Medes）入侵尼尼微时遭到损坏的。敌人挖出了头像的双眼，砍掉了耳朵、鼻子和胡须下端，仿佛是在攻击头像所代表的那个人。许多文明，甚至是在当代，都会实施类似的破坏行为，这是象征性的暴力或抗议。

权力和叙事这两个主题在阿卡德城锡伯尔（Sippar）的一块**石碑**（stele，直立的纪念石碑）上结合起来，石碑高 1.98 米，是在纳拉姆－辛统治期间竖立起来的（图 2.13）。石碑上的高浮雕描写的是纳拉姆－辛征服美索不达米亚东部扎格罗斯（Zagros）山区民族鲁鲁比（Lullubi）的场景。这一次，故事不是分成多条画带来讲述的；浮雕上，一排排以复合视角呈现的士兵攀登着一座树木繁茂的高山。他们秩序井然的行军与敌人混乱的溃退形成了对比：当得胜的士兵们把倒地的敌人踩在脚下时，战败者或乞求饶恕，或躺在地上，身形因死亡而扭曲。在他们上方的是国王，他的高大身材和中央位置清楚地表明其尊贵身份。在背景的衬托下，他卓然独立，站在一个山峰旁，暗示着与神明接近。他那带角的王冠以前是神明独有的饰物，因此他是第一个神化自己的美索不达米亚国王（他的人民并非一致拥护这一举动）。肌肉发达的四肢和充满力量的姿势将他塑造为一个英雄式人物。众太阳神当空照耀，似乎在见证他的胜利。

纳拉姆－辛石碑在一千多年后仍然传达出权力的寓意。公元前 1157 年，伊朗西南部的埃兰人（Elamites）入侵美索不达米亚，抢占了这块石碑，当作战利品。石碑上的一条铭文记载着，埃兰人将这块石碑安置在了苏萨（Susa）城中（见地图 2.1）。通过夺取战败城市的纪功碑，他们俨然获得了纳拉姆－辛曾经的荣耀，加倍地挫败了他们的敌人。

新苏美尔复兴

东北部的山地民族古提（Guti）夺取了美索不达



图 2.14　乌尔国王乌尔纳姆的大塔庙。约公元前 2100 年。伊拉克穆盖伊尔

原始文献

拉加什及周边地区出土的古蒂亚雕像铭文，约公元前2100年

拉加什统治者古蒂亚下令修建了大量神庙，还下令制作了许多他自己的雕像放在神庙里，许多雕像（对比图2.15和2.16）有用楔形文字篆刻的铭文，使人们对每个雕像的用途有深入了解。

在这个节选部分中，宁吉尔苏神对古蒂亚讲话，鼓励他重修自己的神庙：

噢，忠心的牧羊人古蒂亚，
当你开始为我修造我的皇宫埃宁努（Eninnu）时，
我将从天上召来一股微风，
它会自上苍给你带来富足，
在你治下，
这个国家将得到大量财富。
我的宅邸奠基之日，
就是繁荣降临之时。
广袤的原野都将为你长出果实；
沟渠和运河都将为你而满溢；
在不常涨水的地方，
水将为你上涨到高地。
在你治下，将有丰足的油流入苏美尔，
在你治下，将有沉甸甸的羊毛产出。

SOURCE: H. FRANKFORT, *THE ART AND ARCHITECTURE OF THE ANCIENT ORIENT*, 4TH ED. (NEW HAVEN: YALE UNIVERSITY PRESS, 1970, P. 98).

米亚平原，阿卡德国王的统治就此终结。苏美尔城市奋起报复，公元前2112年，在乌尔（今天的穆盖伊尔［Muqaiyir］市，亚伯拉罕的出生地）的乌尔纳姆（Urnammu）国王领导下，他们赶走了入侵者。乌尔纳姆国王将苏美尔语重新确立为国语，他建立的统一王国后来延续了一百年。作为复兴计划的一部分，他还恢复了修建宏大建筑的传统。

建筑：乌尔的塔庙

乌尔纳姆的遗产包括建于约公元前2100年的乌尔的大塔庙，是供奉月神，苏美尔的南娜（Nanna，即阿卡德语中的辛［Sin］）的神庙（图2.14）。基座长58米，宽40米，高15米，分为三层，有台阶相连。基座用坚硬的泥砖建成，表面是沥青固定的烧制砖块，沥青在这里用作黏合物。厚厚的**扶壁**（buttress，垂直的支撑结构）虽然没有实用性，却使墙连成一体，给人坚强有力的感觉。而且，四面八方大量向上延伸的线条为建筑的外表增添了活力。重新修葺过的三道阶梯都通向神庙的入口，入口已经经过加固。每道阶梯都有一百级台阶，其中一道与神庙垂直，另外两道与



图2.15　古蒂亚头像，出土于伊拉克拉加什（泰洛赫）。约公元前2100年。闪长岩，高23.18厘米。波士顿美术馆，Francis Bartlett赠品第1912.26.289号



图2.16　持有神庙平面图的古蒂亚坐像，出土于伊拉克吉尔苏（泰洛赫）。约公元前2100年。闪长岩，高约73.66厘米。巴黎卢浮宫

基座墙平行。从入口处起，第四道阶梯（已毁）向上通往业已损毁的神庙主体。这些阶梯可能曾为仪式的行进队伍提供了气势雄伟的背景。现存的地基面积不够大，因此无法重修塔庙上层的建筑。

雕塑：古蒂亚雕像

在乌尔纳姆统治乌尔的同一时期，古蒂亚（Gudea）成为其邻邦拉加什（Lagash，现在的伊拉克）的统治者，拉加什是阿卡德帝国瓦解保持独立的苏美尔小城邦之一。谨慎的古蒂亚将国王头衔留给了拉加什的城市之神宁吉尔苏（Ningirsu），并借由重建宁吉尔苏神庙的宏伟工程促进了民众宁吉尔苏的崇拜。据铭文记载，古蒂亚梦见宁吉尔苏命令他在底格里斯河不上涨之后修建神庙。

这一建筑现已荡然无存，但有大约二十尊古蒂亚雕像保存了下来，他将这些雕像进献给了这座神庙和拉加什及其邻近地区的其他庙宇（图 2.15 和 2.16）。这些雕像标志着他的虔诚，延续了颂扬国王的阿卡德传统。这些雕像是由一种罕见而昂贵的石料闪长岩雕成，加工十分困难，因此可以证实古蒂亚拥有巨大财富。无论是立姿还是坐姿，雕像外表都非常一致：身穿单肩长袍，通常头戴一顶厚厚的羊毛帽，双手交叉于身前，姿势类似于五百年前的阿斯马丘雕像。与阿斯马丘雕像一样，古蒂亚像也是双眼大睁，满怀敬畏。高度抛光的表面和精确的形貌令光线勾勒出人物的特征，显示了雕刻者的精湛技艺。圆润的线条强化了雕像的简洁，赋予雕像令人难忘的不朽力量。

图 2.16 中那个真人大小的古蒂亚坐像的膝盖上放着神庙底层的平面图。雕像上的铭文显示，为了确保神庙的神圣，国王必须谨遵神谕。这些铭文还解释了古蒂亚修建神庙的动机：服从了神，他就能给自己的城市带来好运（见第 32 页的*原始文献*）。于是国王净化城市，扫去神庙基址上的土，露出岩床。然后，他根据吉尔苏（Girsu，现在的泰洛赫［Telloh］）之神宁吉尔苏向他示明的意旨来设计神庙，并参与制作和搬运泥砖。

巴比伦艺术

公元前第三个千年末期和第二个千年初期，美索不达米亚动荡不安，因为城邦交战，而这些战争主要是为了夺取航道。后来，这个地区在一个巴比伦王朝的统治之下统一了三百多年。在该王朝最著名的汉谟拉比（Hammurabi，公元前 1792—前 1750 年在位）统治期间，巴比伦城承担了以前由阿卡德和乌尔扮演的支配角色。汉谟拉比既英勇又崇拜苏美尔传统，他



图 2.17　刻有《汉谟拉比法典》的石碑的上部。约公元前 1760 年。闪长岩，石碑高约 2.1 米，浮雕高 71 厘米。巴黎卢浮宫

自命为太阳神沙玛什（Shamash）“心爱的牧羊人”，宣称他的使命是“让正义普照大地，摧毁卑劣和邪恶，为的是强者不能压迫弱者，弱者也无法烦扰强者”。在汉谟拉比及其继任者的统治下，巴比伦成为苏美尔文化中心，在其政治势力衰退之后，巴比伦的声望仍然维持了千年之久。

《汉谟拉比法典》

汉谟拉比最著名的是他颁布的法典，即《汉谟拉比法典》（*The Code of Hammurabi*）。这是现存最早的成文法律，刻在一块 2 米多高的黑色玄武岩石碑上（图 2.17）。与纳拉姆—辛石碑一样，汉谟拉比石碑也被埃兰人掳去了苏萨城。法典正文有三千五百行阿

原始文献

《汉谟拉比法典》

法典刻在图 2.17 中的汉谟拉比石碑上，由汉谟拉比国王编纂而成，使我们能够一窥公元前第二个千年巴比伦人的生活和价值观。

序言

阿努那克（Anunaki）之王，至大之阿努，与决定国运之天地主宰贝尔（Bel），授予正义之神埃亚（Ea）之长子马尔杜克以统治全人类之权，表彰其于伊极极（Igigi）之中，以其庄严之名为巴比伦之名，使之成为万方之最强大者，并将其建成一个其根基与天地共始终之不朽王国；当这时候，阿努与贝尔命令我，荣耀而畏神的君主汉谟拉比，发扬正义于世，灭除不法邪恶之人，使强不凌弱，使我有如沙玛什，昭临黔首，光耀大地，增进人类福祉……

汉谟拉比法典（节选）

倘自由民控另一自由民犯罪，则被控者应行至于河而投入之。倘彼沉没，则控告者可占其房屋；倘河证其无罪而彼无恙，则控告者应处死，投河者取得控告者之房屋……

自由民提起诉讼于长者之前，而所述无从证实，倘所控为死罪，则控告者应处死……

自由民窃取寺庙或宫廷之财产者应处死，而收受其赃物者亦处死刑……

自由民窃取牛，或羊，或驴，或猪，或船，倘此为神或宫廷之所有物，则彼应科以三十倍之罚金；倘此为国王之自由民所有，则应科以十倍之罚金；倘窃贼无物以为偿，则应处死……

自由民侵犯他人之居（以偷窃）者，应在此侵犯处处死并掩埋之……

倘自由民怠于巩固其田之堤堰，而因此堤堰破裂，水淹（公社之）耕地，则应售卖堤堰发生破裂之自由民，卖得钱款应赔偿其所毁损之谷物……

倘自由民于旅途中将银、金、宝石或任何动产交付另一自由民，并望取回此物，而此受托者未将所托之物带至指定之地，而私用之，则托物之主应检举其不交所托之物之罪，此自由民应按全部交彼之物之五倍以为偿……

倘自由民意图离弃曾为之生子之妾，或曾为之生子之妻，则应将此女之嫁妆归还，并划予其部分田园及（动）产使用权，使其能抚养子女。至其已将子女抚养成人，则应就给予其子女之全部财产中，以相等于一继承人之一份予之，而后其可嫁与所喜爱之夫……

倘子殴其父，则应断其手。

倘自由民损毁他人之眼，则应毁其眼。

倘彼折断他人之骨，则应折其骨。

倘建筑工匠为自由民建屋不当，致其所建房屋倒毁，房主因而致死，则此工匠应处死。

倘房主之子因而致死，则此工匠之子应处死。

倘房主之奴因而致死，则此工匠应以奴还奴。

SOURCE: *WORLD CIVILIZATIONS ONLINE CLASSROOM* "THE CODE OF HAMMURABI" TRANSLATED BY L. W. KING (1910). EDITED BY RICHARD HOOKER WWW.WSU.EDU:8080/2DEE. © 1996.

注：《汉谟拉比法典》结语在第 230 页。

卡德楔形文字，开头记述了汉谟拉比复原的那些神庙。最主要的内容是商业事务和财产法、对家庭争端的裁决以及人身伤害问题，详述了对违法者的惩罚（包括《旧约》中著名的“以眼还眼”原则，见本页的原始文献）。文本的结尾是一篇歌颂和平缔造者汉谟拉比的赞歌。

石碑顶部的浮雕中，汉谟拉比站在王座上的沙玛什面前，单臂抬起，表示问候，沙玛什的双肩放射出阳光。太阳神伸出一只手，手中握着象征王权的绳圈和量杆；仅这一个姿势，就把画面构图和两位主要人物所暗示的意图统一起来了。这件雕刻是圆筒印章上的“引见情景”的一个变体，在“引见情景”中，一个凡人虔诚地抬起手臂，在一位女神的引领下来到一个坐着的似神的人物跟前，凡人接受赐福。虽然汉谟拉比是祈求者，但他没有表现出受惠于神——或有求于神——的样子，这暗示了他与太阳神异常亲密的关系。虽然这件作品晚于古蒂亚雕像四个世纪，但两者在风格和技法上关系密切。异常高起的浮雕使得雕刻者能够立体地刻画眼部，制造出汉谟拉比和沙玛什凝神对视的效果。这件雕刻也沿用了阿卡德浮雕的手法，如复合视角的运用。但汉谟拉比与坐着的神比较而言，身形较为矮小，表明了他的身份是“牧羊人”，而不是神。浮雕构图对称，表面光滑，清晰地传达了神授权力这一意象，与美索不达米亚的传统完全一致。

亚述艺术

约公元前 1595 年，巴比伦被建国于安纳托利亚（现代的土耳其）的赫梯人（Hittites）征服。赫梯人随即就离开了，把削弱了的巴比伦国留给其他侵略者：来自西北的加喜特人（Kassites）和来自东方的埃兰人。虽然在伊辛王朝（Isin）的尼布甲尼撒一世（Nebuchadnezzar I，公元前 1125—前 1104 年在位）领导下，一个新的巴比伦王朝崛起并变得强大，但到了这个千年之末，亚述人（Assyrian）还是差不多控制了美索不达米亚南部。他们的大本营是亚述（Assur）城邦，以阿舒尔（Ashur）神命名，坐落在底格里斯河上游。

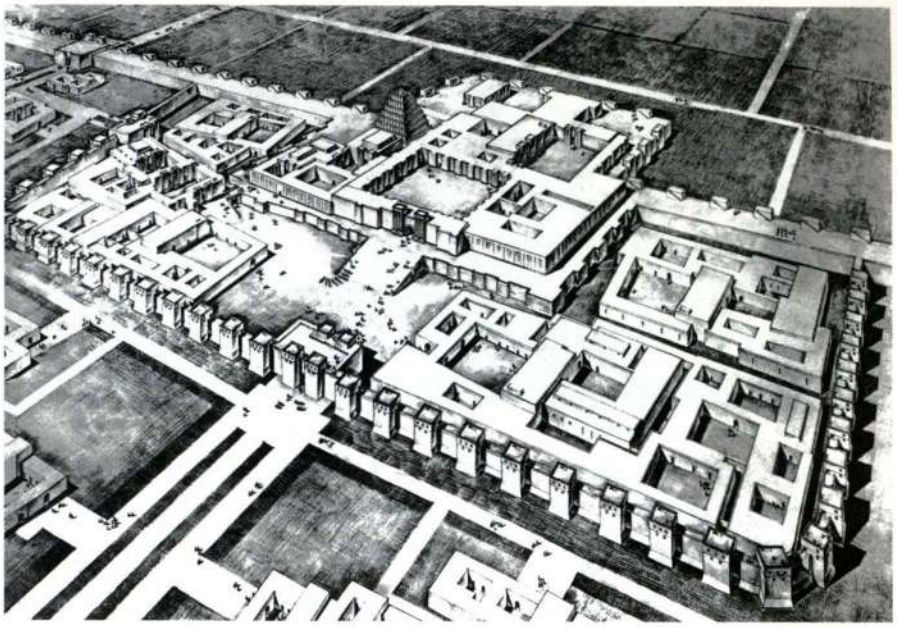


图 2.18　萨尔贡二世城堡复原线描图，伊拉克德尔 - 沙鲁金（豪尔萨巴德）。约公元前 721—前 705 年。根据 Charles Altman 的图绘制

帝国艺术：表现皇权

由阿舒尔 - 乌巴利特（Ashur-uballit，公元前 1363—前 1328？年在位）开始，在一系列英明统治者的领导下，亚述王国不断扩张，最终覆盖了美索不达米亚及其周边地区。在公元前 7 世纪，处于鼎盛时期的亚述帝国从西奈半岛一直延伸至亚美尼亚；甚至还在约公元前 670 年成功地入侵埃及（见地图 2.1）。亚述人大量利用苏美尔人和巴比伦人的艺术成就，但根据自己的目的做出改造。他们的艺术显然是一种帝国艺术：具有宣传性和公共性，目的是宣扬和维持亚述文明的至高地位，尤其是表现帝国的军事力量。亚述人按照苏美尔的模式建造神庙和塔庙，但他们的建筑重心转移到了皇宫上。这些宫殿渐渐形成了史无前例的规模，张扬地表现出皇室的影响和主宰地位。

亚述皇权的表现远在宫殿之外就已经开始，我们可以从德尔 - 沙鲁金城（Dur Sharrukin，今天伊拉克的豪尔萨巴德［Khorsabad］）的规划图中看到这一点，萨尔贡二世（Sargon II，公元前 721—前 705 年在位）的皇家住地就在城中（图 2.18）。城市大部分仍未经发掘，占地近 2.6 平方公里，外围是一道雄伟的泥砖防御墙。要到达皇宫，必须先穿过城市，通过露天市场并走过宽阔的坡道。在西北面，一座带有墙和角楼的堡垒将塔庙和皇宫围在中间，与城市其他部分隔开，强调了其支配地位。塔庙和皇宫都矗立在一个 15 米高的土丘上，使其高于洪泛平原，表现了国王高于社会其他阶层的地位。塔庙有至少四个高台，每个大约 5.5

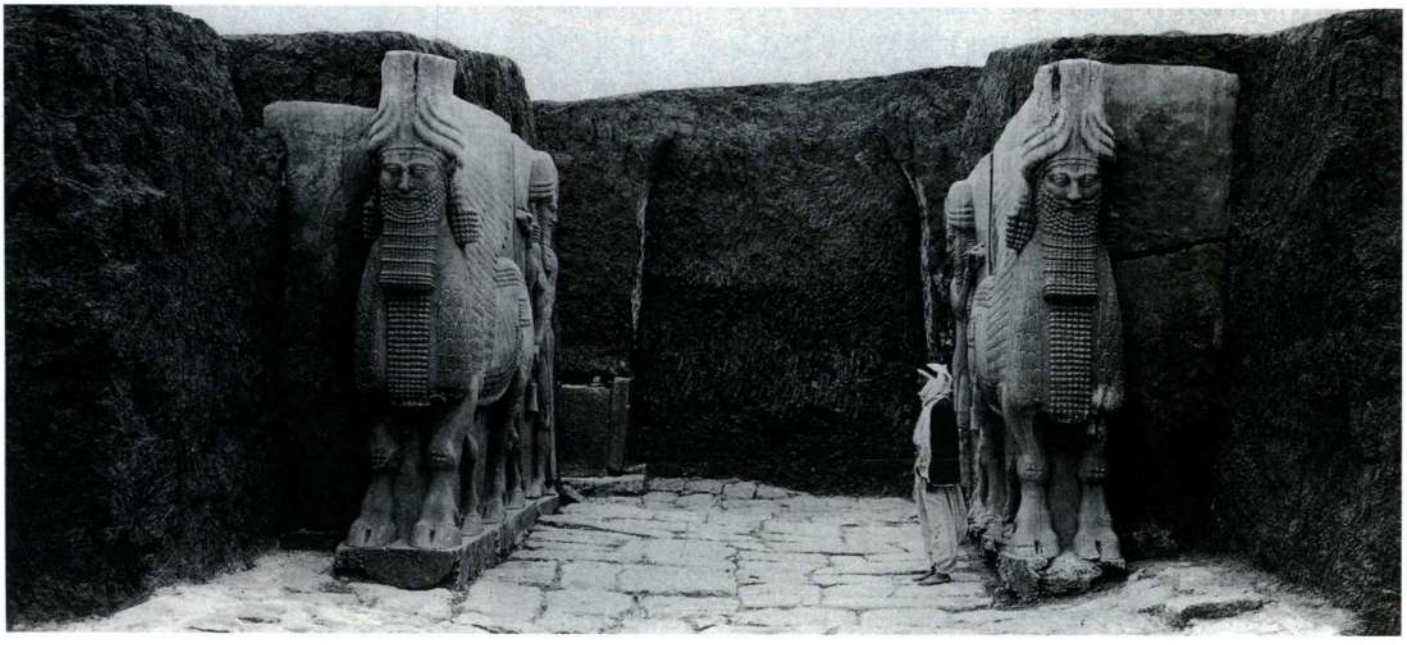


图 2.19　萨尔贡二世城堡大门，德尔 - 沙鲁金（照片拍摄于发掘期间）。公元前 742—前 706 年。（豪尔萨巴德），伊拉克



图 2.20 《逃亡者渡河》（*Fugitives Crossing River*），出自亚述纳辛巴二世的西北宫，伊拉克尼姆鲁德（卡拉哈）。约公元前 883—前 859 年。雪花石膏浮雕，高约 98 厘米。伦敦大英博物馆

米高，颜色各不相同，一道坡道沿高台四周盘旋而上。将神庙围在皇宫内，彰显了国王与神之间的特权关系。

皇宫建筑群由大约三十个庭院和二百个厅堂组成，不仅规模庞大，还记录了一些不朽的形象。在宫殿各个大门都立着巨大的、令人敬畏的守卫者雕像，称作**拉玛苏**（lamassu），就是长有翅膀的人首公牛（图 2.19）。插图是 19 世纪 40 年代在发掘中发现的一对豪尔萨巴德的拉玛苏；后来石匠们把其中一个锯成小块，运往巴黎的卢浮宫。这些巨大的怪物近乎为圆雕，但从侧面可以看到第五条腿，表明雕刻者原本的构想是在石块两面采用高浮雕，为的是雕像无论从正面还是侧面都可以看得清楚。雕像用石灰石雕制而成，从某种意义上说，是一种建筑雕塑。据文字记载，拉玛苏也有用青铜铸造的，但后来都被熔毁了，所以没有一件留存下来。拉玛苏头戴高耸的角状头饰，眼窝深陷，腿部和躯干上的肌肉在胡须和羽毛的精细纹样的衬托下更显孔武有力。这些雕像高高地俯临于来朝者之上，体现了国王令人畏惧的权威。亚述人可能相信人兽混合的生物具有驱赶恶灵的力量。

一踏入皇宫，就能看到亚述建筑的另一个特点：被称为**竖石板**（orthostats）的直立石膏板由建筑师安在矮墙边沿。从结构上看，石膏板能保护泥砖免于潮湿和磨损，但也起着传递信息的作用。竖石板表面的浅浮雕是叙事性图像，在一些地方涂有彩色以示强调，这些图像用刻画入微的皇家花园猎狮和军事征服场面（附有铭文提供补充信息）来赞美国王。亚述军队不知疲倦地向前挺进，在帝国边境遭遇敌人，他们摧毁敌人的要塞，带走战利品和战俘。这些行动都发生在一个连续的长带中，促使观者一个个画面看过去，相同画面的重复制造了一种亚述人必胜的印象。插图所示的细节部分（图 2.20）来自尼姆鲁德（Nimrud，古代的卡拉[Kalah]，《圣经》中的卡拉哈[Calah]，在今天的伊拉克）的亚述纳辛巴二世（Ashurnasirpal II，公元前 883—前 859 年在位）皇宫，画面中，敌人为逃避一支先头部队的追赶，利用充气兽皮渡河。在设防的城市中，一名弓箭手——可能是国王——和两个女人在观望，他们激动地举起了双手。风景与人物穿插在一起，但艺术家没有表现相对比例或从一个视角来描绘所有元素。这表示，画面的主要目的是通过细节刻画来叙述具体的征服敌人的过程，写实并不是重点。

与在埃及一样（见第三章的讨论），皇家猎狮是在皇宫场地上进行的活动。动物从笼子里放到一个由持盾军队围成的方形场地上。以前的美索不达米亚统治者猎杀狮子是为了保护臣民，但到了亚述时代，



图 2.21　猎狮浮雕，亚述巴尼巴在位时期。约公元前 645 年。伦敦大英博物馆

这项活动的象征意义已大大超过其实际意义，展示了国王的力量，是勇武的象征。亚述浮雕最著名的片断之一来自尼尼微的亚述巴尼巴（Ashurbanipal，公元前668—前627年在位）的北宫，年代大致为公元前645年（图2.21）。国王乘着战车前进，他开弓搭箭，所到之处留下或死或伤的狮子。当侍从们把长矛刺进一头受伤的狮子的胸口，狮子跃向战车，身体奋力扑向前，形成一条优美的斜线；伸出爪子，大张着嘴，仿佛痛苦中夹杂着孤注一掷的凶猛。显然，雕刻者把猎物高贵化了，被杀的动物身形无力地扭曲着，与那头跃起的狮子和国王一行旺盛的精力形成对比。但我们不应就此下结论说艺术家是想激起人们对猎物的同情心，或是想批评这种捕猎仪式的残忍；更为可能的是，通过把狮子高贵化，雕刻者更有力地对征服狮子的人——国王——进行了赞美。

晚期巴比伦艺术

一直处于威胁之中的亚述帝国在公元前612年走到了尽头，那一年，尼尼微被米底人（一个来自伊朗西部的印欧语民族）和复兴的巴比伦人攻陷。在迦勒底（Chaldean）王朝的统治下，古老的巴比伦城在公元前612—前539年达到最后一次短暂的繁荣，这之后，被波斯人（Persians）占领。晚期巴比伦统治者中最著名的是尼布甲尼撒二世（Nebuchadnezzar II，公元前604—约前562年在位），他是《圣经》所载巴别塔（Tower of Babel）的建造者，巴别塔高达82米，已经成为自负骄傲的象征。他还修建了著名的巴比伦空中花园（Hanging Gardens of Babylon），这些花园到了公元前2世纪已被认为是古代世界奇迹之一。

大事年表

约公元前1792—前1750年——汉谟拉比统治巴比伦

约公元前1595年——赫梯人攻占巴比伦

约公元前668—前627年——亚述人建造亚述巴尼巴北宫

皇宫

巴比伦的皇宫规模几乎与亚述皇宫相当，有五个巨大的庭院，庭院四周有无数朝房。皇宫装潢方面，晚期巴比伦人使用了制成各种不同形状的烧制釉面砖，



图2.22　伊斯塔尔门（复原），出土于伊拉克巴比伦。约公元前575年。釉面砖。柏林国立博物馆，普鲁士文化遗产，近东博物馆

而不是在建筑表面覆以雕刻的石块。上釉就是把一层釉料涂在砖面上。晚期巴比伦人既用釉面砖来装饰建筑表面，也大规模用于浮雕。

在王座室（Throne Room）面向庭院的**正立面**（facade），通向伊斯塔尔门（Ishtar Gate）的行进大道以及现在在柏林重新组装起来的伊斯塔尔门上，都能看到釉面砖的强烈色彩效果（图 2.22）。在深蓝色背景上，一个由公牛、龙及其他动物组成的行进队伍被围在色彩明丽的饰带组成的边框之中，釉面砖令这些动物更加醒目。画面中描绘的动物是神圣的：白色和蓝色的蛇颈龙是巴比伦主神马尔杜克（Marduk）的圣兽；长着蓝毛的黄色公牛是暴风雨之神阿达德（Adad）的圣兽；白色和黄色的狮子是爱情与战争女神伊斯塔尔本人的圣兽。与高大强壮的拉玛苏不同，这些圣兽外形轻巧，动态灵活，在队列中跨步行进，伴随仪式队伍缓缓走向大门的拱形门洞。

近东地区性艺术

除了前后相继的美索不达米亚文明以外，各种其他文明也在两河之外的地区发展起来。其中一些民族亦曾侵略或征服了同时代的美索不达米亚文明，例如北方的赫梯人和东方的伊朗人。其他民族，如西面地中海沿岸善于航海的腓尼基人（Phoenicians），与美索不达米亚文明进行贸易，在此过程中，他们把美索不达米亚视觉艺术形式传播到非洲和欧洲。他们的物质文明反映出与美索不达米亚传统的联系。

赫梯人

公元前 1595 年巴比伦灭亡与赫梯人有关。赫梯人是印欧语民族，很可能于公元前第三个千年末期从俄罗斯南部进入安纳托利亚（今天的土耳其），并在这个多石的高原上定居，成为在美索不达米亚之外发展起来的几个独立文明之一。公元前 1800 年左右，他们成为一个强国，一百五十年之后，在哈图西里一世（Hattusilis I）统治下，赫梯帝国迅速扩张。赫梯人接触美索不达米亚传统后，将楔形文字用于书写自己的语言，把本民族历史详细记录在泥板上。除了入侵美索不达米亚，赫梯人建立的帝国还覆盖现在属于土耳其和叙利亚的大部分地区，这使他们与埃及的帝国野心发生了冲突。赫梯帝国于公元前 1400—前 1200 年达到鼎盛。首都哈图沙（Hattusa）位于今天土耳其博阿兹科伊（Bogazköy）村附近，用该地富产的不规则巨石建成的防御工事保卫着国都。城市入口



图 2.23　狮子门。约公元前 1400 年。安纳托利亚（土耳其）博阿兹科伊



图 2.24　刻有一头有翼狮身人面兽的象牙饰板。腓尼基时期，约公元前 8 世纪。发现于伊拉克北部尼姆鲁德（古代的卡胡 [Kalhu]）的萨尔玛那萨尔要塞。大英博物馆

两侧有巨大的石灰石狮子像和其他守卫者雕像，突出于门侧柱的石块（图 2.23）。博阿兹科伊的狮子门高 2.1 米，虽然受到了严重的侵蚀，这些雕像的正面姿态和凶猛气势仍然给人以深刻印象。后来的亚述拉玛苏（见图 2.19）可能就是受到了这些守卫者雕像的启发。

腓尼基人

腓尼基人也为近东艺术贡献了独特的作品。公元前第一个千年中，他们居住在地中海东岸现为黎巴嫩的地区，逐渐拥有了强大的航海技术，因此可以在地中海偏西发现居住地（尤其是在北非海岸和西班牙）。他们成了东西方之间商品贸易和文化交流的枢纽和积极参与者。腓尼基人尤其擅长加工金属和象牙，在这些工艺品中结合埃及和地中海东岸的元素，他们还擅长制作彩色玻璃。插图中透孔镂刻的象牙饰板制作于公元前 8 世纪，发现于亚述首都尼姆鲁德的萨尔玛那萨尔（Shalmaneser）要塞，可能是被得胜的亚述王作为战利品带走的（图 2.24）。象牙饰板刻画了一个生有双翼的埃及狮身人面兽，虽然假发、围腰布以及惯用的植物等细节都属于埃及风格，但其双重王冠作了简化，以便能够规整地嵌合于饰板之中，这表明重要的是“埃及式”特质，而不是对埃及**母题**（motif）的精确描绘。通过匀称的外形和侧面构图，埃及主题被转化为美索不达米亚文化更为熟悉的视觉形式。

大事年表

公元前 1400—前 1200 年——赫梯帝国的鼎盛时期

公元前 612 年——尼尼微被米底人和复兴的巴比伦人攻陷；亚述帝国终结

约公元前 604—前 562 年——晚期巴比伦统治者尼布甲尼撒二世在位

约公元前 575 年——巴比伦人建造伊斯塔尔门

伊朗艺术

美索不达米亚东面的伊朗从新石器时代起便有人居住，大约始于公元前 7000 年，那时伊朗是一个繁荣的农业中心。在那个时期，伊朗成为从亚洲大草原北迁以及从印度东徙的必经之路。古代伊朗艺术虽然独特，但也反映出许多与美索不达米亚文化的交叉。

早期伊朗艺术

来自该地区的一件艺术品是图 2.25 中约公元前 4000 年的无柄陶杯，出产于绍尔河（Shaur River）边苏萨的一个陶器生产中心。淡黄色黏土制作的薄薄杯体上以褐色釉彩绘制了一头大角野山羊，大角野山羊



图 2.25　彩绘陶杯，出土于苏萨。约公元前 5000—前 4000 年。高 28.3 厘米。巴黎卢浮宫

的外形被简化成几条夸张的大半径曲线。羊角组成的圆形在二维平面上反映出酒杯的三维圆筒形状。大角野山羊上方奔跑的猎犬被拉伸为水平的条纹，而杯口下方的垂直线条是许多只鸟被拉长的脖子。这个早期伊朗艺术的范例展示了陶匠在制作酒杯和设计图案方面的技艺，预示了后来伊朗和中亚游牧艺术对动物造型的喜爱。

早期游牧部落没有留下任何永久性的建筑或记录，但他们的随葬品显示出他们游牧区域的广袤——从西伯利亚到中欧，从伊朗到斯堪的那维亚。这些随葬品由木头、骨头或金属制成，有共同的装饰元素，包括以抽象和装饰方式表现的动物主题，属于独特的便携艺术品，被称为游牧民用具，包括各种器皿、兵器、马笼头、扣环、**搭扣**（fibulae，大的钩环或别针）以及其他饰物。

波斯帝国：美索不达米亚传统的世界继承人

公元前 6 世纪中叶，整个近东逐渐被下美索不达米亚以东的小国帕尔萨（Parsa）控制。在阿黑门尼德（Achaemenid）王朝的统治者居鲁士大帝（Cyrus the Great，公元前 559—前 530/529 年在位）的领导下，波斯人推翻了米底人的国王，随后于约公元前 547 或 546 年占领了小亚细亚的大部分地区，于公元前 538 年征服巴比伦。居鲁士取得了“巴比伦之王”的头衔，同时也具有了美索不达米亚统治者的那种野心。

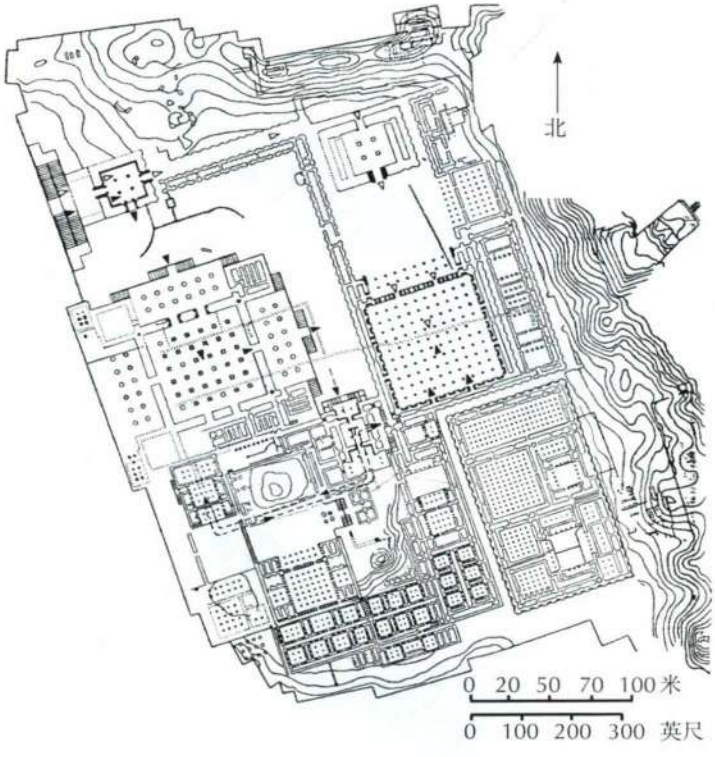


图 2.26　大流士和薛西斯一世在波斯波利斯的皇宫平面图。公元前 518—前 460 年。实心箭头指出了波斯和米底权贵们所走的路线；空心箭头指出了代表团首领及其随从所走的路线



图 2.27　角状杯。阿黑门尼德时期，公元前 5—前 3 世纪。黄金。伊朗德黑兰考古博物馆

他创立的帝国在其继任者的统治下继续扩张。公元前 525 年，埃及陷落，公元前五世纪初，希腊勉强逃过被波斯人统治的劫难。在大流士一世（Darius I，公元前 521—前 486 年在位）及其子薛西斯一世（Xerxes I，公元前 485—前 465 年在位）的统治下，波斯帝国达到鼎盛，其领土面积远远超过埃及和亚述两大帝国之和。波斯帝国的巨大版图维持了两个世纪，其间形成了有效的管理模式和不朽的艺术形式。

波斯人的宗教信仰与琐罗亚斯德（Zoroaster，即 Zarathustra）的预言相关，其基础是善恶二元论，分别以阿乌拉马兹达神（Ahuramazda，光明）和阿瑞曼神（Ahriman，黑暗）为代表。阿乌拉马兹达神的崇拜仪式主要在露天的火祭坛上举行，因此，波斯国王并不建造宗教建筑。相反，他们将注意力和资源集中用于建设宏大壮观的皇宫。

波斯波利斯　波斯帝国最雄伟的一座宫殿位于帕尔萨或波斯波利斯（Persepolis），由大流士一世始建于公元前 518 年，后来的历任统治者都进行过扩建（图 2.26）。宫殿坐落在扎格罗斯丘陵地区的一个高地上，有大量房间、大厅和庭院，呈网格状布局，四处设防，整体建在一个平台上。宫殿综合了来自辽阔帝国四面八方的材料和设计传统，传递出国际主义的思想。大



图 2.28　大流士和薛西斯谒见厅。约公元前 500 年。伊朗波斯波利斯

流士在他起草的铭文中夸耀说，宫殿所用的木料来自黎巴嫩（雪松）、犍陀罗（Gandhara）和卡尔马尼亚（Carmania，雅卡木），砖来自巴比伦。宫内使用的物品（如图 2.27 中的**角状杯**［rhyton］或典礼用杯）是用萨迪亚（Sardian）和大夏（Bactrian）的黄金、埃及的白银、乌木以及粟特（Sogdianan）的天青石和玛瑙做的。为了加工这些材料，阿黑门尼德招募了来自帝国各地的工匠，这些工匠后来带着这种国际化风格回到了各自的家乡。图 2.27 中的角状杯体现了美索不达米亚混合动物传统：由黄金制成，外形是神鸟森摩夫（senmurv），神话中的一种狮身怪物，长着狮鹫的翅膀和孔雀的尾巴。

从入口处开始，宫殿就处处体现出其帝国主题。在宏伟的“万国之门”（Gate of all the Lands）旁立着巨大的有翼人兽公牛，类似于亚述的拉玛苏（见图 2.19）。皇宫内部大量运用了柱子。走进边长 66 米的正方形大流士和薛西斯谒见厅（或叫阿帕达纳宫［apadana］），你会看到三十六根高达 12 米的柱子支撑着木制屋顶。其中几根今天仍屹立在原地（图 2.28）。集中使用柱子的建筑理念可能来自埃及；当然，底座和柱头的植物花纹也是来自埃及的元素。但是，柱身的外形却像希腊爱奥尼亚带有凹槽的细长支柱（见图 5.9）。柱头顶部是房梁的“支架”，由两头公牛或

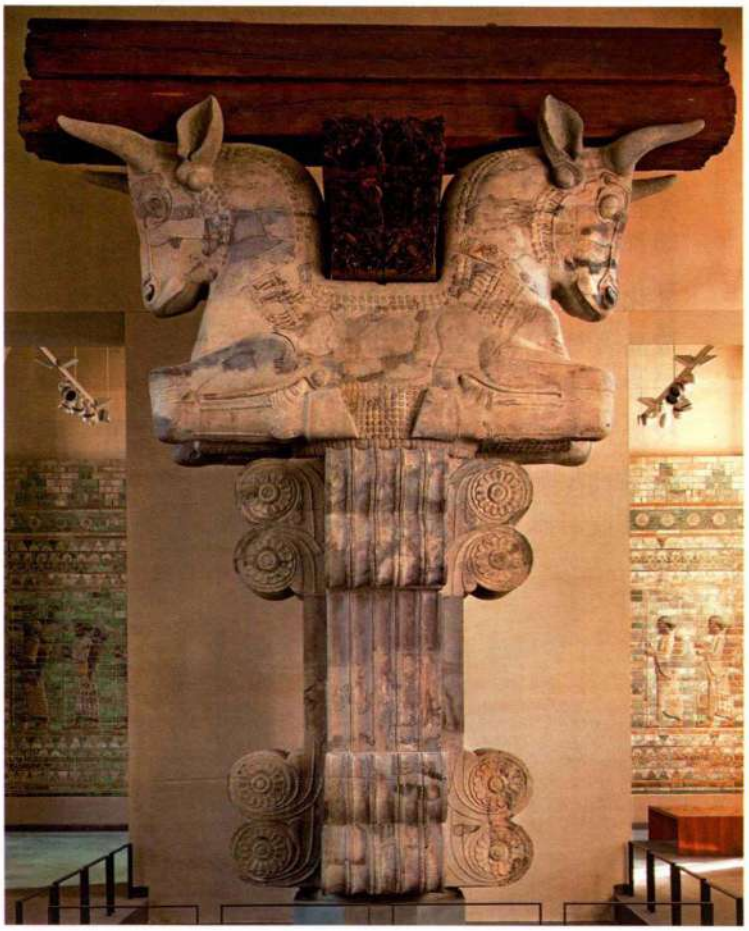


图 2.29　公牛柱头，出土于波斯波利斯。约公元前 500 年。巴黎卢浮宫

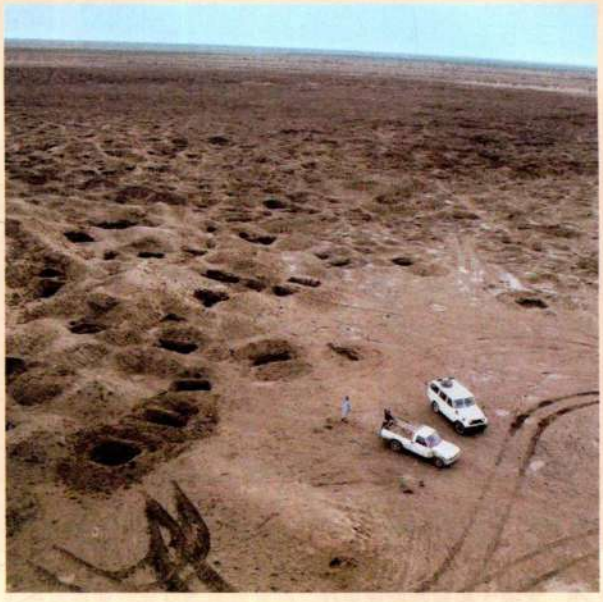
艺术史家的观点

盗掘造成的损失

考古学家最大的对手是盗掘者，他们洗劫古代遗址，为世界上第二大非法贸易，即非法文物交易提供货源。这个问题祸及全球，但最近公众的注意力集中在伊拉克，那里有上千座考古遗址仍有待合理发掘。盗掘者通常是当地人，他们生活贫困，但有更庞大的势力在背后进行支持和组织；盗掘者行动时经常组成团队，他们带着凿岩锤和推土机来到遗址所在地，手持武器，以对付可能存在的哪怕一丁点儿危险。他们通常使用最先进的工具，如遥感和卫星照相，肆无忌惮地在遗址中掘盗，不在乎自己在寻找宝物时破坏了什么。赃物一跨过国境就被迅速转手，在市场上卖得巨款。这笔巨资当地人只能获得一小部分，甚至一文不名。

比起失去文化遗产，非法文物交易还带来其他威胁。一项考古发现的价值只有一部分存在于物品本身。更为重要的是物品**发现现场**（findspot）能为考古学家提供一些信息，考古学家运用这些信息来构建过去的这一段历史。一件物品在一个城市或建筑中所处的位置提示了它的使用方式。比如，一个小雕像可能是生殖物品、玩偶或崇拜偶像，这取决于其外部环境。一件物品所埋藏的确切层面或地层透露了其使用时间。在一些历史遗址中，地层学分析得出了非常精确的年代。如果一件物品在远离其产地的地方被发现，发现现场还能证明不同文明之间的交往。

1970 年的联合国教科文组织公约要求各成员国禁止进口从其他成员国盗来的文物，并为保护处于被盗危险之中的文化财产提供帮助。到目前为止，已有 103 个国家签署了公约。



2004 年 1 月伊拉克南部伊辛考古遗址中的盗掘者

类似动物的前半身组成（图 2.29）。这些动物使人联想到亚述雕塑，但其身体只有前半部分，背靠背排列，令人回想起伊朗艺术的动物主题，如上文所述的角状杯。

谒见厅平台及其两道楼梯的浮雕表现了这个多元文化帝国的和谐与融合主题，与亚述人的军事叙事形成显著对比（图 2.30）。长长的行进队列中的人物代表着帝国的二十三个属国，其中还有皇家卫士和波斯权贵。这些队伍有时位于上下叠置的画带之中。每个属国的人物都穿着本土服装，带着来自地方的礼物，如贵重器皿和织物，进献给波斯国王。敷在浮雕上的彩色石头和金属给大量雕刻细节增添了华美感。虽然浮雕非常浅，但人物的表面都保持圆润（因此在边缘投下了阴影），并且雕刻者去掉了背景，使用一片空白的平面，由此制造出了更强烈的纵深感。之前的美索不达米亚浮雕在描绘人物时混合了侧面和正面视角，而这些浮雕中的人物大部分以纯粹的侧面来刻画，虽然其中有些人转过头去跟后面的人说话。重复行进中的人体造成了一种强烈的动感，指引着人们穿过这个谒见厅的巨大空间。这种重复还使浮雕具有了一种永恒性，仿佛把动作定格在不朽的时间之中。如果像

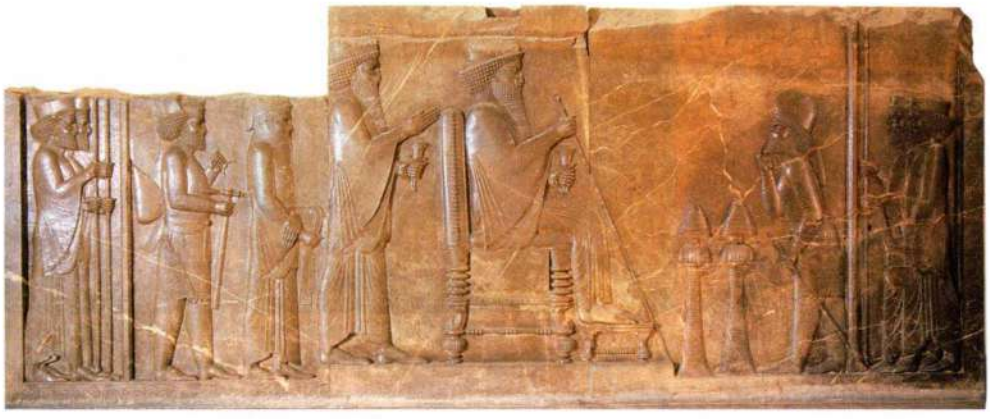


图 2.30 《大流士与薛西斯一世谒见》（*Darius and Xerxes Giving Audience*）。约公元前 490 年。石灰石，高 2.5 米。伊朗德黑兰考古博物馆

某些学者所认为的那样，浮雕表现的是一年一度的新年节庆活动，那么这种重复就格外适宜了。

波斯波利斯皇宫对阿黑门尼德各种艺术传统的综合证明了近东统治话语的持久性和灵活性。宫殿的宏大规模为帝国宫廷典礼提供了雄伟壮阔的背景。

大事年表

约公元前 559—前 530/529 年——居鲁士大帝统治时期，带领波斯人打败米底人

约公元前 518 年——位于波斯波利斯的波斯宫殿动工

约公元前 406 年——《俄狄浦斯王》作者索福克勒斯去世

公元前 331 年——亚历山大大帝打败波斯人

波斯与伊斯兰统治之间的美索不达米亚

在攻占希腊的行动被挫败后，波斯帝国最终先后落入希腊和罗马之手，但与希腊帝国和罗马帝国的许多地区一样，仍旧保持了自身文化的许多方面。这一过程始于公元前 331 年亚历山大大帝（Alexander the Great，公元前 356—前 323 年）战胜波斯人。他焚毁了波斯波利斯王宫，这是一种象征性的挑衅行为。八年后，亚历山大大帝去世，他的王国被麾下的几位将军瓜分，塞琉古（Seleukas，公元前 305—前 281 年在位）得到了近东的大部分地区。伊朗游牧民族安息人（Parthians）继塞琉古王朝（Seleucids）之后于公元前 238 年统治了该地区。尽管与罗马人战争不断，但安息人还是抵御住了他们的进攻，直至公元 2 世纪初，罗马人在图拉真（Trajan）的率领下取得了短暂的胜利，此后，安息人的势力逐渐衰落。224 年，最后一位安息人国王被他的一个总督阿尔达希尔（Ardashir，或叫阿尔塔薛西斯［Artaxerxes］）推翻。阿尔达希尔（死于 240 年）创建了以神话中的祖先萨珊（Sasan）命名的王朝，宣称自己是阿黑门尼德王室的直系后裔。这一地区也一直由萨珊（Sasanian）王朝统治，直到 7 世纪中叶为阿拉伯人所占领。

阿尔达希尔之子沙普尔一世（Shapur I，240—272 年在位）表现出与大流士相当的野心，他还把自己与大流士直接联系在一起。他大大地扩张了帝国领土，甚至还在 3 世纪中叶成功地打败了三位罗马皇帝。



图 2.31　《沙普尔一世战胜罗马皇帝阿拉伯人菲利普和瓦莱里安》（*Shapur I Triumphing over the Roman Emperors Philip the Arab and Valerian*）。公元 260—272 年。伊朗纳卡什－伊－鲁斯塔姆（波斯波利斯附近）

沙普尔用大量浮雕来纪念其中的两次胜利，包括刻在波斯波利斯附近纳卡什－伊－鲁斯塔姆（Naksh-i-Rustam）的岩壁上的大型浮雕，大流士及其继任者的岩墓就位于波斯波利斯（图 2.31）。浮雕的主题是我们熟悉的类型：对罗马人来说，这是一个屡见不鲜的场面，马背上的胜利者抬起手，以示饶恕战败的“野蛮人”，“野蛮人”则恭顺地跪在他面前。这使浮雕具有了讽刺意味，因为得胜的沙普尔套用了敌人表现胜利的**图像范式**（iconography）。浮雕具有典型的罗



图 2.32　沙普尔一世皇宫。公元 242—272 年。伊拉克泰西封

马晚期或行省地区的雕塑风格，比如皇帝鼓起的斗篷上的皱褶线。但沙普尔那精致的头饰和衣饰，盛装的马匹，以及他融合了复合视角的姿势都带有明显的近东艺术特征。

在位于巴格达附近泰西封（Ctesiphon）的沙普尔一世皇宫（242—272 年），罗马和近东元素再次结合起来，其表现就是宏伟的砖砌半圆形拱顶谒见厅或叫**门厅**（iwan，图 2.32）。利用拱架来建造巨大空间是罗马建筑的手法（见图 7.68），而门厅的拱顶高达 27 米。建筑正面也带有罗马的影子。一排排拱形假窗或**假拱廊**（blind arcades）可能采用了罗马建筑正面的风格，如剧场舞台建筑或装饰性喷泉（见图 7.8）。但拱廊结构对称，纵深不强烈，形成了明显的东方式建筑表面样式，衬托着作为主体的高大入口。沙普尔一世使近东大型皇家建筑的传统得以延续。

在萨珊时期，以多种技法制作的金属制品继续繁盛。狩猎场面是流行题材，从图 2.33 所示公元 5 世纪末的一个银碗就可看出这一点，银碗上的图案很可能表现了国王卑鲁斯一世（Peroz I）猎杀瞪羚的情景。银碗在车床上加工过，工匠由背面捶打出国王和猎物的形象（一种叫做*敲花细工*［repoussé］的技术），并用镀金加以强调。瞪羚角和箭囊上的图案等细节部



图 2.33《国王卑鲁斯一世猎瞪羚》（*King Peroz I Hunting Gazelles*）。公元 457—483 年。镀金白银，线刻浮雕，镶嵌乌银，直径 21.9 厘米，高 4.6 厘米。Fletcher 基金，纽约大都会艺术博物馆，1934（34.33）

分镶嵌着乌银，这是一种硫化合物。狩猎题材延续了亚述人以及埃及人和罗马人所熟悉的传统。萨珊时期的器皿大部分出口到了君士坦丁堡（见地图 8.1）和西方的基督教国家，对这些地区的中世纪艺术产生了巨大影响。在 7 世纪中叶阿拉伯人攻陷萨珊王国之后，类似的器皿又恢复了生产，并成为伊斯兰艺术主题的一个源泉（见第九章）。

小结

公元前最后四个千年，在美索不达米亚的肥沃土地和邻近的西亚土地上，众多文明兴衰消长，但其种种艺术形式却保持了相当的稳定性，令人意外。艺术家和建筑师受命表现神明与统治者的权威；在此过程中，他们也对维护这种权威起到了关键作用。他们创作了大量纪念物，从宏伟的神庙和宫殿到浮雕和独立雕塑，这些纪念物常常具有宏大规模。他们还制作了小巧精美的圆筒印章，加工贵金属、象牙和石头来制成工艺品。他们也探求讲述故事和引导访者前进的复杂策略。那个时代所特有的民族、物品和观念的流动深深渗透在美索不达米亚的艺术之中。甚至到了今天，在丧失了其文化和政治背景之后，这种艺术仍然具有震撼人心的力量。

苏美尔艺术

苏美尔的艺术和文化是视觉交流的典范，后来进入美索不达米亚的各民族都根据各自的需要加以改造。苏美尔的塔庙为宗教建筑和宗教仪式提供了雄伟的平台。现存的苏美尔人物雕塑展示了一种精确但抽象的人物表现方法，不管是以质地坚硬的材料雕刻而成，还是以较为柔软的材料塑造或铸造而成。苏美尔上流阶层的随葬品所用的昂贵材料表现了这一集团对资源的控制和他们的权势。苏美尔器物也显示，这个文明钟情于用明白易懂的方式讲述故事。除文字外，苏美尔人还将他们的文化印刻在了雕刻的印章中。

阿卡德艺术

阿卡德帝国在其鼎盛时期跨越了从苏美尔到叙利亚再到尼尼微的广袤土地。阿卡德统治者吸收了苏美尔艺术的特色，但改造了其中的意象以创造自己的权力话语；人物表现方式继承了之前的苏美尔传统，但显示了阿卡德王权的专制性。现存最令人难忘的作品之一是在尼尼微发现的铜头像。

新苏美尔复兴

在公元前第三个千年即将结束之时，各个苏美尔城市重新使用苏美尔语，并将自己的古老艺术传统与阿卡德艺术传统融为一体。为本地神明修建大型塔庙是显示虔诚和权力的举动。这些苏美尔统治者遵循阿卡德人的榜样，也竭力将自己的形象用不朽的材料和形式保存下来。

巴比伦艺术

经过一个充满战乱的时期之后，巴比伦王朝统一了这一地区。这个时期最著名的统治者是汉谟拉比，他集勇武和对苏美尔传统的尊重于一身。这位统治者最知名的是他颁布的法典，是现存最早的成文法律之一。在这一时期，巴比伦城成为苏美尔文化中心。

亚述艺术

公元前第一个千年末期，亚述占领了美索不达米亚南部，随后边界不断拓展，帝国版图从西奈半岛一直延伸至亚美尼亚。亚述艺术的主题是统治者的权力，筑有城墙的城市和占地很广的宫殿都反映了亚述军事文化。大型守卫者雕像保卫着宫殿，而宫墙上的大量浮雕详尽地展示了国王的胜利和美德。

晚期巴比伦艺术

在被波斯人攻占之前，巴比伦古城有过一次短暂的复兴。晚期巴比伦统治者中最著名的是尼布甲尼撒二世，他修建了举世闻名的空中花园。这一时期建造的皇宫贴有彩色釉面砖，其上描绘着一个由上百头神兽组成的行进队伍。

近东地区性艺术

在两河流域之外，有各种其他文明与美索不达米亚之内的文明同时发展。这些民族中一部分是侵略者或占领者，其他则是贸易者。他们与美索不达米亚文明同时繁荣发展并交流往来，其中两个典型文明群体就是赫梯人和腓尼基人。

伊朗艺术

古代伊朗坐落在美索不达米亚以东，成为部落迁徙的要道，其艺术反映了许多这样的交融。在居鲁士大帝的统治下，波斯人逐渐控制了他们的邻邦，并最终在大流士及其子薛西斯一世在位期间占据了整个近东。古伊朗人的一个非凡艺术成就是位于波斯波利斯的宏伟宫殿，后来被征服古伊朗的亚历山大大帝付之一炬。



埃及艺术

第三章

数千年来，埃及令西方着迷。古希腊人和罗马人了解并崇拜埃及，他们的这份尊敬传给了文艺复兴时期的收藏家和学者。18 世纪末拿破仑入侵埃及，将这里的艺术品和知识带回法国，激发了全欧洲的兴趣。19 世纪以来，由欧洲人资助的发掘活动在埃及一直进行，不时有激动人心的成果，如 1922 年发现的图坦卡蒙（Tutankhamen）法老墓。如今进行的发掘和研究仍然吸引着现代人。

古埃及令我们神往的原因之一是它的艺术品那非同一般的技术和不朽特质。这些物品大部分出自埃及人修建的纪念墓葬。埃及坟墓的建造目的是确保死者有幸福的来世，其中的绘画、雕塑及其他物品都具有永恒的目的。艺术品要陪伴死者去往来世。因此，埃及艺术是一种恒久的艺术，而非变化的艺术。实际上，希腊哲学家柏拉图（Plato）就说过，埃及艺术一万年来没有变化。实际情况比这要复杂，但我们可以说埃及艺术家不努力求变或求新。他们宁愿固守表达特定观念的传统范式，所以形式与主题的连续性是古埃及艺术的一个特点。

埃及艺术家主要是为等级极其森严的上流阶层赞助人服务的。约公元前 3000 年埃及文字逐渐形成的同时，一个政治和宗教体系也发展起来，在这个体系中，神王（从新王国时期开始称为法老）掌握着这个国家及其人民物质和精神上的幸福。许多最为著名并引起人们无限联想的埃及艺术品就是为这些强大的统治者而创作的。皇家艺术表现了国王在人们眼中的多重形象：众神的人类代言人、神明、仁慈的统治者以及生命本身的象征。王室为来世而建的工程遍布埃及大地，并为所有权贵的墓葬提供了模本。因为国王们下令建造了埃及最雄伟的一些坟墓，所以王权的意象就与来世的意象强有力地交叉。

救命工程和陪葬品这两种类型的艺术品构成了现存埃及艺术品的主体。埃及的宗教和地形是这两种艺术盛行的原因。埃及立国于尼罗河在北非的河流沿岸，周围有沙漠或称“红土地”的护卫。埃及由两个不同的地区组成。南部的上埃及包括现在的阿斯旺（Aswan）和三角洲起点之间的尼罗河谷，邻近古代的孟菲斯（Memphis）和现在的开罗。在北部的下埃及，尼罗河呈扇形展开形成三角洲。尼罗河每年泛滥一次，淹没两岸的土地。洪水退去之后，留下一片满是淤泥的肥沃的黑色土壤。这就形成被埃及人称为“黑土地”的沃土。人们在上面灌溉耕作，常获丰年。因此，埃及人能够实现分工，发展出复杂的文化。

埃及的农业社会依赖尼罗河一年一度的泛滥。国王必须向代表自然力量的神祈求，以确保生存的延续。埃及的主神是代表太阳的拉 – 哈拉克提（Ra–

图 3.33《乐者与舞者》细部



地图 3.1 古埃及

Horakhty）神。但对于关心来世幸福的埃及人而言，俄塞里斯（Osiris）和他的妻子伊西斯（Isis）以及他们的儿子荷鲁斯（Horus）这三位神祇起着至关重要的作用。众神有多种形象：拉（Ra）可能被描绘成鹰首人；被杀死后复活的俄塞里斯则以木乃伊形象出现。国王本人被称为拉之子和荷鲁斯的人类化身。他是与神平起平坐的人，控制着土地、未来和来世。辅佐国王的是一个庞大的祭司队伍、一批行政官员和一支强大的军队，至尊者可以指派任何人为其服役。

前王朝时期和王朝初期艺术

埃及文明的源头可追溯至新石器时代。最晚截至公元前 5000 年，人类已经在尼罗河谷种植庄稼，驯养家畜了。那里的定居点逐渐转变为城镇。在上埃及，互相独立的城市共有一种丰富的文化，考古学家们称之为纳卡达 II/III 型（Naqada II/III，根据最早的发现地命名）。随着时间的流逝，上埃及文明逐渐北传，最终控制了下埃及的聚居区。经过短短几个世纪，上下埃及文明达到了统一，正如传说中那样，第一个王朝的首任国王在尼罗河三角洲口建立了孟菲斯城（见地图 3.1）。

把埃及划分为上下两个不同地区的做法源自于埃及人的世界观。埃及人把世界视为一个二元对立的集合：上埃及与下埃及，沙漠的红土地与可耕种的黑土地，地神（盖布［Geb］）与天神（努特［Nut］）匹敌，俄塞里斯（文明之神）与赛特（Seth，混沌之神）对立。国王必须保持混乱和秩序这两种力量的平衡，他必须将玛特（ma'at，和谐或秩序）带到人间。认识到这种世界观后，一些学者开始重新审视关于上下埃及划分的传统解释：过去认为这是两个互相独立的地区，纳米尔（Narmer）国王在前王朝时期将它们统一。学者们现在认为，这种划分是对过去的想象构建，是从二元世界观衍生出来的。艺术家可能必须找到一种视觉手段来表现这个关于埃及起源的故事。

《纳米尔国王石板》

国王作为统一者的观念表现在约公元前 3000 年的《纳米尔国王石板》（*Palette of King Narmer*，图 3.1）中。这是一块石板，中央的凹陷部分用于研磨涂在眼周的保护性涂料。它的高度超过 60 厘米，表示这不是一般的用具，很可能是在典礼上用来为神像研磨眼部涂料的。这种宗教功能也许可以解释它的发现地点。考古学家是在赫拉孔波利斯（Hierakonpolis）的神庙发现这个石板的，与其他献给荷鲁斯神的祭品埋在一起。

石板两面都刻有浅浮雕带。在每一面顶部的中央，都用**象形文字**（hieroglyphe）写着纳米尔的名字，名字外围刻着代表王宫的抽象图形。埃及人发明这种文字的时间与美索不达米亚人发明楔形文字的时间大致相同。希腊人视象形文字为神圣文字，以“hieros”（神圣的）和“graphein”（写）为之命名，在宗教和行政事务中使用。埃及人自己把它们称作“神言”。象形文字两旁的母牛头象征着天空女神，这就表示国王身在天上。在石板的一面（图 3.1 左），纳米尔国王抓着一个倒地的敌人的头发，另一只手在另一侧举起象征王权的权杖。国王是以复合视角来表现的，这种视角后来成为埃及平面艺术的一大特点：眼睛、肩膀和手臂为正面观，头和腿为侧面观。国王头戴上埃及的白冠，裙子的腰带上挂着一条公牛尾，这是一种权力的象征，此后 3000 年都是埃及国王礼服的一部分。国王比浮雕上的其他人物要高大，这直接确立了他的权威。而倒地的敌人被剥光了衣服，就像底部那两个战败的敌人一样，这是对他们的一种羞辱。在国王身



图 3.1 《纳米尔国王石板》（两面），出土于赫拉孔波利斯。约公元前 3150—前 3125 年。板岩，高 63.5 厘米。开罗埃及博物馆

后，站在另一条地平线上的是一个手提国王凉鞋的侍从。象形文字标注出了提鞋者和敌人的身份。纳米尔的右方有一头猎鹰，它栖在一个**纸莎草**（papyrus）支架上，纸莎草从一块长着人头的土地上长出来；猎鹰抓着一根拴在人脸上的绳子。

在石板的另一面（图 3.1 右），纳米尔出现在顶部的浮雕带中，这次他戴着下埃及的红冠，两侧分别是提鞋者和一个长发人物。他走在四名旗手后面，去视察被斩首的战俘，斩下的头颅被摆放在尸体两腿之间。在较宽的中部浮雕带中，两名男子各用绳牵着一只怪兽，怪兽的长脖子缠绕在一起，在画面上围成了一个圆。对称均衡的基调可能象征着“玛特”（秩序）。虽然两只怪兽在这个画面中的含意不明，但类似的怪兽也出现在同时代的美索不达米亚圆筒印章上，这件作品的图案可能就是受此影响。在底部浮雕带中，一头象征着国王的公牛进攻城池，踩踏敌人。纳米尔石板意义重大，因为它在一件物品中融合了几种不同类型的符号来传达它的寓意。其中一些符号，如国王、侍从和战俘，是写实性图像。其他则是象征性图像，比如把国王描绘成一头公牛，象征了他的力量。象形文字，即以抽象形式表达概念的小符号，包含了更多的信息：在猎鹰与纸莎草的组合中，猎鹰代表荷鲁斯神（埃及人相信法老是荷鲁斯的化身），而人首纸莎草支架代表纸莎草丰茂的下埃及。一个合理的解释是，这个象形文字表现了纳米尔对那个地区的控制。最后，艺术家在作品中加入了用象形文字写成的标注。《纳米尔国王石板》上这些各异的符号集合在一起，就传达了关于埃及王权性质的重要历史信息：国王是统一的上埃及与下埃及的化身，具体表现为他在石板两面佩戴的不同王冠。虽然身为人类，但却担任神职，这体现在他的名字被置于空中，而天空是天神荷鲁斯的统辖范围。

到了第五王朝，荷鲁斯被认作伊西斯和俄塞里斯之子。在神话中，俄塞里斯是埃及的创立者。他的兄弟赛特（混沌之神）杀害并肢解了他，将其尸骨四处抛撒。俄塞里斯之妻伊西斯最终找回了他的尸骨，将它们重新拼合在一起，创造出第一个木乃伊，她使用这具木乃伊受孕，诞下儿子荷鲁斯。荷鲁斯在一系列决斗中打败了赛特，报了杀父之仇。埃及人认为国王是荷鲁斯在人间的化身；也就是说，他为王室的生命

大事年表

约公元前 5000 年——人类沿尼罗河谷定居
约公元前 3500 年——西欧出现制陶业
约公元前 3000 年——古埃及的《纳米尔国王石板》
约公元前 2900 年——美索不达米亚人开始使用楔形文字

力（卡［ka］）提供了一个肉身，这种生命力在君主间代代相传。在等级森严的人类社会中，国王被置于最高点（体现在他的高大身形上），处于凡人和神明之间，是一种次神，他的职责是将秩序加诸与之对立的混乱。在石板中，他是通过征服外敌、对之建立实在的权威来做到这一点的。

古王国：黄金年代

《纳米尔国王石板》描绘了一种超越世俗权力的君王形象，它所表现的国王不仅是一个统治者，还是一个神。古王国（第三至第六王朝，约公元前 2649—前 2150 年）的国王们找到了更加不朽的方式来表达这种观念。在此后的两千年中，他们的王朝和艺术品成为后人效仿的范本（见第 51 页的背景知识）。

古王国墓葬群

在古王国时期，生者日常活动所使用的建筑主要是用不耐久的材料建成，所以留存至今的寥寥无几。大量的考古证据都出自丧葬建筑，即坟墓。绝大多数人很可能葬在沙漠中挖的浅墓穴中，但上流阶层有足够的资源来修建复杂的墓葬，筹备下葬仪式。这些坟墓能保存下来并非偶然；修建它们的目的就是追求万世不朽。

这些建筑有几个重要功能。与许多其他文明一样，坟墓对生者而言的作用是在地面上为死者留下一个永恒的标志。它们表明死者的身份，使他们永远不被遗忘。早期的贵族和皇家陵墓基本上都是以长方形泥砖或石砌大型建筑为标志（图 3.2），这在今天被称为**马斯塔巴**（mastaba），源自阿拉伯语“凳子”。外墙倾斜，敷有灰泥并上了色，因而看上去像带有壁龛的宫殿的正面。这种地上建筑可能是实心的泥砖结构或填满碎石，但有时也设有多个存放葬礼用具的储藏室或一个墓堂。这些纪念性建筑同时也具有保存死者生命力，或称卡的关键作用。埃及人认为卡能在坟墓中继续存活，因此需要一个永久的住所。这就是为什么防腐师要花如此大的气

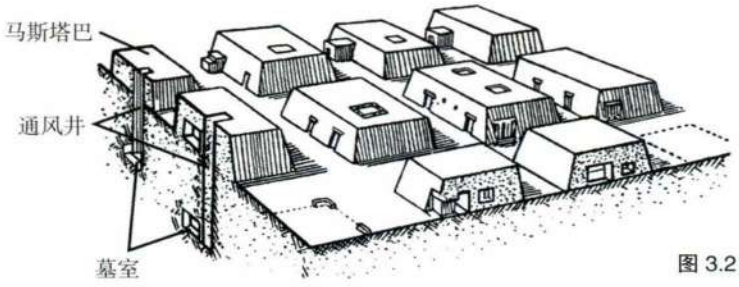


图 3.2　马斯塔巴群（根据 A. Badawy 的图绘制）。第四王朝

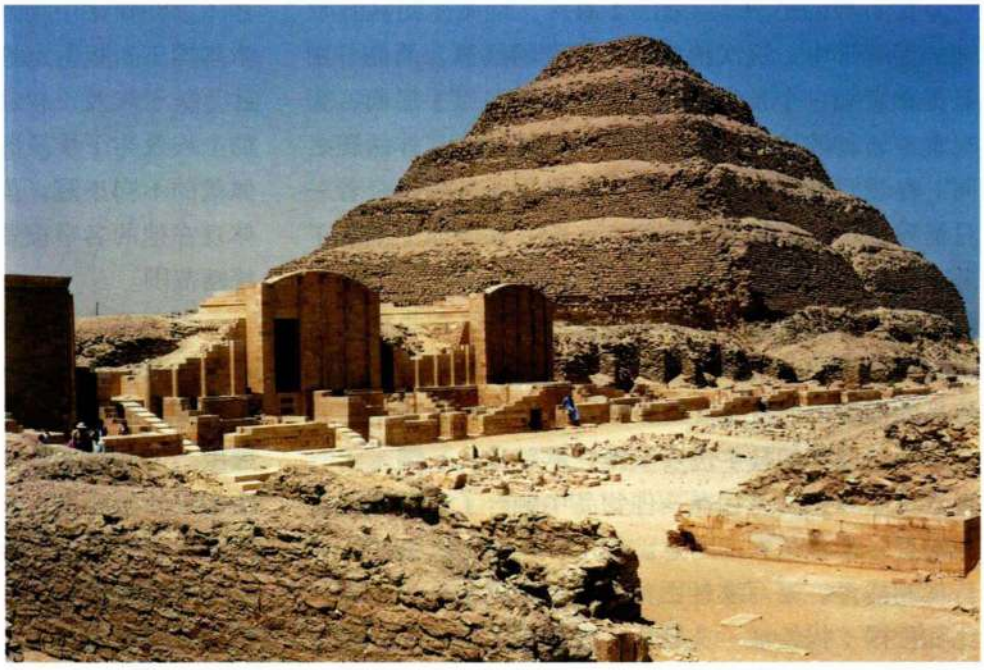


图 3.3　伊姆霍台普：国王佐塞的阶梯式金字塔和墓葬群，萨卡拉。第三王朝，约公元前 2681—前 2662 年

古埃及的主要时期

在埃及社会，国王的一生就是衡量时间的尺度。为了梳理几千年的埃及文明，学者们使用了一份公元前 3 世纪由祭司兼史学家曼涅托（Manetho）设计的年表。曼涅托根据埃及文献，用希腊文为托勒密撰写了一部埃及史。他将历代埃及国王分成 31 个王朝，首先第一王朝，始于公元前 3000 年之后不久。现代学者把王朝组为三个王国，首先是约公元前 2649—前 2150 年的古王国。从史前到第一王朝之前的时间被称为前王朝时期。古王国之后是中王国（约公元前 2040—前 1640 年）和新王国（约公元前 1550—前 1070 年）。这些时期跨度很大，对于其中的确切时间，甚至国王在位的实际年代仍有争议，因为曼涅托的表只提供了相对的年表，也就是国王即位的顺序，而没有具体的年代。

古埃及的主要时期

约公元前 2920 年之前——前王朝时期
约公元前 2640—前 2649 年——王朝初期（第一、二王朝）
约公元前 2649—前 2150 年——古王国（第三至六王朝）
约公元前 2040—前 1640 年——中王国（第十一、十二王朝）
约公元前 1550—前 1070 年——新王国（第十八至二十王朝）

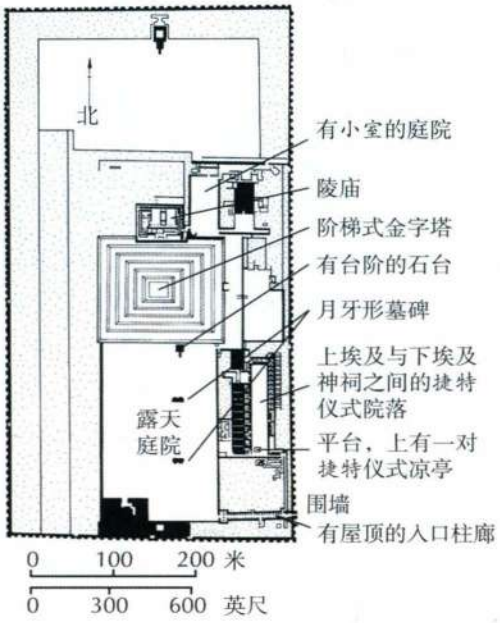


图 3.4　国王佐塞墓区平面图，萨卡拉（Claire Thorne 根据 Lloyd 和 Müller 的图绘制）

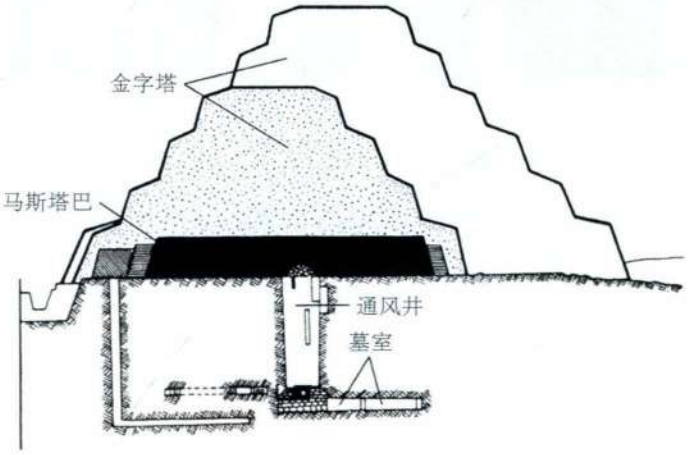


图 3.5　国王佐塞阶梯式金字塔的横断面，萨卡拉

力来制作木乃伊（这种方法在第十一和十二王朝方才达到成熟）。被做成木乃伊的尸体通常放入一口**石棺**（sarcophagus），埋在位于马斯塔巴下方一定深度的墓室中，其四周的墓室用于存放葬具。如果防腐师失败，尸体腐烂，雕像也可以充当替身，成为卡的住所，因此死者雕像也被放进墓室里。埃及人还在墓中放入日常生活用品供卡使用。

佐塞王墓葬群　在埃及的墓葬传统中，已知最早的重要墓葬群位于萨卡拉（Saqqara，图 3.3、3.4 和 3.5），是第三王朝的佐塞（Djoser 或 Netjerkhet）国王的陵墓，他的在位时间是公元前 2630—前 2611 年。萨卡拉在尼罗河西岸，是位于下埃及的都城孟菲斯的**大墓地**（necropolis）或墓园。一道长方形石墙环绕着整个墓葬群，它全长超过 1.6 公里，高 10 米。一座阶梯式金字塔（见图 3.3，横断面见图 3.5）高出围墙，四面朝向东南西北这四个基本方位。它初建时是一座 8 米高的马斯塔巴，原本可能被围墙遮住。多年过去，由于添加了逐层缩小的石级，它增高到 62 米，这些石级最后形成一道阶梯，也许是国王登上众神之地的路径。“台阶”踏面向下倾斜，侧面则向外倾斜，因此整个建筑具有一种令人印象深刻的稳定感。位于金字塔下方 27.5 米处岩层中的一个小室就是停放尸体的墓室，四壁铺满阿斯旺花岗岩，另有其他房间用来存放食物。金字塔北面有一座迷宫般的陵庙，人们在那里为辞世的国王举行祭祀仪式。

墓葬群中的建筑再现了国王在世时所住的宫殿建筑。在皇宫中，大的院落被用于举行王权仪式。与之相似，金字塔以南的大院落可能就曾举行纳贡或昭



图3.6　纸莎草形半柱。北宫，国王佐塞墓葬群，萨卡拉

示皇权统治的仪式。金字塔以东的长方形院落较小，两侧分别是上埃及和下埃及的神祠，可能是捷特仪式（sed-festival）的庆祝场所，也就是纪念国王在位30年并使他恢复活力的一种仪式。两组仪式都被认为是由死去的国王制定的。与宫殿的结构不同，墓葬群中的许多建筑都没有实用性：在仿照宫殿正面的带壁龛围墙上有14个入口，其中只有一个（在东南角上）可以通过，而其他都是假门。同样，献给当地神明的庙堂也仅仅是造有假门的立面，其中的房间都填满了碎石或砂砾。此外，建造宫殿用的是不耐久的材料——主要是泥砖——而墓葬群却全由石灰石建成，为的是永久保存。石匠将围墙的石灰石块打磨光滑，以模仿泥砖砌成的带壁龛的建筑正面。此外，有一座经过重建的神祠的正面看起来很像上埃及的篷房，高高的杆子支撑着用席子铺成的屋顶，席子被风吹起。壁柱模仿埃及建筑师用来支撑泥砖墙的纸莎草秆或芦苇束，柱头呈花朵状（图3.6）。石楣表面的涂料使它们看起来像木制结构，在墓室内部，蓝色和绿色的瓦贴满假门，模拟卷起的芦苇门帘。

墓葬群中的许多结构不是供活人使用的，而是要为死去的国王提供永恒的场所，让他能够一直举行王权仪式，维持人世间秩序的仪式。陵庙东面的一个小室（serdab，一个没有入口的封闭房间）中安放着一尊真人大小的法老坐像，这保证了法老在墓葬群中的存在。小室前壁上有两个洞，便于栖居在雕像中的法老之卡能够看到纪念他的仪式，以及从供奉的供品和熏香中汲取营养。整个墓葬群为南北走向，国王的雕像直视北方天空中的拱极星。在墓区的主体是帮助国王升向太阳的阶梯式金字塔，在这片区域中，国王的卡将永远存在并保持警觉。

在墓葬群中发现的雕像残片上刻有墓葬群修建主事者的姓名，他是佐塞朝中的一名高官，叫伊姆霍台普（Imhotep），常被认为是历史上第一个留下姓名的建筑师。伊姆霍台普是太阳神拉的大祭司，据说他的睿智以及天文学、建筑学和医学知识促进了埃及文明，他在其所处时代及后世备受敬重，因而被尊为神明。这个墓葬群是第一座完全用石头建造的大型建筑，至少保存了他留给后世的遗产之一。

吉萨金字塔：国王新角色的反映

其他国王纷纷效法佐塞，但在约公元前2575—前2465年即第四王朝期间，墓葬建筑有了很大的改变。在现代人看来，最显著的变化是阶梯式金字塔变成了光面金字塔。梅杜姆（Meidum）的一座据说为第四王朝开创人斯尼夫鲁（Sneferu）所建的金字塔突出了这一转变的蓄意：它原本是一座阶梯式金字塔，但梯级后来被填充成平面。

但最著名的金字塔是吉萨（Giza）的三座大金字塔（图3.7），为纪念斯尼夫鲁之子胡夫（Khufu，第一座也是最大的一座金字塔）、卡夫拉（Khafra，较小的金字塔）和孟卡拉（Menkaure，最小的金字塔）而建。在建成之后的岁月中，这三座金字塔一直吸引着世人，令人神往，而且这种魅力有因可循。它们经久不衰的庄严宏伟源于惊人的规模（胡夫金字塔的塔基占地5.3公顷，时至今日，它的高度仍然达到约137米）和非凡的简洁。金字塔锥体底面为正方形，



图 3.7　**孟卡拉金字塔**，约公元前 2533—前 2515 年。**卡夫拉金字塔**，约公元前 2570—前 2544 年。**胡夫金字塔**，约公元前 2601—前 2528 年。吉萨

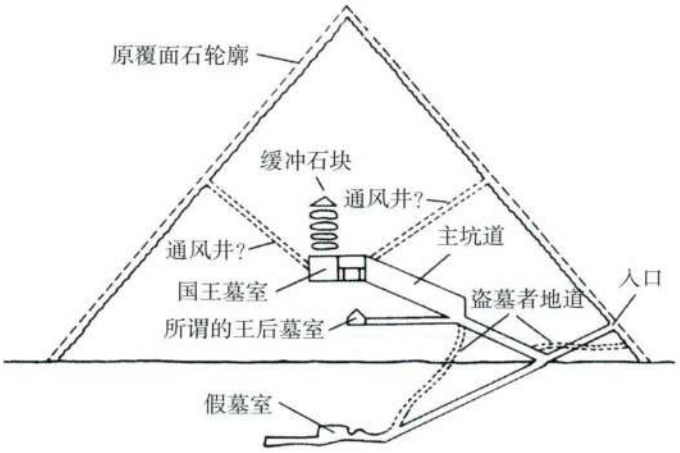


图 3.8　胡夫金字塔南北断面（根据 L. Borchardt 的图绘制）

四个侧面为等边三角形，自荒漠沙地中升起，直指苍天。在白天的任何时刻，都有一个面能被阳光完全照射到，而相对的那个面则没入阴影。原本每座金字塔表面都覆盖着一层白色石灰石，但这些石块后来被伊斯兰建筑者取用，现在只有卡夫拉金字塔顶端的石灰石保存了下来；而且，每座金字塔的塔尖都贴着薄薄的一层黄金。在卡夫拉金字塔的底面，有一层红色花岗岩，衬托着白色的石灰石。每座金字塔的入口都在北面，墓室隐藏在实心的石堆内部某处，而不是在地下，这是为了迷惑盗墓者（图 3.8）。每座金字塔都有一道围墙环绕，四周群集着几座较小的金字塔和马斯塔巴，那是王室成员和高级官员的陵墓。

与佐塞在萨卡拉的墓葬群及其后的大多数皇家陵墓一样，第四王朝的陵墓也坐落在尼罗河西岸，即太阳落下的那一面，与东岸生者的居住地隔河相对（图 3.9）。但佐塞墓葬群布局紧凑，为南北走向，而吉萨金字塔群则是沿着一条延长的东西走向的轴线排列的。葬礼开始时，尸体运过尼罗河到达西岸。一离开农耕地区，送葬队伍就到达了河谷神庙，它与尼罗河通过一条运河相连。卡夫拉河谷神庙的特点是有一个 T 形中央走廊，走廊的墙和**支柱**（pillar）以昂贵的红色阿斯旺花岗岩建成，被白色的方解石地板衬托得更加鲜艳。光线透过墙的上部和红色花岗岩屋顶的缝隙，洒满这个走廊。

一条隆起的隐蔽堤道从河谷神庙向西进入沙漠，延伸约 500 米后到达毗邻金字塔东面的陵庙。死去国王的遗体被运至陵庙进行防腐处理，生者也在这里永续对国王生命力的祭祀。陵庙同样利用各种坚硬石块制造了鲜明的色彩对比；陵庙中可能也饰有浮雕，但它们大都随着岁月的逝去而损毁了。在卡夫拉河谷神庙旁矗立着大狮身人面像（the Great Sphinx），它是利用采石后留下的一块突起的岩石刻成的（图 3.10，与 pyramid 一样，sphinx 也是一个希腊术语）。在伊斯兰统治期间，当地居民不喜欢在艺术品中表现人物形象，狮身人面像在此时遭到了损坏，脸部细节变得模糊，头顶也不见了，但学者们相信与蹲伏的狮身（并由此与狮子的力量）连在一起的是卡夫拉（也可能是胡夫）的头像。它的庞大外形也表现了国王的权力。

墓葬建筑的变化反映了埃及人对其统治者的看法的转变。光面金字塔的形状像放置在太阳崇拜中心赫利奥波利斯（Heliopolis）的本本石（ben-ben）。这可能说明这些巨大的坟墓强调了法老与太阳有关的一



图 3.9　吉萨大金字塔模型：从左到右，孟卡拉，卡夫拉，胡夫

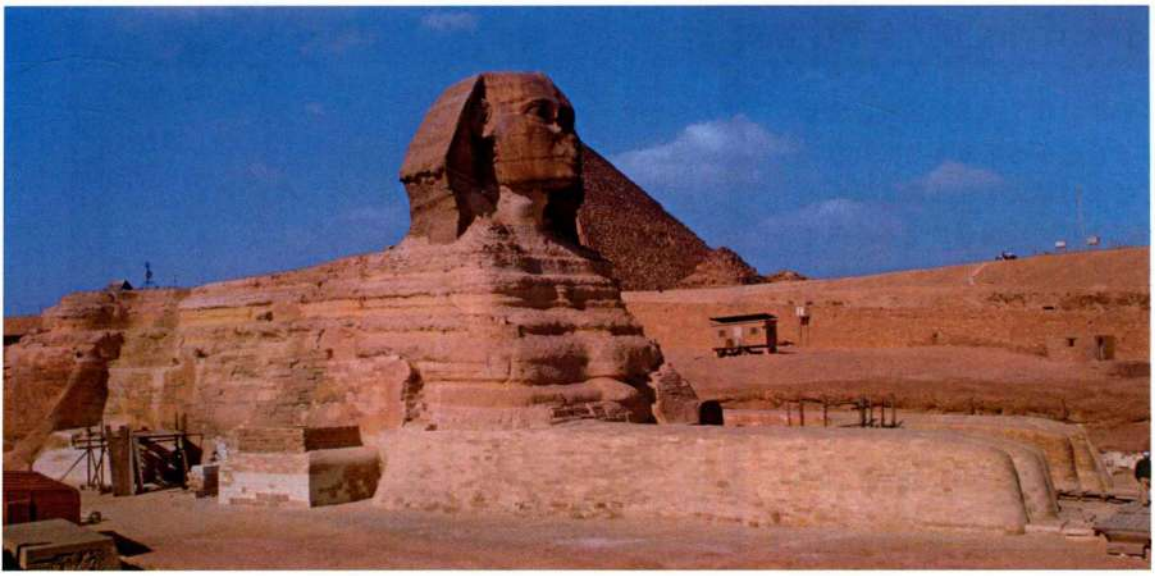


图 3.10　大狮身人面像。约公元前 2570— 前 2544 年。吉萨。砂岩，高 19.8 米

面；事实上，这种建筑形式的改变与法老自称“拉（太阳神）之子”大致同时发生。墓葬群朝向的变化也意味着法老的陵庙不再像以前那样面朝北方的星辰，而是朝着东方的旭日，表示经由太阳日复一日的升落达到永生。与佐塞墓葬群（见图 3.3 和 3.4）形成对比的是，吉萨金字塔群内没有用于重现王权仪式的建筑，这表明，不断举行这些仪式已不是死去国王的任务。现在，他的职责是沿着阳光（金字塔的斜面可能就是其象征）上升到太阳神那里去，陪伴他进行永不止息，周而复始的重生。

后来的一些古王国金字塔的内部刻有生动描述国王新角色的文字。这些铭文是刻在金字塔内墙上的赞美诗或祷文。第 56 页的原始文献出自位于萨卡拉的乌尼斯（Unis）金字塔，年代约为公元前 2320 年，描写的是国王复活和升天。

表现人物

卡夫拉河谷神庙大厅地面上的凹陷表明，曾有一排共 23 尊国王坐像沿墙边放置。考古学家们发现了其中基本完好的一尊和损毁严重的六尊，它们都被埋在神庙的地下。保存得最好的雕像表现了国王直挺挺的正面坐姿（图 3.11）。这个姿势使得他能够观看为纪念他而举行的仪式，并且从某种意义上说能够参与这些仪式；正面描绘使他能够到场和存在。在他身后，代表荷鲁斯的猎鹰张开双翅，护住他的头。与《纳米尔国王石板》一样，这尊雕像简洁地表现了王权的性质。荷鲁斯宣称国王是他在尘世的化身和被保护人，国王健壮的外形表现出他的权力。他的脸上没有皱纹，永不衰老，显示了他的不朽，而雕像紧凑的构型又赋予了它象征永恒的坚实感。刻在椅子腿之间的枝蔓缠



图 3.11　《卡夫拉雕像》（*Sculpture of Kafra*），出土于吉萨。约公元前 2500 年。闪长岩，高 167.7 厘米。开罗埃及博物馆

原始文献

乌尼斯（公元前2341—前2311年在位）金字塔文节选

第五王朝的国王乌尼斯在萨卡拉建了一座金字塔，它的墙上刻着一系列为法老前往来世而准备的咒语和祷文。在整个埃及历史中，这种称为金字塔文的铭文被放置在皇家和非皇家墓葬中。其中的一些惯用说法经过改编后用于不同版本的《亡灵书》祷文的年代是约公元前2320年，但它们的创作时间可能比这早得多。

国王乌尼斯复活

暗淡的天空渐黑，星辰隐没，
天神射手之国被摇撼，
地神之骨在震颤——
万物休止，静观乌尼斯王之灵
升起于荣光之中，变形为神，
永生于先祖父辈之间，上古的母辈将他养育。

这就是王！深谙曲幽之道的大智之王
（他的生母也不知其名），
他的庄严照亮黑暗的天空，
他的力量在复活之地放射光芒——
就像生他之父阿图姆（Atum）一样；
一旦降生，子强于父！

王之灵在他四周盘旋；
女精灵扶握他的双脚；
常现的神明俯临其上；
眼镜蛇（Uraei）自他双眉挺立；
引路的蛇神走在前方；
“看顾王灵！小心，噢，易怒者！”
所有强大的同伴都在护王伴驾！

SOURCE: *ANCIENT EGYPTIAN LITERATURE: AN ANTHOLOGY*. TR. JOHN I. FOSTER (AUSTIN, TX: UNIVERSITY OF TEXAS PRESS, 2001)

绕的植物是纸莎草，另一种可能是芦苇，分别是上埃及和下埃及的特产，象征着王权统治的领土范围。甚至雕像使用的材料也表现了国王对遥远土地的控制。这种石头是闪长岩，来自努比亚（Nubia）沙漠。这种坚硬的石头适于雕刻微小的细节以及作高度的抛光，埃及的强烈阳光透过神庙屋顶的天窗照进来，又被白色方解石地面反射开来，雕像在这阳光中必定闪闪发亮。

一组表现国王孟卡拉及其王后卡蒙若内比提二世（Khamerernebty II）的雕像比卡夫拉坐像的制作时间稍晚，它用片岩雕刻而成，有真人的四分之三大小（图3.12）。与卡夫拉像一样，它也是用一块石头雕成，后部是一面直立的石板，人物同样也是直挺挺的正面姿势。选择这种姿势可能是由雕像计划放置的地点和功能所决定的。与卡夫拉像一样，这组雕像可能也是放在国王的河谷神庙中的。

孟卡拉与卡蒙若内比提王后有几个共同点。高度几乎完全一样，都是左腿向前迈出，一动不动。孟卡拉的头巾与卡蒙若内比提的发型相似，虽然国王比王后强壮，但两人的身体表面都很光滑，经过了高度抛光，尽管其中一人身着长褶衣，另一人则是半裸（王后穿着一件薄薄的长裙，裙摆齐踝镶边）。这些共同点形成了一种统一感，王后的拥搂进一步把两人结合在一起。

有些雕像带有颜料痕迹，说明雕刻者会在雕像细节部分添加颜色，但他们在用高质量的硬石刻制雕



图3.12 《孟卡拉王及其妻卡蒙若内比提王后雕像》（*Sculpture of Menkaure and His Wife, Queen Khamerernebty II*），出土于吉萨。约公元前2515年。板岩，高138.4厘米。波士顿美术馆，哈佛大学与波士顿美术馆联合考察队



图 3.13 《拉霍泰普王子及其妻诺菲尔特雕像》（*Sculpture of Prince Rahotep and His Wife, Nofret*）。约公元前 2580 年。彩绘石灰石，高 120 厘米。开罗埃及博物馆

像时是否都采用这种做法则还有待探究。在梅杜姆的一个马斯塔巴墓中出土了一对第四王朝坐像，雕像中的人物是拉霍泰普（Rahotep）及其妻子诺菲尔特（Nofret），它们用石灰石刻成，这种石头比闪长岩软，无法表现出精致的表面细节（图 3.13）。在这对雕像中，艺术家用颜料表现出了肤色、头发、服装和首饰，使用的是标准的传统手法：男性肤色较深，女性则较为白皙。铭文标明了两人的身份，描述了他们的社会地位：他是政府官员，而她则“依附于国王”。瞳孔部分镶嵌水晶，令双眼富有生气，以至于后世的盗墓者在洗劫坟墓之前，都要把类似雕像的双眼挖出。与皇家肖像一样，这些雕像也是正面姿态，摆出仪式化的手势。

僵硬的正面描绘是王室和权贵圆雕的规范。在浮雕和绘画中的人物姿态也存在着明显的一致性。正如在萨卡拉的一座马斯塔巴（主人是佐塞的朝臣海西拉［Hesy-ra］）中出土的木碑所示，这种标准站姿是十分不自然的（图 3.14）。与《纳米尔国王石板》（图 3.1）中的姿势一样，肩膀、手臂和短裙为正面观，与侧面观的头（眼睛为正面）和双腿结合在一起；人物有两只左脚，足弓很高，只有一个脚趾。这种表现方式是概念化的或知识性的，而不是视觉化的：艺术家描绘头脑所知的，而非双眼所见的。这种不真实的站姿有助于理解人物形象，但也使人物呈现静态。

准则 在王室和权贵圆雕以及浮雕和绘画中，人体比例也高度一致，使学者认为艺术家在设计人物形象时参考了一定的基准。这种基准的痕迹在浮雕和绘画中仍然可以看到。基准图法始于第五王朝，最初由一列七行网格组成，纵列由耳际起贯穿全身，横行根据标准尺寸划分身体。随着时间的推移，基准图发生了变化，但这种“准则”的原则却保持不变：虽然身体各部分的大小因人而异，但各部分之间的关系是固定的。只要确定了这种关系，知道身体某个部分的尺寸，艺术家就能够描绘出任意大小的人像来，因为他



图 3.14 《海西拉浮雕板》（*Relief Panel of Hesy-ra*），出土于萨卡拉。约公元前 2660 年。木头，高 114.3 厘米。开罗埃及博物馆

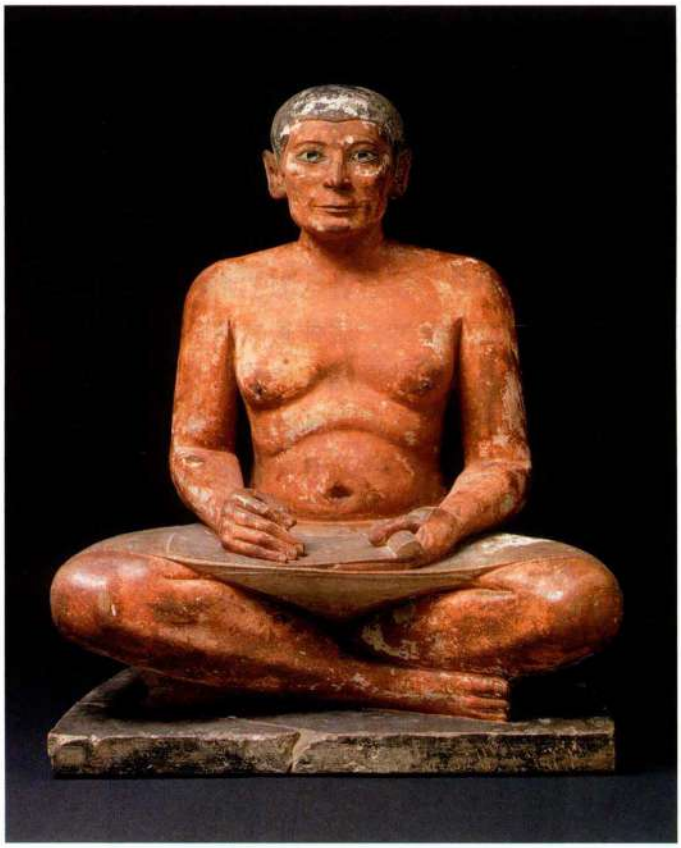


图 3.15 《书吏坐像》（*Sculpture of Seated Scribe*），出土于萨卡拉。约公元前 2400 年。石灰石，高 53.3 厘米。巴黎卢浮宫



图 3.16 《卡培尔雕像》（*Sculpture of Ka-Aper*），出土于萨卡拉。约公元前 2450—前 2350 年。木制，高约 109 厘米。开罗埃及博物馆

可以从模本上找到其他重要部分的比例。今天我们所知的透视法用人物的大小反映与观者的距离，而在埃及准则中，人物尺寸表示的是社会地位。

贵族男性官员被描绘成两类理想形象，每种都表现了一个不同的生命阶段。一种是年轻的、身体强健的形象，如海西拉或卡夫拉。另一种是成年形象，常常是大腹便便、肥肉堆叠或肌肉松弛，脸上有衰老的迹象。一位书吏的彩绘石灰石像就属于第二种类型，这位书吏可能名叫凯伊（Kay），石像出土于他位于萨卡拉的马斯塔巴中（图 3.15）。书吏直挺挺地端坐，为正面观，这一点与卡夫拉像一样，但与那位永葆青春的君王不同，他的身体显出了松弛的迹象：双颊蜡黄、下巴松垂和小腹松弛。由于埃及大多数人是文盲，书吏的地位就提高了；的确，这尊坐在地板上的人像被刻画成正在书写的样子，他的地位也就存在于这项技能中。这个形象暗示了书吏的社会地位：它表现了一个事业成功的官员，衣食无忧，有下人为其服务。一位名叫卡培尔（Ka-Aper）的官员的木像（也来自他位于萨卡拉的马斯塔巴）也表现出同样的形象（图 3.16）。尽管木像呈迈步状，甚至颜料也剥落了，这个镶着水晶眼睛，脸庞刻画细腻的人像看上去还是异常逼真；双下巴，大肚子，再加上没有背板，使它显得更加自然。与书吏一样，卡培尔也携带着其官职的象征——权杖。

这些关于姿势、比例和外貌的规则只适用于地位最高的社会阶层——王族和朝臣。相比之下，人物的地位越低，他们的姿势就越放松，越自然。一旦规则确定下来，忽视它们就可能导致人物含意改变，尤其是地位的改变，使人物从国王或官吏降格成仆人或俘虏。在位于萨卡拉的第五王朝高官梯（Ti）的陵庙中有一幅精美的浮雕画，简洁地概括了社会等级与写实程度之间的这种相互关系（图 3.17）。在插图所示部分，梯站在纸莎草丛中的一条船上观看猎河马。他的僵直站姿遵从传统的复合视角，腿和头为侧面，躯干和眼睛为正面，而猎手们身形较小，从另一条船上攻击猎物，他们做出的各种灵活姿势更加写实。船下方的锯齿状蓝线表示河流，处于自然界最低一级的河马和鱼自由自在地活动。同样，筑巢的鸟和捕食的狐狸

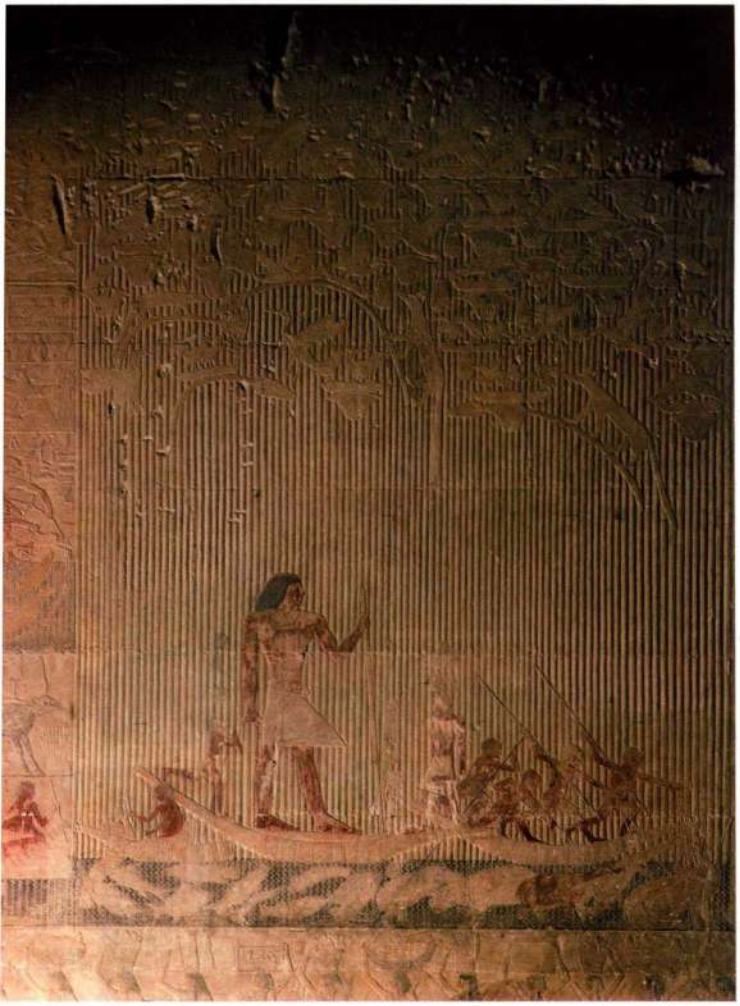


图 3.17《梯观猎河马》。约公元前 2510—前 2460 年。彩绘石灰石浮雕，高约 114.3 厘米。萨卡拉，梯陵墓

也在纸莎草花丛中自由地活动。

绘画与浮雕 与墓中的雕像一样，这类绘画和浮雕在埃及信仰体系中也起着重要作用。《梯观猎河马》（*Ti Watching a Hippopotamus Hunt*）之类的图像使死者能够继续他或她在世时喜欢的活动。但它们也有多种隐喻作用。比如，征服大自然象征着战胜死亡。死亡是冥神俄塞里斯管辖的领域，但他在被赛特杀害后复活，所以尼罗河也是他的辖地。毕竟，俄塞里斯是生育和复活之神，人们会将死者比作他。而且，由于伊西斯把荷鲁斯藏在一丛纸莎草中，使他免受赛特的伤害，所以纸莎草架就被认为是重生之所，很像坟墓本身。此外，船是在来世的无尽旅途中一路运送卡的传统交通工具。与之相反，破坏庄稼的河马常被视作一种代表邪恶和混乱的动物，所以是性喜破坏的沙漠统治者赛特的化身。

整幅画可能隐含着其墓葬环境特有的意义。其他古王国墓画描绘了葬在主墓主人旁边或在来世陪伴卡的家庭成员。一些画面描绘了纪念死者的祭祀仪式，

大事年表

公元前 2630—前 2611 年——国王佐塞的统治；葬于萨卡拉

约公元前 2575—前 2465 年——古埃及第四王朝；吉萨大金字塔修建

约公元前 2100 年——“斯通亨奇”进入最后建造阶段

或是为卡提供永久食粮的献祭或农业活动。在这些画面中，死者通常只旁观而不参与。

中王国：通过艺术重新肯定传统

约公元前 2152 年，古王国集权政府随着第六王朝国王佩皮二世（Pepy II）晏驾而瓦解。随后是长达一个多世纪的混乱的第一中间期，地方或地区君主加剧了上埃及和下埃及的敌对。这两个地区在第十一王朝重新统一起来，当时在位的国王蒙图霍特普二世（Mentuhotep II，约公元前 2061—前 2010 年）逐渐在整个埃及重新确立了王权。第十一王朝和第十二王朝合称中王国（约公元前 2040—前 1640 年），这一时期的艺术品大多刻意模仿古王国的样式，尤其是丧葬艺术。这种艺术维护了与以前统治者的连续性，但王室成员雕像也表现出了打破传统的特点。



图 3.18《森乌塞特三世雕像》（*Sculpture of Senwosret III*，残片）。约公元前 1850 年。石英岩，高 16.5 厘米。纽约大都会艺术博物馆。购入，Edward S. Harkness 赠，1926（26.7.1394）



图 3.19 《森努威夫人雕像》（*Sculpture of the Lady Sennuwy*）。约公元前 1920 年。花岗岩，高 172 厘米，纵深 116.5 厘米。波士顿美术馆，哈佛大学与波士顿美术馆联合考察队

皇家肖像：表情与比例的变化

一尊残缺的森乌塞特三世（Senwosret III，公元前 1878—前 1841 年在位）石英石像显示出背离传统的王族表现方式（图 3.18）。过去一千多年来，艺术家在表现王族时都会雕刻一张肌肤光滑的脸，经过了美化，没有岁月痕迹，而这座石英石像的雕刻者却刻画了一个已显老态的国王。他皱着眉头，眼皮下垂，眼睛下方有皱纹。学者说这尊雕像中的国王“正在沉思”，并把它放在森乌塞特三世在努比亚进行艰难的军事南扩这一背景下来解读，将国王形象的缺陷都视作压力的外在表征。但脸部表情或衰老迹象对于不同的社会来说意味迥异，也有可能沉默寡言的表情反映了君王权威的新形象，表达了坚定的决心。衰老的脸往往与一个年轻强壮的身体结合在一起。

皇家雕像上出现更为写实的面部表情并非中王国的唯一革新。这一时期的比例准则也改变了。如果我们把古王国的卡蒙若内比提王后像（图 3.12）与在上努比亚（Upper Nubia）的凯尔迈（Kerma）发现的森努威夫人（Lady Sennuwy，一个行省长官的妻子）雕像（图 3.19）进行比较，就能发现明显的比例变化。在中王国时期，妇女形象肩更窄，腰更细，四肢更修长。男性形象则是头部适当缩小，并且不再有古王国男子那种紧实的肌肉。这些微妙的变化将不同时期的人体表现形式区别开来。

墓葬建筑

在中王国时期，朝臣与其他权贵的墓葬样式相对固定，大多数人更喜欢死后葬入开凿的墓穴和马斯塔巴。这一时期特别流行的是石窟墓，这种墓在古王国就已出现。其中的一些位于贝尼哈桑（Beni Hasan），这里是第十一王朝和第十二王朝时期统治埃及中部的一个强大家族的墓地（图 3.20）。这些墓开凿在尼罗河东岸一个岩石平地上，隔河望去，景

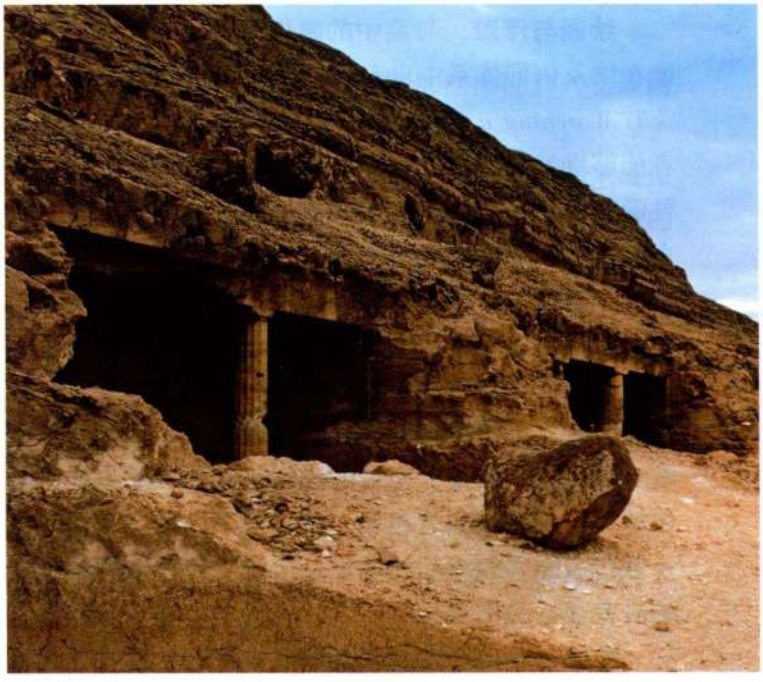


图 3.20 贝尼哈桑石窟墓，B-H 3-5。第十一、十二王朝，约公元前 1950—前 1900 年



图 3.21　石窟墓内厅，B-H 2，贝尼哈桑。第十二王朝，约公元前 1950—前 1900 年

象壮丽。在其内部，入口处的门厅通往立有圆柱的大厅和墓室，死者的雕像就立在墓室的一个壁龛里（图 3.21）。与古王国坟墓一样，这里有彩绘浮雕装饰墙面。图 3.22 所示的片段来自修复后的卡努姆霍特普（Khnum-hotep）墓，表现了工人制服和喂食非洲大羚羊（羚羊的一种，在沙漠中捕获后，当作宠物豢养）的情景。



图 3.22　《喂羚羊》（*Feeding the Oryxes*）。约公元前 1928—前 1895 年。壁画细节部分。贝尼哈桑卡努姆霍特普陵墓

大事年表

约公元前 2040 年——古埃及中王国开始

约公元前 19 世纪 70—40 年代——国王森乌塞特三世的写实雕像

公元前 1792—前 1750 年——汉谟拉比统治巴比伦

公元前 1785 年之后——喜克索人控制尼罗河三角洲



图 3.23 《**女性小像**》（*Female Figurine*），出土于底比斯。第十二至十三王朝。釉陶，高 8.5 厘米。伦敦大英博物馆

与在古王国一样，墓室绘画被认为能为死者提供食粮、陪侍和消遣。墓室中有种类丰富的陪葬品，包括**玻璃釉**（faience）制品，一种玻璃浆烧制的工艺品，成品不透明，表面有光泽。图 3.23 所示的小雕像出土于底比斯（Thebes）的一个墓中，表现了一个图式化的女人。膝盖以下部分省略，可能是为了限制行动，或是因为它们对于她的功能来说并不重要。与之不同的是，雕像细致刻画了她的乳房和阴部，一条画上去的子安贝（cowrie）腰带突出了她的腹部和臀部。这个小雕像可能是作为一种生殖符咒，提高生者家庭的延续性，增进死者在来世的新生。上釉玻璃的蓝绿色与生殖力、女神哈索尔（Hathor）和重生相关。

中王国的物主恢复了古王国的一些形式和习惯，以此维护与往昔的黄金岁月的纽带。但这种稳定的状态并没有维持下去。由于中央政权在约公元前 1785 年之后被削弱，地方长官僭取了权力。在第十二王朝时期，来自巴勒斯坦的移民迁入尼罗河三角洲，逐渐控制了这一地区，迫使国王南退至底比斯。这个民族被称为喜克索人（Hyksos，源于埃及语“外邦之王”），他们的统治时期称作第二中间期。

新王国：重现光荣

喜克索人最终被第十八王朝首任国王雅赫摩斯（Ahmose，公元前 1550—前 1525 年）逐出埃及。在此之后的 500 年时间，即第十八、十九和二十王朝，被称为新王国，对于埃及来说，这是一个重新开疆拓土和尽享繁荣的时期，也是一个艺术活跃期。以底比斯（今日的卢克索［Luxor］）地区为中心，沿尼罗河流域展开了庞大的建筑工程。在这些工程中，宫殿和堡垒等许多世俗建筑是用泥砖建造的，所以后来都损毁了。但石墓和石庙还保留了些许往昔的辉煌。

帝王谷中的皇家陵墓

古王国与新王国的主要差异反映在丧葬习俗上。在亲眼目睹了致使皇家陵墓被盗的无序状态之后，第十八王朝的国王们放弃了以金字塔标记陵墓的惯例。他们改而在底比斯以西的帝王谷（Valley of the Kings）的石壁上开凿墓穴，安葬后将入口隐藏起来。考古发掘活动已显示，这些墓穴都有一条走廊向岩石深处延伸，直抵墓室，墓室两侧有储藏室。墓室里的装饰绘画描绘了国王与俄塞里斯、阿努比斯（Anubis）和哈索尔在一起的情景，这三位冥界之神确保国王进入来世。丧葬仪式的地点远离墓穴，在一块朝东的地表岩石上，在耕种地区边缘的一座庙宇中。

哈特舍普苏特陵庙　保存最为完好的一座新王国陵庙属于女王哈特舍普苏特（Hatshepsut），由女王的建筑师塞内姆特（Senenmut，约公元前 1478—前 1458 年）修建（见图 3.24）。哈特舍普苏特是图特摩斯二世（Thutmose II）的正妻和同父异母姐姐。图特摩斯二世于公元前 1479 年去世后，王位传给了妃子所生的幼子图特摩斯三世。哈特舍普苏特被指定为幼王的摄政女王，与他共同执政，直至公元前 1458 年去世。她宣称其父图特摩斯一



图 3.24　哈特舍普苏特陵庙，代尔 – 埃尔巴里。约公元前 1478—前 1458 年

世曾有意让她继承王位。

哈特舍普苏特陵庙被代尔 – 埃尔巴里（Deir el-Bahri）的绝壁环抱，位于壮观的第十一王朝的蒙图霍特普二世陵庙之侧（图 3.25），这位国王曾在 500 多年前的中王国时期重新统一埃及。设计哈特舍普苏特陵庙的建筑师们可能模仿了这座古庙的一些特点，如梯台伸向崖壁，最高一层有一座金字塔或马斯塔巴。哈特舍普苏特陵庙曾经通过一条堤道与尼罗河边的一座河谷神庙相连，它与周围的环境相得益彰，完美交融。它的白色石灰石庭院逐层上升，由位于中轴线上的宽阔坡道连接，与清晰的沙漠地平线和上方的崖顶相呼应。同时，由明亮光线和柱廊阴影

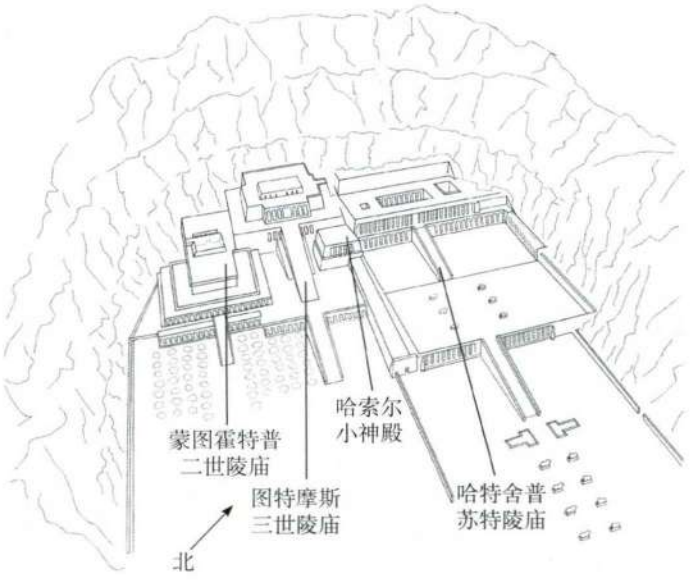


图 3.25　代尔 – 埃尔巴里各庙宇复原图，包括蒙图霍特普二世、图特摩斯三世和哈特舍普苏特陵庙（根据意大利 Vercelli White Star 档案馆所藏 Andrea Mazzei 的素描绘制）

共同形成的大量竖直线条与悬崖上的裂缝和谐一致。这座皇家建筑的简洁外形给不那么规则的自然形态添加了秩序，正如国王的任务是在混乱中建立秩序。通往陵庙的入口两旁树木成行，还有成对的狮身人面像相对而立。在陵庙的尽头，有一个从岩壁中凿出的主圣殿，供奉的是夕阳之神阿蒙－拉（Amun-Ra）。一些较小的神殿则尊奉防腐之神阿努比斯和西方女神哈索尔。上层梯台上立着一座献给主神拉－哈拉克提的祭坛。

彩绘浮雕遍布整个建筑群，让墙壁活了起来，它们描绘了战争，为寻找栽种在梯台上的没药树而对庞特（Punt）国进行的皇家远征，以及图特摩斯一世将其女儿不寻常的统治合法化的场面。庙中有大量国王和神祇雕像。图 3.26 所示的红色花岗岩雕像是第三个庭院中的八尊巨型雕像之一，刻画了哈特舍普苏特跪着向神献上两个坛子的模样。因为国王被规定为由男性担任，所以她穿戴的都是代表男性国王的标志性衣物：褶裙、假胡须和白冠。虽然她在一些雕像中明显是一位女性，但在这一尊和其他许多尊雕像中，她们都是没有乳房的。

哈特舍普苏特死后的某个时候，图特摩斯三世修建了自己的陵庙，位于其母的陵庙和蒙图霍特普庙之间，目的是盖过哈特舍普苏特陵庙的光芒。他指定，在代尔－埃尔巴里举行的瓦迪（Wadi）节中，阿蒙（Amun）圣舟行驶的目的地就是自己的陵庙。他的努力产生结果之一就是，许多哈特舍普苏特像被毁，在哈特舍普苏特陵庙的一些铭文中，她的名字被图特摩斯三世所取代。尽管如此，哈特舍普苏特陵庙仍是一件纪念这位女王的不朽杰作。



图 3.26 《**哈特舍普苏特王后跪像**》（*Kneeling Figure of Queen Hatshepsut*），出土于代尔－埃尔巴里。约公元前 1473—前 1458 年。红色花岗岩，高约 2.59 米。纽约大都会艺术博物馆。Rogers 基金，1929（29.3.1）

众神之庙

除了为自己建造陵庙，第十八王朝的国王们还耗费大量资源修建神庙，如敬献给底比斯三神阿蒙、其妻努特与其子柯恩斯（Khons）的庙宇。在卡纳克（Karnak）及其附近的卢克索，历任国王为三位神祇建造了两座宏伟的神庙群，而且在特定的节日中会以圣舟沿水路在神庙之间运送神像。

阿蒙－拉神庙　在卡纳克的阿蒙－拉神庙中，有一道巨大的墙环绕着神庙建筑（图 3.27）。进入建筑群时，你要走过为纪念列王而建的巨大**塔门**（pylon）。（在建筑历时多年之后，这些塔门有时会被拆除。）当仪式队伍在建筑内部前进时，塔门标示了它逐渐深入圣域的进程。在庙区内，一般人到达巨大的**多柱厅**（hypostyle）后便不能再前进，但祭司和王族不受此限制（图 3.28）。这里如林耸立的柱子令观者心生敬畏，它们的庞大体积使人变得近乎渺小。柱子排列紧密，以支撑石梁屋顶。与木梁不同，这些石梁必须造得很短，否则会由于自身的重量而断裂。不过，建筑师把柱子造得比实际所需的要重得多，如此一来，就令观者感觉到石头无处不在，它们沉重、坚固、永恒。

神庙的仪式功能中最重要的是隐喻价值，它象征着初生的世界，大殿中的柱子以象征性造型表现了沼泽植物：柱头被设计成类似纸莎草花朵和花苞的形状——因此这个建筑再现了潮湿的混沌沼泽，创世之丘便升起于斯。神庙由此成为国王以石头记下的劝勉，劝告众神维持宇宙秩序。多柱厅外有一个圣池，国王和祭司在进入神殿主体之前先在此沐浴。他们向前穿过更小的厅堂、沐浴在阳光中的庭院和饰有**方尖碑**（obelisk）的行进大道，方尖碑是一种有金字塔状尖



图 3.27　阿蒙 – 拉神庙平面图，卡纳克，底比斯

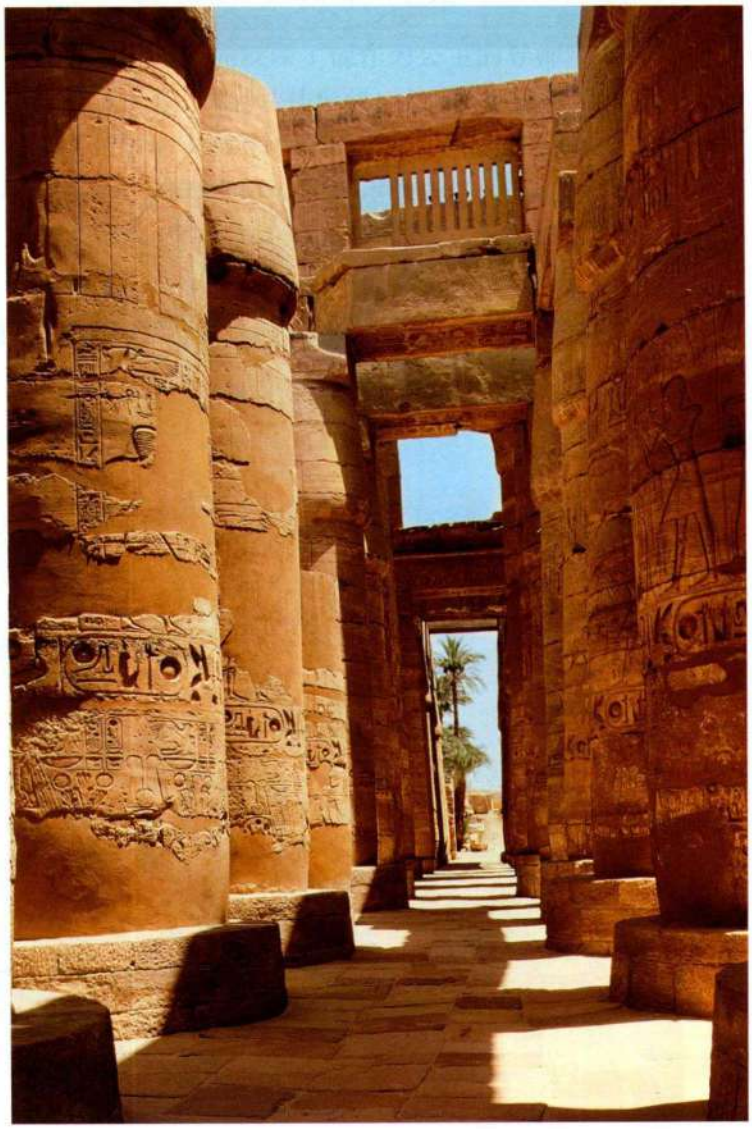


图 3.28　阿蒙 – 拉神庙多柱厅，卡纳克，底比斯。约公元前 1290—前 1224 年

顶的高石碑。他们还会在庙堂停下来举行仪式。祭司们每天都要清洗神像，为它们穿上长袍，并献上圣餐提供营养。这些仪式是由国王和祭司主持的，远离公众视线，其力量就源于这种神秘。

在整个神庙建筑群中，各个厅的塔门和墙以及围墙都覆盖着一种具有埃及特色的装饰形式：**凹浮雕**（sunken relief）。雕刻者不是把图像周围的石面剔去，让图像凸出石头表面，而是在石面上刻出清晰的轮廓线，在轮廓线以内雕刻具体细节，使整个图像低于背景石面。于是，照射在石面上的光线在轮廓线之内投下了阴影，使图像活灵活现，同时又不损害墙体坚实平整的外观。这类浮雕尤见于装饰硬石，因为它需要剔除的石面较少。

卡纳克神庙浮雕的主题是国王与诸神的关系。图 3.29 所示的部分来自多柱厅的北面外墙，其上层浮雕



图 3.29 《塞提一世作战》(*Seti I's Campaigns*)，阿蒙神庙，卡纳克，底比斯（多柱厅北面外墙）。约公元前 1280 年。砂岩，凹浮雕。埃及



图 3.30 拉美西斯二世神庙，阿布辛拜勒，第十九王朝。约公元前 1279—前 1213 年

带描绘的是塞提一世（Seti I）洗劫奥龙特斯（Orontes）河边的赫梯城市卡迭什（Kadesh），下层浮雕带则展现了狩猎场面，与在亚述一样（见图 2.21），狩猎是一种象征着勇武的活动。遵循传统表现手法，国王和他的马车保持静止姿态，背景则是许多象形文字和士兵，士兵的身材比国王矮小得多，为的是美化国王的形象。国王及其马匹比周围的图像刻得更深，所以轮廓比其他图像更为清晰。国王的威力及其军队毫不留情的进攻似乎确保了胜利，虽然这两场战斗实际都没有决定性作用。通过征服外国军队，国王确立了秩序，也就是埃及古语玛特。

阿布辛拜勒 在第十九王朝，塞提一世之子拉美西斯二世（Ramses II）在位 67 年（约公元前 1290—前 1224 年），他下令修建的建筑工程超过埃及的其他国王，其中包括一座献给他自己以及阿蒙、拉 - 哈拉克提和卜塔（Ptah）的宏伟神庙，是在尼罗河西岸阿布辛拜勒（Abu Simbel）的砂岩上开凿出来的（图 3.30）。单是这个地点本身就是一个有力的标榜：国王以这个神庙昭示他对下努比亚（Lower Nubia）的库施（Kush）国的所有权，库施是黄金、象牙和兽皮等贵重资源的产地。一个宏伟的岩石立面取代了塔门，入口两侧排列着四尊硕大的国王坐像，它们高约 21 米，任何人站在它们旁边都显得渺小。坐像两腿之间的小雕像代表的是王室成员。入口上方的壁龛中有一尊太阳神像，鹰首人身，头顶日轮。在其两侧的浮雕中，拉美西斯向太阳神举起一尊秩序女神玛特（Ma'at）的神像。因此这幅图像表明了国王应众神要求维持人间秩序的角色。在神庙内部有更多拉美西斯巨像，这些雕像及其后方的柱子都是用同一块岩石凿刻而成的。它们高 9.8 米，呈正面姿势，令在庙内主持仪式的祭司心生敬畏（图 3.31）。

作为补充，拉美西斯还下令在离自己的神庙 152 米远的地方修建了另一座神庙，献给他的妻子涅菲尔塔里（Nefertari）和来世女神哈索尔。这座神庙的正面也是由岩壁上凿刻出的雕像形成。神庙规模巨大，但远远比不上拉美西斯庙。两座庙的地形关系可能有特殊意义。将它们的中轴线向前延伸，就会在赐予生命的尼罗河中相交，所以它们的位置可能表现了与这对皇室伴侣相关联的生殖力。这种关系在今天已很难辨识了，因为在 20 世纪 60 年代，因修建阿斯旺大坝，拉美西斯神庙遗址被淹没，为了使神庙超过洪水水位，工程师们将神庙上移了 213 米。

块雕

在新王国，一种从古王国末期已为人所知的雕塑类型重新流行起来。这就是块雕（block statues），人坐在地上，膝盖蜷到胸前，被一块斗篷包裹起来，这样人体就被简化成了一个抽象的立方体。在块状体上方有一个头像，双脚则自底部伸出；有时双臂交叠放在膝盖上。与更为传统的全身像一样，这些雕像也是卡在墓中的住所。它们在第六王朝首次出现时，是放在模型丧船中的，这些船只运送死者前往俄塞里斯崇拜中心阿比多斯（Abydos）。所以它们可能是表现死者在这次来世之旅中神圣化过程。图 3.32 所示的例子可能来自卡纳克神庙。它展示了两个人的肖像。上方是塞内姆特的头像，他是哈特舍普苏特和图特摩斯三世时期的高官以及代尔 - 埃尔巴里陵庙的工程总管。在他的头像下方有一个非常小的头像，这是哈特舍普苏特和图特摩斯二世的女儿纳芙瑞（Nefrua）。她的头从块状体中露出来，后面是塞内姆特的脸，仿佛被他拥在怀中，这可能反映了他作为公主的导师负有保护她的职责。为了维持块体形状，人体特征被忽略掉了，留出了足够的表面空间用来铭刻象形文字祷文或献辞。

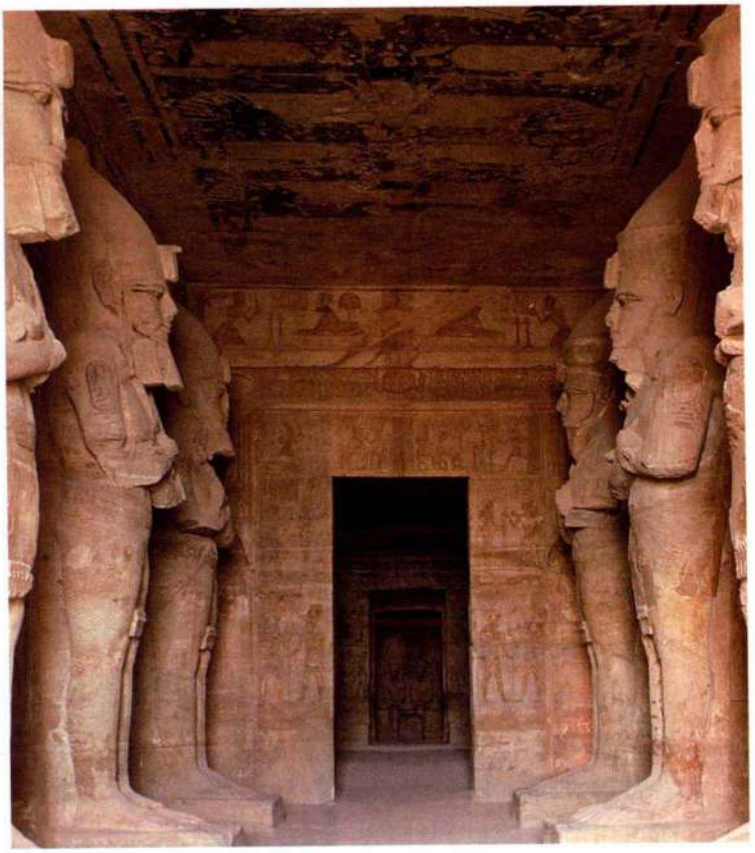


图 3.31 拉美西斯二世神庙内部，阿布辛拜勒。第十九王朝，约公元前 1279—前 1213 年

大事年表

约公元前 1595 年——赫梯人占领巴比伦

约公元前 1550—前 1525 年——雅赫摩斯统治；喜克索人被逐出埃及

约公元前 1458 年——哈特舍普苏特去世；其陵墓由塞内姆特设计

约公元前 1290—前 1224 年——国王拉美西斯二世统治；他下令在阿布辛拜勒修建一座巨大的神庙

新王国陵墓画像

艺术家们继续用绘画来装饰墓堂，这些画让人想起古王国和中王国的类似画面。然而，新王国时期新出现了一些表现死者敬拜神祇的画像，最典型的是俄塞里斯和阿努比斯，他们能助死者顺利渡向来世。艺术家们还绘制表现墓堂宴会的画，这种宴会是底比斯一年一度的瓦迪节的一部分，在这个节日中，生者会渡河到达尼罗河西岸，与死者一同享受盛宴。音乐和舞蹈是庆祝活动的一部分，来自底比斯的内巴蒙墓（Nebamun，约公元前 1350 年）的一块壁画残片显示，建立于一千年前古王国时期的等级制度仍然存在（图 3.33）。上流社会的进餐者坐在上层，姿势僵硬，以复合视角表现，而下层的乐师和舞者则自由地活动，淋漓尽致地展现自己的技艺。吹笛人和拍手者的脸部完全是正面观，她们甚至还把脚底冲着观者——这是与上流社会姿态相对的极度放松。裸体舞者扭动旋转，表演者长发松开，束束分明，显示他们在运动。这些人物中内在的自由动感使一些学者想到，同时期的克里特艺术也许为这些画家提供了学习的范例。其他地方的绘画明显是来自这个爱琴海岛屿的艺术家的杰作。绘画右面的罐子暗示有大量美酒。音乐、舞蹈和美酒都是献给西方女神哈索尔的，她能带领死者穿越死亡与来世之间危险的边界。

新王国艺术家和赞助人在设计坟墓图像时也遵循中王国和古王国的先例。位于底比斯的未修完的拉



图 3.32 《塞内姆特与纳芙瑞像》（*Sculpture of Senenmut with Nefrua*），出土于底比斯。约公元前 1470—前 1460 年。花岗岩，高约 107 厘米。柏林埃及博物馆



图 3.33 《乐者与舞者》（*Musicians and Dancers*），壁画残片，内巴蒙墓，底比斯。公元前 1350 年。高 61 厘米。伦敦大英博物馆

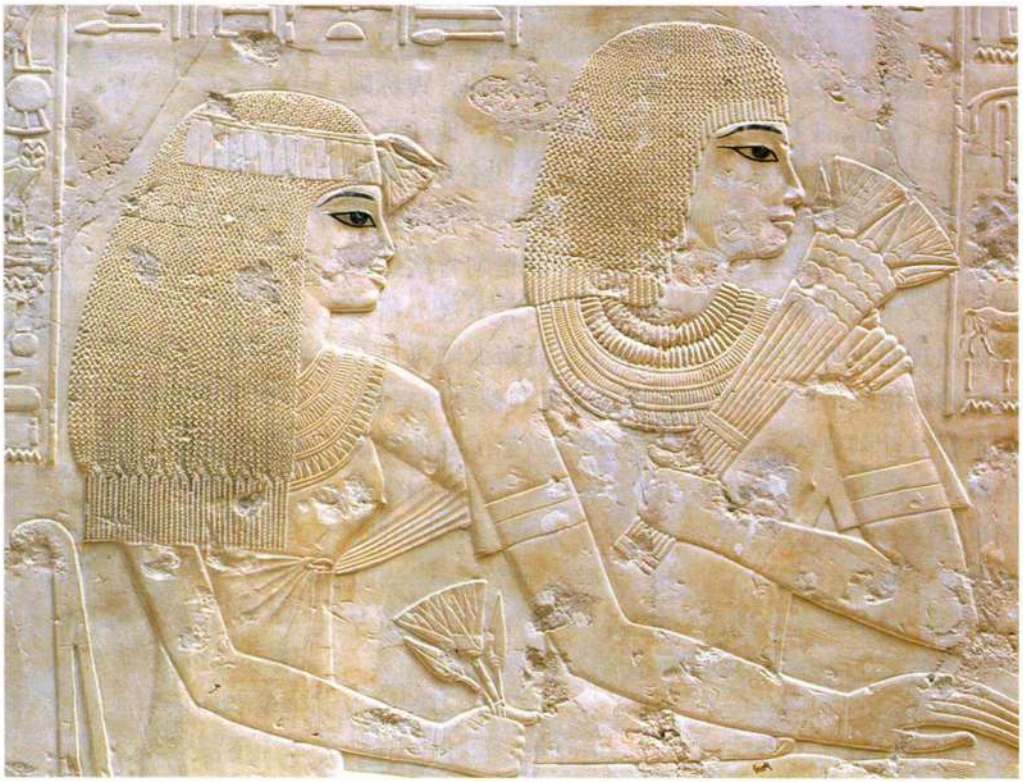


图 3.34 《迈及其妻乌里尔》（*Mai and His Wife, Urel*）。约公元前 1375 年。石灰石浮雕细节部分。拉莫斯墓，底比斯

莫斯（Ramose）墓中就有遵循这些传统的浮雕（图 3.34）。他是阿蒙霍特普三世（Amenhotep III，约公元前 1375 年）的宰相。这幅浮雕描绘了拉莫斯的兄弟迈（Mai）及其妻子乌里尔（Urel），技艺极其娴熟。浮雕很浅，但精湛的雕刻将不同结构区分开来。乌里尔拥抱着丈夫，她的体态和手势反映了传统的表现手法，这种手法至少可上溯至古王国时期，但比例准则与以往的作品不同，而且这对夫妻的侧面像也糅合了其他新王国艺术品中的写实风格。在这幅浮雕中，丈夫与妻子永远同甘共苦，可与一首新王国情歌相媲美，这首情歌赞美了在爱人的陪伴下度过“悠闲时光”的欢喜愉悦（见第 70 页的原始文献）。

阿肯纳顿与阿马尔纳风格

拉莫斯是阿蒙霍特普三世的宰相，这位国王在位期间（公元前 1391—前 1353 年）大兴太阳神信仰。在卡纳克及其他地方的神庙群中，阿蒙霍特普三世建造了宽敞的露天庭院，为的是在这里敬拜太阳的化身，即天空中的圆盘（或阿顿［Aten］）。在他的儿子阿蒙霍特普四世治下，阿顿信仰愈加强大。阿蒙霍特普四世强调太阳的赐生力量，太阳神的形象开始由传统的鹰首人身变为一个放射光芒的圆盘，光线末端都是人手。年轻的法老试图在底比斯等传统宗教中心倡导这种新信仰，他的尝试遭到了强大的保守祭司阶层的

原始文献

《情歌》（*Love Song*）

这首“情歌”写在一块写字板上，写字板现存于开罗博物馆。此诗作于新王国时期，公元前1300至公元前1100年之间。

你的爱，亲爱的人，对于我是如此可爱
仿佛涂在躁动者四肢上的油，甜蜜芬芳，抚平不安，
仿佛神体身穿的洁净礼袍，
仿佛归家者身上的熏香
因行程的气息而浓烈。

它像手中的成熟浆果，
像掺入啤酒的谷饭奇香，
像与面包一同入口的美酒。

悠闲的时光转瞬即逝，
让我们在平静的爱恋中扶持，
淡然走向老年的尽头。
而我会在每一个从容的日子里伴你左右，
这个女子只有一个愿望：凝目
一世，夫君的脸庞。

SOURCE: *LOVE SONGS OF THE NEW KINGDOM*. TR. BY JOHN I. FOSTER (AUSTIN, TX: UNIVERSITY OF TEXAS PRESS, 1974)

阻挠。因此，阿蒙霍特普四世在埃及中部的尼罗河东岸上建立了一个新城市，阿顿是这座新城敬奉的唯一神明。他将新城命名为阿肯塔顿（Akhetaten，现称阿马尔纳［Amarna］），意为阿顿的地平线，他还将自己的名字改为阿肯纳顿（Akhenaten），意为“奉侍阿顿”。阿肯纳顿相信阿顿是生命之源，《阿顿颂歌》中就表现了这种理念，有时据说这首歌是阿肯纳顿所作。原文（第一部分的附加原始文献中有节选）描写太阳出现时世界苏醒的情景，表达了目睹太阳每日升起时的喜悦之情。阿肯纳顿轻视和否定其他传统宗教，似乎打算让阿顿教成为一神教，此举激怒了其他教派的祭司。阿肯纳顿的新教派和新建的城市与其创建者同生同灭；在他死后，城市就被夷为平地。尽管如此，考古遗迹表明，阿肯纳顿在建造神庙时采用的是当时的风格，像卡纳克的神庙一样使用了厚重的塔门和方尖碑，但阿顿神庙更强调阳光照射下的露天庭院。



图3.35《阿肯纳顿雕像》（*Sculpture of Akhenaten*），出土于卡纳克，底比斯。公元前1353—前1335年。砂岩，高约3.96米。开罗埃及博物馆

阿马尔纳风格

阿肯纳顿及其家人的雕像背离了长期以来描绘王室对象的传统规范。在大量雕像中，阿肯纳顿的身体比例与以前的国王完全不同。例如公元前1353—前1335年安放在卡纳克的阿蒙－拉神庙中的阿肯纳顿巨像，国王在这些雕像中是肩窄（没有肌肉）、肚大、臀阔、腿胖的形象（图3.35）。宽厚的嘴唇、独特的鼻子和下巴、细长的眼睛使他的脸极易辨认。这些不寻常的肖像令学者困惑。一些人把这些雕像当作讽刺国王的艺术品，但这种昂贵而重要的雕像一定



图 3.36《阿肯纳顿及其家人》（*Akhenaten and His Family*）。约公元前 1355 年。石灰石，31.1×38.7 厘米。柏林国立博物馆，普鲁士文化遗产，埃及博物馆

经过了国王的认可。还有人试图从这些雕像上判断国王的体格状况；国王的相貌被解读为弗勒里希综合症（Frolich's Syndrome）的症状，这是一种荷尔蒙缺乏症，会使男子产生女性特征。更为可能的一种解释是，他的“女性化”外表是为了表现阿顿的特点，生命创造者阿顿就是两性同体的。这种风格并不限于国王像，也影响到了朝臣和其他人的雕像。

阿肯纳顿与家人——妻子奈费尔提蒂（Nefertiti）和三个年长的女儿——在一起的组像有其不寻常之处，那就是人物之间明显很亲密。一块祭坛碑的凹浮雕画面清晰地表现了这一特点，埃及人常在自己家中和花园中的小神龛里树立这种祭坛碑（图 3.36）。在日轮下方，赋予生命的阳光被描绘成向下放射的线条，线条末端是一只只手。国王与王后面对面坐在凳子上。逐渐变细的芦苇柱表明他们是在一个花阁里，阁中存有酒罐。他们抱着三个活泼的女儿，这三位公主爬上他们的膝头，爬进他们的怀抱，整个浮雕中充满生气的姿势把构图统一起来，与其他时代的静态画面形成了明显的对比。特意强调女儿的孩子气标志着一种变化：过去，儿童是用象形文字画表示的，就是一个正在吮吸手指的缩小的成人。对儿童的强调集中体现了这对皇家夫妻，尤其是作为太阳神阿顿化身的国王所代表的重生。

泰伊王后　图 3.36 中儿童的青春年少和活泼姿态暗示了令人惊讶的短暂无常，阿肯纳顿的母后、阿蒙霍特普三世的正妻泰伊（Tiy）的一尊三分之一真人大小的雕像也具有这一特点。雕像精妙地刻画了一个正在老去的女人（图 3.37）。艺术家以黑色的紫杉木为主料，用贵金属和半宝石点缀细节，在理想化的容貌和衰老迹象之间达到了微妙的平衡。双颊为光滑平面，抽象的轮廓线描绘出双眉，眉毛下方那对镶嵌



图 3.37《王后泰伊雕像》（*Sculpture of Queen Tiy*），出土于 Kom Medinet el-Ghurab，约公元前 1352 年。紫杉、乌木、玻璃、白银、黄金、天青石、布、黏土和蜡，高 9.4 厘米。柏林国立博物馆，普鲁士文化遗产，埃及博物馆

着乌木和雪花石膏的眼睛令人印象深刻。但我们仍然能看到暗示岁月流逝的痕迹，那就是下垂的嘴角，以及从鼻翼到嘴角的皱纹。

雕像的设计经过了两个阶段：起初，王后戴着黄金首饰和一件带有金制眼镜蛇的银头饰，这些饰物将她与丧葬女神伊西斯和奈芙蒂斯（Nephthys）联系起来。这件头饰后来被藏在一顶假发下，假发点缀着玻璃珠，上有一顶羽冠，其附属部分仍然保存着。虽然这尊雕像是与王后之夫阿蒙霍特普三世的陪葬品一同被发现的，但这些改动说明，为适应阿肯纳顿新倡的一神教信仰，雕像曾进行过改造。即使是一个小雕像在这类仪式中也起着重要作用。

奈费尔提蒂像 与阿肯纳顿像一样，早期的奈费尔提蒂王后雕像通过纤腰与粗腿、肥臀的对比，强调她的生殖能力。不过，造于阿肯纳顿统治后半期的雕像就没那么夸张了。在阿马尔纳，考古学家发现了国王的首席雕刻师的工作室，宫廷档案称其为“国王的宠臣和工程总管”。工作室出土了处于不同制作阶段的雕刻品：石英和碧玉做的头和四肢，以及王室雕像的躯干，头和四肢可安在上面。还发现了石膏模型，它们是利用参照真人制作的黏土或蜡制模子做成的。阿马尔纳出土的雕像中最著名的是一尊奈费尔提蒂胸像，是在石膏内核表面抹上灰泥，再加以彩绘制成，也许是一尊可供其他雕像模仿的母像（图 3.38）。雕像右眼有镶嵌物而左眼没有，说明胸像仍未完成，但其异乎寻常的优雅源自于雕刻师对精确而微妙的几何学的掌握，称其精确是因为胸像脸部是完全对称的。公元前 1335 年，阿肯纳顿去世后，雕刻师从阿马尔纳迁往孟菲斯，这件作品和另一尊类似头像就被遗弃在工场里。阿肯纳顿的去世为他的教派和他所创建的城市敲响了丧钟。

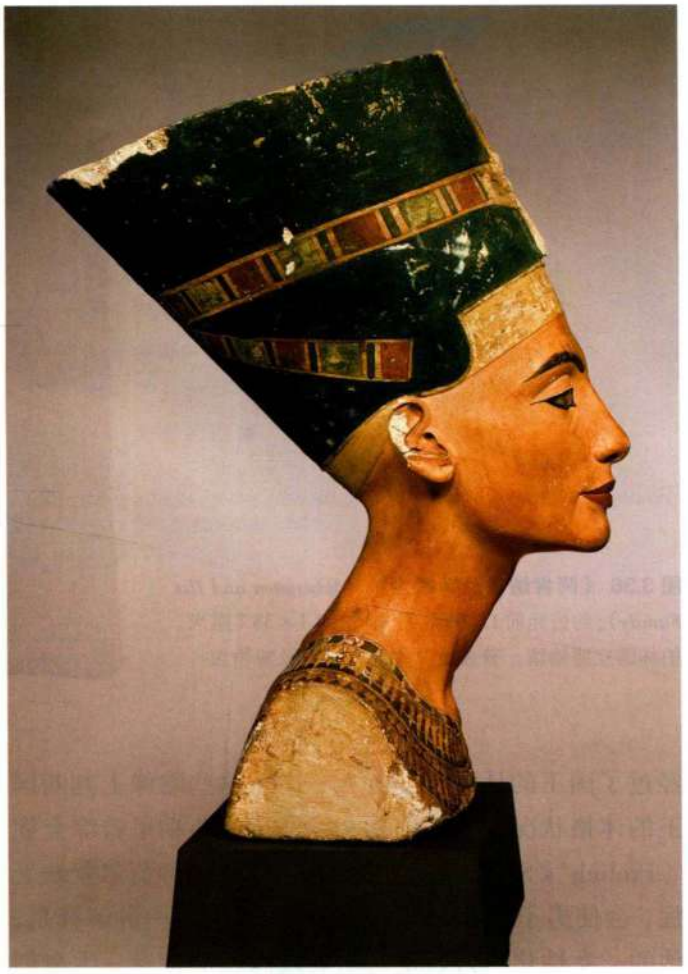


图 3.38《奈费尔提蒂王后雕像》（*Sculpture of Queen Nefertiti*）。约公元前 1348—前 1336/5 年。石灰石，高 48.3 厘米。柏林国立博物馆，普鲁士文化遗产，埃及博物馆

图坦卡蒙与阿马尔纳的余波

阿肯纳顿死后不久，一位年幼的国王登上了王位。图坦卡蒙登基时年仅 9 或 10 岁，他娶了阿肯纳顿的女儿为妻，甚至他本人或许就是阿肯纳顿的儿子之一。也许是受阿蒙祭司的影响，小国王把王室迁回了孟菲斯，并复兴了被阿肯纳顿忽视的那些传统教派。他更名为图坦卡蒙，以示重建国王与阿蒙之间的联系。他的统治标志着埃及正统宗教的回归，尽管他在年仅 19 岁时就毫无预兆地身亡。他的突然死亡引发了许多关于谋杀和阴谋的猜测，但对其木乃伊进行的最新科学研究表明，他是因自然原因死亡。

图坦卡蒙最大的名声并非他的生平建树，而是由于他的死亡以及 1922 年英国考古学家霍华德·卡特（Howard Carter）发现其陵墓。虽然该墓已两次被盗，但墓的大部分原封未动。这座陵墓有楼梯、走廊和四个墓室，以皇家陵墓的规格来说异常狭小，这令学者们猜测，在国王意外早逝之后，人们为他选择了一座非皇家墓。尽管陵墓本身不宏伟，陪葬品无论从数量上还是质量上来说都丝毫不逊于其他帝王。事实上，这些物品的巨大价值使人们很容易理解，为什么埃及的盗墓活动自古王国时期以来就一直如此猖獗。墓中放有葬具，如棺材、雕像和面具，还有国王在世时使用的物品，如家具、衣服和双轮车。在许多物品上，图坦卡蒙都是以对战并击溃外敌的形象出现，这是他身为国王的使命——在混乱中维持秩序。国王被制成木乃伊的尸体保存在三层棺椁里，最里面的一层（图 3.39）为黄金打造，重达 114 千克。更加令人难忘的是棺盖的精致做工，高度抛光的黄金表面嵌入彩色材料，熠熠生辉。像图坦卡蒙这样一位不太重要的国王都有如此壮观的陪葬品，那么更强大、寿命更长的法

《亡灵书》

这篇文字是第十八王朝后半期的阿尼（Ani）纸莎草卷三号图版上的一条咒文，现藏于大英博物馆。这条咒文在称量灵魂出现，称重场面绘于密切相关的《哈尼佛亡灵书》中（见图 3.40）。

透特，俄塞里斯驾前诸神之公正法官，言曰：尔等听裁决如下。彼之灵实已比照俄塞里斯之心称重，此灵即为其证；判决即在圣秤之上。未察彼道德败坏；未曾耗费庙中供祭之食；无为害之举；生时口中未吐恶语。

诸神告（居于）赫尔莫波利斯（Hermopolis，上埃及尼罗河沿岸的透特崇拜中心）之透特曰：汝口中之言即为天裁。俄塞里斯即真、即义，书吏阿尼得胜。吾视彼无罪行，亦未作恶。勿令阿穆特（Amemet 或 Ammut，即噬灵者）取之。予其糕饼，准其往见俄塞里斯，赐彼一地于和平之地（Sekhet-hetepu），如荷鲁斯之信众。



老想必有更加华丽的墓葬品，令人不由得为这些珍宝的丢失感到惋惜。

恢复旧宗教的过程由图坦卡蒙短命的继任者、年老的阿伊（Ay）延续了下来。他娶了图坦卡蒙的寡妻，这也许是为了保住王位，而非篡夺王位。旧宗教的复兴最终由哈伦海布（Horemheb）完成，他是图坦卡蒙时期的军队统帅，后成为第十八王朝的末代国王。他打算消除阿马尔纳革命的一切痕迹，他修补被损坏的神像，重修神庙；但阿肯纳顿统治带来的影响在后来的一段时间内仍然在埃及艺术中表现出来。

纸莎草卷：《亡灵书》

墙上的铭文以及家具陈设是用于图坦卡蒙墓等皇家陵墓的，但到了中王国，其他阶层的赞助人也渴望在墓中放置陪伴国王前往来世的祷文和咒语。到了新王国，赞助人们已开始委托书吏制作图文并茂的丧文，如最早出现于第十八王朝的《亡灵书》（*The Book of the Dead*，见本页的原始文献）。这篇丧文集合了 200 多条咒语或符咒，这些咒语来自中王国棺文，后来被抄录到纸莎草秆制成的**卷轴**（scroll）上。《亡灵书》在新王国时期的流行象征着埃及人来世信仰的变化：精英阶层的任何成员都可以享有来生，只要死者生前践行玛特的要求，而且能通过冥神的考验。死者的亲属一般都会把一卷《亡灵书》放入棺材，或把它包在木乃伊的绷带里面，这是为了确保死者拥有通过考验前往来世所需的知识。书中描绘了送葬、称量心脏和进供死者等场景。

现存最好的一例是约公元前 1285 年的《哈尼佛

图 3.39　图坦卡蒙棺盖。第十八王朝。黄金，高 182.9 厘米。开罗埃及博物馆

大事年表

约公元前 1400—前 1200 年——赫梯帝国鼎盛期

约公元前 1353—前 1335 年——国王阿肯纳顿统治；新宗教中心阿马尔纳

约公元前 1348—前 1336/5 年——阿肯纳顿之妻奈费尔提蒂的石膏和石灰石胸像

亡灵书》（*The Book of the Dead of Hunefer*）。图中所示画面（图 3.40）表现的是第 125 篇中称量心脏和俄塞里斯审判死者的内容（见第 73 页的原始文献）。它符合许多工场都采用的业已完善的类型。为适应卷轴的布局，源于传统墓室绘画的图像经过了改造，成为一种连环叙事画，主角反复出现在一个接一个的画面中，画面之间没有间隔。在左方，冥界的狼面守护神阿努比斯领着哈尼佛进入双真厅（the Hall of the Two Truths）。然后，阿努比斯称量哈尼佛放在一个小瓶里的心脏，天平另一端是玛特的鸵鸟毛。玛特是真理与正义女神，象征神圣秩序，指导道德行为，她的头出现在天平顶端。长着朱鹭头的书记神透特（Thoth）记下称量结果。阿穆特（Ammut）饶有兴致地在一旁观看。她的身体由多种猛兽组成——鳄鱼头、狮子的身体和前腿以及河马的后半身，吞食因生前不义而不配前往来世的人。

死者必须向上方的每位神明发誓自己是遵照玛特生活的。神明宣布他“讲了真话”之后，他就被荷鲁斯带到其父俄塞里斯座前，俄塞里斯持有君主标志，全身裹在一块木乃伊般的白色尸布里，坐在一个浮在泡碱（natron）湖上的亭子中，泡碱是一种用来保存尸体的盐。陪伴在他身边的是伊西斯和她的姐妹、阿努比斯之母、亡者保护人奈芙蒂斯。在王座前方，荷鲁斯的四个儿子站在一朵象征重生的白莲花上。他们也是代表东西南北的四神，保护防腐过程中被取出的内脏，这些内脏被放入称为礼葬瓮（canopic jars）的容器中。上方的荷鲁斯手持一根鸵鸟毛，它象征着玛特作出的赞成判决。使俄塞里斯恢复健康的乌加特（udjat）眼表明了荷鲁斯的身份。与在人间一样，来世对秩序的要求是至高无上的。

晚期埃及

图坦卡蒙复兴阿蒙和《亡灵书》的古老源头说明，新王国时期的埃及人对往日的传统怀有深深的敬意。甚至在拉美西斯二世在位期间，随着国界向南和向东延伸，宗教中心卢克索和卡纳克也吸收了大量财富，产生了重要影响。约公元前 1076 年，即拉美西斯三世统治结束后仅仅 70 年，祭司的权势越来越大，直至第二十王朝期间，阿蒙教统治了整个埃及。此后，努比亚人、波斯人和马其顿人等外族接踵而至，相继控制了这片地区。

古埃及的最后阶段属于希腊和罗马历史的一部

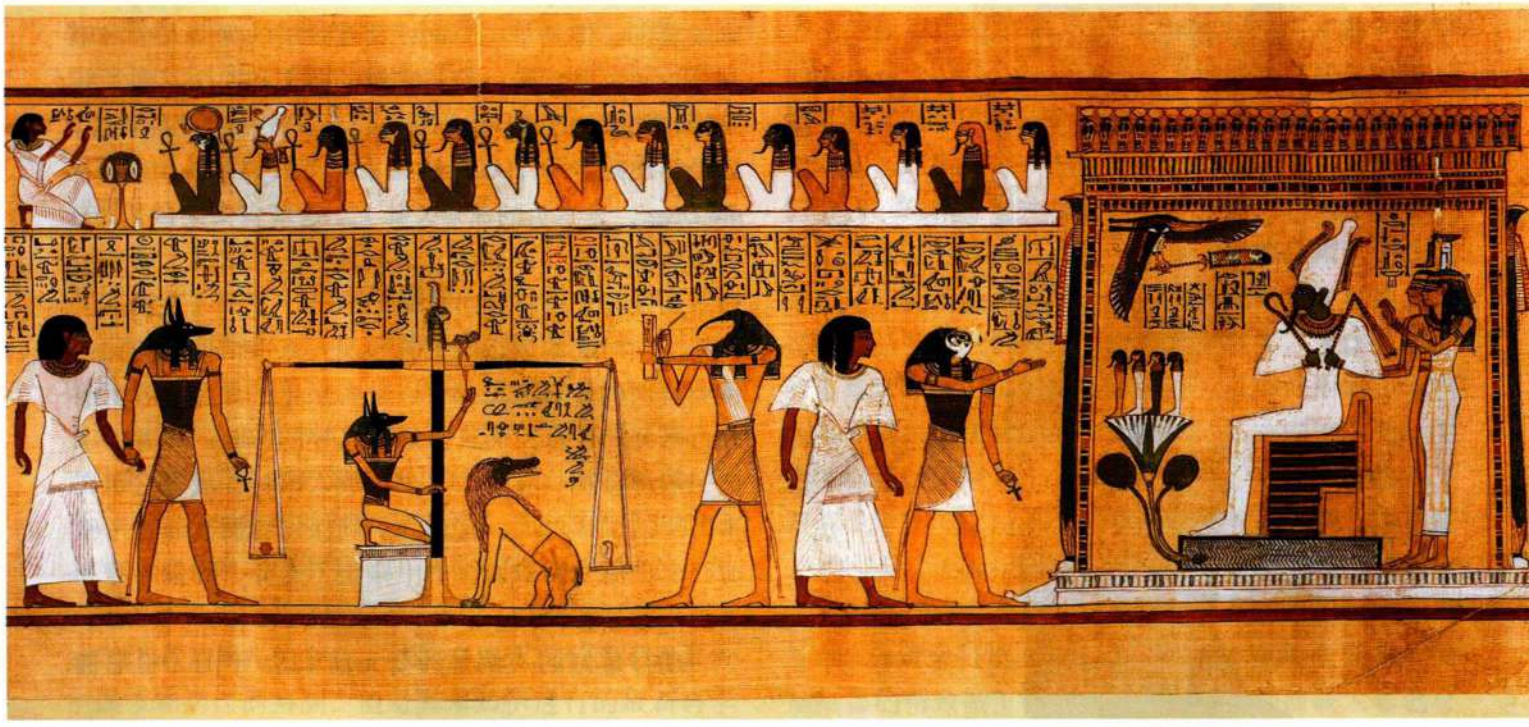


图 3.40《称量心脏与俄塞里斯裁决》（*The Weighing of the Heart and Judgment by Osiris*），出自《哈尼佛亡灵书》。公元前 1285 年。彩绘纸莎草，高 39.5 厘米。伦敦大英博物馆

建造金字塔

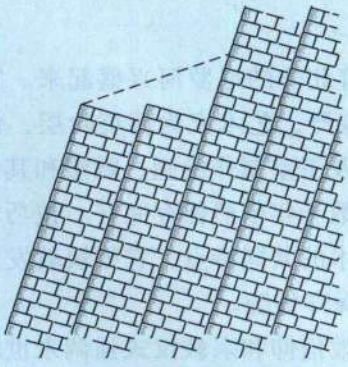
尽管已经进行过许多研究，但金字塔设计的许多方面对于埃及学家们来说仍是个谜。在新王国陵墓和庙宇的墙上保存着其他建筑类型——如宫殿和塔门——的立视图，还有几幅平面图留存至今。金字塔建筑师们可能利用类似的基准图进行工作，但其施工平面图皆已不存。让金字塔朝向东西南北四个基本方位似乎是至关重要的，古埃及人或许是通过观察星象来确定方位。偏差最大的是佐塞金字塔，它向东北方偏离了不到 3 度。

在古王国和中王国，金字塔的核心部分是用当地石灰石建造的。在大金字塔和大狮身人面像周边还可见到采石场（见图 a 和图 3.10）。人们从远处运来图拉（Tura）石灰石和阿斯旺花岗岩来造覆面（外层表面），因为它们不是本地材料。工人们用铜制工具、杠杆和绳子在岩石中挖槽，撬出的石块多数为 0.5 至 1.5 米见方，但有时比这大得多。这些石块被设法经陆路拖至施工地点，用的是专门为此修建的被填塞得很坚固的堤道。一些学者认为它们被放在雪橇上，由一队队人或牛拖曳。这种观点的依据主要是一幅墓室画，画中是 172 个人用雪橇拉着一尊第十二王朝的杰胡蒂霍普特巨像（Djehutihopte）。当一个记录片摄制组试图用石块再现这一过程时，他们发现这样异常缓慢不便。但用 23 年建成的胡夫金字塔上估计有 230 万块石头，这就表明采石场移动石头的速度一定极快：大约 1500 个人一天必须开采至少 300 块石头。在哈特舍普苏特陵庙中，皮特里（Petrie）发现了木支架模型，其形状为四分之一个圆。如果把四个支架固定在一块石头的四个面上，仅用一小组人就可以较快地滚动石块。

金字塔的考古遗迹显示，建造方法随着时间的推移而发展变化。早期金字塔中运用了一种扶壁技术，就是围绕一个居于中心的内核部分垒起一层层石块，每一层都是倾斜的，其高度由内至外逐渐降低（图 b）。然后以光滑的琢石覆面，琢石与地面成一定角度。这项技术在第四王朝之初被证明不稳定，此后，建筑师们转而使用逐层筑起的石层。覆面石被切割成直角梯形状，随着金字塔增高，以平行于地面的角度铺置（图 c）。学者们认为，在金字塔越建越高时，工人们修了一些坡道，好把石块上移到相应的位置。这些坡道在用过之后可能就被拆除了，在考古资料中只留下几不可察的痕迹。最简单的办法就是用施工过程中废弃的碎石，沿金字塔的某一面修一条向上的直线坡道。但当金字塔越来越高时，坡道会越来越陡，需要加上台阶，工人们才能把石块拖上去。此刻，只有用杠杆才能移动石块。如果修建环绕金字塔的螺旋形坡道，则坡度会小一些，但会遮住金字塔基部的四个角，给测量员的计算带来困难，而且这样一条坡道到了最高层就很难修造了。另一个方案是在金字塔的一面建一条锯齿形坡道。有一个学者提出，大金字塔底部约六分之一用到了沙子和碎石坡道，以上的部分则改用由未经修整的外台阶支撑的石坡道。在坡道移开后，覆面石会被打磨光滑，形成一个斜面。

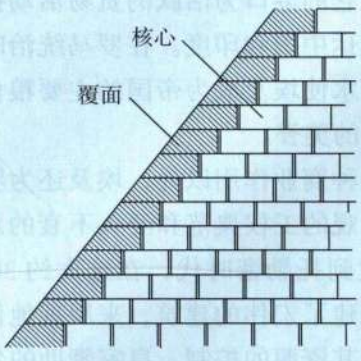


(a) 卡夫拉金字塔北面的石灰石采石场；



扶壁技术，第三王朝

(b) 扶壁技术



分层技术，第四王朝?

(c) 分层技术

解读古代旅行作家

很多希腊人前往埃及；正如我们所料，一些人是去经商，一些人去参军服役，但还有一些人只是为了看看这个国家。

——希罗多德

艺术史家所能得到的原始文献之一是古代旅行者的著述。尽管在古代旅行会遭遇船难和偷窃等许多危险，但埃及从约公元前1500年起就已成了猎奇者的主要目的地，在公元第1、2世纪达到高潮。当地人使尽浑身解数吸引旅行者。在罗马时代，来自吉萨附近的布西里斯人（Busiris）会攀爬金字塔滑溜溜的斜面，以招徕游客。一些早期旅行者在艺术品上涂写或刻划上自己的名字，其中就有哈德良（Hadrian）的妻子萨拜娜（Sabina）。另一些人则写下游记，对于我们了解古迹文物作出了重要贡献，虽然解读起来也较为复杂。公元前5世纪初，希罗多德（Herodotus）出生在哈利卡纳苏斯（Halicarnassos，现今土耳其的博德鲁姆［Bodrum］），他成年后的大部分时间都在游历地中海和近东。他对其埃及之行的记述存世至今。公元前5世纪末，希腊地理学家斯特拉波（Strabo）也写了一篇很有价值的游记，描述他在埃及和其他地方的经历。

这些作家亲眼目睹了“七大奇迹”，这些奇迹那时比今天要完好得多。他们的描述常常能为古迹重建提供必不可少的信息，又如艺术家、建筑师或赞助人姓名等其他细节，但不加鉴别地相信他们的话是个很容易犯的错误。这些古代旅行者的关注点通常不同于现代艺术史家，这自然会影响到他们的记述的准确性。比如，比起艺术品或建筑，希罗多德对宗教更感兴趣。这使他提供的遗迹信息没有我们所希望的那么详细或准确。人们也实在太容易忘记，就算古代旅行者也是在金字塔及其他纪念性建筑物建成至少一千年后才来到埃及的。此外，他们信赖由向导和当地人口述的传说，但研究表明，这些信息常常有误。希罗多德坚称，胡夫金字塔的石块全都有至少9米长，但实际上0.9米可能更为准确。他还认为金字塔是由奴隶建造的，因而将胡夫斥为暴君。公元前5世纪，当地的祭司可能传播了这一说法，以取悦他们的波斯统治者。比起其他类型的证据，更相信古代文献，这是学者中一个由来已久的传统，在许多情况下，这使得他们对古代作家的话过分信以为“真”，甚至在考古证据与此相左的时候也是如此。

分。亚历山大大帝征服埃及之后，在自己去世（公元前323年）前创建了亚历山大港（Alexandria）。他的将军托勒密（Ptolemy，死于公元前284年）成为该地区的国王，并开创了一个王朝。这个王朝维持了近300年，直至托勒密十四世去世，这位国王是克里奥帕特拉（Cleopatra）与罗马独裁者尤利乌斯·恺撒（Julius Caesar）的儿子。公元前30年，罗马统治者屋大维（Octavian，不久后成为罗马皇帝奥古斯都［Augustus］）宣布埃及为罗马行省。不过，在希腊人和罗马人的统治下，埃及经济繁荣。在托勒密时期，亚历山大港成为希腊文化世界最有活力的文化和学术中心之一，它的港口为活跃的贸易活动提供了保证，这些贸易远达中国和印度。在罗马统治时期，孕育生命的尼罗河水使埃及成为帝国的主要粮食产地，赢得了罗马谷仓的美誉。

除了这种商业作用以外，埃及还为罗马及其后继者提供了壮观的王权典范和经久不衰的意象体系。从金字塔时代到托勒密时代，在这大约3000年当中，埃及列王修建了宏伟的建筑，来展现他们的财富，显示对国家及其资源的控制。皇家赞助的各个方面都表明了国王与神的紧密联系。通过使用石料来建造规模宏大的建筑，埃及国王试图使人感到王权统治的必要和必然。表现国王权力的模式与埃及一样古老。

埃及的国王及其他精英阶层的赞助人大兴建设，既是为了生者，也是为了死者。放在他们墓中供来世之用的器物和画像使现代人得以一窥他们在世时所享有的物质财富。坟墓是死者肉身和灵魂（卡）的安息之所。它们的修建目的就是要永存不朽，里面置有大量死者雕像。这些雕像也是要永久留存下来的，因为它们都是用最耐久的材料制成的。追求永恒还包括始终如一地使用传统手法来表现上流权贵。埃及艺术形式历久不衰，这表明埃及的社会结构、政治组织和宗教信仰稳固长久。

小结

古埃及沿着北非的尼罗河兴盛起来。它的社会等级极其森严，艺术家为精英阶层，包括权力集于一身的神王及王室制作绘画、雕塑和其他艺术品，其中许多历经数千年依然保存完好。技巧非凡和规模宏大是埃及艺术的共同特点，它很快就发展成为框定形式和主题的保守传统。

复杂的宗教信仰和宗教仪式强调来世的重要性，几千年中的种类繁多的古埃及艺术品大部分用在统治阶级复杂精美的陵墓中。现代考古发掘和研究不断为这份财富增添新的发现和信息。

前王朝时期和王朝初期艺术

虽然史学家们仍在为详细而精确的古埃及断代而争论不休，现代学者将古埃及王朝分成三个主要时期：古王国、中王国和新王国。古王国之前的时期被称为前王朝时期和王朝初期。在埃及王朝初期，埃及艺术形成了此后被赞助人和艺术家循蹈数千年的模式。精英阶层的赞助人委任艺术家制造丧葬建筑和陈设品，以及创造雕塑和绘画来表现他们理想化和不朽的形象。

古王国

古王国延续了五个世纪，其统治者下令制作的艺术品在后来的两千年中成为艺术家效仿和赶超的目标。艺术家遵循一个固定的程式，按照一套发展演化的比例来表现理想化的人体。而且，由于埃及人相信人的卡或生命力能在墓中存活下去，所以防腐师千方百计保存死者的尸体，使之不朽。古王国最重要的成就包括位于萨卡拉的佐塞墓葬群和建在吉萨的三座大金字塔，每座陵墓都表现了统治者在宗教和政治上的巨大影响力。

中王国

中王国持续约四百年，之前是古王国末期的一段统治分裂时期。在这个时代，艺术家故意模仿古王国样式，尤其是在丧葬领域，但中王国的创新之一就是王室雕像的表情更加写实。这一时期的权贵陵墓盛行使用石窟墓，而非金字塔。与之前的墓葬一样，这些坟墓中饰有设计精巧、色彩明丽的壁面浮雕。

新王国

喜克索人被逐出埃及之后，新王国开始，维持了约五个世纪。这是一个重新开始领土扩张和极度繁荣的时代，艺术也十分兴盛。尼罗河大部分河段沿岸展开了大型工程建设，尤其是在底比斯（今天的卢克索）附近。雄伟的墓葬群都是为统治者而建，包括壮观且保存良好的哈特舍普苏特崖边陵庙。国王也在献给神明的建筑上倾注了大量财力，如位于卡纳克的巨大的阿蒙－拉神庙和阿布辛拜勒的著名神庙，阿布辛拜勒神庙敬奉的是众神以及下令修建神庙的神王——拉美西斯二世。

阿肯纳顿与阿马尔纳风格

国王阿肯纳顿建新城阿肯塔顿（现称阿马尔纳）献给太阳神阿顿。阿肯纳顿不承认其他传统教派，欲使阿顿教成为一神教，这激怒了其他教派的祭司。新的宗教和城市在阿肯纳顿死后被彻底摧毁，但国王、王后奈费尔提蒂及其家人的肖像保存了下来。这些作品背离了既定的肖像规范，其中一些表现了人物之间明显的亲密关系，这在以往是极为罕见的。阿肯纳顿的继任者都是短命的国王，包括图坦卡蒙，他的陵墓 1922 年被发现，墓中有数量惊人的精美珍宝。



爱琴艺术

第四章

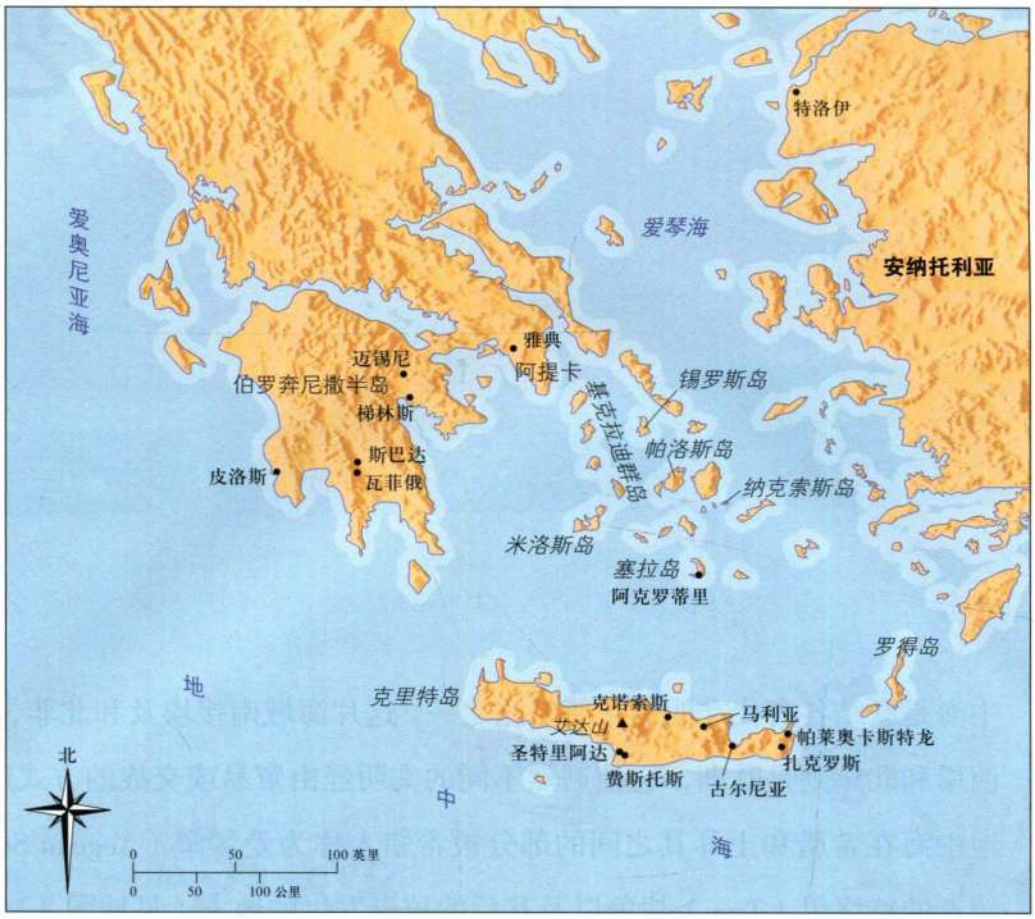
地中海是联结各古代文明的主要航路之一。这片海域南接埃及和北非，东连亚洲，西岸和北岸则是欧洲，它使迥然不同的文明经由贸易或交战的方式产生接触。地中海在希腊和土耳其之间的部分被希腊人称为爱琴海（Aegean Sea），它是传奇的特洛伊（Troy）战争以及其后的故事发生的地方（见地图 4.1）。公元前第三个和第二个千年，在与爱琴海相邻的岛屿和半岛上形成了几种密切相关但截然不同的文明。

基克拉迪（Cycladic）文明得名于克里特（Crete）以北的群岛，这些岛组成了一个不规则的圆圈。英国考古学家阿瑟·埃文斯爵士（Sir Arthur Evans）将克里特岛上的文明命名为米诺斯（Minoan）文明（即克里特文明），此名来自传说中的米诺斯王（Minos），他是希腊神祇宙斯与凡间公主欧罗巴（Europa）之子。大陆上的文明叫做希腊底（Helladic）文明，该词源自希腊语 Hellas，这是传说中一位祖先的名字。这些各自独立的文明组成了我们今天所说的爱琴文明，这个名字就来源于那片既是阻隔又是纽带的大海。

直到 19 世纪下半叶，人们对爱琴文明的了解主要还是来自《伊利亚特》（*Iliad*）和《奥德赛》（*Odyssey*），这两部史诗讲述了众神、国王和英雄的传奇，被认为是公元前 8 世纪希腊诗人荷马（Homer）的作品。特洛伊围城及其战局的故事仍能激发现代人的无限想象。德国考古学家海因里希·施利曼（Heinrich Schliemann）受到这些故事的启发，并渴望探寻其背后是否有事实依据，于 19 世纪 70 年代在小亚细亚和希腊挖掘遗址。阿瑟·埃文斯以这位德国人为榜样，1900 年开始在克里特进行考古挖掘。从那时起，大量考古学证据纷纷出现，有一些印证了荷马的故事，但大部分与之矛盾。虽然在米诺斯和迈锡尼（Mycenae）文明中都发现了文字，但学者们几乎无法破译这些文字。（见谅本章没有原始文献。）因此，我们对爱琴文明的了解不如对埃及或古代近东文明的了解。

早在旧石器时代，爱琴海地区就出现了人类居住的迹象，但定居点的扩散和发展主要是在新石器时代和青铜时代初期。学者将爱琴文明的青铜时代分为初期、中期和末期三个阶段，各阶段又进一步分为 I、II、III 三个时期。与绝对年代相比，考古学家更喜欢使用这些相对年代，因为爱琴文明青铜时代的年表存在诸多争议。初期（约公元前 3000—前 2000 年）大致对应埃及的前王朝和古王国时期，以及美索不达米亚的苏美尔与阿卡德文明时期。中期（约公元前 2000—前 1600 年）对应埃及的中王国时期和巴比伦在美索不达米亚兴起的时间。与末期（约公元前 1600—前 1100 年）同时发生的是埃及的第二

图 4.9《**春天壁画**》细部



地图 4.1 青铜时代的爱琴海地区

中间期和新王国的开端，在美索不达米亚则是赫梯人打败巴比伦以及亚述人在美索不达米亚崛起。由于某种原因，爱琴文明地区遭到大规模毁灭，导致公元前 1200 年左右人口锐减，虽然后来稍有起色，但到了公元前 1100 年，爱琴文明的青铜时代依然走到了尽头。

这些文明各自都产生了不同的艺术形式。程式化的大理石人像和壁画是基克拉迪群岛（Cyclades）最重要的艺术类型。克里特则主要是带有精美墙饰的宏伟宫殿。希腊大陆上留下了城堡和随葬品。我们只能解读一小部分米诺斯和迈锡尼文字，所以艺术品能够帮助我们了解这些文明的习俗和观念。荷马史诗和希腊神话都记录了这些文明，证实了它们对晚期希腊文化发展的重要性。

初期基克拉迪艺术

关于基克拉迪群岛文化的信息全都来自考古资料。留存至今的艺术品有限，但这些物品显示，青铜时代之初的贸易发展，尤其是黑曜石（一种黑色的火山石）贸易为基克拉迪群岛积聚了财富。



图 4.1 **“煎锅”**，出土于锡罗斯岛卡兰得里阿尼（Chalandriani, Syros）。初期基克拉迪 II 期，约公元前 2500—前 2200 年。赤陶，直径 28 厘米，深 6 厘米。雅典国家考古博物馆

财富增长的表现之一是葬礼习俗。在希腊文明青铜时代初期开始时，即公元前 2800 年左右，岛民开始把死者葬在石块衬砌的墓坑里，墓坑以石板密封，称为箱形石坟（cist graves）。虽然没有大型标志物，但其中一些墓里有随葬品，如兵器、首饰和陶器等。在基克拉迪文化初期，陶器采用手工制作。除了饮食用具，陶工还生产带柄的扁平圆形器物，现今根据其形状称之为“煎锅”（图 4.1）。它们饰有雕刻或压印的螺旋纹和圆圈纹，有时还可以见到代表船的抽象图形。这些煎锅可能是用来调配化妆品的调色板，或经打磨后成为一种早期的镜子。

一些基克拉迪墓葬内有引人注目的人像，通常是女性，用当地的白色大理石雕刻而成。插图所示的基克拉迪初期 II 期人像代表了最常见的类型（图 4.2）。人像为裸体，双臂合抱于腰前，脚趾伸展。身体扁平，背部挺直，脖子长而粗，支撑着盾形的脸，脸部微微倾斜。艺术家利用磨料——很可能是产自纳克索斯岛（Naxos）的金刚砂——来加工人像的一些细节部分，如脊状的长鼻子、小而尖的乳房、三角形的阴部和八个脚趾。几尊现存人像上的色素痕迹表明，其他细节是画上去的，如双眼、头发、珠宝首饰以及类似于文身的身体标记。

这些雕像尺寸不一（最大的长达 1.5 米，最小的不过十几厘米），但造型相当一致，学者据此认为存在一种人体比例的指导性准则，正如埃及雕像的情况一样（见第三章）。尽管如此，有一些人像显然未遵循这个准则。有些人像似乎有孕在身，有些是男性，而有一组独特的人像是乐师，如长笛演奏者或图 4.3 所示的竖琴演奏者。

大事年表

约公元前 2800 年——基克拉迪岛民开始将死者葬入石块衬砌的墓坑

约公元前 2500 年——基克拉迪白色大理石人像

约公元前 2575—前 2465 年——古埃及第四王朝；吉萨三大金字塔修建



图 4.2　人像，基克拉迪群岛。约公元前 2500 年。大理石，高 40 厘米。Nicholas P. Goulandris 基金，雅典基克拉迪艺术博物馆。Nicholas P. Goulandris 藏品，第 206 号

这些人像象征着什么？有何作用？学者提供了几种可能的答案。多年以来，考古学家一直称它们为基克拉迪“偶像”，想象它们在以某位母神为核心的宗教中占据中心地位。近来，学界又提出了至少两种似乎合理的说法来解释这些人像的功能。也许人像制作纯粹是出于丧葬目的，代表仆人或替代人牲，甚至作为死者尸体的替身。另一种可能是，在被埋葬之前，这些人像或许一直在基克拉迪居民的日常生活中发挥作用，大概是放置在家庭神龛里。虽然大部分人像被发现时是平放着的，但可能原本有东西支撑它们直立。最大的人像大概是神像。一些雕像有用金属丝修补的痕迹，有力地证明了这些人像在入土前曾被使用和珍藏。

或许，任何一种解释都无法适用于所有雕像。在确定其意义和功能方面，最大的障碍是我们不了解**出处**（provenance），即它们是在哪里发现的，如何被发现的，以及发现后的经历。人像的风格，尤其是其简洁和清晰的几何形，对于偏爱简单、朴素的几何形的 20 世纪和 21 世纪美学极具吸引力。正因为这些人像具有上述特质，并且是以漂亮的白色大理石制成，所以它们大量出现在艺术品市场上，通常没有任何关于其考古环境的记录。为了更加了解这些人像，考古学家需要把它们放在原初环境中进行研究，无论那是坟墓还是生者的住所。

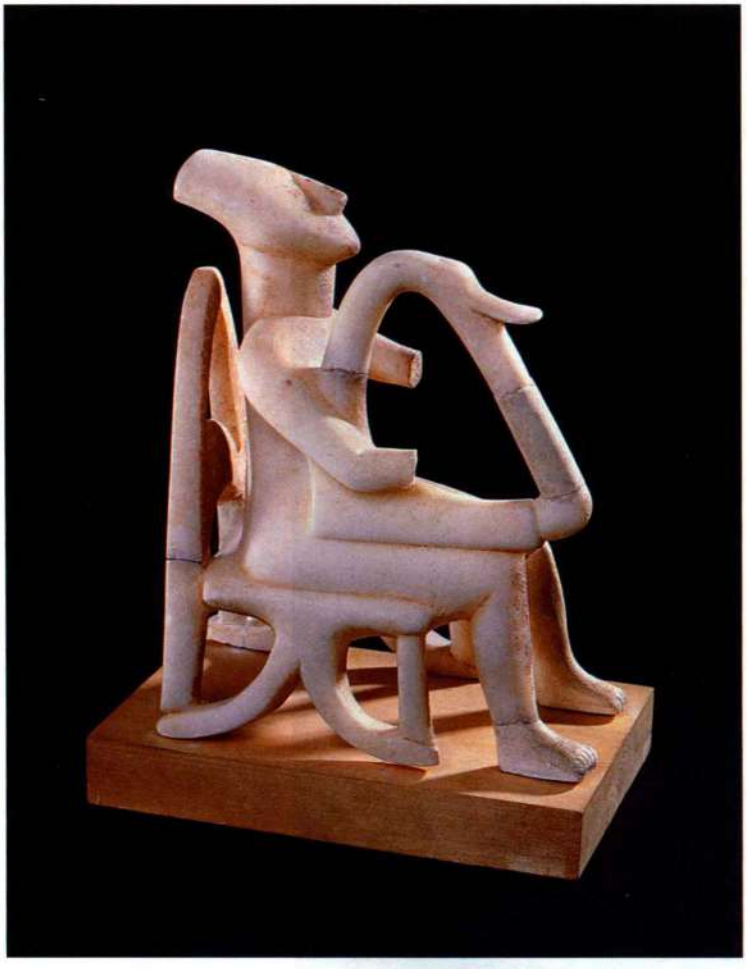


图 4.3 《**竖琴演奏者**》（*Harpist*），出土于基克拉迪群岛阿莫戈斯岛（Amorgos）。公元前第三千年下半叶。高 21.5 厘米。雅典基克拉迪艺术博物馆

这些爱琴海岛屿留存至今的妇女和乐师雕像似乎借鉴了旧石器和新石器时代的雕像，如《威伦道夫的女子》（图 1.16）。但这些人像的特殊样式——它们所遵循的准则——是这些岛屿（以及克里特，那里已出现了一些类似人像）所特有的。用岛上出产的大理石制作人像这一传统成为后来希腊艺术的首要特征。

米诺斯艺术

考古学家们在克里特发现了种类更多的物品和建筑。这座大岛位于基克拉迪群岛南面，埃及亚历山大港西北约 644 公里处，东西长 200 公里，中间被山脉分隔，几乎没有大面积的平坦耕地（见地图 4.1）。因此岛上的居住区一般都小而分散。岛上的地形，加之整个青铜时代持续不断的迁徙，促进了岛民的多样性和独立性。几个世纪以后，荷马这样评价克里特岛：“岛上的人口众多，不可胜数，还有 90 个城市。他们口音不同，语言混杂。这里住着亚该亚人（Achaeans），那里住着豪爽的克里特本地人，而另一处则是赛多尼亚人（Cydonians），还有分为三支的多利安人（Dorians），以及高贵的佩拉斯吉人（Pelasgians）。”

荷马和希腊人把克里特与传说中的国王米诺斯联系在一起，后来，岛上的青铜时代文化就被称作米诺斯文化。米诺斯艺术的主要繁荣期在公元前 2000 年左右，那时克里特的各个城市文明在克诺索斯（Knossos）、费斯托斯（Phaistos）和马利亚（Mallia）兴建大型“宫殿”。与此同时，最早的爱琴文字也出现了，称为线形文字 A（Linear A）。学者把这段时间称做第一宫殿期，包括中期米诺斯 I 期和 II 期。这场突然迸发的大规模建筑活动几乎没有留下任何痕迹，因为三个早期文化中心在约公元前 1700 年都被严重损毁，其原因可能是地震。不久以后，米诺斯人又在这些地方建起了新的建筑，并且比以前的规模更大。这一阶段是第二宫殿期，包括中期米诺斯 III 期以及末期米诺斯 I A 期和 I B 期。约公元前 1450 年，这些文化中心也毁于地震。在那之后，费斯托斯和马利亚的宫殿便被废弃了，而几乎是立即控制了全岛的迈锡尼人在克诺索斯定居下来。

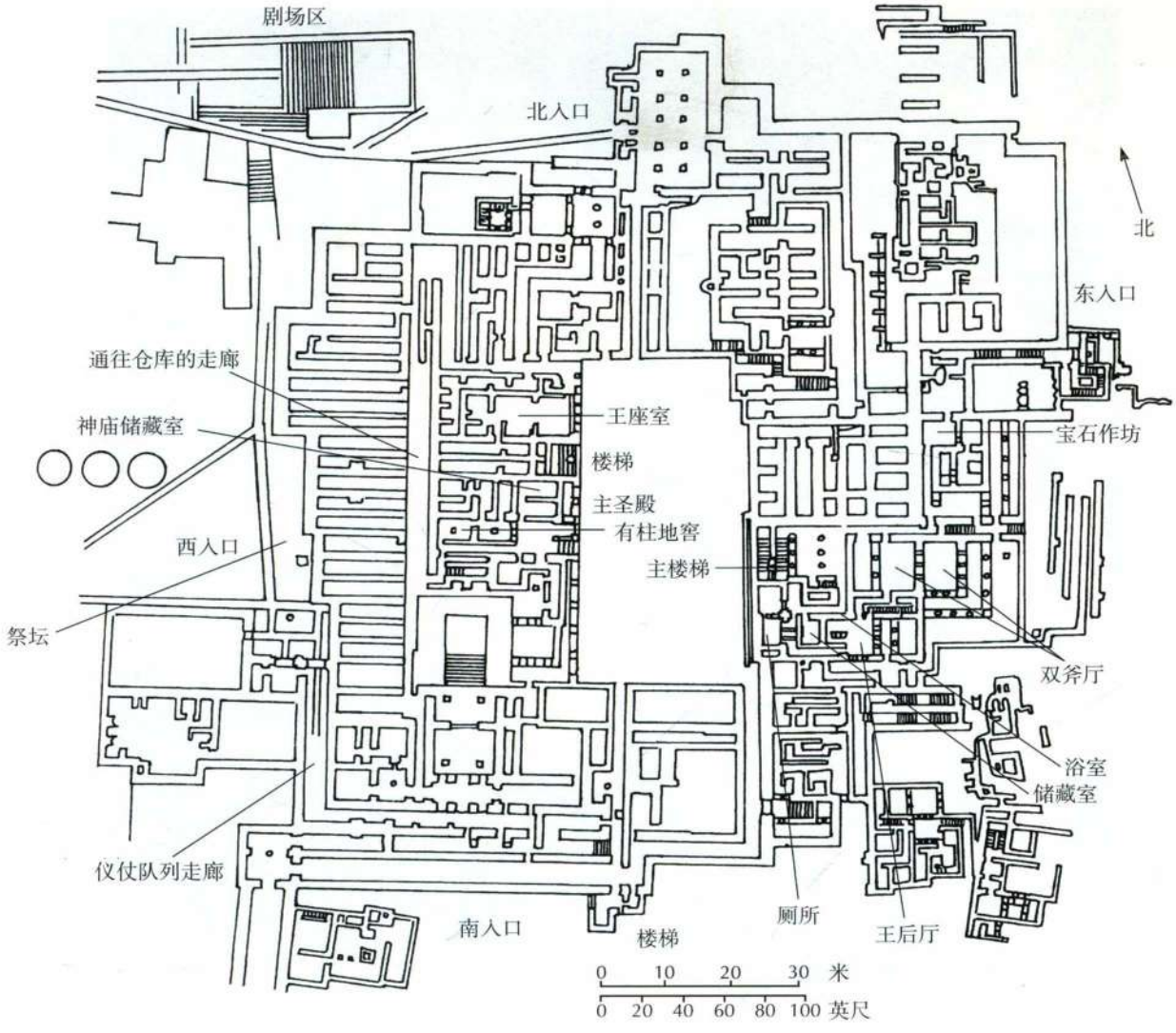


图 4.4　克里特克诺索斯宫殿群平面图

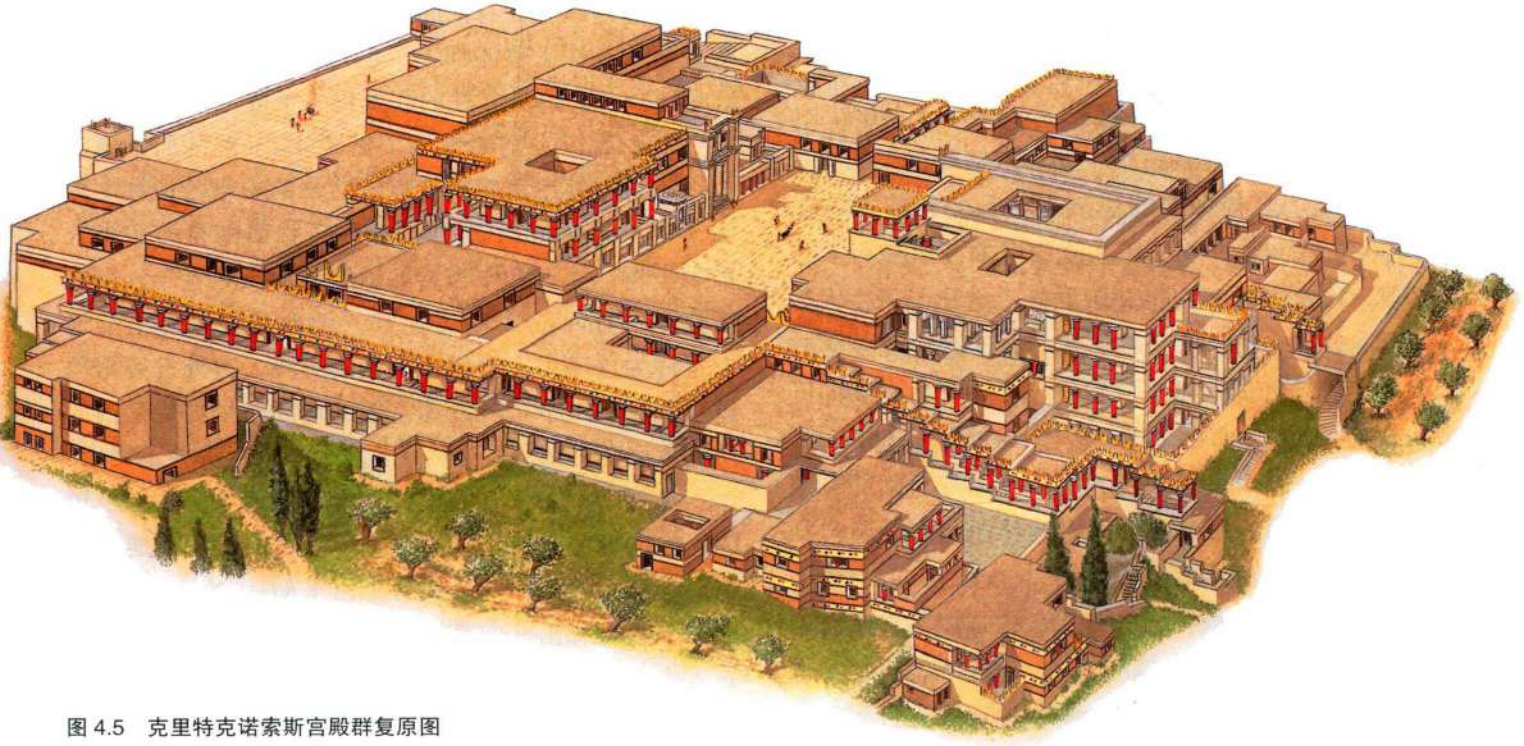


图 4.5　克里特克诺索斯宫殿群复原图

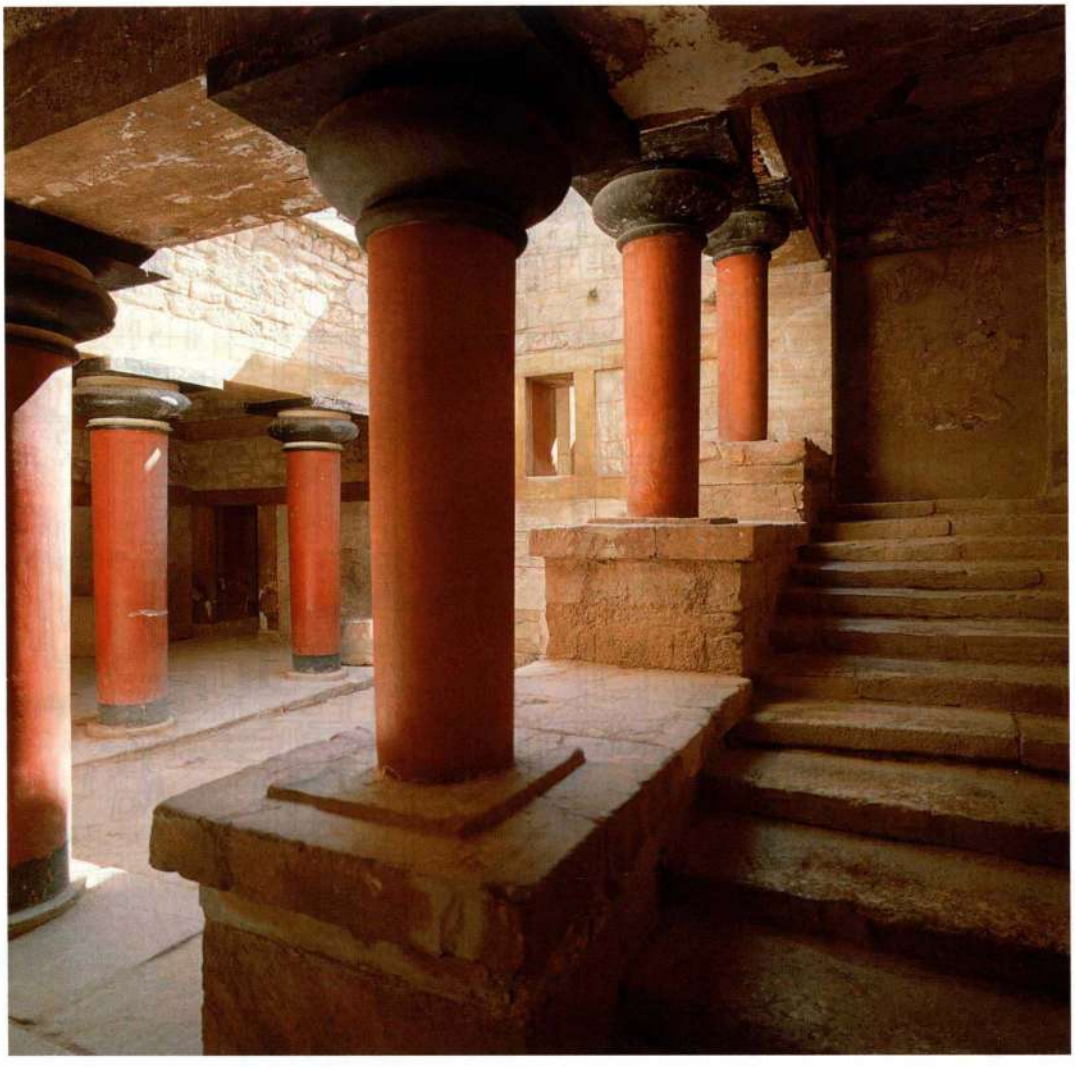


图 4.6　楼梯，东翼，宫殿群。约公元前 1500 年。克里特克诺索斯

克诺索斯王宫

第二宫殿期的房屋为我们提供了关于米诺斯建筑的主要信息。最大的建筑在克诺索斯，发掘者阿瑟·埃文斯将其称为米诺斯王宫（图 4.4 和 4.5）。事实上，克诺索斯城可能是青铜时代中期和末期最强大的克里特中心，城中气势恢宏的建筑兴建于公元前 1700—前 1400 年。1900—1932 年在克诺索斯王宫进行工作的阿瑟·埃文斯重新构想并用混凝土重建了王宫大部（见第 85 页的艺术史家的观点）。王宫中有院落、厅堂、工作室和储藏室（放置着装油和其他食物的巨大陶瓮），也许还有由走廊、楼梯和**柱廊**（colonnade）连接的院落。天井随处可见，保障了内部空间的光照和通风（如图 4.6 所见）。宫中的其他便利设施包括一个由陶管组成的排水系统。

墙以木料为边框，由碎石或泥砖筑成。有些墙用的是**方石砌体**（ashlar masonry），使其外表更富有装饰性。支撑柱廊的柱子多为木制，柱基则为石制。这些柱子形状奇特，柱头呈宽大的坐垫状，柱身光滑，越到下端越细。柱身横断面通常为椭圆形而非圆形。壁画显示，柱子整体都上了色：柱头为黑色，柱身为红色或白色。这类立柱的起源仍是个谜。

乍一看，王宫的规划（见图 4.4）混乱而随意。也许正是因其迷宫般的特点，后来的希腊传说称之为**弥诺陶**（Minotaur）居住的迷宫。弥诺陶是一头半人半牛怪物，他吞食作为贡品献给他的雅典青年，后来忒修斯（Theseus）闯进迷宫，杀死了他。岛上的地形也许为这座王宫提供了天然的屏障。宫外没有阻挡进攻的防御工事，所以迷宫般的房间布局可能是内部防御策略的一部分；当然，王宫的入口建得并不突出。

虽然如此，王宫的设计从根本上说是有某种逻辑的。它的核心是一个大型中庭，重要的房间都通向这里。中庭大致沿南北轴线将王宫平面一分为二。在西面，一条走廊由北向南延伸，将西头狭长的储藏室与靠近中庭的形状不一的房间隔开，这些房间可能是用于举行仪式的。一条东西走向的走廊把东翼分为北面

两名发掘者，传说与考古

19世纪中叶，大部分学者相信荷马关于特洛伊战争及其结局的史诗故事《伊利亚特》和《奥德赛》只不过是神话资料。但仅仅过了几十年，这个观点就被颠覆了。两位杰出的男性是其中的关键人物。一位是海因里希·施利曼（1822—1890年）。他生于德国，是一个牧师的儿子，通过一连串投机生意而发家致富，41岁就退休。从年轻时起，他就沉迷于荷马笔下众神与英雄的世界，发誓要学会古希腊语（他最终掌握的15种语言之一）。他逐渐相信荷马的诗是有历史构架支撑的，而且在广泛的游历中，他了解到，有少数考古学家认为土耳其的希萨尔利克（Hissarlik）遗址有可能就是荷马笔下的特洛伊。在获得土耳其政府的许可之后，他于1871年正式开始发掘工作。他在出版物中描述了一些轰动一时的发现，其中之一是“普里阿摩斯宝库（Priam's Treasure）”，这批宝藏中有器皿、首饰和贵重金属制作的兵器，以荷马笔下特洛伊国王的名字命名。接着，施利曼将注意力转向迈锡尼，发现了墓圈A中的竖井墓，其中一些藏有华贵的随葬品，如图4.27中的金面具。

施利曼也对克里特岛上的克诺索斯遗址感兴趣，但他无力购买这片土地。机会转而落入阿瑟·埃文斯（1851—1941年）手中，他是英国一位知名自然学家的儿子，而他本人是牛津阿什莫尔（Ashmolean）博物馆馆长。到了1900年，他已开始发掘位于克诺索斯的称为米诺斯王宫的遗址，并且收获惊人。1911年，为了表彰他在考古学领域所作的贡献，埃文斯被封为爵士。

学界对这两位早期考古学家的评价大相径庭。施利曼的发掘方式被认为是破坏性的，而且他本人与寻宝者几乎毫无差别。一些学者质疑，他是否发现了普里阿摩斯宝库，还是将零散发掘到的物品拼凑在一起来吸引更多新闻报道。他的发掘故事经过渲染已近乎神话。有传闻称，施利曼让他的希腊妻子索菲娅（Sofia）当模特，展示古代珠宝首饰；还有人说，在迈锡尼发现了一个金面具之后，施利曼给一家希腊报社发电报说：“我见到了阿伽门农的脸。”只是到了最近，学者才认识到用现代科学标准来评价施利曼是不公平的，他们也承认，在激发学者和大众对前希腊世界的兴趣方面，施利曼起到了关键作用。

埃文斯的名声远远胜过施利曼，很大程度上是因为他密切关注地层学，就是在发掘过程中利用沉积层来估计相对年代。这项技术是由17、18世纪的地质学家发展起来的，经改进后至今仍在使用。埃文斯利用地层学来估定墙和其他结构的相对位置，据此建立了整个遗址的相对年表。他对米诺斯初期、中期和末期的界定为青铜时代的整个爱琴世界提供了一个重要的历史框架。埃文斯在克诺索斯的工作包括大量遗址重建。重建有助于普通人了解这个遗址，但也能误导无知的观众。事实上，参观者在克诺索斯所见到的大部分建筑不是由米诺斯人建造的，而是出自埃文斯之手。埃文斯在克诺索斯所做的复原工作带来了巨大影响，它在遗迹保护者中引发了一场争论，争论的焦点是修复的限度以及如何清晰地区分古代遗迹和现代复原部分。

艺术史家的观点

的工场区（这只是猜测）和南面的主厅。王宫似乎是从中庭为起点向外扩展的，平屋顶（而非尖屋顶）的使用便于添加新的结构。与亚述和波斯宫殿，如萨尔贡二世王宫（图2.18）或位于波斯波利斯的大流士和薛西斯王宫（图2.26）相比，克诺索斯王宫的整体效果是质朴的；各个房间都比较小，房顶低矮。但一些房间中的精美墙饰呈现了一种优美外观。我们还应想到，王宫现存的部分大多属于地下或地面层结构，而考古学家一直认为，上层结构更加宏伟，但这些都未能留存下来。

克里特的宫殿具体是如何起作用的，什么人住在里面，这些问题直至今日仍在探讨中。阿瑟·埃文斯在初次发掘这个建筑群时，将其形容为一个“王宫”（并用王室名为许多房间命名），无论准确与否，这一名称一直沿用下来。埃文斯认为这个建筑群是王宫或贵族的府邸有若干原因。他一方面受到了后文所述的迈锡尼本土其他新发现的影响，一方面是因为建筑群中有一个富丽堂皇的王座室。但埃文斯的祖国的社会和政治现实恐怕对他产生了更大的影响。他非常熟悉英国维多利亚末期许多为王室所有的大宫殿。实际上，对克诺索斯建筑群的发掘表明，有多种类型的活动都在那里进行。占地很广的储藏区支持了一种假设：王宫是一个加工、行政和贸易中心。此外，建筑群中有仪式场所，如有三角形加高堤道的大院和放置着宗教用具的小神祠，表明政治活动和宗教仪式也在此进行。我们没有理由认为米诺斯人会像现代人那样清楚地区分这些活动。而且我们没有证据证明，克诺索斯及别处的许多宫殿功能相同，或者这些功能不随时间而改变。

壁画：描绘仪式与自然

在克诺索斯和其他地方的宫殿中，那些富丽堂皇的房间都饰有绘画。许多绘画被发现时已极不完整，所以我们今天所见的是大规模修复后的面貌，可能并非完全可靠。这些壁画的特点是运用了鲜亮的矿物颜料，大块的色彩被平涂到湿或干的灰泥上，没有

明暗处理，以几何图案构成的宽带为精美外框。克诺索斯壁画中出现频率最高的主题有助于证明在王宫进行仪式活动的假设。比如，一幅约公元前 1500 年的第二宫殿期小型壁画描绘了一群观众参加一场仪式或游戏的情景，被称为《大看台壁画》（*Grandstand Fresco*，图 4.7）。中央是一座三进建筑。学者们确认它是一座神庙，因为房顶和正面有牛角标志。建筑两侧各坐着一组活跃的妇女，她们上身裸露，下身着荷叶边裙子。在壁画的上部和下部有无数没有躯体的头颅，用简单、印象化的黑色线条勾勒而成，以速写技法来指代人群，一行行褐色头颅代表男性，白色的代表女性。他们的尺寸比中层的妇女小，表明他们没有后者重要。壁画可能表现了发生在王宫中庭的一个事件，因为在庭院的西面发现了一座由三部分组成的神庙的遗迹。

其他许多米诺斯绘画以大自然为表现对象。在一个天井中发现的一幅壁画残片经过复原，已经放回到克诺索斯王宫东翼的一个房间中，这个房间被阿瑟·埃文斯称为王后正厅（The Queen's Megaron，图 4.8）。在绘有蓝色条纹的淡黄色背景上，蓝色和黄色的海豚安适地游弋，与小鱼一同腾跃。在上下边框中，绿色的多叶状图案代表植物或岩石。弯曲起伏的轮廓线勾勒出生物的外形，而遍布整个构图的弧形和自然元素使壁画充满生机。类似对自然形态的生动表现在各种形式的米诺斯艺术中俯拾皆是。众多的海洋生物形象可能反映了米诺斯人对大海的深刻了解和尊敬。米诺斯图画表现出的轻松随意与许多埃及绘画的刻板和永恒形成了强烈对比，尽管有可靠证据表明，米诺斯与埃及是有艺术交流的。

一个海滨小镇的风景画　公元前第二个千年中叶，克里特以北约 100 公里的塞拉岛（Thera，今天的圣托里尼 [Santorini]）上有一座火山喷发了，将阿克罗蒂里（Akrotiri）镇埋在一层厚厚的火山灰和浮石之下。从 1967 年开始，斯皮里东·马林那托斯（Spyridon Marinatos）和克里斯托斯·道马斯（Christos Doumas）先后在这里主持发掘，发现了建于中期米诺斯 III 期（约公元前 1670—前 1620 年）的一些房屋，保存下来的部分最多有两层楼高。这些房屋的墙上有一系列不寻常的图画。大部分是风景画。在一个一楼小房间里，一幅岩石地貌的风景画占据了几乎整个墙面，被称为《春天壁画》（*Spring Fresco*，图 4.9）。但见画中地形崎岖，跌宕起伏，黑色轮廓线内填满了薄薄的一层色彩，有红色、蓝色和赭石色，这些颜料可能就来自于岛上的火山土，涡卷的黑色线条在其间描绘出岩石纹理。鲜红色的百合三朵为一组，在岩石上绽放，在花朵间翩飞的，是寥寥几笔勾勒而成的飞燕。

在阿克罗蒂里其他房间的壁画中，风景中穿插着人物，通常有真人大小，有时比真人略小，如在一个二楼大房间中，一幅壁画横跨了至少三面墙上部，画中的人物就比真人小（图 4.10）。这幅画反映了小镇作为海港的作用：一支船队往来岛屿之间渡运乘客，海中满是跃起的海豚。船只各不相同，有的扬帆航行，有的则靠桨手划桨，但都是画家匠心妙笔的成果。岛屿也是精心描绘而成，每个岛上都有一个港口城市，城中的石料房屋笔触细腻。人群从街上、房顶上和窗

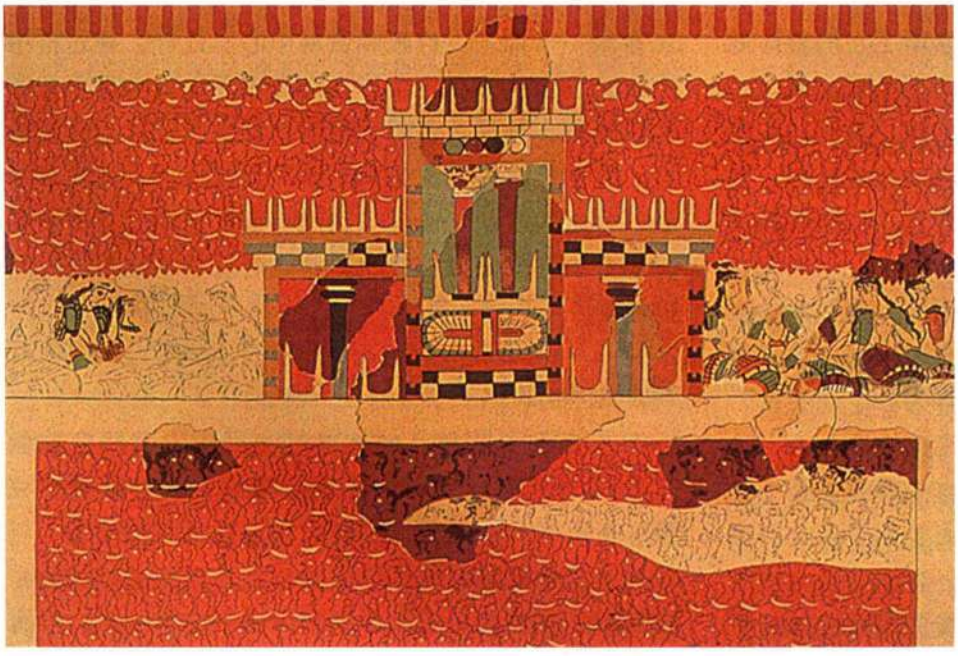


图 4.7　《大看台壁画》，出土于克里特克诺索斯，克里特。约公元前 1500 年。克里特伊拉克列翁（Iráklion）考古博物馆

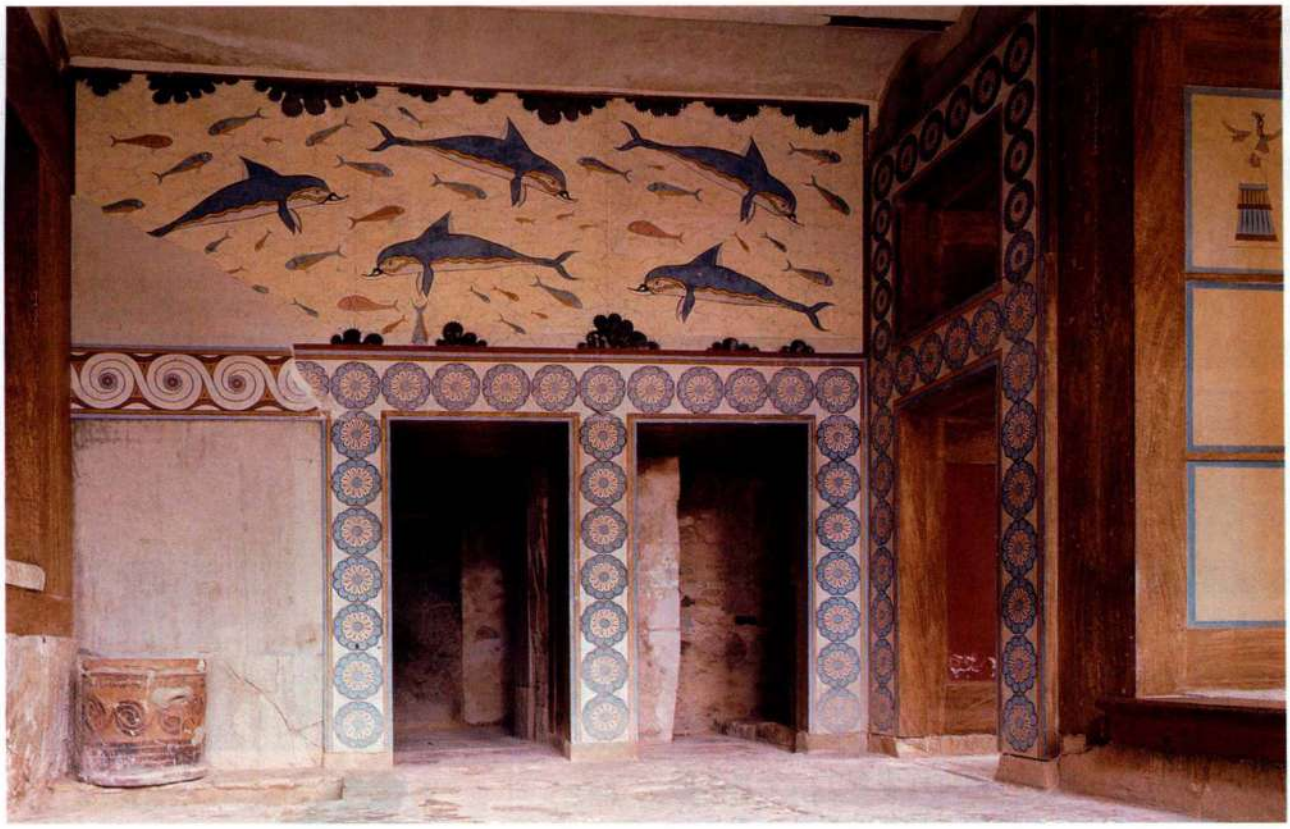


图 4.8　王后正厅。约公元前 1700—前 1300 年，克里特克诺索斯。克里特伊拉克列翁考古博物馆



图 4.9　《春天壁画》，出土于塞拉岛阿克罗蒂里镇。约公元前 1600—前 1500 年。雅典国家考古博物馆



图 4.10　《船队壁画》（*Flotilla Fresco*），出土于塞拉岛阿克罗蒂里镇。约公元前 1600—前 1500 年。雅典国家考古博物馆

户中观看这一壮观场面。此画也许表现了一个真实的事件，可能是一次值得纪念的对异邦的远征，或是一个一年一度的节日。

米诺斯陶器

与壁画一样，米诺斯陶画的灵感也源于爱琴海的自然世界。米诺斯陶工细腻地在器皿上描绘生动的自然图形，与陶瓶的弧形外观相得益彰。到了中期米诺斯和末期米诺斯时期，人们已开始使用转轮制造陶器，因此可以创造出各种各样的圆润造型和多种尺寸。粗糙的大型器皿用于贮存物品，最精巧的器物则是王宫用品，它们的器壁通常都很薄。

卡巴雷斯陶器　图 4.11 所示陶瓶的形状代表了一种模仿自然的制陶工艺，这个陶瓶制作于中期米诺斯 II 期（约公元前 1800 年），来自克里特南部的费斯托斯。陶瓶颈部向上弯曲呈喙状，陶画家在上面画上了一只眼睛加以强调。陶瓶底色为黑色，其上绘有醒目的白、红、橙、黄曲线图形，这称为卡巴雷斯（Kamares）陶器风格，最早出现于中期米诺斯初期，在艾达山（Mount Ida）的卡巴雷斯洞中首次被发现，并以此发现地命名。彩绘图案抽象，赋予陶器一种活力和动感。

海洋主题　在稍后的末期米诺斯 I B 期的米诺斯陶器中，海洋主题变得更加普遍。其生动示例是一个镫形罐，罐口窄小，两边各有一个圆柄，罐身画着一条双目圆睁、触手卷曲的黑色章鱼，与蛋壳色的陶土形成对比（图 4.12）。一丛丛海藻漂浮在触手之间的



图 4.11　鸟嘴壶（卡巴雷斯陶器），出土于费斯托斯。约公元前 1800 年。高 27 厘米。克里特伊拉克列翁考古博物馆

空隙里。与米诺斯壁画一样，这幅陶画的特点也在于其非凡的动感和写实性。而且，画中的图案表现出了它们所装饰的器皿的形状。海洋生物的圆形轮廓强调

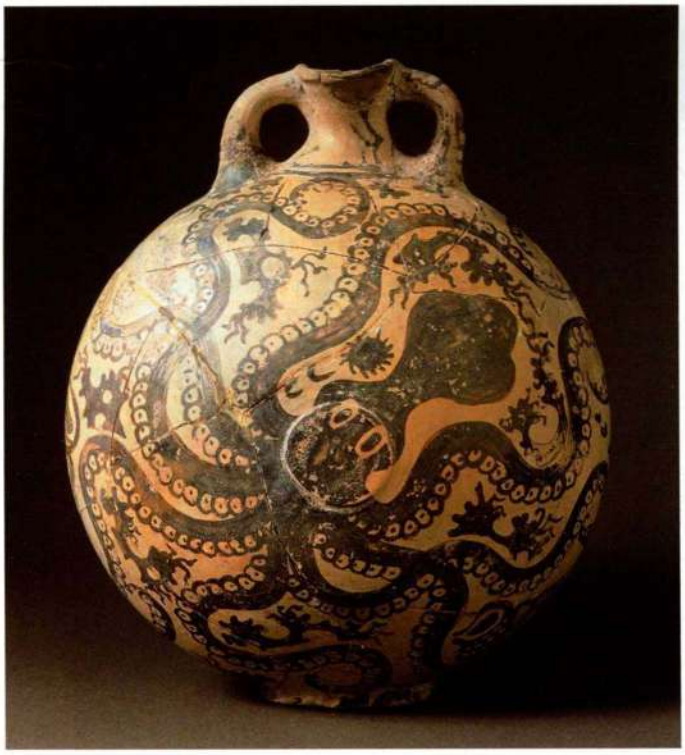


图 4.12 《**章鱼陶罐**》（*Octopus Vase*），镫形瓶，出土于克里特帕莱奥卡斯特龙（Palaikastro）。约公元前 1500 年。高 28 厘米。克里特伊拉克列翁考古博物馆



图 4.13 《**丰收者陶罐**》，出土于圣特里阿达。约公元前 1500—前 1450 年。石头 / 滑石，宽 11.3 厘米。克里特伊拉克列翁考古博物馆

了膨出的罐腹，其触手的曲线与罐口的弯柄相呼应。就在罐口下面，一条触手末端卷起，形成一个与罐口同样大小的圆圈。

米诺斯雕花石器

从很早开始，米诺斯艺术家们还用软石制作器皿，有时使用本地出产的黑色滑石（蛇纹石），有时使用从其他爱琴海岛屿进口的石料。他们用质地更坚硬的石制工具来雕刻软石，用由弓带动的石钻将石料内部挖空，然后用产自基克拉迪岛纳克索斯的一种研磨料（很可能是金刚砂）给表面抛光。残留的少量黄金表明，石器当时是镀金的。考古学家认为，许多石器都是在仪式中使用的。在克里特南面的圣特里阿达（Hagia Triada）发现了这类作品的碎片，包括插图所示的黑色滑石器皿（图 4.13）。这类器皿被称为**角状杯**（rhyton，复数：rhyta），其顶部有一个大孔，底部有一个较小的孔，用于倾倒液体祭品或饮酒。

图 4.13 中的角杯名为《丰收者陶罐》（*Harvester Vase*），只有上部保存了下来。陶罐上的 27 个精壮的男子近乎半裸，头戴扁帽，身着短裤，似乎在欢快而喧闹地绕着陶罐行进。他们充满活力的动作与米诺斯陶瓶和壁画上生气勃勃的形象类似。四个没有戴帽子的歌手把长柄工具举在肩上，用尽全力放声歌唱。他们的指挥者胸部扩展，根根肋骨透过皮肤似乎清晰可见。一个身披鳞片状斗篷的长发男子手持一根长杖，似乎是队列之首。歌手的指挥者手持一个叉铃（sistrum），这是一种起源于埃及的铃鼓。画中有叉铃这一细节，并且以复合视角来表现人体，这为克里特与埃及的交流提供了证据。

对这个场景的理解部分取决于辨识这群人所带的工具和挂在他们腰带上的物品。如果是锄头和谷种袋，那么画面主题就可能是一个播种节；如果是扬谷耙和磨刀石，那么所表现的更可能是一个丰收节。也有一些学者认为这个场景是战士凯旋，而还有学者认为画面中表现的是强制劳动。若没有考古或文字方面的更多证据，关于这幅图像的含义的争论一定会继续下去。

另一个华丽的牛头形角状杯来自克诺索斯，制于第二宫殿期（约公元前 1500—前 1450 年，图 4.14）。与《丰收者陶罐》一样，它也是用滑石雕成，牛的口鼻周围镶嵌着白色贝壳。艺术家在牛眼里嵌入白水晶，水晶底面绘有红色的瞳孔、黑色的虹膜和白色的角膜，所以双眼看起来异常逼真。现已修复的牛角原为镀金木制。浅细的**刻纹**（incision）上撒有白色粉末，再现了蓬松散乱、色彩斑驳的动物毛皮。液体从颈部的一个孔注入器皿，嘴下方还有一个孔，这是杯口。在克里特的其他地方也发现了类似器皿，比如在克

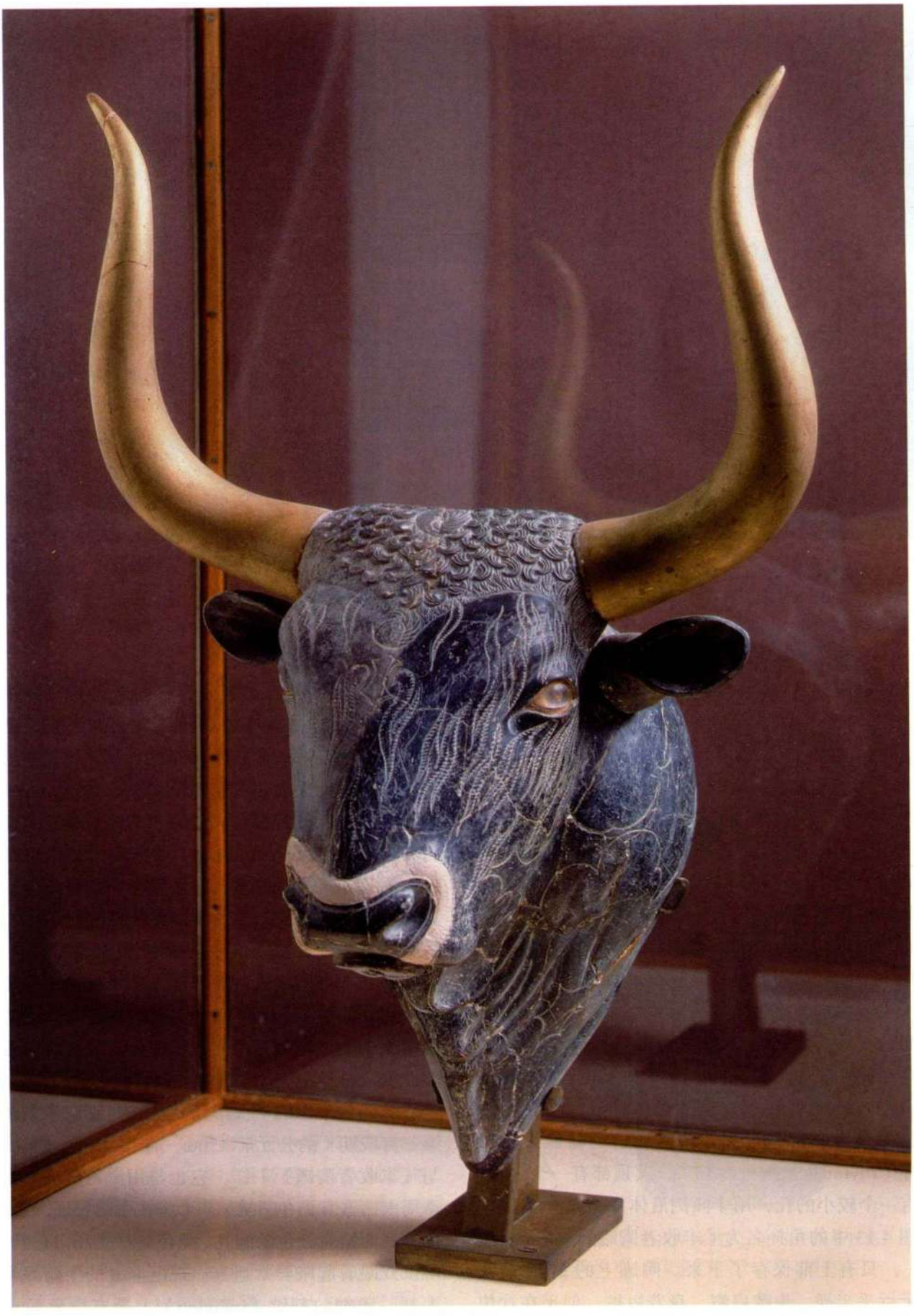


图 4.14　牛头形角状杯，出土于克诺索斯。约公元前 1500—前 1450 年。蛇纹石、滑石、水晶及镶嵌贝壳（牛角为复原物），高 20.6 厘米。克里特伊拉克列翁考古博物馆

里特东海岸的扎克罗斯（Zakros）王宫。大致同时期（公元前 1500—前 1450 年）的埃及墓画描绘了克里特人运送牛头形角状杯的情景，这表明与克里特人通商的各个文明都将此类器皿视为米诺斯人的标志。公牛主题盛行，加之发现了以牛角为装饰的祭坛，这两项证据表明了公牛在米诺斯宗教仪式中有一定作用。角状杯被发现时常常是破碎的。虽然这可能是因为后来的人为破坏或地震，但它们的破损状况表明，礼器用过即毁也是仪式的一部分。

米诺斯时期克里特的宗教活动集中在被认为神圣的天然场所，如山洞、峰顶或小树林。没有发现任何神庙或大型神像。考古学家的确在克诺索斯找到了两个中期米诺斯Ⅲ期（约公元前 1650 年）的釉陶小雕像。其中一个表现的是一名女子，她双手各举一条蛇，戴着一块头巾，头巾顶部有一只猫（图 4.15）。她穿着一条荷叶裙，类似于《大看台壁画》（图 4.7）中妇女所穿的那种裙子，胸脯裸露。她腰肢纤细，这是另一个经常出现在米诺斯人像中的特点，如同《丰收者陶罐》（图 4.13）上的男子一样。在一些古代宗教中，蛇是与土地神祇和男性生殖力联系在一起的，同样，这尊人像的裸胸也暗示着多产。另外，这些雕像是在被称为庙仓的坑洞里发现的。这些坑洞是在中庭西侧一个房间的地上挖出来的。雕像被放在那里，并且附近还有神庙器具的残骸，学者据此将雕像与某位母神联系起来，但它们也可能只是仪式用品。



图 4.15 **《执蛇女神》**（*Snake Goddess*），出土于克诺索斯宫殿群。约公元前 1650 年。釉陶，高 29.5 厘米。克里特伊拉克列翁考古博物馆

大事年表

约公元前 1792—前 1750 年——汉谟拉比统治巴比伦
约公元前 1700—前 1400 年——米诺斯人在克诺索斯兴建第二宫殿
约公元前 1628 年——塞拉岛火山喷发
约公元前 1500—前 1450 年——“海洋风格”陶器之一《章鱼陶罐》
约公元前 1450 年——地震摧毁克诺索斯和其他米诺斯文化中心；迈锡尼人入侵克里特

末期米诺斯艺术

学界仍在争论是什么终结了米诺斯文明。一些人认为塞拉岛的火山喷发可能加速了这个文明的衰落。然而，近年来的发现和对这次喷发留下的火山灰的年代鉴定说明，克里特岛文明在这次自然灾难中幸存了下来，尽管它可能因此而被削弱。约公元前 1450 年（末期米诺斯Ⅱ期），克里特的宫殿被来自希腊大陆的入侵者占领，考古学家称这些人为迈锡尼人。他们住进了克诺索斯王宫，直至约公元前 1375 年，克诺索斯被毁，迈锡尼人离弃大部分克里特居住地。但在迈锡尼统治期间，克诺索斯的艺术家沿袭了米诺斯时代形成的风格。

残损的《斗牛士壁画》（*Toreador Fresco*）作于迈锡尼人统治克诺索斯的时期（末期米诺斯 II—III A 期），似乎是一组壁画中的一幅（图 4.16），这组壁画装饰的是王宫东北部的一个楼上厅房。学者们把画中的跳牛场面解释为一种仪式性游戏，游戏表演者要跳过牛背。在深蓝色背景上，一个身穿短裙的白皮肤的人紧紧抓着一头巨大公牛的双角，全速飞奔的公牛全由曲线勾勒。在公牛身后，另一个白皮肤的人踮脚站立，双臂张开，而在牛背上，一个皮肤黝黑的人正向后翻筋斗。这几个人四肢修长，腰身异常纤细，但他们的表现手法都是真正的侧面观。壁画采用**薄涂**（wash）色，人物姿势尽管有些程式化，但充满生气，这两点表明，米诺斯的艺术习惯延续到了末期。

学者仍在争论这幅壁画的含义。虽然大部分人同意跳牛具有仪式作用的看法，但跳牛的目的和参与者



图 4.16 《斗牛士壁画》，出土于克诺索斯宫殿群。约公元前 1550—前 1450 年（复原）。包括上部边框高约 62.3 厘米。克里特伊拉克列翁考古博物馆

的身份还是个谜。按照地中海地区普遍以肤色区分性别的惯例，埃文斯将肤色浅的人认作女性，而肤色深的人认作男性。其他学者则认为这三个人像连续表现了同一个人，这个人参加的是一种成年仪式，在这种仪式中，男孩们摆脱他们早先的“女性”表象而变成男人。许多学者认为妇女在米诺斯意象体系中的突出地位证明了她们在仪式活动中的重要性。

迈锡尼艺术

在占领克里特之前，迈锡尼人已经在希腊大陆上建起了自己的城市，而这一活动始于末期希腊底之初。他们可能很早就与米诺斯时期的克里特建立了往来，这对他们自身的文化产生了重要影响。历史文物再次提供了关于这个文明的最佳线索。根据迈锡尼遗址的年代测定和在遗址中发现的物品，考古学家确定该文明的兴盛期为约公元前 1500—前 1200 年（末期希腊底 III 期）。最壮观的遗迹是一些城堡，分别位于荷马笔下的迈锡尼、皮洛斯（Pylos）和梯林斯（Tiryns）。这一文明得名于迈锡尼，传说中阿伽门农（Agamemnon）的家乡，在荷马所记的特洛伊战争中，这位国王是希腊联军的统帅。

建筑：城堡

在克里特第二宫殿期之初，整个希腊大陆，包括迈锡尼（图 4.17）的定居点不断扩大，这些定居点围绕着被称为城堡（设有防御工事）或宫殿的大型建筑。在其中一些定居点，尤其是伯罗奔尼撒（Peloponnesian）地区南海岸的皮洛斯（见地图 4.1），发现了刻有另一种早期文字的陶板。这种文字被命名为线形文字 B，因为它呈线状，而且部分吸取了更早时期米诺斯线形文字 A 的特点。迈克尔·文特里斯（Michael Ventris）于 1952 年破译了线形文字 B。证实陶板原本是财产清册和档案文件，线形文字 B 现在被认为是希腊语的一种早期形式。因此，这些青铜时代末期遗址的居民是较晚年代的希腊人的祖先。

线形文字 B 陶板提到了一位国王（wanax），透露出关于迈锡尼社会等级的一些情况。迈锡尼的城堡和宫殿中可能有王室居所。渐渐地，许多城堡和宫殿被雄伟的外墙包围，这些外墙通常分若干阶段扩建和改良，在建造过程中充分利用了当地的地形。这些防御工事是用巨大的石块层层累叠而成，筑成的墙体有时能达到 6 米厚。外墙还有通向井边的地道，以便围城期间能够取得水源。这些墙以及地道使学者认为迈



图 4.17　希腊迈锡尼的鸟瞰图。约公元前 1600—前 1200 年

锡尼人与米诺斯人截然不同，迈锡尼文化的焦点主要是战争。

这种对比常被说成是米诺斯人与迈锡尼人的根本性格差异，一个热爱自然，一个嗜武好战。但我们应该注意，这些防御工事在米诺斯文化中心被毁之后就已存在了，所以迈锡尼人可能是在应对一系列新的政治和社会环境。荷马关于这个时代的诸王以及特洛伊战争的描述只是强化了现代人头脑中迈锡尼人好战的观念。诗人自己称梯林斯为“巨墙之城梯林斯”，该城坐落在伯罗奔尼撒半岛（Peloponnesus）东北部阿戈斯（Argos）平原的岩层上。约公元前 1365 年，这里的居民分阶段加强了城堡的防卫（图 4.18、4.19）。与稍后的迈锡尼城墙一样，梯林斯的墙也是用巨大的石灰石块筑成的，最大的重达 5 吨。墙上大部分石块



图 4.18　希腊梯林斯的鸟瞰图。约公元前 1400—前 1200 年

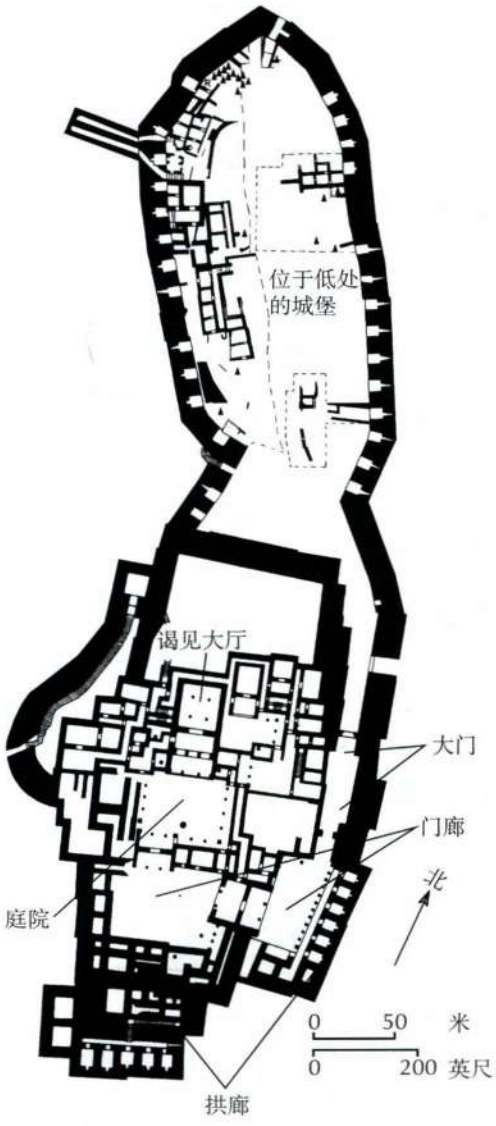
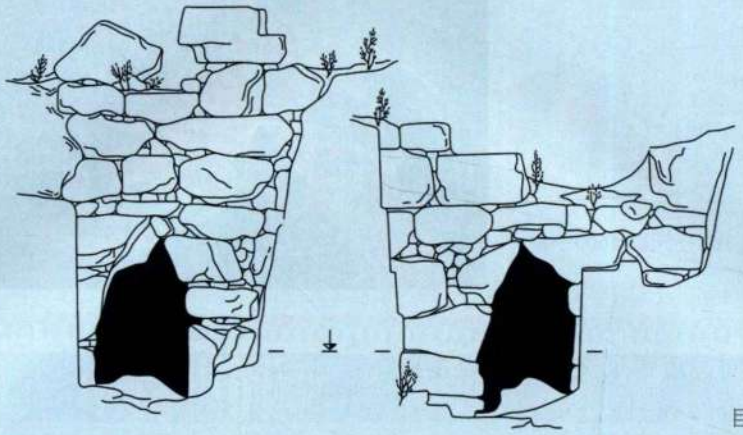


图 4.19　希腊梯林斯宫殿及城堡平面图。约公元前 1400—前 1200 年

巨石工程

梯林斯和迈锡尼等地的防御工事以巨大的石灰石块筑成，每块石头重达5吨。墙上的大部分石块都几乎未经修整，所以形状不规则（或为多边形），用较小的石头和压紧的黏土楔合在一起。这种构筑方式似乎深受赫梯建筑的影响，如安纳托利亚的博阿兹科伊（见图2.23）等遗址。在入口或其他十分显眼的地点，如狮门（见图4.22），建筑工人有时会使用今天称为方石砌体的技术。他们先把一块块由卵石和沉渣构成的砾石用锯子切割开来，然后用锤子打磨，最后整齐地一层层垒起来。



巨石工程建造示意图

形状不规则（或为多边形），石块之间用较小的石头和陶器碎片楔合在一起。在入口处或其他醒目的地方，石块可能是用锯锯开并打磨过的，或者是用锤子敲打平整的。完工的外墙厚达6米，还有一道同样体积庞大的内墙。几个世纪之后，这些雄伟的城墙令希腊人望而生畏，他们因此宣称这是神话中的独目巨人族库克洛佩斯（Cyclopes）所造。甚至到了今天，这些墙还被称为**库克洛佩斯墙**（Cyclopean，见本页的*材料与技法*）。

精心设计的梯林斯防御工事能控制外来者的入城路径，使居民们在军事上处于有利地位，稍早的赫梯防御工事也是如此（见图2.23）。一条被墙围起的狭窄坡道环绕着城墙，如此一来，沿顺时针方向前进的侵略者就没有任何掩护，容易被城墙上的守卫者攻击。如果侵略者到达城门，两组设置了防御工事的**门道**（propylaeum）会带来更多障碍，进攻者会被困住，受到来自上方的攻击。墙体内的房间和走廊被称为**暗堡**（casemates），是储藏武器的地方。在遭到外来攻击时，暗堡还能为市民或士兵提供庇护（图4.20）。梯林斯的走廊是用一种**叠涩**（corbel）技术建造的：每一层石头都比下方那层稍稍向外突出一点，直至两面墙相接为一个不规则的拱形，合拢跨度（图4.21）。使用叠涩来制作一个完整场地的屋顶叫**叠涩拱顶**（corbel vault），就像在梯林斯一样。

在约公元前1250年迈锡尼城的狮门（Lion Gate）上，叠涩拱也产生了良好效果。狮门形成了进入迈锡尼城堡的主入口，在扩建城墙以提升防御能力时建造（图4.22）。两根厚重的石柱支撑着一根巨梁，形成了一个开口。在梁的上方，一个叠涩拱结构将厚墙的重量引向其下方的坚固石柱。这样，叠涩技术就减轻了石梁承受的重量，而石梁本身就重达25吨；这称为缓冲三角。为了封住由此形成的缺口，石梁上方嵌入了一块三角形灰色石灰石板，石板上刻有一对巨兽，很可能是母狮（但也可能是狮身人面兽或狮身鹰头兽）。它们以**纹章式姿势**（heraldic pose）相对站立，形象完全相同，前爪都搭在米诺斯风格的祭坛上，立于一根上粗下细的米诺斯风格的柱子两旁。颈部有暗榫孔，表明兽头是另加上去的，可能以木头制成，或是另一种石料，如滑石或白色大理石。这幅浮雕高近3米，是希腊大陆上已知最早的大型雕塑。两兽之间的柱子可能支撑着另一个结构。母狮起着卫士的作用，它们紧绷的强壮身体以及对称设计反映了来自近东的影响。宫门处使用动物守卫这一概念可能来自类似的建筑，如位于安纳托利亚博阿兹科伊的赫梯狮门（图2.23）。迈锡尼人在埃及和安纳托利亚等地中海地区探险，而且赫梯人的记载表明他们与可能是迈锡尼人的民族有来往。

迈锡尼城堡的外墙保护着各种建筑（见图4.17）。这些内部建筑是木制骨架，碎石筑成，与米诺斯宫殿一样，有时表面覆有石灰石。主体建筑是**谒见大**



图 4.20　希腊梯林斯的叠涩暗堡。约公元前 1400—前 1200 年

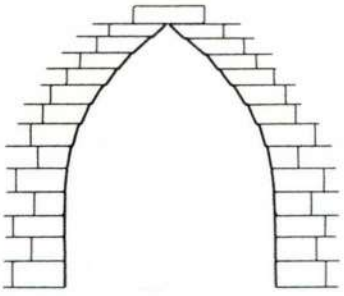


图 4.21　叠涩拱示意图

厅 (megaron)，一个长方形的谒见厅。梯林斯（见图 4.19）的谒见大厅旁边是一个开阔的庭院。两根柱子勾勒出一个幽深的**门廊**（porch），门廊通往前厅，然后通往大厅。大厅里有一个宝座，中央有一个陶制大壁炉，表面刷上了一层**细灰泥**（stucco），四周树立着四根支撑顶梁的柱子。壁炉上方的天花板或敞开或被凸起的屋顶覆盖，便于排烟透光。

谒见大厅的设计基本上是将以前的简易房屋扩大；其历史可追溯到公元前 3000 年的特洛伊。一处保存良好的谒见大厅在伯罗奔尼撒半岛南部的皮洛斯王宫里，建于约公元前 1300 年。大厅中的壁炉置于涂着灰泥的地板上，地板装饰模仿由各种装饰石组成的石板（图 4.23）。一组色彩鲜艳的壁画和装饰性雕刻使谒见大厅更加富丽堂皇。宝座背靠东北墙，两侧



图 4.22　狮门，希腊迈锡尼。约公元前 1250 年

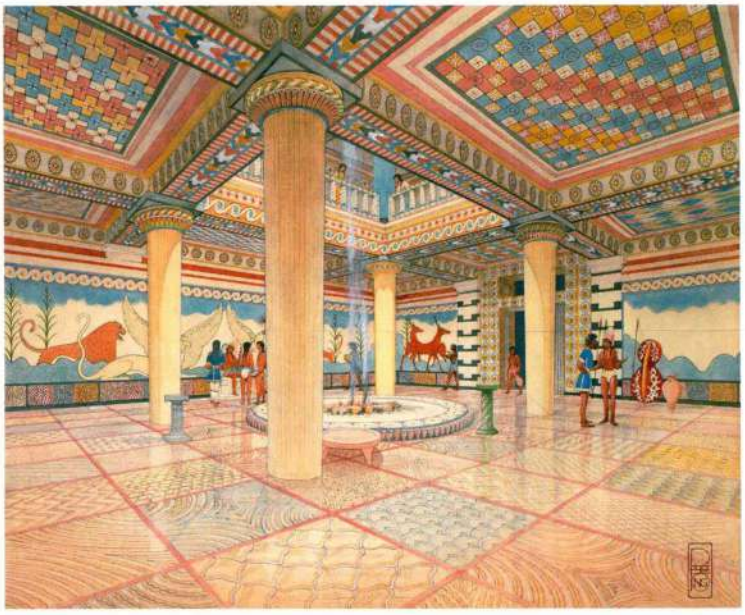


图 4.23　皮洛斯谒见大厅复原图。约公元前 1300—前 1200 年

绘有狮身鹰首兽，与装饰克诺索斯王座室的那种怪兽相似，而这个王座室就建于迈锡尼统治时期。其他装饰元素，如柱子的形状和入口周围的饰物，反映了米诺斯文明对皮洛斯的影响。

迈锡尼墓葬及其内容物

在迈锡尼城，到了中期希腊底末期，统治阶层开始将死者葬在长方形井穴里，地面竖起形状像方尖碑的石头作为标记。墓葬分为两组（分别称为墓圈 A[Grave Circles A] 和墓圈 B），后人在此基础上加上了一道环形矮墙，使墓葬更具有纪念性。随着时间推移，上流阶层建造了一种更为壮观的圆形坟墓，这种圆形墓叫做**圆墓**（tholos）。希腊大陆已知有 100 多个圆墓，其中 9 个在迈锡尼城附近。

保存得最好也是最大的圆墓在迈锡尼城，建于约公元前 1250 年（希腊底晚期Ⅲ B 期）。它被称作“阿特柔斯宝库”（Treasury of Atreus），以荷马笔下迈锡尼的部族首领命名。一条通道或地道（dromos）通往壮观的入口，地道两侧排列着精心切割铺设的方石（图 4.24）。门向内倾斜，其风格使人联想到埃及建筑。门口两侧立着用埃及绿色大理石制成的石柱，上面刻有螺旋纹和锯齿纹（图 4.25）。在入口上方，以小柱子为边框的大理石装饰带遮住了横梁上方的缓冲三角。

坟墓本身包括一个圆形大墓室，墓室的构造是先

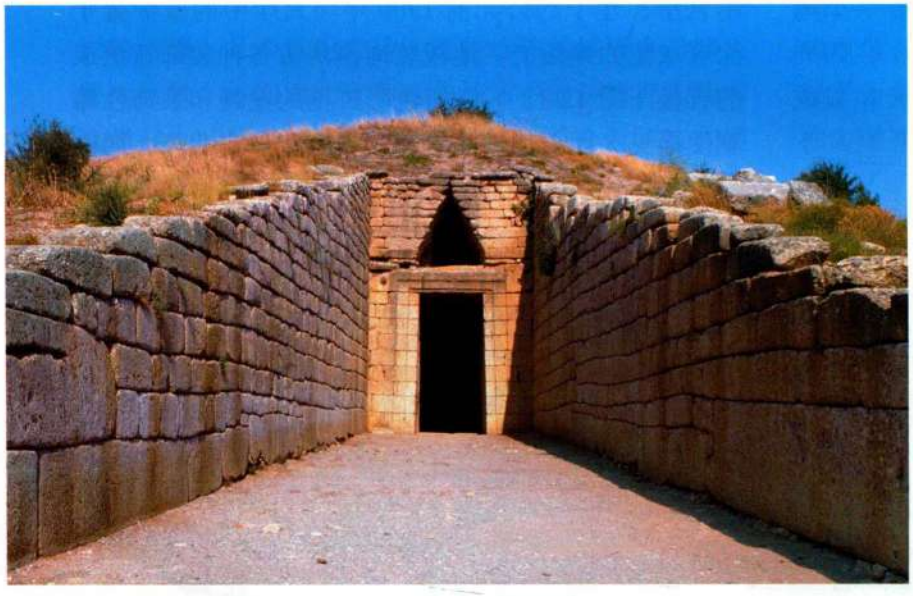


图 4.24　“阿特柔斯宝库”，希腊迈锡尼。约公元前 1300—前 1250 年

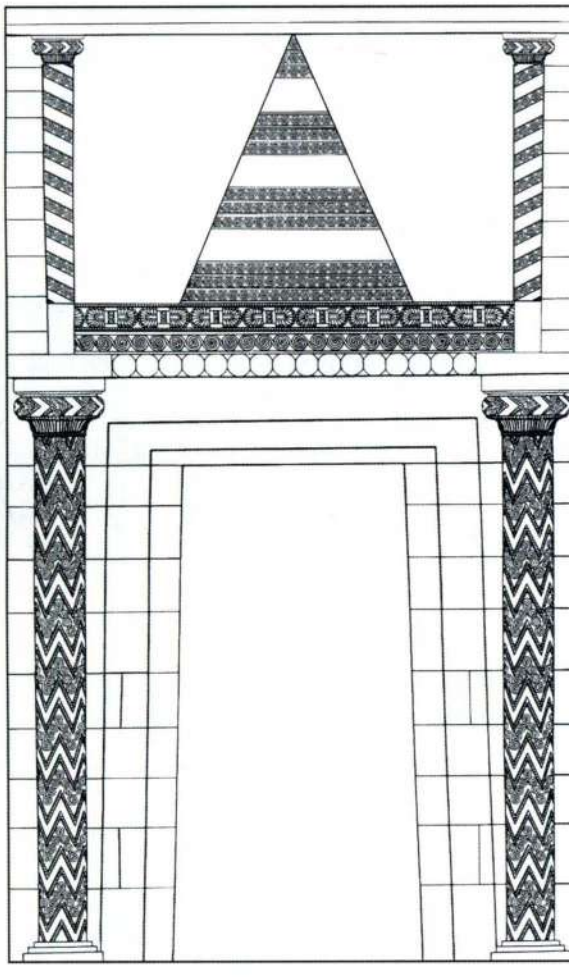


图 4.25　“阿特柔斯宝库”正面复原图，希腊迈锡尼。约公元前 1300—前 1250 年

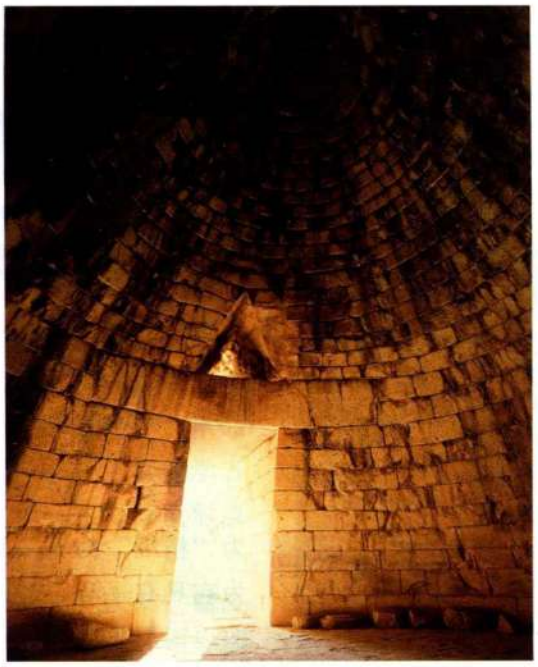


图 4.26　“阿特柔斯宝库”内部，希腊迈锡尼。约公元前 1300—前 1250 年

向坡地内挖掘，然后从地面建起一个叠涩拱顶：也就是方石块向上逐层外突直至封顶（图 4.26）。因为整个墙体呈环形而不是平行排列（与梯林斯的情况相同，见图 4.21），叠涩拱顶就使石头墓顶形成了一种蜂窝状剖面。墓外覆盖着泥土，有助于稳固石层，形成了小丘，四周以石头环绕。叠涩拱顶高 13 米，占地直径 14.6 米。这种没有支撑物的大跨度结构一直到罗马时代才重新出现在万神殿中。拱顶上的方石块可能曾有镀金花饰，模仿繁星点点的夜空。主室一旁的一个长方形小室存放着从葬者的尸体。

金属制品　与埃及大金字塔一样，这些巨大的圆墓通过吸引人们的注意力来彰显死者的荣耀。结果这也引来了各个时代的盗墓者，原本堆满“阿特柔斯宝库”的随葬品早已流散。许多早期的竖井墓里也有大量随葬品，从奢华的衣物、家具到精巧的兵器。在发掘墓圈 A 时，施利曼发现了 5 个奇特的死者面具，它们用黄金锤打而成，戴在男性死者脸上。虽然面具完全不写实，但面具对外貌的处理各有特色：一些带有胡须，而另一些则无须。这说明，这些面具被赋予了几分个性，以此对应死者的外貌。1876 年发现图 4.27 所示的面具后，施利曼就向新闻界宣布：“我见到了阿伽门农的脸。”因为根据现代考古学鉴定，这个面具制作于公元前 1600—前 1500 年，而特洛伊战争如果确实发生过，就会是在约公元前 1300—前 1200 年，所以这肯定不是阿伽门农的面具。但考虑到面具的高昂造价及其周围发现的其他物品，它可表现的可能是一位有所成就的迈锡尼国王。在随葬兵器中，有精工细制的装饰性青铜匕首。匕首刃上常常镶嵌着黄金、白银和**乌银**（niello，一种硫合金，加热后与银结合，在表面产生一种黑色的金属光泽），构成螺旋纹或表现人物或动物的场景。图 4.28 中的图案描绘了一只狮子追捕瞪羚的情景；狮子的掠夺力量暗指匕首主人的权势。

《瓦菲俄金杯》　竖井墓使用的墓葬方法具有明显的迈锡尼特色，但在墓中发现的珍宝使我们不由得猜测米诺斯人与迈锡尼人之间的往来交流。许多物品

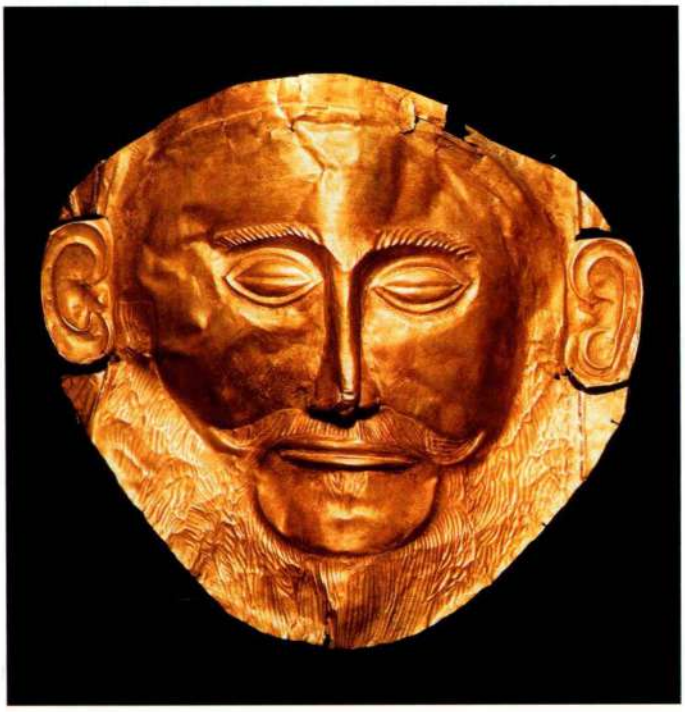


图 4.27　《阿伽门农面具》（*Mask of Agamemnon*），出土于墓圈 A 中的一个竖井墓，迈锡尼。约公元前 1600—前 1500 年。黄金，高 35 厘米。雅典国家考古博物馆



图 4.28　嵌花匕首，出土于墓圈 A 的 4 号竖井墓，希腊迈锡尼。约公元前 1600—前 1550 年。长 23.8 厘米。雅典国家考古博物馆

显示出米诺斯文化的影响，而其他一些物品具有强烈的米诺斯风格，甚至可以肯定它们来自克里特或是出自克里特工匠之手。两个出土于迈锡尼墓葬的金杯尤其令人惊叹（图 4.29），这座墓葬位于伯罗奔尼撒半岛南部的瓦菲俄（Vaphio），邻近斯巴达（Sparta）。金杯可能制作于公元前 1500—前 1400 年，由两层黄金组成，外层浮雕为捕牛场景，这一主题源自米诺斯文化，内层光滑。杯侧钉有一个圆筒形的杯柄。其中一个金杯的图案是捕牛人试图用网抓住公牛，而在另一个金杯上，一头母牛被放到牧场上去诱捕公牛。杯身图案的题材表明，两者互为照应，但严格说来，它们并不是一对。其中一个金杯的图案上层有一道边框，而另一个则没有，而且对其风格的分析表明，这两只金杯是由不同的艺术家制作的。有些人认为，做工更为“精细”的那一个（有牧场画面）来自米诺斯，因为它具有平和宁静的特点，而另一个则富有崇尚武力的迈锡尼色彩，可能出自某个迈锡尼或米诺斯艺术家之手。瓦菲俄金杯表明，我们对米诺斯和迈锡尼艺术家交流往来的了解是如此之少，并且区分这两种艺术的企图是多么武断和主观。

雕塑

与在克里特一样，迈锡尼宗教建筑显然较为朴素，有别于宫殿建筑。在这些小神庙中，迈锡尼人敬奉着多位神明。线形文字 B 陶板上记录的名字显示，其中一些神祇，如波塞冬（Poseidon），是后来希腊奥林匹亚（Olympian）诸神的前身。希腊语中的波塞冬是海神，对于以航海为业的迈锡尼人必定具有一定的重要性。





图 4.29　《瓦菲俄金杯》（*Vaphio Cups*）。约公元前 1500—前 1450 年。黄金。雅典国家考古博物馆

独立式雕塑很少见，但 1939 年在迈锡尼王宫旁边的一座神庙里发现了一件雕工精细的小型象牙组雕，是两个跪着的妇女和一个年幼的孩子（图 4.30）。妇女都穿着荷叶裙，类似于米诺斯《执蛇女神》（见图 4.15）所穿的那种裙子，表明这件作品来自克里特，或由一个在希腊大陆上为迈锡尼赞助人工作的克里特艺术家制作。但所用的象牙很可能产自叙利亚或埃及，这证明了迈锡尼的贸易联系。人物四肢交缠，孩子姿势不稳，刻画出了一个转瞬即逝的短暂瞬间。一些学者认为，人物之间亲密的肢体关系说明这个小艺术品表现的是一家人，包括祖母、母亲和孩子。其他学者则认为它表现了三位不同的神，其中一位以孩童形象出现。

这件以进口象牙为材料的小型雕塑具有米诺斯风格，是为一个迈锡尼物主制作的。这件雕塑，加上仿效埃及建筑的阿特柔斯宝库，混合了米诺斯和近东影响的狮门，从青铜时代的希腊留存至今的物品反映了一种交往遍及地中海的文化。无论那些交往是源自战争还是贸易，迈锡尼时期的希腊文化都能接纳其他地区的观念和形式。尽管迈锡尼文明好战而精悍，它还是在公元前 1200 或前 1100 年左右败落了，可能是因为新的民族来到希腊大陆，引起了混乱。不管这些强大城堡中的居民是否真的进军过小亚细亚的特洛伊，他们的后代都相信，自己的祖先确实参加了传说中的这场十年围城战。对于希腊人，对于诗人荷马，迈锡尼时代是一个英雄时代。

小结

地中海是古代不同文明交往的要道，这种交往可能是以贸易或战争为目的。公元前第三个和第二个千年，在爱琴海海域内和邻近的岛屿和半岛上，几种联系密切却又截然不同的文化发展起来。其中包括以克里特北面群岛命名的基克拉迪文化；在克里特兴建华美宫殿的米诺斯文化；以及在希腊大陆留下恢宏城堡和随葬品的迈锡尼文化。各种文化所创造的不同艺术形式使我们得以了解古代爱琴民族的习俗和观念。

初期基克拉迪艺术

公元前第三个千年，基克拉迪群岛最典型的艺术形式是表现妇女和乐师的大理石雕像。虽然这些雕像的含义和功能尚不清楚，但其造型抽象，简洁的几何外形和光滑的表面对现代观众有极大的吸引力。

大事年表

约公元前 1600—前 1500 年——黄金打制的迈锡尼死者面具
约公元前 1500—前 1200 年——迈锡尼文化鼎盛期
约公元前 1290—前 1224 年——古埃及法老拉美西斯二世统治
约公元前 1250 年——迈锡尼城修建狮门



图 4.30 《三神像》（*Three Deities*），出土于迈锡尼。公元前 14—前 13 世纪。象牙，高 7.5 厘米。雅典国家考古博物馆。文化部考古收入基金会。7711

米诺斯艺术

尽管在克里特及其他爱琴海遗址的考古调查已逾百年，米诺斯文化仍然神秘难解。克里特的景观主要是复杂的大型宫殿，既是皇家住宅，可能也是行政和仪式中心。这些建筑有许多壁画及其他装饰元素，以生动活泼的形式突出表现了自然世界。米诺斯陶器、雕塑和仪式用品既返璞归真又充满活力，显示了高水平的制作工艺。

迈锡尼艺术

迈锡尼人得名于迈锡尼城，是希腊大陆伯罗奔尼撒地区筑有防御工事的一个定居点。迈锡尼城堡有巨大的外墙、大型防御工事和防守布局，表明迈锡尼文化注重抵御外敌，如果这个民族本身不好战的话。然而，迈锡尼墓葬中的奢侈品以及宫殿中的奢华装饰表明，这个民族乐于接受来自地中海各地的影响。米诺斯、埃及和美索不达米亚文明都影响了迈锡尼艺术。


ΛΕΟΓ
ΤΕΣΑΡ

第五章 希腊艺术

此前讨论的艺术作品无论多么杰出，对我们而言依旧显得陌生。产生这些艺术品的古代文明与我们的文明迥然不同，我们很难在那些作品中找到与当今时代的关联。然而，希腊建筑、雕塑和绘画却能一眼就看出是西方文明的祖先，虽然它们也继承了前人的艺术。一座希腊神庙会使人想起无数政府建筑、银行和大学校园；一尊希腊雕像会使人联想起现代的无数雕塑；一枚希腊钱币也与今天的硬币差别甚微。

这既非巧合也非必然。西方文化是以希腊罗马世界为典范精心建构而成。对于试图理解希腊罗马视觉文化的艺术史学家来说，这就带来了一个特殊的挑战：我们很容易以为，事物表象相似，则于今于昔都有着相同的意义，但学者们屡屡发现，这是一个危险的错误推论。

研究希腊艺术还会遇到另一个难题，那就是有三个不同的资料来源，有时会出现相互矛盾的信息。其一是艺术作品本身，真实可靠，可惜仅有少量存世。其二是希腊原作的罗马复制品，尤其是雕塑，它们能提供一些关于重要作品的信息，否则我们对此将一无所知。但复制品也有其自身的问题。没有原作，我们就无从判断复制品的忠实程度，有时多个复制品会呈现出同一原作的不同版本。更为复杂的是，罗马复制者对于复制品的看法与今人不同。一件罗马复制品不必精密地模仿，而是可以根据复制者的趣味、技巧或订件人的意愿加以发挥或修改。不仅如此，有些希腊雕塑的品质主要在于表面加工工艺，而这在复制品中就完全取决于复制者了。假如原作是青铜制品，而复制品是采用大理石材料，表面效果就会相去甚远。在极少数情况下，有些艺术品虽分明不是原作，但其精湛工艺让人不禁犹疑它们是否乱真。

图 5.26《**阿基里斯和埃阿斯掷骰子**》细部

第三种关于希腊艺术的信息来源是文献记载。希腊人是最早对自己的艺术家进行详尽描述的西方民族。罗马作家吸纳了希腊人的记载，许多历史记录得以存世，尽管大多只剩断简残篇。根据这些书面记载，我们可以略知，在希腊人眼中，本民族最重要的建筑、雕塑和绘画成就是什么。这类文字证据帮助我们确定一些著名的艺术家和艺术作品，尽管其中提到的大多数作品已不存在。而另外有一些流传至今、被我们尊为旷世杰作的希腊艺术品，却在所有文献中完全不见踪影。全面考虑文字记载与复制品及原作，将所有线索交织融汇，重现希腊艺术的发展历程，这是几个世纪以来考古学家和古代艺术史学家面临的考验。

古代希腊艺术的伟大繁荣只是包罗万象的人性和宗教探索中的表现之一。艺术家、作家和哲学家苦苦探求一些共同的问题，这些问题至今仍保存在大量作品中。他们的发问直指人类生存的核心，构成了西方

背景知识

希腊的男神与女神

所有早期文明和文字出现之前的文化都有创世神话，解释宇宙的起源和人类在宇宙中的地位。这些神话逐渐演变出复杂的体系，代表着了解世界的普遍尝试。希腊的男神和女神虽然永生不朽，种种行为却几乎与人类无异。他们相互争吵，与配偶生儿育女，也时常与凡人繁育后代。他们有时受到亲生子女的威胁甚至被推翻。几位主要的希腊神祇见下文，括号中是对应的罗马名字。

宙斯［Zeus］（朱庇特［Jupiter］）：克洛诺斯［Kronos］和瑞亚［Rhea］的儿子，天空和天气之神，奥林匹亚诸神之王。在杀死克洛诺斯之后，宙斯与妹妹赫拉［Hera］（朱诺［Juno］）成婚，与几位兄弟抽签决定了各自在宇宙中的管辖范围：波塞冬［Poseidon］（涅普顿［Neptune］）得到海洋，哈迪斯［Hades］（普鲁托［Pluto］）得到冥界，与王后珀尔塞福涅［Persephone］（普罗赛尔皮娜［Proserpina］）共同统治。

宙斯和赫拉育有几个孩子：

阿瑞斯［Ares］（马尔斯［Mars］），战神

赫柏［Hebe］，青春女神

赫淮斯托斯［Hephaistos］（伏尔坎［Vulcan］），跛脚的金工和锻造之神

宙斯与多位女神和凡间女子有过风流韵事，她们也为宙斯生育了子女，包括：

雅典娜［Athena］（密涅瓦［Minerva］）司战争等技艺，因此也是智慧女神。她是英雄的保护神，并挫败对手波塞冬成为雅典的庇护女神。她赠给这座城市一株橄榄树，使它在雅典卫城发芽。

阿佛洛狄忒［Aphrodite］（维纳斯［Venus］），司爱、美及女性生育的女神。赫淮斯托斯之妻，却有许多风流韵事。她育有哈耳摩尼亚［Harmonia］、厄洛斯［Eros］、安忒洛斯［Anteros］（这些是与阿瑞斯所生）、汉马福迪托斯［Hermaphroditos］（与赫尔墨斯所生）、普瑞尔珀斯［Priapos］（与狄俄尼索斯所生）、埃涅阿斯［Aeneas］（与特洛伊王子安喀塞斯［Anchises］所生）。

阿波罗［Apollo］（阿波罗），孪生妹妹为阿耳忒弥斯，司里拉琴与弓箭，因此掌管音乐与诗歌，射杀犯罪者。他是男性美的化身，还是预言与医药之神。

阿耳忒弥斯［Artemis］（狄安娜［Diana］），孪生哥哥为阿波罗，司狩猎的处女神，也是年轻女性的保护神。有时也与塞勒涅［Selene］一同被尊为月亮女神。

狄俄尼索斯［Dionysos］（巴库斯［Bacchus］），司掌恍惚的意识状态，尤其是酒醉状态。狄俄尼索斯与阿波罗的秉性截然相反，他在尼萨山（Mount Nysa）长大，在那里发明了酿酒技术。他娶了阿里亚德妮［Ariadne］公主为妻，公主原本与英雄忒修斯［Theseus］在一起，后被遗弃在纳克索斯。他的追随者包括淫荡的萨梯尔［Satyr］和他们的女伴，宁芙［nymphs］和被称为美娜德［maenads］（**酒神女祭司**［bacchantes］）的人类，他们狂欢无度。但狄俄尼索斯的性格中有较温和的一面。他是农业丰收神，还司掌植物、和平、好客和戏剧。

赫尔墨斯［Hermes］（墨丘利［Mercury］），诸神的信使，是指引灵魂到哈迪斯面前的引导者，还是旅行者和商业之神。

哲学的主干。他们大多接受泛神论，这些接受膜拜的神以人形出现（见本页的背景知识）。然而他们对神的本质和人神关系争论不休。命运是否决定人类的行动，是否存在自由意志？倘若如此，德行的本质是什么？

希腊思想者以二元对立的概念构建生活的各个方面。秩序（希腊语 cosmos）永远与无序（chaos）相对，并且世间万物都包含这二极。在他们的观念中，文明就是希腊人的世界，与之相对的是希腊以外的蛮荒世界，所有非希腊人都是“野蛮人”，因为这些人的语言在希腊人听来都是毫无意义的“bar-bar-bar-bar”的声音。理性也有它的对立面：非理性，反映在光明与黑暗，男人与女人的对立中。在希腊文学与艺术中，古希腊人探讨了这些对立两极间的冲突与张力。

希腊艺术的兴起：几何风格

第一批讲希腊语的部落大约于公元前 2000 年来到希腊。这些外来者带来的新文化迅速扩展到希腊本土的大部分、爱琴海诸岛以及克里特岛。到公元前 1000 年时，希腊人已经征服了小亚细亚西海岸和塞浦路斯岛（Cyprus）。在这一时期我们可以区分出三支主要的分支族群：聚居于伯罗奔尼撒半岛的多利安人；居住在阿提卡（Attica）、优卑亚岛（Euboea）、基克拉迪群岛和小亚细亚中部海岸的爱奥尼亚人（Ionians）；以及最终定居于爱琴海东北部的伊奥利亚人（Aeolians，见地图 5.1）。尽管存在文化差异，而且散居各方，但希腊人之间存在着很强的亲缘感，这种感情建立在语言与共同的信仰之上。公元前 8 世纪中叶到公元前 6 世纪中叶有一次殖民潮，其间希腊人扩张到整个地中海，甚至远至黑海，在西西里和意大利南部（统称大希腊地区）以及北非建立了重要聚居地。

迈锡尼文明衰落之后，艺术基本上走向非具象形式，并且持续了几个世纪。公元前 8 世纪，我们所知的艺术中最古老的希腊风格发展形成，现在称为几何



地图 5.1 古代希腊世界

风格。图像出现的时期大约与开始使用字母的时间相同（受近东地区的强烈影响）。诗人荷马（或者是一群诗人）的作品也在同一时代，他创作了两部传世史诗《伊利亚特》和《奥德赛》，讲述特洛伊战争和其中一位英雄奥德修斯（Odysseus）返回家乡伊萨卡岛（Ithaka）的传说。当时还有彩陶和以陶土或青铜制作的小型雕像。两者关系密切：彩陶的装饰图案经常是雕塑中表现的形象。

几何风格陶器

陶器成为一种艺术形式后，希腊的陶匠很快开始发展出数量庞大但相当标准化的陶器形制（图 5.1）。每种类型都与其功能相契合，而功能就反映在形式中。因此，每种器皿形状对画师而言都是独一无二的挑战，有些人就开始专门装饰某些种类的陶器。大型陶器吸引的通常是最有雄心的工匠，因为他们有足够的绘画空间，可以尽情挥洒。制作和装饰画瓶是复杂的工艺



图 5.1 一些常见的希腊陶器形式



图 5.2　狄庇隆大师创作的晚期几何风格腹柄双耳陶瓶，出土于雅典狄庇隆墓地。约公元前 750 年。高 1.55 米。雅典国家考古博物馆

程序，通常由不同的工匠完成。陶器画师最初使用抽象的装饰图案，如三角形、“棋盘方格形”和同心圆等。接近公元前 800 年时，人和动物的形象开始出现在几何图案框架内，在一些最精美的陶器图画中，这些形象还构成了叙事场面。

插图中展示的陶瓶出土于一座墓葬，邻近雅典西北角的狄庇隆门（Dipylon gate），制作于约公元前 750 年（图 5.2）。这件艺术品被称为狄庇隆陶瓶（Dipylon Vase），是一组特大型陶器中的一个，用作墓葬的部件。底部有孔，液体祭品（奠酒）可由此渗入地下，供墓主享用。在此之前，雅典人将死者火化，骨灰装入陶瓶，陶瓶形状根据死者性别而定。女性的骨灰装在腹柄双耳瓶（belly-handled amphora）中，这种类型的器皿更常用作酒瓶或油罐；男性的骨灰则盛在颈柄双耳瓶（neck-amphora）中。大型碗状容器酒瓮（krater）通常用来混合葡萄酒和水，自公元第一个千年初起也用作墓葬的标志（见图 5.1）。图示陶瓶的形状表明死者是个女子，其尺寸就表明她十分富有。

这个双耳瓶是一件陶艺杰作。它高逾 1.5 米，不可能用一块陶坯制成。实际上，陶工先将各个部分分别造好，然后用泥釉粘合起来。器形遵循细致的比例设计：宽度是高度的一半，颈长占瓶身高度的一半。工匠在瓶身最宽处安上瓮耳，更加突出宽度。陶瓶的装饰图案大部分是几何图形，主要是**回形纹饰**（meander），也称为迷宫图案（maze）或希腊钥匙图案（Greek key pattern，图 5.3），是长方形的卷轴形饰带，而陶瓶的颈部、肩部和底部都饰以一圈圈富有光泽的黑色条纹。几何图案反映出陶瓶形状的比例。瓶颈顶部和底部是单层的回形纹饰，中间是三重的回形纹饰，突出了颈部的长度。瓶身的双重或单层回形纹饰较为粗大，恰好与鼓起的瓶身相配。在颈部三重回形纹饰的上方，鹿儿在吃草，一只接着一只，相同的形象重复出现，环绕着陶瓶。这种动物饰带预示了这一主题在公元前 7 世纪的广泛使用。而在瓶颈的基部，它们都将头转向身体上方，就像是动物形成的回形纹饰，永远往前运动，又一直返回自身。

在瓶身中部的双耳之间，有一个叙事场景。死者



图 5.3　常见的希腊装饰母题

躺在一张灵床上，盖着一件方格图案的寿衣。两侧站立的人双臂上举，以示哀悼，灵床下方还有四个人，或跪或坐。画师并未着意写实，而是以实心的黑色几何形式构成人体。一个三角形代表躯干，而举起的双臂则以两肩的延长线表示。场景本身表现的是奠礼（prothesis），属于雅典葬礼的一部分，灵堂庄严隆重，公众前来吊唁。盛大的葬礼是一个展示财富与地位的机会，哀悼的人越多越好，所以死者家人会雇佣职业的哭丧人。因此在墓葬标示物上描绘葬礼场面就不仅是描述这个事件，而是直观地记录死者的崇高社会地位。

考古学家在意大利、近东以及希腊都发现了几何风格陶器。其分布广泛，表明不仅是希腊人，腓尼基人、北叙利亚人和其他近东民族都促进了几何风格陶器在整个地中海的传播。不仅如此，自公元前 18 世纪下半叶起，陶器上的铭文表明希腊人已将腓尼基人的字母为己所用。

几何风格雕塑

插图中是一个小型的青铜组雕，表现的是一名男子和一个马人（Centaur），制作时期与狄庇隆双耳瓶大致相同，两者表现人物造型的方式也明显相似（图 5.4）。手臂细长，扁平的胸部呈三角形，与较为饱满的臀部和腿形成强烈反差。头颅浑圆，胡须和鼻子是附加上去的。艺术家将组雕浇铸为一体，男性与马人由共同的基座和交缠的姿势联系在一起。这件组雕可能发现于奥林匹亚的圣殿。根据其象征性质，昂贵材料以及讲究技法来看，它可能是一件奢侈的**还愿作品**（votive）。组雕中的两个形象有着明显的互动关系，表明艺术家对叙事的兴趣，这一主题贯穿于希腊艺术史。我们很难断言，艺术家是否在表现观众所熟知的一个故事。这两个形象都戴着头盔，表明他们是在武力较量，男子体形较大，暗示他将是竞争的胜利者。许多学者认为他代表的是希腊人的英雄，宙斯的儿子赫剌克勒斯（Herakles），他在传说中历经磨难，多次与马人交手。

东方化风格：开拓视野

公元前 725 至前 650 年，希腊出现了一种新的陶器和雕塑风格，最初是受到近东的巨大影响，后来又受埃及影响。学者称这一时期为东方化时期，当时希腊艺术文化迅速吸收了一大批东方母题与观念，包括狮身鹰首兽（griffin）和狮身人面兽等混种生物。吸收东方观念后，画师和雕塑师掌握了新的艺术形式，由此带来了不断创新实验的时期。

大事年表

约公元前 8 世纪——荷马著《伊利亚特》和《奥德赛》
公元前 776 年——第一届奥林匹克运动会
约公元前 753 年——罗马建成
约公元前 750 年——狄庇隆陶瓶制作



图 5.4 《男子与马人雕像》（*Man and Centaur*），可能出自奥林匹亚。约公元前 750 年。青铜，高 11.1 厘米。纽约大都会艺术博物馆。J. Pierpont Morgan 赠品，藏品号 1917.17.190.2072

微型器皿

在雅典等许多希腊城邦，东方化风格取代了几何风格。然而这种风格最重要的生产中心之一在科林斯（Corinth），是通往伯罗奔尼撒半岛东北角的门户。这个城邦成为希腊在地中海西部殖民的领导力量，并控制了出口贸易。科林斯的作坊有悠久的陶器制作历史。陶瓶画师学会了制作一种细腻的光亮黑釉，用

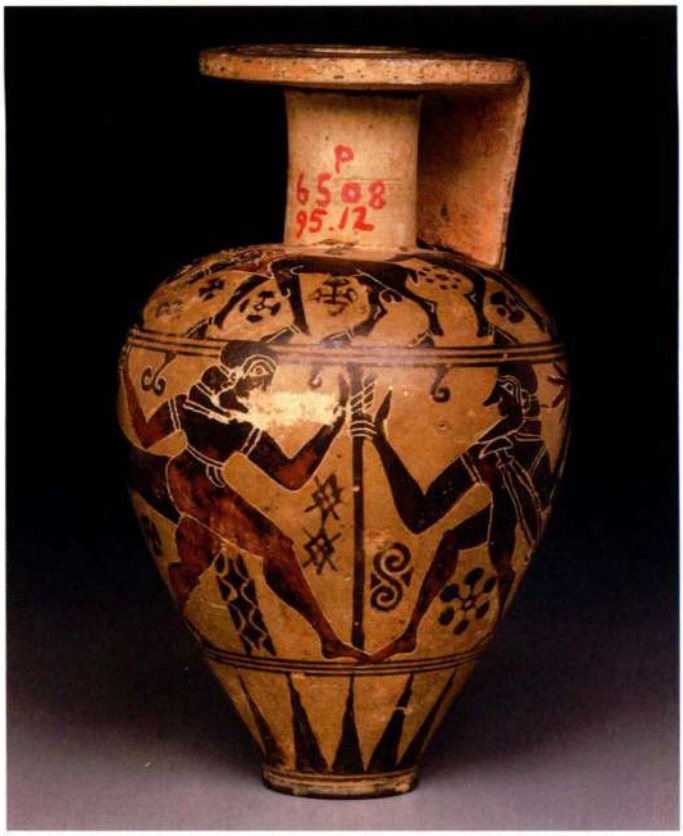


图 5.5 埃阿斯画师：**芳油瓶（香水瓶）**。原始科林斯中期 IA 风格，公元前 690—前 675 年。陶，高 7.3 厘米，直径 4.4 厘米。波士顿美术馆。Catharine Page Perkins 基金



图 5.6 奥林匹亚的几何风格三足鼎。公元前 8 世纪。高 65 厘米。奥林匹亚博物馆

来描绘黑色剪影或勾勒图像的轮廓。他们还能在泥釉上刻划，为作品添加细节，更有生气。他们尤其擅长制作微型器皿，插图所示的例子是一个原科林斯风格的芳油瓶（aryballos），即香水瓶，制作于约公元前 680 年（图 5.5）。考古学家在整个希腊地区都发现了类似的陶器，有些留在神殿中作为敬神祭品，有些则是作为随葬品。这件陶器玲珑小巧，表面却饰有精致的图案。瓶肩有一圈动物形象，使人想起近东的动物母题和狄庇隆双耳瓶上见到的早期范例（见图 2.25 和 5.2）。描绘真实和想象中的动物形象的饰带是科林斯陶器及其他东方化陶器的典型特征，后来的陶瓶更是从上至下布满了这种装饰图案。瓶耳处饰有扭索饰（guilloche pattern），瓶口和瓶耳的边缘则饰以曲折纹（见图 5.3）。主要的人物形象饰带是图画叙事的又一早期例证，但几何风格陶器上的日常生活场景已经被想象中的神话世界所取代。在陶瓶的一面，一名健壮的裸体男子挥舞宝剑，冲向架上的一个陶瓶。在图示的画面上，一名蓄须的男子正从一个马人的手中抢夺权杖或棍棒。一种意见认为，饰带中表现的是赫剌克勒斯在佩利翁山（Mount Pholoë）上与一群马人冲突的情景。在希腊神话中，马人是臭名昭著的酒鬼，陶瓶另一面画着一个调酒的碗，这可能解释了它们粗暴的行为。另一些人则认为，画面中的人物其实是宙斯，正在挥舞他的霹雳或闪电。无论如何解读这个场面，有一点是明确无疑的——它试图使人想到一个神话传说。

青铜三足鼎 几何风格时期，希腊人有时会在神殿摆放青铜三足大鼎，作为献给诸神的礼物（图 5.6）。这是表示虔诚的姿态，但也是展示财富的方式，有些三足大鼎体积十分庞大。从公元前 7 世纪初开始，希腊出现了一种新的纪念性器皿——东方化的大鼎。青铜器工匠可能在边缘加上手柄（protomes），其外形是生有双翼的女海妖塞壬（siren）和狮身鹰首兽，都是近东著名的神兽。插图所示的铜铸手柄来自罗得岛（Rhodes），表现了一个十分邪恶的生物，静静注视着祭献的过程（图 5.7）。它双耳竖起，头顶有一直竖的突起物，与颈部、头部、眼部和嘴部的大弧度曲线形成鲜明对比，弯曲的舌头令人感到危险，方向与喙的曲线恰好相反。竖直的线条看起来使曲线更富动感，仿佛这只危险的怪兽正要腾跃而起。

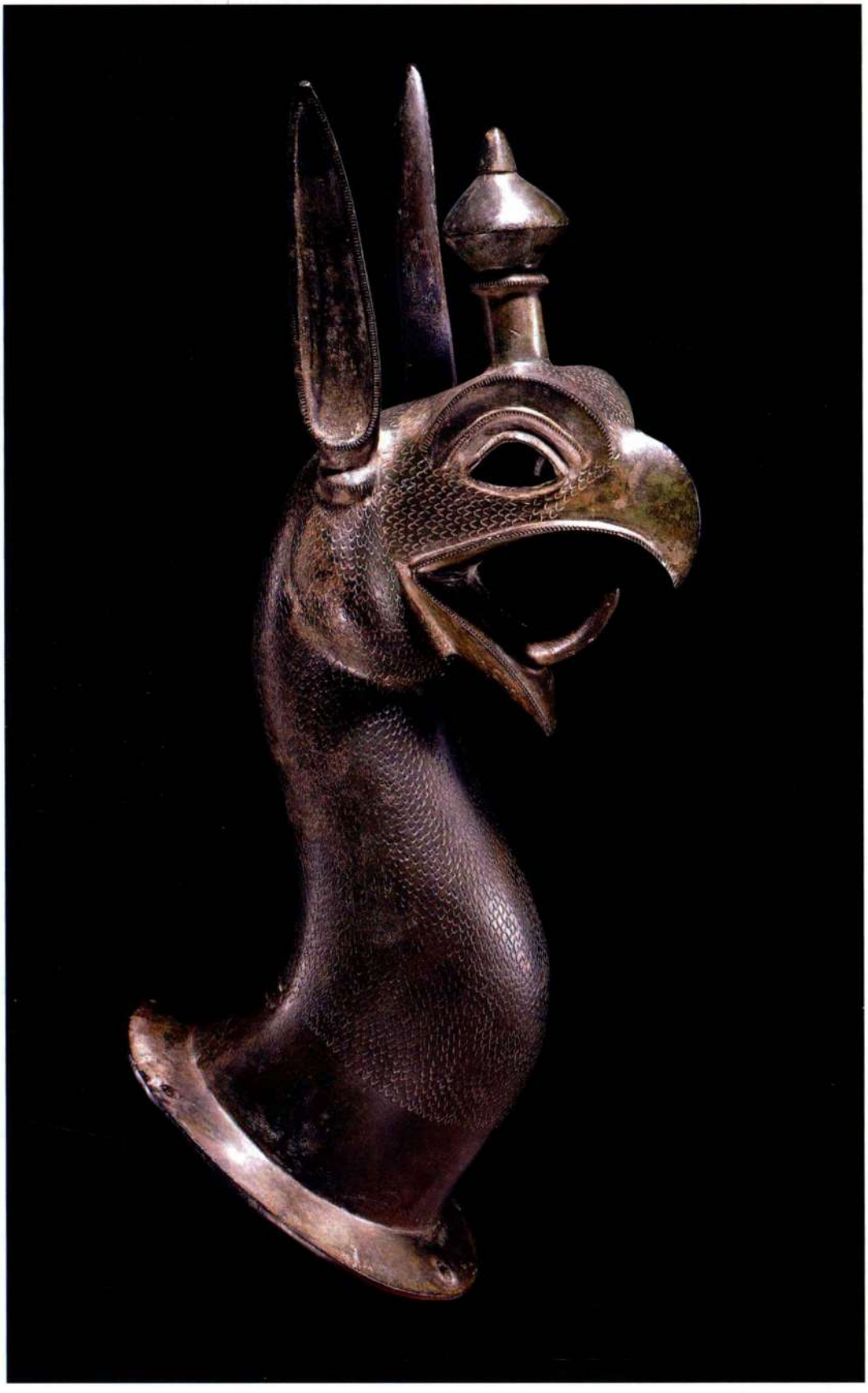


图 5.7　青铜三足鼎的鹰兽手柄，出自罗得岛卡梅罗斯（Kameiros）。约公元前 650 年。铸造青铜。伦敦大英博物馆

大事年表

约公元前 680 年——科林斯风格香油瓶
公元前 7 世纪中叶——黑绘瓶画技法发展成熟
约公元前 650 年——希腊人在埃及建立贸易点
约公元前 620 年——德拉古编撰雅典法典

古风艺术：城邦的艺术

公元前 7 世纪和前 6 世纪，希腊人似乎完善了“polis”这一观念，即城邦。城市过去只是一座堡垒，一个危机时刻的避难所，此后却逐渐成为社会群体和身份标志。我们所了解的城邦有几种不同的统治方式，包括君主政治（源自“monarches”，意为“唯一的统治者”）、贵族政治（源自“aristoi”和“kratia”，意为最好的统治）、僭主政治（源自“tyrannos”，意为“独裁者”）、寡头政治（源自“oligoi”，意为“少数人”，指少数处于统治地位的精英）以及雅典实行的民主政治（源自“demos”，意为“人民”）。通往民主的道路进展缓慢，起点是公元前 6 世纪末雅典的梭伦（Solon）改制。但即使到了公元前 462 年伯里克利（Perikles）推行激进改革的时期，女性依旧不能直接参与公共生活，而且雅典依然承认奴隶制，与其他希腊城邦无异。随着城邦理念的演变，它的外在形态也发生了变化。

纪念性神庙建筑兴起

公元前 7 世纪某个时刻，希腊建筑师开始考虑使用石料而不是木材来建造神庙。最早的一座很可能在科林斯，采用**多立克风格**（Doric style），因源于多立克地区而得名。石造神庙的观念由科林斯传播到连接伯罗奔尼撒半岛与希腊大陆的地峡，沿海岸线向北传到德尔斐（Delphi）和科孚岛（Corfu），然后迅速传遍了整个希腊世界。爱琴海群岛和小亚细亚海岸地区迅速形成了爱奥尼亚（Ionic）风格。科林斯风格直到公元前 4 世纪才形成（见第 142 页）。希腊人当时就认识到了这场建筑革命的重要性：建筑师开始撰写关于建筑的论文，这是已知最早的建筑论著，他们的建筑作品也为他们赢得了声誉，并且一直流传至今。

罗马时代建筑师维特鲁威（Vitruvius）在著作中描述了多立克和**爱奥尼亚风格**（Ionic style），他的论述是我们了解希腊建筑的基础。然而我们并不是直接解读他的文本，而是通过早期近代的注释和插图来理解原文本，注释和插图中使用的名称是多立克和爱奥尼亚“柱式”而不是“类型”，但“类型”更加贴近维特鲁威原文中的“genera”。两种名称的区别是非常重要的：“柱式”代表一成不变的性质，僵化固定的建筑准则，而实际上现存的希腊建筑有着微妙而丰富的变化。

虽然多立克和爱奥尼亚神庙在建筑规模和地区偏好上有所差异，但基本功能构件非常相似（图 5.8）。这种建筑的核心是它的主室，称为**内殿**（cella，或**内厅**［naos］），实际上也是其建造目的所在。内殿中放着一尊神像，就是整座神庙所敬奉的神祇。通常有立柱沿内壁排列，在视觉上衬托出神像，同时支撑屋顶。靠近内殿的是门廊，又称**前殿**（pronaos），在某些神庙中，内殿后还有第二个门廊，使设计更加对称，也可以放置宗教用品。在较大的神庙中，位于中央的内殿和门廊外围还有柱廊，称作**围柱廊**（peristyle），这种建筑便被称作**围柱式神庙**（peripteral temple）。围柱式设计一般是前后各有 6 至 8 根立柱，在侧面通常有 12 至 17 根，四角上的立柱计算两次。最大的爱奥尼亚神庙有双层柱廊。

柱廊不仅为神庙增添庄严，还为祭拜者挡风遮雨。它既不算外部结构，也不属于内部空间，因此起到了过渡区域的作用，横亘于凡俗世界与神圣内殿之间。有些神庙建在神圣的树丛中，耸立的坚固廊柱使神庙融入自然。柱廊又与内殿中的立柱遥相呼应，使建筑内外合为一体。大多数希腊神庙入口朝东，面向朝阳。神庙东面通常是祭坛，是祭祀活动必不可缺的。祭坛面朝神像和希腊城邦中前来祭拜的民众，希腊人正是在祭坛上举行祭神活动。

多立克和爱奥尼亚风格的区别在建筑的正面表现得最为明显。希腊人描述建筑构件的许多术语，如图 5.9 所示，到今天仍然通用。建筑主体在一个高于地面的平台上，平台一般有三级台阶，称为**台基**（stereobate）和**柱基**（stylobate）。**多立克式立柱**（Doric column）由**柱身**（shaft）和**柱头**（capital）构成，柱身上通常有竖直的浅槽，即**柱槽**（fluting）。柱头包括一个外扩的**钟形饰**（echinus）和一块称作**柱顶板**（abacus）的方石板。**檐部**（entablature）包括立柱支撑的所有水平构件，又分为**额枋**（architrave，直接由立柱支撑的一排石板）、**檐壁**（frieze，由**三垄板**［triglyphs］和**嵌板**［metopes］交替组成，三垄板带有三个沟槽，嵌板光滑或带有雕饰）以及一个突出的水平**檐口**（cornice），或称**檐楣**（geison），檐口上有时有檐沟（sima）。檐部又支撑着呈三角形的**三角楣**（pediment）和屋顶的构件（倾斜的檐楣和檐沟）。

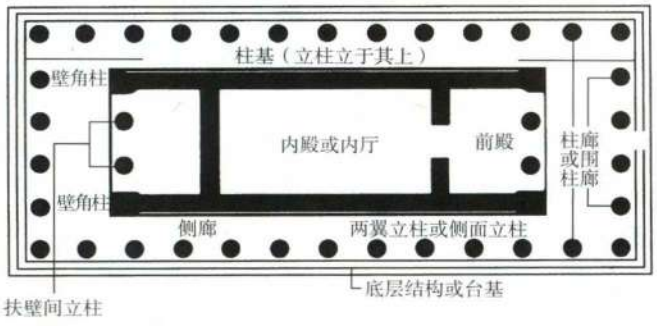


图 5.8 希腊典型围柱式神庙的平面图（根据 Grinnell 的图绘制）

爱奥尼亚神庙通常多一层水平基座，或称地基（euthynteria），同样有三级台阶。**爱奥尼亚式立柱**（Ionic column）与多立克立柱的不同之处在于每根立柱都有一个装饰性**柱础**（base），也许一开始是用来防止柱子底部被雨水侵蚀的。柱身较细，向上收窄也较不明显，柱顶板下方有一个双重的涡卷形结构，或称**涡卷饰**（volute），宽度远远超过柱身。与希腊大陆的风格相比，爱奥尼亚式立柱缺少那种结实强健的特质。相反，它使人联想起一株正在生长的植物，一株棕榈树，这一点与早先的埃及立柱相同，尽管它可能并非直接源于埃及。额枋上方的檐壁是连续的，而不是直观地分为三垄板和嵌板。

多立克式和爱奥尼亚式神庙都是用石板拼成，不用灰浆，因而要求石板的形状十分精确，以保证结合部位平整。必要时用金属暗销和扣钉将石块连在一起。除极少数特例以外，立柱一般由一段段**鼓石**（drum）构成。整个立柱组装到位以后才开凿柱身的柱槽。木椽上覆以陶瓦形成屋顶，天花板采用木制横梁。因此火灾一直威胁着神庙的安全。

这两种风格是如何在希腊出现的，为什么会如此

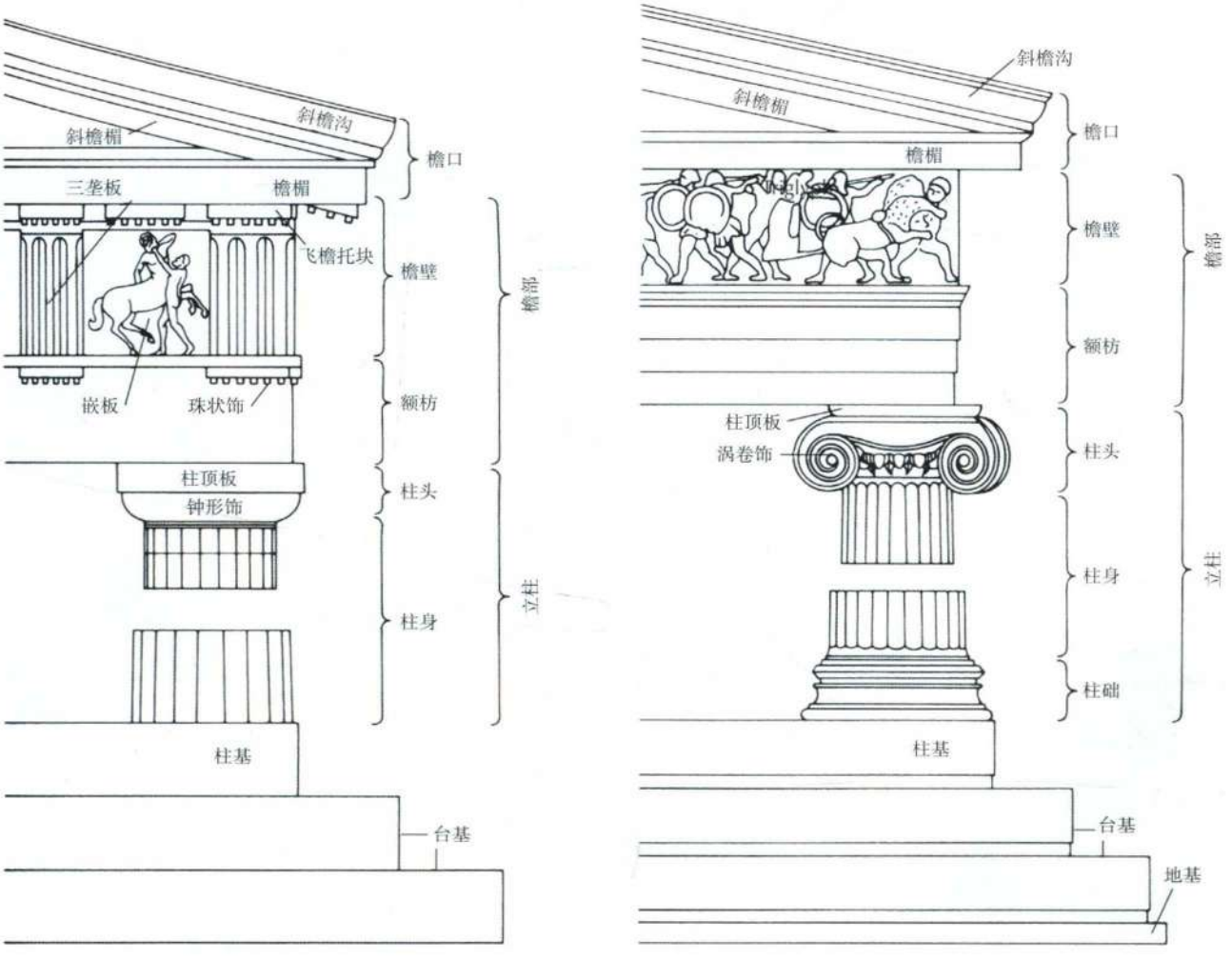


图 5.9 多立克和爱奥尼亚风格立视图

迅速地形成简洁凝练的体系，这些问题依旧令人疑惑。现存最古老的神庙遗迹表明，公元前600年之后不久，多立克风格的主要特征便已初具雏形。早期运用石料的希腊建筑家看来有三个不同的灵感来源：迈锡尼和埃及的石质建筑，以木头与泥砖为原料的希腊前古风建筑。希腊神庙的中央部分，即内殿和前殿，可能源自迈锡尼王宫谒见大厅的布局（见图4.19），这种借鉴也许是传统的延续，或是传统的复兴。若果真如此，这层关系或许就反映了迈锡尼文化在晚期希腊神话中的崇高地位。多立克式立柱的柱身由下而上逐渐变细，而米诺斯－迈锡尼式柱身是上粗下细。在此之前两千多年，在萨卡拉的佐塞金字塔墓葬区就有柱身带柱槽的半柱（见图3.6）。此外，神庙应该用石料建造并有大量立柱，这一观念也是来自埃及的，尽管埃及神庙规模更加宏大，内部空间更加开阔。学者猜测，希腊人自埃及汲取了许多切割和砌筑石料的技艺，以及一些建筑装饰与几何知识。从某种意义上说，希腊的围柱式神庙可以视为埃及圣殿的柱式庭院，只不过内外结构恰好相反。

一些学者将多立克式建筑的发展看作木制形式的石材化（即向石材的转化），因而以石制结构实现木材的功能。由此推论，三垄板一度用于遮挡木梁顶端，木梁原本由下方的木楔固定，后来演变成水珠状装饰物，名为**珠状饰**（guttae）（见图5.9）。嵌板则是从填补三垄板之间空隙以抵御天气变化的木板演变而来。**飞檐托块**（mutules，扁平的突出石块）则对应了木质屋顶中椽的末端。然而有些推论较有说服力。部分学者提出，三垄板的垂直分隔代表着三根半圆木，这种说法看来几乎不可能，柱身凹槽也未必是表现了树干上的锛痕，因为埃及的建筑师也在立柱上凿出柱槽，但他们很少使用木材来做支撑构件。建筑史学家需要不断思考如何从功能上对风格特征加以解释。

佩斯图姆的多立克式神庙　早期多立克式神庙的范本是意大利南部城市佩斯图姆（Paestum）两座保存完好的神庙，古风时期，那里曾是一个繁荣兴盛的希腊殖民地。两座神庙供奉的都是宙斯之妻，也就是赫拉女神，只是赫拉神庙II（Temple of Hera II）的建造时间要晚将近一个世纪，赫拉神庙I的结构被称为“公堂”（Basilica），即长方形的公共建筑（图5.10）。两座神庙的比例截然不同。神庙I（图5.10左侧）显得低矮平展，而神庙II则显得高大紧凑。这并不仅仅是因为神庙I的檐部大部分已不复存在，还因为神庙I是九柱式（enneastyle）建筑，而神庙II则是六柱式（hexastyle）。立柱外形改变也是原因



图5.10　**赫拉神庙I（“公堂”）**，约公元前550年，**赫拉神庙II（“波塞冬神庙”）**，约公元前500年。佩斯图姆



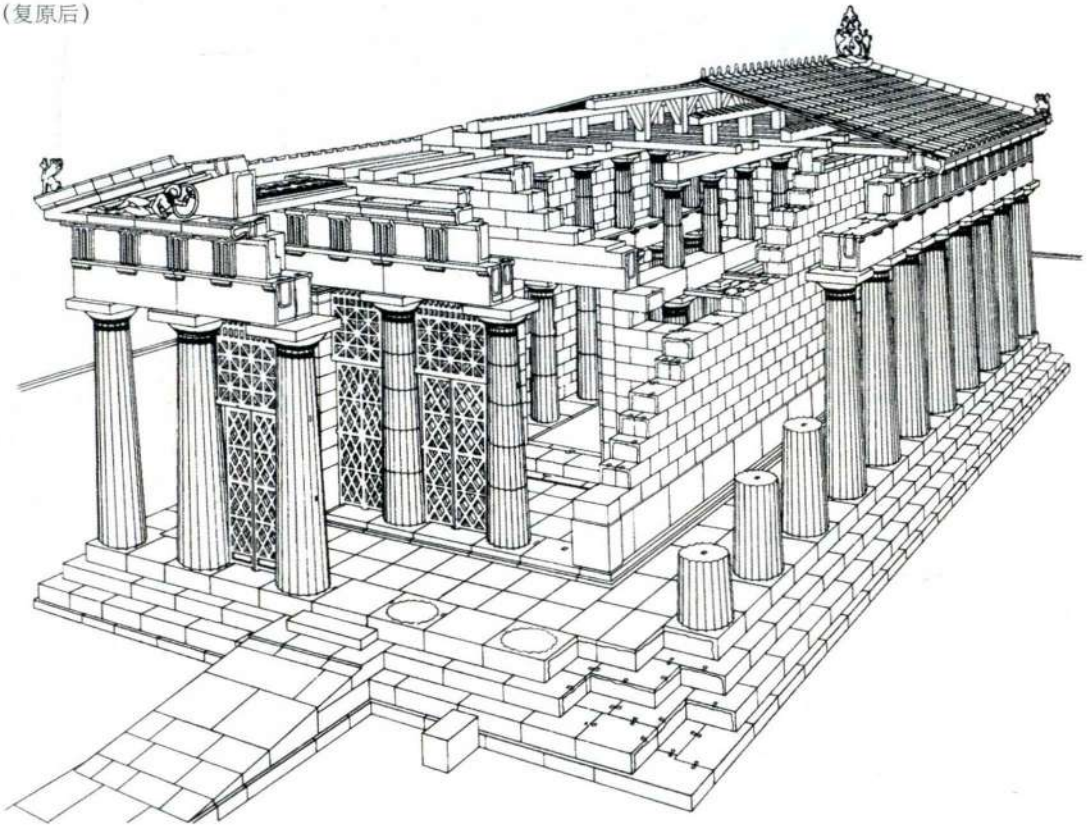
图 5.11　**赫拉神庙 II 内部。**约公元前 500 年

之一。在这两座神庙中，立柱的柱身都不是上下一般粗细，柱身三分之一处略为向外鼓出，到三分之二处又缩回。这种鼓起的效果称为**凸肚**（entasis），在建成较早的神庙 I 中更为明显。观者会觉得立柱在上层结构的压力下向外鼓出，而纤细的柱顶尽管有向外伸出的垫状柱头相助，也几乎难以承受沉重的压力。整个建筑由此获得了非凡的生命力，俨然有一种压力正蓄势待发。

赫拉神庙 II 是保存最好的多立克式神庙之一（图 5.11），向我们展示了大型多立克式神庙中支撑天花板的方式。内殿内部有两排立柱，每排上方又各有一组较小的立柱，尽管中间隔着额枋，但仍然形成了柱身自下而上不断变细的效果。这种双层内部结构最早见于埃癸娜岛（Aegina）的阿维亚神庙（Temple of Aphaia），建于约公元前 5 世纪初。插图所示是那座神庙的复原图（图 5.12），可见神庙结构的细节。

早期爱奥尼亚神庙　爱奥尼亚风格的出现比多立克风格约晚半个世纪。由其植物装饰来看，似乎深受

图 5.12　**埃癸娜岛阿维亚神庙剖面图**（复原后）



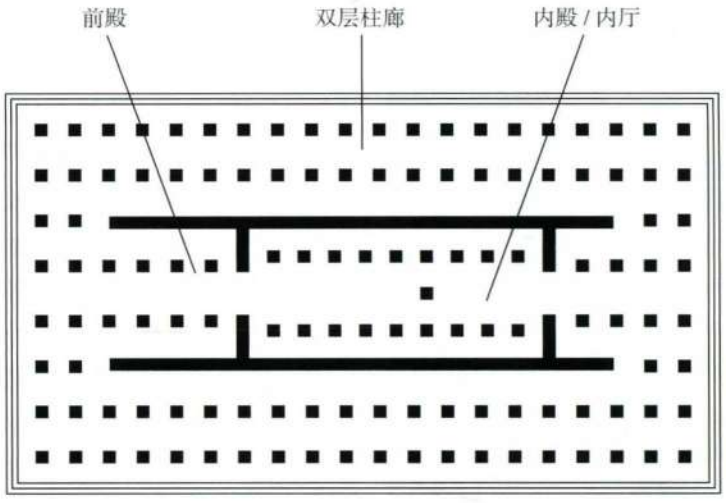


图 5.13　阿耳忒弥斯神庙复原平面图，土耳其以弗所。约公元前 560 年

近东风格的启发。与爱奥尼亚柱头最接近的是伊奥利亚（Aeolic）柱头，发现于老士麦拿（Old Smyrna）地区、希腊东部以及爱琴海东北部，而它本身明显是源自北叙利亚和腓尼基。最早的爱奥尼亚神庙建于希腊的爱奥尼亚区，主要城邦竞相在那里建起规模宏大、装饰富丽的神庙，彼此公开竞争。这些早期建筑很少留存至今。以弗所（Ephesos）的阿耳忒弥斯神庙（Temple of Artemis）在古代享有盛名，是古代世界七大奇迹之一。约公元前 560 年，以弗所人（Ephesians）聘请西奥多罗斯（Theodoros）在神庙地基上动工。此前不久，西奥多罗斯刚和另一个建筑师罗伊科斯（Rhoikos）在萨摩斯岛（Samos）设计了一座巨大的赫拉神庙。克诺索斯建筑师契斯佛龙（Chersiphron）及其子梅塔杰那斯（Metagenes）撰写过一篇论著，专门论述西奥多罗斯和罗伊科斯的建筑。与萨摩斯岛的神庙相似，以弗所的神庙也是双层围柱（dipteral）结构，外周有两排立柱（图 5.13）。加上柱头类似植物，这座建筑看起来就犹如一片森林。阿耳忒弥斯神庙比赫拉神庙更大，还是第一座几乎全部采用大理石建造的纪念性建筑。这些爱奥尼亚立柱象征意义明显：它们强调了各自城市对地区的领导权。

石雕

据文献记录，公元前 8 世纪时，希腊人用木材雕刻神像，这些神像都非常简单，但由于木材腐朽，它们无一存世。到了约公元前 650 年，雕塑家也像同时期的建筑师一样改用石料创作，由此开创了希腊艺术的一个伟大传统。新的雕刻主题使东方化风格区别于几何风格，它们到达希腊的主要渠道是来自近东地区的象牙雕刻与金属制品，同时也反映了埃及的影响。但这些都是可以随身携带的物品，不能解释大型石制建筑与雕塑的兴起，这一兴起的基础必定是对埃及艺术品及其制造工艺进行细致的现场观察。对于生活在尼罗河三角洲西部商贸营地的希腊商人来说，只需获得埃及国王萨姆提克一世（Psammetichus I，公元前 664—前 610 年在位）准许，就能有如此近距离研究的机会。

考丽与库罗斯　早期希腊雕塑明显借鉴了埃及雕刻家的技法和比例体系。图示中即为两尊早期希腊雕像，一尊是约公元前 630 年的小型女像，可能出自克里特（图 5.14），另一尊是真人大小的男青年裸像，约制作于公元前 600 年（图 5.15），现陈列在纽约的大都会艺术博物馆，所以被称为纽约的库罗斯（New York Kouros）。与早先的埃及雕像一样（见图 3.11 和 3.12），考丽与库罗斯都取僵硬的正面观，构思时考虑到了四个不同的面，反映了所用石块的形状。女像并腿站立，左臂垂于体侧，右臂举到胸前。与孟卡拉相似，希腊男青年像身材修长，肩部宽阔，左腿前伸，双臂垂在身侧，双拳紧握。他的肩膀、臀部和膝盖都是水平的。两尊雕像都采用了某种固定风格，头发像假发一样，与埃及的雕像相似，但也存在显著的差异。首先，希腊雕塑是真正的自立式，不再像埃及石像一样使用背部石板支撑。事实上，它们是艺术史上最早脱离支撑结构的大型石雕人像。不仅如此，希腊雕刻家还使用了透空技法（例如在两腿之间以及双臂与躯干之间雕出空隙），而埃及的石像几乎没有缝隙，各部分之间的空隙也并不凿穿。早期的希腊雕塑比埃及前辈风格更加固定。最明显的便是瞪大的双眼，粗重弯曲的眉毛使之更加醒目，并且人体构造都采用线性



图 5.14 《考丽［少女像］》（*Kore[Maiden]*）。约公元前 630 年。石灰石，高 62.3 厘米。巴黎卢浮宫

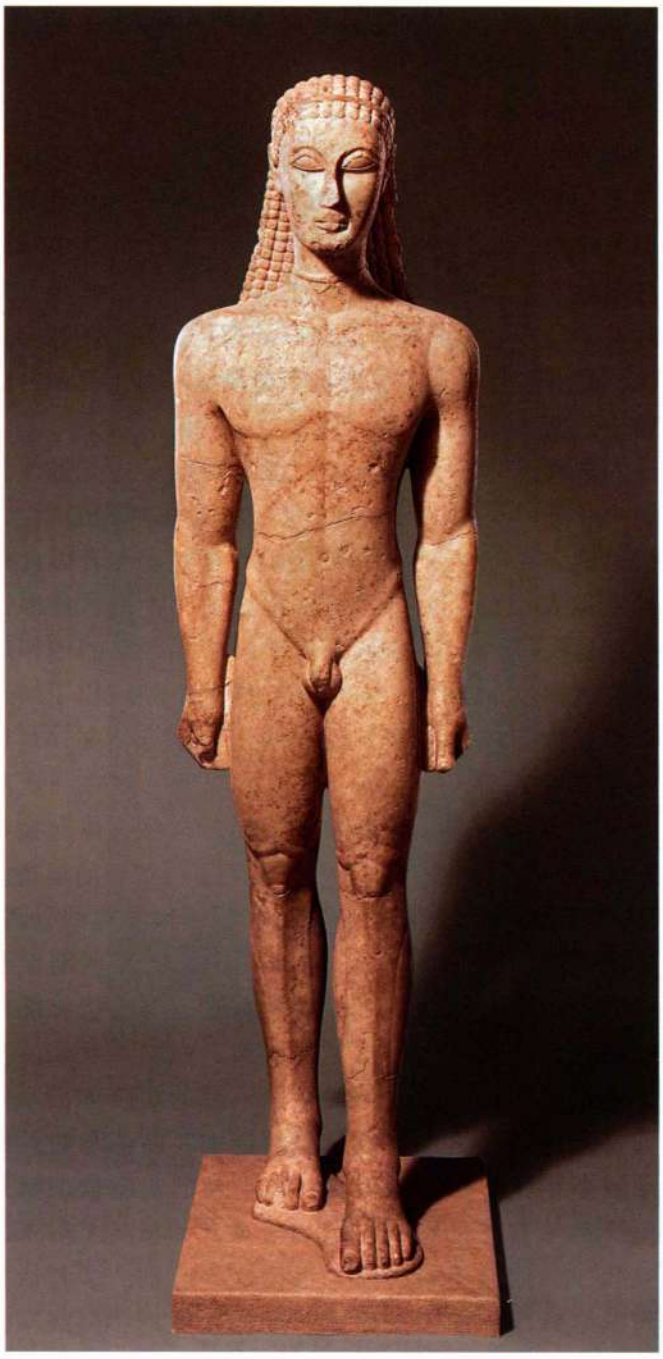


图 5.15 《库罗斯［少男像］》（*Kouros[Youth]*）。约公元前 600—前 590 年。大理石，高 1.88 米。纽约大都会艺术博物馆

处理：青年男子的胸肌和胸廓就像是蚀刻在石头表面一般，而不像孟卡拉像那样是塑造而成。考丽像与大多数早期希腊女性雕像一样身着长裙。她的衣服紧贴身体，坦露胸部，但盖住了臀部和腿部，事实上，比起卡蒙若内比提王后像，这件长裙更像埃及块雕（见图 3.12）。希腊女像和孟卡拉像都着衣，而希腊男像裸体。其中反映了这样一个事实：在古希腊，男子可以在公共场所裸体，但女子不行。

整个希腊世界有数十件这类古风雕像存世。有些是在神殿和墓地中发现，但大多数雕像根据发现地点来看是重复使用的，这就使得我们难以理解它们的功能。学者以希腊术语来命名这些雕像，女像统称为**考丽**（Kore，复数为 korai，即少女），男像统称为**库罗斯**（Kouros，复数为 kouroi，即少男）。这种称呼回避了进一步确认雕像身份的困难。一些雕像上刻有艺术家的姓名（“我出自某某人之手”）或给神祇的献辞，主要是给阿波罗的颂词。由此看来，这些雕像就是还愿物品。但在大多数情况下，我们不知道它们代表的是谁，是供奉者、神祇、还是如神明一般受到民众景仰的人，如体育竞赛中的优胜者。那些放置在坟墓上

的雕像可能代表墓中的死者，但也偶见女子墓地上立着一尊库罗斯。

雕刻家并未着意表现个性特征，因此这些雕像只能笼统地代表死者。就其背景环境来看，这些雕像很可能是人神共有的完美体态与生命力的理想化身。但显然只有富人才有财力建造它们，因为许多雕像远远超过真人大小，并且是用上等大理石雕刻而成。实际上，这些雕像的统一风格可能揭示了它们的社会功能：富有的赞助人借订造这类雕像显示了自己的社会地位，也表明了自己属于统治社会的精英分子。

年代测定和自然主义 古风时期从公元前 7 世纪中叶延续至约公元前 480 年。在这一时间范围内，很难确定自立式雕像更加确切的年代。学者因此根据雕像表现自然风格的程度建立了一个断代体系。根据这一体系，雕像越显现出风格化，它的创作时期应该就越早。对比图 5.15 与图 5.16 就可以了解这个模式如何运作。图 5.16 中底座上刻有铭文，写明这是克罗索斯（Kroisos）的墓葬雕像，他在一次战役中英勇献身。与同类雕像一样，这尊雕像起初也曾着色，头发和瞳孔部位仍然可见颜料留下的痕迹。不同于纽约的库罗斯所表现的生硬平面和直线处理，这尊出土于阿纳维索斯（Anavysos）的库罗斯全身以突起的曲线塑造而成。注视着它，观者仿佛能感受到雕琢过的石头中包裹着肌肉、肌腱和骨骼。身体更富于弹性，使人觉得它似乎真的能自如活动。五官的比例也更加自然。总的说来，面部与纽约的库罗斯相比不那么像面具，但上翘的双唇依旧呈现出一种不自然的微笑，名为古风式的微笑（Archaic Smile），眼睛不带笑意。根据这些区别，学者认为阿纳维索斯的库罗斯要比纽约的库罗斯“高级”，并推断前者的制作时间晚约 75 年。鉴于希腊雕塑此后的发展轨迹，我们有充分的理由相信这种鉴定古风雕塑年代的方法多少是准确的（考虑到地区差异等因素）。尽管如此，此处应当强调的是这种方法的基础不是事实，而是假设，即假设雕塑家或其顾客是力求实现自然主义风格的。

考丽雕像的发展程式看来与库罗斯相似。例如图 5.17 中的考丽，她身体呈块状，强调腰部，看来是图 5.14 中考丽的“直系后裔”。由于她身着厚实的羊毛衣服（peplos），也被称为《穿羊毛衣裙的考丽》（*Peplos Kore*）。左手原本向前伸出，托着一件还愿品，如果没有断落的话，一定会赋予她不同于早期考丽像的空间感。头发的处理也大有新意，因为头发更加自然，一绺绺柔和卷曲的长发自肩垂下，同图 5.14 中僵直的

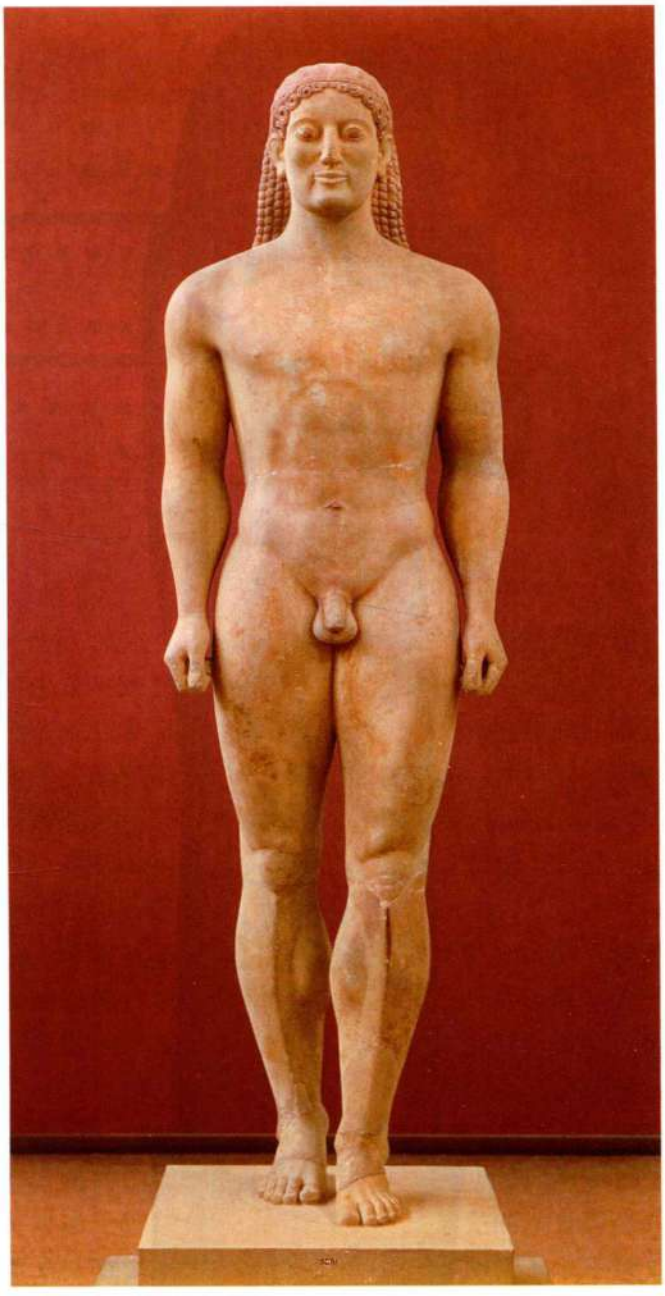


图 5.16《克罗索斯［阿纳维索斯的库罗斯］》（*Kroisos/Kouros from Anavysos*）。约公元前 540—前 525 年。大理石，高 1.9 米。雅典国家博物馆

假发全然不同。面庞更为丰腴，微笑非常温柔自然，笑意从嘴角一直漾到脸颊。学者因此推断这尊雕像比图 5.14 中的作品晚了整整一个世纪。

尽管如此，考丽类型比库罗斯的变化更为丰富。部分原因是考丽像都穿着衣服，因此涉及如何处理身体和服装的关系。同样还能反映出服饰习惯的演变或地方风格的差异。图 5.18 中的考丽像比《穿羊毛衣裙的考丽》要晚约十年，毫无后者的那种质朴感。两尊雕像都发现于雅典卫城，但她可能来自希腊爱奥尼亚地区的希俄斯岛（Chios）。与此前讨论过的考丽像不同，这尊雕像中的少女斜披着较为厚实的



图 5.17 《穿多利安式羊毛衣裙的考丽》（*Kore in Dorian Peplos*），又名**《穿羊毛衣裙的考丽》**。约公元前 530 年。大理石，高 122 厘米。雅典卫城博物馆



图 5.18 《考丽》（*Kore*），出自希俄斯岛（？）。约公元前 520 年。大理石，高 55.3 厘米。雅典卫城博物馆

大方袍（himation），方袍内是轻便的爱奥尼亚式束腰长袍（chiton），这种装束取代了流行的披肩。不同层次的衣服垂下，形成柔和的曲线，但衣服的繁复褶皱、褶痕及丰富的布料材质几乎有些喧宾夺主。色彩在这类作品中起着十分重要的作用，幸运的是这尊考丽像的色彩脱落并不十分严重。

建筑雕塑：建筑焕发生机

初次营造石制神庙后不久，希腊人也开始用建筑雕塑来装饰这些神庙。事实上，萨摩斯岛的西奥多罗斯等早期的希腊建筑师常常也创作雕塑，雕塑能将建筑连结为一个整体，使它富有活力。这些雕塑上残留的颜料表明它们通常都涂有鲜艳的色彩，颠覆了以往认为古代雕塑就是使用洁白无色的大理石的观念。

自古王国时期起，埃及人就一直用大量浮雕来装饰墙壁和立柱。但是，这些浮雕很浅（如图 3.29），并不会打破表面的连续性，其本身也没有什么重量和体积，所以它们与建筑背景的关系就像壁画一样。亚述王国、巴比伦王国和波斯帝国的建筑浮雕也是如此（如图 2.21 和 2.22）。

但古代近东地区还存在另一种建筑雕塑，可能由赫梯人首创，即在砌筑城堡或宫殿入口的大石块上雕刻凸出的守护怪物（见图 2.23）。这一传统可能直接或间接地影响了迈锡尼狮门的雕塑（见图 4.22）。

科孚岛的阿耳忒弥斯神庙 只要看到科孚岛上阿耳忒弥斯神庙的正立面就会知道，后来的希腊建筑雕塑从观念上来说确实继承沿袭了狮门浮雕。这座神庙建于公元前 600 年之后不久，属早期古风风格（图 5.19 和 5.20）。其雕塑也局限在三角楣内，即天花板与屋

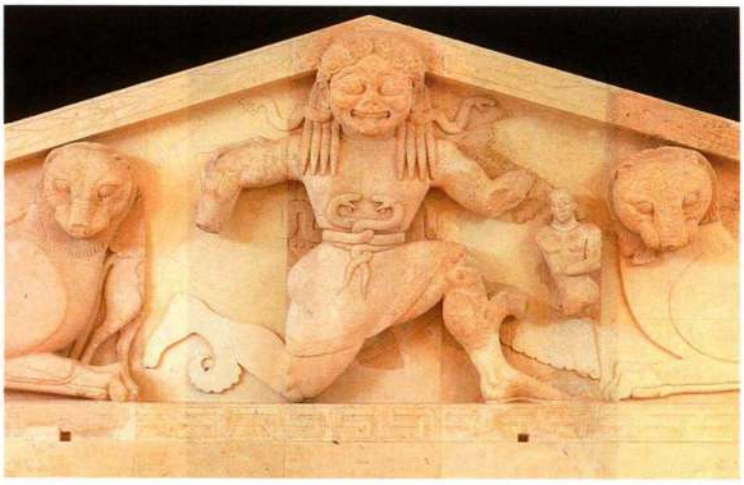


图 5.19　阿耳忒弥斯神庙西三角楣中部，希腊科孚岛。约公元前 600—前 580 年。石灰石，高 2.8 米。希腊科孚岛考古博物馆

顶之间的三角形区域。三角楣就像一道屏障，防止后面的木椽受潮。它也成为三角楣雕塑的背景。

从技法上来说，这些雕塑是高浮雕，与迈锡尼的守护母狮相同。然而特别的是，狮身雕得很深，几乎与背景脱离，看起来似乎独立于背景建筑。实际上，中间人物的头部竟然超出了三角区的内沿，仿佛正从三角楣上探身出来。雕刻家的这一处理加强了雕像的视觉冲击力，也强化了她的功能。虽然这座神庙是为阿耳忒弥斯女神而建，但雕像表现的是蛇发美杜莎（Medusa），希腊神话中的**戈耳贡女妖**（Gorgon）之一。据说美杜莎外貌可怖，任何人见到她都会变成石头。珀耳修斯（Perseus）得众神襄助，通过盾牌映出的影子来判断方向，用剑砍下了她的头。

美杜莎过去一直被认为是视觉上的守护形象，但最近的研究提出她是神祇威力的直观表现。她被构想为动物的女主人，见证着女神的权势及其对自然的统治。两只大型猫科动物卧于美杜莎两侧，这种纹章式布局可见于迈锡尼狮门等许多早先的近东雕塑。为了突出雕塑家的意旨，三角楣中还加入了叙事元素。在主要组像之间及组像之后的空间内，雕塑家嵌入了不少次要形象。美杜莎两旁是她的孩子，飞马珀加索斯（Pegasus）和克律萨俄耳（Chrysaor），美杜莎被珀耳修斯砍下头颅时，它们就由溅出的血滴中诞生。从逻辑上讲，它们尚不存在，因为美杜莎的头还安然无恙，但它们的出现预示着未来，珀耳修斯将获得戈耳贡女妖的力量，正如雕塑家依靠阿耳忒弥斯的帮助在雕塑中获得了戈耳贡女妖的力量。雕塑家将同一故事中两个不同的时刻融合为一，即采用概观叙事（synoptic narrative）手法，使这个故事生动再现。三角楣的角落中另有两组形象，表现的可能是宙斯和波塞冬与巨人族作战（gigantomachy）的场景，这个凡界的种族妄想推翻诸神。与浮雕中央的形象一样，他们也使世人警醒，因为诸神消灭了野心膨胀的巨人族。

两只猫科动物的斜靠姿势恰好适合三角楣的形状。然而为了在美杜莎两侧雕刻珀加索斯和克律萨俄耳，并在角落中雕出组像，雕塑家使用了比主要形象小得多的比例。三角楣的形状给雕塑带来了困难，由后人的解决方法来看，此处使用不同比例的做法并不尽如人意。

除在三角楣平面饰以浮雕外，希腊人可能还在其两端及中部顶端上方安放一些独立雕塑，名为**檐饰**（acroteria，常以赤陶制成），使建筑顶部单调的轮廓线略显柔和（见图 5.21）。希腊雕塑师还以雕塑装饰檐壁。在科孚岛等地的多立克式神庙中，檐壁包括互相间隔排列的三垄板与嵌板，嵌板常以人物场景装饰。在爱奥尼亚建筑中，檐壁上有一条连续的绘画或

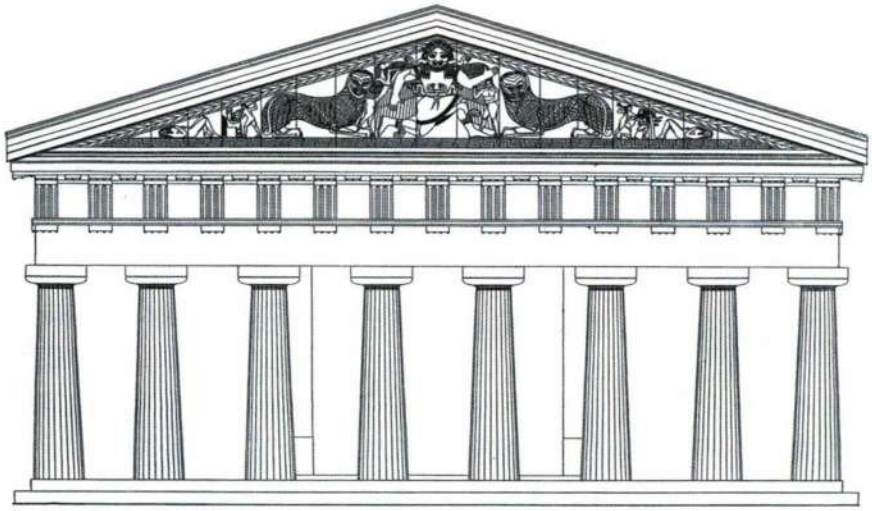


图 5.20　科孚岛阿耳忒弥斯神庙西立面的复原图（根据 Rodenwaldt 的图绘制）

雕塑。此外，爱奥尼亚建筑有时还以女性雕像取代立柱支撑门廊的屋顶，称为**女像柱**（caryatids），别具装饰意味（见图 5.21 和 5.53）。

德尔斐城的锡弗诺斯宝库 德尔斐的一座宝库集中体现了这些爱奥尼亚建筑特征，宝库由爱奥尼亚地区的锡弗诺斯（Siphnos）岛民所建，时间是公元前 525 年前不久。宝库就像小型的神庙，用来存放还愿物品，通常富丽堂皇。虽然锡弗诺斯宝库（Treasury of the Siphnians）已不复存在，但考古学家依旧能够根据残存部分完成复原图（图 5.21 和 5.22）。支撑着门廊额枋的是两根女像柱。额枋上方的檐壁雕饰精细。图示的细节部分（图 5.22）刻画了希腊神话中诸神与巨人战斗的一个场面：在画面最左端，为母神库柏勒（Cybele）拉战车的两头狮子将一个巨人撕成两半，巨人显得痛苦万分；在它们前方，阿波罗同阿耳忒弥斯并肩前进，引弓搭箭，射向巨人的方阵，他们的武器原本是以金属铸造后添加上去的；一位死去的巨人被剥光了盔甲，倒在他们脚下。如同科孚岛神庙上的三角楣一样，这处雕塑表现的故事也是一种警戒，提醒凡人不要妄图僭越他们在万物秩序中的自然地位。尽管题材是神话故事，但它提供了大量有关当时武器和战术的细节。

令人赞叹的是，这面浮雕的深度只不过区区几厘米。在有限深度的空间内，雕刻家们（可以看出出自多人之手）实现了多重空间深度。最靠近观者的人物的胳膊和腿是采用圆雕技法；第二层和第三层的形体较浅，但即使是离观者最远的人物也没有隐入背景。由此形成的人物关系显出了战争中的冲突和张力，此前的叙事浮雕从未取得如此效果。

如同科孚岛浮雕一样，主角人物充满了整个雕饰区域，增加了檐壁的表现力。这是希腊艺术古风和古典时期的主要特色。随着时间推移，制作三角楣雕塑的雕刻家尝试各种新方法，既能填满这个三角形区域，又能保持比例一致。他们或许由锡弗诺斯宝库的檐壁浮雕等范例中得到启示，开始使用一系列不同的姿势，并在表现自然运动的人体方面迈进了一大步。这一点在阿维亚神庙的三角楣上体现得很明显，这座神庙位于埃癸娜岛上，那是萨罗尼克（Saronic）海湾中的一座岛屿，与阿提卡隔海相望（见图 5.12）。

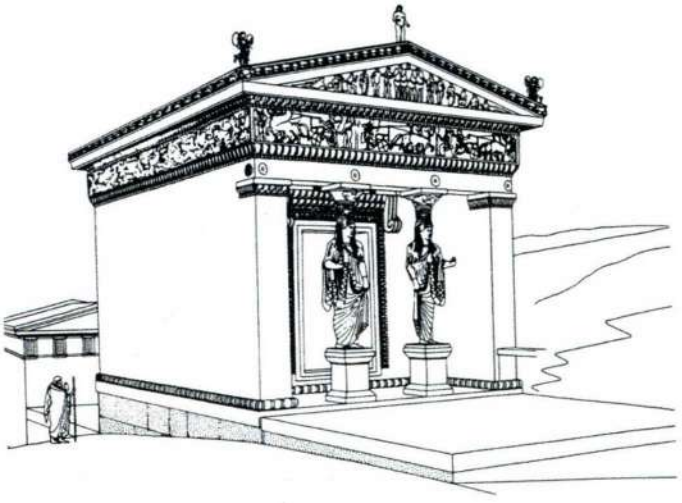


图 5.21 锡弗诺斯宝库复原图，位于德尔斐的阿波罗圣殿。约公元前 525 年



图 5.22 《诸神与巨人族之战》（*Battle of the Gods and Giants*），出自德尔斐锡弗诺斯宝库的北部檐壁。约公元前 530 年。大理石，高 66 厘米。德尔斐考古博物馆

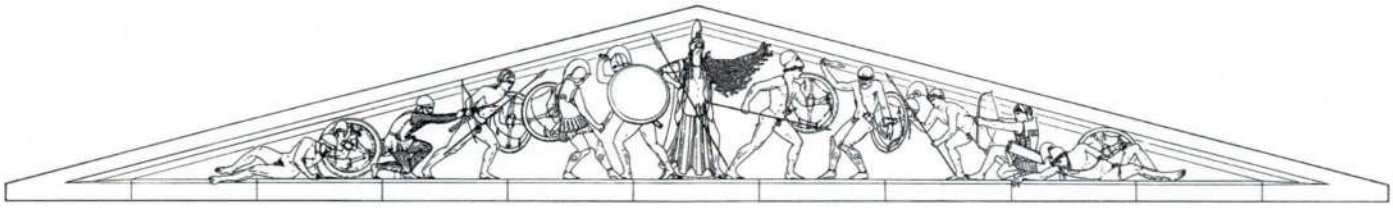


图 5.23　埃癸娜岛阿维亚神庙东三角楣的复原图（根据 Ohly 的图绘制）

埃癸娜岛阿维亚神庙的三角楣　公元前 490 年，波斯人占领了埃癸娜岛，他们可能毁坏了神庙东面的三角楣。公元前 480 年，埃癸娜岛民在萨拉米斯（Salamis）战役中击败波斯人，之后定做了现存的这个三角楣（图 5.23）。它描绘的是第一次洗劫特洛伊的场景，领导者是赫剌克勒斯和萨拉米斯国王特拉蒙（Telamon）。西面的三角楣约为公元前 510—前 500 年制成，描绘的是由赫剌克勒斯的亲戚阿伽门农领导的第二次对特洛伊的围城之战（《伊利亚特》中有详细描述）。采用这一对题材是为了纪念埃癸娜岛英雄在两场战争中所起的重要作用，进一步来说，是纪念埃癸娜海军对萨拉米斯战役胜利的贡献。通过寓言故事将历史事件升华为普遍真理正是希腊艺术的典型特征。

两面三角楣中的人物都完全是圆雕，独立于其背景。东三角楣被发现时已成地上的碎片，学者对于这些碎片的准确排列位置还有争议，但它们在三角楣中的相对位置比较确定。设计者在雕像中使用了一系列动态的姿势，人物高度顺着三角区斜边变化，但比例不变（图 5.23）。根据高度的差异可以确定各个人物在浮雕中的原始位置。中间赫然而立的是女神雅典娜，她主宰着希腊人与特洛伊人的战争，激烈的战斗就在她身旁展开。三角楣两端各有一名跪射的弓箭手遥相呼应。中线两侧人物动作对称，形成平衡的构图，因此虽然单个人物姿态各异，它们仍然构成统一的装饰图案。

将西三角楣上一个倒地的勇士（图 5.24）与年代较晚的东三角楣上的相同人物（图 5.25）相比较，我们能够看到，在这几十年的间隔中，雕塑家越来越接近自然风格。对比的两个人物都在垂死中倒地，这样的姿态巧妙地解决了填充角落空间的难题。西三角楣上的勇士是单臂撑地，而晚期制作的勇士则是以盾牌支撑，摇摇欲坠，沉重的身体看来随时会使他倒地。两位雕塑家都试图表现垂死勇士在死亡的痛苦中身体的扭曲：早期的雕塑家将勇士的腿交叉成怪异的姿势，而晚期的雕塑家采用了较为自然的姿势，勇士扭转腰部，左肩转到另一个平面。尽管后一个勇士的身体结构依旧没有完全顺应他的姿势（如右臂用力，但胸部几乎没有相应扩张），但他的身体较之前一个勇士更接近真人。他也不再像以往的雕像一样凝视正面，而是将目光投向他面前的地面。这一姿态暗示他在内省：早期勇士神秘莫测的微笑表情被摈弃了，取而代之的是一个勇士在生命最后时刻的痛苦和情感。

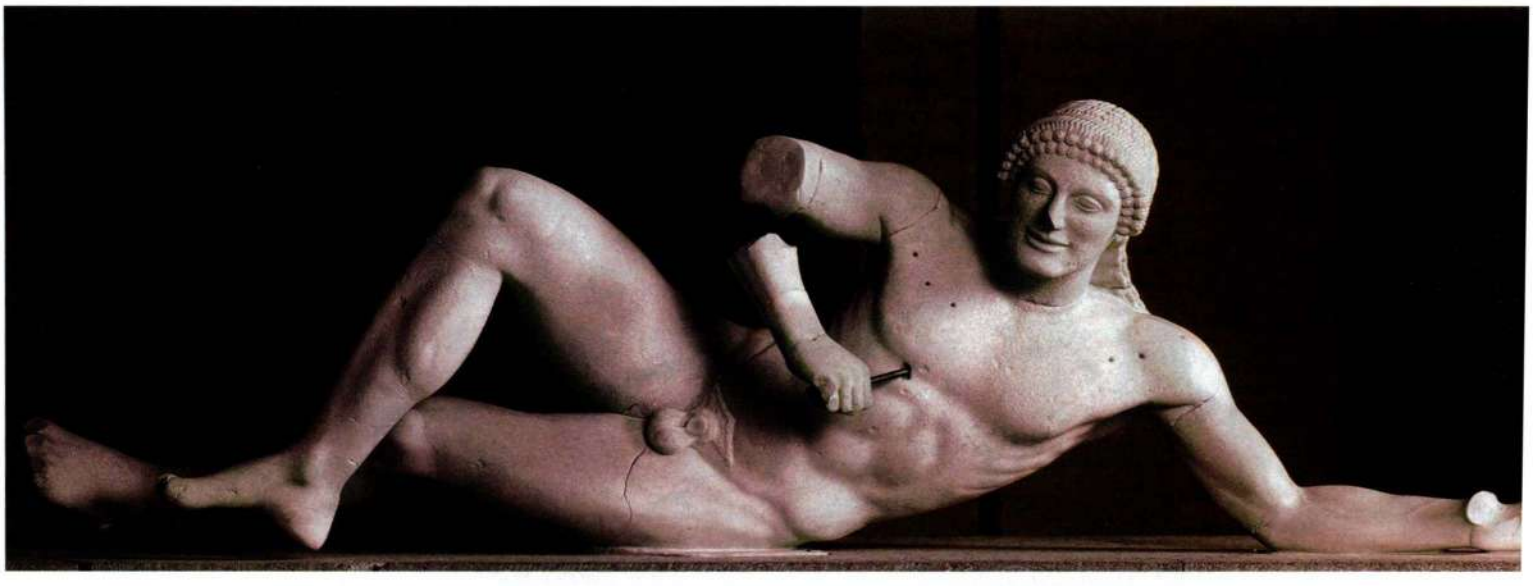


图 5.24　《垂死的勇士》（*Dying Warrior*），出自阿维亚神庙的西三角楣。约公元前 500—前 490 年。大理石，长 1.59 米。慕尼黑州立文物博物馆

瓶画：宴饮的艺术

在瓶画艺术领域，古风风格取代了东方化风格，雅典和其他文化中心的作坊生产出十分精美的陶器，绘有取材自神话传说和日常生活的场景。下列图示中的陶器都是酒具，但并不用于日常生活。希腊人日常使用的酒具一般较为质朴，不加装饰。彩饰的陶器只在**宴饮**（symposium）等重要场合使用，这是只有男人和高等妓女参与的酒会，妻子和其他良家妇女都不能参加。房间四周放置着躺椅，宴饮者倚卧于躺椅上，房间中央有一个彩绘的大调酒器（**酒瓮**［krater］），宴会主持者就用这个调酒缸给他们斟酒。欢宴中有音乐、诗歌、说书和文字游戏，最后常常是以欢爱结束，这样的情形经常描绘在酒杯上。然而正如柏拉图和色诺芬（Xenophon）所述，宴饮也有严肃的一面，那就是关于政治、伦理和道德的辩论。希腊人在其哲学、文学和戏剧中反复思索的大问题，例如美德的本质、个人生命的价值以及人神关系，就反映在身边的艺术图像之中，也受到这些图像的启发。

公元前 6 世纪中叶之后，许多最精致的陶器都有制作者的签名，表明制陶师与画师都为自己的工作自豪。在多数情况下，瓶画画家的风格各有不同，因此即使没有签名，学者也能辨认出他们的作品，并以现代的名称来分辨这些作品。有时同一制作者的作品可能会有数十件存世（最多的超过了 200 个），学者可以借此追踪一位匠师在长时间内的技艺发展。

东方化风格与古风风格瓶画的差异主要在于技法。在科林斯出土的芳油瓶（见图 5.5）上，人物部分是实心的黑色剪影，部分是仅仅勾勒轮廓的形象，也有的是两者的结合。到公元前 7 世纪末，在科林斯产品的影响之下，雅典瓶画家开始采用**黑绘技法**（black-figured technique）：整个图案都以黑色涂料描画，与红色黏土形成鲜明对照；内部细节用针尖刻出，然后在黑釉表面加上白色和紫色颜料来达到突出强调的效果。这种技法能够形成一种装饰性强的二维空间效果。技术进步也标志着一个强大出口产业的兴起，主要的买主是伊特鲁里亚人（Etruscans）。大量黑绘画瓶在伊特鲁里亚的墓葬中出土。因此，尽管这些画瓶（以及后来的红绘画瓶）从理论上来说代表着希腊（尤其是雅典）艺术的重要时期，但论其实际功能，我们便可以认为画瓶是伊特鲁里亚视觉艺术和墓葬文化的重要组成部分。

黑绘技法的典型范例之一是一尊雅典双耳瓶，从签名来看，制陶师和画师都是埃克基亚斯（Exekias），制作于公元前 6 世纪下叶（图 5.26）。画面中是荷马史诗英雄阿基里斯（Achilles）和埃阿斯（Ajax）在掷骰子玩。这个情节在现存的文献资料中找不到，它表明埃克基亚斯的灵感来源极其丰富。画中人物身体前倾，倚靠着各自的长矛，他们的盾牌搁在身后，靠在营帐内侧。黑色轮廓组成了一个协调的构图，桌子置于正中，其他元素在两侧对称排布。在黑色颜料面内，埃克基亚斯刻出了大量细节，尤其是两名勇士的斗篷；它们质地细密，与武器的黑亮光泽恰成对比。

这个场景的不同寻常的力量源于其内在张力。两名勇士在激烈战斗的间隙忙中偷闲，即便如此他们的武器也不离身，一只脚跟抬起，好像随时准备跃起，这是一种紧张的姿态。埃阿斯的右前方刻有一个字，



图 5.25 **《垂死的勇士》**，出自阿维亚神庙的东三角楣。约公元前 480 年。大理石，长 1.83 米。慕尼黑州立文物博物馆

写着“三”，就像是他喊出了自己的点数。阿基里斯戴着头盔，显得略占优势，他答“四”，宣布自己是赢家。但许多希腊人能够理解这个场景的讽刺意味，因为当他们重返战场时，阿基里斯将战死，埃阿斯要把朋友的尸体背回希腊军营，之后他将在绝望中自刎。事实上埃克基亚斯本人可能还画过他们的悲壮结局。这个双耳瓶是已知第一个表现这一游戏场面的陶器，这一题材后来广为流行，表明瓶画并不是孤立隔绝的艺术活动，画师会迅速对其他人的作品作出反应，时常交流切磋。

剪影般的黑绘技术尽管极具装饰效果，但艺术家对细节的刻画受到了限制。到公元前 6 世纪末，画师们发展出相反的程序：让形象保持陶土的红色，把背景涂黑。公元前 520—前 500 年间，这种**红绘技法**（red-figured technique）逐步取代了原来的方法。在随后几十年间，新技法的效果越来越明显，但在



图 5.26 《**阿基里斯和埃阿斯掷骰子**》（*Achilles and Ajax Playing Dice*），黑绘双耳罐，画师兼制陶师署名为埃克基亚斯。约公元前 540—前 530 年。高 61 厘米。梵蒂冈博物馆

约作于公元前 510—500 年间的一个双耳瓶上这些效应已然可见，瓶上署名欧西米德斯（Euthymides，图 5.27）。瓶画场景不再受轮廓描绘限制，画师可以自由挥洒，画笔下踏舞作乐的人物因而表现出自然的动态。他们纵情舞动，身体姿态各异，显示出欧西米德斯对于人体构造把握自如。比如，正中人物的肩胛不是水平的，而是反映出了手臂抬起的动作。人物正在转身，这样欧西米德斯就能采用**透视缩短法**（foreshortening），在一个平面上画出不同层面的身体结构（例如扭转的肩膀）。这是一个艺术家不断尝试创新的时代，事实上欧西米德斯对自己的画作如此自得，他在署名中还调侃了另一位同时代的画师，署名是“绝不是欧弗洛尼奥斯（Euphronios）”。图 5.28 所示的**细脚杯**（kylix）出自多里斯（Douris）之手，约制于公元前 490—前 480 年，瓶画中是曙光女神厄俄斯（Eos）深情地抱起儿子门农（Memnon）的尸体（图 5.28），厄俄斯与阿基里斯的母亲争相向宙斯求情，但后来门农死于阿基里斯之手。多里斯深谙如何表现衣服下的肢体轮廓，也懂得如何将刚健有力的轮廓同纤细柔和的细节相结合，如那些表示门农躯体细节结构的线条。厄俄斯上举的翅膀反衬出门农沉重的尸体，或许这是在讽刺宙斯，因为他仅仅用一个灵魂的天平决定两位勇士的命运，而天平倾向了门农，宣判了他的死亡。杀死门农后，阿基里斯还剥下他的铠甲以示羞辱。在画中人像重叠之处，厄俄斯的束腰长袍轻盈飘逸，衬托着门农的裸体。他的脆弱又反衬了母亲无力救助自己儿子的悲痛绝望。

画面的核心是自然流露的情感。多里斯细腻地表达了无情命运带来的苦难和诸神对凡人的冷漠无情。一如我们在埃癸娜三角楣上所见到的，描绘苦难以及人如何面对苦难是晚期古风艺术最卓越的成就。在这个神话场景中，雅典人可能看见了自己在波斯战争中所经历过的恐惧。从铭文判断，这个陶器是用于日常生活的，带有画师与制陶师的签名，还有一则典型的希腊陶器献辞：“美丽的赫莫杰尼斯（Hermogenes）”。

古典时期

公元前 5 世纪以危机开始。许多爱奥尼亚城邦起兵反抗波斯的统治，并得到雅典增援。波斯人在大流士一世率领下入侵希腊大陆。公元前 490 年，在马拉松战役（Battle of Marathon）中，雅典的万人军队联

大事年表

公元前 7 世纪——多立克和爱奥尼亚风格形成

公元前 600 年——科孚岛阿耳忒弥斯神庙

公元前 6 世纪初——萨福的诗歌盛行

约公元前 500 年——红绘瓶画技法开始流行

公元前 490 年——希腊人在马拉松战役中击败波斯人



图 5.27 欧西米德斯：**《欢舞》**（*Dancing Revelers*）。红绘双耳瓶。约公元前 510—前 500 年。高 60 厘米。慕尼黑 Museum Antiker Kleinkunst



图 5.28 多里斯画师：**《厄俄斯与门农》**（*Eos and Memnon*）。希腊红绘浅杯的内面。约公元前 490—前 480 年。直径 26.7 厘米。巴黎卢浮宫

同来自布拉底（Plataea）附近的一个营击退了波斯人的九万大军。十年后，大流士之子薛西斯一世率领着一支更加庞大的军队卷土重来。在温泉关（Thermopylae）攻克斯巴达人的抵抗之后，他们攻占了雅典，洗劫焚毁了神庙和雕像。公元前 480—前 479 年，希腊人在萨拉米斯和布拉底两地与波斯人决战，最终击溃了入侵者。这些战役对于希腊人是转折点，是生死攸关的时刻，他们先是面对城邦被毁，经历了波斯入侵的恐怖后，终于迎来了胜利的狂欢，重获自信。至少在雅典，考古记录中都记载着波斯人对公共纪念物和公共建筑的毁坏，对于考古学家和艺术史家而言，这标志着古风时期的结束和古典时代的到来。

和波斯人进行的战争是对新建立不久的雅典民主政权的严峻考验，雅典不但取得了胜利，而且在战争结束时更加凝聚统一。雅典在抵御波斯人的同盟中成为领导城邦，并迅速发展成为一个政治经济帝国，推进了许多建筑和艺术工程。学者将波斯战争结束至公元前 4 世纪末亚历山大大帝逝世这段时期称作古典时期。这一时期涌现出了至今闻名的剧作家阿里斯托芬（Aristophanes）、埃斯库罗斯（Aeschylus）、索福克勒斯（sophocles）和欧里庇得斯（Euripides），他们为宗教节日表演创作了大量戏剧，还有苏格拉底（Socrates）、柏拉图和亚里士多德（Aristotle）这样的思想家潜心于哲学探索。当时最有影响力的政治领袖或许是伯里克利，公元前 5 世纪中期，他成为雅典的公众领袖，直到公元前 429 年去世，一直在这座城市的历史中扮演着关键角色。他大力支持艺术发展，大部分力量集中在美化城市的至高点：雅典卫城。

古典雕塑

波斯人在公元前 480 年洗劫了雅典卫城，从他们留下的断壁残垣中挖掘出了许多雕像，其中有一尊库

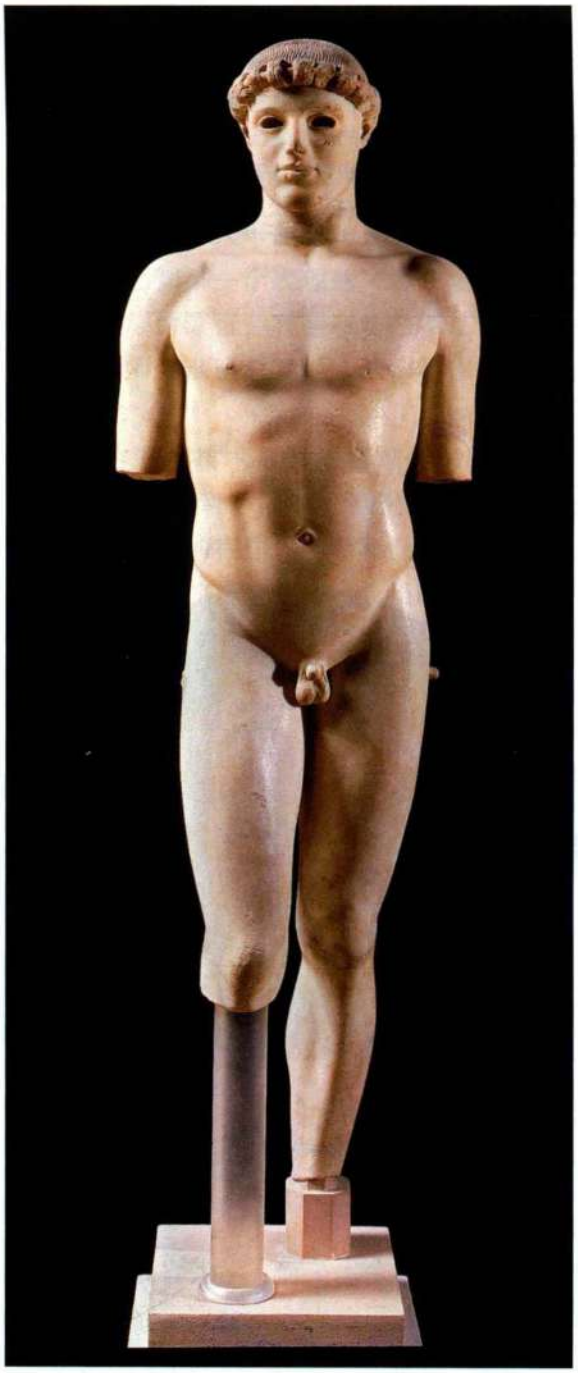


图 5.29 《克里提奥斯的少年》。约公元前 480 年。大理石，高 116.7 厘米。雅典卫城博物馆



图 5.30 《莫蒂阿的战车御者》(*Charioteer from Motya*)，西西里莫蒂阿。约公元前 450—前 440 年。大理石。莫蒂阿朱塞佩·惠特克（Giuseppe Whitaker）博物馆

罗斯像与众不同（图 5.29）。一些人认为这件作品出自雅典雕塑家克里提奥斯（Kritios）之手，因此称之为《克里提奥斯的少年》（*Kritios Boy*）。根据其出土地点，考古学家推断它的制作年代稍早于波斯人入袭的时期。它与上文讨论的古风库罗斯（见图 5.15、5.16）有着显著的区别，这不仅因为它是已知第一尊在完全意义上“站立”的雕像。尽管早期的库罗斯也是身体竖直，并没有依靠物体，也不是坐、跪或跑，但其姿势只是行走中凝固的瞬间，身体的重量均衡地分布在两条腿上。这样的姿势僵硬而不自然。和以前的库罗斯一样，《克里提奥斯的少年》也是一条腿在前，但是出现了一个重要的变化。雕塑家使青年的重心移动，他身体两侧形成一种精心安排的非对称性：前面那条腿的膝盖略低，右臀倾向内下方，左臀则向外上挺出；身体的轴线不是垂直线，而是呈倒 S 形。综合起来，这些微小的不对称因素表明身体的重量主要在左腿上，右腿则起着支撑作用，保持身体平衡。

《克里提奥斯的少年》不仅是站立着的，而且姿态轻松。艺术家敏锐地注意到了这种放松自然的站姿所形成的非对称平衡，艺术史家称之为**对立平衡**（contrapposto，出自意大利语）。担负主要重量的那条腿一般称为“承重腿”，另一条腿称为“自由腿”。这一简单发现带来了惊人的成果，人们开始认识到当身体的一部分动作时，其他部分会发生相应变化。自

由腿膝盖微屈，骨盆会随之轻微转动，脊椎相应弯曲，双肩也会因此而倾斜。这种将人体视为统一整体的方法使艺术家能以一种新的自然主义来表现人体运动。的确，虽然《克里提奥斯的少年》是静止的，但他的肌肉似乎在运动，雕像仿佛具有了生命，他仿佛能够真的动起来。艺术家同时还意识到严格取法自然未必能得到满意的效果。因此，就像后来帕特农神庙（Parthenon）中的雕像一样（见第 132 和 134 页），《克里提奥斯的少年》也是精心提炼的成果。雕塑家强调了骨盆上肌肉的线条，使大腿和躯干更加协调，从身体正面到背部的过渡更流畅。这使得雕塑更具立体感，也吸引观者由不同角度全面地欣赏雕像。

对肌肉系统的创新表现手法首次给予观者这样的印象：在大理石下有骨有肉，骨骼将雕像全身连接成一个真正的有机体。一种对于肉体和大理石表面的处理手法加强了这种印象。肉体有了一种美感，一种迥异于早期库罗斯的细腻柔和，雕塑家还反复打磨大理石表面使之显出温润的光泽。古风式的微笑也不见了，很可能归功于对人类面容的细致观察。脸部显得柔软丰腴，尤其是在下颌部位，这将成为古典时期早期雕塑的特征。头部稍稍偏离正面，不同于早期库罗斯的正面直视，这尊雕像中的人物仿佛沉浸在自己的思绪中。

在西西里岛西部莫蒂阿（Motya）的希腊 – 迦太基（Greco–Punic）殖民地出土的一尊雕像也表现出类似的美感（见地图 5.1 和 5.30）。与《克里提奥斯的少年》相似，这尊雕像中的年轻人也是以对立平衡姿势站立，身体略微弯曲，头部稍稍转离中轴。这个男青年身着战车驭者的吐尼克袍（tunic），胸前有一条宽阔的系带。雕塑家以轻柔的织物“遮掩”住身体



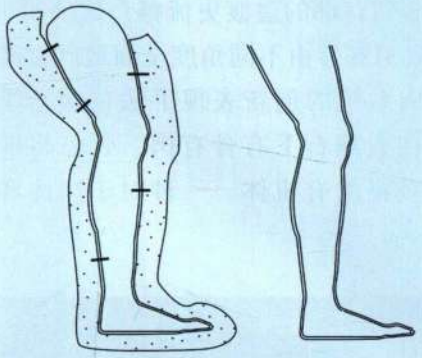
图 5.31　《宙斯或波塞冬像》（*Zeus or Poseidon*）。约公元前 460—前 450 年。青铜，高 1.9 米。雅典国家考古博物馆。文化部考古收入基金会。15161

间接失蜡法流程

宙斯/波塞冬像（图 5.31）是现存最早以间接失蜡法制作的希腊雕像之一。使用这一技法，雕塑家的作品形式在空间上比石雕更为自由。伸出的四肢可以分别制作，然后焊接到躯干上，因而不再需要有碍美观的支撑物。可以比较宙斯自由伸出的双臂和《尼多斯的阿佛洛狄忒》中连结在臀部和衣物之间的支撑物（图 5.60）。

埃及人、米诺斯和早期的希腊人经常以直接失蜡法制造实心的青铜小雕像。这种技法很简单：雕塑家先用蜡塑像，表面敷上黏土，形成一个模具，加热使蜡流出；在坩埚中以 9:1 的比例熔化铜和锡，将制好的合金倒入黏土模具中“蜡流失”后形成的空间。但因为以这种方式制作的雕像是实心的，所以就有其严重的局限性。实心浇注的真人大小的雕像造价昂贵，无比沉重，在合金冷却时还容易形成看不见的气泡和裂缝。因而从公元前 8 世纪至前 6 世纪，希腊人开发出了间接失蜡法，借此可以铸造任何比例的空心雕像。

首先，雕塑家先以黏土塑造出金属雕像的基本形状，在黏土表面敷上一层蜡，厚度与最终金属**浇注**（casting）的厚度相当，在蜡层上精心雕刻出雕塑的细节。然后将塑像切分成头、躯干和四肢等部分。每一部分在蜡层表面敷上厚厚的黏土，以金属销钉与内芯的黏土固定在一起。整体加热使蜡熔化流出。将熔好的金属——通常是青铜，有时也用金或银——灌入“蜡流失”后形成的空间。待金属冷却后，卸掉外层和内层的模具，便得到一个金属铸件：雕像的头、躯干、手臂等等。雕塑家再将各个部分焊接在一起做出雕塑。最后打磨表面，雕凿头发和皮肤褶皱等细节，以象牙、宝石、铜、玻璃或贵金属镶嵌眼睛、牙齿、嘴唇、乳头等面貌特征和衣服上的图案。



间接失蜡法流程

的全部曲线，看似遮蔽，实则显露。

《克里提奥斯的少年》代表着希腊艺术一个至关重要的阶段。它带来的变化之一是热心探索对于运动的表现，这正是早期古典雕塑的特征。一尊杰出的裸体青铜像是其典范，它的制作时间约为公元前 460—前 450 年，打捞自希腊近海（图 5.31）。雕像高近 2.1 米，是一个四肢伸展的男子在作投掷的动作。学者认为他可能是正要发出闪电的宙斯，或是要掷出三叉戟的海神波塞冬。雕像兼具动作的力度和坚实的稳定性，两者又形成对比，产生了庄严的效果，显示出神祇令人畏惧的力量。这件作品表明，艺术家不但善于观察，了解运动中的人体，而且熟谙青铜的强度，正因为这种强度，雕像的手臂才能够不用支撑而笔直伸出（见本页的材料与技法）。大约十年以后，即公元前 450 年前后，米隆（Myron）创作了在当时享有盛誉的青铜雕像《掷铁饼者》（*Diskobolos[Discus Thrower]*）。和大多数希腊青铜雕塑一样，它也是因其罗马复制品（图 5.32）才为我们所了解（见第一部分末尾的附加原始文献）。假如说宙斯/波塞冬的青铜像通过刻画动作发出前的时刻来表现即将发生的动作，米隆则是将一系列动作用一个姿势集中表现出来，躯干猛烈扭曲，手臂与腿处于同一平面。蜷曲的身体达到完美平衡，人物姿态由此表现出这个动作的精髓。

持矛者：比例与和谐的典范 《克里提奥斯的少年》体现出的创新在半个世纪中为雕塑家所探索，孜孜以求人体的表现力。其中一位是阿戈斯的波利克里托斯（Polykleitos），他最著名的作品《持矛者》（*Doryphoros[Spear Bearer]*，图 5.33）通过无数罗马复制品流传至今。这件雕塑的对立平衡比《克里提奥斯的少年》更强，头部偏转更为明显。艺术家似乎着迷于对立平衡所提供的可能性，精确研究了身体左、右两侧在采取这个姿势时的解剖结构变化。“受力”的左臂与在前的“承重”右腿平衡，“放松”的右臂则平衡着“自由”的左腿。然而波利克里托斯在这件雕塑中不仅仅研究了解剖结构。他探索了匀称（symmetria）的原则，使部分与部分之间以及部分与整体之间都相互协调。他还提出了韵律（rhythmos，结构和运动）的原则。《持矛者》表现了波利克里托斯的理想比例系统，不仅考虑身体各部分的比例，还适用于部分与部分之间及其与整个身体的关系。据一

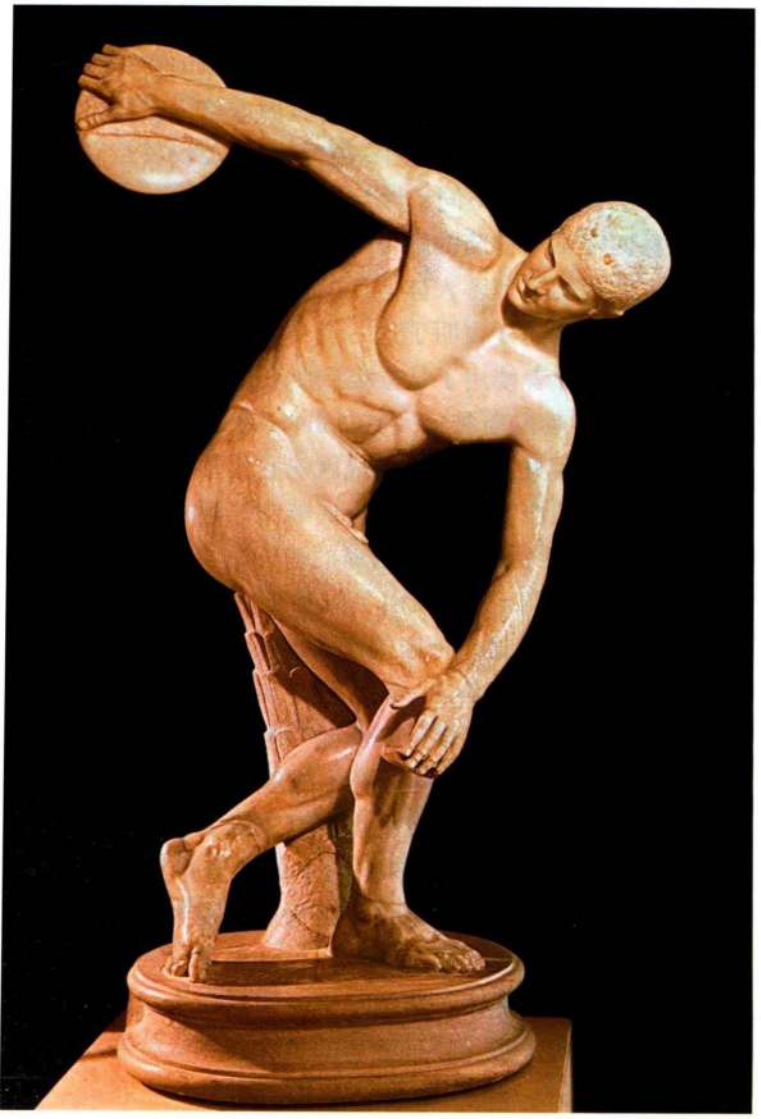


图 5.32 《掷铁饼者》（*Diskobolos*），罗马大理石复制品，希腊青铜原作时间为约公元前 450 年，米隆作。真人大小。罗马浴场博物馆

位古典作家记载，这尊雕像后来被认为是波利克里托斯的“**法则**”（Kanon［canon］指“规则”或者“准绳”，见第一部分末尾的*附加原始文献*）。埃及艺术家在这之前就试图以比例为基础设立表现人体的准则。然而对于波利克里托斯而言，探求理想的比例系统不仅是为艺术家提供辅助手段，而是植根于对阐释的哲学追求，其基础是相信存在于音乐、宇宙和万物中的和谐（harmonia）能够以数学的方式表达。这件雕塑问世后不久，柏拉图将数字定为他的理想形态学说的基础，并且承认美的观念通常是取决于比例。哲学家甚至援引艺术品来解说他们的理论。美对于古典时期的雅典人不仅是闲适的自我欣赏，更具有道德意义。姿态和表情反映了性格和情感，流露出内在的人性和与之并存的品质或*美德*（arete）。因此醉心于和谐的比例可以说就是对美德的沉思（见第 127 页的*原始文献*）。

我们无从得知《持矛者》原来的风貌有多少在复制过程中丢失了，毕竟青铜和大理石在质地和外观上相去甚远。存世的希腊青铜像极度稀少，因此当人们 1972 年在意大利里亚切（Riace）附近海域发现一对比真人还大的青铜像时，它们引起了一场轰动（图 5.34）。如图 5.34 所示，雕像保存良好，充分显示制作者的精湛技艺。在公元前 5 世纪，青铜是制作自立雕像的首选材料，雕塑家采用的技法在近东艺术家所熟悉的失蜡法基础上进行了改良。这与石雕截然不同，

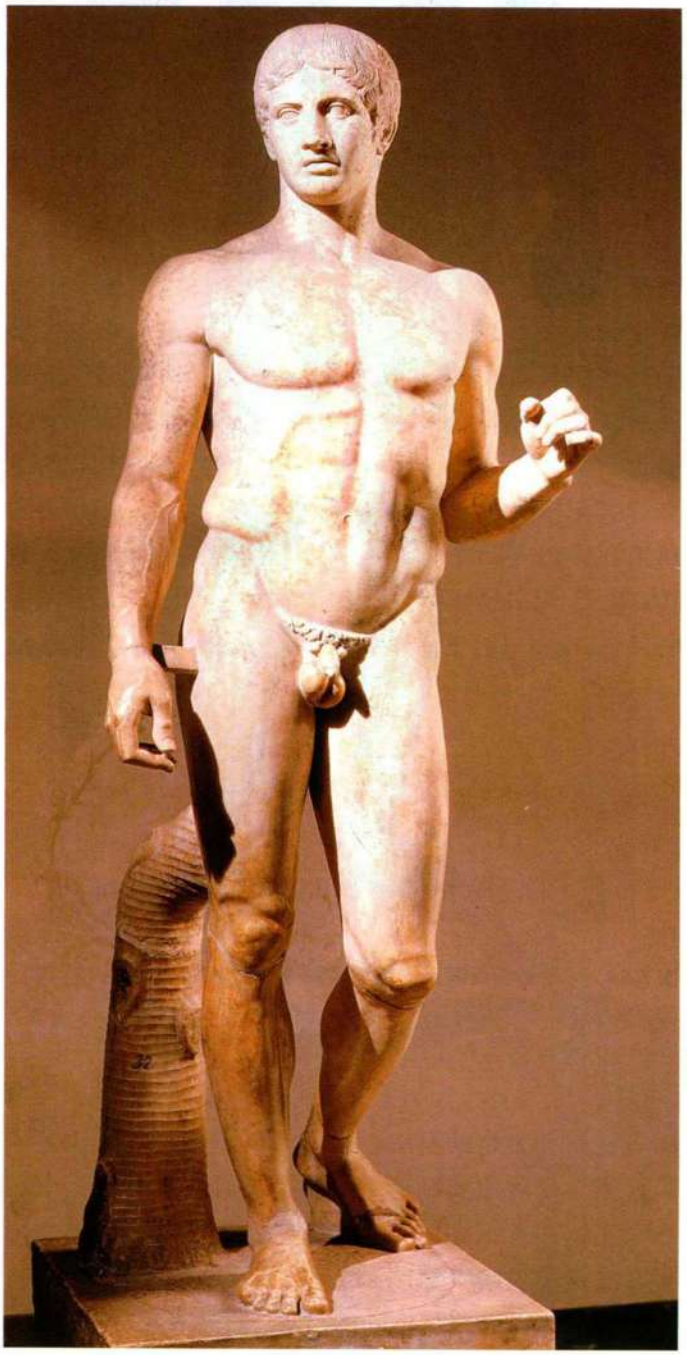


图 5.33 《持矛者》（*Doryphoros*），罗马复制品，希腊原作时间为约公元前 450—前 440 年，波利克里托斯作。大理石，高 2 米。那不勒斯国家考古博物馆



图 5.34 《里亚切青铜武士像 1 号》，发现于意大利里亚切海域。约公元前 450 年。青铜，高 2.03 米。意大利雷焦卡拉布里亚（Reggio Calabria）考古博物馆

后者是凿去多余的石头，而前者属于添加过程（艺术家在第一个阶段要制造一个黏土模具）。其次，大理石吸光，而青铜表面反射光，这使得雕塑家可以利用丰富多样的表面质感，例如头发和皮肤的质感就不同。在细节部位还能添加不同的材料：眼睛有象牙和琉璃，睫毛为青铜，嘴唇和乳头则为红铜。图示中的雕像 A（名为《里亚切青铜武士像 1 号》［*Riace Warrior A*］）有着白银制成的牙齿。我们仍不清楚这两个雕像代表的是什么人，可能是两位英雄，或是两位勇士。它们可能是某个纪念物的一部分。尽管两尊雕像的姿态极为相似，但人物体型不同，有些学者因而认为它们出自不同年代的两位雕塑家之手。它们也可能仅仅是同一个艺术家尝试表现不同个性与年龄的习作。

奥林匹亚宙斯神庙的雕像 填充神庙三角楣带来的挑战可能激发了理解人体运动的迫切愿望。埃癸娜岛的阿维亚神庙同样表明了这一点：为填充窄长的三角形背景，设计者使用了从立姿到卧姿的不同姿势的人像。奥林匹亚宙斯神庙（Temple of Zeus）的两面三角楣是早期古典风格的最高成就。它们约刻于公元前 460 年，可能出自阿戈斯附近的雕塑家阿格拉达斯（Ageladas）之手，奥林匹亚当地的博物馆将其复原。公元前 470 年，伊利斯（Elis）战胜了它的邻邦比萨（Pisa），战利品为这座神庙的修建提供了资金来源。东面三角楣表现的正是这一次胜利，与埃癸娜岛神庙的三角楣一样，也是借神话来隐喻当世。其主题是珀罗普斯（Pelops）在一次马车赛中战胜比萨国王欧诺玛奥斯（Oinomaos），胜者将得到国王的女儿希波达弥亚（Hippodameia）。珀罗普斯（伯罗奔尼撒即以他命名）在希腊有着特殊地位，因为他被视为奥林匹亚运动会的开创者。但是由于他以诡计赢得胜利，他和他的后代都被诅咒了，迈锡尼国王阿伽门农也是其中之一。因而对于游行经过神庙的奥林匹克竞技者而言，珀罗普斯是一个前车之鉴。

西三角楣表现的是来自帖撒利亚（Thessaly）的**拉皮泰族人**（Lapiths）与马人之间的争斗。马人是拉皮泰王伊克西翁（Ixion）和赫拉的后代，伊克西翁在奥林匹斯山（Olympos）时设法引诱了赫拉。为了惩罚他不恭的行为，伊克西翁被链条锁在一个火轮上，永世在地狱深渊中受罚。马人作为拉皮泰人的异母兄弟，应邀参加拉皮泰王佩里图斯（Peirithoös）和德达墨亚（Deidameia）的婚礼。不胜酒力的马人喝得大醉，与拉皮泰人扭打起来，拉皮泰人在佩里图斯的朋友忒修斯的帮助下制伏了他们。

构图中央是威严的阿波罗，他伸长右臂，头有力地转向一侧，眼神犀利，表明了他在这一事件中的主动作用，他希望拉皮泰人取胜。然而他镇定、静止的姿态又超脱于周围其他人的行动，他没有亲身援战。在阿波罗左侧，马人国王欧律提翁（Eurytion）抓住了德达墨亚。两个人物的形体都坚实而简单，轮廓柔和，表面起伏。艺术家使他们形成一个紧凑的整体，充满了交错运动，不同于埃癸娜三角楣雕中单独表现各个人物的手法。此外，艺术家不仅是

亚里士多德（公元前384—前322年）

《政治学》卷八

《政治学》（*The Politics*）探讨国家构建，与柏拉图的《理想国》同样举足轻重。卷七和卷八陈述良好公民应受的教育。绘画归属**人文学科**（liberal arts），也就是说它不仅是有用的技艺，而且有益于更高层次的活动。但他认为绘画和雕塑触动灵魂的能力有限。

有一种教育，父辈应授予诸子，并非为其必需或实用，而是因其自由高尚……再次，儿童显然应习得实用之技，譬如阅读书写，因其非但实用，更是获得其他知识的途径。同样，教授绘画之意也不在于避免误购器物，或免于在艺术品交易中受人蒙骗；而是要培养他们鉴别人类形体的美丑。事事必求实用，则灵魂不得解脱升华……

仅见艺术表现即或感欢喜或感苦痛，则真实事物也会触发类似情感。例如，有人喜欢一座雕塑，仅仅因为它美，那他见到原物也必定欢喜。味觉和触觉等其他感官的对象都不具备此种与道德品质的联系；视觉对象中也只有少数，因为有些形象虽具备道德特点，却程度轻微，且并非全部视觉对象都介入道德体验。在此重申一点，形象与色彩并非对品德的模仿，而是其标识，是身体对情感状态的表达。它们与道德仅有微弱联系，但只要有联系存在，就应教授年轻人观赏……波利诺塔斯（Polygnotus）或任何表现出品德的画家或雕塑家［的作品］。

SOURCE: *THE POLITICS* BY ARISTOTLE, ED. BY STEPHEN EVERSON (NY: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1988)

通过动作和姿势来表现人物斗争：痛苦映现在马人的脸上，他们的苦痛和绝望与年轻新娘脸上的镇静形成鲜明对比。通过将马人明显遭受的痛苦与拉皮泰人的冷静并置，兽性的马人和人类之间划出了清晰的道德分界，人类身上有着阿波罗神的高贵。阿波罗是音乐与诗歌之神，也是光明与理性之神，代表着面对逆境时的理性行为。因为分享神圣的理性，人类战胜了兽性。这种理性与非理性、秩序与混沌之间的斗争是希腊艺术题材与形式的核心。它显示出希腊人对自身的观照，他们代表着与野蛮相对的文明，而野蛮总是以波斯人来表现。

与西三角楣一样，东三角楣的题材可能也关乎当世，或许是提倡奥林匹克竞技者公平竞争。嵌板上的雕刻肯定是契合主题的，因为它们刻画的是珀罗普斯的曾孙赫剌克勒斯的业绩，传说正是他建造了奥林匹亚的竞技场。自公元前6世纪初起，叙事场面一直是嵌板雕刻的特征，但在奥林匹亚，雕塑的图示性和戏剧表现力首次得到充分应用。图示中的嵌板安置在神庙东面入口的醒目位置，表现的是阿特拉斯（Atlas）给赫剌克勒斯带回了赫斯帕里德斯（Hesperides）看

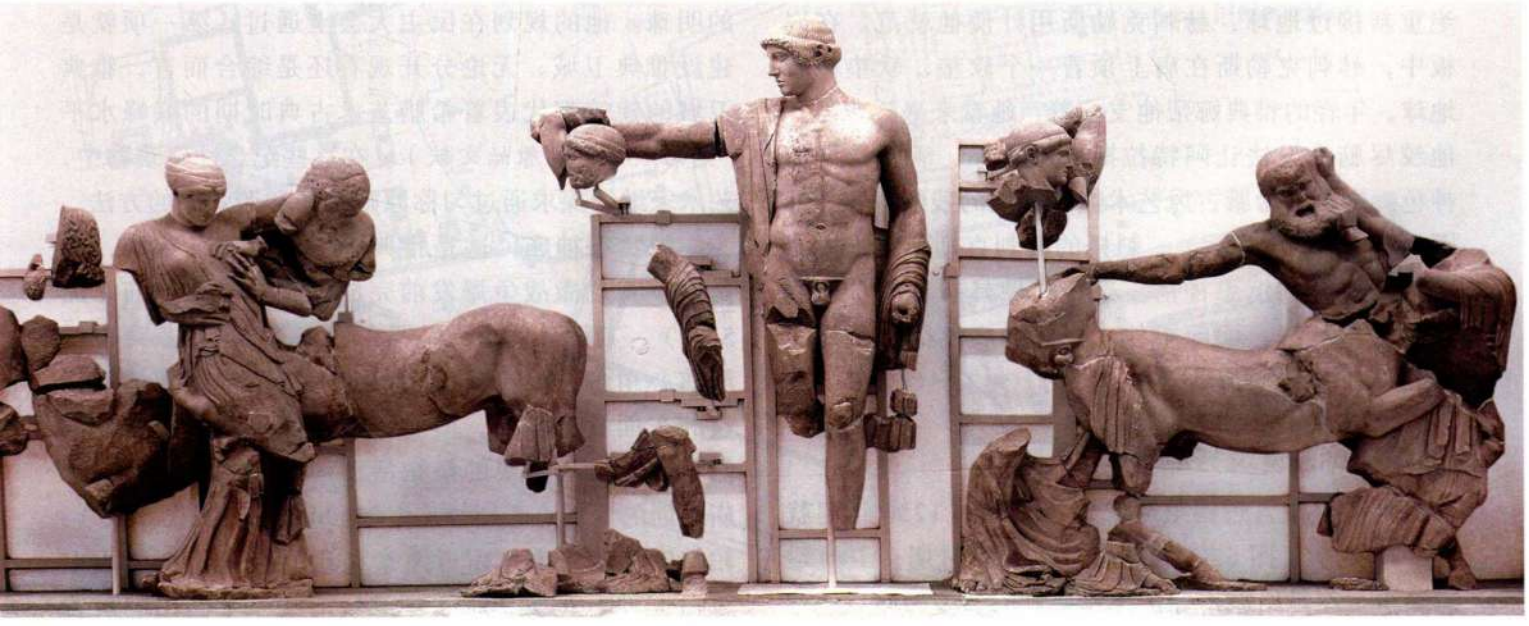


图5.35 《拉皮泰人与马人之战》（*Battle of the Lapiths and Centaurs*）的摄像复原图（部分），出自奥林匹亚宙斯神庙的西三角楣。约公元前460年。大理石，略大于真人尺寸。奥林匹亚考古博物馆

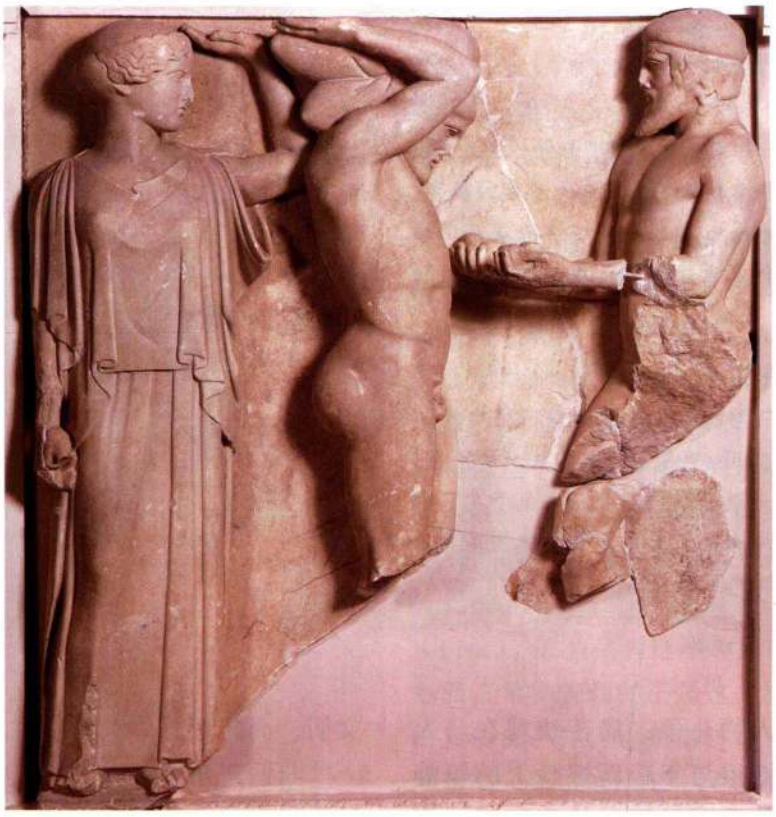


图 5.36 《阿特拉斯为赫剌克勒斯带回赫斯帕里德斯的苹果》（*Atlas Bringing Herakles the Apples of the Hesperides*）。约公元前 460 年。大理石，高 160 厘米。奥林匹亚考古博物馆

守的苹果（图 5.36）。阿特拉斯是一位泰坦巨人，他们是在奥林匹亚诸神之前统治世界的神族。阿特拉斯的职责是扛住地球。赫剌克勒斯答应帮他暂时扛着地球，说服他去赫斯帕里德斯看守的花园取来苹果，完成 12 项任务中的一项。阿特拉斯返回后拒绝重新接过地球，赫剌克勒斯用计使他就范。在嵌板中，赫剌克勒斯在肩上顶着一个软垫，软垫托着地球，年轻的雅典娜帮他支撑着，她看来毫不费力。他绞尽脑汁设法让阿特拉斯交出苹果，满脸讶异的神色。这不是希腊古风艺术惯常表现的残酷战争（如图 5.24 和 5.25 所示），魁梧的赫剌克勒斯显出古典精神中核心的沉思神情。这些人像具有早期希腊雕塑的所有特征：面庞柔软，姿势和表情简洁凝练，服装朴素庄重。

雅典卫城的建筑与雕塑

雅典卫城自迈锡尼时代即约公元前 1250 年起就是一个要塞（图 5.37 和 5.38）。古风时期，卫城建有至少一座献给城市守护神雅典娜的大型神庙，还有几座较小的神庙和宝库，以及数不胜数的雕像。公元前 480 年，波斯人摧毁了卫城建筑，推倒了卫城雕像。在长达 30 多年的时间里，雅典人一直没有修复这些神圣纪念物，他们要让自己牢记波斯人的野蛮行径。然而公元前 5 世纪中期，随着伯里克利登上政治舞台，这一情况改变了。伯里克利为雅典设计了宏伟蓝图，包括使这座拥有十五万人口的城邦成为地中海地区的明珠。他的规划在民主大会上通过，第一项就是建设雅典卫城。无论分开观看还是综合而言，雅典卫城的建筑都代表着希腊艺术古典时期的巅峰水平（见第 131 页的原始文献）。在这些纪念性建筑物中，艺术家继续探求通过匀称原则创造和谐效果的方法。

帕特农神庙 这是雅典卫城上主要的神庙，也是伯罗奔尼撒战争爆发前完成的唯一一座神庙（图 5.39），其设计理念就是要在卫城的雅典娜崇拜中扮演核心角色。没有证据表明它直接用于祭祀活动：它的东面没有祭坛，而祭坛是希腊仪式活动和祭祀的核心地点。主要的祭祀活动中心仍然是帕特农神庙北面的厄瑞克透斯神庙（Erechtheion，见图 5.53）。帕特农神庙以取自附近潘泰利孔（Pentelikon）山上雪白大理石建成，屹立在卫城南端一个凸出的位置上。它雄踞于城市和周围的郊野之上，东西北三面群山环绕，更烘托出其壮丽不凡。当时的建筑记录



图 5.37　**雅典卫城**（西面观）。**卫城山门**，公元前 437—前 432 年；**雅典娜 – 尼刻神庙**，公元前 427—前 424 年

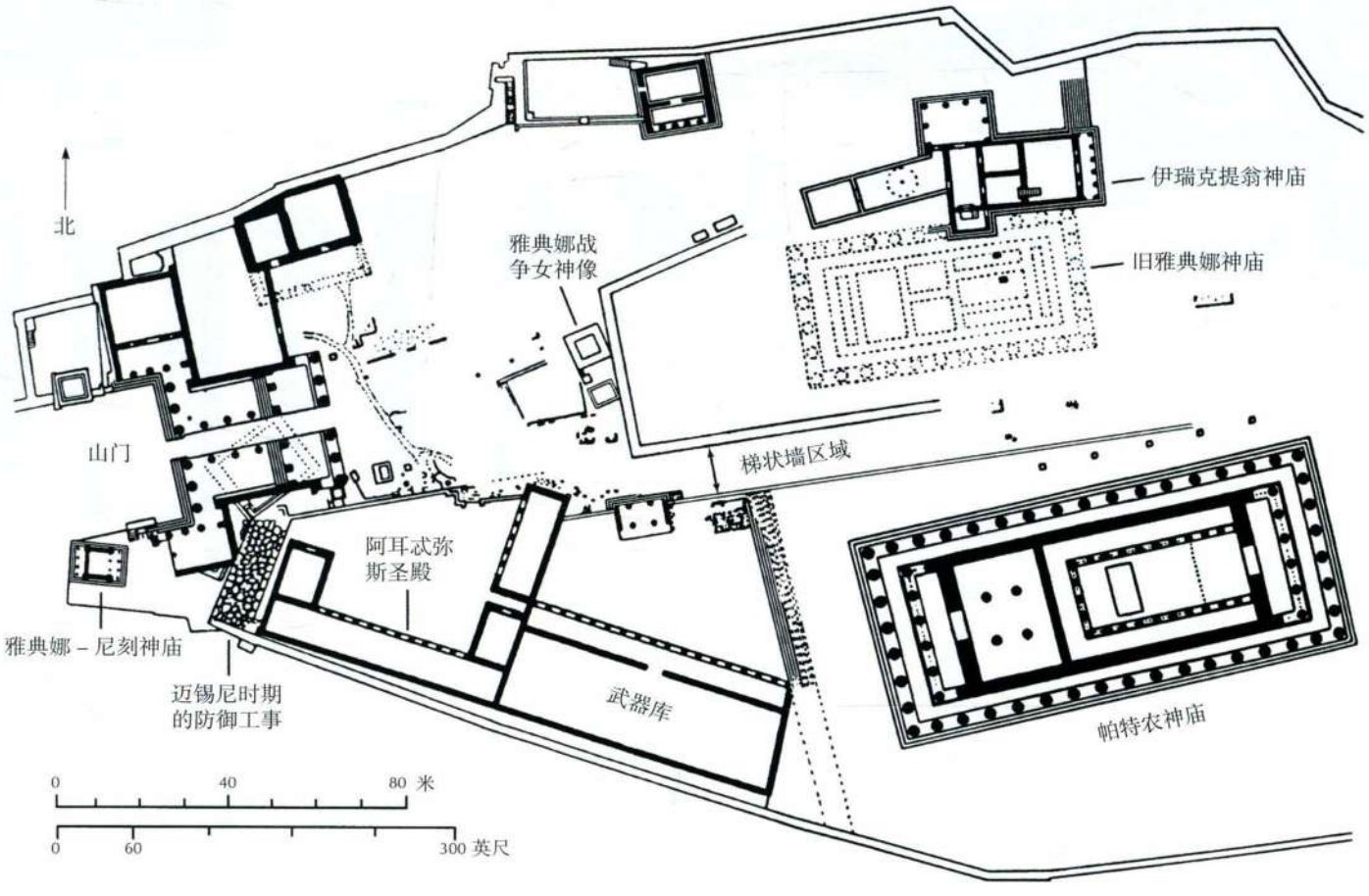


图 5.38　公元前 400 年雅典卫城平面图（A.W. Lawrence 绘制）

和普鲁塔克（Plutarch）撰写的伯里克利传记显示，伊克提诺斯（Iktinos）和卡利克拉特（Kallikrates）两位建筑师在公元前447—前432年这段时间内监督过建筑工程。帕特农神庙是当时希腊大陆最宏伟奢华的神庙，为了支付庞大的建造费用，伯里克利动用了部分提洛同盟（Delian League）的基金。提洛同盟是雅典参加的一个城邦联盟，其目的是共同抵御波斯人。虽然波斯看起来不再构成威胁，但挪用同盟基金削弱了雅典与其他盟邦的关系。数个世纪后，希腊作家依旧不忘指责伯里克利把这座城市装扮得“像娼妓一样，满是奇珍异宝、雕像和神庙，耗费上千塔兰特（talent）”。

即使不考虑对古风或古典比例的个人偏好，仅从古典时期希腊的建筑概念来看，帕特农神庙也是一座精雕细琢的建筑（图5.39）。神庙各部分彼此契合，因此空间并不显得分散，而是相互融合。同样，建筑和雕塑也相互渗透，因而不能将两者分而论之。在纪念雅典娜的泛雅典娜节期间，将有盛大的游行队伍蜿蜒穿过城市攀上卫城，神庙就位于游行结束的终点附近，因而帕特农神庙不仅在远处望去显得无比庄严，它还是供人深入体验的建筑。帕特农神庙效仿古风时期爱奥尼亚宏伟的神庙，较窄的两面排列着八根立柱（octastyle）。它异常宽阔，面积广大，为内部的U形柱廊和巨型雅典娜像提供了充分的空间，雕像出自著名雕塑家菲迪亚斯（Pheidias）之手，取站立姿势，右手托着一个胜利女神，一面盾牌靠在她的左侧。雕像以象牙和黄金制成（这种结合称为牙金技术［chryselephantine］），由木制支架支撑（图5.40）。它价值连城，而建筑的形式也吸引着观者入内瞻仰。与所有的围柱式神庙一样，环绕四周的柱廊使人觉得好像从任何一面都能进入神庙。进入内殿要通过一个六根立柱的前柱式门廊（立柱的位置在侧壁前，而不是在侧壁之间）。爱奥尼亚式后殿（opisthonaos）的入口也是类似的布局。这些门廊进深都格外浅，因此阳光能照进内殿，不然就只能通过内殿主入口两旁的两扇大窗透入。神庙内部敞亮，并合理借用柱廊将内



图5.39 伊克提诺斯与卡利克拉特：**帕特农神庙**（西面观）。雅典卫城。公元前447—前432年

普鲁塔克（约公元 46—119 年以后）

《希腊罗马名人传》，选自伯里克利和费比乌斯·马克西姆斯传

罗马时期的一位希腊作家普鲁塔克撰写了《名人传》（*Parallel Lives*），以表明古希腊人的伟大人物与罗马领袖比肩甚至更为优秀。对比伯里克利（卒于公元前 429 年）与费比乌斯·马克西姆斯（Fabius Maximus，卒于公元前 203 年）之后，他得出的结论是伯里克利下令修建的建筑超越了所有的罗马建筑。在所有古代资料中，只有普鲁塔克的著作中提到菲迪亚斯是伯里克利的工程监督者。

但它为雅典增添了最恰人的装扮，给其他人带来无可比拟的惊叹，它足以向希腊人证明，传述已久的古希腊威权与辉煌并非杜撰——我指的是他所建造的神圣建筑……伯里克利的作品因此更加令人赞叹：它们耗时不多，却可传世不朽。每一座建筑，因其美丽，甚至在甫建之时即刻成为文物；但因其活泼生机，时至今日，它依旧如初建一般。正是因其绽放的永恒青春，他的这些作品似乎从来不受时光侵蚀，仿佛注入了不朽的灵魂，永远在吐纳呼吸。

他的主要管理者和监督者是菲迪亚斯，虽然有几件作品也有伟大的建筑师和艺术家参与。如帕特农神庙，其中长约 30 米的内殿就是由卡利克拉特和伊克提诺斯……

伯里克利用伟大的公共建筑、神庙和庄严的庞大建筑来装扮雅典，与这些艺术品相比，历代罗马人尝试创造的那点辉煌，连同恺撒时代在内，全都不值一提，非但如此，两者实在高下悬殊，论其恢宏设计和浩大工程，雅典建筑都是古罗马所不能企及的。

SOURCE: *PLUTARCH' S LIVES*, VOL. 3, TR. BY BERNADOTTE PERRIN (CAMBRIDGE: HARVARD UNIVERSITY PRESS, 1916)

部空间连通，两者的这种结合打破了传统，希腊建筑由此开始重视内部空间的布置。

与佩斯图姆的赫拉神庙 II 相比（见图 5.10 右侧），尽管帕特农神庙的实际规模较大，却显得娇小许多。原因之一是自古风时期以来比例经过了调整，建筑各部分更为轻巧。帕特农神庙的立柱要细得多，收分和凸肚也不那么明显；柱头的体积和外扩程度也变小了。立柱的直径大小部分取决于实际需要。为求便捷，同时也是为了节省开支，建筑师们利用了未完工的第一座帕特农神庙的许多鼓石，但他们在设计新神庙时就需要考虑如何使这些立柱与建筑的其他部分相协调。例如立柱的间距比以往的建筑要宽，檐部相对立柱高度和神庙宽度而言降低了些，檐口突出得也较少。帕特农神庙中的立柱承受的重量看起来减轻了，因此神庙的支撑结构显得轻松自如，这种感觉是以往的建筑所没有的。

这些比例背后的主要原则是 9：4 或（2x+1）:x。例如，正立面共 8 根（x）立柱，因此侧面就排布 17 根（2x+1）立柱。此外，立柱间距与立柱底部的直径之比也是 9：4。这不仅是出于设计方便的考虑，也是力图通过数值关系创造和谐的效果。这种比例组合的首次运用见于奥林匹亚的宙斯神庙，建筑者是来自伊利斯的利本（Libon）。帕特农神庙则大量运用了这一原则，但绝不是刻板遵守，而是随时进行细微调整。

尽管这一原则要求相对精确，但帕特农神庙（以



图 5.40　《处女雅典娜》（*Athena Parthenos*）的模型，原作由菲迪亚斯作。约公元前 438 年。多伦多安大略皇家博物馆

及其他神庙）有意识地在设计上偏离了严格的几何规整。例如，立柱不是竖直的，而是向内殿倾斜（角柱倾向两个方向），角柱和相邻立柱之间的距离小于整个柱廊的标准空隙。不仅如此，神庙的台基也不是完全水平的，而是向上隆起，长边中央比两端高出约 10 厘米。神庙的整个檐部也呈现相似的弯曲，柱廊上的每个柱头都稍有变形，以适应弯曲的额枋。这些不规整之处无疑是有意为之，因为石工们为此精心切割打磨了每一块石料。至于为何要作这些调整还不清楚。

再往前追溯大约一百年，建筑者首次在神庙中引入这些不规则性可能是为了解决排水问题。但帕特农神庙中的不规则更加明显，学者们因此认为它们是矫正视错觉的手段。例如从远处看，绝对平直的水平线好像中部下凹，但如果它们向上凸起，看起来反而是平直的。在近处看，一根长的直线会像地平线一样呈弧形，假如增加这个弧度，建筑师就能使神庙在视觉上扩大。这两个看似矛盾的原理可以协同作用，因为观者的观看位置变化，视觉变形也发生改变。可以肯定的一点是，这些修正手段使神庙呈现一种张力，如若没有它们，这种感觉就可能缺失。建筑不再是四平八稳地坐落在平台上，鼓起的形状给建筑注入了能量，仿佛它要挣开石块喷薄而出。通过修正，神庙具有了生命。

帕特农神庙经常被视为古典多立克式建筑的完美体现。尽管从外表来看或许不错，但事实远非如此。在围柱内的额枋位置，有一条连续的雕饰檐壁环绕着建筑的各个面，它呈现出一种爱奥尼亚风格的变体（见图 5.9）。不仅如此，虽然大多数神庙立柱为多立克式，后殿的四根细长立柱却是爱奥尼亚式。虽然神庙主要是多立克风格，但爱奥尼亚风格也是明显存在的。

帕特农神庙雕塑　现存最大的古典雕塑群出自帕特农神庙，超过以往任何神庙的装饰规模。这些雕塑有着生动的历史，也常遭遇不幸。神庙可能在公元 6 世纪被改造成教堂，东面的大部分装饰被肆意毁坏。1687 年，威尼斯军队的炮弹引爆了土耳其军队存放在神庙内的火药。西三角楣的雕像在这次爆炸中幸存，但它没有逃过战争的余殃。威尼斯指挥官们要将雕像运往威尼斯，在拆除过程中使用了一架起重机，许多雕像被起重机敲落，摔成碎片。大约一百年后，英国驻土耳其大使埃尔金勋爵（Lord Elgin）尽其所能移走了神庙的装饰，于 1801 至 1803 年间用船运回英国。1816 年，因为需要钱，他将这些文物卖给了大英博物馆，博物馆虽不齿他的行为，却又希望得到这些雕塑品。它们被称为埃尔金石刻（Elgin Marbles），如今保存在大英博物馆专门修建的馆区中。在归还民族珍贵文物的激烈争论中，埃尔金石刻是论争的焦点。帕特农神庙建筑雕塑的其他部分陈列在全欧洲各个博物馆内。

在帕特农神庙爆炸之前第十三年，一位名叫雅克·凯利（Jacques Carrey）的艺术家跟随拜会奥斯曼（Ottoman）朝廷的法国大使旅经雅典。他画了一系列素描，记录了当时存留的帕特农神庙雕塑，这些素描成为了解神庙整体装饰格局的珍贵资料（图 5.41）。以凯利的素描以及文献资料为主要依据，我们知道了西三角楣刻画的是雅典娜与波塞冬这两位神祇争夺雅典的斗争，东三角楣表现的则是雅典娜在众神环列之下从宙斯的头颅中诞生。除主要人物之外，雕塑的其他部分几乎都还在，人们可以根据凯利素描复原布局。左侧角冲进来的是太阳神赫利俄斯（Helios）的上半身，他背后的几匹马将他带入了人们的视线。右侧角与他遥相呼应的是月亮女神塞勒涅，也可能是黑夜女神尼克斯（Nyx），与她的马儿一同沉没。这两位天神代表着昼夜的流逝，同时也将整个场景置于永恒的天界。赫利俄斯右边是一个半斜倚的男性裸体雕像，人们认为这是狄俄尼索斯（图 5.42）。三角楣的另一侧是一组关联密切的三女神，通常被认为是赫斯提亚（Hestia），狄俄涅（Dione）和阿佛洛狄忒（图 5.43）。

作为一个组雕，这些三角楣雕像令人印象深刻。就像整座建筑一样，它们形式有力而坚实，雕像所蕴含的威严与慵懒的姿态恰成对比，由这种对比而获得力量。男性裸像的威严在于形体的简洁有力和自然写实，仿佛是轻松自如地雕刻而成。女性组像的亮点则是涓涓细流般的衣褶，几乎使人忘记了大理石的厚重。衣服似乎是“出水”般贴在她们身上，看似遮掩，却更显露。然而这些衣饰与其说是顺应身体曲线，倒不如说是与之相抵牾，在腿周围堆叠出大片皱褶。其效果是不同寻常的：尽管观者只能从正面欣赏这些女神，雕像看似只有二维平面，然而深深刻入的衣褶曲线呈现的仿佛是一个*纵切面*（in section，也就是一个从前到后的假想竖直切面），因此加强了它们的三维立体感。在雕塑中，真实的表象比真实本身更能表现自然。雕塑家的这一视觉手段与神庙建筑中的刻意变形相对应。



图 5.41 雅克·凯利：**帕特农神庙东三角楣的素描**。1674 年。巴黎国家图书馆

图 5.42 **帕特农神庙东三角楣上的狄俄尼索斯**。约公元前 438—前 432 年。大理石，比真人大。伦敦大英博物馆





图 5.43 **三女神像**，出自帕特农神庙东三角楣。约公元前 438—前 432 年。大理石，比真人大。伦敦大英博物馆

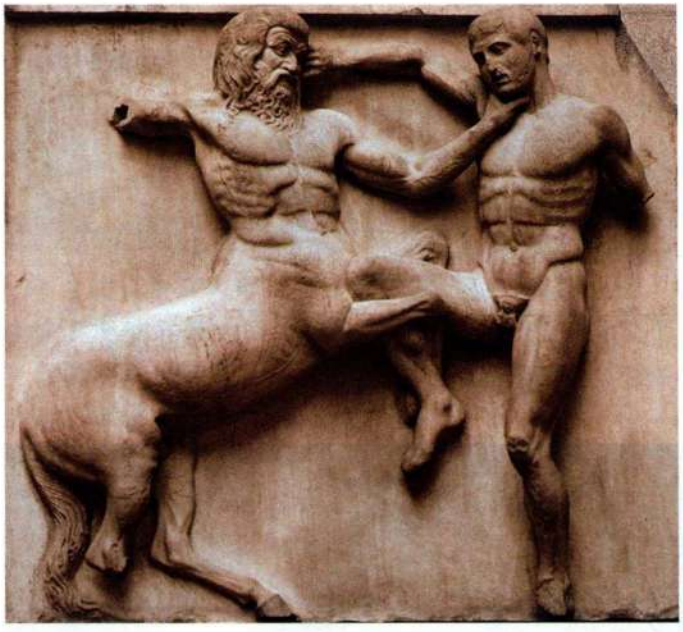


图 5.44 《拉皮泰人和马人》，帕特农神庙南面嵌板。约公元前 440 年。大理石，高 142.2 厘米。伦敦大英博物馆



图 5.45 《拉皮泰人和马人》，帕特农神庙南面嵌板。约公元前 440 年。大理石，高 142.2 厘米。伦敦大英博物馆

环绕整个建筑（而不是仅限于两端）的是一套共 92 块嵌板，表现的都是动作剧烈的场景。西面的嵌板表现的是希腊人和阿玛宗族之间的战争（Amazonomachy，**阿玛宗族**［Amazon］是一个传说中的女战士族）。北面的嵌板刻画的是*劫掠特洛伊*（Ilioupersis），迈锡尼国王的弟妹，斯巴达王妃海伦（Helen）被特洛伊王子拐走，引发了希腊与特洛伊之间的战争，战争的结局就是劫掠特洛伊。东面是诸神与巨人对战，与科孚岛阿耳忒弥斯神庙的雕刻类似。这些雕塑品现在所剩无几，所幸南边的嵌板相对保存较好，大部分刻画的是拉皮泰人与马人之间的争斗。这四个系列共同构成一个寓意丰富的整体：它们都刻画了文明与非文明、秩序与混沌的冲突，因而都隐喻着雅典对波斯的胜利。历史事实披上了神话的外衣，秩序战胜混沌成为注定和必然。

这些嵌板的品质差别很大，这使我们想到，为了在短时间内完成帕特农神庙，一定有大批工匠参与了工作：两面三角楣和檐壁只用了不到十年的时间（约公元前 440—前 432 年）。例如，读者可以对照一下图 5.44 中怪异的扭打姿势和图 5.45 中轻盈的步伐。两位艺术家都想填满雕塑空间，也都试图将扭斗的人物交织在一起，但结果则截然不同。

帕特农神庙的观者能从远处看到三角楣和嵌板，但要观赏檐壁，只能靠近神庙并且绕着它边走边看。在一条长约 160 米的连续雕刻饰带上（图 5.46），刻画着一个行进行列，从西至东，引观者绕建筑一周。骑手、乐手和抬水的人推推搡搡，献祭用的动物也拥挤其中，形象互相重叠，仿佛重现了喧闹景象，而浮雕其实深不过几厘米。动物的躁动反衬出人物的镇定（图 5.47），他们都有着《持矛者》般完美的比例。

浮雕最令人不解的是图 5.48 中的细节。这面作品位于神庙东端的中部，刻画的五个人物难以辨认，其中三个是年轻人，有两个头上顶着带软垫的矮凳，而第三个则和大人站在一起，手里拿着一块布。根据传统观点，这块布是雅典娜的新袍服，由雅典城的姑娘和妇人们织成，布上的图案表现了雅典娜在与巨人的战斗中取得的胜利。这个队列是泛雅典娜节的游行。雅典城每年都会举行一次节庆，在其他奥林匹亚神面前向雅典娜致敬，并且每隔四年的庆典尤其隆重。游行就是庆典中的一部分。檐壁上的人物及其分组是泛雅典娜游行中常见的，但却是这个事件的理想化表现，而不是某一特定时刻的忠实记录。一些学者提出，这种“英雄化”的表现是为了纪念马拉松战役（这是希腊对波斯取得的首次重大胜利，约有 6400 名波斯人被杀）中牺牲的 192 位雅典人，他们的依据是檐壁上可能原有约 192 位骑马者。始建于公元前 490 年，后来被波斯人焚毁的那座旧帕特农神庙纪念的就是这些

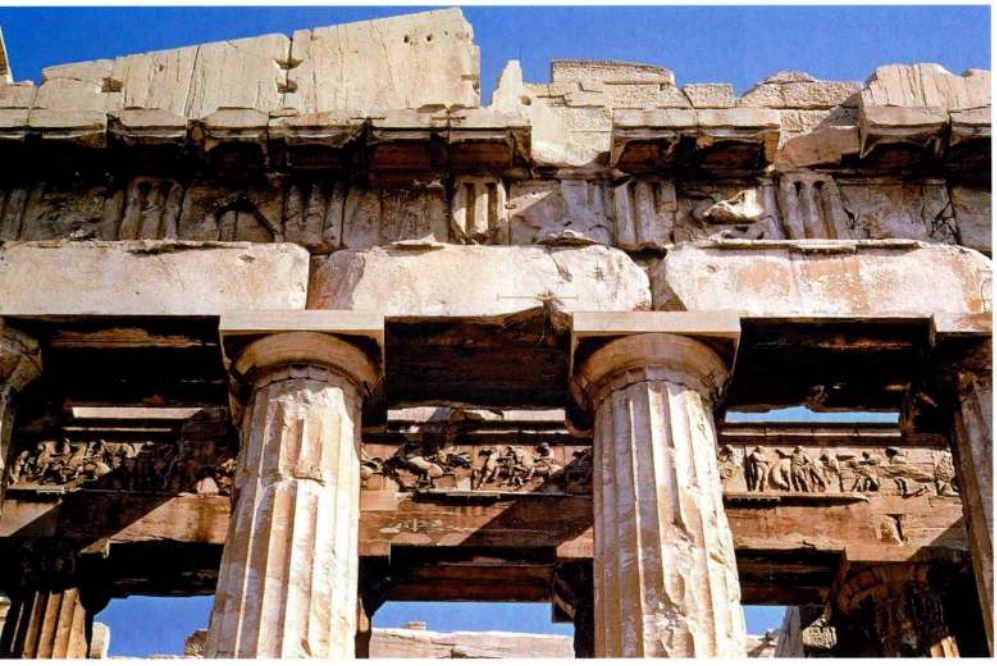


图 5.46　帕特农神庙内殿西面入口上方的檐壁。约公元前 440—前 432 年，大理石，高 109.3 厘米



图 5.47　《骑马者》（*Horseman*），出自帕特农神庙的西面檐壁。约公元前 440—前 432 年。大理石，高 109.3 厘米。伦敦大英博物馆

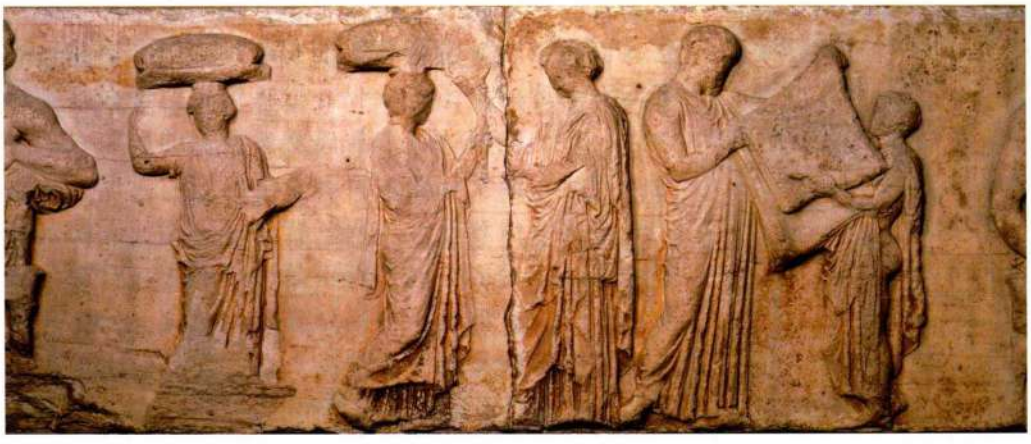


图 5.48　帕特农神庙的东面檐壁。约公元前 440 年。大理石，高 109.3 厘米。伦敦大英博物馆

艺术史家的观点

帕特农神庙檐壁：一种新解释

学者长期以来一直难以解读帕特农神庙东端的中间部分雕像。左右两边的坐像比中间部分的其他人像刻得大，他们显然是奥林匹亚的神祇。假如檐壁的其他部分表现的是泛雅典娜节游行，那么整个檐壁尤其是东面这段就明显缺乏空间的统一性（也就是说行动在多个地点发生）。最近的一个假说将整个檐壁置于神话背景内，由此解决了这个问题。这种阐释认为雕刻场景描绘的是厄瑞克透斯国王的三个女儿。在雅典神话中，德尔斐的神谕说若想击退外敌保住雅典，国王的一个女儿必须献出生命。雕塑所表现的就是一个女儿镇定地接过她将要穿上祭台的袍服。战胜波斯人以后，这个神话显然在雅典人中产生了共鸣，剧作家欧里庇得斯根据这一题材创作了一出悲剧。这种假说引发了很多争议，关键在于右边的年轻人是个女孩还是男孩，而学者们越来越相信是男孩。且不管结论如何，檐壁的图像将雅典人、神界、时间以及仪式场面融为一体，反映出雅典人的优越感和自信。在帕特农神庙近期的维护和重建过程中又有新发现，使檐壁问题变得更为复杂，原来在前殿的上层部分还有另一个檐壁。这一檐壁已经全然无存，但假如它的题材与内殿四周的檐壁相关联，那我们就失去了有助于我们确定和解释檐壁图像的重要证据。

牺牲的雅典战士。倘若这一观点成立，而檐壁表现的又是泛雅典娜节游行，那么这种做法就值得关注，因为身为凡人的雅典人被刻画在通常保留给神祇和神话场景的空间里，这是非同寻常的赞誉。对檐壁的另一种解释见本页的艺术史家的观点。

菲迪亚斯风格　帕特农神庙雕像长期以来一直与菲迪亚斯这个名字联系在一起，据希腊传记家普鲁塔克记载，此人监督主持伯里克利兴建的所有艺术工程（见第 131 页的原始文献）。在伯里克利聘用他时，菲迪亚斯的两件雕像作品已经享有盛名，一件是处女雅典娜的巨大雕像，另一件是奥林匹亚宙斯神庙中以象牙和黄金制成的巨大宙斯坐像，这不仅是因为它们具有宗教意义，也是因为它们体积庞大，材料珍贵。菲迪亚斯还塑造了一尊同样巨大的雅典娜青铜像，伫立在雅典卫城，面朝山门。这些是仅有的几件直接出自他手的作品，但无一存世，后来的一些小型复制品难以传达出原作的威严。菲迪亚斯可能还亲自参与了帕特农神庙匠师云集的雕饰工作，但也有可能他仅仅是一位有能力的主管人。因此，我们对菲迪亚斯的艺术风格所知甚微。

然而菲迪亚斯已经与帕特农神庙风格联系在一起，后者也时常称为“菲迪亚斯风格”（Pheidian style）。这个术语传达的理想不仅是艺术的也是哲学的：理想化的面庞和比例使雕塑中的雅典人由他们生活的非文明世界之中升华。他们具有神一般的平静，他们了解人事，却又超然脱俗，践行着自己在宇宙中的使命。

既然帕特农神庙有着突出地位，那么菲迪亚斯风格主导雅典雕塑直到公元前 5 世纪末期以后也就不足为奇，即使当时由于伯罗奔尼撒战争，大型雕塑已经逐渐式微。最后那批大型工程的其中一项建于约公元前 410—前 407 年，是卫城上小型的雅典娜 - 尼刻神庙（Temple of Athena Nike）的栏杆，菲迪亚斯风格在其中还清晰可见（见图 5.52）。与帕特农神庙的檐壁一样，这里表现的也是庆典游行队伍，但参加者不是雅典的公民，而是生有双翼的胜利的化身**尼刻**（Nike［Victory］）。一位尼刻正在脱鞋，表示她即将踏上圣地（图 5.49）。双翼维持了她的身体平衡，因此这个通常较为怪异的动作她却做得优雅自如。菲迪亚斯风格最明显的表现在于“出水”般的衣服上深深刻出的皱褶，长裙紧贴在身上，双腿间衣褶垂坠。

《希盖索墓碑》（*Grave Stele of Hegeso*，图 5.50）同样制作于公元前 5 世纪末期，人物的衣物也表现了菲迪亚斯风格，这一风格也表现在理想化面庞的光滑平面以及场景的恬静气氛中。艺术家塑造的女性死者坐在一张雅致的椅子上，这是平凡的生活场景，也是年轻女子墓葬雕刻或绘画的标准形象。她从侍女手捧的盒子里取出一件首饰，似乎在仔细端详它。作品的精致雕工在离观者最远的部位表现得尤为明显，如女仆的左臂和希盖索右肩后的纱巾，浮雕在这些位置缓缓融入了背景，更加使人感到背景仿佛是虚无的空间，而不是一块石板。自约公元前 425 年起，雅典雕刻家制作了大量纪念物，《希盖索墓碑》就是其中的精品。这些作品的输出必定有助于菲迪亚斯风格传遍希腊。

雅典卫城山门　帕特农神庙落成的同一年，即公元前 437 年，伯里克利又下令开始另一项耗资巨大的

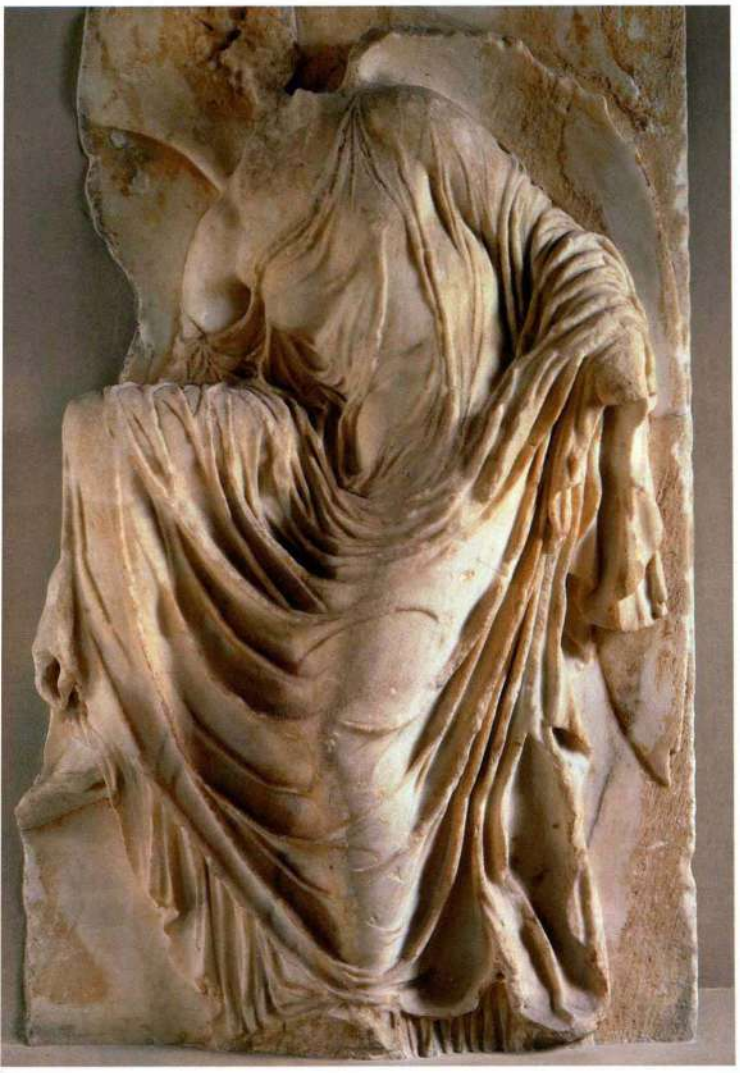


图 5.49 《**尼刻**》（*Nike*），出自雅典娜 – 尼刻神庙的栏杆。约公元前 410—前 407 年。大理石，高 106.7 厘米。雅典卫城博物馆

工程，那就是坐落在卫城西端的宏伟入口，称为雅典卫城山门（Propylaea，见图 5.37）。主管建筑师是明希凯尔斯（Mnesikles），他在五年内完成了山门的主要部分，剩余部分由于伯罗奔尼撒战争爆发而被迫放弃。整个建筑以大理石构成，也含有与帕特农神庙相似的一些修正因素。明希凯尔斯出色地将多立克式神庙的元素运用于一个完全不同的建筑，使之适应崎岖陡峭的地形。山门设计为两层，将一条乱石间的崎岖山路变成了直指圣所的雄伟通道。如今只有东面的门廊（亦即正立面）还大体保存着。它类似于古典多立克式神庙的正立面，只是三四柱间的距离较宽，可由此进入卫城，这一特征常见于爱奥尼亚式建筑。西面的门廊两翼都有建筑（图 5.51），因受地形限制，大小不一（图 5.38）。北翼的一座较大，内有一个画廊（pinakotheke），是已知专为展示绘画而设计的第一座公共厅堂。山门中部入口的甬道两旁排列着爱奥尼亚立柱，柱身较细，与帕特农神庙中的爱奥尼亚立柱遥相呼应。

雅典娜 – 尼刻神庙　设计帕特农神庙和山门的建筑师们引入爱奥尼亚元素有其设计考虑，可能也有同样重要的政治原因。在前古典时期，希腊大陆上仅有的爱奥尼亚建筑是小型宝库，例如锡弗诺斯宝库（图 5.21），由东部希腊各城邦在德尔斐按其各自的地方风格建造。在雅典建筑师使用爱奥尼亚风格时，伯里克利可能有意是作出了一个象征性姿态，试图将希腊的不同地区统一在一种跨越地域的风格中。雅典卫城实际上包括了现存爱奥尼亚风格的典范之作。其中之一是山门南面小型的雅典娜 – 尼刻神庙（图 5.52），可能是公元前 427—前 424 年间根据 20 年前卡利克



图 5.50 《**希盖索墓碑**》。约公元前 410—前 400 年。大理石，高 150 厘米。雅典国家考古博物馆



图 5.51 明希凯尔斯：**卫城山门**，公元前 437—前 432 年（西面观）。雅典卫城

拉特的设计建造，以庆祝雅典战胜波斯。爱奥尼亚风格极具装饰性，其比例较多立克风格纤细，因而成为这一小巧玲珑的建筑的当然之选。雅典娜 – 尼刻神庙矗立在一块凸起的岩石上，是人们进入雅典卫城后看到的第一座建筑。

厄瑞克透斯神庙 另一座更大的爱奥尼亚式建筑坐落在帕特农神庙旁边，这就是厄瑞克透斯神庙，它建于公元前 421—前 405 年，很可能是明希凯尔斯的另一件作品（图 5.53）。同卫城山门的情形一样，建筑师必须解决复杂的地势问题：这一地点不仅是陡坡，而且早已建有与雅典建城的神话相关的若干神殿，它们不能被移走。例如，雅典人认为它的下方就是雅典娜与波塞冬为成为雅典守护神而斗争的地点，帕特农神庙的东三角楣上就刻画了这一场景（见图 5.41）。除了雅典娜在斗法中赐予雅典城的橄榄树，神庙中还有一个咸水池，据说是从波塞冬掷出的三叉戟落下的地点喷水而成。因此，厄瑞克透斯神庙实质上身兼多种宗教用途。它的平面十分不规则，包括四个大厅以及西面的一个地下室（见图 5.38）。主厅东厅献给帕拉斯·雅典娜（Athena Polias，城市守护女神雅典娜），内有一尊旧神像，一块不成形的橄榄木，这是雅典崇拜中最神圣的物品。西厅献给波塞冬。另一间大厅里则举行对厄瑞克透斯（Erechtheus）的祭祀，这位传说中的雅典王推广对雅典娜的崇拜，这座建筑就以他命名。

厄瑞克透斯神庙西侧没有建立面，而是在两侧

各加了一个门廊，大门廊朝北，献给波塞冬，是神庙的主入口；而较小的一个朝向帕特农神庙伸出，这就是著名的“女柱廊”（Porch of the Maidens）（见图 5.53，左面），廊顶由高挡墙（parapet）上的六根女像柱而不是普通立柱支撑，故得此名。维特鲁威写道，这些人像立柱表现的是卡利亚（Caryae）的女子，这个伯罗奔尼撒半岛上的城邦在希波战争中与波斯人结成了联盟。战争结束后，获胜的希腊人杀光了卡利亚的男子，将他们的女人掳作奴隶，却强迫她们继续穿戴华服美饰，作为她们羞耻的标志。因而，维特鲁威继续写道，建筑师们在构思中使用了这些女子的形象，让她们永远背负着自己城邦的耻辱。女像柱早在希波战争之前就出现在锡弗诺斯宝库等希腊建筑中，维特鲁威对于女像柱的解释与此事实不符，但它可能揭示了战争之后雅典人赋予女像柱的新意义。厄瑞克透斯神庙的三角楣上空无一物，也许是因为伯罗奔尼撒战争后期资金匮乏；有雕刻装饰的檐壁也只有很少一部分保存下来。但立柱的柱础和柱头，以及门框和窗棂上的装饰雕刻却格外精美丰富。根据该建筑开支的石刻记录，这类雕刻的耗费甚至超过了神庙的人像雕塑。

大事年表

约公元前 480 年——《克里提奥斯的少年》

公元前 478 年——提洛同盟建立

公元前 458 年——埃斯库罗斯创作《奥瑞斯提亚》三部曲

约公元前 447 年——伯里克利下令修建帕特农神庙

公元前 431—前 404 年——伯罗奔尼撒战争



图 5.52　雅典娜 – 尼刻神庙。公元前 421—前 405 年（西面观）。雅典卫城

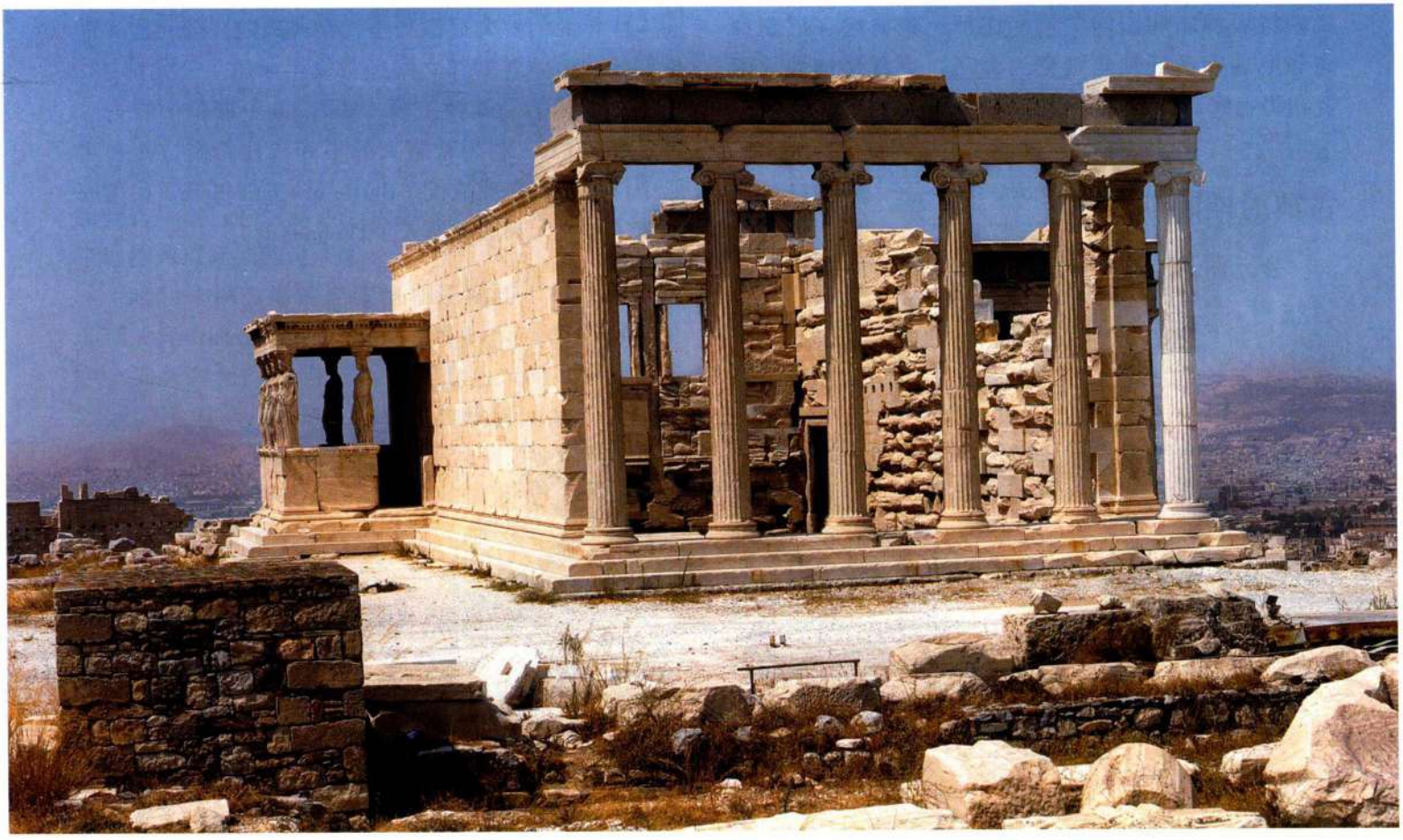


图 5.53　厄瑞克透斯神庙。公元前 421—前 405 年（东南面观）。雅典卫城



图 5.54　剧场，埃皮道伦。公元前 3 世纪早期至公元前 2 世纪

尽管建造时间前后长达数十年，但伯里克利的雅典卫城显然是要构成一个有计划的整体。多立克式帕特农神庙和山门坚实而庄严，雅典娜 - 尼刻神庙和厄瑞克透斯神庙则更为轻巧，更具装饰性，两者相得益彰。

古典时期晚期

公元前 5 世纪末，雅典的霸主地位衰落。自约公元前 460 年起，雅典与伯罗奔尼撒的两个城邦科林斯和斯巴达之间冲突不断，逐渐升级为公元前 431—前 404 年的伯罗奔尼撒战争，雅典战败。公元前 4 世纪期间，希腊各城邦之间经常发生矛盾。公元前 338 年，在北面的马其顿王国（Macedon）即位的腓力二世（Philip II）利用希腊人的不和入侵希腊，并在希腊中部的查罗奈亚战役（Battle of Chaironeia）中彻底击溃了雅典人和底比斯人（Thebans）。

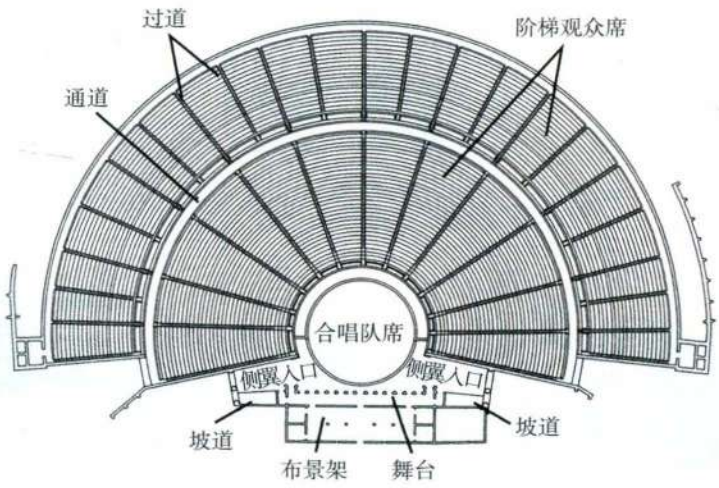


图 5.55　埃皮道伦剧场的平面图（根据 Picard-Cambridge 的图绘制）

古典晚期建筑：城市建筑与宗教建筑

公元前5世纪末和前4世纪在纪念性建筑领域出现了两个重要变化。一个是重心的转移：除建造神庙外，建筑师们拓展了一系列建筑类型，其中有许多类型历史久远，例如**有顶柱廊**（stoa）和议会的会议大厅等，但是现在规模更为宏大。例如，剧场形式更加标准化。因为在狄俄尼索斯节中，合唱表演以及后来的戏剧演出都是核心活动，所以剧场早已成为希腊城邦宗教景观的一部分。修建剧场的基本前提是有一个观众能够就座的山坡（即梯形观众席［cavea］），以及一个供演出的水平区域（即**合唱队席**［orchestra］）。

埃皮道伦剧场　这些基本条件逐渐成为建筑形式，产生了位于埃皮道伦（Epidauros）的壮观石制剧场，剧场就建在医神阿斯克勒庇俄斯（Asklepios）的圣所中（图5.54和5.55）。工程始于公元前3世纪初，剧场上层直到公元前2世纪才完成。一排排石椅顺着山坡排列，覆盖的扇形区域略大于一个半圆。为方便进出，观众席分成一个个楔形区（cunei），以台阶隔开，一条宽阔的水平甬道将观众席分为上下两部分。演出在中央的水平圆形区域内进行，背后有一个舞台建筑（skene）用作背景，里面还有服装室和道具室。凡去过剧院的人都熟悉这种建筑形式，现代人也不例外，这正表明了它的成功。由于剧场是露天的，没有屋顶支撑结构挡住观看演出的视线，并且许多座位还是欣赏美景的绝佳位置。然而这个剧场最令人惊叹的一点或许是它出色的音响效果，今天人们还能实地体验到这一点：它的漏斗形状甚至能将最轻微的低语清晰地传到最远处的观众席。

哈利卡纳苏斯的毛索洛斯王墓庙　在哈利卡纳苏斯（Halikarnassos，今日土耳其西南部的博德鲁姆，见地图5.1），修建大型纪念建筑的风潮产生了壮观的毛索洛斯（Mausolos）的陵墓，由其妻阿尔泰米西亚（Artemisia）修建。毛索洛斯于公元前377至前353年统治波斯帝国属地卡里亚（Caria）地区。这个陵墓在众多古迹中享有盛名，被列入古代世界七大奇迹，在罗马帝国时期，毛索洛斯的**墓庙**（Mausoleum）已经成了指称所有巨型陵墓的术语。墓庙由普赖伊尼（Priene）的皮泰欧（Pytheos）设计，建成后一直保存完好，直到公元13世纪一场地震使墓庙上层倾塌。后来在15世纪和16世纪初，圣约翰骑士团将剩余部分的石料用于重新加固当地城堡。再后来，1857年英国考古学家查尔斯·牛顿（Charles Newton）在这个地点发掘，将许多雕塑残块运到了大英博物馆。丹麦考古学家的发掘工作也发现了重要信息，与文献资料相结合就有可能复原墓庙，尽管还没有一个公认的复原结果（见第一部分末尾的附加原始文献）。图5.56展示的是其中一种假设，陵墓平面呈长方形，高42.6米，至少可分为三部分，布满雕塑装饰。这三部分包括一个高基座，一个爱奥尼亚式柱廊和一个金字塔形庙顶，顶部有一层层梯级，最高处是一个平台，台上屹立着毛索洛斯或他的某位祖先站在战车中的雕像。

将这些元素结合在一个纪念性建筑中，这进一步证明了建筑逐步增加的多样性。它们可能也具有宣传功能。墓庙颂扬毛索洛斯是哈利卡纳苏斯的伟大奠基者。它结合了利西亚（Lycia）地区的巨型墓葬建筑传统、希腊的围柱结构和雕塑，以及埃及金字塔，因此可能显示了卡里亚在这个地区的统治地位，以及希腊文化与非希腊文化的共生状态，这种状态可能通过建立一个由哈利卡纳苏斯领导的卡里亚帝国而达到。

科林斯柱头　公元前5世纪后期建筑领域的另一个重大变化是**科林斯柱头**（Corinthian Capital）的

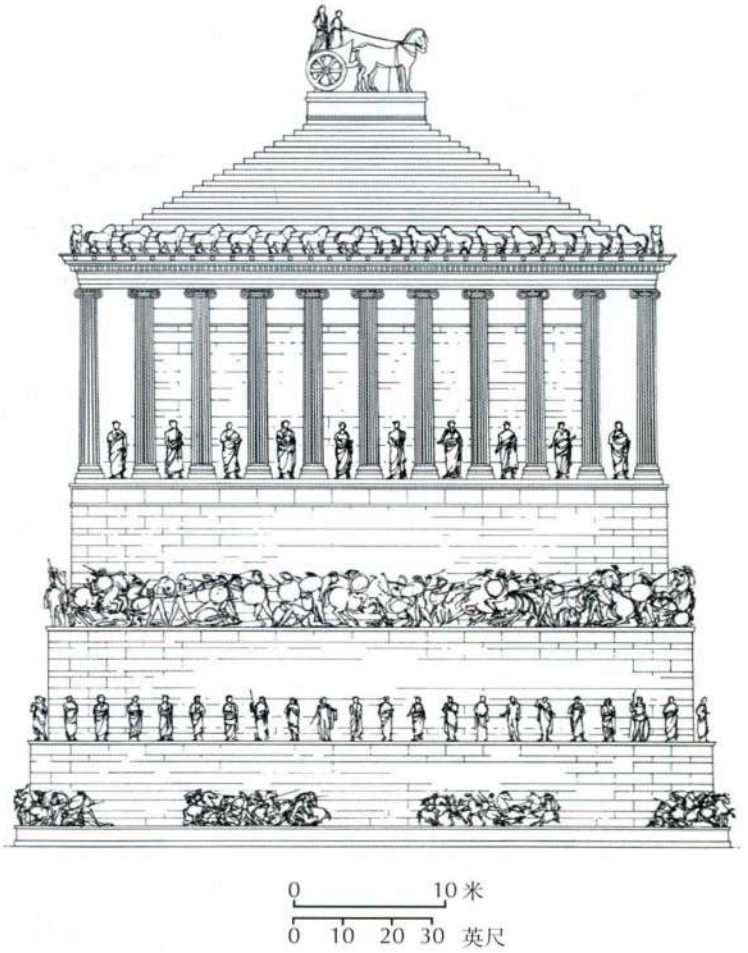


图5.56　哈利卡纳苏斯的毛索洛斯王墓庙复原示意图。约公元前359—前351年（根据H.Colvin的图绘制）

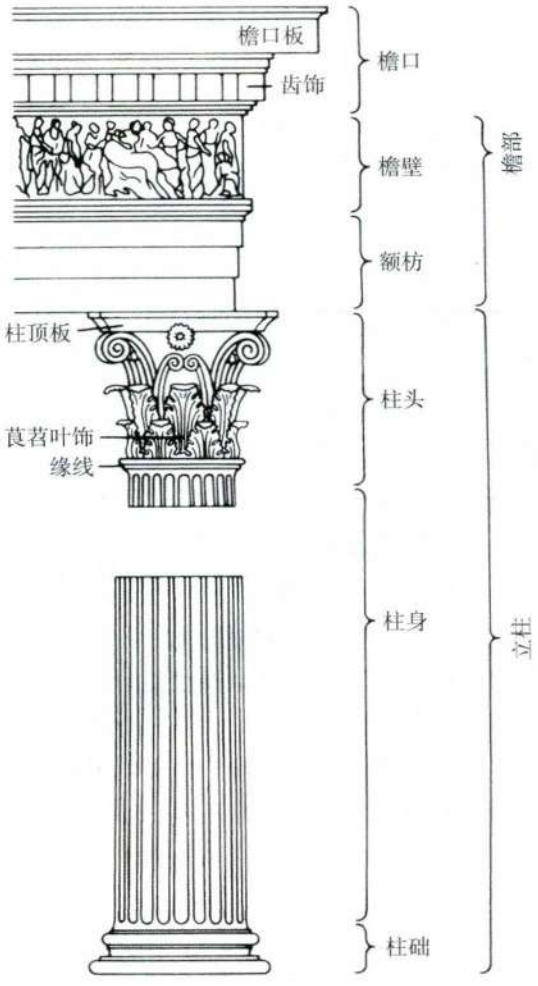


图 5.57　科林斯立柱风格立视图

诞生（图 5.57）。科林斯柱头比爱奥尼亚柱头更为精致。四个世纪后，罗马建筑师维特鲁威在他的巨著中将科林斯柱头的发明归功于金工匠人卡利马科斯（Kallimachos）。它的形状宛如一口倒钟，覆以卷曲嫩芽形装饰和**莨苕叶饰**（acanthus），仿佛柱身顶部萌发出了枝叶（图 5.73）。科林斯柱头起初仅用于神庙内部，其原因可能是希腊建筑较为保守，或是它的植物形状使人感受到神圣。直到公元前 2 世纪，科林斯柱头才开始出现在建筑外部。图 5.58 中的柱头来自位于埃皮道伦的一个**圆形神殿**（tholos），由小波利克里托斯（Polykleitos the Younger）设计。神殿呈圆形，显示出对新建筑类型的偏爱。精致的内部设计延续了帕特农神庙以来强调内部空间连接的传统。

古典晚期雕塑　菲迪亚斯风格散发着对雅典城邦超群地位的自信，但它没能避开伯罗奔尼撒战争雅典战败后的厄运。公元前 5 世纪末，雕塑所呈现的情绪出现了明显转变，似乎表明人们对与人类在宇宙中的地位有了新的看法，并且这种看法也不再像过去那样乐观。

学者们试图将存世的雕塑与文献中提到的几位公元前 4 世纪的雕塑家对应起来，其中之一是帕洛斯岛（Paros）的斯科帕斯（Skopas）。据罗马作家普林尼（Pliny）记载，有四位大师被选中参与哈利卡纳苏斯的毛索洛斯王墓庙工程，斯科帕斯就是这四位大师之一，墓庙部分檐壁上刻画着希腊人与阿玛宗族之间的战争，被认为是他刚健有力的风格。然而他最为著名的还是在人物面部注入激情的方式。图示的头部残块出自雅典娜·阿莱亚神庙（Temple of Athena Alea）的三角楣，位于泰格亚（Tegea），创作于约公元前 340 年，可能是斯科帕斯本人的作品，或是出自一位深受其作品影响的艺术家之手（图 5.59）。作品头上蒙着狮皮，表明这个人物是赫剌克勒斯或是他的儿子忒勒福斯（Telephos）。脸部平滑丰腴，与帕特农神庙雕塑的脸部处理一样，是古典艺术的典型特征。而其创新之处在于，雕塑家在双眼上方朝着鼻梁的方向深凿，形成阴影效果。外眼角处眼睑鼓起，悬垂在眼睛上，这一简单改动使面

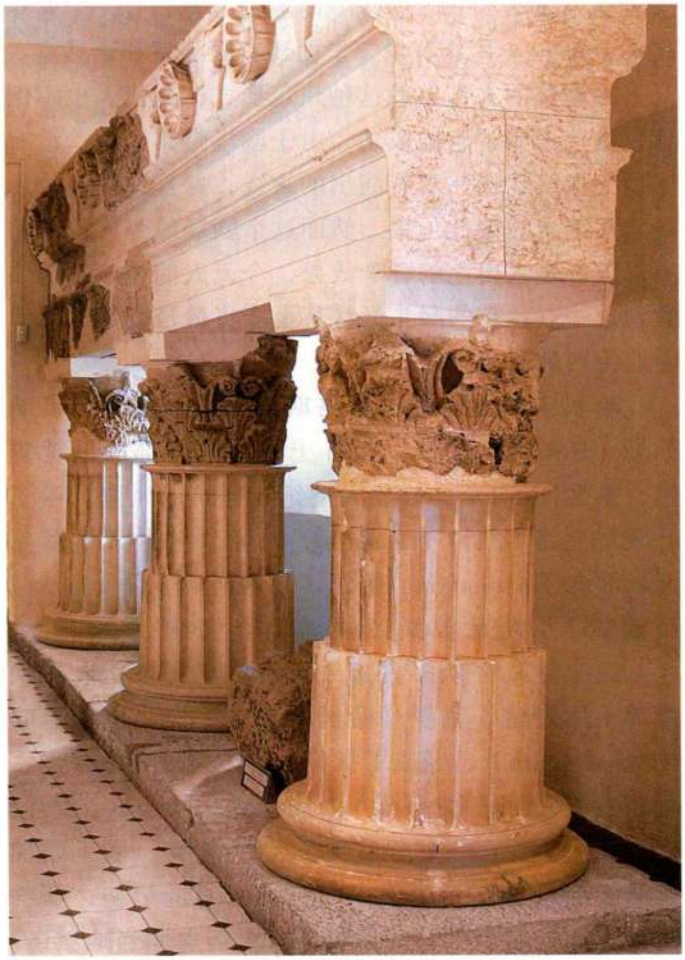


图 5.58　小波利克里托斯：**科林斯柱头**，出自埃皮道伦的圆形神殿。约公元前 350 年。希腊埃皮道伦博物馆



图 5.59　赫剌克勒斯或忒勒福斯的头像，出自泰格亚的雅典娜·阿莱亚神庙的西三角楣。约公元前 340 年。大理石，高 31.8 厘米。原存于泰格亚考古博物馆，后失窃

部充满了一种前所未见的强烈情感，微启的嘴唇和头部的剧烈扭转加深了人物情感。

普拉克西特勒斯　假如说古典晚期的希腊人对于他们的地位不再那么自信，那么他们对于自己与命运以及诸神的关系也不再那么肯定。这一点也反映在普拉克西特勒斯（Praxiteles）的作品中。他是与斯科帕斯大致活跃于同一时期的雕塑家，塑造了许多神像，更喜欢使用大理石而不是青铜。公元前 5 世纪的艺术家强调神的威严，普拉克西特勒斯则赋予他们一种青春的美感，或许暗示了他们像人类一样任性和喜怒无常。他最著名的作品是一尊阿佛洛狄忒像，创作于公元前 340—前 330 年（图 5.60）。据普林尼记载，科斯岛（Kos）人请这位雕塑大师制作一尊裸体的阿佛洛狄忒像，但后来又没有接收，而是选了一尊身着长袍的女神像。尼多斯（Knidos）人把裸体像买了下来，这个大胆的举动使他们获益：雕像的声名迅速传播开来，各地游客都为观赏她而来到尼多斯（见第一部分末尾的附加原始文献）。她如此引人关注或许是因为未着片缕：这是希腊世界中第一座纪念性的裸体女神像。即使此时的艺术家主要只用裸体来表现女奴隶和女仆，但公元前 5 世



图 5.60　《尼多斯的阿佛洛狄忒》（*Aphrodite of Knidos*），罗马复制品，原作时间约为公元前 340—前 330 年，由普拉克西特勒斯创作。大理石，高 2 米。罗马梵蒂冈博物馆

纪雕像中那些紧贴肌肤的衣服与其说是遮蔽胴体，倒不如说是使女性的身体展露无遗。她的魅力不但在其裸体，而且可能还在于其赤裸裸的情欲。观赏者可能认为雕像中的阿佛洛狄忒正要入浴，或是刚刚出浴。她用右手羞怯地遮住私处，左手则抓着一件衣服。她的头略略偏转，所以没有直视观者，但观者无论是否愿意，都与雕像达到了一致，因为他不小心看到了女神的裸体。阿佛洛狄忒任性多变，或许她在沐浴时就有意要被陌生人看到，但这个陌

生人的身份是不确定的，这更增加了爱神形象的情色成分。在一些记载中，尼多斯人将普拉克西特勒斯的这件作品陈列在一个前后都有入口的圆形神殿中，人们就可以从各个角度来观赏她。

我们对普拉克西特勒斯的阿佛洛狄忒的了解只是通过其罗马复制品。更复杂的是赫尔墨斯怀抱婴儿狄俄尼索斯的一件组雕（图 5.61）。罗马作家保萨尼阿斯（Pausanias）提到，他曾见过普拉克西特勒斯的这样一件作品，摆放在奥林匹亚的赫拉神庙中，图示的大理石雕塑于 1877 年在那里被发现。作品工艺精湛，因此长期以来一直被认为是普拉克西特勒斯晚期的原作。但现在大多数学者认为它是一件公元前 1 世纪的精美复制品，因为作品还留有支撑结构，背部也未经



图 5.61 《**赫尔墨斯**》，罗马复制品，原作时间约为公元前 320—前 310 年，由普拉克西特勒斯创作。大理石，高 2.16 米。奥林匹亚考古博物馆

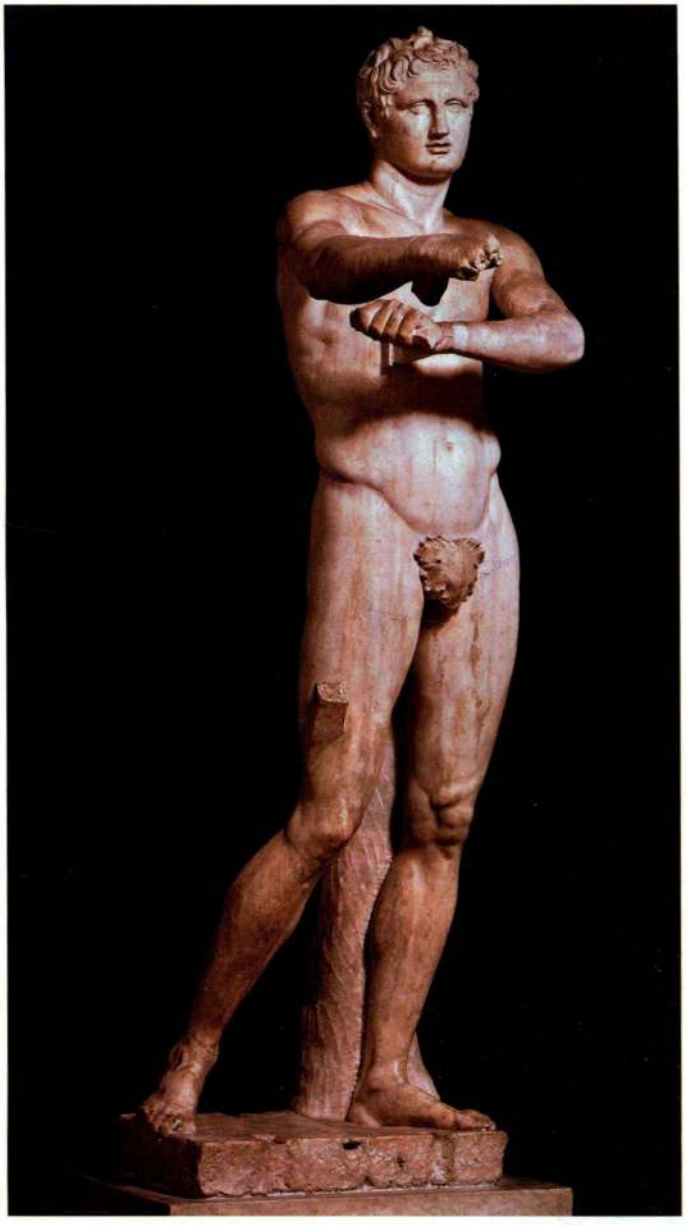


图 5.62 《**刮汗污的运动员**》，罗马大理石复制品，原作时间约为公元前 330 年，由利西波斯以青铜制作。高 2.1 米。罗马梵蒂冈博物馆

打磨，而对大理石表面工具痕迹的分析也支持年代鉴定的结论。尽管如此，这件作品还是具有普拉克西特勒斯雕塑的所有特征。与波利克里托斯的持矛者相比，赫尔墨斯的比例更加修长（见图 5.33），对立平衡强化，躯干因此形成松弛慵懒的曲线。持矛者中的人体构造明显，在这里却柔和弱化了，表现出一种青春的美感，而不是运动的力量。大理石表面的处理十分纯熟，皮肤光滑柔软，头发粗糙而带有表现主义风格，两者恰成对比。组像还有普拉克西特勒斯作品特有的幽默感：信使之神原本在狄俄尼索斯面前摇晃着一串葡萄逗他，而他兴致勃勃地想要够到葡萄，预示着他日后会成为酒神。但对于有着不同情绪或世界观的观赏者，赫尔墨斯飘渺的眼神可能也意味着他漠视孩子

想拿到葡萄的努力。

利西波斯 公元前 4 世纪雕塑界的第三位大师是利西波斯（Lysippos），他的艺术生涯相当漫长，可能始于约公元前 370 年，一直持续到公元前 4 世纪末。我们也是从罗马复制品了解了他的作品《刮汗污的运动员》（*Apoxyomenos*，一个用刮板刮去身上油垢的年轻人），原作创作于约公元前 330 年，显然是对波利克里托斯的《持矛者》有所借鉴（图 5.62；见图 5.33）。利西波斯表现的运动员身材比例更加修长，是八头身，而波利克里托斯使用的比例是七头身（第一部分末尾的附加原始文献）。运动员身体后倾，再次构成对立平衡，这是受普拉克西特勒斯影响的标志；自由腿斜向外侧，也显示出运动的自由。然而最具革新性的是运动员手臂的位置。伸出的手臂向前进入观者的空间。因为手臂从正面看去经过了透视，这吸引着观者绕着雕塑转动，以便理解运动员的整个动作。利西波斯因此打破了一座立像正面视角的优先地位。运动员左臂弯曲，在胸部高度接触到右臂，雕塑的布局内也就有意包含了空间。利西波斯挑战雕塑及其环境间的截然对立，二者开始融合。这一手法显示了古典晚期和希腊化时代对于高度写实的**幻觉主义**（illusionism）的关注。

古典晚期绘画

文献证据列举了一些古典时期的著名画家，说明了大量关于绘画演变的情况，但它们很少进行细节描述，我们就很难想象那些绘画是什么样子。希腊绘画的伟大时代开始于古典早期，代表画家为萨索斯（Thasos）的波利格诺托斯（Polygnotos）及其合作者雅典的米康（Mikon），他们同时也是雕塑家。波利格诺托斯在绘画中引入了若干创新技法，包括“情感和性格的表现以及构图模式的运用”，与古典雕塑一样，这种创新也成为了古典绘画的核心。他也是第一个描绘身着透明衣物的女子的画家。他还破除了单一地平线的观念，将同一个背景中人物排布在不同高度。

在不同高度描绘人物的做法看来也影响了当时



图 5.63 尼俄柏画师：**红绘萼形酒瓮**（calyx krater），出自奥维托。约公元前 460—前 450 年。巴黎卢浮宫



图 5.64 里德画师：**白底长身细颈瓶**。约公元前 425—前 400 年。雅典国家考古博物馆

大事年表

公元前 387 年——柏拉图成立雅典学院

公元前 351 年——狄摩西尼进行了他的三大著名演说中的第一次，题为《反腓力辞》

公元前 340 年——利西波斯创作《刮汗污的运动员》

公元前 338 年——马其顿国王腓力二世入侵希腊

公元前 335 年——亚里士多德在雅典建立吕克昂哲学学院

的一位瓶画家，今天人们称他为尼俄柏画师（Niobid Painter），图 5.63 所示是他的名作。这个花萼形酒瓮（一种调酒碗）上描画的是一个神话故事，司掌狩猎的阿波罗和阿耳忒弥斯两兄妹用箭射死了尼俄柏（Niobe）的儿女们，因为她愚蠢地夸耀自己的子女比两位神祇的母亲勒托（Leto）更多更漂亮。每个人物都有各自的地平线，高低不平，显示地形崎岖起伏。阿波罗和阿耳忒弥斯站在两个受害者上方，这两个人在巨石上挣扎，但我们显然应该能理解地形在逐渐往后延伸。

显著的技术差异使壁画区别于红绘瓶画。更接近壁画的是一个几乎仅用于葬礼祭品的种类：白底瓶画。艺术家是在一层白釉底色上加绘各种颜色，并且偏爱绘画葬礼中使用的一种油瓶，名为**长身细颈瓶**（lekythos）。图示中的例子作于公元前 5 世纪最后 25 年，学者们将它归为里德画师（Reed Painter）的作品。画中是一个忧郁的年轻人坐在坟墓台阶上。右侧的女子拿着他的头盔，而另一名男子站在左侧，举起手臂作出告别的姿势。场景以黑线勾勒，填绘鲜活的色彩。一些蓝色颜料还残留在坟墓部分和坐着的男子的斗篷上，人物的头发则是褐色，但大多数颜料都已消失，因为这件器皿本就不打算长久保留或重复使用，颜料只要短期内不会消失就足够了。这种技法使画家能自如利用透视缩短和深度，并以简练流畅的线条达到极具表现主义的效果。死者双眼深陷，似乎在沉思，表明艺术家能够捕捉住这种情感。因为这种白底技术的艺术优点，我们可能会以为它一定会得到更广泛的应用。但事实并非如此。相反，从公元前 5 世纪中叶起，大型绘画的影响逐渐夺去了瓶画的光辉。有些例子中瓶画画家试图复制大型绘画的构图，但成效甚微。

亚历山大时代和希腊化时期

公元前 336 年，马其顿国王腓力二世驾崩，王位传给了他的儿子亚历山大。亚历山大大帝是历史上的传奇人物，他的军事天才、个人魅力和英勇威武天下闻名。一登上王位，他就开始了一个伟大的征服计划，逐个征服埃及、波斯、美索不达米亚，直至今日的阿富汗。他一生建立了超过 70 座城市，公元前 323 年驾崩，年仅 33 岁。亚历山大的征服彻底改变了希腊世界的面貌，将它扩张到前所未闻的地区，创建了新的政治联盟，打破了文化的疆界。

亚历山大大帝逝世时没有指定继承人。他死后的那些年，皇室成员和将领之间争斗不断，每个人都想自立为亚历山大的唯一继承人，但没有一个如愿以偿。公元前 275 年前后，亚历山大的疆土合并成为三大王国，一直控制地中海地区，直至罗马逐渐兴起。托勒密继承了埃及并建立王朝，托勒密王朝的统治结束于公元前 31 年，屋大维，即后来的罗马皇帝奥古斯都，击败克里奥帕特拉七世。在东边，塞琉古家族于公元前 312 年攻取巴比伦，以叙利亚为中心统治着一个王国，塞琉古王国鼎盛时期的疆域从今天的土耳其西部一直延伸到阿富汗。后来帕加马（Pergamon）周围的一小块地区落入亚太利人（Attalids）之手，公元前 133 年这座城池又被拱手让给罗马人。公元前 64 年，逐渐萎缩的塞琉古王国只剩下叙利亚北部的一小块地区，后来也被罗马人统治。争夺最激烈的是亚历山大的故国马其顿，它于公元前 276 年落入安提柯人（Antigonids）之手，公元前 168 年被罗马人攻占，安提柯王国终结。在这些王国内出现了大型城市，其中包括亚历山大港、安条克（Antioch）和帕加马，汇集了大批来自整个新希腊世界的人。它们相互竞争，希望夺取文化领先地位，艺术在这种较量中扮演了重要角色。希腊化时期的文化与古典时代截然不同。领土扩张意味着希腊的文化制度传播到了广袤的地域，而这些制度又与当地人民牢固的文化传统相融合，产生了一个丰富多彩的社会。

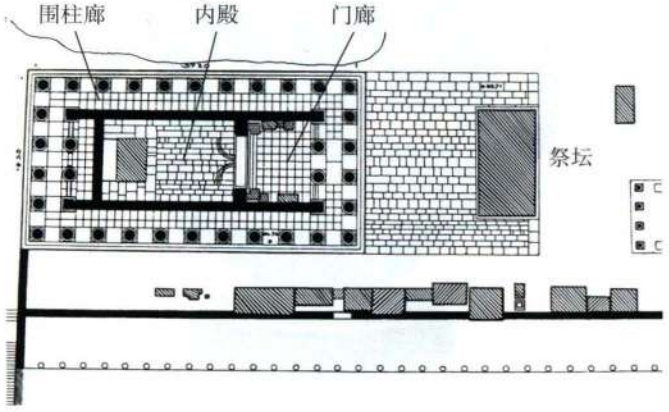


图 5.65 皮泰欧：**普赖伊尼的雅典娜神庙平面图**。公元前 334 年



图 5.66 以弗所的帕奥涅斯和米利都的达佛涅斯：**阿波罗神庙**，土耳其迪迪马。于公元前 313 年动工

建筑：学者传统与戏剧风格

在希腊化世界的文化中心，各学院纷纷成立，促进了学者对众多领域的热烈探讨。除其他各领域以外，他们还对艺术进行了深入探讨，并且形成了评判文学、艺术和建筑作品的准则。可以预见到，这种风气在建筑界推动了对比例系统的关注，当时建筑实践者的论著中便有此记载。维特鲁威断言这场运动的倡导者是来自普赖伊尼的一位建筑师皮泰欧，他可能是负责哈利卡纳苏斯的毛索洛斯王墓庙的建筑师之一（见图 5.56）。他的论著与大多数人的一样没有留存下来，但维特鲁威提到他特别排斥多立克风格，因为四个角上的三垄板的空间排布问题使得这种风格在应用时必须做出修改。皮泰欧转而以爱奥尼亚风格创作，例如建于公元前334年的普赖伊尼的雅典娜神庙（图5.65）。神庙柱廊的立柱数目是横 6 纵 11，平面呈网格状，每格边长 6 雅典尺（1 雅典尺比 1 英尺［约 0.3 米］略长），这种布局主导着所有组成结构的比例。

比例也制约着高度：例如立柱高 43 雅典尺而檐部高 7 雅典尺，共 50 雅典尺，正是内殿外部长度的一半。与帕特农神庙以及其他古典时期的神庙不同，普赖伊尼的雅典娜神庙没有偏离或修正比例规则。神庙是思维能力的作品，是说教传统的产物，而不是理论与实践磨合的结果。事实上维特鲁威也批评皮泰欧未能在二者之间作出区分。

在学者传统兴盛的同时，古典晚期出现的建筑准则的放松和不同建筑类型的融合预示着希腊化时期另一重要发展的来临。这是一股新潮流，追求别出心裁的选址、精心的景观设计和“峰回路转”的布局。学

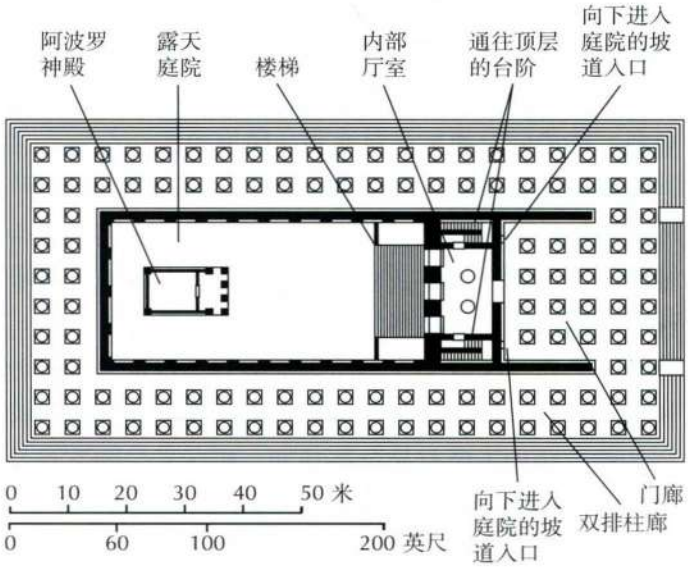


图 5.67 以弗所的帕奥涅斯和米利都的达佛涅斯设计：**阿波罗神庙平面图**，土耳其迪迪马。于公元前 313 年动工

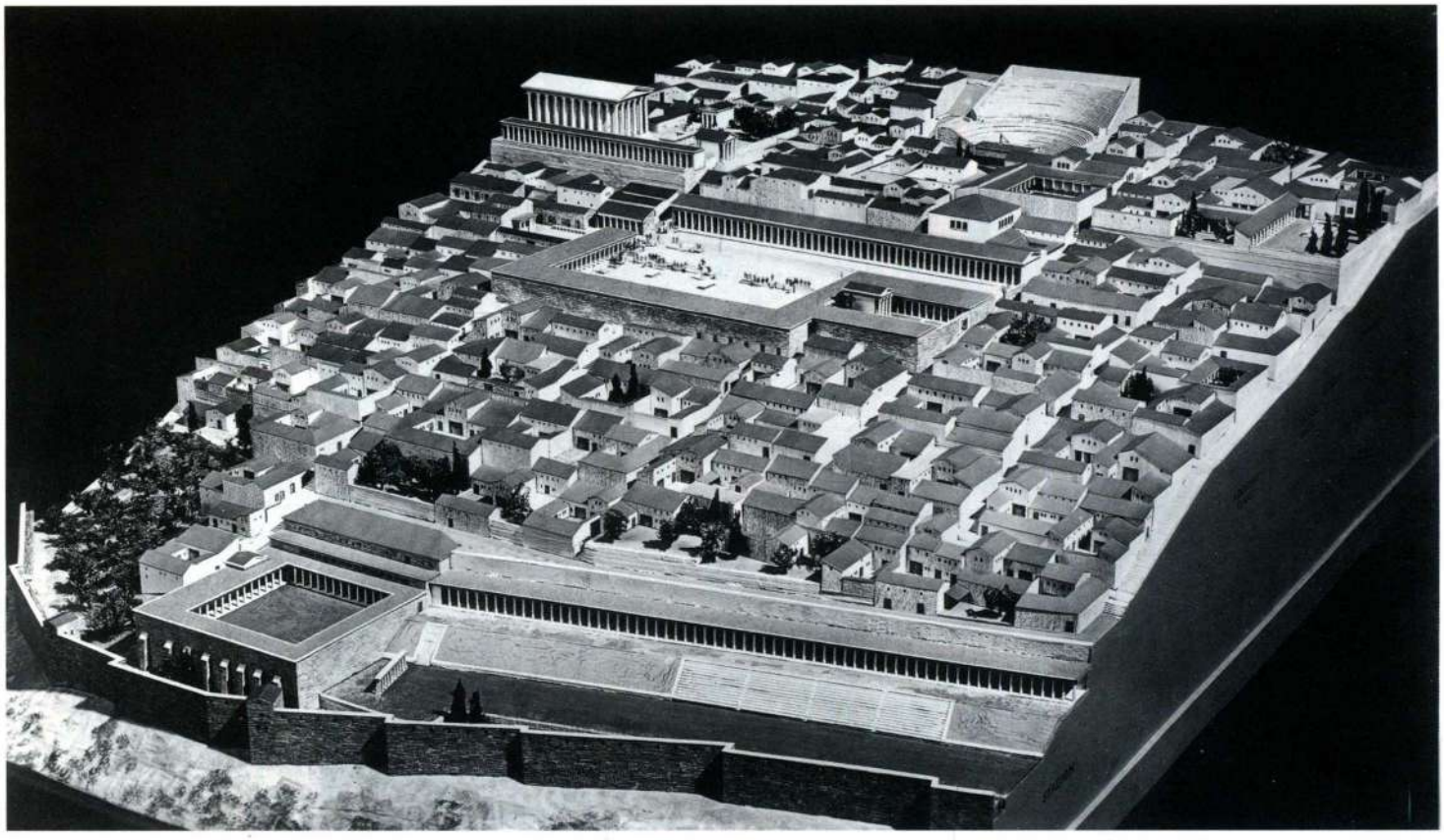


图 5.68　普赖伊尼城的模型。公元前 4 世纪以后。柏林国家博物馆

者称这一运动为戏剧风格，它平衡并补充了学者传统。在雅典的辉煌衰落后，雅典人和其他希腊人不再将自己视为城邦的成员，而是更多地视为个人，建筑相应地开始越来越注重个人体验，经常引导观者达到一种意味深长的境界。

迪迪马的阿波罗神庙　迪迪马（Didyma）的阿波罗神庙（Temple of Apollo）始于约公元前 300 年，直至罗马时期末仍未完成，是戏剧风格建筑的典范（图 5.66 和 5.67）。这里原有一座古风式神庙，公元前 494 年被波斯人摧毁，后在原址上以同样的规模重建了阿波罗神庙。平面图和神庙设计的建造者似乎是希腊化时期的知名建筑师以弗所的帕奥涅斯（Paionios）和米利都（Miletos）的达佛涅斯（Daphnis）。

神庙位于一片神圣的小树林中，从外表看与这一地区其他的爱奥尼亚式建筑很相似。柱基很高，有七级巨大的台阶，神庙外围是两排高挑的立柱。观者可能会自然而然地以为，神庙内部将遵循标准希腊宗教建筑的格局，就像帕特农神庙一样，但其实不然，神庙的建筑师们不断打破这些预期，将观者带向富于情感张力的景观，这也许是为了升华宗教体验。

尽管神庙看起来从各个方向都能进入，但它的台阶太高，不能拾级而上。实际上，观者在正面走上几级平缓的台阶之后就进入了门廊，门廊内巨柱林立，模拟神庙四周的树林。与预想的一样，有一个入口将观者引向内殿，但内殿离地约有 1.5 米高，人们不可能进入。学者认为，宣布神谕的女祭司在这个高台上诵出她的预言，向高台下方站在门廊中的人群宣布结果。如想进一步深入神庙，可走这个抬高的入口右边或左边的通道，然后有黑暗的拱顶隧道通向下方。对于一个希腊观者而言，拱顶隧道象征洞穴或黑暗的内在，但这些通道不是通向一个封闭的内殿，而是一个宏大开阔的庭院，洒满了明媚的阳光：在经过隧道的狭隘之后，它给人的感觉一定是豁然开朗。

庭院末端是神殿主体，一个供奉阿波罗的小巧简朴的爱奥尼亚式建筑。神殿近旁是神圣的月桂丛和一眼圣泉。在神殿前转身回望，观者面对的是另一个惊人的景象：进入这个庭院的隧道与一片宽广陡峭的台阶相比黯然失色，台阶的末端是一对高高耸立的科林斯式附壁圆柱。这可能标志着它们身后的厅堂是最内部的圣所，可能是女祭司的起居处。但这位居住者的身份也许无法确定，因为人们对希腊神庙内部的运作情况所知甚少。然而这个内部台阶似乎是为游行队伍所设，加上内部庭院的巨大规模，表明有可能大批的崇拜者聚集于此瞻仰祭祀仪式。同样功能不明的还有从圣所通向柱廊廊顶的小台阶。建筑铭文称它们为“迷宫”，而台阶上方的天花板确实装饰着色彩亮丽的回

形纹饰（见图 5.3），是埃及象形文字中代表迷宫的符号。建小台阶或许是出于修葺的需要，但也同样可能是用于向阿波罗致敬的神启戏剧。总而言之，神庙安排观众通过意想不到的线路，并不断给人惊喜。这种戏剧风格也是当时许多其他建筑的特征。

除了给人以惊喜体验之外，阿波罗神庙之所以引人注目还有另一个原因。在庭院内部一束低斜的光线下，考古学家不经意间发现了墙上雕刻的示意图（刻得很浅，几乎看不出来），其中有建筑设计中各部分的比例图，从柱头装饰到立柱凸肚都涵盖在内。它们提供了一个非常难得的机会，帮助我们了解希腊建筑的设计过程，否则我们对此仍然是一知半解。这些示意图的存在表明，在建造过程中，一个建筑的设计图会画在已建好的表面，大体完工后再将其抹去。这座神庙恰好还未完工，因此设计图才得以保留。

城市规划

雅典等早期希腊城市都是自然发展，从小型聚居地逐渐转化成较大规模的城市。街道通常是曲折蜿蜒的，建筑街区也不规则。从公元前 7 世纪开始，殖民运动为整体规划城市以及评价不同的城市规划类型提供了契机。米利都的希波达摩斯（Hippodamos）是撰写此类论著的第一人，他推崇棋盘形的城市布局，也就是将城市街道排布成纵横相交的形式，许多西方城市至今仍然沿用这一模式。对于一名建筑师而言，横平竖直的棋盘形具有规整的优点；而对于城市居民而言，它便于辨认方向。公元前 5 世纪中期，希波达摩斯按棋盘布局设计了雅典附近的比雷埃夫斯（Piraeus），普赖伊尼居民于公元前 350 年左右为避洪患而迁移城市，新城就采用了已有先例的棋盘布局（图 5.68）。如模型所示，设计者过于遵循棋盘布局，反而忽略了城市的坡形地势，一些纵向轴线上沿笔直陡峭的斜坡设有台阶。尽管行人可以拾级而上，穿行于坡形的街道，但靠轮子推进的交通工具就只能望阶兴叹了。

帕加马：戏剧风格布局　走入帕加马城观者会有一种全然不同的感受。约公元前 2 世纪初，帕加马统治者尤米尼兹二世（Eumenes II）和他的建筑师们为扩大城市规模进行设计，但他们没有采用棋盘布局（图 5.69）。居民区域主要位于凯库斯河（Kaikos River）平原，旁边是居高临下的卫城。城市的地势由南向北明显抬高，新的规划就顺应并利用了这种地势变化，抬升过程显然也获得了象征意义。在地形较低处是日常生活场所，例如市场。道路沿南面坡地向

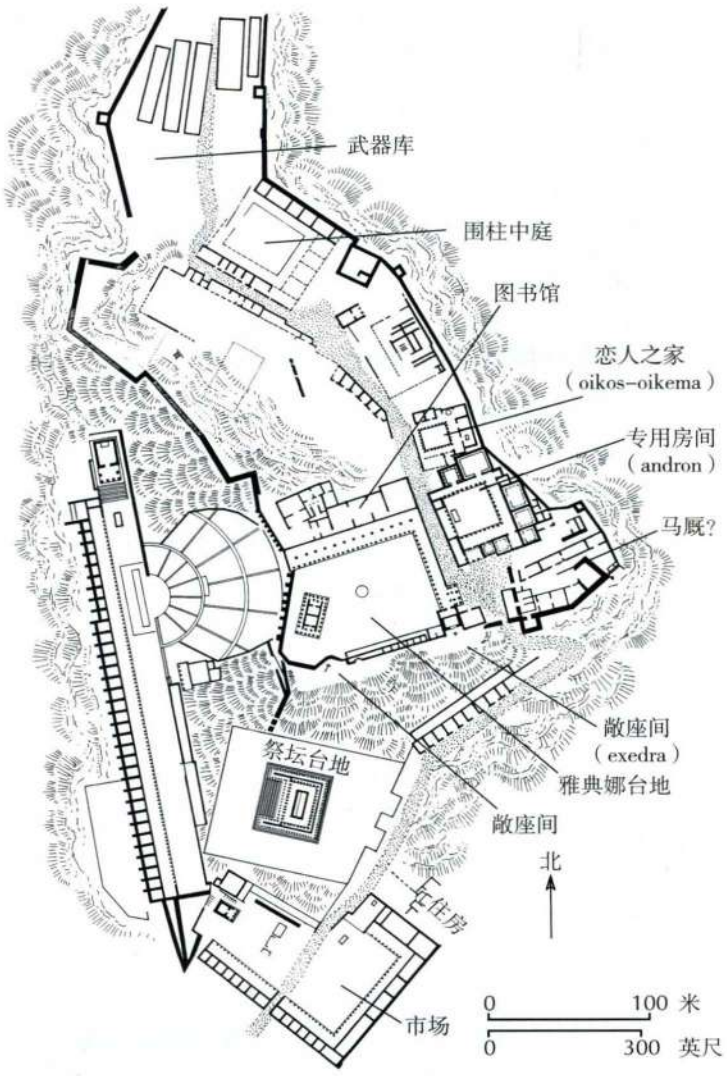


图 5.69　土耳其帕加马城平面图

上通往卫城，经过入口处的拱顶隧道，到达三所学校（gymnasia），第一所教育男童，第二所教育 15 至 17 岁的少年，第三所级别最高，教育青年男子。沿着这条路再往上走是赫拉和德墨忒尔（Demeter）的圣所，这两位是帕加马城的重要女神。

这条路蜿蜒向前，顺着地势，经过以前的一个市场（agora），现在主要用作法律和政治活动，最后到达卫城，这里有一个壮观的庭院，里面有供奉主神宙斯的祭坛（见图 5.73 和 5.74）。再往前行，东边是一个武英神殿（Heroön）。一条长长的门廊暂时挡住了视线，穿过门廊，观者就进入了雅典娜圣所，城中最古老的神庙就屹立于此，在它旁边是尤米尼兹著名的图书馆，馆内有一个比真人还大的处女雅典娜大理石像。这个圣所标志着知识在帕加马文化中的崇高地位。神庙本身并没有独特之处，它的意义在于，要到达神庙就必须通过上文所描述的这条象征之旅。由圣所望去，平原上的壮阔美景尽收眼底，平原那

端狄俄尼索斯剧场的梯形观众席也一览无余。圣所的东北方向是王宫和卫士营房。从这些地方也能欣赏到河流和郊野的景色，清爽的微风从山谷吹来，一定吹散了卫城上炎炎夏日的暑热。帕加马城的规划处处都将观者的体验考虑在内。它精心的视角设计和不断给人惊喜的设计是希腊化时期建筑中戏剧风格的典型特征。

希腊化时期雕塑：表情与运动

与城市规划一样，希腊化时期的雕塑也发生了剧烈变化。公元前 4 世纪的雕塑家已经开始关注表现情感和探索三维空间运动，而希腊化时期的艺术家在这些方面更是向前迈了一大步。二者都会增加雕塑的戏剧性以及与观众的互动。虽说如此，人们对于希腊化时期的雕塑只能做出粗略的归纳，因为很难鉴定它们的年代或准确的创作地点。通常学者只能依据风格将一件雕塑归为这一时期的作品。就算这样也存在问题：尽管有许多证据表明雕塑家之间存在着相互影响，但他们在如此广大的地域上创作，必定有无数的地方因素起作用，这使得雕塑实体远不如古典时期那样风格统一。



图 5.70 利西波斯创作：**《亚历山大大帝肖像》**，又称“阿扎拉胸像”。大理石，高 68 厘米。公元前 4 世纪晚期希腊原作的罗马复制品。巴黎卢浮宫

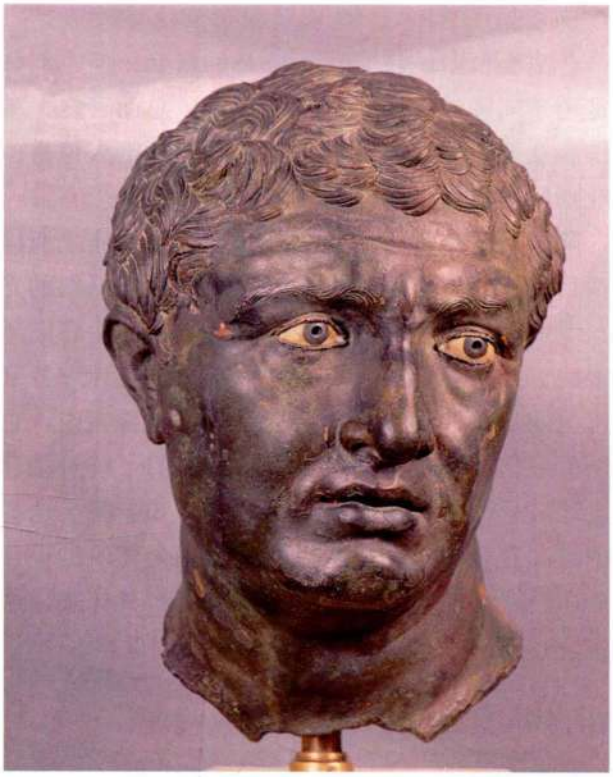


图 5.71 **《头像》**，出自得罗斯岛。约公元前 80 年。青铜，高 32.4 厘米。雅典国家考古博物馆。希腊文化部考古收入基金会。14612

肖像 这一时期最早的雕塑发展之一是对肖像的兴趣。假如说古风时期雕像表现了任何个体的话，那也是以通用人物库罗斯和考丽的形象出现的。个人的形似在古典时期的艺术中也无迹可寻，那时追求的是永恒的完美。例如，作于约公元前 425 年的一尊著名的伯里克利雕像，其复制品与帕特农神庙檐壁上的理想化年轻人几乎完全相同，区别仅仅在于伯里克利蓄有胡须，戴着头盔。后来在公元前 4 世纪中期，肖像成为希腊雕塑中的主要分支，在希腊化时期继续盛行。这一转变的推动因素之一是亚历山大大帝。因为深知一致的视觉形象具有巨大力量，他只聘请利西波斯为他雕刻肖像，而不允许其他雕塑家这么做。保留了利西波斯手法的原作没有存世，但学者认为“阿扎拉胸像”（Azara herm）相对忠实于原作（图 5.70）。当然脸部有理想化的特质：面部尤其是双眉附近表面平滑。但不羁的头发表现出了个人特点，前额头发蓬乱翘起（anastole），正是亚历山大大帝所特有的；个人特点也体现在颈上头部的扭转中，它们使肖像脱离了永恒的世界，具有行动的活力。不仅如此，这位统帅并没有直视观者，而是带着深邃而狂热的眼光。这些特征将成为亚历山大大帝的标志，希腊化时期与罗马时期的将军们也将把它们用在自己的肖像中。伴随着这一尊亚历山大肖像，个性开始进入雕塑，而肖像

作为一个艺术种类也开始发展。

与大多数希腊雕塑一样，希腊化时期的肖像原作罕有存世。其中之一是在得罗斯岛（Delos）找到的一个栩栩如生的青铜头像，约制作于公元前1世纪早期（图5.71）。与罗马人不一样，希腊人不是将个人的个性抽离至胸像中，而认为它应当赋予全身以生气。因而这个头像就只是一尊全身雕像的一部分。男子的身份不明，他可能是一个商人，因为得罗斯岛是一个繁忙的商业港口，有许多商人在那里变成巨富。这个肖像融合了亚历山大般的英雄特征（例如头部奇异的扭转，满头乱发）和不光滑的表面。略显柔弱的五官造型流畅，嘴唇忧郁迟疑，双眉紧锁，似乎表示他是一个性格内向的人，不过与埃及肖像的情形一样，我们不宜在解读另一种文化的作品时给它加上心理特征的意义。

希腊化时期的雕塑家似乎与建筑家一样想要使观众参与到作品的体验中来，并且偏爱以饱满的激情表现具有戏剧张力的题材。《垂死的号手》（*The dying trumpeter*）就是一个早期的范例（图5.72）。这尊雕像只有罗马复制品存世。帕加马卫城的雅典娜圣所中发现了两个雕像基座，其中一个基座上的雕像可能就是《垂死的号手》，纪念约公元前233年阿塔罗斯一世（Attalos I）击败高卢人（Gauls）。以神话中的冲突隐喻敌人的古典传统不见了（见图5.44和5.45），相反，雕塑家要点出敌人是高卢人，细致地刻画了他浓密的头发和胡须，以及颈部编结的金属项圈。雕塑家也不再试图显示被征服者的低贱卑劣。高卢人高贵地死去，他静静地倒向大地，或是挣扎着要支撑住自己，血从胸膛上的一个伤口涌出。他体魄强健，孔武有力。他独自面对着自己的痛苦，完全意识不到观者的存在。而观者则被这一时刻的隐秘孤独吸引着走进雕像，而金字塔形布局和各个角度都存在的透视缩短则吸引他绕着雕像观赏。《垂死的号手》很可能属于一个组像，但古典战斗场景中常见的胜利者在此却消失了。这尊纪念雕像是借褒扬战败的敌人来称颂征服者的英勇：敌人越伟大，胜利越辉煌。罗马作家普林尼记载了一尊埃皮哥努斯（Epigonos）的著名雕像，塑造的是一个号手，可能就是这件罗马复制品所反映的原作。倘若如此，埃皮哥努斯在希腊化时期一定是运用激情和戏剧风格的领军人物。

戏剧风格的胜利纪念碑 帕加马大宙斯祭坛上的雕塑装饰是这种情感丰沛、富于戏剧张力的风格最高水平的典范（图5.73和5.74）。这个纪念性建筑由阿塔罗斯一世的儿子兼继承人尤米尼兹二世于约公元



图5.72 帕加马的埃皮哥努斯（？）：**《垂死的号手》**。也许是罗马复制品，青铜原作制于约公元前230—前220年，出自土耳其帕加马。大理石，真人大小。罗马加比多里诺博物馆（Museo Capitolino）



图 5.73　帕加马宙斯大祭坛的西立面（复原后）。柏林国家博物馆，普鲁士文化遗产，古代艺术品陈列馆

前 180 年兴建，纪念胜利夺取篷托斯（Pontos）和比提尼亚（Bithynia）以及确立一个盛大的胜利庆典尼刻弗里亚（Nikephoria）。祭坛建于高台上，外围巨大，呈长方形，由爱奥尼亚式柱廊围成，可以从正面宽阔的台阶拾级而上。祭坛及其外围统称为大祭坛，原本屹立于帕加马卫城的一个台地上。1878 至 1886 年间，一支德国考古队发掘到了这个纪念性建筑，它的整个西立面，包括通往入口的壮观台阶都在柏林被复原（图 5.73）。这种巨大的外围结构属于爱奥尼亚式大型祭坛的悠久传统，但帕加马的这一座在存世的祭坛当中最为精美复杂。它最突出的特征是环绕底座的饰带浮雕，长达 120 米，高逾 2 米，题材是诸神与巨人族之战，是建筑雕塑的常用主题。同以往的雕塑一样，这里也是以隐喻的手法象征尤米尼兹的胜利。然而此处的处理方式如此激烈，极具戏剧张力，却是前所未见的。构图中约排布了 84 个人像，还有许多动物散布其间。这绝不是普通的壮举：雕塑家在创作中肯定参考了当时学者的研究（例如马洛斯[Mallos]的克拉底[Krates]，一位著名的**斯多噶派**[Stoic]理论家和文学批评家），他们在帕加马的图书馆中研究资料，以便确定这场伟大战斗中的各个主人公。他们可能还协助创造了一种含义丰富的均衡构图，因为这件作品看起来是一片混战，底下却潜藏着清晰的主导原则。学者们依旧在为完全理解这些原则而努力，虽然檐壁上方的檐部嵌线表面铭刻了几位神祇的名字，巨人的名字出现在底层的嵌线上。在东面的檐壁上，面朝圣所宏伟入口和朝阳的是奥林匹亚诸神，其中占据最显要位置的是帕加马的守护女神雅典娜。沐浴在阳光中的南面檐壁刻画着神圣的光明诸神如赫利俄斯，而阴影笼罩的北面是司掌黑夜的神祇。大地和海洋诸神在西面。构图上的平行对应使四面统一为一个整体。这个檐壁直接证明



图 5.74　《雅典娜和阿尔库俄纽斯》（*Athena and Alkyoneus*），出自帕加马的宙斯大祭坛大檐壁的东面，约公元前 166—前 165 年。大理石，高 2.29 米。柏林国家博物馆，普鲁士文化遗产，古代艺术品陈列馆

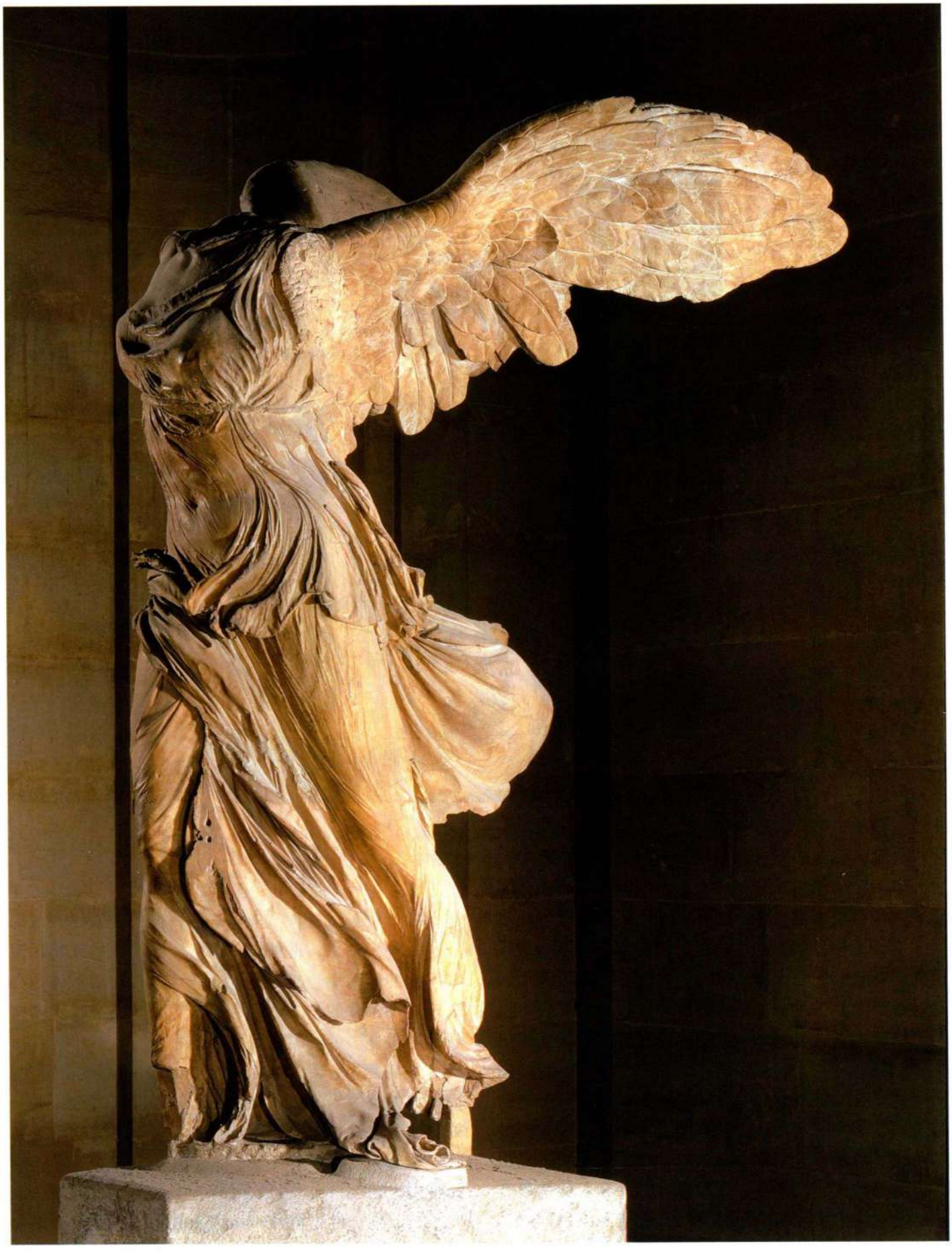


图 5.75 罗得岛的派托克里托斯（？）：**《萨莫色雷斯岛的胜利女神像》**，约公元前 190 年。大理石，高 2.44 米。巴黎卢浮宫



图 5.76 《阿佛洛狄忒、潘神与厄洛斯》(*Aphrodite, Pan and Eros*)。大理石，约公元前 100 年。高 1.32 米。雅典国家考古博物馆

了希腊化时期学者传统的影响。

另一方面，檐壁也浸透了希腊化时期的戏剧风格。雕像刀笔极深，许多地方底部刻去极多，几乎成了圆雕。在台阶上看，他们似乎要脱身而出，冲到台阶上，与拾级而上的观者同行。高浮雕形成了生动的明暗对比。壮健结实的身体互相冲撞着，重叠纠缠在一起（图 5.74）。巨人的四肢如同蛇一般缠绕扭曲，与一绺绺粗绳般的卷发相呼应。翅膀扇动，衣服在风中猛烈鼓动，或者缠绕在它们所遮蔽的身体上，不是为了显出身体的结构，而是为了制造动感。翅膀和衣服仿佛有自己的生命力，它们的质感与巨人的光滑肌理构成了对比。巨人战败，痛苦地挣扎着，双眉因剧痛而皱紧，眼睛深陷，其夸张风格使人联想到斯科帕斯。一种扭动翻腾的动势贯穿整个雕塑，将所有人物统一于单一连贯的节奏中。这种节奏与诸神古典式的安详表情构成了一种统一感，这种统一感驾驭了斗争的狂暴，使其不致冲破整座建筑的框架，但也险些驾驭不住。在表现这一争斗的悠久传统中，观者首次切身感受到这场战争是多么可怕的宇宙危机。

这场**诸神与巨人族之战**（gigantomachy）厚重实在，因而成为建筑入口平台处檐壁主题的不二之选。另一处檐壁环绕着柱廊内部，题材较为轻松，可能动工稍晚。檐壁刻画了赫剌克勒斯之子忒勒福斯的生平，他是传说中帕加马地区的米西亚（Mysia）的奠基者。

公元前 2 世纪初另一件纪念胜利的艺术品也集合了充满戏剧张力的风格和陈列位置，它就是《萨莫色雷斯岛的胜利女神像》（*Nike [Victory] of Samothrace*，图 5.75）。雕像所纪念的很可能是尤达摩斯（Eudamos）

在海战中的辉煌战绩，他是罗得岛海军统帅，于公元前 190 年率舰队大败安条克大帝（Antiochos the Great）和他的塞琉古国大军。雕塑基座以罗得岛大理石制成，各种铭文也表明雕塑来自罗得岛，而且可能是这座岛上著名艺术家派托克里托斯（Pythokritos）的作品。胜利女神可能刚刚降落到一只船头上，仿佛要给尤达摩斯戴上胜利的桂冠。她也可能正要飞起。巨大的翅膀在她身后张开，将大理石的强度利用到了极致。上扬的翅膀使整座雕像显得轻盈，尽管它是由大块石料雕成。雕像采用了一种新的对立平衡，两条腿都没有承受身体的全部重量。是翅膀和衣褶赋予雕像以如此的动感。衣褶在女神的身体周围翻卷，显露出身体结构，强调了身体的优美曲线。但它也有自己的功能：衣褶翻卷，表明她迎风而立，风向又平衡了女神落地时向前的冲力。可以说，衣褶创造了人物所处的环境。

在原址发现纪念艺术品的情况非常罕见，这座雕塑就是一个特例。1863 年，她在萨莫色雷斯岛的诸神圣所（Sanctuary of the Great Gods）被发现。石头雕成的船首高高屹立于平台上，俯瞰剧场和大海，平台在一个水池中，池水映照着尼刻的白色大理石的身姿。



图 5.77 《醉酒的老妇》（*Drunken Old Woman*）。罗马复制品，原作作于公元前 3 世纪或前 2 世纪晚期。大理石，高 0.92 米。慕尼黑雕塑美术馆

大事年表

公元前 336—前 323 年——亚历山大大帝统治
约公元前 300 年——迪迪马的阿波罗神庙动工
公元前 264—前 241 年——第一次布匿战争
公元前 86 年——雅典沦陷
公元前 30 年——埃及被罗马征服

水池下方还有另一个布满石块的盛水池，象征海岸。

雕塑中的风情 大宙斯祭坛和《萨莫色雷斯岛的胜利女神像》情感强烈，姿态夸张，选址富于戏剧效果，学者用“巴洛克”（baroque）来概述这些特征。它最初用于描述 17 世纪的艺术，研究希腊化时期艺术的学者看到了两者的相似性，因此借用了这个术语。希腊化时期的巴洛克风格极具戏剧张力，使同时代的许多其他雕塑趋势相形失色。其中一种趋势是喜好轻松且有时略带色情的作品。它们似乎是要一反巴洛克风格的凝重，有时带有一种模拟戏仿的意味，表明雕塑家希望弱化古典和巴洛克风格的宏大主题，使之带上诙谐幽默的色彩。虽然并非恰如其分，这类作品有时也可以用术语“洛可可”（rococo）来描述，同样是借用自后来的欧洲艺术研究领域。它们有些表现的是神或半神与人类之间的风流韵事。图示中的例子创作于约公元前 100 年，阿佛洛狄忒正要用一只拖鞋挡开好色的潘神（Pan），这位森林之神上半身是人下半身是山羊（图 5.76）。厄洛斯调皮地飞翔在他们中间。女神体态圆润优美，手势含羞带怯，显然使人联想起尼多斯岛上那尊普拉克西特勒斯的名作，《尼多斯的阿佛洛狄忒》（见图 5.60）。普拉克西特勒斯作品中的暧昧挑逗在这里得到了毫不迟疑的回应，而且回应者还是这样一个滑稽又讨厌的对象。崇高的阿佛洛狄忒没有拽紧衣袍维护威严，却是自贬身份，随随便便拿只拖鞋来自卫。

希腊化时期的写实主义 学者有时将这些轻松俏皮的雕像与表现非理想化现实生活的一系列作品归为一类，这种类型被称为希腊化时期的写实主义，一个醉酒的老妇人雕像就是其中的范例（图 5.77）。我们也是通过罗马复制品才了解了这件作品，原作有时被认为是底比斯的米隆所作，他可能曾在帕加马工作过。这样的证据还不够充分，而雕塑中的形象可能与亚历山大港的文化背景更相配，写实主义在那里似乎非常流行。老妇蹲在地上，攥着一个酒瓶，头高高仰起。她皱纹满面，裸露的肩膀和胸口的皮肤也因为衰老而松弛下垂。衣服在身体周围垂下，形成了一个实体的金字塔形，老妇仿佛是从金字塔中冒出来。她穿一件

温克尔曼和《观景楼的阿波罗》

尽管当代艺术史家百般努力，今日许多艺术评价还是深受根植于希腊古典主义对美的观念的影响。这种偏见由来已久，但它持久的威力也是来自一位划时代的德国文物研究者约翰·约阿希姆·温克尔曼（Johann Joachim Winckelmann），他常被称为艺术史之父。温克尔曼于1717年出生于普鲁士（Prussia）的施滕达尔（Stendal），他先在哈勒（Halle）和耶拿（Jena）学习，后来成为德累斯顿（Dresden）附近海因里希·冯·比瑙伯爵（Count Heinrich von Bünau）的图书管理员。他正是在伯爵的图书馆中获得了视觉艺术的教育，这促使他于1755年发表了第一篇论著《关于绘画和雕塑对希腊艺术之模仿的思考》（*Reflections on the Imitation of Greek Works of Art in Painting and Sculpture*）。同年，他移居罗马，很快被任命为枢机主教亚历山德罗·阿尔巴尼（Alessandro Albani）的图书管理员和顾问。1764年，发表了影响深远的《古代艺术史》（*History of Art of Antiquity*）之后，他成为罗马的教皇文物研究员和文物主管。《未发表的古代文物》（*Unpublished Antiquities*）于1767发表，是他死前最后的作品，一年后他被一个轻罪犯杀死，未得善终。

他的作品影响巨大。例如他第一个断言大多数希腊雕塑（他经常把罗马复制品误认为原作）表现的不是历史人物而是神话人物。更具重大意义的是，他指出希腊艺术达到的是一种超越自然的理想美。他建立了一种艺术发展的模型，这个模型将艺术史分为与政治事件相应的几个时期。原初风格（Older Style）产生在盛期风格（High Style）之前。然后是精美风格（Beautiful Style），最后是模仿者风格（Style of the Imitators）。在古代艺术中，这些风格对应于古风时期、公元前5世纪的古典时期、晚期古典时期，以及希腊化和罗马时期。由上升而至最后衰落的这一过程至今仍是大多数艺术史研究的核心，而不论研究的是哪个时代。在将艺术品按时期归类时，温克尔曼可谓是掉入了自己的陷阱。因为不愿意将自己欣赏的作品分配到希腊化和罗马艺术这一“衰落”期，他经常把雕塑的年代推前，例如《拉奥孔》（*Laocoön*）被定为公元前4世纪，而坚持《观景楼的阿波罗》（*The Apollo Belvedere*）是希腊原作。

《观景楼的阿波罗》于公元15世纪首次被发现，很快便成为教皇尤利乌斯二世的收藏品。雕像中的神以开放姿势站立，左臂向外伸出，可能持着一张弓。温克尔曼只是许多被这尊雕像深深打动的文物鉴赏家中的一个。在它的形式中，他感受到力量与魅力的结合，于是他写下了一段热情洋溢的描述，其中隐约透露着暧昧之意。他写道：“见到这一艺术的奇迹，我忘记了一切。我的心胸似乎在扩张，充满了敬意。”今天很少有学者对这件作品怀有像他一样的激情。对艺术史家而言，它的重要性不是在古代文明中的地位，更多是在其近代的接受情况，例如它对满怀倾慕的文艺复兴艺术家的影响。至于作品年代，许多学者现在认为它制于公元2世纪，是对希腊原作的复制或演绎，原型或被推定为活跃于公元前4世纪末的莱奥卡雷斯（Leochares）的作品。



《观景楼的阿波罗》。罗马大理石复制品，可能是根据公元前4世纪晚期的一件希腊原作制成。高2.3米。罗马梵蒂冈博物馆

带搭扣的束腰外袍，这表明是富有阶层的成员。其他这类雕像着力表现困苦生活对穷人的摧残，例如年老的牧羊妇人，但在这尊雕像中，艺术家努力表现的却是醉态与衰老。缺乏对这个形象所处文化环境的进一步了解，我们难以知晓雕塑家是意图表达对人物的同情，赞美她的高贵，还是要痛斥社会。



图 5.78 《珀尔塞福涅被劫》（*The Abduction of Persephone*），一号墓壁画局部，马其顿维尔吉纳。约公元前 340—前 330 年

希腊化时期的绘画

希腊壁画直到公元前 4 世纪才进入繁盛期。普林尼列举了许多主要艺术家，但是按照他的记述，现存的绘画中没有一幅能断定是他们所作（见第 230 页的原始文献）。虽说如此，绘画仍然被保存在马其顿的墓葬中，其中一些已经出土，在希腊北部（马其顿地区）还不断有新发现。它们使人得以窥见画家所达到的艺术高度。1976 年新发现的这些墓葬十分重要，因为其中有现存唯一一批保存相对完好的希腊壁画。图示部分描绘的是劫持珀尔塞福涅（图 5.78），出自维尔吉纳（Vergina）的一个小型墓葬，绘于约公元前 340—前 330 年。壁画主题切合墓葬这一背景：地下世界的主宰普鲁托劫持了珀尔塞福涅当他的王后。亏得宙斯出面，珀尔塞福涅获准每年重返人间六个月。艺术家选取的瞬间是普鲁托将珀尔塞福涅抓到他飞驰的战车中，女神的侍女跟在后面，惊恐万状。这是充满戏剧冲突的时刻，当时珀尔塞福涅还不知道宙斯会找到一个折中的办法，她无谓的挣扎似乎是唯一逃离地下世界的方法。画面捕捉到了这个传说中的全部戏剧张力。珀尔塞福涅的身体后仰，而战车和她的劫持者在往前



图 5.79 《伊苏斯之战》(*The Battle of Issos*)或《亚历山大与波斯之战》(*Battle of Alexander and the Persians*)。约公元前 100 年。镶嵌画复制品，来自庞贝城，希腊化风格原作绘于约公元前 315 年。2.7 × 5.1 米。那不勒斯国家考古博物馆

飞奔，肢体的交错象征了人物之间的冲突。战车朝着观者冲过来，车轮的透视效果强烈。挥洒自如的笔触使画面跌宕起伏。艺术家以迅疾流畅的线条表现飞扬的头发和长袍，并使衣服显得轻盈柔软。影线表现身体的肌肉，在手臂和肩膀处都可见到。壁画以薄涂着色，色彩鲜亮，并利用明暗处理来制造质感。文献中称明暗处理（shading，即通过光线和阴影的对比调整物体体积）为“skiagraphia”，将它的发现归功于一个名为阿波罗多洛斯（Apollodorus）的画家，他可能早在公元前 5 世纪就在使用这种技法。他们还认为空间透视是源自阿加萨科斯（Agatharchos）以及雅典戏剧全盛时期中的舞台布景艺术。公元前 4 世纪，这两种手法的探索和完善证明了这一时期对“幻觉主义”的热衷。

罗马复制品和仿制品使人大概了解到希腊壁画可能的面貌。根据普林尼的记载，公元前 4 世纪末，埃瑞特里亚（Eretria）的画家菲罗克西诺斯（Philoxenos）曾画过亚历山大大帝在伊苏斯（Issos）大败大流士三世的场景。这个题材出现在一幅技艺精湛的巨型地面镶嵌画中，画作发现于约公元前 100 年建造的一座庞贝城（Pompeii）宅邸中（图 5.79）。画面右侧描绘的是大流士和溃败的波斯人，左侧毁损严重，这一部分的人物当中就有亚历山大。它有可能是公元前 4 世纪晚期一幅希腊化时期绘画的忠实复制品。镶嵌画采用当时使用广泛的四色组合（黄红黑白，见第 230 页的原始文献）。拥挤的人群，躁动的气氛，结实有力而经过透视的形象，以及精确的阴影都使人将整个画面归入公元前 4 世纪的作品，类似的因素还有对风景的简约处理，例如画面中线的左侧只有一棵枯树。

小结

经过一波波移民、侵略和殖民浪潮之后，希腊文明于约公元前 8 世纪产生。共同的语言和信仰将不同族群的希腊人统一在一起，他们的聚居中心是希腊大陆、爱琴海群岛和克里特岛，但在公元前 6 世纪中期扩展到了意大利南部、非洲北部和小亚细亚沿海地区。作为分析性思考已知最早的实践者，古希腊人不断探求哲学问题，这些问题一直延续至今。世界的二元性，以及人在世界中的位置，成为所有希腊艺术的持久主题。因为西方社会深受希腊启迪，这些艺术品可能显得十分熟悉。但我们切不可将自己的阐释强加于作品之上，因为它们对希腊人来说经常有着完

全不同的意义。我们必须凭据考古和文献记载，将希腊艺术品置于恰当的背景中来理解它们的真实含义。

在长达七个多世纪的时间内，希腊内部及其与相邻民族之间的战争持续塑造着希腊的文明与艺术。贸易和旅行普遍，交通网络遍布整个小亚细亚和地中海地区。顺畅的交流带来了异域影响，为希腊艺术家所欣赏和吸收，同时希腊文明本身又对遥远国度的文明产生了影响。

几何化时期

约公元前 8 世纪，希腊人开始发展出一系列陶器形式，它们的彩绘装饰显示了已知最古老的希腊风格：几何化风格。制于约公元前 750 年狄庇隆陶瓶覆盖着独特的回形纹饰和几何化图案，动物和人物形象又给这个墓葬用双耳瓶增添了叙事性。雕塑家们也以陶土和青铜塑造了外形相似的小雕像。许多画瓶上都有铭文，这也正是荷马创作史诗和希腊引进字母的时代。

东方化风格

公元前 725—前 650 年间，新生的希腊城邦日渐繁荣，市民们希求来自小亚细亚、东方和埃及的贸易伙伴带来的奢侈品。希腊艺术家迅速吸收了东方的影响，不断实验新的技法，并发展出了一种东方化风格。港口城市科林斯主导着陶器生产，瓶画师们开发出一种黑色的光滑釉层，在釉层上画出剪影式图像的轮廓，再刻出细节。塞壬、狮身鹰首兽和其他东方神话母题无论在小型或大型陶器上都随处可见。

古风艺术

在希腊强盛且越来越个性鲜明的诸多城邦之中，雅典逐渐崭露头角，民主的产生便始于这一时期。在那个创造力勃发的时代，出现了树立纪念性石雕和修建神庙建筑的伟大传统。受埃及范例的启发，雕塑家和建筑师们实验性地运用比例系统，并用比真人还大的雕像装饰建筑。佩斯图姆的两座赫拉神庙和以弗所的阿耳忒弥斯神庙显示了多立克和爱奥尼亚风格的演变，以及一种相对标准的神庙布局的发展，布局包括中央内殿和门廊。大规模使用雕塑为建筑增添了生机，尤其是阿耳忒弥斯神庙和后来的阿维亚神庙，它们的三角楣揭示了艺术家试图寻求合适的解决方法，使生动的叙事场面能够置入三角形空间。与此同时，越来越自然并向自立式发展的雕像，如库罗斯和考丽，见证着希腊人专注于表现具备完美形体的理想人物。瓶画领域也有重要进展，包括黑绘技法和红绘技法的发展。

古典时期

雅典在公元前 5 世纪面临重重危机，当时它受到波斯人入侵的毁灭性威胁。然而一旦脱离战争的破坏，这座城市就重建为一个政治和经济帝国。雄心勃勃的政治家伯里克利极大地影响了雅典的社会和政治，雅典文艺很快便百花齐放，从埃斯库罗斯的感人悲剧，柏拉图的深奥哲学到伊克提诺斯和卡利克拉特的精妙建筑。雕塑家在自然表现人体方面大有进步，《克里提奥斯的少年》的对立平衡姿势标志着希腊艺术的一个关键时期，雕塑家还挑战用石头和青铜来表现写实动作。在奥林匹亚的宙斯神庙和雅典卫城的雕饰工程中，艺术家继续探索复杂叙事和二元对立的主题。

在伯里克利的治理下，雅典从战争的废墟中崛起，成为地中海地区的璀璨明珠。帕特农神庙的辉煌反映出这座城市当时的荣光。在卫城神圣位置上的帕特农神庙以其精妙的比例、非凡的雕塑和怡人的和谐成为希腊古典艺术巅峰的代表之作。卫城的其他纪念性建筑也投入了建造，包括卫城山门、雅典娜 - 尼刻神庙和厄瑞克透斯神庙，尽管这样大型的建筑项目随着伯罗奔尼撒战争爆发而衰退。

古典时期晚期

公元前 431—前 404 年的伯罗奔尼撒战争终结了雅典的霸主地位。随后是希腊城邦之间长达一个世纪的相互争斗，直到最后马其顿国王腓力二世于公元前 338 年前后入侵希腊。这段时期的特点是已有建筑类型的细化，例如会议厅、剧场和陵墓。由爱奥尼亚式立柱发展形成了科林斯柱头。这个时代犹疑而有些悲观的心态在雕塑中得到了最充分的反映。普拉克西特勒斯的作品使人感受到神祇像人类一样反复无常，而利西波斯的《刮汗污的运动员》以它经过透视的前伸手臂突入观者的空间。强烈的情感和逼真表现的空间也成为壁画和瓶画的特征，在白底技法绘成的墓葬用画瓶中尤其明显。

亚历山大时代和希腊化时期

公元前 336 年，腓力二世驾崩，亚历山大即位，他所开创的庞大王国扩张了希腊的影响。公元前 323 年，亚历山大逝世，他死后的明争暗斗产生了三个独立王国：托勒密王国、塞琉古王国和马其顿王国，各自拥有社会多元的大都市。随着城邦解体，希腊人的个人意识越来越强，艺术再一次反映了这种新的心态。

建筑物的规划，例如迪迪马的阿波罗神庙和帕加马城，通过出其不意的行进路线、壮观的全景和强烈的戏剧性提供了一种更为人性化的体验。希腊化时期的雕塑在古典晚期作品的基础上也偏爱强烈的戏剧张力和更多的观者介入。情感化题材和极具戏剧风格的写实主义盛行，肖像成长为一个新的艺术门类，在亚历山大大帝的推崇下繁荣兴盛。壁画表现出挥洒自如的笔触、精心处理的明暗对比，以及空间透视。



伊特鲁里亚艺术

第六章

早期伊特鲁里亚文明被称为维拉诺瓦（Villanovan），于公元前10世纪出现在意大利半岛上。伊特鲁里亚人究竟是谁，这一直是个谜；就连在古代，作家也在为他们的出身而争论不休。古希腊史学家希罗多德认为，伊特鲁里亚人在约公元前1200年离开他们的原住地，此地位于小亚细亚的吕底亚（Lydia）。据他记述，他们定居在今天的托斯卡纳（Tuscany）、翁布里亚（Umbria）和拉齐奥（Lazio），大致就在现代佛罗伦萨（Florence）和罗马之间的地区（见地图6.1）。其他人则断言伊特鲁里亚人是一个原生的民族。无论他们来自何方，伊特鲁里亚人与小亚细亚和古代近东都有紧密的文化联系。事实上，他们的视觉文化是一个丰富多彩的混合体，既有鲜明的伊特鲁里亚特色，又融合了来自东方和希腊的影响。伊特鲁里亚人是水手，也是商人，足迹遍布地中海，由于从公元前8世纪起，希腊城邦就已在意大利建立殖民地，这些文化之间就必然有交流往来。到公元前8世纪末，伊特鲁里亚人开始使用希腊字母，我们因此能够解读他们数千年前留下的铭文；但他们的语言与其他任何语言都没有关联，所以我们有时也无法完全理解铭文的含义。

公元前7世纪和前6世纪，伊特鲁里亚文化达到鼎盛，恰好也是希腊的古风时期。因为伊特鲁里亚与希腊的艺术形式之间存在紧密关系，学者使用与希腊艺术术语类似的术语来定义伊特鲁里亚艺术的风格时期（见下页表）。他们的城市可与希腊城邦相匹敌；他们的舰队称霸地中海西部，保卫着一个与希腊人和腓尼基人竞争的庞大贸易网络；他们的领土北起波河（Po）下游河谷，向南延伸至那不勒斯（Naples）。但与希腊人一样，伊特鲁里亚也从未建立过一个统一的国家。他们始终是由各个独立城邦形成的松散联盟，通过共同的语言和宗教联结在一起，但相互之间容易发生冲突，而且无法迅速联合起来一致对抗外敌。这也许是他们逐渐衰落的一个原因。公元前474年，伊特鲁里亚舰队被主要对手叙拉古王国（Syracuse）的海军击败。随后在公元前5世纪和前4世纪，伊特鲁里亚城市相继被罗马攻陷。到了公元前270年，所有伊特鲁里亚城邦都沦为罗马属地，但许多城邦在这一政治纷争时期依旧繁荣，判断依据是其墓葬的壮观程度。

我们对伊特鲁里亚文化的了解大部分来自其艺术，尤其是众多装饰着雕塑和绘画的大型墓葬。从这些丧葬建筑出土的物品证实，伊特鲁里亚人确实善雕刻，长于金属工艺。在这些墓葬中还发现了大量阿提卡彩绘陶器，既帮助我们深入了解希腊艺术史，还证明了伊特鲁里亚与希腊之间存在紧密的贸易联系。坟墓本

图6.16《**阿波罗**》细部



地图 6.1 伊特鲁里亚时代的意大利

身为我们提供了关于伊特鲁里亚建筑实践的情况，而且墓画中常有反映伊特鲁里亚生活的画面。罗马人借鉴了所有这些艺术形式，对其加以改造，纳为己用。

墓葬艺术

与史前欧洲其他地方的墓葬一样，意大利铁器时代的墓葬也是朴实无华的。死者或葬在不深的墓穴里，或火化后骨灰盛入陶器或骨灰瓮，再放入一个简单挖成的墓坑。一些死者有陪葬品：男性是兵器，女性则是首饰和纺织工具。公元前 7 世纪初，伊特鲁里亚人开始将同一家族的死者安葬在一起，男性和女性的葬俗都变得更为复杂，而且富人的坟墓逐渐演变成巨大的墓葬建筑。

伊特鲁里亚艺术分期

约公元前 700—前 600 年——东方化时期
约公元前 600—前 480 年——古风时期
约公元前 480—前 300 年——古典时期
约公元前 300 年——伊特鲁里亚文化逐渐融入罗马文化

坟墓及其内容物

塞维特里（Cerveteri）的雷格利尼 - 加拉西墓（Regolini-Galassi Tomb）以其发掘者——一位业余考古学家的名字命名，它是丧葬习俗复杂化之后的早期范例，年代为公元前 7 世纪中叶被称为东方化的时期，当时的伊特鲁里亚艺术明显表现出东方母题的影响。伊特鲁里亚人在当地的火山石上开凿墓穴，或

是堆筑名为坟冢（tumuli）的土墩。这些墓都集中分布在城镇的生活区之外，形成了亡灵之城（city of the dead），或**大墓地**。在雷格利尼－加拉西墓中，有一条长长的墓道（dromos，复数 dromoi）或甬道通向墓中，墓道上方遮覆着用石块平行叠建的叠涩拱，就像梯林斯的暗堡一样（见图 4.20）。在出土的随葬品中有一枚华丽的**搭扣**（图 6.1）。搭扣形似胸针或装饰性的安全别针，常用来扣住外衣的领口。这枚华贵的搭扣长 29 厘米，是黄金工艺（见第 164 页的*材料与技法*）的杰作（tour de force），证明了伊特鲁里亚金匠在古代的盛名。下方叶片状部分覆盖着 55 只圆雕的鸭子。上部形状像四分之三个月亮，饰有踱步的雄狮图案，以压花工艺制作。这很可能是伊特鲁里亚的工艺，但其动物主题表明伊特鲁里亚人熟知近东文明的艺术品（见图 2.11）。压花狮子的侧面姿势和挺直的站姿可能源自腓尼基的先例。同时期的墓葬中还发现了象牙等来自古代近东的贵重物品。

到约公元前 100 年为止，塞维特里附近的大墓地在几个世纪里修建了众多“坟冢”或坟丘，雷格利尼－加拉西墓不过是其中之一（图 6.2）。该地区的石头是一种名为*凝灰岩*（tufa）的火山岩，质地柔软，易于切割，长时间暴露于空气中便会变硬。建造坟冢的人会向岩床内挖掘，开出墓道和墓室。再用挖出来的石头环绕墓室砌起一道挡土墙，在墙上方堆起泥土。一个坟丘常常有好几条墓道，通往相互独立的墓室系统（图 6.3）。墓室布局千变万化，学者倾向于认为



图 6.1　出土于塞维特里雷格利尼－加拉西墓的搭扣。约公元前 670—前 650 年。黄金，长 29 厘米。罗马梵蒂冈博物馆，格里高利伊特鲁里亚分馆（Museo Gregoriano Etrusco）



图 6.2　班迪塔其亚（Banditaccia）墓地局部空中俯瞰图。公元前 7—前 2 世纪。意大利塞维特里

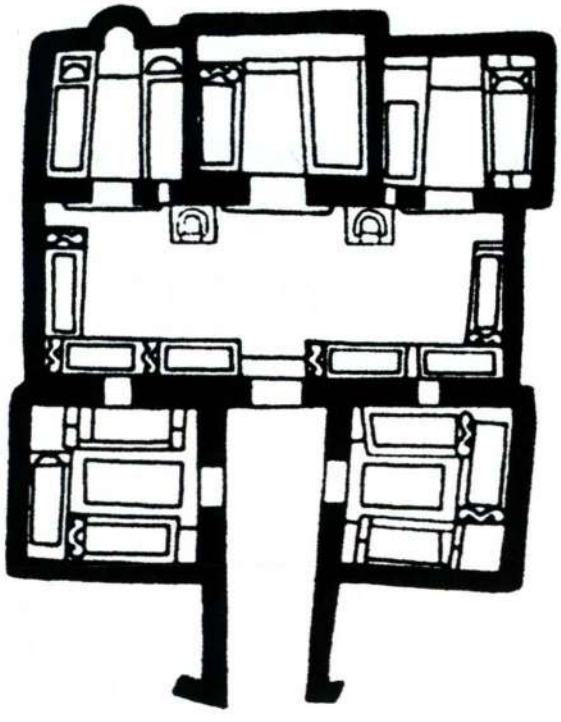


图 6.3　盾与椅之墓平面图。约公元前 550—前 500 年。意大利塞维特里

伊特鲁里亚黄金加工

在其历史之初，伊特鲁里亚人就已成为天才的金属工匠，尤其精通黄金加工。制作图 6.1 中那枚搭扣的金匠掌握了两种复杂的技术：细丝工艺和颗粒工艺。

细丝工艺（filigree）是将单根或多股捻成绳状的细金丝焊到金器上的技术。金匠运用此法在搭扣表面勾勒出装饰纹样，描绘出动物的二维图像。伊特鲁里亚艺术家技术高超，甚至不需要衬板也能制作透雕图案。

颗粒工艺（granulation）指的是将微小的金球或金粒焊到金器上的过程。娴熟的伊特鲁里亚艺术家能用直径只有 0.14 毫米的金粒来点缀面积很大的区域，或者勾勒线形或几何形图案。他们间或将颗粒工艺与压花图案相结合，或焊上成片的颗粒，形成一个剪影式图案；他们也有可能将背景缀满颗粒，而图案的轮廓则留空。

颗粒工艺在中世纪初的欧洲失传了，因为人们的趣味改变了，更倾向于别种黄金工艺。今天的学者尝试了各种方法，却仍然无法确知伊特鲁里亚金匠制备金粒的方法：也许他们把碎金块放入一口坩埚，用木炭隔开金块。加热以后，金块会熔化形成小球，被木炭分隔开，然后再将木炭拿掉。另一种可能是，他们把熔化的黄金从一定高度倒入水中，或倒入一个装满木炭的器皿。黄金遇水后冷却凝固；把它从高处倒下就能确保形成球形的微小颗粒。除最简单的图案是直接焊贴外，制作其他图案可能都是先将金粒按照刻在石板或金属板上的图案排列。接着，金匠将一张涂有黏合剂的纸莎草纸或皮革覆在图案上粘起颗粒，纸或皮革固定在一根管子末端。然后将金粒涂上焊料，转移到金衬板上。



阿谢洛斯（Acheloos）头像挂饰，以颗粒工艺装饰。公元前 6 世纪。巴黎卢浮宫

这些冥宅再现了同时期房屋的概貌。这可能是真的，但关于伊特鲁里亚住宅的资料十分稀少，这种说法无法得到证实。无论如何，雕刻师常常用岩石雕出椅子或床来布置墓室。塞维特里的浮雕墓是晚期墓葬的例子，墓中有死者在来世可能需要的一切东西，以灰泥制成，贴覆在墙上（图 6.4）。壁龛之间的**墩柱**（pier）和墙面覆满了兵器、盔甲、家庭用具和驯养的小动物的形象。有两尊已毁的胸像，可能代表死者或冥界神祇。虽然埋入来世可能有用的物品这一观念使人想起埃及的丧葬习俗，但实物的复制品与埃及墓葬中发现的物品有明显差异。

在塞维特里北面的塔尔奎尼亚（Tarquinia），一种非常独特的装饰使坟墓显得生机盎然。墓室都是向地下开挖的，一条陡直的墓道通向各个墓室，墙面覆盖着色彩鲜艳的绘画。这些画是趁灰泥正湿的时候画上去的，反映了死者生前喜爱的一些活动。图示中的壁画来自约公元前 530—前 520 年古风时期的猎渔之墓（Tomb of Hunting and Fishing，图 6.5）。墓室低矮，一端有一幅海洋全景图。在广袤浩瀚的水天之域，渔夫从船上抛出鱼线，色彩鲜亮的海豚破浪跃起。一个弹弓能手站在海角岩石上，将弹丸瞄准天空中疾翔而过的鲜红、鲜蓝和鲜黄色大鸟。希腊风景画都是人物凌驾于环境之上，而在这里，人物只是全局构图的一部分。色彩缤纷，姿势丰富，也是典型的伊特鲁里亚风格。但与大部分坟墓一样，这幅壁画中对衣服和人体的处理仍然反映出伊特鲁里亚墓画家深受成长中的希腊绘画影响。事实上，伊特鲁里亚坟墓出土了大量阿提卡彩绘陶瓶。

伊特鲁里亚艺术家的构想似乎是要描绘从一个帐篷或小屋看出去的景色，以檐口处的宽色带为界，顶部覆有浅色挂毯。檐口垂下的是节日花环，可能用于葬礼仪式。许多墓室的山墙绘满了动物——有时是豹子，或是形态奇异的混合生物——也许是当作驱邪的护卫者。海景上方的壁画是一个宴会，一男一女斜倚在一起，乐师演奏着乐器，仆人服侍着他们。一个仆人从调酒缸中汲酒，另一个则在编制花环。与只限男性和高级妓女参加的希腊酒会（宴饮）截然不同，伊特鲁里亚的宴会有体面的妇女参加，她们与



图 6.4　浮雕墓墓室。公元前 3 世纪。意大利塞维特里



图 6.5　猎渔之墓。约公元前 520 年。意大利塔尔奎尼亚

男子倚靠在一起。宴会画经常出现在伊特鲁里亚坟墓中；体育活动是另一个常见题材，乐师和舞者画也很普遍，如图 6.6 中栩栩如生的作品，它来自约公元前 470—前 460 年的躺椅墓（Tomb of Triclinium，图 6.6）。

这些画更深层的意图就比较隐晦了。它们可能记录并永久保存了葬礼上举行的仪式（事实上，体育活动也许就是罗马角斗竞技的鼻祖）。或者，与埃及墓室绘画一样，它们也是为死者提供来世之需。解读墓画存在困难，其核心原因是我们一般不了解伊特鲁里亚人关于死亡和来世的信仰。罗马作家把他们描述成一个极其虔诚的民族，据说他们的祭司可以从天空不同区域的飞鸟姿态看出深意。这些墓画虽然神秘，却构成了我们理解伊特鲁里亚信仰的



图 6.6　躺椅墓。约公元前 470—前 460 年。意大利塔尔奎尼亚

大事年表

约公元前 7 世纪末—前 6 世纪末——伊特鲁里亚的巅峰时期
约公元前 520 年——出土于塞维特里的伊特鲁里亚赤陶石棺
约公元前 518 年——位于波斯波利斯的波斯皇宫动工
约公元前 480—前 336 年——希腊古典时期
公元前 270 年——所有伊特鲁里亚城邦成为罗马属地



图 6.7　奥库斯之墓。公元前 350—前 300 年。意大利塔尔奎尼亚

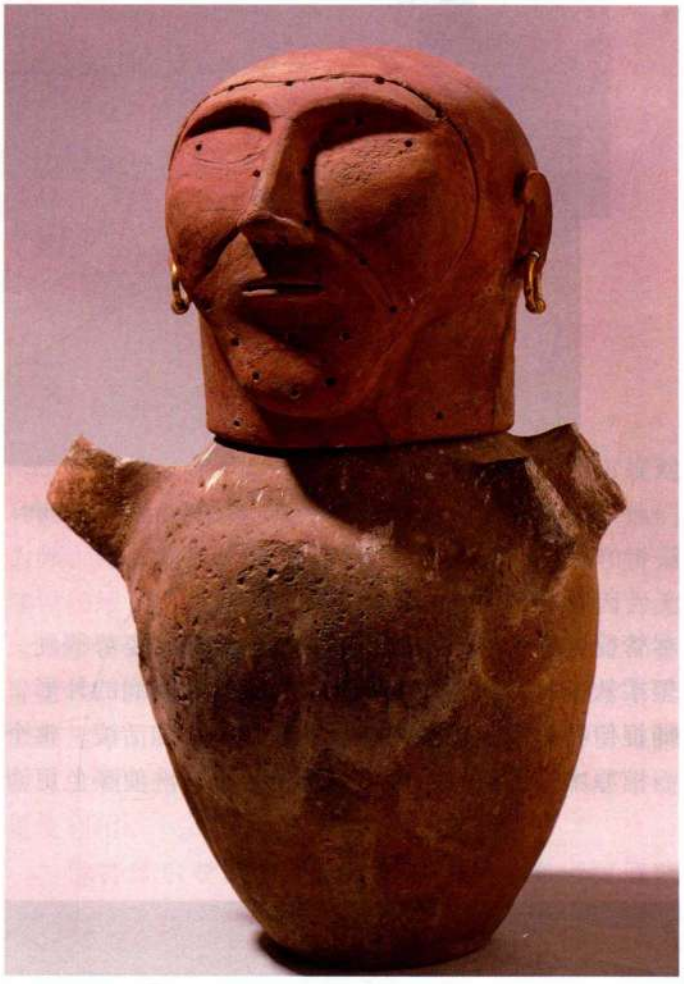


图 6.8　人首骨灰瓮。约公元前 675—前 650 年。赤陶，高 64.7 厘米。意大利丘西伊特鲁里亚（Chiusi Etruscan）博物馆

主要根据。有几个墓的绘画似乎表现了希腊神话，但从某种意义上说，它们只是使问题更加复杂了，因为我们无法确定伊特鲁里亚人想要表达的意义是否与希腊艺术家相同。

不管我们怎样解释这些古风和古典时期的图像，墓室绘画的内容显然在公元前 4 世纪的古典末期发生了明显变化，其例证是位于塔尔奎尼亚的奥库斯之墓（Tomb of Orcus），墓葬年代是公元前 4 世纪下半叶（图 6.7）。这幅残损的画描绘了一位贵族妇女的头像，据铭文所述，她来自韦尔察（Velcha）家族。一片乌云映衬着她苍白的侧脸，先前墓画中的亮红和亮黄等鲜艳色调都被弃用，颜色较深的暗色系取而代之。在这个时期，丧葬绘画常常以幽暗的冥界为背景，或描绘护送死者前往冥界的队伍。一种莫大的伤感取代了古风和古典时期积极的基调。阴郁的主题可能反映了时世的艰难。在公元前 4 世纪下半叶，罗马攻占了伊特鲁里亚城市，强迫它们俯首称臣。这一时期的一些墓中出现了不祥的死亡恶魔，被涂成绿色或蓝色。

用于装殓死者遗体的容器也发生了变化。在东方化时期，传统上用于盛装骨灰的陶瓮逐渐塑成人形（图 6.8）。盖子变成人头外形，也许是想要表现死者，器身上也出现了人体标志。头发和珠宝可能都装在陶瓮表面的小孔中。有时陶瓮被安放在墓中类似王座的地方，或许表明死者有很高的地位。

在塞维特里发现了两具古风时期的重要石棺，以赤陶制成，分为两半。其中一个年代约为公元前 520 年，如图 6.9 所示。棺盖形似卧榻，上面有一对男女的全身雕像，他们斜倚在一起，大概是一对夫妇。女人的左肘下垫的不是枕头，而是一只酒囊（一种由兽皮制成的软水壶），男人的胳膊搂着女人的肩膀。两人伸出的手原本都拿着东西——可能是杯子或细颈瓶（alabastron，一种香水容器），或是象征永生的鸡蛋。



图 6.9　石棺，出土于塞维特里。约公元前 520 年。赤陶，长 2 米。罗马朱利亚别墅国家博物馆

尽管受到了古风风格的限制，造型抽象，姿势僵硬，但柔软的材料使得雕刻家能够塑造丰满圆润的外形，捕捉伊特鲁里亚艺术中超乎寻常的率真和活泼。整个石棺原本涂有鲜艳的颜料，最近一次清洗使颜色更清晰地显现出来。



图 6.10　《青年与女魔鬼》（*Youth and Female Demon*），骨灰容器。公元前 4 世纪初。石制（pietra fetida），长 119.4 厘米。佛罗伦萨国家考古博物馆

基调从乐观转为忧郁是公元前 5 世纪至前 4 世纪间墓室绘画的特点，这一变化在丧葬品中也同样明显，比较一下图 6.9 中的石棺与稍晚于公元前 400 年的一个软石制成的骨灰容器（图 6.10），我们就可以看出这一点。与同时期壁画中的场景一样，一个女人坐在卧榻下首。但她不是那个年轻男子的妻子。她生有双翼，表明是来自冥界的魔鬼，左手握着的卷轴可能记录着男子的命运。男子身上穿的披风脱至腰间，这是伊特鲁里亚的风尚。两个人物各据沙发一端，形成了一种平衡的格局，但两人的分立透露出一种新的与死亡相关的忧郁情绪，而死亡是每个人都必须独自面对的。尽管如此，富有的伊特鲁里亚人还是继续把死者葬在家族墓中，与图示类似的骨灰瓮所承载的家族背景一定能够帮助减轻死亡的孤独（图 6.11）。另外，虽然这类骨灰瓮很有代表性，大部分瓮盖上只有一尊斜倚的人像，但有几具尺寸较大的石棺保存了下来。其中一具石棺的棺盖上刻着一对温柔相拥的男女，他们躺在一床被单下面，仿佛卧于婚床之上（图 6.12）。发型和胡须反映了希腊的时尚潮流，棺侧刻有受希腊图像范式影响的战争场面，但成品明显属于伊特鲁里亚风格。



图 6.11　英吉拉米（Inghirami）墓中的骨灰瓮。希腊化时期。意大利沃尔特拉



图 6.12　拉尔特·泰特尼斯（Larth Tetnies）与坦奇韦尔·塔尔奈（Thanchvil Tarnai）石棺棺盖。约公元前 350—前 300 年。大理石，长 2.13 米。波士顿美术馆。Gardner Brewer 女士赠。86.145a–b

建筑

罗马作家称伊特鲁里亚人是建筑工程、城市规划和测勘方面的能手。几乎可以肯定，罗马人是以他们为师，尤其是在水管理（排水系统和高架渠）和桥梁建设领域，但我们说不准罗马人学到了多少，因为无论是伊特鲁里亚建筑还是罗马初期建筑，存世者都寥寥无几。这些建筑主要用木头或泥砖建造，通常不能保存至今。另外，许多伊特鲁里亚城市如今静静地躺在意大利山区市镇的地下，建筑中的耐久材料还常被重复利用。

伊特鲁里亚城市通常坐落在山顶，靠近可通航河流或大海。一些城市自公元前 7 世纪起增建了厚实的防护墙。城市建筑的一个晚期例子保存在佩鲁贾市（Perugia），那里依然耸立着几段城墙和部分城门。其中最著名的是建于公元前 2 世纪的战神之门（Porta Marzia），后来修的一道墙将城门上部围了起来（图 6.13）。它是楔拱的一个早期范例，楔拱由一系列切割成楔形的石块（**楔形拱石**［voussoirs］）构成，在建造过程中使用可抽除的木支架将拱石排列成半圆形。排列好的楔拱会异常牢固；任何向下的推力（如门洞上方的墙的重力）只会把拱石挤压得更加紧密，加固它们之间的接合。拱上被**半露方柱**（pilaster）分隔开的是丁尼亚（Tinia，伊特鲁里亚神，相当于宙斯或朱庇特）及其诸子（相当于卡斯托尔［Castor］和波吕克斯［Pollux］）的雕像，他们的马越过栏杆向外看。这个拱门直观证明，在公元纪年前的最后几个世纪里，地中海地区普遍存在文化融合。

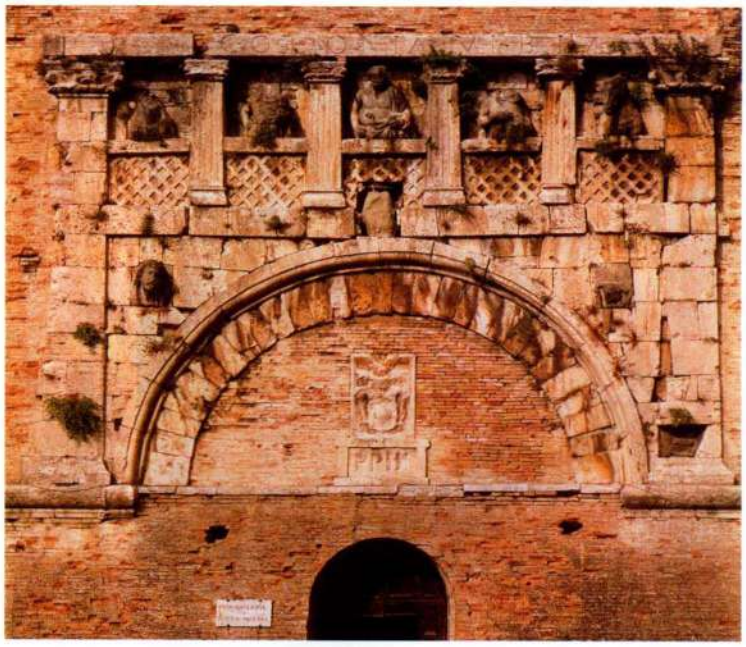


图 6.13　战神之门。公元前 2 世纪。意大利佩鲁贾

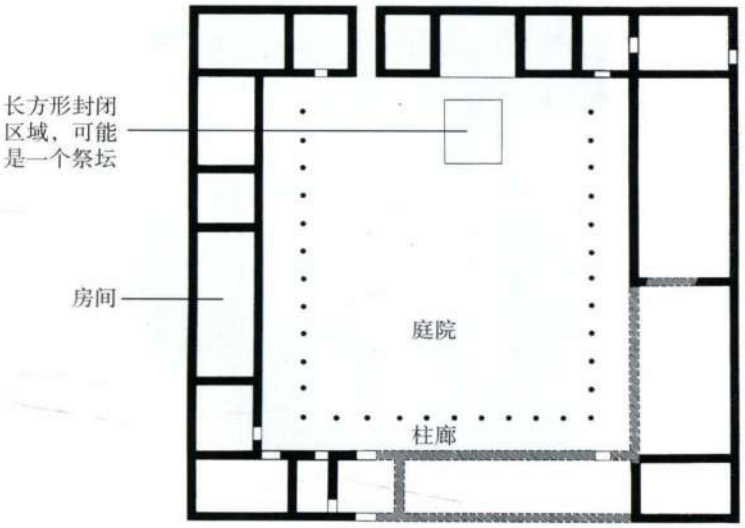


图 6.14　住宅群平面图。公元前 6 世纪。意大利慕罗（奇韦塔特岗）

城市规划

伊特鲁里亚的山顶不适合棋盘式布局，但在马尔扎博托（Marzabotto）等遗址有足够的证据表明，自公元前 6 世纪起，当伊特鲁里亚人在意大利北部波河河谷的平原地区开拓居住地时，他们将新建城市设计成一个街道网。其中心是两条主干道的交叉点，一条干道为南北走向（cardo），另一条为东西走向（decumanus）。由此形成的四个街区可以根据需要进一步细分或扩大。这种体系似乎反映了伊特鲁里亚人的宗教信仰，他们正是遵循这些信仰，按照罗盘方位将天空划分成不同的区域。罗马人也将这种体系用于他们遍布意大利、西欧和北非的新建殖民地，并且还用于军营。

伊特鲁里亚城市的房屋鲜有存世。与坟墓不同，房屋是用一种类似于抹灰篱笆墙或风干土坯的夯土技术（pisé）建造的，只有地基使用石头。就连这些石头都难以辨认痕迹，因为伊特鲁里亚人偏爱的山顶宝地后来几乎一直不乏居住者。但有几个城市发掘出了大型建筑群的遗迹。这些建筑群可能是宫殿或大庄园。其中的突出范例位于公元前 6 世纪的奇韦塔特岗（Poggio Civitate，现在的慕罗［Murlo］），众多房间围成了一个中央大院（图 6.14）。这类建筑可能是罗马典型的中庭住宅（见图 7.50）的观念起源。

神庙用泥砖和木头建造，同样只有石头地基保存下来。早期神庙几乎只有一个不大的长方形内殿（用于放置神像的长方形房间）。后来的神庙深受至尊朱庇特神庙的革新性设计影响，这座神庙位于罗马的加比多里山（Capitoline Hill），罗马当时由伊特鲁里亚国王统治（见图 7.1）。因此，后期神庙的特点是建在高基座或高台上，只有正面有台阶（图 6.15）。台阶通向由一排排立柱支撑的深门廊，进入门廊后的内殿，内殿通常分为三个隔间。陶瓦屋顶由墙沿伸出很远，形成宽大的屋檐，保护泥砖免遭雨淋。



图 6.15　一座伊特鲁里亚神庙，根据维特鲁威的描述复原。罗马大学伊特鲁里亚与意大利古物博物馆（Museo delle Antichità Etrusche e Italiche）

大事年表

约公元前 1000 年——意大利半岛出现伊特鲁里亚文化
公元前 6 世纪末——伊特鲁里亚人开始在罗马以南的平原地区居住
公元前 447—前 432 年——雅典修建帕特农神庙
公元前 331 年——亚历山大大帝击败波斯人
公元前 3 世纪末——唯一存世的伊特鲁里亚城门——战神之门建成



图 6.16 《阿波罗［阿普鲁］》（*Apollo [Apluj]*），出土于韦伊。约公元前 510 年。赤陶，高 1.75 米。罗马朱利亚别墅国家博物馆（Museo Nazionale di Villa Giulia）

雕塑

与希腊神庙一样，伊特鲁里亚神庙极其华丽，但希腊人用大理石来装饰庙宇，伊特鲁里亚人却得不到多少这种材料。伊特鲁里亚神庙装饰一般使用色彩鲜艳的彩绘陶板，铺在额枋和屋顶边沿，防止受潮。约公元前 400 年之后，伊特鲁里亚艺术家有时会设计大型的赤陶群像来填充门廊上方的三角楣。但最出彩的雕塑是在屋脊上，即人字形屋顶顶端的横梁。屋脊上的陶像不仅表现单个人物，还具有叙述性。现存最著名的神庙雕塑之一来自罗马以北约 27 公里处的遗址韦伊（Veii）。罗马文献和考古证据都表明，韦伊是公元前 6 世纪末一个重要的雕塑中心。

赤陶和青铜中蕴含的活力

公元前 6 世纪末的韦伊神庙可能是献给梅涅瓦（Menrva）、阿里提米（Aritimi）和图拉（Turan）的。四尊真人大小的陶像立在屋脊顶部（图 6.15 的复原模型中有类似陶像）。它们形成了一组生气勃勃、互相关联的群像，表现了赫克勒（Hercle，赫剌克勒斯）和阿普鲁（Aplu，阿波罗）在其他神祇面前争夺圣鹿（雌鹿）的情景。群像中保存得最好的是阿普鲁像（图 6.16）。他身着一件披风，边缘弯曲，罗马人后来称之为托加袍（toga）。衣袍顺着身体垂下，形成装饰性的花纹，展现出他魁梧的身躯和结实强壮的双腿。雕像风格与同时期希腊的库罗斯和考丽相似，表明希腊雕塑一定对伊特鲁里亚产生了影响。但这位神祇快速而坚定地阔步前行，类似的步伐在同时代的希腊独立雕像中是看不到的。赤陶这种材料赋予雕刻家更大的自由，他们可以尝试表现各种姿势，这是伊特鲁里亚独有的活力和激情。这些雕像被认为出自韦伊的乌尔卡（Vulca）之手，我们从拉丁文献中了解到这位著名伊特鲁里亚雕刻家。

伊特鲁里亚雕刻家在青铜铸造方面也表现出了卓越技艺。最有名的伊特鲁里亚雕塑作品之一是青铜像《母狼》（*She-Wolf*），现存于罗马的加比多里诺博

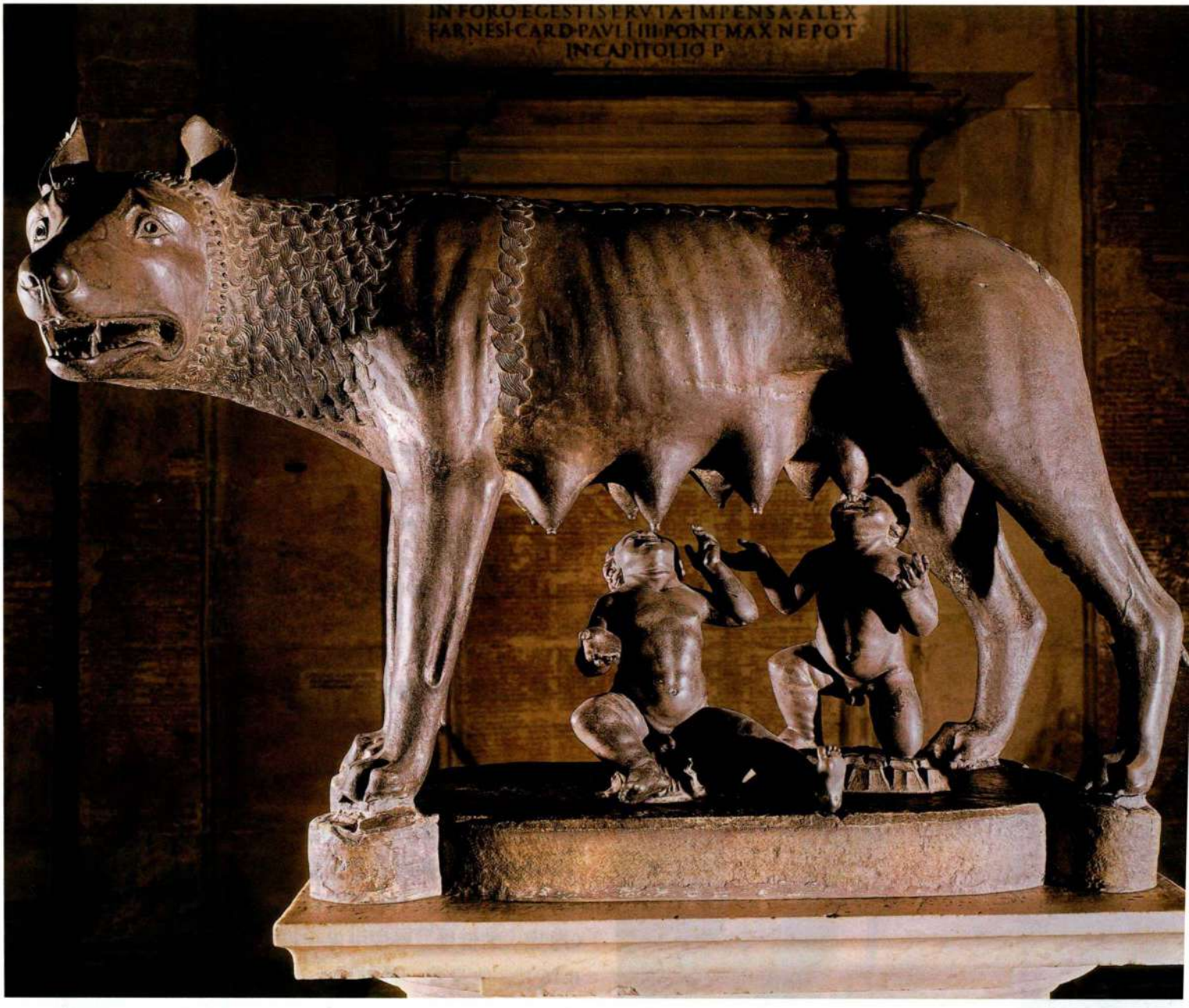


图 6.17 **《母狼》**。约公元前 500 年。青铜，高 85 厘米。罗马加比多里诺博物馆

物馆内（图 6.17）。它作于公元前 5 世纪，由其做工判断，几乎可以肯定它的制作者是一位伊特鲁里亚艺术家。对鬃毛和颈毛的程式化、图案化处理衬托出了母狼身上平滑的肌肉，它身体紧绷，准备攻击。简洁的线条增加了它的力量：平直的颈背与突然转向观众的头部形成对比，突出了它的凶猛。金属表面打磨光滑，看起来几乎泛着水光；母狼的獠牙似乎在闪闪发亮。这件雕像的早期历史和题材不明。但有证据表明，它在古代后期备受追捧，尤以罗马人为甚。传说，罗马是由孪生兄弟罗慕路斯（Romulus）和雷穆斯（Remus）于公元前 753/52 年创建的，他们的祖先是来自小亚细亚的特洛伊难民。两兄弟尚在襁褓之时就被遗弃，由野外一头母狼喂养长大。后来的罗马人可能认为这尊伊特鲁里亚青铜像表现了他们传说中的狼母。公元 4 世纪初的罗马皇帝马克森提乌斯（Maxentius）修建了一座宏伟的宫殿，宫殿内有一个走道围成的大门廊（凹室），考古学家在其中发现了一个雕像基座，上面的接头与母狼的足印刚好吻合。母狼身下的孪生婴儿罗慕路斯和雷穆斯是在 1471—1473 年加上去的，添加者可能是安东尼奥·波拉尤奥洛，目的是使雕像吻合罗马钱币上母狼哺育婴儿的画面。

伊特鲁里亚人关注死者形象，我们也许会因此推测他们会很早就对肖像产生兴趣。但诸如图 6.9 和 6.10 那样的丧葬雕像却表现出程式化特征，而非个性化形貌。直到一个世纪以后，也就是接近公元前 300 年的时候，伊特鲁里亚雕塑中才出现了个人特征的体现。这一变化可能是受希腊雕塑的影响，但伊特鲁里亚雕塑多用赤陶，因此容易塑造出各不相同的面部特征。一些最优秀的伊特鲁里亚雕塑是青铜头像，如插图中的男孩肖像（图 6.18）。其创作者是个中高手，充分利用了青铜能够产生的所有表面效果，从粗糙的眉毛到呈条纹状的绺绺头发，再到光滑、有立体感的肌肉。

一尊真人大小的演说者青铜像使我们知道，这些全身像曾经是多么令人印象深刻（图 6.19）。大多数学者将《演说家》（*L'Arringatore* [*the Orator*]）的年代定为公元前 1 世纪初。它出土于伊特鲁里亚



图 6.18 《少年像》（*Portrait of a Boy*）。公元前 3 世纪初。青铜，高 23 厘米。佛罗伦萨国家考古博物馆



图 6.19《演说家》。公元前 1 世纪初。青铜，高 280 厘米。佛罗伦萨国家考古博物馆

大事年表

约公元前 510 年——位于韦伊的伊特鲁里亚神庙
约公元前 500 年——伊特鲁里亚青铜母狼雕像
约公元前 450—前 440 年——波利克里托斯的《持矛者》
约公元前 300 年——伊特鲁里亚艺术出现个人肖像

版图中部的特拉西美诺湖（Lake Trasimene），上有一条伊特鲁里亚铭文，提到了奥勒·梅特利（Aule Meteli，拉丁语为 Aulus Metellus）这个名字，可能就是雕像中的人物。铭文显示，雕像是由伊特鲁里亚工匠制作，但演说者穿着高筒靴，表明他是一个罗马人，或至少是一名由罗马帝国指派的官员。胳膊举起是表示发言和问候的手势，可在数百尊罗马雕像中见到。这尊雕像使我们不得不思考，在被罗马占领的伊特鲁里亚土地上，艺术家与赞助人是怎样的角色。这些青铜作品的铸造和抛光技术都非常纯熟，不负古代伊特鲁里亚金属工匠的盛名。在一个以开采铜铁银为财富基础的国度，如此技艺不足为奇。

自公元前 6 世纪起，伊特鲁里亚人就开始大量用青铜制作雕像、镜子及其他物品，供应国内外市场。铜镜背面常刻有取材于希腊神话的画面，不过都是经过了本土化的版本，这些故事专门讲述诸神的情史。铜镜本就是用来自我欣赏的器物，爱情题材与此再契合不过。图示中的铜镜背面图案（图 6.20）却属于另一种类型，其创作年代是公元前 400 年之后不久，显示了伊特鲁里亚人是怎样改造吸收希腊传说的。在围成一圈的波浪形葡萄藤内站着一个老者，他生有双翼，一只脚抬起，踏在一块岩石上。铭文注明他是先知沙尔沙斯（Chalchas）——荷马史诗《伊利亚特》中的希腊先知沙尔沙斯在伊特鲁里亚的变体。但借用仅仅到此为止，因为这位长有双翅的**守护神**（Genius）正在进行伊特鲁里亚仪式中的重要环节：他正在目不转睛地盯着一头祭牲的肝，搜寻预兆或征兆。

伊特鲁里亚人相信，神的意愿是通过自然界的种种迹象表达出来的，比如雷雨，或者上文提到的飞鸟的姿态，甚或是祭牲的内脏。事实上，他们认为肝是一种小宇宙，可分为不同部分，对应天空的 16 个区域。解读自然迹象被称为占卜术（augury），擅长占卜的祭司能够确定神是否赞同他们的行为。这些祭司享有巨大的威望和权力，在伊特鲁里亚文化被罗马人征服后很长一段时间，他们仍然兴盛不衰。罗马人自己也会在所有重大公共事务或私人活动之前请占卜师占卜。正如罗马哲学家兼政治家塞涅卡（Seneca）所写："这就是我们与伊特鲁里亚人的不同……因为他们将一切都归因于神力，所以他们认为事物能揭示未来并不因其已经发生，而是事物之所以发生正因其注定要揭示未来。"镜子能照见未来，所以也得到珍视，这很可能就是图示中的铜镜刻有占卜场景的原因。

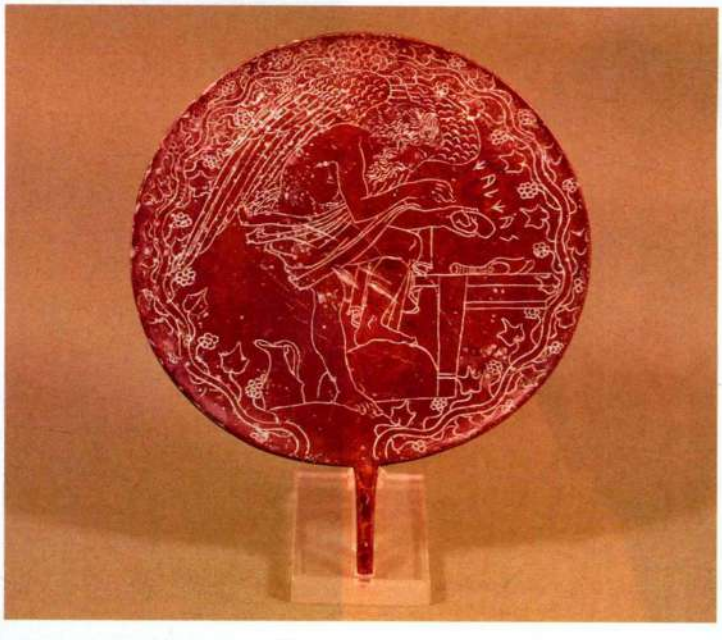


图 6.20　刻花铜镜背面。约公元前 400 年。青铜，直径 15.3 厘米。罗马梵蒂冈博物馆，格里高利伊特鲁里亚分馆

小结

伊特鲁里亚文化于公元前1000年左右产生于意大利半岛。古伊特鲁里亚人是熟练的水手和商人，他们的财富基础是开采铜铁银矿。留存下来的伊特鲁里亚文化物品大部分来自为数众多的坟墓。艺术家制作的物品种类繁多，从小件首饰到真人大小的雕像。一些艺术品所用材料——如象牙——是通过贸易获得的。伊特鲁里亚祭司享有极大的威望和权势，甚至在他们的文化臣服于罗马文化之后也几乎未减分毫。

墓葬艺术

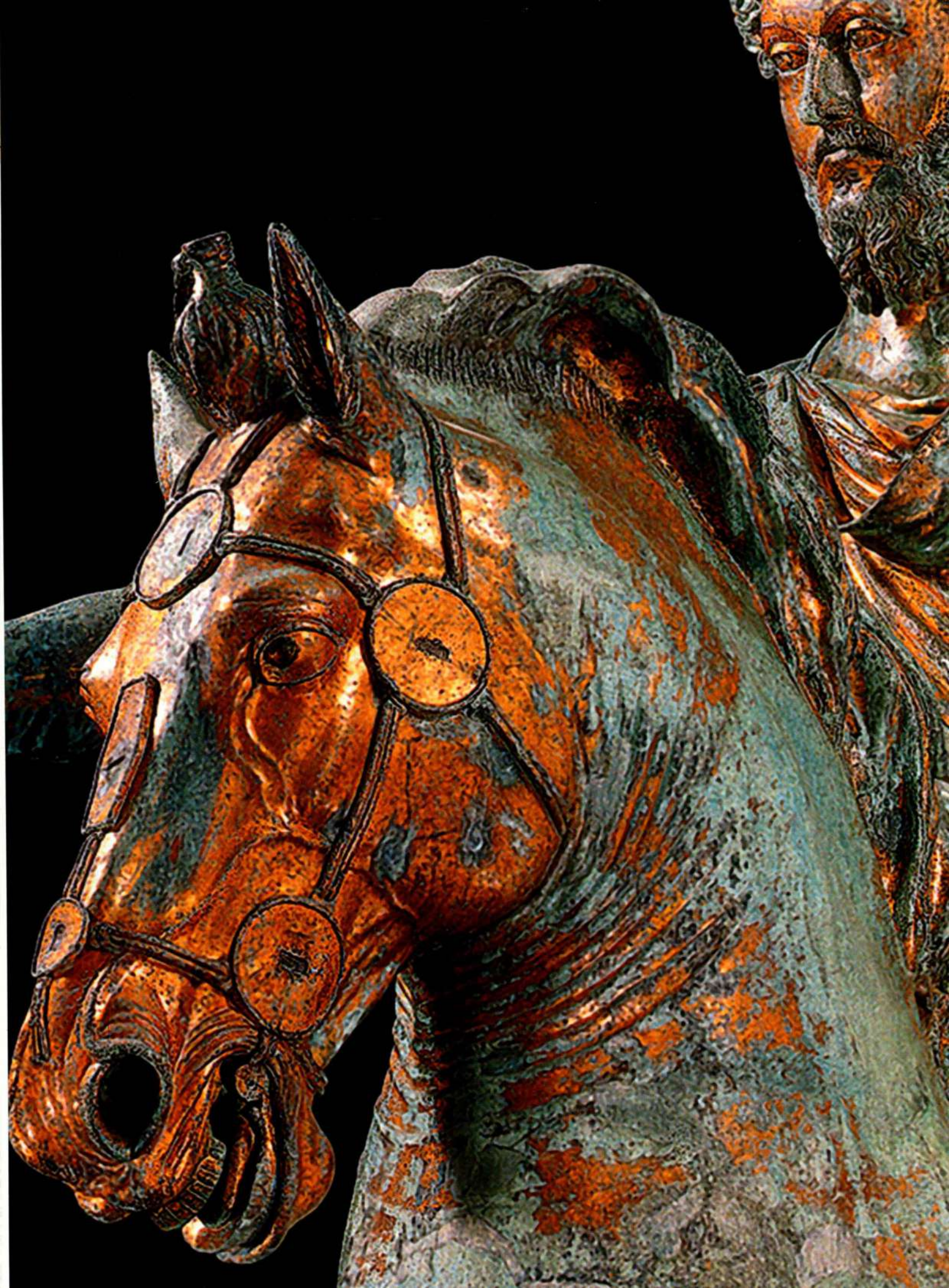
公元前7世纪初，伊特鲁里亚人开始将同一家族的死者安葬在一处。随着时间的推移，富人的墓葬建筑变得更加雄伟。许多坟墓是在当地的火山石上开凿出来的，其中的随葬品蔚为壮观，包括用黄金和象牙制成的贵重物品。一些墓冢饰有色彩鲜艳的壁画，存放着令人赞叹的随葬品，如上有斜倚人物的赤陶石棺。

建筑

伊特鲁里亚城市一般坐落在山顶上，山丘靠近可通航河流或大海。有充分证据表明，一些平原地带的城市被设计成一个街道网，这个方法被罗马人采用。存世的伊特鲁里亚建筑极少，因为他们的住宅和神庙是用夯土和泥砖建造的。但城市建筑中有一个特例保存了下来，那就是佩鲁贾市的一道石门。

雕塑

伊特鲁里亚人用赤陶装饰物来美化神庙。常见的有色彩鲜艳的彩绘陶板和成组雕像。杰出的青铜像也保存了下来，反映了伊特鲁里亚金属工匠出色的才华。



罗马艺术

第七章

遍观古代世界各文明，古罗马最容易为现代学者所了解。从诗歌、历史到记载日常生活的铭文，大量文字资料揭示出罗马生活的方方面面。罗马人还在整个帝国范围内建造了许多雄伟建筑，至今保存良好。但除了了解“什么是罗马艺术”之外，还有一些更加难以解答的问题。

许多罗马公共艺术大量借鉴希腊艺术，包括古典和希腊化时期的风格。在19世纪和20世纪初，受温克尔曼等早期艺术史家影响（见第179页的艺术史家的观点），艺术鉴赏家们将希腊古典主义奉为艺术风格成就的顶峰，而罗马艺术算是由希腊艺术衍化出的末篇。这个观点日后发生了重大变化，尤其是在纯粹的艺术鉴赏让位于艺术史的其他分支后。学者现在对其他问题更感兴趣，比如一件艺术品在其社会和政治背景中扮演什么角色。但无论我们如何评价罗马艺术家对希腊艺术的一贯效仿，罗马世界却绝不是只有这一种风格。例如罗马有过明显的“埃及热”（Egyptomania）时期，而行省及平民艺术品则自成一派，如古代晚期的艺术品便有自身的独特风格。

罗马艺术既是共和国的艺术也是帝国的艺术，是一个小城成长为庞大帝国的艺术。它的创造者既有罗马艺术家，也有希腊艺术家，图拉真时代最伟大的建筑师可能来自大马士革（Damascus）。也许理解罗马艺术的最好方法是将其视为一个艺术的融合体（syncretism）——来源各异的元素聚会一处，产生了某种全新的艺术，并且极具信息承载能力。融合是深植于罗马的一种态度，或许也正是罗马惊人扩张的秘诀。罗马社会从一开始就异常包容非罗马的传统，只要国家壮大不受影响。新征服地区的人基本上并不归服罗马的风俗，而其中许多人最终被赋予了公民权，他们的神祇在首都也得到尊崇。罗马文明融合了无数其他文化，孕育出一个丰富多彩的世界。

图7.21《**马可·奥勒利乌斯骑马像**》细部

罗马早期和共和国时期

在罗马传说中，罗慕路斯于公元前753或前752年建造了罗马城，城址就在台伯河（Tiber River）畔的拉丁姆（Latium）地区。但考古证据表明，早在公元前1000年，这片地区就已经有人居住。公元前8世纪至前6世纪，罗马在几任国王统治下逐步扩张。这一“王权（regal）时期”结束后，几代伊特鲁里亚国王开始了在罗马的统治，他们切实地改善了罗马的状况：沿居住地建起了第一道防护墙，疏浚和填平了现为**罗马广场**（forum）的泥泞地带，在加比多里山上建起了一座宏伟的神庙，如此一来，先前不过是一



地图 7.1 古代罗马世界

群村落的地方变成了城市中心。这些国王建立了许多长期沿用的体制，例如神职制度以及罗马的作战技术。据文献记载，公元前 509 年前后，罗马人驱逐了伊特鲁里亚国王。随后几个世纪，罗马贵族逐渐建立了共和国，以一部不成文宪法治国。

在共和国时期，一批通过选举产生的官员在两位执政官领导下管理着这个崛起的国家，还有一个元老院作为咨询委员会辅政。接下来的二百年内，一系列起义暴动持续不断，为非贵族阶层争取到了更大的权利，统治机构也越来越能够代表他们的利益。所有财产达到一定数量的罗马人都有义务服兵役，而事实上服兵役是从政的前提。在共和国期间，罗马逐渐控制了意大利半岛。公元前 396 年，罗马人先是和盟友拉丁联盟扫平了伊特鲁里亚南部的韦伊城。公元前 390 年，来自北方的高卢人洗劫罗马，然而这看来只是刺激了罗马去实施更大规模的征服。四十多年后，各拉丁城市失去独立，到公元前 275 年，罗马已经征服了整个意大利，包括南部的希腊殖民地。接着它很快又进行了三次布匿战争（布匿［Punic］在拉丁语中意为腓尼基），对手是北非的迦太基（Carthage）。公元前 146 年，战争以摧毁迦太基城而告终。同样在公元前 2 世纪，整个希腊和小亚细亚（Asia Minor）也落入罗马人手中，希腊的艺术和文化因此大量涌入罗马。

公元前 133 至公元前 31 年，后期共和国陷入混乱。派系政治、暴民骚乱、暗杀、贵族斗争，这一切都导致宪制土崩瓦解，内战开始。公元前 46 年，尤利乌斯·恺撒成为终身独裁者，其他元老们无法容忍如此高位。两年后他在罗马的元老院被刺杀。继任者屋大维对谋杀恺撒的布鲁图斯（Brutus）和卡西乌斯（Cassius）实施了报复，然后又剪除了自己的政敌马克·安东尼

复制品辨别：以《拉奥孔》为例

在《埃涅阿斯纪》（*Aeneid*）最有表现力的一个片段中，维吉尔（Vergil）描绘了拉奥孔的受罚。传说拉奥孔是特洛伊战争时期的一位祭司，他警告特洛伊人不要接受木马，其中藏匿着入侵的希腊人，特洛伊木马后来世人皆知。希腊人的庇护女神密涅瓦要惩罚拉奥孔，她派遣两条巨蟒去吞食他和他的儿子们。维吉尔描绘了这两条蛇如何由大海中蜿蜒而出，到达拉奥孔正在主持祭祀的祭坛，用它们可怕的盘锁力量将他绞死，祭祀者变成了祭品（见第一部分末尾的附加原始文献）。

1506 年 1 月，一个组雕在罗马埃斯奎里内山出土，组雕表现了拉奥孔和他的儿子们在巨蟒缠绕下痛苦挣扎的残酷场面，文艺复兴时期的人文学者立即认为这是一件希腊雕塑原作。他们认为这就是老普林尼在他的《自然史》（*Natural History*，成书于公元 77 年）一书中盛赞的那件雕塑。普林尼相信，放置在提图斯宫中的《拉奥孔》出自三位来自罗得岛的雕刻家之手：哈格桑德罗斯（Hagesandros），波利多斯（Polydorus）和阿泰诺多斯（Athenodorus）。组雕在埃斯奎里内山出土后不到一年就归教皇尤利乌斯二世（Julius II）所有，被摆放在梵蒂冈的观景楼（Belvedere）庭院中，是教皇的私人雕塑陈列。《拉奥孔》很快成为当时的艺术家们关注的焦点，他们将它视作模范，还力图复原《拉奥孔》残损的右臂（现在右臂弯折于身后，这被认为是正确的位置）。它骤享盛名，部分原因是这座重见天日的雕塑完全契合古典文献的记载：这件杰作表现了罗马旷世史诗中戏剧性的一刻，其描述者又是一位很有威望的罗马作家。

《拉奥孔》组雕引起了 18 世纪艺术史家温克尔曼的关注（见第 156 页的艺术史家的观点），他意识到，题材所表现的死亡的剧痛与观者欣赏这件杰出作品而产生的愉悦之间产生了一种强烈的张力。他对这件作品钦佩非常，唯有将其归入古典时期，并将作品年代定为公元前 4 世纪，倘若再往后推就是希腊化时期，那在他眼里可是艺术的衰落期。由此开始了一场广泛的论争，探讨这件作品的年代以及它是否是原作。对许多学者而言，这个特洛伊祭司和他儿子们的痛苦挣扎表现出希腊化时期巴洛克风格的所有特征，如同在帕加马宙斯大祭坛的诸神与巨人之战浮雕（见图 5.73 和 5.74）。这是希腊化时期的一件杰作，其年代应为公元前 3 世纪或前 2 世纪。另一方面，有铭文将老普林尼提到的三位艺术家与活跃在公元前 1 世纪中期的几位雕刻家联系在了一起，如此一来，这件雕塑的年代就要大大后移，并且不再处于希腊化时期的巅峰。但有些时候，艺术家的名字会沿用好几代，我们也不清楚这件组雕是否就是老普林尼欣赏到的那一个。

普林尼特别指出《拉奥孔》是用一整块大理石雕凿而成，而这件雕塑却不是。更具说服力的是，雕塑后部的祭坛有一块卡拉拉大理石板，而这种大理石一直到奥古斯都治下（公元前 27—公元 14 年在位）才开始使用。那么这件雕塑就是帝国早期的艺术品？或者这件受到盛赞的杰作是一件希腊化作品的罗马复制品？果真如此，那它的地位是否就降低了？似乎嫌这些争论还不够，最近出现的一个论点甚至将《拉奥孔》彻底拉出了古典时期，而将它归为文艺复兴时期米开朗基罗的作品。援引的证据包括米开朗基罗作于 1501 年的一张表现男性躯体的钢笔习作，酷似《拉奥孔》。现在关于《拉奥孔》只有一件事情是确定无疑的，那就是 16 世纪的崇拜者们所构想出的明晰图像现在已经变得扑朔迷离了。



《拉奥孔》组雕。公元 1 世纪。大理石，高 2.1 米。罗马梵蒂冈博物馆，庇奥·克里门提诺（Pio Clementino）分馆，八角中庭（Cortile Ottagono）

（Mark Antony）。公元前 27 年，元老院尊屋大维为奥古斯都·恺撒（Augustus Caesar），他成为第一公民（princeps）。历史上认为他是第一个罗马皇帝。在整个共和国以及相继的帝国早期，官员们委派建筑工程和雕塑作品，既可装点城市，又能提高自己的声望。建筑和雕塑的设计都受到海外征服以及罗马建筑技术发展的强烈影响。

建筑：混凝土革命

罗马建筑对西方建筑的影响比其他任何古代传统

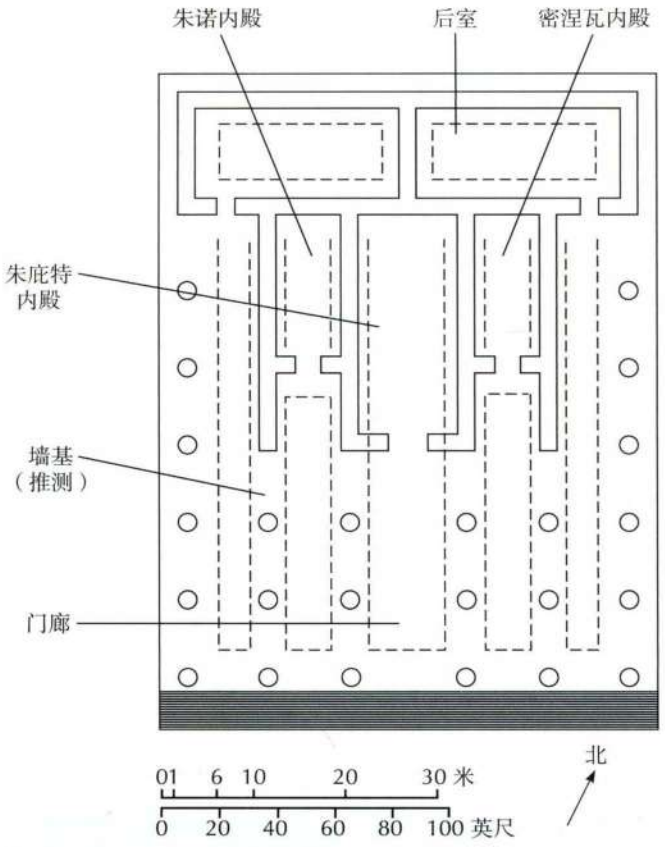


图 7.1　至尊朱庇特神庙复原平面图，罗马加比多里山。约公元前 509 年完工

都更为持久，这么说并不过分。这些建筑富有力量，力量通过坚固的形式以及人们由此得到的体验传达。罗马建筑家显然继承了希腊传统，尤其是在多立克、爱奥尼亚和科林斯风格的运用上，但最终完成的建筑物却是地道的罗马风格。

加比多里山上的至尊朱庇特神庙（Temple of Jupiter Optimus Maximus，图 7.1）是罗马的第一座真正的大型纪念性建筑。工程发起者是公元前 6 世纪的两位国王，古老者塔奎尼乌斯（Tarquinius the Ancient）和高傲者塔奎尼乌斯（Tarquinius the Proud），但将完工神庙献给朱庇特的却是罗马最早的一位执政官。这座神庙规模宏大，在意大利半岛上开创了先例，却有希腊东部雄伟的爱奥尼亚式神庙的遗风。它挺立在一座高高的石台上，有梯级通往正立面。正面六根木制立柱，两侧各有六根立柱支撑，纵深的门廊由两排立柱支撑。后世的罗马历史学家告诉我们，一位伊特鲁里亚艺术家，来自韦伊的乌尔卡，为三角楣的顶端精心制作了一个巨大的赤陶像，雕像中是朱庇特乘坐在四驱战车中。木框泥砖的墙围出三间平行的内殿，里面分别供奉着朱庇特、朱诺和密涅瓦的神像。近期的发掘表明，内殿后部还有首尾相连



图 7.2　波尔图纳斯神庙，罗马。约公元前 80—前 70 年

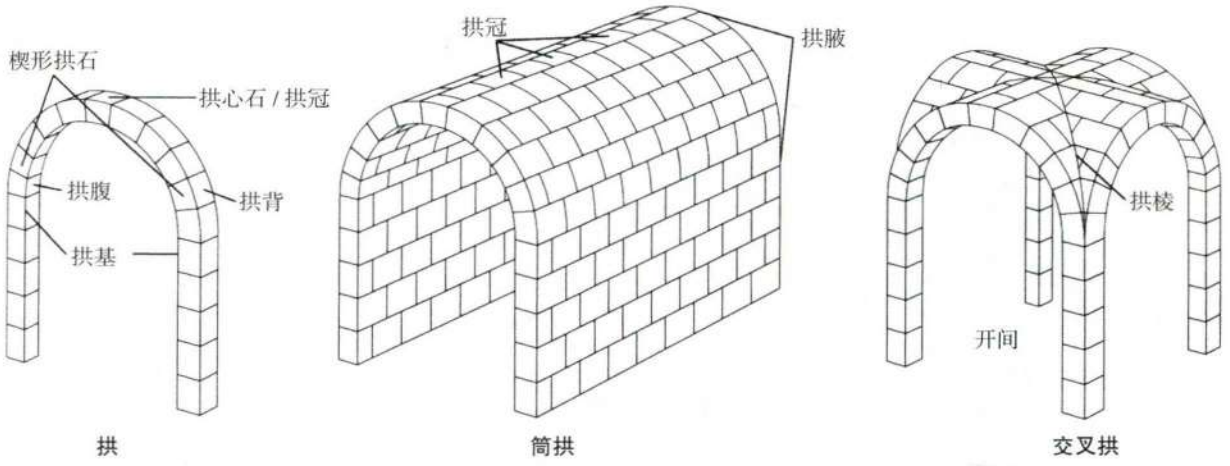


图 7.3 拱，筒拱，交叉拱

的两个横向房间，可由两侧柱廊到达。长方形格局，多用立柱，山形屋顶，这些都是受希腊影响的明证；但高台以及刻意强调的正面入口则与之意趣不同。这些特征成为随后几个世纪罗马神庙的特色。

尽管借用希腊形式的做法早在共和国早期就已经开始，但到了罗马征服希腊的过程中才变得尤其明显，那时不仅模仿希腊的基本建筑形式，而且还使用希腊的建筑材料。公元前 146 年，在庆祝了对马其顿人的胜利之后，梅特路斯（Metellus）将军下令建造了罗马第一座全大理石神庙，并且为此雇用了一位希腊建筑师赫墨多路斯（Hermodorus）。神庙虽已不复存在，但它的外形很可能接近台伯河畔保存完好的河港之神波尔图纳斯神庙（Temple of Portunus，图 7.2），以往它常被误称为福尔图娜神庙（Temple of Fortuna Virilis）。

罗马建筑师很快就将希腊建筑典型的方直结构与**拱**（arch）的弧形结构相结合（图 7.3）。一个拱结构可以独立支撑，自成巨构，也可以作为建筑的组合元素，通常构成入口。真拱使用楔形拱石，例如位于伊特鲁里亚佩鲁贾的战神之门（见图 6.13），比叠涩拱（见图 4.20）牢固许多。真拱不是罗马人或伊特鲁里亚人的发明，埃及建筑师早在公元前 2700 年左右就已经使用，包括其拓展形式**筒拱**（barrel vault），但主要用于地下墓葬和实用建筑中，不用于大型公共建筑。美索不达米亚建筑师将真拱用于城门或其他建筑，希腊建筑师将它们用于地下结构和简单的门道。罗马人却将它们广泛应用于公共建筑，使之成为罗马建筑的一个标志。

然而是混凝土的出现促使罗马建筑发生了天翻地覆的变化。混凝土是灰泥与凝灰岩、石灰石、砖块等碎块的混合物。罗马建筑师最初将它用作填料，灌在墙间或**墩座墙**（podium）里。然而在灰浆中加入火山灰（pozzolana）之后，就形成了一种耐久性优良的材料（甚至在水下也可固化），于是从公元前 2 世纪起，他们就越来越大胆地使用这种改良过的混凝土。尽管混凝土强度一流，外表却并不美观，于

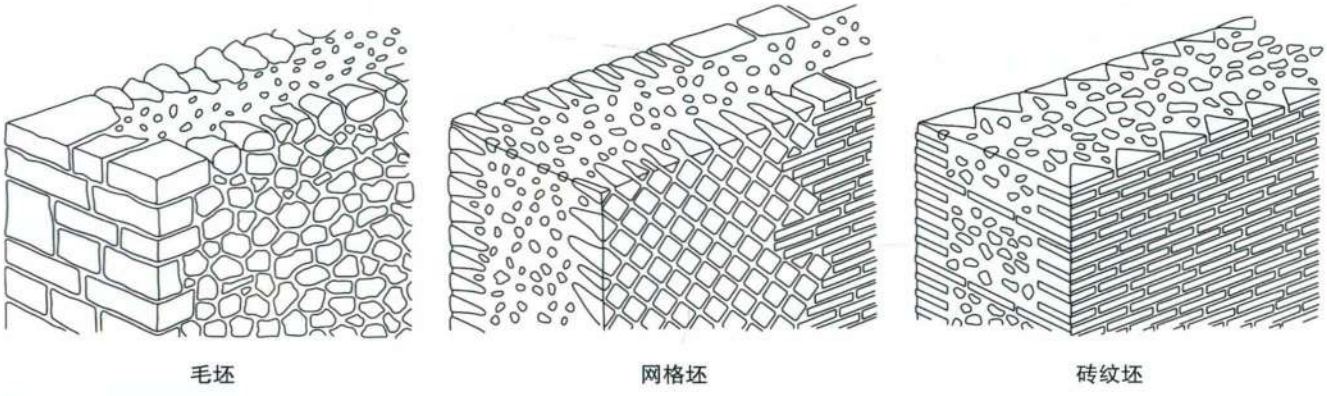


图 7.4 罗马混凝土表面图示。左：毛坯（opus incertum），主要用于公元前 2 世纪至公元前 1 世纪早期。中：网格坯（opus reticulatum），用于公元前 1 世纪与公元 1 世纪。右：砖纹坯（opus testaceum），自公元 1 世纪中叶起开始使用

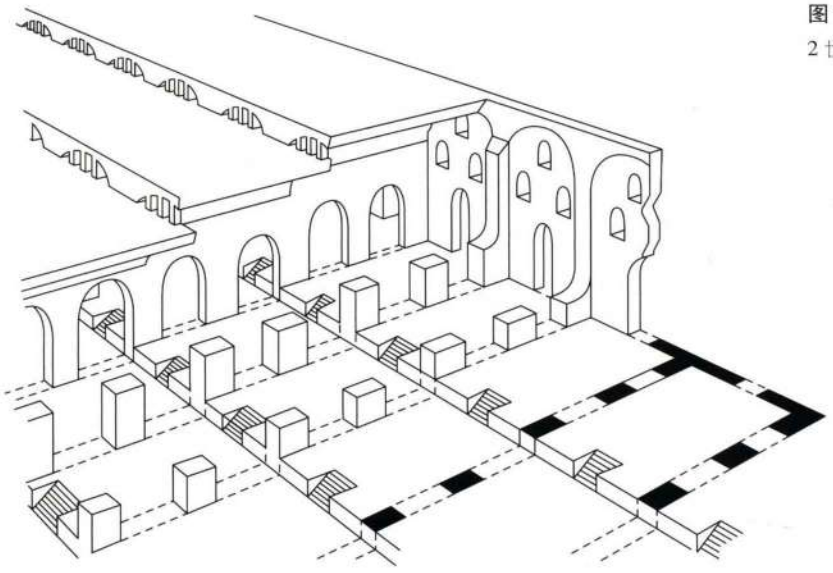


图 7.5　艾米利亚柱廊，罗马。公元前2世纪上半叶。部分复原图

是建筑家会在表面敷上一层石面、砖块或膏泥（图7.4）。这些贴面没有结构功能，不同时期的贴面有所变化，因此成为考古学家断定建筑物年代的宝贵依据。混凝土的优点很快就显露出来：它坚固又便宜，并且操作起来不需要熟练的技术，适应性也很强。过去使用石块、木材和泥砖相当耗时或完全不可能筑成的形状，现在只需搭建好木制框架，向其中倒入混凝土，就可以将它模塑成型。在某种意义上，罗马建筑史是两种力量的交流融合，一方面是传统的希腊方直形式与早期意大利的柱梁结构，另一方面是可塑性极高的混凝土对建筑形式的解放。

两座很不相同的共和国建筑都显示出混凝土的优点。公元前2世纪早期的艾米利亚柱廊（Porticus Aemilia）是已知最早完全采用混凝土的罗马建筑，以承建第一阶段的地方官员名字命名，是罗马商业港区的一个大仓库，用来分类存储河船上卸下的货物。仓库规模惊人：沿着台伯河延伸1600罗马尺（约473米），进深300罗马尺（约89米）。如图7.5的部分复原图所示，建筑师们利用新材料的优势制造出非常开阔的内部空间。高耸的筒拱覆盖在50个横向过道上方，顺应坡面地势构成四个渐升的分区。支撑拱顶的墙壁开出拱门，工人在任一仓储区都可以看到相邻的区域，也便于空气自由流通。

罗马东部亚平宁山脉（Apennines）山麓的帕莱斯特里纳城（Palestrina，古代的普雷内斯太[Praeneste]）坐落着另一座混凝土结构的杰作（图7.6和7.7）。这座宏伟圣殿供奉着命运女神福尔图娜（Fortuna Primigenia），年代鉴定为公元前2世纪末或公元前1世纪初。它是一个神谕中心，祭司在此占卜来解读神意。建筑师们在整个山坡表面用混凝土进行浇筑，



图 7.6　福尔图娜神庙，普雷内斯太（帕莱斯特里纳）。公元前1世纪早期

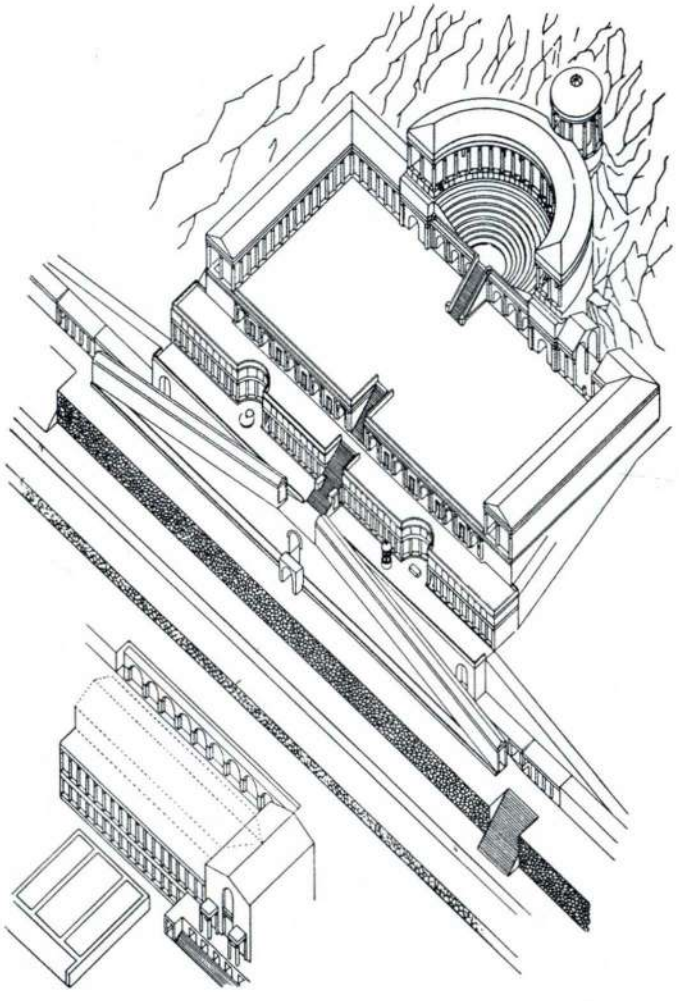


图 7.7　福尔图娜神庙复原轴测图，普雷内斯太（帕莱斯特里纳）

精心构筑出引领并且升华观者体验的空间。圣殿共七层，层层升高。底层有一座早期神庙、一座长方形公堂（见第 224 页）以及一座用于公民集会的议事厅。上方各层台地围绕中轴线缓缓升高，包括一系列像龛和台阶。观者从侧面的台阶到达第三层台地，那里有陡峭的坡道通向上方，坡道上覆有倾斜的筒拱。坡道尽头的阳光引领人走上一个开阔的平台，可以俯瞰郊野美景，平台之上还有其他绝佳的风景观赏点。

第四层是祭坛，外周围绕着柱廊林立的敞座间（exedrae）。柱廊顶部覆盖着筒拱，在水平方向和垂直方向都形成了半圆形。这些曲线形式使直线显得灵动起来，因为立柱排列成半圆形（**环形**［annular］筒拱），观者每走一步，柱子与背景的关系都会变化。中央的宽阔台阶通往下一层。三四层之间的坡道覆有拱顶，而台阶却是露天的，使人想到风雨的侵蚀。第五层是商店，可能出售纪念品和还愿品。观者的脚下正是一片筒拱支撑的空间，可见建筑者对这种结构的充分信心。再上一层是一个开阔的庭院，三面围绕着双重柱廊。观者接下来就会来到小剧场，剧场顶端是一个环形双重柱廊。祭神表演就在此举行，背景就是下方壮阔的**坎帕尼亚**（campagna）。所有人都能看到女神，她的圆形神庙就是整个建筑群的顶点。神庙规模虽小，却因圣殿整体的宏伟而显庄严，整个建筑群都是用混凝土浇注而成。这种材料自如地适应了山势，利用自然来升华观者的宗教体验。

学者认为这座圣殿建于公元前 1 世纪早期，假如这一判断正确，那就可能是在苏拉（Sulla）独裁时期（公元前 82—前 79 年）。内战时，苏拉在帕莱斯特里纳取得了一次重大胜利。甚至可能正是他亲自下令建造了这座圣殿，既是感激命运女神，又为纪念自己的功名。可以肯定的一点是，公元前 1 世纪是将建筑用于政治目的的一个转折点。这个时期最宏伟的建筑之一是庞培大剧场，此后也一直是古罗马最重要的剧场。

与苏拉及其后的尤利乌斯·恺撒一样，庞培（Pompey）也是凭借权术达到罗马的权力顶峰，并且使用建筑来显示自己不合宪法的权势，并使其合法化。为纪念自己的战功，他计划在紧邻城市北部的战神广场（Field of Mars）建一座剧场，献给他的保护女神

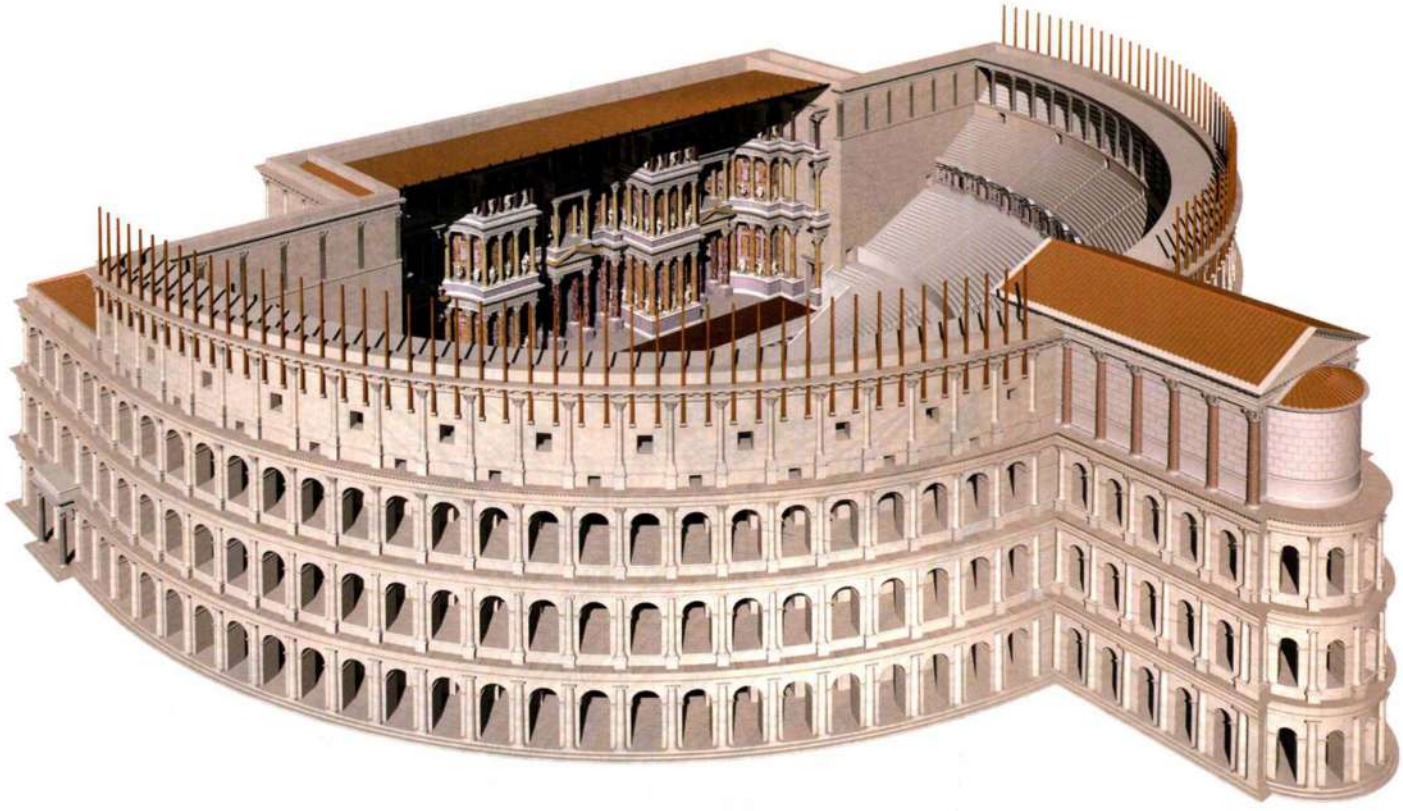


图 7.8　庞培大剧场建筑（Theater Complex of Pompey），罗马。落成于公元前 55 年。James E. Packer 和 John Burge 绘制的复原图

征服者维纳斯（图 7.8）。上层结构的一些残留部分包藏在原址的后世建筑物中，其弧线外形至今仍反映在街道布局中。另外，剧场的平面图刻在了一块完成于公元 3 世纪早期的大理石城市地图上，而新近由詹姆斯·帕克（James Packer）主持的发掘工作有望发现更多的拱顶下层结构。因此图 7.8 只是临时复原图，糅合了考古证据和推测，如发现新证据，它就有可能发生改变。就某些方面而言，庞培剧场与其希腊原型相似，都有半圆形阶梯状排布的座位，底层的乐队区域，以及一个布景景壁高起的舞台。但在另一些重要方面，庞培剧场却是全然不同的。例如，它不是利用天然的山坡，而是靠建筑师用混凝土构建出一个人造斜坡，沿放射状排布的筒拱上升，筒拱相互支撑，构成一个坚固的结构。换言之，混凝土使得设计者摆脱了地形的局限。而且梯形座位区形成了一个真正的半圆，而不是希腊剧场中比半圆略大的扇形。座位区顶端是三个神龛和一个维纳斯神庙。正立面呈弧形，其中陈设着一系列雕像，代表庞培征服的国家。在剧场外，紧邻舞台建筑的后方，有一个门廊围成的大花园，里面收罗了大批艺术珍品，包括雕塑、绘画和挂毯，其中有许多来自希腊。这个公共花园是庞培送给罗马民众的礼物，是收买人心的手段。

在庞培的剧场—门廊建筑群面前，此前任何官员下令建造的零散建筑物都相形见绌。这也是罗马第一座常设剧场。如同在希腊一样，戏剧是罗马宗教庆典中至关重要的一部分，而用于戏剧表演的建筑一直是木质的，需要时搭建起来，过后就拆除。事实上，罗马贵族基于道德原因公开反对建造常设剧场。庞培绕开了这样的责难，他声称建于顶端的维纳斯神庙才是主体，剧场只是附属结构。这座庞然大物实际上为尤利乌斯·恺撒的大广场以及随后的各个帝国广场开了先河（见第 203 页）。

雕塑

浮雕　与建筑一样，雕塑经常用来纪念特定事件，正像它在古代近东的功能（见图 2.20 和 2.21）。古典时期的希腊雕塑是给历史事件披上了神话的外衣，例如拉皮泰人和马人之战，或是希腊人与阿玛宗族之战（见图 5.44、5.45、5.47），只有希腊化时期才略微打破了这一惯例。罗马人与此相反，他们表现真实事件，形成了长期以来被称为历史浮雕的雕塑形式，尽管许多浮雕并不是完全与史实相符。图 7.9 中的浮雕很可能是一组群雕的基座，学者们认为它原来是放置在凯旋队伍穿过罗马城的线路旁。它过去被称

为多米提乌斯·阿赫诺巴布斯祭坛基座（Altar Base of Domitius Ahenobarbus），现在有时被称为马库斯·安东尼乌斯基座（Base of Marcus Antonius）。其中一个长段表现的是公民调查仪式，根据个人财产记录确定服役资格。左侧是排成一列的士兵和市民，等待进行公民调查。祭坛两侧有两个体形较大的人像，一个是战神马尔斯，另一个是主持仪式的调查员，有可能就是他下令修建了这个纪念性建筑物。仆从们带进来一头公牛、一只羊和一头猪，作为祭坛上的供品，也为公民调查仪式画上句号。

浮雕其余部分刻画的是穿越海洋的一支行进队伍（thiasos），他们是去参加海神涅普顿和海仙女安菲特里忒（Amphitrite）的婚礼。但这些浮雕的风格截然不同，婚礼队伍回旋的动势和希腊化的形式与公民调查部分的凝滞外观和人物的敦实比例形成对比。除此之外，这两块浮雕板还是以不同的大理石雕刻而成。学者推测海中行进队伍的浮雕部分原本不是基座的一部分，而是从希腊带回的战利品，用以装点纪念凯旋的建筑物，它本身就可以说是征服的证明。相反，公民调查的浮雕则是在罗马雕刻而成，用来补充完成基座的剩余部分。这些浮雕可能共同表现了建造者的骄人功绩。

圆雕　罗马人也将希腊雕塑用于其他用途。公元前1世纪中期律师兼作家西塞罗在一系列信件中请求在雅典的友人阿提库斯（Atticus）为他寄运一些雕塑，好让他装饰自己的**别墅**（villa，见第186页的原始文献）。学者相信，这类需求并不少见：随着公元前2世纪逐步征服希腊，希腊艺术品作为战利



图7.9　雕像基座的浮雕，表现的是海中的行进队伍和公民调查仪式。被称作多米提乌斯·阿赫诺巴布斯祭坛基座或马库斯·安东尼乌斯雕像基座。公元前2世纪晚期至公元前1世纪早期。大理石。巴黎卢浮宫，及慕尼黑巴伐利亚州立博物馆（Staatliche Antikensammlungen）古代雕塑展览分馆（Glyptothek）

原始文献

西塞罗（公元前106—前43年）

马库斯·图利乌斯·西塞罗（Marcus Tullius Cicero）生活在动荡的共和国晚期，是罗马杰出的政治家和演说家，以写作题材广泛而著称，包括讲演、修辞学和哲学论著以及书信。与许多其他罗马政治家一样，他在自己的众多宅邸和别墅中摆满了希腊艺术品，其中有原作也有复制品。阿提库斯是他的儿时伙伴，迁往雅典以后仍然与西塞罗保持着书信往来，代他购买艺术品。

九

西塞罗致阿提库斯，问候

你很容易找到要来罗马的人代为传送信件，我却难以觅到要去雅典的人，考虑到这一点，你写的信实在太少，而且间隔时间太长。况且你较能确信我在罗马，我却不好肯定你是否在雅典。此信甚短，因为我对你的行踪把握不定。未确知你身在何处，我不愿私人信件落到陌生人手里。

我在不安地等待来信中提到的麦加拉大理石像及那些赫尔墨斯像。若手头还有类似物件，假如与我的学园相配，就速速寄来吧。我的钱囊还足够宽裕。这是我小小的软弱之处。我尤其想要的适宜放在健身房里的物品。兰图鲁斯（Lentulus）答应提供船只。请代为费心。泰伊鲁斯（Thyillus）请你，也就是托我请你寻找关于欧墨尔波斯家族（Eumolpidae）祭典的书籍。

SOURCE: CICERO, *LETTERS TO ATTICUS*, IN 3 VOLS. TR. BY E.O. WINSTEDT (1912 - 1918)

品大量涌入罗马，掀起了一股对希腊艺术的狂热。事实上，这股热潮非常强烈，引来了公元前1世纪末的诗人贺拉斯（Horace）的讥讽："希腊被征服了，它也征服了野蛮的征服者，将艺术带到了乡野的拉丁姆地区。"在跟随凯旋队伍穿过罗马街道之后，这些艺术品到达了旅途终点：装饰公共空间，例如庞培剧院的门廊。

这些光彩夺目的青铜和大理石杰作引起了强烈反响。大多数罗马人将其视为罗马文化进步的肇端，比起本土的陶像，它们的材料更有吸引力，视觉效果更加使人愉悦。也有少数尖锐的批评。其中最激烈的是"道德家"加图（Cato），对他而言，传统的罗马艺术形式象征着坚定的道德和宗教价值，它们是罗马政治崛起的源泉和凭据。但不管他如何反对，罗马贵族还是收集了大批希腊艺术品，并以展示这些藏品来显示自己的博雅。赫克拉尼厄姆（Herculaneum）的帕比里（Papyri）别墅就在原处保存了大量艺术品，部分在加州马里布市（Malibu）的盖蒂（Getty）博物馆复原。在得不到希腊原作时，模仿者就会根据知名希腊艺术家的风格制作替代品（见第188页的材料与技法；第179页的艺术史家的观点）。风格上的借用也表达着一种张狂的政治意味，那就是罗马已经击败了伟大的希腊文化。

肖像雕塑　据历史文献记载，元老院和罗马人民为了表示对功勋卓著的政治或军事领袖的崇敬，将他们的雕像树立在公共场所，通常是市中心的罗马广场。这种习俗从共和时代早期开始，一直延续到帝国末期。许多早期人像是铜质的，没有保留下来，因为它们后来被熔化，用于铸造钱币或兵器。图示是一件庄严的青铜男性头像，铸于公元前4世纪晚期或公元前3世纪早期，虽只是全身像的一部分，却已能使人感受到这些雕像整体的风韵（图7.10）。它发现于16世纪，古物研究者当时称它为"布鲁图"，也就是共和国的奠基者和第一任执政官。这尊肖像比真人要大，其特点在于面貌棱角分明：脖颈结实，短须使得下颏更显方正，颧骨突出，额头光洁。这个形象的力量不是来自古典时期的理想化，或是阿卡德君王肖像那样的程式化特质（见图2.12），而是来自记录着跌宕人生的皱纹和沟壑。略向下颔首的姿态也许说明人物全身像是骑在马上，高于观者的平面。

大部分共和国时期的肖像都制作于公元前2世纪末和公元前1世纪，以石料刻成。多数表现的都是老年男子（图7.11）。皱纹满面，在脸颊和额头刻下深深的痕迹。疣、鹰钩鼻或后移的发际线等面部特征都被加以强调而不是遮掩。在图示肖像中，这个男子的秃头原先被遮住，表明他是一位祭司。尽管本人的相貌无从得知，雕像看来十分写实，学者们称这种风格为**写真主义**（veristic），源于拉丁语的"verus"一词，意即"真实"。在一个21世纪的观者看来，这些形象绝不是理想化的。但应当记住，各个文化都有自己的理想化形象。罗马人认为，责任和阅历是随着年龄增长积累起来的，大部分地方官职都有最低年龄限制。因此带有岁月痕迹的形象传达了赢得政治选票必备的资质。

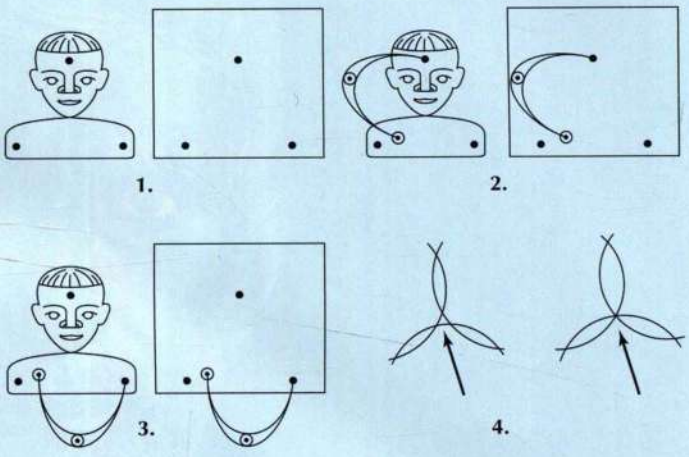


图 7.10 《布鲁图》（*Brutus*）。公元前 4 世纪晚期或公元前 3 世纪早期。青铜，比真人略大。罗马护宫博物馆（Museo del Palazzo dei Conservatori）

复制希腊雕塑

为满足日益增长的对希腊雕塑的需求，艺术家们在雅典和罗马设立了复制工坊，在那里生产著名“杰作”的复制品。有些复制品可能相对忠实于原作；有些则进行了改动，复制者自己的创造力得到自由展现。由于现存的希腊原作数量稀少，学者通常难以断定原作的外形，因此也难以判断哪些复制较为精确，而哪些有改动之处。要识别一个青铜原作的大理石复制品（是精确的复制品还是有自由发挥之处），线索之一是看有无加固石材的支撑物，因为大理石与青铜的抗拉强度不同（见图 5.33 臀部的树干和支撑物）

长期以来，学者都认为罗马复制者使用了一种打点的设备，与 19 世纪早期的打点设备类似，但由未完成的雕塑来看，复制可能使用的是另一种技术，称为三角测量法，使用的工具是测径规。在模型上选定三个点，再在石料上标出间距相同的三个点，艺术家就能将原件上的任意一点测定并转移到复制品上。雕塑家测量这第四个点分别到三个点的距离，然后用测径规根据测量值在石料上以三点作弧，弧线交汇之处就是复制品上的第四点（见图）。如果不是按原作大小来制作复制品，艺术家只需以一定比例放大或缩小这些测量值。如此确定若干点之后，雕刻家就凿去点与点之间的石材。复制成品的精确度取决于雕刻家取点的多少。



三角测量法过程

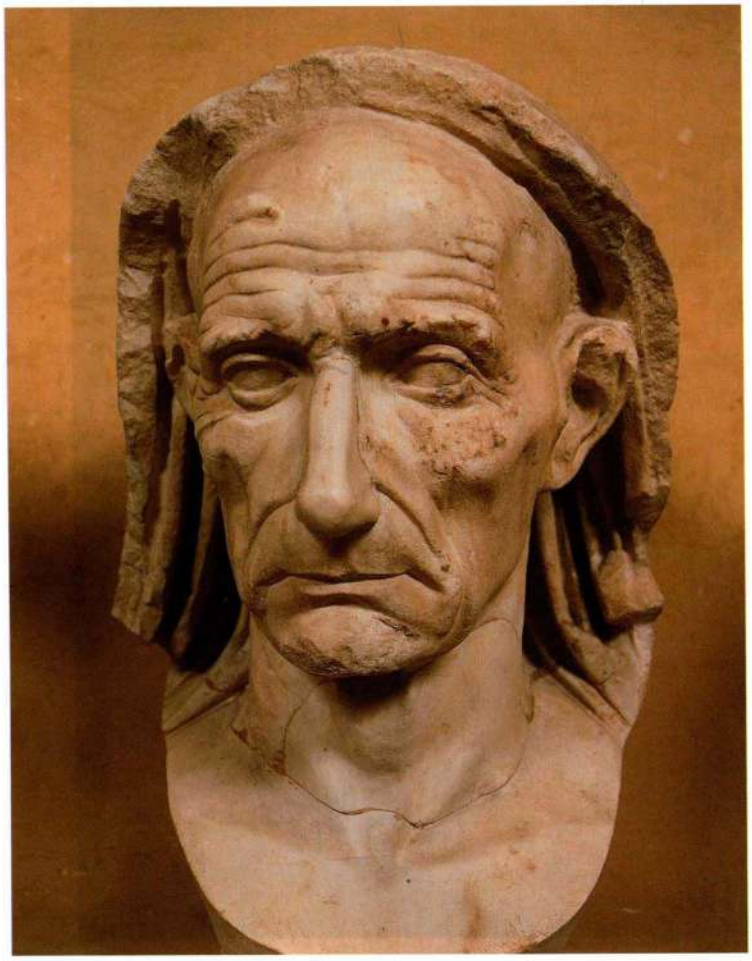


图 7.11　写真主义的男性肖像。公元前 1 世纪早期。大理石，真人大小。罗马梵蒂冈博物馆

刻画逼真形象的动力来自何方，这是学者一直期望解答的问题。有人认为它源自古希腊的一个还愿习俗，就是在圣所设立运动员和其他重要人物的雕像，而确实有一些罗马雕像是采用希腊化风格。希腊化时期的统治者肖像也起了一定作用，庞培的肖像有亚历山大大帝一样的乱发，及其标志性的额前翘起的一绺头发，以显示年轻领袖的个人魅力（图 7.12，见图 5.70）。其他人则认为它来源于意大利地区在家中保存祖先面模作为家谱的习俗，因为在意大利，良好的出身是公共事业中最可靠的进身之阶。据公元前 2 世纪中期的希腊史学家波利比乌斯（Polybius）记载，在埋葬一位家庭成员前，在世的亲属会戴祖先的面模走在葬礼行列中，在旁观者眼前展示家族的历史（见第 190 页的原始文献）。他的描述经常被用来解释图 7.13 中的雕像，一个男子身着托加袍，手中捧着两尊胸像。然而，尽管雕像本身可能也有纪念意义，三维的胸像与面模还是截然不同的。滑稽的是，这个雕像自身的头部并不属于这尊雕塑，而是来自另一尊雕塑。

对于这类共和国时期的肖像，学者难以确认其中的人物，指明肖像对象的铭文很少见，而有助于辨认公众人物的钱币肖像直到公元前 1 世纪中叶才开始出现。与此相反，我们可以轻松辨认出相关类型纪念物

大事年表

约公元前 509 年——罗马人推翻王政，废除最后几位国王

约公元前 484—前 425 年——希腊史学家希罗多德在世

约公元前 300 年——罗马青铜头像《布鲁图》

至公元前 275 年——罗马征服意大利全境

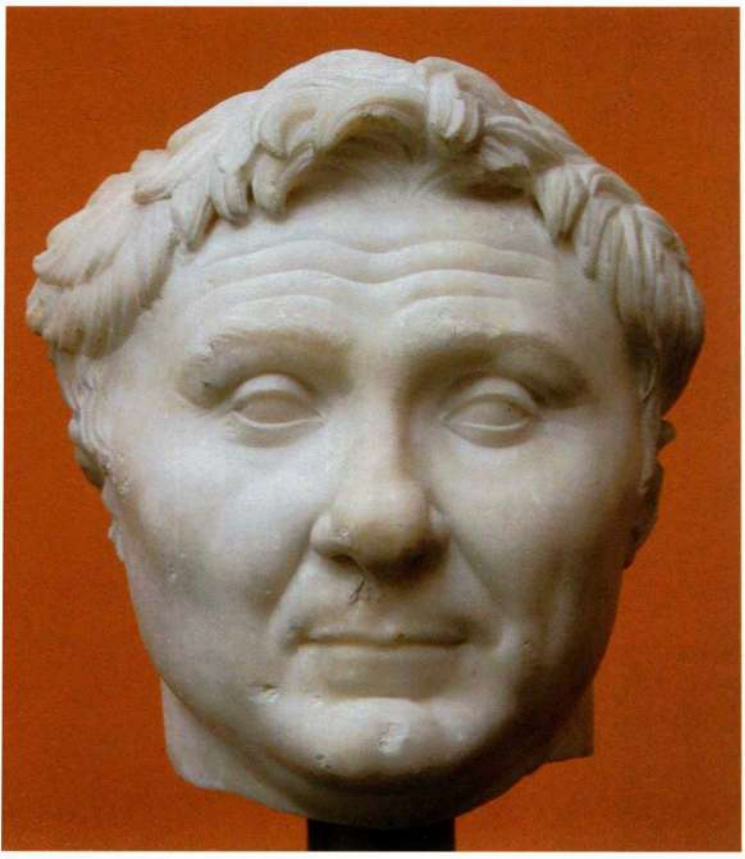


图 7.12 《庞培像》（*Pompey*）。克劳狄复制品，原作制于约公元前 50 年。出自罗马“盐之路”的李锡尼墓（Licinian tomb）。哥本哈根卡尔斯伯艺术博物馆（Ny Carlsberg Glyptothek）

所表现的个体。在共和国晚期和奥古斯都时期，解放的奴隶定做浮雕群像，摆放在路边的墓葬纪念碑上（图 7.14）。这些人像通常为齐肩胸像，四周环以长方形边框。仅仅是视觉表现本身就表明他们已恢复了自由身，其他细节线索也强调了这一信息，例如在男子手上描画或雕刻出戒指，或男子与女子右手相握，象征婚姻，这在奴隶之间是非法的。有一则铭文标出了他们的名字，并注明他们已获自由。在图示例子中，他们过去的主人出现在浮雕正中。

绘画

令人惋惜的是，独立肖像的背景环境只有极少数是我们已经了解的。除了在家中和公共场所摆放肖像，罗马人还将它们放在墓中。墓葬不仅仅是死者的安息地；它是葬礼仪式的中心，在共和国时期，它成为了展示祖先功绩、提高家族地位的舞台。墓葬内外的绘画很好地达到了这一目的。

罗马埃斯奎里内山（Esquiline Hill）的一座墓葬出土了一张绘画残片，年代为公元前 4 世纪晚期或



图 7.13 手捧胸像的着袍男像。公元前 1 世纪晚期。大理石，真人大小。罗马蒙特马蒂尼博物馆（Museo Montemartini）

原始文献

波利比乌斯（约公元前200年—约公元前118年）

《历史》，出自第六卷

波利比乌斯，希腊史学家，活跃于罗马征服希腊时期。他的著作《历史》记录了公元前3世纪罗马兴起直至公元前146年科林斯陷落。在第六卷中，他探讨了罗马胜利的文化原因和其他因素。

每当杰出人物去世……他们就将死者的像放在屋内最醒目的位置，收在一个木质龛盒里。这个像是一个面具模，精准地复制了死者的面部特征和表情。在公共祭祀的场合，他们会将这些面具陈列出来，并精心装饰；每遇家族内显赫人物过世，他们就会在出殡时使用面具，挑选与死者身材仪态最相近的人戴上面具。这些代表身着托加袍，若死者是执政官或行政长官则镶紫边，调查官为全紫，若曾有战功或类似功勋则镶金边。他们都乘坐在二轮战车中，前导的有束棒、斧头和其他代表权势的器物。到达演讲台后，都在一排象牙椅上坐下。对于一个渴望声名与崇高的年轻人来说，很难找到一个更使人尊贵的场面了。这些声名卓著的人物同时出现，仿佛他们还活着，还在呼吸，谁不会为此情此景所鼓舞？……通过这种方式，通过不断重复英勇人物的正面事迹，那些丰功伟绩的缔造者也得以不朽。……然而最重要的结果是，年轻人由此受到激励，为人民福祉忍受磨难，期望赢得与那些伟人同等的荣誉。

SOURCE: POLYBIUS: *THE HISTORIES*, VOL. 3, TR. BY W.R. PATON (CAMBRIDGE, MA: HARVARD UNIVERSITY PRESS, 1923)



图7.14　盖西（Gessii）墓石浮雕。约公元前50年。大理石，高65× 宽204.5× 厚34厘米。波士顿美术馆，Archibald Cary Coolidge基金

公元前3世纪早期，描绘的是罗马人与相邻部族萨姆尼人（Samnites）之间的冲突（图7.15）。右上方一个着托加袍的人物标为昆图斯·法比乌斯（Quintus Fabius），也许就是墓主人。他手持长矛，刺向左边的萨姆尼人法尼乌斯（Fannius），后者身着缠腰布和金色护胫甲，身后是一堵雉堞状城墙。上层标注表明这个图像记载了特定的事件，与上文讨论过的浮雕表述建造人的生前功绩相关。据文献记载，罗马将领们会命人将他们最引以自豪的战功画在画板上，在凯旋的队伍中公开展示，然后放入神庙等公共建筑中。



图7.15　埃斯奎里内墓葬绘画。公元前4世纪晚期或公元前3世纪早期。87.6×45厘米。罗马蒙特马蒂尼博物馆

帝国初期

共和国最后一个世纪，罗马纲纪渐乱，野心勃勃的人物为了罗马的至高权力争夺不休。公元前44年3月15日，尤利乌斯·恺撒遇刺，这是维护宪法的最后努力。公元前27年，元老院宣布屋大维为奥古斯都·恺撒。他声称自己恢复了共和，同时开创了一个新的

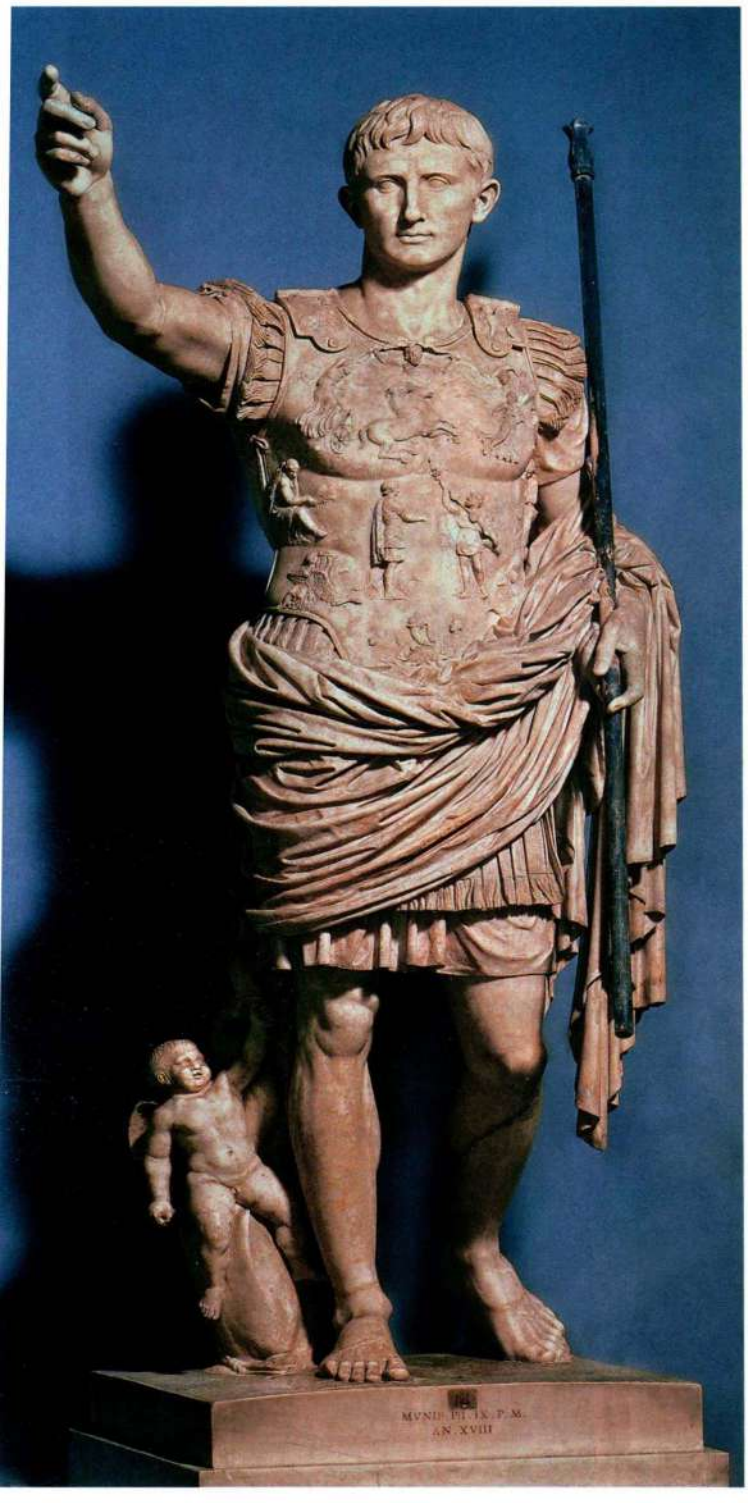


图 7.16 《第一执政奥古斯都》。可能是罗马时的复制品，原作制于约公元前 20 年。大理石，高 2.03 米。罗马梵蒂冈博物馆新馆（Braccio Nuovo，Musei Vaticani）

和平时代。事实上，由奥古斯都开始，君主制重新进入罗马，并将持续数代王朝，直至权力逐渐转移到君士坦丁堡（Constantinople，开始于约公元 330 年），其间仅受到零星挑战。罗马帝国的诞生为地中海地区带来前所未有的安定。罗马的疆域持续扩张，在图拉真治下（98—117 年）达到顶峰，其时帝国占据欧洲大部，北达英格兰北部，跨越包括亚美尼亚（Armenia）

大事年表

公元前 200—前 150 年——罗马的艾米利亚柱廊，已知最早的全混凝土建筑

公元前 106 年——罗马演说家和政治家西塞罗诞生

公元前 2 世纪末——希腊和小亚细亚被罗马征服

公元前 80—前 70 年——建造罗马的波尔图纳斯神庙

和亚述在内的中东大部，直抵北非沿海地区。所有这些地区都实行了罗马化。罗马的政治、社会及宗教体制与本土体制相融合，在罗马世界的大部分地区实现了一定程度的同化。皇室逐渐成为罗马公共艺术和建筑的主要赞助人。这些公共纪念性建筑通常强调皇室的合法性。

肖像雕塑

尤利乌斯·恺撒被刺杀时，他的养子兼继承人屋大维只有 18 岁。他为恺撒雪仇，击溃马克·安东尼和克里奥帕特拉时，也仅仅 35 岁。共和国时期风行的写真主义肖像风格难以捕捉他青春的活力，事实上可能会适得其反，凸显他继承罗马皇权与合法性的悖离。与之前的庞培一样，屋大维转而采用一种更希腊化的风格。直到古稀之年辞世，肖像中的他依然青春永驻，例如在他的妻子利维亚（Livia）的第一执政宅邸中发现的奥古斯都像（图 7.16）。雕像中的皇帝一身戎装，右臂举起，似要发表演说。这个肖像显示出一系列与以往的艺术品和历史事件的关联，试图以此巩固奥古斯都权威的正统性。

对立平衡的姿势和柔和的脸部特征颇具波利克里托斯的《持矛者》的特色（见图 5.33）。二者如此相似，我们甚至可以断言，奥古斯都刻意模仿了这个著名的形象。这样的仿效是有充分理由的：古典希腊风格带来了雅典文化的鼎盛期，显示奥古斯都治下的罗马既继承了希腊的文化优越地位，又是希腊文化的征服者。这种风格也用于表现其他皇室成员，如利维亚，她的肖像与希腊女神像相似（图 7.17）。就连奥古斯都的头发也与《持矛者》类似，只不过皇帝前额的发绺略为分开，含蓄地模仿了另一位年轻将帅——亚历山大大帝，额前翘起的头发正是亚历山大肖像的突出特征（见图 5.70）。

在奥古斯都的右脚踝边，有一个顽皮的小天使骑在海豚背上，正起到支撑大理石像的作用。大多数罗马人都会认为，那个小丘比特（Cupid）——或称厄洛斯，维纳斯之子——表明奥古斯都宣称自己是爱神的后裔，特洛伊勇士埃涅阿斯的后代。海豚使人想到



图 7.17 《利维亚像》（*Portrait of Livia*），出自法尤姆。公元 14 年后。大理石。哥本哈根卡尔斯伯艺术博物馆

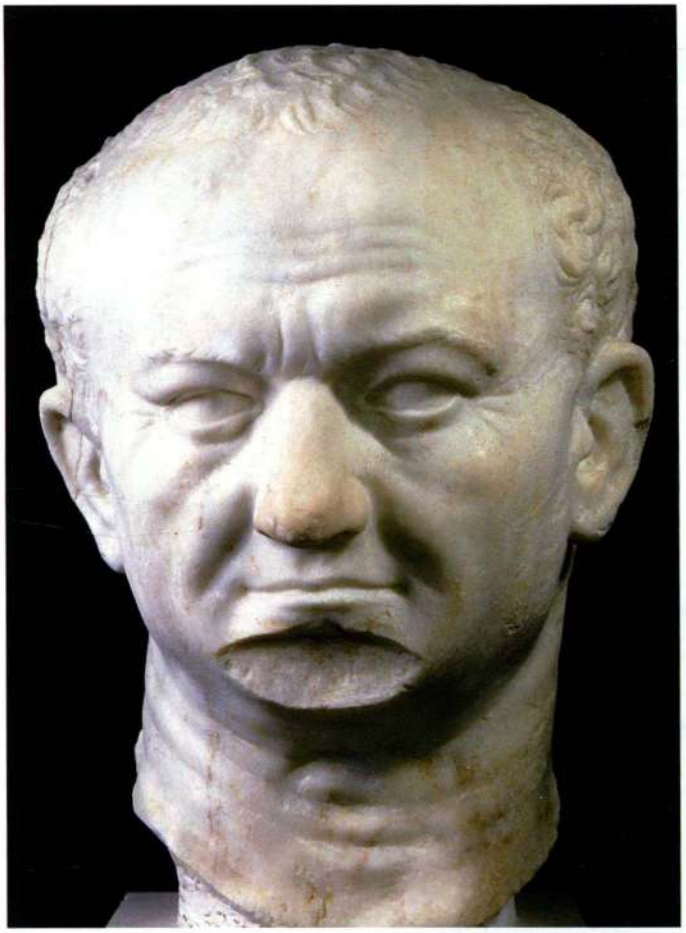


图 7.18 《维斯帕芗像》（*Portrait of Vespasian*），约公元 75 年。大理石，真人大小。罗马国家博物馆（Museo Nazionale Romano）

海洋，尤其是亚克兴角（Actium）近海，因为奥古斯都曾在那里击败马克·安东尼和克里奥帕特拉。通过联系历史或神祇形象，雕像使奥古斯都具有了人神共赋的力量，超于其他政治家之上。

皇帝护胸甲上的图像也有类似的作用，意在提示人们公元前 20 年的一次重大外交胜利。公元前 53 年，安息人夺取了罗马军队的军旗，使罗马极为羞愧；公元前 20 年，他们归还了这些军旗。接过军旗的人物通常被认为是奥古斯都的最终继承者提比略（Tiberius），或是战神马尔斯，移交军旗的安息人战士可能就是安息国王弗拉特斯四世（Phraates IV）。场景四周环绕着天神和尘世间的形象，赋予这一事件以伟大永恒的意义。这一外交胜利在奥古斯都的政治宣传中举足轻重。护胸甲上的场景也表明雕像制作于约公元前 19 年。皇帝赤足，这通常显示神圣的地位。在罗马帝国后期和东罗马帝国，皇帝在世时也有可能被描绘成神，但在罗马人对恺撒还记忆犹新时，奥古斯都不太可能如此张狂。一些学者推论，这尊雕像是奥古斯都死后的复制品，原作是完成于约公元前 20 年的一尊青铜像。

《第一执政奥古斯都》（*The Primaporta Augustus*）说明罗马艺术倾向于通过联系以往的作品来传达某种信息。当然，不是所有罗马人都能理解某件作品的所有关联，但经常进行视觉艺术的“引经据典”表明罗马人与许多其他古代民族一样，非常善于运用视觉力量。事实上，罗马肖像的历史与罗马艺术的许多其他分支一样，是一个与以往图像不断关联和背离（或者说是持续偏离）的过程。例如奥古斯都帝位继承人的肖像，看起来很像传下皇权的第一位皇帝，虽然他们几乎没有血缘关系（或者至多也只是远亲）。自弗拉维安（Flavian）王朝的奠基者维斯帕芗（Vespasian）皇帝开始（图 7.18），肖像风格逐渐回归真实。他经过一年内战，于公元 69 年掌权，学者推断这种风格变化是他试图恢复社会秩序的策略。行伍出身的维斯帕芗以战功来确立权威，粗犷写实的形象将助他赢得军心。数年后，图拉真的肖像恢复了奥古斯都所用的古典主义风格，模仿了后者浓密的头发和光滑的面庞，似乎永远处于壮年。继位者哈德良进一步推行希腊风格，由于崇尚希腊文化，他被称为“小希腊人”（The Greekling）。肖像中的他蓄着希腊哲人一样的络腮胡

（图 7.19），关于他试图掩饰痘疤的传说不足为信。在哈德良统治期间，雕刻家开始雕刻眼睛的瞳孔和虹膜，而不是采用描画的方法。

诸如此类的皇室肖像大量存世。总体而言，它们可归为几类，表明存在一个原版肖像，多是为某个特殊场合制作，由原版复制而成的作品用以在罗马内外广泛流通。雕刻家也会复制这些复制品，如同不断扩散的涟漪，遍及整个帝国。还有许多非王室肖像也留存下来。学者很难确认他们的身份，但可以根据与皇室肖像的相似性确定制作年代。在研究女性肖像时，发型特别有用，因为它们变化比较快。利维亚的发型相对朴素，额前有一个发卷（见图 7.17），而维斯帕芗之子图密善（Domitian）的妻子发髻高耸（图 7.20），二者相去甚远。她的头发盘绕一个支架，本身就是一件杰作，在雕塑中出现则表明了这位女性的地位，也给了雕刻家一个难得的机会来探索皮肤和头发之间的质感对比，充分运用大理石来表现光影的强烈变化。

自公元 2 世纪下半叶起，罗马肖像逐渐变得更加抽象，尤其体现在对眼睛的处理上，厚重的眼睑使它们显得冷漠疏离。一座马可·奥勒利乌斯（Marcus Aurelius）的杰出鎏金青铜像就是其代表，中世纪时，因为基督徒误将它认作基督教的卫护者君士坦丁大帝（Constantine the Great），这座雕像才没有被熔毁（图 7.21）。皇帝威严地坐在一匹骏马上，单臂前伸，表示宽恕。坐骑右前蹄抬起，蹄下曾经踩着一个被征服的野蛮人。哈德良与大多数二三世纪男性雕像都蓄有胡须，这尊雕像也不例外。与哈德良一样，马可·奥勒利乌斯热衷哲学，他的斯多噶主义思想至今保存在《沉思录》（*Meditations*）中，而这种抽象思索也反映在当时的雕像中。例如，马可·奥勒利乌斯之妻福斯蒂娜（Faustina）的精美大理石像就清晰地反映了抽象特征（图 7.22）。她的面部经过了细微的理想化处理，眼睑慵懒地搭在瞳孔上。头发的程式化装饰性处理强化了整体的风格化特性。马可·奥勒利乌斯的战袍昭显他的将帅身份，而福斯蒂娜的长袍和披风则是适宜罗马贵妇的庄重装束。这位皇后为她的丈夫生了两个儿子，他们都伴随皇帝出征，为她赢得了军营之母的称号。她的一生体现了最重要的女性美德，皇帝后来将她尊为女神，司掌多产、谦恭、忠诚，以及对家庭的虔诚。

浮雕

共和国时期定做叙事浮雕来记录特定事件的习俗在帝国时期得到了充分继承。这些浮雕被安放在公



图 7.19 《哈德良像》（*Portrait of Hadrian*）。公元 117 年后。大理石。罗马国立博物馆

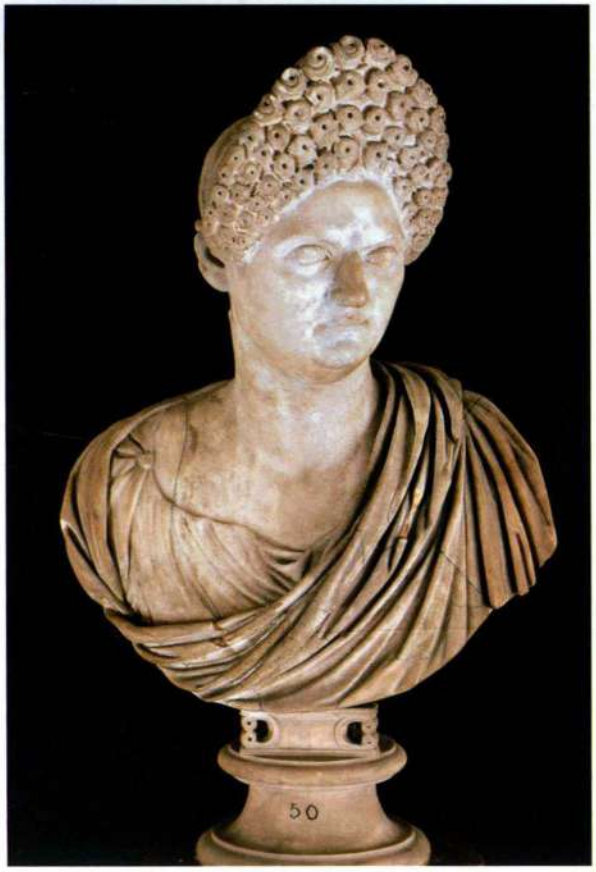


图 7.20 《图密西娅·隆吉娜像》（*Portrait of Domitia Longina*）。公元 1 世纪晚期。大理石，高 60.8 厘米。承蒙得克萨斯圣安东尼奥艺术博物馆（San Antonio Museum of Art）允许。Gilbert M.Denman, Jr. 捐赠



图 7.21 《马可·奥勒利乌斯骑马像》（*Equestrian Statue of Marcus Aurelius*）。公元 161—180 年。青铜，比真人大。罗马护宫博物馆

共建筑和纪念物中，如奥古斯都和平祭坛（Altar of Augustan Peace［Ara Pacis Augustae］，图 7.23）。公元前 13 年，元老院和罗马民众许愿，假如奥古斯都从西班牙和高卢平安归来，就建造一座祭坛。公元前 9 年，祭坛建成。它四周是一圈大理石围墙，全部露天，墙面布满雕饰。东西入口两旁都有浮雕面，刻画的是寓言形象、神明化身和罗马传说中的形象。西端的一块残缺浮雕面表现的是一匹母狼给婴孩时的罗慕路斯和雷穆斯哺乳，在一旁看护的是牧羊人福斯图卢斯（Faustulus），正是他发现并抚养了这两个孩子。在第二块浮雕上，埃涅阿斯（根据最近的解读，也可能是罗马的第二任国王努马［Numa］）在一个以粗石建成的祭坛上举行祭祀。东端浮雕描画的是罗马女神坐在自己的武器上，与她相对的是一个代表



和平的女性形象（女神维纳斯或刻瑞斯［Ceres］，也有可能是和平女神或大地之母）。这些浮雕面共同传达了奥古斯都期望宣扬的和平信息，与此前内战的悲惨黯淡形成对比。同样的信息也显现在环绕围墙下部的莨苕叶饰浮雕中。植物生长茂盛，枝叶翻卷，蜥蜴和蛙等小动物安居其中。

南面和北面的上层浮雕是一支连续的行进队列，其中有皇室的特定成员以及祭司和元老（图 7.24）。这组檐壁浮雕似乎记录了一个特定事件，可能是一次祭祀活动，或是祭坛建成的典礼。浮雕上奥古斯都所在的位置恰好有一个大豁口，假如他的动作被刻画出来，或许就能揭示出这究竟是什么事件。尽管如此，

图 7.22　《年轻的福斯蒂娜像》（*Portrait of Faustina the Younger*）。约公元 147—148 年。大理石，高 60 厘米。罗马加比多里诺博物馆

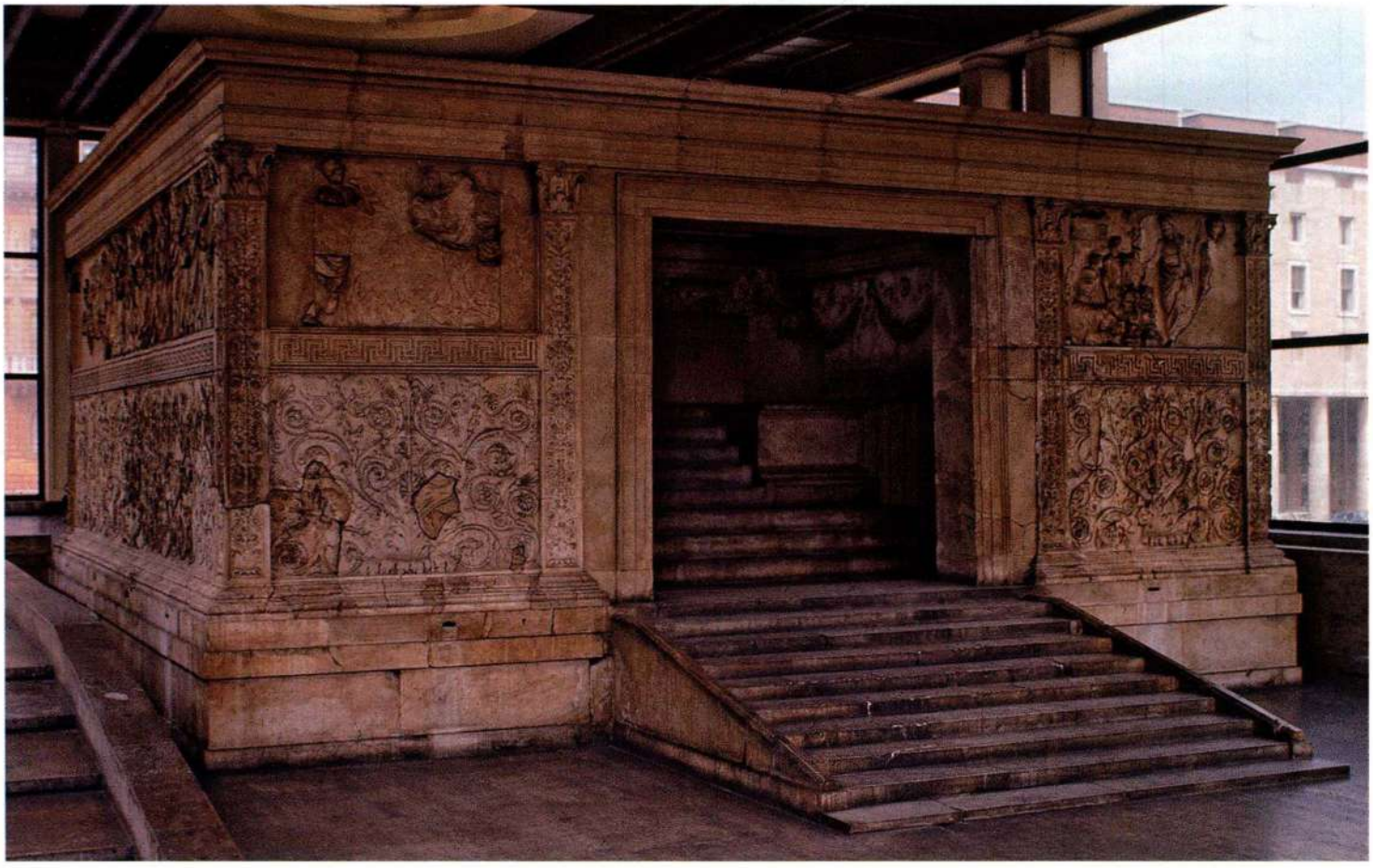


图 7.23　奥古斯都和平祭坛，西立面。公元前 13—前 9 年。大理石，祭坛宽约 10.7 米。罗马和平祭坛博物馆



图 7.24　奥古斯都和平祭坛，南面檐壁的皇室队伍。公元前 13—前 9 年。大理石，高 1.6 米。罗马



这些浮雕带仍然有许多重大意义。它们的外形与希腊帕特农神庙的檐壁雕饰（见图 5.46 至 5.48）相似，再次证明奥古斯都时代对希腊风格的偏好。浮雕中有利维亚等皇室显贵女子，还有孩童。一位学者有力地论证说，将他们刻画在队列中表明家族和王室的重要性，暗示皇帝规定的道德律令：贵族禁止通奸，鼓励生育。

浮雕也用于装饰独立的拱门。共和国时期，凯旋的将领首次立起了拱门，但这些早期建筑无一存世。历经岁月交替，许多拱门都颂扬着赫赫战功，同时也是阵亡者的纪念碑。我们很容易理解，为什么它们对西方建筑产生了持久影响：作为有着独立立柱的结构，它们存在的理由（vaison d'être）主要是传达视觉信息。这些拱门通常矗立在公共空间的入口处或入口附近，形成两地之间的过渡空间或者阈界（liminal，源自拉丁语 limen，意为门槛）。阈界在许多文化中被认为是不安宁的，需要防护，大家可能注意到，美索不达米亚的拉玛苏就守护着入口（见图 2.19）。提图斯

图 7.25　罗马提图斯凯旋门。约公元 81 年。大理石

（Titus）是维斯帕芗的儿子和继承人，他的凯旋门立在罗马广场的最东端。这是罗马存世最早的独立拱门，不过有相当一部分在1822—1824年经过了瓦拉迪耶（Valadier）修复（图7.25）。拱门有可能是一座凯旋纪念建筑，但它的铭文和一小块浮雕明确地将提图斯刻画为神，所以拱门更有可能是在公元81年提图斯驾崩后对他的神化。主要的两段浮雕都位于柱间板（bay），表现的均是公元70年征服耶路撒冷后的凯旋场景。在其中一段浮雕中，士兵们正扛着战利品穿过街道，战利品中有一座七枝烛台（一种犹太烛台）和其他从耶路撒冷的神庙中掠取的圣物（图7.26）。这块浮雕处理空间的手法标志着向幻觉主义的发展。雕刻家以不同深度的浮雕刻画了两个层次的任务。表现背景人物的浮雕很浅，仿佛他们渐渐消融在远方。队伍行列在边缘处戛然而止，似乎他们还在观者的视线外继续前行。右侧的队列消失在一座凯旋门中，凯旋门与背景形成一定角度，只有靠近观者的一半在浮雕中表现出来，造成一种空间纵深的幻觉。浮雕面中央甚至稍稍隆起，这样在一个站在拱门内侧的观者看来，队伍就似乎转向右侧，于是观者也融入其中。在另一块浮雕上，意气风发的提图斯站在战车中，下方是密集的人群，同样运用了多层次的浮雕技法（图7.27）。马匹都是侧面观，战车则是正面观，使人觉得凯旋的队伍正迎面走来。在皇帝身后，胜利的化身正为他的战功加冕，其他神祇的化身（荣誉之神和美德之神，也可能是罗马神）伴随着马车前进。场景中有几位神祇，却没有维斯帕芗，而根据犹太历史学家约瑟夫斯（Josephus）的记载，他应该身在其中。对于那些误以为罗马视觉叙事准确描述了历史事件的人而言，这正是一种提醒。（见第198页的*原始文献*。）这些叙事所表现的事件都是经过编排构建的，服务于建造者的意愿。

对空间和叙述策略的探索在图拉真凯旋柱（Column of Trajan，图7.28）达到顶峰。纪念柱于公元106—113年间立于图拉真广场西面的一个小庭院内（见图7.33和7.35）。公元117年图拉真去世，骨灰存入柱子的基座内。柱高38米，柱顶立着一尊

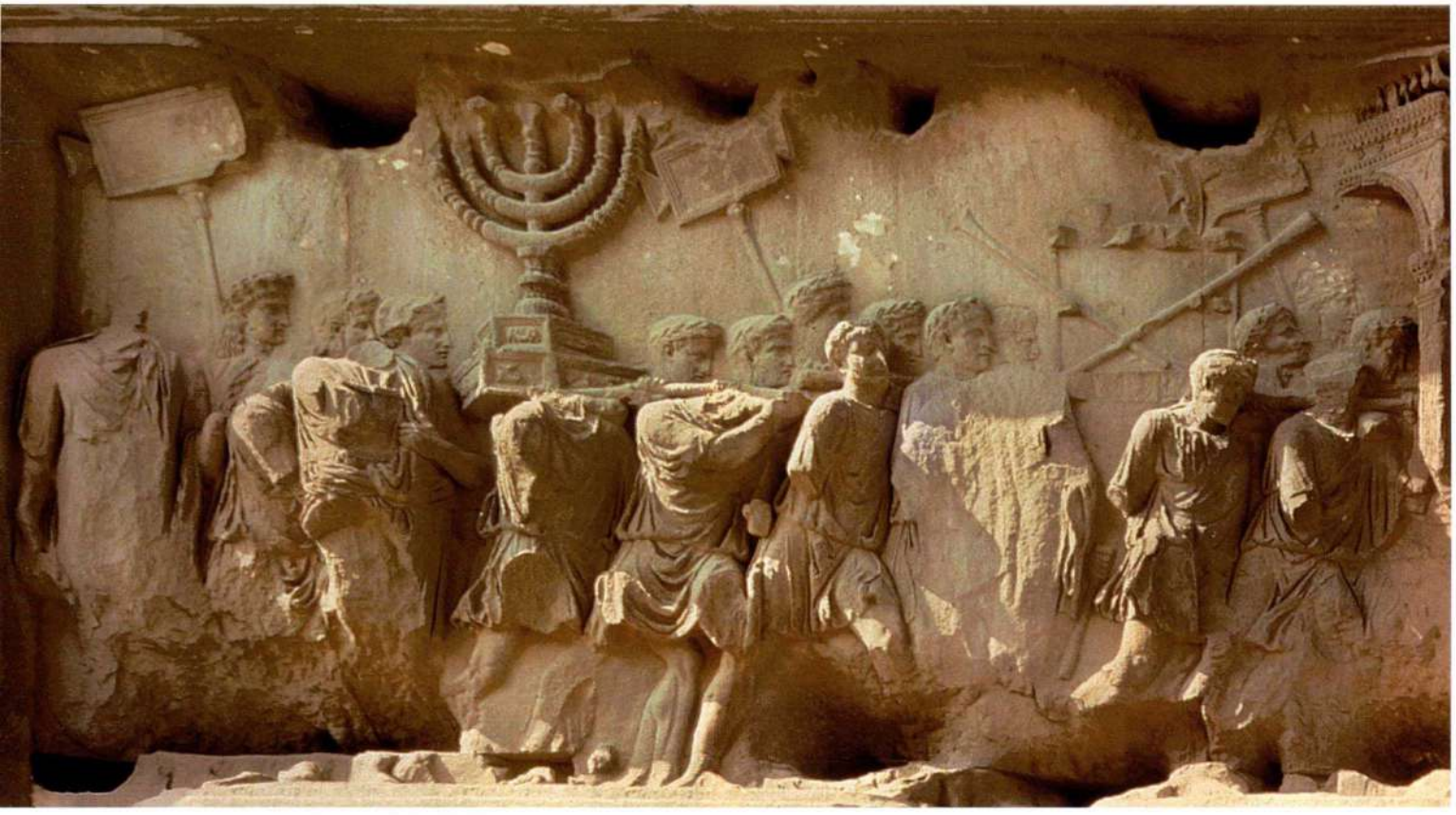


图7.26　提图斯凯旋门柱间板浮雕，展示从耶路撒冷神庙掠取到的战利品。约公元81年。大理石，高2.39米。罗马

原始文献

约瑟夫斯（公元 37/8 – 约 100 年）

《犹太战争》（*Jewish War*），出自第七卷

犹太战士兼历史学家约瑟夫斯·弗拉维斯（Josephus Flavius）出生于耶路撒冷，原名约瑟夫·本·马提亚斯（Joseph Ben Matthias）。在尼禄统治期间，公元 66 至 70 年间反抗罗马起义的时候，他被任命为加利利（Galilee）的指挥官。降敌之后，他得到了将军提图斯·弗拉维斯·撒比努斯·维斯帕芗（Titus Flavius Sabinus Vespasian）的青睐，并且被赐予弗拉维斯这个名字。约瑟夫斯来到了罗马，在那里撰写了战事记录（公元 75 – 79 年）和《犹太古迹》（*Antiquities of the Jews*，公元 93 年）。以下这个段落摘自他所书写的起义历史，描绘了公元 70 年攻克耶路撒冷（Sack of Jerusalem）之后，军队进入罗马的凯旋仪式，这一场景也被表现在提图斯凯旋门上（见图 7.26、图 7.27）。

如此恢宏壮丽的场面与辉煌，以每一种可以想见的形式发生着，这里有艺术品、令人眼花缭乱的财宝，还有极其罕有的自然物品，让人难以做出一种有价值的描述。富有的人们曾经收藏过的几乎所有奇妙和昂贵的东西，一件又一件，来自世界各地，都汇聚在这一天里展出，这是罗马帝国之伟大的真实写照。人们可以看到被做成各种形状和物品的大量金银与象牙，它们给人的印象并不是游行队伍扛着展示物，或许大家更愿意把它们比作流淌的河水。织毯也被展示出来，一些被染成紫色，极其罕有；另外一些则以高度精确的技法，绣上了各种生动的人物图案，这是巴比伦人的杰作。透明的宝石或被嵌入金冠，或以其他方式来展示，成担的宝石出现在游行之中，以至于人们以前视之为稀有之物的想法似乎变得毫无意义。尺寸巨大、做工精湛的罗马神奇图像也在这里展示，而且无一不是使用昂贵的材料制成的……

其余的战利品随意地堆在一起被人抬出来，其中最有意义的是从耶路撒冷的圣殿缴获的战利品：重达很多塔兰特的金桌，还有金子做的灯台，它的形状与我们通常使用的灯台形状并不一样。灯台上有一个固定在基座上的中心轴，然后从中心轴上延伸出拱形支架来，形成类似三叉戟的形状，支架的每一个末端都锻造着一盏灯。灯盏共有 7 个，强调出犹太人赋予数字七的尊贵地位。犹太人的律法作为最后一件战利品展出。下一段游行队伍中出现了大量的胜利女神形象。所有女神像都由象牙和黄金制成。维斯帕芗在之后驾车前来，提图斯紧随其后。图密善骑马走在他们身旁，身着令人眩目的华服，跨下坐骑也颇为引人注目。

SOURCE: J. J. POLLITT. *THE ART IN ROME, C. 753 B.C.–A.D. 337*, SOURCES AND DOCUMENTS (NJ: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1983)



图 7.27　提图斯凯旋门柱间板浮雕，表现提图斯乘战车凯旋

皇帝的镀金像，已于中世纪时遗失。柱身内部有螺旋形阶梯盘绕而上，直达观景台，观者可以在此俯瞰图拉真的宏伟建筑群。独立的柱子自希腊化时期起就在希腊用作纪念性建筑，但仅凭其规模和观景功能，图拉真凯旋柱就堪称世界奇迹。人们常认为它的设计者是阿波罗多洛斯，曾任图拉真的军事建筑师。但艺术史家通常不关注它所代表的工程奇迹，而是逆时针盘绕于柱身的叙事连续浮雕，浮雕全长约 200 米，歌颂皇帝战胜达契亚人（Dacians，在今天的罗马尼亚）。

叙事画面开始于罗马军队跨过多瑙河进入达契亚领地（图 7.29）。河流以巨大的河神来表现，左边是载满物资的河船和石岸上的罗马城镇。第二层是图拉



图 7.28　**图拉真凯旋柱**，罗马。公元 106—113 年。大理石，高 38 米

真皇帝对部队训话，还有士兵在构建防御工事。在第三层，军队在搭建营帐和桥梁，而罗马骑兵正出发去侦察敌情。在第四层中央，步兵正涉过山溪，右侧是皇帝在达契亚人堡垒前对他的军队慷慨陈词。这些场景足以说明柱上所记录的全部事件。这 150 多个场景鲜少涉及真正的战争场面，注意力主要放在远征的地理、后勤及政治方面，尤利乌斯·恺撒大帝征服高卢的文献记载也是如此。

单个的场景之间并未清晰地分隔开来，雕刻家以树木和建筑物来暗示分隔，但所有的场景依旧融合成一个连续的整体，只是图拉真等重要人物多次出现。视觉的连续性得以保持，同时又没有牺牲各个场景的连贯性。尽管亚述和埃及的艺术家们开创了军事征服的视觉叙事形式，但这幅浮雕人物数量之繁，叙述内容之充实，堪称旷世之作。要理解它并不是一件简单的事情。连续的叙事**长卷**（rotuli）可能是构图的灵感来源，只是目前未发现凯旋柱建成以前的长卷。更成问题的是人们如何观看这幅叙事浮雕。要顺次观看所叙述的故事，就必须仰着头，



图 7.29　**图拉真凯旋柱下部**，罗马。公元 106—113 年。大理石，浮雕带高度约 127 厘米

不断绕着柱子走动。尽管浮雕上涂有颜料，更显生动，但到第四圈或第五圈时，那些细节仅凭肉眼也已难以辨认。

古代或许可以从周围建筑的阳台上看到上层的螺旋形浮雕带，但依旧需要围绕凯旋柱移动。这些问题促使学者提出了阅读这个浮雕的各种方案。他们早就注意到浮雕是程式化的，也就是说一组数量有限的常用画面多次重复。其中包括祭祀场面，皇帝向军队训话，士兵构筑防御工事和摧毁敌城等。虽说重复画面不是完全相同，但也十分近似，在远处也能马上辨认出来，所以上层的浮雕带更加容易理解。设计者还可能将有代表性的重要场景安排在凯旋柱的主轴线上，便于人们从一个角度就能了解浮雕整体的概况。但不能排除设计者想让观者绕柱观看的可能性。还需注意，这个凯旋柱同时也是图拉真的墓葬，而绕圈行进正与广为流行的罗马丧葬仪式（decursio）完全相符，在这个仪式中，凭吊者围绕着墓葬转圈，保护墓中的死者，阻挡鬼邪进入，并对死者表达永久的敬意。

图拉真凯旋柱仍然明显表现出古典化风格，罗马雕塑的古典化时期究竟何时开始让位于古代晚期更为抽象的特质，这依旧是个有争议的问题。安东尼·庇护（Antoninus Pius）及其妻子老福斯蒂娜（Faustina the Elder）的纪念柱柱础或许是关键的转折点。安东尼死于公元 161 年，他的继位者马可·奥勒利乌斯和卢修斯·维鲁斯（Lucius Verus）为了纪念他立起了一座高 15 米的斑岩柱，柱顶安有他的雕像，如今仅存白色的大理石基座。柱础一面刻有铭文，另一面是一个有翼的人像正背着皇帝和皇后去往天国，战神之野（火化地点）和罗马的化身在一旁注视着（图 7.30）。这些形象身材修长，以古典比例刻画，脸部经理想化处理，平滑柔和，没有任何衰老的痕迹。在柱础的其余两面上，一支罗马骑兵沿逆时针方向绕着一支步兵队行走，或许是如实再现了当时围绕着火葬堆行进的丧葬仪式（图 7.31）。这些场景的雕塑风格与神化场景很不相同，士兵的身体比例敦实健壮，整个画面是以鸟瞰的视角展开，而士兵则是侧面观。这两个因素在各行省以及非贵族阶层的

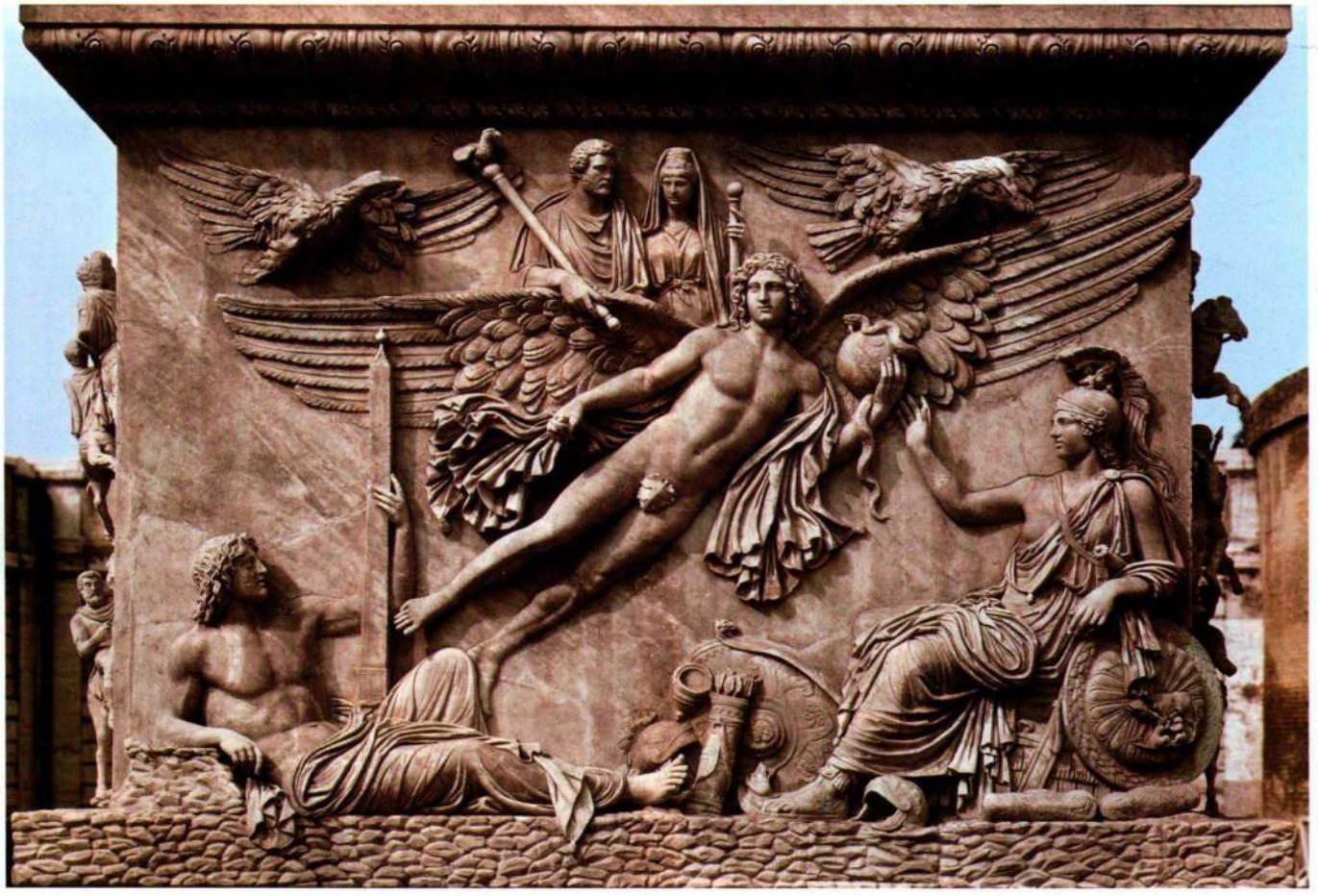


图 7.30 安东尼·庇护及其妻子老福斯蒂娜纪念柱的柱础，**《神化》**（*Apotheosis*）浮雕。约公元 161 年。大理石。罗马梵蒂冈博物馆



图 7.31 安东尼·庇护及其妻子老福斯蒂娜纪念柱的柱础，**《葬礼》**（*Decursio*）浮雕。约公元 161 年。大理石。罗马梵蒂冈博物馆

雕塑订件中都有同样表现。图 7.32 是非贵族订件的一个例子，是纪念一个屠夫和一位妇人的墓葬浮雕。图像有一种平面感，与提图斯凯旋门浮雕中对于空间的幻觉处理大不相同（见图 7.26 和 7.27）。人物形象敦实，屠夫的头相对于身体而言显得很大。艺术家的选择或许情有可原：这个浮雕板可能是安置在墓的正面，需要便于人们从远处辨认。图像的线性处理和形式的粗犷正好符合这个目的。将这些特性引入罗马的皇家订件标志着国家艺术中信息表达的方式发生了转变。



图 7.32 一个屠夫与一位妇人的墓葬浮雕。公元 2 世纪中叶。大理石，34.5 × 67.3 厘米。德累斯顿国家艺术博物馆

建筑

庞培剧场是罗马独裁者为讨好民众而实施的一系列大型市政建设之一。随后尤利乌斯·恺撒和奥古斯都各自建了一个广场，维斯帕芗、图密善和图拉真都追随了由此创立的传统。如图 7.33 的平面图所示，这些广场在空间分布上联系密切，邻近的建筑也赋予它们重要意义。进入奥古斯都广场的观者要直接穿过恺撒广场，尤利乌斯·恺撒已被神圣化，也是奥古斯都的先人，这无形中强化了二者的联系。奥古斯都广场

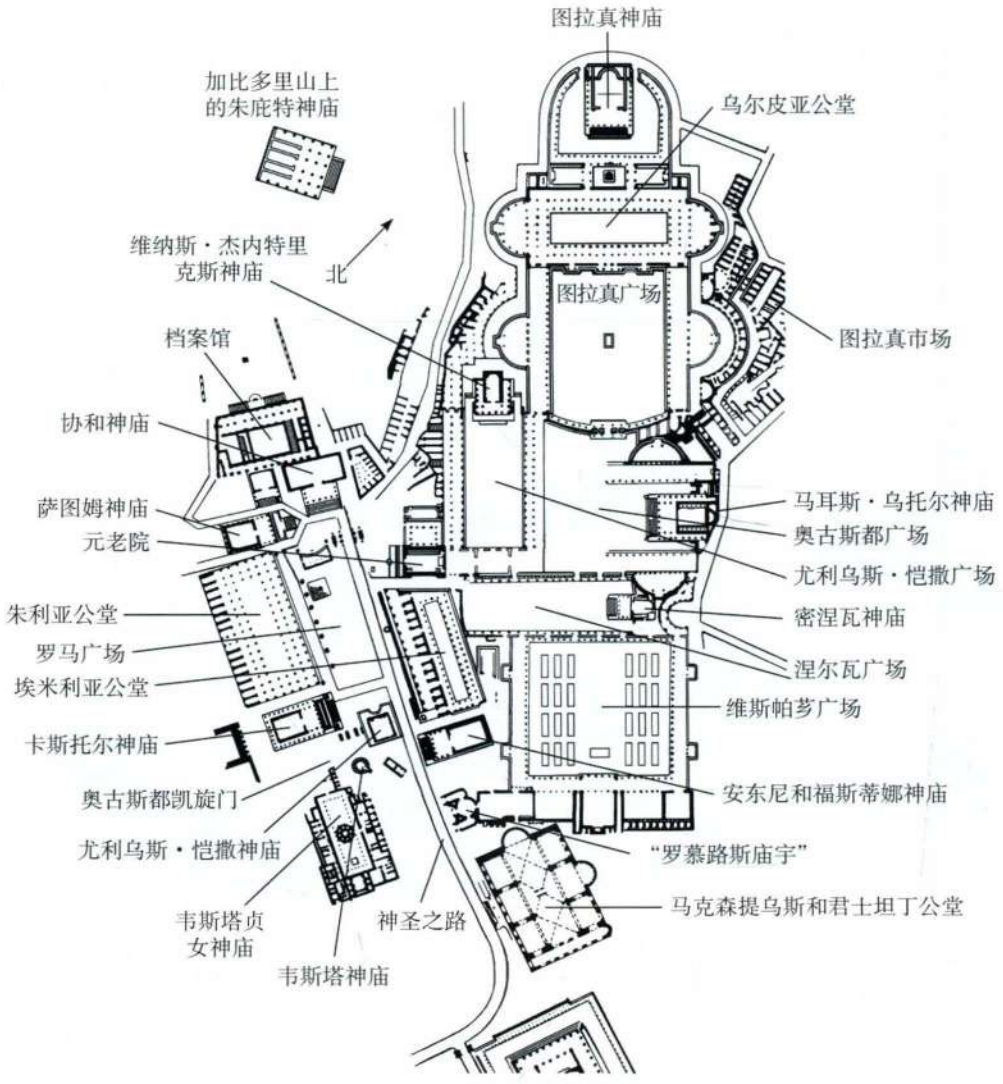


图 7.33　帝国广场平面图，罗马

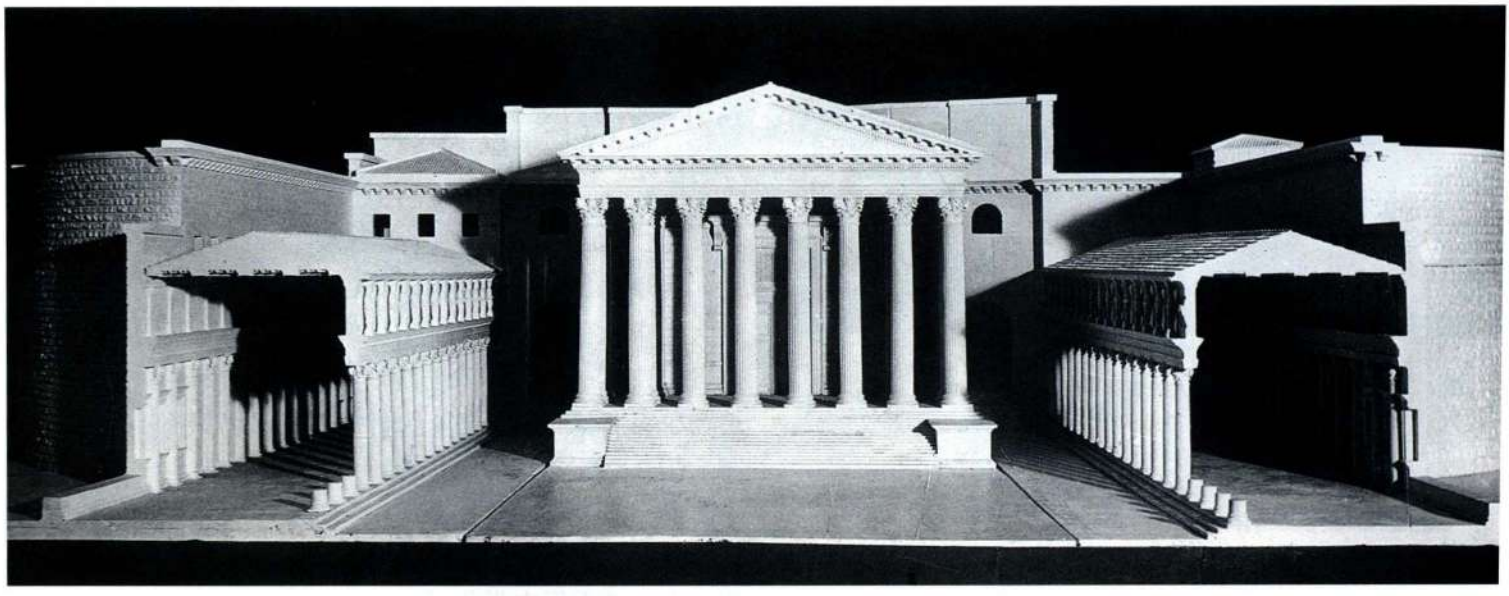


图 7.34　奥古斯都广场，罗马。公元前 2 世纪完成。模型由 Italo Gismondo 完成

大事年表

公元前 46 年——尤利乌斯·恺撒成为罗马的终身独裁者
公元前 27 年——屋大维由罗马元老院命名为奥古斯都·恺撒
公元前 19 年——诗人维吉尔逝世，《埃涅阿斯纪》未完成
公元前 9 年——奥古斯都和平祭坛完成



图 7.35　图拉真广场，罗马。复原图由 Gilbert Gorski 完成

包括一个宏大开阔的广场，两条长边排列着柱廊（图 7.34）。广场末端是一座雄伟的复仇者马尔斯神庙，是恺撒遇刺后奥古斯都立誓复仇而建。较之普雷内斯太的福尔图娜神庙的自由形式，奥古斯都广场极为规整，受到古典主义影响，这一点与奥古斯都统治时期的大多数建筑一样。这种刻意的选择使人联想到在公元前 5 世纪，雅典的希腊文化达到顶峰，而大理石的大量使用（可以从卡拉拉［Carrara］新辟的采石场得到）强化了这种效果。雕塑在这个建筑群中无处不在。柱廊中竖立着真人大小、标明身份的伟人像，既有传说中的历史人物，也有当时的人物，显示出今昔关联。在柱廊的顶层，附墙女像柱中间是饰有朱庇特·阿蒙（Jupiter Ammon，撒哈拉［Sahara］之神，有时表现为亚历山大大帝的父亲）头像的盾牌。女像柱模仿了雅典卫城厄瑞克透斯神庙南面门廊的形象，而奥古斯都的建筑师曾经参与过那里的复原工作。过去由加比多里山上的朱庇特神庙（Temple of Capitoline Jupiter）等历史性建筑承担的功能此后都移至奥古斯都广场，通过将国家事务和祭祀活动转移到一个以他的名字命名的场所，奥古斯都明确地将自己置于罗马公共生活的中心。

在所有的皇家广场中，图拉真广场是最大的，战胜达契亚人获得的战利品提供了充足的财力支持。最近公布的建筑群复原图（图 7.35）使人可以遥想它往昔的辉煌。它位于奥古斯都广场一侧，创造性地采用了前者的许多特征，产生了全新的效果。例如，用外来大理石雕刻的达契亚战俘代替了雅典式柱廊的女像柱。在远端的一个公堂之外，两个图书馆和一座神庙形成一个小庭院，那里矗立着图拉真凯旋柱（见图 7.28 和 7.29）。广场传达了一个鲜明信息：罗马在达契亚战争中获益匪浅。与许多社会一样，统治阶层希望通过视觉宣传来消除战争的残酷。

除了以和平的名义建立一座宏伟广场之外，维斯帕芗还首次在罗马建起了角斗表演的**圆形竞技场**



图 7.36　**罗马斗兽场**。公元 72—80 年

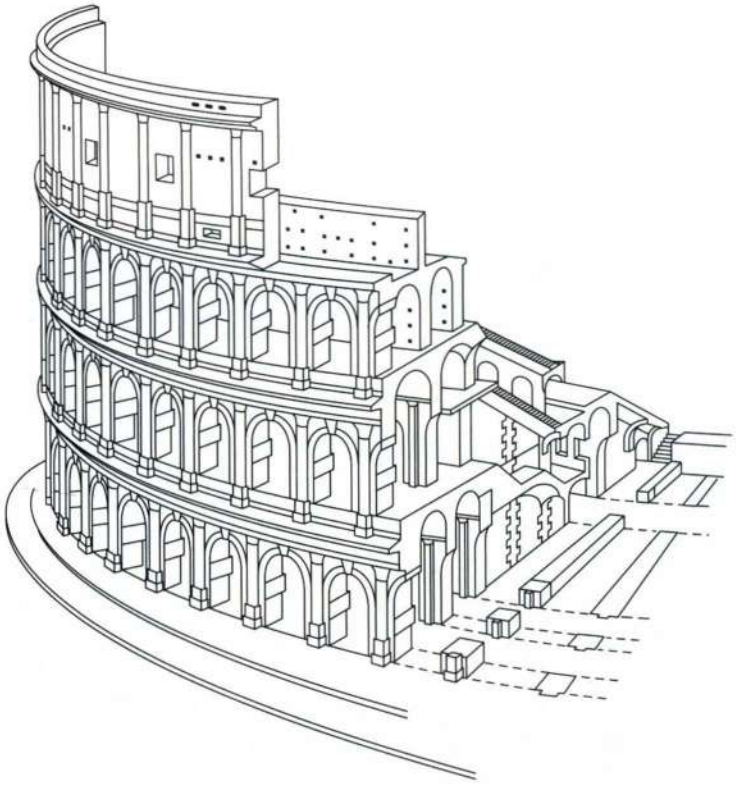


图 7.37　**斗兽场截面图**

（amphitheater，图 7.36，7.37 和 7.38），这种表演是罗马主要的娱乐活动。以往的角斗表演在罗马广场举行，观众区是临时搭建的露天看台。维斯帕芗没有等到斗兽场（Colosseum）完工就去世了，他的儿子提图斯于公元 80 年主持了落成典礼，随后是长达一百多天的角斗表演，超过 9000 头动物被杀死。仅就规模而言，这是世界上最大的独立建筑之一：高 48.5 米，长 188 米，宽 156 米，能够容纳 45,000 至 50,000 名观众。混凝土建成，表面涂以石灰，这就是它成功的秘诀。在斗兽场的平面图中，80 个筒拱的楔形单元呈放射状排列，中央是一个椭圆形的竞技场地。相邻的筒拱互相支撑，使整个环形十分稳固。与庞培剧场一样，这些楔形单元从外缘向场地内侧倾斜，支撑座席，楔形单元内部有无数阶梯和过道，以确保人们能够顺畅进出座席区域和竞技场地。在一年最炎热的日子里，驻扎在附近的水手可以为座席区上方拉起巨大的船帆。庄严而宏伟的大斗兽场外部反映了它的内部结构。斗兽场有 80 个拱门入口，门框是附在墙上的托斯卡

大事年表

约公元 20 年——《第一执政奥古斯都》原件

公元 23/24 至 79 年——老普林尼在世；著《自然史》

公元 106–113 年——图拉真凯旋柱在罗马建立

公元 117–125 年——罗马建万神殿

纳式圆柱（Tuscan column，这种柱式与多立克柱式类似，但柱础更简单）。第二层由爱奥尼亚式立柱形成第二圈拱门，第三层饰有科林斯式**附壁圆柱**（engaged column）。第四层则是科林斯式半露方柱框饰的假拱廊。

在所有罗马建筑师用混凝土构建的杰作中，最惊人的也许是万神殿（Pantheon，图 7.39）。顾名思义，这是一座献给众神的神庙。究其源流，这是一个希腊化时期的观念，在世和亡故的皇室成员也被列入神族。奥古斯都的得力亲信阿格里帕（Agrippa）在现在的位置上建起了第一座万神殿，公元 80 年被烧毁，图密善进行了重建，却又被闪电击中摧毁。现存的万神殿是哈德良治下所建，哈德良本人可能也参与了修建工



图 7.38　斗兽场外部



图 7.39　**万神殿**，罗马。公元 117—125 年

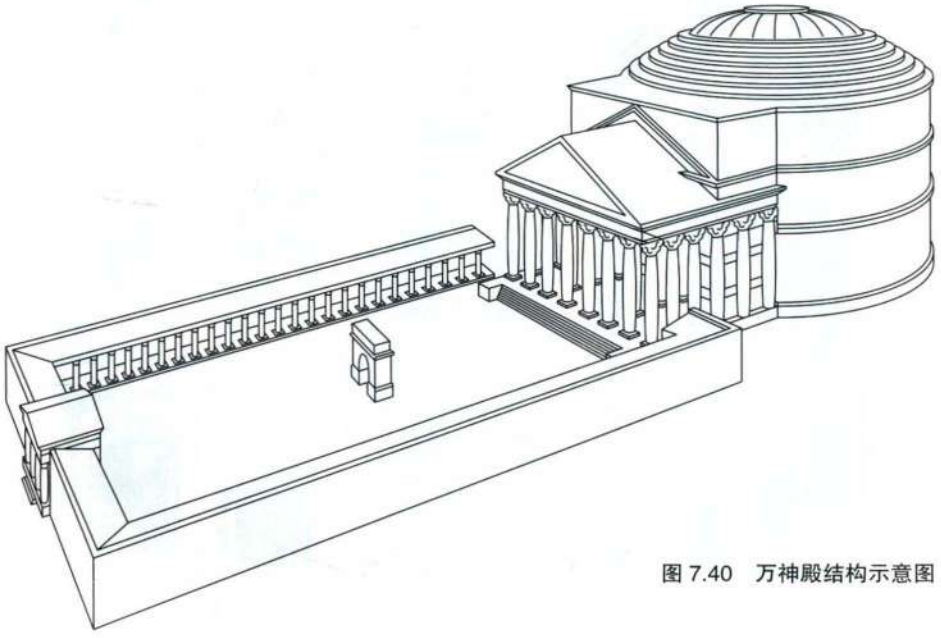


图 7.40　万神殿结构示意图

图 7.41　万神殿内部



作，因为他是一个颇有成就的建筑师。为表崇敬，哈德良在铭文中留下了阿格里帕的名字。这座建筑建于公元 117—125 年，它的外形与以往的神庙迥然不同。它是罗马保存最为完好的异教神庙之一，这得益于它在公元 7 世纪早期被改造成一座教堂。但万神殿周围的环境却在时间的流逝中面目全非，观者对这座建筑的体验也因此发生了深刻变化。

在罗马时期，万神殿耸立在一个墩座上，位于一个长方形大庭院的南端（图 7.40），柱廊环绕着庭院其余三面，并延伸到南面万神殿山形墙下的门廊。由于柱廊阻挡，观者就看不到神殿的鼓形壁。走近神殿由八根立柱支撑的宽阔立面时，你会被高耸的立柱所震撼，它们都是以单块灰色或粉红色花岗岩凿成。在大多数方面，万神殿与其他神庙的形式大同小异，巨大的青铜门后可以想象是一个长方形内殿，里面供奉着一尊巨大的神像。但惊喜还在后面，一跨过门槛，一道亮丽的光柱就夺走了所有的视线，从头顶的高处一下划破了黑暗（图 7.41 和 7.42）。等到观者的眼睛逐渐适应了黑暗，就会看见一个巨大的圆形殿堂，底层的基本方位上排列着七个大型壁龛。半露方柱和青铜栅栏装饰着阁楼，殿顶是一个硕大的穹顶，一个直径 8.2 米的**明窗**（oculus）通向天穹。穹顶与鼓形壁的高度相等，内部的总高度是 43.6 米，正好等于穹顶的直径。许多古代观者认为，由此形成的球形空间是永恒与完美的体现，而穹顶内部的藻井表面曾饰有青铜花形纹样，一定使人联想起群星闪耀的夜空。

进入内殿后没有明显的导向标记，所以观者只能朝着光亮走向中央。事实上只有站在明窗下才能理解穹顶的**藻井**（coffer）。观者到达中央后，精心塑造的空间和装饰就共同形成惊人的效果。从文艺复兴开始，学者就发现了万神殿建筑者的一个“纰漏”：穹顶藻井的拱肋没有对齐阁楼中层区域的半露方柱和底

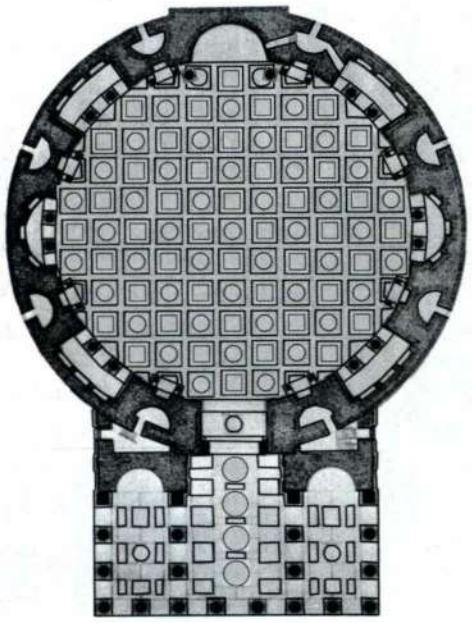


图 7.42　万神殿平面图

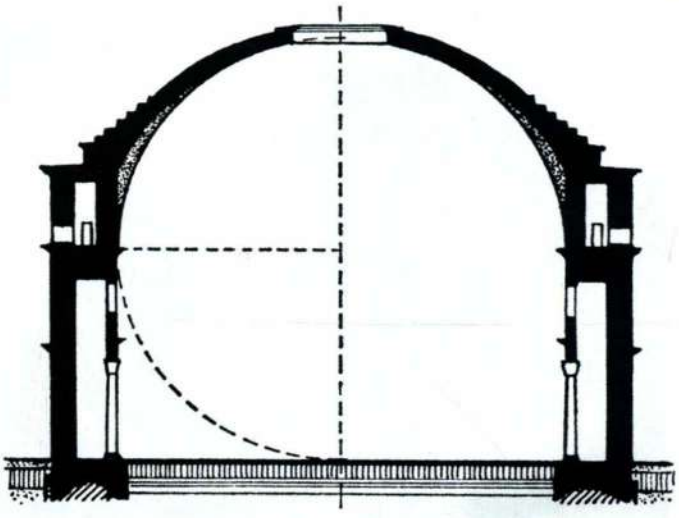


图 7.43　万神殿横剖面图

层的立柱。但顶层与底层纵向线条不连贯，就视觉上来说，会使人感到仿佛穹顶没有锚定，自由地漂浮在头顶，既像是受它庇护，又像是通过它与天空相通。穹顶似乎处在永恒的运动之中，在头顶旋转，如同它所模拟的苍穹。中央处的地面微微隆起，几乎察觉不到，增强了这种晕眩的不安感。观者的本能反应是退避到墙边。这种感觉必须亲身体验，照片无法传达它的神韵。据文献记载，哈德良乐于在此举行朝会，接见外国使节和裁断争端。神殿的外形将皇帝置于至尊地位，控制着围绕他旋转的世界。在宾客看来，他一定显得像位神明，而他们在这座建筑的掌控下早已满怀敬畏。

万神殿是充分信任混凝土的功能和强度而产生的非凡成果。随着建筑升高，建筑师小心地调整混凝土的骨料来减轻重量，从石灰石到凝灰岩，然后加砖，最后是浮石。穹顶的重量并非均匀地落在**鼓形壁**（drum）上，而是集中在八根粗大的支柱上（见图 7.42）。由于有立柱遮挡，壁龛在视觉上仿佛减轻了墙壁的凝重感，而遍布内部表面的彩色大理石也为建筑整体增添了活力。如同在图拉真广场一样，万神殿的大理石也有象征意味。它们显示了帝国的辽阔疆域，使人联想起与世界各地的贸易往来和控制：埃及（灰色和粉红色的花岗岩，斑岩），弗里吉亚［Phrygia］（弗里吉亚的紫色和白色岩石），提奥斯岛［Teos］（奢华的



图 7.44　**布景水道**，蒂沃利的哈德良别墅。约公元 130—138 年



图 7.45　高架水渠，塞哥维亚。公元 1 世纪或 2 世纪早期

红色和黑色岩石），突尼斯（Tunisia）的切姆彤地区［Chemtou］（努米底亚［Numidia］黄石）。

自帝国始建，皇帝的主要住所就在罗马的帕拉蒂内山（Palatine Hill，表示王宫的“palace”一词即源于此）。然而与许多贵族一样，皇帝有多处地产，许多是位于罗马之外。最著名的皇家庄园是位于提布尔（Tibur，即今日的蒂沃利［Tivoli］）的哈德良别墅，建于一座共和国时期的别墅的原址之上，由一大片建筑群构成，其中部分或全部可能是哈德良自己设计的。别墅的外形看似顺应地形的自然起伏，但事实上大规模地重整了地形，使其适应建筑，形成开阔视野，幽凉的荫蔽处和柳暗花明的布局。水随处可见，或为池塘或为水渠，叮咚作响，生机盎然，折射光影，消解暑热。别墅中布满镶嵌画、绘画和雕塑，部分是皇帝在各处巡游时搜罗所得，尤其是在埃及和希腊。有些建筑可能意在使人联想到幅员辽阔的帝国：一本 4 世纪的传记声称哈德良建造蒂沃利别墅时别出心裁，将部分建筑以各行省和地方的名胜命名，例如吕克昂（Lyceum），学院（Academy），公共会堂（prytaneum），卡诺珀斯（Canopus），波耶希尔（Poecile）和潭蓓（Tempe）。“为穷尽万象，他甚至还设计了‘地狱’。”这段叙述使现代学者为别墅的许多地方冠上富于想象力的名字。其中大多数不是基于考古证据，因而会使观者误解这些建筑的功能。图 7.44 所示的水道长久以来一直根据埃及的一个城镇命名为卡诺珀斯，只到最近才开始使用较为中性的名称，布景水道（Scenic Canal）。别墅的其他部分也是如此。

行省艺术及建筑

罗马威权扩张到辽阔的地域，对那些地区的艺术和建筑也有着深远的影响。因为历史总是由当权者书写，我们通常难以了解当地人对外来统治者的反应。毋庸置疑，罗马统治带来了一些益处。罗马的工程师们掌握了高效输水的技艺，整个帝国内各城镇中心迅速出现的水道沟渠肯定大幅度提高了当地的生活水平。西班牙的塞哥维亚（Segovia）至今留有一条引人注目的**水渠**（aqueduct），其修建年代为公元 1 世纪至 2 世纪上半叶（图 7.45）。它从 17 公里开外的里奥弗里奥（Riofrío）取水，大部分是地下管道，但在接近市镇处，为了跨越山谷，建筑师修建了一座长 813 米、高 30 米的宏伟桥梁。水道由 118 道拱券支撑，在最高处有两层拱相叠。如同大多数行省建筑者一样，这些建筑师使用的是当地的石料，在此例中是花岗岩，堆砌时没有使用灰泥，表面不经打磨，给人坚固结实的印象。除了明显优点之外，水渠也证明了罗马建筑如何影响统治区域。拱券是纯粹的罗马形式，它坚毅地横贯整个疆域，在延伸中象征着征服。甚至输水也是一种征服，对自然的征服。

罗马人将他们的生活方式传遍整个帝国，到处兴建罗马风格的剧场和竞技场，以及用于举行宗教仪式的神庙。法国城镇尼姆（Nîmes，古称 Nemausus［尼玛苏斯］）就有一座保存良好的神庙，名为方形神殿（Maison Carrée）。这是一座典型的罗马神庙，底下是高墩座，正面有一段阶梯。正面横向排列着六根科林斯立柱，通向一个纵深的门廊和后面的内殿，内殿



图 7.46　方形神殿，尼姆。公元 2 世纪早期（？）

外墙饰有附壁圆柱。学者根据暗榫洞复原了额枋上的青铜铭文，他们长期以来一直认为神庙是在奥古斯都时期献给罗马和奥古斯都的。檐壁上涡卷形的莨苕叶饰使人想起和平祭坛，而石工的风格则与奥古斯都广场上的复仇者马尔斯神庙类似。事实上，学者认为这座神庙证明当时存在流动工坊，这些工坊在罗马和行省作业。最近的研究却对这种观点提出了质疑，它表明历史学家构造了自己希望看到的历史，这是一种危险的做法。暗榫洞其实可以支持任何数目的不同铭文，而整个建筑所使用的模块直到图拉真时期才开始使用。从文献来看，这座建筑甚至可能是祭献图拉真之妻普罗提娜（Plotina）的。

在一些情况下，当地的建筑传统会与罗马风格结合，产生强有力的新效果。艾尔卡兹尼（El Khasneh）宝库就是一例，它位于佩特拉（Petra），在今天的约旦境内，是一处巧夺天工的凿岩正立面（图 7.47）。当观者在穿越狭长蜿蜒的西克（Siq）峡谷前往城镇中心之时，首先进入他视线的就是这个正立面。在公元 106 年罗马人控制这个地区之前，一支叫纳巴泰（Nabataeans）的游牧部落在这里居住，部落中富人的墓穴开凿在玫瑰红的砂岩崖壁上，有些学者认为艾尔卡兹尼就是其中之一。但大多数人都认同它是属于图拉真或哈德良时期。它从一片天然岩石上刻出，类似一座神庙的正面，有六根立柱，立柱上方是饰有花形纹样的额枋和三角楣。在第二层，两旁的柱子支撑着开口三角楣的两个边角，中间是一个圆锥形屋顶的圆形建筑，上有一个装饰性的**尖顶**（finial）。在较晚近的时期，当地人想象海盗们在尖顶中藏匿了财宝，这座建筑物也由此得名，而尖顶上面的弹孔表明人们曾试图把它打下来。这座建筑突出地融合了纳巴泰的观念和罗马的装饰特征——例如科林斯式柱头和植物纹样。这些建筑元素不具备结构功能，设计也因此可以自由发挥，充满幻想气息，与第二风格壁画中的幻想式远景（见第 216 页）不无相似之处。轻松处理原本有结构功能的元素，这一手法在公元 2 世纪的行省和罗马流行起来，学者有时称它为巴洛克阶段，因其与意大利巴洛克建筑有相似之处。这一纪念性建筑的功能可能因罗马人的使用而改变过：立柱间的浮雕表现的似乎是伊西斯崇拜中的形象，表明它可能是一座神庙。在某些情况下，能够找到铭文和其他的书面文献指明在行省定做纪念性建筑的人，定件人可能是当地人或罗马官员，甚至可能是皇帝本人。但更常见的情况是无据可循，就像艾尔卡兹尼一样，因此很难断言选择某种风格的用意。

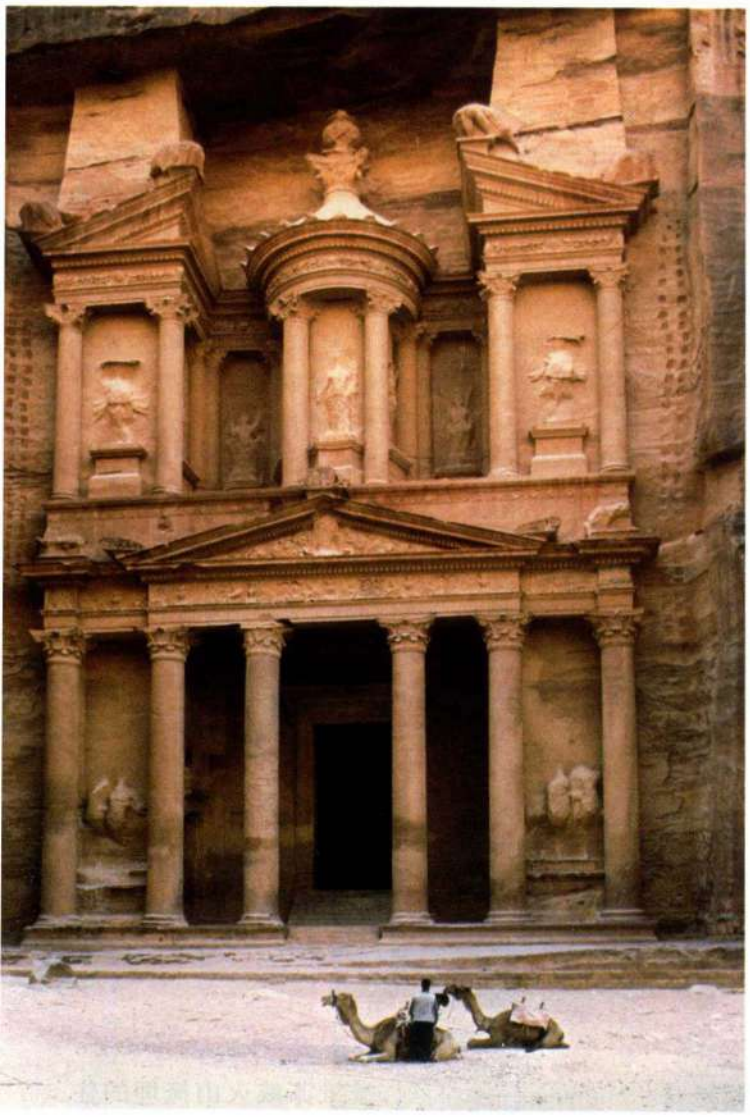


图 7.47　艾尔卡兹尼，约旦佩特拉。可能是公元 2 世纪早期

罗马行省的雕塑也别有一番风貌，通常是不同传统融合的结果。图 7.48 所示的雕像是公元 2 世纪下半叶的一尊石灰石墓葬浮雕，出自叙利亚帕尔米拉（Palmyra）地区。它原本在一座典型的帕尔米拉塔墓中，封住墓的入口。一则阿拉米语（Aramaic）铭文说明了浮雕中的人物是提布南（Tibnan），一位贵妇，她怀里还抱着一个小孩。这种语言还道出了她的出身，而雕像的严格正面观、凝视的大眼睛、当地的服饰以及发饰带都使她区别于罗马的贵妇（见图 7.17，7.20 和 7.22）。尽管如此，这尊肖像依旧有着明显的罗马特质：例如她举起右手握住面纱，这一姿势在罗马很常见，象征着贞洁（pudicitia，以示女子对丈夫的忠诚）。肖像简洁地概括了这位外省女子既是罗马人又是帕尔米拉人的双重身份。

罗马帝国的存世绘画大部分是壁画，但下埃及的法尤姆（Fayum）沙洲保存了一大批绘彩肖像，它们原本附着在死者经过防腐处理的木乃伊脸部（图 7.49）。最早的绘彩肖像看来制作于公元 2 世纪。艺



图 7.48　提布南墓葬浮雕，出自叙利亚帕尔米拉。约公元 150—200 年。绘彩石灰石。巴黎卢浮宫

原始文献

维特鲁威

维特鲁威是一位罗马建筑师，他在尤利乌斯·恺撒和奥古斯都时期撰写了一部建筑方面的论著。学者们曾根据他对绘画的评论复原室内装饰，并了解罗马绘画技法和风格的总体发展。

第七书第五章：绘画中的正确性：概论

1. 在其余房间，即春室、秋室和夏室，以及在中庭和围柱廊，古人基于可靠的现象为绘画确立了某些可靠的标准。因为绘画表现存在或可能存在的事物，例如人物、建筑、船只及其他形体明确的物件，能够找到它们的实例并模拟描绘。依此原则，开创灰泥壁画的古人先是模仿大理石饰面的多样变化及其排布，然后是模仿檐口和赭石镶嵌的丰富图案。

2. 后来他们进入了下一个阶段，开始模仿建筑物的外形，模仿立柱和三角楣在空间中的投射，而在诸如敞间这样的开放空间，因为墙面很大，他们就画上了悲剧、喜剧和滑稽剧风格的布景，狭长的走道就画上各种风景，根据各地风貌的特色创作而成。港口、海岬、海滨、河流、泉水、海峡、祭坛、圣林、山脉、牧群和牧羊人都一一描画，有些地方还画在纪念性绘画中，与神明相联系上，或有精心安排的神话叙事，诸如特洛伊战争，或尤利西斯四海漂泊的经历，以及其他根据类似原则创造的自然题材。

3. 然而这些以实物为模本的绘画在今天却与败坏的品位冲突。因为如今壁画中画的是怪物而不是明确事物的可靠图像。苇草取代了立柱，三角楣和小卷上缠绕着一圈圈翻卷的叶子和涡卷饰，枝形大烛台托起神龛像，而在这些的三角楣上方，从根部抽出几条卷绕的嫩枝，其中莫名其妙地藏着一些小雕像，或者枝条裂开两半，一些挂着人头雕像，另一些则挂着兽头雕像。

4. 既然这些东西并不存在，不可能存在，也从不曾存在，而新风气已经发展到如此地步，拙劣的鉴赏家就将正确的艺术实践鄙斥为缺乏技巧。但是，请告诉我，一根苇草真能支撑起屋顶？一个枝形大烛台真能承托住一个三角楣的装饰？柔嫩纤细的莨苕枝条真能负载住栖息其上的小雕像？根和枝条又如何能一面绽放花朵一面结出小雕像？但人们看到这些骗人的把戏时，从来不去批评，反而感到愉悦，他们也不曾注意过这一切是否可能。被软弱无力的评判标准所蒙蔽的心灵无法辨识哪些符合理性权威和正确的原则。与真实不相似的图像不应得到认可，即使技艺高雅，也绝不应不假思索地给予好评，除非它们的题材充分遵循可靠原则而无所妨碍……

在此揭示为何谬论压倒真理并非不合时宜：古人付出辛劳，争取赢得对他们技艺的赞美，而今日，（壁画画家）则是凭借色彩的铺陈和讲究的外观赢得喝彩，虽然刻意求工可以暂时提高作品的声望，但如今华丽堆砌已凌驾一切之上，使它不再令人向往。

术家使用**蜡画法**（encaustic）在木板上作画，也就是将颜料调和于融蜡之中。这种混合物可能像油画颜料一样粘稠而不透明，也有可能稀薄呈半透明状。这种材料耐久性良好，板面绘画保持得十分鲜艳，而蜡的光泽又赋予人物鲜活感。肖像的品质差别悬殊，最好的作品具有令人过目难忘的即时性，很大程度上是因为必须在蜡凝固前快速完成绘画。图示中的女子身穿深红色长袍，佩戴着许多首饰。一排排黑色圆圈表现的是她的发鬈，以一根金色发带束起。她外貌像罗马人，但肖像本身表明她是当地人，因为墓葬是遵循埃及风俗而不是罗马风俗。

民居艺术及建筑

遗留下丰富的民居建筑及其装饰的古代民族极少，罗马人是其中之一。公元 79 年，维苏威火山（Vesuvius）爆发，庞贝和赫克拉尼厄姆这两座城市被掩埋，对于亡者而言是悲惨的，却为考古学者留下了一份无价的遗产。罗马的民居具有杰出的耐久性，因此其他地方也有住宅保存至今，最远的罗马民居在摩洛哥（Morocco）和约旦。被维苏威火山掩埋的住宅近乎完好无损，因而成为学术讨论的中心，本书亦重点探讨这些遗址；然而尽管整个帝国内的罗马住宅有许多共性，各地区之间也存在差异，以适应气候等当地条件。并且在任何地区都有贫富差异。因此在构想一座“典型的”罗马住宅时应当谨慎。

由维特鲁威和其他古代文献可知（见第一部分末尾附加原始文献），学者以拉丁文“domus”（**中庭式住宅**）来描述罗马贵族的住宅。独门独户住宅最大的特征是有**中庭**（atrium），也就是一个方形或长方形的中央大厅，顶部开有采光的天窗，下方是一个浅水池，或方形蓄水池（impluvium），用于积蓄雨水。这种住宅的源头也许是伊特鲁里亚的贵族宅邸，例如慕罗的建筑群（见图 6.14）。中庭是存放祖先肖像的传统地点。它的空旷空间赋予住宅一种庄严的气息，如图中的维梯之家（House of Vettii，图 7.50）。卧室（cubicula）等其他房间都分布在中庭四周，通常通向**接待室**（tablinum），它是主客厅，家庭的记录也保存于此。接待室远处是一个花园，四周围有柱廊（围柱式结构）。住宅背后可能有一些附属房间。朝街的

墙一般没有窗户，但不要因此误认为罗马住宅格外私密。入口两侧的房间经常用作店铺，而前门通常是大开的。罗马社会是基于宾—主关系建立的，宾客会定期到东家家中拜访。主人也会在家中甚至卧室里谈事务。根据访客与主人的关系，不同宾客可以进入的住

大事年表

公元 1 世纪初——西班牙塞哥维亚的水渠建成

约公元 46—120 年——希腊传记家普鲁塔克在世

公元 1 世纪初——约旦佩特拉的艾尔卡兹尼建成

公元 1 世纪早期——出自下埃及法尤姆的最早的绘彩肖像

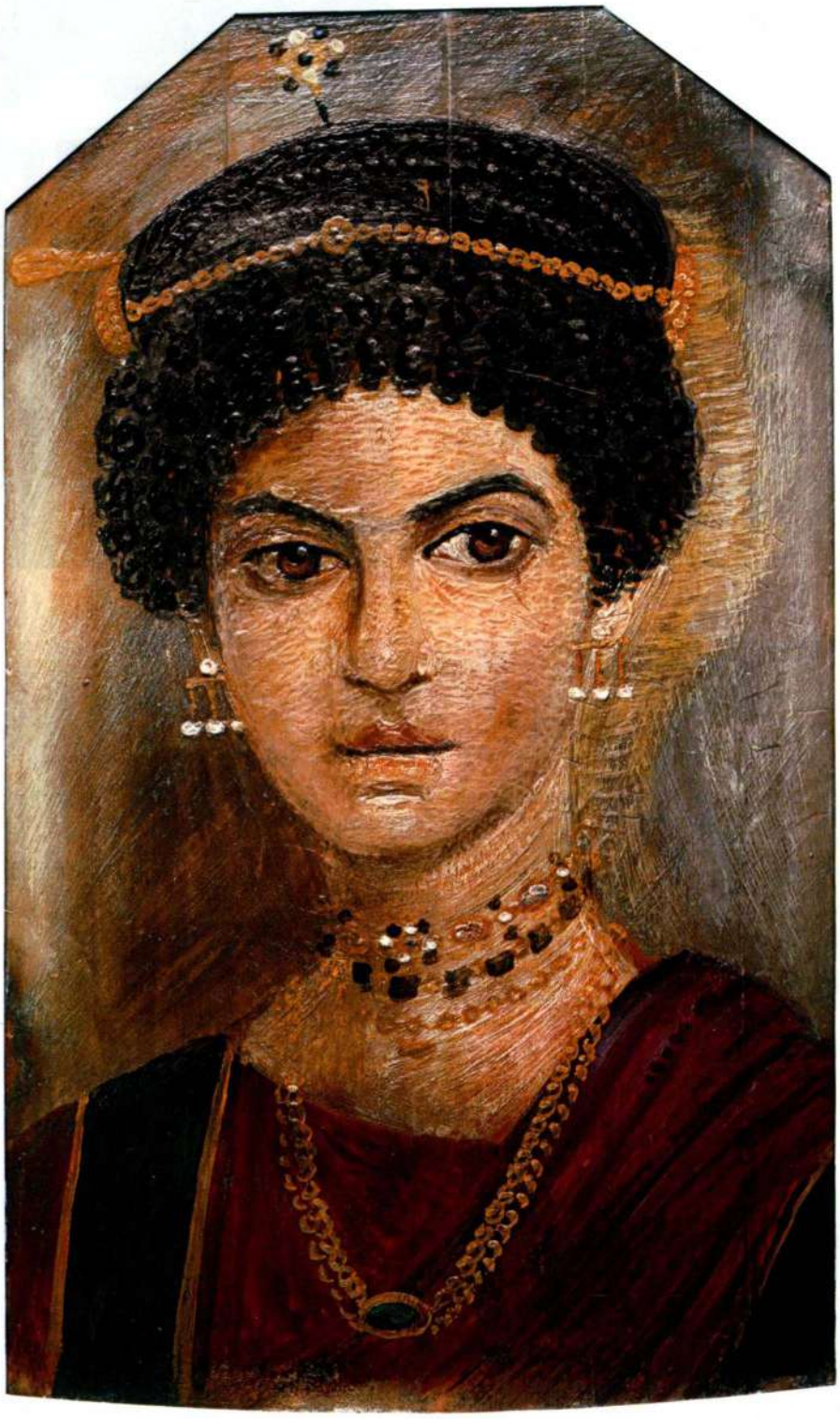


图 7.49 《女性肖像》（*Portrait of a Woman*），出自下埃及法尤姆地区的哈瓦拉（Hawara）。约公元 110—130 年。木板蜡画。苏格兰皇家博物馆

宅部分也不同，但大多数访客是在较大的中央房间受到接待。

在罗马及其港口城市奥斯提亚（Ostia）留存了许多**街区建筑**（insulae，字面意义是“岛屿”）。不如上文描述的住宅那么雅致，却有今天公寓楼群的许多特征。一个街区建筑通常是一个大型的混凝土—砖结构建筑（或一连串的建筑群），中间围成一个中央小庭院。底楼是沿街开放的店铺和酒馆，楼上就是许多家庭的居住空间。有些街区建筑高达五层，二楼以上都有阳台。

与希腊绘画相比，罗马民居绘画的存世数量很大，其中多数是壁画，主要来自庞贝和赫克拉尼厄姆，也有来自罗马及其郊区的壁画。罗马绘画的年代大多在一个 200 年的时间范围内，即公元前 2 世纪末至公元 1 世纪晚期。考虑到中庭式宅邸的开放性，这些绘画不仅仅是装饰，它们还是家族财富与地位的证明。

以维特鲁威对绘画的论述为部分基础，19 世纪末的德国艺术史家奥古斯特·马乌（August Mau）将罗马壁画划分为四个阶段（图 7.51）。这四种风格并非无可置疑，但作为一般准则是行之有效的（见第 212 页的*原始文献*）。第一风格的年代为公元前 2

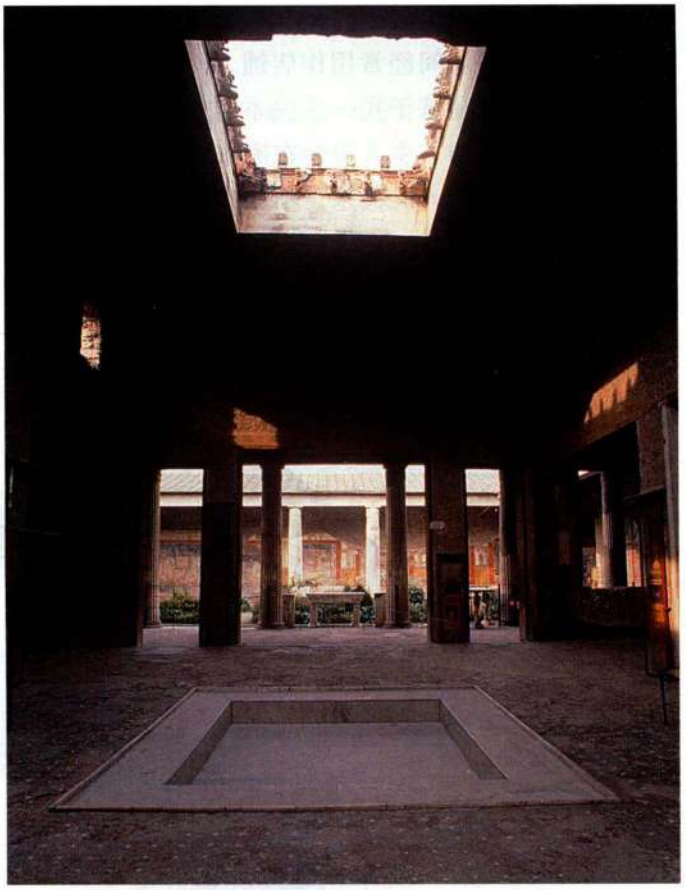
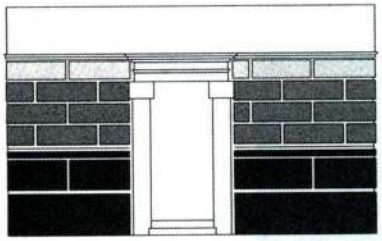


图 7.50　维梯之家的中庭，庞贝。公元前 2 世纪—公元 79 年

奥古斯特·马乌（1840—1909 年）的阐释至今仍是所有分析庞贝室内装饰的基础：他将壁画分为四种“风格”，每一种都代表庞贝绘画的一个历史阶段，从公元前 2 世纪直至公元 79 年的火山爆发。



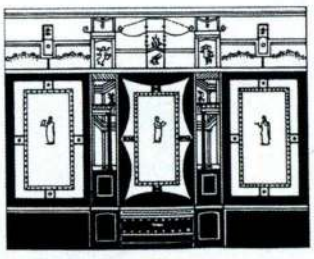
1.“第一风格，又称嵌入风格（Incrustation style）”：墙面彩绘（以灰泥塑形），模仿石块，无形象场景。公元前 2 世纪。



2.“第二风格，又称建筑风格（Architectural style）”：典型特征是幻觉的建筑景深图。约公元前 100—前 15 年。



3.“第三风格，又称装饰风格（Ornate style）”：建筑景深图被精致的装饰图案取代，装饰风格以匀称的装饰为主。约公元前 15—公元 50 年。



4.“第四风格，又称复杂风格（Intricate style）”：一种更加恣意图绘的风格，充分利用装饰方式。约公元 50 年。

图 7.51　奥古斯特·马乌分析的四种庞贝壁画风格



图 7.52　萨姆尼人之家的第一风格绘画，赫克拉尼厄姆。公元前 2 世纪晚期

世纪晚期，艺术家以颜料和灰泥模仿昂贵的彩色大理石板，例如赫克拉尼厄姆的萨姆尼人之家（Samnite House，图 7.52）。地中海东部也存在这种风格的例证。约从公元前 100 年起，第二风格的画家尝试突破墙面的平板宽阔，引入建筑特征和图像。庞贝城近郊的秘仪庄园（Villa of the Mysteries）建于约公元前 60—前 50 年，在其中的一个房间，墙裙下方和檐口水平线上方的墙面都绘以斑斓的颜料，模仿异域的石料（图 7.53）。在墙裙和檐口之间绘有人物，他们仿佛在一个狭窄平台上活动，背景是深红色，由代表风格化立柱的竖直黑条纹连接为整体。人物在进行着各种狄俄尼索斯秘密仪式，这据说是源自希腊的神秘宗教之一。场景中描绘的可能是女子成年礼或婚姻，在狄俄尼索斯与女神阿里亚德妮面前举行，在场的还有一队**萨梯尔**（satyr）和**西勒尼**（sileni）。人物接近真人大小，显得坚实厚重，涂绘出的身体外形粗犷，人物姿态安详各异，赋予这个房间一种无声的力量和强烈的张力。



图 7.53　《狄俄尼索斯神秘崇拜》（*Scenes of Dionysiac Mystery Cult*），**秘仪庄园中的第二风格壁画**，庞贝。约公元前 60—前 50 年



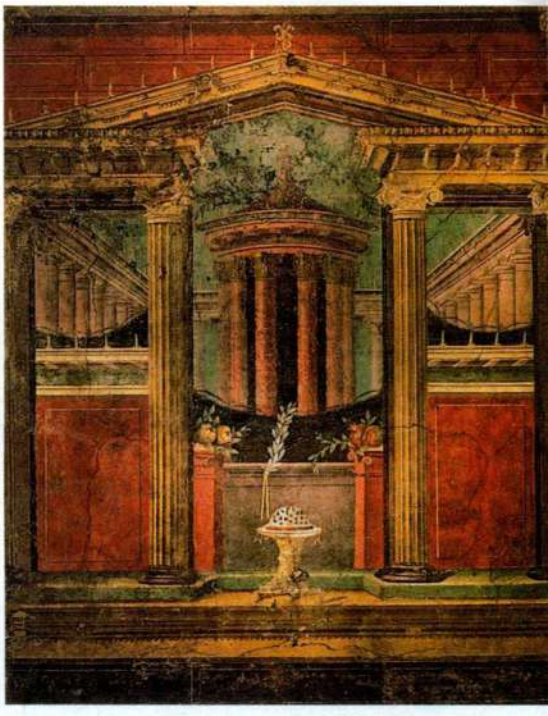


图 7.54　希尼斯特别墅的第二风格壁画，庞贝附近。公元前 1 世纪中叶。石膏上的湿壁画，高 265.4 厘米，长 583.9 厘米，宽 334 厘米。纽约大都会艺术博物馆，Rogers 基金，1903（03.14.13）

在某些情形下，第二风格的艺术家利用建筑景深图使墙面看似通向一个虚幻的世界，仿佛房间外别有洞天。这一趋势可能反映出同时期剧场的建筑布景。普布利乌斯·法尼乌斯·希尼斯特（Publius Fannius Synistor）别墅的壁画就是展现了这种效果，这座别墅位于庞贝附近的博斯科莱尔（Boscoreale），壁画如今已在纽约的大都会艺术博物馆复原（图 7.54）。一段彩绘胸墙沿墙面下部延伸，胸墙上是立柱，支撑着檐口。这些建筑性特征构成前景，背后是以不同的透视视角向后收进的结构，有长廊、圆形建筑和观景亭，彼此交错，形成一座幻想的建筑迷宫，其间洒满阳光，使人感到里面是一个宽敞的空间。观者很难理

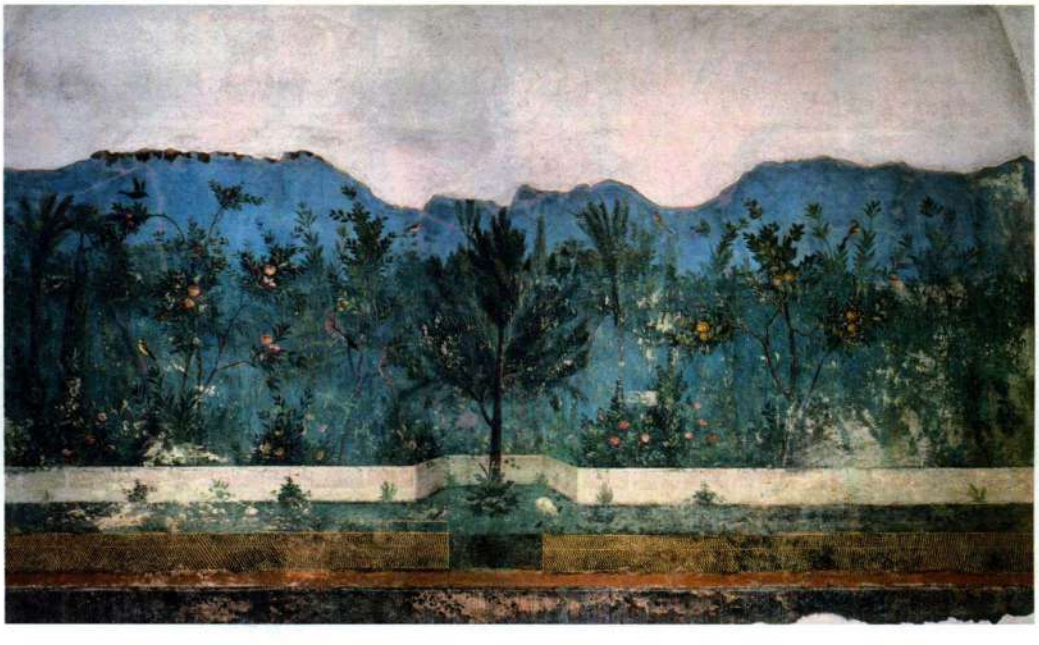


图 7.55　花园壁画，出自普里马波塔的利维亚别墅。约公元前 20 年。罗马浴场博物馆

清这些建筑的关系，它们的大小和空间关系都含糊不清。这个绘画的世界是一个观者无法进入的世界，漂浮于触及范围之外。在普里马波塔（Primaporta）的利维亚别墅（Villa of Livia）中，格栅篱笆和花园矮墙之外的世界是田园诗般的大自然，一个鸟语花香、绿树成荫的怡人花园（图 7.55）。尽管生机诱人，但这座花园也是一个只能以视觉享受的幻想世界。此处使用了一种不同形式的透视法，称为“空气透视法”：在植物和动物退至背景中时，它们的外形也变得不太清晰，表明距离较远。

第三风格流行于约公元前 20 年至公元 1 世纪中叶。在这一阶段，艺术家摒弃了幻觉主义，偏爱使用大块的强烈色块，如黑色和红色，色块之间通常用弱化的建筑特征和仿绘板面连接。伯斯科特里卡斯（Boscotrecase）的阿格里帕·波斯杜穆斯庄园（Villa of Agrippa Postumus）中的壁画就是范例，年代约为公元前 10 年（图 7.56）。纤细的立柱立于狭窄平台上，勾勒出一个细巧的小龛（aedicula，一个小型的龛状结构），但它们只是纯粹的装饰，并无充用结构性元素的意图。第四风格盛行于公元 79 年维苏威火山爆发时期，在四种风格中最为复杂，融合了前三种风格的各个方面，创造出一种铺陈繁复的效果。此处是庞贝城维梯之家中的伊克西翁房间（Ixion Room，图 7.57），它结合了仿绘大理石板，模拟嵌板画的框边神话场景，还有渐渐伸向远方的建筑景深图。

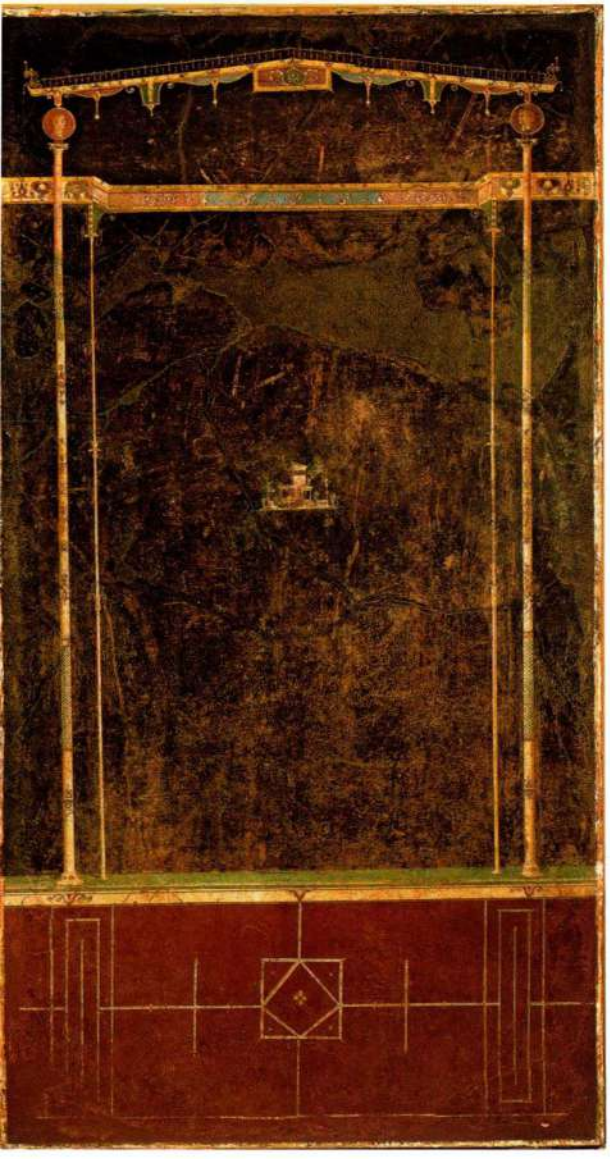


图 7.56　阿格里帕·波斯杜穆斯庄园的第三风格壁画，伯斯科特里卡斯。约公元前 10 年。石膏上的壁画，高 233.1 厘米。纽约大都会艺术博物馆，Rogers 基金，1970（20.192.1）



图 7.57　维梯之家伊克西翁房间的第四风格壁画，庞贝。公元 63—79 年

原始文献

菲洛斯特拉托斯（公元 170—247 年）

《意象》（*The Imagines*）

公元 3 世纪，希腊作家菲洛斯特拉托斯（Philostratus）在雅典和罗马生活讲学。他研习修辞学，其著作为他赢得了智者的名望。《意象》一书是一系列关于绘画的论述，据称这些作品属于 Neapolis（今天的那不勒斯）一位富有的收藏家。这些画作是否真实存在并不那么重要，因为这篇文字并非意在描述，而是想教授学生观看绘画的方法。

好客（Xenia）1

好的欣赏方法是注意无花果而不是忽略它们。藤蔓上结满汁液饱满的紫色无花果，果皮上画出了裂缝，有些将近开裂，蜜一样的果汁淌了出来，有些已经裂开，它们都熟透了。果实旁边横着树枝，我以宙斯的名义发誓，那树枝绝不是光秃秃的，也不是没有果实，只是无花果藏在叶子的阴影中，有些还很青涩，尚未成熟，有些果皮发皱，已然熟过了头，有些即将变色，透着果汁的晶莹，而在枝头，一只麻雀埋着头好像在啄食那颗最甜的无花果。地上撒满了栗子，有些刺壳已经搓掉，有些还紧闭着，有些则刚裂开缝。再看这里，梨和苹果一只摞着一只，数十个一堆，都泛着成熟的芳香和光泽。你会说它们的红润不是从外部描画上去的，而是从内部透显出来的。这边是樱桃树的馈赠，那边是果篮里堆满的水果，而编织果篮的不是别的枝条，就是这种植物本身的树枝。假如你看到交织缠绕的藤蔓以及从上面悬垂下来的簇簇果实，又看到葡萄一粒粒饱满诱人，你一定会赞美狄俄尼索斯，并称葡萄藤是“女皇般慷慨的葡萄施与者”。你会说就连画中的葡萄都那么甘甜，美味多汁。而最为诱人的还是：在一根树叶繁茂的树枝上，一个蜂巢中的金黄蜂蜜已经酿熟，只需轻轻一挤就会流淌出来，在另一片叶子上，奶酪刚刚凝结，还在微微颤动，而一碗碗牛奶不但色泽洁白，还泛着柔和的光，因为有奶油在表面漂浮。



图 7.58　静物画：桃与水罐，出自赫克拉尼厄姆。约公元 50 年。那不勒斯国家考古博物馆

在这些第四风格装饰样式内，时或可见画有**静物**（still life）的绘板，这些画面的形式通常是几可**乱真**（trompe l'oeil）的壁龛或橱柜，物品放在板架上。一个 21 世纪的观者也许不认为这有什么特别之处，但在世界其他地方，对平淡无奇的无生命物品的视觉研究直到现代早期才为人所知。当时许多罗马绘画的驱动力是叙事，而这些静物绘画却是要表现对生活的细致分析。图示中的例子描绘的是几只青桃和一个半满的玻璃水罐（图 7.58）。白色颜料的笔触捕捉到了玻璃罐表面和罐中水的光线效果，还有青桃周围的阴影。阴影从各个方向投下，表明艺术家更倾向于用阴影来形成青桃之间及其与环境之间的空间关系，而不是指示单一的光源。画作也有可能反映了在艺术家作画过程中阴影的移动。

与维梯之家伊克西翁房间的画作相似（见图 7.57），许多罗马绘画的题材取自希腊。有记录的少数几位画家的名字表明，其中至少有一部分是希腊人。有一些彼此十分相似的画例（或者画作中的单个元素）足以表明，艺术家在创作时借助了模本；有时他们可能是以希腊原作为底本，根据他们自己的目的自由地改变图像。庞贝城农牧神之家（House of the Faun）中的亚历山大镶嵌画可能模仿了一幅希腊的著名绘画，只是换用了不同的媒介（见图 5.79）。但考虑到希腊壁画非常罕见，能够证明在希腊原作和罗马仿作之间存在明显联系的例子也就极其罕见。鉴于罗马绘画整体上具有显著的创新性，我们没有理由假定，当罗马艺术家想要创造自己的构图和叙事时，他们会无能为力。近些年来，学术界不再如此热衷于追溯罗马绘画中的希腊影响，而是更加关注绘画整体如何影响观者体验，或如何引导人们在整个住宅中移动，并且表达主人的地位。事实上，有一类称为图说（ekphrasis）的古代文献，对真实或想象绘画的主题都进行了精辟的解释（见本页的原始文献）。以这些文献为基础，学者认为住宅的

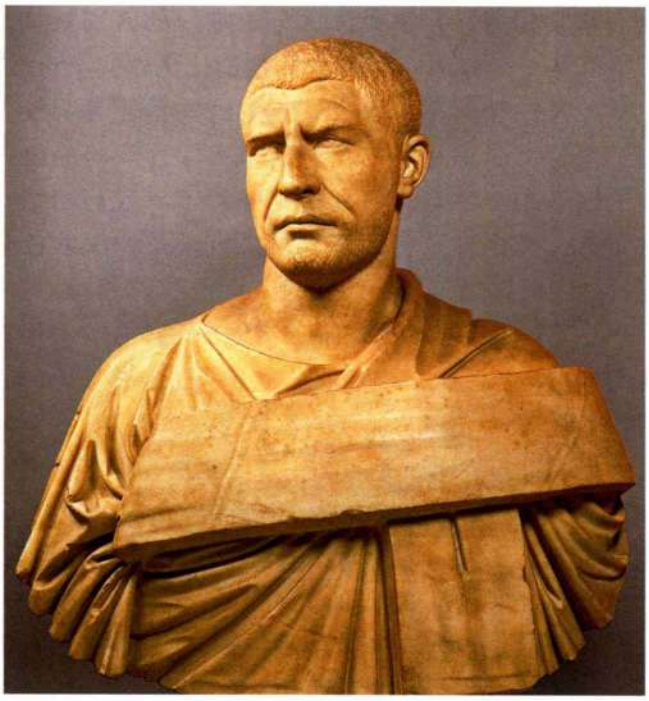


图 7.59 《阿拉伯人菲利普肖像》（*Portrait of Philip the Arab*）。公元 244–249 年。大理石，真人大小。罗马梵蒂冈博物馆新馆

大事年表

公元前 60—前 50 年——秘仪庄园绘画，庞贝城外

公元 79 年——维苏威火山爆发

主人有时会将房中的绘画作为与客人交谈的话题，在用餐时就可能谈论到它们。因而设计绘画方案就有了新的意义，因为它可能微妙地透露出主人的博学、地位和抱负。

帝国晚期

肖像雕塑

在马可·奥勒利乌斯统治时期，与日耳曼（German）及多瑙河地区的交界处侵扰不断，给帝国带来威胁。公元 180 年，马可之子康茂德（Commodus）即位，公元 192 年遇刺。因而在公元 193 年，皇权跌到了前所未有的低谷，皇位鬻以豪富。在塞维鲁（Severan）王朝治下，罗马得到短暂的平静，但随之就陷入长达半个世纪的内战，一长串皇帝走马灯一般轮番登场，来去匆匆。当时的皇室肖像具有一种威严的军人气质，意在获得军心。胡须和头发都修剪得很短，一绺一绺的头发常是用快速的手法凿成，学者称之为凹雕（图 7.59）。扭转的头部，紧锁的眉头和忧心忡忡的整体表情表现出来的是一个有行动力的军队领袖。

在戴克里先（Diocletian，公元 284—305 年在位）治下，皇权最终得以恢复。他的策略是在市民生活和军事领域的各个方面施行严格规定。他认识到帝位脆弱，因而将权力分予四人，史称四帝共治（tetrarchs）。其中两人为正职，称奥古斯都（Augustu），其余两人为副职，称**恺撒**（Caesar）。任期都有限制，由恺撒继任奥古斯都。有两件斑岩组雕的年代鉴定为这一时期，现在藏于威尼斯的圣马可大教堂中，它们原本很可能是安放在立柱上的（图 7.60）。每一组都是两个全副武装的男子，头戴扁平的潘诺尼亚（Pannonian）帽，手持鸟首剑柄。



图 7.60 四帝共治组像。约公元 305 年。斑岩，高 129.5 厘米。威尼斯圣马可（San Marco）大教堂

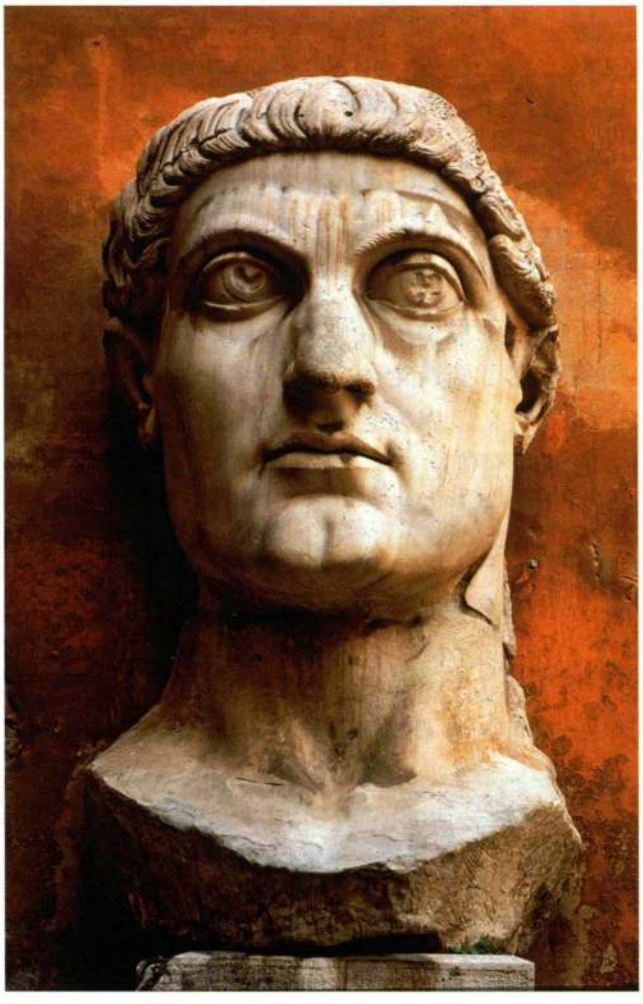


图 7.61 《君士坦丁大帝像》（*Portrait of Constantine the Great*）。公元 4 世纪早期。大理石，高 2.4 米。罗马护宫博物馆

他们紧紧相拥，几乎无法区分（唯一的区别就是，每组都是一个有须一个无须）。他们比例敦实不自然，脸部特征抽象而不具个人特点。这些肖像表明权力归于皇位，而不是身在皇位的个人。肖像的酷似强调了四帝相互平等，而拥抱则强调了一致与团结。材质的选择也有深意：斑岩是来自埃及的深紫色坚硬石材，长期以来都专用于皇室肖像。

公元 4 世纪早期，四帝分治逐步解体，君士坦丁大帝掌权。公元 312 年，他在罗马米尔维桥（Milvian Bridge）一役中击败了主要对手马克森提乌斯。图 7.61 中这个硕大的头像原先属于一尊巨大的坐像，坐像原本位于一座宏伟的公堂建筑的**半圆室**（apse，见图 7.68 和 7.69）。仅这个头像就高达 2.4 米，脸部最主要的特征是那双眼睛，尺寸巨大，不合比例。刻凿深凹，凝视远方，加上脸部完全为正面观，赋予雕像以抽象的圣像特质。一些学者将这类转变与帝国晚期新的信仰联系在一起，而新信仰的典型表现就是君士坦丁皈依基督教。这双眼睛或许正凝视着尘世之外，或许它们就是灵魂的窗户。与此同时，脸颊和嘴唇都显得松软，使肖像比四帝共治时期的作品显得更加写实。此外，人物头发浓密，胡须剃净，似乎直接联系到图拉真和奥古斯都，他们都是历史上伟大的皇帝，他们的功绩依然赋予皇权以权威。



图 7.62 《墨勒阿革洛斯石棺》（*Meleager Sarcophagus*）。约公元 180 年。大理石。罗马多里亚·潘菲利美术馆（Galleria Doria Pamphili）



图 7.63　君士坦丁凯旋门，罗马。公元 312—315 年

浮雕

公元 2 世纪，罗马人的墓葬风俗改变。土葬逐渐取代火葬，但皇室依旧采用火葬。对大理石棺的需求因此大量增加，取代了骨灰瓮。石棺通常饰以大量图案，这些图案很快就在作坊之间流传，其流传形式也许是图样书。人们的偏好随时间而变化，例如在马可·奥勒利乌斯统治期间，订件人喜欢有战斗场景的石棺，到公元 3 世纪时则流行表现死者生平和历史场景的石棺。最流行的场景取自希腊神话，其目的也许是通过描绘历史传说中的英雄来譬喻美化死者，也有可能是借此展示订件人的博学。图 7.62 表现的是墨勒阿革洛斯（Meleager）神话中的一幕。据荷马记述，墨勒阿革洛斯杀死一头凶残的野猪，解救了卡吕冬（Calydon），这只野猪是阿耳忒弥斯派来的，意图摧毁他父亲的土地，然后他在争夺野猪皮时战死。墨勒阿革洛斯是男性高贵英勇的典范之一。英雄行为和为国献身为他赢得了不朽之名。浮雕的风格深受希腊雕塑影响，但整个石棺表面布满图像，这却是罗马雕塑所特有的。

公元 315 年，元老院和罗马人民在斗兽场附近建起一座三拱的君士坦丁凯旋门，纪念君士坦丁即位十周年和战胜马克森提乌斯（图 7.63)。作为最大的皇家凯旋门之一，它最大的不寻常之处在于，布满表面的浮雕几乎无一是专为这座凯旋门设计的（图 7.64）。

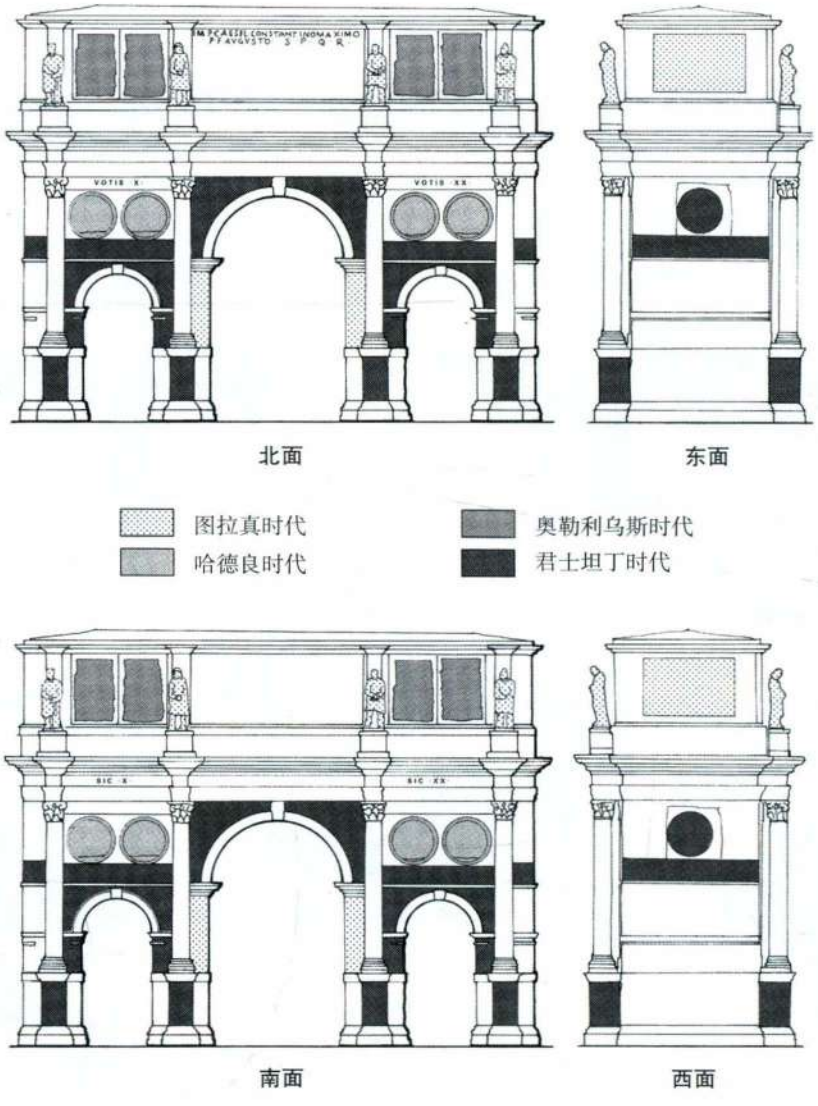


图 7.64　君士坦丁凯旋门，罗马。重复使用的雕塑图解

顶层的独立达契亚战俘像可能原本安放在图拉真广场，顶层两端及中拱内壁上的大图拉真雕饰带也是如此。在两个侧拱上方有八个狩猎和献祭题材的**圆形浮雕**（tondo），它们原本属于哈德良式的纪念建筑，而顶层上的八个奥勒利乌斯饰板可能曾是一座马可·奥勒利乌斯凯旋门的装饰。在建造这座凯旋门时，雕刻家重新修饰了先帝的头像，使它们形似于君士坦丁和他的共治皇帝李锡尼乌斯（Licinius）。最近的一次复原将其中一部分换成了图拉真的头部。

在描绘这种雕塑和建筑的借用时，学者使用了现代术语**夺用**（spolia），其词源是拉丁语“spolium”，意为“动物身上剥下的兽皮”，原本是指战争中获得的战利品。没有存世的古代资料能证实或解释这种做法，因而夺用为我们提出了各种问题。例如罗马人如何看待为建一座纪念性建筑而拆卸另一座？假如原来的那座纪念建筑还屹立不倒的话，它会变成什么样子？20 世纪 50 年代，艺术史家伯纳德·贝伦森（Bernard Berenson）发表了对古代晚期雕塑的著名批判，他指出夺用是古代晚期艺术形式普遍衰退的证据，至于衰退的原因，他认为是罗马已近败落，使得大量工匠和艺术家在时局不稳时逃离。另一些学者假定罗马人和今人一样认识到风格的差异，这些学者将夺用视为合法化意识的一部分，认为它们体现了“王道”。通过联系以往“贤君”的声望和功绩，君士坦丁可能希望利用前人的威望，以及在流逝的岁月中怀旧情绪对这些威望的理想化。君士坦丁完全有理由需要证明自己权威的正统：马克森提乌斯曾是一个可怕的对手，因其尝试过以复兴政策使罗

马重新成为帝国中心。此外，君士坦丁作为第一个公开皈依基督教的皇帝，冒险疏远了异教的元老院。假如这种解释正确的话，就与多米提乌斯·阿赫诺巴布斯祭坛基座的解读颇有相似之处，那个基座部分由希腊浮雕组成（见图 7.9）。

为了补充装饰凯旋门的剩余部分，君士坦丁时代的艺术家们雕刻了拱门两侧立柱的柱础，侧拱上方是连续的一圈浮雕带，凯旋门两侧则有圆形壁饰。图示表现的是公元 312 年君士坦丁入主罗马后，正站在广场的**讲坛**（rostrum）上向元老院和罗马人民发表讲演（图 7.65）。整个场景刻满了人像。人物的头大得不合比例，身体矮壮，姿势僵硬不自然。立体感不见了，取而代之的是以刻在平面上的线条，勾勒出人体结构的细节。艺术家没有使用提图斯凯旋门饰板上制造空间深度的手法，而是将第二排人头安排在第一排上方，这样就算表示了空间纵深（见图 7.26 和 7.27）。贝伦森断言君士坦丁时期浮雕的风格就像夺用的行为一样粗俗。但它们手法抽象，在远处就非常清晰可辨，这也正是人们观看这些浮雕的角度。构图表现出精心设计的秩序，皇帝占据正中位置，并且完全是正面观，而其他人都朝向他，专注地聆听讲演。背景建筑很容易辨认，即使在今天也能一眼看出那是罗马广场。艺术家选择突出浮雕传达信息的能力，而不是尝试以幻觉主义或自然主义表现。

建筑

到了帝国晚期，罗马建筑师已经或多或少放弃了直接采用柱梁结构。他们的兴趣似乎转移到了混凝土搭建起的内部空间。立柱、额枋和三角楣承担起装饰功能，叠加在拱结构的砖—混凝土内核上。帝国的浴场建筑是一个佳例。自公元 3 世纪初开始，公共浴场成为罗马人生活中的一个悠久传统。按照惯例，帝王会在城市中修建浴场，获取人心。大多时候，家中没有私人浴室的罗马人期待着能去公共浴场，而浴场也有其他功用。它们成为社交场所，人们可以在那里交易，富人还能炫耀自己成群的奴隶。卡拉卡拉浴场（The Baths of Caracalla）建于公元 211—216 年，是所有浴场中规模最大也最奢华的一个（图 7.66 和 7.67）。长方形围墙内是一些基本的洗浴设施：一间冷室（frigidarium），一间圆形热室（caldarium），一

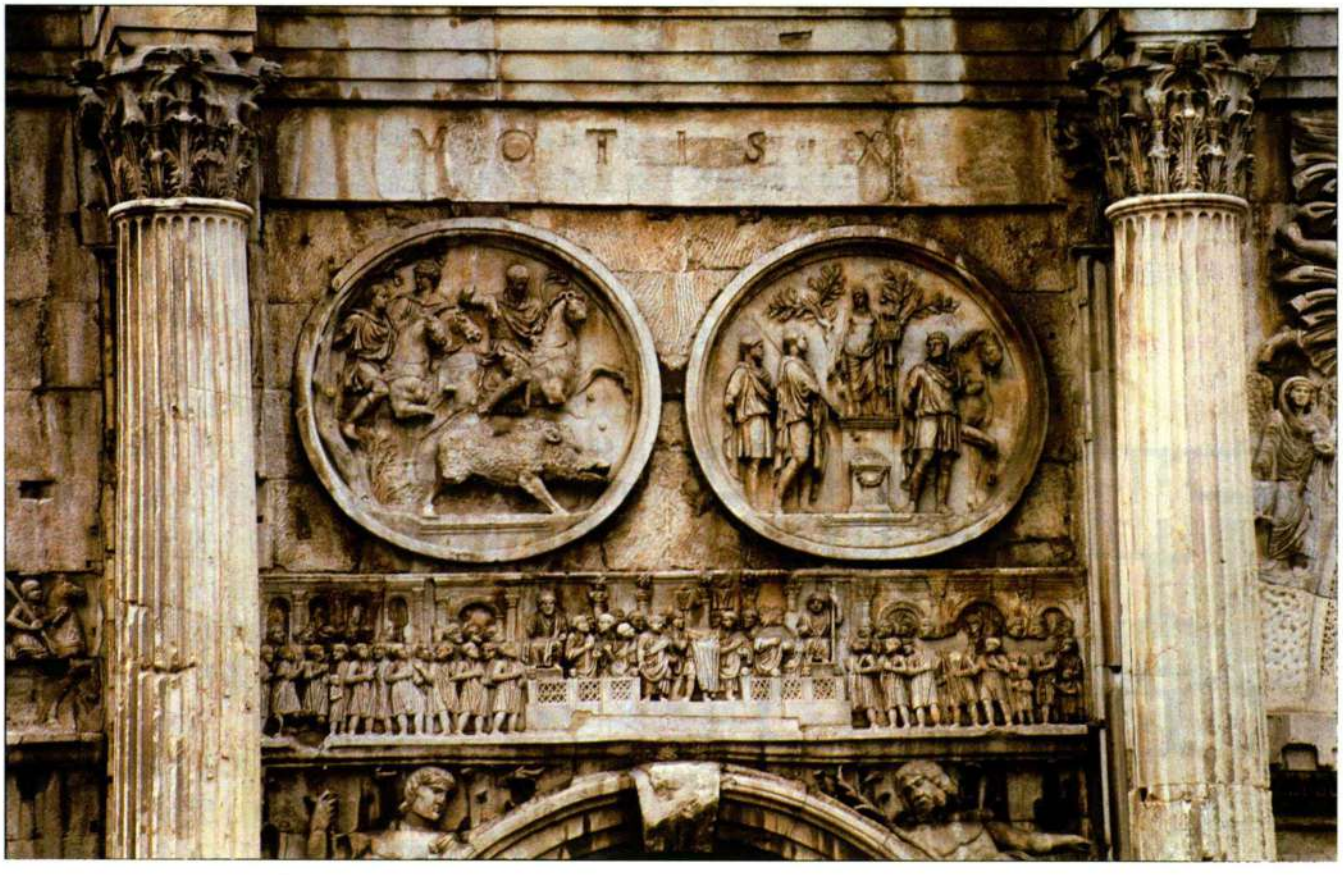


图 7.65　君士坦丁凯旋门上的君士坦丁时代浮雕，罗马



图 7.66　**卡拉卡拉浴场**，罗马。约公元 211—216 年

间暖室（tepidarium），还有一个巨大的游泳池（natatio），更衣室以及运动场地（palaestra）。浴场内还包括演讲厅、图书馆和神庙，适应多种需求。在卡拉卡拉浴场修建之时，浴场建筑的一般布局已经标准化了。房间供热的技术也趋于完备。浴场地板悬空，底下是一根根砖墩（brick pier），热空气从锅炉中导入砖墩之间的空间。这就是热炕系统。尽管如此，卡拉卡拉浴场的宏伟规模就足以使人震惊：主要建筑长 220 米，宽 114 米。冷室是最大的房间，屋顶由三个巨大的交叉拱构成。墙面覆盖着奢华富丽的大理石板，壁龛中的雕塑给房间增添了生气。

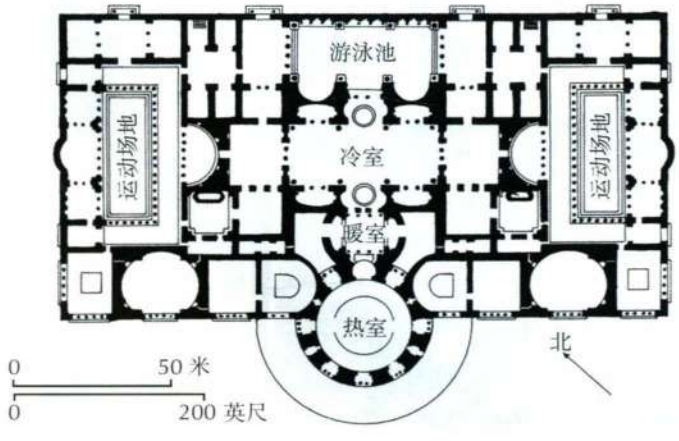


图 7.67　**卡拉卡拉浴场平面图**，罗马。约公元 211—216 年

这种设计影响深广。当马克森提乌斯下令在罗马市中心建造一座巨大的长方形公堂时，建筑师们就从浴场宏大绵延的空间中寻求灵感。**长方形公堂**（basilica，源自希腊语“basileus”，意为“国王”）在罗马有着悠久历史。从共和国时期起，它们就用作市政厅，并且迅速成为罗马城镇的特征。其主要功能之一是为法庭提供一个威严的场所，以皇帝的名义施行正义。维特鲁威规定了这类建筑的布局和比例原则，但在具体实践中并不固守单一的类型，而是各地都不相同。马克森提乌斯公堂（Basilica of Maxentius，图 7.68 和 7.69）的规模超过了卡拉卡拉浴场，可能是罗马市内最大的室内空间。它分隔成三个殿堂，如今仅存北侧堂。两侧侧堂覆盖横向的筒拱结构，中堂最宽最高，覆盖着三个巨大的交叉拱。交叉拱形似**华盖**（canopy），所有重量和**外推力**（thrust）都集中在四个角上（见图 7.3），因而中堂墙壁的上部就可以开出高侧窗。所以虽然长方形公堂非常高大，内部仍然具有良好的采光和通风效果。建筑有两个入口：东侧门厅，还有朝南面向罗马广

场的有台阶的大门。每个入口都对着半圆室。击败马克森提乌斯后，君士坦丁将这座公堂据为己有，冠以自己的名字，并将自己的一座巨型雕像放在西半圆室中（见图 7.61）。这种做法在罗马并不少见，可见当时实体存在是多么重要。

大事年表

公元 2 世纪晚期——内战中皇权衰落

公元 211—216 年——罗马卡拉卡拉浴场完工

公元 4 世纪——君士坦丁大帝

公元 315 年——罗马君士坦丁凯旋门落成



图 7.68　马克森提乌斯公堂，重新命名为君士坦丁公堂。约公元 307 年。罗马

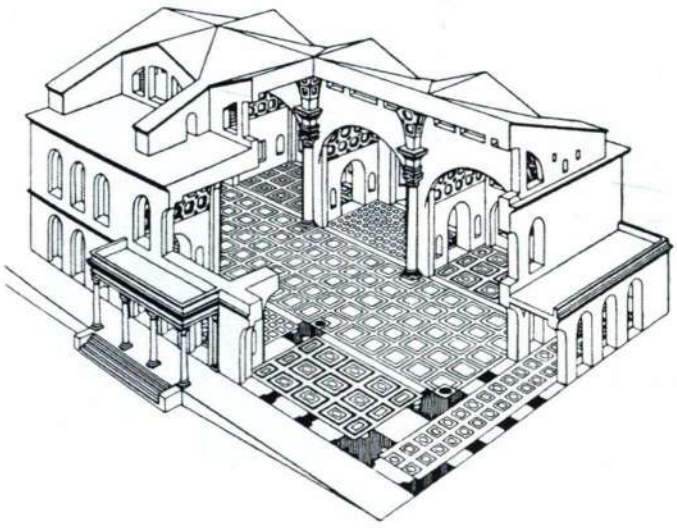


图 7.69　马克森提乌斯公堂（重新命名为君士坦丁公堂）复原图（根据 Huelsen 的图绘制）

罗马帝国晚期的行省建筑

到公元 2 世纪初，罗马帝位已不再是意大利人的天下：图拉真来自西班牙，塞普蒂默斯·塞维鲁（Septimius Severus）来自北非，两位皇帝都在自己的故土大兴土木。塞维鲁的家乡大勒普提斯（Lepcis Magna）在今天的利比亚（Libya），保存得非常良好。皇帝下令在那里兴建了一座宏伟的新广场和一座壮观的长方形公堂，中堂很长，两端各有一个半圆室（图 7.70）。柱廊分两层，可由此进入两旁的侧堂，侧堂通常比中堂低，便于中堂在墙的上部开出高侧窗。木质屋顶已不复存在。

戴克里先即位之后，罗马建筑的发展似乎就与他变革社会的举措同步。最明显的表现就是他在斯



图 7.70　**长方形公堂**，大勒普提斯，利比亚。公元 3 世纪早期



图 7.71　**戴克里先宫殿**，斯帕拉托，克罗地亚。约公元 300 年



图 7.72　围柱庭院，戴克里先宫殿，斯帕拉托，克罗地亚。约公元 300 年

帕拉托（Spalato，位于克罗地亚［Croatia］）的宫殿，这座宫殿濒临亚得里亚海（Adriatic Sea），作为他公元 305 年退位后的宅邸（图 7.71 和 7.72）。尽管以居住为修建目的，但它实际上是个军事堡垒，有防御用的城墙、城门和塔楼。与军营一样，城门之间有两条带柱廊的街道相连，这两条街道交叉，将城墙内长 198 米、宽 152 米的空间分隔成四个主街区。主城门后的街道通向一个低陷的围柱庭院。两旁的立柱支撑着弓形的楣，在帝国早期这种建筑方式还只是偶或一见，到帝国晚期就变得流行。它们引领观者一直望向庭院远端，那里有两根中央立柱支撑着一个内弓形的三角楣，构成了一个景框。退位的皇帝正是在这里公开露面。走过这个庄严的入口就是一个门厅，通往谒见大厅。围柱庭院左侧是一座巨大的八角形陵墓（见图 7.39 至 7.43），这种皇陵可能是基督教殉道者陵墓的原型之一。庭院右边是一座小神庙，献给戴克里先的保护神朱庇特。陵墓与神庙的地形关系意味着皇帝与神比高。

戴克里先在四帝之间分配了权力，他们每人都在帝国各自的封地设立首府，并且使之具备应有的庄严规模。君士坦丁大帝的父亲君士坦提乌斯·克洛卢斯（Constantius Chlorus）将首府设在今日德国境内的特里尔（Trier）。他在这里也建起了一座长方形公堂，如今改作了基督教堂（图 7.73 和 7.74）。在这座建筑的设计中，古典形式已经完全消失，只剩下坚固而空旷的巨大抽象空间。大片墙面被不断延伸的拱形打断，在视觉上成为窗户外的一圈扶壁，窗户下方是阳台。内部空间本已十分宽广，建筑师仍着力营造出更加广大的空间感。半圆室的窗户明显比边墙的小，半圆室的天花板也比中堂的天花板低。这两种手法都使半圆室看起来比实际更远。不仅整座建筑显得更宏伟，而且因为半圆室是皇帝施政或者安放帝像的地方，修改后的空间将他反衬得更加魁梧威严。换言之，罗马建筑的建筑语言发生了变化，但它依旧是一座象征权力的建筑。

在近一千年的历程中，罗马从一个小城镇崛起为一个幅员辽阔、文化多元的帝国首都。建筑获得了长足发展，部分是得益于技术革新，同样重要的原因则是政治的推动。混凝土使得柱梁结构能够结合自由形式，然后又让位于新的抽象空间。建筑在

大事年表

约公元 300 年——戴克里先在斯帕拉托（克罗地亚）建造宫殿

公元 4 世纪早期——君士坦提乌斯·克洛卢斯在特里尔（德国境内）建造了一座长方形公堂

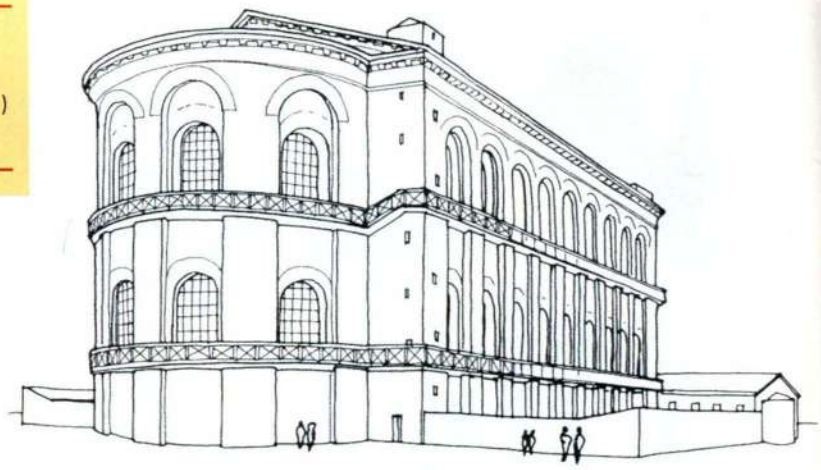


图 7.73　君士坦提乌斯·克洛卢斯公堂，特里尔，德国。公元 4 世纪早期

一定程度上提高了行省的生活水平，但也有助于巩固罗马的统治，使人即使远离行政中心也能一直感受到罗马权威的存在。雕塑和绘画遍布公共和私人建筑。雕塑通常传达了强烈的政治信息，风格的选择总是为了切合内容。与建筑类似，帝国晚期雕塑开始流行一种抽象的风格，可能是由于信仰兴起及权位观念改变。存世的大量住宅和绘画表明，艺术在民居里和在公共场所一样扮演了重要的角色，为其他人展示了一个订件人的形象。

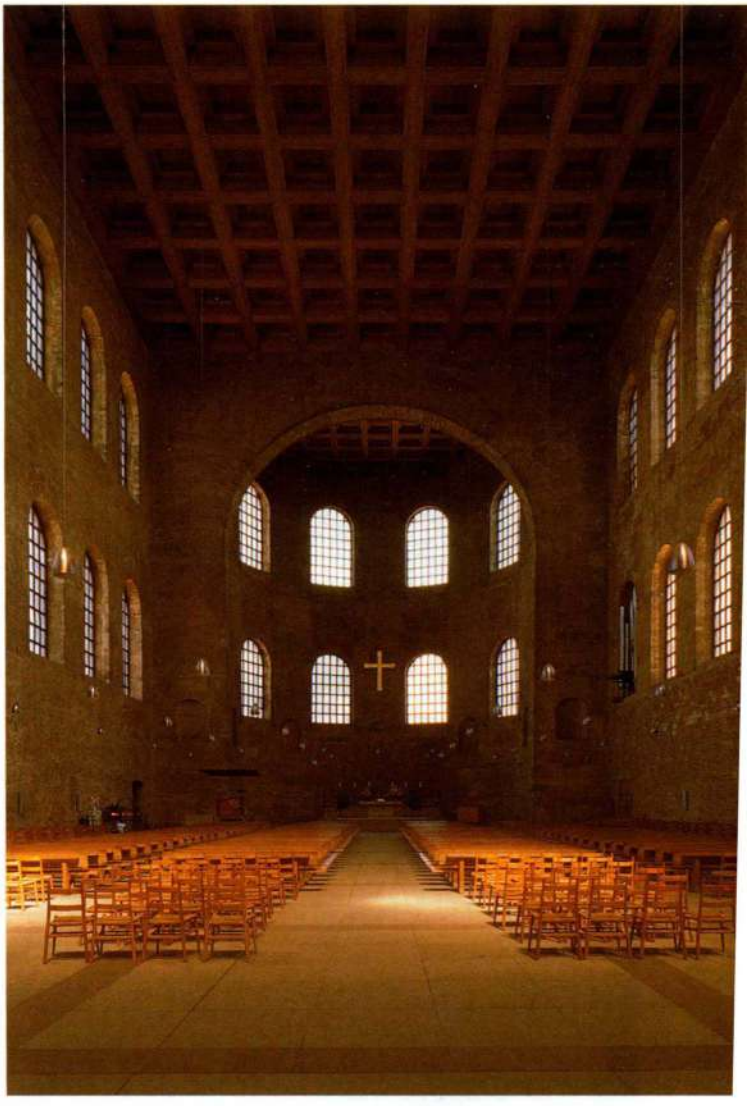


图 7.74　君士坦提乌斯·克洛卢斯公堂内部，特里尔，德国。公元 4 世纪早期

小结

在近一千年的历程中，罗马从一个小城镇崛起为一个幅员辽阔、文化多元的帝国首都。建筑发生了重要发展，部分是得益于技术革新，同样重要的原因则是政治的推动。建筑在一定程度上提高了行省的生活水平，但也有助于巩固罗马的统治，使人即使远离行政中心也能一直感受到罗马权威的存在。雕塑和绘画遍布公共和私人建筑。雕塑通常传达了鲜明的政治信息，风格的选择总是为了切合内容。

共和国时期

罗马建筑师受惠于希腊先辈，尤其是在多立克、爱奥尼亚和科林斯柱式的应用上。但罗马建筑师采用了拱券结构等形式，使得他们的建筑深具罗马特色。混凝土作为一种建筑材料为罗马人充分利用，他们也因此构建出宽广开阔的内部空间，艾米利亚柱廊便是一例。政治领袖也利用建筑和雕塑来显示和维护自己的权力，也用它们来纪念特定事件。

帝国初期

在奥古斯都时期，罗马肖像雕塑由早先的共和国真实风格转变为与古希腊联系紧密的古典化风格。奥古斯都在位期间，其雕像一直是一个青春永驻的年轻人形象，后来的图拉真和哈德良也延续了这一风格传统。定做叙事浮雕来记录特定事件的惯例依旧流行，如和平大祭坛和图拉真凯旋柱上的浮雕。帝国早期的混凝土建筑杰作包括斗兽场和万神殿，都建在罗马。

行省艺术及建筑

古罗马的势力扩张到广阔疆域后，它对那些地区的艺术、建筑和日常生活都产生了重大影响。罗马统治带来了实际的利益，例如建设水渠输水。它也引入了新的生活方式，包括经常性的公众娱乐活动以及罗马的宗教习俗，这二者反映在帝国各地建起的剧院、竞技场和神庙中。

民居艺术及建筑

维苏威火山爆发掩埋了庞贝和赫克拉尼厄姆，也保存了大量的住宅、壁画、镶嵌画和日用品。这笔遗产是无价之宝，它们表明艺术在家庭和公共场所都扮演了重要角色，为其他人展示了一个订件人的形象。遥远的摩洛哥、约旦和意大利的奥斯提亚也都留存着罗马民居建筑。

帝国晚期

马可·奥勒利乌斯逝世不久，罗马帝国陷入长达近百年的动荡，直到戴克里先掌权。在帝国晚期，罗马的建筑和雕塑开始流行一种抽象风格，可能是由于信仰兴起及权位观念改变。这种转变的一个实例是一件表现四帝共治的斑岩组雕，现存于威尼斯。

罗马帝国晚期的行省建筑

在罗马帝国晚期，有几位皇帝的出生地或生活地不在意大利。塞普蒂默斯·塞维鲁来自利比亚的大勒普提斯，他为自己的故土兴建了新的建筑，戴克里先在位于克罗地亚的斯帕拉托修建了一座堡垒般的宫殿。在四帝共治时期，四位皇帝在罗马之外的四个首府统治着帝国，他们也用新的公共建筑来装点首府城市，例如德国特里尔的君士坦提乌斯·克洛卢斯公堂。

《汉谟拉比法典》

结语

我，汉谟拉比，守护之王。

我未尝蔑视贝尔所赐予之黔首，而马尔杜克委我以统领黔首之任，我亦未尝疏忽，我为黔首寻觅安全之居地，解决重大之困难，以光明照耀彼等。我以萨巴巴（Zamama）及伊斯塔尔所赐予我的强大武器，以埃亚所赋予我的锐视，以马尔杜克所授予我的智慧，驱逐上下之敌（在南面和北面），征服土地，使国家得享太平，人民栖息之所有所庇护，而无惊恐之虞。

我受命于伟大神明，为仁慈之牧者，其王笏正直；恩泽被于吾城，保护苏美尔与阿卡德人于我怀抱之中，庇护世人安享和平，以吾智慧保护彼等。为使强不凌弱，为使孤寡各得其所，在其首领为阿努与贝尔所赞扬之巴比伦城，在其根基与天地共始终之神庙埃·沙吉剌（E-Sagil），为使国中正义得伸，为消弭纷争，为弥祸去害，我立此良言，铭刻于石柱之上，置于我公正之王的肖像之前。

我凌驾众王之上，我言辞睿智，莫可与敌。奉天地伟大法官沙玛什之命，正义须照耀于世，遵吾主马尔杜克之旨意，我之创制无人可以变更。在我所爱之埃·沙吉剌中，但呼吾名永被追思。使有涉讼的受害自由民，来我公正之王之像前，诵读柱上铭文，听吾良言，铭文将为彼阐释案件，使彼得获公正，使其心胸愉悦，大声言曰：……

（世界著名法典汉译丛书编委会译）

SOURCE: *WORLD CIVILIZATIONS ONLINE CLASSROOM*, "THE CODE OF HAMMURABI." TR. LW KING, 1910, ED. RICHARD HOOKER, 1996, WWW.WSU.EDU:8080/~DEE

《阿顿颂歌》（*Hymn to Aten*）

这篇文字刻在阿肯那顿建立的首都阿马尔纳的一座墓上，它表达了阿肯那顿对日轮阿顿的信仰。这是颂歌第一段[①]：

黎明时分，你在天边起身，
你，阿顿，高举这白昼，
赶走黑夜
送来光明。
上下埃及每天都在歌唱：
人们苏醒站立，
你将他们唤起：
洗净身体，换上新衣，
高举双臂迎接你。
世界各地，人们开始劳作，
牲口放牧在茂盛牧场，
草木苍翠，染绿了大地；
鸟儿飞出巢，
展开双翅赞美你。
羊群欢跃，飞鸟振翼，
你的黎明赋予它们生机，
船只驶向远方，
你升起之时，处处通途。
鱼儿在你面前跳跃，
你的光线透入深海。

SOURCE: AMELIE KUHRT, *THE ANCIENT NEAR EAST*, VOL. 1. (LONDON: ROUTLEDGE, 1995)

老普林尼（公元23—79年）

《自然史》

罗马博物学家和历史学家普林尼的著作是保存至今最早的艺术史，他生活于罗马帝国初期，死于毁灭了庞贝的维苏威火山喷发。普林尼从未谈论过瓶画。对他而言，绘画的伟大时代开始于公元前5世纪，在公元前4世纪达到顶峰。普林尼列举了许多艺术家及其作品，若没有他的著作，这些名家今天将无人知晓。他记载的许多轶事表明希腊和罗马都将写真主义置于艺术的至高地位。普林尼的著作影响了吉伯尔蒂和瓦萨里等文艺复兴时期的艺术史家。

选自卷35（论希腊绘画）

绘画的起源不明……但所有人都赞同绘画开始于勾勒人影，这是第一步，第二步是上单一色彩，发现了更加精巧的技法之后，这种风格得到了单色画（monochrome）的名称，此风格至今流行……

只有四种颜料——来自米洛斯岛（Melos）的白色，来自雅典的黄色，来自黑海边的锡诺普（Sinope）的红色，以及称为“atramentum”的黑色——被阿派里斯（Apelles）、阿克西翁（Action）、墨兰提俄斯（Melanthios）和尼可玛可斯（Nikomachos）用于他们的……作品；他们都是杰出艺术家，仅仅一幅画作便价值连城……

雅典的阿波罗多洛斯（于公元前408—前405年）首次赋予形象以写实外观。（他）打开了艺术的大门，后来赫拉

① 实际这是第二段。——译者注

克利亚（Herakleia）的宙克西斯（Zeuxis，于公元前397年）通过了这扇大门。有一则故事说，帕拉修斯（Parrhasios）和宙克西斯两人比试，宙克西斯的画上画着葡萄，十分逼真，引来许多鸟雀。帕拉修斯的画则是一幅亚麻幕布，幕布画得如此逼真，还为小鸟的评判而洋洋自得的宙克西斯大声喊道，他的对手现在该把幕布拉掉展示画作了。发现了自己的错误后，他将奖赏拱手让给帕拉修斯，诚心认输，说他虽骗过了鸟雀，身为画家的自己却被帕拉修斯骗过……

科斯岛的阿派里斯（活跃于公元前332—前329年）是一位空前绝后的绘画大家。他个人对于绘画的贡献也许超过其他所有人的总和。他也有艺术理论的论著……

尼可玛可斯的弟子是他的兄弟阿里斯顿（Ariston）、儿子阿里斯提德（Aristeides）和埃瑞特里亚的菲罗克西诺斯，菲罗克西诺斯为加桑德（Kassander）国王画过亚历山大与大流士之战，这幅画举世无双（参见图5.79）。

选自卷34（论青铜像）

除了他无与伦比的作品奥林匹亚宙斯（Olympian Zeus）外，菲迪亚斯还制作了雅典的雅典娜象牙雕像，就竖立在帕特农神庙里……他被公认为是揭示出雕塑的可能性并指出其方法的第一人。

波利克里托斯……做过一个头上系着发带的运动员雕像，它售得了整整一百个塔兰特，因而名声大噪。这件作品……被描述为“一个男子，但还稚气未脱”，……而持矛者（见图5.33）则是“一个男孩，却具有男子气概”。他还做过那尊被雕刻家称为“典范”的作品，他们将其奉为标准，从中研习艺术的首要法则。论及在单件作品中包含自己的所有艺术准则，他也是公认的惟一一人……他被认为使雕塑艺术的科学知识臻于完美，并使这门由菲迪亚斯揭示出可能性的艺术系统化了。他的创作特征是将人物重心放在一条腿上……

米隆……（做过）一个掷铁饼的运动员像（见图5.32），一个珀耳修斯像，……以及斗兽场附近的庞培（Pompeius）神庙中的赫剌克勒斯像。……他比波利克里托斯更多产，也更为严格地遵奉对称原则。但他也只关注身体的外形，而不表达内心的感受……

利西波斯比其他任何艺术家的作品都多，正如我之前所说，拥有多产的天分。这些作品中就有刮汗污的人（见图5.62）……提比略皇帝对这尊雕像赞赏不已，……忍不住将它挪到了自己的私室，而将复制品放在原处。……利西波斯对雕塑艺术的主要贡献据说在于对头发的生动处理，以及将雕像的头做得较小，而身体更加纤长匀称，人物看上去更高。拉丁文中没有词汇可以形容他恪守的对称法则，他在以往艺术家传统的法则中加入了许多前人从未想过的创新。他经常说自己和前辈艺术家的区别在于：他们依照人本来的模样塑造雕像，而他则依照人被看成的样子来塑造雕像。他的主要特征是于毫微处亦见精细。

选自卷36（论大理石像）

（大理石）雕像艺术的历史远远长于绘画和青铜雕塑，后两种艺术都始于菲迪亚斯。……而普拉克西特勒斯……的大理石作品的声名甚至超过了他自己。……闻名……全世界的是他的阿佛洛狄忒像，许多人漂洋过海到尼多斯岛来观赏（见图5.60）。他同时提供过两尊阿佛洛狄忒像以供出售，第二尊着衣，被科斯岛人选中；二者价钱一样，但科斯岛人自夸这证明了他们品行端庄。另外那尊雕像由尼多斯人买下，后来它所享有的声誉远为卓著。尼克密德斯（Nikomedes）国王后来想要买走它，他开出了免除尼多斯全部公共债务的高价。他们却宁愿承担最坏的可能，显示出了他们的智慧，因为正是这座雕像使尼多斯岛声名远扬……

布吕亚克斯（Bryaxis）、提莫修斯（Timotheos）和莱奥卡雷斯（Leochares）是与斯科帕斯同时代的艺术家，他们也是竞争对手，应当一同探讨，因为他们共同参与了毛索洛斯墓庙工程（图5.56）。这是阿尔泰米西亚为纪念她的丈夫毛索洛斯而修建的墓葬，……它能跻身于世界七大奇迹，很大程度上要归功于这些伟大的雕刻家。墓庙南北长49.7米，两正立面较短，周长为134米，高度为11.4米，共有36根立柱。……东面正面的雕塑由斯科帕斯完成，北面布吕亚克斯，南面提莫修斯，西面莱奥卡雷斯。……柱廊上方是一个金字塔，与下层结构高度相等，24级台阶逐渐升高收分，形成锥形。顶点是皮泰欧用大理石做的一辆四驱战车。……

SOURCE: *THE ELDER PLINY'S CHAPTERS ON THE HISTORY OF ART*. TR. K JEX-BLAKE. (LONDON, NY: MACMILLAN,1896)

维吉尔（公元前70—前19年）

《埃涅阿斯纪》，选自卷二

维吉尔是最伟大的拉丁语诗人，奥古斯都时代文学的主要倡导者。《埃涅阿斯纪》是一首关于英雄埃涅阿斯的史诗，希腊人摧毁特洛伊时，他逃出生天，在意大利定居下来。卷二讲述的是特洛伊陷落，包括密涅瓦惩罚拉奥孔，因为拉奥孔意图警告特洛伊人不要中木马计。《拉奥孔》雕塑见于第179页艺术史家的观点，很接近维吉尔的描述。

拉奥孔，中签当选为涅普顿的祭司，
其时正在举行祭礼的神坛前
献祭一头大公牛，忽然
两条巨大的水蛇，自忒涅多斯岛（Tenedos）的方向，
划破平静的深海。……
它们不住地舔嘴，发出嘶叫声，蛇信抖动。
我们面无血色，四散奔逃。
它们直奔拉奥孔而去。
先是各自缠住
拉奥孔的一个儿子，咬食
他们纤小柔弱的肢体。然后这两条蛇
缠住了拉奥孔，他正拿着武器来救自己的儿子。
蛇绕着他的腰，紧紧缠绕了两圈
在他的脖颈。披着鳞甲的脊梁将他勒绞；
它们的头颈高高昂起。
拉奥孔挣扎着用手拉扯巨蛇，
发带沾满血污和黑色毒液，
他的凄厉呼叫直达云霄，
就像一头受伤公牛的怒吼。

SOURCE: *THE AENEID OF VIRGIL*. TR. ALLEN MANDLEBAUNI.(NY: BANTAM BOOKS, A DIVISION OF RANDOM HOUSE INC., 1971)

维特鲁威（公元前1世纪）

《建筑十书》

与普林尼一样，维特鲁威也是一位景仰希腊人成就的罗马作家。他是尤利乌斯·恺撒和奥古斯都手下的建筑师，关于建筑的论著（著于约公元前35—前25年）反映了当时的古典化品位。对追求复古的文艺复兴建筑师来说，维特鲁威的作品是一个主要依据。他关于希腊风格起源的描述是半传说、半理性的推测。他建议不同职业不同阶层的人要有与身份相符的家居空间，这有助于学者重建罗马人的生活习俗。

第六书，第5章：装潢适当

一旦根据天空的分区确定了这些事情，接下来也要注意依据什么原则来规划私人建筑中给家长使用的个人空间，以及在规划公共空间时考虑到来访者。个人空间是未经邀请不能进入的空间，例如卧室、餐厅、浴室和其他有此类功能的房间。公共空间是指未受邀请者也有权进入的空间，包括门厅、中央庭院、围柱中庭和其他承担此类功能的房间。

因此对于中等阶层来说，宏大的门厅、记事室和中庭就没有必要，因为他们经常去别人家拜访，而鲜少在家中接待访客……放贷者和税务员则需要宽敞、美观、安全的公共空间；对于律师和演说家，公共空间应高雅宽阔，足以举办会议。而对于最显赫的公民，他们拥有尊号和行政职位，应当履行对公民的职责，他们的门厅应高大气派，中庭和围柱廊应尽可能宽敞，花园华美，步行道宽广，如此方与他们的尊贵身份相称。

第四书，第1章：均衡的发现

（爱奥尼亚的希腊人）决定建造一座神庙献给泛爱奥尼亚节上的阿波罗（Panionian Apollo），就像他们在亚该亚（Achaea）见到的那些神庙一样，这座神庙被称为“多立克”，因为他们最早是在多利安人的城市见到这种类型的神庙。

6. 当他们决定在神庙中安放立柱时，发现难以达到均衡，于是探索使这些立柱既适宜承重又悦目美观的原则。他们测量了一个男子的脚长，将其与他的身高比较，发现男子的脚长是身高的六分之一，于是将这一比例用于立柱。选定柱础直径后，柱身加柱头的总长度便是直径的六倍。这样多立克立柱开始呈现出男性身体的比例和阳刚之美。

7. 在此之后，爱奥尼亚人也建造了一座狄安娜神庙，试图探求一种新的外观。他们同样取了脚长与身高的比例，但对象是窈窕女子，立柱的直径变成了柱高的八分之一，因此立柱看起来更高挑。柱础也换成了有凸圆线脚的形式；柱头如同秀发，两侧垂下发卷般的涡卷饰。正面装点线脚和垂花饰，形如树木，又在整个柱身上开出道道凹槽，形貌安详，模仿女子长袍。因此他们对立柱的创新源于两套标准：一种为男性，不加修饰，简单朴实；另一种为女性，注重修饰，比例修长。

8. 后世的审美趣味偏爱优雅精致，喜好较为纤细的比例，于是多立克立柱的高度变为直径的七倍，而爱奥尼亚立柱的则是九倍。那种立柱被称为爱奥尼亚式，因为首先创造它的是爱奥尼亚人。

科林斯式均衡的发现

这第三种类型被称为科林斯式，模仿了少女的窈窕，因为年纪尚幼，少女肢体明显更加纤柔，装扮起来分外妩媚。

9. 相传这种柱头是这样出现的。一位具有公民身份的科林斯少女已到了婚嫁年龄，却突然被病魔夺去了生命。少女下葬以后，她的奶妈把她生前的心爱之物都收在一个篮子里，将篮子放在墓顶。为使这些祭品能多放一些时日，她在篮子上压了一片房瓦。

这个篮子大概正巧放在了莨苕根上。春天到来时，一直压在篮子底下的莨苕根就开始长出叶子和卷须，卷须顺着篮子边缘生长，碰到房瓦后向外翻卷，起初是末端卷起，最后在边缘形成了涡卷形。

第四书，第 2 章：建筑装饰

古代的工匠……架起从内墙延伸至（建筑）外沿的托梁。……后来他们认为应该把突出墙面以外的部分切掉，为求美观，他们又装上了饰板来挡住截面，外形便似今天的三垄板，然后在外层涂上蓝色的蜡，托梁的截面就不会显得碍眼。

于是由多立克式建筑中被遮挡的托梁切面产生了三垄板与嵌板（在托梁之间）的排布。

3. 后来在其他各类建筑中，多位建筑师又延长了与三垄板垂直的横梁，并切掉了伸出的部分。正如三垄板源自横梁的排列，由外伸的椽也衍生出檐口下方的飞檐托块。石质和大理石建筑的情形大体如此，只是飞檐托块被切割成斜面，模仿椽的外形。……因此多立克式建筑中，三垄板和飞檐托块的基本原理都是源自这样的模仿。

SOURCE: VITRIVIUS: *TEN BOOKS ON ARCHITECTURE*. TR. INGRID D. ROWLAND: COMMENTARY THOMAS NOBLE HOWE. (NY: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. 1999)



早期基督教与拜占庭艺术

第八章

随着罗马政权衰落，一个具有迥异形态和价值观念的新社会扎根在罗马的土壤中。这个新文化一部分由罗马传统构成，但也包括众多土生土长的非罗马民族的活力和风俗。新文化的价值观和风俗习惯很大程度上是由一场始于古代近东的宗教运动塑造的，那就是基督教。

早期基督教文化在罗马、北欧民族迁移，以及基督教信仰和体制的共同作用下形成，延续了1000年。后来，在恢复罗马方式的文艺复兴时期，史学家称其为中世纪文明；在他们眼中，中世纪就是处于文艺复兴与古代世界之间的时代（“medieval”一词源于拉丁语“med(ium) aev(um)”，所以是中间世纪［Middle Ages］的同义词）。中世纪的年代范围并不固定，但许多史学家认为，公元312年君士坦丁大帝皈依基督教是中世纪开始的标志，而15世纪初的文艺复兴则是结束的标志。

到了公元4世纪，罗马在地中海地区创建的统一政体开始分崩离析，随后帝国东半部（主要是北非和西亚，也包括巴尔干半岛）和西半部（意大利和西欧其他地区）分别建立了各自的帝国中心（见地图8.1）。在中世纪大部分时间里，东罗马，又称拜占庭帝国（Byzantine Empire），保持着中央集权，而西罗马没有这种集中权力。在公元7世纪以前，东罗马一直试图控制西罗马，尽管徒劳无功；但到了7世纪末，东罗马自身也面临来自伊斯兰的军事威胁。西罗马后来进一步分裂成更小的王国。

图8.26《皇后狄奥多拉及其侍女》细部

伴随晚期罗马的政体不稳出现了信仰危机，于是新宗教应运而生。晚期罗马帝国是一个宗教大熔炉——包括古老的犹太教（Judaism）、基督教、密特拉教（Mithraism）、摩尼教（Manichaeism）和诺斯替教（Gnosticism）等等。这些相互竞争的宗教有一些共同特点，例如强调通过一位最高先知或救世主传达神启，关注救赎的希望。基督教围绕着拿撒勒的耶稣（Jesus of Nazareth）的生平和教义，在上述所有宗教中流传最广、影响最大。它首先传到了希腊语地区，尤其是埃及的亚历山大港；公元2世纪末传播至拉丁语地区。马太（Matthew），马可（Mark），路加（Luke）和约翰（John）撰写的福音书是我们了解耶稣生平的主要资料来源，可能成书于公元1世纪晚期，即耶稣故去数十年后。福音书将他描述为一个真实的历史人物，上帝之子，救世主弥赛亚（Messiah），或称“受膏者”（Anointed One）。基督雄辩，其训诫极富深意，他被认为创造了众多神迹，具有天生美德，这些都被看作是他神性的标志。罗马当权者认为耶稣的教义扰乱民心，于是逮捕并审讯了他，最后将他钉在十字架上处死。基督信仰传开之后，罗马人认为基督教徒对



地图 8.1 早期基督教和拜占庭世界

社会构成了威胁，因此持续不断地对他们进行迫害。尽管如此，到了公元 300 年，罗马将近三分之一的地区都信了基督教，但这种新兴宗教仍然地位卑微，直至 312 年君士坦丁大帝皈依基督。

那一年，君士坦丁与同为四帝共治成员的马克森提乌斯交战，争夺西罗马的控制权。据他的传记作者、凯撒利亚主教优西比乌（Bishop Eusebius of Caeserea）说，君士坦丁声称自己梦见基督本人亲口许诺他能战胜马克森提乌斯，312 年在罗马的米尔维桥，梦谕果然成真。这就是君士坦丁凯旋门（见图 7.63）所纪念的那次胜利。君士坦丁此后便信奉了基督，巩固帝权之后，他还将基督教推广到帝国全境。君士坦丁大兴土木，召集教会会议。他宣称自己的政治权力是上帝授予的，是国家元首，他还将自己置于教会之首。他选择接受并支持基督教是一个历史转折点，因为它带来了基督教与罗马帝国遗产的结合。中世纪的特性，以及此后欧洲历史的特性，都直接取决于君士坦丁的决定。

君士坦丁还决定为罗马帝国另立都城，新都就在希腊战略重镇拜占庭，更名为君士坦丁堡（今天的伊斯坦布尔［Istanbul］）。新都远离罗马古老的非基督教中心，身处富裕的东方行省，位于帝国基督教化最彻底地区的核心。君士坦丁一定没有料到，迁都不过百年，罗马就一分为二：以君士坦丁堡为首都的东部帝国和以罗马城为中心的西部帝国。但帝国的力量和财富都集中在君士坦丁堡，保卫着东部帝国的安宁和富足。在西方，帝国权威在新的挑战面前更显软弱，非罗马民族先是进犯欧洲，随后在此定居。两个帝国在体制和宗教习俗方面渐行渐远。

西罗马帝制衰落留下了权力真空，罗马主教抓住了这个机会。后来被称为教皇的罗马主教声称自己由圣彼得（St. Peter）赋予权力，是全世界基督教会的领导人，但东部帝国君士坦丁堡大主教强烈反对。教义和礼拜仪式的分歧愈演愈烈，直至基督

教世界最终彻底分裂成西部的天主教会和东部的**东正教会**（Orthodox）。东西教会大分裂（The Great Schism），或称最后的决裂，发生在公元 11 世纪。

东西方之间的宗教分立深刻影响了晚期罗马帝国基督教艺术的发展。严格说来，“早期基督教”并不是一种风格。确切地说，它指的是在东西方教会分裂之前，大致就是耶稣诞生后的五个世纪里，由基督教徒制作或为基督教徒制作的任何艺术作品。另一方面，“拜占庭”表示的也不仅仅是东罗马帝国的艺术，也指其特有的与君士坦丁堡皇廷相关的文化和风格。

早期基督教和拜占庭艺术的源头都在罗马。但早期基督教的艺术形式异于希腊和罗马艺术。古代民族用写实的雕塑和绘画来表现神的实体存在，而早期基督教艺术家却探求另一种视角。服务于新信仰的早期基督教艺术家关注象征性表现手法，运用物质手段来表达精神实质。早期基督教艺术，将晚期罗马帝国日益程式化、抽象化的艺术形式加以改进，成为可以同时传达深刻的精神力量和明晰的世俗力量的视觉语言。它成为后来中世纪的西欧和拜占庭艺术形式的基础。

早期基督教艺术

君士坦丁之前的基督教艺术

我们不知道最早的基督教艺术品是在何时或何地制作的。现存的绘画或雕塑的年代都不早于公元 200 年左右。事实上，我们对君士坦丁大帝统治之前的基督教艺术知之甚少。这并非偶然。现存最早的作品主要集中在罗马，但在君士坦丁时代之前，罗马还不是基督教中心。更古老、更广大的基督教地区在北非和近东的大城市，如亚历山大港和安条克（Antioch），但对于这些地区以及叙利亚和巴勒斯坦（Palestine）等中心的基督教崇拜场所，我们所知的也只是凤毛麟角。

地下墓窟艺术　在研究最早的基督教艺术时，罗马**地下墓窟**（catacombs）中的绘画装饰是我们仅有的数量可观的材料。葬礼和护卫坟墓对早期的基督教徒来说至关重要，因为他们的信仰建立在救赎之上，也就是在天国永生的希望。就这一点来说，地下墓窟中的绘画为我们提供了大量信息，帮助我们了解建造墓窟的信众的精神世界。

在罗马的圣伯多禄和圣玛策林墓窟（Santissimi Pietro e Marcellino）中有一些制作精良的墓室，其中一个墓室天顶（图 8.1）的装饰风格肃穆简单。固定的边线控制着整体构图：中央的圆圈内画着一个牧羊人，左右都是绵羊，肩头扛着一只小羊羔。圆圈与四个**半月形饰面**（lunette，半圆形空间）相连，四角各绘有一个高举双臂的人。在风景背景以及运用线条分隔画面方面，画作风格与罗马壁画相似（见图 7.55 中位于普里马波塔的利维亚别墅，或图 7.57 中维梯之家的伊克西翁房间）。但这些墓画更为粗略，不似罗马壁画那般依赖自然观察。这些差异的部分原因是地下空间的性质、用途和意义。

除真正的葬礼，地下墓窟偶用于纪念性庆典。这也是此类壁画细节不多、制作不精的原因之一。另一个原因是，它们的主要意义是象征性的。《旧约》第二诫中明确禁止塑造偶像（见第二部分末尾的*附加原始文献*），与此圣经训诫一致，地下墓窟中一般不出现基督的形象，只是以隐喻的方式暗示。肩扛绵羊的牧羊人就是在暗指基督，因为在《圣经》的记述中，基督多次自称为“好牧羊人”，关心“羊群”的福祉，愿意牺牲自己来保追随者获得救赎（《路加福音》15:4–6；《约翰福音》10:1–18）。这个“好牧羊人”的暗喻也来自《旧约》，如在《诗篇》（Psalm）第 23 篇中有：

> 耶和华是我的牧者，我必不至缺乏。
> 他使我躺卧在青草地上，领我在可安歇的水边。
> 他使我的灵魂苏醒……
> 我一生一世必有恩惠慈爱随着我，我且要住
> 在耶和华的殿中，直到永远！
> （据和合本）

与《旧约》的关联证明，许多皈依基督教的都是犹太人。

环绕着好牧羊人形象的四个半月形饰面构成了一个完整的故事，内容是关于《旧约》中的先知约拿（Jonah）。其中也清晰地指涉了基督教对基督的信仰：约拿在鲸腹中度过三天是一个宗教信条，基督被认为在墓中度过三天也是宗教信条；正如约拿毫发未伤地被吐出来，基督也是肉身完好地从墓中复活。知道旧有信仰中的教诲在新宗教中得到了共鸣，皈依不久的信徒可能会感到自在。约拿的故事被描述成对基督生平事迹的**预示**（prefiguration，预现），因此《旧约》故事被认为是预言，而《新约》则是其应验的结果。随着越来越多的基督教思想家开始分析《旧约》与《新约》之间的预言关系，他们提出了一个有效的索引方



图 8.1　彩绘天花板。4 世纪。罗马圣伯多禄和圣玛策林墓窟地下墓窟

法，称为**预示论**（typology），后来具有了深远的意义。

圣伯多禄和圣玛策林墓窟的天顶绘画还借用了古典文化中的意象。好牧羊人本身让人想起异教的仁爱象征，在古代表现为肩扛祭牲的男性雕像。约拿斜躺在葫芦丛下，享受着上帝的恩泽，他的姿势源于罗马异教神话对恩底弥翁（Endymion）的描述，这位青年因其俊美而被赐予永恒的安眠。所以，曾为异教徒的基督教皈依者与犹太信徒一样，也会熟悉早期基督教艺术中的一些形象和观念。

好牧羊人和约拿都与慰藉性的信息联系在一起，这提醒我们，早期基督教艺术是在日薄西山的罗马帝国发展起来的，其时政治、社会、经济动荡不安。新宗教的诱惑确实巨大，它告诉人们现世并不重要，重要的是来世，因其蕴含着永久安宁的希望。半月形饰面之间那四个站立的人像是**祈祷像**（orants，礼拜者），被表现成长期使用的标准祈祷姿势，象征着信仰和虔诚这两种美德使个人救赎成为可能。

有人可能会怀疑，基督教使用非基督教和犹太题材有多少政治目的。毕竟，从某种层面上来说，将其他文化和宗教的表现形式借用来达到新的目的，这是一种挪用行为。通过采用某个更古老、更成熟的文化使用的表现形式，基督教徒表达出他们支配那个文化的野心，实际上就是试图取而代之。随着基督教逐渐强大，此类挪用变得更加系统化。

雕塑　在早期基督教艺术中，雕塑似乎并不重要。《圣经》禁止雕刻偶像，人们认为这主要是指异教神庙中供奉的大型神像。因此，为了防止被偶像崇拜污染，基督教雕塑必须避免真人大小的雕像。如此一来，雕塑便朝着反宏大纪事的方向发展：摈弃了希腊和罗马雕塑的空间深度、写实风格和庞大体积，转向薄浅、小巧和花边状表面装饰。

最早的基督教雕塑作品是**石棺**（sarcophagi），从 3 世纪中叶起用于安葬教会中的重要成员。它们的原型是在哈德良统治时期取代骨灰瓮的罗马非基督教石棺。在君士坦丁时期以前，石棺的装饰基本上沿用地下墓窟的常见主题。其中的实例可见罗马老圣玛利

亚教堂（Santa Maria Antiqua）的大理石棺（图 8.2）。石棺制于 3 世纪中叶，左侧是关于约拿的场景：船、海怪和斜躺的先知。约拿的躯体精雕细刻，姿态优雅，让人想到艺术家一定借鉴了古典作品。因而，好牧羊人虽然被程式化了，但他能恰当地分配重量，虽肩扛绵羊仍然显得轻松自如，这一点也让我们联想到古典雕像。中央高举双手做祈祷状的祷告妇女也是我们在地下墓窟绘画中见过的题材。手握卷轴的坐像源自古代的作家或哲学家雕像，也是另一种对基督的隐喻指涉，指向他的导师角色。右侧是一个洗礼的场景。受洗者可能就是基督本人。若果真如此，这就显示了一种朝叙事发展的倾向，因为洗礼是耶稣一生中的大事（见第 240 页的背景知识）；同时还表现出直接描绘耶稣的意愿。另一方面，受洗者外表普通，并无个人特征，身体比例类似孩童。使用这种泛化的表现方式可能一方面是因为害怕制造出偶像崇拜的形象，另一方面是因为期望表达出受洗场景的本质，而描绘出基督形象会转移人们的注意力。

家庭教堂　虽然我们几乎没有关于早期基督集会场所的考古证据，但包括《圣经》在内的文献记载表明，基督教徒会定期聚会，表达对上帝之子和救世主基督的共同信仰，并进行**圣餐礼**（Eucharist），即分享圣化的面包和酒（象征着基督的肉和血），纪念耶稣及其门徒共进的最后的晚餐，以此达到与基督的精神结合。这类基督教徒集会起初可能在私宅进行，后来才转移至专用于基督教礼拜活动的公共场所。这种状况似乎情有可原，因为基督教可以说是一个地下宗教，而且其他宗教似乎也将私宅用作集会地点，例如庞贝的秘仪庄园（见图 7.53）。

20 世纪 20 年代，叙利亚小镇杜拉欧罗波斯（Dura-Europos）出了一个惊人的考古发现，我们因此得见典型的基督教集会场所的面貌。杜拉欧罗波斯是幼发拉底河上游的一个罗马市镇。波斯国王沙普尔一世一直试图通过征战来扩大疆土（见第二章），公元 256 年，为了保护自己免遭即将来袭的波斯军进攻，小镇加固了防护墙，这就需要填埋靠墙的街道来形成防御掩体。许多建筑物被埋入掩体下，也因此得以保存下来，其中包括一座犹太教堂和一栋用于基督教仪式的房子。

从大多数方面来看，这栋房子是一座典型的两层古罗马中庭式宅邸。通向中庭的大房间可能是信众集会室，而另有一个房间显然是专门用来举行洗礼的，因为房中有一个占据整整一面墙的**洗礼盆**（font，图 8.3）。洗礼盆上覆一个石制华盖，华盖下方的端壁和侧壁均有半月形饰面，其中是壁画场景。绘画题材有一部分是常见的：在半月形饰面中，好牧羊人肩扛一头绵羊，羊群就在他跟前，左下方绘有亚当（Adam）和夏娃（Eva），但现在已几乎看不出来了。侧壁上画着三个手持蜡烛的妇女，她们正向一个石棺走去：这个场景表现的是圣墓旁的三位玛利亚（见第 240 页的背景知识），在走近基督之墓（《马太福音》28:1–10 中有此描写）时，她们遇到了一个天使，天使告诉她们，墓是空的，因为墓中的基督已经复活。

大事年表

约 29 年——拿撒勒的耶稣被钉死于十字架
200 年——可确定年代的最早基督教艺术品
256 年——杜拉欧罗波斯被波斯人占领
约 270 年——老圣玛利亚教堂石棺
312 年——罗马皇帝君士坦丁皈依基督教



图 8.2　石棺。约 270 年。大理石，5.45 × 2.2 米。罗马老圣玛利亚教堂

耶稣生平

耶稣出生到升天的生平事迹传统上都是按系列分类的，每一个系列中包括大量事件。现列举欧洲艺术中最常描绘的事件。

道成肉身系列及耶稣的童年

这些事件讲述耶稣的孕育、降生、幼儿期和青年期。

圣母领报：天使长加百列（Gabriel）告诉玛利亚她将为上帝生子。圣灵通常被表现为一只白鸽，象征着道成肉身，即神奇的孕育。

圣母往见：怀孕的玛利亚看望她的堂姐以利沙伯（Elizabeth），以利沙伯即将产下施洗约翰（John the Baptist），她是第一个认识到玛利亚腹中胎儿的神性的人。

耶稣诞生：耶稣出生时，玛利亚、耶稣的养父约瑟（Joseph）和圣婴基督所组成的圣家族常被描绘成身处马厩，或如在拜占庭绘画中则身处岩洞。

天使报喜信给牧羊人及牧羊人的敬拜：一位天使在夜间向野地中的牧羊人宣告耶稣降生之事。牧羊人于是前往耶稣的出生地向圣婴致敬。

东方三博士朝拜：三博士（magi，中世纪时称为三王），即从东方来的三位智者跟随一颗明亮的星星行走了12日，找到圣家族并将礼物献予耶稣。

圣母进殿：玛利亚和约瑟带着婴儿耶稣前往耶路撒冷的圣殿，虔诚之人西缅（Simeon）和女先知安娜（Anna）在那里预言了耶稣的救世主使命和殉道之死。

屠杀婴孩及逃亡埃及：希律王下令杀死伯利恒城里及周边所有2岁以下的男孩，因为预言中说他将被新生的敌对之王杀死。圣家族逃亡埃及。

公开传道系列

耶稣受洗：施洗约翰在约旦河里为耶稣行洗礼，承认耶稣为上帝之子之化身。这标志着耶稣传道开始。

召唤马太：耶稣对税吏马太说“你跟从我来”，马太成为耶稣的第一个门徒（**使徒**［Apostle］）。

耶稣在海面上行走：在一次暴风雨中，耶稣在加利利（Galilee）海面上向着坐在船中的使徒走去。

使拉撒路复活：耶稣在其友拉撒路（Lazarus）死去并下葬4天后使其复活。

将钥匙交与彼得：耶稣将天国的“钥匙”交给使徒彼得，指定他为自己的继承人。

变容：在耶稣最亲近的门徒的注视下，上帝将耶稣变为一团耀眼的幻影，并宣布他为自己的儿子。

洁净圣殿：耶稣将兑换银钱和买卖牲畜的人从耶路撒冷圣殿中清除出去。

受难系列

受难（The Passion，源自拉丁语“passio”，意为“受苦”）系列包括耶稣之死、复活及升天。

进入耶路撒冷：众人迎救世主耶稣，他骑驴进入耶路撒冷城。

最后的晚餐：在逾越节（Passover seder）晚宴上，耶稣告诉门徒他将死去，为基督教圣餐仪式奠定了基础：吃面包喝葡萄酒，以此来纪念基督（严格地说，耶稣在超脱凡胎肉体之前叫做耶稣，超脱之后则叫做基督）。

耶稣为门徒洗脚：在最后的晚餐之后，耶稣为门徒洗脚，示范什么是谦恭。

园中的苦恼：在客西马尼（Gethsemane），门徒都睡着了，耶稣则与自己对苦难和死亡的恐惧斗争。

背叛（被捕）：门徒加略人犹大（Judas Iscariot）收了钱财，向罗马士兵指认耶稣。耶稣被捕。

彼得不认主：正如耶稣所预言的，在耶稣被大祭司该亚法（Caiaphas）盘问之时，等候在大祭司殿外的彼得三次否认认识耶稣。

耶稣在彼拉多面前受审：罗马总督庞修斯·彼拉多问耶稣他是否自称犹太人之王。耶稣没有回答。彼拉多勉强将他定罪。

鞭答：耶稣被罗马士兵鞭打。

耶稣被戴上荆冠（戏弄基督）：彼拉多的士兵给耶稣穿上袍子，戴上荆冠，叫他犹太人之王，以此来戏弄他。

背十字架（通往髑髅地之路）：耶稣背着木十字架（他将在十字架上被处死）从彼拉多的宅邸走到**各各他**（Golgotha），即**髑髅地**（Calvary）。

耶稣受难：耶稣双手双脚被钉在十字架上，承受巨大的肉体痛苦后死去。

下十字架（把耶稣从十字架上放下）：耶稣的追随者把他的尸体从十字架上放下，包裹起来准备下葬。在场的还有圣母玛利亚、使徒约翰，在某些记述中还包括抹大拉的玛利亚（Mary Magdalen）。

哀悼基督（圣母哀子）：极度忧伤的追随者们围聚在耶稣尸体旁。在“圣母哀子像”中，他的尸体躺在圣母膝上。

安葬：圣母玛利亚和其他人把包好的尸体放入一口石棺或石墓。

地狱边缘（即东正教中的征服地狱或圣者复活）：基督下到阴间或地狱边缘，解救没有听过基督教导的有功之魂，即《旧约》中的先知、以色列诸王，以及亚当和夏娃。

复活：基督在下葬后的第三天复活。

三玛利亚在墓地：受惊吓的士兵在一旁观看，基督的女性追随者（圣母玛利亚、抹大拉的玛利亚和使徒大雅各［James the Greater］之母玛利亚）发现墓是空的。

向抹大拉的玛利亚显现、以马忤斯的晚餐及多马的疑惑

这三件事发生在从基督复活到升天的40天之间，基督告诉抹大拉的玛利亚“不要碰他”（Noli me tangere），跟门徒在以马忤斯（Emmaus）共进晚餐，并请门徒多马（Thomas）摸他胁旁的刺伤。

升天：在门徒的注视下，基督被从橄榄山（Mount of Olives）带往天堂。

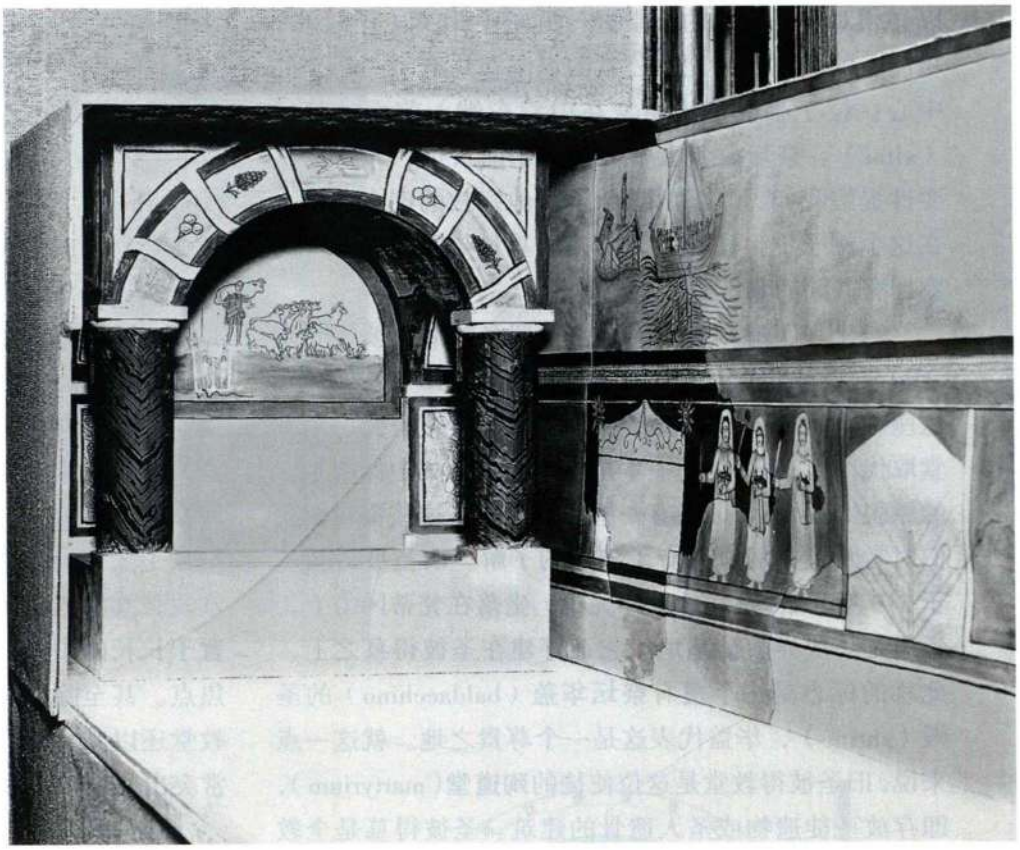


图 8.3　洗礼堂模型，杜拉欧罗波斯的基督教徒集会堂（中庭式宅邸教堂），叙利亚。256 年之前。康涅狄格州纽黑文市耶鲁大学艺术馆

杜拉欧罗波斯住宅中的壁画可与早期基督教地下墓窟和石棺上的画联系在一起，因为它们包含了共同的意象，如对好牧羊人以及亚当和夏娃的描绘。这些意象显示了对死亡和报应、复活和救赎的普遍关注。这幅画里包括了亚当和夏娃，使观者想起原罪，它由亚当犯下，在人类中代代相传，基督的舍身赴死及其复活将使人类摆脱原罪，三位玛利亚探望基督的空墓强调的就是他的复活。丧葬题材结合洗礼对于基督教徒来说是合理的，他们把洗礼看作是在新信仰中重生，正如他们认为肉体死亡是在永生中复活。甚至当艺术家们还在试验怎样才能最好地描绘全新的题材时，新题材的创造者，无论是艺术家还是赞助人，都在基督教时代的头几个世纪中为基督教艺术注入了强大的概念一致性。这兴许是因为新宗教需要易于理解的教诲方式。

罗马帝国其他地区的基督教徒使用的也是在杜拉欧罗波斯见到的那种中庭式邸宅教堂（domus ecclesiae），或称**家庭教堂**（house church）。仅在罗马城，我们就已经知道有 25 座专门用于基督教礼拜的私人宅邸，无疑曾有更多，但大部分已被破坏，因为后来在原址又兴建了新的教堂。

基督教得到官方承认后的基督教艺术

在家庭教堂的原址上建造基督教堂反映了基督教的性质在 4 世纪时发生了变化，由一种不被承认的宗教变成了得到皇帝君士坦丁支持的官方宗教。几乎是一夜之间，必须为新的官方宗教创造一个引人注目的建筑环境，便于所有人意识到教会的存在。君士坦丁本人倾其权力来完成这项任务。短短几年之内，在帝国财力支持下，许多大教堂就在各地拔地而起，不仅有罗马，还有君士坦丁堡、圣地及其他重要地点。

基督教公堂式教堂　君士坦丁时期最重要的教堂建筑是一种**长方形公堂**，这种类型为西欧教堂建筑的发展提供了基本模式。早期基督教公堂式教堂的基本特征源自帝国的长方形公堂，如乌尔皮亚公堂（Basilica Ulpia，见图 7.33）。与帝国公堂一样，它的特点是有一个长长的**中堂**（nave），两边是**侧堂**（side aisle），**高侧窗**（clerestory）提供照明；还有一个**半圆室**（apse，只在一端）和桁架木屋顶。罗马长方形公堂适于作为教堂建筑的模式，因为它内部空间宽敞，能够容纳很多人，同时又显示了与帝国的关联，正是罗马皇帝赋予了基督教特权地位。罗马公堂主要用于市民活动，与其作为礼拜场所的新用途大相径庭，所

以必须对罗马风格的公堂进行重新设计，以适应这种功能上的变化。因此，公堂的纵向布局有了一个新的中心：位于半圆室（通常在中堂东端）前面的**祭坛**（altar）。祭坛位于太阳升起的东面，这一布置的重要性提醒我们，基督教继承了其他宗教的许多神性。在这个例子中，化身为太阳神的基督与罗马神祇阿波罗拥有共同的象征。

君士坦丁时期最大的教堂是罗马的旧圣彼得教堂（Old St. Peter's Basilica，图 8.4 和 8.5）。16 和 17 世纪，这座教堂被摧毁，并被现在位于梵蒂冈的圣彼得大教堂取代，但 17 世纪的一本早期素描摹本集中保留了它的原貌（图 8.6），还有一些文字描述。这些资料使我们对教堂最初的设计有了清晰的了解。旧圣彼得教堂于 319 年开始修建，329 年完工，坐落在梵蒂冈山上，旁边是一块异教徒墓地。它正好建在圣彼得墓之上，此墓的标志是一个覆有**祭坛华盖**（baldacchino）的圣殿（shrine），华盖代表这是一个尊贵之地。就这一点来说，旧圣彼得教堂是这位使徒的**殉道堂**（martyrium），即存放圣徒遗物或圣人遗骨的建筑。圣彼得墓是全教堂的中心，而且由于建造地点的限制，半圆室被安置在教堂西头，这是一个不同于一般教堂结构的特点。宗教仪式在圣殿前方的活动祭坛上进行，使用皇帝躬亲捐赠的金银器具（见第 244 页的原始文献）。

要进入教堂，会众需先穿过一个带有柱廊的庭院，即**前庭**（atrium），它是在 4 世纪末才添加上去的；这一部分也是源自罗马公堂。然后，会众通过**前廊**（narthex，即门厅）进入教堂。中堂柱廊间隔均衡，通向**巨拱**（triumphal arch），这道拱门就横跨在圣彼得圣殿和后面的半圆室上方。圣殿位于中堂与**耳堂**（transept）交界处，耳堂是垂直于中堂和侧堂的一个独立空间。耳堂两端有立柱隔开的空间，可能是用于准备教堂仪式所需物品和贮藏信徒带来的供品。

基督教礼拜仪式是为公开礼拜而规定的一套仪轨，它的重心一直是弥撒，其中包括圣餐礼，就是在祭坛上象征性地再现耶稣牺牲的情景。早期基督教公堂式教堂将人们的注意力都吸引到祭坛上，通过将其置于长长的中堂的尽头正对入口，使祭坛成为教堂的焦点。甚至除了这种较为普遍的做法之外，旧圣彼得教堂还以其特殊的、额外的殉道堂角色赋予了祭坛异常突出的地位。

尽管我们现在认为宗教仪式是公开的，但在早期的教堂中，只有正式基督教徒才能亲眼见证整个礼拜仪式。只有通过洗礼，那些接受教导、准备入教的慕道友（catechumen）才能成为正式的基督教徒。在受

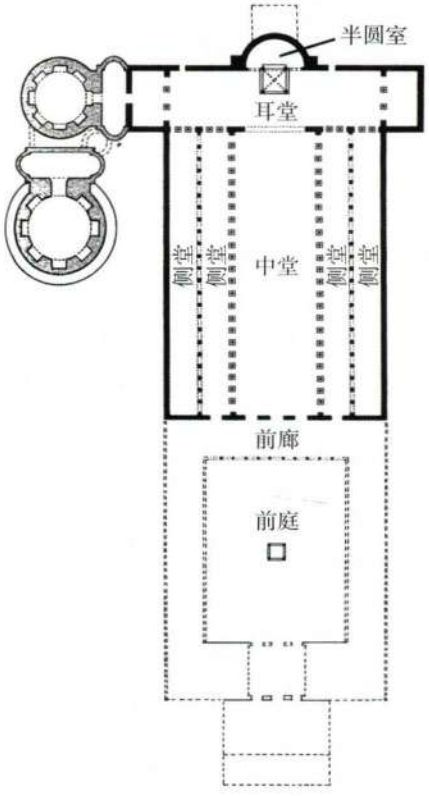


图 8.4　罗马旧圣彼得教堂平面图。约 324—400 年（根据 Frazer 的图绘制）

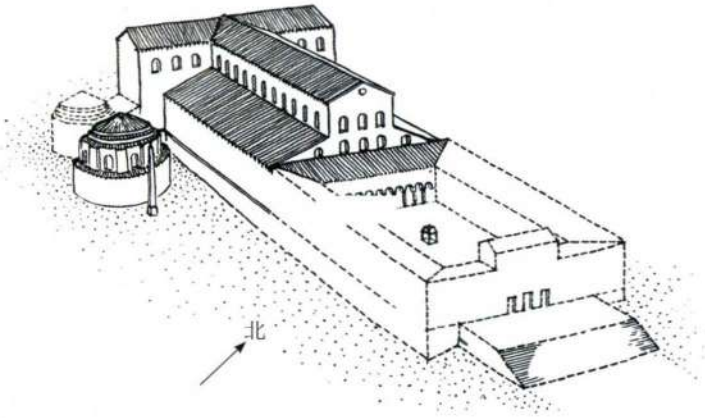


图 8.5　罗马旧圣彼得教堂复原图，约公元 400 年的面貌（根据 Krautheimer 的图绘制）

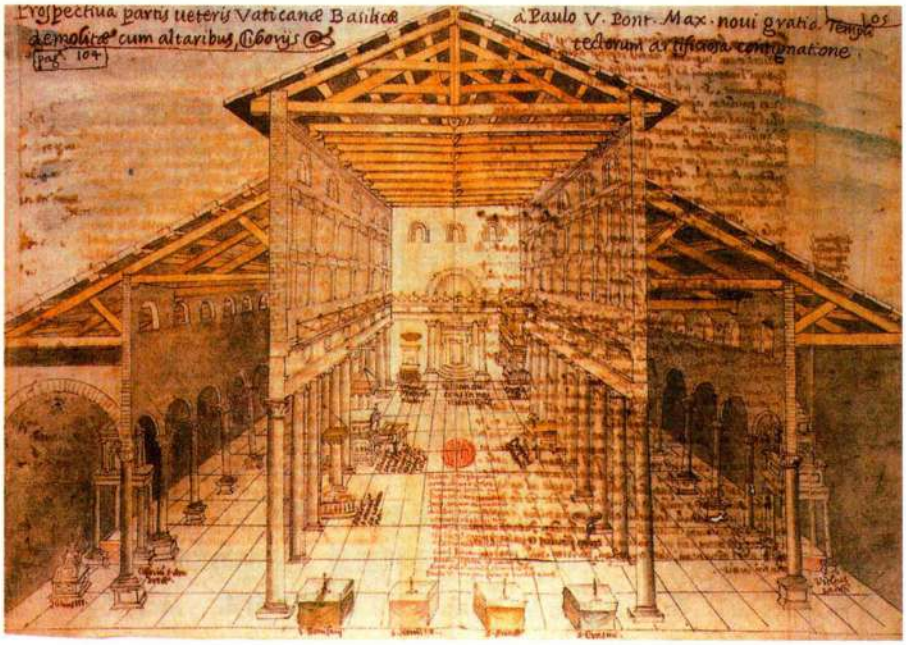


图 8.6 雅各布·格里马尔迪（Jacopo Grimaldi）：《罗马旧圣彼得教堂内部》（*Interior of Old St. Peter's, Rome*）。1619 年。素描。MS：Barbarini Lat. 2733 fols. 104v—105r，罗马梵蒂冈图书馆

洗之前，他们能耳听部分弥撒仪式，而不能亲见。甚至在今天，基督教徒们还将这称为弥撒的“神秘”。

集中式建筑 在君士坦丁时期，穹顶覆盖的圆形或多边形建筑进入了基督教建筑传统。罗马皇帝曾兴建过类似的建筑，它们是巨型墓葬或墓庙，如戴克里先在斯帕拉托的皇宫中为自己修建的墓庙（见图 7.71）。因此我们毫不意外，早期基督教**集中式建筑**（central-plan building）常常具有丧葬功能，如罗马的圣康斯坦萨（Santa Constanza）就是君士坦丁之女康斯坦蒂娅（Constantia）的墓庙（图 8.7 和 8.8）。它建在一座地下墓窟上方，原本是城外的圣艾格妮丝（St. Agnes）公堂式教堂的一部分，这座教堂现已被毁。该建筑的中心是由高侧窗照明的中央空间，高侧窗之上是由 12 对立柱支撑的穹顶。柱廊中有 4 个拱券比其他拱券略高，令人联想到圆圈中的十字架。十字架在丧葬环境中的重要性源自它与基督的关联，基督虽然是在十字架上殉难的，但他战胜了死亡，胜利复活。十字架对所有的基督教徒来说都有重要意义，但对君士坦丁家族而言尤其如此，因为他本人皈依基督教就是因为梦见了十字架，预示着他 312 年在米尔维桥战役中取胜。康斯坦蒂娅的石棺原本放在东面较高的那个拱券下方。建筑外环绕着一条

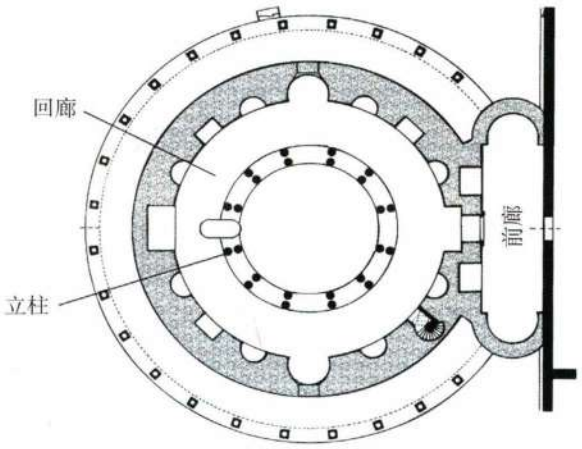


图 8.7 **罗马圣康斯坦萨平面图**。约 350 年

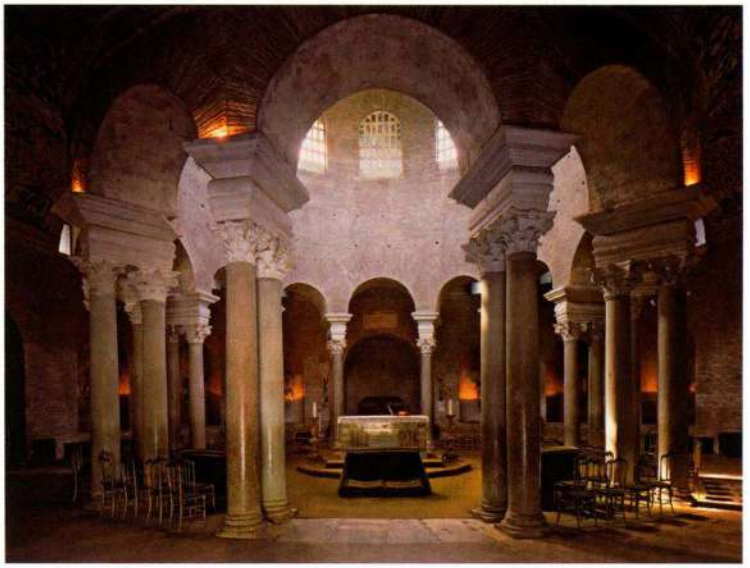


图 8.8 **罗马圣康斯坦萨内部**（从回廊看向圆形大厅）

原始文献

《教皇书》（《教宗名录》［*Liber Pontificalis*］）

选自教皇西尔维斯特一世（Sylvester I）的生平

这篇文献是一部从圣彼得（死于约公元64年）到12世纪罗马教皇的官方历史。其中早期教皇的传记是根据存档资料编纂的。下面摘录的是一份教皇西尔维斯特一世时期（314—335年）皇帝君士坦丁送给旧圣彼得教堂的礼物清单。如此慷慨的皇家捐赠为后世的教皇和其他主教设立了一个标准。

君士坦丁·奥古斯都（Constantine Augustus）建使徒圣彼得之教堂，将盛装圣彼得遗体之棺置放于此；棺身包裹青铜。彼于石棺之上竖装饰之斑岩柱，及来自希腊之螺旋柱。彼于教堂中设一半圆室，冠以拱顶，金光闪闪；于圣彼得遗体上方，于包裹石棺之青铜之上，安放一纯金十字架。另赠四黄铜烛台，高三米，表面镀银，以银塑《使徒行传》人物；三金圣餐杯，二十银圣餐杯，二金壶，五银壶；一金圣餐盘，上有一小塔，以至纯之金打造，亦有一鸽；遗体前一金冠，此为一枝形烛台，上饰海豚五十；三十二海豚银灯予教堂，三十银灯予教堂之右；一镀金银祭坛，各面均点缀宝石，共四百枚；一纯金香炉，各面均点缀宝石。

SOURCE: CAECILIA DAVIS-WEYER, *EARLY MEDIEVAL ART 300 - 1150*, (UPPER SADDLE RIVER, NJ: PRENTICE HALL, 1ST ED., 1971)

回廊（ambulatory），这是一道上覆筒拱的环形通道（见图7.3）。

集中式建筑和公堂式建筑的差别并没有初看起来那么大。事实上，两者的截面是相似的，因为都有一个高大的中央空间，带有高侧窗，两侧结构较矮。公堂式设计只是将这个结构拉长，突出建筑的末端，而集中式建筑则将截面绕中轴旋转，强调的是中心，就像圣康斯坦萨中看到的那样。对比图8.6和8.8就可以清楚地看到这一点。

公堂式与集中式的融合 君士坦丁即使在接受了基督教的信条之后依然遵从罗马帝国的传统，所以毫不奇怪，当他鼓励在圣地修建建筑来标示耶稣生平重要地点时，他选择了以罗马帝国的建筑类型为基础的设计，从而凸显出他对新信仰的雄心。位于耶路撒冷的公堂式圣墓教堂（Church of the Holy Sepulchre，图8.9）标示的是君士坦丁之母圣海伦娜（St. Helena）发现真十字架（True Cross，即耶稣被钉死于其上的那个十字架，相对于钉死与基督一同处决的窃贼的十字架）之地。教堂远处是复活圆堂（Rotunda of the Anastasis），圆堂下方据说就是基督坟墓，他的遗体在此墓中停放了三天后复活。虽然这座君士坦丁时期的建筑随后被毁，后来重建时又采用了一种稍有不同的样式，但这座有侧堂的公堂式教堂带有一个**楼廊**（gallery），即位于教堂侧堂上方的第二层楼厅，为涌至重要遗址的众多朝圣者提供了更大的空间。半圆室被12根立柱环绕，君士坦丁的密友和传记作者优西比乌将这些立柱比为耶稣的十二使徒。复活圆堂可能也曾有一个楼廊，但在其他所有方面，这个圆形建筑的外形都与圣康斯坦萨相同。两者都有回廊，由立柱围绕一个穹顶的中央空间形成，但与圣康斯坦萨的石头穹顶不同，复活圆堂的穹顶可能是木制的。这种外形上的相似并不奇怪。两者都是皇室投建，且都具有丧葬用途。就这一点而言，可以说它们源于皇室墓庙，甚至在它们的形状转达了新的内涵之后依然如此。圣墓教堂建筑群与旧圣彼得教堂一样，都希望结合古罗马公堂的集会功能与殉道堂于同一座不朽的建筑中，这座建筑歌颂其所纪念的那位逝者，即基督。

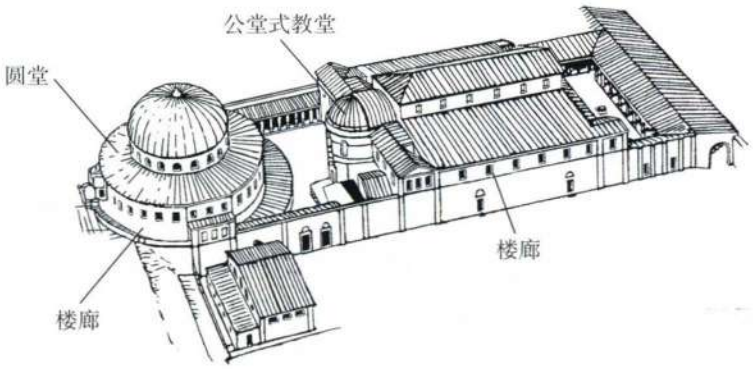


图8.9 耶路撒冷圣墓教堂复原图，约公元350年的面貌（根据Conant的图绘制）。1.2×2.4米

建筑装饰：镶嵌壁画 大型基督教建筑快速增长，对早期基督教绘画艺术产生了革命性影响。突然之间，巨大的墙面必须覆上与宏伟的建筑结构相称的图像。一种重要的新艺术类型应运而生，这就是早期基督教镶嵌壁画，它在很大程度上取代了壁画这种更为古老廉价的材质（见第246页的材料与技法）。为了创造一套基督教意象，出现了一场创造力大迸发。中堂墙壁、巨拱和半圆室布满了取材自《旧约》和《新约》

的大型组画。这些组画一定利用了反映古希腊和古罗马绘画全貌的材料，以及发展自北非和近东基督教团体中的艺术传统。

4 世纪教堂的装饰大多已残缺不全，或只能通过文献记录来了解；只有在 5 世纪的教堂中，我们才能见到以镶嵌画装饰的基督教建筑的完整发展过程。有三座建筑的镶嵌画体系大体完整，那就是位于拉文纳（Ravenna）的加拉·普拉奇迪娅墓庙（Mausoleum of Galla Placidia）和东正教洗礼堂（Orthodox Baptistery），以及位于罗马的庄严圣母教堂（Santa Maria Maggiore）。

5 世纪时，晚期罗马帝国在所有边境上都受到了来自迁移部落的威胁。就连西部帝国的首都罗马也难保平安。于是，霍诺里乌斯（Honorius）皇帝向北迁都，先是迁至米兰，但米兰于 402 年被围，后又迁至亚得里亚海岸上的拉文纳，此地被认为比内陆之地易于防守。

加拉·普拉奇迪娅墓庙（图 8.10）以霍诺里乌斯的姐姐（曾作为摄政王统治帝国）命名，因为人们认为这是她的墓葬。但它有可能初建时是一座献给殉教者圣劳伦斯的礼拜堂。建筑为集中式布局，形成一个**希腊十字**（Greek Cross），即四臂等长的十字架。砖砌的外墙最初可能有贴面覆盖，但始终比富丽堂皇的内部朴素得多。观者将凡俗世界留在身后，进入一个流光溢彩的王国，贵重的大理石面和闪闪发亮的镶嵌画再现了天国的精神光辉。从某种程度上来说，这座建筑可比作完美的基督教徒，外在肉体朴实，内在精神崇高，早期基督教徒无疑没有忽略这种类比。

加拉·普拉奇迪娅墓庙的筒拱和穹顶（图 8.11）表面有大量叶状装饰和大片的星形图案。拱顶上方有两名使徒，他们中间是一对鸽子和喷泉，象征灵魂饮天堂之水。在一个半月形饰面中，圣劳伦斯站在燃烧的木架前，他将在此赴火殉道。放着书（已确认是四部福音书）的柜子提醒我们，劳伦斯是因为拒绝将教会财产（此处以经书表现）交给罗马当权者而殉难的。经书被等同于财富，这并不意外，因为我们将会看到，经书是一种昂贵之物，在教会中起着极其重要的作用。这些书还让我们想起，基督教徒自称神圣经书的子民，此前的希伯来人和此后的穆斯林信徒也拥有同样的称号。

另一个半月形饰面中的镶嵌画表现的是坐在写实风景中的好牧羊人（图 8.12），主题与许多地下墓窟绘画相同，但处理手法更加精细肃穆。这里的



图 8.10　加拉·普拉奇迪娅墓庙，拉文纳。425—450 年

镶嵌画

镶嵌画——将小块彩色材料嵌在灰泥或灰浆中拼成的图案，早在公元前第三个千年，苏美尔人就已经用它来装饰建筑表面了。希腊化时期，希腊人用的材料是卵石，而罗马人使用被称为**嵌片**（tesserae）的小块大理石，将此技术加以改进，使之能够用来复制绘画，如见于《亚历山大与波斯之战》（见图 5.79）。虽然大多数古罗马镶嵌画用来装饰地板，但罗马人也制作镶嵌壁画，不过这些镶嵌画通常有特殊用途，比如用在喷泉室或室外空间，因为在这些地方如果使用湿壁画容易损坏。

早期基督教艺术中的大面积繁复镶嵌壁画可谓史无前例。古罗马镶嵌画的色彩尽管层次丰富，但不鲜亮，因为它的材料局限于天然的彩色大理石。相比之下，早期基督教镶嵌画使用由彩色玻璃制成的嵌片，罗马人虽然知道这种材料，但从未充分利用。与大理石嵌片相比，玻璃嵌片的色彩种类更多，包括金色，饱和度也更高。此外，玻璃嵌片表面光滑，略微不规则，镶嵌时相邻的两块并不平整，它们就形成了小小的反射镜，所以整体效果像一块无形的闪光帷幔，而不是一个致密的连续表面。这些特性使玻璃嵌片成为实现早期基督教公堂式教堂新建筑美学的理想材料。

用于制作嵌片的玻璃是将沙子、碳酸钠或碳酸钾以及石灰与金属氧化物混合制成的，金属氧化物决定了成品的颜色。变硬后的玻璃片被画上线，切割成接近立方体的嵌片。要制作金色镶嵌画，就需把金叶放在一片玻璃上，然后将液态的玻璃涂在表面，加温使两层玻璃黏合，就能有效地把**金叶**（gold leaf）嵌在玻璃中。

镶嵌画从制作到镶嵌的过程都很耗费劳力。要覆盖一个教堂内表面需要数以万计的嵌片，而镶嵌这些嵌片需要技术和训练。首先一般是在墙上涂抹多层灰泥（总共约 7.6 厘米厚）。最近的研究显示，镶嵌画基本上是就地准备的。先直接在要装饰的墙面上勾描图案，然后涂上颜色，为镶嵌提供指导。在要贴金色嵌片的地方涂上红色，这样能使金底更显富丽。

接着把嵌片嵌入还没干的灰泥，灰泥足够柔软，嵌片至少能没入一半；这就保证了嵌片牢固固定。这道工序要求仔细规划，因为灰泥大概一天之内就会变干，只能在当天完成装饰的那部分墙面才可以涂上固定嵌片的最后一层灰泥。

一些中世纪论著把镶嵌画家和镶嵌工人区分开来，暗示劳动分工存在等级差别。在任何情况下，制作镶嵌画都是一个昂贵的工程；据估计，它至少比壁画贵四倍。显然，人们认为镶嵌画具有艺术优势，耐久性优良，所以如此大的投入也是值得的。



图 8.12《**好牧羊人**》细部

好牧羊人是一个年轻人，他的许多标志是由皇家艺术中借用来的。光环来自将皇帝表现为太阳王的画像，金色长袍和紫色披肩是皇家身份的传统符号。这些标志对于一个皇家订件来说是相称的，但同样重要的是形式特征如何深化画面寓意，而且此处恐怕存在一个矛盾。基督脸部造型写实，发服飘扬，惬意地坐在一片葱翠美景之中，背景是天蓝色，但画面又大量运用金色，显得极不真实。矛盾就在于，基督既是现世的凡人和帝王，又存在于一个闪光的永恒之地，他生来便是其中的部分。古罗马壁画运用幻觉手法来使人想象墙后还有一个现实世界（见图 7.55），而早期基督教镶嵌画则利用金色嵌片的耀眼光辉来创造一个充满天界神明、象征或叙事行为的光明之国。因此，早期基督教镶嵌画就用新的基督教寓意改造了古代绘画的幻觉主义传统。

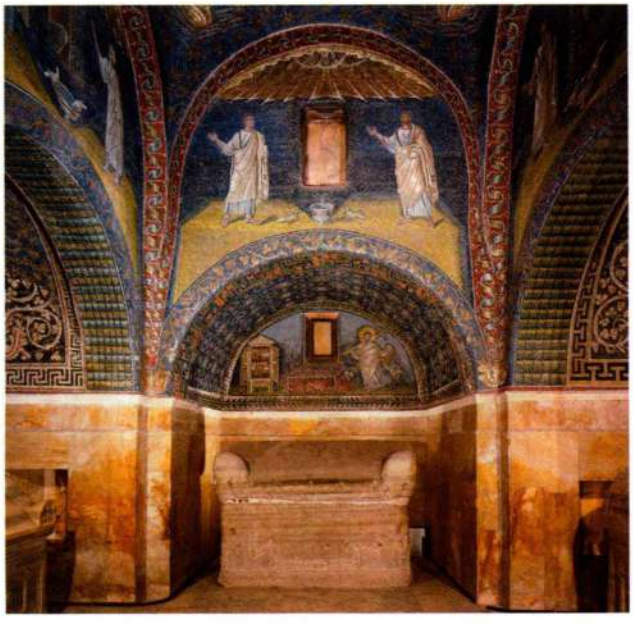


图 8.11　**加拉·普拉奇迪娅墓庙内部**，拉文纳



图 8.12　《好牧羊人》（*Good Shepherd*）。镶嵌画。拉文纳加拉·普拉奇迪娅墓庙

我们讨论到的早期基督教建筑表明，生机激活了早先存在的形式，使它们发挥新的作用。**洗礼堂**（baptistery）也是如此，它早期是杜拉欧罗波斯的家庭教堂中一个临时改造的房间，后来发展成为一种独具特色的重要的建筑形式。拉文纳的东正教洗礼堂（图 8.13）是一座八角形建筑，建于 400 年，大概 50 年后加高并盖上穹顶。东正教洗礼堂的集中式设计使人想起古代墓庙，而建筑的八个面则象征性地体现了洗礼与死亡的关系：人类世界产生于创世纪后的第八天，基督在受难的第八日复活。在早期教会中，洗礼一年只举行一次，时间是复活之日，即复活节星期日的午夜，而且新的基督教徒在受洗前必须作为慕道友耐心度过一段漫长的教导期。甚至在杜拉欧罗波斯（见图 8.3），死亡与复活的融合在题材中也表现得很明显，而且我们会想到，这些题材很多曾出现在地下墓窟中。

与加拉·普拉奇迪娅墓庙一样，东正教洗礼堂的内部也是一片光辉灿烂，下方是大理石墙，上方则是灰泥饰画和镶嵌画（图 8.14）。鼓形壁周围用灰泥涂绘着《旧约》众先知，俯瞰观者；在先知上方，一片碧蓝的背景之上，身披金袍的使徒们正行进，献出他们的殉道之冠。在穹顶中央的金色圆形画中，基督在接受洗礼；右方的异教河神承认了基督的神性。这些装饰在烛火中熠熠生辉，它们定然震撼了在穹顶下方受洗的皈依者，因为头顶的图画就直接将他们自身的经历与上帝之子的经历联系在了一起。

罗马的公堂式庄严圣母教堂拥有一个完整的镶嵌画体系，并且在等级和装饰两方面都居基督教堂首位（图 8.15）。它建于 432—440 年，是第一座献给圣母玛利亚的教堂，玛利亚被以弗所会议（Council of



图 8.13　东正教洗礼堂，拉文纳。约 400—458 年

Ephesus）宣布为“Theotokos”（希腊语，意为“神之母”）仅一年后，教堂就动工了。

半圆室是后来重建的，但原建筑的大体轮廓和大部分镶嵌画装饰都保存了下来。这些镶嵌画包括巨拱装饰，中堂柱廊承袭古典风格的檐部上原本有 42 幅镶嵌板画，其中的大半也保留至今。这些板面以半露方柱和小型附壁圆柱为边框。遗憾的是，这类建筑装饰现已遗失大半。

原来的半圆室中有一幅升座圣母像，被巨拱框住，巨拱上表现了耶稣的幼年故事，这是介绍圣母玛利亚超凡人品的一种恰当方式，因为她都参与其事（图 8.16）。一侧是天使传报耶稣降生、东方三博士朝拜和屠杀婴孩的故事，最后一个故事说的是，耶稣出生后，罗马任命的巴勒斯坦统治者希律王（Herod）下令杀死伯利恒（Bethlehem）的所有头生男孩，因为有预言说一个头生男孩将会推翻他的统治。右侧表现的场景是逃亡埃及和东方三博士在希律王驾前禀陈他们拜访圣婴的愿望。

中堂柱廊上方的板画描绘了《旧约》中的事件，结合了叙事和对结构均衡的关注。比如，在《罗得与亚伯拉罕分离》（*The Parting of Lot and Abraham*，图 8.17）的左半部，亚伯拉罕、他的儿子以撒（Isaac）



图 8.14　东正教洗礼堂穹顶镶嵌画，拉文纳。约 458 年

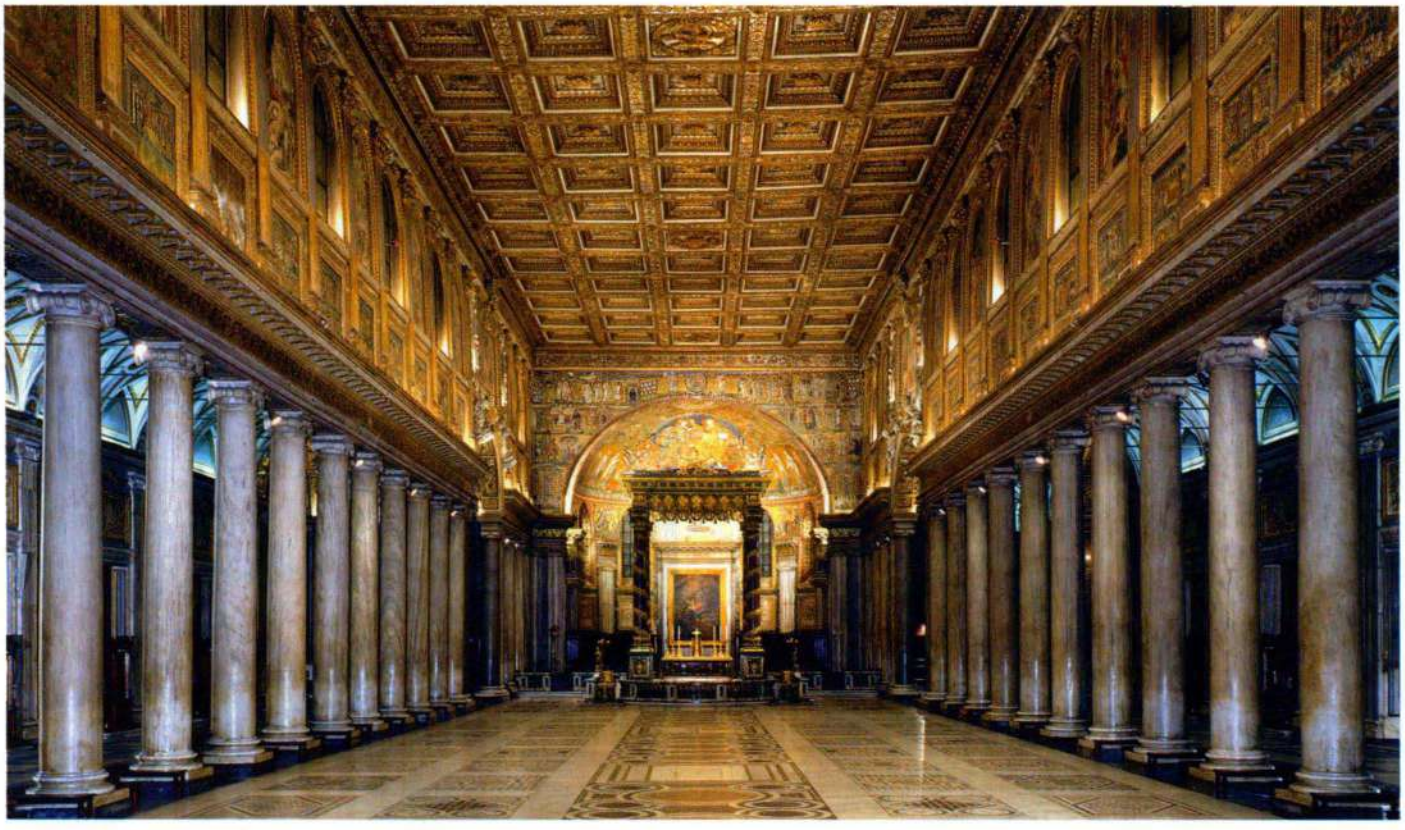


图 8.15　罗马庄严圣母教堂内部。约 432—440 年

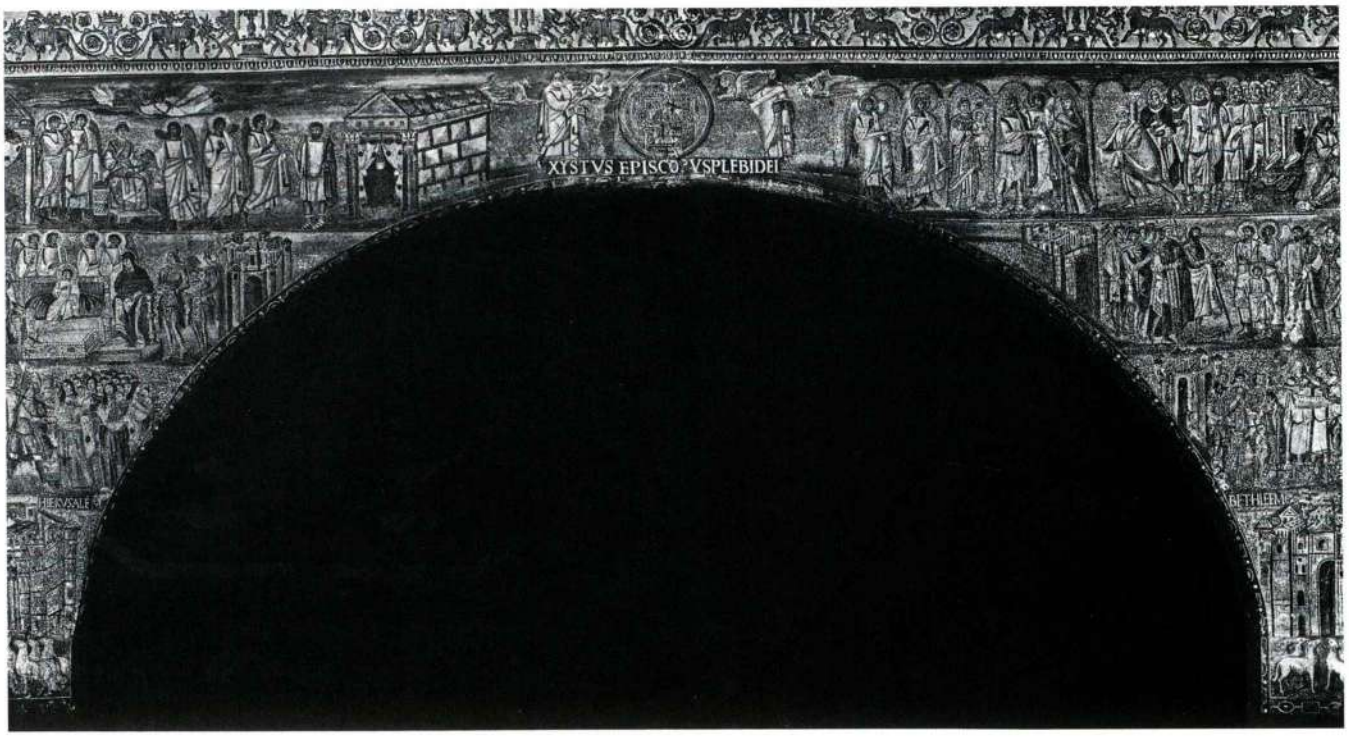


图 8.16　巨拱。镶嵌画。罗马庄严圣母教堂

和其他家人起程前往迦南地（land of Canaan）。在右半部，罗得（Lot）及其族人，包括他的两个小女儿，转身走向所多玛（Sodom）。这一场景出自《创世纪》第 13 章，艺术家在设计时面对与创作图拉真凯旋柱（见图 7.28）浮雕一样的困难。他必须将复杂的行为凝练成简单图形，便于人们从远处辨识。事实上，他采用了许多同样的简括手法，如房子、树木和城市的表现程式，以及用形似葡萄的一堆人头来表现人群。

在图拉真时期的浮雕中，这些技巧的使用只是为了帮助艺术家描绘历史事件。相比之下，庄严圣母教堂的镶嵌画描绘了人类获得救赎的历史，沿中堂展开的《旧约》场景是开头，凯旋门上的救世主耶稣生平则是结尾。对于完全相信《圣经》的人来说，这一系列镶嵌画不仅是一套历史组画，还是一个象征体系，呈现了更高的真实——天主圣言。所以艺术家并不在意历史故事的细节。目光和手势远比写实的动作或三维形体重要。在《罗得与亚伯拉罕分离》中，从中部断开的对称构图表明了这次分别的重要性。亚伯拉罕代表正途，而被上帝摧毁的所多玛则象征着邪路。在其下方是一幅受古典绘画影响但彻底改头换面的风景

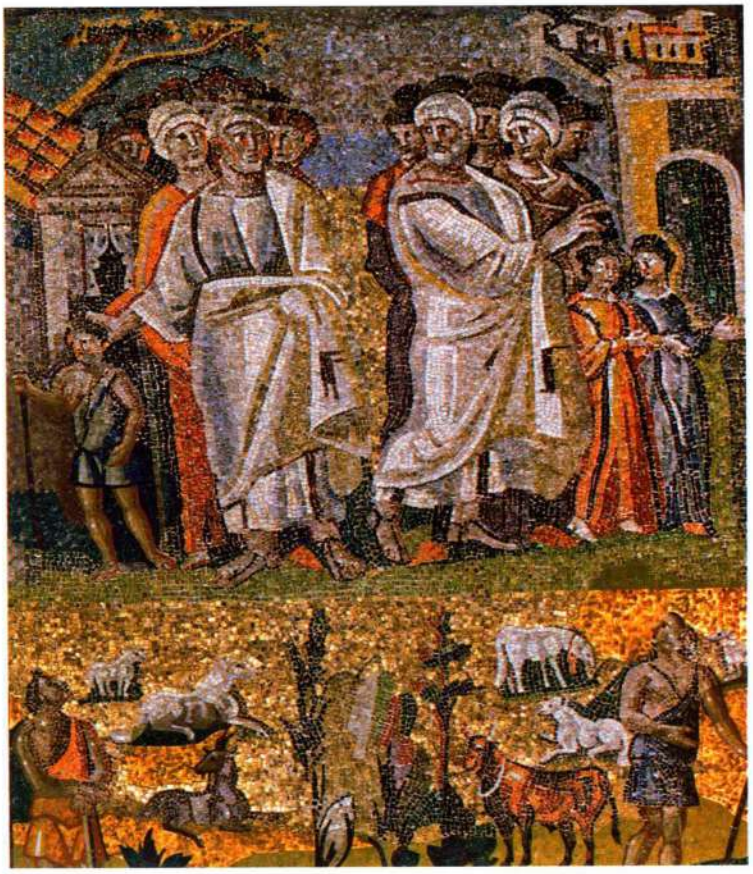


图 8.17　《罗得与亚伯拉罕分离》和**《风景中的牧羊人》**（*Shepherds in a Landscape*）。镶嵌画。罗马庄严圣母教堂

画，画中的牧羊人身在一片绿地上，而他们的羊儿仿佛身处岛屿，飘浮在金色的背景中。

庄严圣母教堂和其他类似教堂中的镶嵌画作品的图像来源是什么？这些镶嵌画当然不是最早描绘《圣经》场景的作品。某些题材，如最后的晚餐，可以在地下墓窟壁画中找到原型，但约书亚（Joshua）的故事等其他题材可能出自插图手稿，因为这些手稿便于携带，就被艺术史家考证为重要范本。

插图书籍 因为基督教的基础是《圣经》所揭示的天主圣言，所以自称为圣书子民的早期基督教徒大规模资助《圣经》复制活动。最早的《圣经》绘本是什么样子？因为书本易损坏，所以关于它在中世纪之前的发展过程，我们只掌握了间接证据。它起源于埃及，鼻祖是用纸莎草制成的卷轴，外形像纸，但更易碎（见第 73—74 页；图 3.40）。纸莎草卷轴在整个古代都有生产。直到公元前 2 世纪的希腊化末期，才出现了一种更好的材料。这就是**羊皮纸**（parchment，漂白的兽皮）或**犊皮纸**（vellum，一种以质地细腻而著称的兽皮纸），两者的使用寿命都远远超过了纸莎草纸。它们足够坚韧，可以皱而不破，因此可以制作我们今天所知的装订书，在技术上称为**抄本**（codex），出现于 1 世纪末。

在 2 世纪至 4 世纪之间，犊皮纸抄本逐渐取代纸莎草卷。这一变化对书籍插画艺术产生了重要影响。卷轴插图大部分是线描画，因为在铺卷过程中，一层层颜料很快就会开裂脱落。虽然羊皮纸和犊皮纸比纸莎草纸要强韧，但它们也是易损坏的材料（见第 251 页的艺术史家的观点）。不过，抄本中可以使用金色等鲜艳色彩。因此，书籍插图，或我们常说的**手抄本彩饰**（manuscript illumination），就可以成为壁画、镶嵌画和木板绘画的小型对应本。但有一些疑问仍未得到解答。书籍彩饰是何时何地发展起来的？发展得有多快？是否大部分是《圣经》、神话或历史题材吗？卷轴被抄本取代的程度如何？

现存最早的《圣经》绘本之一是一册 5 世纪初的残本，称为《奎德林堡〈圣经〉残本》（*Quedlinburg Itala*，图 8.18）。这个残本原属于一本绘有插图的《列王纪》（《旧约》39 卷之一），据计算，这本《列王纪》原有 60 余幅插图，每幅图可能包括多个场景。图示的这**书页**（folio，单张手稿）有四个场景，描绘了扫罗（Saul）在打败亚玛力人（Amalekites）之后与撒母耳（Samuel）会面（《撒母耳记上》15:13–33），每个场景都围以边框，强调构图的总体统一性。雾气弥漫的风景、建筑元素以及天蓝色和粉色背景都使我们想起庞贝壁画中那种古罗马传统的空气幻觉主义技法（见图 7.55）。

这个残本破损严重，剥落的颜料下露出了写给艺术家的文字指示，部分内容是："使先知面朝献祭的扫罗王说话。"显然，艺术家可以自由地用图画来完成这些书面指示，这说明插图没有任何范本。

有一个事实十分有趣：与奎德林堡残本画家在同一个罗马**缮抄室**（scriptorium，一种用于抄写抄本并为绘制插图的工作室）里工作的有一名为维吉尔的《埃涅阿斯纪》（*Aeneid*）和《农事诗集》（*Georgics*）绘制插图的艺术家，这些插图被称为《梵蒂冈的维吉尔抄本》（*Vatican Vergil*），因其现藏地而得名（图 8.19）。我们很可能会问，这是否证明非基督教艺术家为基督教赞助人工作？基督教题材中使用了多少异教主题，或异教题材中使用了多少基督教主题？

与奎德林堡残本一样，《梵蒂冈的维吉尔抄本》反映了古罗马的幻觉主义传统，在风格上与同时代的庄严圣母教堂的镶嵌画联系密切。图画以粗边框与书页的其余部分隔开，像一个窗口，风景以粉色和蓝色天空衬托，与《奎德林堡〈圣经〉残本》中的手法类似，而且我们在风景中发现了深度空间、透视法和光影变



图 8.18 《列王纪》场景插图，出自《奎德林堡〈圣经〉残本》，约 425—450 年。犊皮纸蛋彩画，30.5 × 45.8 厘米。柏林国家图书馆（Staatliche Bibliothek）

科顿藏书火灾

抄本是易损坏的艺术品。它们是用羊皮纸或犊皮纸制作的，这些都是有机材料，所以过于干燥、湿度过大或虫蛀都容易损坏抄本。流行和使用率高的抄本会被撕破或磨薄。甚至在今天，商人们也常把抄本裁开，因为单页比整本更容易卖出，而且收益更大。将旧抄本的羊皮纸用于各种新用途也并不罕见，如作为灯罩或其他装饰物。考虑到它们容易损坏，有如此多珍贵的抄本存世就十分不寻常。

烧毁罗伯特·布鲁斯·科顿爵士（Robert Bruce Cotton，1571—1631年）藏品的那场火灾最深刻地证明了抄本的脆弱。科顿是古物家协会的创始者之一，除了抄本，他还收集簿册、其他艺术品和钱币。科顿的抄本藏品中有作于1000年左右的盎格鲁撒克逊诗歌《贝奥武甫》（*Beowulf*，见第314页）的孤本、《林迪斯法恩福音书》（见图10.6）和《乌得勒支诗篇》（见图10.15）。

1700年，科顿的后嗣将其藏书捐给英国，1729年，它们被转移，因为旧的那座存放建筑被认为不安全。怪异的是，两年后，新存放地不幸失火，焚毁了许多抄本。第二年写成的一份报告中记录着，在原有的952部抄本中，有114部“丢失、烧毁或完全损坏”，98部损坏严重。在那98部中有一部5世纪的《旧约·创世纪》抄本，用希腊语书写，可能抄写于亚历山大港，以插图数量多、质量高而著称。它是早期基督教最重要的作品之一。抄本原有221张书页，包括约339幅彩色插图，只有129张残页保存下来。艺术史家库尔特·魏茨曼（Kurt Weitzmann）和赫伯特·凯斯勒（Herbert Kessler）已对抄本作了详尽而令人信服的描述性复原，但不管他们的分析多么精彩，这些彩色插图原作的损失还是无法计算的。

《科顿创世纪》（*Cotton Genesis*）的命运令艺术史家深感痛心，因为它是仅有的两部已知内容完全为《创世纪》的抄本之一。另一部是《维也纳创世纪》（见图8.35）。人们争论为何要在艺术表现中如此关注《创世纪》，若没有《科顿创世纪》中遗失的那些书页作为证据，就难以证实引发这种争论的种种猜测（现存的《维也纳创世纪》也是仅有约24张单页的残本）。约翰·罗登（John Lowden）认为，两部《创世纪》抄本都非常珍贵，教会早期关注对抗异教，后来开始转向支持正统基督教教义，这两部抄本正是当时的实验性尝试。在罗登看来，《科顿创世纪》可能是一本基督教正统指导手册。

对于艺术史家，另一项损失是关于抄本在图像和母题转变中所起作用的资料。我们知道，13世纪初，《科顿创世纪》在威尼斯，是威尼斯圣马可教堂中一系列镶嵌画的范本。如果我们能见到《科顿创世纪》的原貌，就会更容易理解起源于早期基督教的观念代代相传的方式和过程。

烧焦的抄本几乎刚刚冷却，人们就开始试图修复一些科顿抄本，保存不适合修复的残本。1753年，科顿藏书成为新建大英博物馆最早的藏品之一，在此之后，这些努力的力度加强了。近来，学者运用现代科技研究了一些科顿抄本。用一束光纤光（fiber-optic light）从背面照抄本单页，原本模糊的字迹就清晰可见了。计算机成像技术也被用来还原一些抄本中遗失的字母。不过，像《科顿创世纪》这样的抄本，其鲜活美感或艺术完整性恐怕难再还原。知道抄本描绘了什么题材是一回事；能够看到和欣赏1600多年前抄写员和艺术家的工作成果就完全是另一回事了。

幻的痕迹。漂亮的字母与这幅插图构成了平衡，它们像窗帘悬在书页上部。

《奎德林堡〈圣经〉残本》和《梵蒂冈的维吉尔抄本》中的幻觉主义技法让我们想起罗马辉煌时期的艺术品，同时代的庄严圣母教堂有许多建筑特征具有古典之风，这些都并非偶然。所有这些作品在罗马创作时，这座城池正面临直接的威胁；强调罗马往昔的

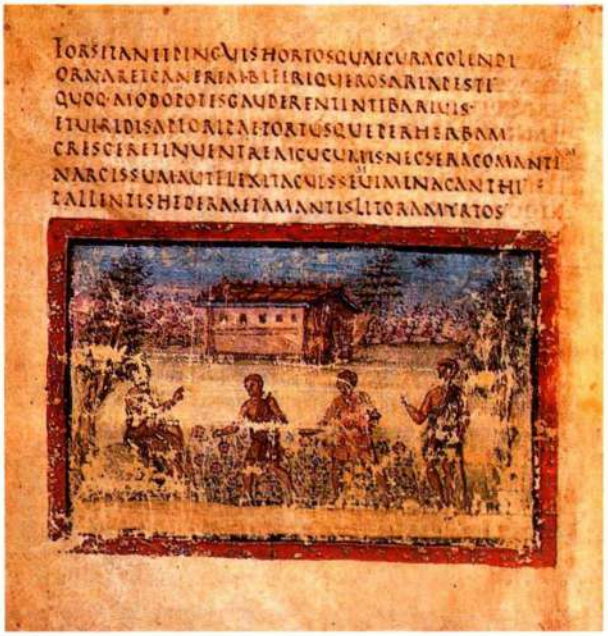


图8.19 《梵蒂冈的维吉尔抄本》中的小型画。5世纪初。犊皮纸蛋彩画，21.9×19.6厘米。罗马梵蒂冈图书馆



图 8.20 《朱尼乌斯·巴苏斯石棺》。约 359 年。大理石，1.2×2.4 米。罗马圣彼得加比多里诺历史博物馆（Museo Storico del Capitolino di San Pietro）

荣耀或许是艰难时世中的慰藉。然而，政治现实却背离了艺术家和赞助人的宏愿。410 年，罗马被西哥特人（Visigoths）洗劫，而且如前所述，西罗马的帝都不断北迁，先是迁至米兰，最后定在拉文纳。

雕塑 我们已经看到，基督教地位的提高对艺术生产产生了深远影响，将原本素朴民间的基督教艺术搬上了公开和官方的舞台。早期基督教建筑及其装饰依赖罗马帝国传统，因此开始显示出越来越强的雄浑厚重效果，早期基督教雕塑也变得更加引人注目。这在一具精美的早期基督教石棺《朱尼乌斯·巴苏斯石棺》（*Sarcophagus of Junius Bassus*）中表现得很明显。

石棺雕刻富丽（图 8.20），是为一个罗马高官制作的，他死于 359 年，享年 42 岁，并且铭文中说他“新近受洗”。石棺正面雕出立柱，分为 10 格，混合了《旧约》和《新约》场景。上层从左至右是献祭以撒、圣彼得被囚、基督升座位于圣彼得和圣保罗（St. Paul）之间，以及耶稣在庞修斯·彼拉多（Pontius Pilate）面前，最后一个场景由两格组成。下层是约伯（Job）受难、亚当和夏娃受诱惑、耶稣入耶路撒冷、但以理（Daniel）在狮穴中，以及圣保罗殉道。

显然，若一位国家要员通过铭文和画像宣告自己对基督教的信仰，那就说明基督教的地位改变了。彼得和保罗是罗马城真正的官方圣徒（在罗马城中，每位圣徒都有一座大的公堂式纪念教堂），对他们的描绘可与朱尼乌斯·巴苏斯作为高级政府官员的角色联系起来。每一层的中央场景都有基督出现，这种位置安排也具有权威性。在上层正中，升座的基督双脚踩着一个化为人身的科鲁斯（Coelus），他是罗马信仰中的天空之神，他还一边向门徒分发律法。这样，他就取得了皇帝的形式特权，以及作为皇帝代理人的地方长官的特权。在这一格下方，他胜利进入耶路撒冷。与最早的基督教雕像，如老圣玛利亚教堂石棺相比，此处的基督是直接刻画的，而非仅仅通过暗指来表现，他的帝王性也因此得以强化。但以理在狮穴中、献祭以撒，以及亚当和夏娃都是早先在地下墓窟画像中出现过的主题。对基督和希望被神拯救的全体基督教徒来说，但以理的获救都是一个典范；亚伯拉罕愿意牺牲自己的爱子以撒，正如上帝愿意牺牲自己的独子，同时还涉及经由神恩获得的救赎；亚当和夏娃指的是原罪，正因由原罪才有后来的基督献身之死及其复活。如此一来，旧的解释方法就结合了新的基督教表现方法，即体现基督教的重要社会作用，尤其是通过强调基督的帝王性。

石棺的风格也依赖帝国传统。这在石棺表现出的古典风格元素中最为明显，例如在中空的深龛内放置人像，这些人像颇具希腊罗马雕塑的庄重。其他古典风格特征包括人物分配重量的置力方式、展现身体线条的衣饰，以及叙事的清晰性。但在这个古典的表象下，我们看到的是长着硕大脑袋的木偶般的人体，气氛凝滞的场景，似乎是要表现戏剧性行为。事件和人物仿佛不再打算讲述自己的故事，而是要使人想到更大的象征意义，它们正是统一在这种意义之下。

《朱尼乌斯·巴苏斯石棺》对古典形式的依赖提醒我们，早期基督教艺术兴起于整个地中海盆地，那是我们视为古典世界的地区。在耶稣死后的头5个世纪里，这片地区的艺术在内容和风格上多少达到了统一。但政治和宗教分裂愈演愈烈，开始影响艺术生产，所以可以允许另一个基督教艺术分支的产生或（可能更准确地说）发展。我们称之为拜占庭艺术。

大事年表

319—329年——修建旧圣彼得教堂
330年——君士坦丁堡成为罗马帝国首都
4世纪90年代——圣奥古斯丁的《忏悔录》
395年——罗马帝国分裂成东西两半
402年——霍诺里乌斯将西罗马帝国首都迁至拉文纳
5世纪初——在拉文纳兴修加拉·普拉奇迪娅墓庙和东正教洗礼堂

拜占庭艺术

早期拜占庭艺术

在早期基督教艺术和拜占庭艺术之间没有明显的地理或年代界线。在6世纪以前，西罗马和东罗马（一些学者更喜欢称西方基督教和东方基督教）的特点难以区分。在那以前，两大地理区域都对早期基督教艺术的发展做出了贡献。但随着西部帝国败落，文化领导地位有向东部帝国转移的趋势。527—565年，查士丁尼（Justinian）统治东部帝国，文化东移过程也完成。在查士丁尼的资助下，帝都君士坦丁堡也成为艺术中心。查士丁尼本人有着强烈的拉丁倾向，他差一点就成功地重新统一了君士坦丁时期的帝国版图。他资助的大型巨构庄严宏伟，证明他的时代确实如一些人所说是一个黄金年代。

东西方之间的政治和宗教差异也形成了艺术分裂。在西欧，凯尔特（Celtic）和日耳曼民族继承了包括早期基督教艺术在内的古典晚期的文化，但他们将这些文化彻底改头换面。对比之下，东方就没有经历这样的变动。古代晚期文化在拜占庭帝国延续下来，而希腊和其他地中海东部元素也日益凸显，几乎湮没了罗马传统。尽管如此，在拜占庭艺术的发展过程中，传统感仍然起着重要作用。

建筑及其装饰 有讽刺意味的是，数量最大的一批存世早期拜占庭纪念建筑不是在君士坦丁堡，因为这里的早期拜占庭纪念建筑大部分被毁，而是在意大利的土地上，在拉文纳。我们已经知道，拉文纳在5世纪初成为西罗马的帝都。5世纪末，它被东哥特人（Ostrogoths）的国王狄奥多里克（Theodoric）攻占，他曾长期居住在君士坦丁堡，品位也深受其影响。540年，拜占庭将军贝利撒留（Belisarius）奉查士丁尼之命夺取拉文纳，结束了东哥特人对这座城池的统治。拉文纳成为一个总督辖区或首府，成为拜占庭统治在意大利的大本营。因而，拉文纳是晚期罗马帝国转型和分裂的一个缩影。

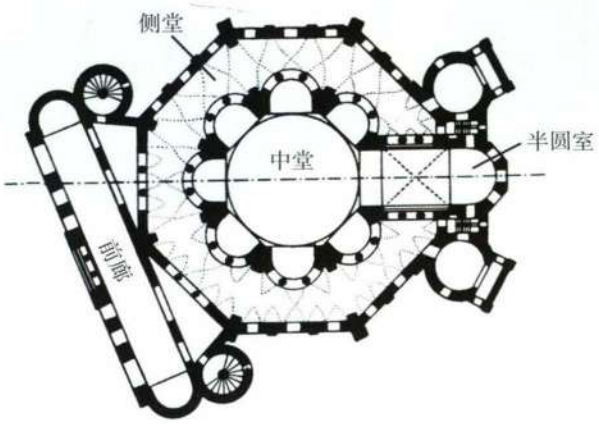


图8.21 圣维塔莱教堂平面图，拉文纳。526—547年

拉文纳的早期拜占庭时期开始于东哥特人统治期间的526年，这一时期最重要的建筑是圣维塔莱教堂（San Vitale）。它主要在6世纪40年代施工，547年完工。它代表了一类主要起源于君士坦丁堡的拜占庭建筑。平面为八边形设计，中心部分为圆形，外有回廊包围（图8.21和8.22），由罗马的圣康斯坦萨

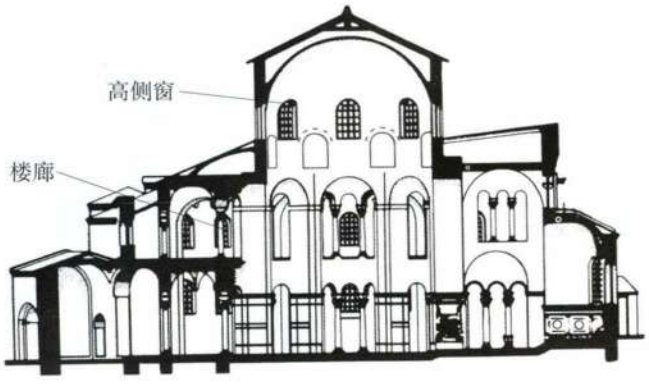


图8.22 圣维塔莱教堂截面图，拉文纳



图 8.23　**圣维塔莱教堂外部**，拉文纳

墓庙（见图 8.7）演变而来，但这座教堂的其他方面显示了东部帝国的影响，在上一个世纪，东部帝国修建了各式各样的穹顶教堂。与圣康斯坦萨相比，圣维塔莱教堂规模更大，空间效果更丰富（图 8.23）。更为特别的是，高侧窗下方中堂墙壁开出了一系列半圆形壁龛，它们与回廊相同，这样就巧妙地把附近的侧堂以一种全新的方式与中堂连接起来（图 8.24）。围绕着中央空间的运动因此而变得活跃，经过装饰的表面似乎跳动起来。侧堂本身还有第二层，即楼廊，可能是妇女专用的。这反映了犹太教等一些东方宗教的习俗，这种做法至今仍在使用。在穹顶的建造过程中使用了空心陶管，使结构变得更为轻巧，这样每一层就能开凿大窗，因此室内光线充盈。

圣维塔莱教堂的设计只残存了些许早期基督教公堂式教堂纵轴布局的痕迹：朝东有一个用于摆放祭坛的交叉穹顶隔间，背后是半圆室；另一面则有一座前廊。东方人为什么喜欢与公堂式教堂如此不同（与洗礼堂和墓庙迥然不同）的结构，而且这种结构从西方的角度看非常不适用于基督教仪式？公堂式设计不是得到了君士坦丁本人的支持吗？学者们提出了许多假设，其中有实用原因，也有宗教和政治原因。这些原因都有可能，但没有一个能令人完全信服。无论如何，从查士丁尼时代起，集中式穹顶教堂就彻底统治了东正教世界，正如公堂式设计过去完全统治中世纪西方建筑一样。

圣维塔莱教堂前廊的位置偏斜不对称，这一点从未得到充分的解释，但或许能帮助我们理解整座建筑是如何起作用的。有些人提出，前廊是要与中庭平行，而中庭的轴线受到建筑选址的限制。其他人则认为设计者是有意为之，意在强调教堂由外向内的过渡。不管是什么原因，观者要进入这座建筑就必须不断更改行进方向，或向右移，或向左移，如此方能与主半圆室保持在一条直线上。进入教堂的路线变更是不定的，几乎会让人迷失方向，从亮堂的前廊区走到阴暗的回廊，然后进入高耸明亮的穹顶中央空间，这一过程加强了迷失的效果。通过物质世界进入精神世界对礼拜来说至关重要，教堂通过分隔外界与内部空间清晰地表现了这一过程。



图 8.24　**圣维塔莱教堂内部**（从半圆室看），拉文纳

内部装饰奢华，正与其内部的复杂结构相契合。圣维塔莱教堂与拜占庭宫廷的联系表现在祭坛两侧两幅醒目的镶嵌画中（图 8.25 和 8.26）。它们描绘的是查士丁尼及其皇后狄奥多拉（Theodora）在官员、本地教士和宫女陪同下准备进入教堂，仿佛它是一座皇宫礼拜堂。这些大型镶板的设计很可能来自一座皇家工坊，我们在画中发现了一种理想的美，与 4 世纪

大事年表

451 年——匈奴王阿提拉入侵欧洲
476 年——拉文纳落入东哥特人之手
525—565 年——查士丁尼统治东罗马帝国
540 年——东哥特人对拉文纳的统治结束
558 年——为君士坦丁堡的圣索菲亚大教堂修建更高的穹顶
726 年——偶像破坏论战开始



图 8.25　《皇帝查士丁尼及其侍从》（*Emperor Justinian and His Attendants*）。约 547 年。镶嵌画。拉文纳圣维塔莱教堂



图 8.26　《皇后狄奥多拉及其侍女》（*Empress Theodora and Her Attendants*）。约 547 年。镶嵌画。拉文纳圣维塔莱教堂

和5世纪艺术中那种矮胖、头大的人像非常不同。人物身材颀长，双脚很大，瓜子窄脸几乎都被一双大眼占据。他们似乎只能做一些仪式性的手势，展示华丽的服装。没有任何活动或变化的迹象。由绿色的地面暗示的时间和尘世空间维度不见了，取而代之的是以金色来世背景表现的永恒的存在。因此，画中以正面观描绘的庄严人物似乎属于凡间的宫廷又属于天庭。修长身材使人物具有一种无声的高贵气质，与圣维塔莱教堂神秘的内部空间相应。

这些镶嵌画表达了政治权力与精神权威的结合，这种结合反映了拜占庭皇帝的“神圣王权”，并将这对皇家夫妻尊为教堂施主。镶嵌画中的人物看起来就是在参加礼拜仪式，尽管皇后和皇帝实际上远在千里之外。在狄奥多拉的斗篷边缘上，绣着东方三博士带着礼物去朝拜圣母玛利亚和刚出生的耶稣的场景，这对皇家夫妻也像他们一样带来了祭品。查士丁尼带的是面包，狄奥多拉带了一个圣餐杯，无疑指的是圣餐和耶稣牺牲自己的血肉来拯救人类。皇帝身边有12个随从，对应基督的十二使徒。另外，描绘查士丁尼的方式使我们想起第一位基督教徒皇帝君士坦丁：查士丁尼的盾牌上有基督姓名的首字母，将他对拉文纳的征服等同于君士坦丁得到神启所取得的胜利，正是因为这次胜利才有了君士坦丁堡的创建，而查士丁尼就是君士坦丁堡御廷的继承人。

在君士坦丁堡现存的查士丁尼统治时期纪念建筑中，迄今为止最重要的是圣索菲亚大教堂（Hagia Sophia，即圣智教堂［Church of Holy Wisdom］，图8.27和8.28）。原址的第一座教堂是君士坦丁下令修建的，但532年发生了一场暴乱，险些迫使皇帝退位，教堂也在暴乱中被毁，不过皇帝马上重建了教堂，显示其皇权的延续。圣索菲亚大教堂只用了5年就完工了，它名声卓著，其建筑者也得以留名青

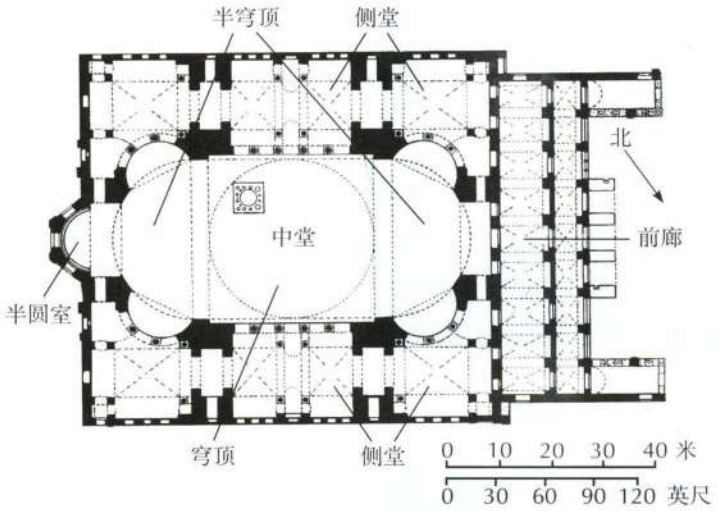


图8.27 特拉列斯的安特米乌斯和米利都的伊斯多鲁斯：**圣索菲亚大教堂平面图**，伊斯坦布尔。532—537年（根据V. Sybel的图绘制）



图8.28 **圣索菲亚大教堂外部**，伊斯坦布尔



图 8.29　圣索菲亚大教堂内部，伊斯坦布尔

凯撒利亚的普罗科庇厄斯（6世纪）

选自《建筑》

普罗科庇厄斯是皇帝查士丁尼在位时期的一位史学家，他就查士丁尼在拜占庭帝国各地兴建的防御工事、水道、教堂和其他公共建筑写了一部书（约550年）。此书开篇介绍了其中最著名的圣索菲亚大教堂（见图8.27–8.32）。

皇帝不计代价，从全世界招募工匠。工程学中最博学的特拉列斯的安特米乌斯帮助皇上实现其热情，他管理建筑工人，提前准备施工计划。与其合作的是另一位工程师，名叫伊斯多鲁斯（Isidore），是米利都人。

于是教堂被造就成一个美丽非凡的奇观，目睹者觉之惊人，耳闻者认为全然无法置信。它的庞大体积与和谐比例巧妙结合，恰到好处，因为它比普通［建筑］更壮丽，比庞大的建筑更雅致；它充盈着闪耀的阳光。你可以说［内部］空间不是被外面的阳光照亮的，而是由内而外放射光芒，整座圣殿沐浴着丰沛的光。教堂中部升起四座人造高地，称为墩柱，两个在北，两个在南，每一对之间有圆柱四根。这些墩柱建得极高。当你看到它们时，你会以为它们是陡峻的山峰。墩柱支撑着四个拱，形成一个正方形，拱端两两相合，固定在墩柱顶部，拱身高耸。其中两拱分别朝向旭日和落日，悬浮空气之上，另外两拱下方还有某种构件和相当高的圆柱。拱上方的结构围成一圈。圆圈之上是一个巨大的球形穹顶，使建筑显得格外美丽。它仿佛不是建在磐石之上，而是被那串金链挂在空中，覆盖了下方的空间。所有这些元素在半空中不可思议地结合在一起，相互悬吊，只由邻近的构件支撑，造成了一种统一且极不寻常的和谐，虽然不允许观众的目光在任何一个元素上多作停留，但每个细节都很容易吸引人们的视线。所以常常是移步换景，观者也很难挑出他们最喜欢的元素。不管他们怎样关注某一方面，皱紧眉头逐个研究，他们也无法理解其技艺，在离开教堂时，他们总是对这令人困惑的奇景大感钦佩。

SOURCE: *THE ART OF THE BYZANTINE EMPIRE, 312–1453: SOURCES AND DOCUMENTS*, BY CYRIL MANGO (UPPER SADDLE RIVER, NJ: PRENTICE HALL, 1ST ED., 1972)

史：几何学家以及静力学和动力学理论家特拉列斯的安特米乌斯（Anthemius of Tralles）；教授物理学、写作穹顶技术著作的米利都的伊斯多鲁斯（Isidorus of Miletus）。穹顶在558年的地震中倒塌，后来根据伊斯多鲁斯侄子的设计建了一个更高的新穹顶。土耳其人1453年占领君士坦丁堡之后，教堂改为清真寺。土耳其人在其外部加上了四个宣礼塔和更多扶壁（见图8.28），并在内部添加了写有伊斯兰教祷文的圆饰（图8.29）。20世纪，这座建筑被改建成博物馆，大部分被白色涂料覆盖的镶嵌画装饰重见天日。

圣索菲亚大教堂沿用早期基督教公堂式教堂的纵轴布局，但中堂的主要特征是空间广大，接近方形，上覆巨大穹顶（见图8.27）。每一端都有半穹顶，因此中堂像一个大椭圆形。与半穹顶相连的是半圆室，它们带有开放的**连拱廊**（arcade），即连续的拱门，与圣维塔莱中的拱廊相似。因此可能有人会说，圣索菲亚的穹顶被放在一个中央空间之上，同时又插在一个一分为二的集中式教堂正中。穹顶由四个拱券支撑，重量由此传送到方形空间四角的墩柱上，墩柱是一种大的直立支撑结构。这样一来，拱券下方凿出窗洞、饰有金色镶嵌画的墙就没有任何承重作用了，只是充当帐幕。从由拱形成的方形空间过渡到穹顶的圆边，这一过程是由称为**穹隅**（pendentive）的球面三角完成的（图8.30）。因此，我们称这个整体为穹隅穹顶。此外，当时还开发出了建造穹顶的一项新技术，即使用嵌在灰泥里的薄砖。相比将穹顶放在一个圆形或多边形基座上（如在万神殿［见图7.39］那样），穹隅和薄砖造出的穹顶更高、更轻巧、更经济。

我们不知道穹隅穹顶是何时何地发明的。圣索菲亚大教堂是已知大规模运用穹隅穹顶的最早例证，而且此类穹顶有着持久的影响力。它成为拜占庭建筑以及后来的西方建筑的一个基本特点。圣索菲亚大教堂设计大胆，无怪乎其建筑师没有被形容成建造者，而是以数学和物理学知识闻名的理论科学家。它外观宏伟，四平八稳，像一个大土丘，级级爬升，一直达到56米高，比万神殿还高12米，所以，它的穹顶虽然直径稍小（34米），却在城市背景中显得更加突出醒目。

一走进圣索菲亚大教堂（见图8.29），一切重量感都消失了。空无一物，唯有一个膨胀的空间，半圆室、穹隅和穹顶本身就像一面面鼓起的风帆。558年倒塌的第一穹顶不像现在的穹顶那么陡，所以我们能够想象，最初教堂内形状和表面的膨隆感比现在还

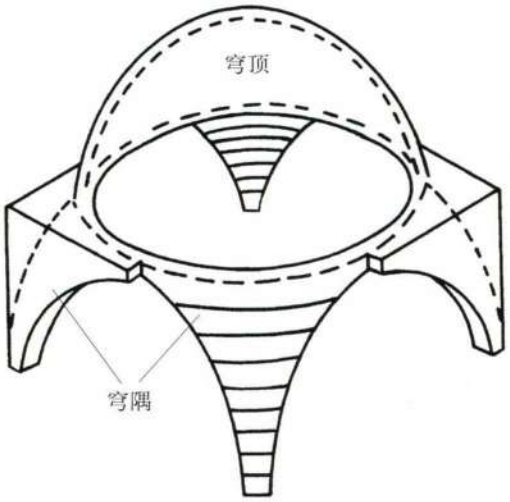


图 8.30　穹隅穹顶

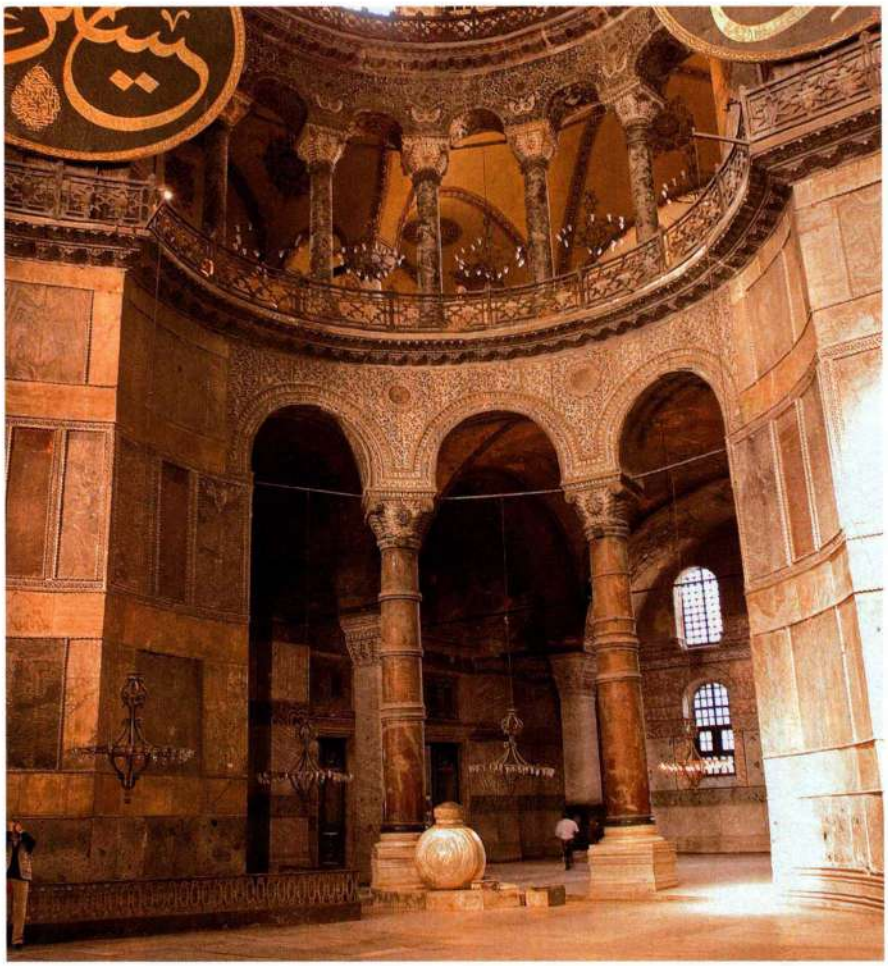


图 8.31　**连拱廊和柱头**，伊斯坦布尔圣索菲亚大教堂

要强烈。早期基督教建筑形成的美学标准在这里发展到了一种更为壮丽的新维度。光线的作用比以往更加重要。穹顶似乎在飘浮，当时人们将其描述为“光芒四射的苍穹”，因为它的下方就是一排密密的窗户；真实光和反射光似乎把穹顶与支撑它的拱券分隔开了。中堂的墙上开了大量窗洞，其效果颇似透明的镂花窗帘。镶嵌画的金光一定使这个“非现实的幻象”更为完满。这种“幻象”的意图明显。正如查士丁尼的宫廷史学家普罗科庇厄斯（Procopius）所述：“人们无论何时进入这个教堂做祷告，他们都会马上理解，这件杰作并非出自任何人力或技巧，而是依靠上帝的影响。于是他们的精神仰望上帝并得到升华，他们感到主并不遥远，而且一定十分喜欢住在这个主亲选的地方。”（见第 258 页的*原始文献*。）我们甚至在**线脚**（molding）和柱头等装饰细节中也能感受到这种新的美学标准（图 8.31）。涡卷饰、莨苕叶饰和类似装饰都是源自古典建筑的母题，但它们在这里的效果截然不同。墩柱使用纹饰繁复的黄蝴蝶大理石贴面，减弱了实体感。柱头不再积极缓冲重量对柱身的压力，而是变得像一个用浆洗花边编成的镂空篮子，精致的表面图案掩盖了石料的致密坚硬。这些结构性元素的装饰与承重功能产生了对比，使观者更加不辨方向，从侧堂或楼廊看向建筑内部，这种效果会更加强烈（图 8.32）。事实上，在宗教礼拜仪式中，大多数会众是聚集在那两个地方，无缘领略整个建筑。

希腊罗马建筑的指导性原则是表现对立力量的平衡，颇似古典雕塑的对立平衡。其结果是对积极和消极元素的有力展示。相比之下，拜占庭建筑，从某种程度上说也是早期基督教建筑，其物质结构都服务于创造非物质空间。墙和穹顶看似没有重量的贝壳，它们的真实厚度和坚度被隐藏起来，而不是被强调。镶嵌画的光辉完成了这虚幻的幻象，使这些室内空间的精神达到完美。



图 8.32　圣索菲亚大教堂内部（从南侧廊看向西北方向），伊斯坦布尔



图 8.33　《征服者查士丁尼》。约 525—550 年。象牙，34.2 × 26.8 厘米。巴黎卢浮宫



图 8.34 《**天使长米迦勒**》，双联板中的一扇。6 世纪初。象牙，43.3 × 14 厘米。伦敦大英博物馆

雕塑 除建筑装饰和一些石棺外，早期拜占庭雕塑主要是以象牙和银为材料的浮雕，这些浮雕大量存世。雕工精美的双联板《征服者查士丁尼》（*Justinian as Conqueror*）颇显古典遗风，纪念的是皇帝在意大利、北非和亚洲取得的胜利（图 8.33）。这一主题以基督教的语言再现了《第一执政奥古斯都》（见图 7.16）护胸甲上的寓言性场景。胜利女神的形象两次出现：一次在皇帝右上方，另一次是一尊小雕像，被左边的罗马军官托在手中，右边佚失的嵌板上一定也有一个相同的形象。斯基泰人（Scythians）、印度人甚至狮子和大象象征着查士丁尼征服的土地，他们都来朝见进贡，而一个大地化身的人支撑着查士丁尼的脚，象征着皇帝一统世界。他作为凯旋将军和帝国统治者的身份得到了基督来自天国（请注意太阳、月亮和星星）的祝福，基督的形象刻在一个大圆饰里，由两个天使一左一右托举着。查士丁尼的战马向前奔腾，皇帝的大头和凸起的五官也充满了同样的活力。他与《马可·奥勒利乌斯骑马像》（见图 7.21）中的那个沉静哲学家形象大相径庭，虽然骑马像是这幅雕像的源头。

象牙浮雕《天使长米迦勒》（*The Archangel Michael*，图 8.34）也属于查士丁尼时期，但它借鉴了更早的古典牙雕。雕板可能原有一对，佚失了刻有查士丁尼的那一块，他被认为是这件作品的订件人。上方的铭文中有以下祷文："收下这些礼物，得悉原因后……"其余部分可能在佚失的那片上，内容是恳求饶恕牙雕物主之罪，显然表现的是皇帝的谦恭。无论如何，这件牙雕肯定是约 520—530 年在君士坦丁堡的一个皇家工坊制作的。

威严的天使长由希腊罗马艺术中带翼的胜利女神演变而来，甚至包括显出四肢柔软线条的衣料（见图 5.49），也让人想起牙雕饰板《征服者查士丁尼》上的胜利女神（见图 8.33）。古典风格在此已成为一种表现基督教内容的有力工具。天使所宣告的力量不属于今世，他也并非身居尘世。他所占据的壁龛失去了一切三维真实性。天使长与它的关系纯粹是象征性和装饰性的，因此，就双脚在台阶上的位置来看，他似乎是悬空而非站立。从脚踝以下的部分看，他好像位于立柱之间，但他的双臂和翅膀却在立柱前方。正是这种通过和谐形式表现出来的灵魂离体令天使长米迦勒的存在如此令人信服。一个以写实方式表现的实在的人体却处在一个实际上不可能存在的奇异环境中，其中的矛盾将这件作品与查士丁尼时期的其他艺术品联系起来，例如以坚固的结构来创造缥缈空间的建筑。

插图书籍　早期拜占庭的插图书籍中也能见到经过改造以适应宗教叙事的古典风格。最重要的例子是《维也纳创世纪》（*Vienna Genesis*，图 8.35），其中有《圣经》第一书的希腊语文本，插图画面饱满，类似于我们见过的镶嵌画。白色的高光和紧贴身体的飘逸衣袍使画面跃动起来。此书以银灰色（现已变成黯淡的黑色）书写，在染成紫色的犊皮纸上绘有色彩明丽的小型插图。虽然一些学者认为这个抄本是由君士坦丁堡的一个皇家缮抄室制作，但最近的研究指出，制作地更可能是叙利亚，因为书中有多处地方与产于叙利亚的抄本和现存于叙利亚的一些镶嵌画相似。

图示中的这一页表现了雅各（Jacob）故事中的一些场景。在前景中央，雅各与天使角力，然后接受了天使的祝福。因此这幅画表现的不是单个事件，而是整整一系列的事件。不同场景沿着一条 U 形小



图 8.35　《雅各与天使角力》（*Jacob Wrestling the Angel*），出自《维也纳创世纪》。6 世纪初。染色皮纸，粉彩和银粉，33.6 × 24.1 厘米。维也纳奥地利国家图书馆

路渐次发生，所以空间的推进成了时间的发展。这种方法名为**连续叙事**（continuous narration），最早可追溯到古埃及和美索不达米亚。它以此类小型画形式出现，反映的可能是早期卷轴插图而非抄本插图，尽管这个假设颇有争议。这幅画像一条翻折的檐壁。对于抄本插图来说，连续叙事最节约空间。画家可以把大量场景填入一个很小的空间。连续叙事的图画可以像一行行文字那样来读，而不像一个需要边框的窗户。

圣像　在查士丁尼时期，宗教**圣像**（icon，源于希腊语“eikon”一词，意为“像”）为艺术表现提供了另一个焦点。圣像通常表现的对象是基督、升座圣母或圣徒，是个人和公众用于礼拜的物品。它们从一开始就被当作肖像画，因为这类图画是在基督教早期从希腊罗马的饰板肖像发展而来的。因为它们可能会被视为偶像，所以引发了关于其适用性和权威性的争论（见第 266 页的*原始文献*）。这些讨论与当时论争有关，其核心是基督作为上帝和人的双重性质，即既是精神性的，又是物质性的存在；拜占庭皇帝心安理得地参加了这些论争。支持造像的主要观点之一是，基督曾与圣母一同向圣路加显形，允许他描绘他们在一起的肖像，于是其他基督像或圣母像遵照神的旨意奇迹般地出现在世上。这些“真正”的圣像被认为是后来人类艺术家所绘圣像的范本，因此才出现了一连串的摹本以及摹本的摹本，但艺术史家常因此难以确定这些圣像的年代。

圣像是要作为逼真的画像来教导和启迪崇拜者。因为人们认为基督、圣母玛利亚、圣徒或天使本尊就存在于画像之中，所以相信圣像能够为信徒祷告。它们被认为拥有奇迹般的治疗能力，一些圣像还被带到战场上或高悬城门之上，有效地为信众提供了图腾保护。在形容一幅天使长米迦勒的圣像时，6 世纪的诗人阿加提阿斯（Agathias）写道：“蜡出色地表现了那不可见之人……观者可以直接向天使长致敬（并）颤抖，仿佛他就在面前。双眼激起沉思；通过技艺和色彩，观者心底的祈祷都传给了画像。”

我们对圣像的起源所知甚少，因为大多数早期圣像都被那些认为它们会导致偶像崇拜的人故意毁掉了；所以今天圣像十分罕见。其中蕴含意味尤其令人感慨，因为早期圣像是以**蜡画法**绘制的，即将颜料悬浮在热蜡中，选择这种媒介就是为了使圣像耐久。

现存的许多早期圣像出自埃及西奈山（Sinai）的圣凯瑟琳修道院（Monastery of Saint Catherine），因其处在与世隔绝的沙漠，所以大量艺术品得以保存。圣像《基督》（*Christ*，图 8.36）一般被认为作于 6 世纪，后来又重新绘制。它色彩鲜艳、笔触活泼，显得卓尔不凡。它与希腊罗马肖像画的联系是明显的，这不仅表现在蜡画法的运用上，还表现在基督脸部和颈部的光影渐变上，使人想起同样以蜡画法绘成的古罗马法尤姆妇女肖像（见图 7.49）。基督为正面观，目光坚毅，与观者建立了直接联系，加之脸部造型，惟妙惟肖，表现了我们在众多早期拜占庭艺术品中见过的精神与物质的二元分化。画中的建筑背景上方悬着巨大的金色**光轮**（halo），更加强化了这种二分。墙退入背景中，仿佛是因由光环照耀，也仿佛是为了给基督留出空间。

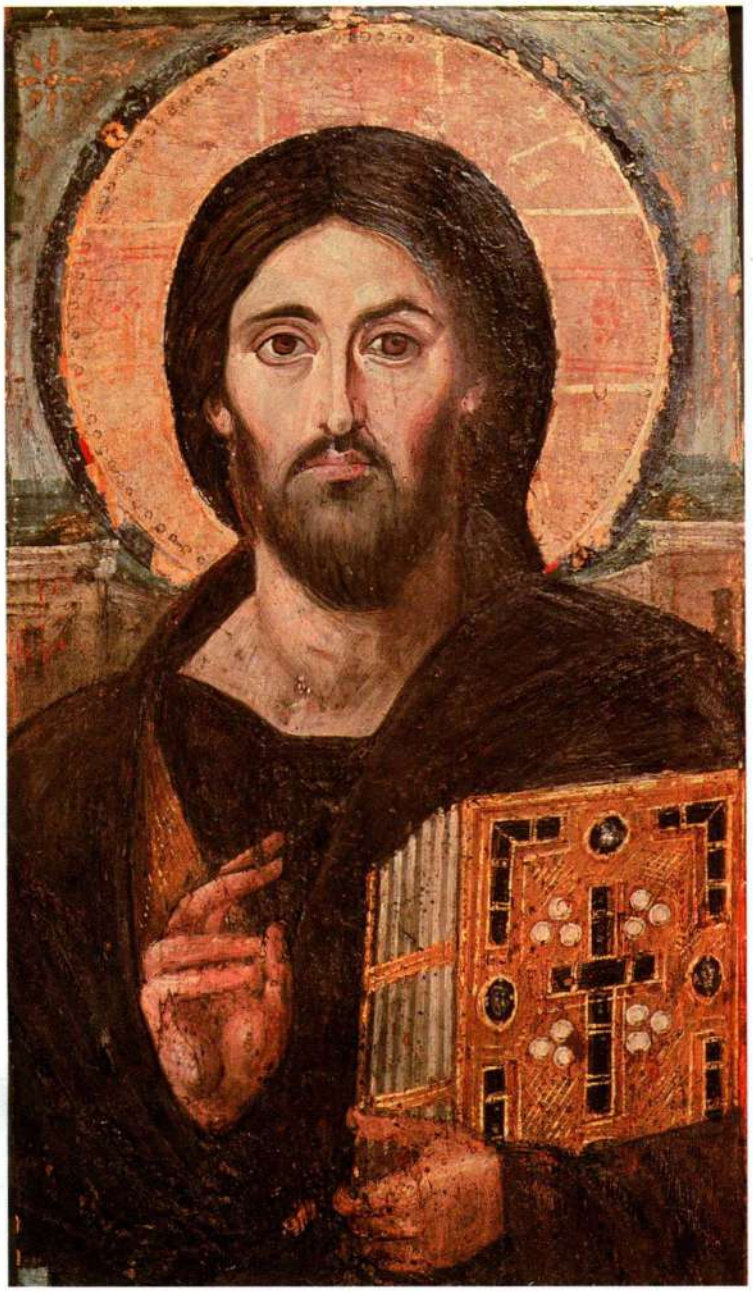


图 8.36　**《基督》**。6 世纪。木板蜡画，84×45.5 厘米。埃及西奈山圣凯瑟琳修道院



图 8.37 《圣母与圣子在圣徒与天使间升座》。6 世纪末。木板蜡画，68.5 × 49.2 厘米。埃及西奈山圣凯瑟琳修道院

圣像《圣母与圣子在圣徒与天使间升座》（*Virgin and Child Enthroned Between Saints and Angels*，图 8.37）之所以引人注目，是因为用了多种风格来表现不同的人物类型。圣母和基督尺寸很大，他们脸部具有立体感，较为细腻地表现了其真实性，而两位武圣徒——左边的可能是圣西奥多（St. Theodore），右边是圣乔治（St. George，或圣德米特里［St. Demetrios］）——姿态僵硬，让人想起圣维塔莱教堂镶嵌画中查士丁尼的侍从（见图 8.25）。他们是典型的早期圣像，但他们的头部相对于木偶般的身体来说太大。后方有两个天使仰望天空，缥缈得近乎空气，都与古罗马画像相似。在保守的圣像传统中，艺术家通常会忠于他依据的各种范本，以保持圣像与宗教人物的相像；但也有可能同一件作品中出现不同风格被认为是合适的，因为所描绘的人物就扮演着不同的宗教角色。例如，圣母的姿势表明，对于拜占庭人来说，圣母是帝王之母，是神之母，而武圣徒僵硬的正面姿势适于表现坚定的宗教卫士。

偶像破坏论战

查士丁尼时代之后，绘画、雕塑和建筑等拜占庭艺术的发展被偶像破坏论战（Iconoclastic Controversy）打断了。这场论战始于 726 年，肇因是拜占庭皇帝利奥三世（Leo III）颁布了一条禁止宗教肖像的法令。论战在两大敌对派别之间持续了 100 多年。以皇帝为代表的偶像破坏者（Iconoclast）主要得到东部省份的

支持，坚持严格执行《圣经》中的造像禁令，因为会导致偶像崇拜。他们希望将宗教艺术限制在抽象符号和植物或动物图形的范围内。他们的反对者即偶像拥护者（Iconophile），以僧侣为代表，主要集中在西部省份，帝国的禁令在那里基本上是一纸空文。支持圣像的最有力论据来自新柏拉图哲学：基督与其形象密不可分，所以对图像表达敬意会传递给基督（见第266页的原始文献）。

这场论战有着深刻根源。从神学上说，它们涉及一个基本问题，即人与基督代表的神之间的关系。而且对许多人来说，圣像已取代圣餐成为表现虔诚的焦点，这令一些人感到不快。从社会和政治角度来说，这场冲突是教会与政府之间的权力之争，虽然两者在理论上统一于皇帝一身。冲突起于拜占庭权威的低谷期，那时崛起的穆斯林大大削减了帝国的疆土。人们认为，利奥皇帝战胜阿拉伯人证明了偶像破坏的正确性，但讽刺的是，阿拉伯人也是偶像破坏者。这场论战导致天主教与东正教之间产生了无法弥合的裂痕，尽管这两大教会从官方角度来说依然是统一的，直到1054年教皇以异端邪说的罪名将东方总主教逐出教会。

如果在帝国全境推行禁止圣像的法令，拜占庭宗教艺术可能会遭受致命打击。的确，法令一出，圣像制造锐减，但没有彻底消失，所以在843年偶像拥护者胜利后，圣像制造又迅速恢复。《赫鲁多夫诗篇》（*Khludov Psalter*，图8.38）就是在那之后不久制作的，地点可能在君士坦丁堡，用在圣索菲亚大教堂中；书中的插图不仅证明了圣像应当得到允许，还将题字标注出来的偶像破坏者比作钉死耶稣的人，他们手中浸满醋的海绵就像用来抹去圣像的工具。

中期拜占庭艺术

虽然我们很少确知在8世纪初到9世纪中叶这段时间，拜占庭艺术传统如何免于消亡，但偶像破坏运



图8.38 《耶稣受难与偶像破坏者》（*The Crucifixion and Iconoclasts*），出自《赫鲁多夫诗篇》。843年之后。犊皮纸蛋彩画，19.5×15厘米。莫斯科国家历史博物馆（State Historical Museum）

原始文献

学者圣西奥多（St. Theodore the Studite，759—826年）

选自对偶像破坏者的第二次和第三次反驳

君士坦丁堡学院修道院的圣西奥多是一位反对偶像破坏的重要圣像维护者。圣西奥多通过分析画像与其原型（所描绘的人）相同和不同这两种情况，驳斥了偶像破坏者关于偶像崇拜的指控。他的一些论点反映了普罗提诺（Plotinus）阐释的新柏拉图哲学理论：感官世界通过流溢与上帝建立联系。

神圣的巴西尔（圣巴西尔大帝［St. Basil the Great］，约329—379年）说："皇帝之像亦称'皇帝'，但不存在两个皇帝，他的权力没有分割，他的荣耀亦未分裂。正如统治我们的权威只有一个，我们所献上的赞美也只有一种，而非多种。因此，给予画像的敬意传给了原型。"同样，我们说基督圣像也叫"基督"，并不存在两个基督；其权力没有分割，其荣耀亦未分裂。献给画像的敬意确实传给了原型。

每个形象都与其原型有关联；天然形象有天然的关联，人造形象有人造的关联。天然形象在本质和外表上都与具有同样特征之物相同：所以基督在神性方面与圣父同一，而在人性方面与圣母同一。人造形象的外表与原型一致，但本质不同，如基督与其画像。因此，存在一种与基督有关联的基督之人造形象。

我们所崇拜的不是形象的本质，而是深印在形象中的原型之形，因为形象的本质并不可敬。我们崇拜的亦非材料，与原型一同被崇拜的是形象的形式而非本质。

如果每个物体都跟自己的影子不可分割，而且没有任何心智正常的人会说物体是没有影子的，相反，我们可以在物体中看出跟随其后的影子，在影子中也能看出居前的物体：这样就没有人可以说基督没有形象，如果主确实有一个外形独特的躯体，相反，我们可以在基督身上看到他暗含的形象，在形象中清楚地看到作为原型的基督。

由于形象甚至在被艺术创造出来之前就潜在地存在，我们总能在基督身上看到其形象；正如我们可以看到始终潜在地伴随物体的影子，尽管没有光照使其显形。

因此，如果基督无法存在，除非他的形象潜在地存在着，而且如果在通过艺术创造出来之前，形象就始终存在于原型之中：那么任何人不承认基督形象通过基督也得到了崇拜，他就破坏了对基督的崇拜。

SOURCE: *ON THE HOLY ICONS*. TR. CATHERINE P. ROTH. (CRESTWOOD, NY: ST. VLADIMIR' S SEMINARY PRESS, 1981)

动似乎使人们重新关注未受禁令影响的世俗艺术。这也许有助于解释为什么中期拜占庭艺术中大量出现了古代母题，这一时期有时被称为第二黄金期。因而偶像拥护者胜利后圣像制造出现了相当迅速的恢复。在偶像破坏运动过后是拜占庭艺术传统以及古典学术和文学的复兴，从9世纪末持续到11世纪。这次复兴的领头人是"马其顿人"巴西尔一世（Basil I），君士坦丁堡大学恢复更显出复兴势头。

插图书籍 古代复兴中一个非常突出的例子是《约书亚卷轴》（*Joshua Roll*，图8.39），10世纪中叶在君士坦丁堡绘制插图。插图描绘了《旧约》英雄约书亚在圣地的胜利，一些艺术史家认为它们暗示了拜占庭人不久前在圣地对穆斯林的军事胜利。但手稿年代是根据风格推断出来的，要把历史事件与之联系起来就会遇到难题。或许手稿只是表达愿景，而不是反映成就。手稿被制成卷轴形式，而这种古老的手稿类型在整整8个世纪之前就已被抄本所取代（见第250—251页），这种形式的选择很不平常。有学者认为这个本子是一部早期卷轴的精确摹本，不管他们是否正确，手稿中勾描而非彩绘的风格，身处山水或城市之中的姿态优雅的人物，都让我们对古代手稿有了一定了解。卷轴是一种过时的、不实用的载体，不管是原作还是摹本，在一项如此繁浩的工程中选用卷轴，就说明了为什么学者将这段时间称作复兴，他们相信复兴的动力大部分来自君士坦丁七世。这位皇帝几乎一直有名无实，因而将全副精力转投艺术和学术。

《大卫作诗篇》（*David Composing the Psalms*，图8.40）是10世纪中叶的《巴黎诗篇》（*Paris Psalter*）中的八幅全页插图之一。这些插图描绘了大卫生平，是《诗篇》的引子，而大卫就被认为是《诗篇》的作者。我们不但看到了类似庞贝壁画（见图7.55）的风景，画中人物也明显借鉴古罗马模式。大卫本人可能会被误认为是用音乐驯服野兽的俄耳甫斯（Orpheus）。他的同伴更令人感到意外，因为他们是与《圣经》毫无关系的寓言人物。大卫身边的年轻女子是音律（Melody）的化身，害羞地藏身立柱背后的是宁芙厄科（Echo），抱着一根树干的男子则是伯利恒山脉的化身。

古典形式有意预示了偶像破坏后的造像复兴，风格在此再次推进了意义。虽然这幅画表现出复古的方面，但还是可以从某些风格特质中看出画作时间较晚，如将占据空间的人物拥挤地组合在一起，以及音律女神双腿处的衣褶使用抽象的锯齿形图案表现。实际上，有人可能会问，尽管发生了偶像破坏运动，有多少古



图 8.39 绘有**《约书亚与基遍特使》**（*Joshua and the Emissaries from Gibeon*）的一页，出自《约书亚卷轴》。约 950 年。犊皮纸蛋彩画，高 31 厘米。罗马梵蒂冈图书馆（Cod. Palat. grec.431）



图 8.40 **《大卫作诗篇》**，出自《巴黎诗篇》。约 950 年。犊皮纸蛋彩画，36×26 厘米。巴黎国家图书馆

大事年表

717—718 年——阿拉伯人包围君士坦丁堡
843 年——偶像破坏论战结束
1054 年——东正教会与罗马天主教会大分裂
1063 年——威尼斯的圣马可教堂动工
1095 年——十字军东征开始

代技法和形式能保存下来，又如何保存下来；也就是说，我们所见到的有多少是来自传统延续而非复兴。

雕塑　正如我们之前看到的，从 5 世纪起，大型雕塑就销声匿迹了。在拜占庭艺术中，大型雕塑随着最后一批帝国肖像一起消失，石刻则几乎完全限于建筑装饰。但小型浮雕继续大量生产，尤其是以象牙和金属制作的浮雕，它们内容、风格和用途各异。《哈巴维尔三联板》（*Harbaville Triptych*，图 8.41）以晚近一位藏家的名字命名，它是一个轻便的象牙神龛，有两面可开合的**侧屏**（wing），是高级官员携带在旅行途中做私人礼拜之用；虽然看来场面宏大，但它的高度还不到 25 厘米。正中雕板的上半部是基督升座，施洗约翰和圣母分列两侧，他们在为人类祈求神恩。这个场景称为**祈求**（deësis），是拜占庭晚近时期创造的主题。下方是五位严格正面观的使徒。只有在三联板侧屏的上层，这一程式才略有变化。在侧板上层武圣徒的姿势中，我们看到了对古典对立平衡的模仿。这有可能是沿袭出自西奈山的《圣母与圣子在圣徒与天使间升座》等早期圣像的手法（见图 8.37），其中不同的人物类型运用不同的表现形式。在这里，武圣徒身姿灵活，与其他宗教人物的优雅矜持形成了对比，但在西奈山圣像中，天使姿势活泼，武圣徒反而显得呆板。

牙雕作品《基督为罗曼诺斯与尤多基亚加冕》（*Christ Crowning Romanos and Eudokia*，图 8.42）中的人物也是姿态文雅庄重，两个人物头上带有光环，他们被上帝选为皇帝和皇后，权威由此得到巩固。这里也出现了风格对立，也许甚至是风格冲突：基督的衣服显露出身体结构，而帝后布满装饰图案的外衣却是僵直硬挺；基督周围空间宽敞，而侧立人物和基督所站高台之间的空间却含糊不清。但与牙雕《征服者查士丁尼》（见图 8.33）一样，虔诚的皇帝与他的上帝之间的关系却表达得很明确，这种关系对双方都有益。这对皇家夫妻在基督前的地位被抬高，让人想起《哈巴维尔三联板》（见图 8.41）上施洗约翰和圣母与基督的关系。

建筑及其装饰　拜占庭的建筑没有一座在规模



图 8.41　《哈巴维尔三联板》。10 世纪末。象牙，24.1 × 28 厘米。巴黎卢浮宫



图 8.42 《基督为罗曼诺斯与尤多基亚加冕》（“罗曼诺斯牙雕”）。945—949 年。象牙，24.6×15.5 厘米。巴黎国家图书馆徽章钱币部（Cabinet des Médailles）

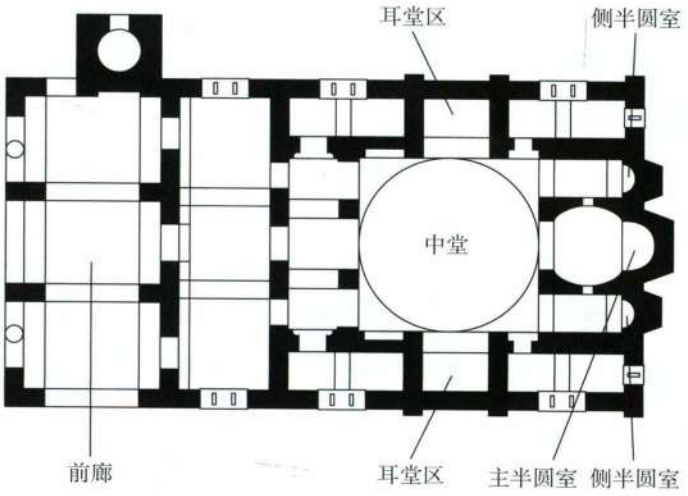


图 8.43 圣母安息大教堂平面图。11 世纪。希腊达夫尼

之上，表现出对拉长的比例的偏爱。但只有在进入教堂后，我们才能充分感受到这种垂直状态。隔间高大狭窄，既创造了一个极具动态的空间，也产生了一种近乎压抑的感觉（图 8.44）。但举目望向穹顶下方的明亮空间，这种压抑感就会大大减弱，因为这个空间将我们向四周和上方牵引（图 8.45）。圣索菲亚大教堂的悬浮穹顶显然是这种形式的概念先驱。

上能匹敌圣索菲亚大教堂。偶像破坏论战之后兴建的教堂最初规模都不大，而且通常是修道院，可能反映了僧侣在反对偶像破坏运动方面所起的重要作用；帝国在君士坦丁堡资助兴建的**修道院**（abbey）要大得多，而且有社会用途，如用作学校和医院。位于希腊达夫尼（Daphni）的修道院圣母安息大教堂（Church of the Dormition）遵循的是中期拜占庭常见的方形内包希腊十字的设计，但一侧加有一条前廊，相对另一侧添了一个半圆室（图 8.43）。其主要特征是将穹顶建在一个**鼓形壁**（drum）上，即四壁呈筒状。鼓形壁使穹顶高耸于建筑的其他部分



图 8.44 圣母安息大教堂内部（朝西），希腊达夫尼



图 8.45　圣母安息大教堂穹顶镶嵌画，希腊达夫尼

达夫尼这座教堂中的镶嵌画属于第二黄金期最优秀的作品。它们展现出古典风格与查士丁尼时期艺术中那种人体美的理想和谐地融为一体。例如，我们可以深切感受到教堂北翼东墙上的镶嵌画《耶稣受难》（*Crucifixion*，图 8.46）的古典特质，但它们又完全是基督教式的。艺术家没有试图创造真实的空间环境，但其构图均衡清晰，令人惊叹。基督崇高的身体和他身旁两个人物雕塑般的高贵同样具有古典之风，与圣维塔莱教堂的查士丁尼和狄奥多拉镶嵌画（见图 8.25 和 8.26）中人物的僵硬姿势相比，他们看起来更显自然优雅。

然而，中期拜占庭绘画对古典的继承最重要的是在情感而非物质。其明证就是艺术家对描绘被钉死的基督即受难基督产生了兴趣。在达夫尼镶嵌画《耶稣受难》里，圣母和圣约翰立于基督两侧。三个人物的手势和表情都表现了一种高贵自持的痛苦。我们不知道这种对救世主人性化的表现最早出现于何时何地，但它似乎是紧随偶像破坏论战之后发展起来的。当然还有几个更早的例子，但它们都不能像达夫尼的《耶稣受难》那样强烈地激起观者的情感。将这种对基督充满同情的态度引入圣像或许是中期拜占庭艺术的最大成就。早期基督教艺术完全不具备这种特点。它强调救世主的神圣智慧和力量，而不是他的舍身赴死。因此，早期基督教艺术家很少描绘基督被钉死于十字架的情景，并且在鲜见的例子中，尽管笔触同样朴实，却不带悲悯。

除了以受难基督作为新的重点之外，第二黄金期还强调基督作为全能的主的形象，在达夫尼穹顶中央的金色背景中就有一幅令人敬仰的（经大量修复）巨大镶嵌画，画中全能的主俯瞰世人（见图 8.45）。全能的主是身兼宇宙审判者和统治者的基督，是包容一切的万有者。这类圣像由蓄须的宙斯形象演变而来。长有胡须的耶稣形象最早出现于 6 世纪，我们已在西奈山圣像（见图 8.36）中见到了一个早期的例子。传统与创新再次成为拜占庭中期艺术成就的标志。

这两幅镶嵌画属于一个范围更大的综合体系，它具有特殊的精神作用（见第二部分末尾附加原始文献）。奥托·德穆斯（Otto Demus）在 1948 年的著作中贴切地将拜占庭中期的教堂，如达夫尼教堂，形容为宇宙，穹顶代表天空，圆拱和**内角拱**（squinches）象征圣地（见图 8.44）。这两种构件与穹隅相似，用来切割正方形的四个角，使下方的方形空间向上方的筒形过渡。圣地下方的墙和支撑结构组成了凡俗世界。所以教堂内就出现了一个水平等级，上升的高度与神圣程度等同起来，人们在建筑中感受到的盘绕向上的吸引力强化了这种等级



图 8.46　《耶稣受难》。镶嵌画。希腊达夫尼圣母安息大教堂



图 8.47　圣马可教堂（空中俯瞰图）。1063 年动工。威尼斯

感。观者在最底层；圣徒在墙和支撑结构上（图 8.44 中可见）；耶稣在圣地的生平事迹在圆拱和内角拱上，包括圣母领报、耶稣诞生、受洗和变容（图 8.45 显示圣母领报场面在左下方内角拱上，其他场景按逆时针方向依次排列）；全能的主在上方的穹顶中（见图 8.45）。所有这些画像阐明了一个东正教信条：道成肉身是对原罪的救赎，也是对死亡的胜利。

在建筑中四处走动，观看表现了基督生平事迹的基督教义组画，这一过程实际上将观者变成了圣地朝拜者，与一种纵向的推动力，即朝向天堂的历程结合在一起。这种印象与西方的公堂式教堂带给观者的感受大不相同，尽管两者都试图通过建筑手段和美学语言来描述精神之旅。在这两种教堂中，在空间中穿行都是达到目标的手段，但两者的运动方式和方向确实差异很大。现存的该时期最大最富丽的教堂是威尼斯的圣马可教堂（St. Mark's，图 8.47 和 8.48），于 1063 年动工，即西方（天主教）和东方（东正教）教会正式分裂仅 9 年之后。这座教堂规模非常庞大，使用了 5 个穹顶，而不是达夫尼教堂那样的单一穹顶，达夫尼教堂中那种古典体系到了这里也必须进行扩充。原址曾有两座同名的教堂；现在这座圣马可教堂仿照了君士坦丁堡的圣徒教堂，圣徒教堂在 532 年暴乱之后由查士丁尼重建，但后来被毁。威尼斯人长期

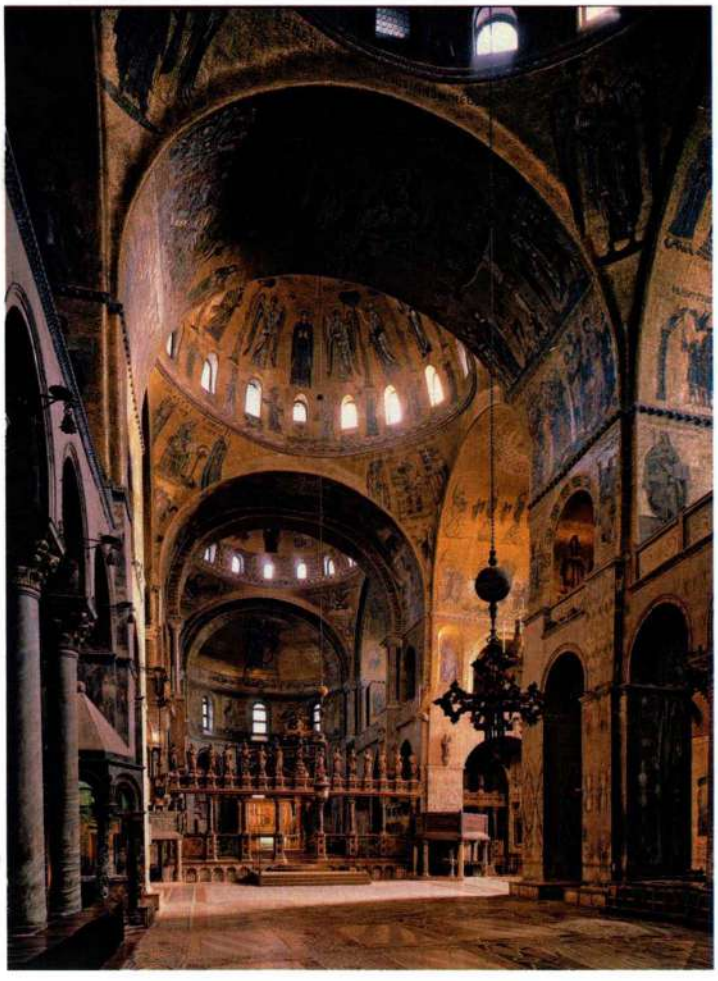


图 8.48　圣马可教堂内部，威尼斯

大事年表

1180—1190 年——蒙雷阿尔大教堂的半圆室镶嵌画
1204 年——第四次十字军东征夺取并洗劫君士坦丁堡
1215 年——英格兰国王约翰签署《大宪章》
1261 年——君士坦丁堡重获独立
1453 年——拜占庭帝国终结

受拜占庭统治，即使凭借自己的力量实现政治和贸易崛起后，在艺术上仍长期依赖东方。他们期望赶超拜占庭帝国尤其是君士坦丁堡，这就证明那个文化和那座城市依然有巨大的影响力。

圣马可教堂强调了希腊十字布局，因为十字四臂都有各自的穹顶。这些穹顶不是建在鼓形壁上，而是被表面镀铜的球状木罩包裹住，顶部有装饰性的**灯笼式天窗**（lantern，小型结构，常用于为下方封闭空间提供光线），这样穹顶就显得更高更醒目（它们成为航海者的绝佳地标）。宽敞的内部表明，圣马可教堂的建筑使用对象是一个大城市的市民，而非达夫尼那样的小教区。

拜占庭风格传到意大利后在当地被称为“希腊风格”。有时它随着君士坦丁堡的艺术品传来，但大多数时候，它是直接由受聘的拜占庭艺术家带来的。在圣马可教堂，拜占庭艺术家和经过他们培训的当地人共同制作了镶嵌画。“希腊风格”出现在西西里的一些华丽的教堂和修道院中。西西里原为拜占庭所有，1091 年，诺曼底人（Normans）从穆斯林手中夺取该岛，随后它与意大利南部统一。诺曼国王自诩可比拜占庭皇帝，为了证明这一点，他们从君士坦丁堡招来一批批镶嵌画家装饰宏伟的宗教建筑。蒙雷阿尔大教堂（Cathedral of Monreale）的镶嵌画（图 8.49）是最后一批拜占庭镶嵌画，尽管其题材的选择和配置很大程度上是西方教义式的，风格上却完全属于拜占庭式。这些镶嵌画覆盖的墙面面积广大，超过了其他以同类技艺装饰的墙面，艺术家修改了人物类型和主题，使



图 8.49　蒙雷阿尔大教堂内部。约 1180—1190 年。意大利

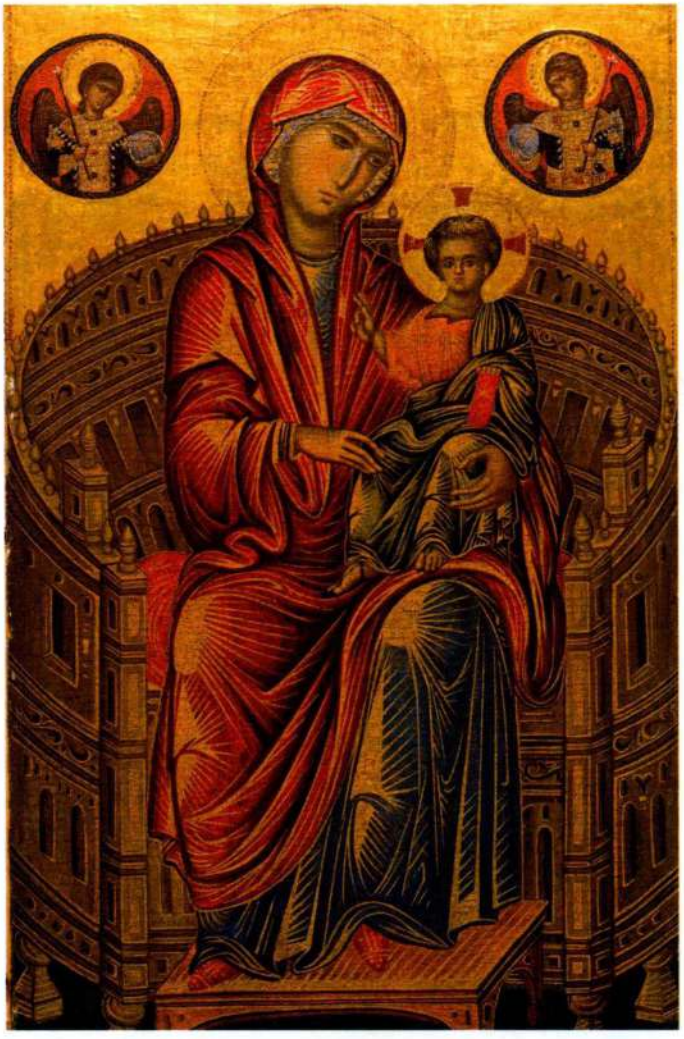


图 8.50　《升座圣母》。13 世纪末。木板蛋彩画。81.9 × 49.3 厘米。华盛顿国家美术馆，Andrew Mellon 收藏。1937.1.1

《圣经》和天国人物

大多数西方艺术品表现了《圣经》和天国人物。他们的名字出现在绘画和雕塑的名称中，也出现在关于题材的讨论中。以下简短介绍基督教艺术中最常见的一些人和神。

族长：从字面上讲，族长是男性一家之长或一族首领。《旧约》中的族长是亚伯拉罕、以撒、雅各和雅各的十二个儿子。该词也可指基督教世界五大主教辖区的主教，这五大主教辖区是亚历山大港、安条克、君士坦丁堡、耶路撒冷和罗马。

先知：在基督教艺术中，“先知”一词通常指《旧约》中撰写了预言基督降临的文字的人物。大先知是以赛亚（Isaiah）、耶利米（Jeremiah）和以西结（Ezekiel）。小先知有何西阿（Hosea）、约珥（Joel）、阿摩司（Amos）、俄巴底亚（Obadiah）、约拿、弥迦（Micah）、那鸿（Nahum）、哈巴谷（Habakkuk）、西番雅（Zephaniah）、哈该（Haggai）、撒迦利亚（Zechariah）和玛拉基（Malachi）。

三位一体：基督教信仰的核心是关于三位一体的教义，其内容是：唯一的上帝存在于三个位格之中，即圣父、圣子（耶稣基督）和圣灵。圣灵常被表现成一只鸽子。

圣家族：婴儿耶稣、其母玛利亚（亦称圣母或圣母玛利亚）及其养父约瑟组成圣家族。有时玛利亚之母圣安娜也一同出现。

施洗约翰：施洗约翰是耶稣基督的先驱，被基督教徒认为是救世主以耶稣之身降临之前的最后一位先知。约翰以即将到来的救世主之名为其追随者行洗礼；耶稣去约翰那里受洗时，约翰看到圣灵降临耶稣，认出耶稣就是那个救世主。施洗约翰与十二使徒之一的《福音书》作者约翰不是同一人。

《福音书》作者：有马太、马可、路加和约翰四人，各作一部《福音书》。马太和约翰位列耶稣十二使徒之中。马太和约翰写作《福音书》的年代为1世纪下半叶。

使徒：使徒即耶稣基督的十二门徒。他要求他们使“万族”皈依他的宗教。这十二使徒是彼得（西门彼得［Simon Peter］）、安得烈（Andrew）、大雅各、约翰、腓力（Philip）、巴多罗买（Bartholomew）、马太、多马、小雅各（James the Less）、犹大（Jude，或达太［Thaddaeus］）、迦南人西门（Simon the Canaanite）和加略人犹大。在加略人犹大背叛耶稣后，他的位置被马提亚（Matthias）取代。圣保罗（虽然不是门徒）也被认为是一名使徒。

门徒：见**使徒**。

天使和天使长：天使是具有神性的人物，《旧约》和《新约》都说他们是上帝创造的，是神与人、天与地之间的天国信使。使徒保罗首先提到的天使长与天使不同，他们有名字：米迦勒、加百列和拉斐尔（Raphael）。在基督教传统中共有七位天使长。

圣徒：人只有在死后才被宣布为圣徒。教皇通过追封来承认圣徒身份，必须满足严苛的标准，即有可信的圣迹和至福，或具有神性。与此同时，教皇下令整个天主教会公开礼拜新圣徒。东正教会也遵从类似程序。

殉道者：起初，“殉道者”一词（源自希腊语，意为“见证人”）指的是各位使徒。后来指那些为了信仰而遭受迫害的人。再后来则专指为基督而献出生命的人。

其适应西方建筑和题材。拜占庭式穹顶教堂中全能的主画像在这里主宰的是半圆室空间，而一排排人物沿墙排列，迥异于拜占庭教堂，表现出公堂式教堂的形式，这些改动的确十分巧妙。基督手中翻开的书本上写着“吾乃世界之光……”，一页是希腊文，一页是拉丁文，语言的分裂通过艺术统一起来。

晚期拜占庭艺术

1204年，第四次十字军东征（crusade）的部队没有与土耳其人作战，而是夺取并洗劫了君士坦丁堡，给拜占庭带来了近乎致命的打击。在半个多世纪里，东部帝国的核心地区一直受西方控制。但拜占庭帝国挺过了这场灾难。1261年，它重获独立，直至1453年被土耳其人攻陷。14世纪见证了在多位明君治下，拜占庭绘画的最后一次辉煌。

圣像　十字军东征使拜占庭艺术与西方接触，大大改变了它的进程。这种影响在《升座圣母》（*Madonna Enthroned*，图8.50）中表现得很明显，这件作品结合了东西方元素，所以其作者身份存在很大争议。由于圣像是礼拜用品，并且体现了神圣性，所以必须严守规范，不断重复固定样式。因此大多数圣像的显著特点是严格的技艺而非艺术独创性。我们所举的例子虽然绘于13世纪末，但它反映的类型却要早得多（见图8.37）。人物姿态优雅，衣纹多变，圣母脸上带着温柔忧伤，这些都表现出对中期拜占庭风格的模仿。但这些元素都抽象化了，反映了晚期拜占庭艺术的新品位和新风格。衣物上仿似云间天光的高光并非新发明，但与拜占庭中期圣像的同样细节相比，它们显得更加僵硬和程式化。脸部以柔和的高光和阴影精心塑造。对衣物的线条化处理结合手部和脸部的柔和阴影，



图 8.51 《圣者复活》。约 1310—1320 年。湿壁画。伊斯坦布尔卡里耶清真寺（科拉修道院的救世主教堂）

延续了一种确立已久的拜占庭模式，即使写实与反写实在同一作品中互为映衬。

整体效果既不是平面的，也不是立体的，而是透明的，所以图形看上去仿佛被背后射来的光照亮了。确实，金色背景和高光是如此灿烂，甚至连阴影也不再显得晦暗一片。我们会想起，这种遍布画面的光辉最早出现在早期基督教镶嵌画中（如图 8.17）。因此可以认为《升座圣母》这类板面绘画在美学上等同于镶嵌画，而不只是对板面绘画传统的传承。事实上，一些最珍贵的拜占庭圣像就是贴在板面上的小型镶嵌画，艺术家可能是被培训成为镶嵌画家而不是色彩画家。

虽然许多细节表明这幅圣像与拜占庭艺术品尤其是君士坦丁堡艺术品有关联，但越来越多的证据证明它是由一位西方艺术家仿效拜占庭绘画创作的。例如，升座圣母呈献圣婴基督的方式是拜占庭式的，而基督赐福的姿势是西方式的。大圆饰中天使身后的红色背景也是西方特征，在拜占庭是看不到的。有人提出作品出自当时被法国统治的塞浦路斯岛，但它的绘制地点仍然有待考证。无论产自何地，《升座圣母》都表现了两大传统之间的关系所经历的深刻转变：在借用拜占庭艺术 600 年之后，西方艺术也开始有所贡献。

镶嵌画与壁画 现存最精美的成组晚期拜占庭镶嵌画和绘画发现于伊斯坦布尔的卡里耶清真寺（Kariye Camii），这里曾经是科拉修道院（Chora Monastery）中的救世主教堂（“Kariye”是古希腊语“chora”一词的土耳其变体，意为乡间，即城墙之外的地方；“camii”表示清真寺，土耳其人攻占伊斯坦布尔之后将这座建筑变成了清真寺，现在是一座博物馆）。这些独特的镶嵌画和绘画代表着在中期拜占庭艺术里出现的人文主义达到高峰。14 世纪初，皇帝安德罗尼库斯二世（Andronicus II）的首相、学者、诗人西奥多·梅托奇特斯（Theodore Metochites）修复了教堂，并支付了装潢费用。

卡里耶清真寺的享堂中的壁画尤为突出。一些人认为，由于帝国资源锐减，所以常常用壁画代替镶嵌画，但两者在卡里耶清真寺地位相等，甚至可能是由同一位艺术家设计的。主场景描绘的是传统的拜占庭式《圣者复活》（*Anastasis*，图 8.51），就是在基督复活前发生的事情，西方教会称为地狱边缘或征服地

狱，显然是适用于丧葬环境的题材。基督被一团**杏仁状光轮**（mandorla）包围，打败了撒旦，击破了地狱大门（请注意基督脚边，被缚的撒旦身处一大堆兵器之间；左侧两位国王是大卫和所罗门）。在正中央，基督使亚当和夏娃复活的群像有强烈的戏剧张力；基督的动作强而有力，将亚当和夏娃从墓中拉出来，所以他们看上去像是在空中飞过，突出表现了上帝的胜利。

这种动态在早期拜占庭传统中是看不到的，尽管中期拜占庭绘画的情感力量可能为卡里耶清真寺壁画中的活力铺平了道路。这种晚期拜占庭风格兴起于14世纪，显示出在复活题材首现于查士丁尼时代之后，虽然经过了800年，拜占庭艺术的创造力丝毫未减。因此，尽管拜占庭艺术用途多样，持续时间长，跨越了不同文化和广大地域，它仍然保持着自身的悠久传统。它的经久不衰确实几近永恒。

小结

衰弱的罗马帝国面临着来自边境的威胁，在这一动荡时期，许多人在各种新宗教中寻求慰藉。其中最重要的是基督教。在君士坦丁统治时期，它享有特殊地位，这位归信基督的信徒在君士坦丁堡建立了罗马帝国的新都。这一举动最终导致帝国分裂成东西方两个地区。

6世纪之前，在早期基督教和拜占庭艺术之间不存在清晰的地理、年代或风格分界。现存最早的基督教艺术品包括石棺、镶嵌壁画和插图书籍。直到基督教成为官方认可的宗教，重要的基督教建筑才出现。拜占庭艺术家与西部帝国的早期基督教艺术家有许多共同的关注点，尤其是在非写实的象征性表现方面。但古典艺术表现方式依旧得到赞赏和使用。

早期基督教艺术

虽然早期的基督教信仰中心是地中海东部沿海城市，但数量最大的存世艺术品在罗马。这些作品包括地下墓窟的绘画装饰，地下墓窟是早期基督教徒的地下墓葬。在君士坦丁皈依基督教后，兴建了许多新的大型基督教建筑。尤为重要的是改造古罗马的公堂形式，使其适应基督教礼拜活动，正如旧圣彼得公堂式教堂。中心式建筑的发展同样重要。加拉·普拉奇迪娅墓庙和东正教洗礼堂是其中两例，均位于402年成为西部帝国首都的拉文纳。尽管早期基督教艺术家常常依赖古罗马艺术形式和题材，但他们赋予其符合新宗教价值观和目标的新用途。

拜占庭艺术

在查士丁尼统治时期，君士坦丁堡成为东部帝国的艺术和政治之都。这个时代最重要的杰作，如圣索菲亚大教堂，反映了一些人所说的黄金期。许多杰出作品也保存在拉文纳，如饰有一系列著名镶嵌画的圣维塔莱教堂。传统感在拜占庭艺术发展中起着强大作用，甚至之后几个世纪的作品——不管是圣像、插图书籍还是小型浮雕——在变革之外也反映了对延续的关注。



伊斯兰艺术

第九章

人们熟知的伊斯兰教形成于7世纪初的阿拉伯半岛（见第278页的背景知识）。632年，也就是伊斯兰教创始人、先知穆罕默德（Muhammad，也被称作真主的使者）去世将近30年后，阿拉伯战士就把这种新宗教带入了现在中东的大部分地区。先知去世一个世纪后，伊斯兰教在西方穿越非洲，传入西班牙，向东则传入印度河流域和中亚（地图9.1）。伊斯兰教最初的信徒群体因柏柏尔人（Berbers）、西哥特人、土耳其人和波斯人的加入而壮大，今日伊斯兰世界的复杂状态几乎是从一开始就存在的。随着伊斯兰教的不断扩张，旧文化与新宗教不可避免的碰撞和融合造就了伊斯兰艺术充满活力的传统。

综观伊斯兰艺术的形成过程，我们就能看到艺术史中的奇异的融合（syncretism）现象。融合是一个过程，在新的意识形态的推动下，作为已有艺术观念创造性结合的产物，一种新的艺术传统产生。正如最早的基督教艺术，从各种已有的、经过改造的古典和近东艺术观念的混合体发展而来，以满足宗教和王室赞助人的需要（见第八章），新兴的伊斯兰艺术起先也表现为一系列对既存的希腊—罗马、拜占庭基督教和萨珊形式的借用，并形成了一种新的综合体，服务于新兴的伊斯兰宗教和君主。

伊斯兰艺术广大的地理和时间跨度意味着它无法为简单的定义所囊括。在伊斯兰文化中，伊斯兰教是一个重要的元素，但伊斯兰艺术远不止是一种宗教艺术；它包含了世俗元素，以及对一些伊斯兰神学家来说虽非禁止但确实反对的元素。与所有的艺术一样，伊斯兰艺术包含并反映了赋予其生命的社会和文化之间的和谐与矛盾。

尽管伊斯兰艺术在不同时间、不同地点有许多互不相同的风格，伊斯兰教内部存在各种宗派分歧，但伊斯兰艺术有一些统一的主题。首先就是对天经（《古兰经》[*Qur'an*]）及其所用语言（阿拉伯语）的崇敬，这种崇敬反映在优美的书法艺术中。从早期带棱角的、横向的**库法体**（kufic）字母（图9.1）到后来发展起来的复杂的草书体，伊斯兰艺术，无论是宗教性的还是世俗性的，都表现出了和书法不同寻常的密切联系，不管是经文还是世俗的叙事诗（见第280页的原始文献）。另一个主题是独立于人形的艺术表现形式的发展。由于许多伊斯兰宗教传统对人物形象持怀疑态度，我们在伊斯兰艺术中看到了精致而繁复的植物、花卉和几何图案语言，与漂亮的书法结合使用。第三个主题是各艺术类型的平等。要理解和欣赏伊斯兰艺术，我们需要抛弃欧洲传统中以（人物）绘画和（人物）雕塑为首的观念。在伊斯兰世界，陶器、金属器皿、纺织和贵

图9.8 细部，**科尔多瓦大清真寺**

背景知识

伊斯兰教及其使者

伊斯兰教（伊斯兰是阿拉伯语，指的是对真主意志的服从）是世界上一片广大区域最主要的宗教。这个区域横跨非洲、欧洲和亚洲，有多个不同种族、文化、语言以及社会和政治组织形式。穆斯林（服从者）相信，来自阿拉伯半岛西部麦加城一个大部落的孤儿穆罕默德（约570—632年）被真主（在阿拉伯语中称为安拉［Allah］）挑选来担任真主在人间的使者或先知。据说穆罕默德领受了天使长加百列（Jibra'il）带给他的真主之言。这是一系列韵文体诵文（在阿拉伯语中称为"Qur'an"）。穆罕默德熟记、背诵这些诗一般的韵文，并把它们传授给其追随者。这些祷文、故事、训词和戒律被编排成章，并最终在632年穆罕默德去世后形成文字，组成了伊斯兰教的圣书《古兰经》。《古兰经》，加上真主使者的穆罕默德的模范生平内容的官方圣训（hadith）集，一起构成了伊斯兰宗教准则和法律的基础。

当先知迅速赢得拥护者之时，麦加的当权者受到了来自新宗教对他们的政治和经济权力提出的挑战。622年，先知被迫带着几个追随者离开麦加，移居往北约145公里的麦地那。穆罕默德的团体虽然经常与南边的麦加人发生冲突，但仍不断壮大，并领受了更多的启示。先知在麦地那按露天广场的形式建造的宅邸成为之后多个世纪中无数清真寺的原型。

穆罕默德把伊斯兰教解释成从真主与易卜拉欣［Ibrahim］（亚伯拉罕）立约开始的先知传统的巅峰。《古兰经》重点提到了希伯来《圣经》中的许多重要人物，如易卜拉欣、穆萨［Musa］（摩西）和苏莱曼［Sulayman］（所罗门），以及先知尔撒［'Isa］（耶稣）和他的母亲玛利亚姆［Maryam］（玛利亚）。伊斯兰教的基本信条非常简括：要成为一个穆斯林，就需深信不疑地重复"万物非主，唯有真主；穆罕默德是真主的使者"这句话。信仰的表白是所谓的伊斯兰教五大基础的头一项。其他四项是礼拜（每日五次礼拜和每周五，即穆斯林集会日中午的聚礼）、斋戒（阴历斋月每天日间戒饮食）、朝觐（阿拉伯语为hajj，即在阴历朝觐月［Dhu'l Hijja］前往麦加）、施舍（一种正式的什一税制，用以救济伊斯兰社会中的病弱者和贫穷者）。

另外，伊斯兰教还宣布了将对艺术产生重大影响的三大信条。第一条是"圣书民族"——犹太人和基督徒——在穆斯林社会中的地位受到保护。这是由真主在《古兰经》中规定的。以先知生平中的几件轶事为依据的第二条是对某些图像的深刻怀疑——人和动物的画像和雕塑，认为它们可能导致偶像崇拜。伊斯兰教和犹太教都持有这一观点，而且偶尔也影响到基督教艺术史。第三条与犹太教一致，却与同时代的基督教明显不同，其内容是对读写能力以及个人阅读和研究经文的高度重视。在伊斯兰教的大部分历史中，与之相关的是对手写字母的尊敬——在伊斯兰教里就是对阿拉伯字母的尊敬。在早期伊斯兰教中，阿拉伯字母使用的是一种名为库法体的带棱角的字体（见图9.1）。这种字体线条粗细对比，以一种几乎成韵律的视觉节奏从右至左书写，它的美被认为与真主本人诗一般的语言相称。这三个因素，在伊斯兰教信仰和早期伊斯兰政治史的大背景下，将对伊斯兰艺术传统的形成产生深刻影响。



地图9.1 伊斯兰世界



图 9.1　一本阿拔斯时期的《古兰经》中有库法体手写文字的一页，可能来自突尼斯。公元 9 世纪。墨、颜料、金色和银色、染蓝的犊皮纸，28.6×37.5 厘米。蒙亚瑟·萨克勒（Arthur M. Sackler）博物馆提供。哈佛大学博物馆，剑桥，马萨诸塞州，Francis Burr 纪念基金，1967.23

重材质雕刻艺术与其他艺术形式同属一个艺术领域，这个领域不存在西方那种导致“美术”与“装饰艺术”之分的刻板的等级差异。从这个意义上来讲，对伊斯兰艺术的研究兼具启发性和开放性。

伊斯兰艺术的形成

伊斯兰艺术最初表现为一系列对既存的希腊—罗马、拜占庭基督教和萨珊形式的借用。对这些艺术形式的借用又形成了一种新的综合体，服务于新兴的伊斯兰教的需要以及伊斯兰君主的欲望和政治目标。对既存的形式的借用和改造，以服务于新兴的伊斯兰文化，这一点在建筑中表现得尤为明显。

宗教建筑

新的宗教需要某些类型的特殊建筑，如外观体现新信仰的公共礼拜场所。新的伊斯兰统治者需要与其权力和财富相称的住宅。最后，新的信仰需要纪念性的建筑，来纪念伟大的统治者、圣人或历史事件。最终，伊斯兰建筑形成了丰富多样的形式和类型，以及成为伊斯兰象征的一系列独具特色的装饰。

圆顶清真寺　要论保存至今、历史最久远的重要伊斯兰建筑，当属位于耶路撒冷的圆顶清真寺（Dome of the Rock，图 9.2）。耶路撒冷是仅次于麦加（Mecca）和麦地那（Medina）的最神圣的伊斯兰圣地。对于最早的穆斯林而言，耶路撒冷的圣殿山是真主考验易卜拉欣（Ibrahim）忠诚的地方。他要求易卜拉欣将其头生子伊斯梅尔（Ismail）作为献祭。根据后来的伊斯兰传说，先知也是从此处被加百列带走，踏上体验天堂和地狱的精神之旅（mi'raj）。因为穆罕默德是唯一被允许在死前看到这些地方的凡人。

圆顶清真寺建在耶路撒冷的摩利亚山（Moriah）上远非巧合。这里原本是第一（所罗门）庙和第二（希律王）庙的所在地，是犹太教的地理中心。圆顶清真寺带有穹顶的外形和环状的平面布局（图 9.3）与 6 世纪拜占庭式圣墓教堂在形式上的相似也绝非偶

原始文献

穆罕默德·伊本·马木德·阿拉穆利（Muhammad Ibn Mahmud Al-Amuli，伊朗，14世纪）

选自《知识之美》（*Nafâ'is al-Funûn*）

无数伊斯兰谚语和轶事证实了优雅书法的重要和优美。书法是伊斯兰神学家无条件认可的唯一一种艺术形式。阿拉穆利关于知识的百科全书式的论述称赞优美的书法艺术是对真主意志的实现，能给书写者带来尊重和荣誉。

书法艺术是高尚的艺术，是滋养灵魂的才艺；作为一门手上技艺，总是那么优雅，得到大众的赞许；在每个国度都受人尊敬；获得了卓越的地位，赢得了每个阶层的信任；在人们的心目中，始终地位崇高、身份高贵，所以不会遭到压制。在每个国家，都保存在人们的回忆中，每一面墙都有书法装饰。在这一点上，它得到的荣耀莫过于万主之主（在他不容置疑的《启示录》中，他的名被视为神圣）立誓——"以笔和他们所写的盟誓"（《古兰经》68.1），以及他说的这番话："你当宣读！你的主是最尊严的，他曾教人用笔写字，他曾教人知道自己所不知道的。"（《古兰经》96.3-5）

书写之笔的荣耀、尊崇
永远在于主是凭着笔起誓的

先知（愿他安息！）说过："你对书法之美负有不可推辞的责任，因为它是人谋生之道的关键之一。"一位智者曾说："书写是一种精神图形，由一种物质工具加工而成。"

SOURCE: SIR THOMAS W. ARNOLD, *PAINTING IN ISLAM: A STUDY OF THE PLACE OF PICTORIAL ART IN MUSLIM CULTURE*, (NY: DOVER, 1965)

然。圣墓教堂标志着耶稣的埋葬之地，就位于圆顶清真寺以西几百米处。圆顶清真寺由艺术家和工匠建成。他们中的许多人必定是当地的基督徒或新近皈依伊斯兰教的信徒。圆顶清真寺可能是穆斯林哈里发（caliph，源于阿拉伯语"khalifa"，意为"继承人"）阿卜杜勒马立（Abd al-Malik）在690年前后下令修建的。矗立在这样一个神圣之地，同时又是城市的制高点，圆顶清真寺无可争辩地宣告了伊斯兰教对耶路撒冷的统治。

仔细观察这座建筑，就可以看出早期伊斯兰艺术融合的特点和真主使者的视觉艺术观对它的影响。这一建筑的平面图（见图9.3）中，两条回廊围绕着中央裸露的岩石，对于组织大量朝圣者来寺参观来说十分理想。不仅有圣墓教堂之风，还让人想到罗马末期的集中式穹顶教堂。就在圆顶清真寺的南面，有一座同样令人肃然起敬的伊斯兰建筑，在圆顶清真寺旁边提供了一个礼拜的去处，它就是今天被称为阿克萨清真寺（al-Aqsa Mosque）的公共礼拜堂。圆顶清真寺



图9.2　圆顶清真寺，耶路撒冷。约690年及之后

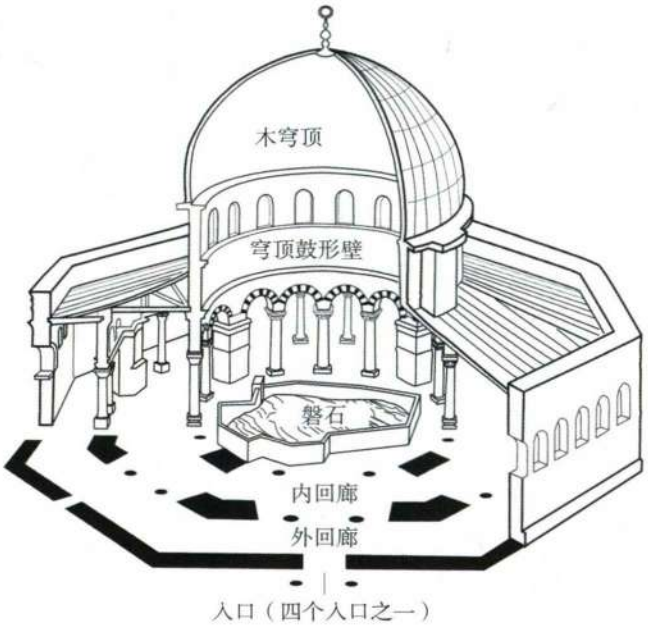


图 9.3　圆顶清真寺剖面图，耶路撒冷

本身的穹顶是公认的天穹象征，联想到真主使者神秘的精神之旅的终点，这一象征显得尤为恰当。取自古典建筑遗迹的圆柱和柱头，向穆斯林和非穆斯林传达出一种传统和永恒、财富和权力的感觉。

原有的镶嵌画装饰（图 9.4）包括阿拉伯文草书、重复的几何图案以及高度程式化的植物和花卉元素。这些设计元素最终会形成一系列伊斯兰特有的装饰。一种是用在众多宗教铭文中的阿拉伯文草书。另两种是与实物不甚相似的涡卷形藤蔓、叶片和花朵，以及重复的几何图案。这两种艺术语汇都是古典末期和萨珊艺术的主要成分。第四组基本图案包括珠宝和镶有珠宝的物品，它们是皇室的象征。与希腊－罗马和基督教艺术传统明显不同的是，圆顶清真寺中没有出现任何人物或动物的造型。圆顶清真寺中的铭文是从《古兰经》里精心挑选出来的，以强调建筑本身的重要性，圆顶清真寺在犹太人、基督徒和穆斯林共有的圣城中具有象征性的位置，以及其在特定宗教和社会中的地位。这种宗教和社会自视为之前两大圣书传统的巅峰，并得到了基督徒和犹太人的容忍和接受。

多柱式清真寺　在伊斯兰教所有的纲领中，礼拜这一宗教义务被证明是伊斯兰建筑发展过程中最重要的因素。在大马士革这样的大城市里，伊斯兰教初期阿拉伯倭马亚王朝（Umayyad）的哈里发们或兴建，或把业已存在的建筑加以改造，形成了最早的大型穆斯林公共礼拜建筑，称作**清真寺**（mosque，源自阿拉伯语“masjid”，意为“跪拜之所”）。这些最早的清真寺，旨在容纳城中全体男性市民做礼拜五的午间祈祷。清真寺在形式上模仿位于麦地那的真主使者的宅邸，都有一个长方形的庭院，庭院通常被有屋顶的连拱廊环绕，在**麦加朝向**（qibla），即面朝麦加的那一面，有一个更大的多柱厅。这种建筑式样强调了全体穆斯林在真主面前的平等，以及伊斯兰教不任命神职人员的事实：早期的阿拉伯清真寺很少有轴对称的——不存在一条在建筑的任何地方都看得到的、通向建筑中心的又长又直的主道。由于礼拜者直接向真主祷告，无需任命神职人员或追封圣徒来代为祈求，早期清真寺的内部空间在根本上取决于实用性而非仪式的需要。因此，不存在用来奏乐或游行的空间；所设置的多扇门是为了最大程度地方便礼拜者每日的进出；集中式或轴心式的大空间对于基督教弥撒的戏剧性场面来说如此重要，在此则被认为是不必要的。一个简易的**敏拜尔**（minbar，讲坛）即可满足礼拜五午间祈祷之后讲道的需要，一个中空的**米哈拉布**（mihrab，壁龛）安装在麦加朝向墙上，指示着麦加

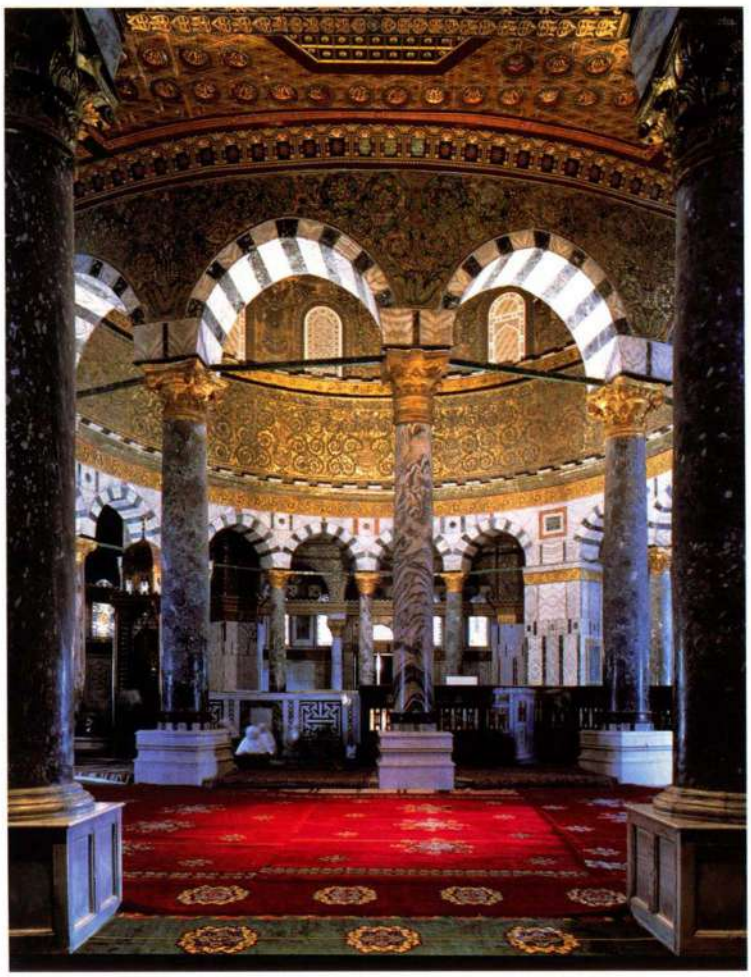


图 9.4　圆顶清真寺内部，耶路撒冷

大事年表

632 年——先知穆罕默德去世

约 690 年——耶路撒冷修建圆顶清真寺

约 700 年——《林迪斯法恩福音书》在英格兰制作完成

到 8 世纪——伊斯兰教传至西班牙和中亚

的方向（图 9.5）。地板上铺的多是青草垫或灯芯草垫，后来则改用羊毛毯。这样就有了一个干净的场地，人们可以在背诵祷文的同时站立、鞠躬、下跪和膜拜，并且前额短促地碰地，这都是伊斯兰教礼拜仪式的主要内容。油灯为晨礼和宵礼提供照明。庭院中的水池或喷泉可供信徒们在礼拜前行规定的净手净足礼。后来，一种称为**宣礼塔**（minaret）的高塔宣示了清真寺的存在。一名宣礼人还会在塔上一日五次召唤信徒前来礼拜。宣礼人（muezzin）通常因为嗓音优美、洪亮而被选中。在一些清真寺中，还设有被称作**地卡**（dikka）的小平台供宣礼人高声唱诵祷文。

世俗建筑

伊斯兰教的出现并不意味着世俗艺术在近东的终结。早期的伊斯兰王侯赞助人是来自倭马亚王室的阿拉伯人。他们除了确立了伊斯兰教礼拜堂的规范式样，还很快受到萨珊和希腊—罗马豪奢艺术的诱惑。虽然他们修建在城市中的宫殿已荡然无存，但他们也在远离都市的沙漠中建造豪华和幽僻的宅邸，其中的一些已经在近代被重新发现。为统治者和朝臣修建的带有围墙的住宅，依照的是古罗马军营传统的中空四方式样。除此而外，倭马亚人还建造了带有娱乐厅的大型豪华浴场，通常是极尽奢华，铺有罗马末期风格的镶嵌地板，装饰着华贵的画像和雕像。所描绘的题材包括王室狩猎、宫廷乐师（图 9.6）、享受罗马式沐浴、舞妓、日常生活场景和源于古代的象征生殖力、性和君王勇武的形象。这样一来，宗教的禁欲要求立刻就与代表皇家财富、奢华和娱乐的古老象征发生了冲突。王权的艺术形象深植于中东的力量是如此巨大，它很快就对新兴的伊斯兰统治精英的物质文化产生了影响。

伊斯兰风格的发展

到了 750 年，以古罗马的叙利亚为大本营的倭马亚王朝已被以美索不达米亚为中心的阿拔斯（Abbasid）王朝取代。新的哈里发们在底格里斯河边建起首都巴格达，后来又在巴格达以北的萨马拉（Samarra）修建了一座庞大的宫城。原先的巴格达团城的遗址如今深埋于现在巴格达市的地下。早在 1258 年蒙古人（Mongol）洗劫该城之前，它就已经被遗弃、损毁了，

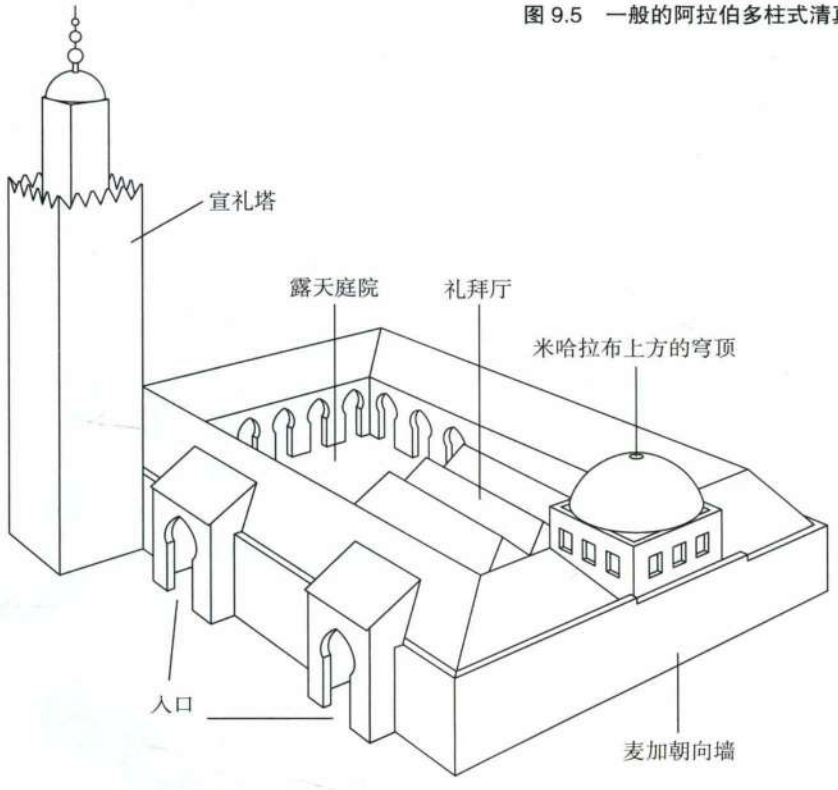


图 9.5　一般的阿拉伯多柱式清真寺剖面图



图 9.6　描绘了两名宫廷乐师和一名骑马猎手的地面湿壁画，来自海尔堡（Qasr al-Hayr，西）。约 730 年。大马士革国家博物馆

但阿拉伯诗歌和散文里一直保留着对它的深切记忆。萨马拉令人难忘的泥砖废墟至今还沿着底格里斯河绵延数公里。阿拔斯王朝统治时期，在辽阔无边的伊斯兰帝国，新占领区的清真寺修建工作进展得非常迅速。

宗教建筑

新建筑中最重要的是大型的阿拔斯集会清真寺，是用于礼拜、讲道和宗教教育的宗教集会场所，兼具实用性和象征性。大型清真寺建在伊拉克各地、埃及及其他地方，其中不少已成废墟。一个典型的例子是位于凯鲁万（Kairouan）的主要建于 9 世纪的集会性清真寺。凯鲁万是一座创建于阿拔斯王朝时期的城市，位于今天突尼斯的所在地。

凯鲁万大清真寺　与所有大型的阿拉伯清真寺一样，凯鲁万大清真寺（Great Mosque of Kairouan）也是以麦地那的先知宅邸和正方形的地中海庭院住宅为蓝本。如今，这些特征在凯鲁万大清真寺仍然随处可见。它包括一个长方形庭院，四周是有屋顶的厅堂，一个多柱式礼拜大厅和一座高耸的宣礼塔（图 9.7）。两个穹顶标示着不同的区域：一个位于米哈拉布前方，

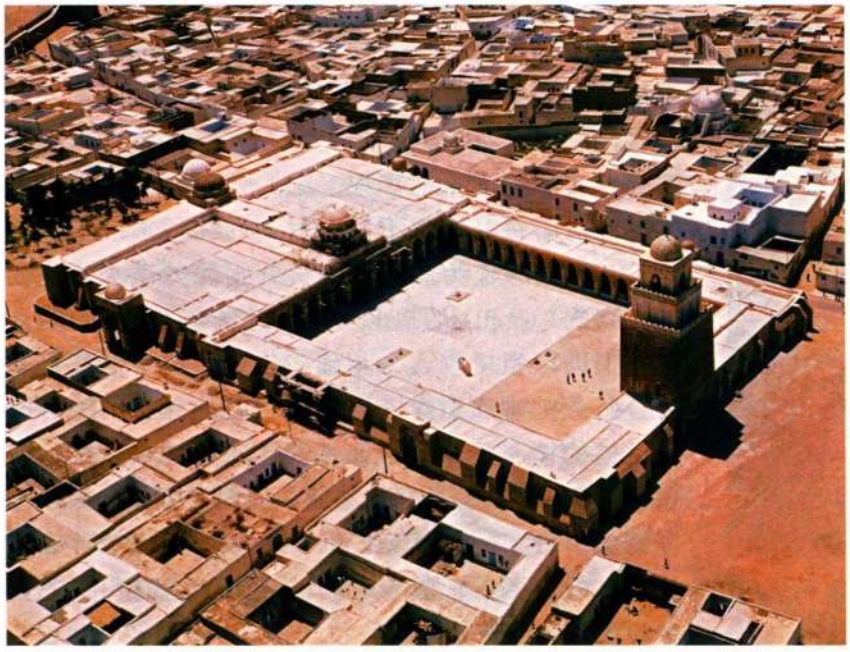


图 9.7　凯鲁万大清真寺鸟瞰图，突尼斯。8 世纪及之后



图 9.8　礼拜厅内部，科尔多瓦大清真寺

另一个位于面朝庭院的礼拜厅的中央。除此之外，在建筑的三面开的大量入口，是为了方便人们每日五次礼拜时的进出，也无需设置供神职人员行进之用的中轴线；早期的基督教公堂式教堂需要根据神职仪式进行布局，而凯鲁万大清真寺正好相反。清真寺的朴素反映了伊斯兰教礼拜仪式的简朴。清真寺既非轴对称，也没有连续的内部空间，其根源在于，在伊斯兰教中，礼拜者之间不存在等级差异，也不任命任何神职人员。每位礼拜者直接向真主祷告，使用的是简单的仪式惯用语，通常几分钟就能说完。艺术家的注意力倾注在雕花大理石和陶瓦建造的米哈拉布，以及用印度柚木精心雕刻的敏拜尔上。在凯鲁万清真寺里，有一面木雕屏风，主要是出于安全的考虑而非仪式的需要。这面屏风在米哈拉布附近围出一小块区域，称为**私室**（maqsura），供统治者单独做礼拜。

科尔多瓦大清真寺　再往西，在西班牙，被推翻的倭马亚王室唯一幸存的王子于 750 年之后创建了一个独立国家。西班牙南部阿尔-安达卢斯（al-Andalus，现在的安达卢西亚［Andalusia］）的科尔多瓦城（Córdoba）发展成了一个辉煌的伊斯兰文化中心。到了 10 世纪，在一系列装饰和扩建之后，科尔多瓦大清真寺（Great Mosque of Córdoba）已成为最华美的伊斯兰礼拜所之一。科尔多瓦清真寺是一个典型的阿拉伯多柱式会堂，经过几次扩建，内部实际上成了一片柱林（图 9.8）。它特有的“马蹄铁”连拱廊由用红白相间的**楔形拱石**制作的拱券组成，还包括这样的一个设计：一组拱券叠置于由拉长的拱墩支撑的另一组拱券。这造成了一种近乎无限的空间感——但这个空间是由反复出现的小的建筑构件组成的。与圣索菲亚大教堂（见图 8.28 和 8.29）或旧圣彼得教堂（见图 8.4 和 8.5）这样的基督教建筑相比，科尔多瓦清真寺有一个同样大的内部区域，但它没有用来举行基督教仪式的那种集中空间。清真寺的内部，包括米哈拉布附近的私室区，装饰着大量拼花石和石刻。麦加朝向墙上 10 世纪的大理石花格窗（图 9.9）展示了所谓**几何式阿拉伯花纹**（geometric arabesque）的早期例子：艺术家用大理石雕出的基本上就是一根缠绕在一起的带状线条，形成了一块特别的有星形和多边形图案的透孔隔板。这类几何图形如此之美，许多穆斯林从中看到了真主对天地万物的影响。

除了充当公共的礼拜所之外，大型伊斯兰清真寺如科尔多瓦清真寺作为公共机构的作用还常常包括学院和大学、公共浴场、医院和医学院、赈济施粥场、旅客和商人的客栈、公共计时器（知道正确的时间对于每日五次不固定时间的礼拜来说十分重要）、公厕和作为周边地区公共水源的喷水池。被称为公产（waqf）的捐助支持着清真寺的许多功能，这种捐助以租赁收入为基础。公产的设立也是为了社会服务机构和独立于清真寺之外的寺庙。赠给这类机构的精美还愿品，如《古兰经》抄本、灯、漂亮的木家具、地毯及其他物品，理论上应永久保存，也变成了公产的一部分。因此，这类机构常常成为艺术品的大磁石，随着时间的流逝，它们积聚了重要的藏书和精美的陈设品。

大事年表

8 世纪——西班牙科尔多瓦大清真寺开工建造
750 年——阿拔斯王朝取代倭马亚王朝
11 世纪——柏柏尔军队摧毁麦地那 – 阿尔扎赫拉
1215 年——英格兰国王约翰签署《大宪章》
1258 年——蒙古人洗劫巴格达
到 14 世纪——阿尔莫哈德首都塞维利亚被卡斯蒂尔国王攻陷



图 9.9　科尔多瓦大清真寺麦加朝向墙上的石雕花格窗。10 世纪中叶

奢侈艺术

在科尔多瓦郊区，倭马亚人建了另一座巨大的伊斯兰宫城，名叫麦地那 – 阿尔扎赫拉（Medina al-Zahra）。这个现已成废墟的宫殿群曾拥有皇家工场，制造丝织品和牙雕之类的奢侈品。这些奢侈品是皇家财富和权力的象征，也是皇家仪式的礼品。为一位 10 世纪的倭马亚王子制作的一个圆盖小盒（pyxis，象牙盒），上面的装饰是伊斯兰皇家意象和象征的缩影，包括对鹰猎和狩猎、游戏和宫廷乐师的描绘。它们被丰富的植物雕饰和一条库法体铭文带包围。这类奢侈品具有一种重要的象征意义，远远超出其作为首饰或化妆品容器的实际用途。它们复杂的多层象征以及作为皇家赠礼的重要性和象征性，至今仍是学者们的研究课题。

在 11 世纪，效忠于北非阿尔莫拉维德（Almoravid）王朝的柏柏尔人军队将麦地那 – 阿尔扎赫拉夷为平地；虽说他们和继任的阿尔莫哈德（Almohad）王朝在马格里布（Maghreb，今天的摩洛哥和非洲西北部）和阿尔 – 安达卢斯建造了重要的纪念性建筑。来自北方的日益增长且从未间断的基督教再征服的压力导致



图 9.10　阿穆吉拉（al-Mughira）象牙首饰盒，来自科尔多瓦。约 960 年。高 15 厘米，直径 8 厘米。巴黎卢浮宫，Inv.4068

大事年表

242—272 年——萨珊统治者沙普尔一世在伊朗泰西封修建谒见厅
10 世纪初——在布哈拉为波斯萨曼尼德王朝修建伊斯兰陵墓
11 世纪中叶——塞尔柱突厥入侵者开始其统治

穆斯林在西班牙的势力急剧衰落。到了 14 世纪，阿尔莫哈德王朝的都城塞维利亚（Seville）被卡斯蒂尔（Castile）的国王们攻陷，在基督教统治下活跃的穆斯林（被称为穆德哈尔人［Mudéjar］），在基督教的支持下延续着伊斯兰的艺术传统（见第 287 页的艺术史家的观点）。

伊斯兰艺术与波斯传统

在中西部伊斯兰国家，从西班牙到地中海西部沿海地区，伊斯兰艺术在具有希腊—罗马传统的地理和文化范围内发展；但在东部，情况在许多方面都大不相同。在美索不达米亚和伊朗，阿拉伯穆斯林征服者遇到了萨珊王朝的文化。萨珊王朝是有一千多年历史的波斯文化的继承者。波斯文化拥有令人印象深刻的艺术和建筑传统。这种传统包括记载盛典、战事和皇家狩猎活动（见图 2.21）等皇家形象，以及宏伟的大型宫殿建筑。

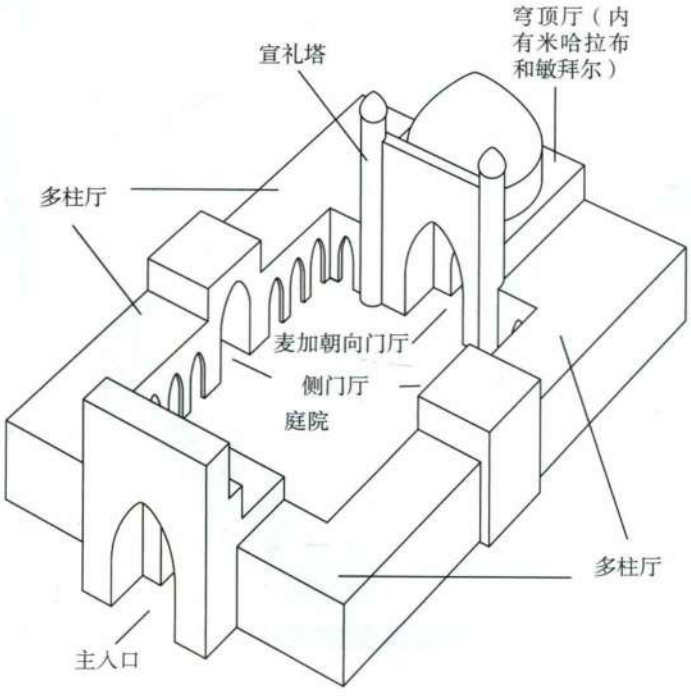


图 9.11　一般的波斯四门厅清真寺剖面图

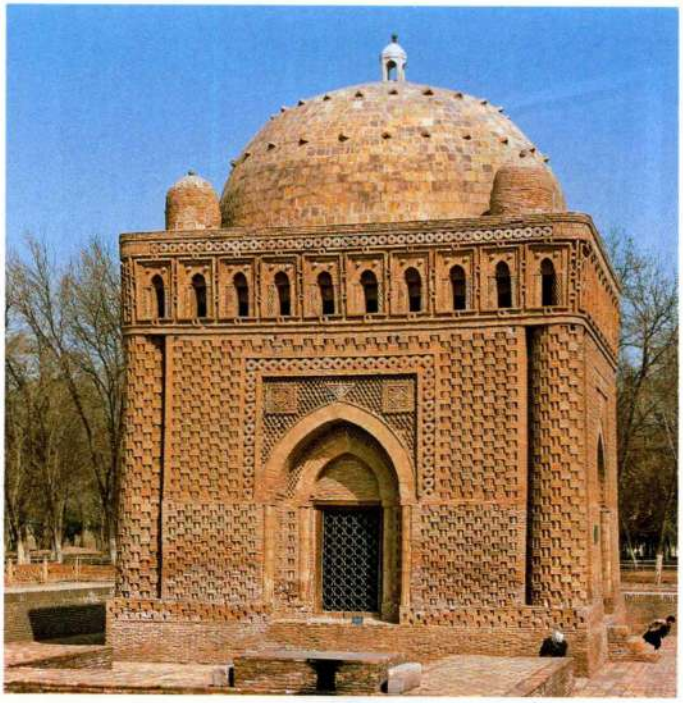


图 9.12　**萨曼尼德王朝陵墓**，布哈拉，乌兹别克斯坦。约 901 年

建筑

在东部伊斯兰世界，按照前伊斯兰的建筑惯例，最常用的砖石建筑材料是砖，而非石头。巨大的砖墩柱常常取代圆柱形立柱，成为建筑中的垂直支撑结构，而且人们常常选择沉重的穹顶而非木梁瓦片屋顶来遮盖内部空间。美索不达米亚、伊朗和中亚的伊斯兰建筑以独特的方式反映了这些地区的可用材料、早期文化传统，甚至气候。它们也是世俗建筑和宗教建筑奇特的混合体；在西部伊斯兰世界，露天的连拱廊庭院是清真寺和宫殿的主要特征，而在东部，另一种名为**门厅**（iwan）的形式成为皇家和宗教建筑的主要特征。

四门厅清真寺　最早的一面开口（这一面称为门厅）的大型拱顶砖建筑之一是由萨珊统治者沙普尔一世建造的，它是其位于美索不达米亚泰西封皇宫中的一个谒见厅（见图 2.32）。在伊朗，这种式样起初似乎象征着皇权，在伊斯兰教的统治下，它最终融入了一种新的礼拜建筑类型，即**四门厅清真寺**（four-iwan mosque），融合的方式是在长方形庭院每一面的中部设置一个厚实的砖壁龛（图 9.11）。从 12 世纪起，四门厅庭院成为伊朗和信奉伊斯兰教的中亚地区的清真寺和名为**穆斯林学院**（madrasa）的宗教学校的标准特征。与在美索不达米亚一样，在伊朗大部分地区，砖是首选的建材，伊朗清真寺的拱顶以巨大的砖墩柱为支撑。

萨曼尼德王朝陵墓　在阿拉伯人占领伊朗后，波

中世纪西班牙伊斯兰艺术与欧洲

711 年，由穆斯林指挥官塔里克·伊本·齐亚德（Tariq ibn Ziyad）率领的阿拉伯和柏柏尔联军渡过直布罗陀海峡。到了 716 年，西班牙大部已落入穆斯林手中。在倭马亚王朝（751—1017 年）统治下，科尔多瓦成为一个繁荣、宽容、强大的西班牙穆斯林王国的首都。在这个国家里，基督徒和犹太人在文化生活中起着重要作用。11 和 12 世纪，在倭马亚王朝垮台后，来自北非的柏柏尔人（先后为阿尔莫拉维德人［Almoravids］和阿尔莫哈德人［Almohads］）的连续入侵给西班牙带来了新的穆斯林王朝赞助人。他们主导了值得称赞的新艺术生产。然而，面对北方日益强大的基督教势力，他们也遭到了一系列军事失败。在穆斯林在西班牙的统治进入衰退期之后形成的几个伊斯兰小国中，有一个，即 1230—1492 年统治格拉纳达的纳斯瑞德王国（Nasrids），在被费迪南德（Ferdinand）和伊莎贝拉（Isabella）领导的卡斯蒂尔和阿拉贡（Aragon）联军击败前，经历了最后一次辉煌的艺术繁荣。

在西班牙南部艺术中占统治地位的穆斯林风格以多种复杂的方式影响了非穆斯林的艺术创造。从 10 世纪到 12 世纪，在基督教控制的北方，在那些穷困的山区公国里，基督教建筑师以**莫扎勒布**（mozarab）风格来建造小教堂和修道院，用到了在穆斯林控制的南方看到的马蹄铁形拱券、两色相间的楔形拱石和彩色石头镶嵌画。与此同时，在北方的修道院里，艺术家僧侣们为利巴纳的贝亚图斯（Beatus of Liebana）的《论〈启示录〉》（*Commentaries on the Apocalypse*）抄本配上插图，同样反映了居于支配地位的穆斯林风格。越过比利牛斯山脉，在通往法国的中世纪朝圣之路沿线，穆斯林风格的一些方面甚至影响了法国的罗马式艺术；12 世纪法国勒皮伊（Le Puy）大教堂的木门上有一条复杂的库法体阿拉伯铭文："mashallah"——"愿真主保佑此地"。

在基督教对西班牙南部中心地区的再征服于 13 世纪末呈现增强势头之后，生活在基督教统治下的被征服的穆斯林民族（被称为穆德哈尔人）中，为天主教赞助人工作的工匠继续创造穆斯林风格的艺术品——包括建筑、地毯、瓷器和牙雕。最重要的穆斯林艺术杰作是 14 世纪卡斯蒂尔国王佩德罗（Pedro）在塞维利亚建造的城堡或皇宫，其风格与那时邻国格拉纳达正在修建的阿尔罕布拉宫（见图 9.27）的风格非常相似。同样值得注意的是现存的科尔多瓦、格拉纳达和托莱多（Toledo）穆哈德尔犹太会堂（synagogue）；由萨穆埃尔·阿莱维·阿布拉菲亚（Samuel Halevy Abulafia）创建，一般被称为圣母升天教堂（El Tránsito）的托莱多犹太会堂（约 1360 年）的装饰紧紧追随穆斯林风格，其中希伯来铭文与阿拉伯铭文混在一起。这似乎证明了，西班牙说阿拉伯语的犹太人中的重要成员那时感觉自己已完全融入主流的艺术文化。

欧洲的民族主义学者曾经喜欢忽略或抨击中世纪西班牙的这种文化混合现象，但近来的学术和展览再度激起了人们的兴趣——西班牙穆斯林对欧洲的影响，以及中世纪穆斯林西班牙的共同生活时期基督教和犹太文化发展的性质。16 世纪初费迪南德和伊莎贝拉的种族净化运动把穆斯林和犹太人最终逐出西班牙，这使这种建设性的共生在很大程度上不幸地终结了。



圣母升天犹太会堂内部。约 1360 年。西班牙托莱多

斯的文化传统在许多方面逐渐凸显出来。现存最早的伊斯兰王朝陵墓之一是 10 世纪初为波斯的萨曼尼德（Samanid）王朝修建的，位于布哈拉（Bukhara），奥克苏斯河（Oxus）对岸的一个东方城市，在现在的乌兹别克斯坦境内（图 9.12）。这座小型的立方体建筑的基本设计是一个由四根粗大的墩柱支撑的半球形穹顶，这显然部分源自用于祆教礼拜活动的萨珊火庙的式样。正方形的墓室通过角上的四个内角拱把穹顶撑起，易得且较粗糙的材料——砖的运用达到了令人赞叹的效果，各种各样的表面纹理类似于苇编、库法体铭文，以及四角上看起来像附墙圆柱的柱子。虽然真主的使者反对一切神庙和为国王、圣徒建造耀眼的墓葬建筑，因其暗示着多神崇拜或偶像崇拜，但与王朝君主制相联系的象征体系以及对伊斯兰教主要宗教人物的崇敬意味着，陵墓和庙宇将在整个伊斯兰世界的建筑史中扮演重要的角色。



图 9.13　描绘巴赫拉姆·古尔与阿扎德故事的米娜盘，来自伊朗。约 1200 年。在白色复合胎体上施彩色釉上彩珐琅，直径 22.2 厘米，高 9.7 厘米。纽约大都会艺术博物馆。Rogers 基金购藏，Shiff 基金会遗赠，1957（57.36.13）

伊朗的人物或动物艺术形式

伊斯兰世界伊朗语区继承了丰厚的物质文化传统，伊朗的历任统治者，不管其祖先是阿拉伯人、波斯人、土耳其人还是蒙古人，都为波斯传统的诱人魅力而折服。他们把波斯传统与伊斯兰教信仰和传统结合起来。10 世纪和 11 世纪繁荣的伊朗城市留存至今的有精美的瓷器，上面装饰着优美的书法书写的箴言、祝福或祷文，还有人物和动植物图案。除了陶瓷，还有一些特别的丝织品和金属物品。从 11 世纪中叶起统治伊朗的塞尔柱（Seljuks）土耳其入侵者不仅兴建大型清真寺和墓葬建筑，还统治着一个繁盛的城市文化，这个文化最重要的一点是造就了已知最丰富的装饰陶瓷传统。这些陶瓷包含各种各样的人物或动物形象，运用了多种复杂的技法，包括在釉面上喷一种名为*虹彩釉*（luster）的金属颜料，以及被称为*米娜*（mina'i）的彩色珐琅装饰，为中等阶层的需求者表现了极其多样的题材：波斯传奇和神话故事、苏菲派（sufism，伊斯兰教的神秘主义宗教传统）主题以及现在为人们所熟知的伊斯兰皇家狩猎和其他王室娱乐场景。陶瓷、金属制品和书籍插图最喜欢描绘的故事是关于皇家猎手巴赫拉姆·古尔（Bahram Gur）和他猜忌的情人、竖琴好手阿扎德（Azadeh）。一只米娜盘（mina'i plate）表现了两个连续叙述的事件：阿扎德与她的皇家爱人同坐在一匹骆驼上。后来，她言语冲撞，贬低这位英雄的射术，被推下骆驼（图 9.13）。

同样值得注意的技艺是把贵金属嵌入黄铜器或青铜器，常用于表现人物和动物的形象。这种艺术形式显然于 12 世纪起源于呼罗珊（Khurasan，古伊朗的东北部），并于 13 世纪初逐渐向西传入美索不达米亚北部。这些华丽的物品囊括了全部皇家题材，甚至连上面铭文的字母也不时表现为人的轮廓（图 9.14）。制作于伊朗塞尔柱王朝统治时期的还有刻画人形的灰泥浮雕。这种人物或动物的艺术表面上与严格的伊斯兰教教义相矛盾。是什么原因导致了这些形象的突然出现？塞尔柱王朝时期的伊朗人是讲求实际的，并不信奉教条。他们显然认为人物或动物形象并不一定等同于多神崇拜或偶像崇拜，而是能够满足世俗和宗教的需要，并且不会使观者道德败坏。

古典时代

在一些学者所称的伊斯兰古典时代（约800—1250年），处于伊斯兰世界中心的美索不达米亚的势力和影响随着阿拔斯哈里发政权的衰落而减弱。969年，自称为真主使者之女法蒂玛（Fatima）后裔的北非阿拉伯法蒂玛（Fatimid）王朝占领了阿拔斯王朝在埃及的重要城市富斯塔特（Fostat），并把附近的开罗城立为新都。法蒂玛人是什叶派（Shi`ites）——相信只有穆罕默德的后裔才能合法领导伊斯兰社会的穆斯林。他们的名字取自“shi`at `Ali”（“阿里的追随者”）一词，阿里是穆罕默德的女婿、法蒂玛的丈夫、先知的孙子哈桑（Hasan）和侯赛因（Husein）的父亲。什叶派穆斯林本身分成几个大的和多个小的教派。这些教派全都反对逊尼派（Sunni）或正统派伊斯兰教的基本政治原则。逊尼派或正统派伊斯兰教认为拥有真主使者的血统并非掌握政治权力的一个先决条件。

10世纪法蒂玛王朝崛起的同时，占据巴格达的阿拔斯王朝的势力逐渐衰微，哈里发的权力也削弱了。到了11世纪，塞尔柱突厥人（Seljuk Turks）已向西迁出中亚，为的是先控制伊朗，然后控制美索不达米亚北部和小亚细亚；与此同时，1099年，第一次十字军东征的诺曼士兵夺取了耶路撒冷。塞尔柱人是逊尼派穆斯林；他们鼓励各种门类的艺术，创办多所穆斯林学院传授逊尼派法律，以维护逊尼派的教旨。12世纪末，另一个逊尼派王朝——阿尤布（Ayyubids）王朝将异教的基督徒逐出耶路撒冷，艺术上也有短时期的重要发展。

法蒂玛王朝的艺术影响

法蒂玛王朝统治下的埃及经历了一次重大的艺术复兴。11世纪的开罗城墙采用了最新的前沿军事技术，是用从附近吉萨的金字塔外部拆下的石块建造的。城内修建了两座大型宫殿，装饰着以音乐、舞蹈、狩猎和皇家仪式为内容的人物画像，精心安排的阅兵和典礼游行显示了王朝的权势。在法蒂玛王朝统治下，开



图9.14 穆罕默德·伊本·阿卜德·阿尔瓦希德（Muhammad ibn abd al-Wahid，铸工）和马苏德·伊本·艾哈迈德·阿尔纳卡什（Masud ibn Ahmad al-Naqqash，镶嵌工）：**铸青铜合金吊桶**，镶嵌白银和黄铜，出自赫拉特。1163年。圣彼得堡埃尔米塔什博物馆（The State Hermitage Museum），Inv. no. IR2268



图 9.15　阿克马尔清真寺，开罗。约 1026 年

罗兴建了两座集会清真寺。此外，还有为城市各个街区服务的较小的清真寺。到了 12 世纪，开罗城已不断扩大，超出了原有城墙的范围。

阿克马尔清真寺　在开罗最漂亮的法蒂玛王朝修建的清真寺中，有一座被称为阿克马尔（al-Aqmar）的小清真寺（图 9.15），由一位法蒂玛贵族修建。它被巧妙地建在一块不规则的土地上，其离轴的正立面与原有的街道相契合。除了石刻、阿拉伯铭文和装饰性的壁龛，我们还在正门两侧看到了一种复杂的**壁龛式样**（muqarnas）。独特的几何图案、近乎水晶刻面的装饰，由小的壁龛状结构组成，后来成为从大西洋到奥克苏斯河以外地区的一种代表性的伊斯兰装饰类型。

纺织品和牙雕　在法蒂玛王朝时期，埃及与意大利之间兴旺的海上贸易印现在伊斯兰艺术对 12 世纪巴勒莫（Palermo）、萨勒诺（Salerno）、阿马尔菲（Amalfi）和比萨等港口城市的意大利建筑的影响中。另外，虽然出现了包括从伊朗或中国进口的丝绸在内的新进的纺织品，但以前就已存在的、主要由本地科普特（Coptic）基督徒经营的传统纺织业继续兴盛。12 世纪，在刚被诺曼底人占领的西西里岛的巴勒莫工



图 9.16　西西里罗杰二世的披肩。用丝绸和珍珠绣花的红色丝绸披肩。12 世纪。直径 342 厘米。1133—1134 年为罗杰二世的加冕礼而制。维也纳艺术史博物馆（Kunsthistoriches Museum）



图 9.17　宫廷情景牙雕框细部，埃及。12 世纪。44.9×36.5 厘米。柏林国家博物馆 - 普鲁士文化遗产，伊斯兰艺术博物馆（Museum für Islamische Kunst），I.6375

作的穆斯林工匠为国王罗杰二世（Roger II，1095—1154 年在位）制作了一件精致的绣花披肩（图 9.16），上面有颂扬天主教统治者的阿拉伯文题铭。在几百年的时间里，它都出现在哈布斯堡（Habsburg）王室的加冕礼中。除了出色的虹彩釉瓷器、织物、水晶和玻璃器皿，法蒂玛艺术家还制作牙雕器物，因其美观和对法蒂玛宫廷生活细致入微的观察而具有重要价值。其中的一件，即现藏于柏林的一个象牙框（图 9.17），表现了众多充满活力的人物，他们沉湎于跳舞、奏乐、打猎和饮酒。虽然《古兰经》禁酒，但这并不妨碍伊斯兰宫廷的饮酒习俗并以艺术加以描绘。

阿尤布人与小亚细亚的塞尔柱突厥人

在塞尔柱突厥人统治巴勒斯坦中部和北部期间，第一次十字军东征的欧洲士兵于 1099 年夺取耶路撒冷。此后，耶路撒冷曾一度处在基督徒的短暂统治之下。1187 年，耶路撒冷被阿尤布王朝的苏丹萨拉·阿丁（Salah ad-Din），即西方人所说的萨拉丁（Saladin）收复。十字军东征一直持续到 14 世纪。那时，十字军东征王国的最后一支残余势力从地中海东部消失了。在整个东征期，天主教的欧洲和伊斯兰教的中东在艺术上大量地相互吸取养分。在十字军撤退后，这一过程还持续了很久。12 世纪，阿尤布王朝（一个兴起于叙利亚北部的库尔德［Kurdish］王朝）为逊尼派伊斯兰教夺回了大叙利亚和埃及。他们的短暂统治终结于 13 世纪中叶，却在建筑和各类艺术上取得了非凡成就。阿尤布军事建筑，如阿勒颇（Aleppo）和开罗的城堡，体现了最新的军事技术，并将影响到罗马式和哥特时期建造的大批欧洲城堡。在阿尤布王朝统治下，镶嵌金属制品、瓷器和珐琅玻璃器皿工艺也很发达。

在东边，古老的阿拔斯首都巴格达在其荣光的迟暮中经历了 13 世纪初的一次书籍艺术的复兴。亚希阿·伊本·阿勒瓦西提（Yahya ibn al-Wasiti）等艺术家创作了许多**细密画**（miniature），以其幽默、对日常生活的观察和对人性弱点的洞察而著称（图 9.18）。

在北边，塞尔柱突厥人终于在 1071 年之后进入了拜占庭帝国在小亚细亚的核心地带。在他们此后

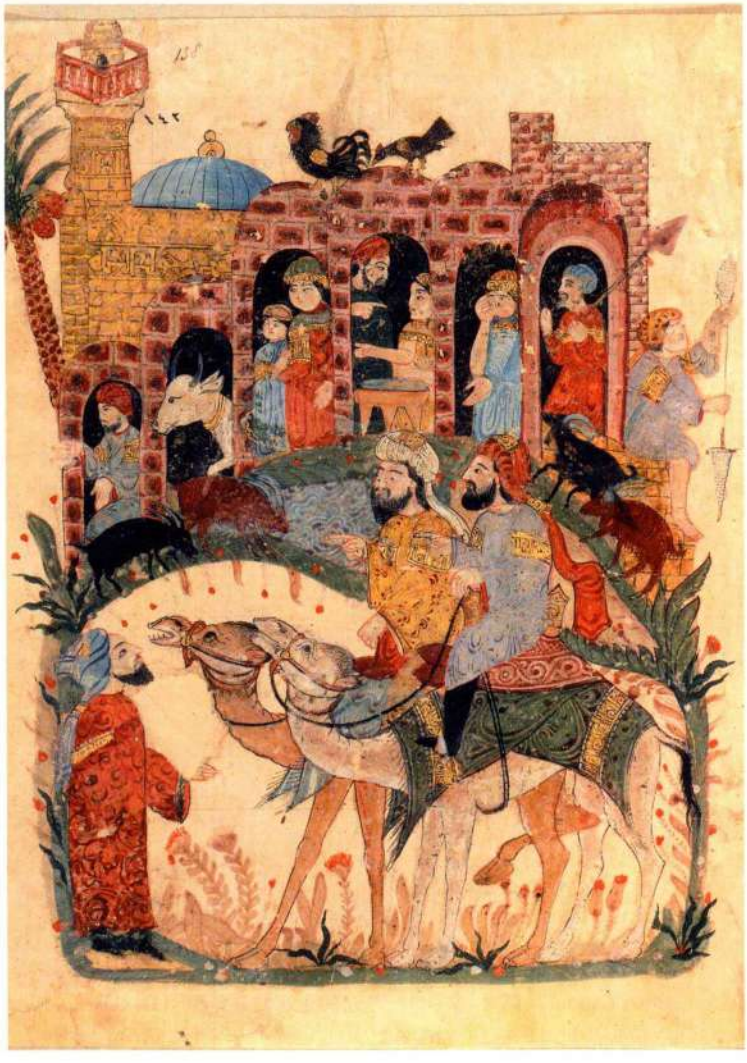


图 9.18　亚希阿·伊本·穆罕默德·阿勒瓦西提（Yahya ibn Mahmud al-Wasiti）：**《阿拉伯村景》**（*Scene in an Arab Village*），一个木卡姆（Maqamat）抄本的插图。约 1237 年。纸上不透明水彩，34.8×26 厘米。巴黎国家图书馆，MS. arabe 5847，folio 138 r

大事年表

962 年——奥托一世被立为神圣罗马皇帝
969 年——开罗成为法蒂玛人的首都
约 1026 年——建造开罗的阿克马尔清真寺
1099 年——第一次十字军东征的士兵夺取耶路撒冷

200 年的统治中，由于小亚细亚各个繁华城市的穆斯林和基督教团体的艺术人才的积极参与，罗马塞尔柱王朝（Seljuks of Rum）时期的艺术和建筑蓬勃发展。来自伊朗、叙利亚和埃及的手工艺者和艺术家在塞尔柱王朝苏丹的慷慨赞助下工作。

客栈 塞尔柱人在小亚细亚建造的最大型的建筑是一类集旅馆、货栈和马厩于一身的设防的路边建筑，它在土耳其语中叫“han”，在西方被称为“caravansaray（客栈）”。在连接小亚细亚各个城市的商旅要道旁，这类建筑有着固定的间距，通常包括一个外庭和一个盖着穹顶的内厅。外庭有安置驮马的马厩、一个供旅客使用的浴室、一个小清真寺和一个厨房。内厅是存放货物、旅客休息的地方，常有一个高高的内角拱穹顶。顺着大道，从很远的地方就能看见锥形的穹顶。

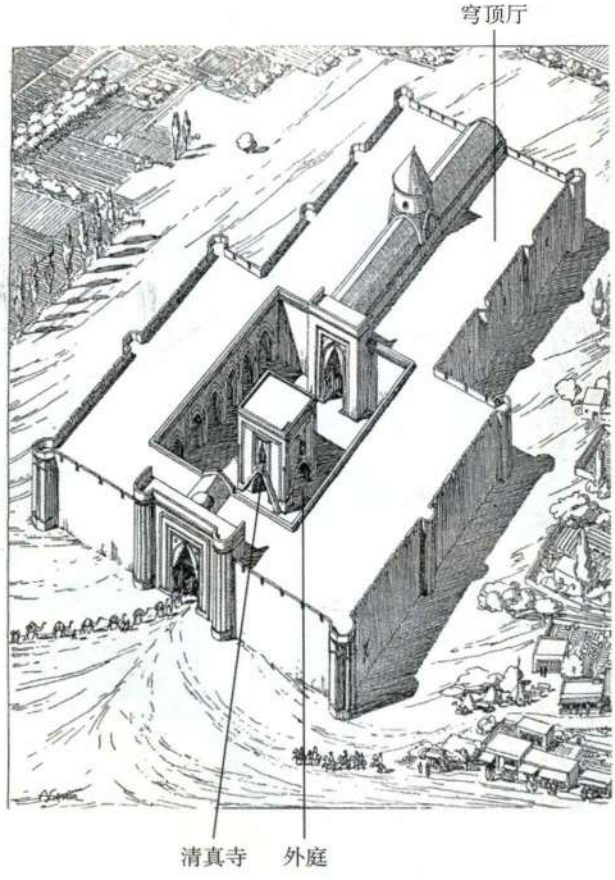


图 9.19 苏丹客栈，开塞利－西瓦斯路，约 1229 年，土耳其。Albert Gabriel 绘图，《安纳托利亚的土耳其建筑》（*Monuments Turcs d'Anatolie*）（Paris, E. Boccard, 1931, p. 99）

规模最大、最为美观的小亚细亚客栈是一个苏丹客栈，1229 年左右由苏丹阿拉埃丁·凯库巴德（Alaeddin Keykubad）建造，位于科尼亚（Konya）城与阿克沙来（Aksaray）城之间。它有通向庭院的雕刻精美的门道和拱顶内厅，其建造过程显然用到了当地和叙利亚的石雕匠。今天，在土耳其，我们仍可见到这位统治者在开塞利（Kayseri）到西瓦斯（Sivas）的道路上修建的一座类似的苏丹客栈（图 9.19）以及许多其他客栈。它们为整个小亚细亚的贸易提供了便利。12 和 13 世纪，小亚细亚各地都建起了造型美观、装饰繁复的清真寺、穆斯林学院和宫殿。

古典末期的艺术和建筑

到了 13 世纪 20 年代，在中亚、伊朗、埃及、叙利亚和小亚细亚的各个伊斯兰国家，关于一股有威胁的势力正在东方崛起的传闻渐起。成吉思汗（Genghis Khan）的蒙古继任者的最终胜利给地中海以东的伊斯兰世界的大部分地区带来了毁灭。一些地区，如小亚细亚，相对来说未受影响。其他地区，如中亚城市布哈拉（1220 年被洗劫并焚毁）和阿拔斯王朝的首都巴格达（1258 年被洗劫并摧毁），在重要建筑物和艺术品方面遭受了不可估量的损失。基础设施，如灌溉渠、道路和社会公共设施所受到的破坏更加严重。到了 13 世纪末，被称为“可汗”的西部蒙古统治者已皈依伊斯兰教，他们及其继任者的赞助给伊朗及其周边地区带来了另一个艺术繁荣期。在此期间，西亚艺术家受到了新近来自中国的艺术影响。这种影响穿越蒙古版图西传，取道现代史学家所称的丝绸之路（Silk Road）。这是一个长 8000 公里的商旅路网，起自河南（今天的洛阳），经过伊斯兰世界到达欧洲。

蒙古人对中亚和伊朗的统治是短暂的，但蒙古人的艺术传统在帖木儿王朝（Timurids）时期仍在延续。到了 14 世纪末，帖木儿已在以前蒙古人的土地上建立了自己的帝国，并创造了一个辉煌的宫廷传统，从地中海东部到印度中部都能发现这种传统的遗迹。在遥远的西部和南部，1260 年之后，什叶派法蒂玛王朝的首都开罗的继承者——叙利亚和埃及的逊尼派马穆鲁克人（Mamluks）开始对国土进行象征性的改造。他们通过一种有高穹顶和结构复杂的宣礼塔的新建筑式样，以及一种简洁的艺术形式，融合了统治阶层的突厥趣味与本地埃及传统。开罗与意大利之间的贸易活跃，马穆鲁克人的艺术生产有时甚至反映了马穆鲁克艺术品在欧洲的商业诱惑力。

蒙古人的赞助

在艺术和建筑领域，蒙古人以前人已有成就为基础向前发展。后世以巴格达为中心的阿拉伯书籍插图艺术禀承了大不里士（Tabriz）的传统。14 世纪初蒙古人的赞助主要集中在大不里士，蒙古在西方的首都，位于伊朗西北部。大不里士的艺术家以一种新风格来作画。这种风格结合了中国水墨画和中国山水画的章法。在其他重要的蒙古地区，中国的图案和原料促成了丝织业的复兴，原有的镶嵌金属制品和虹彩釉瓷器这两种传统工艺则朝着新的方向发展。与从亚历山大大帝时期起征服过伊朗的所有外来者一样，蒙古统治者很快就被波斯化了，他们下令撰写以波斯民族史诗《帝王纪》（*Shah-nameh*）为内容的插图抄本，建造波斯风格的四门厅砖结构清真寺和高穹顶墓葬建筑。蒙古人在伊朗的赞助活动的性质可由可汗完者都（Oljeytu，1304—1317 年在位）修建的陵墓反映出来。完者都的父亲是一个逊尼派穆斯林，母亲是一个基督徒。他以苏丹尼亚（Sultaniya）为其新都，召集了全国各地的艺术家和建筑师来装饰新都。在首都的中心矗立着一座巨大的建筑，宏伟的尖穹顶表面贴满了湖蓝色瓷砖。这座建筑就是完者都的皇陵（图 9.20）。陵墓内部既有经过雕刻和彩绘的灰泥装饰（图 9.21），也有精致的瓷砖装饰。就一座伊斯兰寺庙或坟墓而言，它的大小和规模都是空前的。苏丹尼亚的这座大型穹顶建筑表现了可汗们宏大的艺术雄心，以及他们对在已有的波斯传统范围内进行艺术创新的开明支持。

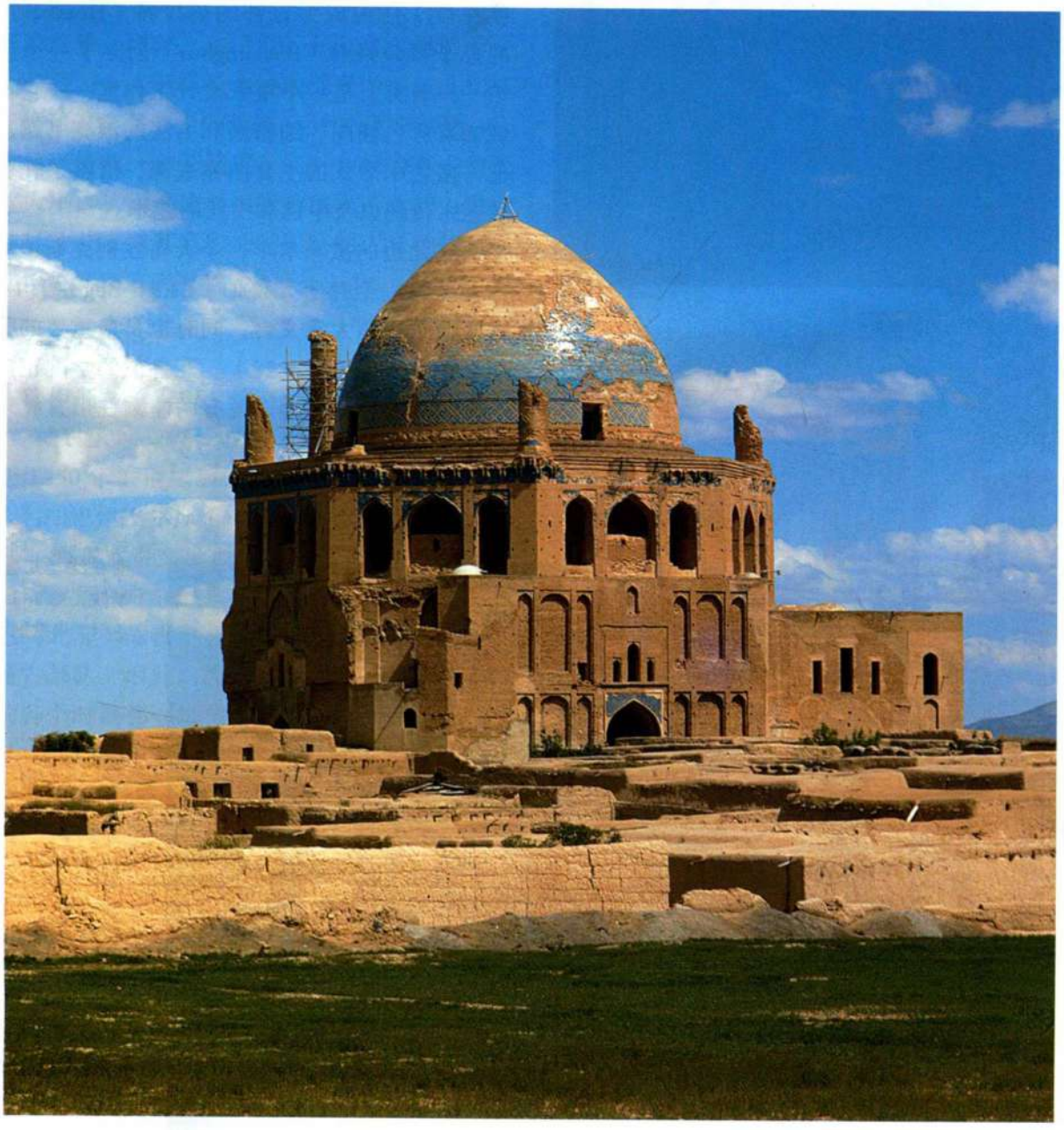


图 9.20　完者都陵墓，苏丹尼亚，伊朗。约 1314 年

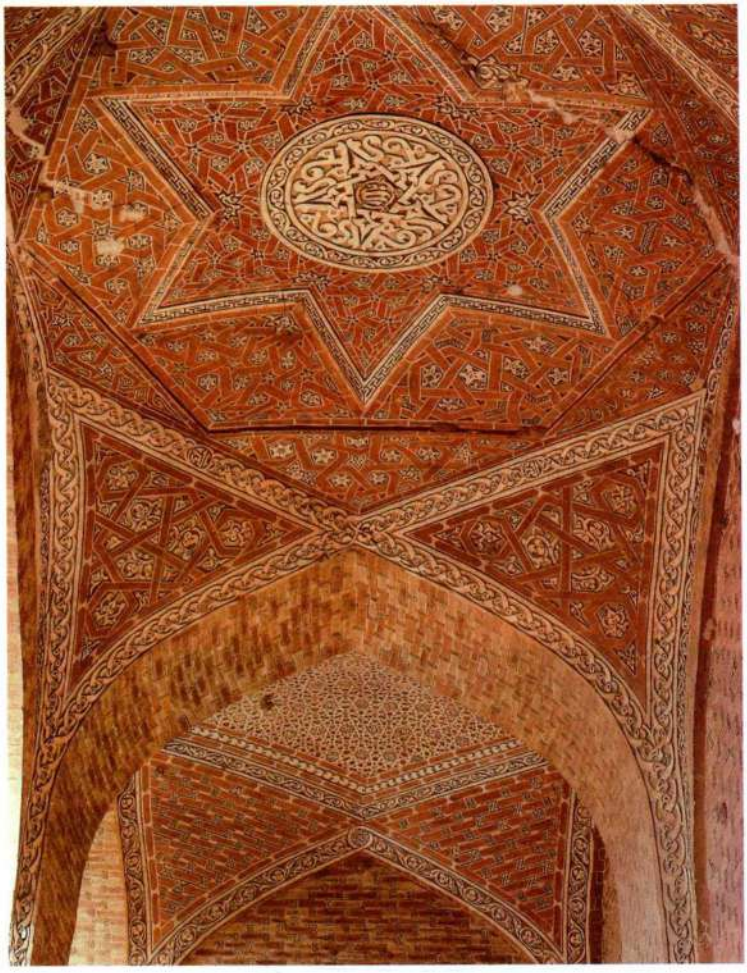


图 9.21　完者都陵墓内部，伊朗

帖木儿的赞助

在短命的可汗王朝的最后一位统治者于 1337 年去世后，伊朗和信奉伊斯兰教的中亚分裂成更小的公国。其中之一的札剌亦儿王朝（Jalayrid）在大不里士和巴格达延续着蒙古的绘画传统。到了 14 世纪末，另一个突厥—蒙古强国已在奥克苏斯河畔崛起，统治它的是战略天才帖木儿（Timur，约 1370—1405 年在位），西方人称他为跛帖木儿（Tamerlane）。

建筑及其装饰　14 世纪 90 年代，帖木儿在其都城撒马尔罕（Samarkand）修建了一座巨大的集会清真寺，是伊朗历史上最大型的四门厅清真寺。建在附近他的出生地的阿克萨拉伊宫（Aq Saray）的规模也同样庞大。15 世纪，帖木儿王朝的艺术野心达到了顶点。在帖木儿之子鲁克王（Shah Rukh，1405—1447 年在位）任内成为首都的赫拉特（Herat），帖木儿的孙子拜桑格赫（Baysunghur）创办了一个皇家图书馆——事实上是一个皇家设计工作室——它不仅制作装饰着彩色插图、细密画和书法的漂亮书籍，还是其他许多艺术形式的主要图样来源，借鉴了札剌亦儿人的艺术传统以及中国和中亚的艺术。

在北边的撒马尔罕，今天乌兹别克斯坦境内，帖木儿的另一个孙子兀鲁伯（Ulugh Beg）于 1420 年左右建造了一座大天文台，同时也是最重要的帖木儿穆斯林学院之一（图 9.22）。兀鲁伯的学院正门前有一个宏伟的门厅。此外，还有两座圆柱形宣礼塔。大量

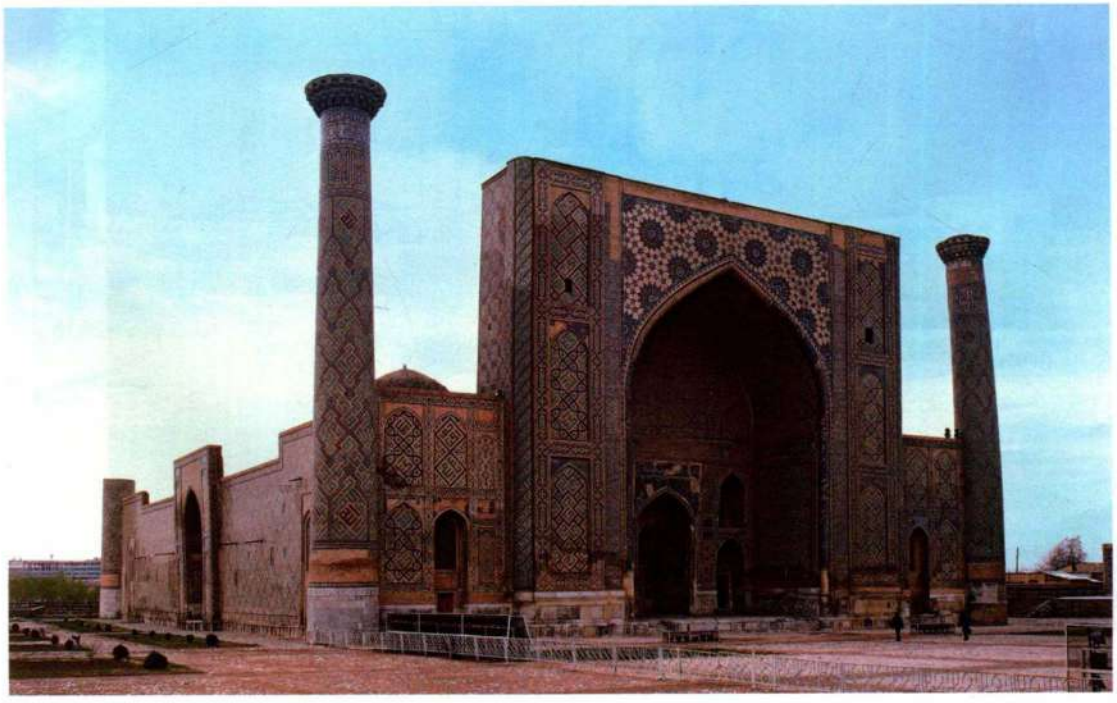


图 9.22　兀鲁伯穆斯林学院。约 1435 年。撒马尔罕，乌兹别克斯坦

精心制作的精美几何和植物图案彩色瓷砖镶嵌画装饰着整个正立面。在帖木儿王朝及被其取代的前朝统治期间，中亚的陶瓷建筑装饰种类之丰富、形式之复杂，随后的大伊朗疆域中的艺术史只可与其并驾齐驱，却从未能超越。

书籍插图 在赫拉特，15 世纪末帖木儿王朝的衰退期，漫长而复杂的波斯书籍绘画史写下了最辉煌的篇章。15 世纪 80 和 90 年代，名家贝扎德（Behzad）和他的同僚对伊斯兰绘画进行的一系列改进，具有传奇色彩。贝扎德本人不仅对波斯诗歌中的抒情和英雄主题敏感，还能敏锐地观察身边的世界。在他为诗歌作品创作的许多插图中，如这幅出自萨迪（Sa'di）《诗园》（*Bostan*）的一个抄本的插图，赫拉特日常生活的核心内容得到了精彩的描绘（图 9.23）。在这个位于一座清真寺外的场景中，较高的观察点使我们能看到庭院里的情景。同时，在门口，一个富人遇见了一个乞丐，而另一个人则在喷水池边洗手净足。贝扎德的空间安排和叙事手法十分清晰，运用一种高观察点，巧妙地重叠，造成一种三维感。同时，把所有主角表现成同等大小，从而给这些细密画注入了新的力量。这些画的尺寸并未对其宽广的画面空间、复杂的背景和庞大的角色阵容造成限制。

马穆鲁克人的赞助

在中部伊斯兰国家中，只有一个强国成功地击退了 13 世纪蒙古人的入侵。在埃及的最后一位阿尤布统治者于 1250 年去世之后，他的妻子嫁给了他的大将。此人名叫巴伊巴尔斯（Baybars），是马穆鲁克人或奴隶兵，拥有钦察突厥血统。他于 1260 年成为苏丹或统治者。那一年，在艾因札鲁特（Ain Jalut，在今天以色列北部）战役中，一支马穆鲁克军队打败了可汗的蒙古部队。因此，埃及和叙利亚大部在马穆鲁克王朝的各个时期都一直免受蒙古人的统治。马穆鲁克王朝从 1250 年起以开罗和大马士革为中心进行统治，直至 1517 年开罗被奥斯曼土耳其人攻占。

建筑 纵观从法蒂玛、阿尤布到马穆鲁克时代的埃及艺术，可以容易地看出一个演化发展的过程。马穆鲁克人的赞助有时十分慷慨，现代开罗的艺术特色大部分形成于马穆鲁克时期。在这座拥挤的埃及大都会中，多为形状通常不规则的小块土地。得到马穆鲁克王朝支持的建筑师们克服种种限制，建起了清真寺、穆斯林学院、陵墓以及结合了公共图书馆和公共喷水池的独特建筑。这些作品的特点是采用了一种新式样：装饰繁复的高穹顶、复杂的多阳台宣礼塔、包括雕刻和彩色大理石拼花镶板在内的丰富装饰。作为生活在什叶派法蒂玛王朝影响中的逊尼派穆斯林，说突厥语、多数不会说或写阿拉伯语的马穆鲁克人不仅建造清真寺，还修建数量相当大的穆斯林学院或逊尼派高等教育机构，以满足当地民众的需要。

其中规模最大、最令人印象深刻的是苏丹哈桑的穆斯林学院兼陵墓（图 9.24），建于 1354—1361 年。其建造者、马穆鲁克苏丹纳西尔·阿勒丁·哈桑（Nasir ad-Din al-Hasan）因此建筑而为人铭记。本世纪中叶

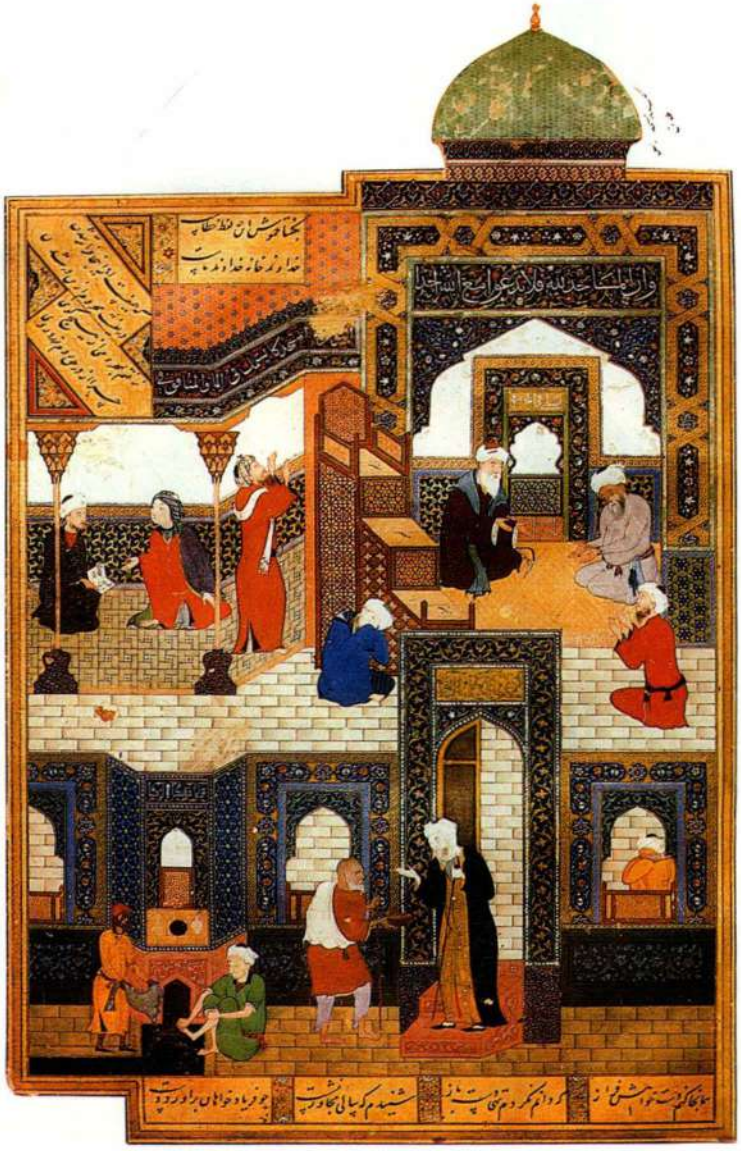


图 9.23 贝扎德：**《一个穷人被清真寺拒之门外》**（*A Poor Man Refused Admittance to a Mosque*），出自萨迪的叙事诗集《诗园》的抄本插图，来自赫拉特。1486 年。纸上不透明水彩、墨和金色，页面尺寸 30.5×21.5 厘米。埃及书刊出版总署（General Egyptian Book Organization），开罗，Adab Farsi 908。埃及国家图书馆，开罗

的黑死病造成大量人口死亡，留下许多数额巨大的财产无人继承。结果，财富源源不断地流入了哈桑的国库。这座大型建筑内设四个独立学院（图 9.25），每个学院专门讲授伊斯兰法学四大学派中的一派。大得惊人的四门厅庭院的麦加朝向门厅内有一座清真寺，另外还设有教室、宿舍，在南面麦加朝向墙后方是苏丹哈桑本人巨大的穹顶陵墓。苏丹哈桑的穆斯林学院兼陵墓装饰着彩色大理石拼花镶板，有壮观的雕花大门、镶金嵌银的青铜门，以及一个大理石敏拜尔兼宣礼台、一个镶嵌着乌木和象牙的胡桃木诵经台，表现了马穆鲁克人在规模、花费和美观方面与其东北方的蒙古对手相当的艺术追求。在 1517 年被奥斯曼帝国征服以前，埃及和叙利亚的马穆鲁克赞助人持续不断地建造了大量美轮美奂的建筑，包括今天集中在开罗北墓地的著名陵墓。

珐琅玻璃、金属制品和地毯　马穆鲁克人在叙利亚和埃及的赞助活动也继承了始于阿尤布时期的珐琅玻璃制造传统。到了 14 世纪初，有鲜艳彩饰的马穆鲁克玻璃器皿已是世界闻名。许多马穆鲁克贵族订制玻璃油灯，悬挂在其坟墓和清真寺中。艺术家则在装饰中加入赞助人的纹章（图 9.26）。在马穆鲁克王朝统治下，到了 1300 年左右，在青铜器和黄铜器上镶嵌金银的技术也达到了其在伊斯兰艺术中的最高点。在马穆鲁克王朝后期，从 15 世纪起，各个马穆鲁克

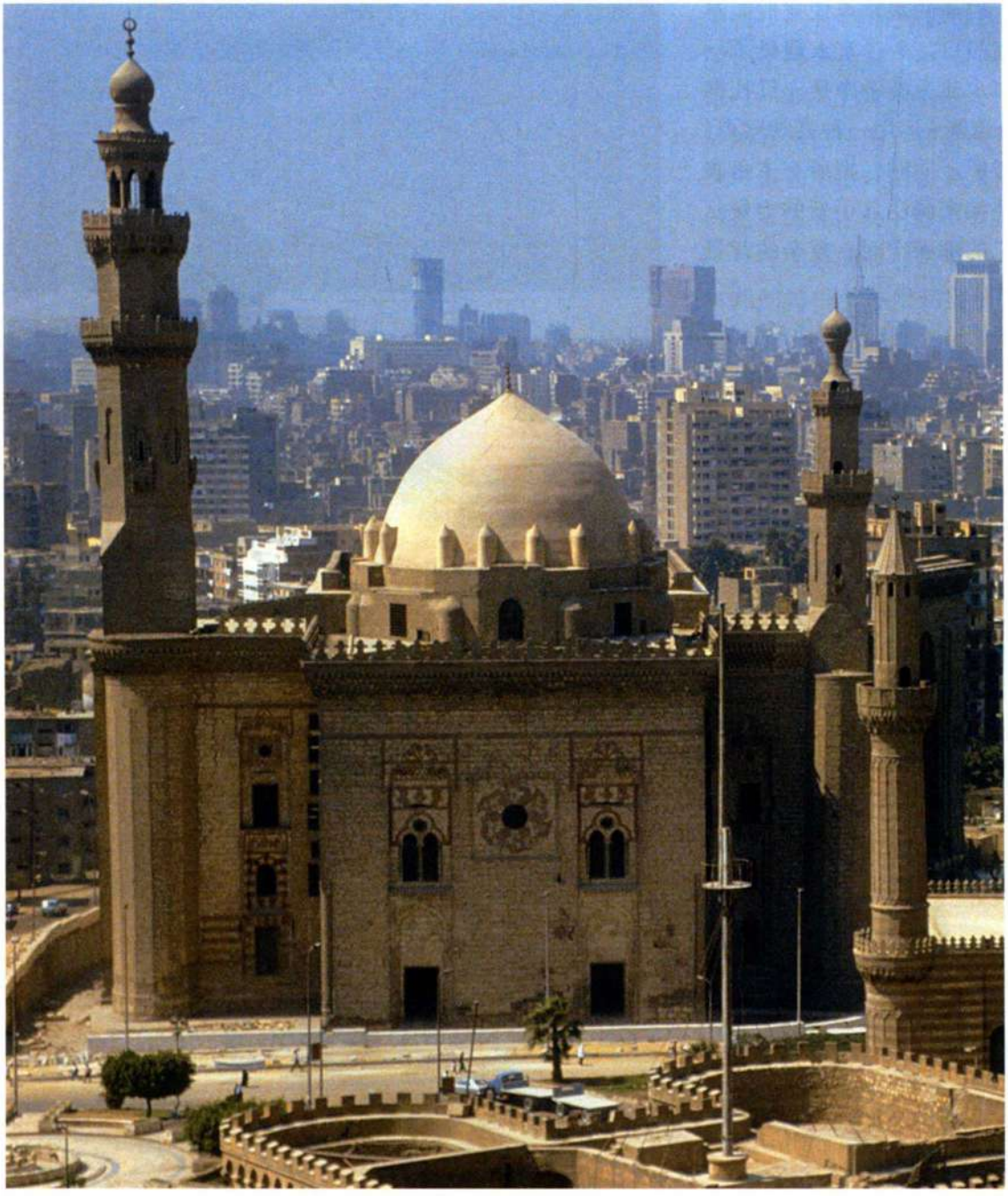


图 9.24　苏丹哈桑的集穆斯林学院、清真寺和陵墓于一身的综合建筑，开罗。约 1354—1361 年

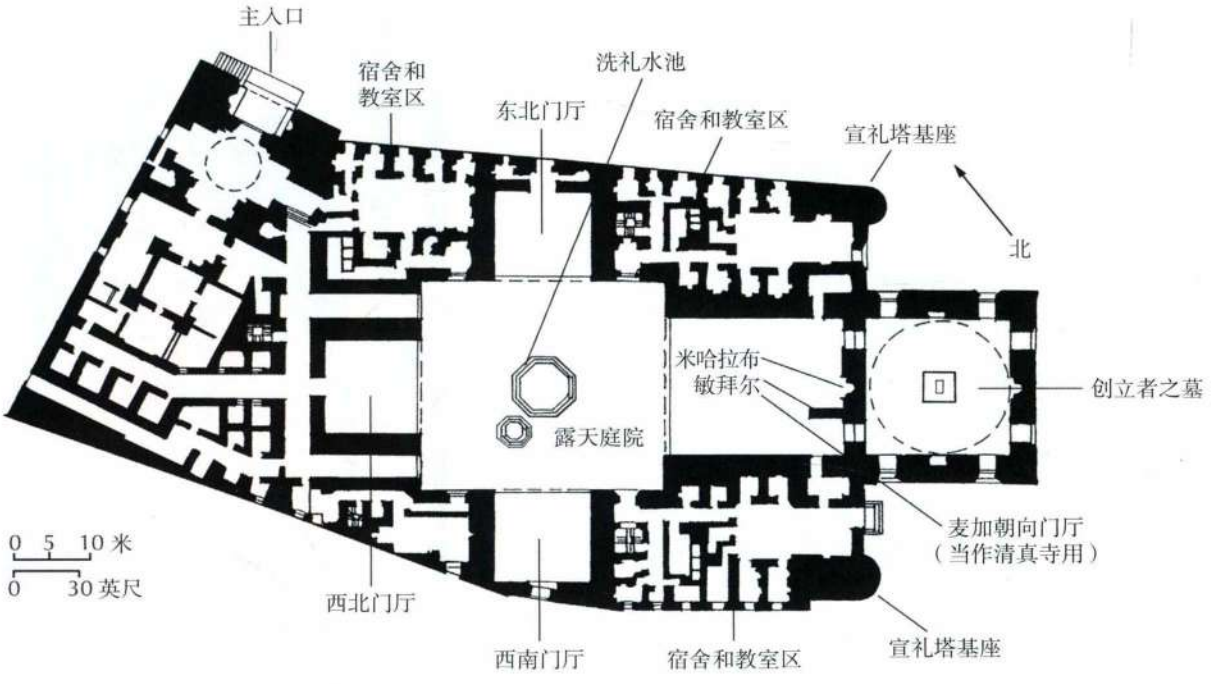


图 9.25　苏丹哈桑的综合建筑的平面图，开罗

国家都生产出口到欧洲的奇丽地毯。与珐琅玻璃一样，在欧洲倍受珍视（见第 298 页的材料与技法）。

纳斯瑞德人的赞助：阿尔罕布拉宫

14 世纪中期，信奉伊斯兰教的安达卢斯大部分在基督教再征服过程中陷落；塞维利亚和科尔多瓦成为卡斯蒂尔王国领土的一部分，只有南方位于内华达山脉（Sierra Nevada）附近的山区王国格拉纳达（Granada）仍在穆斯林的控制之下，由纳斯瑞德（Nasrid）王朝统治着。在一座高耸于格拉纳达城之上的平坦小山上，格拉纳达王朝的君主们修建了一座宫殿，称作红宫（al-Qasr al-Hamra），在历史上则被称为阿尔罕布拉宫（Alhambra）。与大多数伊斯兰宫殿一样，阿尔罕布拉宫的最初构思是在一个或多个花园庭院四周修建一系列楼阁和较小的建筑，是一座象征着人间天堂的皇宫。墙壁上的铭文是由当时一位重要的阿拉伯诗人撰写的，构成了一首对宫殿的赞美诗。虽然现存的阿尔罕布拉宫的遗迹只是原宫殿的一小部分，其余部分已被一座文艺复兴时期的巨型宫殿和一座同样巨大的方济各会修道院占用，但阿尔罕布拉宫保存下来的庭院中最美丽的狮庭（Court of the Lions）向我们生动地展现了纳斯瑞德宫廷的高雅、优美和奢华（图 9.27）。在庭院中央，一个由十二头狮子的背部支撑的石制大水池内盛着一股持续喷水的喷泉，加压的水流来自很远的山里。水池里有四道水沟，象征着四条天堂之河，



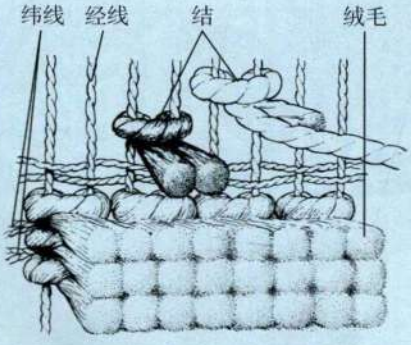
图 9.26　饰有纹章的清真寺灯，来自开罗。约 1285 年。珐琅、染色和镀金玻璃。高 26.2 厘米，宽 21 厘米。纽约大都会艺术博物馆。J. Pierpont Morgan 遗赠，1919 17.190.985

东方地毯

没有哪种伊斯兰世界的艺术品在原产地之外比绒毯（pile carpet），即一般所说的东方地毯更为有名。地毯是厚重的织物，离开织工的织机时的状态基本上就是它们在使用时的状态。也就是说，它们不经过切割或剪裁，而且通常是作为完整的艺术品而非以尺寸为单位剪裁出售的织物进行织制的。它们的用途很广，从地板遮盖物到建筑装饰，从坐垫和靠垫到各种尺寸和形状的手袋和大袋，从动物饰品到宗教用品（为穆斯林礼拜提供干净席位的礼拜毯）。它们可用作世俗性或宗教性的墙饰。地毯纺织是一种深深植根于许多伊斯兰社会文化之中的技艺，是构成伊斯兰艺术家织工主体的年轻妇女社会化的一部分，不仅能在游牧部落营地和村庄中见到，还存在于城市的商业性纺织机构中，从前亦见于伊斯兰国家在宫廷直接扶植下运营的专门工场。

伊斯兰地毯有几种不同的纺织技法，但最著名的是绒毯，即在成对的竖直经线上水平地打上一行行彩色的毛线结，然后用一种类似于梳子和锤子的混合工具翼子板把每行结敲打至适当位置，之后再穿入一根或多根水平纬线，把结固定住。每个结的末端垂直地突出于地毯的上面或“正”面，形成一层厚厚的绒面，既对光高度敏感，有助于产生丰富的色彩效果，又能出色地隔离冰冷的地板或游牧民帐篷的土铺地面。

地毯这一类型可能最初起源于伊斯兰以前的中亚游牧民族。大多数现存的早期伊斯兰地毯，可能织于 13—15 世纪。它们在图案和技法上都表现出与过去游牧岁月的关联。15 世纪，由于地毯图案革命，伊斯兰地毯生产所依据的图案都是先由宫廷艺术家设计，再转成给织毯工的操作指南。这些地毯多供皇室使用，或作为献给皇室的礼物。



许多突厥和外高加索（Transcaucasian）地毯中使用的对称打结结构

说明：系在两根竖直经线上的单结排成行，经过绑系、剪切，被紧紧地敲打至适当位置，并被一对水平纬线固定住



几何图案的乡村地毯，科尼亚地区，土耳其。18 和 19 世纪。私人收藏。蒙 Gerard Paquin 提供

地毯图案与用喷墨打印机所印图画的图案一样，都是通过彩色点网产生的。这个点网由一个个小的彩色毛线结组成，合起来看时，就会形成图案。一些地毯的织法相当粗糙，有一层长绒；这类地毯多运用轮廓清晰的几何图案和鲜艳的颜色。其他地毯，如根据宫廷或商业艺术家设计的图案制作的地毯，会用精细得多的织法（最多时每平方英寸［约 6.5 平方厘米］有两千多个结）和短绒来表现曲线形装饰图案、书法。在大块地毯中，甚至还会描绘人和动物形象（见图 9.32）。每个等级的地毯的意象体系都极其复杂，从具有部族意义的图腾式图案，到拥有神秘的宗教或世俗含义的复杂的人或动物图案。

伊斯兰绒毯从 14 世纪起出口欧洲，在历史上已成为一座东西方文化的桥梁。在欧洲，它们不仅装点着贵族的豪宅和富有的城市商贾的住所，还被用在教堂这种宗教殿堂中，而且也是世俗和宗教典礼的一部分。伊斯兰地毯作为被看重的艺术品以及地位和财富的象征，其形象常常出现在欧洲绘画作品中（见图 14.16、14.23 和 20.36）。地毯纺织在今天的中东仍是一个兴旺的行业。实际上，在 20 世纪末、21 世纪初，东方和西方对伊斯兰地毯的鉴赏力和需求都提高了。

把水从水池引向庭院四面的四个亭子。原本涂有多种颜色的雕刻精美的灰泥面，由细长的多柱或单柱支撑的雅致精美的壁龛和复杂的题字，阿尔罕布拉宫纹理丰富、几乎是反重力的建筑式样营造了一种令人敬畏的感觉。阿尔罕布拉宫影响到接下来多个世纪的艺术意识。16 世纪的摩洛哥以及 19 世纪的欧洲和美国都有其艺术之遗风。

大事年表

1258 年——蒙古人洗劫并摧毁巴格达
13 世纪末——西部蒙古的统治者皈依伊斯兰教
14 世纪中期——穆斯林阿尔 – 安达卢斯大部重新受基督教统治
1354–1391 年——阿尔罕布拉宫，狮庭
1486 年——贝扎德为叙事诗集《诗园》描绘的书籍插图

晚期三帝国

在伊斯兰后期，三大帝国构成了伊斯兰艺术成就的几大中心：奥斯曼帝国、萨非帝国（Safavid）和莫卧儿帝国（Mughal）。13 世纪末，在小亚细亚的一角，距拜占庭帝国首都君士坦丁堡仅几十公里，日渐衰落的塞尔柱苏丹国的一个名叫奥斯曼（Osman，约 1281—1324 年在位）的封臣建立了一个很小的边境公国，供养了许多渴望通过消灭基督徒来扩大伊斯兰教范围的武士。从这粒种子里成长起一个强大的帝国，到了 16 世纪中叶，几乎把地中海变成了一个土耳其内湖。它的疆域从开罗到维也纳郊区，从阿尔及尔（Algiers）到伊朗西北部。这个帝国一直持续到 1922 年。16 世纪初，奥斯曼人占领君士坦丁堡并以之为首都 50 年后，一位来自伊朗西北部的有超凡魅力的什叶派武士、萨非王子伊斯梅尔（Ismail，1501—1524 年在位）建立了另一个大帝国。在其历座都城大不里士、加兹温（Qazvin）和伊斯法罕（Isfahan），萨非政府把多种门类的艺术在伊斯兰世界内部的成就和声誉提高到新水平。在 18 世纪中叶以前，萨非人一直是奥斯曼人的主要对手。他们在建筑、书籍绘画



图 9.27　狮庭，阿尔罕布拉宫。14 世纪中叶。格拉纳达，西班牙

以及地毯和丝织品这两项实用艺术方面的独特风格影响了其西边和东边的邻国。1526 年，一位来自中亚名叫巴伯尔（Babur，1526—1530 年在位）的突厥王子入侵印度北部。在一连串失败和恢复之后，巴伯尔的孙子阿克巴大帝（Akbar the Great，1556—1605 年在位）在印度次大陆上稳固地建起了莫卧儿王朝。在接下来的 150 多年里，莫卧儿都城德里（Delhi）、阿格拉（Agra）和法塔赫布尔西克里（Fatehpur Sikri）的宫殿和纪念性建筑，都有穆斯林和欧洲游客前来观光。俨然成为世界上美丽、奢侈和华丽的伊斯兰艺术的代表。

欧洲和亚洲的奥斯曼人

起初，奥斯曼帝国（在意大利，“Osman”被称为“Ottomano”）与填补了塞尔柱政权崩溃留下的真空状态的十几个小亚细亚伊斯兰小国之间几乎没有区别。然而，到了 1357 年，奥斯曼人已横渡欧亚之间狭窄的达达尼尔（Dardanelles）海峡，进入巴尔干半岛，并最终于 1453 年夺取了君士坦丁堡，也就是第二个罗马、东部基督教世界的首都。在这座被改称为伊斯坦布尔的都城，以及在向西 193 公里位于欧洲境内的夏季和军事首都埃迪尔内（Edirne），奥斯曼人动用他们庞大的经济力量，以空前的规模来赞助艺术和建筑。

建筑 来自伊朗、埃及、巴尔干半岛甚至西欧的艺术家群聚到位于伊斯坦布尔的托普卡皮宫（Topkapı Palace）中。在 16 世纪，一位被后世称为思南大师（Sinan the Great）的建筑师主持的建筑机构修建了上百座桥梁、客栈、穆斯林学院、宫殿、浴场、市场和清真寺。奥斯曼帝国的大型皇家清真寺在设计中加入了一个类似于中庭的连拱廊庭院，以此来向传统的阿拉伯清真寺致敬。然而，对于奥斯曼人来说，查士丁尼的圣索菲亚（见图 8.31 和 8.32）巨大的内部空间和大胆的设计，与他们自成一派的传统结合在一起，刺激他们在建筑方面作出创新，多数建于有多雨和冬雪气候中的奥斯曼清真寺与传统的阿拉伯或伊朗清真寺迥然不同。1572 年，思南为苏丹塞利姆二世（Selim II，1566—1574 年在位）在埃迪尔内建了一座宏伟的皇家清真寺，并视之为自己的代表作（图 9.28）。四周被连拱廊环绕、中央有喷泉的庭院让人想到阿拉伯清真寺的典型设计，但包着铅板的巨大穹顶和四座形似铅笔、带三个阳台的宣礼塔显示了奥斯曼的建筑风格，广阔的内部有八根巨大的墩柱，支撑着近 60 米高、直径超过 33

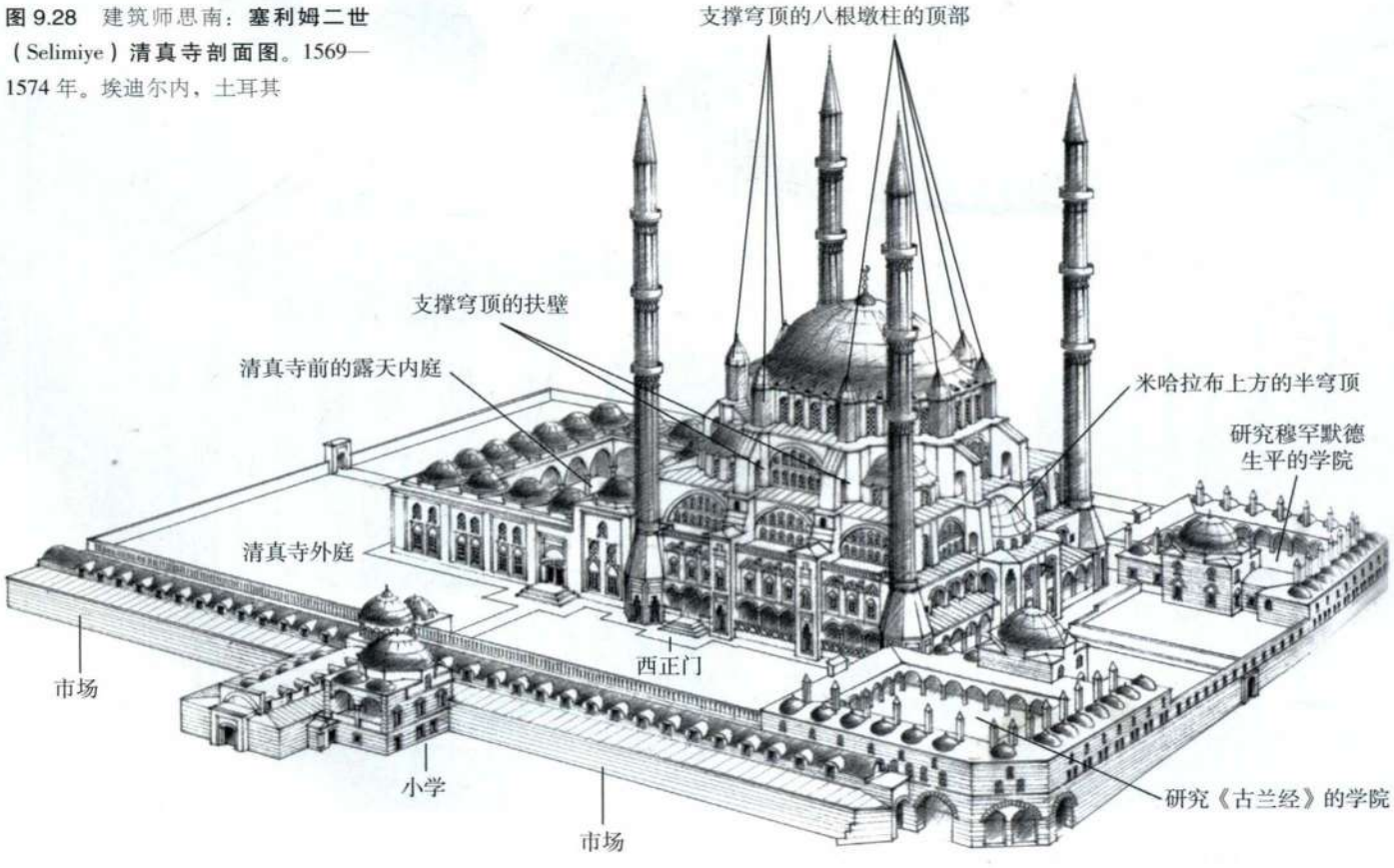
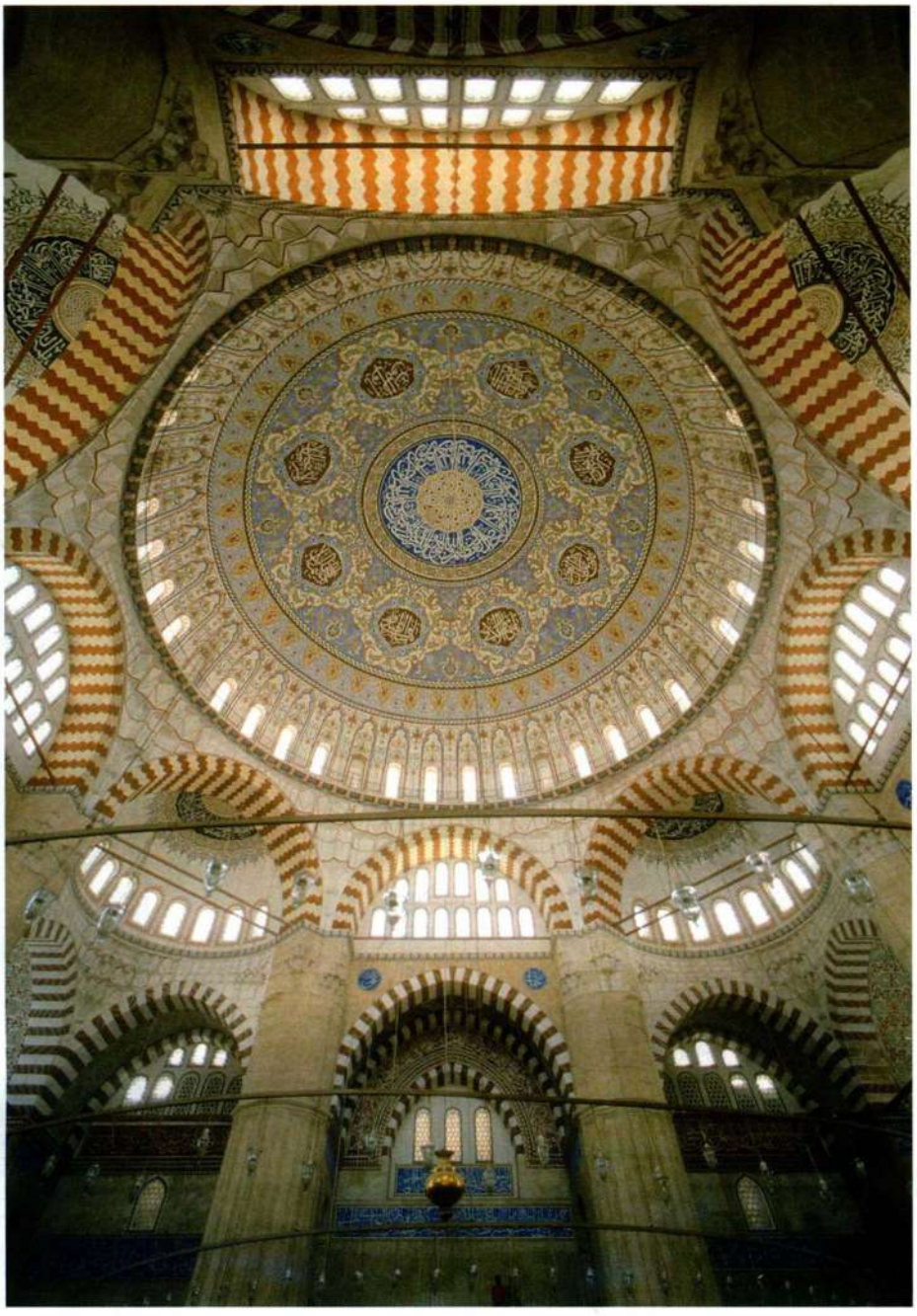


图 9.28 建筑师思南：**塞利姆二世（Selimiye）清真寺剖面图**。1569—1574 年。埃迪尔内，土耳其

图 9.29　塞利姆二世清真寺内部



米的穹顶，空间统一、轮廓清晰（图 9.29），完全不同于阿拉伯多柱式清真寺的不连续空间，也全然异于圣索菲亚神秘而模糊的结构和空间。在思南的建筑中，类似肌肉和经腱的结构性成分并没有被隐藏起来，而是建筑的视觉吸引力的首要来源。奥斯曼人更喜欢朴素的外表，不作任何装饰的发白的石头与用来给穹顶和半穹顶防水的深灰色铅板形成对比，而建筑的内部常常贴有美丽的彩色瓷砖，上绘极其写实的花卉图案（见第 302 页的*原始文献*）。

奥斯曼宫廷风格　与之前的帖木儿政权一样，奥斯曼人于 1500 年建立了一个皇家设计工作室，称为“设计院”，是皇家艺术赞助的中心。在“大帝”苏莱曼一世（Süleyman I，1520—1566 年在位）、其子塞利姆二世（1566—1574 年在位）及其孙穆拉德三世（Murad III，1576—1595 年在位）的扶植下，工作室达到了全盛时期。在这个几乎涉及所有媒介和类型的艺术家群体所产生的多项艺术创新中，有一种被一些人称为**萨兹**（saz）的装饰风格，此名来自传说中的一座中了魔法的森林；另一些人称它为*哈塔伊*（hatayi）——即“来自中国”或“中国”。其创造者之一是一名来自大不里士的流亡艺术家，叫沙赫·库鲁（Shah Kulu）。16 世纪中叶，他成了奥斯曼皇家工作室的负责人。这种风格的特点是构图充满活力而十分优雅，弯曲的叶片和复杂的花一

原始文献

奥斯曼苏丹塞利姆二世（1524—1574年）

圣谕

1572年春，苏丹的埃迪尔内清真寺正在施工中。身处皇宫的苏丹以一种似乎与微观管理相似的方式密切关注着事态的进展。他甚至还指定了铭文的内容和在建筑中的位置。

致首席建筑师：

就朕下令在埃迪尔内修建的清真大寺目前所需铭文一事，你要求书法家莫拉·哈桑（Molla Hasan）的帮助。如今，此人已因上述事由而被聘请并派出。朕已有令，收到及执行此谕之时，你须向他指示将在清真大寺内何处布置恰当、相称的铭文，是烧制在瓷砖上还是仅为简单的涂绘铭文。

传令人：首席瓷砖工

980年穆哈兰姆（Muharrem）月8日（1572年5月21日）

SOURCE: AHMED REFIK, *MIMAR SINAN*, TR. WALTER DENNY. (ISTANBUL: KANAAT KUTUPHANESI, 1931)

般的棕叶饰被看起来互相重叠和贯穿的藤蔓连起，有时其中还点缀着鸟儿或奇异的类似羚羊的动物。萨兹或哈塔伊风格见于陶瓷、手抄本彩饰、地毯、丝织品、为皇家收藏者的集画本创作的一系列手绘图画，以及一些可能出自沙赫·库鲁本人之手的出色的蓝色和青绿色瓷砖画（图9.30）。奥斯曼陶瓷和丝绸大量出口到俄国和欧洲。在那里，与倍受珍视的小亚细亚地毯一道，迅速地融入了欧洲的物质文化。

伊朗的萨非时代

1500年后不久，波斯西北部一个受人尊敬的什叶派神职人员家族的后代、年轻而具有领袖气质的王子伊斯梅尔自封为伊朗的萨非王。这位年轻的统治者很快占领了以前帖木儿王朝的大部分领土，定都伊朗西北部的大不里士城。它曾是两个地方性土库曼（Turkmen）王朝的首都，位置靠近逊尼派奥斯曼帝国的东部边境，并不安全。在帖木儿（1501—1523年在位）及其继任者塔赫马斯普（Tahmasp，1523—1576年在位，于1548年向东迁都至战略上更为安全的加兹温）统治下，大不里士的艺术蓬勃发展。

书籍插图和地毯：大不里士 16世纪初，年事已高的画家贝扎德从东方被请到大不里士。在这里，他的风格与当地萨非时期之前的土库曼画风结合在一起，产生了一种不寻常的艺术综合体。在伊斯兰艺术的伟大天才之一、土库曼裔艺术家苏丹－穆罕默德（Sultan-Muhammad，皇家工作室的艺术家名



图9.30 绘有萨兹图案的哈塔伊风格的瓷砖，作者为沙赫·库鲁。约1525—1550年。涂有白色泥釉的复合琉璃质胎体上的深蓝色和青绿色釉底画，127×48.5厘米。托普卡皮皇宫博物馆，伊斯坦布尔

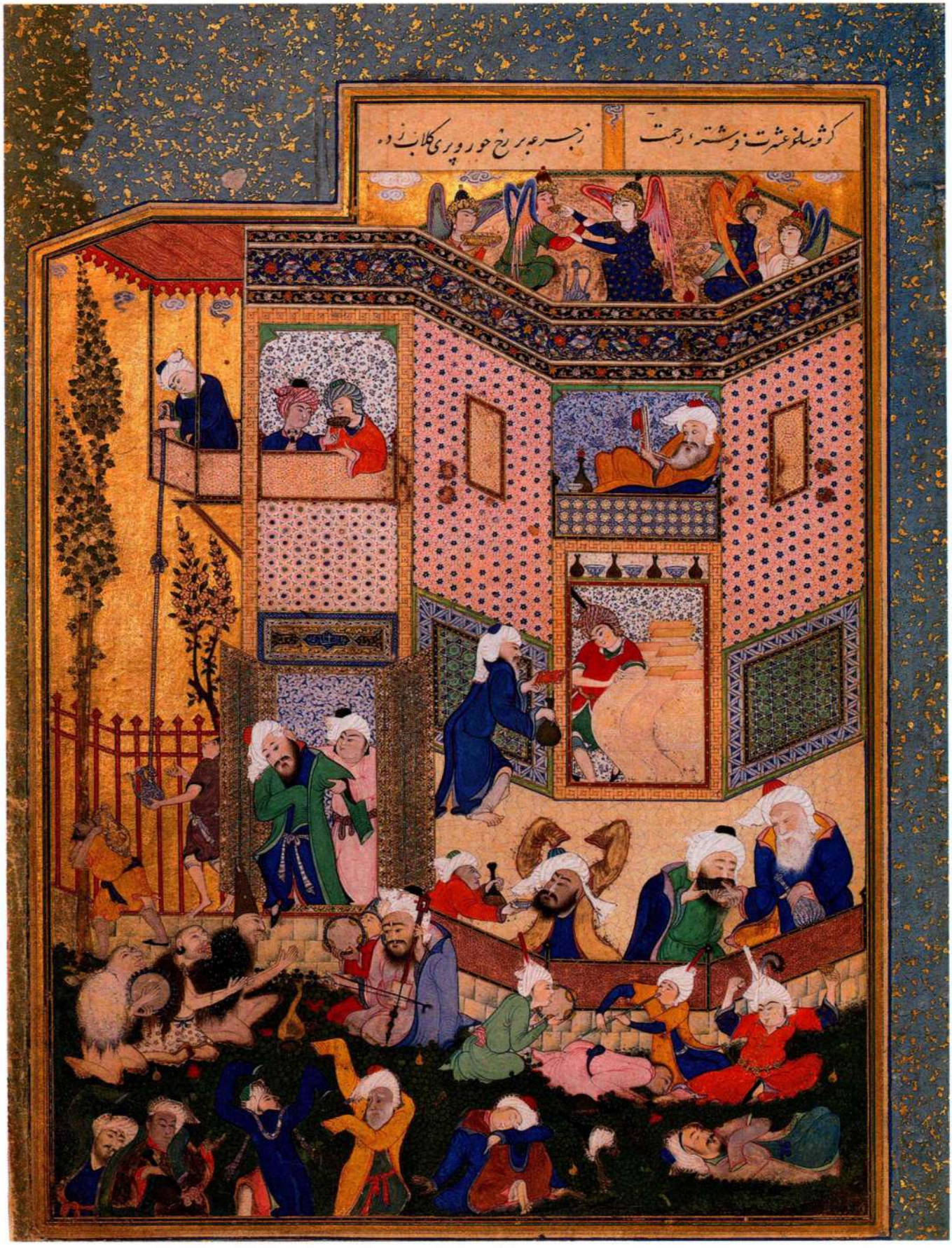


图 9.31 苏丹-穆罕默德:**《天堂与世间醉酒的寓言》**(*Allegory of Heavenly and Earthly Drunkenness*),出自哈菲兹的抒情诗《诗集》(*Divan*),来自大不里士。约 1529 年。纸上不透明水彩、墨和金色,28.9×21.6 厘米。Stuart Cary Welch Jr. 夫妇预备捐赠品。部分所有权归纽约大都会艺术馆和哈佛大学亚瑟·萨克勒博物馆,1988(1988.430)



图 9.32　桑古什卡（Sanguszko）人物和动物图案地毯细部，来自伊朗。约 1575—1600 年。在棉制经纬线上打羊毛绒结；整块地毯为 6.4×3.3 米。私人收藏

字中带有“shah［国王］”、“sultan［统治者］”或“aqa［贵族］”等敬语并不少见）手中，新的萨非细密画风格在表现力和技法上达到了新的高度。这位画家最吸引人的作品之一是一幅纸上不透明水彩插图，于 1529 年作于大不里士，是为 14 世纪的诗人哈菲兹（Hafiz）的一部诗集的皇家抄本创作的。这部诗集的主题是天国和尘世之迷醉，是波斯神秘主义诗歌最常见的一个主题（图 9.31）。这幅画表现的是一群来自宗教学院的老年布道者，处于不同程度的狂乱迷醉状态，身边陪同的仆人有的奉承谄媚，有的显然受到了惊吓，而一组衣着古怪、举止滑稽的乐师在演奏着背景音乐。在房顶上，天使加入了这场狂欢。在阳台上，喝醉了的诗人哈菲兹在努力写诗。苏丹-穆罕默德运用一种极其细腻的笔法，以厚涂的白色来体现萨非白色丝绸头巾的质地，头巾特有的彩色棒状饰物从顶部伸出来。这幅作品告诉我们，无论是从比喻意义上还是从确切意义上说，伊斯兰文明并不缺乏幽默或享乐。

色彩鲜艳、表情生动、体态多样、背景多为满是鲜花的风景或豪华建筑的书籍绘画新风格可直接

用于其他艺术形式。16 世纪下半叶在萨非境内某地织成的一块地毯表现了这种细密画人物风格在有着复杂象征、以皇家和天国为主题的作品中的运用（图 9.32）。它描绘了皇家狩猎、在天国般的环境中饮酒以及许多飞鸟走兽。这些形式服从于一个复杂的象征分层体系，常把神圣与凡俗混杂一处。这个体系反映了苏菲派神秘主义在萨非文化中的强大作用，以及波斯人对美酒、诗歌和漂亮财物的由来已久的爱好。

建筑：经过规划的伊斯法罕城 17 世纪初，萨非王朝的首都再次迁到位于波斯心脏地带的伊斯法罕古城。活跃而强势的阿拔斯一世（Abbas I，1588—1629 年在位）在伊斯法罕原来的市中心南面设置了一个新城。新城有大型的公共场地、宽阔的大道、贵族的豪宅和一个亚美尼亚基督教商人区。伊斯法罕的壮丽和繁荣吸引了全世界的贸易和游客。集市上出售的奢侈品，从丝绸、瓷器到金属器皿和地毯，与它美丽的花园和富有的居民一起，促生了一句波斯谚语："伊斯法罕就是半个世界。"在一个朝向北极星的露天大广场（maidan）的一端，阿拔斯王建造了他的皇家清真寺（图 9.33）。由于麦加朝向的一面在西南面，所以清真寺的方位必须完全不同于广场。在正门背后旋转 45 度，即轻易地找到方向，来到清真寺巨大的露天庭院。清真寺的穹顶集会大厅则位于麦加朝向门厅的后面，表面都贴满了色彩鲜亮的瓷砖。

排列在广场四面的商铺都把租金捐给清真寺的公产或捐赠基金。在广场西侧的中央，阿拔斯王修建了一座宫殿，可以从宫殿的阳台上观看广场上的游行和娱乐活动。经过规划的伊斯法罕城的其余部分大多是环绕萨非贵族楼阁状豪宅的开阔花园。

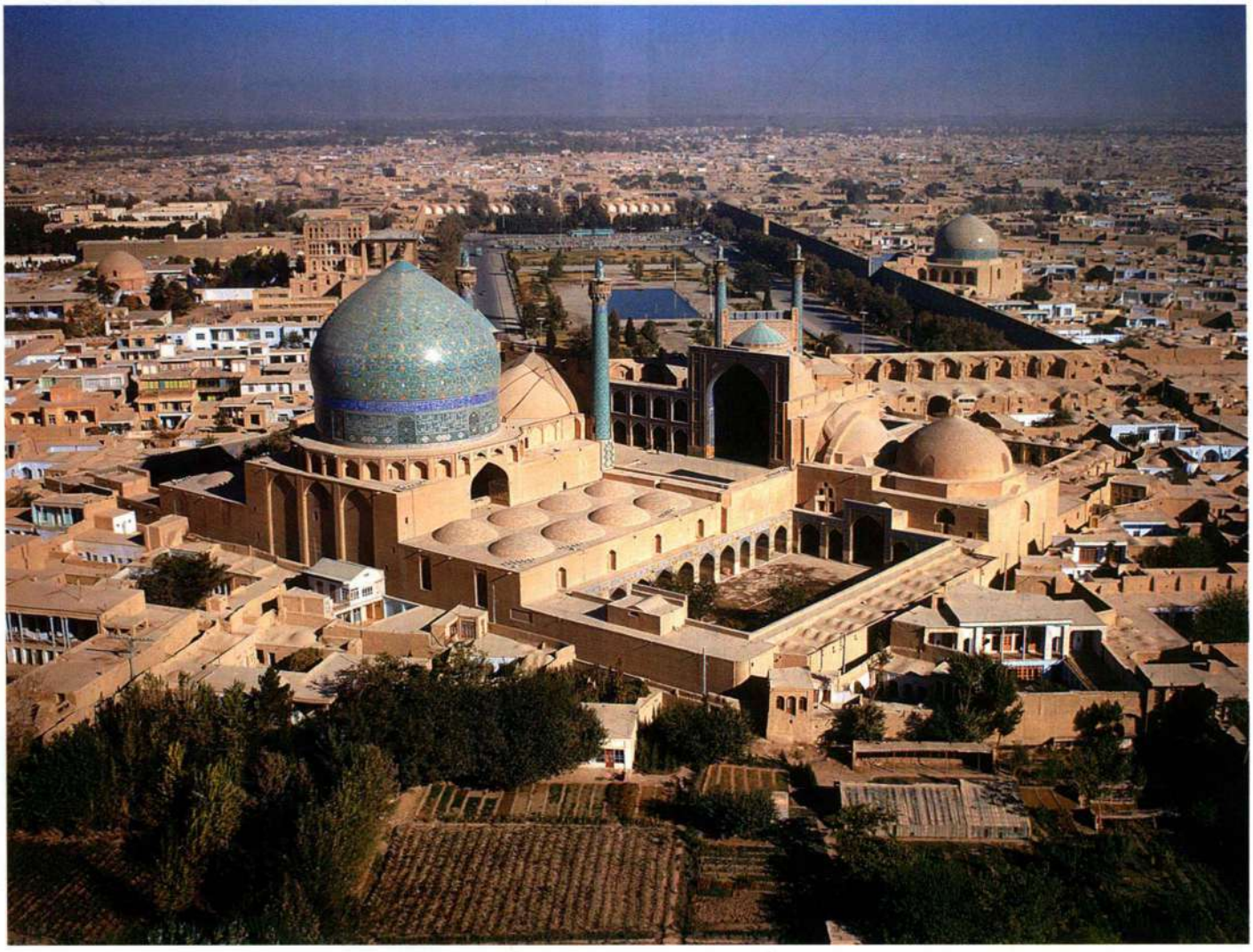


图 9.33　阿拔斯一世（Masjid-i Shah）清真寺鸟瞰图。1611—1616 年。伊斯法罕

印度的莫卧儿时代

1526年，自称为蒙古人帖木儿后代（“Mughal[莫卧儿]”之名由“蒙古”而来）的巴伯尔在印度北部打败了一支印度诸侯联军，在次大陆上建立了莫卧儿王朝。虽然从1200年左右起，伊斯兰教就已经在印度的德里存在了，但莫卧儿帝国将为次大陆带来伊斯兰艺术和建筑的新的繁荣。以都城阿格拉、德里和法塔赫布尔西克里为中心的莫卧儿风格建立在中亚、萨非时期的波斯以及印度本土的艺术和文化融合的基础上。巴伯尔的孙子阿克巴大帝（1556—1605年在位）是一位非常能干、充满超凡魅力的统治者。在他的统治下，莫卧儿的艺术风格呈现出与众不同的形态。阿克巴本人是一位极其宽容的统治者。他着迷于印度教，对波斯诗歌和艺术感兴趣，还是一个重要的印度苏菲派教团的保护人。在他的支持下，一个由波斯和本地艺术家组成的皇家作坊把两种传统结合起来，形成了一种新的细密画风格。另外，中亚、波斯和当地的建筑师、工匠还把各自的建筑风格和技术结合起来，创造了一种新的莫卧儿建筑风格。三座莫卧儿都城都是大规模建房和制造艺术品之地。

从某种意义上说，印度的莫卧儿艺术酷爱极端——最大和最小的伊斯兰细密画、最大的伊斯兰地毯和织得最细的小地毯、最壮观的伊斯兰墓葬建筑、最奢侈的珠宝首饰和最奇特的硬石雕刻都能在莫卧儿时期的印度找到。

书籍插图 一幅可能由宫廷艺术家马诺哈（Manohar）和阿布哈桑（Abul Hasan）于1620年左右完成的纸本不透明水彩细密画展现了莫卧儿风格的特点。它描绘的是对莫卧儿皇帝查罕杰（Jahangir，1605—1627年在位）的一次正式谒见（darbar，图9.34）。莫卧儿人喜欢表现当前发生事件的写实场面；人群中的每一张面孔都是一幅逼真的肖像画，通过对比大约同时制作的个人肖像画，可以辨认出图中几乎每一个人。除了来访的欧洲黑衣僧侣，甚至微笑的大象身上的精确性，此画还表现出了对华丽细节的喜爱，而空间是以古老的伊斯兰方式，通过运用高视点和重叠技法创造出来的。

装饰艺术 莫卧儿艺术的另一面体现在一只用半透明白玉做的酒杯（图9.35）中，其主人是皇帝沙·贾汉（Shah Jahan，1628—1657年在位）。花瓣娇嫩的花朵构成酒杯的凹部，平缓地向一头逐渐变尖，成为一个长胡子的克什米尔（Kashmir）山羊形状的手柄。尽管玉石质地坚硬，需要分毫打磨经天累月，但成品就像花朵般鲜嫩。这种对植物写实的关注可见于多种莫卧儿艺术形式，从纺织品和地毯到雕花和嵌花大理石制品的花卉装饰。

建筑：泰姬陵 莫卧儿时期所有艺术品中最有名的无疑是泰姬陵（Taj Mahal）。这座位于阿格拉的皇陵于1650年左右建成，沙·贾汉为纪念去世的妻子姬蔓·芭奴（Mumtaz Mahal）而建（图9.36）。这座建筑的平面图与中亚帖木儿时期的花园凉亭或宫殿相

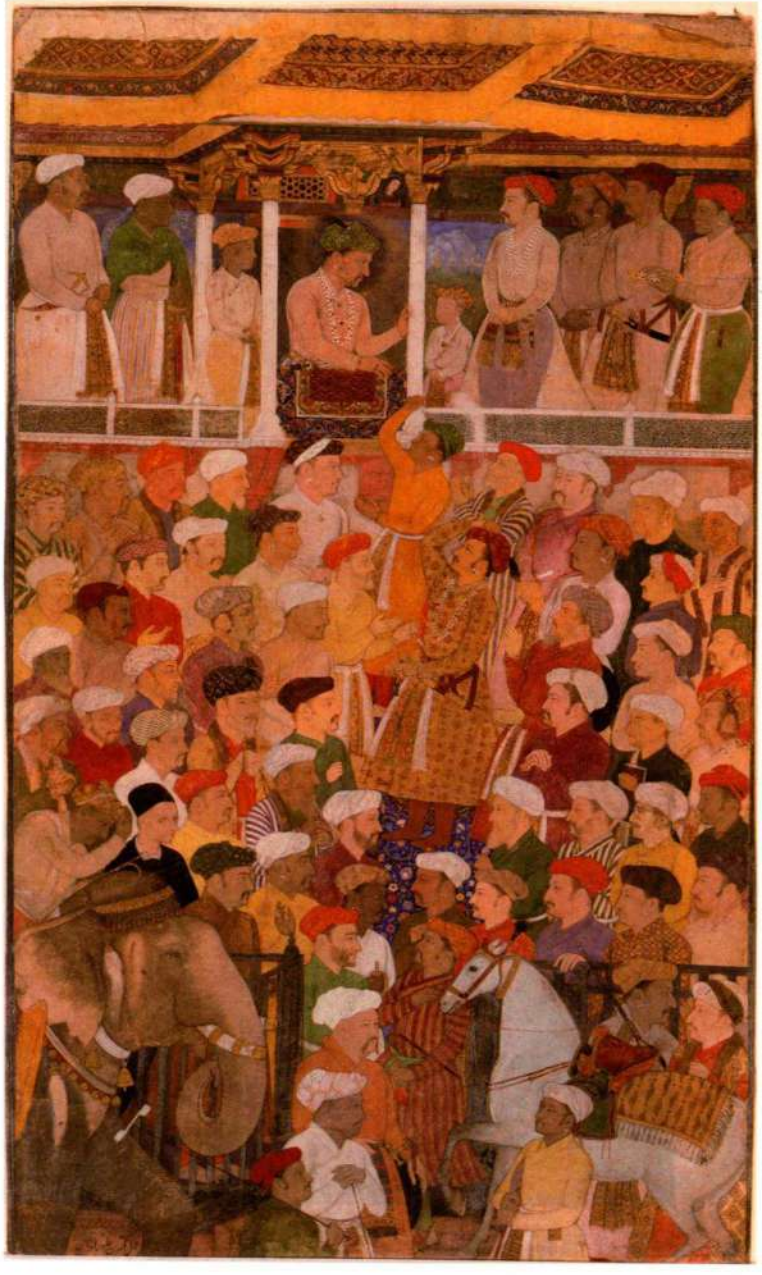


图9.34 马诺哈和阿布哈桑：**《查罕杰典礼的观众》**（*Ceremonial Audience of Jahangir*），出自《查罕杰本纪》（*Jahangir-nama*）的一个抄本，印度北部。约1620年。纸上不透明水彩和墨，35×20厘米。波士顿美术馆

大事年表

1453 年——奥斯曼人宣布君士坦丁堡为其首都
1501 年——伊斯梅尔王子在伊朗创建萨非帝国
1556—1605 年——阿克巴大帝统治印度莫卧儿帝国
1616 年——英国剧作家威廉·莎士比亚逝世
1650 年——印度阿格拉的泰姬陵完工

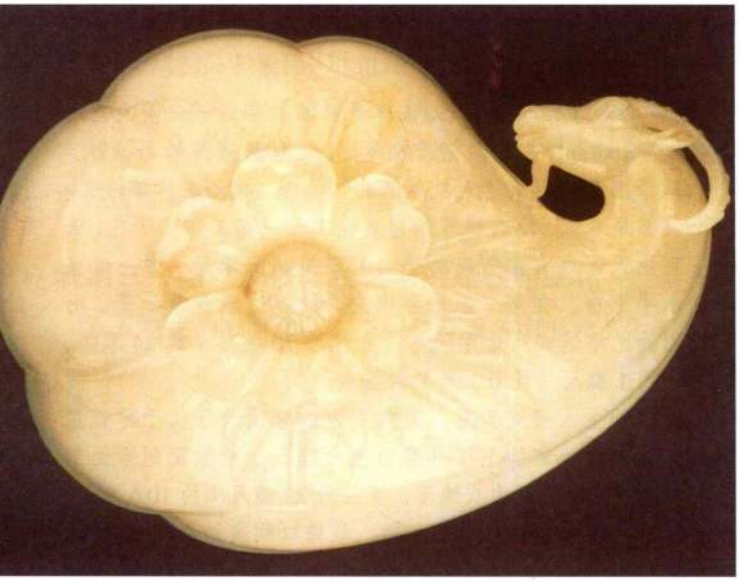


图 9.35　沙·贾汉酒杯，来自印度北部。17 世纪中叶。白玉，5.7×17.14 厘米。伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆（Victoria and Albert Museum）

同，而中央穹顶类似于伊斯法罕皇家清真寺的穹顶（见第 308 页的原始文献）。雪白的大理石上镶嵌着大量彩色次等宝石，组成花朵、藤蔓和漂亮的草书体铭文的形状。泰姬陵位于一座构造复杂的花园的一端。花园分成四部分，沿轴心的方向分布着四个波斯式水池，形式规整。泰姬陵远不止是一座皇陵或一个王朝纪念物。铭文让人想起《古兰经》中应许给虔诚信徒的天国花园的比喻。这座穹顶建筑是对真主宝座的尽力重现，将其再造于一个人间天堂之中。

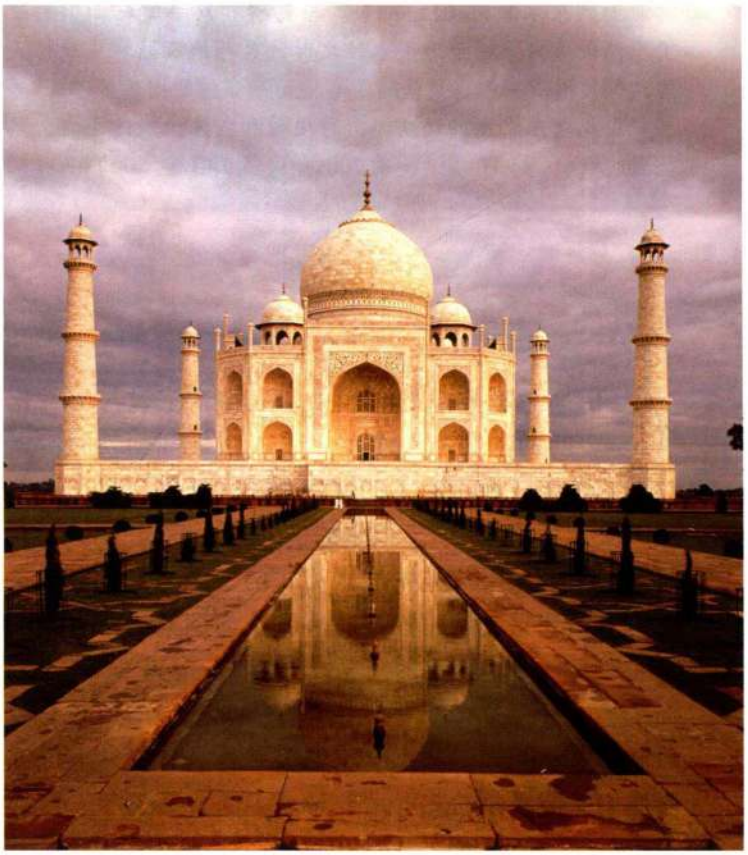


图 9.36　泰姬陵，阿格拉，印度。约 1650 年

伊斯兰艺术的延续和变化

18、19 世纪，伊斯兰艺术的重要传统在喧嚣的转变期中延续着。经济衰退导致了皇家赞助的缩减，而皇家赞助在以前的年代里曾经造就了一些最引人注目的作品；不过，伊斯兰世界每个重要地区的风格传统仍保持了下来，尽管存在政治和经济混乱、欧洲殖民主义以及日常生活中工业制品的增加等因素。媒介极其多样化的各类艺术今天在伊斯兰世界各地的国家蓬勃发展，大部分甚至被专攻伊斯兰艺术的史学家忽视了，因为他们接受的训练是研究年代更早的艺术品。慢慢地，通过与新媒介和新风格的接触、与 20 世纪末遍布全球的欧美传统的接触，以及与自己过去历史的重新接触，穆斯林艺术家开始创造新的传统。这些传统试图表达几乎每个艺术传统在几乎每个时代始终包含的东西——在内容丰富、充满意义的历史背景下进行新的创造。

原始文献

阿卜杜拉米德·拉霍里（Abd Al-Hamid Lahori，死于1654年）

选自《帝王纪》（*Padshah Nama*）

阿卜杜拉米德·拉霍里是沙·贾汉的官方宫廷史学家。沙·贾汉修建泰姬陵以纪念爱妻姬蔓·芭奴。《帝王纪》分为三卷，每一卷对应于沙·贾汉任内的一个十年。在完成第三卷前，拉霍里患了病，他年轻的同事穆罕默德·瓦里斯（Muhammad Waris）于1657年完成了余下的工作。以下选段出自一段篇幅很长的关于泰姬陵修建的讨论。这段讨论中还有对陵墓本身、附属建筑和周围花园的详尽描写。

在庄严的登基大典后的第五年（1632年1月），挖掘工作开始，以便为这座华厦铺设地基。泰姬陵俯瞰流经其北面的朱木拿河（Jumna）。当臂膀和双手健壮如钢的铲工不停歇地向下挖至地下水位之时，灵巧的石匠和成就惊人的建筑师用石头和灰浆修建了与地面平齐的稳固的地基。

在此地基之上，还立起一种用砖和灰浆砌成的平台，呈坚固的块状，长374腕尺（约200米），宽140腕尺（约67米），高16腕尺（约7.7米），乃该尊贵陵墓之基座——使人想起里兹万（Rizwan）的天国花园的美景，宛如天国神居之缩影。

从帝国各地召集了大批熟练的切石工、宝石匠和镶嵌工。每个人都是专家，他们都开始与其他工匠一起工作……在[宏大]可比天国之真主宝座的平台基座中间，建起了另一座坚固的水平平台。在第二座平台中央，建起这座巍峨如天、好似天国的巴格达式八边形陵墓，直径为70腕尺（约34米），有一个高1腕尺（约0.5米）的基座。

墓穴的主人领受天恩。墓穴上方的穹顶大厅位于建筑正中央，从内到外都铺上了一层白色大理石。从地面到弯曲部分，穹顶下方的大厅为八边形，直径为22腕尺（约10.6米）。弯曲部分装饰着壁龛样式的主题，从檐口到离地面32码（约29.3米）高的穹顶内顶，都整齐地铺着几何图案的大理石板……

SOURCE: W. E. BEGLEY AND Z. A. DESAI, *TAJ MAHAL: THE ILLUMINED TOMB*. TR. BY W. E. BEGLEY AND Z. A. DESAI (CAMBRIDGE MA: AGA KAHN PROGRAM FOR ISLAMIC ARCHITECTURE, 1989)

小结

在伊斯兰教传播的过程中，这种新宗教与旧文化之间的冲突和融合产生了一个生气勃勃的伊斯兰艺术传统。由于巨大的地理和时间跨度，伊斯兰艺术无法被简单地定义，但它的确具有一些统一的主题，包括与人形无关的艺术表现方式的发展，促使伊斯兰艺术家使用繁复的植物、花卉和几何图案语汇。另一个主题是各艺术类型的平等；不存在把“美术”与“装饰艺术”区分开来的等级差异。因此，制陶、金属器皿制造、纺织和雕刻都处于同等地位。它们的地位也与使用其他媒介的艺术品平等。

伊斯兰艺术的形成

伊斯兰艺术起初是对希腊－罗马、拜占庭基督教和萨珊艺术形式的一系列借用。新兴的伊斯兰教需要特殊的建筑，如公共礼拜场所，由此产生了象征着这种信仰本身的种类繁多的建筑式样。耶路撒冷的圆顶清真寺是一个重要的早期范例。伊斯兰建筑的其他范例包括多柱式清真寺和世俗建筑，如宫殿和浴场。

伊斯兰风格的发展

阿拔斯王朝以美索不达米亚为中心。它的统治者取代了倭马亚王朝，在巴格达、萨马拉及其他地方修建新建筑。其中有大型清真寺，包括凯鲁万大清真寺。再往西，一名倭马亚王朝的幸存者建立的一个独立国家——西班牙的科尔多瓦成为一个辉煌的伊斯兰文化中心和另一座大清真寺的所在地。

伊斯兰艺术与波斯传统

在东部伊斯兰国家，阿拉伯穆斯林征服者遭遇到萨珊人——波斯文明的文化传统的继承者。他们把这些传统与自己的伊斯兰教信仰和传统结合起来，建造了令人印象深刻的大型宫殿建筑，这些砖造穹顶建筑不同于中部和西部伊斯兰国家的石头建筑。一个繁荣的城市文化兴起，产生了有史以来最丰富的装饰陶瓷传统之一。

古典时代

当伊斯兰世界的中心美索不达米亚势力衰弱之时，法蒂玛人成为重要力量，把开罗设为新都。在他们的统治下，埃及经历了一次重大的艺术复兴。新的城墙、清真寺和宫殿建起；早期的纺织业传统兴盛；艺术家制作牙雕器物。在十字军东征时期，天主教的欧洲与伊斯兰教的中东之间在艺术上相互吸取养分，阿尤布王朝和塞尔柱王朝的建筑与艺术成就卓著。

古典末期的艺术和建筑

到了13世纪末，摧毁地中海以东伊斯兰世界大部分地区的西部蒙古统治者已皈依伊斯兰教。他们及其继任者给伊朗带来了又一个艺术繁荣期。这份遗产在帖木儿王朝时期得以传承。在帖木儿王朝的赞助下，产生了建筑和书籍插图的杰作。在其他地方，如叙利亚和埃及等伊斯兰国家，

马穆鲁克人的赞助成果是复杂精美的建筑以及倍受赞誉的玻璃、金属制品和地毯。14世纪中叶，伊比利亚半岛（Iberian Peninsula）上的山区王国格拉纳达是以前属于穆斯林的安达卢斯唯一仍被穆斯林控制的部分。在这里，纳斯瑞德君主们建造了著名的“红宫”，史称阿尔罕布拉宫。

晚期三帝国以及伊斯兰艺术的延续和变化

在后来的岁月中，三个伊斯兰大帝国形成了主要的艺术中心。最终占领君士坦丁堡的强大的奥斯曼帝国修建了精美的清真寺和托普卡皮宫。奥斯曼人的主要对手萨非人在书籍插图、地毯制造和建筑方面形成了独特的艺术风格。在印度次大陆，莫卧儿人兴建华丽的宫殿和纪念性建筑，包括泰姬陵。18和19世纪，大规模的皇家赞助日趋减少，但风格传统在每个地区延续，今天，穆斯林仍在创造新的艺术传统。



早期中世纪艺术

第十章

早期中世纪一词用于统称罗马覆灭（公元476年）至11世纪这段时间里，西欧诸多文化与地区的艺术（见地图10.1）。在罗马帝国衰亡过程中，日耳曼民族（包括法兰克人［Franks］、西哥特人、东哥特人和撒克逊人［Saxons］）移民影响重大，他们迁徙到欧洲各地，最终在阿尔卑斯山脉以北、意大利、西班牙和法国南部建立了永久聚居地。这无疑与当地居民冲突不断并最终融合，其中包括铁器时代欧洲居民的后裔凯尔特人（“Celt”一词语焉不详，因为它也用来指5至12世纪居住在不列颠和爱尔兰的部落）。入侵者在建立永久聚居地时，吸收了许多当地的传统习俗。在这种混合体之上则是罗马的传统，其中也包含基督教传统，许多被罗马帝国征服的部族都已接纳了征服者的传统。

基督教既传达精神层面的信息，又在动荡的时代为四分五裂的社会带来秩序结构，由此产生的吸引力再次发挥了强大力量。然而，由异教崇拜转向基督教，在当时不再像早期基督教时期那样是个人的选择，而是社会的整体选择。通常情况下，如果某一部族首领决定皈依基督教，几乎其全部子民也都会追随。例如在496年圣诞节时，兰斯（Reims）的三千名法兰克人就与国王克洛维（Clovis）一起接受了洗礼。

教会逐渐成为促进欧洲统一的关键力量，即便如此，对家庭和部族的忠诚仍然支配着社会联盟和政治联盟。强大的首领把持着统治权，建立部族间的臣服关系与政治经济交流手段，最终带来了一种政治体制在整个欧洲的发展，那就是封建制（feudalism）。诸多社会与政治联盟造就了一系列王朝，这些王朝的强大统治者在位期间不断开疆拓土。这些王朝雄心勃勃，要在罗马衰亡后陷入分裂的欧洲重建中央集权，其中最主要的是加洛林和奥托这两个王朝。建立稳定政体的尝试即使不是以罗马帝国的真实状况为基础，至少也是基于流传下来的种种理念。

这种文化互通产生了充满活力且来源多样的艺术。移民带来的艺术技巧、材料和传统与当地原有的主流习俗融合，此类艺术以精美的串联交织图案为特征，用于奢华的个人装饰品，反映了所有者的社会地位。教会在艺术品定件方面的重要性日益增长，主要的艺术品类型也发生了变化。教会建造并装饰了大量宗教建筑，建立起众多修道院团体。在修道院内部，缮抄室制作精美书籍，由传教士带往四方，教化民众。

加洛林王朝和奥托王朝的艺术家自觉效仿罗马帝国来建造教堂和设计建筑，以此来传达王朝统治者的帝国雄心。源自罗马的早期基督教公堂式建筑成为阿尔卑斯山脉以北地区大批建筑的范本；为宫廷服务的艺术家复制古代书籍；而罗马覆灭后几乎绝迹的

图10.16《林道福音书》细部



地图 10.1 早期中世纪的欧洲

圆雕，也再次引起艺术家及其赞助人的兴趣。如此多元甚至相互冲突的力量交织混合，随着新的社会与文化的发展，在这种混合体中诞生了复杂多样又令人振奋的艺术。

盎格鲁—撒克逊和维京艺术

各民族大规模移民改变了欧洲的面貌。376 年，匈奴人（Huns）从中亚一直挺进到黑海以西，对欧洲构成了严重威胁。他们将日耳曼西哥特人从多瑙河向西驱赶至罗马帝国境内。451 年，在其首领阿提拉（Attila，死于 453 年）带领下，匈奴人入侵高卢，即现在法德两国地区，当时居住着凯尔特人。同样是在 5 世纪，盎格鲁人（Angles）和撒克逊人从今天的丹麦和德国北部入侵不列颠群岛，后者在过去几个世纪一直都是凯尔特人的殖民地。许多日耳曼民族部落都发展成为实际上的王国：西班牙的西哥特王国、高卢的勃艮第（Burgundians）王国和法兰克王国，以及意大利的东哥特王国和伦巴第（Lombards）王国。维京人（Vikings）控制着斯堪的纳维亚地区，长于航海，因此时常进行远途航行。

日耳曼民族随身携带着各种轻巧的艺术品，如编织品、金属制品、珠宝和木雕。使用这些材质制作艺术品需要训练与技巧，其中金属制品的内在价值最高，因为通常用金银制作并镶嵌宝石。金属工匠社会地位高，既是尊重他们的劳动，也是尊重他们劳动成果的价值（见第 313 页的材料与技法）。在某些日耳曼民族传说中，金属工匠的能力如此不同寻常，甚至被描述为魔法。数不胜数的小型器具反映出这些迁徙民族所制作的艺术形式具有强大的生命力，呈现出一种迥异于希腊罗马传统的美学观，然而这些民族拥有同样丰富的神话与意象传统。

金属制品

金属在中世纪是一种昂贵的商品。即使是在古典时期，贸易与殖民模式也可与寻求各种所需金属联系在一起，例如意大利的希腊聚居地和西班牙的罗马聚居地都是为寻找金属而建立。中世纪早期常用金属有金、银、铜、铁和青铜。打造金属的方式多种多样，这无疑是它最突出的特征。金属可以被压平、拉丝或镂空（openwork）制成**细丝工艺品**（filigree）。它还可以锻造、雕刻、冲压、印花，并装饰上彩石、玻璃和珐琅。

萨顿胡船冢出土的金带扣（见图 10.1）使用了近半公斤黄金，此仅为船冢中大量黄金制品中的一件而已。中世纪早期墓葬出土了大量金器，反映出金属在当时的价值。此外，黄金接触土壤与水不会被损坏，而银等金属暴露在自然环境中会逐渐氧化。尽管自罗马时代以来欧洲就开始开采金矿，但最常见的采金方式还是从河流和溪水中拾捡天然金块或淘取金粒（称为冲积矿）。日耳曼民族聚居在莱茵河、台伯河、波河、罗纳河（Rhone）和加龙河（Garonne）沿岸，这些河流正是重要的冲积黄金来源，中世纪记载将这种黄金称为“沙金”。

萨顿胡出土的金带扣上有**颗粒工艺**（granulation）和**乌银镶嵌工艺**（inlaid niello），前者是将金粒粘合到黄金表面，后者则是以深色材料衬托出点线构成的精美交织图案。乌银是一种含硫的银、铜或铅合金，加热后会与其周围的金属熔合，产生近乎黑色的物质，此处是与金熔合。闪亮的黑色乌银突出了黄金的耀眼，同时也强调了复杂图案的细节。

12 世纪早期德国修士西奥菲勒斯（Theophilus）撰写的论文解释了镶嵌乌银上光的方法。首先，艺术家使用经唾液润湿的软石磨平乌银表面；接着用一小块椴木沾上软石粉和唾液来打磨。之后，他写道：

> 长时间地用小木块和软石粉轻轻地打磨，不断加入唾液使乌银保持湿润，直到它全部发亮为止。然后用细麻布将乌银擦干，从耳朵里掏出一些耳蜡涂在表面，用羊皮或鹿皮轻轻擦拭，直至乌银通体光亮。
>
> —THEOPHILUS. *DE DIVERSIS ARTIBUS*. TR. C. R. DODWELL AS *THEOPHILUS: THE VARIOUS ARTS*. LONDON: NELSON, 1961, P. 92.

萨顿胡出土的囊盖（图 10.3）和铰链扣（图 10.2）也以其**掐丝工艺**（cloisonné）而闻名。掐丝是一种古老的技术，早在公元前 2000 年，地中海东部就开始运用这种技术。将金属丝（法语称 cloison，即分割之意）窄边黏在底板上，如同小小的围墙，围绕镶嵌的玻璃或宝石形成一个个小格。萨顿胡出土的珠宝中大量使用红色石榴石，多达四千颗以上。这些器物上也使用了彩色玻璃，通常排列为棋盘图案。铰链扣的主要装饰区域就使用了掐丝工艺，围绕彩色玻璃形成了阶梯状图案，增强了整体装饰效果。

盎格鲁－撒克逊金属制品中的大量装饰技术和材料后来为爱尔兰金属工匠所用。其中最突出的例子是《塔拉饰针》（*Tara Brooch*），1850 年在爱尔兰米斯郡（Meath）海边被一个玩耍的孩子偶然发现。这个饰针相当于某种领带夹，用来将外衣前襟扣在一起。珠宝直径还不足 9 厘米，却密集了大量装饰图案，包括螺旋线、鸟兽、人头和交织图案。饰针背面是细金丝焊成的嵌板，与镶嵌有铜丝涡形图案的银板合在一起。编织而成的金属线可能是安全链。



《塔拉饰针》，来自爱尔兰米斯郡的贝蒂城（Bettystown）。8 世纪。贴金、青铜、玻璃、珐琅。直径 8.7 厘米。都柏林爱尔兰国家博物馆



图 10.1　金带扣，出自萨顿胡船冢。7 世纪上半叶。黄金，长 13.4 厘米。伦敦大英博物馆

动物风格

日耳曼民族的艺术传统被某些学者称为**动物风格**（animal style），因为他们大量使用程式化的动物形态，融合凯尔特人精湛的金属饰品工艺，创造出抽象与自然、严谨规范与自由想象的独特结合体。

英格兰萨顿胡船冢　一座在英格兰发现的盎格鲁—撒克逊船冢遵循了一个古老传统，即将重要人物的用品与之一同下葬。这种习俗可能反映出对来世的关注，或者只是表达对死者的崇敬。萨顿胡（Sutton Hoo，“hoo”在盎格鲁—撒克逊语中指海岬或海角）双层船冢的主人是一位 7 世纪的盎格鲁国王（普遍认为是死于 625 年前后的雷德沃尔德［Raedwald］）。墓中陪葬品有军用装备、银器、珐琅器、皇家标记、金币和个人装饰品。学者很早以前就注意到，在强调皇室责任和义务的盎格鲁—撒克逊史诗《贝奥武甫》中，有一段为葬礼而装配船只的描写，令人联想到萨顿胡船冢。诗中所写的是贝奥武甫的父亲、国王希尔德（Scyld）的葬礼：

> 他们将备受爱戴的王，王戒的让渡者
> 放在船的中央，那桅杆所在的地方
> 身边堆着四方财宝
> 我从未听闻有哪艘船装载过
> 如此多的武器、战刀和
> 锁子甲。成堆的财宝
> 就这样摆满他胸前，将随着他驶向远方
> 投入大海的怀抱
>
> —Translated by Seamus Heaney, *Beowulf. A New Verse Translation*. New York : Farrar, Straus & Giroux, 2000

尽管《贝奥武甫》描述的事件至少早于萨顿胡一个世纪，但是诗歌本身可能写于葬礼发生百年之后甚至更晚。所以，《贝奥武甫》虽然不应被看作文献记录，但它确实为我们了解萨顿胡遗址提供了皇家葬礼的背景知识。

萨顿胡出土的大金带扣（图 10.1）布满精美的动物风格图案。连接舌片的饰钮上装饰着两条缠绕撕咬的蛇。饰钮被钉在饰板上，缠绕扭结的蛇和鹰头几乎占据了饰板的所有空间。传统上，学者认为



图 10.2　铰链扣，出自萨顿胡船冢。7 世纪上半叶。黄金、石榴石、珐琅，长 12.7 厘米。伦敦大英博物馆

这种填满空间的装饰是恐惧空虚（horror vacui）的体现，即惧怕出现空白空间。然而如此命名其实是将当代价值观念强加于相异文化。希腊和罗马人运用空间幻觉来赋予艺术以活力，日耳曼和凯尔特艺术家却与之不同，他们使用复杂的纹样来使这些珍贵器物的表面生机盎然。尽管在我们看来，这些图案混乱无序，令人惊悚，但图案与图案之间有着一种持续且刻意的紧密联系。

墓中出土的一对铰链扣（图 10.2）同样装饰有缠绕的蛇，用于装饰边框，边框内是石榴石与玻璃镶嵌而成的斜向棋盘。两个扣环的末端都附有曲线形饰板，上面有几对野猪背对背蹲伏着，应该承认，其中的含义难以解释。这些动物图案如此完美结合，很难确定到底是为了表现野猪图案而使用曲线饰板，还是为了适应饰板外形而使动物背部隆起。

萨顿胡还出土了一件金珐琅加石榴石镶嵌的囊盖（图 10.3），原有的象牙或骨质衬板已经遗失，此处为替代品。囊盖上有四组对称图案，各自有其独特特征，表明它们来源各不相同。其中底部位于相对的两只动物之间的人形图案就有着悠久历史。再前溯 3200 多年，美索不达米亚艺术中（见图 2.10）首次发现了这种人形。囊盖上部中央图案的来源则较晚。这是一群互相撕咬的动物，尾巴、腿和口都被拉长为条带状，构成复杂的交织图案。上部左右两侧是第四组图案，以交织的条带为装饰元素。这种条带与动物风格的组合似乎在该囊盖制作前不久才出现。

萨顿胡出土的器物说明了装饰母题与技术在不同民族移民过程中的传播，这一点至关重要。它们不仅证明了与日耳曼民族的文化交流，来自斯堪的纳维亚的艺术，而且还展现了其他值得关注的关联。据说雷德沃尔德国王既祭祀异教祖先神又敬拜基督。在萨顿胡出土的许多器物就明显与基督教有关，其中包括装饰着十字的银碗，无疑是与地中海地区进行贸易的结果。另外还有一套刻着扫罗和保罗字样的羹匙，可能意指皈依基督教（扫罗在改宗时易名为保罗）。有些学者认为，刻在铰链扣（见图 10.2）玻璃棋盘上的十字是刻意指涉新宗教，这一观点是否只是臆想？这对链扣的装饰纹样虽然为盎格鲁—撒克逊风格，但其外形与罗马服饰中的扣件极其相似。事实上，萨顿胡船冢中除当地模仿帝国形制制作的器物之外，还有罗马和拜占庭器具。有人因此认为，萨顿胡中埋葬的首领力图将自己表现为罗马统治者。

动物风格的主要媒介显然是材料与技艺繁多的金属制品。它们小巧耐用且大多工艺精湛，需求量很大，这也是为什么动物风格样式迅速传播开来。这种传播不仅限于不同地域之间的流传，还从一种材料扩展到



图 10.3　囊盖，出自萨顿胡船冢。7 世纪上半叶。黄金、石榴石、珐琅，长 20.3 厘米。伦敦大英博物馆



图 10.4 《**兽头**》（*Animal Head*），出自奥斯伯格船冢。约 834 年。木制，高约 12.7 厘米。挪威奥斯陆大学文化历史博物馆

其他材料，首先是用于金属，之后扩展到木雕、石刻，甚至绘画。它们用来传达多种信息，有些具有明显的异教意味，有些则为基督教所用。

挪威奥斯伯格船冢 制作于 9 世纪早期的一个华丽兽头（图 10.4）展示出动物风格的所有特征。它发现于挪威南部奥斯伯格（Oseberg）的一艘陪葬维京船，原本是木制桅杆顶端的装饰。将显贵埋葬在船中的习俗似乎始于斯堪的纳维亚，而此地动物风格的兴盛时间远远长于其他任何地方，一直持续到日耳曼—北欧移民进入该地区很久之后。“Viking”一词容易让人误解，因为它出自古挪威语“Vinkingr”，意指海盗或袭击者。当这些人驶离自己的海域，前往英格兰或俄罗斯掳掠的时候，他们确实只是“海盗”。

奥斯伯格船并非用于劫掠，而是用于游乐，在平静的水域行驶。船内有两名妇女躺在墓室的床上，随船下葬，此外还有船桨、扶梯、雪橇、一辆精雕细刻的马车和至少十具马的骸骨。盗墓者盗走了这艘随葬船中他们认为有价值的珠宝和金属制品。

近期的学术研究采用了树木年代学（即分析树木或木器的年轮）方法，将奥斯伯格船冢的年代定为 834 年。其中一位陪葬妇女通常被认为是古德勒德大帝（Gudröd the Magnificent，约 780—820 年）的妻子，亚撒（Asa）王后，因为只有皇族才有力量订造如此奢华的器物，但近期学术界开始质疑它是否确实是皇家墓冢。

船冢出土了五根装饰有吼兽的木制桅杆，形象肖似神话中的海龙。尽管有人提出这些桅杆可能用在行进队列中，或具有某种宗教功能或仪礼用途，但其实际功用尚不得而知。图 10.4 中所示兽头的基本外形极为写实，牙齿、齿龈和鼻孔等细节部分也是如此。兽头上布满了交织的几何图案，深削和隆起的部分突出了表面纹样。尽管这里所出现的纹样都可以从日耳曼和盎格鲁—撒克逊艺术中找到根源，但艺术家大刀阔斧地改造了这些纹样，使其适应兽头灵动的曲线外形。

爱尔兰—撒克逊艺术

在中世纪早期，爱尔兰人（爱尔兰［Ireland］的罗马名称为海伯尼亚［Hibernia］，所以他们也被称为海伯尼亚人［Hibernians］）是西欧的精神和文化领袖。爱尔兰从来都不是罗马帝国的属地，因此当来自英格兰的传教士于 5 世纪到达这里时，他们看到的凯尔特社会依据罗马标准来看仍处于野蛮状态。但是爱尔兰人欣然接受了基督教，这让他们开始接触地中海文明。但是，爱尔兰民族改造了外族文化，反映出自身的独特环境。

因为罗马教会的机构体系从根本上来说是城市化的，不适合爱尔兰的乡村生活方式。这里的基督教徒更愿意遵循埃及和近东荒漠圣徒的方式，在荒野的孤独之中寻求精神的完满，教徒群体就是在荒野之中创建了最早的修道院。因此，爱尔兰的修道院都建造在与世隔绝的偏远地区，甚至是远离大陆的小岛和必须完全自给自足的地方。而修道院制度是在 5 世纪末，向北传入意大利，经由欧洲大陆，传遍不列颠西部和爱尔兰。

手抄本

爱尔兰修道院很快成为学术和艺术中心，耗费大量精力来抄写文学和宗教文本。他们也派遣修士向非教徒布道并建立修道院，足迹踏遍不列颠北部和欧洲大陆，从今天的法国一直延伸到奥地利。每座修道院的缮抄室都是促进这种风格发展的艺术中心。爱尔兰修士鲜少关心描绘圣经事件的插图，但他们努力进行装饰美化。这些手抄本中最精美的一本属于爱尔兰—撒克逊风格（Hiberno-Saxon style），也就是在基督教艺术中融合了凯尔特和日耳曼元素，不仅兴盛于爱尔兰本土修道院，也流行于爱尔兰修士在撒克逊英格兰兴建的修道院中。爱尔兰修士加速了阿尔卑斯山脉以北的欧洲地区皈依基督教的进程。在整个欧洲，他们使修道院成为文化中心，因此在几百年间影响着中

世纪文明。

为了传播有关基督、上帝之国和救赎的信息（即福音），爱尔兰修道院需要手工抄写大量《圣经》和其他基督教典籍。每份手抄本都被认为是承载着上帝之言的圣物，需要华美的外观来反映内容的珍贵。爱尔兰修士必定十分熟悉早期基督教的**彩饰手抄本**（illuminated manuscript），但他们再一次发展出了独立的传统，而不是简单复制过去的版本。最早爱尔兰—撒克逊彩饰绘制者只保留了早期基督教手抄本图像系统中四位**福音书作者**（Evangelists）的标志，可能因为这些标志很容易转变为他们自己的装饰性风格。这四个标志分别为：男子或天使（圣马太）、狮子（圣马可）、公牛（圣路加）和鹰（圣约翰），出自《旧约·以西结书》（1:5–14）和福音作者圣约翰的《启示录》（4:6–8），被圣杰罗姆（St. Jerome）等早期注经家指定为四位福音书作者的象征。

《达罗书》（*Book of Durrow*）中代表圣马太的标志的插图（图 10.5）展示出纹样如何在突出装饰之时，仍能赋予人物形象以活力。人体部分由带边框的棋格盘图案构成，使人联想到萨顿胡铰链扣（见图 10.2）的装饰特点。添加的头部正面朝向观众，双脚则是侧面观，装饰母题由此被转变为人像。先前见于金属制品的活泼精美的纹样，此处被用来显示圣马太所传达的信息是何等尊贵。爱尔兰抄写人和艺术家因其能力和成就而受人敬仰。一份中世纪资料就记载着某位爱尔兰抄写人死后，他的一双巧手被当作能够施展神迹的圣物保存起来。

《林迪斯法恩福音书》　《林迪斯法恩福音书》（*Lindisfarne Gospels*）的**书尾题署**（colophon，手抄本末尾的注释）提供了大量信息，使我们了解到这份制作于英格兰诺森布里亚（Northumbria）的手抄本的来源，其中包括译者和抄写人的姓名，分别为奥尔德雷德（Aldred）和主教伊德弗里思（Eadfrith），后者可能也绘制了其中的图案花饰（见第 318 页的原始文献）。考虑到爱尔兰抄写员和艺术家所受到的尊重，一位主教被委以书写和装饰这一手抄本的任务也就不足为奇了。在爱尔兰修道院中，修士分为三类：初级修士（juniors，学生和新入院者）、工作修士（working brothers，从事体力劳动）和高级修士（seniors，经验最为丰富者），负责抄写圣书的是高级修士。

《林迪斯法恩福音书》中画有十字架的书页（图 10.6）是异常复杂的艺术成果。细密图画家的创作精确度媲美珠宝匠，在几何框架之中倾注了如此密集又充满动感的动物交织纹样，就连萨顿胡囊盖（见图 10.3）上的斗兽也相形见绌。为了达到这样的效果，艺术家必须遵循严格的原则，仿佛遵守特定的规则。作画之前要设计好最微小的母题和尺寸最大的图案。用尺子和圆规在页面上或手绘或针刺标记网格点线。上色时，艺术家严格遵循之前描好的图案。不容许任何印迹破坏部分元素或整体设计的严格平衡。学者弗朗索瓦·亨利（Françoise Henry）提出，艺术家将

大事年表

5 世纪初——盎格鲁人与撒克逊人入侵不列颠群岛
451 年——匈奴王阿提拉入侵欧洲
476 年——罗马衰败
约 570 年——先知穆罕默德在麦加诞生
7 世纪初期——英格兰萨顿胡双层船冢



图 10.5　**《圣马太标志》**（*Symbol of Saint Matthew*），出自《达罗书》。约 680 年。犊皮纸蛋彩画，24.7 × 15.7 厘米。都柏林圣三一学院（Trinity College）

原始文献

《林迪斯法恩福音书》

书尾题署

该词指某些手抄本末尾所写的注释，记录该书由何人在何时为何人而作。《林迪斯法恩福音书》（约700年）书尾题署的年代比正文要晚250年左右，但大多数学者认为它的信息准确可信。其中写明了抄写员、装订员、装帧用金属饰物的制作者以及拉丁文本的英文译者的名字，却唯独没有画家的名字。似乎装饰图画的作者就是抄写员伊德弗里思。

林迪斯法恩教会主教伊德弗里思，为上帝、为圣卡斯伯特（Saint Cuthbert）……以及所有圣骨存于本岛的圣徒，书写该书。林迪斯法恩岛民主教埃塞尔瓦尔德（Ethelwald）为其压印加封，他深谙此技。隐士比尔弗里斯（Billfrith）为封皮铸造装饰，饰以黄金、宝石和通体贴金的银——纯金属制成。卑微的修士奥尔德雷德，得上帝与圣卡斯伯特之助，在行间为其作英语注释。……

SOURCE: COTTON MS NERO, D. IV. THE BRITISH LIBRARY



图 10.6　十字架书页，出自《林迪斯法恩福音书》。约700年。犊皮纸蛋彩画，34.3×23.5厘米。伦敦大英图书馆

自己的作品视为“某种神圣谜语”，构成谜语的抽象形式等待人们去分析解读。自然图形与几何图形必须分隔开来。在动物题材单元里，每条线都必须属于某个动物身体的一部分。其他规则包括对称（插图可以横向、纵向，甚至按对角线平分）、镜像效果、形式与色彩重复。只有认真观看图画，我们才能领悟这一迷宫般世界的精神。仿佛这些撕咬抓挠的怪兽都被十字架的力量震慑，转而为基督教服务，正如凯尔特部族所做的那样。

若干因素共同促成了爱尔兰—撒克逊风格的发展：爱尔兰在地理位置上的隔绝，隐避世外的修道院中的高水平缮抄室，以及传播基督箴言的热望。随着时间演变，随着与欧洲大陆特别是罗马的接触增加，爱尔兰—撒克逊艺术反映出了新的影响。《林迪斯法恩福音书》中表现马太的插图（图10.7）迥异于《达罗书》中的圣马太（见图10.5），而后者的年代不过只早数十年而已。在《林迪斯法恩福音书》中，马太正在认真地研究文本，艺术家通过扭转人体来暗示空间感，以斜置的长凳制造出景深；《达罗书》中的马太则双手垂于体侧，两眼直直地盯着观者。《达罗书》的画面中仅有马太这一个人物，而在《林迪斯法恩福音书》中，打结挽起的窗帘后还有一个身份不明的人物，有些学者认为他是手捧《旧约》的摩西，有些则认为是手持《新约》的基督。此外，《达罗书》中的马太服装平板，而《林迪斯法恩福音书》中马太的衣物则绘有衣褶，深色内衣区别于浅色长袍，显示衣料的柔软贴身。

这一转变如何解释呢？在7、8世纪期间，爱尔兰与罗马的联系日益频繁，并开始采用罗马的礼拜仪式。例如，据说林迪斯法恩附近的贾罗（Jarrow）



图 10.7 **《圣马太》**，出自《林迪斯法恩福音书》。约 700 年。犊皮纸蛋彩画，34.3×23.5 厘米。伦敦大英图书馆（手稿编号 MS Cotton Nero D.4）

修道院的院长于 7 世纪末从罗马返回，带回一大批手抄本。贾罗修道院的艺术家很可能将其中的插图作为模本。《阿米提奴抄本》（*Codex Amiatinus*）中先知以斯拉（Ezra）恢复圣经的插图（图 10.8）无疑是借用改造了当时修道院中的罗马手抄本。艺术家以斜角来描绘书橱、桌子、长凳和脚凳，表现出某种透视感，仿佛物体退入纵深空间之中；衣物的明暗和地上墨水池的阴影同样产生深度感。艺术家还运用色彩混合来造型，这在以斯拉的衣服、手、脸和脚的部分尤为明显。特别值得注意的是，以斯拉的坐垫似乎在其身体的重量下被压扁，先知形象因此更加有实体感。

有些学者认为，绘制《林迪斯法恩福音书》中圣马太（见图 10.7）的艺术家伊德弗里思与绘制以斯拉的艺术家都参照了同一个罗马手抄本，但后者更为忠实。确实，两个人物姿势相同，还有长凳等相似元素，如此明显的共性难以忽视。但伊德弗里思更热衷于保留一些爱尔兰—撒克逊的传统技巧，或者他被要求这样做；绘制以斯拉的艺术家则不同，他以多种纹样装饰长凳，并使用近乎互补色的色彩来表现衣物的深度，在绿色调的衣服上衬出红色衣褶。伊德弗里思运用了他在非人物插图（如十字架书页，见图 10.6）中使用的僵硬轮廓、几何纹样和平涂色彩。

《凯尔斯书》 在《林迪斯法恩福音书》出现一百年之后，爱尔兰—撒克逊抄本艺术达到顶峰，其成果就是《凯尔斯书》（*Book of Kells*），凯尔特艺术最为精美的抄本。它可能制作于 8 世纪末或 9 世纪初，至少也是始于这一时期，出自爱奥纳岛（Iona Island）上的修道院。该修道院遥隔于苏格兰西海岸，6 世纪时由爱尔兰修士建立。这一抄本得名于爱尔兰的凯尔斯修道院，是 9 世纪晚期至 17 世纪收藏它的地点。其中许多书页反映出多种多样的艺术影响，其来源从地中海一直延伸至英吉利海峡。Chi Rho

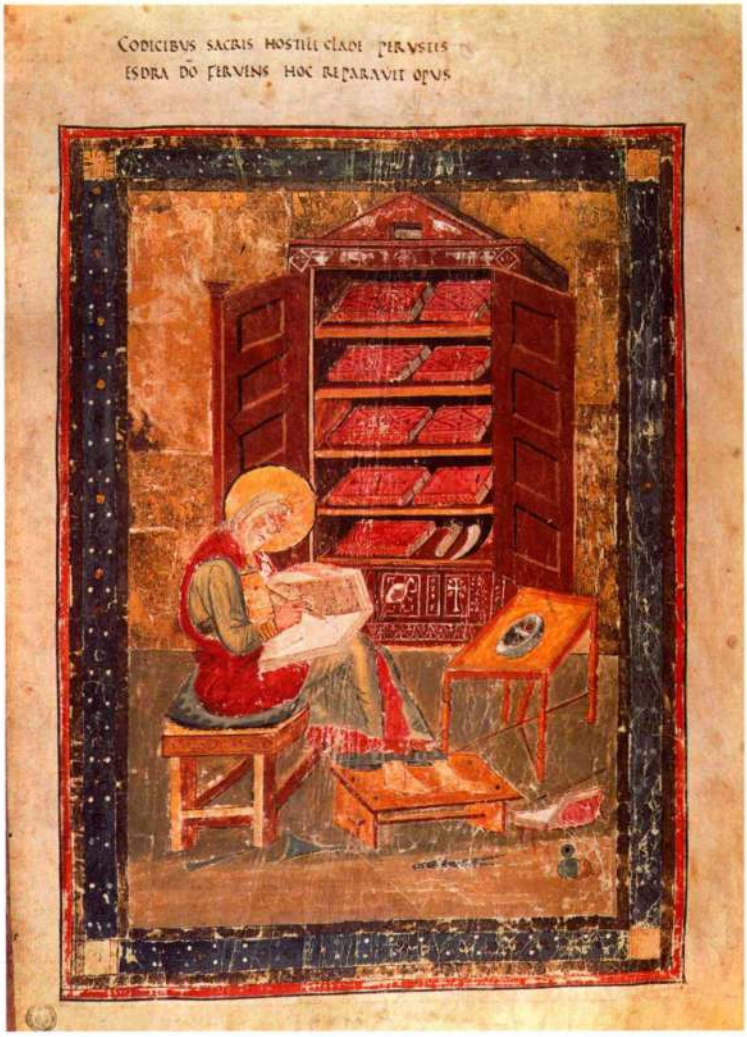


图 10.8 **《以斯拉恢复圣经》**（*Ezra Restoring the Bible*），出自《阿米提奴抄本》。8 世纪早期。犊皮纸蛋彩画，50.5×34.3 厘米。佛罗伦萨美第奇·洛伦佐图书馆（Florence Biblioteca Medicea Laurenziana）

大事年表

约 700 年——《林迪斯法恩福音书》制作于英格兰

726 年——圣像破坏论战开始

787 年——有文献记载的维京人对不列颠群岛的首次入侵

约 800 年——《凯尔斯书》制作于爱奥纳岛

Iota 书页（图 10.9）上绘制着基督姓名的希腊文首字母缩写 *XPI*，同时还有“Christi autem generatio”字样，即“耶稣基督诞生之事如下”，表示《马太福音》(1:18)将开始，该福音书中歌颂了耶稣的降生。Chi Rho Iota 书页中有大量与《林迪斯法恩福音书》的十字架书页相同的涡形纹样，当时的珠宝也使用类似图案，例如《塔拉饰针》（见第 313 页的材料与技法）。

在 Chi Rho Iota 书页上，《林迪斯法恩福音书》十字架书页和《塔拉饰针》上的僵硬几何形状略有舒缓，而且首次加入了人的形象。可以看到 X 形的“Chi”顶端生长出一张人脸，字母笔画旁还有三个有翼天使。P 形的“Rho”宛若藤蔓，呈现出迷人的梦幻感，笔画末尾是一个人头，有人提出那是代表基督。更令人吃惊的是艺术家对自然界的描绘。猫、鼠、蝴蝶，甚至抓鱼的水獭都几乎淹没在装饰纹样之中，仿佛在玩捉迷藏。它们对中世纪读者而言无疑有着象征功能，尽管我们不了解其中的意义。插图华美繁复，使人不得不全神贯注，这样就在观者和图像之间建立起直接的联系，与早期拜占庭圣像中圣人的坚定凝视有异曲同工之妙。在圣像和手抄本彩饰中，图像的力量都无比强大，观者几乎忘却现实而走入画面中的世界。



图 10.9　Chi Rho Iota 书页，出自《凯尔斯书》中的《马太书》（1：18）。约 800 年。犊皮纸墨彩画，33×24.1 厘米。都柏林圣三一学院图书馆

加洛林艺术

8世纪晚期，在控制欧洲北部大陆的诸多部落与王国之中，一个新帝国兴起。它统一了欧洲的大部分地区，疆域从北海延伸到西班牙，南端直达意大利北部的伦巴第地区（Lombardy），它的建立者就是768年登基成为法兰克国王的查理曼大帝（Charlemagne）。公元800年圣诞节，教皇利奥三世在旧圣彼得教堂加冕他为罗马皇帝，宣称他是第一位基督教皇帝君士坦丁的继承者。教皇一直试图将自己的权威加诸这一新建天主教帝国之上，尽管查理曼大帝有能力抵制教皇的企图，但当时在精神权威与政治权力、教会与国家之间，存在着一种相互依赖的关系，并且将决定此后数百年的西欧历史。

皇帝在罗马加冕，但他并不在此驻跸。查理曼大帝将帝都设定在自己的权力中心——亚琛（Aachen，又写作“Aix-la-Chapelle”），位于现在德国境内，靠近法国、比利时和荷兰。查理曼大帝及其继任者统治时期被称为加洛林王朝（Carolingian，源自查理曼大帝的拉丁文名“Carolus Magnus”，意为“查理大帝”），统治时期大约为768至877年。查理曼大帝的目标包括改善国家管理和传授基督教义，他在宫廷中聚集了当时的精英之士，其中包括最为博学的学者约克的阿尔昆（Alcuin of York）。查理曼大帝委任这批学者恢复古罗马的学术成就，并在每座大教堂和修道院建立起学校系统。皇帝在这场复兴中发挥了积极作用，不仅仅是出于对古代典籍的兴趣，而是有其政治目的。他以君士坦丁和查士丁尼而非其他异教先皇为榜样调整了自己的统治方式，并声称这是“renovatio imperii romani”，即“罗马帝国的复兴”。他的努力得到了教皇的支持，教皇加冕他为神圣罗马皇帝。为查理曼大帝及其他加洛林王朝统治者服务的艺术家刻意模仿罗马艺术，通过融合对古代艺术的崇敬和北部欧洲的本土特色，他们创作出了具有高度艺术价值的原创作品。

雕塑

《加洛林王朝统治者骑马像》（*Equestrian Statue of a Carolingian Ruler*，图10.10）曾被认为是查理曼大帝本人，现在学者普遍认为是他的孙子秃头查理（Charles the Bald）。这尊青铜像传达出加洛林王朝的政治目标。雕像中的统治者身着皇袍，庄严地端坐于马上，如同端坐于宝座之上。他手持圆球，意喻统治全世界。查理曼大帝曾从拉文纳带回古罗马狄奥多里克骑马像，装饰皇宫庭院，现已遗失。该像可能就是以此古罗马像为范本。也可能存在其他来源，如马可·奥勒利乌斯的青铜骑马像（见图7.21），曾被误认为是首位基督教皇帝君士坦丁，对于雄心勃勃的查理曼大帝而言也是极佳的效仿榜样。

这尊加洛林王朝像并非盲目模仿古代范本。相较于马可·奥勒利乌斯骑马像，这件作品更为简朴，细节上更加有序，以便传达重要信息，即加洛林统治者是罗马帝国宝座的继承人。两者最为显著的差别在于尺寸：马可·奥勒利乌斯像高达3.35米，而这尊加洛林王朝骑马像只有24.4厘米。尺寸虽小，加洛林雕像依然表现出与大雕像同等的庄严与高贵。考虑到法兰克人的金属制作传统，小型化不仅是适当之选，而且可能本身就暗示着价值的珍贵。虽然根据尺寸来看，



图10.10 《加洛林统治者骑马像（秃头查理？）》（*Equestrian Statue of a Carolingian Ruler [Charles the Bald?]*）。9世纪。青铜，高24.4厘米。巴黎卢浮宫

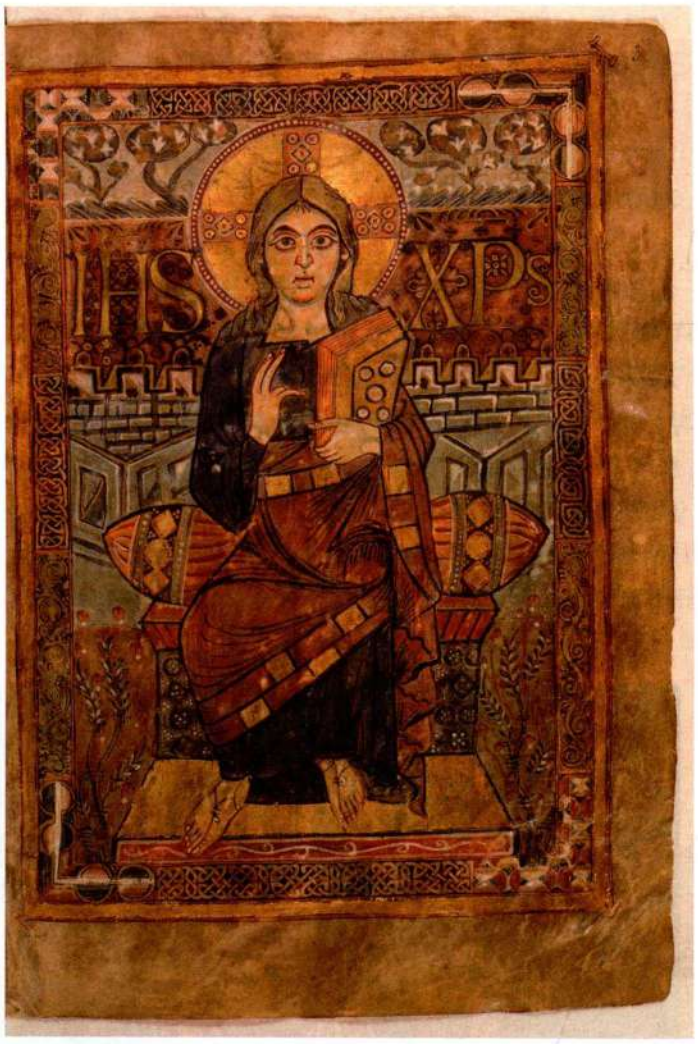


图 10.11 《升座基督图》（*Christ Enthroned*），出自《戈德斯卡尔克福音书（读经集）》。781—783 年。犊皮纸蛋彩画，32.4×21.2 厘米。巴黎国家图书馆

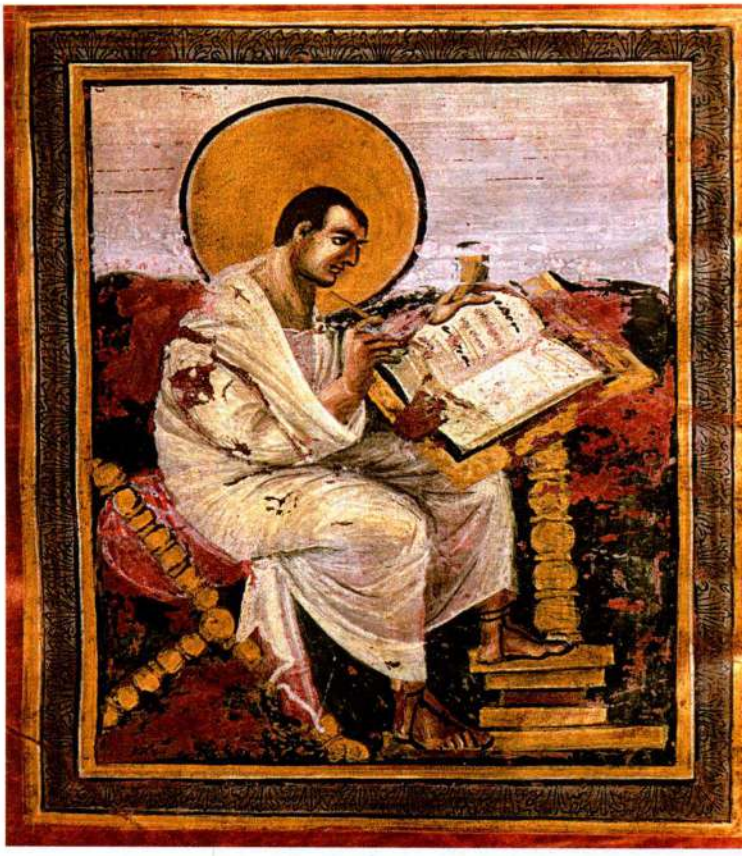


图 10.12 《圣马太》，出自《查理曼大帝福音书（加冕福音书）》。约 800—810 年。犊皮纸墨彩画，33×25.4 厘米。维也纳艺术史博物馆

它可能是为随身携带而制作，但遗憾的是我们不了解它面向的人群和用途。

绘画装饰书籍

查理曼大帝十分关注发展学术与文化，他的缮抄室因此必须制作大量书籍。他在宫廷中建立了一所“学院”，鼓励收集和复制大批古罗马文学作品。事实上，留存至今的许多古典拉丁语作家最古老的作品文本都出自加洛林手抄本，而它们长期以来却被认作古罗马原作。现在的英文字母就源自加洛林手抄本，正因为上文提到的混淆，这些字母才被称为罗马字母而非加洛林字母。

《戈德斯卡尔克福音书》 查理曼大帝的皇家缮抄室制作的最早一批手抄本中包括《戈德斯卡尔克福音书》（*Godescalc Gospels*），它得名自在书中署名的修士。学者通常认为它反映了查理曼大帝从罗马带回的手抄本和器物的影响。其中最引人注意的图像是一幅大型基督升座图（图 10.11），基督双眼大睁，径直望向观者。他身穿紫色外衣，显示皇家身份（在罗马时代，紫色是皇族的专用色）。对于皇帝形象的关注透露了查理曼大帝的个人雄心，他的宏愿在二十年后终于实现，公元 800 年，查理曼大帝被加冕为神圣罗马皇帝。基督膝盖部分的生硬线条和涡形图案显示出衣物垂落，手部、颈部和面部的白线则表示高光。看上去艺术家是意图效仿罗马的造型手法，但他采用的却是北部欧洲运用线性图案的方式。

基督坐在一座封闭的花园中，使人联想到罗马绘画的母题（见图 7.55）。但这里的花园却变形为扁平的装饰元素，几乎像是地毯上的图案。基督名字与整幅画的外框均由交织纹样构成，这是金属制品（见图 10.1–10.3）和爱尔兰—撒克逊图案花饰（见图 10.5–10.7）的特点。这位伟大的画家融合了罗马的艺术遗产与北部欧洲艺术家传统上使用的装饰技法。

这本手抄本中有一首题诗，纪念 781 年教皇哈德良（Pope Hadrian）在罗马为查理曼大帝的孙子施洗礼。

查理曼大帝携孙至罗马接受洗礼，也就承认了教皇在基督教事务中的权威；相应地，教皇将自己与整个西方基督教世界都置于皇帝的保护之下。

《查理曼大帝福音书》 《查理曼大帝福音书》（*Gospel Book of Charlemagne*）亦称《加冕福音书》（*Coronation Gospels*），因为后来的德国皇帝在加冕礼中都要对此书立誓。据说它发现于查理曼大帝的陵墓，被认为是这位皇帝的宫廷制品。看到书中画有圣马太（图 10.12）的那一页，很难相信这是在北部欧洲创作的作品，并且距《戈德斯卡尔克福音书》还不到二十年。如果不是因为巨大的金色光轮，圣马太极有可能被错认为古典作家的肖像，例如近八个世纪之前庞贝壁画中的米南德（Menander，图 10.13）。因为画家显得极其熟悉罗马绘画传统，而且其绘画手法显然源自地中海，因此有些学者认为他一定来自拜占庭或意大利。这一点在整幅作品中表现得非常明显，从形式的涂绘式造型，到装饰在宽阔边框上的莨苕叶饰，这些边框使画面看起来像个窗口。

《兰斯大主教埃博福音书》 《兰斯大主教埃博福音书》（*Gospel Book of Archbishop Ebbo of Reims*）创作于三十余年后，其中一幅小型插图（图 10.14）虽然古典范本的特色较少，但同样以它们为创作基础。这幅作品的题材仍是圣马太，姿势也与《查理曼大帝福音书》中的十分相似，但却充满活力，使画面中每一元素都运动起来。笔触浓重的衣物裹缠着身体，山丘向上拱起，建筑与植物似乎是被旋风席卷，就连边框中的莨苕叶饰也具有火焰般的古怪特征。这位福音书作者从沉思冥想的罗马作家转变成被狂乱的神圣灵感控制的男子，转变成记录上帝之言的媒介。艺术家传递这种力量的方式，尤其是表现性地运用颤动的线条，仿佛手中的不是画笔而是一管鹅毛笔，使人想起爱尔兰—撒克逊手抄本装饰中往复不断的交织运动（见图 10.6、10.9）。

《乌得勒支诗篇》 制作《埃博福音书》的兰斯皇家缮抄室也制作了《乌得勒支诗篇》（*Utrecht Psalter*），可能是所有加洛林手抄本之中最为杰出的作品（图 10.15）。《诗篇》是《旧约》中的一卷，包括赞美诗和圣歌，传统上认为是由大卫王所作。《乌

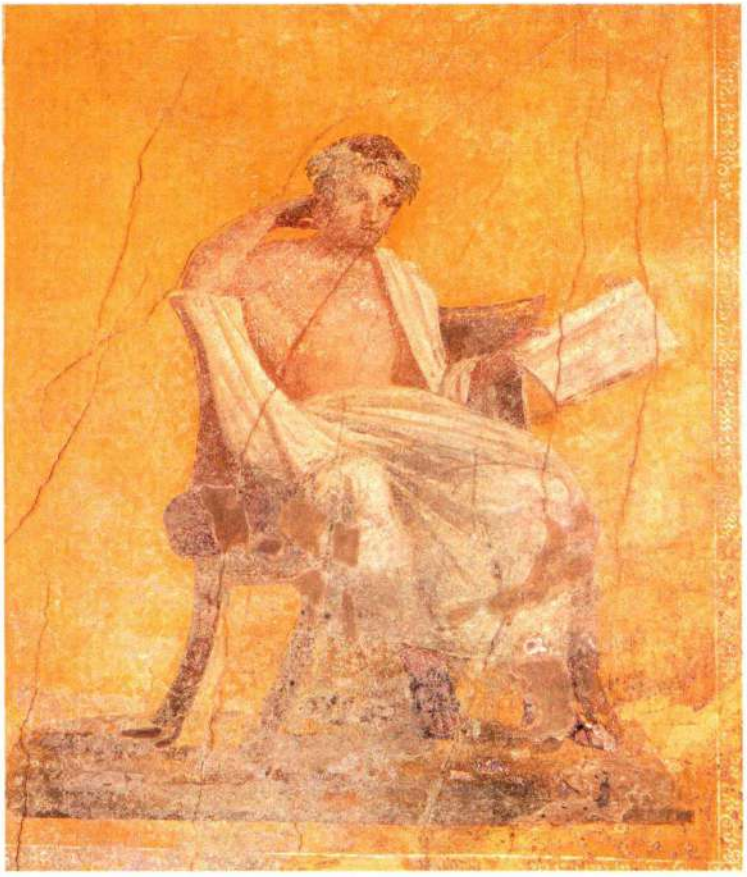


图 10.13 《米南德画像》（*Portrait of Menander*）。约 70 年。壁画。庞贝米南德之家



图 10.14 《圣马太》，出自《兰斯大主教埃博福音书》。816—835 年。犊皮纸墨彩画，26×22.2 厘米。法国艾佩尔内（Épernay）市立图书馆

得勒支诗篇》中以鹅毛笔素描表现了具有动感的形式。场景中的建筑与风景令人回想起图拉真凯旋柱（见图 7.29），表明艺术家遵循了非常古老的艺术模式。另一线索则是罗马大写字体的运用，这种字体在几个世纪以前就已鲜少使用。但绘图技法中的韵律感赋予素描一种具有表现力的统一性，这在早先的图画中是不存在的。如果没有这种韵律感，《乌得勒支诗篇》中的素描将失去其魅力，因为诗篇中的诗歌语言不像《圣经》中的叙事部分那么便于用图画来阐释。采用素描而非涂绘风格也可能是受某个现已遗失的古代卷轴影响。

艺术家逐句解读，再以某种方式将其视觉化，以此来描绘诗篇。因此，图示中上部的图像表现的就是“求你的亮光和真实引导我，带我到你的圣山，到你的居所”（《诗篇》43:3）。而在下部，基督斜倚在床上，两侧是正在哀求的天使。这一图像表现的是“主啊，求你睡醒，为何尽睡呢？”（《诗篇》44:23）。左边是蜷伏在神殿前的信徒（“……我们的肚腹紧贴地面”［《诗篇》44:25］），在前景所绘的城门处，他们将被杀死（“如将宰的羊”［《诗篇》44:22］）。若在一位想象力较少的艺术家笔下，这可能会变成乏味的游戏；此处却具有强烈的戏剧感染力。绝佳的韵律感与动感使得这些素描既连贯一致，又感人至深。

《林道福音书》封面　兰斯画派的风格在《林道福音书》（*Lindau Gospels*）封面的浮雕（图 10.16）中也清晰可辨。考虑到加洛林王朝在保存和美化书籍方面的慷慨，这一奢华封面确实是适宜的书籍保护手段。这件黄金制品杰作制作于 875—900 年，显示出加洛林王朝在复兴罗马帝国的过程中如何将日耳曼金属制品传统化为己用。大量次宝石并非直接镶嵌在黄金底板上，而是由爪形托或拱形**塔托**（turret，塔状突



图 10.15　《诗篇》43–44 节插图，出自《乌得勒支诗篇》。约 820—832 年。犊皮纸墨水画，33×25 厘米。荷兰乌得勒支市大学图书馆



图 10.16 《林道福音书》装帧封面。约 870 年。黄金、宝石，35×26.7 厘米。纽约皮尔蓬特·摩根图书馆

起）承起，因此光线由下方折射出来，充分展现出宝石的光泽。钉在十字架上的基督没有任何痛苦或死亡的迹象。他似乎是站立着，而不是挂在十字架上，双臂张开，庄严肃穆。

建筑

尽管相对而言，加洛林王朝建筑罕有存世，但考古发现表明这一时期的建筑活动曾有明显增长，显示查理曼大帝治下帝国安定繁荣。与画家一样，查理曼大帝的建筑师们也致力于复兴罗马帝国的辉煌，他们的方法就是效仿罗马和拉文纳的建筑，查理曼大帝曾游历过这两个城市。虽然罗马曾是帝国首都，但拉文纳才是基督教帝国的前哨，因此论及查理曼大帝期望在自己领土中建立的城市，拉文纳正是绝佳原型。

亚琛查理曼大帝宫殿礼拜堂 8 世纪末，查理曼

大帝在亚琛兴建皇宫。在此之前，他的宫廷处于流动状态，随着政治形势的需要不断转移地点。为表明查理曼大帝作为基督徒统治者的身份，建筑师以君士坦丁在罗马的拉特兰宫（Lateran Palace）为原型修建了他的宫殿群，其中包括一座称为皇家大厅（Royal Hall）的公堂式建筑，与宫殿礼拜堂相连（图10.17）。这座礼拜堂的平面设计灵感很可能来源于查理曼大帝亲临参观的拉文纳圣维塔莱教堂（见图8.21–8.24）。宫殿礼拜堂的设计者是来自梅斯的奥多（Odo of Metz），大概是最早留名的阿尔卑斯山以北的建筑师。查理曼大帝信任的顾问兼传记作者艾因哈德（Einhard）监督整个工程。

这座礼拜堂对圣维塔莱教堂的借鉴在**十字交叉处**尤为明显（crossing，图10.18，对比图8.22）。但它的设计绝不只是重复效仿，而是有力的重新诠释。墩柱与圆拱都远比圣维塔莱教堂厚重，而空间单元在几何结构上的清晰明了又截然不同于后者的流动性空间。在北部欧洲的土地上建造这样的建筑是一项艰难的任务：立柱与青铜屏栅从意大利进口，熟练的石工想必也很难找到。礼拜堂上层的圆拱内有立柱，在结构上并非必需，但是却强调了支撑感，而且提供了展现罗马建筑细节的机会。圣维塔莱教

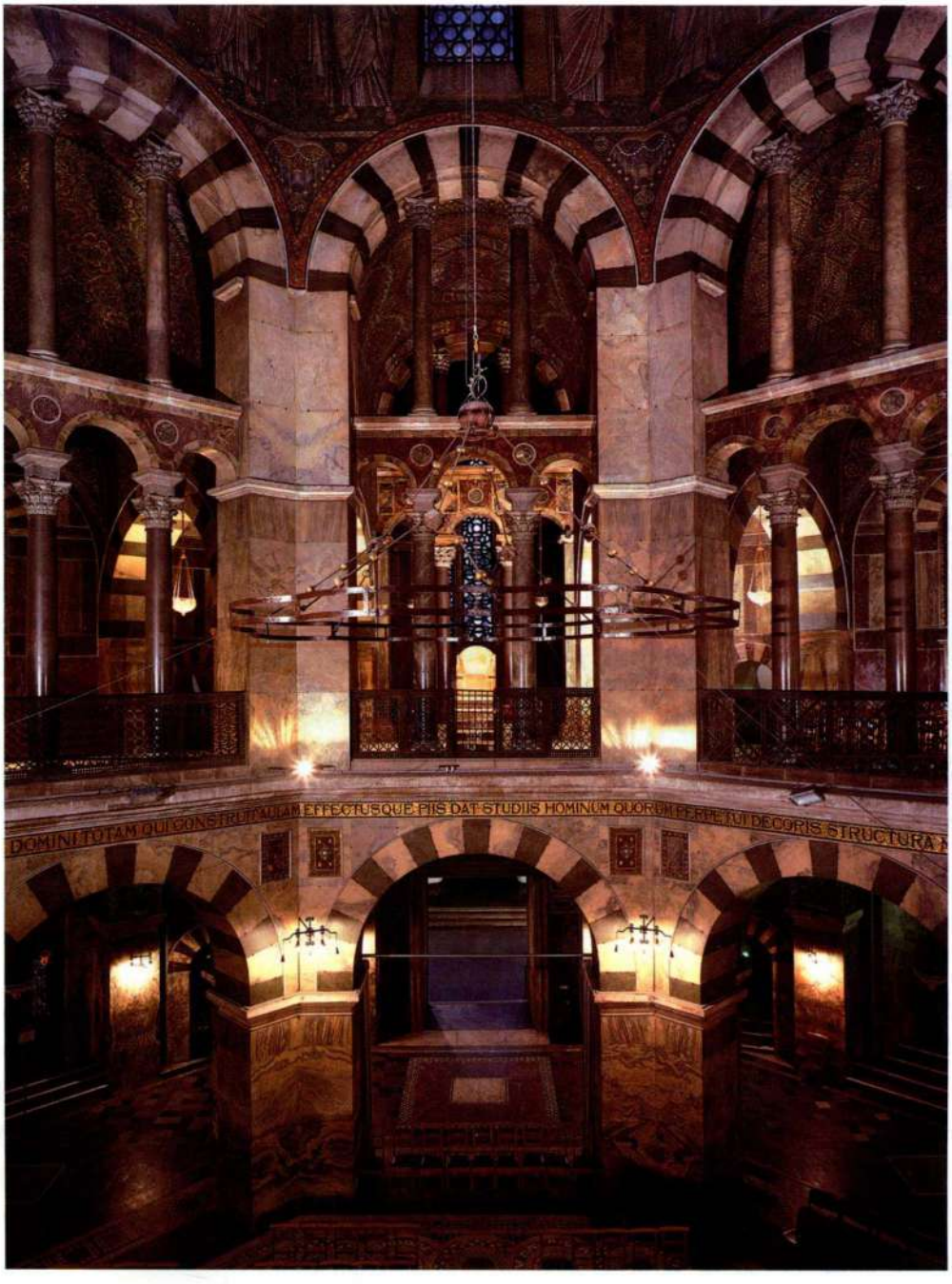


图10.17 梅斯的奥多：**查理曼大帝宫殿礼拜堂内景**。792—805年。德国亚琛

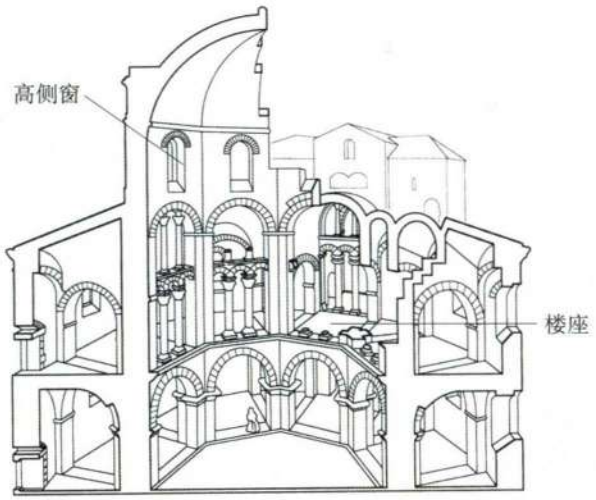


图 10.18　查理曼大帝宫殿礼拜堂截面图（根据 Kubach 的图所绘）

的形貌，例如此处的版画（图 10.19）。修道院不仅包括献给圣里基埃的修院教堂，还建有两座礼拜堂，一座献给圣母玛利亚，另一座献给**本笃会**（Benedictine Order）的创建者圣本笃（St. Benedict），此处的修士即遵循本笃会规（见第 328 页的原始文献）。

努尔西亚的本笃（Benedict of Nursia）于 529 年在罗马以南的蒙特卡西诺（Monte Cassino）成立了一所修道院，建立起他的教派。本笃会规要求修士劳动、学习和祈祷，既为修道院提供了健全的管理，而且满足修士个人的精神需求（见第二部分末尾的附加原始文献）。到公元 9 世纪，主要因为查理曼大帝支持，本笃会关于修院生活的会规为欧洲地区广泛接受。查理曼大帝认识到本笃会规井然有序，与他的宏大目标一致，即通过健全有效的社会和宗教管理体系实现帝国稳定。

堂设计的理念在于暧昧不明，建造一个彼岸世界般的内部空间。相比而言，亚琛的礼拜堂更为坚固沉稳。圣维塔莱教堂那柔软凸起的连拱在亚琛变成了轮廓清晰的墩柱。它们支撑着沉重穹顶，以此凸现自己的强大力量，而圣维塔莱教堂的穹顶看起来却轻盈得像是飘浮在建筑的内部空间之上。

奥多对西部入口的设计也同样重要，现已大部分为后来加建或改建的部分所遮蔽。圣维塔莱教堂的入口是一个宽阔的半独立式前廊，两侧各有一座阶梯式**小角塔**（turret），前廊的中轴线与教堂的中轴线相交成奇特的角度。而亚琛礼拜堂则将这些部分整合为一个高大紧凑的结构，与礼拜堂相连，且与主中轴吻合。这一巨大结构被称为**西面工程**（westwork，出自德语 Westwerk），是史上首次出现。

查理曼大帝将自己的宝座放在入口背面门洞上方的**楼座**（tribune，即西面工程中的走廊）。众人聚集在下方中庭，皇帝就在楼座中出现。宝座正对着一座基督祭坛，穹顶镶嵌画中的基督仿佛由上方赐福皇帝。因此，尽管当时的文献罕有提及西面工程的功能，但它可能最初是用作皇家隔间或礼拜堂。

圣里基埃修院教堂　法国东北部森图拉修道院（Monastery of Centula）的圣里基埃修院教堂（Abbey Church of Saint-Riquier）是加洛林王朝时期最为宏伟的公堂式教堂之一，它的西面工程更加复杂精致。修道院由院长安吉尔贝（Abbot Angilbert）于 790 年重建，他是查理曼大帝宫廷的诗人兼学者。修道院早已成为废墟，但是通过文字描述、素描和印刷品可以了解它



图 10.19　法国森图拉修道院的圣里基埃修院教堂。约 790 年启用。1612 年 Petau 依据 11 世纪的手抄本彩饰创作有一幅风景画，此图为该画的版画复制品（1673 年）。巴黎国家图书馆

原始文献

阿里乌尔夫（约1060—1143年）

选自《圣里基埃修道院史》（*History of the Monastery of Saint-Riquier*）

阿里乌尔夫（Hariulf）曾是圣里基埃的修士，1105年成为比利时奥登布尔格（Oudenbourg）的圣彼得修道院院长。

敬献给救世主与圣理查理乌斯（St. Richarius）的这座教堂……在同时代教堂中最为著名……东面塔楼靠近圣理查理乌斯的陵墓……西面塔楼特地敬献给耶稣基督。……

经过实地考察，人们会发现最大的教堂位于北部，敬献给圣理查理乌斯。第二座教堂规模略小，位于河流南岸，敬献给圣母玛利亚。第三座，也是最小的一座教堂位于东部。修士回廊呈三角形，一道屋顶从圣理查理乌斯教堂延伸至圣母教堂，另一条从圣母教堂延伸至圣本笃教堂，第三条从圣本笃教堂延伸至圣理查理乌斯。……修道院布局依据圣本笃制定的会规，所有习艺活动与必要劳动都可以在修道院围墙内进行。河流流经修道院内部，为众兄弟推动磨坊。

SOURCE: CAECILIA DAVIS-WEYER, *EARLY MEDIEVAL ART 300–1150* (UPPER SADDLE RIVER, NJ: PRENTICE HALL, 1st Ed. 1971)

森图拉修道院的三座建筑由一条有顶走廊连接，形成了三角形的**修院回廊**（cloister，由有顶的连拱廊围成的露天庭院，供修士冥想、学习、劳作之用）。这种形状具有象征意义，表明这座修道院敬献给圣三位一体。圣里基埃教堂的平面图是传统的公堂式布局，中堂两侧建有侧堂，末端为耳堂和半圆室。事实上，查理曼大帝曾遣人到罗马绘制和测量传统的公堂式建筑，为本国建筑师提供指导。然而由立面来看，圣里基埃教堂的多塔楼结构强调垂直高度，与早期基督教公堂式教堂（如旧圣彼得教堂，见图8.5）的纵深设计截然不同。



图10.20　修院教堂西面工程。9世纪晚期，附有晚近的加建部分。德国科维

圣里基埃教堂的西面工程与耳堂在视觉上的重量感和教堂的东部结构形成平衡，同时也为修道院内的众多教众礼拜提供了附加空间，这个大群体包括修士三百多名，见习修士（novice）一百多名，还有大量工作人员。西面工程的入口处展示着25件与基督相关的圣物，入口上方就是敬献给基督的上层礼拜堂。每到基督教节日，特别是复活节之时，修道院众人就在此集合，开始铺陈的游行仪式。因此，西面工程在某种程度上具有独立的纪念建筑的功能，其理念与早期基督教的陵墓或殉道者教堂相同，只不过现在与公堂式教堂连为一体。

科维修院教堂　圣里基埃教堂广为其他加洛林王朝修道院所仿效，其中保存最为完好的是建于873—885年的科维（Corvey）修院教堂（图10.20）。除上层建于1146年前后之外，西面工程其余部分基本保持原貌。这一西面工程之所以令人印象至深不仅是因为它的高度，而且也在于它表面开阔，强调外部清晰的几何结构与有力的质量感。入口适宜帝王出入，这也是它最为重要之处。但它同时还具有功能上的优越性。楼座墙面上刻着音符，表明那里可能是男童合唱团的位置，他们的歌声不但扩散到整座教堂，还会向上方飘扬。

圣加尔修道院平面图　中世纪早期，修道院的文化重要性及其与皇廷的紧密联系在瑞士圣加尔（St. Gall）修道院的平面图（图10.21）中表现得非常明显。这份平面图是一幅线描，页面由五张羊皮纸缝成，现

存于圣加尔修道院的教士图书馆。平面图是由赖兴瑙的海托（Haito of Reichenau）院长赠予圣加尔修道院院长戈兹贝尔（Gozbert）的，帮助他重建修道院，但“仅供参考”。因此我们可以视之为模型或理想化设计，根据当地需求加以修改。

修道院整体为长方形，宽约 152.4 米，长约 213.4 米，是一个复杂封闭的建筑群，各个建筑依照其功能合理布局。主入口通道由修道院最西端起，由马厩与客栈之间通过，伸向大门。大门处有一座半圆形**圆柱式门廊**（portico），侧面是两座圆形塔楼，构成西面工程，高于低矮的外围建筑。平面图的布局强调了教堂作为修道院集聚中心的地位。教堂是传统的公堂式建筑（见图 8.4–8.6），东西两端各有一座半圆室。中堂与侧堂中有众多祭坛，并不形成单一的连续空间，而是由隔屏分割为若干隔间。教堂入口很多：西半圆室旁两个，其余入口在南北面。

这种布局反映出一座修院教堂的功能，它更多地是用于修士礼拜，而不是为世俗集会服务。紧挨教堂南面有一个连拱廊围成的庭院，周围环绕着修士的宿舍（东侧）、餐厅、厨房（南侧）和地窖。教堂北面的三座大型建筑分别是客房、学校和院长宅邸。教堂东面有医院、礼拜堂、见习修士（修道院新成员）住所、墓地（标有大十字架）、花园和饲养鸡鹅的栏舍。南面则分布着作坊、谷仓和其他服务性建筑。

圣加尔修道院的平面设计以**模数**（module，标准单位）为基础。一个模数为 6.35 厘米，平面图中从教堂的间隔到墓地的长度，无一不是模数的倍数或分割值。圣加尔修道院平面图采用模数是管理秩序与稳定的有形体现，这是查理曼大帝的愿望，也是修道院制度的目标，正如努尔西亚的本笃在《会规》（*Rule*）中所规定的那样。

遗憾的是稳定难久。840 年，查理曼大帝之子路易一世（Louis I）刚刚去世，众皇子就开始争夺祖父建立的帝国。终于，三兄弟在 843 年达成协议，将帝

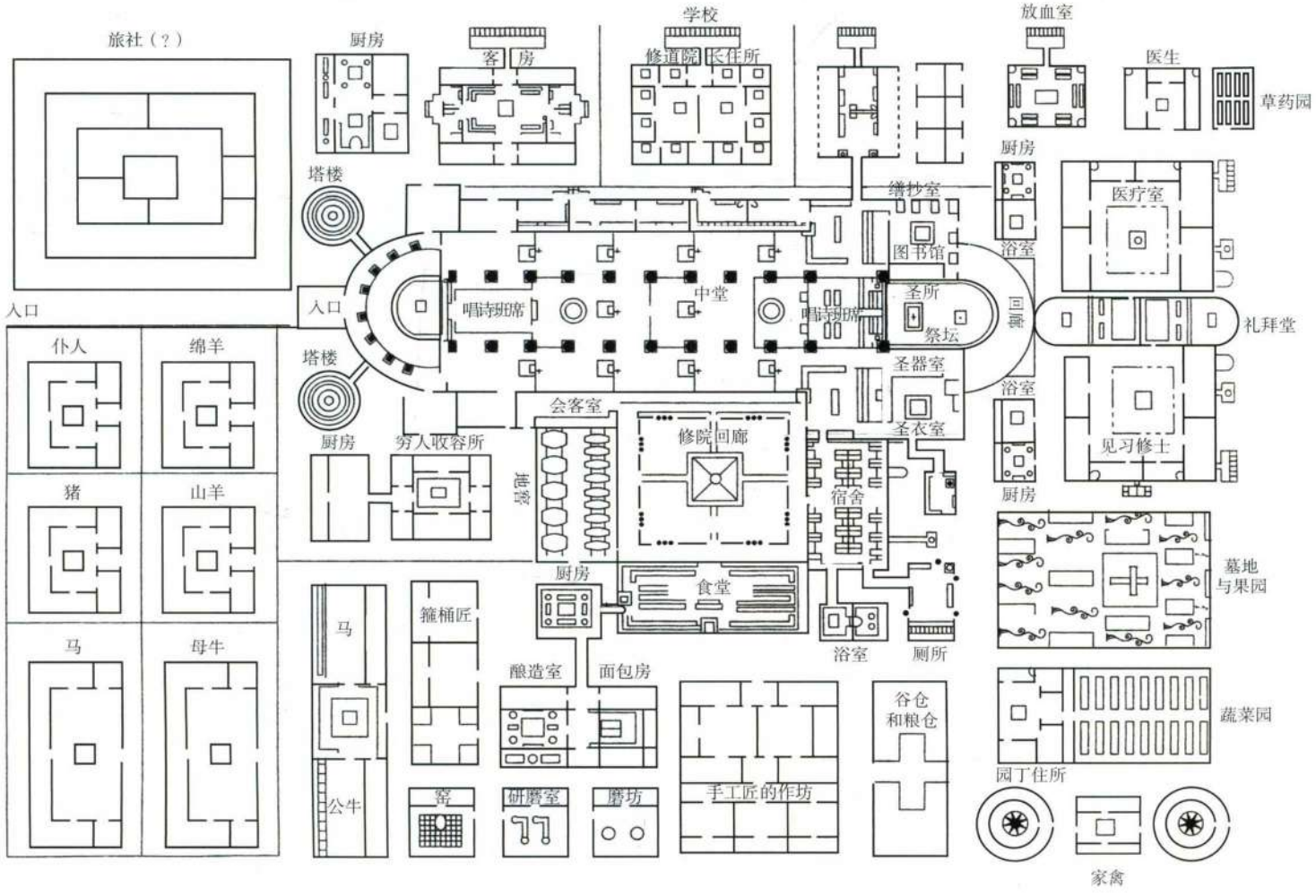


图 10.21　修道院平面图。复制画，原件绘于约 820 年，有根据拉丁文原文译成的英文题字。羊皮纸上红墨水画，71.1 × 112.1 厘米。瑞士圣加尔市修道院图书馆

原始文献

圣安吉尔贝（St. Angilbert，约750—814年）

出自《各种祈祷方法的惯例》（*Customary for the Different Devotions*）

安吉尔贝是查理曼大帝的宫廷成员，781年成为圣里基埃修道院的在俗院长，并资助该修道院重建。他在文中描述了院中修士如何吟唱着本笃会《会规》所指定的祈祷圣歌在教堂中行进。

当众兄弟在耶稣基督祭坛唱响晚祷和晨祷之时，一队唱诗班应该下行至基督复活一侧，另一队则至基督升天一侧。在那里祈祷之后，队伍应该照之前的方式行唱至圣约翰和圣马丁祭坛。再次祈祷之后，他们应该由两侧穿过教堂中央的几道拱门，至耶稣受难像前祈祷。接着应前往圣理查理乌斯祭坛。祈祷完毕，他们应该像之前一样分开，走向圣司提反（St. Stephen）和圣劳伦斯（St. Lawrence）祭坛，并从那里行唱至圣十字祭坛。之后，他们要再一次行进到圣莫里斯（St. Maurice）祭坛，并沿长廊前往圣本笃教堂。

SOURCE: CAECILIA DAVIS-WEYER, *EARLY MEDIEVAL ART 300-1150* (UPPER SADDLE RIVER, NJ: PRENTICE HALL, 1st Ed. 1971)

国分为西、中、东三部分：秃头查理成为西法兰克王国国王，建立的法国加洛林王朝发展为今天的法国；日耳曼人路易（Louis the German）统治东法兰克王国，其领土范围大致是今天的德国；洛泰尔一世（Lothair I）则成为神圣罗马皇帝，统治从尼德兰（Netherlands）到意大利之间的中部地区。路易的子嗣对加洛林王朝疆域的瓜分削弱了帝国，使其文化发展停滞，最终使欧洲大陆受到各方侵略，这些侵略者包括来自南方的穆斯林、来自东方的斯拉夫人（Slavs）和马扎尔人（Magyars），以及来自北方的维京人。维京人侵入法国西北部，并经由秃头查理授予的领土，占领了今天的诺曼底地区。

尽管查理曼大帝的后人最终未保政治稳固，加洛林王朝时期的艺术家却创造了持久的艺术，融合北方对外观、图案、线条等装饰的依赖和地中海地区对实体感与纪念性的关注。在此后几个世纪，当查理曼大帝建立统一稳定的欧洲这一宏愿再次出现时，加洛林艺术成为值得艺术家和赞助人竞相效仿的范本。

奥托艺术

公元911年，最后一位东法兰克王国君主辞世之时，政治权力中心已在原加洛林帝国的东部地区得以巩固，大致相当于今天的德国，由属于撒克逊后裔的日耳曼国王统治。自亨利一世（Henry I）开始，这些国王击退了入侵民族，重新建立了有效的中央政府，改善了贸易与经济状况，开启了一个全新的王朝，史称奥托王朝（Ottonian），因其三位主要统治者奥托一世（Otto I）、奥托二世和奥托三世而得名。奥托王朝由919年持续至1024年，在此期间，德国是欧洲政治和艺术的领导者。它在这两个领域的成就始于复兴加洛林传统，但很快就发展出自己的特色。

奥托国王中最伟大的奥托一世重拾查理曼大帝的帝业雄心。951年，他娶了一位伦巴第国王的遗孀，将其统治范围拓展到今天意大利北部的大部分地区。962年，他由教皇约翰十二世（Pope John XII）加冕为皇帝，并应教皇求援攻占了罗马。这位教皇后来被皇帝以忤逆罪名废除。

建筑

奥托皇帝最为关注的事务之一就是改革腐化堕落、疏于管理的教会。他们采取的措施是与教廷建立紧密联系，推进修道院改革，通过资助兴建大批宗教建筑予以支持。大型建筑项目的复兴有效地重现了祖辈加洛林王朝的建筑雄心，同时也传达和增强了奥托皇帝恢复基督教罗马帝国荣耀的渴望。

格恩罗德圣西利雅库斯女修院教堂 保存最为完好的奥托王朝时期教堂之一是位于格恩罗德（Gernrode）的圣西利雅库斯（St. Cyriakus）女修院教堂。这座教堂由奥托一世的边疆伯爵（军事统治者）杰罗（Gero）于961年兴建，敬献给圣西利雅库斯，以早期基督教的公堂式（见图8.4-8.6）基本形式为基础，公堂式也是加洛林王朝时期建筑平面布局的主导形式（见第328页）。但圣西利雅库斯教堂在中堂连拱廊与高侧窗之间加入了一条楼廊，这是公堂式建筑中没有的结构。一系列圆柱与墩柱将它分割开来，楼廊的墩柱就在中堂连拱廊的墩柱正上方。这种方式反复强调了垂直感，有效地将建筑分割为纵向区段。

这种对垂直感的强调不同于早期基督教建筑中强烈的纵深效果，也显示出日后中世纪建筑的重要趋势。这一长廊的起源与功能设计都不清楚。某些学者

注意到它与拜占庭带长廊的教堂相似，例如希腊萨洛尼卡（Salonika）地区两座建于5世纪的教堂。圣西利雅库斯教堂的长廊可能曾安置有祭坛，与加洛林时期教堂西面工程的楼座一样，如科维的修院教堂（见图10.20）。这样的长廊也可能是唱诗班站立的位置，这一点又与科维修院教堂类似（见第328页）。

希尔德斯海姆的圣米迦勒教堂 奥托王朝时期最为雄心勃勃的建筑与艺术赞助人是贝恩瓦尔德（Bernward），他担任宫廷牧师之后成为希尔德斯海姆（Hildesheim）主教。在奥托三世的母亲、皇后狄奥法诺（Theophano）摄政期间，他还是皇帝的家庭教师。这位皇后是奥托二世的妻子，自己还是拜占庭公主。贝恩瓦尔德最主要的建筑就是位于希尔德斯海姆的圣米迦勒（St. Michael's）本笃会修院教堂。该教堂的平面设计（图10.23）借鉴森图拉的圣里基埃教堂（见图10.19）。它的双唱诗班和侧入口布局又与圣加尔教堂平面图（见图10.21）相似。但圣米迦勒教堂更强调对称。教堂建有两个完全相同的耳堂，耳堂与中堂交叉处各有一座塔楼，各耳堂两端建有

大事年表

785年——西班牙科尔多瓦大清真寺开始修建

约820—832年——《乌得勒支诗篇》制作于法国

843年——查理曼大帝的三位皇孙三分帝国



图10.22 圣西利雅库斯教堂东面内景。建于961年。德国格恩罗德

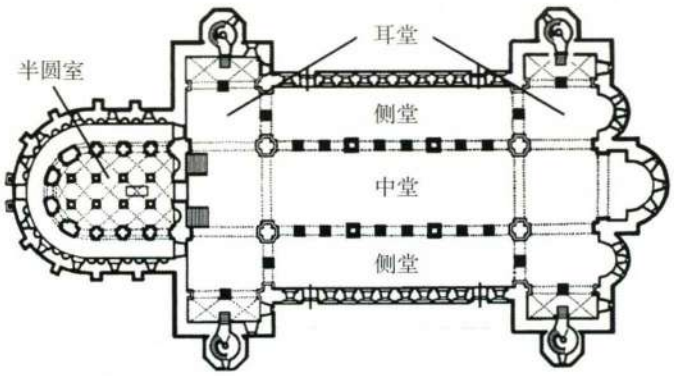


图 10.23　圣米迦勒修院教堂复原平面图。1001—1033 年。德国希尔德斯海姆。（根据 Beseler 的图所绘）

一对阶梯式小角塔（图 10.24；另见图 10.23）。但是中堂连拱廊的支撑结构不统一，而是采用了两圆柱一方形墩柱依次间隔的设计（图 10.25）。这种交替结构将连拱廊分割为三个相等的单元，各都有三个开口。它们的长度与耳堂宽度相同，耳堂也同样被分为三个隔间。

因此此处与圣加尔的平面图一样，空间划分都遵循模数系统。建筑外部可以视为连续堆砌的一系列立方体，因此也能看到模数的存在。教堂的第一和第三个单元分别与入口相对，平行于耳堂的中轴线。此外，考虑到侧堂与中堂的长度，它们都异常宽阔，因此建筑师的目的想必是要在贯穿建筑的横轴和纵轴之间建立和谐的平衡关系。

圣米迦勒教堂在第二次世界大战期间遭到严重破坏，但复原后的内部（见图 10.25）在连拱与高侧窗之间有极其宽阔的墙壁空间，保持了原设计的宏伟庄严。（圆柱柱头雕刻于 12 世纪之后；彩绘木制天花板制于 13 世纪。）西部唱诗班席尤其引人注目。建筑师提升了这里的地面高度，因而可以容纳一个半地下的礼拜堂或称**地下礼拜堂**（crypt）。修士可以从西部和耳堂进入这个地下礼拜堂，这里显然是专门存放圣徒遗物的圣地。墙面上开有拱形通道，将地下礼拜堂与环绕着它的 U 形回廊连接。回廊外侧墙面开有窗户，因此起初人们在地面上一定可以看到它，使唱诗班席的外部层次显得更加丰富。在加洛林王朝时期，西方教堂建筑引入了这种带有回廊的地下礼拜堂，通常包含圣



图 10.24　圣米迦勒修院教堂外景。德国希尔德斯海姆

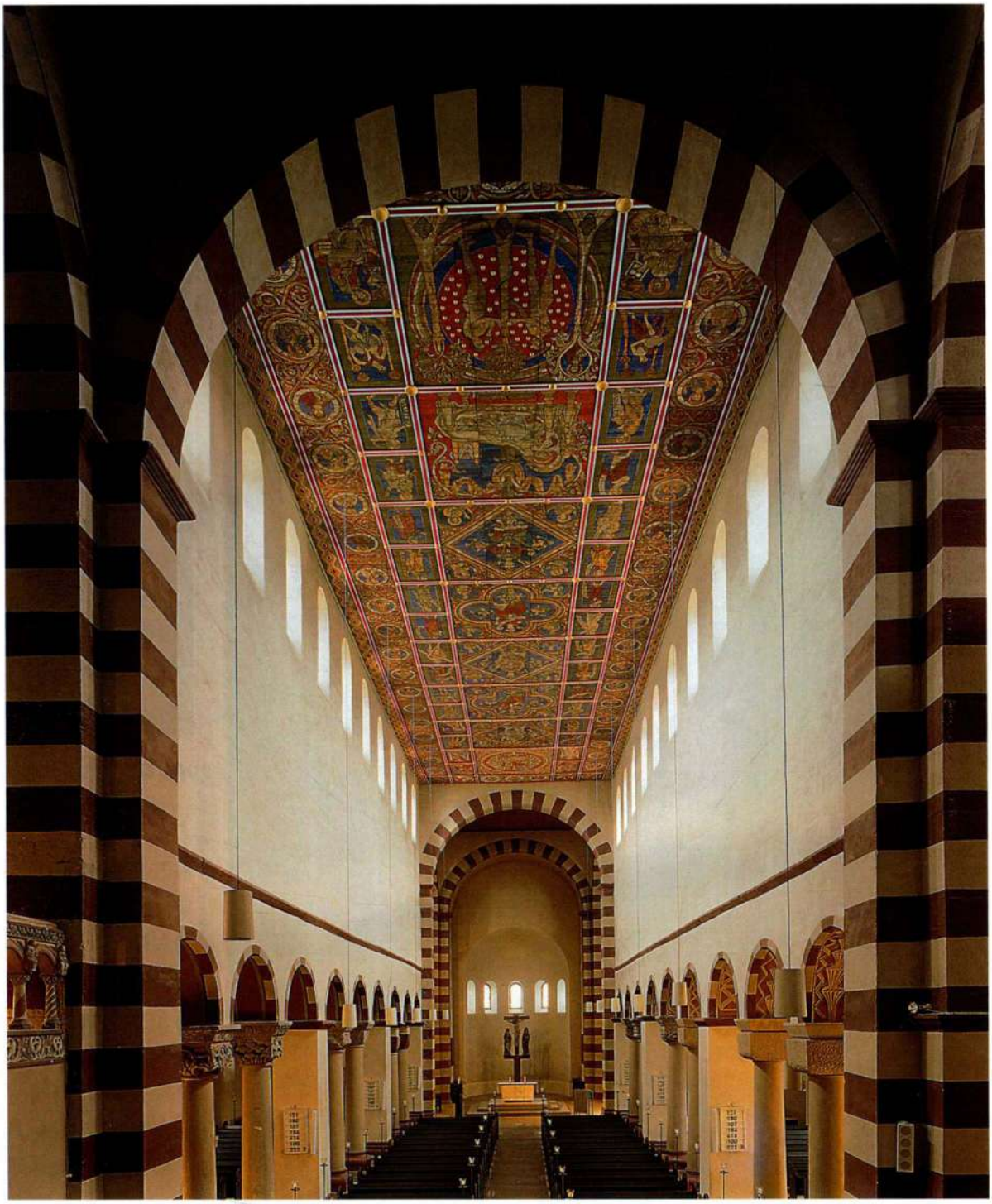


图 10.25　圣米迦勒修院教堂内景，面向半圆室（1950—1960 年修复后）。德国希尔德斯海姆

徒的墓地，在格恩罗德的圣西利雅库斯半圆室地下也建有地下礼拜堂。然而圣米迦勒教堂中的地下礼拜堂规模宏大，且巧妙地与建筑其他部分结合，其设计因而与众不同。

金属制品

奥托王朝的皇帝依赖教会权威来加强自己的统治，这促使他们不仅修建了众多新教堂，而且提供了奢华的艺术品来装饰这些教堂。皇帝及其同辈所赞助的艺术品都非常贵重，通常由昂贵材料制成。

希尔德斯海姆的贝恩瓦尔德主教青铜门　贝恩瓦尔德为希尔德斯海姆的圣米迦勒教堂定做了一对饰满雕刻的青铜门（图 10.26、10.27），完工于 1015 年，正是地下礼拜堂建成的同一年。据其传记作者、海德堡的汤格玛（Thangmar of Heidelberg）记载，贝恩瓦尔德在艺术方面造诣极高，“尤以通晓金属制品的科



图 10.26　贝恩瓦尔德主教大门，希尔德斯海姆大教堂（原为希尔德斯海姆圣米迦勒修院教堂用）。1015 年。青铜，高约 4.8 米。德国希尔德斯海姆



图 10.27　贝恩瓦尔德主教大门的场景示意图

学和所有建筑艺术而著称”。因此他在青铜门的制作过程中一定投入颇多心力。设计理念可能来自他的罗马之旅，在那里他或许见过古代罗马（可能也有拜占庭）的青铜门或木门。他必定也知道查理曼大帝为亚琛皇宫礼拜堂定制的青铜门。

这对希尔德斯海姆青铜门被很多学者认为是史上首件以失蜡法制作的大型雕塑（见第 124 页的*材料与技法*）。门扇为单件浇铸，高达 4.8 米。它们也是早期基督教以来第一对装饰有叙事场景的大门。图示中的细节（图 10.28）表现的是上帝指责与审判亚当和夏娃的场景，因为他们偷食伊甸园中的禁果，犯了原罪（这个故事被称作*诱惑与堕落*）。下方显示的是嵌入铭文的一部分，标明了年代和贝恩瓦尔德的名字，使用了古典罗马字体。铭文是 1035 年前后添加的，当时人们将这对青铜门从圣米迦勒修道院迁到希尔德斯海姆大教堂的西面工程，在那里会有更多的人能够欣赏到它们。新址的突出位置表明这对门在当时极受重视。

这对青铜门的构图很可能出自一本彩饰手抄本，因为在中世纪《圣经》中有极其相似的场景。但青铜门并不是单纯的模仿，故事的表达极富直接性和表现力。上帝指向罪人的手指背后衬着大片空白，是戏剧的焦点。它指向畏缩的亚当，亚当将罪责推给夏娃，而夏娃又推给脚边的蛇。

左门扇上的题材取自《旧约》，右门扇的取自《新约》（见图 10.26）。旧约故事按照时间顺序由上至下排列，新约故事则顺序相反，暗示基督教圣经所传达的信息使人升华。如按水平方向成对观看，则这些场景通过**预示论**系统传达罪的起源与救赎的信息，即旧约预示着新约。例如*诱惑与堕落*（图 10.29）与耶稣受难相对。左门扇中部有一棵树，正是它的果实引发了原罪；与之对应的右门扇中部则是耶稣被钉的十字架，中世纪的基督教徒认为它是由伊甸园中的树木制成，因此被作为原初所犯之罪的救赎工具。两个场景构图相似，强调了它们之间的预示关系：左边亚当和夏娃的手分别由两侧伸向十字架形的树木，右边则是士兵们用长矛刺入基督的身体，两者构成了视觉上的对称。

夏娃在这里的意义尤其重要。事实上，故事就开始于创造夏娃，而非人们所预想的那样是创造亚当。在*诱惑与堕落*场景中，夏娃的姿态和手势与右侧的蛇类似，蛇像夏娃一样也捧出一个苹果。这种呼应关系使夏娃引诱人的角色变得明显，而她手持苹果的方式也强调了这一角色。夏娃捧着苹果的手紧贴胸前，她看起来像是紧握着自己的乳房而不是苹果。借由这种姿态，夏娃在人类被逐出伊甸园中的罪责和她的性特征都得到了强调。

早期基督教作家认为夏娃应当为原罪负责，而在奥托王朝时期，对她的罪孽的指涉大大增加并且愈发激烈。这可能是贝恩瓦尔德主教等人努力改善教士道德的结果，为的是恢复神父与修士的禁欲誓约，有些神父与修士允许自己的妻儿共同生活在修道院之中。因此，教士道德败坏的责任实际上就落在了夏娃头上，她是第一个女人，也是第一个引诱者。

希尔德斯海姆的贝恩瓦尔德主教立柱　曾游览希尔德斯海姆圣米迦勒修道院或曾在其中生活的人会将贝恩瓦尔德的青铜门视作珍品，与帝国建筑相称，即使只是因为它令人回想起查理曼大帝为亚琛制作的大门和罗马的其他青铜门。贝恩瓦尔德为圣米迦勒教堂定做了一尊青铜柱，柱身以螺旋条带浮雕来表现耶稣生平，其中暗喻罗马的意图更加明显（图 10.30）。青铜柱现在在大教堂的耳堂中，形体肖似图拉真凯旋柱（见图 7.28），尽管它的尺寸只有后者的十分之一。主教贝恩瓦尔德清晰地推广着奥托王朝延续古代罗马皇帝统治的信息。



图 10.28 《**指责审判亚当和夏娃**》（*Accusation and Judgment of Adam and Eve*），出自贝恩瓦尔德主教大门。青铜，约 58.3 × 109.3 厘米。德国希尔德斯海姆



图 10.29 《**诱惑与堕落**》（*Temptation and Fall*），出自贝恩瓦尔德主教大门。青铜，约 58.3 × 109.3 厘米。德国希尔德斯海姆

帝国庄严的传达者：牙雕与手抄本

奥托王朝君主自称罗马皇帝的权威受到拜占庭统治者的挑战，即使在4世纪末之后，罗马帝国完全分裂为东西两部分，东罗马皇帝仍宣称他们才是这一称谓的所有者。当奥托二世迎娶拜占庭公主狄奥法诺之时，他才能够无所妨碍地使用神圣罗马皇帝这一称号。奥托王朝早期的绘图者为宫廷学校忠实地复制着加洛林王朝手抄本的特色，晚期的手抄本则融合了加洛林和拜占庭艺术元素，形成题材范围广、具有非凡力量的新风格，牙雕也是如此。拜占庭宫廷艺术家推动了新的宗教与帝国表现方式。奥托王朝的手抄本显示出艺术家和赞助人日益关注表现耶稣生平的叙事场面，这是该时期对**圣像学**（iconography）最重要的贡献。

基督赐福奥托二世与狄奥法诺　一件题为《基督赐福皇帝奥托二世与皇后狄奥法诺》（*Christ Blessing Emperor Otto II and Empress Theophano*）的牙雕（图10.31）纪念两人的加冕，并表明这一事件受到神的准许。在构图与风格方面，这件作品十分接近制作于数十年前的拜占庭牙雕《基督为罗曼诺斯与尤多基亚加冕》（见图8.42）。两者构图相同：长发蓄须的基督（依据印有十字架的光环确定其身份）位于中央高台上，为两侧的皇帝皇后施涂油礼。两件作品中帝后的服装都饰以相似的繁复几何纹样。这种相似性证明，奥托二世牙雕来自东方，牙雕上的铭文也是如此，它似乎出自希腊人之手，同时使用了希腊文和拉丁文。然而，奥托二世的服饰并非拜占庭君主加冕礼的规定着装，而且铭文也写明**捐赠人**（donor）是一位在意大利居住的奥托王朝主教（他蜷缩在奥托的脚凳前，手抓着基督所立脚凳的凳腿），因此这件作品更可能制作于意大利的奥托王朝辖区。不论它制作于何处，这件作品都表示，奥托宫廷不但重视外来的拜占庭器物，还输入拜占庭风格，因此在另一层次上建立起与地中海地区艺术的联系。国王再一次被表现为神圣罗马皇帝，表现为神授统治者。

《奥托三世福音书》《奥托三世福音书》（*Gospel Book of Otto III*，图10.32）是为奥托二世与狄奥法诺之子而作，与夫妇两人的牙雕传达出同等的帝王庄严。皇帝展示着皇权象征物品，王冠、鹰头杖与刻有十字的球体，宝座则装饰着帝国雄狮。武官与教士分立皇帝两侧，象征他在这两个领域的统治权，这让人回想起圣维塔莱教堂镶嵌画（见图8.25）中，查士丁尼大帝的两侧也是军事与宗教人员。在对页上，帝国的四块属地斯拉夫尼亚（Slavinia）、日耳



图10.30　贝恩瓦尔德主教立柱，希尔德斯海姆大教堂（原为圣米迦勒修院教堂用）。1015—1022年。青铜，高3.8米。德国希尔德斯海姆



图 10.31 《基督赐福皇帝奥托二世与皇后狄奥法诺》。982—983 年。象牙，18.3×10.3 厘米。巴黎中世纪博物馆（克吕尼）

曼尼亚（Germania）、高卢（Gallia）和罗马正前来朝觐。他们的姿态使人想到东方三博士向基督敬献礼物的传统表现方法，正如拉文纳圣维塔莱教堂镶嵌画（见图 8.26）中装饰狄奥多拉长袍的场景一样。

奥托三世于 986 年在亚琛加冕为德意志国王，993 年在罗马加冕为神圣罗马皇帝，这份手抄本制作于 1000 年前后，即两次加冕后不久。因此奥托三世在手抄本中的形象与历史事件相呼应，他在这里被表现为罗马与拜占庭皇帝、甚至是查理曼大帝的合法和正当的继位者，其帝王尊严又因与基督关联而得以增强。恰与早期基督教的表现方式相反，当时基督因被表现为罗马皇帝的相貌而倍显高贵。背景柔和浅淡的色调使人想起古典风景画和《奎德林堡〈圣经〉残本》（见图 8.18）。这样的风格表明艺术家很可能了解罗马和拜占庭的表现手法。

《奥托三世福音书》中包含最丰富的一套基督生平系列插图。《耶稣为圣彼得洗脚》（*Jesus Washing the Feet of St. Peter*，图 10.33）中再一次呈现出经由拜占庭艺术而流传下来的古代绘画的强烈影响。围绕耶稣的建筑框架源自罗马壁画中的建筑透视图（见图 7.52、图 7.56），炫目的金底则效仿拜占庭绘画与镶嵌画，奥托王朝的艺术家将之挪为新用。博斯科莱尔壁画（见图 7.54）中的建筑深景在这里变成了天堂之城（Heavenly City），耶和华之殿（House of the Lord），其间满布天空的金色，与外部世俗空间形成鲜明对比。

人物形象也发生了改变。在古代艺术中，这种站立的人物将手臂伸向正在座椅上祈求的人物，周围环绕着旁观者和助手的构图被用来表现医生治疗病人的场景。此处重点由身体动作转向了精神活动。这种新的活动类型不仅经由眼神与姿态传达出来，而且也表现在尺寸方面。耶稣及其使徒彼得是画面中最具动感的形象，尺寸比其他人物大；基督的“主动”手臂长于“被动”手臂。另外八位仅仅旁观的使徒被压缩在一个狭小的空间里，与早期基督教的扇形排列（见图 8.17）相比，他们身体的物质属性不再明显。古典元素与拜占庭元素的混合造就了表现性抽象的新风格。

《奥托三世福音书》中一幅《圣路加》（*St. Luke*）细密画（图 10.34）尽管尺寸微小，却象征着极富震慑力的威严。与加洛林手抄本中对《福音书》作者的表现（见图 10.12、图 10.14）不同，圣路加并没有在书写。相反，《福音书》已然完成，放在他的膝头。这位作者似乎不仅是《福音书》的展示者，而更像是这一神秘场景的一部分。他升座于两道彩虹之上，高举着一团令人敬畏的云彩，云彩向四面八方发射出光线。云团中绘有象征圣路加的公牛，身边环绕着五位《旧约》中的先知，最外圈环绕着几个天使。在画面底部，两只羔羊喝着从圣路加脚下流出的生命之泉。设计的关键在铭文中作出了说明：“公牛由父辈之源为羔羊引来水流（Fonte patrum ductas bos agnis elicit undas）。”奥托王朝的艺术家真正“图示”了这一简言片语的含意。

雕刻

大型雕塑和圆雕在中世纪早期极为罕见，一方面是因为对偶像崇拜的恐惧挥之不去，另一方面则是因为大众的兴趣在于便携式器具，大型创作几乎



图 10.32 **《奥托三世接受帝国四区朝拜》**及**《奥托三世在教会与政府之间》**，出自《奥托三世福音书》。约 1000 年。犊皮纸蛋彩画，对页尺寸为 33 × 23.8 厘米。慕尼黑国家图书馆



图 10.33 **《耶稣为彼得施洗脚礼》**，出自《奥托三世福音书》。约 1000 年。犊皮纸蛋彩画，对页尺寸为 33 × 23.8 厘米。慕尼黑国家图书馆

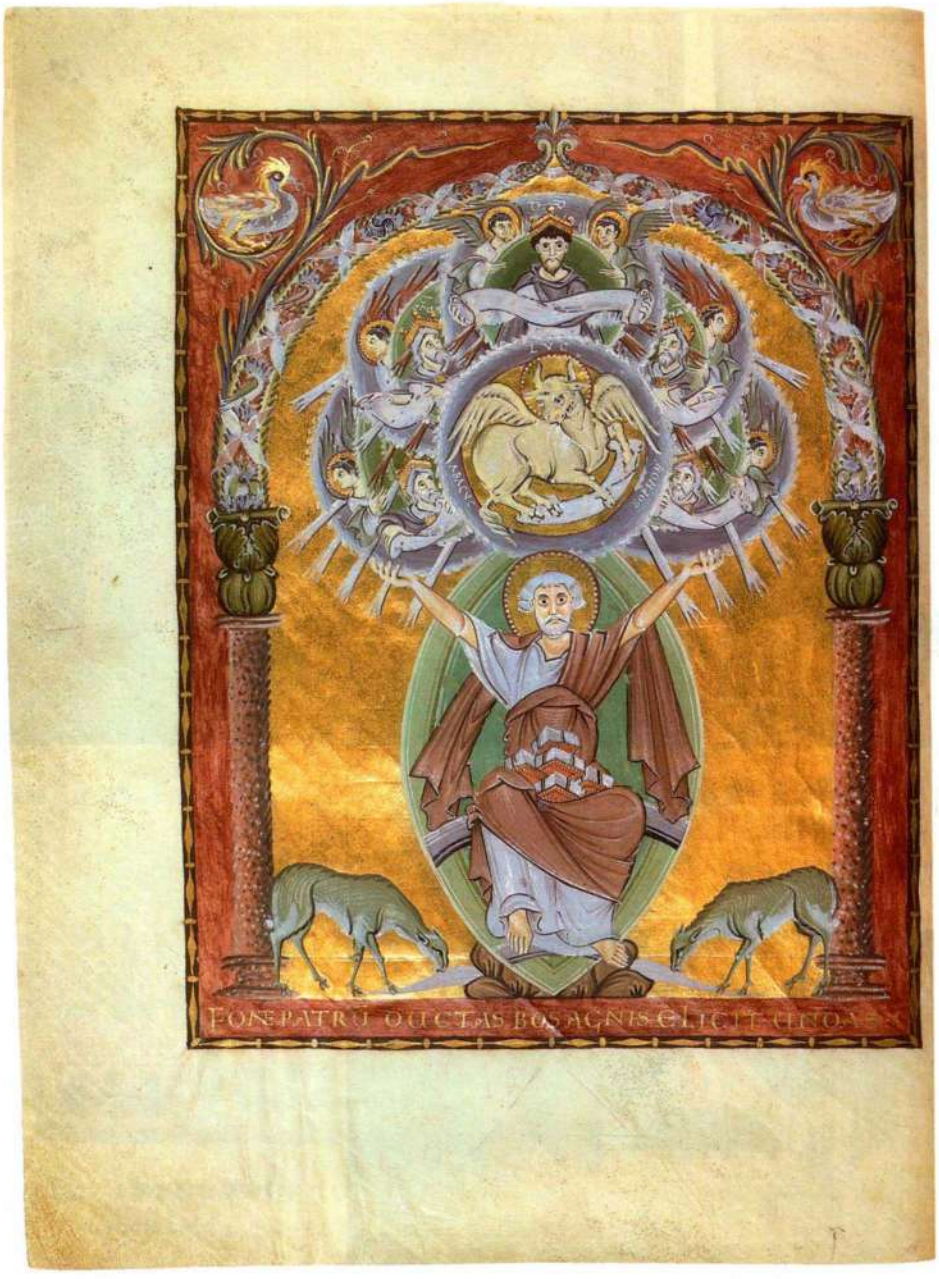


图 10.34 《圣路加》，出自《奥托三世福音书》。约 1000 年。犊皮纸蛋彩画，对页尺寸为 33×23.8 厘米。慕尼黑国家图书馆

被完全排除。然而，在奥托王朝统治期间，雕刻的尺寸逐渐增大，希尔德斯海姆的圣米迦勒教堂的贝恩瓦尔德青铜门就是例证，甚至许多小型作品都呈现出宏大气势。

《杰罗十字架》 《杰罗十字架》（*Gero Crucifix*，图 10.35）以科隆**大主教**杰罗（Archbishop Gero of Cologne）的名字命名，他于 970 年前后订制了这个十字架。它使用真人尺寸，是大型作品的实例，效果壮观，还表明奥托王朝的雕刻家即使是处理传统题材也能进行重大改革。如果将《杰罗十字架》与《林道福音书》封面上的基督（见图 10.16）进行比较，就可以清晰看出雕刻家是如何改革的。两件作品前后仅相隔 100 余年，却呈现出惊人的反差。《杰罗十字架》以雕刻形式表现基督蒙难，是西方艺术中的创新之举，这一形象充满了对基督苦难的深切同情。它由彩绘贴金橡木制成，充满立体感。尤为人注意的是基督沉重的身体向前隆起，强调手臂和肩膀所承受的拉力，使得他看来在承受非人的折磨。他脸庞瘦削，刻痕很深，那是一张痛苦的面孔，生命正从中流逝。

奥托王朝的雕刻家如何形成如此大胆的构思呢？《杰罗十字架》明显受到中期拜占庭艺术的影响，后者在其他媒介中创造了倾注怜悯情感的基督受难形象（见图 8.46）。然而仅此一个来源还不足以解释奥托艺术的成果。奥托王朝的雕刻家还需要将拜占庭图像用大型雕刻表现出来，并将其中温和的哀婉转变为富于表现力的现实。即使当时有些教士重新激发对偶

像崇拜根深蒂固的恐惧，他们也无法阻挡新出现的对基督人性的强调以及日益增长的对圣体的关注。实际上，在《杰罗十字架》的基督头部背后留有一个空间，用来承放圣体（the Host，在弥撒［the Mass］中用作圣餐的面包或圣饼），这座雕刻于是被转变为**圣物箱**（reliquary，供奉圣物或圣体的容器）。

《埃森圣母像》 980年，奥托一世的孙女、女修道院长马蒂尔达（Matilda）将《埃森圣母像》（*Virgin of Essen*，图10.36）赠予埃森大教堂。几乎可以肯定这是一件圣物箱，尽管难以最终确定，因为原有的木制内核未能保存下来，只有外部所贴的金箔存世。马

大事年表

911年——最后一位东法兰克王国君主去世

962年——奥托一世加冕为神圣罗马皇帝

1015年——德国希尔德斯海姆的圣米迦勒修院教堂的贝恩瓦尔德青铜门制作完成

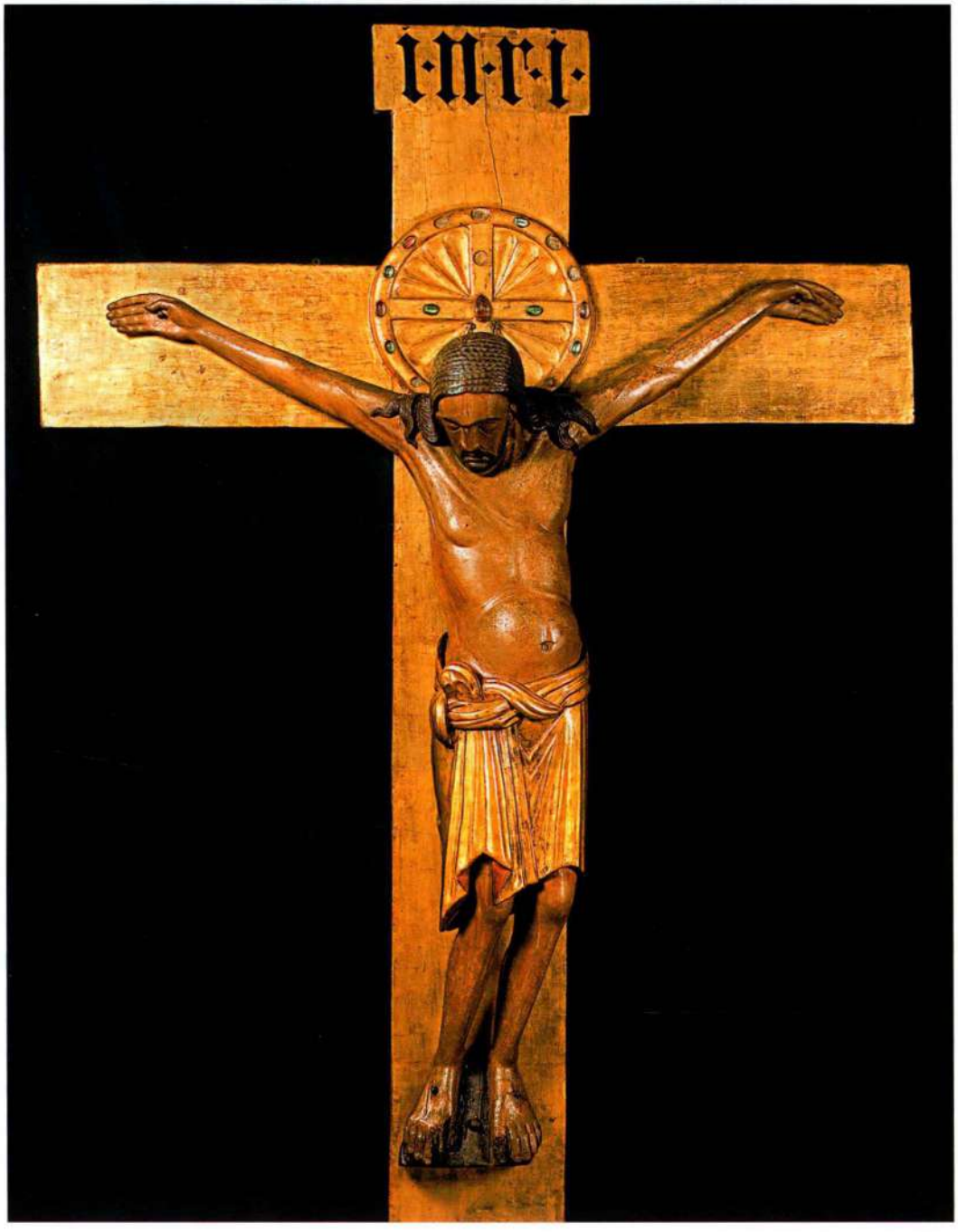


图10.35 《杰罗十字架》。约970年。彩绘贴金橡木，高1.88米。德国科隆大教堂



图 10.36 《埃森圣母像》。约 980 年。木制包金、珐琅、金丝、宝石，高 75.6 厘米。德国埃森大教堂珍宝馆

蒂尔达还赠予埃森大教堂两三件镶嵌珠宝的黄金珐琅十字架。这些珍贵的财宝在烛光照耀的祭坛上熠熠生辉，想必十分耀眼，同时也显示这座教堂受到一位皇族成员的赞助。《埃森圣母像》是最早表现圣母玛利亚的独立雕塑之一。玛利亚手中的金苹果象征她将成为新夏娃；因此这座雕刻在观念上与贝恩瓦尔德青铜门（见图 10.26）传达的信息相关。

除却玛利亚与基督脆弱几近人偶的形象不谈，《埃森圣母像》有一种居高临下的气势。这要归因于玛利亚的正面姿态，她那双凝神的大眼睛，以及黄金的光辉。苹果、基督书册和光轮装饰着珠宝、珐琅与金银丝，更增强了这种效果。衣褶等线性细节与面部特征都被抑制，重心放在了人物躯体上。因此，这座圣母像脱离了早期日耳曼艺术对线条和表面效果的追求。尽管

尺寸较小，高度只有 75.6 厘米，但简单的形体与抽象形式使它朝着宏大性迈出了显著的一步，这也是《杰罗十字架》的特征。这些作品预示了新的美学目标，在 11 世纪，这些目标将支配整个欧洲的雕塑艺术。

小结

罗马覆灭之后，西欧孕育出多种文化。移民与入侵时有发生，族群之间冲突频繁又相互融合。在这一融合体之上的是罗马文化传统，其中也包括基督教。教会逐渐成为欧洲统一的重要力量，强大的政治领袖统治着交替更迭的王朝，其中包括加洛林王朝和奥托王朝。早期中世纪文化交流产生了富有活力且丰富多彩的艺术。艺术家们创作出精美而奢华的金属制品，兴建并装点了众多教堂与修道院建筑，制作出大量装饰精美的书籍。

盎格鲁—撒克逊与维京艺术

公元 4 至 5 世纪期间，欧洲移民普遍，日耳曼民族是其中的一支，他们的艺术品都便于携带，包括金属制品和珠宝饰品。这些器物工艺精湛，往往由金银和宝石制成。这些民族的艺术传统有时被称为“动物风格”，因为其中运用了程式化的动物形态。这一传统与其他民族的艺术传统相融合，产生出独一无二的器物，例如在英格兰萨顿胡的盎格鲁—撒克逊船冢中发现的物品。

爱尔兰—撒克逊艺术

中世纪早期，爱尔兰修道院成为学术与艺术中心，尤为关注手抄并有彩饰的文学与宗教文本。其中最为精美的手抄本属于爱尔兰—撒克逊风格，同时还结合了基督教、凯尔特与日耳曼艺术元素，代表作品有《林迪斯法恩福音书》和《凯尔斯书》。

加洛林艺术

8 世纪晚期，一个新的帝国在欧洲形成，这就是由查理曼大帝建立的加洛林王朝，它最终统一了北起北海，南抵西班牙及意大利北部的地域。加洛林时期为查理曼大帝及其继任者服务的艺术家们在对古典艺术的崇敬中融入了北部欧洲本地的艺术特征。当时高水准的作品包括青铜雕塑和带有图案花饰的书籍。建筑项目日益增多，如兴建亚琛皇宫和圣里基埃修院教堂，也反映出当时帝国的稳定与繁荣。

奥托艺术

最后一位加洛林君主去世后，属于撒克逊后裔的日耳曼国王在帝国东部地区巩固起自己的政治权力。这些统治者击退了入侵民族，重建了有效的中央政府，开启了新的王朝——奥托王朝。他们的要务是改革教会。希尔德斯海姆的本笃会圣米迦勒修院教堂是此时兴建的宏伟建筑之一。奥托王朝艺术家制作的牙雕和手抄本融合了加洛林和拜占庭艺术元素，他们对大型雕刻的兴趣也日渐增长。



罗马式艺术

第十一章

罗马式（Romanesque）的字面意义是“依照罗马的样式”。现在，这一风格语汇主要用于指代11世纪与12世纪的艺术风格。对古典艺术中细节与特征的借鉴并不能将罗马式艺术与古典时期之后其他的艺术区分开来，因为早期基督教、拜占庭、加洛林与伊斯兰艺术在形式和表达语汇方面同样从罗马艺术中借鉴了许多东西。然而，在罗马式艺术中，罗马原型的美学完整性和宏大性，获得了比之前任何一个时代都更为生动且引人注目的保留。即使在罗马帝国经历了古典末期与中世纪早期的动乱、沉沦之后，驻留在其不朽建筑中的力量与荣耀仍然是动人心魄的典范。但是，罗马艺术并非这个时代艺术灵感的唯一来源：罗马式时期的艺术家们从加洛林与奥托艺术中汲取滋养，同时还受到来自早期基督教、拜占庭、凯尔特—日耳曼（Celtic-Germanic）与伊斯兰艺术传统的影响。

与主要回应宫廷文化与活动的加洛林与奥托艺术相反，罗马式艺术几乎在同一时期兴起，并在西欧地区广为流行，甚至产生了各种各样的地方风格，不过它们之间并没有紧密的联系。将这诸多变体融合为统一风格的力量并非唯一，而是若干因素共同作用的结果。

首先，基督教即将遍及整个欧洲。9、10世纪期间，维京人的掠夺使英伦诸岛和欧洲大陆人心惶惶，而这些海盗当时仍然主要信奉异教神。后来，不论诺曼底（Normandy）还是斯堪的纳维亚，维京人最终还是投入了基督教的怀抱。1031年，科尔多瓦哈里发分裂为众多穆斯林小城邦，这也使基督教吸纳伊比利亚半岛成为可能。

另一个因素则是人们宗教热情的日益高涨。千禧年（1000年）已经到来，然而圣经《启示录》中的末日预言并没有发生。写于耶稣升天约50年之后的《新约·启示录》在其中第20章预言了基督再临（Second Coming）。正如我们知道的，基督将在千年之后再次降临人世，并终结这一世界。学者们认为，当时许多畏惧末日的人们对千年的临近心怀恐慌，随后又因平静度过而如释重负。在某些地区，人们的精神甚至得到了升华。这一点通过大量前往神圣之地的朝圣人群就可以看出，同时还表现为多次攻打圣地穆斯林的十字军东征以及修道院数量与规模的增长，这些同时又反映了当时大范围的人口增长与经济繁荣。

同等重要的因素还有威尼斯、热那亚（Genoa）、阿马尔菲、比萨和里米尼（Rimini）等地船队所再次开启的地中海贸易航线（见地图11.1）。贸易与旅行的复苏在商业与文化层次上将欧洲各地联系在一起，并且刺激了城市生活的发展。在当时的朝圣指南中，

图11.20《**唐纳·桑查石棺**》细部



地图 11.1 罗马式时期的欧洲

对于宗教与世俗生活中的新步调进行了生动描述。

中世纪早期行将结束之时，欧洲的主要地区仍停留在农业社会。今天被称为封建制的割据政治与社会体系主要在法德地区发展起来，这种制度在以上两地具有深厚的历史基础。在封建体系中，拥有土地的领主将自己的若干土地授予骑士（他们最初为骑兵团军官），这样的小块土地则称为封地（fief），或采邑（feud）。作为回报，骑士为领主提供军事和其他服务。骑士与领主之间具有复杂的个人盟约关系，这种称为效忠（vassalage）的联系从下至上普遍存在，甚至一直延伸到国王。由大批的农民组成的农奴（serf）阶层实质上毫无权利、饱受欺压，是土地真正的耕种者。市镇的规模在中世纪早期的移民与入侵中缩小，以罗马为例，公元 300 年时人口约为 100 万，但此时还不足 5 万。有些小城市甚至已经荒无人烟。现在这些市镇开始逐渐恢复之前的规模。新市镇如雨后春笋般在各地出现，通过与封建领主缔结盟约的方式获得了独立权；盟约文书中列举了包括一个城镇要获得领主的保护所需让出的特权与豁免权。

诸如改良的磨坊与便于深耕的铁犁等农业技术的进步也使得这些社会变革成为可能。自罗马覆灭以来，食物产量首次超出了农民们自身所需的口粮数

量。于是在很多方面，1050 至 1200 年间的西欧比起 6 世纪以来的状况更为“罗马化”（Roman-esque）；在贸易模式、城市品质和军事力量方面都几乎达到了帝国时期的水平。当然了，当时欧洲还没有形成政治上的中央集权制度，各地的割据小国家仍由强大的家族进行统治。即便是法国国王，他所管辖的区域也不过仅限于巴黎周边地区。然而，某些修道院开始触碰国王们的权力与财富，而教皇作为精神王国的唯一权威则承担起统一欧洲的使命。1095 年，教皇乌尔班二世（Urban II）发起了第一次十字军东征（First Crusade），以求解放穆斯林统治下的圣地耶路撒冷，并帮助拜占庭皇帝对抗日益逼近的土耳其人。十字军庞大的人数远远超过一个世俗统治者为同等目标所能召集的士兵数量。

第一次十字军东征开始之后三年，就完成了攻占耶路撒冷的目标，但其后的几次十字军东征都损失惨重。土耳其人占领埃德萨（Edessa）之后，克莱尔沃的圣贝尔纳（St. Bernard of Clairvaux）所发起的第二次东征（1147—1149 年）仅仅占领了阿拉伯人控制之下的里斯本（Lisbon），而始于 1189 年的第三次东征最终也未能将耶路撒冷从两年前占据那里的苏丹萨拉丁手中夺回。第四次，也是最后一次大规模的东征行动，几乎未能阻挡伊斯兰的扩张，其唯一成果就是于 1204 年占领了君士坦丁堡。

这段简短的历史背景介绍概述了促成欧洲稳定的一系列机构体制。修道院制度、封建制度、城市化、商业、朝圣、十字军东征、教皇制度和宫廷都在国际化过程中发挥了自身的作用，同样影响了艺术形式的转变。人口增长与新市镇的出现则刺激了建筑活动，其中大部分都是基督教建筑。石锯等改良工具的发展大大改进了石工技巧。很多新建筑都采用切割准确、平直方正的石方，不仅宏大、坚固，在规模上也可与罗马建筑的成就相比。厚重的墙壁成就了坚实持久的建筑，成功传达出封闭与安全之感，覆盖在建筑之上的石砌拱顶同样增强了其稳固的感觉。这些拱顶与建筑雕刻的流行是对罗马建筑与设计的刻意模仿。收藏有圣物及其他装饰品（包括彩饰手抄本）的美丽教堂与修道院满足了本地居民与朝圣者们的要求。

罗马式风格的首次登场

虽然罗马式风格短时间内就传遍欧洲，但其最初出现于从意大利伦巴第经法国南部直至西班牙北部加泰罗尼亚（Catalonia）一带。即使今天，这个地区仍然保留了大量具有墙面连拱（wall arcades）和建筑雕刻等罗马式早期阶段典型特征的石拱建筑。

建筑

罗马式艺术最显著的功效就是使得建筑活动产生了惊人增长。11 世纪的修士拉乌尔·格拉伯（Raoul Glaber）的记述就表达了这一时期对建筑的狂热：

> ……此时在世界各地，特别是意大利和高卢，兴起了重建教堂的热潮……每一个基督徒都竭尽全力，为的就是让自己的教堂更为华丽。此景有如大地抖落其古老外壳，换上了一件教堂的白色外衣。
>
> E.G. Holt, *A Documentary History of Art*. Vol. I, 1957, p. 18.

这些教堂不仅在数量上远超基督教早期，而且规模也更为庞大、装饰更加丰富，同时还更像“罗马样式”（Roman-looking）。其中堂覆盖有石砌拱顶，而非木制天花板；内部既有建筑装饰，也有建筑雕刻。最为重要的罗马式建筑分布在天主教世界代表性最强的地区：自西向东从西班牙北部直至莱茵兰（Rhineland），自北向南从苏格兰、英格兰的边界延伸到意大利中部。

卡多那的圣文森特教堂 圣文森特（Sant Vincenç）教务会教堂（图 11.1）是罗马式建筑早期阶段的杰出范例，其修建于加泰罗尼亚地区比利牛斯山脉南麓的卡多那（Cardona）城堡围墙之内，从 1029 年开始修建，并于 1040 年进行祝圣仪式。这座教堂的平面结构和立面结构都拥有简洁明了的风格。拥有筒形拱顶的中堂所创造出的连续空间被横切拱分割为各个空间单元，后者称为**开间**（bay）。**高坛**（chancel）前面的开间覆盖有穹顶，此处是容纳祭坛、教士与唱诗班席位的部分，即教堂的仪礼中心。这一开间墙壁上的盲龛造就了一定的韵律变化，又由中堂处**复合墩柱**（compound piers）的交错结构而加强；这些墩柱的四面附有长方形突出结构，是坚固的石砌支撑柱。柱身的突出部分表明此处结合了支撑建筑的不同结构元素，其中一条直升到中堂顶部以承载横切拱，另一条则延伸至侧堂，形成了一条跨越侧堂的拱。另外两条负责连接中堂连拱廊的拱。

圣文森特教堂中，墩柱与拱顶在立面上的整合无疑来自早期基督教建筑对统一立面的要求，亚琛的加洛林宫殿礼拜堂（见图 10.17）与格恩罗德的奥托王朝教堂（见图 10.22）也是如此。然而，后者的墙

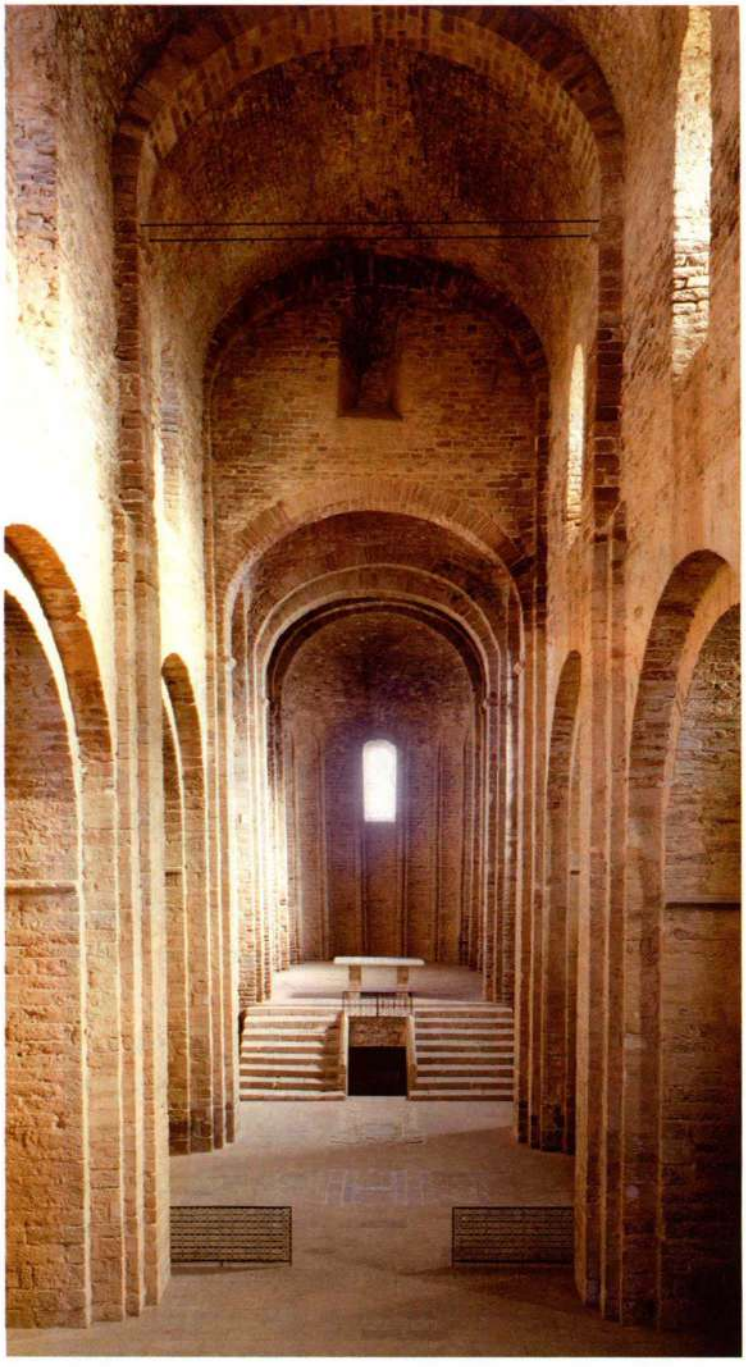


图 11.1　圣文森特教堂中堂与祭坛，东向观。约 1029—1040 年。西班牙卡多那

面较之圣文森特教堂的棱角墙面稍显平板单调，而圣文森特教堂在结构上的清晰性赋予建筑一种显著的和谐、统一之感。实际上，复合墩柱是罗马式时期重要的建筑创新。有限的光照与粗壮的石砌结构使得建筑内部既隐秘安全，又易于触发灵感。各种形式极为简单，却异常有力，全部经过精心的安排，呈现质朴的面貌。

大型石雕

罗马式时期，与其建筑成就同等重要的还有大型石雕的复兴。圆雕自 5 世纪以来在西欧几乎绝迹，仅有石板浮雕中作为建筑装饰或平面装饰的部分得以留存，而三维雕塑则极为罕见。因此，中世纪早期唯一保持下来的雕塑传统只有小型雕塑，即小型浮雕或偶然出现的金属或象牙雕像。经由贝恩瓦尔德主教的青铜门，奥托艺术拓展了这一传统并不深厚的领域，但是并没有改变其精神主旨。此外，真正大型雕刻的成就几乎都只局限在木雕领域，《杰罗十字架》（见图 10.35）就是如此。

圣热尼·德·枫丹教堂的门楣　位于比利牛斯山脉北侧法国境内的圣热尼·德·枫丹教堂（Saint-Genis-des-Fontaines）保存有一条大理石门楣（图 11.2）；根据铭文，其雕刻年代大约在 1020 至 1021 年之间。这条门楣位于教堂门口之上，是罗马式时期人物雕刻的最早例证之一。铭文中提到了该时期两个制衡体制的领袖：国王罗贝尔（King Robert［Rotberto Rege］）和修道院长威廉（Willelmus Aba［Abbot William］），前者是封建领主，后者则是修道院的领导者。门楣的核心题材是庄严基督像（Christ in Majesty），他由两位天使托举起来，身侧还有六位使徒。每位使徒都手持书册，站立在拱形建筑之下。基督的光轮由两个相交的圆环构成，一个象征尘世，另一个则象征天国，皆为基督所掌管的国度。

这一门楣的尺寸较小，仅有 61 厘米宽，213 厘米长。其中采用了线条来刻画面部特征、衣褶和装饰纹样，这显然是受到中世纪早期手抄本彩饰的影响，其根源则可以追溯到爱尔兰—撒克逊时期（见图 10.7）。平面雕刻技法与器具艺术相似，特别是象牙雕刻和金属制品。这一点可以通过对比金属制品技法（见图 10.1）中的某些图案得到确认，例如围绕着拱的圆珠图案。两者之间的联系可以解释为什么石刻几乎被遗忘了几个世纪之后，雕刻家还能从中寻求灵感来源。

尽管门楣中人物的发式、面部表情与身体姿态各不相同，但他们无疑出自相同的模式。每个人物都符合周围的形式框架，很难判断人物究竟是受框架统领，还是拱顶根据人物形状而弯曲。此处，框架与人物之间的均衡并行于建筑与装饰之间的和谐制衡关系，这也正是早期罗马式建筑的典型特征，此处卡多那的圣文森特教堂就是如此。

成熟期的罗马式艺术

罗马式早期的试验集中在依赖石工与雕刻工技术

的厚重建筑方面，由此逐渐产生了运用更多雕刻部件和日益精湛拱券技术的建筑。雕刻装饰被纳入复杂而富于宣教目的的圣像系统。这个时代的建筑与雕刻继续传达出与庇护和性灵有关的信息，并运用当时手抄本和金属制品中同样出现的一致的美学方法。随着罗马式艺术的发展，其最终遍及欧洲，成为一种泛欧洲艺术。

大事年表

1020/21 年——法国圣热尼·德·枫丹教堂的大理石门楣
约 1026 年——修建开罗阿克马尔清真寺
1031 年——科尔多瓦哈里发分裂
1040 年——西班牙卡多那市圣文森特教堂祝圣

朝圣教堂及其艺术

11、12 世纪期间，欧洲最为重要的社会现象之一就是各阶层大为增长的旅行能力。有些行程是贸易拓展的结果，另外一些在表面上则是出于宗教目的，例如十字军东征和朝圣之旅。个人朝圣者出于不同的目的前往圣地，但其中大多数人都希望在旅途中找到奇迹，或者得到赦免。朝圣并非罗马式时期的发明，早在 4 世纪晚期，西班牙女朝圣者埃吉里娅（Egeria）就曾前往耶路撒冷，参观了基督当初生活过的中心地区并将其记录下来，其中包括圣墓教堂（见图 8.9）。奇异而不可思议的力量常常与这些圣所联系在一起，并附着于圣物（relics），即圣徒的部分身体或者曾接触过基督、他最亲近的门徒（见第二部分末尾的*附加原始文献*）、乃至其他圣徒，特别是圣母玛利亚的器物。

中世纪时，前往耶路撒冷的旅程颇为艰难，在某种程度上是由于穆斯林控制这些地区。一方面，这种情形激发了东征热情，另一方面也使得信徒们热衷前往欧洲境内请取重要圣物、或瞻仰曾经发生过特殊事件的其他神圣之地。罗马尤其受到信徒仰慕，而这主要应该归功于圣彼得与圣保罗两人头上的神圣光环；这两位圣徒都曾生活并于此地安葬（见第 242 页）。伊比利亚半岛上的圣地亚哥－德孔波斯特拉（Santiago de Compostela）也是相同的情况。文化人类学者曾试图解释，朝圣对中世纪人、乃至对当代人而言那种难以置信的普遍性和重要性；他们声称当朝圣者启程之际，就进入了一个特殊的过渡地带，在那里社会准则与等级都为某种集体经验意识取代。这就创造出一个暂时的社群环境，不同背景与社会阶层的人们在其中可以平等交流。在社会动荡平息之后，向往脱离日常焦虑的要求并不难理解。朝圣者参访、经历的胜迹与器物则日益滋养着他们之间休戚与共的感情。



图 11.2　法国圣热尼·德·枫丹教堂西大门门楣。1020—1021 年。约 61 × 213.4 厘米

原始文献

出自《圣地亚哥-德孔波斯特拉朝圣指南》

这本成书于12世纪中期的《朝圣指南》生动记述了通向圣地亚哥－德孔波斯特拉使徒雅各陵墓的道路状况（见地图11.2）和朝圣者沿途会遭遇的情形。同时还提供了关于大教堂圣陵修建者的重要信息。

通向圣地亚哥的道路有四条，并于西班牙境内的蓬特-拉莱纳（Puente la Reina）合而为一。一条穿过圣吉勒（见图11.32）、蒙彼利埃（Montpellier）、图卢兹（见图11.6—11.9）与松波尔特（Somport）关卡；另一条穿过勒皮伊圣母院、孔克的圣弗依教堂和穆瓦萨克的圣皮埃尔教堂（见图11.13、图11.14）；第三条穿过维策莱的圣马德莱娜教堂（Saint-Marie-Madeleine）教堂、利穆赞（Limousin）地区的圣莱奥纳尔（Saint-Léonard）教堂与佩利格（Périgueux）市；最后一条穿过图尔的圣马丁教堂、普瓦蒂埃的圣伊莱尔（Saint-Hilaire）教堂、圣让-当热教堂（Saint-Jean-d'Angély）、桑特（Saintes）的圣特投普（Saint-Eutrope）教堂和波尔多（Bordeaux）市……

之后还要穿越波尔德莱的朗德（Landes of the Bordelais），但已经旅途劳累的朝圣者还有三日的路程。

此处村庄稀少，是一片缺乏任何给养的荒凉之地，找不到面包、葡萄酒、肉、鱼、水或泉眼。平坦的沙地到处都是蜂蜜、谷子、短叶黍（糜子）和野猪。如果你偶然在夏季穿越此地，小心保护自己的面孔，以防苍蝇的攻击，因为这里苍蝇极多，在俗语中被称作“黄蜂”或“马蝇”；而如果脚下稍不留神，你很快就会被无边的海沙淹没至膝盖。

穿过这片地区就来到了盛产白面包和优质红葡萄酒的加斯科尼（Gascon）地区……加斯科尼人巧言令色、喋喋不休、惯于嘲讽、耽于酒色、饮食无度……然而他们却是训练有素的斗士，对待穷人大度、热情……

他们不习惯在餐桌上就餐，而且一般众人共用一个酒杯。事实上，他们饮食丰厚，衣着却相当寒酸，佣人和男女主人都可怜地睡在一张窄小恶臭的稻草铺上。

离开这个地区……通往圣雅各之路还有两条河流……没有木筏就无法渡河。愿这些摆渡船夫遭到天谴！……不论贫穷还是富有，每位想要渡河的旅人都必须缴纳一枚硬币，至于马匹，他们无耻地强行勒索每匹马4枚硬币的摆渡费……一旦上船，大家必须极其注意，以免失足落入水中……

很多时候，船夫收取摆渡费之后，因为登船的朝圣者人数太多，船只很容易倾覆，导致朝圣者溺死。船夫占有了死者的遗物，邪恶的心中充满欢喜。

（圣雅各）教堂的石工及其工作的开始与完成

最早承建这座由天国雅各所庇护的大教堂的石工共计约50余人，其中包括技艺高明的天才匠人老贝尔纳（Bernard the elder）师傅以及罗伯特等人。他们在西班牙国王阿方索（Alphonso）统治时期、在骁勇战士和慷慨之人唐·迭戈一世（Don Diego I）担任主教期间，通过唐·塞格雷多（Don Segeredo）教会的负责人唐·维卡特（Don Wicart）和修道院院长唐·贡德辛多（Don Gundesindo）最为可靠的管理勤勉地工作。

教堂始建于本纪元1116年……从这一年奠下第一块基石直到最后一块石方安放完毕，一共经历了44年光阴。

SOURCE: *THE PILGRIM'S GUIDE TO SANTIAGO DE COMPOSTELA*, ED. AND TR. WILLIAM MELCZER (NY: ITHACA PRESS, 1933)

圣地亚哥－德孔波斯特拉 圣雅各（St. James）葬于西班牙西北部的城市圣地亚哥－德孔波斯特拉，这里是基督教世界的最西端。传统上认为，使徒雅各（西班牙语为Santiago）曾在伊比利亚半岛宣讲基督教教义，而在其死后又戏剧性地回到了这里。关于这座坟墓神奇力量的传说吸引了大批欧洲各地的朝圣者来到此处。很多人都必须勇于忍受艰难的海上航行，或者千辛万苦地翻越比利牛斯山脉才能抵达圣地亚哥－德孔波斯特拉的圣徒之墓（见本页的原始文献）。12世纪中的一段时间，数以万计的朝圣者完成了这样的旅程，而旅途中的艰辛又增强了此地的吸引力。由于西班牙的大部分地区处于穆斯林控制之下，朝圣者们将圣地亚哥－德孔波斯特拉之旅等同为圣地之旅，因为后者也同样为穆斯林所占据。

圣地亚哥－德孔波斯特拉大教堂为那些到达此处的勇敢、幸运者们展示了颇为丰富的内容。教堂平面图（图11.3）中的侧堂环绕着教堂，并在半圆室周围形成了回廊，参观者可以在其中巡行，即使当中堂和十字交叉处正在举行宗教仪式时也不会受到影响。**次半圆室**（apsidiole）或类似半圆室的小礼拜堂则沿耳堂的东壁和半圆室外侧依次排开，为朝圣者想要敬拜的圣物提供了足够的展示空间。当朝圣者从西入口处进入中堂，穿行于建筑之中时，他们可以有意识地朝向教堂东部的半圆室、祭坛和圣物箱行进。

于是，大教堂中的行进路线就成为了朝圣者户外长途跋涉的缩影，当然人们也可以直接将教堂本身称为**朝圣式布局**（pilgrimage plan）教堂。虽然并非全部朝圣式教堂都具有这样的平面布局，但是在通向圣地亚哥－德孔波斯特拉的道路之上，兴建了一批规模各异、细节有别的著名教堂，其平面形制与圣地亚哥－德孔波斯特拉大教堂完全相同。在穿过法国的四条主要朝圣路线上，建有四座采用朝圣式布局的重要

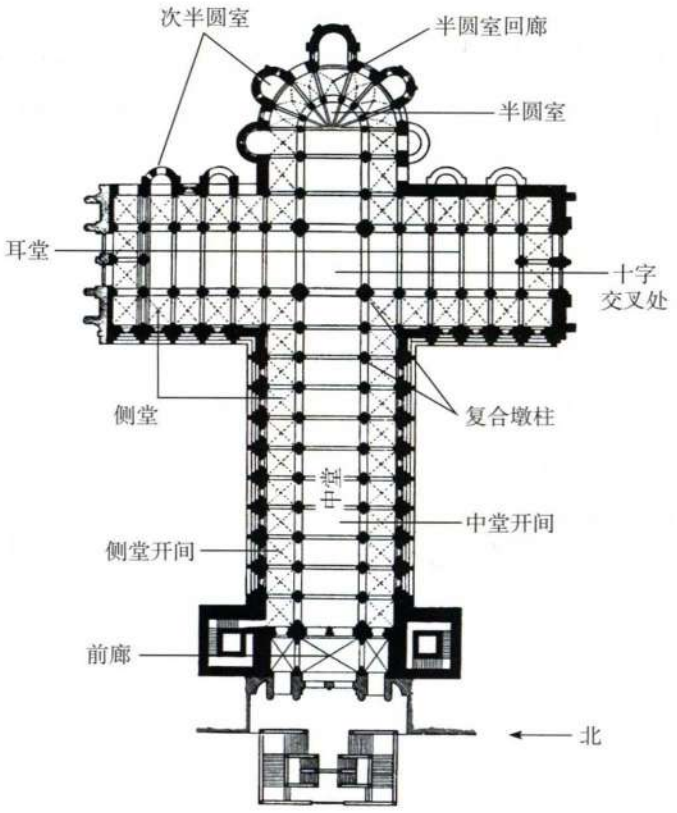


图 11.3　西班牙圣地亚哥－德孔波斯特拉大教堂平面图（根据 Dehio 的图绘制）

教堂，分别是：图尔的圣马丁教堂（Saint-Martin at Tours，位于始自巴黎的朝圣路线上）、利摩日的圣马夏尔教堂（Saint-Martial at Limoges，位于始自维策莱［Vézelay］的朝圣路线上）、孔克的圣弗依教堂（Sainte-Foy at Conques，位于始自勒皮伊的朝圣路线上）和图卢兹的圣塞尔南教堂（Saint-Sernin at Toulouse，位于始自圣吉勒－德加尔［Saint-Gilles-du-Gard］的朝圣路线上）。（见地图 11.2。）

圣地亚哥－德孔波斯特拉大教堂的平面结构（见图 11.3）由多重模块单元组成，令人回想起中世纪早期的模块累积建筑布局系统（见第 329—332 页）。中堂开间和耳堂的面积是十字交叉处正方形面积的一半，侧堂正方形开间的面积则是其四分之一，即中堂开间的二分之一。建筑的立面（图 11.4）折射出平面结构的清晰简明。同卡多那的圣文森特教堂（见图 11.1）一样，复合墩柱所附的四根小型圆柱也体现了建筑的结构成分。然而，圣地亚哥－德孔波斯特拉大教堂中堂的墙壁面积较小，而且**小型附壁圆柱**（colonnette）也丰富了复合墩柱的结构。

为了避免减弱筒拱的坚固性，圣地亚哥－德孔波斯特拉大教堂筒拱的起拱点位置并没有开设高侧窗，而此处正需要最大程度的支撑。散漫的光线微弱朦胧，从侧堂和高处的楼廊透入中堂。有关楼廊的功能引起了很大争议。可以想见，其为前来参观的大批朝圣者提供了空间，特别是在节日期间。而事实上，作于 1130 年的著名《朝圣指南》（*Pilgrim's Guide*）曾提及此处楼廊里的祭坛。但是楼廊使得建筑内部结构优雅精致，正如《朝圣指南》中所明确表述的：

> 这座教堂实在没有任何缺点或瑕疵，其建构令人惊叹，宏伟宽敞、明亮且规模有度，长宽高比例和谐，建筑工艺令人钦佩至极。两层的教堂，宛若皇家宫殿。毫无疑问，无论何人前来参观楼廊，即便上楼时满心忧伤，眼见过这座圣殿的无瑕之美之后，也必定会幸福欣喜。
>
> Paula Gerson, Annie Shaver Crandell, Alison Stoves and Jeanne Krochalis, *Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela: A Critical Edition*, II, London, 1998, pp. 69–71.

《朝圣指南》中所描述的情感与精神反应的综合体来自于罗马式建筑者融合建筑与美学的能力。在这



图 11.4　西班牙圣地亚哥－德孔波斯特拉大教堂中堂。约 1075—1120 年



地图 11.2 通向圣地亚哥－德孔波斯特拉的朝圣路线

本书的另一章节之中，作者满怀崇敬地记录了石工的相关品质——“如大理石般坚固”。通过将教堂所用石材同古典建筑中最为精华的建材相比较，作者清晰表达出至今也会加以赞赏的事实：无论在细节还是施工方面，圣地亚哥－德孔波斯特拉大教堂都十分成功地模仿了罗马建筑的高贵、庄严。

圣物箱 在朝圣者前往圣地亚哥－德孔波斯特拉和罗马途中，下图中的 12 世纪骨灰盒（图 11.5）是装饰圣物箱的典型样式，现藏于纽约大都会艺术博物馆。这个圣物箱可能是出产于利摩日，这里是通向圣地亚哥－德孔波斯特拉的重要驿站，也是珐琅器的制作中心，当地建有一座大型的朝圣式布局教堂。这件作品所用的材料以及枝蔓与《福音书》作者的象征所用的大胆平涂的色彩都将其与移民艺术传统、中世纪早期的金属制品（见图 10.3）联系在一起。其所采用的**镂刻镶嵌**（champlevé）技术源自掐丝工艺（见第 313 页）。掐丝工艺将金属丝粘合在器物表面以形成小单元，镂刻镶嵌则在金属表面凿刻出凹入隔间以装



图 11.5 装饰有《四福音书》作者象征形象的圣物箱。约 1150 年。镀铜底镂刻珐琅镶嵌，12.4 × 18.9 × 8.5 厘米。纽约大都会艺术博物馆，J. Pierpont Morgan 于 1917 年捐赠（17.190.685–687, 695, 710–711）

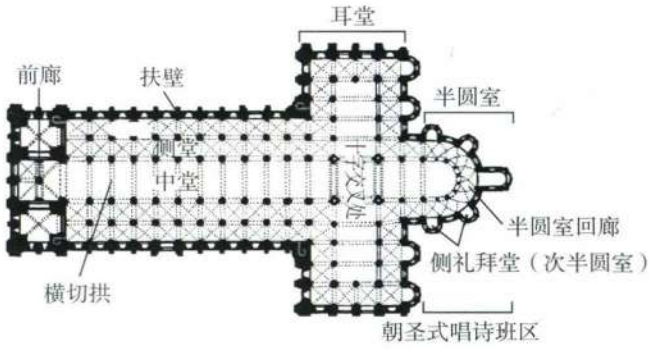


图 11.6　圣塞尔南教堂平面图（根据 Conant 的图绘制），图卢兹。约 1070—1120 年

设彩色珐琅。这件圣物箱使用了昂贵的镀铜珐琅材料，而且装饰奢华，与其内容物的特殊神圣性相得益彰。据说其中收藏有圣马夏尔的遗物，盒子另一侧的铭文也证实了这一点，而这件圣物箱正出自距利摩日 90 余公里处的尚巴纳（Champagnat），那里也有一座为了纪念这位圣徒而建的教堂。

图卢兹的圣塞尔南教堂　图卢兹位于法国西南部，是朝圣路途必经之地。此处圣塞尔南教堂的平面结构（图 11.6）几乎与圣地亚哥－德孔波斯特拉大教堂的平面（见图 11.3）如出一辙，只不过前者的中堂两侧建有双侧堂。这一布局还令人回想起旧圣彼得教堂（见图 8.4）。很有可能建筑师在设计圣塞尔南教堂时，脑海中所浮现的就是罗马的长方形公堂。

在圣塞尔南教堂外部（图 11.7），错落有致的屋顶高度大幅加强了各个部分之间的关系，并将中堂与耳堂同内外两道侧堂、半圆室、回廊及其**辐射式礼拜堂**（radiating chapels）区分开来。这一效果由于扶壁而凸现，扶壁加固了窗户之间的墙体，使其可以承受拱顶向外的推力，而其形成的装饰性骨架又强调了窗户的结构。十字交叉处的塔楼完工于几个世纪之后，属于另一风格，而且比原初设计更佳。遗憾的是正面两座塔楼一直未能完工，只留有基座，在图 11.7 中无法看到。

在中堂内部（图 11.8），拱顶、连拱、附墙圆柱和半露方柱紧密地结合成为一体，遵循了一贯的规则，对古代罗马建筑语汇和构造的运用则达到了非同寻常的程度。然而圣塞尔南教堂的中堂不再着重表达希腊罗马建筑中强健的物质力度。附墙圆柱仿佛受到某种巨大无形的力量挤压，迫不及待地向上升起，与分割中堂筒拱的横切拱交汇在一起。这种效果的成功再次要归功于美学与工程学两者紧密结合。

圣塞尔南教堂无疑需要详细、系统的设计图作为



图 11.7　圣塞尔南教堂鸟瞰图，图卢兹



图 11.8　圣塞尔南教堂中堂与朝圣式唱诗班区，图卢兹



图 11.9 《庄严基督像》（*Maiestas Domini*）。约 1096 年。大理石，高 127 厘米。图卢兹圣塞尔南教堂

其工程的基础。设计师为中堂建造了石砌拱顶，旨在消除木构屋顶的火灾危险，这不仅是出于实际的需要，同时也向建筑师荣耀耶和华之殿的能力发起挑战。拱顶距地面愈高就愈难支撑，因此每一处资源都得以充分发掘，以建造尽可能高耸的中堂。此处与圣地亚哥-德孔波斯特拉大教堂一样，内侧堂之上建有楼廊，楼廊则承受了中堂拱顶发出的横向压力。圣塞尔南教堂提醒我们，建筑与政治一样，是一项极具潜能的艺术。这座教堂的建筑结构在此以及别处的成功，度量着建筑师们探索的能力，考验其在特定的条件之下，在结构与美学两个领域中，探索可能性限度的脚步能走多远。

圣塞尔南教堂的雕刻 圣塞尔南教堂与圣地亚哥-德孔波斯特拉大教堂的内部和大门都装饰有石雕。现在存放于圣塞尔南教堂回廊中的一系列大型大理石雕板制作于公元 1100 年左右。其中六块雕刻有天使与使徒，另一块表现了基督的坐姿形象，即《庄严基督像》（*Christ in Majesty*，图 11.9）。虽然其原始位置已经不复可考，但很可能是祭坛和圣塞尔南圣殿（shrine）周围条带的装饰，美化了朝圣者脑中特别神圣的部分。

基督雕板的浅浮雕形式与诸多装饰效果使人联想到早期的金属制品和象牙雕刻品（见图 10.16、10.31）。其中双线得以大量运用，有些为阳线，另外的则为阴线，大大增强了人物的体量感。这件作品的手法与手抄本彩饰也有关联，特别是加洛林与奥托时期的作品，同时也包括拜占庭手抄本。在人物形象的安排方面，衣褶呈线性排列，装饰图案形式多样，这与《戈德斯卡尔克福音书》（见图 10.11）中的基

督相去不远，而这本福音书在中世纪期间就保存在圣塞尔南教堂。

基督的身形略大于半身真人，而且并没有被设计为仅供近距离观看的样式。这一形象具有惊人的体积感和重量感，即使从远处观看也一样突出。对体量感的强调暗示着在大型雕塑复苏的背后，可能存在的主要灵感来源。较之绘画，坚固且具有三度空间的石雕形象更为“真实”。对于沉湎于抽象神学的教士而言，这看来也许无关宏旨，甚至充满危险，但对于单纯的世俗信徒而言，庄严的雕刻反而具有更大的吸引力。

克吕尼教派的建筑与雕刻

圣塞尔南教堂雕刻装饰制作期间，教会正处于本笃会克吕尼（Cluny）修道院众修士的主持之下，这里也是当时最为重要的本笃会修道院。克吕尼是附属修院联网的核心，其子院遍布欧洲，数目多达 1400 座。这是克吕尼派影响与规模扩大的有力证明，甚至可以决定教皇的人选，并发起攻打穆斯林的十字军东征。对于罗马式艺术而言，不同修会教派的兴起与传播对其发展意义重大，但无一能超越克吕尼教派的重要程度。

克吕尼修院教堂　克吕尼教派（cluniac Order）

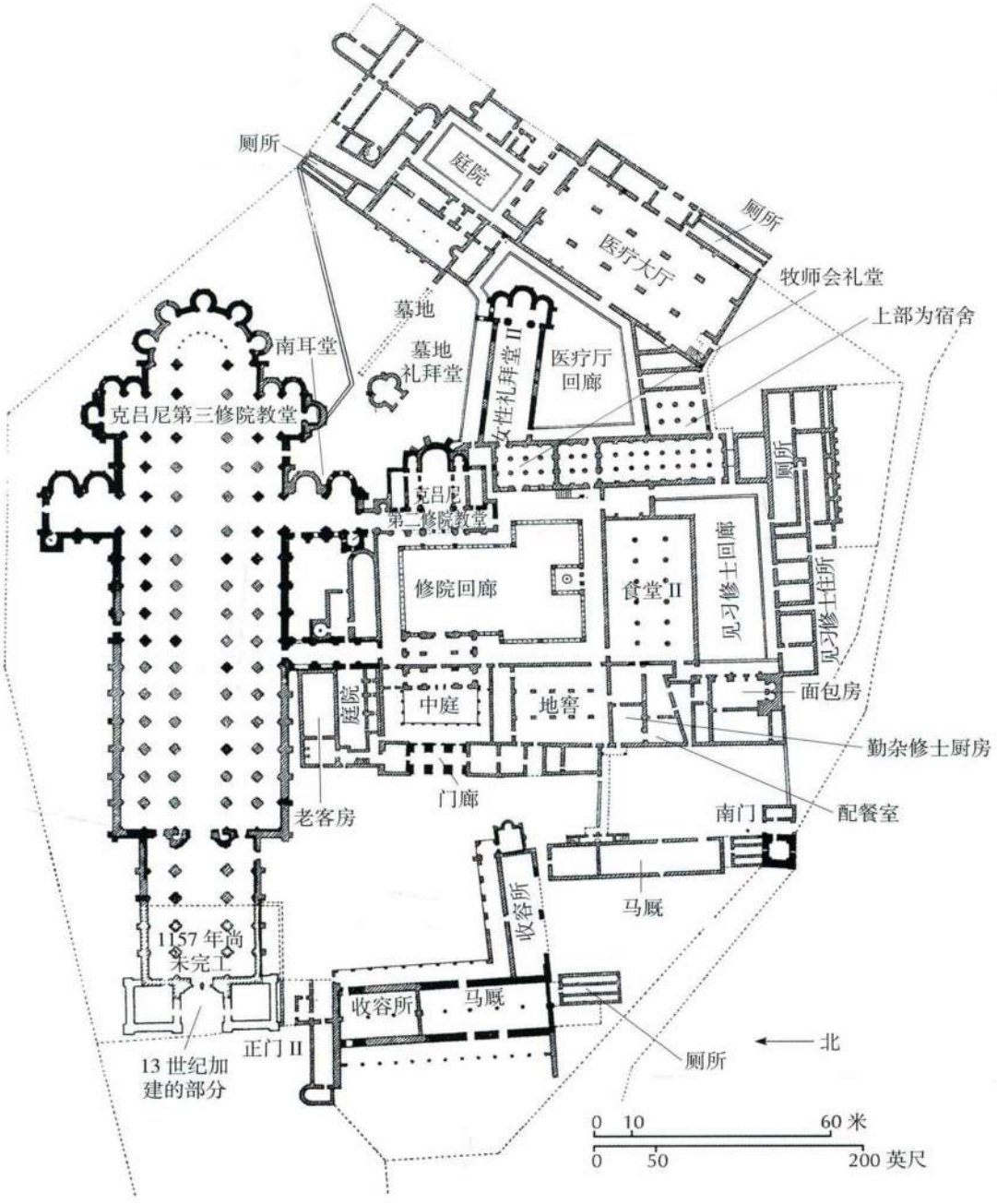


图 11.10　刚佐等人：**法国克吕尼第三修院教堂平面图**（根据 Conant 的图绘制）。约 1088—1130 年。黑色部分表明的是现在缺失的部分

的迅速扩大还在以下事件之中有所表现：建于910年的公堂式教堂仅在七十余年之后，就于1088年一座历史上规模最为庞大的罗马式教堂所取代，这就是克吕尼第三修院教堂（Cluny III，图11.10）。正如人们所知，该教堂在法国大革命之后被毁，只有南耳堂（位于平面图中的右侧）保存了下来，十分遗憾；而耳堂上部还建有全欧洲现存塔楼中最为壮观宏大的八角塔楼。诸如圣里基埃教堂（见图10.19）这样的加洛林建筑之中，对塔楼的运用达到了顶峰。克吕尼教堂东端的次半圆室、半圆室和塔楼造就了前所未有的高耸建筑结合体。每个单独结构协同作用以创造出和谐感（图11.11，建有八角塔楼的南耳堂位于复原图的左侧）。

克吕尼第三教堂的比例以“完美”数比率以及音律和谐为基础，提醒我们注意音乐在中世纪教堂中的重要性。修士们每天要在该教堂中唱响八次祈祷文，而克吕尼第三教堂的建筑师之一刚佐（Gunzo）就以其音乐才能著称。共鸣是石砌拱顶建筑的优点之一，还可能使其更为流行，或者至少让庞大的建筑资金为社区民众所接受。即便时至今日，聆听格利高利圣咏在罗马式教堂的拱顶下唱响仍是一种感人至深的体验。

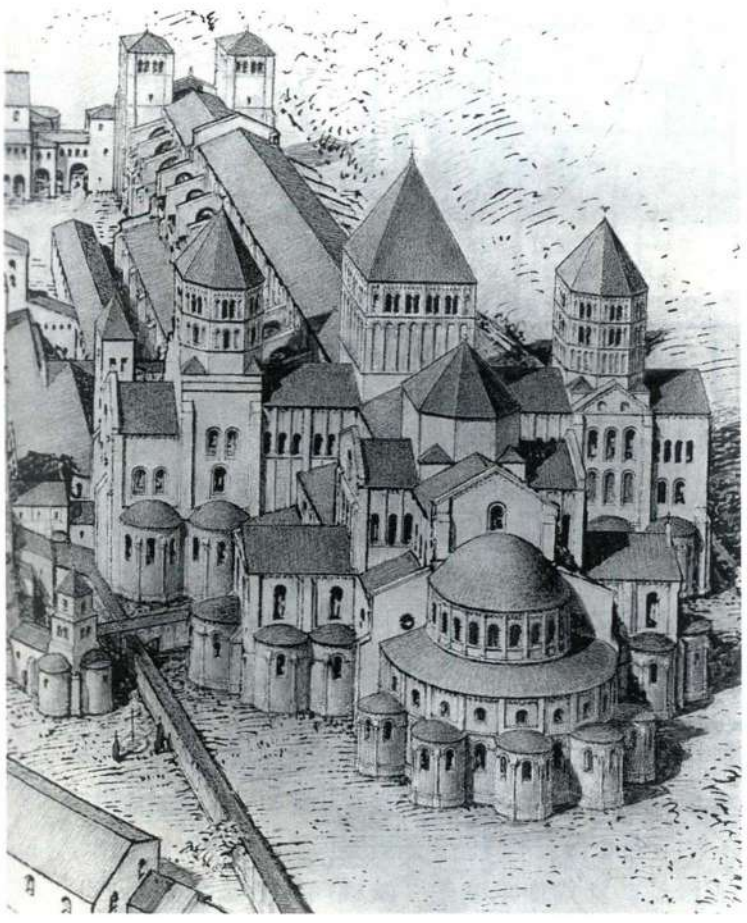


图11.11　克吕尼第三修院教堂复原图，东向观（根据Conant的图绘制）

克吕尼第三教堂（图11.12）的内部宏伟而优雅，其拱顶高达30米。高侧窗之下常见的楼廊为**三联拱廊**（triforium）所取代，这是一条由多组三联拱（每开间一组）构成的长廊；其创造了墙体之中的空间，在实际重量和视觉方面都使墙体更为轻盈。每一开间的高侧窗、三联拱廊各自的连接处都设置了装饰有科林斯式柱头的壁柱带，不禁令人回想起罗马建筑装饰。中堂连拱廊那有些许尖角的拱门并非罗马结构，该设计被认作是与伊斯兰文化（见图9.12）接触的结果。半圆拱受重力牵引最严重，现在除去半圆拱的中心部分，让余下的两条拱弧通过相互支撑的方式构成尖拱。因为尖拱较之半圆拱所产生的外推力更小，所以不仅尖拱本身可以建造得更陡，墙体也可以获得更多开口，从而显得更为轻盈。

穆瓦萨克修道院　穆瓦萨克（Moissac）的圣皮埃尔隐修院（Priory of Saint-Pierre）位于临近图卢兹的朝圣路上，也处于克吕尼教派管辖之下，是罗马式艺术的另一个重要中心。紧挨修院教堂的修院回廊为修士们专用，由四条有顶走廊构成，中央是一处露天花园（图11.13）。修士们在这里可免于日晒雨淋，进行精神修炼。修院回廊是修院生活的中心，并在修院建筑群中占据中央位置，圣加尔和克吕尼两处修院的平面图中都是如此。76个雕刻柱头在穆瓦萨克这一私密地带中起到了装饰作用。尽管其中兼有旧约和新约故事，但是许多柱头上都雕刻有枝蔓、鸟兽和怪物。

虽然罗马式时期在时间上与早期基督教厌恶造像的年代相去甚远，但即便在这个时期，也有人站出来抗议视觉形象那种使人堕落的力量，其中之一就是**西多会**（Cistercian Order）修士克莱尔沃的圣贝尔纳。西多会是源自本笃会的改良教派，作为克吕尼教派在经济与政治上日益成功的抵抗力量，创建于1100年前后。事实上，很难将穆瓦萨克或克吕尼这样的修道院所取得的世俗成就与修士们在传统上所追求的价值观联系在一起。前者意味着修道院既拥有大量财富，又具有政治上的影响力；而后者则基于对世俗享乐的摒弃，转而追寻精神上的完美。对于基督教题材的图像再现，人们经常引用下面这句著名评论：“Quod legentibus scriptura, hoc idiotis ... pictura.”大致而言，这句话是说绘画向目不识丁者传达上帝之言。尽管圣贝尔纳并不明确反对艺术的教化功能，但他在教堂中几乎不使用装饰，而且还坚决反对穆瓦萨克修院在修院回廊中滥用装饰的做法；他认为这些装饰显然不仅诉诸精神，同时还会诱惑人们的眼睛。在一

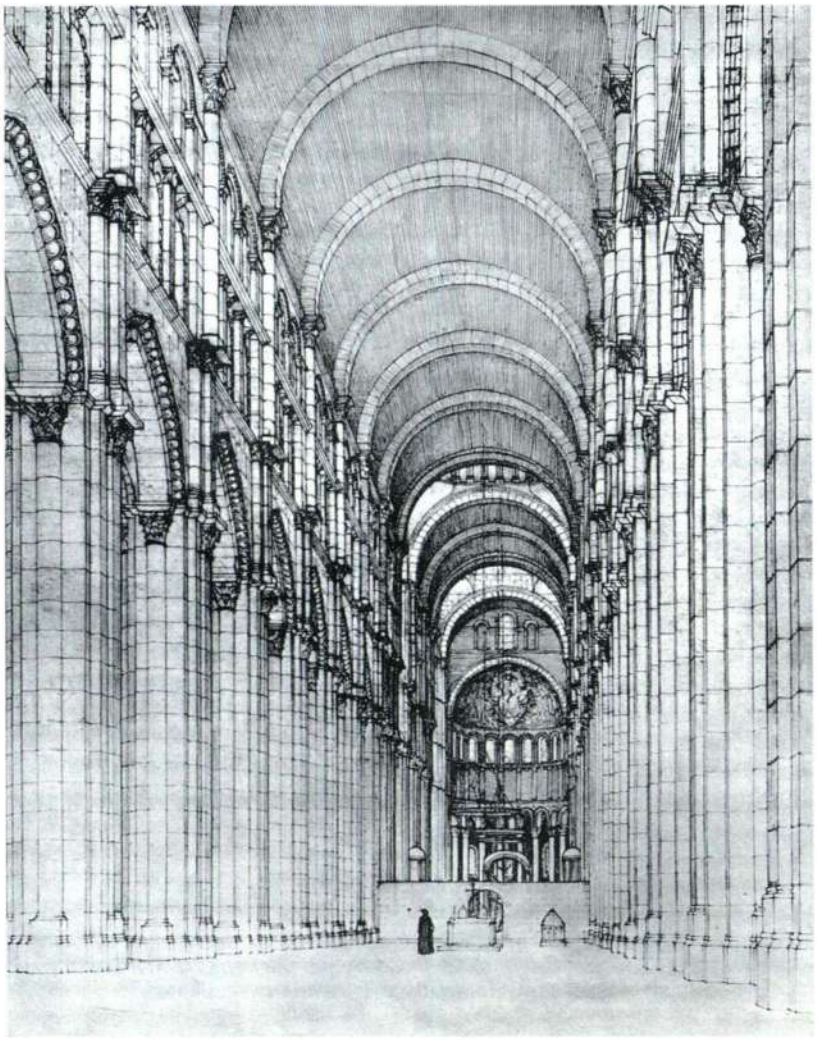


图 11.12　克吕尼第三修院教堂复原图，中堂与内部（根据 Conant 的图绘制）

图 11.13　修院回廊，法国穆瓦萨克圣皮埃尔隐修院。约 1100 年



原始文献

克莱尔沃的圣贝尔纳（1090—1153年）

出自《向圣蒂埃里修道院院长威廉的致歉信》（*Apologia to Abbot William of Saint-Thierry*）

克莱尔沃的圣贝尔纳是西多会的一员，这是为反对本笃会日益增长的财富而于11世纪建立的苦修教派。贝尔纳在1127年前后写给本笃会圣蒂埃里修道院院长威廉的信中，谴责了修道院的全部奢侈品，特别是修院回廊中的艺术作品。同其他很多人一样，贝尔纳认为修士在精神上优于注重肉欲的俗士，因此不需要物质刺激来坚定信仰。

作为一名修士，我想向各位同仁提出异教徒指责其他异教徒时惯于提出的问题："神甫，告诉我，在这神圣之所黄金何用？"然而我要说……"穷人们，告诉我，如果你们真是穷人，那么在这神圣之所黄金何用？"当然，主教们有自己的事务，修士们的事务也不相同。我们（修士）知道，由于他们（主教）既要对智者负责，也要兼顾愚人，于是才用物质装饰来引诱对一个肉身之人的崇拜，因为无法用精神材料完成这种工作。但是我们离俗避世，因基督之故抛弃世上珍贵美丽之物，所有华美之物、抚慰之音、惬意之香、甘甜之味、愉悦之触；简而言之，对于所有物质享乐，我们都视之如粪土……我要问，在所有这些当中我们努力激发的究竟是谁人的虔诚？

难道不是贪婪引发了所有这一切吗？如此挥霍金钱的目的在于收获更多的利益。看到这些昂贵、奇妙的幻象，激发的恰恰是人们的捐献之心，而非祈祷之心。财富正在以这种方式制造财富。眼睛紧盯覆盖着黄金的圣物，钱包也随之打开。男女圣徒以极其美丽的形象得以展示，而且似乎形象愈多彩，圣徒就愈神圣一般。人们蜂拥而至，亲吻圣像，他们被邀来捐献，而他们赞赏美丽甚于崇敬神圣。在这当中所追求的是什么？悔过者的内疚还是凝视圣像时人们内心的惊愕？哦！虚空中的虚空！教会的四壁熠熠生辉，而匮乏者还囿于贫困。穷人付出代价以悦富人之目。好奇者找到令人愉悦之物，而危难者却寻不到可赖以生存的给养。

但除此之外，在修院回廊之中，当兄弟们潜心阅读之时，展示在他们眼前的荒诞畸形又有何用？这是美的一种奇异变形还是美丽的残缺？污秽的猴子在此何用？还有残忍的狮子、凶暴的人马、半人半兽的造物、斑纹老虎、打斗的士兵、吹响号角的猎人，所有这些在此何用？在一颗头下，你会看到多个身体，相反多个头下却只有一个身体。这边蛇尾长在四足兽身上，那边兽头出现在鱼身上；那里前半为马后半为羊，这里头上长角身体为马。简而言之，到处都是令人惊异的对立形式，人们只会更专注于此，而非去阅读书籍；将整日时光耗费在对其中某个形象的困惑之中，而非冥想上帝的律法。上帝啊！如果无人以此类荒谬为羞耻，为什么不让他至少因为花费而苦恼呢？

SOURCE: CONRAD RUDOLPH. *THE "THINGS OF GREATER IMPORTANCE": BERNARD OF CLAIRVAUX' S APOLOGIA AND THE MEDIEVAL ATTITUDE TOWARD ART.* (PHILADELPHIA: UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA PRESS, 1990)

封1127年写给圣蒂埃里（Saint-Thierry）修道院长威廉（William）的信中，圣贝尔纳谈论了克吕尼派教堂的装饰，并谴责了为修士默祷而制作的艺术品。（见本页的原始文献。）

如果说对穆瓦萨克的修士而言有足够吸引其注意力的雕塑，那么对于前来参观圣皮埃尔修院教堂的朝圣者和俗士也是如此。该教堂精雕细刻的大门（图11.14）制作于修院回廊完工一代之后，具有典型的罗马式大门的各个组成部分（图11.15）。庄严基督像设置在**半月楣**（tympanum）的中央，即门楣上方的半圆形饰面。其中的基督为再次降临时的形象，正如《启示录》（4:1–8）中所言：在末日结束之后，基督重返世间，以审判人类，看其得到救赎还是遭受处罚。此外，基督身旁伴随有四只野兽，这一点与圣经内容相符，而野兽身旁还依次有两位天使和24位长老。他们脚下的波浪线代表"玻璃海如同水晶"。长老的身形比其他人物稍小，其中很多人都打有手势；他们在这非凡的景象之前，难以抑制自己激动的心情。雕刻风格具有抽象与运动的特点，颤抖的线条、蜿蜒条带图案的边缘以及飘动的衣袍造就了规模与姿态方面的层次感。在为宗教服务的热诚中所采用的抽象手法与早期中世纪艺术相类似，例如《埃博福音书》（见图10.14）和《乌得勒支诗篇》（见图10.15）中的手抄本彩饰。然而穆瓦萨克的图像却具有宏大、突出的规模。

穆瓦萨克大门的其他部分也以雕刻手法来制作。**门间柱**（trumeau，支撑门楣的中央柱）和**侧壁**（jambs，门道的两侧）都是按照常见的伊斯兰设计，拥有扇贝形边角线（见图11.14）。基督徒们通过在穆瓦萨克及其他教堂中借鉴伊斯兰艺术的形式，表达出对于阿拉伯艺术成就由衷的敬仰与关注。与此同时，这种挪用行为也表明基督教统治穆斯林的雄心。前往圣地亚哥–德孔波斯特拉的朝圣就是反伊斯兰情感的相似表现形式。

框架入口的扇贝形边角线十分生动，并将人们进入教堂时的体验表现得充满戏剧性。人形与兽形雕塑柔韧曲折，例如门间柱侧面细长的先知就似乎被完美地纳入不稳定的柱身之中，尽管他挣扎着要将自己从

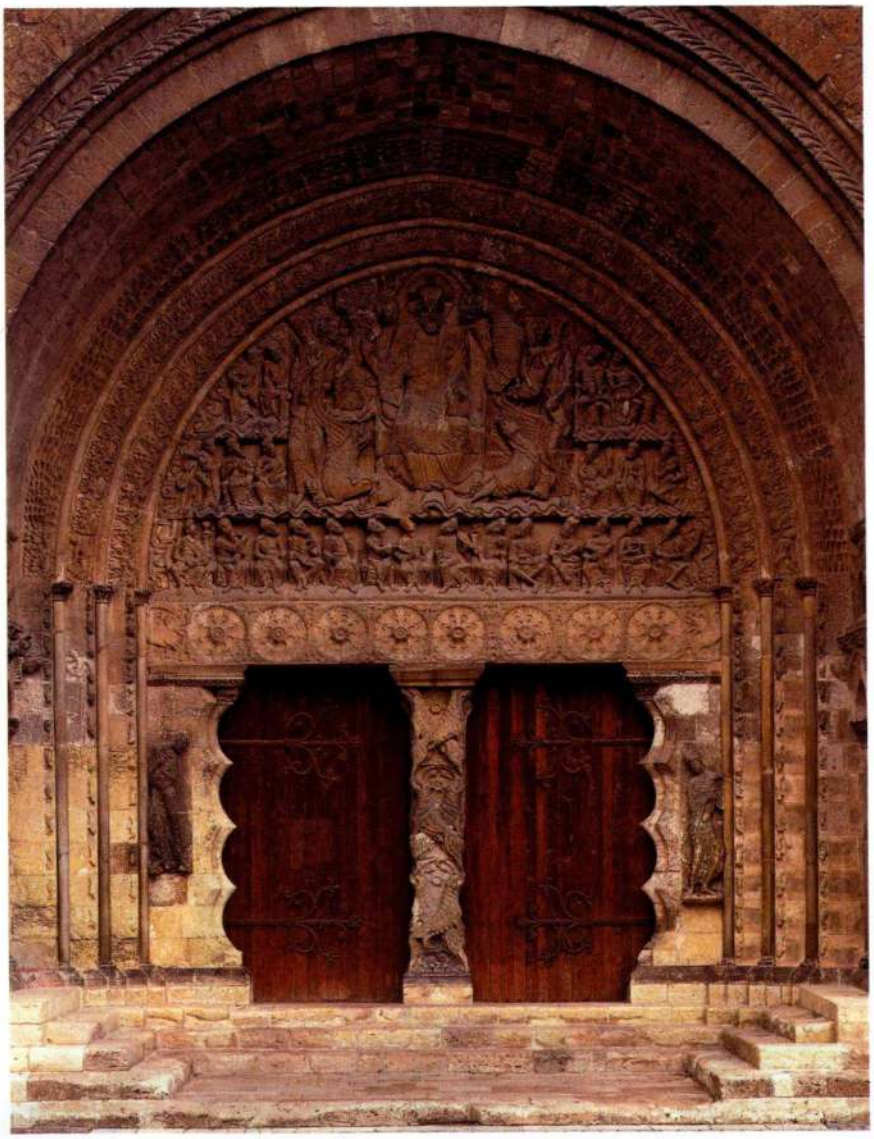
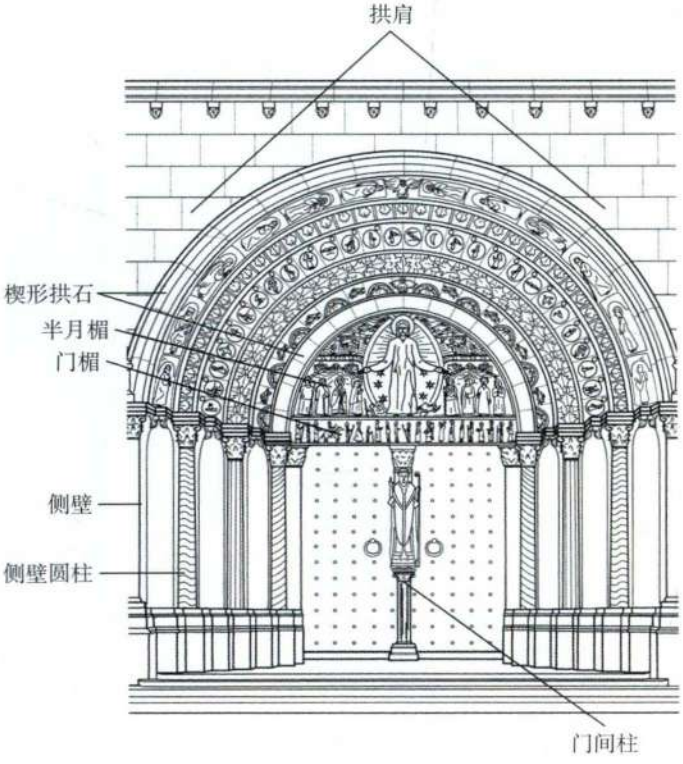


图 11.14　半月楣上饰有《基督再临》（*Second Coming of Christ*）的南大门，穆瓦萨克圣皮埃尔教堂。约 1115—1130 年

图 11.15　罗马式大门整体结构



石头中解放出来（图 11.16）。先知的双腿优雅地交错，在打开手中卷轴的同时将头转向教堂内部。门间柱正面交叉狮子构成的对称锯齿形赋予柱身活力，这和爱尔兰细密画（建筑师正是从中获取灵感）中交织野兽纹样赋予画面生机的手法如出一辙。

交叉狮子的纹样可以经由织物追溯到波斯的金属制品，尽管后者并没有高耸的形式。其根源来自古代近东艺术中的纹章式动物图形（见图 2.10）。然而我们仍然无法解释这一纹样在穆瓦萨克仅仅作为装饰所具有的有效性。其属于罗马式艺术中庞大的野兽与怪物家族，即使必须承担支撑功能，这些纹样仍然保持了恶魔般的生命力。运用这种元素的目的并非仅仅在于装饰，还在于表现；它们是黑暗力量的化身，或者被吸纳入守护者体内，或者被禁锢在雕刻所在的位置永世不得释放，无论怎样咆哮反抗都无济于事。一位中世纪主教曾指出，教民看到教堂中雕刻的动物会十分恐惧，而这将有助于他们节制。

深邃且两侧末端均有繁复雕刻的门廊将穆瓦萨克的大门环绕起来。东侧的连拱内（图 11.17）雕刻有圣母领报，下部的空间从左到右是圣母往见（玛利亚前去拜望施洗约翰的母亲以利沙伯，并告知自己已经受孕），拱下的两块雕板则是三王来拜的场景。基督生平的早期事件雕刻在上方的檐壁之中。所有人物形象都同门间柱的先知一样，肢体纤长，姿态动人。特别值得注意的是，圣母往见和圣母领报中对双手的非凡展现（圣母领报中的天使是现代复制品）。在图中并未显示的西侧，还雕刻有作为童贞玛利亚美德对立面的欲望（肉欲）之罪。这两者的并置令人回想起中世纪早期夏娃的罪恶与玛利亚的纯洁成对出现的情形（见图 10.26）。穆瓦萨克所传达的信息显然具有教诲目的，有所贬斥，亦有所褒扬。当沿朝圣路而来的参观者面对教堂的深邃入口时，他们其实陷入了雕刻所精心组成的包围，令跨入教堂的最初体验终生难忘。进入教堂的过程成为真正的转变仪式，这种转变既是肉体层面的，也是精神层面的。

奥顿圣拉扎尔大教堂　圣拉扎尔大教堂（Cathedral of Saint-Lazare）邻近并附属于克吕尼修道院，其西大门半月楣（图 11.18）所展现的末日审判是基督教艺术中最令人敬畏的图景。这一场景之中，基督再临之后，将最终得救与永久受罚的人区分开来。远大于其他人的基督形象在半月楣之中占据着中心位置。雕刻家吉斯勒贝尔（Gislebertus）以超常的力度来处理基督形象，并将自己的名字铭刻在基督脚下，位于半月楣的中央。而他只是诸多罗马式雕刻家之一，具有独特的艺术个性，而姓名又为我们所知。吉斯勒贝尔的风格为他所特有，后来的学者们也基本确认，在跻身奥顿（Autun）雕刻大师行列以前，他曾在克吕尼接受训练。

在半月楣左部，圣徒们监督着右部正在进行的称量灵魂活动。角落中的四位天使则吹响了末日的号角。在底部，死者从坟墓中爬起，在恐惧中瑟瑟发抖，其



图 11.16　南大门门间柱与侧壁。穆瓦萨克圣皮埃尔教堂



图 11.17　南大门东侧。穆瓦萨克圣皮埃尔教堂



图 11.18　法国奥顿市圣拉扎尔大教堂西大门，半月楣雕刻《末日审判》（*Last Judgment*）由吉斯勒贝尔创作。约 1120—1135 年



图 11.19 吉斯勒贝尔：**《夏娃》**，奥顿的圣拉扎尔大教堂北门门楣右半部。1120—1132 年。72.4×129.5 厘米。奥顿市罗林美术馆

中有些人已经受到了蛇的围攻，或者被爪形巨手紧紧攥住。在上部，他们的命运悬于天平之上，一端是用力猛拉的魔鬼，另一端则是天使。得救的灵魂像孩子般依附在天使身边，以求在升入天国耶路撒冷（左边尽头处）之前得到保护；而那些被宣告有罪的人则被狞笑的魔鬼攫住，丢入地狱之口（右边尽头处）。噩梦般的魔鬼基本都为人形，但具有鸟一样的双腿、毛茸茸的大腿、尾巴，以及尖耳朵和血盆大口。具有等级划分、抽象且样式化的基督形象比任何写实图像都更为有效地传达令人敬畏的力量。人们在“阅读大理石”（借克莱尔沃的圣贝尔纳之语）之后，无不带着历经磨炼的精神进入教堂。

旨在强调报应的末日审判是罗马式教堂半月楣的标准题材。之所以选择这一题材的原因可能是因为中世纪时期的审判都在教堂大门之前举行，即“在教会面前（ante ecclesium）”。因此，实际的司法行为与此处神的审判并行不悖。审讯通过考验（ordeal）进行，被告只有经受住肉体的折磨与考验，才会被认定无罪。实际上，考验本身就像半月楣中描绘的场景一样骇人。

奥顿大教堂西面半月楣的外圈**拱门饰**（archivolt，拱形装饰带）将其围绕起来，其由表现月历场面的圆形浮雕构成，其中包括**黄道带**（zodiac）象征与各月相应的劳作，这是典型的中世纪风格。月历场面将末日审判中的可怕事件置于宇宙时间之中，置于我们在世间所占据的物质世界之内。

大教堂的北大门在 18 世纪时被拆除，但吉斯勒贝尔雕刻有《夏娃》的部分门楣（图 11.19）得以保存下来，现藏于罗林美术馆（Musée Rolin）。这件作品显示了雕刻家那极其广泛的表现范围。门楣另一半对应亚当的形象。而主题的选择则再次与大门的礼仪功能联系在一起，因为公开的苦行赎罪仪式就在北大门前举行。毕竟亚当和夏娃的原罪要在苦行赎罪仪式中提及，而那些寻求宽恕的罪人们不得不参加这种仪式。浮雕中夏娃摘取苹果，仿佛陷入沉思而抚摸面颊的一系列微妙姿态形成了极具诱惑和肉感的轮廓。她的姿态并非仅仅顺从于所在的狭长水平空间，而是在模仿游走在地面的蛇，因此夏娃在诱惑他人的同时，也正受到诱惑。正如在贝恩瓦尔德主教青铜门（见图 10.26）中所见，夏娃在中世纪人的眼里象征着化身为全世界世俗女性的蛊惑魅力，然而并非欧洲所有地区的罗马式艺术都对女性持如此否定的态度。

《唐娜·桑查石棺》 中世纪时期，世俗妇女并非总被表现为品质恶劣的形象。1120年前后为西班牙北部阿拉贡王国的公主唐娜·桑查（Doña Sancha）所制作的石棺情况就完全不同。阿拉贡与克吕尼修道院联系密切。在雕刻桑查石棺的50年前，她的兄长国王桑乔·拉米雷斯（Sancho Ramírez）在自己的王国之中推行了克吕尼教派的修道院改革。这是国王努力加强西班牙的基督教基础，以对抗伊比利亚半岛穆斯林的措施之一。桑查曾十分积极地支持兄长的决策。

《唐娜·桑查石棺》（*Sarcophagus of Doña Sancha*，图11.20）一侧的中央部分里，两位天使托起了杏仁状光轮中的裸体人像，代表死者的灵魂被提升到天堂，这是丧葬纪念物的一般题材。左侧，拱门下的三位教士在为死者举行弥撒，右侧，两位可能是桑查姐妹的女性也栖身拱门之下，侍从在登座公主两侧。右侧这块雕板的布局表明了形象较大的桑查所具有的威严和重要性。这种布局出自古代艺术传统，例如4世纪的《朱尼乌斯·巴苏斯石棺》（见图8.20）就是如此。

石棺背面是三位位于拱门之下的鞍上人物。两位持械的骑士正面对峙，第三位则跨骑在狮子身上，双手抓住狮子张开的大口。关于作战骑士最具有信服力的解释是他们代表善与恶之间的战斗，这也是基督教艺术中的常见题材。关于右侧拱门下的骑狮人身份则没有定论，曾有人认定其为长发的参孙（Samson）或年轻时的大卫，两者都是旧约中基督教战胜魔鬼的原型。石棺将桑查的陵墓与早期基督教坟墓（见图8.2、8.20）联系在一起，因此其形相设定也与早期基督教中的论证法（methods of argument）相关。

当时穆斯林控制着伊比利亚半岛大部分地区，阿拉贡国王为从他们手中收复西班牙而进行奋力的抗争，桑查在她的王国之中是举足轻重的人物。即使可以进行象征化或隐喻化的解读，一般都认为战争场面是适合女性石棺题材的现象，是西班牙罗马式时期的文化特点，一位学者曾称之为“为战争而组织的社会”。许多关于女性在防御中所起作用的传奇故事出现于基督徒新近占领的地区。对定居与常设组织的迫切需求使得女性在男性参加军事远征的时代，积极投身于土地等财产的获取与交换。



图11.20 **《唐娜·桑查石棺》**，前板与后板。约1120年。石头，65×200厘米。西班牙哈卡市（Jaca）本笃会修道院（Monastério de las Benedictinas）



图 11.21 《基督与使徒》（*Christ and Apostles*），半圆室壁画。12 世纪早期。法国贝尔泽–拉维尔隐修院

唐娜·桑查本人就在宫廷与王国之中担任要职，其中包括管理她自己的大庄园。而且常年以来她都是潘普洛纳（Pamplona）主教区的管理者，对女性而言这是一个非同寻常的头衔。如果桑查只是贵妇享有特权的孤例，那对增进我们了解罗马式时期的情况就无甚助益。但是事实上，11、12 世纪的女性在政治结构的形成与艺术品委托方面，都扮演了极其重要的角色。

桑查石棺表现出对于成功的渴望，又因对灵魂的微妙再现而得以平衡；后者温柔的面容中既有希冀，也有焦虑，这是人类注视死亡时的普遍反应。特别要注意的是，唯独中央一组人物没有被拱门覆顶，这一安排强调了上冲之感，因此说明这是一场天国之旅。

克吕尼教派壁画

因克吕尼修院的建筑被毁，导致了大量壁画遗失，只有通过分析与之相关的建筑，才能更好地欣赏克吕尼原来的壁画作品。贝尔泽–拉维尔隐修院（priory of Berzé-la-Ville）就是达成这一目的的上佳选择。

贝尔泽–拉维尔半圆室 贝尔泽–拉维尔隐修院位于克吕尼东南方 14 公里处，于 12 世纪早期修建，最初作为克吕尼修道院院长的隐退之所。礼拜堂之中的半圆室壁画（图 11.21）模仿了克吕尼母院（motherhouse）教堂中的作品。庄严基督像占据了画面的中心位置，其四周均是使徒。拉长的面孔，以及衣袍裹体的优雅方式，赋予了形象以雅致优美的特质。通过富有韵律感的同心线图案与明亮的高光表现了衣物的多重皱褶。尽管这些设计归根结底是出自拜占庭艺术，例如《巴黎诗篇》（见图 8.40），但对这一渊源的借鉴却并不十分直接；其实是来自意大利地区的拜占庭艺术，而非君士坦丁堡。克吕尼修道院图书馆馆藏的意大利—拜占庭抄本相当丰富，并且克吕尼本地的抄本彩饰也偏好这种风格。

西多会建筑与艺术

正如我们所见，克吕尼教派的成功使之成为众人攻击的对象，而来自西多会的谴责尤为激烈。西多会的母院位于勃艮第的西笃（Cîteaux）。除祈祷之外，

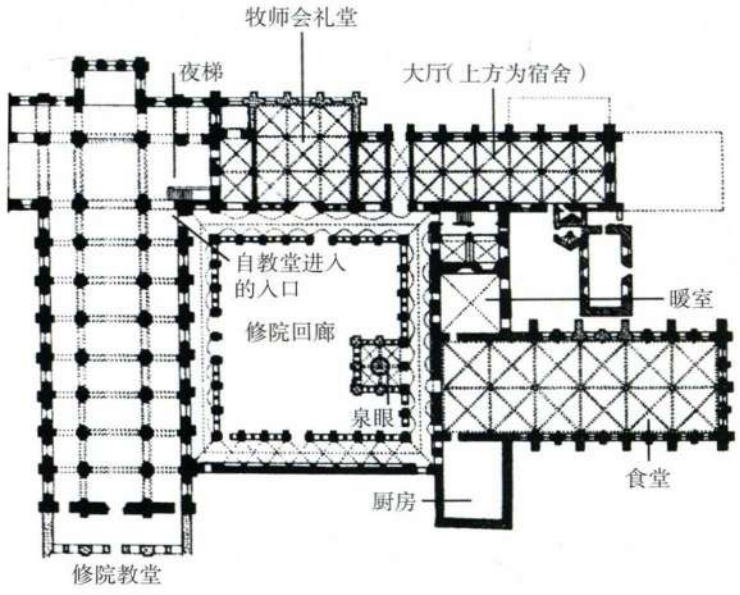


图 11.22　法国丰特奈修道院平面图

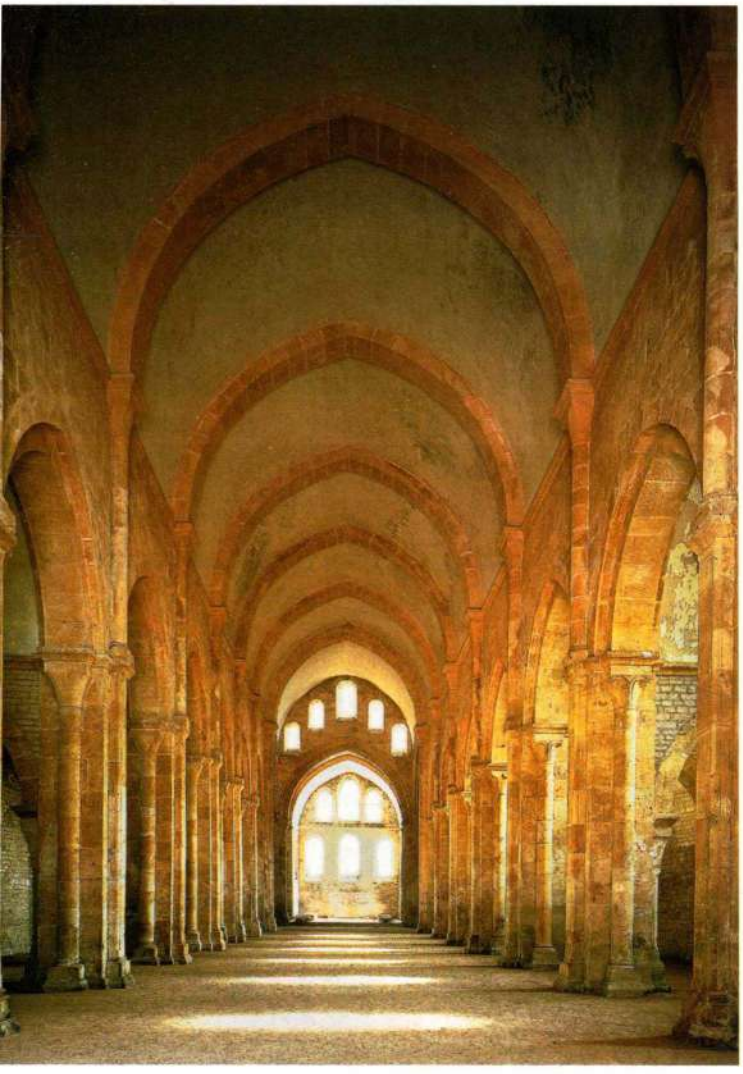


图 11.23　丰特奈修院教堂中堂。约 1139—1147 年

西多会修士还投身于艰苦劳动，保证了其取得的重大成功。合理的经济规划、农业与畜牧业技术以及富有的捐助者都大大推进了他们事业的发展。西多会及其艺术风格传遍了欧洲，到了 12 世纪末期，其已经控制了将近 700 座修道院。西多会建筑以其简洁之风与克吕尼派建筑形成了鲜明对比。

丰特奈修院教堂　丰特奈（Fontenay）距离西笃不远，此处的修院教堂始建于 1139 年，即圣贝尔纳在此建立修道院一个世代之后。这是 12 世纪上半叶保存最为完好的西多会教堂，充分展现了该教派崇尚的简单朴实风格，而且反对本笃会所宣扬的富足。在轮廓上，该修院的简单几何形组合平面（图 11.22）所基于的修道院形制，可以向上一直追溯至圣加尔修道院（见图 10.21）。较之克吕尼那由庞大教堂统领蔓生建筑群的铺陈平面布局（见图 11.10），丰特奈修道院具有精确、纯粹以及紧凑的均衡感，平衡了各部分之间的关系。

丰特奈修院教堂的东端既无半圆室，也无塔楼。由于西多会不容许任何雕刻与壁画存在，因此教堂内部没有任何装饰（图 11.23）。高侧窗与楼廊也被取消。然而，界定中堂与侧堂入口的横切尖拱的清晰线条，以及无框的窗户设计造就了一种优美雅致之感，简单的形式更是显得高雅动人。这座教堂再次成为逃避世俗冗务、安全宁静的精神避难所，尽管其在效果上与其他罗马式教堂（见图 11.1、11.4 和 11.8）为防护所提供的封闭性全然不同。

其他本笃会建筑与壁画

本笃会修院教堂圣塞文·苏·加坦博教堂（Saint-Savin-sur-Gartempe）属于所谓的**厅堂式教堂**（hall church，图 11.24）。中堂拱顶没有横切拱，重量直接落在中堂连拱廊上，后者则由成组的庄严立柱支撑。中堂内采光情况还算良好，因为两侧堂的高度与中堂基本相当，而且外墙还开有宽大的窗户。

尽管圣塞文·苏·加坦博教堂具有奢华的雕刻与装饰丰富的门道，但厅堂式教堂的设计旨在为壁画提供连续的平面。《建造巴别塔》（*The Building of the Tower of Babel*，图 11.25）是拱顶所绘庞大旧约组画的一部分，其构思极具戏剧性，满是紧张的运动场景。上帝本人位于左端尽头处，直接参与到故事之中，正在与巴别塔的建造者交谈。右端的巨人宁录（Nimrod）与上帝的形象在视觉上构成平衡，他是建筑项目的领导者，将石方疯狂垒砌在巴别塔墙体上。整个场景成为了上帝与人类之间一场有关

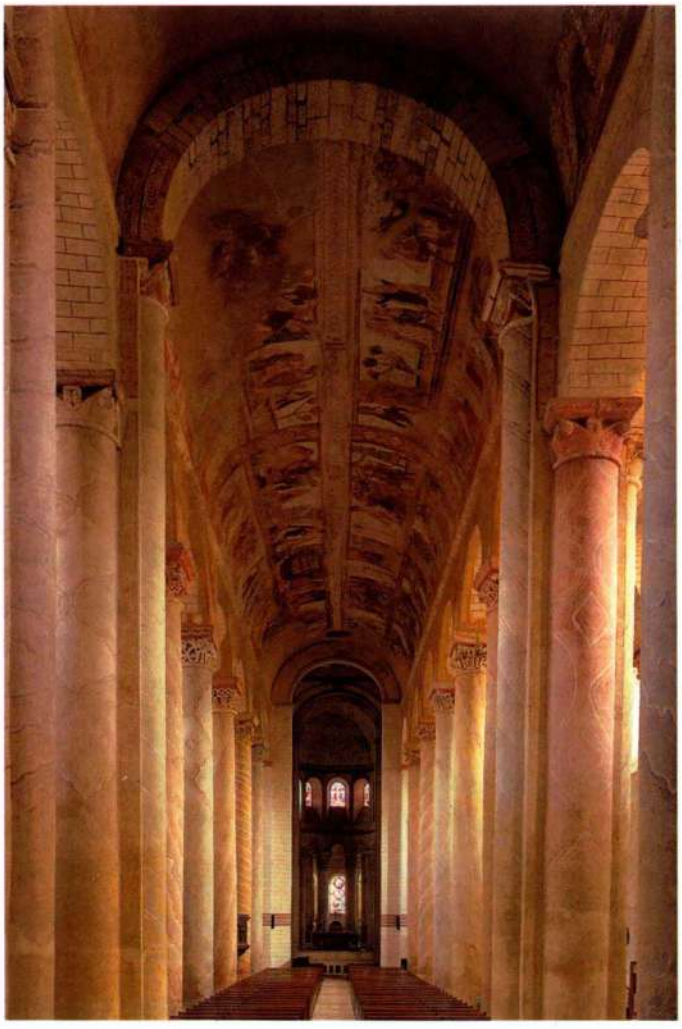


图 11.24　朝圣式唱诗班区（约 1060—1075 年）与中堂（约 1095—1115 年）。法国圣塞文·苏·加坦博教堂

力量的大考验。粗重、深沉的轮廓线与显著的姿态使得画面从下方看来也非常清晰。教堂别处还绘有新约故事和当地圣徒生平故事。虽然绘画并不必然是罗马式教堂中的标准式样，却具有共同的面貌。许多壁画因修复工程而未能保存下来（见第 368 页的艺术史家的观点）。

书籍插图

同中世纪早期一样，罗马式时期的手抄本制作依然主要由修道院缮抄室负责，工作都要在修士的监督下进行。克吕尼教派缮抄室制作的手抄本在风格上与该教派教堂的壁画相似，而其中表现的兴趣点通常也与当时建筑师、雕刻家所关注的内容相差不远。这些手抄本极具创新风格，常常基于对日常生活的观察。而西笃修道院制作的作品则表现出来自英格兰的强烈影响，并且有些手抄本可能就由英格兰插图画家所作。罗马式时期，修道院社群间的相互关系解释了不同地区手抄本制作中的一致性。有些制作的风格与法国北部、比利时和英格兰南部的手抄本十分接近，有时甚至令人难以判断其究竟出自英吉利海峡的哪一侧。

《克吕尼经文选》　《圣灵降临》（*Pentecost*，图 11.26）是一幅出自《克吕尼经文选》（*Cluny Lectionary*）的插图，描绘基督复活之后圣灵降临在使徒面前的场景。如同贝尔泽–拉维尔半圆室的壁画



图 11.25　**《建造巴别塔》**，中堂拱顶壁画细部。12 世纪早期。法国圣塞文·苏·加坦博教堂



图 11.26 《圣灵降临》，出自《克吕尼经文选》。12 世纪早期。犊皮纸蛋彩画，22.9 × 12.7 厘米。巴黎国家图书馆

（见图 11.21）一样，高光处理过的衣袍将肢体严严实实地包裹起来。画中的其他风格特征还使人想到拜占庭图案。某些先知孱弱的古典式面孔再现了中世纪拜占庭绘画（见图 8.39、8.40）的特征；其他髭髯浓重的先知形象则采用了表现圣徒与先知的拜占庭手法（见图 8.41）。即便是书页上部的基督，也被表现为典型的拜占庭式**万能之主**（Pantocrator）。位于使徒中央的是彼得，他在贝尔泽–拉维尔的半圆室壁画中也是从上帝手中接过了卷轴。既然克吕尼是献给圣彼得的建筑，那么强调其重要性也就成为了顺理成章之事，但是其中还隐含有政治寓意。克吕尼修道院的创立文书声称，该修道院只对彼得宝座的继承者罗马教廷与教皇负责，而非任何一位国王或皇帝。这一特权确保了克吕尼的巨大权力及其最终的成功。

《科尔波提努斯抄本》　《科尔波提努斯抄本》（*Codex Colbertinus*）中的插图《圣马太》（*St. Matthew*，图 11.27）在理念和姿态上与很多罗马式雕刻相似，特别是穆瓦萨克修院回廊中的立柱浮雕（见图 11.13）。这份手抄本就是在雕刻家创作修院回廊的时候于该修道院或附近地区制作的。马太的形象出现在《马太福音》的开头，与花写字母 L 相邻，而 L 正是“Liber”（书）的首字母。人物、动物、枝蔓和装饰图案与该字母的形状一致，正如罗马式雕刻中形象对外在框架的符合（见图 11.12）。

与首字母中布局自由的小型人物和动物相反，圣马太的形象直对观众。虽然他占据了建筑背景中的全部可用空间，但某些特征仍否定了其实体性。粗重的轮廓线和大胆的色彩是珐琅制品（见图 11.5）的回响，

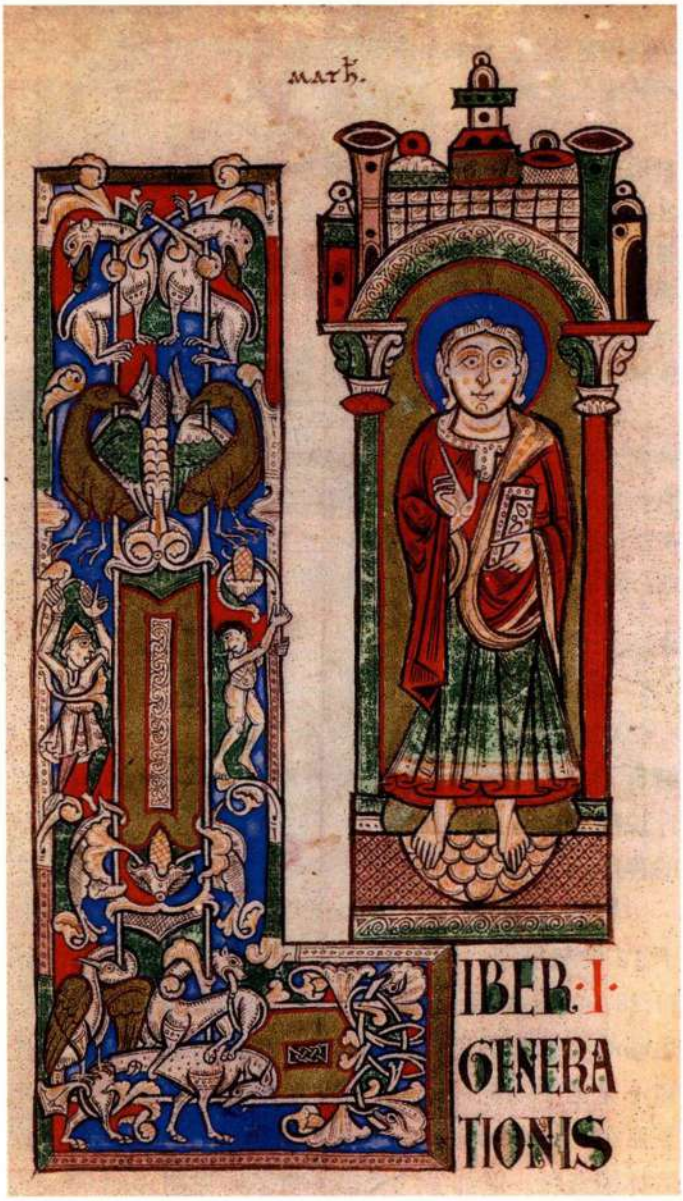


图 11.27 《圣马太》，出自《科尔波提努斯抄本》。约 1100 年。犊皮纸蛋彩画，19 × 10.16 厘米。巴黎国家图书馆

艺术史家的观点

建筑的保存与修复

对于全部艺术作品来说，保存与保护都是一项精密的工作。建筑方面的问题尤为尖锐，因为除遵循美学标准之外，修复者还必须考虑建筑的功能。例如在面对一座已经失去原有功能的建筑时，建筑师应该怎么处理呢？这正是中世纪城堡和宫殿所面临的问题，位于因人口迁移而教区缩小之处的教堂也是如此。可以将这些建筑翻新改作他用，即使改变其原有特点也在所不惜吗？

罗马式建筑的修复提出了某些特殊问题。在欧洲许多地区，几乎每座村庄都有自己的罗马式教堂，但是教区主教和政府机构却难以获得保存工作所需的资金。此外，罗马式建筑以其多样性著称，因此一刀切的方法可能只在实际操作层面上有效，但可能将罗马式建筑的独特品质一并抹杀。

艺术史家C·艾德森·阿尔米（C. Edson Armi）有关法国勃艮第地区近期罗马式教堂修复的著述*颇具洞察力。尽管法国修复部（French Restoration Service）介入古建保护的传统由来已久，但缺少修复所有残损建筑的资金，所以不得不将重点逐渐集中在最为危急的问题上。而在大多数情况下，此时已然回天无力了。另外，在建筑修复方式上，这一机构运用了普适模式，并非针对建筑本身采取特定的措施。20世纪中期，将罗马式教堂表面2.5厘米的墙体予以清除曾是一种风尚，于是修复者不加区别地去除了所有表面附着物，有时甚至包括原有部件，只为了展示其下的石方或砖材。当时认为，通过展示材料和结构，才能揭示出建筑的真正表现特性。

到了20世纪末期，天平倾向了另外一端。此时的准则转变为在罗马式教堂的内外两层墙面上分别施涂灰泥，虽然有些教堂在几十年前才刚刚被拆剥干净。然而中世纪时期，虽然砖石建筑的表面确实大多涂有灰泥，但情形并不总是如此。阿尔米论述了近期的修复工作如何掩盖了有关原初材料与结构的珍贵证据，而其所提供的信息将会帮助建筑史家“认识诸如设计理念、建造过程以及建筑历史等重大问题”。因为阿尔米指出，石匠的技巧如同画家或雕刻家的技巧一样都有独到之处，被掩盖的信息很可能是将某座建筑纳入其艺术史背景的关键。阿尔米提出了预防性保护的项目建议，以免不必要的重建工作，而重建往往是基于猜想，而非事实。他还要求修复者在承接项目之前，必须彻底了解某一建筑与各地区的历史与建筑环境，建议审查委员会参与到重要建筑的修复决策之中。阿尔米曾以1964年“威尼斯历史古迹建筑师及技师国际会议（Venice International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments）”所制定的准则为指导；该准则要求不论采取何种措施，都必须表明“对原初材料与可信文献的尊敬……一旦有任何猜想的成分就必须停止”。所有修复部分“必须与原初部分区别开来，以使修复部分不致篡改艺术与历史证据”。

我们还需要追问，如何决定是接受还是摒弃之前对建筑所做的改动。根据假想恢复建筑的原始面貌是否总是至关重要？还是将建筑视为在时光中逐渐改变的整体更为恰当？是否存在某个修复者应该致力保存的理想时刻？何时去除建筑中后建的附加部分是合理的，而何时又应该将其保留？在这一点上，早期基督教公堂式教堂庄严圣母教堂的半圆室就是一个很好的例子（见248—249页）。最初的5世纪半圆室遭到毁坏，后于1290年增建了一座新半圆室。在其后35年间，当时的一流艺术家们又在其中装饰了华丽的镶嵌画。在这种情况下，将建筑修复为5世纪面貌所带来的损失要远远大于恢复原始形式所带来的好处。

*C. EDSON ARMI, "REPORT ON THE DESTRUCTION OF ROMANESQUE ARCHITECTURE IN BURGUNDY", *JOURNAL OF THE SOCIETY OF ARCHITECTURAL HISTORIANS*, VOL. 55, 1996, PP. 300–327.

结合了多种并置的图案，使得形象趋于平板。这些设计说明了中世纪早期流行的形式延续的活力所能达到的程度。

科尔比福音书 科尔比（Corbie）福音书制作于12世纪早期，因为其中《圣马可》（*St. Mark*，图11.28）的宏大感，也可以与罗马式雕刻联系在一起。运动的姿态和锯齿形构图可与穆瓦萨克门间柱上的先知（见图11.16）相提并论。圣马可、翼狮、卷轴乃至窗帘上线条的扭曲运动又令人想起了兰斯画派的加洛林细密画，例如《埃博福音书》（见图10.14）。

这些相似之处也有助于我们认识二者之间的不同。在罗马式手抄本中，全无古典绘画中的幻觉主义。兰斯画派中流畅的造型及其所暗示的光影和空间感，在这里为填充有明亮纯色的坚实轮廓所取代。基于此点，画面的三维空间被缩减为交叠的平面。然而通过牺牲光影这一最后的造型语汇，罗马式艺术家赋予其作品清晰、精确的特质，而这在加洛林或奥托王朝时期都不可能实现。在这幅作品里，画面中的具象元素、象征元素和装饰元素浑然一体。

格里高利一世的《〈约伯记〉中的伦理》 尽管在原则上，西多会手抄本仅能使用非人物形象的单色花体词首大写字母（initial）装饰，而事实上该教派仍然制作了大量美丽迷人的手抄本。很难解释为什么这种艺术有所例外，虽然这可能要归因于禁止手抄本

装饰的官方条例直至 1134 年才颁布（有些学者认为是 1152 年）。教皇格里高利（Pope Gregory）的《〈约伯记〉中的伦理》（*Moralia in Job*）于 1111 年于西笃完成，这是一件动人的作品（图 11.29）。在这份手抄本中，装饰有花体首字母，描绘了修道院的某些

大事年表

11 世纪中期——塞尔柱土耳其入侵者开始统治伊朗

约 1075—1120 年——建造西班牙圣地亚哥 – 德孔波斯特拉大教堂

1099 年——第一次十字军东征，占领耶路撒冷

12 世纪末——西多会掌控 700 多座修道院



图 11.28 《圣马可》，出自科尔比修道院制作的福音书。12 世纪早期。犊皮纸蛋彩画，27.3 × 20 厘米。法国亚眠市立图书馆（Bibliothèque Municipale）

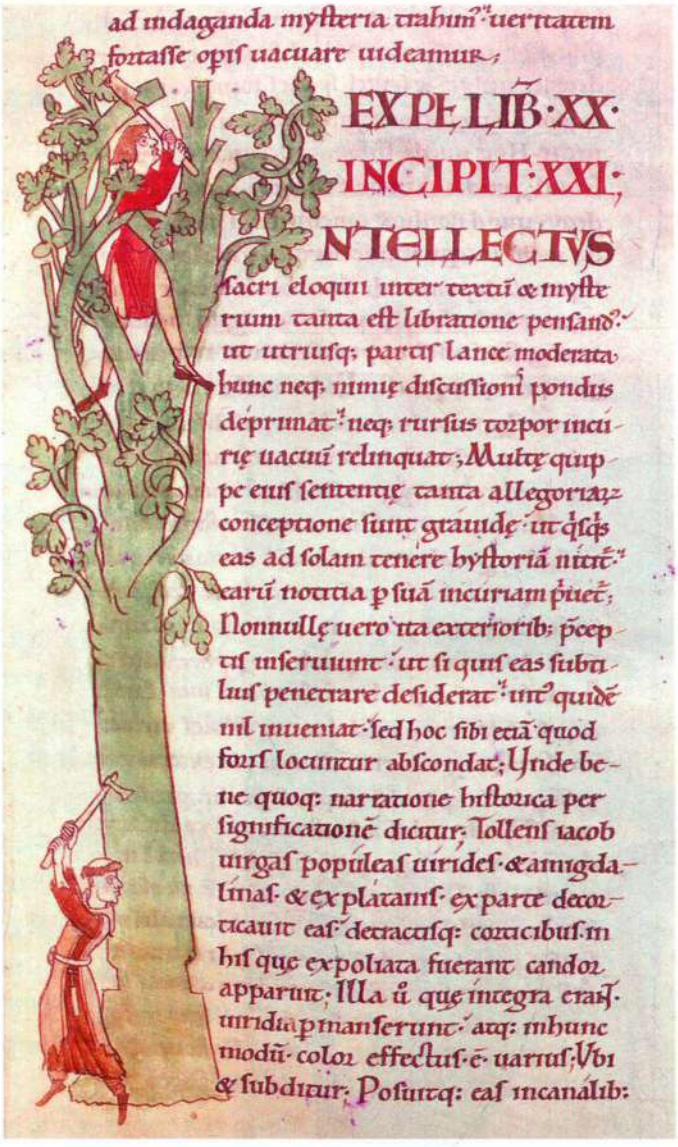


图 11.29　首字母 I，出自格里高利一世的《〈约伯记〉中的伦理》。1111 年。犊皮纸蛋彩画，53.34 × 15.24 厘米。法国第戎市立图书馆（Bibliothèque Municipale）

日常活动，其中一个首字母 I 被表现为树木，而一位在**平信徒修士**（lay brother）与一位修士正在合作伐树。明亮平涂的色彩和图案化的枝叶与看似写实的细节形成鲜明对比。修士的外衣、挽起的裤脚，以及悬挂在腰带上的短剑，都表现出修道院生活的世俗特质。12 世纪下半叶，除极少特例之外，西多会手抄本都仅仅保持了最为简单的装饰，似乎是法令禁止繁冗装饰的结果。

《修道院长维德里库斯福音书》　《修道院长维德里库斯福音书》（*Gospel Book of Abbot Wedricus*）中圣约翰细密画（图 11.30）的风格兼具法国北部和英格兰特色，而线性的绘图手法又受到拜占庭艺术的影响。注意衣袍上绳子般的环状曲线，就可以发现其来源可以追溯到达夫尼的《耶稣受难图》（见图 8.46），甚至更早的象牙雕刻《天使长米迦勒》（见图 8.34）。然而，科尔比风格中统一构图的动感韵律（见图 11.28）并没有完全消失。在主要人物形象和边框之中，每一轮廓克制的动态将画面各个部分都整合到一起。这种线性特征透露出凯尔特—日耳曼艺术遗产这一最初来源。

如果比较《修道院长维德里库斯福音书》中的圣约翰细密画与《林迪斯法恩福音书》中的十字架书页（见图 10.6），就不难看出中世纪早期的交织纹样为圣约翰书页的最终出现做出了何等贡献。衣褶与成簇的花饰具有冲动却又自律的活泼之感，实际上是对于动物风格中凶猛蛇形怪兽的回应，尽管这里的枝蔓出

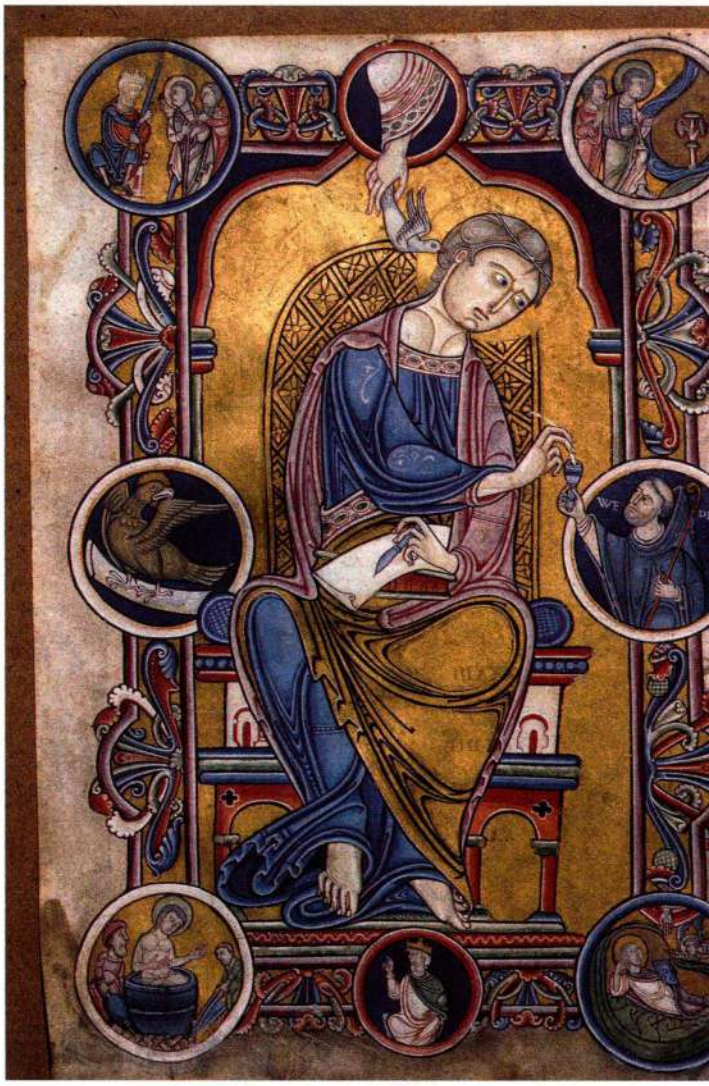


图 11.30　《福音书作者圣约翰》（*St. John the Evangelist*），出自《修道院长维德里库斯福音书》。约 1147 年。犊皮纸蛋彩画，35.5 × 24.1 厘米。法国埃尔普上阿韦斯纳市（Avesnes-sur-Helpe）考古与历史协会（Société Archéologique et Historique）

自古典时期的莨苕叶饰；而人物形象则基于加洛林和拜占庭原型。本页中的统一之感不只是通过形式，也经由内容传达出来。圣约翰将框架中的空间占据得异常完满，似乎不除去其位于页面边框圆形画中的墨水来源（由手抄本捐献者修道院院长维德里库斯奉上）、灵感来源（上帝手中代表圣灵的鸽子）或象征（鹰），就无法移动分毫。另外一些圆形画与主要人物联系不甚紧密，展示了圣约翰的生平场景。

罗马式风格的地方变体

尽管经由各种介质表达出的共同美学目标将罗马式时期欧洲不同地区的艺术联系在一起，但仍可从中辨识出各种不同的地方性方式。这些独特的方式不仅出现在今天的法国境内，还有其他欧洲地区，例如意大利的托斯卡纳、默兹河谷（Meuse Valley）、德国和英格兰。罗马式艺术中的地方变体折射出11、12世纪西欧的政治环境，当时的西欧由稍许松散的封建王公联盟统治。语言的差别也影响了地区间的差异。例如，在法国内部就使用多种语言，其中包括法国西南部的“奥克语”（langue d'oc）和中北部的“奥依语”（langue d'oil）。不同地区的艺术家和赞助人各有不同的艺术资源。德国和北部欧洲其他地区，奥托艺术是令人钦佩的榜样；而在意大利和法国南部，古典艺术遗存数不胜数；艺术家从中有所借鉴，并将罗马形式转变为能够实现罗马式美学目标的艺术。英格兰1066年为诺曼底大公所占领，法国诺曼底艺术则为之提供了示例样本。

法国西部：普瓦图

罗马式时期，一个所谓的雕刻装饰流派在普瓦图（Poitou）地区出现。此地位于法国西南部，是阿基坦公国（Duchy of Aquitaine）的一部分。公爵府所在地的普瓦蒂埃（Poitiers）建有一座大圣母教堂（Notre-Dame-la-Grande），日后成为了该流派的杰出代表。

普瓦蒂埃的大圣母教堂　大圣母教堂宽大的屏风式立面（图11.31）为雕刻装饰提供了充足空间。精致的重边连拱之下满是或坐或立的房屋大小的人像，之下是一条横穿立面的宽浮雕带。亚当与夏娃的堕落与玛利亚的生平故事并置，其中包括圣母领报和耶稣诞生，夏娃与玛利亚的形象再次同时出现（见第335、342页）。亚当和夏娃旁边升座的人物就是《旧约》中提到的巴比伦国王尼布甲尼撒，其上的铭文确定了其身份。《亚当故事》（*Play of Adam*，12世纪的中世纪戏剧，传统上在教堂内上演）可能是大圣母教堂人物选择与安排的来源。尼布甲尼撒身旁，即大门左侧拱的中央，四位人物每人手持一部卷轴或书籍，其上铭刻有出自《亚当故事》中的词句。在这部剧中，亚当与夏娃是主要角色，尼布甲尼撒也得以提及。

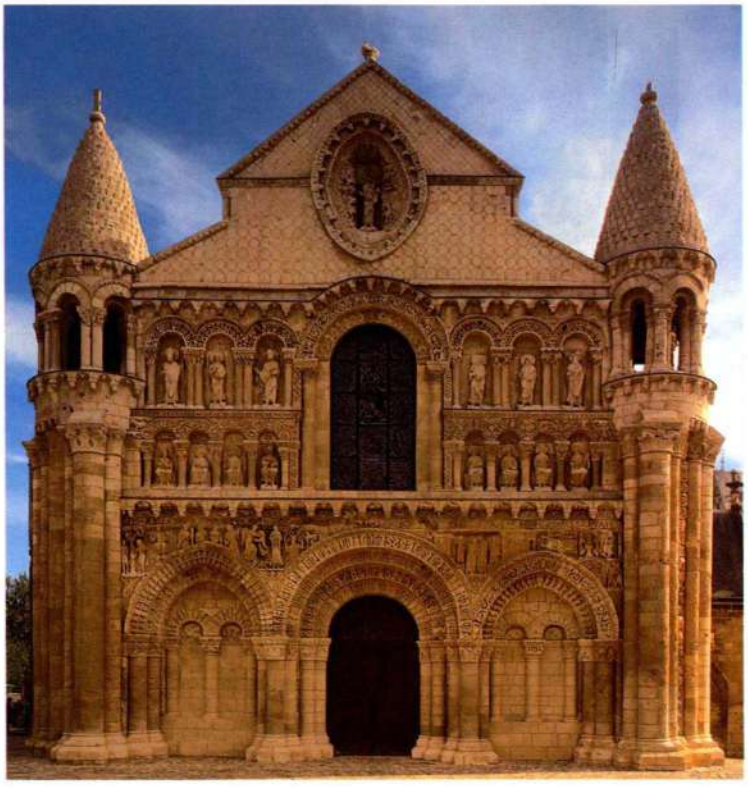


图11.31　法国普瓦蒂埃市大圣母教堂西立面。12世纪早期

深深凹进的门道对丰富雕刻效果至关重要，此处虽无半月楣，但大门为众多拱门和多重拱门饰所环绕。塔楼的圆锥形顶端几乎与**山墙**（gable，立面顶部的三角形墙体）等高，后者要高于其背后的实际屋顶。山墙上表现的是基督与天使，其高度在构图上就显示出神圣的地位。遍布教堂立面的这组雕刻刻意将基督教教义表现为一场盛筵，既为了观众的眼睛，还为了人的心灵。

法国东南部：普罗旺斯

在法国勃艮第以南的普罗旺斯（Provence）地区，罗马式艺术从其周边到意大利的艺术中受益颇多。“普罗旺斯”一词出自其古代的名称“罗马行省”（Provincia Romana），确认了其与罗马在政治与文化上的密切联系。时至今日，当地仍保有丰富的罗马艺术与建筑遗迹，例如尼姆的方形神殿（见图7.46）。

圣吉尔-德加尔　圣吉尔-德加尔修院教堂的正



图 11.32　法国圣吉尔–德加尔教堂西立面。12 世纪中期



图 11.33　意大利比萨洗礼堂、大教堂和钟楼（自西向东观）。1053—1272 年

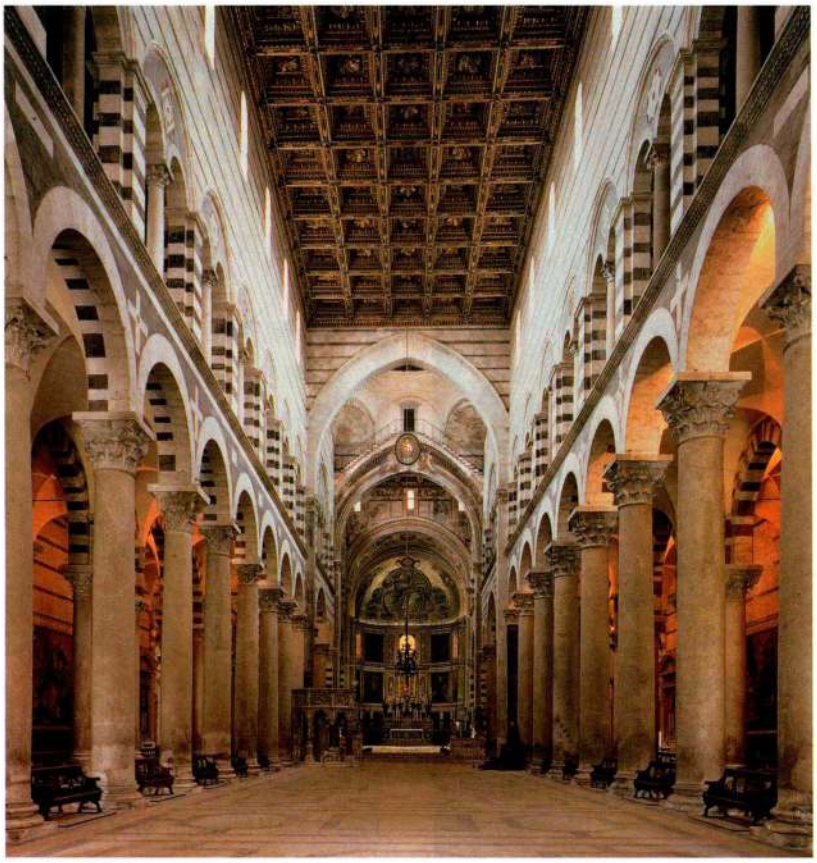


图 11.34　比萨大教堂内部

立面（图 11.32）如同大圣母教堂的正立面一样将教堂屏蔽起来。圣吉尔 – 德加尔教堂正立面由三座拱门组成，其灵感来自罗马凯旋门（见图 7.65），旨在将古代的凯旋意象与进入教堂的重要界域功能联系在一起。考虑到当时对基督教胜利的关注，特别是征服穆斯林的努力，这种立面与罗马凯旋建筑的形式联系一定看来颇为恰当。支撑左侧半月楣的门楣上，对基督胜利进入耶路撒冷的描绘对当时的观众而言一定具有特别意味。他们明白，位于罗纳河口的圣吉尔城正是法国十字军向圣地进发的开拔之地。

托斯卡纳地区

罗马式时期，意大利西北部的托斯卡纳地区分裂为若干独立城邦，其中最重要的是比萨、佛罗伦萨、普拉托（Prato）和利沃诺（Liverno）。这些城市仍保存了早期基督教的基本建筑形式，然而同时也受到罗马建筑的启发，增加了装饰。

比萨大教堂　最为著名的意大利罗马式建筑就是托斯卡纳地区的比萨斜塔（Leaning Tower of Pisa），其举世闻名其实要归功于一场事故。雕刻家波纳诺·皮萨诺（Bonanno Pisano，活动于 1174—1186 年）所设计的拙劣地基，在建筑施工之时就开始倾斜（图 11.33）。这种独立**钟楼**（campanile）设计早在 9、10 世纪就出现于意大利。这一传统在意大利影响强烈，导致当地几乎没有与教堂合体的钟楼。比萨建筑群包括一座教堂和一座位于西部的圆形穹隆顶洗礼堂。这些建筑物在城市北部的开阔地上完成，表现出自 1062 年当地舰队在巴勒莫击溃穆斯林以来，比萨城市共和国所拥有的财富与自豪。

1153 年，比萨洗礼堂由迪奥蒂萨尔维（Diotisalvi）开始修建，但是第一层连拱廊之上的所有部分在一百年之后不得不进行返工。贯穿中世纪始终，托斯卡纳地区十分注重古典文化遗产。独立洗礼堂的理念就来自基督教早期先例，例如拉文纳的东正教洗礼堂（见图 8.13）。比萨洗礼堂设计有浑圆形式及新颖的圆锥形拱顶，反映出耶路撒冷圣墓复原后的圆形建筑的影响（见图 8.9）。比萨人无疑十分清楚这种对比的含义——比萨水手从运送十字军和朝圣者前往圣地的过程中获益匪浅。贸易与旅行增长所带来的机会、朝圣的吸引力，以及伊比利亚半岛和地中海东部正在进行中的反穆斯林战争，再一次成为塑造罗马式建筑的决定性力量。

比萨大教堂的平面基于基督教早期的公堂式设计，但又通过增建耳堂的方式将其转换为**拉丁十字**（Latin cross，十字三臂等长，另外一臂则长于其他三臂），使得本身具有半圆室的耳堂俨然一座小型公

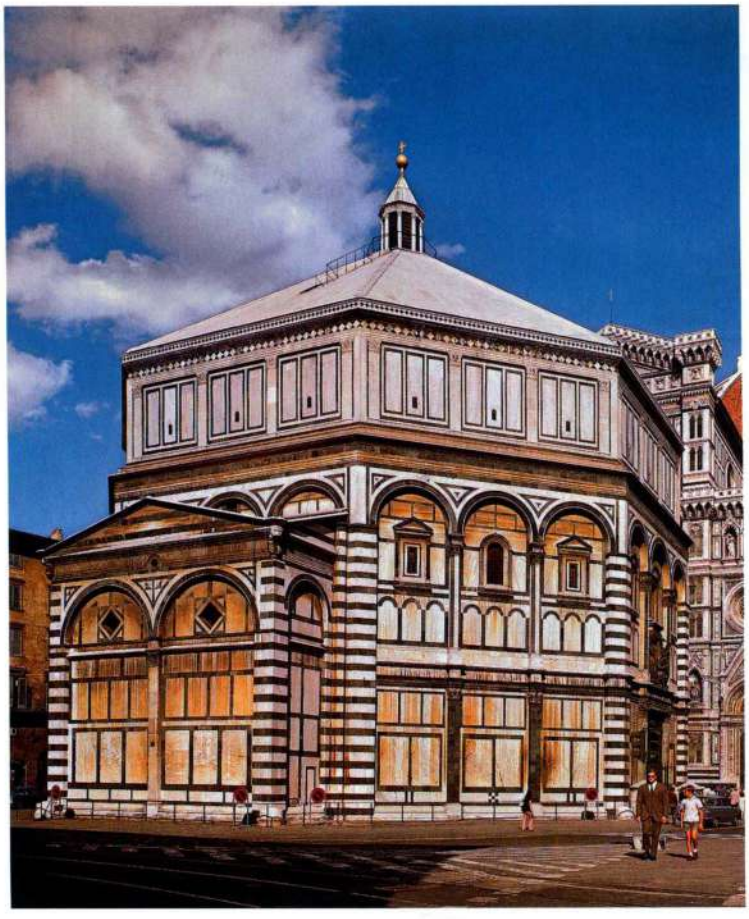


图 11.35　意大利佛罗伦萨圣乔瓦尼洗礼堂。约 1060—1150 年

堂式教堂。十字交叉处建有穹顶，除侧堂外的其余部分均使用了木质屋顶。侧堂共有六道，包括中堂四道和耳堂两道，被两个筒拱相交形成的**交叉拱**所覆盖。大教堂内部（图 11.34）在比例上较之早期基督教的公堂式教堂更为高耸，因为侧堂之上另有楼廊和高侧窗。然而支撑中堂与侧堂连拱廊的古典圆柱依然令人回想起安然伫立于早期基督教公堂式教堂中的柱式（见图 8.6）。

托斯卡纳建筑刻意复兴古代罗马风格的方法就是在教堂外部贴覆五颜六色的大理石“外皮”。罗马建筑中此类镶嵌遗留甚少，因为其中大部分都被挪用来装饰后来的建筑。但是万神殿内部仍为我们提供了此类装饰当初的面貌（见图 7.41）。比萨大教堂及其附属建筑均为白色大理石所覆盖，其上用暗绿色大理石镶嵌了水平条带和装饰图案。装饰设计结合了假拱廊和楼廊两种形式。这些造就的华丽感与早期基督教教堂简朴的外观有着天壤之别。

佛罗伦萨圣乔瓦尼洗礼堂　佛罗伦萨在商业和艺术方面都领先于比萨，该地大教堂（见图 13.11）对面的圣乔瓦尼洗礼堂（Baptistery of San Giovanni，图 11.35）是托斯卡纳地区罗马式建筑最为杰出的代表。这是一座拥有宏大穹顶的八角形建筑，始建于 11 世纪中期。八边结构的象征意义在洗礼堂设计中具有悠久历史（见第 247 页）。绿白相间的大理石嵌板设计呈现出严格的几何线条，是典型的佛罗伦萨罗马式（Florence Romanesque）风格。第二层假拱廊的三联拱与凯旋门式设计在比例和细节方面都极具古典意味。

佛罗伦萨圣明尼亚托教堂　宏伟的本笃会修道院圣明尼亚托教堂（San Miniato al Monte）可以俯瞰佛罗伦萨全城，而这一选址也反映出中世纪修道院的高贵地位。教堂正立面建有山墙（图 11.36），与这座建有侧堂的木顶公堂式教堂相得益彰。圣明尼亚托教堂动工于圣乔瓦尼洗礼堂开工两年之后，与后者一样，立面绿白相间的大理石贴面布局拥有相当精确的几何形。托斯卡纳地区尽管在表面处理和材料方面与众不同，但是各种元素的组织仍与其他地区的罗马式布局有可比之处。装饰佛罗伦萨罗马式建筑的独立附加单元与朝圣式教堂（见图 11.14、11.18）中的开间划分，以及法国罗马式大门（见图



图 11.36　意大利佛罗伦萨圣明尼亚托教堂正立面。1062—1150 年



图 11.37 余伊的雷尼尔：**洗礼盆**。1107—1118 年。青铜，高 63.5 厘米。比利时列日圣巴泰勒米教堂

11.14、11.31、11.32）有异曲同工之妙，后者也是由独立单元构成，通过功能上的协调使其统一起来。有意识使用罗马艺术元素复兴的手法使之与众多此类罗马式建筑相关联。此处表现为大理石的运用以及跨在科林斯式圆柱上的重复的拱。

默兹河谷的默兹风格

一批以金属制品见长的罗马式雕刻家活跃在默兹河谷地区，这条河流从法国东北部流入现在的比利时与荷兰。该地区在加洛林王朝时期是经典兰斯风格的发源地（见图 10.14—10.16）。罗马式时期，对古典艺术的关注充分在其艺术作品中表现出来，该地区的艺术则称为“默兹艺术”（Mosan art）。列日（Liège）修道院院长何里纳斯（Hellinus）为当地的方茨圣母教堂（Notre-Dame-aux-Fonts）定制了一个青铜洗礼盆（图 11.37）。普遍认为这件作品出自余伊的雷尼尔（Renier of Huy）之手；他是我们所知最早的一位默兹艺术家，而这一情况其实纯属偶然。洗礼盆完工于 1118 年底，现存于圣巴泰勒米（Saint-Barthélemy）教堂。这是一件非凡的杰作，单体浇铸而成，高 63.5 厘米，直径 1 米有余。洗礼盆由 12 头公牛顶起，正如《旧约·列王记上》中描述的所罗门在耶路撒冷神殿中的铜海一样：“他又铸一个铜海……有十二只铜牛驮海……牛尾都向内。”（7:23–25）基督教教义将所罗门的铜海作为洗礼盆的原型，而 12 头公牛正是使徒的前身。

洗礼盆上的浮雕与希尔德斯海姆贝恩瓦尔德主教青铜门（见图 10.26）的单块装饰在高度上大致相同。然而，奥托时期作品中粗糙的表现力在洗礼盆上为设计的和谐均衡、雕刻平面的精妙处理和对有机体的深入认识所取代。就一件中世纪的作品而言，其拥有惊人的古典风格。左侧树后背对观众的人物动态优雅，身着希腊式长袍，极可能是直接出自古代作品。雷尼尔使用青铜而不是具有宏大感的石雕，也表现出他对古典艺术形式的兴趣。北部欧洲强大的金属制品传统在此被用于传达古典价值，与中世纪早期占据该领域的金属匠人风格格格不入。

默兹地区的罗马式艺术对古典风格的复兴起到了十分独特的贡献，与其他地区的抽象和装饰化特色截然不同，说明虽然各个地区的罗马式艺术都具有复兴古典形式的兴趣，但是这种古典主义的表达方式却千差万别。列日的洗礼盆和其他默兹雕刻均为高浮雕、甚至圆雕，解剖细节和比例方面均令人信服。然而，正如其他地区的罗马式作品一样，默兹雕刻并非是自然主义风格。在这里，正是由于对理想形式的关注才有了古典形式的运用。

德国

神圣罗马帝国（Holy Roman Empire）的传统在德国俨然是复兴罗马形式的过滤器。因此，集中在莱茵兰的德国罗马式建筑，在其结构与形式语汇方面，都依赖于加洛林和奥托统治者们赞助兴建的建筑。

施派尔大教堂 施派尔大教堂（Cathedral of Speyer）于 1061 年祝圣，其中容纳了诸位神圣罗马帝国皇帝的陵墓。其中堂覆盖有木构屋顶（图 11.38），这点与其他加洛林和奥托的建筑不同。在 1080 年的一次重要重建工程中，中堂屋顶改为交叉拱顶（图 11.39），解决了困扰罗马式建筑师们的问题：虽然在之前的教堂中，筒拱在美学上令人愉悦，在声学上可以产生共鸣，而且具有防火的优势，但是却严重限制了进入中堂的光线。问题在于此类拱顶最薄弱的部分**起拱点**（springing，拱在其支撑物顶端开始起筑的着力点）正位于高侧窗所需的位置。诸如卡多那的圣文森特教堂（见图 11.1）和克吕尼修院教堂（见图 11.12）等建筑也开有高侧窗，但是前者的窗户数目与尺寸都较小，而后者则必须采用尖拱和增厚的扶壁等措施，才能为高大的筒拱提供足够的支撑力。

最终施派尔大教堂的建筑师们通过交叉拱的方法

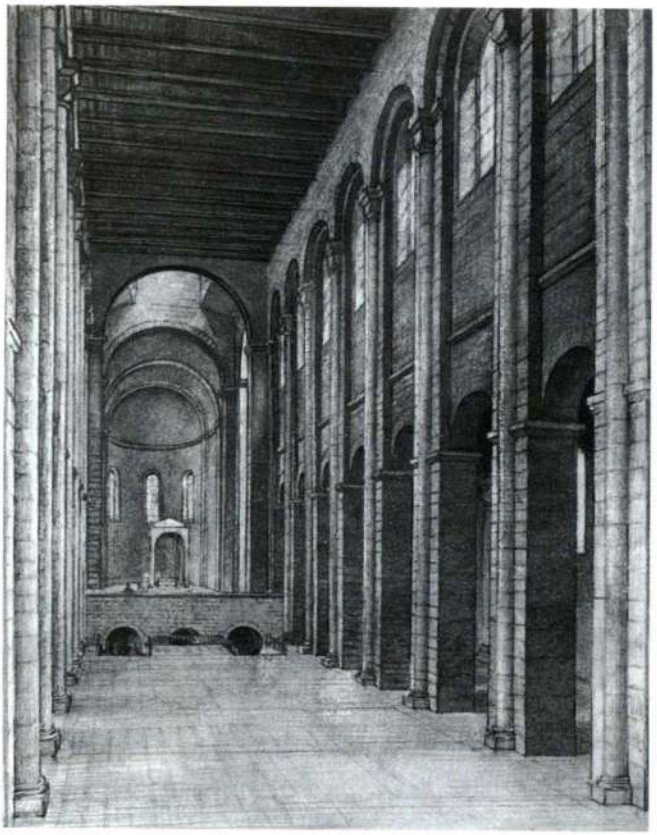


图 11.38　德国施派尔大教堂内部复原图（根据 Conant 的图绘制）。约 1030—1061 年

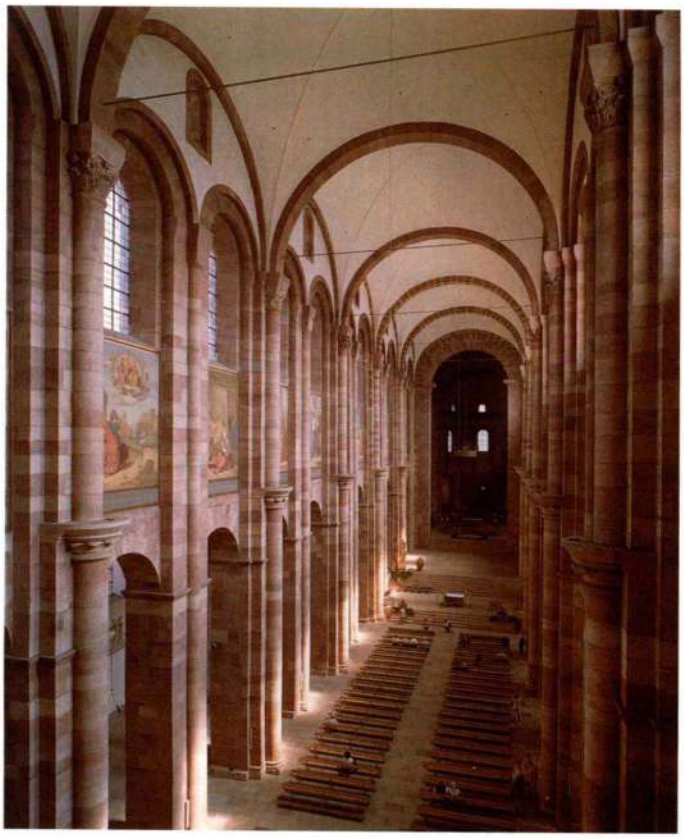


图 11.39　德国施派尔大教堂内部，约 1030—1061 年；**拱顶**，约 1080—1106 年

解决了这个问题（见第 378 页的材料与技法）。罗马人曾相当成功地使用过交叉拱（见第 378 页），将外推力有效地疏导向四角。这使得拱下的开敞空间成为可能，在此处开窗并不会降低拱的坚固程度。在施派尔大教堂的重建工程中，随中堂交叉拱而来的是高侧窗的扩大。罗马式建筑师们掌握交叉拱的建筑技术，曾在较低的空间上建有此类拱顶，例如地下礼拜堂的侧堂，在比萨就是如此（见第 373 页），显然他们缺乏勇气来修建大规模的交叉拱。施派尔大教堂就成为了建筑技术上真正的突破。这座教堂宏伟非凡，当时任何一座教堂在其面前都相形见绌。

施派尔大教堂各个单独的交叉拱开间组成了一系列间隔的空间单元。每个交叉拱都覆盖了原初中堂的两个开间。附在间隔性复合墩柱上的半圆柱清晰表现出其承载拱顶重量的功能。对复合墩柱的运用将施派尔大教堂与其他地区的罗马式建筑联系在一起（见图 11.1、11.4 和 11.8）。交替支撑系统所造就的韵律必定在德国产生了令人感到熟稔的回响，格恩罗德的圣西利雅库斯教堂（见图 10.22）与希尔德斯海姆的圣米迦勒修院教堂（见图 10.25）中都出现过这种结构，只不过单纯将其用作美学目的而已。

诺曼底和英格兰

在北部的诺曼底，基督教得到诺曼底公爵和贵胄们的大力支持；他们是早期的维京人，后来将诺曼底转变成为强大的封建领地，与修道院院长和主教一同建立了侍臣联盟，谋求土地授权。诺曼底公爵威廉二世（William II）积极推进修院的制度改革，并建立了大量的修道院。诺曼底迅速成为当时重要的国际文化中心。当威廉于 1066 年入侵盎格鲁—撒克逊领土英格兰并成为当地国王时，英格兰在政治上与法国北部结为同盟。因此诺曼底与英格兰的罗马式艺术具有众多相同的风格特征。

《巴约挂毯》　诺曼底人与英格兰人间的复杂关系在《巴约挂毯》（*Bayeux Tapestry*，图 11.40、11.41）中显露端倪。事实上这并非一条挂毯，因为不是编制而来，其实是一条长达 70 余米的亚麻刺绣饰带。现存的 50 个场景记录了大量历史事件，最终的事件是 1066 年征服者威廉（William the Conqueror）穿越英吉利海峡，并于国王忏悔者爱德华（Edward the Confessor）死后成功夺取了英格兰王位。根据挂毯上的描述，盎格鲁—撒克逊伯爵哈罗德（Harold）为了得到英格兰贵族许诺给他的王位而背弃了效忠威



图 11.40 《人群敬畏地凝视彗星；哈罗德被告知预兆》（*Crowds Gaze in Awe at a Comet as Harold Is Told of an Omen*），《巴约挂毯》细部。约 1066—1183 年。亚麻布羊毛刺绣，高 50.7 厘米。法国巴约征服者纪尧姆中心（Centre Guillaume le Conquérant）



图 11.41 《黑斯廷斯战役》（*The Battle of Hastings*），《巴约挂毯》细部。约 1066—1183 年。亚麻布羊毛刺绣，高 50.7 厘米。法国巴约征服者纪尧姆中心

拱　顶

拱顶是**拱形结构**（arcuation）建筑的屋顶建造技术，即建筑中所采用的拱形（a）。尽管美索不达米亚、埃及和希腊建筑中都曾经运用拱顶，但将其用于美学目的则是伊特鲁里亚人和罗马人（见第224—225页）。最早的中世纪建筑覆盖有木屋顶，在罗马式时期，拱顶则成为了主导的屋顶类型。11世纪对拱顶的再次运用是罗马式时期复兴罗马艺术形式的主要成就。罗马拱顶主要由混凝土制成，而中世纪拱顶则通常采用碎石或石方，并使用灰泥作为粘合剂。

中世纪建筑中修建石砌拱顶需要耗费极大的人力和财力，但其优势不胜枚举。其中一项就是防火，这对依靠蜡烛照明，且容易引来雷击的高耸建筑尤为重要。中世纪建筑史大致上就是一部火灾史。来自维京人、马扎尔人和穆斯林的频繁侵袭也使人们希望获得坚固的建筑。此外，石砌拱顶具有卓越的音响效果，这对教堂之内举行的吟咏圣歌活动十分重要。其在美学上的优越之处也不亚于这些实际的好处：拱顶可以使建筑显得威严宏大，烘托出一种明确的包容之感。拱顶类型众多，包括筒拱、四分拱、交叉拱、肋拱和穹隆顶。

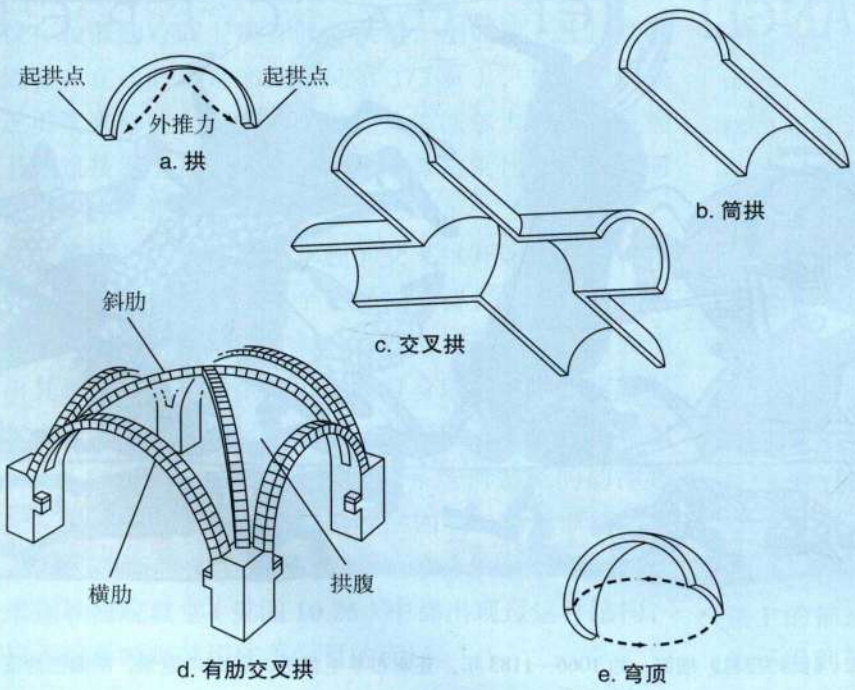
单拱纵深延长形成的**筒拱**（barrel vault）是最基本的形式，也是中世纪建筑者最初采用的拱顶类型，因为其可以完全覆盖长方形公堂。遗憾的是筒形拱顶建筑内部采光较差，原因在于中堂墙体上的高侧窗会降低拱顶最脆弱部分**起拱点**（springing）的支撑力。而拱基的起拱点处则使得贯通整个拱顶的重力向两侧形成外推力。这种外推力需要有所支撑，通常的解决方式就是筑起厚重的墙壁来扶助拱顶。

在建有宽侧堂的罗马式教堂中，建筑师要面对这样的问题——如何将筒拱的外推力通过侧堂传递给外墙。于是他们通过在侧堂顶部的楼廊上筑起**四分拱**（quadrant vaults，半筒形拱）的方式，使之支撑中堂的筒拱，从而解决了这个问题。但建筑内部昏暗依旧，光线仅可以通过筒拱两端和侧墙上的窗户进行，而之前还要先经过侧堂和楼廊。

交叉拱（groin vault）的出现使建筑内部采光情况得到改善，而在建筑材料的使用上也更为节约，因此建筑显得更为明亮、轻盈。两条筒拱相交形成了交叉拱（c），每条拱的外推力都受到与之垂直的另外一条拱的反作用力（“groin”一词指两拱的交汇处）。通过这种方式，得以将外推力导向四角，使得在每一交叉处下方的墙体上开窗或开其他孔洞成为可能。

肋拱（ribbed vault）首次出现在达勒姆大教堂，可能最初只是一种设计中的装饰样式（d），其结构优势之后才为建筑师和石工所认识。砌于拱顶交叉处的较大石方意在形成斜拱，其功能正如固定的脚手架，负责支撑拱顶的曲面，填充**拱肋**（rib）之间空间必不可少的**拱腹**（webs）。肋拱较之非肋拱更容易建造，而且对于中心确定的要求也不严格。拱腹可以采用较轻的建筑材料，因为有肋交叉拱疏卸外推力的效率更高。

罗马式石工也会建造**穹顶**（dome），这种拱顶实质上是由单拱沿中轴线旋转而成（e）。在罗马式教堂中，穹顶用于集中式建筑之中，或者用来表明重要的部分，例如耳堂与中堂相交之处。拱顶施工难度很大，而且罗马式拱顶十分沉重，厚度通常超过30厘米，重达几吨。拱形结构的各个部分相互联结，构成了一种动态系统，这也意味着只有在完工之后拱顶才能达到稳固状态。在建造过程之中，需要为其提供支撑，也就是一种称为**定心装置**（centering）的木头支架。一旦拱顶完工且扶壁就位，拱顶就可自承其重，定心装置也可拆除。罗马式时期拱顶的广泛运用及其日益精致的结构是一项重大成就，对于中世纪建筑的持续发展至关重要，特别是在哥特式时期。



拱的形式：a. 拱；b. 筒拱；c. 交叉拱；d. 有肋交叉拱；e. 穹顶

廉的誓言。威廉因此将入侵英格兰作为报复，诺曼底军队攻占英格兰，哈罗德阵亡。由于该“挂毯”的委托人可能是诺曼底人，故事的叙述就以占领者的视角展开，尽管一般认为其制作者是英格兰缝纫女工。她们在中世纪时就以其精湛的技艺而享有盛名。

《巴约挂毯》所展示出宏大感以及对于叙事风格的浓厚兴趣与《修道院长维德里库斯福音书》（见图11.30）如出一辙，后者与诺曼底和英格兰都有关联。挂毯的设计者通过极其熟练的手法将叙事性与装饰性融为一体。两条边饰点缀在主要场景两侧，其中有些图像是装饰，另外一些则是对于挂毯连贯叙事的注释。在图11.40所示的场景中，上边框里描绘了拖着火红尾巴、旋转着的星星，一位侍从向新近加冕的哈罗德叙说这一令人惊异的自然现象。题字ISTI MIRANT STELLA（“这些人因星星而惊奇”）则记录了1066年哈雷彗星的华丽登场，而这恰恰发生在哈罗德加冕之后不久。对中世纪的观众而言，自然现象的预言意义想必清晰无误，特别是他们还亲眼见到了预言成真。在哈罗德脚下，幽灵一般的船正等待着诺曼底人，后者正准备渡过英吉利海峡。这一场景预示了即将到来的暴力事件。

尽管《巴约挂毯》没有采用古典绘画的绘画方法，例如透视缩短和重叠（见图5.79），依然生动、详实地记述了11世纪的战争场面，并且提供了大量有关诺曼底建造者修建要塞式城堡的信息。希腊罗马绘画中的体量感为一种新型的个人主义风格所替代，使得每个人物都拥有成为英雄的可能，而通过武力还是计谋的方式达到这一点似乎无关紧要。图11.41中，一位士兵从后腿腾空的马上跌落，于是猛拉对手坐骑的腹带以使其倾倒。挂毯与科尔比福音书手抄本（见图11.28）的亲缘关系在马匹生动的翻筋斗姿态中表现得十分明显，也与福音书中狮子的姿势十分相似。在中世纪，由于宗教领域与世俗领域的区分并不明显，因此两者可能会运用同样的图画设计。《巴约挂毯》与科尔比福音书中的力量与线性的清晰性不禁令观者联想到罗马式雕刻中的大型人像。

达勒姆大教堂 诺曼底人的建筑中出现了许多建筑工程学上的重大突破，而这些突破都发生在英格兰，占领此地之后，威廉赞助兴建了一批诺曼底风格的建筑。始建于1093年的达勒姆大教堂（Durham Cathedral，图11.42）是中世纪欧洲规模最大的教堂之一，不仅中堂比圣塞尔南教堂宽出三分之一，而且总长度也更大，竟然达到了120余米。中堂最初设计为拱顶，东端拱顶完成于1107年，工期短得令人震惊，

大事年表

约1066—1083年——制作《巴约挂毯》

1093年——英格兰达勒姆大教堂开始建造

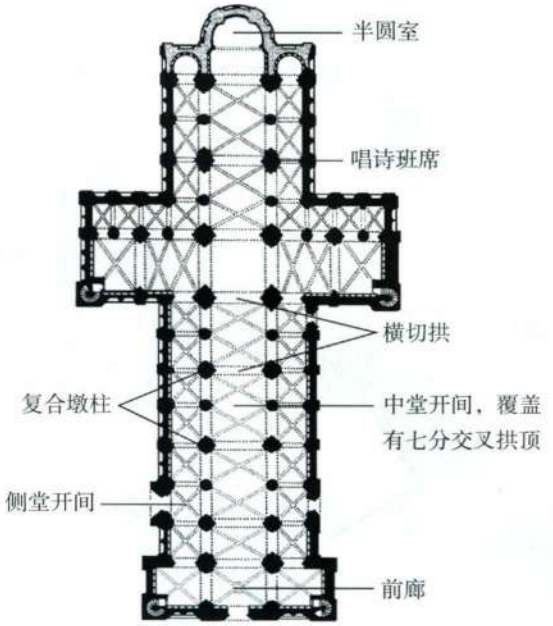


图11.42 英格兰达勒姆大教堂平面图（根据Conant的图绘制）。1093—1130年

中堂其余部分的拱顶则于1130年建成（图11.43）。

这座拱顶极具价值，其最早在三层中堂内系统运用了有肋交叉拱，标志着超越施派尔大教堂的根本进步。在大教堂的平面图（图11.42）中，侧堂分为几个相通的近正方形交叉拱隔间。长方形的中堂开间被有力的横切拱分开，同样覆盖有交叉拱，每一开间的拱肋构成了双X型，称为七分（septpartite）交叉拱。由于中堂开间的长度是侧堂开间的两倍，横切拱只出现于中堂连拱廊的奇数墩柱上（见图11.43），因此墩柱的安排显得错落有致。与施派尔大教堂（见图11.39）每一墩柱均有增强其支撑力的附壁圆柱不同，达勒姆大教堂的奇数墩柱与偶数柱有本质区别。奇数柱为复合墩柱，成束的圆柱和半露方柱附着在长方形或正方形的中心柱上，而偶数柱则是较为纤细的圆筒形墩柱。

外推力与整个拱顶的重量集中在楼廊层拱肋起拱的六个安全支撑点上。拱肋是稳固交叉拱的骨架，拱肋之间的空间则采用了较薄的砌筑结构，因此减轻了拱顶的重量与外推力。扶壁又将拱顶重量与外推力传递给侧堂的外墙（图11.44）。这种灵活的结构使得

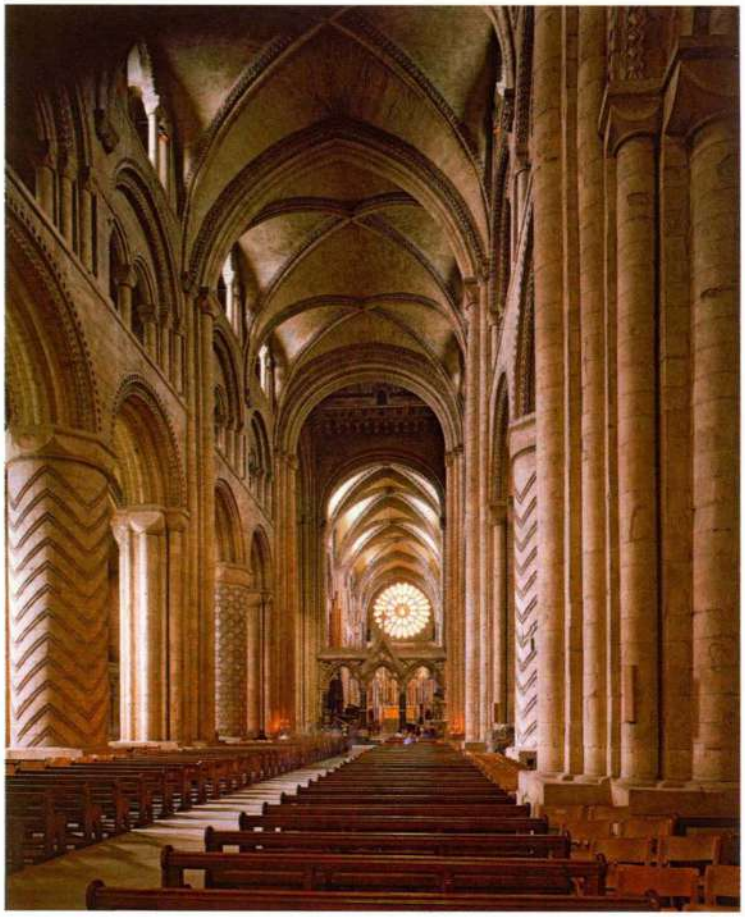


图 11.43　英格兰达勒姆大教堂中堂，东向观

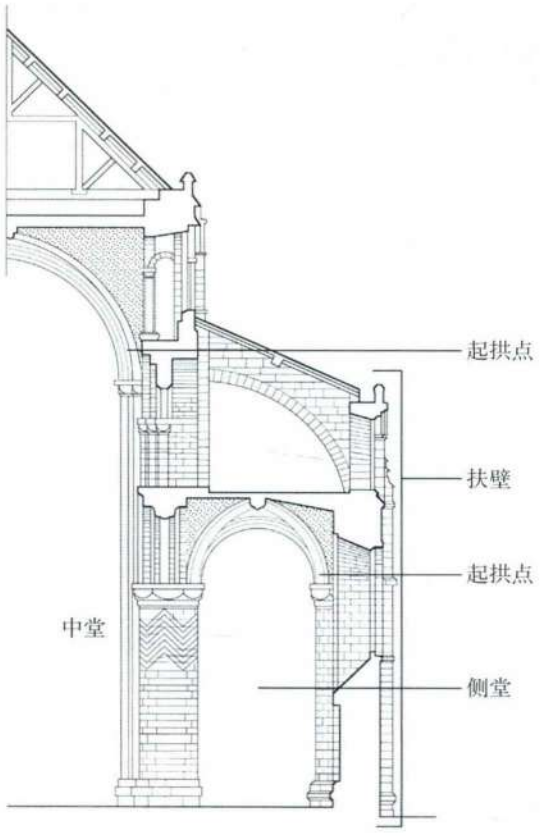


图 11.44　英格兰达勒姆大教堂横剖面图（根据 Acland 的图绘制）

砌筑拱顶的工程效率更高，费用也更低廉。如此精巧的设计是否为达勒姆大教堂的原创尚不得而知，但不太可能出现于更早的年代，因为这一结构还处于试验阶段。十字交叉处的横切拱仍为半圆拱，而西端的横切拱却略呈尖拱的样式，这表明建筑者正在寻求技术上的改进（见图 11.43）。

有肋交叉拱系统还有其他的优势。从美学角度来看，达勒姆的中堂堪称罗马式建筑中最为精美的建筑之一。交替墩柱所具有的坚固感与明亮拱顶那船帆般的表面空间形成了鲜明对比。这种相对较轻且灵活的结构，使得高大宽阔的空间之上还能砌筑防火的石砌拱顶，同时还保留了高侧窗以提供充足的光照。达勒姆大教堂展示出强大的建筑活力，即便如此，圆柱上各不相同的线刻装饰与拱肋所构成的图案仍是盎格鲁—撒克逊民族热爱装饰、关注平面图案（见图 10.1—10.3）的表现。

卡昂圣艾蒂安教堂　卡昂（Caen）的圣艾蒂安（Saint-Étienne）修院教堂（图 11.45）由征服者威廉建立，工程始于 1066 年其入侵英格兰之前的一至两年，但这座教堂最终耗费了一百余年才得以完工。在这期间，达勒姆大教堂的成果有肋交叉拱技术趋于成熟。圣艾蒂安教堂的西立面（图 11.46）与普瓦蒂埃的大圣母教堂（图 11.31）以及其他罗马式教堂的西立面（图 11.15、11.18、11.32）形成了鲜明对比，表示此处为一座皇家教堂。这种西立面最近的先例是加洛林王朝时期的教堂，例如由皇家出资兴建的科维修院教堂（见图 11.20）。与之相似的是，圣艾蒂安教堂的西立面装饰也极其精简。四座巨大的扶壁将立面垂直分为三个部分，推力向上延伸到两座塔楼。即使没有后来增建的塔尖，这两座塔楼的高度也令人惊叹。圣艾蒂安教堂显得冷静、沉着，使得观众专注于其优雅的比例，而这也是众多其他罗马式建筑共有的特色。

在圣艾蒂安教堂内部（图 11.47），最初设计的中堂为木构屋顶，并建有楼廊和高侧窗。但经过达勒姆大教堂的试验之后，12 世纪早期为中堂砌筑交叉拱顶的设想终于成为可能，只需在墙壁设计上略作改动即可。此处的中堂开间近似于正方形（见图 11.45），而达勒姆大教堂的中堂开间则为长方形。因此，双 X 形拱肋设计可以替换为单 X 形外加一条横切拱肋的样式，这样就产生了六分（sexpartite）交

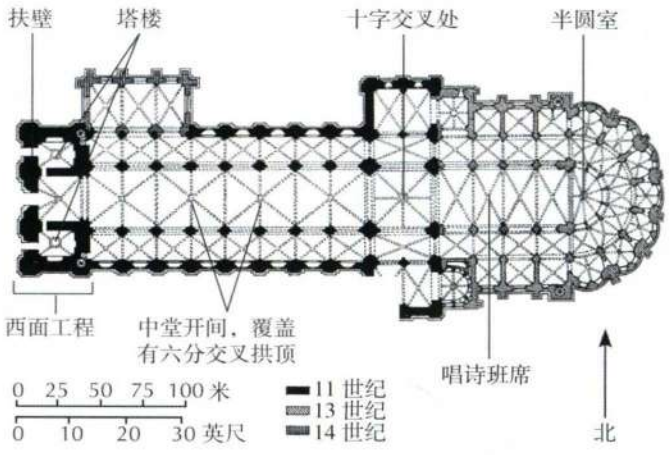


图 11.45　法国卡昂圣艾蒂安大教堂平面图。始建于 1068 年



图 11.46　法国卡昂圣艾蒂安大教堂西立面

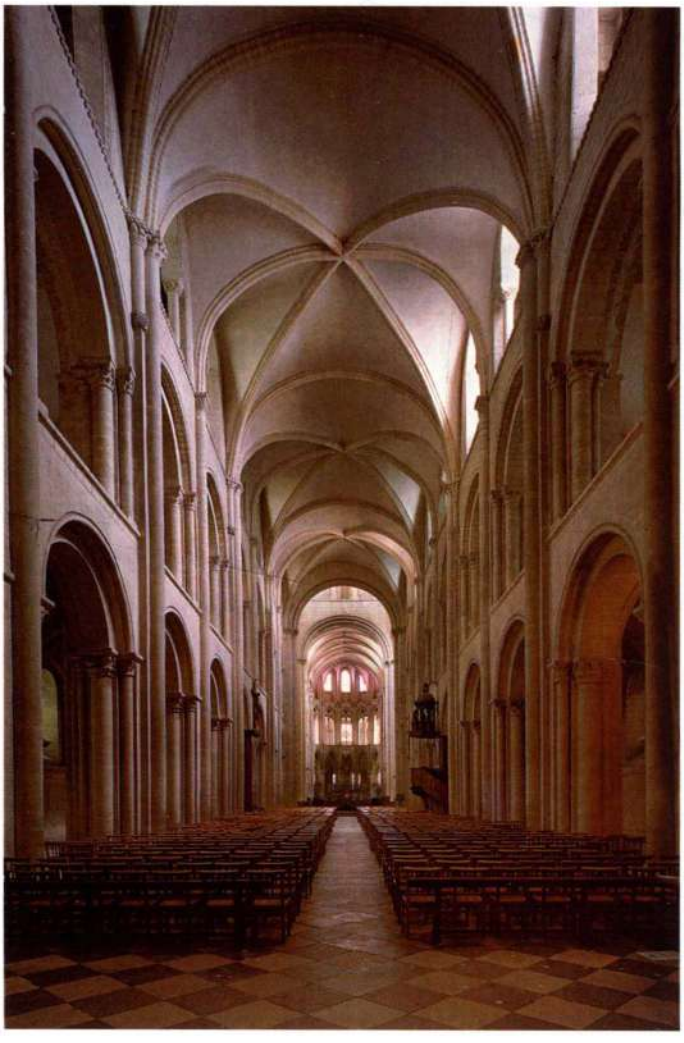


图 11.47　法国卡昂圣艾蒂安大教堂中堂，拱顶建于约 1115—1120 年

叉拱，拱腹被分割为 6 部分，而非 7 部分。这些拱顶不再由沉重的横切拱来进行分割，取而代之的是简单的拱肋。其结果是拱顶重量的减轻，并使得中堂拱顶整体具有了强烈的连续感，墩柱的交替也不再那么明显。与达勒姆大教堂相比，圣艾蒂安教堂中堂轻盈得仿佛空气一般。

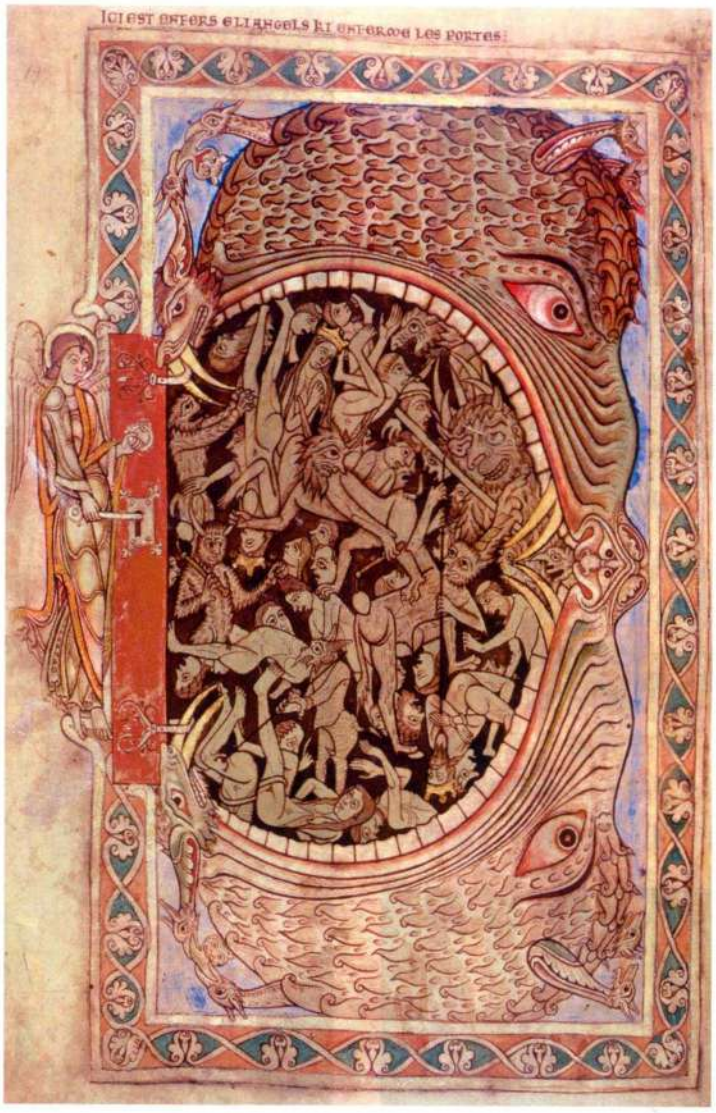


图 11.48 《地狱之口》（*Mouth of Hell*），出自《温切斯特诗篇》。约 1150 年。该作品来自英国温切斯特。犊皮纸蛋彩画，32.5×23 厘米。伦敦大英图书馆（MS Cotton Nero D.4）

罗马式时期的悖论

达勒姆大教堂和卡昂圣艾蒂安教堂标志着罗马式建筑试验的顶峰。本章开篇时曾对与欧洲经济条件的改善和政治上的日益稳定进行概述，而这在建于 12 世纪的世俗建筑中均有所体现。但是，建筑的防御性质也暗示了一个悖论：这些坚固、有力的建筑在表达一种新近获得的自信同时，也暴露出挥之不去的恐惧感。恐怖的末日审判场景（见图 11.18）以及罗马式艺术中其他表现怪物和恶魔式生物的图景都证明了这种焦虑。12 世纪中期作于英格兰的《温切斯特诗篇》（*Winchester Psalter*，图 11.48）里，有一页画着一个巨大的地狱之口：头部畸形的魔鬼大张着血盆大口，吞噬各个阶层的罪人。题词为盎格鲁—诺曼底（Anglo-Norman）地区的法语："此处是地狱，以及锁了门的天使。"（ICI EST ENFERS E L' ANGELS RT ENEGRWE LES PORTES.）影响罗马式雕刻与建筑至深的厚重墙壁和多重围栏在此也得以再现。轮廓明晰、具有装饰的边框作为平静的终曲，环绕并控制着那些令人恐惧的形象。

这份手抄本由温切斯特主教布卢瓦的亨利（Henry of Blois）定制，他曾是克吕尼修道院的修士，并在多次罗马之行中收集了大量古典雕塑和拜占庭绘画。《温切斯特诗篇》说明，在罗马式时期国际性的艺术影响力可以帮助艺术家创作出这样的图景，而图中表达出一个社会的希望与恐惧，渴求受到保护，免于黑暗力量的伤害。其同时还具有某种教育意义，人类最终需要某种天国造物的协助来克制魔鬼的巨大力量，也就是那位锁上地狱之口大门的天使。

小结

11和12世纪的大部分西欧艺术都被归于罗马式艺术名下。这一术语意为“依照罗马的样式”，但是罗马式建筑师与艺术家同样受到来自加洛林、拜占庭、伊斯兰以及其他艺术传统的影响。人口、贸易与旅行的增加和新聚居地的开发都刺激了建筑活动的展开，而其中大部分都为基督教所用。这一时期的大型建筑一般都装有石砌拱顶，并辅以建筑雕刻装饰，堪与罗马建筑的成就相媲美。

罗马式风格的早期呈现

罗马式艺术在欧洲大陆缺乏中央集权的时期传播开来，而当时存在着各种联系紧密的地方风格。最初出现在意大利、法国和西班牙的部分地区。早期罗马式建筑的杰出范例是西班牙卡多那的圣文森特教堂，这座建筑展示了修建石砌拱顶的精湛技巧。人像雕刻也是该时期的重要成就之一，例如法国圣热尼·德·枫丹教堂的大理石门楣。

成熟期的罗马式艺术

罗马式成熟期风格的建筑运用了更多的雕刻和日益复杂的拱顶技术，例如西班牙的圣地亚哥–德孔波斯特拉大教堂和法国穆瓦萨克的圣皮埃尔隐修院。伴随其成熟与发展，罗马式风格传遍欧洲大陆。建筑者和雕刻家的美学观念在该时期的彩饰手抄本、金属制品和壁画上也有所体现，其中包括圣塞文·苏·加坦博教堂中的作品。

罗马式风格的地方变体

罗马式艺术中的地方变体正是这一时期欧洲大陆处于松散王公联盟统治的反映。不同地区拥有各自可用的艺术来源，独特的艺术手法也在法国、意大利、德国和英格兰的部分地区出现，其中就包括意大利的比萨大教堂和德国的施派尔大教堂。著名的《巴约挂毯》则见证了该时期英格兰与诺曼底艺术之间错综复杂的关系。

罗马式时期的悖论

罗马式时期，西欧修建的世俗建筑反映出经济条件的改善与政治的稳定。然而，这些建筑的防御性质，以及该时期手抄本中骇人的图像也暗示了社会中萦绕不去的焦虑和对于保障的渴望。



哥特式艺术

第十二章

我们总是将历史看作是在时间中展开的事件，却很少意识到这些事件在空间上的展开。我们将历史想象成相互叠加的年代层或时期，每一层都因其持续时间不同而厚度不同。对于我们所知甚少的遥远过去，这样简化的想象还算合情合理。然而，愈靠近现代，我们的知识就愈精确，再作如此的想象就不能令人满意了。因此，我们不能只依据年代来界定哥特式艺术时期，同时也应该考虑其在地域上的变化，因为哥特式艺术同样也在空间中展开。

最初，约 1140 年前后，哥特式艺术的地域范围还很小。只包括现在的法兰西岛大区（Île-de-France，巴黎及其周边地区），即法国王室的领地（见地图 12.1）。百年以后，从西西里到冰岛，欧洲大部分地区都接纳了哥特式风格，而罗马式仅有零星残存。然而，到了 1400 年左右，哥特式艺术便已开始退潮。在意大利这种艺术风格已经不再风行，及至 1550 年，除英格兰之外，它在整个欧洲几乎都已销声匿迹。有鉴于此，代表哥特式艺术时期就具有了相当复杂的轮廓。在某些地方，它的影响绵延不绝可达近 400 年，而在另一些地方却不过 150 年。而且，并非所有视觉艺术形式都具有同样清晰的历史断代。

“哥特式”（Gothic）一词在 16 世纪时指代一种被认为是源自哥特人（Goths）的建筑风格，哥特人在中世纪早期占据着北欧地区。虽然这种风格的起源并不像早期研究所声称的那样直接，但其对这种艺术样式在地域分布上的记载是准确的，因为该风格在阿尔卑斯山脉以北表现得最为明显。当哥特式艺术从法兰西岛传播到法国各地而后再到全欧洲，在当时被称为“现代作品”（opus modernum）或“法国作品”（opus francigenum）。这些名称意义重大，因为它们表明，在这种风格所处的时代，它被看作一种艺术创新，且源自法国。在整个 13 世纪，这种新风格的传播日益减退，各种地方的变体开始流行起来。

从 1150 至 1250 年，包含大教堂时代（Age of the Great Cathedrals）的这一百年间，建筑学在哥特风格的连贯形成中发挥了决定性的作用。除宗教建筑之外，包括城堡、宫殿，以及诸如医院等公共建筑在内的世俗建筑，也在哥特式艺术时期繁荣了起来。哥特式雕刻最初在实质上仍严格遵循建筑框架，但 1200 年以后则更趋于独立。早期的哥特式雕刻与绘画反映出其建筑背景的依赖，而晚期哥特式建筑与雕刻追求的则是更具图像效果。

艺术的发展大致与政治舞台上的事件齐头并进，因为哥特式艺术时期既是一个在艺术上具有鲜明特色，也在政治领域与众不同的时期。借助火炮与铁制

图 12.39《亚扪人拿辖在雅比威胁犹太人》细部



地图 12.1 哥特式艺术时期的欧洲

十字弩的进步，王公们所征服的领地日益扩大。封臣为他们管理这些土地，并征集税收来维持陆、海军。在法国，卡佩家族（Capetian）最初只统治着法兰西岛的肥沃土地，但到了 1300 年，这个家族的领地已经囊括了先前由佛兰德斯伯爵（Count of Flanders）统治的领土的大部，布尔日（Bourges）、图尔、亚眠（这三地都将兴建起重要的哥特式大教堂）的全部，以及奥弗涅（Auvergne）地区中部的若干省份和朗格多克（Languedoc）地区的南部省份。法王菲利普·奥古斯都（Philip Augustus，1180—1223 年间在位）在位期间更是将王室领地扩大了三倍，与此同时还以国王身份建立起中央权威。法国诸国王还从英格兰人手中夺回了诺曼底，这也引发了争夺法国王位的百年战争（Hundred Years' War，1339—1453 年），而不论是在英格兰还是在法国，膨胀中的民族主义情绪都因这场战争大大强化。虽然大部分哥特式艺术似乎都依照合理且进步的方式发展，但是百年战争本身以及它所造成的各国联盟关系的分合、对社会经济与政治稳定的威胁，都对欧洲某些地区哥特式艺术的发展产生了影响。

当时的德意志仍然是一群由选帝侯统治的独立城邦，选帝侯们的诸多职责之一就是决定国王的人选。因此德意志的王权就受到了严格的限制。法国与英格兰国王通过不断调整与教廷的联盟关系而得到教会支持，他们于 13 世纪早期以德意志地区的分裂为代价，崛起为一流强国，这一时期也是一段和平与繁荣的时期。然而，1290 年之后，权力制衡被迅速打破。

城市的日益发展繁荣，大教堂作为主教升座之地的日趋重要，都是哥特式时期发展的特点。在法王路易九世（Louis IX，死于 1270 年）去世之前的这个世纪里，法国境内建起了 80 座天主教大教堂，其中很多是新建的建筑。大学脱离教会学校发展成为主要的学术中心，由此承担起之前由修道院所承担的责任，教授神学、哲学、法律和医学，这些领域都被认为是“通

识教育”（universitas litterarum）所必不可少的内容。与此同时，与拉丁文写作相对的俗语文学开始出现，这就扩大了读者的范围。法语正是在13世纪成为国家的官方语言。罗马式艺术主要在乡村与修道院盛行，而哥特式艺术恰好相反，日益发展成为一种世界性艺术。

城市的发展与经济、社会与人口的变化相互促进，相辅相成。农业生产效率提高，耕地面积扩大，剩余产品成为了用于买卖的商品。这就产生了基于投资、利润与贸易的货币经济，取代了以往的易货贸易。由此，货币取代个人服务成为引导社会交换的主轴，而流通中日益增长的货币流通也造就了真正的中产阶级，他们生活在贸易与商业的中心——城市。一旦摆脱了封建枷锁，中产阶级的商人与艺术家就拥有了组建行会以控制物品与服务的生产与分配的自由。普遍的人口大幅增长也刺激了城市的发展。公元1000年前后，欧洲人口约为4200万，而到了1300年，已经增加到了7300万。

自从约850年前的圣奥古斯丁（Saint Augustine）与圣杰罗姆以来，天主教在13世纪终于有了自己最伟大的智者圣托马斯·阿奎那（St. Thomas Aquinas）。阿奎那是一位意大利神学家，曾求学于罗马并在巴黎授课。他的论证方法称为经院哲学（scholasticism），旨在运用理性去理解和阐释信仰。经院哲学在欧洲思想产生了深远的影响，其调和理性与灵性的做法，有力地鼓励了将一切自然现象都看作是上帝真理的表达这一系统化的研究。哥特式建筑师们认可经院哲学家们的这种品质。他们运用逻辑清晰的工程学原理揭示神启，运用物质力量去创造精神体验的和谐，正如经院哲学家运用阐明与澄清来构筑他们精心创立的论点。

法国早期哥特式艺术

哥特式艺术最早出现于法兰西岛（巴黎及其周边地区）的原因尚不明了。有些学者认为这是由于该地区在罗马式艺术盛行时期还没有发展出一种有代表性的地方风格，因而对于来自其他地区的创新和影响就显得尤为开放。另有一些学者则认为这与法国国王提高自身声望的努力相一致，毕竟这里是王室所统治的地区。法兰西岛的地理位置无疑得天独厚，接近法国的中心，是法国西部和南部的交通枢纽，这两地在罗马式艺术时期出现了大批重要的雕刻；毗邻诺曼底，包括有肋交叉拱在内的许多建筑创新正是经由诺曼底进入法国（见第380—381页）。

圣德尼：絮热与哥特式建筑的开端

对哥特式艺术的研究以重建的圣德尼修院教堂（Abbey Church of Saint-Denis）为对象开始最为合适。这是一座王家修院教堂，正位于巴黎城边。这座在历史上享有盛名的教堂于1137至1144年间重建，主持者是修道院长絮热（Suger）。他雄心勃勃的重建计划旨在强调圣德尼修道院与法国君主之间的关系。法国国王是卡佩家族的后裔，他们的权威源自加洛林传统。然而，国王们的权力在当时事实上小于贵族，即他们那些名义上的封臣。国王唯一能够直接统治的地区就是法兰西岛，但即使是在那里，他的权威也时常受到挑战。直到12世纪早期，王室的权力才开始扩张。絮热作为国王路易六世（Louis VI）的首席顾问，协助王室完成了这一过程，也正是他缔结了君主制法国与教会之间的盟约。这一联盟使得法国主教们及其管辖的城市倒向国王一方，国王反过来则要支持教廷对抗神圣罗马皇帝的斗争。

絮热也投身于宗教政治。他赋予君主政体以宗教意义，将其作为强大的公义之臂而使之倍享荣耀，力图将全法兰西民族都团结在国王周围。圣德尼修院教堂是他计划的关键一步。该教堂建立于8世纪晚期，具有宗教与世俗的双重声望，是法国使徒圣德尼之墓的所在地，也是加洛林王朝的主要纪念堂。查理曼大帝及其父亲丕平（Pepin）都在圣德尼教堂加冕为国王。这里还是铁锤查理（Charles Martel）、丕平和秃头查理几位国王的寝陵所在地。絮热立志将这座修道院建

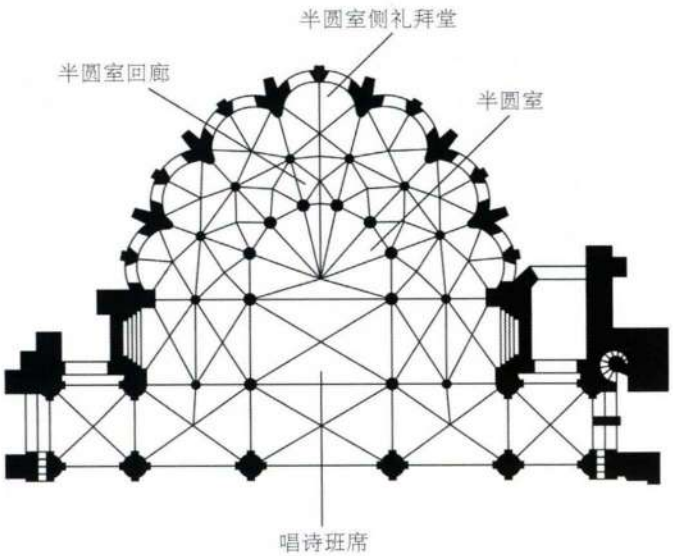


图12.1　法国圣德尼修院教堂唱诗班席与半圆室回廊平面图。1140—1144年（Peter Kidson）

原始文献

圣德尼修道院的絮热（1081—1151年）

出自《圣德尼教堂的祝圣》（*On the Consecration of the Church of Saint-Denis*）

修道院长絮热留下了两本重建圣德尼修院教堂的记录：一本小册子记述了从教堂构思设计直到1144年6月11日新半圆区（chevet）祝圣的整个过程；另一本则在回顾自己任职期间的成就中，记录了教堂内部的珍贵陈设，其中包括彩色玻璃窗。下文摘录的部分出自第一本记录（1144—1147年），其中絮热论证了扩建加洛林时期建筑的必要性，因为每逢宗教节日，旧修道院总是人满为患。他还叙述了施工过程中，幸运地发现了一座当地采石场，以及工程所需工人出现的情形。在加洛林教堂的西端重建工程完结之后，絮热拆除了东端的半圆室，在古老的地下礼拜堂之上，重建起一座规模更大且更复杂精致的唱诗班区。他将安装了彩色玻璃窗的辐射式礼拜堂看作自己最主要的创新。

信徒的数量增加了，他们更频繁地聚集在教堂，以寻求圣徒们的庇护，这种幸运情况的出现，终于使得（老）教堂因诸多不便而不堪重负。节日期间，教堂里总是挤满了人，无处容身的信徒因逆人流而行被挤出门外，先到的人流在离开时不仅阻碍其他人进入教堂，而且把那些已经进来的信徒也挤到了外面。有时你看到由于人流密度太大，没有人能够挪动半步，而由于拥挤，每个人都如大理石像般僵立着，除非最终忍不住大叫出来。妇女们承受了难以忍受的巨大压力，最终可怕地哭喊起来，有几位妇女在尽责男士的帮助下，被托举到人群之上，在人头上如同在人行道上一般向前行走。更多的人则精疲力竭，在修院回廊处气喘吁吁，人人都对这种情况感到绝望。

由于上帝的恩赐，人们发现了一个出产坚硬石材的新采石场，产量与品质在当地首屈一指。一群技艺高超的石工、石匠、雕刻师以及其他工人来到这里，因此在另一方面，上帝也解脱了我们的忧虑，并以他的恩典安慰我们，给我们提供了出乎意料的资源。我惯于将世间最小的事物与最大的作对比：这座教堂若非有同一造物主（上帝）为他的子民提供大量的帮助，那么，即使堪比所罗门之伟大，他的财富也不足以建造这座神殿。造物主的身份与这项工程的宗教性质对工人来说就是他们最大的满足。

经过考虑，人们认为原有拱顶与更高的部分不相匹配，决定将其拆除。新拱顶将要覆盖供奉主保圣人遗体的半圆室，一直下行至地下礼拜堂的顶部，因此地下礼拜堂的屋顶将会成为地面，参观者由两侧楼梯进入，这里处于他们视线的上方，可以用来展示因黄金宝石而熠熠生辉的圣物箱。此外，这样还巧妙地提供了空间，可以在地下礼拜堂的立柱与拱顶之上设置另外一层立柱与拱顶。老教堂的中堂也应该协调一致，借助几何与建筑措施，增建中堂。同样，老教堂的侧堂也应该按新尺寸扩建，但延伸出来的一圈半圆礼拜堂由于布局优雅，值得称道，因此不在扩建之列。而且，整座教堂也会被通过明亮窗户射入的奇妙且不受遮蔽的光线所照耀，美在教堂内部弥漫。

SOURCE: *ABBOT SUGER ON THE ABBEY CHURCH OF SAINT-DENIS AND ITS ART TREASURES*, ED. AND TR. ERWIN PANOFSKY. (PRINCETON, NJ: PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1946)

成法国的精神中心，既是令其他地方黯然失色的朝圣教堂，又是宗教精神与爱国主义的中心。而为了达到这一目标，教堂原有的建筑必须被重建和扩大。这位伟大的修道院长亲手撰写了两部关于教堂及其重建的记录。（见本页和第390页的原始文献。）

回廊与唱诗班区 自罗马式**朝圣式唱诗班区**（pilgrimage choir）出现以来，在具有连拱的半圆室周围建筑回廊和辐射式礼拜堂（图12.1、12.2）已成为人所熟知的结构（对比图11.3、11.6），但是在圣德尼教堂，这些元素将以新的方式整合在一起。诗唱班区的布局与结构如同任何一座罗马式教堂一样规划合理，然而在整体上，各部分以一种新的几何秩序结合在一起（见图12.1）。七个几乎完全相同的楔形单元从半圆室中心点开始，呈扇形排开，半圆室侧礼拜堂不再是独立的结构，而是连在一起，实质上构成了第二道回廊。这两道回廊给我们的体验不是一系列单独的隔间，而是连续的空间，细长的拱、拱肋、支撑拱顶的圆柱所构成的网络勾勒出它们的轮廓。工程中普遍采用了基于尖拱的有肋交叉拱顶。尖拱可以被“拉长”到任何想要的高度，而不必顾虑拱基的跨度。从此时开始，尖拱成为有肋交叉拱的一个基本组成部分，不再只局限于正方形或近正方形的开间。尖拱具有了新的灵活性，使其得以能够覆盖几乎任何形状的空间，例如此处回廊中的梯形与五边形。

使圣德尼教堂的内部（图12.2）从早期教堂中脱颖而出的是它的轻盈与明亮。建筑结构较之罗马式建筑的厚重坚固，显得优雅而且几乎毫无重量。圣德尼唱诗班区中流畅的宽阔感是运用细长圆柱的结果，拱顶重量的相对减轻使得细柱的运用成为可能。此外，窗户的尺寸非常宽大，不再仅仅是墙体中的开口，而实际上成为安装了彩色玻璃从而透明的墙面。而整座建筑内部轻盈明亮的原因在于礼拜堂之间伸出的厚重扶壁承载了拱顶的外推力。在平面图中（见图12.1），扶壁犹如短粗的箭头，指向半圆室的中心。既然最沉重的建筑骨架被转移到外部，那么内部的轻盈也就不足为奇了。如果能够见到圣德尼教堂唱诗班

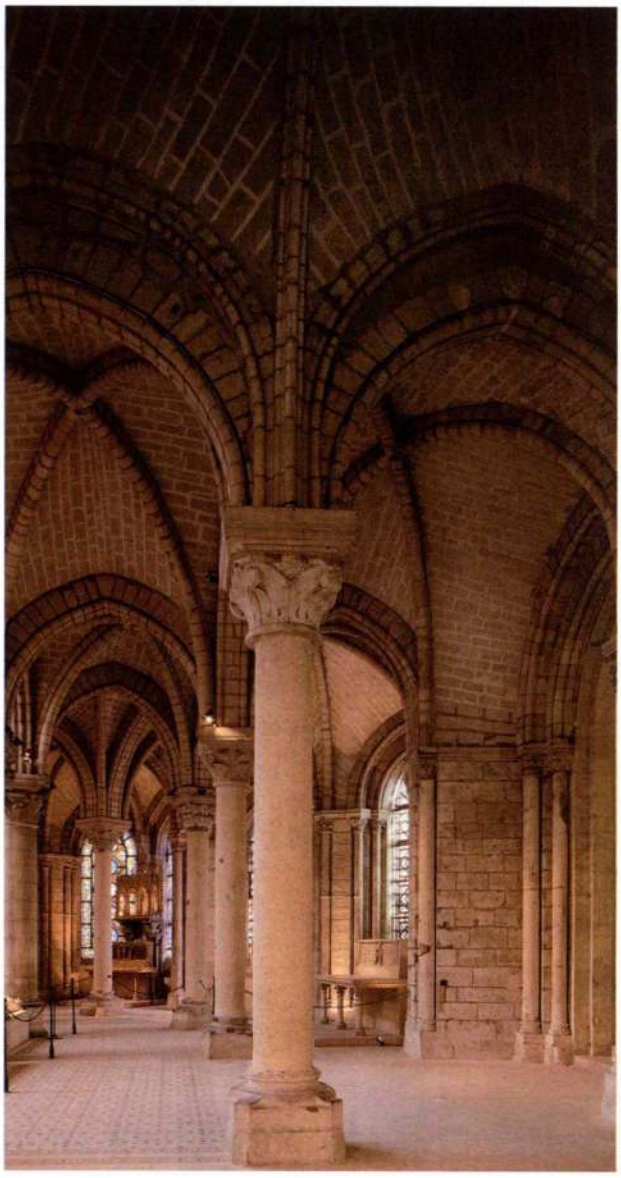


图 12.2　圣德尼修院教堂回廊

区的全部面貌，我们的印象将会更为深刻，因为建于双回廊之上的半圆室上层部分，具有极其宽大高耸的窗户。遗憾的是后来对建筑的改造破坏了唱诗班区最初的效果。

在介绍圣德尼教堂的回廊与唱诗班区的同时，实际上也就介绍了哥特式建筑的要素，虽然构成该设计的各个元素没一个是真正的新生事物。朝圣式唱诗班区平面布局、尖拱和有肋交叉拱在法国地方风格与盎格鲁—诺曼底地区的罗马式建筑中都可以找到。然而，在絮热以前，正如他的记录中所说的那样，这样的结构却从来没有同时出现在同一座建筑之中，直到他将各个地区的不同匠人集中在一起修建圣德尼教堂。但是，不能因此就得出哥特式建筑只是罗马式建筑特征的综合这一结论。否则在解释其中的新精神，特别是哥特式建筑对光线的需求时我们就会倍感窘迫，这已经突出地表现在圣德尼教堂之中。在絮热关于重建教堂的记录中，他强调明亮的光线是新建筑所取得的最重要成就。这样一来，絮热便可宣称，“这不可思议”的经由“最神圣”的彩色玻璃窗充溢在祭坛周围的光线乃是神之光（Light Divine），是对上帝神灵性质的揭示。絮热还称，教堂各个部分在数学比例或比率上和谐完美，充分说明了上帝的理性在创世时所用法则，因而是美的源泉。

这种对光线与数字和谐的象征化解读，早在絮热的时代之前就已经根深蒂固地存在于基督教思想之中。这种解读最早出自一位 6 世纪的希腊神学家笔下，中世纪时人们错误地认为他是大法官丢尼修（Dionysius the Areopagite），圣保罗的雅典门徒，关于他的事略曾在《新约》的《使徒行传》中出现。在法国，作家丢尼修被认定为圣德尼，因为这位圣徒的拉丁文名字就拼作丢尼修。絮热在圣德尼修道院的图书馆中可以看到他的作品，并认为这些作品具有极大的权威性，这一点也在意料之中。而丢尼修的光与数的理论对絮热尤其具有吸引力。

在絮热心中，圣德尼教堂的奥义在于物质王国是通向精神冥想的台基这一信仰，于是，通过教堂彩色玻璃窗进入的昏暗而宛若珠宝的光线，会将观者带入“宇宙中某个奇异的地方，既不完全属于混沌的世间，也不完全属于纯洁的天堂”。因此，圣德尼教堂唱诗班区设计的成功并不仅仅在于建筑上的出众，而且也在于其所造成的极大的心理震撼。观者似乎在这两方面都被完全征服，几十年以后，这一新风格远远传播到了法兰西岛以外的地方。

絮热与中世纪建筑师　尽管絮热不是建筑师，但缺乏专业训练与他宣称为“他的”新教堂的技术进步和风格负责之间并不矛盾。在 12 世纪，“建筑师”一词的含义与这个词的现代意义迥然不同。中世纪的人们认为，建筑项目的总负责人就是建筑师本人。甚至于作为宇宙创造者的上帝，有时也会被认为是运用建筑工具的建筑师。毕竟教堂的功能不仅仅是用最少的材料建设出最大的空间，而且也需要体现和传达宗教思想。对于修建圣德尼教堂唱诗班区的那些大师而言，拱顶的技术问题一定与形式及其意义这些问题密不可分。设计当中有些元素虽然看似具有建筑功能，但实际上并不承担这一功能，例如那细长的**壁联柱**（responds）就是如此，表面看来，壁联柱似乎是将拱顶的重量引向教堂的地板，但实际并非如此。

为了传达一种观念，中世纪的建筑者需要宗教权威的指导。最低限度的指导可能是简单直接地提供某

原始文献

圣德尼修道院的絮热（1081—1151年）

出自《关于修道院的管理》（*On What Was Done Under His Administration*）

圣德尼是一座本笃会修道院，尽管教堂对普通民众开放，吸引了无数参观者。炫耀性的教堂装饰是克莱尔沃的圣贝尔纳所深恶痛绝的物质炫耀类型。絮热对此所作的描述记录于1144至1149年之间，流露出在他感官上对珍贵材料的喜爱，但也表明了他的信念，认为凝视这些珍贵材料能将信徒带入精神高度觉醒的状态。正如拜占庭对圣像的解释一样，“奥义说”（anagoge）在另外一种艺术媒介中的表现也受到新柏拉图主义的影响。

我们坚持认为值得崇敬、赋予生命的十字架应该被装饰。因此我们自己或者派遣代表到各地去搜集珍珠与宝石。这件圣物联系着主施与我们的喜悦而著名的神迹，我们不愿意忽视。当我找不到需要的宝石时，或者不能找到足够多的宝石时（因其罕见使之极其昂贵），两个教派的三座修道院（西笃修道院、另一座西多会修道院、丰特夫罗［Fontevrault］修道院）的修士提供给我们大量待售的宝石，有锆石、蓝宝石、红宝石、绿宝石和黄宝石，这些东西可能原本我们在十年之内都不指望能够找到。它们是来自蒂博伯爵（Count Thibaut）的施舍，而他则是经兄长英王斯蒂芬（Stephen，1135—1154年在位）之手，得自已故王叔（国王亨利一世，1100—1135年在位）的宝库，后者曾将这些毕生所得的宝石收藏在精美的容器之中。然而，我们免除了寻找宝石的担忧，感谢上帝，我们为此付出了400镑，尽管宝石的价值远大于此。

我们迫不及待地装饰受主庇佑的德尼的主祭坛，因为我们在这里宣誓进入修院生活，那里只有一块来自第三位皇帝秃头查理（843—877年）的美丽而珍贵的前饰板。

后方饰板的工艺奢侈豪华、令人惊叹（因为野蛮人艺术家比我们还要奢侈），我们用同样样式绝妙、材料优良的镂空浮雕作品来装饰，显得更为高贵。这样的装饰我们得到的越多，就越担心失去，例如一个金圣杯就被人从底座上拆走，还有其他一些器物也遭此命运，因此我们要求一定要将饰板固定牢靠。

我们经常凝望着新旧不一的装饰。当多彩宝石的可爱将我从庞杂事务的烦扰中唤走，有价值的冥想促使我去反省，根据各种神圣美德，将物质的转化为非物质的，那一刻，我好像看到自己身处宇宙中某个奇异的地方，既不完全属于污浊的世间，也不完全属于纯洁的天堂，感谢上帝恩典，我能以奥秘的方式从平凡混沌的人间被提升到更高的世界。

我们还借助众多来自各地的大师，绘制了各种壮观的新玻璃窗画。

因为（这些窗户）制作巧妙、价格昂贵，彩绘玻璃与宝石蓝玻璃花费无数，我们专门指定一位工艺大师负责保护与维修。

SOURCE: *ABBOT SUGER ON THE ABBEY CHURCH OF SAINT-DENIS AND ITS ART TREASURES*, ED. AND TR. ERWIN PANOFSKY. (PRINCETON, NJ: PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1946)

个既有范例。然而絮热更为积极地介入其中，提出种种目标，而对这些目标，工匠们想必也会各个回应。赞助人与建筑师或高明的工匠的密切合作之前也有先例，例如佐塞和伊姆霍台普（第三章）、伯里克利和菲迪亚斯（第五章），而今天的情况也是如此。

建造圣德尼教堂 建造圣德尼教堂是一项耗资巨大的复杂工程，需要教会与国家两方面的资源支持。絮热用蓬图瓦兹（Pontoise）附近采石场的石材建设回廊立柱，用伊夫林（Yvelines）地区森林中的木材来修建屋顶。这两种材料都必须经过水路和陆路才能运抵圣德尼，整个运输是一个漫长且代价高昂的过程。大匠作可能雇用了几百名石匠与两倍或三倍于石匠人数的小工。战争激发的技术进步改善了对修建新型有肋拱顶至关重要的建筑施工设备。尤为重要的是改良以后的起重机，由绞盘与踏板驱动，运用了平衡锤和滑轮，效率大增。这些装置易于安装和拆卸，使得搭建在地面的脚手架能够为悬于墙面的较轻脚手架所取代。

西立面 虽然絮热院长计划全部重建圣德尼教堂，但在他有生之年建完的部分并非唱诗班区和回廊，而是教堂的西立面。圣德尼教堂西立面（图12.3）的整体脱胎于诺曼底的罗马式立面，与卡昂圣艾蒂安教堂西立面（见图11.46）的对比表明，两者具有许多共同的基本特征：加固塔楼边角并将立面垂直分为三个主要部分的墩柱、大门位置以及三层格局。不同的是，圣德尼教堂的三座大门远比圣艾蒂安教堂或其他任何一座诺曼底罗马式教堂的大门都更为宽阔，雕刻装饰的也更加富丽。由此可知絮热院长极其重视圣德尼教堂的雕刻装饰，尽管他关于教堂的记录没有详细地提及这一点。

大门上的装饰性雕刻包括半月楣、拱门饰和侧壁。这种布局令人想起法国西南部某些教堂的立面（例如穆瓦萨克的修院教堂，见图11.14），以及勃艮第地区的大门雕刻（例如奥顿的圣拉扎尔大教堂，见图11.18）。这种相似性也印证了絮热关于他的工人包括了来自众多地区的艺术家的说法。遗憾的是，圣德尼教堂于1770、1771年间加宽中央大门时，门间柱雕像与侧壁上的雕像柱被移走。几年之后，在法国大

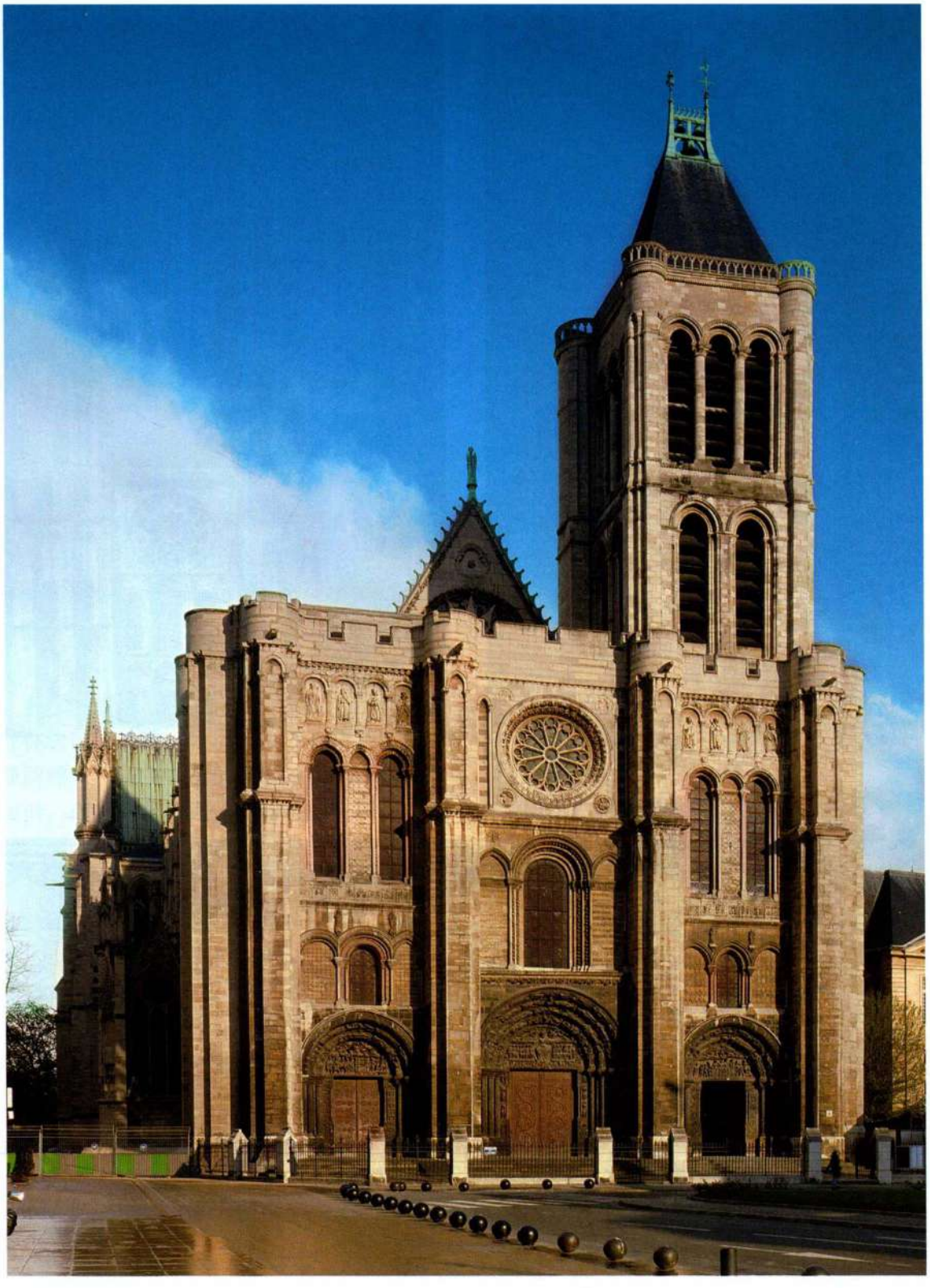


图 12.3　圣德尼修院教堂西立面。约 1137—1140 年

革命期间，一群暴民破坏了剩余雕像的头部，并将金属大门熔毁。遭遇了这些破坏，再加上 18、19 世纪时进行的一系列拙劣的修复，现在我们对絮热关于圣德尼教堂雕刻作用的观念，只能获得一些概略的印象。为了想象圣德尼西大门的原貌，我们要转而考察沙特尔大教堂（Cathedral of Chartres 或 Cathedral of Notre-Dame, Chartres），圣德尼教堂的雕刻家随后曾在这里工作过。

沙特尔大教堂

将近 1145 年时，沙特尔的主教开始兴建一座奉献给圣母玛利亚的新风格大教堂，其为絮热院长挚友，

具有与之相同的观念。50 年之后，一场大火席卷了几乎整座教堂，只有东端的地下礼拜堂与西立面保存下来。（见第二部分末尾的*附加原始文献*。）

西立面 幸存下来的西立面（图 12.4）在很多方面都与圣德尼教堂相似，由成双和成三的单元构成，是清晰性的典范。然而，由于工程分阶段进行，并且从未全部完工，建筑最终表现出来的协调性与其说是系统的，毋宁说是演化的。以两座西面塔楼为例，尽管相似但绝不相同。此外，两者的**尖塔**（spire，具有尖细屋顶的高塔）也迥然不同：图 12.4 中左侧塔楼的尖塔建于 16 世纪早期，比右侧的晚了将近 300 年。

根据圣德尼教堂从前的图样来判断，沙特尔大教堂的侧壁（图 12.5、12.6）与圣德尼教堂最初的侧壁极为相似，几乎可以确信同一批雕刻家曾先后在两座教堂工作。两座教堂的门道两侧都有附于柱身的高大人像。罗马式大门侧壁或门间柱虽然也都曾出现过人



图 12.4 法国沙特尔大教堂西立面。约 1145—1220 年（左侧尖塔建于 16 世纪以后）

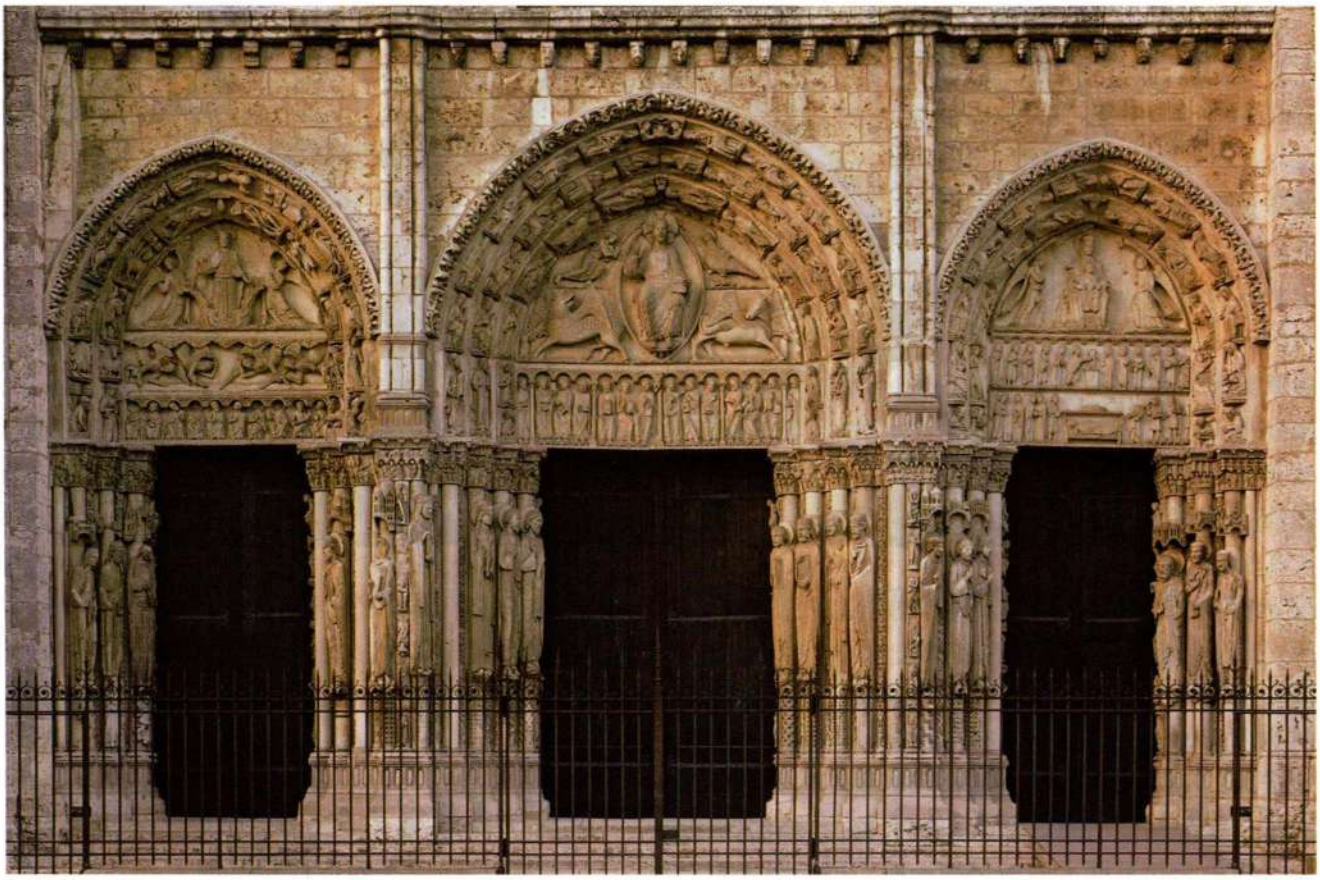


图 12.5 沙特尔大教堂西大门（亦称王家大门）。约 1145—1150 年

像（见图 11.14、11.16），但那只是在门道墙体上的浮雕。而沙特尔大教堂的侧壁雕像却大不相同，本质上是圆雕，每座都具有自己的中轴线。至少在理论上，这些雕像与柱身是可分离的。这是具有革命意义的真正进展，显然只有借用圆柱形的柱身来雕刻人像才能实现这一进展。人物身体的浑圆赋予其更为真切的存在感，在这方面超越了所有罗马式雕刻。人物的头部表现出文雅的人性特征，显示出哥特式雕刻中的自然主义倾向。

在沙特尔大教堂的西大门上，自然主义似乎源自对罗马式艺术中稀奇古怪的恶魔式形象的对抗，这一对抗在人物肃穆的态度与增加的体量中可见一斑。对比沙特尔大教堂中央半月楣的基督（见图 12.5）与穆瓦萨克修院教堂半月楣的基督（见图 11.14），使这一点更为明显，同样也表现在沙特尔大教堂整体雕刻方案背后的象征体系规则之中。一旦具备了了解该象征体系深奥意义所必需的神学知识，当时由沙特尔大教堂学校的顶尖学者所教授，主要原理立刻一清二楚。

侧壁雕像将三座大门构成了一个连续序列（见图 12.5），表现的是圣经中的先知、国王与王后。其目的在于宣称法国的统治者是旧约王族在精神上的后裔，在于强调神父（或主教）的神权与国王的世俗权力之间的和谐，而这些都是之前由絮热院长所提出的理念。主门道之上，四位福音书作者的象征物环绕着庄严基督像，使徒位于他们下方，而 24 位长老则占据着外围的两轮拱门饰。尽管这里的格局安排与穆瓦萨克修院教堂半月楣的题材相似，但是沙特尔大教堂半月楣的效果更为平静，令人心感慰藉，而穆瓦萨克半月楣则具有使人激越的效果。沙特尔大教堂右边的半月楣表现的是基督转世的场景：基督诞生、神殿引见以及坐在圣母膝头的圣婴，圣母是教会的象征。基督或位于马槽之中、或位于祭坛之上、或位于圣母膝头，通过将基督提升到每个半月楣的中央部分，整体设计具有了构图与主题上的统一感。环绕着的拱门饰以人文学科代表了人类的智慧，表现了对基督神圣智慧的敬意。最后，在左边的半月楣中，永恒的天国基督（或者可能是升天中的基督）为周而复始的年度时间周期所环绕，后者表现为黄道十二宫及与其相对应的人世活动，即 12 个月间的劳作。



图 12.6　沙特尔大教堂西大门侧壁雕像

拉昂大教堂

由于沙特尔大教堂西立面背后建于 12 世纪中期的建筑毁于 1194 年的火灾，我们必须对拉昂大教堂（Laon Cathedral）加以观察才能对早期哥特式建筑的

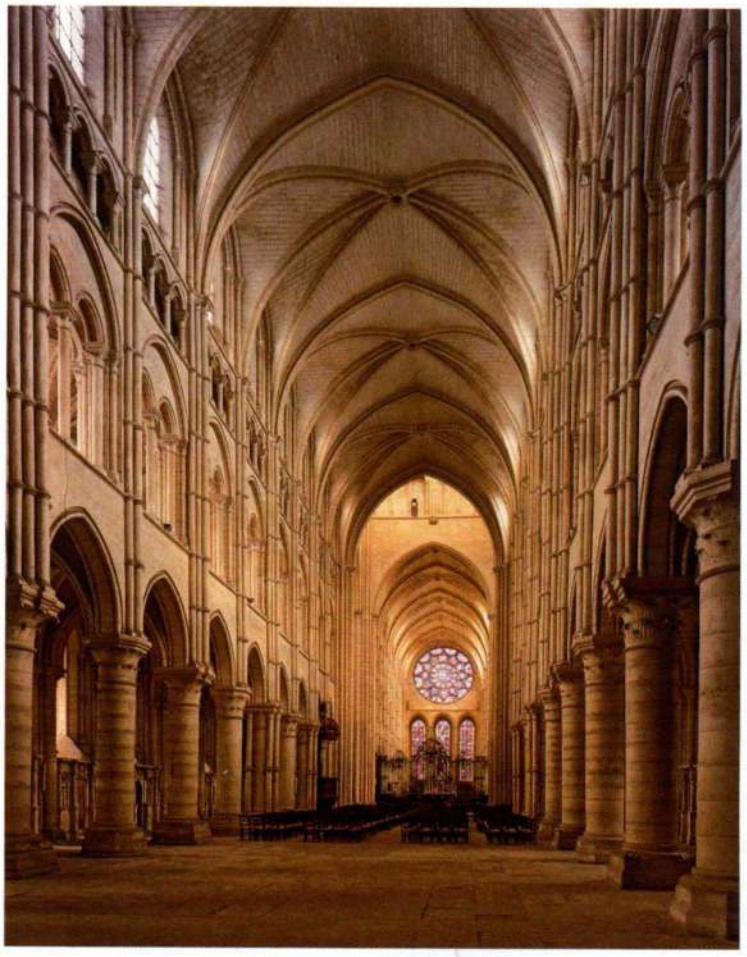


图 12.7　法国拉昂大教堂中堂。约 1160—1210 年

内部构造有所了解。拉昂大教堂始建略早于 1160 年。

中堂　拉昂大教堂内部立面（图 12.7）包括中堂连拱廊、楼廊、三联拱廊和高侧窗四部分，所有这些特征都可以在罗马式建筑中找到，但从未集中体现在同一座建筑之中。四层叠加是哥特式的创新，这种叠加减轻了墙体的重量。这一立面显示出合理协调的特点：中堂连拱廊单个拱门上方相应的楼廊单元开有双拱，在之上的三联拱廊中又成为三拱形式，而高侧窗一层宽大的窗户又形成了与连拱廊中单拱的平衡，整体形成纵向序列。这种具有韵律感的布局清晰地表达出对垂直感的强调，多个的开口使得更多的光线直接通过高侧窗，或者间接通过楼廊和侧堂进入中堂。

拉昂大教堂中堂的近正方形开间上覆盖着六分拱顶，这一安排延续了罗马式建造者在卡昂圣艾蒂安修院教堂（见图 11.45）与达勒姆大教堂（见图 11.42）所开始的建筑试验。拉昂大教堂全面运用了达勒姆大教堂中堂西部开间中首创的有肋尖拱顶。沿墙面交替升起的成束壁柱反映出其上六分拱顶的形态：五根一组的小型附壁圆柱簇标示着横切拱跨越中堂的位置，三根一组的小型附壁圆柱簇则对应着中间的墩柱。尽管这一系统从罗马式建筑实践发展而来（见第 347、349 页），但各个元素在哥特式建筑中似乎更为精致。相形之下，诸如圣塞尔南教堂（见图 11.8）与达勒姆大教堂（见图 11.43）这样的罗马式建筑内部，强调的是支撑拱顶重量所需的极大努力。

拉昂大教堂设计中的一处变化展现出该建筑设计者们目标的演进。在中堂东端工程开始的地方，墙体与墩柱上都附有成束的壁柱，但在建于其后的西向开间中，圆形墩柱上并无壁柱。之前交替墩柱布局所造就的参差节奏被取代，这一变化产生出了更为流畅的效果。无论如何，为使得新型布局具有更大统一性的折衷处理，导致了结构清晰性的丧失。

巴黎圣母院

据巴黎圣母院（Cathedral of Notre-Dame at Paris）的平面图上记载，该建筑始建于 1163 年，即拉昂大教堂动工仅仅几年之后，然而事实证明，施工可能早在 12 世纪 50 年代中期就开始了。巴黎圣母院极其紧凑简洁，达到了罗马式建筑或者早期哥特式建筑所无法企及的和谐一致（图 12.8）。

中堂　与中堂相交的耳堂仅略微超出西立面的宽度。如同圣德尼教堂（见图 12.1）一样，半圆室的双回廊直接延伸到两侧的侧堂，但这里并没有辐射

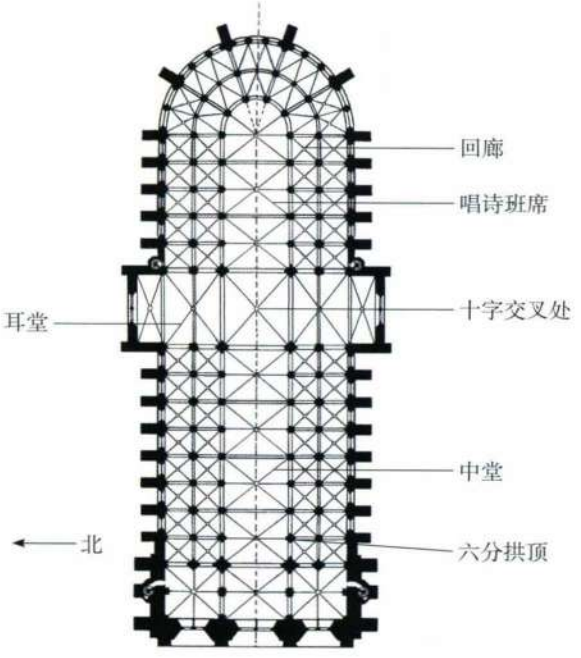


图 12.8　巴黎圣母院平面图。约 1155—约 1250 年



图 12.9　巴黎圣母院中堂

式礼拜堂。平面布局中对统一性的强调也表现在立面的处理中，尽管采用了六分拱顶，支撑系统并没有出现交替形式。巴黎圣母院的立面最初也同拉昂大教堂（见图 12.7）一样，设计为四层，尽管加拱的三联拱廊为**圆窗**（oculus）所取代。在该建筑开始修建的时候，这样的改变可能美观，但 13 世纪的一次重建工程完全取消了三联拱廊，以便扩大高侧窗。由于 19 世纪的修缮工作恢复了若干开间立面原初的四层结构，我们就得以比较建筑原貌与重建后的不同（图 12.9）。这一设计上的改变揭示出缩减墙面空间、增加建筑光照量的一贯追求。宽大的高侧窗与轻盈纤细的形式使得中堂墙壁看起来似乎薄得惊

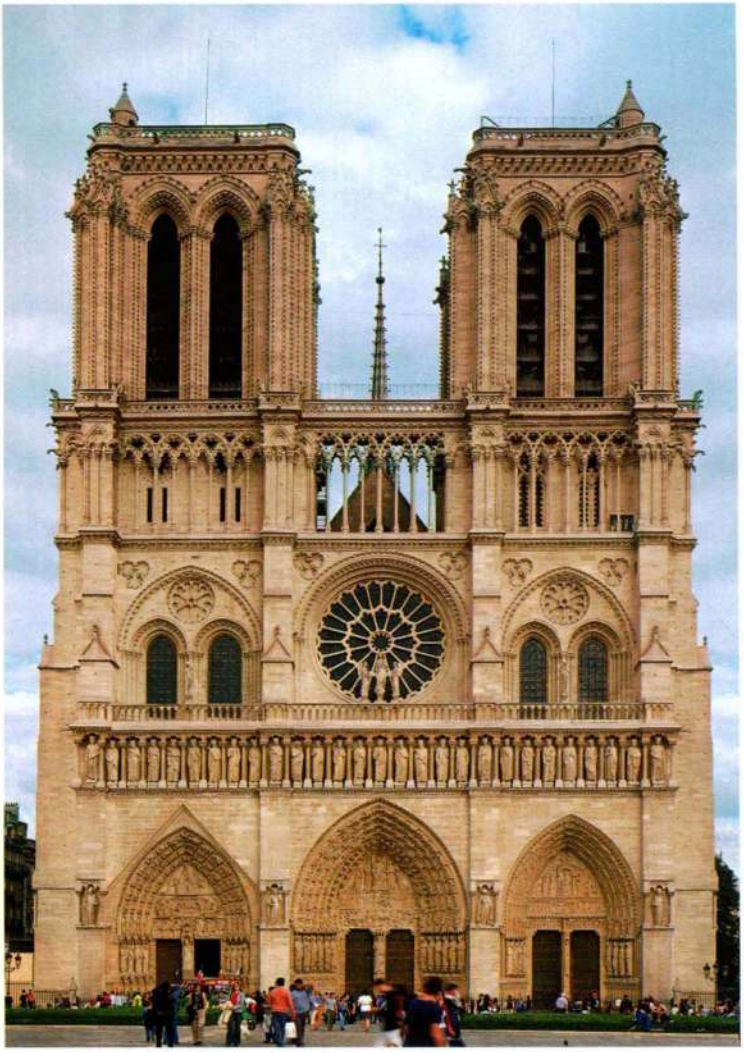


图 12.10　巴黎圣母院西立面。约 1200—1250 年

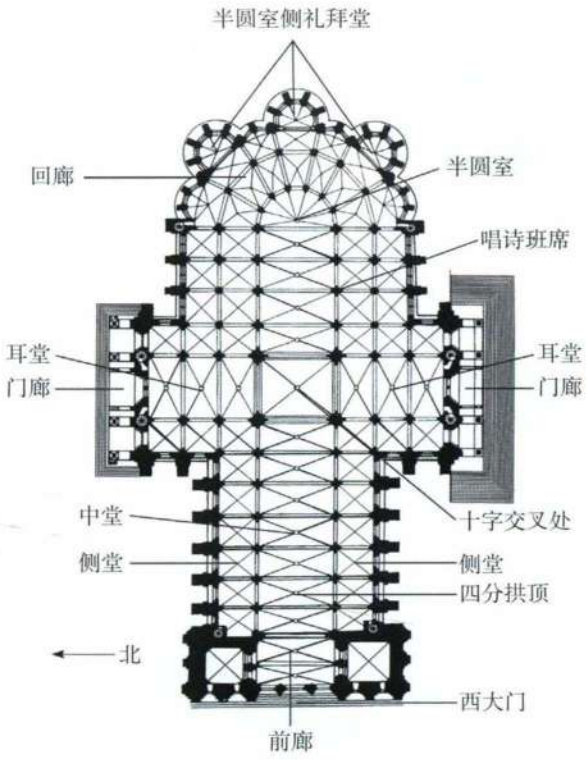


图 12.11　沙特尔大教堂平面图（1194 年后重建的布局）

人。这就造成了轻盈的效果。

正如平面布局对统一性的强调，教堂内部立面对垂直感的强调也是明晰的哥特式特征。垂直感不仅出自中堂的实际比例，而且还基于对上升动势持续反复地强调，以及显而易见的轻松从容，高度感由此获得。

西立面　巴黎圣母院外部最为宏大的部分就是其西立面（图 12.10），除雕刻以外，基本保持原貌。雕塑在法国大革命期间遭到严重破坏，现大致修复。西立面的所有细节都结合成为有序的整体。这里也表现出絮热曾强调过的那种和谐、几何秩序和比例，其程度甚至甚于圣德尼教堂，成就远远超过了沙特尔大教堂的西大门。

这一形式法则在雕刻的设置中也同样明显。雕刻不再表现出罗马式风格自发生长的典型特征，而相反被纳入建筑框架之中，承担着精确的功能。与此同时，立面的四平八稳因花边一般的连拱廊与窗户开口而得到缓和，墙面空间的连续性被打破，从而在整体上产生出极其轻盈的镂空屏风式效果。

法国盛期哥特式艺术

13 世纪法国政治与经济的稳定促进了城市的持续发展，而城市为建造重要建筑提供了适宜条件。有些艺术史学家将早期哥特式艺术中对结构与设计的整合看作一系列试验，而哥特式盛期为它们提供了解答。这在某种程度上无疑是正确的，但是 13 世纪的艺术也综合工程学与美学，表现出追求优雅精致的兴趣。因此，盛期哥特式艺术既是早期哥特式试验的继续，同时也是其顶峰。正是在这一时期，之前大多籍籍无名的建筑师开始大量留下他们的姓名，这反映出其成就价值的提高，也反映出对个体身份逐日递增的兴趣。对个体的关注也体现在变动着的社会阶层结构之中，从事贸易与商业的阶层日益独立起来。

沙特尔大教堂的重建

1194 年大火（见第 393 页）之后，对沙特尔大教堂的重建标志着哥特式建筑发展中的又一个阶段。新工程在短短 26 年就基本完工。地下礼拜堂中珍藏着沙特尔大教堂最为重要的财产：传说中耶稣降生时，

圣母玛利亚所穿长袍的残片。沙特尔的这座大教堂就敬献给圣母。这件圣物奇迹般地幸免于 1194 年的大火，吸引了来自全欧洲的朝圣者。

西立面与大门同样也未受火灾影响，决定保留这些部分的做法值得注意，因为火灾发生在最初的建筑完工 50 年之后，这些遗存下来的建筑样式肯定已经不再流行，也不再具有建筑上的价值。在经历过最初因火灾损失所造成的绝望之后，市民与教会中的权威人士将这场大火解释为圣母本人愿望的表达，需要兴建一座更为辉煌的新教堂，以鼓励信徒。由于教堂的西端与著名的圣母长袍残片一样，幸免于火灾，也应该被视为值得保存的圣物。在令人挫折的场景中辨识出上帝的安排，从而激起了人们重建教堂的热情，也解释了何以工期如此之短。

为了在不妨碍参加礼拜者的情况下给大批瞻仰者留下空间，沿中堂与耳堂建有一座宽大的侧堂（图 12.11），唱诗班席处又有一条侧堂与之相接，形成连接半圆室侧礼拜堂的回廊。参加礼拜的人群从原来的西大门进入教堂，经过相对低矮的前廊。他们想必也需要一段时间才能使自己的眼睛适应教堂内部的昏暗。即使是日常生活的喧闹声也被隔在门外，建筑内最初被奇异地消音了。当他们从这种迷幻的效果中恢复过来，他们会看到一瞥微弱的光线，指引他们进入巨大洞穴般的教堂。这一过渡微妙而深刻，强调了进入教堂的重大意义。正如罗马式和拜占庭教堂的入口一样（见第 254、360、363 页），这里是一个临界或过渡地带，提请瞻仰者将世俗世界抛在身后。一座宗教建筑的赞助人、设计师和建筑者再一次找到了意味深长的物质形式，以鼓励并保持参观者强烈的精神体验。

大事年表

1137—1144 年——絮热于巴黎城外重建圣德尼修院教堂

1163 年——开始兴建巴黎圣母院

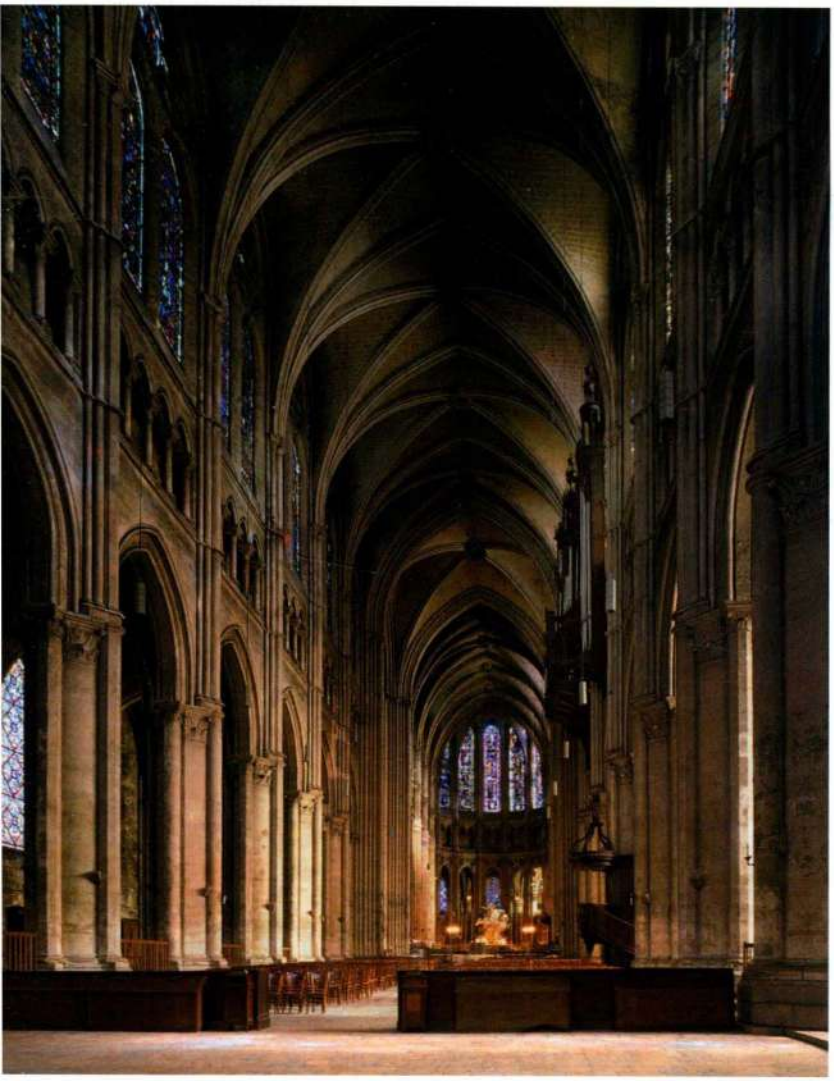


图 12.12　沙特尔大教堂中堂与唱诗班区。
约 1194—1220 年

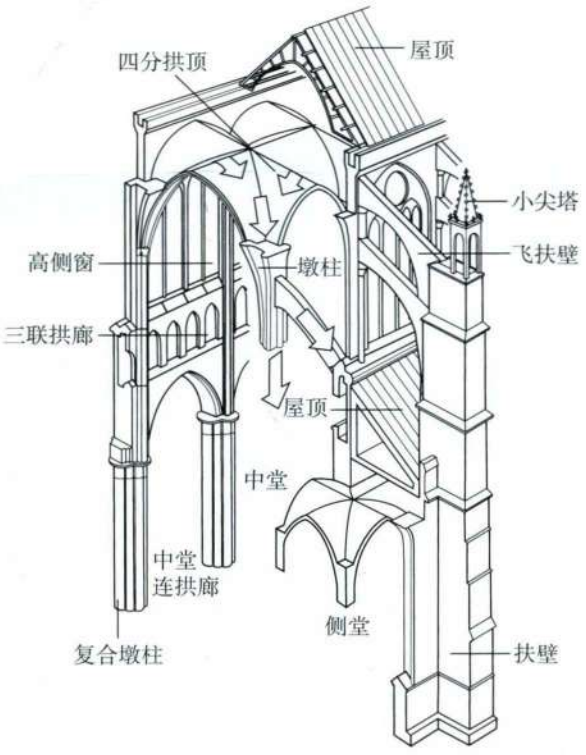
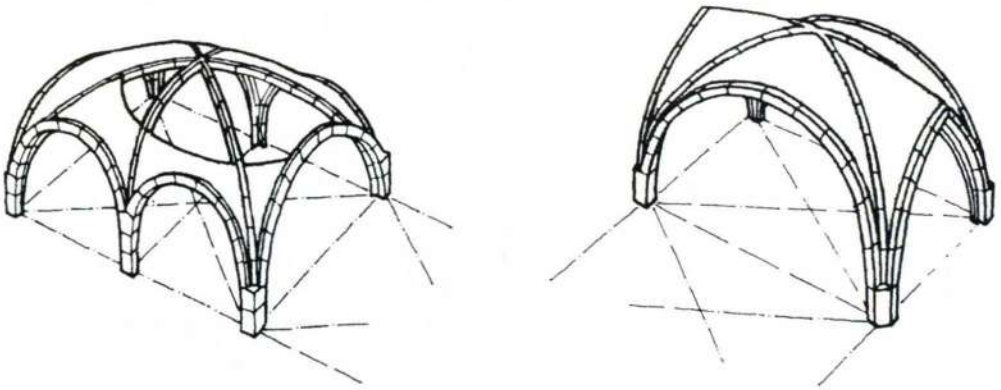


图 12.13　盛期哥特式大教堂轴测图（根据 Acland 的图绘制）



六分拱顶（sexpartite vault）　　四分拱顶（quadripartite vault）

图 12.14　（a）六分拱顶（b）四分拱顶

中堂　沙特尔大教堂重建的中堂（图 12.12）其设计比巴黎圣母院晚一个世代，是成熟期或盛期哥特式建筑的首件杰作。这一风格具有若干鲜明特点（图 12.13）。沙特尔圣母堂的设计师们去除了楼廊，在墙壁上采用了三层立面结构。罗马式时期的建筑者也曾采用三分墙面的分割方式（见图 11.12、11.43、11.47），但是沙特尔大教堂的方案减弱了水平感，将墙壁表面作为条理分明的垂直单元来处理。（在巴黎圣母院，中堂最初的早期哥特式四层结构改建为三层，正是试图与沙特尔大教堂的盛期哥特式建筑相匹敌，见图 12.9。）附于墩柱的壁柱强调着垂直线条的延伸感，将我们的目光引向拱顶，如同一张轻柔的网，舒展于纤细的拱肋之上。四分拱顶取代了早期哥特式建筑中的六分拱顶（图 12.14），由此建筑者不需要再考虑交替支撑系统的问题。更短的长方形开间加快了空间节奏，使中堂展开的步调更为紧凑。中堂连拱墩开口较之以往更高更狭长；高侧窗也更宽大，与连拱廊等高。由于墙体很少，广阔的内部空间乍看之下



图 12.15　沙特尔大教堂（自南向北观）

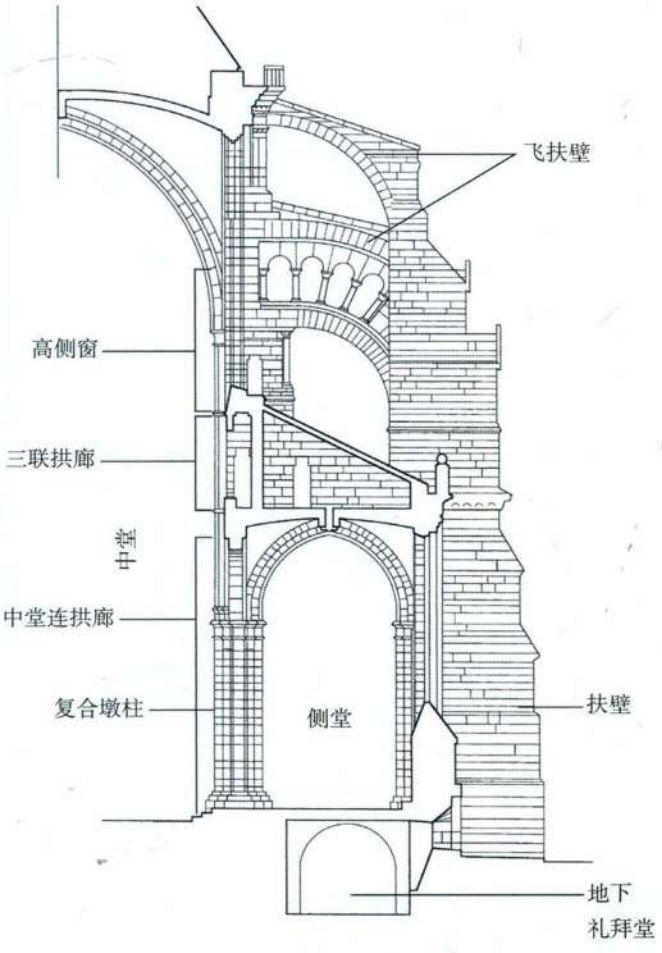


图 12.16　沙特尔大教堂横剖面图
（根据 Acland 的图绘制）

仿佛缺少清晰的边界。

扶壁　与絮热的圣德尼教堂唱诗班区一样，沙特尔大教堂的扶壁（沉重的建筑骨架）也只见于建筑外部（图 12.15–12.17）。在平面图（见图 12.11）中，表现为巨大的石砌体，如一排牙齿般在建筑外部伸出。在侧堂之上，这些墩柱转变为**飞扶壁**（flying buttress），这是向上延伸至高侧窗之间临界点的拱桥，中堂拱顶的外推力就集中在这些临界点（见图 12.16）。作飞扶壁设计也是为了抵挡大风对尖屋顶的巨大压力。这种加固拱顶的方法是典型的哥特式建筑特征，开始一定是出于功能上的考虑。当然，飞扶壁也是构成建筑美学与表现特色所不可或缺的组成部分（见图 12.17）。根据设计者对风格的把握，外形上可以通过多样的方式既表现出垂直感，也在实际承担支撑功能之余表现出扶助感。

建造大教堂所运用的石工技术同时需要力量与技巧。*细石工*（freemason）加工质地均匀、砍凿时不会破裂的*石材*（freestone），他们将石材切割为石方，

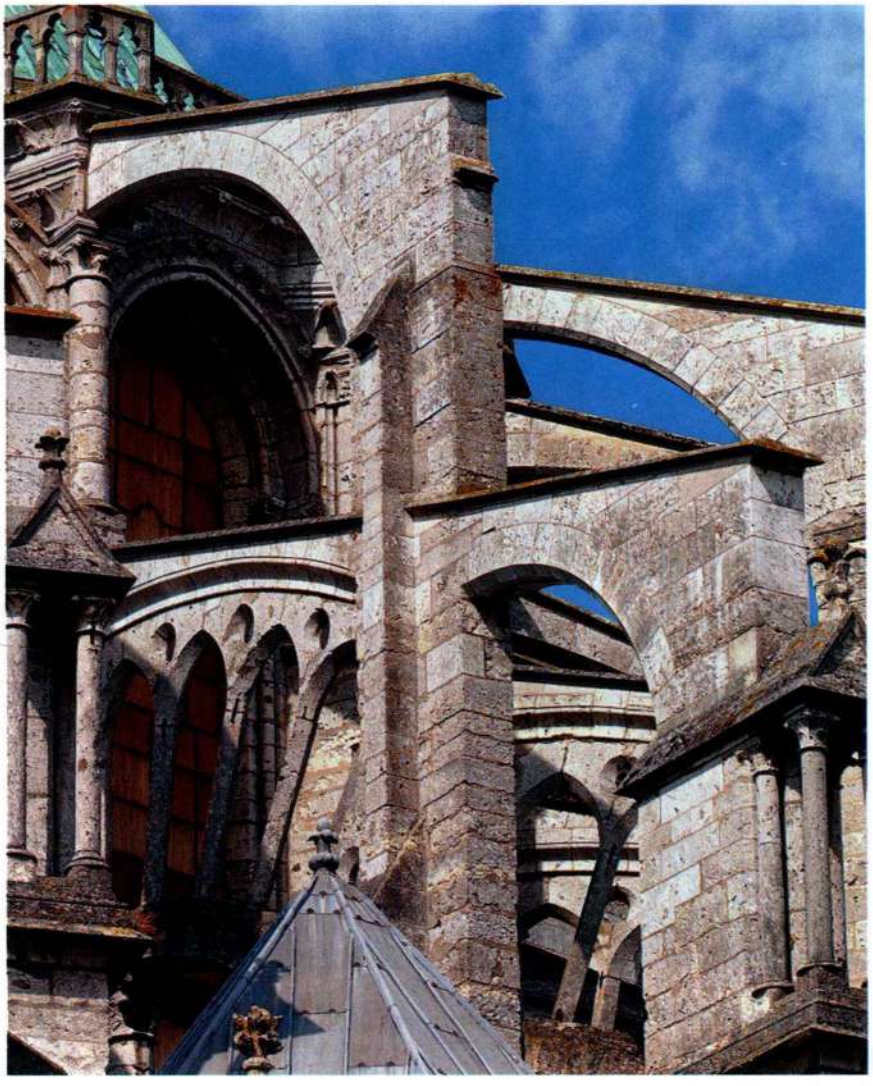


图 12.17　沙特尔大教堂飞扶壁

原始文献

西奥菲勒斯·普雷兹比特（Theophilus Presbyter，12 世纪）

出自《不同技艺论》第二册：《玻璃工的技艺》（*De diversis artibus*, Book II: "The Art of the Worker in Glass"）

"西奥菲勒斯"可能是黑尔马斯豪森的罗杰（Roger of Helmarshausen）的笔名，他是一位本笃会修士兼金工匠人。这部书第三卷的主题是金工制品，前两卷分别是绘画和彩色玻璃窗画。西奥菲勒斯的文本写于 12 世纪，是西欧历史上第一部从业者记录其艺术生产技术的书籍。

第 17 章：安装窗户

安装玻璃窗户时，首先需要一块平滑的木板。然后用小刀刮出白垩笔末，撒满整块木板，再全部喷上水，用布把木板擦净。木板完全晾干之后，测量出窗户中某一部分的尺寸，用尺子和圆规将这部分画在木板上。想画多少人物都可以。首先用铅（针）或锡（针），然后用红、黑颜料。每一条线都要小心谨慎，因为当你在玻璃上作画时，必须要使所有阴影与高光符合木板（上的设计）。之后安排不同的长袍样式，为其选定各自的颜色，标出其所在位置，接着用字母标明其他所有你想画的东西的颜色。

完成这些以后，拿一个铅壶，放入白垩笔渣和水。做两三只笔，既可以用貂、獾、松鼠或猫的尾毛，也可以用驴的鬃毛。而后随便选一块玻璃，但各边的尺寸均须大于将来装设位置的尺寸，放在木板上相应的位置。这时你就可以透过玻璃看到木板上的图画，用白垩笔在玻璃上描出轮廓。

第 18 章：切割玻璃

接着在火炉中烧热切割玻璃用的铁器，形状应该只有末端厚，其他部分都薄。当厚的部分烧红之后，放到将要切割的玻璃上，很快玻璃就会开始开裂。如果玻璃很硬（无法立刻开裂），就在你要切开的地方用手指涂上唾液，把它打湿。玻璃会立刻裂开，你也要立刻将工具沿着切割线划过去，玻璃随之就会被切开。

SOURCE: THEOPHILUS, *ON DIVERS ART: THE FOREMOST MEDIEVAL TREATISE ON PAINTING, GALSSMAKING, AND METALWORK*, TR. BY JOHN G. HAWTHORNE AND SYRIL STANLEY SMITH (NY: DOVER PUBLICATIONS, 1979)

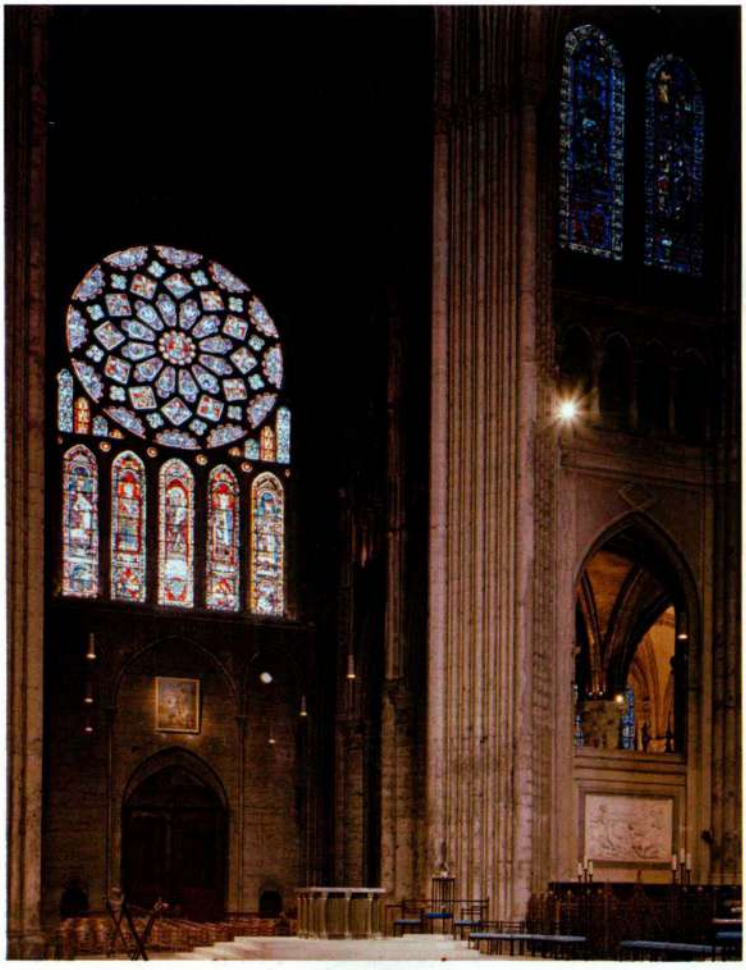


图 12.18　沙特尔大教堂北耳堂

用来砌筑内外墙面。中间部分则以灰浆和。碎石填充，这一工作由技术尚不够熟练的粗石工（roughmason）完成。内外壁两端用工整石方砌筑封口，后者同时还起着加固墙体的作用。

彩色玻璃窗画　在所有重要的哥特式大教堂之中，只有沙特尔大教堂仍保留了 180 多面原有的彩色玻璃窗（图 12.18）。珠宝般的光线从高侧窗射入，其魅力任何曾亲眼见过的人都难以忘记。窗户的通光量远少于人们的预期，主要功能是滤光，从而改变日光的性质，赋予它诗意和象征的涵义，这正是絮热修道院长所期许的。光线的灵动消解了教堂的物质体量感，由此拉近了世俗与天国之间的距离。这种"超自然的光线"成就了作为哥特式艺术精神核心的高度神秘的体验。

沙特尔大教堂庄严的《华窗圣母》（*Notre Dame de la Belle Verrière*，图 12.19）仿佛毫无重量，轻轻地漂浮在模糊的空间之中。这面窗户是西立面唯一幸免于 1194 年大火的窗户，由几百个彩色玻璃小片用铅条连缀在一起。中世纪的玻璃制造工艺使得每一块玻璃片的尺寸不能做得很大，因此图案并不能简单地"画在玻璃上"，而是"用玻璃来画"。图案更像是镶嵌画或七巧板一样拼接在一起，被切割成各种不规则的形状以符合外轮廓线（见本页的原始文献）。这样的制作过程促进了倾向于压制立体效果的抽象装饰

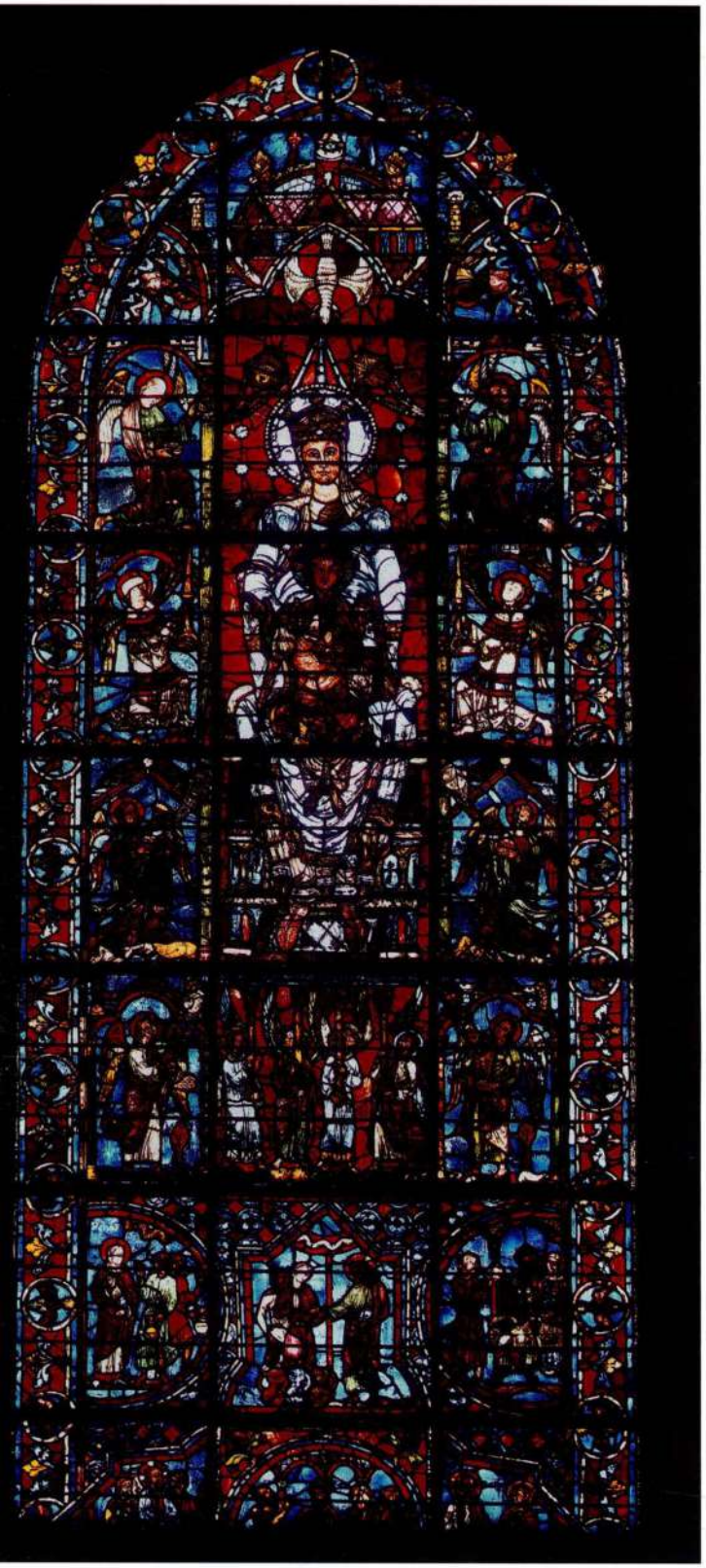


图 12.19　彩色玻璃窗《华窗圣母》。约 1170 年（窗框为 13 世纪制作）。高约 4.27 米。沙特尔大教堂

风格。只有在大师的手中，错综复杂的铅条才能造就出如此宏大的形式（见第 403 页的*材料与技法*）。

考虑到对图案和装饰效果的强调，彩色玻璃在中世纪如此流行就在意料之中了。闪耀的表面宛若早期备受珍爱的平光宝石和珐琅（见图 10.2），而珐琅实际上就是玻璃的一种。观者与这些图像之间的紧密关系，与中世纪早期大多数艺术之中观者与作品间显而易见的直接联系如出一辙。达夫尼的圣母安息大教堂中的拜占庭镶嵌画（见图 8.45、8.46）可与《华窗圣母》相比照，因为引发注意、与观者直接交流的方式都相同。两者都采用了非现实的光线来传达宗教意味：一个用投射过彩色玻璃的日光，另一个则用黄金、玻璃镶嵌块上反射开来的折射光。

安装哥特式大教堂窗户的彩色玻璃工，也要面对窗面面积巨大而带来的困难。这一工作要求一定程度的规划，这在中世纪绘画当中并没有先例。只有建筑师和石工懂得如何处理这种问题，玻璃工正是借鉴了他们的方法来安排自己的设计。哥特式建筑设计需要依靠几何关系来建立以数字表达的和谐（见第 402 页的*艺术史家的观点*），同样的规则可以用来调控彩色玻璃窗画甚至单独形象的设计。

维拉尔·德·昂奈库尔（Villard de Honnecourt）于 1240 年编汇的手册中，某些草图为我们提供了了解这一过程的材料。这位建筑师游历广泛，对他所调查过的重要建筑均作了记录。（见第二部分末尾的*附加原始文献*。）《幸运之轮》（*Wheel of Fortune*，图 12.20）并不是设计的终稿，而是艺术家作为构图基础的圆形与三角形系统。出自同一本手册中的草图《狮子正面观》（*Front View of a Lion*，图 12.21）表明了这类几何原理的极端重要性。据旁边的题字所言，维拉尔的这幅图是写生稿。但是，仔细观察便会发现，只有事先确定了几何图样之后他才能完成写生，狮子面部的圆形（双眼之间的点是圆心）和身体部分较大的圆形说明了这一点。因此，对于维拉尔而言，写生的意义与我们今天所说的大不相同，他所认为的写生就是在抽象框架之中填补基于直接观察得来的细节。

耳堂及其雕刻　沙特尔大教堂两端耳堂各有三座深凹入墙体且装饰铺陈的大门、五面**尖顶窗**（lancet，顶端为尖拱的狭长窗户）以及巨大的**玫瑰窗**（rose window），后者是立面中央的圆形团花大窗（见图 12.15、12.18）。耳堂南北两面墙壁稳固性较差，开口如此之多，几近骨骼框架。在年代较早、教堂主入口所在的西立面，1194 年火灾之后增建的玫瑰窗是在西立面厚实的墙体上开出（见图 12.4）。相形

模数与比例

正如音乐学家力图恢复中世纪音乐的真实演奏状况一样，建筑史学家也努力去寻找支配中世纪建筑设计与结构的内在系统，以便理解当时建筑师们的意图与所使用的方法。中世纪建筑师与石工如何决定采用多大尺寸与何种设计是一个有意思的问题，19 世纪以来，建筑史家们一直对此进行着不断地探索。建筑师个人怎样着手确定他要采用的精确尺寸？中世纪的文献对这一点大都语焉不详。于是，学者们不得不测量建筑物本身，对测量数据加以分析，以求破解当时设计所采用的系统。这不是一件简易的工作。中世纪时各地区的度量标准并不统一，因为当时各地的度量衡都由本地统治者来确立。例如，某一特定尺度在巴黎的长度就经常与法国其他城市不一样。

确立一座建筑的比例体系最基本的方法就是连乘或切分某一单位尺度，9 世纪的圣加尔修道院平面图（见图 10.21）与后来的一些建筑采用的都是这种方法，例如圣地亚哥－德孔波斯特拉大教堂（见图 11.3）和图卢兹的圣塞尔南教堂（见图 11.6），在圣塞尔南之中，建筑师取中堂十字交叉处的正方形开间尺寸的二分之一，作为中堂开间尺寸，取四分之一，作为侧堂开间尺寸。中世纪建筑师也会采用更为复杂的比例设计。例如，将正方形对角线旋转，设计师就可以得到一个长方形，比例基于 2 的平方根（1.414），具有稳定的关系，即短边与长边之比为 1: 1.414。这一比例系统曾在古代得到广泛运用，例如在维特鲁威的著作中便出现过（见第一部分末尾的*附加原始文献*）。运用这些比例来设计图形，建筑师只需要直角板、测量杆、圆规或者量绳等工具，后者可以用于旋转对角线以形成拱形。

艺术史学家们还尝试去理解中世纪测量系统中的哲学与象征意义。奥托·冯·辛森（Otto von Simson）在其分析哥特式大教堂的著作中描述了圣奥古斯丁的观点，他认为模数能够创造完整与完美的系统，这种系统事实上能反映出宇宙的秩序。尽管奥古斯丁的作品写于公元 5 世纪，但其在整个中世纪都具有特殊的重要性，他对《圣经》中关于全能上帝的描写深信不疑（《所罗门智训》11:21[①]，Wisdom of Solomon 11:21），上帝“将万物以度量衡加以规矩”。对奥古斯丁而言，在艺术与音乐中运用比例，不仅是为了创造美，而且也是为了让人们对上帝的法则得以鉴赏。建筑史学家已经证明，中世纪的建筑师们也已对柏拉图几何学中的图形有所理解并且加以运用，例如五边形、等边三角形和正方形。柏拉图认为这些形式与构成宇宙的元素有关。于是，中世纪的建筑师们再次找到了表达宇宙之完整与完美的物质体系。

由于哥特式大教堂的平面与立面被看作是神圣真理的镜子，这些建筑就可以被领会为工程学与神学的统一体、建筑与意义的统一体。毋庸置疑，在中世纪人看来，建筑设计所需的数学知识和比例、几何图形的象征意义是一个密不可分的整体。

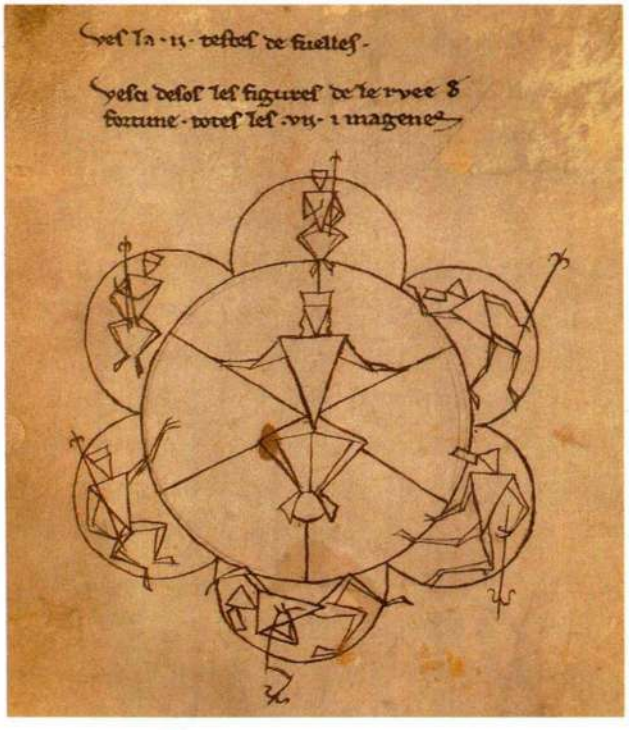


图 12.20 维拉尔·德·昂奈库尔：**《幸运之轮》**。约 1240 年。犊皮纸上墨水画。巴黎国家图书馆



图 12.21 维拉尔·德·昂奈库尔：**《狮子正面观》**。约 1240 年。犊皮纸上墨水画。巴黎国家图书馆

① 节选部分原句为“然而这些全都没有必要。你本可以用正义追逐他们，抑或用你那大能的轻轻一呼。来击毙他们；然而你已经选择了你处理万事的度量衡”。这是《旧约》次经的一部分，天主教译作《智慧篇》，基督教译作《所罗门智训》。此处译文为基督教版本。基督教的译本出处为 11:20，章节与英文版有出入。——译注

彩色玻璃窗画

在哥特式大教堂窗户上熠熠生辉的彩色玻璃对13世纪的人们而言并非新生事物。彩色玻璃的历史可以追溯到3000年前的埃及，而大量的证据也表明，罗马人曾在他们的建筑中运用过半透明的玻璃薄片。某些具有实物佐证的文献也有过关于基督教早期、拜占庭时期、穆斯林以及中世纪早期建筑中运用彩色玻璃的描述。

在写于12世纪的艺术家手册《不同技艺论》中，修士西奥菲勒斯·普雷兹比特极其详细地描述了制作彩色玻璃的技术（见第400页的**原始文献**）。制造玻璃需要将硅（主要是沙子）、钾盐（用以降低硅的熔点）和石灰（稳定剂）的混合物熔化，之后添加金属氧化物给玻璃染色：氧化钴产生蓝色、氧化铜产生红色、氧化锰产生紫红色。玻璃工在烧木材的熔炉中加热混合溶液，接着倒入模子冷却，或者用吹管将柔软的玻璃吹成椭圆的球体或圆柱，之后再切开并压平。

设计者在一块事先涂过粉笔的木板上绘出与窗户同等尺寸的草图。他用热铁棒切出符合草图的各块彩色玻璃片，将之排列在木板上。面部特征与衣褶等更为精细的部分直接用铅化物画在玻璃上，之后玻璃被放入柴窑里烧，按照设计绘出的图案就会烧结在玻璃上。具有延展性的铅条将每块玻璃都联结在一起，称作**带槽铅条**（cames）。为了使玻璃窗画保持的更长久，将它安装在窗户开口处设置的铁框之中。12世纪早期的铁框是正方形网格，每个正方形边长约为60厘米（见图12.19）。到13世纪，装玻璃工人采用了更为复杂的图形，包括圆形、菱形和四叶形，以创造日益繁复的图案（见图12.34）。

彩色玻璃制造是一件昂贵且费时费工的工作，生产流程要求有明确的分工：制作玻璃的工匠辅助玻璃安装工进行安装，后者也负责设计和制作窗户。

尽管彩色玻璃在欧洲各处都有出现（见图12.59），但玻璃制造最重大的成就还是出现在欧洲北部。生产玻璃需要大量的木材，加热熔炉、火窑和制作钾盐都不可或缺，只有欧洲北部的茂密森林才能够支撑玻璃制造业。同样也只有在欧洲北部，人们才会对进入建筑的光线的价值最为珍视。

在玻璃表面反射与在空间之中折射出的多彩光线在实质上改变了哥特式建筑的艺术效果。玻璃工匠需要考虑如何才能达成单个玻璃窗与它所在的建筑之间和谐一致，如何才能实现将单个玻璃窗与大型宗教与美学系统要求协调统一。以沙特尔大教堂为例，北耳堂的玫瑰窗以蓝色玻璃为主，而南耳堂玫瑰窗则以透光量较少的红色玻璃为主。由于大教堂南侧射入的光线远强于北侧，这样，玻璃色彩不同的两座玫瑰窗在控制进入建筑的自然光线量方面就达到了平衡。彩色玻璃也有助于叙述故事和表现图像，使其蕴藏有隐喻的气氛。13世纪的作家蒙多的威廉·杜朗德斯（William Durandus of Mendo）在他的《合理的圣礼》（*Rationale divinorum officiorum*）中写道："教堂的窗户就是一部《圣经》，隔绝百无一利的风雨，纳入纯正的神圣日光，进入信徒们的心中。"而克莱尔沃的圣贝尔纳（见第356页）则解释说，光线可以穿透玻璃而不造成损伤，正如上帝之福音进入童贞玛利亚的子宫而没有玷污她。

到了13世纪晚期，人们对彩色玻璃窗画的偏好逐渐消退，透明玻璃在教堂建筑中成为主流（见图12.36）。虽然人像部分仍然使用艳丽的彩色玻璃，但这些人像在大片灰白的**单色玻璃画**（grisaille glass）上仍然颇为孤立，四周的黄色玻璃表现的是围绕在人像周围的建筑框架。较为暗淡的玻璃能够让光线更充分地照亮晚期哥特式建筑中的日益繁复的细节。



沙特尔大教堂彩色玻璃窗《**华窗圣母**》局部。约1170年

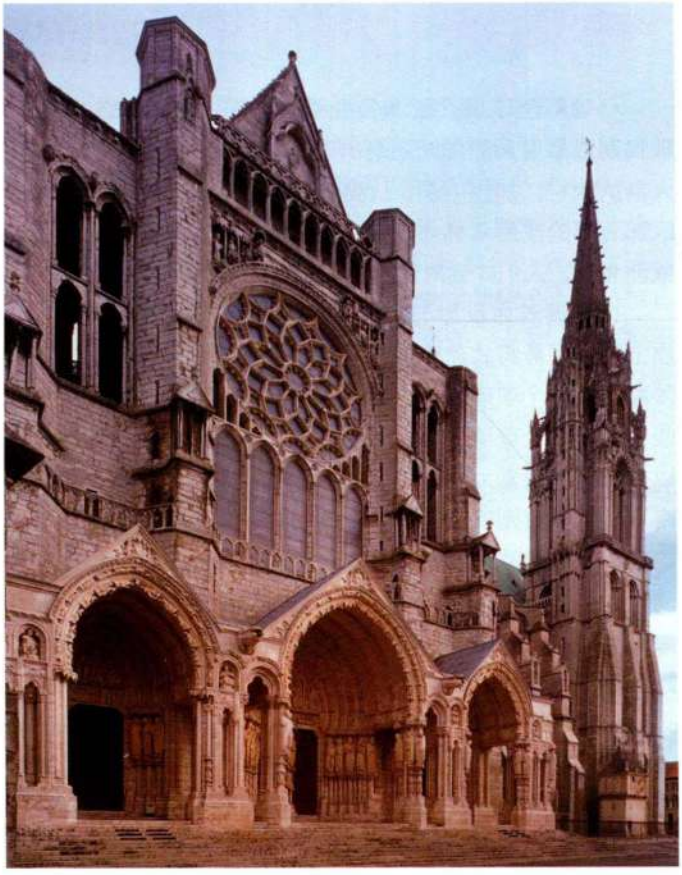


图 12.22　沙特尔大教堂北耳堂大门。约 1204—1230 年

之下，北耳堂的玫瑰窗玻璃则镶嵌于网状结构之中。艺术史学家用**板窗格**（plate tracery）和**棱窗格**（bar tracery）这样的术语来指代此处两种不同的构造方法。耳堂玫瑰窗的棱窗格创造出了复杂的装饰图案，并且扩大了玻璃相对于窗框和墙面的面积。

北耳堂（图 12.22）是为圣母玛利亚所建。她的形象已经出现在西立面右侧大门之上，表现为传统的圣母形象，端坐于象征神的智慧的宝座之上（见图 12.5）。新近出现的对圣母形象的强调反映出对圣母的崇拜日趋重要。而自罗马式时期以来，教会就一直在积极地推动这种崇拜。众所周知，**圣母学**（Mariology）的发展与对神性之爱的再次强调密切相关，作为哥特时期日渐普及的人性论的一部分，为信徒们欣然接受。约 1204 年，沙特尔大教堂得到了圣安娜的颅骨，由此圣母崇拜在沙特尔也具有了特别的意义。这件圣物与若干年前幸免于大火的圣母长袍一起，使沙特尔大教堂在所有献给圣母的教堂中具有了特殊的地位。

建造于 1210 年前后的北大门半月楣表现的主题与圣母升天节相关，描述的是圣母升入天堂的场景（图 12.23），包括“圣母安息”（Death［Dormition］）、“圣母升天”（Assumption）与“圣母加冕”（Coronation of the Virgin），与“圣母领报”（Annunciation）一



图 12.23　《圣母加冕》（半月楣）与**《圣母安息和圣母升天》**（门楣），沙特尔大教堂北大门。约 1210 年

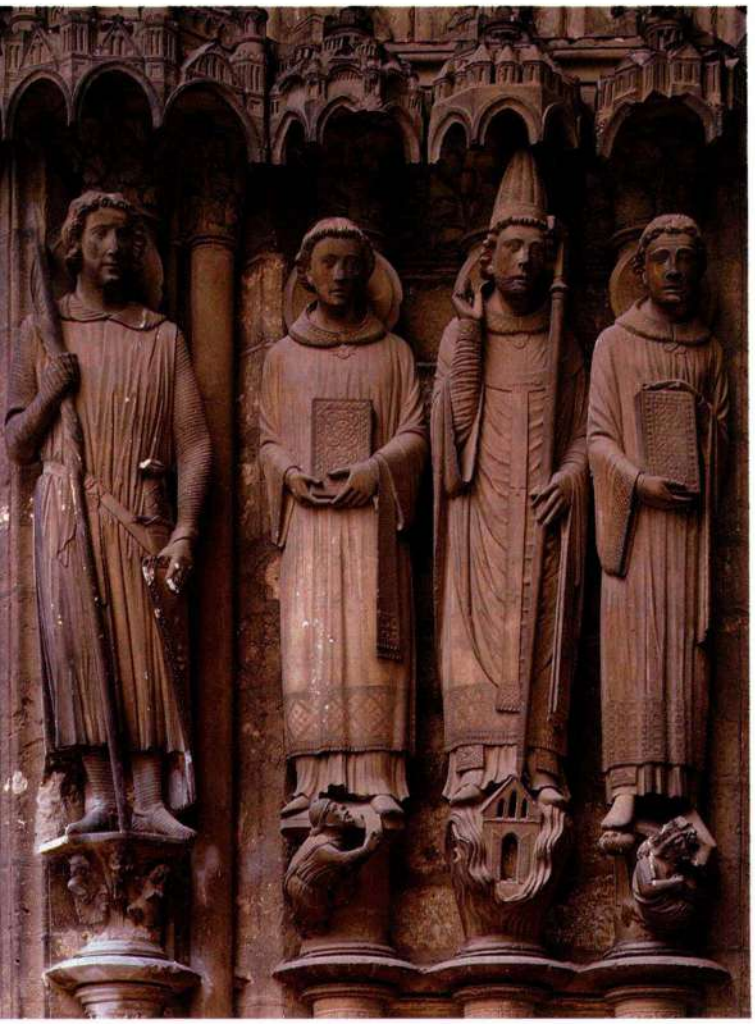


图 12.24　沙特尔大教堂南耳堂大门侧壁雕像。约 1215—1220 年，最左侧的雕像（圣西奥多）作于 1230 年

起，都是表现圣母生平最常见的题材。它们将圣母等同于被称为基督的新妇（Bride of Christ）和天堂的入口（Gateway to Heaven）的教会，此外圣母还担有其传统的神圣调解人的角色。她不仅是基督的伴侣，而且还成为基督的天后。与早期大多基于拜占庭教堂中范例的形象不同，处理手法是欧洲西部地区的创造。以前的中世纪雕刻之中从未出现类似于此处圣母所表现出的宏伟。再者，处理手法具有极其显著的绘画感，似乎图像超越了它所填充的建筑框架，获得了独立。

然而《圣母加冕》只是盛期哥特式雕塑早期阶段的作品，耳堂大门的侧壁雕像具有明显的演变轨迹，即使是这些雕像之间也是如此，因为它们雕刻于不同的年代。雕像与圆柱之间的联系开始淡化，华盖的明显突出、雕像宽度的加大及其底座的精雕细刻都使得圆柱实质上被遮蔽。

我们可以在南耳堂大门侧壁（图 12.24）中看到雕像与圆柱关系变化的实例。尽管右面三位圣徒的头部不再严格地符合身体的中轴线，它们整体仍然采用早期哥特式侧壁雕像的圆柱外形（见图 12.6）。相形之下，同样在左侧的骑士圣西奥多雕刻于 10 至 15 年之后，他的站姿则非常放松，有如古典时期的对立平衡。他的双脚站在水平平台上，而非像以前的雕像那样一样站在倾斜的搁板上；身体的中轴线也不再是直线，而是呈曲度虽小但仍可辨识出来的 S 形曲线。更为突出的是他武器上表现的细节的精致以及束腰外衣与锁子甲的质感。而最重要的是雕像身体表现出的栩栩如生的人体结构，自从罗马时期以来，从来没有哪座雕像如此地富有生命气息。然而圣西奥多雕像最令人印象至深的特点还不是它的自然主义特征，而是它所传达出的安详与和谐。这一理想化的基督教士兵形象以前所未有的形式表现了十字军的精神。

亚眠大教堂

几十年后，沙特尔大教堂所确立的盛期哥特式风格在亚眠大教堂（Amiens Cathedral，图 12.25、12.26）的内部构造中达到了极致。1218 年，一场大火将原有的大教堂烧毁，两年之后，亚眠大教堂在原址上开始重建，那时沙特尔大教堂尚未完工。亚眠大教堂中堂拱顶在 1236 年完工，而唱诗班区的修建又持续了 25 年。该教堂的建筑师是罗贝尔·德·吕扎尔谢（Robert de Luzarches）、托马斯·德·科尔蒙（Thomas de Cormont）以及他的儿子雷诺·德·科尔

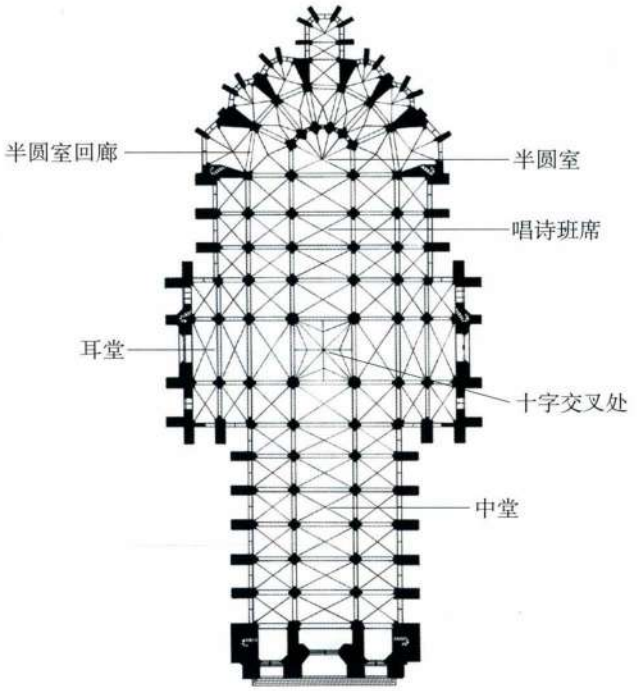


图 12.25　罗贝尔·德·吕扎尔谢、托马斯·德·科尔蒙与雷诺·德·科尔蒙：亚眠大教堂平面图。始建于 1220 年



图 12.26　亚眠大教堂中堂与侧堂

蒙（Renaud de Cormont），建筑师的姓名开始流传这一事实具有重大意义，因为它表明，在这一时期，建筑师的社会地位有所提高。

中堂　中堂（图 12.26）的惊人高度是亚眠大教堂在建筑技术与美学上所取得的最主要成就。通过对早期哥特式风格的巴黎圣母院、盛期哥特式风格的沙特尔大教堂与亚眠大教堂这三者的中堂立面加以比较（图 12.27），人们可以清晰地看到，法国哥特式大教堂建筑发展相对较快且其垂直性不断加强。亚眠大教堂中堂连拱廊十分高大，在周围墙面整体高度的比例下，产生出了一种高耸的效果。仅连拱廊的高度（21.34 米）就近乎拉昂大教堂四层高度（23.77 米）的总合。中堂整体的高度为 42.67 米，而沙特尔大教堂从地面到拱顶的高度仅为 35.97 米。此外，在宽度与高度比上，亚眠大教堂的宽度较窄，这一比例在巴黎圣母院为 1: 2.2，在沙特尔大教堂为 1: 2.4，而在此处则达到了 1: 3。因此，垂直高耸之感由于直接缩小中堂宽度比例而得以加强。在墩柱柱头上直接升起的立柱也增加了整体上的垂直感。再者，三联拱廊与高侧窗在视觉上因中间的小型附壁圆柱而连接在一起，由此中堂连拱廊之上的墙壁被垂直地合而为一。亚眠大教堂的拱顶如同薄膜一般紧绷而细薄，肋拱式结构被运用到了极限。

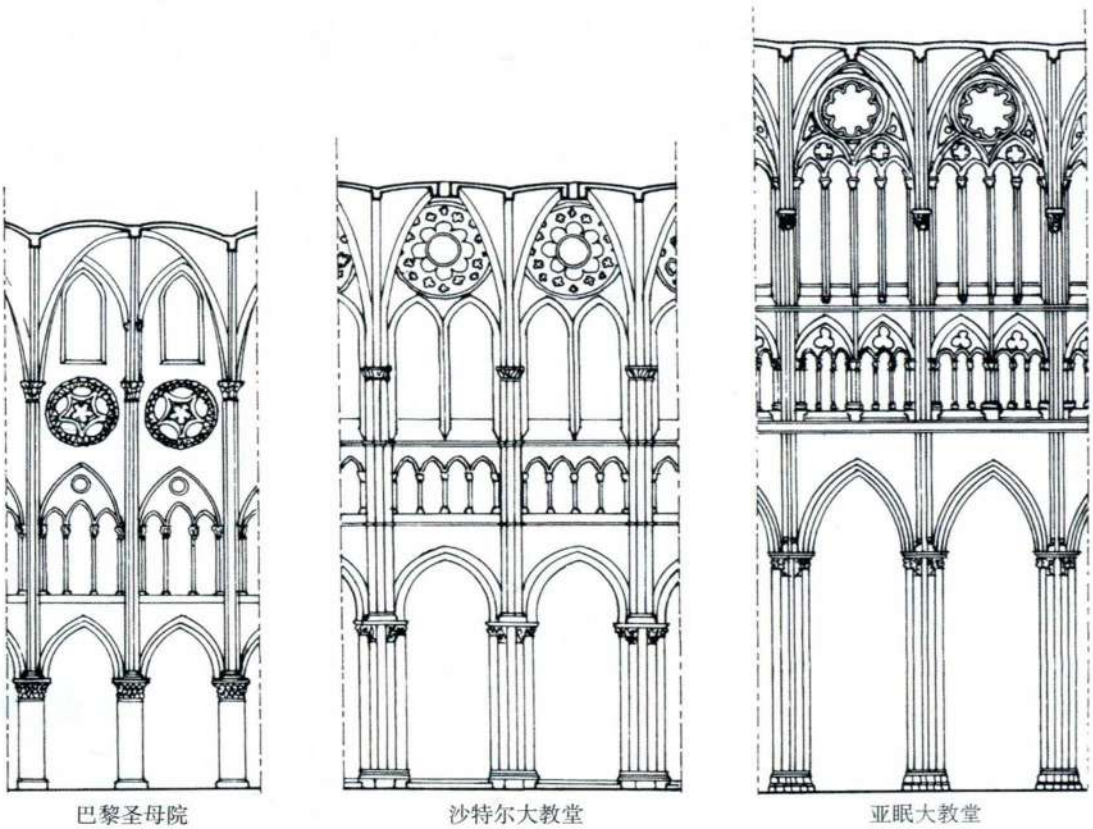


图 12.27　中堂立面同比例对比（根据 Grodecki 的图绘制）

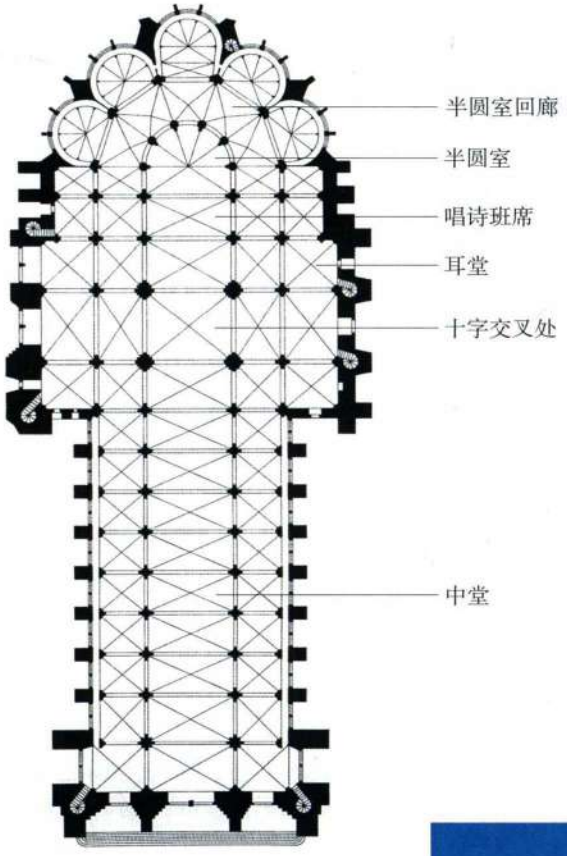


图 12.28　兰斯大教堂平面图。
约 1225—1290 年

兰斯大教堂

盛期哥特式建筑立面的发展中也可以追索到这种对垂直性与透明感的强调。虽然兰斯大教堂（Reims Cathedral）只比巴黎圣母院晚建不到 30 年，但对前者正立面与后者正立面的比较很有启发意义。兰斯大教堂是法国国王的加冕地，而巴黎是王宫所在地，它们之间关系紧密。两座教堂具有许多共同特征，例如宽阔的耳堂都只是略微突出于教堂主体，但它们的整体面貌建造得极其不同（图 12.28）。

西立面　兰斯大教堂西立面的大门（图 12.29）并非像巴黎圣母院那样凹入墙体（见图 12.10），而是突出于墙外，入口上方的半月楣也为窗户所取代。巴黎圣母院西立面的国王雕像群在其一层与二层之间呈水平带状分布，而在此处却被提升到第三层，乃至雕像与这一层的连拱融为一体。除玫瑰窗之外，每一细部较之以往都更高更瘦。为数众多的**小尖塔**



图 12.29　兰斯大教堂西面观

大事年表

1180—1223 年——法国国王菲利普·奥古斯都统治时期

1194 年——大火烧毁了法国沙特尔大教堂的大部分建筑

1252 年——意大利神学家托马斯·阿奎那开始在巴黎执教

（pinnacle，加在墩柱、扶壁及其他建筑部件顶端的尖头部分）加强了无穷尽的向上运动趋势。此处的雕刻装饰前所未有的奢华，它们不再仅仅设在确定区域之内，而是扩展到众多新位置，不仅包括建筑的西立面，而且还涵盖了它的两侧。教堂外部整体开始看起来俨然一座供雕像栖息的鸽舍。

西大门雕刻 兰斯大教堂的侧壁雕像现在所在的地方并非它们的原始位置，因为西立面与耳堂大门的某些雕像曾被互换过。因此，雕像风格与设计的连贯性不复可考。然而，我们仍可以在此处对某些风格不同而品质出众的单个雕像加以研究。兰斯大教堂的某些雕像是哥特式古典主义（见第 405 页）顶峰时期的作品。其中最为著名的一组雕刻是《圣母往见》（*Visitation*，图 12.30，右部的两座人像），它创作于 1230 至 1233 年之间，表现的是玛利亚前往其表姐以利沙伯处告知自己受孕的消息。

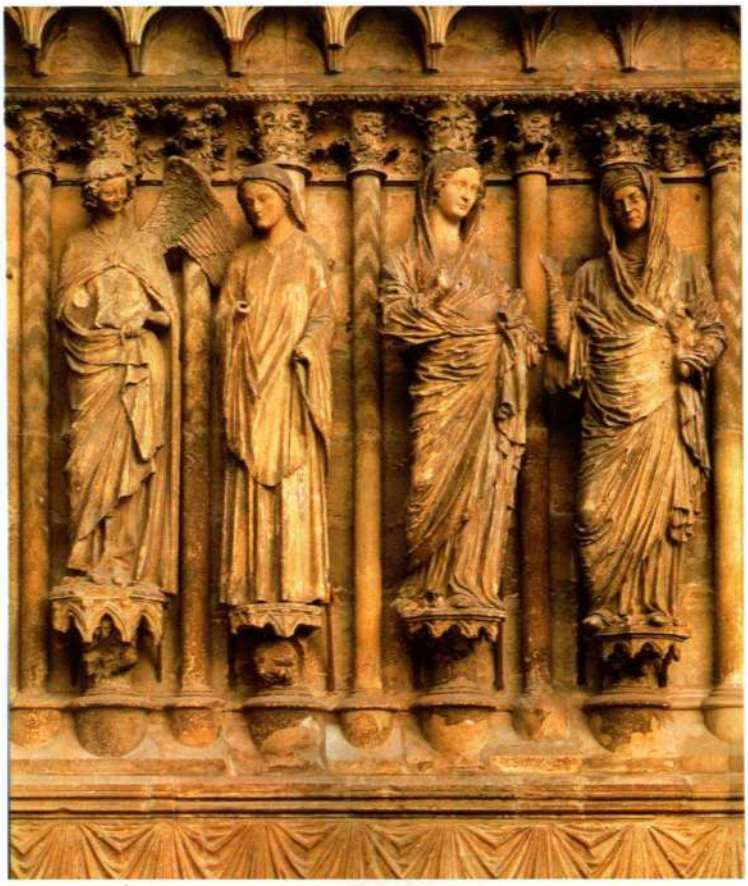


图 12.30 《圣母领报》与《圣母往见》，兰斯大教堂西大门。约 1230—1265 年

在早期哥特式雕刻中，像这样以描述性场景为主体的侧壁雕像本不大可能实现，因为即使是在统一的设计之中，单个人物也是孤立的。现在《圣母往见》组像人物之间表现出了明显的互动，这表明圆柱退入背景的程度到了何等地步。在这里，由特征突出的对立平衡所产生的 S 形曲线比沙特尔大教堂的圣西奥多（见图 12.24）明显得多，它不仅支配着雕像的正面，而且支配着它们的侧面。雕像之间互相做着手势，仿佛它们隔着区分他们的空间进行交流，这种运用开敞空间的方式令人联想到盛期哥特式建筑中空间所发挥的更为活跃的作用。

女体腹部的水平衣褶突出了她们身体的体量感。玛利亚与以利沙伯令人立即联想到古罗马时期的妇人雕像，甚至让人怀疑艺术家是否受到了大型罗马雕塑的启发（对比图 7.13）。一座留存至今的罗马大门表明罗马人曾到达过兰斯，而且上个世纪的考古发掘证实，这一基址上的首座大教堂就建于罗马浴场之上。因此负责兰斯工程的雕刻家很有可能见过罗马雕塑的原型。

由于兰斯大教堂的雕刻项目在规模与时间上跨度都很大（其他大教堂也是如此），主持者必然雇佣了多位风格不同的雕刻家。其中的两种风格同时出现在《圣母领报》（*Annunciation*）这组雕刻中，它们明显不同于《圣母往见》中的古典主义（图 12.30，左部的两座雕像）。这组雕像中的风格差别是由以下事实造成的：天使加百列与圣母原本并非设计为一对，但现在所见的却是被放置在一起。圣母雕刻于 1240 至 1245 年间，人像遵循严格的垂直轴线。她的外衣呈现出笔直的管状衣褶，相交处呈锐角。这一简朴的风格可能由巴黎圣母院西大门的雕刻家创造于 1220 年前后，并从那里传播到兰斯和亚眠。与之形成对照的天使则极其优雅，它比这组雕像中的圣母至少晚十年，雕刻于 1255 至 1265 年之间。他们的小圆脸为卷发所衬托、脸上具有明显的微笑表情、纤细的身形体现出了强烈的 S 形曲线，衣褶的变化也很丰富，一种所谓的“优雅风格（elegant style）”由此而生，并在之后的几十年间传播到了许多地区。事实上它很快就成了哥特式雕刻的标准样式。许多年后，其影响不仅见于法国境内，而且传播到其他地方。

浮雕 《旧约》组雕《麦基洗德与亚伯拉罕》（*Melchizedek and Abraham*，图 12.31）是上述优雅风格的成熟范例，它雕刻于 13 世纪中期之后不久，是



图 12.31 《麦基洗德与亚伯拉罕》，兰斯大教堂内部西墙。约 1260—1270 年

兰斯大教堂内部的西墙装饰。这些雕刻在题材的选择上可能与大教堂中举行的王家加冕典礼有关。选择麦基洗德与亚伯拉罕题材的原因在于，他们都是《旧约》中神圣不可侵犯的国王，这一场景强调了世俗权力得自教会所举行的宗教仪式。亚伯拉罕身着中世纪骑士的服装，雕刻家对衣饰的关注令人联想到沙特尔大教堂圣西奥多雕像所表现的强烈的写实主义特征（见图 12.24）。而麦基洗德则明显表现出与《圣母领报》（见图 12.30）中天使雕像的相似性，他的卷发与胡须更为精致，宽大的衣袍几乎将身体淹没于衣褶的变化之中。深入的凹进与明显突出的边缘展示出雕刻家新的对光影效果的关注，它们的雕刻美轮美奂，如同绘画



图 12.32 《十二宫》（狮子座，处女座和天秤座）与**《月时劳作》**（七月、八月和九月），亚眠大教堂西立面。约 1220—1230 年



图 12.33　巴黎圣礼拜堂（西南向观）。1241—1248 年（玫瑰窗开于 15 世纪晚期）

一般。这种绘画性在人物之间的相互关系上也表现的同样明显，尽管他们都被安置在深深的壁龛之中。这些人像的写实特征因填充其周围框架的枝蔓而进一步得到加强，枝蔓表现的是可辨识的确定植物，如橡树叶、无花果叶和橡树果。

哥特式雕刻日益增长的写实主义特色需要某种条件，因为这种风格的雕刻从来都缺乏系统性。更确切地说，它是一种精密现实（realism of particulars），关注具体细节甚于整体结构。其最典型的作品不仅包括 13 世纪早期与中期具有古典主义倾向的侧壁雕像和半月楣，也包括小型雕刻，例如亚眠大教堂西立面**四叶形饰**（quatrefoil）边框内的《月时劳作》和《十二宫》（*Labors of the Months* 和 *Signs of the Zodiac*，图 12.32）。相同的题材也曾运用于罗马式与早期哥特式大门，但是亚眠大教堂的作品则表现出一种对日常生活的讨人喜欢的观察力。雕刻家将独立场景安排在装饰性的四叶形饰之中，表现出了相当的才气，因为这种形状在构图上本就难以处理。

法国盛期哥特式大教堂体现出当时人们的努力几乎是空前绝后的。这些具有代表意义的国家性建筑所需的庞大资金由举国各个地区、各个阶层捐献而来。大教堂表现的是一种宗教狂热与爱国热忱的融合，而这正是修道院长絮热当初所追求的目标。然而，修建这些建筑的庞大费用和因此而强加的赋税还是激起了强烈的反抗。例如 1233 年，兰斯大教堂建造工程就因市民反对教堂权势的运动而搁置了三年。工程的中断也是造成风格多样的原因之一。到了 13 世纪中期，修建大型建筑的热潮开始衰退，大规模工程的施工速度从这时比先前缓慢。新工程的数目减少，而且规模也不再像先前那样庞大。由此，之前在大教堂工地上形成的组织严密的石工与雕刻工团队逐渐分散为合作小组。

辐射式风格或宫廷风格

法王路易九世是 13 世纪中期仍有意愿也有财力来修建大型建筑的人物之一。1297 年，即他去世近三十年之后，路易九世被追封为圣路易（St. Louis）。在他统治期间，英法之间签订了最终确认由法国统治诺曼底的条约，法国的领土范围开始呈现当今法国的面貌。这一时期，君主权力与巴黎（宫廷所在地）日益重要，这一点在路易九世对宫廷风格的影响程度上得到了反映。巴黎被认作艺术中心实际上就始于圣路易的治下。

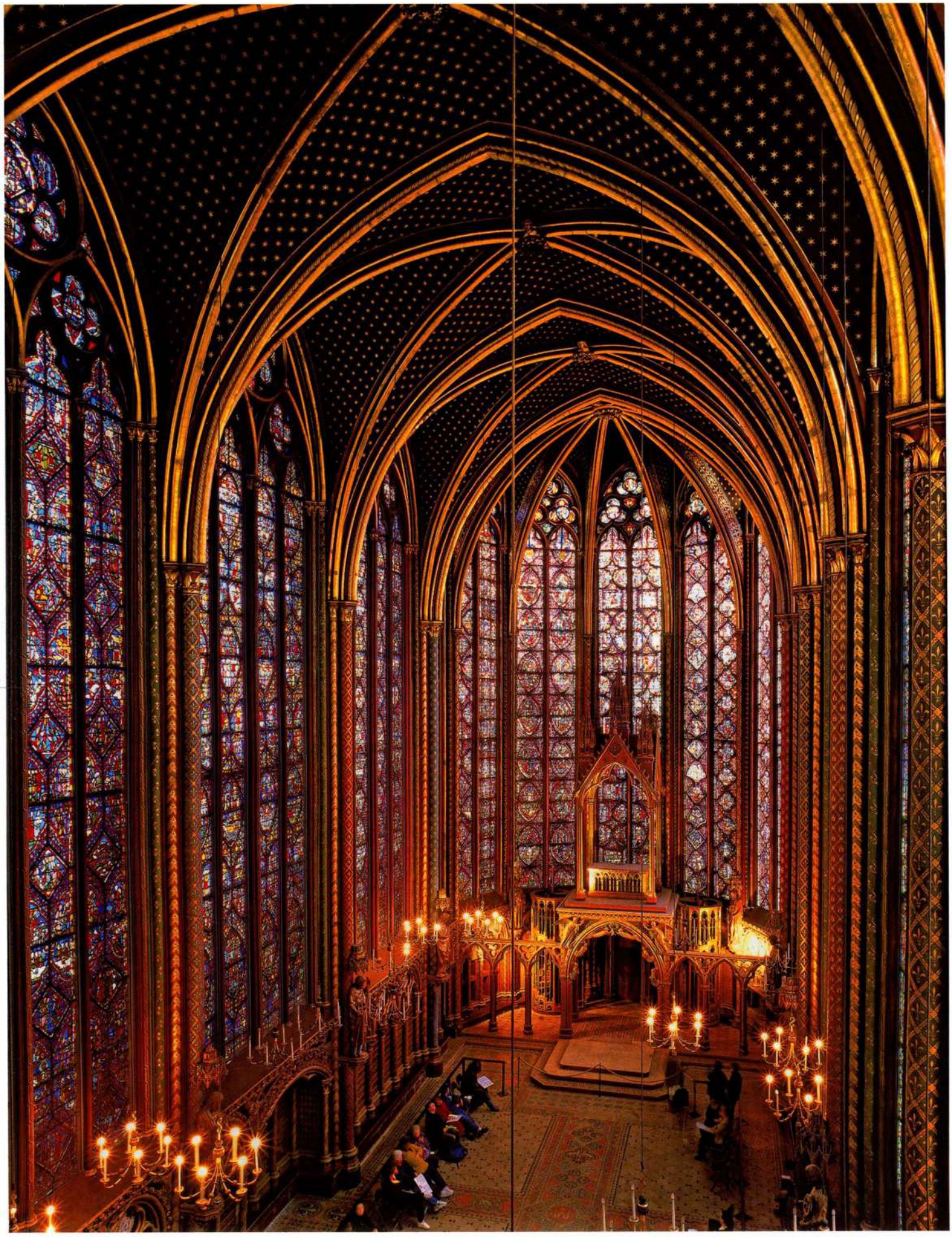


图 12.34　圣礼拜堂上层内部

圣礼拜堂

圣路易在哥特式风格演进中所留的印记最突出地表现在他的宫廷礼拜堂中。这座礼拜堂被称为圣礼拜堂（Sainte-Chapelle），1241年设计完毕，七年后完工（图12.33）。它分为两层，下层相对较低，是廷臣所在之处；上层礼拜堂专属王室，王室成员可以从宫中的寝殿直接进入。这座建筑在本质上是王家礼拜堂，查理曼大帝的亚琛宫殿礼拜堂（见图10.17）是其原型。

路易从他的表兄弟君士坦丁堡皇帝鲍德温二世（Baldwin II）手中买下了耶稣受难时所戴的荆冠以及其他圣物，包括真十字架残片、铁矛、海绵及一个钉子。这些都成为了他修建圣礼拜堂的动因，这些圣物需要在一个辉煌的所在予以展示。礼拜堂色彩极为丰富、图案非常精美，大量金色覆盖着圣礼拜堂的墙面、拱顶等部分（图12.34）。这些装饰与几乎覆盖圣礼拜堂大部分墙面的彩色玻璃相映生辉。祭坛之上建有一座高圣龛，用来放置和展示圣物。圣龛背后敞开，以使备受崇拜的圣物沐浴在透过彩色玻璃窗射入的绚丽光线之中。建筑精巧的玻璃框架，进入其中的珠宝般艳丽的光线，这些都使整座礼拜堂实际上产生出一件大型圣物的效果。尽管它实际上规模不及其他大教堂，但其瘦高的尖顶窗极大地加强了建筑的垂直感，从而表现出较之任何其他大教堂也毫不逊色的宏伟感。走进礼拜堂之时，参观者几乎浸没在它的光环之中，这种体验与任何来自现实世界的正常体验都不相同。因此，正如圣索菲亚教堂（见第256—259页）一样，宗教精神在这里再次通过建筑及其装饰传达了出来。

考虑到玻璃和窗户在墙面上所占的比例相当大，圣礼拜堂外部的扶壁就显得相对较小（见图12.33）。为了最大限度地减少了窗户处的阴影，建筑师尽量使扶壁靠近建筑主体。为了承受通常只能由更大的扶壁才能支撑的推力，建筑师将两道铁链水平穿过礼拜堂的窗户以加固建筑，从建筑结构与美学角度而言，这是一个极其有效的解决方案。

哥特式建筑的这个阶段通常被称为**辐射式**（rayonnant），该词汇出自法语“rayonner”，即放射光芒之意。它源自当时建筑中设计放射状棱窗格的流行做法，棱窗格的运用最初出现于玫瑰窗，后来开



图12.35　**法国特鲁瓦的圣乌尔班教堂**。始建于1262年

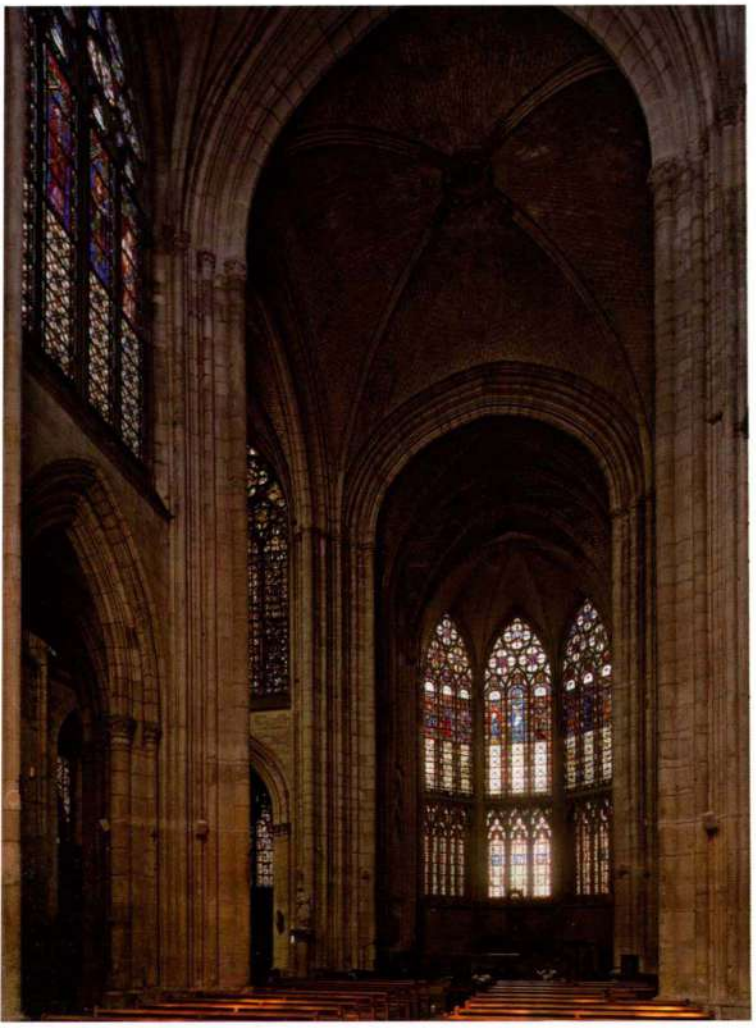


图 12.36　特鲁瓦的圣乌尔班教堂内部

始扩大到整座教堂。这一与宫廷有着密切关系的风格传遍王室领地之后，又流传到欧洲大部分地区。

特鲁瓦的圣乌尔班教堂

特鲁瓦的圣乌尔班教堂（Saint-Urbain in Troyes，图 12.35、12.36）建于 13 世纪晚期，由教皇乌尔班四世（Urban IV，1261—1264 年任教皇）委托建造，即为纪念他的出生地，也是一份给他的主保圣人的敬献。设计师未用三联拱廊，对平面布局加以简化，创造了一座仅两层、晶莹细致的玻璃结构建筑，略为宽大的上层实际上全部由玻璃构成，内部极其通透明亮。唱诗班区的窗户饰有精美窗格，就开在距离地面仅 3 米多高的墙面上，突出了光线所造成的梦幻般的屏风效果。支撑建筑的飞扶壁纤细到难以觉察的地步。建筑装饰也具有同样纤细优雅的特征：山墙上的装饰完全脱离了支撑它的窗面墙壁。乌尔班教堂的细致精美无疑说明哥特式艺术风格中追求宏伟壮丽的时代已经一去不返，细节的精致才是现在人们的主要关注。

手抄本彩饰

某些学者认为“辐射式”一词仅适用于建筑学。当时，路易九世的宫廷与上层社会阶层之中，绘画领域里也取得了重大的成就，于是，他们提出了**宫廷风格**（court style）这一术语，并将其作为“辐射式”的同义语来指称这一时期的艺术风格。事实上，建筑艺术与那些装饰有精美细密画的宗教性手抄本具有诸多联系，后者或者服务于王室的欣赏和教育，或者为那些富有而有教养的阶层而作。法国手抄本作坊的作品品位优雅，使得巴黎宫廷艺术成为全欧洲的标准。

《卡斯蒂尔的布朗什诗篇》　这部诗篇集（图 12.37）就表现了这两者之间的关联，它创作于 1230 年前后，主人是国王路易九世的母亲卡斯蒂尔的布朗什（Blanche of Castile）。这部作品可能作于布朗什

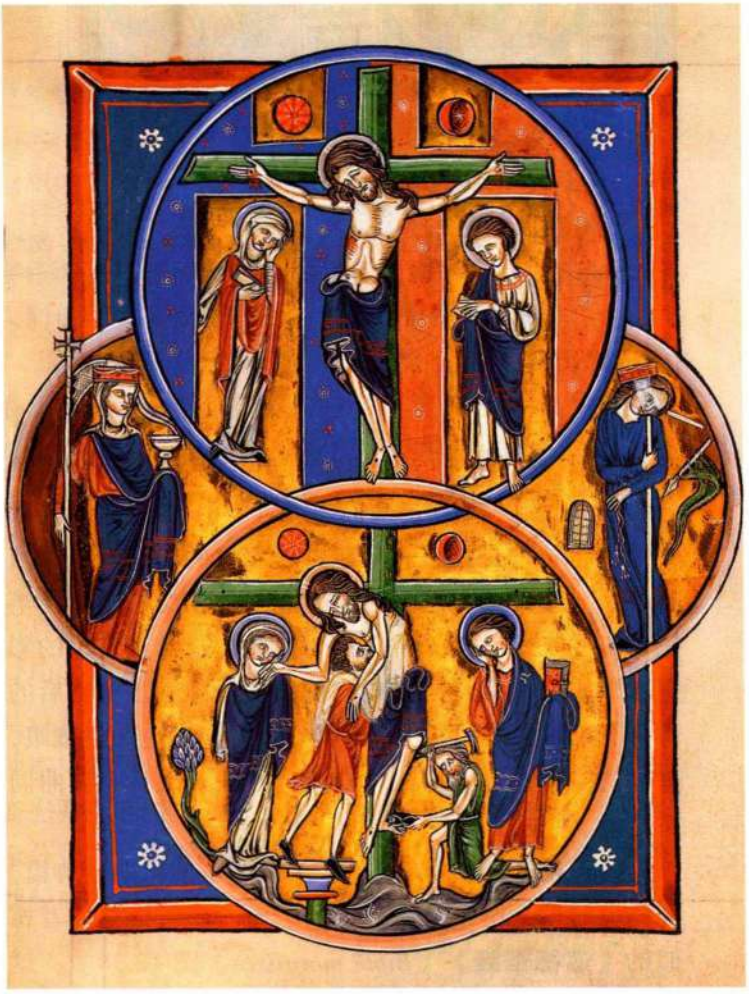


图 12.37　《耶稣受难与耶稣下葬》（*Crucifixion and Deposition*），出自《卡斯蒂尔的布朗什诗篇》（*Psalter of Blanche of Castile*）。约 1230 年。犊皮纸上墨水、蛋彩与金箔，19.9×15.4 厘米。巴黎国家图书馆军械库分馆（Bibliothèque de l' Arsenal），编号 Res ms 1186

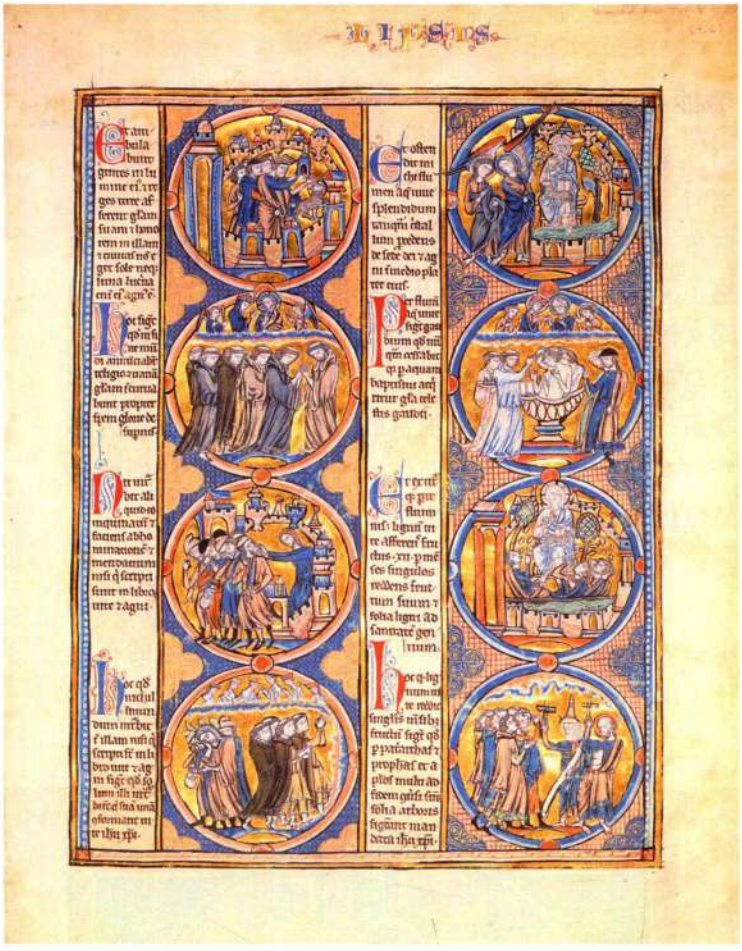


图 12.38 《**启示录场景**》(*Scenes from the Apocalypse*)，出自《道德圣经》。约 1225—1235 年。犊皮纸上墨水、蛋彩与金箔，38×26.6 厘米。纽约皮尔庞特图书馆

摄政期间（1226—1234 年），当时继承了王位的路易仅仅 12 岁，离他亲政尚有六年。作品色彩的范围与浓淡（特别是红色和蓝色）、粗重的轮廓线，以及将场景放置在几何图形之中（此处是相交的圆形与半圆形）的构图，这些特点都令人联想起曾经见过的彩色玻璃窗画的手法与布局，例如圣礼拜堂圣龛背后的部分（见图 12.34）。插图书页光亮的金底色灿烂耀眼，这与透过彩色玻璃射入教堂的光线的效果具有异曲同工之妙。

《道德圣经》 几乎在《卡斯蒂尔的布朗什诗篇》的同一时期，法国王后又定制了另一部风格与前者相似的**《道德圣经》**（*Bible moralisée*，图 12.38）。这部书中的图画只配有相对简短的圣经文字或道德教诲性质的注释，文字为拉丁语和法语。原书将近 3000 页，均配有插图，现在一分为二，分别收藏于西班牙托莱多大教堂（Cathedral of Toledo）和纽约皮尔蓬特·摩根图书馆（Pierpoint Morgan Library）。与此同类的《道德圣经》还有若干部，但最早一部可能也是在巴黎为布朗什而作，作于上述这部作品之前的几年。

这些圣经为法国国王和王后个人所使用，既被视为艺术珍品，也是良好操行的指导。在自己强势母亲的教导之下，路易日后的性格和成就与这些书中的指导密不可分。路易成为了狂热的基督教战士，虔诚且富于同情心，他组织并亲自参加了两次十字军东征，最终在东征途中于 1270 年死在突尼斯。

此处插图中，圣经书页上的场景被安排在垂直堆叠的圆盘之中，圣礼拜堂长狭的窗户（见图 12.34）再一次显著地提供了清晰的比照对象。手抄本里，圆盘之间的空间充满了花饰和菱形图案，与圣礼拜堂窗户上场景周围的装饰纹样类似。

《圣路易诗篇》 制作于 1260 年的《圣路易诗篇》（*Psalter of Saint Louis*，图 12.39）也许是最接近建筑形式的绘画。此处表现的是《撒母耳记》上篇 11:2



图 12.39 《**亚扪人拿辖在雅比威胁犹太人**》(*Nahash the Ammonite Threatening the Jews at Jabesh*)，出自《圣路易诗篇》。1253—1270 年。犊皮纸上墨水、蛋彩与金箔，13.6×8.9 厘米。巴黎法国国家图书馆



图 12.40 奥诺雷大师：**《大卫与歌利亚》**（*David and Goliath*），出自《美男子腓力四世的祈祷书》。1296 年。犊皮纸上墨水、蛋彩，20.2 × 12.5 厘米。巴黎法国国家图书馆

节的插图，亚扪人拿辖（Nahash the Ammonite）在雅比（Jabesh）威胁犹太人的场景。手抄本中所绘的建筑直接以圣礼拜堂（见图 12.33）为原型。这幅插图同时也令人联想起沙特尔大教堂侧壁雕像头顶的华盖（见图 12.24），以及兰斯大教堂浮雕装饰中围绕着《麦基洗德与亚伯拉罕》的双壁龛（见图 12.31）。在书页的平面背景之中，人物流畅娴熟的造型使其具有了突出画面的浮雕感。外轮廓则以粗重深暗的线条为主，与彩色玻璃窗上的铅条如此相似。这些人物将若干年前由雕刻家所创造的优雅风格的全部特征表现得一览无余：优美的手势、富有动感的姿态、微笑的面容，以及整齐卷曲的头发（对比图 12.30《圣母领报》中的天使与图 12.31《麦基洗德与亚伯拉罕》）。由此，这幅细密画成为了巴黎宫廷艺术雅致品位的典型代表。

大事年表

1241 年——设计法国国王路易九世的宫廷礼拜堂：圣礼拜堂
1265 年——意大利诗人、《神曲》的作者但丁出生
1273 年——哈布斯堡家族兴起，鲁道夫一世当选为国王

法国晚期哥特式艺术

尽管晚期哥特式艺术的发展以早期哥特式艺术的成就为基础，但是这一时期的艺术家们开始大胆背离既有的艺术样式。建筑师们虽然很关注布局的整体性，但他们也会运用对结构上的清晰性有一定影响的复杂的曲线装饰手法，而这一点正是早期哥特式建筑中极其强调的。相互重叠的镂空平面在布局上错综复杂，制造出繁复的视觉效果。晚期哥特式的手抄本与雕刻同样也装饰得极其奢华、表面处理极为丰富，强调着它们的珍贵品质。

手抄本彩饰

13 世纪以前，彩饰手抄本一直都在修道院缮抄室中制作。现在，和其他许多曾为神职人员所专门从事的活动一起，手抄本的制作也转移到由教会之外所组织的城市作坊之中，这正是今天出版社的前身。雕刻与彩色玻璃窗画作坊再次成为它们效仿的榜样。巴黎作为手抄本制作中心而闻名于世，即便是在今天，人们仍可明确指出当时各个作坊聚集的街区。

《美男子菲利普四世祈祷书》 有些新出现的世俗插图画家留下了他们的姓名。其中之一是巴黎的奥诺雷大师（Master Honoré），他在 1296 年绘制了由路易九世的孙子定制的《美男子菲利普四世祈祷书》（*Prayer Book of Philip IV the Fair*）中的细密画（图 12.40）。此处的插图表明艺术家的绘画风格源自《圣路易诗篇》（见图 12.39），然而画面的框架不再统领构图。人物形象更大，造型的浮雕感也更突出，这是色彩的柔和变换与白色高光调节的效果，与早期手抄本中典型的平涂色彩的手法截然不同。人物站立的姿态并不自如，因为他们外翻的双脚在画面上看起来十分平板。但是人物可以踩在框架之上，这有助于使他脱离背景中的平面性，因此在画面中引入细微然而写实的深度感。这种空间的暗示增强了图像的故事性。在下部的场景中，大卫和歌利亚（Goliath）各出现了两次。在一个富于表情的细节中，歌利亚将手放在自己的额头上，仿佛已经处于痛苦之中，而此时大卫手中的石块尚未投出。



图 12.41　让·皮塞尔：**《出卖耶稣》**与**《圣母领报》**，出自《让娜·德夫勒日课经》（*Hours of Jeanne d' Évreux*）。1325—1328 年。羊皮纸上蛋彩与金箔，每页 8.9×6.2 厘米，此处图片大于实际尺寸。纽约大都会艺术博物馆，修道院收藏（The Cloisters Collection），1954 年购入（编号 54.1.2）

《让娜·德夫勒日课经》　对表现具有立体雕塑般人像的兴趣在插图画家让·皮塞尔（Jean Pucelle）的一部袖珍私人祈祷书（称为**日课经**［book of hours］）中进一步加深。这部书于 1325 至 1328 年间在巴黎为法国王后让娜·德夫勒（Jeanne d' Évreux）所作（图 12.41）。本书右页插图是《圣母领报》，左页是《出卖耶稣》（*Betrayal of Jesus*）。人像的创作风格类似于奥诺雷大师（见图 12.40），但是精细的**单色画**（grisaille）增加了作品形式上的圆雕感。而这还不是皮塞尔唯一的贡献：建筑内景在空间感上显示出进深趋势，这是之前的北欧绘画所不具备的。在《圣母领报》中，加百列跪在前厅，天使们站在阁楼的窗户上，代表圣灵的鸽子正是从那里翩然落下。

在表现新型的绘画空间方面，皮塞尔不得不考虑手抄本书页的特殊要求。圣母的房间并没有充满整个画面，看起来它与其他装饰结构一样，好像是一座飘浮在空白背景上轻盈的笼子（请注意右侧支撑房间的天使），这样才能使整幅页面成为一个和谐的整体。其中的许多细节都与手抄本的宗教目的无关。花体首字母 D 中呈跪姿的王后当然是正在祈祷的让娜·德夫勒，仿佛她的高度虔诚营造了一个真实的圣母领报景象。她身旁的那位男子虽然看似一位侍从，正在聆听头顶枝蔓上鲁特琴演奏者的音乐，但他的身份却不明朗。场景的结合是对日常经验的注解，尽管它们缺乏实体感但仍有可能实实在在地发生：音乐既现实又昙花一现，正如让娜的宗教幻象。

其他一些迷人的小插图填充于页面之间。左侧的女孩脚下，一只兔子从地洞中探看，引向花体首字母的枝蔓中绘有一只猴子和一只松鼠。这些页边设计（称为**滑稽图饰**［drôlerie］）是北部哥特式手抄本的共同特征，它早在让·皮塞尔时代之前的一个世纪，就诞生于英吉利海峡两岸，并迅速传播到巴黎及其他哥特式艺术中心。此类页边装饰的设计题材相当广泛：幻想、寓言、荒诞幽默以及各种日常生活场景，都可以与宗教主题共存。滑稽图饰的本质是其幽默性，艺术家在这个特殊的领域之中，享受着几乎没有任何限制的自由，堪与弄臣相比。而小丑弄臣的存在正解释了中世纪晚期人们对滑稽图饰的普遍青睐。

尽管如此，皮塞尔看似单纯的滑稽图饰背后，还隐藏着严肃的意图，这种意图在右页底部的滑稽图饰中表现得尤为明显，这种插图被称为**页底饰**（法语：bas-de-page）。画中央四个人正在玩一种被称为“青蛙（Froggy）”的游戏，暗指对页上的《出卖耶稣》。《出卖耶稣》下方两位骑羊骑士在用长矛捅戳木桶。这幅图的用意并不仅仅为嘲笑宫廷骑士团，而且暗指耶稣是“替罪羊”，骑士手中的长矛就是耶稣受难时刺穿耶稣身体的长矛。

雕塑

哥特式晚期，早期与盛期哥特式最为关注的大门雕刻相对而言不再重要。独立圆雕人像大多为宗教仪礼对象，完全脱离建筑背景。由于社会中个人的重要



图 12.42 《让娜·德夫勒圣母像》。1339 年。镀金银像，珐琅镶嵌，高 68 厘米。巴黎卢浮宫（编号 MR342；MR419）



图 12.43 《巴黎圣母像》。14 世纪早期。石雕。巴黎圣母院

性有所增加，因此单人雕像成为主流。这时的雕塑行会组织完善，两位由国王指定的大师确保行规在雕刻作坊的贯彻。除石雕之外，雕刻家也用金属与象牙制作了一大批珍贵作品。

《让娜·德夫勒圣母像》 皮塞尔《圣母领报》中的圣母具有一种泰然自若的优雅，同一位赞助人于 1339 年送给圣德尼修道院的镀金银像（图 12.42）是它卓越的对应作品。《让娜·德夫勒圣母像》（*Virgin of Jeanne d'Évreux*）的优雅与精致使我们认识到，在中世纪早期如此重要的金属制品，此时仍旧价值昂贵。即使是在早期哥特式时期，修道院长絮热就曾清楚地开列出赞助人在制作圣物箱、圣龛、祭坛装饰和祭祀用器方面所愿意投资的数目清单。而且根据计算，荆冠圣物箱的制作费用是圣礼拜堂修建费用的两倍，礼拜堂是为陈放圣物箱而建造。

在《让娜·德夫勒圣母像》中，衣袍下垂褶皱及其相互映照的柔软曲线十分和谐，与圣母身体优雅倾斜的姿态十分协调。圣婴碰触她嘴唇的动作温柔而亲昵。雕像底座上的铭文表明，这座雕像是王室呈献的供奉，圣母手中象征法国王室的百合花（fleur-de-lis）预示着圣母具有王者至尊，与捐赠者身份相同。

《巴黎圣母像》 在另一座 14 世纪早期的圣母像上，古典主义遗风如何在哥特式雕塑中逐渐消失，而优雅则臻至极端。因此巴黎圣母院中《巴黎圣母像》（*Virgin of Paris*，图 12.43）这一人像表现出抽象倾向，出人意料。雕像表面多为凹陷，突起部分缩减到令人只见线条、不见体量的程度。从严格意义上说，它彻底脱离了物质实体，人物倾斜的姿态几乎与古典的对立平衡毫无关系，因为它不再是使雕像保持平衡所必需的方法。与这种绝世的优雅相比，兰斯大教堂《圣母领报》中的天使（见图 12.30）显得极具现实感，然而已经埋下了与这座雕像本质相同的种子，后来惊人地表现在《巴黎圣母像》之中。哥特式自然主义的早期实例（见第 410 页）关注细节，在此处表现为一

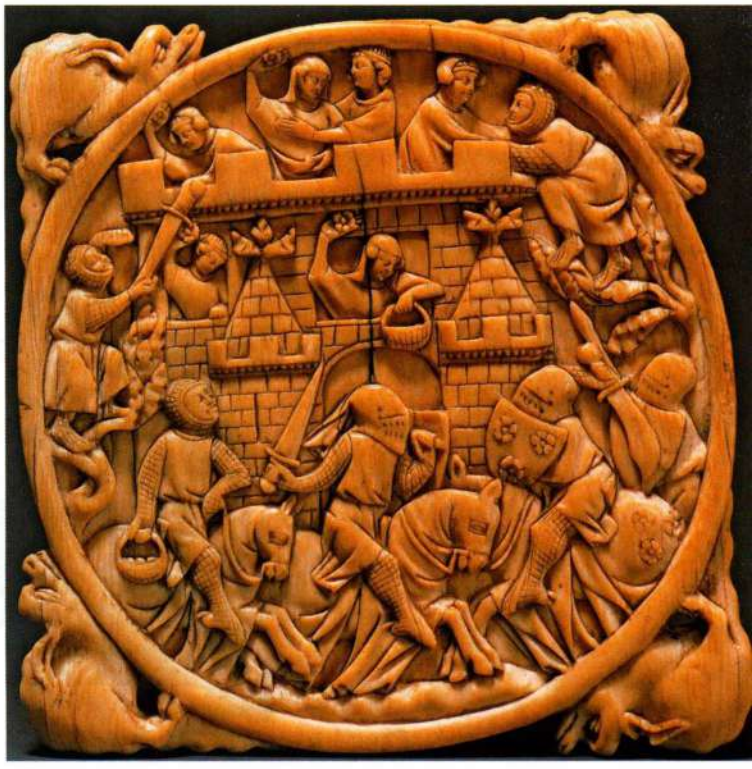


图 12.44 《围攻爱堡》，镜子背面装饰。约 1320—1350 年。象牙，11.5 × 10.9 × 1.27 厘米。西雅图艺术博物馆（Seattle Art Museum），Donald E. Frederick 纪念收藏（编号 49.37）

种秘而不宣的现实主义，在观者前，圣婴已不再是救世主的缩影，而是摆弄着母亲面纱的寻常儿童。

这种风格优雅的新样式受到了法国宫廷的鼓励，拥有了特殊的权威性。也正是这种优雅的表现特征，而不是现实主义或古典主义，才是哥特式艺术的精髓。哥特式艺术晚期雕塑或许缺少早期哥特式雕塑的宏伟面貌，但它们依然是令人印象至深的作品，并且与同时期其他材质的雕刻作品存在密切关系，例如牙雕。

《围攻爱堡》 《让娜·德夫勒圣母像》与《巴黎圣母像》均为推崇优雅奢华、品位精致的观众而作。这些赞助人也定制供自己使用的非宗教体裁作品，而受他们委托的也大多是制作宗教体裁作品的艺术家。此类器物使用的材料多为象牙等珍贵材料，装饰体裁也多是当时流行的浪漫宫廷文学中的场景。这些故事多由抒情诗人来讲述，爱情的甜蜜与苦涩是他们最青睐的主题。《围攻爱堡》（*Siege of the Castle of Love*，图 12.44）雕刻在一面 14 世纪象牙镜架上，起初装的是一块抛光了的金属圆盘制成的镜面。一群骑士正在攻打一座妇女居住的城堡，群骑争夺。然而，战斗场面被刻意设计得毫不激烈。因为左方的骑士更关注城堡中那些向进攻者投掷玫瑰的女子，而不是正在他面前发生的战斗。画面右侧上方，一位骑士在城堡中仕女的帮助下爬上墙头。另一侧，士兵爬到树上欲将手中的宝剑递给一位手持玫瑰的女子。

这里描绘的场景与 13 世纪的叙事长诗《玫瑰传奇》（*Roman de la Rose*）极其相近。这部长诗用俗体法语写成，作者是纪尧姆·德·洛里斯（Guillaume de Lorris）和让·德默（Jean de Meung），讲述的是一位骑士及其同伴围攻爱堡的故事。牙雕那梦幻般的效果折射出诗歌的意象，有如梦境。故事本身就是一个隐喻，城堡象征女性，攻打城堡则象征着求爱。因此，即使这里发生的不是真实的战斗，无论女子还是骑士也都不会空手而归。

这件女性题材的宫廷作品与器物本身非常相称，因为镜子本来就是女性妆奁。女性都会随身携带，悬于腰间。实际上，化妆品在 12 世纪时才再次进入西欧。虽然化妆品的使用在古代相当普遍，但罗马陷落之后就不再有人问津。十字军为重拾化妆习惯助了一臂之力，因为他们抵达地中海东部地区，那里的人们自古代以来就有化妆的习惯。

这件象牙雕刻制作于巴黎，当时那里的象牙梳子与镜子制作行会留有记录。14 世纪中期以后，由于百年战争导致了经济混乱，象牙奢侈品逐渐消失。



图 12.45 皮埃尔·罗宾与安布鲁瓦兹·哈勒尔：**法国鲁昂的圣马克卢教堂西立面。**1434—1490 年

大事年表

1325—1328 年——皮塞尔绘制法国王后让娜·德夫勒的日课经彩饰
1339—1453 年——英法百年战争
1347 年——黑死病开始流行，欧洲人口大量减少
1431 年——法国女英雄贞德被处以火刑

建筑：火焰哥特式

虽然晚期哥特式建筑或**火焰哥特式**（Flamboyant Gothic）阶段要追溯到 13 世纪末，但它的发展却因英法百年战争（1338—1453 年）而停滞。因此直到 15 世纪早期，才出现了成熟的建筑实例。正如其字面意义所言，“火焰”指的是波动回卷的曲线，它们是晚期哥特式棱窗格的主要特征。在建筑结构上，火焰哥特式几乎没有自身的创新。

鲁昂的圣马克卢教堂 鲁昂的圣马克卢教堂（Saint-Maclou at Rouen，图 12.45）丰富的装饰清晰地显示出火焰式风格，并使其有别于特鲁瓦的圣乌尔班教堂（见图 12.35）。1434 年，皮埃尔·罗宾（Pierre Robin）完成了教堂设计；1467 至 1480 年间，安布鲁瓦兹·哈勒尔（Ambroise Harel）指挥了施工过程。在此期间，西立面的主体已经建成，但直到 1490 年前后才得以竣工。西立面的两边向后翻卷到侧立面，从而突出了中央大门，形成具有层级划分的形式，大门的高度变化也强调了这一点。

哈勒尔在圣马克卢教堂的建筑构架上附着了密集奇特的装饰网，使得建筑本身几乎完全隐而不现。在线条的奇特纠结中寻找建筑结构如入迷阵。即便是对建筑外部的仔细考察，也无助于辨识教堂的内部布局。诸如尖顶山墙饰（pointed gable）等反复出现的样式既融合于建筑之中，也高耸于建筑之上。玫瑰窗位于中央山墙饰的背后而不是它的上部。之前作为围栏式元素的山墙饰（见图 12.22、12.29）如今被摇曳的窗花格侵占殆尽，而成为纯粹的装饰形式，塑造了轻快活泼的效果。建筑形式因运用了空间处理手法而被激活，这与晚期哥特式雕刻家与画家对体量感、深度感的关注如出一辙。

哥特式艺术的传播

巴黎周边地区的法国王室风格具有雅致的品位，受到各国的热烈欢迎，它们将其调和为适应本地环境的各种变体。事实上，19 世纪早期，英德两国的哥特式建筑甚至成为强烈民族自豪感的体现，他们甚至都宣称哥特式是一种本土风格。哥特式艺术迅速传播的因素不一而足，其中不可忽视法国建筑师与石工的熟练技巧与法国作为学术中心的显赫声望，例如沙特尔教堂学校与巴黎大学。不过人们还是质疑这些解释是否真正触及了问题的核心。哥特式艺术得以广泛传播的最基本原因，无疑还是这一风格本身所具有的魅力。即使远离法兰西岛文化氛围的地区，哥特式艺术也激起了人们的想象力，触动了他们的宗教情感。

英格兰

英格兰特别善于接受新的风格。法兰西岛的哥特式风格与盎格鲁—诺曼底地区的罗马式特色相融合，并在此得以进一步发展。1175 年，一位法国建筑师重建了坎特伯雷大教堂（Canterbury Cathedral）的祭坛，由此将法国哥特式引入英格兰。在不到五十年的时间里，英格兰哥特式拥有了自己的特色，被称为早期英格兰风格（Early English style），并于 1225 至 1250 年间占据主流地位。尽管在这些年间兴建了大批建筑，但它们主要是增建已有的盎格鲁—诺曼底地区建筑。始建于罗马式时期的许多英格兰大教堂尚未竣工，它们在此时得以竣工或扩建。因此，整体设计为早期英格兰风格的教堂极其少见。

索尔兹伯里大教堂 英格兰很多哥特式教堂的建设都跨越了不同时期，而且混杂了不同风格，不过索尔兹伯里大教堂（Salisbury Cathedral，图 12.46–12.48）是一个例外。它始建于 1220 年，亚眠大教堂也于同年开工。索尔兹伯里大教堂外观（见图 12.47）与法国哥特式教堂（见图 12.10、12.22、12.29）的区别显而易见，用同样的标准来评判它们显然徒劳。相比紧凑感与垂直感而言，纵深低矮的延伸之感表现得更为明显。（十字交叉处的钟楼虽然与总体建筑极其协调，但它比其他建筑晚一个世纪，高度也远远超过了最初的设想。）由于高度不是主要的目标，飞扶壁就只不过是事后的补充，而不是完整设计的一部分。西立面被设计为宽于教堂本身的屏幕式墙壁，它在水平方向上分为三条装饰与雕像带，两座塔楼缩短为**小角塔**。该教堂的平面布局（见图 12.46）具有双耳堂，并且仍保持了罗马式时期的空间分割特点，然而正方形的东端结构采用了西多会建筑的样式（见图 11.22）。

一旦踏入中堂（见图 12.48），许多在当时法国教堂内部常见的元素就映入眼帘（例如沙特尔大教堂，见图 12.12）。但是英格兰对它们的处理却呈现出迥

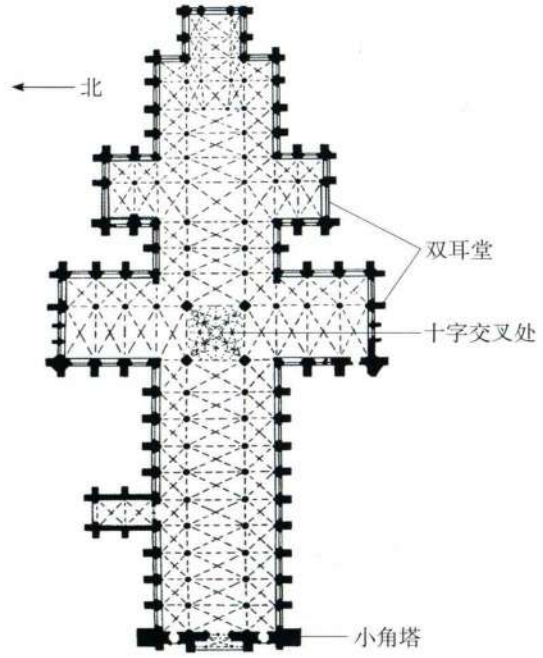


图 12.46　英格兰索尔兹伯里大教堂平面图。1220—1265 年

然不同的效果。与西立面一样，横向分割取代了纵向分割，因为中堂墙壁给人的感觉不再是纵向开间，而是一系列连拱与支柱。这些支柱由暗色石材雕刻而成，在其他部分的映衬下脱颖而出。对其独特功能的强调是早期英格兰风格的标志之一，色彩间隔条带的运用也强调了立面的水平性。

中堂拱顶的陡峭弧线是它的又一独特之处。拱肋全部自三联拱廊那一层向上升起，使得高侧窗看起来似乎隐藏在各个拱顶之间。早一个世纪建立的达勒姆大教堂，出于技术上的需要，采用了同样的做法（见图 11.43、11.44）。而此处则属于风格的范畴，它与英格兰的早期哥特式风格整体协调一致。或许可以被认为是保守特征的长处。它运用了法国的形式，但不尚创新，从而体现了盎格鲁—诺曼底地区艺术传统的连续性。其实，具有过道的厚重墙壁结构融合了法国风格的元素，这与达勒姆大教堂的情况非常相似。索尔兹伯里大教堂建于 14 世纪的十字交叉处的塔楼醒

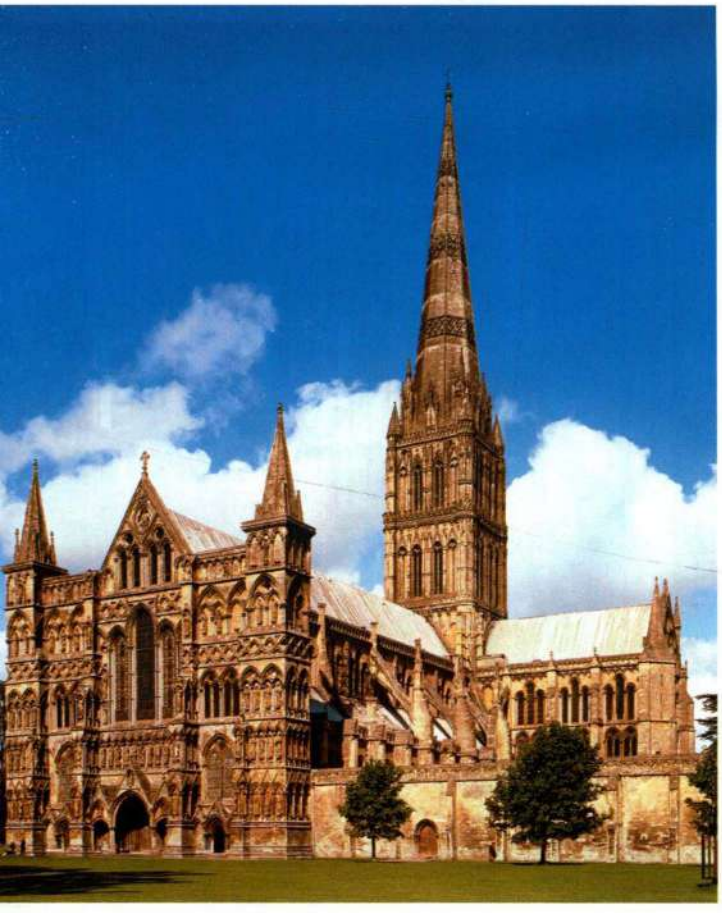


图 12.47　**索尔兹伯里大教堂**（西南面观，尖塔建于约 1320—1330 年）

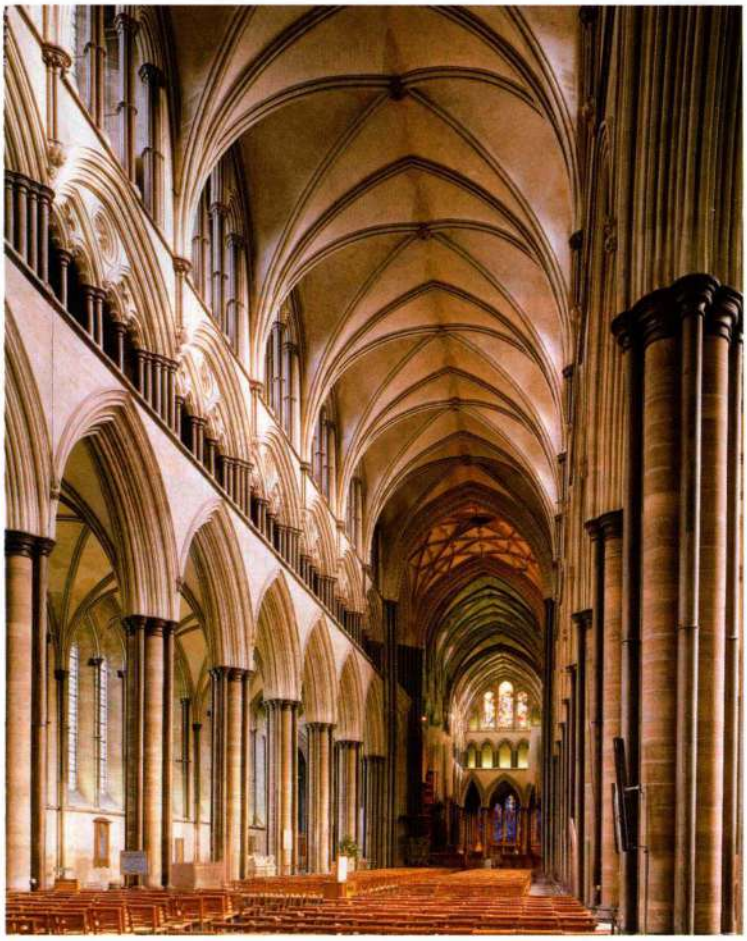


图 12.48　索尔兹伯里大教堂中堂

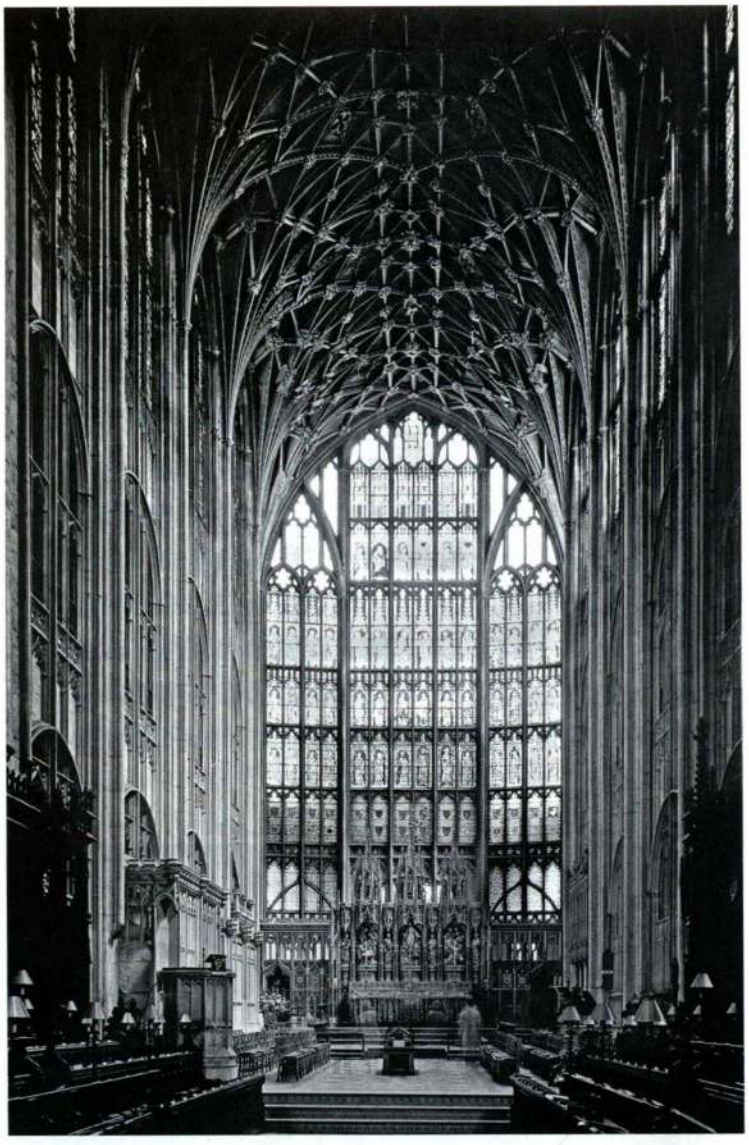


图 12.49　英格兰格洛斯特大教堂圣歌坛。1332—1357 年

目地伸向天空，而建于 13 世纪的其他部分则从容地水平展开，两者之间的对比说明英格兰哥特式在其间的一百年中开辟了新的方向。

格洛斯特大教堂　英格兰哥特式风格的变化在索尔兹伯里大教堂内部与格洛斯特大教堂（Gloucester Cathedral，图 12.49）祭坛的对比中清晰可见。格洛斯特大教堂建于 1332 至 1357 年间，是英格兰晚期哥特式风格的杰出代表，该风格也被称为**垂直哥特式风格**（Perpendicular Gothic style）。这一名称显然再合适不过，因为英格兰早期哥特式所缺的垂直感此时已占据了主导地位。垂直上升的效果在格洛斯特大教堂最为明显，壁联柱一直从地面延伸到拱顶。在这方面，垂直哥特式与法国的传统风格更为相似，但由于其具备了太多英格兰特色，将它纳入欧洲大陆的艺术体系会显得格格不入。样式一致的小型窗花格板反复出现，这令人联想到索尔兹伯里大教堂西立面的雕像带（见图 12.47）。它的正方形东端结构再现了英格兰早期教堂半圆室的样式，拱顶上升的弧线与索尔兹伯里大教堂中堂（见图 12.48）一样陡峭。

另一方面，拱肋具有了新的功能。拱肋的数目增加到足以形成装饰网的地步，它屏蔽了开间之间的边界，使整座拱顶构成一个连续的平面。天顶仿佛是飘浮在教堂内部上方的华盖。这一效果反过来又强调了内部空间的统一性。将经典的四分拱顶运用到极致也是欧洲大陆火焰哥特式的特征（见第 420 页），但英格兰在这方面起步更早，进展更大。

亨利七世礼拜堂　亨利七世礼拜堂（Chapel of Henry VII）惊人的悬吊拱顶将垂直哥特式推到了顶峰，它在 16 世纪之初建于威斯敏斯特修道院（Westminster Abbey，图 12.50）。在礼拜堂内部，灯笼般的突起挂在回卷成圆锥形的“扇面”上，拱肋与窗花格式构件混合成为令人眼花缭乱的建筑幕帐。如此复杂的拱顶设计与墙体或拱顶本身都毫无关联，正像鲁昂的圣马克卢教堂的装饰特点一样（见图 12.45），复杂精美的图案使建筑结构晦暗不明。



图 12.50　英格兰伦敦威斯敏斯特修道院亨利七世礼拜堂。1503—1519 年

《玛丽王后诗篇》 与哥特式建筑一样，英格兰的手抄本彩饰也显示出与法国样式的丝缕联系。它的某些特征与法国作品极其相似，而另外一些则更多地体现了英格兰传统中由来已久的形式与表现手法。《玛丽王后诗篇》（*Queen Mary Psalter*，图 12.51）大约有 1000 幅独立作品，其中包括《旧约》与《新约》场景，圣徒生平与狩猎场面。《耶稣在圣殿布道》（*Jesus Teaching in the Temple*）这一页上出现了两种不同类型的绘画，这两种类型的绘画也出现在整部手稿中。主要画面是具有装饰性的金色背景与建筑框架的彩色绘画作品，而页底饰则为淡彩画（tinted drawing）。尽管绘画技巧不同，但两幅作品都出自同一位艺术家之手，这部手稿中的全部画作都由他绘制。这是一项惊人的成就，因为该艺术家至少还创作了另外两部彩饰书籍。虽然有学者认为，这部作品的场景安排、温文尔雅的人体姿态以及对页底饰的运用都表现出对法国艺术手法的依赖，不过绘画风格却几乎都是线描，且少用阴影，这更接近以前的英格兰样式。



图 12.51 《耶稣在圣殿布道》（*Jesus Teaching in the Temple*）与**《狩猎》**（*Hunting Scene*），出自《玛丽王后诗篇》。约 1310—1320 年。犊皮纸上墨水、蛋彩与金箔，17.9×11.5 厘米。伦敦大英图书馆（编号 ROY.2.B.VIIf151）

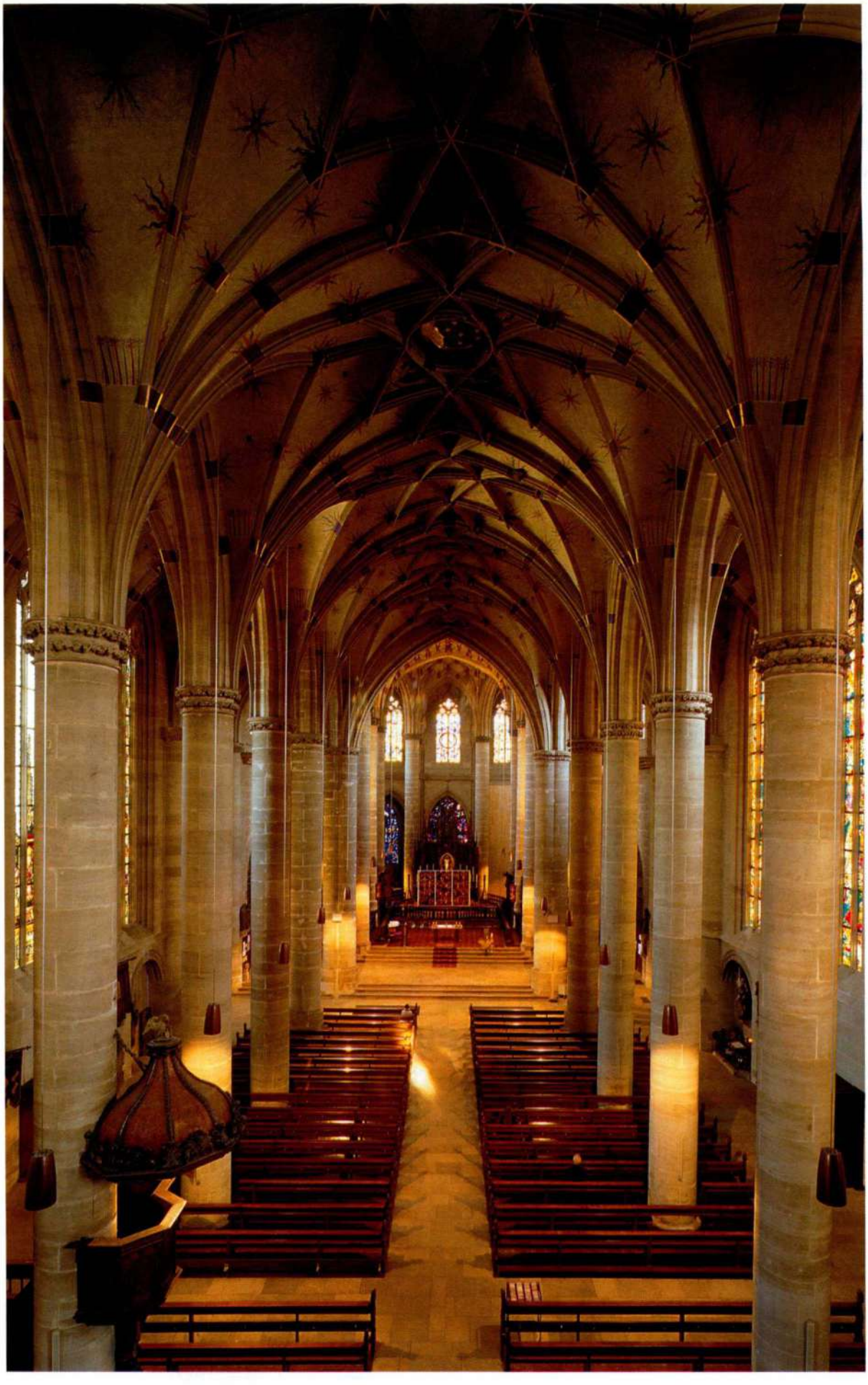


图 12.52 老海因里希·帕尔勒与彼得·帕尔勒（？）：**德国施瓦本格明德圣十字教堂中堂与唱诗班区**。始建于 1317 年

页底饰描绘着马背上一对带鹰行猎的优雅夫妇，一位骑马的女侍和一位步行的男仆陪伴着他们。这幅取自贵族日常生活的场景描绘得栩栩如生，无论是左下方的猎鹰捕捉野鸭，还是男骑者和伴侣的亲昵，途中两人的手指正指向面前的狩猎场面，所有细节都表现得自然得体。马鬃处活跃的波浪式线条与男仆的姿态描绘出他们的行进状态。在主要画面中，敏感而又精确的线条也传达着某种意义。描绘圣母玛利亚脸旁头发与衣服的线条柔软平滑，与犹太人发须处明显的曲线形成鲜明对比，后者正坐在神殿中听从圣子的教诲。

页底的小插图与圣经场景之间的圣像学关联尚不清楚。但显而易见的是，宫廷生活场景与圣经场景相互交织，或者至少并存在一起。同一时期的法国手抄本也是如此。然而在英格兰手抄本中，页边的插图具有连贯性，一页一页延续下去，正如圣经故事的循环。尽管普遍认为这部手稿手抄本作于1310至1320年之间，其华丽程度也说明这是王室定件，但并不知道它究竟是为何人而作。最肯定的观点认为这是国王爱德华二世（Edward II，1307—1327年在位）为他的王后法国的伊莎贝拉（Isabella of France）定做的。之所以今天称为《玛丽王后诗篇》，是因为这部书在16世纪时献于都铎王朝的玛丽王后（Queen Mary Tudor）。

德国

哥特式建筑在德国生根发芽的速度大大慢于英格兰。直到13世纪中期，尽管早期哥特式元素已渐趋流行，但罗马式传统与持久的奥托特色仍占据主导地位。大约从1250年开始，法兰西岛的盛期哥特式风格对莱茵兰地区产生了强烈的冲击。始建于1248年的科隆大教堂就是运用成熟的法国样式、超越亚眠大教堂的大胆尝试。直到近代它才得以完工，这是一座前所未有的教堂。与德国建筑师不同，虽然有些德国雕刻家对法国样式仰仗有加，其他人则追寻更为独立的方向。德国的哥特式雕刻或富于表现、或强烈感人、或栩栩如生，但它们都表达着深切而时有克制的情感。

施瓦本格明德的圣十字教堂　德国哥特式的典型建筑是**厅堂式教堂**（Hallenkirche）。这种类型出自罗马式建筑风格，侧堂与中堂等高（见图11.24）。虽然法国也有类似建筑，但它在德国得到了最充分的发展。德国中部有很多这样的教堂，施瓦本格明德的圣十字教堂（Heiligenkreuz in Schwäbish-Gmünd，图12.52）只是其中之一。老海因里希·帕尔勒（Heinrich Parler the Elder）于1317年开始建造圣十字教堂，但1351年唱诗班区扩建的工程很可能是他的儿子彼得监造。（老帕尔勒至少还有两个儿子、两个孙子与一个曾孙，也都是建筑师。）教堂内部空间具有流畅延展之感，仿佛在我们面前打开了一顶巨型华盖，令人回想起格洛斯特大教堂的空间效果（见图12.49）。此处没有引导我们的明确方向感。集柱（支柱簇）不间断的线脚分叉为花边般的拱肋，覆盖着拱顶，似乎回应着我们在空间中所体会到的持续动感。

瑙姆堡大教堂　德国哥特式雕刻的发展轨迹清晰可辨。13世纪20年代以来，在法国大教堂的雕刻作坊中受过训练的德国巧匠们将新风格带回了家乡。因为当时的德国建筑仍主要为罗马式风格，于是像沙特尔大教堂与兰斯大教堂那样的大型组雕在教堂立面上就没有了用武之地。因此，德国哥特式雕刻与建筑联系趋向松散。事实上，最为精美的作品通常都为教堂内部而作。

这种独立性使得德国雕刻比法国雕刻具有更大的表现自由，在瑙姆堡大师（Naumburg Master）的作品中表现得尤为清晰。这位艺术家最知名的作品是在1255年前后为瑙姆堡大教堂（Naumburg Cathedral）创作的雕像与浮雕系列。《耶稣受难》（*Crucifixion*，图12.53）是**唱诗班席隔屏**（choir screen）的中心题材，它的两侧分别是《圣母》与《福音约翰》（*John the Evangelist*）。围在具有山墙饰的深凹门廊之中，这三座雕像建构出中堂通向圣殿的围屏入口。通常人们会把组雕安置在围屏之上，雕刻家突破常规，把组雕安置在地上，从而无论从实际位置来看还是从情感上而言都把题材拉得离我们更近。通过强调耶稣身体的体量感，他的痛苦就成为一种活生生的现实。玛利亚与约翰恳切向人，生动感人地传达着他们的哀痛之情，前所未有。

与兰斯大教堂《圣母往见》（见图12.30）中的舒缓之情相比，这些雕像的哀痛怅惋显得豪迈感人。如果法国古典的盛期哥特式雕刻可被誉为菲迪亚斯式的“静穆的克制”，那么瑙姆堡大师的作品在气质上就是希腊化艺术激越感性的化身（见图5.72）。

同样的情感强度也弥漫在耶稣受难场景之中，例如《犹大之吻》（*The Kiss of Judas*，图12.54），犹大的顺服与圣彼得手挥宝剑的暴烈形成了鲜明对比。唱诗班席内的壁联柱上附有12座真人尺寸的贵族雕像，11世纪大教堂的修建与他们密切相关。瑙姆堡主教迪特里希二世（Dietrich II）为筹措资金兴建新



图 12.53 瑙姆堡大师：**唱诗班席隔屏雕刻《耶稣受难》，《圣母》和《福音约翰》**。约 1255 年。石雕。德国瑙姆堡大教堂

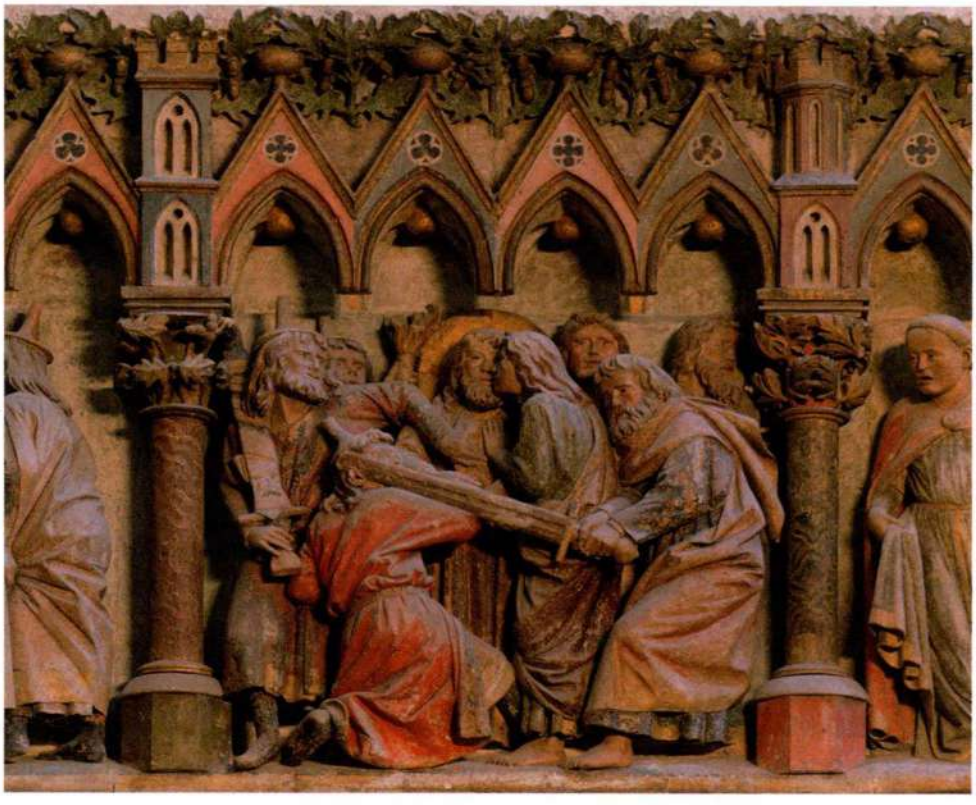


图 12.54 瑙姆堡大师：**唱诗班席隔屏雕刻《犹大之吻》**。约 1255 年。石雕。德国瑙姆堡大教堂



图 12.55 《埃克哈德与乌塔》。约 1249—1255 年。石雕。德国瑙姆堡大教堂

《勒特根圣母哀子像》 正如我们目前所知，哥特式雕刻反映出赋予传统基督教艺术题材以更大的情感诉求的愿望。13 世纪末，这一趋势造就了一种新的宗教图像（见第二部分末尾的*附加原始文献*）。它最初为个人祷告而设计，通常人们称之为**沉思像**（出自德语“Andachtsbild”），因为德国在这种艺术形式的发展中具有领先地位。最广为传播的形象是以圣母哀悼已死去的耶稣为题材的，称为**圣母哀子**（Pietà）。这个意大利词汇源自拉丁语“pietas”，“pity（怜悯）”与“piety（虔诚）”都以它为词根。这样的场景并没有出现在关于耶稣受难的文字描写当中，它形成的时间与地点都不得而知，但它是表现圣母七苦（Seven Sorrows of the Virgin）的图像之一，因此也与圣母七乐（Seven Joys of the Virgin）中的圣母子（Madonna and Child）题材相对应。

《勒特根圣母哀子像》（*Roettgen Pietà*，图 12.56）为色彩鲜艳的彩绘木雕。与大多数此类雕像相同，这



图 12.56 《勒特根圣母哀子像》。14 世纪早期。木质，高 87.5 厘米。波恩莱茵河地区国家博物馆（Rheinisches Landesmuseum）

的大教堂而制作了这些雕像。通过宣传原有建筑的慷慨捐赠者，主教鼓励教民支持新的建筑工程，加入到慷慨赞助大教堂的行列之中。雕像所表现的人物形象并非艺术家同时代的人物，对艺术家而言他们不过是编年史上的几个名字而已。然而《埃克哈德与乌塔》（*Ekkehard and Uta*，图 12.55）是如此独特和现实，好像真人肖像画一般。他们手臂的姿势、衣褶的处理，以及凝视的目光，极其微妙地传达出人性之感。雕像的个性与特征提醒我们，对个人身份与个体的关注标志着哥特时期的社会变化。现实主义趋势并非此处的特有现象，它令人回想起兰斯大教堂（见图 12.30、12.31）。将历史人物置于神圣之所这一举动非比寻常，不过可能是因为这些人去世已久，才可如此安置。

瑙姆堡大教堂内部雕刻上仍保留着彩绘的痕迹，这有助于我们领会哥特式雕刻的原始面貌。哥特式建筑的内部曾施有精美的彩绘，正如圣礼拜堂修复后的状况一样。置于建筑外部的雕刻也有彩绘，但很少留存至今。

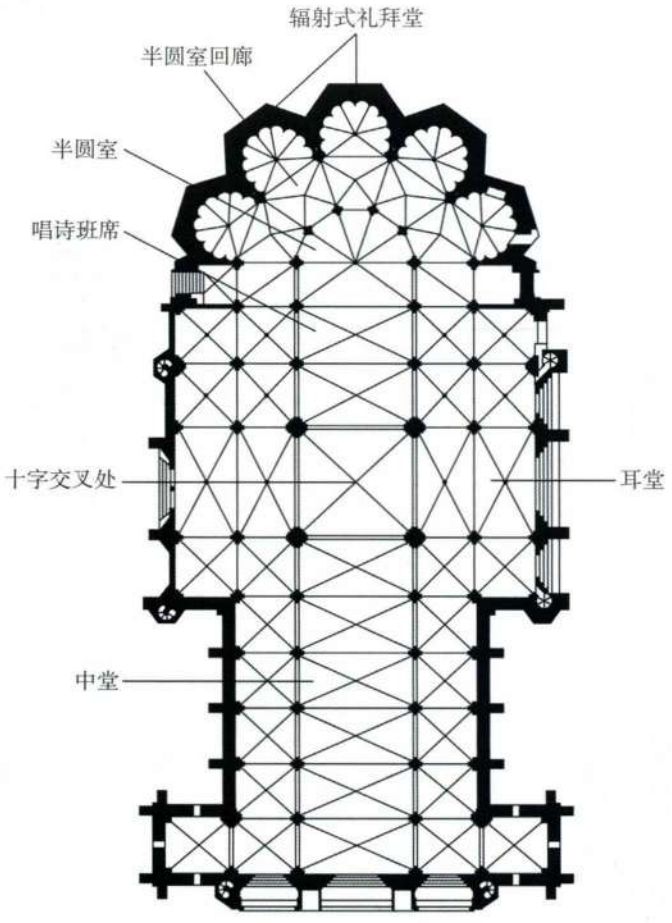


图 12.57　西班牙莱昂圣母大教堂平面图。始建于 13 世纪 40 年代（此图由 Giroux 根据 De los Rios 的图纸所画）

座大型圣像最初是为祭坛而作。它的主题与风格都表达着虔诚的俗士们所具有的炽烈情感。此类雕像强调个人与上帝的关系，这也是 14 世纪时席卷欧洲的神秘论潮流的一部分。此处的写实主义纯然是增强作品冲击力的手段。人物面孔中流露着难以承受的痛苦与悲伤；伤口处的夸张荒诞不经；身体与四肢细瘦僵硬得如同木偶。显而易见，这样的设计是要营造一种浓郁的恐怖气氛，并引起人们的同情，让虔诚的教徒体会耶稣所遭受的痛苦并分担伤心欲绝的圣母的悲伤。其实，建立这样一种情感联系的终极目的是实现灵性转变，通过“同情”（意为一同受苦）来领会上帝道成肉身的核心秘义。

乍看之下，《勒特根圣母哀子像》与同时期的《巴黎圣母像》（见图 12.43）并无相似之处。不过身体外形平瘦，“灰心丧气的”，因此都激起观者产生情感共鸣。这些都是 13 世纪晚期至 14 世纪中期北部欧洲艺术的典型特征。直到 14 世纪中期以后，人们才开始关注建筑物的重量和体积，并希望在教堂的外观中注入一些现实的元素。

西班牙

罗马式时期，西班牙艺术家们吸纳了法国人的建筑与装饰手法，部分原因是要脱离与其共处于伊比利亚半岛的穆斯林，实则为了显示他们相对于穆斯林的优越地位。法国风格被认定为基督教胜利的体现，从而推动了 13 世纪西班牙对哥特式风格的接受，当时基督教所取得的多次胜利（其中主要是 1212 年纳瓦斯 – 德托洛萨［Navas de Tolosa］战役的胜利）将穆斯林向南愈逐愈远。

莱昂　莱昂长期以来都是王国的首都。这里的圣母大教堂（Cathedral of Santa María in León，图 12.57、12.58）使人联想到与君主政体相关的法国盛期哥特式建筑，特别是作为法国国王加冕地的兰斯大教堂（见第 407—410 页）。莱昂圣母大教堂的东端建有回廊与五座辐射式礼拜堂，与兰斯大教堂的布局（见图 12.28）颇为相似。因此，尽管人们对莱昂圣母大教堂出自何人有所争议，但无不认为他是法国人，而且对兰斯大教堂了如指掌。对法式建筑风格的借鉴解释了建筑工期的滞后，因为莱昂圣母大教堂直到 13



图 12.58　莱昂圣母大教堂外部

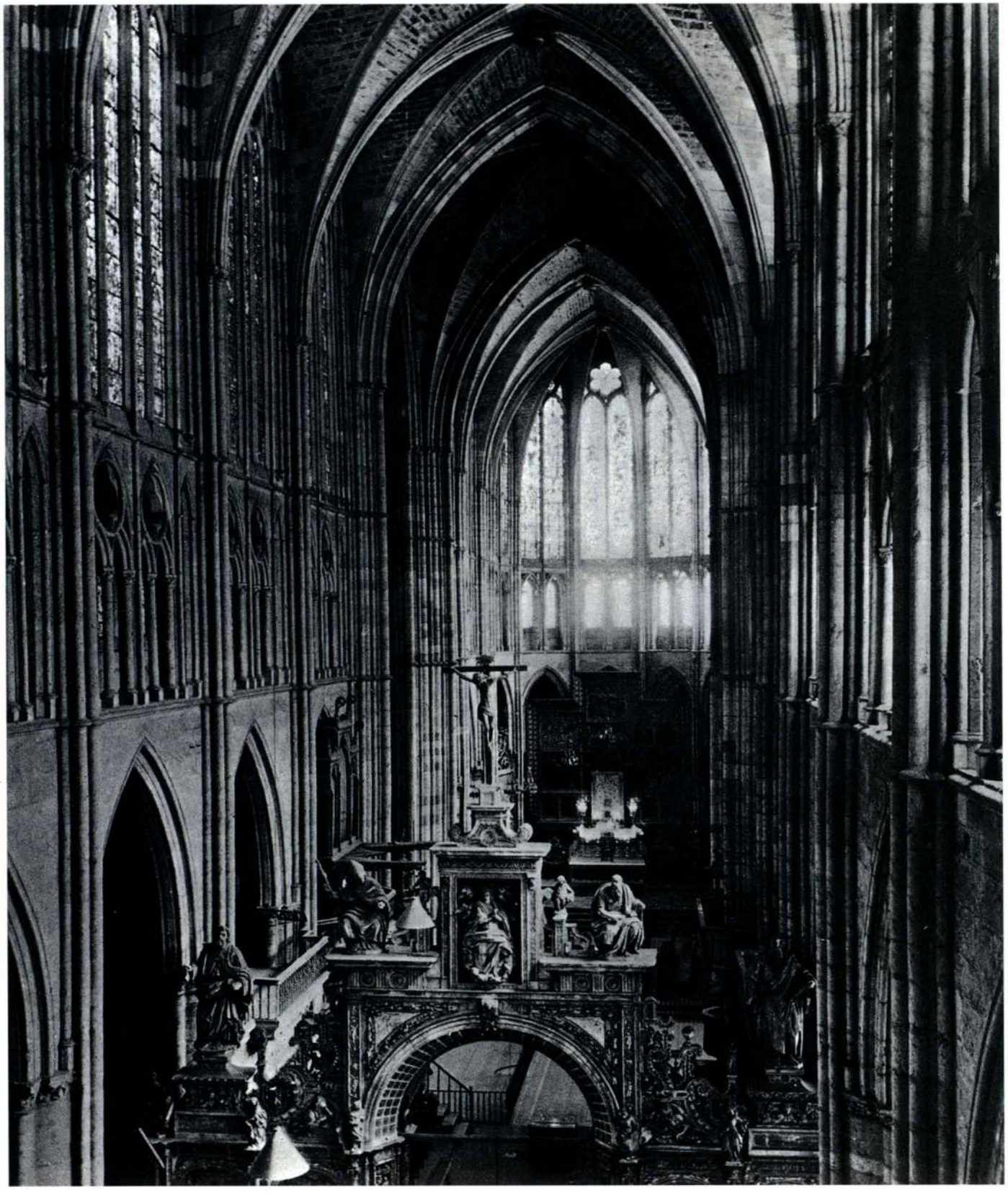


图 12.59　莱昂圣母大教堂内部

世纪 40 年代才开始施工，较兰斯大教堂晚将近 30 年。莱昂圣母大教堂内部立面（图 12.59）的样式更为新颖，高侧窗瘦长的尖顶类似于圣礼拜堂，后者完工于莱昂圣母大教堂始建的那十年间。

此时莱昂与法国王室建筑的关联意义重大。1230 年，费迪南德三世（Ferdinand III）统一了莱昂与卡斯蒂尔王国，但是王室仍继续关注着卡斯蒂尔的首都布尔戈斯（Burgos），这座城市早些年被称为王国所有教会的“母亲与头脑”。1221 年，一座法国风格的哥特式大教堂开始在此兴建。莱昂人以新建成的大教

大事年表

1220 年——英格兰的索尔兹伯里大教堂开始建造
1230 年——西班牙国王费迪南德三世统一莱昂与卡斯蒂尔王国
约 1254 年——威尼斯旅行家与冒险家马可·波罗出生
约 1255 年——为德国瑙姆堡大教堂制作雕像与浮雕



堂传扬着该市作为王国首都的历史地位，具有布尔戈斯市无法企及的庄严与崇高。

尽管莱昂圣母大教堂的许多侧壁雕刻都已搬离了它们的原始位置，但雕刻家对法国盛期哥特式雕刻手法的借鉴十分明显。《新约》中将幼年的耶稣认作救世主的预言家西缅的雕像（图 12.60），雕刻于 13 世纪末的几十年间，位于西立面右侧大门的门廊之中。这座雕像被拉长的优雅身体、衣袍复杂卷曲的褶皱以及波浪式的浓密胡须，都令人联想到兰斯大教堂的雕刻作品（见图 12.30、12.31）。

西班牙一些哥特式大教堂的设计灵感来源于法国艺术，莱昂圣母大教堂就是其中之一。托莱多和布尔戈斯都宣称自身具有君王气派，也依照法国样式设计建造了它们的建筑。毫无疑问，他们雇佣的是法国建筑师。因此哥特式风格的王室出身显然没有被遗忘，尽管此时这一自法国引进的风格已然诞生了一百余年。

意大利：哥特式艺术预览

意大利的哥特式艺术极其独特，不同于欧洲其他地区。文中已经讨论过哥特式艺术中日益显著的对个体的关注，这在意大利发展得最为充分，并成为此地哥特式艺术试验的焦点所在。意大利在哥特式艺术方面取得的成就如此重要，并对日后的西欧艺术影响深远，因此本书随后另立一章单独介绍。在某种程度上，对中世纪末期意大利艺术贡献的认识，形成了艺术史上某种引人注目的对称性。与古典时期不同，我们对中世纪的讨论的焦点是欧洲文明的重心迁移至阿尔卑斯山脉以北地区，这里曾是罗马帝国的北方边界。重心北移导致了中世纪早期以及罗马式时期、哥特时期艺术交流的活跃。然而，即使阿尔卑斯北部的欧洲艺术在接下来的几个世纪中繁荣依旧，但意大利艺术将再一次成为舞台上的主角。

图 12.60 《**西缅**》（*Simeon*），莱昂圣母大教堂西立面南大门侧壁雕像。约 1280—1300 年

小结

哥特式风格于12世纪中期兴起于巴黎周边地区。一百年间，欧洲大部分地区都采用这一风格。人口增长、城市扩张与大教堂日趋重要都是哥特时期的特点。此时欧洲的王公贵族征服的领土日益扩大，对王位的争夺引发了英法之间的一系列战争，即百年战争。在欧洲的某些地区，战争阻碍了艺术的发展。及至1400年，哥特式艺术开始衰退，1550年，哥特式艺术几乎绝迹于欧洲大陆，唯有英格兰照旧。

法国早期哥特式艺术

建筑在形成统一的哥特式风格中起到了主导作用，因此我们的研究始于对圣德尼皇家修道教堂的考察。该教堂于12世纪上半叶建在巴黎城外，它优雅的建筑形式和宽大的窗户与罗马式风格的厚重坚固形成对比。巴黎圣母院紧凑和谐的平面布局是早期哥特式风格的又一重要实例。

法国盛期哥特式艺术

13世纪，法国保持着稳定的政治与经济环境，为促生具有重要雕刻装饰的大型建筑提供了理想的温床。沙特尔大教堂的火灾后重建标志着哥特式建筑发展的又一个里程碑。法国的亚眠大教堂与兰斯大教堂强调垂直性和透明感，也是盛期哥特式艺术的杰出范例。

辐射式风格或宫廷风格

法国君主地位的日益显赫与巴黎的蒸蒸日上反映在国王路易九世的宫廷礼拜堂——圣礼拜堂之中。这一阶段的哥特式艺术也被称为辐射式风格，取法语“放射光芒”之意。因与法国王室联系密切，该风格传播到国王领地乃至欧洲的大部分地区。该时期建筑艺术与复杂精美的宗教作品之间同样具有明显的关联，例如《道德圣经》。

法国晚期哥特式艺术

晚期哥特式时期，艺术家摆脱原有的设计框架，自由发挥。建筑者运用精心的布局来制造复杂的视觉效果，火焰式风格中的起伏曲线就是如此。晚期哥特式绘画表现出对空间深度的兴趣，例如让·皮塞尔为让娜·德夫勒（法王查理四世的第三任妻子）所作的日课经。此期的雕刻塑以人像雕刻为主。

哥特式艺术的传播

巴黎地区的法国王室风格受到各国的热切欢迎，并被转变为适合本地环境的各种变体。它在英格兰的影响可见于索尔兹伯里等地的大教堂，以及《玛丽王后诗篇》。它在德国的影响可由瑙姆堡大教堂的雕刻与《勒特根圣母哀子像》来证明。莱昂圣母大教堂则是法国盛期哥特式艺术被引入西班牙的实例。

《圣经》

《出埃及记》20：1–5

《旧约·圣经》共有五部书（称摩西五经［Pentateuch］，是希伯来律法）《出埃及记》是其中的第二部，传为摩西所述作。《出埃及记》讲述了公元前十三世纪犹太人出离埃及的史实。在第20章，讲述西奈山上，上帝亲授摩西十诫（Ten Commandments）。其中第二诫有关图像。

神吩咐这一切的话说，

我是耶和华你的神，曾将你从埃及地为奴之家领出来。

除了我以外，你不可有别的神。

不可为自己雕刻偶像，也不可作什么形象仿佛上天，下地，和地底下，水中的百物。

不可跪拜那些像，也不可事奉它。

教皇格里高利一世（590—604年在位）

出自致马赛的色雷努斯（Serenus of Marseille）的一封信

显而易见，色雷努斯主教已经开始阻止教徒们过分地沉溺于绘画，为此他毁坏了一些图像。教皇大格里高利（Pope Gregory the Great）在这封写于公元600年的信中训斥了他，提醒他图像可以用来教化那些不识字的信徒。整个中世纪，这都是西方教会为人物绘画与雕刻进行的通常的辩护。

据说你破坏了表现圣徒们的图画，理由是它们不应该受到敬拜。事实上我们完全赞同你的理由，但你要为破坏它们而受到责备。敬拜图像是一回事，但用图像来教化教众什么应该受到敬拜是另一回事。因为文字写给识字的人，图像画给文盲。后一种人要通过图像来了解他们必须知道的东西，他们经由阅读图像中获得这些，因为他们不能从阅读书籍中获得。这对异教徒来说尤为如此。因此，生活在异教徒中的你不能因为热情而失去自制，从而招致野蛮人的流言蜚语。因此，你不应当破坏教堂中的图像，不是让图像们得到敬拜，而是要用它们来指导无知者。我们的传统允许将圣徒们的事迹画在神圣之处不是没有道理的。

SOURCE: CAECILIA DAVIS-WEYER, *EARLY MEDIEVAL ART 300–1150*. (ENGLEWOOD CLIFFS, NJ: PRENTICE HALL, 1ST ED., 1971)

尼古拉斯·梅萨里特（Nicholas Mesarites，约1163—1214年之后）

出自《圣徒教堂记》（*Description of the Church of the Holy Apostles*）

位于君士坦丁堡的圣徒教堂毁于15世纪，其中曾装饰着艺术家欧拉利奥斯（Eulalios）在12世纪时制作的镶嵌画。诗人康斯坦丁努斯·罗蒂乌斯（Constantinus Rhodius）晚年时写下了这段描述那些镶嵌画的文字，虽然不够完整（某些规定题材被略去），但却极其生动。它主要描述了拜占庭中后期的镶嵌画与壁画中出现的十二大瞻礼（Twelve Great Feasts）组画。

内部布满了镀金玻璃，上至穹顶与凹陷的拱门，下至多彩大理石（铺面）与第二层檐口无不如是。此处描绘的是圣子降临时的事迹与庄严举止，（圣言、上帝）与他在凡人中的显现。

第一个神迹是加百列带给童贞玛利亚道成肉身（的消息），并使她充满神的喜悦。

第二个神迹是圣母在伯利恒的山洞中无痛分娩，裹在襁褓之中的圣婴斜倚着破旧的马槽，哦！神迹！天使们唱响赞美诗，牧人粗陋的竖琴拨响耶稣诞生之歌。

第三个神迹是东方三王匆匆从波斯赶来，敬拜纯洁无瑕的圣子。

第四个神迹是老人西缅怀抱着年幼的基督。古怪年老的女先知安娜向所有前来倾听的人预言这个婴儿将来注定要完成的事功（神殿引见）。

第五个神迹是约翰以约旦河之水为耶稣施洗；圣父在天上认他为子，圣灵降临在他身上，形状仿佛鸽子。

第六个神迹是基督登上无比荣耀的塔博尔山（Tabor），带领着拣选出的门徒与友人，并在他们面前变了形象。脸面明亮如日头，衣裳洁白如光（基督变容）。

接下来是被抬在棺架上即将下葬的寡妇之子复活并欢喜返回家中（拿因城［Nain］寡妇之子复活）

之后，下葬四天已经腐臭的拉撒路像羚羊一样从坟墓中跃起，逃离腐烂的命运，重获生命。

之后，基督骑着驴驹，向那弑神之城进发。当他到达耶路撒冷城门之时，欢呼的人群挥舞着棕榈枝叶，认他为主。

除以上神迹之外，还有卑鄙的犹大，出卖了他的主与夫子，任魔鬼与邪恶之人将他杀害。

第七个（实际上是第十一个）神迹是耶稣受难（钉十字架）。紧绷在十字架上的赤裸耶稣，位于其他两个罪犯中间，他的手脚被钉子穿透，在十字架横木上悬挂至死。他面前是圣洁的圣母玛利亚以及在场的门徒（路加福音）。

SOURCE: CYRIL MANGO. *THE ART OF THE BYZANTINE EMPIRE, 312–1453: SOURCES AND DOCUMENTS*. (ENGLEWOOD CLIFFS. NJ: PRENTICE HALL, 1ST ED. 1972)

《古兰经》：真主给虔诚的穆斯林的天国许诺

第55章：《至仁主》（*The All-Merciful*）45–78

以下这段话来自《古兰经》，是这部圣典的著名节选，其中运用了重复的修辞法对那些怀疑真主恩典的人进行质让。文中将天国描述为一个极乐世界，虔诚的穆斯林抛弃了一切肉体欢愉。在天国的花园里，遵从真主戒律的信徒可以

在更高的精神层面上享受快乐。

你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
凡怕站在主的御前受审问者，都得享受两座乐园。
你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
那两座乐园，是有各种果树的。
你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
在那两座乐园里，有两洞流行的泉源。
你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
在那两座乐园里，每种水果，都有两样。
你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
他们靠在用锦缎做里子的坐褥上，那两座乐园的水果，都是手所能及的。
你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
在那些乐园中，有不视非礼的妻子；在他们的妻子之前，任何人和任何精灵都未与她们交接过。
你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
她们好像红宝石和小珍珠一样。
你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
行善者，只受善报。
你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
次于那两座乐园的，还有两座乐园。
你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
那两座乐园都是苍翠的。
你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
在那两座乐园里，有两洞涌出的泉源。
你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
在那两座乐园里，有水果，有海枣，有石榴。
你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
在那些乐园里，有许多贤淑佳丽的女子。
你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
她们是白皙的，是蛰居于帐幕中的。
你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
在他们的妻子之前，任何人或精灵，都未曾与她们交接过。
你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
他们靠在翠绿的坐褥和美丽的花毯上。
你们究竟否认你们的主的哪一件恩典呢?
多福哉，你具尊严和大德的主的名号!

SOURCE: QUR' AN, SURA 55, TR. A. J. ARBERRY (NY: SIMON AND SCHUSTER, 1955)

努尔西亚的圣本笃（约480—约553年）

出自《本笃会会规》（*The Rule*）

修道院团体通常都有自己的会规，或者说是一系列规定其成员日常生活戒律的规章制度。圣本笃为意大利南部他所在的蒙特卡西诺修道院（Monte Cassino Abbey）所写的会规得到教皇大格里高利与查理曼大帝的赞扬。查理曼大帝于787年参观蒙特卡西诺修道院时，索取了这份会规的完整抄本。《本笃会会规》要求修士们弃绝尘世，以确保日常的集体祷告与每天吟唱七次赞美诗。此外，修士们每天还要用四个小时阅读《圣经》与冥想，也要从事一定的体力劳动。

第16章：日课

先知说："我因你公义的典章，一天七次赞美你。"(《诗篇》119:164)。我们要忠于这个神圣的数字，每天在拂晓、第一个时辰（约6点）、第三个时辰（约9点）、第六个时辰（约12点）、第九个时辰（约15点）、黄昏、夜里进行祷告。如同先知说的："我一日七次赞美你。"若是我们在念赞美经，一时经，三时经，六时经，九时经，晚经及补充经时，尽了我们服役的本分，我们就可满全这"七"的神圣数目。

第17章：日课赞美诗数目

黎明时，要按照《荣耀颂》的曲调分别唱三篇赞美诗。唱赞美诗前要先咏唱诗篇……唱完赞美诗之后，会诵读早期教父的著作。最后，这次祷告在启应祷文之后结束。早晨、正午和下午的祷告也按同样的顺序进行。一时经：念圣咏三篇，要分开念而不隶同一"光荣颂"之下。念启应经："主，求你速来救我"以后，在开始念圣咏以前，则念本时的圣诗。念完三首圣咏，随后念一段诵读，启应经及"上主求你垂怜"礼毕。三时经，六时经，九时经也照同样施行，就是启应经，各该时的圣诗，三首圣咏，诵读，启应经，"上主求你垂怜"及结束经文。如果团体人数众多，应歌唱圣咏与对经；人数若少，可单唱圣咏。

第22章：修士如何睡眠

每个修士都有自己的床位……睡觉时，会尽量把他们安排在同一间屋子里。但人太多的话，就会把他们分为十人一组或二十人一组，每组由一位资深兄弟负责。蜡烛整夜不熄。他们和衣而卧，束上腰带，不许带刀，以免在睡眠中扎伤自己。修士要随时准备听到信号起床，并快速前往参加日课。但在行动迅速的同时，他们也要稳重谦恭。

年轻兄弟们的床位不会彼此挨着，会由年长兄弟的床位隔开。兄弟们起身进行日课时，应该互相鼓励，因为困乏者总是会找很多借口。

第48章：日间劳作

游手好闲是灵魂之敌。因此，兄弟们应该按照计划，或忙于劳作，或忙于阅读圣经……从复活节到10月，兄弟们应该从第一个时辰劳作到第四个时辰。第四个时辰到第六个时辰应该阅读。晚饭后他们应该安静地（在床上）休息。如果有人想读书也可以，不过不能打扰其他兄弟。

第八个半时辰时，所有人都应该已经祷告完毕。第九个时辰的祷告应该在第八个时辰的中间完成。之后，每个人要一直劳作到晚祷时。如果要求他们到田间劳作（收割），他们不应该感到悲伤，因为他们是真正的修士，必须依靠劳作来养活自己，正如我们的父辈与使徒一样。为避免大家心存畏惧，任何事情都应适度而行……

所有人在礼拜六都要阅读，除非有任务。如果有人懒到不愿或不能阅读学习的地步，他将被指派劳作任务，以免无所事事。

第 53 章：接待客人

修道院长和客人的厨房应该与团体的厨房分开，以免打扰各位修士，因为来访者总是为数众多，而且来去时间不定……

任何人不得擅自与客人交往或谈话。如果碰到客人，他应该谦卑地致意……并要求祝福。如果客人开口说话，修士应该告知客人他们不能与客人讲话，然后继续自己的事情。

第 55 章：衣服与鞋

每个修士只需两件带风帽的长袍，这样他就有了夜间所穿和用来换洗的衣服。其他任何东西都是多余，应该被禁止……

床铺应该有床垫、床单、毯子和枕头。修道院长会经常检查床铺，以免有人私藏东西。任何违规行为都会受到最严厉的处罚，这样才能彻底消除私藏东西的行为。所有必需品由修道院长提供，包括风帽、长袍、鞋、长袜、腰带、刀、笔、针、毛巾和写字板。

第 57 章：工匠和手艺人

获得修道院长的允许后，修道院里的工匠应该以谦卑之心锻炼自己的工艺。倘若有人为自己的技巧以及带给修道院的好处而骄傲自满，他应该停止工匠的工作而进行日常劳作，直到他自感谦卑，且修道院长满意的时候。出售自己的作品时，工匠不应该有任何欺诈行为……

在价格上，他们绝不应该贪婪，出售价格应低于市价。

第 66 章：修道院守门人

若有可能，修道院的规划应该将水源、磨坊、花园和作坊等所有必需设施规划在围墙之内。这样修士们就不需要在外面徘徊，这对他们的灵魂也有好处。

SOURCE: ANTHONY C. MEISEL, *THE RULE OF ST. BENEDICT*. TR. M. L. DEL MASTRO. (DOUBLEDAY, A DIVISION OF RANDOM HOUSE, INC., 1975)

出自《圣地亚哥－德孔波斯特拉朝圣指南》

这本成书于 12 世纪中期的朝圣指南，记述着通向圣地亚哥－德孔波斯特拉使徒雅各坟墓沿途所遇的重要场所（见地图 11.2）。以下这段描写维兹雷抹大拉的玛利亚教堂（Sainte-Madeleine）的文字记述了这样一个中世纪传奇：抹大拉的玛利亚在基督死后前往法国，并死于普罗旺斯地区艾克斯（Aix-en-Provence）。

从圣莱奥纳尔通向圣地亚哥途中，朝圣者首先一定要敬拜受主庇佑的抹大拉的玛利亚的遗骨，这是最有价值的圣物。她……荣耀的玛利亚，在麻风病人西门的家中，用自己的泪水洗濯主的双脚，用自己的头发把它们擦干，又用嘴连连亲吻他的脚，涂上珍贵的香膏……也是她，在基督升天之后从耶路撒冷乘船渡海，远行到普罗旺斯地区的马赛（Marseille）港口。

在那里，她多年来……独身生活，最终埋葬在艾克斯市……但是多年以后，一位安享修院生活的高贵男子巴迪隆（Badilon），将她最为珍贵的遗骨从艾克斯送到维策莱，时至今日，这些遗骨一直保藏在备受尊崇的坟墓之中。此地建起一座修道院和一座美丽无双的宏伟教堂。因为她的爱，罪人们的过失为神所宽恕，盲者复明，哑巴开口讲话，跛足能够直立，魔鬼附身的获得释放，她还给了许多人无以言状的好处。六月二十二日是纪念她的神圣节日。

SOURCE: *THE PILGRIM' S GUIDE TO SANTIAGO DE COMPOSTELA*. ED. AND TR. WILLIAM MELCZER. (NY: ITALICA PRESS, 1993)

罗贝尔·德·托里尼（Robert de Torigny，1186 年去世）

出自《编年史》（*Chronicle*）

12 世纪，沙特尔大教堂曾两次被烧毁，分别在 1134 年与 1194 年。以下文字记录了 12 世纪 40 年代重建西立面（见图 12.4）的场景，强调了大量世俗志愿者的参与。这种虔诚的做法后来被称为“推车礼拜（cult of the carts）”。

同年，人们最初在沙特尔开始自己拖着装满石头、木材、粮食及其他物资的货车前往教堂工地，此时正在兴建塔楼。这在我们的时代前所未有。不仅在这里，甚至在全法国、诺曼底以及其他许多地方，到处都有苦行和对罪孽的宽恕，到处都有哀祷与忏悔。你会见到妇女也像男人一样拉着（货车）穿过深陷至膝盖的泥沼，用鞭子抽打自己。无数神迹在各处发生，人们吟唱圣歌与赞美诗献给我们的主。

SOURCE: *CHARTRES CATHEDRAL*. ED. ROBERT BRANNER. (NY: W. W. NORTON AND CO., 1969)

维拉尔·德·昂奈库尔（13 世纪）

出自《草图集》（*Sketchbook*）

以下第一段文字写给这部书的读者，简述其用途。另一段文字是对图 12.20 与 12.21 的说明。

维拉尔·德·昂奈库尔向您致意，恳求所有使用本书中所绘设计的人，为他的灵魂祈祷，并将他铭记在心。因为在这本书中，您会找到石工与木工的合理设计方案。您还会在绘图方面获益匪浅，书中提供了几何技艺方面的经验。

这是一只正面的狮子。切记本图为写生稿。这是一只豪猪，受到刺激就会竖起刚毛的小动物。下面是幸运之轮上的 7 个人物，每一个都描绘准确。

SOURCE: *THE SKETCHBOOK OF VILLARD HONNECOURT*. ED. THEODORE BOWIE. (BLOOMINGTON, IN: INDIANA UNIVERSITY, 1962)

作者不详

出自《关于基督生平的沉思》（*Meditations on the Life of Christ*）

这篇文字写于13世纪晚期，是致方济各会的某位修女。文中用杜撰的细节来美化《新约》中关于基督生平的叙述，这一趋势由来已久。与早期的溢美之词不同，本文详述了故事人物的情感。12世纪以来，信徒们（特别是女性）被鼓励用思维图像和情感去体验《圣经》，而不只局限于阅读文字本身。《沉思》原本是要讲述图12.56所展示的形象。

请仔细留意下十字架的方式。两把梯子分别立在十字架两侧。（亚利马太的[Arimathea]）约瑟爬上右边的梯子，想要拔出基督手上的钉子。但这很困难，不用力压住基督的手就不可能拔出钉子。钉子拔出后，约翰示意约瑟将钉子给他，这样圣母就不会看到它。然后，尼哥底母（Nicodemus）拔出基督左手的钉子，同样交给了约翰。尼哥底母从梯子上下来，去拔脚上的钉子。约瑟托着基督的身体。实际上约瑟是有福的，因此他配得上拥抱基督的身体！脚上的钉子拔出后，约瑟向下走了几步，所有人都上来托住基督的身体，把他放在地上。圣母将基督的头与肩膀放在自己膝头，抹大拉的玛利亚抱着她之前就认为无比优雅的双脚。其他人站在周围，无不为他痛哭流涕：所有人都为他悲伤痛哭，就像自己的长子弃世。

很快，夜幕降临。约瑟恳求圣母准许他将基督裹在麻布之中安葬。她不同意，说道："我的朋友，不要这么快就带走我的孩子，除非你们连我一同下葬。"她无法克制自己的眼泪，端详着基督手中的伤痕，手心、手背，轮番检视；她凝视着基督的面孔和头部，看到荆冠留下的印迹；他的胡须遭人撕扯，他的脸上满是唾液与血污；他的头发被人剃去。圣母止不住泪流满面地盯着他看。夜色渐渐深沉，约翰说道："圣母，让我们同意约瑟和尼哥底母，准许他们准备，埋葬我们的主。"她不再坚持，为基督祝福，让人们将他清洗装殓。抹大拉的玛利亚似乎已因悲痛而昏厥。她盯着基督被刺穿受伤、干枯血污的双脚，流出痛苦的眼泪。她伤心欲绝；显然，如果可能，她宁愿欣然死于主的脚下。

SOURCE: *MEDITATIONS ON THE LIFE OF CHRIST*. TR. ISA RAGUSA. (PRINCETON, NJ: PRINCETON UNIVERSITY PRESS. 1961)



13—14 世纪的意大利艺术

第十三章

虽然意大利的艺术家和赞助人与当时欧洲其他地方的艺术家及赞助人关注的问题相同，但是出于地理、历史以及经济原因，意大利艺术却朝着不同的方向发展。许多 15 至 16 世纪意大利文艺复兴时期所特有的创新，在 13 至 14 世纪期间的意大利就埋下了种子。

在 13 世纪欧洲大陆的绝大部分地区，政治与文化权力掌握在拥有土地的贵族手中。为他们创造了财富的土地代代相传。尽管世袭统治者控制着大部分地区，他们通常还是要效忠国王或是神圣罗马皇帝。但是，意大利几乎没有稳固的王国或者强大的中央集权。在中世纪的大部分时间里，意大利政局掌握在神圣罗马帝国与教廷这两个国际性权势的麾下。皇帝大多生活在阿尔卑斯山脉以北，仅地理距离就限制了他们对意大利的控制。14 世纪期间，由于教廷迁往法国，罗马大部分时间都没有教皇在世俗方面发号施令。世袭统治者控制了意大利南部和米兰附近的地区，然而意大利的大部分地区都是独立的城邦，它们在政治影响力与财富方面相互角逐。其中最重要的城邦有佛罗伦萨、锡耶纳（Siena）、比萨和威尼斯。

由于地理特点，特别是地中海和亚得里亚海漫长的海岸线，经过长期贸易实践，意大利在整个中世纪都是贸易中心。13 至 14 世纪时，贸易与城市工匠的有偿劳动已经由来已久。城市中新生的商人与工匠团体的数量与日俱增，他们的政治力量也随之发展起来。最为富有也最具影响力的城市成为了代议制共和国，其中包括佛罗伦萨和锡耶纳。为了抑制世袭权力，有些城市甚至将拥有土地的贵族排斥在政治活动之外。有些人支持君主或贵族势力，即支持皇帝，有些人则支持教廷和商团，他们之间的冲突时有爆发。在佛罗伦萨、威尼斯、比萨和锡耶纳，权力往往集中在最主要的商业家族手中，他们的财富来自贸易、制造业和银行业。这些家族的成员即成为意大利最早的艺术赞助人。

意大利艺术家提升个人技艺的环境与欧洲其他地方不同。贯穿整个中世纪，古罗马和早期基督教艺术是意大利建筑师与雕刻家的灵感来源，从比萨大教堂（见图 11.33）等建筑中便可看出。13 世纪中期，曾在意大利南部生活过的神圣罗马帝国皇帝腓特烈二世（Frederick II，1194—1250 年）处心积虑地复兴了罗马帝国的风格，以表达他作为罗马帝国继承人的政治野心。另一个帝国拜占庭，则通过拉文纳、西西里岛（Sicily）和威尼斯的镶嵌画，以及艺术家与圣像画（例如《升座圣母》，图 8.50）的流布，影响了整个意大利。另一个影响力就是法国的哥特式风格，艺术家与赞助

图 13.20 细部，乔托：**《基督进入耶路撒冷》**



地图 13.1 13 至 14 世纪的意大利

人的流动将之引入意大利。

在众多游历者之中，传教士、学者兼诗人的弗朗切斯科·佩特拉克（Francesco Petrarch）体现了14世纪意大利文化的另一侧面，即对个人艺术创造日渐高涨的兴趣。佩特拉克及其同时代的但丁·阿利吉耶里（Dante Alighieri）、乔瓦尼·薄伽丘（Giovanni Boccaccio）等思想家与作家，都转向研究古典文学、历史与艺术作品，去寻求美丽正确的形式。佩特拉克也在寻找改进拉丁书面文体的方法，在这方面他效仿了古罗马作家维吉尔和西塞罗。对古典思想与艺术的研究使得人们开始寻求道德的清明和行为楷模，这种探索后来成为**人文主义**（humanism）。人文主义者对古典文学和视觉艺术品给予了很高评价，他们在古典时期中寻找现代问题的解答。他们尤为敬仰古罗马作家，因为这些作家捍卫了市民与个人道德，例如为国家服务以及困难时期信奉斯多噶主义。虽然古希腊著作和思想在当时也受到推崇，但人文主义者认为古罗马的体裁才最具权威性，因此也是最有价值的效仿对象。

对古罗马与古希腊艺术的研究将深刻地改变欧洲艺术与文化的面貌，社会鼓励艺术家仔细观察自然，并将人的体验作为正当的艺术题材。这些趋势也得到托钵会在观念与神学上的支持，例如**多明我会**（Dominican Order），该修会推崇古典学术，再如**方济各会**（Franciscan Order），它的创立者在自然之美中发现了上帝。

教堂建筑与托钵会的成长

西多会等国际性修会也于中世纪在意大利出现，这与它们在欧洲其他地方出现的时间相当。它们也是各种促进法国哥特式建筑技术与视觉创新在意大利传播的力量之一。意大利西多会修道院追随着法国修道院，建造了不加装饰的大型石拱顶建筑。它们与兰斯大教堂（见图12.29）等装饰豪华的法国哥特式大教堂形成了鲜明对比。西多会修士在很大程度上决定着他们修道院的设计。位于罗马以南近100公里处的福桑诺瓦教堂（Church of Fossanova），代表了从地处勃艮第的母院传入意大利的西多会教堂设计布局（图13.1）。这座教堂于1208年祝圣，是一座拱顶公堂式教堂，侧堂较短，一直延伸至东端尽头的正方形礼拜堂，与位于丰特奈的西多会教堂一样（见图11.23）。交叉拱覆盖着中堂与较小的侧堂，然而它没有采用哥特式建筑中常见的拱肋。福桑诺瓦教堂西面没有钟楼，也没有矗立的尖顶。内部空间开阔，各区域所占比例较大而且相互协调，没有繁复的雕刻和狭小的空间。

建筑的简洁与西多会致力改革的声望激励了新的托钵会运动，这些运动从13世纪起就在意大利占据了主导地位，并且一直持续到意大利文艺复兴时期。两个最主要的托钵会是方济各修会和多明我修会。和他们的修道会教友一样，两个托钵会各自建立了国际性“修会”，虽然其布道团形式与传统的修士不同。

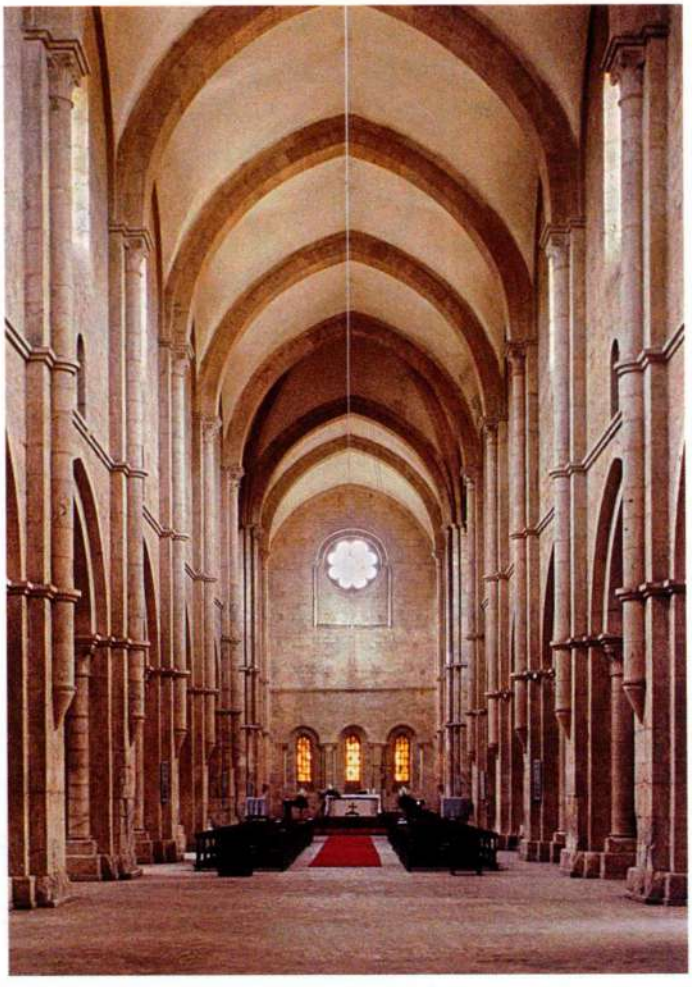


图 13.1　**意大利福桑诺瓦修院教堂中堂与唱诗班席**。1208 年祝圣

两个修会都是为了在快速扩张的城市之中向世俗民众传播教义而成立，它们并不远离俗世，而是参与其中。它们也都在能够向大批民众布道的城市里修建教堂。多明我（西班牙名为多米尼克·德·古斯曼［Dominic de Guzmán］）于 1216 年建立的多明我修会尤其关注与异端邪说的斗争；阿西西的方济各（Francis of Assisi）于 1209 年建立的方济各会活动于城市之中，旨在为穷人带来更深刻的属灵认识与慰藉。方济各修会的修士发愿终身忍受贫穷，致力于对俗世民众的传道，鼓励他们追求精神上的成长。为了实现这一目标，他们讲述故事、运用图像来解释并强调教会的传教布道。典型的方济各会做法是，要求信徒以清晰的方式想象耶稣诞生等事件，包括在教堂内设置耶稣诞生的场面（马槽），作为一种祈祷的辅助手段。

阿西西的方济各会

魅力超凡的方济各于 1226 年去世，两年后被追封为圣徒。他的家乡建有一座大型公堂式教堂，以示对他的纪念。这座教堂由教皇斥资兴建，1228 年方济各封圣之后不久开始动工兴建。建成后的几年间，这座多层建筑便成为了一个朝圣场所。简朴中堂的宽阔墙壁上装饰着以《旧约》和《新约》为题材的湿壁画，

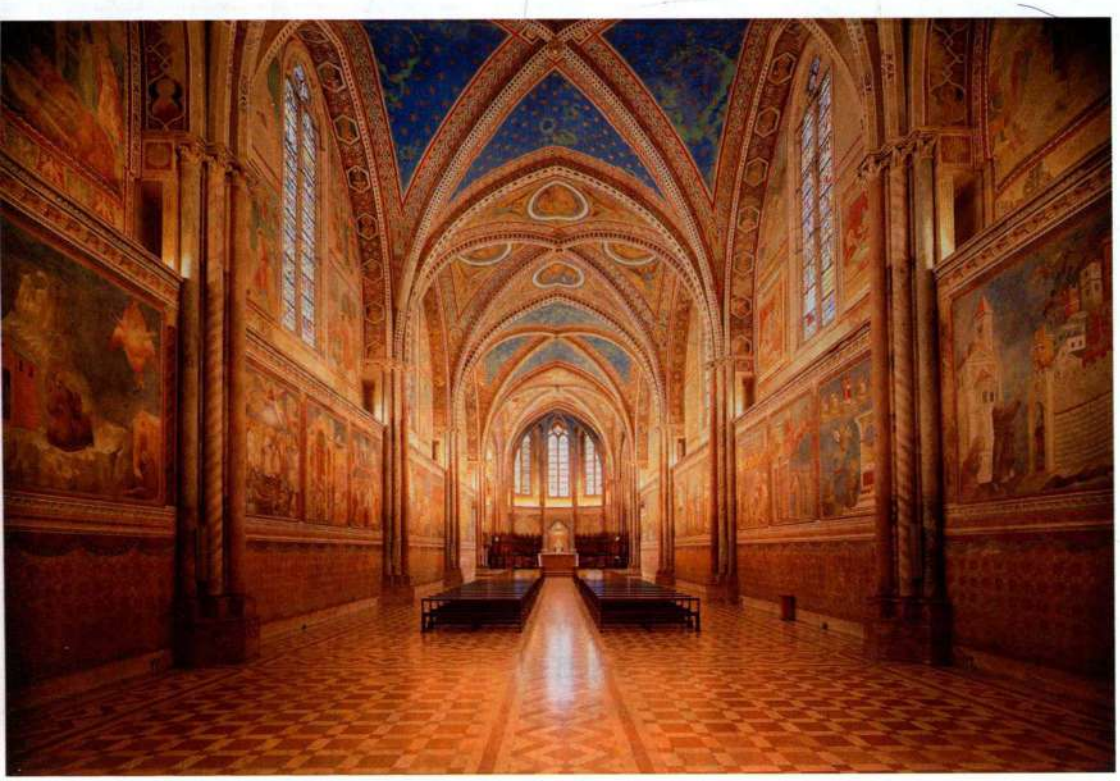


图 13.2　**阿西西的圣方济各公堂式教堂上教会内部**。始建于 1228 年，于 1253 年祝圣

还有解说与纪念圣方济各功绩的组画（见第 442 页的材料与技法）。学界尚在讨论，为完成如此巨大的组画，从 13 世纪 90 年代到 14 世纪早期究竟有多少艺术家曾在这里工作，但是他们似乎来自罗马、佛罗伦萨、锡耶纳等其他地方。阿西西成为 14 世纪意大利艺术发展的实验室。此地众多湿壁画中最为难忘的作品之一是《圣方济各向鸟群布道》（*Saint Francis Preaching to the Birds*），这幅壁画是 13 世纪后十年或 14 世纪初教堂装修工程的一部分。整幅组画描绘了方济各的生平故事，内容以和他一起传道的人为他所写的传记为蓝本。其中一个主题就是他与自然的联系，而自然被看作是上帝造物的显现。方济各向鸟群布道例证了他认为万物之间存在联系的观点。湿壁画中的方济各身着灰色长袍，站在风景之中，正对着一群鸟讲话。令他的同伴惊异不已的是，他似乎可以跟围在他脚边倾听的小鸟们交流。

树木既是画面的边框，又表明这一场景发生在户外；其他部分的背景是蓝色的，细节较少。艺术家运



图 13.3 作者不详：**《圣方济各向鸟群布道》**。13 世纪 90 年代（？）。阿西西圣方济各教堂湿壁画



图 13.4 **《圣克莱尔祭坛画》**（*Altarpiece of Saint Clare*）。约 1280 年。木板蛋彩画，2.73 × 1.65 米。阿西西圣克莱尔女修院（Convent of Santa Chiara）

用写实的手法，让身着长袍的方济各和他的同伴表现出高大的形象，因为艺术家描绘了光线照在他们身上的情形。方济各所处的中央位置、头上的光环与向下的目光使之成为画面的重心。他身体前屈，做着手势，这一肢体语言表明他在热切地与作为自然代表的鸟群进行交谈。简洁的构图使这幅湿壁画清晰易懂，令人难以忘怀。

绘制圣方济各教堂湿壁画的艺术家身份还存在争议，难以确定。是罗马的彼得罗·卡瓦利尼（Pietro Cavallini），还是另一位佛罗伦萨的乔托·迪·邦多纳。但是缺乏文献证据，鉴定意见又时有变化。有些学者宁愿将这些作品归于某位佚名大师，称之为阿西西绘画大师。无论是出于艺术家之间的相互影响还是竞争，

新一代画家在阿西西崭露头角。

尽管与男修士的相比，方济各会女修士的修道院及教堂在经济方面不甚健全，她们还是以发愿成为修女的方式礼拜上帝。修女们属于方济各会的分支，由方济各的同伴、1255 年封圣的圣克莱尔（Saint Clare）建立。她所建立的教堂与修道院仍在阿西西传教布道，其中一座敬献给圣克莱尔的早期祭坛画（图 13.4）还保留在原位。这是一幅以彩粉画画法绘制在一块高高的长方形木板上的祭坛画，创作于 1280 年。圣克莱尔占据着画面的中心，她身着自己修会的长袍，面对着观者，手持修道院长的手杖。这不是具有个人特征的肖像画，圣克莱尔的脸上有着一双大眼睛，以及拜占庭圣母式的几何结构（见图 8.37），而她的身体似乎出现在一个平面上。圣克莱尔两侧各有四幅袖珍故事画，讲述她的生平、死亡与神迹。这些小画展示了她响应神召、服从方济各和教会以及服侍随行修女的事迹。画面本身并无任何对三维形式或空间结构的追求，而却将注意力集中到了人物及其传达故事的动态上。方济各会的布道者为修女们撰写了向妇女信众传教的布道文与论文，鼓励她们通过以极其真实的方式想象圣经事件来思考经文。（见第二部分末尾的附加原始文献。）

城市教堂及其陈设品

方济各会传道士们管理城市居民的精神生活时，该修会的教堂也在意大利各地出现。位于佛罗伦萨的典型实例是始建于 1295 年的圣十字教堂（Santa Croce，图 13.5、13.6），建筑师可能是托斯卡纳雕刻家阿诺尔福·迪·坎比奥。圣十字教堂具有某些北部欧洲哥特式教堂的特色，但同时也具有鲜明的意大利元素。这是一座公堂式教堂，东端主要为长方形结构，正如西多会教堂一样。它在比例上更显宽阔而不是纵向垂直。中堂的拱廊采用了哥特式的尖拱，垂直的线脚将人们的目光引向天花板。虽然人们的预期是看到

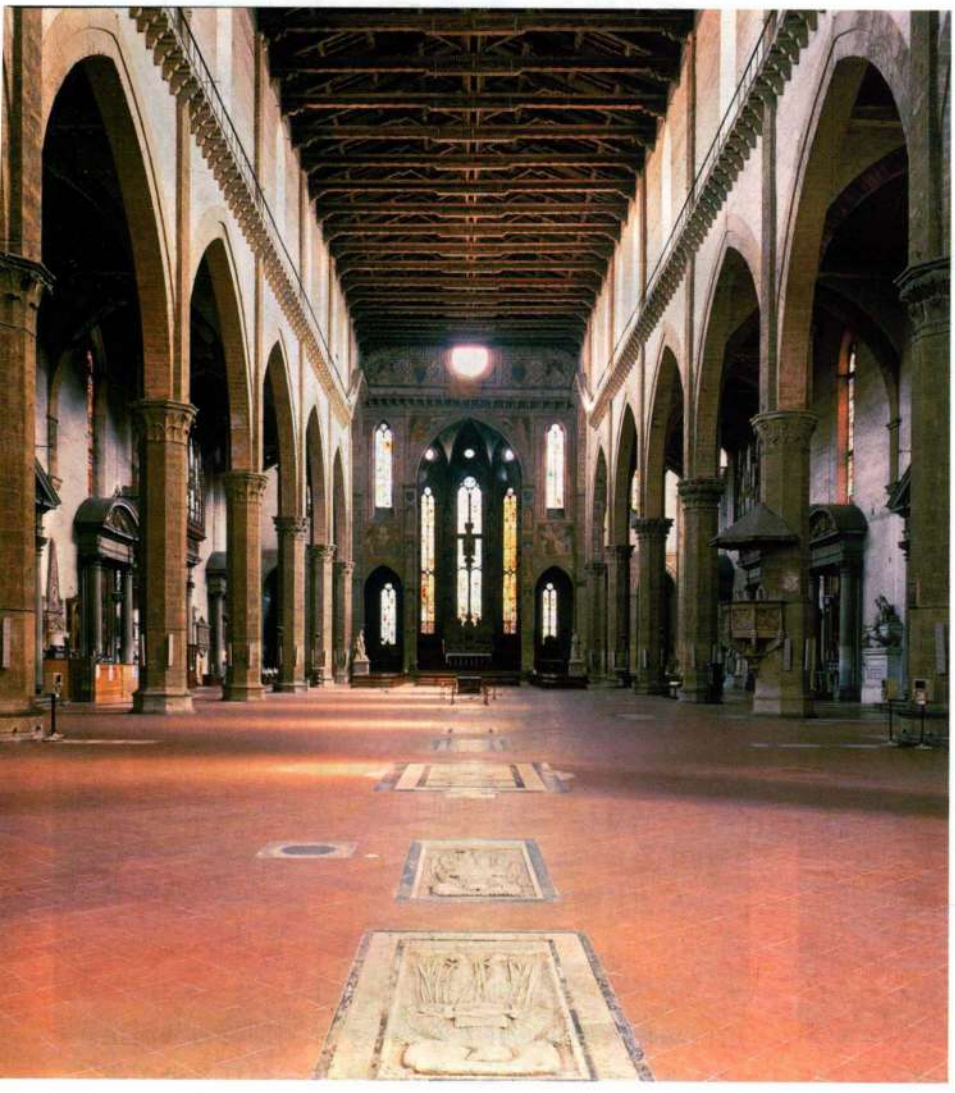


图 13.5　佛罗伦萨圣十字教堂中堂与唱诗班席。始建于约 1295 年

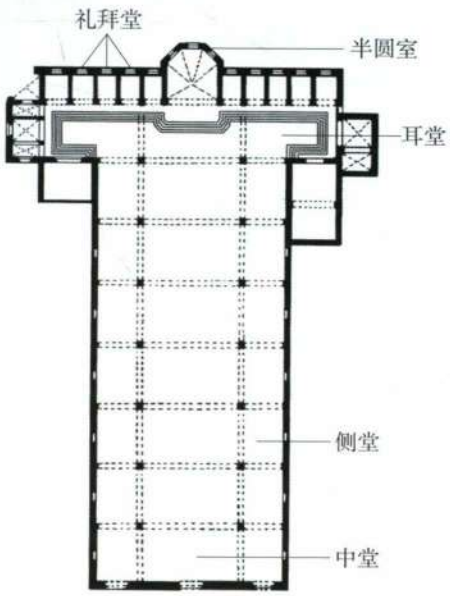


图 13.6　圣十字教堂平面图

湿壁画的创作与保存

湿壁画是在墙壁上施涂颜料，以产生持久鲜亮图像的技法。**湿壁画**（fresco）表面层层相叠：首先在粗糙的墙面上打一层以石灰为主料的粗石膏底子，称为**粗灰泥层**（arriccio）。之后，艺术家在这一层上画出最初的草图。因为这些草图通常用红石颜料来画，所以被称为**铁锈红**（sinopia），这个意大利词出自古代小亚细亚地区的锡诺普，当地以出产砖红色土性颜料而闻名。接着再涂一层**细灰泥层**（intonaco），只需涂出足够一天绘画工作量的面积，称为**一天之量**（giornata，出自意大利语 giorno，意为“天”）。当这层灰泥尚且湿润的时候，艺术家用浸泡过石灰水的颜料进行绘画。细灰泥层阴干之后，颜料就与之凝固在一起，形成了**好壁画 / 湿壁画**（buon fresco），字面即“好的壁画”之意。细灰泥层一天就会干，因此每次只能施涂一天之内能够画完的面积。绘制工作不得不在脚手架上进行，通常的作画顺序是从上到下，一次大约绘制长约 1.2 至 1.8 米的水平条带。一层的画作完成后，脚手架就降低至下面一层。为了避免与灰泥层的石灰发生化学反应，某些色彩必须干涂（secco）上去；许多画面的细节也都采用这种处理办法。**干壁画**（fresco secco）并不像湿壁画那样与灰泥层牢固地凝为一体，所以随着时间的流逝就会剥落。因此，有些湿壁画曾经过了蛋彩颜料的润色。

尽管耐久性是湿壁画技术的主要追求，但多年来的战争与洪水仍旧对它造成了损坏。现代博物馆的工作人员发明了将湿壁画从墙壁上揭下来并转移到别处进行保护的技术。1966 年阿诺河泛滥之后，佛罗伦萨的许多湿壁画就利用这种方法而得以保存下来。这并不仅仅意味着保存艺术品，而且极大地丰富了关于保护湿壁画这一任务的知识与技术。移动湿壁画时，需要在画面周围开出相应的切口。接着用水溶胶将画布式的固定材料粘着在壁画表面，这一部分的壁画就可以被轻柔地剥离下来，转移到新的支撑媒介上，除去固定材料之后悬挂别处。此类转移湿壁画的做法也使许多铁锈红草图重见天日，例如此处插图中。弗朗切斯科·特拉伊尼创作的湿壁画（见图 13.32），在 1944 年的大火中遭到严重破坏，不得不从墙壁上剥离下来以保存未遭火灾损害的部分。在剥离过程中，细灰泥层下的底稿显露出来。它们与壁画作品尺寸相同，在风格上比完成后的壁画自由。与壁画相比，这样的草图通常更为直接地揭示着艺术家的个人风格，而壁画的创作往往是在助手们的协助下完成的。



作者不详（弗朗切斯科·特拉伊尼？）：**《死神的胜利》**（局部）铁锈红草图，比萨纳骨室

这样的线脚支撑着一个拱顶，但是圣十字教堂的中堂却覆盖着木质桁架。唯一建有拱顶的是半圆室，以及耳堂末端的几处礼拜堂。

为中堂选择木制屋顶似乎另有深意，因为从结构角度无法解释这一设计。可能该地区对木制天花板有一种偏好，比萨的罗马式大教堂就采用了木制屋顶。圣十字教堂带有高连拱廊的宽阔中堂也让人联想到早期基督教的公堂式教堂，例如老彼得教堂或庄严圣母教堂（见图 8.6、8.15）。它的木制屋顶也许是要再现早期基督教公堂式教堂的简洁，由此将方济各会安于贫穷与早期教会的传统联系起来。

圣十字教堂宽敞空间的功能之一是容纳前来聆听布道的大批民众。为了在仪式与布道中朗诵《圣经》，布道者经常定制雕刻有故事场景或象征性意象的大型**讲道坛**（pulpit）。有些讲道坛出自比萨的一个雕刻世家，其中包括尼古拉·皮萨诺（Nicola Pisano，约 1220/25—1284 年）和他的儿子乔瓦尼·皮萨诺（Giovanni Pisano，1265—1314 年）。虽然这两人曾在意大利各地工作，但他们都为比萨大教堂与洗礼堂制作了重要讲道坛。

尼古拉为比萨洗礼堂雕刻了一座六角形大理石讲道坛（图 13.7），于 1260 年前后完工。这件作品高达 4.6 米，民众聆听布道时也可以看到布道者；讲道坛的六边由彩色大理石圆柱支撑，柱头雕刻源自古典时期。柱头上的叶形装饰中刻有小型人像，象征各种美德，人像站在扇贝形拱之间，而先知则坐在**拱肩**（spandrel）

之上。令人震惊的是，其中有一座裸体男子雕像（图13.8），一只幼狮盘踞在他的肩头，手臂上搭有一张狮皮。根据形象与狮皮判断，这是希腊英雄赫剌克勒斯，他在基督教中象征勇气。在人体结构、比例和姿态上，这座雕像可能是尼古拉·皮萨诺研习古罗马与早期基督教雕刻的结果。他曾在罗马为腓特烈二世效劳，所以一定对古典形式认识颇深。裸体并不意味着淫欲，而是确定人物身份的手段。

尼古拉对古罗马形式的研究为他的讲道坛提供了许多其他元素，其中包括他在讲道坛六个长方形台边上所雕刻的故事场景。这些浮雕场景取自耶稣生平。图13.9将耶稣诞生与圣母领报结合在一起，形成了极其密集的构图。浮雕被处理为充塞着坚实突起的浅盒子，这是古罗马石棺的手法，比萨的寝陵墓地保存着很多这样的石棺。这里的人像几乎是对和平祭坛队列中人物的复制，高贵的圣母具有古罗马贵妇的气度（见图7.22）。尼古拉可能也知晓拜占庭艺术中的耶稣诞生图像，因为他所选择的圣像系统反映了这一传统。作为最大且位于中央的人物形象，斜倚着的圣母是画面中的核心元素。她周围的叙事细节与背景赋予该浮雕人性的气息，例如助产士为婴儿洗浴、约瑟惊异地凝视着眼前的场景。尼古拉雕刻的人体宽阔厚实，裹在古典式的衣袍之中，使整个场景具有了庄严感与道义的分量。

约50年之后，当他的儿子乔瓦尼·皮萨诺为比萨大教堂雕刻讲道坛之时，这位艺术家选择了不同的重点。尽管规模和材质相同，但是大教堂讲道坛（图13.10）的耶稣诞生浮雕与他父亲那件早期的作品形成了鲜明对比。乔瓦尼的作品描绘了耶稣诞生和天使向牧羊人报喜的场景，他详细表现了风景与动物元素：羊群与树木占据着画面的右侧边缘，耶稣诞生场面则设置在一个浅洞之中。圣母仍然是画面的重心，但她看上去不再是罗马贵妇。相反，她被表现为一位注视着自己儿子的年轻母亲。圣母体形是修长的，而非强



图13.7 尼古拉·皮萨诺：**比萨洗礼堂讲道坛**。1259—1260年。大理石，高4.6米

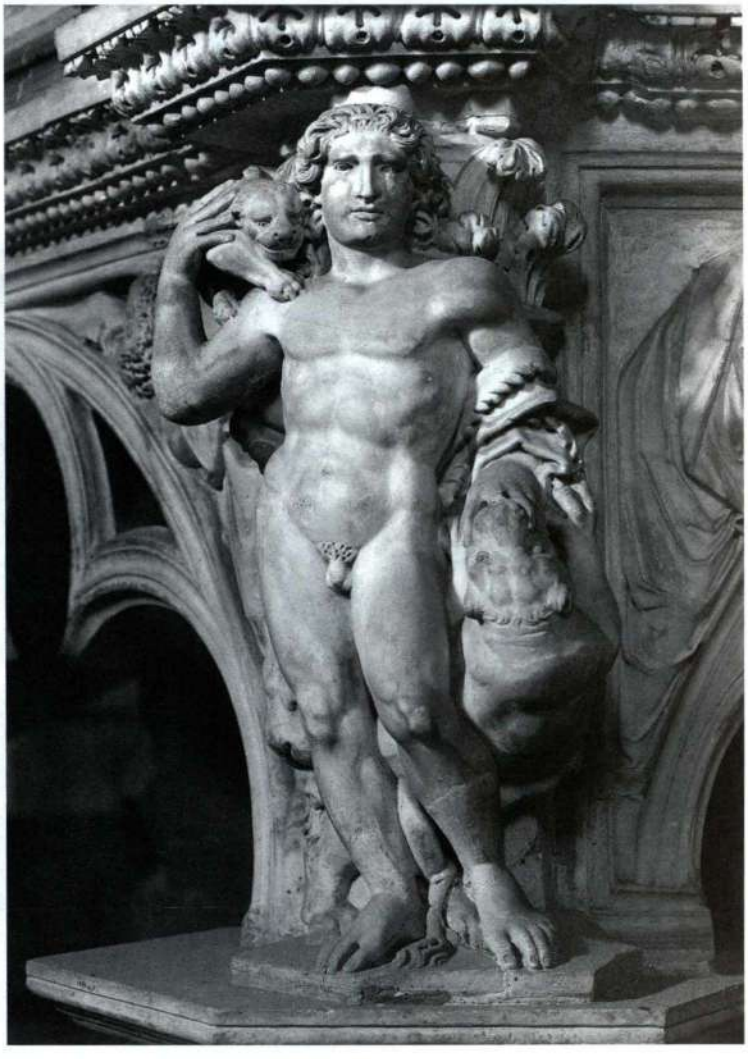


图13.8 《刚毅》（*Fortitude*），尼古拉·皮萨诺讲道坛局部。1260年



图 13.9 《耶稣诞生》（*Nativity*），尼古拉·皮萨诺讲道坛局部



图 13.10 乔瓦尼·皮萨诺：《耶稣诞生》（*The Nativity*），比萨大教堂讲道坛局部。1302—1310 年。大理石

健的。乔瓦尼没有仿效古罗马或古典范例，而是研究了当时的法国作品，将优雅与对自然的细致观察引入了作品。他所雕刻的每个形象都有属于自己的小小的凹陷空间。尼古拉的耶稣诞生为凸起的结构所占据，而乔瓦尼的作品似乎由凹陷与阴影构成。他的作品中光与影的相互作用展示出动态的特征，这与他父亲作品中的宁静平和截然不同。

佛罗伦萨大教堂的扩建

佛罗伦萨位于比萨以东的阿诺河（Arno）畔，它日益增长的财富鼓舞该城兴建了重要的大教堂与洗礼堂，与其邻城一争高下。尼古拉·皮萨诺的一位学生阿诺尔福·迪·坎比奥（Arnolfo di Cambio，约1245—1302年）被选中为佛罗伦萨设计新的大教堂，以取代原址上另一座较小的教堂。佛罗伦萨大教堂（Florence Cathedral，图13.11–13.13）始建于1296年，这样的工程耗费了几代人的才能与精力，它的平面图修改过不止一次。弗朗切斯科·塔冷蒂（Francesco Talenti，活动于1325—1369年间）在1357年修改了该教堂的平面图。他接手了这一工程，并将之向东延伸出很大一块空间。1367年底，工程的监督人员咨询了一个艺术家委员会，决定在教堂东部兴建高大的



图13.11　佛罗伦萨大教堂与洗礼堂鸟瞰图。大教堂始建于1296年



图 13.12　佛罗伦萨大教堂中堂与唱诗班席

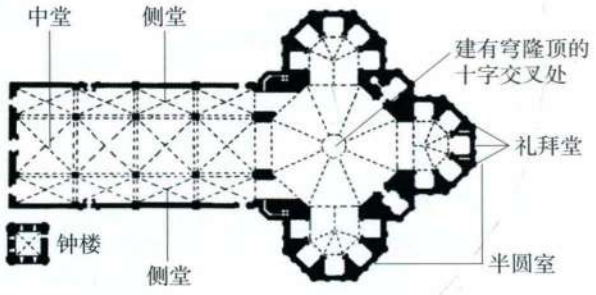


图 13.13　佛罗伦萨大教堂与钟楼平面图

穹隆顶。雕刻西立面与其他入口装饰的工程贯穿了文艺复兴时期的始终，而建筑中的大理石贴面直到 19 世纪才得以完成。建造佛罗伦萨大教堂（意大利语 Duomo）的意图不仅在于使之成为该城的精神中心，而且也是佛罗伦萨财富与重要地位的宣示。

阿诺尔福设计的是一座宏大的公堂式教堂，建有高大的连拱廊，比例宽大，与当时法国的哥特式建筑（对比图 13.12 与图 12.26）形成了对比。墩柱上连接着叶形柱头，支撑着延伸至高侧窗层的装饰线脚。高侧窗与侧堂的窗户相对较小，与法国的大教堂相比，留出了较大的墙面空间。虽然原初的设计是要按照托斯卡纳传统，建造木桁架屋顶，但是这一设计在 14 世纪中期之后改为更接近北部欧洲哥特式品位的有肋交叉拱顶。后来的平面图扩大了教堂的东部，尽头为三座多面形建筑，围绕着八边形的十字交叉处，此处将要建起穹隆顶（该设计出现在图 13.33 的湿壁画中）。最初计划的穹隆顶的规模提出了一些工程学上的难题，直到 15 世纪早期才得到解决。大教堂没有建造与西立面结为一体的高大塔楼，而是按照意大利传统选择建造了独立的**钟楼**，它是佛罗伦萨画家乔托及其后继者的作品。如果说佛罗伦萨大教堂的拱顶与连拱廊具有哥特式元素，那么这些外来形式也因本地艺术传统的融入而不甚明显了。

庄严的佛罗伦萨洗礼堂位于城市的中心，于 11 世纪建在更古老的建筑基址上。当时的佛罗伦萨人认为这一建筑具有罗马风格，并在当下的时代看到了光辉历史。圣施洗约翰是该市的主保圣人，因此，在敬献给他的洗礼堂中受洗就不仅意味着成为基督徒，而且也是成为佛罗伦萨市民的标志。1330 年，洗礼堂的工程监督委托另一位来自比萨的雕刻家安德烈亚·达·皮萨诺（Andrea da Pisano，约 1295—1348 年，与尼古拉和乔瓦尼·皮萨诺没有亲缘关系）为洗礼堂铸造一对新的青铜门（图 13.14）。大门于 1336 年完工并装设在了洗礼堂，两面门扇共由 28 块独立的青铜镀金嵌板组成，其中主要表现施洗约翰的生平场景。每幅图画都被环绕在哥特式的四叶饰框架之内，一似法国大教堂的外部。然而，在大多数四叶形边框之内，安德烈亚设计了一条棱边来托起人物、风景或建筑背景。浮雕《基督受洗》显示了他清晰的构图技巧：基督位于中心，右侧是正在施洗的约翰，左侧是见证盛典的天使，代表圣灵的鸽子位于基督的头顶（图



图 13.14 安德烈亚·达·皮萨诺：**佛罗伦萨圣乔瓦尼洗礼堂南大门**。1330—1336 年。青铜镀金



图 13.15 安德烈亚·达·皮萨诺：**《基督受洗》**（*The Baptism of Christ*），出自佛罗伦萨圣乔瓦尼洗礼堂南大门。1330—1336 年。青铜镀金

13.15）。关键人物得到了凸显，几乎没有细节转移人们对主要情节的注意，只有一些细小的元素暗示故事发生在约旦河畔。

市政府建筑：市政厅

当佛罗伦萨市民兴建宏大教堂之时，支持教廷而非神圣罗马帝国的政治派别在该城的权力得到了巩固。拥护教皇的派别主要由商人构成，他们试图抑制支持皇帝的贵族们复辟王朝的野心，斥资修建了一座宏伟的市政议会建筑，以此作为该城政治独立的象征。这座市政厅（Palazzo della Signoria）也被称作旧宫（Palazzo Vecchio，图 13.16），很可能由阿诺尔福·迪·坎比奥设计。始建于 1298 年，完工于 1310 年，后来又经扩建与改建。

这是一座高大结实的堡垒式建筑，与这一地区的防御城堡类似。宫殿底层的石墙十分坚固，为了提供更大的支撑力，石墙表面经过了粗糙化处理。三层的结构之上建有厚重的**雉堞**（battlement），还有一座极高的塔楼。这座塔楼不仅是城市骄傲的象征，也具有防御功能。它略为偏离建筑中心的原因有两点：塔楼建于一座古老塔楼的基址之上；现在的位置让人们可以从城中的一条主要街道上看到它。拥有佛罗伦萨最高塔楼的市政厅占据了城市的天际线，表明公共利益战胜了强大家族的力量。

托斯卡纳地区的绘画

13 世纪时，意大利绘画风格的起点与其他艺术形式一样，不同于欧洲其他地区。意大利与昔日罗马帝国及当时的拜占庭帝国的联系都将启发意大利的画家用自然主义和宏大意象来表现形式。整个中世纪期间，拜占庭镶嵌画与壁画都为意大利艺术家所熟知。威尼斯与拜占庭帝国之间的贸易联系由来已久，而十字军东征使得意大利与拜占庭联系更为密切，其中包括将目标转向君士坦丁堡的第四次东征活动。

1204 至 1261 年间，拉丁民族短暂地占领了君士坦丁堡。这一事件的结果之一就是将拜占庭艺术形式与艺术家输入了意大利，对意大利哥特式艺术的发展产生了重大影响。后来的学者观察了 1300 至 1550 年间意大利绘画的快速变化，将这些变化的起点描述为“希腊样式”（Greek manner）。乔治·瓦萨里在成书于 16 世纪的著作中写道：13 世纪时，“佛罗伦萨市政府将一些希腊画家召集到城中，不为别的，只为复兴绘画，因为那里的艺术与其说是品质低劣，不如说是完全丧失了”。瓦萨里认为中世纪的意大利绘画几乎消失殆尽，并且将 13 世纪时意大利艺术的发展归因于拜占庭艺术的巨大影响。此时，意大利艺术家



图 13.16 **佛罗伦萨市政厅（又称旧宫）**。始建于 1298 年

大事年表

1204 年——第四次十字军东征，攻克君士坦丁堡
1226 年——阿西西的方济各去世
1260 年——尼古拉·皮萨诺雕刻比萨洗礼堂讲道坛
1291 年——土耳其人将十字军逐出耶路撒冷



图 13.17 奇马布埃：**《升座圣母》**。约 1280—1290 年。木板蛋彩画，3.9×2.2 米。佛罗伦萨乌菲齐美术馆

更为彻底地从拜占庭传统中汲取养分，其程度前所未有。当哥特式风格开始影响那些依据拜占庭传统进行创作的艺术家时，托斯卡纳地区的城邦中出现了一批具有创新性且多产的画家，他们革命性地将两种艺术风格融为一体。

奇马布埃与乔托

佛罗伦萨的奇马布埃（Cimabue of Florence，约 1250—1300 年之后）就是一位这样的艺术家，瓦萨里称，他曾经是一位希腊画家的学徒。奇马布埃的大型木版画《升座圣母》（*Madonna Enthroned*，图 13.17）为佛罗伦萨圣三一教堂（Church of Santa Trinità）的祭坛而作，这幅祭坛画尺寸极大，高近 4 米，成为教堂礼拜的中心。作品的构图具有强烈的拜占庭圣像画特色，例如当时的作品《升座圣母》（见图 8.50），但它的规模与垂直性却更接近圣克莱尔祭坛画（见图 13.4）而不是任何拜占庭样式。圣母与耶稣端坐在具有镶嵌装饰的木制宝座上，宝座由两侧的天使托扶着，放在旧约先知头顶的基座上。圣母身着鲜蓝的长袍，在金色背景的映衬下，成为画面的焦点。像拜占庭画家一样，奇马布埃也运用金色的线性元素来增强圣母的高贵感，但在他的笔下，金线条所织就的网络将圣母的形体更为有机地彰显出来。朴素的设计与庄重的表达与这幅绘画的宏大规模相得益彰。

之后的意大利文艺复兴艺术家，例如洛伦佐·吉伯尔蒂（见第十五章）和乔治·瓦萨里（见第十六章）认为奇马布埃是乔托·迪·邦多纳（Giotto di Bondone，约 1267—1336/37 年）的老师，后者是艺术史上的关键人物。如果真是如此，那么乔托就学习了奇马布埃所运用的“希腊样式”。许多学者认为乔托是在阿西西进行创作的众多艺术家之一，因此很有可能知晓罗马画家彼得罗·卡瓦利尼的作品。乔托也曾在罗马作画，那里到处都有可以学习借鉴的古代与早期基督教艺术。然而，同样重要的影响来自比萨艺术家尼古拉·皮萨诺和乔瓦尼·皮萨诺，他们融汇了古典主义与哥



图 13.18 乔托：**《升座圣母》**。约 1310 年。木板蛋彩画，3.3×2 米。佛罗伦萨乌菲齐美术馆

特式的自然主义风格，将之结合在情感表达日渐浓厚的作品之中（见图 13.9、13.10）。

乔托于 1310 年前后为佛罗伦萨万圣教堂（Church of All Saints [Ognissanti]）创作了《升座圣母》（图 13.18）。这一作品既显示出与老师奇马布埃的同名高大祭坛画的联系，也表现出很大的不同。与奇马布埃为圣三一教堂所作的圣母一样，乔托也在天使之中，金色背景之上描绘了宝座上的天国之母与她的儿子。圣母深蓝色的长袍与高大的身材将观赏者的目光直接引向她自己与膝头的圣子。其他所有人物都凝望着他们，这也表明并突出了他们的重要性。与老师的作品不同，乔托的人物都沐浴在光线之中，似乎是坚实的雕像。奇马布埃将光线转化为金线织成的网，乔托则描绘了由亮入暗的光线渐变，因此人物看上去就像是立体的形象。

虽然转变为圣龛式结构，但宝座的样式是基于意大利的哥特式建筑。它在三面环绕着圣母，将之与金色背景区隔开来。空间深度通过重叠的人物进一步表现出来，他们并没有围绕宝座，却仿佛依次前后排列开来。作品中豪华的装饰还具有一个尤为有趣的特点：基座与山墙饰下的四叶形饰的彩色大理石贴面。古代画家曾高度发展了这种具有视幻效果的石材肌理（见



图 13.19　意大利帕多瓦竞技场（斯克罗韦尼）礼拜堂内部。1305—1306 年



图 13.20　乔托：《基督进入耶路撒冷》。1305—1306 年。湿壁画。意大利帕多瓦竞技场（斯克罗韦尼）礼拜堂



图 13.21 乔托：**《哀悼基督》**。1305—1306 年。湿壁画。意大利帕多瓦竞技场（斯克罗韦尼）礼拜堂

图 7.52），它也在此处的出现，表明乔托对中世纪期间仍保存在罗马的任何古典壁画都相当熟悉。

帕多瓦的斯克罗韦尼礼拜堂 乔托不仅在光影、空间方面有所创新，而且还具有叙事的天才，这在他的湿壁画组画中尤为突出。尽管学者们并不确定他是否参与了阿西西圣方济各教堂中堂湿壁画的创作，但他的作品中具有与之相同的形式与叙事特色。在存世的乔托壁画中，作于1305至1306年间帕多瓦市（Padua）的斯克罗韦尼礼拜堂（Scrovegni Chapel）的湿壁画保存最为完好，也最为著名。这座礼拜堂紧挨着帕多瓦银行家恩里科·斯克罗韦尼（Enrico Scrovegni）的豪宅。（它也被称为竞技场礼拜堂 [Arena Chapel]，因为它也靠近古罗马竞技场。）建筑本身是一座内部没有分割的厅堂，覆盖有筒拱（图 13.19）。

乔托和他的画坊以湿壁画技法，绘制了从地板到天花板的所有壁面。拱顶上所绘的蓝底金星象征着天堂，其下的墙面被分为三个水平条带，每一条带又被分为若干长方形格子，其中描绘的主要是基督生平的场景。叙事始于祭坛所在端的《圣母领报》，终于礼拜堂西端的《末日审判》。沿着墙面的展开，最高处的条带中是圣母玛利亚及其父母的早年生活；中间的条带以基督的公共生活与神迹为中心；最底部的条带则描绘了他的受难、死亡与复活。叙事画面之下的墙壁看起来如同点缀着雕像的大理石嵌板，但其实这也是画出来的。

表现基督公共生活的场景之一是《基督进入耶路撒冷》（*Christ Entering Jerusalem*，图 13.20），基督徒在棕枝全日（Palm Sunday，复活节前的星期日）纪念这一事件。乔托处理这一场景的手法让观赏者自感极其接近事件本身，他的同辈人一定觉得自己是其中的参与者而非旁观者。设计画面时，乔托将整个场景放在前景之中，并将观者在礼拜堂内所处的位置也考虑计算在内，从而获得了这样的效果。而且，他笔下的形态具有强烈的立体感，看上去几乎像雕塑一样坚实。浑圆的形式造就了空间的幻觉，人物如同演员一般存在于其中。

除孩子们所爬的树木和右侧的城门之外，乔托对该事件所处的背景几乎毫不关心。简单宽大的形式、清晰的人物分组以及有限的场景深度赋予画面以非同寻常的整体感。左侧的一群使徒静立且分布密集，右侧欢迎基督的人群则呈向上缩减的样式，两者之间形成了对比。而基督独自一人位于画面的中央，成为连接两组人物的桥梁。骑在驴上，即便是入城赴死，他的孤立与高贵仍使画面笼罩在庄严的气氛之中。

从最低一层表现耶稣受难的条带中，可以领略乔托将构图与意义完美结合的技艺。观者的视线与这一层等高，所以他利用了这一关系来组织画面。其中最令人难忘的一幅作品是《哀悼基督》（*The Lamentation*，图 13.21），表现的是圣母、友人与基督死别永隔的一刻。虽然福音书中并没有对这一事件

的描写，但到中世纪末，拜占庭艺术与西方中世纪艺术中都出现了该主题的若干版本。

《哀悼基督》具有该时期宗教文本中所描写的悲剧性气氛，不仅是人物的姿态与表情造就了这一效果，设计上的形式韵律也发挥了它的功效。画面重心位于下方中央，弯下腰来的人物、淡漠的色彩与毫无遮蔽的天空都传达着阴郁的情调。乔托极其大胆地将诸位哀痛凝固的凡人哀悼者与云朵间挥泪狂乱的天使并置在一起。似乎地面上的人物受其责任的束缚，必须一动不动地保持构图的稳定，而细小轻盈如鸟儿一般的天使却在飞动，自由自在。

简洁的背景再一次突出了戏剧场面的冲击力。斜伸下来的小山坡似乎是一个协调因素，将人们的注意力引向基督与圣母的头部，即画面的焦点。即便是树木也具有双重功能，它的孤单与光秃说明世间万物都因基督之死而悲痛不已，但它还传达着更为精确的具有象征意义的信息，意指**知识之树**（Tree of Knowledge）。亚当与夏娃所犯的罪使之枯萎，基督神圣的死亡将让它复活。

乔托在竞技场礼拜堂所作的湿壁画让他在同时代艺术家中声名鹊起。在写于1315年的《神曲》（*Divine Comedy*）中，伟大的意大利诗人但丁提到了这位年轻的佛罗伦萨画家日渐高涨的声望："昔日奇马布埃认为自己独霸画坛，而今乔托风行一时，让其他人的光环都黯然失色。"（见第三部分末尾的附加原始文献。）竞技场礼拜堂的湿壁画完成之后，乔托又在佛罗伦萨工作了三十年，1334年被任命为佛罗伦萨大教堂的建筑师，他为这座教堂设计了钟楼（见图13.11、13.13）。乔托必然影响下一代画家，而且影响所有意大利艺术家。

锡耶纳：杜乔和西莫内作品中对圣母的虔诚

年纪稍长乔托的同时代艺术家、锡耶纳人杜乔·迪·博尼塞尼亚（Duccio di Buoninsegna，约1255—1319年之前）在佛罗伦萨附近的锡耶纳管理着另一个繁忙而颇具影响力的画坊。锡耶纳在军事、经济和文化等很多方面都与佛罗伦萨互争高下，并培育出独特的个性与视觉艺术传统。在取得了一次关键性的军事胜利并建立起由九人执政会（Nove）领导的共和国之后，锡耶纳将圣母玛利亚奉为它的主保圣人，并将该



图13.22　锡耶纳大教堂。约1260年完工，立面下部为乔瓦尼·皮萨诺于1284—1299年前后设计建造



图 13.23 杜乔：**《圣母子》**。约 1300 年。木板蛋彩、贴金，28 × 20.8 厘米。纽约大都会艺术博物馆（编号 2004.442）

图像的社会功能

杜乔的《庄严圣像》进入大教堂时举行了盛大庆典，关于庆典的记录见证着这幅画作对整个城市的重要性。它是锡耶纳市民骄傲的源泉，也是圣母庇佑该城的有力体现。尽管现代观众习惯于在博物馆中看到艺术品，并与之发生感应，但艺术史家们证明，艺术在中世纪的欧洲服务于不同的目的。现在，西方几乎没有人相信一件艺术品竟然可以影响周围的事件或者改变人的生活。但是在 14 世纪，欧洲人看待图像的方式要积极得多。艺术可能是通向神圣的路径，或者是艰难时刻的一个救世力量。

例如在 1354 年的旱灾中，佛罗伦萨市政府的主要成员举着一幅能够行神迹的圣母像，从因普鲁内塔（Impruneta）村开始，穿过城市进行游行，希望天气状况能够改善。病人或健康欠佳者敬拜佛罗伦萨至圣领报教堂（Santissima Annunziata）中一幅《圣母领报》的湿壁画，他们向这幅画作献上赠礼，希望能够缓解各自的问题。当瘟疫席卷佛罗伦萨时，人们委托艺术家创作描绘圣塞巴斯蒂安及其他圣徒的画作，因为他们认为这些圣徒能够抵御致命的疾病。

作为神圣之所的教堂之外也出现了圣像，以帮助人们解决所遇的困难。为了延续始于 14 世纪的一项传统，意大利街口通常放置着圣母像，行人可以向她祷告或者表示敬意。人们为此类图像点上蜡烛，奉上礼物，希望得到圣母的援助。艺术史家们也研究了艺术品如何在中世纪晚期发挥作用，巩固社会群体之间的关系，激发群体中的认同感。例如，在修道院的围墙之外，市民们形成了各种社会团体，他们都有各自的主保圣人。对于一个团体而言，它的主保圣人的图像就是确定其身份的重要元素。



图 13.24 杜乔：**《升座圣母》**，《庄严圣像》祭坛画中央部分。1308—1311 年。木板蛋彩画，高 2.1 米。锡耶纳大教堂艺术品博物馆（Museo dell' Opera del Duomo）

城的 13 世纪大教堂敬献给她。这座大教堂的建筑于 1260 年全部完工，具有法国哥特式新风格建筑的某些特色：支撑连拱廊的复合墩柱与法国的大教堂相仿，而且建有拱顶。它的立面（见图 13.22）在 1284 年交付给了雕塑家乔瓦尼·皮萨诺，但他于 1295 年离开此地时尚未完成。这一正立面也表现出法国特色，例如三座大门之上围绕着半月楣的山墙饰，外侧入口上方有假拱廊，先知和其他人物雕像或者位于大门之间的平台上，或者站立在立面外缘的小角塔上。

杜乔在 1300 年前后绘制的小型木版画《圣母子》（*Virgin and Child*，图 13.23）也许最能体现锡耶纳人对圣母的虔诚。这幅作品保存极其完好，甚至保留了最初的画框，最近纽约大都会艺术博物馆从一位私人收藏家手中买下了它。在袖珍的画面上，描绘着圣母与圣子之间的温情：圣母将圣子揽在怀中，圣子伸手去拉她的面纱。相对于圣母而言，他那小小的身躯

看上去极其柔弱。杜乔将两个人物都笼罩在温暖的光线之下，光线虚化了轮廓线，形体具有了立体感。但背景却是灿烂的金色，与圣母的蓝色长袍形成了鲜明的对比。她凝视幼子的愁苦眼神使整幅画面具有了忧郁之感。

杜乔受锡耶纳大教堂各位主管的委托，为上祭坛绘制了巨幅祭坛画《庄严圣像》（*Maestà*，此处为庄严圣母子像，图 13.24）。该画定制于 1308 年，1311 年在该市的游行与庆典之中被放入大教堂（见第 456 页的原始文献；第 454 页的艺术史家的观点）。杜乔在宝座底部的签名表明他对这件作品引以为豪："圣母啊，请赐予锡耶纳和平，请赐予杜乔生命，因为他如此敬绘了您。"

与大都会艺术博物馆所藏《圣母子》的微小尺寸相反，杜乔的这件作品规模巨大，具有帝王气派。在《庄严圣像》中，宝座上的圣母子身旁围绕着他们的"廷臣"，圣徒与天使的位置设置细致平衡。至今为止，圣母是最大且最令人印象深刻的形象，包裹在当时专用于描绘圣母的华美蓝色之中。锡耶纳的其他主保圣人跪在第一排，每个人都有自己的姿态并凝望着圣母。这里的圣母形象与奇马布埃的作品很相像，因为两者都源自希腊样式，然而杜乔放松了传统上严格生硬的衣袍线条，从而产生出起伏的柔软之感。许多人物的身体、面庞与双手似乎都充满了生命的三维立体感，因为画家研究了光线落在形体上的效果。显然，希腊与罗马时期的幻觉主义手法在很大程度上启发了杜乔。这种艺术遗产尽管已经湮没，却一直潜藏于拜占庭的艺术传统之中。即便如此，杜乔的作品也反映出当时哥特式艺术中的感性，衣袍流畅连贯，人物自然动人，彼此间用眼神进行着交流。尽管有证据表明杜乔可能前往巴黎旅行，在那里直接接触了法国哥特式风格，但是这一哥特式影响的主要来源可能还是乔瓦尼·皮萨诺的作品，他于 1285 至 1295 年间作为雕刻家、建筑师负责锡耶纳大教堂的正立面的工程。

除主画面之外，《庄严圣像》的正反两面还有众多描绘基督与圣母生平的小画作。在这些作品中，杜乔融合了哥特式与拜占庭元素，从而催生出一项重大的新发展：一种新的绘画空间以及其中的新叙事手法。祭坛画正面的《报圣母逝世的消息》（*Annunciation of the Death of the Virgin*，图 13.25）表现的是两位人物，透视缩短的墙与天花板桁条表明人物处于建筑内部，它们造就并限定了人物可以安身的空间。但杜乔并不单纯地关注空间本身，运用建筑是为了将人物整合在令人更为信服的场景之中。这一题材与圣母领报相对



图 13.25 杜乔：**《报圣母逝世的消息》**，出自《庄严圣像》祭坛

原始文献

阿尼奥洛·迪·图拉·德尔·格拉索（Agnolo di Tura del Grasso）

出自他的著作《编年史》（*Chronicle*）

之前，杜乔的《庄严圣像》（图 13.24）一直都放置在锡耶纳大教堂主祭坛之上。1506 年，人们将其挪到耳堂。1771 年，这组祭坛画被锯开，其中部分作品为欧美的博物馆所收购。以下这段话讲述了 1350 年前后当地的历史，描述了 1311 年放置祭坛画时所举行的城市庆典。

这些画作（《庄严圣像》）出自杜乔大师之手，他是尼科洛（Nicolò）之子、锡耶纳画家、当时世界最杰出的艺术家。他在穆奇亚蒂（Muciatti）宫里创作了祭坛画，此处位于拉特里诺（Laterino）郊区，斯塔罗莱基（Stalloreggi）的城门之外。（1311 年）6 月 9 日中午时分，杜乔满怀虔诚，带着祭坛画随游行队伍前往大教堂，队伍中有卡索勒的罗杰（Roger of Casole）主教、大教堂全体神职人员、锡耶纳市全体修士与修女、九人执政会、市长、将军等市政官员，以及全体市民。其中富人们排成一列，手持燃烧着的蜡烛，走在祭坛画旁边，之后是虔诚的妇女与儿童，就这样一路将画护送到大教堂。队列到达坎波广场（Piazza del Campo）周围时，悦耳的钟声响起。出于虔诚，所有店铺都歇业关门。锡耶纳施予了大量救济品给穷人，人们向上帝与圣母祈祷，希望圣母能够保佑并维护城市的和平、安康与权利，让它免于所有的危险与邪恶，因为她是该城的辩护人与庇护者。就这样，祭坛画被放在大教堂的主祭坛上。它的背面画着《旧约》故事和耶稣受难，正面画着圣母玛利亚怀抱圣子，众多圣徒站立在侧。整幅作品由黄金装饰。这组祭坛画价值 3000 个弗罗林金币。

SOURCE: TERESA G. FRISCH, *GOTHIC ART 1140 - C 1450*. (ENGLEWOOD CLIFFS, NJ: PRENTICE HALL, 1971.)

应（对比图 13.27），此处画面中描绘的是天使加百列再次降临，来到年老的圣母面前，告知她死亡即将来到。建筑框架将两人分离开来，但两人都处于同一间整洁有序的房间里。虽然共处一室，每个人物却各自孤立。杜乔创新性地运用建筑来增强他绘画中的叙事感，这启发了当时较为年轻的法国画家让·皮塞尔，后者在《让娜·德夫勒日课经》（见图 12.41）中借鉴了《报圣母逝世的消息》的构图。

即便是在《庄严圣像》背面的室外场景画中，建筑也同样起着创造空间的作用，如：《基督进入耶路撒冷》（图 13.26）。就在几年前，乔托在帕多瓦也有过同样题材的作品。不过，乔托的作品中，基督位于两组人物的中央，而杜乔画中的基督则更靠近使徒。他并没有通过人物来表现具有深度的斜向运动，因为所有人物的尺寸都相同，而是运用了入城道路两侧的墙壁、挤满了欢迎人群的城门，以及背景建筑的表现手法。题材处理方面，乔托通过若干人物和一片荒凉的背景来表现题材，杜乔却不仅详尽地展现了建筑元

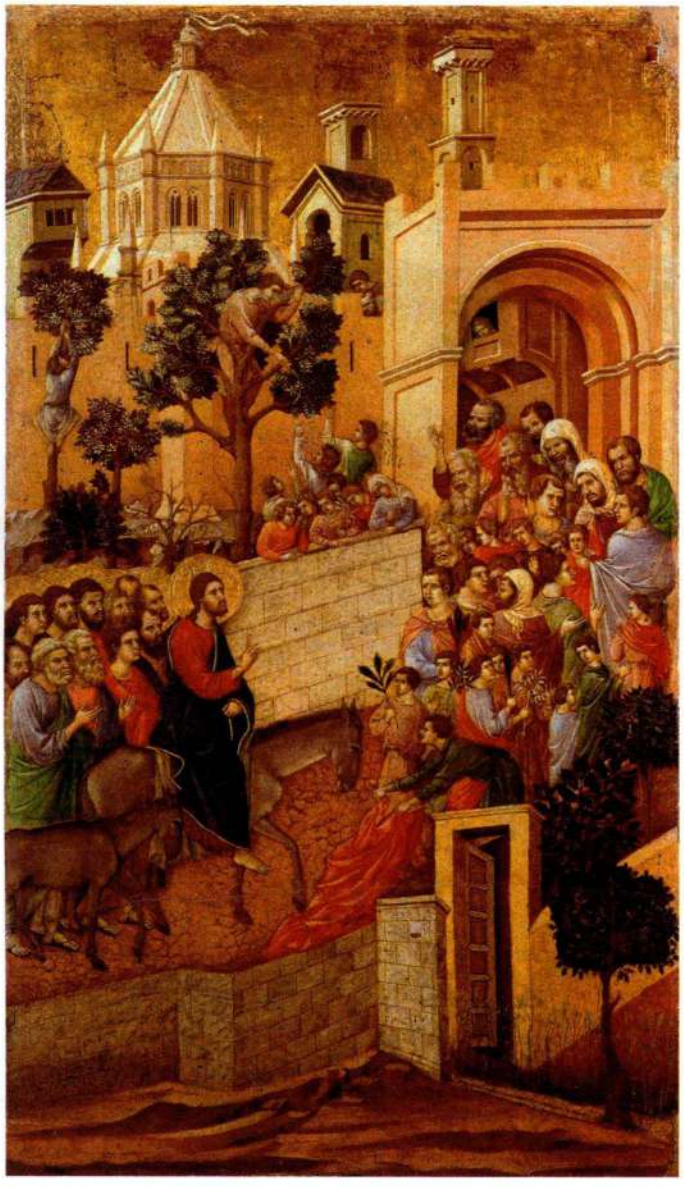


图 13.26 杜乔：**《基督进入耶路撒冷》**，《庄严圣像》祭坛背面画作。1308—1311 年。木板蛋彩画，103×53.7 厘米。锡耶纳大教堂艺术品博物馆

素，而且还画了许多爬到树上摘取棕榈叶的儿童，以及在二楼窗口探出头来注视街上人群的人。杜乔将事件描述得更为复杂，相形之下，乔托的作品则强调这一瞬间的教义和心理作用。两位画家目的不同，表现手法也不同。

杜乔为锡耶纳培育了下一代画家，西莫内·马丁尼（Simone Martini，约 1284—1344 年）是他的得意门生，曾在阿西西工作，晚年在阿维尼翁度过，这是法国南部的一个城市，14 世纪很长一段时间内，教皇驻跸于此。1333 年，锡耶纳大教堂的主管们委托西莫内创作另外一组祭坛画，作为《庄严圣像》的补充。他的《圣母领报》（图 13.27）保留了原先的尖拱形式，外框是后来的修复品，再现了《庄严圣像》被锯开之前所可能具有的哥特式画框。西莫内的祭坛画《圣母领报》描绘了耀眼的金色背景下的两位本地圣徒，他们分立在主场景两侧。为了使圣母看上去与《庄严圣像》中的圣母有所关联，西莫内将她画在一座相似的覆布宝座上，身上的长袍也与前者类似。

天使加百列从左方走向圣母，向她宣告："蒙大恩的女子，我问你安，主和你同在了。（Ave Maria Gratia Plenum Dominus Tecum）"。西莫内将这些话置入画面上的显眼位置，用同样的金箔装饰，将这一场景转变为天国景象。叙事的同时，画家表达了一丝怀疑，因为来访者让玛利亚感到惊讶，她的身体向后退去。代表圣灵的鸽子等候着她的重大抉择，即允诺承担赋予她的责任，成为圣子的母亲，从而开启救赎之门。像乔托一样，西莫内将叙事简化到极致；但与杜乔不同，他的人物显得优雅且有诗情画意般的感觉，这使他们超凡脱俗，进入了属灵的王国。

彼得罗·洛伦泽蒂和安布罗焦·洛伦泽蒂

锡耶纳大教堂的另一组祭坛画是 1342 年由彼得罗·洛伦泽蒂（Pietro Lorenzetti，活跃于约 1306—1348 年）绘制的《圣母诞生》（*Birth of the Virgin*，图 13.28）。这部作品的风格很朴实。彼得罗和他的兄弟安布罗焦·洛伦泽蒂（Ambrogio Lorenzetti，活跃于约 1317—1348 年）曾在锡耶纳学艺，不过他们的作品也受到乔托的影响。据说彼得罗曾在阿西西工作，而安布罗焦直到 14 世纪 30 年代才出现在佛罗伦萨画家行会的名册上。与西莫内一样，彼得罗的祭坛画也是三联作品，不过作品的原始画框已经

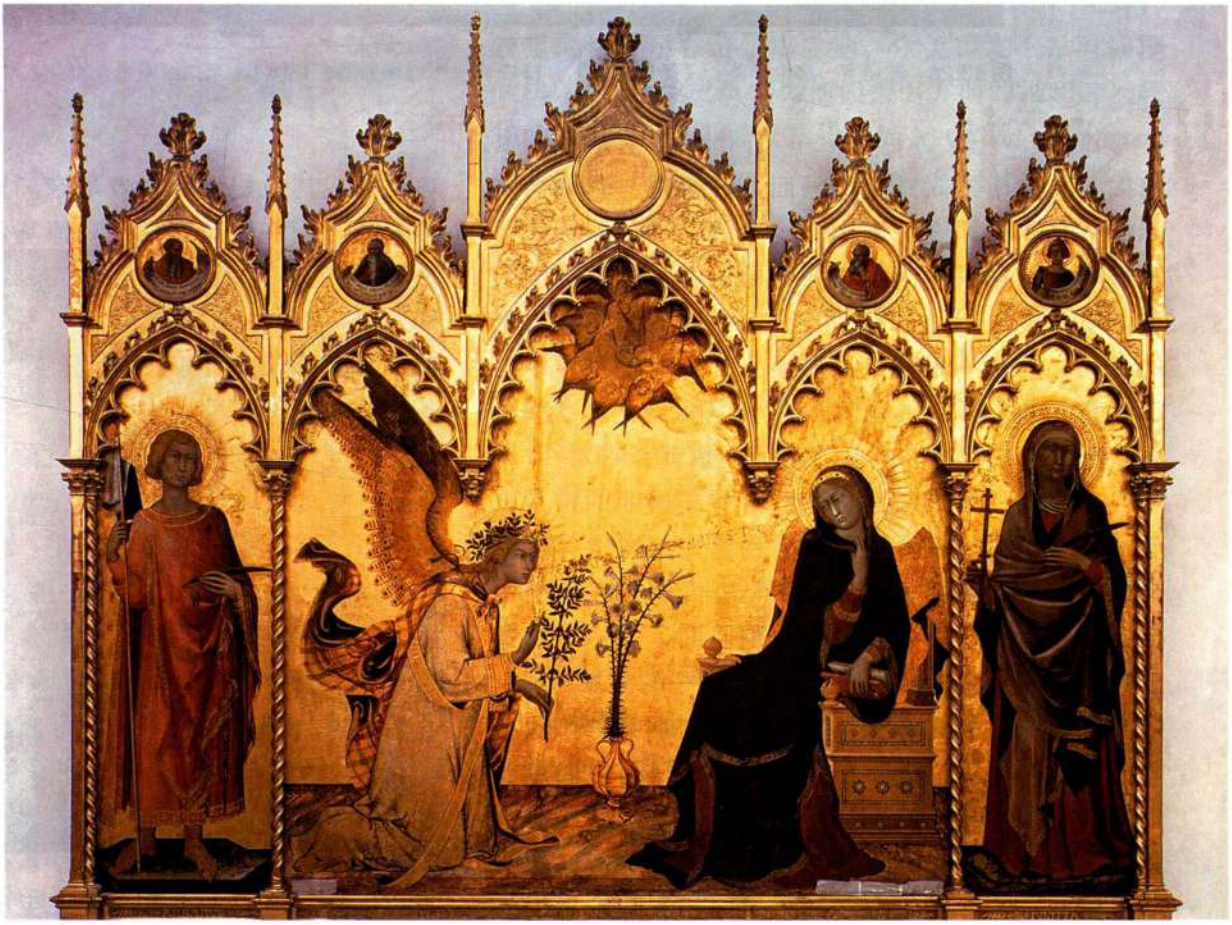


图 13.27 西莫内·马丁尼：**《圣母领报》**。约 1330 年。木板蛋彩画，3×2.7 米。佛罗伦萨乌菲齐美术馆



图 13.28 彼得罗·洛伦泽蒂：**《圣母诞生》**。1342 年。木板蛋彩画，1.9×1.8 米。锡耶纳大教堂艺术品博物馆

遗失。在这组三联画中，画面上的建筑与画框的实际结构紧密联系在一起，看上去浑然一体。另外，圣母降生的拱顶房间占据了两幅画板，但它的空间整体感并没有因此而打断，因为中间的画幅和右翼的画幅之间有一根柱子，看上去，房间就在柱子后面展开。左翼上画着一间通向哥特式庭院的小房间。可以看出，彼得罗在空间感方面的成就，是对 30 年前杜乔作品的发展。他将画面看作是透明的窗户，透过这扇窗户，观者可以体验到堪比现实世界的空间感。以杜乔为榜样，彼得罗·洛伦泽蒂在绘画中将建筑作为整体背景，从中开创空间，并将人物置于其中。不过，在技法上他也受到乔托的启发，即：赋予人物明显的体量感，从而使人物本身也体现空间感。这幅作品描述了圣母生平的又一重大时刻，也是教会规定的重大纪念节日。彼得罗·洛伦泽蒂以自己的创新满足了锡耶纳大教堂的叙事与仪礼需要。圣安娜躺在产床上，助产士照料着刚刚出生的玛利亚，其他妇女照料着母亲。正在泼水给婴儿洗澡的助产士好像是乔托《哀悼基督》中那位背对着观众的人物（见图 13.21），父亲约阿希姆（Joachim）则在屋外等候。用建筑区隔男女的方式正如杜乔在《报圣母逝世的消息》（见图 13.25）中区隔天使与圣母的手法一样。

治世与乱世 彼得罗的兄弟安布罗焦·洛伦泽蒂将同样的艺术手法融会于 1338 至 1340 年间为锡耶纳市政厅所作的大型组画中。统治该城的九人执政会委托他为会议大厅创作一组湿壁画，主题为治世与乱世的对比。这样的主题是不无益处的，正如他们所想，可以在壁画中看到两种统治的不同效果。表现乱世的反面教材遭到了严重的破坏，而表现治世的积极榜样却保存得极其完好（图 13.29）。房间里较短的那面墙上，安布罗焦绘制了《治世的寓言》（*Allegory of Good Government*）。作品描绘了众多美德的化身，她们支撑着端坐在宝座上的锡耶纳，拟



图 13.29 安布罗焦·洛伦泽蒂：**《治世的寓言》**（左）、**《治世之城》**和**《治世之野》**（右）。1338—1340 年。湿壁画。锡耶纳市政厅和平大厅（Sala della Pace, Palazzo Pubblico）



图 13.30 安布罗焦·洛伦泽蒂：**《治世之城》**

人化的城市。左侧另一宝座上的人物是公正的化身，智慧的化身正在给她以启迪。众美德之下站着锡耶纳法院的 24 位成员，为他们指引方向的是和睦。较长的那面墙上绘制着《治世之城》（*Good Government in the City*，图 13.30），其中有一段题词赞美了公正以及由她而来的诸多好处（见第 460 页的原始文献）。安布罗焦在这幅画中描绘了锡耶纳的建筑。为了展示治世之城的生活，艺术家不仅描绘了街道和房屋，而且也展现了那里人们所进行的大量活动。熙熙攘攘的人群使建筑街景具有了惊人的现实感，这是引入人物作为比例参照的结果。在右侧的城墙之外，《治世之野》（*Good Government in the Country*，图 13.31）展现了锡耶纳农田的景象，远处的山脉依稀可见，安全的化身站在山顶俯视众生。这是古罗马时期以来第一幅真正的风景画（见图 7.55）。画面充满着一览无余的深度，但在秩序感上却与古典风景画不同，使之具有了人工的气息。画中的人物与自然融为一体：他们在山坡上开出梯田种植葡萄，将山谷规划为几何形的田地与牧场。安布罗焦如实描绘了农民们的季节性劳作，600 多年来，这一托斯卡纳乡村生活的场景几乎保持不变。

原始文献

锡耶纳市政厅湿壁画题词

第一段题词位于治世的画面（见图 13.29、13.30）之下，时代为 1338 至 1340 年之间。第二段题词出现在安全的化身手持的文书上，她飘浮在图 13.31 的风景之中。

将你的目光转向她，
你（公正），身为一个统治者，
被人们描绘于此，
由于她的光芒而赋予你权力，
她总是给与每个人应得的。
看，多少美德因她而生，
生活多么美好，多么恬适，
在这个保留着公正美德的城市
她的光芒无人能及
她看护保卫着尊重她的人
给他们滋养，让他们生长
光明因她而诞生
报答行善之人
惩罚邪恶之人

脱离恐惧，人人都能自由旅行
人人都能耕地播种
只要这个村庄
能够挽留至高无上的（公正）女神
因为她，清除了一切权力中的邪恶

SOURCE: RANDOLPH STARN AND LOREN PARTRIDGE, *ARTS OF POWER: THREE HALLS OF STATE IN ITALY, 1300–1600*. (BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1992)

危难时期的艺术家与赞助人

安布罗焦对城市及其郊区的理想化描绘，可以使人们了解和平繁荣时期的锡耶纳市民如何想象他们的政府与城市。14 世纪初的 30 年间，锡耶纳和佛罗伦萨都处于政治稳定、经济扩展的昌盛时期，杰出的艺术作品也纷纷涌现。然而到了 40 年代，这两座城市都经历了一系列贻害多年的灾难。

持续的战争导致银行商户纷纷破产；内部动乱使得政府风雨飘摇；庄稼歉收与饥荒屡屡发生。1348 年，流行性黑死病（淋巴腺鼠疫）席卷欧洲，使两城人口削减了一半以上。饥饿、身上满是跳蚤的老鼠从贫瘠的乡村蜂拥到城市来寻找食物，疾病由此传播蔓延。民众对这些事件的反应五味杂陈，许多人将之视为上帝愤怒的征兆，警告罪孽深重的人类放弃尘世间的享乐。就这些人而言，黑死病增强了他们对宗教和美好天国的向往。还有一些人，如：每日以讲述薄伽丘《十日谈》（*Decameron*）中的故事来取乐的行乐之人，死亡的恐惧使他们更加强烈地渴望在终期未到时享受生活。（见第三部分末尾的附加原始文献。）

中世纪晚期，人们经常要面对人生无常和死神的威胁。毗邻比萨大教堂的**纳骨室**（Camposanto）是一个大型的丧葬建筑，墙壁上绘有一系列湿壁画，展现出对死亡的不同回应。由于作品传达的信息抑郁沉重，人们曾推断其创作于黑死病爆发之后，但是近期的研究表明该作品创作于 14 世纪 30 年代。这组大型湿壁画的作者尚不确定，而有些学者认为可能是比萨艺术家弗朗切斯科·特拉伊尼（Francesco Traini，文献记载约 1321—1363 年间）的作品。这组规模宏大的湿壁画由于 1944 年二战的轰炸而遭到破坏，包括效果动人的《末日审判》（*Last Judgment*）与一幅称为《死神的胜利》（*The Triumph of Death*）的作品。后者宣称，无论富人还是穷人、圣徒还是罪人，大家终有一死。在别具戏剧性的细节中（图 13.32），一群衣着优雅的男女骑者突然遇到三具躺在棺材里的腐烂尸体。尸体腐烂的气味使马匹都受到了惊吓。只有弃绝红尘的隐士大圣玛加里（Saint Macarius）指出了这一场景中所蕴涵的教训，他的手卷上写着："如果你的头脑意识清楚，那么在此睁大眼睛，你的虚荣终将溃退，你的骄傲终将消散。而且，当你看到这些文字的时候，你会再次意识到这一点。"山上的隐士们清晰地重述了他的观点，即：只有抛弃俗世，才能过上属灵的生活。画面中央，死者与濒于死亡的农民正在恳求死神："解脱所有痛苦的良药啊，请给我们最后的一餐。"画面右侧，远处一些廷臣正在宜人的风景中享受世俗之乐，这时死神猛扑下来，天使与魔鬼在头顶的天空中为争夺死者的灵魂而搏斗。艺术家的风格使人联想到安布罗焦·洛伦泽蒂作品中的现实主义特色，不过这里的形式更为严格，更具表现力。

正如成千上万的托斯卡纳人一样，洛伦泽蒂兄弟可能也死于 1348 年四处蔓延的黑死病。学者们推测了黑死病对 14 世纪下半叶的艺术家与艺术赞助人的影响。可以假定众多画家已经死亡，因此从事此业的人想必为数不多。文献研究表明，私人礼拜堂、坟墓和葬礼弥撒随着人们对死亡的担忧而增加。许多这



图 13.31 安布罗焦·洛伦泽蒂：**《治世之野》**



图 13.32 作者不详（弗朗切斯科·特拉伊尼？）：**《死神的胜利》**（局部）。约 1325—1350 年。湿壁画。比萨纳骨室

样的葬礼和捐赠都在托钵会的教堂举行，例如方济各会的圣十字教堂、多明我会在佛罗伦萨的新圣母教堂（Santa Maria Novella）。

伯纳米科·吉达洛蒂（Buonamico Guidalotti）是一位佛罗伦萨商人，死于1355年。他在遗嘱中写道要提供资金为多明我会的新圣母教堂建造一座新教士礼拜堂，并将他安葬于此。这座礼拜堂后来用作托钵修士的会见室，因此墙面上绘制的湿壁画表现了多明我会修士为获得救赎所做的努力。吉达洛蒂礼拜堂中的一幅湿壁画由安德烈亚·博纳尤蒂（Andrea Bonaiuti，亦称佛罗伦萨的安德烈亚［Andrea da Firenze］，活跃于1346—1379年）于1365至1367年间创作，描绘着多明我会修士确保信徒进入天国的场景，因此它被命名为《救赎之路》（*The Way of Salvation*，图13.33）。湿壁画的下方，教会与政府领导者聚集在当时尚未完工的佛罗伦萨大教堂之前。成群的多明我会修士在向俗士布道，让异教徒皈依。中间有一只黑白相间的狗，源于多明我会的谐音——“主的猎犬”（Domini canes）。作品的右上方，一些轻浮的贵族在享受感官之乐，而作品的中央，一位多明我会修士正在向一些虔诚者指示天国之路，天国的大门由圣彼得把守。安德烈亚的作品受到安布罗焦·洛伦泽蒂的《治世》组画（见图13.29）与比萨大教堂附近纳骨室湿壁画（见图13.32）的双重影响。但在对称性与秩序感之中，它寻求的是清晰而不是幻觉，是静穆而不是激情。

然而，佛罗伦萨没能在14世纪完成它的大教堂，它也不具有安德烈亚湿壁画中描绘的那种平静气氛。1363年，黑死病卷土重来，政治精英与教廷发生冲突，工人暴动造成了混乱的社会经济局面。1381年，富有阶层再次掌权。佛罗伦萨度过了这些难关，于15世纪再度繁荣，成为经济强大、政治务实、文化领先的中心城市。15世纪伊始，新一代佛罗伦萨艺术家回顾乔托及其同辈的艺术，以寻找视觉表达的新形式。



图13.33 佛罗伦萨的安德烈亚：**《救赎之路》**。1365—1367年。湿壁画，宽11.6米。佛罗伦萨新圣母教堂吉达洛蒂礼拜堂

意大利北部

14世纪时的政治斗争并没有给威尼斯造成恐慌。与因派系斗争而分裂的佛罗伦萨不同，威尼斯在14世纪保持了政治上的稳定。1297年以来，该城限制了参与政府的商业寡头集团的人数，城市的领袖总督就从这个团体中选出。因此，威尼斯的市政与公共建筑都不需要类似于佛罗伦萨的防御功能，例如市政厅（见图13.16）。米兰的气氛又略有不同，它位于威尼斯以西的伦巴第地区，贵族化的政府由个别极具王朝野心的家族掌控。伦巴第地区与北部欧洲保持着政治和文化联系，这对当地的艺术类型和风格有着深远影响。

大事年表

1305—1378年——教廷迁往阿维尼翁
1307—1321年——但丁创作《神曲》
1311年——杜乔在锡耶纳完成《庄严圣像》
1341年——佩特拉克在罗马封为桂冠诗人
1347—1348年——黑死病肆虐欧洲

威尼斯：稳定的政局与辉煌的建筑

佛罗伦萨与威尼斯不同的政治局面影响了官邸的设计。佛罗伦萨的官邸坚不可摧，而威尼斯的官邸则轻盈开敞，到处都是毫无防御功能的窗户与连拱廊。威尼斯建筑师借鉴了哥特式和伊斯兰建筑风格的元素，优雅地展示着该城的富足与安宁。当市议会需要一座更大的会议厅建筑时，威尼斯在1340年决定扩建圣马可教堂附近的总督府（Doge's Palace，图13.34），扩建工程一直持续到15世纪中期。与佛罗伦萨堡垒式的市政厅不同，总督府的底层是敞开的，上层建筑由两层尖拱廊支撑着。下层拱廊形成了环绕建筑的走廊，上层则是阳台。丰富的线脚与连拱廊的四叶形饰使建筑极具装饰感，上层连拱廊节奏的加倍又强化了这一效果。墙壁上装饰着钻石图案的石材镶嵌，看上去墙壁更为轻盈，也更为华丽。

米兰：维斯孔蒂家族与北部欧洲的影响

威尼斯以西和以北的伦巴第地区，政治结构又有所不同，这里与哥特式时期的法国关系更为密切，这点可以从此地的视觉艺术中看出。这里的农田土地肥沃，产量很高，维斯孔蒂（Visconti）家族从中获利颇丰。除了控制着该地区外，维斯孔蒂家族还通过与意大利和欧洲贵族的联姻而跻身于欧洲首要家族之列。1395年，吉安加莱佐·维斯孔蒂（Giangaleazzo



图13.34　威尼斯总督府。始建于1340年



图 13.35　米兰大教堂。始建于 1386 年

Visconti）被封为米兰大公，他娶了法国国王的女儿，并将自己的女儿嫁给了奥尔良公爵路易（Louis，Duke of Orleans）。

所有这些与北部欧洲的联系在 14 世纪的米兰建筑中都有所反映。1386 年，米兰城、米兰大主教和吉安加莱佐·维斯孔蒂决定联合起来建造一座新的大教堂，而该教堂在一百余年之后才得以完工。米兰大教堂是法国哥特式在意大利最为惊人的变体（图 13.35）。当地建筑师启动该项目时，曾就设计与施工问题咨询过善于建造哥特式高耸建筑的法国、德国建筑师。然而，由于宽阔的空间与坚固的结构在当地比较流行，因此双侧堂赢得人们的偏好，并放弃了飞扶壁结构（对比图 12.15、图 12.17）。大教堂的西立面界定着内部空间，虽然外部的垂直线脚丰富繁多，但呈阶梯状的内外两道侧堂仍旧清晰可辨。侧堂墙壁持续的实体性并没有因沿屋顶边缘展开的三角形小尖塔而减弱。后来，山墙、半露方柱等更多受古典艺术启发的元素在 15、16 世纪被嵌入哥特式立面。

维斯孔蒂家族在米兰的独裁统治性质，在吉安加莱佐的叔叔博纳博·维斯孔蒂（Bernabò Visconti）为自己的坟墓所定的作品（图 13.36）中可见一斑。虽然现藏于博物馆，但博纳博的骑马像却曾被放置在米兰某座教堂的祭坛上。这件大理石雕刻由当地雕刻家博尼诺·达·坎皮奥（Bonino da Campione，活跃于 1357—1397 年）完成于 1363 年前后，包括一具石棺，支撑着马背上的博纳博雕像。他站在那里，而不是坐在马上，在教堂的祭坛之上充满力量地俯视着下方。表现统治者的骑马像观念要追溯到古典时期，

马可·奥勒利乌斯骑马像（见图 7.21）整个中世纪期间都伫立在罗马。

欧洲贵族宣称他们享有骑马像的特权。这件雕刻作品中，马背上的博纳博僵硬而刻板。雕像最初贴有银箔和金箔，以进一步增强它给人的震撼感。然而在马匹的处理上，博尼诺采用了微妙的比例和观察入微的解剖结构，表现出伦巴第地区对自然表现手法的兴趣，可能是接受当时法国艺术的影响。

在协助建造米兰大教堂、并为成为大公而活动的期间，吉安加莱佐·维斯孔蒂还定制了彩饰手抄本，

大事年表

1271—1295 年——马克·波罗前往中国

1277 年——维斯孔蒂家族控制米兰

1386 年——米兰大教堂开始修建



图 13.36　博纳博·维斯孔蒂之墓。1363 年之前。大理石，6 米。米兰斯福扎城堡（Castello　Sforzesco）

正如法国贵族一样。他的《日课经》由乔瓦尼诺·迪·格拉西（Giovannino dei Grassi，活跃于约 1380—1398 年）于 1395 年前后创造，其中具有大量吉安加莱佐和指涉大公的图像。图 13.37 中的一页是大卫《诗篇》中一篇的开头，花体首字母 D 中画着大卫王的形象。大卫既是这一文本的作者，也是《圣经》中仁慈统治者的典范。一条装饰着法国百合花图案的缎带形成了字母 D，四角的盾牌上有维斯孔蒂家族的纹章图案蛇。文字下方是吉安加莱佐·维斯孔蒂的侧面像，这种样式在古典时期的钱币上极其常见。虽然肖像具有自然主义特点，但它被设置在波浪形的边框之中，日光从四周射出，这是维斯孔蒂家族的另一个纹章。肖像两旁，乔瓦尼诺·迪·格拉西绘制了牡鹿与猎犬，极尽活灵活现地表现自然生物。华丽页面中的现实主义亮点反映出赞助人和艺术家对发展国际哥特式风格所作的贡献。订制如此豪华的书籍体现着吉安加莱佐·维斯孔蒂想要拥有的地位与权力。他野心勃勃，一心想要统治意大利北部地区，这将对 15 世纪早期托斯卡纳地区的艺术产生深远影响。



图 13.37 乔瓦尼诺·迪·格拉西：**《吉安加莱佐·维斯孔蒂日课经》**。约 1395 年。羊皮纸上蛋彩、贴金，24.7 × 17.5 厘米。佛罗伦萨国家图书馆珍本库（编号 397 folio 115/H）

小结

13世纪与14世纪的意大利艺术根植于拜占庭艺术形式，也源自意大利艺术家与古罗马和早期基督教艺术作品的接触。此时的艺术作品通常是商业团体和城市贵族订制，而不是受到大贵族赞助人的委托而创作的。托钵会的活动激发了城市中新一轮的宗教热情，他们生动的布道再加上图像的叙事效果，可以向俗世观者更直接更形象地传达信息。

教堂建筑与托钵会的成长

托钵会布道团带来了大型城市教堂的兴建，以供布道而用。这些建筑运用了北方的哥特式创新手法，造就了宽阔的内部空间和高耸的比例，不过同时也保留了当地流行的木构天顶、坚实的壁面和无钟楼的西立面。这些教堂中的雕刻以简洁形象的方式讲述着《圣经》或圣徒的故事，增强了信徒们的体验。讲道坛和大门上，意大利雕刻家所雕刻的故事场景基于他们从古罗马艺术和北方哥特式艺术中得到的灵感。受托钵会观点的启迪，他们将不朽的圣人形象呈现在人间境况之中，激发了城市居民的宗教感受。

托斯卡纳地区的绘画

面对同样的观众，画家们创造了浑然天成的新技巧。13、14世纪的意大利画家首先认真研习了根植于古典风格的拜占庭绘画传统，探究图像的表现方式，创造出比中世纪早期艺术更接近自然的绘画手法。这一代艺术家在技法的探索上，寻求表现立体形式的光线效果，并在画面中创造空间错觉。艺术家们用这些技法来增强圣人们的属灵魅力，使故事的叙述更为有效更有感染力。乔托、杜乔等14世纪画家的创新手法提供了自然主义的绘画语言，全欧洲艺术家都从中受益匪浅。

意大利北部

意大利北部中心城市威尼斯和米兰发展出各自的哥特式艺术形式。受威尼斯政治环境及其与远东和中东贸易的影响，具有豪华外观和开敞拱廊的建筑较受欢迎。此时的米兰处于雄心勃勃的王朝统治下，他们更多地仿效欧洲北部地区。米兰比意大利任何城市都更为仔细地研习了法国哥特式建筑，而且其统治者所定制的艺术品也效仿着法国贵族的品位。



15 世纪北部欧洲的艺术创新

第十四章

到了 1400 年，欧洲哥特式时代的众多大教堂都已基本完工，它们是教士、领主和普通信众齐心协力的产物。作为代表基督教信仰的纪念碑，它们是典型的中世纪建筑作品。但大教堂也属于重要的城市建筑，许多重大的社会与经济变革将在那里发生，它们都将为现代社会的成型奠定基础。14 世纪结束之时，中世纪的农耕经济让位于以制造业与贸易为基础的经济形式，后者主要集中在中心城市。

伴随这种经济转型的是社会生活的变化。许多城市居民属于中产阶级，社会地位较高，受过良好教育，生活安逸，拥有可以随意支配的收入。有了这些优势，中产阶级在社会事务中的影响力与文化生活中的重要性大为加强，超过了在教士与贵族把持的中世纪时期他们所具有的地位。这一转变对包括视觉艺术发展在内的欧洲文化，产生了深刻的影响。

巴黎、伦敦、布拉格（Prague）、布鲁日（Bruges）、巴塞罗那（Barcelona）以及巴塞尔（Basel）等城市里，云集着工匠、按日计薪的工人、商人，乃至贵族。城市经济更多地以货币和工资为基础，而不是地产，这就产生了对银行家、律师和企业家的需求。追求新产品与新市场的投资者鼓励技术创新，例如印刷机就是这一背景下的产物，这一发明即将改变整个世界。贸易使得商人与工匠手中拥有了更多的流动资金，让他们勇于从传统的贵族手中争取更多的自主权，而后者则竭力维持既有的封建制度。

能读会写的人日益增多，宗教情感的表达方式也正在改变，这两个变革影响最为深远。14 世纪期间，教廷一度迁往阿维尼翁（Avignon），两位教皇分庭抗礼，此种情况导致了教会的分裂。虽然这一切在 1417 年都宣告结束，但它所造成的影响却已无法消除。对教会的失望使很多信徒都转向其他宗教运动，鼓励教徒自己阅读《圣经》、思考经文，并建立起个人与上帝之间的联系。其中一个运动称为新灵修（Modern Devotion），然而托钵会修士以及其他传教士也鼓励这种新的世俗宗教形式。尽管教会对这一现象并不完全赞同，但它还是发生了。宗教热情与民众教育水平的提高造成了对俗语书籍，即当地语言写就的书籍的需求，其中也包括《圣经》译本。印刷机的出现使得书籍更易于获得，从而又进一步刺激了这一趋势的发展以及知识的传播。

政治领域的变革逐渐确定了现代欧洲各国的疆域。英法百年战争终于在 1453 年结束，君主制法国因此而恢复元气，但由于内战，直到 15 世纪末，英格兰的政局动荡不稳。而法国国王也不得不设法对付与其沾亲的勃艮第宫廷，后者控制着欧洲北部贸易的集散中心，即南尼德兰的佛兰德斯（Flanders，比利时）

图 14.17 细部，罗杰·凡·德·维登：《下十字架》



地图 14.1 15 世纪的欧洲

和北尼德兰（荷兰）。事实上，勃艮第公爵好人菲利普（Philip the Good，1419—1467 年在位）是该世纪最为强大的统治者。

在靠东的中欧地区，神圣罗马皇帝虽然具有名义上的统治权，但帝国各地的领主却经常藐视他的权威。在伊比利亚半岛，卡斯蒂尔女王伊莎贝拉与阿拉贡国王费迪南德的联姻产生了重大影响，统一的西班牙王国得以创立并日益重要起来。欧洲列强在贸易路线上的竞争促生了哥伦布的远航，这一活动将西班牙王室的财富大为增加并改变了整个世界。

随政治与社会变革而来的是强调自然主义的视觉艺术新风格。贵族与教士仍在订制艺术品，但官员与商人作为新兴社会阶层也成为了艺术界的赞助人。画家们为这些居住在中心城市的商人与中产阶级，以新的媒介绘制了具有新风格的绘画。尼德兰艺术家运用油画颜料作画，他们的作品即使是在今天，也因其酷似人们所见的世界而令观者惊叹不已。15 世纪中期时，这种强烈的自然主义风格已成为北部欧洲的主流视觉艺术语言，吸引了许多国家各个社会阶层的主顾。

这一脱离中世纪的转型是渐次实现的，而且并非所有地区都是如此。面对成长中的中产阶级，传统的贵族试图继续维持他们的特权与地位。当时的法

国、神圣罗马帝国、英格兰和勃艮第公爵统治的尼德兰，都是由贵族组成的宫廷统治，他们之间大多通过条约或婚姻联系在一起。对于一种极其精致的哥特式艺术形式的偏好由此而生，该风格被称为国际哥特式（International Gothic）。然而即便在这些宫廷艺术之中也隐藏着日渐明显的自然主义风格的种子，它会在15世纪蓬勃发展。

宫廷艺术：国际哥特式

14世纪将尽之时，全欧洲的贵族都表现出一种对材质豪华、形式优雅的哥特式风格艺术品的青睐。由于哥特式风格与法国君主制的兴起与威望息息相关，它的最新发展阶段也受到法国艺术形式与传统的巨大影响。阿维尼翁与巴黎这种王室所在的国际大都市吸引了来自全欧洲不同地区的艺术家，各种艺术观念在此处交流碰撞。在这样的环境之中产生了后来艺术史家称为国际哥特式的建筑艺术风格。采用国际哥特式风格的艺术家们也吸收了14世纪时意大利的某些艺术元素，其中包括借鉴自杜乔和彼得罗·洛伦泽蒂表现背景空间的技巧，以及某些主题和构图，例如贵族游乐乡间的题材（见图13.31、13.32）。这一风格发展的时间脉络在某种程度上变动不定，有些被归为国际哥特式的作品在年代上属于14世纪中期，而另外一些则可能晚至15世纪中期。

创作国际哥特式风格作品的艺术家来自意大利、法国、佛兰德斯、德国、西班牙、波希米亚、奥地利、英格兰等地。这些作品为地位显赫的人士而作，材质昂贵、工艺精湛，有时具有极其复杂的图像范式。艺术家们运用哥特式技巧，将作品形式以几何图案加以表现，以达到理想化的状态，正如图12.21中维拉尔·德·昂奈库尔的作品所示的那样；但他们的作品中流露出了对自然直接观察的痕迹，尤其是在细节方面。许多学者认为，国际哥特式中出现的细节化自然主义是促生早期佛兰德斯画家那种彻底的自然主义风格的关键因素，也是影响15世纪时众人追随的重要原因。

法国王室雕刻

法国王室是最为活跃的国际哥特式赞助人之一，当时王室成员在法国所统治的地域前所未有的广大。国王查理五世（Charles V）的一位兄弟大胆菲利普（Philip the Bold）在1363年成为勃艮第公爵，之后他与马勒的玛格丽特（Margaret of Mâle）联姻，又使他获得了佛兰德斯伯爵的头衔。这些使得之后的勃艮第公爵在15世纪的军事与经济斗争中成为实力强大的协调者。艺术品进一步提升了大胆菲利普的地位，也为他的后继者树立了重要的榜样。

在他所统治的勃艮第地区，公爵大胆菲利普在第戎（Dijon）城外建立了从属于**加尔都西会**（Carthusian Order）的香普摩尔的**夏尔特尔会**修道院（Chartreuse



图14.1 克劳斯·斯留特尔：**香普摩尔的夏尔特尔会修道院大门**。1385—1393年。石雕。法国第戎

de Champmol）。尽管这座修道院在18世纪末几乎被破坏殆尽，但某些建筑残迹仍保存了下来，其中最著名的是大胆菲利普与妻子玛格丽特的雕像。大胆菲利普召集了一群艺术家来建造这座修道院，其中许多艺术家来自尼德兰。领导这组艺术家的人是来自布鲁塞尔（Brussels）的雕刻家克劳斯·斯留特尔（Claus Sluter），遗留至今的大门雕刻及其他雕刻就出自其手。

夏尔特尔会修道院的大门雕刻于1385至1393年间，如同13世纪的哥特式教堂大门一样（见图12.29），它的两侧是侧壁雕像（图14.1）。然而，这里的雕像变得非常大，几乎超出了它们所依附的框架，例如人像的衣袍已经漫过了脚下的底座。这组雕像有一尊是大胆菲利普，左侧站立着他的主保圣人施洗约翰，还有其妻玛格丽特及其主保圣人亚历山大港的圣凯瑟琳。公爵夫妇视线交错，凝视着圣母与圣子，将5座雕像结为一体。圣母怀抱圣子，形象颇具动感，似乎正与左右两组人物交谈。圣母长袍上深凹的衣褶增加了雕像的体量和活力，与《巴黎圣母像》（见图12.43）相比，这座圣母像的实体感大为增强了。大门表现了公爵夫妇的虔诚与富有，将他们展现在极其接近天国之母的地方。

墓地与讲道坛也是斯留特尔为香普摩尔的夏尔特尔会修道院创作的作品，但最能代表国际哥特式风格的作品是《摩西之井》（*Well of Moses*，图14.2）。这座六角形的井曾经环绕着旧约先知的雕像，顶部还有一个十字架，这是《新约》履行《旧约》的视觉表现。王者风范十足的摩西留着飘然长须，流畅的衣袍仿佛宽大的外壳包裹着他的身体。隆起的形式显得人像似乎要步入周围的空间，并直接与观者进行互动。雕像的尺寸与自然主义所表现出来的生命感因画家让·马卢埃尔（Jean Malouel）所施的彩绘而极大地增强，可惜雕像上大部分的彩绘现在已经褪色。摩西的右侧是大卫王，他的个性特征与大门边公爵夫妇的雕像性



图14.2 克劳斯·斯留特尔：**《摩西之井》**，出自香普摩尔的夏尔特尔会修道院。1395—1406年。石雕，高约1.8米



图 14.3 麦尔乔尔·布罗德尔兰：**《基督幼年故事》**（*Infancy of Christ*），香普摩尔的夏尔特尔会修道院祭坛作品两侧屏。1394—1399 年。木板蛋彩画，每块板面为 167×125 厘米。法国第戎美术馆

质相同。这种表现某个特定个体的手法将斯留特尔的自然主义风格与 13 世纪的自然主义风格区别开来，也是国际哥特式的标志之一。

香普摩尔的夏尔特尔会修道院祭坛作品 公爵大胆菲利普为香普摩尔的夏尔特尔会修院教堂订制了一组祭坛作品，它们制作于 1394 至 1399 年间，包括雅克·德贝尔兹（Jacques de Baerze）表现三王来拜、耶稣受难和耶稣下葬景象的精美中央浮雕，以及画家麦尔乔尔·布罗德尔兰（Melchior Broederlam）绘制的两侧屏（图 14.3）。两侧屏复杂的外形是呼应中央部分的要求，分别绘有两幅基督幼年生活的场景：左侧屏上是圣母领报和圣母往见；右侧屏上是神殿引见和逃亡埃及。画家运用风景与建筑元素来界定叙事场景，填补板面上形状不规则部分的空间。尽管艺术手法上借鉴了杜乔和洛伦泽蒂兄弟（见图 13.25、13.28），但画面上的建筑看上去仿佛是玩具屋，而风景的细节也与人物不成比例。但微妙的造型却让画面表现出强烈的深度。柔和浑圆的形体、深暗轻柔的阴影产生出了重量感，而对宽大松散的衣袍衣褶的处理则令人联想到了斯留特尔的雕刻。

布罗德尔兰的作品表现出了国际哥特式风格的另外一个特征，即对细部特征作写实主义的描绘。类似的写实主义手法在某些哥特式雕刻中也可见到（见图 12.30），如《让娜·德夫勒日课经》等手抄本的页边**滑稽图饰**（见图 12.41，多为表现寓言或日常生活的小画）。在布罗德尔兰所绘制的《圣母领报》中，此种现实主义表现在左侧加百列身后花园中精心描绘的枝叶与花朵上。在右侧屏上，自然主义细节表现的痕迹在快乐的驴子、蹄下的泉眼，以及村夫形象的圣约瑟身上都可以看到。与圣母贵族化的精致之美相比，圣约瑟只是一个普通的农民。尽管两块画板的高度达到了 1.6 米以上，这些煞费苦心的细节使这幅作品简直成了放大了的细密画，而不是一般的大型绘画。但是，这种种细节不仅仅赋予画面写实主义的光点，它们还表达着特定意义。例如左侧屏中的百合花象征着圣母的童贞，她身旁封闭的花园也具有同样的意义。罗马式建筑与哥特式建筑则分别象征《旧约》和《新约》。布罗德尔兰的画作令人心迷，同时也具有教育功能。



图 14.4 布西科画师：**《圣母往见》书页**，出自《布西科元帅的日课经》（*Hours of Marshal Boucicaut*）。约 1408—1410 年。27.3×19.1 厘米。巴黎法兰西研究院雅克马尔-安德烈博物馆（Institut de France-Musée Jacquemart-André）



图 14.5 林堡兄弟：**《七月》**（*July*），出自《贝里公爵的精美日课经》。1413—1416 年。22.5×13.7 厘米。法国尚蒂伊孔德博物馆（Musée Condé, Chantilly）

彩饰手抄本：《日课经》

尽管木板绘画日益重要，书籍彩饰仍然是北部欧洲重要的艺术形式。布西科画师（Boucicaut Master）是法国宫廷曾经雇佣过的众多一流手抄本画家之中的一位，他的名字来自 1410 年前后为让·布西科（Jean Boucicaut）元帅所绘制的日课经，他本人可能是布鲁日艺术家雅克·克恩（Jacques Coene）。这部日课经同《圣母往见》（图 14.4）中所示相同，书中有大量整页的金边细密画，装饰性的常春藤枝蔓环绕其间。在这幅画中，有孕在身的圣母与其表姐以利沙伯在一片深邃朦胧的空间里相会，其中勾画着大小不一的树木、隆起的山丘以及遥远的地平线。地平线附近的景物模糊不清，好像空气弥漫在观者与远处的景物之间。这种技法称为**空气透视**（atmospheric perspective，见图 7.55）。两位女子修长优雅的形象是画中的主体，她们的身旁陪伴着一对侍从天使。圣母倾斜的体态令人联想起《巴黎圣母像》（见图 12.43）中圣母的形象，两者的衣袍设计极为相似，衬托出了人物的体态。

《贝里公爵的精美日课经》（*Les Très Riches Heures du Duc de Berry[The Very Rich Hours of the Duke of Berry]*）是宫廷国际哥特式风格的杰作，是为大胆菲利普和查理五世的兄弟贝里公爵让（Jean, Duke of Berry）而作，这位公爵是当时最为慷慨的艺术赞助人。这部书的制作者是波·德·林堡（Pol de Limbourg）和两位兄弟赫尔曼（Herman）与让（Jean）。兄弟三人经其叔父让·马卢埃尔引见而进入宫廷，这位叔父正是为斯留特尔的《摩西之井》施涂彩绘的画家。三兄弟中肯定至少有一位曾经游历过意大利，因为他们的作品中有大量借鉴自托斯卡纳和伦巴第艺术家的题材与构图。这三人都被任命为公爵宫廷画家，这反映

出他们的艺术成就受到的高度认可。

《贝里公爵的精美日课经》定制于1413年，而1416年林堡兄弟过世时尚未绘完，他们可能死于瘟疫。因此，有些书页在他们去世之后很久才完成。书中最著名的书页绘制的是日历、人类活动与自然的循环更替。关于自然的循环，最初的设计是绘制12个人像，每人都进行一项季节性的活动，这也是中世纪艺术中表现此种主题的传统。

描绘七月的书页（图14.5）显示出兰堡兄弟对上述传统的创新。书页中以多种方式来表示日期：顶部的半圆形部分以数字形式记录着七月的每一天，还有该月的星座符号。日期下面描绘的是本月的劳作，田间的农民在收割小麦，牧场中的牧民在剪羊毛。这一场景上方有一座描绘精确的城堡，那是贝里公爵位于普瓦蒂埃市的克兰堡（Château du Clain），现已无存，但留有完备的文献记载。这张书页上描绘的是城堡主人眼中想要看到的景象，肥沃的土地上，安详的农民们有条不紊地进行收割。在这里，画面中的空间向上升起而不是向后退去，通过在这样选定的空间内纳入城堡、绵羊或长柄镰刀等自然主义细节，艺术家描绘了一幅封建社会秩序的理想图景。精心设计的构图将三个主要部分联系为一个三角构图，如同七巧板一样契合在一起。日历部分那珠宝般的色彩与斑驳闪亮的金箔赋予了书页豪华的效果。这部日课经有着显赫的赞助人，在图像方面也进行了大量创新，特别是日历部分，这使得日后出现了众多摹本。

大事年表

1348年——皇帝查理四世在布拉格建立大学

1385年——斯留特尔开始在第戎香普摩尔的夏尔特尔会修道院工作

1387年——乔叟撰写《坎特伯雷故事集》

约1413年——林堡兄弟开始制作《贝里公爵的精美日课经》

波希米亚与英格兰

欧洲其他宫廷与地区也同法国一样钟爱这种国际哥特式风格。中欧波希米亚（Bohemia）的首都布拉格成为了重要的国际性城市，这要归功于查理四世皇帝（Emperor Charles IV，1316—1378年）。他曾在法国国王查理四世于巴黎的宫廷之中就学，并娶公主为妻，出于对查理四世的敬意他改掉了自己的原名文

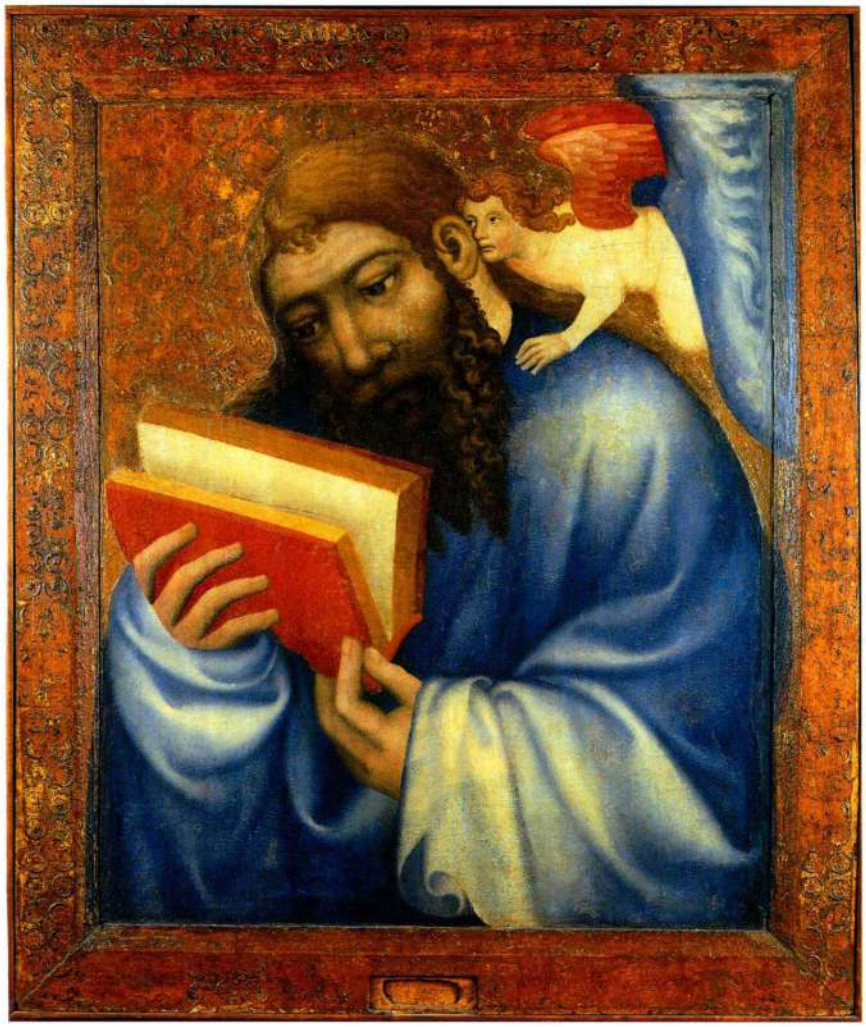


图14.6 狄奥多里克大师：《圣马太与天使》。约1360—1365年。木板画，1.15×0.93米。布拉格国家美术馆（National Gallery, Prague）

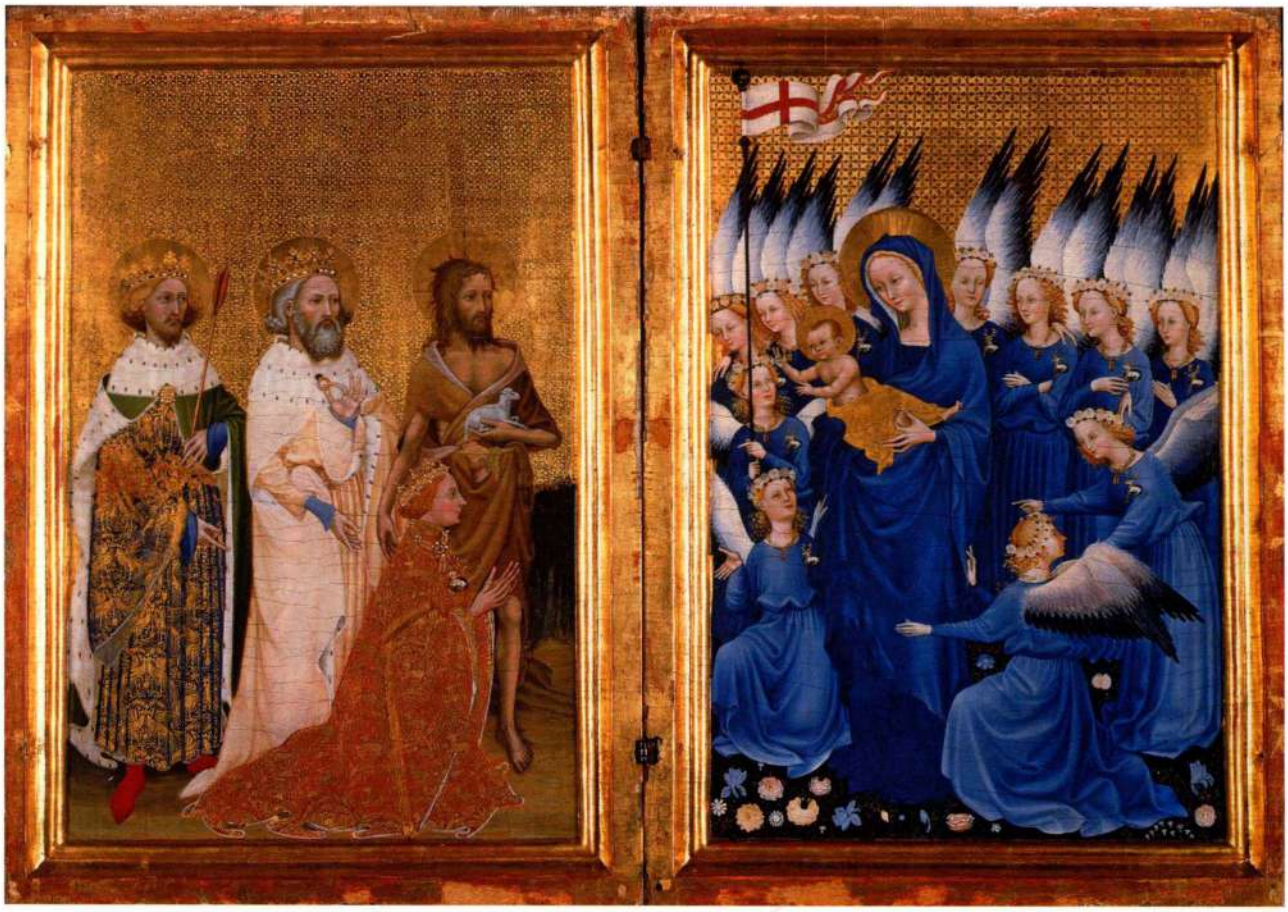


图 14.7 《**威尔顿双联画**》。约 1400 年。木板画，53×37 厘米。伦敦国家美术馆

策斯劳斯（Wenceslaus）。返回布拉格并继承他父亲的波希米亚王位以后，查理在 1349 年被亚琛的德意志选帝侯推举为神圣罗马皇帝，加冕礼于 1355 年在罗马举行。

查理想使布拉格成为学术中心，他于 1348 年在这里效仿巴黎成立了一所大学。很快，布拉格吸引了许多欧洲学界精英。他同时也成为各种艺术的支持者，并为艺术家建立起行会。除鼓励当地艺术家之外，查理还将欧洲各地的艺术家请到自己的首都。在他位于布拉格城外的卡尔斯坦因（Karlstein）城堡之中，他效仿路易九世的圣礼拜堂（见图 12.34）建起一座敬献给圣十字架的礼拜堂。由布拉格画家行会的首领狄奥多里克大师（Master Theodoric）所绘制的壁画取代了玻璃窗画。这些壁画作于 1357 至 1367 年间。

图 14.6 中的《圣马太与天使》（*Saint Matthew and the Angel*）正是礼拜堂壁画的一部分。此处，福音书作者用手指触摸着书本，一位天使在他耳旁轻语。中世纪传统的福音书作者象征因此就成为圣徒创作中一位积极的参与者。马太被表现为具有三维立体感的人物，蓝色长袍裹着他的身体，衣褶柔和松软。这一风格可能是狄奥多里克在其家乡奥地利或布拉格时研究意大利艺术家作品的结果。

皇帝查理四世之女波希米亚的安妮（Anne of Bohemia）在 1382 年嫁给了英格兰国王理查二世（Richard II，1377—1399 年在位）。《威尔顿双联画》（*The Wilton Diptych*，图 14.7）中描绘的就是理查的形象，这件作品得名自它的一位收藏者。这幅**双联画**（diptych）是两块尺寸相对较小的木板画，两者中间装有铰链，可以像书册一样打开。作品中，国王理查二世跪在他的主保圣人身前，敬拜着圣母与圣子。与斯留特尔的大门雕刻（见图 14.1）相仿，这里人物的目光也越过画板而彼此相交。优美的圣母身旁陪伴着天使，仿佛宫廷侍卫环绕着的王后。圣子嬉戏着将身体探向国王。压印精美的金色背景上，色彩奢华艳丽、体态修长轻盈的人物站立在具有永恒之感的环境之中。然而天使所着衣袍的造型与狄奥多里克大师的作品《圣马太与天使》具有相同的自然主义特征。至今，学者们还在争论这位融合了哥特式天国格调与自然观察的艺术家到底来自何方，法国、英格兰、波希米亚还是其他地方。

中心城市与新艺术

许多受到宫廷赞助人青睐的艺术家来自南尼德兰的城市，如布鲁日、布鲁塞尔、根特（Ghent）以及图尔奈（Tournai）。这些地方当时是国际商业的中心，街道上可以听到各国的语言，因为全欧洲的商人都在这里做买卖。这些城市所享有的独立实体的地位以及由此而生的自治权、关税权和军权令其他地方艳羡不已。它们的独立要求经常与贵族领主征税、控制人口与敛财的意图相抵触。建造诸如布鲁日市政厅（Town Hall of Bruges，图 14.8）这样的建筑不仅是为举行城市会议提供场所，也是宣示这些城市独立与特权要求的象征。布鲁日市政厅建于 1376 至 1402 年间，属于北部欧洲最早的一批此类建筑。它位于布鲁日的一个大广场上，外观好像是一座宗教建筑，具有高耸的山墙形屋顶，窗户上饰有棱窗格，内部还建有拱顶。它的立面也效仿了哥特式教堂，雕刻有众多表现当地统治者佛兰德斯伯爵的人像。该建筑在法国大革命期间遭到破坏，立面的雕像为现代作品。建筑内部的功能是实施自治、公布判决的会议大厅，而外部的雕像则表现出佛兰德斯伯爵名义上的统治。伯爵与佛兰德斯市民之间的紧张关系在 15 世纪时曾经激化过几次。正是在佛兰德斯的城市之中，一场艺术上的革命得以肇始。不论是为宫廷还是市民创作，艺术家都开始用油画颜料表现圣徒形象，仿佛他们生活在自然世界之中，宗教的神圣世界似乎触手可及。

图尔奈的罗伯特·康平

上述自然主义革命的早期先驱是罗伯特·康平（Robert Campin，1378—1444 年），他是比利时西南部贸易重镇图尔奈最为著名的画家。当时康平经营着一间繁忙的画坊，其中若干位成功的画家脱颖而出，其中包括罗杰·凡·德·维登。

《梅罗德三联画》 康平所创作的最著名的作品是《梅罗德三联画》（*Mérode Triptych*，图 14.9），根据其风格判断，它创作于 1425 年前后。画名来自该画作一位早期收藏者的名字。但是中央画板的题材是圣母领报，这是之前的基督教艺术作品中常见的题材。描绘圣母领报的早期作品通常都将这一事件设置在教堂（见图 14.3）或其他神圣的场所（见图 13.27），但是康平却将圣母与天使加百列画在貌似中产阶级家庭的主厅之内，其中有打开的百叶窗、陈旧的壁炉以及一条放有坐垫的长凳。尽管画作的主题本身是超自然的，但观者却似乎感到能够穿过画作表象，看到一个模拟现实的世界。康平运用了若干技巧创造出了这种效果。他将器物与人物放入空间“盒子”之中，甚至有时这种安排让人感到不太自然。但是康平对细节的描绘异常细致，尽力使每一件器物在造型、



图 14.8 布鲁日市政厅立面。始建于 1376 年



图 14.9 罗伯特·康平：**《梅罗德三联画》**。约 1425—1430 年。木板油画，中央画板为 64 × 63.2 厘米，两扇侧屏约为 64.5 × 27.6 厘米。纽约大都会艺术博物馆，修道院收藏，1956 年入馆

尺寸、色彩和质感上都尽可能真实。他还描绘了两种不同的光线，一种是能够产生柔和的阴影和亮度微妙渐变的漫射光；另一种则是更为直接的光线，它从两面圆窗中射入，在墙上投下了阴影。康平的色彩具有柔和的色调，这种色调使得三块画板浑然一体。亮色丰富而具有深度，而从亮到暗的过渡又自然流畅。油画颜料的运用使得这些效果得以实现（见第 479 页的材料与技法）。尽管中世纪艺术家们对这种颜料并不陌生，但康平及其同辈却将它拓展到了板面绘画领域。使用油画颜料，他就可以创造出更为彻底的体现真实的艺术效果，在程度上超越了以往宫廷艺术家的作品中那自然主义细节的零星火花。

康平并不是宫廷画家，而是满足市民品位的城市画家，这些市民是与画中虔诚地跪在圣母房门外那两位捐赠人一样的普通民众。这两人的身份并不煊赫，正如中央画幅窗户上的纹章所代表的家族至今仍未得到确定。但他们一定已经富有到可以为自己的家中定制三联画的程度，只不过因为这种画作的尺寸较小，不适合放置在公共教堂。或许这也是艺术家能够进行创新的原因之一，他得以在若干方面突破传统。这里的圣母领报的场景发生在具有各种日常用品的居家内景之中，人物是具有体量感的真实形象。他们的长袍下垂出深深的衣褶，人物与克劳斯·斯留特尔在其雕刻中所作的一样，锚定在地板上（见图 14.1）。加百列半跪着，抬起右手，准备讲话。玛利亚坐在地板上，手捧书本，红色的衣服将人们的注意力吸引到她身上。这两人之间的圆桌上放着另外一本书，瓶中插着百合花，还有一支蜡烛。加百列背后头顶上方，一个纤小的幼儿肩负着十字架，这一定是基督，他正向下飘向玛利亚。在左侧屏上，捐赠人跪在花园之中，仿佛正在隔着打开的门见证着这一事件。画面整体具有时间凝固的效果：某件重大之事即将发生。西莫内·马丁尼将加百列与圣母表现为纤细轻盈的形象，安置在永恒的金色背景之中（见图 13.27），而康平则将他们描绘成真实的肉体，将其置于捐赠者可以目及的日常环境中。这一事件发生在他们的世界，而非天国。

右侧屏是正在工作的木匠约瑟，他在制作什么仍有争议。窗户外架子上那个盒子一样的物体又是什么呢？学者们将其认定为捕鼠器，基督教神学家圣奥古斯丁曾用它作为隐喻来解释上帝的救赎之道，他这样说道："主的十字架就是对付魔鬼的捕鼠器。"因此画中的这个捕鼠器可能是基督转世成为肉身的图像暗示，而这就是即将在中央画幅发生的事件。约瑟手中的器物同样令人百思不得其解，有些学者认为它是防火屏，就像中央画幅上的那个一样；而另一些学者则

木板蛋彩画与油画

14、15世纪时，画家使用液体调制颜料在木板上作画。木板的材质因地区不同而各不相同，但北欧地区偏好橡木，因为橡木可以被锯成很薄的木板供作画之用。当时人们也使用松木、果木和白杨木。画板锯好之后，通常要由木匠把它嵌入画框之中加以固定。之后在画板表面涂一层**底料**（gesso），这是一种石膏粉，为的是使得绘画平面光滑。当时艺术家往往需要先在石膏层上画出底稿，作为艺术家或其助手涂绘时的根据。



西莫内·马丁尼的“加百列”用蛋彩画成，画面干得很快，因此颜料层不相融合，每一笔都清晰可见。

颜料先被研磨成粉末，再与某种液体介质调和在一起，才可以凝固在画板上。中世纪木板绘画颜料最基本的介质是**蛋彩**（tempera），即将颜料粉末与稀释的蛋黄混合在一起，“tempera”有混合之意。由此种颜料画出的色彩涂层既细且薄、可迅速凝固且附着力强，十分适合中世纪偏好鲜亮的平涂色彩的品位。然而，运用蛋彩不能舒畅地表现画面中不同色调交汇的部分，因此产生立体效果所需的色调渐变就很难实现。

中世纪艺术家也会因特殊目的而运用油性颜料，诸如在石材或金属表面作画，而扬·凡·爱克和罗伯特·康平等佛兰德斯艺术家则开始将其运用到木板绘画的制作中。油性颜料是一种粘稠且凝固很慢的介质，从轻薄透明的薄膜（**透明色料**［glaze］）到乳状的高黏度颜料堆积（**厚涂**［impasto］），它能创造出不同的艺术效果。色彩也能产生连续的色阶变化，包括柔和的暗影。与蛋彩画、蜡画和湿壁画相比，油画还具有另外一个优势：使艺术家在创作绘画的过程中可以改变他们的想法，修改原来的画面。当油画颜料的使用传遍欧洲时，有些艺术家采用了一种混合技法，运用蛋彩颜料画底层，再罩以透明油彩。尽管蛋彩颜料的使用仍持续了一段时间，但调色油自那时起就已成为画家最基本的调色介质，这种情况直到晚近才改变。



康平的加百列用油画颜料画成，画面干得慢并具有透明感。每一层颜料都与之前画下的那层颜料相融合，末层颜料涂上去之后产生出镜面般的效果。

认为它是榨汁机的一部分，用来压榨葡萄制作葡萄酒，指代圣餐。

细节的选择如此精心，这令许多学者相信康平在用形象作为象征来传达宗教意义。例如百合花与圣母相关，象征她的童贞等美德。花束旁余烟袅袅的蜡烛的象征意义则不够明朗，令人困惑。红热的烛芯与弯曲的烟说明它刚刚熄灭。但为什么要在日光充足的白天点蜡烛？又是什么扑灭了烛火？难道是真正光明（基督）的到来熄灭了这世俗之光？

康平的画作中出现了如此之多精心描绘的器物，说明这些细节构成了一个富有象征意义的系统，这种安排既可能是由艺术家构思，也可能是捐赠人所设计的。康平作品中那些需要专门的神学知识体现的象征意义可能来自神学家或学者，但只有艺术家才能找到适当的方式，将这种复杂的象征语汇用现实世界中所能观察到的形式表现出来。直到今天，学者们还在就康平及其同时代的艺术家为何如此忠实地记录世界的原因这一问题争执不休。是不是因为当时关于自然与自然世界的哲学发生了转变？还是奉行实用主义的商人们要求对他们所见的事物进行直接的观察与描绘？或者新的宗教实践形式激发了新的艺术风格？

圣母领报这一题材具有重要的仪礼与神学意义，但这也是一个关于孕育孩子的故事，左侧屏那对夫妇虔敬地跪在仪礼之前。从他们的角度而言，这件三联画可能铭刻着他们自己对孩子的渴望，或者对圣家族的崇敬，并希望以之为榜样。个人如此接近圣徒与神圣的场景是中世纪末期宗教生活的重要特点。信徒们被鼓励在布道中、在耶稣受难剧以及文本中将神圣观念视觉化为他们可以理解的形式，他们也被鼓励去冥想基督生平中的故事，以增加他们的同情心和虔诚心。尽管修士与修女长期以来都实践着这样的静修活动，但一个名为新灵修的宗教运动促使这些观念在普通信徒之中传播开来。诸如托马斯·肯皮斯（Thomas à Kempis）所作的《效法基督》（*Imitation of Christ*）这样的新宗教文献为希望追随基督的普通信徒提供了指导。康平这样的艺术家可能正是以此对这种将现实世界看作上帝真理显现的召唤作出了回应，在日常生活之中创作出了虔诚感人的宗教艺术形象。



图 14.10 扬·凡·爱克：**《教堂中的圣母》**。约 1425—1432 年。橡木板油画，31×14 厘米。柏林国家博物馆画廊（Gemäldegalerie, Staatliche Museen）

布鲁日的扬·凡·爱克

诸如《梅罗德三联画》这样的画作中所体现的艺术革新不仅得到了佛兰德斯赞助人的认同和欣赏，而且也获得了意大利赞助人的青睐。国外对佛兰德斯这批艺术革新人士的最早评价就来自意大利评论家。他们认为在佛兰德斯绘画中惊人的自然主义及其唤起的宗教情感借重于油画技法，并将油画的“发明”归功于扬·凡·爱克（Jan van Eyck，1390—1441 年）。（见第三部分末尾的*附加原始文献*。）他也由此跻身于 15 世纪艺术界最著名的人士之列，而且关于他的生平，我们也所知甚多。

扬最初为荷兰伯爵工作，之后从 1425 年开始供职于当时在位的勃艮第公爵好人菲利普，直到 1441 年在布鲁日去世。扬既是市民也是宫廷画家，他极受好人菲利普的赏识，这位公爵偶尔也指派给他一些外交使命。扬存世的作品中有几幅落有签名和年代，这在他那个时代非比寻常。这些款识能够帮助艺术史家对他的作品进行鉴别，并以署名作品的特征为依据，推定其他未署名作品。

《教堂中的圣母》（*Madonna in a Church*，图 14.10）是一幅被认定为凡·爱克名下的小幅油画，关于它的创作年代许多学者认为应在 15 世纪 20 年代晚期。这幅作品绘在木板上，尺寸仅略微大过八开书本而已。尺幅虽小，但这件作品在重现哥特式教堂内部的细节方面令人惊叹，画面中高侧窗射入的阳光使得教堂内部温暖明亮。这里的圣母令人联想到哥特式圣母雕像，她的形象具有立体感，身体略微倾斜，怀中抱着体形虽小却栩栩如生的基督。在凡·爱克的笔下，《巴黎圣母像》（见图 12.43）似乎获得了生命。在教堂唱诗班席隔屏上还有一座圣母雕像，天使在隔屏上手捧赞美诗集正在歌唱。这里透露出神迹的些许线



图 14.11 休伯特·凡·爱克与扬·凡·爱克：**《根特祭坛画》**（闭合状态）。完成于 1432 年。木板油画，3.4×2.25 米。比利时根特市圣巴沃（St. Bavo）教堂

索：虽然对教堂内部的描绘采用的是现实主义手法，但圣母的身量与其他一切物件都不成比例。她几乎与这座哥特式教堂的三联拱廊等高。另外一个超自然的细节是光，照亮她的光线来自北面的窗户，这在北部欧洲是一个奇异的现象。光线不仅是造型手段，也丰富了画面的内容。圣母长袍上有一段出自《旧约·雅歌》的题词："皎洁如日头……"这句歌词也印证了画中光线所具有的象征意义。扬·凡·爱克运用油画来创造模仿日常生活中的形象，但油画颜料的艺术效果同时又将这些现实形象转化为超自然的情景。他的"现实主义"有所选择地再现现实世界，为的是让宗教世界里的人物看起来好像寓居在世俗世界之中。

《根特祭坛画》 当凡·爱克完成《根特祭坛画》（*Ghent Altarpiece*，图 14.11—14.14）时，他的声望最终得以确立，这幅作品是早期佛兰德斯绘画最著名的画作之一。从它被放置在根特市圣约翰大教堂（Cathedral of Saint John）的礼拜堂内的那一刻开始（见图 14.14），它就吸引了众多参观者。阿尔布雷希特·丢勒曾在 1520 年前来观看，安格尔等后来的艺术家都从中汲取过灵感。作品的画框上曾有一段题字，写明这件多块画板组成的祭坛画出自扬·凡·爱克之手，完成于 1432 年 5 月，并且提到他的兄长休伯特·凡·爱克（Hubert van Eyck，死于 1426 年）也曾参与创作。这件复杂作品的基本结构是一幅中央画幅加两块侧屏的**三联画**（triptych），这是南尼德兰**祭坛作品**（altarpiece）的标准样式。但是此处三个基本组成部分各自又包括四块画幅。侧屏的内外两侧都有画作，因此全套作品共有尺寸各异、形状不同的图画 20 幅。各个画面之间的不连贯，说明创作计划在绘制过程中曾经有过变更。似乎扬接手了若干休伯特生前未能完成的作品，将它们画完，并增添了他独自创作的画面，最后应富有的捐赠者约迪屈斯·菲伊德（Jodicus Vijd）的要求，将所有画作安装在一起。当三联画合上时，两侧板面上分别是菲伊德及其妻子伊丽莎白·博尔吕特（Elizabeth Borluut）的画像（图 14.11）。

他们的肖像位于最下面的一行，与之同行的还有另外两个人物，这四人的画像都分别安置在由虚拟的哥特式窗花格所围绕的单独壁龛中。捐赠者身旁的两



图 14.12 休伯特·凡·爱克与扬·凡·爱克：**《根特祭坛画》**（打开状态）。3.4×4.5 米

位人物分别是施洗约翰和福音约翰，均以模仿雕塑色彩的**单色画**手法画成。上面一层为两对宽度不一的画幅。艺术家结合这四块画幅的板面，绘制出一个整体的内部场景，透视深进的木屋顶横跨四块画板，于是将难以处理的问题转变成为巧妙的安排。除了营造空间上的连续性，扬·凡·爱克还在圣母房间的地板上绘制了阴影，似乎这是画幅板面框架所投下的影子，由此更增强了空间幻象感。先知与**女先知**（Sibyls）处于最上层，他们头顶的卷轴上有哥特式字体记录的各自所做的预言。

两块侧屏打开之后，观者就会看到一幅对天国集会的详细描绘（见图 14.12）。最下方的一层，各组人物都向中央祭坛聚集，祭坛上站立着围以光环的羔羊。人物包括天使、使徒、教皇、神学家、贞洁的殉教者、隐士、朝圣者、骑士和法官（其中一位人物可能是扬·凡·爱克的雇主公爵好人菲利普）。这群神秘的人物聚集在一片苍翠的风景之中，天际耸立着无数教堂的塔楼。壮观的天庭高踞在这人间天堂之上，基督位于画面中央，身着鲜亮的红色长袍。他身旁分别是圣母与施洗约翰。他们的左右两侧，唱诗班的天



图 14.13 休伯特·凡·爱克与扬·凡·爱克：**《亚当和夏娃》**，《根特祭坛画》局部，左右侧屏部分



图 14.14 表现《根特祭坛画》在礼拜堂中的绘画作品，阿姆斯特丹国家博物馆（Rijksmuseum）



图 14.15 扬·凡·爱克：**《戴红头巾的男子》**（自画像？）。1433 年。木板油画，33×26 厘米。伦敦国家美术馆（The National Gallery）

使分别在吟咏圣歌、弹奏乐器。这层最外侧是亚当和夏娃，他们赤裸着身体，站在浅龛之中。两人头顶上是表现亚伯（Abel）与该隐（Cain）故事的单色画。亚当与夏娃的身量几乎与真人等高，解剖学细节描绘得非常仔细，沉浸在微妙的光影中（图 14.13）。

此处人物的姿态与哥特式手抄本中的人物姿态有相似之处，但在这幅画中，艺术家精确地描绘了人体的质感与色彩，从而将生命注入绘画形式之中。在根特市圣约翰大教堂菲伊德礼拜堂的祭坛上看到这幅画（图 14.14），观者一定会对其规模与布局印象至深。它的整体格调与庄严气势同《梅罗德三联画》家庭式的亲近感迥然不同。其功能在于说明在祭坛前举行的仪式。当它打开时，展现的是设置在天堂背景中的弥撒场景。画面中的多部书籍以及展示基督教知识的旁征博引的题词，令很多学者认为扬在构图时曾得到某位教士或神学家的指导。但他却完成了将各块分离的画板结为一体的艰难任务，给人们带来了强烈隽永的体验。

扬的这件作品虽然规模宏大，但其中充满了观察自然得来的细节以及炽烈的色彩。他采用施涂多道稀薄的油画颜料的技法来塑造色彩，营造出高饱和度的色调，而有条理且缓慢地笔触又使得颜料融合在一起，呈现出镜面般的平滑效果。扬为人们展现出天堂一瞥，激发了他们的虔诚。如果像某些学者所认为的那样，整幅祭坛画嵌在哥特式建筑的框架之中，那么这些图像就具有体现教会重要性的意味，教会既是人世间的宗教机构，也是通向天国的路径。

世俗图像 扬·凡·爱克也创作纯粹的世俗绘画，满足宫廷和佛兰德斯中产阶级市民的需求。他的《戴红头巾的男子》（*Man in a Red Turban*，图 14.15）创作于 1433 年，落款署名，表现的是一位半侧面的中年男子，头上缠绕着引人注目的头饰。独特的面孔映衬在深色的背景里，整幅画面充满了温暖的光线，照亮了人物质感与形体的每一个细节，使其显示出近似显微镜一样的精确性。艺术家并没有探索画中人物的性格，然而男子望向画外的目光仍与参观者产生了眼神的交流。这种创新性的表现方式，以及眼珠略为斜视、可能盯着一面镜子的姿态显示这可能是一幅自画像。画作所要求的自我意识或许与画在边框上的题字相互照应，这里写着“ALS ICH KAN”（“如我所能”



图 14.16 扬·凡·爱克：**《阿诺尔菲尼夫妇像》**（*Arnolfini Portrait*）。1434 年。木板油画，83.8×57.2 厘米。伦敦国家美术馆

或“尽我所能”）。同样的箴言在扬的其他画作上也有出现，可能是为了激励别的艺术家做得更好，因为他尽了全力。有意思的是，这些题词为佛兰德斯语，但却转写为希腊字母。难道扬不仅想挑战他的同辈艺术家，还想挑战古代画家？无论这样书写的原因是什么，我们都可以将它看作扬作为一名艺术家对其画作及他个人历史地位的自我认识与肯定的标志。

扬·凡·爱克的署名题词也给解读其作品的现代学者带来了挑战。他现存画作中最具争议的一幅作品表现的是一对男女，他们站在富丽堂皇的房间之中，室内有黄铜烛台、镜子与带罩篷的床（图 14.16）。扬的署名并非像他通常那样落在画框上，而是直接留在画面中。他在镜子的上方，用正式字体留下了署名，英语意为“扬·凡·爱克在此，1434 年”。如果在女子身上表现得还不够明显，那么男子所具有的特征已经足够明确地显示出这是一幅肖像，画作本身非同寻常，使得学者们根据后来的文献，确定男子的身份为生活在布鲁日的意大利商人乔瓦尼·阿诺尔菲尼（Giovanni Arnolfini）。多年以来学者们都相信画中的女子应该是阿诺尔菲尼的妻子乔瓦娜·切娜米（Giovanna Cenami），然而最近的研究对这一结论提出了质疑，因为他们的婚期远远晚于 1434 年。

无论画中人物姓甚名谁，这对夫妇所处的场景都是 15 世纪家庭中的主室。他们看起来相当孤独，两

手相牵，男子举起右手，仿佛正在庄严宣誓。然而他们身后的镜子里，却反射出已经进入房间的两位男子。由于署名就在镜子上方，许多学者认为这两位男子之一肯定就是扬·凡·爱克，可能就是戴红头巾的那一位。结合签名与措辞的华丽以及镜中男子的图像，说明扬可能正在见证房间里正在进行的某一事件。

多年以来，学者们都认为这幅作品表现的是两人的婚礼或者订婚仪式，不论是哪种仪式，都要求男女双方两个家族之间订立法律与经济契约。若如此解读，则意味着此画是对这对夫妇结合的纪念。倘若如此，镜子中的另一个男子可能就是新娘的父亲，他可能曾为女儿的婚礼订立了上述契约。女子扯起她厚重礼服的姿势可能表现了她对孩子的渴望，她身后的床则意味着婚礼的完成。考虑到画作的世俗性质，学者们对它的现实主义手法有所争论，到底是为了真实记录事件本身及室内场景，还是这些细节具有更为象征化的意义？夫妇两人脱下鞋子只是习俗所致，还是提醒我们他们已站在“婚姻的神圣之地”？（这一场景的象征意义源于摩西的圣经故事，上帝法驾到来时，身处山火肆虐的西奈山上的摩西情不自禁脱掉了鞋子。）画中的小狗仅仅是宠物还是忠诚的象征？（拉丁语中的“Fides”意为忠诚，这也是小狗称作“Fido”的词源。）室内的其他陈设也为人们提出了另外一些类似的问题。为什么在大白天要点燃烛台上的一支蜡烛？窗台上为什么有水果？镜子的功能又是什么？只有镜框圆盘饰中的耶稣受难与复活的图像的象征意义毫无疑义，表现的是宗教主题。扬·凡·爱克创作此画的目的何在？他为谁人而作？赞助人要这样的画作何用？这些问题的答案在近期的解读中变得更富有争议，因为之前学者们感到确定的图像意义现在却变得不太确定了。

布鲁塞尔的罗杰·凡·德·维登

作为宫廷画家，扬·凡·爱克可以不为其他佛兰德斯的艺术家受到的约束所限制。行会是艺术家们建立的旨在保护行会成员的利益的职业组织，它们制定了训练艺术家与约束艺术市场的种种规则。有抱负的艺术家在经核准的画师的作坊中当学徒，学习技艺。经过一定时间之后，学徒就成为熟练工人或者按日计薪的工人，他们就可以为顾客提供服务，但还不能开设自己的作坊。熟练工人通常四处旅行，从自己老师之外的艺术家那里学习技巧。成为画师必须完成一件



图 14.17 罗杰·凡·德·维登：**《下十字架》**。约 1435 年。木板油画，2.2×2.6 米。马德里普拉多博物馆（Museo del Prado）

原始文献

安科纳的奇里亚库斯（1449 年）

罗杰·凡·德·维登可能曾游历过意大利，有文献表明他为费拉拉（Ferrara）的埃斯特家族（Este family）等显赫的意大利赞助人创作过若干幅画作。他在意大利最为人们所津津乐道的作品得到了安科纳的奇里亚库斯的赞扬，后者是一位人文主义者兼外交官，曾侍从意大利王公四处旅行。

继著名的布鲁日画家约翰内斯（Johannes）之后，布鲁塞尔的罗杰堪称我们这个时代最出类拔萃的画家。大名鼎鼎的埃斯特的里奥内洛（Lionello of Este）亲王在 1449 年 6 月 8 日于费拉拉向我展示的一幅精美作品就出自这位优秀的画家笔下。在这幅极其虔诚的画作中，人们可以看到我们的先祖，他们经历着基督下十字架时的严酷考验，一大群男女伫立其中，深深的哀悼着。所有人物的描绘都令人赞叹，我要说这是神来之笔，而不是人的艺术。你会看到画中活人的面孔具有生命，仿佛正在呼吸，而死者毫无一丝生命迹象。特别值得注意的是人物所着的长袍、各色的士兵斗篷以及因紫色、金色、珍珠宝石等装饰而倍显尊贵的服饰等，人们会认为它们不是出自人类双手的技巧，而是出自包罗万象的自然本身。

SOURCE: *NORTHERN RENAISSANCE ART 1400–1600: SOURCES AND DOCUMENTS*, ED. WOLFGANG STECHOW. (EVANSTON, IL: NORTHWESTERN UNIVERSITY PRESS, 1989)

由行会领袖认可的“杰作”（masterpiece）。行会不仅对培训进行管制，而且限制其他城市与本城艺术家的竞争，调查成员之间的争端，并照管成员们的社会与经济需要，例如负担他们的葬礼、养老金，以及照顾寡妇等。行会既是经济组织，也是社会机构，既确保了艺术品的质量，又承担着成员们的福利。

罗杰·凡·德·维登（Rogier van der Weyden，1399/1400—1464 年）是一位行会系统出身的杰出画家，他曾就学于图尔奈的罗伯特·康平，但一定对扬·凡·爱克的作品也有所了解。1435 年，他在布鲁塞尔建立起一间生意兴隆的画坊，为远至意大利和西班牙的客户绘制订件作品。维登最具影响力的作品是《下



图 14.18 罗杰·凡·德·维登：**《圣路加为圣母画像》**。约 1435—1440 年。木板蛋彩与油彩，1.38 × 1.11 米。波士顿美术馆（Museum of Fine Arts），Henry Lee Higginson 夫妇捐赠

十字架》（*Descent from the Cross*，图 14.17），该画作于 1435 年前后，是布鲁塞尔附近卢万市（Louvain）的弩手行会为当地教堂定制的祭坛画的中屏画。维登为他们绘制了基督的尸体被从十字架上放下来的那一刻，一群哀悼者占满了浅盒子般的空间。画面中的形体造型精细，具有雕塑感，而且其细节充分显示出各种质感的微妙差别。

维登的意图在于增强画面表现的内容。他突出了下十字架场面对所有在场者的情感冲击。哀痛铭刻在每个人的脸上，身体的姿态体现着他们对基督离世这一损失的反应。左侧的福音约翰和右侧的抹大拉的玛利亚都因悲痛而屈下身来，圣母的昏厥与基督的姿势表情相呼应。她的痛苦与悲哀极其强烈，参观者的心中也被激起了同样的怜悯之情。维登将场景设置在浅壁龛或圣殿里，而不是风景之中。这一大胆的设计将参观者的注意力集中到前景，艺术家也得以将众人协调为和谐一致的群组。进而言之，画家对基督的身体着重强调并将之放在构图的中心，暗示着圣餐礼就在该祭坛前举行。这些极度忧伤的体态与表情来源于雕塑而不是绘画。在瑙姆堡的唱诗班席隔屏（见图 12.53）与《勒特根圣母哀子像》（见图 12.56）的圣母中，人物具有与此处哀悼者们相同的强烈情感。维登的这幅作品对后来的众多绘画和雕塑摹本都产生了重大影响。

维登画中高度的情感为意大利外交官安科纳的奇里亚库斯（Cyriacus of Ancona）所注意，他在 1449 年还见过艺术家另外一幅相同题材的作品，他对画家这种情感大为赞赏（见第 486 页的*原始文献*）。这位评论者在赞赏画面人物逼真如生的同时，还单独探讨了作品中的自然主义。其他意大利评论家也对佛兰德斯绘画中的自然主义与虔敬之情做了评价。佛兰德斯的观众们在深思基督的牺牲之时，想必也将他们个人的兴趣灌注到对维登作品的体验之中。

《圣路加为圣母画像》（*Saint Luke Painting the Virgin*，图 14.18）是维登另一幅作品，这幅画作于 1435 至 1440 年间，表现出他对早期佛兰德斯艺术家的借鉴。画中喂养圣子的圣母形象显示出了康平的持续影响，而构图则以扬·凡·爱克的作品为基础。与《下十字架》不同，维登在这里绘制了一片向远处延伸的深邃风景。人物所处的房间面朝一座由堡垒防御着的花园。一对男女在城垛上眺望着远处繁忙的佛兰德斯城市，那里店主们正在准备开张，市民们行走在街道上。

画中的福音书作者圣路加正在进行另外一件工作——为圣母与圣子绘制肖像。拜占庭传统中曾提到，圣母神迹般地显现在路加面前，这样后者就可以为她绘制肖像。这一传说有助于解释为何中世纪晚期会出现大量圣母像。在维登的笔下，圣母显灵时，手持银尖笔的路加正在描画她的面貌特征。此类素描是当时大部分画作的开始阶段。也是由于这一传说，圣路加成为全欧洲画家行会的主保圣人。维登的这幅作品后来可能被赠予布鲁塞尔的圣路加行会，因为晚期圣路加行会的文献记录表明在其礼拜堂中曾有一幅这样的作品。由于这一绘画表现的是绘画的创作本身，因此它可能是维登对于绘画与画家尊严的自觉宣言。15 世纪时出现了大批该画的复制品，甚至有些就出自维登

大事年表

1384 年——勃艮第公爵大胆菲利普继承佛兰德斯的统治权

1432 年——扬·凡·爱克完成《根特祭坛画》

1453 年——英法百年战争结束



图 14.19 盖拉德·洛伊特：**《大胆查理像》**。约 1471 年。53×32×17.8 厘米。列日大教堂珍宝库

艺术史家的观点

从科学与技术角度研究绘画

当代材料科学中的研究工具为我们提供了关于古代艺术家艺术实践的新信息。艺术品的物质实体性使得研究考古学的方法也同样适用于对绘画的研究。通过对颜料与色素进行化学分析，我们就可以知道艺术家所使用的颜料配比及其成分。这一信息可以用来分析画坊的习惯方法，进而确定作品真伪，并为画作的保护提供建议。

现代学者运用多种技术手段来研究绘画。X 光成像法可以透过画面表层，进而对作品绘制过程中铅的用量进行图像分析。因为古时候要想使颜料色彩变浅要使用铅白，X 光照片就让研究者可以分析艺术家如何运用较浅的色彩来构图。它还能揭示艺术家的笔触和创作过程中的画面改动等细节。其他可使用的技术手段还有红外线，它能够透过画面表层，找出白色画板上的深色斑点。在特殊的红外线照相机（该技术称为红外线反射成像）的帮助下，研究者能够透过表层拍出画面底层的草图与表层之下的最初涂层，计算机通过比较这些照片就可以产生出绘画准备阶段的各层图像。这些信息对于研究创作过程非常宝贵。它也对确定维登《圣路加为圣母画像》（见图 14.18）诸多版本的创作顺序很有帮助。

由于大部分文艺复兴时期的绘画都是画在木板上，学者们就可以确定某一特定画板的木材年轮数目，这种技巧称为树轮年代学（Dendrochronology）。之后将这一数据与年轮数据库中有纪年的年轮相对比，就可以确定该画板所用木材被砍伐的大致年代，进而为推断绘画的年代提供辅助证据。此类证据使得某些学者将博斯的《尘世乐园》（见图 14.24）创作年代确定至 1480 年前后。科学研究同样可以揭示哥特式雕塑中所使用的石灰石的构成以及古代青铜器的化学成分。



图 14.20 勃艮第的玛丽画师：**《窗前女子》**（*Lady at Window*），出自《勃艮第的玛丽日课经》。约 1480 年。18.7×13 厘米。维也纳奥地利国家图书馆（Österreichisches Nationalbibliothek, Vienna）

自己的画坊。近年来，学者们一直在运用现代科技设备来分析此类绘画，借以研究艺术家所采用的技法。（见本页的艺术史家的观点。）

15 世纪晚期的尼德兰艺术

罗伯特·康平、扬·凡·爱克和罗杰·凡·德·维登的作品不同凡响，成为了尼德兰及其他地方的艺术家创作的范例。15 世纪晚期，宫廷赞助人仍然偏好昂贵材料所制作的艺术品，尤其青睐金器。他们也定制手抄本和挂毯。与此同时，商人阶层购藏者的队伍继续扩大，画家们也开始得到来自中产阶级的定件委托。虽然如此，绘画这一艺术形式在 15 世纪期间获得了很大声誉，引起了来自贵族阶层的兴趣与订单。尽管绘画艺术品市场得以扩大，但大型雕塑在 15 世纪的尼德兰仍保有它的市场，可是由于战争破坏、社会剧变与品位变化等原因，这些雕塑很少留存至今。存留更少的是材质珍贵的器具艺术品，因为制作它们的原材料价值昂贵，在货币匮乏时很容易就被回炉再利用了。

贵族对珍玩宝器、个人书籍与挂毯的嗜好

整个 15 世纪，贵族赞助人都在定制小型的珍玩宝器。其中一件是《大胆查理像》（*Statuette of Charles the Bold*，图 14.19），现藏于比利时东部列日大教堂的珍宝库中，它在艺术上表现出的光辉成就令人不禁惋惜其他未能保存至今的同类作品。这件作品由金匠盖拉德·洛伊特（Gerard Loyet，1442—

1500 年）受托制作，勃艮第公爵大胆查理（Charles the Bold）于 1471 年将它赠予列日大教堂，此举可能意在宣示他在这个难以驾驭的城市中的统治权。此像高 53 厘米，材质为金银，细节部分镶嵌着珐琅，表现的是手持圣物盒的大胆查理，身后站着的是他最喜爱的主保圣人圣乔治，圣乔治被表现为手抬头盔致敬的姿态。公爵身着盔甲，跪在垫子上奉献圣物盒。这件作品显示了洛伊特的技巧以及此类艺术品在勃艮第宫廷的影响。

宫廷也偏好珍贵的书籍。虽然当时印刷术已经为传统的上流社会之中所熟悉（见第 498 页），但代表着所有者的身份与影响的手抄本仍然保持着它的吸引力。按照每日时刻来组织祈祷文的日课经尤其受到女性的青睐，其中一部引人瞩目的典范是工艺、装饰奢华的《勃艮第的玛丽日课经》（*Hours of Mary of Burgundy*）。书中有玛丽的纹章，她是勃艮第公爵大胆查理的女儿，也是最后一位勃艮第女公爵，纹章的存在说明在 1482 年去世之前，她一直是这部书的主人。



图 14.21 《珀涅罗珀织布》，《珀涅罗珀的故事与辛布里妇女的故事》（*The Story of Penelope and the Story of the Cimbri Women*）的残片。约 1480 年。100×150 厘米。波士顿美术馆（编号 26.54），Maria Antoinette Evans 基金

图 14.20 中的女性可能就是玛丽本人。佚名的艺术家被以该书的名字称呼，他描绘的是一位衣着优雅的年轻女子阅读书籍的场景，她手中的那部书与《勃艮第的玛丽日课经》相似。金色的锦缎、透明的面纱、珠宝与花朵围绕着她，一只小狗趴在她的膝头：女子的服饰与所处的环境表明了她的身份。她坐在一座私人礼拜堂之中，窗外对着一幅光线充足的哥特式教堂内景。通过窗户，人们可以看到圣母与圣子坐在祭坛处，两侧各有一位天使。除了这些宗教人物之外，画面右侧跪着一组贵族妇女，她们所享有的靠近圣母子的殊荣可能就是前景中年轻女子所祈祷的内容。

在这幅作品中，艺术家创造了画中画，因为教堂内景一瞥完全被框在女子礼拜堂的建筑之中。布西科画师等早期手抄本艺术家用植物及其他装饰纹样装点边框，目的只为画面主景营造空间背景（见图 14.4），此处的艺术家则把边框作为与主要画面联系在一起的自在实体加以处理。艺术家精心描绘了小狗皮毛的质感、玻璃花瓶的透明感以及窗台上珍珠的反光。这幅手抄本画作因此具有了木板绘画同样的感染力。

宫廷也是繁荣的挂毯制造业的重要市场。布鲁塞尔、图尔奈和阿拉斯（Arras）都有大的作坊，阿拉斯的城市名甚至成为了这一艺术形式的同义语。挂毯用彩色羊毛线或丝线织成，通常由宫廷阶层或教会中的高层人士订制。以《珀涅罗珀织布》（*Penelope Weaving*，图 14.21）的残片为例，它就是图尔奈主教在 1480 年前后订制的系列挂毯“著名女士”的一部分。这块挂毯上描绘的是奥德修斯（或尤利西斯[Ulysses]）正在织布的妻子。根据荷马的《奥德赛》，珀涅罗珀以织布为由回绝了许多求婚者，她坚称在没有完成织布之前绝不再婚，而每天晚上她都把白天织好的部分拆开。虽然珀涅罗珀是远古的古典人物，但她的衣着却与 15 世纪的女士相仿。绘画对这一作品的影响显而易见，这表现在对空间的暗示、珠宝与外衣的细节处理以及人物本身。画中珀涅罗珀身后的墙上画着挂毯中的挂毯，那是一块平面花纹的挂毯，因其重复的花朵纹样被称为百花毯（millefleurs），是 15 世纪最畅销的挂毯设计之一。勃艮第宫廷与当时的意大利宫廷一样，也有借古喻今的兴趣，但他们以同时代而非历史的形式来再现这些故事。佛兰德斯画家的自然主义风格为挂毯工人提供了满足宫廷品位的艺术语言。



图 14.22 雨果·凡·德·格斯：**《波蒂纳里祭坛画》**（*The Potinari Altarpiece*，打开状态）。约 1474—1476 年。木板蛋彩与油彩，中央画板为 2.5×3.1 米；两侧屏各为：2.5×1.4 米。佛罗伦萨乌菲齐美术馆

南尼德兰的木板绘画

宫廷贵族收集珍玩、插图抄本和挂毯之时，中产阶级对于木板绘画的需求继续增长。行走于各国的生意人斥资向雨果·凡·德·格斯（Hugo van der Goes，约 1440—1482 年）等佛兰德斯艺术家订制绘画作品，以此来提高他们的财富与声望。格斯曾任根特画家行会会长，1475 年作为平信徒修士进入了布鲁塞尔附近的一家修道院，他在那里持续创作，直到 1482 年去世。这位画家最著名的作品是于 1474 年前后为美第奇银行在布鲁日的代理创作的巨型祭坛画（图 14.22），订件者用船将该作品运回佛罗伦萨。它宽达 3 米的中央画板上表现的是圣母、圣约瑟与牧人在伯利恒敬拜新生圣子的场景。两侧屏上的人物是捐赠者的家族成员，包括托马索·波尔蒂纳里（Tommaso Portinari）及其妻子玛丽亚·玛德莱娜·巴隆切利（Maria Madelena Baroncelli）与子女，他们都呈跪姿面向中央图像。开阔的风景将三块画板统一在一起，光秃的树木与冬日的天空表明这里不是圣地耶路撒冷而是佛兰德斯。远处的景物因大气作用而呈现蓝色，空气透视的运用为画面注入了冷色调。格斯以浓烈饱和的色彩绘制风景中的人物与器物，细节极为真实准确。

然而他对风景与人物的写实描绘手法与人物尺寸的变化相矛盾。天使、跪着的波尔蒂纳里家族成员与其他画中人物相比形同侏儒；而两翼上的主保圣人却与中央画板上的圣约瑟、圣母及牧人大小相同。比例的改变与艺术家为人物设置的如画般的背景相抵触。另外一处明显冲突在于牧人的躁动无序与所有其他人物具有礼仪般的庄重。尽管圣母所坐的位置才是构图上的中心，但这些田野中的人物屏息凝神地盯着刚刚出生的基督，他是身旁所有人目光的焦点。画面中心与人物心理中心的分离、故事人物与真人比例的差别，以及人物姿态的动静有别，所有这些精心设计的对比使得观者在面对画面时产生了不安困惑的反应。

画面背景中是支持主要故事的叙事细节。左侧屏面人物的身后，玛利亚与约瑟正前往伯利恒；右侧屏圣徒身后则是向中央画板中的人物行进的东方三博士。中央画幅上，天使沐浴在自然与超自然的光线里，他们的运动姿态摇摆不定，艺术家在前景中刻意绘制了一朵优美的花卉静物与一捆麦秆。与佛兰德斯绘画中其他大量的现实主义细节相同，它们也具有象征意义。小麦代表圣餐礼中的面饼，花卉则指代圣母的贞洁。波尔蒂纳里在 1483 年将此三联画运往佛罗伦萨，安放在圣埃吉迪奥救济院（hospital of Sant'Egidio）的家族礼拜堂中。它表现了捐赠者的艺术品位、财富与虔诚。从意大利画家效仿该作品的情形来看，他们前来观赏它时，对其中的自然主义与对牧者形象的非理想化表现尤为赞赏。

三联画通常为礼仪场合而设计。倘若放置在家居场所，赞助人则会定制小型作品。例如年轻有为的布鲁日市民马丁·范尼乌文霍费（Martin van Nieuwenhove）在 1487 年向汉斯·梅姆灵订制的作品（图 14.23）就是如此。汉斯·梅姆灵（Hans Memling，约 1435—1494 年）出生于德国，习艺于布

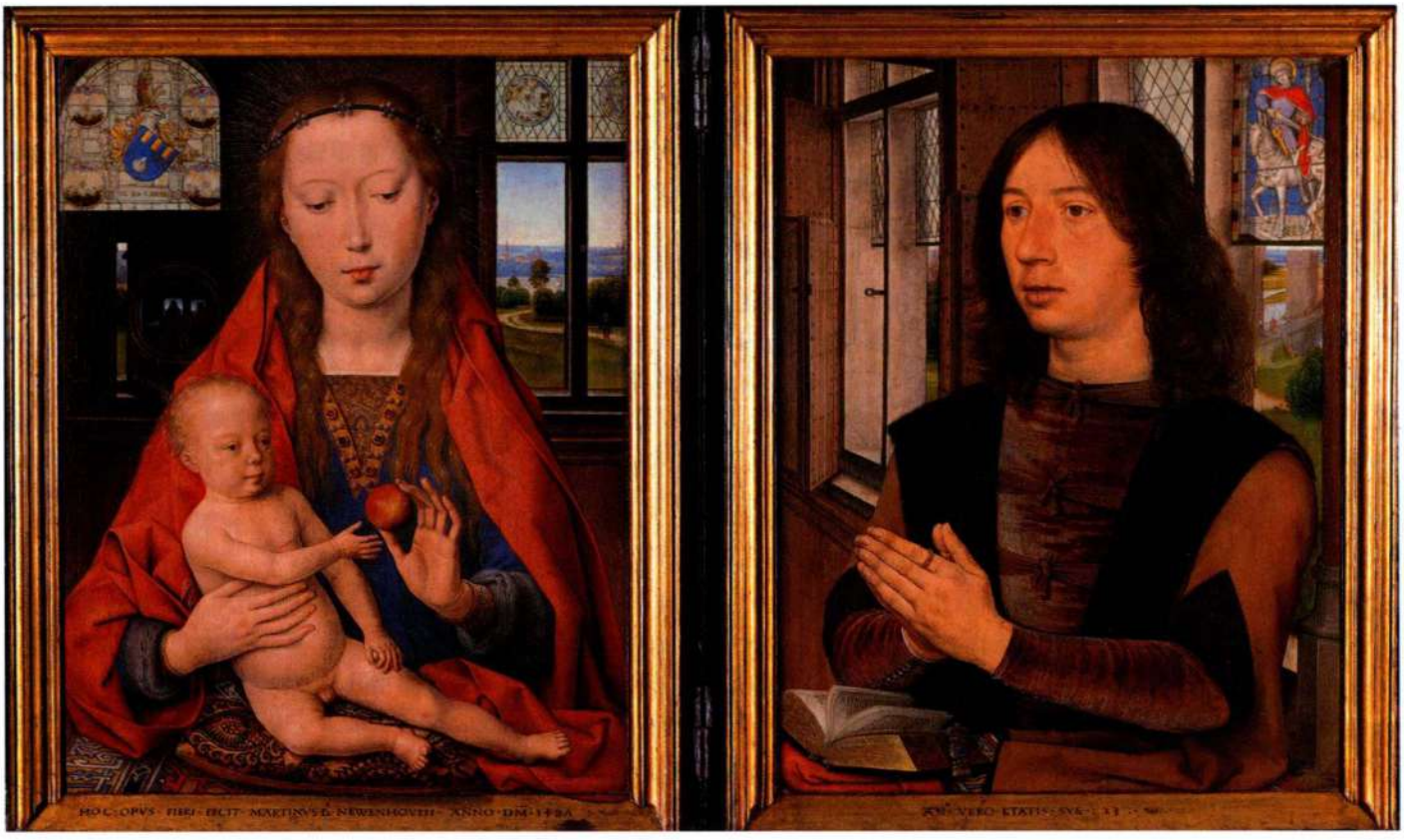


图 14.23 汉斯·梅姆灵：**《圣母子》**（*Madonna and Child*），《马丁·范尼乌文霍费双联画》（*Diptych of Martin van Nieuwenhove*）左侧屏。1487 年。木板绘画，44×33 厘米。布鲁日市圣让救济院（Sint-Jans Hospital）布鲁日博物馆（Musea Brugge）中的汉斯·梅姆灵分馆



图 14.24 希罗涅缪斯·博斯：**《尘世乐园》**。约 1480—1515 年。木板油画，中央画板为 2.19×1.94 米；两侧屏各为：2.19×0.97 米。马德里普拉多博物馆

原始文献

弗雷·何塞·德·锡古恩萨（1544？—1606年）

出自《圣杰罗姆会史》（*The History of the Order of St. Jerome*）

希罗涅缪斯·博斯的作品被西班牙国王菲利普二世（1556—1598年在位）收藏并展示在他位于马德里附近的埃斯科里亚尔宫（Escorial）中，锡古恩萨曾是宫中的图书管理员。解读博斯的作品在当时与现今一样困难，也引发了许多分歧。在下面这段文字中，锡古恩萨尝试阐释我们称为《尘世乐园》（图14.24）的作品。

在德国与佛兰德斯绘画中……一位名叫杰罗尼莫·博斯（Geronimo Bosch）的画家的作品在这里有很多。我想就他多写几句，原因如下：首先，因为他创造力之伟大值得人们的关注；其次，虽然人们将他的作品嗤之以荒谬，但其实他们对他的作品所察甚少；最后，因为我认为这些人将博斯的作品视为受异教玷染之作的说法毫无道理……

在我看来，此人的画作与其他人的不同在于，其他人尽力按照人的外在样貌来描绘人，而他却敢于描绘人的内心……

这幅作品基本的题材是花朵与我们称之为草莓的水果……为了让人理解他的想法，我将按照他的条理来详细进行解释。该作品包括较小的两块侧屏与较大的中屏画，两块侧屏可以像门板一样合拢遮住中央部分。第一块画板上画的是上帝造人，表现上帝如何将人放入无忧无虑的天堂……上帝如何为了考验他的忠诚与信仰，命令他不得摘食树上的果实，以及后来魔鬼如何化身为蛇欺骗了他。以致他违背了上帝的律法，被逐出天堂，并被剥夺了造人时所赋予他的高贵与尊严……此处（显示）的千般幻象与图景都是对人的警告……

在较大的中屏画上，他绘制了人被逐出天堂进入世间之后的追求，表现了他对荣耀的追逐，而其实所谓的荣耀不过是干草或麦秆，是不结果的树，转天就会被投入炉火之中……由此揭示了生命的本质，暴露出这些因罪受罚的子孙们的行为与想法，他们忘记了上帝的命令……追求肉体的享乐……

在画中，我们能够找到无数出自《圣经》章节、描述人类罪恶的图像，它们的描绘栩栩如生、清晰逼真……驯顺、狂野、凶猛、懒惰、精明、残酷、嗜血的驮兽与骑兽表达了讽喻或隐喻的意义……这里还展示了毕达哥拉斯（Pythagoras）、柏拉图以及其他诗人的灵魂轮回……以此向我们表明人类遮蔽其凄惨灵魂的丑恶习性、衣着服饰、脾气秉性，或者阴郁邪恶，骄傲者变身为狮子，复仇者变身为老虎，淫欲者变身为骡马与猪，暴虐者变身为鱼，虚荣者变身为孔雀，狡诈者变身为狐狸，贪食者变身为狼与狼，无情者与邪恶者变身为驴，愚蠢者变身为绵羊，轻狂者变身为山羊……

人对这里切实描绘的人类内心活动的观察中必定获益良多……他会在最后一块画板上看到人类悲惨的结局与其追求的最终结果：痛苦、努力……以及短暂的享乐如何转变为永恒的惩罚，尊严尽失，永无希望。

SOURCE: *BOSCH IN PERSPECTIVE*, ED. JAMES SNYDER. (NY: SIMON AND SCHUSTER, 1973)

鲁日，他以维登与扬·凡·爱克的风格为基础，形成了自己的优雅风格，并以此获得了来自全欧洲的委托。布鲁日的意大利人对他的画坊尤为推崇，不断预订作品，本地人如范尼乌文霍费等也是如此。这幅双联画的画框上有一段题字标明了赞助人的身份与年龄，画面中他时髦的长袍与镀金边的祈祷书则显示了他的社会地位。身后彩色玻璃窗画上是他的主保圣人圣马丁。年轻的赞助人的目光望向左画板上的圣母子。圣母子身后的窗户上绘有范尼乌文霍费家族的纹章，这暗示圣母子降临在他的家中。该意念在后方镜面的反射中进一步得到了表达，艺术家将圣母子与马丁·范尼乌文霍费都映现在镜像之中。这里梅姆灵借鉴了扬·凡·爱克在《阿诺尔菲尼夫妇像》（见图14.16）中的凸透镜，将双联画的两部分结合为一个整体。

梅姆灵的作品显示出肖像画创作中的新趋势，即在描绘人物特征之余，他还为人物创造了所处的环境。通向天国之路一直是凡人念念不忘的话题，在这间明亮的房间里，马丁·范尼乌文霍费一直呈跪姿，祈祷不止，以此表现他的虔诚。但同时这又是一幅自我宣传的作品，因为其中出现了众多赞助人的器物，它们都是对他的自信与社会地位的展示。

北尼德兰

15世纪早期画家们的创新迅速传播到了北尼德兰（今荷兰），此地后来诞生了15世纪最著名的绘画作品之一：希罗涅缪斯·博斯的《尘世乐园》（*The Garden of Earthly Delights*，图14.24）。博斯（Hieronymous Bosch，约1450—1516年）出身于绘画世家，终生都在总督府所在地斯海尔托亨博斯（'s Hertogenbosch）度过，他的艺术声誉也在此地建立。博斯的作品获得了勃艮第公爵的赞助，并被西班牙国王菲利普二世在16世纪时收藏。弗雷·何塞·德·锡古恩萨（Fray José de Sigüenza）正是在菲利普二世的藏品中看到了博斯的画作（见本页的原始文献）。锡古恩萨的记录一直是解读这一令人惊叹的复杂画作的重要文献，这幅画作的主题与意义后来曾引发了激烈的争论。

《尘世乐园》分为三联，表现的是人类在自然界

中的场景。连贯的风景将三部分统一成一个整体，高起的地平线与空气透视表明这是一幅从天国之上、全知全能的角度俯瞰人世的深景图。绿色调团块所营造的起伏地势中分布着灌木丛与水流。人类与其他细小生物挤满了画面各个角落，间或出现奇石等物体。左侧屏表现的似乎是伊甸园中的场景，上帝将亚当介绍给新创造的夏娃。虚幻的风景中到处是动物，其中包括大象、长颈鹿等异域物种，还有各种稀奇古怪的杂交怪兽。中央画板上，小小的人物嬉闹在巨型水果、鸟类等其他生物之中。中景里的人物骑着各种兽类环绕中央的水池进行游行。许多人与巨鸟、水果、花朵或海洋生物交合。右侧屏描绘的是下界，可能是地狱场景，混种怪兽按照各人所犯的罪而惩罚折磨渺小的人类。然而在两侧屏背面，艺术家画了一个巨型水晶球，球中陆地正从洪水中升起，上帝在天堂俯视着一切。

尽管该作品采用了三联画形式，但它并非传统的祭坛画，而是一件世俗作品。它曾经属于拿骚伯爵亨利三世（Count Henry III of Nassau），安放在他位于布鲁塞尔的宫殿之中，根据记载，这幅作品创作于1517年，然而近期的研究表明它的创作年代可能更早，是在1480年。对该画的解读众说纷纭，有人认为它表现的是诺亚时代的场景，因为该三联画外侧绘有大洪水的图像；有人认为成群的裸体表现的是异教团体崇尚自由之爱的观点；还有人认为右侧屏的下界场景寓意着对肉欲之罪的道德谴责。

大事年表

1455年——玫瑰战争在英格兰爆发

1477年——勃艮第公爵大胆查理战死沙场

1483年——《波尔蒂纳里祭坛画》抵达佛罗伦萨

1488年——佛兰德斯市民揭竿而起，反抗马克西米连一世

这些解释都表明博斯是一位相信人类已经堕落的悲观主义者。这正是何塞·德·锡古恩萨描述该作品的方式，尽管在行文里，他也提出了画面具有若干“讽喻与隐喻”。然而画作本身绘制的非常优美，如同中屏画中部池塘中的塞壬一样魅惑诱人。这幅人类活动的全景图描绘得细致入微，甚至赋予了某种单纯甚至诗意的美，精心表达出对其中人类行为的谴责之外的其他意味。如此的矛盾交织促生了大量的解释方式，近期甚至有一种解释认为这里描绘的是另一种历史景象，即亚当与夏娃没有犯下原罪，因此人类继续生活在单纯无知的状态之中。

也许对这幅画最为系统的解释是将画作与炼金术联系在一起，将炼金术作为救赎的象征。众多奇形怪状、体量超大的形体暗指炼金术所用的工具与容器，这一活动也是中世纪人们认识世界的方法之一。炼金过程需经历四个阶段：第一阶段为联合或混合，亚当与夏娃的结合即为这一过程的隐喻；第二阶段为发酵



图14.25 让·富凯：**《艾蒂安·谢瓦里埃与圣司提反》**（*Étienne Chevalier and St. Stephen*），《默伦双联画》左侧屏。约1450年。木板油画，92.7×85厘米。柏林国家博物馆画廊



图14.26 让·富凯：**《圣母子》**（*Madonna and Child*），《默伦双联画》右侧屏。约1450年。木板油画，93×85厘米。比利时安特卫普市皇家美术馆（Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten, Antwerpen Belgie）



图 14.27 巴托洛梅·贝尔梅约：**《圣母哀子图》**。1490 年。木板画，189×175 厘米（包括画框）。巴塞罗那大教堂

（child's play），指加热不同成分使其发酵的缓慢过程，即中屏画中的景象；第三阶段为分解，即焚烧物质，这与右侧屏的地狱场景相对应；最后阶段为物质的提纯，表现为三联画外侧的画作。博斯的妻子是一位药剂师的女儿，他因此有意地运用炼金术作为视觉象征来创造自然进程中令人难以忘怀的一瞬。

早期尼德兰风格对各地区的影响

欧洲很多地区的艺术家都对罗伯特·康平与扬·凡·爱克一代画家在形式与技法方面所取得的成就作出了响应。各地的反应因其传统与品位而各不相同，但同尼德兰一样，赞助人纷纷认为新风格中的自然主义对实现他们的宗教与社会目的有帮助。法国、西班牙与中欧国家都各自产生了这一新风格为基础的变体。

法国

法国与勃艮第公爵治下的尼德兰不仅地理位置邻近，而且在贸易、语言和政治关系上都具有密切联系，这促进了绘画技法的创新与新风格在法国全境的传播。法国艺术家或者游历于佛兰德斯各个城市，或者通过效仿维登与格斯的画面效果，发展出具有他们自己特色的自然主义风格（见图 14.18、14.22）。然而法国艺术也有自己的特色与传统。15 世纪上半叶，百年战争所引发的动荡影响了人们在艺术方面的花费。生活在因战事而满目疮痍的城市中的市民几乎不再订制作品，但教会与宫廷早先的赞助形式仍继续保持。

法国国王查理七世（Charles VII）在百年战争将尽之时确立了他的统治，随后任命图尔的让·富凯（Jean Fouquet，约 1420—1481 年）为他的宫廷画家。让·富凯既是书籍插图画家，也是木板画家，他曾在 1445 年前后前往意大利，在那里学习到当时意大利艺术的一些创新之处。然而他的作品在技法、色彩与手法上，更多地受尼德兰风格的影响。查理七世的财政大臣艾蒂安·谢瓦里埃（Étienne Chevalier）在 1450 年前后向富凯订制了一幅双联画，该作品称为《默伦双联画》（*Melun Diptych*，图 14.25、14.26），表现的是这位财务大臣及其主保圣人司提反身处圣母子近

旁的场景。与其同辈的佛兰德斯画家相同，富凯描绘了身着皮毛镶边大氅的赞助人那独特的相貌特征。圣司提反手托书籍与殉教时击打他的石头，他的面容看起来同赞助人几乎一样真实。

他们所在的房间铺着大理石地板，墙上受古代风格影响的半露方柱间装饰有大理石嵌板，墙壁与地板都向后延伸，以突出空间感。两位男子的目光穿过画框，望向宝座上的圣母子。依据一项古老的传说，这里的圣母像是一幅肖像，采用的是查理七世的情人阿涅丝·索蕾尔（Agnès Sorel）的形象。倘若真是如此，这幅画表现的就是一位宫廷美妇人，其风采与头戴王冠恰如天后、为唱诗班天使所环侍。富凯刻意频繁营造出天国与人世的对比。左画板画面中具有深度的空间与右画板截然不同，极为生动，后者的画面呈向上升起的三角形，活跃的红蓝两色天使衬托着用冷色调表现的圣母子。与当时的佛兰德斯画家不同，富凯对表现对象特定的质感并不感兴趣，他强调作品中的细节应从属于画面整体，应按几何结构来组织构图，表现理性而非情绪。

西班牙

15 世纪时，尼德兰艺术中的自然主义在伊比利亚半岛引起了强烈的反响。艺术家们往返于佛兰德斯与西班牙之间，贸易、外交与王室联姻将卡斯蒂尔 - 阿拉贡联合王国同佛兰德斯日益紧密地联系在一起。这些联系也体现在佛兰德斯出口到西班牙的艺术作品以及西班牙艺术家在本土所创作的作品之中。

西班牙艺术家阐释佛兰德斯自然主义的一幅力作是巴托洛梅·贝尔梅约（Bartolome Bermejo，约 1440—1500 年）于 1490 年为巴塞罗那大教堂执事所绘制的《圣母哀子图》（*Pietà*，图 14.27）。贝尔梅约出生于科尔多瓦，但他曾在西班牙各地创作过，并且可能在布鲁日学过艺。他的《圣母哀子图》将因儿子死亡而悲痛不已的圣母安置在昏暗且具有空气氛围



图 14.28 康拉德·维茨：**《捕鱼的神迹》**。1444 年。木板油画，129.5 × 154.9 厘米。瑞士日内瓦艺术与历史博物馆（Musée d'Art et d'Histoire），编号 1843.11

原始文献

节选自《圣沃尔夫冈祭坛》合同

米夏埃尔·帕赫用了十年时间（1471—1481年）来为圣沃尔夫冈朝圣教堂完成这件复杂精美的祭坛作品，它至今仍保存在最初的位置。

下文是订制圣沃尔夫冈祭坛作品的契约与合同，签约的一方是极受尊敬的本笃会蒙德湖（Mondsee）修道院院长及其修道院，另一方是布鲁尼科（Brunico）画师米夏埃尔，合约签订于1471年圣露西日（St. Lucy's day）。

条款一：祭坛的立面、设计与尺寸必须严格符合画家向蒙德湖修道院所呈递的方案；

条款二：圣台龛内部必须镀金，人物必须包括呈坐姿且怀抱圣子的圣母、约瑟以及携带礼物的东方三贤。如果这些人物不够充满圣台龛，他必须制作更多人像或身着铠甲的士兵，人物必须全部镀金；

条款三：主圣龛必须表现加冕的圣母与天使形象，人物衣着要镀金，画家要尽其所能，达到他最高的水平；

条款四：一边要有圣沃尔夫冈，须头戴主教法冠，一手持牧杖，一手托教堂，配有短柄斧，另一边要有圣本笃，须头戴修士帽，手持牧杖和圆底杯；通体镀金，必要处镀银；

条款五：祭坛两侧必须制作身穿精美铠甲的圣弗洛里安（St. Florian）和圣乔治，必要处镀金银；

条款六：两翼内侧必须绘有精良的画作，板面必须镀金并装设山墙饰和小尖塔，表现四个主题，每一个……

条款七：祭坛合拢时显露的两翼外侧必须用优质颜料来绘画，颜料中要掺金粉，主题为圣沃尔夫冈生平故事……

条款八：艺术家Michael在圣沃尔夫冈制作并安装祭坛期间，我们必须为他提供饮食，以及安装祭坛所需的铁器等各种必要的工具，并在安装时提供一切必要的帮助；

条款九：本合约定价为1,200个匈牙利盾（Hungarian guilders）或杜卡特金币（ducats）；

条款十：如果双方中任一方认为祭坛价值不足或超过这一数字，且经过协商无法达成一致，双方有权各自选择数目相同的专家仲裁。

SOURCE: *NORTHERN RENAISSANCE ART 1400 - 1600: SOURCES AND DOCUMENTS*. ED. WOLFGANG STECHOW. (EVANSTON, IL: NORTHWESTERN UNIVERSITY PRESS, 1989)

的背景之中，空荡荡的十字架是这一场景的主体。与乔托不同，画中并没有安排那群画面叙事所必不可少的哀悼者（见图13.21），画面中，圣母与基督左侧是圣杰罗姆，狮子是其象征，右侧是大教堂执事的肖像。这样一来，尽管人物与风景在细节上的精确源自佛兰德斯的典范，该主题严格的叙事背景反而弱化，不再是类似《勒特根圣母哀子像》（见图12.56）那样的对观圣像。与富凯的冷静理性不同，贝尔梅约的作品具有高度的情感与表现力。

中部欧洲

由于与尼德兰有贸易与政治上的联系，中部欧洲的艺术家与赞助人也接纳了这种新风格，在莱茵河沿岸的城市中尤为如此（见地图14.1）。代表艺术家是康拉德·维茨（Conrad Witz，1400/10—1445/46年），在巴塞尔宗教会议结束时，他成为了巴塞尔的市民以及该城画家行会的画师。此次宗教会议从1431年持续到1434年，讨论到底是教皇一人还是主教理事会享有解释教义的权力。这些具有争议的问题在康拉德·维茨于1444年为日内瓦主教所绘的画作中也有体现，这是一组为圣彼得大教堂（Cathedral of Saint Peter）创作的画。

这组木板油画表现的是圣彼得的生平故事，包括《捕鱼的神迹》（*The Miraculous Draught of Fishes*，图14.28）。画面中基督召唤彼得徒步穿越加利利海跟从他。造型坚实的基督形象是右侧构图的主体，部分原因是因为他红色的外袍与绘画整体的绿色基调形成了鲜明的对比。画中彼得的形象出现了两次，一次出现在船上被称为“渔人”的众使徒之中，第二次出现是在水里，基督似乎漂浮在水面之上，而彼得却沉入水中。作品的技法与风格虽然在很大程度上取自佛兰德斯艺术家，但维茨将他的注意力集中在风景方面。他用日内瓦湖替代了加利利海，突出了本地的地貌特征，基督头顶与众不同的山峦也是如此。画家精确描绘了水面的每一处倒影，我们甚至可以看到前景中的湖底，还可以看到远景中湖面波纹的荡漾。维茨将过去的历史事件安置在当下的背景里。彼得沉入水中的状态说明他需要救助，这或许就是暗示主教支持理事会有权进谏教皇（彼得之绝对权威）的证据。

保存在最初位置的祭坛作品 维茨的画作本是一件祭坛作品的侧屏，当时众多此类作品的中央部分或主体（corpus）均为雕塑。在德语地区，此种雕刻通常为工艺复杂的巨型木雕。16世纪的新教改革者们破坏了大量宗教绘画与雕刻，因此那个时代能够遗留至今的祭坛作品实属罕见。蒂罗尔（Tyrolean）雕刻家兼画家米夏埃尔·帕赫（Michael Pacher，约1435—1498年）所创作的《圣沃尔夫冈祭坛》（*St. Wolfgang Altarpiece*，图14.29）之所以非比寻常，一方面在于其宏大的规模，另一方面则是因为它仍保存在最初安置的环境之中。



图 14.29 米夏埃尔·帕赫：**《圣沃尔夫冈祭坛》**。1471—1481 年。木雕，人像为真人尺寸；两侧屏为木板油画。奥地利圣沃尔夫冈教堂

版画

版画是大量复制同一图像的技术。15世纪，尽管某些也采用羊皮纸印制，但大多数印刷品都是将黑墨水印在纸张上。版画工人运用多种技法印制图像，最普遍的类型是**凸版印刷**（relief print）和**凹版印刷**（intaglio），前者雕刻时要去掉白底，只留下需要印制的线条；后者则在印版上刻入需要印刷的线条。印刷时翻印在纸张上的图像与文字实际上是原有图案的反像。到1500年时，印刷术的发展使得以多种方法来复制图像成为可能，这些方法是与活字印刷同时发展起来的。



顺高尔的《圣安东尼的诱惑》局部，版画，见图14.32

木刻（woodcut）：木刻中运用的手法是减地浮雕，因此印制出来的是版面突起部分所呈现的图像。线条之间间隔愈小雕刻难度就愈大，所以这一阶段的工作往往由专业技师来完成。早期的木刻上常有题词，但是在木板上雕刻反向的凸版文字想必风险很大，稍一疏忽整页雕刻就会前功尽弃。于是，很自然印刷工人很快就想到了分别雕刻每个字母的单独模板这一办法。手工雕刻的较大木活字十分方便，但雕刻小活字的情形却另当别论，而在印刷像《圣经》这样的长篇巨著时，这种技术也遇到困难。到15世纪50年代为止，这个问题因出现了制模浇铸的金属活字而得到解决，现代书籍印刷术就在此时登上了历史舞台，直到20世纪末仍被广泛采用。因为文字为凸版印刷，与之相配的图像显然也应该采用同样的方法印刷，这样才能在印刷机上一次性地将**母版**（matrix）上的所有信息都印在纸上。

雕版（engraving）：雕版技法是在金属表面刻划图画作为装饰的技法，它出现于古典时期（见图6.20），整个中世纪都有所采用（见图10.2）。金匠与盔甲设计者对这种技艺的运用尤为擅长，金匠可以运用这些技巧将金属板加以雕刻，制作成为可供印刷之用的母版。由于雕刻的图案凹入金属板之中，因此设计中就能够加入线描成分。在雕版中，V型的线条开槽用一种名为**雕版刀**（burin）的特殊雕刻刀完成，铜版是最常用的版型，因为铜的材质相对较软，易于雕刻。印刷时，先将墨水灌入刻刀刻出的开槽之中，之后再擦去雕版表面多余的墨水，再将潮湿的纸张覆在它上面，经过印刷机的印压，墨水就被吸到纸上，从而印出图形。

订制该作品的修道院长与艺术家所签署的合同保留至今，其中明确规定了作品的主题、运用的材料与工艺要求（见第496页的原始文献）。这是当时委托艺术家制作昂贵作品的标准合同样式。

与扬·凡·爱克创作的《根特祭坛画》大致一样，帕赫也创作了一幅描述天堂的图景：雕刻主体表现的是圣母加冕为天后的场景，她身旁围绕着修道院的诸位主保圣人。雕刻家采用了材质较软的木材，以便刻出较深的皱褶与突出的边缘。这件镀金兼施彩绘的华丽作品从火焰哥特式华盖投下的阴影中显现之时，简直令人眼花缭乱。中屏上的人物与背景仿佛融为扭曲的线条图案，只容许人像的头部作为独立元素显现出来。

在作品主体中占主导地位的是复杂工艺与装饰，它们同两侧屏内侧表现圣母生平的画作形成鲜明对比。艺术家在此处将人物描绘得很高大，为他们提供了具有深度的空间，明亮的光线发挥着重要的造型功能。他把观众的视点也考虑在内，因此上部的画面采用了仰视角度。此类透视法想必是受到当时意大利绘画进展的启发。几乎可以肯定帕赫曾越过阿尔卑斯山脉到过意大利北部，他在当地曾接受过若干订单，因此也学习了设计空间的新技法（比较他与曼泰尼亚的透视法，见图15.53）。不过，这种透视法只出现在



图14.30 《布克斯海姆的圣克里斯托弗》。1423年。木刻，28.9×20.6厘米。John Rylands大学博物馆



图 14.31 《圣克里斯托弗木刻》，罗伯特·康平（？）的《圣母领报》局部。约 1435 年。比利时皇家美术馆（Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique），Inv. 3937

侧屏，然而过去的事件却被置于类似当时奥地利的地域之中。例如举行割礼的圣庙具有与晚期哥特式教堂极其相似的拱顶。与中央部分的天国景象相比，帕克使得两侧屏中的历史场景具有更明显的世俗感。

印刷与版画艺术

随着 15 世纪绘画技法的创新，这时的欧洲又发展出版画这一新的艺术形式。活字与印刷术的发明将为后来西方文明的发展带来不可估量的影响。传统上认为活字印刷术的发明归功于约翰·谷登堡（Johann Gutenberg，约 1397—1468 年），但实际上印刷技术的源头要追溯到 5000 年前的近东地区。苏美尔人是最早的“印刷者”，因为他们曾雕刻石印，在陶土上加盖图像与文字（见图 2.11）。印章的使用从美索不达米亚传播到印度，最终传入中国。中国人在印章上涂上墨，以便在木材或丝绸上盖印，他们又在公元 2 世纪发明了纸。到 9 世纪，中国人已经在使用凸版浮雕来印刷图像与书籍，200 年之后，他们又发明了活字印刷术。一些中国印刷品可能经由伊斯兰人传到了中世纪时的西方。

造纸术也同样通过与伊斯兰地区的联系而进入欧洲，然而纸作为羊皮纸的廉价替代品，它的普及是一个非常缓慢的过程。虽然中世纪晚期欧洲也有木板印刷品，但它的运用只限于印制织物上的装饰图案。将近 100 年之后，惊人的进展出现了，此时的印刷术能够印制几百本同一版本的相对廉价的书籍。这一新技术迅速传遍欧洲，新的书籍印刷业由此产生。印刷书籍较之手工抄本便宜很多，但对于不识字的人而言它们毫无价值。社会底层人士的教育水平开始提高，这种变化随后将对西方文明造成深刻的影响。为了与彩

大事年表

1444 年——维茨创作《捕鱼的神迹》
1469 年——阿拉贡的费迪南德与卡斯蒂尔的伊莎贝拉联姻
1486 年——哈布斯堡家族的马克西米连成为神圣罗马帝国皇帝
1492 年——西班牙征服穆斯林王国格拉纳达

饰手抄本竞争，印刷书籍中也印制有图像，但通常以手工上色，模仿的也是价格昂贵的手抄本。最终，印刷书籍几乎完全取代了彩饰手抄本。

印刷书籍中图文并茂的情况在其产生之初就有。14 世纪晚期，欧洲出现了将图案设计雕刻在木板上，再涂以墨水印制于纸张上的工艺。今天，此类印刷品中的存世作品被称为**木刻**（woodcut），它们出自当时的法国、尼德兰和德国。图案设计可能出自画家或雕刻家之手，但在木板上进行实际雕刻的却是另外的专业工匠（关于印刷图像与书籍的各种技巧，见第 498 页的材料与技法）。

《布克斯海姆的圣克里斯托弗》（*Buxheim Saint Christopher*，图 14.30）是一件有纪年的早期木刻作品，名称来自其收藏地，德国南部一座小城的修道院。这件手工上色的单页木刻画上，印有 1423 年的字样以



图 14.32 马丁·顺高尔《圣安东尼的诱惑》约 1480—1490 年。雕版画，29.2×21.9 厘米。纽约大都会艺术博物馆，Rogers 基金，1920 年

大事年表

约 1250 年——欧洲出现造纸厂

约 1455 年——谷登堡在德国美因茨印刷《圣经》

约 1476 年——威廉·卡克斯顿在英格兰制造印刷机

约 1480 年——马丁·顺高尔创作《圣安东尼的诱惑》

及一段向圣徒祈祷的文字。此类图文并置的木刻作品过去有时被集结成册，编成通俗的图画书，称为**印版图书**（block books）。在这件印刷品中，简单粗重的线条塑造着印刷形体以及人物那下垂的衣袍和各种物体的轮廓。平行排列的垂直线称为**影线**（hatching），用以表现阴影或物体的质感，但是构图本身具有严格的平面特征，图中的风景部分沿页面两侧升起，围绕着中央的人物。根据传说，克里斯托弗是渡人过河的巨人，某天一个孩子的体重让他大为吃惊，结果发现这个孩子就是基督。克里斯托弗这个名字就出自他与基督（Christ）会面的典故。

《布克斯海姆的圣克里斯托弗》中的艺术形式受哥特式风格影响很大，但这些印刷品的观赏者并不是中世纪的贵族。15 世纪的木刻作品是一种大众艺术。一块模板就能够印制出上千份复制品，每幅仅售几分钱，这使得在历史上首次出现了几乎任何人都可以拥有属于自己的图画的情况。图 14.31 为某幅佛兰德斯板面绘画《圣母领报》的局部，它显示了当时人们如何使用这样的印刷品。一张近似《布克斯海姆的圣克里斯托弗》的印刷品被钉在了一个普通家庭的墙壁上。

雕版（engraving）自其发展之初，针对的就是受教育水平较高的少数人群。存世年代最为久远的雕版画作于 15 世纪 30 年代，当时已经显示出佛兰德斯画家的影响。早期的雕版画家通常都接受金匠的艺术训练，但他们的作品却反映的是当地的绘画风格。作品中的形式具有对称感，其中运用了精细的影线，并且常常呈现出逼真的透视效果，即便是最早的雕版作品也展示出多种不同的风格。当时，雕版画家会在作品中刻入自己的姓名缩写和年代。因此 15 世纪晚期许多雕版画家的姓名留存至今。

科尔马与巴塞尔的印刷中心

德国科尔马（Colmar）的马丁·顺高尔（Martin Schongauer，约 1435/50—1491 年）师从其父学习过



图 14.33 木刻作品**《书房中的学者》**（*Scholar in Study*），出自塞巴斯蒂安·布兰特的《愚人船》。1494 年出版于巴塞尔

金匠技巧，但他在日后成为了一名版画家和画家。他曾研习过罗杰·凡·德·维登的画作，这可能对他的雕版画风格产生了影响。他的作品中复杂的设计、空间的深邃和质感的丰富使其堪与木板绘画相媲美。他的作品也为某些艺术家创作大型绘画提供了灵感，同时也成为其他版画制作者效仿的模本。《圣安东尼的诱惑》（*The Temptation of St. Anthony*，图 14.32）是顺高尔最著名的作品之一，它在 16 世纪时的意大利为人所熟知并备受推崇。这张版画表现的是圣安东尼抗拒魔鬼故事的高潮部分。魔鬼发现无法诱其犯罪，就派遣恶魔来折磨他。作品展示出大范围的亮度变化，它的线条具有韵律感，艺术家通过刻痕类型的变化，生动地描绘了刺、鳞、羽、毛等每一种东西的质感。

自维茨的时代以来，瑞士的巴塞尔就一直引进印刷书籍的新技术，并逐渐成为重要的出版中心。一群具有改革思想的学者与作家撰写供出版印刷的文本，平面艺术家则为这些文本提供木版雕刻。塞巴斯蒂安·布兰特（Sebastian Brant）的讽刺文学作品《愚人船》（*Ship of Fools*）是当时最畅销的作品之一，该书于 1494 年出版于此地。布兰特在作品中讽刺了他所观察到的当时社会中的众多弊病，正如标题所示，他把那时的社会看作由愚人所驾驶的航船。书中探讨到的一个重要问题是当时人们对教会的不满。当 1517 年维滕贝格市（Wittenberg）张贴出路德对教会的批判时（见第 632 页），反对僧侣阶层的情绪已然成为社会浪潮。但如在图 14.33 中所见，布兰特嘲讽的目光也落在他所属的文人群体上。画中一位学者在书房中为大量书籍所包围，但他并不是在阅读这些书籍，而是拿着掸子掸去书上的灰尘。他的服饰以及风帽上的铃铛都暗指这是一个傻子。与《布克斯海姆的圣克里斯托弗》相比，创作该作品的那位佚名艺术家加大了影线的密度，以表现图中人与物的质感与体量，并尝试为形式创造空间背景。木刻因其自成一格的审美习惯致使彩色印刷的发展最终半途而废。

小结

虽然所有的艺术都以过去为基础，但 15 世纪的北部欧洲艺术却与其之前的艺术有着深刻的不同。除了贵族们喜爱的哥特风格的书籍与珍玩，油画这种新艺术形式也在诞生之中。罗伯特·康平、扬·凡·爱克和罗杰·凡·德·维登的作品之所以出类拔萃不是因其材料的珍贵，而是因为这些画家所采用的技法记录了自然，以此强化了观者的精神体验。这些艺术家们在视觉艺术中开拓的创新传遍北部欧洲，并对多种不同的艺术类型产生了影响。如果我们将北部欧洲的 15 世纪看作是一个文化艺术繁荣发展、并且对未来影响深远的时期，那就是“文艺复兴”。

宫廷艺术：国际哥特式

国际哥特式对宫廷最具吸引力，它脱胎自法国哥特式风格，并且融合了欧洲其他地区的风格特征。这些贵族赞助人订制的奢华作品虽然以哥特式艺术传统为基础，但其中也流露着自然主义细节。它们为精英阶层而作，因此通常包含着复杂深奥的意象。赞助人之间的超越国家和地域的社会关系也将这一风格推广至欧洲各国宫廷。

中心城市与新艺术

相形之下，南尼德兰中心城市的艺术家们所创造的用以记录自然世界、创造宗教图像的技法与风格，更多的是直接面对中产阶级赞助人。创作这些作品的材料不过只是木材与油画颜料，但其中的宗教人物酷似常人，其身体具有质感与重量感，生动地表达着人类情感。肖像画则极其精确地描绘了赞助人的面部特征。背景或衣袍的细节不仅增强了图像的现实主义效果，同时还赋予它象征意味。

15 世纪晚期的尼德兰艺术

这种新的绘画风格很快传遍尼德兰，并在 1500 年左右对从事手抄本、挂毯、雕塑等其他类型创作的艺术家产生了影响。尽管各国宫廷仍然对奢华艺术品青睐有加，但绘画的艺术地位和赞助人数量都在增长。来往于各国的商人所购买的画作中，画中将赞助人与神圣人物描绘得关系亲近。这些作品既表达着赞助人的虔诚，也昭示着他们的社会抱负。

早期尼德兰风格对各地区的影响

欧洲其他地区的艺术家们吸收了尼德兰绘画艺术的技法及其风格上的创新。法国人将这种自然主义风格融入他们所偏好的几何秩序与清晰结构，营造出庄严肃穆的图像，而西班牙艺术家则造就了更为活泼、更富表现力的作品。中欧艺术家将自然主义风格拓展开来，把当地特定的环境作为神圣故事的背景，使得宗教教义更能接近观者。

印刷与版画艺术

诞生于北部欧洲的新型印刷技术促进了尼德兰自然主义风格各种变体的传播。早期的木刻与雕版借鉴了源自绘画的题材与构图方式，将之转化为严格的线条因素。不过，到了 15 世纪末，版画创作者已经能够创作技艺精湛、堪与自然主义绘画相媲美的新颖作品。



第十五章

15 世纪意大利的早期文艺复兴

无论是 13 世纪时在巴黎撰写法国史的学者，还是 14 世纪时在布鲁日拟订合同的公证人，他们都不会想到自己生活在“中”世纪，而只会认为他们的时代是古代的延续。但是，15 世纪的意大利知识分子认为自己生活在与之前几个世纪截然不同的“新”时代。对历史差异的自觉将 15、16 世纪的思想家同其前辈们区分开来。这些思想家贬低古罗马之后的时代，即中世纪，并认为通过复兴古代文化，即希腊罗马文化中最优秀的特色，就能够提升自己的文化。这些人复兴文化的努力始于 15 世纪的意大利，开创了欧洲历史上一次意义重大的文化繁荣局面。

这一时期最初被称为“rinascimento”，即意大利语“重生”之义，后来以其法文名称“Renaissance”更为常用。最初使用这一称谓的人将其定义为古典学识、文学和艺术的复兴。现代历史学家将意大利文艺复兴分为若干阶段：15 世纪的早期文艺复兴、成就杰出的盛期文艺复兴，以及主要作为历史断代名词的晚期文艺复兴。无论是将文艺复兴界定为复兴古典形式的定义，还是其年代划分，对意大利之外的国家都不甚适用。但是在广义上将文艺复兴视为文化与艺术复兴的观念则普遍适用于各个地区。正如十四章中所谈论的，北欧地区的学者与艺术家虽然也研习古代，但对复兴古代并没有如此热衷。最重要的还是意大利经济与文化得到了发展，从而取得了影响深远的技术与文化成就。

意大利文化繁荣的原因错综复杂，因为历史事件、大众、观念与社会变动汇集为一场革命，造就了现代欧洲文明的众多特征。正因如此，某些学者将这个时期称为“现代早期”。此时的文化变革在根本上具有知性特征。14 世纪作家佩特拉克的追随者们开始在精神内容以及行文风格等多方面研习希腊罗马的著作。他们致力于人文学科（studia humanitatis），即研究人的作品，强调修辞、文学、历史、道德哲学与艺术形式。尽管这一活动的源头根植于重视神学的中世纪大学之中，但这种教育方式被称为**人文主义**，旨在创造供现实世界实践所用的知识，供律师、官员、政治家、外交家与商人所用。人文主义教育使得知性活动游离于教会控制之外。

人文主义者详查细读古典著作，不仅加深了他们关于拉丁语作家的认识，而且也激发了对亚里士多德、柏拉图、欧几里得（Euclid）和托勒密等希腊大思想家的研究。人文主义者的分析方法与经验主义的观察方式促进了众多领域中新思想的产生，其中包括数学与自然科学。研究历史告诉人们个人的重要性，他们在世间的活动是为了确保个人声誉，然而该思想也鼓励受过教育的人士通过参与市政活动而为公益服务。

图 15.50 细部，莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂：**圣安德烈亚教堂内景**



地图 15.1 文艺复兴时期的意大利

印刷机在 1464 年被引入意大利，使得更多人能够接触到书籍，人文主义教育理念由此也迅速在意大利传播开来。君主、教皇以及选举产生的议会等意大利全境的统治阶层，都在自己的官僚体系或宫廷中聘用了人文主义者来管理他们的事务。

人文主义观念影响了艺术家以及雇用他们的赞助人。在人文主义者研习古典著作时，艺术家们则在学习古典艺术，不只是为了模仿其细节或母题，而是要理解古典建筑的设计法则，以及古代雕塑实现其自然主义所依照的法则。文艺复兴时期的艺术家们重拾在艺术中与自然一争高低的古代理想，但他们运用了实践技巧去实现理性的目标。他们采用了透视法等技法，并掌握了诸如油画和版画等新技术，以推进他们重现自然世界的目标，并传播自己的思想。

艺术家运用其观念与技巧创造艺术，以满足赞助人的精神与政治需求。教派、行会与教会等中世纪机构委托修建了教堂，制作了建筑雕刻、壁画、祭坛陈设以及其他器物，这与早几个世纪中的情形相同，然而不同的是世俗赞助人的队伍壮大了。艺术家们也借此赢得了个人的荣誉，因此在 15 世纪末，艺术家的社会地位发生了变化。在中世纪的大部分时间里，艺术家的社会与经济地位与其他工匠不相上下。他们以手工技巧而受到尊重，但并不被当作知识分子来看待。许多15世纪意大利的艺术家们表现得很像知识分子，他们研究历史，运用科学方法解决问题，因此艺术家的地位也随之上升。

这一时期还没有意大利这一统一的政治实体。大小有别、政治体制各异的众多地区在经济上相互竞争，甚至经常在战场上一决高下。南部的那不勒斯王国采用君主政体，公爵、王公与专制君主将意大利北部瓜分为诸多城邦，其中包括米兰、曼图亚（Mantua）和乌尔比诺（Urbino）。教皇从阿维尼翁返回罗马，重获对教皇国的统治权。威尼斯和佛罗伦萨两座主要的贸易城市建立起共和国，商人中的精英分子把持着政治权力。尽管我们称之为文艺复兴的文化繁荣局面出现于意大利全境，但众多现代学者认为，佛罗伦萨是其发祥之地。

节选自《佛罗伦萨颂》（约1403—1404年），作者莱奥纳多·布鲁尼

莱奥纳多·布鲁尼（1370—1444年）出生于阿雷佐，之后移居佛罗伦萨学习法律并从事人文学科研究。他的导师科卢乔·萨卢塔蒂是佛罗伦萨的秘书长，布鲁尼在1406年继任该职。他是一位热心于古典文学的学生，效仿古希腊与古罗马作家的作品写作。吉安加莱佐·维斯孔蒂曾消除了米兰对佛罗伦萨的威胁，他去世之后，布鲁尼撰写了这段颂词。

因此，本城还缺少什么装饰？它的哪一项努力不是值得赞扬、无比伟大？前辈的品性又如何？他们怎会不是罗马人的后裔？荣耀又如何？无论国家内外，佛罗伦萨曾经取得过，并且每天都在持续取得彰显高贵与美德的丰功伟绩。建筑、城区、清洁、财富、人口众多、环境健康怡人又如何？一座城市还期望些什么呢？别无其他。因此我们现在应当关注什么？还剩下什么要我们去做？除虔诚于无比慷慨的上帝，向他祈祷之外，别无其他。因此，是我们全能的上帝、永恒的上帝，在他的教堂、他的祭坛佛罗伦萨人的礼拜最为虔诚；还有您，圣母，佛罗伦萨为你建造了一座精美且闪闪发光的大理石庙宇，在你曾一度为人母的地方，最纯洁的处子照料着你最可爱的孩子；还有您，施洗约翰，本城的主保圣人。是你们保卫着这座最优美、最杰出的城市，使它免于所有灾祸、所有邪恶。

SOURCE: "PANEGYRIC TO THE CITY OF FLORENCE", TR. BENJAMIN G. KOHL IN *THE EARTHLY REPUBLIC: ITALIAN HUMANISTS ON GOVERNMENT AND SOCIETY.* (PHILADELPHIA: UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA PRESS, 1978)

佛罗伦萨（约1400—1430年）：建筑与建筑雕刻的古代灵感

佛罗伦萨在文艺复兴史上脱颖而出的原因之一在于，许多早期人文主义者是佛罗伦萨人，他们满怀爱国热忱赞颂着自己的家乡。佛罗伦萨是重要的制造业中心、贸易中心、国际银行业中心，它的财富与社会所具有的活力吸引了众多人才。这里掌控政府的不是世袭贵族，而是银行家与商人。商人与工匠团体在行会（经济与社会组织）中联合起来，以巩固他们的地位。政府议会被称为执政府（Signoria），其成员从行会与显赫的商业家族中选出。政体为共和国制，该词对佛罗伦萨人来说意味着他们是古代罗马帝国的继承者。

科卢乔·萨卢塔蒂和莱奥纳多·布鲁尼（Coluccio Salutati 和 Leonardo Bruni，两人前后任执政府的秘书长）等政治家为佛罗伦萨建立丰功伟绩的强烈愿望带来了雄辩的声音。1401至1402年间，米兰大公威胁要入侵佛罗伦萨。鼓动全城反抗米兰的萨卢塔蒂，号召人们效仿古罗马时期佛罗伦萨。度过危机之后，莱奥纳多·布鲁尼声称佛罗伦萨之所以能够抵御米兰，原因在于它的共和国体制、文化成就与民族起源。在他撰写的《佛罗伦萨颂》（*In Praise of the City of Florence*，1403—1404年）中，作者将佛罗伦萨的优势与5世纪时击退波斯人入侵的雅典相提并论。他还赞颂了佛罗伦萨教堂建筑中体现的虔诚和热情（见本页的原始文献）。文艺复兴时期的人文主义者希望调和古代训诫与基督教信仰。

布鲁尼的文字或许解释了务实的佛罗伦萨人大量投资文化活动的原因。执政府及其所代表的团体发起了众多公共项目来美化并改善城市的环境。个人、家族乃至商业行会都资助公共项目，而且商业行会还在艺术家间开展竞争委托权的比赛。成功完成公众关注的项目增强了赞助人或赞助团体的威望，并将各地艺术家吸引到此。许多当地人的子弟也成为雕塑家、画家和金匠，当时不允许女性加入行会，因此几乎没有女性艺术家。佛罗伦萨礼拜堂与大教堂穹顶竞争项目的获胜者分别是洛伦佐·吉伯尔蒂和菲利波·布鲁内莱斯基。此外，行会定制了各自的主保圣人雕像，放置在位于城中、被称为圣米迦勒园中教堂（Or San Michele）的外龛之中。为这些圣龛创作雕刻的艺术家包括多那太罗和南尼·迪·班科。

洗礼堂之争

安德烈亚·皮萨诺为洗礼堂铸造的青铜门（见图13.14）于1360年完工，这是佛罗伦萨的品位与虔诚的有力典范。这一成功鼓舞了洗礼堂工程的监督者羊毛商行会，他们决定再举办一次竞赛，铸造第二对青铜门。每位参赛者要围绕以撒献祭（Sacrifice of Isaac）为主题进行设计，曾有6位艺术家为参加竞赛而创作了浮雕方案，但只有其中两件流传至今，它们的创作者分别是菲利波·布鲁内莱斯基和洛伦佐·吉伯尔蒂（Lorenzo Ghiberti，1381—1455年）。羊毛商行会最终选择了后者来铸造礼拜堂的第二对青铜门（图15.1）。吉伯尔蒂留下了一段有关竞赛的文字，关于取得胜利的记录出现在他晚年撰写的《评论集》（*Commentaries*）之中（见第506页的原始文献）。

原始文献

洛伦佐·吉伯尔蒂（约 1381—1455 年）

节选自《评论集》第二卷

吉伯尔蒂未完成的《评论集》是重要的早期艺术史文献。第一卷主要由普林尼和维特鲁威的著作节选组成，第二卷则记录了 13 世纪与 14 世纪的意大利艺术，结尾处有一段对他自己作品（图 15.1）的评述。

尽管幸运女神的礼物来之易去之捷，但关于头脑的训练永远不会用尽，而且保持到最后一刻……我向自己的父母献上无比崇高的谢意……他们曾精心地教我艺术，而目不识丁者不可能研习艺术……然而由于父母的照料和自己对规则的学习，我在文学与语言学方面走得很远，并且热衷于创作评论。我用这些财富充实了自己的头脑，这些财富的最终果实就是，我不需要任何产业或钱财，几乎无欲无求……我曾尝试着探究自然如何运行……我怎样才能离她更近，被看见的事物如何到达眼睛，视力如何发挥作用，视觉……如何运作，可视之物如何移动，如何追寻雕塑与绘画的原理。

在我的年轻时期，我主诞生 1400 年的时候，我离开了佛罗伦萨，因为那里空气腐臭、国家腐败……我基本上心向绘画……然而……我的朋友写信告诉我，圣施洗约翰教堂的理事会在寻找技艺精湛的艺师，并希望他们提交一件设计方案。意大利全国上下很多资深艺师都参加了这场竞赛……每人提交 4 块青铜浮雕板。作为水平的证明，教堂理事会要求每人制作一幅……以撒献祭……这些试样要在 1 年内完成……参赛者有……菲利波·迪塞尔·布鲁内莱斯科（Filippo di ser Brunellesco）、西莫内·达科勒（Simone da Colle）、尼科洛·达雷佐（Niccolo d'Arezzo）、锡耶纳的雅可布·德拉奎尔恰（Jacopo della Quercia）、弗朗切斯科·达法尔达布里诺（Francesco da Valdambrino）、尼科洛·兰贝尔蒂（Nicolo Lamberti）……胜利的棕榈枝奖给我是众望所归，与我竞赛的对手们也期望如此。无一例外，全体都同意将荣誉授予我。经过饱学之士的讨论与检验，每个人都认为我超越了当时所有艺术家，无人能出我之上。

……评审共有 34 位，包括本城评审与外来评审。所有评审、领事、教堂理事以及商人行会会员都选我作为优胜者，该行会正是圣施洗约翰教堂的主管。……最终决定由我制作教堂的青铜门，为此我极其勤奋。这是顶尖之作，连门框计算在内，总价约为 22,000 弗罗林（florins）。

SOURCE: CREIGHTON GILBERT, *ITALIAN ART 1400–1500: SOURCES AND DOCUMENTS*. (EVANSTON, IL: NORTHWESTERN UNIVERSITY PRESS, 1992)

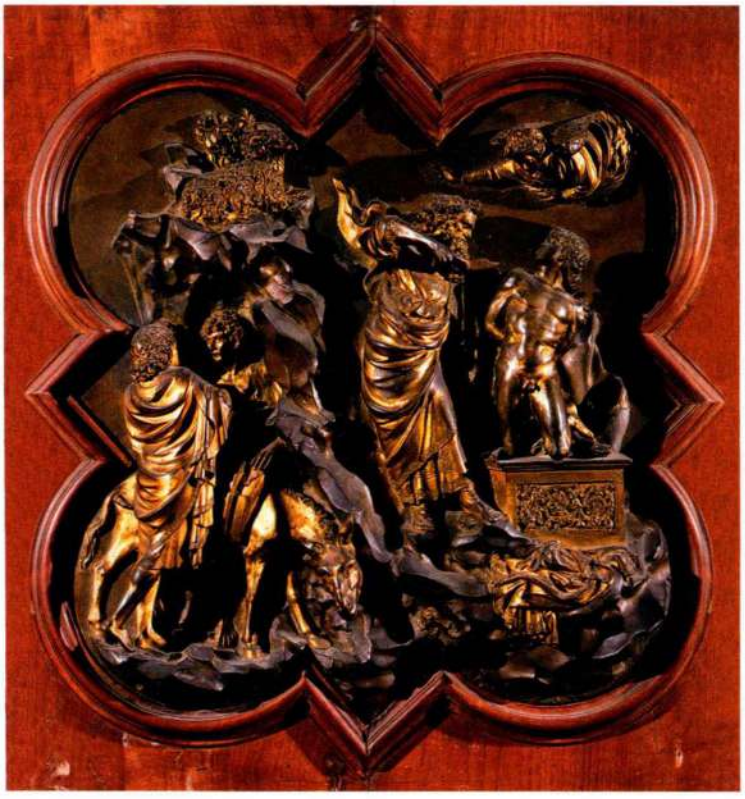


图 15.1 洛伦佐·吉伯尔蒂：**《以撒献祭》**。1401—1403 年。镀金青铜浮雕板，53.3×43.2 厘米。佛罗伦萨巴杰罗国家博物馆（Museo Nazionale del Bargello）

吉伯尔蒂的浮雕试样展示了他构图的力量、表现人体的技巧以及对自然细节的入微观察。他沿用了安德烈亚·皮萨诺在洗礼堂第一对青铜门中（见图 13.15）所采用的哥特式四叶饰形式，同时也提出了某些设计上的挑战。艺术家如何才能在填满四叶饰四瓣空间的同时，传达出叙事的简洁与自然？吉伯尔蒂采用了叙事细节边缘化、焦点中心化的手法来解决难题。由此，山上的公羊就出现在左上方，采用透视手法表现的天使位于右上方。中央部分亚伯拉罕的姿态令人注目，他正要献祭自己那个祭坛上裸身捆绑的儿子。以撒转头面向父亲，形态优美的躯干与父亲瀑垂的衣袍形成鲜明对比。嵌入场景的山峦将另一组人物与主要场面区隔开来。吉伯尔蒂的设计成功地结合了运动感、集中感与叙事性。与此同时，他对国际哥特式抒情风格的兴趣又使得此场景中的残忍野蛮趋于缓和。亚伯拉罕呈瀑布状下垂的衣袍与斯留特尔《摩西之井》（图 14.2）中的摩西衣袍相似。除设计本身之外，吉伯尔蒂的参赛作品还具有技术上的高妙之处。与布鲁内莱斯基不同，他的作品为一次铸造成形，这可能也是他说服评审、获得委托的原因之一。吉伯尔蒂的作坊耗费了二十年之功来铸造这对青铜门。铸门期间，许多后来名声显赫的下一代艺术家都曾在他的作坊中学习和工作。



图 15.2 菲利波·布鲁内莱斯基：**佛罗伦萨大教堂穹顶**（鲜花圣母教堂［Santa Maria del Fiore］）。1420—1436 年。高 30.5 米，直径 140 米

布鲁内莱斯基与佛罗伦萨大教堂穹顶

在洗礼堂青铜门的竞争中失败之后，菲利波·布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi，1377—1446 年）改变了他的艺术创作重心。他与其友雕塑家多那太罗前往罗马，在那里研习古典建筑，据记载，他还曾测量过这些建筑的精确尺寸。他寻求一种能精确记录古典建筑外观的方法，而他对线性透视（本章后文中详细讨论）的发现很可能源于此。我们对于他在这个时期所做的其他事情一无所知，但在 1417 至 1419 年间，他再一次与吉伯尔蒂一决高下，这次是为了建造佛罗伦萨大教堂穹顶（图 15.2）的工程。穹顶的规划在 50 多年前就已经完成，因此只能在细节上进行改动，而且穹顶的庞大规模也提出了建筑上的难题。布鲁内莱斯基的方案是他研究哥特式、古罗马、拜占庭，甚至可能还有波斯建筑的果实，但是建造穹顶既是建筑风格上的首创，也是工程技术上的壮举（见第 508 页的*材料与技法*）。这个工程几乎占据了布鲁内莱斯基的余生，使之成为佛罗伦萨创造力、虔诚心、抱负与高超技艺的象征。

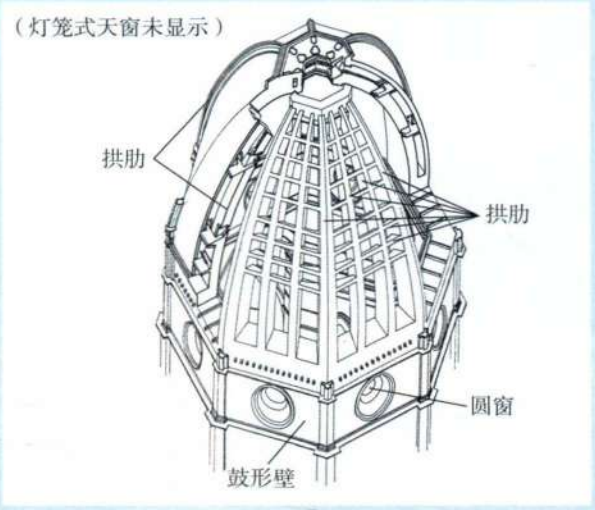
屹立于地面 30 余米之上的穹顶使得佛罗伦萨其他所有建筑都相形见绌。它建于围绕着大教堂东端的小半穹顶之上，拱肋有力地向上升起，汇集于一座大理石圆顶阁（cupola）或称**灯笼式天窗**。布鲁内莱斯基设计这个灯笼式天窗的目的在于联结外部的八条拱肋，但它也标示着这种上升运动的顶点。大教堂在 1436 年 3 月 25 日祝圣之时，佛罗伦萨举城欢庆。佛罗伦萨证明了它对圣母的虔诚，也表达出在文化上威震四邻的雄心。佛罗伦萨完全有理由自豪，她的孩子如此聪慧地完成了前几代人未竟的事业。布鲁内莱斯基的样式将会影响托斯卡纳地区以外的建筑风格。

为圣米迦勒园中教堂创作的多那太罗与南尼·迪·班科

佛罗伦萨大教堂穹顶还在建造之时，另一项竞赛在近旁的圣米迦勒园中教堂拉开了帷幕。这座建筑始建于 1337 年，它既是谷仓，也是教堂，其中放置着一件在当地广受敬拜的圣母子题材作品。佛罗伦萨的各个行会监管这一建筑，每个行会负责为一座外部圣龛定制雕塑作品。1406 年，该城确定作品创作的最后期限为 10 年。在此后的几十年间，行会与受委托的雕塑家争相创作表现其主保圣人且令人过目难忘的作品。重要的行会委托洛伦佐·吉伯尔蒂为圣米迦勒园中教堂创作若干雕塑，而一些年轻雕塑家则赢得了势力较小的行会的委托。

布鲁内莱斯基的穹顶

由于佛罗伦萨大教堂的基本规模与平面布局于14世纪就已确立，布鲁内莱斯基首先决定以中堂之上的鼓形壁为基础修建穹顶，从而减轻墙壁的承重。他建议将穹顶分为两层骨架来建造，这是一种在伊斯兰世界、特别是波斯地区较为常见的方法，而在意大利建筑中并不多见，参见修建于14世纪位于伊朗苏丹尼亚的伊儿汗国（Il-Khan）君主完者都的陵寝（见图9.21）。这两层骨架由一系列拱肋来支撑，八条拱肋显露于外部，其余则藏于穹顶之中。纵向拱肋之间连接有成行的水平拱肋，这一系统可能受到万神殿（见图7.43）格子穹顶的启发。拱肋与尖耸的外形反映出哥特式风格的特征。双层骨架减轻了整体重量，因为相对于双层骨架的大小而言，墙体厚度相对较薄。布鲁内莱斯基采用了鱼尾形布瓦法，一方面防止了聚顶时的割裂瓦块，另一方面减轻了砌体重量，距顶端愈近，瓦块愈窄。



布鲁内莱斯基穹顶等角投影图（P. Sanpaolesi 绘制）

除这些设计特色之外，布鲁内莱斯基在建筑工艺上也提出了创新。传统上，首先要横穿穹顶跨度建造一个木制中心结构，以便在施工过程中支撑穹顶，但这就需要巨大的木材。布鲁内莱斯基设计了一个新系统来取而代之。这种系统利用悬臂将临时性脚手架托出鼓形壁之外，由此减少了建筑过程中的木材用量，并降低了所需木材的尺寸要求。他还设计了新型起重机，以取代沿坡道运送建筑材料至各层的做法。布鲁内莱斯基的整个方案反映出他大胆且善于分析的头脑，一旦设计出更妥善的解决办法，他乐于抛弃惯常的处理方式。

吉伯尔蒂以前的助手多那太罗（Donatello，1389—1466年）就是这些年轻雕塑家中的一员。1410至1417年间，他为军械行会雕刻了《圣乔治圣龛》（*St. George Tabernacle*，图15.3），人物所在的壁龛如此之浅以至于他似乎正要踱步而出。尽管身着盔甲，但圣乔治看起来能活动自如。身体重量放在向前迈出的腿上，这样的姿态表明他已经做好了战斗的准备。雕像的右手最初持有一把真剑或长矛，而且头戴真正的头盔，这些都有效地展示着该行会的商品。圣乔治身体里有所克制的能量反映在他的双眼之中，这双眼睛似乎审视着地平线，寻找敌人的踪影。他以基督教战士的形象出现，这在精神上与沙特尔大教堂的圣西奥多雕像（见图12.24）以及其他表现骑士团战士的作品一脉相承。

壁龛下方有一块表现圣乔治屠龙的浮雕饰板，这是他最著名的功绩。浮雕右部站着他将去解救的公主。多那太罗在此处设计了一种称为**扁浮雕**（schiacciato，意为“扁平”）的浮雕新样式，却创造了一种深度无限延伸的幻觉。浮雕中人物所处的背景有微妙的表面起伏，捕捉着来自各个角度的光线。每一处微小起伏所具有的空间表现力都远大于它的实际深度。雕刻家的刻刀正如画家的画笔，成为创造明暗变化的工具。前景中，动感十足的圣乔治骑在马上与恶龙战斗，他的形象突出在具有朦胧效果的背景中。公主则在旁观。整件作品表现了对危机的警觉与准备。

亚麻织工行会也委托多那太罗为其创作圣龛雕刻，该作品可能完成于1413年（图15.4）。这件作品中，行会的主保圣人圣马可高达2.4米，但高度只是让这件作品如此令人难忘的特征之一。圣马可有力的大手握着一本书，很可能就是他所撰写的福音书。身体的站姿是多那太罗研习古典艺术的产物：一条腿放松而另一条腿以对立平衡的姿势支撑着身体的重量（见图5.29）。圣马可下垂的衣袍有深深的褶皱，揭示并强调了他的姿势。

多那太罗将人体当作各部分相互关联且能够运动的结构来处理，他刻刀下的衣袍是一个独立的元素，基于人的形体来塑造，而非某种样式或是外部强加。多那太罗仿效诸如《持矛者》（见图5.33）这样的古典范例，精心地保持了构图的平衡。因此从观者的角度看去，左边的元素强调垂直感与稳定性，而右边的则突出了倾斜感与运动性。圣马可深陷的双目与波浪起伏的胡须是统领整座人像的首要元素，而他的衣袍则让参观者联想到亚麻织工行会的产品。这件作品表明多那太罗对指引古典艺术家的法则有深刻的领悟，以及他对这些法则的信奉。圣马可雕像说明多那太罗在研习古典雕塑作品时学到了以下几点：强调自然主

义形式、身体与衣物各自独立、构图平衡而错落有致、潜在运动趋势以及心理刻画。

不仅各个行会通过这些作品相互竞争，艺术家们也激励彼此作出新的努力。多那太罗的作品对他的同辈人而言无疑是一种启示。木石雕工行会雇用了南尼·迪·班科（Nanni di Banco，约 1380—1421 年）为其在圣米迦勒园中教堂的壁龛创作雕刻《四圣徒》（*Quattro Coronati*，图 15.5）。该作品创作于 1409 至 1416/17 年间，表现的是四位基督徒雕刻家，他们因拒绝为罗马皇帝戴克里先雕刻异教偶像而被处决。真人尺寸的圣徒们



图 15.3 多那太罗：**《圣乔治圣龛》**，出自佛罗伦萨圣米迦勒园中教堂，约 1410—1417 年。大理石，雕像高 2.1 米；浮雕 39×120 厘米。佛罗伦萨巴杰罗国家博物馆

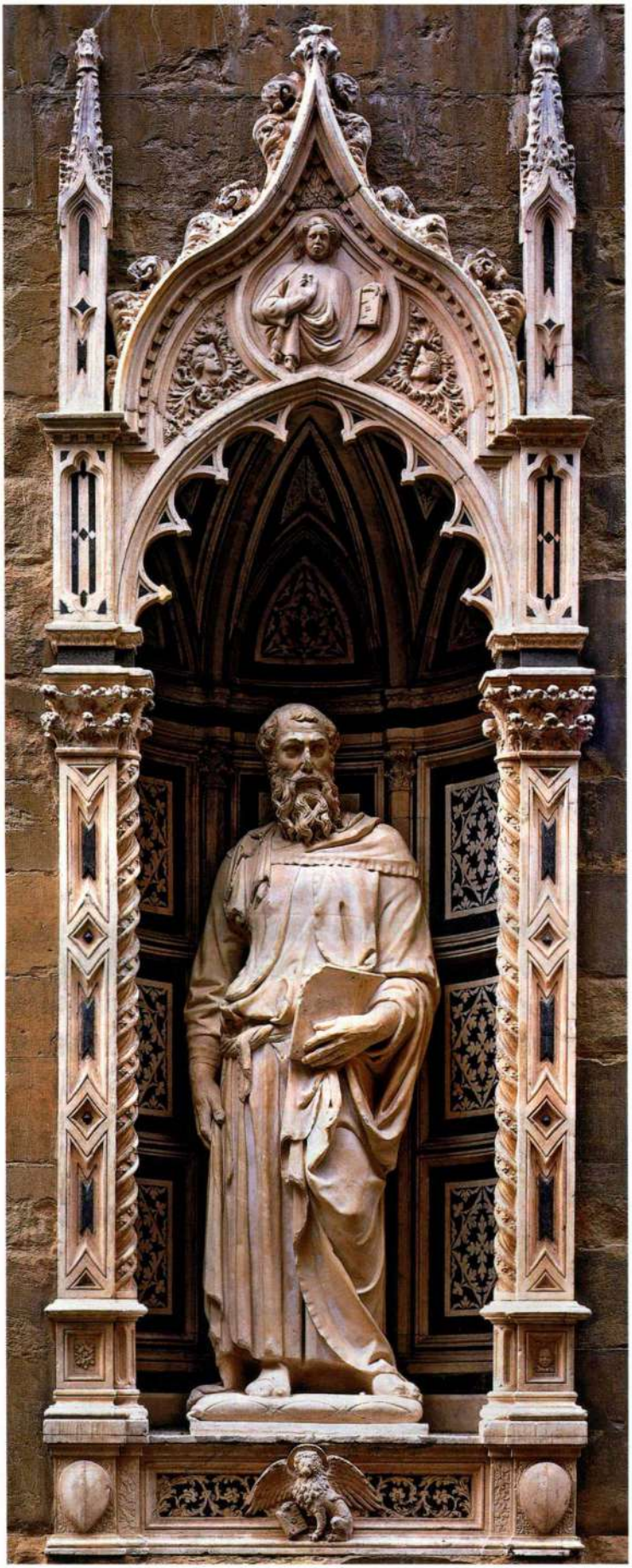


图 15.4 多那太罗：**《圣马可》**。约 1411—1413 年。大理石，雕像高 2.4 米。佛罗伦萨圣米迦勒园中教堂，现为佛罗伦萨圣米迦勒园中教堂博物馆（Museo di Or San Michele）

大事年表

1401 年——吉伯尔蒂赢得佛罗伦萨洗礼堂北大门定件委托
1402 年——吉安加莱佐·维斯孔蒂去世，结束了对佛罗伦萨的威胁
1406 年——佛罗伦萨占领比萨
1420 年——布鲁内莱斯基开始建造佛罗伦萨大教堂穹顶

站立在哥特式壁龛之中，仿佛正在讨论他们即将临头的大难。人物的身体似乎突出到圣龛边界之外，为托加袍厚重的褶皱所覆盖。这些长袍与第二、第三位圣徒的头部令人直接回想起公元 1 世纪时的罗马肖像雕刻（见图 7.12）。南尼·迪·班科似乎将这些殉道者放入了他们所属的历史时刻。他所雕刻的人物效仿着古罗马的真实风格与纪念性质。圣徒下方的浮雕表现正在工作的雕刻工，一方面解释了殉教故事，另一方面也为该作品赞助人的技艺做了广告。



图 15.5 南尼·迪·班科：**《四圣徒》**。约 1409—1416/17 年。大理石，高 1.83 米。佛罗伦萨圣米迦勒园中教堂，现为佛罗伦萨圣米迦勒园中教堂博物馆

布鲁内莱斯基的孤儿收容院

另外一家佛罗伦萨行会为该城赞助了一件类型不同的公共作品，意在解决社会问题。丝绸织造者与金匠行会雇用菲利波·布鲁内莱斯基为弃儿在至圣领报教堂（Santissima Annunziata）附近设计一座收容院。孤儿收容院（Ospedale degli Innocenti）始建于 1421 年，然而在布鲁内莱斯基去世后很久都未能完工。收容院的正面（图 15.6）由有顶过廊或**凉廊**（loggia）构成，这是一条略高于地平面的连拱廊。连拱之上是突出的水平线脚，再往上则采用了山墙形窗户这种简单布局。

在这座建筑的设计中，布鲁内莱斯基重现了古典时期的建筑形式，可以从圆柱、柱头、拱门与檐部看出这一点。这就要求他在设计这些元素时遵循严格的规则。与中世纪圆柱不同，古典建筑中的圆柱界定严格，它的细节与比例只能在极其有限的范围内变化。与马蹄拱、尖拱等其他类型的拱不同，古典的半圆拱只有唯一一种可能的形式，那就是半圆形。古典建筑的额枋、剖面以及装饰同样都必须符合严格的规则。但这并不意味着古典形式完全不可改变，但即便是在最具原创性的古罗马建筑中，仍然可以感受到希腊柱



图 15.6 菲利波·布鲁内莱斯基：**佛罗伦萨孤儿收容院**。始建于 1421 年

莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti）

节选自《论建筑》，1452 年

该书仿照公元 1 世纪维特鲁威的《建筑十书》写就，虽然完成于 1452 年，但直到 1485 年阿尔贝蒂去世之后才得以出版。

古代最专业的艺术家们都认为，建筑如同动物，因此在建造它的过程之中我们应该模仿自然。在那些被认为美丽的动物身上，身体各部分或器官显然并不总是相同的，但即使是在变化最多的部分，我们也能找到某些固有的东西，它们灌注在各个极其不同的动物之中，让它们每一个看起来都很美。但是，你对某一事物是否美丽的判断并不出自单纯的看法，而是出自在头脑中秘密进行着的争论与对话。在建筑的轮廓与形式中无疑存在着杰出之处和自然之美，它会立刻让你的头脑感受到愉悦与赞赏。我认为，美、庄严、优雅以及类似的吸引力正存在于特殊细节之中，如果你改变或者去除这些细节，那么整体就会丧失吸引力而令人不快。在各个不同部分的连接与联系之中有某种东西存在，它赋予整体美和优雅，我们称之为所有优雅美丽之物所具有的一致性，我们或许可以将这种优雅美丽视作创造性。不论这样的结构是以视觉、听觉还是任何其他感觉的形式来传达自身，我们都立刻感知到这种一致性，因为出于天性，我们渴望事物达到完美，并在这些事物展现于我们面前时将之与愉悦感联系在一起。一致性并不突出地呈现于它所在事物或其各个部分之中，也不凸显与其本身或自然，因此它真正的位置是我们的头脑和理性。这正是建筑所要达到的主要目标，她由此获得了自身的美、尊严与价值。

SOURCE: *A DOCUMENTARY HISTORY OF ART*, VOL. I, ED. ELIZABETH GILMORE HOLT, P. 235–237

式的法则，这一法则需要规则性，阻碍对规则的任意背离。布鲁内莱斯基运用了这些“标准化”形式，将收容院的正立面设计为一系列尺寸相同的空间段，具体表现为连拱的一系列开间。每一开间都区隔出一块正方形空间，其上覆盖着建于穹隅上的穹顶，拱廊内部的横切拱分隔着各个穹顶。布鲁内莱斯基运用石材色彩的对比，强调了空间单元的边缘，又没有打断它们之间具有韵律感的序列。

还有一条法则促成了该建筑设计的平衡感。对布鲁内莱斯基而言，好建筑的秘诀在于为所有重要的单位尺寸选择“正确”的比例，即以简单整数所表达的比率。例如，檐部所在位置的高度是圆柱高度的 2 倍，它们之间的比例即为 2：1。他认为古代人掌握了这一秘诀，因此试图通过测量他们的建筑来发现这一点。他发现了什么，他又是如何运用的？对此我们不得而知。但是他可能将自己的知识传授给了莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂。在《论建筑》（*Treatise on Architecture*）中，阿尔贝蒂主张决定乐律和谐的数学比率也应该指导建筑学，因为它们在宇宙中反复出现，因此在起源上是神圣的（见本页的原始文献）。希腊哲学家毕达哥拉斯表达过相似的观点，在中世纪曾流行一时，但从未像现在这样表达得如此直接简洁。布鲁内莱斯基在孤儿收容院中运用比率来支配各部分之间的关系：窗户位于圆柱之间的中央位置；圆柱之间的间隔等长于它们的高度；两圆柱间的跨度等长于圆柱到墙壁的距离。比例将布局结构锁定为一个平衡的整体。连拱廊由当地出产的深色砂岩（pietra serena，意为**宁静之石**）建造，其中支撑拱的圆柱比例优美，这些都赋予建筑立面以优雅律动之感。

拱肩之上装饰着卢卡·德拉·罗比亚作坊中制作的圆盘赤陶浮雕，表现婴儿的形象，他们正是该建筑之所以得名的“孤儿”。布鲁内莱斯基的孤儿收容院不仅服务于佛罗伦萨的穷人，还勾画出一座广场。建筑的凉廊构成了垂直于至圣领报教堂的广场一边，周围的其他建筑界定着广场另外的边界。这种公共空间具有社会、宗教与政治功能。而且，通过模仿古罗马广场的样式，表现了佛罗伦萨自诩为罗马继承者的意识。

文艺复兴时期的建筑在恢复古典形式之中找到了标准的语汇。和谐比例的理论赋予它在中世纪建筑中几乎完全丧失的“句法”。同样，对古典形式与比例的复兴，使得布鲁内莱斯基得以将他所在地区的建筑“俗语”，转变为稳定、精确、连贯的系统。布鲁内莱斯基的成就在于，他使建筑具有了坚实根基，并将古典时期的经验运用于现代基督教阶段的终曲。进而言之，他对古典建筑的研究以及运用古典几何比例的实践，很可能激发他发现了表现立体维度的形式系统。该技法后来被称为线性透视法或科学透视法（见第 513 页的材料与技法）。

佛罗伦萨家族的礼拜堂与教堂：1420—1430 年

佛罗伦萨的建筑工程囊括的范围远不止大教堂和收容院等市政机构。私人赞助人与贵族家族在该城各处斥资兴建教堂与礼拜堂，为佛罗伦萨的建筑与其他艺术的繁荣做出了贡献。捐赠者往往以虔诚之名定制

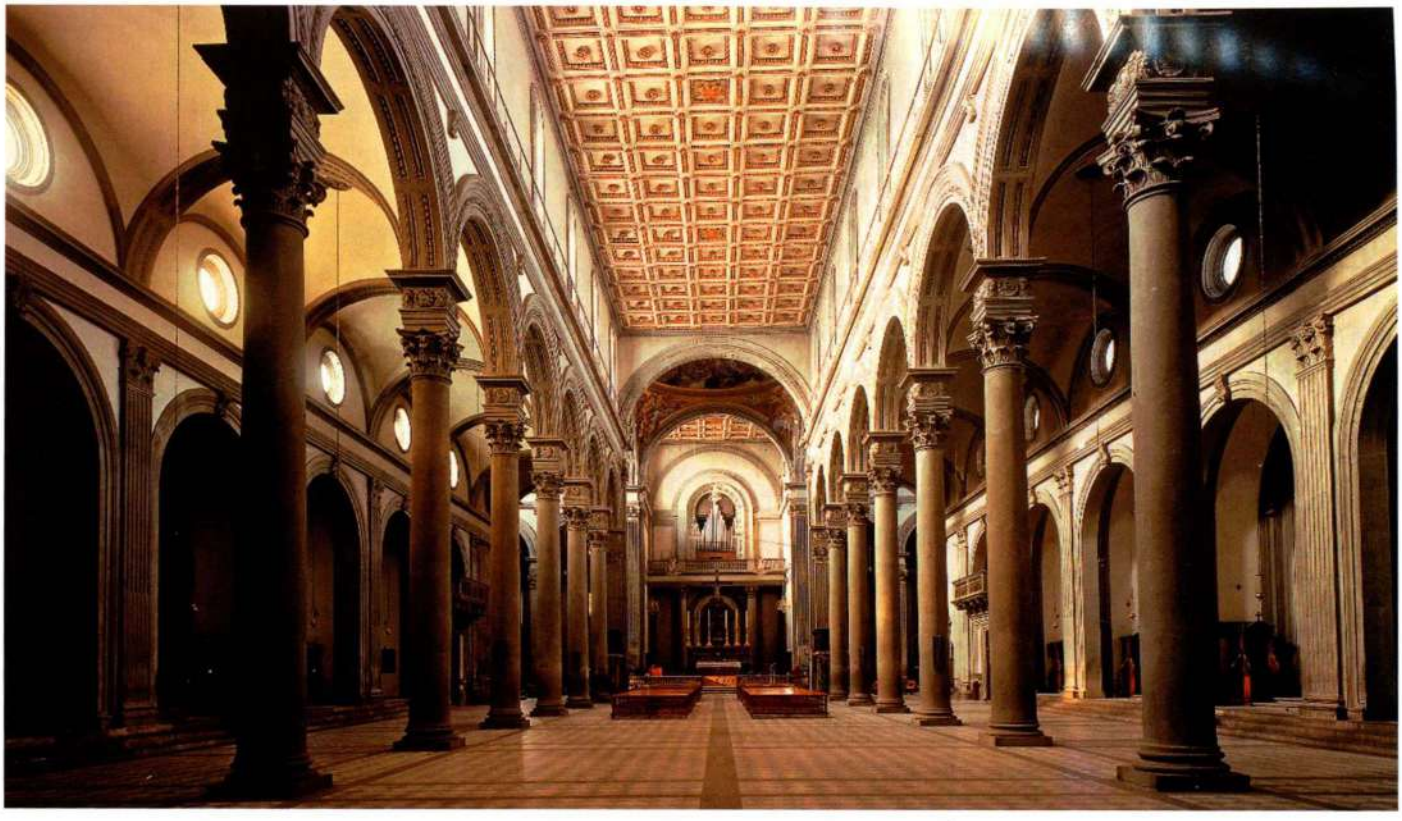


图 15.7 菲利波·布鲁内莱斯基：**佛罗伦萨圣洛伦佐教堂中堂**。约 1421—1469 年

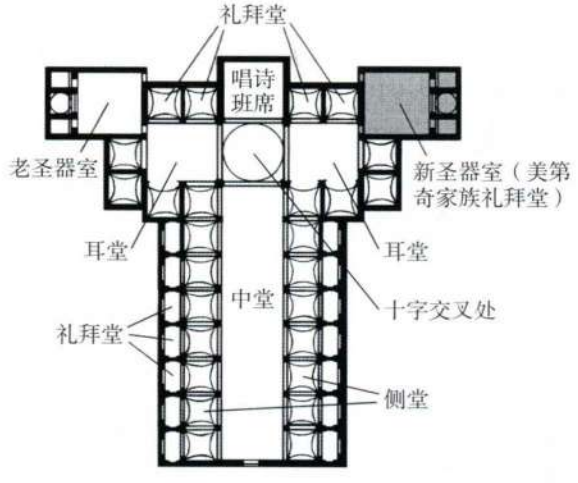


图 15.8 圣洛伦佐教堂平面图

此类作品，例如资助修建丧葬礼拜堂以便能够长期为过世的家族成员举行弥撒。但是，向邻近教堂提供物质性捐助也提高了捐赠者的社会威望，我们甚至可以通过佛罗伦萨各大家族所赞助的此类艺术项目，来勾勒他们的命运走向（见第 518 页的艺术史家的观点）。

出于对其教区圣洛伦佐教堂（San Lorenzo）的关注，美第奇家族委托布鲁内莱斯基改造这座建筑。该家族的宿敌帕奇（Pazzi）家族则雇用同一位建筑师完成在方济各会圣十字教堂的建筑项目。斯特罗齐（Strozzi）家族在圣三一教堂（Santa Trinità）修建起他们的家族礼拜堂，并委托真蒂莱·达·法布里亚诺为礼拜堂创作一件祭坛作品。年轻的马萨乔获得了新圣母教堂与加尔默罗会圣母（Santa Maria del Carmine）教堂两处的委托，为其他显赫家族创作作品。这些艺术家为 15 世纪早期佛罗伦萨城的改建做出了贡献，并促成了在当地诞生革命性的艺术新风格。

布鲁内莱斯基的圣洛伦佐教堂

早在 15 世纪之初，美第奇家族就计划重建其教区教堂。1419 年，乔瓦尼·迪·比奇·德·美第奇（Giovanni di Bicci de' Medici）委托布鲁内莱斯基为罗马式风格的圣洛伦佐教堂增建一座**圣器室**（sacristy），该建筑也将成为美第奇家族的丧葬礼拜堂。美第奇家族对布鲁内莱斯基的圣器室设计非常满意，于是委托他重新设计整座教堂。布鲁内莱斯基所指导的工程始于 15 世纪 20 年代，但是施工进程时断时续。中堂直到 1469 年才得以完工，此时建筑师已然过世 20 余年。时至今日，教堂的外部仍未能完工。然而，该建筑目前所具有的型制在本质上仍保持着布鲁内莱斯基在 15 世纪 20 年代所构想的面貌，这是其建筑目标的首次完整呈现（图 15.7、15.8）。

初看之下，教堂的平面图并无新奇之处。与西多会哥特式教堂相同，其东端为正方形，并且避免装饰（见图 13.1）。然而，未加拱顶的中堂与耳堂则令人回想起诸如圣十字教堂这样的方济各会教堂（见图

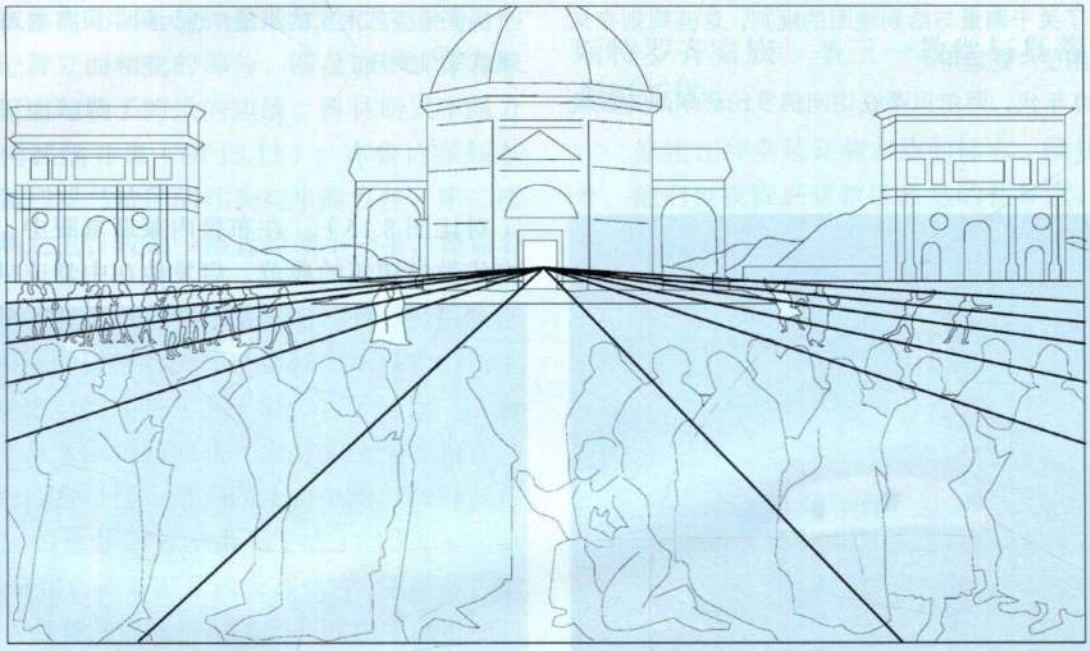
透视法

文艺复兴时期具有划时代的发明之一就是线性透视法或科学透视法，有时也被称为焦点或中心点透视法。这是一系列几何学方法所构成的系统，将空间错觉投射在二维平面上。它的核心特征是**灭点**（vanishing point），任何一组平行线条似乎都在这一点上交汇。如果这些线条垂直于画面，它们的灭点就会落在地平线上。此类线条称为**正交线**（orthogonal）。平行于画面的线条称为**截线**（transversal，图中未示），为了进一步将空间明晰化，这些截线的间距要保持一致，根据几何法则绘制而成。

据传，布鲁内莱斯基发展了这一系统，但至少从古典时期开始，艺术家们就在实验于平面中创造深度幻觉的技法。庞贝的壁画家有时运用色彩来暗示空间深度（见图 7.55），这种技法被称为大气或空气透视法。它认识到眼睛无法感知远处色彩，某些特定色彩就会在地平线附近转变为浅蓝色或灰色。此外，形式本身也经常变得模糊起来（见凡·爱克《根特祭坛画》的下部，图 14.11）。艺术家们还调整空间元素使之符合人们眼睛所看到的状况，有时也取得了出色的效果，例如凡·爱克的《阿尔诺菲尼夫妇像》（见图 14.6）。

在文艺复兴早期的意大利，科学透视法通过运用数学与几何学使空间的投射系统化，颠覆了过去直觉式的透视实践。这种制作绘画、版画、素描或者浮雕等任何图像的“科学”方法，成为将美术提升为人文学科之一的根据。1453 年，莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂在《论绘画》中记录了布鲁内莱斯基的发现，该书是文艺复兴时期第一部关于绘画的著述。直到今天，布鲁内莱斯基的发现都是绘图教育的基本元素。

该技法的优势之一在于，艺术家可以调整透视系统，使之符合观者所看到的实际空间。这种方法预先假定观者的眼睛位于空间中某个固定的点上，所以透视绘画就指明了观者要正确观看时应站的位置。因此，艺术家如果事先知道图像将出现在观者视线之上或之下，就能够在建构透视的时候使之符合这些条件（例如图 15.59）。但是有些时候，有利的观看位置极其反常，以至于在图像设计方面必须将透视缩短运用到极致，例如观者须仰望才能得见的天顶画。在这种情况下，艺术家可能会为图像创造出一位“理想的旁观者”，而不去考虑观众们实际所在的视角。



根据彼得罗·佩鲁吉诺的《交付天国钥匙》绘成，原作为罗马西斯廷礼拜堂湿壁画，见图 15.59

13.6）。布鲁内莱斯基的设计受到新近完工的圣器室以及原有教堂的限制，但是强调对称性与匀称性的手法使圣洛伦佐教堂卓尔不群，其中还包括了受古典建筑启发并按照比例精心组织的建筑元素，正如他在孤儿收容院所实现的那样。教堂底层的布局显示了布鲁内莱斯基运用正方形空间单元组织建筑的技巧，中堂每一开间的宽度都是侧堂宽度的两倍，十字交叉处与东端的方形凹龛是侧堂宽度的四倍。

教堂内部，沉静的柱式取代了沙特尔大教堂（见图 12.12）这样哥特式的流动空间运动感。观者能够从大门处清晰地看到建筑整体，几乎就像看着一幅科学透视示意图。这一效果令人回想到“旧式”的托斯卡纳罗马式建筑，例如比萨大教堂（见图 11.34），以及罗马的庄严圣母教堂等早期基督教公堂式教堂

理论著述

人文主义者研究历史以指导当下的理想激发了文艺复兴时期各个学科的理论著述。此类原始文献讨论艺术家与人文主义者所共同关注的理论问题，并帮助艺术史家解读那个时代的艺术作品。其中一部著述为马萨乔那一代画家提供了发展绘画新技法的理论与实践指导。它的作者是莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（1404—1472 年），他既是牧师，也是世俗之人。他的家族曾是佛罗伦萨望族，后被逐出该城，因此阿尔贝蒂出生并成长于热那亚。完成法律学习之后，他进入罗马的教廷，并终其一生服务于教会。阿尔贝蒂兴趣广泛，涉猎众多学科，其中包括道德哲学与地理，他从 1432 年开始写作论文《论家庭》（*On the Family*）。他在 1435 年前后完成的论文陈述了关于测量与绘制地图的规则，这些规则在文艺复兴时期得到了广泛运用。

15 世纪 30 年代，阿尔贝蒂在访问佛罗伦萨期间与该城当时的一流艺术家相交熟识。结果，他第一个撰写了文艺复兴时期关于雕塑（约 1433 年）与绘画（约 1435 年）的论文。《论绘画》题献给布鲁内莱斯基，其中提到了“我们亲爱的朋友”多那太罗并赞扬了马萨乔，这部论文首次系统地论述了线性透视法。1438 年驻留于费拉拉宫廷期间，阿尔贝蒂受托恢复维特鲁威关于建筑的著述，当时该书具有多种版本的手抄本。5 年后，阿尔贝蒂一返回罗马便开始系统地研究古罗马建筑，最终写就了《论建筑》。该书成于 1452 年，出版于 1485 年，以维特鲁威的著作为蓝本，是自维特鲁威以来第一部建筑学著作（见第 511 页的原始文献）。阿尔贝蒂的著作促进了佛罗伦萨艺术创新在整个意大利的传播，并提高了佛罗伦萨艺术家的声望，也为阿尔贝蒂本人带来了重要的建筑项目委托。



图 15.9 菲利波·布鲁内莱斯基等建筑师：**帕奇礼拜堂**，位于佛罗伦萨圣十字教堂。建于 1442—1465 年

（对比图 8.15）。在布鲁内莱斯基眼中，这些建筑是古代教堂建筑的典范，启发他在中堂连拱廊中运用了半圆拱与圆柱，而不是墩柱。然而这些早期建筑缺乏圣洛伦佐教堂的轻盈与明亮，它们的圆柱更粗，间隔更小，以至于这些柱子几乎将侧堂与中堂屏隔开来。只有佛罗伦萨洗礼堂外部的假拱廊才具有圣洛伦佐教堂这样的比例结构上的优雅，但是它们却不具备支撑功能（见图 11.35）。由于该洗礼堂的前身可能是一座古典神殿，它对布鲁内莱斯基而言恰是灵感的来源，同时也启发着新一代美第奇家族的赞助人。

布鲁内莱斯基在圣十字教堂：帕奇礼拜堂

佛罗伦萨的其他家族也选择布鲁内莱斯基来完成建筑项目，其中包括贵族帕奇一家。该家族雇佣布鲁内莱斯基设计一座毗邻方济各会圣十字教堂的礼拜

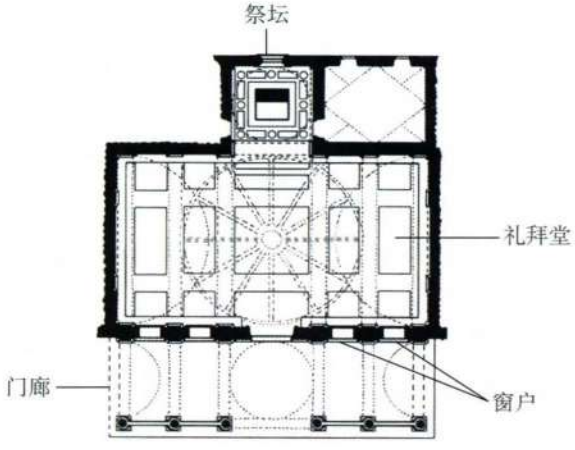


图 15.10 帕奇礼拜堂平面图

堂。礼拜堂（图 15.9）的修建始于 1442 年前后，并一直持续到 1465 年，因此对布鲁内莱斯基在最终完成的建筑中参与到何种程度，众说纷纭。例如，现在的门廊与正立面可能并非他的设计。平面图（图 15.10）中标明门廊处有两个筒拱，用以辅助支撑一座小穹顶，该结构与礼拜堂内部交相呼应。但是门廊挡住了布鲁内莱斯基为礼拜堂入口一面所设计的四扇窗户，遮蔽了由此进入的光线，这说明后来有某位建筑师改变了他最初的平面布局。

然而，礼拜堂内部似乎全然出自布鲁内莱斯基之手。长方形的空间覆盖着建于穹隅之上的穹顶，穹顶两侧各有一个筒拱。从内部看来，这座穹顶附有 12 条拱肋，由布鲁内莱斯基最钟爱的深色砂岩连接。同样的石材标记着立面相交的部分，圆盘饰中放置着雕塑，正方形板面勾勒了筒拱的边线，科林斯式半露方柱将墙面纵向区隔开来（图 15.11）。布鲁内莱斯基选择了具有强烈罗马特征的柱头与半露方柱。第二座穹顶建于穹隅之上，较第一座直径缩小一半，覆盖着祭坛上方的正方形空间。正如孤儿收容院一样，比例统领着一切设计元素。此处的目的似乎是要在本质上呈纵向延伸的平面中，造就集中式空间布局，布鲁内莱斯基精心地将圆形与正方形结合在一起，使其统一为理性冷静的内部空间形式。



图 15.11 菲利波·布鲁内莱斯基及其他建筑师：**帕奇礼拜堂内部**

礼拜堂中色彩与雕塑的有限运用加强了稳定的视觉效果。其中最具色彩感的元素是中央穹顶穹隅上的大型圆盘饰，其中放置着表现福音书作者的赤陶浮雕。这些可能都是布鲁内莱斯基本人的设计。墙壁上另有 12 个表现使徒的小型浮雕，瓦萨里认为是卢卡·德拉·罗比亚及其作坊的作品（见图 15.24）。然而雕刻元素在此完全是建筑的附属品。

斯特罗齐家族、圣三一教堂与真蒂莱·达·法布里亚诺

修建礼拜堂是显赫家族的标志。除托钵会教堂之外，他们也投资兴建教区教堂的礼拜堂，例如为哥特式圣三一教堂所建的礼拜堂。此处的圣器室由斯特罗齐家族所捐献，这是佛罗伦萨最为富有的家族之一。为了完成该项目，帕拉·斯特罗齐（Palla Strozzi）委托真蒂莱·达·法布里亚诺（Gentile da Fabriano，约 1385—1427 年）绘制祭坛画《三王来拜》（*The Adoration of the Magi*，图 15.12），画作中题有艺术家的名款与 1423 年字样。法布里亚诺的创作足迹遍及意大利北部，他的风格富有某些北欧国际哥特式风格的因素。这幅祭坛画用奢华的三联拱镀金画框围绕着单幅中央画板，表现的是三王前往伯利恒朝拜并尊新生耶稣为王的场景，在**祭坛台座**（predella）与联拱山墙饰中也绘有人像。衣着华丽的人群、马匹与狗，以及驴、豹、骆驼等异国动物所组成的队伍填充着画面的前景，三贤王走上前去敬拜新生儿，他坐在画面左端圣母的膝头。在形式稳固坚实的前景之后，是一片扶摇而上直至画框联拱的风景。在远处的深景部分描绘着三位贤王，他们正在通向伯利恒的路途中跋涉，城镇与城堡标记着他们的道路。这样看来，尽管风景具有明显的统一性，但其中仍然插入了叙事情节。祭坛台座上绘制着故事的其他部分：耶稣诞生、逃亡埃及以及神殿引见。山墙形拱饰中的图像以圣母领报引出了故事的开端。

真蒂莱的祭坛画以文雅华丽的语言设想了三王来拜这一事件。不仅画面中充斥着身着光鲜锦缎、被服饰鲜亮的侍从簇拥的优雅人物，而且画板本身也在金箔与印花的装饰下熠熠生辉。圣母与圣约瑟的光环中的题词为仿库法字体，证明法布里亚诺接触过伊斯兰



图 15.12 真蒂莱·达·法布里亚诺:**《三王来拜》**。1423 年。木板蛋彩画,3×2.82 米。佛罗伦萨乌菲齐美术馆

作品,他可能在威尼斯见到过这样的作品。三贤王的头部也有光环,他们不仅表示对基督神性的世界性认同,而且代表人类年龄的不同阶段:青年、中年与老年。艺术家在空间中填满了人物与动物,其中包括几匹表现手法绝佳的马匹,欢庆的人群几乎淹没了画面左部的圣家族。尽管拥挤,但一束金色的光芒统一了整个画面,照亮了动物的身体与人物的面庞,以及风景的某些部分。这些形体造型柔和,以显示人物的厚重感,并与金色所产生的强烈平面效果相抵消。祭坛台座上的《耶稣诞生》(*The Nativity*,图 15.13)进一步表现出法布里亚诺在这方面的艺术技巧,他强调了线条之上的光线塑造形式的功能。而且,塑造人物的光线和流溢到祭坛台座中的光线正来源于圣婴自身所散发出的神秘之光。法布里亚诺的画作展示出他将光线用作意义载体的意识。

马萨乔在新圣母教堂

法布里亚诺的优雅风格使他在整个意大利的贵族赞助人中广受欢迎,但强烈影响年轻一代艺术家的则是他用光的技巧。受其影响颇深的艺术家是马萨乔(Masaccio,原名 Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai,1401—1428 年)。他的同代人莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂在其于 1435 年前后完成的论文《论绘画》(*On Painting*)中赞扬了马萨乔(见第 514 页的艺术史家的观点)。瓦萨里曾提到众多 16 世纪艺术家对马萨乔的敬仰,尽管如此,他却在 16 世纪 50 年代改造新圣母教堂时,覆盖了马萨乔最为著名的作品中的一幅(图 15.14,以下简称《圣三位一体》)。这种做法可能最终保护了马萨乔的作品,但是关于作品的定件与特殊含义等大量信息仍然不为人知。

由于这幅湿壁画最初位于朗齐(Lenzi)家族陵墓碑板的正面,众多学者都认为正是该家族向马萨乔定制了这幅表现圣三位一体、圣母、福音约翰以及两位捐赠人的作品。作品下方与底部的坟墓相连,绘有一具躺在石棺上的骨架。意大利语铭文写道:"昨日之我,今日之你;今日之我,明日之你。"作品的宏大规模、均衡构图以及雕塑般的厚重感都表现出乔托的艺术风格(见图 13.20、13.21)。对马萨乔而言,乔托的艺术是他的出发点,但是在乔托的作品中,人物身体与衣袍是一个完整体块,而马萨乔的人物却像多那太罗的雕塑,是"着衣的裸体",下垂的衣物表现穿着衣物的身体。



图 15.13 真蒂莱·达·法布里亚诺：**《耶稣诞生》**，《三王来拜》局部，位于祭坛台座。1423 年。木板蛋彩画，31×75 厘米

画作背景表明艺术家对布鲁内莱斯基新建筑及其透视法的认识（见第 513 页的材料与技法）。绘有图案的圆柱两侧那高大的半露方柱令人回想起布鲁内莱斯基为帕奇礼拜堂所做的设计，勾勒拱门的简单线脚与虚构的礼拜堂中的檐部也是如此。马萨乔对透视法的运用，为观者提供了测量画面建筑内部的深度、绘制其平面图以及想象这个建筑的三维结构的全部必要信息。这座建有筒拱的房间并非浅壁龛，而是人物可以在其中自由运动的深度空间。画面空间独立于人物之外，人物寓居于这一空间之中，但并不创造这一空间。马萨乔运用布鲁内莱斯基的发明在空无一物的墙面上造就了空间的幻觉。

在精通透视法的观者看来，所有正交于画面的线条都交汇在十字架脚下的一点，它位于捐赠人下跪的平台上。要正确地观赏这幅湿壁画，我们必须正对这一点，大约处于教堂地面以上 1.5 米高的视线位置。房间中的人物身高也为 1.5 米左右，略矮于真人，而更靠近观者的捐赠人则与真人等高。所以作品的框架为“实物尺寸”，因为它正位于捐赠人的身后。在他们背后延展的礼拜堂似乎也具有同样的比例，礼拜堂向后延伸至空间深处，覆盖着筒拱。沿拱顶弧线的八块正方形藻井将其分隔开来，模仿了万神殿穹顶。整体空间似乎可以测量，可被触及。然而圣父的位置却令人迷惑。他的双臂托起十字架，靠近前景平面，但他的双脚却站立在紧贴墙壁的壁架上。壁架的深度有多少？如果它紧靠着后墙，那么上帝的形象就破坏了空间效果。但是，透视法则为什么要限制上帝？另外一种可能性在于，马萨乔意图将壁架设计在紧挨十字架背后的位置，圣约翰在墙壁上所投下的明显阴影或许可以解释这一点。那么，上帝到底站在哪里？同样的问题再次出现，自然法则是否也适用于造物主？

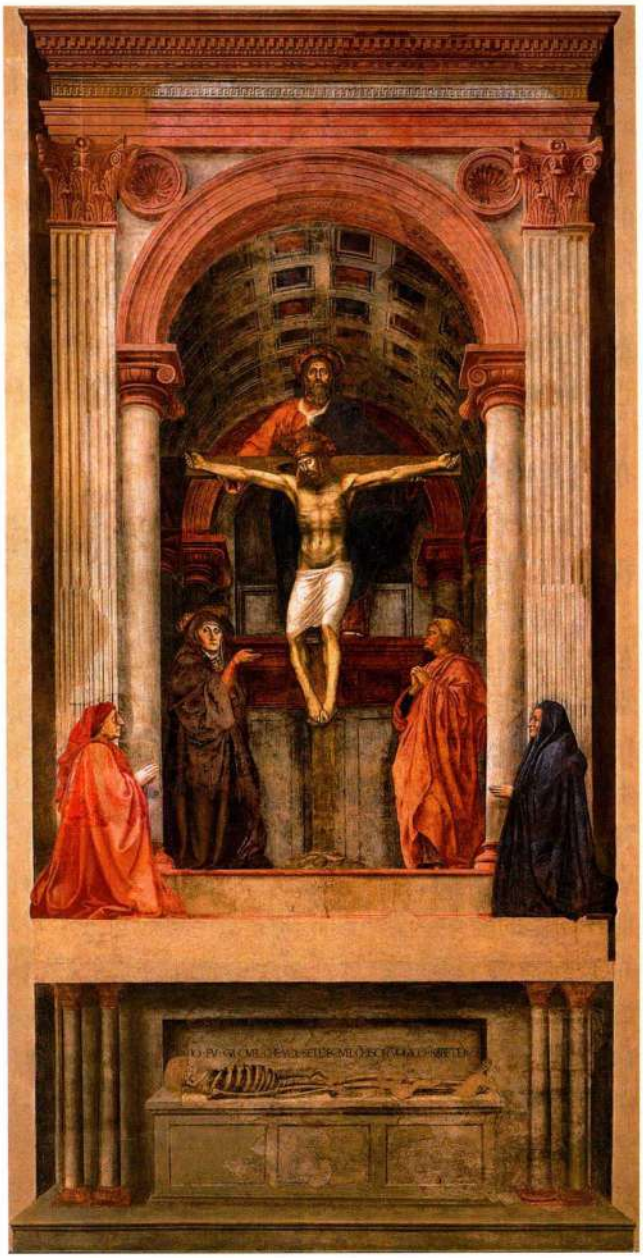


图 15.14 马萨乔：**《圣三位一体与圣母、圣约翰以及两位捐赠人》**（*The Holy Trinity with the Virgin, St. John, and Two Donors*）。约 1425 年。从原位置揭剥下来的湿壁画，6.67×3.17 米。佛罗伦萨新圣母教堂

艺术史家的观点

赞助人研究

现代观众在博物馆中观看艺术品时，可能不会意识到作品的原初功能或创作背景，也不会了解作品之所以被创造出来的详细情形。众多艺术史家认为，调查这一情境的重要途径之一就是研究艺术品的赞助人。此类研究可能包括在文献中寻找何人支付艺术家报酬的证据；分析赞助人在决定艺术风格与主题中所起的作用；评估艺术家与赞助人之间的关系；并从中总结出赞助人所期望的艺术品的用途。

文艺复兴时期赞助人与艺术家的关系多种多样：在宫廷之中，艺术家可能被看作王室的侍从，需要完成大量的日常琐事，他也可能被视为君主周围小圈子中受人尊重的人士，享有特殊的地位与声望。在中心城市里，艺术家们可能以更为平等的社会地位与赞助人交往，但艺术品的购买者对于完成的作品仍然具有较大的发言权。对于献给教堂的赠礼，赞助人们可能要求艺术家把他们的肖像画入其中，或者要求突出展示他们的家族纹章，以便提醒观者捐赠人的身份，这种做法在中世纪末期广为流行。意大利的赞助人制度是范围更广的社会网络的一部分。在佛罗伦萨，某一地区的名门望族经常是服务于整个社区的大型项目的主要赞助人，例如美第奇家族对圣洛伦佐教堂的赞助，以及鲁切莱家族对新圣母教堂的赞助。其他家族或群体通常出于政治、社会或商业原因而与名门望族建立起联盟关系。在某些情况下，这种关系导致艺术作品表现或者指涉名门望族。受重要赞助人青睐的艺术家们，也会获得其他追随这些赞助人的客户的委托。研究这些问题增强了我们对艺术品在当时如何发挥其功能的理解。

圣父托举着圣子，象征圣灵的鸽子是两者之间进一步的联系纽带。马萨乔通过三角形构图来表达三位一体的主题，这个三角形始于两位捐赠人，终于上帝的光环。色彩的运用也细致地平衡了构图。正如上帝所着衣袍中红蓝两色的对立统一。整幅画面弥漫着悲剧气氛，圣母手指钉十字架场面的沉静姿态使画面更显凝重，福音约翰有所压抑的悲痛也加强了这种凝重。死亡的现实与复活的许诺对于丧葬纪念堂而言恰如其分。

布兰卡奇礼拜堂

即便《圣三位一体》湿壁画的捐赠人身份不明，我们也知道是谁支付了马萨乔现存作品中规模最大的一组。为了实现叔叔彼得罗（Pietro）的遗愿，费利切·布兰卡奇（Felice Brancacci）承担了加尔默罗圣母教堂中布兰卡奇礼拜堂（Brancacci Chapel）湿壁画（图15.15—15.18）的费用，这组湿壁画表现了圣彼得的生平。礼拜堂湿壁画的创作始于1425年，当时由马萨乔与年纪稍长的画家马索利诺（Masolino，1383—约1440年）合作进行。两位艺术家都因其他委托而前往别处创作的时候，湿壁画尚未完成。马萨乔去了罗马，并于1428年在那里辞世。布兰卡奇礼拜堂的湿壁画最终由佛罗伦萨画家菲利皮诺·利皮（Filippino Lippi，1457/58—1504年）绘制完成，他在15世纪80年代创作了礼拜堂两壁下层的全部绘画。这些湿壁画将礼拜堂的空间转变成为《圣经》故事的陈列室。

这组湿壁画中最著名的作品是位于上层、由马萨乔创作的《纳税钱》（*The Tribute Money*，图15.17），它将《马太福音》17：24–27中的故事表现为一幅连续的叙事场面。在中央部分，基督指示彼得前去抓鱼，鱼口中将含有要交纳给税吏的钱币。在画面左部远处，彼得从鱼口中取出钱币，画面右部，他将钱币交给了税吏。马萨乔运用透视法为叙事创造了具有深度的空间，但是为了将画面空间与观者所在的空间连结在一起，他在塑造画面形体时借助了似乎是来自现实中礼拜堂窗户的光线。马萨乔还运用了空气透视法赋予风景以微妙的色调，使各种形式具有某种程度的模糊性，在扬·凡·爱克的《根特祭坛画》中也可以看到这种技法（见图14.11）。画面效果还令人回想起十余年前多那太罗在圣乔治圣龛中所创作的小型浮雕（对比图15.3）。

《纳税钱》中的人物多于《圣三位一体》中的人物数目，显示了马萨乔将乔托式人物的厚重感与人物身体和衣袍新呈现方式相融合的能力。所有人物都以平衡的对位姿态站立。五条划入灰泥的垂直线构成了贯穿各个人物从头顶到承重腿脚跟的中轴线。人物符合这种庄重的格调，看起来相当稳固。马萨乔笔下的人物并没有采用剧烈的身体运动，而是通过紧张的眼神以及若干有力的手势传达出叙事情节。但在紧邻该作品左侧的《逐出乐园》（*The Expulsion from Paradise*，图15.18）中，马萨乔展现了运动中的人体。狭长的画面尺幅没有留出绘制空间背景的余地。天堂之门只露出极少的一部分，背景中仅有几处模糊荒凉的斜坡。然而，柔和且具有模糊效果的造型，特别是以大胆的透视手法所表现的天使，都传达出一种空间无限的感觉。马萨乔笔下极度悲伤的亚当与夏娃是对人类裸体之美及其力度的惊人再现。

马萨乔的绘画与真蒂莱·达·法布里亚诺作品中的流畅优雅（见图15.12、15.13）对照鲜明，再现了一个不那么美好的现实。尽管如此，马萨乔在布兰卡奇礼拜堂以及其他地方，曾与深受法布里亚诺影响的

马索利诺一同创作。这两位画家合作默契，甚至共同绘制了某些湿壁画，《纳税钱》中基督的头部可能就出自马索利诺之手。他们之间风格的鲜明差异在马索利诺创作的《诱惑》（*The Temptation*，图 15.16 上层右部）中表现得最为惊人。此处的亚当与夏娃恬静优美，沐浴在自然的光线之中，而马萨乔的亚当与夏娃则通过他们真实的身体表现出强烈的情感。马萨乔在完成布兰卡奇礼拜堂湿壁画之前就赶赴罗马，为另一项委托而创作。他虽然在罗马英年早逝，但他的作品激励了其他画家继续透视空间的试验。

佛罗伦萨风格的传播：1425—1450 年

佛罗伦萨大教堂穹顶、圣米迦勒园中教堂的雕刻以及无数重建的礼拜堂，使得佛罗伦萨在 1425 至 1450 年间成为艺术家们的繁忙之所。布鲁内莱斯基、多那太罗与马萨乔的创新性作品以其表现力与权威性，给来自其他城市的观者留下了深刻的印象。诞生于佛罗伦萨的新风格通过赞助人与艺术家的旅行而传播到意大利的其他城市。起初，诸如比萨和锡耶纳等临近城市的赞助人雇用了马萨乔与多那太罗，但远至帕多瓦和罗马等地的赞助人很快也向他们定制了作品。

大事年表

1417 年——天主教会宗派分裂结束
1420 年——教廷从阿维尼翁迁回罗马
约 1425 年——马萨乔在新圣母教堂创作湿壁画《圣三位一体》
1439 年——佛罗伦萨教务会议试图统一罗马教会与拜占庭教会

比萨

马萨乔的作品在罗马几乎没有存留，但他也为佛罗伦萨之外的其他赞助人创作作品。在临近的托斯卡纳城市比萨，他于 1426 年为加尔默罗会教堂的一座礼拜堂完成了一件由多块木板组成的祭坛作品（即**多联作品**［polyptych］）。现存的画板散落于不同艺术收藏机构。中央画板（图 15.19）表现的是位于宏大的佛罗伦萨式构图中的《升座圣母》，这种构图最初由奇马布埃创造，后经乔托改造（见图 13.17、13.18）。与这些早期的绘画相同，马萨乔的作品也具有金色的底色与巨大的高背宝座，天使侍从分列宝座两侧（此处只显露出两位天使）。尽管具备这些传统元素，但该作品在某些方面却具有革命性。乔托作品中跪着的天使在此处转变为坐在宝座最下一层台阶上的鲁特琴演奏者。形体坚实的圣母所穿的长袍并没有以优雅的瀑状下垂，而是围裹着她的身体，正如多那太罗《圣马可》的衣袍一样。天真烂漫的基督也没



图 15.15　布兰卡奇礼拜堂左墙，由马萨乔等艺术家绘制的湿壁画。佛罗伦萨加尔默罗会圣母教堂



图 15.16　布兰卡奇礼拜堂右墙，由马萨乔、马索利诺与菲利皮诺·利皮绘制的湿壁画。佛罗伦萨加尔默罗会圣母教堂

有作出祝福的姿态，而是吃着一串葡萄，这指涉葡萄酒与圣餐礼。最重要的是，人物强有力的比例使得他们甚至比乔托笔下的人物还要真实动人。这是一位十足的人间圣子。马萨乔用布鲁内莱斯基风格坚固朴素的石座取代了乔托式华丽而精巧的哥特式宝座，并出色地运用了透视法（特别注意两把鲁特琴的画法）。而根据湿壁画《圣三位一体》中的建筑来判断，他的这些手段并不出人意料。

除了以上这些元素，马萨乔还微妙且精确地描绘了画中人物与器物表面的光线。画面中阳光从左方射入，如同落日余晖。马萨乔避免了光影之间的强烈对比，转而采用不完全的阴影，造就了变化丰富的渐变色调。光线照亮了形体，几乎消融了画面中的轮廓线，因此人物就具有了雕塑感。马萨乔创作此画时年仅 25 岁。三年后艺术家便弃世，终止了其绘画中所出现的革命性趋势。

锡耶纳

佛罗伦萨艺术家也得到了托斯卡纳地区其他城市的关注与委托定件。1416 年，洛伦佐·吉伯尔蒂聚集起一批艺术家为锡耶纳的圣乔瓦尼洗礼堂创作一个新洗礼盆。洗礼盆为六边形，其中一块侧饰板交由多



图 15.17　马萨乔：**《纳税钱》**。约 1425 年。湿壁画，2.46 × 5.97 米。位于布兰卡奇礼拜堂

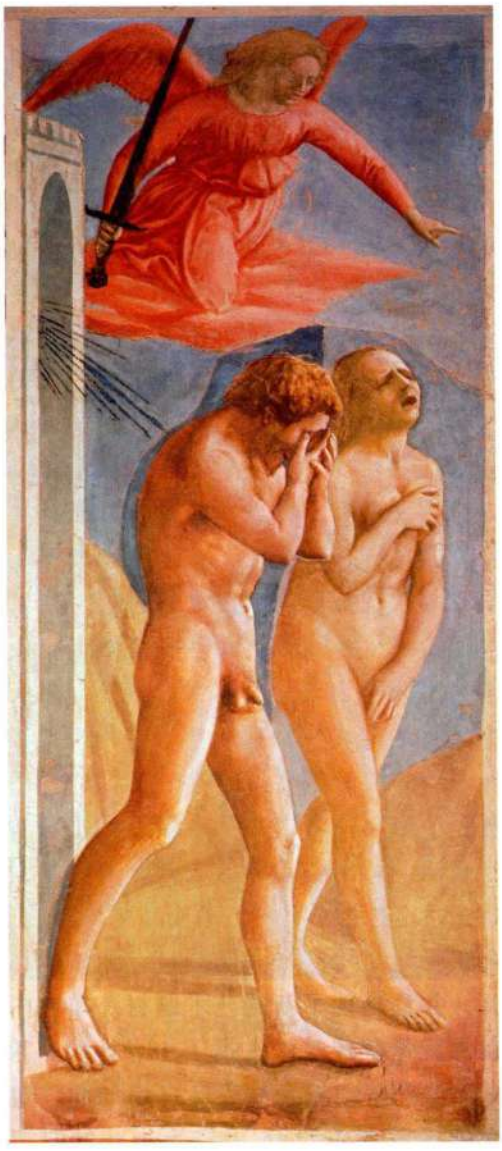


图 15.18 马萨乔：**《逐出乐园》**。约 1425 年。湿壁画，2.14×0.90 米。位于布兰卡奇礼拜堂

那太罗来完成，当时他正在吉伯尔蒂的作坊中工作。1425 年前后，多那太罗完成了题为《希律王的飨宴》（*The Feast of Herod*，图 15.20）的饰板，这块青铜镀金浮雕板具有与吉伯尔蒂的作品同样精致的表面（见图 15.1），但却更具表现力。行刑者向希律王呈上圣施洗约翰的头颅这一戏剧的焦点被安置在最左侧，舞动的莎乐美（Salome）与绝大部分观者则充塞在浮雕的右部，然而，中央部分却是空景。多那太罗创造了空洞以增加这一骇人听闻的场景的冲击力，这一点也表现在事件目击者的手势和表情中。再者，人物的离心运动表明画面空间并没有结束于饰板本身，它还在向各个方向延伸。因此边框就成为一个窗口，通过它我们看到了延深空间的一个片断。饰板中的拱形开口框出了这一空间现实的另外片段，将观者引入空间深处。

饰板中的建筑具有半圆拱、凹槽圆柱与半露方柱，反映出菲利波·布鲁内莱斯基的设计。更重要的是，《希律王的飨宴》是运用布鲁内莱斯基线性透视法创造绘画空间的实例。一系列处于不同空间深度的拱为这一圣经故事的不同人物与时刻提供了背景：远景中，仆人托着施洗约翰的头，将其呈献给处于前景的希律王。多那太罗运用透视法将情节组织成为连贯的叙事，使其沿时间与空间展开。

帕多瓦

多那太罗在托斯卡纳地区的成功为他在 1443 年赢得了来自威尼斯共和国的委托定件。威尼斯军队的指挥官纳尔尼的埃拉斯莫（Erasmo da Narni，绰号加塔梅拉塔［Gattamelata］）刚刚过世，威尼斯城打算立一座雕像来表彰他的功勋。多那太罗用青铜铸造他所做



图 15.19 马萨乔：**《升座圣母》**。约 1426 年。木板蛋彩画，142×74 厘米。伦敦国家美术馆



图 15.20 多那太罗：**《希律王的飨宴》**。约 1425 年。青铜镀金，59.7×59.7 厘米。锡耶纳大教堂洗礼盆

的最大的圆雕《加塔梅拉塔骑马像》（*The Equestrian Monument of Gattamelata*，图 15.21），这尊雕塑一直保存在原初位置，至今仍伫立在帕多瓦圣安东尼教堂（St. Anthony）旁边的**基座**（pedestal）上。多那太罗曾在罗马游历，他必定了解以《马可·奥勒利乌斯骑马像》（见图 7.21）为代表的骑马像传统，但他也知晓在米兰的博纳博·维斯孔蒂墓葬雕像（见图 13.36）中所体现的中世纪传统。与《马可·奥勒利乌斯骑马像》相同，《加塔梅拉塔骑马像》十分高大，给人以深刻的印象，并创造出一种平衡感与高贵感。为了背负身披全副盔甲的加塔梅拉塔，他胯下的马匹如此沉重庞大，以至于骑者必须以其个性力量来驾驭它，而不是凭借体格上的优势。这件作品与维斯孔蒂墓葬雕像的共同之处在于，它们都属于表现军事领袖骑马像的丧葬雕像传统。在这件生动表现将军的作品中，多那太罗精心地以写实手法描绘了盔甲与装备，并强有力地刻画了加塔梅拉塔本人的特征，再次为这一传统注入活力。

美第奇时代的佛罗伦萨：1430—1494 年

美第奇家族在 1434 至 1494 年间统治着佛罗伦萨城。四代美第奇家族成员中，均有子弟活跃于政坛和商界，而该家族的女性则在城市的社会与宗教生活中扮演着重要角色。美第奇家族的财富来自商业与银行业收益，以及同佛罗伦萨与其他意大利中心城市所建立的明智的政治联盟。作为服务于教皇的银行家，美第奇家族的成员成为佛罗伦萨教皇党派的领袖，并最终成为该城的实际统治者。

他们的财富始自 14 世纪末乔瓦尼·迪·比奇·德·美第奇（1360—1429 年）的精明投资，其子科西莫·德·美第奇（Cosimo de' Medici，1389—1464 年），卷入了 15 世纪 30 年代的宗派纷争，于 1433 年被逐出佛罗伦萨。但他所属的宗派在 1434 年取得了胜利，于是科西莫返回该城并成为政府的领导者。科西莫的儿子皮耶罗·德·美第奇（Piero de' Medici，1416—1469 年），与乔瓦尼（Giovanni）追随了父亲的足迹，皮耶罗的儿子洛伦佐·德·美第奇（Lorenzo de' Medici，1449—1492 年）成为 15 世纪最为知名且交友广泛的人，被称为“伟大的洛伦佐”（Lorenzo the Magnificent）。除与佛罗伦萨以及其他城市中的名门望族建立联系之外，美第奇家族还促进了佛罗伦萨人文主义者的文学与教育创新，并积极地运用艺术品来展现他们的政治与社会地位。

其他各大家族或者与美第奇家族缔结联盟，或者在商业、政治，乃至艺术领域与其一争高下。在此期间，佛罗伦萨城也继续定制艺术作品来增加它的荣耀。美第奇家族统治期间，15 世纪早期艺术中的风格继续得到发展，并且出现了新的艺术题材。布鲁内莱斯基的形式在佛罗伦萨建筑中占据了主导地位，莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂的观念与设计也是如此。包括吉伯尔蒂和多那太罗在内的 15 世纪上半叶的雕塑家们，对年轻一代雕塑家产生了强烈的影响，例如卢卡·德拉·罗比亚、贝尔纳多·罗塞利诺、安东尼奥·德尔·波拉尤奥洛与安德烈亚·德尔·韦罗基奥。宗教团体与教堂为墙壁空间或者祭坛购入了绘画作品，创作这些作品的画家受到马萨乔的古典主义与自然主义，以及真蒂莱·达·法布里亚诺的优雅风格的强烈影响。艺术家们为具有广泛文化与学识兴趣的富有赞助人发展出了绘画和雕塑的新形式与新题材。

雕塑与建筑雕塑

吉伯尔蒂为佛罗伦萨洗礼堂创作的第一组青铜门令监管该建筑的羊毛商行会印象至深，他们再次委托这位艺术家铸造第二对青铜门。这对青铜门始作于 1425 年，但直到 1452 年都未能完工，最终被装设在洗礼堂的东大门，面对着佛罗伦萨大教堂。这个区域被称为天堂，所以这里的大门被称作“天堂之门”（Gates of Paradise，图 15.22）。两幅门扇各由五块正方形大型饰板组成，与之前那对青铜门的 28 块四叶饰形小



图 15.21 多那太罗：**《加塔梅拉塔骑马像》**。1445—1450 年。青铜，约 3.35 × 3.96 米。帕多瓦圣徒广场（Piazza del Santo）

饰板相比，此处具有更大的装饰区域。饰板上表现的是《旧约》中的故事场景，就此使得三对青铜门的整体设计得以完满：一对表现施洗约翰生平，一对表现基督生平，这一对则以《旧约》为题材。这组青铜门的设计可能出自人文主义者安布罗焦·特拉维尔萨里（Ambrogio Traversari，1386—1439 年），并经秘书长莱奥纳多·布鲁尼（见第 505 页）补充，后者曾指示这些青铜门应该既宏伟壮观，又意义丰富。为了造就壮丽感，吉伯尔蒂将青铜通体镀金，并在饰板边框中设计了带人物的小龛、具有头像的圆盘饰以及花叶装饰。主题的选择与清晰的叙事则传达了丰富的意义。

在设计浮雕之时，吉伯尔蒂运用了自己以及竞争对手们为创造图像而开创的新手法，其中包括多那太罗创作圣米迦勒园中教堂的圣乔治时所采用的扁浮雕样式，以及由布鲁内莱斯基发展并被马萨乔所运用的线性透视法。人物优美的比例、雅致的姿态与流畅的衣袍说明吉伯尔蒂个人对国际哥特式风格的忠诚。《以撒献祭》（见图 15.1）中对空间的细微暗示在《雅各与以扫》（*The Story of Jacob and Esau*，图 15.23）中发展成为一种更深邃的空间样式，由用于容纳人物的建筑拱门来界定。这些人物反复出现于建筑之中，构成连续的叙事情节。浮雕讲述了以撒祝福幼子雅各而不是长子以扫的故事。浮雕左部，双目失明的以撒遣以扫前去狩猎，右部则是以撒祝福伪装成哥哥的雅各的场景。对于中世纪的神学家而言，以撒偏爱幼子雅各而舍弃长子以扫预示着基督将取代犹太教的地位。吉伯尔蒂作品中宽敞的厅堂是文艺复兴早期建筑设计的优秀实例。

佛罗伦萨城中，并非每一工程的造价都堪比《天堂之门》，但是卢卡·德拉·罗比亚（Luca della Robbia，1400—1482 年）的赤陶雕塑则是一种具有吸引力且造价低廉的替代品。卢卡在本色粘土表面覆盖了瓷釉般的釉层，以保护雕塑免受天气条件的损害。他运用此类技术创作的最精美的作品，表明了艺术家以古典形式的新语言，创造清晰易懂且以神圣题材为主题的叙事场景的雄心。这类作品包括佛罗伦萨大教堂一座大门之上的《基督复活》（*The Resurrection*，图 15.24）。基督的形象在构图中占据着主导地位，他飘浮在与半月形饰面底边平行的石棺之上。卢卡在石棺两侧设置了身着盔甲的古罗马士兵，其灵感来自

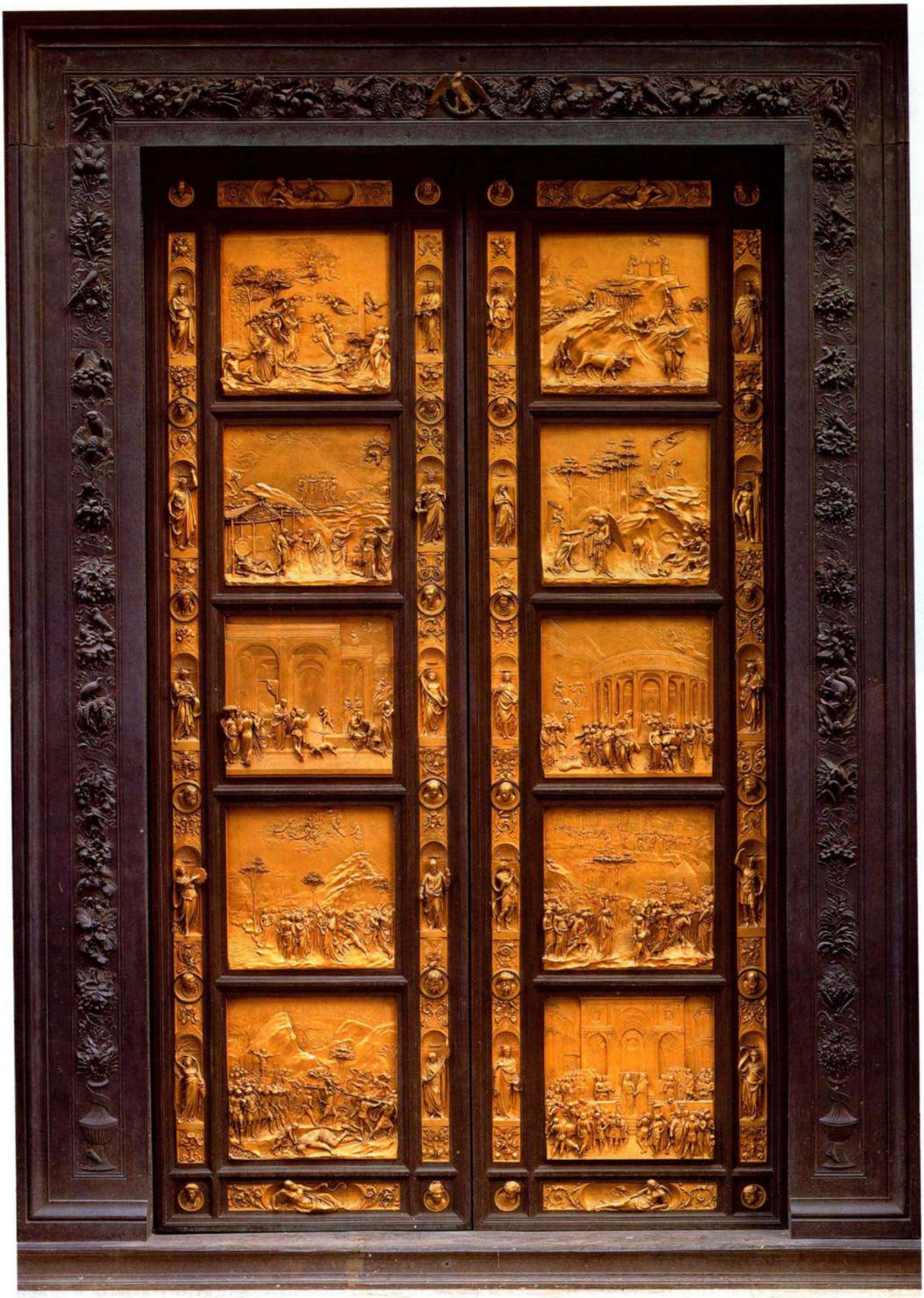


图 15.22 洛伦佐·吉伯尔蒂：**《天堂之门》**，佛罗伦萨圣乔瓦尼洗礼堂东大门复制品。1425—1452 年。青铜镀金，高 4.57 米



图 15.23 洛伦佐·吉伯尔蒂：**《雅各与以扫》**，《天堂之门》饰板。约 1435 年。青铜镀金，高 79.5 厘米。佛罗伦萨圣乔瓦尼洗礼堂

古典原型。白色釉层在半月形饰面深蓝底色的衬托下产生出大理石般的效果，使作品构图更为清晰明畅。此类大理石与青铜雕塑的替代品价格低廉，吸引了众多购买者，德拉·罗比亚家族的作坊变成了工厂，生产出成百件圣母小饰板、祭坛作品与建筑雕塑，至今仍装设在佛罗伦萨城各处及其周边的村庄里。

即便是最著名的艺术家也会运用廉价的材料进行创作。尽管我们对定件的情况不甚了解，但多那太罗无疑在 15 世纪中期创作了极具感染力的《抹大拉的玛利亚》（*Mary Magdalen*，图 15.25）。这件真人大小的雕像材质为白杨木，经过了彩绘与贴金处理。中世纪晚期抹大拉的玛利亚生平中所增添的部分陈述了这样的故事，她在晚年时进入沙漠，在悔过与隐修中了结余生。在创作自己的玛利亚形象时，多那太罗在柔软的木材上雕刻出复杂的质感，表现出她粗糙的长袍与头发，并使人物展现出憔悴消瘦的面容。她的肢体与面部施有赭红色，正如在沙漠中生活的人的肤色，但是她的头发最初曾贴有金箔。这件作品的创作年代可以追溯到 15 世纪 30 年代至 50 年代之间。许多学者将它视为多那太罗晚年所创作的作品，由此他们认为作品所具有的精神强度表明艺术家晚年的心绪发生了变化。无论如何，《抹大拉的玛利亚》显示出多那太罗作为雕刻家的创作广度，因为他运用了另一种的雕刻媒介来探索艺术表现的可能性。

大事年表

1431 年——圣女贞德在卢昂被处决

1437 年——黄金之屋在威尼斯完成

1445 年——多那太罗创作《加塔梅拉塔骑马像》

人文主义者之墓 杰出的秘书长莱奥纳多·布鲁尼去世时，佛罗伦萨城为他在圣十字教堂建造了一座纪念墓（图 15.26）来表达对他的敬意。自从 15 世纪初以来，这位人文主义政治家在佛罗伦萨的市政事务中起到了至关重要的作用。于他 1444 年过世之际，该城为他举行了“古代礼制”的盛大葬礼。这座墓葬由贝尔纳多·罗塞利诺（Bernardo Rossellino，1409—1464 年）创作完成，他是一位来自佛罗伦萨乡村地区

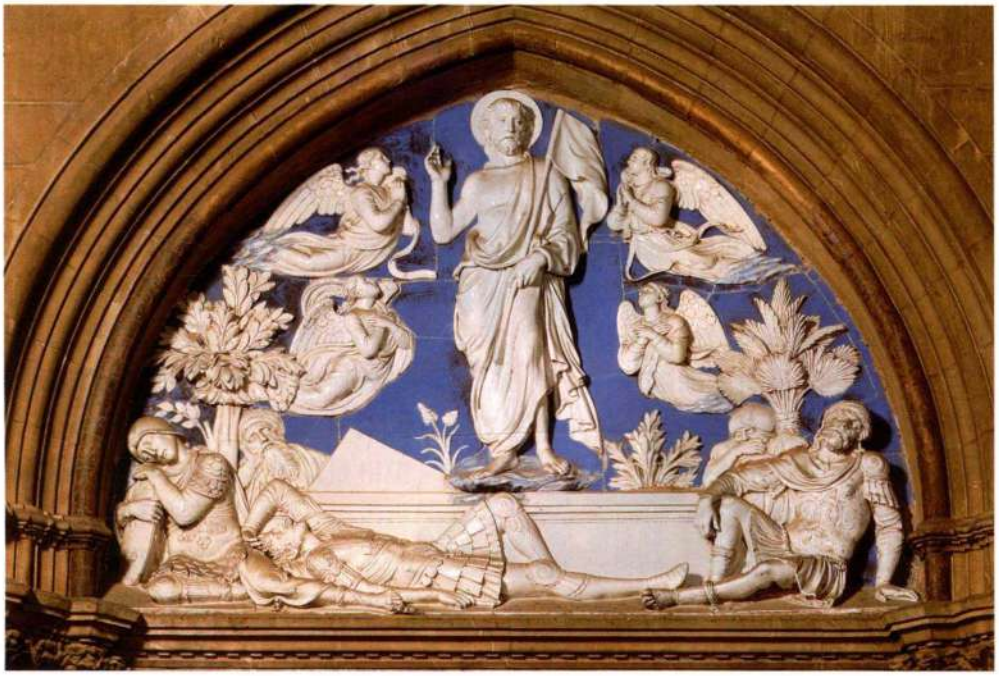


图 15.24 卢卡·德拉·罗比亚：**《基督复活》**。1442—1445 年。釉面赤陶，1.6 × 2.22 米。佛罗伦萨巴杰罗国家博物馆

的雕塑家。由于布鲁尼出生在阿雷佐（Arezzo），他的家乡可能曾为这一项目贡献资金，并且促成了曾在阿雷佐生活过的罗塞利诺获得委托定件。

作为政治家、历史学家以及文学家，布鲁尼对佛罗伦萨的贡献塑造了该城人民将自身视为罗马文化继承者的观念，罗塞利诺的设计正是对这一主题表示敬意。坟墓中的形象反映了布鲁尼葬礼的面貌，他的雕像躺在罗马雄鹰托举的棺架上，头戴桂冠，右手放在一本书上，这本书可能就是他所撰写的《佛罗伦萨史》（*History of Florence*）。石棺上有两位带翼人物抬着一段铭文。唯一的宗教元素出现在半月形饰面之中，圆盘饰中的圣母子俯视着下方的雕像。拱门之上是由天使托举且置于桂冠之中的狮子纹章。这是佛罗伦萨的象征，它将布鲁尼同其所服务的城市联系在一起，并将佛罗伦萨与布鲁尼复兴罗马功业的目标联系在一起。



图 15.25 多那太罗：**《抹大拉的玛利亚》**。约 1430—1450 年。彩绘贴金木雕，高 1.85 米。佛罗伦萨大教堂博物馆

韦罗基奥为圣米迦勒园中教堂所作的雕塑 15 世纪下半叶，圣米迦勒园中教堂发出了更多的雕塑委托定件。1462 年之后的某个时间，一座由多那太罗所做的雕塑被移走，空出的壁龛重新分配给了商业行会的仲裁人组织。该团体雇用安德烈亚·德尔·韦罗基奥（Andrea del Verrocchio，1435—1488 年）雕刻一件能反映其职业活动的作品，以传统上与正义有关的题材为主题。壁龛的构造仍保持着多那太罗所设计的样式，所以韦罗基奥在创作《多马的疑惑》（*The Doubting of Thomas*，图 15.27）时，没有将人物挤压进壁龛的浅短空间之中。青铜铸成的人物紧挨着彼此，使徒多马将手探向基督体侧的伤口，寻找复活神迹的证据。韦罗基奥身兼雕刻家与画家二职，这件作品具有当时画家所关注的质感变化、厚重衣褶中的光影交响以及幻觉主义手法。壁龛几乎无法容纳尺寸过大的人物，所以多马的一只脚踏在框架界限之外，将路人与该场景联系在一起。多马的身体扭向壁龛之中，观赏者的目光由此被引向基督的温和表情。多马和基督生动的姿态与其在姿态上的大胆交流传达出这一场面的戏剧性。韦罗基奥运用衣褶深厚、形态翻动的长袍表现出基督的平静安详与多马的心神不宁。米开朗基罗因这件作品的人物之美而赞叹不已；达·芬奇则从他的老师韦罗基奥那里学会了如何塑造那些动作表达内心激情的人物。

15 世纪中期佛罗伦萨的教堂与女修道院

佛罗伦萨大教堂、洗礼堂与圣米迦勒园中教堂的艺术创作进行的同时，该城其他地方也出现了修建与翻新工程。全城上下的教堂和女修道院都经历了重建或扩建，为之定制相应装饰的情形也时有发生。提倡恢复修道院生活，并更为严格地奉行此类机构的古代规则是 15 世纪宗教生活的重要特色之一。奉行教规运动的领袖经常能够获得市民的敬仰与支持。文艺复兴时期的艺术家与赞助人希望将新风格融入那些表现他们信仰的作品之中。运用自然主义与空间效果所创作出的形象更为有力地向信徒们传达着信息。透视法和其他技法能够将观者与宗教故事联系在一起，唤起他们的心神交融之感。通过研习古典艺术，产生了关于得体的绘画的新观念，这些新观念启发艺术家创造了具有高贵人物、构图平衡的作品。然而在 15 世纪，并非所有教会人士都赞同宗教艺术中日益增加的



图 15.26 贝尔纳多·罗塞利诺：**《莱奥纳多·布鲁尼之墓》**。约 1445—1450 年。大理石，至拱门顶部高 6.1 米

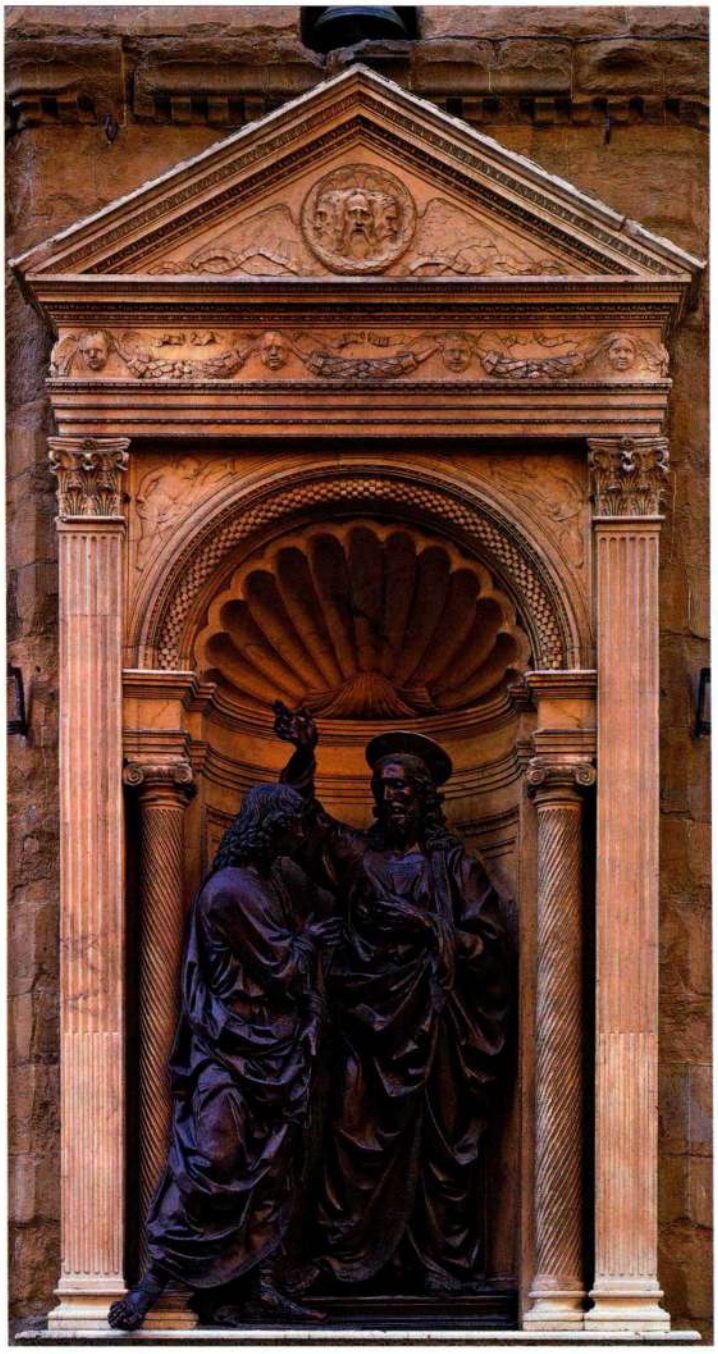


图 15.27 安德烈亚·德尔·韦罗基奥：**《多马的疑惑》**。1467—1483 年。青铜，基督高 2.3 米、多马高 2 米。佛罗伦萨圣米迦勒园中教堂（复制品）

自然主义与古典化形式。基督教艺术形式与古典艺术形式之间的紧张之势在 15 世纪末达到爆发阶段，多明我会布道者吉罗拉莫·萨沃纳罗拉（Girolamo Savonarola）强烈谴责了这些“异教”图像。

圣马可修道院的安杰利科修士 在科西莫·德·美第奇的支持下，多明我修士于 1436 年在佛罗伦萨修建了一座供男修士修行的修道院。该院成员中有一位来自佛罗伦萨乡村的天才画家，他就是乔瓦尼·达·菲耶索莱修士（Fra Giovanni da Fiesole），人称安杰利科修士（Fra Angelico，约 1400—1455 年）。安杰利科为这座新修道院绘制了祭坛画、书籍，以及修士生活区的大量湿壁画。他的湿壁画作品《圣母领报》（*Annunciation*，图 15.28）创作于 1440 至 1445 年间，位于修士们住所入口处的墙面上，夺人眼目。他将这一重大事件中的两位主角安置在与修道院真实建筑极其相似的拱顶之下。虽然空间按照透视法来设定，但人物形体太大，置身其中显得局促。圣母与天使加百列四目相望，他们谦恭地将双手交叠在胸前，表达着对上帝意志的服从。画面中形式优雅，整个场景疏朗简朴而不铺陈夸张。色彩朦胧淡薄，构图更是精简到极致，柔和温暖的光线笼罩着所有形象。安杰利科的构图具有马萨乔的简洁与精致空间（见图 15.17），

然而他的人物像真蒂莱·达·法布里亚诺的人物一样优美雅致（见图 15.12）。湿壁画底部的题词要求修士们在经过此处时口念万福玛利亚（Ave Maria）。这幅作品无疑丰富了他们的祈祷与冥想生活，这正是此类意象在宗教僧团中所要达到的目标。

圣阿波洛尼亚女修道院的卡斯塔尼奥 佛罗伦萨拥有大量的女修道院，修女们同样希望美化她们的处所，但是女修道院的修女们几乎没有人能像安杰利科那样成为技艺高超的画家。因此安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥（Andrea del Castagno，约 1423—1457 年）等职业画家就被雇来运用适当的图像装饰修道院的空间。1447 年前后，卡斯塔尼奥为本笃会的圣阿波洛尼亚（Sant'Apollonia）女修道院绘制了他最为著名的湿壁画作品《最后的晚餐》（*The Last Supper*，图 15.29）。这件作品是他为饭厅所创作的一组湿壁画中保存最为完好的一幅。画家将事件安置在一间装设有丰富饰板的凹室之中，凹室四边分别环绕着古典化的半露方柱与其他装饰纹样。卡斯塔尼奥通过巧妙地运用透视法，为事件创造出类似于舞台的空间。强烈的明暗对比塑造出环坐在桌边、雕塑般假想的人物。正如中世纪时期对该题材的表现那样，犹大独自坐在桌子的左侧。色彩鲜艳的嵌板强调了建筑的对称性，建筑的对称又迫使人物的排列具有相类似的秩序，并且显示出将他们囚禁于其中的威胁。除偶尔的目光与手势之外，使徒之间几乎没有任何交流，因此某种若隐若现的沉默笼罩着整个画面。卡斯塔尼奥打破了传统与透视法的规则，运用一种大胆的设计来打断画面中的对称，且聚焦于场景的戏剧性。桌子背后，墙壁上六块大理石嵌板中的五块都填充着柔和的着色大理石。然而圣彼得、犹大与耶稣头顶的那块嵌板却具有如此炫目暴烈的纹理，似乎一道闪电击打在犹大的头上，将人们的注意力吸引到这些关键人物身上。在这幅湿壁画前用餐的修女们能够从中看到自己应该追随的榜样，以及应当避免的恶行。

麦诺利的圣露西教堂的多梅尼科·韦内奇亚诺 世俗阶层也需要宗教意象来装饰教区教堂的祭坛。15 世纪 40 年代，祭坛饰板的设计发生了重大的改变，可能这一改变首先出现在安杰利科修士的作品中，之后不久为众多画家所采纳。早期祭坛画正如法布里亚诺的《三王来拜》（见图 15.12）一样，是具有精雕细刻边框的复杂综合体，但是新型祭坛作品则强调清晰的几何装饰甚于强调流金溢彩的木工工艺。1445 年前后，画家多梅尼科·韦内奇亚诺（Domenico Veneziano，约 1410—1461 年）为佛罗伦萨的麦诺利的圣露西教堂（Santa Lucia dei Magnoli）的主祭坛绘制了《圣母子与圣徒》（*Madonna and Child with Saints*，图 15.30）。正如他的名字所显示的，多梅尼科来自威尼斯，他在 1439 年前往佛罗伦萨寻找工作机会。一封他于 1438 年写给科西莫·德·美第奇之子的信表明，多梅尼科了解许多关于该城在竞赛中脱颖而出的艺术品的情况（见第 532 页的原始文献），并且其作品也显示出他对佛罗伦萨艺术家的研究。多梅尼科为圣露西教堂所绘制的祭坛画表现了升座的圣母子，他们身处建筑框架之中，周围环绕着诸



图 15.28 安杰利科修士：**《圣母领报》**。约 1440—1445 年。圣马可修道院修士住所一层的湿壁画，2.16×3.2 米。佛罗伦萨圣马可博物馆（Museo di San Marco）



图 15.29 安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥：**《最后的晚餐》**。约 1445—1450 年。湿壁画。佛罗伦萨圣阿波洛尼亚修道院

位圣徒，其中包括佛罗伦萨的主保圣人之一芝诺比乌斯（Zenobius）与基督教早期的殉教者圣露西（St. Lucy），后者手中托着的盘子里放着她的双眼。

圣母位于中心，周围环绕圣徒或天使的题材通常被称为**神圣会谈**（sacra conversazione），这表明该意象并非叙事场景，而是寓居着高贵端庄廷臣的天庭一瞥。多梅尼科将这一聚会设想在光线充足且装饰着粉绿两色大理石的凉廊之中。建筑结构清晰，令人信服，然而它所界定的却是高于世俗世界的理想空间。多梅尼科可能依据马萨乔的《圣三位一体》湿壁画（见图 15.14）塑造了这一空间，因为他作品中的圣约翰（左起第二位人物）望向观者却手指圣母，其眼神与手势与马萨乔的圣母如出一辙。多梅尼科的透视背景堪与马萨乔比肩，然而他的建筑形式却具有哥特式的比例与拱门样式。男性圣徒消瘦而筋骨十足的身体以及高度个性化、富于表情的面孔都显示出多那太罗的影响（见图 15.3）。

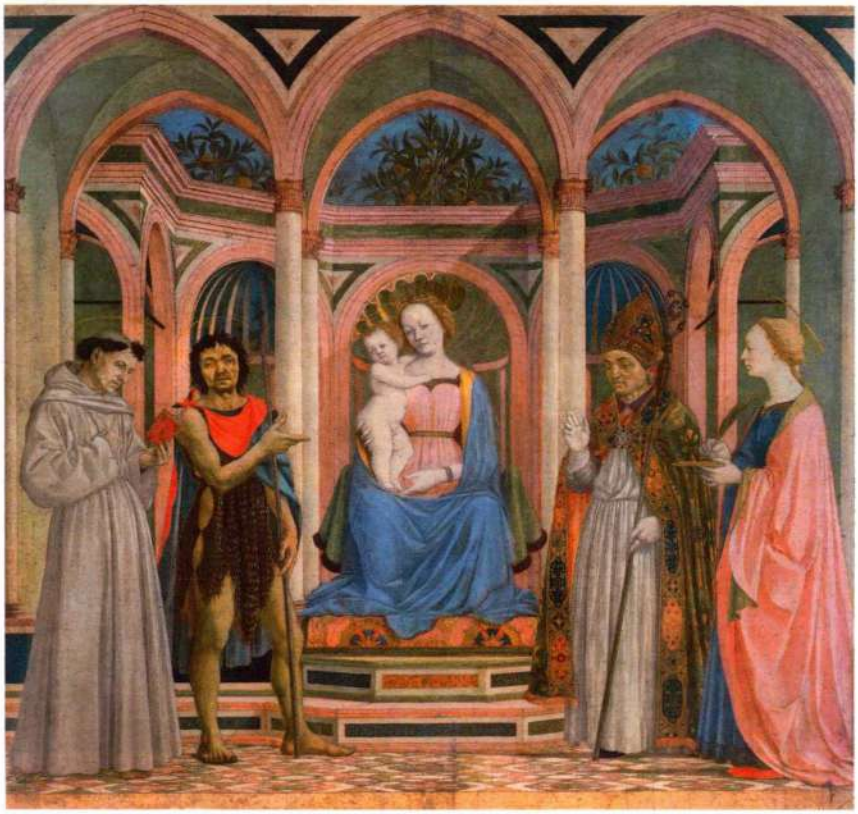


图 15.30 多梅尼科·韦内奇亚诺：**《圣母子与圣徒》**。约 1445 年。木板蛋彩画，2.08×2.13 米。佛罗伦萨乌菲齐美术馆

多梅尼科将色彩当作画面整体的组成部分，这幅神圣会谈作品在色彩组合与构图方面都值得关注。红、蓝、黄的色点点缀在粉色、浅绿色和白色色块之中，和谐融洽，如此浅淡的色调让哥特式木板绘画的明亮与自然光线和透视空间达到了协调。日光从右侧流泻而下，圣母身后投射出的阴影表明了这一点。画中各种表面如此强烈地反射着光线，以至于阴影部分都洋溢着鲜亮的色彩。这幅作品中的色彩、光线与空间协同作用，创造出信徒可以从中得到慰藉的天堂之景。

阿尔贝蒂为新圣母教堂修建的新正立面 多梅尼科《圣母子与圣徒》中虚构建筑的大理石表面是佛罗伦萨教堂立面的理想化翻版。但是佛罗伦萨很多重要教堂在15世纪时仍缺少正立面，其中包括新圣母教堂。这座多明我会教堂的外部主要建于1278至1350年间，多彩哥特式壁龛之上的部分与哥特式大门，由两侧墙壁延伸出来所构成，还没有完工。

修复与改善一座教堂是虔诚之举，这样的动力对教区成员乔瓦尼·鲁切莱（Giovanni Rucellai）而言已然足够充分，他使这一正立面在1458年前后终于得以完工（图15.31）。鲁切莱雇用了莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂来设计安装大理石贴面。多彩大理石嵌镶的正立面是托斯卡纳地区的传统。阿尔贝蒂参照了佛罗伦萨大教堂（见图15.2）以及该城的其他教堂，其中包括洗礼堂（见图11.35）与圣明尼亚托教堂（见图11.36），引人注目的连拱廊的设计的灵感可能就出自后者。

除入口和固定的巨型圆窗以外，阿尔贝蒂的正立面掩饰了它与教堂其他部分的关系。建筑师决定不受教堂内部结构的限制，自由地将正立面设计为众多正方形组合而自成体系。三个主要的正方形分割立面：两个位于底层那座极其古典化的正门两侧，同样，檐壁之上的神庙形立面构成了另一个正方形。数学比率将这三个正方形锁定在与立面整体及设计中其他元素构成的关系网络之中。阿尔贝蒂运用优雅的旋涡饰来弥补神庙形立面与檐壁间的宽度落差，这确实是创新之举，并对日后的建筑产生了极其深刻的影响（对比图17.21）。这种设计使高侧窗隐而不现，从而掩盖了正立面与教堂主体的松散关系。就在三角楣下方，神庙形立面的檐壁带上，阿尔贝蒂设置了一段题词，将教堂立面得以完工的功绩归于乔瓦尼·鲁切莱。因建造而赢得荣耀的是赞助人，而非艺术家。

家庭生活：府邸、陈设与绘画，约1440—1490年

诸如乔瓦尼·鲁切莱或者科西莫·德·美第奇这样的赞助人，要求艺术家为教会创作作品的同时，也



图15.31 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂：**佛罗伦萨新圣母教堂的正立面**。1458—1470年

为自己的家庭定制艺术品。随着家族财富的积累，他们就需要建造或改造府邸，为家居提供适当的环境，并向人炫耀。家里的陈设也要显示家族的地位。新型雕塑与绘画，例如嫁妆箱食绘画，表明了家族之间的联系。艺术品表现着新的题材，其中很多都受到古典艺术的启发，展现出艺术家与赞助人所接受的人文主义教育。在雕塑领域，长寿的多那太罗成为波拉尤奥洛等年轻雕塑家的导师。画家则在马萨乔的庄重简洁与真蒂莱·达·法布里亚诺的理想化优美形式之间左右摇摆，力图在古典艺术世界中找到描绘意象的正确语言。阿尔贝蒂与米开罗佐等建筑师通过运用古典形式，赋予他们所建造的家居住宅以高度的庄严之感。

大事年表

1434 年——科西莫·德·美第奇成为佛罗伦萨政府的领导者
1450 年——弗朗切斯科·斯福尔扎攫取米兰的统治权
1452 年——吉伯尔蒂的佛罗伦萨洗礼堂《天堂之门》完工
1453 年——奥斯曼土耳其人占领君士坦丁堡，奥斯曼帝国兴起

贵族府邸

早在阿尔贝蒂为新圣母教堂制作定制作品之前，鲁切莱家族就委托他设计府邸（图 15.32）。阿尔贝蒂还是只负责设计建筑外部，可能还得到了贝尔纳多·罗塞利诺的协助，三种中世纪样式融合于一座府邸的设计之中。石砌立面试图规则条理化这座三层建筑。它包括三列半露方柱，其间间隔着宽阔的额枋，这是模仿罗马斗兽场的样式（见图 7.38）。然而半露方柱如此扁平，与壁面合为一体，整个立面则像是艺术家将罗马斗兽场外部的线性示意图投射于其上的一个平面。

阿尔贝蒂在此处力图解决文艺复兴时期建筑中一个基础性的问题，即如何将古典系统运用于非古典的建筑外部。檐部所形成的强烈水平感将建筑分为三层，但是略突出于壁面的半露方柱所形成的重复，产生出与水平感相制衡的垂直感。而且，底层的半露方柱比第三层的更为突出，底层为多立克柱式而顶层为科林斯柱式所支撑，这样的半露方柱布局在实际作用上以及在形式感上，都减轻了自身的重量。阿尔贝蒂均衡地处理半露方柱、檐部与拱券等元素，使其统一于设计整体之中。最终形成了一个强调壁面线性形式的网络，并成功地将古典形式用于家居住宅。无需大量花费，这座府邸就成为鲁塞莱家族高贵身份的宣言。

考虑到自身在佛罗伦萨的地位，美第奇家族需要一座更为华丽的府邸，以供家庭成员居住，并满足政治与外交需求。然而，科西莫·德·美第奇拒绝了布鲁内莱斯基所做的一项设计，可能他认为该设计过于张扬。设计委托最终落到了年轻建筑师米开罗佐·迪·巴托罗梅奥（Michelozzo di Bartolomeo，1396—1472 年）头上，他曾作为雕塑家与吉伯尔蒂和多那太罗合作过。米开罗佐的设计（图 15.33）令人回想起防御工事般的佛罗伦萨旧宫，或许正是这种保守风格吸引了科西莫。底层的窗户是 1516 至 1517 年间米开朗基罗增设的部分，整个建筑在 17 世纪时由里卡尔迪（Riccardi）家族扩建。

米开罗佐借鉴了佛罗伦萨市政厅的若干窗户设计与**粗面石工**（rustication，对比图 13.16）技术，但他让形式轻盈了许多。建筑的三层构成阶梯状的序列：底层以粗凿的粗面石为特色；第二层是表面平滑的石砖；第三层则是一个完整的平面。建筑顶部“盖”着一座极其突出的檐口，正如罗马神庙中的屋顶。在内部，府邸的空间面向一座中央庭院开放，庭院四边



图 15.32 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂：**佛罗伦萨鲁切莱府邸正立面。**1446—1451 年

原始文献

多梅尼科·韦内奇亚诺恳求工作

这位威尼斯画家在1438年给皮耶罗·德·美第奇写了一封信，请求他考虑把该家族将要分发的一项委托指派给自己。这封信表明多梅尼科对这件委托作品的了解，以及他应该得到委托的理由。

致佛罗伦萨尊敬慷慨的皮耶罗·迪·科西莫·德·美第奇（Piero di Cosimo de' Medici）……

尊敬慷慨的先生。在适当的问候之后，我告知您：感谢上帝的恩典，我一切都好。我希望您也同样健康快乐。我已经多次询问过您的情况……首先获知您身在何处，这样我就可以写信给您，这是我的职责，也让我内心感到慰藉。我低微的身份不配给您这样高贵的人写信，但是我对您、对您所有臣民完满良好的爱，让我斗胆给您写信，而且这也是我应尽的责任。

最近我听闻科西莫（皮耶罗之父）决定委托绘制一幅华丽壮观的祭坛画，这件作品令我非常高兴。如果您能慷慨地将这幅作品交给我完成，我将会更为高兴。如果这个愿望能够实现，我希望上帝会帮助我绘制出非凡的作品，虽然还有其他大师，例如菲利波修士（利皮）和乔瓦尼修士（安杰利科），但是他们有太多的作品需要完成。特别是菲利波修士，他要为圣灵（Santo Spirito）教堂绘制一幅木板绘画，即使他日以继夜地工作，五年后也不会完成，因为这件作品是如此的巨大。无论结果怎样，出于我想要服务于您的良好愿望，我将自己推荐给您。万一我的表现比其他人都差，我愿意接受任何应得的惩罚。我也愿意提供任何所需的测试样本，以表示对所有人的尊重。如果这件作品尺幅巨大，科西莫决定交由若干位画家完成，或者由某位画家完成主要的部分，我恳请您，如同一位仆人恳求他的主人那样，发挥您的力量，帮助我获得其中一部分，哪怕是很小一部分的工作……我保证自己的作品将会带给您荣耀……

您最忠诚的仆人画家多梅尼科·韦内奇亚诺敬上，将自己推荐给您，1438年4月1日于佩鲁贾。

SOURCE: CREIGHTON GILBERT, *ITALIAN ART 1400–1500: SOURCES AND DOCUMENTS*. (EVANSTON, IL: NORTHWESTERN UNIVERSITY PRESS, 1992)

围绕着由布鲁内莱斯基式古典化圆柱所支撑的连拱廊（图15.34，见图15.6、15.7）。连拱廊上的檐壁里雕刻着圆形浮雕，其中的形象是美第奇家族所偏好的象征图案（七个圆球是美第奇家族纹章上的图案）以及**刮刻装饰**（sgraffito ornament）。立面中的双拱窗也出现在此。建筑整体的效果旨在为美第奇家族的家庭、社会、经济与政治事务提供壮丽辉煌的环境，于是统领内部的宽阔庭院就具有实用与仪礼上的双重功能。



图15.33 米开罗佐·迪·巴托罗梅奥：**佛罗伦萨美第奇－里卡尔迪府邸**（Palazzo Medici-Riccardi）。始建于1444年

为佛罗伦萨收藏家创作的英雄形象

多那太罗的《大卫》 文艺复兴时期最具争议的作品之一是多那太罗的青铜《大卫》（*David*，图15.35），这件作品曾放置在美第奇府邸中央庭院的一座高基座上。它可能是自古典时期以来第一座真人尺寸的裸体圆雕作品。用青铜浇铸此类完整人像并部分镀金，如此高昂的费用需要像美第奇家族这样的富有赞助人才能承担。多那太罗采用了失蜡法（见第124页的材料与技法），他将人物设计为可从任何一个侧面观看的样式，雕像的对位姿态与作品很高的抛光度，需要观者环绕它边行边看。

《大卫》的创作年代介于15世纪20年代至60年代之间，这一断代与作品的意义引发了各种争议。最大的问题在于大卫的很大一部分形象与《圣经》中的描述相抵触。年轻的大卫将左脚踏在巨人歌利亚被砍掉的头颅上，他奇迹般地打败了这个对手。但是，

如果大卫已经打败了歌利亚，他的手中为什么还拿着石块？最不合陈规之处在于，多那太罗塑造了大卫的裸体像，可能是试图以古典模式暗示人物的英雄身份。但多那太罗并没有将他表现为希腊运动员式的发育完全的青年，而是把他塑造为身躯柔软美好的少年，正如吉伯尔蒂饰板竞赛作品中的以撒（见图 15.1）。《大卫》的对位姿态说明雕刻家受到古典艺术的启发，然而雕像让裸体的青年表现出疲倦慵懒的面貌，有些批评家将之视为性暗示。宽边帽子与长筒靴似乎强化了大卫的裸露感。他手握着歌利亚那柄对他而言尺寸过大的长剑。如果我们考虑到他方才经历的极大恐惧，他的目光似乎冷漠呆滞。

解读《大卫》意义的关键之一可能是曾经题写在基座上的一段铭文，它将大卫称为祖国的卫士。由于大卫曾被尊为佛罗伦萨的庇护者，美第奇家族就挪用了佛罗伦萨城市美德的象征，并将之放置在自己的宅邸之中。多那太罗早些年间曾为佛罗伦萨市政厅雕刻过一尊大理石大卫像，所以雕塑家的选择可能别有深意。但是，学者们就雕像的特定关联争论不已，《大卫》是在纪念佛罗伦萨城某次特别的胜利？还是纪念美第奇家族在政治上的胜利？它代表着佛罗伦萨的警惕？还是共和国体制战胜暴政的象征？或者雕像放置于美第奇府邸这一事实让它转变为王朝权力的象征？大卫的年青与裸露如何影响它的意义？对 15 世纪的佛罗伦萨人如何看待这一雕塑的理解仍在逐步进展之中。



图 15.35 多那太罗：**《大卫》**。约 15 世纪 20 年代至 60 年代。青铜，高 158 厘米。佛罗伦萨巴杰罗国家博物馆



图 15.34 米开罗佐·迪·巴托罗梅奥：**美第奇 – 里卡尔迪府邸的庭院**

赫剌克勒斯形象 美第奇家族似乎将借用佛罗伦萨城市意象为其府邸所用变成了一种习惯。1475 年前后，安东尼奥·德尔·波拉尤奥洛（Antonio del Pollaiuolo，1431—1498 年）为该家族创作了《赫剌克勒斯与安泰俄斯》（*Hercules and Antaeus*，图 15.36）。这是一件摆在桌上的雕像，高仅 45 厘米左右，但它却具有大型雕塑的力量。这件作品表现的是该城另一位庇护者赫剌克勒斯与地母的儿子安泰俄斯作战的场景。赫剌克勒斯的对手从与大地的接触中获得力量，因此为了打败对手，就必须把他托举起来，使之离开地面。波拉尤奥洛可能就在吉伯尔蒂的作坊中学

习过金匠与金属制造的技艺，但他深受多那太罗与安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥作品以及古典艺术的影响。这些影响使得该小雕像显示出独特的风格。

创造两位打斗人物所构成的圆雕群像富有挑战，即便作品规模较小。无论是古典时期还是之前的文艺复兴群雕之中，都未曾出现过此类设计的先例。作品中更为大胆的是结构上的离心力量。人物肢体似乎向各个方向往外伸展，所以观者必须从各个侧面来欣赏这一雕像。虽然动作剧烈，但这一组雕具有完美的平衡感。为了强调中心轴，波拉尤奥洛事实上将安泰俄斯身体的上半部嫁接在了赫剌克勒斯的下半部身体之上，仿佛后者挣扎着将安泰俄斯举起。波拉尤奥洛不仅是青铜雕塑家，也是画家和雕版画家，他在1465年前后为美第奇家族创作了一幅与赫剌克勒斯和安泰俄斯密切相关的绘画作品。

波拉尤奥洛的绘画作品罕有传世，雕版画只有一件存世，即《十裸者之战》（*Battle of the Ten Naked Men*，图15.37）。据我们所知，这是他最为精致的版画设计。其主题不得而知，尽管故事题材有可能出自古典文本。该版画的目的之一是为了显示艺术家精通表现运动裸体的手法，因此也可能为其高超技艺做宣传。这或许可以解释版画中明显的题字，艺术家写道“佛罗伦萨的安东尼奥·波拉尤奥洛之作（Opus Antonii Pollaioli Florentini）”。该作品可能印制于1465至1470年间，当时表现运动中的裸体仍是一个新问题，波拉尤奥洛在绘画、雕塑与版画中对这一问题进行了探索。他认识到，对运动的充分理解需要详细的解剖学知识，了解最细微的肌肉与肌腱。这些裸体男子看起来几乎像是被剥掉了皮肤，以展示下面的肌肉运动。《赫剌克勒斯与安泰俄斯》中的两个人物或多或少也体现了这一点。



图15.36 安东尼奥·德尔·波拉尤奥洛：**《赫剌克勒斯与安泰俄斯》**。约1475年。青铜，连底座高45.8厘米。佛罗伦萨巴杰罗国家博物馆

府邸绘画

贵族的府邸并不只是家庭生活的私人空间与环境，也是家庭成员得以履行其公民角色的公共空间。参观者可能在此类处所看到以宗教题材居多的绘画与雕塑。事实上，15世纪早期的某位托斯卡纳的教会领袖就曾规劝人们在家庭之中陈设宗教图像。在一篇撰写于1403年的论文中，枢机主教乔瓦尼·多米尼奇（Giovanni Dominici）劝告众人，在家中陈设基督、圣母或圣徒的形象，能够鼓励子女效仿这些神圣人物。（见第536页的原始文献。）

贵族家庭中还陈设有**嫁妆箱奁**（cassone），这是一种雕刻或彩绘的珍宝箱。手艺高超的木工、雕工与画家相互合作，创作出此类通常富于装饰的产品，其中有些以骑士精神为题材，如图15.38所示，这里描绘的是发生在圣十字教堂广场（Piazza Santa Croce）中的一场比武。箱奁上面也装饰有神话、历史或传奇故事场景。人们经常在婚礼上将成对的箱奁送给新娘，它们象征着两个家族的联合，因此在体现婚姻关系的同时也反映着家族的社会地位。箱奁上具有教育意义或旁征博引的故事经常出自对普鲁塔克、奥维德（Ovid）或维吉尔等古代作家作品的研究，由此箱奁嵌板所展示的是一个家族的财富、学识以及对人文主义的兴趣，有时还显示他们的爱国情感，更多的则是新娘将随身带入新家庭的训诫。

圆形画（tondo）是另外一种家庭用的图像，这是佛罗伦萨的特殊偏好。15世纪后几十年间的一流画家都创作过圆形画，其中包括菲利波·利皮修士（Fra Filippo Lippi，约1406—1469年），《圣母子与圣母诞生》（*Madonna and Child with the Birth of the Virgin*，图15.39）出自他的手笔。佛罗伦萨银行家里奥纳多·巴尔托里尼·萨利姆贝尼（Lionardo Bartolini Salimbeni）可能是该作品的定件者，用以庆祝家中新

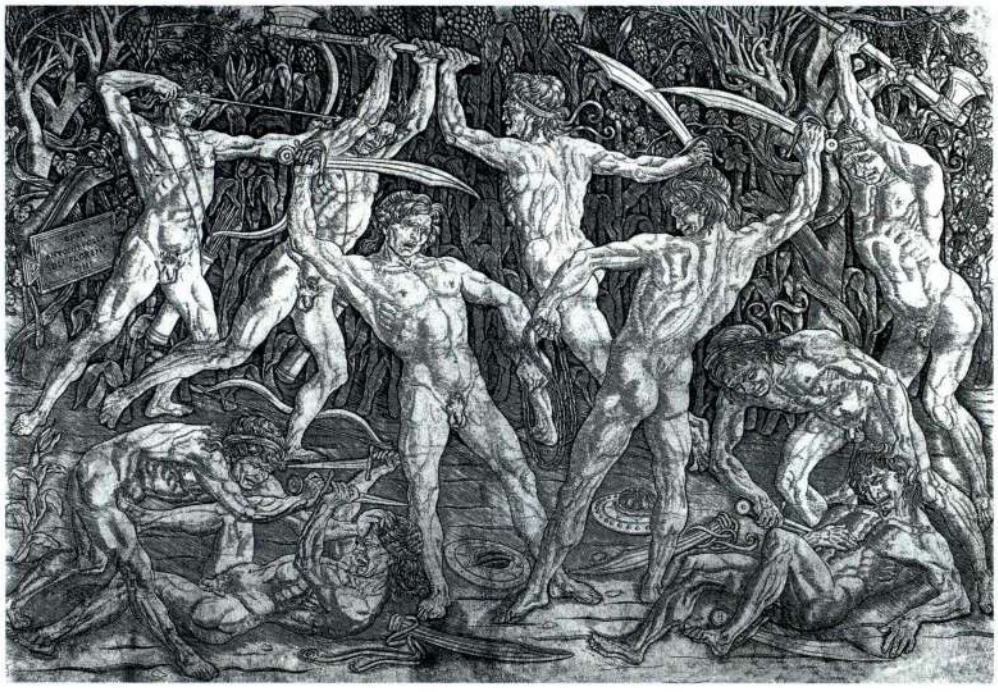


图 15.37 安东尼奥·德尔·波拉尤奥洛：**《十裸者之战》**。约 1465—1470 年。雕版画，38.3×59 厘米。美国俄亥俄州辛辛那提艺术博物馆（Cincinnati Art Museum），Herbert Greer French 遗赠，编号 1943.118

得婴孩。利皮将圣母与婴儿耶稣描绘为理想的母子模样。他们在某些方面令人想起马萨乔的《升座圣母》（见图 15.19），但是利皮笔下年轻的圣母具有纤细优雅与柔和甜美之感。圣母的头巾具有波浪形边缘，斗篷上卷曲的褶皱垂落在身体左侧，这些细节突出了圣母身体右转的姿态，为该形象增添了一抹柔情的色彩。耶稣从石榴中摘取种子，这是永恒生命的象征。与此同时，这些种子也象征着子孙繁衍，因为画面的第二主题正是圣安娜产下圣母玛利亚。

圣母身后是一幅类似于舞台且极其零乱的场景，该场景由具有多个灭点的透视手法构建而成。叙事中的不同情节出现在圆形画的不同部分。背景左侧是表现圣母诞生的室内场景，圣安娜正躺在产床之上。右侧则是上帝遣天使分别出现在圣安娜与其丈夫圣约阿希姆面前，许诺赐予他们孩子之后，两人在耶路撒冷金门（Golden Gate）相会的场景。与所有关于这个传说的描述不同，画中这一事件仿佛发生在一间私人住宅的门口。

利皮很可能从多那太罗与吉伯尔蒂的浮雕中学到了这种连续叙事手法，整合相似的复杂空间来叙述故事（对比图 15.20 的《希律王的飨宴》与图 15.23 的《雅各与以扫》，这两件作品均结合了复杂的空间以讲述它们要表现的故事）。利皮将吉伯尔蒂浮雕中的形象挪用作圣母右侧的女仆。马萨乔过世之后，多那太罗



图 15.38 装饰有比武场景的嫁妆箱奁。约 1460 年。木板蛋彩画，箱子 102×203×36 厘米；饰板 38×130 厘米。伦敦国家美术馆

原始文献

乔瓦尼·多米尼奇劝父母在家中放置宗教图像

多米尼奇出生于佛罗伦萨，后加入多明我会，并参与了其中的改革事务。成书于1403年的《家训》（*Regola del governo di cura familiare*）是他的著述之一，下文即节选于此书。

第四部分（论对子女的管理）：首先要考虑的是，要为上帝抚养他们……你应该遵守5条小规则……第一，在家中放置圣童或少女的绘画，这样你的孩子即便仍在襁褓中也会感到愉悦，因为这些形象与孩子相似，所以可以利用此类事物，通过行动与符号来吸引幼儿。我这样来谈论绘画，也要这样来谈论雕塑。画中有圣母玛利亚是很好的选择，她怀抱圣子，圣子手持小鸟或石榴。一个好的形象还包括耶稣吃奶、耶稣睡在圣母膝头、耶稣文雅地站在圣母身前、耶稣抚弄圣母正在缝纫的裙边。同样，孩子会将自己投射到身着骆驼皮的施洗约翰身上，这个走入沙漠的小男孩与鸟群嬉戏，吸吮甘甜的树叶，睡在地上。耶稣或施洗约翰、年幼的耶稣与施洗约翰在一起以及被杀害的无辜者，让孩子看到这些毫无害处，他们会感受到对武器与持械之人的恐惧。对小女孩也是如此，她们应该在可以看到11,000位殉教童贞女讨论、战斗与祈祷的环境中被抚养长大。我愿意让她们看到与肥硕羔羊在一起的圣艾格妮丝、头戴玫瑰花环的塞西莉娅（Cecilia）、为玫瑰花所簇拥的以利沙伯、车轮上的凯瑟琳，以及其他能够让她们热爱童贞与母亲的乳汁、渴望基督、憎恨罪恶、厌恶虚空、脱离不良同伴、通过思考圣徒的行为而开始冥想圣中至圣的图像……我告诫你们，如果你出于此目的而在家中放置绘画，那么要避免使用金银画框，以免孩子们崇拜偶像胜过虔诚之心，因为如果他们看到，在镀金与装饰有宝石的图像面前，更多的蜡烛被点燃、更多的帽子被脱下、更多的膝盖跪倒下来，他们只会学到对黄金与珠宝的尊敬，而不是对图像本身，更不是对图像所代表的真理的尊敬。

SOURCE: CREIGHTON GILBERT, *ITALIAN ART 1400–1500: SOURCES AND DOCUMENTS*. (EVANSTON, IL: NORTHWESTERN UNIVERSITY PRESS. 1992)

与吉伯尔蒂的年纪、经验与声望赋予他们当时任何在世的画家都无法企及的权威。他们二人以及佛兰德斯绘画大师对利皮的观念的影响至关重要，因为后者将在15世纪下半叶的佛罗伦萨绘画发展方向的形成过程中，发挥了至关重要的作用。

保罗·乌切洛的《圣罗马诺之战》 可能向利皮定制圆形画的同一家族也定制了另一组经历离奇的壁画作品。佛罗伦萨艺术家保罗·乌切洛（Paolo Uccello，1397—1475年）绘制了《圣罗马诺之战》（*Battle of San Romano*，图15.40），这是描绘1432年佛罗伦萨与卢卡之战的三幅木板绘画中的一幅。佛罗伦萨在这场战斗中的胜利是科西莫·德·美第奇得以巩固其权力的诸多因素中的一个。保罗·乌切洛描绘了由科西莫的支持者尼科洛·达·托伦蒂诺（Niccolò da Tolentino）所领导的军队发动的攻击，后者位于画面中央，胯下一匹白马，挥舞着将军的权杖。由于这一题材对美第奇家族的重要性，长期以来学者们认为是该家族定制了这件作品。有人认定这三幅作品就是1492年一份文件中记述的放置在洛伦佐·德·美第奇卧室中的作品。然而，最近的研究表明，曾是战争期间佛罗伦萨政府议会成员的里奥纳多·巴尔托里尼·萨利姆贝尼在1438年前后，委托乌切洛为他在佛罗伦萨的住宅绘制了这三幅作品。这位议员过世之后，洛伦佐·德·美第奇试图获得这些作品，在提出购买而遭到拒绝后，就采用强制手段占有了它们。原所有者的儿子提起了诉讼，要求返还作品。这些情况表明此作品对两个家族而言都非常重要。



图15.39 菲利波·利皮修士：**《圣母子与圣母诞生》**（巴托里尼圆形画［The Bartolini Tondo］）。1452—1453年。木板蛋彩画，直径134.6厘米。佛罗伦萨皮蒂宫

乌切洛的作品并没有渲染战争的暴烈，而是创造出一种仪式般的效果，因为人物与马匹的造型行进在由散落的武器与盔甲残片所构成的网格中。这些物体构成了透视设计的正交线，它们排列巧妙，将一位坠落马下的战士包括其中。一排浓密的树篱界定出前景

空间，其上是一片风景，在画面中向上升起，而不是退入空间深处。画面的图案因鲜亮的色点与大量运用金箔而得到加强，作品最初一定更为绚丽夺目，因为覆盖某些盔甲的银箔现在已经暗淡无光。如此华丽的画作令人回想起真蒂莱·达·法布里亚诺的作品（见图 15.12）。乌切洛对国际哥特式中展示昂贵材料与观察自然的手法借鉴良多，他同时在作品中融入了表现形体与空间的透视元素。

波提切利为美第奇府邸所作的绘画 除在佛罗伦萨通过委托定件、购买以及武力手段来获取绘画作品之外，美第奇家族还与北欧地区保持着大量联系，这种联系的实现不仅有外交交流还有其银行业务。美第奇家族在布鲁日的代理人将许多艺术品运往佛罗伦萨，当时的财产目录证明了这一点。在这方面，美第奇家族的做法与众多在意大利掌握统治权的家族如出一辙，因为佛兰德斯艺术在那不勒斯、威尼斯、费拉拉以及米兰这些相距甚远的城市中都得到了广泛赞赏。通过以上手段，美第奇府邸中充塞着来自北方的木板绘画与挂毯。这些作品给佛罗伦萨的艺术家们留下了深刻印象，其中包括乌切洛、菲利波·利皮、吉兰达约，以及年轻的桑德罗·波提切利。

波提切利（Sandro Botticelli，1445—1510 年）曾跟随韦罗基奥学习艺术，后来成为美第奇家族圈子中最受青睐的画家之一。这个圈子以美第奇家族的族长、在 1469 至 1492 年间实际统治佛罗伦萨的伟大的洛伦佐为首，由他身边的贵族、学者和诗人组成。《春》（*Primavera*，图 15.41）可能是为一位在伟大的洛伦佐家中长大的表亲所绘制的作品。这件作品以及另外两幅以爱为题材的画作可能是为这位年轻人的婚礼而定制，他的婚礼于 1482 年举行，而婚礼举行的日期通常也正是画作定制的年代。

学者们对这一图像提出过无数种解读方式。画面表现的是位于其圣林之中的维纳斯，小爱神在她头顶飞翔。作为维纳斯的同伴，美惠三女神（Three Grace）与赫尔墨斯（罗马神墨丘利）位于画面左部；画面右部则是抓着宁芙克罗瑞斯（Chloris）的西风之神泽费罗斯（Zephyr），他将克罗瑞斯变成了花神弗洛拉（Flora）。

大事年表

约 15 世纪 20 年代至 60 年代——多那太罗创作《大卫》

1452 年——阿尔贝蒂完成《论建筑》

1469 年——伟大的洛伦佐在文艺复兴盛期的佛罗伦萨获得统治权

1478 年——帕奇阴谋刺杀伟大的洛伦佐失败

约 1485 年——波提切利创作《维纳斯的诞生》



图 15.40 保罗·乌切洛：**《圣罗马诺之战》**。约 1438 年。木板蛋彩与银箔，1.8×3.2 米。伦敦国家美术馆

一种解读将《春》与新柏拉图主义者马尔西利奥·菲奇诺（Marsilio Ficino，1433—1499年）的著作联系在一起，这位哲学家在美第奇宫廷中备受尊重，他的作品也被广为阅读。透过他的著述，此作品可被看作是关于两位朋友间柏拉图式爱恋的寓意画：墨丘利指出了化身为维纳斯的通向神圣之爱的道路，维纳斯源于美惠三女神，是美的象征。与之相对的是由花神所代表的肉体之爱，她曾被泽费罗斯玷污。另外的解读则认为《春》寓意着灵魂不朽，将克罗瑞斯对应于珀尔塞福涅被玷污的故事，或者寓意将维纳斯比作基督教中的圣母，将其他人物比作出现在末日审判中的人物。然而，考虑到该画的创作与婚礼相关，它可能意在庆祝婚姻，祝福子孙繁衍，其中所画的浓密桔树林与似锦繁花都暗示了这一点。这幅画作激发了各不相同的解读，这些则取决于欣赏它的观者。

在公众想象中常与《春》成对出现的作品是波提切利最为著名的《维纳斯的诞生》（*The Birth of Venus*，图15.42）。这件作品也曾挂在美第奇别墅之中，但是它的创作年代可能比《春》晚几年。这幅作品构图的中心人物也是维纳斯，然而此处的她缓缓地向海岸漂去，岸边一位身着花衣的女子等待着为她披上满是花朵的长袍。维纳斯在有克罗瑞斯（弗洛拉）陪伴的西风之神的帮助下漂向岸边。与《春》不同，此处人物背后的空间仿佛通向远方，天空与水面为画面创造出一种明亮冷静的色调。然而在人物身上，平浅的造型与对轮廓线的强调产生出浅浮雕的效果，而不像是坚实的立体。身体的重量似乎全部被抽干，以至于即使脚触大地，人物仍然像在飘浮。

这些轻盈优美的人物是对古典形式的再创造。波提切利的维纳斯形象基础是普拉克西特勒斯创作的《尼多斯的阿佛洛狄忒》（见图5.60）的某一变体。其主题本身可能与荷马的《阿佛洛狄忒颂》（*Hymn to Aphrodite*）有关，诗歌开头写道："我要歌颂美丽的阿佛洛狄忒……她出生在花的海洋所围绕的塞浦路斯之地，温柔的西风吹送着柔软泡沫中的她飘浮在波浪之上。头系金带的霍莉（Horae）轻柔地接纳她，为她披上神圣的长袍。"而且，没有一个文学出处能完整解释这一画面的构思。它可能还从奥维德以及诗人波利齐亚诺（Poliziano）的作品中借鉴了若干元素，而波利齐亚诺与波提切利一样，都是美第奇家族圈子



图15.41 桑德罗·波提切利：**《春》**。约1482年。木板蛋彩画，2.03×3.15米。佛罗伦萨乌菲齐美术馆



图 15.42 桑德罗·波提切利：**《维纳斯的诞生》**。约 1485 年。木板蛋彩画，1.8×2.8 米。佛罗伦萨乌菲齐美术馆

里的成员。但是，马尔西利奥·菲奇诺的思想可能再一次发挥了作用。在新柏拉图主义者眼中，维纳斯表现为两种形象，分别为天堂维纳斯与世俗维纳斯。前者是神圣之爱的源泉，后者则生发出肉体之爱。《维纳斯的诞生》对于具有新柏拉图主义哲学情调的观众而言，可能意寓着天堂维纳斯的起源。波提切利画作中优雅的形式与完美的感觉，结合了基于古典哲思的深奥主题，体现了美第奇宫廷的品位。

肖像画

关于历史、当下事件或古代神话的图像证明文艺复兴时期的艺术对世俗题材的关注日益增加。肖像画是另一种需求很大的图画。除表现国王的宫廷绘画或者纪念战争英雄的纪念作品之外，商人、新娘与艺术家的个人肖像作品在 15 世纪下半叶大量出现。

记录人物相貌的观念源于 15 世纪个人意识的增强，同时也源自对具有大量肖像作品的古罗马艺术的研究。艺术家们已经在创作捐赠人的肖像，正如马萨乔的《圣三位一体》（见图 15.14）、布鲁尼之墓的丧葬纪念像（见图 15.26），以及多那太罗的《加塔梅拉塔骑马像》（见图 15.21）一类的公共纪念像，但 15 世纪时肖像画的新形式得到了发展。

意大利艺术中具有悠久的创作捐赠人肖像的传统，可以上溯至早期基督教时期。但肖像画在 15 世纪获得了新的突显。在新圣母教堂的一组湿壁画里，佛罗伦萨画家多梅尼科·吉兰达约（Domenico Ghirlandaio，1449—1494 年）将托纳布奥尼（Tornabuoni）家族众多成员的肖像绘在其中各个显眼的位置，正是这个家族出资赞助了这组作品。吉兰达约在《圣母诞生》（图 15.43）中运用透视法建构了一个玩偶之家般的场景，表现出一间装饰精美的卧室，圣安娜在其中看着产婆为她新生的孩子洗浴。房间内部具有装饰性半露方柱与饰板，其中一条雕刻着**小天使**（putti）的檐壁则令人回想起多那太罗与卢卡·德拉·罗比亚的作品，似乎是为了庆祝新生儿的诞生。檐壁下的题词赞颂着基督之母的诞生，墙壁上的其他文字表明吉兰达约是作品的创作者。他的家族姓氏为比戈尔迪（Bigordi），但父亲是花冠制作者（garland maker），所以其子以父亲的绰号而命名。15 世纪 80、90 年代，吉兰达约的作坊是佛罗伦萨诸多作坊中最为繁忙的一家，年轻的米开朗基罗正是在那里习得湿壁画技法。

吉兰达约将当时的人物置于这一神圣事件之中，使其抢尽了历史人物的风头：一群衣着华丽、姿态端庄的女子见证着圣母的诞生。画面中央以侧面表现的年轻女士是赞助人的女儿卢多维卡·托纳布奥



图 15.43 多梅尼科·吉兰达约：**《圣母诞生》**。约 1485—1490 年。湿壁画。佛罗伦萨新圣母教堂庄严礼拜堂（Cappella Maggiore）

尼（Ludovica Tornabuoni）。众人身后那位身材高挑、着蓝色长裙的女子是卢克雷齐娅·托纳布奥尼（Lucrezia Tornabuoni），她嫁入了美第奇家族，其子正是洛伦佐·德·美第奇。正如《圣母诞生》所示，吉兰达约不仅是出色的叙事者，也是娴熟的肖像画家。他用侧面表现中央人物卢多维卡的手法，反映出 15 世纪中期意大利艺术家与赞助人对侧面像的偏爱。侧面肖像采用的是古罗马钱币中的样式，这些钱币一直从侧面来展示皇帝的形象。但在 1480 年前后，吉兰达约及其年轻的同行波提切利都开始在肖像画中采用四分之三侧面的角度，这一做法迅速得到广泛传播。

吉兰达约最为动人的个人肖像画中，有一件题为《老年男子与男孩》（*An Old Man and a Young Boy*，图 15.44）的作品，通常将其创作年代定为 1480 年前后。虽然老人看来具有非常特殊的病理征兆，因为他的鼻子因红斑痤疮（俗称酒糟鼻，一种皮肤失调的病症）而变形，但是这两位人物的身份及其关系仍不为人所知。两人姿态的亲昵暗示他们可能是同一家族的两代人，如果是这样，那么该画作就表现了家族血缘的延续。虽然画面中的质感具有某种模糊处理的倾向，而且构图遵循着几何秩序，但是吉兰达约对细节的关注反映出他可能谙熟尼德兰艺术。穿透画面平面的窗户以及其中的风景也是北部欧洲艺术观念的反映（见梅姆灵的《马丁·范尼乌文霍费肖像》，图 14.23）。然而北部欧洲艺术对该画最为突出的贡献是从四分之三侧面来表现人物面部，佛兰德斯艺术自 15 世纪 20 年代以来就采用了这种样式。

诸如托纳布奥尼这样的重要家族在其所定制的艺术品中囊括了美第奇家族成员的肖像，以此作为他们与统治宗派结盟的声明。美第奇家族也为其府邸与友人定制了大量家庭成员的肖像作品。他们更偏好胸像（portrait bust），这是一种表现肩部以上面貌特征的雕塑作品，美第奇家族对这种形式的青睐可能是要将自身比附于古罗马的贵族，当年贵族就曾拥有大量的祖先胸像（见图 7.13）。然而佛罗伦萨的胸像赞颂生者而非死者，其材质包括大理石、青铜与赤陶，由这一世纪一流雕塑家作成。1480 年前后，安德烈亚·德尔·韦罗基奥或其作坊创作了一尊洛伦佐·德·美第奇的胸像（图 15.45）。作品抓住了人物的相貌特征，但是专注的目光与紧抿的双唇赋予他以某种紧张感，意在表现他的个性特征。洛伦佐成为统治党派首脑时年纪尚轻，这尊胸像中的他具有古罗马长者的庄严持重，似乎以此弥补其年龄上的不足。

伟大的洛伦佐的朝臣博学多闻、雄心勃勃且修养甚深。洛伦佐本人是许多人文主义者、哲学家、诗人与艺术家的赞助人，这些人中也包括年轻的米开朗基罗。然而才臣辈出的宫廷盛世在洛伦佐于 1492 年去世之后却未能持久。他的继任者皮耶罗·德·美第奇并不具有父亲那样的外交才华。再者，他还必须面对日益动荡的经济局势（银行于 1494 年破产），以及来自法国与西班牙的军事入侵。皮耶罗在处理这些危机上的无能激起了 1494 年的佛罗伦萨起义，结果美第奇宗派遭到驱逐，人们致力于恢复共和体制。权力的真空在短时间内被多明我会布道士吉罗拉莫·萨沃



图 15.44 多梅尼科·吉兰达约：**《老年男子与男孩》**。约 1480 年。木板蛋彩画、油画，61.3×45.7 厘米。巴黎卢浮宫

纳罗拉所占据，他攻击“异端崇拜”以及他在佛罗伦萨文化中所看到的物质主义。萨沃纳罗拉在布道中号召悔罪，并强烈地抨击佛罗伦萨乃至教会阶层中的腐败，为此他树敌颇多，最终于 1498 年被处死。15 世纪将尽之际，佛罗伦萨为了自己的命运与来自教廷、法国与西班牙的强大势力进行殊死搏斗。

文艺复兴风格的回响：1450—1500 年

佛罗伦萨的探索与创新激发了意大利全境乃至国外的艺术家的创作，但是他们以各自不同的方式来回应这些新风格。此外，意大利赞助人也认识到以指涉古典的图像与文字来表达其权威性的优势所在。至 15 世纪中期，线性透视法得到了广泛运用，众多艺术家都采用了以光线来塑造形体的佛罗伦萨技法。皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡在自身的艺术魅力之中融入了数学法则、古典世界意象与佛兰德斯绘画特色，创造出为若干意大利宫廷所青睐的个人风格。佛罗伦萨人文主义者兼建筑师莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂在意大利北部设计了具有影响力的建筑，其中包括为曼图亚侯爵所设计的府邸，这位赞助人也吸引来画家同时也是考古学家的安德烈亚·曼泰尼亚为其服务。威尼斯委托安德烈亚·德尔·韦罗基奥这样的佛罗伦萨艺术家创作重要作品，但威尼斯本地的建筑与绘画传统仍具有很强的影响力。乔瓦尼·贝里尼等威尼斯画家发展出颇具影响力的文艺复兴画派，与佛罗伦萨风格争相媲美。由于教廷重新获得了罗马的统治权，佩鲁吉诺、卢卡·西尼奥雷利以及罗马本地画家梅洛佐·达·福尔利等人得以联合创作那些歌颂教皇权力的作品。

意大利中部的皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡

15 世纪下半叶最独特且最具原创性的艺术家之一是皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡（Piero della Francesca，约 1420—1492 年），他曾游历佛罗伦萨，并在此期间师从于多梅尼科·韦内奇亚诺（见图 15.30）。弗兰切斯卡来自托斯卡纳东南部的圣陵城（Borgo San Sepolcro），并在那里完成了他早期几件重要的委托作品。他服务于托斯卡纳、里米尼以及费拉拉的赞助人，并于 1470 年前后为费德里戈·达·蒙泰费尔特罗（Federico da Montefeltro）创作了若干重要作品，这位赞助人由雇佣军统帅（condottiere）上升为托斯卡纳东南部乌尔比诺城的大公。弗兰切斯卡早期跟随韦内奇亚诺的学习成果表现在色彩方面，



图 15.45 安德烈亚·德尔·韦罗基奥：**《洛伦佐·德·美第奇胸像》**。约 1480 年。彩绘赤陶。华盛顿特区国家美术馆，Samuel A. Kress 收藏，编号 1943.4.92

但其坚实简洁的形体与构图的庄重性则明显来自于马萨乔。15 世纪早期对透视法的系统化对于弗兰切斯卡而言至关重要，他日后成为一位以数学方法来确定空间透视或在空间中表现人体的大师，并且撰有专题论文来阐述其中方法。弗兰切斯卡可能曾与阿尔贝蒂有所交往，他们有共同的赞助人，以及共同的艺术理论兴趣点。

弗兰切斯卡为其家乡创作的一件作品反映了以上影响在他作品中的融合。1460 年前后，圣陵城委托他为该城的公共大厅（Palazzo Communale）创作一幅湿壁画。为了契合该城的名字“圣陵”，弗兰切斯卡选择了基督复活走出坟墓的主题（图 15.46）。基督的形象是画面的焦点，他的正面形象与三角形构图可能出自马萨乔的湿壁画《圣三位一体》（见图 15.14），但日出时的光线与浅淡的色彩则折射出多梅尼科·韦内奇亚诺的艺术特色。弗兰切斯卡特别关注睡在圣陵前的罗马士兵的安排，这些士兵是在空间中表现人体这一题材的不同变体。观者必然抬头望向基督无比荣耀的身体，它在解剖学上如此完美，而外貌上又如此庄严，因为基督战胜了死亡。

弗兰切斯卡的艺术作品使他受到了颇有修养的费德里戈·达·蒙泰费尔特罗大公的关注，大公曾将一批来自欧洲各地的艺术家召集到他乌尔比诺的宫廷中。在那里，弗兰切斯卡与来自意大利、西班牙和佛兰德斯的艺术家们结识相交，甚至可能相互竞赛。弗兰切斯卡从他们身上学到了运用透明油彩作画的新技法，并成为该技法在意大利中部的早期实践者。他平静开阔的复杂画面，因借鉴了佛兰德斯艺术风格中更为明亮的色彩与质感效果而倍显光彩。作于 1472 年前后的巴蒂斯塔·斯福尔扎（Battista Sforza）与费德里戈·达·蒙泰费尔特罗双联肖像（图 15.47）就表现了弗兰切斯卡运用油画所能实现的丰富色调和质感

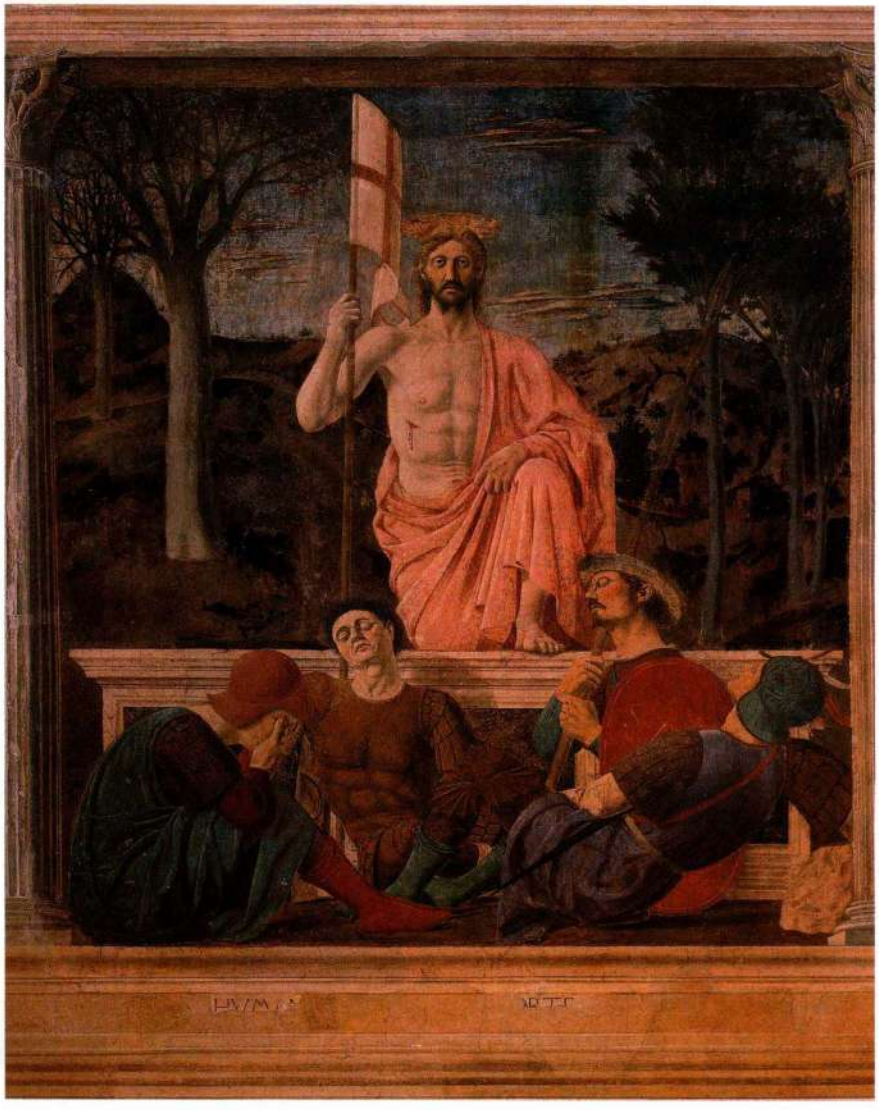


图 15.46 皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡：**《基督复活》**（*Resurrection*）。约 1463 年。湿壁画，2.26 × 1.99 米。圣陵城的公共大厅

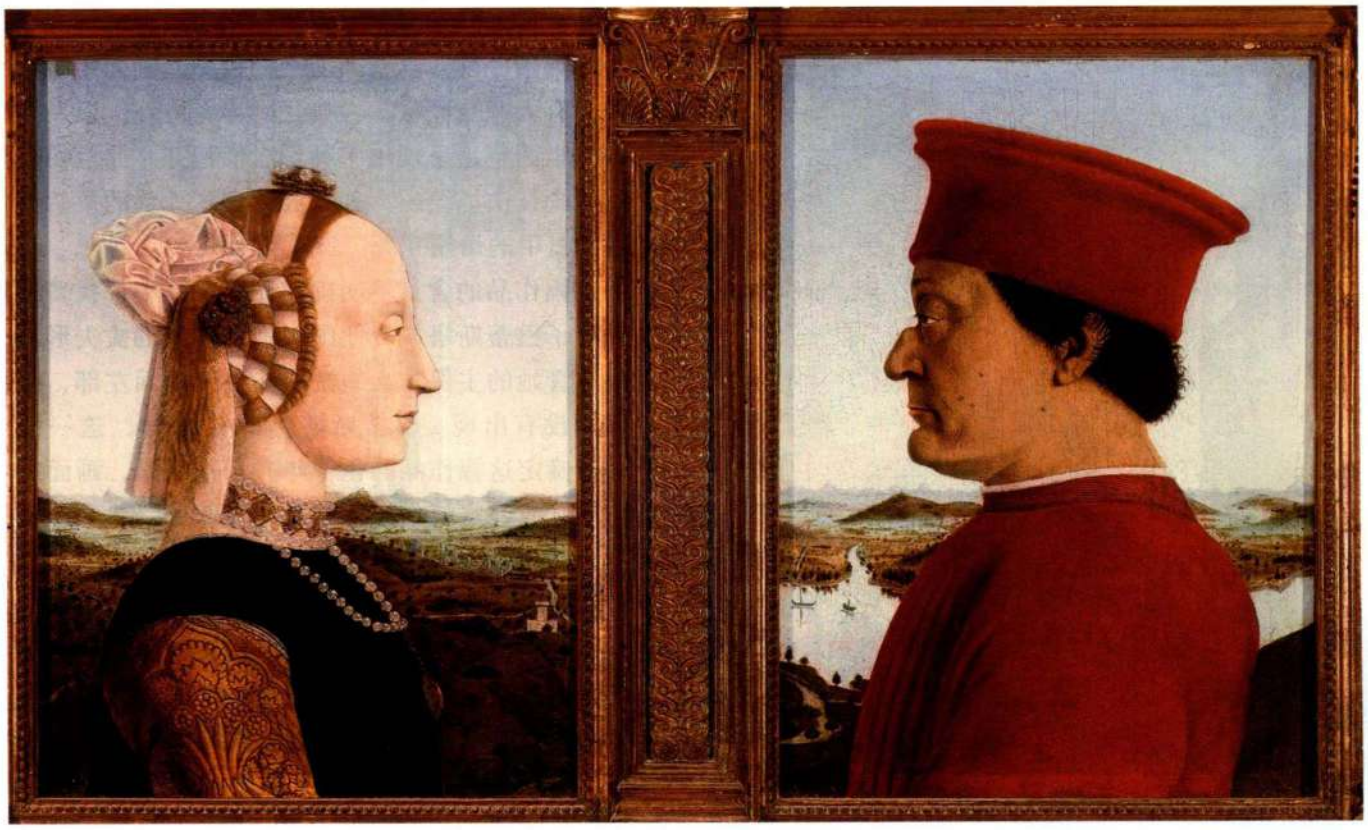


图 15.47 皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡：**《巴蒂斯塔·斯福尔扎与费德里戈·达·蒙泰费尔特罗双联肖像》**（*Double Portrait of Battista Sforza and Federico da Montefeltro*）。约 1472 年。木板油彩与蛋彩，每块画板 47×33 厘米。佛罗伦萨乌菲齐美术馆

变化，从而实现对空间的娴熟塑造与形式上的清晰明了。该双联肖像表现的是大公夫妇两人面面相对的样子，身后是一片深邃绵延的风景。费德里戈的面部在一次比武中受伤变形，此处向观者展现的是未受损伤的左侧面，即观者的右首。他的妻子巴蒂斯塔刚刚因热病而过世，弗兰切斯卡赋予她观者左首的位置，以此表示尊敬。巴蒂斯塔苍白的面容环绕在复杂的发型与珠宝锦缎之中。一道阴影落在她身后的风景里，而她丈夫身后的风景则明亮而繁荣。

大约与此同时，大公指派弗兰切斯卡创作另一幅更大的画作，该作品最终成为赞助人坟墓之上的纪念画（图 15.48）。弗兰切斯卡为该作品选择了神圣会谈的主题，圣母与她沉睡的圣子为众圣徒和天使所环绕，而赞助人费德里戈则跪拜在她的面前。人物站立的姿态与他们身后墙壁上的半露方柱一样垂直静止。强烈的光线从画面左侧进入，在右侧投下了宽阔的阴影，并界定出半圆室的深度。圣母头部周围环绕着远

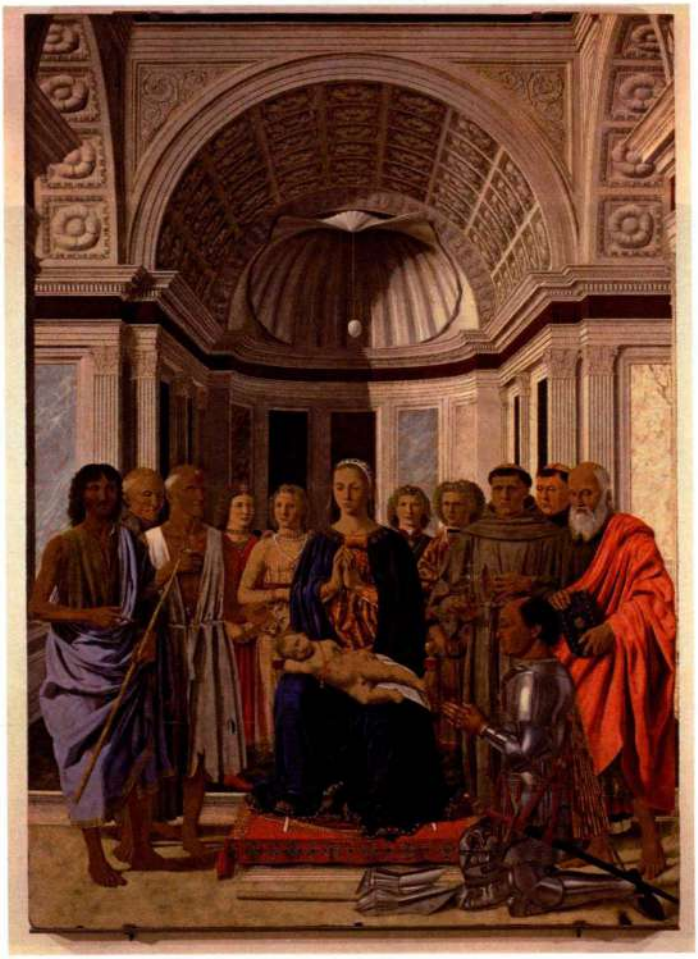


图 15.48 皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡：**《升座圣母、圣徒与费德里戈·达·蒙泰费尔特罗》**（*Enthroned Madonna and Saints with Federico da Montefeltro*）。约 1472—1474 年。木板油画，2.49×1.7 米。米兰布雷拉美术馆（Pinacoteca di Brera）



图 15.49 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂：**曼图亚的圣安德烈亚教堂**。设计于 1470 年

处墙壁上的大理石嵌板，同挂在半圆室顶部贝壳形曲面上的鸡蛋一样，具有卵圆形的轮廓。画面中教堂的建筑具有大理石嵌板、古典化的半露方柱，以及建有筒拱的半圆室，呈现出一种纪念性特征。弗兰切斯卡运用油画技法描绘出大理石的纹理，地毯的柔软与费德里戈盔甲的熠熠光辉。

这幅作品的含义不明确。观者在其中寻找费德里戈的妻子巴蒂斯塔，以便配对跪倒在地的丈夫形象，但是尽管她的主保圣人施洗约翰站在画面左部，但她本人却没有出现。巴蒂斯塔死于 1472 年，这一信息有助于确定这幅作品的创作年代。很明显，画面中她不在场，或许这就是画作含义的一部分。弗兰切斯卡笔下的费德里戈敬拜着圣婴基督，带着一片用以驱除疾病的珊瑚，仿佛在感恩于自己继承人的出生，尽管他失去了妻子。然而沉睡的圣婴代表着基督的最终死亡与复活，因此体现了丧葬主题。弗兰切斯卡的天才在于，他能够创造出传达尊严与忧伤的意象，并有精心布局的平衡感与构图上的开阔感。

在曼图亚工作的阿尔贝蒂与曼泰尼亚

北部波河谷的曼图亚曾为贡扎加（Gonzaga）家族统治一个多世纪之久。该家族建立了一个才华横溢的宫廷圈子，其中包括人文主义者、教育家与艺术家。卢多维科·贡扎加侯爵（Ludovico Gonzaga）娶了一位德国公主——勃兰登堡的芭芭拉（Barbara of Brandenburg）为妻，使其宫廷具有了国际化的特色。

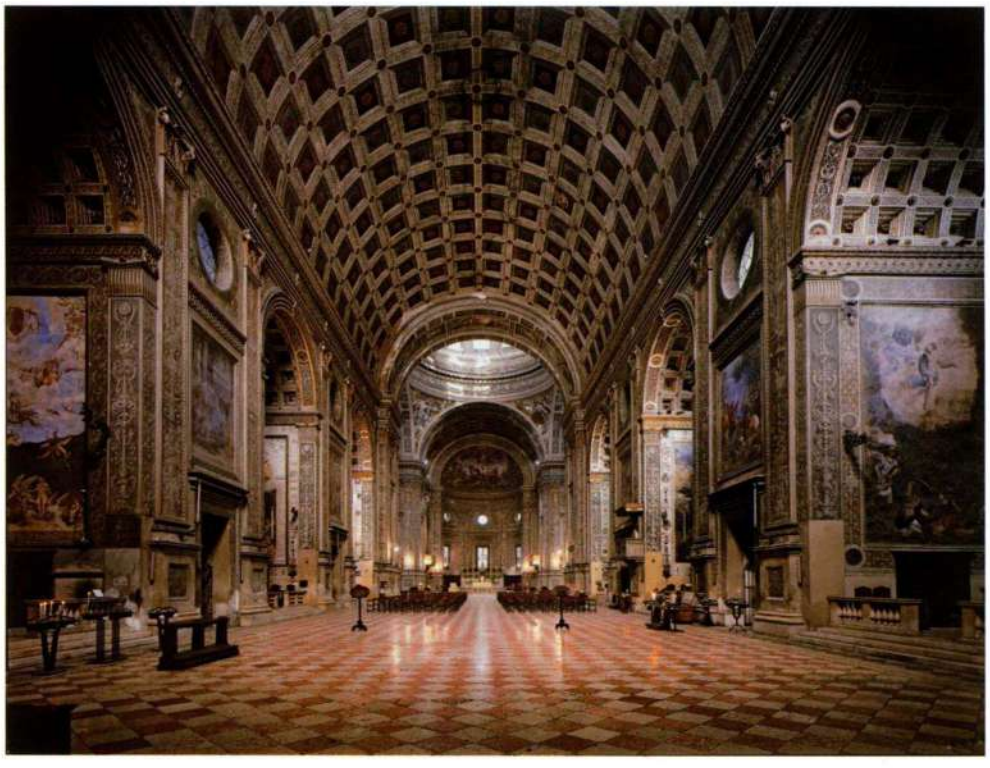


图 15.50 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂：**圣安德烈亚教堂内景**

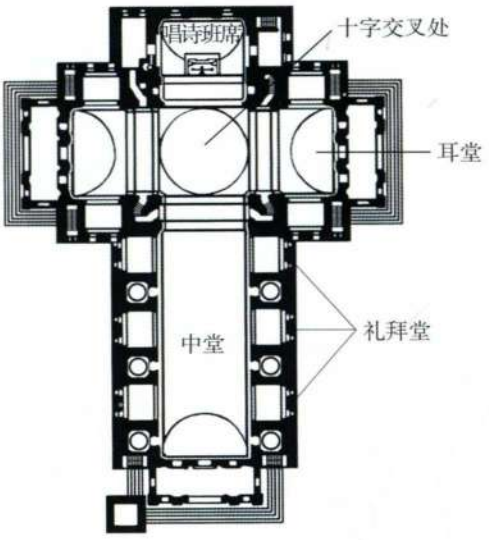


图 15.51　圣安德烈亚教堂平面图（耳堂、穹顶与唱诗班席为晚期加建部分）

《论建筑》（约 1452 年）之类的作品为阿尔贝蒂赢得了显赫的声望，贡扎加家族则吸引了这位艺术家为之服务。

时至 1470 年，阿尔贝蒂在曼图亚设计了圣安德烈亚教堂（Sant'Andrea，图 15.49），这是他最后的作品。宏伟庄严的正立面表达出阿尔贝蒂融合古典神庙形式与传统公堂式教堂的终极目标。他在此处加入了凯旋门样式，将巨大深凹的中央壁龛作为大门，拥有古典神庙式的前部。与鲁切莱府邸的外部相同（见图 15.32），阿尔贝蒂运用了扁平的半露方柱，强调壁面至上的观念，并以此保持了垂直与水平这两种对立形式间的平衡。他使用两种尺寸的半露方柱来达到这种平衡：较小的半露方柱支撑着巨型中央壁龛的拱，较大的则支撑连续的额枋以及轮廓鲜明的三角楣。这些较大的半露方柱被称为**巨柱式**（colossal order），意指它高于建筑中任何一层的高度。高大的半露方柱平衡了设计中的水平与垂直元素。

为了进一步统一立面，阿尔贝蒂将整体设计嵌入正方形之中，即使这让立面比中堂的高度矮了许多。中堂西墙突出于山墙之上，这一效果在图中比实际看到的更令人困扰，因为站在街道上几乎看不到这一部分。尽管立面与建筑主体区别显著，但它却提供了教堂内部构造的“预览图”，同样的巨柱式、同样的比例、同样的凯旋门样式将再次出现于中堂墙壁之中（图 15.50）。

与布鲁内莱斯基的圣洛伦佐教堂（见图 15.8）相比，该教堂的平面图（图 15.51）极其紧凑。如果能够按原设计来完成建筑，那么两座教堂之间的差别将更为明显。阿尔贝蒂的设计没有耳堂、穹顶和唱诗班席，这些都是 18 世纪中期增建的部分。最初设计只有一座中堂，延伸至半圆室。阿尔贝蒂沿用了君士坦丁公堂（见图 7.68、7.69）的样式，将侧堂替换为相互交替的大礼拜堂与拱顶小礼拜堂，并取消了高侧窗。巨大的半露方柱与大礼拜堂的拱门支撑着规模惊人的格子筒拱（中堂与立面等宽）。此处，阿尔贝蒂利用了他从研究古罗马浴场与公堂的大型拱顶厅堂中所得到的经验，但以自由的手法重新阐释了这些原型，创造出堪称真正“基督教神殿”的建筑。这样一种古典形式与基督教功能的结合，是 15 世纪人文主义者及其贵族赞助人的首要目标。阿尔贝蒂在圣安德烈亚教堂实现这一目标将会启发众多建筑师采用相同的方法。

多年以来，曼图亚人文主义气息浓郁的宫廷一直礼聘着 15 世纪最具知识分子倾向的艺术家之一，



图 15.52　安德烈亚·曼泰尼亚：**《圣塞巴斯蒂安》**。约 15 世纪 50 年代。木板蛋彩画，68 × 30.6 厘米。维也纳艺术史博物馆



图 15.53 安德烈亚·曼泰尼亚：**《绘画之屋》**。1465—1474 年。湿壁画。曼图亚公爵府

安德烈亚·德尔·曼泰尼亚（Andrea del Mantegna，1431—1506 年）。他曾在帕多瓦学习艺术，但对威尼斯、佛罗伦萨与罗马的艺术潮流也有所了解。1460 年，曼泰尼亚成为贡扎加家族的宫廷画家，他担任此职直到 75 岁高龄去世为止。作为画家、人文主义者以及考古学家，他所关注的问题都体现在木板画作《圣塞巴斯蒂安》（*St. Sebastian*，图 15.52）之中，该作品可能绘制于 15 世纪 50 年代。塞巴斯蒂安是一位基督教早期的殉教者，被判乱箭穿身而死。他的伤口全部愈合，这或许可以解释他的形象经常用来抵御瘟疫的原因。曼泰尼亚在解剖学上准确地描绘了圣徒身体且比例匀称，他被绑缚在一根古典圆柱上。形体的线条清晰、造型明确，以造就雕塑般的效果。圣徒脚下、身后以及身旁遍布着古典建筑与雕塑的遗迹，画面左侧有艺术家以希腊语题写的署名。一条道路通向远方，刚刚射杀圣徒的弓箭手正在这条路上行进。通过这一设计，曼泰尼亚使得依据透视法建构的空间也表现出时间的流动。弓箭手的远处是一片朦胧的风景，深蓝的天空中点缀着朵朵柔软的云彩。场景沐浴在温暖的午后阳光之中，创造出一种忧郁的情调。背景中明亮的风景显示出曼泰尼亚对佛兰德斯绘画的研究，这些作品到 1450 年时已传播到佛罗伦萨与威尼斯，曼泰尼亚可能曾在以上两地得以看到。

曼泰尼亚《圣塞巴斯蒂安》的赞助人身份不得而知，但是作为宫廷画家，他所服务的是曼图亚侯爵，为其别墅与宫殿绘制作品。他于 1465 年开始为侯爵在曼图亚的宫殿绘制一整间房间的画作，这一房间后来被称为《绘画之屋》（*Camera Picta*，图 15.53）。房间本身是多功能的拱顶建筑，它有时用作卧室，有时又用作接待大厅，曼泰尼亚在 1474 年完成了其中的全部画作。他在墙壁上绘制了贡扎加家族成员及其侍从、子女的肖像，以及家族的财产。房间赞颂了侯爵卓尔不群的宫廷，他的政治成就与财富，所有这些都以新颖的方式展现出来，对于前来参观的人文主义者、政治家、艺术家与王公贵族而言，它们都是引人入胜的场景。通过这种方式，贵族们运用艺术提高了自身的社会与政治地位。《绘画之屋》同时也是对曼泰尼亚精湛技巧的赞美，为他在同时代的人当中赢得了声誉。

曼泰尼亚运用支撑拱顶的梁托、壁炉上方的壁炉架等真实的建筑构件，来创造贡扎加家族成员活动于家中的幻影般的瞬间。绘制而成的半露方柱成为窗户的边框，透过窗户得以观看身处户外的家族成员；仆人们对卢多维科与他新近成为枢机主教的儿子弗朗切斯科（Francesco）很是顺从，马匹与狗群位于主大门的另外一侧。除明确的人物特征与细节上的自然主义之外，曼泰尼亚对透视法的娴熟掌握使他能够将绘画中的世界与观者所处的真实世界连为一体。这一幻觉的极致位于拱顶的最高处，曼泰尼亚在此绘制了一面圆窗，通过它观者仿佛可以看到真实的蓝天。他在此处运用了多种设计来表现视幻效果，其中包括似乎在屋外微风下轻轻飘动的衣袍，以及拱顶上绘制而成的罗马皇帝浮雕。壁炉架之上，卢多维科的形象再次出现，此处的场景设置更为正式，他身边环绕着家人与廷臣。曼泰尼亚杰出的湿壁画绝佳地捕捉到了宫廷的卓越光彩。

威尼斯

虽然威尼斯与其近邻在领土、贸易路线与影响力方面相互竞争，但它却在15世纪期间一直有稳定的共和国政府。威尼斯的统治权掌握在根基十分牢固的商业贵族手中，几乎从未发生过内部冲突，总督府的建筑（见图13.34）得以弃置所有防御功能。同样，威尼斯贵族的住宅也不需要防御功能，因此它们发展成为优美且具有装饰性的建筑。黄金之屋（Ca'd'Oro，图15.54）始建于1421年，为马里诺·孔塔里尼（Marino Contarini）而建，其家族因贸易获利而长盛不衰。为了维护家族的地位，孔塔里尼不惜花费重金修建了位于大运河上的住宅。这座建筑曾大量运用金箔装饰其立面，并因此而得名。

这一宅邸的设计部分反映出不同的建筑功能。底层被用作船坞与仓库，第二层则主要用作会客大厅，在右部还建有若干较小的房间。私人区域主要位于最上一层。拱肋的交叉在立面上形成了精美的斜条格子图案，与耀眼的色彩及金箔交相辉映，显示出该家族的财富、地位与雄心。

多那太罗《加塔梅拉塔骑马像》的回响　威尼斯的艺术传统逐渐让位于来自佛罗伦萨的对古典艺术的兴趣。15世纪时，包括多那太罗和安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥在内的几位佛罗伦萨艺术家被聘到威尼斯创作重要的定件作品。威尼斯也赞赏并收藏佛兰德斯绘画。作为国际性贸易中心，它为来自北方的商人们提供了侨居之所。15世纪末，威尼斯也将新的艺术技法与古典艺术形式作为表达自身的实用工具。这种情形的最好例证就是威尼斯共和国向韦罗基奥定制的大型青铜骑马像，以纪念威尼斯军队的统帅巴尔托洛梅奥·科莱奥尼（Bartolommeo Colleoni，图15.55）。科莱奥尼在他的遗嘱中要求制作这样一尊塑像，他留给威尼斯共和国一笔巨大的财产。科莱奥尼显然知道多那太罗的《加塔梅拉塔骑马像》（见图15.21），并希望拥有同样的荣耀。韦罗基奥可能将多那太罗的作品作为自己这尊塑像的原型，然而他并非只是单纯模仿。他将绘画技巧融入了对质感与塑像细节的描绘之中。

科莱奥尼胯下的马匹与其说是健壮平静，毋宁说是优雅俊发，它细薄的皮毛中显现出血管、肌肉与筋腱，与它背上那位全副武装的人物所具有的刚强外表形成鲜明对比。与《加塔梅拉塔骑马像》相比，这匹马与



图15.55　安德烈亚·德尔·韦罗基奥：**《科莱奥尼骑马像》**（*Equestrian Monument of Colleoni*）。约1483—1488年。青铜，高3.96米。威尼斯圣乔凡尼和圣保罗广场（Campo Santissimi Giovanni e Paolo）

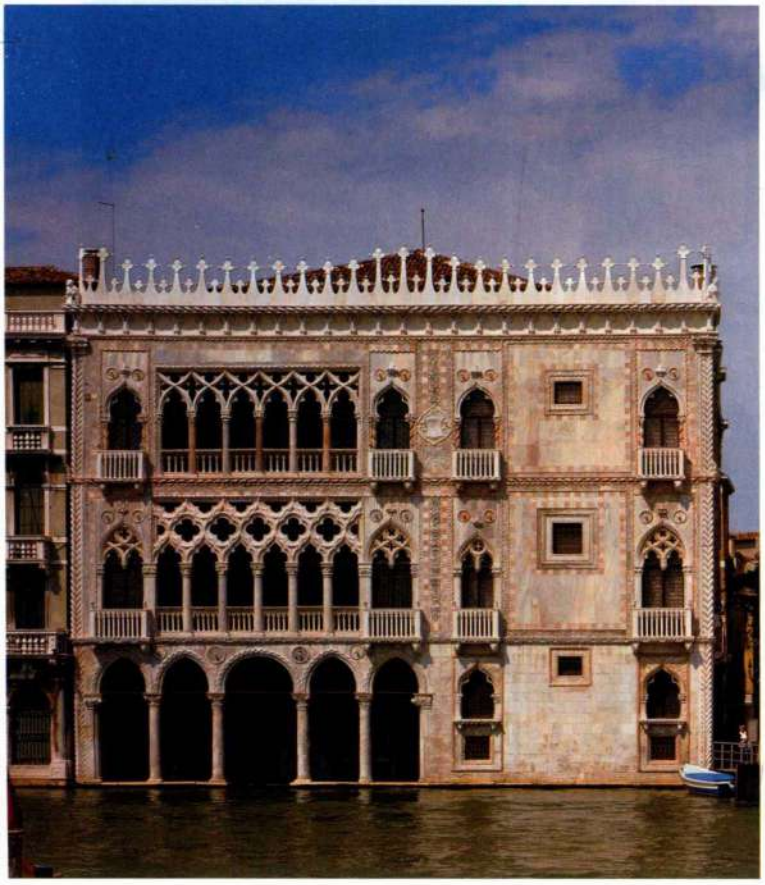


图15.54　**威尼斯黄金之屋**。1421—1440年

骑马人的比例上相对略小，因此端坐在马鞍上的科莱奥尼就展示出力量十足的统治者形象。他双腿笔直，一旁的肩膀耸向前方，俯视眼前场景的姿态具有与多那太罗的《圣乔治》（见图 15.3）相同的专注感。这尊科莱奥尼塑像与多那太罗的作品一样，都反映了博纳博·维斯孔蒂之墓（见图 13.36）中所体现的丧葬传统，并提示人们铭记这位统帅为威尼斯共和国所做的贡献。

贝里尼与油画 除古罗马艺术形式的复兴之外，威尼斯传统因其艺术家对油画这一新介质的探索而在 15 世纪晚期得到了进一步的加强。将油画引入威尼斯的一位关键性人物可能是墨西拿的安东奈罗（Antonello da Messina），一位来自意大利南部的画家，他可能游历佛兰德斯并学习过这种技法，15 世纪 70 年代的威尼斯文献中有关于他的记录。在乔瓦尼·贝里尼（Giovanni Bellini，约 1430—1507 年）的绘画里，佛兰德斯艺术家所开拓的油画技法与佛罗伦萨的空间营造、威尼斯的光线与色彩被结合在一起。贝里尼是曼泰尼亚的姻亲，出身于一个绘画世家。

贝里尼的《圣方济各的神迷》（*St. Francis in Ecstasy*，图 15.56）创作于 1480 年前后，是艺术家综合以上元素所创造的具有完全原创性的图像。在这幅画作中，圣方济各刚刚踏出他隐居的斗室，那是树荫下一处放有写字桌的岩凹。他将木凉鞋留在身后，入神地抬头望着天空。许多学者认为该画表现的是方济各在 1224 年圣十字节（Feast of the Holy Cross）时领受圣痕（stigmata，即基督身体上的五处伤痕）的情景，当时他身处托斯卡纳的拉维尔纳山（Mount La Verna），一位钉在十字架上的六翼天使出现在他的面前。其他学者则认为该画作是《日头颂》（*Hymn*



图 15.56 乔瓦尼·贝里尼：**《圣方济各的神迷》**。约 1480 年。木板油彩与蛋彩，124.5 × 141.9 厘米。纽约弗里克美术馆（The Frick Collection）



图 15.57 乔瓦尼·贝里尼：**《圣母与圣徒》**。1505 年。木板油画，5×2.36 米。威尼斯圣扎卡里亚女修道院

of the Sun）的“图解”。1225 年，方济各完成他每年一度在家乡阿西西附近隐居处进行的斋戒之后创作了这部作品。无论画面中描绘的是哪一个叙事场景，它都表达着方济各会的理想。对圣方济各而言，“日头兄弟……使白昼出现……美丽而光辉灿烂”，它是上帝的象征。他在画面中凝望的不是太阳本身，因为太阳被云朵遮挡了，他凝望的是展现为神圣之光的上帝。这一神迹般的光线非常强烈，它照亮了整个场景。

背景中壮丽的意大利乡村景色绵延不绝。与周围背景相比，圣方济各很小，似乎成了附属元素。然而，他在可视世界之美面前的那种神秘的投入，将观者的反应引向此处所展现的景观。它广阔无垠而又亲密私隐。圣方济各相信，上帝为人类创造了自然，而贝里尼运用文艺复兴艺术家的技巧重新创造了一幅自然美景。画面的深邃空间源自对透视法则的运用，画家描绘了精细的质感与形体来充实风景。其中有些形体可能表达着方济各会的其他价值观念。方济各认为通向救赎的道路在于禁欲的隐居生活，这正是岩凹的象征意义。毛驴可能代表圣方济各本人，他曾将自己的身体称为应当接受训诫的驴子兄弟。苍鹭、麻鸦和野兔等其他动物与修士一样，都是基督教徒眼中独居的生物。然而贝里尼柔和的色彩与炽热的光线向画面中灌注了一股暖意，使独居生活不仅可以忍受，而且令人向往。

作为威尼斯的一流艺术家，贝里尼创作了一批神圣会谈类型的祭坛作品。其中最晚且规模最大的作品是 1505 年完成的《圣母与圣徒》（*Madonna and Saints*，图 15.57），这是为古老的本笃会圣扎卡里亚女修道院（San Zaccaria）所创作的作品。天国之后与圣子高踞宝座之上，圣彼得、圣凯瑟琳、圣露西与圣杰罗姆站在她的面前。设置女性圣徒可能反映了定制这一祭坛画的修女的要求。当这幅画在十余年后被安装在目前这个画框中时，它的两侧被裁切移除，其中

一块被放置在画面顶端。与韦内奇亚诺在60年前创作的神圣会谈题材作品（见图15.30）相比，该画作的环境更为简朴但带给人的印象却更加深刻。圣徒上方的哥特式华盖没有出现，取而代之的是具有威尼斯中世纪传统与镶嵌画的半圆穹顶（见圣马可教堂，图8.48）。弗兰切斯卡的乌尔比诺圣母（见图15.48）提供了与此画更为接近的原型，但是贝里尼的人物更为从容地置身于半圆室空间之内，而且金字塔形的构图也更为稳固。建筑本身显然不是真实存在的教堂，因为它的两侧是敞开的，场景沐浴在日光之中。圣母的高背宝座与宝座最低一层台阶上演奏音乐的天使，可与马萨乔于1426年创作的《升座圣母》（见图15.19）中的人物相比照。

这幅作品不同于早期佛罗伦萨画作的地方不仅在于设计上的开阔感，还在于它宁静默想的情调。人物似乎并未“交谈”，而是陷入沉思之中，因此任何姿势都显多余。艺术家用微妙的薄雾笼罩着场景，从而加强了画面的静默感。其中没有强烈的对比，光与影融合为几乎无法觉察的渐变层次，新颖丰富的色彩熠熠生辉。贝里尼创造了天庭的一瞬，在这完美的空间之内寓居着完美的人物。

罗马与教皇国

教皇驻跸阿维尼翁期间，罗马长久为人们所忽视，但在15世纪晚期它再次成为重要的艺术中心。由于教廷重新获得了意大利的统治权，几位教皇就开始美化梵蒂冈与罗马城。他们也再次宣布了教皇作为世俗领主在罗马与教皇国所享有的权力。这些教皇认为，罗马城在基督教时期的建筑必须胜过之前的异教建筑。为了达到这一目标，他们在15世纪将佛罗伦萨及罗马周边的大批艺术家召唤至罗马，其中包括真蒂莱·达·法布里亚诺、马萨乔、安杰利科修士、皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡与桑德罗·波提切利。与其他意大利宫廷相同，教廷也认识到斥资装饰教会建筑与家庭居所的价值。

教皇西克斯特斯四世（Sixtus IV della Rovere，1471—1484年）在1475至1500年间赞助了若干重大艺术项目，修建梵蒂冈图书馆就是其中之一。为了纪念该工程，西克斯特斯雇用当地画家梅洛佐·达·福尔利（Melozzo da Forlì，1438—1498年）绘制一幅湿壁画，表现教皇及其教廷授予巴托罗梅奥·普拉提纳（Bartolomeo Platina）梵蒂冈图书馆馆长一职的仪式（图15.58）。教皇坐在宝座之上，周围环绕着他



图15.58 梅洛佐·达·福尔利：**《西克斯特斯四世授职教廷图书馆馆长的仪式》**（*Sixtus IV Confirming the Papal Librarian*）。约1480年。从原位置揭剥下来的湿壁画，3.66×3.15米。罗马梵蒂冈博物馆

的子侄。将职务授予家庭成员是一种普遍的做法，称为裙带关系（nepotism），该词出自意大利语的“子侄”一词。站在中央的人物是朱利亚诺·德拉·罗维里（Giuliano delle Rovere），即西克斯特斯的侄子，未来的教皇尤利乌斯二世（Julius II）。梅洛佐所设计的湿壁画形成了画面空间延续真实建筑空间的视幻效果，但是现实中的建筑已被破坏。观者抬头会望见天顶、台柱与房间的窗户。而且，建筑表面极其奢华，梅洛佐描绘了大理石的纹理、精美的装饰线脚以及框架元素中的装饰形式。方柱中的橡树树叶与果实指涉教皇的姓氏，“Rovere”为“橡树”之意。“Platina”指向一段称颂西克斯特斯改良罗马的题词。

西斯廷礼拜堂 西克斯特斯对罗马的改进措施之一就是在梵蒂冈为教皇修建一座新礼拜堂，它以西克斯特斯四世的名字命名为西斯廷礼拜堂（Sistine Chapel）。大约 1481 至 1482 年期间，西克斯特斯委托艺术家在该礼拜堂的墙壁上绘制一组湿壁画，左墙面表现摩西生平，右墙面表现基督生平，以此分别代表《旧约》与《新约》。为完成这组作品，他雇用了意大利中部一些最为重要的画家，波提切利、吉兰达约与人称佩鲁吉诺（Perugino，约 1450—1523 年）的彼得罗·万努奇（Pietro Vanucci）都名列其中。佩鲁吉诺出生于佩鲁贾附近的翁布里亚（托斯卡纳东南部），与佛罗伦萨保持着紧密的联系。他于 1482 年

大事年表

1464 年——罗马附近装配出意大利首台印刷机
1470 年——阿尔贝蒂在曼图亚开始修建圣安德烈亚教堂
1471 年——西克斯特斯四世当选为教皇
约 1480 年——乔瓦尼·贝里尼创作《圣方济各的神迷》
1492 年——哥伦布向西航行

完成了湿壁画《交付天国钥匙》（*The Delivery of the Keys*，图 15.59）。

这组湿壁画设计上严格对称，传达出其主题在特定背景之中的特殊重要性。圣彼得作为第一任教皇的权威以及众人对他的追随，都基于基督本人授予他天国钥匙这一事实。人物具有韦罗基奥作品中的细碎衣褶与理想化的特征（见图 15.27），佩鲁吉诺曾在这位艺术家的作坊中度过一段时间。除其他门徒之外，一群极具个性化特征的旁观者也见证着这个庄严的时刻。

在宽广的背景中出现了另外两个叙事情节：中景左侧是纳税钱的故事，右侧则是犹太人试图向基督扔石头的场景。两座罗马凯旋门模仿了君士坦丁凯旋门（见图 7.63），上面的题词将西克斯特斯四世比作修建耶路撒冷圣殿的所罗门。两座凯旋门中间的穹顶建筑似乎从阿尔贝蒂《论建筑》中关于理想教堂的描述里得到了灵感。同样具有阿尔贝蒂特色的是计算准确的透视法，赋予了画面空间清晰感。作品中的对称与



图 15.59 彼得罗·佩鲁吉诺：《交付天国钥匙》。1482 年。湿壁画，3.5 × 5.7 米。罗马梵蒂冈宫西斯廷礼拜堂

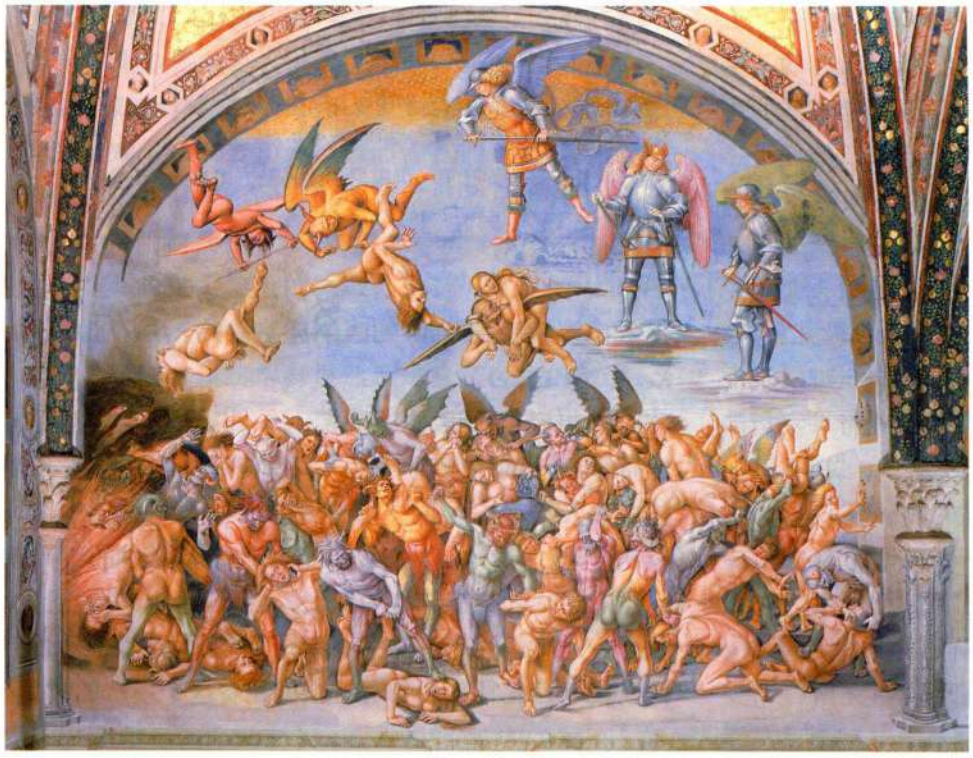


图 15.60 卢卡·西尼奥雷利：《罪人被投入地狱》。1499—1500 年。湿壁画，宽约 7 米。奥维托的圣布里齐奥礼拜堂

空间的清晰表现了西克斯特斯四世的统治特色，不仅在宗教领域，在世俗领域也是如此。

西尼奥雷利的圣布里齐奥礼拜堂 西克斯特斯统治教皇国的权力由他的继任者亚历山大六世（Alexander VI）接管。后者为追求世俗权力，不仅采用了精神措施，而且运用了武力手段。这样的行径受到了意大利以及其他地方基督徒的谴责，助燃了下一世纪的反教权情绪。翁布里亚地区的奥维托城（Orvieto）表现出对教廷的极大效忠，作为回报，教皇出资为该城大教堂的圣布里齐奥（San Brizio）礼拜堂绘制了一组湿壁画装饰。这组湿壁画始作于 1499 年，创作的任务落在了卢卡·西尼奥雷利（Luca Signorelli，1445/50—1523 年）的肩上。这位托斯卡纳画家曾跟随皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡学画。湿壁画的主题为世界末日，正如《启示录》中所描绘的那样，但是圣奥古斯丁、托马斯·阿奎那、但丁乃至 15 世纪的多明我会布道士文森特·费瑞（Vincent Ferrer）都曾详尽阐述过这一主题。这组湿壁画中最令人难忘的是《罪人被投入地狱》（*The Damned Cast into Hell*，图 15.60）。西尼奥雷利将这个场景设想为大量人类躯体被用力挤向下方，被魔鬼折磨或被地狱之火灼烧的场面，而天使长米迦勒则身处上方俯瞰着这些惩罚。西尼奥雷利受到波拉尤奥洛表现肌肉形式的启发，将裸体作为一种表现手段。被判有罪的人身体扭曲旋转，表现了他们面临着的折磨。作品中无序的构图与压缩的空间，与佩鲁吉诺《交付天国钥匙》（见图 15.59）中的理性与宁静形成了鲜明对比。1500 年即将到来之际，西尼奥雷利绘制了这些令人惊恐不安的末日场景，许多人认为这一年预示着世界末日。

15 世纪 90 年代晚期是意大利极其动荡不安的时期。美第奇家族被逐出佛罗伦萨，法国于 1494 年大举入侵；黑死病再次席卷各个城市；土耳其人仍未放松对欧洲的侵袭。1499 年，土耳其人在希腊勒盘托（Lepanto）歼灭了基督教军队，这次战败的耻辱于 1571 年于同一地点所进行的第二次战役中得以洗雪。对“末日”将近的恐惧因萨沃纳罗拉以及其他人的布道而愈燃愈烈。

小结

世界的面貌在 15 世纪发生了极大变化。印刷机的发明将人文主义者的新学识传播开来，并使哲学家与科学家能够在前人的基础之上以有效的新方法来建构其智慧。土耳其人占领了地中海东部地区，驱使葡萄牙与西班牙这这两个大西洋沿岸国家开拓通向亚洲的其他贸易路线，促成了环非洲大陆的航行以及美洲的发现。教廷陷入分裂，15 世纪晚期教皇显现出世俗化特点，人们对宗教机构仍旧不满，文化中的世俗倾向越来越突出。竞争与贸易普及了以资本和货币为基础的经济体制，由此中产阶级的扩大改变了社会的面貌。

15 世纪的意大利艺术家参与了这些变革，他们

在自己的作品中发展出描绘世界的新方法。意大利雕塑家、画家与建筑师从研究寓于古罗马及其艺术作品中的历史开始，创造出了统一古典形式与当代内容的艺术作品。在古代学者与同时代人文主义者的影响下，这些艺术家撰写了一些理论著述，仿佛他们也是学者，从而提高了艺术在文化中的地位。他们创造了运用透视法、自然主义以及人体形式来再现世界的系统，该系统不仅对于他们，而且对于其后几个世纪的大部分欧洲艺术家而言，都是创作的标准与规范。早期文艺复兴使欧洲看待艺术品与艺术家身份的方式发生了根本性转变。

建筑与建筑雕刻的古代灵感

佛罗伦萨极其重视修建公共建筑与利用大量艺术品来美化这些建筑。艺术家之间与赞助人之间的竞争造就了一系列非凡的创新性建筑，其中大部分建筑都从对古典艺术的研究中获得了灵感。布鲁内莱斯基结合了对古罗马建筑的研究与哥特式建筑技巧，以自己所设计的古典化建筑改变了佛罗伦萨城的景观。他的建筑运用了根据几何与比例法则组织的古罗马形式，创造出和谐理性的空间。年轻的多那太罗则效仿古代作品，赋予自己的人物雕塑以高度的自然主义特征，但同时也注入了庄重感和动态感。

佛罗伦萨家族的礼拜堂与教堂：1420—1430 年

显赫的佛罗伦萨各大家族为兴建与装饰教堂而耗资不菲，以此表达他们的虔诚之心与社会名望。布鲁内莱斯基为佛罗伦萨的名门望族设计了整座教堂与私人礼拜堂，而他所发明的线性透视法为艺术家们提供了在作品中创造空间幻觉的手段。画家绘制了祭坛画与湿壁画来装饰家族礼拜堂。马萨乔的宗教题材湿壁画充分利用了透视法的优势，同时也展示出他运用光线与人体所能具有的表现力来造型的创新手法。

佛罗伦萨风格的传播：1425—1450 年

佛罗伦萨艺术家的创新迅速传遍意大利。锡耶纳主教或比萨加尔默罗会修士这样的赞助人在选择所要雇用的艺术家时，可能得到了佛罗伦萨贵族的建议。这些艺术家本人曾在托斯卡纳地区游历甚广，以完成重要的委托定件作品，也将他们在透视、造型与表现性形式方面的高超技艺传播开来。罗马与威尼斯等其他城市的赞助人也借助马萨乔与多那太罗的才能来实施艺术项目。

美第奇时代的佛罗伦萨：1430—1494 年

15 世纪中期，佛罗伦萨的艺术家继续在古典经验中探索不已，并挖掘了多那太罗、吉伯尔蒂、马萨乔与布鲁内莱斯基所开创的制造画面空间的潜能。吉伯尔蒂为佛罗伦萨洗礼堂创作了第二对青铜大门，该作品重在表现幻觉空间中出自《旧约》的复杂故事场景，同时多那太罗还探索了众多雕塑材质。他们的影响则在下一代雕塑家与画家的作品中显现出来。男女修道院与名门望族都委托这些艺术家创作宗教图画或装饰教堂。阿尔贝蒂为新圣母教堂设计的立面中，将本地传统与古典建筑理论融为一体。

家庭生活：府邸、陈设与绘画，约 1440—1490 年

佛罗伦萨各大家族的府邸展示着他们的社会地位与公民价值观，这些内容通过古典形式得到了视觉上的传达。阿尔贝蒂与米开罗佐吸纳改进了出自古罗马建筑的一些元素，创造出了兼具家庭生活居所与公共活动场所双重功能的府邸。这些建筑富于陈设、绘画与雕塑作品，既有宗教主题又有世俗主题。美第奇家族在其府邸中陈设了很多佛罗伦萨城市庇护者的形象，例如多那太罗的《大卫》与波拉尤奥洛的《赫剌克勒斯与安泰俄斯》。两位雕塑家都为家居环境创作了裸体人物，这一做法显然受到了古典雕像的启发。府邸中嫁妆箱奁也以绘画来装饰，此外还有圆形画。府邸墙壁上的绘画作品以当时那个时代的历史或是希腊神话为主题。个人与家族成员的肖像画不仅在宗教作品中或是在陵墓碑板中作为捐赠人出现，而且出现在神圣故事中作为参与者，同时还作为独立的绘画类型与胸像。

文艺复兴风格回响：1450—1500 年

古典的权威与佛罗伦萨风格的强烈感染力激励其他地方的艺术家们争相效仿，并重新阐释这些新风格。皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡曾在佛罗伦萨驻留，但在发展其自身风格的时候，这位艺术家吸收了透视法、古典艺术以及马萨乔的特色，并在其中增加了新的油画技法。阿尔贝蒂接受了来自意大利北部宫廷的定件委托，因此将他的古典化建筑带到了意大利其他地区。艺术家兼人文主义者安德烈亚·曼泰尼亚在曼图亚创作的作品受到了考古学兴趣的启发，然而，作为宫廷画家，他创作的具有视幻效果的湿壁画满足了雇主的虚荣心。威尼斯继续发扬着它建筑艺术中的本地传统，但却雇用韦罗基奥雕塑了一尊效仿古典艺术的将军骑马像。威尼斯画家关注佛罗伦萨新风格所带来的自然主义艺术手法的可能性，但他们也对油画颜料所能造就的色彩与光影的微妙变化敞开了大门。教皇们重建罗马城之际，他们雇用了来自佛罗伦萨以及其他地区的艺术家创作作品，以显示他们作为圣彼得继承者的正统性，以及他们作为教皇国统治者所拥有的政治权力。文艺复兴时期的自然主义与古典主义实际出自对各种需求的回应。



第十六章

意大利的盛期文艺复兴：1495—1520 年

1550 年，在回顾 15 世纪的艺术家时，艺术家暨艺术史学家乔治·瓦萨里写道："真正的伟大之处在于这些杰出的大师在建筑、绘画与雕塑艺术领域所实现的进展……"在瓦萨里看来，先前的艺术家为 16 世纪的同行奠定了基础，使得后来者能够"超越古代"。以后的艺术家与评论家都对他的判断深表赞同，都认为 1500 年前后几十年间的艺术家在艺术上达到了一种完美的境界，值得敬仰与效仿。

瓦萨里认为，这一代艺术家堪称艺术家的典范。瓦萨里之后的许多世纪里，艺术家与艺术教师纷纷按照他的观点，将 1495 至 1520 年这 25 年间的作品作为评价自身作品的基准，而这一时期也被称为盛期文艺复兴。然而"盛期"（High）的观念预设了这样的条件，即该时期承继的则是某个"低潮"（lower）的时期，倘若如此来描述 15 世纪充满创新与活力的意大利艺术就显得违背常理了。出于这个原因以及其他一些理由，近几十年间，学者们对关于盛期文艺复兴的评价作了重新判断。但无论如何，这个短暂的时期里产生了今天在全世界最受推崇的西方艺术作品。这些作品出自艺术史上最为著名的艺术家之手，如瓦萨里的编年体著作《意大利杰出画家、雕塑家与建筑师传》（*The Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects of Italy*）所记录的那样。这部书将艺术家的生平置于艺术史学研究的中心，并成为编修艺术史的典范。事实上，16 世纪早期不同于以前时代的一个特点是艺术家开始成为社会英杰。

图 16.16 细部，米开朗基罗：《苏醒的囚徒》

达芬奇、布拉曼特、米开朗基罗、拉斐尔、乔尔乔内与提香在 16 时期早期的意大利备受推崇，而 1520 年之后，米开朗基罗与提香，在其有生之年就成为享誉国际的艺术家。他们获得此种显赫声望的部分原因在于，整个 15 世纪，艺术家的地位就已经逐渐发生了整体性的改变，而伴随上述杰出艺术家的出现，这种社会地位的提高进一步得到加强。尽管他们的出身未必显赫，作品风格各有千秋，乃至性格也千差万别，但是由于知识分子与人文主义者的努力，艺术家们获得了人们的尊重。他们的社会地位可与位高权重的宫廷人士并驾齐驱。有时，艺术家甚至被冠以"天才"或"神圣"的称号，其中有些人还获得了贵族头衔。

当时的赞助人常常委托这一小批才华横溢、志向远大的人为自己创作艺术品，产生上述对艺术家尊重与崇拜的另一部分原因与这些赞助人也不无关系。这一时期出现了艺术品位精致的君主、教皇与贵族赞助人同富于创造精神的艺术家不期而遇的情况。赞助人之间为这些艺术家们的作品相互竞争，同时也将艺术家置于与其他艺术家相竞争的境地。这种模式早在 15 世纪早期就已在佛罗伦萨出现，人们让艺术家一较高

下，以对他们的技艺进行测试，并以此激励他们在技法与艺术表现方面不断革新。赞助人的威望赋予艺术家某种神秘气氛，而艺术家的声誉反过来又增加了赞助人的威望。这群艺术家在选择艺术媒介与采用表达风格中都表现出了高超的技巧，而这才是他们真正的不同凡响之处。每位艺术家都发展出独特的视觉风格，这些风格都源自15世纪的艺术观念，但是通过艺术家个人的洞察力、对其时代艺术潮流的把握以及艰苦创作，他们创造出的艺术品在其同时代人眼中不仅超越了自然，而且超越了古人。他们的绘画作品具有某些共同之处：绘画是摹仿自然的艺术形式，但即使在严格描绘自然之时，绘画中再现的事物也会产生理想化的特征；画作以对古典形式的理解与仰仗为基础；作品构图清晰平衡；富于情感力量。

同样不同凡响的是如此经典而和谐的作品竟然创作于充满危机与动荡的25年间。在此期间，意大利受到了来自伊斯坦布尔的土耳其人扩张的威胁，被法国侵略并因内战而四分五裂。佛罗伦萨的美第奇家族被迫流亡，吉罗拉莫·萨沃纳罗拉继而崛起，随后又成立共和国，最后美第奇家族卷土重来。威尼斯的领土被其对手蚕食。米兰先为暴君统治，后为法国所占领。教廷制定了领土收复与扩张计划，随后陷入与周边国家的纷争之中。马丁·路德（Martin Luther）对天主教教条与宗教实践进行了抨击，罗马教会还不得不应对这一神学挑战所带来的冲击。全欧洲都因发现大洋彼岸的新大陆与新民族而震惊不已，这对他们以往关于世界形态的观念形成了巨大挑战。



图16.1 莱奥纳多·达芬奇：**《三王来拜》**。1481—1482年。木板单色画，2.43×2.46米。佛罗伦萨乌菲齐美术馆

佛罗伦萨与米兰的盛期文艺复兴

15世纪末期，佛罗伦萨作为艺术中心的声誉使它对艺术家与赞助人产生了巨大的吸引力。洛伦佐·德·美第奇宫廷的光辉在他于1492年去世及之后其子被迫退位以后消失殆尽。萨沃纳罗拉怂恿佛罗伦萨人改变自己的信仰与生命，许多人听从了他的警告，弃绝了美第奇宫廷的世俗文化。在萨沃纳罗拉的影响下，“异端”书籍与艺术品在市政广场（Piazza della Signoria）被付之一炬，画家桑德罗·波提切利将自己的若干画作也投入火中。然而，萨沃纳罗拉所要求的强烈赎罪狂热在1498年这位教士被处死之后旋即烟消云散。佛罗伦萨恢复了共和政体，但是该政府只不过维持到1512年，美第奇家族的新一代政治家再次控制了政府。政局动乱似乎激发了艺术上的巨大创新，达芬奇与米开朗基罗的作品正是其见证。

达芬奇在佛罗伦萨

莱奥纳多·达芬奇（Leonardo da Vinci）既是科学家、画家、雕塑家，也是音乐家、建筑师与工程师。其父是一位公证人，他本人于1452年出生在托斯卡纳小城芬奇（Vinci），曾在佛罗伦萨韦罗基奥繁忙的作坊中学习绘画。1482年前后，达芬奇离开佛罗伦萨，前往米兰为卢多维科·斯福尔扎（Ludovico Sforza）大公效力，但当时他的身份首先是军事工程师，然后才是艺术家。1499年，斯福尔扎因法国占领米兰而下野，达芬奇随之前往威尼斯、罗马和佛罗伦萨，并在1503至1505年间在佛罗伦萨完成了若干委托制作。从1506年直到1516年，达芬奇在罗马和佛罗伦萨从事创作，其间再次返回米兰。米兰的法国领主弗朗西斯一世（Francis I）邀请达芬奇至卢瓦尔河（Loire）河谷的一座城堡之中颐养天年，达芬奇于1519年在那里去世。

1482年离开佛罗伦萨时，达芬奇一直在创作一幅题为《三王来拜》（*Adoration of the Magi*，图16.1）的大型木板绘画，这是某个佛罗伦萨修士团体的定件。但是除底色与底稿之外，这幅作品并没有完成。虽然作品题材传统，但它却表现出了达芬奇描绘事物时的创造性手法。他在背景的建构中运用了精确的透视法与几何秩序，令人回想起马萨乔的作品（见图15.14）。达芬奇将主要人物安排在金字塔形布局之中，圣母的头部位于塔尖，身旁围绕着呈大尺度拱

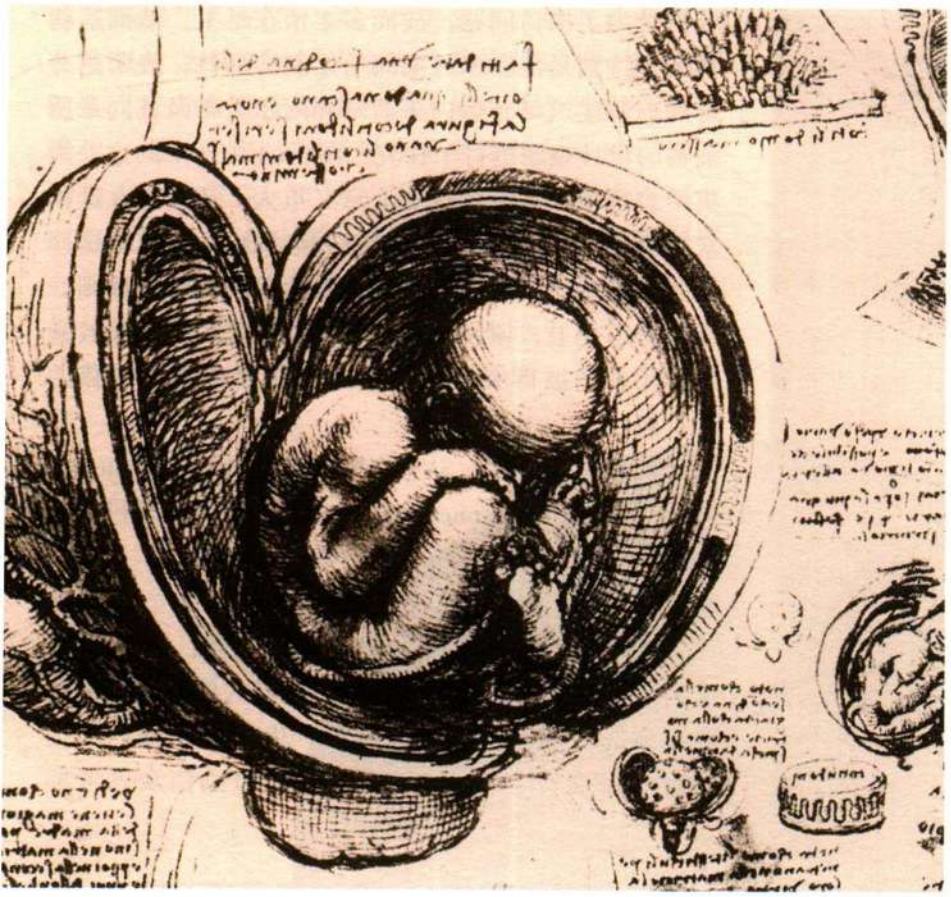


图 16.2 莱奥纳多·达芬奇：**《子宫中的胎儿》**。约 1510 年。钢笔画局部，30.4×21.5 厘米。英国皇家图书馆温莎城堡（Windsor Castle, Royal Library）

形排列的旁观者。尽管画面中央绘有树木，但前景人物与背景元素之间的联系似乎并不明显。尽管画作中的大部分内容都具有革新之处，但圣母与圣子的优雅姿态却也表现出了 1480 年前后的佛罗伦萨风格。

画面处理尤为如此。虽然达芬奇只完成了画作的最初几层，但对画中描绘对象的表现却显得柔和、流畅，始终未与那种朦胧的气氛相脱离。与菲利波·利皮或波提切利不同，达芬奇不以轮廓线塑造形体，而是试图通过光在三维形体上不同程度的光影效果表现人物（对比图 15.39 与图 15.42）。这种造型方法称为**明暗对照法**（chiaroscuro，意大利语，意为“明亮与昏暗”）。达芬奇首先在画面上绘制出中间明暗过渡的部分，之后加深形体的阴影部分、提亮高光部分。画中的人与物不再排列于虚空之中、互相之间毫无关系，而以柔化的轮廓线统一于同一艺术氛围之中。

达芬奇同时还追求情感的连续性。达芬奇的这件作品里没有法布里亚诺《三王来拜》（1423 年，见图 15.12）中分散观者注意力的大量人物、动物等形象。之所以如此安排，为的就是使所有人物都凝望画面中心的圣母与圣子。人物形象突出得自于艺术家通过姿态与表情来表达情感的表现手法，这是达芬奇研习波拉尤奥洛与韦罗基奥的作品（见图 15.36、15.27）时学到的。尽管作品未能完成，但其中大胆的技法与情感的深度都表现出达芬奇即将走上的艺术道路。

达芬奇在米兰

达芬奇没有完成这幅木板绘画就离开佛罗伦萨前往米兰，并在那里供职于米兰大公卢多维科·斯福尔扎。在那里，他以工程师、宫廷艺术家与军事设计师的身份工作，直到 1499 年才离开。正如先辈布鲁内莱斯基，达芬奇开始转向分析与研究，解决种种关于艺术与科学的问题。他相信人们可以凭借数学对这个世界加以理解，数学也是他调查研究的基础。因此艺术家不仅必须了解透视法则，而且必须了解所有自然法则。对他而言眼睛是获得此类知识的最佳途径。数百份素描与笔记体现了达芬奇研究范围的广阔，他原本希望能够根据这些材料写出百科全书式的论文集。动物、水流、解剖学与思维的运作，他对自然中所有的事物全都着迷。达芬奇是否原本就是科学家仍是一个讨论中的问题，但无论如何，他创造了现代意义上的科学示意图，这是今天解剖学家与生物学家的基本工具。他的素描，例如《子宫中的胎儿》（*Embryo in the Womb*，图 16.2），结合了他本人的生动观察与清晰的分析图解，或者，用达芬奇自己的话来说，结合了视觉与洞察力。插图 16.2 中这页研究资料的产生取

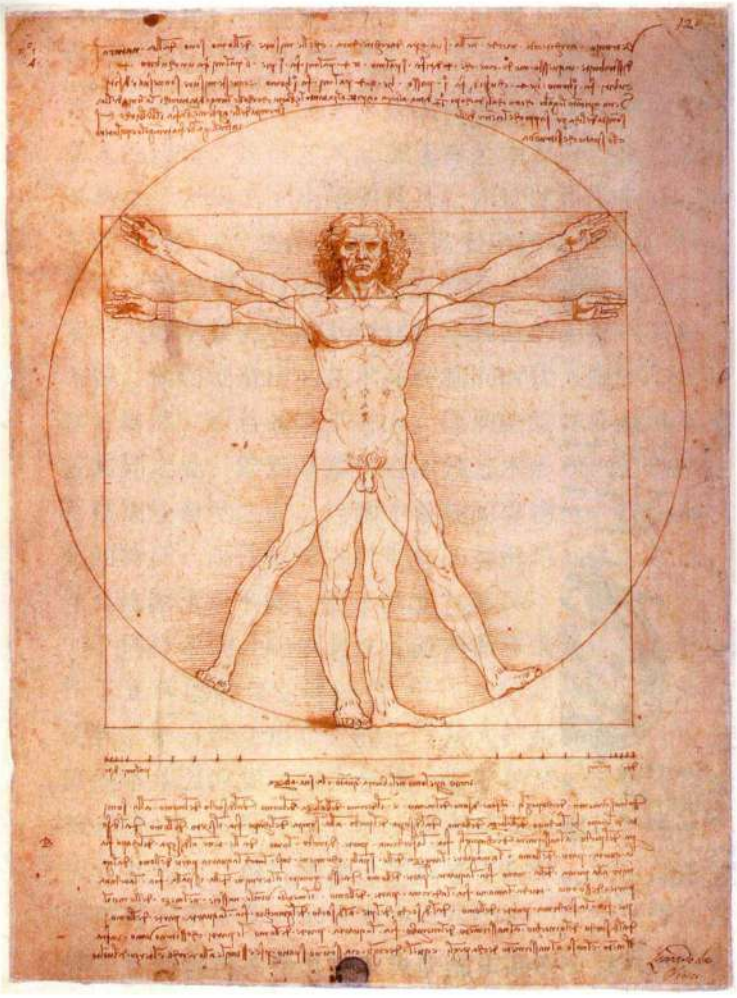


图 16.3 莱奥纳多·达芬奇：**《维特鲁威人》**（*Vitruvian Man*）。约 1487 年。纸上钢笔画，34.3×24.1 厘米。威尼斯学院美术馆（Gallerie dell'Accademia）

决于他描绘眼睛所见之物的能力，也仰仗于他以视觉形式和文字对细节所作的不掺情感的准确记录，图中采用的是从右到左的镜像书写方式。

像 15 世纪的其他学者一样，达芬奇也通过阅读古代典籍来支持自己的研究。为获取解剖学知识，他阅读了古希腊医生盖伦（Galen）的著作。对建筑与工程学的兴趣将他引向了古罗马建筑师维特鲁威的著作，后者的论文在十五世纪早些时候启发了阿尔贝蒂。达芬奇在 15 世纪 80 年代晚期创作了一件素描（图 16.3），将维特鲁威的观念付诸图像，即人体可被用来绘制圆形和正方形这样完美的几何形式。人文主义者与建筑师认为这些几何元素不仅是视觉形式，也承载着深刻的意义，达芬奇的这张素描是表达该价值观的重要图像。他与其他人文主义者一样，对于人在宇宙中的位置这一问题很有兴趣。

达芬奇本人曾被认为是一名建筑师。然而，他似乎更关心解决结构与设计中的问题，而不是实际的建造活动。他素描中所设计的众多建筑项目，其中大部分只是为了探讨问题，故而多半留在纸上。然而这些草图，特别是他在米兰期间所绘制的那些，表明达芬奇对前辈建筑师布鲁内莱斯基和阿尔贝蒂及其同辈所面临的设计难题进行了探究。图 16.4 中所示的这一类集中式穹顶教堂在建筑史上意义重大。达芬奇在这幅素描里设计了一座由圆形与正方形构成的建筑，这些几何形遵循比例布局，清晰地表达着古典建筑法则。在设计思想上，该设计承接着佛罗伦萨的穹顶大教堂与罗马新圣彼得大教堂，后者是 16 世纪最为宏伟的建筑项目。

抵达米兰后不久，达芬奇为无玷受孕会（Confraternity of the Immaculate Conception）在大圣弗朗切斯科教堂（San Francesco Grande）的一座礼拜堂绘制了《岩间圣母》（*The Virgin of the Rocks*，图 16.5）。童年圣约翰在圣母面前敬拜耶稣是该画的主题，这也是 15 世纪晚期佛罗伦萨流行的题材。当时人们对耶稣及其表兄施洗约翰童年生活的推测产生了关于他们孩提时曾经相遇的故事。方济各会教士鼓励信众思考耶

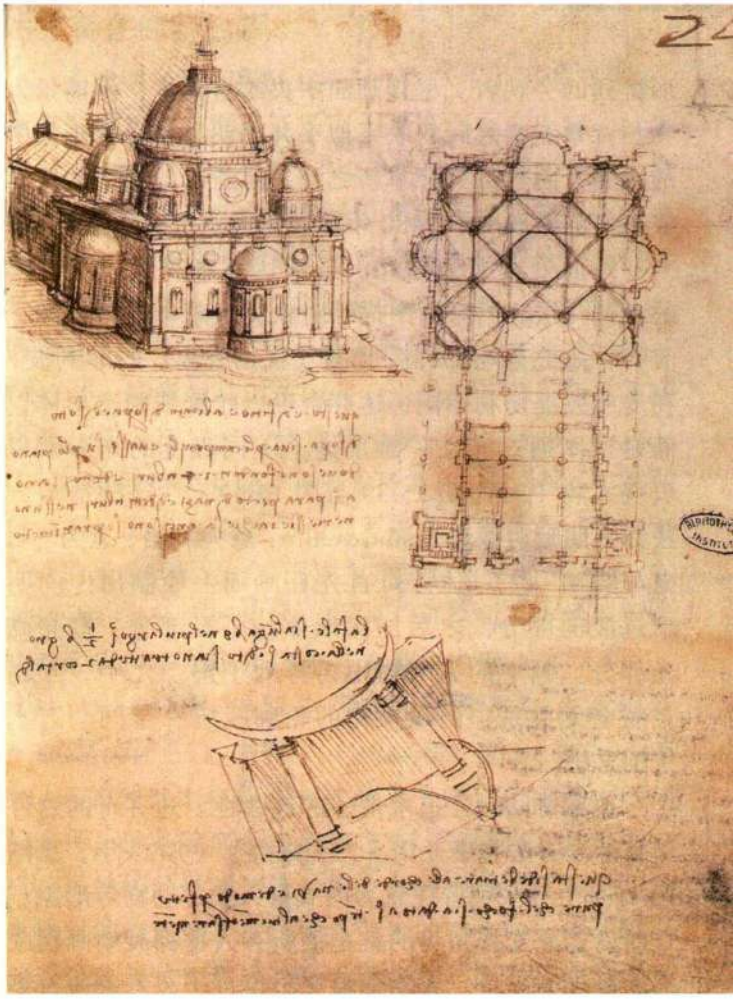


图 16.4 莱奥纳多·达芬奇：**《教堂设计》**（*Project for a Church*，手稿 B）。约 1490 年。钢笔画，23×17 厘米。巴黎国家图书馆军械库分馆

稣生活的“人性”一面，此类故事就由此而产生。在类似传说中，年轻的施洗约翰被描述成一位终身隐士，有时身着皮毛外衣。达芬奇关于他们会面的设想，则几乎是一幅基督在荒野中显灵于幼年施洗约翰面前的景象。年幼的施洗约翰跪在画面左部，双眼凝视正为他祝福的耶稣。画面中的圣母玛利亚起着连接两个孩子的作用，她的一只手护着施洗约翰，另一只手则张开并伸向耶稣头顶上方。身着红斗篷的天使衣褶翻卷，一手扶着耶稣，另一手指向施洗约翰，目光却转向观众。

作品在诸多方面都具有神秘感。偏僻的岩间背景、前景中的池塘以及精心描绘的植物都有象征意义，但是学者们仍在细节方面争论不休。人物从岩窟的晦暗不明中显现出来，栖身在潮湿的空气里，这给人物的形体蒙上了一层微妙的薄纱。创作这种精美的薄雾的艺术手法称为**渐次渲染**（sfumato），它能赋予场景非比寻常的温暖与私密之感。光线将观众的注意力引向孩童们美好的身体，以及成人优美的头部。达芬奇将



图 16.5 莱奥纳多·达芬奇：**《岩间圣母》**。约 1485 年。转到画布上的木板油画，1.98 × 1.22 米。巴黎卢浮宫

原始文献

莱奥纳多·达芬奇（1452—1519年）

节选自他的手稿，日期不详

达芬奇是盛期文艺复兴在各方面都取得杰出成就的伟大人物，他的写作题材十分广泛。在当时学者的视野中，各类艺术之间的比对是众所关注的一个主题。

轻视绘画之人既不热爱哲学，也不热爱自然。

绘画是自然界一切事物唯一的模仿者，如果你轻视它，那么你必然轻视蕴含哲理的微妙创造，轻视关于自然所有形式的微妙思索，海洋、陆地、植物、动物、青草、花朵，所有这一切都包裹在光与影之中。真正的绘画是一门科学，它是真正的自然之子。因为绘画生于自然，更确切地说它是自然的孙辈，因为世间一切可见之物均生于自然，它们才是自然之子，而绘画又进而始于这些可见之物，因此，准确地说，我们应当将绘画称为自然之孙，将其看作与神相关的艺术。

诗歌与绘画之比较

单凭想象无法表达出亲眼所见的视觉之美，因为眼睛接收到的是事物真实的外貌或图像，并能通过感觉器官将这些外貌或图像传递给具有判断能力的大脑。但是想象永远不能脱离大脑之外……如果想象的对象并非美得令人难以忘却，它也就只会仅止于记忆，并终了于此。因此，诗歌诞生于头脑之中，更确切地说是诞生于诗人的想象之中，因为诗人像画家一样描绘同样的事物，居然声称与画家同等！……想象的对象并不来自外界，它也来自看不见的头脑之眼中。在看不见的头脑之眼中形成此类光线的精神图像，与在冥想之外实际看到它简直是天壤之别！

如果你是一位诗人，要表现一场残酷的战斗，必须描述致命的器械所产生的烟雾使得空气模糊暗淡，厚重的灰尘污染了大气，因死亡而恐惧战栗的不幸之人惊慌逃散。在这种情况下，画家所做的将在你之上，因为画家运用他的科学能够即刻展示出这一切，而你纵使写到笔墨用尽、说到口干舌燥、疲惫不堪、饥饿难忍，也无法充分描述画家所展示的一切。

关于雕刻家与画家

雕刻艺术比绘画需要更多的体力，就是说，雕刻家的创作活动具有机械性，相应的精神上的努力也较少。与绘画相比，雕刻几乎不需要科学研究，因为雕刻家的工作总是剔除，而画家的工作总是在增补。雕刻家剔除的总是同一种材料，而画家增添的却是多种材料。雕刻家只需将其全部注意力投入到其所雕刻的材料的线条，画家则不仅要研究同样的线条，还要研究光影、色彩与透视。而至于上述这些画家必须另外考虑的因素，雕刻家自始至终都得到了自然的帮助，自然为他的作品提供了光影与透视。画家必须运用其聪明才智才能获得这些，他自身在其中扮演了自然的角色，然而，这一切对雕刻家而言则都是现成。

SOURCE: *THE LITERARY WORKS OF LEONARDO DA VINCI*, ED. JEAN PAUL RICHTER. (LONDON: PHAIDON PRESS LTD., 1975)

人物布局为金字塔形，实现了构图的稳定与平衡，但是人物的姿态牵引着观众的视线往复流转，暗示着人物之间的关系。精心选择的光线、宁静祥和的气氛与柔和闲适的姿态营造出遥远的、梦幻般的感觉，使得画面表现出诗意般的幻想，而非现实情景。

关于达芬奇心目中诗歌与绘画之间关系的问题，我们还有很多可以讨论。他认为视觉是最高的感官，而画家在表现所见或所想象的事物方面具有得天独厚的优势。他的笔记中有大量关于诗画对比（paragone）的评论。各种艺术形式之间的对比源于古罗马诗人贺拉斯关于诗歌近于绘画的评述（ut pictura poesis［诗如画］），盛期文艺复兴的艺术家们将其重新加以解释，认为绘画应当与诗歌同源（见本页的原始文献）。达芬奇又把关于诗歌绘画之争的思考扩展到了绘画与雕刻之间。他认为绘画高于雕刻，主要因为绘画提供了如《岩间圣母》中所出现的那种创造幻觉空间与质感的可能。此外，画家在制作时也能够衣着优雅，不需要像雕刻家那样遭受灰尘困扰或者付出蛮力。与他同时代的艺术家并非都同意这一观点。米开朗基罗就是反对者之一，他主张雕刻艺术高于绘画，理由非常明确，正好因为雕刻创造的是真正的立体形式，而绘画只会制造幻象。

达芬奇创造幻象的技巧及其实现幻象的开创性方法在《最后的晚餐》（*The Last Supper*，图16.6）中展露无遗。这件作品创作于1495至1498年间，达芬奇的赞助人卢多维科·斯福尔扎大公委托他创作一幅绘画，作为多明我会感恩圣母修道院（Santa Maria delle Grazie）膳堂的装饰，该修道院也是大公的家族礼拜堂所在地。完成的画作立刻声名大噪，并被其他艺术家大量模仿。尽管画面最近经过了修复，但是现代观众只能凭想象才能感受它最初的辉煌。达芬奇不满足于传统湿壁画技法的限制，尝试性地运用油与蛋彩（oil-tempera）作为调色介质，在干燥的灰泥层上作画，在米兰的潮湿环境之中，这种颜料并不能良好地附着在墙面上。更有甚者，作品的尺寸由于后来墙壁的损坏与翻新而减小，不过存留下来的部分已经足以展示画作最初所具有的巨大艺术影响。

正如卡斯塔尼奥在半个世纪之前所创作的同名作品（见图15.29）那样，“最后的晚餐”这一主题是修道院膳堂的传统题材。修士与修女在基督与门徒用

餐的场景前默默进餐。与卡斯塔尼奥一样，达芬奇也创作了空间背景，仿佛那是饭厅现实内景的延伸，然而却比卡斯塔尼奥的背景更为深邃，也更有气氛。透视系统的中央灭点位于画面的正中心，恰好在耶稣头部后方，如此一来画面具有了象征意味。同样具有象征意义的还有耶稣身后墙壁上的开口，以建筑形式表现的神圣光环。卡斯塔尼奥运用爆裂的大理石纹理与人工制造的金盘实现这一目的，而达芬奇却以自然的光线环绕着耶稣。光线、构图、色彩、背景，所有画面元素都将观者的注意力吸引到耶稣身上。

耶稣可能刚刚说出那句字字千钧的话："你们中间有一个人要出卖我了。"门徒们问道："主，是我么？"耶稣两侧的门徒对这句话并不是以简单的言辞作出反应，每个人都表现出了自己的个性及与耶稣的关系。耶稣右部的一组门徒中，彼得冲动地攥着刀子，彼得身旁的约翰似乎在沉思中失神；犹大（位于耶稣右侧，斜倚着桌子）则退向背离耶稣的阴影中。达芬奇精心计算了每个人物的姿势与表情，使得戏剧性的场面铺满整个绘画平面。这些人物印证了艺术家在一份笔记中所写的内容：绘画最高且最难达到的目标是通过姿态与肢体运动来表现"人类灵魂的意图"。

但仅将此画看作一场心理戏剧中的某一刻并非是对达芬奇意图的恰当评价，他想表现的远远超过依照表面意义表现圣经故事。他无疑是要凝炼绘画与宗教两方面的主题，前者依靠紧凑且深具意味的人物分组，后者则通过同时表达多重意义来实现。因此，耶稣的姿势既是对神的旨意的服从，也是一种献祭。位于餐桌中央的他举止平静，喻示了在宣布被出卖这一戏剧情节之外，耶稣还创立了圣餐礼，面包与葡萄酒在仪式中分别代表他的身体与血液。这样多重的意味将成为生活在画作所处环境中的多明我会修士的精神食粮。

大事年表

1498 年——萨沃纳罗拉于佛罗伦萨被处死
1499 年——法国占领米兰
约 1503 年——达芬奇创作《蒙娜丽莎》
1512 年——佛罗伦萨共和国解体，美第奇家族复辟

1499 年，米兰公国败于法国，达芬奇在短暂的曼图亚与威尼斯之行后返回佛罗伦萨。他想必发现那里的政治氛围与记忆中的迥然不同。佛罗伦萨人在洛伦佐·德·美第奇之子皮耶罗的统治下已经开始不满，并于随后驱逐了美第奇家族。在 1512 年美第奇家族复辟之前的这一短暂的十多年，佛罗伦萨再次成为共和国。在这段时间里，达芬奇似乎主要活跃在工程学与测量学领域。1503 年，佛罗伦萨城委托他为市政厅

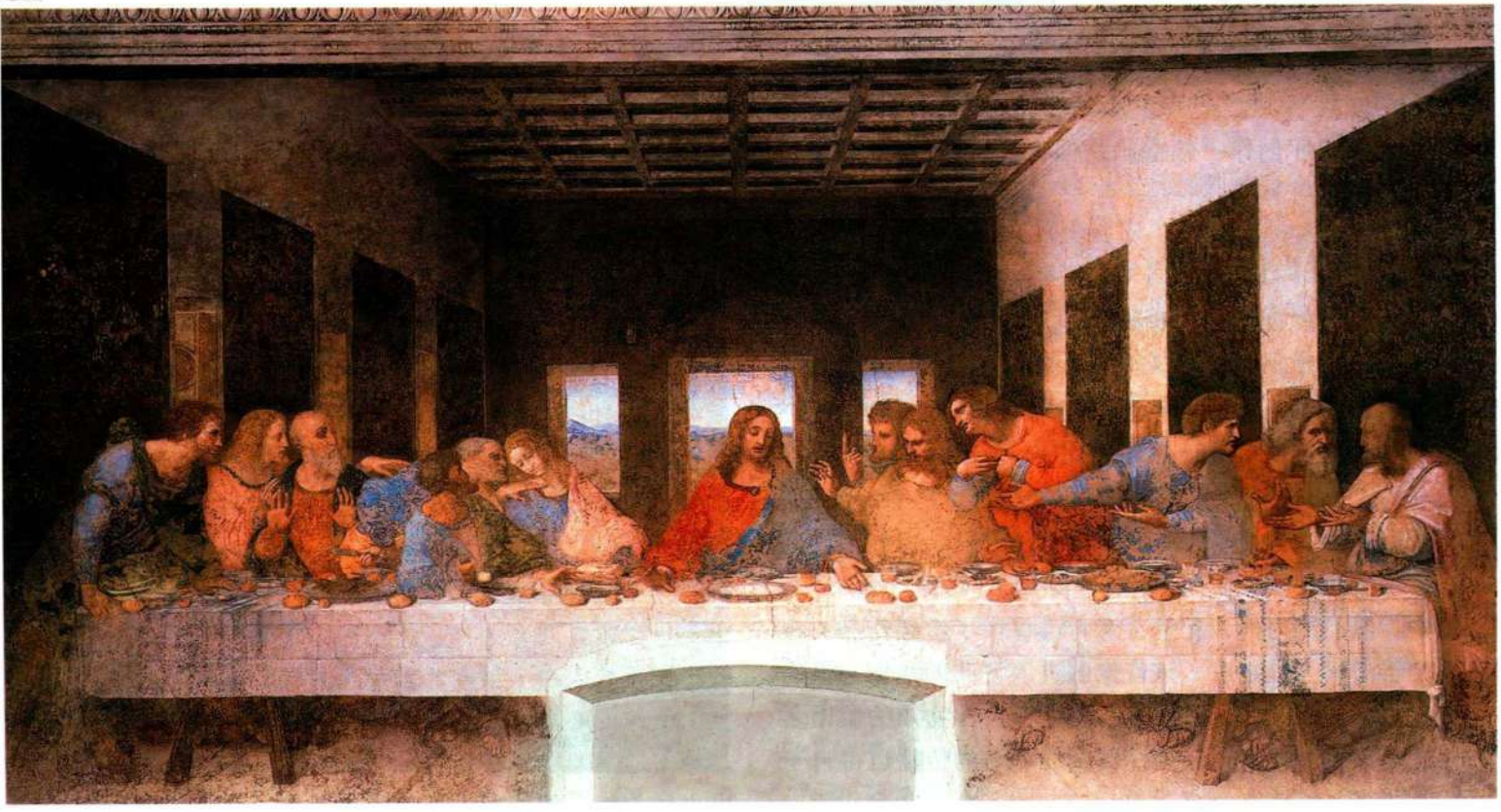


图 16.6 莱奥纳多·达芬奇：**《最后的晚餐》**。约 1495—1498 年。油彩和蛋彩混合材料壁画，4.6×8.8 米。米兰感恩圣母修道院

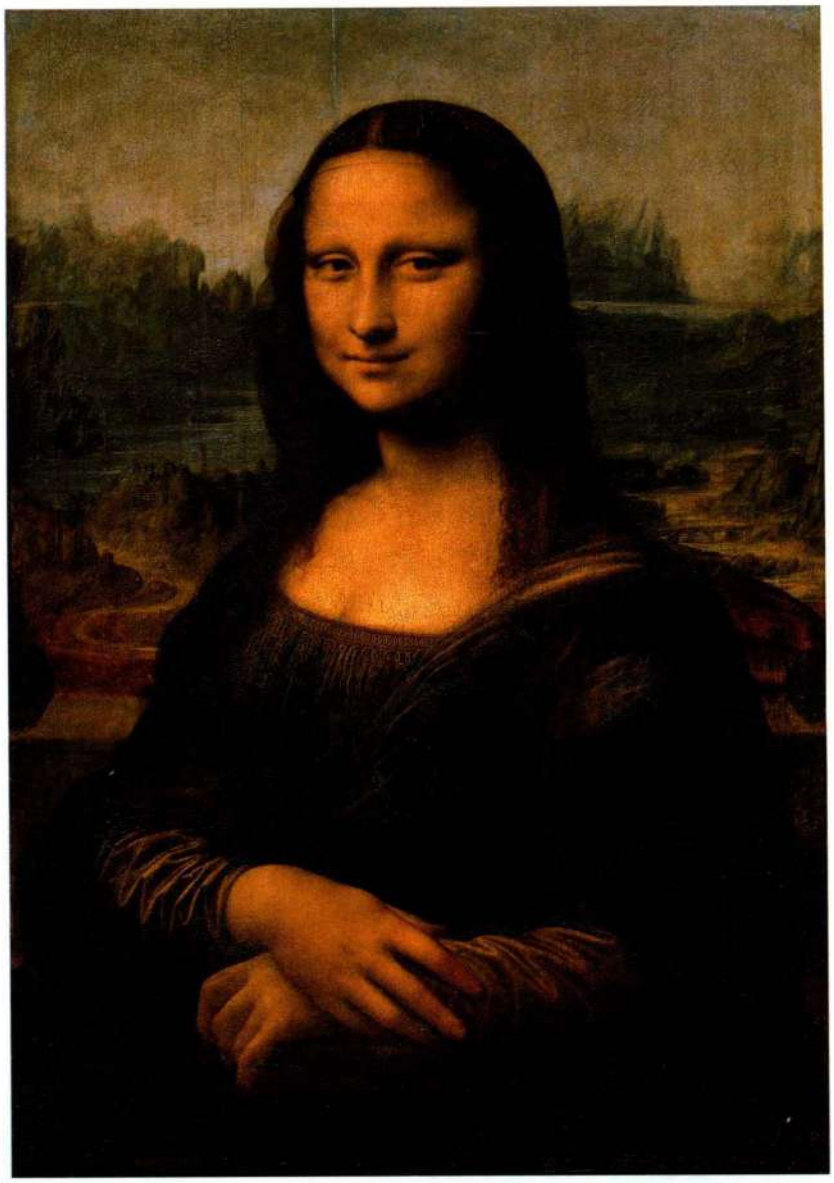


图 16.7 莱奥纳多·达芬奇：**《蒙娜丽莎》**。约 1503—1505 年。木板油画，77×53.5 厘米。巴黎卢浮宫

的议会大厅创作一幅壁画，但他在 1506 年放弃了该画作并回到米兰。

改造女性肖像画

在为市政厅绘制壁画期间，达芬奇还创作了一幅女性肖像画，瓦萨里认为其中的女子是弗朗切斯科·德尔·乔孔多（Francesco del Giocondo）的妻子丽莎·迪·盖拉尔多（Lisa di Gherardo），这幅作品就是著名的《蒙娜丽莎》（*Mona Lisa*，图 16.7）。不过并非所有人都认为这是画中女子的真实身份，但如果她确实是丽莎夫人，那么在肖像画绘制之时她应该芳龄 25 岁。但不知为什么，达芬奇自己保留了这幅作品，在他于法国去世之后，该肖像画进入了弗朗西斯一世的收藏，进而又从王室收藏转为卢浮宫博物馆的镇馆之宝。在某种程度上，这件作品的声名的传播也得自于其所有者的地位。

当然，这件作品声名卓著也是出自画作的品质，达芬奇在其中对女性肖像画进行了改造。直到 15 世纪，女性才在婚礼时被画入肖像画，通常为侧面像，突出表现她们昂贵的衣饰而不是本人的个性或细部特征。在这幅作品中，达芬奇采用了北欧的四分之三侧面姿势，描绘了女子的整个上半身，因此她的双手也出现在画面中，整体构图呈稳固的金字塔形。倾泻在她身上的光线将人们的注意力吸引到她的面颜。人物形体以多层清薄的油画颜料层建构，以至于似乎有某种柔和的光线从画板内部微微透出，尽管上光油因年久污浊，画面暗淡模糊，这种效果依旧。这位女子坐在一片怡人的风景前，山峦从渐次渲染的冷色调背景中浮现出来，而其间交错的水流桥梁则与女子衣袍上的高光相映成趣。早期肖像画在表现女性所佩戴的珠宝上所花的心思几乎与在表现人物上的相当，达芬奇却集中地描绘了她按照当时的流行样式拔除眉毛后露出来的前额。他处理女子面纱与手部的技巧赋予人物的鲜明特色不亚于那抹闻名遐迩的微笑。瓦萨里为这

幅作品声誉的传播起到了很大的推动作用，因为他声称这幅肖像画是“艺术能够在多大程度上忠实地模仿自然”的绝好例证。瓦萨里认为，正是这种技巧才是达芬奇艺术天分的根源（见第三部分末尾的*附加原始文献*）。

罗马复苏

15 世纪末，返回罗马的教廷巩固了自己的统治地位。教皇们不仅对教会进行精神控制，而且对罗马城附近的教皇国实施政治与军事统治。重建罗马城表达了教皇希望对该地进行统治的愿望，在众多建筑项目之中，西克斯特斯四世借助西斯廷礼拜堂工程很好地证明了这一点。1492 年，教皇亚历山大六世登基，他利用自己的教皇身份，并通过其子切撒雷·博尔吉亚（Cesare Borgia）所领导的军事扩张来扩大教皇国领地，使得他的教廷可以与当时意大利任何君主国的宫廷相匹敌。亚历山大六世去世后，新教皇尤利乌斯二世（1503—1513 年在位）以重建罗马城为目标，希望借此重现其在古罗马时期的荣耀。为此，这位教皇投入了大量资金，兴修了许多大型建筑，创作了众多大型雕塑与绘画，并召集无数艺术家为他工作。在尤利乌斯二世治下，罗马最终成为盛期文艺复兴的大熔炉。

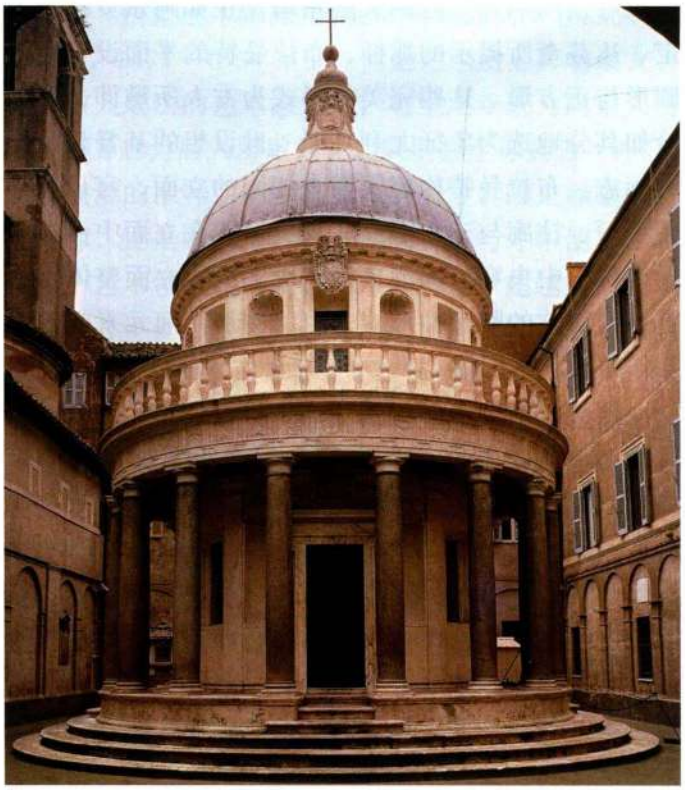


图 16.8 多纳托·布拉曼特：**罗马蒙特里诺圣彼得教堂的小神殿。**约 1502—1511 年

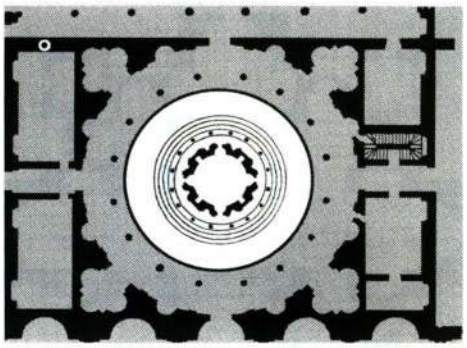


图 16.9 **布拉曼特的小神殿平面图**（出自塞尔里奥：《建筑的一般规则》［*Regole generali di architettura*］）

布拉曼特在罗马

尤利乌斯二世统治时期，罗马最著名的建筑师当属多纳托·布拉曼特（Donato Bramante，1444—1514 年）。这位建筑师出生于乌尔比诺，最初从事湿壁画创作。在皮埃尔·德拉·弗兰切斯卡与安德烈亚·曼泰尼亚的影响下，布拉曼特在用准确透视描绘建筑背景方面技艺娴熟。他可能也受到过达芬奇的影响，两人都曾服务于米兰宫廷。布拉曼特将布鲁内莱斯基和阿尔贝蒂的建筑作为自己创作的起点。

1499 年米兰被法国占领之后，布拉曼特前往罗马，并在那里得以直接体验古罗马建筑。西班牙裔教皇亚历山大六世此时刚刚开始扩建并增强教廷的进程，他获得了强大的西班牙君主费迪南德与伊莎贝拉的支持。西班牙国王在 1500 年前后委托布拉曼特为蒙特里诺圣彼得教堂（San Pietro in Montorio）建造一座附属建筑（图 16.8），施工地点是人们所认为的圣彼得被钉十字架之地。由于这座建筑强烈地令人回想起古罗马圆形神殿，因此它被称为小神殿（Tempietto）。这是一座殉道堂，一种与殉教者相关的特殊礼拜堂。

在早期基督教的罗马，此类建筑通常采用集中式布局。然而布拉曼特似乎从阿尔贝蒂的建筑规则与达芬奇的试验中得到了重要启发，这种启发丝毫不亚于罗马本地建筑风格对他的影响。与他同时代的塞巴斯蒂亚诺·塞尔里奥（Sebastiano Serlio）在一部出版于 16 世纪 40 年代的建筑论文中记载了布拉曼特的设计。根据平面图，布拉曼特在小神殿周围添置了一个有柱廊的圆形庭院，这个庭院与神殿相照应。这种设计礼拜堂的观念大胆新颖（图 16.9），不仅礼拜堂的柱廊控制着庭院柱廊的节奏，而且庭院中的墙壁上还开有凹入的壁龛，与礼拜堂的立面相互呼应。

礼拜堂立面建有三级台阶的平台，采用了朴素的托斯卡纳多立克柱式，比任何一座 15 世纪的建筑都

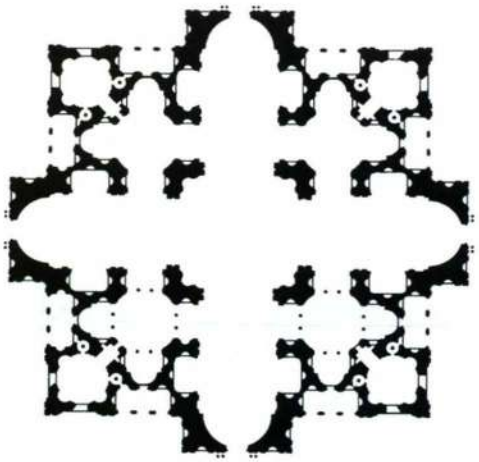


图 16.10 多纳托·布拉曼特：**罗马圣彼得大教堂的初始设计图**（根据 Geymuller 的图绘制）。1506 年

与古罗马神殿更为近似（对比图 7.46）。而且，神殿整体设计以立柱为模数单位，例如立柱之间的间距是其直径的四倍，立柱与墙壁之间的距离为其直径的两倍。这种严格的布局逻辑符合维特鲁威所确定的神殿设计规则。同样令人震撼的是，如在平面图所见，布拉曼特在礼拜堂与庭院中都采用了“雕刻式”墙壁。礼拜堂上层深陷入墙壁的壁龛与穹顶凸起的圆面互相协调，也与显著突出的线脚与檐口相匹配。这座小神殿由此获得了本来以它较小的规模所无法达到的宏大感。该礼拜堂在嵌板与环绕底座的饰带中都雕刻有装饰图案，它是宣扬教皇权威的杰出建筑作品。小神殿宣称基督与教皇（被看作圣彼得的继承者）是古罗马



图 16.11 克里斯托弗罗·弗帕·卡拉多索（Cristoforo Foppa Caradosso）：**表现布拉曼特圣彼得大教堂设计的青铜纪念章**。1506 年。伦敦大英博物馆

的直接继承者。布拉曼特运用古罗马的建筑语汇来表达当世教皇的主张。塞尔里奥记载该设计的建筑论文发表促进了某些特定元素以及建筑设计理念的传播，小神殿也成为了具有巨大影响的建筑。

此类作品使布拉曼特引起了亚历山大六世的继任者尤利乌斯二世的注意，后者在 1503 年至 1513 年间就任教皇。他原名朱利亚诺·德拉·罗维里，是西克斯特斯四世的侄子，曾出现于梅洛佐·达·福尔利在梵蒂冈所作的湿壁画中（见图 15.58），他可能是文艺复兴时期最世俗化、最雄心勃勃的教皇。尤利乌斯二世将艺术与艺术家当作实现恢复教皇在基督教世界权威的工具。这在他下令拆除君士坦丁的旧圣彼得教堂中表现得淋漓尽致，当时旧圣彼得教堂原有的建筑损坏严重，教皇决定建造一座令所有古罗马建筑黯然失色的宏伟教堂。尤利乌斯二世将工程委托给布拉曼特，并在 1506 年奠基。对布拉曼特最初设计的了解主要通过一幅平面图（图 16.10）以及施工伊始所铸造的纪念章上（图 16.11），大致呈现了建筑的外观。这些图像都揭示了布拉曼特在设计这座规模宏大、概念新颖的建筑中所采用的创新手法。

平面图与纪念章表明，布拉曼特最初设计了一座类似于万神殿的巨型穹顶，来覆盖希腊十字两臂相交而成的十字交叉处，十字的两臂上另建有筒拱。四座较小的穹顶，分别覆盖着礼拜堂，与主要空间相呼应，中央穹顶四周耸立着高大的角塔。正如阿尔贝蒂所规定、达芬奇所提示的那样，布拉曼特的平面设计基于圆形与正方形。这些完美的形式为古人所敬仰，并被恰如其分地选为象征尤利乌斯二世设想的基督教帝国的标志。布拉曼特构想了四个相同的立面，穹顶、半圆穹顶、柱廊与三角楣这些古典形式在立面中占据主导地位。中央穹顶周围也以柱廊围绕。立面整体将具有和谐对称的雕塑性形式，由比例与几何元素间的交互作用而连为一体。

但这种形式上的逻辑关联也要与建筑的规模相联系，因为尤利乌斯二世预计将这座教堂设计成长达 150 余米的巨构。这样的建筑工程需要大量资金投入，圣彼得大教堂的工期进展异常缓慢，到 1514 年布拉曼特去世时，只完成了四座交叉的墩柱。在之后的三十年间，工程在布拉曼特所培训的多位建筑师的主持下继续进行，他们对布拉曼特的设计做了多处改动。米开朗基罗在 1546 年承接了这项工程，圣彼得大教堂建筑历史的决定性新阶段开始了。17 世纪时，教堂的设计又做了改动。无论如何，布拉曼特最初为圣彼得大教堂设计的平面布局，都是要以罗马帝国与

米开朗基罗解释梵蒂冈的《圣母哀子像》

米开朗基罗为枢机主教让·德维利耶·德拉格罗斯莱耶（Jean de Villiers de la Groslaye）所创作的《圣母哀子像》现藏于圣彼得大教堂，这件作品为米开朗基罗奠定了他作为雕刻家的声誉。在首次出版于1553年的《米开朗基罗传》（*Life of Michelangelo Buonarotti*）中，他的友人兼传记作家阿斯卡尼奥·康迪维引用了米开朗基罗本人对这件作品的解释。

稍后，圣德尼的枢机主教……委托他用一块大理石来雕刻一流的圣母像……（她）坐在插着十字架的岩石上，将死去的圣子抱在膝头，姿态之凄美无与伦比、世所罕见，凡是见到她的人无不心生深切的感动与怜悯。这样的形象完全符合上帝之子与这位母亲所具有的人性特征，尽管有人批评圣母相对于她的儿子过于年轻。但是当我在一次与米开朗基罗讨论此事之时，他这样答复我："你不知道贞洁的妇女比结了婚的妇女更青春常驻吗？圣母更是如此，她从未有过丝毫可能会改变其身体的情欲。而且我还要补充一点，除了她自然地保持着青春之花的纯洁之外，我们可以相信上帝的力量帮助了她，以此向世界证明圣母的童贞与永恒之纯洁。而与之相反，在圣子身上就不必如此。因为将上帝之子表现为真正的人的身体，并且表现出他经受除了罪之外的凡人所经受的一切，上帝就没有必要保持他的肉身，而是要让圣子适应肉身所应经历的一切，于是上帝之子所表现的年龄就正是他的实际年龄。出于这些理由，我将至圣的圣母——神之母表现得远比她的儿子年轻，也远比她的实际年龄年轻，而将圣子表现为他的实际年龄，你不应感到惊讶。"

这一思考是神学家的思考……米开朗基罗创作这件作品时年仅24岁或25岁。他因该作品获得了极大的名声与荣誉，事实上，所有人都认为他不仅超越了自己的同辈，超越了他之前的艺术家，而且可与古人一争高下。

SOURCE: *MICHELANGELO, LIFE, LETTERS AND POETRY*, ED. AND TR. GEORGE BULL. (OXFORD: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1987)

早期基督教时期的建筑形式为文艺复兴时期教皇的宗教与世俗野心服务。

米开朗基罗在罗马与佛罗伦萨

尤利乌斯二世的野心同样激发了艺术史上另一位关键人物，这就是米开朗基罗·迪·卢多维科·博纳罗蒂·西蒙尼（Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni，1475—1564年）。他是艺术史上影响最大、最常被人效法的艺术家之一，有生之年就为同辈人所称赞，身后为后人所敬仰，瓦萨里甚至称其为"神"。才华横溢的米开朗基罗是典型的天才，既是雕塑家、建筑师，也是画家与诗人，他的头脑与才华使其得以在多个艺术领域硕果累累。米开朗基罗超越古代艺术家的雄心得到了教皇尤利乌斯二世的鼓励，后者提供机会，使他创作了最震撼人心、最为著名的一些作品。

米开朗基罗是一位彻底的雕刻家，这一点他与达芬奇不同，后者认为绘画是所有艺术类型中最高贵一种，因为绘画容纳了世界的所有可见方面。更确切地说，米开朗基罗是专攻大理石雕像的雕刻家。达芬奇批评雕刻艺术的种种局限，诸如机械、肮脏与缺乏想象力在米开朗基罗眼中全是优点。只有从顽固的材料中"解放"真实立体的人体才能令他得意。对米开朗基罗而言，绘画应该模仿雕刻形体的立体感，而建筑同样也应该具有人体的有机特征。

米开朗基罗将人的形象作为表达的最高媒介，这种观念赋予他一种与古典雕塑的亲近感，在这方面任何文艺复兴时期的艺术家都达不到他的程度。在意大利艺术大师之中，米开朗基罗对乔托、马萨乔与多那太罗的赞赏远胜同辈艺术家。尽管他的家族出身贵族，因而反对他成为艺术家，米开朗基罗还是在吉兰达约手下做了学徒，研习绘画技法。他受到了洛伦佐·德·美第奇的关注，后者邀请他到美第奇家族一所住宅的花园里研究古典雕塑。花园中的雕塑由伯托尔多·迪·乔瓦尼（Bertoldo di Giovanni，约1420—1491年）负责管理，他是多那太罗的学生，米开朗基罗雕塑的基本知识可能就是由他教授。然而从一开始，米开朗基罗选择雕刻而不做堆塑。除草样之外，他几乎不用黏土进行创作。他偏好用凿子处理的坚硬材料，尤爱大理石。

15世纪80年代至90年代期间，佛罗伦萨的文化氛围对这位年轻艺术家的艺术思想塑造起到了决定性作用，尽管这里的动乱迫使他于1496年前往罗马避难。1492年洛伦佐·德·美第奇的死亡终结了他所培育的文化氛围。随后美第奇家族被驱逐，狂热的教士萨沃纳罗拉掌权，这些都带来了对精神觉醒与弃绝"异端"和物质主义的号召。菲奇诺的新柏拉图主义与萨沃纳罗拉的宗教改革都对米开朗基罗影响至深。这两种相互冲突的影响增强了他性格中的张力，导致他喜怒无常，并感到与自我、与世界格格不入。正如他将自己的作品视为从大理石监狱中释放的人体，他同时又将肉身视为囚禁灵魂的人间监狱，肉身虽比大理石略微高贵，但仍是监狱。这种身体与精神的二元论赋予他的雕像非比寻常的感伤力。尽管人物外表平静，但这

些雕像似乎为势不可挡的精神能量所鼓动，任何身体运动都无法使之释放。

《圣母哀子像》 米开朗基罗在美第奇家族被逐后离开了佛罗伦萨，前往波洛尼亚（Bologna）工作，稍后来到罗马。1498 年，他在罗马受法国枢机主教的委托，为其附属于圣彼得大教堂的墓葬礼拜堂雕刻一尊《圣母哀子像》（*Pietà*，图 16.12）。米开朗基罗在合同中保证雕刻出“罗马最美的大理石作品”。尽管圣母哀悼她死去的儿子这一题材在乔托的竞技场礼拜堂湿壁画等作品里也出现过（见图 13.21），但《圣母哀子像》这类作品在欧洲北部还是比在意大利更为人所熟知，通常出现在《勒特根圣母哀子像》（见图 12.56）一类作品中。然而米开朗基罗将圣母与圣子的诀别设定为一个平静超然的时刻，而不是充满痛苦与绝望的一刻。这件作品结构坚实，圣母略大于常人的身体与满是深褶的长袍稳定地支撑着死去的圣子。

雕刻人物形象优美而不痛苦。圣母与她怀中成年的圣子相比年轻很多，根本不像母子，所以该作品可能不只是圣母哀子，而且隐喻着圣母与圣婴的题材。根据友人兼传记作家阿斯卡尼奥·康迪维（Ascanio Condivi）的记载，米开朗基罗本人希望通过圣母的年轻来表现她永恒的童贞（见第 565 页的原始文献）。艺术家并非单纯地讲故事，而是向观众提供了像圣母那样凝神思考基督教信仰中心教义的机会，即作为神的基督化身为人，牺牲自己来救赎有原罪的人类。《圣母哀子像》1499 年首次展现在世人面前时，围绕它的创作者身份产生了一些争论。于是，米开朗基罗将自己的名字刻在圣母的肩带上，从而平息了纷争。这段铭文骄傲地宣布，出生于佛罗伦萨的米开朗基罗是这一作品的创作者。从此，年仅 24 岁，米开朗基罗就已成名。

《大卫》 《圣母哀子像》完成之后，米开朗基罗回到了重建起共和政体的佛罗伦萨。1501 年，佛罗伦萨大教堂的工程总监们委托他为教堂扶壁创作一尊雕像。为这件作品而备的大理石块高近 5.5 米，先前另一位雕塑家已经在上面下凿。但是米开朗基罗



图 16.12 米开朗基罗：**《圣母哀子像》**。约 1498 年。大理石，高 1.74 米。罗马圣彼得大教堂

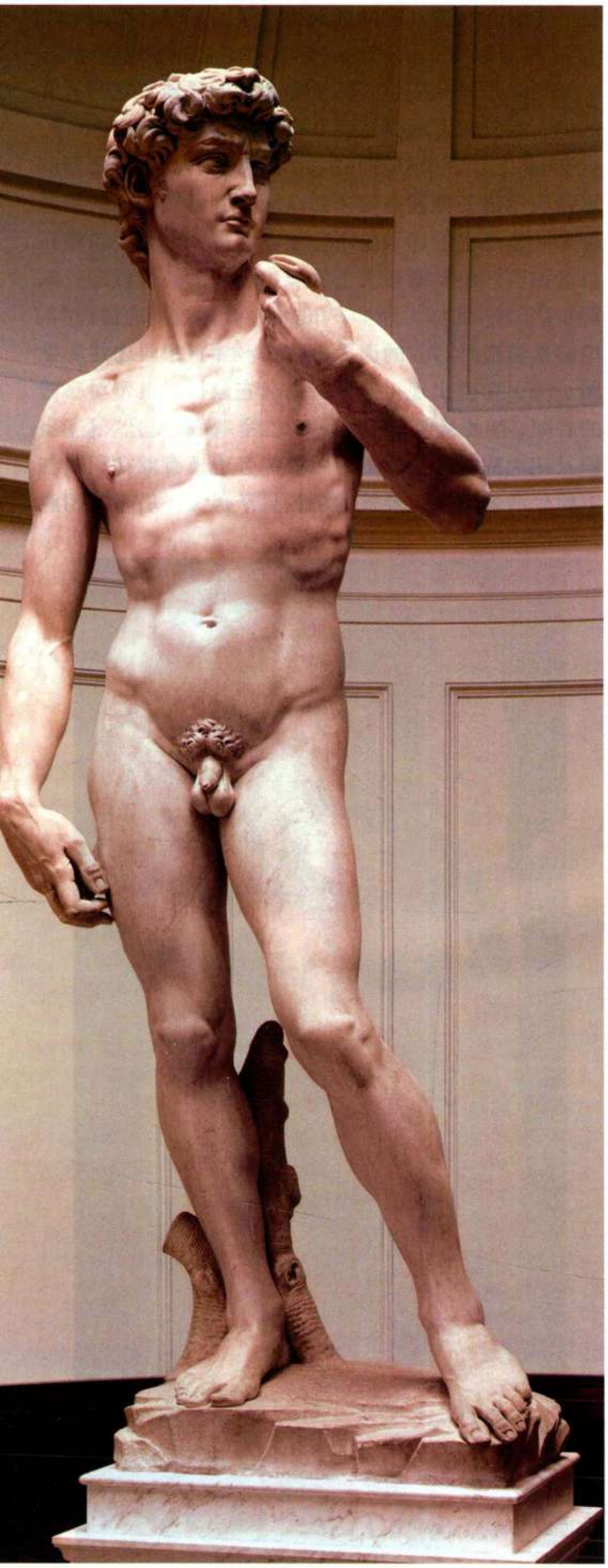


图 16.13 米开朗基罗：《大卫》。1501—1504 年。大理石，高 4.09 米。佛罗伦萨学院美术馆（Galleria dell' Accademia）

还是接受了这一挑战，打算创造一件不朽之作。完成的作品就是巨型雕刻《大卫》（*David*，图 16.13）。1504 年作品完工时，由市民领袖与艺术家组成的委员会决定，不将他安放在佛罗伦萨大教堂，而是立在佛罗伦萨政府所在的市政厅门前。他们沿雕像的髋部装饰了一圈镀金的青铜叶子，并给它戴上了镀金的青铜花冠。佛罗伦萨城将这座雕像作为该城共和精神的象征。

米开朗基罗没有把这位《圣经》中的人物当作胜利的英雄来处理，而是把他表现为时刻警惕的佛罗伦萨守护者。与多那太罗为美第奇家族铸造的青铜《大卫》（见图 15.35）不同，米开朗基罗省略了歌利亚的头颅，他作品中的大卫紧张地握着手中的投石器，双眼盯着远处的对手。尽管多那太罗与米开朗基罗都将大卫表现为裸体，但是后者的风格所表达的理想，与多那太罗雕像中年轻大卫的削瘦结实迥然不同。虽然米开朗基罗只在罗马生活过几年，但他已经对情感充沛、肌肉凸显的希腊化雕塑留下了深刻的印象，罗马收藏有大量希腊化时期的雕塑（见第 156 页的艺术史家的观点）。这些作品宏大的规模、超越常人的力与美，以及夸张的形式都融入到米开朗基罗的个人风格中，并通过他而成为文

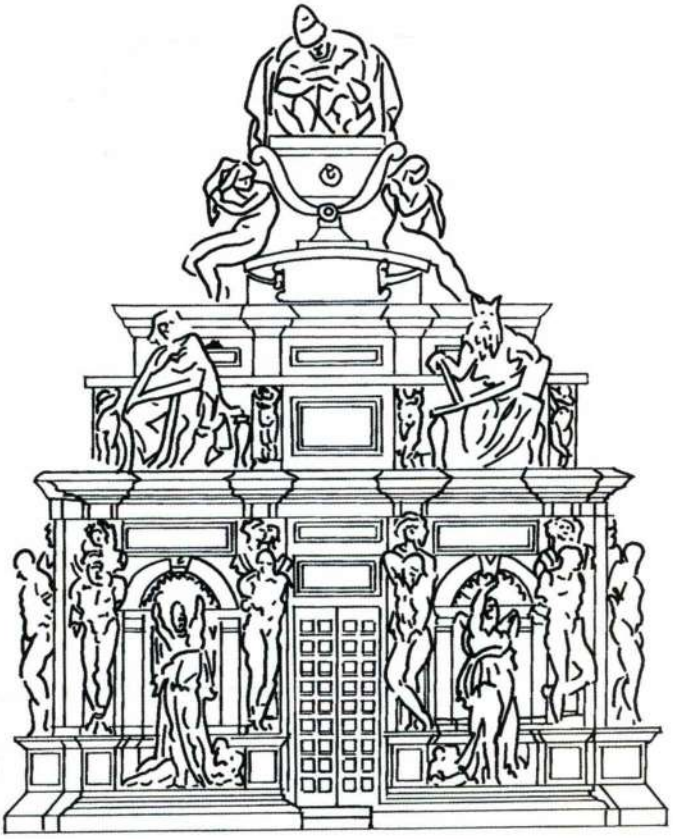


图 16.14 米开朗基罗的教皇尤利乌斯二世之墓（约 1505 年）设计复原图（根据 Tolnay 的图绘制）



图 16.15 米开朗基罗：**《摩西》**。约 1513—1515 年。大理石，高 2.35 米。罗马圣彼得锁链教堂

艺复兴时期雕塑艺术的一般风格。米开朗基罗以《大卫》与古人平等竞争，并以自己的作品超越了古代的作品。他并没有像希腊化雕塑那样塑造感情外露的人物，他的《大卫》既平静又紧张，既活跃又静止，充满了运动的潜能，却并不张扬。

米开朗基罗服务于教皇尤利乌斯二世

不断创作雄浑有力的艺术品的雄心是米开朗基罗艺术生涯的一大特点。这在他所承接的尤利乌斯二世之墓中再次得到证实，该陵墓计划建造在新的圣彼得大教堂之中。工程委托始于 1505 年，但尤利乌斯二世打断了进程，当他于 1513 年去世时，工程还未完工。继任教皇在其后三十年间与米开朗基罗不断协商，让他创作一座比最初设计规模稍小的墓葬。图 16.14 是重构后的设计，整件作品将雕刻与建筑合二为一，是教皇巨大荣耀的宏伟宣言。尤利乌斯二世的石棺就被安置在这座建筑的顶端，而在最初的设计中，整座建筑计划修成一座可将棺椁安放于其中的密闭墓室。

米开朗基罗在它的底层设计了圣保罗和摩西的雕像，《摩西》（*Moses*，图 16.15）在十年之后才得以完成。《摩西》被雕刻成供人从下方观看的样式，它所具有的令人敬畏的力量被瓦萨里称为“敬畏”（terribilità），含有与“崇高”相类似的意义。摩西的姿态警觉而沉思，展示出一位拥有雄才伟略而又会勃然大怒的王者形象。作品中的场景显示他刚刚获得《十诫》，将石板紧抱在怀中。摩西头上的双角是他的传统标志，来源于《圣经》武加大译本（Vulgate，又称拉丁通俗译本）中对希伯来语“光”的误译，斯留特尔的《摩西之井》（见图 14.2）中也出现过这一特征。它象征着上帝对摩西的眷顾，摩西从西奈山上下来之后“面皮发光”（《出埃及记》34）。强壮的摩西雕像旁边还有象征积极与沉思生活的雕像以及被捆绑的男子雕像，后者的用意

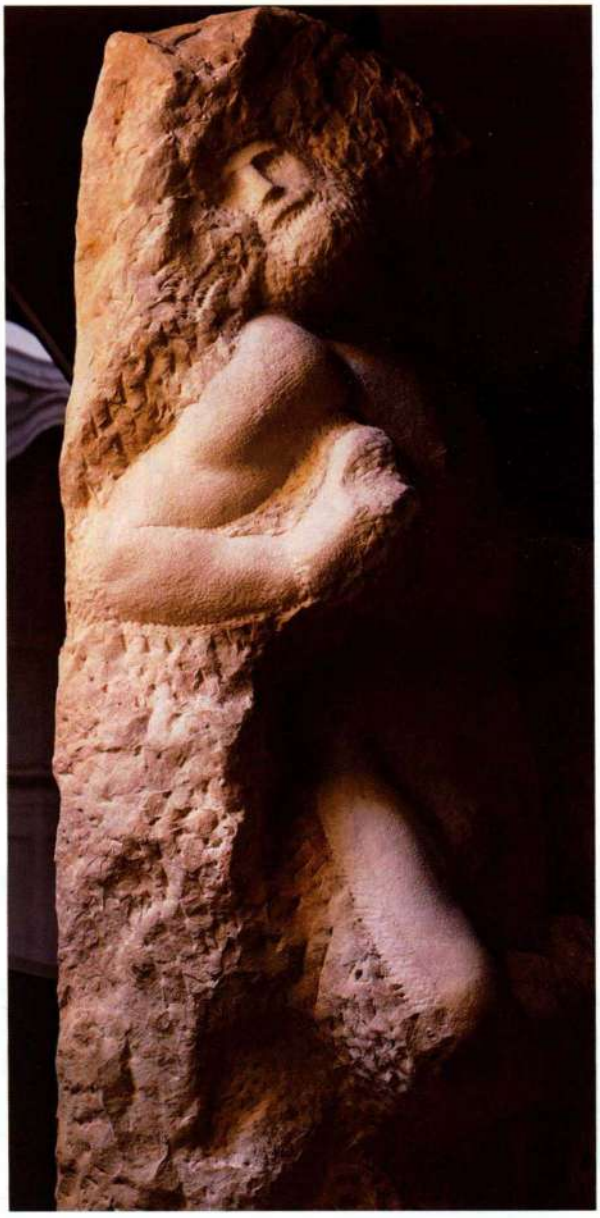


图 16.16 米开朗基罗：**《苏醒的囚徒》**。约 1525 年。大理石，高 2.72 米。佛罗伦萨学院美术馆

至今仍不清楚。包括《摩西》在内的部分雕像被放置在罗马圣彼得锁链教堂（San Pietro in Vincoli）的尤利乌斯二世墓上，其规模比最初的设计小了许多。

米开朗基罗后来又为该墓室雕刻了《苏醒的囚徒》（*Awakening Prisoner*，图16.16），虽然该作品未能完工，但是对于领悟他的艺术个性与创作方法具有不可估量的价值。对米开朗基罗而言，创作雕塑作品是一个苦乐交织的过程，充满了惊喜，无论从哪个方面来说都不能称之为机械。在雕刻开始之前，他似乎首先力图去感知取自采石场的石方中的人物。有时他甚至在采石场挑选石材时就已经在心中形成了人物的形象。他可能相信自己能够在大理石中看到“生命的迹象”，看到人物的膝盖或者手肘被挤压在石头表面之下。这种艺术创作心理在他于1540年前后写就的十四行诗之中表现得淋漓尽致，这是他最为著名的诗作之一：

杰出艺术家即便构想
亦于大理石块中深含蕴藏
唯有顺从于智识的手
才能将之释放。

Source: James Saslow's translation, from *The Poetry of Michelangelo*. New Haven, CT: Yale University Press, 1991, p. 302.

为了更确切地把握他对石头中人物所具有的模糊感知，米开朗基罗在下手雕刻大理石之前会绘制大量素描，有时也会创作小型的蜡制或黏土模型。这些练习是为了在面对石方时就对创作对象成竹在胸。而一旦他开始雕刻，每下一凿，他对藏在石头中的形象的感知就更为清晰。只有当他对石中形体的猜想正确时，



图16.17　西斯廷礼拜堂内景，米开朗基罗所作的天顶画。罗马梵蒂冈

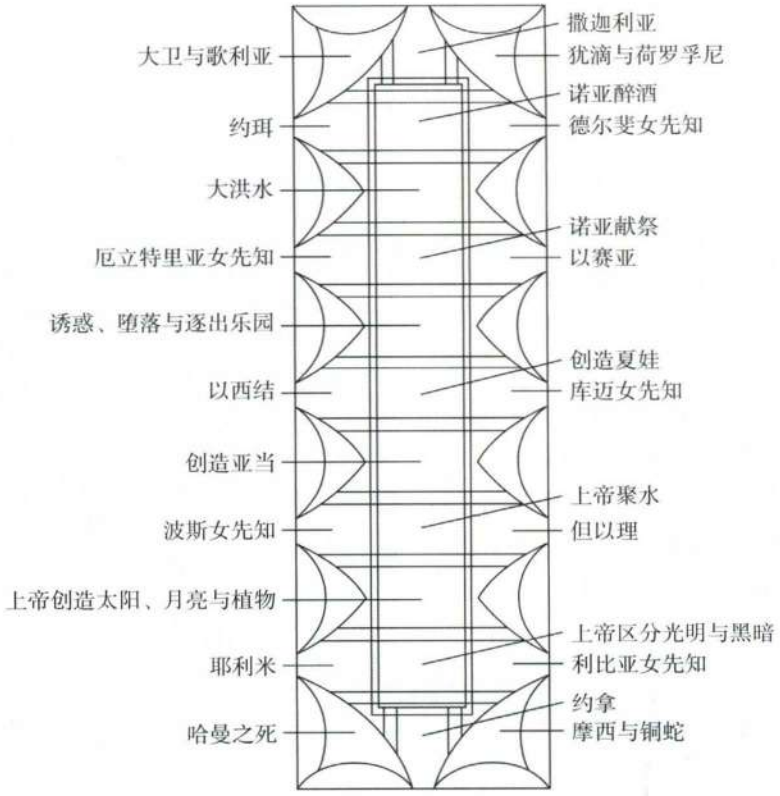


图 16.18　西斯廷礼拜堂湿壁画题材示意图。罗马梵蒂冈



图 16.19　米开朗基罗：**《利比亚女先知》**，西斯廷礼拜堂天顶画局部

大理石才会让他把人物解放出来。有些时候大理石会拒绝释放其中人物的某些关键部分，米开朗基罗就会放弃这些作品。他本人可能反而更欣赏未完成的作品所具有的表现性特质。尽管他放弃《苏醒的囚徒》是出于其他原因，但该人物的每一个姿势似乎都记录着他为释放人物所进行的卓绝努力。

教皇尤利乌斯二世在米开朗基罗在其陵墓创作早期曾打断他的工作。因为教皇本人在此期间曾决定扩建圣彼得大教堂，并在 1506 年把委托交付给布拉曼特。于是教皇赞助项目的优先次序发生了改变，米开朗基罗被迫停工，艺术家因此勃然大怒，愤然离开了罗马。两年以后，教皇软硬兼施，将他再次召回罗马，委托他绘制梵蒂冈西斯廷礼拜堂的天顶画。

西斯廷礼拜堂的天顶湿壁画　西斯廷礼拜堂得名于教皇西克斯特斯四世，他是尤利乌斯二世的叔叔，在 1477 至 1482 年间修建装饰了这座礼拜堂。继续墓葬雕刻的愿望驱动着米开朗基罗，从 1508 至 1512 年，他仅用了四年时间就完成了西斯廷礼拜堂的天顶湿壁画（图 16.17）。在如此紧张短促的创作时间里，运用他从不认为适合自己的材料，米开朗基罗却创造了一件具有真正划时代意义的作品。

西斯廷礼拜堂的天顶呈浅筒形拱顶，两壁窗户上方的位置间隔着支持拱顶的三角形拱肩。米开朗基罗将这一空间当作一个统一的整体来处理，在绘制的建

素描

中世纪的艺术家运用素描来记录他们所看到的建筑，或者保存将来使用的草图。在当时，这些素描通常都是用水笔绘制在羊皮纸上的墨水画。在文艺复兴时期，纸张的日益普及，使得素描使用范围得以拓展，并促使艺术家们在多种材料上描画。

用水笔和墨水在纸上画素描是当时最常见的形式，艺术家使用尖头的鹅毛笔或**尖笔**（stylus）将墨水涂到到纸上。有时艺术家还会将墨水画成的草图作进一步处理，用画笔施一层淡彩，通常施涂的是稀释的墨水。有些艺术家在素描时喜欢使用液态媒介与细小的画笔描绘所有形体。

艺术家们有时也会用碳条或粉笔在纸面相对较粗糙的一面素描。碳条与粉笔都是天然材料，干燥松脆，能够在纸上留下痕迹，绘制的线条可粗可细，既可精工细作，也可大开大合，寥寥数笔勾勒。艺术家也可利用这些材质的柔软性质来柔化轮廓线、填充阴影或者画出名为影线的平行线，以表现阴影。例如，在创作西斯廷礼拜堂天顶画时，米开朗基罗为《利比亚女先知》所画的红粉笔习作就采用了多种素描技法。

银尖笔（silverpoint）画法是一种更难以掌握的素描技法。这种技法要求用金属笔尖在画面上进行绘制。银是运用该技法时最受欢迎的金属，虽然铅也常常为艺术家所使用。运用这种技法绘制的素描作品中，一旦出现错误则无法更正，因此就需要画家具备极其高超的技艺。为了让银尖笔能在纸面上留下线条，必须先在纸上涂一层由骨与胶混合研磨而成的细粉末，从而使纸张变硬。这样的涂层有时也会加入色料。银尖笔在纸面上划过时，就留下了纤细微妙的线条，随时间的流逝，它们的颜色会逐渐氧化变暗。

文艺复兴的艺术家们也扩大了素描的使用范围。学徒们通过绘制素描来学习如何描绘人与物；艺术家则通过素描来解决他们所遇到的视图方面的难题。艺术家协商合同、记录作品进展或样本时，都会用到素描。

当时的艺术家还会为湿壁画、挂毯等大型作品创作样稿或者全尺寸模本（见图 16.27）。将素描稿上的设计图转移到更大平面之上的方式多种多样。艺术家可以在设计稿上覆以网格，将网格内小范围的图像作为复制放大的基准。也可以在为湿壁画所做的素描样稿的主线条上穿出连续孔洞，之后再将设计稿贴住墙壁，用色粉填入这些孔洞，在墙壁上印出所设计的图像。这种方法称为**粉拓法**（pouncing）。

16 世纪，素描具备了独立的艺术价值，艺术家、赞助人和鉴赏家都纷纷开始收藏各种素描。人们认为素描能反映出某些完成后的作品体现不出来的东西：艺术家的创作过程、个性，最后，还有艺术家的天赋。



米开朗基罗：**《利比亚女先知习作》**（*Studies for the Libyan Sibyl*）。红粉笔，28.9 × 21.4 厘米。纽约大都会艺术博物馆，Joseph Pulitzer 遗赠，1924 年购入（24.197.2）

筑框架之中有序绘制了数百个人物。这个复杂的画面为若干不同主题所连接（图 16.18）。天顶的中央由十个以视幻手法绘制的横切拱分割成九个出自《创世纪》的故事场景，祭坛一侧描绘的是创世（Creation of the World），大门附近则是诺亚醉酒（Drunkenness of Noah），巨幅男女先知像陪衬在故事场景两侧。位于三角形拱肩之上的是基督的众位祖先，窗户上方的半月形饰面上也绘制着他们的形象。更多的叙事场景出现在角落处的穹隅上，集中表现的是《旧约》中的英雄与预言基督到来的先知。学者们对壁画整体设计的神学意义以及米开朗基罗是否在设计主题的过程中咨询过何人的问题仍有争论。上帝造人与人类堕落的情节被绘制在天顶的中央，先知与基督的先祖预示了人类将在基督身上得到救赎。除建筑之外，这些主题几乎完全借助人的形象来表现。

西斯廷天顶壁画中人像密布，其中大部分人物都具有摩西那样动感的姿态。例如图 16.19 中的《利比亚女先知》（*Libyan Sibyl*），这位女先知（她是一

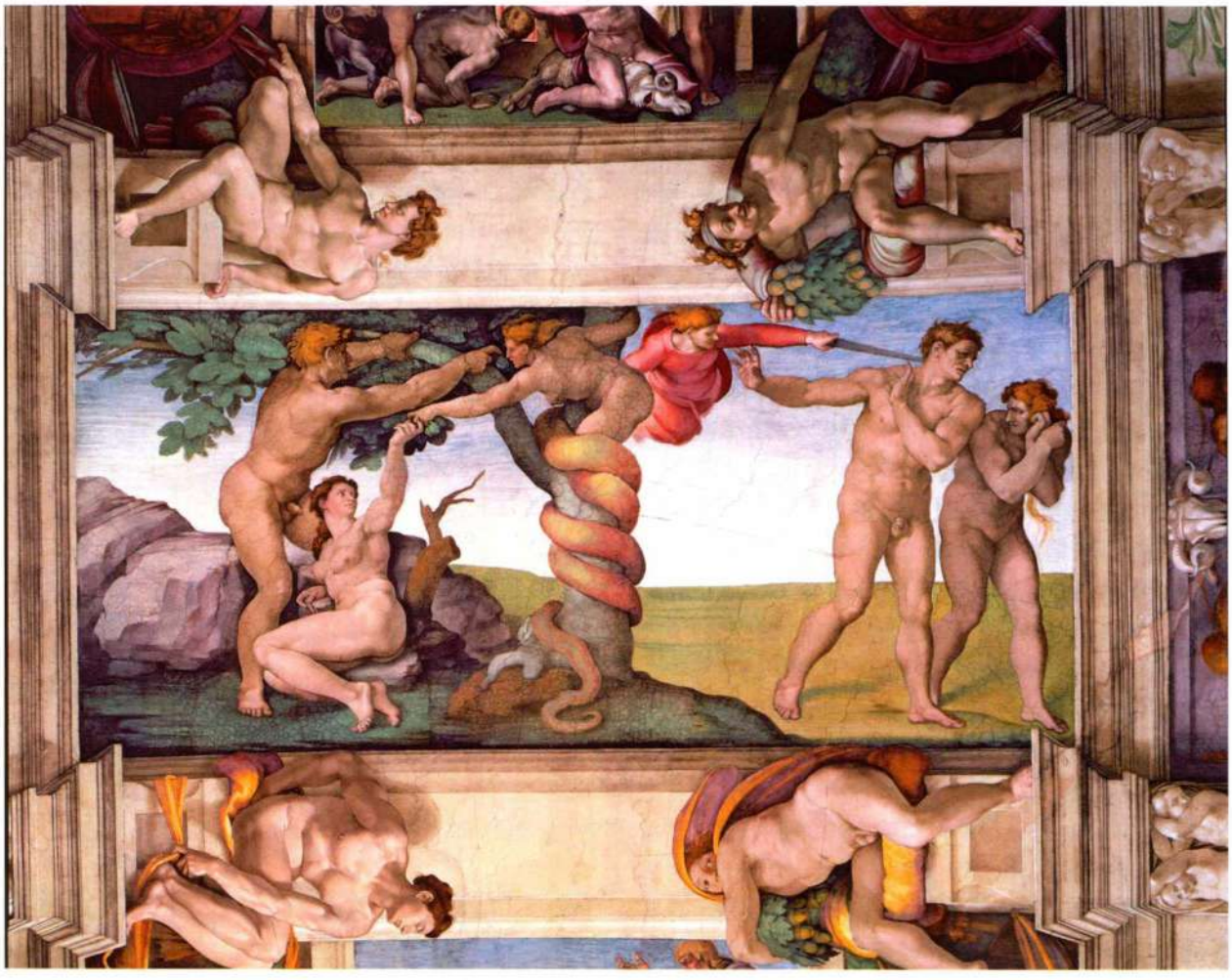


图 16.20 米开朗基罗：**《人类堕落》与《逐出乐园》**，西斯廷礼拜堂天顶画局部。1508—1512 年。罗马梵蒂冈

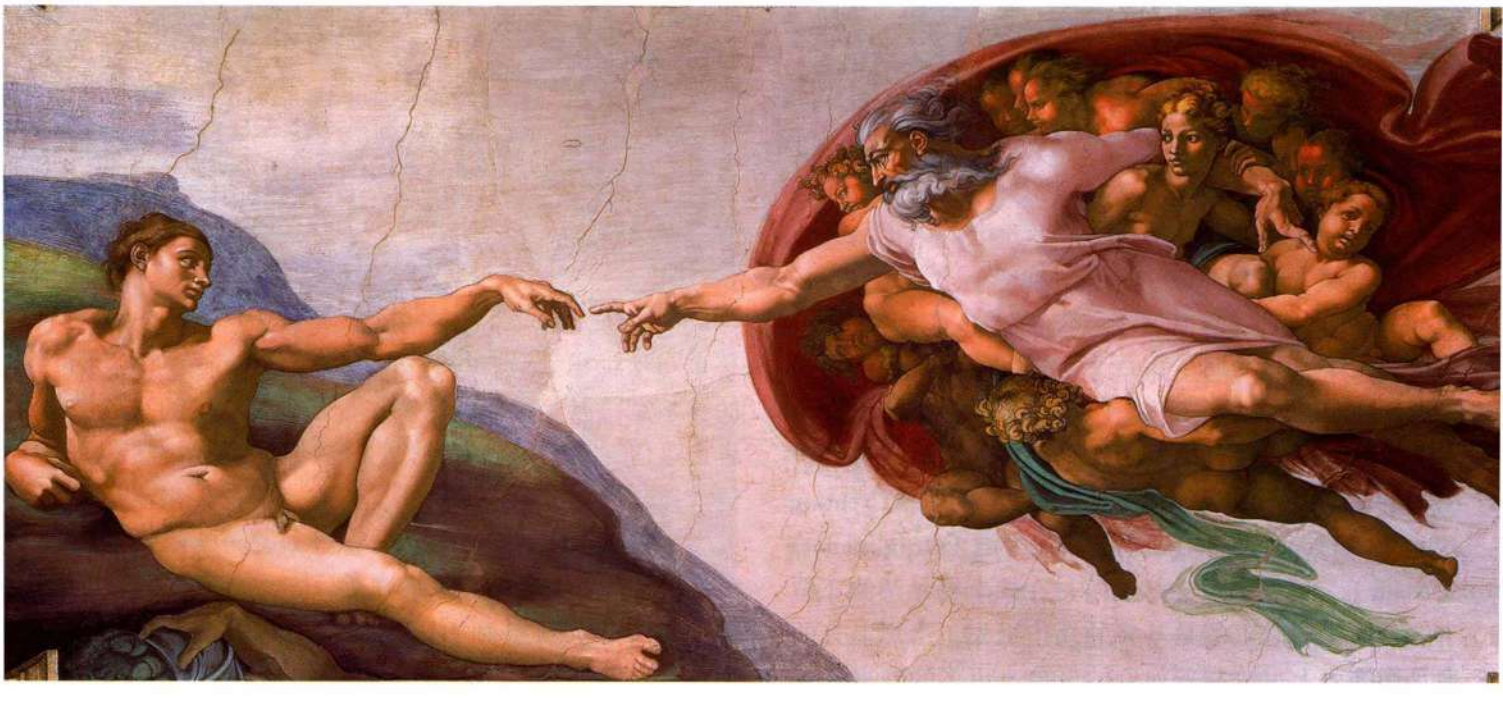


图 16.21 米开朗基罗：**《创造亚当》**。1508—1512 年。西斯廷礼拜堂天顶画局部

艺术品的清洗与修复

是否应该对宝贵但脏污的艺术品进行清洗以及如何清洗，是当代艺术史中最具争议的问题之一。围绕艺术品的清洗与修复经常伴随着激烈的交锋、质疑甚至法律诉讼。清洗的定义仅指去除艺术作品表面的炭灰、污垢、污染性物质，但有时也要去除若干层上光油，或者早前的所有者所使用的其他保护性材料。而艺术品的修复有时则要添加作品中缺失的部分，以向观众展现艺术品创作完成时的原貌。这两种处理过程在今天都争论颇多。

文艺复兴时期许多最为著名的作品都是这种争议的焦点：马萨乔绘制的布兰卡奇礼拜堂、达芬奇的《最后的晚餐》、米开朗基罗的西斯廷礼拜堂天顶画，而最近（2004 年）再次引爆此种激辩的作品则是米开朗基罗的《大卫》。之所以产生这种争议的原因在于清洗作品有可能给作品带来不伦不类的艺术效果。例如，20 世纪 80 年代清洗西斯廷礼拜堂的天顶画时，批评家们就批评清洗活动去除了最上面的一层颜料，只留下“艳俗”的底色。经过对天顶湿壁画的清洗，米开朗基罗作为色彩大家的声誉被永远改变了。

清洗的技术根据艺术品的材质与保存状况而各有不同，但是清理技师会尽可能采用对作品损害最小的溶剂，并且记录下他们所进行的每一个步骤。清洗工作可能会十分漫长，如同当年对《最后的晚餐》清洗时的情况一样。这件作品的清洗耗时 20 年，因为清洗者必须对早期“修复者”遗留的痕迹进行处理，后者用新颜料填绘了画面的缺失部分。当下的清洁工作要去除覆盖色，用可清除的水溶性颜料填充画面缺失的部分。现代的修复技师十分小心，他们只使用在不损坏原作的情况下就可以去除的材料。

博物馆需要经常清洗艺术品以便保存它们。大的博物馆都设有大型艺术品维护实验室来处理艺术品。通常当某件作品收到重大展览请求时，也就具备了清洗与修复该作品的理由与资金。清洗修复西斯廷礼拜堂的天顶画时，一家公司提出可以负担作品的清洗费用，但作为交换，馆方须同意让其将清洗过程拍摄为电影。慈善机构与企业捐赠对近期的大量清洗工作提供了支持。

《大卫》是说明艺术品为何需要清洗的良好例证。1873 年被移入佛罗伦萨学院美术馆之前，这件作品暴露在市政广场已达四个世纪之久，遭受了污染与湿气的侵蚀（目前广场中的雕像为复制品）。2003 年，《大卫》的清洗工程在抗议声中展开，批评家们希望采用侵害最小的干洗法，类似于一个小心翼翼的除尘过程；而博物馆的清洗技师最终却使用了蒸馏水、黏土与纤维素浆料，将污染物从大理石中吸附出来，并使用矿物精油来去除大理石表面的蜡质。

或许盛期文艺复兴时期作品中现在最需要清洗的是达芬奇的《蒙娜丽莎》，但这一项目不太可能实现。卢浮宫的主管们已经说过，永远也不会清洗该作品。

艺术史家的观点

位异教先知，但基督徒可以从她的预言中看到基督降临的证据）几乎不是坐在她的宝座上，而是托着她的大书扭身向后。肌肉分明的形体源自米开朗基罗的一幅青年男子素描（见第 571 页的材料与技法）。天顶画中的人物形象也得益于艺术家对古典雕塑的深入研究，他希望自己能够超越古人的作品。在 20 世纪 80 年代清理天顶湿壁画时，学者们开始对米开朗基罗作品中灿烂的色彩以及他在衣袍中运用互补色的手法进行研究（见本页的艺术史家的观点）。

同样的动感也出现在中央部分的叙事场景之中。《人类堕落》与《逐出乐园》（*The Fall of Man* 与 *The Expulsion from the Garden of Eden*，图 16.20）展现出极度强烈的色调以及富于表现力的身体语言，这也是天顶画的整体特征。米开朗基罗的人物充满了生命力，在稀疏的风景中上演着他们的壮丽史诗。在知识之树的左侧，亚当与夏娃的姿态呈螺旋形，手则伸向禁果，而《逐出乐园》的构图在剧情紧张程度上则与马萨乔的作品极其相近（见图 15.18）。散布在天顶主要场景之间的年轻男女裸像（ignudi）也在米开朗基罗的设计中扮演着重要的视觉角色。他们之间的间隔相等，共同构成了某种连接故事情节的链条，然而他们的意义仍不为人所知。究竟他们代表的是信仰异教的古代世界？还是天使或者想象中的人类灵魂？他们的手中拿着橡果，这是表示教皇姓氏里维尔（Revere）的符号，“Revere”为橡果之意。这些裸体的男女青年还托举着看似奖牌的青铜圆盘，让观众联想到尤利乌斯二世遍及意大利的赫赫武功。

中央部分叙事场景中最令人难忘的是《创造亚当》（*The Creation of Adam*，图 16.21）。这幅湿壁画着重表现的并不是亚当的身体，而是他身上神的火花——灵的传递，因此这幅作品实现了一种戏剧性的关系，无人企及。在米开朗基罗的设计下，泥土粘合而成的亚当与急速飞越天空的上帝那生机勃勃的身体形成了鲜明对比，曾有人把亚当比作正从睡梦中醒来的河神，亚当的目光不但凝视着他的创造者，而且也关注着上帝左臂下襟护着的那些人物。关于这些人物的身份引发了激烈的讨论：那位女性可能是夏娃，正等待着在下一个场景中被创造出来；另一种假设认为她是圣母玛利亚，她膝下的孩子是命中注定要拯救堕落的人类的耶稣。整幅作品被看作米开朗基罗对自身



图 16.22 拉斐尔：**《园丁圣母》**。1507 年。木板油画，122×80 厘米。巴黎卢浮宫

艺术创造力所做思索的完美表达。

尤利乌斯二世 1513 年去世之后，米开朗基罗又回到了教皇陵墓的创作。但是当洛伦佐·德·美第奇之子继任教皇，成为利奥十世（Leo X）时，他又将米开朗基罗遣回佛罗伦萨，为复辟的美第奇家族创作作品。米开朗基罗的风格在那里进一步发展演变，直到他于 16 世纪 30 年代最终返回罗马。

拉斐尔在佛罗伦萨和罗马

如果说米开朗基罗是一位孤独的天才，那么乌尔比诺的拉斐尔（Raphael，拉斐罗·桑齐奥［Raffaello Sanzio］，1483—1520 年）则恰好与之相反。拉斐尔是一位融入社会的艺术家。两人之间的对比在他们同时代人的眼中再明显不过，两人都享有极高的声望。瓦萨里在他的著作中将米开朗基罗奉为当时最杰出的艺术大师，致使后人对米开朗基罗的敬仰超过了拉斐尔，其中部分原因在于两位艺术家传记的不同。米开朗基罗与他的艺术和赞助人之间的戏剧性冲突是撰写故事的良好素材，而拉斐尔的艺术生涯俨然是一部成功史，他的作品烙印着不费吹灰之力的优雅，太过轻松，难以与米开朗基罗作品中悲剧性的英雄主义相抗衡。拉斐尔的天赋表现在他的高超技法、构建画面的高明方式，以及他与当时其他艺术家的交流。他是盛期文艺复兴绘画领域的核心人物。在他相对短暂的创作生涯中，拉斐尔创作的绘画数量在文艺复兴时期仅次于提香，后者的艺术以其多样性与力度而闻名遐迩。拉斐尔还主持着一家活跃的大型作坊，这间作坊后来涌现出大批艺术家，由此也将拉斐尔的声名稳固地铭刻在了整个文艺复兴时期的艺术史中。

拉斐尔早期的圣母像 拉斐尔具有一种兼收并蓄的天赋，这让他能够融合达芬奇与米开朗基罗的优点。其作品抒情生动，具有浓浓的画意与坚实的雕塑感。这些品质在他创作于佛罗伦萨的圣母像中就已经出现，拉斐尔在 1504 至 1508 年间生活在此，师从佩鲁吉诺。在被称为《园丁圣母》（*La Belle Jardinière*，意为美丽的女园丁，图 16.22）的作品中，那种沉思默想的宁静仍折射出他老师的风格。然而，画中人物的形体却更为丰满，明暗对照法的运用也达到了一流水准。年幼的耶稣与施洗约翰的身体完美无瑕，以优雅的姿态互动，并与圣母互相呼应。为了创作这件作品，拉斐尔借用了一个出自达芬奇的构图，但他把《岩间圣母》中谜一般的人物姿势替换为富有节奏的温柔体态。他还将复杂的人物分组替换为稳固的金字塔形构图，构图的僵硬严肃又因圣母翻卷的斗篷而得到缓和。同样动人的是画中细致入微的风景，明亮的光线与自然之美为这组人物提供了恰如其分的背景。

虽然这幅作品明显地借鉴了《岩间圣母》，但是让两幅作品产生差异的原因之一在于米开朗基罗的影响，这种影响表现在人物形象的塑造之中。然而，只有在拉斐尔创作于罗马的作品中，才能充分感受到米开朗基罗影响的力度。1508 年，在米开朗基罗开始创作西斯廷礼拜堂的天顶画时，拉斐尔应尤利乌斯二世之召从佛罗伦萨来到罗马，尤利乌斯二世的这一决定是在同样出生于乌尔比诺的布拉曼特建议下作出的。初到罗马，拉斐尔还在之前学自佩鲁吉诺的观念中发展，但是罗马在艺术上彻底地将他改变，同布拉曼特一样。拉斐尔在罗马经历了令人难以置信的成长。

签字大厅的湿壁画 拉斐尔的上述艺术转变在签字大厅的湿壁画中（Stanza della Segnatura，图 16.23）就有所表现，这是教皇委托他装饰的梵蒂冈一系列宫



图 16.23 拉斐尔：**签字大厅湿壁画**。1508—1511 年。罗马梵蒂冈宫

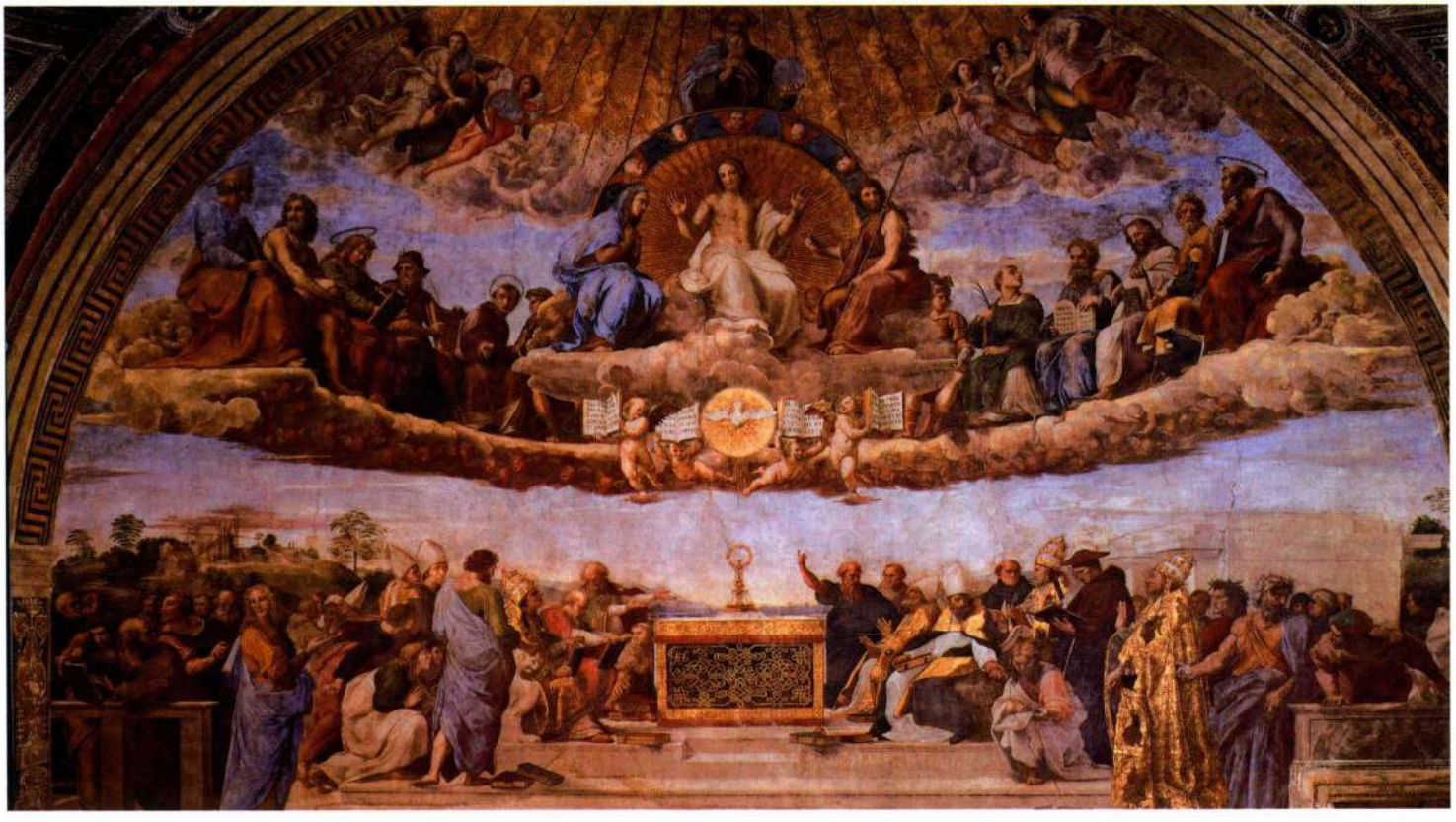


图 16.24 拉斐尔：**《争辩》**，签字大厅湿壁画局部。1508—1511 年。湿壁画，高 5.79 米



图 16.25 拉斐尔：**《雅典学院》**，签字大厅湿壁画。1508—1511 年。罗马梵蒂冈宫

室中的首例。拉斐尔在这座大厅绘制的湿壁画在创造大胆的叙事型作品方面表现出了几乎永无穷尽的丰富性。签字大厅的名字得自于其以后的功能，这里最初曾是尤利乌斯二世的私人图书馆，后来成了教皇签署谕令的场所。拉斐尔在签字大厅的创作始于 1508 年，他在四壁与天顶上绘制了一组壁画，涉及神学、哲学、法律与艺术四个领域的知识。总体而言，签字大厅的画作体现了盛期文艺复兴人文主义的全部积累，因为它试图将各个学科的知识集中体现在一幅宏大的绘画当中。拉斐尔的创作过程中可能有多位学者与神学家作为顾问，但是所有设计肯定由他独自完成。

神学是这间大厅最早一幅湿壁画的主题（图 16.24）。从 17 世纪起，这幅作品被称为《争辩》（*Disputà*），或者《圣体争辩》（*The Disputation Over the Sacrament*）。引起争论的主题是圣餐变体论这一教义，该教义声称在圣餐礼中，葡萄酒与圣餐饼分别象征基督的血与圣体。拉斐尔将半月壁区分为两个部分，下方是人世场景，神学家们聚集在祭坛旁边，上方则是天堂之景。上方的基督坐在天堂的宝座上，圣母与施洗约翰分立两侧。圣父在基督的头顶，诸位圣徒与先知在他两旁。代表圣灵的鸽子盘旋在下方的圣餐之上。画面下半部分的祭坛旁边，环绕着教会的博士、教皇、艺术家、诗人（但丁在其中）等其他名人。

然而，作为圣餐礼及其在基督教信仰中核心地位的亲身见证，画面中的参与者争辩得并不激烈。祭坛上放在圣匣之中的圣餐饼是构图的基点，支配着壁画中人世部分与天堂部分所有人物的布局。鸽子周围的圣光与基督的光环都与圣匣的圆形形式相呼应，三者均位于画面的纵向中心轴上。基督之上的上帝为作品增添了三位一体的宗教意义。天庭的弧形布局照应着半月壁的曲线。在人世场景中，拉斐尔创造了类似于佩鲁吉诺《交付天国钥匙》（见图 15.59）中的空间，该作品就位于梵蒂冈宫内临近的大厅之中。但是在绘制风景时，拉斐尔运用了精微的空气透视原理来突出圣餐饼。无论是天国场景还是人世，其中都绘有书籍与文字，这也与大厅作为图书馆的用途相适宜。

在左侧大门的半月壁上，绘制着人格化的《司法三德行》（*The Three Legal Virtues*），包括刚毅（Fortitude）、审慎（Prudence）与节制（Temperance）。下方左侧为《颁发公民法》（*The Granting of Civil Law*），右侧为《颁发教会法》（*The Granting of Canon Law*），代表的是法律知识。对面的右侧大门上则绘制着阿波罗的帕纳塞斯山（Parnassus）。**缪斯**（Muses）现身于从古代直到拉斐尔时代的伟大诗人中间，这是因为，文艺复兴时的人文主义者认为，自

从但丁与佩特拉克的时代以来，艺术灵感都是神对人的一种启示。这幅作品折射出教廷希望在尤利乌斯二世治下诞生一个黄金时代的梦想，届时，梵蒂冈山将会成为新的帕纳塞斯山。签字大厅的湿壁画表达着这样的意义：古代的哲学、知识与艺术，都是来自于上帝启示的人间形式。这些学科能将人类引向宗教真理，但学科本身又从属于宗教真理。

长期以来，签字大厅的湿壁画中正对《争辩》的《雅典学院》（*The School of Athens*，图 16.25）被认为是拉斐尔的代表作，也是盛期文艺复兴中古典精神的象征。与《争辩》一样，该画的标题也是后人所命名的，它的题材曾引起大量争论。画中表现的似乎是一群著名的古希腊哲学家，他们聚集在柏拉图与亚里士多德身边，每个人都姿态不同、行为各异。当时拉斐尔可能对临近完成的西斯廷礼拜堂天顶画的部分内容已经作过研究。拉斐尔借鉴了米开朗基罗作品中人物的表现力、形体力度，以及对人物所做的戏剧性分组。然而他并非单纯地借用米开朗基罗笔下人物的姿势与体态，而是将其加以消化吸收，使之融入自己的风格，以此赋予它们新的意义。人物的身体与精神、动作与情感和谐一致，这场大聚会中的每个人物角色都异常清晰而明朗。

《雅典学院》的构思流露出达芬奇《最后的晚餐》的痕迹，因为拉斐尔作品中的人物组织与达芬奇作品中的群组类似。与达芬奇不同的是，他进一步突出了个人与群组之间的关系，将他们用正式的韵律加以联系（艺术家创作了大量素描以构思人物的姿态，其中很多出自写生）。对称设计、人物与建筑背景之间的相互依赖关系也是达芬奇的艺术特点。与达芬奇的作品相同，拉斐尔作品中建筑的开口也是环绕关键人物的框架。但是拉斐尔笔下的建筑在作品构图方面发挥着比《最后的晚餐》中的大厅更大的作用。高大的穹顶、筒拱以及巨大的雕像都表明这些建筑具有古典精神，但表达的却是基督教的意义。根据瓦萨里的记载，拉斐尔画中的对建筑的表现受到了布拉曼特的启发，布拉曼特曾在这方面帮助过拉斐尔。画面中的建筑俨然是新圣彼得大教堂的预览图，它将在以后被变成现实。建筑内部宽敞豪华，气势恢弘，它的灵感更多地来自古罗马建筑，例如马克森提乌斯及君士坦丁公堂（见图 7.68），古希腊建筑对其影响较小。然而统领这场聚会的却是两座雕刻的古希腊神像，与会人士也都是希腊历史上的博学鸿儒，左边的神是手持七弦琴的阿波罗，他是艺术的保护神，右边则是显现为密涅瓦的智慧女神雅典娜。



图 16.26 拉斐尔：**《教皇利奥十世与枢机主教朱利奥·德·美第奇、路易吉·德罗西》**。约 1517 年。木板油画，154×119 厘米。佛罗伦萨乌菲齐美术馆

《雅典学院》反映出当时最为博学的人文主义，直至今天它仍是学者们所阐释说明的对象。自从瓦萨里的时代以来，艺术史学家们就一直试图确定画面壮丽空间中的人物的身份。画面中央是面容酷似达芬奇的柏拉图，他的手中拿着自己的著作《蒂迈欧篇》（*Timaeus*），这是一本关于宇宙天体学与数字命理学的书，也是渗透进基督教的新柏拉图主义的主要基础。柏拉图的左侧（观众右侧）是他的学生亚里士多德，他手中握着的是一卷自己的《伦理学》（*Ethics*），这部著作正如他的科学一样，以物质世界的可知部分为基础。这两部书籍解释了为什么柏拉图在修辞意义上指向天国，而亚里士多德指涉人世。这两位人物是古希腊最重要的哲学家，他们的研究方法尽管貌似对立，但文艺复兴时期的众多学者都认为两者其实可以互补。在这幅绘画中，两种哲学流派齐聚一堂。

有些学者认为，拉斐尔将两派哲学家组织在一起，以表现唯心主义与经验主义两大阵营。画面中柏拉图右侧是他的导师苏格拉底，他正在对着一群学生演讲，

扳着手指列数自己的论点。站在台阶前的人物代表数学与物理学（它们曾被看作哲学的下属分支，是通向高一级知识的必经之路）。这里画面上出现的是蓄须的毕达哥拉斯，他认为，万物的真理都可以在数字中找到。这位数学家将自己的数字序列与和谐比率排列在一对倒转的表格中，每一组的最终结果都是神圣数字十。画面平行的另一侧，拉斐尔借用了布拉曼特的相貌特征来描绘欧几里得的头部。这位数学家位于画面前部下方的右侧，正在运用圆规测量绘制两个相互叠加的三角形。欧几里得身后两位手持地球仪的人物可能是天文学家琐罗亚斯德与地理学家托勒密。瓦萨里的记载使我们知道，上述科学家身后那位戴黑帽子的人物是拉斐尔的自画像，他将自己也置身于亚里士多德学派的阵营。

尽管拉斐尔与米开朗基罗存在竞争，但他在最后一刻（拉斐尔在画面中涂上了一层新灰泥或细灰泥用来绘制新人物，这一事实说明米开朗基罗的形象是拉斐尔在最后一刻才绘制上去的）还是将这位对手画入了自己的作品之中，为他安排的角色是公元前6世纪的哲学家赫拉克利特（Heraclitus）。画面中的赫拉克利特坐在柏拉图学派阵营一方的台阶上，陷入了沉思。在当时，赫拉克利特的形象常常与犬儒学派的第欧根尼（Diogenes）成对出现，图中后者躺在柏拉图与亚里士多德脚下。学者们指出，赫拉克利特这个人物并不仅仅是米开朗基罗的肖像，画中的人物还具有附近西斯廷礼拜堂天顶画的人物绘画风格。如此之多的艺术家济济一堂，尽管他们都披着著名哲学家的外衣，但其中都体现了艺术家新近获得的社会地位。虽然这种地位的取得来之不易，但艺术家群体在此时显然已经成为了知识界的一部分。

教皇与私人委托 1513年尤利乌斯二世去世之后，继任教皇利奥十世继续雇用拉斐尔。这位新教皇要求拉斐尔完成梵蒂冈宫中教皇住所的绘画。利奥十世还让拉斐尔为自己绘制坐像。在创作于1517年前后的《教皇利奥十世与枢机主教朱利奥·德·美第奇、路易吉·德罗西》（*Portrait of Pope Leo X with Cardinals Giulio de' Medici and Luigi de' Rossi*，图16.26）中，拉斐尔对教皇厚重的双下巴以及他身边同僚的面容几乎未作任何修饰（在利奥十世左侧的人物是朱利奥·德·美第奇，他在1523年接任教皇一职，



图16.27 拉斐尔：**《圣保罗在雅典布道》**。1515—1516年。样稿，纸上水彩画，3.43×4.42米。伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆

大事年表

1503 年——教皇尤利乌斯二世继位，罗马与教廷在其治下繁荣昌盛

1508 年——米开朗基罗开始绘制西斯廷天顶湿壁画

约 1510 年——拉斐尔创作《雅典学院》

1517 年——路德张贴《95 条论纲》，开启宗教改革



图 16.28 拉斐尔：**《伽拉忒亚》**。约 1513 年。湿壁画，2.95 × 2.24 米。罗马法尔内塞别墅

是为克莱门特七世 [Clement VII]）。画中三位人物聚在桌旁，桌上放着一个做工精美的铃铛与一本彩饰手抄本。这里的教皇并没有被表现成一位精神领袖或者宗教斗士，而是一位正在检查某件珍贵器物的艺术收藏家与鉴赏家。锦缎的质感与毛皮镶边的外衣增加了画面的世俗感。光线从右侧的窗户射入空间，窗户的外形映在椅背顶端的黄铜球中。画面感觉中的沉思情调具有尼德兰艺术格调。

拉斐尔的作品无疑赢得了新教皇的欢心。1514 年布拉曼特去世以后，拉斐尔被任命为圣彼得大教堂的建筑师，后来又成为罗马古迹的总监。1516 年，教皇利奥十世将米开朗基罗遣往佛罗伦萨为美第奇礼拜堂创作作品，于是拉斐尔成了留在罗马的一流艺术家。这时的拉斐尔订单无数，这些作品的创作必然要依赖拉斐尔日益壮大的作坊。

1515 至 1516 年间，教皇委托拉斐尔以《使徒行传》（*Acts of the Apostles*）为主题，为西斯廷礼拜堂设计一组挂毯。这个任务将他置于与米开朗基罗直接竞争的境地。拉斐尔怀着极大的热情，精心设计并绘



图 16.29 马尔坎托尼奥·拉伊蒙迪印制，拉斐尔设计：**《帕里斯的裁判》**。约 1520 年。版画。纽约大都会艺术博物馆，Rogers 基金，1919 年（藏品编号 19.74.1）

原始文献

拉斐尔之死

拉斐尔于1520年4月死于罗马。曼图亚女公爵、人文主义者潘多尔福·皮科·德拉·米兰多拉（Pandolfo Pico della Mirandola）在写给伊莎贝拉·德·埃斯特（Isabella d'Este）的信中，讲述了拉斐尔的死亡以及罗马失去艺术家之后的反响。

……现在，我要告诉你……乌尔比诺的拉斐尔的死讯，他在昨夜去世，时值耶稣受难节，宫廷上下都陷于无以复加的悲痛之中，因为人们所期望于他的伟大的一切、期望他带给我们这个时代荣耀的希望都已随他而去。事实上，据说他承诺将每件事做到极致，我们已经在他的作品里看到了这一点，在他刚开始创作的更为伟大的作品中看到了这一点……这里人们除了谈论这位杰出人士的死亡之外别无其他，他的生命结束时年仅33岁，然而他声望的生命将穿越时间与死亡的桎梏，通过他的作品与饱学之士将要为他书写的赞誉之词而成为永恒。

SOURCE: KONARD OBERHUBER, *RAPHAEL, THE PAINTINGS*. (MUNICH AND NEW YORK: PRESTEL: 1999, P. 9.)

制了十幅巨型样稿（见第571页的材料与技法）。这些样稿被送往佛兰德斯织成挂毯，这样，它们就将盛期文艺复兴的艺术观念从意大利传播到北欧地区。这组样稿中最具影响力的作品是《圣保罗在雅典布道》（*Saint Paul Preaching at Athens*，图16.27），将拉斐尔融会贯通的天赋展露无遗。在创作圣保罗威严的形象时，拉斐尔借鉴了马萨乔布兰卡奇礼拜堂湿壁画中人物的严肃与简约（见图15.16、15.17）。这位圣徒言辞的力量不仅表现在他的姿势上，而且表现在周围衣着宽松的听众的反应之中。界定空间的建筑的设计受到了布拉曼特的启发，背景中圆形神殿那朴素的托斯卡纳式圆柱令人回想起后者主持建造的小神殿（见图16.8）。为了不让观者的目光迷失在深度空间之中，拉斐尔将空间限定为前景平面，前景中的台阶邀请观者步入其中。整个画面的构思简洁庄严，以大胆清晰的语汇传达着故事情节，画面与人物的巨大尺幅更是加强了这种效果。

拉斐尔繁忙的作坊也为权势显赫的锡耶纳银行家阿格斯蒂诺·基吉（Agostino Chigi）服务，装饰他在罗马的一座新别墅，这座别墅的所有权后来易手，今天它的名称为法尔内塞别墅（Villa Farnesina）。这座建筑处处体现着基吉追求古董、炫耀和情爱的格调。他为整座别墅定制的湿壁画以古代异教为题材。为此，拉斐尔在1513年前后绘制了《伽拉忒亚》（*Galatea*，图16.28）。这幅画描绘的是巨人波吕斐摩斯（Polyphemus）徒劳无功地追求美丽的宁芙伽拉忒亚的场景。这个故事出自希腊神话，通过奥维德的诗歌流传到文艺复兴时期的意大利。拉斐尔的《伽拉



图16.30 乔尔乔内（或提香）：**《田园协奏曲》**。约1509—1510年。布面油画，110×138厘米。巴黎卢浮宫

忒亚》正面表现了异教精神中的肉欲，仿佛那是一种生机勃勃的力量。虽然画面中裸体女性乘驾贝壳的细节令人联想到波提切利的《维纳斯的诞生》（见图15.42），拉斐尔可能在佛罗伦萨见过这件作品，然而恰恰是它们之间的相似凸显了两者的深刻不同。拉斐尔的人物具有强健的雕塑感，围绕在扭转身躯的伽拉忒亚周围，处于充满动感的盘旋运动之中。在波提切利的作品中，运动感的产生不是来自于人物，而是得自所有人物身上的线性装饰图案，这些图案将人物固定在同一个平面上。拉斐尔的手法与米开朗基罗相似，他没有使用任何细节性的透视设计，而是运用人物的布局来唤起空间感，来创造强烈的运动感。

拉斐尔笔下圆润的雕塑式人物表明他曾认真研究过古罗马雕塑，正如米开朗基罗那样，他也希望能够在艺术上超越古代作品。拉斐尔运用古典艺术素材更直接的例子是他所设计的雕版画《帕里斯的裁判》（*The Judgment of Paris*，图16.29），该作品于1520年前后由马尔坎托尼奥·拉伊蒙迪（Marcantonio Raimondi）刻制。当时的收藏家们日益渴望得到拉斐尔的素描作品，所以他采用了版画技法来记录与传播自己的设计。这件作品参考了某个古罗马艺术收藏中的罗马石棺棺面，拉斐尔阐释了原型而不是简单模仿。版画表现的是帕里斯裁判金苹果归属的场景，上界奥林匹亚山众神与画面下方右侧的诸位河神是裁判的见证。强烈的轮廓线与明暗对照法清晰地构成雕塑般的人物，它们占据着图像的整个前景。在这样的作品里，拉斐尔为后辈艺术家传承了古典艺术。



图16.31 乔尔乔内：**《暴风雨》**。约1505年。布面油画，79.3×73厘米。威尼斯学院美术馆

大事年表

约1505年——乔尔乔内创作《暴风雨》
1509年——对抗威尼斯的康布雷联盟成立
1513年——马基雅维利撰写《君主论》
1521年——埃尔南·科尔特斯为西班牙占得墨西哥
1526年——提香创作《圣母与佩萨罗一家》

拉斐尔的生命在1520年戛然而止，他死于一场突发疾病。根据见证者的记载，全罗马沉痛哀悼他的离去（见第580页的原始文献）。按照与艺术家群体新近获得的地位相符合的礼遇，拉斐尔死后下葬在万神殿。这位杰出的艺术家对当时的罗马艺术界产生了巨大的影响，晚辈的一流艺术家之中，很多人都出自拉斐尔的作坊，并将他的风格作为自己的出发点。

威尼斯

当罗马成为教廷艺术的中心时，威尼斯则承受着近邻的敌意与其在意大利北部的领地解体带来的影响。当时，威尼斯共和国已经逐渐将其影响拓展到意大利北部，但在那里它受到了康布雷联盟（League of Cambrai）的威胁，这是一个成立于1509年旨在对抗威尼斯的国际军事联盟。然而，威尼斯在1529年化解了危机，并且收复了大部分失地。同时，为了抵抗土耳其人对欧洲的入侵，威尼斯海军在地中海东部坚决遏制了土耳其海军的威胁。在动荡局势之中，威尼斯的艺术家以15世纪的艺术遗产为基础，结合乔瓦尼·贝里尼的创新，创造出了独特的视觉艺术语言。其中两位艺术家尤为引人注目，他们是乔尔乔内和提香，两人都创造了新的题材、绘画方式与技法。

乔尔乔内

乔尔乔内·达·卡斯特尔弗兰科（Giorgione da Castelfranco，1478—1510年）摆脱了乔瓦尼·贝里尼的艺术影响（见图15.57），创作出了一些文艺复兴时期最为神秘、最令人着迷的画作。尽管他也绘制宗教题材作品，但似乎更擅长画富有收藏家家居陈设用的小型世俗题材绘画。乔尔乔内英年早逝，可能死于瘟疫，也因此为自己年轻的同行提香留下了一片宽阔的艺术发展空间，后者曾在乔尔乔内的画坊中工作

过一段时间。事实上，近年来一些在历史上认为是乔尔乔内绘制的作品被认为出自提香之手。

《田园协奏曲》(*Pastoral Concert* 或 *Fête Champêtre*，图 16.30）就是这样一件作品。它原为法国王室收藏，19 世纪进入卢浮宫。这件作品描绘了一组聚集在苍翠风景中演奏音乐的年轻人，一位牧羊人赶着羊群向他们走来。一直以来，试图为这幅图像寻找故事主题的努力都徒劳无功，这件作品似乎不是出自任何一个文学作品。最令人迷惑的是两位裸体女子，其中一人正要吹响笛子，另一位在舀取泉水。她们的身份被认作缪斯——掌管艺术灵感的古代女神。画中人物的绘制采用了柔和的明暗对照法，以此营造一种柔软浑圆的形体从朦胧的风景中浮现出来的艺术效果。风景从暗到亮，再从亮到暗，最后隐入迷茫的远方。艺术家绘制这幅作品似乎不是要讲述故事，而是要唤起某种情绪。

乔尔乔内的《暴风雨》（*The Tempest*，图 16.31）也同样特立独行、神秘莫测。关于这件作品的记录首次出现在商人加布里埃勒·文德拉明（Gabriele Vendramin）的藏品目录中，他是威尼斯当时最著名的艺术赞助人。作品描绘的是一幅暴雨将至的场景，画面左侧站着一个牧羊人，右侧是一位正在哺乳的母亲，学者们对这件作品做出了多种解释。乔尔乔内画中的风景才是解读作品的关键，而不是人物。场景宛若令人着迷的田园风光，一个如画的梦境，然而它很快就会被暴雨冲得七零八落。过去，只有诗人才能捕捉到这种思乡的情感，而现在它却进入了艺术家的世界。实际上，这幅作品在感情上与雅各布·桑那扎罗（Jacopo Sannazaro）的诗歌《阿卡迪亚》(*Arcadia*）十分类似，这部诗歌的主题就是乔尔乔内时代所流行的单恋之情。因此《暴风雨》开创了艺术上即将出现的一项重要传统——绘制充满诗意，而非简单叙事的作品。

瓦萨里批评乔尔乔内在绘画过程中不作素描稿（见第三部分末尾的附加原始文献）。这位艺术评论家沉浸在达芬奇、米开朗基罗和拉斐尔所成就的佛罗伦萨传统之中，认为素描（disegno）是任何好的绘画作品



图 16.32 提香：**《酒神祭》**。约 1518 年。布面油画，1.74 × 1.93 米。马德里普拉多博物馆



图 16.33 提香：**《圣母与佩萨罗一家》**。1526 年。布面油画，4.88 × 2.69 米。威尼斯弗拉里圣母荣光教堂



图 16.34 提香：**《戴手套的男子》**。约 1520 年。布面油画，100.3×88.9 厘米。巴黎卢浮宫

的基础。然而威尼斯艺术家在创作其具有感官特色的绘画时，将光线与颜色置于所有其他因素之上。瓦萨里对此颇不以为然，他将这些统归于色彩（colore），并认为这是绘画过程中的次要部分。这一素描与色彩之争成了 16 世纪之后很多年绘画评论的基础。

提香

未及充分发掘《暴风雨》中所创造的美好的抒情世界，乔尔乔内就溘然早逝。这个任务由提香（Titian，提齐亚诺·维切洛［Tiziano Vecellio］，1488/90—1576 年）承担了起来，这位画家曾先后师从贝里尼与乔尔乔内，甚至临摹过他们的作品，威尼斯绘画之后的半个世纪将由他主导。在提香长寿的一生中，他获得了来自欧洲最著名的赞助人的订单，并指导了众多 16 世纪的威尼斯艺术家。

提香对乔尔乔内艺术遗产的阐释在《酒神祭》（*Bacchanal*，图 16.32）之中得以体现，这件作品由费拉拉公爵阿方索·德·埃斯特（Alfonso d'Este）于 1518 年前后为他的雪花石膏小屋（Camerino d'Alabastro）定制。作品中，提香试图再现一幅罗马绘画，关于该画的情况只有罗马作家菲洛斯特拉托斯有过一些描述。画面主题是酒河对安德罗斯岛（Andros）居民的影响。提香绘制了一群高举酒壶、衣衫半褪、举止不端的人物，他们醺醉程度不一。提香在此处不仅挑战了古代艺术，也挑战了文学传统。他的风景中充满了冷暖色调的对比，继承了乔尔乔内作品的诗意，但是人物却属于另一个类型。这里的人物活跃而强健，他们的活动欢快而自由，这些都令人联想到拉斐尔的《伽拉忒亚》（见图 16.28）。

到了提香所在的年代，米开朗基罗与拉斐尔的许多作品都已被翻刻成版画，提香通过这些复制品对罗马的盛期文艺复兴艺术已经非常熟悉。画面中至少有一个人物可能模仿了米开朗基罗作品中的人物——河边弯下身用酒壶盛酒的男子。《酒神祭》中的许多人物还反映出古典艺术的影响，然而提香对古典艺术的处理手法与拉斐尔截然不同。他将古代的神话王国视为自然世界的一部分，其中寓居着的是有血有肉的人物，而不是活动着的雕像。为了愉悦观众，提香在画面右下角画了一位醉倒的年轻裸体女子，以其姿态炫耀着她娇嫩丰腴的胴体。《酒神祭》中人物的理想化程度恰到好处，刚好点明画中人物生活在消逝已久的黄金时代，似在邀请观众分享这种极乐状态，在这一点上，《伽拉忒亚》相形之下显得冷淡疏离。

提香改变艺术传统的能力也在《圣母与佩萨罗一家》（*Madonna with Members of the Pesaro Family*，图 16.33）中可见一斑。这件作品定制于 1519 年，1526 年安放在方济各会弗拉里圣母荣光（Santa Maria Gloriosa dei Frari）教堂的无玷受孕祭坛上。提香在此处采用了多梅尼科·韦内奇亚诺和乔瓦尼·贝里尼所开创的神圣会谈传统手法（见图 15.30、15.57），并重新安排了画面的构图与人物。他将圣母与圣子安排在三角形人物布局的顶端，但是通常作品中的正三角形构图为斜三角形所取代，因而画面效果要活跃得多。幼年耶稣与《酒神祭》中的儿童一样自然，小耶稣天真地玩弄着圣母的面纱。圣母与圣彼得则面向捐赠者雅各布·佩萨罗（Jocopo Pesaro），神情庄重，后者虔诚地跪在画面左侧，右侧人物是他的兄弟、儿子与圣方济各和圣安东尼。

圣母坐在一座宏伟教堂的台阶上。高高耸起的圆柱是背景设置中的关键，它们象征天堂之门，传统上天堂之门形象化为圣母本人。作品赞颂了她的无玷受孕，生就无罪。由于画面构图呈斜向，所以背景中的大部分区域都是广阔的天空与云朵。除了跪倒在地的捐赠人之外，每个人物都在运动之中。军官手中的旗帜上绘有佩萨罗和教皇亚历山大六世的纹章，他几乎像是在指挥一场冲上台阶的冲锋。这位人物很可能是

圣莫里斯（St. Maurice），与圣毛罗（Santa Mauro）之战同名的圣徒。在那场战役中，帕福斯（Paphos）主教佩萨罗所指挥的教皇舰队与其堂弟本内德托·佩萨罗（Benedetto Pesaro）所率领的威尼斯海军于1502年击退了土耳其人，请注意他身旁那位缠着头巾的人物。圣彼得代表着天主教教会对伊斯兰教的胜利，脚下的钥匙暗示了他的身份。作为佩萨罗的主保圣人，他扮演着向圣母求情的角色。虽然充满了强烈的戏剧性，但是画面的构图和谐自足。每一种色彩与画面都在灿烂的阳光下熠熠生辉，与祭坛的欢乐气氛相呼应。关于悲剧的唯一暗示是两个小天使所抬的十字架，它隐在云朵之中，与神圣会谈中的当事人隔离开来，使画面流露出一缕辛酸。

拉斐尔去世之后，提香成为当时最受欢迎的肖像画家。他的杰出天赋在《圣母与佩萨罗一家》中的捐赠人肖像上已经展露无遗，而在《戴手套的男子》（*Man with the Glove*，图16.34）中也有同样惊人的体现。这幅肖像具有梦幻般的亲密感，人物轮廓柔和，阴影深暗，反映出乔尔乔内所采用的柔和明暗对照法。人物面容中的些许忧伤具有《暴风雨》所蕴含的那种诗意般的感染力。在提香笔下，他创造出了鲜亮的乳白色高光与透明而调和精妙的深暗色调，油画技法的各种可能得到了充分地实现，明显的笔触，运用愈发自由，前所罕见。提香对油画颜料的处理在他的晚期作品中具有日益增强的涂绘性，为将来的艺术家带来了另一种值得探索的艺术工具。

小结

在16世纪之初的短暂时期里，技艺高超、富有洞察力的艺术家不仅并存于世，而且相为竞发，在各自的领域中试图超越他人。因此，盛期文艺复兴这一时期被视为欧洲艺术的最高峰。达芬奇善于探究的头脑与对光线见解深刻的处理、布拉曼特在建筑中融合古代形式与现代功能的雄心、米开朗基罗对人体的有力表现、拉斐尔完美无缺的构图、乔尔乔内对情绪的敏锐表现以及提香对色彩与颜料的杰出把握，所有这些一经出现即得到了世人的赞颂。

他们的艺术创作发生在一个动荡却又创造力勃发的时期，得到了重要艺术赞助人的鼓励。后来，赞助人的缺失与艺术家的死亡和流散缓和了这种竞争。到了1520年，达芬奇、布拉曼特、乔尔乔内和拉斐尔都已离开人世。天主教会这个曾经极其慷慨的赞助人此时也受到了年轻的马丁·路德在维滕贝格所发起的挑战，支持宗教改革的力量逐渐加强。米开朗基罗与提香则经历了盛期文艺复兴的全过程，他们在1520年之后变化的局面中仍然继续进行艺术创作。

佛罗伦萨与米兰的盛期文艺复兴

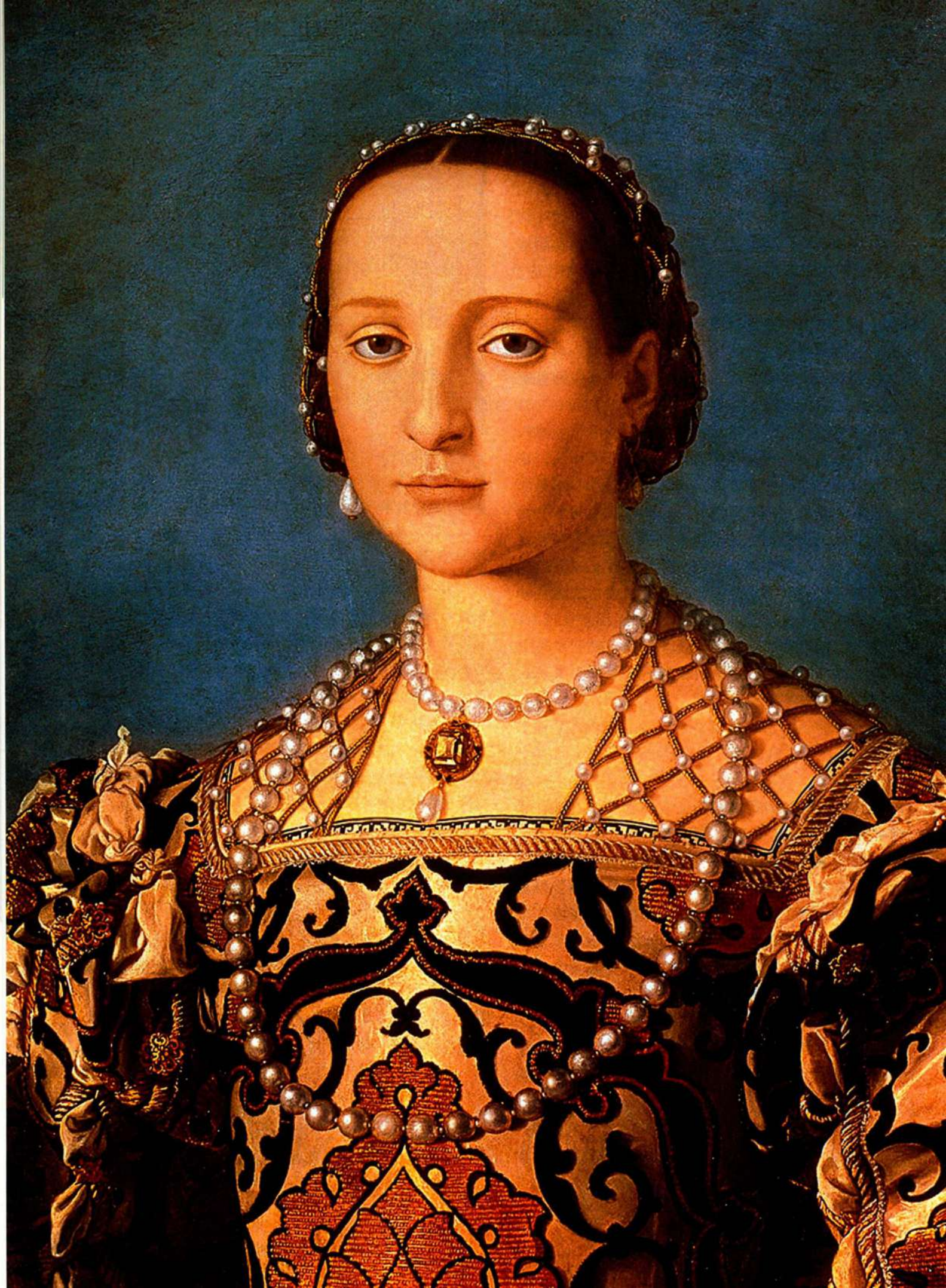
恢复了共和政体的佛罗伦萨是达芬奇和米开朗基罗这两位文艺复兴时期最具影响力的艺术家的故乡。受到15世纪艺术创新的熏陶，这两位艺术家分别在各自偏爱的绘画与雕塑领域发展出伟大的技巧。他们的成就将许多其他艺术家吸引到佛罗伦萨，其中包括乌尔比诺的拉斐尔。精通明暗对照法的达芬奇对自然的研究永不停息，这使他得以创作出情感充沛而又极具自然主义风格的宗教与世俗作品。米开朗基罗对人体的专注促使他对古代的雕塑进行研究，这不仅赋予其作品显著的自然主义特征，而且将强烈的情感冲击赋予其中。

罗马复苏

致力于重建罗马的教皇尤利乌斯二世将米开朗基罗、布拉曼特与拉斐尔等艺术家召集到罗马。他渴望让这座古城重新成为基督教世界的首都，胜过该城的昔日异教历史的光辉。为了实现这一目标，布拉曼特设计了一座宏伟的新圣彼得大教堂，意欲与古罗马的万神殿一争高下。尤利乌斯二世认为，米开朗基罗有力的人体与他的墓葬以及西斯廷天顶画这样宏大的工程相得益彰。拉斐尔在罗马的成就则是将达芬奇的绘画创新与米开朗基罗坚实的雕像风格融合在一起。他将两种风格置于个人天才的驾驭之下，创造出和谐的构图与深邃的意味。

威尼斯

尽管威尼斯在16世纪早期的政治环境动荡不已，但是赞助人们仍然委托画家乔尔乔内与提香创作生动华丽的宗教与世俗作品。运用强调色彩与光线的油画介质作画的乔尔乔内创造了能够唤起诗意幻想气氛的绘画。提香则充分发掘了威尼斯的艺术传统，他所绘制的作品栩栩如生、娇嫩婉转，令人惊诧。



16 世纪意大利晚期文艺复兴与风格主义

第十七章

从1517年马丁·路德在维滕贝格张贴他对罗马天主教会的挑战书的那一刻起，欧洲的政治与文化面貌开始发生变化。由于大片地区脱离天主教会，欧洲宗教表面统一，实则变得四分五裂。法国、西班牙与德国的强大势力在意大利半岛上相互开战，即使当时土耳其人在欧洲的扩张威胁临头，也仍然如此。宗教改革在精神上的挑战以及强大世俗政权的崛起影响了这一时期的意大利艺术家，它们改变了艺术家进行创作的氛围和艺术赞助的性质。所有艺术家的创作都属于传统上被称为晚期文艺复兴的艺术，他们受到了盛期文艺复兴艺术成就的深刻影响，但是没有一种艺术风格在16世纪的意大利占据主导地位。

盛期文艺复兴那一代艺术家的权威不仅滋养了后世艺术家，而且也给他们设置了屏障。在达芬奇、拉斐尔、布拉曼特与乔尔乔内的作品中，年轻的艺术家们可以观察前辈们技艺高超的明暗对照法、透视法与渐次渲染法，以及他们对古代艺术的推崇。新一代艺术家模仿了他们的技法、构图与主题。与此同时，盛期文艺复兴的艺术家们仍在探索解决图像问题的新方法。事实上，两位盛期文艺复兴的关键人物在此时转变了自己的风格，他们是米开朗基罗与提香，前者于1564年去世，后者则活到了1576年（见地图17.1）。

之前人们认为艺术家是特别有创造力的人物，这一观念也流传到了之后的几代人，但却发生了很大的改变。各国对意大利的干预在1527年达到了顶点，当时罗马被入侵，遭到哈布斯堡王朝军队的洗劫。三年后，查理五世在波洛尼亚加冕为神圣罗马皇帝，他对意大利产生了重大的影响。1530年，查理五世推翻了重建的佛罗伦萨共和国，支持美第奇家族的复辟。美第奇家族的科西莫一世（Cosimo I）于1537年成为佛罗伦萨公爵，并于1569年成为托斯卡纳大公。查理五世还助长了贡扎加家族对曼图亚的统治，并赐封提香为骑士。他与自己的继任者都是提香热心的赞助人，将意大利文艺复兴风格的影响与声誉传遍欧洲大地。

由于随着路德、茨温利、加尔文等神学家拒绝接受教皇的权威，并重新界定了基督教教义，新教改革运动在北欧地区迅速传播。有些改革人士极力要求他们的追随者破坏宗教图像，直指此为偶像崇拜，结果绘画、玻璃窗画以及其他宗教艺术品遭受了大范围的破坏。作为罗马天主教教会的大本营，罗马抵制着新信仰的侵蚀。尽管如此，天主教会中的改革压力在16世纪上半叶逐渐增大。传统上，罗马教会肯定绘画作为教育信众、鼓励虔诚的工具所具有的功能，而改革

图17.7细部，阿尼奥洛·布龙齐诺：**《托莱多的埃莉诺拉与其子乔瓦尼·德·美第奇》**



地图 17.1 16 世纪的意大利

者则将这一立场视为天主教会的官方伎俩（见第三部分末尾的*附加原始文献*）。由于天主教会的权威因新教改革而受到威胁，它坚持对图像内容与风格的控制，以保证教义上的正确性。在天主教会寻求区别于新教改革运动的过程中，宗教艺术品日益趋于标准化。

艺术家们对所有这些现象做出了回应。1527 年罗马被洗劫，定居罗马的众多艺术家流落到意大利与欧洲各地。委托定件大多来自宫廷，所以艺术家的作品折射出强大的世俗精英所关注的问题与品位。宫廷之间的联系促进了一种新风格的传播，这种风格被命名为风格主义（Mannerism），在 16 世纪的大部分阶段盛行。其以绘画与雕塑为典型代表，某些建筑也展示出风格主义倾向。

风格主义一词来源于意大利语“maniera”，意指手法或风格，即当时的艺术家们所赞许并采用的手法与风格。16 世纪 20 年代以及稍晚时期的艺术家们在米开朗基罗和拉斐尔成就的基础上，发展出另一种风格，强调精湛的技巧、博学的题材、美丽的人物，以及能够呈示矫饰品位的复杂构图。风格主义成为极度精致的风格，强调优雅、变化与风格技巧的展示，而不重清晰与统一。风格主义的艺术家们自觉地探索了美的定义，即所谓与其重复古代的形式，不如进行比例、理想化人物类型与特殊构图的实验。与盛期文艺复兴的艺术家一样，他们的目标是原创性与个人体验，在他们眼中，这是艺术家作为享有特权的创造者所应做的事情。

风格主义到底代表什么一直是学者们讨论的问题。有些人认为这种风格是一种衰退，因为它放弃了盛期文艺复兴的艺术标准。显然，这些评论家偏爱盛期文艺复兴的“经典”作品。艺术家放弃了盛期文艺复兴艺术中的稳定、信念与理想化形式，如此并不能很好地理解他们这样做的原因。也许新一代艺术家试图与自己的前辈拉开距离，或者风格主义可以被看作文化危机的表达。有些学者将它与宗教改革与天主教反宗教改革两股势力所带来的精神危机联系在一起，而其他学者则将风格主义视为精英阶层表达其身份与品位的产物。虽然学者们讨论着风格主义的起因与意味，但是风格主义作品最早出现在 16 世纪 20 年代的佛罗伦萨，这一事实清晰无误。而当时的佛罗伦萨与 1505 年的佛罗伦萨已大相径庭。

晚期文艺复兴的佛罗伦萨：教会、宫廷与风格主义

在 1512 至 1527 年美第奇家族统治期间，佛罗伦萨的艺术家们吸收了盛期文艺复兴的艺术创新。教皇利奥十世将米开朗基罗从罗马遣回佛罗伦萨，为美第奇家族创作。拉斐尔的艺术传人也来到了这个城市。佛罗伦萨的艺术家为早期与盛期文艺复兴做出了很大贡献，此时他们发展出一种新风格的文艺复兴艺术，似乎要弃绝盛期文艺复兴艺术的平静与自信。运用从达芬奇、米开朗基罗和拉斐尔那里习得的自然主义、明暗对照法和人物构图等技法，这一代艺术家创作出的作品与之前艺术家的作品相比，平衡感较弱而表现力更强。在 16 世纪 20 年代的创作中，一群佛罗伦萨艺术家采用新风格创造出了具有深度神圣力量的作品。宗教的复苏可能是对宗教改革挑战的回应，或者可能来自狂热的教士萨沃纳罗拉所遗留下来的影响，他在 15 世纪 90 年代曾在佛罗伦萨宣讲悔罪。



图 17.1 罗索·菲奥伦蒂诺：**《下十字架》**。1521 年。木板油画，3.35 × 1.96 米。沃尔特拉的市立美术馆（Pinacoteca Comunale）



图 17.2 雅克布·达·庞多尔摩：**《基督下葬》**。约 1526—1528 年。木板油画，3.12 × 1.93 米。佛罗伦萨的圣菲利琪大教堂

16 世纪 20 年代的佛罗伦萨宗教绘画

这种新风格的一个早期作品是罗索·菲奥伦蒂诺（Rosso Fiorentino，1495—1540 年）的《下十字架》（*The Descent from the Cross*，图 17.1）。这位艺术家的风格非常特别。一个自答者团体在 1521 年委托罗索绘制了这幅祭坛画。这种天主教团体在苦行仪式中会鞭打自己以表示悔过。托斯卡纳地区沃尔特拉城（Volterra）的十字架纪念团体选择了画作的主题，即将基督的尸体从十字架上取下的场景，罗杰·凡·德·维登作于 1438 年的绘画中采用过这一主题（见图 14.17）。为了体现赞助组织的名字，罗索大力凸显了十字架本身。画面的构图部分受到早期文艺复兴艺术的影响，例如马萨乔的《圣三位一体》湿壁画（见图 15.14），然而这里的构图远没有马萨乔的三角形构图那样稳定。所有形象并没有缓慢谨慎地退入空间，而是出现在了同一个平面上。活跃的人物那肌肉强健的身体让人想起米开朗基罗，但是衣袍却由显得锋利而坚挺的平面构成。靠近下方的地平线使得人物映衬在深暗的天空背景中，造就了令人不安的效果。画面的色彩并没有采用原色，而是对比极其鲜明，明亮的光线落在人物

身上，有违常理。与达芬奇《最后的晚餐》（见图16.6）中宁静、深邃、有序的空间不同，罗索在压缩的空间里创造了一个不稳定的构图，其中充塞着动作狂暴的人物，他们正取下基督的尸体。在一群情绪激动的人物之中，只有基督看上去平静祥和。风格主义对盛期文艺复兴理想的弃绝使得罗索能够创作出《下十字架》这样的作品，它尤其契合定制这件作品的兄弟会成员的虔诚之心。1527年哈布斯堡王朝统治者查理五世的军队洗劫罗马之后，罗索本人离开了意大利中部，他后来被聘请到法国，为弗朗西斯一世的枫丹白露（Fontainebleau）宫创作作品（见第十八章）。

罗索的朋友、与他年龄相仿的艺术家雅克布·达·庞多尔摩（Jacopo da Pontormo，1494—1556年）发展了属于他个人的风格主义样式。1526年前后，他为卡博尼（Capponi）家族的礼拜堂绘制了《基督下葬》（*The Entombment*，图17.2），这一礼拜堂位于佛罗伦萨古老的圣菲利琪（Santa Felicita）大教堂中。这件作品与罗索的《下十字架》对比鲜明。画面中没有十字架或者任何其他关于特定故事情节的暗示，所以它的主题显得晦暗不明。圣母昏厥过去，两位性别不明的人物托举着基督的身体，以供众人瞻仰。罗索笔下的人体被拉长了，而庞多尔摩的人物则展示出理想之美与雕塑般的坚实感，这种特点的灵感来自米开朗基罗。然而，庞多尔摩将这些人物压挤进了令人难以置信的狭窄空间里。

在庞多尔摩的画作里，一切都从属于优雅韵律的展示，相互紧密关联的人物造就了这种韵律。所有色彩都偏离了原色：淡蓝色、粉色、桔色与绿色，这些可能受到了西斯廷天顶画在色彩上的启发（见图16.17）。虽然哀悼者看起来似乎在一起活动，但是他们都沉浸在个人化的悲痛之中，无暇与他人一起行动。在静穆的气氛中，痛苦转化为细腻感受的抒情表达。整幅场景萦绕于心，正如昏倒的圣母右边庞多尔摩的自画像一样。基督的身体被抬举起来以供瞻仰，仿佛圣餐礼中的圣体被举到信徒面前，这一图像向信徒们传达出基督献身这一悲剧的力度，圣餐礼再次展现为基督献身的场景。庞多尔摩也许抛弃了盛期文艺复兴的艺术价值，但是他赋予了作品深沉动人的情感。

佛罗伦萨的美第奇家族：从王朝到公国

在1527年罗马遭受洗劫后的混乱局势中，美第奇家族被再次逐出佛罗伦萨，这个城市重建了共和国政体。但是，教皇与神圣罗马皇帝之间关系的恢复让美第奇家族在1530年重返佛罗伦萨。出生于美第奇家族的教皇克莱门特七世（1523—1534年在位）提携了本家族的利益，并致力于增强它在佛罗伦萨的统治权。尽管米开朗基罗是一位激烈的共和主义者，但他仍继续为美第奇家族服务，创作旨在颂扬佛罗伦萨美第奇王朝的作品。

新圣器室　米开朗基罗的创作活动集中在美第奇家族的圣洛伦佐教堂。一个世纪以前，布鲁内莱斯基设计了这个教堂的圣器室（见圣洛伦佐教堂平面图，图15.8），其中埋葬着美第奇家族前一代人的遗骨。教皇利奥十世决定建造一座与之相匹配的新圣器室。其中将安置利奥十世的父亲、伟大的洛伦佐、洛伦佐的兄弟朱利亚诺以及另外两位也是名为洛伦佐与朱利亚诺的美第奇家族年轻成员的坟墓。在众多助手的协助下，米开朗基罗于1519至1534年间为这个项目进行创作，并完成了圣器室建筑与其中的两座坟墓，即

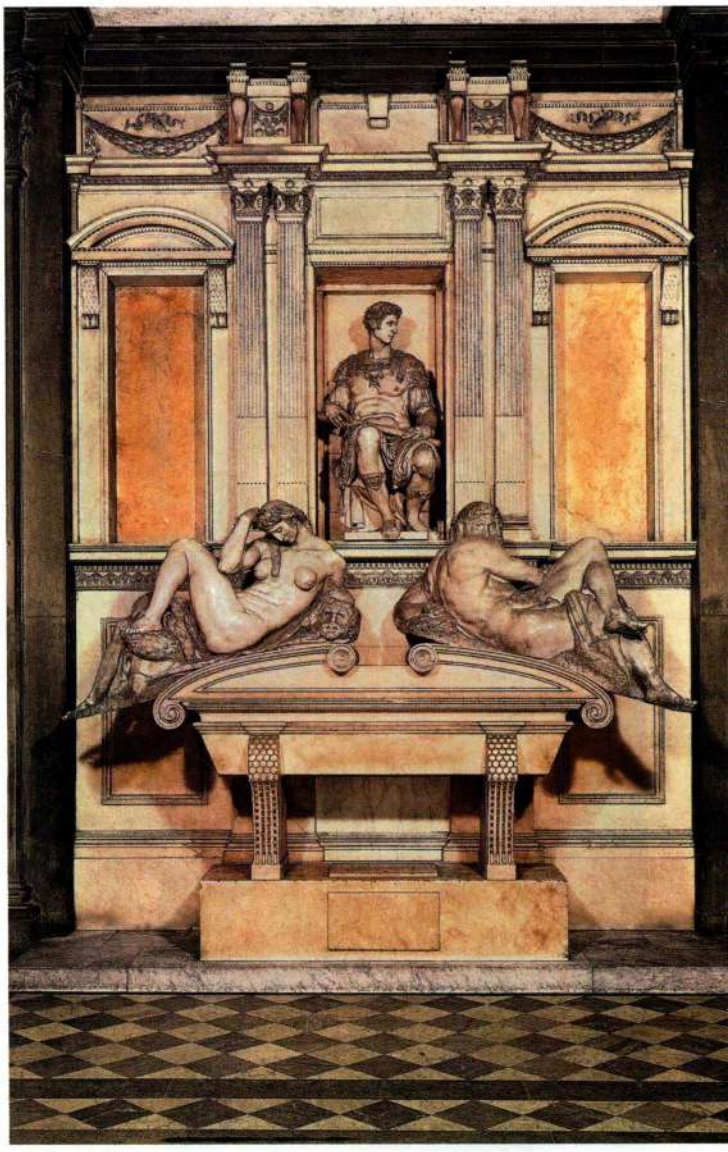


图17.3　米开朗基罗：**朱利亚诺·德·美第奇墓**。1519—1534年。大理石，中央雕像高180.5厘米。佛罗伦萨圣洛伦佐教堂的新圣器室

小洛伦佐墓与小朱利亚诺墓（图 17.3）。这两座坟墓几乎就是彼此的镜像。米开朗基罗将新圣器室构思为一个建筑雕塑体。建筑从布鲁内莱斯基式样的半露方柱与檐部开始，使用了深色砂岩来建构墙壁，正如布鲁内莱斯基之前所作的那样。然而，米开朗基罗对待前者建筑原型的态度是随意的，他将墙壁也看作一种雕塑形式，这是布鲁内莱斯基决不会采用的方式。新圣器室用于安置雕像，并作为雕像背景的绝好作品，尽管雕像的确切位置仍难于确认。米开朗基罗为美第奇家族设计的这几座坟墓的平面结构在施工过程中经过了多次修改。他又设计了其他的造像与浮雕，但未能完成。美第奇家族坟墓的现状未必就是米开朗基罗最终所期望的，因为 1534 年他离开了佛罗伦萨后再没有回来，坟墓的建造进程被搁置。

朱利亚诺的坟墓是一个气势恢宏的视觉整体，其中包括石棺与石棺上的两座裸体人像，最上部端坐着一位身着盔甲的人物，米开朗基罗创造性地重现了古典建筑，将所有人物置于一个框架之中。中央的壁龛刚刚能够容纳下其中的坐像，它两侧是成对的半露片柱，支撑着横贯上方的檐部。更外侧是空白的盲窗，涡形饰支撑着窗上的圆弧三角楣，这些形式都照应了下方石棺的外形。雕像形成的三角形被约束在垂直元素与水平元素所构成的网络之中，这些元素具有纤细锋利的形式，与雕像的浑圆及重量感形成鲜明的对比。

这种设计表现出与早期文艺复兴时期坟墓的亲缘关系，例如罗塞利诺设计的莱奥纳多·布鲁尼墓（见图 15.26），但两者的区别也很明显。这座坟墓上没有直接的基督教图像，没有铭文，死者的雕像为两位寓言式人像所替代，右侧是《昼》（*Day*），左侧是《夜》（*Night*）。米开朗基罗绘制的一幅素描中有一段附属文字，表明了这些雕像的含义："昼与夜会讲话，他们说：我们自己快速地将朱利亚诺公爵带入坟墓……正是这样，他将光明从我们这里带走，从而复仇。他双眼紧闭，将我们关在其中，我们不再向世人显现。"这两位斜倚着的形象来自古代的河神，他们的精神状态形成了对比：米开朗基罗有意不完成《昼》的面孔，这座雕像似乎陷入了深思；而《夜》则好像处于不停的运动之中。朱利亚诺的理想化雕像穿着古代军人的服装，与死者本人毫无相似之处。据说米开朗基罗曾经这样说道："一千年之后，没有人会知道他的样貌。"这座雕像比例优美的形体似乎正准备有所行动，人物的双手握着权杖，坐立不安。他的目光指向那永远也不可能完成的伟大的洛伦佐之墓。米开朗基罗并没有遵循传统来设计一座纪念堂，在其中回顾死者的成就。



图 17.4 米开朗基罗：**佛罗伦萨洛伦佐图书馆的前厅**。始建于 1523 年，楼梯设计于 1558—1559 年。

他所创作的朱利亚诺墓与新圣器室是一个整体，用来表达美第奇家族对时间的征服。

米开朗基罗在新圣器室对布鲁内莱斯基的再创造激发瓦萨里写下了这样的话："所有艺术家都受到米开朗基罗伟大永久的恩惠，他打破了之前羁绊艺术家们的锁链，使他们不再囿于创造传统形式。"然而，米开朗基罗作为建筑形式创造者的全部力量，在圣洛伦佐教堂毗邻的洛伦佐图书馆的前厅中才得到首次展示。

洛伦佐图书馆 克莱门特七世在 1523 年委托建造了这座图书馆（Laurentian Library，图 17.4），用来收藏美第奇家族数量庞大的书籍和手稿，并对公众开放。这类工程显示了美第奇家族对佛罗伦萨城的恩惠，以及他们对学术的鼓励。洛伦佐图书馆是一间狭长的大厅，入口处有一座气势宏大的前厅，前厅始建于 1523 年，但很久之后都没能完工。

根据布拉曼特或者维特鲁威的标准，前厅中没有一样设计是正确的。门上的三角楣被打断，空壁龛两侧半露方柱的下部越来越细，圆柱不属于任何可辨识的柱式，涡形**托架**（bracket）上一无所有。所有设计



图 17.5 巴尔托洛梅奥·阿曼内蒂：**佛罗伦萨皮蒂宫的庭院**。1558—1570 年

中最矛盾的是凹陷式的圆柱，这一特色公然违抗了习俗与传统。在古典的柱梁系统中，圆柱、半露方柱和檐部必须突出墙面，以加强它们的区隔功能，正如罗马的波尔图纳斯庙（见图 7.2）那样。这个系统可以缩减为线性平面，和鲁切莱府邸（见图 15.32）中的情形相同，但是在米开朗基罗之前没有人敢违背这一传统，将圆柱嵌入墙面之中。在狭窄的前厅空间里，米开朗基罗没有突出圆柱而是将之纳入前厅的墙面，从而赋予墙壁极高的庄严感。他后来又设计了宽大的楼梯，并由巴尔托洛梅奥·阿曼内蒂建造。这座楼梯层叠流淌的形式活跃了前厅的空间。

皮蒂宫与乌菲齐宫 美第奇家族集中赞助了与圣洛伦佐教堂相关的项目，延续了 15 世纪时的模式。但是家族的公爵们并不满足于居住在米开罗佐建造的美第奇府邸。科西莫一世·德·美第奇（Cosimo I de' Medici）于 1540 年搬入了位于市中心的市政厅（见图 13.16）。早先几代美第奇统治者将自己的私人宅邸与政府所在地分隔开来，而现在的公爵们则尽力让这两种建筑达到统一。因此，早先市政厅的内部就需要改造，开辟出居住空间，并形成了为宫廷和政府所用的新空间。

美第奇家族寻找着合适的宫廷建筑地点，他们买下了阿诺河另一边的皮蒂宫（Palazzo Pitti），这座建筑建于 15 世纪。雕塑家巴尔托洛梅奥·阿曼内蒂（Bartolommeo Ammanati，1511—1592 年）扩建了皮蒂宫，于 1558 至 1570 年间修建了其中的庭院（图 17.5）。与米开罗佐设计的府邸一样（见图 15.33），这座庭院的空间兼有实用与仪式庆典两种功能。15 世纪的建筑装饰华丽、精致，但这个庭院则具有防御工事的特色。建筑三层**叠加柱式**（superimposed orders）的设计源于罗马斗兽场，这种布局的表面覆盖着夸张且具有粗面石工的式样，将圆柱“禁锢”在粗面石之中。尽管圆柱粗壮，但仍被降格为次要的作用。阿曼内蒂创造性地结合了古典艺术语汇与非正统



图 17.6 乔治·瓦萨里：**佛罗伦萨乌菲齐宫正立面**。始建于 1560 年



图 17.7 阿尼奥洛·布龙齐诺：**《托莱多的埃莉诺拉与其子乔瓦尼·德·美第奇》**。约 1550 年。木板油画，115×96 厘米。佛罗伦萨乌菲齐美术馆

大事年表

约 1526 年——庞多尔摩创作《基督下葬》
1537 年——科西莫一世统治佛罗伦萨
1542 年——葡萄牙人成为日本的首批欧洲来客
1563 年——佛罗伦萨绘画学院成立

（*Portrait of Eleanora of Toledo and Her Son Giovanni de' Medici*，图 17.7）就是这种宫廷肖像画新类型的典范。画面中的埃莉诺拉被高度理想化了，她是科西莫一世的妻子，现在看来暗淡的头发原本是金色，容貌特征也被表现得至臻至美。画中的埃莉诺拉是美的化身，正如她的丈夫因男性之美与勇气而受到敬仰。

肖像画中蕴含着一个重要的信息，那就是美第奇王朝的延续，因为埃莉诺拉手揽着王朝的男性继承人，即出生于 1543 年的乔瓦尼，然而他比自己的母亲先离人世。这位母亲生育了 11 个孩子，其中有 8 个儿子，她在 1562 年因肺结核病逝，享年 43 岁。图像需要传达关于王朝的信息，这就要求它具备仪式性，人物姿势固定，目光冷淡。埃莉诺拉僵直地坐着，手臂放在她安静而目不转睛的儿子肩头。她身穿一件做工复杂的锦缎礼服，佩戴的珠宝显示着她的财富与地位。布

的粗砺石工处理手法，产生出力量的生猛表达。皮蒂宫现在已经成为博物馆，展示美第奇家族收藏的大量艺术品。

科西莫一世在 1560 年委托建造一座新的行政建筑来容纳其宫廷的官僚机构。这个项目被委派给了画家、历史学家与建筑师乔治·瓦萨里（Giorgio Vasari，1511—1574 年）。乌菲齐宫（Palazzo Uffizi）的建造完成于 1580 年前后，由相互面对的两翼构成，其间是一道狭长的庭院，两翼的一端以凉廊或前廊（testata）连接在一起（图 17.6）。这个庭院在原本的设计中是一座巨型广场，但是科西莫认为这一设计过于浮夸。乌菲齐宫位于市政厅与阿诺河之间，它调整了城市的空间，而且服务于分散在各处的佛罗伦萨市政部门。尽管受到米开朗基罗在圣洛伦佐教堂的设计影响，这里的庭院还带有古罗马广场的影子，因此将科西莫与罗马皇帝联系在一起。

肖像画与寓意画 美第奇家族具有优雅的品位，并且深谙运用视觉艺术表达其新地位的方式。与 15 世纪的情形相同，美第奇家族的这一代赞助人也将肖像画作为达到该目的的手段。阿尼奥洛·布龙齐诺（Agnolo Bronzino，1503—1572 年）所创作的《托莱多的埃莉诺拉与其子乔瓦尼·德·美第奇》



图 17.8 阿尼奥洛·布龙齐诺：**《维纳斯的寓言》**。约 1546 年。木板油画，146×116 厘米。伦敦国家美术馆

艺术史家的观点

图像志与图像学

大部分艺术史家都要依据某种形式来解读艺术品，试图为当代观众解释形式的意义与信息。在艺术史家推进这一过程所借用的各种方法中，包括了图像志与图像学。**图像志**（Iconography）处理关于艺术品主题与内容的问题，确定艺术家在传达思想时所采用的主题、人物或象征。

图像学（Iconology）也关注作品的解读，但是方法不同。它的目的在于理解艺术品与其历史时期之间的关系：特定题材怎样在特定时期承载意义，为什么有些主题在艺术中出现复又消失。在这一定义的基础上，图像学考察形式、内容与历史时期之间的关系。而图像志学者则会检索圣徒类型或象征意义的辞典，给作品主题贴上一个标签。对图像学感兴趣的学者会考虑同一时期中其他类型的文化产物，以确定与主题、题材或特定形象相关的深层文化含义。

图像学这一术语是学者欧文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）的创造，他对文艺复兴时期艺术的很多研究成果仍然具有很大的影响力。他所关注的主题之一是古典题材在文艺复兴时期的运用。在解读诸如提香的《达娜厄》这样的作品时，他追问为什么艺术家会选择这些题材，绘制的图像与同类题材的文学文本有怎样的关系，该时期对古代文化的评价以及其他涉及艺术品创作背景的问题。

龙齐诺将两人描绘成近乎圣母子的样子，巧妙地将埃莉诺拉比作圣母。这或许解释了她面庞周围的蓝色背景变亮的原因，是在寓意神圣光环。图像中包含着一系列复杂的典故与暗示，也充满了对埃莉诺拉外表的奉迎与美化。布龙齐诺将笔下的人物表现为尊贵社会阶层的一员，而不是有独特个性的人物。这种形式化且有距离感又富于象征意味的肖像画，迅速成为全欧洲理想的宫廷肖像画类型（例如图 18.29，《伊丽莎白一世肖像》）。



图 17.9 乔治·瓦萨里：**《珀耳修斯与安德洛墨达》**。1570—1572 年。石板油画，115.6×86.4 厘米。佛罗伦萨旧宫

布龙齐诺是埃莉诺拉喜爱的画家，并获得了宫廷的任命。他对素描的激情和诗歌天赋在众多的作品之中结合了起来。这一点在《维纳斯的寓言》（*Allegory of Venus*，图 17.8）中体现得最为明显，科西莫将这幅作品送给了法国国王弗朗西斯一世。布龙齐诺运用了这些资源，绘制了这幅复杂的寓意画，艺术史家们仍在探究其中的意义，他们所采用的方法被称为图像志与图像学（见本页的艺术史家的观点）。

在一个接近绘画表面的狭窄平面里，布龙齐诺绘制了很多人物，我们仅能尝试性地推断他们的身份：秃头的“时光老人”撕下帘幕，露出了帘幕背后左方上部角落里的“欺骗”，揭示了维纳斯与丘比特的乱伦关系，“愚蠢”手捧玫瑰，愉快欣喜；惊恐地撕扯自己头发的人可能是“嫉妒”或者“痛苦”。在画面右部，半人半蛇的“享乐”奉上一个蜂巢。布龙齐诺这幅作品可能具有这样的道德寓意：愚蠢与享乐使人看不到嫉妒和肉体之爱的欺骗，而时间会揭示这一切。

布龙齐诺的绘画具有高度的风格化倾向，是一幅精美的色情典范，将肉欲缩减为人物之间优雅的姿势交流，人物本身也光滑僵硬，一如大理石雕像。这幅寓意画的文学特质折射出布龙齐诺作为诗人的造诣。构思的复杂性与构图的复杂性相吻合，技术的精良与内容的巧妙相吻合。在他身上，美第奇家族找到了一位技术精湛、图像复杂、构图创新的艺术家，与他们的品位完美相称，并且是风格主义的绝佳例证。科西莫将这样一幅内涵丰富、技法高超的绘画作品赠送给法国国王，展示着他的王国在文学与视觉艺术领域所取得的成就。

此类深奥博学的处理手法也出现在乔治·瓦萨里所创作的《珀耳修斯与安德洛墨达》（*Perseus and*

Andromeda，图 17.9）中，乔治·瓦萨里负责市政厅中若干重要的艺术项目。这幅绘画是他为科西莫之子，佛罗伦萨的弗朗切斯科一世·德·美第奇（Francesco I de' Medici）的书房所创作的装饰性题材作品的一部分。这组装饰画以古代的四大元素水、风、土、火为题，由人文主义者文森佐·博尔吉尼（Vincenzo Borghini）设计。为了表现水，瓦萨里绘制了珊瑚的故事。传说中，珀耳修斯拯救安德洛墨达时杀死了怪兽，怪兽的血变成了珊瑚。该题材为展示色情的裸体提供了借口，水神或者海中仙女（Nereids）是拉斐尔《伽拉忒亚》（见图 16.28）中神话人物的轻松变体，把玩着在海中发现的珊瑚。位于中央的安德洛墨达消极地等待着珀耳修斯的拯救。她的身体比例纤长精巧，姿势优雅，反映出美第奇宫廷所偏爱的理想之美。

绘画学院　大公的目标之一是在托斯卡纳地区推广艺术，这也是乔治·瓦萨里的目标，他将自己首次出版于 1550 年的艺术家传记题献给了科西莫一世。这位大公在 1563 年出资创立了绘画学院（Accademia del Disegno），旨在加强对艺术家的教育，提高艺术的社会地位。布龙齐诺与乔治·瓦萨里是学院的奠基者。学院的教育强调素描与人体研究，不仅通过写生，也通过解剖深化这种研究。当时人们尊崇自然与古人，米开朗基罗的艺术被认为是当时最高的成就。学院不仅重视艺术家的技巧，而且强调对历史与文学的学习。托斯卡纳地区对素描的特殊关注折射出其创立者的独特的地方性期望，他们强调艺术是一种智力活动，而不仅是单纯的技艺。

学院里迎来了来自法国北部杜埃（Douai）的天才雕塑家让·德·博洛涅（Jean de Bologne，1529—1608 年），他在弗朗西斯一世的宫廷里接触了意大利风格。他在公爵的宫廷里得到了委任，并取了一个意大利语名字乔瓦尼·博洛尼亚（Giovanni Bologna），成为 16 世纪最后三十年间佛罗伦萨最为重要的雕塑家。为了展现技艺，博洛尼亚选择了对自己而言难度最大的雕刻：将三个差别悬殊的人物统一在一个动作之中。在创作这座群雕时，博洛尼亚的头脑中并没有明确的题材，但作品完成之后，他接受了别人的建议，将作品取名为《劫掠萨宾妇女》（*The Rape of the Sabine Woman*，图 17.10）。公爵很欣赏这件作品，将之安放在市政厅附近。

这尊雕塑主题来自于古罗马传说。故事中，罗马城的创立者是一群越洋过海来到这里的男性先驱，他们没能获取邻城萨宾妇女的欢心并娶她们为妻。于是，他们设下诡计，邀请整个萨宾部落来罗马参加庆典，并

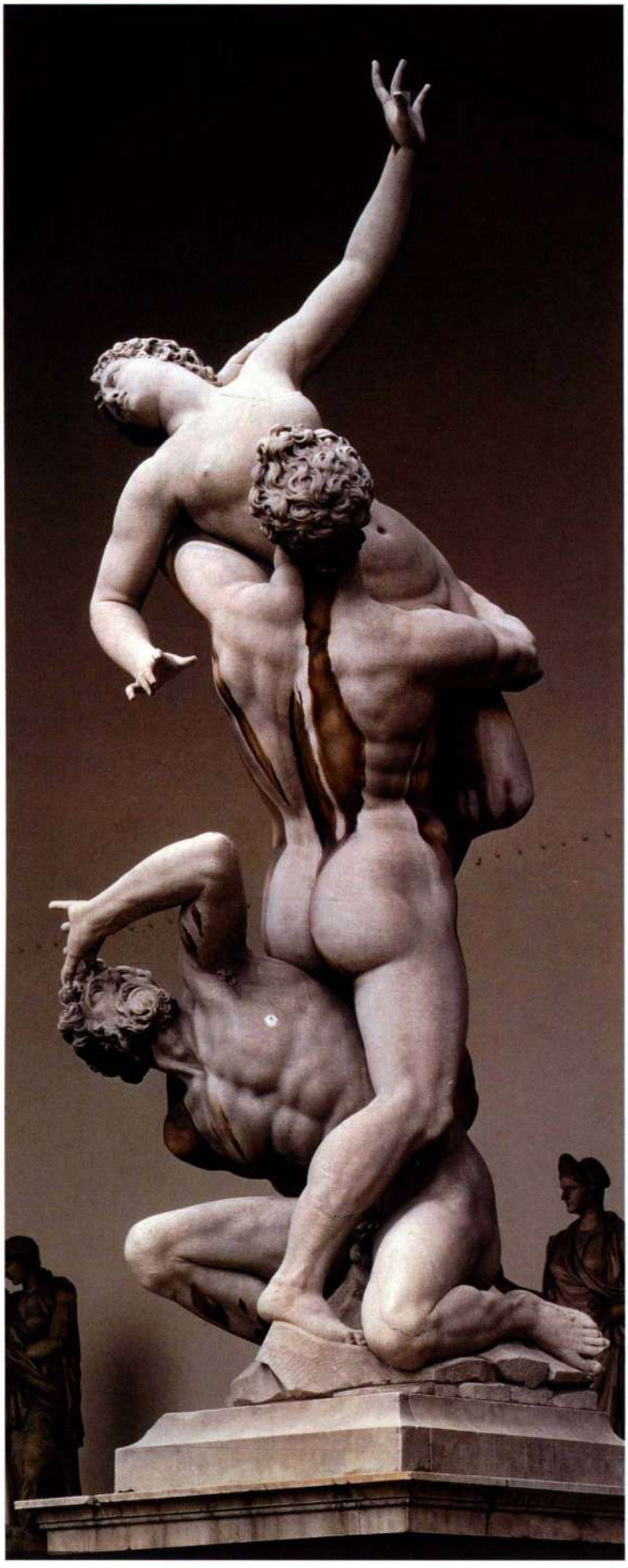


图 17.10　乔瓦尼·博洛尼亚：**《劫掠萨宾妇女》**。完成于 1583 年。大理石，高 4.1 米。佛罗伦萨兰齐长廊（Loggia dei Lanzi）

在此时袭击萨宾人，用武力抢夺了萨宾妇女，由此确保了种族繁衍。在艺术手法上，博洛尼亚去除了这种原始野蛮行为中令人厌恶的因素，三位人物的运动姿态呈螺旋形盘旋而上，仿佛经过了排演。艺术家想要展示自己的精湛技艺，仅从形式语言的角度来看待这件作品。为了在一块体量庞大的大理石上进行创作，雕刻家要考虑各个侧面的构图。风格主义倾向于鼓励形式与内容的对比，这一特点在这件作品里表现得最为显著。

罗马改革

当美第奇家族在佛罗伦萨巩固自身权力的时候，罗马教皇尤利乌斯二世与利奥十世正寻求渠道结合他们的宗教权威与世俗权力。教廷与欧洲君主之间的冲突就自然而然地产生了。教廷和神圣罗马帝国之间的角逐导致 1527 年哈布斯堡军队洗劫罗马。教皇利奥十世的堂弟克莱门特七世逃亡，对罗马的大量破坏接踵而来。尽管这一事件损害了罗马与教廷的尊严，克莱门特最终还是加冕查理五世为皇帝，并再一次恢复了他提携美第奇家族的活动。1534 年，克莱门特去世，各枢机主教希望有一个出身于罗马显赫家族且具有改革头脑的人来复兴教廷。他们选举亚历山德罗·法尔内塞（Alessandro Farnese）为教皇保罗三世（Paul III）。他是利奥十世的童年好友，曾在伟大的洛伦佐的宫廷中接受教育。加冕之后，保罗三世鼓励查理五世促使德意志君主重返罗马教会的行动，与此同时，他又再三向法国国王弗朗西斯一世保证，德意志的权力不会超过法国。



图 17.11 提香：**《教皇保罗三世和他的孙辈》**。1546 年。布面油画，2.1 × 1.7 米。那不勒斯卡波迪蒙特画廊博物馆（Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte）

保罗三世非常担忧宗教改革所带来的精神危机。马丁·路德挑战教义的同时，也挑战了教会的权威，经他改革后的新教掌控了广大的北欧地区（见第十八章）。为了回应新教改革的挑战，保罗三世于 1545 年召集了特兰特宗教会议（Council of Trent），并在 1564 年颁布了它所制定的条款。这次宗教会议重新确定了传统的天主教教义，建议对宗教仪式、教会活动与艺术作品进行改革（见第三部分末尾的*附加原始文献*）。

天主教会影响最为深远、最强大的对抗异教的武器就是宗教裁判所（Inquisition），于 1562 年在意大利成立，用来调查未经批准或者可疑的宗教活动。被确认参与异教活动而被判有罪的人会关进监狱或者遭受死刑。为了进一步控制非正统宗教形式的蔓延，教会在 1557 年编辑了《禁书目录》（*Index Librorum Prohibitorum*）。凡是作者可疑或题材看来不健康的文本都要查缴或禁止出版。

在《教皇保罗三世和他的孙辈》（*Pope Paul III and His Grandsons*，图 17.11）中，提香捕捉到了教皇的特征。这幅画作于 1546 年，威尼斯画家提香曾在此时短暂地访问过罗马。画面里，教皇身边陪伴着他的孙辈（或子侄），他力图提拔这些后辈，而后辈对教皇的仰仗正反映在构图之中。构图出自拉斐尔的《教皇利奥十世与枢机主教朱利奥·德·美第奇、路易吉·德罗西》（见图 16.26），但是拉斐尔在描绘那位出自美第奇家族的教皇时，运用了细腻且色彩平滑过渡的笔法。而提香在这里却使用了快速而跳动的笔法，使得整幅画面像草图一样呈现出自然流畅的特点。实际上，画面某些部分并没有完成。教皇的身材瘦小，因年事已高而颓唐，然而他以令人敬畏的权威控制着自己身材高大的孙子。

米开朗基罗在罗马

保罗三世与前几任教皇一样，看到了向当时的一流艺术家定制大规模艺术项目的价值所在。因此他将米开朗基罗召回罗马，为自己创作重要艺术品。从此以后，米开朗基罗就一直生活在罗马。1527 年罗马遭

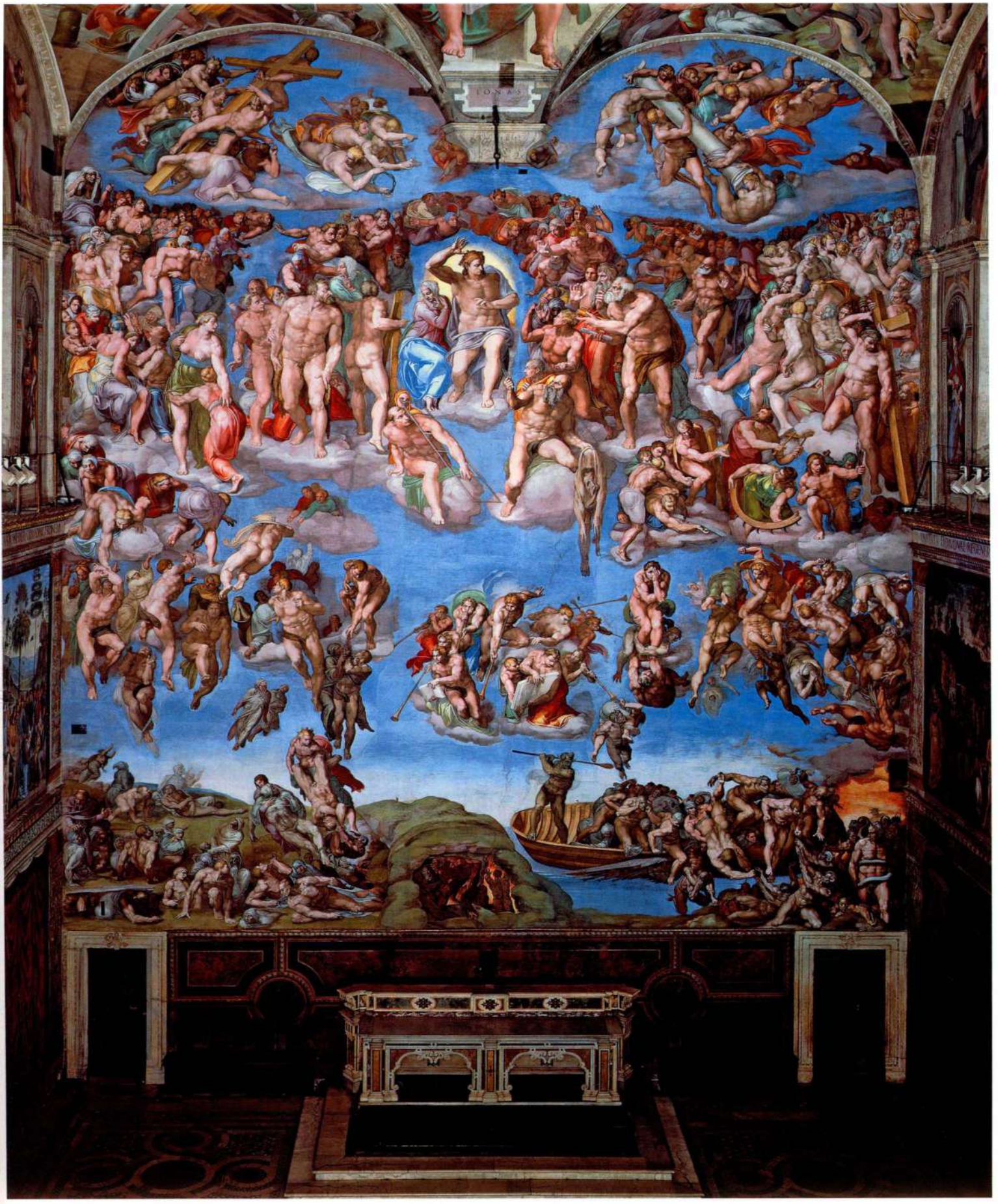


图 17.12 米开朗基罗：**《最后的审判》**。1534—1541 年。湿壁画。西斯廷礼拜堂

原始文献

诗人米开朗基罗

米开朗基罗惊人的创造力表现在许多艺术形式之中，包括雕塑、绘画、建筑与诗歌。他的诗歌富于典故和意象，并不解释他所创作的视觉艺术品，但有时表现的是相同的主题。下面这首诗所采用的隐喻也出现在西斯廷礼拜堂的《最后的审判》中。这是赠给他的友人罗马贵族托马索·卡瓦列里（Tommaso Cavalieri）的诗歌，据说也是他的情人。

铁匠在火焰中煅铸钢铁
以寻找与他头脑中的美相称的形式；
只要有火，就可以帮助艺术家找到
提高普通金属的方式
点它成金；
凤凰在柴堆里寻找再生；
我也正是如此，离开人的躯体
渴望辉煌纯净的新生
带着死亡与时间永远也不能使之疲乏的灵魂
这具有转变力量的火带来了好运
燃尽了我的生命，将我变旧为新
尽管我也会列入亡灵的名单。
火焰确实展翅飞向天堂
而我要让它带着我
飞到那有爱驻留的天空。

SOURCE: MICHELANGELO BUONAROTTI, *LIFE LETTERS AND POETRY*, ED. AND TR. G. BULL. (OXFORD: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1987, P. 142.)



图 17.13 米开朗基罗：**《最后的审判》**局部，其中有艺术家的自画像

洗劫之后以及天主教改革期间的新氛围，都反映在为西斯廷礼拜堂重大定件所选择的题材中。该项目始于1534年，米开朗基罗为保罗三世绘制了气势恢宏的《最后的审判》（*The Last Judgment*，图 17.12），这幅湿壁画耗时 6 年才得以完成，并于 1541 年揭幕。

为了在西斯廷礼拜堂祭坛之上的壁面中表现最后审判（《马太福音》24:29–31）的主题，米开朗基罗不得不覆盖西克斯特斯四世在 15 世纪时定制的湿壁画，而且还覆盖了他自己所绘的天顶画的一部分，即上层半月壁中的画面。此类题材的传统表现形式将地狱构想为让人饱受折磨的地方，其中包括乔托在帕多瓦竞技场礼拜堂所绘的作品（见图 13.19）。在构思自己的湿壁画时，米开朗基罗一定或多或少地留意过卢卡·西尼奥雷利为奥维托大教堂所创作的作品（见图 15.60），其中肌肉强健的裸体处于剧烈的运动之中。米开朗基罗用精神的痛苦取代了肉体的折磨，骚动气氛中极端扭曲的人体表达了这一点。一位天使模样的号手宣告了时间的终结，基督位于运动之轮的支点上：当他举起手臂，画面下方左部的死者从大地上升起，向往着圣徒云集的天堂。被判有罪者从天堂向卡戎（Charon）坠落，他会将这些人摆渡到下界。在整幅画面中，人物或弯曲，或扭转，或攀爬，或坠落，或凝望着基督，他们的形体几乎具有超人的力量。裸体人像表现出米开朗基罗认为人体圣洁的信仰，这点让同代人感到不安。1564 年米开朗基罗去世后不久，他的一位助手就受托增绘了小片衣物，来遮挡那些裸露的身体。这幅湿壁画在 1994 年做过清洗，显露出原本鲜丽的色彩、紧凑的空间与戏剧性的构图。这些特色将该作品与风格主义联系在一起，虽然米开朗基罗拒绝接受此类标签。

这幅湿壁画表达了米开朗基罗本人对世界末日的想象，其中一个细节体现了这一点。就在基督下方，使徒巴多罗买跨骑在云朵上，他手中拿着一张人皮，代表他殉道时所遭受的剥皮酷刑（图 17.13）。人皮上的面孔并不是圣徒本人，而是米开朗基罗自己。这幅恐怖的自画像隐藏得很深，直到近代才被辨识出来。在艺术家笔下，他的肉体不值得复活，这正是画面的关键主题。米开朗基罗 60 多岁的时候就经常在



图 17.14 米开朗基罗：**《圣母哀子像》**。约 1546 年。大理石，高 2.34 米。佛罗伦萨大教堂艺术品博物馆（Museo del Opera del Duomo）

他当时创作的诗歌与艺术品中思考死亡与救赎。他在 1532 年前后创作的诗歌表达了类似的观点与隐喻（见第 598 页的*原始文献*）。

米开朗基罗所关注的问题也表现在他于 1546 年前后开始创作的《圣母哀子像》（*Pietà*，图 17.14）中。他在这件作品中也使用了自己的肖像，头戴兜帽、抱住基督残缺身体的尼哥底母正是他本人。米开朗基罗计划将这组群雕放置在自己的坟墓上。通过把自己表现为守护基督尸体的门徒，米开朗基罗用形式造就了个人直接接近上帝的观念。在天主教改革期间，随着新教在全欧洲的传播，罗马教会的权威也逐渐得到恢复，天主教会一定认为这样的观念过于激进。不论出于何种原因，米开朗基罗在 1555 年打碎了这尊雕像，一直也没有完成创作。与他在 1499 年创作的《圣母哀子像》（见图 16.12）相比，这件作品的表现力胜于优美感，似乎他年轻时代的理想被精神追求所具有的更大严肃性所取代。米开朗基罗晚年的很多作品都没有完成，其中包括尤利乌斯二世墓，当时他的创作转向了建筑。

重造圣顶广场 米开朗基罗在罗马度过了他人生的最后三十年，这期间他主要的创作领域是建筑，其中包括若干公共建筑项目。1537 至 1539 年间，米开朗基罗获得了艺术生涯中最艰巨的委托项目：重造圣顶广场（Campidoglio），即罗马加比多里山山顶，将其改建为一片广场，周围要建设与这个地方重要地位相称的大型建筑，因为这里曾经一度成为古罗马中心的象征。这是规划大型项目的绝好机会。教皇保罗三世与罗马城市权威人士（监督官）一起合作重建工程，并指派米开朗基罗为设计师。尽管直到米开朗基罗去

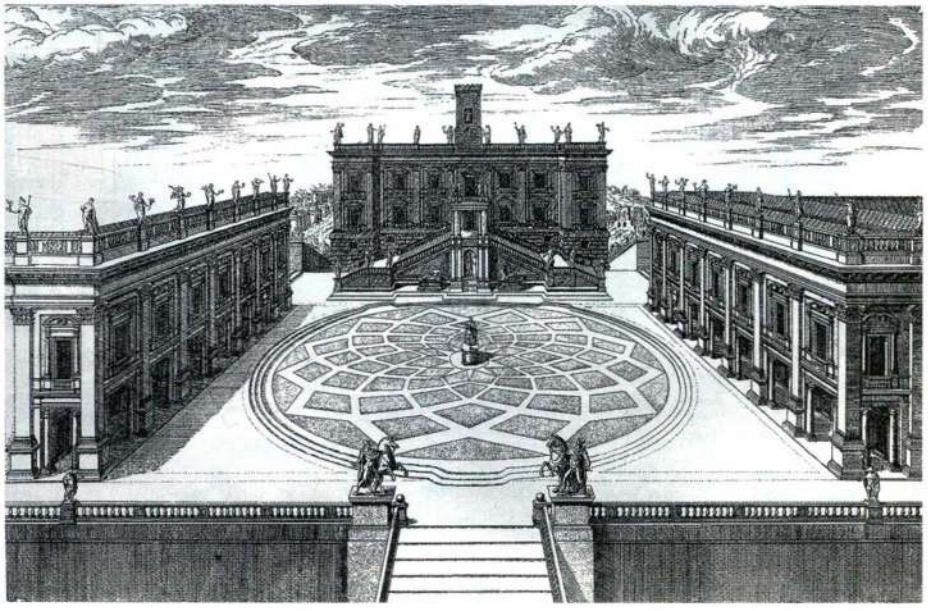


图 17.15 米开朗基罗：**圣顶广场**，雕版画为艾蒂安·杜佩拉克（Étienne Dupérac）所作。1569 年

世后很久该项目都未能完工，但是施工基本上都按照他的设计进行。圣顶广场成为有史以来最为壮观的城市中心，成为无数城市效仿的榜样。教皇保罗三世将《马可·奥勒利乌斯骑马像》（见图 7.21）从拉特兰宫转移到圣顶广场，并将之安放在米开朗基罗所设计的基座上。这尊雕像位于一座起势缓和的椭圆形小丘顶，小丘同时也使这一空间轮廓分明，于是雕像成为整体布局的聚焦点（出于保护目的，雕像最近被移入室内）。人们认为它所表现的人物是君士坦丁，第一位拥护基督教的罗马皇帝，也是支持教廷获得世俗权力的创始人。将这样一尊雕像放在世俗政府所在地的中心，教皇就强烈地宣扬了教廷在世俗事务中的权威。

广场的三边都建有宫殿。一幅基于米开朗基罗的设计所作的雕版画（图 17.15），并没有完整地传达宫殿立面所造就的空间效果。这幅版画展示出布局上的对称性，以及沿中心轴线向元老院（Senator's Palace）推进的渐进感，与之相对的台阶通向广场。然而，广场的形状并不是长方形而是梯形，这是当地地形形成的一个特殊状况。元老院与右侧的卫宫（Conservator's Palace）都是年代久远的建筑，必须在新外观的内里部分保留，但是它们的角度为 80 度而不是直角。米开朗基罗将这一难题转变成了一个优势，在左侧增建了“新宫”，在风格与布局上补充了卫宫。米开朗基罗让元老院看起来比实际规模要大，这样建筑就在这个广场中占据了首要地位。

圣顶广场的整体构思具有舞台效果。三座建筑虽然很长但相对较窄，仿佛展出的前台，而背后几乎空无一物。然而它们并不是进深浅短的屏风，而是立体的建筑（图 17.16）。“新宫”和与之相配的卫宫融合了空旷感与坚固感、水平性与垂直性，其整体塑造在古罗马以来任何一座建筑中从来没有过。两座宫殿里开敞的门廊进一步将广场与宫殿的立面联系在一起，与庭院与回廊连拱间的联结方式相同。

门廊的圆柱与过梁包含着巨柱式半露方柱，后者支撑着顶部建有栏杆的沉重檐口。阿尔贝蒂曾在曼图亚的圣安德烈亚教堂尝试过巨柱式（见图 15.49），但是米开朗基罗充分发掘了这种设计的意义。他在元老院也使用了巨柱式，并在高基座上建了栏杆，这就强调了建筑的厚重感。双斜坡楼梯通向顶部的同一个入口（见图 17.15），似乎通过椭圆形小丘与周围环绕的建筑，将所有流动空间的力量聚集在一起，由此广场就成为引人注目的焦点。与圣顶广场的规模与力



图 17.16 米开朗基罗：**罗马圣顶广场的卫宫**。设计于约 1545 年



图 17.17 米开朗基罗：**罗马圣彼得大教堂西面观**。1546—1564 年，穹顶由贾科莫·德拉·波尔塔完成于 1590 年

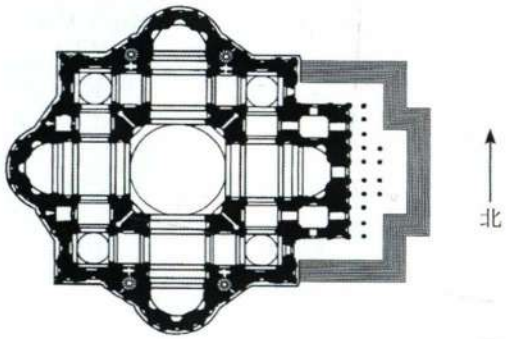


图 17.18 米开朗基罗：**圣彼得大教堂平面图**

量相比，布鲁内莱斯基为佛罗伦萨孤儿收容院设计的立面中（见图 15.6），托斯卡纳式圆柱纤细修长，拱门具有韵律感，形成广场的精致框架。米开朗基罗这一建造城市空间的强有力的规划对后来全欧洲的城市规划者而言都至关重要。

圣彼得大教堂 米开朗基罗再一次在圣彼得大教堂的外部运用了巨柱式（图 17.17）。布拉曼特过世之后，这个建筑项目在若干位建筑师手中相继施工。1546 年，负责项目的建筑师小安东尼奥·达·圣加罗（Antonio da Sangallo the Younger）去世，米开朗基罗接受了设计教堂的工作，并且几乎彻底改动了前任的设计。他将平面恢复为集中式布局，采用了卫宫的形式系统，将之曲线化来适应大教堂的结构，并且用窗户代替了开敞的凉廊，用**阁楼**（attic）代替了栏杆。

与布拉曼特设计中各部分逐级上升的情况不同（见图 16.11），米开朗基罗运用了巨柱式半露方柱来强调建筑主体与结构的紧凑性，由此将穹顶衬托得更为宏伟壮观。同样，为了产生紧凑感和有机统一体，他简化了内部空间（图 17.18），将布拉曼特设计的复杂空间序列（见图 16.10）转变为十字形与正方形，支撑中央穹顶的巨大墩柱约束着几何形的空间。米开朗基罗修改了东端的半圆室，并为它增加了一个门廊，从而进一步确定了建筑的中轴线。然而其东部的设计一直未能实施。无论如何，大教堂的穹顶在各个重要

大事年表

1527 年——哈布斯堡王朝的军队洗劫罗马
1534 年——米开朗基罗开始创作《最后的审判》
1540 年——罗耀拉的圣依纳爵成立耶稣会
1541 年——约翰·加尔文在日内瓦创立归正宗
1545 年——特兰特宗教会议召开，天主教改革开始

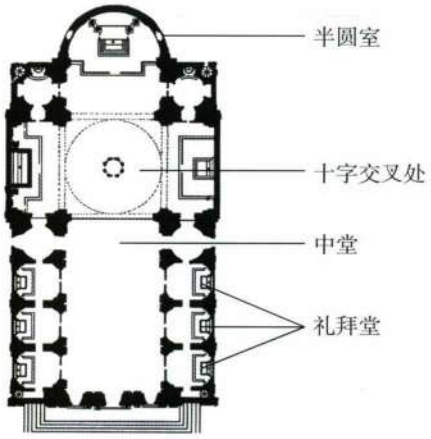


图 17.19 贾科莫·维尼奥拉：**罗马耶稣堂平面图**。1568 年

方面都反映了米开朗基罗的构想，虽然艺术家去世之后穹顶才得以完工，而且比原始设计更为高耸。

布拉曼特设计的穹顶是一座建在狭窄鼓形壁上的阶梯式半球体，这种样式会让教堂看起来似乎受到了压迫。米开朗基罗的设计则与此形成了鲜明的对比，具有强大的牵引力，将力量从建筑主体中向上牵引。他不仅借鉴了佛罗伦萨大教堂穹顶的双层建筑结构，而且采用了它的哥特式外形（见图 15.2，另见第 508 页的*材料与技法*），然而两者的效果却有很大差异。布鲁内莱斯基穹顶的光滑表面丝毫没有显示出内部的作用力。而米开朗基罗则赋予各种作用力雕塑化的外形，在视觉上将它们与建筑其余部分联系在一起。高处鼓形壁的双圆柱延续着巨柱式半露方柱的纵向推力，将它传递到拱肋，沿穹顶曲面向上延伸，最终聚集在高耸的灯笼式天窗中。这一设计的逻辑性如此顺理成章，以至于几乎所有建于 1600 至 1900 年间的穹顶都受其影响。

天主教改革与耶稣堂

米开朗基罗为圣彼得大教堂设计的集中式布局，对于改革后的天主教会而言仍是一个问题，因为教会在 1564 年特兰特宗教会议商议结束时重新确立了它的仪轨。这次宗教会议所提议的礼拜仪式最适合在公堂式建筑中进行。教会法令规定，在弥撒中信徒们应该看到圣体被高高举起，而只有在纵伸的公堂式厅堂内，信徒才能不受阻挡地看到祭坛。16 世纪中期成立的一批改革教派中，最具野心也最积极的教派是耶稣会（Jesuit Order），它由罗耀拉的圣依纳爵（Ignatius of Loyola）创立，并得到了保罗三世的支持。1540 年，耶稣会得到教会的批准；到 1550 年，该教派在罗马的教堂耶稣堂（Il Gesù）正处于设计过程之中。米开朗基罗答应为这个项目设计一个方案，但是显然未能完成。这座教堂最终采用的设计方案是米开朗基罗的一位名叫贾科莫·维尼奥拉（Giacomo Vignola，1507—1573 年）的助手在 1568 年设计的。教堂立面由贾科莫·德拉·波尔塔（Giacomo della Porta，约 1540—1602 年）设计，直到 1584 年才得以完工。作为耶稣会的母堂，耶稣堂的设计方案一定受到了严格的监督，确保它符合该教派的目标。耶稣会士既是知识分子、神秘主义者，还是传教士，他们的任务就是在欧洲抵制异教，并将基督教传播到亚洲与美洲。他们要求教堂建筑坚持特兰特宗教会议的训令，宏大庄严，给人留下深刻印象，同时避免任何过分的装饰。



图 17.20 安德烈·萨奇（Andrea Sacchi）与让·米耶尔（Jan Miel）：**《乌尔班八世参观耶稣堂》**（*Urban VIII Visiting Il Gesù*）。1639—1641 年。布面油画。罗马国立古代艺术美术馆（Galleria Nazionale d' Arte Antica）



图 17.21 贾科莫·德拉·波尔塔：**罗马耶稣堂正立面**。约 1575—1584 年

耶稣堂可以被看作天主教改革精神的建筑化身。

耶稣堂是一座简洁紧凑的公堂式建筑，巨大的中堂统领着建筑空间（图 17.19）。侧堂为若干礼拜堂所取代，因此会众就集中在一个宏大的厅堂式空间里，直面祭坛。会众的注意力被急剧导向祭坛与讲道坛，这两处是内部仪式展示的代表（图 17.20）。图中描绘了从街道望入教堂的场景，似乎正立面的中央部分被去除了。中堂拱顶的装饰是后来添加的，详情请见图 19.12。这幅绘画还表现了平面图无法展示的特色：得益于穹顶鼓形壁上的大窗户，教堂东端光线充足，而中堂则昏暗少光，二者形成了强烈的对比。光线的表现潜能被有意识地发掘出来，使耶稣堂获得了之前任何教堂都不具备的强烈情感焦点，这是一种新颖的设计，最具戏剧性。

贾科莫·德拉·波尔塔所设计的正立面与平面布局一样大胆（图 17.21）。立面被显著突出的檐部分为两层，支撑檐部的成对半露方柱显然受到米开朗基罗的影响，德拉·波尔塔曾与他一起工作。同样的模式也出现在上层结构之中，只是规模较小，起支撑作用的半露方柱只有四对而不是六对。为了衔接宽度上的差异并隐藏屋顶边缘线，德拉·波尔塔嵌入了两堵涡卷形扶壁。这种解决办法出自阿尔贝蒂所设计的佛罗伦萨新圣母教堂（见图 15.31），形成了向大型山墙顶部结构过渡的优雅样式，并保持了文艺复兴建筑



图 17.22　朱利奥·罗马诺：**曼图亚 T 型宫的庭院**。约 1527—1534 年

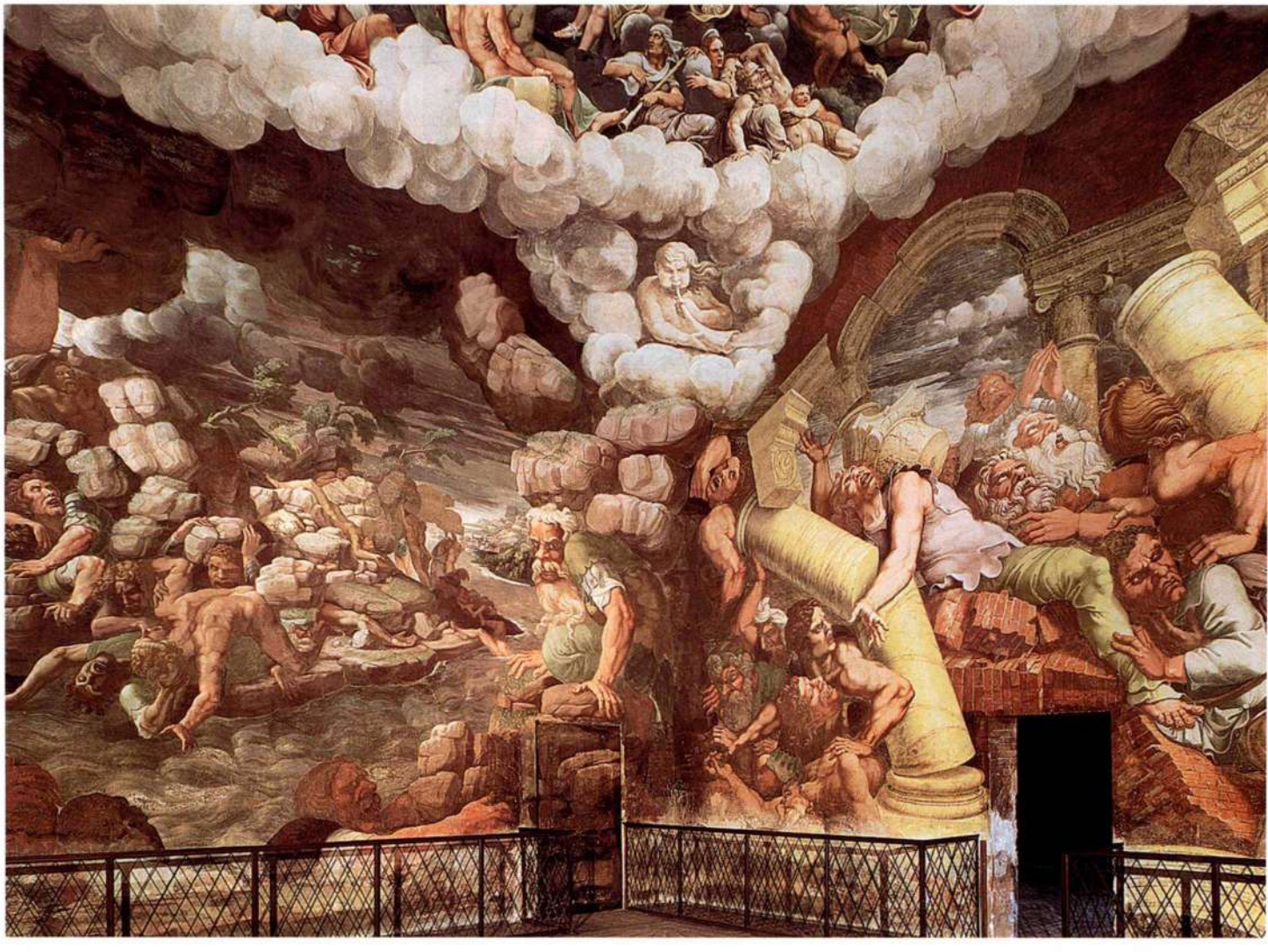


图 17.23　朱利奥·罗马诺：**《巨人从奥林匹斯山坠落》**（*Fall of the Giants from Mount Olympus*），出自巨人厅。约 1530—1532 年。曼图亚 T 型宫

的经典比例：建筑的高度与宽度相同。

德拉·波尔塔巧妙地将立面各个部分整合为一体。每一层都具有相同的纵向节奏，即使是水平元素也服从这一节奏，檐部沿口不连贯的设计对应半露方柱的布局。而水平方向的区隔决定着纵向结构的尺寸，所以此处并没有采用巨柱式。米开朗基罗启发了建筑师运用雕塑手法处理立面，这种手法更为强调主大门。主大门采用了双层门框，两座山墙分别由成对的半露方柱与圆柱支撑，它突出于立面的其他元素，使观看者的目光聚焦于整体设计。自哥特式时期以来，没有哪一座教堂的入口具有如此生动浓缩的特色。这座立面与在其中增添运动感和造型因素的自由性，成为耶稣会教堂的重要先例，并影响了之后几个世纪的教堂建筑。

贡扎加家族统治的曼图亚

意大利北部分为众多公国，它们的规模都小于托斯卡纳大公国与教皇国。曼图亚是其中最为稳定的公国，这里的贡扎加家族将侯爵头衔一直保留到16世纪。曼图亚在15世纪时有一些重要的艺术家，其中包括阿尔贝蒂和曼泰尼亚。贡扎加家族赞助艺术的传统不仅传承给了男性成员，也为女性家族成员所继承。弗朗切斯科二世·贡扎加（Francesco II Gonzaga）的妻子伊莎贝拉·德·埃斯特（Isabella d'Este）就是16世纪早期最为活跃的赞助人之一。她的儿子费德里戈在1519年成为侯爵，他一直享有这个爵衔，直到1530年查理五世赐封他为公爵。伴随头衔争夺的常是通过艺术来炫耀财富与品位的活动。

T型宫

作为头衔争夺战的组成部分，费德里戈二世·贡扎加委托朱利奥·罗马诺（Giulio Romano，约1499—1546年）为他设计一座城外别墅，称为T型宫（Palazzo del Te），用来安置外室和接驾。朱利奥曾是拉斐尔在罗马时的主要助手，但在1524年追随曼泰尼亚和阿尔贝蒂来到了曼图亚。

他所设计的T型宫是一座低矮的建筑，适合当地平坦的地形。朱利奥在面向庭院的建筑立面里（图17.22）运用了别墅与宫殿赞助人们所熟识的形式语汇，例如粗面石方、平滑的托斯卡纳式附壁圆柱以及它们所支撑的突出檐部。朱利奥采用了米开朗基罗设计洛伦佐图书馆的手法，颠覆了传统的古典建筑惯例。空白盲窗处的拱心石似乎随时会冲破上方的三角形过梁。唯一真正意义上的拱横跨在主入口上方，但是却架设在三角楣之下，这就违背了古典规则。每对圆柱之间中央位置的三陇板"滑"向下方，完全不管所有的逻辑性，因此让人感到整条檐壁似乎就要在眼前崩塌。朱利奥打破了既有规则，似乎是在宣称，这些陈规不适用于自己，也不适用于他的主人。

在T型宫外部仅仅存在可能性的设计元素在其内

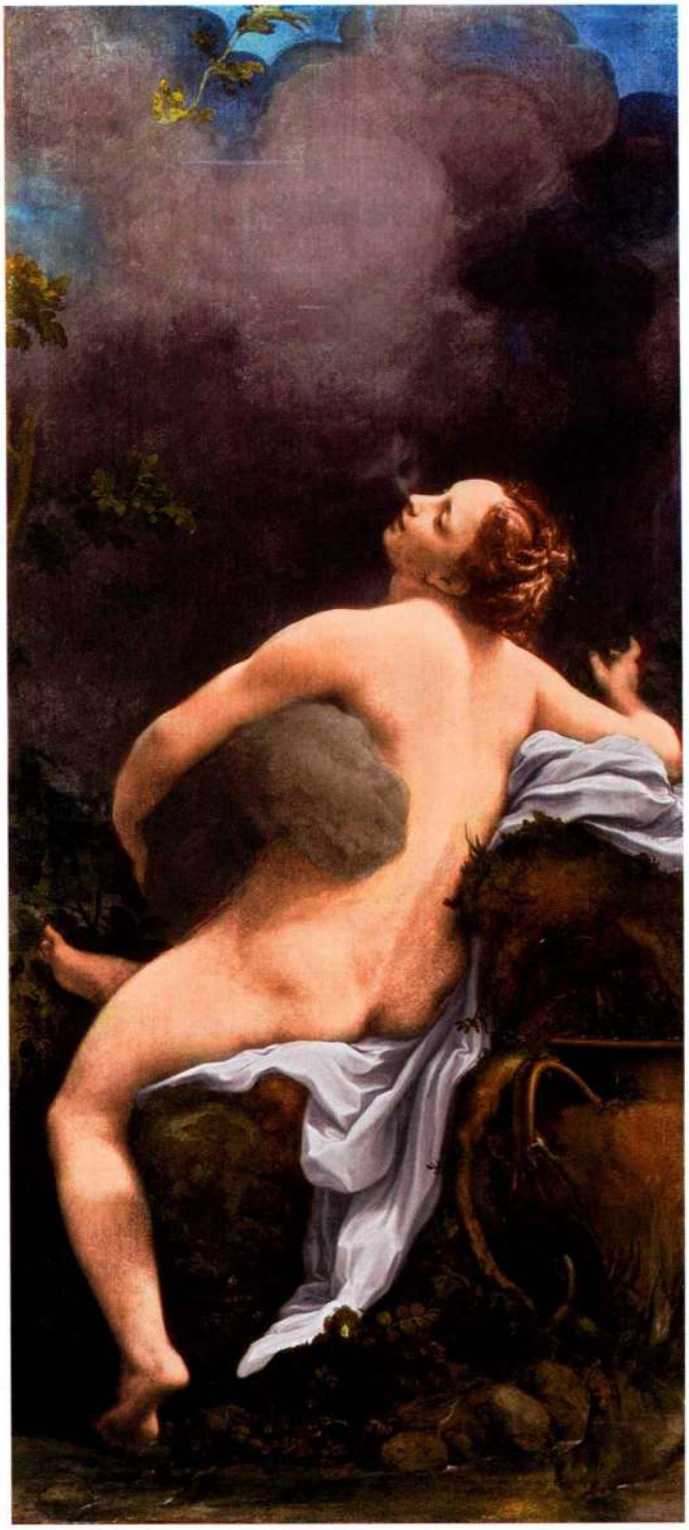


图17.24 柯勒乔：**《朱庇特与伊俄》**。约1532年。布面油画，163.8×70.5厘米。维也纳艺术史博物馆

部设计中得到延续，朱利奥运用视幻手法在一系列房间内绘制了古典题材的湿壁画。与拉斐尔在罗马的作品不同，这些绘画并不表现遥远美好的黄金时代，而是大胆生动地表达了权力。在T型宫的巨人厅（Sala dei Giganti，图17.23）里，朱利奥把众神将巨人族驱逐出奥林匹斯山的场景描绘成一场大灾难，到处都是坠落的人体与倒塌的圆柱。在观赏者看来，似乎整座神庙都在坍塌崩溃。出现在墙壁上方角落处的风神将建筑部件吹落，巨人族的庞大身躯就要被落下的这些部件压扁。观者仿佛见证着奥林匹斯山新神的力量，身临其境般地感受到这一事件中的恐惧。当然，公爵本人在绘画构思中被设想为宙斯（朱庇特），所以整幅画面表明了费德里戈公爵的权力。

同样的构想也出现在几乎同一时期的曼图亚公爵府绘画之中，这些作品的创作者是安东尼奥·阿雷格里·达·柯勒乔（Antonio Allegri da Correggio，1489/94—1534年），人称柯勒乔。这位意大利北部的天才画家生命短暂，他在帕尔马（Parma）度过了大部分时光，吸收了达芬奇、米开朗基罗、拉斐尔以及威尼斯艺术家的影响，发展出一种独特且突出感性的风格。费德里戈公爵定制了一系列有关朱庇特爱情故事的作品，《朱庇特与伊俄》（*Jupiter and Io*，图17.24）是其中的一幅。根据奥维德的叙述，朱庇特无数次变身来引诱情人。画面中的宁芙伊俄昏厥在化为云朵的朱庇特怀中。渐次渲染法结合了威尼斯式的色彩感与质感，创造出比提香的《酒神祭》（见图

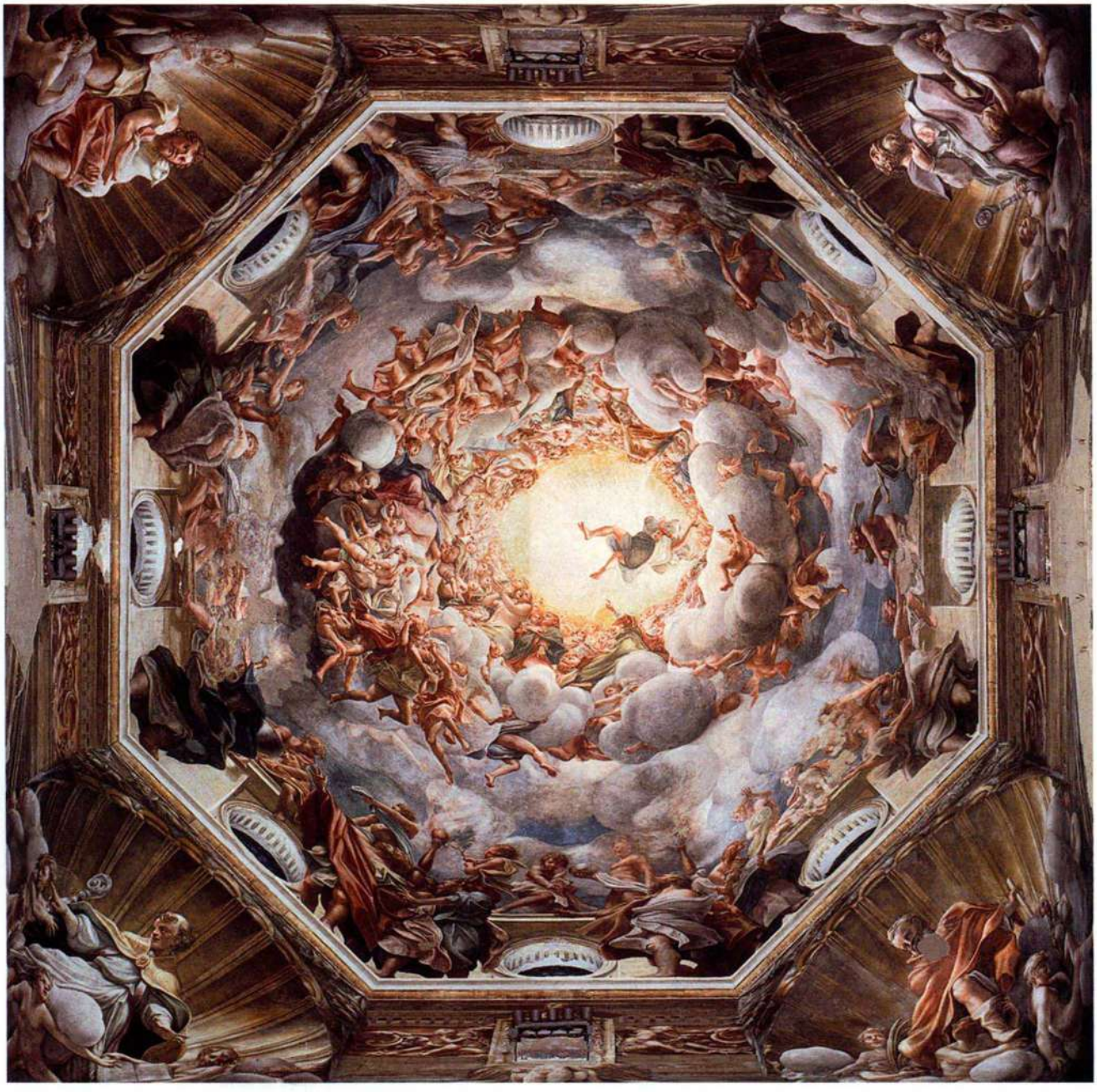


图17.25 柯勒乔：**《圣母升天》**。约1522—1530年。湿壁画，穹顶底部直径为10.93×11.56米。意大利帕尔马市大教堂穹顶内

大事年表

1522 年——鼠疫再次侵袭意大利
1530 年——查理五世在波洛尼亚加冕为神圣罗马皇帝
1532 年——科勒乔创作《朱庇特与伊俄》
1535 年——帕尔米贾尼诺创作《长颈圣母》
1543 年——维萨里出版第一本人体解剖著作
1543 年——哥白尼出版《天体运行论》



图 17.26 帕尔米贾尼诺：**《自画像》**。1524 年。木板油画，直径 24.4 厘米。维也纳艺术史博物馆

16.32）更直白的淫欲。柯勒乔表现朱庇特烟雾般外貌的手法具有极其卓越的视幻效果。图像的情色表达反映了众多欧洲宫廷所共有的艺术品位，这在布龙齐诺的《维纳斯的寓言》（见图 17.8）与提香的《达娜厄》（见图 17.31）中都可以看到。

帕尔马与波洛尼亚

意大利较大的政治实体意图吞并较小的国家。中北部的帕尔马与波洛尼亚两城在 16 世纪之初就附属于教皇国。罗马、佛罗伦萨及米兰各个宫廷所建立的艺术与赞助形式在这里被市民模仿。

柯勒乔与帕尔米贾尼诺在帕尔马

柯勒乔的大部分艺术生涯都在帕尔马度过，当时帕尔马刚成为教皇国成员。这种新的附属关系给这个城市带来了新的财富，并激励了当地的艺术与建筑赞助人，柯勒乔不止一次成为他们所礼聘的艺术家。他将自己的才智集中于帕尔马大教堂穹顶的项目上，在 1522 至 1530 年间绘制了湿壁画《圣母升天》（*The Assumption of the Virgin*，图 17.25）。在柯勒乔的视幻透视法作用下，穹顶的表面消失了。当天空开敞迎接升入一片光明之中的圣母遗体时，站在下面的观者就被引入了天堂。

柯勒乔在这里首创了一种新型的幻象表现方式，通过神奇的透视法与他本人的精湛技艺，将天堂与尘世在视觉与精神上结合在一起。自从曼泰尼亚在曼图亚绘制《绘画之屋》（见图 15.53）以来，还没有任何一个天顶能够如此完全地被绘制的幻像所取代。这种概念将在 17 世纪其他艺术家的作品中产生反响，正如彼得罗·达·科尔托纳（见图 19.11）与高利（见图 19.12）的作品所显示的那样，天顶将通过视幻设计而消失。柯勒乔也赋予人物欣喜自若的活动能力，



图 17.27 帕尔米贾尼诺：**《长颈圣母》**。约 1535 年。木板油画，2.16 × 1.32 米。佛罗伦萨乌菲齐美术馆



图 17.28 拉维尼娅·丰塔纳：**《贵妇》**。约 1580 年。布面油画，115×89.5 厘米。华盛顿特区国家女性艺术博物馆（National Museum of Women in the Arts），Wallace and Wilhelmina Holladay 捐赠

似乎重力对他们而言不复存在，而他们则毫无掩饰地沉浸在轻盈失重的喜悦中。人物的塑造折射出提香的影响，他们健康活跃、有血有肉，使得圣母升天这一事件显得更具神迹性。

帕尔马是另一位天才画家的诞生地，他就是吉罗拉莫·弗朗切斯科·马利亚·马佐拉（Girolamo Francesco Maria Mazzola，1503—1540 年），人称帕尔米贾尼诺（Parmigianino）。这是一位早熟且聪颖的画家，1530 年返回帕尔马之前，他已经在罗马、佛罗伦萨等其他地方小有名气。作为示范作品的《自画像》（*Self Portrait*，图 17.26）表现出他的自信。艺术家外表温和，修饰得体。对面貌特征的描绘具有拉斐尔的流畅完美，笼罩在一层达芬奇式（Leonardoesque）渐次渲染的朦胧中。画面中记录了帕尔米贾尼诺在凸面镜中所看到的自己的影像，包括凸镜折射之后手的变形。这幅绘画堪比镜中之像，画家还使用了特制的曲面画板作画。作品展示了帕尔米贾尼诺记录眼睛所见之物的技巧，与此同时，通过巧妙影射那喀索斯（Narcissus）的神话，这幅作品还表现出他的学识。根据希腊神话中的描述，那喀索斯望向池水，爱上了自己的倒影。

帕尔米贾尼诺的高超技艺在他最著名的作品《长颈圣母》（*The Madonna with the Long Neck*，图 17.27）中显露无遗，这是帕尔马的一位贵妇在 1535 年为仆从圣母教堂（Santa Maria dei Servi）中的家族礼拜堂定制的绘画。尽管帕尔米贾尼诺对拉斐尔和柯勒乔有很深的研究，却具有不同的审美理想，画面左侧人物抱着的双耳陶瓶表达了他的理念。在这幅作品里，圣母具有完美的椭圆的头型与天鹅般的脖子，隆起的身体逐渐向下收缩至脚部，模仿着双耳陶瓶的外形。拉斐尔的《园丁圣母》（见图 16.22）则与之形成鲜明对比，似乎是圆形和方块构成了人体，圣母容貌特征中甜美胜于高傲。帕尔米贾尼诺也没有打算模仿拉斐尔稳定的构图。他作品中沉睡的幼年圣子躺在圣母膝头，并不稳定，圣母则将那柔若无骨的手放在胸前。构图与人物姿势一样缺少平衡感，画面左部沉重而右部则开阔遥远。所有人物的肢体都被拉长，而且如象牙一般光滑，空间得到了压缩。这些经过风格主义方式处理的元素，将人们的注意力吸引到艺术家的技巧上，以及他对拉斐尔理想范例的颠覆。

帕尔米贾尼诺的选择可能反映了画作的意义。圣母膝头身材偏大的圣子令人回想起圣母哀子的主题，表明耶稣已经对自己的命运了然于心。画面的背景也不像它所表现得那样随心所欲。巨型圆柱通常与圣母联系在一起，象征着通向天堂与永恒生命的大门以及无玷受孕。它同时还可能指涉耶稣在受难过程中遭到鞭笞时被绑缚的圆柱，柱下那个缩小的先知在其卷轴上预言了这一切。《长颈圣母》表现的是非世俗的完美，具有冷静而动人的优雅。

拉维尼娅·丰塔纳在波洛尼亚

帕尔米贾尼诺曾在波洛尼亚停留过一段时间，这是佛罗伦萨以北的一个重要城市。波洛尼亚长期以来就是教皇国的成员，当时并不是由君主来统治，而且受到来自罗马与当地贵族组成的元老院的联合控制。古老大学的存在也塑造了城市的文化特色。虽然波洛尼亚的绘画并不像佛罗伦萨和威尼斯的绘画那样博得众人喝彩，但 16 世纪期间这里却诞生了几位女性艺术家。其中最重要的女性艺术家之一是拉维尼娅·丰塔纳（Lavinia Fontana，1552—1614 年），她在有生之年就获得了极高的声誉，只是后来鲜有人知。

丰塔纳是画家普罗斯佩洛·丰塔纳（Prospero Fontana）的女儿，她的父亲是一位杰出画家，多次担

任画家行会的首领。幼年的成长环境让拉维尼娅学习到了在学院中日益受到新教育方式排挤的艺术形式。追随父亲学画，以及在波洛尼亚对拉斐尔、柯勒乔和帕尔米贾尼诺作品的研究使她形成了自己的风格。她有一个赞助人圈子，其中很多人都是波洛尼亚的贵妇。拉维尼娅为她们绘制肖像画和宗教题材的作品。

创作于16世纪80年代的《贵妇》（*Portrait of a Noblewoman*，图17.28）是她作品的一个很好例证。年轻的女子身着婚礼时所穿的华丽服饰，映衬在深暗背景之中。光线从画面左方流淌而下，区分出各个形体。拉维尼娅精心描绘了衣着、珠宝与头饰的细节。这位年轻女子面对她即将到来的婚礼时宛若一尊端庄的装饰人像，她的目光避开了观者的视线，似乎在表现自己的端庄。女子的一只手抚摸着小狗，可能是她的宠物，又或许是忠贞的象征。她的另一只手拿着一块用珠宝首饰挂在腰间的皮毛，这是另一个象征，在那个时代象征子孙繁衍。拉维尼娅精于绘制这种讨人欢心的华丽图像，使得她成为当时最受青睐的艺术家之一。

威尼斯：祥和的共和国

尽管威尼斯在16世纪之初遭到了侵袭，但到1529年时已经收复了大部分领土与财富。在这个世纪，贵族政府重新确立了政治与文化权力，为艺术家和赞助人创造了独特的环境。威尼斯没有宫廷，保持了名义上的共和政体，由洛雷当（Loredan）、文德拉明、巴尔巴洛（Barbaro）等古老家族控制。除宗教艺术品之外，这些家族还为他们的城市住宅与乡村别墅定制艺术品，因此艺术家的创作题材相当广泛。威尼斯城通过公共艺术项目来表达它的地位，这些项目的赞助人是历任市长，意在美化“最祥和的共和国”（Serenissima）。其中之一就是16世纪30年代进行的市中心改造项目，兴建了两座建筑，使得圣马可教堂与圣马可运河之间形成了一个小广场。

桑索维诺在威尼斯

为了设计这些建筑，统治威尼斯的十人议会（Council of Ten）在1535年发起了一场竞赛，题目是



图17.29 雅各布·桑索维诺：**威尼斯圣马可造币厂（图左）与图书馆**。始建于1535/37年

材料与技法

布面油画

在中世纪与文艺复兴的大部分时期里，画家直接在墙上或者坚固的木制平面上作画。木画板由几板块粘合而成，有时能够看到木板间的接缝。虽然保存时间持久，但是木材沉重且容易变形。15 世纪时，有些意大利和北欧的艺术家开始在织物表面作画，通常采用帆布或亚麻布，作为木板的廉价替代品。而且，布面更轻，便于携带。来自佛兰德斯的布面画作称为“画布”（panni dipinti），曾大量出口到意大利。



提香的《达娜厄》局部

在威尼斯的潮湿环境里，湿壁画和木板绘画都不容易保存，因此艺术家们更喜欢在布面上作画，创作大型作品时尤为如此。16 世纪中叶，画布开始取代木材而成为首选。到 1600 年为止，布面油画是绝大多数艺术家与赞助人所喜爱的材料，人们不再定制湿壁画。一旦帆布被紧绷在木画框中，它会被涂上一层胶质材料，以填补纤维间的缝隙。然后再涂几层底料，干燥之后就可以用来作画。

创作大幅作品也启发威尼斯画家对油画颜料进行实验。艺术家不再将轻薄的油画颜料逐层施涂于整个画面，而是用画笔蘸取更浓厚的颜料，大笔将颜料画在作品上。有时颜料厚重得像是蜡画，该技法称为**厚涂法**（impasto）。在这种情况下，绘画表面就不具有镜面般的平滑效果，而是粗糙且对光线的反射不均匀。提香是这种技法的创新者之一。他的作品启发了巴洛克时期绘画艺术家，其中包括鲁本斯、伦勃朗和委拉斯凯兹。

设计新的国家造币厂（图 17.29 左部）。他们选择了佛罗伦萨雕塑家雅各布·桑索维诺（Jacopo Sansovino，1486—1570 年）的设计，这位艺术家在 1527 年罗马之劫后离开那里，来到了威尼斯，并成为威尼斯最重要的建筑师。他的建筑具有雕塑特色并不令人吃惊。桑索维诺延续了近旁黄金之屋（见图 15.54）与总督府（见图 13.34）等早期威尼斯建筑的理念，在造币厂的立面中设计了众多拱门开口与巨大的窗户。然而起支撑作用的拱门和圆柱更强调贯穿整体的乡村特色，增强了建筑的宏大效果。这一建筑在 1560 年前后增建了顶层部分。

之后，圣马可教堂的管理人雇用桑索维诺修建圣马可图书馆（图 17.29 右部），这是一座公共图书馆，收藏了丰富的希腊文与拉丁文书稿。图书馆毗邻造币厂，它的建筑语汇更为优雅。这是一座狭长的两层建筑，一系列拱门支撑着沉重的檐口。建筑底层的拱门两侧分布着罗马多立克式立柱，这种灵感来自斗兽场；上层则采用了手法精美的爱奥尼亚式立柱（每组包括三根附壁圆柱），它们支撑着花环装饰的檐部。建筑顶端为栏杆所环绕，每个立柱都对应着栏杆上一尊真实尺寸的雕像，四角则树立着方尖碑。造币厂与图书馆的奢华装饰令人感受到共和国的富足，宣示着威尼斯就是新罗马。

提香

提香在 16 世纪的威尼斯画坛占据了主导地位。他同米开朗基罗一样长寿，并且有众多学生，能够传播他的观念与技法。他的声望极高，以至于 16 世纪 30 年代最顶尖的一批欧洲赞助人都渴望获得他的作品。例如在 1538 年，乌尔比诺公爵圭多巴尔多二世·德拉·罗维里（Guidobaldo II della Rovere）委托提香创作了一幅名为《乌尔比诺的维纳斯》的作品（*Venus of Urbino*，图 17.30）。这幅画以乔尔乔内的作品为基础，描绘了陈设精美的室内一位躺在床上的年轻女子。背景中的两位妇女在大箱中寻找着什么，可能是一件长袍。画面中诸如大箱与小狗等细节让有些学者认为，这可能是一幅庆祝结婚的作品。然而画作的所有者只是称之为“裸女”。提香的色彩记录了女性身体丰腴的质感，而身体迎向观看者，目光与观众的视线对望。这件作品可能只是表达色情，而不是古典题材。

无论画中的女子是不是维纳斯，这种偏重感官的女性裸体形象是提香画坊的主要产品，定件人是那些有权有势的男性。以奥维德的《变形记》（*Metamorphoses*）为基础，提香为西班牙的菲利普二世（Phillip II，查理五世之子）绘制了系列作品朱庇特之爱。他为奥塔维奥·法尔内塞（Ottavio Farnese）创作了《达娜厄》（*Danaë*，图 17.31），并在罗马短暂停留期间亲自送给了这位定件人。画作中的朱庇特化身为金雨去引诱一位年轻女子，她被父亲关在塔中，和所有追求者隔离开来。通过变化颜料的饱和度，提香极其精准地捕捉到了达娜厄身体的感觉，将肌肤与床衾明显地区别开来。为了传达这些可感可触的特质，提香运用透明清薄的油画颜料层来建构作品，各层之间的相互作用在色彩上产生出无与伦比的丰富性和复



图 17.30 提香：**《乌尔比诺的维纳斯》**。约 1538 年。布面油画，119×166 厘米。佛罗伦萨乌菲齐美术馆

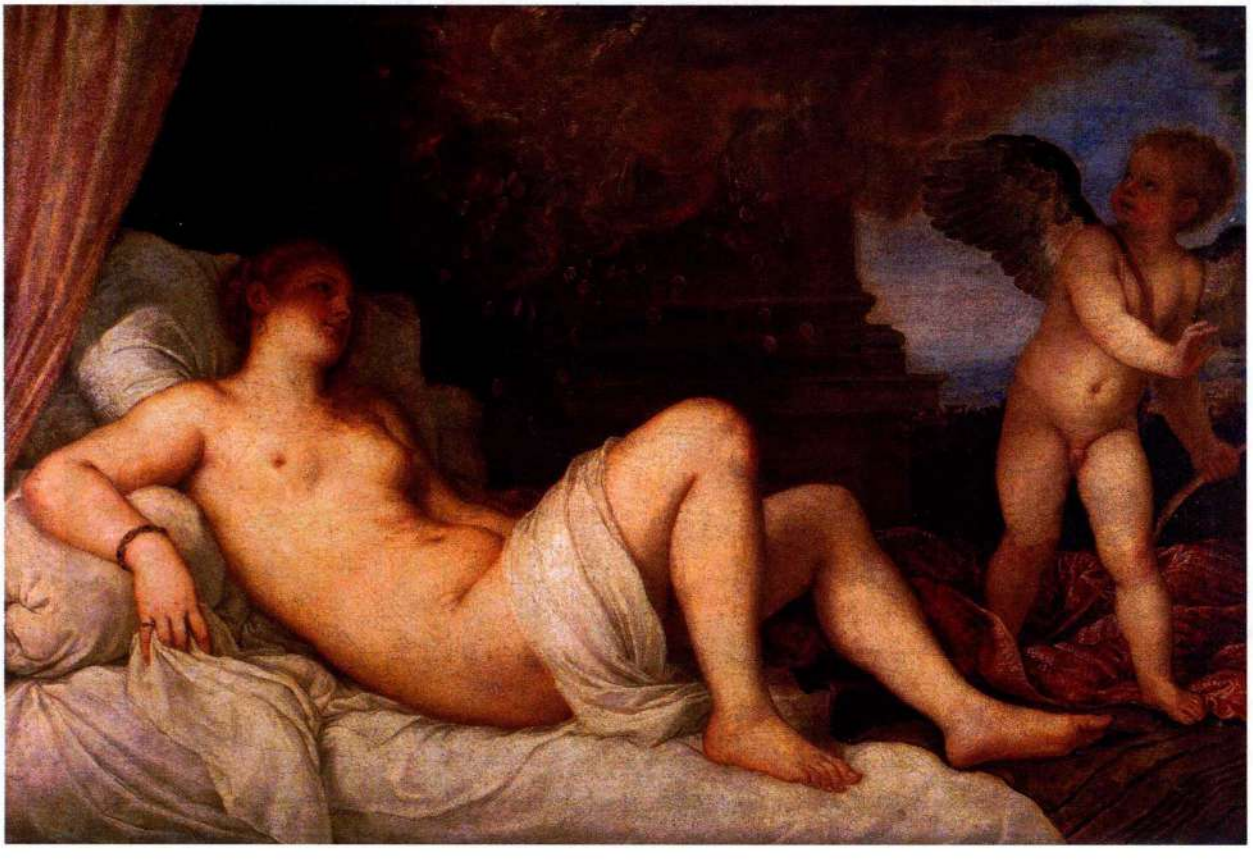


图 17.31 提香：**《达娜厄》**。约 1544—1546 年。布面油画，120×172 厘米。那不勒斯卡波迪蒙特国家画廊博物馆

杂性。颜料层如此之薄，几乎和消散于天空的云朵一样透明。

提香的人物形象表现出米开朗基罗为朱利亚诺·德·美第奇墓创作的《夜》的影响，提香可能见过这件作品的版画复制品。据说米开朗基罗在提香的画室里看到这幅作品之后，赞扬了他的色彩，却批评了他的素描。米开朗基罗在雕刻人像之前要绘制大量细节性的素描，提香作品的素描初稿却没有流传下来。尽管提香是一位优秀的构图大家，但他显然直接在画布上作画，并在创作过程中进行调整，通过逐层色彩来建构形体。强调色彩而不是素描是威尼斯绘画的独特性之一，一直以来受到来自佛罗伦萨绘画学院及其后继者的批评。

提香试验了包括印刷在内的多种艺术形式，但他最为不朽的创新在于布面油画技法（见第 610 页的材料与技法）。提香的晚期作品展示出他最为自由的笔触，他曾试图为自己在弗拉里圣母荣光教堂的墓葬创作一幅《圣母哀子图》（图 17.32），但在 1576 年去世时仍未完成，而是由他的一个学生完成。与米开朗基罗晚年的《圣母哀子像》（见图 17.14）一样，提香描绘了躺在圣母怀抱中的基督，以及周围哀痛的友人与门徒。沉重粗犷的壁龛两侧分别站立着摩西和女先知像，令人联想到桑索维诺所设计的造币厂立面（见图 17.29）。这幅巨型油画具有的力量不仅来自它的宏大规模与生动构图，虽然它们也是在这方面发挥作用的元素，还来自提香的高超技法。人物从全部由光线与色彩构成的晦暗背景中浮现出来。艺术家施涂了厚重的颜料，然而尽管运用了厚涂法，画面上却不具



图 17.32 提香：**《圣母哀子图》**。约 1576 年。布面油画，3.51 × 3.89 米。威尼斯学院美术馆



图 17.33 保罗·韦罗内塞：**《利未家的宴会》**。1573 年。布面油画，5.54 × 12.8 米。威尼斯学院美术馆

有物质实体的蛛丝马迹。抹大拉的玛利亚的姿态与圣母面部表情中的哀痛为这一场景增添了悲切之情。跪倒在地的人可能是圣杰罗姆，代表提香本人，满怀敬畏地伸手去触摸基督的身体。这种平静得近乎顺从的情绪被画面中天国的各种形式强化了。

提香的艺术遗产

提香创造性的作品与声望吸引了大批艺术家来到他的画坊工作，但是他对那些画坊之外的艺术家们也产生了巨大的影响。当时被威尼斯占领的克里特岛上，有一位名叫多梅尼科·塞奥托科普洛斯的画家，人称埃尔·格列柯，他在前往西班牙之前曾进入提香的画坊学习（见第十八章）。提香之后两位重要的威尼斯画家是韦罗内塞和丁托列托，他们的艺术发展方向各自不同。韦罗内塞所创作的图像以提香早期作品为基础，例如《圣母与佩萨罗一家》（见图 16.33），他追求的是自然主义。而丁托列托则发掘了提香晚期作品中的戏剧性与流动笔触，例如《圣母哀子图》。

保罗·韦罗内塞 画家保罗·卡利亚里（Paolo Cagliari），人称保罗·韦罗内塞（Paolo Veronese，1528—1588 年），出生并习艺于维罗纳（Verona），他的绘画开始于对提香风格中自然主义的继承，但是其中增添了对日常现实细节的关注，这点表现在动物、织物与食物图像中，它们为巨大的建筑框架所围绕。在巨幅布面油画《利未家的宴会》（*Feast in the House of Levi*，图 17.33）中，韦罗内塞回避了一切指涉神秘的图像。其中对称的构图可以追溯到达芬奇与拉斐尔的画作，而场景中欢乐享宴的气氛则反映出提香 16 世纪 20 年代作品的影响，所以这幅作品初看之下仿佛是晚出 50 年的盛期文艺复兴作品。然而，韦罗内塞并不像达芬奇那样关注对精神或心理深度的表现。他的作品最初为多明我会修道院的饭厅而作，描绘了一场豪华的宴席，这是真正的视觉享宴。韦罗内塞与其他地方的意大利同时代画家一样，特意不表明画家描绘的是耶稣生平的哪一重要事件。被宗教裁判所的法庭传唤之后，他给作品改成了现在的标题。他被指控的罪名是在画面中绘制不适合该主题的“小丑、醉汉、日耳曼人、侏儒之类的粗俗内容”。讯问记录表明，宗教法庭认为他对“最后晚餐”的表现是无礼且缺乏虔诚之心的（见第 614 页的*原始文献*）。面对法官们的质疑，韦罗内塞选定了一个不同的名称，即《利未家的宴会》，使他得以适当摆脱这些令人不快的指控。韦罗内塞说，这些形象并不比米开朗基罗《最后的审判》中裸体的耶稣和天堂中的人物更为有伤风化。然而，法庭并没有看到两者之间的相似之处，他们的理由是“最后审判不需要画衣服，这些人物无不属灵”。保罗·韦罗内塞要求有“我认为合适的方式作画”的权力。

雅各布·丁托列托 雅各布·罗布斯蒂（Jacopo Robusti，1519—1594 年）人称丁托列托（Tintoretto），他的作品世俗倾向少。据说他想要“色彩如提香，素

节选自宗教裁判所法庭在威尼斯对保罗·韦罗内塞的一次讯问

由于威尼斯具有自由的宗教气氛，保罗·韦罗内塞并没有按照宗教裁判所法庭在这次讯问中所提出的要求，对他的《最后的晚餐》（见图 17.33）进行各种修改。只将作品题目改为《利未家的晚餐》（*Supper in the House of Levi*，现名《利未家的宴会》）似乎就使各方人士都感到满意。

今天是 1573 年 6 月 18 日星期六，受到宗教法庭的传唤，维罗纳的保罗·卡利亚里来到神圣的法庭，接受对他职业的讯问：

答：我作画，也绘制人像。

问：你知道自己被传唤的原因吗？

答：不知道，先生。

问：你能想象得出来吗？

答：我很容易就想象得到。

问：说说你认为是什么原因。

答：尊敬的神父、圣乔治与圣保罗（SS. Giovanni e Paolo）修道院院长对我说过，他曾来过这里，尊敬的阁下命令他（在画中）画上抹大拉的玛利亚来替代狗。我回答他说，我很乐意为了自己和我作品的名誉做任何必需的事情，但是我不能理解为什么抹大拉的玛利亚适合那个位置。

问：你说的是哪一幅画？

答：耶稣基督与他的门徒在西蒙家里吃的最后晚餐，是这幅画。

问：在我主的晚餐上你还画了其他人物吗？

答：是的，大人物。

问：你画了多少个人物，描述一下每个人的姿势。

答：我画了客栈老板西蒙，此外还有一个招待，我想他出于自己的乐趣到餐桌旁来看看事情是怎么发生的。还有好多人物，我想不起来了，因为画完这幅画已经有段时间了。

问：在你为圣乔治与圣保罗修道院画的晚餐里面，画那个鼻子流血的人有什么用意？

答：我想表现一个仆人，他的鼻子因为什么事故而流血。

问：画那些手拿战戟、身穿日耳曼人盔甲的人又有什么用意？

答：我们画家所有的特许权跟诗人和小丑的是一样的。我画了两个手拿战戟的人，一个在喝酒，另一个在台阶附近吃东西。之所以把他们画在那里是因为他们可能有用，我认为合适。人们告诉我，客栈的主人有钱有势，应该有这样的仆人。

问：有一个男人穿得像个小丑，手腕上站着一只鹦鹉，你出于什么目的把他画在画面上呢？

答：为了装饰，像大家平常习惯的那样。

问：我主的餐桌上有谁？

答：十二门徒。

问：第一个人圣彼得在做什么？

答：他在切羊肉，好把肉传给桌子另一端的人。

问：他旁边的门徒在做什么？

答：他拿着一个盘子，准备接圣彼得要给他的食物。

问：这个人旁边的人又在做什么？

答：他拿着一根牙签在剔牙。

问：有人委托你在画中画日耳曼人、小丑还有其他类似的东西吗？

答：没有，大人。但是他们委托我按我认为合适的方式装饰这幅画。在我看来画很大，应该能画很多人物。

问：你们这些画家习惯性地添加在画里的装饰是否适合主题？是否适合主要人物？还是说这纯粹是出于娱乐？是你自己想象出来的，既不审慎也不明智？

答：我按照自己认为合适的方式作画，只要我的能力允许。

问：在我主的最后晚餐里画小丑、醉汉、日耳曼人、侏儒之类的粗俗内容合适吗？

答：不合适，大人。

问：在德国和其他受异教污染的地方，经常可以见到各种充满污秽的画，类似的作品嘲笑、辱骂和蔑视神圣的天主教会，为的是向愚蠢无知的人传授坏教义，你知道这些吗？

答：是的，这不对。

讯问结束后，法官宣布保罗必须在本次警告发出后的 3 个月内，遵照宗教法庭的意见和决定，在他的绘画上作出改进和变动，修改所需的一切费用由画家本人承担。如果拒不修改，画家有可能受到宗教法庭的责罚。这样宗教法庭以最合适的方式公布了这一判决。

SOURCE: *A DOCUMENTARY HISTORY OF ART*, VOL. 2, ED. ELIZABETH GILMORE HOLT. (PRINCETON, NJ: PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1982)



图 17.34 雅各布·丁托列托：**《最后的晚餐》**。1594 年。布面油画，3.7×5.7 米。威尼斯庄严圣乔治教堂

描如米开朗基罗”。然而丁托列托并没有模仿两位在盛期文艺复兴时期的作品，而是吸收了他们的晚期风格，在画面效果上更具有表现力而较少写实。丁托列托为威尼斯兄弟会创作了大量巨幅作品，这是一个为宗教活动集结而成的平信徒团体。丁托列托在这些作品中结合了提香晚年画作的梦幻效果，以及米开朗基罗晚期的饱满构图。他的最后一幅重要作品是完成于 1594 年的《最后的晚餐》（*The Last Supper*，图 17.34），是一幅壮观的画作。韦罗内塞的作品体现了几乎整整一百年前达芬奇同名作品中的平衡与清晰，然而丁托列托的作品似乎以每一种可能的方式回避着这种平衡与清晰。耶稣自然仍是构图的中心，但灿烂的光环将他在透视中缩小的形象从中景里区分开来。丁托列托几乎没有暗示出犹大背叛所造成的人性戏剧效果，这在达芬奇的作品中却至关重要。可以看见犹大独自一人坐在桌子对面靠近耶稣的地方（与卡斯塔尼奥在圣阿波洛尼亚修道院湿壁画中的布局相同，见图 15.29），但是，他的角色无关紧要，几乎会被人错认为一个随从。此处的桌子通过夸张的透视法与绘画平面呈锐角相交，这样的设计有其特殊目的。这是为了与威尼斯庄严圣乔治教堂（San Giorgio Maggiore）的高坛空间相接，《最后的晚餐》正是为这个教堂创作的。当本笃会修士跪在祭坛围栏前领受圣餐时，这件作品就挂在旁边的墙上，从那个角度看去，画面透视中后退的程度比迎面看要缓和。

丁托列托将最后晚餐设置在日常背景之中，其中满是随从、食器、酒器和家畜。耶稣头顶也聚集着来自天堂的人物，此时耶稣正在以面包和葡萄酒的形式，向门徒分发他的身体与血。炽燃的油灯所产生的烟神迹般地转化为成群的天使，将自然与超自然的界线模糊了，也把整个场景转变为极其协调的图像。丁托列托关注的主要问题是圣餐神迹的凸显，在现实与象征双重意义上，尘世的食物转变为神圣的食粮。在天主教改革期间，圣餐礼作为核心教义的重要地位得到了再次确立。这幅作品和它在庄严圣乔治教堂中的位置尤其适合，该教堂在天主教改革运动中起到了突出的作用。

安德烈亚·帕拉第奥与晚期文艺复兴建筑

1565 年，修建庄严圣乔治教堂的项目委托交付

原始文献

安德烈亚·帕拉第奥（1508—1580年）

节选自《建筑四书》

帕拉第奥于1570年出版的《建筑四书》对欧洲同时代人产生了巨大影响。他的著作是17、18世纪许多法国与英国建筑的基础。

受自然天性的引导，我在早年就潜心学习建筑，而且我一直认为，古罗马人的建筑技巧极其高超，大大超越了他们之后的所有人，他们在其他很多方面也是如此。我把维特鲁威当作自己的导师，他是唯一一个谈论建筑艺术的古代作家。我亲自调查了所有古代建筑遗迹，虽然时光流逝再加上蛮族的残忍破坏，还是有些建筑保存了下来。我发现它们比我最初想象的还值得观察。我尽可能仔细谨慎地测量它们的每一个部分，由此我成为了奔走于各处的检查者，不仅经常在意大利各地旅行，而且还去国外，但没有发现任何不合理性或者不符合优美比例的东西。

于是，当我看到建筑的普通功能与我所观察到的不同，与我在维特鲁威、阿尔贝蒂以及其他杰出的作者书中所读到的不同之时，我就认为，对于一个应当不只为自己活着，也为其他人服务的人来说，出版这些建筑的设计、简明扼要地记录那些应该加以思考的各种问题，是值得去做的事情。我花费了大量时间来搜集资料，历尽艰辛。而且，我所观测到的那些规则也出现在时下修建的建筑之中。本书读者，可能从中找到了可以利用的东西，将之运用于我无法做到的事情之中。人们可能学会渐渐地弃绝古怪陋习、野蛮人的发明以及过量的支出，更重要的是，可以避免许多建筑遭受各种各样的持续性破坏。

SOURCE: ANDREA PALLAIDIO, *THE FOUR BOOKS OF ARCHITECTURE*, REPRINT OF 1738 EDITION. (NY: DOVER PUBLICATIONS, 1965)



图17.35 安德烈亚·帕拉第奥：**威尼斯庄严圣乔治教堂**。设计于1565年

给了文艺复兴时期最有影响力的建筑师之一，安德烈亚·帕拉第奥（Andrea Palladio，1508—1580 年）。尽管帕拉第奥的艺术生涯主要在他的家乡，即威尼斯附近的维琴察（Vicenza）度过，他的建筑与理论著作却为他赢得了国际声誉。帕拉第奥认为，建筑必须受理性的支配，必须受古典建筑例证的法则支配，他赞同莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂比例意义重大的观点（见第 511 页的原始文献）。然而，这两位建筑师的不同在于他们结合理论与实践的方式。在阿尔贝蒂的建筑中，理论与实践的联系是灵活机动的，而帕拉第奥却在实践中严格遵循着他所宣扬的理论。这种观点可能部分源自他早期职业生涯的影响，他曾作过石工和雕塑家，后来进入了维琴察吉安乔治·特里西诺（Giangiorgio Trissino）伯爵的人文主义圈子。帕拉第奥在那里学习了维特鲁威等古代作家的著作，并被引荐给威尼托地区（Veneto）的重要艺术赞助人。

始建于 1565 年的庄严圣乔治教堂（图 17.35）是帕拉第奥在威尼斯进行的第一个重大项目。他同前辈们一样，认为圆形神庙是一种理想形式，因为圆是均衡与永恒的象征。然而他与赞助人选择了公堂式的平面布局，因为只有这种布局才适合基督教的礼拜仪式。庄严圣乔治教堂的平面图（图 17.36）反映出它的双重目的，既是本笃会修院教堂，也是平信徒的聚会场所。教堂主体呈强烈的集中样式，耳堂与中堂等长，穹顶标明了十字交叉处的位置。但是纵向轴线一直延伸到主祭坛所处的独立隔间，以及专供修士进行礼拜的大型唱诗班席。帕拉第奥在建筑立面中运用了古典建筑语汇，希望借此表达教堂的庄严高贵。他在入口外面设计了一座扁平的神庙式门廊，理由在于“神庙应该建有宽大的门廊，它的圆柱应该比其他建筑所需

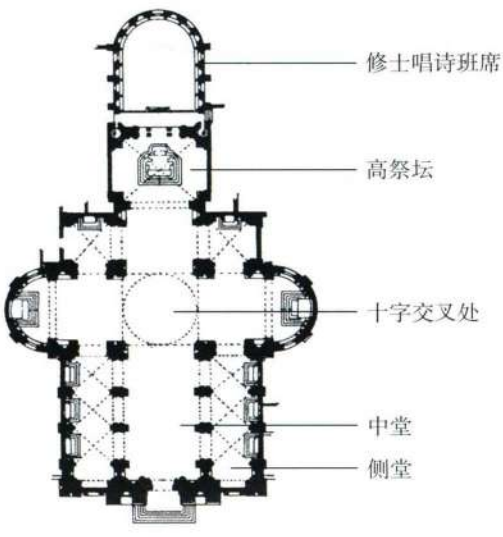


图 17.36　庄严圣乔治教堂平面图

大事年表

1538 年——提香创作《乌尔比诺的维纳斯》
1570 年——帕拉第奥的《建筑四书》出版
1571 年——威尼斯与西班牙海军在雷帕特击败土耳其舰队
1596 年——莎士比亚创作《罗密欧与朱丽叶》

的还要粗壮，它们应该宏伟壮观……比例宏大优美。它们必须由最优质、最珍贵的材料建成，这样神才得到最大程度的荣耀”。为了达到这一目的，帕拉第奥在教堂正面低矮宽阔的神庙式立面之上，增建了一座高而窄的神庙式立面，以此来反映教堂内部中堂与侧堂的高度差。四根巨大的圆柱将整个设计联系在一起，它们在功能上是阿尔贝蒂的巨柱式的变体。

帕拉第奥所设计的大部分建筑是城市住宅与乡间别墅。圆厅别墅（Villa Rotonda，图 17.37）是他最精美的建筑之一，是建筑师对古典建筑诠释的一个例证。这座乡间别墅位于维琴察附近，始建于 1567 年，它的所有者是人文主义教士保罗·阿梅里克（Paolo Almerico）。别墅本身是一座建有穹顶的正方形建筑，四面建有完全一致的神庙式门廊。阿尔贝蒂将理想的教堂定义为这种对称的集中式建筑，但是帕拉第奥却将相同的原则调整并运用于构建理想的乡间别墅。根据维特鲁威和普林尼的著作，他确信古罗马的私人住宅具有这样的门廊。然而，之后的考古发掘证明他是错的。帕拉第奥在此处运用神庙式立面并不只是表达他对古代的尊重，而是认为这种样式是正统的，也是合乎规范的，而规范则意味着适当、优美、和谐与实用，这些都符合“伟人”住宅的特色。这种观念包含在 16 世纪晚期的社会整体观念之中，后者要求人们展示财富与品位来彰显自己的社会地位。帕拉第奥的设计也利用了建筑所在地各个方向的怡人景观。圆厅别墅的门廊与它背后的墙壁以及周围的风光美妙地联系在一起，赋予建筑宁静的高贵与愉悦的优雅，各立面的雕塑进一步强化了这种氛围。

仅建筑一项就足以使帕拉第奥成为艺术史上的重要人物，但是他的著作将其影响传播到意大利之外，甚至欧洲之外的地方。帕拉第奥在建筑领域最为重要的著述是 1570 年写就的论著《建筑四书》（*The Four Books of Architecture*，见第 616 页的原始文献中的节选）。虽然包括阿尔贝蒂在内的若干建筑师在 15 世纪时就有建筑方面的著述，但塞巴斯蒂亚诺·塞尔里奥与帕拉第奥的作品则是16世纪最畅销的印刷书籍。帕拉第奥的论著比阿尔贝蒂的更为实用，这一点或许可以解释它广受建筑师欢迎的原因，而且帕拉第奥的



图 17.37 安德烈亚·帕拉第奥：**维琴察的圆厅别墅**。约 1567—1570 年

许多建筑都更为直接地与他的理论相联系。有些学者认为，帕拉第奥从自己的观点出发，只设计那些为古人所认可的建筑样式。事实上，通常人们会给帕拉第奥的建筑与理论贴上“古典化”（classicizing）的标签。这个术语表示有意识地追求在古典艺术中所发现的特性，尽管其结果可能与古典作品并不相似。只要后来的建筑师想要通过古典形式来表达其理念，他们就会参考帕拉第奥的《建筑四书》。例如，托马斯·杰斐逊曾把这本著作称为“圣经”，并以其中的例子为基础设计了几座建筑。此类论著中包括设计优美建筑的规则，正确比例的公式，以及大量建筑平面图与立面图的木刻版画插图，它们是欧洲各地及后世整个世界建筑师的宝库。

小结

16世纪晚期，君主与教皇的权力在曾经独立的意大利各城中日益扩大。宫廷是重要的艺术赞助人，君主与公爵们具有相同的品位，偏好具有博学特色且复杂优美的艺术形式。这种趋势正是风格主义的标志，因为它对技艺精湛的艺术家们的技巧与手法有很高的依赖性。对这些艺术家而言，作品的主题与器物的功能通常都不如技巧的水平重要。

晚期文艺复兴的佛罗伦萨：教会、宫廷与风格主义

公爵制之下的佛罗伦萨是风格主义艺术发展的重要中心，艺术家们弃绝了之前艺术中的清晰与平衡，偏好更为复杂甚至有时令人眩惑的图像。美第奇家族统治者们建造了礼拜堂与府邸，成立了培训艺术家的学院，并将艺术品作为外交礼物送给他国。他们所雇用的艺术家们技艺超群且闻名遐迩，不仅创作肖像与宗教题材作品，也创作基于古典文学与艺术的寓意性作品。各国赞助人争相求取米开朗基罗的作品，艺术家们也到访其他国家宫廷，乔治·瓦萨里出版了《意大利杰出画家、雕塑家与建筑师传》，这些因素帮助佛罗伦萨建立起了艺术摇篮的美名。

罗马改革

为王公贵族创作的繁复、世俗且通常具有色情意味的

作品与天主教会呼吁精神与道德复兴的号召相抵触。新教改革的挑战，1527 年罗马大劫举世震惊，这些都鼓励教皇拓展他们在宗教与世俗领域的权威性。教廷的计划包括位于梵蒂冈以及罗马市中心的艺术项目。米开朗基罗是 16 世纪罗马绘画、雕塑与建筑中的关键人物。他的作品沉浸在艺术家对古典艺术的敬畏之中，然而米开朗基罗自由地处理着借鉴自古典艺术的语汇。天主教改革激发耶稣会等新近成立的教派修建起宏大的公堂式教堂，以满足他们的需要，从而抛弃了文艺复兴早期的集中式教堂布局。

贡扎加家族统治的曼图亚

意大利内外的各个宫廷都雇用曾在佛罗伦萨和罗马研习过的艺术家，创作宣示当地统治者权力的视觉作品。朱利奥·罗马诺在 T 型宫中出人意料地打破了建筑规则，这不过是他奉迎赞助人才智与老练品位的一种方式而已。在技巧精湛的绘画与雕塑中，希腊与罗马诸神的形象代表着这位统治者本人。

帕尔马与波洛尼亚

诸如帕尔马与波洛尼亚这样的小城市的社会结构使得精英家族成为艺术赞助人，尽管他们并不是君主。在这些城市中所创造的作品也反映出风格主义的创新，例如帕尔米贾尼诺的《长颈圣母》。这里的赞助人们也定制高度自然主义，接近盛期文艺复兴艺术价值标准的作品。

威尼斯：祥和的共和国

威尼斯保持了共和国政体，并坚持着 15 世纪的艺术传统。城市建筑将 14 和 15 世纪威尼斯风格的连拱廊与罗马建筑启发下形成的巨柱式及墙壁处理手法融合在一起。提香长寿而多产的一生使得他的风格在威尼斯占据了主导地位，尽管他的技法与观念也随时间而改变。提香的追随者们将威尼斯绘画对色彩与写实的偏好，拓展成为巨幅布面油画作品，让观者深为折服。帕拉第奥的建筑比较拘谨，使古典形式为富有的赞助人与教会服务。



16 世纪北部欧洲的文艺复兴与宗教改革

意大利半岛以北的欧洲人也遭遇了意大利人在 16 世纪时所经历的那种与传统的决裂。除宗教改革的挑战与文艺复兴种种新的文化表现形式之外，北部欧洲的中央集权国家法国、英格兰、西班牙和神圣罗马帝国的权力日益增长，欧洲的经济扩张蔓延到世界各地。伴随着北部欧洲经历的向现代社会转型所带来的阵痛，各国的艺术家们纷纷将本地的艺术传统加以调整，以便与这些新的社会变化相适应。

宗教改革对罗马天主教会所造成的挑战将在根本上改变欧洲的社会面貌。宗教改革的倡导者如路德、乌尔里希·茨温利（Ulrich Zwingli）、约翰·加尔文（John Calvin）等人吸引了众多追随者，整个社区、整座城市，甚至整个国家都皈依了新教，这使得先前欧洲宗教统一的局面分崩离析。信奉天主教的地区与信奉新教的地区激烈对抗，人口锐减。法国和西班牙仍然信奉天主教，而德意志、英格兰和尼德兰地区则因教派纷争而陷于分裂。更为激进的改革派教义谴责天主教中的宗教圣像与圣物传统，在皈依新教的地区发动了圣像破坏运动。

在这样的形势下，艺术家们不得不为他们的行业寻找新的出路，并为其作品开拓新的市场。这些艺术品市场将延续 15 世纪时出现的趋势。土地作为财富的象征的意义降低，成长中的资本主义经济大大增加了城市财富与人口。制造业和贸易兴起，特别是跨大西洋贸易路线及美洲和亚洲的殖民地得以开发。尽管城市的经济与社会重要性不断增长，但日渐集权的统治者还是在各自领地确立了统治。

北部欧洲的艺术家应时而动。绘画的重要性日益增加，部分原因在于新教改革派对雕塑这种艺术形式持怀疑态度。随着教会赞助的减少，艺术家开始转向世俗题材。为了在开放市场上竞争，他们开始专攻某一特定主题或题材。意大利文艺复兴的成就也对北部欧洲的艺术家带来挑战，他们吸收了意大利艺术大师的构图、人物类型化以及仿古。各国宫廷发现意大利的风格对于宣扬他们的权力特别有效，于是也修建豪华宫殿。信奉天主教的统治者常常运用意大利化的艺术形式宣示信仰。

法国：偏好意大利形式的宫廷趣味

法国是当时移植意大利艺术观念的沃土。法国国王介入意大利的政治事务已达几个世纪之久，这使得他们对意大利艺术与建筑的进展极为熟悉。法国国王查理七世在 1499 年入侵米兰，他的继任者继续插手意大利半岛的政治。弗朗西斯一世（1515—1547 年在位）邀请达芬奇前往卢瓦尔河谷为他创作，体现了

图 18.17 细部，阿尔布雷希特·丢勒：**《启示录四骑士》**



地图 18.1 16 世纪的欧洲

这位国王对意大利艺术的赞赏。在 1519 年于安布瓦兹（Amboise）去世之前，达芬奇为国王设计了一座从未开工建设的城堡。弗朗西斯对意大利艺术的欣赏及其挥霍无度的天性，使得他的宫廷吸引了众多艺术家，罗索·菲奥伦蒂诺、弗朗切斯科·普里马蒂乔、本韦努托·切利尼等意大利以及欧洲其他地区的艺术家们都纷纷来到这里。法国建筑师在王室建筑中诠释意大利观念时，对法国艺术传统也加以保留。

城堡与宫殿：意大利建筑的变体

文艺复兴时期，法国的城堡以往的防御功能逐渐淡化，成为了享受乡村生活的宫殿。意大利建筑设计思想在众多新建的城堡式建筑中产生了影响，其中一个重要的早期实例是卢瓦尔河谷的香堡（Château of Chambord，图 18.1）。这座城堡始建于 1519 年，是弗朗西斯一世的狩猎行宫。城堡的设计结合了传统的法国城堡建筑特征与意大利建筑的布局。中央部分的平面图（图 18.2）表明，这是一座四角建有圆形塔楼作为护卫的正方形建筑。它的形式来源于要塞（keep），即中世纪城堡内防御最为坚固的中心部分。然而城堡内部空间却按照希腊十字分割为四部分，每一部分再细分为一个大间、两个小间及一个密室。这种功能性的分组借鉴自意大利建筑，后来成为法国建筑设计的标准模式。四条走廊的交点上建有一座大型的双螺旋形楼梯，这种集中式布局正是当时的意大利建筑理论所提倡的形式。即使半露方柱与栏杆等元素模仿了意大利的建筑元素，但是垂直的墙体、角塔、陡峭的屋顶、狭长的窗户以及高耸的烟囱仍反映了法国传统的城堡设计风格与哥特式建筑的比例结构。

意大利建筑设计思想对法国的影响，在巴黎以南的枫丹白露森林中弗朗西斯一世修建的城堡中表现得更为明显。1528 年，弗朗西斯一世决定对这座路易九世时常驾临的中世纪猎宫进行扩建。最初的计划是对其仅作适度扩建，但工程很快就发展成为一座规模庞大的宫殿群。工程的最初设计主要出自石工吉尔·勒布雷东（Gilles Le Breton，1553 年过世）之手，他的父亲让·勒布雷东（Jean Le Breton，1543/44 年过世）曾参与过香堡的设计。枫丹白露的建筑设计在后来多年的施工过程中经过了大量修改，它确立了意大利建筑的法国变体，并于随后成为风尚，之后 250 年间几



图 18.1　法国香堡北面。始建于 1519 年

乎所有的法国城堡都竞相追随枫丹白露的建筑风格。

白马庭院（Cour du Cheval Blanc，图 18.3）是整个枫丹白露建筑设计的典型，其中必定融入了活泼的风尚，新一代赞助人与建筑师在漫长的施工过程中不断为其增添某些新样式与新元素。在此，作为整个庭院核心的意大利化楼梯是由让·安德鲁埃·杜塞尔索（Jean Androuet du Cerceau）在 1634 年修建的。香堡的那种圆形塔楼在此处为长方形角楼所代替，角楼之间距离相等。建筑立面借鉴了意大利建筑的元素：半露方柱区分每一楼层；檐部在水平方向上将整个立面联成一体；底层与桑索维诺在威尼斯造币厂中所使用的半露方柱一样，采用了粗面石材半露方柱（见图 17.29）。但是这些元素都与垂直比例融合在一起，在窗户与屋顶轮廓线部分表现得尤为明显。

卢浮宫　虽然战事不断，政务缠身，弗朗西斯一世却热衷于委托大规模建筑项目。1546 年，他决定拆除巴黎的哥特式皇家城堡卢浮宫，在原址上建造一座新宫。不过直到弗朗西斯一世去世时，该建筑几乎未曾动工。但是他的建筑师皮埃尔·莱斯科（Pierre Lescot，约 1515—1578 年）在后继者亨利二世治下，

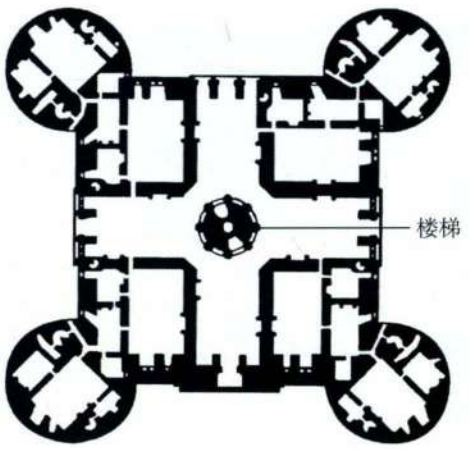


图 18.2　香堡中央部分平面图（根据 Du Cerceau 的图绘制）

按原计划开工并加以扩建。整个建筑工程持续了一个多世纪都没有全部完工。莱斯科主持修建了庭院西侧的南半部分（图 18.4），这部分的建筑风格与香堡或枫丹白露宫相比，意大利风格更加彻底。

卢浮宫的建筑设计展现了传统法国城堡与意大利宫殿的真正融合。层层叠加的古典柱式、山墙式窗框以及底层的连拱廊都是意大利样式。而三座突出的角



图 18.3　吉尔·勒布雷东：**枫丹白露宫白马庭院**。1528—1540 年



图 18.4　皮埃尔·莱斯科：**巴黎卢浮宫方形庭院**。始建于 1546 年

楼取代了城堡中的塔楼，这种布局也打破了建筑立面的连续性。陡峭的屋顶也是法国样式。对垂直感的强调和狭长的窗户与水平元素形成了鲜明对照。建筑的整体效果具有对称感，结构布局非常完善，雕刻装饰富丽堂皇，不仅半露方柱及其柱头上雕满装饰，第三层的几乎全部墙面都布满了浮雕图案。这些浮雕与建筑优美地融为一体，它们出自法国 16 世纪的雕塑家让·古戎（Jean Goujon，约 1510—1565 年）之手，莱斯科经常与他合作。

城堡内部的艺术

虽然当时的法国国王表现出对意大利风格的青睐，但某些法国宫廷人士仍继续定制具有中世纪风格的艺术品。印刷机发明之后的很长时间里，法国贵族仍旧继续定制奢华的手工日课经以及其他彩饰书籍。法国教堂建筑则利用了哥特式风格的各种可能性，达到了新的高度。对于当时的高层赞助人而言，彩色玻璃窗与挂毯仍然是重要的艺术门类。这些上层人士在他们住宅的墙壁上挂满了一组组的织毯，题材通常是世俗或寓意性的。挂毯织造业在当时的法国和尼德兰地区都是重要的行业（见第 626 页的*材料与技法*）。

保存至今最著名的一组挂毯是《猎取独角兽》（*Hunt for the Unicorn*），该作品于 1500 年前后于南尼德兰或者法国北部织成。这组作品讲述的故事始于猎取独角兽，终于独角兽之死，《被俘获的独角兽》（*The Unicorn in Capitivity*，图 18.5）是整个故事的高潮，神话中这种长着独角的神兽只能被处女捕获。在这组由 7 块挂毯组成的作品中，表现了独角兽被俘获、杀死、之后又复活的种种情节。主题实际上描绘的是宫廷的打猎消遣，但是独角兽本身被解读为基督的象征（图像的细节表明了这一点），在世俗世界中，它也是新郎的象征。《被俘获的独角兽》高近 4 米，宽 2 米有余，表现的是关在围栏中的独角兽，它卧在一棵石榴树下，无数花朵植物使青翠的背景显得生机勃勃。虽然对植物花朵等特定元素的处理极其细致入微并具有自然主义特征，但是整幅挂毯却是一种华丽的平面效果。独角兽雪白的身体位于繁花环绕之中，是画面的焦点。石榴象征着子孙繁茂、生生不息，这些细节与大量的动植物一起不仅暗示的是基督教的救赎主题，同时也具有婚姻和生殖的意味。有些学者指出这组挂毯是为了纪念某人的婚姻，可能织在树枝间的 A 与反向的 E 就是丈夫与妻子的姓名首字母。虽然经过了极为深入的研究，订件人的身份仍无法确定。鉴于 17 世纪哥白林（Gobelins）皇家织造厂的建立极大地推进了挂毯业的繁荣，可以认定挂毯一直是当时法国的重要艺术类型。



图 18.5　《被俘获的独角兽》。约 1500 年。挂毯，出自独角兽挂毯，产自尼德兰南部或法国。羊毛线、羊毛、丝绸、银和镀金纬线，3.68 × 2.52 米。纽约大都会艺术博物馆，Jr. John D. Rockefeller 捐赠，1937.37(37.80.6)

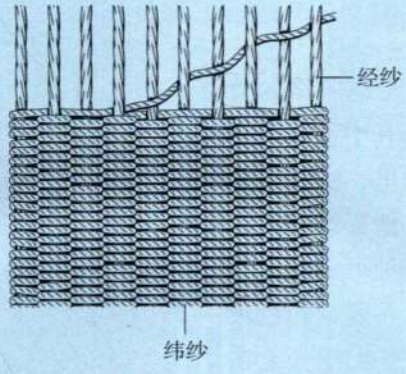
枫丹白露派　弗朗西斯一世对意大利艺术的青睐在枫丹白露的城堡中表现得很明显。这位国王当时召集了一批意大利艺术家在此地工作，他们之中的大多数都属于风格主义艺术家，他们开创了后来被称为枫丹白露派（School of Fontainebleau）的艺术流派。为了装饰弗朗西斯一世长廊，国王又将罗索·菲奥伦蒂诺从意大利召至这里。从 1531 至 1540 年，罗索绘制了长廊中边缘装饰着灰泥小天使像的湿壁画。这种绘画与雕塑图像相结合的手法启发了另一位意大利移民艺术家弗朗切斯科·普里马蒂乔（Francesco Primaticcio，1504—1570 年），他后来取代罗索成为这座皇家城堡的总设计师。帕尔米贾尼诺对普里马蒂乔的影响在国王的情妇埃当普女公爵（Duchesse d'Étampes）的卧室装饰中清晰可见（图 18.6），这是普里马蒂乔遗存至今最重要的作品。普里马蒂乔保

文艺复兴时期挂毯的制作与保存

挂毯是一种织有图案、挂在墙上的编织工艺品，从中世纪一直到巴洛克时期，挂毯都是一种重要的艺术形式。当时，欧洲高层的赞助人都会定制或购买挂毯来装饰宫殿和城堡的石砌墙面。那时，阿拉斯、图尔奈和布鲁塞尔是佛兰德斯最重要的挂毯织造中心。在法国，路易十四在巴黎成立了哥白林皇家织造厂，将挂毯织造与王室联系在一起。这家工厂直到18世纪都占据着法国挂毯织造业的统治地位。

织物在织机上生产出来，织机的样式与插图14.21中《珀涅罗珀织布》的织机相仿。在开织之前，赞助人与作坊的师傅先要选择设计，再将设计画成一种织工以后按样操作的同等尺寸**样稿**（cartoon）。

编织时，织工要围绕织机的边框拉开名为经纱（warp）的支撑线，织机的大小与需要的尺寸相当。经纱由坚韧的纤维制成，通常是羊毛或亚麻。彩色的羊毛线、丝线或金属丝被用来织出图案，这种线被称为纬纱（weft），它们在织机上与经纱编织在一起。



织工将水平方向的线（纬纱）与垂直方向的线（经纱）缠绕在一起

根据织机的结构，文艺复兴时期的挂毯分为“高经纱密度”（high-warp）和“低经纱密度”（low-warp）两种。高经纱密度织法将经纱沿织机纵向拉开，而低经纱密度织法则是将经纱横向拉开。图中珀涅罗珀使用的是一架小型低经纱密度织机，这在当时是佛兰德斯常见的一种织机。

经纱在织机上拉开之后，织工就将先前绘制好的样稿放在织机下面，并将纬纱挤进经纱之间，通过变换色彩织出图案，之后将纬纱在它们应在的位置上挤实，从而织出致密的织物。因为织工依据样稿工作时面对的是挂毯的背面，所以这一面会出现不同色线交替的线头与线结，而供人们观看的正面则是与样稿设计相反的图案。

从15世纪开始，挂毯的设计越来越多地由画家们来完成。随着画家在绘画方面雄心的日渐增长，织工们也发展出不同的纺织技术来与之相适应。样稿中的视幻手法日益增多，这对织工们产生了启示，激发他们运用更精细的线来织造挂毯，使其更为复杂。《被俘获的独角兽》（见图18.5）中的花朵、枝叶和动物形象用羊毛线、丝线和金线织成，极其巧妙地展现出它们的细节。某位学者曾做过估算，编织如此繁密的图案，每个小时只能织成约6.5平方厘米的图案。以这种速度计算，一队织工一年时间才能完成一幅挂毯。

不久以前，这组独角兽挂毯的保管者对其进行了处理，去除了挂毯的亚麻背衬，打算用其他织物来取代。由此人们得以看到挂毯背面的情形，背面各种纺线的色彩丰富得令人难以置信，而正面的色彩却随着时间的流逝已经黯淡褪色。随后，工作人员又将挂毯浸入提纯过的水中加以清洗，晾干后再补织上新背衬。

留了罗索的整体规划，将绘画嵌入奢华的灰泥雕塑框架之中，这些灰泥雕塑占据绝大多数平面，几乎使绘画淹没其中。然而，其中人物的肢体则被巧妙地拉长了，这正是帕尔米贾尼诺的风格。插图中四位女性人物虽然令人回想起西斯廷天顶画中的裸体人像，但她们并没有什么特殊的寓意。这些垂柳般柔美的人物（令人联想起古希腊建筑中的女像柱）环绕着以亚历山大大帝为主题的绘画，画面则由助手根据普里马蒂乔的设计绘制而成。

插图18.6表现的是阿派里斯绘制亚历山大诱拐康巴斯白（Campaspe）的场景，当画家坠入康巴斯白的爱河时，亚历山大将自己这位宠妾赐给了他。当时，以此类古罗马文本为主题的作品将亚历山大的慷慨作为这位皇帝对其宫廷艺术家高度尊敬的表现。此类暴力与色情混合的作品对普里马蒂乔所服务的廷臣具有极大的吸引力。这幅画作将弗朗西斯一世比作亚历山大，将他的情人女公爵比作康巴斯白，女公爵对普里马蒂乔也是爱护有加，艺术家可能将自己视为阿派里斯。

1540至1546年间，另一位来到枫丹白露的意大利艺术家叫做本韦努托·切利尼（Benvenuto Cellini，1500—1571年），他是佛罗伦萨金匠兼雕塑家，他的声望多半来自其多姿多彩的自传。切利尼唯一一件存世金属作品是一个纯金盐罐，艺术家在枫丹白露期间为弗朗西斯一世制作（图18.7）。这个闻名遐迩的艺术品2003年被盗，至今下落不明。这件奢华器物的主要功能显然是盛装调料。由于盐多半产自海洋，胡椒来自土地，所以盐碟就采用了船型，并由海神涅普顿来守护。胡椒则盛在一座微小的凯旋门里，由大地的拟人化形象为其守护，她很可能是海神的妻子安菲特里忒。底座上是象征一年四季与一日四时的人物。这些典故令人联想到美第奇家族的陵墓，因为两者对大地的拟人化手法如出一辙。切利尼想以自己的天才与技巧给观众留下深刻印象，在自传（见第631页的原始文献）中他解释了自己如何构思这个盐罐的模型设计与如何选择人物形象。他将大地设计成“一个女人，尽我所能表现她美丽的身体的可爱与优雅……”

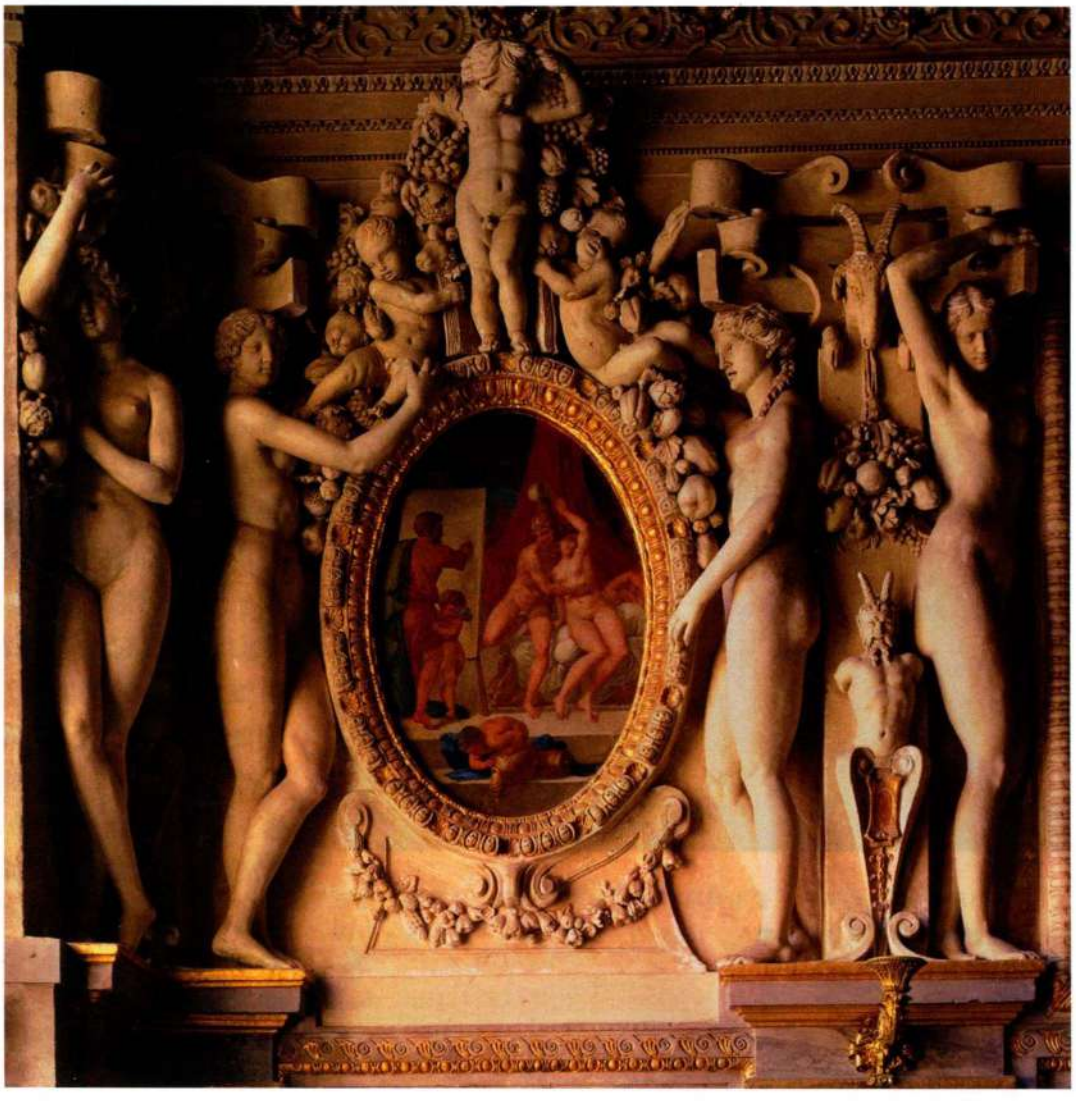


图 18.6 弗朗切斯科·普里马蒂乔：**灰泥人像**。约 1541—1545 年。弗朗西斯一世长廊，该作品为法国枫丹白露城堡埃当普女公爵的卧室而设计



图 18.7 本韦努托·切利尼：**《弗朗西斯一世盐罐》**（*Saltcellar of Francis I*）。1540—1543 年。黄金、珐琅，26×33.3 厘米。原藏于维也纳艺术史博物馆（2003 年被盗）

在典型的风格主义风尚中，图像的寓意只不过是展示精湛技巧的形式。切利尼在后文中谦逊地记载了弗朗西斯一世对他作品的反应："这是他的杰作。这个人应该永不停歇地创作！"

圣德尼修院教堂的皇家陵墓 枫丹白露聚集了众多意大利艺术家，使这座城堡成了意大利艺术风格的实验室，许多法国艺术家也都从中汲取灵感。例如雕塑家热尔曼·皮隆（Germain Pilon，约 1553—1590 年）创作的大型雕塑就借鉴了枫丹白露派的优雅，同时也融合了古典雕塑、哥特式传统与米开朗基罗的影响。他主要从事陵墓雕塑，《亨利二世与凯瑟琳·德·美第奇之墓》（*Tomb of Henry II and Catherine de' Medici*，图 18.8）就是一例，这件作品为圣德尼修院教堂里法国王室的宗祠而创作。普里马蒂乔设计的是建筑框架，这是一座饰以青铜与大理石浮雕的独立礼拜堂，建在平台上。角落处象征美德的优雅年轻女子



图 18.8 弗朗切斯科·普里马蒂乔和热尔曼·皮隆：**《亨利二世与凯瑟琳·德·美第奇之墓》**。1563—1570 年。现存于巴黎圣德尼修院教堂

也是他设计的。皮隆是雕塑的制作者。陵墓顶上是国王与王后的跪拜青铜像，而在礼拜堂内部，这对夫妇的形象再次出现，不过材质换成了大理石，姿态也成了仰卧（或称为**死者卧像**［gisant］，图 18.9）。这座陵墓由亨利在 1547 年定制，其设计理念来自于弗朗西斯一世与妻子法兰西的克劳德（Claude of France）的陵墓，该陵墓也在同一座教堂内。

对照遗体雕刻是 14 世纪以来哥特式墓葬艺术的典型特征，它一直延续到 16 世纪并形成了一种潮流。死者卧像表达的是肉体昙花一现的观念，通常表现尸体进入腐烂阶段的状况，有时还会雕刻出尸体腐烂处蠕动的蛆虫。皮隆改变了这一观念，他不再表现腐烂中的肉体，而是表现理想化的裸体。跪在礼拜堂顶上的国王夫妇像记录了他们有生之年的面貌特征，死者卧像则将他们再次表现为美好的事物：王后被表现为古典维纳斯的典型姿势，国王则与死亡的基督相仿。他们既不令人恐惧，也不令人感到遗憾。而是美得令人心生悲悯之情，这种美甚至在死亡之后仍绵延永驻。

亨利二世于 1559 年去世，他的小儿子继承了王位，于是王太后凯瑟琳·德·美第奇（Catherine de' Medici）就在那个动荡的时期承担起听政的责任。之后天主教徒与被称为胡格诺派（Huguenots）的新教徒之间的冲突日益增多，并最终激化成 1562 至 1598 年间的教派屠杀与宗教战争，直到亨利四世最终颁布了正式的宗教宽容法令。



图 18.9 热尔曼·皮隆：**《国王与王后卧像》**（*Gisants of the king and queen*），《亨利二世与凯瑟琳·德·美第奇之墓》局部

西班牙：控制全球的权力与正教

16 世纪早期，若干历史事件汇集在一起，使得西班牙成为欧洲政治大国。1500 年，哈布斯堡王朝的马克西米连的儿子与费迪南德和伊莎贝拉的女儿生下了未来的查理五世，这位王子因此成了后来西班牙、阿拉贡和勃艮第地区的王位继承者，神圣罗马帝国的帝位也在他所应有的继承权范围之内。查理五世还声称西班牙有权统治意大利南部的那不勒斯王国。西班牙由此比前几个世纪更深入地介入到了欧洲政治权力斗争之中。与此同时，哥伦布（Columbus）在美洲占领的殖民地为西班牙带来了巨大的财富。殚精竭虑的统治如此广大的领土让查理五世精疲力竭，于是他在 1556 年退位，并将帝国一分为二，分别交给自己的儿子菲利普和弟弟费迪南德统治。费迪南德统治传统上属于哈布斯堡王朝的中欧地区。菲利普二世则在 1556 至 1598 年担任西班牙、尼德兰和美洲新西班牙的国王，同时，他

也继承了当年令其父亲倍感困扰的难题。1557 年成功地粉碎了土耳其人对欧洲的入侵之后，他将注意力转移到宗教改革给信奉天主教的欧洲所带来的宗教剧变。菲利普是虔诚热心的天主教徒，他曾试图镇压北尼德兰的加尔文教派（Calvinist）起义。1588 年，又发动了入侵英格兰的战争，遭到惨败，无敌舰队在英吉利海峡遭受重创。

大事年表

约 1527 年——弗朗西斯一世修建枫丹白露的城堡
1536 年——约翰·加尔文出版《基督教要义》
约 1540 年——切利尼创作《弗朗西斯一世盐罐》
1562 年——宗教战争开始

埃斯科里亚尔宫

菲利普也继承了其父的艺术品收藏品位，他不仅向提香等意大利艺术家定制作品，而且还搜寻 15 世纪佛兰德斯地区的作品，特别是博斯的画作。许多此类艺术品被陈列在他建于马德里（Madrid）城外一处被称为埃斯科里亚尔（Escorial）的新建筑群中，这既是一座宫殿，也是修道院，当初修建它是为了纪念菲利普在 1557 年对法国的胜利。这座规模庞大的建筑群（图 18.10）始建于 1563 年，设计师是胡安·包蒂斯塔·德·托莱多（Juan Bautista de Toledo，1567 年过世），他曾在罗马与米开朗基罗一起进行过艺术创作。建筑群整体取对称式布局，圣洛伦佐教堂为其核心，布局折射出意大利文艺复兴建筑风格的影响，但是建筑立面的尺寸与简洁则是受国王菲利普指示。继胡安·包蒂斯塔·德·托莱多之后担当埃斯科里亚尔宫建筑师的是胡安·德·艾瑞拉（Juan de Herrera），在咨询了包括帕拉第奥和维尼奥拉在内的一流意大利建筑师之后，他扩大了原有设计，并将古典化建筑细节引入其中，例如为圣洛伦佐教堂和宫殿主大门的正立面所修建的神庙式立面。然而他运用了非常朴素的多立克柱式，整座立面表现出严肃庄重之感，这可能是对菲利普所致力实现的天主教改革理想的表达。整个建筑群囊括了修道院、教堂、宫殿、神学院、图书馆以及西班牙国王的丧葬礼拜堂。菲利普本人的晚年就是在这里度过的。

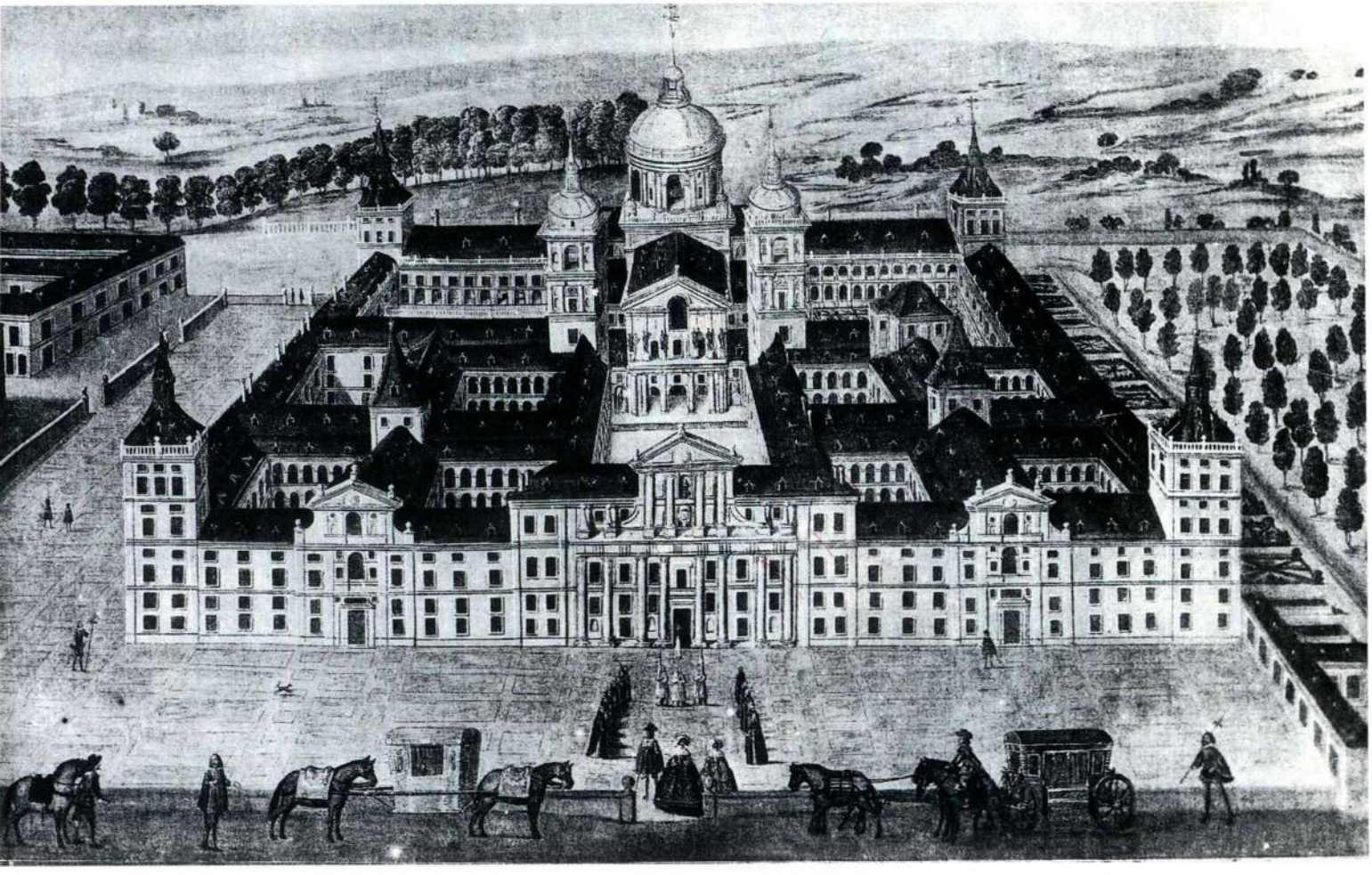


图 18.10 胡安·包蒂斯塔·德·托莱多与胡安·德·艾瑞拉：**马德里附近的埃斯科里亚尔宫**。始建于 1563 年

埃尔·格列柯在托莱多

对于西班牙16世纪最著名的画家、人称埃尔·格列柯的多梅尼科·塞奥托科普洛斯（El Greco［Domenikos Theotokopoulos］，1541—1614年）的作品，菲利普却并不十分热心。这位画家出生在威尼斯统治时期的克里特岛，可能曾在那里学习过绘制圣像画。至迟1568年他来到威尼斯，在那里他迅速吸收了提香与丁托列托的艺术风格，对拉斐尔、米开朗基罗和意大利风格主义的艺术也并不陌生。格列柯于1576/77年前往西班牙，并在那里度过了余生，他成为了该城一流知识圈子内的一员。托莱多当时是欧洲重要的学术中心，也是西班牙天主教改革的权力中心。格列柯的绘画汲取了多种多样的艺术源泉，展示出高贵的情感主义倾向。他的作品似乎是对神秘主义的回应，神秘主义在阿维拉的特雷莎（Theresa of Ávila）时期的西班牙尤为盛行。特雷莎是一位16世纪的修女，也是一位宗教改革人士，写下过富有见解的宗教檄文，敦促教徒与上帝接近（见图19.30）。

《奥尔伽兹伯爵的葬礼》（*The Burial of Count Orgaz*，图18.11、图18.12）是格列柯最令人印象深刻的作品之一，该画于1586年为托莱多的圣托梅（Santo Tomé）教堂而创作。委托文件表明，这件作品要强调罗马天主教会的立场，即获得救赎需要勤恳工作，圣徒是人世与天堂间的联系人。这一巨幅画作中表现的是一位中世纪的捐赠人倍享荣耀的场景，他的虔诚甚至感动了圣司提反和圣奥古斯丁，使得这两位圣人都在他的葬礼上神迹般地出现，并亲自将遗体放入坟墓。尽管画中葬礼的原型发生在1323年，格列柯却把它当成一个当代事件来加以表现，于是众多当时本地贵族和教士也出现在画中的随从当中。作品中的色彩与盔甲衣物的质感反映出格列柯曾在威尼斯学过绘画。画面上部是伯爵的灵魂（一个小小的云雾



图18.11 埃尔·格列柯：**《奥尔伽兹伯爵的葬礼》**。1586年。布面油画，4.88×3.61米。西班牙托莱多的圣托梅教堂

本韦努托·切利尼（1500—1571年）

节选自本韦努托·切利尼的《自传》（*The Autobiography*）

这位佛罗伦萨雕塑家的自传撰写于1558至1566年间。切利尼的这部作品回顾他早年的生活、习艺经历及在艺术上的成功。但直到18世纪这部书才得以出版，激励了那个时代以及19世纪的艺术家。这段节选的主要内容是《弗朗西斯一世盐罐》的设计及其验收时的情况。切利尼在制作这件器物时接受了若干位廷臣的建议，但他最终自己决定了器物的样式。

我做了一个半臂多长的椭圆形容器——实际长度差不多有三分之二臂长。在这个容器上，为了表现海洋拥抱陆地，我做了两个比手掌略大的精美人物，他们对膝而坐，如同长长的海湾延伸到陆地之中。在象征大海的男人掌握之中，我设计了一艘精心锻造、装饰奢华的航船，船舱可以轻松容纳大量的盐。我在这个人物身下设计了四匹海马，他的手中拿着三叉戟。我将大地表现成一个女人，她美丽的身体充满了魅力与优雅，我尽自己所能将魅力与优雅表现到极致。她手中是一座神庙，它建在大地上，装饰豪华富丽。女人的身体斜倚着，手抚在神庙上。我造神庙的目的在于盛放胡椒。我还设计了象征丰饶的羊角，用我所知的世界上一切美好的材质来装饰它。在女神的身体及象征陆地的那部分，我制作了大地上所有最为美丽的动物。在海神所统领的那半部分，我安排了这个狭小的空间所能容纳的所有美丽的鱼类和小蜗牛。在椭圆形最宽的地方，我制作了极其丰富的装饰……我（在国王面前）将模型呈现出来，他惊异地说道："这比我能想象的还要精美百倍。这是他的杰作。这个人应该永不停歇地创作！"之后他满脸喜悦地转向我，说他非常喜欢这件作品，希望我用黄金来制作它。

SOURCE: *MY LIFE (VITA)* BY BENVENUTO CELLINI TR. JULIA CONAWAY BONDANELLA AND PETER BONDANELLA, (NY: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2002)



图18.12 **《奥尔伽兹伯爵的葬礼》**所在的礼拜堂，西班牙托莱多的圣托梅教堂

般人物与丁托列托《最后的晚餐》［见图17.34］中的天使相类似），由一位天使引领升入天堂。画面的上半部集中表现的是天堂的众位人物，其绘画手法迥异于下半部的凡间人物。云朵、肢体和衣袍等每一个形体都聚向基督，像火焰一样处于大幅度运动之中。格列柯画作中压缩的构图、超凡的光线与轻盈的人体具有与罗索的《下十字架》（见图17.1）相似的意大利风格主义作品的特征。

这幅作品的全部意味只有将其放在它的原始背景中观看（图18.12）才更加清晰。如同一面巨大的窗户，画面占据了礼拜堂的整面墙壁。画布底端距离地面约1.8米，由于礼拜堂进深仅有约5.5米，观众必须尽力仰头向上才能看到画面的上半部分。经过计算，格列柯采用了极端的透视缩短手法，以营造出画面上方空间无垠的视觉效果，而下半部前景中的人物如同置身于舞台之上。嵌入墙壁的大石板也是画作整体的一部分，它在画中是石棺的正面，两位圣徒正将伯爵的遗体放入石棺中，这就解释了画面中人物的动作。于是，观众此时能够感知到三个层次的现实感。第一层是坟墓本身，它在想象中就放在墙体之中与视线平齐的位置，并由真实的石板将其封闭起来；第二层现实感是神迹葬礼的重现；第三层现实感则是某些参与者所亲眼见证的天堂荣耀之景。这种神秘主义具有与耶稣会的创立者、罗耀拉的圣依纳爵所作的《神操》（*Spiritual Exercises*）的某些部分相似的特点。为了服务于天主教的改革目标，圣依纳爵教导信众们如何沉思，以使他们获得极其真实的幻象，就像展现在人们眼前的真实场景一样。这样的神秘主义体验只能在

大事年表

1519 年——麦哲伦从西班牙出发，开始环球航行
1521 年——科尔特斯占领墨西哥
1563 年——埃斯科里亚尔宫开建
1586 年——埃尔·格列柯创作《奥尔伽兹伯爵的葬礼》

人们高度虔诚、尽力沉思时才能实现。信众们的这种努力通过格列柯作品中的强烈艺术效果得到了反映，作品表达了紧张的精神斗争。

中部欧洲：宗教改革与艺术

当法国、西班牙和意大利各国坚定信仰天主教时，欧洲其他地区的宗教与艺术状况却更为复杂。除西班牙之外，查理五世还继承了许多地区的统治权，他当时的辽阔领地囊括了今天的德国、奥地利、匈牙利和捷克共和国。统治差异如此之大的地区是一个极大的挑战，而当查理五世于 1556 年退位之后，问题又转移到他的弟弟费迪南德手中。尽管许多地区间都存在着语言、文化与贸易联系，但也有些地区事实上享有独立地位，只在名义上受神圣罗马皇帝的统治。1517 年之后的宗教改革导致了宗教信仰的分裂，这些地区间曾经可能拥有的统一又遭受了另一次打击。

1517 年 10 月，前奥古斯丁会修士、时任维滕贝格大学神学教授的马丁·路德对当时的神学和天主教会制度发起了公开挑战。他将那份后来闻名于世的《95 条论纲》（*Ninety-five Theses*）钉在了维滕贝格城堡教堂的大门上。在这份檄文中，路德抨击了天主教会出售赎罪券作为罪行偿还的允诺的活动，他也对圣母与圣徒崇拜提出了反对。而路德撼动了天主教教义基础的抨击则在于，他宣称《圣经》与自然理性是宗教权威的唯一基础，教士与圣徒的介入对救赎毫无必要，因为救赎本来就是上帝的慷慨赠予。这就意味着，宗教权威将从教皇手中转移到每位信徒个人的良心之中。作为回应，天主教会在 1521 年对路德进行了谴责。但是他的批评主张却得到许多欧洲天主教徒的赞同，这最终激起了政治冲突、动乱和战争。德意志北部的许多地区皈依了新教，而许多南部地区如巴伐利亚（Bavaria）则保持着天主教信仰。在反思这些宗教信仰的基本问题过程中，其他宗教改革者也走上了路德的道路。

瑞士牧师乌尔里希·茨温利试图通过强调教徒可以自由阅读宗教文献和布道追求宗教的本质。在释读《圣经》之后，他不仅谴责教会出售赎罪券的行为，而且对各种视觉艺术也加以抨击。茨温利将圣餐礼中分享面包与酒解释为一种象征性仪式，而不是实际发生的事件，这造成了他与马丁·路德在神学上永远无法愈合的分歧。各派宗教改革者共同关注的首要问题是如何获得信仰与救赎中的恩典与自由意志，这两个问题事实上相辅相成。1531 年茨温利死于天主教会的军队手中时，新教神学的理论要点仍然没有界定清楚。日内瓦的约翰·加尔文直到 16 世纪中期才将这些信条条理化，他所主张的建立在逐字逐句阅读《圣经》基础之上道德生活的设想当时产生了极大的影响。新教信仰的传播引发了长达几十年的暴力，包括 1525 年的农民起义以及皈依新教信条地区的诸次战争。从 1546 至 1555 年，德意志诸公国与神圣罗马皇帝查理五世宣战，直到 1555 年奥格斯堡和平协定（Peace of Augsburg）签订后战事才告终结。根据这一协定，德意志各个独立地区确立了教随国定的原则。此举深化了改革信仰在该地区的传播，但同时也加剧了政治分裂。

这些历史事件对同时期艺术的影响同样重大。尽管路德本人对视觉艺术爱恨交织，但他也认同艺术作为教育工具的价值（见第三部分末尾的*附加原始文献*）。一些更为激进的宗教改革者在中世纪与文艺复兴的艺术中只看到了偶像崇拜，认为必须将之荡涤。受到这些改革者热情的激发，各个城市的市民领袖、工匠和工人纷纷破坏城市中的宗教图像。这几次破坏艺术图像的浪潮被称为**破坏圣像运动**（iconoclasm），大量早些年间的艺术品蒙受损失。此外，由于中欧的大片地区皈依了新的信条，许多教堂被以白粉粉刷，宗教订单的枯竭使得艺术家曾经赖以为生的众多艺术形式消失了。各个艺术领域的艺术家们不得不为自己的作品寻找新的风格、题材与市场。

人文主义和新的印刷技术在宗教改革中扮演了至关重要的角色。孜孜探索的精神与对原始文本的尊重激发了一大批著名学者与教师从事写作，如鹿特丹（Rotterdam）的德西德里乌斯·伊拉斯谟（Desiderius Erasmus）、德意志的菲利普·墨兰顿（Philip Melancthon）和英格兰的托马斯·莫尔（Thomas More）。印刷版的拉丁文本将各种新思想传遍了欧洲。就这样，印刷机就成为宗教改革思想发展与传播的重要因素。个人能够阅读《圣经》是新教徒的基本宗旨，因此他们需要精美的《圣经》文本和它的各种日用地方语言的译本。路德自己就将《圣经》译成了德文。印刷图像也为新教观念的传播做出了贡献，廉价的木刻作品讽刺了天主教教士阶层，而将新教徒表现为英雄。印刷品也阐释了新教教义。

格吕内瓦尔德的《伊森海姆祭坛画》

然而并非所有欧洲德语地区都皈依了新教，新教也是直到16世纪20年代才在较广泛的区域被接受，因此16世纪时也出现了一些服务于天主教赞助人的传统艺术品。这批艺术品中的许多都令人难忘，马蒂亚斯·戈特哈特·尼塔特（Matthias Gothart Nithart）创作的祭坛画就是其中的一件。几个世纪以来，这位画家都被人们称为格吕内瓦尔德（Grünewald，约1475—1528年）。这是17世纪的作家给他起的绰号。现代德国的艺术家们开始寻找其艺术根源时，他们通过这个绰号发现了艺术家本人，这个绰号却流传至今。格吕内瓦尔德出生在德意志中部的维尔茨堡（Würzburg），为美因茨（Mainz）的大主教作画。他最为著名的作品是称为《伊森海姆祭坛画》（*Isenheim Altarpiece*）的异形三联画，在结构上与帕赫的《圣沃尔夫冈祭坛》相类似（见图14.29）。这组作品于1509或1510至1515年间为阿尔萨斯（Alsace）地区伊森海姆圣安东尼会的修院教堂而作，这座教堂离该作品目前在科尔马市的收藏地（之前是一座修道院）不远。

这座修院教堂当时服务于圣安东尼会的修士以及修道院附属医院的病人。这些修士当时专门照料罹患圣安东尼热（即丹毒）的病人。该疾病是一种因食用腐败黑麦所造成的生理机能紊乱，它能引起多种痛苦的症状，包括肠道紊乱、肢体坏疽与幻觉。治疗手段主要为镇定浴，有时则要截肢。格吕内瓦尔德创作的祭坛画安置在修院教堂的高祭坛上，当年教堂的修士与医院中的病人想必都能看到。这组杰作被置于一件由尼古拉斯·哈格瑙（Nicolas Hagenau）在1505年前后制作的巨型木雕圣龛中。中央雕刻部分嵌入了九块画板，它们被组织成活动的两组侧屏。祭坛整体分三个打开的阶段或“场景”。所有侧屏闭合时为第一组场景，展示的是中央画板的《耶稣受难》（*The Crucifixion*，图18.13），从周一到周六人们看到的都是这一图像。左右两侧屏分别是《圣塞巴斯蒂安》（*St. Sebastian*）和《修道院长圣安东尼》（*St. Anthony Abbot*），人们祈求前者对抗圣安东尼热（对比图15.52），后者则被当作治病的良医而受到崇拜。中央的《耶稣受难》汲取了中世纪晚期的沉思像传统（对比图12.52），强调耶稣所受的苦难与圣母的哀痛。耶稣血流如注，扭曲的身躯遍体鳞伤，这与14世纪神秘主义者圣布里奇特（St. Bridget）在她的《启示录》（*Revelations*）中所描写的景象相符合，这部书于1501/02年出版了德语版本。

格吕内瓦尔德将十字架上的耶稣表现为主体，统领其他人物与背景。耶稣受难脱离了事件的常见背景，成为一个孤独的事件，映衬在恐怖的风景与幽蓝的天空之中。尽管景物一片黑暗，但是一抹神秘的光照亮了前景中的人物，引起了观众对他们的注视。画面左边的玛利亚身着白衣，因看到自己的儿子饱受折磨而昏厥不醒，圣约翰的红色长袍更衬托出了她的苍白。根据手边香膏罐判断，十字架下的人物是抹大拉的玛利亚，她悲痛地跪倒在地，失声恸哭。画面右侧，施洗约翰手指十字架上的耶稣，他的手旁写着这样的文字：“他必兴旺，我必衰微”，暗示基督牺牲的伟大意义。他身后的水体令人联想到洗礼的治愈力量。施洗约翰脚下的羊羔如《根特祭坛画》（见图14.12）中的将血滴进圣杯。流血的羔羊暗示着圣餐礼，该仪式就在这组祭坛画前举行。在下方的祭坛台座上，一座坟墓正准备接纳耶稣那遭受折磨的尸体，圣母及众人与他诀别。祭坛台座在耶稣的膝盖处分为两半，被截肢的病人可能因此会将自己所受的痛苦与这幅图像联系起来。

周日或节日时，外层侧屏会打开，《伊森海姆祭坛画》的气氛会发生戏剧性的变化（图18.14）。此时展现的将是第二组图像，《圣母领报》、《圣母子与天使》（*Madonna and Child with Angels*）和《基督复活》（图18.15），场景的喜悦，一如耶稣受难图像的抑郁。这组图像表现了从基督化成肉身到复活救赎的全过程，它为患有疾病的人提供了一剂精神良药，让他们心中存有天国的应许。格吕内瓦尔德在这组画面中描绘了医院向病人推荐的各种疗法：音乐、草药、洗浴和光照。祭坛台座上耶稣的躯体与右侧画板中复活的基督形成鲜明对比，为垂死的人提供了慰藉。

格吕内瓦尔德通过色彩和构图将各个画板上的内容联系在一起。左侧《圣母领报》中的红色与粉色贯穿于中央的几块画板上并渐次加强，最终在右侧复活的基督周围那灿烂的色彩中达到顶点。祭坛台座上，圣母与友人怀抱着的死去耶稣的形象为中央画板上圣母怀中的幼年耶稣形象平添了几许悲哀。在中央画板上，发生圣母领报场景的简单哥特式礼拜堂变成了一个新奇的**圣龛**（tabernacle），一群唱诗班天使伴随着弦乐演奏在其中歌唱。圣龛之下是圣母的形象，她头戴圣冠，光芒如烛火一般洞照。此处环绕圣母的光环预示了右侧屏上基督复活时似乎要消融于光线之中的光辉形象。位于图像中心的圣母温柔地怀抱圣子，纯净光线形成的天堂幻景出现在她的头顶。

这些元素将观众的视线引向右侧屏，在祭坛台座上曾被放入石棺的基督此时飘浮于石棺之上。被遣去

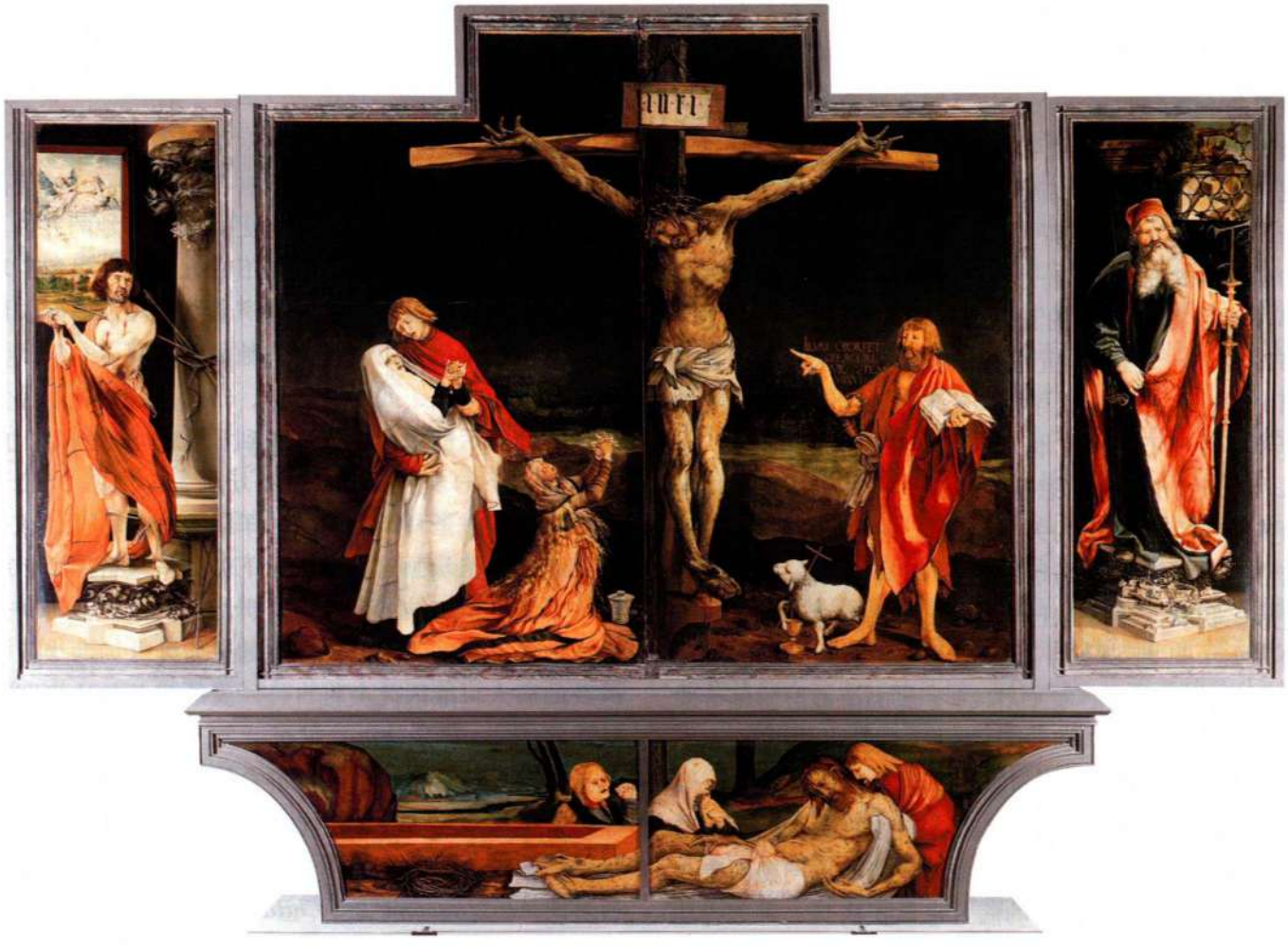


图 18.13 马蒂亚斯·格吕内瓦尔德：**《圣塞巴斯蒂安》、《耶稣受难》、《修道院长圣安东尼》**；祭坛台座作品：**《哀悼基督》**，《伊森海姆祭坛画》（闭合状态）。约 1509/10—1515 年。木板油画，主体 2.98×3.28 米，祭坛台座 0.75×3.40 米。法国科尔马市菩提树下博物馆（Musée d' Unterlinden）



图 18.14 马蒂亚斯·格吕内瓦尔德：**《圣母领报》、《圣母子与天使》、《基督复活》**，《伊森海姆祭坛画》（打开状态）。约 1509/10—1515 年。木板油画，两侧屏 2.69×1.42 米，中央画板 2.69×3.42 米。法国科尔马市菩提树下博物馆



图 18.15 马蒂亚斯·格吕内瓦尔德：**《基督复活》**，《伊森海姆祭坛画》（打开状态）。法国科尔马市菩提树下博物馆

看守坟墓的士兵因神迹的出现而惊恐失神，士兵的形象按照透视法则精心组织在一起，与基督容光焕发的轻盈身体形成了对照。基督举起双手，裹尸布从他身上滑落，他在死亡时所遭受的伤痕一一显露，现在，基督与包裹他的光环一样灿烂夺目。这个形象与十字架上的人物极其不同，身体上没有任何疤痕，其比例也更接近皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡的《基督复活》（见图 15.46）中意大利式的理想比例。

格吕内瓦尔德令人惊异、特色鲜明的造型手法是以 15 世纪建立的北部欧洲文艺复兴传统为基础的。他的油画技法、杰出的用色以及对器物的细节描绘都出自这一传统，但是他必定也从意大利文艺复兴艺术中受过教益。低矮的地平线为人物提供了一片深邃的空间，对基督脚下坟墓的描绘则得自于对透视法的研究。然而格吕内瓦尔德并不注重让观众信服于自己笔下人物的重量感与实体感，他的目标是利用画面的冲击力，引起观众情感上的共鸣。

阿尔布雷希特·丢勒与北方文艺复兴

德意志地区文艺复兴的主要人物是与格吕内瓦尔德同时代的阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Dürer，1471—1528 年）。这位艺术家的风格形成于北部欧洲的现实主义传统（第十四章中有所讨论），但他也对意大利艺术的各种创新与可能进行了深入钻研。在家乡纽伦堡（Nuremberg）学习了绘画与版画制作之后，丢勒在 1494/95 年游历了北部欧洲诸国与威尼斯，然后才返回家乡开始自己的职业生涯。这次旅行不仅扩展了丢勒的视觉艺术经验，而且对他的世界观以及对艺术家在社会中作用的认识也有所改变。（他在 1505 年曾再次前往意大利。）丢勒采纳了艺术家既是绅士也是人文主义学者的观念，并接受了美术属于人文学科的意大利艺术界的观念，这一点与曼泰尼亚和阿尔贝蒂等艺术家的主张相同（见第十五章）。通过培养自己对艺术与学术方面的兴趣，丢勒将史无前例的多样化题材与技巧结合在作品中。他的绘画技法从佛兰德斯绘画大师那里受益良多，但是对意大利绘画的临摹也让他习得了意大利文艺复兴艺术的特色。丢勒能够在自己的绘画与版画中将这些传统综合在一起。他是当时最伟大的版画家，通过行销于整个欧洲的木刻与雕版画作品，对 16 世纪的艺术产生了广泛的影响。丢勒的印制版画让他获得了极其巨大的名望与财富，以至于抱怨他从绘画中所赚酬劳相比之下少得可怜。

在丢勒的大量素描与水彩画初稿中，清晰地显示出扬·凡·爱克和罗杰·凡·德·维登对他的影响。他在 1502 年创作的水彩画《野兔》（*Hare*，图 18.16），表明这位艺术家具有清晰的洞察力，对形象的表现十分自信。这幅再现自然世界的小型作品在处理手法上表现出了高贵感，与自然本身相称，十分类似于扬·凡·爱克在《阿诺尔菲尼夫妇像》（见图 14.16）前景中所绘的小狗。丢勒运用了水彩技法来描绘兽皮上的每一根毛发、耳朵的曲线与眼睛的光泽。画面下方的花押字表明丢勒是作品的创作者，这是他在自己版画上的惯用署名。

丢勒作为绘画大师的能力也对他的版画作品产生了影响。他曾学习过木刻和雕版画两种技艺，并将两种技艺推向极致。版画是大众艺术，不会有单个赞助人定制，而是为开放的市场而制作，所以丢勒不得不在其中投入自己的时间与材料。这种企业家气质十分适合他，因为他的版画作品销路宽广，供不应求。

1500 年前夕，欧洲人因各种迹象和征兆而焦虑不安，例如土耳其人入侵的威胁，以及畸形动物的出现等。年关临近，很多人相信基督马上就会再次降临，并着手准备迎接新世纪。丢勒由此察觉到市场上需要关于流行的末日恐惧的作品，于是，他在 1498 年创作了一系列作为《启示录》插图的木刻版画。这是他 1495 年从意大利返回之后的几年间所创作的最有雄才大略的版画作品。恐怖的《启示录四骑士》（*The Four Horsemen of the Apocalypse*，图 18.17）以令人惊异的视觉艺术形式向观众展现了《启示录》的内容。这幅作品描绘了战争、大火、饥荒和死亡屠戮生灵的情景。在 1494 年的意大利之旅中，丢勒见到了曼泰尼亚的版画，并精心复制了那些作品。他尤其赞赏曼泰尼亚在《圣塞巴斯蒂安》（见图 15.52）等绘画中表现出的雕塑性效果。这组启示录系列版画中的人物具有巨大的能量与饱满的身体，这一点尤其得益于丢勒对意大利艺术的融会贯通，尽管他出于对属于精神层次的平面空间的偏爱而回避了透视空间。丢勒运用雕版画的线性设计使木刻的艺术效果更为丰富，从而重新定义了木刻艺术。他摒弃了早期木刻中用于造型的宽轮廓线和间杂其间的影线，大片的影线、宽度各异的线条以及强烈的黑白对比，使得木刻作品具有了突出的绘画效果（对比图 14.30 中作于 1425 年的《布克斯海姆的圣克里斯托弗》与丢勒的作品）。丢勒所创立的新形式迅速普及为全欧洲的木刻技法。

丢勒对北部欧洲与意大利艺术传统的融合在他作于 1504 年的雕版画《亚当与夏娃》（*Adam and Eve*，图 18.18）中表现得非常明显。水彩画《野兔》是为这幅作品所作的探索性研究。这一取自《圣经》的题材使得丢勒能够将这对人类始祖表现为完美的裸体：他们仿佛是浓密丛林中的阿波罗与维纳斯 。与作品中如画的背景与动物不同，亚当与夏娃的形象不是出自对真实人体的观察，而是以维特鲁威的艺术观念为基础，按照丢勒自己所认为的完美比例构造的（见第 637 页的原始文献）。丢勒再一次突破了雕版画家所能运用的描绘性镌刻版画的极限，渐细渐粗的线条，以各种角度交叉排列，刻线或延伸、或终止、或消解为碎点，这种手法称为点刻法（stipples），结果这幅单色画似乎在色调与质感上具有了丰富的变化。伊甸园中动物的选择别有深意：猫、鼠、牛和麋鹿都被解读为中世纪人格心理理论中的象征，肉体的流变控制着个性，动物被用来指代各种气质。猫代表易怒的胆汁质；牛代表无精打采反映迟钝的粘液质；驼鹿代表忧郁严肃的抑郁质；兔子代表精力旺盛耽于性欲的多



图 18.16 阿尔布雷希特·丢勒：**《野兔》**。1502 年。水彩画，25.1 × 23.5 厘米。维也纳阿尔贝蒂娜美术馆（Albertina）



图 18.17 阿尔布雷希特·丢勒：**《启示录四骑士》**。1498 年。木刻版画，39.4 × 28.3 厘米。纽约大都会艺术博物馆，Junius S. Morgan 于 1919 年捐赠

阿尔布雷希特·丢勒（1471—1528年）

节选自《论人体比例》（*The Book on Human Proportions*）的草稿

丢勒曾两次前往意大利，耳濡目染了那里所讨论的新艺术理论，这些理论给他留下了深刻的印象。然而，丢勒并没有不加批判地全盘接受这些理论，他对意大利艺术观念的思考经常只在作品初稿中出现，比如以下这段写于1512至1513年间的草稿。

如何判断美与不美是一个需要仔细考虑的问题。……我们认为在某些事物上认为美的在其他地方可能被认为不够美。关于美，想要辨别清楚“好”和“更好”并不容易，因为我们完全可能创作两个不同的形象，一个矮胖一个高瘦，但我们几乎不能判定哪个的美更胜一筹。我也不知道什么是美，尽管它在很多事物上都有所表现。当我们希望在我们的作品中创造美感时，会发现这非常困难。我们必须四处求索去搜集美，特别是在人的形象中寻找美……人们可能在两百或者三百个男子中间都找不到可以利用的点滴之美。因此，如果你想要创作一个美丽的人像，就必须从某些人的头部借鉴一些，再从另外一些人的胸部、手臂、腿和手足借鉴一些。……

很多人只按照自己的品位决定美丑，这是错误的。因此每个人都要当心，不要让自己的好恶蒙蔽自己的判断。因为儿不嫌母丑。……

关于此类问题，人们再三考虑，形成了无数不同的意见，并各自寻求自己想要的东西，尽管丑比美更容易发现。既然我们处于这样的错误情势之中，我不明白如何才能坚定而一劳永逸地确定，哪种方法更接近绝对的美。……

对我而言，一个人不可能指出人体最好的比例，因为谎言就存在于我们的感知之中，我们内心的黑暗非常顽固，即使我们摸索也会失败。……

然而，既然我们不可能达到完美，那么我们是否就应该因此而停止对美的探索呢？我们不能接受这个荒唐的想法。恶与善就呈现在人的面前，一个理智的人应该选择较好的那一个。

SOURCE: *THE WRITINGS OF ALBRECHT DÜRER*, TR. AND ED. BY WILLIAM MARTIN CONWAY. (NY: PHILOSOPHICAL LIBRARY, 1958)

血质。在堕落之前的时刻，各种气质仍然平衡共存，人类的始祖仍保持着理想的美。构图本身也因色调效果而平衡统一。丢勒那著名的署名落在亚当头旁的饰板上，他的这幅作品影响深远，其中男女人物的完美造型以其品质成为无数艺术家效仿的典范。

关于艺术性的图像 尽管丢勒的版画作品最为出名，但他在素描方面也很有天赋，也是一位技艺精湛的油画家。他在13岁时所作的一幅自画像素描预示了这位艺术家对自我形象的执迷，这种迷恋后来贯穿于他的整个艺术生涯。丢勒作于1500年的《自画像》（*Self-Portrait*，图18.19）令人印象深刻，刻画极具深度。从绘画的角度来讲，这幅作品的风格属于以扬·凡·爱克的《戴红头巾的男子》（见图14.15）所代表的佛兰德斯绘画传统，但是画中人物庄重的姿态与理想化的面容所体现出来的自信在之前绝大多数自画像中都不曾发现。丢勒没有采用肖像画惯用的四分之三侧面姿势，而是以正面示人，这种姿势当时通常用来表现神灵。事实上，这件木板油画似乎是一幅世俗化的圣像，因为它借鉴了基督像的模式。这既反映出了丢勒的虔诚，也体现出他对自己作为艺术家与知识分子所承担的使命的严肃态度。

艺术家的社会地位可能也是丢勒另一幅版画的主题，这是他最为著名但也最令人迷惑的一件

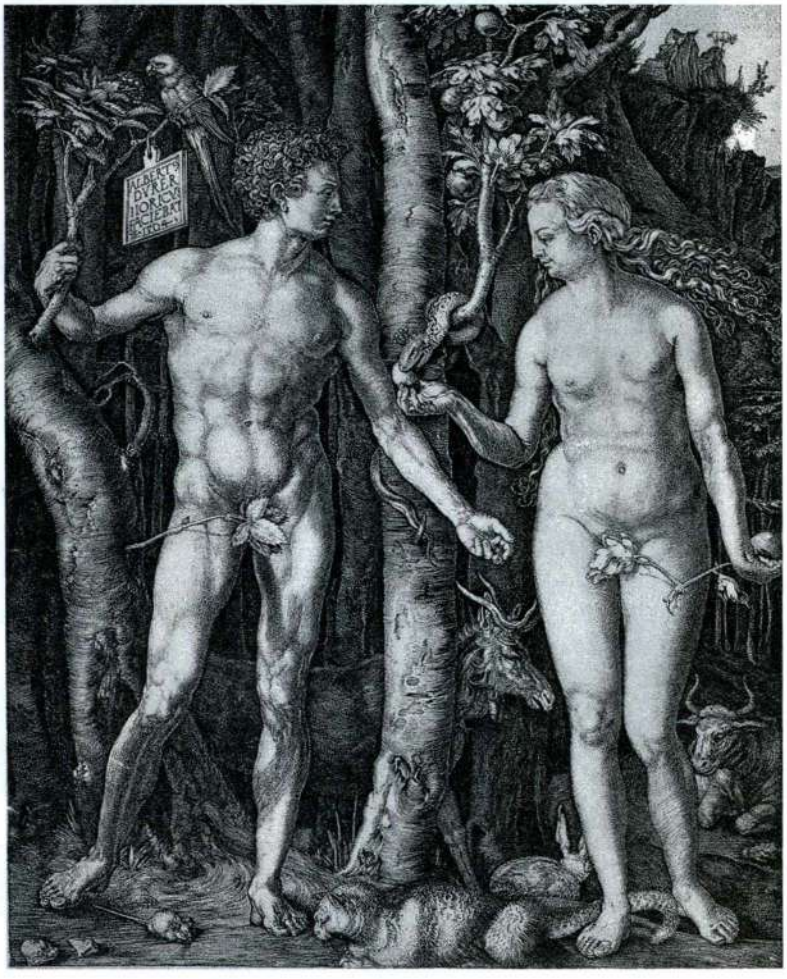


图18.18 阿尔布雷希特·丢勒：**《亚当与夏娃》**。1504年。雕版画，25.1×19.4厘米。波士顿美术馆，Landon T. Clay百年赠礼



图 18.19 阿尔布雷希特·丢勒：**《自画像》**。1500 年。木板油画，66.7×48.9 厘米。慕尼黑老绘画馆（Alte Pinakothek）

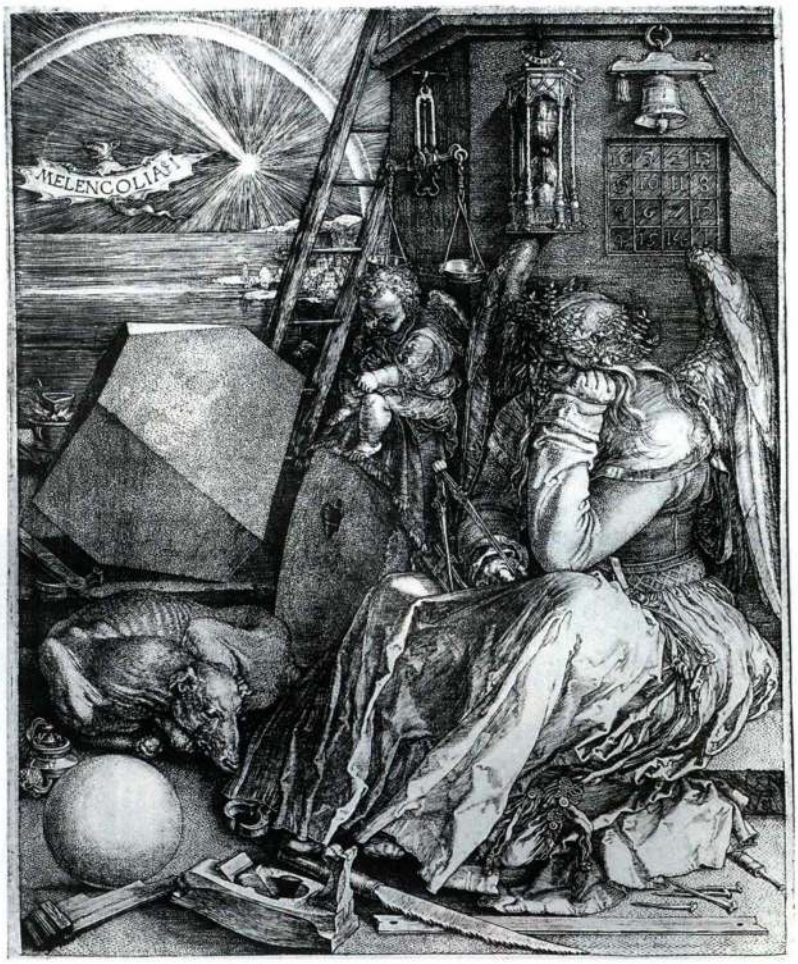


图 18.20 阿尔布雷希特·丢勒：**《忧郁 I》**。1514 年。雕版画，23.8×19.1 厘米。伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆

作品。这件雕版画名为《忧郁 I》（*Melencolia I*，图 18.20），是丢勒出售或赠送他人的一套三联版画中的一幅。这件作品创作于 1514 年，表现了一位手持一个圆规的有翼女性，她的身旁布满了数学家与艺术家所使用的工具。她手中拿着几何工具，身边却是一片杂乱。这个人物的形象可能是拟人化的，然而关于她的身份却引发了争议：她代表忧郁？代表几何？还是天赋？她的脸隐在阴影之中，坐姿长久以来也是与忧郁联系在一起，而忧郁本身就与智力活动与创造才能相关联。若将她的姿态与拉斐尔在《雅典学院》（见图 16.25）中描绘为赫拉克利特的米开朗基罗相比，可以发现，丢勒与拉斐尔一样，都将天才人物的面孔遮蔽在阴影中，似乎他们陷入了沉思。丢勒的人物思考却不能行动，在石板上乱涂的小孩儿象征实用知识，他能够行动却不会思考。丢勒在此处就艺术气质及其与忧郁情绪的关系进行了陈述。

意大利人文主义者马尔西利奥·菲奇诺将忧郁视作神启的源泉（他自己就受到了这种影响）。他将忧郁与代表世界之智（Mind of the World）的土星联系在了一起。在当时人们的观念里，土星是各个行星中最古老也是离人间最远的星球，菲奇诺认为它的地位甚至高于代表世界之魂（Soul of the World）的金星。菲奇诺的这种忧郁精神观念在丢勒的时代流传甚广。丢勒的这件作品中包括了种种与土星、金星、神启及几何学理论相关的细节。这幅版画宣称，视觉艺术家（抑或丢勒本人？）所具有的那种特殊身份——如果说不是受忧郁激发，也是受神启示的天才。

改革派艺术家 尽管丢勒与格吕内瓦尔德一样，仍继续为信仰天主教的赞助人服务，但他却是马丁·路德早期一位热忱的追随者。他在信仰上的这种新变化可从其 1520 年之后创作的宗教作品的题材及其日益朴素的风格中窥得一二。《四使徒》（*The Four Apostles*，图 18.21）是这一趋势的高潮，这对木板油画可以被后人恰如其分地称为丢勒的艺术遗嘱。他于 1526 年将这件作品送给了纽伦堡，该城在前一年加入了路德派的阵营。画中的四个人物是新教教义的基础性人物。路德所偏爱的圣经作者约翰与保罗在前景中对面而立，彼得和马可分别站在他们身后。由路德翻译，出自他们著作的引文铭刻在画面下方，警告纽伦堡城不要以上帝的意志为借口而犯下人类的错误。他们既驳斥了天主教徒的说法，也驳斥了新教徒中的激进分子的观点。但在另一种更广泛的意义上来说，这四位人

物代表着四种气质，并暗指宇宙中多种与“四”有关的现象：一年四季、四大元素、一日四时与人生的四个阶段。画面中的圣徒具有雕塑般的坚实感，这令人联想到了南尼·迪·班科的《四圣徒》（见图 15.5）。而人物厚重的衣袍则具有拉斐尔的《圣保罗在雅典布道》（见图 16.27）那幅挂毯样稿中人物的重量感与真实感，丢勒可能于 1521 年的尼德兰之旅中见过拉斐尔的这件作品。丢勒以其油画的力量、版画的便于传播以及他的作坊的声名成为了 16 世纪德意志最有影响力的艺术家。

改革时代的宗教与宫廷艺术

宗教改革造成了德意志文化与社会的重组，这要求艺术家必须对他们的风格和题材作相应改变，以适应改革后的宗教信仰。版画在当时是传播新教教义的重要工具。而对宫廷里的赞助人，艺术家则要为其创作古典题材的作品，并运用本土视觉艺术传统强调细节、质感和自然环境，对此种题材加以表现。

在宗教改革时期的德意志地区，画家不得不对新教领袖在宗教视觉艺术方面的犹豫不决想方设法予以



图 18.21 阿尔布雷希特·丢勒：**《四使徒》**。1523—1526 年。木板油画，每块画板为 2.16×0.76 米。慕尼黑老绘画馆

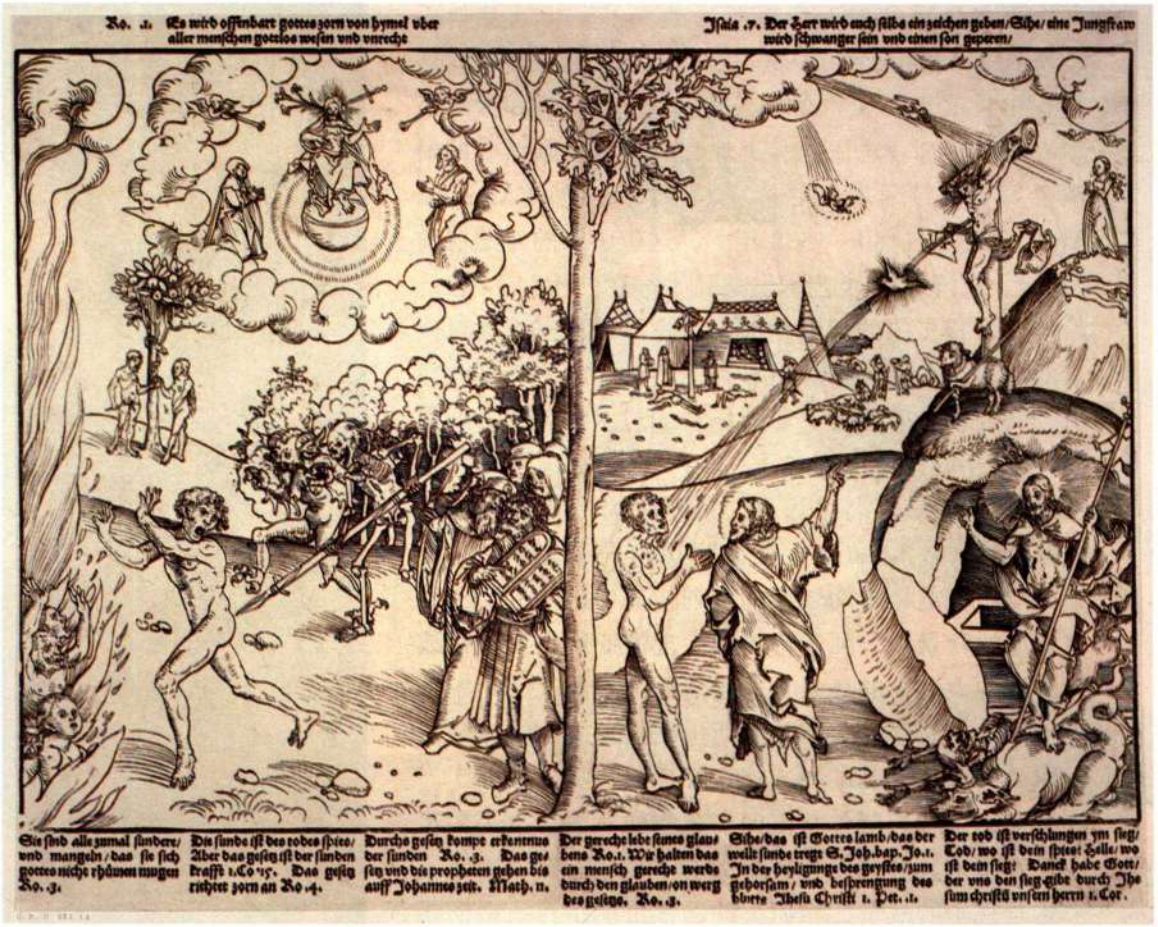


图 18.22 老卢卡斯·克拉纳赫：**《法律与恩典的寓言》**。约 1530 年。木刻版画，27×32.4 厘米。伦敦大英博物馆

应对。一旦某种信仰将文字置于图像之上，那图像就将成为文字的附属物。尽管马丁·路德本人对宗教视觉艺术的存在持宽容态度（见第三部分末尾的附加原始文献），但当时以路德派为主题的艺术作品通常都是附有平实插图的文本。

老卢卡斯·克拉纳赫：宗教改革者与宫廷艺术家 老卢卡斯·克拉纳赫（Lucas Cranach the Elder，1472—1553 年）是马丁·路德的一位密友，他曾经试图解决用视觉艺术形式表现路德学说这一难题，并为此创作了无数版画与油画，用以表达新教教义。克拉纳赫于 1530 年前后创作了一幅名为《法律与恩典的寓言》（*An Allegory of Law and Grace*，图 18.22）的木刻版画，画中对比了天主教徒与路德宗教徒的不同归宿。画面左侧描绘的场景与天主教教义有关，亚当和夏娃的子孙受到原罪玷染，必须根据《摩西律法》履行特定的行为。如果这种自我救赎不能成功，他们的灵魂在末日审判时就会被打入地狱。而右侧描绘的则是受基督钉十字架时所流鲜血洗礼的信徒，这些人只需要信仰基督，他们的救赎就得到了保障，这正是路德所主张的观点。与丢勒复杂深奥的木刻版画相比，克拉纳赫的这幅图像相当简单直白，没有复杂的节奏、空间幻觉或者对质感的强调。克拉纳赫使得自己的作品几乎像文字作品一样直观可读、易于理解。

除了创作与路德派新教内容有关的视觉艺术作品之外，克拉纳赫在肖像画与神话题材作品方面也表现出了杰出才能，此类作品一般是为萨克森（Saxony）及其他德意志诸侯绘制，这些人中既有天主教徒，也有新教徒。在创作于 1530 年的《帕里斯的裁判》*The Judgment of Paris*，图 18.23）中，克拉纳赫再现了希腊神话中特洛伊城王子帕里斯挑选奥林匹斯山最美丽女神的一段情节。他将帕里斯描绘成一位身着流行于萨克森宫廷的贵族盔甲的德意志骑士。画中三位女神在王子面前展示着她们纤瘦结实的身体以便让他做出判断。帕里斯将自己的选择结果透露给了同样身着盔甲的墨丘利。与当时众多为贵族赞助人创作作品的意大利艺术家一样，克拉纳赫也在其古典题材作品中故意加入了色情元素以增加其感染力，他会邀请观众与帕里斯享受同样的待遇——观赏女性裸体。不过那种细致入微、细密画式的技法与轻盈的女体是克拉纳赫作品的独特之处。画面中另一个动人的特色在于风景，虽然克拉纳赫将枝叶夸张为一种自然之美的可感知幻象，但那繁茂苍翠的植物还是令人想起丢勒的《亚当与夏娃》（见图 18.18）。

阿尔特多弗的《伊苏斯之战》 克拉纳赫与丢勒都在多瑙河画派（Danube School）的风景画发展过程中扮演了至关重要的角色，该画派在16世纪上半叶出现于德意志南部和奥地利。但这个画派中的最重要人物却是阿尔布雷希特·阿尔特多弗（Albrecht Altdorfer，约1480—1538年），这位画家的年纪比前两位稍小，他的整个艺术生涯几乎都在巴伐利亚度过。虽然阿尔特多弗的版画和油画题材非常丰富，但对风景的沉迷还是他的作品最显著的特点。阿尔特多弗对风景的处理主要是为了增加作品的艺术表现力。绘制于1529年的《伊苏斯之战》（*The Battle of Issus*，图18.24）是他最著名的作品，这幅画为巴伐利亚公爵威廉四世（William IV）的慕尼黑宫殿而创作，是一组描绘历史英雄丰功伟绩的系列作品中的一件。在一览无遗的背景中，阿尔特多弗表现了亚历山大大帝战胜波斯的大流士的场景，这场战役公元前333年发生于伊苏斯。希腊画家阿派里斯也创作过一幅同样题材的作品，以镶嵌画的形式保留在庞贝（见图5.79）。为了突出主题，阿尔特多弗在悬空的写字板上书写了一段解说词，并在旗帜上留下题字，还标出了大流士逃跑时乘坐的战车，旗帜上的题字可能出自雷根斯堡的人文主义者阿文蒂努斯（Aventinus）之手。阿尔特多弗力图将古代有关这场战役的记载中所叙述的战役规模与参战兵种重现于画中，并尝试再现地中海沿岸地区的地理环境。

阿尔特多弗采用了全景视角，似乎从极高处俯瞰整个战役，将战场上的一切都尽收于画面之中。从这种俯瞰大地的视角出发，观众必须仔细搜寻才能发现淹没在密如集蝗的军队中的两位皇帝。画家对自然现象的描绘较之对人的描绘更为磅礴壮美，远景中太阳正在落下，月亮已经升起，观众几乎能够感觉到地球的转动。弯曲的地平线，荡气回肠的云朵以及高耸的悬崖峭壁，这些景象在视觉上都使成群的军队显得渺小。这样的细节表明此处描绘的事件具有震动世界的重要意义，符合这场战役的历史地位。然而，士兵的盔甲和远景中雉堞林立的城池都无疑是16世纪的样式，这就促使我们寻找画面所具有的借古喻今的意义。这件作品创作之时，奥斯曼土耳其人正企图入侵维也纳，之前他们已经控制了东欧的大部分地区。虽然神圣罗马帝国的军队这次击退了土耳其人，但土耳其在未来的250年里继续威胁欧洲。阿尔特多弗的作品表明，当时即将发生那场欧洲人与土耳其人之战将如同亚历山大大帝与大流士之战一样，具有世界历史上的重大意义。

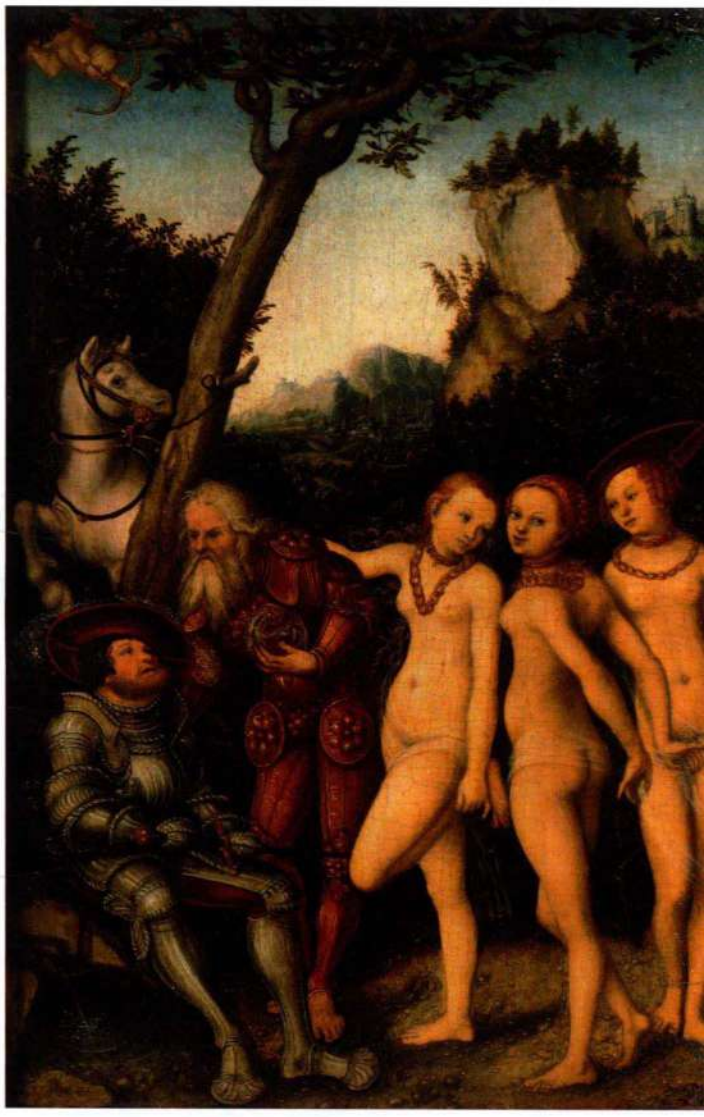


图18.23 老卢卡斯·克拉纳赫：**《帕里斯的裁判》**。1530年。木板油画，34.3×24.1厘米。德国卡尔斯鲁厄市州立美术馆（Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe）

城市中的绘画：人文主义题材与宗教动乱

莱茵河沿岸的众多城市当时是商业、出版业和人文主义中心，其中尤以斯特拉斯堡（Strasbourg）和巴塞尔为代表。古老的斯特拉斯堡在商业上的成功要归功于它的地理位置与手工业。过斯特拉斯堡，沿莱茵河向下就到了巴塞尔，这座城市当时不仅拥有一所大学，还有一所早期印刷厂，1494年版本的塞巴斯蒂安·布兰特的《愚人船》（见图14.33）就是在这里印刷的。与其他城市一样，宗教改革与人文主义思想的传播深刻地影响了这里的艺术，这在汉斯·巴尔东·格里恩和汉斯·荷尔拜因的作品中表现得十分清晰。

人文主义与道德观：汉斯·巴尔东·格里恩的《死神与少女》 人文主义对德意志艺术家的影响可在汉斯·巴尔东·格里恩（Hans Baldung Grien，



图 18.24 阿尔布雷希特·阿尔特多弗：**《伊苏斯之战》**。1529 年。木板油画，157.5 × 119.4 厘米。慕尼黑老绘画馆

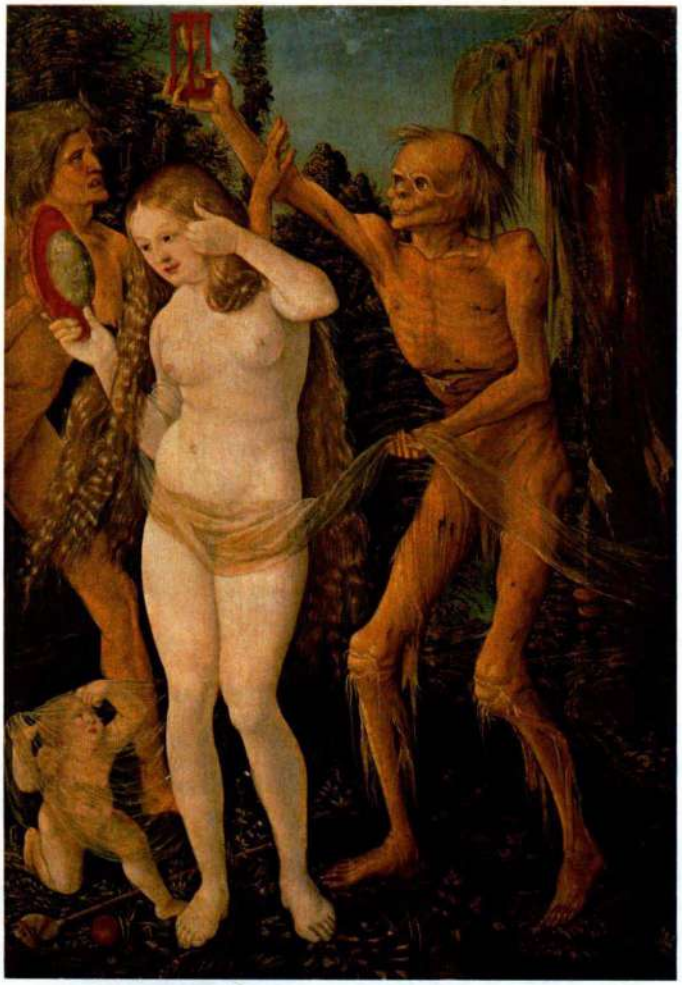


图 18.25 汉斯·巴尔东·格里恩：**《死神与少女》**。约 1510 年。木板油画，40×32.4 厘米。维也纳艺术史博物馆

1484/85—1545 年）的作品中看到。这位艺术家既是油画家，也是版画家。他曾是丢勒门下的学徒，在斯特拉斯堡度过了艺术生涯的大部分时间。巴尔东·格里恩虽然创作过若干宗教作品，但也创作了大量探究巫术、魔法和死亡的世俗题材作品，其中一个的典型例证是作于 1510 年的《死神与少女》（*Death and the Maiden*，图 18.25）。画面描绘了一位自我欣赏的年轻裸体女子，她正观察着自己在镜子中的映像，而骷髅般的死神却在她的头顶上耀武扬威地举着一个沙漏。与少女相伴的是她不同年龄阶段的自己：一个玩弄着缠绕女子身体的透明轻纱的小孩儿；一位为避开死神而行动仓促的老年女人。这三个形象代表人生的三个阶段：童年、成年和老年，这些都在镜子里显现出来。然而，尽管三张面孔都绝望无助地盯着年轻的少女，少女却显然在拨弄着自己的长发。这位少女是虚荣这一缺点的人格化形象，但即使虚荣也要屈从于死亡。这种以表现美丽脆弱易逝，死亡终不可免为主题的绘画被称为**虚空**（Vanitas）寓意画，在当时那个猝死经常发生的时代非常流行。巴尔东·格里恩这幅作品中人物形象的来源包括丢勒的版画《亚当与夏娃》中的夏娃以及扬·凡·爱克对镜中人的再现手法（见图 14.16）。此处风景所具有的繁茂奇异之感在克拉纳赫的作品里也有出现。尽管该作品的赞助人不得而知，图像本身却让观众在欣赏年轻女性身体美的同时思索死亡将至。

汉斯·荷尔拜因在宗教改革时期的巴塞尔 小汉斯·荷尔拜因（Hans Holbein the Younger，1497—1543 年）是画家之子，出生于奥格斯堡并在那里度过了童年，但他的职业生涯是在巴塞尔建立起来的。巴塞尔位于今天的瑞士境内，当时也是莱茵河畔的一个学术、出版业与商业中心。到 1520 年时，汉斯·荷尔拜因已经是那里的知名画家，同时也是木刻版画设计师。他同时也是当地人文主义圈子中的一员，这个圈子中还包括作家德西德里乌斯·伊拉斯谟（1466—1536 年）。

荷尔拜因将丢勒的风格作为自己的艺术基础，但他后来受尼德兰现实主义与意大利构图技巧的启发，发展出了自己的独特风格。荷尔拜因的肖像画最为出名，例如肖像画《鹿特丹的伊拉斯谟》（*Erasmus of Rotterdam*，图 18.26）。这幅作品画于著名作家伊拉斯谟定居巴塞尔之后不久。伊拉斯谟是那个时代最为多产的人文主义者之一，与当时众多一流思想家都有书信往来。荷尔拜因的肖像反映出德西德里乌斯·伊拉斯谟的学术权威与地位，他描绘的是这位学者的侧面像，画中的作家正奋笔疾书。这种侧面肖像画曾在意大利早期文艺复兴时期广为流行（见图 15.47），只不过荷尔拜因取的是呈坐姿的人物正在活动的样式。尽管构图运用了较老的意大利模式，荷尔拜因却从细节化的现实主义角度来描绘人物及其背景。简单的构图使得画面的焦点聚于坐着的人物身上。这幅作品是对学者极其理想化的再现，伊拉斯谟的肖像充满了沉静的理性之光，俨然是一位学术权威，而以前这种权威只为教会的博士所专有。这种相似可能是有意为之，因为伊拉斯谟非常敬仰将《圣经》翻译为拉丁语（即武加大译本）的圣杰罗姆。圣杰罗姆的著作也是伊拉斯谟的著作所效仿的典范，伊拉斯谟曾出版印刷本《圣经》，其中包括希腊文本与他自己翻译的拉丁语译本。伊拉斯谟版的《圣经》于 1516 年出版于巴塞尔，马丁·路德随后将其翻译成了德语。

宗教改革的扩大搅乱了巴塞尔的人文主义圈子。到 1525 年，茨温利的追随者们开始宣扬唯有《圣经》才具有权威性的观点，而更为激进的新教徒则将宗教图像斥为偶像。为了躲避这种社会氛围，荷尔拜因到

大事年表

1502 年——纽伦堡的彼得·亨林发明怀表
约 1509 年——格吕内瓦尔德创作《伊森海姆祭坛画》
1521 年——沃尔姆斯会议谴责路德
1525 年——宗教改革引发农民战争
1526 年——阿尔布雷希特·丢勒的《四使徒》在纽伦堡展示
1555 年——天主教徒与路德教徒达成《奥格斯堡和约》

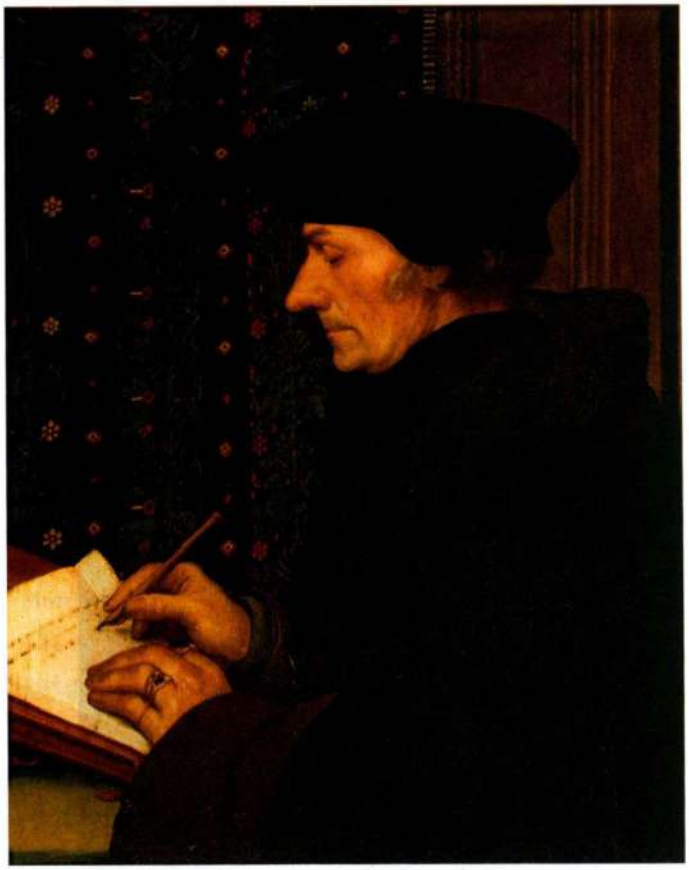


图 18.26 小汉斯·荷尔拜因：**《鹿特丹的伊拉斯谟》**。约 1523 年。木板油画，42×31.6 厘米。巴黎卢浮宫

其他地方去寻找赞助人。他曾在 1523 至 1524 年间前往法国，可能希望向弗朗西斯一世举荐自己的技艺。他也曾在 1527 年来到了英格兰，希望获得来自亨利八世的宫廷订件。在英格兰，他将伊拉斯谟的肖像作为礼物送给了人文主义者托马斯·莫尔，后者成了他在伦敦的首位赞助人。伊拉斯谟在一封写给摩尔推荐荷尔拜因的信中写道："这里（巴塞尔）的艺术正在遭遇严冬。"1528 年，荷尔拜因重返巴塞尔，然而此时口头辩论已然为暴力所取代。他亲眼见到新教暴徒捣毁宗教图像的行为，伊拉斯谟在一封信中这样描述当时的场景："教堂或修道院里的雕像无一幸免……所有湿壁画都被白灰所覆盖。所有能烧的都被烧毁，其他的一切都被劈成碎片。任何有价值或是艺术性的东西都没能保留下来。"荷尔拜因决定返回伦敦。

英格兰：宗教改革与权力

荷尔拜因在英格兰的赞助人是雄心勃勃的亨利八世（Henry VIII），这位国王于 1509 至 1547 年在位。亨利想让英格兰成为法国国王弗朗西斯一世与神圣罗马皇帝查理五世之间种种矛盾的有力调停人，然而他的个人问题却使得所有这些努力都复杂化了。1509 年，亨利迎娶阿拉贡的凯瑟琳（Catherine of Aragon）为妻，20 年后亨利却想方设法结束他们之间的夫妻关系，因为凯瑟琳未能生下能够继承王位的男性继承人。遭到天主教会的反对之后，亨利与天主教决裂，并自己担任了英格兰国教会的大主教。对男性继承人的渴望使得亨利先后结婚多次，但大都以离婚或者处死妻子告终。他有三个子嗣，分别是依次继承王位的爱德华七世（Edward VII）、玛丽一世（Mary I）与伊丽莎白一世（Elizabeth I）。

荷尔拜因在 1540 年创作的《亨利八世》（*Henry VIII*，图 18.27）捕捉到了这位国王的极度自信。画家采用了丢勒曾用于其自画像的那种严格的正面像来表



图 18.27 小汉斯·荷尔拜因：**《亨利八世》**。1540 年。木板油画，82.6×73.7 厘米。罗马国立古代艺术美术馆

现这位享有绝对权力的国王几乎等同于神的权威。国王壮硕的身材营造出一种强烈的冷酷无情、威风凛凛的个性。这幅肖像画与布龙齐诺的《托莱多的埃莉诺拉与其子乔瓦尼·德·美第奇》（见图 17.7）一样，具有相同的沉稳姿态和不可接近的气势，也同样都对人物的服装珠宝做了精致描绘。

亨利的女儿伊丽莎白于 1558 年继承王位，当时她年方 20 岁，个性精明加上些许好运使她一直统治英格兰到 1603 年。她设法让这个因宗教纷争而不幸分裂的国家团结一致，并通过自己的外交手腕、对顾问和海军将领的敏锐选择及果敢卓识的性格提升了英格兰的财富与地位。1588 年击败入侵英格兰的西班牙无敌舰队是伊丽莎白一生中最光辉的胜利，但伊丽莎白时代也以其音乐和文学艺术而闻名于世。



图 18.28 尼古拉·希利亚德：**《玫瑰丛中的青年男子》**。约 1588 年。羊皮纸上油画，13.7×7 厘米。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆



图 18.29 小马库斯·海拉茨：**《伊丽莎白一世像》（又名《迪切利肖像》）**。约 1592 年。布面油画，241.3×152.4 厘米。伦敦国家肖像画廊（The National Portrait Gallery）

伊丽莎白时代诗歌的影响可以在英格兰肖像画家尼古拉·希利亚德（Nicholas Hilliard，1547—1619 年）所创作的一幅通常被称为《玫瑰丛中的青年男子》（*A Young Mzn Among Roses*，图 18.28）袖珍肖像中看到。受到古代**宝石雕刻**（cameo）的启发，此类便于携带的肖像画绘在羊皮纸上，在当时也是一种小型纪念品，通常被作为首饰来佩戴。希利亚德的风格甚至在光线的表现与精致细节的描绘方面都体现了荷尔拜因的影响。然而，人物瘦高纤细的比例、精美的服饰与倦怠但不失优雅的姿态可能都反映的是意大利风格主义的影响，这种影响或许是经由枫丹白露传播到英格兰的，比较一下这位廷臣的姿态与普里马蒂乔为法国的枫丹白露宫所作的灰泥人物塑像（见图 18.6），就能够看到其中的相似。虽然这幅袖珍肖像高仅 10 余厘米，但画家却在极小的画面中囊括了大量精妙的细节。希利亚德服饰、人物、树木以及围绕着青年男子的花朵都一一作了记录。画中的题字表明这位男子正饱受爱情之苦。黑白相间的服装与玫瑰的品种等细节都暗示伊丽莎白正是他所深爱的人，这不禁引发了人们对他的身份的猜测。画中的人物可能是埃塞克斯（Essex）

伯爵罗伯特·德弗罗（Robert Devereaux），他一度曾是伊丽莎白的宠臣。栖身花间、为爱憔悴的诗人形象是伊丽莎白时代十四行诗的常见题材，埃德蒙·斯宾塞（Edmund Spenser）与威廉·莎士比亚的作品中就有此类诗作。伊丽莎白时代的许多视觉艺术作品都取材于伊丽莎白宫廷礼仪与文学，具有文本或象征意义（见第 648 页的*原始文献*）。

伊丽莎白与其父亨利八世一样，具有控制自己形象的天才。她虽然没有安排荷尔拜因式的画家为她掌控宫廷的艺术生活，但却会指示身边的众多艺术家如何去表现自己的形象，这位女王甚至还将未经批准而绘制她形象的人关进监狱。伊丽莎白对自己神圣形象的这种精心控制在佛兰德斯艺术家小马库斯·海拉茨（Marcus Gheeraerts the Younger）为她绘制的一幅《迪切利肖像》（*The Ditcheley Portrait*，图 18.29）表现得淋漓尽致。画中的伊丽莎白站在她所统治的王国地图上，人物的体量与正面姿态对王国的地图呈压倒性态势。伊丽莎白的廷臣之一亨利·李（Henry Lee）爵士可能是作品的定件人，这位爵士的领地迪切利位于牛津郡附近。伊丽莎白身着一件她所喜爱的精美华贵的白色长裙，白色象征童贞。她一生坚决拒绝婚姻，宣称自己嫁给了英格兰。背景的一侧天空昏暗阴沉，一场暴风雨刚刚过去，太阳再次照耀大地。一段不完整的十四行诗表达着对神恩的感激。整幅作品尊贵无比，具有至高无上的权威感。

关于这幅肖像画曾有这样一个假想，它是为伊丽莎白对亨利·李爵士迪切利领地的出访留念而作。此

大事年表

1509 年——欧洲开始与美洲进行奴隶贸易
1515 年——托马斯·莫尔出版《乌托邦》
1534 年——亨利八世与罗马决裂，建立英格兰国教会
1572 年——威尔特郡开始修建朗莱特宅邸
1588 年——英格兰击退西班牙无敌舰队

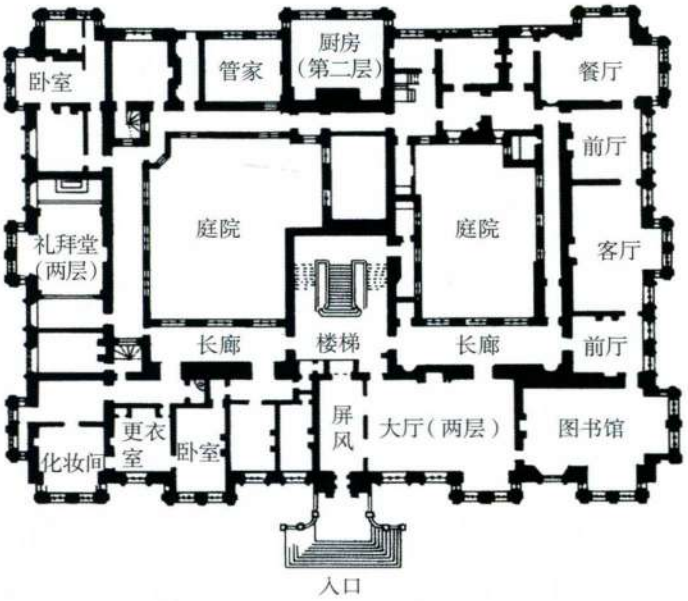


图 18.31　威尔特郡的朗莱特宅邸平面图（出自 Sir Bannister Fletcher《建筑史》的插图）

类出访当时被称为巡游（progresses），在伊丽莎白时代的英格兰这种巡游是常例性的礼仪，表现的是君主与臣属之间的亲切关系。有时，受访的领主会建造一整栋行宫，仅供女王及其宫廷巡游时接待之用。罗伯



图 18.30　罗伯特·史密森与艾伦·马纳尔等人：**英格兰威尔特郡的朗莱特宅邸**。1572—1580 年

原始文献

伊丽莎白时代的意象

伊丽莎白时代，英格兰的诗人与剧作家创作了英语文学史上最为经典的一些作品。经佩特拉克而使用成为诗歌形式的十四行诗，是埃德蒙·斯宾塞和威廉·莎士比亚创作爱情诗所采用的格式。埃德蒙·斯宾塞（约 1552—1599 年）的代表作史诗《仙后》（*The Faerie Queen*）是一首隐喻伊丽莎白一世的诗歌。威廉·莎士比亚（1564—1616 年）的戏剧虽然更为知名，但他也创作了许多十四行诗，其意境与尼古拉·希利亚德的画作一样鲜活生动。

埃德蒙·斯宾塞，十四行诗之六十四，选自《小爱神》（*Amoretti*，1595 年）

去吻她的双唇，如此优雅呵，
似乎我能闻得到甜美的花园，
迷人的芬芳从双唇弥散开来，
少女适于装饰那情人的凉亭：
她的双唇好似开放的紫罗兰；
她的面颊好似盛放的红玫瑰；
她的额头雪白如含苞的贝拉茉[①]；
她的双眼可爱如新生的石竹；
她的胸口宛若优美的草莓床；
她的脖子宛若一簇簇耧斗菜；
她的乳房恰似褪去的百合叶；
她的乳头恰似初放的茉莉花；
如此芬芳的花朵是最为馨香，
但她的甜美还胜过以上所有。

威廉·莎士比亚，十四行诗第十八首（虽然这些诗作于 16 世纪 90 年代，但直到 1609 年才结集出版）

我怎么能够把你来比作夏天？
你不独比它可爱也比它温婉：
狂风把五月宠爱的嫩蕊作践，
夏天出赁的期限又未免太短：
天上的眼睛有时照得太酷烈，
它那炳耀的金颜又常遭掩蔽：
被机缘或无常的天道所摧折，
没有芳艳不终于凋残或销毁。
但是你的长夏永远不会凋落，
也不会损失你这皎洁的红芳，
或死神夸口你在他影里漂泊，
当你在不朽的诗里与时同长。
只要一天有人类，或人有眼睛，
这诗将长存，并且赐给你生命。
（卞之琳译）

特·史密森（Robert Smythson，约 1535—1614 年）就曾设计过若干座此类行宫，包括威尔特郡（Wiltshire）的朗莱特宅邸（Longleat House，图 18.30）。这处建筑工程经历了多个施工阶段才得以完成，史密森与法国雕塑家艾伦·马纳尔（Allen Maynard，活跃于 1563—约 1584 年）的才智都曾奉献其中，建筑的烟囱部件与装饰就是由马纳尔雕刻的。朗莱特宅邸的平面图（图 18.31）表明，这座府邸的四边完美对称，空间围绕一对内部庭院进行组织。立面比例优美，部分使用了意大利建筑形式，例如栏杆和檐部。朗莱特宅邸更趋向于法国风格而不是意大利风格，这也折射出其主人约翰·锡恩（John Thynne）爵士的品位。寓居在乡村庄园中的朗莱特宅邸是伊丽莎白行使其王权仪式的完美舞台。

尼德兰地区：世界市场

此种对贵族权力的展示在 16 世纪的尼德兰是引人争议的。尼德兰地区包括今天的荷兰和比利时，是阿尔卑斯山以北历史最为动荡的地区。15 世纪时，尼德兰在勃艮第统治者手中曾一度统一，后来，勃艮第的玛丽与马克西米连一世联姻，这个地区又归于哈布斯堡王朝治下。宗教改革开始时，尼德兰属于查理五世神圣罗马帝国的一部分，查理五世同时也是西班牙国王。北尼德兰信徒迅速皈依新教，而西班牙统治当局对新教传播的种种镇压导致了一场反抗西班牙统治的起义，并最终以 1579 年北尼德兰宣告独立而告终。经过一场血腥的斗争，北部各省（Northern Provinces，今天的荷兰）在 16 世纪末建立了名义上仍归西班牙统治但实际上独立的国家。

南部各省（Southern Provinces，大致相当于今天的比利时）仍处于西班牙的统治之下，人民信奉罗马天主教。查理五世和西班牙的菲利普二世都曾派遣总督管理南尼德兰地区，治所设在南部的城市之中。这一时期政治与宗教环境的重大改变也伴随着经济上的变革。曾一度繁荣的南尼德兰港口布鲁日逐渐淤塞，它曾经作为商业中心的地位被安特卫普（Antwerp）取代。安特卫普以其优良的深水港和战略性的地理位置成了南尼德兰地区的商业与艺术中心。而在北尼德兰，阿姆斯特丹（Amsterdam）则

① 花名未知。原文为“bellamours”，意为“美丽的爱情 / 情人”。——译者注

成了那里的国际贸易中心。

这一时期宗教斗争的副产品之一是在破坏圣像运动狂潮中对艺术品的破坏，破坏圣像运动是新教徒对宗教图像质疑的结果。在南北尼德兰两地，大量中世纪与早期文艺复兴时期的艺术品，特别是宗教作品与雕塑遭到毁坏，狂热的改革者一旦认为艺术品涉及偶像崇拜就会对其予以查抄或焚毁。尼德兰近代早期的雕塑市场也因此而发生了改变，油画等平面艺术形式在艺术创作当中占据主导地位。虽然某些新教徒也还是允许油画或版画的存在，以作为教授信徒教义的手段，但是在经过宗教改革的地区，天主教那种为教堂定制大型圣徒或圣母雕像的活动完全消失了。艺术家们的创作在这样的条件下也发生了改变，由于教会订件的枯竭，艺术家不再等候赞助人雇佣他们，而是主动创作艺术品，并在市场上公开出售，这种情况在北尼德兰尤为明显（见第 650 页的艺术史家的观点）。这种局面的结果之一就是新艺术类型的出现，它将补充并最终取代传统的宗教题材作品。

新的意大利艺术风格当时正受宫廷青睐，尼德兰艺术家也受到了这种风格的挑战。他们对意大利艺术的反应多种多样，有些艺术家认为没有理由改变他们世代相传的北部欧洲视觉艺术传统；有些艺术家将意大利风格的装饰形式嫁接到尼德兰传统的构图与技法上；另外一些艺术家则完全投入到意大利风格之中。这些艺术家受到了丢勒作品的启发，也汲取了他们在尼德兰所见的米开朗基罗和拉斐尔的作品的灵感，他们自己对意大利艺术风格的体验也对其创作产生了影响。

城市与宫廷：大卫与戈萨埃特

布鲁日位于信仰天主教的南尼德兰地区，尽管十六世纪早期这座城市的贸易与财富大量转移到了安特卫普，但直到当时也还是重要的商业中心。在凡·爱克和梅姆灵的作品中我们就见识了布鲁日绘画的独特传统，这时杰拉德·大卫（Gerard David，约 1460—1523 年）又将其继承了下来。大卫的画坊直到 16 世纪中期在南尼德兰都占据着主导地位。1509 年，他创作了一幅大型木板油画，并将其作为礼物送给了布鲁日的加尔默罗会女修道院。这幅绘画（图 18.32）描绘了为处女圣徒所环绕的圣母与圣子，两位天使为这场女性的聚会演奏着小夜曲，大卫及其妻子柯妮莉亚·克努普（Cornelia Cnoop）的肖像也出现在角落处。根据佛兰德斯的传统，画面形式以其对质感细致入微的表现，灿烂的色层和对有象征作用的形式的运用来增强画面的意味，例如幼年基督手中的葡萄与诸位圣徒的特点。然而大卫笔下沉静的色彩与柔



图 18.32 杰拉德·大卫：《圣母与诸圣女》（*Virgin Among Virgins*）。1509 年。木板油画，119.1×212.1 厘米。鲁昂美术馆（Musée des Beaux Arts）

艺术经济

随着贸易的发展、社会生产分工的细化以及商品经济在中世纪之后的北部欧洲地区逐渐占据主导地位，艺术品创作与销售也随之发生改变。赞助人与艺术家之间签订合同规定作品样式与酬金多少的这种关系也开始让位于市场机制。艺术家们开始创作作品并在市场上出售。近些年来，艺术史学家在艺术商品领域对此种改变一直进行着研究和著述，他们的研究对象主要集中于布鲁日、安特卫普、代尔夫特（Delft）、哈勒姆（Haarlem）和阿姆斯特丹这些中心城市。

学者们利用文献、编年史以及对作品本身的研究来探究当时为适应这些经济变革所产生的艺术品市场体制。对这一时期的艺术家行会及管理艺术品贸易法规的研究揭示了当时艺术品交易的一个方面：自中世纪以来，形形色色的行会组织就艺术家的培训与其艺术品交易活动进行管制，并控制着所辖地区艺术家之间的竞争。新的版画技术使得艺术家能够大量印制不受行会约束的图像。版画在贸易集市上与其他商品一起出售，修士与修女有时也出售版画来维持修道院的运转。丢勒 1521 年从纽伦堡到安特卫普的旅费就是通过在沿途销售版画获得的。

通过对近代早期艺术品价格波动的追踪，学者们得以将艺术品的价格与同时期其他商品的价格相比较，从而分析出艺术品交易的行情对艺术家本人的影响。研究人员还对当时有关市场的文献、市场的布局与位置，以及艺术家向顾客展示作品以供他们选购的市场周边环境进行了考察。随着艺术贸易中的经济变革，艺术品市场中出现了中间商这一新的环节，他们充当艺术家与购买者之间的中间人。

对艺术史学家而言，一个重要的问题是，这些与艺术品创作和销售相关的新的经济变革与环境究竟是如何影响艺术本身的发展的。有证据表明，艺术家与画坊从此开始将生产技术逐渐标准化，并将艺术品中的某些部分分包给他人，自己专攻某一特定的艺术形式或主题。当时对艺术品题材的选择也开始对艺术品市场的变革作出回应，阿尔岑的《肉摊》（见图 18.36）等作品表现并诠释的就是市场本身。



图 18.33 扬·戈萨埃特：**《达娜厄》**。1527 年。木板油画，113×95 厘米。慕尼黑老绘画馆



图 18.34 柯内利斯·弗洛里斯与威廉·凡·德·布鲁克（Willem van den Broek）：**安特卫普市政厅**。1561—1566 年

和的造型赋予这些人物以平静与高贵之感，平衡的构图更加强了这种感觉。这些沉默的处女聚集在圣母与圣子身旁，正如修道院的修女聚在一起祈祷一样。

大卫既为赞助人制作，也会创作作品在开放的市场销售，但是与他同时代的某些艺术家却在尼德兰的贵族宫廷中找到了职位，扬·戈萨埃特（Jan Gossaert，约 1478—1532 年）就是其中之一，他有一个绰号马布斯（Mabuse），取自其家乡的名字莫伯日（Maubeuge）。戈萨埃特早年生活在安特卫普，但是他在 1508 年随同勃艮第海军上将菲利普前往意大利旅行，意大利文艺复兴与古典艺术给他留下了深刻印象。戈萨埃特也为尼德兰总督奥地利的玛格丽特（Margaret of Austria）服务过。戈萨埃特的作品将意大利艺术的宏大感与尼德兰传统中的细节化技法融合在了一起。他为宫廷赞助人创作神话题材的作品，例如创作于 1527 年署名戈萨埃特的《达娜厄》（*Danaë*，图 18.33）。传说达娜厄被关在男人无法看到的地方，然而朱庇特还是化身为一场金雨，达成对她的引诱。这幅作品或许可以被看作与柯勒乔的《朱庇特与伊俄》（见图 17.24）相同主题的作品，柯勒乔的创作仅晚了几年而已。柯勒乔笔下丰满圆润的伊俄似乎迷失在朱庇特所化云朵的拥抱之中，而戈萨埃特作品中的达娜厄则呆呆地凝视着落向她的金雨。柯勒乔的作品将注意力集中于伊俄，只是暗示出空间背景而并未刻意对其加以界定。戈萨埃特则精心地构建了一座圆形神庙（可能暗指罗马的韦斯塔贞女神庙），并描绘出建筑背景，分散了观众对人物的注意力。达娜厄的形象与戈萨埃特的圣母像类似，她也穿着传统上圣母所着的蓝色长袍。戈萨埃特的《达娜厄》显示出画家对古典艺术以及意大利式透视法的着迷，同时也展示了他在表现质感、细节与丰富色彩方面的技巧。

安特卫普：商人、市场与道德观

作为商业中心，安特卫普的兴起为该城带来了新的财富以及表达这种财富的欲望。与早期尼德兰各个城市的情形一样，市政厅是安特卫普最为重要的城市公共建筑。16 世纪中期，安特卫普又发起了征集新市政厅设计的竞标。安特卫普本地的雕塑家暨建筑师柯内利斯·弗洛里斯（Cornelis Floris，1514—1575 年）最终胜出，获得了委托，工程于 1561 年开始。弗洛里斯之前曾游历过意大利并对意大利的古典与当代建筑作过研究。在为安特卫普市政厅的设计中，他将意大利文艺复兴建筑的要素与北部欧洲传统建筑风格相结合，设计出了规模宏大、气势非凡的建筑，整个工程于 1566 年完工（图 18.34）。市政厅采用了许多意大利的样式：底层建有粗面石砌的连拱廊，与阿曼



图 18.35 约阿希姆·帕提尼尔：**《风景中的圣杰罗姆拔去狮爪上的刺》**。约 1520 年。木板油画，74×91 厘米。马德里市普拉多博物馆

内蒂的皮蒂宫（见图 17.5）颇为相似；上面三层依次运用了多立克、爱奥尼亚和科林斯柱式，与阿尔贝蒂的鲁切莱府邸相同（见图 15.32）；中央的楼阁则将雕塑与建筑混合在一起，宛若一座罗马凯旋门（见图 7.63）。然而建筑的比例却是垂直性的，屋顶的轮廓线更多借鉴了尼德兰的传统风格，中央楼阁上繁复的雕刻使人们的视觉焦点集中在立面中这一高耸部分。安特卫普市政厅融合意大利艺术风格的方式不同于法国、西班牙或英格兰对这些外来艺术观念的表达（对比图 18.4、18.10 和 18.30）。此时的安特卫普已经成为了世界市场，在这里交易的商品种类繁多，从织物到食品无所不包，货源来自全世界，包括美洲和亚洲。视觉艺术参与这一市场的方式也是多种多样。挂毯经安特卫普出口到其他地区；这座城市的版画市场欣欣向荣；普朗丁－莫雷图斯印刷厂（Plantin-Moretus Press）印制的各种书籍销售到世界各地。画家尤其注意发展新的艺术形式来与这一扩大的市场接轨。自国际哥特式风格以来就被佛兰德斯画家所开发出的静物画、风景画与风俗画（日常生活图像），在 15 世纪期间作为宗教题材的背景变得更加重要。16 世纪的有些安特卫普艺术家专门从事此类绘画的创作，并将之作为其主业，这可能是为了适应失去宗教赞助后的艺术品市场，也或者是一种获得市场份额的方式。这些作品通常具有多重意义，一方面描绘世间的享乐，另一方面则对这些享乐提出警告。

帕提尼尔：作为寓意画的风景画 安特卫普的约阿希姆·帕提尼尔（Joachim Patinir，约 1480—1524 年）是一位早期专门从事风景画的画家，丢勒于 1521 年访问安特卫普时曾看过他的作品并对其赞赏有加。帕提尼尔的《风景中的圣杰罗姆拔去狮爪上的刺》*Landscape with St. Jerome Removing the Thorn from the Lion's Paw*，图 18.35）创作于 1520 年前后，这幅作品表明，帕提尼尔曾研习过希罗涅缪斯·博斯的作品，既学习了他处理自然的手法，也学习了他对题材的选择。风景在帕提尼尔的画中占据主导地位，但是人物才是构图与主题的中心。圣杰罗姆的传记中记载，他曾为一只进入其隐居之所的狮子拔去爪上的刺，结果狮子成了他的朋友。画中前景左下方，隐士形象的圣杰罗姆手握狮爪，其隐居处毗邻一块形状奇特的岩石，这块石头将他与风景的其他部分隔开。但是画面中的叙事情节完全从属于深邃的大地风光，田野、树林、山脉、海洋与天空占据了画面的绝大部分空间。在这幅风景画中，人物都非常渺小。一些细小的人物游荡在画中的世界里，远处的村庄、城市乃至船只都可以辨识出来。意味深长的是，距离杰罗姆隐居处最近的建筑是宗教建筑，尽管他似乎对这一点毫无察觉。

这种风景画在 16 世纪的欧洲收藏家中非常流行，被称为“世界风景”（world landscape），因为画面关注的是延伸向远方的深邃景观。帕提尼尔与阿尔特多弗一样，采用高视点，从而使对远处风景的表现成为

可能，然而他还在前景中为叙事情节提供了一隅空间。实现近景与远景之间的平滑过渡对帕提尼尔而言并不如描绘蓝色的山脉与苍翠的丛林那样重要。帕提尼尔时代的人们如何解读这样的风景仍不完全清楚。一方面，表现景观本身就要求对其进行仔细的观测，观众会观看画面同时去想象远处的地貌，不必亲身旅行到那里就能够探究它的面貌。而与此同时，画面还具有宗教主题，这可能传达着某个道德教化的信息。或许帕提尼尔通过比较圣徒隐士对俗事的弃绝，评说着世俗生活的种种危害。

大事年表

1509 年——伊拉斯谟出版《愚人颂》
1568—1648 年——荷兰独立战争，对抗西班牙
1565 年——老彼得·布吕盖尔创作《狩猎归来》
1579 年——荷兰共和国成立

阿尔岑的《肉摊》 北尼德兰画家皮特·阿尔岑（Pieter Aertsen，1507/08—1575 年）的静物画也具有道德含义。这位画家的早年在安特卫普度过，后于 1557 年回到了阿姆斯特丹，在那里亲历了 1566 年破坏圣像运动对宗教艺术作品的破坏。《肉摊》（*The Meat Stall*，图 18.36）完成于 1551 年，当时艺术家仍在安特卫普，这幅作品乍看上去是一幅纯粹的世俗主题作品。画面前景中，肉铺里各种待售的肉类细节毕现，画中的人物位于背景中，相对很小，几乎被这些商品遮蔽起来。画面右部上方的招牌也是一张出售农场的广告，市场经济的力量在作品中得到了明显反映。

静物在画面中占据绝对优势的地位，显得它似乎与背景中的宗教题材独立开来。但是在左面远景中人们可以看到逃往埃及途中的圣母与圣子，他们在给穷人分发面包，排成队列参加教堂礼拜的信徒却对之视而不见。画面右部描绘的是客栈场景，过度的纵欲享乐则是这里的商品（大量的牡蛎壳表明了这一点，牡蛎是传说中的壮阳药）。再来浏览一下展示着的货物：有些是饕餮者的最爱；有些是大斋节的食品，例如椒盐饼；还有些货品或许含有宗教意义，例如象征钉十



图 18.36 皮特·阿尔岑：**《肉摊》**。1551 年。木板油画，123.2×150 厘米。现属于瑞典乌普萨拉大学艺术收藏（University Art Collection, Uppsala University）

原始文献

卡雷尔·凡·曼德尔关于老彼得·布吕盖尔的著述

节选自《画家之书》（*Het Schilder Boeck*，1604 年）

凡·曼德尔对老彼得·布吕盖尔的才能非常赞赏，他所著的传记是关于这位艺术家个人情况的重要文献。

在旅行中，布吕盖尔做了大量写生。据说在穿越阿尔卑斯山脉时，他将所有的山脉与岩石都在笔下咀嚼了一遍，并在返程之后，将所有这些铺撒在画布与画板上，他的作品非常精密，以至于可以在其中追索自然，正如在自然的其他造物中所能做的那样……

布吕盖尔（在安特卫普）为高尚正直的商人汉斯·弗兰柯特创作了大量作品，这位商人与布吕盖尔相处得极好，每天都会与他见面。他们常常一起下到乡间，观察集市与婚礼中的农民。他们也会装扮成农民的样子，并像其他客人一样送上礼物，声称是新娘或者新郎的亲戚。布吕盖尔喜欢在此种场合观察农民们的滑稽举止，看他们怎样吃饭、喝酒、跳舞、踏歌或者做爱，他能够很好地将所有这一切巧妙幽默地再现出来……他将坎彭（Campine）等地区的男女农民栩栩如生地再现出来，将他们行走、舞蹈、行止的粗笨稚拙表现得淋漓尽致。

……阿姆斯特丹的艺术爱好者赫尔曼·皮尔格里姆斯（Herman Pilgrims）先生拥有一幅油画《农民婚礼》，这是极为优美的作品。画中农民们裸露在外的面孔与肢体被阳光晒成黄褐色，他们的肌肤粗陋，与城市居民的皮肤截然不同……

……布吕盖尔的许多幽默题材作品都很奇特并意味深长，这些作品中的许多都被制成了版画。但是此类题材他创作更多的是以精致优美的素描的形式，素描上还会增添题词。然而其中有些作品过于尖锐，他在临终之时不得不让妻子烧掉，这样做是出于自责或是恐惧，担心妻子因此惹上麻烦，并为这些作品付出代价。……

SOURCE: *DUTCH AND FLEMISH PAINTERS* BY KAREL VAN MANDER, TR. CONSTANT VANDE WALL. (MANCHESTER, NH: AYER COMPANY PUBLISHERS, 1978)



图 18.37 老彼得·布吕盖尔：**《狩猎归来》**。1565 年。木板油画，118×162 厘米。维也纳艺术史博物馆



图 18.38 老彼得·布吕盖尔：**《农民婚礼》**。约 1568 年。木板油画，114×162.6 厘米。维也纳艺术史博物馆

字架的两对交叉的鱼。背景中两个不同场景暗示出观众可能做出的不同选择：放荡的生活和施舍的生活。前景及其对商品的强调可能暗示安特卫普在这两种不同选择中兴旺起来的主要行业。

老彼得·布吕盖尔 较阿尔岑年轻的同时代艺术家老彼得·布吕盖尔（Pieter Bruegel the Elder, 1525/30—1569 年）也居住在安特卫普，他在作品中同样运用了“倒置”透视法，在大量画作中将明显为作品主题的题材置于背景之中。布吕盖尔在创作中探索过风景、农民生活与道德寓言等题材。虽然他的艺术生涯主要在安特卫普和布鲁塞尔度过，但他可能出生于希罗涅缪斯·博斯的家乡斯海尔托亨博斯附近。博斯的画作无疑令他印象至深，受其影响，布吕盖尔自己的作品也同样晦涩难懂。尽管我们并没有关于这位画家个人情况的确切记载，但可以确定的是，布吕盖尔同时代的人对他的机智与模仿自然的能力十分敬仰。

布吕盖尔既是画家又是版画设计师，他的作品显示了他对民间习俗和普通人日常生活的兴趣。布吕盖尔本人受教育程度很高，他是许多人文主义者的友人，这些人和富有商人是他的主要顾客。当时城市中的精英阶层有收集关于乡村与农民主题作品的习惯。布吕盖尔还创作了一些后来学者们认为对哈布斯堡王朝统治南尼德兰政治评论性质的作品。哈布斯堡王朝的宫廷人士也收藏布吕盖尔的作品，但是在 16 世纪 60 年代的动荡时期——即西班牙的菲利普二世试图镇压尼德兰地区的新教徒起义之时，布吕盖尔开始担忧他那些尖刻的政治性作品可能会给自己的家庭带来麻烦（见第 654 页的*原始文献*）。

正如同时代追随丢勒的艺术家一样，布吕盖尔也在 1552 至 1553 年间游历了意大利，访问了罗马、那不勒斯和墨西拿海峡。然而，他对那些为其他北部欧洲艺术家所敬仰并摹写的名胜似乎并不感兴趣。布吕盖尔返乡时带回的却是一批壮丽的风景素描，特别是阿尔卑斯山地区的风光。这次旅行成就了布吕盖尔风格成熟期的作品中连绵的风景。《狩猎归来》（*The Return of the Hunters*，图 18.37）是描绘月时的系列画作之一（布吕盖尔经常绘制成组的作品，这组作品在完成一年之后，于 1566 年被安特卫普商人尼克拉斯·荣格黑利克［Niclaes Jonghelick］购走）。作品中的此类场景来源于中世纪的岁时书插图，例如《贝里公爵的精美日课经》（见图 14.5）中的插图。只不过在布吕盖尔的作品中，自然的重要性已经不仅仅是人类活动的背景，已经成为画面的主题。

布吕盖尔采用了与帕提尼尔相同的手法，在《狩猎



图 18.39 老彼得·布吕盖尔：**《瞎子领路》**。约 1568 年。木板油画，87.6×154 厘米。那不勒斯卡波迪蒙特画廊博物馆

归来》的前景中也设置了一隅空间，朝远处的地平线迅速地延伸入远景之中。在白雪覆盖的景物中，猎人与猎犬所组成的狩猎队伍正在返归村庄，在阿尔卑斯山以北的灰暗冬天里，他们的猎物少得可怜。队伍沿小丘而下，向村子走去。此时河水封冻，成了一个娱乐之所，或者有人蹈冰而过，急切地回家。在布吕盖尔的这幅作品中，人类活动充分融入了自然风景之中。

创作于 1568 年前后的《农民婚礼》（*Peasant Wedding*，图 18.38）是布吕盖尔描绘记忆中的农民生活的场景。他的传记作家卡雷尔·凡·曼德尔（Karel van Mander）对此已有记载，布吕盖尔和他的赞助人汉斯·弗兰柯特（Hans Franckert）经常扮成农民参加他们的狂欢，以此观察农民的生活并将其用速写记录下来（见第 654 页的原始文献）。在这幅作品中，布吕盖尔描绘了在谷仓中聚会的村民，谷仓加以装饰供婚礼之用。他已经完全掌握了意大利透视法，所以观众发现观赏作品时自己仿佛身处一间宽敞的屋子，其中婚礼宾客聚饮的桌子占据了大部分空间。新娘坐在一块绿色帘幕前，使她的形象非常突出，而要确定哪一位是新郎则较为困难。前景中人们正在分发食物，而画面左下方的大量空酒壶说明人们已经豪饮过一番。与阿尔岑《肉摊》中所表现的多种肉类与鱼不同，这里的食物只是简单的麦片粥。风笛手站在一旁，正准备演奏，但如此之多的人物在陶杯的碰撞声中喧嚷谈笑，屋中声浪迭起。布吕盖尔的技法与众多佛兰德斯先辈艺术家一样精准细致，而他的人物所具有的坚实体量更增强了作品的现实感。

解读布吕盖尔的农民题材作品对艺术史学家构成了极大挑战。有些学者将布吕盖尔的农民画看作供城市居民消遣而对乡下人的无礼调侃讽刺。如此解读，意味着城里人嘲弄他们乡下亲戚的种种行止。尽管如此，布吕盖尔仍然将作品中描绘的乡村婚礼当作严肃的事件来对待，如果说他记录了农民们的粗俗举止，那他同时也记录了他们乡亲之间的情谊。他连如画面前部舔碗的小孩子这种最为微不足道的细节也描绘了下来，并把这些都作为值得观看与记录的对象。对布吕盖尔而言，普通人在万物中占据着尊贵的地位。

布吕盖尔的许多作品都有晦涩的训诫含义，其中一部分以尼德兰文学中的谚语古训为基础。《瞎子领路》（*The Blind Leading the Blind*，图 18.39）是他晚期作品之一，这幅画就是对口口相传的谚语的视觉阐释。作品的典故来源于福音书，耶稣在谈论法利赛人（Pharisees）时说道："若是瞎子领瞎子，两人都要掉在坑里。"（《马太福音》15：12–19）这个典故不仅经常出现在人文主义著作中，也在通俗文学里可以见到，布吕盖尔早期曾创作过至少一幅该题材的作

品。无论如何，布吕盖尔作品的悲剧深度使得题材具有了紧迫感。他运用尼德兰传统中的细节描绘手法，表现了行走于乡村背景之中瞎子乞丐的衰弱与贫穷。画中所有人物沿向下的斜线排列，每个前面的人的姿势都比后面的人更为危急，毫无疑问，他们最终都会随着领路人掉进坑里。在两组人物之间缝隙的画面上方，布吕盖尔绘制了一座乡村教堂，对某些评论家来说，这种安排暗示，正是教会才使人产生了盲目感。但是其他解读也可以成立。教堂的存在或许指的是人们在精神上的盲目？可能他认为这个寓言的意味特别针对当时那个时代，在宗教与政治方面弥漫着不理智的狂热。布吕盖尔作品含义的晦暗不明在后来好几个世纪激发了无数评论家与艺术家的灵感。

小结

16世纪的北部欧洲不得不适应各种传统的土崩瓦解以及各地创新的出现。关于世界的知识通过对亚洲、美洲的探索和殖民活动进一步拓展。天主教受到挑战，传统宗教秩序四分五裂。政治疆域被重新界定，新兴国家纷纷建立。科学家与人文主义者发展着关于宇宙以及人类在其中位置的新观念。旧的财富形式让位于新的资本主义经济。视觉艺术家感受到了适应新视觉语言的必要，这种语言已在意大利形成。

法国：偏好意大利形式的宫廷趣味

法国赞助人与建筑师尤其愿意接受意大利艺术的影响。尽管法国建筑的比例较之意大利建筑更具有垂直倾向，但以宫殿为主的法国宫廷建筑还是追随着意大利建筑的布局以及在建筑外部运用古典柱式的设计观念。意大利风格主义在枫丹白露宫的采用形成了法国宫廷对纤细优雅的裸体和古典题材的偏好。

西班牙：控制全球的权力与正教

来自美洲大陆的黄金、哈布斯堡王朝统治者广袤的欧洲领土，这些都使得16世纪的西班牙富甲一方，在当时成为了世界性的大国，并与天主教会保持着高度的联盟关系。西班牙赞助人订制的宗教艺术品或者受到意大利艺术原型的强烈影响，或者进行创作的艺术家就曾在意大利游学。菲利普二世在埃斯科里亚尔的宏伟修院式建筑群表现出16世纪意大利艺术风格对西班牙的冲击。埃尔·格列柯的艺术则将风格主义的构图技法与威尼斯的色彩加以融合，创造出了梦幻般的宗教艺术作品。

中欧：宗教改革与艺术

宗教改革深刻地影响了欧洲德语地区的艺术。部分清教徒对宗教艺术的憎恶导致了破坏圣像运动以及宗教艺术项目的萎缩。在天主教仍然盛行的地方，宗教艺术作品则汲取了北部欧洲的现实主义传统，并加入了意大利艺术的影响。丢勒是文艺复兴德意志地区卓越的艺术家，他有力地融汇了北部欧洲与意大利的艺术传统，致力于知识分子艺术家的理想，丢勒对通俗的版画创作技法的杰出掌握使他的声誉遍及欧洲各地。版画也促进了宗教改革思想的传播。在教会订单彻底断绝的地方，艺术家们开始专注于世俗的题材，例如风景画、古典神话作品和肖像画。

英格兰：宗教改革与权力

这一时期英格兰的宗教改革也使宗教艺术市场萎靡不振，肖像画遂成为亨利八世和伊丽莎白一世统治时期的主要艺术形式。来自欧洲大陆的艺术家带去了德意志、尼德兰、法国和意大利的风格。荷尔拜因的肖像画结合了北部欧洲传统风格与意大利艺术的影响。伊丽莎白时代的艺术延续着荷尔拜因所取得的成就，但是增添了逢迎女王的复杂图像志。在建筑方面，伊丽莎白时期的乡间别墅用为女王巡访的驻跸之所。

尼德兰地区：世界市场

尼德兰15世纪艺术颇具特色的自然主义成了该地区16世纪艺术风格发展的基础。宗教改革的冲击在这里也产生了重要影响，导致了破坏圣像运动的发生与南北尼德兰的政治分野。在信仰天主教的南尼德兰地区，有些艺术家仍继续接受订单创作宗教艺术品，而众多艺术家则开始在市场上公开出售作品。伴随着艺术家吸引各阶层顾客的努力，风景画、静物画与风俗画等新题材作品的地位越来越重要。人文主义者激发了新的题材，这些题材能够以意大利文艺复兴艺术所影响的风格来表现，或者深植于尼德兰本地的传统风格，布吕盖尔即是范例。



意大利和西班牙的巴洛克艺术

第十九章

巴洛克一词可能来源于葡萄牙语“barrocco”，即形状不规则的珍珠，意指扭曲甚至怪诞，取其贬义以指代17世纪华丽、骚乱、动荡乃至泛滥的一种艺术风格。艺术史家们对巴洛克的定义仍存在分歧。巴洛克这一术语是否只用于17世纪的主流风格，还是应该包括当时的其他艺术趋势，例如与之关系复杂的古典主义？巴洛克艺术在时间跨度上是否应包括1700至1750年间的洛可可时期？

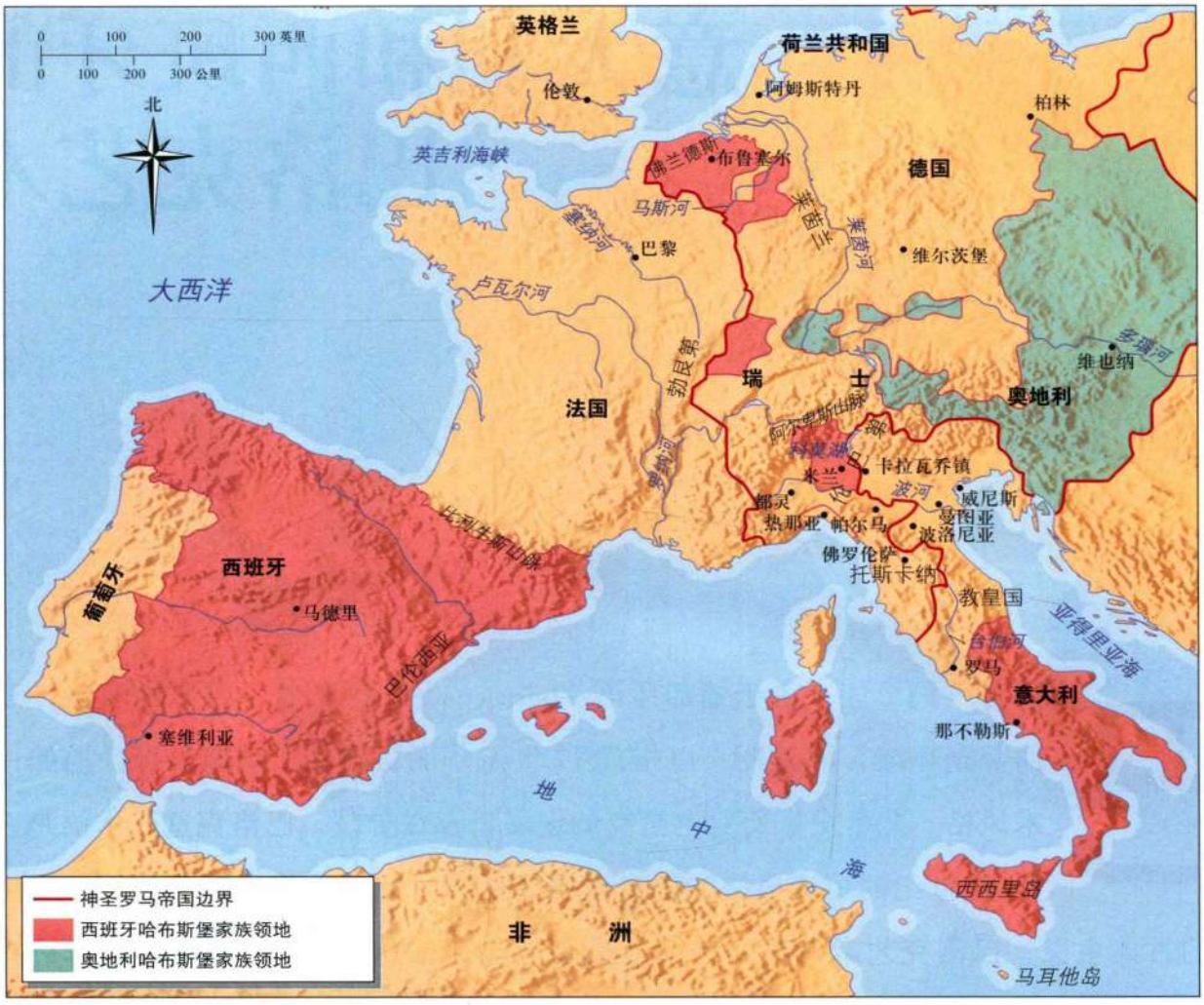
更重要的是，巴洛克艺术是否在本质上不同于文艺复兴和现代的艺术？虽然将巴洛克作为文艺复兴的终章是方便之举，但我们仍应将其作为一个独特的艺术时期。它是现代早期的开端，诸如性别、阶级和性等现代社会所关注的问题在那时都是人们探究的对象。诉诸感官以唤起情感、惯用戏剧化方式来说服观众的愿望奠定了巴洛克艺术的基调。某些典型的巴洛克特征表现为华丽壮观、情感丰沛、注重感官、富于张力与运动感，以及将多种艺术形式成功地结合在一起。

巴洛克艺术的宏大趋势和表现力，与17世纪期间欧洲在地理、政治和宗教上影响的实际扩张相得益彰。主要由西班牙、葡萄牙和英格兰发起的勘探新大陆的活动始于16世纪（见地图19.1），至17世纪时发展成为殖民运动，首批殖民者占据了南北美洲的东海岸，后来又拓展到波利尼西亚（Polynesia）和亚洲。荷兰东印度公司发展与东方的贸易，将总部设在印度尼西亚。耶稣会传教士的足迹曾到达日本、中国和印度，并在南北美洲扎下脚跟。巴洛克艺术在风格与精神方面都达到了全球化的范畴。

图19.9 细部，圭多·雷尼：**《奥罗拉》**

由于天主教教会试图用艺术向信徒宣教，并以此传达反宗教改革运动的精神，因此巴洛克也被称为说教风格。16世纪，教会试图阻止新教在欧洲的传播，17世纪末，教会宣布抵制新教的努力大获成功并颂扬自己的胜利。17世纪期间，民间有影响力的家族、有望产生教皇的家族、其他私人赞助者以及耶稣会、**基廷会**（Theatine Order）、**加尔默罗会**（Carmelite Order）与**祈祷会**（Oratorian Order）等教派，都在罗马修建起规模宏大的新教堂。文艺复兴时期规模最为庞大的圣彼得大教堂重建工程终于完工，该建筑及其复杂精美的装饰深刻体现着教会的新荣耀。

此次教会改制开启了持续到18世纪中期的追封圣徒浪潮。耶稣会教士罗耀拉的圣依纳爵和方济各·沙勿略（Francis Xavier）、阿维拉的特雷莎与菲利波·内里（Filippo Neri）等反宗教改革运动中的英雄被尊为圣徒，卡洛·博罗梅奥（Carlo Borromeo）早在1610年就享有了圣徒头衔。相较于宗教改革者的虔诚与事功，教会新贵们则出于给教会增添荣耀及建立各自家族持久声望的双重目的，成为艺术的踊跃赞助者。



地图 19.1 17 世纪的欧洲

17 世纪上半叶期间，欧洲在连绵不断的战火中四分五裂。战争牵涉到了几乎所有处于变动的复杂同盟关系中的欧洲国家。三十年战争（The Thirty Year' War，1618—1648 年）在法国国王和哈布斯堡家族之间展开，前者怀有统治欧洲的野心，后者则不仅统治着奥地利与西班牙，而且掌控着南尼德兰、波西米亚和匈牙利。虽然主战场在德意志地区，但战事在实质上几乎吞噬了整个欧洲。1648 年签署的《威斯特伐利亚和约》（Treaty of Westphalia）宣告停战，并正式承认了联省共和国或称荷兰共和国的独立，而到 1679 年，荷兰又被卷入一系列对抗英法的战争之中。德意志分裂成 300 余个小国，且大多处于经济崩溃状态，但是除德意志以外，战事纷争和这一时期的艺术之间并无相互关联之处。实际上，17 世纪被称为法国、荷兰、佛兰德斯和西班牙绘画的黄金时代。

巴洛克艺术还被贴上了“专制风格”（style of absolutism）的标签，表明统治中央集权国家的独裁者享有无限权利。17 世纪下半叶，规模日趋宏大的巴洛克宫殿展示着其所有者的权势和显贵。建筑强调庞大厚重的体量、辉煌的空间与光影效果、遍布地面乃至天花板的装饰以及奢华的材质，建筑被用来显现政治和经济力量。专制风格在 17 世纪晚期路易十四治下达到顶峰，这体现在他建于凡尔赛（Versailles）的宫殿之中，建筑、绘画、室内装潢和广阔的花园在这里结合为华丽的整体。但专制风格也可以与梵蒂冈和教皇的势力联系在一起，教皇宣称他在反宗教改革运动的胜利中重建了自己的权威。专制权力展示出压倒一切并激发观者敬畏的风格，而这正是巴洛克绘画、雕塑和建筑的艺术特色。

虽然产生于 16 世纪末的罗马，但这种新风格并不为意大利所特有，它也不局限于宗教艺术。巴洛克艺术元素中戏剧性的光影效果和连绵曲折的面貌融入到北部欧洲艺术语汇之中。而静物画、风俗画和风景画等新题材，则通过蚀刻版画和油画迅速进入北方新教地区的艺术领域。静物画和风景画中充满了对自然的科学观察。

承认巴洛克艺术与科学之间的微妙关系，对于理解这个时代至关重要。人文主义者那种赋予万

物以宗教意义且复杂的形而上学被一种新的物理学取代。这一变化始于尼古拉斯·哥白尼（Nicholas Copernicus）、约翰尼斯·开普勒（Johannes Kepler）和伽利略·伽利莱（Galileo Galilei），在勒内·笛卡尔（René Descartes）和艾萨克·牛顿（Isaac Newton）那里达到顶峰。他们的宇宙论使人们对感知有了科学的理解。它把太阳而非地球（以及人类）置于宇宙中心，否定了我们的眼睛所见（和常识）：太阳绕着地球转。这时的科学家把数学和几何术语中存在的基本关系解释为一个简单有序的力学系统的一部分。不仅17世纪的世界观本质上不同于文艺复兴时期的世界观，而且17世纪对视觉真实的理解也被新科学永远改变了，这是由于光学物理和生理学取得了进步。因此我们可以说，巴洛克时期的科学家和艺术家差不多是在用新的眼睛看世界。

这些科学家互相认识，或有书信往来，他们也与同时代的艺术家有书信往来，他们的观点和发现为更大范围的知识界和艺术界所熟知。克里斯托夫·雷恩爵士知道牛顿的数学理论，并可能将其运用于伦敦和圣保罗大教堂的重建（见第二十一章）。做过光学效应进行实验的维米尔（见第728—730页）可能熟识显微镜的发明者安东尼·凡·列文虎克（Anthony van Leeuwenhoek），哲学家、科学家笛卡尔请弗兰斯·哈尔斯为自己画像。笛卡尔把他有争议的著作《论世界》（*The World*）推迟至自己死后才出版，因为他听说了伽利略入狱的消息，而且他担忧自己的灵魂永恒，因为他也是一个天主教徒。伽利略在科学和宗教上的敌人是耶稣会士，他们认为伽利略的观点与教会的教义对立。反对伽利略的还有教皇乌尔班八世（Urban VIII，巴贝里尼［Barberini］），他就是那位构想新罗马的教皇，他也是贝尼尼最重要的赞助人。布满巴洛克时期重要的天文和占星形象的天顶画被制作出来，表现赞助人无所不包的权力，暗喻他甚至掌控着头顶的苍天。

科学的兴起还产生了取代自然巫术的作用，自然巫术是现代科学的先驱，它包括占星术和炼金术。与新科学不同，自然巫术试图通过预言和法术来支配世界；它的方式是揭示大自然的“秘密”而非自然法则。然而，由于它与宗教和道德的关系，自然巫术在17世纪之后很久仍存在于通俗文学和民间传说中。

民间传说、文学和戏剧成为巴洛克艺术的题材，它们通常被描绘成17世纪成为流行主题的**风俗**（genre）场景，即日常生活场景。这些风俗画包含了人们用餐、玩棋盘游戏、喝酒、抽烟和弹奏乐器的情景。但有时它们也是谚语、戏剧和人的感官的图解。它们多为说教性的；也就是说，它们常常告诫人们警惕它们所描绘的事物！这类绘画在16世纪就已有人绘制（见第653页的布吕盖尔部分），但在17世纪的几乎每一个欧洲国家——意大利、西班牙、佛兰德斯、荷兰共和国及法国——它们与风景画和静物画一起发展成为一支重要的力量。以食物——平常的和奇珍的——和乡村、城市或异乡风景为内容的绘画广受欢迎。也有刻画普通人的肖像，多为身处于家庭情境之中。这一题材的所有作品向我们提供了通往巴洛克世界的大门。土耳其地毯、非洲大象和狮子、巴西鹦鹉、明朝花瓶以及非洲、印度和南美洲各民族人像都可在17世纪的艺术中见到。这份名单部分代表了“奇风异俗”，但异国情调是17世纪的一个重要构成，因为那时的人喜好远游，艺术家尤甚。

最后，巴洛克艺术并不是简单的宗教、政治、知识或社会发展的结果：强化了的天主教信仰、专制国家、新科学和现代世界的初期阶段结合成一个不稳定的混合体，赋予了巴洛克时代极具魅力的多样性。这个复杂的时代根本的统一因素是对人类及其与宇宙的关系的重新评价。哲学家把人的激情提高到更重要的地位，这种激情所包含的情感和社会阶层的种类比以往任何时候都要多。作为物理学中牛顿统一力学先导的科学革命也受到了这种新的人类观的影响，这种观点认为，人由于其理解和影响周围世界的能力而具有更为能动的作用。值得注意的是，现代世界初期阶段始终是一个宗教信仰拥有很高地位的时代，无论人们忠诚的程度如何不同。或许可以将激情、理性与性灵三者的相互作用视作形成了一种对话，却从未真正得到诠释。

意大利绘画

在1600年左右，通过吸引其他地区的艺术家，罗马成为巴洛克的发源地，正如一个世纪以前它成为盛期文艺复兴的发源地一样。历任教皇和许多新的教会团体（耶稣会、基廷会和祈祷会），以及很多来自显赫家族（法尔内塞、巴贝里尼和潘菲利［Pamphili］）的私人赞助者大规模地订制艺术品，其目的是宣传自己，以及使罗马成为基督教世界最美丽的城市，“为上帝和教会增添更大的荣耀”。这一运动早在1585年就已开始（实际上，我们甚至可以把这个复兴运动的年代定为尤利乌斯二世在位时期），17世纪初，罗马吸引了雄心勃勃的年轻艺术家，特别是来自意大利北部的艺术家。正是他们开创了新的风格。

卡拉瓦乔与新风格

这些年轻艺术家中最重要的一位是天才画家米开朗基罗·梅里西（Michelangelo Merisi，1571—1610年），因其米兰附近的出生地而被称为卡拉瓦乔（Caravaggio）。他先师从于一名二流米兰画家，完成学业后，于1590年之前来到罗马，出师之前，他做过多位艺术家的助手。他的绘画风格、新题材、对明暗分布的运用和自然主义观念使绘画领域发生了变革。卡拉瓦乔的风格是巴洛克最初的标志，在艺术界引起了轰动（见第三部分末尾的附加原始文献）。他拥有大量追随者和模仿者，意大利和北部欧洲的批评家都撰文评论他的作品，所以卡拉瓦乔及其画作几乎立刻就变得为欧洲各国所熟知。

卡拉瓦乔接到的第一个重要的公共订件是献给圣马太的一组巨型油画，它们一共三幅，从1599年到1602年，卡拉瓦乔都在为法国人圣路易教堂（San Luigi dei Francesi）的孔塔列里（Contarelli）礼拜堂绘制这组画（图19.1）。这个为在罗马的法国人而建的教堂1518年由枢机主教朱利奥·德·美第奇（即后来的教皇克莱门特七世）创办，设计者是贾科莫·德拉·波尔塔，于1589年完工。圣路易的礼拜堂是1565年由法国枢机主教马修·孔特莱尔（Mathieu Contrel，即孔塔列里）捐资建造的，但其装潢并未马上完成。多年后，由于卡拉瓦乔的赞助人枢机主教德尔·蒙泰（del Monte）的介入，他最终接受了完成这一工作的委托。

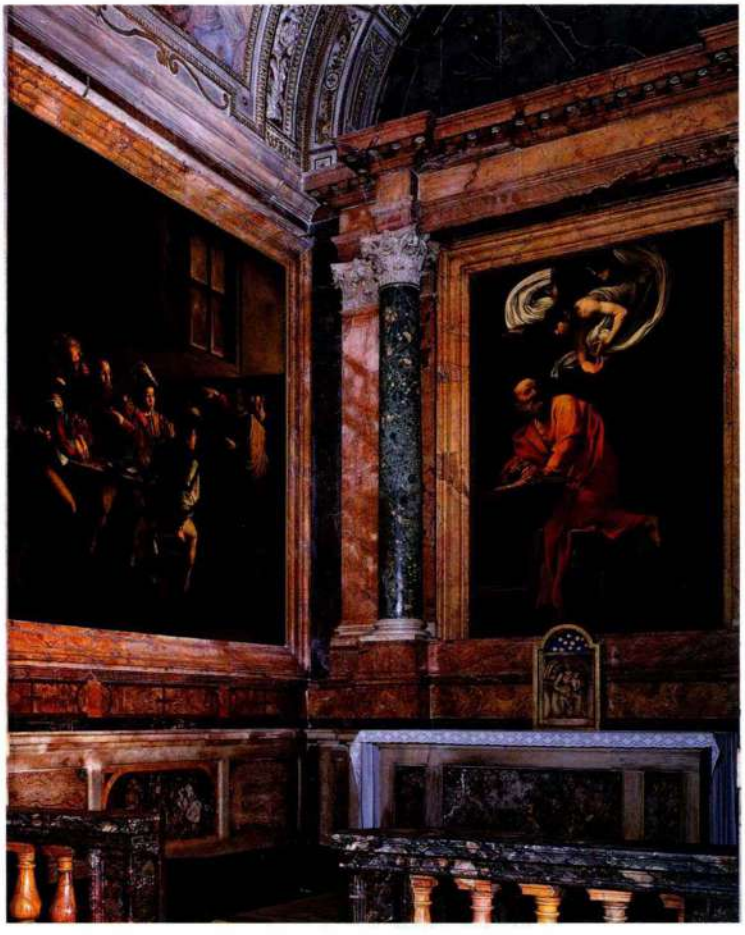


图19.1　孔塔列里礼拜堂，罗马法国人圣路易教堂

作为装饰，孔塔列里组画的功能与文艺复兴时期的系列湿壁画相同。我们这里的礼拜堂照片包括了三幅画中的两幅。在这张照片中，我们看到了《圣马太与天使》（*St. Matthew and the Angel*），它画的是税吏马太急转过身，向口授福音书的天使寻求指示。左方的礼拜堂主画是《召唤圣马太》（*The Calling of St. Matthew*，图19.2）。第三幅油画描绘了圣徒的殉难。卡拉瓦乔的风格与风格主义和盛期文艺复兴都相去甚远。他的自然主义是崭新而彻底的。根据当时的记述，与提香一样，卡拉瓦乔直接在画布上作画，但他以真人为模特。他画自己贴近的世界，因此他的油画中全是普通人，人物不像盛期文艺复兴人物那样被理想化，也没有古典式的躯体、整洁的服饰和完美的容貌。但他们也不像风格主义人像那样被扭曲、拉长，或优雅过度。这是一种全新的观念，它自然、直接、明了。

对于卡拉瓦乔来说，写实本身不是目的，而是传达深刻的精神内涵的手段。《召唤圣马太》（图19.2）显示了这些特性。以前我们从未见过哪个宗教人物被如此彻底地按照同时代社会底层人士的样貌来表现。衣冠楚楚的税吏马太跟一些带着武器的人坐在一个普通空旷的房间里，那些人很可能是他的代理人。卡拉瓦乔一定非常熟悉这种环境和服饰。两个人从右边走近这些人。来人的赤脚和朴素的《圣经》式装扮与马太和他的同伴华美的服饰形成了强烈的对比。

卡拉瓦乔的画具有一种“世俗基督教”的特质，对天主教徒和新教徒都有极大的吸引力。除去其宗教背景，坐在桌旁的人就像是风俗场景中的人物。事实上，卡拉瓦乔的画将成为类似世俗画的一个源头。同样，奇装异服，如开叉的衣袖和插着羽毛的扁圆帽，也将出现在卡拉瓦乔追随者的作品中。只露上半身的人物也将是卡拉瓦乔及其追随者其他作品的一个常见要素（见图20.15）。

为什么我们感觉这个场景具有一种宗教性质，而不会把它误认为一个日常事件？什么因素表明右方走近马太并对他说“跟从我”的人就是基督？肯定不是他的光环，虽然它是画中唯一的超自然要素，但它是一个我们很容易忽略的细金箍。我们的目光集中在基督的命令手势上，这个手势是从米开朗基罗《创造亚



图 19.2 卡拉瓦乔：**《召唤圣马太》**。约 1599—1600 年。布面油画，3.4×3.5 米。罗马法国人圣路易教堂孔塔列里礼拜堂

当》（见图 16.21）中的亚当像上借鉴过来的，它是联结两组人物的桥梁，并在马太身上得到了回应，因为他疑惑地指着自己。

坐在桌子右首的人似乎并未参与周围正在发生的事，而左边的人注意力则集中在数钱上。身处暗处的他们没有察觉基督进了房间——其中一人甚至还戴着眼镜。卡拉瓦乔在这个场景中用射入室内的光来宣告基督的到来，因为基督本人带来了光："我是世界的光。跟从我的，就不在黑暗里走，必要得着生命的光。"（《约翰福音》8:12）

耶稣上方黑暗中的那道阳光在意义和风格上都具有决定性作用。暗色的画法被称为暗影。昏暗背景中的强烈光线被称为暗影效果或**暗影主义**（tenebrism）。卡拉瓦乔用光照亮处于阴暗室内的基督的脸和手，所以我们能看见他召唤马太的那一瞬间，见证宗教史和个人皈依过程中的一个关键片断。没有这道如此普通却又充满如此重大意义的光，这幅画就会丧失使观众意识到神之存在的力量。卡拉瓦乔直接表现了某些反宗教改革的圣徒所共有的一种看法：信仰的奥秘不是由玄想揭示的，而是通过一种人人都有的内心体验显露出来的。把巴洛克与反宗教改革早期区别开来的是神秘幻象的外化，这种外化呈现在我们面前时已处于完成状态，不带一丝精神挣扎的痕迹。

这种强烈、极端、生动的暗影主义是卡拉瓦乔风格的基础，在其《圣保罗皈依》（*The Conversion of St. Paul*，图 19.3）中产生了鲜明的效果。他用这

种技法来增强戏剧性，同时表现圣光。这幅是一对画中的一幅（另一幅是《圣彼得被钉上十字架》［*The Crucifixion of St. Peter*］），这两幅画分别位于安尼巴莱·卡拉奇色彩浓艳、丰富的祭坛画《圣母升天》的左右两侧，卡拉瓦乔在创作这件作品之前，应该见过这幅祭坛画。与之不同的是，卡拉瓦乔用的是柔和的色调和接近黑色的背景。他既不用色彩也不用线条（实际上，我们从未见过他创作的素描）来讲故事。他用光来吸引观众的注意力，甚至使他们震惊。扫罗（皈依后将成为圣保罗）仰面朝天倒在地上，软弱无助，上帝之光照在他身上，也照亮了他那匹占去大部分空间的大马的肋腹和鬃毛。有一道强烈的斜光从左方一个看不见的光源射出，用于塑造形体并创造质感。对于这个空间来说，这些形象几乎太大了，让我们感受到强烈的震撼，因为我们想象它们实际上比这还要大，光只照出了一部分。有选择的突出亮点使这些与实物同样大小的形象具有一种惊异感，是典型的巴洛克风格。

卡拉瓦乔作品的另一个方面是集中表现音乐和

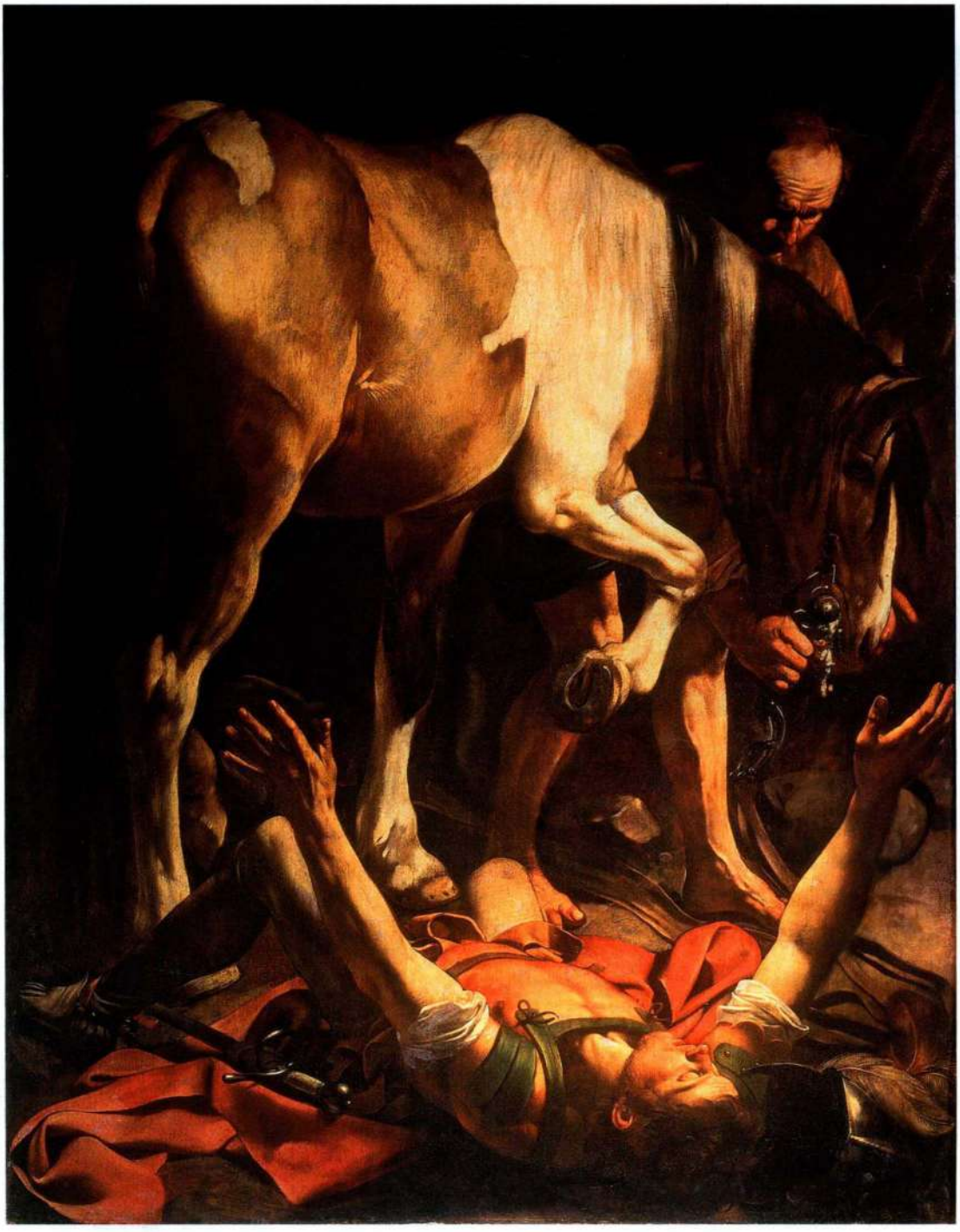


图 19.3 卡拉瓦乔：**《圣保罗皈依》**。约 1601 年。布面油画，2.3 × 1.75 米。罗马人民圣母教堂切拉西（Cerasi）礼拜堂



图 19.4 卡拉瓦乔：**《乐师》**。约 1595 年。布面油画，92.1×118.4 厘米。纽约大都会艺术博物馆。Rogers 基金，1952 年

年轻男子的肉欲、色情的特点，他笔下的年轻男子都呈现出引诱的姿态。我们可以在《乐师》（*The Musicians*，图 19.4）中见到这些要素，画面中有四个男女不分的半裸青年。实际上，这可能是从两个观察点看到的两个青年。这些乐师只露出上半身，但他们与真人一样大；他们红扑扑的脸颊和丰满的嘴唇暗示着性爱、声色之乐，他们不但互相迷恋，还邀请某个观画人同享。那位观画人（赞助人）就是枢机主教德尔·蒙泰，他是一位有权势的赞助人，不仅为卡拉瓦乔安排了圣马太订件，还委托卡拉瓦乔绘制其他同性恋绘画。这些半裸男子周围的鲁特琴、小提琴和乐谱，甚至一旁被人摘弄的葡萄，都表明这是当时的一场狂欢盛宴。这种题材可能令人厌烦不安，但这是欲望与激情主题的一部分，既在肉身，也在性爱，巴洛克艺术着力探索，后来的艺术品争相模仿。

对性爱、声色之乐的兴趣可从卡拉瓦乔的个性中反映出来。极其好辩的卡拉瓦乔身佩宝剑，常因打架而触犯法律。在一次因游戏而起的决斗中，卡拉瓦乔杀死了一个朋友，随后他逃到罗马，并在逃亡中度过他短暂生命的余年。他先是到了那不勒斯，然后是马耳他岛（Malta），后来短暂回到那不勒斯。他在迁回罗马的途中去世，而他原本希望在那里获得赦免。在意大利，卡拉瓦乔的作品得到了艺术家和鉴赏家的称赞——以及批评。保守的批评家认为卡拉瓦乔缺乏规范——宗教题材所要求的得体和敬畏。许多人不喜欢卡拉瓦乔本人，观其画，不得不承认他的风格深入人心。卡拉瓦乔的风格和意象的影响力一直持续到 17 世纪 30 年代，这时他的风格融入了巴洛克的其他发展倾向之中。

阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基

大多数艺术家都是子承父业，17 世纪为数不多的女艺术家中的大部分人也是如此。阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基（Artemisia Gentileschi，1593—约 1653 年）出生于罗马，是卡拉瓦乔的朋友和追随者奥拉齐奥·真蒂莱斯基（Orazio Gentileschi）的女儿，后来成为那一时代的重要艺术家之一。她对自己的作品深感自豪，却发现女性艺术家的前进之路充满艰辛。在 1649 年的一封信（见第 667 页的原始文献）中，她写下了“人们欺骗了我”这样的句子，还写道，她把一幅图样交给一个赞助人，他却委托“另一个画家利用我的图样来绘制油画。如果我是个男人，我无法想象事情会变成这样……”阿尔泰米西亚的典型主题是女英雄：大卫王发泄情欲的不幸对象拔示巴（Bathsheba），以及砍下荷罗孚尼（Holofernes）的头、拯救了族人的犹滴（Judith）。这两个主题在喜欢色情、暴力场面的巴洛克时期都很流行。阿尔泰米西亚经常描绘这些《圣经》中的女英雄（她常把自己画成主角），这反映出她动荡的一生中根深蒂固的对男性的矛盾感情（阿尔泰米西亚曾被其老师阿格斯提诺·塔西［见图 19.10］奸污，在一次陪审团审讯中，塔西被宣告无罪，但被驱逐出罗马）。

阿尔泰米西亚的《砍下荷罗孚尼头颅的犹滴和侍女》（*Judith and Her Maidservant with the Head of*



图 19.5 阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基：**《砍下荷罗孚尼头颅的犹滴和侍女》**。约 1625 年。布面油画，1.84×1.41 米。底特律艺术学院。Leslie H. Green 赠

Holofernes，图 19.5）是一件完全成熟、独立、富于戏剧性的大型作品，力量并不因本身的克制而减弱。画的主题是《次经》中犹太寡妇犹滴的故事：为救族人，犹滴带着侍女来到亚述将军荷罗孚尼的营帐，把他灌醉，然后用他的剑砍下他的头；它与大卫和歌利亚的故事异曲同工——强权被美德和纯洁制伏。但就犹滴谋杀荷罗孚尼这一主题而言，人们对胜利者的看法并不总是肯定的，而是带着几分怀疑，因为她的胜利是欺骗的胜利：暗含的性爱的允诺并未兑现。艺术家没有表现砍头的场面，而是刻画了砍头后的一刹那。犹滴有片刻的分神，她夸张地做着手势，而她的侍女则把荷罗孚尼的头颅塞进一个大口袋。我们始终看不到吸引她们注意的是什么，这增强了悬疑和阴谋的气氛。万籁俱寂、烛光摇曳的氛围，暗影法制造了秘密性，营造出一种神秘的感觉，它以超群的理解力传达出了犹滴的复杂感情。阿尔泰米西亚 1630 年定居那不勒斯，她丰富的用色对那里的绘画产生了强烈影响。

我们知道，阿尔泰米西亚可能也在伦敦工作了几

阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基（1593—约1653年）

选自一封致唐·安东尼奥·鲁弗（Don Antonio Ruffo）的信

阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基1649年11月13日写给她的赞助人的信揭示了两人的关系，解释了原创性、画价、用模特作画等问题——而且，这封信通篇都显露出她敏锐的意识，甚至她对那些只因为她是个女人就不那么公正地对待她的人的鄙视。

我收到了您10月26日的信，对此深为感激，特别注意到我的雇主总是那么关心我，而不管我的功劳是多么微不足道。在信中，您告诉我，那位先生希望得到我的一些画，他想要一幅《伽拉忒亚》和一幅《帕里斯的裁判》，《伽拉忒亚》要不同于阁下所拥有的那幅。您没有必要催促我做这件事，既然承蒙上帝和至圣之圣母的恩典，他们［顾客］来找一个有这种才能——即能够画各种不同的题材——的女人；从来没有人能在我的画中找出任何重复的创意，甚至连一只手也不会重复。

关于这位先生希望在作品完成之前了解价格一事……我只能非常勉强地答应……我从未在作品完成之前报过价。但是，既然阁下希望我这样做，那么我只有遵命。告诉这位先生，两幅画我需要500杜卡特；他可以把画给全世界的人看，如果有谁认为这些画最多只值200斯库多（scudo），那么我不会要求他按议价付款。我向阁下保证，这些画中有裸体人物，需要给女模特支付高额费用，这是一个令人头痛的大问题。当我找到好的模特时，她们欺骗我，而在别的时候，我必须以约伯的耐心忍受［她们的］卑鄙。

至于要我画一幅图样寄出，我已庄严地起过誓，绝不再寄送我的图样，因为人们欺骗了我。特别是，就在今天，我发现……我曾为圣加塔主教（Bishop of St. Gata）画了一幅炼狱鬼魂的图样，而他为了少花钱，居然委托另一个画家用我的图样来画油画。如果我是男人，我无法想象事情会变成这样……

我必须告诫阁下，我并不按照那不勒斯的惯例来要价，那不勒斯人开价30杜卡特，却以4个杜卡特卖出。我是罗马人，因此我应始终按罗马方式来办事。

SOURCE: GENTILESCHI' S LETTERS IN *THE VOICES OF WOMEN ARTISTS*, ED. THE WENDY SLATKIN (ENGLEWOOD CLIFFS, NJ: PRENTICE HALL, 1993)

年（约1638—1640年），1626至1639年，她的父亲在那里任英王查理一世（Charles I）的宫廷画家。在国王被处死后，他的财产清单中的确记录了阿尔泰米西亚的几幅画作。其中就有她最大胆、最富创造性的《隐喻画自画像》（*Self-Portrait as the Allegory of Painting*，图19.6），这是巴洛克时期最具创新性的自画像之一。

在这里，阿尔泰米西亚能做到男性艺术家无法做到的事：她把自己描绘成象征绘画（La Pittura）的女性寓言人物。人物的衣着和动作都符合切萨雷·里帕（Cesare Ripa）在其广受欢迎的《图像学》（*Iconologia*，1593年）中对“绘画”的描写，《图像学》是一本供艺术家参考的关于寓言和象征的书。在书中，寓言人物“绘画”在某种程度上被描写成一个漂亮女人，她有蓬乱的黑发，脖子上挂着一条金链，一手拿画笔，一手拿调色板。所以，这幅画是在维护阿尔泰米西亚作为女性画家的特殊身份——不只表现她本人，还代表着绘画的全部，并反映了艺术家新的、更高的地位。



图19.6 阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基：**《隐喻画自画像》**。约1638—1639年。布面油画，98.6×75.2厘米。皇家收藏



图 19.7 安尼巴莱·卡拉奇：**《众神之爱》**。1597—1601 年。天顶湿壁画。罗马法尔内塞宫长廊

天顶画与安尼巴莱·卡拉奇

许多意大利赞助人兴趣保守，那些相比卡拉瓦乔不那么激进的艺术家迎合了这种品位，他们延续着一种古典意味更加浓厚的传统，这种传统曾渗透在盛期文艺复兴的观念中。这些艺术家中的领军人物是 1595 年来到罗马的安尼巴莱·卡拉奇（Annibale Carracci，1560—1609 年）。安尼巴莱来自波洛尼亚，16 世纪 80 年代，他和家族中另外两位成员在那里组建了一个“学院”（另见第 595 页瓦萨里和第 711 页霍尔齐厄斯），并在意大利北部现实主义和威尼斯艺术的基础上发展出一种反风格主义画风。他是改良家而非革命者。虽然我们不完全了解这个“学院”的活动内容是什么，但似乎包括模特写生和古代雕塑临摹。与对他有很高评价的卡拉瓦乔一样，安尼巴莱对罗马

古典主义的体验改变了他的艺术。他也感觉到绘画必须回归自然，这与作为卡拉瓦乔作品基础的理论并无不同，但他的方法强调复兴古典艺术，而对他来说，古典艺术就意味着古代艺术。安尼巴莱也试图仿效拉斐尔、米开朗基罗、提香和柯勒乔。在他最好的作品里，他能把这些不同的要素结合起来。

1597 到 1601 年间，安尼巴莱在法尔内塞宫的长廊中创作了一幅天顶湿壁画《众神之爱》（*Loves of the Gods*，图 19.7），这是他最有气魄的作品，很快就名声大振，以至于在当时地位仅次于米开朗基罗和拉斐尔的壁画。虽然我们已见过文艺复兴时期的天顶画——15—16 世纪曼泰尼亚、柯勒乔的作品，当然还有米开朗基罗，他的西斯廷礼拜堂天顶画可成为评判其他所有天顶画的标准——不过，与这种绘画形式关系最紧密的还是巴洛克时期。

绘制在礼拜堂、教堂和私人住宅——入口、走廊和餐厅——里的天顶画意在表现赞助人的权势、统治地位甚至奢侈。人们在进入这样一个华丽的房间时，不可能不带有一丝敬畏之情。从 17 世纪初到世纪末，天顶画的风格变得越来越奢华，甚至还向米开朗基罗的那种庄严宏伟提出挑战。法尔内塞宫的天顶画是为庆祝一场家族婚礼而订制的，它以轻松愉快的基调来呈现其人文主题：古代诸神的风流韵事。与西斯廷天顶画一样，叙事性画面被绘制而成的建筑物、仿造的雕塑和裸体青年包围着，它们都经过了精心的透视处理，并由来自下方的光线照亮，所以看起来几可乱真。但这幅湿壁画并不仅仅以米开朗基罗的杰作为依据。主要的画面以架上画的形式表现出来，这是一种源自拉斐尔的方法。天花板上以**乱真**画法绘制的“加框”画、“圆雕饰”和“雕塑”被称为*转绘式天顶画*（quadro riportato），即移至天花板上的、不考虑观众视角的画（当把观众视角考虑在内时，艺术家就是在使用*仰角透视法*［di sotto in su］——从字面上解释就是“从下到上”，如曼泰尼亚的作品［图 15.53］和柯勒乔的作品［图 17.25］）。这幅天顶画反映了法尔内塞家族的收藏，实际上这些藏品就放在那个房间里。矮墙上正在“架上画”中投石的波吕斐摩斯像以“法尔内塞的赫剌克勒斯”（Farnese Hercules）为原型，这是法尔内塞家族所有的一尊希腊化时期的雕像，陈列在庭院之中。天顶画统一于一种幻景设计，这种设计反映出安尼巴莱对柯勒乔（见图 17.25）和韦罗内塞（见图 17.33）的了解。这些不同程度的真实性中，每一种都经过了高超技巧的处理，整幅天顶画充满了活力，将它与风格主义和盛期文艺复兴艺术区别开来。

法尔内塞长廊中雕塑般的精确只向我们展示了安尼巴莱·卡拉奇风格的一个方面。另一个重要方面体现在他的风景画中，如《逃亡埃及途中的风景》（*Landscape with the Flight into Egypt*，图 19.8）。它的田园情调以及柔和的光线和氛围可回溯至乔尔乔内和提香（见图 16.30 和 16.31）。然而，人物在这里只居于次要地位。他们像所有北部欧洲风景画中的人物那样既小又不重要（对比图 18.35）。这幅风景画



图 19.8 安尼巴莱·卡拉奇：**《逃亡埃及途中的风景》**。约 1603 年。布面油画，1.22×2.50 米。罗马多利亚·潘菲利美术馆



图 19.9 圭多·雷尼：**《奥罗拉》**。1613 年。天顶湿壁画。罗马罗斯皮格里奥希 – 帕拉温奇（Rospigliosi–Pallavinci）宫，奥罗拉之家

只是间接暗示了逃亡埃及的故事（在山坡上有一些骆驼）。这样的景致放在几乎任何故事中都同样适合。古堡、道路和田野、羊群、摆渡人和他的船，所有这一切都表明人们在这个“文明”、宜人的乡村安居已久。因此人物不管有多小，也没有消失，亦不容忽视。他们的存在通过有序、具有当地特色的环境间接地表现出来。这片稳固地构筑起来的“理想风景”再现了一幅优雅而质朴、壮丽而亲切的大自然图景。

圭多·雷尼和圭尔奇诺 在罗马，以卡拉奇幻景式的法尔内塞宫天顶画为开端的巴洛克天顶画在安尼巴莱的波洛尼亚追随者圭多·雷尼（Guido Reni，1575—1642 年）和被称为圭尔奇诺（Guercino）的乔瓦尼·弗朗切斯科·巴比埃利（Giovanni Francesco Barbieri，1591—1666 年）手中继续发展，这两个人都受到了安尼巴莱的影响。圭尔奇诺是波洛尼亚画派的实际领袖，但 17 世纪 20 和 30 年代，他和雷尼都在罗马工作，也是在这时进行天顶画创作。

法尔内塞长廊似乎为他们和其他受其影响的画家提供了两种选择。若采用拉斐尔式的神话题材的画面，他们就能达到一种精雕细琢的“正统”古典主义；或者他们可以仿效幻景框架技法。采取的方法因个人风格和作品的具体位置而不同。第一种方法最早的例子有雷尼的转绘式天顶湿壁画《奥罗拉》（*Aurora*，图 19.9），它表现了阿波罗在奥罗拉（黎明）的指引下驾驭马车（太阳）的情景。在此，优雅变成了对纯美的追求。浮雕般的画面、鲜亮的色彩、富于表现力的光赋予了画作一种单靠人物永远无法获得的情感力量。这种风格被称作巴洛克古典主义（Baroque Classicism），用来与之前所有类型的古典主义相区别，不论它从之前的古典主义获益多少。

雷尼完成《奥罗拉》后不到 10 年，圭尔奇诺也创作了一幅天顶画《奥罗拉》（图 19.10），正好与雷尼的相反。在这里，被称为幻真画（quadratura）的幻景框架（由阿格斯提诺·塔西[Agostino Tassi]绘制）与柯勒乔的绘画幻景技法（见图 17.25）以及提香的强光和重彩结合起来，把整个天花板表面变成了一个无限的空间，人物在其中像风一般掠过。在雷尼的画中，我们看到的是侧面的奥罗拉，与之不同，在这里，我们显然是站在画的下方向上看，甚至能看见从我们的头顶疾驰而过的骏马的下腹部。圭尔奇诺通过此画延续并扩展了起源于柯勒乔的传统，并由此掀起了此类视景的浪潮，这种视景是 1630 年后强有力地推行的风格，即盛期巴洛克的特点。

彼得罗·达·科尔托纳与巴贝里尼天顶画 这些幻景式天顶画中最强有力的是彼得罗·达·科尔托纳（Pietro da Cortona，1596—1669 年）在罗马巴贝里尼宫的大厅中创作的湿壁画（图 19.11）。这幅巨画集合了全部三种幻景技法——用幻真画法绘制建筑框架，用转绘式天顶画技法绘制侧面的画，用仰角透视法设定观众的视角，从而充分理解这幅天顶画。这件作品是一个复杂的寓言，美化了出身于巴贝里尼家族的教皇乌尔班八世的统治。女性寓言人物*神佑*（Divine Providence，其中心主题）在整幅天顶画中居于支配地位，她宣布教皇是由她选定的，并非因政治特权而胜出。实际上，据说就在他当选之前，一大群蜜蜂（巴贝里尼家族纹章的一部分，是天顶画的主要角色）降临梵蒂冈。乌尔班八世是第一位通过枢机主教团新的无记名投票法选举产生的教皇。寓言人物强调了教皇



图 19.10 圭尔奇诺和阿格斯提诺·塔西：**《奥罗拉》**。1621—1623年。天顶湿壁画。罗马路德维希（Ludovisi）别墅

的神圣地位：巴贝里尼蜜蜂被“神学美德”——信仰、希望和博爱——包围着，而“罗马”捧着教皇的三重冠，“宗教”手持圣彼得的钥匙。与法尔内塞长廊一样，天花板区被一个模仿建筑和雕塑的绘制框架划分成几个部分，但在框架之外，我们看见无垠的天空，就像在圭尔奇诺的《奥罗拉》中见到的一样。一群群高坐云端或自由翱翔的人盘绕在这个框架的上下方。他们营造出了双重幻觉：一些人似乎在厅内盘旋，离我们很近，而另一些人则退入远景。

科尔托纳的湿壁画是以夸张和狂欢风格为特征的盛期巴洛克与发源于从法尔内塞长廊天顶画的巴洛克古典主义之间分歧的焦点。古典主义者坚称，艺术具有道德功能，必须遵守清晰、和谐、得体的原则。而且，在一种基于贺拉斯的名言“诗如画”的传统的支持下，他们主张绘画应以悲剧性诗歌为榜样，通过最少的人



图 19.11 彼得罗·达·科尔托纳：**《神佑的寓言》**。1633—1639 年。天顶湿壁画（从预设角度看）。罗马巴贝里尼宫



图 19.12 乔瓦尼·巴蒂斯塔·高利：**《耶稣之名的胜利》**（*Triumph of the Name of Jesus*）。1672—1679 年。天顶湿壁画。罗马耶稣堂

物，以明白易懂的动作、手势和表情来传达意义。科尔托纳虽然并不反对古典主义，但他提出，艺术就像史诗，众多演员和事件围绕着核心主题表演和展开，产生壮丽的效果。他第一个指出艺术具有感官吸引力而且这种吸引力本身就是艺术的目标之一。虽然关于幻景式天顶画的争论主要在理论层面上进行，但它所涉及的不只是艺术讲故事和表达思想时所采取的对立手段。争议的关键在于巴洛克的本质。通过把不同层面的真实性融入一个统一的画面，幻景技法使艺术家能够克服这个时代各种显而易见的矛盾，这个统一画面具有震撼人心的宏大效果，能扫清这些层面之间的所有差异。尽管争论很激烈，但实际上，关于架上绘画，双方少有争执，在这方面，科尔托纳和卡拉奇两人的追随者之间并不总是泾渭分明的。令人惊讶的是，科尔托纳在整个职业生涯中一直从古典艺术和拉斐尔那里寻找灵感。带头反对盛期巴洛克之“过度”的既不是湿壁画画家，也不是意大利人，而是居住在罗马的法国艺术家尼古拉·普桑（见第 737 页），他很早就进入了科尔托纳所在的古物爱好者圈子，但他从中得到的是极为不同的经验。

乔瓦尼·巴蒂斯塔·高利与耶稣堂　科尔托纳完成他的《神佑的寓言》（*Allegory of Divine Providence*）之后，就几乎不再有人创作天顶湿壁画了，这是一个奇怪的现象。讽刺的是，由弗朗切斯科·波洛米尼和瓜里诺·瓜里尼（见第 677—682 页）发展起来的新建筑风格给装饰提供的空间并不多。但 1670 年之后，这类湿壁画在老式建筑中重获新生，这次复兴在耶稣会母堂耶稣堂的室内（图 19.12）达到最高潮。虽然这个世纪最伟大的雕塑家、建筑师詹洛伦佐·贝尼尼（见第 674 页）在这里只起到了顾问的作用，但显然是他策划了这项工程。在他的建议下，天顶湿壁画被委托给他年轻的徒弟乔瓦尼·巴蒂斯塔·高利（Giovanni Battista Gaulli，1639—1709 年），此人又被称作巴奇乔（Baciccio）。富有才干的助手安东尼奥·拉吉（Antonio Raggi，1624—1686 年）负责制作灰泥雕饰。这个后来影响极大的工程体现了贝尼尼极富想象力的胆略。与科尔纳罗礼拜堂（Cornaro Chapel，见图 19.31）一样，天顶画被当作一个整体来处理，描绘了一幅神秘的幻象。明暗对比强烈的中堂湿壁画的画面明显溢出其边框，变成人物雕像，这就把绘画、雕塑和建筑结合了起来。在此，巴洛克幻景技法得到了终极的表现。天顶画的主题是位于金光中央那个灿烂夺目的耶稣之名——IHS。这是一种激动人心的象征，不仅与信奉耶稣之名的耶稣会有关，也与基督是世界之光这一观念有关。后来，在耶稣的光与圣洁的影响下，骚动四起，并且弥漫开来，于世界末日之时从天际涌出，将耶稣会传教士们的话传播开来：“因耶稣的名无不屈膝……”（《腓立比书》2:10）。

大事年表
1597 年——卡拉奇创作《众神之爱》
1599—1600 年——卡拉瓦乔的《召唤圣马太》
1609 年——伽利略·伽利莱改进天文望远镜

意大利建筑

巴洛克建筑风格与绘画风格一样起源于罗马，从 16 世纪末直到 17 世纪中叶，罗马一直是一个巨大的建筑工地。反宗教改革的目标促使教会启动了一项大的建筑计划。新教堂被建造起来，新的圣彼得大教堂也最终完工。虽然许多建筑工程开始于文艺复兴时期，但由于是在巴洛克时期完工的，所以它们形成了迥然不同的特色。一些建筑师继续沿用古典建筑语汇，但对其进行了扩充或延展，所以完美这一概念不再被认为是一个圆，而是一个椭圆（这是一个现代概念，它常成为天文学讨论的对象）。这类建筑有米开朗基罗式（图 17.17）的穹顶，但穹顶的外形更陡，有直插云霄之感，产生了更强的戏剧效果；另外一些建筑师设计以不规则形状为基础的建筑，采用古典主义的装饰，而非古典主义的原则。

圣彼得大教堂完工与卡洛·马代尔诺

16 世纪即将结束时，罗马开始了一项庞大的教会建筑工程，卡洛·马代尔诺（Carlo Maderno，约 1556—1629 年）是这一工程中崭露头角的最有才华的年轻建筑师。1603 年，他接到了完成圣彼得大教堂（图 19.13）的任务，而教堂完工持续了很长时间。教皇克莱门特八世（Clement VIII）决定在米开朗基罗所建部分的两端增加一个中堂和前廊，把它变成一座公堂式教堂。1514 年，拉斐尔就已建议过更改教堂的设计，这一改动使圣彼得大教堂能够与其右方的梵蒂冈宫连接起来（图 19.14）。

马代尔诺的正立面设计沿用了由米开朗基罗确定的教堂外部样式。它用一种巨柱来支撑顶楼，但重心显然放在大门上。其效果只能被形容为从边角向中央渐趋高潮：柱子的间距越来越小，半露方柱变成了圆柱，正立面的墙逐步外凸。这种加快的节奏在前代贾科莫·德拉·波尔塔的耶稣堂正立面（见图 17.21）



图 19.13 卡洛·马代尔诺：**罗马圣彼得大教堂正立面**。1607—1612 年

中就已有所表现。不仅在圣彼得大教堂中，在较小的教堂中，马代尔诺也以此作为自己正立面设计的主导原则。在这个过程中，他用与前方开阔空间有动态联系的“纵深正立面”取代了教堂正立面为连续墙面的传统概念，耶稣堂的正立面也仍未背离这种传统概念。这一始于米开朗基罗的卫宫（图 17.16）的新方法所包含的可能性直到 150 年后才得以完全发掘出来。最近人们在对圣彼得大教堂正立面的清洁过程中发现它原是一种温暖的淡黄色，这种颜色强化了它的雕塑感。

贝尼尼与圣彼得大教堂

马代尔诺于 1629 年去世后，他的助手詹洛伦佐·贝尼尼（Gianlorenzo Bernini，1598—1680 年）获得了“圣彼得大教堂建筑师”的称号。贝尼尼认为，无论作为建筑师还是作为雕塑家，自己都是米开朗基罗

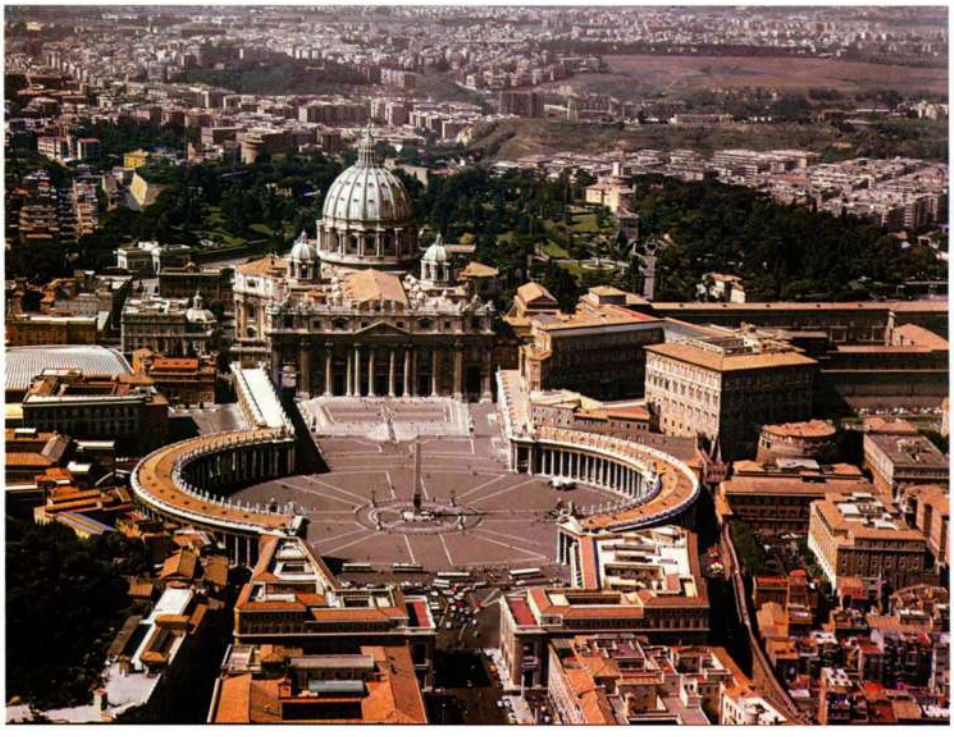


图 19.14 罗马圣彼得大教堂俯瞰图。中堂和正立面由卡洛·马代尔诺设计（1607—1612 年），柱廊由詹洛伦佐·贝尼尼设计（1657 年）



图 19.15 贝尼尼：**祭坛华盖**。1624—1633 年。位于罗马圣彼得大教堂十字交叉处

的后继者，所以他既指导建筑计划，又协调教堂内部的装饰和雕塑。考虑到要完成这些任务，圣彼得大教堂的庞大规模对每一个试图整合建筑和雕塑的人都提出了同样的挑战。它的宏大建制怎样才能与人的比例联系起来，并带上几分情感的温暖？中堂一旦按照马尔代诺的设计扩大，贝尼尼就意识到，室内这个广阔空间需要有一个内部焦点。他的对策是设计了一种雕塑与建筑的巨型复合结构，即**祭坛华盖**（Baldacchino，图 19.15），它被用作圣彼得大教堂主祭坛的“华盖”，主祭坛位于耳堂与中堂的交叉处，米开朗基罗设计的穹顶（见图 17.17）的正下方，供教皇做弥撒的真正的圣彼得地下墓室的上方。这件 30 米高的雕塑与建筑的混合作品主要用从古代万神殿（见图 7.39）柱子上剥下来的青铜制成（华盖由四根绞绳柱支撑），这些柱子让人想到旧圣彼得教堂的柱子（这些柱子也被认为照搬了所罗门神庙柱子的样式）。贝尼尼并没有在柱子之间架设一个建筑上的檐部，而是创造性地提出在柱子间挂上织物。祭坛华盖绝妙地融合了雕塑与建筑。在它的四个角上有天使雕像和弯曲弧度很大的涡卷形花饰，这些涡卷形花饰顶起一个金球，球顶有一个十字架，这十字架象征着基督教在全世界的胜利。整个结构富于表现力，充满了生机，可以视作巴洛克风格的典范。一个与之相关的证据是，我们透过祭坛华盖的柱子看到了教堂半圆室内圣彼得宝座（Cathedra Petri）上雕刻而成的圣骨匣，这也是由贝尼尼设计的。

教皇的象征——三重冠和圣彼得的十字形钥匙——和资助制作祭坛华盖的那位教皇的纹章——乌尔班八世的巴贝里尼蜜蜂——是祭坛华盖重要的装饰元素。同样的标志物也可在科尔托纳为巴贝里尼家族绘制的天顶画（见图 19.11）中见到。贝尼尼的祭坛华盖对上帝和他在人间的使者，即教皇的力量和权威都表示了敬意。贝尼尼与教皇的关系是赞助史上最成功和最有力的关系之一。事实上，据说乌尔班八世当选为教皇之后，曾对这位艺术家说：“卡瓦列里（Cavaliere），能见到马菲奥·巴贝里尼（Maffeo Barberini）成为教皇，是你的大好运气；但我更加幸运，因为卡瓦列里·贝尼尼生活在我的任期内。”（但是，这位教皇的艺术目标耗尽了罗马天主教会的财富，在乌尔班死后，教皇和受到牵连的贝尼尼都因挥霍无度而遭到责难。）贝尼尼不仅在教堂内引导我们的注意力，他也（后来在教皇亚历山大七世［Alexander VII，1655—1667 年］的赞助下）引导我们进入圣彼得大教堂的过程。他把正立面前方的开阔场地塑造成了一个宏伟的椭圆形广场，极像一件雕塑（见图 19.14）。这座“前庭”为散乱的梵蒂冈建筑群中注入了一定程度的统一感，充当着一个被柱廊环抱的巨大中庭的角色，同时隔开周围的贫民区。这个被贝尼尼本人比作教会慈母般包容一切的臂膀的设计并非新的创造。16 世纪 50 年代雅各布·维尼奥拉（Jacopo Vignola）为法尔内塞家族设计的私人别墅就已用到这种设计；但它在这些别墅里实际上只是通向整齐的后花园的**观景楼**（belvedere）。新颖之处在于把它设置在建筑主入口处的想法。其巨大的规模也是前所未有的。就十足震撼人心而言，这种把建筑与宏大背景相结合的做法只有位于帕莱斯特里纳的古罗马神庙（见图 7.6）才可与之匹敌。在圣彼得大教堂的视觉效果方面，贝尼尼的一大败笔是他无法建成布拉曼特原先设计的钟楼（见图 16.10）。在着手修建后，他发现原来的结构不牢固，会对正立面造成物理损伤，必须拆除。贝尼尼对这次失败耿耿于怀，但这一事件将为其意大利对手波洛米尼和后来英格兰的雷恩提供了一个颇具竞争力的资源。

装饰中的建筑元素

巴洛克建筑的宏大规模、雕塑般充满动感的活力以及华丽装饰也体现在装饰艺术中。图 19.16 中 160 厘米高的时钟由彩色大理石、天青石、乌木和镀金青铜制成，上面绘有一幅铜板油画。

17 世纪的时钟还不精确，走起来肯定有声响，夜间也看不清时间。这台钟是一种夜钟——在夜间也能工作的钟，这是皮埃尔·托马索·坎帕尼（Pier Tommaso Campani，活跃于约 1650—1700 年）的一项新发明。贝尼尼 1665 年在法国见到了一台夜钟，认为它是一个真正的奇迹。这里的这台钟是为教皇亚历山大七世制作的，这位教皇是一个有名的失眠症患者，他要求钟在黑暗里也能显示时间，而且走起来没有声音。这台钟上的时间是用罗马数字标注的，这些数字是镂空的，以便藏在钟内的一盏油灯的灯光能够透过它们照射出来；还有一个鼓轮用来消除钟摆的滴答声。

钟被包裹在一个复杂的建筑式构架里，这个构架包括成对的柱子、涡卷形底座，像一个圣龛。它体现了贝尼尼和波洛米尼的影响。位于中心的画是弗朗切斯科·特列维萨尼（Francesco Trevisani，1656—1746 年）创作的《逃亡埃及》（*Flight into Egypt*）。这个主题是关于时间的一种双关——时间飞逝犹如逃亡。特列维萨尼是一位著名的罗马画家，这幅画也绝非不重要的订件。事实上，我们知道，耶稣堂（图 19.12）天顶画家高利也为这类钟作画。



图 19.16 皮埃尔·托马索·坎帕尼和弗朗切斯科·特列维萨尼：**《夜钟》**（*Nocturnal Clock*）。约 1680—1690 年。乌木及其他种类的硬木、铜板油画、镀金青铜、彩石，160×115×47 厘米。罗马加比多里诺博物馆

巴洛克的另类人物：弗朗切斯科·波洛米尼

作为一个名人，贝尼尼代表了我们在文艺复兴初期见到的一类艺术家：自信、深谙世故。他在建筑领域最大的对手弗朗切斯科·波洛米尼（Francesco Borromini，1599—1667 年）则恰好相反：他是一个内敛、情绪反复无常的天才，最终自杀。巴洛克加剧了这两类人之间的紧张状态。即使没有同时代人的记述，单从他们的作品看，两者的差异就已很明显了。他们都代表着罗马巴洛克建筑的巅峰。但贝尼尼设计的教堂非常简单、统一，波洛米尼的建筑则过于复杂。贝尼尼建筑的内部面貌极其华丽，波洛米尼的则出人意料地朴素。它们借助波洛米尼对空间几何非凡的把握力来产生精神效果。贝尼尼本人与那些指责波洛米尼公然漠视古典传统的人意见是一致的，被文艺复兴理论和实践奉为圭臬的古典传统认为，建筑必须反映人体比例。无疑，在这两人当中，贝尼尼虽然身处巴洛克的鼎盛时期，但他更受古典语汇的束缚。不过，也许贝尼尼对波洛米尼的批评只代表人与人之间自古皆然的相轻。

四喷泉圣卡罗教堂 波洛米尼的第一个重要工程是



图 19.17 弗朗切斯科·波洛米尼：**罗马四喷泉圣卡罗教堂正立面。**约 1665—1667 年

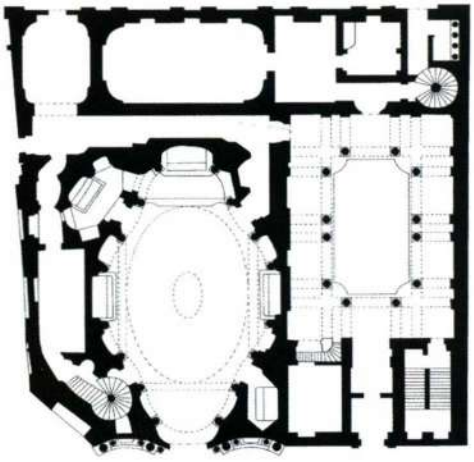


图 19.18 **四喷泉圣卡罗教堂平面图。**1638—1641 年

四喷泉圣卡罗教堂（San Carlo alle Quattro Fontane，图 19.17、19.18 和 19.19），这是一栋小型建筑，坐落在一个位置很局促的街角，其构造方式（而非建筑语汇）新颖却让人不安。凹凸面的连续运用使整个结构显得富有弹性，仿佛受压变了形，而这种压力是以前的任何建筑都无法承受的。平面图（图 19.18）是一个经过挤压的椭圆，让人联想到一个膨胀的、部分消散的希腊十字。装饰着镶板的穹顶内部（图 19.19）跟平面图一样，看起来像“被拉伸开来”：如果拉力放松，它就会迅速恢复常态。从窗口透进的光虽有一部分被穹顶底部遮住，但由于有了这光和由造型奇特的藻井拼成的蜂窝图案，穹顶显得轻盈通透。在这座为三位一体会（Trinitarians，一个信奉三位一体教理的修会）修建的教堂里，三位一体的标志物出现在灯笼式天窗的拱顶上。

在近 30 年后设计的正立面（图 19.17）上，压力与反压力的紧张对抗达到了顶峰。波洛米尼将建筑与雕塑相结合的方式肯定曾令贝尼尼震惊。自哥特式艺术以来，还从未有人尝试过这样的结合。入口上方的雕像看起来像是从薄薄的幕布后走上舞台的演员。有趣的是，这些雕像是由贝尼尼的助手安东尼奥·拉吉制作的，他也曾为耶稣堂的天花板做过雕饰（图 19.12）。四喷泉圣卡罗教堂确立了这位建筑师的声望。委托建造这座教堂的宗教团体的领导人曾写道：“它在世界上是独一无二的。那些……试图得到平面图副本的外国人可以证明这一点。德意志人、弗兰德斯人、法国人、意大利人、西班牙人甚至印度人都向我们索要过这些平面图。”

圣伊沃教堂 波洛米尼的圣伊沃教堂（Sant’Ivo，图 19.20 和 19.21）建在一条回廊的尽头，这条回廊保存至今。它是为一所大学，即不久后的罗马大学建造的。这座教堂比圣卡罗教堂更简洁，但设计却同样大胆。圣伊沃教堂是一座基本形状为六角星形的集中式小教堂。六角星形的设计象征着智慧（Sapienza），但这座教堂最初修建时正值教皇乌尔班八世（巴贝里尼）统治期间，当时人们都说这个设计象征着巴贝里尼蜜蜂，这个形象在贝尼尼的祭坛华盖和科尔托纳的天顶画（图 19.15 和 19.11）中都曾出现过。在设计这座独特的教堂时，波洛米尼可能曾考虑过像拉文纳的圣维塔莱教堂（图 8.21）那样的八边形结构，但其结果却是全新的。教堂内部的体验是完整、统一、有机的，墙把平面设计延伸至以波洛米尼独特的螺旋形灯笼式天窗为顶点的穹顶内部。穹顶把六角星图形向上延续到灯笼式天窗基座。墙上的星形图案代表的是



图 19.19　四喷泉圣卡罗教堂穹顶。1638—1641 年



图 19.20　弗朗切斯科·波洛米尼：**罗马圣伊沃教堂外部**。1642 年开工



图 19.21　圣伊沃教堂穹顶

教皇亚历山大七世所属的基吉（chigi）家族。这座建筑就是在这位教皇在位期间完工的。

圣阿涅塞教堂 波洛米尼的第三个工程是位于纳沃纳广场（Piazza Navona）的圣阿涅塞教堂（Sant' Agnese，图 19.22 和 19.23），作为对圣彼得大教堂的批判，它有着特殊的重要性。在建圣彼得大教堂时，马代尔诺有两个无法解决的难题。虽然从远处看，他的正立面与米开朗基罗的穹顶构成了一个令人印象至深的整体，但当我们走近教堂时，穹顶就逐渐被新的正立面挡住了。它仿佛在“下沉”。而且，他为两端设计的塔楼造成了难以克服的结构性困难。在克服这些困难的初次尝试失败之后，贝尼尼建议把塔楼独立出来，但这个方案遭到了严厉的批评，所以他被迫放弃。圣阿涅塞教堂的正立面出色地解决了这两个问题。波洛米尼接手了之前一年由另一位建筑师卡罗·拉依纳尔迪（Carlo Rainaldi，1611—1691 年）开始的这个工程，并作了彻底的改动，但又部分保留了希腊十字式样。他的设计基本上是集中式的（图 19.23），而且穹顶也丝毫没有后移。正立面的下部从圣彼得大教堂的正立面改造而来，但它向内弯曲，所以穹顶（属于米开朗基罗式，但更高、更窄）充当了正立面的上部。由于穹顶接近入口，所以“下沉”穹顶的问题就解决了——当然也不存在圣彼得大教堂及其拉丁十字式样所固有的那种难题。富于表现力的凹凸面并置是波洛米尼的特色，与穹顶构成一个宏伟组合的两座塔楼使这一特色更为突出。波洛米尼再次将哥特式和文艺复兴要素——双塔正立面和穹顶——结合成一个特别富于伸缩性的复合体。

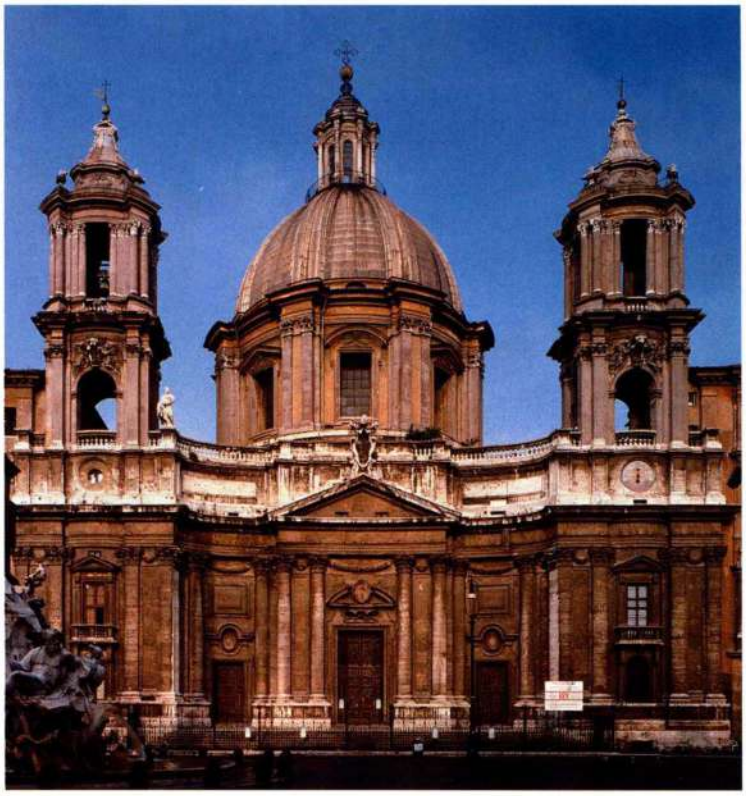


图 19.22 弗朗切斯科·波洛米尼：**圣阿涅塞教堂**，罗马纳沃纳广场。1653—1663 年

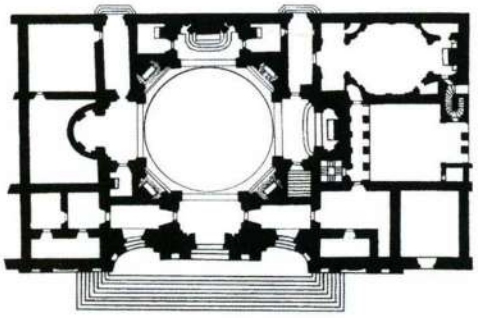


图 19.23 弗朗切斯科·波洛米尼：**圣阿涅塞教堂平面图**

都灵巴洛克：瓜里诺·瓜里尼

由波洛米尼提出的新观念在皮埃蒙特区（Piedmont）首府都灵（Turin）得到了进一步的发展，而非罗马，17 世纪即将结束之时，都灵成为意大利的一个富于创造性的巴洛克建筑中心。1666 年，波洛米尼最有才华的后继者、工程师和数学家瓜里诺·瓜里尼（Guarino Guarini，1624—1683 年）被卡罗·艾曼纽二世（Carlo Emanuele II）公爵召至都灵。瓜里尼是一名基廷会牧师，他的才能建立在哲学和数学的基础上。他为属于萨伏依（Savoy）王室庶系分支的卡里尼亚诺宫（Palazzo Carignano，图 19.24 和 19.25）设计的正立面在更大规模上重现了四喷泉圣卡罗教堂的起伏变化（见图 19.17），但他所使用的建筑语汇是高度个性化的。令人难以置信的是，按照当地的传统，建筑外部几乎完全用砖砌成，但可能原本打算粉刷成仿大理石花纹。

更为不凡的是瓜里尼为圣寿衣（Holy Shroud）礼拜堂设计的穹顶，这座礼拜堂是附属于都灵大教堂（Turin Cathedral）的一栋圆形建筑（图 19.26）。穹顶以及窗户与壁龛相间的高高的鼓形壁都是常见的波洛米尼式母题。但它们把我们带入了一个纯粹的幻觉王国，这是在之前那位建筑师的作品中从未见过的。在这里，表面消失于一片奇特的迷宫般的肋拱棱中，这是利用重复的几何形造出来的。在这个似乎无边无际的漏斗状空间之上，代表圣灵的鸽子在一个十二角星内翱翔。这座礼拜堂保存着基督教世界最珍贵的圣物之一：基督的寿衣。



图 19.24　瓜里诺·瓜里尼：**都灵卡里尼亚诺宫正立面**。1679 年开工

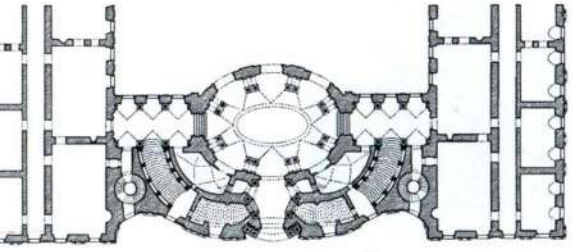


图 19.25　卡里尼亚诺宫平面图



图 19.26　瓜里诺·瓜里尼：**圣寿衣礼拜堂穹顶**，都灵大教堂。1668—1694 年



图 19.27 巴尔达萨雷·罗根纳：**威尼斯安康圣母教堂**。1631—1687 年

瓜里尼的穹顶保留了天穹这一象征意义。它以建筑的形式重现了柯勒乔在其《圣母升天》（见图 17.25）一画中达到的效果。由一圈圈相间的光与影形成的同心圆结构增强了幽深的错觉，明亮的光线则集中在中心，而且让人想起基督的受难。文艺复兴时期客观的和谐在此变成了主观的和谐，成为对无垠空间的强烈体验，接近修道院长絮热的那种无限中所蕴含的哥特式神秘主义（见第 388—389 页）。如果说波洛米尼的风格不时表现出哥特式与文艺复兴融合的特点，那么瓜里尼就更进了一步。在其著述中，瓜里尼比较了“强健”的古代建筑和仿佛只靠某种奇迹才能立住的哥特式教堂给人的印象，对两者表示了同等的赞赏。这种态度与他本人的实践完全相符。瓜里尼和波洛米尼一心致力于创新，不惜打破建筑规则来实现这一目标。瓜里尼用当时最先进的数学技巧，创造了比看似轻盈的哥特式建筑更大的奇迹。比如，穹顶架在三个而非通常采用的四个三角穹隅上——这是一种对传统式样全新的处理方式。

威尼斯巴洛克：巴尔达萨雷·罗根纳

位于威尼斯大运河源头的安康圣母教堂（Santa Maria della Salute，图 19.27）是共和国为了纪念 1630 年鼠疫结束而下令修建的。它由巴尔达萨雷·罗根纳（Baldassare Longhena，1598—1682 年）建造。这座建筑 1631 年开工，于罗根纳死后的 1687 年祝圣，修建过程正处于这个世纪最重要的一段时间，它可与最

杰出的罗马建筑相媲美。安康圣母教堂（“Salute”）高耸于大运河畔，从那时起，它就成了威尼斯地平线上的一个焦点——独特、优雅、古典，但装饰华丽。

这座建筑最重要的特点是，它的平面图是一个正八边形，这种特别的形状体现在它的多个立面上，而其穹顶则耸立在八边形中心。每个立面都是一个双柱式凯旋拱门，圆柱都矗立在高高的底座上。檐部通过许多雅致而独特的涡卷形大雕饰与鼓形壁连接起来。鼓形壁、双柱和八边形等元素都起源于教会初期以及布拉曼特和帕拉第奥的作品，但却成为威尼斯巴洛克的标志。

大事年表

1607 年——马代尔诺开始续建圣彼得大教堂
1623 年——乌尔班八世登基为教皇
1629 年——贝尼尼受托完成圣彼得大教堂
1633 年——宗教裁判所逼迫伽利略·伽利莱放弃其主张
1642 年——波洛米尼开始建造圣伊沃教堂

意大利雕塑

与巴洛克绘画一样，巴洛克雕塑生动、有力、充满激情和活力，表现行动和深刻的情感。题材的选取以激起观众的情感反应为目的。雕塑通常为真人大小，但它们给人以高贵的感觉，让人以为它们表现的是大于真人的人物；许多人像的确气势雄伟，经过深雕的脸部表情和衣饰捕捉光线、投下阴影，产生的不仅是深度，还有戏剧效果。

早期巴洛克雕塑：斯蒂法诺·马代尔诺

巴洛克雕塑发端于斯蒂法诺·马代尔诺（Stefano Maderno，约 1576—1636 年）《圣塞西莉娅》（*Santa Cecilia*，图 19.28）优雅的自然主义。马代尔诺塑造的《圣塞西莉娅》并不像几乎所有的圣徒像那样，是一个活着并站立着的圣徒，而是一具横卧的死尸。就在一年前，人们在特拉斯特维雷（Trastevere）的圣塞西莉娅教堂里发现了这位 5 世纪圣徒未腐烂的尸体。在这一消息的促动下，巴洛克艺术中出现了大量的圣塞西莉娅——保护音乐的圣徒——的形象，但这些形象往往是年轻的、尚在人世的、忙碌的，还常常演奏着某种乐器。在这里，她向右侧卧在一块大理石板上，衣服被两膝夹住并拉长至脚尖，仿佛她正躺在床上，而非停尸板上。脖子上的伤口和扭向一旁的头颅表明她已死去。圣塞西莉娅躺在那里，即使死去也显得莫名地脆弱，令人感伤。这种动人的描绘是巴洛克的特点之一。

巴洛克的发展：詹洛伦佐·贝尼尼

贝尼尼既是建筑师，也是雕塑家，正如我们在祭坛华盖（图 19.15）中见到的，在他的作品中，雕塑



图 19.28 斯蒂法诺·马代尔诺：**《圣塞西莉娅》**。1600 年。大理石，真人大小。圣塞西莉娅教堂，罗马特拉斯特维雷

与建筑的关系从来就没有间隔。他的父亲，曾在佛罗伦萨、那不勒斯和罗马工作的雕塑家彼得罗·贝尼尼（Pietro Bernini，1562—1629年）是他的老师，但他也受到过乔瓦尼·博洛尼亚（见图17.10）的影响。因此，贝尼尼的风格从多个方面来看都是风格主义雕塑发展的一个直接产物，但单凭这一继承关系，却无法解释他从业之初就已显露的革命性品质。

《大卫》 与圣彼得大教堂柱廊（见图19.14）的情形一样，我们常常可以发现，贝尼尼的雕塑与古代风格之间存在着一种稳固的关系。如果比较一下贝尼尼的《大卫》（图19.29）和米开朗基罗的《大卫》（见图16.13），问一问哪件作品更接近帕加马祭坛浮雕或《拉奥孔》（见图5.74和第179页），我们定会倾向贝尼尼，因为他的雕塑与希腊化时期的雕塑作品一样，都表现出了肉体与精神、动作与情感的统一，而米开朗基罗则有意弱化二者的关系。这并不意味着米开朗基罗（他曾亲眼目睹《拉奥孔》的发掘）比贝尼尼更接近古典主义。只是表明，巴洛克和盛期文艺复兴从古代艺术中得到的经验是不同的。



图19.29 詹洛伦佐·贝尼尼：**《大卫》**。1623年。大理石，真人大小。罗马博尔盖塞美术馆（Galleria Borghese）

贝尼尼的《大卫》让人联想到《拉奥孔》极其强烈的表情、动作和活力（见第687页的*材料与技法*）。从一定程度上讲，使之归入巴洛克艺术品行列的是暗示歌利亚的在场。与早先的大卫雕像，如多那太罗的大卫像（见图15.35）不同，贝尼尼的大卫像让人觉得这不是一个独立自足的人物，而是一对人物中的一个，他的整个行为焦点都集中在对手身上。贝尼尼的《大卫》清楚地告诉我们他所看到的敌人的位置。因此，大卫与他看不见的对手之间的空间充满了能量——这种能量“属于”雕像。

贝尼尼的《大卫》向我们展示了巴洛克雕塑的突出特征：它与周围空间之间有一种新的能动关系。但与其他大多数巴洛克雕塑一样，观赏者应从一个主视角来看它。贝尼尼向我们呈现了动作的“瞬间”，而不仅仅是击杀歌利亚的意志，如米开朗基罗的作品；或击杀之后的情景，如多那太罗的作品。巴洛克雕塑时常体现出更旺盛的生命力和活力。它摒弃自足的状态，转而用雕像的动作暗示关于某种存在或力量的假象。由于常常要呈现“无形的补足物”（就像贝尼尼的《大卫》中的歌利亚），巴洛克雕塑尝试了传统上不会出现在大型雕塑上的绘画效果。这种让空间充满能量的做法实际上是巴洛克艺术的一个基本特征。卡拉瓦乔在其圣马太中通过一束聚光的帮助做到了这一点。正如我们在高利的耶稣堂天顶画（图19.12）中见到的那样，绘画和雕塑甚至都可以跟建筑结合起来，制造一种类似于舞台上的那种复合幻觉。

科尔纳罗礼拜堂：《圣特雷莎的沉迷》 贝尼尼对剧场有一种强烈的兴趣，他还是一个富于创新精神的舞台布景设计师。当时有人写道，贝尼尼“上演了一部知名的歌剧，在其中，他负责绘制布景、制作雕像、发明道具、作曲、编写喜剧、搭建剧场”。所以，当他能够把建筑、雕塑和绘画融为一体时，就是他的全盛时期（见第三部分末尾的*附加原始文献*）。贝尼尼这种风格的代表作是放置在维多利亚圣母教堂（Vittoria Santa Maria）的科尔纳罗礼拜堂中的著名组雕《圣特雷莎的沉迷》（*The Ecstasy of St. Theresa*，图19.30和19.31）。阿维拉的特雷莎是反宗教改革的重要圣徒之一，于1622年被再度封圣。组雕描写



图 19.30 詹洛伦佐·贝尼尼：**《圣特雷莎的沉迷》**（组雕细部）。1645—1652 年。大理石，真人大小。科尔纳罗礼拜堂，罗马维多利亚圣母教堂



图 19.31 詹洛伦佐·贝尼尼：**《圣特雷莎的沉迷》**（全貌）。1645—1652 年。大理石，真人大小。科尔纳罗礼拜堂，罗马维多利亚圣母教堂

了一位天使是如何把一支燃烧的金箭刺入她的心脏的："剧痛使我高声尖叫；但与此同时，我又感到无尽的甜蜜，我希望永远痛下去。这不是肉体的痛，而是心灵的痛，虽然它某种程度上也对肉体起了作用。这是上帝对灵魂最甜蜜的爱抚。"

贝尼尼使特雷莎的幻觉体验具有了柯勒乔的《朱庇特与伊俄》（见图 17.24）那种感官上的真实。圣徒的狂喜显而易见。（若换一种情景，天使也可以是丘比特。）从上方一个隐蔽的窗户射入的光线照射着这两个浮云上的人物，使他们看起来超凡脱俗。因此，观众会感觉他们就像幻影。这里的"无形的补足物"不像《大卫》的那么具体，但同样重要，那就是把人物带往天国并使其衣物凌乱的那股力量。发自祭坛高处的金光暗示了它的神圣性质。在礼拜堂拱顶上的一幅由圭多巴尔多·阿巴蒂尼（Guidobaldo Abbatini）

大事年表

1607 年——第一部歌剧，克劳迪奥·蒙特威尔第的《奥菲欧》上演

1622 年——耶稣会创办人罗耀拉的依纳爵和方济各·沙勿略、阿维拉的特雷莎、菲利波·内里同被封圣

1645 年——贝尼尼开始创作《圣特雷莎的沉迷》

创作的幻景式湿壁画中，天国的荣耀被呈现为一束炫目的光，一群群喜气洋洋的天使从中一拥而出。这种神圣的爆发往天使刺箭的动作中注入了力量，也使圣徒的迷狂变得完全可信。

为使这一幻觉更加完美，贝尼尼甚至还为他的“舞台”设计了永久的观众。在礼拜堂的两侧有模仿剧院包厢的楼座，里面放置着科尔纳罗家族成员的大理石像，他们也是这一幻象的目击者。他们与我们处在同一空间，因而是日常现实的一部分，而围在壁龛当中的圣徒迷狂的景象则占据着一个真实但无法企及的空间，因为那是一片圣界。

最后，天顶湿壁画代表着天国的无限空间。我们



图 19.32 亚历山德罗·阿尔加迪：**《教皇利奥一世和阿提拉的会面》**。1646—1653 年。大理石，8.5×4.9 米。圣彼得大教堂，梵蒂冈，罗马

也许会想起，《奥尔伽兹伯爵的葬礼》及其中的背景部分也形成了一个包括三个现实层面在内的整体（见图 18.12）。但这两个礼拜堂之间存在着根本差异。埃尔·格列柯的风格主义营造的是一个虚无缥缈的幻象，其中只有石棺的石板是“真实”的，与之形成对比的是贝尼尼的巴洛克式舞台表演：幻觉与真实的差别几乎消解了。《圣特雷莎的沉迷》会很容易被当作剧场陈列品，但贝尼尼还是一个虔诚的天主教徒，他（与米开朗基罗一样）相信自己的灵感直接来自上帝。与罗耀拉的圣依纳爵的《神操》（贝尼尼本人也曾照此练习）一样，他的宗教雕塑试图通过强烈的感官魅力来帮助观众认同神迹。宗教礼拜仪式中的戏剧风格是反宗教改革的基础，因为反宗教改革常把教会说成是人生剧场：它选择巴洛克给这一理想赋予生命力。

贝尼尼潜心钻研文艺复兴人文主义，他的雕塑的核心就是姿势和表情在激发情感方面的作用。这些手段在文艺复兴时期也很重要（如达芬奇的作品），贝尼尼却随意地运用它们，这种随意看似反古典。不过，他基本上是遵循得体原则的（这也解释了为何他的《大卫》不是全裸的），而且他精心设计所要达到的效果，根据表现对象的不同来变换效果。与法国人尼古拉·普桑（他尊重普桑，正如他尊重安尼巴莱·卡拉奇）不同，贝尼尼这样做是为了造成富于表现力的效果，而不是为了达到概念上的清晰。这两位艺术家的方法也完全相反。对贝尼尼而言，古代只不过是其独创性的起点，而对普桑来说，古代是进行比较的标准。然而，贝尼尼的理论比其艺术保守得多，这是巴洛克的特有现象。所以他常常支持古典主义者，反对同道的盛期巴洛克艺术家，特别是彼得罗·达·科尔托纳，这位艺术家与之前的拉斐尔一样，也对建筑作出了重要贡献，是贝尼尼在这个领域的一个竞争对手。

古典主义的另类人物：亚历山德罗·阿尔加迪

不同寻常的是，科尔托纳是雕塑家亚历山德罗·阿尔加迪（Alessandro Algardi，1598—1654 年）最亲密的朋友，因为阿尔加迪被认为是意大利巴洛克时期最重要的古典主义雕塑家。他的主要作品是《教皇利奥一世和阿提拉的会面》（*The Meeting of Pope Leo I and Attila*，图 19.32），这是在教皇英诺森十世（Innocent X）在位期间他接替贝尼尼在圣彼得大教堂工程中的职务时创作的。这件作品采用了一种新型的高浮雕，这种高浮雕很快就风靡各地。贝尼尼一直回避浮雕创作（当他不得不制作浮雕时，他的工作室就负责这类项目的具体实施），但阿尔加迪喜欢用这种绘画性更

贝尼尼的雕塑样稿

为大型雕塑或建筑而作的小件雕塑稿本被用作模型、练习素材或艺术家给赞助人的看样。这些雕塑模型被称为小稿（bozzetto）或样稿（modello）。小稿的意思是草稿，它通常比样稿更小、更粗糙，而样稿则可能更接近成品，或用另一种方式来说，是在最后工序完成之前给赞助人看的“成品”。

艺术家会为成品画几幅草图，做若干小稿。实际上，贝尼尼在准备一件作品时，既用鹅毛笔和墨水或者红色或黑色粉笔，甚至混合使用粉笔和鹅毛笔来画草图，也制作小稿。贝尼尼的小稿和样稿用黏土（赤陶土）制成，但雕塑完成品的材料是大理石。这不仅有材质的不同，还有技法的差异。大理石雕像是通过减除法制作的——大理石被凿掉。但黏土既可用添加法，也可用减除法加工，而且我们知道，贝尼尼的黏土作品大都采用添加法。

贝尼尼为一尊真人大小的圣杰罗姆大理石全身像制作了一个与实物等大的黏土小稿《圣杰罗姆头像》，我们可以看到，他在其中运用了多种方法和工具。对这件泥塑的分析显示，与其他许多泥塑一样，由经过揉压的黏土制成，就是把新鲜的黏土反复碾压、捣碎、再碾压，排出里面的空气，然后再“捏”。黏土要用手指（最可能的是大拇指、食指和中指）来捏，辅以指甲（刻出沟沟道道）和带齿工具。

艺术家用自己的手——自己的手指——来捏黏土的想法很有吸引力。大型雕塑以及复杂的雕塑与建筑混合作品会用到几个助手来凿刻大理石。但在小稿中，我们会发现艺术家手工的痕迹——指纹。人们已研究了贝尼尼的几件雕塑稿，看黏土上是否留下了指纹，而他们的确发现了许多。在福格艺术博物馆收藏的15件贝尼尼雕塑稿（这是其雕塑稿最大的单批收藏）中，13件有指纹，相同的指纹又有多个。已发现了34个指纹，在相隔数年的雕塑稿上还找到了一些相同的指纹，所以，这些指纹更有可能是贝尼尼本人的。他摩平表面、添加黏土、用指甲刻出线条和棱边、用手指抹压黏土。

《圣杰罗姆头像》上有贝尼尼的指纹、指甲划痕和他在添加更多的黏土来塑造头发和鼻子时带齿工具留下的痕迹。



詹洛伦佐·贝尼尼，**《圣杰罗姆头像》**。约1661年。赤陶土，高36.2厘米。承蒙马萨诸塞州剑桥市哈佛大学艺术馆福格艺术博物馆（Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum）允许。Alpheus Hyatt购，Friends of the Fogg Art Museum基金会，1937.77

我们知道，用手指掏出空洞后，泥塑要从背后被挖空。因为要在脸部和头发上添加黏土，所以破裂和折断的可能性就加大了。在这件小稿中，我们发现了多处裂痕。很明显，许多地方都被特意弄平，以防止这种情况的出现。还有更多的证据表明，头像上曾盖着布块，这既是为了保持黏土的湿润，以便继续加工，也是为了防止进一步断裂。

《圣杰罗姆头像》具有极强的表现力，圣杰罗姆眼窝深陷，脸颊凹陷，形容枯槁，仿佛正遭受着折磨和痛苦，不过，这副面容令人难以忘怀是出自黏土上的纹理。

强的雕塑形式进行创作。

浮雕描绘了452年阿提拉率领的匈奴人在威胁要进攻罗马，后来却撤退的情景，这是基督教早期历史中的一个决定性事件，因为这时基督教正处于生死安危之际。（真实情况却与此不同：利奥说服了匈奴人不发动进攻，就像三年后他对汪达尔人所做的那样。两位主角都骑着马，而不像这里是步行。）这个题材重现了我们所熟悉的古代主题：对野蛮势力的胜利。但这里是教会而非文明取胜了，而且这个胜利是精神上的，而非军事上的。

这一订件采取雕塑形式，是因为它位于圣彼得大教堂的一道旧门内（而且要穿过大半个教堂才能到达），这个位置会产生水汽凝结，所以不可能在此作画。但绘画所面临的观看难题对浮雕来说也是难以解决的。之前从未有意大利雕塑家尝试过制作如此大型的浮雕——它高逾8.5米，是吉伯尔蒂的青铜门《天堂之门》（图15.22）的近2倍。把一种绘画构思（拉斐尔在梵蒂冈厅室中就曾表现过这样一种构思）转变成一幅如此巨大的浮雕，这个过程中产生的问题难以措手。即使阿尔加迪没有成功地解决每一个细节，他

的成就也仍然是惊人的。通过改变雕刻的深浅，他几乎使我们相信这个场面就发生在我们所处的空间里。前景处的高浮雕人像凸起程度很大，以至于看起来就像要脱离背景似的。为了强调这一效果，他们所站的台子比外围壁龛向外突出了数米。所以，当阿提拉逃离两位使徒保卫信仰这一幻象时，他就像要朝我们冲过来，既恐惧又震惊。最终的效果在视觉和表现力方面都非常令人信服。

这类幻景技法从本质上说是巴洛克式的。作品强烈的戏剧性也是这样，而人物扭动的姿势和夸张的手势都增强了这种戏剧性。阿尔加迪显然对贝尼尼的天赋有所触动。奇怪的是，这件浮雕在一定程度上重现了庄严圣母教堂中由贝尼尼的父亲彼得罗·贝尼尼于1606—1610年创作的《圣母升天》的特点。只有在遵守传统的浮雕三高度（低、中和高，而非连续变化的高度）、对正面姿势的偏爱和处理激烈动作时有所克制等方面，阿尔加迪才能被称为古典主义者，而且这个称号完全是相对意义上的。显然，在雕塑方面，与绘画一样，我们很难清晰区分界定盛期巴洛克和巴洛克古典主义。

西班牙绘画

17世纪，政治、艺术和对天主教会共同的忠诚把意大利与西班牙联系在一起。仍挣扎于宗教裁判所（1478年在西班牙成立的一个独立的中世纪机构，坚持正统教义，1542年在意大利重新设立）统治之下的西班牙持坚定的保守立场，毫不退缩；它的国王被尊称为“最忠诚的天主教国王陛下”。西班牙只允许那些公开声明自己忠心不渝的人进入教会，囚禁、处死或驱逐违抗的人，而梵蒂冈则动用各种资源使改革者和不满者重新回到教会。反宗教改革或天主教改革与巴洛克风格一同发端于罗马，巴洛克的目标是使观众相信天主教会及其赞助人和拥护者的活力和力量。而且，在17世纪初，意大利本土最大的城市那不勒斯正处于西班牙的统治之下。所以罗马的巴洛克艺术对那不勒斯和西班牙艺术的影响是深刻的。

16世纪时，西班牙的政治和经济实力达到了巅峰，涌现出许多伟大的圣徒和作家，却没有一流的艺术家。埃尔·格列柯的存在也没能刺激本土人才的产生。西班牙宫廷和大多数贵族不尊重本国艺术家，只要有可能，他们宁可雇用外国画家——特别是提香。因此，艺术上的影响主要来自意大利和当时被西班牙统治的尼德兰。扬·凡·爱克（见第480—485页）到过西班牙，



图19.33 胡安·桑切斯·科坦：**《榅桲果、卷心菜、甜瓜和黄瓜》**（*Quince, Cabbage, Melon, and Cucumber*）。约1602年。布面油画，68.8×84.4厘米。圣地亚哥艺术馆（San Diego Museum of Art）。Anne R. 小姐和 Amy Putnam 小姐赠

并激励了那里的追随者。提香为西班牙的查理五世创作过。17世纪，鲁本斯也至少两次到访西班牙，在那里，他的作品得到了人们的交口称赞。西班牙的巴洛克艺术受卡拉瓦乔的风格和题材影响很深，这种影响或为直接或者经由那不勒斯产生，但更加刻板。西班牙自然主义可能会在表现对象上投射更刺眼、更强烈的光，但从根本上说，其感动人的效果至少是相同的。

西班牙静物画：胡安·桑切斯·科坦

在阿尔岑及其他尼德兰画家榜样作用的激励下，西班牙艺术家开始在16世纪90年代发展他们自己的静物画，鉴赏家们也大量收藏这类作品。我们可以在胡安·桑切斯·科坦（Juan Sánchez Cotán，1561—1627年）的作品（图19.33）中看到这个新题材的特点。这名二流宗教艺术家后来成为加尔都西会修士，今天却作为静物画中托莱多画派最早和最出色的成员之一而被人铭记。科坦的画条理清晰、朴实无华，这种特点完全是在艺术家的控制下产生的。他用一根细绳把一些蔬菜高低错落地挂起，以协调构图，而其他蔬菜则平放在窗台上。窗户充当了静物画的画框：把静物摆放在直射的阳光中，以无法穿透的黑暗为背景，这是早期西班牙静物画的特点。精细的写实手法和抽象的形式为不起眼的果蔬勾画了一幅令人难忘的画像。

虽然桑切斯·科坦可能把意大利北部绘画当作了自己的起点，但他的静物画令人想到卡拉瓦乔，不过，卡拉瓦乔对西班牙艺术的影响要到很久之后才显现出

来。我们不完全了解卡拉瓦乔主义的传播途径。最有可能是通过那不勒斯，因为卡拉瓦乔曾避难到那里，而那不勒斯此时正被西班牙统治。他在那里的主要追随者是胡塞佩·里韦拉。

那不勒斯与卡拉瓦乔的影响：胡塞佩·里韦拉

在当时处于西班牙统治下的那不勒斯，卡拉瓦乔的主要追随者是西班牙人胡塞佩·德·里韦拉（Jusepe de Ribera，1591—1652 年）。在定居那不勒斯之前，里韦拉在罗马见到了卡拉瓦乔的画。里韦拉描绘圣徒、先知和古代行乞哲学家的画尤其受人欢迎。它们所表现出的苦行主义对专注于精神世界的西班牙天主教有



图 19.34 胡塞佩·德·里韦拉：**《畸足少年》**。1642 年。布面油画，164×93 厘米。巴黎卢浮宫

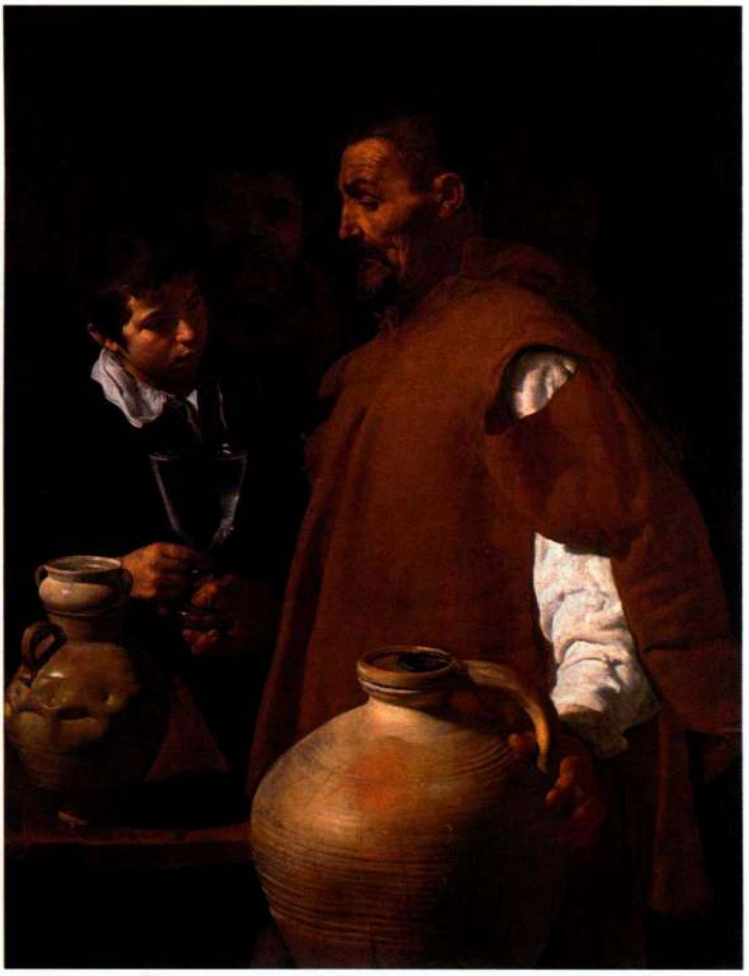


图 19.35 迭戈·委拉斯凯兹：**《塞维利亚运水者》**。约 1619 年。布面油画，105.3×80 厘米。惠灵顿博物馆（Wellington Museum）

强烈的吸引力。这类绘画也反映了西班牙贵族深厚的人文主义素养，这些人是艺术家的主要赞助人。里韦拉笔下的人物大都具有精神力量与热情集于一身的特点。

他的《畸足少年》（*The Club-Footed Boy*，图 19.34）朝我们展露出灿烂、可人的笑容，脸蛋上露出酒窝，虽然他的乡下人打扮、行乞举动和残疾可能会令我们稍感不适。他手中的纸上写着（翻译过来就是）："看在上帝之爱的份上，给我一点施舍吧。"在反宗教改革理论中，这种对施舍的乞求表明，富人只有做善事才有希望获得救赎。实际上，这幅画是为那不勒斯总督绘制的，总督是一个富有的收藏家，在他眼中，此画可能是对基督教博爱精神以及对穷人的仁慈的重要性的证明。画中的男孩看起来就像个扛枪的士兵，他背朝宽广的天空站着，地平线很低，这样一来，他的身形就几乎显得伟岸了；但他肩上扛的不是兵器，而是他的拐杖。他那条畸形的腿在阴影中若隐若现，观者一开始看得并不十分清楚，但既然光线照到了这条腿上，那么里韦拉显然是要把我们的注意力引向这里。残疾可能实际上指的不是那只内弯足，而是指脑瘫。

无论是哪种情况，在17世纪，这样的残疾都注定让人终身行乞。

里韦拉还创作了其他以乞丐、穷人和盲人为对象的大型绘画作品。这些也是老彼得·布吕盖尔用过的题材（《瞎子领路》，图18.39），他创作过使用各种拐杖的乞丐的版画和素描。与布吕盖尔的作品一样，《畸足少年》有着一种道德用意。男孩微笑甚至可能是大笑的时候，他自己似乎就是快乐的化身。人们认为这是主人公对抗不幸的一种方式，因为他拥有广施恩惠——给他人行善的机会——的能力。里韦拉运用自然主义的做法是西班牙和那不勒斯油画、蚀刻版画的一个特点，扩大了卡拉瓦乔的影响。卡拉瓦乔主义的影响在塞维利亚表现得尤其明显，这里是1640年以前最重要的西班牙巴洛克画家迭戈·委拉斯凯兹的家乡。

迭戈·委拉斯凯兹：从塞维利亚到宫廷画师

迭戈·委拉斯凯兹（Diego Velázquez，1599—1660年）早年在塞维利亚时以一种卡拉瓦乔式的风格作画。那时，他的兴趣主要是进餐、饮酒等平民主题，而非宗教主题。这种画被称为**酒店画**（bodegónes），是从17世纪初佛兰德斯艺术家带到西班牙的桌上品类画发展而来的。委拉斯凯兹20岁时创作的《塞维利亚运水者》（*The Water Carrier of Seville*，图19.35）明显表现出里韦拉的影响，但已显露出他自己的天赋。他对人物的个性和庄重气质的有力把握使这一日常情景具有了仪式般的庄严感。这个场景与七善事之一——给口渴的人喝水有关，七善事是当时卡拉瓦乔风格的画家中间流行的一个题材。委拉斯凯兹对聚光的运用，对形状、纹理、表面——从装水的玻璃杯到陶罐上的水珠——的呈现都几乎达到了令人惊叹的程度。当他把这幅画送给其支持者——一名塞维利亚皇家牧师时，他自己肯定也是这样想的，而他赠画无疑是希望得到皇室的注意。

17世纪20年代末，委拉斯凯兹被任命为菲利普四世（Philip IV）的宫廷画师，菲利普四世1621至1665年在位，这段时间是西班牙绘画的重要时期。



图19.36 迭戈·委拉斯凯兹：**《布雷达的投降》**。1634—1635年。布面油画，3.07×3.7米。马德里普拉多博物馆



图 19.37 迭戈·委拉斯凯兹：**《胡安·德·帕雷哈像》**。1650 年。布面油画，81.3×69.9 厘米。纽约大都会艺术博物馆。Fletcher and Rogers 基金会购，Adelaide Milton de Groot 小姐（1876—1967 年）遗赠，通过交换获得，附 Friends of the Musuem 赠品

这主要应归功于奥利佛（Olivares）公爵，他在很大程度上恢复了西班牙的财富，还支持了一个雄心勃勃的艺术赞助计划，以称颂君主政体的伟大。迁居马德里后，委拉斯凯兹很快就取代了曾受菲利普三世和他的首相勒玛（Lerma）公爵宠爱的佛罗伦萨人。这位艺术家还是个老练的朝臣，他不久就成为国王的亲信和侍从。委拉斯凯兹的余生大部分在马德里度过，他在那里主要是为皇室成员画像。这些肖像画中较早的作品仍带有他塞维利亚时期的那种光影界线分明、轮廓清晰的特点，但他的作品很快就有了一种新的流畅、华美风格。

《布雷达的投降》 1628 年，在出访西班牙宫廷执行外交任务期间，佛兰德斯画家彼得·保罗·鲁本斯（见第 699—704 页）帮助委拉斯凯兹发现了国王藏品中多幅提香作品的优点。我们可以从委拉斯凯兹的《布雷达的投降》（*Surrender at Breda*，图 19.36）中最直接地看出这一点。这是一幅生动而富丽的画，用色如提香作品一样浓重。它也可能曾是皇家藏品，原本是为布恩丽池宫（Buen Retiro Palace）创作的组画中的一幅。此画的主题是表现了荷兰联省与西班牙战争中的一个事件，这场战争于 1625 年爆发，仅仅几年后，委拉斯凯兹就创作了这幅画。虽然布雷达投降确实发生过，但并不像画中这么文雅。这里有两位将军，左边拿骚的查士丁（Justin of Nassau）躬身把布雷达城的钥匙交给安布鲁乔的斯宾诺拉（Ambrogio de Spinola）将军，将军刚刚下马，来迎接甚至是安慰这位荷兰将军，因为他把手放在这个战败军官的肩头。硝烟从左方升起，飘扬在荷兰士兵的头上，这些士兵显得有点茫然和凄凉，象征着布雷达的失败。右方是西班牙军队，他们站在长矛前面，因此看起来好像站得更加笔直。画面中央的远处有更多长矛，让我们感到西班牙军队在人数上超过了荷兰军队。

事实上，尼德兰对西班牙的反叛到 1585 年左右就已结束了，1609 年签订了停战协定，但战斗仍不断

原始文献

安东尼奥·帕洛米诺（1655—1726年）

选自《绘画博物馆与光学比例：论委拉斯凯兹》（*El museo pictórica y escala óptica: On Velázquez*）

1724年，帕洛米诺撰写了一部西班牙艺术家传记，此书以委拉斯凯兹为重点，因为委拉斯凯兹是帕洛米诺最敬重的艺术家。以下是关于委拉斯凯兹的《宫娥》的一段描写，其中点明了画中人物的身份，还对它所受到的欢迎作了评论。

在委拉斯凯兹那些了不起的作品中，有一幅画有奥地利皇后玛格丽塔·玛丽亚（Margarita María，当时是西班牙公主）幼年时期的肖像油画……跪在公主脚边的是王后的侍女玛丽亚·奥古斯丁娜（María Agustina），她正把装在一个小巧器皿中的水递给公主。公主的另一边是伊莎贝尔·德·贝拉斯科（Isabel de Velasco），她也是一名女官，好像正在说话。前景处有一条狗躺在侏儒尼古拉斯·佩尔图萨托（Nicolas Pertusato）身边，他的脚踩在狗身上，以表明它虽然外表凶猛，但却是头温驯的动物。这两个形象处于暗影之中，极大地协调了构图。他们身后是面目狰狞的侏儒马里·巴尔沃拉（Mari-Bárbola），再往后一点，色彩更暗的是女官们的随从玛尔塞拉·德·乌尤亚（Marcela de Ulloa）和一个侍卫。在他们的对面，迭戈·委拉斯凯兹正在作画；他左手拿调色板，右手握笔。他的腰间挂着国王卧室的钥匙，胸前佩戴着圣地亚哥会的十字勋章，这个勋章是委拉斯凯兹死后由国王下令加上去的，因为在创作此画时，委拉斯凯兹还不是该会的成员……

他正在创作的油画很大，我们看不到画面内容，只能看到画的背面。

委拉斯凯兹以巧妙的方式透露出他所画的内容，以此证明了他的伟大才华。他利用陈列室后方的镜子让我们看到了我们的天主教君主菲利普和玛丽亚娜（Mariana）王后映在其中的形象。在这间被称为太子室的陈列室里，委拉斯凯兹常在这里作画，我们可以模糊地看到有几幅画挂在墙上。我们知道，它们是鲁本斯的画，表现的是奥维德的《变形记》中的故事。这个陈列室的几扇窗户都是用透视法绘制的，这样能使房间显得更大。光来自［画的］左方，但只通过前窗和后窗射入……镜子左边有一个敞开的门，王后的司礼官约瑟夫·内托（Joseph Nieto）站在门口。虽然距离很远，光线又暗，但我们能清楚地看到他。人物之间充盈着空气。这幅人物画卓然出众，构思新颖，简而言之，对此画作多高的评价都不过分，因为它就是真实存在，而不是画。委拉斯凯兹是在1656年完成它的……

国王陛下极为珍视此画，他常去观赏它。这幅画与其他优秀作品一同放在国王楼下套房中的办公室里。在我们这个时代，查理二世（Charles the Second）曾问及卢卡·乔尔达诺（Luca Giordano）对此画的看法，他答道："阁下，这就是绘画中的神学。"

SOURCE: *ITALIAN & SPANISH ART, 1600 - 1750: SOURCES AND DOCUMENTS*. ED. BY ROBERT ENGGASS AND JONATHAN BROWN. (EVANSTON, IL: NORTHWESTERN UNIVERSITY PRESS, 1999)

爆发。并不存在什么开启布雷达城的钥匙，而且将军可能也没有下马。但委拉斯凯兹让这两位将军不是带着仇恨而是带着认同感面对彼此，从而把一个军事事件变得有了人情味。委拉斯凯兹所设计的场景可能出自当时的一部戏剧，其中，斯宾诺拉说道："查士丁，我接受它们（钥匙），并完全承认你的英勇，因为战败者的英勇让胜利者扬名。"

《胡安·德·帕雷哈像》 在宫廷里，委拉斯凯兹作为肖像画家而闻名。所以，当菲利普四世1648年派委拉斯凯兹去罗马购买油画和古代雕塑时，他也准许艺术家为教皇英诺森十世画像。但当委拉斯凯兹1649年抵达罗马时，他的名声似乎还未传到那里，所以他只能等待。正是在这段时间里，他为陪同他一起去罗马的胡安·德·帕雷哈（Juan de Pareja，约1610—1670年）绘制了肖像画，帕雷哈是他的塞维利亚助手兼仆人，有摩尔人血统，而且也是一名艺术家（图19.37）。这幅肖像画的逼真程度十分惊人，在1650年4月罗马万神殿举行的一个年度艺术展上，得到了好评。据说，在所有展出的画作中，这一件才是"真实"的。作品画的是帕雷哈的上半身，他转过四分之三个侧面，但面朝观众——这是文艺复兴盛期拉斐尔和提香发展起来的一种三角形构图样式，以《蒙娜丽莎》（图16.7）为出发点，但作了简化。这里所用的构图样式强健有力，把我们的注意力都集中在主人公的脸部。又轻又软的镶花边衣领采用了明亮的颜色，与脸部的高光相呼应，塑造出一副令人生畏的雕塑般的面孔。帕雷哈衣服肘部有一块白色补丁，也就是一个裂口，它提醒着观众他所属的阶层，这是委拉斯凯兹以前在《塞维利亚运水者》（图19.35）中用过的一种方法。这幅肖像画的成功和委拉斯凯兹在罗马获得的新名声也许促使教皇愿意坐下来让他为自己画像，而教皇不久后的确这样做了。

《宫娥》 委拉斯凯兹成熟期的风格在《宫娥》（*The Maids of Honor*，图19.38）中表现得最为充分。它既是群像画，也是风俗画，可加上"艺术家在画室中"这个副标题，因为委拉斯凯兹把自己画成正在创作一幅巨大的油画。画面的中心是玩伴和宫女簇拥着的玛格丽塔公主（Princess Margarita），她刚为画家摆好姿势。她的父母——国王菲利普四世和王后玛丽亚·安娜（Maria Anna）——的脸出现在后墙上的镜

子中。他们的位置也表明，他们的观看点与我们的稍有不同，实际上，整幅画中有好几个不同的观察点。艺术家大概想以这种方式含蓄地把观众纳入画面，尽管此画显然是为国王绘制并悬挂在其避暑地堡宫（Alcázar Palace）的办公室里。最早评论《宫娥》的安东尼奥·帕洛米诺（Antonio Palomino）写道："……委拉斯凯兹之名将与那最出众、最美丽的玛格丽塔一道万世流传，在玛格丽塔的影子里，他的形象得到了永生。"多亏了帕洛米诺（见第 692 页的原始文献），我们才得以了解画中每个人的身份。由于公主、国王和王后的在场，图中的油画就记录了委拉斯凯兹作为皇家画师的地位以及他获得圣地亚哥修会（Order of Santiago）骑士身份的渴望，圣地亚哥修会是一个隶属于罗马天主教会的军事性修会，在创作此画的三年后，他才万般艰难地得到了入会的许可。在画中，他佩戴着修会的红色十字勋章，这是在他死后才加上去的。

大事年表

1605 年——塞万提斯撰写《堂吉诃德》

1642 年——里韦拉创作《畸足少年》

1656 年——委拉斯凯兹创作《宫娥》

从入宫之日起，委拉斯凯兹就一直在努力争取自己在宫廷中的地位。即使按惯例进行的家庭调查（近 150 个亲友接受了访问）支持他获得贵族身份的要求，职业的性质还是给他造成了妨碍。"从事手工劳动"，这一评价表明委拉斯凯兹的身份正与贵族相反。只是由于教皇的特准，他才被接纳。所以，《宫娥》是个



图 19.38 迭戈·委拉斯凯兹：**《宫娥》**。1656 年。布面油画，3.2×2.7 米。马德里普拉多博物馆



图 19.39 弗朗西斯科·德·苏巴朗：**《圣塞拉皮昂》**。1628 年。布面油画，120.7×104.4 厘米。康涅狄格州哈特福德市沃兹沃斯艺术博物馆（Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut）。Ella Gallup Sumner 与 Mary Catlin Sumner 藏品

人雄心的一个反映；它不仅是对绘画行为高贵性的声明，也是对艺术家本人贵族身份的声明。国王和王后的在场肯定了他的地位。西班牙宫廷授予提香和鲁本斯荣誉（虽然勋位不同），而且由于这些艺术家极受尊重，所以他们成了委拉斯凯兹的榜样。这两位艺术家的荣华以及他们的画风对委拉斯凯兹产生了持续、重大的影响。

这幅画表明委拉斯凯兹对作为视觉基础的光非常热衷。艺术家要求我们将镜中形象与同一面墙上挂着的那些画以及站在敞开门口的那名男子的“画像”进行比较。虽然侧光和光影的强烈对比仍然显示出卡拉瓦乔的影响，但委拉斯凯兹的技法要细腻得多。亮丽的色彩有威尼斯画派的浓烈用色，但笔法比提香的更为自由、简略。委拉斯凯兹比同时代的其他任何画家都更充分地研究了光的光学特性。他的目标是表现光本身的运动以及光在形体和色彩上产生的无穷效果。与荷兰的扬·维米尔（见第 728—730 页）一样，对委拉斯凯兹而言，光创造了可见世界。

修会与苏巴朗

与委拉斯凯兹一样，弗朗西斯科·德·苏巴朗（Francisco de Zurbarán，1598—1664 年）最开始是一名塞维利亚画家，因其宁静中蕴含力量的风格从同时代人中脱颖而出。他最重要的作品都是为修会创作的，它们充溢着西班牙所特有的苦修式虔诚。《圣塞拉皮昂》（*St. Serapion*，图 19.39）表现了慈悲会（Mercedarians）的一个早期成员，他于 1240 年被海盗残忍地杀害，但在此画完成的 100 年后才被封圣。这幅油画作为祈祷像放置在修会的丧葬礼拜堂里，这一修会最初信奉自我牺牲。

苏巴朗的画让我们想起卡拉瓦乔。画中的圣塞拉皮昂和真人一般大，虽然只露出全身的四分之三，但填满了整个画面：他既是英雄，也是殉道者。白袍与黑色背景的对比增强了人物存在的视觉感和表现力，所以观众注视着这位被害的僧侣时，心中既怜悯又敬畏。在此，绘画上的纯净与精神上的纯净合而为一，人物的静止营造出一种令人肃然起敬的气氛，为刻板的写实主义增添了色彩。因此，我们认同的是圣塞拉皮昂的信念的力量，而非他的肉体所遭受的痛苦。正



图 19.40 巴托洛梅·埃斯特班·牟里罗：**《圣母子》**。约 1675—1680 年。布面油画，165.7×109.2 厘米。纽约大都会美术馆。Rogers 基金，1943 年 (43.13)

是因为不存在浮夸的引人悲悯的因素，这个形象才能深深地打动人心。

虔诚的极致：巴托洛梅·埃斯特班·牟里罗

苏巴朗之后最重要的塞维利亚画家是巴托洛梅·埃斯特班·牟里罗（Bartolomé Esteban Murillo，1617—1682 年），他的作品在所有西班牙巴洛克艺术家的作品中是最具国际性、最平易近人的。因此，牟里罗拥有无数追随者，但浅薄的模仿掩盖了牟里罗真正的成就。牟里罗从北部欧洲艺术家，包括鲁本斯和凡·代克那里所学的跟他从意大利人如雷尼和圭尔奇诺那里所学的几乎同样多。《圣母子》（*The Virgin and Child*，图 19.40）融合了北部欧洲和意大利艺术家的影响，但此画仍然具有明显的西班牙特点。他的许多宗教画，尤其是《圣母子》和《无玷成胎的圣母》（*The Virgin of the Immaculate Conception*），标志着西班牙艺术把圣母加入 17 世纪视觉艺术语汇的坚决主张，仿效者颇多。对圣母形象的强调是对新教在欧洲大部分地区产生的影响的反抗。牟里罗作品中常见的人物脸部所流露出的温柔的哀婉表情比苏巴朗朴素的虔诚更加动人。这种人性的温暖反映了宗教观念的根本变化。它也是在规范的祈祷像中注入新的生命力的一种尝试，在二流艺术家手中，这些祈祷像已被简化成公式。牟里罗异常老练的笔法和细腻的用色体现了委拉斯凯兹的影响。他极为成功，以至于之后的 150 年中，绝大部分西班牙及其南美殖民地的宗教绘画都以牟里罗的作品为范本。

小结

巴洛克——17 世纪广泛流传的戏剧性风格——起源于意大利，通过艺术家和赞助人的游历传遍欧洲。它传达的是活力和强烈的情感，被当作反宗教改革的专用风格，宣告教会对新教的胜利。它的影响见于当时的绘画、雕塑、建筑、工艺和华丽繁缛的装饰。

这个时期的另一个特点是各国政府和宗教团体对美洲和东方的殖民，他们已于 16 世纪探究了这些地区，17 世纪则开始在那里定居。阶级、性别、科学、医学和奇风异俗等主题成为这个时期生活和艺术的中心内容，我们今天称这个时期为早期现代世界。

意大利绘画

卡拉瓦乔是最重要的巴洛克画家，因为他在 17 世纪初所作的革新以及他长久的影响力。在意大利有许多追随者，包括阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基。在整个欧洲，特别是荷兰和佛兰德斯也有不少追随者。他的创新体现在题材上：引进风俗画法，人物通常坐在桌子后面露出上半身，而且是真人大小，中间调子的背景。他的创新也体现在风格上：戏剧性、明暗分布、表现瞬间动作。他的祭坛画是真正具有革命性的作品。

天顶画也成为巴洛克时期各种富有的私人赞助者和教会团体的一个重要选择，用以表现他们对天国强有力的统治。许多艺术家创作幻景式天顶画，这些画作要么挑战空间，其中的人物像是要从天国坠落；要么用湿壁画模仿雕塑或建筑。在这个领域进行创作并不断创新的众多艺术家中包括安尼巴莱·卡拉奇、圭尔奇诺和彼得罗·达·科尔托纳。

意大利建筑

16 世纪末、17 世纪初动工的新圣彼得大教堂完工于巴洛克时期，并成为教会复兴及其生命力的最大象征。内部装饰的中心是贝尼尼制作的融雕塑与建筑为一体的祭坛华盖（中心祭坛）。教堂外部是一个巨大的椭圆形广场，也是由贝尼尼设计的，是一个值得注意的发展，让人联想到教会包容一切的双臂。形状不规则但有组织的、由波洛米尼设计的复杂穹顶的小教堂也成为这个时代的标志。

意大利雕塑

巴洛克雕塑表现行动、活力和情感——有的是单人像，有的是更为复杂的戏剧风格作品，如贝尼尼的《圣特雷莎的沉迷》。贝尼尼是最重要的雕塑家，既是因为他自己的作品，也是因为他作为圣彼得教堂装饰工程的协调人，向其他艺术家分派任务。

西班牙绘画

西班牙巴洛克艺术主要通过那不勒斯受到了意大利艺术和卡拉瓦乔的影响。在那不勒斯工作的里韦拉绘制的风俗画（《畸足少年》）和宗教画都反映了他对自然主义的赞赏。

表现强烈的宗教虔诚的画通常是由修会订制的，苏巴朗的作品就是如此。西班牙这个黄金时代最重要的艺术家委拉斯凯兹在马德里任菲利普四世的宫廷画师，但他是在塞维利亚以卡拉瓦乔式的风格开始其职业生涯的。提香的画作被西班牙皇室收藏，以及重要的佛兰德斯艺术家鲁本斯到过西班牙并建议委拉斯凯兹研究提香作品，他们影响了西班牙艺术和委拉斯凯兹的作品。虽然风俗画和静物画也很流行，但圣母在西班牙艺术中的地位得到了提高，变成了一个重要题材（如牟里罗的作品），这解释了西班牙的天主教保守艺术及其在对抗北欧宗教改革中的作用。



尼德兰的巴洛克艺术

第二十章

17世纪时，尼德兰一分为二：北尼德兰（今天的荷兰）和南尼德兰（今天的比利时和法国部分地区）。（见地图20.1。）一直以来，人们常用这两个地区各自最重要的省份来称呼它们：北尼德兰常被称为荷兰，南尼德兰则被称为佛兰德斯。16世纪时，信奉天主教的西班牙哈布斯堡王室统治着尼德兰，但菲利普二世残酷镇压新教徒并企图削弱新教徒组建的地方政府，这导致了一场持续15年的反抗。1581年，在出身于奥兰治家族（House of Orange）的拿骚的“沉默者”威廉（William the Silent）领导下，尼德兰的北部各省宣布独立，从此不受西班牙统治。不久，西班牙收复南尼德兰，天主教仍是那里的官方宗教。经过长期斗争，北尼德兰的七个主要省份（居民绝大多数属于新教归正宗［Reformed Church］）成立了联省共和国并获得自治，自治权得到了1609年停战协定的承认。虽然1621年战争再次爆发，但荷兰人的自由却再也没有受到过严重威胁。最终，结束三十年战争的《明斯特和约》（*Treaty of Münster*）承认了荷兰的独立。荷兰共和国作为一个独立国家得到了欧洲其他国家的正式承认。

尼德兰的分裂对南方和北方的经济、社会结构、文化以及宗教产生了迥然不同的影响。与此同时，整个17世纪，两地的人们都往来于南北之间，这种活动在南北方社会和文化方面建立了一定联系。1576年遭西班牙军队洗劫后，南尼德兰第一大港安特卫普的人口损失了一半。许多人迁往北尼德兰。虽然布鲁塞尔是南尼德兰政府的所在地，但后来安特卫普又逐渐恢复了其作为佛兰德斯商业和艺术中心的地位。然而，作为《明斯特和约》的一部分，通向安特卫普港的斯海尔德河（Scheldt）不再通航，使接下来两个世纪此地的贸易遭受了严重损害。由于佛兰德斯仍然处于哈布斯堡王朝委派的西班牙总督的统治之下，而这个王朝又自封为“真正”（即天主教）信仰的卫道士，所以佛兰德斯艺术家当时主要依赖教会和政府的订件，但贵族和富商也是他们重要的赞助人。

与佛兰德斯相反，荷兰以其来之不易的自由感到自豪。虽然这里最主要的宗教是归正宗，但那时的荷兰人也因宗教宽容而著称。甚至天主教也依然活跃，许多艺术家也继续信奉天主教，犹太人则把荷兰当作逃避迫害的避难所。虽然与佛兰德斯的文化联系依然牢固，但若干因素鼓励了荷兰艺术传统的迅速发展。佛兰德斯所有的艺术活动都是以安特卫普为中心向外辐射，荷兰则与其不同，她拥有多个地方画派。除商业中心阿姆斯特丹以外，哈勒姆、乌得勒支、莱顿（Leiden）、代尔夫特等城市也有重要的艺术家，这

图20.36 细部，杰拉德·特·伯赫：**《梳洗的淑女》**



地图 20.1　1648 年的欧洲

些城市都以本地教师为中心建立了当地的艺术风格。这样，荷兰就产生了数量极多的艺术大师和艺术风格。

这个新国家是商人、农民和水手的国家，他们可能以地方性商业如海产品贸易为生，但随着成立于 1602 年的著名的荷兰东印度公司（根据其荷兰语名称的首字母简称为 VOC）和与之对应的成立于 1621 年的荷兰西印度公司的发展，他们得到了更多的去远方冒险的机会。这两家公司在东亚（中国、日本和印度尼西亚）和美洲发展贸易，把异国的器皿、长相奇特的人种以及奇异的动植物带回国，还从事探险、绘图和殖民地开发活动。这些探险给整个荷兰经济都带来了影响：尽管探险活动的经历者是水手，但它们也对公司的董事和理事产生了直接影响，因为他们就是靠这些冒险事业发财。就连留在国内的城镇居民也能买到或至少见到从遥远的地方带回来的一些珍奇的物品。从这时起，荷兰就不能再被视作穷乡僻壤；甚至那些不出海的人也应被视为并自认为是世界大国的人民。

由于归正宗反对偶像崇拜，所以荷兰艺术家极少能接到那种在天主教世界常有的教堂大型祭坛画订单。虽然海牙（Hague）的奥兰治家族以及市政府和市民团体如市民警卫队提供了一部分艺术赞助，但他们的需求有限。因此，私人收藏家的需求成为了画家主要的生计来源。这种情况在 1600 年之前就已如此，但这类赞助对荷兰艺术的影响在 17 世纪后才能完全体现出来。作品产量并未萎缩。相反，公众变得异常爱好绘画，乃至全国都掀起了一场收藏热。在 1641 年的荷兰之旅期间，英格兰旅行家约翰·埃韦林（John Evelyn）在日记中提到："……一个普通的农场主在这种商品上花费 2000 或 3000 英镑是常事，他们的房子里放满了画，并在市集上出售，获利极大。"虽然当时农民的房子里不太可能挂满画，埃韦林也不太可能造访这些农舍，但可以确定的是，当时的绘画作品已经不只是为教会和宫廷而绘制。在北尼德兰（以及南尼德兰），一个新的藏家阶层——富有的商人兴起了。

佛兰德斯

17 世纪的佛兰德斯艺术是以彼得·保罗·鲁本斯

为代表的。鲁本斯不仅使佛兰德斯——实际上是安特卫普——享誉国际，也把西方世界的艺术介绍到了佛兰德斯。他做到这一切主要是通过旅行（把新观念带回安特卫普）、接受订单和其业务广泛的画坊实现的。

佛兰德斯的巴洛克艺术是以订件制作为基础发展起来的。此时，由于停战，佛兰德斯的众多教堂得以重建并重新装饰。哈布斯堡的大公和大公夫人、他们的家族以及私人赞助者成了这些订件的委托人。鲁本斯本人的兴趣主要在绘画方面，但他在雕像、雕饰、建筑、服装和插图书籍（由安特卫普著名的普拉丁［Plantin］出版社出版）等方面也发挥了重要影响。这些艺术类型的发展都直接受到了鲁本斯及其艺术的影响。

佛兰德斯艺术和鲁本斯绘画的题材以宗教为主——这些作品多为真人大小的大型祭坛画——但肖像画也是常见的题材。虽然鲁本斯也画风景画，但其他艺术家如弗兰斯·斯奈德斯、克拉拉·彼得斯、扬·德·黑姆和老扬·布吕盖尔常画静物画或野味画。曾经做过鲁本斯助手的安东尼·凡·代克以及雅各布·约丹斯都是肖像、宗教和神话画方面的佼佼者，雅各布·约丹斯还画风俗画。但所有这些画家的艺术创作都受到了鲁本斯的影响。

彼得·保罗·鲁本斯与巴洛克风格的确立

虽然巴洛克风格诞生于罗马，但它很快传遍了全欧洲。伟大的佛兰德斯画家彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens，1577—1640 年）在这一过程中起到了绝无仅有的重要作用。他是巴洛克理想中艺术大师的典范：当过外交官和顾问，访问过欧洲各个宫廷。他博览群书，遍游欧洲，通晓古典文学，掌握多种语言。人们对他的才智以及他身上的活力大加称赞，这种活力使他能够把自然与超自然结合起来，创造出我们在贝尼尼作品（见第十九章）中见到的那种巴洛克式的戏剧性和生动性。他继承了百年以前由丢勒开创，并为扬·戈萨埃特和柯内利斯·弗洛里斯所发展的事业（见第十八章）：打通北部与南部欧洲之间的艺术隔阂。鲁本斯的父亲是一位著名的安特卫普新教徒，在尼德兰独立战争期间，他逃到了德国，以躲避西班牙当局的迫害。家人在他死后返回安特卫普，这时的鲁本斯只有 10 岁，长大后成了一个虔诚的天主教徒。1598 年，受训于本地画家的鲁本斯出师，但其个人风格在过了两年去意大利之后才形成。

在意大利的八年里，在艺术和赞助中心曼图亚、热那亚、佛罗伦萨和罗马，他远比之前所有到过意大利的北部欧洲艺术家都充分地吸收了意大利传统。他如饥似渴地研究古代雕塑、盛期文艺复兴杰作以及卡拉瓦乔和安尼巴莱·卡拉奇的作品。事实上，鲁本斯的水平与当时最优秀的意大利艺术家已不相上下，完全可以在意大利发展他的事业。他在那里也确实得到了重要的肖像画和祭坛画订单。



图 20.1 彼得·保罗·鲁本斯：**《竖起十字架》**，1610—1611 年。一套三联画的中央画板，4.6×3.4 米。比利时安特卫普大教堂

鲁本斯与祭坛画 《竖起十字架》（*The Raising of the Cross*，中央画板，图 20.1）是 1609 年鲁本斯回到安特卫普后画的第一幅较大的祭坛画，它的主题证明了巴洛克风格的活力，表明他从意大利之行中获益匪浅。人物发达的肌肉表现了他们的力量和强烈感情，从中可以看到鲁本斯所见、所仿、所藏的古色古香的希腊化雕塑（见第 701 页的原始文献）以及他所临摹的西斯廷礼拜堂天顶画人像（图 20.2）的影子。这些作品都是鲁本斯一生所绘英雄人物的原型。他也从法尔内塞长廊获得灵感，但画中的光影效果又让人想起卡拉瓦乔的作品（见图 19.1—19.4）。祭坛画的构图类似于罗索的《下十字架》（图 17.1），但在尺寸和构思上，它都比以往任何北部欧洲绘画更有英雄主义

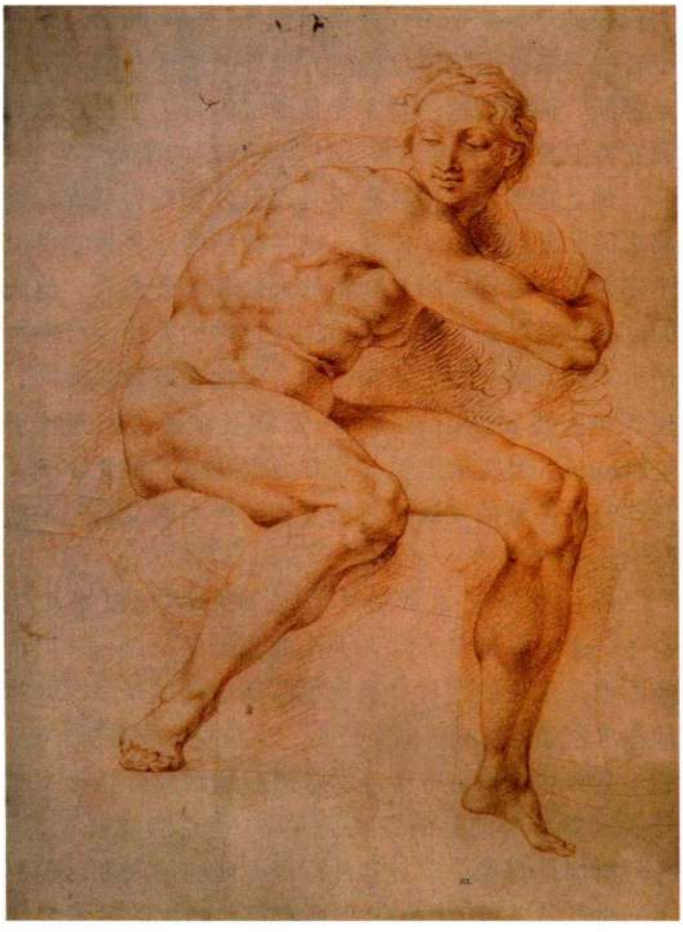


图 20.2 彼得·保罗·鲁本斯：**《据米开朗基罗西斯廷天顶画裸像所作的素描》**（*Drawing after Michelangelo's Ignudi from the Sistine Chapel Ceiling*）。约 1601—1602 年。红粉笔、少许淡红色水彩，38.9×27.8 厘米。伦敦大英博物馆

图 20.3 彼得·保罗·鲁本斯：**《竖起十字架草图》**（*Sketch for the Raising of the Cross*）。约 1610 年。木板油画（共三块），67×25 厘米、68×51 厘米、67×25 厘米。MNR 411。巴黎卢浮宫



彼得·保罗·鲁本斯（1577—1640年）

选自一封致达德利·卡雷顿的信

1618年，鲁本斯开始与英格兰驻海牙大使达德利·卡雷顿爵士（Sir Dudley Carleton，1573—1632年）通信，为的是用自己的画换这个英格兰人的古代雕塑。卡雷顿游历广泛，曾当过驻巴黎和威尼斯的外交官（后来被任命为国务大臣），他在意大利期间（1610—1615年）收藏过一批非常有名的古代雕塑。鲁本斯也有一批藏品，是从游学意大利期间（1600—1608年）开始收集的。在他写给卡雷顿的第一封信里，鲁本斯建议用“我画的画”来交换，在这封信里，他解释说，他所提议交换的画是“他作品中的精华”，这表明鲁本斯的许多画实际上不是受托创作的，而是他自己观赏的（他列出了放在他家中的12幅画）。这项交易完成了，鲁本斯拥有了北部欧洲最精美的一批古代雕塑藏品，直至多年后他陆续卖掉其中的一部分。最后，卡雷顿用123尊大理石雕塑换得了鲁本斯的9幅画、丁托列托的3幅画以及鲁本斯收藏的一套挂毯。

尊敬的爵士

通过我经纪人的指点，我获悉阁下有意用您的古物与我交换；得知您认真地着手办这件事，并告诉我的经纪人您为它们所支付的确切价格，我对这桩生意充满了信心。在这件事上，我愿意全心全意地信任您那骑士般的诺言……阁下可以放心，我会像现金交易那样在我的画上标明价格；在这方面，我恳请您信赖一个诚实的人所说的话。我的作品中的精华，特别是一些我留着自己欣赏的画，目前就存放在我家里；其中一些甚至是我用比卖价更高的价格重新买回来的。但这些画都可属于阁下，因为我喜欢那种双方只报一次价的简短谈判。说实话，我对订单已经感到厌倦，不管是为公还是为私，在未来的若干年内，我都不会再承揽订单。不过，如果我们像我所希望的那样达成一致，我就会尽快完成所有列在信中所附清单中但至今仍未完全画完的画［注：大部分已完成］。已完成的画我将马上寄给阁下。简而言之，如果阁下像我信任您那样信任我，这件事就解决了。虽然我至今还没有见到这些古物的清单，也不知道它们的数量，但无论如何我相信您的话，并愿意用下面所列的我的亲笔画（照目前的现金售价，共值6000弗罗林）来交换阁下家中的所有古物。已完成的画我会马上寄给阁下，至于我手头仍未画完的画，我向阁下提供充分的保证，并尽快完成它们……

阁下最忠实的仆人：彼得·保罗·鲁本斯

安特卫普，1618年4月28日

SOURCE: *THE LETTERS OF PETER PAUL RUBENS*, ED. AND TR. RUTH SAUNDERS MAGURN, (CAMBRIDGE, MA: HARVARD UNIVERSITY PRESS, 1971)

色彩。作品丰富的色彩和光的效果从根本上说是受了提香的影响（对比图16.32）。所以，这幅木板油画的成功主要应归功于鲁本斯结合意大利影响和尼德兰风格的才能，这种结合产生了全新的风格。在树叶、士兵盔甲和前景处的卷毛狗等细节的处理上，鲁本斯主张佛兰德斯的写实主义。这些不同的元素被整合在一起，产生了巨大的艺术冲击力。不稳定的人体金字塔在激烈动作的拉扯下摇摇欲坠，以一种典型的巴洛克方式突破了画框的界限，使观众仿佛身临其境。

油画草图 《竖起十字架》是为圣沃尔布加教堂（St. Walburga，今已无存）的高祭坛创作的，但从鲁本斯为此画绘制的一幅早期油画草图（图20.3）可以看出，巴洛克风格所特有的充满动感的特点当时还不存在。这幅草图中人物更多、画面中心更不集中，基督被平放的身体几与画面垂直。但在油画中，基督与画面平行，所以我们可以完全看到基督被抬起受刑的情景。“升”是一个巴洛克概念，指的是运动和那个瞬间发生的行为。整个画面也是生动、有力和宏伟的。这幅油画草图是鲁本斯为其最终作品绘制的上百幅光影效果和色彩的准备稿中的一幅，它只能部分反映成品的概貌——高10.5米的祭坛画，这是三联画中间一幅（两侧屏未在插图中展示），上方原本有一幅圣父上帝画像（已佚），这幅画展示的是基督看向天上的哀求目光。《竖起十字架》放在19级台阶顶端的高祭坛上，所以这组作品当时占据的是教堂内部的最高点。

鲁本斯的大型油画表现了盛期巴洛克绘画的视野和风格。它们似乎蕴含着无穷的活力和创造力，这种活力和创造力与他英雄式的裸体人物一样，以最丰沛的形式表现了人物的生命力。他的肖像画也同样具有独创性和表现力。

作为肖像画家的鲁本斯 鲁本斯是17世纪最伟大也是最具影响力的肖像画家之一，他用画笔记录下了赞助人（多为贵族）的财富和名望。鲁本斯还在意大利时就已经作了若干幅肖像画，离开意大利多年后，他还与许多热那亚赞助人保持着联系。他1606年画了一幅华丽恢弘的肖像画《布里吉达·斯宾诺拉·多里娅侯爵夫人》（*Marchesa Brigida Spinola Doria*，图20.4），画中人物是统治热那亚的银行家家族的一个成员，这个家族在非洲和东方贸易都有投资，这幅作品可能是为了女主人公的婚礼而作（这年她22岁）。

虽然这幅作品在今天看来尺寸已算很大，但在17世纪时，它的尺寸还更大，当时大约有近3米高，后来它的四条边都被裁短了。从19世纪以此画为原型的一幅石版画来看，画中的侯爵夫人原本为真人大



图 20.4 彼得·保罗·鲁本斯：**《布里吉达·斯宾诺拉·多里娅侯爵夫人》**。1606 年。布面油画，152.2×98.7 厘米。华盛顿国家美术馆。Samuel H. Kress 藏品，1961.9.60

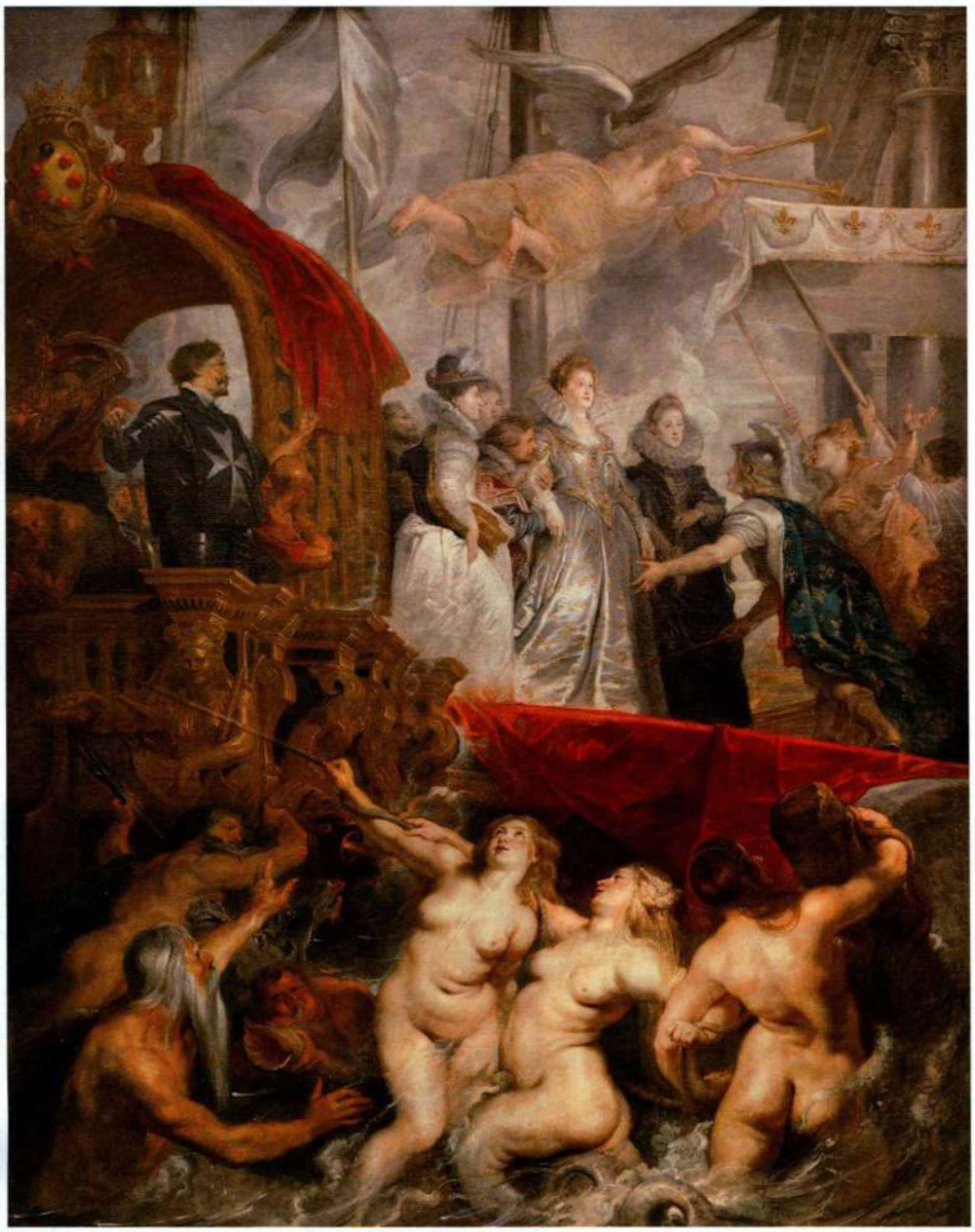


图 20.5 彼得·保罗·鲁本斯：**《法国王后，玛丽·德·美第奇在马赛登陆（1600 年 11 月 3 日）》**（*Marie de' Medici, Queen of France, Landing in Marseilles [3 November 1600]*），1622—1625 年。布面油画，3.94×2.95 米。巴黎卢浮宫

小，正大步走下她住所的月台。人物身着华丽的白色缎裙，披着一块与衣服搭配的披肩，戴着一条点缀着缟玛瑙和红宝石的金绳。围住她的脸的硕大的多层绉领是她那个时代和她所属阶层所特有的服饰，她的红发梳得非常整齐，装饰着珍珠和羽毛做的梳簪。身后飘扬的宽大红布与她的衣服形成了色彩上的对比，突出了她面部的颜色。这块布倾斜的移动方向也表明她正大步向前走。作品的尺寸、全身像、多种运动要素和衬托人物脸部的颜色只是影响鲁本斯的学生兼助手安东尼·凡·代克（见图 20.7 和 20.8）的肖像画的其中几个方面。之后，18 和 19 世纪的华贵肖像也将反映出这些影响。

玛丽·德·美第奇组画 17 世纪 20 年代，鲁本斯通过颂扬亨利四世遗孀、路易十三（Louis XIII）之母玛丽·德·美第奇（Marie de' Medici）生平的著名组画，展示了他在肖像画和大型历史题材绘画方面的深厚造诣。这组画共有 21 幅，最少有 4 米高，其中一些宽达 8.5 米，当时陈列在巴黎的卢森堡宫中。这里选的一幅表现了年轻的王后在马赛登岸时的情景（图 20.5）。这很难说是一个令人感到兴奋的题材，但鲁本斯却描绘出了一个融合现实与寓言、壮丽无比的场面。已在佛罗伦萨通过代理人与亨利四世结婚的玛丽沿着踏板向下（她实际上是向上而非向下走的——鲁本斯为在构图上形成一条对角线对史实做了



图 20.6 彼得·保罗·鲁本斯：**《爱之园》**。约 1638 年。布面油画，2×2.8 米。马德里普拉多博物馆



图 20.7 安东尼·凡·代克：**《里纳尔多和阿米达》**。1629 年。布面油画，2.36×2.24 米。巴尔的摩美术馆，马里兰。Jacob Epstein 藏品

改动）进入法国境内时，她还没有与丈夫见过面。她由妹妹和婶婶陪伴，“声望”在她头顶飞翔，恰似两支喇叭吹出胜利的号角声。她受到了“法国”——一个身披百合花饰披肩的寓言人物——的欢迎。一路保护王后的海神和一群长着鱼尾的海中仙女升出海面；他们为她的顺利抵达而欣喜不已。天堂与人间、历史与寓言，一切都运动着，令人目眩。

鲁本斯的画坊　为了创作这些大型油画、组画、天顶画和祭坛画，鲁本斯建立了一个大画坊，本章我们将要讨论的大多数佛兰德斯艺术家都曾跟随鲁本斯在此学习。他们常像鲁本斯那样去旅行，在他起头或绘制的草图上作画，或者画开头部分，由他来完成。

鲁本斯既是画家，也是王室使节。身负的外交使命使他得以接触各大国的王室，从那里他接到过许多订单。因为出访欧洲各国宫廷，他到过巴黎、伦敦和马德里——此前已去过意大利——他还曾前往北尼德兰为他的作品寻找雕版师。他是个名副其实的国际艺术家。

晚期的鲁本斯　17 世纪 30 年代，53 岁的鲁本斯再次结婚，婚后，他的艺术题材趋于内向，画了许多描绘他那年轻漂亮的妻子、住所和孩子们的画。他甚至写道：“在家里，我感到心满意足。”鲁本斯的《爱之园》（*The Garden of Love*，图 20.6）是对生活乐趣的一篇热烈赞美。画中，在一栋酷似鲁本斯自己位于安特卫普的意大利式住宅前面的花园里，有情侣、小爱神和一尊栩栩如生的维纳斯像（右上方）。有人认为，左边的男子是鲁本斯，有几个女子（尤其是中间坐着的那位）长得很像他的后来的妻子海伦娜·弗尔蒙特（Hélène Fourment）。《爱之园》中其乐融融的场面无疑与画家自己的生活相像。此画（以及它的几幅复制品和草图）和巴黎的玛丽·德·美第奇组画以后将会对 18 世纪的洛可可绘画（见第二十二章）产生影响。

安东尼·凡·代克：服务英格兰宫廷期间的历史画和肖像画

佛兰德斯巴洛克艺术家中除了鲁本斯，只有一位享誉国际：安东尼·凡·代克（Anthony van Dyck，1599—1641 年）。他是一位罕见的画家：一个神童。还不满 20 岁时，他就已成为鲁本斯最重要的助手。与鲁本斯一样，他的风格成熟也是在去了意大利之后。

作为历史题材画家，安东尼·凡·代克最擅长以神话爱情为题材的抒情风格画。《里纳尔多和阿米达》（*Rinaldo and Armida*，图 20.7）取材于托尔夸托·塔索（Torquato Tasso）一首广为流传的关于十字军东征的诗《被解放的耶路撒冷》（*Jerusalem Freed*，1581 年），这首诗给全欧洲带来了一种新的优雅典范，并为许多歌剧和绘画作品（它成为提埃波罗的一个很受欢迎的题材）提供了灵感。在许多宫廷假面舞会上，男人们和女人们扮成基督教骑士和惑人的女巫，演绎这个爱情冒险故事。在凡·代克的画中，女巫也爱上了她原打算杀死的基督教骑士。这幅油画反映了英王查理一世的观念，此画就是为他而作，而他也发现自己的一生与塔索的史诗有许多相似之处。这位英王是新教徒，他娶了他的主要对手法国国王的妹妹——信奉天主教的亨莉雅妲·玛丽亚（Henrietta Maria）为妻。查理自认为是一个德行高尚的统治者，统治着一个很像阿米达带里纳尔多去的那个幸福岛（Fortunate Isle）的和平王国。（具有讽刺意味的是，查理的统治以内乱告终。）凡·代克用提香和韦罗内塞那优美的绘画语言讲述了他关于理想爱情的故事，其表现力和丰富性能让任何一个威尼斯画家自愧弗如。此画完成后立刻引起轰动，凡·代克两年后也因此获得了英格兰宫廷的任用。

凡·代克的名声主要来自他 1632—1641 年在伦



图 20.8　安东尼·凡·代克：**《查理一世狩猎像》**。约 1635 年。布面油画，2.7×2.1 米。巴黎卢浮宫，Inv. 1236

敦所作的肖像画。《查理一世狩猎像》（*Portrait of Charles I Hunting*，图 20.8）画的是国王站在一匹马旁边，背景中有两个马夫。此画表现的是君主休闲时的情景，可被称为“下马的骑手像”，效果与荷尔拜因的《亨利八世》（图 18.27）截然不同。画中人没有正式的典礼像那般呆板，但几乎与之一样庄重高贵，因为国王仍然保持着对国家的绝对统治；象征着国家的骏马向着它的主人低下了头。流畅的背景使国王自信优雅的姿态更加完美，这种优雅是对希利亚德肖像画中程式化的温文尔雅风度的延续（对比图 18.28）。但查理一世当时的统治地位并不像他的自信所表现得那么稳固。这位国王的统治以内战而告终，他本人于 1649 年被斩首。查理死后掌权的是清教领袖奥利弗·克伦威尔（Oliver Cromwell）及其追随者，这些人由于其短发而被称为“圆颅党人”。而英王的发式与圆颅党人不同，请注意画中查理一世的卷发是按照法国（天主教）式样垂到了肩下。但查理之子查理二世后来登上了王位，史称王政复辟。

凡·代克在鲁本斯和提香的基础上，使宫廷肖像画跟上了时代潮流。他于查理一世被斩首的八年前去世，所以不曾为查理一世之后的宫廷服务。但他创造了一种新的贵族肖像画传统，这种传统在英格兰一直延续到了 18 世纪末，对欧洲大陆也产生了相当大的影响。

佛兰德斯本土艺术和雅各布·约丹斯

雅各布·约丹斯（Jacob Jordaens，1593—1678 年）是继鲁本斯和凡·代克之后佛兰德斯最重要的艺术家，而且他的寿命比这两人都要长。与两位前辈不同，他没到过意大利，他的赞助人也大都是中产阶级。虽然约丹斯不是鲁本斯的学生，但他是鲁本斯画坊的一员，曾与鲁本斯合作过，而且在其整个职业生涯中，他一直从鲁本斯那里寻求灵感。约丹斯最典型的题材是有关宁芙和萨梯尔狂欢的神话。与其阐释通俗谚语的饮食男女绘画一样，他的神话主题作品表明他仔细观察过平民百姓。他的《敬奉波蒙娜〈丰饶的寓言〉》（*Homage to Pomona* [*Allegory of Fruitfulness*]，图 20.9）里的林中居民住在一个田园诗般的国度里，不为人间忧愁所扰。画面的处理表现出鲁本斯的强烈影响，但巨大的人物则缺乏鲁本斯的那种英雄主义气势；平静、匀称、朴实的人物是其作品的突出特点。

布吕盖尔传统

前一代的领军人物老扬·布吕盖尔（Jan Brueghel the Elder，1568—1625 年）是其著名的父亲老彼得·布吕盖尔（见第十八章）所开创的绘画传统的主要继承者，他几乎不了解父亲，却模仿他的艺术风格。扬·布吕盖尔是佛兰德斯独有的“艺术收藏”绘画的开创



图 20.9 雅各布·约丹斯：**《敬奉波蒙娜〈丰饶的寓言〉》**。约 1623 年。布面油画，1.8×2.4 米。布鲁塞尔皇家艺术与历史博物馆（Musées Royaux d'Art et d'Histoire），Inv. 119



图 20.10 老扬·布吕盖尔和彼得·保罗·鲁本斯：**《视觉的寓言》**，约 1617—1618 年。木板油画，65×109 厘米。马德里普拉多博物馆

者之一，这种画为我们提供了了解欧洲“艺术收藏”的深度和多样性的一个途径，后者是 17 世纪在安特卫普的王侯府第中发展起来的。这些经过精挑细选的收藏被称为“kunstkammern”（字面意义为“**艺术馆**”）或“wunderkammern”（“**珍宝馆**”），从海贝、昆虫和珍奇花卉到科学仪器和绘画作品，让我们一窥那时的贵族和富人搜集的众多奇珍异宝的概貌。

扬·布吕盖尔的《视觉的寓言》（*Allegory of Sight*，图 20.10）出自与鲁本斯共同绘制的一套名为《五种感官》（*The Five Senses*）的组画，它描绘的就是这样一个珍宝馆或艺术馆。《视觉的寓言》是放在画廊里供人观看的，而且人们只有通过观看才能欣赏它，所以它无疑是一个视觉双关语。扬·布吕盖尔还画过其他寓意画——《四季》（*The Seasons*）和《四种元素》（*The Four Elements*）——他在这种绘画以及类似绘画上成就卓著，乃至安特卫普城的市长委派他指导包括鲁本斯和弗兰斯·斯奈德斯在内的杰出画家创作两幅名为《五种感官》的画送给大公。这里表现的收藏室就属于哈布斯堡家族的大公夫妇（阿尔伯特［Albert］和伊莎贝拉［Isabella］），画中左方的双人像（鲁本斯作）画的就是他们本人。大公夫妇信奉天主教，会把这种对物质世界的敬意看作对心灵洞察力的尊崇（这解释了圣母与圣子画像出现在前景处的原因）。我们只能粗略地看到前景处的部分藏品，而右方的背景暗示还有其他房间收藏着更多的藏品，但在这里，绘画是主要藏品。我们可以看到科学仪器（望远镜、地球仪）、一块波斯地毯（象征着世人的仁爱）、古罗马胸像以及大大小小的绘画作品：肖像画、神话绘画和静物画。一些画可以辨认出是出自鲁本斯的手笔——从右下方一幅描绘赛利纳斯（Silenus）的神话绘画，到左上方的一幅猎狮虎图，表明他取材之广泛。在饰有花环的《圣母与圣子》右侧，有一大幅画，和《圣母与圣子》一样，它也是扬·布吕盖尔与鲁本斯的共同作品，鲁本斯负责人物部分。扬·布吕盖尔也跟其他艺术家合作，他还是著名的花卉画家。

静物画

17 世纪的佛兰德斯静物画题材多样，有花卉、野味、食物和贵重物品。就连扬·布吕盖尔的《视觉的寓言》（图 20.10）也属于这个门类。我们通常都不知道这些作品的订件人是谁，所以假定是私人藏家为家庭装饰订制的。

17 世纪初期静物画的主要特点是朴实无华，但到了中期便开始以当时数量剧增的精美收藏为主题。



图 20.11 克拉拉·彼得斯：**《有水果和花的静物》**。约 1612 年。铜板油画，64×89 厘米。阿什莫尔博物馆，牛津大学

早期静物画：克拉拉·彼得斯 克拉拉·彼得斯（Clara Peeters，活跃于 1607—约 1621 年）很可能出生于安特卫普，她与这座城市的关系最为密切，她可能也在荷兰的哈勒姆工作过。但尽管这些城市的同业公会当时已开始接纳妇女，而且署有克拉拉·彼得斯名字的作品数量表明她是职业艺术家，但这些地方却没有任何一份档案记载了她的名字。对于她的生平、赞助人或老师，我们都知之甚少。然而，她却创作了最早的一批静物画。《有水果和花的静物》（*Still Life with Fruit and Flowers*，图 20.11）便是一件早期作品，这幅画细致刻画了花卉和水果以及各式容器，对各种物体的质地进行了探索。画面中央是一篮水果（苹果、梨子、李子、杏和榛子），左侧的白色陶瓶里插着一束花（玫瑰、郁金香、耧斗菜、金盏草、矢车菊、琉璃苣、野生三色堇、勿忘我草和百合花）。右侧则是一个白镴大酒壶（上面有彼得斯的倒影）和一个盛着葡萄的银制高足盘（tazza，一种意大利制造的盘子）。右边还有一个白镴盘子，里面放着一杯白葡萄酒和一些坚果。木桌面上散放着对虾、康乃馨、李子、樱桃、蚱蜢、草莓、金银币和餐刀。

虽然画中描绘了大量物品，但就确定画的年代和可能的用途或含义来说，意义最重要的物品还是钱币和餐刀。经鉴定，钱币的年代已被确定为阿尔伯特大公和伊莎贝拉大公夫人统治时期（1598—1621 年），而且根据画的风格，有人提出它是 1612 年创作的。这把餐刀（这里没有画出与它配套的餐叉）相当特别，它是一种结婚或订婚礼物。这把刀曾多次出现在彼得斯的画中，很可能是照着实物画的。刀上刻着意为“忠诚”和“节制”的拉丁文词语，还配有图画：包含寓意的小人儿，人们可以看见他们的心和紧握的手。这类刀常会刻上新娘的名字，画中的这把刀就刻着“克拉拉·彼得斯”的字样。所以有人认为，她画这幅画是为了庆祝她自己的婚礼——画中所有的水果和花都象征着这件喜事中收到的赠礼和它所蕴含的无限希望。此类画常挂在住宅的餐厅里，为进餐和节庆增光添彩。克拉拉·彼得斯的许多画今天仍属私人藏品。

野味静物画：弗兰斯·斯奈德斯 常与鲁本斯合作的弗兰斯·斯奈德斯（Frans Snyders，1579—1657 年）曾跟随小彼得·布吕盖尔（Pieter Brueghel the

Younger，1564—1638 年）学习，小彼得·布吕盖尔是老扬·布吕盖尔的哥哥、老彼得·布吕盖尔的另一个儿子。斯奈德斯的兴趣集中在繁杂的桌面静物画上，画中的桌子上往往是成堆的美食。他的《市场摊位》（*Market Stall*，图 20.12）是其早期杰作，也是同类画中的佼佼者，毫无掩饰地刺激着观众的感官。艺术家喜欢用显示其高超技艺的涂色法来表现各种野味的质感。掏摸老者口袋的年轻人和前景中打架的母鸡（一只猫躲在安全的矮凳下旁观）使画面更加生动活泼。

鲁本斯的影响甚至在这里也能看到：作品的构图源自 1609 年左右斯奈德斯和鲁本斯从意大利回国后不久他们合作的一幅以鲁本斯的构思为基础的画。《市场摊位》可被认为是皮特·阿尔岑的《肉摊》（见图 18.36）的更新版。但与阿尔岑不同，斯奈德斯让画面中的一切服从于巴洛克风格所特有的繁复、直接的艺术效果。此画歌颂的是 1609 年停战之后的那段和平繁荣的时期，正是在此期间，禁猎地恢复了捕猎。

豪奢静物画：扬·德·黑姆　到了 17 世纪中叶，静物画多数已经成了铺张的陈示，因其华丽的视觉效果而在当时被称为**豪华静物画**（pronk），“pronk”一词即意为“卖弄的”或“招摇的”。这种类型的静物画在扬·德·黑姆（Jan de Heem，1606—1684 年）的作品中达到了极致。德·黑姆事业的开始是在荷兰，但他不久就迁居佛兰德斯，并在那里以他独特的炫丽风格改造了静物画。在《有鹦鹉的静物》（*Still Life with Parrots*，图 20.13）中，德·黑姆描绘了来自世界各地的美食、奇鸟和奢侈品：可能来自新大陆的海螺和鹦鹉螺的壳、鹦鹉、龙虾，塞维利亚的橙子、李子、葡萄、柠檬、甜瓜、石榴和牡蛎，这些在当时都是进口商品，在市场上价格极为昂贵。

大事年表

1598 年——阿尔伯特大公和伊莎贝拉共同统治西属尼德兰
1610/11 年——鲁本斯创作《竖起十字架》
约 1612 年——克拉拉·彼得斯创作《有水果和花的静物》
1621 年——菲利普四世成为西班牙国王
约 1635 年——安东尼·凡·代克创作《查理一世狩猎像》
1638 年——鲁本斯创作《爱之园》



图 20.12　弗兰斯·斯奈德斯：**《市场摊位》**。1614 年。布面油画，2.1×3 米。芝加哥艺术学院。Charles H. 和 Mary F. S. Worcester 基金，1981.182



图 20.13 扬·德·黑姆：**《有鹦鹉的静物》**。17 世纪 40 年代末。布面油画，150.5 × 115.5 厘米。John Ringling 遗赠。约翰·林灵和马贝尔·林灵美术馆（John and Mable Ringling Museum of Art）收藏，佛罗里达州立美术馆，萨拉索塔（Sarasota），佛罗里达

食物堆在白镴盘中，这些大浅盘虽然放得不稳，但在当时却是奢华的象征。与 17 世纪初彼得斯平衡的水平构图不同，这些银的、白镴的、玻璃的和镀金的器皿高低错落地摆放在一起，越堆越高，鹦鹉则居于它们的顶部。德·黑姆想把这个场面设计成一个舞台的样子，他像是拉开幕布让观众观看。甚至背景处的柱子也意在为作品增添气势非凡的感觉。其结果就是让人眩晕，这也是豪华静物画的构成要素。

荷兰共和国

与佛兰德斯艺术不同，当时荷兰共和国的艺术不是以教会或政府订单为主，而是主要通过私人赞助和开放的艺术品市场来运作。绘画作品成为了一种商品，它们的交易遵循供求法则。许多艺术家为市场而不是为赞助人作画。他们在获得成功的憧憬的诱惑下成为画家，但这种愿望常常落空，就连最好的绘画大师有时也倍感压力，用自己的技艺挣得的钱还不足以维持生活。艺术家开酒馆或做点小生意贴补家用十分常见。但他们坚持了下来——虽然不如过去那样有保障，但艺术家作为一个群体而言，比过去要自由许多。

当时的荷兰存在着许多艺术家群体——在哈勒姆、乌得勒支、阿姆斯特丹和代尔夫特都有，而这只是列举了其中的几个。艺术家时常往来于这些城市之间，也许对彼此的作品也有所了解，但大多数艺术家通常只待在一个地方——霍尔齐厄斯和弗兰斯·哈尔斯在哈勒姆；特布吕根在乌得勒支；伦勃朗在阿姆斯

特丹；维米尔在代尔夫特。一些画在本质上是宗教性质的，但大部分不是。既有肖像画、市民团体订制的群像画，又有风景画、城市风光画、建筑画、静物画和风俗画。

绘画种类繁多，尺寸大小不一——某些绘画小到可以用手拿或可以挂在普通人家的墙上。

哈勒姆学院：亨德里克·霍尔齐厄斯

与鲁本斯、凡·代克甚至老扬·布吕盖尔一样，许多荷兰艺术家是在亲自造访罗马后才了解到罗马当时艺术的精华及其古典根源的。其中的一些人，如亨德里克·霍尔齐厄斯（Hendrick Goltzius，1558—1617年）在旅居罗马期间画了大量版画和素描，并把它们携带回国，供自己和其他艺术家参考。1585年，霍尔齐厄斯（与另两位艺术家卡雷尔·凡·曼德尔和柯内利斯·柯内利茨·凡·哈勒姆［Cornelis Cornelisz van Haarlem］）在哈勒姆创立了一个“学院”。关于这个学院的情况我们知之甚少，但我们知道临摹版画和古代作品以及互相临摹是他们的课程的一部分。学院还为年轻一代艺术家安排教师，把哈勒姆城变成了早期荷兰油画、版画和素描的中心。

学院的合作成果似乎仅限于霍尔齐厄斯根据其同事的设计或油画作品创作的雕版画。霍尔齐厄斯是一位大师级的雕版画家，虽然一只手受过伤（在童年的一次事故中被烧伤），但却似乎非常有力，令他能够在金属上刻出深深的曲线（见第498页的材料与技法）。他也创作木刻版画，1600年后才开始画油画。

雕版画《法尔内塞的赫剌克勒斯》（*Farnese Hercules*，图20.14）表现的是法尔内塞家族拥有的一尊希腊化雕像的背部，这尊雕像摆放在法尔内塞宫中，其形象也永远留在了法尔内塞宫的天顶画（图19.7）中。这幅雕版画中，两个荷兰人——大概是霍尔齐厄斯1590至1591年的意大利之旅的两个旅伴——正在观看这尊比真人还大、充满英雄主义特色的巨型雕像。在许多方面，这幅雕版画都象征着荷兰人在遍地古代遗迹、建筑和雕塑的罗马大开眼界时的感受。（实际上，荷兰人后来决定把那些几乎被西班牙人毁掉的建筑作为废墟保存下来——为的是拥有见证荷兰人自己英勇历史的遗迹。）这幅《法尔内塞的赫剌克勒斯》与他这一系列雕版画中的其他作品一样，也是一幅非常大的版画——对艺术家来说肯定是一件艰巨的工作。霍尔齐厄斯访问意大利的时间早于卡拉瓦乔和巴洛克风格的产生，因此他所受的影响来自古代艺术，而非当时的意大利作品。

荷兰的卡拉瓦乔主义者：亨德里克·特布吕根

巴洛克风格传入荷兰的途径有两个：一个是从安特卫普经由鲁本斯的作品传入；另一个则是通过与卡拉瓦乔追随者的接触从罗马直接传过来的。虽然大多数荷兰画家没有到过意大利，但17世纪初前往意大利的那些艺术家大部分来自乌得勒支，这是一个具有强烈天主教传统的城市。亨德里克·特布吕根（Hendrick Terbrugghen，1588—1629年）也是这些乌得勒支艺术家中的一个，他在意大利工作过几年，是首批回到北方的“卡拉瓦乔主义者”之一。他对卡拉瓦乔风格稍作改变，不仅用于宗教画创作，也用于单人风俗画。特布吕根的《鲁特琴演奏者》（*Singing Lute Player*，图20.15）受到了卡拉瓦乔同类题材作品的启发，如《乐师》（图19.4）及其他一些类似作品，如《召唤圣马太》（图19.2）中穿开叉紧身上衣、戴着用羽毛做装饰的扁圆帽的年轻男子。特布吕根的这个真人大小的半身人像占据了整个画面，这种样式后来成了乌得勒支绘画中的一个常见类型，也在荷兰其

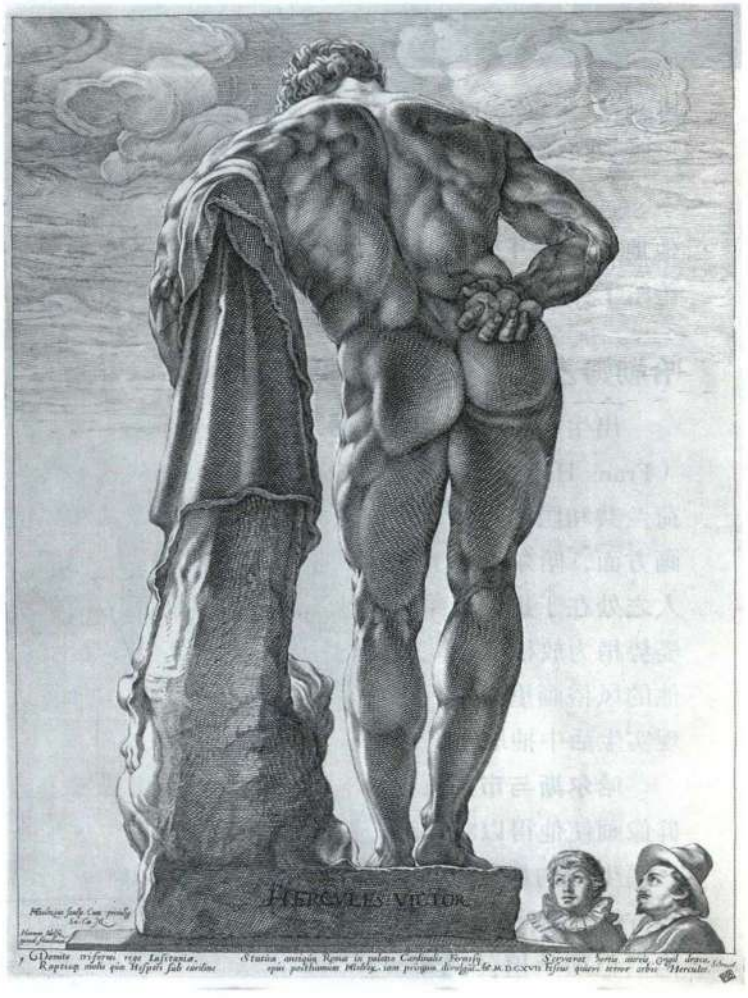


图20.14 亨德里克·霍尔齐厄斯：《法尔内塞的赫剌克勒斯》。约1592年。雕版画，418×301厘米。纽约大都会艺术博物馆。Henry Walters赠，1917年(17.37.59)



图20.15 亨德里克·特布吕根**《鲁特琴演奏者》**。1624年。布面油画，100.5×78.7厘米。伦敦国家美术馆。由国家美术馆受托保管

他地方流行开来。乌得勒支画派也把卡拉瓦乔的风格传给了弗兰斯·哈尔斯等荷兰绘画大师。

哈勒姆艺术家与弗兰斯·哈尔斯

出生于安特卫普的哈勒姆艺术家弗兰斯·哈尔斯（Frans Hals，约1585—1666年）是最先从这些传入荷兰共和国的艺术观念中获益的人。在肖像画和风俗画方面，哈尔斯是其同代画家中的佼佼者，而他的过人之处在于把两者结合起来——使肖像画中的人物的姿势稍为放松甚至随便一点，从而使人像变得有生气。他的风俗画里通常只有一个人物，这些人物仿佛是从现实生活中抽取出来似的。

哈尔斯与市民警卫队 哈尔斯的六幅市民警卫队群像画使他得以将多个充满活力的单人像集中表现在一幅生动的群像中。市民警卫队是成立于14世纪的地方性志愿民兵组织，通过军事服务为保卫城市出力。他们也须承担公民和宗教义务，从16世纪初开始，市民警卫队开始请艺术家为自己画集体肖像。尽管他们在16世纪80年代成功地抵抗了西班牙人，保卫了他们的城市，而且他们也确实为这一胜利感到骄傲，但1609年停战后，市民警卫队变得更像市民共济会了，他们每年举行一次宴会，就像《圣乔治市民警卫队官员之宴》（*Banquet of the Officers of the St. George Civic Guard*，图20.16）画的那样。自卫队的军事性实际上已从属于一种仪式上的普遍富足感。画面中央靠后的自卫队队长挥着一把小刀，这可不是武器，他是要切烤肉。旗手正扛着一面展开的旗走进门，按照习惯，左边的上校向着门口举起酒杯。在场的高级军官都坐着，军阶较低者和仆人则靠后站着。这群人要么面对面，要么转过头对着观众，他们围坐在一张摆满食物铺有白色花缎桌布的桌子上。但12个人围着一张桌子的情形是在特意唤起观众对达芬奇的《最后的晚餐》（图16.6）的联想。但这幅画确实是世俗画，只不过画中场景充满了仪式性。

虽然此画惟妙惟肖地表现出这是一次真实发生的聚会上的一幕，但艺术史学家却认为哈尔斯的画是虚构的。军官们并未根据这种座位安排来摆姿势。现实感来自人物的尺寸，他们的手势，以及用宽窄、长短不一的笔画趁湿涂抹颜料所形成的立体感。这种立体感为画面注入了活力，把这些人变成了“会说话的肖像”。以市民警卫队为对象的画将成为哈勒姆和阿姆斯特丹的一个主要绘画题材。伦勃朗的《夜巡》（图20.23）表现的就是这种标准画法的另一种形式。

在哈尔斯的画中，红白相间的肩带使服装的黑白式样和背景活跃了起来，创造出了一个明亮生动的画面。这些连队军官也是殷实的市民（在哈勒姆，他们是酿酒者和商人），他们利用这种公共服务的经历来拓展自己在政府中的事业。一些人甚至请哈尔斯为自己和家人画单人像，而哈尔斯本人也于1612年成为这个连队的一员。

婚礼肖像画 《花园里的结婚画像，伊萨克·马萨和比阿特丽克斯·凡·德·莱恩肖像》（*Married Couple in a Garden, Portrait of Isaac Massa and Beatrix van der Laen*，图20.17）是哈尔斯唯一的一幅双人肖像画，这幅作品大概是为庆祝1622年伊萨克·马萨（1586—1643年）与妻子比阿特丽克斯·凡·德·莱恩的婚礼而画。作品融合了风俗画那种松弛的、不拘礼节的气氛与肖像的逼真，画中的夫妇也像在肖像画中那样身着礼服。画中的夫妇与真人等大，彼此似乎很恩爱，他们相依而坐，含蓄地表达着两人之间的感情。妻子的手臂挽着丈夫的臂弯，露出了她的婚戒（按照风俗，戒指戴在她的食指上）；他们的笑容很灿烂，双眸神采奕奕，坐在一个花园里，想象中的爱之园，周围是象征坚定爱情、忠贞和忠实的常春藤。实际上，



图 20.16 弗兰斯·哈尔斯：**《圣乔治市民警卫队官员之宴》**。1616 年。布面油画，175 × 324 厘米。弗兰斯·哈尔斯博物馆，哈勒姆



图 20.17 弗兰斯·哈尔斯：**《花园里的结婚画像，伊萨克·马萨和比阿特丽克斯·凡·德·莱恩肖像》**。约 1622 年。布面油画。140 × 166.5 厘米。阿姆斯特丹国家博物馆

他们看上去深爱着对方。丈夫的右手轻触胸口（心脏的位置），以表明对女主人公的爱意。这幅画与扬·凡·爱克的《阿诺尔菲尼夫妇像》（图 14.16）形成了鲜明的对比。不管我们把较早的那幅作品中的夫妇所处的场合解释成订婚还是结婚，我们都可以发现，阿诺尔菲尼夫妇之间的感情关系不是凡·爱克所强调的。这不仅是个人艺术风格的不同，还是文艺复兴风格与巴洛克风格之间的差异，这种差异的形成横跨 200 年的漫长过程。在凡·爱克和哈尔斯之间还有一个鲁本斯，他也画了一幅他自己与第一任妻子的结婚像，这可能为哈尔斯的作品提供了范例。

哈尔斯巧妙地让这对夫妇的位置偏离画面中心，而且使观众感到马萨仿佛张嘴在对我们述说什么，这些都使画面显得更加自然。他们的衣服上有昂贵的花边袖口；男主人公戴着当时男士常戴的花边衣领，女主人公戴着磨石领（绉领），她头戴一顶通常在室内戴或是戴在另一顶帽子下面的缎带绣花帽。她的裙子是丝制的，紧身胸衣则是天鹅绒缝制。

哈尔斯曾为伊萨克·马萨这位显要而富有的外交官至少画了两幅单人像。马萨的生活有些冒险：他是一位地理学家、还是西伯利亚地区的测绘学家。他于 1600 年前往俄国，并在那里住了 8 年，学了一口流利的俄语。他积极参与毛皮贸易，在开发尼德兰与俄国之间的商路方面也发挥过影响。但在这幅以他自己的花园为背景的婚礼肖像画中，他的见多识广、精明世故表现得并不明显。

哈尔斯与风俗画　《快乐的酒鬼》（*The Jolly Toper*，图 20.18）体现出了哈尔斯的成熟风格，此画表现的可能是一个关于五种感官之一——味觉的寓言，五种感官是 17 世纪最流行的题材之一。这幅画既有鲁本斯作品中的那种充沛的活力，又着重刻画了一个“戏剧性瞬间”，后者肯定是从乌得勒支的卡拉瓦乔式画家那里学来的。闪亮的双眼，半张的嘴，抬起的手，摇摇欲坠的酒杯，最重要的是快速的落笔定形，这里的一切都表现了彻底的本能冲动。哈尔斯的笔法迅疾有力，每一笔都清晰可见，我们几乎能数出“笔画”总数。由于采用了这种豪放的快速技法，作品便具有了速写的那种即时性。画家给人的这种争分夺秒的感觉当然不是真的。哈尔斯画这幅真人大小的油画花了数个小时，但他一直让人产生一种错觉，好像它是在一眨眼间完成的。

与我们将在本章中讨论的伦勃朗·凡·莱茵和扬·维米尔一样，哈尔斯与后来被称作荷兰艺术黄金时代的时期关系紧密。这三位艺术家分别在哈勒姆、阿姆



图 20.18　弗兰斯·哈尔斯：**《快乐的酒鬼》**。约 1628—1630 年。布面油画，81×66.6 厘米。阿姆斯特丹国家博物馆



图 20.19　朱迪思·莱斯特：**《自画像》**。约 1633 年。布面油画，72.3×65.3 厘米。华盛顿国家美术馆。Robert Woods Bliss 夫妇赠



图 20.20 朱迪思·莱斯特：**《年轻的鲁特琴演奏者》**。约 1635 年。布面油画，72.1×61.9 厘米。斯德哥尔摩国家博物馆

斯特丹和代尔夫特以北尼德兰艺术传统为基础，发展创造出了 17 世纪荷兰艺术的独特风格。哈尔斯、伦勃朗和维米尔都没有去过意大利。

新一代哈勒姆画家：朱迪思·莱斯特

哈尔斯最重要的追随者是朱迪思·莱斯特（Judith Leyster，1609—1660 年），尽管她也画过与哈尔斯风格全然不同的作品：烛光画和探讨男女之间关系的画，但莱斯特的一些作品还是曾被归在哈尔斯的名下。她也画肖像画和静物画，但主要画风俗画。莱斯特的《自画像》（*Self-Portrait*，图 20.19）表明她既是肖像画家，也是风俗画家，画家的目的无疑是要表明她对两种绘画类型都精通。这幅作品可能是 1633 年她出师以后作为自己的代表作品赠送给哈勒姆圣路加同业公会的，这一年她当上了师傅，有了自己的学生。画架上的画是她的一幅广受欢迎的作品的细节特征，因此她是在宣扬自己的多才多艺。她坐在画室里，张着嘴，漫不经心地与我们交谈着，手中还拿着多支画笔和一个调色板，显示出她技艺高超。当时的许多女性艺术家都像莱斯特那样，在作品中表现自己正在作画的样子——藉以表明她们新的专业人士身份和独一无二的地位。实际上，阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基创作于同一时期的《隐喻画自画像》（图 19.6）表现的也是同样的主题。

莱斯特并非出身艺术世家，但其夫家确实是艺术家庭，她的丈夫扬·米恩斯·莫勒奈尔（Jan Miense Molenaer，约 1610—1668 年）是哈尔斯的一个同乡学生，他也擅长风俗画和肖像画。夫妻二人当年一道从哈勒姆搬到阿姆斯特丹。莱斯特的《年轻的鲁特琴演奏者》（*Young Flute Player*，图 20.20）中，墙上的八孔竖笛上签着她的花押字——连在一起的J、L 和星形图案，星星是她名字的双关语，而她名字的意思就是“明星”。实际上，在她的有生之年，她已经被人们誉为一颗艺术上的 “明星”。画中全神贯注的乐手可能象征着听觉，出色地营造出一种抒情的气氛，而且由于她曾在乌得勒支逗留过一段时间，所以这个乐手的形象被认为受了特布吕根的《鲁特琴演奏者》（图 20.15）的影响也并不令人感到惊讶。莱斯特着力表现了从画面左侧射入的光的诗性，她在这上面倾注的热情使人认为她的作品是卡拉瓦乔主义者与扬·维米尔（见图 20.34 和 20.35）之间的桥梁。

艺术史家的观点

鲁本斯和伦勃朗作品的真伪以及两人的画坊

当时许多艺术家都开办了雇用其他艺术家的画坊，鲁本斯和伦勃朗也在此列。安东尼·凡·代克、弗兰斯·斯奈德斯和老扬·布吕盖尔既与鲁本斯合作，也独立创作。鲁本斯的画常被归于“鲁本斯与画坊”。另一方面，伦勃朗与画坊中他人合作这一观点为人们接受则是一个很缓慢的过程。伦勃朗是个孤独的天才这样的观念贯穿于20世纪始终，只是到了最近，才有人开始改变这种看法。一些并非完全由伦勃朗创作的画被“降级”，归到他画坊中某位艺术家的名下。艺术史学家们也由此开始重新思考画坊中的艺术创作。

根据一些艺术史学家的说法，伦勃朗的作品总数达近千幅；另一些艺术史学家则认为他只创作了几百幅。20世纪60年代，在筹办纪念伦勃朗逝世300周年展览（1969年举行）的过程中，艺术史学家们显然对于伦勃朗其人、其作有着不同观点。于是，1968年人们发起了伦勃朗研究计划，在这个计划中，一个艺术史学家小组将运用科学方法和艺术鉴赏手段来确定原本归在伦勃朗名下的那些作品的真伪。研究人员将对木制画框和画布进行研究，以确定木头的年代（这种方法叫树轮年代学），使用X光，利用红外线摄影技术，考察颜料和画底样本，还会把画分组并放在倾斜的（强）光中研究。研究者们撰写了报告，并共同发表了一部三卷本的《伦勃朗绘画研究文集》，对伦勃朗作于1625—1631年、1631—1634年和1635—1642年的画的研究结果进行了报告。目前，由于研究人员的死亡和退休，该委员会的人员有了变动，但这个项目并未中止。

虽然这些研究者慎重而科学的研究极有价值，可作为其他研究者的典范，但他们把伦勃朗名下作品分为A、B、C三类，这种分析引起了很大的争议：“A”代表伦勃朗的真迹；“B”代表无法确认真伪的作品（最近，人们讥讽地给“B”类起了个绰号“麻烦”）；“C”代表赝品，它们的作者另有其人，通常为著名的伦勃朗追随者。在这份清单中找不到合作这一概念——指我们在鲁本斯的作品和画坊中见到的那种惯常的画坊创作方法。虽然伦勃朗和鲁本斯在他们的艺术生涯中都拥有活跃的画坊，但艺术史学家对出自这些画坊的作品的看法是不同的。



图20.21 伦勃朗·凡·莱茵：**《莎斯姬亚·凡·优伦堡像》**。1633年。银尖笔、经过处理的顶部呈拱形的白色羊皮纸，185×107厘米。柏林国家博物馆－普鲁士文化遗产素描部（Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett），Inv. Kdz 1152

伦勃朗与阿姆斯特丹的艺术

与哈尔斯和莱斯特一样，伦勃朗·凡·莱茵（Rembrandt van Rijn，1606—1669年）也通过乌得勒支画派间接地受到了卡拉瓦乔的影响。与伦勃朗有竞争关系的鲁本斯是当时最为人知的艺术家，但在今天，伦勃朗可能更为知名。他既是油画家、素描大师，也是版画家，他在每一种艺术形式上都取得了重要成就，在不断发展和繁荣的中心城市阿姆斯特丹他确立了自己作为著名艺术家的声名与地位。伦勃朗不仅因为其作品亲切、动人的形象体现了人与人之间的关系和情感——一个前人极少涉足的方面——而闻名（见第三部分末尾的附加原始文献），还以绘制大型群像画和历史题材绘画而著称。他拥有一个活跃了40年的画坊（见本页的艺术史家的观点），许多追随者后来也成了其家乡莱顿和阿姆斯特丹的重要艺术家。

伦勃朗的素描 伦勃朗素描的动人之处可见于他的许多“写生”作品，即面对模特而作。他通常用鹅毛笔和墨水、淡彩、红色或黑色粉笔或者银尖笔作画，有时还会把这些工具综合运用。伦勃朗在订婚时为未婚妻画的素描像《莎斯姬亚·凡·优伦堡像》（*Portrait of Saskia van Uylenburgh*，图20.21）就是用银尖笔在羊皮纸上画的，银尖笔是一种一旦落笔就不能改动的线描工具（在发明铅笔之前），它要求画家的笔画要

精准，下笔要有把握。显然，这是一幅非常特别的素描，是他们的订婚纪念。作品中的题字（用荷兰语）写道："今天是1633年6月8日，我们订婚的第三天，这幅画是照着我妻子21岁时的样子画的。"他们一年后结了婚，这幅素描描绘的莎斯姬亚双眼迷离，看上去一副与对望者（艺术家）热恋的样子。她头戴一顶草帽，这种草帽常常让人联想到牧羊女以及田园和爱情的画面。帽子上插的和手中拿的花使这种感觉更加突出。莎斯姬亚出身于一个富裕家庭，是伦勃朗经纪人的外甥女。她的容貌出现在伦勃朗的许多油画和蚀刻画习作中，直至她1642年去世，年仅30岁。

伦勃朗的油画　伦勃朗最早的绘画作品尺寸较小，明暗对比强烈，具有浓重的现实主义风格。许多都以《旧约》为题材，这也是他终生喜爱的一个题材（见第三部分末尾的*附加原始文献*及图20.26）。这些作品既体现了他更为强烈的写实风格又反映了画家新的情感态度。伦勃朗以及许多17世纪的新教徒，基本上就是以与卡拉瓦乔看待《新约》相同的方式看待《旧约》故事的，将之看作上帝对其所创造之人类的态度的直接记述。这些画有一部分是为海牙的国民议会（尽管发生了宗教改革运动，但对此类绘画的使用很难彻底消亡）和私人赞助者创作的。

《刺瞎参孙》（*The Blinding of Samson*，图20.22）可以说明这些圣经故事对伦勃朗的影响有多强烈。此画以他迁居阿姆斯特丹后于17世纪30年代形成的巴洛克风格绘成，显示出伦勃朗具有高超的叙事才能。艺术家笔下的《旧约》世界充满了东方式的华美和动荡，作品也表明他通过乌得勒支的卡拉瓦乔主义者受到了卡拉瓦乔的直接影响。射入昏暗帐篷里的光具有舞台灯光的特点，这增强了作品的戏剧效果，达到了鲁本斯的《竖起十字架》（见图20.1）的那种程度，而鲁本斯一直是伦勃朗的竞争对手。但伦勃朗决定不去意大利观摩古代或文艺复兴的艺术品，这或许局限了他的艺术思维（见第三部分末尾的*附加原始文献*）。不过，他把外部世界带到了自己面前。伦勃朗热衷于收藏近东器物，这些藏品常常成为其画中的道具。



图20.22　伦勃朗·凡·莱茵：**《刺瞎参孙》**。1636年。布面油画，2.4×3米。法兰克福施塔德尔艺术学院和市立美术馆（Städelsches Kunstinstitut und Stadtische Galerie）



图 20.23 伦勃朗·凡·莱茵：**《夜巡》**或**《弗兰斯·班宁·柯克队长的连队》**（*The Company of Captain Frans Banning Cocq*）。1642 年。布面油画，3.8×4.4 米。阿姆斯特丹国家博物馆

伦勃朗与市民警卫队 到了 17 世纪 40 年代，伦勃朗已成为阿姆斯特丹最受欢迎的肖像画家，拥有了相当可观的财产。《夜巡》（*The Night Watch*，图 20.23）是他的一幅著名群像画，作于 1642 年，因其表面有一层年代已久、颜色变暗的清漆（现已被清除）而得名。这幅作品描绘的是与哈尔斯笔下的市民警卫队（图 20.16）类似的一群军人，画中的人物可能正在整队迎接法国王后玛丽·德·美第奇对阿姆斯特丹的访问。虽然他们每个人都为这幅巨大的油画（最早的尺寸要比现在大得多）出了钱，但伦勃朗在画中并未对他们一视同仁。他希望避免以前群像画画面呆板的构图——只有弗兰斯·哈尔斯成功地解决过这个问题。伦勃朗把此画变成了一件充满动感和光影效果的杰作，这种效果捕捉到了画中那激动人心的一瞬间，从而赋予了画面无与伦比的戏剧效果。画面的重心在队长弗兰斯·班宁·柯克（Frans Banning Cocq）身上，他的手伸向观众，甚至在他的副队长的黄色制服上衣上投下了一道阴影。画中有些人被隐没在阴影中，有些人则被前排的人挡住。据说画像被隐去的那些人对此画极为不满，但这种说法却没有证据。恰恰相反，据我们所知，当时此画大受赞赏，17 世纪 50、60 年代，伦勃朗仍然接到了一些重要的公共订单。

版画家伦勃朗 伦勃朗的许多蚀刻版画如著名的《一百荷兰盾版画》（*The Hundred Guilder Print*，图 20.24）都是分阶段制作的，常常耗时经年，这些作品体现了一种在我们已研究过的画作中还从未出现过的新的情感深度。《一百荷兰盾版画》被认为展现的是《马太福音》第十九章的全部内容，作品把基督多个

不同的布道场景表现在一幅画中，如治愈病人、将孩童和了无牵挂的人聚集到他身边。当时一首诗中的一句明确地反映了这种情景："圣子在一个充满悲伤的世界里……"这幅令人心酸的版画满怀悲悯地展现了一个人民双脚赤裸、衣衫褴褛的卑微世界。画面充满了艺术家对穷人和流离失所的人的深切同情。在画中，这些人是基督的听众。对于圣经人物的后嗣和宗教迫害的牺牲者的犹太人，伦勃朗有一种特殊的同情，而且犹太人也常常是他的模特和赞助人。这幅版画的背景似乎是阿姆斯特丹犹太人藏身的某个角落；犹太人的形象出现在这里是为了给基督布道提供一个"真实"的环境。伦勃朗的版画融入了他的素描中对生活的观察，他一生都在坚持绘制素描；伦勃朗素描中有几幅已被鉴定出是为创作这幅蚀刻画而作的习作。在这幅画中，就像卡拉瓦乔的《召唤圣马太》（见图 19.2）一样，光影的独特艺术效果使《一百荷兰盾版画》具有了精神上的深意。

这幅版画的名称源于一个故事：在当时的一个拍卖会上，它卖出了 100 荷兰盾的高价。作品高超地结合了蚀刻和干刻技法（见第 720 页的材料与技法），产生了天鹅绒般的效果，这里的复制品只能间接地反映出来。伦勃朗作为版画艺术家的成就仅次于丢勒，尽管我们从这个孤例中只能窥其精湛技艺之一斑。

大事年表

1602 年——荷兰东印度公司成立

1616 年——弗兰斯·哈尔斯创作《圣乔治市民警卫队官员之宴》

1626 年——荷兰西印度公司创建新阿姆斯特丹（纽约市）

1642 年——伦勃朗创作《夜巡》

1648 年——《明斯特和约》从法律上承认荷兰共和国

自画像　伦勃朗在其漫长的艺术生涯中画了很多自画像。早年的莱顿时期他创作自画像是实验性的，17 世纪 30 年代开始变得有些夸张，而在他生命将尽时则又趋于坦白直率。（对于他画自画像的原因，人们有多种观点——可能是作其他画的模范、或是对人物不同表情所作的探索，也可能是为其技艺做宣传。）虽然我们选取的这幅伦勃朗晚期自画像（图 20.25）部分受了提香肖像画的影响（对比图 16.34），但伦勃朗也以北部欧洲特有的坦白态度对自己做了审视。画中人物大胆的姿势和锐利的目光显示出一种顺从但坚定的决心，好似王侯般高贵。与荷尔拜因的《亨利八世》（图 18.27）比较一下，可以发现两者在表现人物气势上观念类似，但荷尔拜因对织物和首饰细节



图 20.24　伦勃朗·凡·莱茵：**《一百荷兰盾版画》**。约 1647 年。蚀刻和干刻，27.8×32.4 厘米。纽约大都会艺术博物馆。H. O. Havemeyer 藏品，H. O. Havemeyer 夫人遗赠，1929(29.107.35)

蚀刻、干刻与选择性擦拭

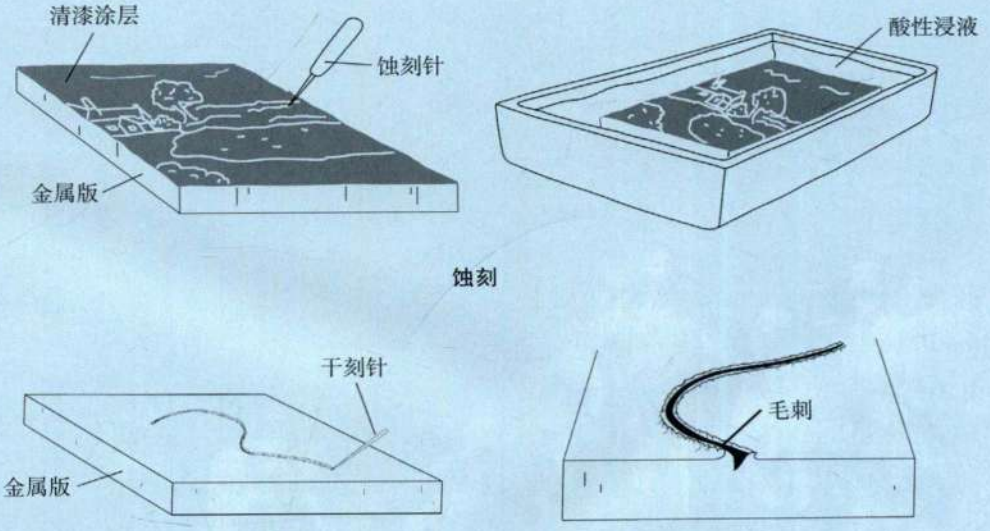
蚀刻（etching）是凹版印刷的一种。这种新式技术需要艺术家用酸液在金属版上蚀刻出图案。第一道工序是在金属版上涂一层蜡状物质。艺术家不是直接在金属版上刻出凹槽，而是用铁笔在金属版的蜡状涂层上轻轻地“刻画”，将图案上的蜡状涂层除去，露出下面的金属。然后把金属版放入酸性液体中，暴露在酸液中的金属与酸发生反应，在金属表面蚀出凹槽。接着，取出金属版，擦净，上墨。多余的墨被擦掉，只留下凹槽中的墨。像雕版那样，要给金属版覆上湿纸，然后用力压。但由于残余的酸会不断腐蚀金属，形成的蚀刻线可能会不均匀，而且金属版浸在酸液中的时间越长，凹槽可能越深。所以，蚀刻画真正的创作过程很像素描（艺术家甚至会随身携带处理过的金属版），但完成阶段还包含着偶然因素。

不同种类的纸使得人们在版画中有可能创造更丰富的色调。17世纪，包括伦勃朗在内的几位版画家使用的纸材质多样、产地不一，从精制条纹纸到奶油色结子花麦片纸，再到使黑色显得更黑的茶色中国纸和日本纸。伦勃朗也用羊皮纸甚至猪皮来印版画。

干刻（drypoint）的运用使得对黑色色域的探索进一步扩大。干刻是一种用又细又硬的刻针直接在金属版上刻图的工艺，它将会吸墨的毛刺——即金属锉屑——保留下来。这种方法可以形成黑色更密集的区域，如伦勃朗的《一百荷兰盾版画》（见图20.24）。干刻工艺常与蚀刻和雕版结合起来使用。

另一种创造更大色域可供选择的工艺是不把金属版完全擦净。这叫**选择性擦拭**（selective wiping）。这种技法可获得纯黑色并产生明暗对照的效果。在一些情况下，伦勃朗似乎根本没有怎么擦拭金属版，而是让它大部分沾着墨。这种选择性擦拭在当时被用来创造夜间的暗影效果。伦勃朗的暗色版画激起了人们对这些暗色蚀刻画的狂热，并在17世纪末的时候产生了一种新型的蚀刻法，叫做网点刻法（mezzotint，又译“美柔汀”）。这是一种在金属上刻出多处凹纹的工艺，运用这种工艺整块金属版（叫“拉毛”版）印出来都是暗部，只有那些被艺术家弄平的地方才会印出颜色较淡的部分，称为亮部。近年来，由于经过处理的“拉毛”版实用性很强，这种工艺又兴起了。

上述两种工艺都允许改动。印出的首张版画叫做一份试版清样（state）。无论是干刻还是蚀刻，印出一份样本之后，艺术家都可以修改。用同一块印版或雕版进行的第二次印刷叫第二次试版。一块印版可以有多份试版清样。所以雕版或印版非常宝贵，可以使用多年——甚至在艺术家死后也能用，从而给艺术家的家人或其他人带来收入。雕版或印版可以买到，制作新印版的人还能生产出新的试版清样。有时艺术家会磨去印版的表面（称为“销”版），以防止他人未经许可使用它。



蚀刻和干刻

的兴趣凌驾于其他一切之上，而伦勃朗对明暗对照法的运用更注重人物的情感。两人的技法也有明显的差别，伦勃朗用的是厚涂法，一层层厚厚地涂抹颜料和透明色料，可以表现出纹理的效果，富于美感。这幅画是暮年的伦勃朗创作的几幅大型自画像中的一幅。他曾得到一面“大镜子”（有文件记录了它被打破一事），也许正是靠了那面镜子，他才画出了这么大的自画像。



图 20.25 伦勃朗·凡·莱茵：**《自画像》**。1658 年。布面油画，133.6×103.8 厘米。纽约弗里克美术馆



图 20.26 伦勃朗·凡·莱茵：**《浪子回头》**。约 1669 年。布面油画，2.6×2.1 米。圣彼得堡埃尔米塔什博物馆，Inv. GE–742

伦勃朗的晚期作品 伦勃朗晚年的作品以宗教题材为主。《浪子回头》（*The Return of the Prodigal Son*，图 20.26）创作于他去世前夕，这幅画也许是他最动人的画作，也是他最平和的作品——艺术家的生命即将跨入永恒。画中弥漫着柔和、静默的气氛，令观众在心理上对这组人物产生亲近感。这种情感上的联系在这幅画中表现得可能比伦勃朗以往任何艺术品都要强烈和亲密。在 17 世纪，艺术家常常挖掘把家产花在酒和女人身上的浪子的冒险生活的另一面。在这里，钱已花光、穷困潦倒、受尽屈辱的儿子回到家中——得到一个欢迎的拥抱。在伦勃朗的画中，他一生所累积起来的同情心以一种普适的形式表现出来，那就是悔恨和宽恕。

市场：风景画、静物画和风俗画

当时，意大利艺术以私人赞助或教会赞助为主，而北部欧洲艺术则主要以开放的市场为主。当然，肖像画和群像画，如市民警卫队群像画，也属于订制作品，但大量的绘画作品则是“冒险”（on spec）绘制的——也就是说，画家希望它们投放在开放的市场上通过画商、集市、商店或奖券等途径出售。我们知道（见第 701 页的*原始文献*），鲁本斯当时把一些画存起来供自己使用，而这些并不是订制品。兴许是考虑到王侯赞助人的需要，鲁本斯画过许多大型作品，但在荷兰，当时的绘画大都为小型作品，题材也适合中产阶级家庭的口味。荷兰的大多数艺术品买主更喜欢具有本地特色的题材：如荷兰当地的风景、建筑景观、静物和风俗（日常）场景。我们知道，这些题材产生于 16 世纪下半叶（见第十八章第 653 页）。随着它们的范围完全确定下来，艺术家们的创作开始专门化。尽管这一潮流并不局限于荷兰，但无论在数量还是种类上，荷兰绘画都是其源头。

这些新形成的“门类”中最丰富多彩的要数风景画了，它描绘的既有人们熟悉的景物，也有虚构的自然景象。风景画成为了 17 世纪荷兰绘画的一个主要组成部分，画中的人物通常很小，有时甚至没有。我们可以在老彼得·布吕盖尔的作品（见图 18.37）和意大利绘画如卡拉奇的《逃亡埃及途中的风景》（图 19.8）中找到这种风景画兴起的萌芽。但在尼德兰，作品的真实感是风景画中一个共同的主旨，几乎可以称得上是“大地肖像”。有一个同时代的人曾说，风景画“……缺了什么都可以，就是不能缺太阳的温暖和暖风的颤动”。



图 20.27 扬·凡·霍延：**《乌得勒支附近的佩库斯门》**。1646 年。木板油画，36.8×57.2 厘米。纽约大都会艺术博物馆。Francis Neilson 赠，1945 年 (45.146.3)



图 20.28 雅各布·凡·雷斯达尔：**《哈勒姆附近的漂布园》**（*Bleaching Grounds Near Haarlem*）。约 1670 年。布面油画，55.5×62 厘米。皇家绘画陈列室、莫里茨皇家美术馆（Mauritshuis），海牙，Inv. 1.55

风景画：扬·凡·霍延

扬·凡·霍延（Jan van Goyen，1596—1656年）的海景画《乌得勒支附近的佩库斯门》（*Pelkus Gate Near Utrecht*，图20.27）属于那种因画常见景物而在当时大受欢迎的风景画：阴沉的天空下，透过潮湿的空气，越过一片宽阔的水面，遥远的地平线上远远地站立着一座城镇。这幅画表现了凡·霍延那种用日常景物入画却能创造出美的感受，塑造出荷兰这一“低洼之地”每时每刻受到大海的威胁却又离不开大海的忧郁情绪的独特能力。

同其他早期荷兰巴洛克风景画家一样，凡·霍延常常只用灰色和褐色作画，只在需要强调的部位使用绿色调，但就是用这几种有限的颜色他创造出了近乎无限多样的艺术效果。在荷兰，风景画的这种色调风格往往伴随着极其简约的构图，这种现象我们在同时期的单色静物画（图20.31）中就可以见到。凡·霍延曾在好几个城市（哈勒姆、莱顿和海牙）工作过，他是一位很有影响力而且极其多产的画家；据考证，他创作了1200多幅油画和800幅素描。他的家庭也是艺术家相互之间关系密切的证明——凡·霍延的女儿就嫁给了风俗画家扬·斯蒂恩（见第727—728页）。

城市风光画：雅各布·凡·雷斯达尔

可识别的城市风光画——一种描绘阿姆斯特丹、哈勒姆、德文特（Deventer）等城市，包括它们的郊野乡村和美丽沙丘的全景式风景画——在整个17世纪都非常流行。在雅各布·凡·雷斯达尔（Jacob van Ruisdael，约1628—1682年）的画笔下，这些风光成为了在天空映衬下的城市轮廓以及天空的准确记录。在十七世纪的城市风光画中，天空一般占据画面的四分之三，这幅描绘哈勒姆的画（图20.28）就是如此。雷斯达尔创作了很多以哈勒姆风光为题材的画，被称为哈勒姆小景（Haarlempjes）。教堂尖顶、风车和残垣断壁都可以辨认出来，如画中那座在宗教改革以前名为圣巴沃教堂的大教堂（Grote-Kerk，见图



图20.29 雅各布·凡·雷斯达尔：**《犹太墓园》**。1655—1670年。布面油画，1.42×1.89米。底特律艺术学院，底特律，密歇根。Julius H. Haass为纪念其兄Ernest W. Haass博士而赠

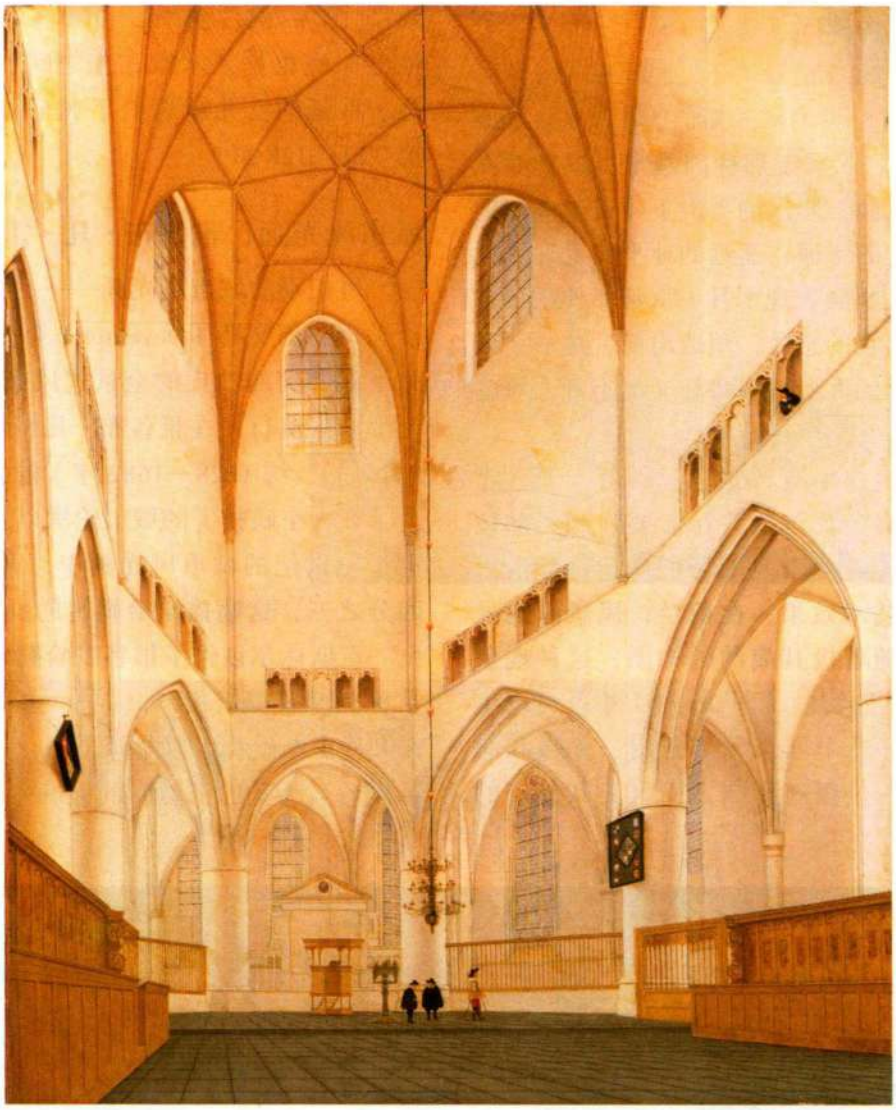


图 20.30 皮埃特·萨恩列达姆：**《哈勒姆圣巴沃教堂唱诗班席内景》**。1660 年。木板油画，70.4 × 54.8 厘米。伍斯特美术馆（Worcester Art Museum），伍斯特，马萨诸塞。Charlotte E. W. Buffington 基金，1951.29

20.30）。前景处的漂白场上，来自国内外的亚麻经过清洗，被铺在太阳底下漂白。哈勒姆的水是出了名的纯净，这座城市也因此以亚麻漂白业和啤酒酿造业而闻名。

戏剧性强烈是雷斯达尔的《犹太墓园》（*The Jewish Cemetery*，图 20.29）最重要的特点，雷斯达尔作的几幅该遗址的素描也保存了下来。自然的力量是这片荒凉场景的主宰，除了阿姆斯特丹附近的这片犹太墓地之外，整个风景都是虚构的。正如我们在伦勃朗的作品（图 20.24）中见到的那样，整个 17 世纪，阿姆斯特丹都有犹太人居住——其中来自德意志和东欧的犹太人常常较为贫穷，而不久前从巴西迁来的则更富有一些，从巴西来的犹太人原本在那里躲避西班牙宗教裁判所的迫害。这片名为生命之家（Bet Haim）的墓地属于后一部分犹太人，即原先居住在葡萄牙和西班牙的犹太人。每座墓都标明了死者的姓名，虽然整个墓地看起来像是古代遗迹，但它们全都是 17 世纪时才兴建的。雷斯达尔以这个墓地为对象画的几幅素描和其他艺术家创作的版画依然保存完好。犹太人在阿姆斯特丹属于外来者——“异类”——这可能也是此类主题流行的原因。当年来到阿姆斯特丹的外国人略带好奇甚至充满敬畏地拜访这个群体并用文字对其做过描述。

除了荒凉的景物是虚构的之外，雷斯达尔还在作品中加入了其他非现实的元素：背景中那座荒废的建筑据考证为艾格蒙德（Egmond）修道院（属于天主教），它暗示着犹太人与天主教徒之间的一种可比性（或互补的关系），在荷兰共和国，这两者都被归正宗取代了。所以，墓地、坟墓、崩塌的修道院废墟和死去的树木——这种死亡的主题说明此画是纪念短暂人生的

虚空画。“Vanitas”（虚空）一词出自《圣经·传道书》中的“虚空的虚空”一语。这是一篇关于时间流逝和必死的命运的经文，而这幅画也是以视觉形式对人生苦短的直观提醒。但画中有一道彩虹横跨墓地，这象征着上帝的允诺和救赎。《犹太墓园》所激起的那种敬畏感150年后成为了浪漫派“崇高”概念的基础。

建筑画与皮埃特·萨恩列达姆

与《犹太墓园》的戏剧性氛围和舞台化背景不同，许多油画、版画和素描描绘的是西班牙系犹太会堂和众多朴素的归正宗教堂内景。皮埃特·萨恩列达姆（Pieter Saenredam，1597—1665年）的《哈勒姆圣巴沃教堂圣坛内景》（*Interior of the Choir of St. Bavo's Church at Haarlem*，图20.30）是他为画中的这座教堂创作的11幅作品之一，作品的本意并不限于单纯记录教堂的建筑。事实上，画中所展现的是一个有所夸张的教堂景象，让人感到这座中世纪建筑的内部比其实际更为巨大。萨恩列达姆创作这些画时下了很大气力。首先，他既画下教堂的内景素描，又通过测量画下教堂的精确图样。下一步，他把两者结合起来画出草图。最后才会正式画教堂，最后的作品中用到了测绘图样中的准确细节，又有素描中的夸张成分增强作品的艺术效果。这座教堂在雷斯达尔的《哈勒姆附近的漂布园》（见图20.28）中位于画面的中心。这张画表现的是教堂在新教时期一切陈设都被搬走且原有壁画都被粉刷后的样子，画面的异常平静使其具有了一种引人冥想的水晶般的纯净感。（萨恩列达姆和弗兰斯·哈尔斯百年以后都将葬于此处。）教堂内的小人儿提供了教堂建筑规模的参照，他们往往是故事中的角色。请注意右边那个从三联拱廊探出身子的男子。

静物画：威廉·克拉兹·海达

荷兰静物画常表现吃剩的食物和酒——暗示着享乐——和高脚水晶杯、大小不等的玻璃杯和银盘等奢侈品，选择这些题材入画是因为它们彼此形状各异、色调不一、纹理也各不相同。花卉、水果和海贝有时也会出现在画中。这一切都是静物画世界的一部分。从题材选择上看，荷兰的静物画与佛兰德斯静物画差别不大；克拉拉·彼得斯和扬·德·黑姆等许多艺术家当时也往来于两个地区之间。

哈勒姆艺术家威廉·克拉兹·海达（Willem Claesz. Heda，1594—1680年）对各种物体的表面和映像极



图20.31 威廉·克拉兹·海达：**《静物》**。1634年。木板油画，43×57厘米。博伊曼斯·凡布宁根博物馆（Museum Boijmans-van Beuningen），鹿特丹，荷兰



图 20.32 拉歇尔·鲁伊斯：**《花卉静物》**（*Flower Still Life*）。1700 年后。布面油画，75.5×60.7 厘米。托莱多美术馆，托莱多，俄亥俄。Libbey 捐资购买，Edward Drummond Libbey 赠，1956.57

感兴趣，他的这幅《静物》（图 20.31）对此表现得淋漓尽致——柠檬粗糙的边缘，稀溜、黏滑的牡蛎，玻璃杯上的闪光，窗户在玻璃杯上形成的多个映像，酒杯（roemer）上的滴粘饰（prunt），以及银盘上的雕花。海达就是因为作品中这些的光影效果而成名，而作品的色调使这种效果更加强烈：这幅画以单色为主，与同处 17 世纪中叶的扬·凡·霍延的风景画（图 20.27）极为相似。这两位画家的作品都与佛兰德斯画家克拉拉·彼得斯和扬·德·黑姆的彩色静物画（图 20.11 和 20.13）形成了鲜明的对比。海达的画中，桌子上放着白酒、柠檬、牡蛎和一锥形瓶胡椒粉——这件作品中出现的一点点珍奇开胃品——尤其是牡蛎是众所周知的壮阳物。但打破的玻璃杯和打翻的银制高足盘暗示着画面所涉及的场景发生了某种突然变故。坐在桌边的人突然被迫离席。时间为这个画面垂下的幕布似乎使这些物品蒙上了一层奇怪的感伤。构图的不稳定以及一丝去也匆匆的痕迹喻示着人生的短暂易逝与虚空。

花卉画与拉歇尔·鲁伊斯

独立的花卉静物画似乎起源于佛兰德斯，但它的发展则在南、北尼德兰都有。拉歇尔·鲁伊斯（Rachel Ruysch，1664—1750 年）是当时荷兰最重要的花卉画家之一，并在其有生之年就已声名卓著。鲁伊斯的艺术生涯漫长而且多产，她在阿姆斯特丹、海牙和杜塞尔多夫（Düsseldorf）都工作过，在杜塞尔多夫时，她与作为肖像画家的丈夫朱利恩·波尔二世（Juriaen Pool II，1665—1745 年）珠联璧合，一同成为帕拉丁选帝侯（Elector Palatine）的宫廷画师，直至选帝侯去世。我们甚至可以说，鲁伊斯命中注定就是花卉

画家，她父亲是解剖学和植物学教授。鲁伊斯熟悉她画的每一朵花，每一只蝴蝶、蛾子和蜗牛。从《梅罗德祭坛画》（图 14.9）里的瓶中百合等早期作品中的花卉我们可以看出，花还可以具有超乎其外在之美的深意。图 20.32 中，有的花还带着杂乱、失真的梗，它们构成了一片狂放的色彩。与海达的《静物》（图 20.31）中的破碎玻璃杯一样，鲁伊斯的这幅静物画中有的花已倒伏、低垂，暗示的也是虚空这一主题。

大事年表

1639 年——日本实施欧洲人隔离政策；允许保留一个荷兰贸易站
1655/60 年——雷斯达尔创作《犹太墓园》
1656 年——克里斯蒂安·惠更斯发明摆钟
1666 年——维米尔创作《情书》
1676 年——安东尼·凡·列文虎克首次在显微镜下观察到细菌

风俗画：扬·斯蒂恩

风俗画 17 世纪末的风俗画还延续着原有的题材，但也加入了更多的情节。这时的风俗画常表现家庭和客栈内景。人物大都不再为半身像，而被表现为全身像，即使画幅很小，这样也能产生更强的亲密感。从滑稽可笑到深刻内省，扬·斯蒂恩、扬·维米尔和



图 20.33 扬·斯蒂恩：**《圣尼古拉斯节的宴会》**。约 1665—1668 年。布面油画，82 × 70.5 厘米。阿姆斯特丹国家博物馆

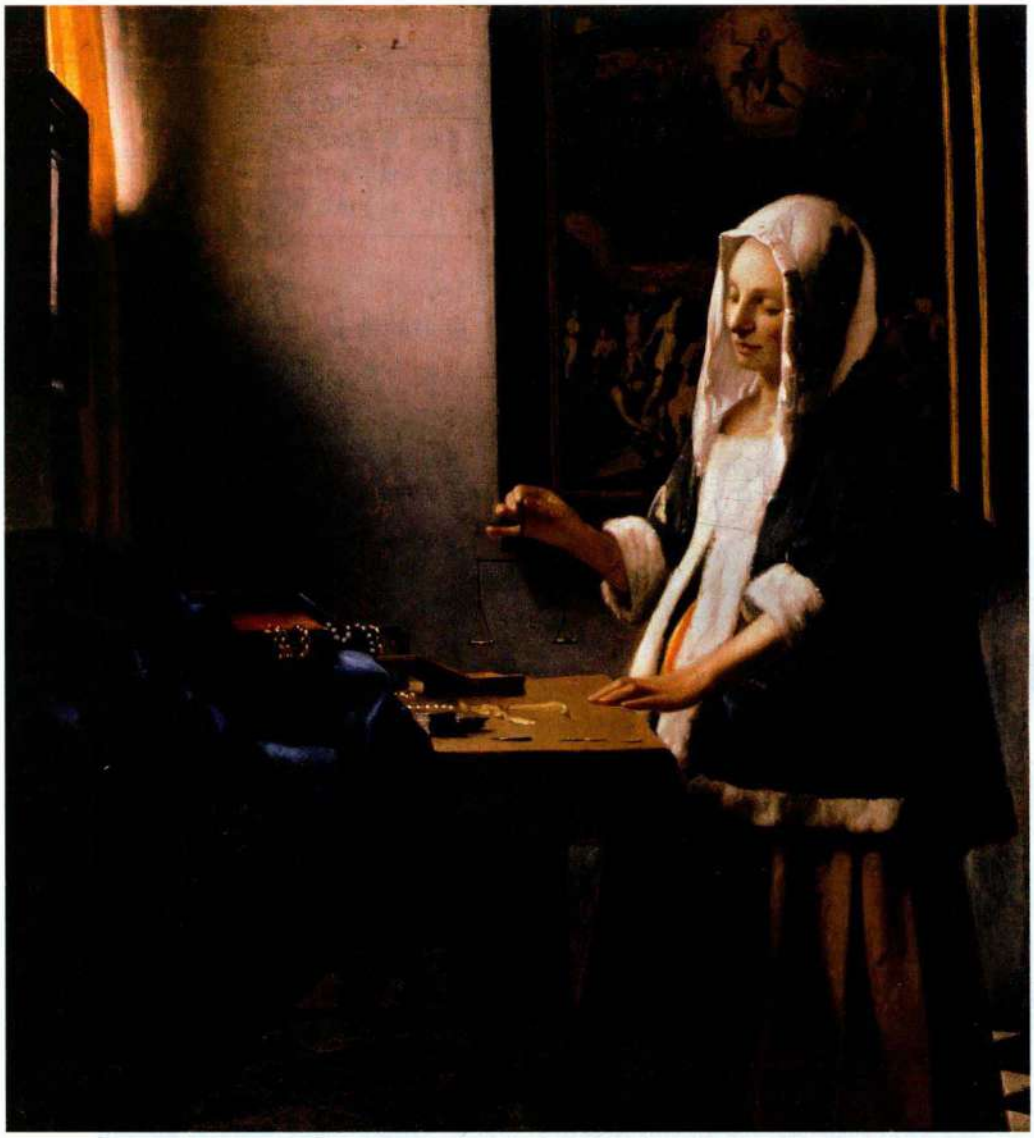


图 20.34 扬·维米尔：**《持称女子》**。约 1664 年。布面油画，42.5×38.1 厘米。华盛顿国家美术馆，Widener 藏品（1942.9.97）

杰拉德·特·伯赫的风俗画题材十分丰富，反映了 17 世纪人们的家庭、家族、人际关系乃至当时的社会风尚。扬·斯蒂恩（Jan Steen，1626—1679 年）的《圣尼古拉斯节的宴会》（*The Feast of St. Nicholas*，图 20.33）既表现了一个滑稽的场景，又刻画了家庭关系的亲密。圣诞节前夕，圣尼古拉斯刚刚造访过这家人，给孩子们留下了玩具、糖果和糕饼。小女孩和小男孩都很喜欢自己得到的礼物。小女孩抱着一个施洗约翰模样的娃娃，拎着一个装满糖果的桶，小男孩则摆弄着一根高尔夫球杆和一个高尔夫球。每个孩子都兴高采烈，除了左边的那个哥哥，他只得到了一根用来责打淘气孩子的桦树条（由女仆拿着）。但他很快就会破涕为笑：坐在背景处的祖母招手叫他到床前去，那里藏着一个玩具。

斯蒂恩津津有味地讲述着这个故事，用许多令人愉快的细节来修饰它。在荷兰所有的风俗画画家中，他的视角最为敏锐，也最有幽默感。为了增加收入，他曾开过一个小酒馆，这也许是他对人类行为的洞察力为何如此敏锐的原因。他对时间的选择和对人物的把握常让人联想到弗兰斯·哈尔斯（见图 20.16、20.17 和 20.18），而他的叙事方式则源于老彼得·布吕盖尔的传统（见图 18.38）。斯蒂恩也是个天才的历史题材画家，虽然他作品中的某些部分确实有诙谐的意味，但这些作品常常传达着严肃的寓意。《圣尼古拉斯节的宴会》就具有这样的内容：施洗约翰娃娃意在提醒人们，精神上的富足相对于物质财富的多寡更为重要，无论这些物质财富是多么令人愉悦。

隐私风俗画与扬·维米尔

相比之下，在代尔夫特艺术家扬·维米尔（Jan

Vermeer，1632—1675 年）的艺术观念里，风俗画就没有明显的故事性。他画中的人物多为单个妇女，场景也似乎是正在独自一人忙于日常杂务的一个个私密瞬间。这些人物存在于一个永恒的“静物”世界之中，仿佛被咒语定住了似的。在《持称女子》（*Woman Holding a Balance*，图 20.34）中，一名穿着那个年代式样华丽的家居服装的年轻女子正凝视着手中的天平发呆，面前的桌子上散放着一串串珍珠和许多金币。作品呈现了一个静物世界——画中的珍珠、黄金、图画和毛皮仿佛具有魔力，让我们看到了一个私密世界中永恒却又是刹那间的一幕，事实上，在画中的这个世界里，我们的观念是不被承认的。背景处的画描绘的是末日审判时的基督，那时每一个灵魂都要经过称量。这可能暗指女子腹中孩子的灵魂，那幅画中的场景与她本人的活动也相对应：她正在考虑腹中胎儿的未来。天平的秤盘曾经被认为盛的是金子或珍珠，但对此画的科学分析表明，其实里面什么都没有，只有点点阳光。这幅画的私密色彩浓厚，宁静祥和，但世俗感也极强，其光学效果使得作品表面微微发亮。

维米尔画中的光线常常来自作品左侧的窗户，它们在织物表面形成光斑，对光和映像的运用是其作品的一大特色。这些特点使画面达到绝对和谐的效果，为了获得它们，古老的和新式的技巧画家似乎都用上了。维米尔可能用过**暗箱**（camera obscura），这是一种光学实验装置（照相机的前身），可通过暗箱内壁上的透光孔成像。这个孔是原始的透镜，暗箱外的景物通过它在箱内形成倒像。从这幅画中我们看不出维米尔是否临摹过这类影像，但他可能受到了它们的启发。这样的影像会闪闪发光，这种特点常出现在维米尔作品的局部（如这里的珍珠和天平上的光）。这些闪光的区域被称为“弥散斑”（discs of confusion）。暗箱在当时已为人们所熟悉，有相当多的证据表明，荷兰艺术家们曾经将其用于创作。而且，现代显微镜的发明者安东尼·凡·列文虎克也生活在这个时期，他就住在代尔夫特，这些都反映出当地人对实用光学的兴趣。

这种新的观看方式可以与只有一个灭点的单点透视这种老办法配合使用。有人已指出，维米尔的一些画上钻了一个洞（用来穿针线），以造出一个单点透视系统。图 20.34 的灭点就在提着天平的那根粉红手指左边。它是确定画中所有元素平衡状态的基准。

维米尔对光的表现性的精通把他对外表真实的关



图 20.35 扬·维米尔：**《情书》**。1665—1668 年。布面油画，43.8×38.7 厘米。阿姆斯特丹国家博物馆



图 20.36 杰拉德·特·伯赫：**《梳洗的淑女》**。约 1660 年。布面油画，76.2×59.7 厘米。底特律艺术学院，底特律，密歇根。Founders Society 购，Eleanor Clay Ford 基金、General Membership 基金、Endowment Income 基金和特别活动基金，65.10

注提升到了诗意的层面。他关心光的所有视觉和象征意义。《持称女子》也是对艺术家宗教信仰的宣告：他是天主教徒（与扬·斯蒂恩一样），居住在信奉新教的荷兰，在那里，尽管在私人住宅中做礼拜还是被容许的，但他的信仰在公开场合下是官方禁止的。

与维米尔同时代的一个人曾谈到，他看过“他［维米尔］的一些作品，他的技艺最特别、最奇妙之处在于透视法”。这位评论者所说的一定是《情书》（*The Love Letter*，图 20.35）或类似的画，在这些画中，艺术家利用花瓷砖地板和门使透视法的效果显得格外突出。而且，在 X 光下，我们也确实能观察到针孔处的灭点。这幅画的主题涉及三重隐私——女子与情人（情书发信人）之间、女子与女仆（递给主人这封私人信件）之间、我们与这个场景（我们凝视着——也许是窥探——这个场景）之间。

情书作为绘画主题在 17 世纪很常见。图 20.35 中收信的女子身着华丽的貂皮和缎子衣服，佩戴着珍珠饰品，坐在一幅海景画的下方。根据象征文学，这幅场景代表女子的爱人身在远方，情书由海路寄来。鲁特琴是一种充满性意味的乐器，传统上象征恋人间的鱼水和谐。女子饰有貂皮的黄色缎子披肩以及珍珠耳环和项链也出现在维米尔另外的至少三幅画中。在他死后整理出的财产清册中曾经有一件白毛褶边的黄色缎子紧身上衣，它可能就是一件绘画道具。

但在某种程度上，所有这些事实还是没能触及维米尔绘画那种神秘的、催眠般的、真正新颖的特性。我们不知道维米尔的老师是谁，也不知道他是如何形成自己的独特风格的。扬·凡·爱克之后，没有一个画家能像维米尔那样专注地去看。没有哪个画家用这种严谨但个性化的方式记录自己的所见。

杰拉德·特·伯赫的精致风俗画

杰拉德·特·伯赫（Gerard ter Borch，1617—1681 年）的作品也许是荷兰最优雅甚至最精致的风俗画，这位画家在小城兹沃勒（Zwolle）工作，但曾在荷兰（他在哈勒姆和阿姆斯特丹都工作过）和欧洲四处游历。他出身艺术世家，但关于他的赞助人或业务，我们知道得很少。特·伯赫画肖像画和风俗画；他的这两种画多为小型画（大概只有笔记本那么大），但画中人物却是全身像，而且穿着最时髦的衣服。《梳洗的淑女》（*Lady at Her Toilet*，图 20.36）中的人物就是如此。画中这位女士跟他笔下大多数女性一样，身穿缎子衣服，特·伯赫以刻画绸缎这种精美而奢华的织物而闻名。通过划分出对比极为强烈的明暗区域，艺术家便可表现出织物的质感，而让绸缎长裙垂至地板和鞋扣，则绸缎的特点可以表现得更逼真。图 20.36 中的这身衣服在另一幅画里的女主人公身上也出现过，这种重复说明，特·伯赫事先画了些可以反复使用的图样。画中的人物站在一个似乎是 17 世纪末风格的房间里，但这个房间有可能是虚构的，它里面有一个大理石四柱壁炉，背景处放着一张有罩篷的床。画中还有一张铺着土耳其织毯的桌子和一名衣着艳丽的男僮（类似装束的男僮或信使也在其他同时代艺术家的画中出现过）。房间的朴素凸显了女子的新潮和时髦，她看上去与维米尔的《情书》（图 20.35）中的女主人公同样富有，但优雅却要胜过后者。女主人公的女仆正在整理她的衣服。一面镜子镶在当时流行的镀金框中，镜中照出了女子的侧面；实际上，从那个角度是看不到她的。提香、武埃和布歇都创作过以“梳妆的维纳斯”为题材的作品（见图 17.30、21.3 和 22.5），但这个女子是一个现实中的维纳斯，她惊人的美貌由四周的一切装饰物映出。这幅画预示着 18 世纪荷兰人生活的豪华和富丽。

小结

17世纪，由于宗教和政体不同，南尼德兰（常被称为佛兰德斯）和北尼德兰（后来的荷兰共和国，常被称为荷兰）分立进而分裂，两个地区的艺术赞助也因此而分化。西班牙统治下的佛兰德斯信奉天主教，荷兰共和国的主流宗教则是归正宗。所以，由大型订制项目提供资金的天主教祭坛画都在佛兰德斯制作，而风俗画、静物画和风景画在佛兰德斯虽然也有人画，但它们却是荷兰艺术最重要的题材。佛兰德斯和荷兰都涌现出了许多肖像画——市民警卫队肖像成为荷兰的重要题材。艺术家频繁往来于两地之间。

佛兰德斯

彼得·保罗·鲁本斯及其画坊主宰着佛兰德斯艺术。鲁本斯是安特卫普艺术的领袖，在那里他开创了巴洛克风格。这种风格又通过画坊中的艺术家个人和合作项目传播开来。鲁本斯的画气势恢弘，充满了活力和表现力。他从意大利回国后，基本上把意大利巴洛克风格的气势和活力带到了北部欧洲。他的作品中也可以看到米开朗基罗、卡拉瓦乔和提香的影响。鲁本斯较重要的订制作品多为祭坛画以及为意大利和法国富有的统治者所作的肖像画，包括玛丽·德·美第奇组画。鲁本斯画坊里的艺术家或是他作品的完成者和合作者，或是后来独立创作，完成他们自己接到的重要订单。

鲁本斯的助手安东尼·凡·代克主攻肖像画和历史画。他也去过意大利，但后来成了英格兰查理一世的宫廷画师。他的画以优雅和色彩效果而著称，后者受过提香的影响。

佛兰德斯静物画有多种形式：既可作为人物画的背景，也可以是独立的作品。扬·布吕盖尔和鲁本斯创作的一幅关于五种感官的画是人物画与静物画珠联璧合的典范。克拉拉·彼得斯的作品都是独立静物画，题材既有花卉也有食物。弗兰斯·斯奈德斯创作野味静物画，扬·德·黑姆绘制繁复精细的（豪华）静物画。

荷兰共和国

荷兰共和国的绘画集中在乌得勒支、哈勒姆、阿姆斯特丹和代尔夫特这几个城市里。亨德里克·特布吕根等乌得勒支艺术家多为卡拉瓦乔的追随者。哈勒姆艺术家主要创作肖像画和风俗画——在笔法和人物塑造上都有创新，这种创新在弗兰斯·哈尔斯的单人像、双人像和群像画中就有所反映。他的市民警卫队肖像画具有革命性的意义。弗兰斯·哈尔斯也拥有众多追随者，但他们比鲁本斯的追随者更为独立。朱迪思·莱斯特就是其中之一，她是一位风俗、肖像和静物画家。

伦勃朗及其画派在阿姆斯特丹绘画界占有统治地位。伦勃朗创作了许多历史画、肖像画和蚀刻版画。他以对人物内在人格的刻画和对某个场景或瞬间所隐含的悲怆力量的揭示而著称。他的作品以动人而闻名。

市场：风景画、静物画和风俗画

风景、静物和风俗画是荷兰绘画艺术市场的主要组成部分。许多风景画的创作灵感来自真实的风景，我们可在扬·凡·霍延和雅各布·凡·雷斯达尔的作品以及皮埃特·萨恩列达姆的建筑画中辨认出这些地点。荷兰静物画与佛兰德斯静物画的相似之处是，它们在17世纪初时比较朴素简洁，后来则变得更加精细复杂——如拉歇尔·鲁伊斯的花卉静物画。维米尔对风俗画的贡献在于，他的作品多为单个人物独处，以此表现出强烈的隐私感。扬·斯蒂恩和杰拉德·特·伯赫是17世纪下半叶比较重要的风俗画家。



法国和英国的巴洛克艺术

第二十一章

在风云动荡的17世纪，法国和英国这两个君主制国家经历了剧变，前者由专制统治者（absolute ruler）领导，后者则由与议会分享权力的君王统治。两国在前一时期的宗教战争和王朝斗争中遭受了重创，国库消耗严重，人口急剧减少，社会发生了剧烈的分化。在这个时期，作为之前宗教改革与反宗教改革特点的神学论战仍在继续，天主教成为法国的主流宗教，而新教则在英国取得了统治地位。

每一任法国和英国君主都既努力使这些互相对抗的力量达到微妙的平衡，又试图支持自己所选择的宗教。整个欧洲的情形都是如此，但单个的小冲突最终汇集成一场几乎席卷所有国家的兵燹——三十年战争（1618—1648年）。

英国面临着更多的剧变，因为国王正在与议会进行激烈的斗争。1642年，局势恶化，内战爆发，结果是国王查理一世受审，并于1649年因叛国罪而被斩首。君主制被废除后，清教徒克伦威尔被任命为国家元首和护国公。由于其本身还带有君主制的弊端，他的统治逐渐变成了一种独裁政治。1658年克伦威尔死后，他的政府马上就陷入了混乱。两年后的1660年，议会把王位封让给那位被砍头的国王的儿子查理二世（Charles II，1649—1685年），众所周知的王政复辟时期开始了。不幸的是，旧有的宗教对抗和经济危机仍未消除，查理二世的继任者詹姆斯二世（James II，1685—1688年在位）的统治很快陷入了危险境地。在所谓的1688年光荣革命中，这是一个相对温和并无流血的事件，属于执政阶层的辉格党人和托利党人宣布荷兰共和国统治者、联省执政奥兰治亲王（Prince of Orange）为英国国王，他就是1689到1702年在位的威廉三世（William III）。1689年的《权利法案》确立了议会的无上权威，创造了一种独特的政体，它将逐渐影响世界各国，尤其是北美的英属殖民地。

图21.10 细部，亚森特·里戈：**《路易十四像》**

战争极易蔓延，若要取胜就需要一个高效的政府体系，而且欧洲各国的君主很快就意识到统一国力、控制经济的迫切需要。法国于17世纪中叶一跃成为欧洲在军事和文化方面最强大的国家，路易十四（Louis XIV，1638—1715年）相当成功地实现了这种中央集权。路易重提古老的君权神授思想——即君主的权力直接得自上帝这一观念——目的是通过控制贵族、课税增收和约束地方势力来增强国力。他依靠的是一种名为专制主义的君主政体，这种政体将全部权力赋予君主。法国的专制君主制不同于英国的君主立宪制，君主立宪制是在统治者和其他机构之间分割权力，议会的地位最为重要。但所有的欧洲君主国在一定程度上都具有神权观念。为了维护法国的优越地位，从1688到1713年，路易十四针对他的对手西班牙、



地图 21.1 17 世纪的欧洲

荷兰共和国、德意志和英国采取了一系列军事行动。虽然最终战败，但法国在 1715 年路易去世时仍是一个世界强国。

在战争和社会动乱中，付出最惨重代价的也许是农夫和平民，他们在不断增长的税赋、破坏性的自然灾害以及随之而来的食物短缺、饥荒和物价上涨的打击下几近破产。城乡暴动频频爆发，但这类反抗注定要被政府残酷地镇压。不过，尽管一些社会成员一贫如洗，但其他人还是享受到了新的财富和成功。英法两国都从对殖民帝国的冒险中赚取了巨额利润，它们还开发了能运送更多种类商品的贸易路线，这些商品改善了全欧洲人的生活方式。由于重商主义和全球市场的发展，一个日益富有的城市商人阶层崛起了，他们四处搜罗艺术品，用来布置和装饰自己的居所。

在新兴的首都巴黎和伦敦（见地图 21.1），市政扩展工程正在开展，建筑工程尤其引人注目，其宏伟风格象征着国家的财富。17 世纪末，巴黎作为欧洲的艺术中心，已能与罗马分庭抗礼。法王亨利四世（1589—1610 年在位）、路易十三（1610—1643 年在位）和路易十四（1643—1715 年在位）在雄心勃勃且富于才干的大臣和顾问的辅佐下，为这一激动人心的转变营造了良好氛围。法王的大臣和顾问包括苏利公爵（Duc de Sully）、枢机主教黎塞留（Richelieu）和马萨林（Mazarin），以及让 - 巴普蒂斯特·柯尔贝尔（Jean-Baptiste Colbert）。国王和官僚都承认艺术表现君权之威严的强大能力，于是他们开始了一项囊括所有人文和科学学科——绘画、雕塑、建筑、景观设计、装饰艺术、理论和应用科学、哲学和文学——的庞大赞助计划。特别是路易十四，他利用艺术来宣传他的专制主义政策。他采用了太阳和希腊神祇阿波罗这两个象征意象，所以人称太阳王。这一象征使路易拥有了古老的血统，这样的血统适合他作为专制统治者所持有的原则。他下令创作肖像画并兴建建筑，其中体现出的光荣理念反映了他的愿望，使自我统治的最高权威具体化，并由此让法国的王权具体化。

这一时期，英国和法国的宫廷充当了艺术最大的赞助人。艺术史家几乎全都把古典主义风格与这两个国家联系在一起。通过对古典语汇——从建筑上的立柱、柱式和三角楣到绘画中的服装式样——的运用，古典主义体现了对古代世界的一种回应，它对古罗马帝国宏大风格的再现暗示着权威、秩序和持久的传统。虽然晚期枫丹白露画派的风格主义在法国一直持续到

1625 年左右（见第 625—627 页），但古典主义很快就成为 17 世纪法国艺术的标志。1660 至 1685 年间，即路易十四统治的鼎盛期，它成为法定的宫廷风格。古典主义原则也支配着建筑领域，新建的卢浮宫和凡尔赛宫代表了法国巴洛克古典主义最突出的成就。

在英国，古典主义也支配着艺术和建筑领域，特别是伊尼戈·琼斯和克里斯托夫·雷恩爵士设计的医院、教堂和村居。1666 年伦敦大火之后，在为了重建城市而进行的庞大的修复工程中，建筑蓬勃发展。但 17 世纪英国永久的艺术成就在文学方面：既诞生了威廉·莎士比亚、约翰·邓恩（John Donne）和约翰·弥尔顿（John Milton）的著名作品，也有皇家委员会翻译的《钦定本圣经》（King James Bible）。

法国：路易十四风格

因为凡尔赛宫及其他大型建筑工程为法国国王歌功颂德，我们很容易把路易十四时期的法国艺术看作是专制统治的表达方式。对于 1660 到 1685 年这段时间，这种感觉是正确的，但那时，17 世纪法国绘画和雕塑都已具有了突出的古典特征。法国的历史学家不愿把这种风格称为巴洛克，而是称其为路易十四风格（Style of Louis XIV）。他们也用这个术语来描述路易十四之前的艺术，尤其是他父亲路易十三时期的宫廷艺术。另外，学者们常用“古典的”这一词语形容这个时期的艺术和文学。在这种背景下，该词有三重含义。它是“最高成就”的同义词，暗示着路易十四风格相当于意大利的盛期文艺复兴或古希腊的伯里克利时代。它还指对古希腊罗马的形式和题材的模仿。最后，这一词语表明了古代艺术和文艺复兴所共有的平衡和克制特质。后两个含义所描述的可被更为准确地称为**古典主义**（classicism）。由于路易十四风格与意大利巴洛克艺术相似，虽然有所更改，但我们仍可称它为巴洛克古典主义。

法国油画和版画

在法国工作的众多外国艺术家从该国风格和传统中寻求灵感，而法国艺术家则常常去意大利和尼德兰工作。路易十三希望召集一批能够在法国建立巴洛克风格的中坚艺术家，于是他开始以官方名义将这些艺术家召回巴黎。被召的艺术家包括一直在罗马进行创作的画家尼古拉·普桑和西蒙·武埃，以及从佛罗伦萨回到其法国北部的家乡的版画家雅克·卡洛。

雅克·卡洛：一个过渡人物　17 世纪初最重要的艺术家之一是蚀刻版画家、雕版画家雅克·卡洛（Jacques Callot，1592—1635 年），他记录真实经历的小型版画启发了他的同胞乔治·德·拉图尔（将在后面讨论）和年轻的伦勃朗。卡洛对材质产生刺目的色调对比和复杂细节能力的探索反映了源于 15 世纪用批量生产的版画传播信息的传统。但他对当代人物和事件的生动刻画为他在当时的艺术界确立了稳固的地位。在他早期职业生涯的大部分时光中，卡洛主要为佛罗伦萨的科西莫二世·德·美第奇（Cosimo II de' Medici）宫廷服务，他在那里创作的版画，灵感主要来自戏剧，特别是即兴喜剧。1621 年回到家乡南锡城（Nancy）之后，卡洛开始把几乎全副精力放在蚀刻技法上，他作品的题材也发生了变化。1626 年，即布雷达的荷兰守军投降（见图 19.36）后不久，他游览此地，并制作了六块印版来表现它的全景。

卡洛对战争的人性和政治状况的洞察力最充分地体现在《战争的巨大创伤》（*The Great Miseries of War*）系列蚀刻版画中，这个系列表现了他对三十年

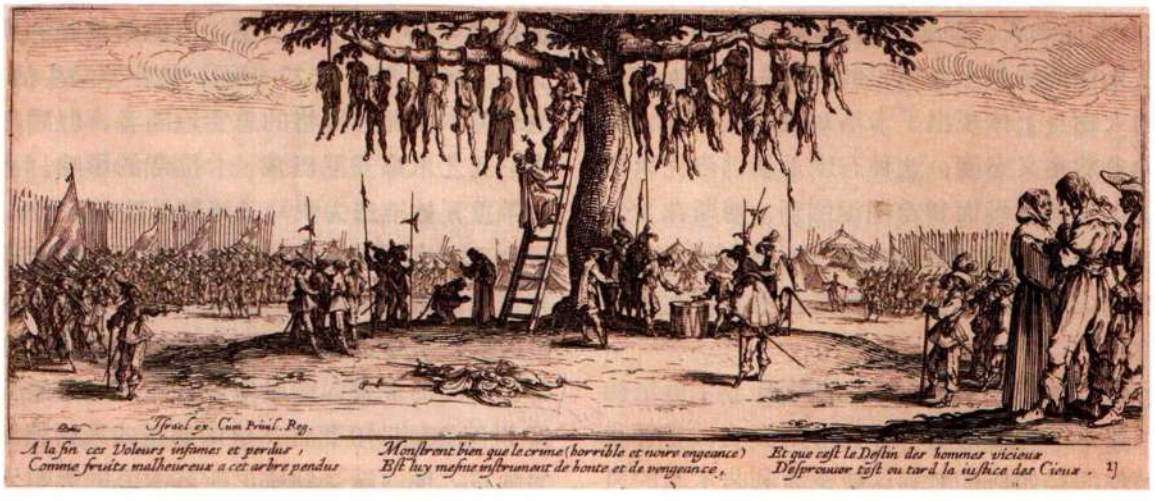


图 21.1　雅克·卡洛：**《绞刑树》**，选自《战争的巨大创伤》。1633 年。蚀刻版画，9×23 厘米。伦敦大英博物馆

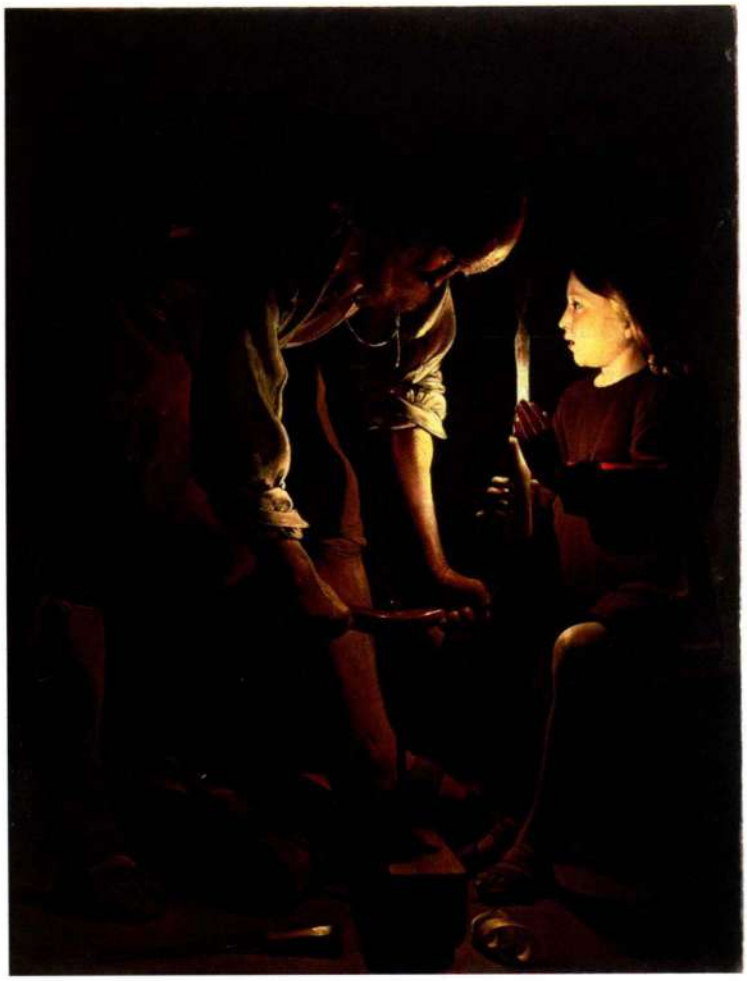


图 21.2 乔治·德·拉图尔：**《木匠约瑟》**。约 1642 年。布面油画，130×100 厘米。巴黎卢浮宫

战争感受的积淀（学者们曾认为卡洛是 1633 年创作这个系列的，但现在他们认为创作时间是 1629 年到 1632 年）。在该系列的 18 幅蚀刻版画中，卡洛揭露了侵略军带来的苦难、破坏和贫困。有几幅专门讲述士兵犯下的罪行，而另一些，包括《绞刑树》（*Hangman's Tree*，图 21.1），则着重关注对施加暴行的法国军队的惩罚。画面底部的题字写道："最后，这些被遗弃的卑鄙窃贼像一片片倒霉的果子一样吊在树上，他们迟早会感受到上天的公正。"尽管画幅很小（只有 20 多厘米），但画中有近 50 个人物。不协调的透视关系强调的是小而细长的风格主义的人体；但在右方的人物身上体现出了卡洛对服装式样和人物姿势所持的自然主义态度，这种态度是新巴洛克风格的特点。这个凄凉的场面和希罗涅缪斯·博斯在《尘世乐园》（图 14.24）中描绘的地狱景象一样令人不安，而且可能程度更甚，因为它的基础是艺术家本人对战争惨状的体验。

乔治·德·拉图尔与卡拉瓦乔的影响 17 世纪初的许多法国艺术家都受到了卡拉瓦乔的影响，尽管我们仍不清楚他们是如何接触到这位意大利艺术家的风格的。他们大部分是在法国各省辛苦工作的二流艺术家，但有几位艺术家形成了极富原创性的风格。其中最优秀的是乔治·德·拉图尔（Georges de La Tour，1593—1652 年），但他的重要性在 19 世纪才得到承认。虽然拉图尔在法国北部的洛林（Lorraine）从事他的事业（因此同样是三十年战争的直接受害者），但他绝不是个一般的乡土艺术家。除了被任命为国王路易十三的画师之外，他还承接洛林省长的重要订件。从业之初，他创作别具一格的风俗画，后来转向对天主教教义的信徒有吸引力的宗教画，天主教是当时法国的主要宗教。他的用光和对注重细节的写实技法的依赖主要得自卡拉瓦乔的北部欧洲的追随者（见第 711 页），他可能曾在荷兰共和国拜访过这些艺术家。

拉图尔成熟的宗教画有效地表现了基督教教义中深奥的神迹。《木匠约瑟》（*Joseph the Carpenter*，图 21.2）的每个细节都经过了仔细的观察，人物看似卑微，所以起初人们也许会误认为这是一幅风俗画，但其中蕴含的虔诚精神很快就打动了我们。画中的两个人物呈侧面像，所以我们难以看到他们的表情。拉图尔赋予了每个手势和表情最大的深意。男孩耶稣举着一支蜡烛，烛火强化了虔诚的氛围，使画面充满亲密、柔和的感觉，这是艺术家最喜欢的一种手法。这幅画有卡拉瓦乔《召唤圣马太》（见图 19.2）的那种力量，但简化的形式、暖色和停滞的运动是拉图尔笔下沉静、焦点明确的宗教幻象的特色。

西蒙·武埃与装饰风格 虽然西蒙·武埃（Simon Vouet，1590—1649 年）成为了在罗马的法国卡拉瓦乔主义画家的领导者，但他在整个艺术生涯中使用了多种风格进行绘画创作。早年，他陪同他的艺术家父亲去过英国和君士坦丁堡，但他最重要的异国之旅是罗马。1613 年到 1627 年间，他在罗马生活。在那里，他成为卡拉瓦乔风格的忠实追随者，但后来也受到波洛尼亚艺术家安尼巴莱·卡拉奇的影响。武埃非常受人敬重，被推选为罗马圣路加学院的院长。1627 年路易十三以官方名义将他召回法国后，他定居巴黎，成为当时最重要的画家。武埃很快就摆脱了卡拉瓦乔风格的一切痕迹，发展出一种华美的风格。这种风格赢得了极高的赞誉，所以他被任命为国王的首席画师。17 世纪 30 和 40 年代，法国的正式风格就诞生于武埃的画室。他的画受到威尼斯艺术家的影响，以其鲜艳的色彩和用光而著称，从而为皇家住宅和数量不断增



图 21.3 西蒙·武埃：**《镜前的维纳斯》**。约 1640 年。布面油画，165.7×114.3 厘米。卡内基美术馆，匹兹堡。Horace Binney Hare 夫人赠

加的法国贵族宅邸的内部形式提供了一种新的、鲜亮悦目的装饰风格。

《镜前的维纳斯》（*The Toilet of Venus*，图 21.3）可能是为国王的一个情妇所作，是武埃就此题材创作的数幅画作之一。这个题材流行于威尼斯，脍炙人口，提香和韦罗内塞也创作过此类作品，鲁本斯也曾涉足这个题材。女主人公让人想到柯勒乔的《朱庇特与伊俄》（图 17.24），但她身上没有后者那种赤裸裸的色情。相反，武埃让他的维纳斯充满了法国独有的优雅美感。对连续的涡旋的圆形的运用、近乎全裸的人体、对织物的兴趣和明亮的色彩，这一切只暗示着性爱，这个主题的吸引力将一直保持到 18 世纪，成为绘画中洛可可风格的基础。武埃还是新一代艺术家的老师，包括为路易十四的凡尔赛宫工作的艺术家、景观设计师和皇家园艺师安德烈·勒诺特尔以及后来建立法兰西皇家学院的皇家画师夏尔·勒布仑（他拒绝让自己的老师成为院士）。

尼古拉·普桑与巴洛克古典主义 尽管之前有武埃对绘画的影响，但 17 世纪 40 年代以后，古典主义在法国占据了至高无上的地位。对古典主义的兴起贡献最大的是尼古拉·普桑（Nicolas Poussin，1594—1665 年），他是 17 世纪最具影响力的法国画家之一。但除了在巴黎逗留过失意的两年之外，普桑的整个职业生涯都在罗马度过。在罗马，他款待并教导来访的法国艺术家，吸收拉斐尔和卡拉奇古典式绘画构图的经验，发展起自己的理性古典主义风格。赞助人把普桑的画带回法国，这些作品对法国宫廷产生了影响。事实上，17 世纪 60 年代，在制定法兰西皇家学院的课程时，国王的最高顾问让－巴普蒂斯特·柯尔贝尔和艺术家夏尔·勒布仑选择普桑的古典主义风格作为法国艺术家模仿的典范。但后来，普桑与武埃的竞争旷日持久，他们相异的传统之间的较量贯穿到了下一个世纪，你方唱罢我登场，哪一方都无法长期占据上风。

普桑与历史画：宏大风格的古代题材 1624 年初，普桑经威尼斯到达罗马，并开始学习透视法和解剖学，研究古代雕塑，如《拉奥孔》、《观景楼的躯干》（*The Belvedere Torso*）和《观景楼的阿波罗》，以及古代石棺和陶瓶上的浮雕，还有拉斐尔的绘画。《罗马将军之死》（*The Death of Germanicus*，图 21.4）反映了他的大部分学习成果。在接下来的两个世纪中，这件作品将成为对豪壮的临终场景进行艺术描绘的一个范本，事实上它也可能是艺术史上这一题材的首例。它是一幅典型的历史画，讲述了死亡、忠诚和复仇这几个极具震撼力的主题。故事出自塔西佗（Tacitus）之手，19 世纪才定型。日耳曼尼库斯（Germanicus）是一位罗马将军，指挥过抗击日耳曼部落的战役。在提比略的怂恿下，日耳曼尼库斯的养父，也就是叙利亚的统治者，毒死了这位实力强大的将军。普桑描绘了他生命垂危时的情景，在他的左边，忠诚的士兵们在发誓报仇，他的右边则是陷于悲痛的家人。复仇的许诺被安排在画面中央，引人注目，而人物则用手势表达出他们的悲伤、忠诚和痛苦。被这两群人围住的日耳曼尼库斯成了构图的焦点，该画的构图效仿了描绘墨勒阿革洛斯之死的古代作品（见图 7.62）。建筑物为人物活动提供了一个舞台，这些人被水平地排列在一个长方形空间里，就像在古希腊罗马檐壁中那样。后方的床帷把人物活动限制在一个不深的空间内，增强了戏剧性，营造出一个更为紧密的环境。

普桑的这件早期作品是他抵达罗马仅几年后绘制的，大概是为枢机主教弗朗切斯科·巴贝里尼的秘

原始文献

尼古拉·普桑（1594—1665年）

选自一份年代不明的手稿

普桑的艺术观点对于1648年法兰西学院的建立起到了关键作用，而且由于这座学院的卓越声望，他的艺术观点也对17到19世纪整个欧洲的美术学院的活动产生了重大影响。

崇高样式包括四个方面：主题或题目、观念、结构和风格。第一个要求是其他所有要求的基础，即：主题或题目须宏大，如战争、英雄行为和神圣事件。然而，如果画家所着手的题材宏大，他首先必须全力避免沉湎于琐碎的细节，以免损害故事的庄严。他应该大胆描绘高尚和重要的细节，摒弃一切粗俗、内容贫乏的东西。所以，画家不仅要巧妙地构思主题，还应有明智的头脑，能充分领会题材，并选择自然地适于修饰和完善题材的细节。挑选卑劣题材的人以题材为庇护，因为他们缺乏创造力。因此，懦弱应遭到鄙视，低劣的题材也应被人唾弃，对于这样的题材，多少技巧都是无用的。至于观念，它只是专注于万物的精神的一部分，就像荷马和创作奥林匹亚宙斯雕像的菲迪亚斯所实现的那种观念，而宙斯在点头之间就能令宇宙震颤。对物的描绘应表达出物本身的观念。结构或局部的构成方式不应用心研究，不应费力追求或设计，而是应尽可能顺其自然。风格即作画绘图的某种特殊方法，它以独特的方式得到实现，实际运用及理念使用过程中起作用的非凡才能产生了这种方式。风格以及态度和品位都源自天然、发自内心。

SOURCE: ALAIN MEROT, *NICOLAS POUSSIN*. TR. BY FABIA CLARIS (LONDON: THAMES AND HUDSON LTD., 1990)

书卡西亚诺·达·波佐（Cassiano dal Pozzo，1588—1657年）制作的，此人是一个重要的艺术赞助人。这幅画的构图、背景和英雄主义历史题材（见本页的原始文献）是典型的普桑的古典主义风格。

《劫夺萨宾妇女》 《劫夺萨宾妇女》（*The Abduction of the Sabine Women*，图21.5）既表现了普桑对古典主义的忠实，也展示了他的理性风格的严格规定，他的这种风格是为了回应他所认为的盛期巴洛克的过度之处（见第671页）而发展起来的。立体感很强的人物像雕塑一样“凝固在活动中”。实际上，这些人物有许多由希腊化雕塑而来，但主要的一组人物受到了乔瓦尼·博洛尼亚的《劫掠萨宾妇女》（图17.10）的直接启发。普桑把他们放置在经过复原的古罗马建筑前面，他相信这些复原在考古学上是正确的。夸张的姿势和表情充分地展现了情感，但这种情感不是自发的，所以无法打动我们。整个场景像是在



图21.4 尼古拉·普桑：**《罗马将军之死》**。1627—1628年。布面油画，147.96×198.12厘米。明尼阿波利斯艺术学院，明尼阿波利斯，明尼苏达。William Hood Dunwoody基金，58.28



图 21.5 尼古拉·普桑：**《劫夺萨宾妇女》**。约 1633—1634 年。布面油画，1.54×2.09 米。纽约大都会艺术博物馆。Harris Brisbane Dick 基金，1946 年

演戏，这种特点的产生是有充分理由的。开始作画之前，普桑把小蜡像放在一个像舞台一样的小底座上摆来摆去，直至得到他满意的构图为止。

今天，普桑作为一个了解自身想法的艺术家给我们留下了深刻的印象，他向朋友和赞助人陈述自己观点的大量信件可证实这一印象。他认为，绘画的最高目标是表现高贵和严肃的人类行为。甚至《劫夺萨宾妇女》也体现了这一点，这幅画的主题曾被许多人称赞为确保古罗马未来的爱国行为。根据李维（Livy）和普鲁塔克的记述，这些萨宾人是被罗马人绑架为妻的年轻妇女；这些妇女后来在对立双方之间充当了调停人。显然，她们并不愿意顺从，因为剑已出鞘、儿童沦为弃儿、老人饱受苦难。但普桑对这一切显然持超然态度，缺乏同情，使这件作品被贴上了英雄主义的标签。他诉诸理智，即更开阔的历史观，而不是感官。普桑抑制色彩，突出形式和构图。他相信观众必定“理解”每个人物的情感，因为他们都与故事有关。之后的历史证明这样的信念对他的学生夏尔·勒布仑产生了很大影响，勒布仑为法国绘画确立一种得到公认的宫廷风格。

这些观点并不新鲜。我们回想起贺拉斯的箴言“诗如画”，以及达芬奇关于绘画的最高目标是描绘“人类灵魂的意图”的声明（见第 561 页）。然而，在普桑之前，没有哪个艺术家在绘画与文学之间做过这样的类比，或如此一心一意地将这种相似性付诸实践。他的方法解释了《劫夺萨宾妇女》中使画面显得如此冷漠的那种视觉修辞法。有关这一题材的素描初稿（图 21.6，这幅素描实际上是为此画的另一个版本而作的）表明艺术家深思熟虑的过程。普桑和鲁本斯一样，用鹅毛笔、墨水和淡彩预先设计出许多作品的构图。在这个例子里，他把人物放置在前景处，古建筑则作为活动场所被安排在背景之中。这种思路与卡拉瓦乔和卡拉瓦乔主义者的方法形成了强烈的对比，他们坚持“根据自然”作画，也就是说，根据活的模特作画，无需初稿为助。普桑认为历史画对智力的要求更高，是从想象力生发



图 21.6 尼古拉·普桑：**《劫夺萨宾妇女》**。约 1630 年。水墨素描，16.1×20.7 厘米。设计与版画档案馆，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

出来的。普桑可能认为这些差别是显著的，也许还是无法理解的，据说他曾对当时的一个人说："卡拉瓦乔来到世上就是为了毁灭绘画。"

普桑与理想风景画 恬静、和谐的"理想"风景画并不表现某个特定的地点，而是描绘一般化的、常常十分优美的处所。因为人物在这类环境中只居于次要地位，所以普桑选择在这一主题上进行探索的确不同寻常。理想风景画质朴的美和忧郁的宁静体现在他的《在帕特莫斯岛的圣约翰与风景》（*Landscape with St. John on Patmos*，图 21.7）中，此画延续了卡拉奇的古典式风景画传统。这是一片远古的景色，建筑的残垣断壁散布其间，既表现了那个真实的地点，也表明了关于古代的观念。两边的树木平衡了构图，多数废墟都平行于画面。圣约翰斜躺着，侧身对人，面朝左方。生命将尽的圣约翰住在帕特莫斯岛上，据说境况颇为悲惨。普桑画的另一幅与之成对的画《圣马太与风景》（*Landscape with St. Matthew*）表现了面朝右方的圣徒，但两幅作品都是独立创作的。普桑在罗马为教皇乌尔班八世的秘书创作了这两幅画。画的构图让人联想到精神世界符合自然法则的理性布局——一种真正适合巴洛克古典主义而且在巴洛克古典主义手中得到最充分探究的二分法。普桑的神迹风景画展示了物质世界、理性和神话的相似建构。

克劳德·洛兰与田园诗风景画 普桑强化理想风景画的英雄特质的同时，伟大的法国风景画家克劳德·洛兰（Claude Lorrain［Claude Gellée］，也可叫克劳德；1604/05？—1682 年）则呈现为田园诗的情调。他也是在罗马度过了几乎整个艺术生涯，最初只是个面点师。1625 到 1627 年间，克劳德返回南锡作短暂停留，在那里，他与同乡雅克·卡洛相熟。他后来临摹了卡洛的《战争的巨大创伤》系列中的蚀刻版画（图 21.1）。克劳德在南锡的家人是三十年战争的受害者，所以这个系列对他可能有着特别切身的意义。在罗马期间，克劳德与几位艺术家一同工作，他是阿格斯提诺·塔西（见图 19.10）的学生兼助手。与许多北欧人一样，克劳德全面考察了意大利周边的乡村，即**坎帕尼亚**，他当场绘制的无数素描显示了他的观察力。他也是已知最早的在户外绘制油画习作的艺术家。不过，速写只是其风景画的原材料。为了预防伪造，1635 年左右，克劳德开始把自己的油画画成素描。他把这些素描作为记录收入一本名为《真本》（*Liber Veritatis [The Book of Truth]*）的书里（见第 743 页的艺术史家的观点）。从这些素描背面的注释中我们才知道他的画为"田园画"，这是一种盛行于 16 世纪的威尼斯的文学性画种，其代表是乔尔乔内和提香等画家的作品（见图 16.30 和 16.31）。



图 21.7 尼古拉·普桑：**《在帕特莫斯岛的圣约翰与风景》**。1640 年。布面油画，100.3×136.4 厘米。芝加哥艺术学院。A. A. Munger 藏品。（1930.500）



图 21.8 克劳德·洛兰：**《田园风景》**。约 1648 年。铜板油画，39.3×53.3 厘米。耶鲁大学美术馆，纽黑文，康涅狄格。Leonard C. Hanna, Jr, B. A. 1913，基金。1959.47

克劳德的题材多为历史性的或是田园生活，比如《田园风景》（*A Pastoral Landscape*，图 21.8）。在画里，他并不追求地形学上的精确，而是力图再现充满古代遗风的乡间的诗意本质。克劳德的许多画是古代文本的视觉叙事形式，如维吉尔的史诗故事和诗歌。这些作品像这幅画一样，常常笼罩在清晨或黄昏雾蒙蒙且光线充足的空气中。我们可以说克劳德的风景画是“光线里”的画，也就是说，他笔下的阳光（多为日落）位于画面中央和画中的地平线上，所以建筑及其他元素看起来近乎剪影。这个例子是在铜板上绘制的，铜板是 17 世纪的艺术家常用来创作小幅绘画的一种画板。这些铜板画的表面富有光泽。在这里，空间静静地扩展开来，而不是像普桑的作品那样一步步向后退去。一缕怀旧之情、在回忆中放大的往昔体验在画面上弥漫开。正是这种发端于古代文学的怀旧情绪构成了它的主题。

克劳德成功地提升了风景画的地位，而传统上这一画种的地位非常低下。当时流行的艺术理论把对普通自然界的表现列在绘画类型等级的底层（风景画仅排在静物画之上）。在有学养的赞助人的鼓励下，克劳德渐渐不再描绘海港的日常生活，而是用历史、《圣经》和神话故事来装点自己的海景画和风景画，由此提高了这个画种的地位。

夏尔·勒布仑与皇家学院的建立　法国的君主制在艺术中也像在现实中一样，试图维持严格的控制，所以 1648 年在巴黎成立了皇家绘画与雕塑学院。12 位最早的创建人之一就有艺术家夏尔·勒布仑（Charles Le Brun，1619—1690 年），17 世纪 60 年代，他帮助学院重组为一个正规机构。虽然学院后来与路易十四的专制统治联系在一起，但在创办之时，国王才 10 岁，他的母亲安妮代为执政，枢机主教马萨林则是国家事务的实际掌控者。不过，在随后的若干年里，学院和君王的思想方式将达成一致并彼此强化。

1661 年路易十四亲政后，他的首席顾问让－巴



图21.9 亨利·泰斯特林(Henri Testelin)临摹自夏尔·勒布仑**《表情》**(*The Expressions*),《亨利·泰斯特林绘最高超画家的感情》(*Henri Testelin's Sentiments de Plus Habiles Peintres*)中的图版六,巴黎,1696年。蚀刻版画,33.1×45.1厘米。纽约大都会艺术博物馆,Rogers基金,1968年(68.513.6(6))

普蒂斯特·柯尔贝尔建立了一个行政机构来支持这位专制君主的权力。在这个以控制全国的思想和行为为目标的体系中,视觉艺术的任务就是歌颂国王。与服务于同一目标的音乐和戏剧一样,正统的"皇家风格"是古典主义。柯尔贝尔和勒布仑对视觉艺术进行集权化控制,他们是国王所有的艺术项目的监督人。作为皇家艺术赞助资金的主要分配者,勒布仑的权力非常大,实际上他成了法国艺术的独裁者。

勒布仑于1663年就任学院院长,之后他以一套规章制度为基础,设立了一系列严格的实践和理论课程。他在学院里广作演讲;有几次演讲专门研究普桑的艺术、向拉斐尔致敬和考察面相(脸部表情)。1668年左右,他用一套加有注解的素描对人的面部表情进行了整理,这些素描在他死后以雕版画的形式出版(图21.9)。他的讲稿评述了表现恐惧、愤怒和惊奇等强烈情绪时眼、眉、口的活动,与1649年笛卡尔发表的《论灵魂的激情》(*Passions of the Soul*)一致。勒布仑的图解就是要让艺术家们作为公式来使用,在他们的作品中形成观众能容易"看懂"的叙事。

这一教条很大一部分源自普桑,在罗马,勒布仑曾跟随普桑学习了几年。学院还设计了一种按画法、表达和比例为古今艺术家打分的方法。古代艺术家得分最高,其次是拉斐尔及其画派,接下来是普桑。"过分强调"色彩的威尼斯艺术家排名很低,而佛兰德斯和荷兰艺术家则更低。题材也进行了分类:历史(即叙事题材,不管是古典文学、《圣经》还是神话)最高,静物最低,肖像居于中间。

亚森特·里戈与路易十四的光辉 亚森特·里戈(Hyacinthe Rigaud,1659—1743年)的传世之作《路易十四像》(*Portrait of Louis XIV*,图21.10)表现了专制统治的力量、激情和辉煌。国王以真人大小的全身像呈现在画中,很像凡·代克为查理一世所作的肖像画(见图20.8)。画家有意将两者相比,而且这件作品遵循了当时皇家肖像画表现权力和威信的公式化特点:运用统治权的标志和这位君主在位时期之富足的象征符号。画中的路易身着天鹅绒加冕袍,袍子以貂皮镶边,有金色百合花饰。他看上去自信、威武、庄重——而且高大,这是艺术家造成的错觉,因为他的描绘对象只有165厘米高。这幅肖像自豪地展示了国王匀称的双腿(路易本人设计的增加身高用的高鞋跟突出了腿部),因为作为一名舞蹈家,这是他的骄傲。实际上,17世纪50年代直至加冕这段时间,国王都积极地参加了让-巴普蒂斯特·吕利(Jean-Baptiste



图21.10 亚森特·里戈:**《路易十四像》**。1701年。布面油画,2.8×1.9米。巴黎卢浮宫,Inv. 7492

伪作与《真本》

艺术品伪造——未经允许，蓄意复制或制作艺术品，意在欺骗的行为——长久以来一直对艺术家和收藏者造成严重的威胁。艺术品伪造者把目标对准了首饰、雕塑、油画和版画，他们通常希望卖出赝品，以获取私利。

伪造者可能模仿古今艺术家的作品或风格。在古代就已有过关于仿米隆和普拉克西特勒斯作品的伪作（见第五章）的记载。我们还知道，米开朗基罗曾伪造过“古董”（见第 179 页），他把雕像埋起来，以形成类似损耗效果的光泽。为了做旧，伪造者会使用真实的材料，如旧纸、自制颜料、用过的画布以及被大号铅弹射过的木头（以模仿生满虫眼的老木头）。



克劳德·洛兰：**《暴风雨》**。约 1635 年。鹅毛笔、褐色淡彩，蓝色纸上加的白色高光加浓了色彩。19.5×26 厘米。承蒙伦敦大英博物馆保管委员会许可

不仅艺术家会因伪作而遭受金钱上的损失，而且他们的声誉也会因冒充其作品的劣质艺术品而受到损害。阿尔布雷希特·丢勒的情况就是如此（见第十八章），他 1506 年访问威尼斯时，发现著名版画家马尔坎托尼奥·拉伊蒙迪（约 1480—约 1527 年）正在出售自己以丢勒的木刻风格制作的雕版画，上面有丢勒姓名的花押字。丢勒控告了他，虽然拉伊蒙迪可以继续创作雕版画，但他不能在上面签丢勒的名字。

克劳德·洛兰遭遇过类似的麻烦，他想出了一个独特的解决办法。我们从作家菲利波·巴尔迪努奇（Filippo Baldinucci，1625—1697 年）那里得知，克劳德发现另一个艺术家塞巴斯蒂安·布冬（Sébastien Bourdon，1616—1671 年）擅长模仿他绘画的光影和色调效果。事实上，布冬的模仿技艺非常高超，他在参观了克劳德的画室之后，画了一幅风景画，声称是克劳德的作品并卖掉了它。其他艺术家也发现克劳德的技法和构图很容易模仿。

为防止一切类似的欺诈行为，1635 年左右，克劳德决定编纂《真本》，这是一本素描集，里面的素描复制了从那时起他所有的油画。在每一幅素描的背面，他都注上了作品被送交的赞助人、买主或地点的名字；有时他还写上创作日期和关于作品主题的说明。收藏者可以查阅此书，核对某幅画是否收入了书中——从而挫败一切潜在的伪造者。

到他去世前为止，克劳德已为 195 幅画绘制了素描。他并未保留 1635 年以前的画的记录，所以约有 50 幅作品不在画册中。克劳德是个多产的画家——已知创作了 1200 多幅素描，但画册只收录了按照他的油画成品绘制的素描（见上面的克劳德的素描《暴风雨》）。现藏于大英博物馆的《真本》由规格为 19.5×26 厘米的单页组成，它们按照四张白页、四张蓝页的顺序排列。学者们推测，克劳德选择这些颜色的纸来表现油画的光影效果。这一方法也表明他可能并不是按年代顺序绘制这些素描的。他用鹅毛笔、墨水和褐色（有时为灰色）淡彩来画这些素描，用白色粉笔和几笔金色来加高光。这类费时的细节在书中年代较晚的素描中表现得尤为明显，说明克劳德不仅仅用这本画册来复制油画，而且用来创作可作为技艺娴熟的独立艺术品的精美素描。

今天的艺术品商人和收藏者常常依赖于一类相似的名为“catalogue raisonné”（作品全集）的书。这种出版物由专家在多年的仔细研究之后编成，它用文字和配图记录了某一位艺术家所有已知的、已核实的作品，和一些被归入他名下（但未经鉴定）的作品，以及关于每件作品的大小、当前状况和来源记录（所有人）的相关信息。但在对伪作的斗争中最重要的恐怕是可加以利用的多种科学技术了——从碳定年法到红外光谱学——它们可以对作品的材料和创作步骤进行分析并测定年代。然而，即便有这些先进的鉴定方法，对于有问题的作品的真伪，专家们的意见并不完全一致，因为这些技术常常只能核实作品的创作时间或地点，并不能确定作品出自哪位艺术家之手。所以，我们仍要依靠鉴赏力以及艺术史家的经验和专门技能。

Lully，1632—1687 年）的芭蕾舞剧表演。从视觉艺术到表演艺术的一切艺术门类都在王室控制之下——里戈的画就是这一事实的例证，它表现了路易作为法国核心人物的统治地位和无与伦比的声望。

法国的古典主义建筑

建筑工程由于规模大、显眼、公开，所以能比绘画更好地把宫廷的价值标准传达给广大观众。法国建筑中的古典主义风格表现了古罗马帝国的那种宏伟和权威，强化了君主制所信仰的传统、无所不在、专制、力量和永恒等理念。巨大的规模和形式上的重复都体现了这些含义广泛的概念，它们的具体体现就是巴黎市中心和城外修建的皇家建筑以及凡尔赛的宫殿和花园。

1655 年，路易十四宣称："朕即国家"。这一声明不仅是政治性的，还代表着一种艺术和审美意图。路易为他的王室和廷臣所作的建筑规划规模巨大，象征的不是某个个人或某个君主，而是整个法国。他首先翻新了卢浮宫，这是其父王在位时就已动工的一个工程，但后来证明不堪负担。路易想把整个宫廷迁往一个四面空阔的地方，以便他能更有效地控制廷臣，所以他开始在位于巴黎城外几英里的凡尔赛建造宫殿和花园。这些复杂的建筑工程共有一种风格——巴洛克古典主义。

弗朗索瓦·芒萨尔　建筑中的巴洛克古典主义的基础是由一群建筑师奠定的，其中最有名的是弗朗索瓦·芒萨尔（François Mansart，1598—1666 年）。莱斯科在卢浮宫引入的古典主义（见图 18.4）在亨利二世统治下的 16 世纪中叶达到极盛，并由萨罗蒙·德·布洛斯（Salomon de Brosse，约 1571—1626 年）在玛丽·德·美第奇的卢森堡宫里延续下来。芒萨尔可能于 1618 年在德·布洛斯手下开始了他的职业生涯，表现出了较早成熟的才华。不到五年，他就确立了自己的声誉。

虽然芒萨尔显然从未去过意大利，但他通过其他把巴洛克元素引入设计并加以改造的法国建筑师而熟悉了这种新的意大利风格。他最重要的建筑是城堡，在这一领域，法国文艺复兴传统的重要性超过了所有来自意大利的影响。所以，芒萨尔的早期设计也是最具古典风格的。巴黎附近的麦松府邸（Château de Maison）是 17 世纪 40 年代为金融家勒内·杜·隆戈伊（René du Longeuil）修建的，体现了芒萨尔的成熟风格。城堡外部与德·布洛斯开创的先例差别不大，尽管它古典式的逻辑和清晰超越了之前所有法国建筑的设计。不过，建筑的内部开辟了一片新天地。通往大楼梯的门厅（图 21.11）体现了帕拉第奥的影响，帕拉第奥的论著为芒萨尔所熟知并欣赏。雕塑被用作建筑设计的一个必要部分，这是一种由德·布洛斯提倡的独具法国特色的观念。展翼的鹰（取自主人的纹章）使横贯的檐口线显得更柔和，也连接起穹顶拱肋的起拱点之间的空间。这些复杂的弧线和下方接近消失的平面墙表明，这个建筑尽管具有古典主义特征，



图 21.11　弗朗索瓦·芒萨尔：**麦松府邸门厅**。1642—1650 年



图 21.12 路易·勒沃、克劳德·佩罗和夏尔·勒布仑：**巴黎卢浮宫东立面**。1667—1670 年

但它完全符合巴洛克风格。

卢浮宫 这座宫殿的施工已断断续续地进行了一个多世纪，按照弗朗西斯一世时期莱斯科的最初设计进行；剩下的工作就是用一座壮观的正立面给东面的方形庭院封口。柯尔贝尔对法国建筑师提交的设计方案并不满意，其中包括芒萨尔去世前不久提交的设计，所以他把贝尼尼请到巴黎，希望这位最著名的罗马巴洛克艺术家像在意大利为教皇设计建筑一样为法国国王设计。1665 年，贝尼尼在巴黎待了几个月，提交了三个设计方案，它们的规模都大大超过了现有的这座建筑。经过大量争论和密谈，路易十四拒绝了这些方案，把这个难题交给了一个委员会，其成员包括：宫廷画师夏尔·勒布仑；已为卢浮宫（包括阿波罗长廊、王后园和南立面）做了大量工作的宫廷建筑师路易·勒沃（Louis Le Vau，1612—1670 年）；以及非职业建筑师出身的解剖学家、古建筑研究者克劳德·佩罗（Claude Perrault，1613—1688 年）。这三个人都是这个建筑的负责人（图 21.12），但我们有理由相信佩罗担负着主要责任。当年他的支持者和反对者肯定是这样想的，而且他常被要求为其设计作辩护。

佩罗按古罗马神庙正面的样子来设计中央部分，两翼则像向外打开的神庙侧面。这种神庙样式要求只用一种独立柱式，但卢浮宫有三层。佩罗解决了这个难题，他把第一层当作神庙的**墩座墙**（podium），把上面两层掩在柱廊后面。虽然柱廊本身由于使用了双柱而招致争议，但此后这种处理方式成了法国古典主义建筑的一个特点。

卢浮宫的东立面象征法国古典主义战胜意大利巴洛克，成为皇家风格。它还把路易十四与恺撒的荣耀联系在一起，由此宣告法国在政治和文化方面已成为新罗马。这种宏大而优雅的设计在某些方面体现的是一位考古学家的思想，但这位考古学家也知道如何选择那些能与宫殿旧有部分相容的古典建筑元素。古代在观念和细节上的这种新生是佩罗的主要贡献。

佩罗依靠弟弟夏尔·佩罗（Charles Perrault，1628—1703 年）获得了他的地位，夏尔·佩罗作为路易十四时期柯尔贝尔的营造长官，在贝尼尼逗留法国期间，出手削弱了他的影响力。可能克劳德·佩罗也持有大约 20 年后其弟在《古今之争》（*Quarrel of the Ancients and Moderns*）中提出的观点，夏尔·佩罗声称："荷马和维吉尔犯过无数错误，而现代人不会再犯这些错了，[因为]古人还未完全具备我们的这些规则。"卢浮宫东立面呈现的不仅是古典的复兴，也是克劳德·佩罗所认为的美之永恒典范的精华，意在超越罗马人的一切建筑。实际上，佩罗曾为维特鲁威的著作作注，并有关于柱式的著述。

凡尔赛宫 路易十四最大的计划是距巴黎市中心 18 公里的凡尔赛宫（图 21.13）。国王强迫贵族住在

巴黎城郊，使其置身于王室的监控之下，他希望借此防止那场名为投石党运动的内乱重演，这一内乱发生在 1648 年到 1653 年间，当时路易还未成年。

这项工程 1669 年开始兴建，建筑师是勒沃，他设计了前花园（图 21.14）的立视图，但动工不到一年，他就去世了。在芒萨尔的侄孙兼学生朱尔·阿杜安 - 芒萨尔（Jules Hardouin-Mansart，1646—1708 年）的领导下，工程规模扩大了很多，以容纳不断增加的王室成员。勒沃原本计划将前花园作为宫殿主景，但此时在不改变建筑结构的情况下前花园被延伸了很长一段。结果，勒沃原先设计的与卢浮宫东立面相仿但更为华丽的正立面看起来就显得重复、不成比例了。它的正楼只有一个长 70 多米的厅堂，即壮观的镜厅（Hall of Mirrors，图 21.15）。两头分别是战争厅及与之对应的和平厅。镜厅的豪华效果让人想到枫丹白露的弗朗西斯一世长廊，但其中用到的大镜（由较小的镜面组成）是独一无二的，因为这种镜子非常罕见，代表着政权的巨大投入。这种大型镜子制作技术是在威尼斯发明的，柯尔贝尔的代办把它带到了法国。这类奢华的细节意在强化路易王朝和法国的最高权威。镜子用来反映外面的花园，从而使镜厅在白天显得更为宽敞。到了晚上，烛光在镜中数不清的投影照亮了巨大的空间。无论白天还是夜晚，镜子的效果都令人难忘。

巴洛克元素虽然没有得到建筑师们的正式承认，但还是出现在了宫殿内部。这一转变反映了国王本人的品位。相比建筑理论和宏伟的古典式外表，路易十四对能为他和他的廷臣们提供合适环境的奢华室内设计更感兴趣。所以他最听信的人不是建筑师，而是画家勒布仑，勒布仑的目标是让所有门类的艺术都为表现国王的权力服务。为达到这一目标，他从对罗马的记忆中自由取材，而且卓越的意大利巴洛克风格的装饰设计定曾给他留下深刻的印象。勒布仑虽是普桑的弟子，但他最早却是师从武埃，后来还成了一流的室内装饰家。在凡尔赛，他雇用建筑师、雕塑家、画家和室内装饰家，创造出一种空前辉煌的总体效果。战争厅（图 21.16）在许多方面更像是贝尼尼那座充满戏剧性和运用了多种技法的科尔纳罗礼拜堂（图



图 21.13　凡尔赛俯瞰图



图 21.14 路易·勒沃和朱尔·阿杜安－芒萨尔：**凡尔赛宫正楼前方的花园**。1669—1685 年



图 21.15 阿杜安－芒萨尔、路易·勒沃和勒布仑：**凡尔赛宫镜厅**（Galerie des Glaces）。1678 年动工

19.31），而不是麦松府邸的门厅。虽然勒布仑的总体效果不如贝尼尼的那么大胆，但他把重点更多地放在了表面装饰上。像许多意大利巴洛克建筑的内部一样，整体效果给人的印象比单个组成部分更深。

凡尔赛花园 除了富丽堂皇的室内装饰以外，凡尔赛给人印象最深的是前花园西面绵延几公里的园林（见图 21.13）。这座大园林的设计者是安德烈·勒诺特尔（André Le Nôtre，1613—1700 年），1643 年他成为路易十三花园的负责人，而其家族世代都是皇家园艺师。凡尔赛规整的花园起源于文艺复兴时期的佛罗伦萨，但从未像在勒诺特尔手中那样被大规模地使用过。勒诺特尔把一整片天然林木改造成一个中规中矩的园林，这项庞大而耗资的工程反映了国王的高贵伟大。从观念上说，园林景观与宫殿一样重要——也许更为重要，因为它体现了国王对大自然的支配。景观设计与宫殿平面布局结合紧密，实际上成了建筑空间的延续。与宫殿内部一样，这些规整的花园意在为国王出席公共活动提供合适的环境。它们形成了一系列“户外房间”，可用来举办路易宫中必不可少的那些盛大的游园会和演出。

专制主义精神不仅体现在宫殿本身，而且更为明显地体现在这种强加于整个乡间的整齐的几何装饰上。勒诺特尔的设计需要驯服大自然：树林遭到部分砍伐，以便开出庄严的林荫道，植物经过修剪变成树篱，水被注入活泼的喷泉和宁静的湖泊。这些规整的花园有大量小路、台地、水潭、曲径和花坛，它们构成了一个统一的几何形整体。在离宫殿较远的地方，花园的布局就变得不那么规整了，划入了当地树木茂密的区域和开阔的草地。自始至终，经过精心规划的林荫路都给人以无尽的视觉惊喜。这种景观设计的一个特别重要的方面就是雕像，这些雕像大部分表现的是太阳神阿波罗的形象，这是路易十四最喜欢的一个象征意象。



图 21.16 阿杜安－芒萨尔、勒布仑和夸兹沃：**凡尔赛宫战争厅**（Salon de la Guerre）。1678 年动工

也有人贬低这些精致、广阔的花园。我们能够从这些非难者身上探知凡尔赛的生活状况。大臣圣西蒙（Saint-Simon）公爵并不是路易的崇拜者，他在日记中记下了这样一番话：

> 凡尔赛……是最乏味的地方，那里没有景色，没有树木，没有水，没有土壤；地上全是流沙或沼泽，所以空气很糟糕……［在花园里］你能感受到清爽的阴凉，但这阴凉的旁边就是一大片酷热地带……无处不在的对大自然的暴行令我们不由自主地感到不快和厌烦。从地下抽取上来并在各个角落汇聚起来的丰沛流水发绿而浓稠，浑浊不堪；它向外散布着湿气，不健康、显而易见；气味就更不用说了。我可能永远也说不尽如此大的一座宫殿的这些恐怖的缺陷。
>
> *Memoirs of Louis XIV and His Court and of the Regency by the Duke of Saint-Simon.* Vol. II. (New York: P. F. Collier and Son, 1910, p.889)

朱尔·阿杜安－芒萨尔风格 在凡尔赛，朱尔·阿杜安－芒萨尔受到勒沃的设计的束缚，人们可通过荣军教堂（Chuch of the Invalides，图 21.17）来更好地欣赏他本人的风格。这个教堂在今天之所以出名，是因为拿破仑墓就建在其中。这座建筑最早为一个医院的组成部分，该医院诊治在路易无休止的战争中致残的众多士兵，把他们聚集在一起，远离巴黎的大街小巷，以免他们造成骚乱。这个建筑群包括许多宿舍、餐厅、医务室和两个礼拜堂——简易、无装饰的供士兵用，精美、有穹顶的供国王用，国王参观医院时，可以从这里居高临下俯视士兵。阿杜安－芒萨尔的设计从视觉上把士兵的牺牲与他们对国王的忠诚及专制的绝对权威联系了起来。

在平面图中，荣军教堂呈希腊十字，四角各有一个礼拜堂（图 21.18）；它是基于米开朗基罗和布拉曼特设计的圣彼得大教堂的集中式平面设计的。它的

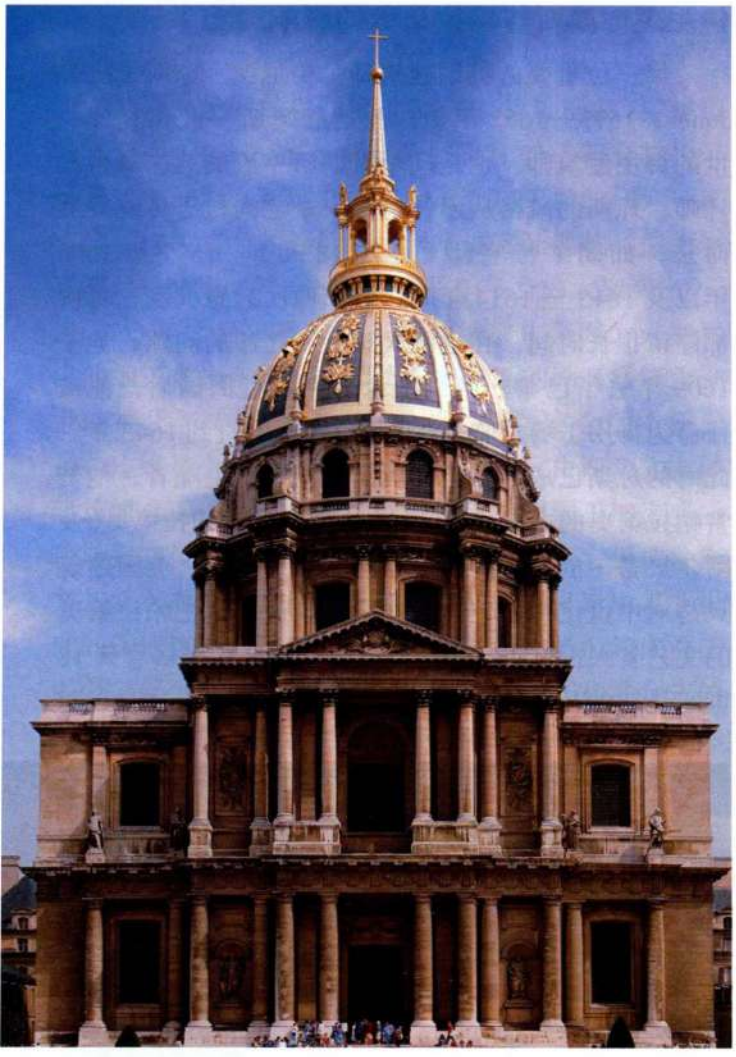


图 21.17　朱尔·阿杜安－芒萨尔：**巴黎荣军教堂**。1677—1691 年

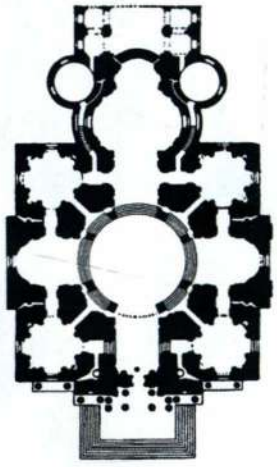


图 21.18　荣军教堂平面图

穹顶也体现了米开朗基罗的影响，但它包括三层外壳而不是通常的两层。正立面反复凹凸，具有马代尔诺所采用的那种渐强效果（见图 19.13），它与穹顶结合之紧密，恰如波洛米尼设计的位于纳沃纳广场上的

大事年表

1608 年——探险加拿大的萨缪尔·德·尚普兰在魁北克殖民
1633—1634 年——普桑创作《劫夺萨宾妇女》
约 1642 年——拉图尔创作《木匠约瑟》
1643 年——路易十四加冕为法国国王
1648 年——法兰西皇家绘画与雕塑学院成立
1666 年——莫里哀的《厌世者》首演
1669—1685 年——建凡尔赛宫

圣阿涅塞教堂（见图 19.22）。穹顶是最具独创性，且最具巴洛克风格的地方，这是阿杜安－芒萨尔设计的一大特点。它高而修长，从鼓形壁的基座开始，沿着一条连续的曲线直升向灯笼式天窗上的尖顶。第一层鼓形壁支撑着另一层低矮的鼓形壁。它的窗户为穹顶内部的绘画提供了光线。这些窗户隐藏在一道“假壳”后面，“假壳”顶部有一个大开口，所以描绘壮丽的天国景象的绘画似乎被神秘地照亮并悬浮于空中。荣军教堂大胆的舞台式照明可以将它确定地划入巴洛克风格之内。

雕塑：贝尼尼的影响

雕塑中正统皇家风格的确立方式与建筑大致相同，接受罗马和贝尼尼 1665 年造访的影响。在巴黎期间，贝尼尼为路易十四雕刻了一尊大理石胸像。他还受托为国王制作一尊骑马像，这件作品后来在罗马完成并运回巴黎，且在巴黎被重新加工。现在立在凡尔赛宫。

安东尼·夸兹沃　贝尼尼的影响可见于安东尼·夸兹沃（Antoine Coysevox，1640—1720 年）的作品，安东尼·夸兹沃是一个很长的法国知名肖像雕刻家世系中的第一人，也是勒布仑在凡尔赛雇用的艺术家之一。夸兹沃为战争厅制作的表现路易十四凯旋的大型灰泥浮雕（见图 21.16）保留了贝尼尼骑马像的姿势，但不那么张扬。在一尊表情鲜活的勒布仑赤陶像（图 21.19）中，夸兹沃刻画了这位艺术家双唇微分、头转向一旁的样子。肩线以下堆叠的衣饰让人想到贝尼尼的路易十四胸像的总体轮廓。但勒布仑的脸是写实的，精细地刻画了人物性格，这些都是夸兹沃本人的风格特色。

皮埃尔－保罗·皮热　在 17 世纪的法国雕塑家中，皮埃尔－保罗·皮热（Pierre-Paul Puget，1620—1694 年）是盛期巴洛克风格的最佳代表。直到柯尔贝尔去世、勒布仑的势力开始衰落之后，他才得到宫廷的重用。他最出色的雕塑作品《克罗托那的米罗》



图 21.19 安东尼·夸兹沃：**《夏尔·勒布仑胸像》**。1676 年。赤陶，高 66 厘米。伦敦华莱士收藏馆

（*Milo of Crotona*，图 21.20）由于和贝尼尼的《大卫》（见图 19.29）相似而受益。虽然皮热的作品更平静，但他成功地传达出了这位遭受狮子攻击、手却卡在树桩里的英雄的惊人力量。那头动物从背后发起攻击，爪子深深地插进米罗的大腿，米罗痛苦地扭动着、叫喊着。激烈的动作使雕塑充满《拉奥孔》的那种紧张感。我们猜想，这种对古代的模仿就是这件作品被路易十四接受的原因。

英国的巴洛克建筑

英国人从巴洛克绘画和雕塑的发展中获益良多，但对其贡献微薄。主要来自意大利、佛兰德斯和荷兰共和国的外国艺术家独霸英国宫廷。查理一世统治期间，宫廷画师凡·代克既创作肖像画，也绘制寓意画。他死后，许多宫廷艺术家沿用了他的肖像画风格，在视觉艺术方面极少创新，这种局面一直持续到 1660 年查理二世复辟为止。1666 年伦敦大火之后，城市重建使建筑成为优先考虑的对象，而建筑此后也成为英国最重要的艺术成就的代表。

伊尼戈·琼斯与帕拉第奥的影响

第一位重要的英国建筑师是伊尼戈·琼斯（Inigo Jones，1573—1652 年），他是詹姆斯一世和查理一世的御用建筑师，也是这个时期第一流的英国舞台设计师。琼斯的风格从园林式私家豪宅的村居传统发展而来，如朗莱特宅邸（见图 18.30）。1597 至 1603 年以及 1613 至 1614 年间，琼斯两次赴意大利，每次都停留很长时间，在这两次意大利之旅的间隙，他于 1609 年去了巴黎。第二次意大利之行回国后，他被任命为御用工场总监，并担任这一职务直到 1643 年。此时的琼斯已成为帕拉第奥的一个坚定追随者，他赞赏帕拉第奥的古典式设计原则，他收藏有帕拉第奥（及阿尔贝蒂）的著述并为之作注。琼斯之前，英国建筑只是对中世纪和文艺复兴样式的模仿。他把帕拉第奥的文艺复兴古典主义介绍到英国，但这种风格直到 18 世纪最初的几十年才在英国扎下根来，因为这时兴起

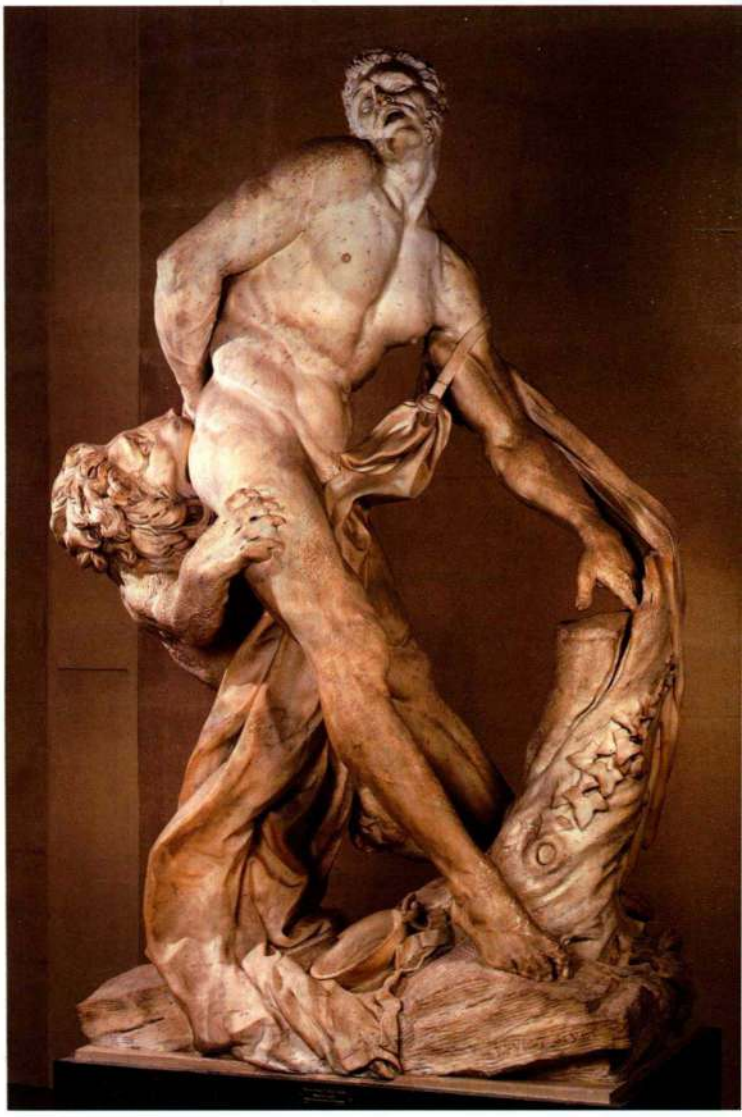


图 21.20 皮埃尔－保罗·皮热：**《克罗托那的米罗》**。1671—1682 年。大理石，高 2.7 米。巴黎卢浮宫

了一股建筑热潮，并引发了被称为“帕拉第奥复兴”的潮流。

琼斯在伦敦的白厅宫（Whitehall Palace）中建造的宴会厅（Banqueting House，图 21.21）符合帕拉第奥著述中的原则，但它并未照搬帕拉第奥的任何一座建筑。这一宴会厅原计划用来举办宫廷典礼和假面剧表演（一种集舞蹈、戏剧和音乐于一身的大型演出），但 1635 年之后，夜间娱乐活动被禁止，因为火把冒出的烟正在损害天花板凹格中鲁本斯的画《詹姆士一世的神化》（*Apotheosis of James I*）。宴会厅本质上是一座维特鲁威式的“长方形公堂”，由两个立方体建筑组合而成，有一个半圆室用来放置国王的宝座。琼斯把它设计成一座帕拉第奥式的别墅。它更像一座文艺复兴时期的宫殿，而非同时期阿尔卑斯山以北设计的任何建筑。琼斯用一种规整的古典语汇和比例法则分三部分建造了这座建筑。爱奥尼亚式和混合式的半露方柱为建筑增添了一种朴素的优雅，第一层楼的窗户上方相间的弓形和三角形三角楣产生了一种节奏感。屋顶轮廓线下方的花环和上方的栏杆增强了整个建筑的装饰性。这座建筑的装饰可能比原初构想的更少；它的每一层都曾砌有彩色石块，但正立面的表面后来经过了重新处理。琼斯的简约风格作为正统古典主义的一盏指路明灯，在英国屹立了 200 年之久。

大事年表

1603 年——莎士比亚的《哈姆雷特》
1619—1622 年——伊尼戈·琼斯建造宴会厅
1637 年——笛卡尔的《方法论》
1642—1649 年——英国内战
1651 年——托马斯·霍布斯的《利维坦》
1666 年——伦敦大火
1675—1710 年——雷恩爵士的圣保罗大教堂在伦敦修建
1687 年——牛顿用公式表示万有引力定律

克里斯托夫·雷恩爵士

如果不是 1666 年伦敦大火造成的破坏，17 世纪末最重要的英国建筑师克里斯托夫·雷恩爵士（Sir Christopher Wren，1632—1723 年）可能依然是个业余建筑师。我们可以将雷恩看作巴洛克时期的文艺复兴式艺术家兼科学家。这位奇才最先学的是解剖学，然后研究物理学、数学和天文学，并由于对几何学的理解而深受艾萨克·牛顿爵士的尊敬。雷恩早年先后在伦敦格雷欣学院（Gresham College）的天文学系和牛津大学任教授。他对建筑的兴趣直到 30 岁左右才表现出来。他的科技知识也许影响了其建筑的外形；的确，之前没有哪个建筑师花如此大的力气来隐藏建筑的支架。只有具备了全面的几何学和数学功底的建筑师才能获得这样的成效，而雷恩的建筑所表现出的技术上的熟练程度一直令他的评论者感到困惑。

1666 年那场灾难性的火灾之后，雷恩被提名为负责重建城市的短期皇家委员会的成员（见第三部分末尾的*附加原始文献*）。几年后，他开始为圣保



图 21.21 伊尼戈·琼斯：**宴会厅西立面，**白厅宫，伦敦。1619—1622 年



图 21.22　克里斯托夫·雷恩爵士：**伦敦圣保罗大教堂正立面**。1675—1710 年

罗大教堂的重建进行设计（St. Paul's Cathedral，图21.22），这是在大火灾中被毁的多座教堂之一。雷恩偏爱集中式教堂，他最初构想的圣保罗大教堂为希腊十字形，十字交叉处上方有一个巨大的穹顶。这个构思以米开朗基罗为圣彼得大教堂设计的平面图为基础，显然受到了琼斯之前一个设计方案的启发。这一世纪之初，琼斯曾参与圣保罗大教堂哥特式结构的修复工程，但他的建议被教堂主管拒绝了，他们更喜欢传统的公堂式结构，认为这更适合新教教堂。最后，它的平面布局变成了拉丁十字，包括圣彼得大教堂在内的多数天主教堂都沿用这种结构（图21.23），这一结果颇具讽刺意味，因为这项建筑计划本来可以为英国的新教教堂创造一套新的建筑语汇提供契机。

雷恩唯一的一次出国经历是在1665至1666年，其间他游览了法国，遇到了贝尼尼，当时贝尼尼正应路易十四之邀在巴黎为卢浮宫做设计和建造工作。我们可以在圣保罗大教堂的正立面中看到这次旅行所产生的影响，这个正立面与阿杜安－芒萨尔的荣军教堂正立面惊人地相似。荣军教堂也启发了穹顶的三部分建造方式，与圣彼得大教堂一样，这个穹顶的直径是中堂和侧堂宽度之和。但圣保罗大教堂的穹顶比建筑高出很多，巍然耸立于正立面之上。支撑它的扶壁被巧妙地隐藏在一面隔墙后面，这面墙反过来又支撑了扶壁。琼斯的古典主义风格也体现在穹顶中，它看起来像布拉曼特设计的小神殿大幅放大后的版本（图16.8）。圣保罗大教堂最新的巴洛克式设计反映了雷恩对当时意大利和法国建筑的全面了解。事实上，雷恩认为巴黎是“欧洲最好的建筑学校”，他也同样受到了罗马巴洛克风格的影响。灯笼式天窗和钟楼的上部表明他知道波洛米尼位于纳沃纳广场上的圣阿涅塞教堂，也许是通过素描或雕版画了解到的。最终完成的建筑不仅反映了设计方案复杂的演变过程，也反映了监督施工进程的委员会后来所作的改动。1718年，这一委员会解除了雷恩的职务。

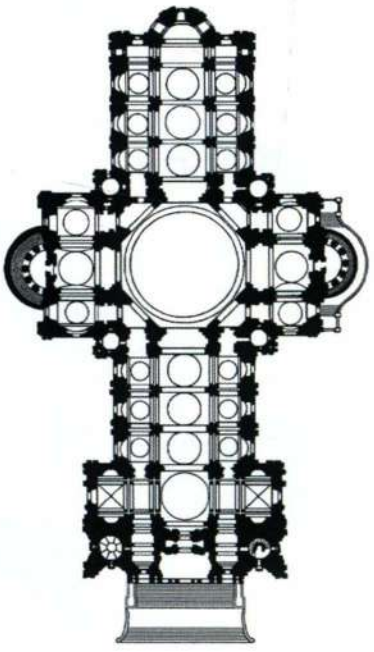


图21.23　圣保罗大教堂平面图



图21.24　克里斯托夫·雷恩爵士：伦敦圣玛莉里波教堂尖塔。1680年

对于雷恩和牛顿（1697年牛顿被任命为圣保罗大教堂专员）而言，在对宇宙和人类在宇宙中的位置的新理解方面，数学和几何学都具有核心作用。在雷恩暮年撰写并由他儿子于1740年提交给皇家学会的《五册书》（*Five Tracts*）中，他说，建筑必须符合“自然理性”，这是永恒美的基础。换句话说，建筑必须运用理性的（即抽象的）几何形式，如正方形、圆形，以及比例、透视与和谐原则——但它不能牺牲多样性。这种理性和多样性在雷恩为圣保罗大教堂做的设计中表现得很明显。

1666 年的伦敦大火为雷恩提供了重建和重塑伦敦城及其天际线的机会。除圣保罗大教堂外，在 87 座被损坏或被毁的教堂中，他的工作涉及其中的 52 座，为其中的许多教堂设计了各具特色的尖塔。圣玛莉里波（Mary-Le-Bow）教堂尖塔（图 21.24）是他最有名的设计例证（应该注意的是，这些教堂有许多，包括这一座，在“二战”期间的伦敦大轰炸中被毁，但现已被修复）。这个尖塔非常高（高 69 米），至今也高于周围的建筑。以一种奇异的方式把多个组件堆叠起来就得到了这个高度，这些组件包括：一个两层基座（有拱形入口）、朴素的阁楼、有成对半露方柱的钟楼，以及柱廊围绕的圣堂，圣堂顶部有扶壁，支撑着灯笼式天窗和方尖碑形的尖顶，这个尖顶与荣军教堂的尖顶相似。为体现教堂的虔诚，雷恩在圆形圣堂基部设计了 12 张“弓”——实际上是倒转的托架。这样造出的是一座复杂的多层尖塔，其挺直的姿态具有哥特之风，但其样式却基于古典母题。这种尖塔以前从未出现过。雷恩在这座教堂以及大火之后的教堂改造中进行的创新成为英国巴洛克式教堂建筑的特色。

约翰·范布勒和尼古拉斯·霍克斯穆尔

英、法、意三国巴洛克元素的结合在布伦海姆宫（Blenheim Palace，图 21.25）中表现得更为明显，这是天才的业余建筑师约翰·范布勒爵士（Sir John Vanbrugh，1664—1726 年）在雷恩最有才华的学生尼古拉斯·霍克斯穆尔（Nicholas Hawksmoor，1661—1736 年）的协助下设计的一座宏伟的建筑。虽然布伦海姆宫被认为是范布勒最伟大的作品，但这一建筑实际上是由霍克斯穆尔完成的；不过结构上结合得天衣无缝。布伦海姆宫巧妙地将多个元素结合起来：英国城堡的密集、乡村豪宅（如朗莱特宅邸，见图 18.30）的开阔、法国城堡（如枫丹白露宫，见图 18.3）的散漫闲适，以及受范布勒的对手雷恩爵士启发的正立面。然而，把布伦海姆宫及其围边柱廊与圣彼得大教堂的广场（见图 19.14）作比较时，可以看出范布勒的设计更接近贝尼尼的风格。主楼用一种巨柱式科林斯柱式把神庙的圆柱式门廊与文艺复兴式的宫殿融为一体，而侧翼则全用一种低矮的多立克柱式。这种即使用当时宽松的标准来衡量也算极端的折衷法也贯穿在细节中。范布勒与琼斯一样，对戏剧具有浓厚的兴趣，他



图 21.25 约翰·范布勒爵士和尼古拉斯·霍克斯穆尔：**布伦海姆宫**，伍德斯托克，英国。1705 年动工

还是一个广受欢迎的剧作家。布伦海姆宫因其戏剧风格和宏大雄伟而成为英国实力的象征，从建筑本身及其四周的庭园来看，它都可与凡尔赛宫相媲美，但更为质朴。这座主要为炫耀和娱乐而设计的建筑是英国赠予马尔博罗公爵（Duke of Marlborough）的礼物，以感谢他在西班牙王位继承战期间的1704年统领英军于布伦海姆宫之战中战胜法德军队。

小结

17世纪初，法国和英国这两大君主国似乎面临着无休止的危机。接连不断的政治、社会和宗教动乱困扰着两国，每一任君主都试图巩固权力、集中管理。从英国的君主立宪制到法国的专制主义，王权都占有绝对优势。但其统治下的社会则处于不断剧变之中。尽管资产阶级的财富有所增长——外加新兴的重商主义制度、不断增加的贸易路线和有利可图的殖民帝国——但大多数人遭受着极度贫困。欧洲的农民在不断加大的赋税重负下变得更为脆弱，又被剥夺了参与政治的权利，他们意识到，除了发动暴力起义，他们无法改变政府。与此同时，贵族也明确地表示了对正在掠夺他们实利和特权的集权当局的不满。

在这种紧迫的背景之下，欧洲各国的君主再度宣扬古老的神授王权。他们利用艺术来表现君主制的力量和威信，法英两国的宫廷成为最重要的艺术赞助者。宏伟的巴洛克艺术和建筑不仅象征着他们的权威，还象征着国家的骄傲和荣耀。古典主义由于以古希腊罗马传统和无上权威为标准而成为宫廷偏爱的风格，而宫廷是这个喧嚣时代品位的决定者。

法国：路易十四风格

路易十四时期的艺术种类多样，从卡洛尖刻的纪实版画到拉图尔的冥想式宗教画，再到武埃华美的装饰性绘画。到了1640年，普桑冷静的古典主义已在法国巴洛克艺术中居于主导地位。在罗马创作的普桑主张艺术家应钻研法兰西学院确定的“伟大”的艺术主题：叙事、英雄的斗争、宗教和古代题材。17世纪60年代，他的古典主义风格成为在1648年成立的法兰西学院培养的法国艺术家的典范。与普桑一样，克劳德·洛兰也偏爱理性的古典主义，这种风格渗透在他精致的田园诗风景画中。同时，雕塑体现了贝尼尼的影响，这一点可见于安东尼·夸兹沃和皮埃尔-保罗·皮热情感丰富的雕塑作品中。

仍留在法国土地上的本国艺术家确定了法国艺术的格调。这些受雇于宫廷的艺术家专为歌颂国王服务。从亚森特·里戈的象征性肖像画到外观华丽的卢浮宫正立面，大多数法国艺术品都倾向于宏大的展示，意在向广大观众传达君主制的价值标准。17世纪最宏伟的建筑工程或许要数凡尔赛宫及其庭园。古典风格、重复的结构和巨大的规模表现了路易十四的权力，反映了他的专制主义君主制哲学。

英国的巴洛克建筑

与法国一样，英国的巴洛克艺术和建筑都处在古典主义风格的主导之下。虽然英国画坛主要是来自意大利、佛兰德斯和荷兰共和国的外国艺术家的天地，但英国建筑却形成了一种与众不同的民族风格。第一位重要的英国建筑师伊尼戈·琼斯把安德烈亚·帕拉第奥的文艺复兴古典主义引入英国，这种风格可见于伦敦白厅宫的宴会厅。在该世纪的下半叶，克里斯托夫·雷恩成为英国最优秀的建筑师。以备受同时代人称赞的娴熟技术而著称的雷恩建造了这一时期的一些最杰出的建筑，包括经过修复的圣保罗大教堂。1666年的大火给雷恩提供了重建和重塑伦敦及其天际线的机会，城市中许多经过重新设计的教堂都打上了他建筑才华的烙印。



洛可可艺术

第二十二章

在法国，洛可可风格是与路易十五（Louis XV，1710—1774年）联系在一起的，因为这种风格盛行的时间大致相当于他生活的时代，但在路易十五出生前50年，带有洛可可风格的迹象就已显现了。那是在17世纪末巴洛克风格大行其道之时，历经路易十六（Louis XVI，1774—1792年在位）及其妻子玛丽·安托瓦内特（Marie Antoinette）的暴政，一直延续至1789年的法国大革命（French Revolution）。

正如哲学家弗朗索瓦－马利·阿鲁埃（François-Marie Arouet，1694—1778年）——他的笔名伏尔泰（Voltaire）更为人熟知——所指出的，18世纪应该感谢过去。在艺术方面，普桑和鲁本斯的影响贯穿其间。而二人追随者之间的论战比米开朗基罗和提香的支持者有关素描与色彩优劣的争论（见第759页）要更为久远。在这层意义上，洛可可与巴洛克一样，仍然归属与文艺复兴的时代范畴。

虽然巴洛克与洛可可有相似之处，但这两种风格之间存在着一个根本的差别，简言之，就是幻想。如果说巴洛克用一种壮丽的方式来展现喜剧场面，那么洛可可的舞台更小，更为细致。它用巧妙的办法再现了一个脱离现实的王国，令人心仪。在某些方面，法国的洛可可艺术体现了贵族品位的变化，他们重申自己作为（艺术家）赞助人的能力，并开始选择用源于大自然的程式化图案和一种更为家居化的艺术——私密的而非公开的——来装饰他们在巴黎的新邸（公馆）。“洛可可”一词使用得非常恰当，既表现了自然的特质，也暗含着与轻浮的宫廷生活十分吻合的装饰感。这个词是19世纪时出现的一个贬义词，取自法语“rocaille”（意为“鹅卵石”）和“barocco”（巴洛克），特指18世纪初那种冗繁且矫揉造作的品位。随后“Rococo”一词用来描述意大利花园中用于装饰人造洞穴的鹅卵石、石块和贝壳（形状俏皮且不规则），这后来成为了法国室内设计的核心主题。

虽然有时被视作巴洛克风格的最后阶段，但洛可可艺术还是创造了自己独特的风格，代表着一个创造性、智慧性活动高度发达的时代。法国艺术家仍然按照皇家绘画与雕塑学院的传统接受训练，强调使用真人模特进行创作、学习解剖学以及练习透视法和比例关系；除了这些课程，还会展开关于拉斐尔和普桑艺术风格的讲座。但艺术家们也开始探索新的题材，或者以新方式来表现旧题材。在18世纪，对于富于诗意的田园画（克劳德等巴洛克艺术家已实践过这类田园画）的兴趣变得越来越浓。这时的赞助人日益受到以理想化的天性生活的“纯真之人”观念的影响，而为了满足艺术市场和赞助人的需要，艺术家们转向田园画，以及用爱与失去、浪漫的约会和诗意的冥想等

图22.4 细部，让－安托万·华托：**《热尔桑画店》**



地图 22.1 洛可可时代的欧洲

作为主题的作品。这些主题的吸引力非常强大，法兰西学院甚至设立了一个名为雅宴画的新种类，由让－安托万·华托引入绘画领域。今天有一些学者批评洛可可艺术中公然的色情倾向及其逃避现实的态度。但值得赞扬的是，这种风格歌颂爱情，并且拓宽了艺术中所表现人类情感的范围，把家庭也作为重要的主题包括进来。

虽然与法国的联系最为直接，但洛可可艺术影响并不仅限于法国，还波及了英国、西欧和中欧的大部分地区（见地图 22.1）。长久以来由外国艺术家主宰的英国艺术界诞生了一个独特的画派，并且于 1768 年成立了皇家艺术学院，其举办地年度展览吸引了大批伦敦的时髦主顾和本国最知名的艺术家。在西欧和中欧，尤其是德国和奥地利，紧跟着三十年战争（1618—1648 年）所造成的破坏而来的是 18 世纪的重建时期和朝圣教堂的增加，这些教堂的建筑和装饰所体现的正是洛可可风格。意大利艺术家，如提埃波罗及其助手，用这种精致、优雅的新风格在中欧的教堂和宫殿里绘制天顶湿壁画，也为他们的家乡威尼斯创作类似作品。在那里，卡纳莱托的实景画或城市风光画也成为了外国参观者威尼斯之旅的绝佳纪念品。

同是在 18 世纪，欧洲人继续在新大陆拓展自己的殖民地。军队为攫取遥远的土地而征战，尽管耗尽国家的钱财，却成功地把异国物产输送回祖国，其中包括羽毛、珠宝和金属，无不令收藏者垂涎，同时也被艺术家用于创造新的艺术形式。另外，欧洲艺术常涉及这些异域外邦，虽然用的是虚构或寓言性的形象；此外，也极大地丰富了赞助人的收藏。美学也在这一时期兴起，而伊曼纽尔·康德（Immanuel Kant，1724—1804 年）则创立了一种新的哲学类别，它声称人类最重要的是拥有判断美的能力。在表演艺术方面，威尼斯作曲家安东尼奥·维瓦尔第（Antonio Vivaldi，1678—1741 年）和德国作曲家约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach，1685—1750 年）创作了精彩绝伦的歌剧以及合唱音乐，而伦敦也成为了正统剧院的聚集地，其中著名的有海马克剧院（Haymarket）、特鲁里街剧院（Drury Lane）和科芬特花园歌剧院（Covent Garden）三处。

法国：洛可可的兴起

1715 年路易十四去世之后，以前依附于凡尔赛

宫廷的贵族进一步摆脱了皇室本就松弛的控制。路易十五在父王去世时年仅5岁，直到1723年正式加冕。洛可可初期（1715—1723年）被称作摄政时期，之所以如此称呼，是因为法国当时由路易的堂兄、奥尔良公爵菲利浦（Philip, duke of Orléans）进行摄政统治。由于当权的是贵族，贵族阶层重新获得了很多权势和威信。他们抛弃了凡尔赛那种严格、苛求的宫廷生活，许多人决定住在巴黎，不再回到他们在外省的城堡，于是在巴黎建造了漂亮的城中宅邸，称之为**公馆**（hôtel）。大约从1350年起，公馆就一直被用作地主贵族在城市的住所，但在17世纪，它们却演变成社交中心，这个潮流一直保持到18世纪。公馆中私密的小房间常成为举办沙龙的场所，而**沙龙**（salon）则是一种知识性和娱乐性兼具的非正式聚会，通常由有权势的妇女（也就是斯塔尔夫人［Madame de Staël］和拉法耶特夫人［Madame de La Fayette］）主持，在巴黎贵族中间极为流行。这些房间里装饰着绘画、瓷器和小雕像，营造出一种奢华、轻松的氛围。因此，绘画只是弥漫于大革命之前法国各地精致之风的产物。这些绘画作品以及室内设计将影响整个18世纪西欧和中欧的风貌。

绘画：普桑派对鲁本斯派

17世纪行将结束之际，在法兰西学院内部出现了一种争论，结果形成了两大派系：**普桑派**（Poussinistes）对**鲁本斯派**（Rubénistes）。在这场以素描与色彩问题为焦点的论辩发生时，普桑和鲁本斯皆已不在人世。法国艺术家熟悉普桑的画，因为他一生都坚持把画从罗马送回巴黎。他们也从卢森堡宫中的玛丽·德·美第奇组画了解到鲁本斯的作品。保守派支持普桑的观点：达于心灵的素描高于刺激感官的色彩。鲁本斯派（许多成员为佛兰德斯派的继承者）则认为色彩比素描更忠于自然，他们还指出，虽然不可否认素描是建立在理性的基础上，但它只能引起少数内行的兴趣，而色彩却能打动所有的人。从这一论点可以得出重要的结论：它表明外行人应该成为作品艺术价值的评判者。而文艺复兴时期则认为作为一门人文学科，绘画只能由受过教育的人来欣赏。色彩派最终取得了胜利，这部分还要归功于画家让－安托万·华托在当时极受欢迎。

让－安托万·华托　鲁本斯派最著名的一员是让－安托万·华托（Jean-Antoine Watteau，1684—1721年）。华托出生在瓦朗谢讷（Valenciennes），这里直到他出生前几年还是南尼德兰的一部分。同时华托也非常喜欢当地最伟大艺术家鲁本斯的艺术风格。1702年移居巴黎后，华托绘制了许多仿鲁本斯法国时期作品的素描，包括玛丽·德·美第奇组画（见图20.5）。华托为新兴的洛可可风格及与之相关的新题材做出了重大贡献。他笔下充满幻想的景象展现的是田园诗般的贵族生活画面：人物举止优雅，衣着奢华，服饰色彩柔和、亮丽，宛若身处梦境一样的天然景色之中。在作品中，他常把戏剧和真实的生活天衣无缝地交织在一起，并加入了即兴喜剧（commedia dell'arte，一种即兴式意大利戏剧）中为人熟知的角色，营造舞台般的环境，以作为角色活动的背景。姿势经过精心设计的角色在观众心中唤起凄凉的爱情、悔恨或怀旧等情感，使画面充满伤感的气氛。这类作品日益受到法国收藏者的追捧，这个主题也很快在全欧洲流行开来。

因为华托的幻想画没有太多的历史或神话基础，他的绘画作品打破了多条学院规则，也不符合任何既有的类型。为了吸收华托为院士和接纳他的浪漫画风，法兰西美术学院创造了一个新的画种，名为雅宴画（fêtes galantes，意为“风雅的游园集会”或“露天娱乐活动”）。这个画种也因此进入了由学院院士安德烈·费利比恩（André Félibien，1619—1695年）在17世纪时建立的类型等级。处于第一位的类型是历史画，它被视作艺术的最高形式，因为人们认为它对想象力的要求最高，所以创作的难度也最大。接下来的是肖像画、风景画和静物画。1712年加入学院时，华托被要求创作一幅入院作品，但他5年后才交出。这件作品就是《舟发西苔岛》（*A Pilgrimage to Cythera*，图22.1），题材是对爱的召唤，同时含有古典神话元素。后来被视为爱情之岛的西苔岛（Cythera）是关于阿佛洛狄忒（维纳斯）从海水的泡沫中诞生这一古希腊神话发生的场景之一。作品的题目让人想到这个传统题材，但这幅作品在法兰西学院的记录中被记录为雅宴画，恐怕是第一次使用该术语。

我们不清楚画中的情侣们是刚刚抵达还是正要离开这个岛，但可以肯定的是，华托创造了一个令人流连但略显忧郁的爱情之地。情侣们可以不受打扰地、自由自在地享受人类的激情和自然的美景。人物活动在前景处从右至左展开，像一个连续的故事，这表明他们可能即将登船。一对恋人还沉浸在多情的约会中；而在他们身后，另一对情侣则站起身来，跟在第三对情侣后面走下山坡，其中不愿走的那位年轻女郎正回头渴望地看着女神的圣林。年轻的情侣们在一群群小爱神的陪伴下，向维纳斯表示敬意，戴着花冠的维纳斯像立于画面右端。柔和的颜色——淡淡的绿色、蓝

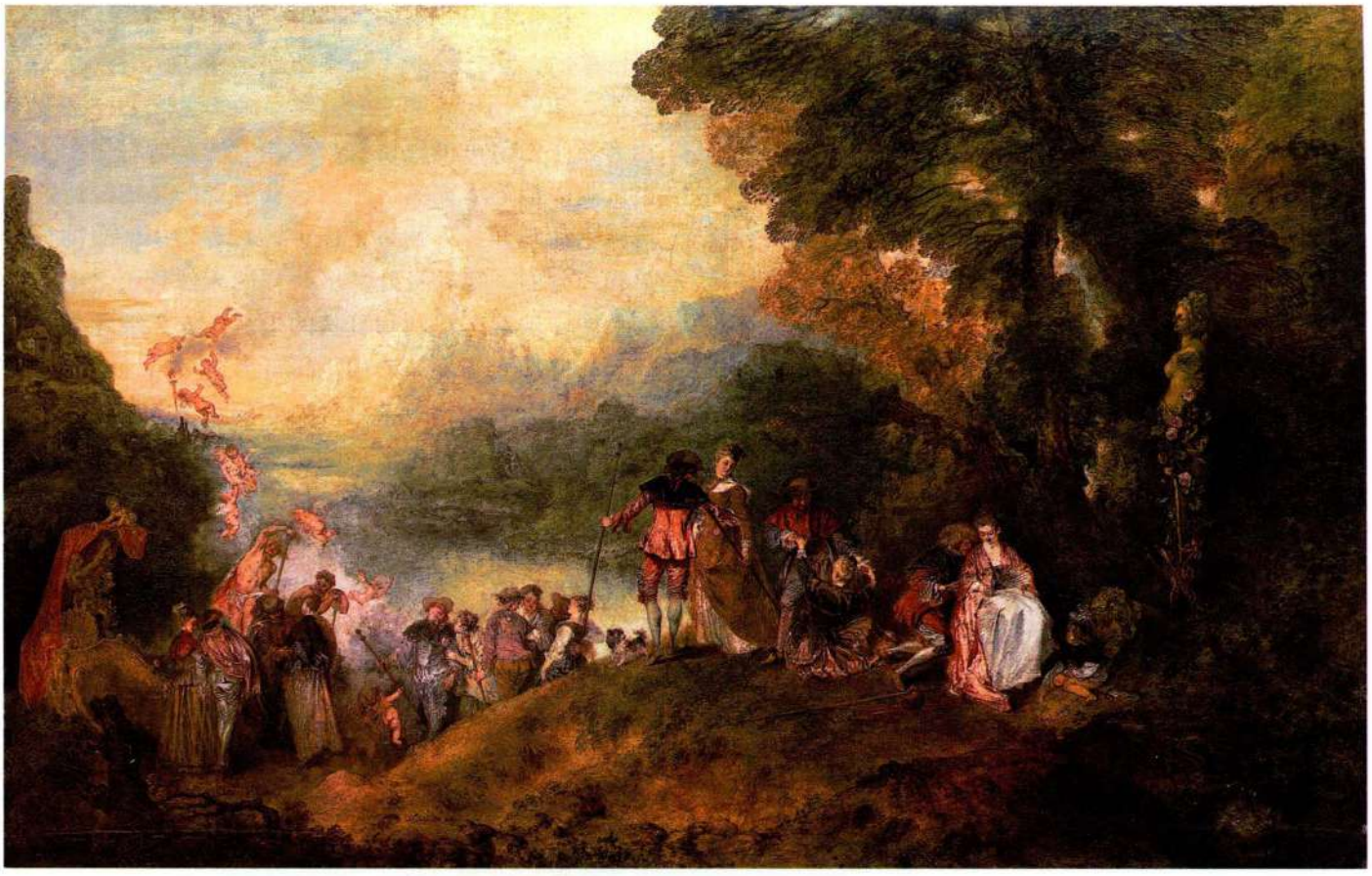


图 22.1 让－安托万·华托：**《舟发西苔岛》**。1717 年。布面油画，1.3×1.9 米。巴黎卢浮宫



图 22.2 让－安托万·华托：**《梅兹庭》**。约 1718 年。布面油画，55.3×43.2 厘米。纽约大都会艺术博物馆。Munsey 基金，1934 年（34.138）



图 22.3 让－安托万·华托：**《坐着的年轻女子》**。约 1716 年。三色素描：红色、黑色和白色粉笔，淡黄色纸，25.5×17.1 厘米。纽约皮尔蓬特·摩根图书馆



图 22.4 让-安托万·华托：**《热尔桑画店》**。1721 年。布面油画，163 × 308 厘米（后来被分割成两块，然后重新接合起来）。夏洛腾堡宫（Schloss Charlottenburg），国家宫殿与园林管理局（Staatliche Schlösser und Gärten），柏林

色、粉红色和玫瑰红色——暗示着情人之间的温存关系。微妙的色调渐变反映了鲁本斯对华托的影响，对于确立鲁本斯派的至高地位起了推动作用。

作为一幅时髦的聚会雅集绘画，这幅作品让人想起了林堡兄弟彩饰手抄本的精美插图以及鲁本斯的《爱之园》（见图 20.6）中那些优雅的人物，但华托改变了人物与背景之间的比例，添加了几分乔尔乔内和提香式的动人风姿。华托的人物身材苗条，举止优雅，与背景比起来显得很小，在与大多数巴洛克风格的作品相比时就更是如此了。但风景并未覆盖整个画面，而是传达出它田园诗般的甚至有点哀婉的氛围。华托通过人物淡淡的感伤和踌躇，以及风景、其中的雕塑传达出相似感受，创造出一种怀旧感，暗含着对未曾实现激情的渴望。

华托的《梅兹庭》（*Mezzetin*，图 22.2）也使人体会到这种怀旧气氛，乐手梅兹庭是即兴喜剧中的一个常见人物，其名字的意思是“半拍”，他扮演的角色是一个多情的求婚者。他弹着吉他，唱着一支求爱的情歌，背景是一个园林般的地方，远景处有一尊女子雕像。学者们认为他是在向这尊雕像演奏。而且有人指出这幅画的主人是华托的朋友让·德·朱利安那（Jean de Jullienne，一部关于这位艺术家的传记的作者；见第 762 页的原始文献），它可能讲述了让追求爱妻的故事。惆怅的乐手尽力向右上方看，视线落在画面之外。但那身带有精致的玫瑰红色、淡蓝色和白色条纹的古怪衣服，配上黄色的鞋子以及玫瑰红色的扁圆帽和短披风，将这个场景的氛围从忧郁变为迷人。这个身处淡绿色背景中一身淡色的孤单矮小的人物无论从情绪、人物类型还是服饰和背景的颜色来看都属于典型的洛可可风格。

华托的用色是他被归为鲁本斯派一员的有力证据。但他作为一名素描大师（这暗示着他也是一个普桑主义者）的创新和创造力在于把色彩与线条结合起来（见第 763 页的材料与技法）。虽然之前包括鲁本斯在内的艺术家可能也用红色或黑色粉笔画过素描（用白色粉笔加高光），但**三色素描**（trois crayons）技法却是华托的专长。在《坐着的年轻女子》（*Seated Young Woman*，图 22.3）中，他将这三种粉笔用到了极致，勾勒女子身体，腿、手、脸的局部（嘴唇、鼻尖）、颈背、乳房用红色，与用在她衣服、眉毛和拢在头顶的头发等处的黑色和白色形成对比，体现了人物活泼的性格。这些颜色使这幅人物充满了生气，平添自然

原始文献

让·德·朱利安那（1686—1767年）

安托万·华托（1684—1721年）生平概述

后来当上哥白林挂毯厂厂长的染布工朱利安那是华托的终身好友，也是其作品的收藏者。华托去世后，朱利安那请人把他的所有素描都制成雕版画，然后他又买来了华托的多幅油画，也照上述的办法处理。他为华托撰写的传记于1726—1728年出版，一同出版的还有根据华托油画和素描作品制作的350幅雕版画，它们分为两卷，书名是《不同角色的特点》（*Figures de différents caractères*）。后两卷随后出版。

华托学习的兴趣越来越浓，他深深为这个宫殿[卢森堡宫]中鲁本斯所创作的画廊组画所打动，经常跑去研究这位大师的色彩和构图。很快他就获得了一种更加自然的品位，与他从吉洛（Gillot）那里学到的迥然不同……

华托个子中等，体质虚弱，但思维敏捷、锐利，而且十分敏感。他少言寡语，但说话得体，文章也写得漂亮。他几乎总是沉浸在冥想当中。华托对于大自然和所有取景于大自然的名家异常崇拜，然后刻苦的工作却使得他变得有点忧郁。他态度冷淡、笨拙，所以不仅有时难以与朋友相处，还时常自找别扭。他除了冷淡和善变之外，并没有其他缺点。可以说，在他活着的年代以及死后的岁月中，没有哪个画家能获得像他一样的名望。他的画虽已涨到天价，但直至现在仍是抢手货。人们可以在西班牙、英国、德国、普鲁士、意大利及法国的许多地方见到这些画，其中尤以巴黎为甚。我们还必须承认，再没有比他的作品更适合小规模收藏的了。华托的作品勾描准确，色彩真实，笔法细腻，无人可以模仿。他不仅是雅宴画和乡村画高手，还在军事题材方面有过人之处，尤其擅长画行军和士兵宿营的场面。其中军人那朴实、自然的个性更是使这类作品获得了高度评价。他甚至还留下了几幅历史画，同样品位上乘，充分表明了一点：如果他把历史画作为主攻画种，那么在这个领域也可以取得同样巨大的成功。

虽然华托的一生非常短暂，但作品数量极大，足以让人以为他的寿命很长，然而这实际上只能说明他极其勤奋。实际上，就连消遣和散步时他也在观察大自然。如果觉得景色极佳，他当场就会用素描画下来。

他的研究性素描、被挑出来制成雕版画的素描作品，以及作为独立作品的素描数量完全可以证明这个说法。

SOURCE: *A DOCUMENTARY HISTORY OF ART*, VOL II. ELIZABETH GILMORE HOLT ED. (PRINCETON, NJ: PRINCETON UNVERSITY PRESS, 1982)

之感。在其大量的素描作品中，华托通常着重表现画中人物的姿势、动作、手势和表情，这一幅素描之外，许多作品是其油画中人物的习作。

华托最著名的作品之一《画店》或《热尔桑画店》（*The Shopsign* 或 *Gersaint's Signboard*，图22.4）也是这样的风格，并不拘泥于形式。这块招牌是为了给华托的朋友、艺术品商人埃德梅·热尔桑（Edmé Gersaint）的商铺做广告而创作的，但它实际上表现的并非热尔桑的画廊。热尔桑在关于这件作品的记述中指出，此画是在华托从伦敦旅行回来后完成的，他接受了华托“伸展伸展手指”的建议下，并委托他创造这样一幅作品。华托的身体一向不好（不久之后，他就因肺结核去世了），热尔桑的话暗示着艺术家把这件作品作为短暂恢复期的组成部分。这段叙述的真实性一直受到怀疑，但这件作品却是华托的最后一幅作品。此画（原本顶部为拱形）据说只用了8个早上就完成了。它本是用于室外陈列的，但只展示了15天（也许是因为天气，或因为很快就被人买走了）。热尔桑说这幅画吸引了许多艺术家和过路人，他们对画中人物自然、优雅的身姿赞叹不已——这些特点今天仍为人津津乐道。左方背朝观众女子身上宽大的玫瑰红缎子衣服吸引着人们的目光；右方无精打采地斜倚着的女子则与这个人物形成了一种平衡关系。女士们老练而舒适地欣赏着店里高挂在墙上的三四排画，店



图22.5 弗朗索瓦·布歇：**《镜前的维纳斯》**。1751年。布面油画，109.2×85.1厘米。纽约大都会艺术博物馆。William K. Vanderbilt遗赠。1929年（20.155.9）

色粉画

色粉笔（pastel）是将彩色粉笔（或粉末）同胶水、汁液、阿拉伯树胶或乳浆混合（或用其过滤），再揉成圆筒形的小管。今天色粉笔的制售方式也基本上与洛可可时期相同。填料和水能使色粉笔用起来顺畅。色粉笔可软可硬，但都必须先经过干燥，以便包装成画笔。

15世纪末，达芬奇就曾使用过色粉笔（1499年的伊莎贝拉·德·埃斯特肖像），但其他艺术家普遍使用色粉笔还是在16世纪。不过艺术家们只是用它来绘制初稿，而非完整作品。然而到了18世纪，艺术家们认识到这种材料的潜能，开始创作以完整作品形式呈现的色粉画。色粉笔和当时流行的**三色素描**技法（见华托，图22.3），它们的优点是都可以同时表现线条和颜色。由于17世纪末、18世纪初围绕着素描（即线条）与色彩的优劣发生了许多争论，而批评家们对能够两者兼备的艺术家褒奖有加（如拉斐尔），所以色粉笔的使用可以当作是对这一争论的回应。线条可以模糊成一片、也可以互相叠加或者形成排线，所以一根单线就可以成为一个色区，几根单线合起来则能形成一个色彩更加鲜明的色块。

艺术家主要用色粉笔来画肖像画，轻涂数笔，即可凸显人物的活力、情感或表情，从而使画中人看上去更加生动、逼真。罗莎尔巴·卡列拉（Rosalba Carriera，1675—1757年）是最伟大的色粉肖像画家之一，这位威尼斯艺术家以善于揭示对象激烈的心理活动而著称。卡列拉在生前就享有盛誉，她的主顾遍布各国，英国、法国、德国和波兰都有她的藏家。她分别于1705年、1720年和1721年成为罗马圣路加学院、波洛尼亚克莱门蒂纳学院（Academy Clementina）和法兰西学院的院士。1720—1721年在巴黎旅行时，她受到了法国宫廷和包括亚森特·里戈（见第二十一章）和华托（见第759—763页）在内的法国艺术家欢迎，华托还以她为对象画了几幅素描。她精湛、直接的技法，配合以模糊甚至朦胧的人物形象，体现出一种含有挑逗暗示的性感，正如这幅多尔塞第二公爵（second Duke of Dorset）肖像所表现的那样。



罗莎尔巴·卡列拉：**《夏尔·萨克维尔，多尔塞第二公爵像》**（*Charles Sackville, Second Duke of Dorset*），约1730年。纸上色粉画，63.5×48.3厘米。私人收藏

员在一旁热心地照应着。学者们认为店里的画不是确有画作的模仿，而是佛兰德斯画派和威尼斯画派风格的变体创作。这个说法似乎也有些道理，尤其是把这件作品与老扬·布吕盖尔的《视觉的寓言》和它所表现的真实绘画陈列室（见图20.10）作比较之后。店里的存货还包括各种钟表和镜子，它们给人琳琅满目的感觉，也让观众想起旧制度（Ancien Régime）。支持这种联想的是左方一幅仿里戈作品（见图21.10）的路易十四肖像，正被装进一个大板条箱。虽说从一个层面来看，国王形象的出现暗示着旧时代的离去（国王驾崩于1715年，刚过几年），实际上也和店名大君主（Au Grand Monarque，向伟大的国王致敬）构成了调侃。华托把这件商业画变成一幅精致、柔美且敏感的杰作，展现了他作为画家的非凡才能。

弗朗索瓦·布歇　在华托于1721年英年早逝之后，弗朗索瓦·布歇（François Boucher，1703—1770年）一跃成为法国绘画界的重要人物。布歇以其幻想作品、田园诗风景画和描绘中产阶级日常生活的绘画而闻名。他是蓬巴杜夫人（Madame de Pompadour）的宫廷画师，蓬巴杜夫人是路易十五的情妇，也常在政治上为他提供参谋，此外她还是重要的艺术赞助人。布歇为她画肖像和其他作品，包括为她巴黎城外的私人休养所而作的《镜前的维纳斯》（*The Toilet of Venus*，图22.5）。虽然这不是蓬巴杜夫人的肖像，但它可能暗示的是她在1750年凡尔赛宫上演的《镜前的维纳斯》一剧中扮演维纳斯这件事。与武埃笔下充满美感的女神形象（见图21.3）相比，布歇的维纳斯已变成了一个青春永驻的存在。她那粉红色的皮肤、脚下粉红色的躺椅和织物上的立体玫瑰花饰遥相呼应。维纳斯围着一件淡蓝绿色衣服。这幅悦目而充



图 22.6　让－奥诺雷·弗拉戈纳尔：**《秋千》**。1767 年。布面油画，82.9×66.0 厘米。伦敦华莱士博物馆（Wallace Collection）

满情色意味的作品在人物类型以及对纹理和色彩——浅淡的粉红色、玫瑰红色和蓝色——的感官化用法方面都体现了典型的洛可可风格。如果说华托把凡人之爱提高到神话的层面，那么布歇就是把嬉闹的情色上升到了神的国度。他揭示了丰富人们日常生活的幻想。事实上，布歇笔下所表现的充满梦想和欲望的欢乐景象真实再现了其王室、贵族赞助人奢侈且精力旺盛的生活方式，他的作品对这些人有巨大吸引力。

让－奥诺雷·弗拉戈纳尔 用绘画把幻想变为现实是让－奥诺雷·弗拉戈纳尔（Jean-Honoré Fragonard，1732—1806年）的特长——至少是布歇的这位高徒的名声所在。弗拉戈纳尔还是一位才华横溢的色彩画家，1752年，他赢得了著名的罗马大奖，并从1756年起，在罗马度过了5年光阴。回到巴黎后，他主要为私人收藏者工作。白日梦、调情、放荡，可以称为洛可可艺术的精神，在他的《秋千》（*The Swing*，图22.6）一画中融为一体。一则传闻是这样介绍这幅作品的：圣朱利安（Saint-Julien）男爵找到另一个艺术家加布里埃尔－弗朗索瓦·道庸（Gabriel-François Doyen），请道庸为他画这样一幅画——我的情人“坐在一架秋千上，身后则是一位主教在推秋千，请把我安排在可以看到这个可爱人儿腿的位置；如果你想让画面变得更生动的话，甚至可以让我看到更多”。道庸拒绝了这个委托，但把它移交给了弗拉戈纳尔。

这幅画是表现“风流韵事”的一个例子，反映了艺术家与赞助人在这一性爱幻想中的共谋关系，而那名教士则被瞒过。与布歇的《镜前的维纳斯》一样，这幅“闺房画”带给观赏者艳遇和窥淫的刺激，唯一的不同是它以户外为背景，整个场景好似一个舞台。周围场景的纯洁和天真使得秋千荡向观看者（即赞助人）这个动作更加具有挑逗感。画面左方的丘比特雕像把一根手指放在唇上，暗示着它也是这一出轨行为的同谋，而作为观众的我们如今也成为了参与者。弗拉戈纳尔的许多作品中都有雕像，这是为了回应或强化主题。这一幕发生在一片葱翠的树阴里，为隐蔽在树丛中的这个“爱巢”提供了封闭的环境，使这次艳遇不至于春光外泄。树木茂密、花草丛生、阳光灿烂的景色让人感到春夏的温暖，暗示着性和生殖力。灿烂的柔和色彩则创造出超脱凡俗般的朦胧气氛，增强了弗拉戈纳尔所编织的这个幻想的淫荡感觉。

弗拉戈纳尔集中体现了洛可可艺术耽于声色的特点，而其作品的一大特征就是极其精湛的用色技巧。他的作品包括性爱幻想画、亲切随意的习作以及田园诗风景，都是能为其富有赞助人提供消遣的题材。



图22.7 让－西蒙·夏尔丹：**《市场归来》**。1739年。布面油画，47×37.5厘米。巴黎卢浮宫

让－西蒙·夏尔丹 在中产阶级家庭里长大的让－西蒙·夏尔丹（Jean-Siméon Chardin，1699—1779年）日后飞黄腾达，当上了法兰西学院的财务总管和沙龙主持（Tapissier），负责在学院展览上布置展画。这个角色特别值得注意，因为虽然夏尔丹积极投身于学院生活，但他的专长却是静物画，而这认为是学院的题材等级中最低的画种。可是，通过他灵巧的手，将这一画种提升到一个极高的地位，而且赢得了别人的尊重。对静物画和风俗画（同事们鼓励夏尔丹画人物，作为提高其地位的一种手段，从此，风俗画就成为他的另一项专长）的兴趣是由那时保存在法国的许多17世纪荷兰和佛兰德斯绘画作品所激发的。大约在1550年之后，越来越多的荷兰和佛兰德斯艺术家定居法国，他们通过法国拍卖行的荷兰绘画拍卖项目与故乡保持密切的联系。他们激起了法国人对外来绘画的强烈兴趣，而事实上，夏尔丹的一些赞助人就是17世纪荷兰和佛兰德斯艺术品的重要收藏者。

作为一名日常生活的敏锐观察者，夏尔丹的风俗画不表现象征寓意，而是肯定现有社会秩序和价值标准的正确性，从而起到道德训诫的作用。对于他的赞助



图 22.8　让 - 西蒙·夏尔丹：**《厨房静物》**。约 1733 年。布面油画，32×39 厘米。阿什莫尔博物馆，牛津大学。W. F. R. Weldon 夫人遗赠

人——正在崛起的法国中产阶级的成员——来说，这类风俗画和家庭静物画体现了勤奋工作、节俭、诚实和热爱家庭这些美德。夏尔丹所描绘的家庭场景安静闲适，深深触动了他那些久经世故的赞助人的心弦；对这些画的需求非常强烈，所以他常常要为自己最受欢迎的作品绘制多个复本。夏尔丹的作品也会通过版画的形式复制，使那些没有钱买原作的人也可以负担得起。

《市场归来》（*Back from the Market*，图 22.7）表现的是一个巴黎中产阶级家庭的生活。这种隐藏在日常生活中的美和清晰的空间秩序感只有荷兰艺术家扬·维米尔（见图 20.34 和 20.35）能与之相比。但是，夏尔丹的技法与任何一位荷兰艺术家都大不相同。与早期荷兰静物画的精确相反，夏尔丹的笔法线条柔和，只显现物体的形状，而不是展现清晰的轮廓。夏尔丹并不会画出每一个细节，而是试图揭示物体的内在属性；他简化形式，巧妙地改变它们的外观和结构。如果考虑到他越来越喜欢单纯的写意，色粉画对他的吸引力就是可以理解的了。当夏尔丹晚年视力渐渐衰退之时，他也常常须转向这种绘画形式。在这一幅及其他风俗画作品中，他将最微不足道的物品中蕴含的复杂美揭示出来，并赋予它们永恒的尊严。

夏尔丹的静物画描绘的通常是同样朴实的环境。而荷兰静物画则不同，多是精细地集中刻画几样器物。《厨房静物》（*Kitchen Still Life*，图 22.8）表现的不过是厨房中的日常用品：陶罐、一个砂锅、一个铜锅、一块生肉、熏鲱鱼、两个鸡蛋。但它们看上去却是那



图 22.9　让 - 西蒙·夏尔丹：**《吹肥皂泡的少年》**。约 1733 年。布面油画，93×74.6 厘米。华盛顿国家美术馆。John W. Simpson 夫人赠



图22.10 伊丽莎白-路易丝·维热-勒布伦：**《玛丽·安托瓦内特和她的孩子们》**。1787年。布面油画，2.75×2.15米。凡尔赛宫国家博物馆，凡尔赛

么的重要，每一件物品的位置都与其他物品保持着稳固的关系，每一件都是那么值得艺术家以及观众注意。从极为平衡的构图来看，夏尔丹很关心形式问题，但尽管如此他还是以一种近乎敬畏的态度来对待这些物品。抛开它们的形状、颜色和质地不谈，对作者而言这就是普通人的生活以及价值观的象征。

《吹肥皂泡的少年》（*Blowing Bubbles*，图22.9）无疑是荷兰风俗画以及静物画传统中常见的虚空象征发展而来的产物。只能维持瞬间完好的肥皂泡象征着人生的短暂，这正是此画的主题之一。然而，夏尔丹选择了一种有趣且可爱的方式来向观众表达他的意思。他画了两个孩子，年长的男孩可能正在教身旁热切地观看的小男孩吹泡泡，这并不奇怪，因为游戏是夏尔丹作品的常见主题。他经常描绘正在玩耍或打牌的幼童或少年。但是与大多数洛可可绘画不同，这件作品中的人物维持原来的尺寸，并不进行任何缩小，因为他们的大小会影响我们对现实的理解。选择这种比例来进行绘画就大大增加了我们在现实世界中遇见类似场景的可能性。

伊丽莎白-路易丝·维热-勒布伦 肖像画可以使我们最为清晰地理解法国洛可可艺术，因为人形象的改变是这个时代的本质特征。在贵族肖像画中，男性都给人以财大气粗的错觉，因为这是其高贵出身的标志。但最优秀的洛可可肖像画却是以衣着精致的女性为对象，在一个崇拜爱情和女性美的社会里，这一事实并不令人惊讶。实际上，洛可可时期最杰出、最多才多艺、也最为成功的肖像画家之一便是伊丽莎白-路易丝·维热-勒布伦（Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun，1755—1842年）。作为玛丽·安托瓦内特的宫廷画师，维热-勒布伦的职责是美化君主形象，因此在18世纪80年代法国大革命爆发前夕，她的处境很危险。但她从战争中幸存下来，见证了路易十六的旧制度过渡到后革命时期。

《玛丽·安托瓦内特和她的孩子们》（*Marie Antoinette and Her Children*，图22.10）充分表现了维热-勒布伦为这位皇室母亲所选取的幻想场面，这也是王后最希望在其凡尔赛宫生活中出现的场景。儿女绕膝的玛丽·安托瓦内特一副“平常”、谦恭的妇女

大事年表

1701—1714 年——西班牙王位继承战
1715 年——路易十四去世
1718 年——法国人开辟新奥尔良
1723 年——路易十五加冕成为法国国王
1767 年——弗拉戈纳尔创作《秋千》

形象。在那个习惯了高婴儿死亡率的年代，空摇篮的形象就表示着一个婴儿的夭折，这也说明了王室都是普通人。王后的大儿子路易·约瑟夫（Louis Joseph，人称皇太子［le dauphin］；仅仅两年后，他就夭折了）用手指着苏菲（Sophie）的空摇篮。二儿子路易·夏尔（Louis Charles）则坐在母亲的腿上，女儿玛丽·特蕾丝（Marie Thérèse）站在母亲身边。这类并不仅仅表现家庭场景，而是专门刻画母亲和孩子的肖像当时在绘画和文学中都十分流行。事实上，母性为女人一生之缩影这样的观念就是在这个时期完全成熟的。维热－勒布伦的肖像画成为了王室私密生活的写照，意在表现 18 世纪法国最为特别的一个家庭之中的平凡和普通。

法国洛可可式室内装饰

正是在 18 世纪初室内的私密空间里，洛可可的优雅和魅力尽显无遗。这一点在以凡尔赛宫为背景的维热－勒布伦的玛丽·安托瓦内特肖像中体现得淋漓尽致，虽然经过了一定程度的修饰。不过凡尔赛宫并非社交界的唯一衡量标准。散居在巴黎的贵族公馆很快就变成了社交中心。在由国家资助的建筑活动日益减少之时，“为私生活而设计”这一理念变得重要起来。由于在城中建造的公馆空间狭窄、地形不规则，所以这些公馆很少能有出众的外部造型。于是建筑师们便把主要精力都放在房间的设计和装饰上。公馆要求有一种舒适的室内装饰风格，可以为个人的想象力提供充分空间，避免像在凡尔赛宫那样受到古典主义的束缚。

对于法国装饰格调的发展，室内设计师所受到的



图 22.11 尼古拉·皮瑙：**瓦朗日维尔公馆里的房间**，圣热尔曼林荫大道（Boulevard St. Germain）217 号，巴黎，约 1735 年（左面墙上的壁炉架不是房中原有之物）。原镶板可能是皮瑙定做的。雕花、彩绘、贴金橡木，5.58×12.35×7.07 米。摄于 1995 年左右。纽约大都会艺术博物馆。Charles Wrightsman 夫妇赠，1963 年（63.228.1）

重视是举足轻重的。他们的雕版画确立了新的设计标准，希望后来的工匠们也可以遵守，因而后世的工匠们丧失了大部分的独立性。设计师还与建筑师合作，而此时建筑师也更多地进入了室内装饰领域。雕刻家通常负责建筑雕饰的制作，而与之合作的画家则将作品镶在门的上方，建筑师与他们一道把装饰艺术提高到了美术的层面，从而确立了一个延续至今的传统。装饰艺术与美术的结合在家具中表现得最为明显。法国的家具师又被称作镶饰家具细木工（ébénistes，来自“乌木”一词，乌木是他们最常用的镶面薄板木料），他们采用新材料和新工艺，从而推动了室内装饰的变革。镀金材料、金属和珐琅常被用于创造洛可可风格中羽毛般的装饰效果。这些工匠有许多原本是荷兰人、佛兰德斯人、德国人或者意大利人。

装饰艺术在洛可可时期所扮演的角色独一无二。公馆的室内不仅仅是物品的集合。而且是由品位精到的收藏家以及迎合他们苛刻趣味的优秀建筑师、雕刻家、室内装饰家和经纪人用心组合起来的整体。一个房间，就像一件家具，包含着多个工种的劳动：细木工、雕工、金匠和银匠、室内装修工和瓷工。这些工匠制作出各式各样的精美制品放置在室内，而房间通常被涂成白色，装饰镀金线脚，墙上和门上方则镶嵌着色彩柔和的洛可可绘画，这一切都因镜子和光线而显得更加明亮。艺术家们致力于营造总体效果，虽然按照传统来说每一门手艺都是一个独立的专业，必须服从严格的规定。正是他们合力激起了席卷欧洲贵族和上层中产阶级对于新奇事物的贪婪欲望。

尼古拉·皮瑙　从洛可可时期完好无损保持至今的房间寥寥无几；大部分已被毁坏或进行了改造，要不然就是其中的物品和装饰丢失。即便如此，我们也可以通过巴黎瓦朗日维尔（Varengeville）公馆中一个经过复原的房间（图 22.11）充分了解其外观。这个房间应该在公馆的底层，紧贴花园台地，它是 1735 年左右尼古拉·皮瑙（Nicolas Pineau，1684—1754 年）为维拉尔公爵夫人（Dutchesse de Villars）设计的。皮瑙曾在俄国住过 14 年，与其他法国工匠一起参与了彼得大帝的新城——圣彼得堡的建造。他为公爵夫人设计的房间加入了许多当时流行的洛可可特征。为了营造豪华的效果，在白色的墙壁表面贴上了镀金的灰泥装饰图案：阿拉伯花纹、C 形扇贝纹、S 形涡卷纹、怪异的鸟、蝙蝠翅膀和枝状莨苕叶饰。雕刻精美的家具的细部用镀金青铜制作。一切都沉浸在涡旋卷曲的图案海洋中，由世上所见过的最精微的设计感和最复杂的材料统一成一个整体。就纹样丰富的壁炉和华丽



图 22.12　百花香盒（Potpourri container），约 1758 年。塞夫尔皇家瓷器厂，法国。彩饰和金饰软黏土瓷器，不包括底座，瓶的尺寸为 37.5 × 34.6 × 17.5 厘米。纽约弗里克美术馆



图 22.13　克劳德·米歇尔（人称克洛狄翁）：**《宁芙和萨梯尔狂欢》**。约 1780 年。赤陶，高 59 厘米。纽约大都会艺术博物馆。Benjamin Altman 遗赠，1913 年（14.40.687）



图 22.14 威廉·荷加斯：**《欢宴》**，《浪子历程》系列第三场，约 1734 年。布面油画，62.2 × 74.9 厘米。伦敦约翰·索恩爵士博物馆

的枝形吊灯架而言，装饰与功能之间已不存在明显的区别。绘画也完全融入了整个装饰系统，房间有两扇门的上方镶着布歇的画（这些画作甚至开创了一个名为“门头饰板”［overdoor］的装饰品类）。

从餐具和茶具到盛装有趣的百花香盒（图 22.12），瓷器曾是室内的主要装饰元素之一，尤其是塞夫尔（Sèvres）生产的瓷器。塞夫尔是路易十五设立的一家瓷器制造厂，其风格紧随他的情妇蓬巴杜夫人的口味。在这个百花香盒中，百花香的芬芳香气可以从船形器的舷窗透出。在布歇的《镜前的维纳斯》（图 22.5）中，右下角也有一个类似的器皿（但它不是塞夫尔的产品）。这些瓷器后来在德国受到了更大的欢迎，正是因为麦森（Meissen）瓷器的流行，把洛可可绘画和色粉画中的色彩（浅玫瑰红、淡绿色和青绿色）——化作镀金的立体艺术品。

克洛狄翁与法国洛可可雕塑 法国洛可可时期的雕塑被用于室内装饰，它们形式多样，专门为近距离观看而设计。其中一个典型例子是克劳德·米歇尔（Claude Michel，1738—1814 年）的小雕件《宁芙和萨梯尔狂欢》（*Nymph and Satyr Carousing*，图 22.13）。克劳德·米歇尔人称克洛狄翁（Clodion），是洛可可时期一个成功的雕刻家，他后来转变了自己的风格，以适应更为朴素的新古典主义。克洛狄翁的学艺之路始于凡尔赛宫，后来还赢得了享誉盛名的罗马大奖。他对洛可可艺术最大的贡献就是把布歇和弗拉戈纳尔的幻想画变成妖艳而色情的立体作品。这件雕塑开放、轻盈的构成方式与贝尼尼的一件作品有着密切关系，但尺寸更小，也就产生了一种更为亲昵、温婉的效果。虽然克洛狄翁也承办过几组大型大理石雕，但他最为人称道的才能还是在于运用赤陶这种让人有亲近感的材质。

英国：绘画与版画制作

洛可可艺术的影响还波及了英吉利海峡的彼岸，在那里有一代又一代外来艺术家（荷尔拜因、真蒂莱斯基、鲁本斯、凡·代克）活跃着，而荷兰和意大利艺术家的作品也被广泛搜集。洛可可促生了中世纪以来的第一个拥有国际影响力的英国画派。版画的生产并非只用于新版画的创作，更重要的是复制传播绘画作品，使其拥有更多的观众，产生更广泛的影响，夏尔丹和鲁本斯的作品尤其如此。这项工作被证明对英国公众特别喜爱且收藏量越来越大的风景画和风俗画非常有益。

威廉·荷加斯与叙事画

威廉·荷加斯（William Hogarth，1697—1764 年）是尼古拉·希利亚德（见图 18.28）以来第一个重要的英国本土艺术家。荷加斯最早从事的是雕版画创作，但不久便开始绘制油画。虽然可以肯定他从威尼斯、

法国绘画以及凡·代克的作品中吸收了色彩和笔法方面的知识，但他的作品极富原创性，可谓前所未有。18 世纪 30 年代，他以一种新型绘画一举成名，他把这种画描述为："现代的道德主题……与舞台表演相仿。"新画种是伤感喜剧风行的结果，这种喜剧试图通过讽刺进行道德教化，如理查德·斯梯尔（Richard Steele）的作品。荷加斯的作品与约翰·盖伊（John Gay）于 1728 年创作的《乞丐歌剧》（*The Beggar's Opera*）意趣相同，他的一幅画就是以这部尖刻的社会和政治模仿剧为素材。他的作品以及据其翻印并公开销售的版画都是系列画，某些细节重复出现在各个场景中，以求保持整个系列的统一。荷加斯的道德画以反面例子来宣扬严肃的中产阶级美德，反映了对纯真年代及其价值观的渴望。在英国新兴的富裕中产阶级中获得了巨大成功。

在《浪子历程》（*The Rake's Progress*）之一《欢宴》（*The Orgy*，图 22.14 和 22.15）中，艺术家刻画了一个耽溺于酒色的年轻败家子（在后面的故事中，这个恶棍因债务而被捕、结成了一项金钱婚姻、沉迷于赌博、进入债务人监狱，最后在一个疯人院中死去）。故事发生在伦敦一个著名的妓院——玫瑰酒馆。前景处整理鞋子的姑娘正在为一个粗俗的舞会做准备，其中要用到她身后的银盘和蜡烛；左面，一个尿壶里的污物泼在一盘鸡肉上；背景处，一名歌手拿着当时一首情色歌曲的散页乐谱。画中充满滑稽的视觉线索，它们给这幅社会罪恶的讽刺之作增添了喜剧成分，而观众则可以一点一点地发现它们。荷加斯既运用了华托那种闪亮的色彩，也像扬·斯蒂恩那样将叙事作为



图 22.15 威廉·荷加斯：**《酒宴（欢宴）》**（*He Revels*），《浪子历程》系列第三场，1735 年。雕版画。纽约大都会艺术博物馆。Harris Brisbane Dick 基金，1932 年（32.35 (30)）



图 22.16 托马斯·庚斯博罗：**《罗伯特·安德鲁和他的妻子》**。约 1748—1750 年。布面油画，69.7 × 119.3 厘米。伦敦国家美术馆

重点（对比图 22.1 和 20.33）。他的道德故事画令人愉快，观众因此乐于接受他的教诲，而不是因严肃的说教而敬而远之。

托马斯·庚斯博罗与英国肖像画

肖像画依然是英国画家唯一的稳定收入来源。该国最伟大的肖像画大师托马斯·庚斯博罗（Thomas Gainsborough，1727—1788 年）早期进行的是风景画创作，但随后作为英国上流社会最为钟爱的肖像画家而大获成功。他的早期作品，如《罗伯特·安德鲁和他的妻子》（*Robert Andrews and His Wife*，图 22.16），拥有一种抒情诗般的魅力和淡淡的、轻柔的感伤。虽然这些特点受到其赞助人和收藏者的赏识，但在他后来的作品中却并不常见。户外背景虽明显带有法国洛可可艺术家布歇和弗拉戈纳尔的痕迹，但很大程度上却是英国艺术家弗朗西斯·海曼（Francis Hayman，1708—1766 年）的创造，庚斯博罗还在伦敦学习艺术时就已与他结识。18 世纪 50 年代，庚斯博罗甚至还为海曼的一些作品画背景，但他很快就青出于蓝。与凡·代克在《查理一世狩猎像》（见图 20.8）中所用的手法，或者哈尔斯在《花园里的结婚画像，伊萨克·马萨和比阿特丽克斯·凡·德·莱恩肖像》（图 20.17）中所使用的尺寸更大、兴致更高的人物相比，庚斯博罗笔下冷淡的乡绅和他的妻子身处质朴的环境，一切看上去都是那么舒适、自在。画中的风景源出于雷斯达尔（见图 20.28）一派，但氛围更加开放、阳光宜人。两个人物在不经意间流露出的优雅好似华托的风格。这对新婚夫妇并不亲自耕地。妻子穿着款式时髦的衣服，而丈夫则带着一杆来复枪，以表明他的乡绅身份（打猎是有钱地主的特权）。但这幅作品还是表现了这位绅士与土地的紧密联系，因为英国人的身份感大都源自土地。由对乡土的依恋，产生了对大自然的尊重，这种尊重进而又成为了英国风景画的基础，而庚斯博罗本人就是英国风景画早期



图 22.17 托马斯·庚斯博罗：**《西登斯夫人》**（*Mrs. Siddons*）。1785 年。布面油画，125.7×99.1 厘米。伦敦国家美术馆



图 22.18 乔舒亚·雷诺兹爵士：**《扮成悲剧缪斯的西登斯夫人》**（*Mrs. Siddons as the Tragic Muse*），1784 年。布面油画，2.36×1.46 米。亨利·E.·亨廷顿图书馆和美术馆（Henry E. Huntington Library and Art Gallery），圣马力诺，加利福尼亚

的重要贡献者。

庚斯博罗一生主要在外省工作，先是在他的家乡萨福克郡（Suffolk），然后到了热闹的巴斯城（Bath）。晚年搬到伦敦居住，在那里他的作品发生了很大变化。著名悲剧女演员莎拉·西登斯（Sarah Siddons，1755—1831 年）的精彩肖像画（图 22.17）展现了他晚期的风格特点：人物沉静优雅，以 18 世纪末的方式演绎了凡·代克的贵族风度，而流畅、清晰的技法却又让人想起鲁本斯，将穿着时髦、梳着新潮发型的画中人塑造得极其迷人。1857 年，即此画完成的 70 多年后，19 世纪法国批评家特奥菲尔·托雷－博尔热（Théophile Thoré-Burger，1807—1869 年）极为精辟地概括了这幅肖像画的独特之处：

大事年表

1707 年——《合并法案》将英格兰和苏格兰合并
1719 年——丹尼尔·笛福发表《鲁滨逊飘流记》
1768 年——英国皇家美术学院在伦敦成立
1785 年——庚斯博罗创作《西登斯夫人》

> 这位伟大的悲剧女演员投入全部的精力和情感来诠释激情，而她内心也强烈地感受到这种激情。对于她来说，用悲剧缪斯一般的寓意肖像画或是强调部分特点的绘画，不如使用这种简单的时装半身像效果好。这幅肖像画以充满诗意的方式表现了人物的性格，慎重地挑选所要刻画的姿势，用色大胆，处理手法自由。就这些层面来说，这幅肖像画是别出心裁的，而且又是独特非常，可以说其他任何画家都画不出这样的作品。若要寻找相似的作品，只能是徒劳，因为不存在类似的画。韦罗内塞的作品有点像——不，这是一幅个性化十足的创造物。这就是天才的表现。

乔舒亚·雷诺兹

正如这位法国批评家尖锐的评论所暗示的，庚斯博罗画《西登斯夫人》是为了打败他在伦敦艺坛上的主要竞争对手乔舒亚·雷诺兹爵士（Sir Joshua Reynolds，1723—1792 年），后者曾把西登斯画成悲剧缪斯的化身（图 22.18）。西登斯是这个时期少数几个著名的英国女演员之一，她因扮演悲剧角色而成名，关于她的表演，批评家威廉·哈兹利特（William Hazlitt）写道："力量汇聚在她的眉头，激情从她的胸部流出，就像从神龛放射而出。她是悲剧的化身。"

在这幅肖像画里，雷诺兹主要利用表情和姿势来表现西登斯的品格力量，而这里的表情和姿势借鉴了米开朗基罗西斯廷天顶画中先知以赛亚的形象（图 16.17）。从英国皇家美术学院 1768 年建院时起就一直担任院长的雷诺兹就是学院派画法（即模仿早期绘画大师）的倡导者，他是在罗马住了两年后精通这种画法的（见第 774 页的原始文献）。在《演讲集》（*Discourses*，他每年向学院院士做的演讲）中，提出了他认为必要的规则和理论。他的观点本质上与夏尔·勒布仑相同；而且与这位法国艺术家一样，雷诺兹发现很难在实践中贯彻自己的理论。虽然他爱用宏大风格来表现历史画（像普桑一样），但他的大部分画作都是利用寓意手法来美化人物的肖像画。我们在这幅西登斯肖像中就见到了这一点，因为雷诺兹把西

原始文献

乔舒亚·雷诺兹爵士（1723—1792年）

选自《1769年1月2日在皇家学院开学仪式上的演讲》

伦敦的皇家学院成立于1768年11月，它遵循100多年前创建的罗马圣路加学院和法兰西学院之原则。一年一度在伦敦举办的展览成为皇家学院的主要特色，虽然在理论上，教学才应是一切学院的根本。学院的首任院长乔舒亚·雷诺兹爵士在他的第一次演说中阐明了学院的教学原则。

学院的最大优势就是……它将成为艺术杰作的储藏所。这些是可供天才利用的材料，没有它们，即使拥有最高等的智慧，也是徒劳无益或是注定要走弯路的。通过研究这些权威的范例，可以立刻获得集历史经验而成的对于“优秀”的定义。前人缓慢且困难重重的发展历程教会了我们去走一条更短、更简单的路。学生一眼就能了解许多艺术家花费毕生精力才探知的原理……在这个国家，有多少天生大才之人就因为缺乏类似的机遇而被埋没！

诚然，拉斐尔并没有机会在这样的学院中学习；但整个罗马就是他的学院，尤其是米开朗基罗的作品。

我愿大胆断言，在我们的学院里，我们将获得一项别国无法拥有的优势。希望大家可以牢牢记住在这里看到的每一件作品……

但考虑到在其他国家，这类机构常常倒闭……我必须冒昧地提出几条能使那些错误得到纠正的建议……

其中最重要的一条就是：年轻的学生们应绝对服从通过大师们的实践而确立起来的艺术法则，应该将为各个时代所认可的典范当作完美和确实可靠的向导，模仿它们，而不是批评。

我确信，这是艺术上唯一有效的进取之道，一开始就抱有怀疑的人至死也无法度过艺术的入门阶段。因为有一句格言的话说得好：“自以为是者必将学无所成。”因此，对于“规则是天才的脚镣”这种错误、粗鄙的观念，应该尽一切可能来反对。

SOURCE: *SEVEN DISCOURSES DELIVERED IN THE ROYAL ACADEMY*, BY THE PRESIDENT. (CHAMPSHIRE: SCHOLAR PRESS, 1971)



图22.19 约翰·菲舍尔·冯·埃拉赫：**圣卡尔教堂正立面**，维也纳。1716—1737年

登斯化身成缪斯，坐在自己的宝座之上，两旁是寓意人物——“怜悯”和“恐惧”。

虽说雷诺兹的风格受到了威尼斯画派、佛兰德斯巴洛克艺术家甚至伦勃朗的用色和光影处理手法的影响，但他还是形成了自己的风景画技法。他的风景画作品反映了对于土地的典型英国式态度，以及土地与个人自由和幸福的关系。他大度地称赞庚斯博罗，表扬庚斯博罗用画家而非诗人的眼光来看世界。尽管两位艺术家有许多不同之处，但无论在艺术上还是哲学上，他们的共同点比他们相互承认的还要多。雷诺兹和庚斯博罗都以凡·代克为师，但他们从老师身上学到的东西不尽相同。两人都强调其作品的视觉感染力和技法，只是程度上有所不同。

德国、奥地利与中欧的洛可可艺术

洛可可式建筑延续了波洛米尼和瓜里尼的巴洛克建筑的“富于弹性”的曲线造型，只是更为精致、小巧。很快便与中欧的建筑样式结合起来，而在中欧和意大利，巴洛克风格占有牢固的根基。意大利风格在此受到欢迎并不稀奇。在遭到三十年战争蹂躏的奥地利和德国南部地区，17 世纪末以前对于艺术的赞助都非常有限，新增建筑的数量也一直很少。而到了 18 世纪，这些国家，都开始了重建，特别是天主教地区。巴洛克是一种外来的风格，使用者主要是旅居此地的意大利艺术家。直到 17 世纪 90 年代，本土建筑师才走上前台。在接下来持续 50 多年的高度活跃期里，产生了建筑史上一系列最富想象力的作品。这些建筑的出现是为了颂扬国君和主教，他们被人纪念的原因通常只是他们对于艺术的慷慨赞助。中欧的洛可可式建筑

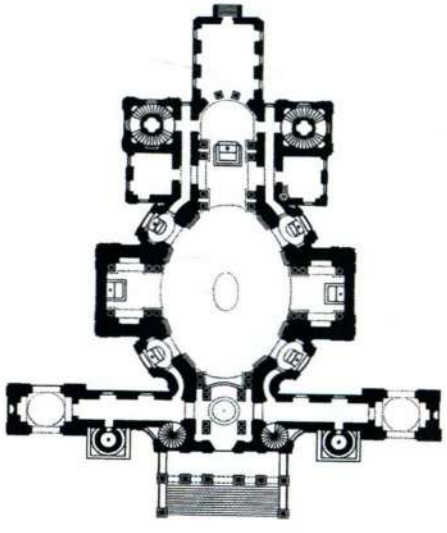


图 22.20　圣卡尔教堂平面图

大事年表

1703 年——彼得大帝营建圣彼得堡。它是 1918 年以前的俄国首都

1716—1737 年——菲舍尔·冯·埃拉赫在维也纳修建圣卡尔教堂

1740—1748 年——奥地利王位继承战争



图 22.21　雅各布·普兰德陶尔：**梅克尔修院教堂**，奥地利。1702 年动工

比法国的更大、更繁复。而且绘画、雕塑与其出现的场景结合得更为紧密。宫殿和教堂都装饰着天顶湿壁画和雕塑；而这些壁画和雕塑不管怎样丰富多彩，也不适合用在家庭内部，但它们体现的趣味却正是促成洛可可式法国公馆诞生的那一种。

约翰·菲舍尔·冯·埃拉赫

奥地利人约翰·菲舍尔·冯·埃拉赫（Johann Fischer von Erlach，1656—1723 年）是中欧第一位洛可可建筑大师，他曾在罗马学习，传承了意大利的建筑传统。他的作品象征着建筑业中心从意大利向阿尔卑斯山以北地区的决定性转移。他的代表作是维也纳的圣卡尔教堂（St. Charles Borromaeus［Karlskirche］，图 22.19 和 22.20），它是为了纪念 1713 年瘟疫结束而建，很像上个世纪建造的威尼斯安康圣母教堂（见图 19.27）。这座教堂是献给与皇帝查理六世同名的一位反宗教改革圣徒的，关于他的象征符号在教堂中随处可见。菲舍尔·冯·埃拉赫运用了几种意大利和法国建筑标准，把波洛米尼的圣阿涅塞教堂正立面与

万神殿的圆柱式门廊（见图 19.22 和 7.39）结合起来，获得了不同凡响的效果。此外还加上了一对仿图拉真凯旋柱（见图 7.28）的巨柱，柱子上雕刻着表现圣徒生平的浮雕。这两根柱子象征着赫剌克勒斯之柱（直布罗陀海峡），代表查理六世对西班牙王位的所有权。它们还取代了塔楼的位置，塔楼则变成了角楼，这让人想起莱斯科卢浮宫庭院的正立面（见图 18.4）。教堂赞美身为基督徒统治者的查理六世，并提醒人们，不断威胁奥地利和匈牙利的土耳其人直到 1683 年才在围攻维也纳时被打败，这主要应归功于波兰国王约翰三世的介入，但直至 1718 年土耳其人依然是严重的威胁。菲舍尔·冯·埃拉赫利用一些西方建筑标准代表作中的元素，创造了一个全新的作品，同时兼具旧传统的全部高贵和尊荣。

整个正立面特别宽，这要归功于它所处的位置（图 22.19）。它遮住了与其等长的椭圆形教堂主体建筑，在侧面有礼拜堂，还有一个很深的唱诗班席。比同时代的任何意大利建筑师都更为大胆，菲舍尔·冯·埃拉赫把古罗马帝国艺术的硬性元素融入教堂的弹性曲线，表现了基督教信仰改造古代艺术的能力。确实，接下来轮到意大利对北方的新变化做出反应了。

雅各布·普兰德陶尔

奥地利建筑师雅各布·普兰德陶尔（Jakob Prandtauer，1660—1726 年）与菲舍尔·冯·埃拉赫生活在同一个时代。身为泥瓦匠、雕刻家和建筑师的

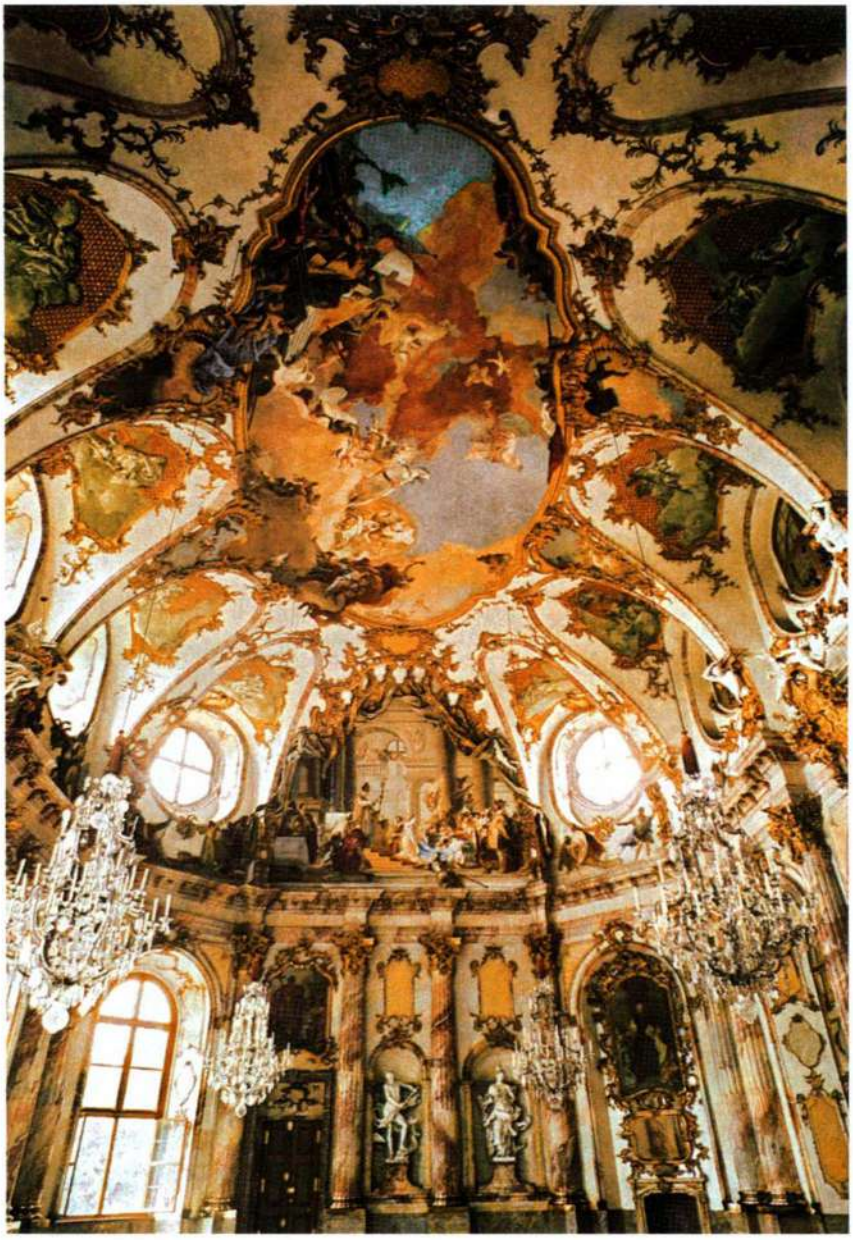


图 22.22　巴尔塔扎尔·诺伊曼：**主教宫帝王大厅**，德国维尔茨堡。1719—1744 年。湿壁画为乔瓦尼·巴蒂斯塔·提埃波罗所绘，1751—1752 年



图 22.23 多米尼库斯·齐默尔曼：**“草地”内部**，上巴伐利亚，德国。1757 年

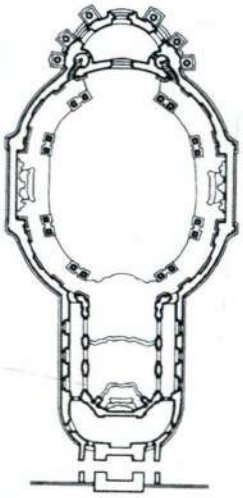


图 22.24 **“草地”平面图**

普兰德陶尔首先是在德国南部工作，在发展本地传统方面拥有骄人的成绩，而在奥地利，这些传统就意味着朴素、优雅的外部造型与广阔的景色融为一体。普兰德陶尔倾注了毕生心血的作品是梅克尔修道院（Monastery of Melk，图 22.21），它气势雄伟，这主要归功于它的位置——坐落在俯临多瑙河的一处悬崖之上。它静静地矗立在那里，仿佛在向人们展示天国的荣光。以教堂为中心，这些五颜六色的建筑形成了一个紧凑的整体。图书室和皇家礼堂设在侧翼，这里由西面的臂状结构连接，两臂相交于一个高耸的阳台，那里视野开阔，可将修道院外的景色尽收眼底。虽然普兰德陶尔从未去意大利考察过原作，但通过阅读意大利建筑文献，还是形成了其创作的基础。

巴尔塔扎尔·诺伊曼

巴尔塔扎尔·诺伊曼（Balthasar Neumann，1687—1753 年）的作品是中欧洛可可式建筑的顶点，他的设计风格轻巧而优雅。他学的专业是军事工程，1720 年从米兰回国后，被任命为维尔茨堡主教宫（Residenz［Episcopal Palace］）的建筑师。虽然建筑的基本平面布局早已确定，诺伊曼还是对它作了很大的改动，但 1723 年，上级要求他征求巴黎和维也纳顶级建筑师的意见。最后的结果是，他将德国、法国和意大利的最新设计理念巧妙地结合起来。非凡的帝王大厅（Kaisersaal，图 22.22）是一个椭圆形大厅，粉刷时用的是 18 世纪中期最受欢迎的颜色：白色、金色和其他各种轻淡色彩。为了突出其装饰，圆柱、半露方柱和额枋在结构上的作用被尽可能削减。窗户和分割拱顶而成的节段用连续的带状装饰线脚围起，白色的墙面遍布不规则的装饰图案。这些类似花边的卷曲图形是法国风格的标志（见图 22.11），在此巧妙地融入了德国的洛可可建筑（基本图案让人想到菲舍尔·冯·埃拉赫早期的室内设计）。充足的日光、曲线和反曲线的运动以及轻盈优美的灰泥雕饰令帝王大厅有了一种与罗马巴洛克相去甚远的精巧。拱顶和墙壁显得薄而柔韧，好似轻易就可以被空间扩张力穿透的薄膜。

多米尼库斯·齐默尔曼

与巴尔塔扎尔·诺伊曼同时代的多米尼库斯·齐默尔曼（Dominikus Zimmermann，1685—1766 年）的一个作品也许是 18 世纪中期最优秀的设计，那就是位于巴伐利亚乡间绰号为“Die Wies”（“草地”）的朝圣教堂。它的外表朴实无华，相比之下，内部的华丽足以让任何来此的人震惊（图 22.23 和 22.24）。教堂内部的富丽堂皇反映了这样一个事实：建筑师和他负责湿壁画的哥哥约翰·巴普蒂斯特·齐默尔曼（Johann Baptist Zimmermann，1680—1758 年）最早接受的是灰泥细工的训练。内部设计由彩绘灰泥雕饰和绘画构成。与菲舍尔·冯·埃拉赫的圣卡尔教堂一样，这座教堂大致为椭圆形。但由于使用了成对的独立支柱来支撑天

大事年表

1714—1718 年——威尼斯与土耳其之战

1730 年——克莱门特十二世成为教皇

1732 年——卡纳莱托创作《威尼斯耶稣升天节》

顶，空间就显得更为灵动、复杂，好像德国哥特时期的厅堂式教堂。就连洛可可式装饰分割天花板的方式也不难让人联想到位于施瓦本格明德的哥特式圣十字教堂（见图 12.52）所使用的网状穹顶。在这里，瓜里尼关于哥特式建筑的预言性重新评估变成了现实。

意大利

正如源于意大利的建筑风格在阿尔卑斯山以北地区发展到登峰造极，许多意大利的洛可可绘画也是在其他国家创作。一百年来，威尼斯在艺术上一直停滞不前，好像一潭死水。但在 18 世纪的最初十年，洛可可艺术在这里兴起，改变了意大利晚期巴洛克风格怯懦不前的状态。意大利式洛可可与巴洛克的不同之处在于，韦罗内塞的色彩主义和华丽壮观重获赏识，但多了一分优美的感性色彩。擅长巴洛克幻景技法的威尼斯色彩画家们活跃在遍布欧洲的重要艺术中心，尤其是伦敦、德累斯顿和马德里。他们并不孤单，许多来自罗马和意大利其他地区的艺术家也在国外工作。

提埃波罗与幻景式天顶装饰画

意大利幻景式天顶装饰画的最后，同时也是最精细的一个阶段以乔瓦尼·巴蒂斯塔·提埃波罗（Giovanni Battista Tiepolo，1696—1770 年）的作品为代表。提埃波罗的大半生都在威尼斯度过，他的作品就是洛可可风格的最佳诠释。提埃波罗在德国住过两年，而在生命的最后岁月，他在西班牙为查理三世工作。他对光和色彩的把握、优雅而巧妙的手法以及非凡的创造力使他蜚声海外。提埃波罗创作维尔茨堡湿壁画（图 22.22、22.25 和 22.26）时正处于其艺术生涯的巅峰时期。他在薄纱般的天花板上利用绘制和雕刻的方法创造了许多让人误以为是建筑开口之处，使得下面的观众不会再注意到上面天花板的空间边界。与巴洛克天顶画不同（对比图 19.11 和 19.12），我们在这些开口中并未看到在迸发的强光推动下蜂拥而出的人群；相反，蔚蓝的天空和阳光照射下的云朵中偶尔会出现有翅生物，在无垠的空间内翱翔。只有



图 22.25 乔瓦尼·巴蒂斯塔·提埃波罗：**天顶湿壁画**（细部）。1751 年。维尔茨堡主教宫帝王大厅

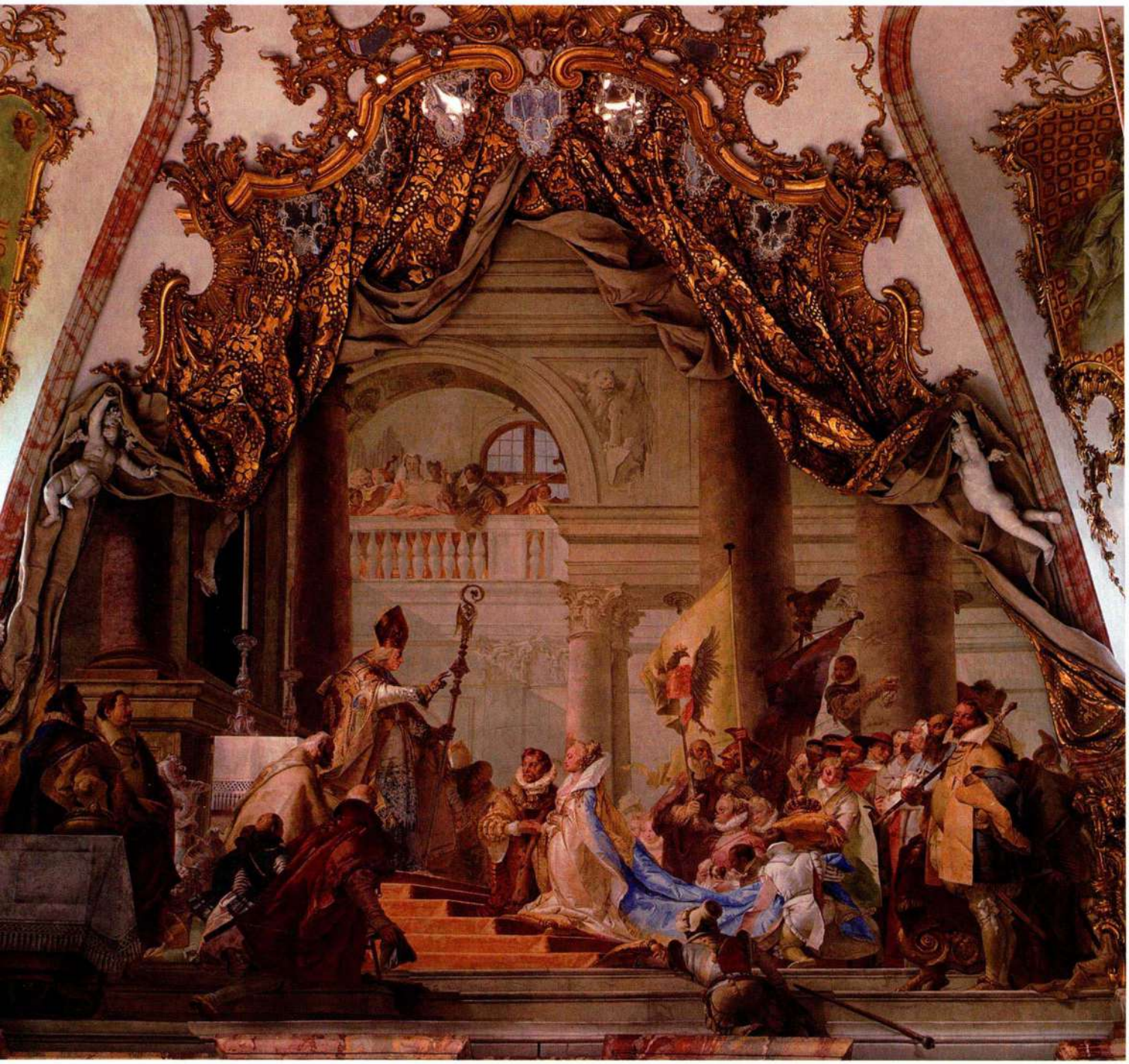


图 22.26 乔瓦尼·巴蒂斯塔·提埃波罗：**《腓特烈·巴巴罗萨的婚礼》**（局部）。1752 年。湿壁画。维尔茨堡主教宫帝王大厅

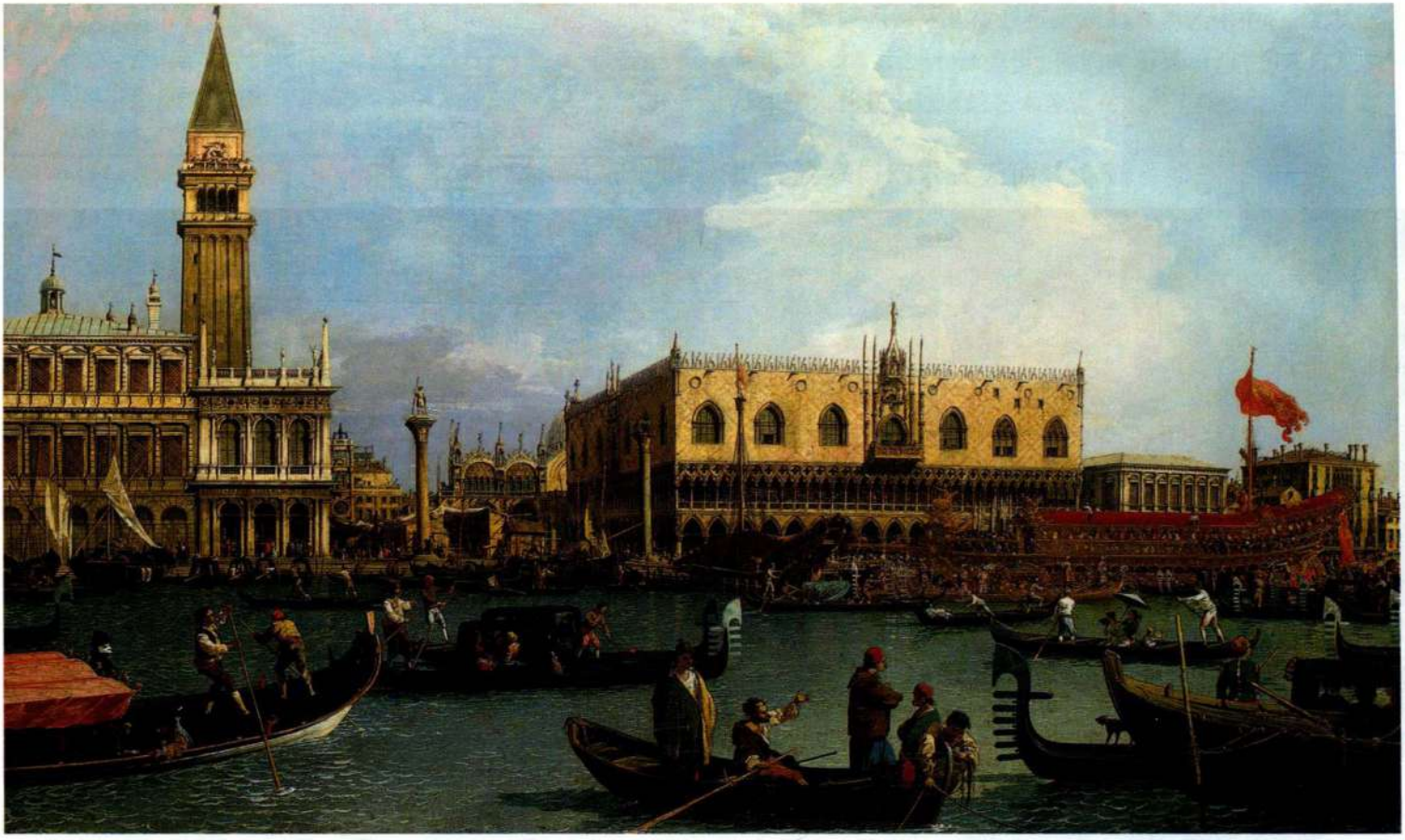


图 22.27 卡纳莱托：**《威尼斯耶稣升天节》**。约 1732 年。布面油画，77×126 厘米。英国皇家收藏

在天花板的周边才会出现密集的人群。

在建筑一端原本为窗户的地方画着《腓特烈·巴巴罗萨的婚礼》（*The Marriage of Frederick Barbarossa*，见图 22.22 和 22.26）。作为一幅公开展示的画，它像韦罗内塞的《利未家的宴会》（见图 17.33）一样充满了喜庆的气氛。艺术家效法韦罗内塞，把发生于 12 世纪的事件放在当代场景之中。雕刻的丘比特形象拉开通向婚礼的镀金灰泥幕布，“显露”这个带有象征意味的幻想画面，这里表现出的舞台式幻景技法可与贝尼尼相媲美。但是，这支欢乐的队伍中意外地出现了古典主义元素，使得主要人物有了一种高贵的自制，恰好与这个场合的隆重气氛相称。

提埃波罗后来应邀到马德里皇宫工作，成为受到邀请的一大批意大利艺术家中的最后一位。在那里，他遇到了提倡复兴古典主义的德国画家安东·拉斐尔·门格斯，而门格斯的出现也标志着洛可可时代的终结。

卡纳莱托

18 世纪，意大利国内的风景画形成了一种继承洛可可艺术特点的新类型：这些画被称作**实景画**（vedute）。这种风景画新类型的历史可追溯至 17 世纪，当时许多外国艺术家，如克劳德·洛兰（见图 21.8），都擅长描绘罗马的乡村景色。然而，1720 年之后的实景画出现了明确的城市特征，描绘范围缩小到建筑或城市风光。最著名的实景画家是威尼斯的卡纳莱托（Canaletto，即乔瓦尼·安东尼奥·卡纳尔［Giovanni Antonio Canal］，1697—1768 年）。他的作品深受英国人欢迎，特别是那些学业结束后进行游学（Grand Tour）的年轻人，他们把这些画作为纪念品带回祖国。后来，与其他几位威尼斯艺术家一样，卡纳莱托长期旅居伦敦，在那里创作风景画来表现这座城市的新面貌，其中可见雷恩建造的教堂塔楼（见第 752—753 页）。《威尼斯耶稣升天节》（*The Bucintoro at the Molo*，图 22.27）是一组以威尼斯为主题的风景画中的一幅，这组画是住在威尼斯的英国企业家约瑟夫·史密斯（Joseph Smith，后被任命为英国驻威尼斯领事）委托创作的。史密斯后来把这组画制作成一套蚀刻版画出版，以满足那些买不起油画原作的人对威尼斯纪念品的需求。这幅作品表现了一个深受喜爱的主题：耶稣升天日当天，庆祝完海洋婚典之后，总督乘坐着他的画舫从利多岛（Lido，威尼斯城的海滨岛屿）返回圣马可广场。这次公共庆典仿佛一台壮丽的舞台表演，而卡纳莱托则恰好抓住了其中的高潮时刻。

大体上说，卡纳莱托的风景画在地形描绘上是准确的，但也难免篡改事实。虽然为了构图的需要，他通常只做一点微小的调整，但他有时会相当随意地处理画面，或是将不同地点的景色进行合成。他大概使用过某种机械或光学设备，来提供其创造所需的场景，很有可能是暗箱，即照相机的前身（见维米尔，第728—729页）。作品的生动和活力，以及他那稳当的构图感大部分归功于他所接受的透视法训练。正如前文例子中所述，卡纳莱托常在画中加入表现威尼斯日常生活的小插曲，使得他的作品多了一份人情味，也使之成为富有意味的文化记录。

小结

年深日久的传统依然统治着18世纪的法国。君主制继续统治，大革命前的政策和实践仍在路易十五和他颇具影响力的情妇蓬巴杜夫人统治期间延续。在路易十五的漫长统治时期，法国贵族重获自由，并开始巩固实力。但财富还是为少数享有特权的人所得，富人与穷人、贵族与农民之间巨大的不均衡发展正是这个时代的特点。

17世纪的作品气势宏大、充满激情与活力，而色彩则通常为深暗或强烈，而18世纪兴起的洛可可风格就是对这种风格的某种回应。洛可可艺术特点是色彩柔和，尺寸小巧，人物和背景精致优美，恰好反映了贵族所钟爱的轻曼和奢侈风格。这些富裕阶层热衷于在巴黎建造精美的公馆（市内宅邸），并广泛地赞助各类艺术，用来装饰自己的新居。公馆是举办知识界和金融界精英的沙龙及其他聚会的场所，拥有豪华的厅堂，这些厅堂粉刷成柔和的颜色，装饰以绘画和雕塑，趣味盎然，令人宾至如归，营造出贵族赞助人所追求的愉快、轻松氛围。洛可可风格的魅力和吸引力使其受到全欧洲的欢迎，无论是英国、中欧还是西欧都能感受到它持久的影响。

法国：洛可可的兴起

从一定程度上说，洛可可艺术在法国的兴起是伴随贵族（其主要赞助人）权力上升而出现的。画家让－安托万·华托察觉到主人的乐观精神，从而把洛可可艺术带到了受人尊敬的地位。他首创了雅宴画，利用变化微妙的色调帮助鲁本斯派在色彩与素描之争中巩固了相对于普桑派的优势地位。弗朗索瓦·布歇和让－奥诺雷·弗拉戈纳尔则在寓言性肖像画和风景画中延续着享乐主义这一传统，而伊丽莎白－路易丝·维热－勒布伦的作品则以玛丽·安托瓦内特的肖像画为主，并如王后所愿，把她装扮成一个普通的法国妇女。与之形成鲜明对比的是让－西蒙·夏尔丹，他恢复了静物画和风俗画原本低贱的地位，那些通过观察细致而画出的作品充满了从容的高贵气质，以及丰富的道德训诫内容，令人们得以重温17世纪的荷兰及佛兰德斯传统。雕塑同样体现了洛可可艺术私密和情色的创造倾向，尤其是克洛狄翁的作品。然而洛可可风格得以最充分展示的还是在公馆的室内装饰中，其影响席卷了欧洲贵族和上层中产阶级。

英国：绘画与版画制作

英国画家借用洛可可艺术的元素，从而形成了自己独特的风格。英国公众特别喜欢收藏风俗画和风景画，威廉·荷加斯和托马斯·庚斯博罗等画家就很好地把握住了这种不断增长的需求。荷加斯善于创作带有讽刺性的日常生活画，而实际上就是稍作掩饰的说教叙事画，这类作品中常有滑稽的细节，给画里所蕴含的严厉社会批判平添了一种轻松感。庚斯博罗则专长于肖像画，常把人物置于其保护人和观众都认同的典型英国式风景中。乔舒亚·雷诺兹也从事肖像画创作，他的画法讲究、优雅，很快就占领了流行的制高点，受到英国贵族主顾的大力追捧。

德国、奥地利和中欧的洛可可艺术

在德国和奥地利，洛可可主要表现在建筑领域。建筑师们对早已在中欧盛行的意大利巴洛克风格进行改良，继承了其曲线造型和“富于弹性”的特点，只是更为优雅、小巧。三十年战争之后，人们开始在新建的教堂、宫殿及其他建筑物中使用新式洛可可风格。这些建筑中用于装饰的绘画和雕塑与建筑环境保持着紧密联系。在圣卡尔教堂中，建筑师约翰·菲舍尔·冯·埃拉赫利用西方建筑的一些标准元素，创造了一个全新的建筑类型，充分反映了基督教信仰改造古代艺术的能力。巴尔塔扎尔·诺伊曼的帝王大厅或多米尼库斯·齐默尔曼的“草地”教堂等建筑精致、优雅的内部装饰则体现了中欧洛可可艺术的最高水平。

意大利

许多意大利艺术家都在国外工作，所以大部分的意大利洛可可绘画是在其他国家完成创作。尤其是乔瓦尼·巴蒂斯塔·提埃波罗，他为几座德国、奥地利教堂和宫殿绘制了幻景式天顶装饰画。威尼斯画家卡纳莱托创造的威尼斯实景画深受英国青年一代喜爱，他们把这些作品作为其游学的纪念品带回英国。

乔瓦尼·薄伽丘（1313—1375年）

《十日谈》，摘自“第一天”

薄伽丘《十日谈》中讲述100个故事的年轻人为了躲避鼠疫，逃离了佛罗伦萨。在这本书的开头，薄伽丘描述了疾病的恐怖与疫情的蔓延，以及由此而产生的社会解体。

在我主降生后第一千三百四十八年，意大利的城市中最美丽的城市——就是那繁华的佛罗伦萨，发生了一场可怖的瘟疫。这场瘟疫不知道是受了天体的影响，还是威严的天主降于作恶多端的人类的惩罚。染病的男女，最初在鼠蹊间或是在胳肢窝下隆然肿起一个瘤来，到后来愈长愈大，就有一个小小的苹果，或是一个鸡蛋那样大小。一般人管这瘤叫“疫瘤”，不消多少时候，这死兆般的“疫瘤”就由那两个部分蔓延到人体各部分。这以后，病征又变了，病人的臂部、腿部，以至身体的其他各部分都出现了黑斑或是紫斑，有时候是稀稀疏疏的几大块，有时候又细又密。

大多数病人都在出现“疫瘤”的三天以内就送了命；而且多半都没有什么发烧或是其他的症状。甚至只要接触到病人穿过的衣服，摸过的东西，也立即会染上了病。

到后来，几乎无论哪一个人都采取了冷酷无情的手段：凡是病人和病人用过的东西，一概避不接触，他们以为这样一来，自己的安全就可以保住了。有些人以为唯有清心寡欲，过着有节制的生活，才能逃过这一场瘟疫。于是他们各自结了几个伴儿，拣些没有病人的洁净的宅子住下，完全和外界隔绝起来。也有些人的想法恰巧相反，以为唯有纵情欢乐、纵饮狂歌，尽量满足自己的一切欲望，什么都一笑置之，才是对付瘟疫的有效办法。

下层阶级，以至大部分的中层阶级，情形就更惨了。他们因为没有钱，也许因为存着侥幸的心理，多半留在家里，结果病倒的每天数以千计。又因为他们缺乏适当的医治，无人看护，几乎全都死了。白天也好，黑夜也好，总是有许多人倒毙在路上。许多人死在家里，直到尸体腐烂，发出了臭味，邻居们才知道他已经死了。城市里就这样到处尸体纵横。等坟地全葬满了，只好在周围掘一些又长又阔的深坑，把后来的尸体几百个几百个葬下去。就像堆积船舱里的货物一样，这些尸体，给层层叠叠地放在坑里。只盖着一层薄薄的泥土，直到整个坑都装满了，方才用土封起来。

其实除了说天主对人类真是残酷到极点，还能怎么说呢。从三月到六月，佛罗伦萨城里，死了十万人以上。在瘟疫发生之前，谁也没想到过城里竟住着这么多人。唉，宏伟的宫室，华丽的大厦，高大的宅第，从前达官贵妇出入如云，现在却十室九空，连一个最低微的仆从都找不到了！有多少显赫的姓氏、巨大的家产、富裕的产业遗下来没有人继承！有多少英俊的男子、美丽的姑娘、活泼的小伙子，在早晨还同亲友们一起吃点心，十分高兴，到了夜里，已到另一个世界去陪他们的祖先吃晚饭了。

（方平、王科一译）

SOURCE: *GIOVANNI BOCCACCIO, DECAMERON*. TR. JOHN PAYNE, REV. CHARLES S. SINGLETON (BERKLEY, CA: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1984)

佩特拉克（1304—1374年）

摘自十四行诗集《爱情小诗》第七十七首。

人文主义者佩特拉克在阿维尼翁遇到了遥不可及的劳拉（Laura），他在自己很多首十四行诗中纪念着对她不朽的爱情。这首出自《爱情小诗》（*Rime Sparse*）第七十七首的诗歌，描述了他对劳拉肖像的感受，这幅肖像是由他的朋友锡耶纳画家西莫内·马丁尼绘制的。肖像画并没能保存下来，但是佩特拉克的诗歌将这位十四世纪的画家与著名的古希腊雕塑家波利克里托斯相提并论。此类对古代旁征博引以表达人类情感的做法，与视觉艺术家从宗教虚实中挖掘情感内容的创新可谓并驾齐驱。

如果让波利克里托斯和他的同行一道
欣赏这幅劳拉的肖像画稿，
他们也只能领悟出千分之一的美妙，
而对我来说，她却让我神魂颠倒。

西莫内肯定是在天国看见了她，
而后她又从天堂来到了人间的村寨，
在天堂西莫内画出了这幅画，
让我们又一次目睹了她的美貌。

这是一幅只有在天堂，
才能完成的画，而在人间
人的肉眼看不见她的美质和神妙。

西莫内为我们做了一件好事，
如果他在人间尝够了人生的苦难，
出入红尘，就画不出这位天仙的高蹈。

（李国庆、王行人译）

SOURCE: *PETRARCH: THE CANZONIERE*, SONNET 77. TR. A. S. KLINE.HTTP://WWW.TONYKLINE.CO.UK

但丁·阿利吉耶里（1265—1321年）

《神曲·炼狱篇》（*The Divine Comedy: Purgatory*）第十首

炼狱的第一层是犯了骄傲之罪的人们。但丁遇到了一位著名的抄本彩饰画家，后者领悟了骄傲的虚无和声誉转瞬即逝的性质，这里通过乔托的名声迅速压倒奇马布埃而得到了说明。

我向他说道：“啊！你不是奥德里西么？
你是阿哥比奥的光荣，也那门艺术的光荣：
在巴黎，那门艺术有插图画之称。”

他说道：“兄弟，博洛尼亚的佛兰科
描绘的书页要更加多姿多彩，悦目喜人，

如今，光荣完全属于他，属于我的只有一部分。

我活在世上时绝不会如此礼让，
因为我一心所追求的
就是出类拔萃的伟大理想。

正是由于这种妄自尊大，我才在这里受到应得的惩罚；
我若不是在仍可犯罪时求告于上帝，
我还不会来到这里。

啊，人类才能的虚妄光荣！
尽管它未到衰败凋零的年龄，
它在枝头保持绿色的时间，却又是何等短暂！

奇马布埃曾以为在画坛上能独领风骚，
如今则是乔托名声大噪，
这就使此人的声誉光彩顿消。

（王维克译）

SOURCE: *DANTE ALIGHIERI' S, DIVINE COMEDY*, TR. MARK MUSA. (BLOOMINGTON, IN: INDIANA UNIVERSITY PRESS. 1986)

卡勒尔·凡·曼德尔（1548—1606年）

摘自《画家之书》（*The Painter's Treatise*）

凡·曼德尔的这本著名荷兰与佛兰德斯画家的传记出版于1604年，可以说是乔治·瓦萨里的意大利艺术家传记的姊妹篇，后者于1550年首次出版。凡·曼德尔本人就是一名画家，他的著作以扬·凡·爱克开篇，因为这位画家被认为是油画技法的发明者，而且他与自己的兄弟休伯特一起，成为尼德兰绘画传统的开创者。

据说用胶和鸡蛋作为调和剂（蛋彩画）的绘画艺术是从意大利进口到荷兰的，因为，正如我们在乔瓦尼·奇马布埃的传记中所指出的，这种方法首先在佛罗伦萨被人使用，那是1250年……

据布鲁日人所说，约安内斯（扬·凡·爱克）是一个有学问的人，聪明且富有创造性，研究过许多与绘画相关的问题：他研究了很多种颜料；他研究炼金术和蒸馏法。后来，他采用了一种方法，使用油来给自己的蛋彩画上光，于是这些闪烁着光泽的绘画让观看它们的人都感到非常愉悦……

约安内斯曾绘制了一幅木板画，他为此花了很多时间……他根据自己新发明的方法给完成的木板画上光，并把它放在阳光下晾干……木板在接口处开裂，散落开来。约安内斯……下定决心，决不让太阳再破坏他的作品。

因此……他致力于发现或发明某种能在房子里干燥的上光油，可以远离阳光的照射。他已经研究过许多种油料和自然能提供的其他类似材料，发现亚麻籽油和坚果油干燥性能是所有油中最好的。……

经过多次实验，约安内斯发现，这些油可以很容易地与颜料混合，一旦干燥变硬之后，具有抗水的能力。由于其本身的光泽，油让色彩显得更鲜活，不必再使用上光油。让他感到最惊讶也最高兴的是，用油调和的颜料与用鸡蛋和胶调和的颜料相比，使用起来更加容易，混合得更为彻底……

约安内斯……创造了一种新型绘画，让世界惊奇不已。……这个崇高的发现，油画，是艺术达到自然主义再现所需要的唯一的东西。

如果古希腊的阿派里斯和宙克西斯再次复生到这个国家，见识到这种新的画法，他们的惊喜，绝不会亚于好战的阿喀琉斯见到炮火轰鸣……

凡·爱克兄弟一起创作的最引人注目的作品是根特圣约翰教堂的祭坛画……

祭坛画中央画板上表现的是圣约翰获得启示的场景，其中的长者们在崇拜羔羊……在上半部分绘有玛利亚的形象，圣父和圣子在给她加冕……

玛利亚身旁是拿着乐谱歌唱的小天使。他们被画得如此精致，如此完美，人们可以很容易地根据他们的面部表情，判断出谁在唱高声部、高音对应声部、中声部和低声部……

亚当和夏娃也被画了出来。我们可以观察到，亚当对打破上帝戒律心怀恐惧，因为他面带忧虑的表情……

凡·爱克兄弟的祭坛画只展示给少数地位崇高的人士，或者奖赏那些能够妥善保管画作之人的人士。有时在重要的节日期间，它也被展示出来，但画前往往人头攒动，很难走到它的近前。那时安放祭坛画的礼拜堂里会充斥着各色人等和画家，无论年长还是年轻，还有各类艺术爱好者，他们就如同蜜蜂和苍蝇围绕一篮子无花果或葡萄那样，蜂拥而至……

一些佛罗伦萨商人，将约安内斯在佛兰德斯绘制的一幅上乘之作送给了那不勒斯国王阿方索一世……当它到达意大利时，一大群艺术家赶来观赏这幅奇妙的作品。但是，尽管意大利人非常仔细地检查了这幅画，触摸它，闻它，感受颜料与油的混合物所产生强烈的气味，并且从中得出各种结论，然而都不能了解其中的奥秘，直到西西里岛的墨西拿的安东奈罗，前往布鲁日学习油画技术为止。掌握了这门技术之后，他将其引入了意大利，正如我在他的传记中所描述的那样……

约安内斯曾经用油画画过一个场景中的两幅肖像，一个男人和一个女人，他们的右手彼此相握，仿佛他们被信任女神用婚姻联合在一起。这幅小画被布鲁日的一位理发师继承。西班牙国王菲利普的阿姨、匈牙利国王路易的遗孀玛丽……碰巧看到这幅画。这位爱好艺术的公主对这幅画极其喜欢，她赐予这位理发师一个官职，给他带来了每年一百荷兰盾的收入。

（艾红华译）

SOURCE: KAREL VAN MANDER, *DUTCH AND FLEMISH PAINTERS*. TR. CONSTANT VAN DE WALL. (MANCHESTER, NH: AYER CO. PUBLISHERS, 1978)

乔治·瓦萨里（1511—1574年）

摘自《意大利杰出画家、雕塑家与建筑师传——从奇马布埃到我们的时代》

瓦萨里受到他赞助人亚历山德罗·法尔内塞的启发而开始写作这本名人传记。这部书首次出版于1550年，1568年又再次扩充，瓦萨里在意大利各地的采访是本书的基础。瓦

萨里个人认识他书中的很多艺术家，其中包括米开朗基罗。瓦萨里视他为偶像，而低估了其他艺术家的价值，特别是拉斐尔。尽管很多艺术史家耗其一生来证明瓦萨里叙述中的一些细节是错误的，他的著作依旧是学习意大利文艺复兴艺术的出发点。

他是上帝的特殊赐予，而非人类力量所能造就的奇才。……如果不是兴趣多变，性情浮躁，学习许多知识却经常半途而废的话，他本应在学问上有伟大的造诣。……事实上，对艺术精熟的了解使他在创作中经常半途而废，因为他感觉人的手不能实现想象的完美表现，由于他的构思总是那么艰难、细腻、奇妙，尽管他的手十分灵巧，却从来不能完美地再现它们……

莱奥纳多又为弗朗切斯科·德尔·乔孔多画了一幅他妻子的肖像《蒙娜丽莎》。在冥思苦作4年后，又未能完工。……这幅肖像是艺术能在多大程度上模仿自然的典范，最灵巧的手能描绘出的一切细节，在这里都充分表现出来了。……蒙娜丽莎本人十分美丽，莱奥纳多为她画像时，请来乐师、歌手、小丑进行表演，使她始终保持欢快状态，将人物肖像画中一贯具有的忧郁神情一扫而光。莱奥纳多的这幅画中的微笑如此动人，似乎神圣地超越了人的范畴，看到它的人都惊奇不已，感到画作像真人一样栩栩如生。

……乌尔比诺的拉斐尔·桑齐奥，一位才华罕见、风度优雅的艺术家……他生性谦虚、善良，就像那些和蔼、温柔，又知书达礼、举止端庄的人一样，在任何场合下，其一言一行都让各阶层的人感到亲切、友善。……在拉斐尔身上，极其罕见的天资与仁慈、勤勉、善良、谦虚等美好的品质相容，它们足以掩盖最丑陋的恶行和最糟糕的缺点……

当拉斐尔决定转换并完善自己的风格之前，他从来没有进行过必要的人体研究，而只凭从老师佩鲁吉诺那里见过的方式，注入自己靠本能领悟的优雅风格……但是，眼见自己在这个领域无法达到米开朗基罗的完美境界……反复思量后，拉斐尔打定主意，如果说在某些方面自己无法与米开朗基罗抗衡的话，那么却可以在其他方面赶上甚至超越他。因此，他不想浪费时间去模仿别人，而是努力钻研，力图使自己在绘画的其他领域成为最出色的大师……

当米开朗基罗完成教皇尤利乌斯二世的雕像（后来遭到毁坏）时，布拉曼特——拉斐尔的朋友和亲戚，因而也就是米开朗基罗的仇敌，发现教皇非常珍爱米开朗基罗的雕像，便趁米开朗基罗离开罗马之机，图谋劝说教皇放弃墓室，使他回来后不能再继续墓室的工作，他们说一个人若在生前修墓便是凶兆，会加速此人的死亡。教皇尤利乌斯二世曾在教皇宫为他的叔叔西克斯特斯建了一座礼拜堂，即西斯廷礼拜堂，他们劝教皇在米开朗基罗回来后让他绘制该礼拜堂的天顶画。在布拉曼特和米开朗基罗的其他竞争者看来，这将迫使米开朗基罗退出他所钟爱并精通的雕塑，转而从事湿壁画，由于米开朗基罗从未做过湿壁画，这样一来他就会败给拉斐尔……因此，当米开朗基罗返回罗马后，教皇尤利乌斯二世不再着急要完成他的墓，而是让米开朗基罗为西斯廷礼拜堂的拱顶绘制饰画。米开朗基罗百般推辞，并竭力举荐拉斐尔……米开朗基罗看到教皇的态度如此坚决，若自己一味推辞，恐惹恼教皇，只好屈从。……米开朗基罗决意独自完成整个礼拜堂的饰画……壁画刚完成一半，教皇……对米开朗基罗的才华坚信不疑，希望他继续完成剩下的部分，确信他会把另一半做得更好。就这样，米开朗基罗独自承担了全部工作，并用一年零八个月的时间将其全部完成。期间，就连研磨颜料也是他亲手完成的。米开朗基罗曾多次抱怨说，由于教皇的催促，他根本无法按照自己的原意完成它，教皇总是不停地问他何时才能完成。有一次，米开朗基罗当着许多人回答教皇说："只有在我本人满意后才能完成。"教皇则说："尽快完成它，完成我们的渴望，那我们将非常高兴。"他最后补充说，米开朗基罗如不能尽快完成饰画，他会命人把他从脚手架上扔下来……和那些在下面作画的老艺术家一样，米开朗基罗也希望能对某些部分进行润饰……以便整个作品更丰富多彩、鲜艳醒目。教皇得知饰画尚缺乏装饰……便打算完成饰画的最后装饰。但重新建造脚手架需要很长时间，教皇没有耐心，因此，天顶画保持了原来的样子。……

当时，乔瓦尼·贝里尼和其他威尼斯画家没有钻研古代艺术品，而是尽可能地模仿自然，但是他们的风格极为粗俗、晦涩，毫无生气，那时提香也遵循他们的风格。但后来，约1507年左右，乔尔乔内·达·卡斯特尔弗兰科因对当时流行的风格不满意，竭力开创了一种新风格，使绘画更柔和、更具有立体感。……但他仍然常把活生生的自然界实物摆在面前，并根据实际情况，用柔和或冷峻的色调进行临摹。乔尔乔内在绘画前从不先做素描，因为他坚信直接用色彩作画而不是参照素描才是最真实、最好的方法，也是真正的构图艺术。乔尔乔内没有意识到，若想使画面平衡、匀称……画家首先必须在纸上勾勒出各种草图，看一看如何将各种不同的部分有机地融合起来……如果一个艺术家想要理解和把握裸体，他必须极端认真、细致地对其进行研究，而要做到这一点就必须借助素描……

提香目睹了乔尔乔内的绘画风格和方法后，决定放弃长期遵循的贝里尼风格，转而采用乔尔乔内的风格。不久，他对乔尔乔内风格的模仿达到出神入化的地步，以致他的作品曾多次被误以为是乔尔乔内所作。……

这些提香晚年的作品在方法上与他年轻时的作品迥然不同。他早期的作品都十分精致、细腻，无论远观还是近赏都非常漂亮。但他后期的作品笔法更大胆，着色更雄浑，故不适合近视，但若远观，则效果极佳。了解这个道理，我们就会明白那些竭力效仿提香的画家的作品为何总是显得拙劣、矫揉造作。许多人都以为提香的作品都是一挥而就的，但事实并非如此，持这种想法的人大错特错。众所周知，提香总是反复润色、修改，因而必定付出了巨大心血。提香所使用的方法巧妙、优美而令人惊奇，这使他的画总是显得自然逼真，同时也给人以一气呵成的假象。

（刘耀春译）

SOURCE: GIORGIO VASARI, *THE LIVES OF PAINTERS, SCULPTORS, AND ARCHITECTS*. EVERYMAN' S LIBRARY EDITION, ED. WILLIAM GAUNT (1963 EDITION, FIRST PUBLISHED 1927)

摘自1563年特兰特宗教会议的教谕与敕令（Canon and Decrees of the Council of Trent, 1563年）

天主教教会对北欧那些独立的“改革”教会（由马丁·路德1517年抨击教会之后建立）的增长做出了回应，试图阻止宗教改革的步伐，赢回从罗马教会（Roman Church）手中失去的地区和信众。天主教会在16世纪和17世纪早期所采取的一系列措施被整体称为“天主教改革”（Catholic Reformation）。这一发展的众多举措之一就是特兰特宗教会议，该会议由教会领袖召开的三次会议构成，分别于1545—1547年、1551—1552年和1562—1563年召开。以下这段文字出自特兰特宗教会议颁布的最后一次教谕，时间为1563年12月3日至4日期间，内容旨在回应当时新教对宗教图像的攻击。

圣会议要求所有主教、所有主持教育的人、所有管理灵魂培育的人，都必须与天主和福音教会保持一致，这是从基督教最初所得到的教诲，与圣父的教诲和神圣会议的教谕一致。它们首先指示忠实勤勉地进行代祷和向圣人祈祷，崇拜圣人遗骨，并合法地使用图像。再者，我们应当有，尤其在圣堂内应当有基督，上帝之母童女玛利亚，和其他圣徒的像，并应当尊重景仰它们。这并不是因为我们相信它们里面有任何神性或能力，而因此崇拜它们，或向它们求什么也不是因为我们信靠神像，有如古时将盼望寄于偶像的外邦人所行的，而是因为我们将那向它们所表示的尊敬归之于它们所代表的基督和圣徒。这是神圣会议教谕所规定的，特别是第二次尼西亚会议所规定的，反对图像的敌对者。

主教们又要留心将以下的教育人：藉着绘画或其他表现所描写的救赎奇迹，可使人得教诲，并可时常使他们想起信仰条文；诸圣像也可使人民得大益处，不仅是因为圣像可以将基督所赋予人民的恩赐指示人民，而且是因为圣像可以将上帝藉着圣徒所行的神迹，和他们有益的榜样陈列于信徒眼前，好叫他们可以为这些事感谢上帝，可以效法圣徒修身律己，并且受鼓舞去敬爱上帝，培养虔诚……

倘若这些圣洁和有益的作为中有弊端潜入，圣会议渴望把它们一概扫除；在这种情形下，凡对未受教育者暗示错误的教理，产生危险的错谬之神像就一概不得设立。总之，主教们要尽心竭力使所看见的没有一件是不合规则的、不当的，或零乱的、凡俗的、非礼的，因为“上帝的殿永称为圣，是合宜的”。

SOURCE: *CANONS AND DECREES OF THE COUNCIL OF TRENT. TR. H. I. SHROEDER.* (ROCKFORD. IL TAN BOOKS AND PUBLISHERS, 1978)

马丁·路德（1483—1546年）

摘自《反对图像与圣礼中天堂的先知》（*Against the Heavenly Prophets in the Matter of Images and Sacraments, 1525*年）

路德在1517年通过公开批评教会的某些做法，其中包括出售赎罪券，发动了新教改革运动。他的行动很快就激发了北欧的一些类似的改革者，其中有些人对教会的艺术和音乐服饰传统的谴责更为极端，安德烈·博登斯坦·冯卡尔斯塔德（Andreas Bodenstein von Karlstadt）就是他们中的一员，他的观念激发路德在1525年写就了这篇文章。

先将图像通过神的话语从心中抽出，使它们毫无价值、被人藐视，这是我完成捣毁图像任务的方法……因为当它们不再驻留在我们心中，只被眼睛观看时，它们就不再有害。但卡尔斯塔德博士对心灵的事物并不关心，他改变了顺序，只把图像从视线中去除，而让它们留在人们的心里……

我允许且并不禁止外在的图像消除，只要这一事务在没有骚乱和哗然的情况下进行，只要它由适当的权威来完成……我一开始就说，根据摩西的律法，除了上帝的崇拜图像应该被禁止之外，并不禁止其他的图像。另一方面，十字架或任何其他神圣的图像不是被禁止的。现在请注意！你们这些图像的破坏者，我鄙视你做了相反的事！……

因此，我们读过，摩西的铜蛇被保留下来（《民数记》21:8），直到希西家毁坏了它，完全是因为它已经成为被崇拜的偶像（《列王纪下》18:4）……

然而，从福音来看待图像，我要说，我要宣布，没有人必须暴力地捣毁图像，即便是上帝的图像也不行，一切都是自由的，谁也不会因为没有暴力地捣毁图像而获罪……

我也不会谴责那些捣毁了它们的人，特别是那些捣毁上帝和偶像崇拜图像的人。不过，用于纪念和见证的图像，如十字架和圣人的图像，是可以被容忍的。正如上文中所说，即便是摩西的律法也会容忍它们。它们不仅应该被容忍的，而且为了纪念和见证，它们是值得赞扬和尊敬的，正如约书亚（《约书亚记》24:26）和撒母耳（《撒母耳记》7:12）的见证石。

SOURCE: *LUTHER'S WORKS*, VOL 40. TR. BERNHARD ERLING, ED. CONRAD BERGENDORFF. (MINNEAPOLIS. MN: AUGSBURG FORTRESS PUBLISHERS, 1958)

乔瓦尼·彼得罗·贝洛里（Giovanni Pietro Bellori, 1613—1696年）

摘自《现代画家、雕塑家与建筑师传》（*Lives of the Modern Painters, Sculptors, and Architects*）中关于卡拉瓦乔的部分

贝洛里在1672年于罗马发表了自己的著作，它提供了以17世纪意大利艺术家为主的传记信息与评论。他关于卡拉瓦乔的绘画“来自自然”（from nature）的文字，对于理解17世纪的观念至关重要，也对于认识当时人们对卡拉瓦乔的作品及其方法的尖锐批评至关重要。

他（卡拉瓦乔）并不承认模特之外的其他老师，也并不选择最好的自然形式，但他对艺术的模仿是惊人的，没有艺术……

现在，他开始用自己的天才来画画。他不仅忽略了最优

秀的古代大理石雕塑和拉斐尔的名画，而且还鄙视它们，只有自然成为他画笔表现的对象……卡拉瓦乔……越来越因自己引入的色彩方法而著称，他的色彩不像前人那样柔软和节制，而是借助大胆的阴影得到了强化，大量的黑色给予形式以雕塑感。他以这种方式创作，走得如此之远，以至于他从来没有把人物放在日光下，而是将他们放置在封闭空间的深褐色氛围之中，一束强光垂直照在身体的主要部分，其余部分则隐入阴影之中，通过强烈的明暗对比，给予人物以力量。当时在罗马的画家对他的创新留下了深刻的印象，年轻的画家尤其喜欢聚集在他的周围，称赞他是唯一真正的自然模仿者。他们把他的作品看作是奇迹，争先恐后地遵循他的画法……脱去模特的衣服，将灯盏放在高处；不注重学习和教导，在广场或大街上都很容易找到老师或用来复制自然的模特。这种简便的方式吸引了许多人，只有习惯于老办法的老画家们，才会为对自然的新的关注而感到震惊，他们也没有停止谴责卡拉瓦乔和他的画法。他们散播言论说卡拉瓦乔不知道如何走出地窖，还说他毫无创造和设计，缺乏礼仪和艺术，他所画的所有人物都只被一盏灯照亮，而且都在同一平面上，没有任何层次。然而，这些指责并不会阻碍他声望的增加……

他从来没有在画中使用过淡蓝色的色调，相反，他总是用黑色来画底色和暗部，也用黑色为肌肤调色，将光线的力量限用在少数几个地方。此外，他如此彻底地遵循模特，甚至说画面中没有一笔是他的功劳，那是自然的作品。他否定了其他所有的规则，并认为不拘泥于规则才是艺术的最高成就。由于这些创新，他获得如此之多的好评，一些具有伟大天才、在最好的学校学习过的艺术家，都受到激励而跟随着他。尽管拥有所有这一切，但他并不具备艺术很多重要的因素。他既没有发明，也不懂礼仪，还没有设计，更没有任何关于绘画科学的知识。

SOURCE: *ITALIAN & SPANISH ART, 1600–1750: SOURCES AND DOCUMENTS*. ED. R. ENGGASS AND J. BROWN. (EVANSTON, IL: NORTHERN UNIVERSITY PRESS. 1999)

菲利波·巴尔迪努奇（1625—1697 年）

摘自《詹洛伦佐·贝尼尼骑士传》（*Life of Cavalier Gianlorenzo Bernini*）

作为艺术家、学者和美第奇家族的顾问，巴尔迪努奇在1682 年出版了充满赞美之辞的贝尔尼尼的传记，就在这位艺术家去世之后不久。这本书的写作受瑞典女王克里斯蒂娜的委托，它仍然是了解贝尼尼信息的主要来源。

贝尼尼是第一个尝试将建筑、雕塑和绘画以这种方式结合在一起，以形成优美整体的人，持这一观点的人是普遍的。他通过去除所有令人反感的姿势的统一，在不违背良好规则的前提下打破姿势而做到了这一点，当然他也没有将自己束缚在规则之中。对于这个问题，他常说，那些不会时不时游离出规则之外的人，永远也不会超越规则。但他也认为，那些没有熟练掌握绘画和雕塑的人，不应该进行这样的尝试，而是应该继续植根于良好的艺术规则中。他一开始就知道，自己的强项是雕塑……

在贝尼尼和我们的时代之前，也许没人能更为灵巧和大胆地对待大理石。他从当时的在罗马的很多伟人身上获益良多，赋予自己的作品一种惊人的柔软性。虽然有些人指责他人物的衣袍过于复杂和尖锐，他反而认为这是自己技巧的特殊体现。通过它，他证明自己已经攻克了大理石雕塑的巨大难关，让作品灵活起来，并找到了结合绘画与雕塑的方式，之前没有任何艺术家能做到。

实在难以描述贝尼尼在作品中注入的爱。他说当自己开始创作时，就像是进入了一个乐园。

SOURCE: *ITALIAN & SPANISH ART, 1600–1750: SOURCES AND DOCUMENTS*. ED. R. ENGGASS AND J. BROWN. (EVANSTON, IL: NORTHERN UNIVERSITY PRESS. 1999)

康斯泰因·惠更斯（1596—1687 年）

摘自《惠更斯自传》（*Autobiography*）

康斯泰因·惠更斯（Constantijn Huygens，1596—1687 年）是从尼德兰被派遣到威尼斯和伦敦的外交官，他也曾是奥兰治的斯塔德胡德·弗雷德里克·亨利（Stadhoulder Frederick Henry of Orange，1625 至 1647 年在位）的秘书和顾问，之后效力于奥兰治的威廉二世（William II of Orange，1647 至 1650 年在位）。惠更斯曾担任伦勃朗的“激情系列”（Passion Series）的中间人，也是伦勃朗作品的推动者之一。这段摘自他自传的文字，既称赞了伦勃朗本人，也赞美了伦勃朗作品中的情感内容，并且将他与当时的画家扬·列文斯（Jan Lievens，1607—1674 年）相比较。惠更斯叮嘱这两位艺术家要保留作品的记录，还要前往意大利游历。

第一个，我称之为绣花匠之子的人，名为扬·列文斯；另一个生长在磨坊中的人，是伦勃朗。他们二人都还年轻，从面容上来看更像是男孩而不是男人，我既不能也不愿意根据他们的作品和技巧来判断。正如前文所述的鲁本斯的情况，我希望这两个人能够编制一份作品清单，并对他们的绘画做出描述。每个人都可以适度地解释他的画法，并且说明他们如何设计、构图和绘制出每幅作品以及这样做的原因，以便所有后来人能够钦佩这些作品，同时得到教育。

我斗胆贸然提出，伦勃朗以其确定的笔触和鲜活的情感而高于列文斯……伦勃朗……将他所有的爱倾注于一幅小画，他在这幅小尺寸的绘画中所达到的成就，其他画家在他们最大尺幅的作品中都无法企及。我举一个例子，他有一幅作品，画的是悔改的犹大将银币，也就是出卖我们无辜的主的价钱，归还大祭司。这幅画，堪与意大利所有绘画，与最古老的时代遗留下来的所有奇妙美丽之作相媲美。一个绝望的犹大（更不用说画中所有其他令人印象深刻的人物），一个疯狂的犹大，尖叫着乞求宽恕，但却毫无希望，希望的所有痕迹都被从他的脸上抹去。他的目光狂野，他毛发被连根扯下，他的双手紧握到流血不止的地步，盲目的冲动让他双膝跪倒，整个身体都仿佛写着令人同情的丑恶。

我把这一切与有史以来被制造出的所有的美相比较……（看到）一个青年，一个荷兰人，一个乳臭未干的磨坊工人，能够在一个人物身上倾注这么多，把一切都描绘出来。即使我写下这些文字，我依然深深地感到惊奇。所有荣誉都归于你，伦勃朗！

前往特洛伊，前往整个亚洲，前往意大利，与将希腊和意大利的桂冠加诸这位荷兰人相比，只是一个较小的成就，这个荷兰人从来没有闯荡过他家乡之外的地方，就创造了这样的成就……然而，我确实要指出这些著名年轻人的一个缺点，对此我几乎要自己从写作中撕裂出来。我已经批评过列文斯的自信，伦勃朗也是如此；迄今为止，他们谁也没有意识到用几个月的时间在意大利旅行的必要。这自然是愚蠢的，即便对于如此辉煌的人物也不例外。如果有人可以让这些年轻人产生这个念头，这会对他们做出真正的贡献，以弥补尚待完善的艺术力量所缺乏的唯一元素。我多么欢迎他们认识拉斐尔和米开朗基罗，用这些巨人的创造，给他们的双眼呈上一场享宴！他们将会何等迅速地超越所有这些前辈，给予意大利人前往荷兰的必要理由。但愿这些生来就为了将艺术提升到巅峰的人们，能够更好地认识自己！

SOURCE: ERNST VAN DE WETERING AND BERNHARD SCHNACKENBURG AND OTHERS. *THE MISTERY OF YOUNG REMBRANDT.* (WOLFRATSHAUSEN: EDITION MINERVA. 2001)

克里斯托夫·雷恩爵士（1632—1723年）

《老圣保罗大教堂火灾后（1666年9月5日—1667年2月26日）的报告》（*Report on Old St. Paul's after the Fire [between September 5, 1666 and February 26, 1667]*）

克里斯托夫·雷恩在伦敦大火之前，就已经提交过旧圣保罗大教堂及其现状的报告，但是现在，他的报告将成为国王准许重建这座教堂的依据。这次大火将圣保罗大教堂夷为平地，也摧毁了伦敦的心脏地带。

致圣保罗牧师公会教长关于大教堂毁坏情况的建议。

虽然历经时代，遭受气候的侵蚀，我们依旧保留了整个伟大的老圣保罗大教堂，还有新修复的部分，然而后来的火灾对它造成了如此严重的损毁，让它现在像是历时2000年的古代废墟，要想充分地修复它，就像修补阿尔戈的战船（阿尔戈英雄的船）一样困难，原来的部分将很难保留下来。

这一伟大教堂的第一部分损毁是由几个原因造成的，首先是原来的建筑本身，因为它并没有很好地造型和设计，无论墙壁看起来何等厚重，都不足以承受拱顶的重量（正如我在之前的报告中所指出的），而且建筑所用材料不佳，因为它似乎是用其他一些古代废墟中的石头建成的……第二个造成损毁的可能原因，出现在最近这次大火之前，那就是伊丽莎白女王治下发生的前一次火灾，大火吞没了整个屋顶。掉下来的木材落在了拱顶上，肯定是拱顶开裂的一个主要原因，也是某些地方墙壁外倾、偏离其新垂直轴线25厘米以上的主要原因，现在这种情况更为明显……

……看到我们的病人如此恶劣的状况，我们要为他找到治愈的良方，期望艺术可能会对他施加影响，在此，我们必须效仿医生，当他发现自然的全然衰败时，他会运用自己的技能缓解衰败，根据病人的状态给更好的解决办法留机会。问题在于，从哪里开始采取措施最为恰当，以便应对当下使用的需要。

SOURCE: LYDIA M. SOO, *WREN'S "TRACTS" ON ARCHITECTURE AND OTHER WRITINGS.* (NEW YORK: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1997)



第二十三章

启蒙时代的艺术：1750—1789 年

我们的观念正在发生剧变，变化是这样迅速，似乎预示着一场更大的变革即将到来。这场革命的目标、性质和局限有待于未来去裁决，而对于它的缺点和不足之处，后人也能作出比我们更为准确的判断。

——让·达朗贝尔

法国哲学家、科学家让·达朗贝尔（Jean d'Alembert）在 1759 年说出这段预见性的言论，而西方世界确实正在兴起一场革命，一场至今仍未结束的革命。这次革命带来了一种崭新的世界观，指导我们现代生活的社会、科学、经济和政治准则都由这种世界观衍生而来。达朗贝尔恐怕也没有意识到当时他正在见证现代世界的诞生。

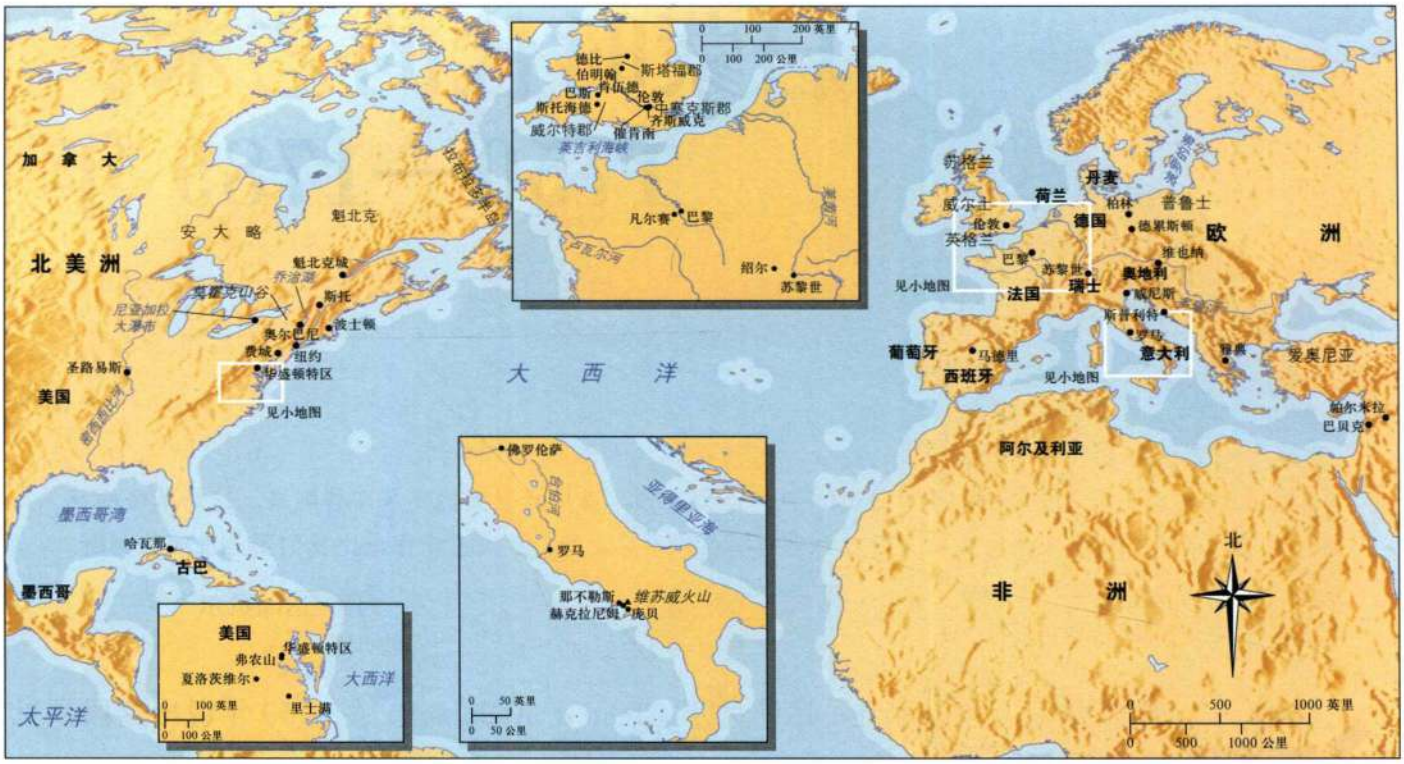
两场关系密切的革命宣告了新世界的来临：18 世纪中叶首先兴起于英国、然后逐渐蔓延到全世界的工业革命，以及分别于 1776 年和 1789 年爆发于美国和法国的政治革命。民主、个人自由、资本主义、社会主义、工业化、技术创新、城市化和“进步说”（即通过科学和知识，朝着更好生活不断向上的发展过程），这些只是这个时代所产生的众多现代概念中的一部分。

支撑这一转变的力量正是*启蒙运动*，指的是 18 世纪主要形成于英国、法国、德国和美国的现代哲学（见地图 23.1）。这种新思潮的基础是 17 世纪末由英国哲学家约翰·洛克（John Locke，1632—1704 年）以及物理学家、数学家艾萨克·牛顿（1642—1727 年）所奠定，他们可能是当时最有影响的两位思想家了。两人都认为**经验主义**（empiricism）是哲学和科学的基础，并提倡理性思维。对牛顿来说，经验主义意味着从数据和观察出发，而非迷信、神秘主义、宗教、道听途说或是异想天开，然后再以合乎逻辑的方式来处理这些信息。而对洛克而言，经验主义则是将经验确立为概念形成的唯一基础。不能再认为思想是与生俱来或是上帝所赋予的了。洛克宣称，人生而为善，而且对于生命、自由和财产拥有与生俱来的权利，这样就推翻了原罪说。他把政府的职责定义为保护这些天赋权利；政府若做不到这一点，公民就可以弹劾政府，即使是通过革命的方式也在所不惜。

一开始这些思想的影响只是涓涓细流，后来却发展成了滔滔洪流，支持洛克和牛顿革新观念的根本前提触发了整个 18 世纪论著和理论界的大爆炸。领导这次哲学突进的是**启蒙哲学家**（philosophes），这是人们对法国哲学家的通称。其中最著名的有伏尔泰（弗朗索瓦－马利·阿鲁埃的化名，1694—1778 年）、让－雅克·卢梭（Jean-Jacques Rousseau，1712—1778 年）和德尼·狄德罗（Denis Diderot，1713—1784 年），狄德罗曾与达朗贝尔一道编写了 52 卷本的《百科全书》，是世界上第一部百科全书，试图记录当时世界和知识的状况，从而成为启蒙运动、经验主义的缩影。

除了确立基本人权、逻辑和新的道德秩序，启蒙思想还开创了现代科学。比如，人们发现了电和氧气，

图 23.27 细部，让－安托万·乌东：**《伏尔泰坐像》**



地图 23.1 启蒙时代的欧洲与美洲

就我们所知，如今的化学和自然科学也是在那时建立起来的。科学还推动了工业革命的发生。到了 18 世纪中叶，英国中部地区最早的一批工厂已经在以不可思议的速度生产着布料，劳动者这个概念被重新定义为第一批工厂工人。他们的工资仅能维持最低生活水平，在巨大的厂房里，他们被拴在隆隆作响的织机上，四周还充斥着震耳欲聋的噪声。矿工们挖出的煤和矿石用于冶铁，这才有了第一座金属桥梁。1765—1782 年苏格兰工程师詹姆斯·瓦特（James Watt）对蒸汽机作的改进使得采矿业和纺织业得以加速发展，也使罗伯特·富尔顿（Robert Fulton）能够在 1807 年成功制造出第一艘蒸汽船，迎着急流和众人的怀疑沿哈得孙河（Hudson River）而上，并以令人无法置信的速度从曼哈顿到达了奥尔巴尼（Albany）。

18 世纪下半叶是世界从古老迈向现代的转型期。艺术很好地反映了这种转变，正因为它是多变且多元的，可以在一件作品中同时包含几种近乎矛盾的态度。这个时期的主流风格是*新古典主义*（Neoclassicism），意思是“新式的古典主义”，常常表现当时人们观念中古代希腊和罗马人的光荣事迹和行为。但应该看到，并不是所有标榜新古典主义的作品都是以古代为背景；它们的内容可能是当时的风俗场景或大事件，拥有古代的外表或感觉，并信奉类似的道德观念。

对于新古典主义所接受的启蒙逻辑和道德体系，表述得最充分的人也许就是伏尔泰了。在他的戏剧、诗歌、小说和小册子中，伏尔泰用逻辑来抨击他所谓的“迫害大众、但享有特权的正统”，指的正是教会和政府，仿佛一切不合理的制度或观念都会成为其讽刺的对象。他相信科学能够推动文明进步，而且依靠逻辑运行的政府是造福于民的，而非仅让贵族受益。“进步说”也是伏尔泰提出的。伏尔泰认为新文明的典范是古代希腊和罗马共和国，它们不仅是最早的民主国家，还产生了第一批理性主义哲学家。新古典主义中所使用的词汇取自古代艺术、受古典艺术影响的文艺复兴，以及 17 世纪法国画家尼古拉·普桑（见第 737—740 页）。

与此同时，艺术上出现了另一条似乎对立的线索：浪漫主义（Romanticism）。我们将在下一章中看到，浪漫主义约在 1800 年达到全盛，浪漫主义一词正是对于当时世界观彻底变化的一种回应。与新古典主义的逻辑及其通过科学控制自然力的愿望不同，浪漫主义重视情感和直觉，相信未经雕琢、不受约束的大自然至高无上。让－雅克·卢梭是这个观点的主要支持者，他在《论艺术与科学》（*Discourse on the Arts and Sciences*，1750 年）中对此有明确表述。在文中，他主张回归自然，认为人生而为善，而非生来有罪，我们运用天生的感觉或本能来区别善恶，即区别令自己快乐或悲伤之事。感情会左右他们的选择，而非理性思考，后者只是用来解释抉择。他还指出，社会通过习惯、价值观和风俗，最终将其理性化的标准强加于

个人，使他们脱离最初真实而自然的本能。卢梭赞美他所谓真诚而充满生命力的“高贵的野蛮人”，谴责当代文明的虚荣、做作；总而言之，他反对一切让人们无法运用自身基本情感力量的社会约束。

理性与情感并存于艺术之中，有时两种因素会出现在同一作品当中，但比例通常不等。然而两种态度的支持者均激烈地抵制洛可可艺术（见第二十二章），因为他们觉得它淫荡、轻浮甚至邪恶，通常与贵族和特权这两大被启蒙运动谴责的罪人联系在一起。虽然人们呼唤一种以古典价值观为基础的新艺术，但谁也无法确定它具体的形式。直到 18 世纪 80 年代，新古典主义风格才随着雅克 - 路易·大卫的绘画而达到其全盛时期。与此同时，新古典主义还可能以多种伪装形式出现，有时甚至包含了几分洛可可式的优雅，这提醒着人们洛可可艺术仍然存在。同时，浪漫主义对强烈情感、非理性、无法解释的事物，以及自然的强大力量却越来越有兴趣；讽刺的是，到了 18 世纪 90 年代它的风头居然盖过了新古典主义，要知道大卫成名和 1789 年法国大革命才刚刚过去十年而已。虽然在这个世纪的下半叶，英法两国统治着艺术界，这也是我们接下来讨论的重点，但新古典主义与启蒙运动一样，都是国际性运动，斯堪的纳维亚、奥地利、德国和俄国都堪称其优秀代表。

1760 年之前的罗马：新古典主义的源头

18 世纪时罗马是世界艺术的中心，几乎每个立志成为画家、雕塑家或建筑师的人都希望去那里学习，可以直接观摩古代艺术品以及文艺复兴、巴洛克时期的艺术珍宝。1666 年，法兰西学院在罗马开设了一所附属学校，而在接下来的一个世纪，英国人则在那里建立了一所非官方学校。罗马有几所学院也向外国人开放，几位居住在罗马的知名艺术家，例如庞贝奥·巴托尼、安东·拉斐尔·门格斯和加文·汉密尔顿，都利用自己的工作室作为教学场所。同时艺术家们也会合办短期的私人学校。

来罗马的并不只有艺术家，因为不来意大利做一次“游学”，绅士教育就不能算完整。这种旅行的路线包括北方地区（佛罗伦萨、托斯卡纳、翁布里亚和威尼斯）和那不勒斯。从那不勒斯出发，可以到赫克拉尼厄姆和庞贝，这是两座保存完好的古罗马城市，对它们的发掘分别始于 1738 年和 1748 年。但罗马才是旅行的高潮。绅士、王侯和贵族，一切有文化追求的富人会从西方世界各地，包括美洲殖民地，聚集到罗马。其中英国人数量最多，伦敦甚至还有一个名叫玩票者协会（Society of Dilettanti）的考古组织，有很多会员。这个团体资助了对雅典卫城（1751 年）、帕尔米拉（Palmyra，1753 年）、巴贝克（Baalbek，1757 年）、斯普利特（Split，意大利语为“Spalato”，1757 年）和爱奥尼亚（1764—1769 年）的发掘，并用豪华的对开本为它们出版图册，为力求在作品中再现准确历史的艺术家们提供了最为丰富的珍贵参考资料。罗马本身就是一个巨大的挖掘场，古董商人们疯狂地搜寻器物和雕像，再卖给旅游者。这些旅游者带走的不仅是罗马艺术品，还有对古典风格的鉴赏力，这种风格后来出现在其乡间住宅和花园的设计中。

考古发掘激发了人们对古代的兴趣，并且点燃了艺术家的想象力，特别是对与赫克拉尼厄姆和庞贝的发掘。古代重新得到关注的另一个原因是德国学者约翰·温克尔曼（1717—1768 年）的著作；他是著名的古董收藏家枢机主教阿尔巴尼的图书管理员，这位枢机主教在罗马的阿尔巴尼别墅与博尔盖塞（Borghese）别墅及加比多里山一样均为古物博物馆，是每个游学之人的必游之地。1755 年，温克尔曼发表《关于绘画和雕塑中对希腊艺术之模仿的思考》，1765 年，他又出版了巨著《希腊艺术史》（*History of Greek Art*）。后者是当时拥有读者人数最多的书籍之一，这也解释了它所造成的巨大影响。在这两部作品中，温克尔曼把希腊文化提升到至高无上的地位，而这是其在古典传统中从未真正拥有过的：一个完美的时代之后到来的只有模仿和衰落。但温克尔曼在希腊艺术中看到的不仅仅是美，他还看到了与启蒙思想相似的道德品质：“希腊杰作普遍且最为显著的特征是高贵的单纯和静穆的伟大（noble simplicity and calm grandeur[edle Einfalt, stille Größe]），这种特征存在于手势和表情之中……在诸般激情当中，所有希腊雕像的表情都揭示出伟大、严肃的灵魂。”他进而得出结论：“想使自己变得伟大，如果有可能的话，甚至使自己变得无法比拟，唯一的方法就是模仿古人。”对于温克尔曼巨大的影响力，新古典主义提出了它的战斗口号——创作体现“高贵的单纯和静穆的伟大”且富于道德寓意的作品。

新古典主义的基本艺术原则：门格斯、巴托尼、汉密尔顿

人们重新对古代产生了兴趣，在此影响之下，三位在罗马工作的艺术家开始为新古典主义建立基本的原则，他们是门格斯、巴托尼和汉密尔顿。德国人安



图 23.1 安东·拉斐尔·门格斯：**《帕纳塞斯山》**。1761 年。罗马阿尔巴尼别墅天顶湿壁画

东·拉斐尔·门格斯（Anton Raphael Mengs，1728—1779 年）1740—1765 年期间曾断断续续地在罗马工作。在温克尔曼的极力推荐之下，枢机主教阿尔巴尼委托他为阿尔巴尼别墅画一幅天顶湿壁画，这令他声名远扬。他的《帕纳塞斯山》（*Parnassus*，图 23.1）于 1761 年完成，温克尔曼则在图像志方面提供了帮助。画面中枢机主教变成了阿波罗的样子，周围是七位缪斯女神，可以辨认出大部分女神的形象来自枢机主教的朋友。这件作品模仿了拉斐尔为梵蒂冈宫所做的同名湿壁画。在风格上，门格斯除了仿效拉斐尔之外，还吸收了古代作品的元素。他的作品结合了拉斐尔的平面性（planarity，物体和人体平行于画面）和线性（linearity，物体和人体有明晰的轮廓）。人物形象模仿拉斐尔的作品，以及不久前在赫克拉尼厄姆和庞贝出土的壁画。画中阿波罗的姿势很容易让人联想起《观景楼的阿波罗》（见第 156 页的插图），这件作品藏于梵蒂冈宫，它的盛名亦得益于温克尔曼。为了平面性，门格斯放弃了巴洛克风格的幻景式天顶画技法（见图 19.11，可使天顶看起来像是打开的一样，展露出天空）。他把天顶画绘制得仿佛拉斐尔的壁画，唯一不同的是挂在了天花板上。门格斯放弃了当时流行的花哨洛可可画法，大胆地运用了一种能逐渐化入平坦表面的致密笔法。所有这些要素（平面性和线性、朴素而细致的画法，以及古典式人物和主题）都在新古典主义风格中扮演着重要的角色。



图 23.2 庞贝奥·巴托尼：**《托马斯，第一任顿达斯勋爵》**。1764 年。布面油画，298 × 197 厘米。齐特兰侯爵（Marquess of Zetland），阿斯科府邸（Aske Hall），新约克郡

在历史画家庞贝奥·巴托尼（Pompeo Batoni，1708—1787 年）1764 年所做《托马斯，第一任顿达斯勋爵》（*Thomas, First Lord Dundas*，图 23.2）中也可以见到许多同样的特点。巴托尼作品中最有名的是肖像画，游学中最殷实的绅士排着队让他画像，就像顿达斯一样。除了干画法、对线条的强调和平面性（请注意顿达斯采取了一种古怪的扭身姿势，这是为了与画面平行），令人同样感兴趣的是其古代背景：顿达斯与《拉奥孔》和《观景楼的阿波罗》（见第 179 和 156 页）的复制品站在一起，这些复制品就作为道具摆放在巴托尼的画室里。巴托尼的好几幅肖像画都使用这个背景，改变的只是画中人的姿势，而人物的姿势大都取自一尊有名的古希腊雕像。在这幅画里，巴托尼在低头舔饮的狗和画中人之间作了一个类比，喻指顿达斯一直畅饮文化之泉，而滋养这眼泉水的正是他对古人的专心研究。他身后朴素的多立克柱象征着罗马之行灌输给他的坚强、高贵个性。

通常认为，对新古典主义发展影响最大的罗马艺术家是苏格兰画家、古董商人加文·汉密尔顿（Gavin Hamilton，1723—1798 年）。将近 1761 年的时候，他画了一幅取材于荷马史诗的油画《安德洛玛刻哀悼赫克托耳之死》（*Andromache Bewailing the Death of Hector*）；1764 年，此画被制成一幅流传广泛的雕版画（图 23.3）。每个到罗马的人都在汉密尔顿的画室里看过这幅画，因为他是当时不可不见的画家之一。没去罗马看这件作品的人可以在 1764 年由艺术家协会举办的展览上见到，艺术家协会是一个设在伦敦的组织，每年都为会员举办一次展览。在 1768 年皇家学院开办之前，这里一直公认为是最重要的艺术家聚会场所。这幅表现哀悼的画肯定为已经习惯于洛可可欢乐、虚幻和放荡的眼睛带来了一场地震。其寓意是：在婚姻中提倡忠诚，反对不检点；赞美坚定的无私奉献，远离刺激的欺骗；要美德，不要堕落。构图中的一些要素则是受到了古罗马石棺和坟墓建筑的启发，但汉密尔顿在构图方面最重要的灵感来源是普桑的《罗马将军之死》（见图 21.4），这件作品当时保存在巴贝里尼宫中。这两幅画的左边都有一个缩进的筒拱，同样的平面型构图也都是由向侧面伸展的床来确定，床上方都拉着床罩，床上都放着一具尸体。汉密尔顿后来还画了其他歌颂美德和刚毅精神的作品，这些主题在洛可可时期之前对于艺术家们来说极其重要，虽然他并不是第一个重新采用的人，但他的作品起到了催化剂的作用。18 世纪六七十年代，各个门类都有越来越多的艺术家开始创作类似的说教题材作品。

大事年表

1666 年——法兰西学院在罗马设立附属学校
1738 年——对赫克拉尼厄姆的发掘开始
1748 年——对庞贝的发掘开始
约 1761 年——汉密尔顿创作《安德洛玛刻哀悼赫克托耳之死》

1760 年之前的罗马：浪漫主义的源头

18 世纪 50 年代起源于罗马的还有另一股艺术潮

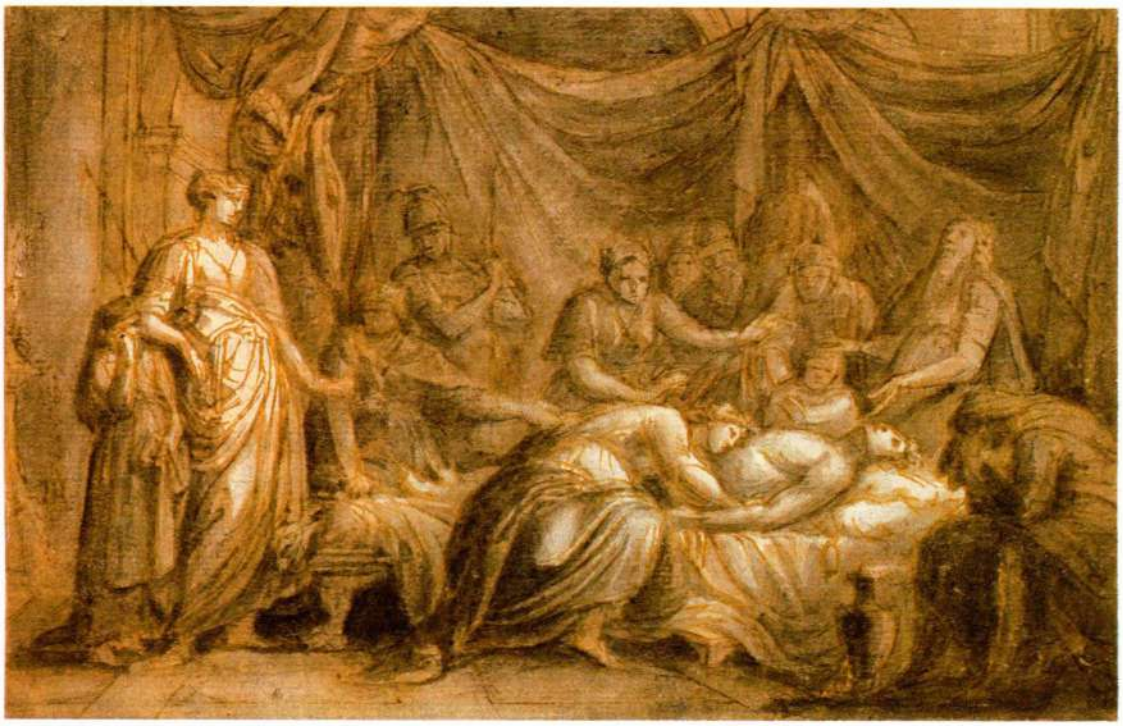


图 23.3 加文·汉密尔顿：**《安德洛玛刻哀悼赫克托耳之死》**。1764 年。Domenico Cunego 根据约 1761 年的油画制作的雕版画。耶鲁大学英国艺术中心，Paul Mellon 藏品

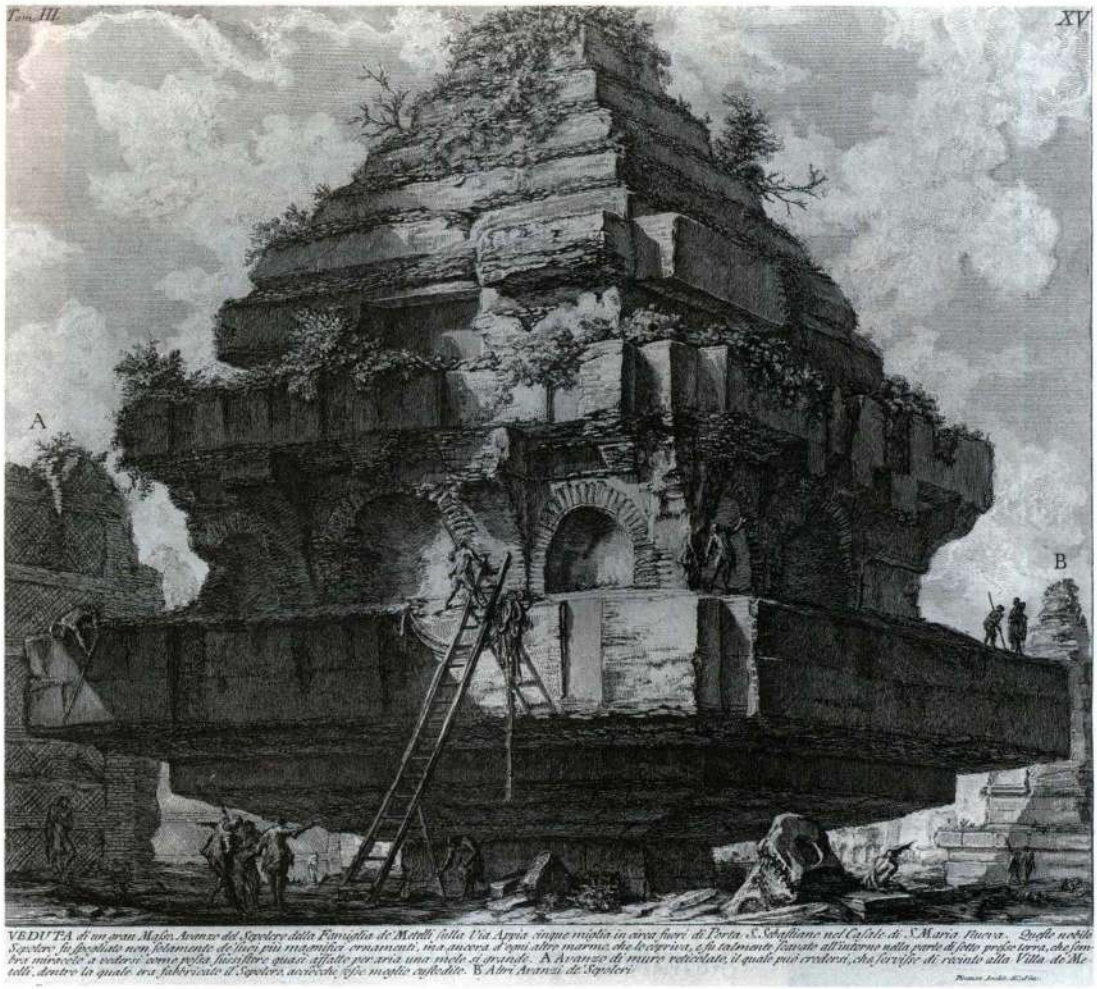


图 23.4 乔瓦尼·巴蒂斯塔·皮拉内西：**《梅塔利之墓》**（*Tomb of the Metalli*），《罗马古迹》（*Antichità Romane*）第三卷图版 XV，约 1756 年。蚀刻画，425×46.5 厘米。纽约大都会艺术博物馆，Rogers 基金，1941 年从图书馆移来，(41.71.3(15))

流，它强调激发观众内心的强烈情感，这是一种被称为“浪漫”的特质。这个潮流的源头是版画家乔瓦尼·巴蒂斯塔·皮拉内西（Giovanni Battista Piranesi，1720—1778 年），当时他已是知名的罗马实景画家，作游学的绅士都想把他的作品当作旅游纪念品带回国。就好像在威尼斯他们会买卡纳莱托及其他艺术家的实景画一样（见第 778—781 页）。温克尔曼褒扬希腊人而贬低罗马人，这激怒了皮拉内西，他决心捍卫古罗马传统，并通过创作《罗马古迹》（*Roman Antiquities*）实现了这一目标。这是一部四卷本的著作，完成于 1757 年，其中有数百幅描绘古罗马废墟的蚀刻版画。这些蚀刻版画绝不仅仅是对于遗址的记录。皮拉内西常常按照从下向上的次序呈现这些建筑（图 23.4），使它们变成若隐若现的庞然大物，不仅证明了古罗马人伟大的工程伟绩，还证明了古罗马文明无比的力量及至尊地位。与这些建筑骇人的规模相比，在光照强烈的残垣断壁间漫步的奇特游人就显得十分渺小。那些建筑似乎不是人类建造的，而是由一个神秘消失的高大巨人文明所修建。岁月磨损了他们的建筑，以致其现在纷纷崩塌，蔓草丛生，显得别具神韵。

这些形象体现了皮拉内西本人面对古罗马文明时的敬畏，引起人们满怀伤感地沉思时间的破坏力，当年那个一度不可一世的庞大帝国就是被时间所慢慢侵蚀。画家创作这些版画并不只是为了提供知识，还在于令观赏者的脊背颤抖。在其中我们发现了情感的萌芽，与新古典主义的“高贵的单纯和静穆的伟大”形成鲜明对立。

在 18 世纪，皮拉内西试图唤起一种敬畏感，通常认为这是由那个时代所谓的**崇高**（sublime）而引发的。崇高不是一种风格，而是一种特质或属性。有趣的是，这个词在 1756 年流行起来，这是皮拉内西出版其作品的前一年；同样是在这一年，英国政治家埃德蒙·柏克（Edmund Burke，1729—1797 年）发表了一篇题为《论崇高和美的观念之起源的哲学探究》（*A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*）的论文。这一研究更多针对的是心理学而非美学，但其对于艺术领域的影响是巨大的。他把美定义为光滑、精致和优雅等特质的体现，这些特质使人产生快乐、愉悦和爱的感觉。而崇高却是朦胧、阴暗、力量、巨大和无限的，是一切激发惊骇、恐怖、不安和敬畏情绪之物。崇高产生的是“心灵所能感受到的最强烈情感”。随着那个世纪的发展，越来越多的艺

术家接受了崇高这一概念，用绘画、雕塑和建筑作品来迎合观众对敬畏或感动的需求。

英国的新古典主义

看起来英国人似乎更容易接受新古典主义，这不仅因为启蒙运动诞生于英国，还因为这个国家早在18世纪初就已在文学上与古代发生了紧密的联系。那时正是英国诗歌中奥古斯都时代或古典时代的全盛期，其主要作家，如约翰·德莱顿（John Dryden）、亚历山大·蒲柏（Alexander Pope）和塞缪尔·约翰逊（Samuel Johnson），从作品形式到内容上都竭力仿效活跃于第一位罗马皇帝奥古斯都·恺撒（公元前63—公元14年）时期的作家，这些英国诗人也翻译过许多此类作家的作品。此时的英国拥有前所未见的和平与繁荣，与奥古斯都·恺撒时代的认同感部分也源于此，因为两个时代的特征同样是稳定、经济繁荣和文化昌盛。英国贵族中信奉自由主义的一派以古罗马为榜样，把与国王分享权力的英国议会政体与罗马共和国的民主政体联系起来。我们将会看到，到了18世纪20年代，这些自比为古罗马元老院的自由主义者希望自己在乡下的住所也能够依照古罗马的样板来建造。

雕塑与绘画：历史主义、道德观与古代

英国人尤其容易接受由门格斯、巴托尼和汉密尔顿确立的新古典主义基本原则。汉密尔顿以古代为背景的说教画具有巨大的影响，受其影响的艺术家非常多，从18世纪60年代的少数几人增加到之后数十年中的几十人。不过，对古典风格的喜爱也只是对一种风格或外表的爱好而已，道德寓意则几乎被忽略。装饰艺术的情况尤其如此（见第796页的*材料与技法*）。

托马斯·班克斯 汉密尔顿的影响不仅仅局限于绘画领域，还波及了雕塑，托马斯·班克斯（Thomas Banks，1735—1805年）的作品恰好反映了这一点。1772至1779年班克斯在罗马学习时雕刻了一座大理石浮雕《罗马将军之死》（*The Death of Germanicus*，图23.5）。班克斯利用基于考古学得来的准确建筑细节和家具（比如，请注意那张克里斯莫斯靠椅[klismos chair]）来证明这个场景的真实性，将带有古典风格的人物排列成一行，形成一种既平又浅的檐壁式构图，反映了启蒙运动对逻辑的重视。与汉密尔顿的《安德洛玛刻哀悼赫克托耳之死》一样，忠诚的妇人和孩童表达了对垂死将军的深切悲痛，而忠心耿耿的士兵们则举臂发誓，一定要报杀害将军之仇。类似的连绵曲线强化了两组人物的强烈情感，但汉密尔顿笔下的人物，尤其是安德洛玛刻，似乎模仿了米开朗基罗笔下男女先知那种极具爆发力的伟岸风采。接下来我们将看到，18世纪80年代新古典主义在法国达到鼎盛时，将放弃曲线设计，采用一种更为朴素的几何形网格构图，以强调人物捍卫道德的坚定决心。

安吉莉卡·考夫曼 安吉莉卡·考夫曼（Angelica Kauffmann，1741—1807年）是在英国新古典主义发展过程中最为重要的艺术家之一。她出生于瑞士，18世纪60年代在罗马学习，1766年移居伦敦。她是乔舒亚·雷诺兹的朋友，1768年皇家学院成立时的创立者之一，当时雷诺兹任院长。在20世纪以前，她是学院所接纳的两名女性其中一个，这个数字从负面反映了男性的偏见，而从正面反映了年仅27岁的考夫曼在业界所享有的高度声望。作为一名女性，她得不到研究男性裸体的机会，而在当时，一名历史画家要想成功，对男性裸体的研究是至关重要的，而这也令她的成功显得更加难得。18世纪只有少数几个女性艺术家在男性的世界里成功开拓出一番天地，她是其中唯一的一位历史画家。其他人要么是静物画家，如巴黎人安妮·维叶莉－考斯特（Anne Vallayer-Coster，1744—1818年），要么是肖像画家，如王后玛丽·安托瓦内特最喜欢的艺术家玛丽－伊丽莎白－路易丝·维热－勒布伦（见第767页）和阿德莱德·拉比尔－古丽亚（Adélaïde Labille-Guiard，1749—1803年）。后两位法国女性虽然也称得起是那个时代最优秀的画家，但来自男性世界的偏见过于强大，她们均被指责雇用男性画家来替自己作画。强调平等的启蒙哲学也许能为女性获得更大的社会、经济和政治自由提供理



图23.5 托马斯·班克斯：**《罗马将军之死》**。1774年。大理石，高76.2厘米。霍尔卡姆府邸（Holkham Hall），诺福克（Norfolk），英国。

约赛亚·威基伍德与碧玉细瓷器

碧玉细瓷器实际上反映了英国人对一切带有古典风味事物日益增长的需求，这种瓷器由约赛亚·威基伍德（Josiah Wedgwood）发明，18世纪70年代中期开始由他位于斯塔福郡（Staffordshire）的工厂生产，名为伊特鲁里亚工厂（Etruria）。碧玉细瓷器（jasperware）是一种耐用的无釉瓷器，饰有古典风格的浅浮雕或小型人物图案。大多数碧玉细瓷器是在有颜色的底子上，尤其是蓝色和灰绿色，饰以白色浮雕。1775年，威基伍德雇请雕塑家约翰·弗拉克斯曼（John Flaxman，1755—1826年）来负责大部分图案设计工作，他的设计主要以威廉·汉密尔顿（William Hamilton）收藏的古希腊陶瓶为范本。对于这些直到本世纪中叶才被发现的希腊陶瓶，通常认为出自伊特鲁里亚人之手，所以威基伍德的工厂取名为伊特鲁里亚。汉密尔顿的藏品原本存放在那不勒斯，1772年卖给刚刚成立的大英博物馆，不过在18世纪60年代，它们就被印成了多卷大型对开本图册，临摹起来十分方便。



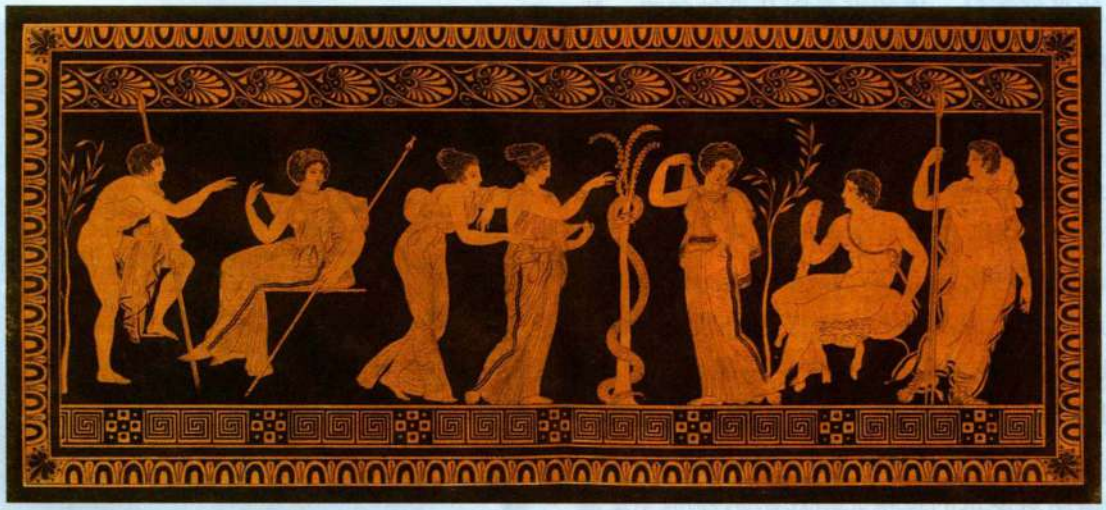
约翰·弗拉克斯曼：**《赫斯帕里德斯园中的赫剌克勒斯》**（*Hercules in the Garden of the Hesperides*）。1785年设计，约1790年由威基伍德制作。碧玉细瓷器，高35.7厘米。陶器博物馆及艺廊，特伦特河畔斯托克（Stoke-on-Trent）

图中是一个由弗拉克斯曼设计的花瓶，表现了赫剌克勒斯在赫斯帕里德斯花园中的情景，于1785年设计，但后来才制作出来。弗拉克斯曼把汉密尔顿一个陶瓶上的二维瓶画转变成为适合用于碧玉细瓷器的三维浅浮雕。他保留了汉密尔顿陶瓶上人物的清晰轮廓线、侧面像和基本外形，但巧妙地增强了希腊原作的雅致感，主要通过简化线条实现，这还可以使之更为优雅。

与大多数威基伍德器饰一样，这个场景并没有反映高贵性格的行为、决心或某个决定性瞬间。弗拉克斯曼表现了正在花园里休息的赫剌克勒斯，他第十一个任务就是要在这个花园里偷走本属于宙斯的金苹果，而守护它的则是有一百个头的海蛇怪和阿特拉斯的女儿们——赫斯帕里德斯姐妹。这个画面更像是古典风格的雅宴画，而非为了体现赫剌克勒斯勇气和威力的行为。漂亮的颜色和精巧的设计重现了洛可可的情调，提醒人们对古典的爱好也可以是这样的，即喜爱一种风格或外表，不必过于顾虑其主题是道德的还是色情的。

威基伍德的发迹要感谢工业革命，因为其正是以大规模生产为基础的。威基伍德把弗拉克斯曼的同一设计用在不同物品上：花瓶、壁炉镶板、饰板、圆形饰和花几（大型装饰性花盆架）。公司专门从事古典艺术、雇请弗拉克斯曼则全部要归功于威基伍德的合伙人托马斯·本特利（Thomas Bentley）。之后他们又在伦敦开办了一个展室来宣传他们的器物，还独创性地印刷了一份产品目录，并广为发送。这两个人不仅大规模生产艺术品，还大规模销售艺术品，让大众能以合理的价格买到高质量的作品。他们还满足了大众对名人越来越深的迷恋，因为他们的圆形饰有用名人肖像为内容的，这实际上是提前承担了大约75年后摄影以及20世纪大众传媒的角色。弗拉克斯曼设计了作家塞缪尔·约翰逊、在伦敦造成轰动的女演员莎拉·西登斯（见图22.18）等著名人物的侧面像。

在英国，工业革命增加了财富，使得上层中产阶级出现，威基伍德正是在满足这些新主顾的需要。艺术不再只为王室、贵族和教会服务了。需求量非常巨大，威基伍德不得不于18世纪80年代初在伊特鲁里亚工厂安装了第一台蒸汽机，用以提高生产效率。



《赫斯帕里德斯园中的赫剌克勒斯》，皮埃尔-弗朗索瓦·于格·当卡尔维尔（Pierre-François Hugues d'Hancarville）：《尊敬的威廉·汉密尔顿珍宝室中的伊特鲁里亚、希腊和罗马古董收藏》（*Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Honorable William Hamilton*）插图。1766—1767年。第二卷，图版127

论前提，但在现实生活中，女性艺术家在18世纪始终只能是二等公民，偶尔获得进入伦敦和巴黎的艺术学院的机会（法兰西学院一次只接收四位女性）。另外，男性艺术家笔下的妻子或母亲形象都无比僵硬，其特点仅仅是能生育、长相标致，但柔弱无能、消极被动、多愁善感、庄重娴静，正如我们在班克斯的《罗马将军之死》中所见。

与众多同时代艺术家一样，考夫曼也在古希腊罗马文学中寻找题材。在1769年的第一届皇家学院展览会上，她提交了《赫克托耳向安德洛玛刻道别》（*Hector Taking Leave of Andromache*）；三年后，她又展出了《安德洛玛刻与赫卡柏在赫克托耳的骨灰前哭泣》（*Andromache and Hecuba Weeping over the Ashes of Hector*），两幅画都着重刻画了既是妻子又是寡妇的女主人公，表现其对婚姻的坚贞。考夫曼说教画的经典之作是1785年左右创作完成的《科内莉亚（格拉古兄弟的母亲）将她的孩子视为珍宝》（*Cornelia Presenting Her Children as Her Treasures [Mother of the Gracchi]*，图23.6）。画中的主人公把养育子女和照顾家庭放在第一位。虽然也把一个女人描绘成母亲，但她一反由男性制定的旧框框，创造了一个主动、果决、克制的女性形象。在这个公元前2世纪的古罗马历史故事里，一个前来做客的朋友向科内莉亚·格拉古炫耀她的珠宝。科内莉亚并未拿出自己的珠宝，而是骄傲地介绍她的孩子们，其中的两个，即提比略和盖乌斯（Gaius），后来都成了伟大的政治家。为了培养儿子们的领导才能，科内莉亚请来了世界上最好的家庭教师，而且据说她是用谈话而非乳房使他们"断奶"的。科内莉亚还一直担任两个儿子的助手和顾问；除了以美德和才智著称之外，她还是罗马共和国历史上最有影响力的女性之一。作为一个在男性世界里奋斗的女艺术家，考夫曼必定会认同科内莉亚，而画中科内莉亚的相貌也与艺术家本人相似。

在《科内莉亚将她的孩子视为珍宝》中，考夫曼创造了一种朴素的、纪念碑式画法，强化了那位母亲的力量和高贵。虽然人物优雅的手势和优美的身段还是属于洛可可风格，但支配整个画面的却是毫无装饰的地板和墙，以及以科内莉亚为顶点而构成的稳定三角形构图。不过，科内莉亚主题并非只有考夫曼一人

大事年表

1725年——伯灵顿和肯特开始建造齐斯威克宅邸
约1750年——工业革命在英国发动
1765—1782年——詹姆斯·瓦特改进蒸汽机
1767年——小约翰·伍德在巴斯设计皇家新月楼
1768年——英国皇家学院成立
1775—1784年——美国革命
1776年——亚当·斯密发表《国富论》



图23.6 安吉莉卡·考夫曼：**《科内莉亚（格拉古兄弟的母亲）将她的孩子视为珍宝》**。约1785年。布面油画，101.6×127厘米。弗吉尼亚美术馆，Richmond Adolph D. 与 Wilkins C. Williams 基金，75.22

采用，其在艺术家中间相当流行。它不仅说明了美德是什么，还反映了当时新产生的对于家庭成员重要性的关心，这种关心源于让－雅克·卢梭的启蒙学说，他主张父母在家中养育儿女，直至他们长成少年，而不是把他们送给奶妈和保姆抚养。

当代历史画的诞生

启蒙运动的经验主义在两个方面对历史绘画产生了重大影响：一是对历史主义的大力强调，当描绘一个发生在古代的事件时，服装、背景和道具都必须令人信服，要符合时代特点；第二个影响在于对当时具有重要历史意义的大事件的呈现。在此之前，对这类重大时刻的表现通常要运用寓言和象征手法，而非描绘真实场景，画中人物一般都身着古希腊罗马服装，以体现事件所应有的庄重感。但启蒙运动要求绘画必须合理、真实，每一个细节都能使同时代的人信服，就像我们今天希望历史电影所做到的那样。这种要求不仅适用于历史，还适用于当代事件。

本杰明·韦斯特　在当代历史绘画推广中贡献最大的艺术家也许要算本杰明·韦斯特（Benjamin West，1738—1820年）了，他是最有成就的英国新古典主义历史画家之一。韦斯特是贵格会教徒（Quaker），出生在费城郊外并在那里长大。他1760年前往罗马，在那里跟随门格斯学习，并同加文·汉密尔顿成为了朋友，还专心研究古代艺术以及受古典风格影响的文艺复兴大师们，尤其是拉斐尔。1763年，他在伦敦永久定居，还不到三年就大获成功，这部分要归功于其新颖的新古典主义风格。他是1768年皇家学院的创立者之一，在乔舒亚·雷诺兹去世之后，他于1792年成为院长。他毕生都是众多美国艺术家的良师益友，而且始终以其新大陆传统而自豪，他甚至还支持过美国革命。

韦斯特的成名之作包括1768年创作的《阿格丽品娜和日耳曼尼库斯的骨灰》（*Agrippina with the Ashes of Germanicus*）和1769年的《雷古鲁斯告别罗马》（*The Departure of Regulus from Rome*），前者属于忠贞寡妇主题的道德画（见图23.3），而后者则表现了一个古罗马将军拯救祖国时那种坚忍的自我牺牲精神。这两幅画都贯彻了启蒙运动的历史主义观念，把画面设置在令人信服的真实古罗马城市背景里，浮雕般的人物排成一行，平行于画面，并以古典建筑为背景。

1770年，韦斯特宣布他正在创作一幅当代历史



图23.7　本杰明·韦斯特：**《沃尔夫将军之死》**。1770年。布面油画，1.51×2.13米。加拿大国家美术馆，渥太华。Westminster公爵赠

艺术史家的观点

韦斯特的《沃尔夫将军之死》的难解之意

艺术史上充满了难解之谜，对于1900年以前的艺术来说，最常见的未知因素包括作品的创作者、创作日期、创作原因及其寓意。艺术史家们常常不得不依靠猜测，这是一种充满风险的策略，但优点是能够开启理性的对话，而这种对话有可能最终得出明确的答案。本杰明·韦斯特的《沃尔夫将军之死》就提出了试探性的问题以及对其的猜测。最明显的问题是：韦斯特为什么要画这个题材？答案的关键恐怕在于威廉·约翰逊（William Johnson）这个人物，也就是画面左方穿绿色大衣的那个人。火药筒上刻着他的名字以及一幅标有“莫霍克（Mohawk）山谷”和“安大略湖（Ontario）”这两个地名的地图。这些土地已经割让给他这位由美洲人任命的印第安事务主管。更重要的是，他是乔治湖（Lake George）之战和尼亚加拉要塞（Fort Niagara）之战的英雄，所以象征着美洲人对于赢得法国与印第安之战的重要作用。虽然此画秉承历史主义风格，但韦斯特所描绘的情景却是虚构的：约翰逊从来没有去过魁北克，印第安人帮助的是法国人而非英国人。韦斯特是在美国革命刚刚开始时创作此画的（波士顿大屠杀发生在1770年），把约翰逊画进作品中与历史不符。他这样设计是为了让英国人意识到他们亏欠了殖民地居民（画中以约翰逊为代表），而他们也是支持英国的忠实公民；同时让英国人知道承认他们自认已经获得的让步对于实现和解的必要性。这一分析可以解释画中多个异常之处，但唯一能证明它的只有符合逻辑这一点。虽然只是猜测，但为研究提供了一条新路。

画《沃尔夫将军之死》（*The Death of General Wolfe*，图23.7），所绘事件发生在1759年魁北克（Quebec）的法国印第安人战争（French and Indian War）期间，这个消息震惊了伦敦艺术界。沃尔夫打赢了魁北克之战，成为战争的转折点，也使他成为了民族英雄。在听到韦斯特的计划之后，国王乔治三世（George III）表示他绝不会购买一幅表现他的士兵身穿现代军服的画，而雷诺兹也不赞成对得体原则的违背，其认为绘画应该描绘寓言性的神化场景。但这幅作品在皇家学院展出后，立刻得到了公众的称赞。画面十分具有说服力，观众感到他们仿佛亲眼目睹了伟大民族英雄在一个遥远国度为了祖国献出生命的那个瞬间，而其中的异域格调又令前来看画的公众着迷，好像如今的电影观众一般（见本页的艺术史家的观点）。

此画成功的另一个原因是韦斯特将人物和事件抬高、古典化，实际上创造了一种现代经典风格。当时的观众承认自己所面对的基本属于一个传统的哀悼基督式场景（见图14.17），他们的英雄是现代的基督或殉道者。周围的“使徒”表现出自责和焦虑的情绪，但他们的强烈情感是高贵的、克制的，符合古典的得体规则，可与普桑相媲美。人物则取用对立平衡姿势，侧身而立，有古代浮雕或者拉斐尔笔下的圣徒、使徒或希腊哲人（见图16.25）的那种雕塑感；他们是现代的，同时又是古典的。唯一不动感情的是那个易洛魁人（Iroquois），也就是卢梭口中那种“高贵的野蛮人”，韦斯特把他表现得仿佛古代河神般高贵、沉着。易洛魁人超然事外离群，可以思考整个事件，而不让情感妨碍他对眼前所发生之事的理解。在绘画技法方面，韦斯特则是模仿在罗马结识的汉密尔顿、门格斯和巴托尼，表现为他画人物时先勾勒再上色，并用清晰的轮廓线使其显得更加高贵。

建筑与室内设计：帕拉第奥风格的复兴

在英国，建筑领域中复古倾向的产生远远早于绘画和雕塑，其源头是科伦·坎贝尔（Colen Campbell）分别于1715、1717和1725年出版的三卷本论文集《英国的维特鲁威》（*Vitruvius Britannicus*）。坎贝尔主张创造一种英国建筑样式，以古代样式和安东尼奥·帕拉第奥受古典风格影响的别墅作为基础。这种样式不仅让人怀古，还运用几何学、数学和逻辑学创造出一种完美的和谐感（见第201—209页）。坎贝尔的观点基于第三代沙夫茨伯里伯爵（third Earl of Shaftsbury）、启蒙哲学家安东尼·阿什利·库珀（Anthony Ashley Cooper）于1712年发表的一篇文章。在这篇名为《关于艺术或设计学的书信》（*Letter Concerning the Art, or Science of Design*）的文章中，沙夫茨伯里提倡一种以广闻博识的趣味为基础的反巴洛克式民族建筑，也就是古人及其后继者（尤其是帕拉第奥）的风格。沙夫茨伯里写道：古代建筑的比例和布局反映了古希腊和古罗马人的高贵和美，其对文明的“有品位之人”具有强大的影响，这样的观点听起来与温克尔曼大约50年之后讨论雕塑时的说法极为相似。建筑是美，而非功用。

坎贝尔和沙夫茨伯里都反映了英国人与罗马天主教的对立。在英国，巴洛克建筑是与两种罪恶联系在一起的：信奉教皇制的罗马和法国王室。作为约翰·洛克的资助人和学生，沙夫茨伯里拥护个人自由，把古代建筑等同于民主政治。他还是一名辉格党党员，



图 23.8 伯灵顿勋爵与威廉·肯特：**齐斯威克宅邸**，伦敦近郊。1725 年动工

这是一个以反君主制闻名的自由主义党派。（托利党则是拥护君主制的保守主义党派，它曾支持信奉罗马天主教的斯图亚特 [Stuart] 王朝国王詹姆斯二世，詹姆斯二世死于 1701 年。）1714 年，辉格党上台，结束了为期 13 年的政治动乱。其支持民主的党员们对复古建筑有特殊的认同感，因为其自视为现代的古罗马元老院议员，而元老院议员除了在城中建有府邸之外，在乡下还拥有别墅。在《英国的维特鲁威》出版前，几乎默默无闻的坎贝尔很难仅凭自己的能力满足想建造帕拉第奥式乡间别墅的辉格党人。他的三卷本论文集中就有很多幅他自己在帕拉第奥启发下设计的图样，后来在 18 世纪余下的时间里成为建筑师的重要参考书。英国建筑师大都人手一套坎贝尔的《英国的维特鲁威》、维特鲁威的《建筑十书》以及帕拉第奥的《建筑四书》。

乡村别墅：齐斯威克宅邸与蒙蒂塞洛 我们可以在坎贝尔的赞助人伯灵顿勋爵（Lord Burlington）身上发现《英国的维特鲁威》的影响。在 1719 年的意大利之旅后，伯灵顿成了一名业余建筑师，并最终取代坎贝尔成为帕拉第奥风格的领军人物。1725 年，伯灵顿与艺术家威廉·肯特（William Kent，1684—1748 年）一起设计了齐斯威克宅邸（Chiswick House，图 23.8），位于伯灵顿在伦敦郊外的地产之上，是帕拉第奥风格复兴时期最著名的宅邸之一。这座富丽堂皇的宅邸模仿帕拉第奥的圆厅别墅（见图 17.37），伯灵顿勋爵曾在游学期间研究过这个建筑。但外部楼梯的设计灵感源自坎贝尔 1715 年设计的旺斯特德宅邸（Wanstead House）正立面，这个设计出现在《英国的维特鲁威》的第一卷中。

齐斯威克宅邸的出色之处在于它的简洁和条理性，这也使得伯灵顿勋爵的成功变得容易理解了。这座建筑是个立方体。墙面光滑无装饰，所以人们可以清楚地看到墙壁的几何形状和窗户样式。自墙壁伸出的希腊神庙式圆柱门廊也是一种简单、清楚的结构。甚至凸起的八边形穹顶圆厅以及其上模仿古罗马浴场的三窗洞半圆形高侧窗也是几何式的。在这里我们看到了表述清晰的动机和逻辑，体现了美德、高贵和共和政体等理想。与沙夫茨伯里一样，伯灵顿认为建筑是一门与道德和审美有关的人文学科，而非功用。

帕拉第奥风格的复兴主宰着英国乡村建筑领域，甚至还越过大西洋，传到了美国，那里最杰出的代表之一是业余建筑师托马斯·杰斐逊（Thomas Jefferson，1743—1826 年）在弗吉尼亚州夏洛茨维尔（Charlottesville）设计建造的蒙蒂塞洛（Monticello，图 23.9）。杰斐逊建造蒙蒂塞洛的第一阶段是 1770 年到 1782 年，他从英国帕拉第奥风格建筑师罗伯特·莫里斯（Robert Morris）于 18 世纪中叶出版的书中抄来了一处平面设计，又从帕拉第奥的《建筑四书》中照搬了一种正立面样式。但雅致的长窗设计却是法式的，是他在 18 世纪 80 年代任驻法大使之后所作的多处改动之一。虽然做出了一些妥协，帕拉第奥式布局及其协调的特点依然清晰可辨。

城市规划：巴斯 英国复古风潮最重要的代表也许就是巴斯，这个休养胜地早在古罗马时期就因其温泉而成为疗养胜地。由于有大量在世纪中叶因经济发展而富裕起来的伦敦人前来“洗温泉浴”，这个宁静

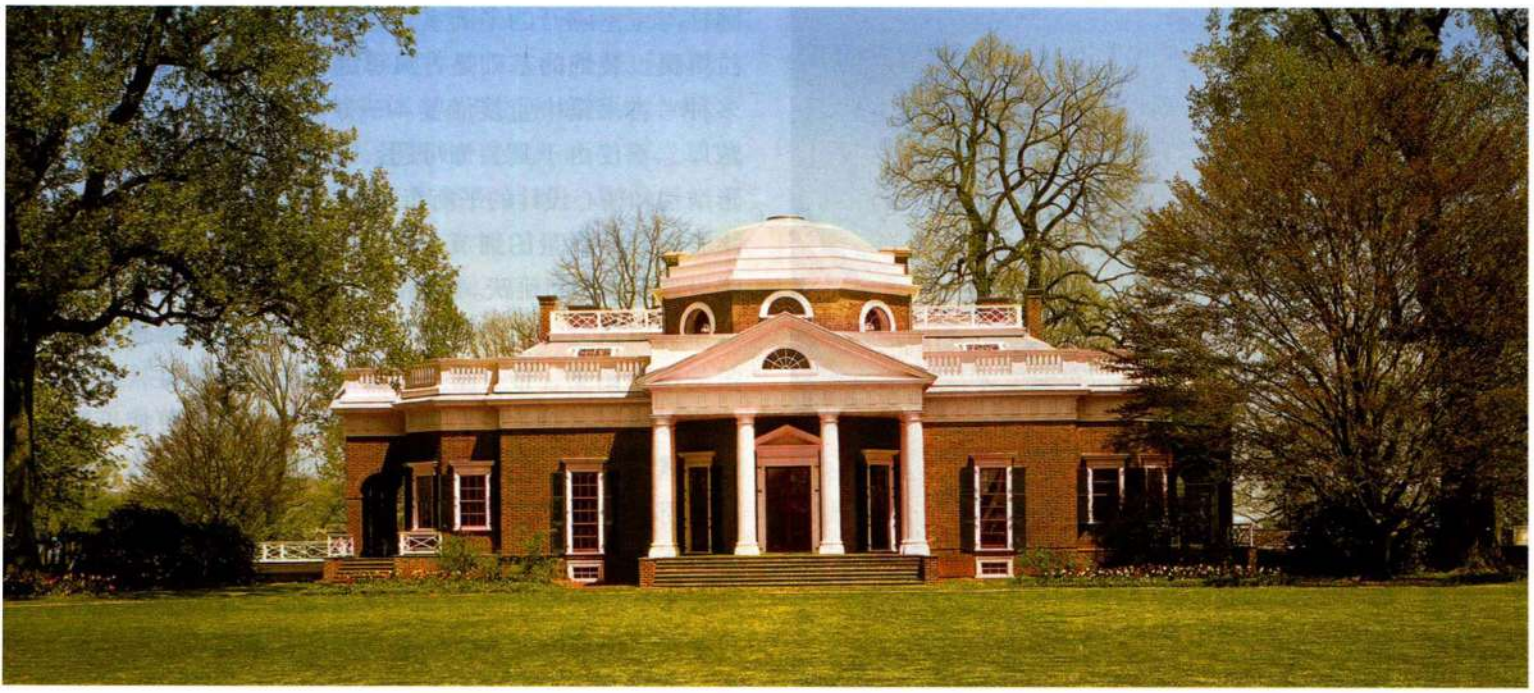


图 23.9 托马斯·杰斐逊：**蒙蒂塞洛**。1770—1782 年初建，1796—1809 年扩建。夏洛茨维尔，弗吉尼亚

的小镇必须通过扩建进行款待。在开发过程中，当地建筑师老约翰·伍德（John Wood the Elder，约 1704—1754 年）和小约翰·伍德（John Wood the Younger，1728—1782 年）起到了重要作用。18 世纪 40 和 50 年代，老约翰·伍德在复古风潮的影响下，立志重现古罗马的风采。他设计了一座皇家体育馆、一座公共广场和一个圆形广场，虽然只有最后那个设计成功地实施。这座建于 1764 年的圆形广场包括 33 栋连在一起的房

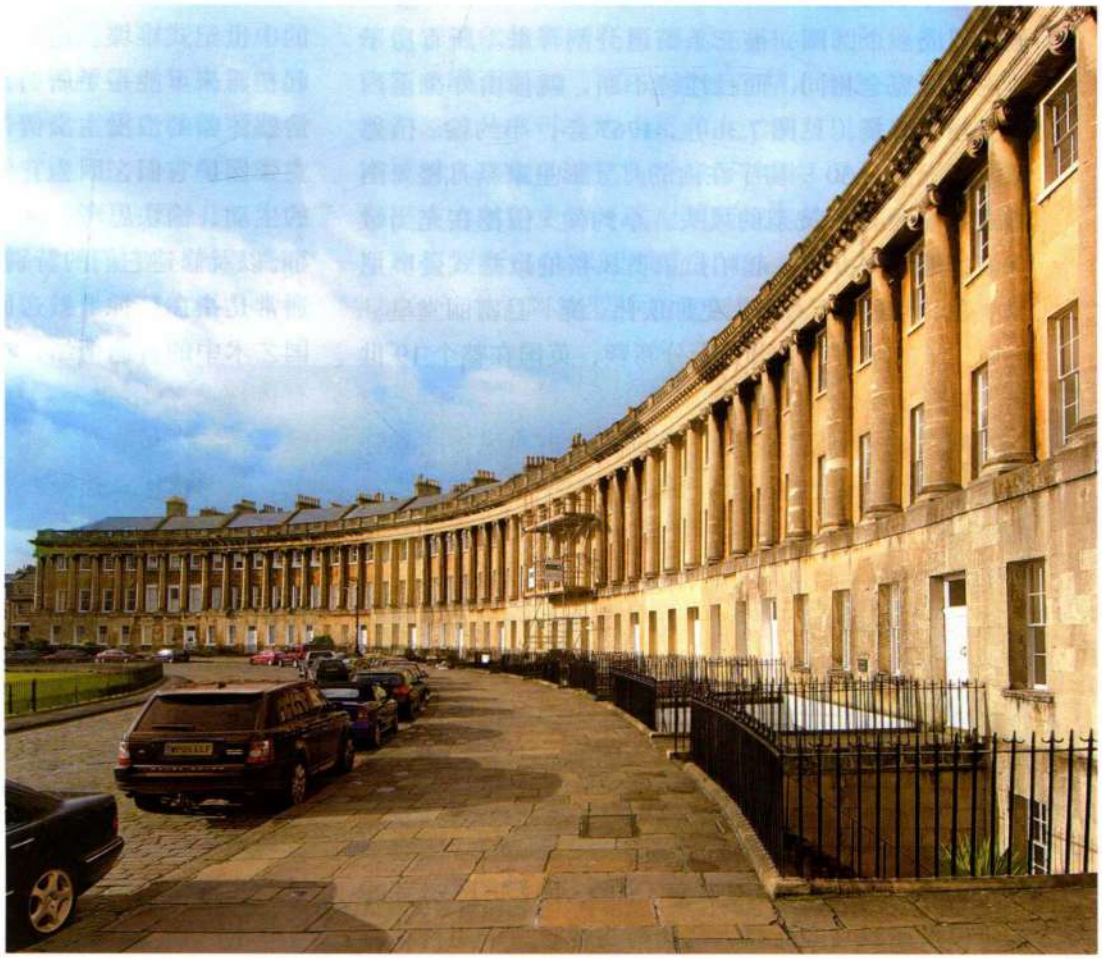


图 23.10 小约翰·伍德：**皇家新月楼**。1767—约 1775 年。巴斯，英国



图 23.11 罗伯特·亚当：**图书室**。1767—1769 年。肯伍德别墅，伦敦

子，围成一个圆圈，被三条街道分割开来。所有房子的正立面完全相同，而且连续不断，就像由外翻至内的罗马斗兽场（见图 7.36）。1767 年，小约翰·伍德又设计了包括 30 栋房子在内的月牙形皇家新月楼（图 23.10），抢走了父亲的风头。小约翰·伍德在充当墩座墙的地下室上方立起帕拉第奥风格的巨柱式爱奥尼亚立柱，使正立面看上去更加宏伟、统一且富丽堂皇。伍德父子的城市广场设计十分新颖，英国在整个 19 世纪一直在重复使用。

新古典主义室内设计 英国人对古典风格的喜好还延伸到了室内设计领域，这主要跟一个人有关：罗伯特·亚当（Robert Adam，1728—1792 年）。亚当是个富有的苏格兰建筑师，1754 至 1758 年游学期间，他亲自登上古罗马废墟，协助皮拉内西测量、记录损坏程度日益恶化的建筑物，并把它们复原在纸上。回到英国后，他在伦敦开业，很快成为城中最流行的建筑师。虽然他设计过几座宅邸，但他的专长是翻修室内装潢、设计附加结构，尤其是为乡村住宅。

他的杰作之一是 1767 至 1769 年建成的肯伍德别墅（Kenwood）中的侧图书室（图 23.11）。图书室的天花板采用罗马式筒拱，房间两头各有一个用科林斯圆柱与主室隔开的半圆室。这种设计理念主要来自帕拉第奥。装饰的基础是古典母题，可以从当时出版的多种考古书籍中直接借鉴。一方面，图书室古典风格浓厚，不仅由于其装饰母题，还因为它的对称、几何形结构和精心设计的平衡布局；另一方面，它充满动感，主要归功于大量的细节和图形迫使观众的目光在一个个设计元素之间跳跃。亚当的用色特点是淡彩和亮色，其中又以浅蓝、白色和金色居多。变化了的圆形、优美的植物图案、带有华丽柱头的雅致凹槽圆柱，这些元素形成了一种欢快、别致、高雅的情调，更接近洛可可式的雅趣，而非新古典主义的道德说教。在装饰壁画部分，亚当常常求助于意大利人安东尼奥·祖奇（Antonio Zucchi），偶尔也请 1781 年嫁给祖奇的安吉莉卡·考夫曼来帮忙。正如我们看到的，考夫曼的新古典主义风格能够在古典元素与洛可可之间达到一种平衡，而这正是支撑亚当轻松型古典主义所必需的。

英国早期浪漫主义

建筑师约翰·范布勒爵士不仅是英国巴洛克艺术的重要代表人物（见第 754 页），他还将哥特式设计运用在家居建筑之中：1708 年修建自己位于伦敦的宅第克雷蒙特（Claremont）时，他把屋顶边缘做成厚实的中世纪式雉堞。这种背离巴洛克和古典风格的决定起初看来可能是矛盾的，但范布勒心中已经有了渴望情感体验的浪漫主义情怀。范布勒反对拆毁老建筑，主张保护它们，因为它们激起了“更多关于曾经住户的生动、愉快思考，或是有关发生在其中的不寻常之事，以及修建它们的特别缘由”。对于奇异体验的渴望，通常是指在精神上被送回遥远的过去，逐渐成为了英国艺术中的普遍情绪，在绘画、建筑和景观设计中均有体现。在 18 世纪最后的几十年里，仅仅有奇异体验是无法满足观众的；观众想要一种敬畏或恐怖的感觉，就像现代人选择去看恐怖电影时那样。

建筑与景观设计：崇高与如画

我们不知道是什么原因促使爱德蒙·柏克在 1756 年撰写了论文《论崇高和美的观念之起源的哲学探究》，但影响他的因素必定包括这个时期日益增长的对于体验强烈主观感受的渴望。这是与对逻辑和经验主义所抱坚定信念并存的重要方面。我们已经看到皮拉内西是如何在其古罗马遗迹蚀刻版画中营造出敬畏和伤感情绪，这些蚀刻版画风行全欧洲；在“崇高”一词流行起来以后，这些作品也常常被贴上“崇高”的标签。

但英国人主要是在视觉艺术中培养起了对崇高的喜爱，这是一种对最原始的情感的体验，主要是接近恐惧的那些情感。这种喜好首先体现在建筑和庭园设计中。

与此同时，英国人还提出了另外两个概念，或者叫做原则，均都不属于风格的范畴。其一是**如画**（picturesque）。这个术语最初被用在英格兰北部湖区的旅行指南中，意思是风景画一般的优美景色。随后也逐渐用来指借由变化多端和令人愉快的出奇而趣味盎然的事物。实际上，与崇高一样，它变成了美的又一个代名词，因为美体现在光滑、对称、和谐等让人产生快乐、愉悦感觉和爱的特质中。这个时期形成的另一个重要概念是**联想学说**（associationism），由20世纪的历史学家首创，用来描述18世纪对于在建筑和庭园设计中层层叠加大量联想的喜好，其多为奇思异想，设计的目的常常是为了激发强烈的情感和陶冶性情。启蒙运动中的研究和出版物极大地增进了人们对历史和世界的认识，而这种认识如今仍源源不断地注入艺术之中。比如，温克尔曼和皮拉内西赋予了古希腊艺术和古罗马艺术独立的身份，此前它们一直只是在古典艺术旗帜下融合为一；现在艺术家们可以参考希腊人的“高贵的单纯和静穆的伟大”或罗马人的雄威了。尽管建筑一直以来就包含多种联想，但现在这些联想变得更为广泛、精确和规范，其文学性也更强，能够激发观众强烈的情感。

英式庭园　伯灵顿和肯特将帕拉第奥复兴风格的齐斯威克宅邸四周庭园进行了美化，使之显得更加自然，即不带设计和人工干预的痕迹。这是对房屋本身风格的彻底背离，和以凡尔赛花园（见图21.13）为代表的几何式庭园也大为不同，似乎是逆时尚潮流而动。弯弯曲曲的小径、草坪覆盖其上的起伏小山、蜿蜒曲折的池塘和参差不齐的树林纷纷映入向宅子走去的游客的眼帘。如画的不对称取代了整齐的几何式对称。然而，看似自然的庭园并不是要再造一处野性的自然；而是对古典时代的理想化幻想，仿佛深受英国收藏者喜爱的克劳德·洛兰风景画（见图21.8）中所绘的景色。乘坐四轮马车前来的贵族们甚至还戴着特制的黄色“克劳德”眼镜，能使所看到的景色蒙上一层温暖的微光，就像这位法国大师画中所呈现的一样。一方面，我们可以把这些庭园称为新古典主义的作品，因为其意在唤起人们对古典时代的怀念。但另一方面，它们又是浪漫主义的，因为要在心理上把观众送入一个失落的世外桃源，一种伴随着强烈情感的洗礼。

肯特可能负责了齐斯威克的大部分园林设计工作，而他后来也是以景观设计师的身份为人所熟知，而非建筑师。一般认为他奠定了英式庭园的基础，他最优秀的作品恐怕是18世纪40年代在斯托（Stowe）建造的庭园了。肯特在园中四处点缀着古典式庙宇和哥特式“废墟”，其位置都经过精心安排。但遗憾的是，肯特设计的庭园保留下来的极少。保存得最好的庭园则是由肯特和伯灵顿的两名追随者建造的，他们分别是建筑师亨利·福利特克劳福特（Henry Flitcroft，1697—1769年）和银行家亨利·霍尔二世（Henry Hoare II，1705—1785年）。1743年，他们开始在霍尔位于威尔特郡斯托海德（Stourhead）的地产上营建庭园（图23.12）。在这处经过精心组织的景色中，我们通过一座可爱的小桥和人工湖可以看到了远处一座被树木环抱的建筑，很像万神殿，是根据克劳德取材于维吉尔的史诗《埃涅阿斯纪》的一幅画《埃涅阿斯和得罗斯岛的岸边景色》（*Coast View of Delos with Aeneas*）中的阿波罗神庙复制而来。围湖修成的小路



图23.12　亨利·福利特克劳福特与亨利·霍尔二世：**英国威尔特郡的斯托海德庭园园景**，可望见一座万神殿复制建筑。1743年设计，1744—1765年建造，后来有添加



图 23.13 贺拉斯·沃波尔与威廉·罗宾逊（William Robinson）及其他人：**草莓山**，崔肯南，英国，1749—1777 年

是对埃涅阿斯冥界之旅的比喻，湖本身就象征着冥界的入口阿夫纳斯（Avernus）湖。湖旁的一个人造洞室内放置着宁芙与河神的雕像。因此，斯托海德庭园不仅别致多样、风景如画，还与历史和文学有着多重联系。这个庭园并不局限于希腊和罗马母题，它还包括了乡土风格的小屋、哥特式尖塔、土耳其式帐篷和中国式桥梁。园中还有肯特在斯托遍造的那种仿制废墟，正如当时的人所形容的那样："把想象力提升为高贵的热情，让心境软化为诗意的伤感。"

换句话说，英式庭园不仅再现了古典时代的高贵，就这方面而言，它可被称作是新古典主义的。它还迎合了当时正在形成的浪漫主义品位，这种品位的特点是喜好异域情调，渴望体验强烈的情感。它实际上是对废墟体现出来时间的破坏力和道德寓意的一种皮拉内西式思考。柏克把崇高一词用在戏剧中，而我们也可以从前面的引文看出，这个时期也在使用这个词。

最后，英式庭园的多姿多彩恰好反映了人们对大自然之美的喜好。整齐的几何布局和舒适的美现在被如画的多样性取代，而后者则是当时最能使观众获得愉悦和乐趣的。进入浪漫主义时期后，英国人越来越喜欢在他们的建筑和庭园中营造这种新趣味（见第四部分末尾的*附加原始文献*）。

哥特复兴运动：草莓山　正当伍德父子把巴斯变得像一座古罗马城市，而帕拉第奥式乡宅在英国各地涌现的同时，一场哥特复兴运动也正在展开。当时人们普遍认为哥特式建筑起源于英国，因此其被理解为一种民族建筑，人们对其的兴趣部分要归功于当时面世的一些关于这种风格的早期文献。而在此之前，对于这种风格的研究十分贫乏，无人知道这些建筑是何时修建的，也不知道它们其实属于不同的时代，而每个时代也都有不同的风格。在本世纪中叶之后，开始出现鉴别重要建筑及其修建年代的书籍，但这种风格的吸引力大部分在于它的"崇高"特点。大教堂通常是冰冷、昏暗及阴沉的，其巨大的空间让人感到压抑。随处可见的中世纪废墟则唤起人们关于死亡、悲伤甚至恐怖的联想。1764 年，贺拉斯·沃波尔以一座鬼魅城堡为背景创作的《奥托兰图堡：一个哥特式故事》（*The Castle of Otranto: A Gothic Story*）出版，标志着哥特式小说作为一种文学类型的兴起。本书开启了一股中世纪热，其巅峰是维克多·雨果（Victor Hugo）1831 年的《巴黎圣母院》（*Notre-Dame de Paris*）；在这部小说里，昏暗、给人不祥之感的大教堂是可怕的驼背隐士加西莫多（Quasimodo）的家。

使哥特复兴成为时尚这一荣誉也应该归功于贺拉斯·沃波尔（Horace Walpole，1717—1797 年），因为他与一群朋友重新设计了他在伦敦郊外崔肯南（Twickenham）的草莓山（Strawberry Hill）乡宅（图 23.13）。翻修始于 1749 年，用了 25 年才全部完成。这所房子带有明显的中世纪特点：墙顶有**锯齿状雉堞**（crenellated battlements），墙上开有花格窗。对于沃波尔来说，哥特式就意味着如画，因此这座 L 形建筑物的形状既不规则也不对称，像是由不同时期的附加结构堆积而成，产生这种感觉实际上是因为这座建筑是在一段很长的时间里零零碎碎地建起的，而每个部分的设计者也都不同（比如，新古典主义建筑师罗伯特·亚当设计了角塔）。但从外表上一点也看不出崇高的感觉，反而有一种洛可可式的精致。雉堞小巧并不厚重，



图 23.14 **草莓山画廊**



图 23.15 乔治·斯塔布斯：**《狮子攻击马》**。1770 年。布面油画，96.5×125.7 厘米。耶鲁大学美术馆，纽黑文（New Haven），肯塔基。耶鲁大学美术馆之友捐赠，1961.18.34

窗户开口浅贴墙面，这使墙体显得分外纤柔，如纸一般薄，看上去的感觉与城堡使用的厚墙有很大不同。

宅邸的内部装饰也带有明显的洛可可风格特点，比如画廊就很好地体现了这一点（图 23.14）。沃波尔强烈要求房间在历史细节上达到准确无误，很多建筑结构是他从当时用于研究的中世纪建筑雕版画中照搬而来。比如，画廊天花板就来自威斯敏斯特修道院中的亨利七世礼拜堂（对比图 12.50）。墙上可能会挂有华丽的锦缎，但它们看起来却十分秀丽雅致，仿佛贴着花边纸一般，而薄薄的镀金扇形拱顶优雅又不失轻巧。在当时沃波尔关于“迷人而可敬的哥特式”和这种风格赋予当时建筑的“新奇的古怪气氛”的描写中，他表达了他对待历史时的嬉戏态度。沃波尔的哥特复兴在许多方面像亚当的古典复兴一样注重雅趣和装饰，这也暗示着两者其实都代表了洛可可风格正在向真正的浪漫主义复兴转变。

绘画：理智与情感并存

在英国，正如哥特复兴与古典复兴一同兴盛，绘画领域的浪漫主义也与新古典主义并存。浪漫主义的暗流甚至出现在本质上为古典风格的绘画中，这种怪事突显了风格分类的局限性。像飞蛾扑火一般，这个时代的趣味日益转移到大自然的震撼力量、对自由的原始情感以及本能的体验，甚至还包括非理性的奇观。事实上，启蒙运动常常否定它的逻辑和经验主义基础，任由自己被奇异、奇妙、恐怖和神秘的情感力量荡涤。到世纪末，对崇高体验的渴求将变得极为普遍。

乔治·斯塔布斯 尽管专门画马，一般认为乔治·斯塔布斯（George Stubbs，1724—1806 年）还是一位新古典主义画家。同时，他创作了浪漫主义的一些早期作品，也是最快对柏克关于崇高和美的论文（1756 年）作出直接回应的艺术家之一。18 世纪 60 年代初，斯塔布斯开始创作一系列作品，大概包括 21 幅油画，内容是狮子攻击马或牡鹿，其中的一幅就是 1770 年的《狮子攻击马》（*Lion Attacking a Horse*，图 23.15）。斯塔布斯的创作动机就来自柏克。他接受挑战，要求他描绘一个能够唤起观众崇高情感的恐怖自然事件。斯塔布斯的主角是动物，与人类不同，它们完全被大自然控制，与自然融为一体，实质上是获得解放的自然力量的化身。我们可以看出，这匹白马象征着善良和纯洁。它的嘴、眼睛、鬃毛和腿都因害怕和痛苦而紧绷。邪恶的代表则是狮子，它那黑色、有力的爪子刺入马背，把皮撕开，露出胸廓，而同时它却显得那么冷漠。狮子的身体没入暗色的风景之中，将其邪恶的力量与令人恐惧的黑暗以及从大地上喷涌而出的自然力融为一体。不祥的暴风云预示着马的命运，它们仿佛要把整个场景笼罩在一片暗影中，而我们以为这发生的时刻就是那匹在劫难逃的骏马死亡之时。韦斯特在《沃尔夫将军之死》中同样利用自然的力量来强化人物的情感强度和心理活动。



图 23.16 约瑟夫·赖特：**《抽气泵之内的小鸟试验》**。1768 年。布面油画，1.82×2.43 米。伦敦国家美术馆

约瑟夫·赖特 虽然通常被归入新古典主义阵营，但理智与情感，新古典主义与浪漫主义，启蒙运动中这些对立面也同时出现在来自德比郡（Derby）的约瑟夫·赖特（Joseph Wright，1734—1797 年）笔下。赖特的大半生在英格兰中部度过，其中主要是工业革命中心伯明翰附近的德比郡，在那里他专画肖像画。他的主顾中包括富有的工业巨头。但今天最让人熟悉的却是他的风俗、历史和风景画，这些画常以夜晚为背景，这样一来他就能尽情释放他对于描绘复杂光影效果的爱好。

1768 年的《抽气泵之内的小鸟试验》（*An Experiment on a Bird in the Air-Pump*，图 23.16）是为宣传德比郡一个颇有声望的科学组织——月亮协会（Lunar Society，赖特为其会员）而创作的组画之一，虽然它是一幅风俗画，但其风格可以归类为新古典主义。此画用色严谨，表面平滑，注重勾描。画表现的是启蒙运动主题，旨在颂扬科学。1.8 米的尺寸一般为历史画专用，而且赖特挑选了一个可以展示自己描绘强烈表情能力的题目，这种能力是成为伟大历史画家的先决条件之一。赖特呈现了一个演示气泵的场景，气泵是一种能够产生真空的装置，一般用来做气体实验。在这幅作品中，真空被用于阐明氧气的属性：空气被从倒扣的碗里抽走后，鸟将会窒息。做这个实验时，常常会用到一种人造气囊，当空气完全用光时，它会像人的肺部一样变瘪。赖特选择了一种更为戏剧化的表现方式——用一只活鸟。但讲演者的手就悬在真空装置上方，准备在鸟死亡之前放入空气。这种死亡的威胁给赖特表现这个房间里存在的多种情感创造了条件，其中最激动的是那个害怕得转过头去的女孩，她的妹妹则在好奇地观看实验。父亲用科学逻辑向害怕的女孩解释说小鸟会活下来，而讲演者则自信地看着画面之外的我们，他根据经验很清楚实验的结果。理性之光将驱逐迷信和神话。

然而，这个场景仍然保持着一种神秘气息，明显的特征是把人物带离黑暗的微弱烛光和窗外诡异的月光。蜡烛和月亮可以看作隐喻或象征：前者表明理性之光将驱散迷信的黑暗，而月亮则代表月亮协会，这个协会每个月都在满月后的第一个星期一聚会。但一种浪漫主义的神秘感也笼罩着画面，与启蒙运动的科学以及经验主义的清晰透明针锋相对。

赖特 1785 年创作的《印第安酋长的遗孀望着亡夫的武器》（*The Widow of an Indian Chief Watching the Arms of Her Deceased Husband*，图 23.17）则在新古典主义和浪漫主义之间作了更为明显的划分。这幅画回到了新古典主义的贞洁寡妇主题，但女主人公既不是安德洛玛刻也不是阿格丽品娜，而是一个美洲印第安人。依照部落风俗，她必须在毫无保护的情况下，到死去丈夫的武器旁连续坐 30 天。这名悲恸寡妇的忧郁姿势和美丽侧影让我们联想到古典雕像，她的形象非常有可能是赖特从某件古代雕像上直接借鉴来的，使她和她的美德显得更加高尚。与温克尔曼形容的希腊雕塑一样，她平静、沉着，甚至淡泊。但就在此处，新古典主义止步了，而浪漫主义开始占据主导位置。这片美洲荒原在欧洲观众心目中是一个奇异之地，它饱受威力无穷的自然力的摧残，正在喷发的火山、不祥的暴风雨、可怕的闪电和猛烈拍打海岸的激

浪无不是大自然力量的直接表现。那棵被雷电击毁的孤树是一个令人不寒而栗的象征，代表着死亡和毁灭；裹卷着烈日的旋风形成了一个幽深的全能空间，给人无限之感，它将成为下个世纪浪漫派艺术家最喜欢的一个意象。在此，我们看到的是一片壮丽景色，不只是为了提升寡妇的坚忍精神，因为这考验着她的忍耐力，还反映了她不安的情感状态。

当然，作为18世纪人们眼中的异国“原始人”，印第安女人本身就能像英式庭园中的中国、土耳其和哥特母题那样吸引英国观众。更重要的是，这个印第安寡妇让当时的观众想起卢梭的“高贵的野蛮人”。她是一个纯朴的女人，浑身散发着大自然的美德和纯洁，没有被文明的虚伪腐化。

约翰·亨利·福塞利　探求心灵最深处和自然界内部蕴含的不可思议之力，这都是出生于瑞士的英国画家约翰·亨利·福塞利（John Henry Fuseli，1741—1825年）所关注的领域。福塞利最初打算当一名神学家。在苏黎世（Zurich），他师从于著名哲学家约翰·雅各布·博德默尔（Johann Jakob Bodmer，1698—1783年），博德默尔向他介绍了莎士比亚、但丁、荷马和约翰·弥尔顿的作品，以及源自古代斯堪的纳维亚的中世纪史诗《尼伯龙根之歌》（*Nibelungenlied*），日耳曼人认为这部北欧史诗可以与荷马的《奥德赛》和《伊利亚特》并列。他还跟诗人、相士约翰·卡斯帕·拉瓦特（Johann Kaspar Lavater）成了朋友，虽然拉瓦特对相貌反映精神状态和个性这个问题很有兴趣，但他反对唯理主义。拉瓦特对心理学的爱好深深地影响了福塞利。同样重要的是，拉瓦特使福塞利直接接触到了德国的“狂飙运动”（Sturm und Drang），这是兴盛于17世纪60年代中期到80年代的一场文学运动，诗人约翰·沃尔夫冈·冯·歌德（Johann Wolfgang von Goethe，1749—1832年）也是参与者之一。一般认为这是首个浪漫主义运动。这个团体受到卢梭的巨大影响，强调大自然的纯洁、贞德以及情感至上。歌德的《少年维特的烦恼》（*The Sorrows of Young Werther*，1774年）是当时人们读得最多的一本书，它讲述了少年维特抛弃上流社会，爱上一个藐视他的女人，最后绝望自杀的故事。在这里，自杀实际上成了脱离文明、回归自然的一种极端方式。我们在书中看到了一种新英雄，事实上是一个反英雄的形象，他确立个人的道德准则，遵从自我的激情，以获取自由、满足个人的需要。正如我们将要看到的，这些价值观都成为了福塞利艺术的基础。

1764年福塞利迁居伦敦。在雷诺兹的鼓励下，他开始从事绘画工作，并于1770年前往罗马，成为包括托马斯·班克斯（见第795页）在内的英国和瑞典艺术家圈子的领导者。他不理会温克尔曼对希腊雕塑的静穆伟大和高贵的单纯这些特点的奉承，也不赞

大事年表

1743年——开始在斯托海德兴建庭园
1749年——沃波尔开始重修草莓山
1757年——柏克发表《论崇高与美》
1762年——叶卡捷琳娜大帝加冕
1770年——斯塔布斯绘制《狮子攻击马》
1781年——福塞利创作《恶梦》



图23.17　约瑟夫·赖特：**《印第安酋长的遗孀望着亡夫的武器》**。1785年。101.6×127厘米。英国德比博物馆及美术馆

成文艺复兴盛期以拉斐尔为代表所倡导的完美和谐，而倾心于米开朗基罗的西斯廷礼拜堂天顶画，尤其是《最后的审判》（见图 17.12）中硕大、扭曲、肌肉发达的人物。他还受到帕尔米贾尼诺（见图 17.27）和罗索·菲奥伦蒂诺（见图 17.1）等风格主义画家作品中变形的人体结构的影响。

如同他选择风格一样，福塞利挑选题材也同样具有主见。他没有选择古罗马历史学家李维和普鲁塔克著作中的高尚、贤德之事，而是选取荷马、莎士比亚、弥尔顿、斯宾塞和莪相（Ossian，18 世纪 60 年代詹姆斯·麦克弗森 [James Macpherson] 托名的一个古盖尔 [Gaelic] 史诗诗人）作品中令人身心都感到痛苦的故事，其中多数都含有色情暗示。情节越可怕、越扭曲越好，而且在罗马时，福塞利周围的艺术家都偏爱类似题材。18 世纪 80 年代，福塞利的题材在英国绘画界占了上风，甚至本杰明·韦斯特也用莎士比亚作品和《圣经》中耸人听闻的故事来作画。

1779 年福塞利回到伦敦时，他作品的题材和风格已基本确定，我们可从 1790 年的《托尔大战尘世巨蟒》（*Thor Battering the Midgard Serpent*，图 23.18）中看出。作品取材于《尼伯龙根之歌》，这个史诗故事讲述了导致众神死亡、宇宙和一切道德规范终结的劫难。巨狼斯科尔（Skoll）吞食了太阳，他的兄弟海蒂（Hatii）则吃掉了月亮，使世界陷入黑暗。地震使得世界分裂，放出了许多怪物，尘世巨蟒耶梦加得（Jörmungandr）就是其中之一，它从海中冒出，一心要让自己的毒气遍布大地和天空。众神和巨人们与怪物进行了激烈的战斗，画中的雷神托尔则承担了杀死耶梦加得的任务，虽然他最后也死于蛇毒。画面散发着壮烈的恐怖气息，在这恐怖面前，船夫后退了，面色惨白的众神之王沃坦（Wotan）畏缩了。新古典主义的平面性、严谨画法、稳定的明暗分布以及匀和的涂绘被迸射的光、暴风骤雨般的巴洛克笔法和戏剧化的构图所取代。这件作品富于想象力的地方很多，包括紧紧盘绕的巨蟒、退得远远的船和船夫，以及托尔猛力地向上一刺。从巨蟒所处的低视角看去，托尔米开朗基罗式的身量仿佛赫剌克勒斯一样强壮有力。全画充斥着鲜血、水，以及起伏的肌肉、蛇呼出的热气和夜的黑暗，这个通过蛇眼看到的景象把观众完全拖入一片蛮荒之地，直接置身于狂暴、骇人的搏斗之中。

虽然托尔是勇气和牺牲的集中体现，但福塞利通常喜欢描绘并非传统意义上的英雄，他们遵从个人的激情，是个人自由的典范，尤其是在面对要求他们顺从、压抑欲望的社会压力之时。除此之外还能怎样解释他对弥尔顿史诗《失乐园》中撒旦的赞赏？福塞利曾无数次地描绘身处浑沌界的撒旦号召军团对未堕落的伊甸园世界发动进攻的情景。福塞利本人就是艺术自由的典范，其独特的风格和非传统题材都是最佳证明，当然还有他那些高度个性化的画作，如 1781 年的《恶梦》（*The Nightmare*，图 23.19）上。这件作品的含义一直是个谜。然而显而易见的是，画面充斥着性：从人物的色情姿势，到母马穿过“像阴道般”分开的窗帘，到淫荡的红色布料无不如此。但压在女人肚子上的梦魔（一种趁着妇女熟睡时与她们交媾的恶魔）究竟是她在精神紧张之下想象出来的怪物，还是福塞利本人被压抑的欲望？画布背面画着一个女人，暗示着画中暴露的性欲来自福塞利本人，虽然这个人物身份不明，但很可能是一个拒绝了艺术家求婚的苏黎世女子，那是 1779 年他去伦敦途中发生的故事。

不管答案是什么，这幅个性十足的画作都是不同寻常的，它效果强烈，独一无二，充满不同寻常的恐怖元素。它探索人心深处的性欲，蔑视一切对绘画内

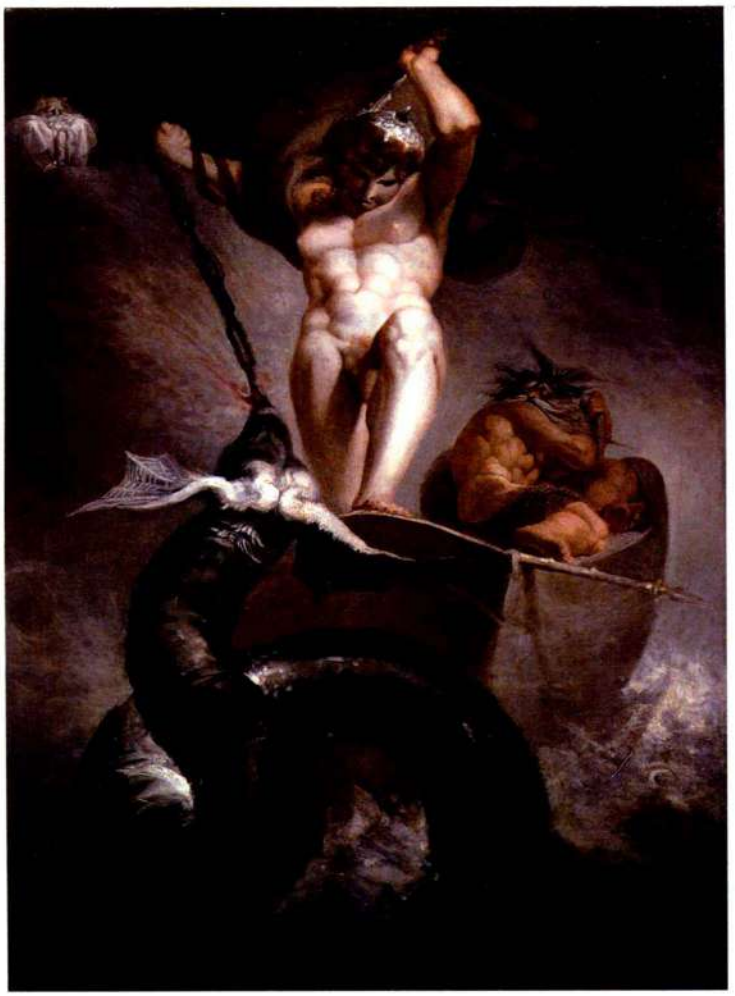


图 23.18 约翰·亨利·福塞利：**《托尔大战尘世巨蟒》**。1790 年。布面油画，133×94.6 厘米。伦敦皇家艺术学院



图 23.19 约翰·亨利·福塞利：《**恶梦**》。1781 年。布面油画，101 × 127 厘米。底特律艺术学院。Bert Smokler 夫妇和 Lawrence A. Fleischmann 夫妇赠

容想当然的预期。我们随着福塞利转入了浪漫主义时代，而欧洲普遍开始进入这个时代则是在将近 1800 年的时候。

法国的新古典主义

与英国一样，法国对洛可可艺术的反对始于建筑领域，但显现于 18 世纪五六十年代，而不是一二十年代。到了 18 世纪 70 年代末，它已从最初优雅、理性、以 17 世纪法国古典主义建筑为主要基础的浪潮，发展到一个朴素、令人敬畏甚至充满空想的阶段。新古典主义的这个重要时期对绘画产生了深刻影响。虽然包括启蒙运动代表和政府在内的许多方面反复呼吁创造一种基于古代标准的新道德主义艺术，但画家们在迎接这一挑战方面仍是行动迟缓。直到 70 年代末，才有大批画家开始向这个目标努力，而直到 80 年代末，才随着雅克–路易·大卫及其朴素型新古典主义的出现形成了一种新风格，一直盛行到 19 世纪。

建筑：理性古典主义

法国新古典主义建筑的第一个阶段是反对洛可可艺术的过度表现：不对称、优雅的动势、华丽的装饰和曲线美。新建筑遵循理性化的设计，所以常被称为“理性古典主义”。建筑物的所有构成部分就它们对整个结构的必要性而言，必须是几何式的，而且还要对称且合乎逻辑。虽然新古典主义建筑的这个理性阶段在理论上是以自然为基础，但它的榜样却是 17 世纪时法国的古典主义建筑。

理论起源和蓬巴杜夫人的影响力 首先向洛可可艺术发动进攻的是建筑师雅克 – 弗朗索瓦·布隆代尔（Jacques-François Blondel，1705—1774 年），他在 1747 年皇家建筑学校开学典礼上发表演说，其中指责洛可可风格过于华丽，而且华而不实。在这次演说及后来出版物中，他呼吁回归 17 世纪伟大建筑师们的古典主义风格：克劳德·佩罗、尼古拉 – 弗朗索瓦·芒萨尔和路易·勒沃（见第 745—749 页）。布隆代尔引用启蒙运动的理性原则，要求建筑必须合理、朴素、实用、对称。它们理应是方正端庄，而不是弯曲扭转，而且不能有多余的装饰。正立面应当反映建筑的内部布局和社会用途。

布隆代尔的理性主义得到了著名作家阿贝·马克 – 安托万·劳吉尔（Abbé Marc-Antoine Laugier，1713—1769 年）的支持，劳吉尔在其《论建筑》（*Essay on Architecture*，1753 年）和《建筑评论》（*Observations on Architecture*，1765 年）中宣称，建筑的风格必须为功能所决定，而非美。他的理论也抨击装饰，只允许使用圆柱、额枋、三角楣和墙壁这些必不可少的元素，因此这种用法也是合乎自然的。他反对半露方柱、

壁龛以及任何非实用的墙饰或式样。建筑的组成部分必须以自然为基础，《论建筑》卷首那幅著名的雕版画就是例证：一个简陋的小屋，其实是人类的第一座建筑物，只由四根插在土中、排成长方形的天然树干以及嫩枝搭成的人字形屋顶组成。这种结构是希腊柱梁系统和三角楣正立面的原始形态。劳吉尔的美学观点也把哥特式建筑包括进来，他认为其高耸的石柱合理、自然，好像一片树林，而且他喜爱哥特式的宽敞和光线。扶壁是结构的一部分，所以理应存在。

理论家让－弗朗索瓦·德·纽佛热（Jean-François de Neufforge，1714—1791年）把理性主义建筑简化成一种指向未来的朴素本质，他也是《建筑学基础选集》（*Basic Collection of Architecture*，1757—1768年）的作者。这一多卷本论文集从头至尾全是他自己的设计图样，借鉴了古代风格和帕拉第奥的作品，但主要是英国帕拉第奥式建筑师的元素。把建筑还原成基本的几何形：方形房屋，裸墙，朴实的长方形无框窗户。尽管他在其他方面并无太高的声望，但这本论文集成了当时一部重要的参考书，许多法国建筑师都人手一本，希望从中获得灵感。

建筑复古风的另一股重要推动力来自路易十五的情妇蓬巴杜夫人，洛可可风格的同义词（见第763页）。1746年，她的影响力又得到了进一步加强；这一年，路易十五带她来到凡尔赛宫。随后她立即让她的弟弟，即未来的马里尼（Marigny）侯爵，当上了建筑总管。这个职务使他成为法国艺术界的支配者，因为他负责监督所有与艺术、建筑有关的委托业务，并兼职管理艺术学院。蓬巴杜夫人派他和建筑师雅克－热尔曼·苏夫洛一道进行游学，从1749年持续到1751年。侯爵趁此机会接受了一次古典教育，为他之后对法国人的品位进行彻底改革做好了铺垫。回国后，他请苏夫洛完成佩罗造的卢浮宫（见图21.12），当时的卢浮宫简直可以说是破败不堪，其毁坏状况经常为人所诟病。

昂热－雅克·加布里埃尔　卢浮宫建成之后，马



图23.20　昂热－雅克·加布里埃尔：**小特里阿农宫朝向花园的正立面**，凡尔赛。1762—1768年

里尼侯爵命令新任命的首席御用建筑师昂热－雅克·加布里埃尔（Ange-Jacques Gabriel，1698—1782年）在今天的协和广场北侧建造两座政府大楼。现在游客们依然可以在那里见到两个完全一样的巨大建筑物正立面夹住了皇家大道。加布里埃尔从未去过罗马，对他而言古典主义很大程度上就意味着17世纪的法国古典主义。这两座建筑与佩罗的卢浮宫十分相似，这里都不必给出它们的插图；主要的区别在于，佩罗正立面中的双柱变成了单柱，中央的三角楣被推到两头，像书挡一样夹住柱廊。

除了法式古典主义风格之外，加布里埃尔还使用帕拉第奥风格，它最精致的表现是迷人的凡尔赛花园楼小特里阿农宫（Petit Trianon）。这是1762年蓬巴杜夫人命加布里埃尔修建的。这座建筑是朴素和简约的典范，整体呈一个立方体，每一面都被科林斯式半露方柱等分成五个跨间，而每个跨间都有一扇长方形高窗，方形窗格与底楼地板相接；还有一扇方窗，方形窗格直接安在顶楼地板上。科林斯式半露方柱支撑着简单而平直的檐部，顶上有古典式栏杆。在楼背面朝向庭园的正立面（图23.20）上，半露方柱被圆柱取代，负责支撑起檐部，但也没有三角楣。

雅克－热尔曼·苏夫洛　布隆代尔的热情追随者苏夫洛（Jacques-Germain Soufflot，1713—1780年）设计了一大批理性主义建筑。遗憾的是，他的代表作圣杰尼耶夫教堂（Sainte-Geneviève，图23.21）经过了非常大的改动，其中包括其名称和功能，导致它目前的样子极易引起误解。1755年，马里尼指派苏夫洛负责这个项目。不到两年，建筑师就完成了他的最初设计，这个设计拥有一种清晰的几何布局：一个等边希腊十字，入口有六根柱子的圆柱式门廊。中央宽阔的正方形十字交叉处上方，一个半球形穹顶（仿照罗马的万神殿）架在由四个窄墩柱支撑的鼓形壁上，每个墩柱是由三根圆柱围成的三角形。佩罗的卢浮宫是设计师参考的范本。卢浮宫东立面有三角楣的部分启发了他的门廊设计，内部一排排支撑檐部的科林斯立柱灵感则来自卢浮宫的柱廊。支撑穹顶的鼓形壁很大程度上源自佩罗用在卢浮宫礼拜堂穹顶上的环形围柱。但苏夫洛遵照劳吉尔的设想，把古典的清晰、高贵与哥特的轻巧、空间结合起来，让宽敞的教堂内部光线充裕。由于大胆地使用了隐扶壁，得以消除墙的厚重感，而且大量使用的竖式窗使得建筑更为通透。

可惜的是，教士和公众都批评苏夫洛1757年的设计，致使教堂受到了连累。添加了一个半圆室，耳堂被拉长，破坏了原始设计的完美对称。为了适应这



图23.21　雅克－日耳曼·苏夫洛：**万神殿（原圣杰尼耶夫教堂）**，巴黎。1757—1790年

些新增的部分，苏夫洛不得不加大穹顶的尺寸，结果使它更接近克里斯托夫·雷恩的圣保罗大教堂穹顶（见图 21.22）。但最严重的摧残行为发生在法国大革命期间。出于废除宗教、显扬法国英雄的热忱，新成立的法兰西共和国督政府于 1793 年宣布把这座建筑改造成纪念民族领袖的万神殿。为了使其变成一座阴郁的陵墓，必须通过筑墙把窗户围起来，内部装饰也要全部清除。而 19 世纪之后做出的后续改动则彻底毁掉了苏夫洛的最初设想。

新古典主义建筑的高峰：朴素与空想

18 世纪 70 年代，法国建筑开始转向一个更加朴素的新阶段，这个阶段不再致力于遵守古时的规则，而是更加专注于把建筑简化为基本的几何形。这些几何形的体积异常庞大，给人以皮拉内西式的敬畏和力量感。对这个转变贡献巨大的建筑师包括马利－约瑟夫·佩尔、克劳德－尼古拉·勒杜和艾蒂安－路易·布雷。

马利－约瑟夫·佩尔　马利－约瑟夫·佩尔（Marie-Joseph Peyre，1730—1785 年）是布隆代尔的学生，1751 年获得罗马大奖。随后他遇见了皮拉内西，并与他的新导师一起勘查了戴克里先和卡拉卡拉浴场（见图 7.71 和 7.66）。这同时也决定了其事业方向，因为他抛弃了维特鲁威和帕拉第奥的规范和得体原则，梦想着建造不朽、雄伟的建筑。1765 年，佩尔发表《建筑作品》（*Architectural Works*），书中涉及他的理想建筑设计及其所依据的哲学。他强调规模和洞穴般的巨大空间，尤其是提倡使用反映了罗马人超凡工程技术的拱顶和穹顶。现代建筑必须追求柏克所定义的崇高，追求令人敬畏、壮丽雄伟的效果。建筑师应当减少装饰和细节，转而借助罗马人那种庞大的设计来引发强烈情感反应，包括震惊、恐惧、敬畏、崇敬和激情。

法国大剧院（今天的法兰西剧院，图 23.22）是佩尔 1767 至 1770 年与另一位见解相似的建筑师查理·德·怀利（Charles de Wailly）一同设计，体现了他在论文中所主张的朴实和庞大，但离崇高的感觉还有一段距离，很大程度上受制于这个项目执行中的种种限制，比如与加布里埃尔的小特里阿农宫那种古典雅致相比，它显得更为简朴。这座建筑有一个高耸的圆柱式门廊，两层楼高，没有三角楣。佩尔没有采用优雅的科林斯或爱奥尼亚式圆柱，而是使用了粗糙无槽的托斯卡纳多立克式圆柱。唯一的“装饰”是石头上的条纹和粗糙表面。拱门和窗户都没有边框，所有的孔洞都深陷在墙中，使墙壁看起来可畏而沉重。圆形和长方形的设计、檐部硬朗的水平线都遵循几何学原理。佩尔的剧院是一座气势雄劲的大楼，有令人印象深刻的体积、令人畏惧的厚重以及合理的几何布局。

克劳德－尼古拉·勒杜　比佩尔的法国大剧院还要简练的作品来自克劳德－尼古拉·勒杜（Claude-Nicolas Ledoux，1736—1806 年），布隆代尔的另一个学生。勒杜深受佩尔的《建筑作品》、皮拉内西的著作和纽佛热的《建筑学基础选集》影响。他不需要去意大利实地观摩那些大师的杰作。到了 18 世纪 60 年代中期，他已成为一个受人欢迎的巴黎建筑师，设计了许多最为著名的**公馆**，即私人住宅。18 世纪 70 年代，他开始设计朴素的帕拉第奥式住宅。1771 年，勒杜成为绍尔（Chaux）皇家盐矿的巡察员，这一盐矿位于法国东南部弗朗什孔泰（Franche-Comté）地区，并在 1774 到 1779 年间为此设计了许多建筑。入口处通往盐矿门房的门廊是托斯卡纳多立克风格的，其特

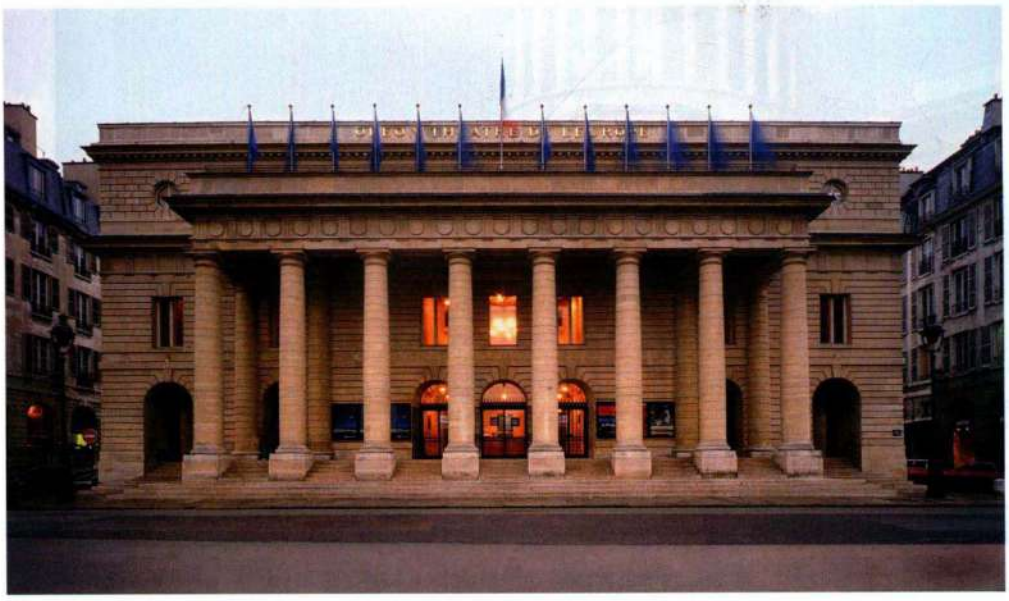


图 23.22　马利－约瑟夫·佩尔与查理·德·怀利：**法国大剧院**（Théâtre Français，**又名奥德翁剧院** [Théâtre de l' Odéon]）**正立面，巴黎。**约 1778—1782 年，1767—1770 年设计

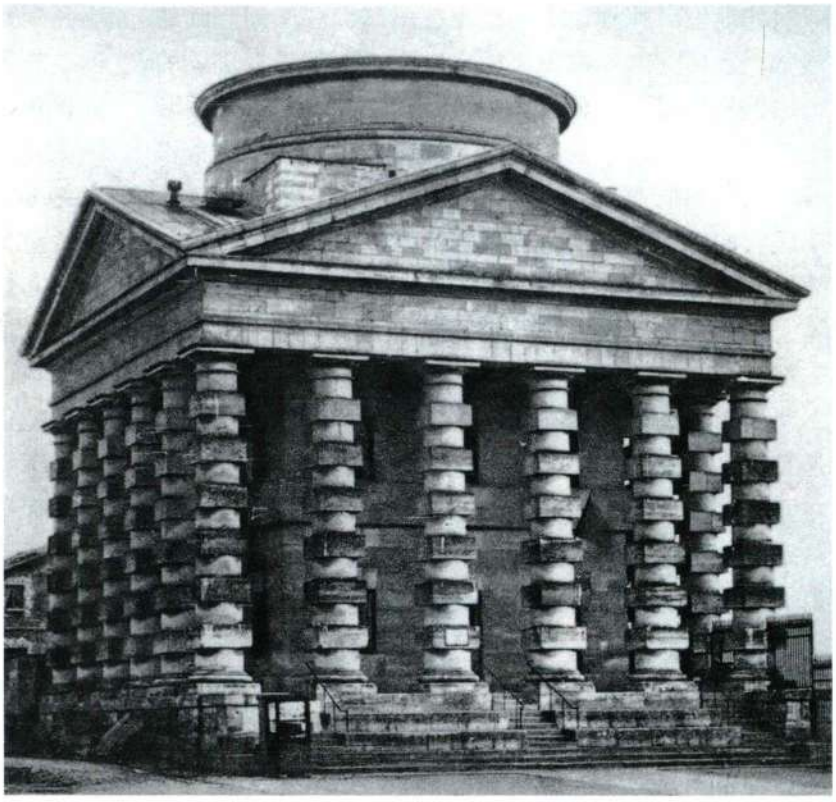


图 23.23 克劳德 – 尼古拉斯·勒杜：**埃托瓦海关**，巴黎。1785—1789 年。巴黎国家图书馆（此海关现已毁）

点十分鲜明，所使用的圆柱既无凹槽也无底座，而是从平台上直接立起。这些圆柱后面的墙壁有一个原始风格的巨形拱门，由未经切割的天然石块砌成。矿长办公楼的入口是一个大厅，其非正统式样的立柱被厚厚的方石块均匀截断，与设计师 80 年代创作的巴黎埃托瓦（Étoile）海关（图 23.23）所使用柱子样式相同。这个建筑的正立面基本上也与矿长办公楼一样，只不过是扩展到了建筑物的全部四个侧面。

在绍尔，勒杜产生了一种乌托邦式的建筑设想，即要让每个等级雇员的需要都得到满足。他深深为卢梭对没有社会隔阂之世界的幻想所打动，并且受到了一个名为重农学派的启蒙主义经济学团体在社会哲学方面的影响，重农学派倡导一种像机器润滑过一般运作的经济制度。在其中，劳动者处于受人尊敬且不可

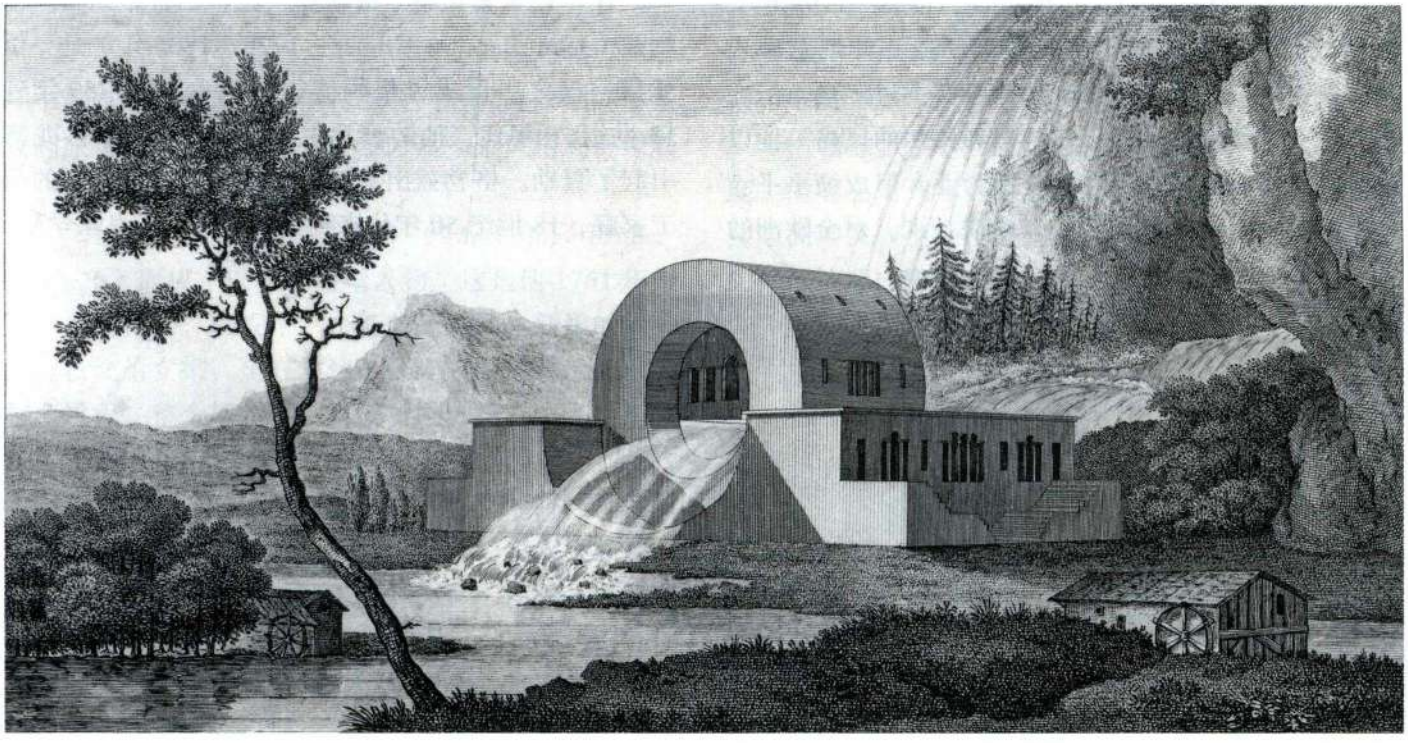


图 23.24 克劳德 – 尼古拉斯·勒杜：**河务局大楼**，绍尔理想城。约 1785 年。巴黎国家图书馆

或缺的地位。在理论上，他想把绍尔设计成同心圆的形状，重要功能对称地集中在中央，而不那么重要的则位于最外层。这种设计的要点是，同心圆建筑逐渐化入周围的乡野，从而与大自然融为一体。他常常根据居住者的职业来设计住宅。比如，河务局大楼是一节巨大的管子，如果这栋楼实际建成了，那么绍尔河完全可以从它中间流过（图 23.24）。箍桶匠则住在轮子形状的房子里。不管主人属于哪个阶层，每栋住宅都有一种朴素的基本几何形状，赋予其一种与高尚文明相称的重要感和纪念感。尽管勒杜的空想式建筑是对逝去已久的伟大文明力量和雄威的浪漫追忆，但它同时又从过去的建筑语汇中解脱出来，彻底地把建筑简化成抽象形式，把新古典主义从复古转变为一种关于纯净和完美的未来主义幻想。

与大多数空想式建筑师一样，勒杜没能实现他对绍尔的许多建筑设想，因为大都相当不切实际。讽刺的是，他最终实现的一种崇高设想，却是为人人讨厌的收税员服务的，这些人代表着苛政，而非乌托邦式的政治。1785 年到 1789 年期间，勒杜为环绕巴黎的 24 公里新城墙设计了 50 多座税门或海关。它们的造型各不相同，但与插图所示的埃托瓦海关一样，相同的是全部都体积庞大，未经装饰，严格遵循几何布局，造型以圆筒形、方形、三角形和圆形为基础。古典式的比例和协调让位于被夸大了的雄伟，以产生令人敬畏的观感。

艾蒂安 – 路易 · 布雷　与勒杜同时代的艾蒂安 – 路易 · 布雷（Étienne-Louis Boullée，1728—1799 年）同样致力于用抽象形式的元素来创造一种纪念碑式的建筑样式。与勒杜一样，他并没有去过罗马，但在创作中会模仿皮拉内西、纽佛热和佩尔的风格。他以设计相对简朴的帕拉第奥式公馆为业，但成绩平平。1782 年退休后，他在皇家建筑学院授课，对全欧洲的下一代建筑师产生了相当大的影响。他所设计并发表的空想式建筑非常不切实际，所以永远也无法建成，而他也清楚这一点。但它们是重要的，因其反映了法国人对于崇高日益增长的兴趣，而这正是发生在 18 世纪 80 年代。这种爱好即便无法通过真实的建筑表现，至少也可以表达在纸上。

布雷最著名的空想作品之一是他为艾萨克 · 牛顿设计的陵墓（图 23.25）。其构思是一个由三道同心圆支撑的中空球体，共有 150 米高，象征着一颗沿着三条轨道运行的行星。球顶上部约四分之一的区域被打上了小孔，用来透光，使得内部的天花板看起来像是满天星斗的夜空。下方则摆放着牛顿纪念碑，与建筑不可思议的庞大体积相比，它却显得那样矮小，完全隐没在微弱的光线里。布雷在素描中使用大片的阴影和乌云，使他的建筑看起来大得骇人，同时也把这座大厦转变成对宇宙威力和人类无足轻重之存在的一种参悟，令看到他的人无不印象深刻。布雷采用一种理性的几何语汇来构想这样一座雄伟的建筑，并希望用它来显扬从古至今逻辑性最强的思想家之一，多么讽刺的巧合啊！

绘画与雕塑：表达启蒙运动价值观

17 世纪 50、60 年代，法国绘画和雕塑并不像建筑那样倾向于古典主义。直到 80 年代，最充分表现启蒙运动对理性、道德重视的也并不是历史画，而是更低级的风俗画。

让 – 巴普蒂斯特 · 格勒兹　让 – 巴普蒂斯特 · 格勒兹（Jean-Baptiste Greuze，1725—1805 年）是一位凭借一己之力促成风俗画流行的艺术家。1759 年到 18 世纪 70 年代，他的日常生活画在巴黎各个沙龙都引起了轰动。格勒兹出身于里昂地区的一个普通的劳工家庭，18 世纪 50 年代来到巴黎，成名于皇家学院。

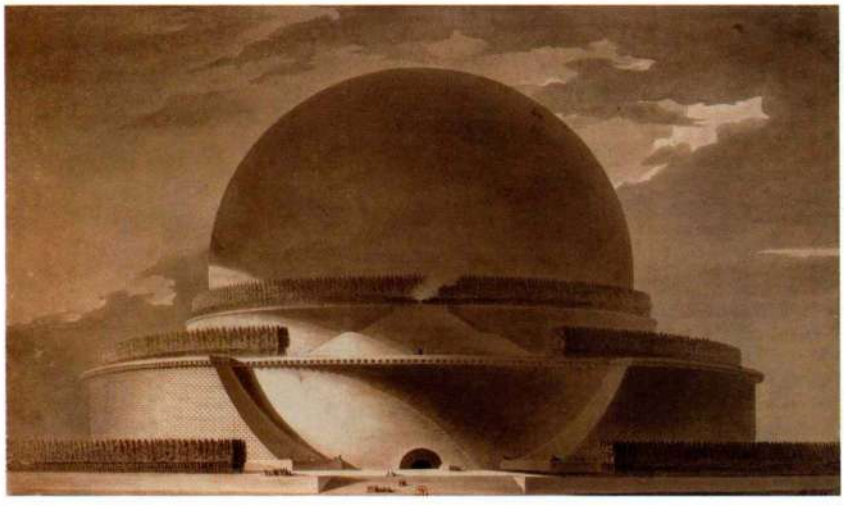


图 23.25　艾蒂安 – 路易 · 布雷：**《艾萨克 · 牛顿墓设计方案》**。1784 年。墨水与淡彩素描，39.4 × 64.8 厘米。巴黎国家图书馆



图 23.26 让－巴普蒂斯特·格勒兹：**《乡村新娘》或《婚礼，岳父给女婿嫁妆的时刻》**（*The Marriage, The Moment When a Father Gives His Son-in-Law a Dowry*）。1761 年。布面油画，91.4×118.1 厘米。巴黎卢浮宫

一个富有的收藏家资助他在 1755 到 1759 年期间去意大利旅行，但格勒兹离开巴黎时是一个风俗和肖像画家，回来时依然如此。

不过，他却因《乡村新娘》（*The Village Bride*，图 23.26）而成了巴黎的时髦人物。这是他 1761 年交给沙龙的作品，表现了一个新教徒婚礼，新娘的父亲把嫁妆交给女婿，坐在右边的公证人则尽职地记录了整个过程。整个场景洋溢着美德的力量，这个整洁、正派、勤奋的宗教家庭中每个成员都表现出家庭友爱、奉献和尊重他人的品质。此画体现了卢梭的社会信条：与更有教养但放荡的贵族相比，质朴的穷人更贴近自然，所以满怀“天生”的美德和真诚的情感。格勒兹还把人类家庭与母鸡一家进行了比较，这两个家庭中都有一个成员与集体分离，借此强化了这个关于普通人天生本能的观点。评论家和公众都热烈地谈论画中人物手势和情感的真实性，将其与普桑笔下的高贵人物（见图 21.5）相比，以示赞许。

格勒兹试图达到历史画中情感和手势的那种力度，但他也受到了当时戏剧的启发，这也就解释了当父亲高声发表他关于婚姻之神圣的动人演说时，人物为何都被摆成**舞台造型**（tableau vivant，“活人画[living painting]”，即舞台上的演员像在画中一样静止不动，以表现一个意味深长的时刻）。

格勒兹还深受其朋友狄德罗的影响。狄德罗在他匿名发表的沙龙评论里支持格勒兹，而他的沙龙评论可以在秘密流传于全欧洲和俄国的报纸《文艺通信》（*Correspondence littéraire*）上找到，通常被认为是最早的艺术批评（见第 816 页的原始文献）。格勒兹在画中完美地记录了狄德罗的市民剧（drame bourgeois），这种新的感伤剧是这位启蒙哲学家 18 世纪 50 年代创造出来的，以普通中产阶级人士为主要表现对象。与中产阶级背景和强化美德的感伤情绪同样

原始文献

德尼·狄德罗（1713—1784年）

选自格勒兹的《1763年沙龙》

狄德罗发表在非法出版物《文艺通信》（*Correspondence littéraire*）上的双年沙龙展评论被普遍视为艺术批评的开端。下面要讨论的这幅画全名为《被孩子搭救的瘫子》（*The Paralytic Succoured by His Children*）或《良好教育的成果》（*The Fruit of a Good Education*），此后被俄国的叶卡捷琳娜二世得到，狄德罗充当了中间人。格勒兹在一个类似于《乡村新娘》的环境中画了一个瘫痪的老人得到他的大家庭体贴照料的情景。

现在要谈到值得我赞助的那个人，那个小伙子格勒兹。我暂时先不看他那些较小的作品……而是立刻来到他的《孝顺》（*Filial Piety*）面前，这幅画叫《良好教养的回报》（*Reward for Providing a Good Upbringing*）也许更为合适。

首先，我喜欢这种类型：它是有寓意的画。得啦，你必须承认！难道你不认为画家的画笔太长时间都用来描绘放荡和邪恶了吗？看到它终于要与富于表现力的诗歌在打动人、教导人、告诫人和鼓励人向善上一争高下时，难道我们不应感到高兴吗？鼓起勇气，格勒兹，我的朋友，你必须继续画这样的画！

重要，狄德罗对戏剧中逻辑和自然主义也是十分强调，这种强调正是启蒙运动的特点。对话必须使用散文体，而非韵文体，同时必须指示演员融入角色，互相表演，而不是向观众表演，否则就会破坏事件的真实感。换句话说，他希望观众忘记自己是在剧院里，从而真正进入他的戏剧世界。同样，格勒兹也希望观画者沉浸在他描绘出的场景中，进而忘掉自己正站在画廊里。

由于很大程度上借鉴了荷兰和佛兰德斯风俗画，同时还想迎合喜爱夏尔丹般幻觉主义（见第765页）的观众，《乡村新娘》充满了写实的细节，也很注意构图。所有人物都是个性化的，而不是被塑造成理想的典型。他们显得如此真实，结果当他们在格勒兹后来的画中再次出现时，公众认定自己看到的是同一个家人故事的续篇。我们随后将看到，格勒兹的写实主义、道德说教以及意义丰富的舞台造型瞬间将在约20年后兴起的法国新古典主义中占据显要位置。

让－安托万·乌东 对启蒙运动经验主义做出最出色示范的法国雕塑家也许就是让－安托万·乌东（Jean-Antoine Houdon，1741—1828年）了。格勒兹和乌东都在创作中运用写实技法，但乌东与格勒兹不同，他把写实主义藏在古典主义的表象里。他是皇家学院看门人的儿子，所以差不多算是在学院里长大的。他没受过多少教育，也没什么野心，但极其刻苦。他对克洛狄翁优雅的神话作乐场面（见图22.13）以及许多法国雕塑家偏爱的复杂寓言并不敏感，他的兴趣常常是相当科学化的。1765至1768年期间，乌东在罗马的法兰西学院靠领取补助金研究写实的古罗马胸像。1767年，他用石膏制作了一具真人大小的去皮男性躯干像，详尽地展示了人体的每块肌肉，同时还像普拉克西特勒斯的《赫尔墨斯》（见图5.61）那样以精确的对立平衡姿势靠在支撑物上。

正如人们对他这种经验主义个性所料想的那样，乌东专门创作肖像，而且成了为启蒙运动服务的肖像艺术家。他为几乎每个重要人物都塑了像，包括狄德罗、卢梭、路易十六、俄国叶卡捷琳娜二世（Catherine II）和本杰明·富兰克林（Benjamin Franklin）。乌东那不可思议的捕捉人物外貌和个性的才能在《伏尔泰坐像》（*Voltaire Seated*，图23.27）中完全体现出来，



图23.27 让－安托万·乌东：**《伏尔泰坐像》**。1781年。依照大理石原作制作的赤陶模型，高119.3厘米。伏尔泰学院及博物馆，日内瓦，瑞士

插图中是一件赤陶复制品，石膏原作已经遗失了。雕塑家让人物穿上古罗马式的托加袍，戴上古罗马式的束发带，坐在古式座椅上，使人看起来古意昂然。颈部皮肤上的松垂皱褶、因无牙而凹陷的嘴、脸上深深的皱纹和低垂的双肩无不体现了伏尔泰的年老虚弱。但乌东出色地捕捉了这位启蒙哲学家敏捷的思维和敏锐的才智：他的头转向一边，嘴角微翘，一只手放在椅子扶手上，另一只手则紧握扶手。

1785 年，由于找不到合适的美国雕塑家，弗吉尼亚州议会选中了乌东来制作一尊《乔治·华盛顿像》（*George Washington*，图 23.28）。乌东同年抵达美国，住在弗农山（Vernon）为华盛顿塑像。他把华盛顿表现成一名引退的将军，虽然身着军服，但剑已不在身边，挂在一把由 13 根棍子组成的古式束棒上，13 根棍子象征着美国最早的 13 个州（束棒则是古罗马地方官随身携带的权标）。华盛顿靠在手杖上，站在一架犁前，象征着他要解甲归田。他的对立平衡姿势和高贵的气质使他身上洋溢着古典气息。在当时经验主义影响的写实细节表面之下，我们感觉到一位古希腊或古罗马元老院议员的威严及其崇高的道德意志。

新古典主义的顶峰：雅克－路易·大卫的绘画

风俗画在启蒙时代法国的统治时间并不长久。1765 年格勒兹的声望达到了顶点。1774 年路易十六任命夏尔－克劳德·唐吉维莱尔（Charles-Claude d'Angiviller）为建筑总管，潮流开始转向历史画。唐吉维莱尔致力于消灭洛可可艺术的放荡风气，并用富于道德观念的历史画来代替。从 1777 年开始，他经常订制被称为“大型作品”的巨幅油画，一般都取材于古人高尚、正直的事迹，以及法国历史上可供鉴戒的事件，其中包括一批以中世纪和文艺复兴为背景的绘画作品。如今这些作品大部分已被人遗忘，但这个项目在艺术家中间引发了对于创作伟大历史画的追求，甚至是激烈的竞争。唐吉维莱尔的项目在 18 世纪 80 年代终于有了成果，那就是雅克－路易·大卫（Jacques-Louis David，1748—1825 年）的出现。他革命性的绘画成为了新古典主义的缩影，从而简化了一个非常复杂的时代，以及一个内涵远远超过大卫其自身风格的复杂术语。

大卫花费了将近 20 年时间才找到自己的艺术声音，即他与众不同的成熟风格。1766 年他开始了科班学习。1774 年他获得了罗马大奖，之后的 1775 至 1781 年期间，他在罗马进修。他的进步过程十分缓慢，而且异常痛苦；直到 1780 年，在临摹了巴贝里尼宫中的《最后的晚餐》之后，他似乎才发现自己的才能所在，而那幅作品是由卡拉瓦乔的法国追随者瓦伦丁·德·博洛涅（Valentin de Bologne）在前一年创作而成。德·博洛涅强烈的写实风格以及戏剧性的明暗分布，触动了他的内心（见第 818 页的原始文献），而他也十分喜爱这种凸显出雕塑般清晰人物和物品的风格。1781 年，他提交给学院一幅描绘古罗马将军贝利撒留的画，展现了他刚刚发现的这个美学新天地。这件作品使他得到了学院的认可，也为他赢得了大批崇拜者，多数为他的学生，还为他争取到了第一笔来自唐吉维

大事年表

1734 年——伏尔泰发表《哲学通信》
1751 年——狄德罗和达朗贝尔出版《百科全书》
1774 年——勒杜开始在绍尔修建皇家盐矿
1784 年——大卫创作《贺拉斯兄弟的宣誓》
1789 年——法国大革命开始



图 23.28 让－安托万·乌东：**《乔治·华盛顿像》**。1788—1792 年。大理石，高 1.88 米。藏于弗吉尼亚州议会大厦，里士满，弗吉尼亚

原始文献

艾蒂安－让·德雷克鲁兹（1781—1863年）

选自《路易·大卫，他的学校与时代》（*Louis David, son école et son temps*）

19世纪20年代初，大卫对他的学生艾蒂安－让·德雷克鲁兹（Étienne-Jean Delécluze）说了下面这番话，德雷克鲁兹将之发表在他1855年写的关于大卫的一本书里。在这里，大卫描述了他1779年发现卡拉瓦乔和卡拉瓦乔主义者这件事对他造成的影响。但他在结尾处却宣布与卡拉瓦乔断绝关系，转而拥护拉斐尔，这也正好反映了他的晚期作品在风格上的变化。

我到罗马以后所见到的意大利绘画作品之中，最突出的特点是色彩和阴影的强度。这是与法国绘画的虚软无力最大的不同之处；对于这种我以前一无所知的新明暗关系，以及这种令人难忘的、生机勃勃的造型，无不给我留下了如此深刻的印象；甚至在来到意大利的最初岁月里，我以为艺术的全部秘密就在于此，就是16世纪末的一些意大利色彩画家那样重现自然界中清晰、坚实的造型……我只能理解和欣赏卡拉瓦乔、里韦拉和他们的学生瓦伦丁画中的野蛮，但在其他方面值得赞赏的画则视而不见。我的趣味、成长过程甚至智力都有点粗俗，我必须摆脱这个缺点，以达到博学或纯正的状态，没有达到这种状态的人当然也能欣赏拉斐尔在梵蒂冈宫中的画，但这种欣赏是茫然的；他们既不理解这些画，也不具备从中获益的能力。

SOURCE: ANITA BROOKNER, *JACQUES-LOUIS DAVID*. (NEW YORK: HARPER & ROW, 1980)

莱尔的重要订单。

大卫用了三年时间来完成唐吉维莱尔的订单《荷拉斯兄弟的宣誓》（*The Oath of the Horatii*，图23.29），1783至1784年间他又在罗马将它润饰了一番。当大卫在自己的罗马画室中首次展示《荷拉斯兄弟的宣誓》之后，立刻引起了国际轰动，参观者不停地排队来观看这件革命性的作品。1784年沙龙开幕几天后，《荷拉斯兄弟的宣誓》从罗马运抵巴黎，延后



图23.29 雅克－路易·大卫：**《荷拉斯兄弟的宣誓》**。1784年。布面油画，3.3×4.25米。巴黎卢浮宫

进行的盛大出场更是引发了激烈的公众讨论。

该画取材于公元前7世纪的一个古罗马故事，它在李维和普鲁塔克的作品中都出现过。讲述罗马与邻国阿尔巴（Alba）之间的一场边界争端，最终通过双方各派出三名勇士进行比剑而得到解决。代表罗马的是贺拉斯三兄弟，代表阿尔巴的是库里亚提乌斯（Curiatii）三兄弟。但贺拉斯兄弟的姊妹卡米拉（Camilla）与库里亚提乌斯兄弟中的一个订了婚，而贺拉斯兄弟中的一人也娶了库里亚提乌斯兄弟的一个姊妹，这使得故事更加错综复杂了。在激烈的打斗结束后，只有贺拉斯兄弟中的贺拉提乌斯（Horatius）还活着。唐吉维莱尔给大卫的指示是画贺拉提乌斯回到家，他的妹妹因为他杀死其未婚夫而诅咒他，却被他杀害的那个瞬间。但大卫却画了一个文学作品中没有的场景：贺拉斯三兄弟在父亲的带领下，宣誓战斗到底。构图相当简单、鲜明：在大卫笔下，身体因严峻决心而紧绷的强壮男子，与软弱无力、缩成一团的痛苦女子卡米拉和库里亚斯（Curiace）之妻形成鲜明对比，而这两个女人都将失去自己的哥哥、丈夫或未婚夫。

无疑，大卫受到从加文·汉密尔顿1764年创作《布鲁图的宣誓》（*Oath of Brutus*）以来出现的众多宣誓画影响。通过大卫，这种充满意味的戏剧性瞬间变成了新古典主义历史画的标志之一，他也借此创造了这样一种舞台造型：倡导目的高贵而正直的行为，而这种行为通常意味着将国家置于家庭之上，当事人要付出惨痛但必要的牺牲。贺拉斯兄弟刚强的献身精神通过朴素的构图得到了强化，体现在朴实无华的浅空间之中，甚至画中既无装饰也无底座的托斯卡纳多立克式圆柱中，这种圆柱在50年代曾因勒杜而在法国风行一时。此外，还体现在把人物和建筑排成一行、平行于画面的坚定平面性之中，以及地板、拱门和勇士组合生硬的几何造型上。人物如像雕塑般坚实、凝固的清晰轮廓线也是很好的体现。由于这种平面性和线性，大卫比他的偶像普桑更像个“普桑派”艺术家，而其人物形象也出自普桑的作品。线条和几何形是理性的两样工具，现在已经完全战胜了洛可可艺术那刺激感官的色彩和笔法。

然而，卡拉瓦乔式的自然主义和强度令这幅画具有相当的力量，并把它与文艺复兴和巴洛克古典主义区分开来。使边线加深、绘画的戏剧性增强的是一道刺目的光，它投下了清晰的阴影，这种效果得自卡拉瓦乔（见图19.2），此外还有对纹理、地板上大理石缝隙这样细节的注意。这幅作品惊人的逼真，画家对背景和服装都做了大量细致研究，以求重现公元前7世纪的罗马。

尽管普遍认为《荷拉斯兄弟的宣誓》是典型的新古典主义画作，是大卫笔下几幅定义这一风格的作品之一，但它还是淌着浪漫主义的暗流。这个可怕的场面会令观赏者充满恐惧、脊背发凉。这是一幅关于道德决心和逻辑的画，反映了卡修斯在伏尔泰的《恺撒之死》（*Death of Caesar*）中所宣称的：“真正的共和主义者，其唯一的父亲和儿子就是美德、神、法律和国家”，而这幅作品又不仅限于此。在这个场景新古典主义式的凝固沉静之下，是大屠杀前的紧张。我们可以从父亲被光照亮的手指中察觉这种紧张，因为其与剑的锋利相互呼应。这幅逾4米长的巨画描写的是即将到来的暴行，背景处那不祥的阴影中有一种看护的力量，试图保护孩子们，使他们免于伤害。

1789年法国大革命爆发，大卫成了狂热的革命者。1792年新的共和国成立之后，他又变成了权势人物。他同时还是国民大会的成员，负责管理艺术事务，实际上就是共和国的宣传部长。他投票赞成处决国王，并把革命领袖乔治－雅克·丹东（Georges-Jacques Danton）送上了断头台，另外还成功地关闭了皇家学院。他大部分时间都用来签署逮捕令了，导致没有时间进行大量创作。

18世纪90年代初的两件重要作品都是被暗杀的革命者肖像，通常认为是两幅成对的作品。然而只有一幅保存了下来——《马拉之死》（*The Death of Marat*，图23.30）。1793年5月，它与配对的另一幅画一同在卢浮宫展出，之后政府宣布它将永久悬挂在国民大会的会议厅里。这是一幅宣传画。马拉是国民大会议员，以及一家民粹主义报纸的编辑。他是个忠心耿耿的革命者，平民的维护者。但他也是个无情的人，令人又恨又怕。人们都非常鄙视他，结果有一个来自卡昂的革命反对者夏洛特·科代（Charlotte Corday）将刀刺入了他的胸膛。当时他正横过浴缸，在一张轻便写字台上写着什么。由于一种能毁容且致命的皮肤病，他大部分时间不得不泡在浴缸里。

大卫在马拉遇刺前一天还去看望过他，在作品中描绘了他在浴缸里咽气的情景：一只手仍然握着为法兰西共和国辩护的那支羽毛笔，另一只手则拿着科代用来转移他注意力的假请愿书。与《荷拉斯兄弟的宣誓》一样，这幅作品运用了写实技法，注意细节，明暗分布鲜明，且具有平面性。但作者这回把画像向画面推近了许多，几乎与画布表面平齐，马拉用来写字的箱子和科代那把深深地刺入观众所处空间和马拉身体的沾血的刀只在几厘米开外。

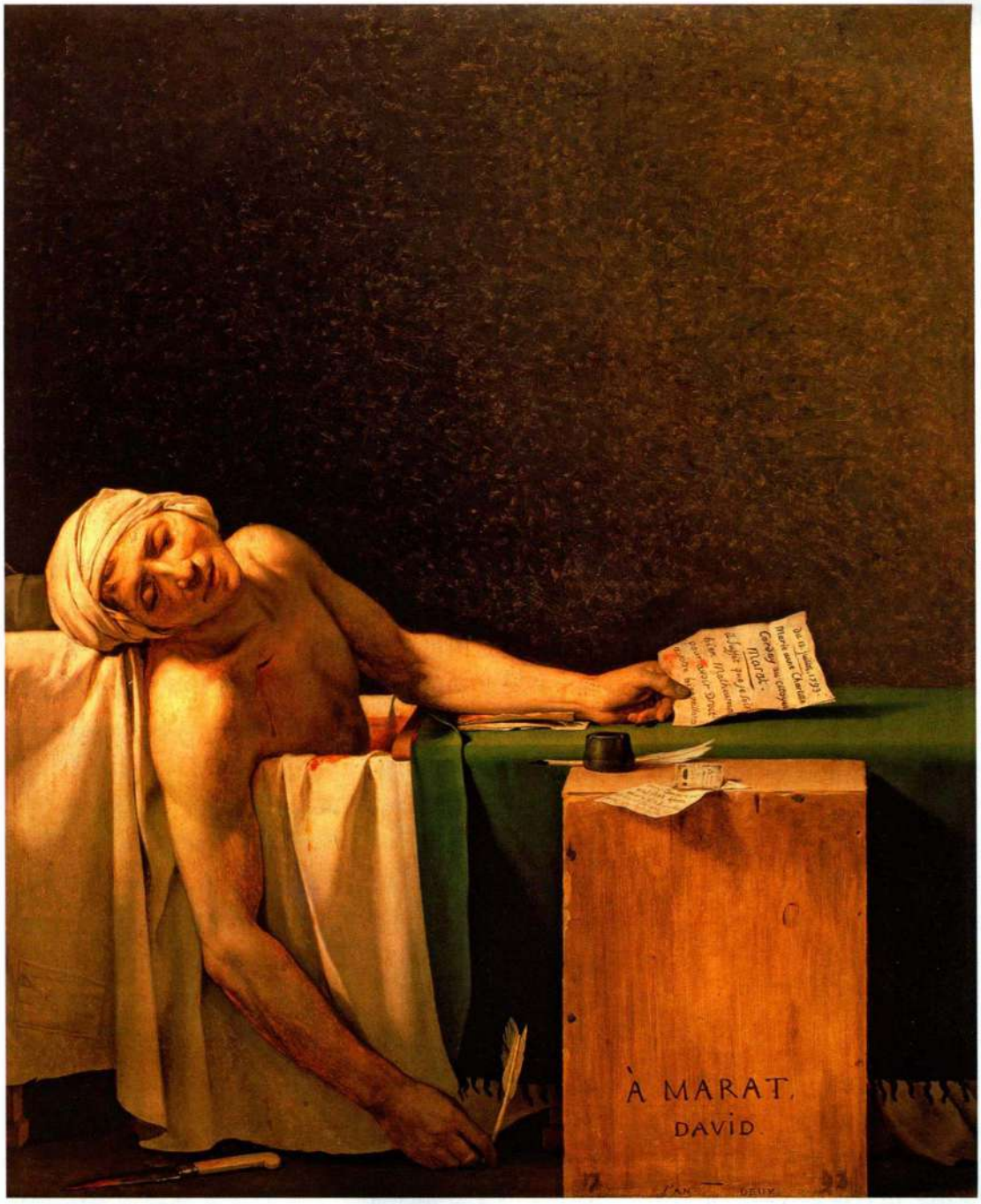


图 23.30 雅克－路易·大卫：**《马拉之死》**。1793 年。布面油画，165.1 × 128.3 厘米。布鲁塞尔比利时皇家美术馆

对于当时的人来说，这幅画就像现代的新闻报道一样。但即便如此，它也只不过是一个带有宣传性的谎言。实际上马拉的浴室相当豪华，并不是像这里见到的这种共和国时期修道院般的房间。画中的这个房间简朴到了如此地步：被单上打着补丁，板条箱用来当写字台。此外，马拉当时是出了名的丑陋，但在这里他却拥有希腊神祇般的体格和天使般的面容。颓然垂下的手臂毋庸置疑是来自下十字架、哀悼基督或圣母哀子场景中的基督（见图 16.12 和 17.32），而且取自大卫学生安尼－路易·吉罗代在前一年创作的一幅《圣母哀子图》。被单则让人联想到基督的裹尸布，而普通的写字箱被抬高为陈旧的墓碑。像韦斯特在《沃尔夫将军之死》（见图 23.7）中所做的那样，大卫利用宗教意象来美化世俗人物。大卫还对此画做出了一点个人方面的曲解：在板条箱上，他在自己的签名上方写上“致马拉”。虽然此画是受委托而作，但由于大卫是政府成员之一，所以在一定意义上可说是他自己安排的一个任务，而且也是他自己想要完成的一幅画。这种献辞无疑使得画作显得像是画家的个人声明，宣称其中所包含的强烈情感，虽然是集体悲痛的体现，但却属于他一人。从表面看起来，这幅作品源自一个可回溯至普桑、拉斐尔、卡拉瓦乔，甚至古代的古典传统，但我们将会看到，它强烈的个性与浪漫主义时代相去不远，而这个即将来临的时代则是第二十四章的主题。

小结

18世纪下半叶，西方文明进入了现代时期。人们必须不断适应多变的政治价值观、日新月异的社会经济环境以及各种新的科学理论。发生在美国和法国的政治革命逐渐把政权从世袭王族转移到国民手中。不断发展的哲学观则刺激了土地改革、科学发现和技术进步，反过来又导致最终蔓延至全球的英国工业革命。社会在前进，新兴而富有的中产阶级需要新的奢侈品，也包括艺术品。这些变化的根源在于启蒙主义，一种在18世纪形成的全新批判思维方式。启蒙思想随后带来了基本人权的确立、全新道德秩序和现代科学的巩固。理性主义统治一切，经验和观察成为了理论的基础。生活在今天这个现代世界之中，我们依然能感觉到这些剧变的影响。

艺术成为这个纷繁时代最好的反映。新旧风格混合在一起发展。洛可可和巴洛克艺术余迹犹存，同时新的潮流也在涌现。主流风格是新古典主义，强调逻辑和理性，喜欢刻画取自古代希腊和罗马的说教主题。艺术中出现的另一条脉络是提倡情感、想象和自然至上的浪漫主义。

1760年之前的罗马：新古典主义的源头

古代和文艺复兴艺术珍品的产地罗马作为世界的艺术中心而称雄于世界。这个城市不但吸引了大量寻觅灵感的艺术家，还有许多在意大利作“游学”的富人们。不久前的考古发现，重新激起了学者和艺术家对古代的兴趣，其中尤其是在赫克拉尼厄姆和庞贝的发现。艺术批评家约翰·温克尔曼在其影响巨大的著作中鼓励人们支持希腊艺术在道德和审美上的优越性，并对它做出新的评价。安东·拉斐尔·门格斯朴素的笔法、庞贝奥·巴托尼肖像画强烈的线条处理以及加文·汉密尔顿的说教题材鲜明的严肃性是奠定新古典主义风格的基础。

1760年之前的罗马：浪漫主义的源头

与此同时，浪漫主义出现了。版画家、出版家乔瓦尼·巴蒂斯塔·皮拉内西通过以令人敬畏的巨大建筑为内容的生动实景画来赞美古罗马文明，这些建筑恰好体现了崇高这种特质，而其本身又经常与令人产生敬畏、担忧甚至恐惧感觉的巨大、阴暗、力量和无限联系在一起。英国政治家埃德蒙·柏克在论文《论崇高和美的观念之起源的哲学探究》中为崇高下了定义。皮拉内西和其他人越来越信奉崇高，这反映了观众对艺术的新要求：激发强烈的情感，甚至是害怕或恐怖，以及使他们产生狂喜的情绪。

英国的新古典主义

在英国，投身于启蒙运动的君主制反对者和众多知识分子都认同古罗马人，并仿效这个文明的政治、文学和艺术。在此基础上，他们通过扩展的方法而创造了新古典主义艺术。但这时的新古典主义还只是处于声誉渐起的阶段，同一件作品中常常会出现几种风格或影响。许多英国艺术家从希腊和罗马艺术、文学中取材，但并不总是选取具有道德寓意的题材。安吉莉卡·考夫曼的作品反映了这种矛盾的情况，因为她常常在色情和贞洁主题、洛可可式的优雅和新古典主义的庄重之间摇摆不定。

当代历史画的传统也诞生于这个时期。由于启蒙运动强调逻辑，本杰明·韦斯特和约翰·辛格尔顿·科普利等艺术家开始构想用令人信服的方式，即通过准确地描绘服装和背景来表现有历史影响的当代事件。韦斯特的《沃尔夫将军之死》和科普利的《沃森和鲨鱼》（*Watson and the Shark*）中有大量混合着古典姿势、静穆的庄重和道德暗示的真实细节，而这正是新古典主义风格的特征。

建筑中的复古风早在1715年就已出现，标志是科伦·坎贝尔的论文集《英国的维特鲁威》，随后这种风气最终传到了美国。坎贝尔支持古人及其后继者，尤其是安东尼奥·帕拉第奥的建筑，而且当时人们对帕拉第奥式乡村别墅的需求猛增。复古风延伸到城市规划中，如疗养城市巴斯；还蔓延至装潢领域，体现在罗伯特·亚当的室内设计中。

英国的早期浪漫主义

在英国，部分人既有对逻辑和经验主义的需求，同时还渴求情感和主观体验。在建筑和景观设计领域，新古典主义对伟大古代的怀想与浪漫主义对异域情调的喜爱和对引发强烈情感的渴望结合起来。英国人对崇高风格的爱好成功地化入庭园设计，在这个领域，它与“如画”的有趣多样和“联想学说”的多层意义特别好地融合在一起，而这两个概念都是在英国发展成熟的。同时发生的哥特式复兴运动也反映了浪漫主义的情感，其重点是由压抑引发的崇高情感。画家们也感受到新古典主义和浪漫主义的双重引力。乔治·斯塔布斯和约瑟夫·赖特常常把两种倾向融合起来，而亨利·福塞利则完全以崇高的恐怖景象作画，把我们一下子带入了浪漫主义时代。

法国的新古典主义

法国人对启蒙运动产生了类似的反应，艺术开始从洛可可的浮华转向新古典主义的理性主义。这种复古风首先出现在建筑领域，其特征是朴素的几何结构和建筑物巨大的体积，而这也是马利－约瑟夫·佩尔和克劳德－尼古拉·勒杜建筑作品的特点。法国画家和雕塑家明确地表达了他们对主流思想的反应。在18世纪60年代让－巴普蒂斯特·格勒兹的风俗画在巴黎各沙龙中引起轰动，体现了启蒙运动对逻辑和写实主义的强调，而让－安托万·乌东的肖像雕刻则把对象表现得既写实又具有古典风格。但法国新古典主义的顶点无疑是雅克－路易·大卫的说教历史画，尤其是他的《荷拉斯兄弟的宣誓》。大卫以在格勒兹手中流行起来的舞台造型为基础，创造了一种充满高贵之美的戏剧性构图，但其中潜伏的恐怖暗流也反映了对浪漫情调的偏爱。



浪漫主义时代的艺术：1789—1848 年

第二十四章

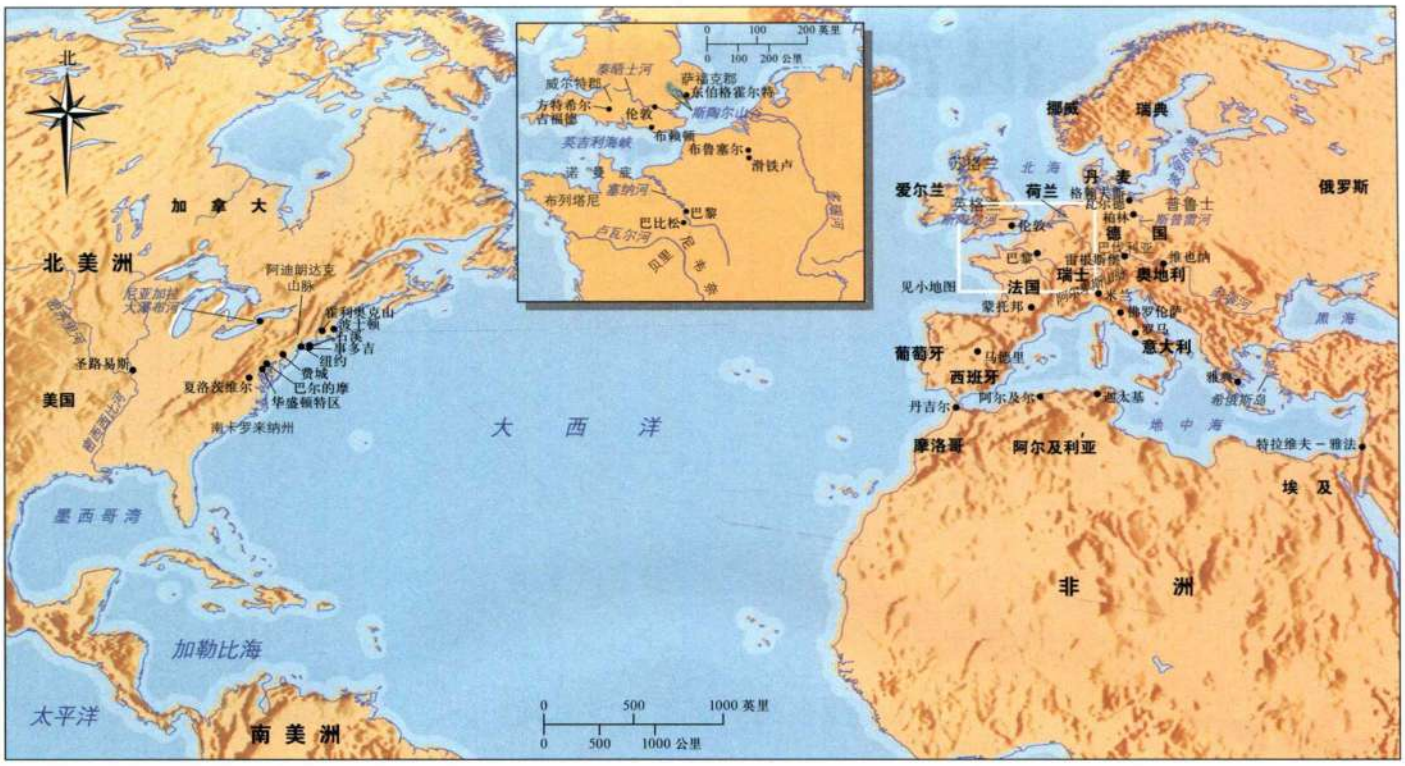
新古典主义的完结和浪漫主义的诞生并没有确切的时间，正如理性与情感这两种分别来自新古典主义和浪漫主义的元素并存于 1750 至 1789 年的启蒙时代（见第二十三章，有时甚至并存于同一件作品中），新古典主义和浪漫主义也肩并肩地从 1789 年繁荣到 1848 年，期间爆发了法国大革命和欧洲工人暴动。如果说理性的新古典主义成分盛行于这个时期的前一阶段，那么情感的成分则在后一阶段略占上风。

无论在外观或风格上新古典主义的特色是如何鲜明，在后一阶段的作品中仍带有浪漫主义色彩。浪漫主义一词直到 1798 年才出现，这一年德国作家、诗人弗里德里希·冯·施莱格尔（Friedrich von Schlegel，1772—1829 年）把它用到了诗歌当中。这个术语本身源于英国贺拉斯·沃波尔等作家的哥特式小说（见第 805 页），这种小说所表现的阴郁气氛在 18 世纪下半叶风靡一时。而到了 18 世纪末，西方世界开始感觉到意识领域正在发生一场根本性的转变，这种转变在 19 世纪上半叶达到了高潮。

意识领域的变化是伴随着法国大革命、拿破仑战争以及工业化和城市化进程而来的一个间接结果。启蒙运动似乎是失败的，因为并没有出现社会改革和进步，有的只是骚动和混乱。法国大革命也许带来了共和政体、政治解放、民族主义和公共机构的成立，其中也包括博物馆，但它在 1792 年就已使欧洲大部分地区陷入了战争，还导致约 17,000 人在罗伯斯庇尔（Robespierre）1793 至 1794 年的恐怖统治期间遭到处决。由于害怕启蒙主义改革会引起革命，欧洲各国政府纷纷镇压自由主义者，实行严厉而反动的保守主义。拿破仑·波拿巴（Napoleon Bonaparte）从听命于督政府的军队指挥官跃升为反对它的政变领袖和临时政府的执政官，最终于 1804 年成为世袭皇帝，这也宣告了法兰西共和国的终结，拉开了拿破仑战争的序幕，该场战争一直持续到 1815 年。在拿破仑的鼎盛时期，法国曾占领了欧洲大部分地区。

战争的军事需要使得上世纪始于英国的工业革命得以加速发展，即便 1815 年拿破仑战败而恢复的和平也很难减缓它的势头。人们一波接一波地从贫穷乡村前往城市充当制造工人。新产生的无产阶级脱离了农村中那种令人心安的、一切都可预见的传统生活，在这里他们必须出卖劳动，如今他们遭遇到的则是难以忍受的工作环境、维持最低生活水平的工资、匮乏的城市住房设施。按其设计能力，这些城市根本无法容纳增长如此显著的人口。这个时期产生了现代劳工以及劳资冲突，在 1848 年随着卡尔·马克思（Karl Marx）和弗里德里希·恩格斯（Friederick Engels）发表《共产党宣言》（*Communist Manifesto*）以及一场

图 24.9 细部，约瑟夫·马洛德·威廉·透纳：**《运奴船》**



地图 24.1 浪漫主义时代的欧洲与北美洲

波及全欧洲的工人革命爆发而达到高潮。工业革命还催生了强大的资产阶级，那些富有的中产阶级掌握着生产资料，要求在政府中得到更大的发言权。

在这漫无尽头的危机面前，西方世界发现有必要在逻辑和科学经验主义等启蒙主义价值观之外信仰些别的东西。于是在法国人让－雅克·卢梭和德国狂飙运动（见第二十三章）的推动下，兴起了一种对个人主观情感的信仰。到了本世纪末，18 世纪的强大暗流已浮现出来，成为西方的独特心理。当时的艺术家、作家、作曲家和知识分子都开始鼓吹强烈的情感、直觉和不受束缚的创造才能。通常认为这个时代本就沉溺于“个人崇拜”。在知识分子和文化精英看来，想象力的彻底解放和创造自由取代了规则、标准和逻辑。正如法国浪漫派作家维克多·雨果所说的：“一切体系都是虚假的，只有天赋才是真实的。”从这个角度来说，思想就是大自然的导管，是接近强大宇宙力量的唯一手段，艺术家的目标就是进入这个储存着更高现实所在的容器，并把其表现出来。所以真诚和真实就变得至关重要了。启蒙主义道德观在这里并不适用。被暴行、苦难、混乱和丑陋激发出来的强烈情感取代了正直、高尚的行为以及与理想美联系在一起的尽善尽美。浪漫主义导致了一种崇拜：不仅是对奇异体验的崇拜，而且是对恐怖、可怕和极端体验的崇拜。唯一性成为艺术中的一种权威价值；模仿他人的特色、创新或个性就是造假。因此，浪漫主义不是一种风格，而是一种态度，是一种对抛弃逻辑、任凭天赋引领的特许。

浪漫主义既把人带回遥远的过去，这其中包括埃及、罗马、雅典、中世纪和文艺复兴，同时也关注当下穆斯林或美洲这类由于“差异性”（otherness）而被认为奇异、原始、一般来说劣等却迷人的文化。浪漫主义的思维无视启蒙主义高贵和美德的价值观，而是装满了残暴、苦难和性压抑。大自然是天才人物最喜欢的目标之一。它是真理的源泉，在一个极端，艺术家受到它令人畏惧的宇宙力量强烈吸引；而在另一个极端，又被它不可思议的美迷住了。对于体验了启蒙运动的经验主义之后仍然信仰上帝的艺术家来说，大自然是神性的显现。但对于不信上帝或至少质疑上帝存在的人来说，对死亡永恒性的恐惧则弥漫在他们的艺术中，这是一种现代特有的心理，在启蒙运动之前的基督教世界是不可能存在的。

强烈情感的另一来源就是吞没整个欧洲的民族主义。在本世纪下半叶，这种民族主义将导致不同的政治实体统一成德国或意大利等国家（见地图 24.1）。对国王或贵族的勉强效忠如今被一种强大的个人结合体所取代，而其正是以共同语言和集体体验作为基础，这也是另一种得到艺术家认同并成为其作品基础的情感。在某种程度上受到民族主义的推动，艺术家们将放弃意大利式古典风味的世外桃源，转而集中展现本国乡村与众不同的特点。

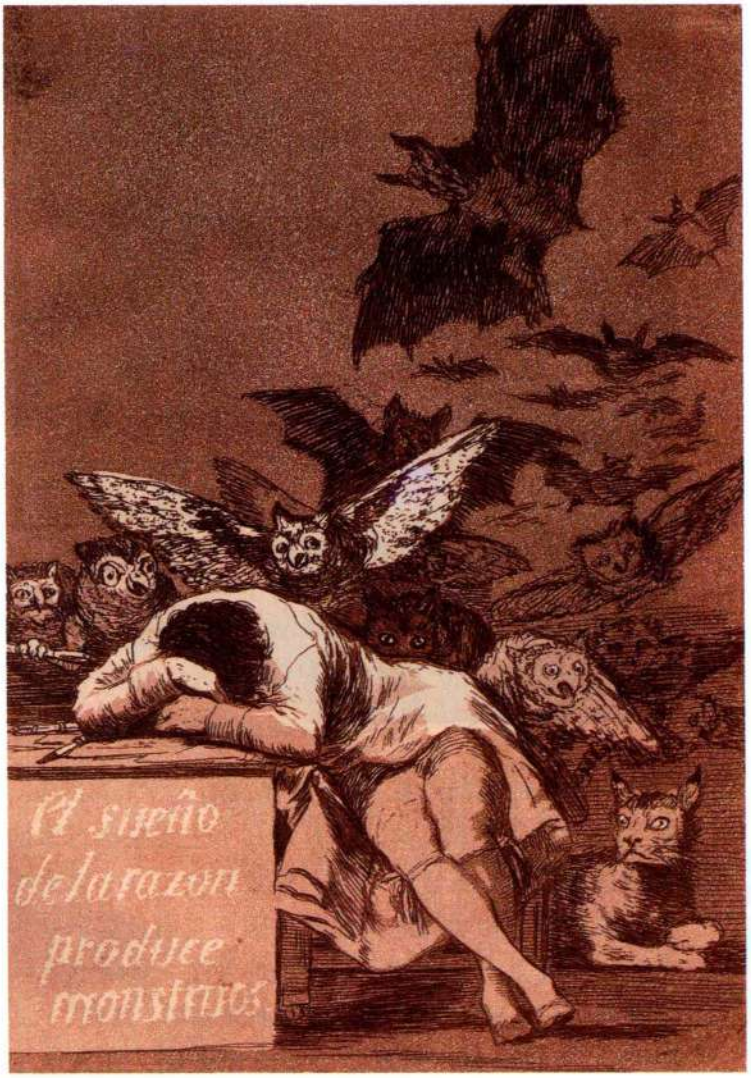


图 24.1 弗朗西斯科·戈雅：**《理性的沉睡产生魔鬼》**，选自《幻想》（第一版，1799 年，图版 43）。约 1799 年。蚀刻、飞尘蚀刻、干刻和雕刻刀，21.5 × 15.2 厘米。纽约大都会艺术博物馆。M. Knoedler & Co. 赠，1918 年 (18.64(43))

绘画

在所有种类的视觉艺术中，绘画在我们的观念中是与浪漫主义结合得最为紧密的，因为与雕塑和建筑不同，绘画容许感情自然流露。事实上，许多艺术史家认为习作或速写都是最典型的浪漫主义绘画形式，无论是彩绘的还是素描的。虽然一些最著名的浪漫主义画作由于夸张的用色和有力的构图而带有巴洛克的色彩，但浪漫主义绘画也可以毫不困难地通过严谨的用色与构图，塑造出传达恐怖情感的冷漠形象，就像新古典主义那样。

西班牙：弗朗西斯科·戈雅

在 19 世纪的最初几十年中，西班牙艺术的霸主是弗朗西斯科·戈雅·卢西恩特斯（Francisco Goya y Lucientes，1746—1828 年），这位艺术家的作品在许多方面浓缩了当时欧洲最新的心理状态和议题。1786 年，查理三世（Charles III，1759—1788 年在位）任命戈雅为皇家画师，使他直接置身于委拉斯凯兹的传统（见第 690—694 页）之中。在戈雅看来，支持君主制与拥护自由主义改革并不冲突。国王承认有必要把死水一般的西班牙带入 18 世纪，因此允许一定程度的经济和社会发展，这给了进步力量希望。戈雅正是这个进步团体的一分子。他是个开明的西班牙人，崇拜法国*启蒙哲学家*。他的社交圈都持有同样的见解，这其中就包括了他的许多贵族主顾。但法国大革命吓坏了欧洲各国的统治者，引发了反对革命的压迫浪潮，因为现在启蒙运动与革命而不是改革联系在了一起。教会和政府都打压自由派改革者。西班牙与法国开战，并与英国这个往日的敌人结成同盟。在逆转活动达到顶点时，戈雅于 1793 年神秘地染病，双耳失聪，奄奄一息。

理性的沉睡 想知道戈雅对这个时期危机的反应，可以从《理性的沉睡产生魔鬼》（*The Sleep of Reason Produce Monsters*，图 24.1）中获得一些端倪。这是用蚀刻和**飞尘蚀刻法**（aquatint）的 80 幅系列版画《幻想》（*Los Caprichos* ［*The Capriccios*］）中的一幅，这套版画是他于 1797 年设计，随后由他自费出版，并无获利。在画中，我们看到艺术家趴在象征着理性的几何形墩子上沉睡，他身后则乱糟糟地飞起一群不祥的猫头鹰和蝙蝠，它们分别象征愚蠢和无知。在为这幅版画所做的一幅习作空白处，戈雅写道："作者的……意图是驱除流行的有害教条，用这件幻想之作支持真理的有力宣言，使其永垂不朽。"这幅版画介绍了整套组画后半部分的内容：讽刺各种罪恶、迷信和无知，角色都是女巫、怪兽和恶魔，实际上表现了启蒙主义逻辑被中止时世界的模样。但人们同样容易把《理性的沉睡产生魔鬼》解释成揭示戈雅本人个性另一面的作品，那是非启蒙主义的一面，是情感的、非逻辑的，与理性毫无关系。引向这种解读的线索是那只被拴在地板上的山猫，它十分警觉，而这是一种在夜间猎食的食肉动物。它的腿与戈雅交叉的双腿和双臂形成呼应，而它长有尖耳的头又把它与猫头鹰和蝙蝠连在一起。虽然在传统观点中，猫是邪恶的象征，但这里它似乎既是戈雅，又是他身后的怪兽。戈雅这是在宣告他有权放弃理性，转而用想象来表达自己最强烈的感情，以及内心最深处的心理状态，即释放他心中的恶魔，并利用一切合适的风格手段和象征。

皇家委托 戈雅仍旧为教会和政府作画，这是他除了肖像画之外的另一条谋生之道。1800 年，国王委



图 24.2 弗朗西斯科·戈雅：**《查理四世一家》**。1800 年。布面油画，2.79×3.35 米。马德里普拉多博物馆

托他画《查理四世一家》（*The Family of Charles IV*，图 24.2）。这件作品绝对不是对这个王室家庭肖像的简单记录，而且肯定也不是一件意在重申这个家庭神圣特权和无上权威的宏大作品，因为它通过揭示基本人性和平凡这个主题打破了传统的做法。理解此画的关键是了解戈雅要使它能与委拉斯凯兹的《宫娥》（见图 19.38）相匹敌，后者是一幅皇家藏画，在宫中尽人皆知。在两幅画中，艺术家本人都在场，而国王全家则均以两幅模糊的大油画为背景集体亮相。而且，戈雅画中皇后玛丽亚·路易莎（Maria Luisa，中央站立者）采取的姿势与委拉斯凯兹画中的公主一样。但戈雅的肖像画里没有那面非常重要的镜子，而在《宫娥》中，这面镜子照出了国王夫妇，是在构图上和主题上把全画统一起来的基石，它不仅解释了整个场景，还确定了人物的等级顺序。但《查理四世一家》中的镜子在哪里呢？我们必须先问另一个问题，这也是人们对于戈雅的画总会问的一个问题：每个人都在专注地凝视着什么？最有可能的答案就是他们自己。其实他们正在照一面镜子，这是一面未被画出的镜子，画中的戈雅则在人物看着镜子时画下他们的镜中映像。

19 世纪的法国批评家特奥菲尔·戈蒂埃（Théophile Gautier）机敏地注意到了他们的不自在，把国王夫妇



图 24.3 弗朗西斯科·戈雅：**《1808 年 5 月 3 日枪杀起义者》**。1814 年。布面油画，2.67×4.06 米。马德里普拉多博物馆

形容成像“中了奖的街角面包师和其妻子”。戈雅还把画中人还原成为具有人性的动物。他们的衣着也许是高贵的，但这家人穿着这样的衣服就像他们摆出虚假的贵族姿势一样显得极不协调，因为他们的姿势缺乏我们在凡·代克和里戈的皇家肖像画（见图 20.8 和 21.10）中见到的那种自信。这些人物看起来寂寞、孤立甚至害怕。戈雅把每个人都表现成一个个体，他们对生存意义充满怀疑，而且还受到萦绕在全人类心头的疏离感的困扰。这种在面对无限之际所具有的浪漫主义式的敬畏感是戈雅的创造，他将其用到了国王一家身上。启蒙运动和法国大革命都否认上帝的存在，这意味着生存的意义是不可知的、超出理解力之外的。这种具有惊人现代感的心理状态在房间里投下了一片漆黑的阴影。令人感到意外的是，查理四世最终还是收下了这幅肖像画，但他自己从没喜欢过。

戈雅在全画中采用了艺术史上最炫丽的一种笔法（在复制品中难以看清），甚至在巴洛克式的大胆方面超越了委拉斯凯兹。充满力度的用色为画面平添了无限的生气，整幅画闪耀着夺目的光芒，尤其是衣服、珠宝和勋章，显然这样的表象使国王一家看不见隐藏在表面之下的真意。

一种更强烈的无用感弥漫在戈雅 1814 年创作的《1808 年 5 月 3 日枪杀起义者》（*The Third of May, 1808*，图 24.3）之中。这是作者 1810 至 1815 年期间针对 1808 年法国占领西班牙一事所作的多幅油画、素描和版画之一。内阁的腐败迫使查理六世于 1807 年退位，取而代之的是他的儿子费迪南德七世。1808 年拿破仑的军队开进马德里，费迪南德被废黜，拿破仑的兄长约瑟夫·波拿巴（Joseph Bonaparte）登上王位。受到启蒙思想教育的西班牙人起初乐观地以为进步的法国会改良自己的国家。但在马德里，一场由民族主义驱使而发动的人民起义导致了双方的恶性战斗，乃至随后的大规模屠杀，几天之内就蔓延到全国，此后一直延续了六年之久。戈雅这幅富于表现力的巨画是在拿破仑被废、费迪南德恢复王位之后创作的，表现的是 1808 年 5 月 3 日对西班牙起义者进行的集体处决，地点就在马德里城外的一座小山之上。

与表现具有高尚品质、美德和坚强意志的模范人物著称的新古典主义历史画相比，这幅画是多么的不同啊！戈雅刻画了被卷入强大历史洪流的无名人物们。在这里，我们目睹了仿佛机械一般的屠杀过程。那个举起双手的起义者穿着黄白两色服装，而这正是教皇专用的颜色，他做出基督在客西马尼花园里遭罗马士兵突然袭击时的姿势。他的右手有一个伤口，让人联想到圣痕。但讽刺的是，戈雅并不承认这些暴民是殉道者。他们心中充满了死亡的恐惧，而非献身的狂喜。并没有突然出现让他们复活的圣光，这个不真实场景背后的教堂一直是模糊不清的。当那四平八稳的灯笼熄灭时，将只剩下永恒的黑夜，而由于灯笼的几何形状和光亮，可以解释成启蒙运动的逻辑和进步的象征；对于无尽的黑夜来说，其象征的则是前景处那具毫无生气的尸体，他的脸已经化成一团用颜料堆砌而成的血污。看不到脸的行刑者也是历史车轮上微不足道的部件，但他们却漠视受害者对死亡的恐惧和求饶的哭喊。

戈雅创作《1808 年 5 月 3 日枪杀起义者》时正是他迫切需要工作的时候，他希望用这幅作品获得王室的青睐，所以他将其编造成一件表现牺牲于暴政执行者之手的西班牙人的作品。但此画的真实主题却是死亡的无名和战争的残忍。这幅作品的力量就在于能够逐渐灌输给观众一种强烈的恐怖感，使人正视对自己必然死去这一无法避免的命运。

黑色绘画 戈雅越来越多地在自己的作品中使用真正的浪漫主义风格，而且是以一种前人几乎没有尝试过的方式，在颜料中耗尽自己的情感。他最著名的画作包括“黑色绘画”，这些作品直接画在他位于马德里郊外农舍的墙上。这种做法是个明显的信号，表明它们是永不出售的私人作品。每一个画面都是昏暗、阴郁、可怕或者令人毛骨悚然的，这可能反映了戈雅病愈后的消沉情绪，以及他对启蒙运动失败和文明本质上无理性的失望。我们不知道戈雅是否为这些作品取了名字，也不清楚它们的主题，这就意味着那件一般称作《农神吞掉他的一个孩子》（*Saturn Devouring One of His Children*，图 24.4）的作品，未必就是描绘了这个古典神话故事。我们看不到任何通常与农神相关的标志，而且那孩子看上去也并不像个孩子。从某些方面来看，这幅画并不需要标题，它已经用恐怖、无理性和疯狂充分表达了自我。富于表现力的笔法使画面充满了力量，给人留下深刻的印象；戈雅事实上把色彩同它们所表现的形象分离开来，并赋予它们独立的生命，这样既可以反映他本人内心最深处的情感，也强化了主题。用色的力度使画作爆发出原始的活力，突出的表现就是这里一片尖锐的红色，那里又见一团耀眼的明褐色。手臂和腿萎缩、扭曲，实际上已变成了有弹性的骨头，似要被黑暗所吞噬。显而易见，我们又一次目睹了“理性的沉睡”。

英国：精神强度及与大自然的纽带

在英国，最严格按照戈雅所行道路前行的是威廉·

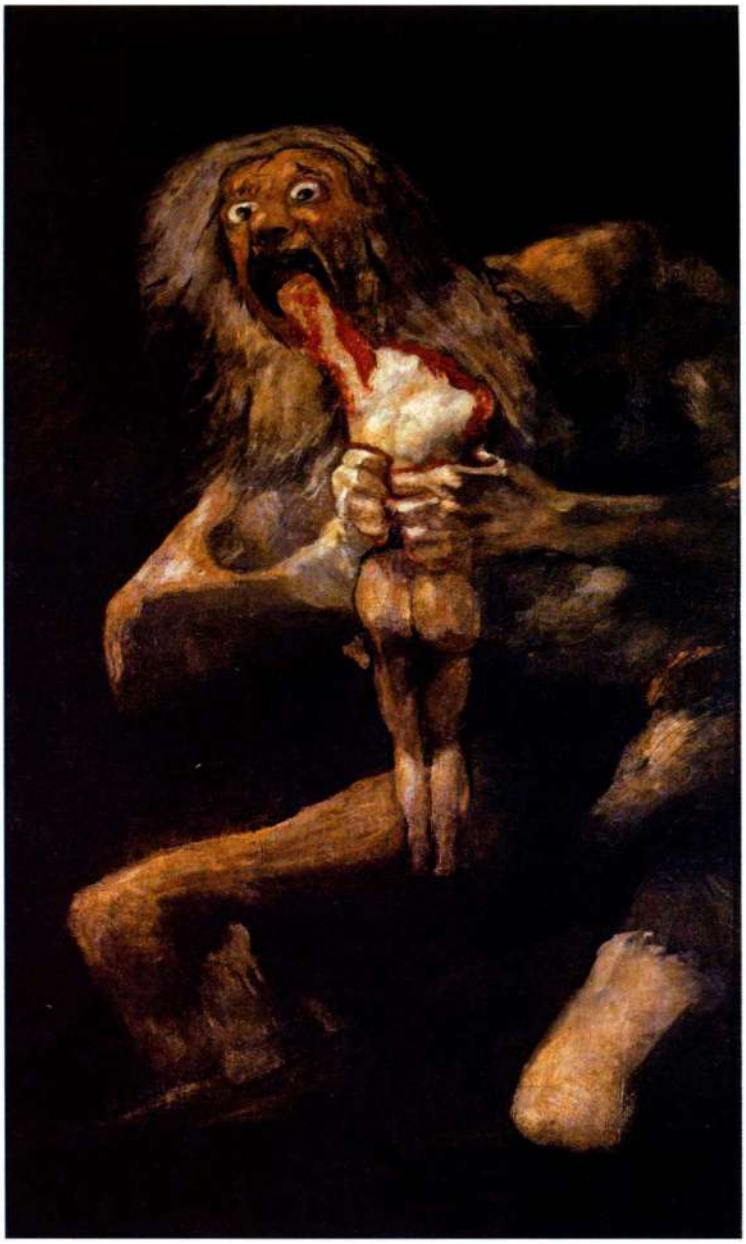


图 24.4 弗朗西斯科·戈雅：**《无题〈农神吞掉他的一个孩子〉》**。约 1819—1823 年。从墙上割下来、以画布为衬底的壁画，145×82.9 厘米。马德里普拉多博物馆

布莱克，继续在任想象力和激情肆意挥洒的狂想世界中驰骋。然而，浪漫主义时期的许多画家都效法威廉·华兹华斯（William Wordsworth，1770—1850 年）和珀西·比希·雪莱（Percy Bysshe Shelley，1792—1822 年）等诗人，沉醉于大自然之中，让它的美和情态澡雪自己的情感，或对其伟大力量和所隐含的无限世界敬畏不已。

威廉·布莱克 在英吉利海峡彼岸的伦敦，艺术家威廉·布莱克（William Blake，1757—1827 年）所面对的问题与影响戈雅的问题极其相似，他的反应也是退入一个个人的视觉世界。布莱克热烈称赞让－雅克·卢梭及其关于人性本善的理论：人生来是纯朴的野蛮人，之后被社会带有约束力的虚伪风气腐化。他对欧洲文明的规则和习俗深恶痛绝，认为这妨碍了个人自由和男女平等。他厌恶欧洲的实利主义和精神缺失，谴责制度化的宗教像一般政府和社会那样专制。他在物质世界里寻找精神真理的满腔热情使他于 18 世纪 80 年代对激进宗教产生了兴趣，但并非沉迷。他最早的职业是雕版工。随后于 1779 年在皇家学院登记入学，但不到一年就离开了，声称院长乔舒亚·雷诺兹和作为社会缩影的机构本身打压想象力、创造力和进步。实际上，布莱克很大程度上是自学成才的。虽然并非一名遁世者，但布莱克十分孤独，生活在社会的边缘。18 世纪 80 年代中期以后，他不曾在学院里展出过作品，而他终其一生也未获得过任何评论家的注意。

虽然布莱克极不喜欢学院，却支持历史画，认为这是一种改良社会的工具。不过他刻意回避油画，认为油画是与学院的人为等级互相关联的。他进而转向中世纪的手抄本彩饰寻求灵感，并制作自己的插图书籍，以求召唤他心中榜样所具有的精神特质。布莱克最早是一名颇有声望的诗人。18 世纪 80 年代末，他开始发行自己的诗歌，一般都赞美大自然、自由、青春和想象力，指责文明的彻底堕落，还指出这种堕落源于对理性的过度依赖。将近 1793、1794 年的时候，布莱克陷入了深深的抑郁，这种情绪的产生要归结于法国大革命的暴力和混乱、英国对法国宣战以及英国首相威廉·皮特（William Pitt）针对法国大革命激进局面而制定的镇压措施。与戈雅一样，布莱克当时见证了启蒙运动的失败。

此刻，在布莱克的作品中，图画开始凌驾于诗歌之上。与此同时，他的艺术也达到了成熟阶段，其象征就是 12 幅异常巨大的彩色版画，其中包括《麻风病院》（*The Lazar House*，图 24.5）。这些作品大部分作于 1795 年，从未按书籍的形式装订或展示过，所以我们并无法确定原来的观看顺序，也无从知道布莱克打算怎样使用它们（见第 829 页的材料与技法）。然而，这些版画全部都与他对世界早期历史的幻想有关。在他的想象中，人出生时仍然依恋他们刚刚离开的那个无限世界，而且这时的人品德良好、自由自在、充满想象力。随着年龄的增长，他们受到理性的控制，失去了自由和道德，被实利主义吸引，从而陷入了有限世界。这组绘画的主题并非全都来自布莱克的创造，其中有一些来自莎士比亚、弥尔顿的著作以及《圣经》。正如我们已讨论过的（见第 807 页），这都是这个时代在寻找崇高意象时最为钟爱的资料。布莱克之所以利用这些题材，是因为它们能融入自己的哲学体系，并形成有力的支撑。《麻风病院》出自弥尔顿《失乐园》的第十一篇，

布莱克制作版画的步骤

为了制作包括《麻风病院》（见图 24.5）在内的 12 幅系列版画，威廉·布莱克发明了一种与**独幅版画**（monotype）十分类似的方法。独幅版画这种印刷技术在 19 世纪末大为普及，但这之前则极少被使用。独幅版画包括在版面上绘图，然后把纸压在湿版上，得到图的反像，反像不同于原始图像，其表面显得更为色彩斑驳，但更加柔和。正如“独幅版画”一词所示，一般只压印一次。不过，在最初涂上的颜料被完全吸收之前，可以得到几份版画，而每一份的颜色都比前一份淡。

布莱克在制作包括《麻风病院》在内的系列版画时，所用的方法如下：先用黑色颜料在一片硬纸板上面勾勒出图的轮廓，通常还要加上少许立体效果和细节。随后用纸在硬纸板上压印大约三次，压印的力度均不大，以免一次沾掉太多颜料。这样会得到一份简单的无彩黑图。在那之后须在硬纸板上涂上各种颜色，然后将其压在有黑色图样的压印纸样上。接下来，他会用水彩为作品润色。据说，布莱克在制作版画时通常使用油画颜料，但考虑到他对这种材料的厌恶，最有可能用的还是蛋彩颜料。

此篇中天使长米迦勒让亚当展望未来，直面他所犯之罪的后果，即各种形式的死亡：从第一次由于暴力（亚伯被亲生哥哥该隐杀害）而出现的死亡，到因病死于一所麻风病院（为病人和垂死者设立的收容所）。在布莱克所描绘的麻风病院里，可以发现长着怪异胡须的死神手持一幅卷轴，有可能是象征着法律，即理性的镇压工具，而右方垂头丧气的狱卒则代表精神缺失和邪恶，这个形象在布莱克以前的作品中反复出现。

从 18 世纪 70 年代中期起，布莱克开始受到米开朗基罗、风格主义画家和中世纪艺术的影响，所有这些影响都可以在这幅画中找到，但是已经经过布莱克个人风格的改造。我们看到了米开朗基罗式的夸张肌肉（见图 16.21），以及手抄本彩饰的曲线（见图 10.9）。画中没有表示环境的背景，只注重人物本身，还选择了一个庄严、恐怖的场面，这些特点的源头都是福塞利（见图 23.18、23.19）。布莱克极为欣赏福塞利，时不时地试图与他结交，但都没有成功。

布莱克专注于自己的假想世界，而且到了惊人的程度。他宣称其幻象是神灵展现给他的：“我日夜受到天国使者的指引。”虽说我们不得不对这一陈述抱怀疑态度，但他的艺术确实不是写实风格（即忠实地描绘现实），而是一个能够释放他强烈道德信念、历史观以及对乌托邦式未来想象的概念式狂想世界。物体的立体感不强，空间深度最大程度地减弱，用来强化他作品形象背后的理想观念。

约翰·康斯太布尔　在这个时期，风景画逐渐成为了探索真理的主要工具。顾及自然在浪漫主义意识形态中的重要地位（与大自然结合、表达亲身体验到的自然精华的需要），此为必然。约翰·康斯太布尔（John Constable，1776—1837 年）是这个时期因风景画而引人注目的两位英国艺术家之一。康斯太布尔在萨福克郡的斯陶尔山谷（Stour Valley）中的东伯格霍尔特（East Bergholt）村出生并长大，大半生都用来描绘这片肥沃的农田。在他之前，通常认为农田过于平凡，不合适作为绘画的题材。康斯太布尔没有在兴旺的家族农场和磨坊里工作，而是在 1799 年得到机会到伦敦的皇家美术学院就读。但他最终意识到自己不过是在学习如何重复传统的绘画手法，于是毅然回到伯格霍尔特，绘制“艰苦的写实习作”。他在画室里把这些素描和油彩速写扩展成为完整的作品，但保留了它们清新、细致的特点。康斯太布尔甚至从科学的角度对风景画展开思考：“绘画是一门科学，应该被当作一种对自然法则的探究来追求。那么风景画为什么不能作为自然科学的一个分支呢？作画其实就是一种实验。”康斯太布尔尤其善于捕捉自然界瞬息变幻的特性——云、光和空气。他曾以天空为题画了无数习作，因为它是“基调、标准和抒发感情的主要工具”。



图 24.5　威廉·布莱克：《**麻风病院**》或《**死亡之屋**》（*The House of Death*）。1795 年。彩色版画，48.5×61 厘米。这幅版画表现的是弥尔顿的诗《失乐园》第 11 篇的部分诗句。伦敦泰特美术馆（Tate Gallery）

原始文献

约翰·康斯太布尔（1776—1837年）

选自致约翰·费舍尔（John Fischer）的一封信

索尔兹伯里大教堂副主教费舍尔是康斯太布尔的终身至交。这封写于1821年10月23日的信反映了康斯太布尔对英国风景之美的感受。

我多么希望跟你一起去新森林（New Forest）垂钓！那会是一条怎样的河呢？说到从磨坊水坝等处流水的声音、垂柳、腐烂的老木板、沾满泥的柱子和砖房，我喜欢这类东西。莎士比亚能使万物变得富于诗意；他向我们讲述了可怜的汤姆在“羊圈和磨坊”之间来回游荡的故事。只要我还在创作，就永远不会停止描绘这样的地方，它们一直是我之所爱。我真的期望亲眼看到你所描述的美景，也会很高兴与你做伴，“与一个不会对大自然无动于衷的人作伴”。但我应该尽最大努力来画好我的家乡；绘画对我来说不过是感情的另一种说法，一谈起“无忧无虑的少年时光”，我就会想到斯陶尔河两岸的一切；也就是说，在我下笔以前，脑海中就已经出现了那方的影子。

SOURCE: CHARLES ROBERT LESSLIE, *MEMOIRS OF THE LIFE OF JOHN CONSTABLE*. ED. J. MAYNE. (LONDON: PHAIDON PRESS, 1951)

康斯太布尔的作品中充满了他在感受斯陶尔山谷之美时心中涌出的情感；“绘画只是感觉的另一种说法”，他曾这样声称（见本页的原始文献）。他的画既合乎科学原则，也饱含主观的元素，如1821年的《干草车》或《风景：中午》（*The Haywain* 或 *Landscape: Noon*，图24.6）。从1811年起，他一直在皇家学院展出他的作品，这幅画也不例外。我们感觉到蓝天正在驱散乌云，潮湿的空气令万物闪闪烁烁。点点鲜亮的色彩消解了物质世界，使空气熠熠生辉。天空是一曲关于主观性的交响乐，各种情感在其中交织；大地也是如此，它可能是阴暗、起伏的，如剧烈、有力地扭曲的树枝，也可能是欢快、平和的，如远处平铺开来的干草地。康斯太布尔在画中使用了许多有趣的细节，除了干草车，还有狗、小舟、远处田间的收割者和从磨坊中喷出的烟。这不是个完美的世界，因为不曾表现理想美或古代的阿卡迪亚。这其实是一处特别的场景，将其全部的特点都以一种用心的方式表现出来。



图24.6 约翰·康斯太布尔：**《干草车》或《风景：中午》**。1821年。布面油画，1.3×1.85米。伦敦国家美术馆



图 24.7 约翰·康斯太布尔：**《索尔兹伯里大教堂》**。1829—1834 年。布面油画，151.8 × 189.9 厘米。私人收藏，伦敦国家美术馆借展

对于风俗画而言，这幅画 1.8 米的尺寸显得不同寻常，而这也算得上一种用来提高风景画地位的策略，尽管有所争论，同时还是一种争取注意力的尝试。这幅作品依据的是大量户外习作，大部分作于 1814 至 1816 年期间，后来在艺术家伦敦的画室里发展成大型的展示形式，他冬天就在这个画室中工作。《干草车》中的生活节奏缓慢，农业劳动者习惯性地干着他们重复了几千年的农活，而且与自然快乐、和谐地相处，这些都是康斯太布尔笔下所有以斯陶尔为对象的画作的特点。对英国农村来说，这是个社会、经济都不稳定的时期，而这也给康斯太布尔家的产业带来了巨大的财务压力，当时产业由艺术家兄弟负责经营。然而在康斯太布尔充满诗意的画中看不到这种危机的影子，反而着重表现了个人对土地的依恋，以及艺术家孩提时代所熟悉的那种生活。

19 世纪 20 年代，康斯太布尔的风景画变得越来越阴郁、动荡，因为家族病和事业上的一无所成使他受到周期性抑郁症的折磨。主观性诗情的重要性开始超越经验主义的观察，在《索尔兹伯里大教堂》（*Salisbury Cathedral from the Meadows*，图 24.7）中达到了顶点。此画是 1829 年，也就是作者妻子去世一年后开始创作的。当这幅画 1831 年在学院展出时（后来经过了修改），康斯太布尔附上了詹姆斯·汤姆逊（James Thomson）赞美乡村生活的浪漫主义诗作《四季》（*The Seasons*）中的几行诗，描述一个年轻姑娘在情人的怀抱中死去后出现了彩虹，象征着希望。这个热情洋溢的戏剧性场面及其实现方式都一目了然：树木、流水和天空都达到了狂热的状态，由遒劲、不安的笔触和刺目的明暗冲突所激起，所使用的颜料甚至是用调色刀厚厚地涂抹到画布上。左方的巨大栲树可被视作生命的象征，而左方更远处的坟墓则是死亡的象征。索尔兹伯里大教堂的尖塔高耸入云，直至成为天空中一个小点。这座大教堂是构图中最稳定的因素，象征着信仰和复活。康斯太布尔最后加上了彩虹，据说是受到雅各布·雷



图 24.8 约瑟夫·马洛德·威廉·透纳：**《暴风雪：汉尼拔和他的军队翻越阿尔卑斯山》**。1812 年。布面油画，144.8 × 236.2 厘米。伦敦泰特美术馆。

斯达尔某一版《犹太墓园》（见图 20.29）中的彩虹形象的启发。但康斯太布尔的画并不是由枯燥寓言性符号堆砌而成的古典式绘画，而是充满激情地展示了源于极个人的问题且深植于内心的情感。与 17 世纪荷兰画家笔下更加讲求实际的世界（见图 20.28）或克劳德·洛兰的古典幻景（见图 21.8）相去甚远。

约瑟夫·马洛德·威廉·透纳 这个时期第二位重要的英国风景画艺术家是约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（Joseph Mallord William Turner，1775—1851 年）。在基本的创作前提方面，康斯太布尔和透纳迥然不同。康斯太布尔以科学研究式的精确来描绘熟知的土地，而透纳则立志与地位最高的历史画争雄，所以他给其风景画披上了一层华丽的外衣：历史基调、对早期绘画大师的模仿和隐喻性主题。当时康斯太布尔的风景画逐渐有了越来越多的动荡、象征和隐喻，事实上是追求一种通常与历史画联系在一起的复杂性，而他也正在不知不觉地进入透纳所擅长的领域。当透纳描绘强大得无法控制的自然之力时，他也接触到了柏克定义的那种崇高。这在 18 世纪最后十年间就已经成为了透纳的专属领域。

18 世纪 90 年代初，透纳从受人雇用的水彩地形图画师起步。1799 年，他以 24 岁的年纪成为了皇家学院的预备院士，称得上前无古人。虽然他也像康斯太布尔描绘斯陶尔那样画过大量详细而精确的乡村风景习作，但他对于创造伟大艺术有着无比的冲动，促使他把过去包括克劳德·洛兰和雅各布·雷斯达尔在内的重要风景和海景画家都当作了对手，不过他的风景画在构图、题材和风格上都与这些画家相似。模仿是为了在他们自己的规则下胜过他们；他画的太阳更明亮，空气更潮湿，薄雾更朦胧，空间更深远。与康斯太布尔一样，他对不可捉摸自然属性（风、光、倒影、空气）的处理仿佛有魔力一般。

由于追求宏伟的效果及其自身丰富的想象力，透纳把壮观的神话和历史瞬间融入风景画，创造出具有史诗般雄伟气势的历史风景画。1812 年的《暴风雪：汉尼拔和他的军队翻越阿尔卑斯山》（*Snowstorm: Hannibal and His Army Crossing the Alps*，图 24.8）是他最著名的历史风景画之一，而这一画种正是他在 18 世纪 90 年代末所开发出来的。这件作品表现的场景是公元前 218 年布匿战争期间迦太基将军汉尼拔率军翻越法国境内的阿尔卑斯山，对罗马人发动突然袭击。一大片混乱的人群遍布下面的山谷，汉尼拔的军队在阿尔卑斯山村里抢夺急需的生活用品。而上方则是猛烈的暴风雪、狂暴的风、横冲直撞的暴风云和从不祥的太阳发出的令人目眩的光，剧烈变幻的自然力似要吞噬下方渺小的人类；但那些人太专注于自己眼前了，

并没有注意到。我们几乎看不见那位伟大的汉尼拔将军，他已经化为背景里一头大象背上的小黑点。

在拿破仑战争期间，透纳创作过几幅关于迦太基的画，这个强大的航海帝国颇受当时英国人认同。但是，《暴风雪》可能暗指拿破仑1800年率军翻越阿尔卑斯山进犯意大利一事。不过，无论指的是法国还是英国都无关紧要，因为作品的主题是关于帝国的愚蠢。而在当时，帝国扩张无论在法国还是英国都是个引起激烈争论的问题。当透纳在学院展出《暴风雪》时，他附上了自己未完成的诗作《希望之假象》（*The Fallacies of Hope*），虽然只是几行，但还是就汉尼拔大军的抢劫行为和最后的失败做出训诫。这幅画与后来包括1817年的《迦太基帝国的衰亡》（*Decline of the Carthaginian Empire*）在内关于迦太基的作品一样，并不是要美化或谴责人类的行为，而是要把人类行为和文明纳入一个更宏大的宇宙体系。在那里，与崇高宇宙力量那无情、无法控制的威力相比，它们显得微不足道。透纳的目标是让观众感觉到大自然深不可测的广大，而非表现某一处风景（虽然此画以他在阿尔卑斯山画的习作为依据），这也算是一种浪漫主义的想法。因此有一片半透明的薄雾笼罩着卑微的人们，一道耀眼的永恒之光终结了一个急剧后退的漩涡。在透纳笔下，埃德蒙·柏克的崇高概念达到了极致。但相比大自然的绝对力量，“希望的假象”则显得更为骇人。这种浪漫主义观念认为无限的宇宙是个未知领域，死亡是永恒的，我们已经在戈雅的作品中见过这种现代心理。

对大自然的直接体验在透纳晚期作品中变得更加强烈。这时形象开始消失，取而代之的则是一片半透明的模糊色彩，似乎压在画布表面，让观众感觉身陷其中。现如今透纳最为人所知的就是他晚期的抽象画风，于将近1838年的时候形成，1840年的《运奴船》或叫《奴隶将已死的和垂死的扔下甲板——台风来了》（*The Slave Ship* 或 *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying — Typhoon Coming on*，图24.9）就是很好的例子。这些晚期作品在透纳在世时就备受责难。当时人们认为他疯了，因为这些作品几乎无法看清，当然也就无法理解。另外，他所讲述的史诗故事不再来自神话或历史，而是看似不太重要的当代事件。他的早期作品也许具有朦胧感，但总有足够的线条安排来表现确切物体，以及清楚的空间进深和空间关系，如《暴风雪》那样。后来这种可理解性消失了，取而代之的则是一片象征着雾、光和大气本质的朦胧色彩。

《运奴船》表现的场景是一次台风将至，生病和垂死的人被扔进海里。与康斯太布尔一样，透纳也受到詹姆斯·汤姆逊的《四季》的启发。在诗中，诗人描写一次台风时，鲨鱼“受到冒着热气的人群的气味，或疾病的恶臭，以及死亡气息的引诱”，尾随一艘运奴船的情形。影响透纳的还有当时报纸上的一篇报道，叙述了一名船长为了收取保险金而丢弃奴隶的事，这些钱用来赔偿在海上丢失的货物，并非那些因病死亡者。透纳给了我们一个人类苦难的特写镜头：近处是因为求救而尽力伸长的手、一条即将永远消失在海里



图24.9 约瑟夫·马洛德·威廉·透纳：**《运奴船》**或**《奴隶将已死的和垂死的扔下甲板——台风来了》**。1840年。布面油画，90.8×122.6厘米。波士顿美术馆，Henry Lillie Pierce基金，购入，99.22

的腿、用来鞭打人的链条和镣铐，以及那令人毛骨悚然黑色食肉鱼和被血染红的海水。远景则是运奴船，正驶向狂暴的台风，准备为了自己的生存而斗争，它的距离和寂静象征着奴隶贩子的无情漠视。灼热的阳光把天空笼罩在一片血红之中，阳光照耀的范围似乎无边无际，与肆虐大海的全能交相辉映。

这幅悲惨、恐怖的画作是在英国禁止奴隶贸易几年之后创作的。透纳无疑让我们感受到了奴隶贩子的无情、残忍，使我们有唾弃他们的冲动。但此画在主题和寓意方面带有一种挥之不去的含混性：鸟吃鱼和人的尸体，鱼以其他鱼类和被抛弃的奴隶为食，奴隶贩子则为了生存与暴风雨搏斗。此画既揭露了奴隶贩子的不道德，也同样反映了日常生活中斗争和命运的作用，唯一永恒不变的只有大自然的可怕力量。

德国：弗里德里希的泛神风景画

在德国艺术家卡斯帕·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich，1774—1840年）崇高风格的风景画中，人类的命运是用一种令人不寒而栗的凄凉和令人不安的静默来体现的。他成熟期的作品彻底抛弃了叙事性历史画，在他有生之年也没有因此而得到任何赞誉，虽然也有一小群他的崇拜者会购藏。透纳关注的焦点是整个生命的微不足道以及人类在面对全能宇宙时的努力，而弗里德里希则关注通过尘世到达永恒精神存在的过程。他的风景画实质上是有关泛神论的，这是一种特别德国化的现象。他细密、写实的作品具有形而上学的色彩，也使它们具有了一种神圣气息。

弗里德里希出生于波罗的海港口城市格赖夫斯瓦尔德（Greifswald），当时归瑞典管辖；他来自一个以制作蜡烛和肥皂为业的富裕中产阶级家庭。在格赖夫斯瓦尔德，他发现了后来成为其素描原始素材的质朴风景，而这些素描则成为了他许多油画作品的基石。1794至1797年期间，他在哥本哈根学院学习素描，之后到德累斯顿继续他的学习，在这里他还拥有一个终其一生都在使用的画室。1807年以前他只画素描，故意回避历史题材，此外还创作地貌风景画，包括波罗的海地区许多地方的景色。他随后的油画作品也保留了这些年所形成的硬线画法。

渐渐地，弗里德里希的风景素描中出现了隐喻，并常以成对的形式表现周期性主题，如每日时刻或四季。他在早期油画中延续了这种风格，其中包括《海边的僧侣》（*Monk by the Sea*，图24.10），与之相配的则是作于1809至1810年间的《橡树林中的修道院》（*Abbey in an Oak Forest*，图24.11）。前者应挂在左侧，



图24.10 卡斯帕·大卫·弗里德里希：**《海边的僧侣》**，1809—1810年。布面油画，1.08×1.70米。柏林国家博物馆国家画廊（Nationalgalerie）

观看时也应按照从左到右的顺序。在压抑得似要爆炸的广袤苍穹下，站立着一名僧侣，那小小的身影周围是一片荒芜、抽象的景色，海滩、大海和天空事实上都已化作模糊的横带。艺术史学者一般把《橡树林中的修道院》中描绘的葬礼解释成这位僧侣的葬礼，这也许是因为抬棺的圣方济各会托钵僧穿着和《海边的僧侣》中僧侣一模一样的僧袍。如果说第一幅画描绘的是生对死的沉思，那么第二幅就是关于死亡的，证据就是画面中被雪覆盖的冷漠墓地、阴郁的送葬队伍、狂乱但不结果实的橡树、哥特式修道院的残骸以及黄昏时分阴沉的冬日天空。修道院显然就等同于橡树，它们共同构成了一道下葬队伍将要穿过的大门。安装在修道院正门的耶稣受难像表现了宗教希望。花格窗顶部的椭圆与空中银色的新月（复活的象征）遥相呼应。我们感觉到一个通过仪式正在修道院和天空之间进行，而两者之间存在着直接联系。正如月亮重现时就表示已经历了一次循环，黄昏让位给黑夜，继之以日出和白昼，冬天过去，春、夏、秋又来临；所以人们由此联想到，紧跟着死亡的就是来世或者重生。但这依然是一幅让人十分沮丧的图景，并未说明我们死后的命运，使我们畏惧地平线另一边的未知世界。

神学家格塔德·路德维希·科塞嘉顿（Gotthard Ludwig Kosegarten）是弗里德里希的好友，他的泛神论思想也深深影响了弗里德里希。科塞嘉顿曾在波罗的海中的鲁根（Rügen）岛岸边布道，用令人敬畏的荒凉海岸景色来比喻上帝。他的泛神论在德国远远称不上特别，很大程度上就是歌德、席勒（Schiller）和赫尔德（Herder）狂飙运动（见第807页）的产物。

对于18世纪末的德国民族主义来说，赫尔德起到了重大的激励作用。民族主义是浪漫主义在政治上的表现，在弗里德里希的画中也有所反映。在《论语



图24.11 卡斯帕·大卫·弗里德里希：**《橡树林中的修道院》**。1809—1810年。布面油画，111.8×174厘米。柏林国家博物馆国家画廊

言的起源》（*Origin of Language*，1772年）里，赫尔德表示语言不是神赐的，而是源于一个民族的集体体验。这一论点也引发了以解释这一体验为宗旨的研究，比如，赫尔德收集整理了一部德国民歌集，而格林兄弟（Grimm brothers）则到处搜集民间故事。这种以寻根为目的、着眼于遥远过去的深入研究显然是浪漫主义的，因为这在人民中间形成了一种情感的纽带，其强度是以往他们对贵族实利性质的效忠所无法比拟的。至于歌德，他宣称哥特式建筑原产于德国；与古典建筑不同，它不以计算为前提，而是依赖以富于浪漫色彩的直觉。高耸的大教堂就是模仿北方大森林的高大橡树而建。

在弗里德里希的《橡树林中的修道院》中，最显著的母题就是哥特式废墟和不结果实的橡树。选用这些母题也并非巧合，因为作者知道观众可以立刻认出这些民族标记。此画是在民族危亡之时创作的。1810年时统一的德国还不存在，只有由大约300个德语国家和自由城市组成的松散联盟，叫做神圣罗马帝国，名义上由奥地利哈布斯堡王朝的皇帝统治。向往统一的汹涌情感在拿破仑军队进占时遭到了压制。弗里德里希画中崩塌的修道院和有条纹的橡树象征着民族主义的死亡，冬日的寒意、死一般的寂静和正在消失的太阳所发出的暗淡之光则反映了当时的民族情绪，尤其是弗里德里希本人的心情。

美国：作为隐喻的风景画以及风俗画的流行

17、18世纪对于战斗中的英属美洲殖民地来说，艺术并非优先考虑的事情，当时存在的唯一艺术市场基本属于肖像画，雕塑产品大多都是风标和墓碑。在联邦党人时期（1789—1801年）和19世纪的最初几十年，这种状况并没有明显的改变，但第一批艺术学院和美术馆已于19世纪的头25年间建立起来，其中包括宾夕法尼亚美术学院（Pennsylvania Academy of Fine Arts，1802年）、波士顿文艺协会（Boston Atheneum，1807年）和位于纽约的国家设计学院（New York's National Academy of Design，1825年）。到了1825年，纽约已经超过费城，成为全国最大、最富有的城市，这很大程度上要归功于开通了长616公里的伊利（Erie）运河。这条运河从布法罗（Buffalo）流入奥尔巴尼境内的哈得孙河，把内地的原料和产品汇集到纽约市。纽约同时还成为了美国的艺术之都，所以接下来关于当时直到20世纪美国艺术的讨论都将以纽约为中心展开。

19世纪20年代，风景画的地位开始提高。到了40年代，它已经超过了肖像画，成为美国艺术界最受尊敬的种类。作为一个历史不长的国家，美国开始专心寻找自己的特性，以便同旧大陆的传统区别开来。威廉·科伦·布莱恩特（William Cullen Bryant，1794—1878年）和拉尔夫·沃尔多·爱默生（Ralph Waldo Emerson，1803—1882年）等文学界人物认为土地本身就是美国的财富，并将其未经破坏的原始状态与欧洲人口稠密、资源枯竭的土地作比较。美国拥有极其丰富的自然资源，是名副其实的伊甸园。他们还把这片原始土地解释成上帝的显现，在每一片青

草、每一缕阳光和每一滴水珠中都能发现他的存在。凝思大自然就是与上帝交谈。这种信念不仅源自赫尔德和伊曼纽尔·康德（1724—1804年）等德国哲学家的形而上学思想，这种思想在弗里德里希的画中也有所体现，还来自19世纪30年代兴起的先验主义运动。人们了解这个运动恐怕最主要是从爱默生的《自然》（*Nature*，1836年）和亨利·大卫·梭罗（Henry David Thoreau）的《瓦尔登湖》（*Walden*，1852年）等著作开始。在以下这段出自《自然》的著名引文中，爱默生描述了心灵与自然的统一，以及随之而来的艺术家或作家的职责——将这种统一引入艺术：

> 站在空旷大地之上，我的头脑沐浴在欢欣大气之中并升腾于无限空间，一切卑劣的自高自大和自我中心都消失无踪。我变成一个透明的眼球；我无足轻重；我遍览一切；宇宙精神之流在我体内循环往复；我是上帝的一部分……

在其他地方，爱默生还写道："诗人必须是个狂想者，他的灵感是一种巧妙的意外，而他的意愿则是让意志屈服于宇宙力量。"美国风景成为了这个年轻国度的象征。

托马斯·科尔与哈得孙河画派 美国的第一个艺术运动是以风景画为基础展开的，诞生于19世纪20年代，被称作哈得孙河画派。得名的原因是这一派艺术家虽然大多数在纽约拥有画室，但最初都聚集在哈得孙河流域，然后才在19世纪30至50年代散布到新英格兰各地。从春到秋，这些艺术家遍游纽约和新英格兰各地，以这片独特的土地作为对象来绘制习作，练习的形式一般为素描，然后在冬季回到其纽约的画室里，将它们发展成大幅油画。画派的领导者是托马斯·科尔（Thomas Cole，1801—1848年），他在1825年夏季进行了一次沿哈得孙河而上的写生之旅，在那之后就开始创作第一批重要的风景画。起初，他画的风景壮丽雄伟，呈现出蛮荒、原始的大自然，画中常常出现暴风雨吹打树林、乌云遮暗大地、树木被闪电击毁等景象。虽然是描绘特定的地点，但风格却是以欧洲风景画的传统手法和程式为基础，极少注意细节。

但到了19世纪30年代，科尔的用色变得更加严谨，他的作品也不再那么程式化，变得更加具体，采取康斯太布尔身上那种忠于自然的浪漫主义态度，《牛轭形河流》（*The Oxbow*，图24.12）就是很好的体现。此画完成于1836年，为了参加国家设计学院的展览而作。对于这片从马萨诸塞州西部霍利奥克山（Holyoke）山顶望见的激动人心的景色，科尔用其展现了美国风景中的自然奇观。前景是壮丽的荒野，随处可见枯萎或被风刮倒的树木，乌云倾倒下滂沱大雨。除了科尔本人在他的阳伞旁仰望我们（实际上是在宣告他对原生态大自然的偏爱），前景处再也没有人类的迹象了。山下被阳光照射的远方山谷里，肯塔基河及其平原为距离、高度和山脊的清晰轮廓所隔断。如果近距离观察还可以发现那不只是一块天然平原，还有耕地和村落，但与大自然是如此和谐，仿佛已融入其中。这里是受到破云而出的神光保佑的"伊甸园"，



图24.12 托马斯·科尔：**《牛轭形河流（雷雨后的霍利奥克山，诺坦普顿，马萨诸塞景观）》**。1836年。布面油画，1.31×1.94米。纽约大都会艺术博物馆。Russell Sage夫人赠，1908(08.228)

这正是美国人对其土地的形容。科尔在远处的山丘上粗略地蚀刻下诺亚这个名字，并将其伪装为开发过的森林，以此强调上帝在这片土地的存在；这些字母倒转过来就成了希伯来文中表示“Shaddai”的那个词，意为“全能者”。

科尔画中的殖民者尊重大自然及其循环和自然进程，与之完全契合。在前景的荒野里，死树和幼苗象征着生命的循环——死亡和复活。这幅作品首先是对美国壮丽国土的一曲赞歌。科尔记录下美国风景的磅礴气势和多样情态，从前景的荒凉、壮丽，山谷宁静的田园风情，到远山的巍峨、浩茫。在《牛轭形河流》中，我们看到艺术家按照爱默生所定义的浪漫主义方式狂热地抒发自我，与大自然和上帝结合。

《牛轭形河流》同样是一幅政治绘画，1836 年展览的观众们都可以体会到这一点。大多数哈得孙河画派画家也选择去描绘显现在美国土地之上的上帝荣耀，有一部分人会效法科尔，用风景画来评论吸引国人注意的经济和社会问题。1829 至 1832 年间的欧洲之行使科尔直接了解到透纳的绘画，并增强了他对于用风景画表现具有历史意义主题的兴趣。随后，1836 年科尔画了一套名为《帝国之路》（*The Course of Empire*）的组画，一共五幅，追溯一处遗址从原始政体到农耕社会、帝国繁荣、帝国衰落，最后成为一片废墟的转变历程。就像透纳的风景画是对社会和政治问题的隐喻一样，科尔的作品也是如此。他的观众可以在《帝国之路》中看到对于当时全国有关进步的热烈争论的反映。争论的一方是赞成杰斐逊“农业美国”观点的美国人；另一方则是杰克逊放任主义经济学的拥护者，信奉不受限制的工业、商业和金融发展。与小说家詹姆斯·费尼莫尔·库珀（James Fenimore Cooper，1789—1851 年）一样，科尔也是个早期的环保主义者，十分反对人们对荒原的快速破坏以及对土地的不尊重态度。他关于健康发展的设想停留在杰斐逊的农业社会，在这个社会里美国人与土地能够和谐相处。他认为杰克逊的政治策略带有帝国的特征，不仅会造成土地破坏，还会导致美国最终毁灭。在《牛轭形河流》中，科尔宣告了他个人对荒原的偏爱，并拥护农业文明的美德，因为农业文明中的美国人尊重他们与上帝所订的契约。

威廉·悉德尼·芒特与风俗画 从美利坚合众国宪法得到批准之日起，北方和南方因奴隶制而起的冲突就一直折磨着这个国家，构成了最急需解决、同时也是最具隐患的问题。它不仅出现在风景画中，还出现在风俗画中，当时与风景画一同流行于美国大众之中的另一画种。在大艺术家手中，风俗画基本不会局限于描绘当代生活。与风景画一样，它高度关注国家所面临的最紧迫问题。美国最早的著名风俗画家之一是威廉·悉德尼·芒特（William Sidney Mount，1807—1868 年），他在纽约长岛上的石溪（Stony Brook）长大，并在这里度过了大半生，同时也找到了自己的创作题材。1826 年，18 岁的芒特进入国家设计学院学习，但只待了一年。随后他成了一名肖像



图 24.13 威廉·悉德尼·芒特：**《音乐的力量》**。1847 年。布面油画，43.2×53.3 厘米。克利夫兰美术馆 2002。Jr. Leonard C. Hanna 基金，1991.110



图 24.14 安尼－路易·吉罗代：《**恩底弥翁的沉睡**》。1791 年。布面油画，49×63 厘米。巴黎卢浮宫

画家，虽然也在国家设计学院展出历史画作品，但未获成功。1831 年后不久，他回到石溪地区，从此未曾离开，专注于风俗画，描绘他最熟悉的世界。

在 1847 年的《音乐的力量》（*The Power of Music*，图 24.13）中就可以见到作者所处的那个世界，此画是对其所居住的事多吉（Setauket）中庞大非裔美国人群体的一种认可。芒特在放弃历史画，转向风俗画的同时，显然没有丢弃历史画的传统，因为日常生活场景仍然具有新古典主义的平面性、几何布局和坚实感，但又利用写实细节、特异性和美国题材对这些特点做出了微妙的调整。畜栏的精密透视和方形开口的几何形状让人联想到文艺复兴绘画精确的空间结构和秩序（见图 16.25）；经过精心勾描和造型的人物则采取古典的对立平衡站姿。他们似乎是有个性的人，但又巧妙地进行了理想化。芒特坚决要创造一种不依赖欧洲的美国艺术；他甚至拒绝赞助人出钱让他作欧洲游学的提议，为的就是保证关于美国艺术设想的纯粹性。对他而言，新古典主义元素与其说是夸张平凡生活的手段，不如说是把具体、独特细节转变成寓意的有力象征。旧大陆的艺术或许是芒特构图的基础，但其重要性已经为作品的美国性大为削弱了。

《音乐的力量》是一幅复杂的作品，将杰斐逊关于美国民主的基本原则与弥漫全国的种族主义的虚伪并置一处。刚刚放下斧子和水罐去听提琴演奏的黑人工人在身体和构图上都独立于谷仓中的白人世界。为了进一步揭露种族偏见，芒特将黑人工人与谷仓中的马进行对比，他故意把谷仓门洞画得方方正正，使其看上去像黑乎乎的方形马厩开口；通过把同一种几何形用在非洲裔美国人和马身上，芒特着重表现了他们与谷仓中心白人领地的分离。芒特还把黑人与允许进入马厩的白人工人进行对比；他们的姿势相同，但面朝不同的方向，两人都放下了工具和水罐，专心听音乐。看不见的乐声把两个人物联系在一起，事实上象征着精神连通、情感和谐以及全人类的同一性，虽然我们的外表可能千差万别。从某种意义上说，在这幅成为美国象征的作品里，事多吉丝毫没有得到出场机会，这证明了将国家进行无情分割之界线的存在，同时呼吁大众的同情和理解。构图也许是新古典主义的，但向往平等和民主的情感却是浪漫主义的。

法国：浪漫主义时期的新古典主义绘画

18 世纪末和 19 世纪初，新古典主义主宰着法国艺术，这要归功于雅克－路易·大卫在绘画上的巨大影响（见第 817—820 页）。大卫一生有大约 400 个学生，但 1800 年之后，当时追随者中最有才华的人开始同他争夺公众的注意。虽然大卫说服了新成立的共和政府废除法兰西学院，但最后还是得到恢复，只不过职能得以重新定义；但在督政府时期（1794—1799 年）和拿破仑时期（1799—1814 年），卢浮宫的双年沙龙展照旧举行，同以往一样是艺术家获得成功的关键。

安尼－路易·吉罗代与原初主义艺术家 罗马法兰西学院的自费生安尼－路易·吉罗代（Anne-Louis Girodet，1767—1824 年）是大卫最具才华的学生之一。在赢得罗马大奖之后，吉罗代于 1791 年把《恩底弥翁的沉睡》（*The Sleep of Endymion*，图 24.14）从罗马送回巴黎，把一种全新的新古典主义绘画类型介绍

到法国。这幅画在1793年的沙龙上展出，获得普遍的赞誉。作为规定之一，角逐罗马大奖的学生们都要绘制一幅裸体人物油画。吉罗代的人物符合新古典主义的模式：一个轮廓清晰的古典式裸体，用严谨的笔法精心绘制而成。但吉罗代的裸体人物既不刚健也不高洁，而是男女莫辨，却异常性感。他所选择的题材也令人吃惊。此画取材于古典神话，主题是放纵的享乐主义，而当时除吉罗代之外的每个画家都在描绘高贵的牺牲行为。吉罗代画的故事与月亮女神塞勒涅（狄安娜）有关，描述的是塞勒涅不顾一切地爱上了凡间的牧羊人恩底弥翁，于是令他永远沉睡，以便每晚都能来看他。我们在此看到的是其中一次夜间探望，泽费罗斯正在把树枝向后拉，以便塞勒涅引诱沉睡中的牧羊人。大卫作品中刺目的斜光让位给了更柔和、更肉欲的光照，温柔地爱抚着恩底弥翁。这种明暗对照法突出了牧羊人柔软、漂亮的肌肉起伏。月光从背后把人物照得雪亮，刻画出他结实、优雅的曲线外形。

虽然内容是色情的，但完全不是一幅表现挑逗性嬉闹场面的洛可可绘画，不过一种强烈而原始的淫逸气氛还是得以保留，神秘的月光在其中扮演了重要角色。艺术家把柯勒乔的明暗对照法和朦胧的渐次渲染（见图17.24）与布龙齐诺的优美轮廓（见图17.8）结合起来，而吉罗代在罗马时就直接研究过这两位艺术家。创作出的作品与其说讲了一个故事，还不如说反映了一种精神状态，其特点是强烈的自然冲动，这也是浪漫主义的特质之一。

18世纪90年代末，一批自称为原初主义者（Primitives）的大卫追随者从吉罗代的《恩底弥翁的沉睡》中获得了启示。随后以古典神话为基础的感官之爱主题变得流行，如丘比特与普绪克（Psyche）、海尔馨斯（Hyacinth）在阿波罗的怀中死去。光从人物背后照来，以凸显坚实的轮廓，并创造一种优美的起伏线条。1792至1793年间，约翰·弗拉克斯曼在罗马为荷马《伊利亚特》和《奥德赛》所作的希腊瓶画风格（见第796页的*材料与技法*）雕版插图得以出版，使得这种对突出轮廓线的风格更为流行。在那些简练得令人吃惊的雕版画中，弗拉克斯曼把人物和物品简化为单纯的线条，不加阴影，也没有立体感，但很快就风靡了全欧洲，极大影响了浪漫主义时代的艺术风格和母题。虽然大卫工作室中的原初主义艺术家受到弗拉克斯曼和吉罗代的强烈影响，但他们同样欣赏希腊瓶画那极其简约的明晰风格，以及15世纪意大利绘画的朴素形式。与盛期文艺复兴相比，这些特点当时都被认为是“原始”的，该画派的名称正是由此而来。

让－奥古斯特－多米尼克·安格尔　画家让－奥古斯特－多米尼克·安格尔（Jean-Auguste-Dominique Ingres，1780—1867年）曾是一名原初主义画家，但为时不久，对轮廓和线条的高度强调成为其新古典主义风格的标志之一。安格尔1797年进入大卫的工作室，1801年获得罗马大奖，但由于拿破仑战争的缘故，他直到1806年才拿到奖品。在前往意大利之前，法国立法会议委托他创作一幅《王座之上的拿破仑肖像》（*Portrait of Napoleon on His Imperial Throne*，图24.15）。他在1806年沙龙上展出了这幅画，但立刻遭到人们，甚至拿破仑本人的猛烈批评。安格尔的新古典主义元素表现为严峻的大卫式平面性、压缩空间和对线条或轮廓的强调，但他的边线更加清晰生动，仿佛拥有独立的生命，拿破仑所穿长袍的白边就是很好的例证。

但从那以后安格尔不再模仿大卫和原初主义画派，而是开始了自己的浪漫主义。不过这一举动并未抹杀新古典主义在其作品中的份量，也无法否认他被公认为19世纪上半叶新古典主义风格伟大旗手这一事实。安格尔让拿破仑肖像的每一寸画布都填满华丽



图24.15　让－奥古斯特－多米尼克·安格尔：**《王座之上的拿破仑肖像》**。1806年。布面油画，2.66×1.6米。军事博物馆（Musée de l'Armée），荣军院（Palais des Invalides），巴黎

富贵，黄金、宝石、貂皮、大理石、花毯、珍奇物品随处可见。拿破仑一只手握着查理曼大帝的黄金王杖，另一手抓着法国中世纪的手形象牙棒，那是国王们公正的象征。这两样东西都是拿破仑本人皇家渊源的证明。而精美的镀金宝座则像是古罗马帝国之物，弯曲的靠背形成了一个环绕皇帝头部的光环，当时的观赏者不难发现这效仿的是凡·爱克兄弟《根特祭坛画》（见图 14.12）中屏画里的圣父，祭坛画当时安放在卢浮宫的拿破仑博物馆中，是拿破仑数量庞大的战利品之一。安格尔甚至让拿破仑摆出与凡·爱克兄弟画中上帝一样的姿势，与圣像式的正面姿势结合在一起暗示着拿破仑具有相同的品质，或者至少得到了上帝的认可。安格尔笔下的拿破仑还与弗拉克斯曼一幅线刻画中的宙斯相似，同样加强了作品的神化效果。

安格尔用这幅冷若冰霜的非凡画像呈现了一个冷漠而超凡的拿破仑，但其异国风味和浪漫主义情调极其浓厚的内容必定引起了 1806 年沙龙观众的强烈兴趣，甚至令他们感到敬畏。虽然安格尔喜欢用严谨的笔法和坚实、冰冷的表面，而非色彩强烈的形态，但他依然是个了不起的色彩大师。在《王座之上的拿破仑肖像》中，他所用的颜色与物品在富丽堂皇上是相称的，而且具有凡·爱克兄弟画中灿烂油彩呈现的那种宝石般的特质。在捕捉各种纹理方面，他们的写实水平也基本相当。安格尔对高饱和色之间复杂关系的调和十分感兴趣，同时也关注构图中各种复杂设计元素之间的平衡。

在意大利，安格尔研究了古代艺术，并深深爱上了拉斐尔的古典主义作品。但作为浪漫派画家，他的兴趣十分广泛，甚至是异乎寻常的，对于中世纪、拜占庭和早期文艺复兴艺术他也有所涉猎。在四年奖学金期满之后，安格尔又自费在意大利住了 14 年，尽管经常穷困潦倒，但他总是像个浪漫主义艺术家那样画自己想画的作品。他定期将画寄回巴黎展览，但总是遭人嘲笑。其中一例就是《大宫女》（*Grand Odalisque*，图 24.16），这幅作品由拿破仑的妹妹、那不勒斯皇后卡罗琳·摩瑞（Caroline Murat）1814 年订制，后来于 1819 年提送沙龙。

这幅画的异域风情比拿破仑肖像还要浓重，其表现了一个土耳其宫女，是*东方主义*（Orientalism）在绘画方面最早的例子之一（拜伦的浪漫主义诗作《海盗》［*The Corsair*］的主角也是一个穆斯林侍妾，其发表与此画的订制是在同一年），而*东方主义*正是当时西方人对北非、近东伊斯兰世界文化迷恋的称呼。这种迷恋产生的原因从某种程度上说是拿破仑 1798 至 1799 年间发动的埃及战役，以及由政府出资、于 1809 至 1822 年间出版的 24 卷本《埃及志》（*Description de l'Égypte*），其中有对这个地区及其文化和习俗的详细描写。东方主义实际上反映了欧洲的帝国主义及与之伴随的优越感：认为非基督教的阿拉伯文化不但异己、奇特，还是劣等的，表现为落后、淫荡、暴虐和粗野。在这里，异国题材使安格尔得以破格以一个不是希腊女神的裸体女子为题，尽管她的姿势很容易让人想起以“斜倚的维纳斯”为内容的大量文艺复兴和巴洛克画作，以及古代的阿里亚德妮雕像。为了让

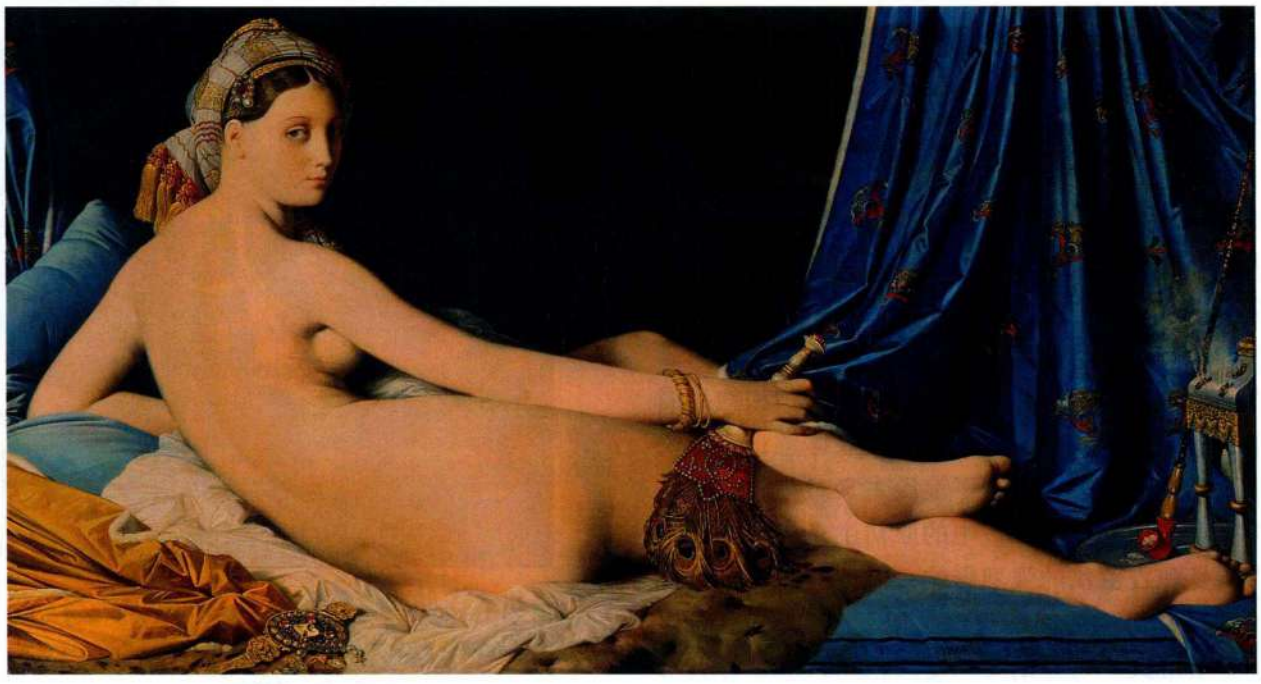


图 24.16 让 - 奥古斯特 - 多米尼克·安格尔：**《大宫女》**。1814 年。布面油画，91 × 162 厘米。巴黎卢浮宫，Inv. RF1158

画中人物对巴黎观众产生更大的吸引力，安格尔赋予这位奥斯曼后宫女奴一副欧洲人的容貌，甚至是拉斐尔式的面孔和发型。虽然这个人物妩媚而淫荡，而且大麻烟斗、香炉、扇子和头巾也“证实”着异国场景的真实性，但作为一个整体，此画传达一种文雅的美，精致、理想化、看似古典，令人神怡。

安格尔用标志性的优美古典式线条来着力刻画女奴的肉体。沐浴在一片爱抚般光影之中的人体徐徐地凸起、凹下，悦目而优雅。它的轮廓线条慵懒而性感，清晰的边线、棕黄颜色与周围的物件形成对比。物件的丰富色彩、华美的布料和孔雀羽毛使画作的色情氛围更加浓厚。沙龙的观众还注意到，宫女的背部脊椎骨太多了，她的右臂也有些过长了；但就安格尔而言，两者连绵的曲线是优雅构图必不可少的组成部分，右臂的线条甚至可以与布帷的折痕接续起来。

1821 年，安格尔受委托为家乡蒙托邦（Montauban）的大教堂绘制一幅巨画《路易十三的宣誓》（*The Vow of Louis XIII*）。此画给安格尔的生活带来根本的变化。他当时正住在佛罗伦萨，身无分文，要不是因为这幅画，恐怕早已被人遗忘。在 1824 年的沙龙上，安格尔展出了这幅作品，引发热烈评论，一致认为他是古典传统的大救星，从此大受欢迎。由于拿破仑 1815 年最终倒台，1801 年被任命为皇帝御用画师的大卫被流放到布鲁塞尔，当时他所有学生的事业都陷



图 24.17　让 - 奥古斯特 - 多米尼克·安格尔：**《安·莫阿泰瑟夫人像》**。1856 年。布面油画，120 × 92.1 厘米。伦敦国家美术馆



图 24.18 安托万 – 让·格罗：**《1799 年 3 月 11 日拿破仑视察雅法鼠疫病院》**。1804 年。布面油画，5.32 × 7.20 米。巴黎卢浮宫

入了停顿，取而代之的是涂绘式的新一代浪漫主义艺术家。于是，安格尔被默认为古典主义的保护人、线条高于色彩之地位的捍卫者、“伟大艺术的强健传统”和理想美的拯救者，能够使之超越浪漫主义者不受约束的情感主义。1825 年，安格尔进入了法兰西学院，虽然这里是他原来蔑视的地方，但不久后他还成为院长。安格尔还被授予法国荣誉勋章。他的画室也成为了有抱负青年历史画家的首选。

因为历史画在学院中地位最高，所以安格尔把自己定义为历史画家，但他的强项是肖像画，特别是妇女肖像。他 1856 年创作的《安·莫阿泰瑟夫人像》（*Portrait of Madame Inès Moitessier*，图 24.17）就是很好的例子。这件作品是 1844 年订制的，在接下来的 12 年中，安格尔这位理想美的保护人把一个富有银行家的妻子变成了一个完美的古典形象，一位尘世间的女神。他赋予她光滑细腻的肌肤，优美的曲线形肩膀、胳膊和手，以及一张拉斐尔式的脸。饰有繁复的玫瑰花图案的长袍、珠宝和孔雀毛扇子也用来作为装饰，在她身后还有一面镀金框的镜子。光洁的颜料表面（不带任何涂绘笔触）、精确的勾描，以及复杂构图与丰富用色的调和都令她更加完美。

莫阿泰瑟的姿势可以让人联想到各种古典原型，而她以手撑头的沉思姿态则源自赫克拉尼厄姆的古罗马壁画。镜中的侧影显然变了形，这幅作品中的古希腊味道再明显不过了；同时还给作品蒙上了一层诡异的心理面纱，强化了人物手势的内省意味，使画作染上一种神秘的气氛，把莫阿泰瑟所处物质环境的现实实体性变成一种美的精神化身。虽然风格显然是新古典主义的，但这种神秘的气氛却使此画有了浪漫主义特征。

法国：涂绘浪漫主义与浪漫主义风景画

正当安格尔带着新古典主义进入 19 世纪之时，大卫的另一个学生安托万 – 让·格罗却开辟了一条另类之路，抛弃了线条、秩序、清晰的理性空间及均匀的漫射光，以及古典主义对大胆笔触、耀眼色彩、激烈的戏剧冲突、混乱空间、不合理的明暗分布和极端情感的排斥。之后又出现了泰奥多尔·热里科和欧仁·德拉克洛瓦，在 19 世纪 20 年代把涂绘浪漫主义推向前台，所以时人把浪漫主义一词用在艺术上，而原来它只用于文学和音乐领域。同样是在 19 世纪，法国

的风景画开始从新古典主义的阴影中摆脱出来。法国浪漫主义风景画绝不像英国那样，含有对未来灾难和世界毁灭的启示，也不像德国和美国那样深受泛神论影响。这里的风景画更加宁静，更有诗意。

安托万－让·格罗 格罗（Antoine-Jean Gros，1771—1835 年）1785 年进入大卫的工作室。在法国大革命的混乱当中，大卫居然为格罗弄到了一张前往罗马的通行证，但格罗抵达这个城市时，这里已对反对教皇的法国人关闭了。一个偶然的机会，他在米兰追随了拿破仑，于是与其一道行军，他的艺术给这位将军留下了深刻印象。之后拿破仑委托格罗把他的战斗场面画下来，美化他的战争。在宣传和军事战略上同样才智超群的拿破仑精心地调整着自己的公众形象，倚重艺术来巩固自己的政治地位。他极力确保自己委托创作的作品能在沙龙上展出，因为在那里每个人都可以看到，而且能得到新闻界的报道。

对于法国的浪漫主义来说，拿破仑时代就是催化剂。拿破仑战争的戏剧性场面、荣耀、勇武和冒险场面为艺术想象力提供了无穷无尽的素材。北非战役则把欧洲人带入了阿拉伯世界这个禁地，赋予其发现了奇妙异国题材的机会，于是艺术家们把这个题材带回给渴望新体验的欧洲人。1804 年，格罗接到了第一件委托——《1799 年 3 月 11 日拿破仑视察雅法鼠疫病院》（*Napoleon in the Pesthouse at Jaffa, 11 March 1799*，图 24.18）。在那一年的沙龙展出之后，获得巨大成功。这幅 7.2 米宽的作品不仅是为了宣扬皇帝的勇敢和领袖才能，也是为了强化其人道主义者的形象。鉴于他的许多次战斗，尤其是在雅法（当时属于巴勒斯坦，今天是以色列特拉维夫［Tel Aviv］的一部分）的战斗中所造成的巨大人员损失，这种形象在宣传上是必要的。在雅法战役期间，法国士兵中爆发了黑死病。传说为了让军队镇定下来，拿破仑无畏地进入了隔离医院，并走到病人中间。在画中，我们看到将军像基督医治病人那样勇敢地碰触一名受害者身上的疮口，仿佛他的到来真的可以令濒死之人重新站起。但这幅作品却忽视了一个事实：拿破仑在撤离雅法时下令毒死了这些生病的军人。

虽然格罗在画法和笔法上比较严谨，接近大卫的风格，但这幅作品却带有一种动荡不安的戏剧效果。产生这种效果的是昏暗的阴影、迸射的光线、鲜红的斑点、迅速后退的连拱廊以及被云层遮住的天空。混乱压倒了一切。虽然拿破仑作为构图定点被安排在画面中心，但他随时也可能被淹没在骚乱之中。我们的目光投向他周围那一圈已死、垂死和生病的人，其中就包括前景的阴影中那些米开朗基罗式的人体和拿破仑身旁“复活”的裸体人物。这里的男性裸体既没有大卫式的英勇豪迈，也没有吉罗代式的美丽动人，而是无助的、可怖的。拿破仑的英勇举动并无法完全吸引观众的注意力，因为还有身心痛苦所带来的悲观情绪，以及西方人眼中阿拉伯侍从和伊斯兰建筑的异国情调（这幅画大大加速了安格尔的《大宫女》中所见到东方主题的流行；见图 24.16）。巨大的拱门可能是在构图上向大卫的《荷拉斯兄弟的宣誓》（图 23.29）致敬，但又没有新古典主义斯多噶精神的清晰叙事，而是体现了充满激情的浪漫主义异国情调，以及一种恐怖无常的凶兆。

泰奥多尔·热里科 一旦想象力丧失了其能量来源（拿破仑战争），格罗的事业很快就衰落了。大卫的其他知名学生和追随者，如吉罗代，也同时失去了光彩。此时代表未来的是泰奥多尔·热里科（Théodore Géricault，1791—1824 年）及其追随者们。热里科出身富有，无需为生计操劳。他基本是自学成才，经常去拿破仑博物馆（即卢浮宫）临摹色彩大师们的作品：鲁本斯、凡·代克和提香。但格罗才是他的榜样，而



图 24.19 泰奥多尔·热里科：**《轻骑兵军官》**。1812 年。布面油画，3.49×2.66 米。巴黎卢浮宫

他提交给 1812 年沙龙的《轻骑兵军官》（*Charging Chasseur*，图 24.19）在艺术上的根源显然是格罗和鲁本斯。刚健的笔触、马儿斜向画内的角度、大胆的明暗对比、马儿右腿的起伏轮廓以及闪动的色彩，这都与大卫的风格大相径庭，却极为接近鲁本斯。格罗笔下隔离医院中混乱情形所体现的大卫式平面性完全消失了。此画作于拿破仑的俄国战役期间，是英勇的象征；然而想表现的并不是具体的人或事。扭身向后的轻骑兵和用后腿站立的马儿都体现了在激烈战斗期间充盈于战士身心的力量。而且有趣的是，骑手和马之间在构图上颇为相似，这说明骑兵英雄气概背后的推动力是纯粹的动物性力量。这幅画表现了原始的情感和肉体的张力，完全看不到新古典主义的理性或关于美和道德的教条。正如伟大浪漫主义作家司汤达（Stendhal，马利－亨利·拜尔［Marie-Henri Beyle］的笔名；1783—1842 年）在其 1824 年的沙龙评论中所说："大卫画派只会画人体，但显然拙于描绘灵魂。"

但《轻骑兵军官》暴露了热里科在正规训练方面的欠缺。换句话说，他其实并不会素描。在接下来的自学中，他以古希腊罗马作品为范本，在皇家博物馆（卢浮宫在 1815 年拿破仑第二次下台和路易十八复辟君主制确立之后的称呼）临摹盛期文艺复兴画家的作品。1816 年，他前往意大利，在佛罗伦萨逗留了一段时间，把米开朗基罗的美第奇陵墓（见图 17.3）描成图，接着又去罗马研究古代艺术品。1817 年末，在回到巴黎后不久他开始考虑创作第三幅也是最后一幅要在沙龙上展出的作品——《梅杜萨之筏》（*The Raft of the Medusa*，图 24.20）。他首先画了许多习作，然后在 1818 至 1819 年间最终将这幅作品完成。1816 年，隶属于政府的梅杜萨号在西非海岸附近沉没，当时船上约有 400 人。船长霸占了六艘救生艇，让给政府的文武官员使用，而剩下的 150 名乘客则被安置到一只临时拼凑的木筏上，船员们还任由木筏随波漂流，随便大海摆布。当大约两周后乘客们最终获得解救时，只有少数幸存者。无情的船长十分无能，是由路易十八政府出于政治考虑而任命的一个贵族。报纸上纷纷声讨这个轰动一时的事件，认为其恰好反映了路易政府的腐败。

热里科决定将幸存者第一眼看见船的那个瞬间画下来，而非船长将木筏放走这一政治意味更浓的场



图 24.20 泰奥多尔·热里科：**《梅杜萨之筏》**。1818—1819 年。布面油画，4.9×7.16 米。巴黎卢浮宫

景。所以说这幅画的主题是求生过程中痛苦的身心体验，而非对不义行为的谴责。热里科似乎是在再次参观格罗的《1799 年 3 月 11 日拿破仑视察雅法鼠疫病院》之后想到这个主题的，因为前景处满是杂乱的米开朗基罗式裸体人物。前景处已死者和垂死者的身体作为起点，构图沿着一条明显的巴洛克式对角线（见图 20.1）向后退去，在抬起疯狂招手的黑人的那群人之中达到高潮。我们的目光追随着这排挣扎、扭动的人体，从死亡转向了希望。但这幅画不仅仅是关于希望的，因为画中并没有英雄，也没有坚忍不拔的道德模范。更准确地说，其主题是人类反抗大自然的斗争，热里科的目标是令观众感受到海难者所遭受的磨难和困苦。纪念碑式的人体具有学院式、古典式比例，是人类不幸境遇的全景展示，折射出令受害者痛苦的死亡、自相残杀、搏斗、疯狂、疾病和饥渴。这种赤裸裸的现实主义能够实现，部分要归功于更加严谨的笔法，这强化了我们内心深处与场景的联系，仿佛正被舞台上的光照亮；我们也身处这个粗劣的木筏之上，在茫茫大海里上下颠簸，任凭海风漫无目的地狂啸。

热里科此后再没有在沙龙上展出过自己的作品。过了不到六年，32 岁的他就去世了。他晚期的作品不像《梅杜萨之筏》那么气势雄伟，也没有卖弄地将古典原型引入构图，并使两者融为一体。这种做法的基调还是浪漫主义的，但其他方面都是巴洛克的。更确切地说，热里科晚期的作品很大程度上以色彩风格为主。1820 年的伦敦之行使他更坚定了这种手法，因为他在那里看到了康斯太布尔和透纳的作品。他的技法体现在一套极为出色的男女精神病患者肖像画中。这套画共有十幅，完成于 1822 至 1823 年的冬天，那也是他余生的最后几个月。这是他对精神和人类苦难的又一次探索，就如《神经病男子的肖像》或《受到军阶幻想折磨的男子》（*Portrait of an Insane Man* 或 *Man Suffering from Delusions of Military Rank*，图 24.21）一般。遒劲的笔触实际上象征着心理活力，用来揭示折磨画中人物的心理错乱状态，包括焦虑、恐惧和一种暗示着人物对自身重要性妄想的冷峻姿态。充满同情的描绘并未削弱笼罩着人物全身的强烈疏离和非理性的感觉。与安格尔笔下《安·莫阿泰瑟夫人像》女神般的完美和宁静不同，热里科的神经病男子象征着不完美，体现了多种精神变态和怪癖。他既是浪漫主义对启蒙主义所尊奉的理性主义的反感，同时也是对关心社会边缘人群身心痛苦的反映。

欧仁·德拉克洛瓦 1822 年，欧仁·德拉克洛瓦（Eugène Delacroix，1798—1863 年）成为涂绘浪



图 24.21 泰奥多尔·热里科：**《神经病男子的肖像》或《受到军阶幻想折磨的男子》**。1822—1823 年。布面油画，81×65 厘米。Oskar Reinhart "Am Römerholz" 收藏，文特图尔（Winterthur），瑞士，Inv. no.1924.7

漫主义的旗手，这是曾令热里科垂涎三尺的地位。德拉克洛瓦比热里科小七岁，两人背景相似，都是巴黎人，也都出身富贵。与热里科一样，他基本上无需为生计操劳，同样也是自学成才。他研究过卢浮宫收藏的重要杰作，尤其是鲁本斯、提香和韦罗内塞的作品。参观格罗和热里科的画室则是最让他激动的经历。1818 年，他帮助热里科，为《梅杜萨之筏》中的一个人物做模特。《希俄斯岛的屠杀》（*Scenes from the Massacre at Chios*，图 24.22）是他 1824 年提交给沙龙的作品。在前景处罗列了各种悲惨和痛苦的情形，其灵感显然来自格罗的《1799 年 3 月 11 日拿破仑视察雅法鼠疫病院》以及热里科的《梅杜萨之筏》中成群的死者和垂死者。1820 年，希腊人举行起义，反抗统治者奥斯曼帝国。第二年，土耳其人突袭希腊希俄斯岛，毁灭村庄，2 万人几乎被尽数屠杀或充作奴隶。德拉克洛瓦的画就取材于这件事，在某种程度上可以理解为对希腊独立的支持，此外也表达了浪漫主义对民主和个体自由的热爱。

在德拉克洛瓦作品的中景和背景那一片模糊的烟雾和骚乱中，焚烧和杀戮正在进行着，但前景处有一

原始文献

欧仁·德拉克洛瓦（1798—1863年）

选自其《日记》

德拉克洛瓦从1822年开始写日记，断断续续地一直到1863年去世为止。他说“只为自己”写日记，希望能“对自己大有益处”。这段引文摘自“1824年5月14日”一条。

折磨我内心的是灵魂的孤独。我交游越广，越是沉迷于日常习惯或享乐，孤独感就似乎离我越远，愈加躲入自己的城堡。独居但创作丰富的诗人是享有心中珍宝的人，而当迷恋他人之时这份珍宝就将离弃我们。当人们完全屈服于自己的灵魂时，它才会完全打开自己……

新奇在于创造入画之物的心灵。

SOURCE: *JOURNALS OF EUGÈNE DELACROIX*, TR. WALTER PACH. (NEW YORK: CROWN PUBLISHERS, A DIVISION OF RANDOM HOUSE INC. 1948).

群被集中起来等待处决或为奴的希腊人，此处却奇怪地不见任何暴力的影子。相反，笼罩在他们身上的是顺从、即将失去爱人的绝望以及无能为力，这种悲观情绪的象征正是那全副武装的奥斯曼守卫侧面像，典型的不祥之兆。德拉克洛瓦利用前景人物的蜷曲及其起伏的轮廓、乱堆的尸体来加深背景里暴行的混乱感。随着岁月的流逝，这幅画浓烈的色彩已变暗了许多，特别是蓝色和红色。而原来，这些色彩给人视觉上明快的效果，而大胆的笔法和鲜明的明暗对比也强化了这种效果。显然，这些特质是从鲁本斯借鉴而来，把前景处那群人组织起来的两个不对称构图的金字塔如此，以及向纵深空间的对角线式进深同样也是如此（然而，德拉克洛瓦颠覆了把某个英雄置于金字塔顶的传统手法，把土耳其卫兵象征的恶人放了上去）。德拉克洛瓦也受到了康斯太布尔用色和笔法的影响，后者有包括《干草车》（见图24.6）在内的三幅风景画在



图24.22　欧仁·德拉克洛瓦：**《希俄斯岛的屠杀》**。1824年。布面油画，4.17×3.54米。巴黎卢浮宫



图 24.23 欧仁·德拉克洛瓦：**《萨丹纳帕勒斯之死》**。1827 年。布面油画，3.69×4.94 米。巴黎卢浮宫

同一个沙龙上展出。见到这几幅画后，德拉克洛瓦在最后一刻改画了天空，使其变得更加明亮，同时还在人物的衣服上加入了鲜艳的色彩。

诗人、批评家夏尔·波德莱尔（Charles Baudelaire，1821—1867 年）将这幅画形容为："向毁灭和无法治愈的苦痛致敬的可怕赞歌"，而此画也确实将德拉克洛瓦送上了卓越浪漫派画家的地位。这是浪漫主义一词首次用于形容一位视觉艺术家，使他成为与作曲家埃克托·柏辽兹（Hector Berlioz，1803—1869 年）和作家维克多·雨果齐名的艺术界人士。当然，德拉克洛瓦同样具有那二人的浪漫主义热情（见第 846 页的原始文献）。因此，1824 年就成了至关重要的一年。这一年中热里科去世，康斯太布尔被引进巴黎，安格尔从意大利回国，当时还不知道自己即将被选定为古典传统的卫士。

1825 年，德拉克洛瓦前往英国。与热里科一样，这次旅行使他对英国的风景和文学有了进一步的了解，特别是莎士比亚的戏剧、拜伦勋爵（George Gordon Byron；1788—1824 年）的诗歌和沃尔特·司各特（Walter Scott，1771—1832 年）的小说。德拉克洛瓦后来借助他们以及但丁、歌德作品中的意象来激发自己的想象，同时修养自己的心性。他阅读活动的产物之一就是1827年的《萨丹纳帕勒斯之死》*Death of Sardanapalus*，图 24.23），取材于拜伦 1821 年的无韵诗《萨丹纳帕勒斯》。亚述的最后一个国王萨丹纳帕勒斯因为淫荡和冷漠被起义者推翻。他既不反抗也不逃跑，而是选择了自杀。沉浸在拜伦笔下国王精神世界之中的德拉克洛瓦虚构了他死时的情形：他命令阉人把所有心爱的财物都带到床前，包括妻妾、僮仆、马和狗，然后床下垒起一个柴堆。在《希俄斯岛的屠杀》前景中的各种鲁本斯式特征在这个作品中得到了强化。而这幅作品混乱的构图可能会引起幽闭恐惧，其中唯一的统一因素就是那张红色的床。从透视的角度来看，它十分歪斜，仿佛一个漏斗，把大量奇

珍异宝所蕴含的活力和所造成的凌乱无序全部引向构图的定点——那位呆滞、漠然的君王，同时也是倦怠无聊的集中体现。与《希俄斯岛的屠杀》一样，德拉克洛瓦无视古典式的空间和体积，让起伏的轮廓、缤纷的色彩和混乱的构图来同时表现毁灭、恐惧、暴虐、权力、绝望、淫荡和冷漠这些完全不同的精神状态。但是这幅表现肆意毁灭的巨画触怒了1827年沙龙的几乎每一位观众，因为画中大卫的古典程式荡然无存，也不含有任何赎罪的寓意，有的只是引人入胜的恐怖。以现代人的眼光来看，这件作品带有强烈憎恨女性的倾向，反映了男性暴力以及对女性的羞辱和控制。

在19世纪30年代的一次北非之旅之后，德拉克洛瓦的风格产生了变化：配色更加鲜亮，对颜料的处理也更加自由。1832至1833年期间，德拉克洛瓦受邀用绘画记录杜克·德·莫尼（Duc de Mornay）在摩洛哥的外交活动。在兴奋之下，他画了几百幅水彩画，为他余生的创作提供了奇妙的东方主题。在摩洛哥，德拉克洛瓦进入了一个充满奇特建筑、服饰和风景的世界，日照强烈，布料、瓷砖和室内纹饰的色彩鲜艳得不可思议（展现了一种与他本人作品相当的恐怖虚空［horror vacuii］）。此后德拉克洛瓦的用色变得更加丰富，可从1834年在巴黎根据习作创作的《阿尔及尔妇女》（*Women of Algiers*，图24.24）看出这一点。德拉克洛瓦必须获得特别的许可才能进入伊斯兰深闺的隐秘世界，而这幅作品则恰好捕捉到了艳窟淫乱、与世隔绝的气氛。我们几乎能闻到熏香的香气、花香和水烟袋里冒出的烟。德拉克洛瓦使用的颜色与主题一样刺激着观赏者的感官。色彩呈斑点状，轮廓线大多不是连续或勾描而成的，而是通过相邻色彩的堆叠形成。覆盖整个画面的色彩海洋融化了新古典主义的平面性和空间。这一技法开始把色彩同所应表现的对象分离开来，为一种即将来到的新艺术风格奠定了基础，这就是印象主义。

浪漫主义风景画

大卫的新古典主义影响十分强大，甚至波及了19世纪头几十年的法国风景画。此时的风景画以平面化、程式化为特点，大多模仿普桑和克劳德·洛兰。1824年的沙龙举足轻重，而康斯太布尔的风景画在其中的展出为法国风景画家开启了可能性，受到他强烈自然主义和浪漫主义倾向影响的年轻一代画家纷纷将其作为自己的创作基础。在随后几十年中，他们使风景画在法国成为了一个富有生命力的绘画类型，其受欢迎程度与历史画不相上下，同时也为19世纪60年代印象主义兴起铺平了道路。

让－巴普蒂斯特－卡米耶·柯罗　第一位重要的



图24.24　欧仁·德拉克洛瓦：**《阿尔及尔妇女》**。1834年。布面油画，180×229厘米。巴黎卢浮宫

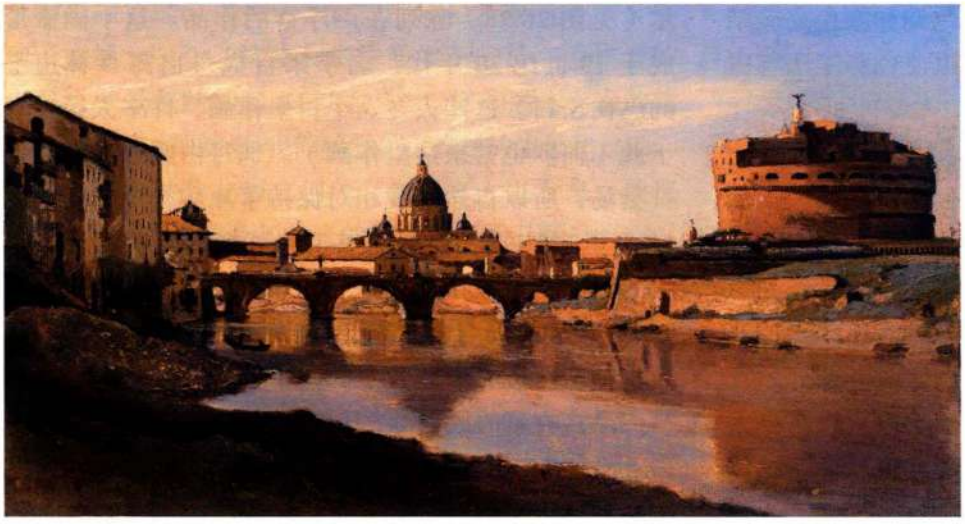


图 24.25 让－巴普蒂斯特－卡米耶·柯罗：**《罗马之景：圣天使桥，圣天使堡和圣彼得大教堂圆顶》**（*View of Rome: The Bridge and Castel Sant' Angelo with the Cupola of St. Peter's*）。1826—1827 年。帆布衬底的纸上油画，22×38 厘米。旧金山美术馆（Fine Arts Museum of San Francisco），馆购，Archer M. Huntington 基金，1932.2

19 世纪法国风景画家是让－巴普蒂斯特－卡米耶·柯罗（Jean-Baptiste-Camille Corot，1796—1875 年）。康斯太布尔的《干草车》在 1824 年沙龙展出时，柯罗已经形成了自己对风景画的看法，其中就包括浪漫主义所信仰的忠于自然。柯罗的风景画并未受康斯太布尔的影响，而是以古典主义为基础。1822 年，他师从于巴黎古典主义风景画家维克多·贝尔坦（Victor Bertin），从老师那里获得了有关素描基础的知识。更重要的是，贝尔坦强调要绘制名为“色彩速写”（pochades）的小幅**户外**（plein-air）习作，即用油彩快速绘制的色彩习作。贝尔坦在工作室里将速写发展成面向沙龙的公式化大幅油画。然而柯罗却极少这样做，至少最初并未这样做；他的小幅户外速写一般就是最终产品，这种情况持续了许多年，而且从来没有展出过。1825 年，柯罗来到意大利，创作了他的第一批重要作品，大约 150 幅小画，大部分是描绘著名遗址的。纸面油画《罗马之景》（*View of Rome*，图 24.25）是其中的典型代表。这幅作品是用了大概一个小时当场完成的，是对康斯太布尔所说“瞬间真实”如实、客观的体现。我们深信自己看到的是圣天使堡（Castel Sant' Angelo）和圣彼得大教堂，以及真实而非程式化的云朵。我们能感觉到石头所反射太阳的炙热，能看到清晰勾勒出建筑物和桥梁轮廓的黄昏阳光。柯罗并没有把风景理想化，而是显示出一种对古典式清晰和稳定的癖好，很容易让人想到普桑和克劳德。有力的垂直线和水平线把构图牢牢地固定在以滑腻笔法绘成的画面之上。画家笔下的建筑尽管画得不甚准确，外表也并不动人，却有一种宏伟的感觉。



图 24.26 让－巴普蒂斯特－卡米耶·柯罗：**《清晨：宁芙之舞》**。1850 年。布面油画，97.1×130 厘米。巴黎奥赛博物馆（Musée d' Orsay）

在大自然的启发下，柯罗创作出了色调和颜色完美结合的绘画，同时还富有诗意，此外也使色彩笔法与古典格局完美地融合在一起。

在1834年第二次意大利之行后，柯罗集中精力在沙龙上争取注意，还增加了一种创作类型——大型历史风景画，比如《荒野中的夏甲》（*Hagar in the Wilderness*）。这一改变使他偶尔能卖出几幅作品，并为他赢得了一些关注。直到19世纪40年代末他开始创作自己的第三类画（抒情风景画）时，才开始真正受到欢迎，名利双收。柯罗的灵感不再直接来自大自然，而是记忆中的景色及其所激起的浪漫情绪，比如1850年的《清晨：宁芙之舞》（*Morning: Dance of the Nymphs*，图24.26）。这些画以理想中的世外桃源作为主题，常常使用克劳德·洛兰风格的日出或日落为背景，用轻如羽毛的笔触将泛着银色光泽的绿色、蓝色扫到画面上。一切都那么轻柔，宜人的曲线韵律上下起伏，没有任何宏大的场面来妨碍这场连续不断的视觉芭蕾。浮上心头的是华托慵懒的雅宴画（见图22.1），而非康斯太布尔动荡不安的《干草车》。

泰奥多尔·卢梭与巴比松画派 与柯罗不同，巴比松画派（Barbizon School）的画家在艺术上直接以康斯太布尔为榜样，这些人大部分是学院出身。他们信奉康斯太布尔所谓对大自然的直接印象，除此之外，他们还研究17世纪重要的荷兰风景画家，如雷斯达尔（见图20.28）陈列在卢浮宫的作品。这个画派形成于19世纪30年代，名字来自枫丹白露森林边上的巴比松村。这些人在这个村里作画，许多人还定居于此（柯罗也常来这里作画）。枫丹白露森林是皇家狩猎场，所以自然景观相对保持了原貌，没有受到仅65公里之外的巴黎所酝酿工业革命的打扰。名气最大的巴比松画家是皮埃尔－埃蒂安－泰奥多尔·卢梭（Pierre-Étienne-Théodore Rousseau，1812—1867年）。卢梭师从两位有学院背景的艺术家，此外他还经常临摹卢浮宫收藏的风景画，从中学到了绘画的基本技巧。19世纪30年代初期至中期，他的作品才偶尔为沙龙接受，1837至1848年间，甚至被沙龙排斥在外，因为他的自然观太不合时宜。他的生活放荡不羁，1848年在巴比松永久定居。

1842至1843年间的《桦树下》（*Under the Birches*，图24.27）是卢梭的优秀作品之一，而他的作品可能是巴比松画家中最为多样化的。这幅画是以画家在法国中部贝里地区历时7个月的旅行期间画的习作为基础，后来在画室中完成。与康斯太布尔和柯罗一样，卢梭的作品极力避开矫揉造作的技术性、程式化母题，转而去捕捉大自然的精髓。我们很容易感觉到这是某个具体的地点；每一棵树看上去都各具特色，每一缕云彩也都是独一无二的。我们能感觉到黄昏来临，以及秋日里湿冷的空气。除了天空的青绿色和叶



图24.27 皮埃尔－埃蒂安－泰奥多尔·卢梭：**《桦树下》**。1842—1843年。木板油画，42.2×64.4厘米。托莱多艺术馆，俄亥俄

子的橙棕色这少许亮色，卢梭的用色灰暗、朴实，再现了土壤、腐烂动植物和幽深灌木丛的特点。作者的点画法令景色跃动起来，生动无比，树和灌木有力的轮廓也强化了这种效果。我们感觉到大自然的生长和永动。难怪卢梭会被沙龙拒之门外，在保守人士看来，他那阴郁、朴实的画作及其夸张的笔法无疑既丑陋又沉闷。

大事年表

1789—1799 年——法国大革命
1798 年——华兹华斯和柯勒律治出版《抒情歌谣集》第一版
1804 年——拿破仑自封为皇帝
1808 年——法国占领西班牙
1809—1810 年——弗里德里希创作《橡树林中的修道院》
1814 年——戈雅创作《1808 年 5 月 3 日枪杀起义者》
1814 年——拜伦勋爵出版《海盗》
1827 年——德拉克洛瓦创作《萨丹纳帕勒斯之死》
1832 年——爱默生发表《自然》

雕塑

与绘画相比，雕塑对于 19 世纪初的艺术家来说是一种受到严格限制的艺术手段。拿历史题材这一最宏大类型的圆雕来说，其表现对象很大程度上局限于人体。自文艺复兴以来，人体雕塑大多模仿古代作品。在 19 世纪，全欧洲的雕塑家一致仿效一两种以希腊和罗马标准为基础、体现某种德行或美之观念的古典人体模式。但在将近 1830 年的法国，艺术风气发生了显著变化，为试验留出了一点空间。19 世纪 20 年代德拉克洛瓦一举成名，浪漫主义绘画也处于兴起的过程当中，随之而来的则是崭新的、更为开明的路易—菲利普（Louis-Philippe）君主立宪政体（七月王朝），它是因 1830 年革命和查理十世（Charles X）退位而产生的。资产阶级在新政府和整个社会中的地位得到提高，开创了一个中产阶级趣味的时代。这两股力量赋予了少数艺术家创造浪漫主义雕塑的信心。

浪漫主义时代的新古典主义雕塑：安东尼奥·卡诺瓦

从 18 世纪 80 年代起，新古典主义开始了其在雕塑领域长达 100 年的统治，使其地位更加巩固的则是安东尼奥·卡诺瓦（Antonio Canova，1757—1822 年）。卡诺瓦在罗马工作，随后成为当时最著名的雕塑家，接受欧美各国的订件。他是新旧大陆大部分雕塑家竭



图 24.28 安东尼奥·卡诺瓦：**《丘比特和普绪克》**。1787—1793 年。大理石，1.55 × 1.73 米。巴黎卢浮宫，MR1777



图 24.29　安托万－路易·巴里：《老虎吞噬恒河鳄》。1831 年。绿锈石膏，高 43 厘米。底特律艺术学院

力仿效，并试图追随的艺术家。

卡诺瓦出生于威尼斯附近，长大后他的才华很快就得到了赏识，这也为他赢得了定居罗马所需的资金支持。到了 18 世纪 80 年代，对他作品的需求已十分巨大。1787 年，一个英国旅游者向他定购了一件名为《丘比特和普绪克》（*Cupid and Psyche*，图 24.28）的作品。卡诺瓦先用灰泥制作模型，然后助手们用大理石做出一个坯子，最后由卡诺瓦完成作品。在最终阶段，他创造出了极其多样的表面纹理，其中包括冷感十足的肌肉光泽，这也是许多模仿者无法完成的。精心组构的连绵优雅的轮廓线同样无人能及，在《丘比特和普绪克》中，性感的手臂和腿部的弯曲形状恰好体现了这一点，飘拂的布料、将人物缓缓抬起的椭圆形小丘也起到了相同的作用。

卡诺瓦所表现的不仅是理想化的古典模式，也不仅是高贵的单纯和静穆的伟大。他还揭示了一种强烈的情感，一种时常与浪漫主义时代联系在一起的情感。在作品中，爱上凡人普绪克的丘比特正在亲吻她，把她从维纳斯因嫉妒而施下的永久沉睡中唤醒。也正是由于这一吻，普绪克像丘比特一样拥有了不死之身。卡诺瓦捕捉到表情和手势中所蕴含的温柔和激情，这种情感在 1780 年以前是完全无法想象的。这实际上反映了 18 世纪 70 年代罗马福塞利艺术圈和 80 年代英国艺术家对精神状态的全情关注。卡诺瓦是加文·汉密尔顿（见第 793 页）的密友，除了把古罗马文物介绍给卡诺瓦之外，汉密尔顿肯定还使他注意到英国同行们在艺术中探索的情感强度。

法国浪漫主义雕塑：与古典模式决裂

古典式圆雕关注的焦点是一或两个具有古代风格的人物，他们是美、德行、高贵或完美等美德的化身。雕塑家要想脱离古典模式，既需要勇气，也需要相当大的想象力。但少数艺术家，特别是安托万－路易·巴里和弗朗索瓦·吕德，探索了新的主题、情感及构成方式。

安托万－路易·巴里　当安托万－路易·巴里（Antoine-Louis Barye，1796—1875 年）把一尊表现老虎吞鳄的石膏像（图 24.29）提交给 1831 年沙龙，并赢得了金奖之时，同行们都震惊了。沙龙没有展出动物雕塑的传统，而且 1828 年巴里展出的也是人物胸像。但巴里喜欢动物，经常在动物园里创作。此外，他还是德拉克洛瓦的朋友，后者所涉及的浪漫主义题材就包括狩猎和动物搏杀，这也在题材上为巴里对动物解剖的兴趣提供了传达的媒介。与斯塔布斯的《狮子攻击马》（见图 23.15）一样，《老虎吞噬恒河鳄》（*Tiger Devouring a Gavial of the Ganges*）充满了浪漫主义的恐怖、蛮力和原始本能，而且任由其自由释放，毫不顾及道德、法律，也不管是否文雅。这是在荒野里发生的一场殊死搏斗。为了激起浪漫的想象，巴里选择了奇异的动物，而且经常挑选传统上不会互相捕食的动物（老虎不吃鳄鱼）。此外搏斗的场景一般都放在异国背景之中，如印度的恒河。作家的构图充满动感，有多种形态和纹理，增强了混乱搏斗和野兽力量的表现力。19 世纪 40 年代，巴里开始用青铜大批制作各种尺寸的动物雕塑，并成功地将其卖给世界各地的中产阶级爱好者，因此名声大噪。

弗朗索瓦·吕德　弗朗索瓦·吕德（François Rude，1784—1855 年）却仿佛与名望无缘。这位雕塑家把民族主义热情带入了富于比喻意味的作品，他最有名的作品是巴黎凯旋门上的《马赛曲》（“*La Marseillaise*”，图 24.30）。1809 年吕德进入美术学校学习雕塑，1815 年拿破仑战败时，他作为拿破仑的同情者逃到布鲁塞尔。1827 年返回巴黎，凭着一股浪漫主义时代特有的民族主义热忱，开始研究法国雕塑史。以枫丹白露派和乔瓦尼·博洛尼亚（见第 595 页）的法国文艺复兴传统开端，随后深入到更加久远的过去，一直追溯到克劳斯·斯留特尔（见第 472 页）。

1833 年吕德受委托制作凯旋门上的四组雕塑之一，这个任务的人选非他莫属，因为其基本都是关于

爱国热情的。1815 年拿破仑被流放时，凯旋门早已停工，路易－菲利普和他的内务大臣们认为完成这座纪念碑可以证明新政府对民族和解的支持。所以雕塑项目包括由不同艺术家创作的四件作品，分别排列在拱门四周，对法国政治领域的各个部分都有所表现。吕德之所以能得到这个任务，要归功于他提交给 1833 年沙龙的一件雕塑，表面上带有浓厚的新古典主义风格，随后大获成功。描绘一个赤身裸体的那不勒斯少年渔夫和一只乌龟一同玩耍的情景。对于我们后来在《1792 年志愿军出征》（*The Departure of the Volunteers of 1792*，《马赛曲》的正式名称）中所见到爆炸一般的混乱场面，这件作品几乎没有提供任何迹象。

作品的场景旨在向 1792 年面对奥地利和普鲁士联军威胁时自愿集结起来保卫新生的法兰西共和国的人们致敬。背生双翼的寓言性人物象征着法国和自由，他带领着一群来自本国不同历史时代的战士。吕德并未刻画某个具体的事件，而是表现了一种永恒、全能的民族主义精神，其源头就是人民大众，一听到号召就被完全激发出来。虽然这些人物的身体比例和姿势都是古典式的，并以浅浮雕的形式平行于墙面排列，但构图却是狂乱的，像一个由手臂、腿部和扭动躯干组成的陀螺，为上方昂然疾驰的“自由”带领下所迸发出的爱国精神增添了无穷能量。那拥挤不堪的混杂人群让人想到德拉克洛瓦的《萨丹纳帕勒斯之死》（见图 24.23），其中充满了堆在一起的牺牲者和物品。1836 年首次向公众展示时，《1792 年志愿军出征》受到了一致称赞，被认为是凯旋门上的四件雕塑作品中最好的。因为成功地体现了民族精神，还得到了《马赛曲》这个绰号。但是吕德本人从这个项目中获得的声誉并没有维持太久。由于得不到雕塑家赖以为生（不同于画家）的订件，他也就没有机会进一步扩展《1792 年志愿军出征》中创造的美学意味。

建筑中的浪漫主义复兴

1789 至 1848 年间，震撼欧洲的社会、政治动乱导致了对稳定和安宁的追寻，在建筑领域表现为各种复兴风格。建筑师们不再创造新样式，而是热衷于恢复老样式。在一个支离破碎、变化无常、变动不居的世界里，对往昔的熟悉提供了安慰和连贯性。从理智上为这种“古为今用”辩护的是德国哲学家格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔（Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770—1831 年），他提出的演进理论认为历史是一个相互作用的事件连续、逐步的辩证演变过程。

大事年表

1787 年——卡诺瓦创作《丘比特和普绪克》
1798 年——爱德华·詹纳培养出天花疫苗
1792 年——纽约证券交易所成立
1815 年——拿破仑败于滑铁卢战役，拿破仑战争结束

因此，现在依赖于过去，同时也包含了过去。黑格尔的演进理论是 19 世纪许多思想的基础，也是查尔斯·达尔文（Charles Darwin）物种进化理论（1859 年）和卡尔·马克思将历史视作一场阶级斗争的辩证唯物主义（1867 年）背后的关键支撑力量。在建筑方面，黑格尔理论带来的结果是建筑师们充分利用每一种已有的建筑风格，而选择依据则是其是否能使人产生联想、是否具有如画的特质，或者是否带有异国情调。埃及、希腊、罗马、罗马式、哥特式、文艺复兴、巴洛克、中国、土耳其、安妮女王、乡间茅草屋，这一切都在 19 世纪的欧洲建筑中复活了。建筑师就一个项目提出几种不同风格建议的情况屡见不鲜，而在一座建筑里发现几个时期的风格也是常有的事。



图 24.30 弗朗索瓦·吕德：《1792 年志愿军出征（马赛曲）》。1833—1836 年。石头，约 12.8×7.9 米。巴黎凯旋门

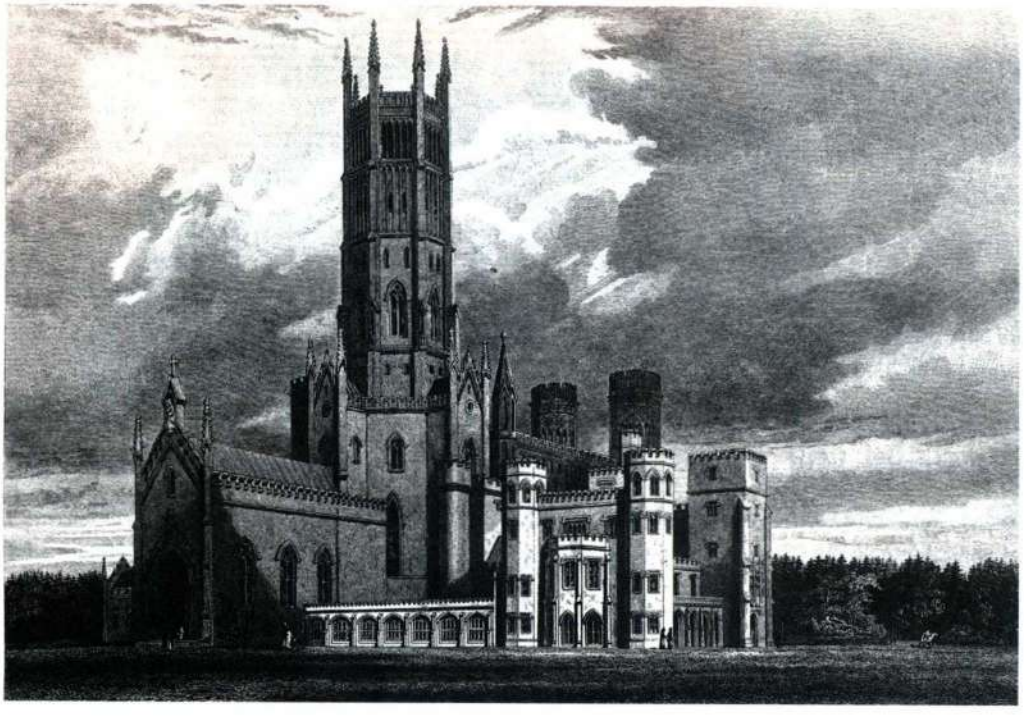


图 24.31 詹姆斯·怀亚特：**方特希尔修道院**，方特希尔·吉福德，威尔特郡，英国。1796—1813 年（J. Britton 的雕版画）。私人收藏

英国：崇高和如画

尽管英国建筑师在 19 世纪上半叶尝试了每一种想得到的复兴风格，但哥特式复兴和古典式复兴显然是他们的最爱。在数量上超过哥特式复兴建筑的恐怕只有古典式复兴建筑了。不过，浪漫主义时期英国建筑的最大特点是折衷主义（eclecticism）。

哥特式复兴 在英国，崇高类型建筑的鼎盛时期是 18 世纪 90 年代。哥特式复兴建筑包括詹姆斯·怀亚特（James Wyatt，1746—1813 年）的方特希尔修道院（Fonthill Abbey，图 24.31），位于威尔特郡的方特希尔·吉福德（Fonthill Gifford）。其主人威廉·贝克福德（William Beckford）想要抢走草莓山（见图 23.13）的风头，于是建造一座体现哥特式传奇小说的恐怖和阴郁的中世纪住宅。这所宅子高达惊人的 36 米，不仅外观极像哥特式大教堂，规模也与之相似。宅子内部到处可见中世纪风格的细节和无尽的阴暗、狭窄的走廊，加上巨大而高耸的塔楼，让人产生柏克所谓“无限崇高”的感觉。室内不仅大胆地融合了多种元素，而且还因各部分不规则的整合而显得别具一格。

大多数复兴者并不追求崇高，而是通过历史主义、异国情调、如画和联想主义特质（见第 804 页）来满足自己对浪漫主义的渴望。最著名的哥特式复兴建筑是由查尔斯·巴里爵士（Sir Charles Barry，1795—1860 年）和 A.W.N. 普金（A. W. N. Pugin，1812—1852 年）设计的议会大厦（图 24.32）。它是在老楼被烧毁后政府于 1836 年下令重建的，竞赛要求新楼用两种“英式”风格（哥特式或伊丽莎白式）中的一种进行设计，而 97 件参赛作品中有 91 件用的是哥特式。巴里是建筑师总长，其最著名的是古典式或文艺复兴式复兴风格的作品。不出预料，他把建筑设计成一种对称、整齐的样子。他还明智地聘请了英国一流的哥特专家普金来设计出楼内外的每一个哥特式细节。普金凭借缜密的历史准确性，用华丽的垂直风格（见第 422 页）来设计这些细节。一般认为如画的塔楼也是普金的贡献。哥特式复兴风格非但没有变得崇高，反而在很大程度上走向了如画和联想，专门用于唤起民族自豪感。

古典式复兴 19 世纪的古典式复兴建筑中，绝大部分实际上是对古代建筑直截了当的模仿，比如格拉斯哥（Glasgow）和爱丁堡这样的城市，几乎全部是以新古典主义风格修建的。在古典式复兴方面，崇高类型建筑的最佳代表人物可能是约翰·索恩（John Soane，1753—1837 年），他所设计的英格兰银行可谓这方面的典范。1788 年，索恩被任命为银行总监（首席建筑师），此后一直担任这个职务直至去世前不久。在此期间，银行不断扩建，最终成为由几十座大楼组成的复杂建筑群，这些大楼全部由索恩设计（大部分毁于 1927 年的一场火灾）。正如统一公债部（图 24.33）所表现的，索恩受到皮拉内西的影响，把建筑设计得十分巨大，但建筑内部却朴素无华，这也反映了劳吉尔（见第 809 页）对他的影响（他拥有多本劳吉尔的论著）。统一公债部内部的设计意图是唤起古罗马的崇高、伟大，所以将巨大的中央大厅扩展成带有棱拱



图 24.32 查尔斯·巴里爵士和 A.W.N. 普金：**议会大厦**，伦敦。1836 年开工

和筒拱的跨间，让人想起戴克里先浴场（见图 7.71）。公共浴室所用的那种弓形窗增强了这种联想，为了显得朴素和突出几何形状，这些窗户并没有安装窗框。

折衷主义 约翰·纳什（John Nash，1752—1835 年）是这个时期最倾向折衷主义的建筑师之一。从某种意义上说，他正是这种风格的代表人物。索恩的折衷主义倾向同样很突出，二人生活在同一个时代。纳什可以灵活、快速地在不同风格之间切换，往往有惊人的大胆设计。他并不拘泥于风格，其特点就是奇巧、多样，而大多数建筑也是多种元素不对称的组合，令它们看上去仿佛附加结构的堆积。他今天可能设计一个带有茅草屋顶的小村庄，明天就可能会设计一栋意大利风格的别墅，随后也许是一座带有中世纪雉堞的宅邸。

1815 年，纳什将流行的“东方”样式用在布赖顿的摄政王皇家亭阁（Prince Regent's Royal Pavilion at Brighton，图 24.34）之中。他接手时，这座建筑已按照帕拉第奥风格建起了一部分，造成了一些障碍。但他迅速地解决了这个问题，在整个帕拉第奥式正立面上安装铁架，以支撑生铁铸造的洋葱形穹顶和尖塔。在亭阁内外则使用哥特式、中国、伊斯兰和印度的建筑元素，创造出一个美轮美奂的奇幻世界，迎合了时人对异国他乡和遥远过去的浪漫主义渴望。

美国：新生共和国的古代风格

在美国古典式复兴似乎无处不在，因为这个新建

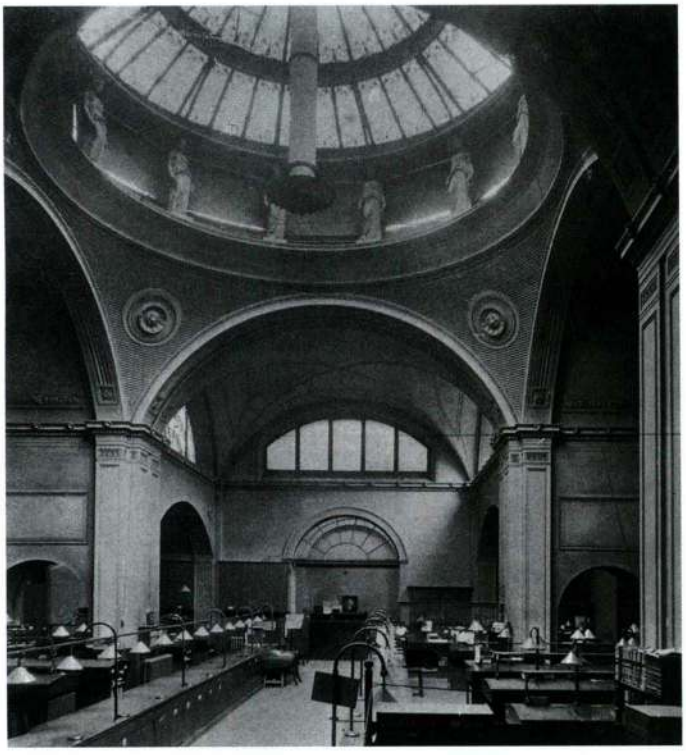


图 24.33 约翰·索恩爵士：**英格兰银行统一公债部**，伦敦。1797—1799 年，毁于 1927 年的一场火灾

立的共和国模仿的正是古代希腊罗马的民主制度。白宫和国会大厦是新古典主义风格的，而大部分教堂、银行和政府大楼在设计时则加上了希腊—罗马神庙式的正立面。然而当时哥特式也是非常流行的教堂样式。

托马斯·杰斐逊 托马斯·杰斐逊是一位业余建



图 24.34 约翰·纳什：**皇家亭阁**，布赖顿，英国。1815—1823 年

筑师，曾把自己的住宅蒙蒂塞洛（1770—1782 年）设计成一座帕拉第奥式别墅（见图 23.9），而弗吉尼亚州议会大厦（1785 年）则以尼姆的方形神殿（见图 7.46）为蓝本。杰斐逊浪漫主义时期最出名的工程是位于夏洛茨维尔的弗吉尼亚大学校园（图 24.35）。与蒙蒂塞洛和弗吉尼亚州议会大厦一样，这个校园也是仿古风格的，以追忆希腊和罗马的民主传统，以及这两个为西方艺术和文化打下基础的伟大文明。校区是 1804 至 1817 年期间设计的，包括两排帕拉第奥式别墅，每排五栋，之间由带有屋顶的柱廊相连，而柱廊另一边就是学生宿舍。充当教授寓所和教室的这十栋别墅各不相同，象征着个人主义，在美学上引入了一种如画的多样性。每一栋别墅都与传统保持着各不相同的关联：多立克式别墅模仿罗马的戴克里先浴场，爱奥尼亚式模仿同样位于罗马的福尔图娜神庙。在两排别墅的尽头各有一座外观与万神殿相似的圆形建筑，起连接彼此的作用。这里就是图书馆，在与杰斐逊共事的建筑师本杰明·拉特罗布建议下于 1823 至 1826 年间修建。最后，把这两排别墅隔开的草地（自身又分为三个部分）让整个建筑群具有了风景如画的英国园林那种自然主义特征。杰斐逊在夏洛茨维尔的天才之处就在于用新古典主义的形式创造了一个关于新共和国的象征，表现这个新兴国家的主要特征——个人主义和统一。

本杰明·拉特罗布 本杰明·拉特罗布（Benjamin Latrobe，1764—1820 年）是联邦时期最著名的美国建筑师，1795 年从英国移居美国。他是杰斐逊的朋友，这也为他获得建造美国国会大厦的委任起了一定作用。他修建了美国第一座希腊复兴建筑（1798 年），后来又修建了第一座哥特式复兴建筑。他最有名的工程是 1804 至 1808 年间设计的巴尔的摩（Baltimore）大教堂。教堂外部具有爱奥尼亚立柱的希腊—罗马式



图 24.35 托马斯·杰斐逊：**弗吉尼亚大学**，夏洛茨维尔。1804—1817 年设计，1817—1828 年建造

神庙正立面，虽然这种正立面平凡无奇（拉特罗布还提出过一个哥特式的方案）。但教堂内部则使用了一连串令人印象深刻的拱顶厅，位于中央的是一个与万神殿相似的穹顶，从一道由弓形拱门组成的连拱廊向上升起（图 24.36）。拱门和朴素的墩柱则是受 1792 年索恩设计的英格兰银行统一公债部启发；装有雅致镶板的穹顶让人联想到罗伯特·亚当（见图 23.11）。但这种折衷主义（即选择完全不同的元素用在同一座建筑中）似乎很成功。简单的基座是装饰性拱顶的衬托，其共同点则是精致的纯朴。

法国：帝国风格

古典式复兴在法国的发展方向是由拿破仑规定的，他下令在巴黎建造几座罗马风格的建筑，以巩固其皇帝形象。今天位于玛德莲广场（Place de la Madeleine）上的玛丽·玛德莲教堂（Church of Mary Magdelene）是献给法国士兵的“光荣庙”，直接模仿古罗马的科林斯式神庙方形神殿（见图 7.46）。凯旋门自然是为了再现古罗马凯旋门的风采，而 40 米高的青铜旺多姆圆柱（Vendôme Column，原名大军柱）则模仿了图拉真凯旋柱（见图 7.28），纪念 1805 年拿破仑在奥斯特里兹（Austerlitz）所获得的胜利。实际上，在波拿巴统治期间几乎没有真正建造过什么东西，他最大的影响也许来自其住所的室内设计，一般称为“帝国风格”（Empire Style）。

最出色的一个例子是建筑师夏尔·佩尔西埃（Charles Percier，1764—1838 年）和皮埃尔－弗朗索瓦·方丹（Pierre-François Fontaine，1762—1853 年）为约瑟芬·波拿巴（Josephine Bonaparte）在巴黎郊外的马梅松城堡（Château de Malmaison）所设计的豪华卧室（图 24.37）。卧室富丽堂皇，运用了安格尔 1806 年画的拿破仑肖像（见图 24.15）中相似的异国素材及饱和色。装饰着天鹅和丰饶角的大床是罗马样式的，华盖则像军中的帐篷，顶上立着一只象征皇帝的鹰。三脚脸盆架以赫克拉尼厄姆和庞贝的出土文物为依据制作而成，但支撑脸盆的狮身人面像是埃及式的，脸盆本身的纹饰又是希腊式的，这正是浪漫主义喜好如画的多样性和联想学说的折衷主义特性。虽然所用素材种类丰富，但房间并没有复杂感；相反，看上去严肃、笨重，要归功于浓重的色彩、物品的重量（甚至连帷幔都显得厚重）和作为基础的几何布局。

德国：创造一个新雅典

虽然普鲁士建筑师与其英国、法国、美国同行一样奉行折衷主义，但他们却设计出了一些最为优秀的古典式复兴建筑。而他们当中最著名的应该是 1815 年被腓特烈·威廉三世（Friedrich Wilhelm III）任命为御用建筑师的卡尔·弗里德里希·辛克尔。

卡尔·弗里德里希·辛克尔 与当时许多建筑师一样，卡尔·弗里德里希·辛克尔（Karl Friedrich

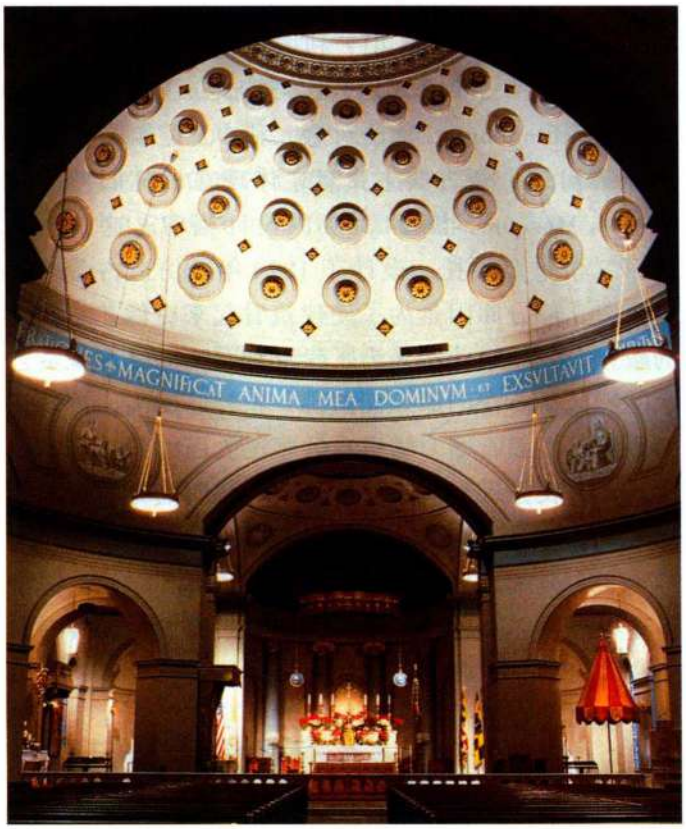


图 24.36 本杰明·拉特罗布：**巴尔的摩大教堂（圣母升天教堂）内部**，巴尔的摩，马里兰。1805 年开工



图 24.37 弗朗索瓦－奥诺雷·雅各布－德斯马特（François-Honoré Jacob-Desmalter，根据夏尔·佩尔西埃和皮埃尔－弗朗索瓦·方丹的设计）：**皇后约瑟芬·波拿巴的卧室**。约 1810 年。马梅松城堡，勒耶－马梅松（Rueil-Malmaison），法国

大事年表

1812—1815 年——美国与英国的 1812 年战争
1815—1823 年——纳什在英国布赖顿建造皇家亭阁
1836 年——巴里和普金开始在伦敦修建议会大厦
1844 年——萨缪尔·莫尔斯发明电报
1845—1849 年——爱尔兰土豆荒
1848 年——欧洲工人革命

Schinkel，1781—1841 年）利用每一种可能的风格进行创作，包括古典、罗马式、哥特式、文艺复兴和隆德伯格（Rundbogen，德语对意大利本土建筑的称呼）。但他最初是个新古典主义者，体现在柏林旧博物馆（Altes Museum，图 24.38）的设计当中。这是他收到第二个重要委托，设计于 1824 年，仿造古希腊神庙建造，部分原因是为了使建筑看起来更像艺术珍宝的殿堂。人们来此不是为了崇拜神明，而是来观赏艺术的。入口所在的那一面仿佛一座神庙的侧面（真正的侧面是素面石墙，可以在柱廊正立面的两头看到的边，上有长方形窗户），这是一种聪明的方法，因为既表现出神庙的感觉，又不完全照搬神庙的样子，还避免了古典式复兴中过多使用的三角楣正立面。博物馆建在高台之上，可从中央的一道楼梯上去，楼梯与巨柱式希腊立柱赋予建筑一种沉静的雄伟气度和强烈的中轴感。宽阔的楼梯则与上方的顶楼（即二楼）遥相呼应，那里有一个有穹顶的房间，用作雕塑陈列室。辛克尔不愧为建筑大师，可以自由运用如此完美的比例和规模，而对称、符合理性的室内设计也与外部的和谐相映成趣。

1815 年拿破仑倒台后举行的维也纳会议上，普鲁士成为了一股重要的政治力量，由腓特烈·威廉三世发起的建筑计划以增强其帝国野心为设计目标。旧



图 24.39 利奥·冯·克伦策：**瓦哈拉**，雷根斯堡附近，德国。1821 年设计，1830—1842 年建造

博物馆超凡魅力的一部分就来源于柏林与古代雅典的荣光和高贵特质之间巧妙的联系。

利奥·冯·克伦策 辛克尔在普鲁士最强劲的竞争对手是巴伐利亚皇太子路德维希（Ludwig）的御用建筑师利奥·冯·克伦策（Leo von Klenze，1784—1864 年）。与威廉三世一样，路德维希大力支持日耳曼民族主义，将近 1820 年时，他委派克伦策设计一座纪念日耳曼名人的建筑瓦哈拉（Walhalla，图 24.39），名字是从日耳曼神话中英雄们的长眠之地而来。这座放满了人物胸像的建筑建于 1830 至 1842 年间，位于雷根斯堡（Regensburg），俯瞰多瑙河。与众多古典式复兴建筑一样，瓦哈拉实际上是古希腊多立克式神庙的翻版。它位于一座山的山顶，这个特点从考古上来说是准确的，从而增添了其浪漫主义风



图 24.38 卡尔·弗里德里希·辛克尔，**旧博物馆**，柏林，1824—1830 年

味。但这座建筑的与众不同之处在于其复杂的楼梯结构，那冷峻的几何形状和迫人的庄严感很容易让人想起勒杜（见图 23.23）。攀爬那些没完没了的台阶需要耐心，可以让参观者亲身体验瓦哈拉中所尊奉的名人们获得的丰功伟绩，以及他们所达到的高度。瓦哈拉反映了人们在怀古中逃避现实的浪漫主义心态，而对于有历史影响的建筑物的直接模仿则是这个时期许多建筑的特点。

小结

启蒙主义引起的政治和社会变革在 19 世纪上半叶没有一点减弱的迹象。城市化、工业化、法国大革命和拿破仑战争带来的不稳定状态席卷欧洲。工业革命继续改造社会的进程，带来了城市化、资本主义以及资产阶级、无产阶级的空前崛起。移民涌入城市寻找工作，忍受着混乱、低劣的居住状况和难以承受的工作环境。知识分子和文化界把这些危机视作启蒙主义的失败。于是他们不再强调理性主义、逻辑、经验主义和科学，转而寻求建立在情感、想象、个人天赋和自然基础上的更高真理。态度上的转变带来了 19 世纪上半叶的浪漫主义。此时的艺术家们醉心于大自然，任由大自然所蕴含的更高真理涤荡自己的心灵。否则他们就选择躲进异域文明、遥远的过去或自己狂野的想象世界。艺术家探求的不再是道德和固定不变的价值观，而是心灵深处和肉身体验的极限。

绘画

在西班牙，戈雅是这种新浪漫主义精神的代表，他的肖像画和当代历史画作品充满了不安的心理状态，反映现代人对于来世的怀疑，描绘文明内在的残忍无情。在英国，威廉·布莱克也关注文明的暴政，把他对社会的厌恶倾入按中世纪手抄本格式所绘制的幻想画中，并用这些画来迎接新宗教。风景题材特别受到英国浪漫派画家欢迎，浪漫主义者认为风景是宇宙力量或神性之所在。康斯太布尔打破了强调理想美和意大利式世外桃源的古典主义程式，描绘斯托山谷中的景色，记录细节，展现自己对大自然的强烈反应。与之相反，同时代的透纳则以其表现无限感的崇高风景画而闻名于世。在德国，弗里德里希赋予其风景画一种神性的力量，悖论地将神的复活诉诸存在。到了 19 世纪 20 年代，美国人宣称风景是其国家象征，把原始荒野当作伊甸园，认作上帝的化身，从而将把新大陆与旧大陆的风格区别开来。

新古典主义在法国继续存在，因为安格尔延续了大卫的古典主义传统。虽然安格尔支持素描、平面性构图和理想美，但其题材多为浪漫主义，间或是东方女奴这样的异域主题。但流行开来的则是涂绘浪漫主义，而非新古典主义的；其有力的笔法、浓烈的色彩以及动态的巴洛克式构图创造出充满活力，甚至混乱交杂的形象。拿破仑战争引发了这股始于格罗的潮流，格罗在描绘拿破仑军威的同时，也刻画了其战争的暴行。拿破仑倒台后，热里科进一步发展了涂绘浪漫主义，成果就是1818年表现海难者海上苦难的《梅杜萨之筏》。涂绘浪漫主义的代表人物是德拉克洛瓦。19 世纪 20 年代，他凭借希腊背景或受文学启发的异国题材绘画而崭露头角，这些作品通常表现的是恐惧、死亡和苦难。从一定程度上说，正是德拉克洛瓦的成名才使安格尔被冠古典主义传统卫士的名声，以追求理想美和高尚趣味著称于世。

雕塑

在浪漫主义时期，新古典主义在欧美雕塑艺术中占据着统治地位，很大程度上是由于意大利人安东尼奥·卡诺瓦的强大影响力。虽然卡诺瓦塑造的人物具有古典外表，却表现了与浪漫主义相联系的强烈情感。只有少数雕塑家试图脱离古典模式，创造浪漫主义雕塑，其中就包括弗朗索瓦·吕德。他在巴黎凯旋门上充满活力的《马赛曲》准确地捕捉到了民族主义精神；还有安东尼奥·巴里，专门刻画珍禽异兽之间发生的野蛮搏杀。

建筑中的浪漫主义复兴

复兴风格是浪漫主义时期及随后建筑的主流。在一个受到战争和工业革命严重影响的不稳定世界中，过去的建筑风格散发出熟悉、稳定的气息，还迎合了浪漫主义对异国情调的兴趣。希腊复兴和哥特式复兴风格在这个时期可能十分常见，但仅次于此的则是埃及、文艺复兴、农舍、摩尔式和中国风格（仅仅列举其中几个）。在英国，约翰·索恩是最有名的古典式复兴建筑师之一，A.W.N. 普金则是最有名的哥特式复兴建筑师之一。约翰·纳什是负责布赖顿皇家亭阁的建筑师。设计弗吉尼亚大学的托马斯·杰斐逊以及设计巴尔的摩大教堂、美国国会大厦的本杰明·拉特罗布均是著名的古典式复兴建筑师。罗马是拿破仑统治期间法国少量建筑工程的灵感来源，而这时法国建筑中最出名的是被称为“帝国风格”的室内装潢，主要以古罗马帝国为范本，但也涵盖了少量埃及和希腊母题。最有名的德国建筑师包括卡尔·弗里德里希·辛克尔和利奥·冯·克伦策。虽然他们采用多种不同互相对立的风格，但最出名的仍然是古典主义作品，如辛克尔的柏林旧博物馆和克伦策位于德国雷根斯堡附近的瓦哈拉。



第二十五章

实证主义时代：现实主义、印象主义与拉斐尔前派，1848—1885 年

1848 年之后，作为一种知性态度与风格潮流的浪漫主义开始消失，逐渐为现实主义（Realism）所取代。人们愈来愈多地倚重物理学、生理学、经验主义和科学，将其作为理解自然、社会和人类行为的途径。确凿的事实成为构筑知识大厦的材料，而非感觉。实证主义（Positivism）通常指 19 世纪 40 年代所出现的实用主义（pragmatism）与物质主义（materialism）新思想。

这一术语为法国哲学家奥古斯特·孔德（Auguste Comte，1798—1857 年）所确定，其在 1830 年开始撰写一部名为《实证主义哲学》（*Positive Philosophy*）的多卷本系列著作。孔德表示，社会进步应该基于可观测的事实与可检测的观念。换而言之，即建立在科学的基础上。这种研究社会的学术新方法被称为社会学。

19 世纪 30、40 年代，与孔德的社会学并行而来的是通俗且散播广泛的活页文选《生理学》（*Physiologies*）。这是一部短篇论文集，极其细致地分析了法国社会的不同阶层，不仅包括律师、修女、社会女性等职业与类型，还包括郊区园丁与 30 岁女性这样的特定类别。快速工业化和城市化使得当时的世界正经历着巨大变革，而《生理学》就是理解当时强烈转型的一种方式。

在政治领域，强硬的新实用主义被称为“现实政治”（德语为“Realpolitik”），这是德意志帝国首席大臣奥托·冯·俾斯麦（Otto von Bismarck，1815—1898 年）在将近 1870 年时为造就统一德国而熟练运用的概念（地图 25.1）。在宗教上，实证主义导致 18 世纪怀疑论的复苏。19 世纪 40 年代摄影的兴起成为了实证主义的代表，但绝大多数人都不将其看作艺术形式，而认为摄影不过是忠实复制自然和记录快速变革世界的工具。

在艺术领域里，实证主义导致了后来现实主义的产生。现在，艺术家和作家并不会将人间生活理想化或虚构地戏剧化，而是将其不加修饰和美化地再现出来，并将之形容为“白驹过隙”。早在 1846 年，诗人兼评论家夏尔·波德莱尔就呼吁基于现实生活的艺术，他曾写道：“时尚生活的盛会与成千上万漂泊的个体（罪犯与娼妇），游荡在大城市的地下……所有这些向我们证明，我们只需睁开眼睛，就能看到我们的主人翁。……”而 19 世纪 50 年代末期，现实主义成为新艺术与文学的战斗口号。评论家朱尔 - 安托万·卡斯塔那雷（Jules-Antoine Castagnary，1831—1888 年）是现实主义的宣扬者，他在回顾 1857 年的沙龙时写道：“没有必要回顾历史、在传说中寻找庇护，或是唤起想象的力量。美就在眼前，而非头脑之中；美在当下，而非过去；美在真实，而非梦幻。”

现实主义者并不推崇想象力的自由驰骋、异国情调或是崇高价值，他们坚实地立足大地，通常不动情

图 25.17 细部，卡米耶·毕沙罗：**《埃尔米塔什登山路，蓬图瓦兹》**



地图 25.1 实证主义时代的欧洲与北美

感，而且乐于直率地描绘现代生活，其创作领域从乡村农民的艰苦生活，拓展到被蹂躏的城市贫民，再到迅速增长的都市中产阶级与暴发户的休闲享乐。在风景画中，这种现实主义后来发展成为印象主义。印象主义画家通常在巴黎及其周边地区进行创作，记录从乡村到郊区的景色转变，以及工厂、铁路对乡村的侵蚀。他们还观察到了富有巴黎人的涌入，及其在乡间农场所建造的奇特周末度假别墅。这些人还会在塞纳河与瓦兹河等地举行的竞舟会中比赛，并在沿岸时髦的场所中聚餐、跳舞、游泳。印象主义者在户外作画，动作快速而笔触大胆、色彩强烈。他们以直接经验为主，捕捉着眼前的世界，完成的作品上的闪烁的速写感觉折射出当代世界的变幻无常。

印象主义者致力于创造一种经验主义的具象艺术，或者说一种现实主义艺术，而由其风格发展而来的副产品却是现代主义的到来。对其后几代艺术家而言，印象主义明亮的色彩和宽阔的笔触具有抽象特质，似乎对画面主题等具象成分发起挑战。20 世纪的评论家和历史学家将艺术向抽象的转变称为“现代主义”（Modernism）。印象主义同样标志着**先锋派**（avant-garde）的出现，意指某些艺术家与艺术观念对于他们的时代而言显得新颖、激进、令人震惊。事实上，这意味着艺术家的作品逐渐开始只为少数人所理解，即先锋派艺术家同仁、少数艺术专家及收藏家。先锋派与包括工人阶级在内普通公众之间的关系发生断裂，而公众普遍乐于参观受公众高度关注的学院派展览。这种断裂体现为商业画廊的兴起，后来甚至成为展示新艺术的主要场所，也显示出学院派沙龙的权力在整个西方世界的衰落。现实主义是现代主义艺术中抽象特质的出发点，但我们必须记住，这首先是一个关注社会剧烈变革的运动，而且恰好产生于影响整个欧洲的 1848 年革命之际。

法国的现实主义

1848 年法国爆发了一场起义。共和党人、自由主义者和社会党人此时联合起来，要求在政府中享有更多的发言权。他们还提倡无阶级社会，认为无论民众全体还是政府都不能控制生产资料。当国王路易－菲利普拒绝他们的要求之后，武装起义已不可避免。在国王退位之后，临时政府迅速被制宪议会取代。虽然工人阶级已经按照新政府的规定组织了劳动组织，但是仍然没有自己的代表，于是揭竿而起，开始攻打议会。巴黎城中展开激烈巷战，致使一万名民众死伤。无产阶级起义所造成的阶级革命冲击波辐射到整个欧洲，各个主要城市里都发生了类似活动。就连英国也遭到了威胁，社会主义者的宪章派鼓动工人要求自身权利，这一要求得到相当彻底地贯彻，甚至到了聚集武器、进行军事训练的地步。正如当时一位法国作家所说，欧洲社会“成为了恐惧的牺牲品；自从野蛮人

入侵罗马以来，还没有哪一次恐惧能与之匹敌。”

最终保守主义的力量大获全胜。在法国，拿破仑的侄子路易·拿破仑·波拿巴（Louis Napoleon Bonaparte，1808—1873年）以绝对优势当选第二共和国总统，在名义上得到普遍承认。然而到了1852年，他解散了议会并让自己“当选”为皇帝，称“拿破仑三世”，并建立第二帝国。在他统治下的法国一片繁荣，但后来终结于1870年的普法战争。

直到19世纪40年代，工业革命才在法国发展起来，而现在则以爆炸的方式扩展开来，而路易·拿破仑所制定的新金融体制也创造出了前所未有的财富。国家处于金融家、工业家、制造商、律师和商人的统治之下，中产阶级兴盛起来，而其对物质财富的欲望也水涨船高。1855年的巴黎世界博览会好像新消费主义的镜子，全世界都参与其中，展示自家的产品。这次巴黎博览会是对1851年首次伦敦世界贸易博览会（万国工业博览会）的应对之举，旨在形成竞争。在巴黎，财富与休闲享乐时间的增加成就了大饭店、咖啡馆、百货商店、剧院、俱乐部、公园和赛马跑道，而来自不同社会阶层的人们则在这里聚集、购物。

巴黎城经过翻新换上荣耀的现代外衣。这一工程始于1853年，路易·拿破仑的内政部长乔治－欧仁·奥斯曼（Georges-Eugène Haussmann，1809—1891年）发起了规模巨大的市政改建项目，从而造就了那一条条宽阔的大街，穿过老城的中世纪养兔场，而两旁则伫立着时髦的现代公寓。工程造就了壮丽的景观，而诸条要道则确保国家在遭遇起义时，军队能够迅速调动部署。此外以包括歌剧院和火车站在内的宏大城市建筑为支撑点，城市中还点缀着优美的庭园、花园和广场。

19世纪40、50年代的现实主义：描绘当下社会境况

法国的现实主义与1848年革命同时兴起。现实主义是一种高度政治化的风格，以自诩为“旗手”的古斯塔夫·库尔贝和“农民画家”让－弗朗索瓦·米勒为代表。现实主义拥护劳动者和乡村平民，也正是这些人向巴黎贵族与中产阶级所享有的权威和特权发起挑战，并在某种程度上促成了1848年起义。

古斯塔夫·库尔贝 古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet，1819—1877年）来自瑞士边境小镇奥尔南（Ornans），位于侏罗山脉（Jura Mountains）脚下。他父亲曾是农民，后来成为此地富足的地主和酒商。库尔贝于1839年前往巴黎学习绘画，在19世纪40年代末成为左岸咖啡馆中的主导人物，后者则因亨利·穆杰（Henri Murger）的作品《波希米亚人的生活情景》（*Scenes of Bohemian Life*）而闻名。库尔贝在左岸结识了文学圈中的先锋派人物，与波德莱尔、社会主义者记者皮埃尔－约瑟夫·蒲鲁东（Pierre-Joseph Proudhon，1809—1865年），以及评论家兼作家尚弗勒里（Champfleury，茹勒－弗朗索瓦－费利克斯·于松［Jules-François-Félix Husson］的笔名，1821—1889年）结为好友。主要受蒲鲁东的影响，此时的库尔贝已经由共和主义转向社会主义。与此同时，尚弗勒里劝说库尔贝重拾自己的乡村之根，绘制奥尔南的单纯世界。这位作家本人则热衷于收集民间艺术品，对通俗版画、儿童艺术和漫画等非精英艺术颇有兴趣。

库尔贝于1849年秋天回到奥尔南，并在家中阁楼里绘制了宽近7米的《奥尔南葬礼》（*Burial at Ornans*，图25.1），这件作品后来被1850—1851年沙龙接受。对于很多参观者来说，这幅画就是一种公然的侮辱。它表现了普通的外省人，描绘手法粗糙、形式沉重，丝毫没有优雅或美化。奥尔南当地的居民充当了库尔贝的模特，其中许多人都可以辨识出来。库尔贝不仅记录了他们的衣着与举止，还有各自独特的面部特征，包括球形的鼻子、皱纹奇特的面孔和蓬乱的头发。阴冷的风景也同样真实，那是基于奥尔南墓地的习作而绘制。库尔贝的现实主义还拓展到了对人物的平等表现方面。尽管大胆的笔触和明暗对照法可以令人联想到他所喜爱的艺术家伦勃朗和委拉斯凯兹，但是此处并无巴洛克风格的戏剧性，也没有突出某一人物的构图设计，画面中的狗与牧师或市长一样重要。库尔贝也没有运用古典模式，这与本杰明·韦斯特不同，后者在《沃尔夫将军之死》（见图23.7）中对人物进行了金字塔式的分组。与之相反，库尔贝的作品采用了大胆、简单的构图，常见于海报、月份牌和歌曲单等通俗艺术中，这是人民的艺术，而不是学院的。

画面看来十分平常，很难判断表现的到底是什么具体事件。画面左方是抬棺人和棺木，旁边有牧师和助手，再向右则是小城中的贵族，最右侧是妇女。一座挖开的坟墓位于前景中央，但无从得知这是谁的葬礼。而且作品似乎也不是死亡终结的宣言，尽管这是最有可能的题材。然而可以确认的是，这幅作品是社会礼仪的记录，精确地表现了奥尔南那里的性别、职业与阶层区分。更为重要的是，它居然堂而皇之地将外省中产阶级的活动提高到与历史事件相同的崇高地位。事实上，这是对历史画的僭越，尽管其受到极度推崇。正因如此，库尔贝的作品遭到众多巴黎人排斥。奥尔南中产阶级所代表的政治威胁也同样令人厌恶，他们在第二共和国期间拥有相当可观的选举权力，能够改变国家选举结果。除此之外，这些人对许多巴黎



图 25.1 古斯塔夫·库尔贝：**《奥尔南葬礼》**。1849—1850 年。布面油画，3.13×6.64 米。巴黎奥赛博物馆

中产阶级而言则是一剂清醒剂，提醒其记住自己极力掩盖的外省出身。

库尔贝在 1850—1851 年沙龙中展出了另一幅描绘奥尔南的画作——《碎石工人》（*The Stone Breakers*，图 25.2）。其中表现了两位面对面、与真人等大的工人。库尔贝在城外遇到了这些敲打石头、铺筑道路的劳动者。他再次异常精准地描绘了人物，褴褛的衣衫、粗重的工作和指甲缝里的污垢，无不宣告着自己的贫穷与所属的社会阶层。库尔贝笔下的人物具有石头一般的强烈细节，而他们那不为人知的面孔最终将人物转变为无生命的物体，仿佛岩石或工具一般。此处的构图再次脱离了常规结构，让我们的目光在画中不同事物间跳跃。

尽管公众对于这幅蕴含社会主义内涵的作品毁誉参半，但两派政治阵营都对画面的真实性大加赞赏。正如《奥尔南葬礼》一样，库尔贝运用多种颜料使用方式，有些是用调色刀直接抹在画面上的，实质上将艺术家转变为一位艺术劳动者。大胆的颜料使用方式加强了人物的实体力量，以自身的实际存在最终成为物质对象的代言人。在《奥尔南葬礼》和《碎石工人》中，人物所处的空间都很浅显，并且被推至画布的前景。画中的景物显得相当扁平，仿佛就是一块幕布，迫使观众的视线停留在前景之中。库尔贝从没承认《碎石工人》具有社会主义意向，但正如艺术家本人所描述的那样，“人类悲惨境遇的完全表达”弥漫着社会不公，而这正是 1848 年革命所造成的结果。库尔贝没有将乡村生活表现为田园诗或滑稽剧，而是着眼于残酷的现实。

1855 年，库尔贝的 11 幅作品为巴黎世界博览会所接受，而这项活动旨在推动法国经济与工业。博览会的美术部取代了该年的沙龙展，重点宣传安格尔和德拉克洛瓦这些法国绘画大师的作品。为了自己的艺术生涯，库尔贝做了任何一位在世的艺术家都未曾作过的事，并成功引起轰动效应：他在博览会会场附近委托他人建造了一座古典风格的建筑，在其中开办自己的个展，《奥尔南葬礼》也在展出作品之列。库尔贝将展览命名为“关于现实主义”（Du Réalisme），并出售一份名为《现实主义宣言》（*Manifesto of Realism*）的小册子。他在其中发表了以下声明：“站在转化习俗、观念以及我们这个新纪元面貌的立场上，我遵循自己的主张，不仅作一个画家，也要做一个人。简而言之，我的目标就是创造有生命的艺术。”库尔贝不停地向学院派的价值观发起挑战。他用当代世界的鲜明形象替代了不可侵犯的希腊罗马传统，他笔下的图像在图像志和构图方面不包含任何特殊含义，背离了古典传统或历史绘画。他大胆地将颜料涂抹在画布之上，从而破坏了学院派颜料处理技法的精致感。无论安格尔新古典主义作品中坚实平滑的表面，还是德拉克洛瓦作品里所体现的威尼斯画派或鲁本斯式绘画传统，都被他摒弃。虽然没有被沙龙拒之门外，但库尔贝拒绝借助沙龙来发展自己的事业，而是转向了商业展览。

让－弗朗索瓦·米勒 如果将库尔贝的作品与 1850—1851 年沙龙上的另一幅现实主义作品——让－弗朗索瓦·米勒（Jean-François Millet，1814—1875 年）的《播种者》（*The Sower*，图 25.3）相比，就可



图 25.2 古斯塔夫·库尔贝：**《碎石工人》**。1849 年。布面油画，1.6×2.59 米。原藏于德累斯顿历代大师画廊（Gemäldegalerie），据说毁于第二次世界大战期间

以看到库尔贝的绘画是多么的实事求是且不带感情。与库尔贝一样，米勒也生长在乡村，出生于诺曼底的瑟堡（Cherbourg）附近，来自一个富有的农场主家庭。他的整个成长经历都浸染在土地与农村生活无休止的季节循环中。米勒受过良好的教育，阅读兴趣十分广泛。在选择从事绘画工作后，他先是完成了在瑟堡和巴黎的学习，随后便开始创作肖像画。作品中的深暗色调折射出他对 17 世纪西班牙绘画和伦勃朗的挚爱。在 19 世纪 40 年代末期，米勒返回巴黎，并与若干位巴比松画派（见 850 页）的风景画家结交为友。1848 年创作了第一幅农民绘画作品《筛谷者》（*Le Vanneur*）。在之后的生活中，表现农民生活的画作成为了他的专长。1848 年巴黎流行霍乱，米勒在巴比松永久定居下来。

紧随 1848 年革命的脚步，米勒尊崇农民形象的作品也受到了具有政治倾向的解读。正如《播种者》所显示的，米勒笔下的劳作者与库尔贝的一样，都是贫穷的受压迫者：他们衣衫褴褛，过着在田地中不停辛勤劳作的生活。他们的形象模糊而庞大，让刚刚经历 1848 年革命的巴黎观众胆战心惊。然而更令人害怕的是，米勒十分尊崇农民的形象。这位无名播种者身材魁梧，庞大的动态形体吞噬掉了画面绝大部分空间。然而，其与库尔贝《奥尔南葬礼》中的人物不同，并不类似某个个体，而是某种类型。我们可以将其描述为高贵的农业工人，全心全意地劳作只换来少得可怜的报酬。米勒所运用的深色明暗对照法很容易令人联想到伦勃朗，后者也喜欢将劳作者投射在昏暗的阴影中，使之与土壤混为一体，仿佛正从大地中浮现出来，成了大地的化身。而这种解读也会因颜料沙砾般的粗糙而凸现出来。大手一挥的姿势强烈鲜明，身体的轮廓波动起伏，都将形象与自然本身永恒循环的能量联系在一起。尽管米勒在农民题材的选择上具有现实主义特征，但在感性层面上他无疑是浪漫主义的，其作品追求诗意与情绪，而不是绝对的事实。

奥诺雷·杜米埃 奥诺雷·杜米埃（Honoré Daumier，1808—1879 年）也在此时首次在沙龙展上露面。他以创作漫画闻名，但作为画家却几乎默默无

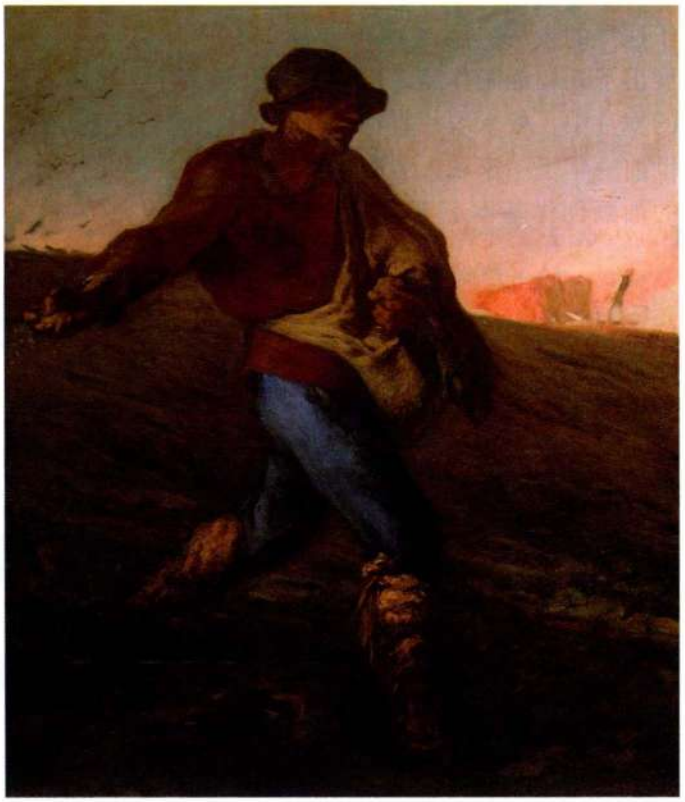


图 25.3 让-弗朗索瓦·米勒：**《播种者》**。约 1850 年。布面油画，101.6×82.6 厘米。波士顿美术馆，17.1485

闻。1830 年前后，杜米埃的**石版画**（lithograph）定期刊登在巴黎报刊上（见第 911 页的*材料与技法*）。规模可观且有文化的中产阶级公众出现，而造价低廉的纸张以及印刷工艺的发展则导致了现代报纸的产生，报纸上的石版画和木刻版画插图也为其流行做出了重要贡献。杜米埃主要为社会主义倾向的报纸《漫画》（*La Caricature*）和《喧闹》（*Le Charivari*）创作作品，两者都致力于政治性与社会性的讽刺文学，可以说与杜米埃的作品是天作之合，因为杜米埃恰好热衷社会事业，将一生都用来揭露社会的丑恶现象。他批判的对象也包括从政府腐败、镇压行径到暴发户贪婪、虚荣嘴脸的众多题材。杜米埃的石版画迅捷、精妙地记录了在快速发展变化着的巴黎，以及其中涌现出的不同职业、阶层与类型的人物，这也在某些方面应合了《生理学》手册中冗长而切实的描述。他所塑造的人物预示了 19 世纪 60、70 年代城市现实主义与印象主义艺术家观察表现的人物类型。在《释放这个人是安全的！》（*It's Safe to Release This One!*，图 25.4）里，可以体会到杜米埃尖锐的洞察力、刻薄的幽默以及简练的绘图技巧。该作品创作于 1834 年一次巴黎工人起义之后，大量穷人与无辜市民在起义中丧生。画面中以漫画手法表现了梨形身材的超重国王路易－菲利普，把着那位手戴镣铐工人瘦弱的手腕，在感觉不到脉搏之后竟然宣布可以将他释放。



图 25.4 奥诺雷·杜米埃：**《释放这个人是安全的！》**。约 1834 年。石版画

毫无疑问，杜米埃想成为真正的艺术家。正是出于这样的想法，他在 1849 年和 1850—1851 年沙龙中展出了几幅油画作品，但并没有引起关注。在接下来的岁月中，杜米埃一直在私底下创作油画，但仅在去世前一年于一家私人画廊中再次展出过。因此杜米埃的油画创作基本上不为人所知。他似乎曾在 19 世纪 40 年代自学过油画创作，而他的油画也与其职业性作品形成鲜明对照，基本都是充满怜悯的作品。这里杜米埃省却了幽默与讽刺，依赖其漫画家的能力来精确捕捉人物特征与类型，极其明确地把握住了当代城市生活的心理状态，在 1863 年前后创作的《三等车厢》（*The Third-Class Carriage*，图 25.5）中得到了完美的体现。杜米埃在此捕捉到一个特殊的现代情境——“孤独的民众”。成群的工人塞满了火车的三等车厢，而且不得不满足于坚硬的长凳，而不是头等车厢宽大的丝绒座椅。作为增长中的城市居民的一部分，他们来自各种类型，但都默默无闻，忍受着日常的往返行程。前景中疲乏的一家是画面的焦点，他们比身后的小市民阶层显得更为朴素贫穷，代表着被赶出家园的乡下贫民，来到巴黎寻找机会，却成为了现代城市化



图 25.5 奥诺雷·杜米埃：**《三等车厢》**。约 1863—1865 年。布面油画，65.4×90.2 厘米。纽约大都会艺术博物馆，H. O. Havemeyer 收藏，H. O. Havemeyer 夫人 1929 年遗赠，29.100.129



图 25.6 罗莎·博纳尔：**《尼韦奈耕作：为葡萄园施肥》**。1849 年。布面油画，1.75×2.64 厘米。巴黎奥赛博物馆

的牺牲品。他们被囚禁在膨胀的阴暗之中，与窗口透入的明亮光线隔绝开来。但杜米埃还是将他们表现为坚韧高贵的形象，画中两位妇女如同米勒笔下的播种者那样，具有宏大的形体。看来单纯的农民家庭转变为圣母子与圣以利沙伯。杜米埃与他所敬仰的米勒都曾被贴上过“现实主义”与“浪漫主义”的标签，而他的绘画同样结合了现实主义主题与浪漫主义强烈的悲天悯人情怀。

罗莎·博纳尔 罗莎·博纳尔（Rosa Bonheur）是参展 1850—1851 年沙龙的第四位现实主义画家，并获得了相当的关注。她的父亲是绘画教师，同时也是一名社会主义者，提倡充分的男女平等，而博纳尔则跟从父亲学习绘画。很早以前她就立志成为一名在男性世界里的成功女性。博纳尔并不绘制那些传统意义上适合女性的小幅静物画和水彩画，而是大幅的动物题材作品，以此展示最杰出的学院派画家才能具有的精湛技法。但她并不以德拉克洛瓦和巴里的浪漫主义世界中那些异域生物为主题，而是描绘包括牛、羊、马在内的家畜。受到自然历史学科的经验主义科学观影响，博纳尔会仔细研究自己的题材，并力争精准描绘，通常在细节上刻画入微。1841 年时，她开始在沙龙上展出作品，而其声誉也于 19 世纪 40 年代日渐增长起来（见第四部分末尾的附加原始文献）。

1848 年，新生的第二共和国表现出实证主义式的愧疚，想要记录法国外省的农业状况，于是委托博纳尔创作一幅大型油画。在 1850 年沙龙上，她向观众展示了这幅宽达 2.6 米的作品——《尼韦奈耕作：为葡萄园施肥》（*Plowing in the Nivernais: The Dressing of Vines*，图 25.6）。主题的灵感据信是来自乔治·桑的小说《魔沼》（*The Devil's Pool*），而乔治·桑（George Sand，1804—1876 年）是阿曼蒂娜—奥萝尔—露茜·杜班（Amandine-Aurore-Lucile Dupin）的笔名，即杜德万（Dudevant）男爵夫人。作为一名成功的女性作家，她是博纳尔的行为榜样。在《魔沼》的前言里，乔治·桑声明这本小说“将使文明世界的男人回忆起原始生活的魅力”。当时工业化正在显著地改变着法国的面貌，形成复杂的城市中心，其中充塞着过度拥挤、住宅匮乏、阶级冲突以及人口流动混杂等弊病。乔治·桑提倡回归自然，返回单纯的“原始”世界，这样的主题也同样出现在米勒的画作之中，随后甚至成为了世纪末文化群体中的流行主题。博纳尔对动物的兴趣部分地反映了其对自然的关注。1860 年之后，她离开巴黎并永久定居在巴比松附近的枫丹白露森林。她与同伴娜塔莉·米卡斯（Nathalie Micas）共同生活，并且向社会习俗发起挑战，她们身着男性服装、剪短发，还在公共场所吸烟。

为了创作《尼韦奈耕作》，博纳尔在法国中部的乡村尼韦奈生活了几个星期，研究这里土地、动物、农具和地方服饰的独特之处。沙龙的常客们非常欣赏她绘制周密、细致入微的作品，并给予好评。博纳尔的作品与米勒的《播种者》不同，实事求是而不动情感；但与库尔贝的《奥尔南葬礼》也有显著差别，她剔除了乡村生活中的不雅之处。我们或许可以看出尼韦奈牛群身躯的高大笨重，但是感觉不到牲畜的气味；这里没有劳动的汗水，没有土地的气息，尽管所有这些都出现在画面之中。博纳尔所做的正如《生理学》一样，记录、编目并呈现。牛群的庞大规模与游行式的排列甚至赋予了画面庄严之感。

现实主义对学院价值观与中产阶级品位的抨击

通过以历史画的规模来表现外省中产阶级与农民，库尔贝抨击了法国艺术学院的价值观与中产阶级

的品位。事实上，他声称当代生活，特别是当代社会环境，就算并非比历史事件更为有力的绘画题材，至少也与其一样有力。库尔贝的出现敲响了绘画类型等级区分的丧钟，而这种传统可以追溯到艺术学院成立之初。讽刺的是，世纪末的先驱画家又回归历史画和宗教画。19 世纪 60 年代，爱德华·马奈（Édouard Manet，1832—1883 年）继续着库尔贝摒弃学院价值标准的进程，为的是描绘现代世界的社会环境。他以城市而非乡村生活为中心，绘制了布洛涅森林（Bois de Boulogne）中的音乐聚会。那是一座位于巴黎西郊的新公园，上流人士经常流连于此；他还描绘了聚集在隆乡（Longchamp）的时尚人物，隆乡是布洛涅森林中的新赛马场。马奈笔下还出现了在歌剧院举行的时髦假面舞会，交际花及其顾客，新咖啡馆、舞厅与餐馆中新出现的消闲活动。他的画作通常比较复杂，包含各种典故，致密地隐藏着多重意味。作品种类十分丰富，使得马奈可以在捕捉现代社会中的能量、心理状态与变化同时，还能够对学院价值观品头论足，《草地上的午餐》（*Luncheon on the Grass*，见图 25.10）就是如此。马奈向 1863 年沙龙提交了这幅作品。为了理解它，首先需要浏览一番 19 世纪 60 年代所盛行的学院价值观，而这正是沙龙评审团所采用的价值标准。

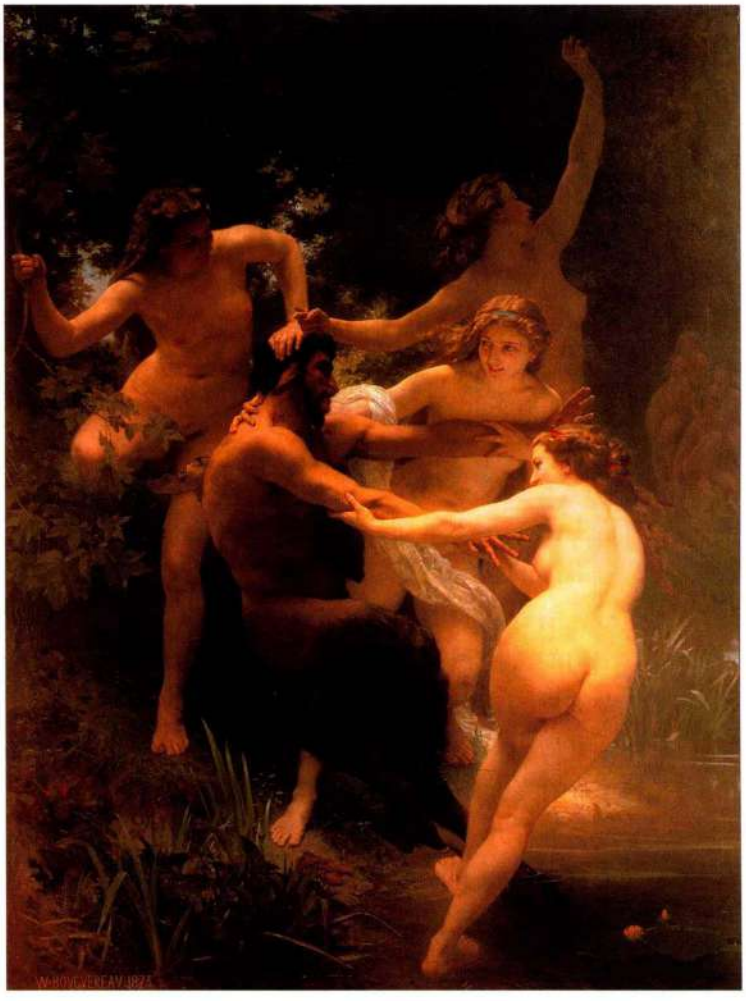


图 25.7 阿道夫－威廉·布格罗：**《宁芙与萨梯尔》**。1873 年。布面油画，2.75×1.8 米。斯特林·克拉克与弗朗西·克拉克艺术研究院（Sterling and Francine Clark Art Institute），威廉姆斯城（Williamstown），马萨诸塞州

官方艺术及其范例 19 世纪 60 年代，很难把巴黎美术学院所教授的某种艺术定义为学院派，但绝大部分学院派人士仍然坚信历史绘画、希腊罗马样式，以及安格尔所代表的古典主义风格具有至高无上的地位。女性裸体是最受欢迎的题材之一，遍布于沙龙展之中。然而，那些并非普通的裸体，而是维纳斯、狄安娜、酒神的女祭司或者宁芙，全部都是具有古典血统的高贵存在。风俗画中的裸体形象也同样流行，大都出现在闺房之类的色情场景，或者诸如古罗马一类的历史背景之中。尽管如此，这些作品依然因为保持着唯美与完美的古典传统而备受推崇。

当时最著名的学院派画家是阿道夫－威廉·布格罗（Adolphe-William Bouguereau，1824—1905 年），时任法兰西学会会长，并荣获法国荣誉军团勋章，是当时最为著名的法国艺术家。除吉普赛人、乡村少女与宗教题材外，他还绘制神话题材作品，例如 1873 年的《宁芙与萨梯尔》（*Nymphs and a Satyr*，图 25.7）。画中宁芙嬉闹着将萨梯尔拖入水中，这是一幅公开的情色画面，背景中抓住萨梯尔犄角的那位宁芙毫不掩饰其狂喜与兴奋，而这正是画面主题的缩影。布格罗的自然主义手法使得肉体、姿态与表情中的纵欲之感更为显著，这也折射出实证主义并不满足于古典题材的常规运用，而是要记录下这些题材的倾向。即便是布格罗笔下理想化的女性形象，也仿佛真实人物一般，与女神相去甚远。不仅仅因为她们的肉体具有自然主义特征，还要归功于她们的骄奢淫逸，这显然不是古代希腊人或罗马人的特征。

尽管布格罗直到 20 世纪仍然坚持古典传统，但他并非这种正在消亡传统的代言人。除极其精湛的技法之外，他的作品还具有极为鲜明的心理刻画，在此处则表现为好色与放荡。而类似的心理刻画将在后来成为艺术家全力关注的问题。布格罗的图像通常设置在自然背景之中，以增强对自然欲望的表达，并反映出当时人们逃离复杂城市化和工业化世界的渴望，希望回归更为简朴的阿卡迪亚时代，隐居乡间。

雕塑与古典主义传统保持着紧密的联系，同样关注于女性裸体。让－巴蒂斯特·卡尔波（Jean-Baptiste Carpeaux，1827—1875 年）是当时的杰出雕塑家之一。《舞蹈》（*The Dance*，图 25.8）是他最为著名的作品，来自 1867 年新巴黎歌剧院委托他创作的四座大理石



图 25.8 让－巴蒂斯特·卡尔波：**《舞蹈》**。1867—1869 年。石膏，4.19×2.97 米。巴黎歌剧院博物馆

雕刻。雕塑安置在歌剧院正面，每座都代表着歌剧的某个组成部分。插图中的石膏模型比最终的大理石作品还要鲜活精确，直立的有翼男子象征舞蹈，如同代表性爱的五朔节花柱；周围充斥着欢喜雀跃、身材匀称且满怀虔诚的酒神女祭司。萨梯尔潜伏在舞蹈的斗篷下面，强调这场仪式化舞蹈所具有的放荡意图。

当《舞蹈》在 1869 年揭幕时，评论家们予以其当头棒喝，宣称其中的人物粗俗、迷醉。自然主义手法确实让舞者看上去是裸露，但并不是裸体。身体上关节、膝盖和肉体的肌理清晰可见，而卡诺瓦则倾向于将这些细节表现得完美、平滑（见图 24.28）。虽然人物出自古典传统，但并不像希腊人或罗马人，而是类似第二帝国的国民。一年之后，人们逐渐适应了卡尔波的自然主义，这件当初“过分色情”的作品也成为了遵循古典传统的杰作，好评如潮。

由于动态的巴洛克式构图与对于肉欲、欢乐的过度表现，《舞蹈》成为其背景歌剧院（Opéra，图 25.9）的完美补充。由查理·加尼埃（Charles Garnier，1825—1898 年）设计，这座建于 1861 至 1874 年间的歌剧院具有与雕塑相同的特性。歌剧院成为第二帝国富足奢华的象征，折射出中产阶级观众的矫饰品位，而后者恰好是布格罗和卡尔波的赞助人。这座建筑是奥斯曼巴黎城市设计的关键，同时也是歌剧院大街的情节聚焦之处，是若干要道的枢纽。

歌剧院标志着 19 世纪古代风格的复兴运动延伸到巴洛克风格，这一现象可与 60 年代的古典复兴和哥特式复兴相媲美。双柱支撑的柱廊暗示出来自佩罗所设计卢浮宫的影响（见图 21.12），加尼埃将路易·拿破仑归于路易十四的家族谱系。圆柱顶部升起的分段拱出现于立面两端，令人想起莱斯科所设计的卢浮宫方形庭院（见图 18.4）。色彩与质感的变换无穷无尽，附生的雕塑与装饰令人目不暇接。作者大量借鉴、重组文艺复兴与巴洛克时期的建筑形式（即两种风格中全部元素所具有的十足密度），造就了繁茂炫耀的风格，与当时物质主义的炫阔挥霍相得益彰，十分切合暴发户的品位，尽管这些人为过时的金融贵族所不屑。

爱德华·马奈　马奈所作《草地上的午餐》（图 25.10）是对中产阶级价值观和学院派品位的谴责，同时也是现代世界中关于艺术本质的宣言。马奈出身于巴黎中产阶级家庭，师从著名的学院派画家托马斯·库蒂尔（Thomas Couture，1815—1879 年）；但他真正的老师其实是那些曾临摹过的卢浮宫中的绘画大师：哈尔斯、提香、西班牙画家委拉斯凯兹和戈雅。马奈是咖啡馆的常客，与库尔贝尤为投缘，而后者正是他的榜样。马奈的朋友还包括现实主义小说家波德莱尔和艺术评论家埃米尔·左拉（Emile Zola，1840—1902 年）。与众多现实主义作家和艺术家一样，马奈也是“名流”（flâneur）的一员。这是一种早在 19 世纪 30 年代就浮现出来的社会类型，正当《生理学》手册出现之际。这种类型最初以英国贵族与花花公子



图 25.9　查理·加尼埃：**巴黎歌剧院**。1861—1874 年



图 25.10 爱德华·马奈：**《草地上的午餐》**。1863 年。布面油画，2.13×2.69 米。巴黎奥赛博物馆

为主，原意指衣着毫无瑕疵的男子，其举止完美、得体，通过报纸和闲谈时刻把握着社会的时尚。马奈整天低调地在巴黎大街小巷闲逛，精心观察着现代生活的短暂瞬间，并将其转化为绘画或文字形象。名流诙谐且爱好结交朋友，并以讥刺中产阶级为乐。马奈的密友波德莱尔是当时最为著名的名流之一。

出于这样的背景，马奈创作了《草地上的午餐》，表现两对男女在布洛涅森林野餐的场景。该作品被 1863 年沙龙的评审拒之门外，而那年遭到评审团拒绝的艺术家也是有史以来最多的。这种情况引起广泛的强烈抗议，路易·拿破仑只好宣布应该举行一次“落选者沙龙”（Salon des refusés），专门展出落选艺术家的作品，而且是与 1863 年沙龙联合举行。很多遭到拒绝的艺术家都不愿意屈就于这个被视为低人一等的展览，然而马奈却并不介意。

参观落选者沙龙的观众创造了参观人数的历史纪录，他们特地前来嘲笑这些艺术家，特别针对马奈的《草地上的午餐》，因为这件作品已经上了所有报纸的头版。这幅作品将一位裸体女性置于当代场景中，其身处公园，并与衣着整洁的男子为伴，这本身就形成了一则丑闻。公众怒不可遏，认为画中的裸女必定是妓女。即使评论家告知人们这幅作品的灵感来源是藏于卢浮宫的著名作品《田园协奏曲》（见图 16.30）也无济于事，而《田园协奏曲》同样表现了与衣着整齐男子并肩而坐的裸女。有位作家甚至成功辨识出坐着的人物实际上是模仿马尔坎托尼奥·拉伊蒙迪笔下河神的姿势，河神形象则来自拉伊蒙迪于 1520 年前后根据拉斐尔《帕里斯的裁判》而创作的版画（见图 16.29）。然而没有人意识到，背景中的女子是华托所作《沐浴者》（*The Bather*）的翻版，而这幅作品也收藏于卢浮宫，马奈最初也曾准备将相同的名字用于自己的作品。

至于评论家们，他们认为即使参考了如此权威的艺术作品也不足以抵消马奈一贯的离经叛道。他罪大恶极、厚颜无耻地采用了两米多见方的画幅尺寸，这通常为历史画专用。那么，马奈为什么要基于艺术史上的素材来创作当代图像呢？答案可能就蕴含在这些人物的矫揉造作之中，尽管难以置信，但二者的确相互关联。一位艺术史学家曾指出，画看上去就像是美术学院的学生摆起各种姿势戏仿某幅名画。实际上，马奈在告诉我们，人们不能生活在过去，但这正是众多学院派艺术家的选择。正如波德莱尔在 1846 年所宣告的那样，马奈也强调艺术家必须在现代世界中找到属于自己的题材与主人翁。进而言之，他还向人们展现了一个可悲的事实，古典裸体传统已经被降格为经过粉饰的色情主题。同样，马奈也可能将艺术史上的素材用作一种策略，从而使自己融入伟大艺术的漫长传统中。实际上，他确实在宣称自己的自然主义不仅是艺术应该走上的正确方向，而且其像古代伟大艺术一样至关重要、充满生机。

马奈的绘画风格使得评审们和公众认为其不过是

一名不合格的哗众取宠者，只配在落选者沙龙中展示自己的作品。对于这群人所遵循学院派的标准而言，马奈既不会造型，也无力创造可以感知的空间。画面看上去仿佛初步草图，远非完成的作品。人物有如平面的剪纸，轮廓线呈现脆弱的剪影式，夸张的宽笔触省略了塑造形体所必需的明暗过渡与中间色调，这些都使作品趋于扁平，明显的例子就是长裤上用于表示皱褶的阴影仅是一条简单的暗色笔触。背景中涉水的女子相对于她所处的位置显得过大，似乎漂浮在坐着的人物之上。人物、树木、色彩鲜艳的衣物与篮子所构成的静物，均悬浮在空间之中，无法彼此连接聚集成一个条理分明的连贯空间结构。

马奈破坏了文艺复兴时期窗口式的错觉空间，转而运用新的逻辑关系，那是笔触所构成的感官的波涌，丰厚润泽的颜料生动地覆盖整块画布。我们因笔触而感到赏心悦目，他受委拉斯凯兹和戈雅启发而形成了精妙的黑色调和草地上的绿色调的变化，以及将暗色与亮色并列而置的灵巧手法，让我们的目光在亮色域之间跳跃，在暗色域之间流连。颜料处理和色调对比等手法所具有的抽象性质是绘画的新结构，视幻空间与造型不复存在。马奈以《草地上的午餐》开创了20世纪评论家所谓现代主义的传统，其将会持续到下一个世纪，而且一直都强调艺术的抽象性。对于自己的作品如此不逊地对抗学院传统中的完整的素描与造型、打击中产阶级的艺术品位，马奈无疑欣然处之。此外，他的艺术还创造出飞逝的瞬间感，折射出现代世界的快速改变，这正是名流们颖悟之眼所捕捉到的世界。

令人吃惊的是，马奈被1865年沙龙接受，参展作品是1863年的《奥林匹亚》（*Olympia*，图25.11）。这幅作品俨然表现了一位交际花，拥有富裕的上层社会顾客群。这幅裸体画以提香的《乌尔比诺的维纳斯》（见图17.30）为依据，画中的女子是第二帝国绅士头脑中的现代女神形象。从此以后，“奥林匹亚”这个名字在巴黎尽人皆知，成为了有势力的交际花和情妇的代名词。“奥林匹亚”一词所具有的古典烙印其实是一个策略，用以暗讽沙龙中色情裸体作品的寓意性伪装。

马奈的《奥林匹亚》描绘了当时巴黎的状况：众多富有的男士拥有情妇，还时常光顾妓院，而正是这群人出于色情的需要来购买学院派的裸体画，所谓的古典不过是掩饰而已。与提香笔下的维纳斯不同，马奈的奥林匹亚无比真实却不加美化，以至于她看似生硬呆板，笨拙无情，缺乏肉感的曲线美。进一步来说，她的表情完全是一种应酬，以大胆、自信的凝视回应观众的目光。这种有力的凝视令男人手足无措，激起了他们对于控制欲极强的独立女性所具有的最深恐惧。她吸引观者的方式在风俗画中极其罕见，反映出马奈对巴黎社会新出现的社会流动性的兴趣，以及他对阶层之间的相互影响、金钱与商品在当时社会中的重要地位的关注。

埃德加·德加与日本风　埃德加·德加（Edgar Degas，1834—1917年）同马奈一样出身富裕家庭，他的父亲掌管着家族银行的巴黎分行。与马奈的另一个共同之处在于，德加也有几分名流的气质，但由于其过分遁世的生活风格而未能成为其中一员。他崇敬安格尔的艺术，曾师从安格尔的追随者，在早期作品中强调素描和造型。到了1865年，德加成功融入了

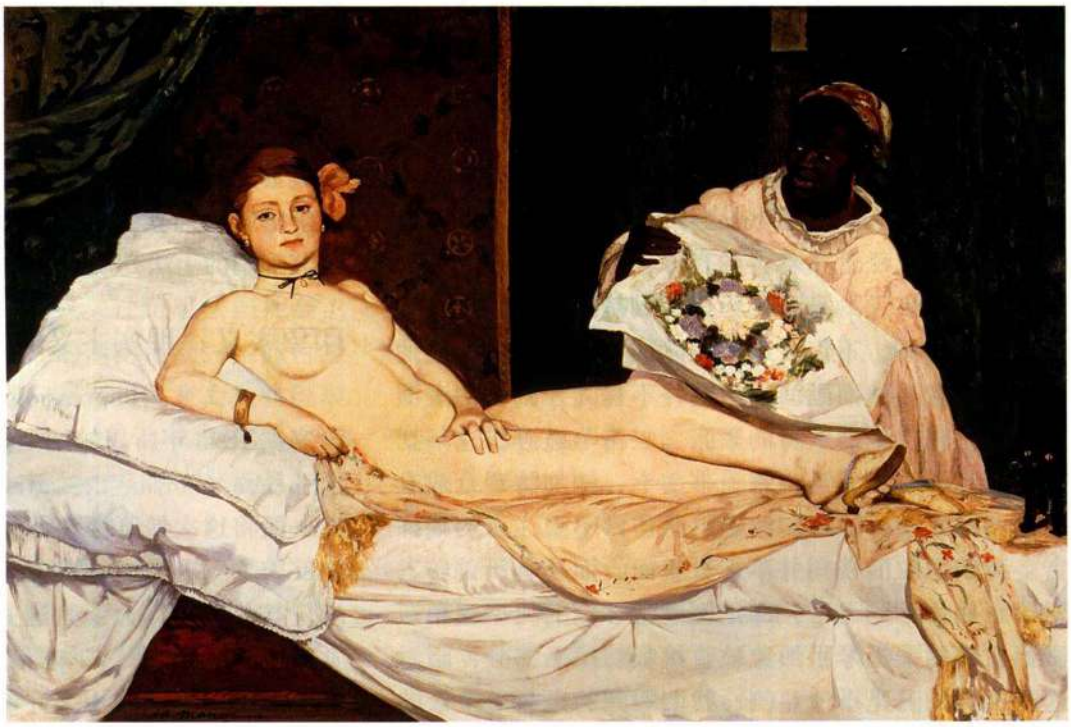


图25.11　爱德华·马奈：**《奥林匹亚》**。1863年。布面油画，1.3×1.89米。巴黎奥赛博物馆，RF2772

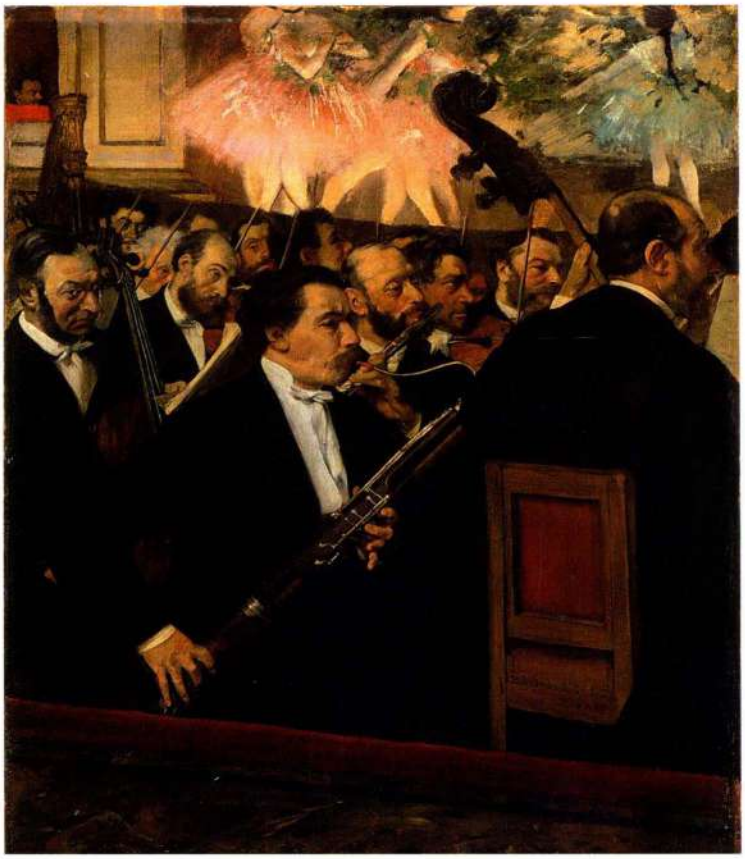


图 25.12 埃德加·德加：**《巴黎歌剧院管弦乐队》**。1868—1869 年。布面油画，56.5×46.2 厘米。巴黎奥赛博物馆

马奈和波德莱尔在盖尔布瓦咖啡馆（Café Guerbois）的交际圈，转而捕捉现代巴黎的面貌。受马奈启发，他发展出一种适合自己题材的绘画方法与创新的构图设计，赋予其图像自发、瞬间的性质，将观众置于不为人所注意的、名流通常会选择的窥探位置。现在他会去描绘奥斯曼大街、女帽商店、隆乡赛马场、咖啡馆音乐会、歌剧演出、酒吧和咖啡馆场景。德加敏锐的双眼捕捉到社会所有阶层的人物类型，从中产阶级到表演者、社会边缘人和工人阶级，无所不包。

德加 19 世纪 60 年代的经典之作是《巴黎歌剧院管弦乐队》（*The Orchestra of the Paris Opéra*，图 25.12），作于 1868 至 1869 年间。画作最初只有位于前景里的巴松管演奏者的肖像，后来范围扩大到其他乐师，很多人的身份都可以得到确认。这幅作品本质上是风俗画，不仅表现了乐队成员，还有舞台上的芭蕾舞舞者。然而画面的主题并不是天才勤奋的表演者，而是现代生活本身的紧张、兴奋与破碎，这一切都以真实的方式表达出来。事实上，德加将观众放在一个凹洞之中，让我们感到自己仿佛不受注意的窥探者。我们采取的视角并不来自正面，而是有所偏转，对绘画而言不同寻常，却是剧院常客们的典型视角。画面右部的大提琴手形象被直接裁切掉一部分，暗示这里所看的只是乐池左侧，我们看到的也只是全景的片断。对芭蕾舞者的处理也是同样，她们的头部和腿部都被裁在画框之外。

在人物塑造方面，墙壁、舞台、乐队前排的人物以及芭蕾舞者都是基于同样的准备——稍许倾斜。无论演奏乐器时斜拉的手臂还是舞者的四肢都是如此。空间似乎被压缩了，远景与近景戏剧性地重叠在一起，暗色的大提琴头部映衬着色彩鲜艳的芭蕾舞短裙。图像仿佛沿绘画平面向上攀爬，而非退入空间之中。精确的线条勾勒出人物与器物，但活跃的笔触四处挥洒，在舞者的短裙上表现得最为明显。这为画面增添了些许自发性与短暂性，令观众得以充分感知这一瞬间。

学者们通常将德加的创新性构图归功于日本版画的影响，后者正是在 19 世纪 50 年代晚期涌入了巴黎市场。当年美国海军司令马修·佩里（Matthew Perry）率领四艘火轮战舰驶入东京湾，迫使日本在 200 年的闭关锁国之后向西方敞开了大门。到了 60 年代早期，世界市场上的日本产品比比皆是。扇子、花瓶、和服、漆柜、折叠屏风、珠宝和茶具是西方家庭中最为常见的商品。法国人对日本文化情有独钟，他们对此的痴迷被人称为**日本风**（Japonisme），英国人和美国人也沿用了这一词汇。日本馆是 1867 年巴黎世界博览会最受欢迎的展区。引起艺术家特别关注的是日本版画，最初作为易碎商品的包装辅料而运抵法国，但在 50 年代晚期成为马奈交往圈子中的收藏品，当时的艺术家认为这些版画充满视觉上的魅力。

正如安藤广重（Andō Hiroshige，1797—1858 年）的《龟户梅园》（*Plum Estate, Kameido*，图 25.13）那样，日本图像的制作对于西方的欣赏眼光而言极其另类。形式扁平，轮廓尖锐，对空间加以压缩。前景似乎快碰到观众的鼻子，而后景则被推到前景空间之内，远近之间毫无过渡。将观众放在树上，眺望远景中微型化了的主要活动场景，仅就这个观念而言，西方艺术家就会将其视为激进之举。然而，日本版画干脆的轮廓、生硬的裁切与紧缩的空间无疑影响了德加和马奈，尽管其采用的手法并不明显，也从未进行过直接的临摹。

印象主义：现实主义的另类形式

印象主义（Impressionism）是充满敌意的保守评论家在 1874 年所用的词汇，来评论“艺术家无名协会”（Société anonyme des artistes）举办的首次展览。现在一般将这次展览视为首届印象主义作品展，1874 至 1886 年间，同样的展览还举行过八届。那位评论家的反应与公众一样，认为这些作品潦草无比，给人的感觉紧紧只是“印象”，远非最终完成的作品。实际上，“印象”一词当时已经用来评论马奈和德加的现实主义作



图 25.13 安藤广重：**《龟户梅园》**，出自《名所江户百景》系列。1857 年。木刻版画，34×21.7 厘米。纽约布鲁克林艺术博物馆，Anna Ferris 捐赠。

品，所针对的正是其中草图一般的特性。该词也出现在克劳德·莫奈根据勒阿弗尔（Le Havre）港所绘制的油画标题之中，这幅作品参加了首次印象主义展览，名为《印象：日出》（*Impression: Sunrise*）。当向友人解释自己的艺术观点时，莫奈偶尔也会使用“印象”一词（见第 874 页的*原始文献*）。

印象主义作品与马奈和德加的现实主义作品一样，都类似未完成的草图，也同样饱含瞬间感和展现现代的欲望。此外，印象主义也是实事求是地去再现对象。许多学者甚至将马奈和德加的作品也归于印象主义之列，部分原因是为了将他们的作品与库尔贝、米勒朴实的乡村现实主义加以区别，并表明印象主义与这两位艺术家所共同据有的都市感和现代感。印象主义者确实与马奈和德加一样，关注记录法国社会正在发生的转变，特别是新贵们的消闲活动。虽然也绘制城市场景和风俗画，但他们逐渐将注意力放在巴黎周围原本沉睡的村庄中发生的演变。一方面不断变为建有工厂、商业码头和铁路桥的忙乱郊区；而另一方面，也出现了餐馆、赛舟会和划船活动，以供前来度周末的巴黎人游乐。印象主义者关注的焦点是风景与市景，而非人物。他们不会在画室里根据模特构建作品，而是倾向于在户外以直接感受的方式作画，记录下风景与天气条件，见证时间中飞逝的瞬间。与其说他们描绘了物体，不如说描绘了在物体表面跳跃的彩色光线。事实上，他们画的并非心之所知，而是目之所见。

克劳德·莫奈 克劳德·莫奈（Claude Monet，1840—1926 年）是印象主义发展过程中的领袖，他出生并成长于诺曼底地区的勒阿弗尔。莫奈间断性地师从颇有造诣的风景画家欧仁·布丹（Eugène Boudin，1824—1898 年），布丹通常选择在户外作画。但是为了从身为杂货商的父亲处获得经济支持，莫奈被迫前往巴黎，选择具有学院派思想的自由画家夏尔·葛列尔作为自己的老师。莫奈在画室里结识了奥古斯特·雷诺阿，雷诺阿与年长许多的卡米耶·毕沙罗后来成为了印象主义画家中的核心人物。19 世纪 60 年代早期，莫奈不得不前往阿尔及利亚服兵役。与德拉克洛瓦一样，他所体验到的强烈光线与色彩与诺曼底海边白云朵朵的温和天气迥然不同。在之后的 60 年代，莫奈与友人们绘制巴黎周围的风景，并结识了柯罗和巴比松画派艺术家，莫奈也从那里获得了许多与户外作画相关的鼓励。然而，对莫奈及其同伴而言，户外绘画并不是小型习作，而是大幅的最终作品。他们在风景中运用大胆的笔触迅速作画，力图捕捉事物表面所反射的光线，以及光线所具有的色彩。马奈会在商店买回的颜料中添加调色油以保持颜料润滑，而莫奈则完全、或几乎不加调色油，为的就是保持颜料干燥，让色彩凌驾于颜料的塑形能力之上。对于最终的作品，莫奈也不会给其涂上光油，因为那会损害色彩的效果。莫奈大量运用原色和间色这种传统色轮上的主要色调。他的做法同样受到了当时色彩学研究的影响。色彩学成功证明了互补色的强度在并置时会增大，例如蓝色与桔色、红色与绿色、黄色与紫色等（见第 876 页的*材料与技法*）。

《班纳库尔的塞纳河畔》（*On the Bank of the Seine, Bennecourt*，图 25.14）表现了莫奈调色板的效果，这幅 1868 年的作品创作于巴黎上游的小城，那里是巴黎人夏天乘火车前去度周末的众多小城之一，位于塞纳河和瓦兹河流域。在这些城中巴黎人还建造了许多令人印象深刻的别墅。艺术家运用浸染着阳光的耀眼白色、亮蓝色和绿色，其间点缀着红、黄两色的色点。阴影中的树叶和青草等物则保持原本的颜色，并没有变暗。棕色也不污浊，而是充满了光线的茶色。莫奈强调色彩的力量，于是将图像拉近绘画平面，不容许暗示深度。画中没有使用塑造形体的明暗对照法。树木的枝叶只是平面的侧影，起映衬作用的湛蓝天空也同样扁平。房屋在水面上的倒影沿绘画表面倾泻而下，增强了明朗流淌的光线与深蓝的河水的平面性。致密的蓝天实际上与河水中较深的蓝色具有相同的浓度，

原始文献

利拉·卡波·佩里（Lila Cabot Perry，1848？—1933年）

节选自《克劳德·莫奈回忆录：1889—1909年》（*Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909*）

佩里是一名美国移民画家，在法国的创作以印象主义风格为主。莫奈并没有公开阐述过其艺术理论，于是佩里的记述就成为了解其观点的最佳材料。

他从来不收学生，但如果他愿意，那么一定是最有启发性的老师。我记得他曾经对我说过：

“当你外出作画的时候，尽量忘记你眼前的东西，不论树木、房屋、田地或者其他什么。你只要这样想就可以，这里是个蓝色的小方格，那里是粉色的椭圆，还有黄色的长条，然后把你眼前所见的画下来，色彩和形状都保持原样，直至还原出你刚才脑海中天真的印象……”

他认为，对于主题的第一眼很可能是最真实、最无偏见的。此外，首次作画时应该尽可能地将画布画满，无论多么潦草，这样才能在一开始就确定整体的色调……

莫奈的绘画哲学是画眼睛真实看到的东西，那既不是你认为自己应该看到的东西，也不是置于试管中的孤立对象，而是包裹在阳光与空气之中的事物，其阴影还反射着蔚蓝的天幕。

SOURCE: *THE AMERICAN MAGAZINE OF ART*, MARCH 18, 1927.

借由这种关联暂时将天空推向前景。唯一暗示出空间深度的元素是斜向退入透视之中的小舟。莫奈大胆斑驳的笔触也起到维护作品平面性的作用，笔触的形态随着所表现的事物而变化，赋予画面一种闪烁不定的感觉，向观众表明所见到的是随时间流淌的那一瞬间。

同样重要的是，当时人们认识到作者笔触所代表的正是现代生活的不稳定性与易变性。这些作品看起来与之前的风景画毫无共同之处，缺少克劳德·洛兰的古典主义面貌，也没有荷兰风景画家的巴洛克式传统与朴实的色调，甚至连浪漫主义作品中的情感结构也无从得见。正像主题一样，作品的外表也是现代的。我们可以确定，那位衣着时髦的女子不是当地人，而是一个巴黎人，当下正划着小舟。

大约在19世纪60年代中期到70年代中期，莫奈开始描绘现代巴黎的场景，其中包括新现代的象征，例如圣拉扎尔火车站（Gare St. Lazare）的车流和《嘉布遣大道》（*Boulevard des Capucines*，图25.15）。后者是奥斯曼所规划的新大街之一，位于歌剧院附近，两旁净是些时尚的公寓与商店。在这幅关于街景的作品之中，莫奈使用闪烁的笔触、鲜明的明暗对比准确捕捉到了城市大街与人行道的律动，同时还着重表现了富有行人的白衬衣与高礼帽，以及一簇粉红气球等细节。这幅绘画创作于摄影师纳达尔（见第893页）工作室的阳台，首届印象主义展览正是在这里举行。较高的斜向视角对市景画而言实属罕见，却是城市景观摄影的常用角度，赋予了画面戏剧性和活力，以及创作这幅画的目的——捕捉现代世界的昙花一现。

奥古斯特·雷诺阿　在葛列尔的画室里相识，并

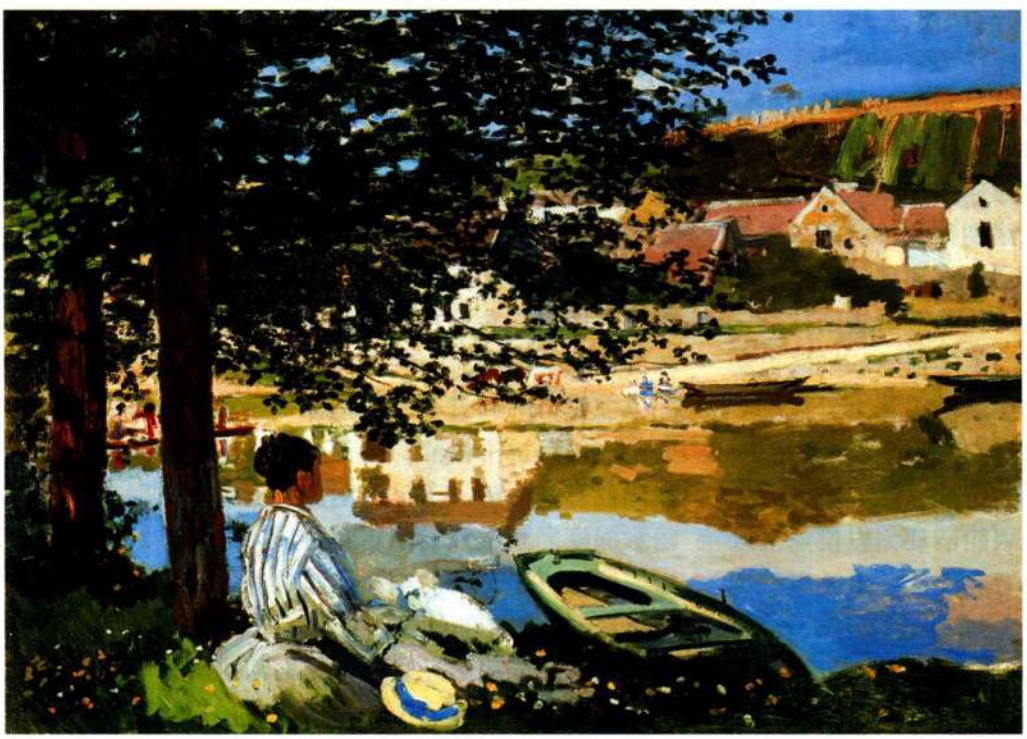


图25.14　克劳德·莫奈：**《班纳库尔的塞纳河畔》**。1868年。布面油画，81.6×100.7厘米。芝加哥艺术学院，Potter Palmer夫妇收藏

与莫奈结为好友之后，奥古斯特·雷诺阿（Auguste Renoir，1841—1919年）也发展出了自己的印象主义风格——色彩明亮、笔触大胆，热衷表现现代题材。他经常与莫奈一起作画，绘制风景作品。但雷诺阿也受人物画传统的吸引，于是在其创作生涯中涵盖了风景画与人物画两种类型。

作于1881的《赛舟会午餐》（*Luncheon of the Boating Party*，图25.16）是雷诺阿最为知名的风俗画作品之一。这幅作品以夏都村（Chatou）的弗尔乃兹（Fournaise）餐馆作为背景。这个小村庄正好位于塞纳河中的小岛上，距离巴黎的圣拉扎尔火车站约15公里，特别受泛舟爱好者的喜爱，而此类餐馆恰好也迎合了巴黎人的口味。远景中的帆船、小舟和商船隐约可见，另外还可以瞥到铁路桥的一角。

参加餐馆聚会的都是城里人，只有餐馆老板的儿子阿尔庞内斯·弗尔乃兹（Alphonese Fournaise）除外。他斜倚着栏杆，强健的臂膀说明他整天都在拖拉那些出租小船。雷诺阿细致地再现了人物服装，让我们能够分辨出他们所属的社会类型。例如戴高礼帽的男子似乎比戴草帽的年轻人更加保守、富有，他的原型是一位收藏家，而那些年轻人的形象则来自雷诺阿的友人。雷诺阿甚至画了一系列划船草帽，既有画面下部右方坐着人物所戴的城市风格草帽，也有画面上部右方男子所戴的乡村草帽，还有20年前流行的水手帽，高礼帽绅士左边的人物就戴着这样的帽子。阳光灿烂的乡村休闲场景令人愉悦、放松，给人以美感，而餐桌上奢华的宴席以及用于桌布那丰富灿烂的笔触则加强了其感官之美。这幅作品具有与现实主义相关的瞬间性，部分要归功于作者闪烁、轻柔的笔触，以及不对称的构图。画面从左部向右部退去，具有与德加《巴



图25.15 克劳德·莫奈：**《嘉布遣大道》**。1873—1874年。布面油画，79.4×59.1厘米。密苏里州堪萨斯城纳尔逊－阿特金斯艺术博物馆（Nelson-Atkins Museum of Art）



图25.16 奥古斯特·雷诺阿：**《赛舟会午餐》**。1881年。布面油画，129.5×172.7厘米。现属于华盛顿特区菲利普斯博物馆（Philips Collection），1923年购入

印象主义的色彩理论

印象主义不仅仅是以现实主义为前提，基于自发经验在画布上捕捉色彩与光线的结果。科学发现、技术发展与日常实践也在这种风格的演变过程中扮演了重要角色。而化学家米歇尔－欧仁·谢弗勒尔（Michel-Eugène Chevreul，1786—1889年）所发明的色彩理论正是其中之一，前者在1839年出版《色彩和谐与对比的原则》（*The Principles of Harmony and Contrast of Colors*）中系统阐述了该理论。谢弗勒尔在巴黎哥白林织造厂的染色车间工作，他注意到色彩的强度不仅由色彩本身决定，还受到其与周围色彩关系的影响。原色（红、黄、蓝）与两种原色调和而成的复合色（绿、桔、紫）在并置时显得更为强烈，他将这种关系称为同步反衬（simultaneous contrast，第3号色又结合了相邻两种复合色）。将亮色置于暗色旁边的明暗对比也会对色彩的力量产生影响。并置红绿、蓝橙和紫黄之类的互补色能够获得最大强度的色彩效果，而这几对色彩在传统色轮上恰好处于相对的位置。在纯红旁配以纯绿，红色会更红，绿色会更绿，每种色彩的能量都可以上升到几乎振颤、爆裂的程度。



传统色轮

欧仁·德拉克洛瓦可能是第一位受谢弗勒尔理论影响的艺术家，尽管他在早年间就凭借自己的直觉发现了相似的概念（见第845页），而且确实在绘画中将对比强烈的小块色彩并列放置。但是，印象主义者却是首批以原色和复合色作为主要色彩进行绘画的艺术家，虽然他们用色的范围早已超越色调的局限。为了保持色彩强度，印象主义者开始在预先准备好的画布上直接作画。相比运用暗棕色或棕红色来打底的传统，这样使画布可以显得更为明亮。卡米耶·柯罗开创了运用较为明亮的画布作画的方式。当时他开始将银色用在绘画中，据说这可以帮助他协调蓝绿两色的紧张关系。似乎当时并没有哪位印象主义者阅读过谢弗勒尔的书籍，但是到19世纪60年代末期，他的理论已经成为了众多对色彩感兴趣艺术家的必修课。在1867年夏尔·布朗（Charles Blanc）的《绘画与版画法则》（*The Grammar of Painting and Engraving*）中，这些理论得以复述，书中同时还收录了德拉克洛瓦对于同步反衬应用的论述。

黎歌剧院管弦乐队》相同的裁切方式及片断感。

《赛舟会午餐》是雷诺阿放弃印象主义风格之后不久的作品。他与若干位同伴开始相信评论家的意见，认为现实主义者不懂素描，其艺术也缺乏过去伟大艺术所具有的永恒、宏大和持久。在《赛舟会午餐》里，雷诺阿开始为人物造型，甚至运用清晰的轮廓来描画器物及人物。正如我们所见，先锋艺术家们在19世纪80年代将回归某些与古典艺术相联系的价值观。

卡米耶·毕沙罗 毕沙罗（Camille Pissarro，1830—1903年）是印象主义者中老一辈的领袖，比其他画家年长十岁左右。他在1855年从家乡加勒比海地区的圣托马斯岛来到巴黎。19世纪60年代期间，毕沙罗找到了曾指导过他的柯罗，同时也开始研习库尔贝和夏尔·多比尼（Charles Daubigny）的风景画。后者是著名的巴比松画派艺术家，通常在户外作画，尤以在小舟上创作而闻名。毕沙罗对于发展现代激进艺术的努力丝毫不亚于他对风景画的热情。后来他在60年代晚期形成了类似于莫奈的风格，具有直接感受与自发的特点，并大量使用明亮的色彩。但与马奈、莫奈、德加和雷诺阿不同，毕沙罗从未将自己视为巴黎人，而是选择居住在巴黎周边的乡村，后来逐渐变成了城市的郊区。虽然有时也绘制工厂和火车，但他更像一名关注民众的社会无政府主义者。农民和农场才是他青睐的题材，而非市民与郊区娱乐。在巴黎期间，毕沙罗与同辈艺术家们聚集在盖尔布瓦咖啡馆社交。他不仅指导年轻艺术家，而且还是艺术家无名协会的成员兼仲裁员，参加了该协会的全部八次展览。

毕沙罗是一位谨慎理性且深思熟虑的画家，正如60年代期间的莫奈，他也喜欢在户外作画，并在那里发展出了鲜艳的色彩使用风格与大胆的颜料施涂手法，特别适合用来捕捉天气状况与具有飞逝感的画面。他的构图通常极为复杂，例如1875年作于巴黎郊区蓬图瓦兹的《埃尔米塔什登山路，蓬图瓦兹》（*Climbing Path at the Hermitage, Pontoise*，图25.17）。他在画面深景处的村庄前绘制了一片浓密、扁平的树木，起到屏风的作用。远景的一瞥与通向右方的小径形成对比，后者仿佛正沿画布蜿蜒而上，而不是退入其中。树干、树叶和岩石则以宽阔的笔触和大胆的调色刀平涂手法完成，结果使其如同平面、甚至抽象的物体。而远处的房子则以透视法来建构，仿佛坚实的立方体，其实体性与前景的平面化截然相反。虽然毕沙罗表现出巴比松画派画家所共有的对自然与乡村生活的热爱，但



图 25.17 卡米耶·毕沙罗：**《埃尔米塔什登山路，蓬图瓦兹》**。1875 年。布面油画，54×65 厘米。纽约布鲁克林博物馆，Dikran K. Kelekian 捐赠基金购入，22.60

他同时还强调绘画创作中的抽象特质，将平面与立体、几何直线与无结构的有机形并置，或将透过平涂树木看到的深景和沿画面而上的小径并置，使彼此较量、抗衡。这种复杂但又极具结构性的构图日后对同辈印象主义画家保罗·塞尚产生了巨大的影响，而后者又转而影响了帕布罗·毕加索和立体主义。

马奈与印象主义 从 19 世纪 60 年代晚期到 70 年代中期，莫奈、雷诺阿和毕沙罗三人的风景画风格彼此最为相似。然而，尽管参展的 36 位艺术家中的大多数都注重色彩画法，并经常运用明亮的色彩在户外作画，1874 年举办的所谓“首次印象主义展览”并非旨在呈现某种特定风格或艺术运动。其实这次展览就是为了向公众提供年度沙龙之外的观赏选择。德加曾参加过其中的大部分展览，同时是展览的极力宣传者之一，但他多次否认自己是印象主义者。他的作品中缺少对色彩和光线的强调，这无疑将他与画展的核心人物区分开来。马奈从未与印象主义者一起展出作品，他这样做的目的是为了能获得沙龙认可，从而可以进入学院。然而他在 19 世纪 70 年代时却采用了印象主义的色彩风格，并于 1873 年与莫奈一起在巴黎近郊阿让特伊（Argenteuil）的户外作画。尽管马奈的颜料仍然保持着润滑的状态，他的色彩从没有实现真正的强度。

马奈在其最后一幅现实主义杰作《女神游乐厅的吧台》（*A Bar at the Folies-Bergère*，图 25.18）中使用了斑斓的色彩。这件作品创作于 1881 至 1882 年间，具有典型的马奈风格，其中富含典故与隐藏的信息，这在现实主义与印象主义的作品中都不常见。画中的大部分图像都出现在镜子里，平滑的镜子仿佛是另一幅绘画，代表着幻影。女招待背后所反射的幻象是欢快、喜庆的现代生活。舞厅内人头攒动、活力四射的场景实质上象征着当时的巴黎夜生活。但是作为实像而非折射影像的女招待却以悲伤、空洞的眼神望着观众，其所流露的疏远孤立之感才是当代城市生活的真实写照。虽然有些变形，但女招待的背影同样出现在镜子里；她的身体略微前倾，摆出一副活跃与忙碌的样子。镜子中的影像说明有位衣冠楚楚、戴高礼帽的男子正在接近她，可能是想来吧台购买饮料和水果。但有些艺术史家认为他与女招待有着某种秘密交易，并引证当时很多女招待兼任妓女的事实，还指出她们与女神游乐厅的享乐与欢宴一样诱人。这种意见无疑解释了镜像中女招待身体那不合理的变形，其实表明她身兼两职。撇开这种解读不谈，两人相遇的安静瞬间从喧闹的镜中世界回到了现实，反映出现代生活的特质——无名、随机的偶遇，以及城市的疏离。画面似乎也正在就物质主义对现代生活的浸透发表评论。女神游乐厅消费高昂，为的是迎合富人的口味。吧台处引人注目的静物式景象则捕捉到了音乐厅的奢华富丽。但尽管镜子中的影像欢乐华美，画面中却充满了空虚与悲伤，令人联想到金钱并不能买来幸福。马奈的画作通



图 25.18 爱德华·马奈：**《女神游乐厅的吧台》**。1881—1882 年。布面油画，95.3×132.1 厘米。伦敦考陶尔德艺术学院画廊（Courtauld Institute of Art Gallery），Samuel Courtauld 信托基金

常都像精心编织的谜题一般，并没有固定的解释，对各种解读都敞开大门，甚至包括其中的自相矛盾。

贝尔特·摩里索 贝尔特·摩里索（Berthe Morisot，1841—1895 年）是印象主义画家中的关键性人物。她出生于安逸的巴黎家庭，与姐妹艾德娜（Edna）在 19 世纪 50 年代晚期开始正式从事绘画工作。当时的美术学院并不招收女学生，于是这对姐妹只好师从那些不甚重要的艺术家，但这些老师大都知识广博，而且相当支持她们作画。她们在 60 年代早期倾向于风景画创作，还曾前去拜访柯罗。柯罗被她们的作品所打动，多次与其见面，甚至赠送了一幅作品供她们研习。摩里索姐妹都具有柯罗式的风景画作品被 1864 年沙龙接纳。次年，贝尔特的一幅人物画再次入选沙龙。艾德娜在 1869 年结婚，之后停止了绘画工作，但贝尔特则继续她的艺术家之路。

身为女性，摩里索不能光顾盖尔布瓦咖啡馆，但这并不妨碍她与先锋派圈子中的艺术家交好，甚至成为其最受欢迎的一员。她参加马奈、德加等现实主义艺术家举办的晚餐或一周一次的沙龙。沙龙一般都在某位成员的家中举行，马奈的母亲就曾举办过类似的活动。摩里索与马奈的友谊尤为深厚，曾为他的七幅作品当过模特。日后摩里索的笔触日益疏放，色彩也逐渐明亮。她创作风景画和人物画，描绘城市、郊区和海滨的现代消闲活动。她笔下的人物通常是女性和孩子，对她而言这是最容易看到的题材。虽然画中女子衣着时髦，但并不漂亮、轻浮或愚钝，这些女子更像是充满智慧的思考者，懂得如何管理自己的形象。她们从未被表现为男性的附庸，这一点与雷诺阿《赛舟会午餐》中的女性截然不同（见图 25.16）。我们可以感到摩里索实际上自己界定了一个女性世界，与男性世界一样正当合理，具有重大意义。

摩里索的作品也可以被看作富足女性的活动目录：采花、喝茶、照料孩子、阅读缝纫，或者在郊区和海滨度假。但真正令那些同辈先锋艺术家印象深刻的无疑是她杰出的技法与高妙的处理：大胆的笔触奇妙地造就出人物与器物的形体，同时还在画布表面呈现出颜料交织而成的抽象色毯，这种灵巧的配比手法甚至连马奈也是赞赏不已。莫奈、德加和雷诺阿都是 1894 年杜兰·鲁埃（Durand-Ruel）画廊摩里索纪念展览委员会的成员。《夏日》（*Summer's Day*，图 25.19）又名《布洛涅森林中的湖泊》（*The Lake in the Bois de Boulogne*），展示了摩里索的精湛绘画技巧，而画中所描绘的流行场所消闲活动也是现实主义和印象主义的经典题材。衣着时髦的人物具有典型的摩里索特征，她们之间并无交流，而是陷入深思，也有可能是在平静地观看，而通常认为这些举动是男性特有的标志。在用色范围上更接近于马奈和柯罗，而与莫奈有所差异，但画面还是展现出了夏日里万物表面所漫衍开来的光线。摩里索采用了德加所发明的非对称式裁切构图，增强了笔触、画痕所造就的自发性特点。

玛丽·卡萨特 与摩里索一样，玛丽·卡萨特（Mary Cassatt，1844—1926 年）也是以女性的视角解读印象主义，而她的现实主义甚至反映了当时妇女运动中所产生的社会问题。卡萨特是美国人，出生在富有家庭，成长于匹兹堡。她在费城的宾夕法尼亚艺术学院学习绘画，为了能让她的艺术家之路更加顺利，她的家人也随之迁到这里，这种举动在当时的确非比寻常。1866 年，卡萨特前往巴黎，最初师从一位向女

性授课的艺术家，之后被著名的学院派画家让-里昂·热罗姆（Jean-Léon Gérôme）收为学生。她还曾在帕尔马和罗马学习绘画，1874 年返回巴黎，此后一直在巴黎生活，直到去世。她与德加成为好友，并抛弃自己的学院派风格，转向现实主义。应德加的邀请，卡萨特参加了 1879 年的第四届印象主义展览。此时她的作品色彩明亮、笔触强烈，注重表面的感觉，同时还采用了现实主义的非对称裁切式构图。

与德加和马奈一样，卡萨特也是一位人物画家。自 19 世纪 70 年代晚期开始，她最为著名的创作题材就聚焦于歌剧院包厢中的女性，雷诺阿和德加也创作过同样题材的作品。卡萨特同样也绘制居家的女性形象，她们时而阅读书籍，时而探访亲友、喝茶、缝纫或浴儿。她的表现手法与摩里索一致，笔下智慧的现代女性衣着优雅、举止得体，进行着休闲的活动。后来在 80 年代，卡萨特放弃了包厢题材，日益专注于家居场景，特别是母子形象。

学者们通常认为卡萨特的选题受到其作为女性所面对的约束的影响。体面的女性不能像男性那样独自前往某些场所。但更为重要的是，卡萨特认为女性在社会中扮演着重要的角色，即使主要局限在家庭里。她的观点与当时的妇女运动不谋而合，共同推进了社会进步。1878 年，国际妇女权利大会（International Congress of Women's Rights）在巴黎召开，议程的第一条就是讨论妇女急需获得更好教育的问题。随后在 80 年代，法国就在法律中规定了中学的免费义务教育。教育不仅使得女性得以进入职场，而且有助于她们更好地管理住宅与家庭。国际妇女权利大会同时也讨论了女性在抚养子女方面的重要角色，提倡母亲自己哺乳、照料孩子，而不是通过雇佣奶妈的方式解决。这种立场反映出 70 年代的社会潮流——社会学家普遍认为抚养孩子具有重要意义，部分原因在于欧洲的婴儿死亡率过高，法国尤为如此。很多人认为，家庭是走向更加健康社会与国家的基础，而这种基础恰恰要靠母亲的双手完成。她们应该在身体、情感方面养育子女，其中就包括注意孩子们的卫生与保健。

在这样的社会背景之下，卡萨特创作了大量描绘家居场景或母亲照料子女的作品，例如作于 1891 至 1892 年间的《给孩子洗澡》（*The Child's Bath*，图 25.20）。水罐和水盆以今天的眼光看来可能显得古怪、过时（因为当时只有美国才装设有大范围的家用下水管线），但定期洗澡对于 19 世纪晚期的巴黎并不普遍，当时人们通常一周只洗一次澡。这幅画作不仅与健康有关，还融入了强烈的情感与身体动作，画中女子碰触孩子时所表现的日常而温柔的方式就是最好的证明。

作品包含了所有与现实主义相联系的成分——时尚的中产阶级装饰、明亮的色彩、笔触的自发性，以及由高视角带来的倾斜构图。画作的风格反映出卡萨特在这一期间极其关注日本版画，这种关注不仅表现在高的视角，对于形体与轮廓的大胆处理同样说明了这一点。作者同时还受到了文艺复兴艺术的影响，色彩颜料具有粉笔式的柔美和松软，近似于蛋彩画的风格，而强烈的轮廓线则像 15 世纪的欧洲绘画那样明确有力。卡萨特的众多母子题材作品都与文艺复兴时期对圣母子的描绘相似，暗示女性在创造良好社会过程中的重要角色。此外，还反映出 19 世纪 80 年代之后现实主义的发展方向。正如雷诺阿的《赛舟会午餐》那样，众多画家开始创作更为宏大的作品，不禁令人



图 25.19 贝尔特·摩里索：《**夏日**》。约 1879 年。布面油画，45.2×74.5 厘米。伦敦国家美术馆，Lane 于 1917 年遗赠



图 25.20 玛丽·卡萨特：**《给孩子洗澡》**。1891—1892 年。布面油画，100.3×66 厘米。芝加哥艺术学院，Robert S. Waller 收藏

回想起过去的古典艺术。

19 世纪 90 年代的莫奈 在 1886 年最后一次印象主义展览中，其核心小组的凝聚力早已不复存在，取而代之的则是新的关注焦点与风格。1883 年马奈去世，标志着库尔贝于 19 世纪 40 年代开创的艺术运动终结。而莫奈则活到了 20 世纪，虽然从未放弃现实主义这一艺术创作前提，他对于印象主义的忠诚也从未改变，然而他却成功创作出当时最为抽象的绘画作品。与此同时，这些作品越来越如梦境一般朦胧美好。

19 世纪 80 年代早期，莫奈开始创作系列作品，重复绘制同一主题。题材包括干草堆、鲁昂大教堂以及成行的白杨。有关干草堆的作品最先出现，从 1890 年开始莫奈一共绘制了 30 幅有关该题材的作品。他的目标在于表现不同时间、不同季节以及不同天气条件下的同一对象；而且他认为生命并不是凝固的，而是处于持续的变化之中。创作系列作品意味着画作的构图基本保持同一模式。莫奈一次又一次地绘制单座平面式三角形干草堆，偶尔也会有两座。干草堆位于前景中的田地之上，地平线处有成行的树木、房屋以及遥远的山丘，映衬着顶上的天空。排除了构图的困扰，莫奈专心于色彩的处理，这正是他的挚爱。每一幅作品的色彩都不相同，理论上说是为了捕捉空气与光线条件，同时也是作者享有驾驭色彩自由的体现。

在 1891 年的《清晨薄雾中的干草堆》（*Wheatstack, Sun in the Mist*，图 25.21）中，莫奈主要运用了橙色和蓝色这两种互补色，通过彼此映衬使得整幅画面振颤、发光。莫奈闪烁的笔触现在已经发展成为长条纹或者长度、方向各异的线条，增强了光线摇曳的效果，赋予干草堆梦幻般的性质，令人过目不忘。与英国风景画家康斯太布尔和透纳相同，莫奈也注意捕捉整体的气氛，虽然人们对于这一点也有所争议，有人认为莫奈对色彩极为感兴趣，所以在这方面的努力超过了将颜料转化为空气效果的用心程度。莫奈在画室中重复画了许多以干草堆为题材的作品，表明他不只进行经验主义式的绘画创作。在 1891 年巴黎杜兰·鲁埃画廊《干草堆》系列作品展的目录中，评论家古斯塔夫·吉奥夫罗伊（Gustave Geoffroy）强烈主张该系列是关于体验的作品，而非眼见。这些作品实际上是莫奈对干草堆、对自然的情感回应。吉奥夫罗伊诗意地解读了这些作品，将某幅作品里的干草堆描述为“成堆的闪亮宝石”，另一幅中则又成为了“壁炉的火焰”。莫奈干草堆绘画的虚构性似乎超越了现实性，尽管其本人否认这一点，但他无疑超越了 19 世纪 70 年代印象主义的经验论，转而创作诗意的幻象，这一点与其梦幻般的奇异世界并行不悖。而对于幻想世界，我们在下一章中将讨论的象征艺术先锋艺术家尤为精通此道。

英国的现实主义

“现实主义”在英吉利海峡另一端的情况则迥然不同，不过这一术语在英国从不用于形容艺术。在这里，实证主义创造了一种更为具体的自然主义，这既是对自然真理的热情，也是对社会类型的兴趣。英国的工业革命领先了法国近 100 年时间，但对于工业化和城市化的弊病及其造成的贫困，我们已经通过查尔斯·狄更斯（Charles Dickens，1812—1870 年）以堕落的伦敦为舞台的连载小说耳熟能详。廉价、丑陋的批量产品取代了极其精美的手工产品，而后者曾是贵族与上流社会一度青睐不已的商品。工人不再是经过长期训练的工匠，也不会为自己的产品而骄傲，他们已经沦为了从早到晚盲目劳动的人形机器，不停生产

着毫无个人标识的劣等产品。

正是这样的环境促生了最为激进的社会党组织——宪章派（Chartist），并为基督教社会主义注入了新的能量。这种以《圣经》为基础的信仰笃信社区福利，以及放弃或分享个人财富。在这样的社会背景之下，德国政治哲学家卡尔·马克思（1818—1883年）与社会党人弗里德里希·恩格斯（1820—1895年）共同发表了《共产党宣言》。该作品于1848年在英国

大事年表

1849年——库尔贝创作《奥尔南葬礼》
1852年——拿破仑一世的侄子路易·拿破仑·波拿巴自称为第二帝国皇帝拿破仑三世
1859年——查尔斯·达尔文出版《物种起源》，阐述进化论
1863年——马奈创作《奥林匹亚》
1885年——马克思主义党派在俄国成立
1891年——莫奈创作《清晨薄雾中的干草堆》



图25.21 克劳德·莫奈，**《清晨薄雾中的干草堆》**。1891年。布面油画，65.1×100厘米。明尼阿波利斯艺术学院（Minneapolis Institute of Arts）

出版，这里是两人当时生活、工作之所在。

然而，力图阻止人们堕入工业地狱的却是艺术家、教育家、作家、艺术评论家与环境保护主义者约翰·拉斯金（John Ruskin，1819—1900年）。在维多利亚时代，他的影响力仅次于维多利亚女王，并且远播至英国之外，甚至影响到美国人的品位。1846年拉斯金的影响力开始彰显，他在一年之内出版了四卷本《现代英国画家》（*Modern British Painters*）的第一卷，此后又于1851至1853年间出版了《建筑的七盏明灯》（*Seven Lamps of Architecture*）。

当代社会需要追求新的精神与道德，这是拉斯金最为著名的信条之一，同时这也就要求人们坚持真理，认同自然的神圣。他提倡艺术教育应普及到社会所有阶层；不仅是中产阶级消费者，作为生产者的工人阶级也要接受艺术教育。拉斯金坚信艺术是必需品，而非奢侈品，因为其在生活与道德观塑造方面有重要的作用，伟大的艺术能够造就伟大的民族。而拉斯金所指的艺术不局限于绘画、雕塑与建筑，也包括装饰艺术，以及所有需要手工制作的美好之物，这与中世纪的观念十分相似。拉斯金本人深受教会学运动（Ecclesiology Movement）影响，该运动最早于19世纪30年代出现在英国，旨在颠覆英国圣公会日益增长的社会、道德惰性，或许应该称之为彻底的衰落。这一运动采用了多种措施，其中包括恢复教堂仪式，几乎达到了接近天主教仪轨的程度。

拉斯金对自然与宗教的强调标志着19世纪中叶对单纯生活向往的开始，人们开始拒绝城市化与工业化带来的进步。正如我们所见，罗莎·博纳尔与乔治·桑几乎在同一时间号召人们回归保持着“原始”世界面貌的乡村。对拉斯金而言，这种更为纯净的原始世界存在于自然或中世纪基督教灵性之中。“逃离现代世界，追寻原始生活”，这样的观念在19世纪末成为主流主题，然而其种子早在世纪中叶就已埋下。

拉斐尔前派

约翰·拉斯金支持拉斐尔前派（Pre-Raphaelite Brotherhood），这是一个1848年9月成立的秘密团体，三位发起者都是皇家美术学院的在校生：威廉·霍尔曼·亨特、约翰·埃弗里特·米莱和但丁·加布里埃尔·罗塞蒂，其中最后一位是拉斐尔前派社团的领袖与代言人。他们在画作上署名“PRB”，质疑皇家美术学院的艺术以及早期拉斐尔之后绝大部分意大利文艺复兴绘画，认为这些作品堕落、颓废，运用污浊的明暗对照法来蒙蔽真理与事实，但给予前拉斐尔时期优雅轮廓、悦目构图等浅明的形式品质以高度评价。这群年轻人与拉斯金一样憎恶中产阶级的品位与物质主义，他们视15世纪意大利与尼德兰早期画家为英雄，例如扬·凡·爱克（见第480页）。在他们眼中，

这些画家的作品简朴直接，以诚挚、真实的努力再现大自然。同时，他们还认为这些作品更具精神性和道德感，正是宗教感极强的晚期哥特式风格。

威廉·霍尔曼·亨特 拉斐尔前派中，最具宗教感的人物是威廉·霍尔曼·亨特（William Holman Hunt，1827—1910年）。他来自一个贫困的工人家庭，作品的特征是维多利亚时代的道德教谕与强烈自然主义的结合。《苏醒的良心》（*The Awakening Conscience*，图25.22）创作于1853至1854年间，受到狄更斯《大卫·科波菲尔德》（*David Copperfield*）中片断的启发：书中大卫的朋友、纯朴的渔夫佩戈蒂（Peggoty）前去寻找他的挚爱艾米丽（Emily），但她却随某个品行全无的花花公子私奔了。亨特讲述了当时现实主义文学中成千上万名贫苦女性的故事，她们将卖淫视为自己改善生活的唯一希望，尽管这无疑会将其导向毁灭。当坐在情人膝头歌唱时，这位被包养的女子逐渐为抒情的歌曲所打动，想到了自己的家庭，突然憎恶起自己罪孽的生活，决定必须立刻从中逃离。亨特描绘了一个散落着极度拜金主义者所喜爱的耀眼、庸俗之物的房间，并以堪与扬·凡·爱克比肩的显微镜一般的观察力来表现细节。后者的《阿诺尔菲尼夫妇像》（见图14.16）在1842年纳入伦敦国家美术馆的收藏。在评论学院派展览的文章中，拉斯金将亨特画作中的事物描述为具有“可怕的光泽”和“致命的新意”，反映出“时代的道德邪恶”。正如《阿诺尔菲尼夫妇像》一样，画中的每一件器物似乎都具有某种象征意义。在桌下抓鸟的猫折射出被包养女子以掠夺他人为生的处境，接近正午的时钟表示留给她行动的时间已然不多了；背景里的镜子反射出一扇敞开的窗户，这正是自由的象征，窗外灿烂阳光下自然的美好与纯洁正在召唤她。《圣经》里的告诫遍布图像，画面底部的书页正是来自《箴言》里的道德篇章。虽然器物与人物繁多，但观众却看不到构图的模式或者悦目、美感十足的轮廓线，因为这正是拉斐尔前派嫌恶的元素。

福特·马多克斯·布朗 年龄较长的画家福特·马多克斯·布朗（Ford Madox Brown，1821—1893年）是拉斐尔前派的职业导师与教父式人物，其作品中对于细节与伦理问题的处理十分具有启发性。他的《工作》（*Work*，图25.23）始作于1852年，直到1865年拉斐尔前派解体时才得以完成。这幅作品是真正的基督教社会主义布道词，表明高贵的工作能够治愈各种社会顽疾；此外，作品还是苏格兰随笔作家兼历史学家托马斯·卡莱尔（Thomas Carlyle，1795—1881年）笔下《过去与现在》（*Past and Present*，1843年）一书的图像版本。书中“反动的社会党”主张伟大头脑为



图25.22 威廉·霍尔曼·亨特：**《苏醒的良心》**。1853—1854年。布面油画，74.9×55.9厘米。伦敦泰特美术馆

工人们设想令人满意的工作，而“反动的社会党”则是马克思描述卡莱尔时所用的词语。卡莱尔将此类体力苦工视为“自由流淌的通道，由高贵的力量挖掘而成……排去苦恼和脓水……用肥沃的青草地取代致命的沼泽”。

布朗作品的场景中充满各种器具与细节。其中一幅画的背景是伦敦郊区汉普斯特（Hampstead）的希斯大街（Heath Street），这里的劳动者被称为“挖土工”，终日精力充沛且满怀自豪地铺设下水管道。在画面右部有两位正在观察的绅士，仿佛“哲人”一般，那是持手杖的托马斯·卡莱尔和基督教社会党人弗雷德里克·德尼森·毛里斯（Frederick Denison Maurice）。挖土工身后则是骑马的闲散富人。画面左侧有位卖野花的小贩，没有任何技巧与知识，所以被认定是天性懒惰之人。前景中被酒鬼父亲遗弃的流浪儿年方十岁，观看工人干活的同时照料自己的兄弟姐妹，布朗在一份小册子中详细记录了这些细节。即便是前景中的狗也反映了艺术家对伦敦社会类型人物的严谨记录；杂种流浪狗和挖土工的小公狗紧张地盯着中产阶级人士的优雅小灵犬。此外，布朗无瑕的笔触还记录了夏日正午明亮的光线。正如亨特的《苏醒的良心》，画框上也出现了一段《圣经》引文：“你必汗流满面才得糊口”（《创世纪》3：19），意指人类因吃了知识之树的禁果犯下原罪，所以受到上帝的诅咒。

约翰·埃弗里特·米莱 拉斐尔前派最初以圣经与文学题材绘画闻名。虽然背景设定在富有宗教色彩的历史之中，但主题却选自当时伦敦的相似事件，以作为一种道德教谕。这种手法在约翰·埃弗里特·米莱（John Everett Millais，1829—1896年）的作品《木工作坊里的基督》（*Christ in the Carpenter's Shop*，图25.24）中清晰可见。该作品于1850年在皇家美术学院展出，但恶评如潮。画作将基督表现为一个小男孩，手受了伤，而他的父母正在其作坊里安慰他。房间里的每一样东西都有象征意义，预示着基督日后成为了救世主。他割伤的手掌预示圣痕，表兄施洗约翰所端的水碗意喻洗礼，门外的羊群象征会众，而墙上的工具，尤其是梯子，则表示耶稣将被钉十字架。米莱对现实主义细节的关注可能超过了拉斐尔前派中的任何一位成员。举例来说明，为了创作这件作品，他曾前往木工作坊绘制刨木与木工肌肉的习作，并照着一串羊头描绘了羊群。

这幅作品不仅仅是对于耶稣童年风俗性场景的一次绝妙再创造，同时也是对工艺与劳动品质的赞赏，将其中所具有的精神归于勤勉工匠的品性。米莱还在耶稣的手指甲下画上了污垢，与库尔贝处理其碎石工人的手法一样，进一步将耶稣认定为工人阶级的一员。

威廉·莫里斯 1856年前后，另两位年轻的画家加入了拉斐尔前派，他们就是威廉·莫里斯和爱德华·伯恩-琼斯。莫里斯（William Morris，1834—1896年）后来也设计建筑，并成为了有名的诗人，但他真正的愿望是贯彻拉斯金的理论，用设计优美的手工产品替代劣质的批量产品。真正恢复中世纪时的情况，将工人与他们的产品重新联系起来。1859年，莫里斯与拉斐尔前派以及拉斯金圈子中的建筑师、画家、设计师合作，设计、装潢了自己的住宅。之后他又于1865年与其中几位艺术家合伙开办一间设计公司，最终取名为莫里斯公司（Morris & Co）。这家公司专门制作优美的手工织物、壁纸、挂毯、地毯、瓷砖、家具和

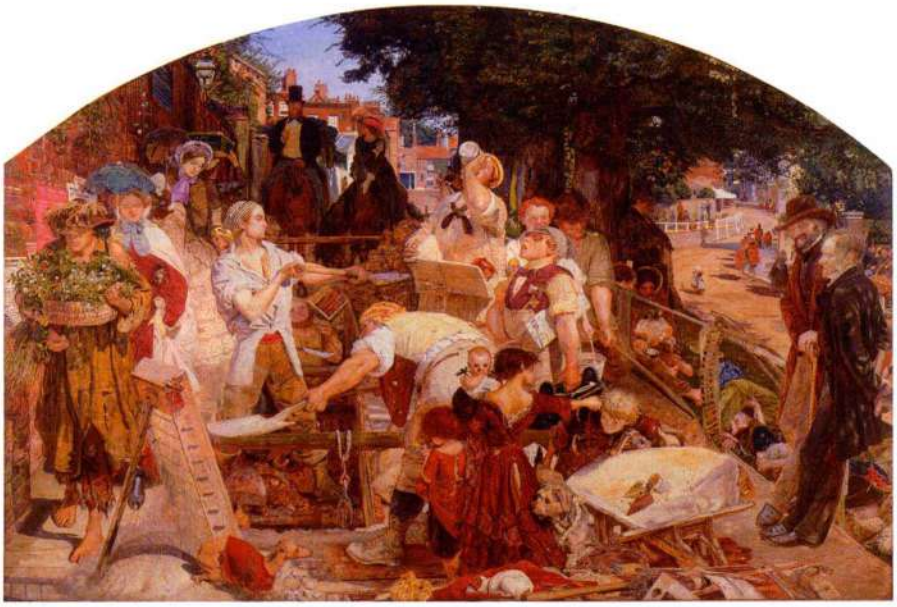


图25.23 福特·马多克斯·布朗：**《工作》**。1852—1865年。布面油画，137×198厘米。英国曼彻斯特市曼彻斯特美术馆（Manchester Art Gallery）



图25.24 约翰·埃弗里特·米莱：**《木工作坊里的基督》**或**《父母家中的基督》**。1849—1850年。布面油画，86.4×139.7厘米。伦敦泰特美术馆

彩色玻璃，莫里斯本人设计了大部分壁纸与织物；而他的设计才能很快又转移到书籍装帧设计之中，也成为了莫里斯擅长的领域，享有国际声誉。

莫里斯及其公司的图案与色彩风格兼具有机与哥特风格，带有自然与灵性的光环，而这种美学观在莫里斯于1867年设计的餐厅（图25.25）中展露无遗。这座餐厅位于新建的实用艺术博物馆——南肯辛顿博物馆（South Kensington Museum）之中，这里就是维多利亚和阿尔伯特博物馆的前身。金底的嵌板主要由伯恩－琼斯绘制，表现一年的十二个月。莫里斯负责设计的壁纸是费工费时，且需要手工印刷的木刻作品，平面抽象的图案以橄榄枝为基础。简朴的箱子也由伯恩－琼斯负责装饰，其设计者是建筑师菲利普·韦布（Philip Webb），这位建筑师还设计了天顶与壁纸之上的浮雕带。正如手工制作是通向物质真理的重要法则，形式也遵循着拉斯金所提倡的功能性原则。设计师不再使用预先制作的石膏线脚、支架与装饰，壁纸也不再模仿19世纪40年代之前覆盖上层阶级家庭墙壁的奢华织物，建筑内部的木材同样抛弃了昂贵木材一般的装饰纹理。莫里斯对实用艺术的冲击影响深远，直接开创了“工艺美术运动”（Arts and Crafts Movement），并迅速传播到美国境内。

唯美主义运动：个人心理与压抑的性欲

当威廉·莫里斯在工艺美术运动中努力维持拉斯金道德与精神计划的活力时，拉斐尔前派群体已于1860年解体。以米莱为例，他转向了表现逸闻趣事的风俗画，并于1863年讽刺性地就任皇家美术学院院长。19世纪50年代，少有创作的罗塞蒂倾向以中世纪视觉元素所构成的艺术形式来表达自己的心理状态，关注的焦点并非社会道德观。爱德华·伯恩－琼斯继承了罗塞蒂视觉艺术的发展方向，最终形成了众所周知的“唯美主义运动”（Aesthetic Movement）。贯穿两人画作的是受压抑的性欲潜流，这也是维多利亚时代对于英国严格道德准则的反映。当时不容许展示性的吸引力，甚至不容许讨论性。

但丁·加布里埃尔·罗塞蒂　今天，但丁·加布里埃尔·罗塞蒂（Dante Gabriel Rossetti，1828—1882年）最为人所知、欣赏的作品均创作于拉斐尔前派解散之后。作为该团体最初的领袖与代言人，他在创作原则上的转变具有重大意义。始作于1864年的《贝娅塔·贝娅特丽齐》（*Beata Beatrix*，图25.26）与罗塞蒂晚期的风格最为接近。这是他妻子，同时也是其长期模特伊丽莎白·西达尔（Elizabeth Siddal）的肖像，她在1862年通过服用过量鸦片酊而自杀身亡。鸦片酊是提取自鸦片的成瘾性药剂，用于止痛，但经常被人滥用。

罗塞蒂将西达尔描绘为贝娅特丽齐（Beatrice），其是与罗塞蒂同名（但丁）的意大利诗人但丁在《新生》（*La Vita Nuova*，约1293年）中的虚幻情人。罗塞蒂的画作以其简朴与线性趋向著称，具有早期文艺复兴的风格（对比图15.17）。贝娅特丽齐手中的日晷显示为9点，那正是西达尔停止呼吸的时刻；带有光环的鸽子令人联想到圣灵，正将致命的罂粟放在贝娅特丽齐膝头。背景中，但丁与情人走在佛罗伦萨的大街上，迷失在薄雾之中。在他们相遇之前，贝娅特丽齐的死亡就已经注定。西达尔身穿中世纪服装，飘拂



图25.25　威廉·莫里斯（莫里斯公司）：**绿色餐厅**或**威廉·莫里斯大厅**（Green Dining Room [William Morris Room]）。1867年。伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆

的红色长发是典型的晚期哥特风格，头部也为桔色和黄色的“圣光”所包裹。画中人似乎正经历着由生到死的过渡，其表情暗示着祈祷、渴望、顺从，甚至性欲，这些全部都是罗塞蒂在失去爱人时心理状态的反应，同时也包含他本人的性挫败感。起伏的轮廓增强了情色暗示的力度。眼前的作品与拉斐尔前派作品中的现实主义和社会关注相去甚远，然而我们正见证着一种新艺术的崛起，对于幻想与深层的心理欲望的表达正是其擅长之处。

爱德华·伯恩－琼斯 与罗塞蒂一样，爱德华·伯恩－琼斯（Edward Burne-Jones，1833—1898年）也甘愿逃离现代世界，生活在中世纪里，他于1873至1878年间创作的《维纳斯礼赞》（*Laus Veneris*，图25.27）就是最好证明。作品题材出自唐怀瑟（Tannhäuser）的传奇故事——一位骑士在与维纳斯的肉体之爱和与其情人的纯洁爱情之间饱受折磨。德国作曲家威廉·理查德·瓦格纳（Wilhelm Richard Wagner）在1845年将其改编成歌剧，使之闻名于世。伯恩－琼斯表现了正在聆听少女赞歌的维纳斯，美国小说家亨利·詹姆斯（Henry James，1843—1916年）曾在评论中将该作品描述为“苍白暗淡、病弱无力，正是伯恩－琼斯先生所有同代年轻人的样子”。这种说法也适用于维纳斯的形象，她倦怠懒散的躯体表达着渴望、失落与性压抑。维纳斯坐在绣有她生平故事的挂毯背景前，而左方的窗户似乎与挂毯一样超越现实，故弄玄虚；而窥探成癖的骑士正从窗户向内张望。宽敞的男性空间与拥挤、封闭的女性世界之间暗示了一种紧张的性关系。古怪的线性图案覆盖着整幅作品，但画中的所有事物都具有相同的结构，整个图像也仿佛变成了一张精致的挂毯。

在《维纳斯礼赞》中，拉斐尔前派直率的道德感与现实主义已不复存在，取而代之的是一个奇特、压抑的梦幻世界。在这个世界当中，占据主导地位的并不是行为、决心或事实，而是郁积于怀、受到压抑的情色心理。伯恩－琼斯在格罗夫纳画廊（Grosvenor Gallery）展出了这幅作品，那是一家相对较新的画廊，致力于推广我们现在称为唯美主义运动的艺术作品。诗人阿杰诺·查尔斯·斯温伯恩（Algernon Charles Swinburne，1837—1909年）是这一新艺术观念在英国的催化剂，而他正是在19世纪50年代受到法国评论家特奥菲尔·戈蒂埃的影响。戈蒂埃是“为艺术而艺术”的主要倡导者，主张艺术的首要功能是美，吸引人们的感官，而不是在其中投射道德观或讲述故事。罗塞蒂和伯恩－琼斯都响应了斯温伯恩的号召，但是唯美主义运动中最为著名，同时也声名狼藉的人物则是美国画家詹姆斯·艾博特·麦克奈尔·惠斯勒。

大事年表

1848年——卡尔·马克思发表《共产主义宣言》
1851年——赫尔曼·梅尔维尔创作《白鲸》
1863年——首条地铁在伦敦建成
约1864—1870年——罗塞蒂创作《贝娅塔·贝娅特丽齐》
1864年——惠斯勒创作《白色交响曲二号：白衣少女》
1877年——维多利亚女王加冕为印度女皇

詹姆斯·艾博特·麦克奈尔·惠斯勒 詹姆斯·艾博特·麦克奈尔·惠斯勒（James Abbott McNeill Whistler，1834—1903年）成长于新英格兰和俄国，曾在巴黎师从夏尔·葛列尔（Charles Gleyre，1806—1874年）学习绘画，并于1855至1859年间居住在巴黎。惠斯勒在葛列尔的画室中结识了莫奈，后来又与库尔贝结交，并确立了自己小有名气的现实主义画家的身份。他善于在作品中描绘、捕捉城市落后地区的生活即景。此后他再也没有返回美国，而是在1859年迁居伦敦，但之后仍继续长期驻留于巴黎，直到60年代都频繁往返于两地之间。通过这种方式，惠斯勒保持着其在巴黎的交际圈与友谊，并持续向沙龙提交



图25.26 但丁·加布里埃尔·罗塞蒂：**《贝娅塔·贝娅特丽齐》**。约1864—1870年。布面油画，86.4×66厘米。伦敦泰特美术馆



图 25.27 爱德华·伯恩－琼斯：**《维纳斯礼赞》**。1873—1878 年。布面油画，1.24×1.86 米。英国泰恩河畔纽卡斯尔（Newcastle-upon-Tyne）莱恩画廊（Laing Art Gallery）

作品。惠斯勒经由库尔贝和马奈认识了戈蒂埃，并在伦敦与斯温伯恩成为好友。

1863 年，惠斯勒放弃了法国现实主义，转而追求唯美主义，《白色交响曲一号：白衣女郎》（*Symphony in White No. I: The White Girl*）就是这一时期他艺术转型的例证。作品标题是后来所拟，可能受到戈蒂埃诗作《白色大调交响曲》（*Symphony in White Major*）的启发。惠斯勒将作品提交给 1863 年的“落选者沙龙”，其展出的位置与马奈《草地上的午餐》相去不远。与戈蒂埃各种白色景象交织其中的复杂诗篇相似，这幅画中也搭配了一系列白色、柔和的黄色与红色。这是一幅艺术家情妇乔（Jo）的全身肖像，她身着白色衣裙，站在基本为白色的背景前。虽然戈蒂埃与斯温伯恩在观念上影响了惠斯勒，但在视觉方面他显然更迷恋日本风格，这种影响在 1864 年的《白色交响曲二号：白衣少女》（*Symphony in White No. II: The Little White Girl*，图 25.28）中体现得更为明显。此处，乔斜倚在惠斯勒伦敦寓所的壁炉旁，身边摆放着日本青花瓷器、扇子以及一簇樱花，这些均是当时日本的代名词。在某一层面上，这幅作品是抽象色彩、形体和构图的感官的展示。惠斯勒运用轻薄、细小的笔触以及几乎透明的颜料层，创造出白色、黄色、红色、粉色和蓝色的交响，各种色彩在画面上翩翩起舞。他弹奏着这首用柔和的色彩与形式谱成的乐曲，乔裙子映衬着由线条、框架组成的长方形壁炉、镜子以及镜像中的画框。画面右侧的花朵则是另一处神来之笔；德加早期曾运用日本方格的构图设计来创造片段感与自发性，而在此处这种应用却使得花瓣看起来仿佛正飘散而去。

作者最初将这幅作品构思为对安格尔的礼赞，在构图上与其《安·莫阿泰瑟夫人像》（见图 24.17）呼应，以此感谢这位伟大古典主义画家创造完全之美的能力。但是作品中的心理状态却与罗塞蒂的《贝娅塔·贝娅特丽齐》（见图 25.26）相似，惠斯勒着重描绘了他梦幻沉思、留有飘逸长发的情人。乔在镜中的映像如同幽灵一般，后来这个形象启发斯温伯恩创作了一篇诗歌，惠斯勒将其贴在画布的背后：“艺术，你这幽灵，我的姐妹 / 白色姐妹 / 抑或我是幽灵？只有天知晓。”

之后的十年中，惠斯勒的作品日益抽象，正如 1875 年的《黑色与金色小夜曲：坠落的焰火》（*Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*，图 25.29）所示。1877 年，惠斯勒的这幅作品与另外七幅表现泰晤士河的**夜景画**（nocturnes）一起在格罗夫纳画廊展出，这些作品的风格均虚无缥缈，以轻薄的蓝灰色调绘制而成，全部意味在于支持其“为艺术而艺术”的立场。《坠落的焰火》是当时最为抽象的作品，年事已高的拉斯金甚至指责惠斯勒“把一罐颜料丢在了公众脸上”。作品描绘了克莱莫尼花园（Cremorne Gardens）的焰火，这是伦敦切尔西区时髦的夜总会。题材允许惠斯勒将现实主义和抽象两者兼容在一幅作品当中，并创造出令人信服的图像。但是，即便作者完成了现实主义表现当代生活的要求，这幅作品却是其在画室里完全凭主观想象而编造的。惠斯勒给自己的作品取名为“交响曲”、“奏鸣曲”和“小夜曲”，正如这些标题所暗示的，他将绘画看作视觉音乐，即绘画在本质上是抽象的（见第 889 页的原始文献）。同时是出于这种类比，伯恩－琼斯才会经常绘制演奏音乐的少女。如果不是标题为《坠落的焰火》，我们绞尽脑汁也无法理解画面表现了什么，只能尽情感受惠斯勒对色彩的

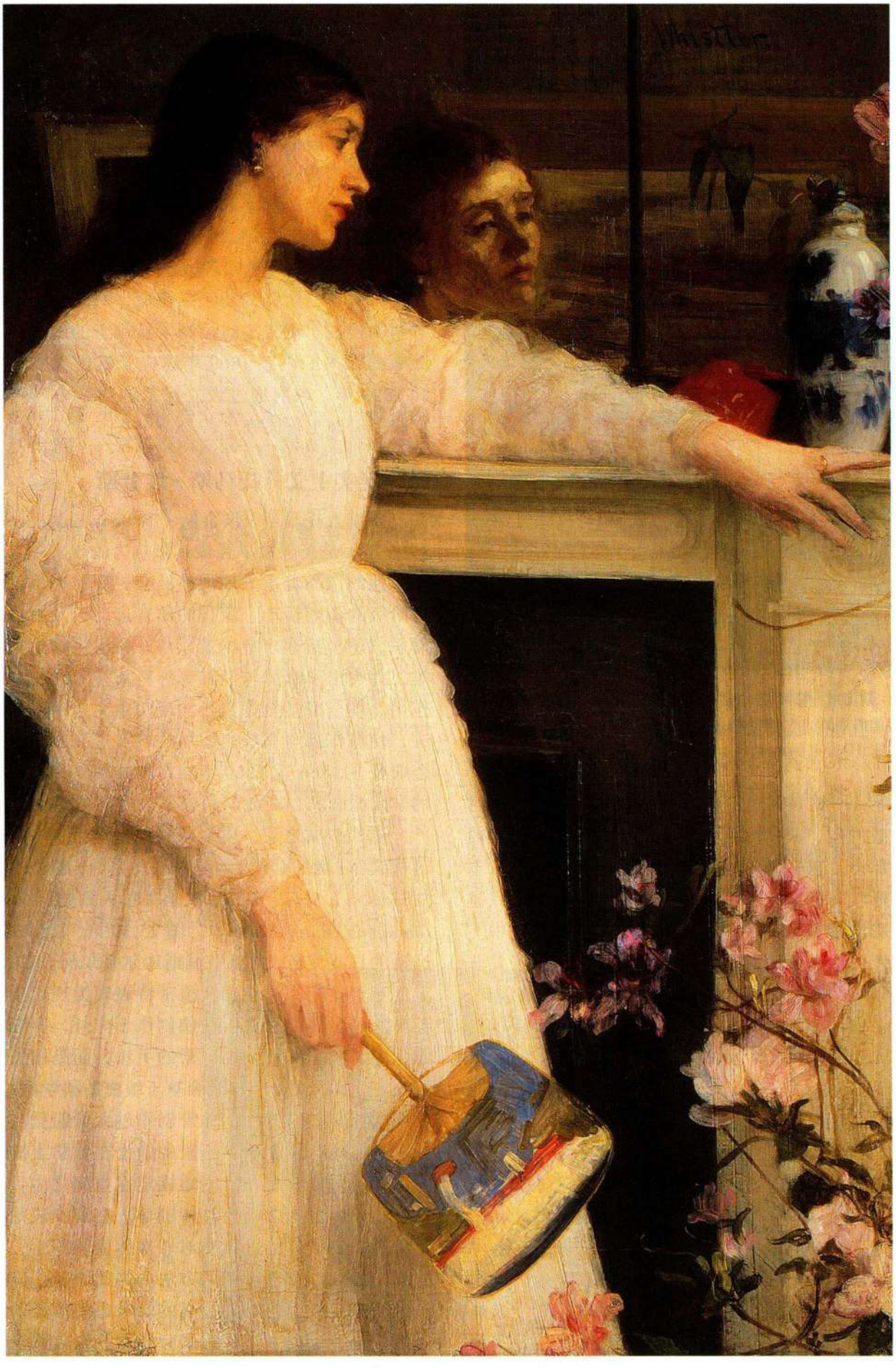


图 25.28 詹姆斯·艾博特·麦克奈尔·惠斯勒：**《白色交响曲二号：白衣少女》**。1864 年。布面油画，76.5×51.1 厘米。伦敦泰特美术馆



图 25.29 詹姆斯·艾博特·麦克奈尔·惠斯勒：**《黑色与金色小夜曲：坠落的焰火》**。约 1875 年。木板油画，60.3×46.7 厘米。底特律艺术学院（Detroit Institute of Arts），Dexter M. Ferry Jr. 捐赠

抽象展示——橙黄两色的色点懒散地飘浮而下，映衬着薄纱般的蓝、灰、棕三色背景。正如《白色交响曲二号》那样，惠斯勒的画面带有一种精美异常的日本风格，形状与标记几乎不存在一般，我们看到的只是一种色彩漂移到另一种色彩所形成的色彩薄雾之中。通过格罗夫纳画廊的展览，惠斯勒将艺术带入了并非由经验构成的主观王国，这里依靠的是个人的幻想与美学。无意之间，惠斯勒已经将其后 20 年间流行的艺术形式展现在观众眼前。

美国的现实主义

1848 年革命虽然没有波及美国，但还是引起了新的移民浪潮。对于美国来说，内战是更为鲜明的焦点，对这个国家的自然、心理以及经济形成了全面冲击。“伊甸园”在内战中被彻底破坏了，之后对于美国的比喻也由镀金时代（Gilded Age）所替代。这是马克·吐温（Mark Twain）及其合著者所采用的词语，他们在 1871 年描述强盗大亨的著述中使用这个词汇作为标题。“强盗大亨”（robber baron）指美国的投机者、制造商、工业家、庄园地产投资人以及铁路、煤铁巨头，借由剥削工人而攫取了大量财富。这些新近获得的财富使他们摇身一变，成为了渴望所有欧洲事物的美国贵族阶层。曾在欧洲学习的美国画家约翰·辛格·萨金特（John Singer Sargent，1856—1925 年）是他们最为青睐的肖像画家（见第 890 页的艺术史家的观点）。强盗资本家及其家人前往欧洲旅行，带回欧洲的家具与艺术品，并修建起欧洲风格的别墅与城堡。该时期的另一特征就是旷日持久的西部扩张，人们履行着自己所认为的天赋使命，对北美大陆展开无节制的侵占。调查小组绘制了新领土的地图，而报酬低廉的工人们则在 1869 年建成了横贯大陆的铁路。到 1890 年，政府通过设立保留地与武力歼灭的方式征服了美洲土著民族。

科学现实主义：托马斯·埃金斯

费城人托马斯·埃金斯（Thomas Eakins，1844—1916 年）是美国最早且最具影响力的现实主义画家之一。他的作品着重表现现代社会，题材中不仅包括中产阶级的消闲活动、流行的体育运动以及战后美国的娱乐，还包括诊疗室场景，将外科医生描绘为现代英雄，并突出了麻醉与消毒等外科新技术所起到的重要作用。埃金斯甚至在自己的现实主义当中引入科学方法，使得作品与马奈、德加的现实主义区分开来。埃金斯曾在 1866 至 1869 年间在巴黎师从一位声望颇高的学院派画家，在此期间曾见过马奈与德加的作品。

返回费城之后，埃金斯的首批作品是一系列划艇题材画作，例如《单人划艇中的马克斯·施密特》（*Max Schmitt in a Single Scull*，又名《单人划艇冠军》［*The Champion Single Sculls*］，图 25.30），其反映了体育运动的日益流行，并将费城斯库尔基尔河（Schuylkill）上的竞舟赛冠军马克斯·施密特表现为现代生活中的英雄。虽然作品看上去仿佛创作于户外，实际上并没有采用印象主义般快速记录的手法，而是用长时间进行精心重构。埃金斯的绘画基于缜密的科学测绘完成，以确保写实的精确性。他曾创作过大量船只与划船手的透视习作，因此画中河流的退去在数学上准确得令人惊叹，因此将小舟稳固地锁定在空间之中。画家还细致地研究过光线效果与解剖学。在宾夕法尼亚艺术学院任教期间，他让学生对着裸体模特写生，而非一般模仿古典人物石膏像的方法，因此激怒了同事，还受到公众蔑视。对现实主义的要求驱使他记录下每一个微小细节，对于远处桥梁背后的汽轮与风景也是如此，其细节化程度已经远远超越了视线的正常范围。不久以后，埃金斯还会运用摄影作为素描之外的预备

詹姆斯·艾博特·麦克奈尔·惠斯勒（1834—1903年）

节选自惠斯勒自传：《温柔的树敌艺术》（*The Gentle Art of Making Enemies*, 1893年）

音乐是声音的诗歌，绘画则是视觉的诗歌，主题与声音或色彩的和谐毫无关系。

伟大的音乐家了解这一点。贝多芬等人创作音乐，纯粹的音乐；交响曲用此音键，协奏曲或奏鸣曲则是另外的……

彼此仅以曲调来区分，虽然其本身也有平庸粗俗之处，但有价值的是它们的结合，正如《扬基之歌》……则是纯粹的音乐。

艺术应该独立于所有樊篱，孑然于世，尽情地去吸引喜爱艺术的眼睛或耳朵，不应该将此与其他无关的情感混淆起来，诸如虔诚、悲悯、爱情、爱国情感等。所有这些都与艺术无关，正因为这样，我才坚称自己的作品是“结体”与“和声”。

SOURCE: *THE GENTLE ART OF MAKING ENEMIES*. (NY: PUTNAM, 1925)

习作手段。他的现实主义同时也有对于现代人心理的刻画。施密特孤独地处于河面中央，仿佛某种形式的异化，他陌生的表情也说明了这一点。施密特转身瞥见的是“我们”，而不是埃金斯——落在他身后的划船手。

人像与自然主义风景：温斯洛·霍默与艾伯特·比尔施塔特

温斯洛·霍默（Winslow Homer，1836—1910年）差不多与埃金斯在同一时期居住于巴黎，当时他已经产生了描绘现代世界的想法。1857年，作为杂志插图画家的霍默开始了自己的艺术生涯，记录最新的时尚活动与社会活动，后来创作题材还涉及内战。1866至1867年间，霍默在巴黎生活，观摩了库尔贝、米勒和马奈的作品，但此时他尚未感受到印象主义的全部冲击力。返回纽约之后，霍默的作品开始以当代生活里中产阶级的室外消闲活动作为场景，例如槌球游戏、在最新的海滨胜地游泳，以及在新罕布什尔的白山骑马出游等，这遍及各地的一系列娱乐活动由于铁路的开通而成为可能。

然而，霍默并没有描绘某个飞逝的瞬间，反而去创造反映美国生活与问题的人物象征图像，如同米勒笔下的法国农民一样。他的象征手法体现在1872年的《挥鞭》（*Snap the Whip*，图25.31）中。该作品是儿童游戏的视觉记录，乍看之下仿佛美国版的印象主义，因为图像里展现的是一个阳光普照的场景，色彩强烈清晰，笔触闪烁迅速。但霍默的色彩并不具有印象主义画家般的强度，笔触也不及他们松散。这幅画作与色彩和光线无关，也没有以经验来捕捉特定场景或者稍纵即逝的瞬间，一切都是凝固的。人物经轮廓与形体无不经过精心的塑造，宏大感十足；而单间校舍的几何形状和山峦陡峭的背景又增强了人物的实体性，这些景物与孩子们的运动方向平行。赤足的孩子们身穿朴素的乡村服装，如同身后仅有一间屋子的学校一般。他们是纯朴与健康的象征，投射出这个新近统一国家的单纯、未来与希望。游戏本身就是统一的象征，孩子们用手臂连在一起，其坚固程度由其最薄弱的环节决定。在内战与肆意增生的工业化所带来



图25.30 托马斯·埃金斯：**《单人划艇中的马克斯·施密特》**或**《单人划艇冠军》**。1871年。布面油画，82×117.5厘米。纽约大都会艺术博物馆，Alfred N. Punnett捐赠基金和George D. Pratt捐赠，1934. (34.92)

艺术家的声誉与艺术史方法论的变革

艺术史方法论的改变有时会影响到学者对艺术家的态度，某些曾经显赫一时但后来逐渐淡出人们视野的艺术家也可能获得新生。美国画家约翰·辛格·萨金特（1856—1925年）就是其中一例。在其生活的时代，他是最著名的艺术家之一，同时也获得了巨大的经济收益。他甚至可以被视为美国艺术家的典范，其在欧洲生活、创作，对于欧洲艺术观持包容的态度，使得众多美国暴发户争相效仿。

萨金特出生并成长于佛罗伦萨，曾在巴黎的美术学院学习，后于1879年荣获沙龙勋章。萨金特在1886年定居伦敦，这部分是出于小说家亨利·詹姆斯的鼓励。1887年，他开始了首次前往美国的职业之旅，并立刻成为上流社会的肖像画家，绘制了一批名人肖像，其中包括纽约的威廉·亨利·范德比尔特（William Henry Vanderbilt）和波士顿的伊莎贝拉·斯图尔特·加德纳（Isabella Stewart Gardner）。到1892年，萨金特已经成为伦敦最受欢迎的肖像画家，可能也是欧洲大陆最受欢迎的肖像画家。他的成功部分要归功于描绘昂贵织物与家具的华丽图像，而艺术家强烈的笔触感又使这种特色得到了强化。

萨金特是先锋派的拥护者，也是克劳德·莫奈的朋友，还购买过莫奈和马奈的作品。他自己的创作风格与马奈在绘画中的大胆尝试有几分相似，而且二人同样敬仰委拉斯凯兹。萨金特还曾创作过大量的印象主义风景画和市景画，其中又以水彩画居多。然而讽刺的是，萨金特被人遗忘的原因竟是20世纪的现代主义。他处理颜料的手法完美，具有抽象特质，曾为现代主义者所推崇；但他的作品却被看为保守之作，没有任何新颖之处。更为糟糕的是，萨金特先锋派式的笔触被精心包裹在过时的社会肖像画之中。

对萨金特的重新评价始于20世纪50年代，当时人们已经恢复了对印象主义水彩画中颜料处理手法的欣赏。在之后几十年中，后现代主义及其更为宽泛的艺术观取代了现代主义，萨金特的声誉也日渐增长（见第三十章）。再现性艺术再次成为时尚，艺术史家们开始从艺术品实际上是时代精神反映的角度来鉴赏艺术。现如今，一般将萨金特的肖像画视为维多利亚、爱德华以及镀金时代晚期社会的具体表现。

以20世纪70年代兴起的性别研究为例，该领域的研究者关注萨金特对女性的大胆表现，其在1897年为纽约社交名流伊迪丝·斯托克斯（Edith Stokes）所创作的《斯托克斯夫妇》（*Mr. and Mrs. I. N. Phelps Stokes*）就是最佳例证。萨金特并没有展现一位端庄、贤淑的女性，而是画出了敢作敢当的斯托克斯夫人，一位19世纪90年代“新女性”的代表（见第903页）。在妇女运动强烈要求男女享有平等权利的时代，许多女性极力维护其独立性，并向传统的性别角色发起挑战。独立的新女性反对维多利亚时代将妇女限制于家中的传统习俗，她们走出家门，接受教育，而且大都身体健壮、精力充沛，张扬地表现自身的性别魅力。她们抛弃了安逸的女性服饰，甚至穿着男性服装，或者改自男款衬衫的服装。她们不再牺牲自我，而是积极地实现自我。萨金特笔下的伊迪丝·斯托克斯就是这样一位女性，甚至抢走了丈夫的风头。在当时来讲，这是对女性形象的激进表现，不仅折射出人物的个性与艺术家对女性问题的认同，而且也反映出作者本人反对习俗与社会预期的愿望。



约翰·辛格·萨金特：**《斯托克斯夫妇》**。1897年。布面油画，214×101厘米。纽约大都会艺术博物馆，Edith Mintum Phelps Stokes（MRS. I. N.）遗赠，1938.(38.104)

的幻灭感之下，当时的美国步履蹒跚，《挥鞭》是国家失去天真、纯洁的体现，同时也在呼唤、怀念着迅速淡入记忆的价值观。

19世纪50年代，同实证主义相关的细节化自然主义与科学式记录在美国风景画中日益占据主导地位。但是，这些作品在本质上还保留着浪漫主义传统，因为其持续强调着国内荒野的崇高、庄严。记录细节的渴望在艺术家兼探险家的作品中表现得尤为明显，



图 25.31 温斯洛·霍默：**《挥鞭》**。1872 年。布面油画，56.5×92.7 厘米。俄亥俄州扬斯顿市巴特勒美国艺术研究所（Butler Institute of American Art, Youngstown）

这些画家不仅前往西部，还前往南美洲和北极地区旅行，记录壮丽的奇异场景，艾伯特·比尔施塔特（Albert Bierstadt，1830—1902 年）就是其中之一。

艾伯特·比尔施塔特是一位德裔艺术家，生长于马萨诸塞州，曾在杜塞尔多夫艺术学院学习。1859 年，他跟随调查陆上通路的部队穿越了落基山脉，成为第一位见证这一壮丽山区卓越风景的欧裔美国人。1863 年，比尔施塔特根据旅途中的速写和照片在纽约的画室中创作了《落基山脉：陆地顶峰》（*The Rocky Mountains, Lander's Peak*，图 25.32）。画作依旧按照哈得孙河画派的崇高风景画传统（见第 836 页）来完成，比尔施塔特准确捕捉到了落基山脉那巨大的规模，就连大瀑布也相形见绌。水晶般的湖泊折射出神奇的光线，爱好和平的美洲土著与大自然和谐相处。

该作品创作时正值美国内战当中最为激烈的几次战役期间，当展览这一巨幅画作时，通常将其视为和平的象征，因为其主题远离你争我夺的战场，向美国人保证，伊甸园的某个部分仍然没有遭到玷污。内战之后，此类作品对西部移民活动产生了重大的鼓舞作用。随着铁路线的开通，这些作品也促进了偏远地区旅游业的发展。

摄影：批量生产艺术的机械方法

1839 年，商业化摄影几乎同时在法国和英国出现。作为一种机械工艺，摄影势必引发批量生产与流行文化，其与工业革命的精神完美契合，而这一切又都仿佛那么自然。摄影同时也是实证主义时代的完美工具，但最初它只被视为一种编目学、文献学以及科学调查的记录方式。摄影具有客观的外表，与大多数现实主义和印象主义实事求是的再现方式并行不悖。

摄影的潜力古来有之，过去曾以暗箱的形式存在，指的是一端钻有小孔的盒子，光线从小孔进入，将外部物象的倒置图像投射在另一端的内壁上。维米尔和



图 25.32 艾伯特·比尔施塔特：**《落基山脉：陆地顶峰》**。1863 年。布面油画，1.86×3.07 米。纽约大都会艺术博物馆，Rogers 基金，1907 年（07.123）

卡纳莱托等人都曾运用**暗箱**来绘制作品。然而，如何以机械程序来“固定”映像仍是当时悬而未决的问题，其意义尤为重大，因为这意味着不通过素描的方式，就可以使映像持久永恒。

首创

在18世纪早期，人们发现了**银盐**（silver salts）的感光性，但直到1826年，法国发明家约瑟夫-尼塞福尔·尼埃普斯（Joseph-Nicéphore Niépce，1765—1833年）才制作出第一幅摄影图像。那是一幅记录其窗外景象的模糊照片，曝光时间长达8小时。他还与艺术家路易-雅克-芒代·达盖尔（Louis-Jacques-Mandé Daguerre，1787—1851年）进行合作，后者在发现了碘化银的感光性之后，运用水银烟雾在覆盖有碘化银的铜版上固定成像，最终于1838年将**达盖尔银版照相法**（daguerreotype）公诸于世。法国政府购买了该技术的所有权，并免费提供给全世界使用，只有英国除外，原因就是当时英法之间的激烈经济竞争。这项发明代表民族与帝国的胜利，法国借由这项发明不仅能够记录本国的不朽业绩，同时还能将其殖民地记录下来，特别是与埃及有关的各种事件。银版照相法也被视为一种极具共和观念的媒介，因为其与绘画和雕塑不同，价格十分低廉，所有社会阶层都可以拥有自己的肖像。

与此同时，英国的威廉·亨利·福克斯·塔尔博特（William Henry Fox Talbot，1800—1877年）在1839年宣布，他能够在纸上固定图像，无需借助金属或玻璃。后来他在1841年取得了这种新型正负片摄影术的专利权，称之为**碘化银纸照相法**（calotype），一种利用加盐纸张的成像技术。与一次仅能产生单独图像的银版照相法不同，碘化银纸照相法能够从负片中获得无穷无尽的正片纸面图像。

然而到了19世纪50年代，银版照相法与碘化银纸照相法均为同时出现于英法两国的湿版珂罗酊法（wet-collodion process）所取代。这种技术采用非常敏感的感光剂火胶棉（溶解于醇醚的硝棉），将曝光时间缩短到一秒之内，产生出容易翻制的清晰负片。然而这种技术的处理难度极高，需要事先准备摄影用的玻璃板，使用后还要进行处理。这就表示要用化学方法保持玻璃板一直处于湿润状态，并随身携带可移动的暗房。大约在同一时期，路易-戴瑟瑞·布劳卡-埃弗拉尔（Louis-Désiré Blanquart-Evrard，1802—1872年）发明了**蛋白成像技术**（albumen print）——将加盐的蛋清覆盖在纸上，创造出更为精细的平滑表面，用较少的颗粒就可以展示出更多的细节。在之后的三十至四十年间，摄影师一般都是先用珂罗酊湿版来记录图像，再以蛋白纸成像。

1846年，塔尔博特出版了一部以摄影作为插图的书籍《自然之笔》（*The Pencil of Nature*）。标题“自然之笔”所指为光，可以在附有感光材料的表面“作画”。摄影（photograph）一词源自希腊语，指光线与素描。塔尔博特在书中表述了许多摄影在未来将会遭遇的基本问题。他并不把这种媒介视为能够科学记录世界的媒介，而是一种阐释手段（interpretative vehicle），向人们提供感知、理解现实的全新方式。然而直到20世纪，这些深刻的见解也没能使大众抛弃旧有观念，还是将摄影看作记录真实的工具，并认为其是机械化及其相关社会弊病的象征。

记录世界

19世纪50年代，摄影术最为流行的用途是记录世界、人群、风景和器物。人们基本把这些图像看作事实，然而我们接下来将会看到摄影师是如何通过各种方式来操纵控制图像的，其中包括对于题材和事物的选择，也就是将什么摄入镜头，将什么排除在外。

肖像摄影　美国人尤为喜爱摄影，艺术家兼发明家塞缪尔·莫尔斯（Samuel Morse，1791—1872年）在1839年将摄影术带回美国，此时距离法国政府收购并免费提供摄影技术不过几个星期的时间。很快美国各个城市中都出现了摄影工作室，运用达盖尔银版照相法为人们拍摄肖像照片。这种摄影形式长期以来在美国都广受欢迎，即使后来欧洲已采用新技术后这种情况也维持了很长时间。美国人特别青睐这种技术在细节表现上的丰富性及其单纯的真实性，对于被摄影者的直率表现更加强了这一点。他们坐在简单的背景前，为的就是尽量不分散人们对照片中人物面部或身体特征的注意。银版照相法能够清晰地捕捉哪怕最为微小的细节，即使是在放大镜下观看也不失清晰。但是，如果透过放大镜观看蛋白纸照片，就会出现影像模糊的情形。

约1846至1847年前后，奥古斯塔斯·华盛顿（Augustus Washington，1820—1875年）为废奴主义者约翰·布朗（John Brown）拍摄了银版肖像照片（图25.33）。从中我们甚至可以数清布朗头发的数量，其脸上的皱纹和手中的掌纹尽显，就连钉扣子的线都能看清！与大部分欧洲摄影师不同，美国肖像摄影师鼓励其顾客在拍照时表现出自己的个性。毫无疑问，布朗肖像照中表露的严肃、坚决、甚至对抗的姿态都是这位废奴主义者自己的设计，也可能经过了华盛顿的诱导。摄影师准确捕捉到布朗宣誓的姿势，历史学家认为他手中拿的正是“地下通路”（Subterranean

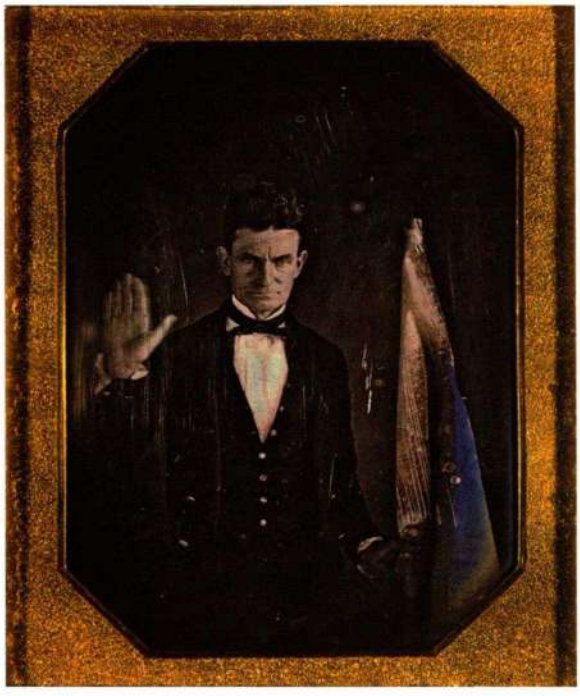


图 25.33 奥古斯塔斯·华盛顿：**《约翰·布朗》**。约 1846—1847 年。四分之一达盖尔银版摄影，9.91×8.26 厘米。华盛顿特区史密森尼学会（Smithsonian Institution）国家肖像画廊（National Portrait Gallery）

Pass Way）的旗帜。“地下通路”是布朗为“地下铁路线”所起的名字，他计划通过这种方式将逃亡奴隶运往北方。华盛顿位于康涅狄格州哈特福特（Hartfort）的摄影室极其成功，但布朗去委托其为自己拍照时肯定将他看作了废奴主义同志。华盛顿是自由的美国黑人，还是政治上的激进分子，很可能正像布朗所认为的那样。但是后来华盛顿确认了一个可悲的事实——黑人的肤色使得自己在有生之年无法获得平等的权利。随后他转卖了自己的摄影工作室，在内战之前移民到非洲新近成立的利比里亚共和国。

19 世纪五六十年代，欧洲最大的肖像摄影工作室归阿道夫－欧仁·迪斯代里（Adolphe-Eugène Disdéri）所有。他将总部设在巴黎，但在马德里和伦敦都有分部。他旗下的大批工作人员运用希腊圆柱和织物垂饰等相同的道具与背景，拍摄了大量肖像照片，以满足中产阶级顾客的强烈渴望。1854 年，迪斯代里发明了印有多个图像的肖像名片（carte-de-visite），使得照片更加流行。这种名片一般是访客时留下，其上印制着多幅本人的小照片。

这个时期最著名的早期肖像摄影师之一是巴黎的加斯帕尔·费利克斯·图尔纳勋（Gaspard-Félix Tournachon，1820—1910 年），人称“纳达尔”（Nadar）。他最初是记者兼漫画家，后来为了石版漫画的创作，而将摄影作为一种协助手段，并计划制作一部收录当时一千位最著名人物的《纳达尔名人集》（*Le Panthéon Nadar*）。他开始利用公众对名人的痴迷之情，大量印制包括作家、演员、表演者以及艺术家在内的巴黎文化名人蛋白纸照片，从中获取了丰厚利润。纳达尔作为漫画家的技巧为其照片的拍摄提供了无法估量的帮助，使之创作出肖像照片异常深刻，准确捕捉到像中人的神秘气息。

1854 至 1855 年间，纳达尔为艺术评论家特奥菲尔·戈蒂埃拍摄的照片（图 25.34）就充分展示了他的技巧。照片中的戈蒂埃虽然处于静止状态，但具有极强的现场感。放低的相机使得戈蒂埃的形象十分高大，分开衣襟间突出的腹部也加强了这种效果。摄影师艺术性地将人物的右部处理为对焦不准的模糊状态，这种做法对于追求写实的美国摄影师而言无疑难以容忍，但纳达尔运用这种手法来很好地衬托出戈蒂埃另一半对焦清晰的身躯。他在这位作家的前额处打光，使得眼睛被投射下来的阴影所覆盖，暗示出敏锐的精神力量与忧郁的沉思之感。随意凌乱的波希米亚式服装则彻底将戈蒂埃从迪斯代里拍摄中产阶级时所营造的幻想世界中解脱出来。

风景摄影 风景与肖像在摄影中占据着主导地位，因为风景摄影使人们足不出户就可以环游世界。为了实现法国政府记录其非洲殖民地的梦想，巴黎记者马克西姆·杜坎（Maxime du Camp，1822—1894 年）于 1848 至 1852 年间对法国在非洲和中东的领地进行



图 25.34 纳达尔：**《特奥菲尔·戈蒂埃》**。1854—1855 年。含盐蛋白纸成像，衬以纸板。巴黎奥赛博物馆

大事年表

1853 年——美国人佩里准将打开了日本通向西方的贸易大门

1854 年——纳达尔拍摄《特奥菲尔·戈蒂埃》

1861—1865 年——美国内战

1876 年——亚历山大·贝尔取得电话机的发明专利

拍摄，并于 1852 年出版了由 125 幅照片组成的《埃及、努比亚、巴勒斯坦与叙利亚》（*Egypt, Nubia, Palestine and Syria*）。较之这种昂贵的影集，立体照片（stereocards）显然更为流行，其在 19 世纪 60 年代的地位就如同今天的 CD 唱片一般。立体照片由两张相同的照片构成，拍摄所用的照相机安装有两个镜头，模仿人类的双眼视像。通过特殊的取景器，两张平面的照片显现为一张立体图像。为了满足人们对于立体照片的庞大需求，分销公司一时间囤积起了 300,000 张不同的照片。快速复制的照片通常品质较差，后来由于采用了宽 5 厘米、长 13 厘米的小尺寸照片得以解决，当然也存在着尺幅更大的照片。

如同画家一样，一大批美国摄影师专攻风景摄影，其通常与测量队一起前往西部旅行，记录那里象征美国形象的崇高荒野。其中最早也最著名的是卡尔顿·沃特金斯（Carleton Watkins，1829—1916 年），从 1861 年开始，他拍摄了成百上千张玻璃板立体照片，其中包括约塞米蒂国家公园（Yosemite）的景观，同时还制作了大约 1000 幅宽约 46 厘米、长约 56 厘米的蛋白纸照片。尽管也在市场上出售，但在沃特金斯眼中这是一种艺术，而非文献记录。他早先居住于纽约的奥尼昂塔（Oneonta），后来于 1851 年随淘金热的潮流西迁至旧金山，在那里拍摄银版肖像照片，并为测量队拍摄了大量记录土地的照片。听闻约塞米蒂的壮丽景观，沃特金斯在 1861 年离开测量队，前去那里拍摄壮观的原始风景。为了将广阔的土地摄入镜头，他认为有必要采用更大的成像媒介，于是发明了使用大玻璃底片的巨型相机。之后，沃特金斯开始乘坐有篷货车旅行，车上承载着重达一吨的设备，其中包括湿玻璃版和一间暗房，为的是玻璃版曝光之后可以立即进行处理。

最终的结果正如我们在《约塞米蒂山谷的优美全景》（*Yosemite Valley from the Best General View*，图 25.35）中所见。这张照片拍摄于 1865 至 1866 年间的第二次约塞米蒂之旅，亲眼目睹过的人无不震惊；凭借这张照片，沃特金斯成功说服林肯总统将约塞米蒂设为国家公园。与比尔施塔特表现陆地顶峰的绘画一样，沃特金斯准确捕捉到了美国荒野的壮观景色。在山脉顶峰的对比之下，约塞米蒂瀑布显得小了许多，但这其实是美国最高的瀑布之一。沃特金斯在成像过程中逐步营造出极其丰富的质感效果，最终形成了一片繁茂的风景。强烈的色调对比，从右到左的有力斜向构图都很好地营造出戏剧感。为了避免让天空成为一片单调的空白，沃特金斯运用了第二张负片来增加云彩的比重。如果考虑到人工操纵摄像机的程度，即景深与快门曝光时间、取景与构图的选择，以及在暗房中所使用的大量工具，就能够理解沃特金



图 25.35 卡尔顿·沃特金斯：**《约塞米蒂山谷的优美全景》**。1865—1866 年。蛋白纸成像，41×52.1 厘米。洛杉矶 J·保罗盖蒂博物馆（J. Paul Getty Museum）

斯将其摄影视为艺术的原因，他甚至在1862年于声望极高的纽约古皮画廊（Goupil Gallery）为这些照片举办了展览。

文献记录 摄影还应用于实证主义的核心精神方面，即将各种社会类型进行分门别类。该用途的最早实例之一是亨利·梅休（Henry Mayhew）的《伦敦劳工与贫民》（*London Labour and London Poor*，1851—1862年），这是一部记录工人与街头妓女的图册，其中的插图是理查德·比尔德（Richard Beard）根据银版照片所创作的石版画，后者曾在伦敦开设首家肖像摄影工作室，但不幸的是，那些银版照片现已遗失。运用摄影技术来记录社会类型的最佳例证也许要算阿道夫·史密斯（Adolphe Smith）的《伦敦街头生活》（*Street Life in London*，1878年）了，但其最初只是每月一期的插图手册，与法国的《生理学》十分类似。史密斯是阿道夫·史密斯·海丁利（Adolphe Smith Headingley，1846—1924年）的笔名，他是一名社会激进主义分子，曾与摄影师约翰·汤姆逊（John Thomson，1837—1921年）结为工作小组，后者曾为各种社会类型的人物撰写过长篇文章。正如导言中所说的，他们将摄影照片当作确认其记述的客观工具："（我们希望）……将摄影的精确性带入主题的插图之中。这种方式那无可争辩的精确性呈现了伦敦贫民真实类型，防止低估或夸大人物外貌特征。"

虽然汤姆逊的大部分图像都相当客观，不偏不倚，但是其中一些依然强烈、感人，让观者对贫民的境况心生同情，《爬行者》（*The Crawlers*，图25.36）就是如此。照片中无家可归的寡妇为打工的母亲照料孩子，它出现在题为《爬行者》的手册中。"爬行者"指贫困的街头露宿者，偶尔得到足够买茶叶的钱之后，会卑躬屈膝地向小酒馆讨要热水。



图25.36 约翰·汤姆逊：**《爬行者》**。1877—1878年。伍德伯里照相印版。伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆

报道新闻：新闻摄影报道

早期的摄影也记录著名的事件，这正是新闻摄影报道的前身。其中最为杰出的摄影作品基本都是关于内战的照片，例如蒂莫西·奥沙利文（Timothy O'Sullivan，约1840—1882年）的《死神的丰收》（*A Harvest of Death*，图25.37）拍摄的作品。与沃特金斯一样，这位摄影师也是西部最著名的摄影师之一。在着手拍摄内战照片之前，奥沙利文在马修·布雷迪（Mathew Brady，1823—1896年）门下做学徒，以此开始了其摄影师生涯。布雷迪当时在纽约拥有美国最



图25.37 蒂莫西·奥沙利文：**《死神的丰收：宾夕法尼亚州葛底斯堡，1863年7月》**，出自亚历山大·加德纳的《加德纳战争摄影写真簿》。1866年。蛋白纸成像，17.8×22厘米。华盛顿特区国会图书馆（Library of Congress）布雷迪内战收藏（Brady Civil War Collection）

著名的肖像摄影馆。亚伯拉罕·林肯曾在这里拍照30余次，1860年11月他赢得总统选举时还特意感谢了布雷迪当年所拍摄的肖像照片，尽管有所美化。1862至1863年期间，奥沙利文签约、并参加了亚历山大·加德纳（Alexander Gardner）摄影小组的工作，为影集《加德纳战争摄影写真簿》（*Gardner's Photographic Sketchbook of the War*，1866年）拍摄了44张照片。与其1854至1856年间拍摄的克里米亚战争等平庸作品不同，奥沙利文及其同事所拍摄的内战照片精确捕捉到美国内部冲突所带来的可怕破坏，尽管当时相机所需的曝光时间较长，无法拍摄运动图像。

在《死神的丰收》中，我们能够感受到摄影在记录现实方面的力量，画家绘制的图像从未达到如此程度。我们看到了“真实”的人物，“真实”的死亡，1863年7月3日葛底斯堡战役时的真实图像。虽然战地摄影师在拍摄过程中经常挪动器物或者尸体，但没有证据显示奥沙利文在这幅照片中也采用了同样的手法。无论如何，战争的严酷都完美地传达出来。无名战士的尸体形如毫无生气的麦秆，等待他人来收割；而他们模糊的形体与阴郁天空的空虚之间形成的对照令人难以忘怀。照片左右两侧的尸体被裁切了，加强了场景中的残忍，前景中那一个个张大嘴巴的战士就是最好的证明。活着的人被推至背景深处，包裹在晨雾里，仿佛在永无休止的内战之中，生命本身都消融成为纯粹的记忆。

摄影作为艺术：画意摄影和组合成像

并非所有19世纪的摄影师都将这种新媒介视为记录现实的工具。有些人将其看作一种高贵的艺术，是与绘画、雕塑相比肩的正规艺术形式，并深思熟虑如何才能开发摄影的美学潜能。尽管某些批评家认为这种观点十分可怕（见第898页的原始文献），但在摄影术诞生之后的50年间广泛流行于欧洲，而非美国。很多艺术家都运用照相机进行过实验。以德加为例，他的摄影作品独立于绘画之外，而埃金斯则将照片当作预备性素描，并以此来构建作品，但最终的作品看起来并不像照片。众多画家和雕塑家都收集摄影作品，尤以模特的照片居多。有些学者还认为照片影响了艺术家，尤其是现实主义者和印象主义者，但是对于这种观点还有争议。

英国的画意摄影 在伦敦，奥斯卡·古斯塔夫·里吉兰德（Oscar Gustave Rejlander，1813—1875年）和亨利·罗宾逊（Henry Robinson，1830—1901年）领导着一个摄影小组。前者被称为“艺术摄影之父”，之前曾是一名画家；后者也有画家背景，但后来一度成为世界上最为著名的摄影师。当时他们的小组创作复合摄影作品，看上去仿佛古代大师的画作或者备受推崇的当代绘画作品。里吉兰德曾运用30张底片来创作作品，而罗宾逊只使用少量几张。他们都实验过拼贴技法，但所产生的图像稍显笨拙，且显露出大量拼接的痕迹，与真实形象毫无相似之处。于是人们将这些作品贬为“花被子”（patchwork quilts）。他们的风格被称为“画意摄影”（Pictorialism），因为那些分段拼接的图像目的在于模仿绘画的感觉。尽管画意摄影的主要实践者都享有很高声望，但是这种“组合成像”（combination printing）的技法并没有成为主流，只是间歇性地有所复兴，到今天情况也是如此。

较为成功的画意摄影者都拥有自己对美学的展望，并通过操控照相机和成像过程来实现要求。虽然在世时少有人知，但如今朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦（Julia Margaret Cameron，1815—1879年）很有可能是英国画意摄影者中最为著名的一位。与里吉兰德和罗宾逊不同，她并不运用组合成像手法，其商标式的特征是柔焦照片——通过模糊图像使其具有绘画特征，例如1865年的《姐妹精神》（*Sister Spitits*，图25.38）。卡梅伦出生在加尔各答，1860年丈夫过世之后迁居怀特岛，很快就与一干著名诗人和科学家成为密友。后来他还对清晰实焦摄影至高无上的地位发

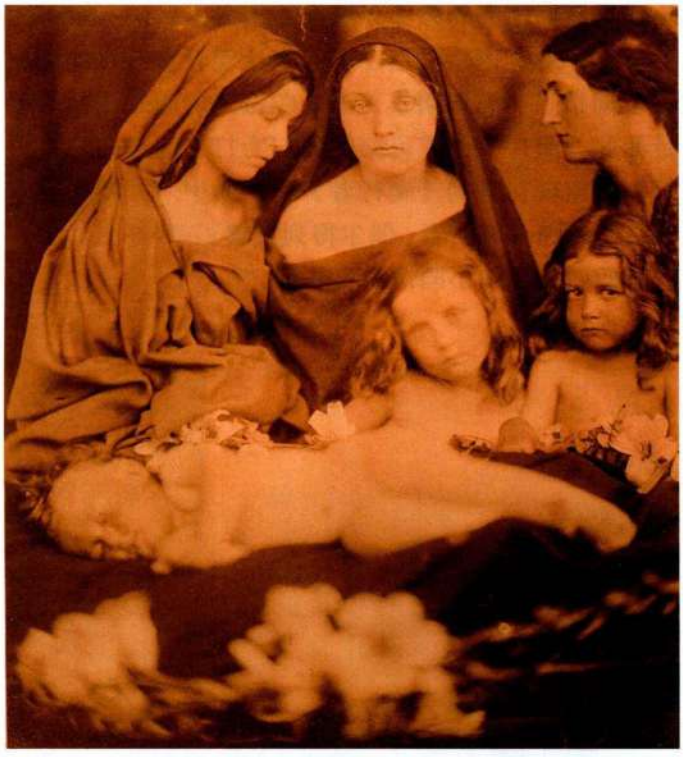


图25.38 朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦：**《姐妹精神》**。约1865年。蛋白纸成像，31.6×26.7厘米。纽约罗彻斯特区（Rochester）的乔治·伊斯特曼宅邸（George Eastman House），伊斯特曼·柯达公司（Eastman Kodak Company）捐赠



图 25.39 古斯塔夫·勒·格雷：**《塞特的地中海》**。1856—1859 年。两块玻璃底片拼接，银盐蛋白纸成像，32.1×41.9 厘米。大都会艺术博物馆，Gilman 收藏。

起挑战，令整个摄影界如坐针毡。卡梅伦与里吉兰德和罗宾逊的相同之处在于，她同样使用演员、服装和背景等布景手段，来再现《圣经》、莎士比亚的著作以及桂冠诗人阿尔弗雷德·丁尼生勋爵（Alfred, Lord Tennyson，1809—1892 年）作品中的场景。在风格上，她的照片令人联想到多位艺术气质并不相同的艺术家，例如伦勃朗和佩鲁吉诺。

《姐妹精神》还表现出唯美主义运动的影响，罗塞蒂的《贝娅塔·贝娅特丽齐》（见图 25.26）是该运动的代表。照片中的场景重现了中世纪晚期或文艺复兴早期的精神气质；其中的女性仿佛佩鲁吉诺笔下的人物，俨然成为了圣母与圣安娜，两个儿童则像天使一般，那个熟睡的孩子像极了幼年的基督。观众也可以将图像看作女性一生的三个年龄阶段，其标题暗示照片中的婴儿很有可能是女孩。卡梅伦运用了模糊前景的手法，并不只是为了让照片看似绘画，还带有心理与象征意味。通过花朵与婴儿形象的消融，使其形体模糊，卡梅伦照片中聚焦的女性已经自觉意识到婴儿的命运是多么难以确定。关心、担忧与质疑同时呈现在她们脸上，我们可以深切感觉到彼此紧靠的人物间那种契合的女性精神，而身后漫漶不清的背景更使她们紧连在一起。虽然图像具有情感元素，但并没有将女性表现为仅仅供男性观众欣赏的对象，更不是男性世界的附庸。与此相反，该图像反映了女性的精神世界，反射出强有力的女性形象。

卡梅伦之所以受人批评，不仅因为模糊的图像被看作作者本人能力低下的表现，而且还在于她选择了摄影这一行当。作为一名身处男性社会的女性摄影师，卡梅伦很难找到愿意为她工作的男模特。她举办展览也招人非议；尽管维多利亚时代的英国妇女普遍受人尊敬，但这种作为实在极其罕见。后来她将照片出售给一位著名的伦敦经销商，同样遭到了警告，因为当时妇女赚钱被认为是不体面的行为。通过重新设定镜头焦点，卡梅伦不仅挑战了向摄影图像的标准方法发起挑战，也挑战男性专属的职业。讽刺的是，男性摄影师在 19 世纪末最终还是采用了她的方法。

法国的组合成像 在法国，对于艺术摄影最热情的拥护者是古斯塔夫·勒·格雷（Gustave Le Gray，1820—1884 年）。他最初是一名画家，后来转向摄影，并成为这种媒介的技术创新者之一。勒·格雷是运用套晒（double print）的第一人，并采用这种手法将漂白的天空叠加在海景照片之上。他还发明了纸质负片以及湿版珂罗酊法，这两种技术都使得精细图像与对于更入微细节的表现成为可能。他的摄影方法通常具有较高的画性特征，关注明暗间的强烈对比。为了实现这一点，勒·格雷发明了一种能够产生极其精细色调渐变的方法，以及一项能够在曝光之后两周之内进行成像操作的技术，这样他就可以在暗房中操纵、处理图像了。他还用画笔对负片进行修改、润色，改变色调或者去除某些东西。

以上这些技法都呈现在《塞特的地中海》（*Mediterranean Sea at Sète*，图 25.39）中，这张照片拍摄于 1856 至 1859 年间，为蛋白纸成像，运用了两块湿版珂罗酊玻璃负片——一片为天空，另一片是海

原始文献

夏尔·波德莱尔（1821—1867年）

《现代公众与摄影》（*The Modern Public and Photography*），节选自《1859年沙龙》第二部分

波德莱尔现在主要以其诗人的身份闻名于世，但他曾是19世纪中叶一位重要的艺术评论家，并且是支持艺术家绘制当代生活的有力拥护者。

我相信，正如所有纯粹物质性的技术一样，对摄影的恶劣运用很大程度上要归罪于法国艺术精神的枯竭……诗意与技术是两个彼此厌恶，但都野心勃勃的人，他们之间的敌意仿佛一种本能。当两人在路上相遇，其中一个必须给另外一个让路。如果允许摄影在某些艺术活动中作为艺术的代表，那么不久之后它就会取代或腐蚀艺术，这都是因为大众的愚蠢与天真。因此，摄影必须回归其真正的职责，即艺术与科学的女仆……让摄影极大丰富旅行者的相册，补足其记忆所缺少的精确性；让摄影装饰自然主义者的图书馆，放大各种微小昆虫的图像，甚至通过若干事实性的呈现，证明天文学家的假设；简而言之，让摄影成为秘书和记录负责人，为那些因为职业原因而需要绝对物质精确性的人服务……但是一旦允许摄影染指无形和想象领域，染指任何因为人类在其中注入灵魂才会具有价值的东西，那将是我们的悲哀与灾难！

SOURCE: *ART IN PARIS*, 1845–1862. TR. JONATHAN MAYNES. (LONDON: PHAIDON PRESS, 1965)

景。勒·格雷暗化了大片的天空与海洋，将简单、空洞的构图转变为杰出的海景作品。云层、光线与海洋的戏剧性交响似乎体现着自然本身的原始生命力。

一般认为勒·格雷是首位入选美术沙龙版画艺术（graphic arts）展区的摄影师，尽管我们并不确信其作品是否在1850至1851年间的沙龙上展出过。勒·格雷这样写道："摄影的未来不在于廉价，而在于图像的品质……我希望摄影不会堕入工业或商业领域，能够保持其在艺术中的一席之地。"

建筑与工业革命

钢铁是工业革命所带来的产品，它与建筑的关系正如摄影与美术的关系一样模糊不清。在18世纪晚期至19世纪早期，钢铁最初用于修建桥梁与工厂等城市工程。工业革命的故乡英国从1767年开始大批量铸造钢铁，产量直到19世纪上半叶都保持领先。这种情况使得钢铁也在建筑中使用；第一座铁桥则出现于1779年，那是一座横跨煤溪谷狭窄塞文河的拱形建筑物。金属建材很快就被用于制作纺织厂的支柱，在1796至1797年间曾出现内部完全使用钢铁结构的建筑。各种复兴的古代风格继续在建筑中占据主导地位，一直持续到19世纪末。而钢铁使用的范围虽然有限，却将房屋与城市建筑从历史主义中解放出来。这时的形式或设计是由材料与工程学原理来决定的，因此为19世纪80年代现代建筑在芝加哥的出现设置了舞台。在实证主义时代的实用主义与现实主义氛围中，钢铁建筑具有强烈的实用主义特色以及这种利用钢铁材质结构特性的直率表达，与时代精神十分吻合。

钢铁玻璃建筑：火车站顶棚与展览会场

19世纪早期，建筑工人经常使用**铸铁**（cast iron）立柱来修建哥特式复兴教堂。19世纪30年代，随着铁路的出现，也开始建造铸铁的火车站顶棚。这些顶棚必须具有横跨多条平行铁轨与站台的宽度，同时还要保持足够的高度，以便蒸汽与烟尘消散。伦敦的尤斯顿火车站（Euston Station，1835—1839年）是首个建有铸铁顶棚的火车站，顶棚跨度12米有余。而最宏大的顶棚位于伦敦圣潘克拉斯火车站（St. Pancras Station，1863—1876年），顶棚的钢桁支架拱的宽度竟超过了80米（图25.40），其向两边延伸所形成的空间是当时未经分割的最大内部空间。铸铁骨架支撑着整个玻璃屋顶，钢铁与玻璃的这种联合使用通常被称为**钢铁玻璃建筑**（ferrovitreous）。圣潘克拉斯火车站的每一个拱实际上都是相叠加的双拱，通过**桁架**（truss）连接，桁架则由两个或多个等边三角形所构成的加固结构组成。桁架自从古罗马时代就为人所知，主要用于加固木构建筑，因此在屋顶与桥梁的建造中常有使用。到了1860年，在跨越大面积空间的金属建筑中，桁架已经无处不在。

诸如圣潘克拉斯火车站顶棚之类的建筑是工程学上的壮举，但在新建铁路桥面前却只能黯然失色，后

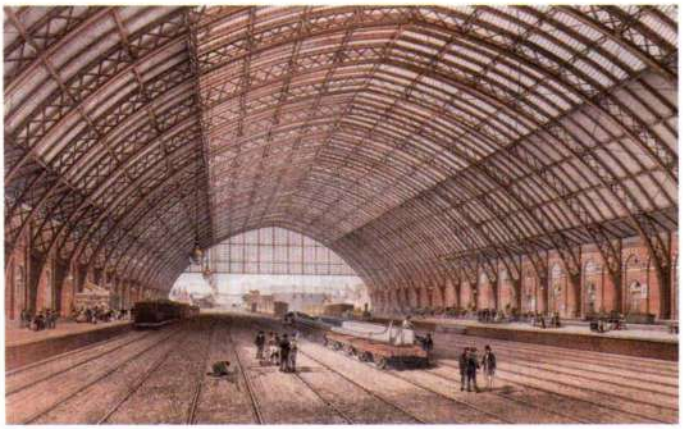


图25.40 **伦敦圣潘克拉斯火车站石版画。**1863—1876年。伦敦科学博物馆（Science Museum）

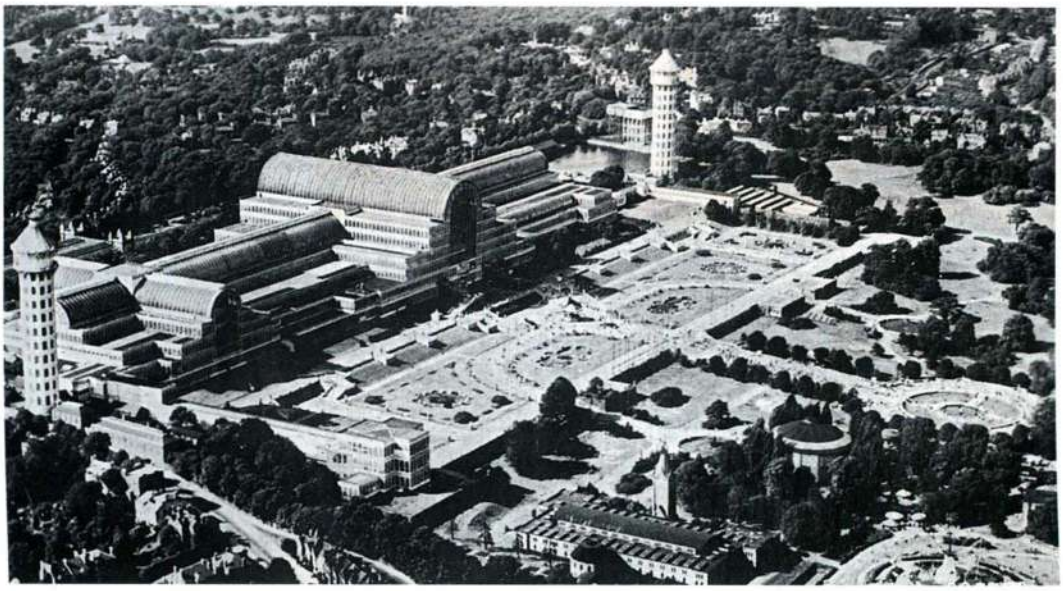


图 25.41 约瑟夫·派克斯顿爵士：**伦敦水晶宫**。建于 1851 年，1852 年在西登汉姆（Sydenham）重新组装，1936 年毁于火灾

者必须跨越深邃的大峡谷与宽阔的河面。火车站顶棚不过是小规模的桥梁建筑，无论需要什么样的进深，只要将大量的拱装配在一起就可以实现。规整划一的拱本身就是批量生产的象征，反映出工业能够以稳定的步调或节奏制造出无穷无尽的产品，而且其规格也可以达到毫无二致。

19 世纪最著名的钢铁玻璃建筑可能是 1851 年建在伦敦的水晶宫（Crystal Palace，图 25.41），是首次世界贸易博览会——万国工业博览会的会场。博览会的目的在于展示生产发展、技术革新、农业进步，以及新工业国家所制造的精美实用工艺品，英国希望展示自身作为最先进国家的实力。博览会并不仅是贸易市场，也是西方工业化的庆典。

英国最卓越的温室建筑师约瑟夫·派克斯顿爵士（Sir Joseph Paxton，1801—1865 年）负责该建筑的设计工作，他同工程师们一起架设了相当于一座巨大温室的水晶宫。虽然所采用的钢铁玻璃材质与派克斯顿早期的温室建筑相同，但是形式却有巨大差距。水晶宫类似于英国大教堂，具有筒拱所覆盖的纵深中堂，同样覆盖着筒拱的耳堂较为低矮，一旁侧堂的高度也是逐层降低。博览会结束之后，水晶宫被拆卸开来搬运到西德纳姆区附近，重新组装时又增加了一道耳堂。这座建筑仿佛工业领域的大教堂，象征着工业此时新宗教一般的地位。水晶宫的外形为众人熟悉，玻璃窗格等小型建筑部件的尺寸也十分人性化，让参观者在 这座长达 565 米左右的海市蜃楼般建筑中感到些许轻松自如。

历史折衷主义与技术

水晶宫的外观充满科技感，可能因为其临时性的非传统建筑定位的关系，主要目的是开展以技术和工业为主题的展览。普遍而言，宫廷、剧院和议会等庄严的大型建筑都不用钢铁来建造，而是采用石材，具有“重现性”（representational），在设计方面重新拾起古典风格、哥特式或文艺复兴时期的样式。例如，加尼埃曾将卢浮宫的元素结合在歌剧院之中，意图将路易·波拿巴与路易十四联系在一起。

布鲁克林大桥 以历史折衷主义来掩盖技术痕迹的做法在布鲁克林大桥（Brooklyn Bridge，图 25.42）中明显地体现出来。这座桥有可能是 19 世纪跨度最大的建筑，由约翰·罗布林（John Roebling，1806—1869 年）于 1867 年设计，他的儿子华盛顿·罗布林（Washington Roebling，1837—1926 年）在 1883 年才完成桥梁的修建。布鲁克林大桥的设计一经公布就被指责为疯狂的梦呓，而落成之后则成为了世界奇观。虽然悬索吊桥当时已经存在，但规模很小。在纽约东河如此之深的河底砌筑桥墩，并建到水面之上 90 余米的高度，还要跨越布鲁克林与曼哈顿之间极大的距离，与此同时，还要考虑到支撑包括铁路、马车道与人行道在内的五条通路，没有人认为这样的项目具有



图 25.42 约翰·罗布林和华盛顿·罗布林：**纽约布鲁克林大桥**。1867—1883 年

大事年表

1861 年——俄国废除农奴制
1869 年——美国横贯大陆中西部的铁路完工
1879 年——托马斯·爱迪生发明白炽灯泡
1887—1889 年——巴黎建成埃菲尔铁塔

实现的可能。为了完成这一工程，罗布林不仅采用了与主悬索相连接的纵向铁索，而且还按照相同的间隔在桥墩顶端牵引出多股铁索，形成三角形结构，罗布林认为这些结构起到了桁架的作用。

两座巨大的桥墩是古代复兴风格的折衷体现，其中对哥特式风格的复兴更为明显，这也是当时典型的艺术品位。然而在最初的设计图里，桥墩采用的是埃及塔门样式，该样式在最终定稿中只保留在供铁索穿过的孔洞上，由花岗岩砌筑而成。正如当时每个人注意到的，桥墩的功能仿佛是巨大的古罗马凯旋门。这座桥恰好被称为“美国凯旋门”，不仅表示其巨大的规模和成就，还显示出美国在技术领域里的优越性。

圣杰尼耶夫图书馆 19 世纪 50 年代，美国在铸铁建筑立面的制作方面超越了其他各国。五层或六层的建筑整体都可以为铸铁拱和仿石立柱所包裹，大多作为轻工业制造车间。对于愈宏伟壮观且具有非工业用途的建筑来说，愈少在表面使用铁材。巴黎的一座城市建筑在运用钢铁的手法上十分具有创新性，这就是亨利·拉布鲁斯特（Henri Labrouste，1801—1875 年）在 1842 年设计的圣杰尼耶夫图书馆（Bibliothèque Sainte-Geneviève）。图书馆的外观（图 25.43）使人回想起文艺复兴时期的建筑风格。从墩柱升起的拱则是受到雅各布·桑索维诺设计的威尼斯圣马可图书馆（1536 年）启发。建筑的比例、封闭的底层以及开敞的上层设计效仿了米兰的美第奇银行（约 1460 年），暗示这座图书馆是知识的宝库。拉布鲁斯特还在第二层设计了半开放式开口以及建筑表面的铭文，与托勒密时代的埃及神庙相呼应，预示图书馆中所藏的书籍是神圣之物，而这些铭文都是伟大作家的名字。

图书馆外部全无极端技术的痕迹，而内部则截然相反。位于第二层的主阅览室（图 25.44）建有两道轻盈的拱顶，立柱和拱顶都由钢铁铸造而成，支撑靠铁丝网加固的石膏天顶。尽管外部主要使用了古典的文艺复兴风格，内部却表现出哥特式风格，而且还建有罗马式的餐厅。但是对于巴黎人而言，金属拱顶让他们立刻联想到新型的火车站顶棚，不仅暗示着现代生活，而且具有旅行感，如此正是书籍的功能。

拉布鲁斯特没“必要”在图书馆中使用钢铁，但是他出于隐喻和象征目的选择了这种材料。对钢铁的象征使用在一层入口处就表现出来——密集排列的古典凹槽方柱表明这座埃及的多柱式大厅支撑着钢铁拱，仿佛现代的铁桥，提醒人们书籍才是通向未来的桥梁。

宣示未来：埃菲尔铁塔

埃菲尔铁塔（Eiffel Tower，图 25.45）是该时期最为著名的钢铁建筑，由法国工程师古斯塔夫·埃菲尔（Gustave Eiffel，1832—1923 年）于 1887 至 1889 年间完成设计，后来用作 1889 年巴黎世界博览会的入口。为了建造铁塔，埃菲尔主要从他曾建造的大量桥梁中挪用了桁架式塔门结构。埃菲尔铁塔高达 300 米，是当时世界上其他建筑高度的两倍，因此得以俯瞰巴黎。铁塔的设计主要归功于结构上的整体性，而非标准的建筑风格，它的问世惹恼了巴黎人，被他们视为眼中钉。镂空的铁塔看起来削瘦、脆弱，埃菲尔后来在底座上增添了拱门，并在两座平台上增加了有机形式的装饰（20 世纪 30 年代被移除），以便观者能够适应他激进的空想式建筑。

然而正如公众逐渐接受布鲁克林大桥一样，他们最终辨认出底部拱门的熟悉面貌，也迅速将埃菲尔



图 25.43 亨利·拉布鲁斯特：**巴黎圣杰尼耶夫图书馆**。设计于 1842 年，修建于 1842—1851 年



图 25.44 **圣杰尼耶夫图书馆主阅览室**



图 25.45 古斯塔夫·埃菲尔：**巴黎埃菲尔铁塔**。1887—1889 年

铁塔当作凯旋门一般看待，同时还是法国技术与工业胜利的征兆。同时也是人民胜利的宣言：只需少量费用，任何人都可以乘坐电梯升到上部的平台。普通市民可以在这里俯瞰教堂与宫殿，这是传统与特权的精神堡垒，然而 19 世纪向民主不断迈进的步伐已将其摧毁。埃菲尔铁塔成为人民之塔，如果算不上法国的象征，至少也是巴黎的象征。更为重要的是，其为下个世纪的建筑指明了方向，同时也是现代主义的方向之一——摆脱历史内涵的局限，产生了充分表现新建筑材料性质与几何性的风格。

小结

1848 年革命呈燎原之势，撼动了欧洲的许多国家，这一年还恰逢物质主义与实用主义哲学的兴起，替代了浪漫主义幻想。新政府与新视野再一次重塑欧洲社会。欧洲人逐渐将科学与经过检验的事实视为所有知识的基础。在这个实证主义时代，艺术表现出现实主义特征。艺术家们不再美化生活，而是直率地描绘现代时期的现实，其表现的题材既有穷人的悲惨境遇，也有富人的休闲活动。在风景画中，现实主义发展为印象主义，记录了法国乡村向巴黎郊区转变的历程。

法国的现实主义

伴随着路易·波拿巴在 1848 年革命之后对权力的掌控，法国社会发生了极大的变化。工业化与中产阶级兴起的步伐迅速有力，巴黎具有了现代面貌。艺术家们记录着法国富有戏剧性的社会转型。古斯塔夫·库尔贝与让 – 弗朗索瓦·米勒以表现劳动阶层的生活方式与活动见长。罗莎·博纳尔则转向动物世界，将自己的艺术创作建立在对解剖结构与运动的科学观察之上。从 19 世纪 60 年代开始，爱德华·马奈和埃德加·德加等艺术家将其现实主义聚焦于城市生活，而克劳德·莫奈与卡米耶·毕沙罗等印象主义者则依赖细致的观察来记录自然与人造物的色彩。

英国的现实主义

与此同时，英国的工业化与城市化为某些人带来了新的财富，却让其他人陷入绝望、无助的贫困之中。许多知识分子谴责粗俗物质主义的兴起与道德观的沦丧。在艺术领域，这个时代的实证主义精神促生了细节化的自然主义，强调真实表现自然，关注社会问题。拉菲尔前派关注当代伦敦在工业与道德方面的罪恶，运用高度细节化的自然主义风格创作，有时还吸收中世纪的精神气质作为现代社会的寓言。在装饰艺术中也出现了对精神与自然主义的类似强调，威廉·莫里斯所领导的设计公司制造出众多优美的手工产品。与法国相反，英国的现实主义消失得很早，在 19 世纪 60 年代就为唯美主义运动所取代。惠斯勒是唯美主义的领袖，他们拥护为艺术而艺术的美学观，同时也探索了个人的幻想与受压抑的性欲。

美国的现实主义

与 1848 年革命相比，内战对美国的冲击最为巨大。以温斯洛·霍默为例，他创作的肖像画与自然主义风俗画结合了关于战争的象征意象。同时代的托马斯·埃金斯在他对当代美国的现实主义再现中，融入了科学的自然主义。

摄影的到来：批量生产艺术的机械方法

摄影是实证主义时代的完美工具，最初被用来记录世界，支持科学调查。肖像与风景是受人青睐的题材。然而，许多摄影师将这种媒介视为艺术，而不是机械的工具。这些摄影师被称为“画意摄影者”，他们通过设计题材与操纵图像来模仿绘画。

建筑与工业革命

钢铁促使建筑从复兴古代风格的折衷主义里解放出来。其最初主要用于修建火车站顶棚一类的非庄严性建筑，通常与玻璃建材结合在一起。钢铁建筑具有实用主义的骨架结构，其形式或设计追随功能，不具有任何历史内涵。为 1889 年巴黎世界博览会而建造的埃菲尔铁塔则是这种现代建筑设计方式的缩影。



进步与无止境的渴望：后印象主义、象征主义与新艺术风格，1880—1905 年

第二十六章

19 世纪末，文化呈现出二元性的特点。一方面，有人乐观地沉醉于工业化世界所带来的财富、奢华与技术进步；另一方面，有人将这些视为堕落、无所节制和道德崩坏的征兆。前者生气勃勃，心怀骄傲，后者则绝望、焦虑。从他们的观点来看，这个时期既是“美好的时代”（La Belle Époque），也充斥着“世纪末”（Le Fin de Siècle）情怀。

从 19 世纪末到第一次世界大战爆发，实际上出现了前所未有的经济增长与繁荣局面，主要得益于 1870 年普法战争之后的持续了 40 年的和平。国家的巩固已经基本完成，许多国家都采取共和政体。德法两国加入了英国和比利时的行列，成为真正的工业化国家，在 1914 年时德国的钢铁产量达到了英国的两倍。美国也加入到这个强势的群体之中。受资本主义与炽烈的民族情感激发，帝国主义势力日益强大，导致其对非洲、亚洲部分地区和太平洋诸岛的瓜分，将其变为各自的封地，进行经济上的掠夺。真正的世界市场也在此时形成，货物、服务、资本和人口穿过国境线在全世界持续流通。

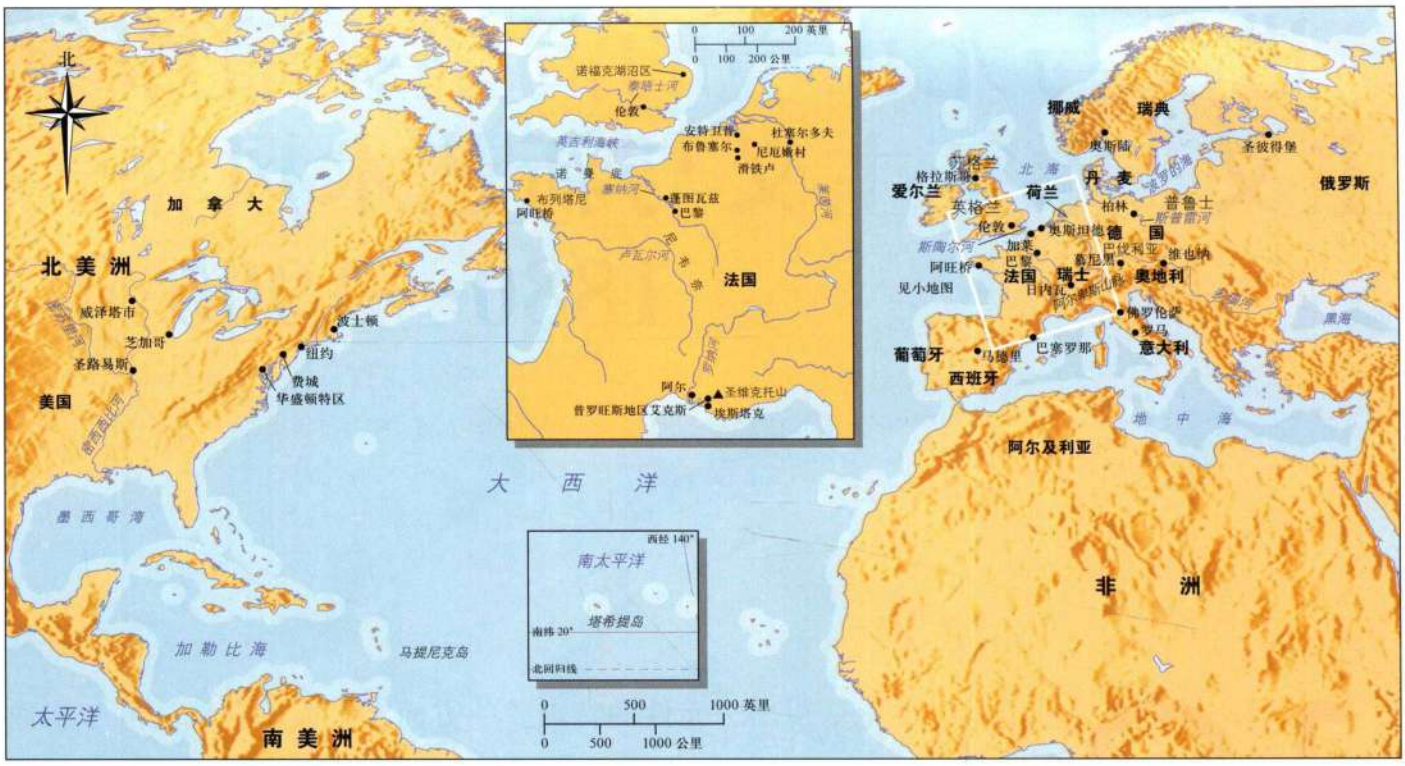
始于 18 世纪的现代时期此时进入了被称为“现代性”（modernity）的新阶段，以“新工业革命”（New Industrial Revolution）为其标志。蒸汽机技术得到改良与提高，电能、电话、内燃机、汽车、潜艇、飞机、石油、电影与各种机械日益融入现代生活；而其发展步伐则更加迅速，使得现代生活越来越舒适、高效。

图 26.16 细部，古斯塔夫·莫罗：《**显灵**》

1901 年，古列尔莫·马可尼（Guglielmo Marconi）发送了穿越大西洋的无线电信号，世界从此变小了。

城市强调现代性，从而失去特色与人性，成为吸引人们的磁石。随着工业化扩张，人们的乡村家园被连根拔除。新的城市居民较之乡村居民而言，缺乏对传统的尊敬，但对新观念则敞开了胸怀，使其随着报刊与人们读写能力的极大提高而迅速传播开来。城市居民脱离了传统体制，以国家作为自己身份的标识，增强了该时期强烈的民族主义特色。人群与观念聚集于城市，使其成为社会改革的强大中心，特别是对于社会主义与马克思主义来说。报纸、杂志和书籍揭露了穷人的悲惨生活与工作条件，成为引发变革的鼓动力量，尤其是附有摄影插图的出版物。

塑造该时期的另一个重要因素是“新女性”的出现，其致力于改变约束性法规，以及维多利亚时代的社会习俗。妇女运动在 1825 至 1850 年间同时出现在欧洲和美国，并在该世纪最后 25 年里形成强大力量。此时的妇女们组织起来，强烈要求政治、经济、教育与社会方面的平等。到 19 世纪 90 年代，“新女性”一词出现，以美国为代表的大众媒体发明了一种新图像来



地图 26.1　1904—1914 年的欧洲与北美洲

对其进行表现：新女性高挑健壮，独立自主，摒弃了维多利亚时代的束缚与习俗，穿着舒适的男式服装，甚至张扬自己的性魅力。新女性对大多数维多利亚时代的男性造成了威胁，于是将她们的独立看作对自身权力的挑战。这些男性更喜欢女性待在家里，不必去接受教育，在经济上也不需要独立。男性艺术家也不例外，蹂躏和控制“荡妇”（femme fatale）成为流行的题材，这是男性恐惧的视觉表达。与此同时，人数不断增加的女性艺术家从女性视角来表现女性，赋予她们在社会中的重要性与尊严，正如之前的玛丽·卡萨特和朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦所做的那样（见第二十五章）。这些艺术家与将女性描绘为性对象、依附于男人的传统决裂开来。

在 19 世纪晚期的世界舞台上，欧洲的优越感鲜明地增长起来。虽然民族主义导致了尖锐的政治分歧，但欧洲以及美国、加拿大、澳大利亚和新西兰这样与欧洲相关的国家还有相似的生活方式与心态。他们认为自己属于“文明”的世界，其他一切地方或者民族都处于“落后”状态。欧洲人认为启蒙运动的哲学与科学达到了顶峰，创造出最具智慧、最高贵的人种。欧洲人具有前所未见的种族意识，白人则自认为高人一等。查尔斯·达尔文在《物种起源》（1859 年）和《人类起源》（1871 年）中所阐述的进化论遭到了扭曲，用以支持白人至上的观点。如果生命是通过“适者生存”的“自然选择”产生“最优秀的种族”，那么毫无疑问，先进的欧洲文明似乎就是那“最优秀的种族”。

然而，很多文化人类学家拒绝将某个社会视为优于其他，并认为部落社会与西方文明世界一样复杂。他们争论道，任何文化的习俗与价值观念都适合其所处的环境与条件。虽然如此，那些哀叹工业化、怀疑不受限制之进步的人，却将新近获得的殖民地与开拓地看作未被污染的乌托邦，看作逃离现代文明物质主义魔掌的天堂。他们延续着让 - 雅克·卢梭在 18 世纪所开创的传统，称那些地区为“浸染着自然的原始社会”，因此美德与纯洁才得以保留，并且与宇宙间的精神力量紧密联系。

19 世纪末出现了研究精神领域的新方式。人类学家证明基督教的仪式、实践与信仰并非独一无二，其与部族文化和东方宗教均有相似之处。对于这一观点最强有力的表达来自詹姆斯·弗雷泽爵士（Sir James Frazer，1854—1941 年）所撰写的多卷本著作《金枝》（*The Golden Bough*），书中甚至宣称巫术与宗教之间只存在极其细微的差别。通过投身宗教来逃避进步的人日益增多，其受到西方正统宗教的吸引，也着迷于通神论（Theosophy，或译“神智学”）和玫瑰十字会（Rosicrucianism）等受到东方启发的宗教，还有很多人转向泛灵论和超自然现象。

19 世纪晚期的另一大特征就是心理学的兴起。德国心理学家威廉·冯特（Wilhelm Wundt，1832—1920 年）以科学方法为基础，成功将心理学从哲学

转型为一门自然科学，在其1874年出版的《生理心理学原理》（*Principles of Physiological Psychology*）中有关于此点的详尽阐述。俄国学者伊凡·巴甫洛夫（Ivan Pavlov，1849—1936年）的研究引发了对人类行为如何适应经验与环境的讨论。维也纳的精神病学家西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）也开始形成其无意识理论，并于1900年出版了《梦的解析》（*Interpretation of Dreams*）。人们对于人类头脑与驱使人类回应的基本力量日益关注，远远超出了科学的范畴，逐渐渗透到流行文化与上层文化之中，而诸如奥古斯特·罗丹和爱德华·蒙克等各种类型的艺术家都注重这种不可见的力量，其深植在人的大脑之中，产生出性冲动与焦虑等外在表现。

在很多方面，进步都是19世纪晚期的口号，艺术家们也就其所具有的力量做出回应。大多数艺术家拒绝进步，寻求精神性、乌托邦、或者原始的替代品；其结果就是产生了广泛的风格与运动，其中最主要的有后印象主义、象征主义和新艺术风格。大部分艺术家以马奈和印象主义精彩的形式创新为基点，创造出更为抽象的艺术作品，而不再具象。他们的艺术也高度个人化，不反映群体的想象。因此，文森特·凡高和保罗·塞尚等艺术家逐渐发展出独特的标记形式。其作品通常画面奇异，描绘幻想或梦境；同时也具有精神性，在现代性粗糙的物质主义中寻求信仰，寻求关于存在的更深刻的解释。很多艺术家都在古典时代、中世纪以及《圣经》等历史中找到了自己的主题，而这正是现实主义者极力拒斥的内容。即便是现代建筑也充满了幻想与精神性。以新艺术风格为例，其成功地将建筑从复兴古代风格的折衷主义里解放出来，创造出看似奇异怪诞，却无与伦比的有机形式。与此同时，19世纪80年代、90年代杰出的芝加哥建筑师建造出第一座玻璃钢铁结构的摩天大楼，以及由水平线、垂直线构成的、具有严格现代几何形式的复杂住宅，弗兰克·劳埃德·赖特就是其中高手。尽管如此，建筑师们还是在现代建筑与住宅中投入了强大的精神力量，建筑与进步的关系有多紧密，其与宇宙间各种能量的联系就有多亲近。现实主义与印象主义力图捕捉现代世界的本质，而后印象主义、象征主义和新艺术风格则主要为脱离现代世界、提供解毒剂而奋斗。

后印象主义

20世纪早期的英国艺术评论家罗杰·弗莱（Roger Fry）发明了后印象主义（Post-Impressionism）一词，用来描述印象主义之后的先锋派艺术，印象主义则是这些具有新方向艺术的出发点。保罗·塞尚、乔治·修拉、文森特·凡高与保罗·高更等后印象主义艺术家都发展出个人的独特风格，但1880至1904年间仍然具备将这些艺术统一起来的条件。后印象主义者反对现实主义和印象主义的经验主义前提，以创造更为宏大、更具有普遍意义甚至幻想性的艺术为主要目标。后印象主义者还反对印象主义的集体式观看方式，每位艺术家都有自己的美学观念。然而与印象主义者一样，许多后印象主义者继续在日本艺术中挖掘美学观念。他们也保留了印象主义者反资产阶级和反学院派的传统，同样借助艺术家的合作画廊或者私人画廊来宣传他们的艺术。

保罗·塞尚：迈向抽象

实际上，保罗·塞尚（Paul Cézanne，1839—1906年）是与大多数印象主义者同一时代的人，他在后印象主义风格兴起之时发展出了自己的风格。塞尚出生于法国南部的普罗旺斯地区艾克斯，家庭富有但疏于社交，他在1861年放弃了法律专业，而来到巴黎学习艺术。塞尚虽然名义上在绘画学院学习，但主要靠自学，在卢浮宫里临摹德拉克洛瓦和库尔贝等人的画作。1864至1869年间，塞尚提交给沙龙的作品粗糙模糊，还经过多次反复绘画，表现神秘、病态但毫无特色的狂欢、强暴和谋杀。这些作品遭到了拒绝，正如反资产阶级、反学院派的塞尚所预料的那样。这些作品的部分意图就在于令沙龙评审震惊。塞尚在其中运用了调色刀和库尔贝式的深暗色调，同时也受到德拉克洛瓦浪漫主义意象和马奈大胆题材的启发。他甚至绘制过一幅《现代奥林匹亚》（*Modern Olympias*），在首届印象主义展览上展出，而他也继续参加了其后两届印象主义展览。

1872年，塞尚离开巴黎，前往蓬图瓦兹，之后在毕沙罗的建议下来到奥维尔（Auvers）附近地区（见图25.17），当时毕沙罗已经在那里生活了。这位年长的艺术家成为塞尚的良师益友，二人因想要创造具有现代风格的艺术而联系在一起。塞尚开始绘制风景，有时与毕沙罗一起作画。在毕沙罗持续的影响下，塞尚的情绪主义消失了，调色板也明亮起来，色彩也变得更丰富，他的构图也具有强烈的结构整体性，虽然在他早期的作品中就已经表现出来，但此时才真正开花结果。正如塞尚在后来所说的，他“想要让印象主义坚实起来，像是博物馆里的艺术”。在之后的十年间，我们会逐渐看到塞尚是如何实现其目标，1885至



图 26.1 保罗·塞尚：**《圣维克托山》**。约 1885—1887 年。布面油画，64.8×81.4 厘米。Samuel Courtauld 信托基金，伦敦考尔陶德艺术学院画廊

1887 年前后在普罗旺斯绘制的《圣维克托山》（*Mont Sainte-Victoire*，图 26.1）就表明了这一点。这幅作品具有典型的印象主义风格，表现了一片阳光明媚的风景，笔触宽阔且色彩清晰明亮。画面乍看之下似乎闪闪发光，但之后就凝固了。塞尚将图像锁定在相呼应的形体结构之中。前景树枝弯曲的曲线也出现在远处的山脉与小丘之上；绿色牧场边缘的斜线回响着房屋、山坡和成簇平行的泼溅式笔触所具有的方向性，这些笔触在绿色的松针上表现得最为明显。正如树木右方的建筑具有坚实的立体感，毗邻的绿色牧场与赭石色田地具有平面性，二者的结合仿佛积木，在大地上浮现出来又很快消解在色彩的细薄平面之中。大多微小但众多的垂直笔触掩藏在风景里，与画面强烈的水平感互相制衡，暗示出隐含着的网格。

这幅作品中的很多方面都可以从两个截然相反的角度来看待。它具有印象主义式的闪动，但在结构上则显得凝固静止。画面表现的是深远的全景，然而风景也具有平面性，且经过了压缩，因为远处的天空与前景里的树枝处于同一个平面。这种矛盾的部分原因在于成行的白色笔触形成了一片织毯，似乎将松枝和天空同时织入其中。画布表面的每一道笔触都是一个强调平面的平板印记，然而又通过彼此叠加，形成了笔触之间的空间感，或者说深度。甚至线条也具有双重功能——山脉顶端的线条可以被解读为阴影，为了制造出深度，也可以被看作平涂的轮廓线。画面中的具象与抽象之间存在冲突，表现的显然是真实世界，但又一直提醒着我们，眼前所看到的是涂在平面画布上的平面颜料、线条与色块。我们能够感觉，解决所有这些冲突，并获得二维、三维空间的平衡需要花费的时间。塞尚大部分作品的创作都需要几年时间，其中的每一处画痕都经过深思熟虑（见第 907 页的原始文献）。

除风景之外，塞尚还绘制熟人的肖像（他从未接受过正式委托，因为父亲为他提供适当的津贴）、静物画和人物画，特别是风景中的浴者，在所有这些类型中我们都可以感受到同样的冲突与受抑制的张力。在 1879 至 1883 年间的《静物，盘中苹果》（*Still Life with Apples in a Bowl*，图 26.2）里，我们立刻就感受到夏尔丹式的不朽之感（见图 22.8）。高脚果盘

保罗·塞尚（1839—1906年）

节选自写给埃米尔·贝尔纳的通信

贝尔纳曾与高更一起创作，并最终形成了阿旺桥派（the Pont-Aven）。1904年春天，他在普罗旺斯地区艾克斯见到了塞尚，之后两人一直保持通信。这封信完成于两人会面前后。

我要重申已经告诉过你的事情：用圆柱体、球体和圆锥体来处理自然，每一事物都设置在合理的透视之中，让每个物体或者平面的各个面都朝向中心点。平行于地平线的线条产生广度，这是自然的一部分，或者你更愿意说它是全能上帝展现在我们眼前的一部分奇观。垂直于地平线的线条产生深度。但是对我们人类来说，自然的深度更甚于其广度，由此需要引入光线的振颤，以红色和黄色来表现，同时还需要足够的蓝色来给人以天空的印象。

SOURCE: *PAUL CÉZANNE: LETTERS*. ED. JOHN REWALD, TR. MARGUERITE KAY. (LONDON: BRUNO CASSIRER, 1946)

中的苹果与盘子里的苹果形成了平衡，白色桌布的皱褶与壁纸上的树叶花纹也同样平衡。每一事物都被框在桌子那强烈的水平边缘之中。每个苹果都具有强烈的实体感，仿佛由厚涂的颜料笔触构成，其形体也用明显的线条精心描绘出来。桌布的褶皱同样具有造型感，幻觉式的触感因平行块状颜料的使用得以加强。但画面还具有紧张不安的能量与优美的平面性：高脚果盘拒绝退入空间之中，因为其后部的边缘向前突出着。盘子也是如此，其边缘消失在苹果背后，我们很难想象两处断边会在空间中汇合在一起。在空间感上桌面也令人迷惑，因为它同时向前、向上倾斜，而非安置在空间之内。大块笔触显然是平面的痕迹，用紧张的能量覆盖着画布。古怪的室内静物与桌布的褶皱似乎就聚集着这种能量。其间，壁纸的树叶图案不时地将这种空间状态颠覆，仿佛逃离了原来属于二维的位置，成为了立体的生命，如同苹果或桌布褶皱一样。塞尚并没有忠实地遵照自然来创造图像世界，他坚持个人的美学规则，并承认艺术的每一步发展都在本质上具有抽象性。绘画首要的是将颜料涂抹在画布上，创造出线条与色彩所组成的结构。

在其生命的最后十年，塞尚的艺术日益抽象，于1897至1900年间创作的《从毕贝姆采石场看圣维克多山》（*Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus Quarry*，图26.3）即为一例。圣维克托山是塞尚所喜爱的题材，甚至为此沉迷；此山出现在塞尚60余幅晚期的油画与水彩画之中。早期的圣维克多山画作着重表现深远风景（见图26.1），然而此处却被更加压缩的图像所取代。具象物体的彼此叠加是少数几个表现深度的技巧之一。



图26.2 保罗·塞尚：**《静物，盘中苹果》**。1879—1883年。布面油画，43.5×54厘米。丹麦哥本哈根卡尔斯伯艺术博物馆

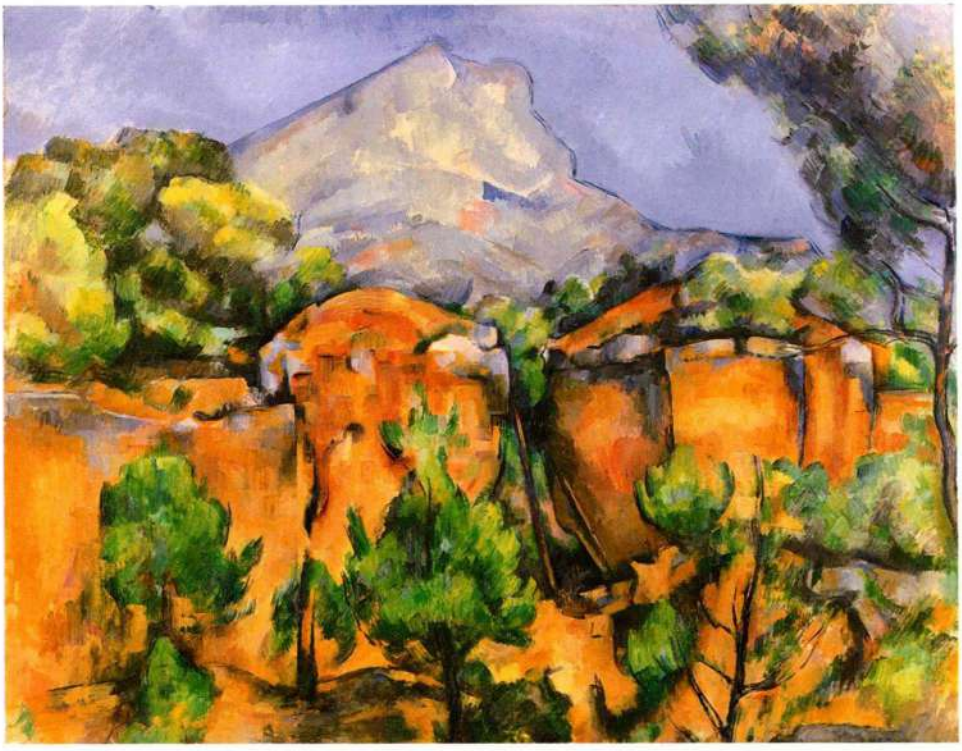


图 26.3 保罗·塞尚：**《从毕贝姆采石场看圣维克多山》**。约 1897—1900 年。布面油画，64.8×80 厘米。巴尔的摩艺术博物馆

除此以外，这幅图像就是一张由笔触、线条和色彩所精心建构的致密结构，请求人们将之当作复杂无垠的织毯来观看。前景的树木流溢到采石场的岩石之中，又在右上方挤入了天空。天空与山脉融为一体，只有顶峰的边线才将两者区分开来。无论平面多么致密，画面都与任何一幅印象主义作品一样，矛盾地充满了光线、空间和运动。观看如此与世隔绝的图像，我们会不由自主地感受到塞尚所走过的艺术道路。他抑制了早期浪漫主义作品里的张力与能量，将其疏导进新的努力之中，创造出的图像在对自然的直接观察与抽象自然形式的欲望之间保持了平衡。这幅作品出自一名将绘画从再现功能中解放出来的艺术家之手，他赋予后来艺术家发明图像的权力，不再去依附于绘画本身的固有法则。19 世纪 90 年代晚期，巴黎杜兰·鲁埃画廊开始展出塞尚的作品，对艺术家产生了强烈影响，特别是帕布罗·毕加索和亨利·马蒂斯。

乔治·修拉：寻找社会与画面的和谐

乔治·修拉（Georges Seurat，1859—1891 年）与塞尚一样，想要创作出更接近古代伟大艺术的印象主义作品。他曾于 1878 年短暂师从一位美术学院中安格尔的追随着，后来在布列塔尼半岛服满一年义务兵役后又返回巴黎，在那里度过了短暂的余生。修拉开设了自己的画室，并于 1884 年以一幅题名为《阿涅尔浴场》（*A Bathing Place, Asnières*）的大型作品将自己的新风格公诸于世。这幅作品描绘了一群在塞纳河里游泳的工人，地点位于巴黎工人阶级居住的郊区，距离修拉长大的地方不远。但画作遭到沙龙的拒绝，在 1884 年“独立艺术家协会”（Independent Artists）的首次展览上才得以与公众见面。这个新成立的艺术家组织仿佛印象主义者的艺术家组织一样，专门展出没有通过沙龙评审的作品。修拉参加的下一个展览于 1886 年举办，这也是最后一届印象主义展览，他提交了《大碗岛的星期天下午》（*A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*，图 26.4）。这两次展览的日期都具有重要意义，分别标志着印象主义时代的终结与后印象主义的兴起。

《大碗岛的星期天下午》明显起源于马奈的现实主义作品以及莫奈的印象主义作品，表现了中产阶级在阳光明媚、色彩艳丽的周日午后进行休闲活动的场景。这幅作品仿佛是各种人物类型的目录，当时的观众不费吹灰之力就可以辨识出来，例如牵着猴子招摇过市的交际花和在画面左下方抽着烟斗、挽起袖子的船夫等等。修拉的类型目录也将狗收录在内，前景与塞纳河上的小舟里都出现了不同种类的狗。他采用肖像式手法来绘制人物，每个人都表现为侧面、正面或斜侧面的剪影，模仿古罗马著名建筑师维特鲁威为神庙雕像所设计的布局。修拉声称，“正如菲迪亚斯为了表现泛雅典娜节而为帕特农神庙创作了檐壁浮雕，他也想将现代人的行列塑造成那样，具有浮雕的基本形式……”。这并非夸大之词，这幅作品高 2 米、宽 3 米，尺幅方面就意味着其具有大型历史画的功能，

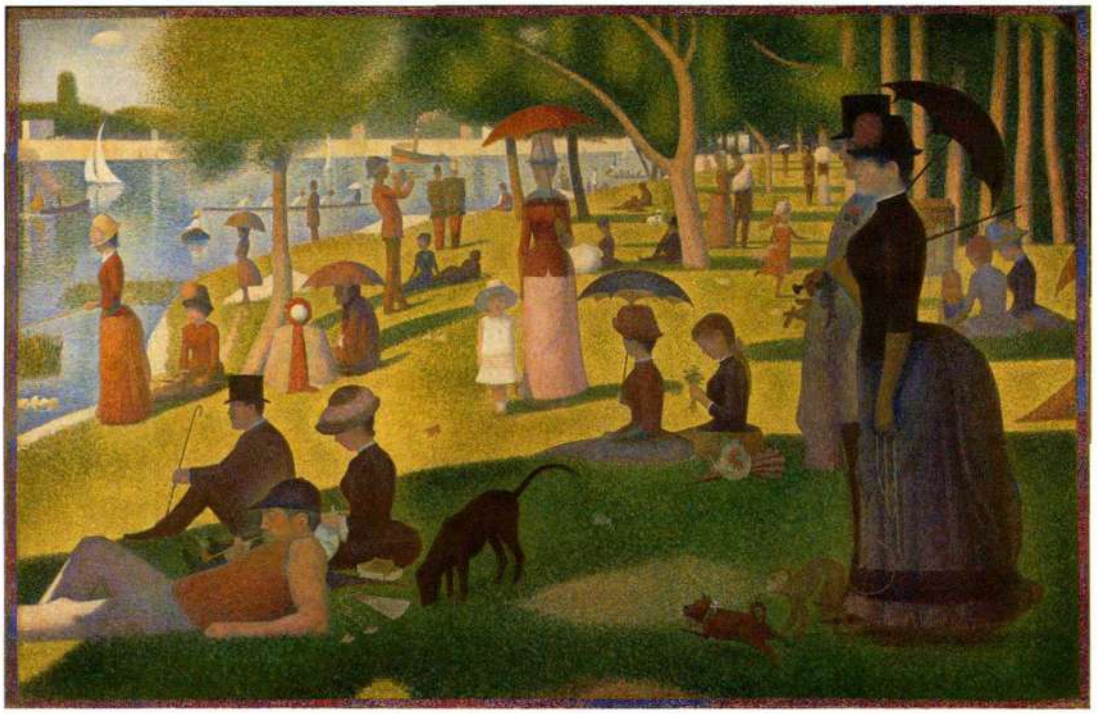


图 26.4 乔治·修拉：**《大碗岛的星期天下午》**。1884—1886 年。布面油画，2.08×3.08 米。芝加哥艺术学院，Helen Birch Bartlett 纪念收藏

正如普桑和大卫的艺术传统。修拉如同一位历史画家，对画面中每一个成分都绘制过极为细致的习作，甚至还先绘出一幅单独的风景画，之后才将人物嵌入其中，如同舞台布景一般。

夏凡纳的影响 评论家们注意到，修拉的《大碗岛的星期天下午》容易令人联想到皮埃尔·皮维·德·夏凡纳（Pierre Puvis de Chavannes，1824—1898 年）的古典风格壁画作品。这位艺术家的作品无处不在，其在 19 世纪 80 年代可谓家喻户晓。夏凡纳的绘画着重表现田园诗般的神话与圣经题材，其中的生活宁静充足，无忧无虑，《神圣树林》（*The Sacred Grove*，图 26.5）就是其中一例。在夏凡纳的世界里几乎没有运动，更没有声嘶力竭。每一图像都不会呈现出几何式的外观，却秩序井然；或纵伸、或水平，温柔松弛的平面性将每一事物都和谐地排列在一起。装饰化的平面性使人想起古代壁画和 14、15 世纪意大利的早期湿壁画。此处的细节简化到最少的程度，赋予画面宁静、疏朗的面貌。夏凡纳倾向以侧面和正面轮廓来表现人物，常带有原始的生硬感，而简化手法的使用也增强了原始纯真的氛围。夏凡纳在 19 世纪 60 年代早期从学院派画家中突现出来，其古典主义与布格罗的古典主义（见第 868 页）有极大差别，尽管夏凡纳的古典化梦幻图像也吸引了大批保守观众。到 19 世纪 80 年代，他的作品还将吸引先锋派艺术家的目光，他们从中看到了幻想的世界与抽象的简洁，认为这正是现代世界的避难所，同样也是极力想要到达的地方。



图 26.5 皮埃尔·皮维·德·夏凡纳：**《神圣树林》**。1884 年。布面油画，93×231 厘米。芝加哥艺术学院，Potter Palmer 收藏

修拉与新印象主义 修拉受夏凡纳影响的程度有多深，其艺术设想与夏凡纳的差别就有多大。修拉并不想逃入遥远的过去，他的目标是创造乌托邦式的现在，描绘中产阶级和工人阶级宁静、享乐的诗意图景。他的信仰不仅仅是古典主义，也包括科学。修拉很熟悉美国物理学家奥格登·洛德（Ogden Rood）的色彩理论，他相信色彩经由人眼进行光学混合之后，可以比调色板上的色彩更为强烈。他由此建立起自己的色彩平面——首先涂上薄薄一层部分混合的固有色，在上面再用短小的笔触涂上相关的色调，最后以原色或间色点画一层等大的色点。正如修拉的友人兼评论家费利克斯·费内翁（Félix Fénéon）在1886年的文章中所说，最后一层“……色彩，孤立于画布之上，在视网膜上混合起来。因此我们看到的不是物质色彩（颜料）的混合物，而是具有不同色彩光线的混合物”。虽然修拉对与洛德的理论有些误解，但无关紧要，因为其理论本身就是错误的。他相信自己的色彩比印象主义者的更具光彩，他称自己的技法为“色光主义”（Chromoluminarism），学者后来则称之为“点彩主义”（Pointillism）或“分色主义”（Divisionism）。修拉认为这种技法确实可以创造统一、甚至振颤的绘画，是系统化的印象主义。正如他笔下的人物一样，修拉规则的色点平面看起来具有机械性，仿佛印象主义的主观手眼反馈已经为以规则色点来记录色彩、光线的机器所取代。

在评论印象主义展览的文章中，费内翁将修拉的风格称为新印象主义（Neo-Impressionism），即全新的印象主义。在19世纪90年代之前，很多艺术家受其科学方法、现代外观与宏大感的吸引，着手实践新印象主义理论，其中很多人在进入20世纪后仍采用这种艺术方式。新印象主义虽然具有独特的技法，但是因此就撇开其艺术意义不谈也是错误的。修拉是社会主义支持者，并致力于创造中产阶级与工人阶级共享的乌托邦。他对于和谐完美的社会抱有社会主义式的幻想，而且相信科学就是实现的力量，这些想法都影响了修拉的艺术方法。

修拉的实验方法将他引向了查理·亨利（Charles Henry）的理论，后者在1885年的论文《科学美学》（*A Scientific Aesthetic*）中对这一理论有所概述。亨利主张色彩与线条都承载着特定的情感意义，例如黄色或从水平线上升起的线条意味着幸福，而蓝色或下降的线条则预示着忧伤。生命的最后五年中，修拉在其重要作品中运用了这种理论——一批表现马戏团与酒吧等城市流行娱乐场所的风俗画。创作于1889至1890年间的《莎玉舞》（*Le Chahut*，图26.6）欢快且具有节日气氛，观众无法忽视占据主导的黄色调与向上冲



图26.6 乔治·修拉：**《莎玉舞》**。1889—1890年。布面油画，169×139厘米。荷兰奥特洛市（Otterlo）科罗勒-穆勒艺术博物馆（Rijksmuseum Kröller-Müller）

石版印刷术

油不溶于水。从这个原理出发，慕尼黑皇家印刷局的地图检察员阿罗斯·塞尼菲尔德（Aloys Senefelder）在1800年之后不久发明了石版印刷术（lithography）。艺术家主要用油性蜡笔或者墨水在石头上作画，称为**制版墨**（tusche）。然后将石版用水打湿，水被吸入石头的孔隙之中，用制版墨画过的地方除外。之后印刷工再涂上印刷油墨，油墨只会附着在画有制版墨的地方。之后将石版付诸印刷，将反向图像印在纸张上。石版印刷需要极其熟练的技巧，艺术家们通常只和熟练的石版画师合作，后者完成技术部分。“拉动”印刷品这一说法就是指其控制纸张在印刷机上的印刷过程。该工艺后来的改进技术使得艺术家能够在纸上用制版墨绘画，然后再转移到石版上。艺术家立刻接受了石版印刷，使其成为19世纪和20世纪最为流行的印刷材质之一。



雕版随印刷次数增多会有所磨损，需要经常加强线条（见第十四章、二十章：*材料与技法*），但是石版并不需要维护，仿佛运用一块石版就可以生产无穷无尽的印刷品。将近1830年时，纸张的价格更为低廉，人们的阅读能力也增长了，这两种因素使得石版印刷对报刊发行商的吸引力大增，所发行的报刊销量也呈上升势头。在众多以石版技术进行创作的报刊插图画家中，奥诺雷·杜米埃是最著名的一位（见图25.4）。

伴随较大型印刷机的出现以及多色印刷技术的发展，石版印刷成为海报制作者最青睐的媒介。海报在19世纪末出现，旨在运用图像与附加文字来进行宣传。当时的广告客户需要展示产品，通常运用强烈的色彩，这样海报才能够在贴满了各种广告的建筑外墙上引人注意。艺术家回应了其需求。大幅彩色石版印刷海报覆盖了建筑、商用货车和公共汽车的各个侧面，反映出消费主义对欧洲的侵蚀。艺术界迅速承认许多海报画家的艺术价值，并在1889年巴黎世界博览会的自由艺术宫中举办了海报展览。收藏家开始购买海报，画廊也开始出售海报，就连艺术家在创作海报时都会考虑到收藏家的需要。现在，劳特雷克是创作彩色石版印刷海报的艺术家中最受欢迎的（见图26.7）。

去的线条。这一场景表现了修拉工作室附近一家夜总会康康舞表演的终曲部分，刻画得异常真实，其中表演者的身份都可以一一确认。他们与走道另一侧的观众一样，具有类型目录的功能。修拉运用了德加式的连贯风格、裁切与合成的构图，并将之凝固，将人物甚至煤气灯等陈设转变为力量十足的图像。他充满热情地信仰科学、技术与机械，将其作为获得进步与平等的工具，而后来几代艺术家也继承了修拉的信念。

劳特雷克：半上流社会的艺术

修拉等其他后印象主义艺术家形成了新的先锋派群体，但矛盾的是，他们使艺术走上了深奥、难解的道路，并不为大众所理解。在19世纪末，艺术家亨利·德·图卢兹-劳特雷克（Henri de Toulouse-Lautrec，1864—1901年）成功地捕捉到城市中的勃勃生气，对公众造成了强烈影响。他表现费尔南多杂技团（Cirque Fernando）的绘画就展示在杂技场里，那些表现舞厅、酒馆与夜总会的作品也陈列在相同的地方，当然他也会和艺术家联盟共同展出作品。然而，劳特雷克对大众最深刻的影响却是通过大幅彩色石版画海报造成的。这些海报是流行演出的广告，张贴在巴黎各处。他表现城市夜生活的图像成为了一种共识，直至今日还影响着我们对于那个时期的认识（见本页的*材料与技法*）。

劳特雷克是一位漫画大师，《拉·古留》（*La Goulue*，图26.7）就表明了这一点。这幅作品描绘了受人欢迎的红磨坊伴舞女郎被观众环绕的场景。运用简单符号以及色彩、线条构成的平面，作者成功捕捉到舞者的身体运动及其内心的孤独与疏离。画面右部反复出现的剪影式双脚又流露出舞蹈的集体精神。修拉式帽子轮廓线标示着不同的人物性格与类型。拉·古留本人与表演者软骨瓦伦丁（Valentin le désossé）之间形成了辛辣的对比，后者以其奇异的舞蹈而闻名。修拉在画面中容纳了一个宏大的立体世界，而劳特雷克的图像则像纸张一样薄，并且极具讽刺性。甚至连文字都在强调过分放纵与消费主义的精神意味，“红磨坊”（Moulin Rouge）一词重复了三次。虽然在海报中使用文字并不是创新之举，但通常只出现在顶端或底部，从未像现在这样与图像充分结合。在这里文字的大小与字体也同样发生了改变，“红磨坊”一词起伏的形式与三色油墨的切分制造出音乐一般的韵律感。

日本艺术和德加均是劳特雷克的偶像，同时也是其艺术的出发点。如果《拉·古留》中出现了日本版画的装饰模式，那么创作于稍晚之后的油画《红磨坊》

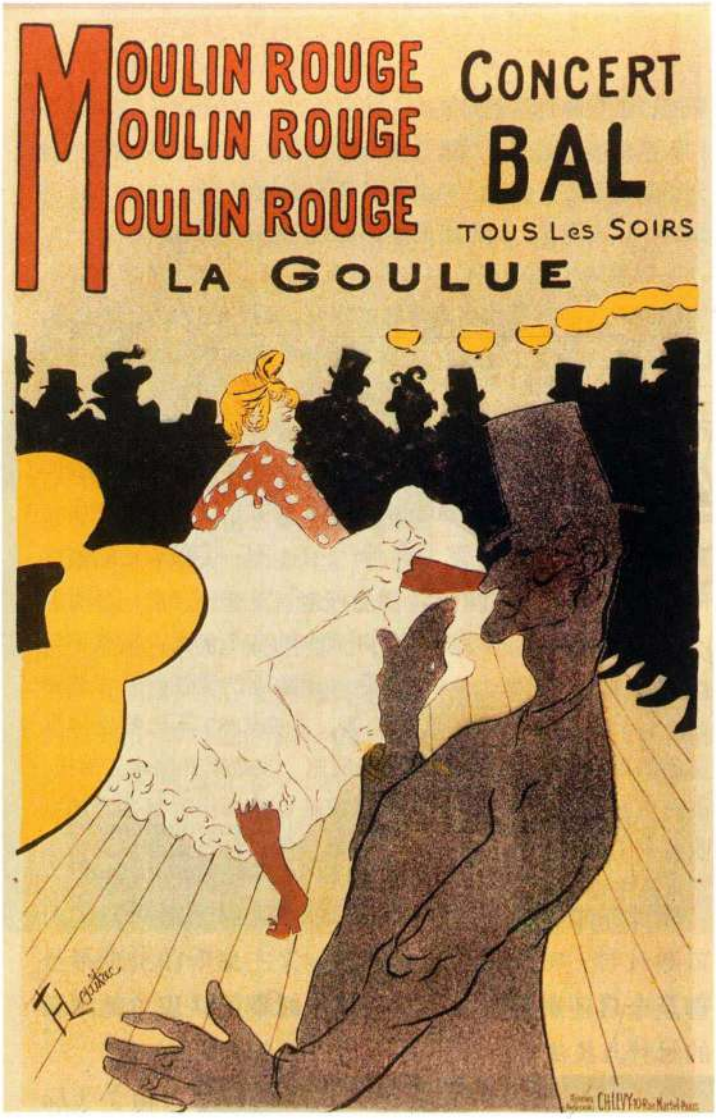


图 26.7 亨利·德·图卢兹-劳特雷克：**《拉·古留》**。1891 年。彩色石版画海报，1.90×1.17 米。私人收藏

（*At the Moulin Rouge*，图 26.8）则更突出地显示来自德加的影响。但是劳特雷克戏剧性的嘲讽能力与漫画技巧将其与自己的师承区分开来——德加的画面更为微妙。前景妇女的面容为煤气灯所照亮，看上去艳丽非常，具有面具的特征，从而奠定了画面的基调。在这充满欢乐的房间里，我们感受到了社会中愚蠢的自负与虚伪，每天晚上都在欢乐的伪装之下上演。劳特雷克死于酒精中毒，一定像其他人一样了解这个放纵的世界。他自己也被画入了背景之中，就是四位排成一行的戴高礼帽男子中的第三位。他描绘了世纪末的堕落世界，而凡高和高更等艺术家则尽力逃离这个世界。

文森特·凡高：借由色彩与象征的表达

在成为画家之前，荷兰艺术家文森特·凡高（Vincent Van Gogh，1853—1890 年）曾从事过布道、教书和艺术经销商等职业。凡高想过一种精神充实且有利于社会的生活，受这种愿望的影响，他最终确认只有通过艺术才能到达其所追寻的理想世界。经过基础的艺术学习，他于 1883 至 1885 年间在荷兰尼厄嫩村（Nuenen）的家中作画。他的父亲是村里的牧师，凡高在那里深为贫苦农民的高贵、虔诚、坚定和顽强所打动。他在这个时期的重要作品反映了他对社会底层农民的同情与尊敬，如《吃土豆的人》（*The Potato Eaters*，图 26.9）。他写给兄弟提奥（Theo）的信件多达 650 页，其中一封表达了当时的情感："我尽力突出这些在灯光下吃土豆的人，他们伸向盘子的手曾经挖掘过土地，代表着体力劳动，代表着他们如何通过诚实的劳动来获得食物。我想要给人们一种印象，这些人的生活方式与我们这些文明人截然不同。"我们在此处看到了凡高对简单生活的尊敬与赞赏，这样的生活以直接接触自然为基础；同时凡高也表现出对资产阶级价值观和城市现代化的质疑。米勒是凡高在艺术上的榜样，其对农民有力且充满同情的描绘同样可以在凡高的作品中看到。凡高还向善用沉暗色调的同乡伦勃朗学习，虔诚的外表笼罩着这场谦卑甚至仪式化的晚餐。真正使这幅作品与众不同的是凡高稚拙的绘画技巧，但赋予了画面原始、天然的能量，同时也在农民身上灌注了汹涌的自然生命力，折射出艺术家本人对主题不可遏制的热忱与激情。粗糙的手指与手掌、突出而扭曲的面容、波浪起伏的衣物以及屋顶的桁梁全部向后退去，彰显了蓬勃欲出的力量。钟表和表现耶稣受难的画作似乎跳将起来，而非挂在墙上。画面中每个物体似乎都爆炸开来，只有疲惫的劳动者享用简朴晚餐这一事件宁静安详。凡高厚重激越的笔触，传达了他强烈的热忱与怜悯，增强了农民们强大的在场感。

凡高曾短期就读于安特卫普美术学院，在那里研习鲁本斯的绘画，并收集了一些日本版画。凡高在比利时过得并不愉快，于是前往巴黎投奔兄弟提奥，提奥当时在一家画廊管理当代绘画部。1886 至 1888 年间，凡高在巴黎直接接触了印象主义和新印象主义艺术，热情吸取其经验，正如他热情地从事其他事情一样。在为直率的社会主义者、颜料供应商唐吉老爹所绘制的肖像《唐吉老爹肖像》（*Portrait of Père Tanguy*，图 26.10）里，凡高欢快地使用了鲜活的原色和间色。同时也保持了激情的笔触，并且以更系统化的方式来运用。划过唐吉的笔触赋予画面一种神韵，使之散发出安宁平和的光彩。凡高甚至用佛像坐姿来表现这位朋友，两手交握。唐吉身后挂了一墙日本版画，凡高对这些版画的推崇不仅具有明显的美学理由，



图 26.8 亨利·德·图卢兹–劳特雷克：**《红磨坊》**。1893—1895 年。布面油画，123×141 厘米。芝加哥艺术学院，Helen Birch Bartlett 纪念收藏



图 26.9 文森特·凡高：**《吃土豆的人》**。1885 年。布面油画，82×114.3 厘米。阿姆斯特丹文森特·凡高基金会 / 凡高博物馆



图 26.10 文森特·凡高：**《唐吉老爹肖像》**。1887—1888 年。布面油画，92 × 75 厘米。巴黎罗丹博物馆

还是因为其代表着一个理想世界。凡高开始鼓励同辈的巴黎画家跟他联合起来，在沐浴着灿烂阳光的法国南部组织一个艺术家社群，称为“南部画室”（Studio of the South），凡高把它想象为西方的日本。

但是，只有保罗·高更赞同这个设想，尽管两人总共共处了两个月。凡高独自一人生活在阿尔（Arles），其艺术却在普罗旺斯的风景中茁壮成长起来，在1888至1889年间精力旺盛地创作出最有力的一批作品，包括《夜间咖啡馆》和《星月夜》。凡高强烈但难以控制的情感主宰了一切，其绘画日益具有表现主义特色——运用色彩来传达情感，而非记录现实。他在作品中还采用了一种个人化的象征语汇。在《夜间咖啡馆》（*Night Café*，图26.11）中，凡高表达了自己对阿尔这个邪恶巢穴的厌恶，他想要“用红色和绿色表现人性中的可怕欲望”。象征性地使用互补色在视觉上创造出一种刺目尖刻的气氛，台球桌、桌面、吧台和天花板上不和谐的绿色使得整幅画面更为酸楚。墙壁那恐怖的血红色则渗入令人烦躁的地板之中，那火焰般的黄色似乎暗示着地狱，与幸福毫无关联；天花板上煤气灯所散发的光线更是加强了这种气氛。

在凡高的大部分作品中，在俗布道者人格发挥着巨大的作用——赞扬所有生命，渴望世间和谐。这一点在《星月夜》（*Starry Night*，图26.12）里有所体现，简朴乡村居民那被炉火照亮的家园令人心动，安稳地坐落在山谷之中。从长方形窗户透出的黄色光线将这些房子与天宇中黄色的圆形星辰联系在一起，形状的对比则形成了阴阳平衡。生气勃勃、向上螺旋升起的柏树占据了前景的重要空间，与教堂陡峭的尖顶相互照应，两者都耸入布满火焰式星辰的天空，将大地与神秘的事物联系起来。天空因壮观的焰火而闪亮，星辰的光环与欢快翻卷的云朵回应着下方山峦与树丛的起伏。凡高利用象征性艺术语汇绘制出了他所梦想的原始世界和理想国：单纯谦逊的人们在自然的滋养下，与宇宙间各种力量和谐共处，过着祥和宁静的生活。尽管凡高狂热地投入创作，并在其中呼吁人道，但他极度烦恼，终日沮丧而消沉。他开始逐渐怀疑自己的绘画能力，在完成《星月夜》后不到一年就自杀身亡了。

大事年表

19世纪80年代——欧洲各国殖民非洲

约1885—1887年——保罗·塞尚创作《圣维克托山》

1888—1889年——文森特·凡高创作《夜间咖啡馆》

1891年——保罗·高更首次游览塔希提岛

1899年——克劳德·德彪西创作《夜曲》

保罗·高更：逃离现代社会

保罗·高更（Paul Gauguin，1848—1903年）是第四位重要的后印象主义艺术家。与凡高一样，高更

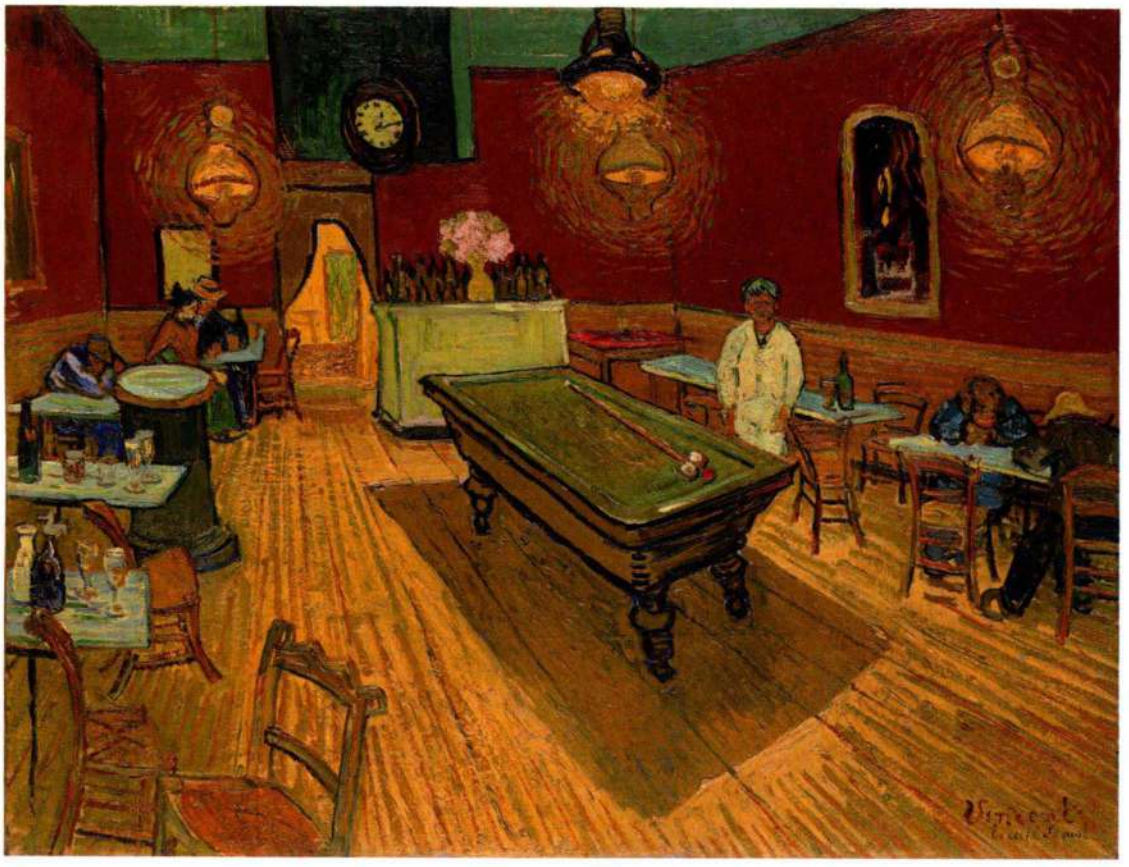


图26.11 文森特·凡高：**《夜间咖啡馆》**。1888年。布面油画，72.4×92.1厘米。纽黑文耶鲁大学美术馆，Stephen Carlton Clark遗赠，B.A.1903.1961.18.34



图 26.12 文森特·凡高：**《星月夜》**。1889 年。布面油画，73×93 厘米。纽约现代艺术博物馆，Lillie P. Bliss 遗赠（472.1941）

也反感先进文明，同样渴望有一个乌托邦来取而代之。然而他对社会的弃绝可能是当时所有艺术家中最为激进的。高更曾是一位股票经纪人，后来为艺术所吸引，开始收集印象主义作品。19 世纪 70 年代，他自己开始绘画。1882 年，高更放弃职业，全身心地投入绘画创作。他曾师从友人毕沙罗，后者向他介绍了塞尚的作品。高更还参加过 1881 至 1886 年间的最后四次印象主义展览。1886 年，高更离开巴黎，开始四处流浪，以寻找更有意义的生活。他认为这样的生活存在于为自然所环绕的单纯社会里。所以高更先去了阿旺桥村，那是一个位于布列塔尼半岛的遥远乡村。当地居民穿着独特的本地服装，所具有的强烈虔诚之心令人向往。

高更于 1887 年离开布列塔尼前往加勒比海的马提尼克岛（Martinique）短暂停留，1888 年又返回阿旺桥村，在那里与同仁埃米尔·贝尔纳（Émile Bernard）一起绘画。他们共同发展出一种风格，称之为“综合主义”（Synthetism），意指其综合图像作品基于想象与情感，与对现实的模仿和经验式复制相反。他们追寻真实直接的艺术，尽可能摆脱文明的影响。在创作过程中，他们转而求助于多种乡土和原始的素材，其中包括稚拙的流行插图作品，特别是宗教文本插图，以及民间艺术、儿童艺术与中世纪艺术。他们还受到 14 世纪意大利“原初主义艺术”（primitives）以及埃及和美索不达米亚艺术的吸引。尤其吸引他们的是中世纪的彩色玻璃窗画，因为这些作品具有宗教功能与饱和的色彩。其中镶嵌的珐琅也为他们所喜爱，像玻璃窗画一样，以曲线形的铅条来分割平面的色块。

中世纪玻璃窗画与珐琅镶嵌的影响在高更的《布道后的幻象》（*The Vision after the Sermon*，图 26.13）里表现得十分明显——起伏的蓝色波浪线勾画出每一个物象。高更表现了一群布列塔尼妇女，她们刚听过关于雅各和天使搏斗的布道。艺术家赋予这群妇女盲目天真的虔诚，使她们能在牛这样的世俗之物中看到灵性，而那只牛的外形则与牧师刚刚描述过的两位圣经人物相仿。大胆构图的观念来自日本版画（见图 25.13），高更将牛和搏斗者分置在树木两边，在一片强烈神秘的红底色上形成极其鲜明的对比。妇女们在幻象中所看到的东西显然只存在于另一个世界，而且似乎神奇地飘浮在空中。每一物象似乎都支配着高更的作品，具有无形的虔诚感。系住帽子两边的帽带像蛇一样生气勃勃，画面右部两个背对观者的妇女所戴的帽子仿佛有生命一般。平涂的曲线形式，甚至形中之形遍布于画面各处，像牛与搏斗者一样飘浮着。

虽然充满乡村魅力并远离巴黎，但是布列塔尼对于高更而言在地理位置上过于接近现代文明及其堕落的物质主义。于是 1891 年，高更前往法国南太平洋的殖民地塔希提岛（Tahiti），他相信在这个偏僻小岛上能够找到让-雅克·卢梭所谓的“高贵的野蛮人”。

保罗·高更（1848—1903年）

节选自给扬·费迪南德·维卢姆森（Jens Ferdinand Willumsen）的通信

丹麦画家扬·费迪南德·维卢姆森是高更在布列塔尼地区的一位朋友。高更在1890年秋天前往南太平洋地区之前写了这封信。

至于我，已经下定了决心。我很快就会去塔希提岛，那是大洋洲的一座小岛，不用花钱就能得到生活必需品。我想忘记过去所有的不幸，我想自由地画画，不管别人怎么看，我想死在那里，并被这里遗忘……

欧洲正为后代酝酿着一个糟糕的新纪元：金钱的王国。一切都腐烂化脓，甚至人和艺术也是如此。至少在那里，在永恒的夏日蓝天下，在丰饶肥沃的土壤中，塔希提人只要伸出手去采集食物，此外无需工作。欧洲的男人和女人则只能在无休止的劳动中获得生存，饥寒交迫，成为贫困的牺牲品，而塔希提人却完全相反，他们是不为人所知大洋洲天堂小岛上的快乐居民，生活对他们而言只有甜美。在他们眼中，生活就是歌唱与爱……一旦我的物质生活安排妥当，我就能全身心地投入艺术创作，不用顾及任何艺术上的猜忌，也不需要任何低贱的交易。

SOURCE: *THE GENESIS OF MODERNISM*. ED. SVEN LOEVGREN. (NEW YORK: HACKER ART BOOKS, 1983)

他们自然天真，是根植于自然的“原始人”，与宇宙和谐相处。高更在塔希提岛上也感到自己能够“回到过去……回到童年时代的木马，那美好老旧的木马。”（达达在法语中即是“木马”之意。）他期望生活在热带的伊甸园，发现人类存在最为基本的真理。他在1897年的《我们从哪里来？我们是什么？我们往哪里去？》（*Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?*，图26.14）中就描绘了这样一个伊甸园。果实挂在树上等待人们采摘，一尊神像守护着岛民的幸福安宁，给予日常生活以祝福和强烈的精神性，并指向天堂与来生。繁茂、葱郁、美好的热带风景仿佛一张深色的抽象挂毯，个个物象中平面的曲线似乎轻柔地飘浮着。这里的生活停滞迟缓，无忧无虑，时间仿佛静止。当这幅作品在巴黎展出时，评论家们毫不出人意料地将其与夏凡纳流淌着牛奶与蜂蜜的古典世界相提并论（见本页的原始文献）。

正如标题所表明的，这幅画表现了已经在文艺复兴艺术中出现过的生命三阶段。出生画在右部，青年在中央，老年在最左部。中央的人物显然是一个塔希提夏娃。画面中的神像形象是塔希提神祇希那（Hina）、爪哇（Java）佛像与复活节岛巨石像的复杂混合。双腿被扭转向两边分开，模仿埃及人像；上部角落题在



图26.13 保罗·高更：**《布道后的幻象》**或**《雅各与天使搏斗》**。1888年。布面油画，73×93厘米。爱丁堡苏格兰国家美术馆

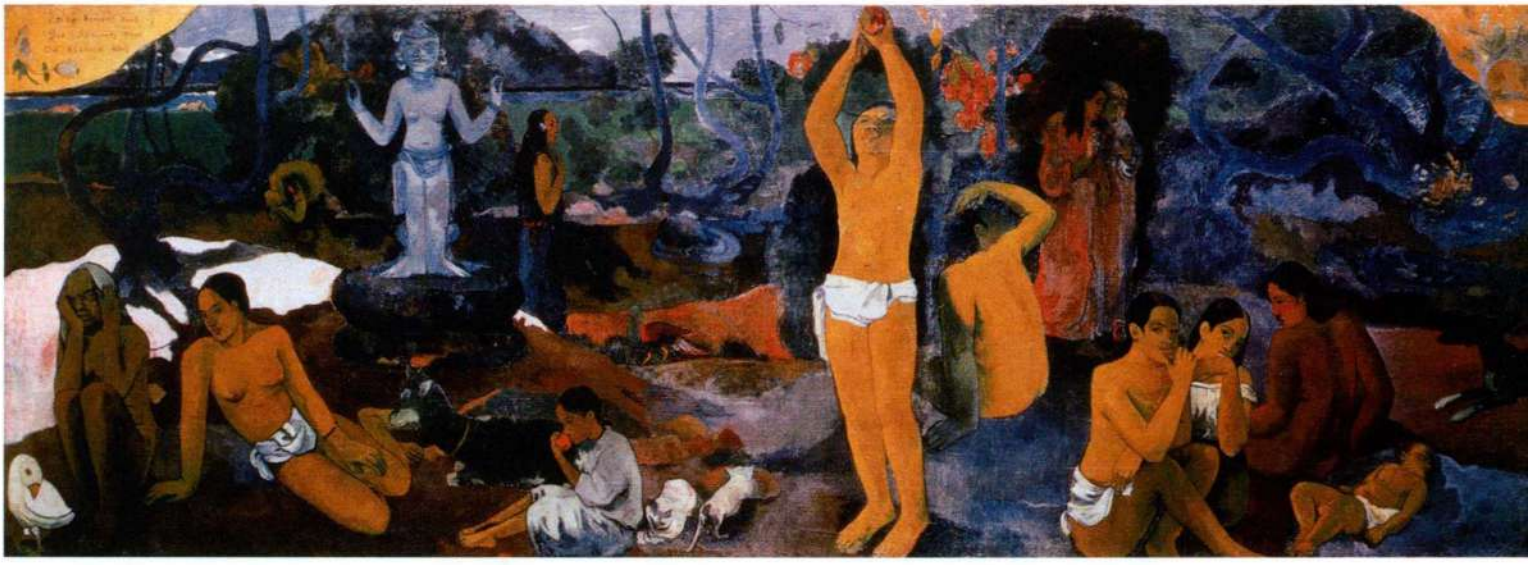


图 26.14 保罗·高更：**《我们从哪里来？我们是什么？我们往哪里去？》**。1897 年。布面油画，1.37×3.75 米。波士顿美术馆，Arthur Gordon Tompkins 遗赠

亮金底色上的标题和署名则令人回想起拜占庭和文艺复兴早期的圣像。最左部的老年妇女形象来自高更在巴黎人种博物馆所看到的秘鲁木乃伊。图像中弥漫着精神气息，仿佛中世纪彩色玻璃窗画，还有日本版画的大胆形式与色彩。整幅画面是对不同文化、宗教和历史时期的非凡综合，见证了高更描绘人类内心自然神秘力量的欲望。

高更认为西方艺术和西方文明的更新是一个整体，必须从传统之外着手。他建议其他艺术家回避希腊罗马形式，转向波斯、远东和古埃及寻找灵感。这种观念本身并不新颖，只是一个多世纪以前“高贵的野蛮人”这种浪漫主义神话和启蒙运动思想的延续，而最终的根源则是关于人世乐园的古老信仰。人类曾经在这样的乐园里生活，也许有一天会回到这里，找回自然纯真的状态。高更之前没有任何艺术家走得如此之远，将“原始主义”信条付诸实践。他对南太平洋地区的朝圣远不止纯粹的个人意味这么简单，还象征着欧洲 400 年扩张的终结，世界上大部分地区已经处于西方的统治之下。一度曾如此振奋人心而又残酷无情的殖民主义是帝国建造者所追寻的目标，但在很多人眼中却变成了西方文明堕落的标志。

象征主义

虽然高更称自己的艺术为综合主义，但他很快就被贴上了象征主义者的标签。象征主义（Symbolism）是一场文学运动，诗人让·莫雷亚（Jean Moréas，1856—1910 年）在 1886 年的《费加罗文学》（*Figaro littéraire*）上的文章宣告了象征主义的到来。《恶之花》（*Flowers of Evil*，1857 年）的作者，诗人波德莱尔是该运动的先驱，诗人斯特凡·马拉美（Stéphane Mallarmé）和保罗·魏尔伦（Paul Verlaine）堪称最为活跃的代表。另一位诗人古斯塔夫·卡恩（Gustave Kahn）简明扼要地概述了该运动的实质，他在莫雷亚的宣言发表后不久写道，作家的目标是“将主观客观化……而不是将客观主观化”，这意味着每一天当代世界都遭到人们弃绝，却被某个抽象地表达感受、情绪和深层恐惧与欲望的梦幻所取代。象征主义一词很快拓展到艺术领域，而高更则总是人们想到的第一位重要象征主义艺术家。绘制表现主义幻想的凡高也被认为是象征主义艺术家。1891 年，艺术评论家乔治－阿尔伯特·奥里叶（Georges-Albert Aurier）用五个形容词来界定象征主义：“观念的、象征的、综合的、主观的和装饰的”。1898 年《我们从哪里来？我们是什么？我们往哪里去？》在巴黎安布罗瓦·沃拉尔画廊（Ambroise Vollard Gallery）展出时，高更感到运用象征主义术语来进行描述是强人所难。于是他从塔希提岛寄来信件，强调这幅画是“音乐性的”，宣称其通过线条、色彩和形式的抽象性质来传达信息，而不是通过轶事典故。与此同时，理查德·瓦格纳的歌剧在巴黎掀起狂潮，并在全欧洲和美国巡演，这些作品启发了象征主义作家和画家，他们同样运用抽象方式来投射强烈的情感渴望与最基本的心理状态。

纳比派

高更的影响极其巨大，到 19 世纪 90 年代时，平涂的曲线有机图样已经无处不在。以劳特雷克为例，

他的海报（见图 26.7）就是以此为基础，并在许多油画中都运用了这种形式，其中就包括《红磨坊》（见图 26.8）。高更还影响了纳比派（Nabis）的形成，这是一个由年轻巴黎艺术家在 1888 年所成立的秘密组织，成员包括爱德华·维亚尔和皮埃尔·博纳尔（Pierre Bonnard），高更阿旺桥村时期的绘画所具有的创新性和精神性令他们震惊不已。“纳比”一词是希伯来语中的“先知”，正如名称所暗示的，其成员沉迷于宗教。较之自我放逐到塔希提岛，这或许是更简便的逃离现代性之法。

他们在精神层面上的兴趣非常广泛，包括神秘与超自然领域。在人们向现代粗钝的物质主义寻求慰藉的同时，还关注于涤荡欧洲与美洲大陆。除近东和远东宗教之外，很多纳比派艺术家都狂热追随通神论和玫瑰十字会。通神论的神秘主义可以上溯到柏拉图的思想，而 19 世纪的通神论则伴随着“通神会”（Theosophical Society）而出现，这是俄国移民海伦娜·博拉瓦茨基（Helena Blavatsky）夫人 1875 年于纽约成立的组织。她是术士、灵媒兼神秘主义者。通神会声称所有宗教在本质上是相同的，力图解释所有事物之间神秘的连通性。高更的《我们从哪里来？我们是什么？我们往哪里去？》尝试以图画形式来综合不同的宗教与文化影响，纳比派也寻求在艺术中传达通神论神秘主义的途径。但是维亚尔和博纳尔并没有到遥远的地方去寻找超验性图像，而是表现日常生活、消闲活动以及法国本土风景。

尽管纳比派在 19 世纪 90 年代以失败告终，但爱德华·维亚尔（Edouard Vuillard，1868—1940 年）和皮埃尔·博纳尔都成长为卓越的艺术家。抛弃了纳比派的宗教本质，他们保持对运用抽象来表达情感的强调。德尼（Maurice Denis）曾将其总结为一段常被人引用的文字：“绘画在成为战马、女裸体或什么轶闻典故之前，在本质上首先是一个平坦的平面，覆盖着具有特定秩序的色彩。”现实消解在情感的抽象之中，这一点可见于维亚尔在 1893 年创作的小型家居场景油画《求婚者》（*The Suitor*，图 26.15）。这是艺术家最喜爱的室内场景主题，具有神秘而非世俗的氛围。他描绘了自己的裁缝母亲、他的姐妹及其丈夫，后者是受人尊敬的画家，也是纳比派的一员。真实的世界消失在颜料所谱写的诗歌里。丰富斑驳的笔触与柔和但灿烂华丽的色彩创造出宁静美好的气氛。桌椅、人物和成匹的布料都仿佛漂浮着的平面幽灵一般，荡漾在颜料、色彩与形式的迷人海洋之中，俨然中产阶级家庭生活甜美私密、步调缓慢的化身。

法国其他象征主义作品

两位先于象征主义运动的艺术家也被囊括在其麾下——古斯塔夫·莫罗和奥迪隆·雷东。莫罗成名于 19 世纪 60 年代，雷东则在 70 年代崭露头角。两人都因出现在若里－卡尔·于斯曼（Joris-Karl Huysman）的象征主义小说《违反自然》（*À Rebours*，1884 年）中而恶名昭著。于斯曼的主角是一位厌世的古怪之人，他隐入奇异的梦幻世界，其中充满了各种超现实的事物，例如背着宝石镶嵌贝壳的活海龟，以及莫罗和雷东的绘画作品。

古斯塔夫·莫罗 古斯塔夫·莫罗（Gustave Moreau，1826—1898 年）的意象世界结合了奇特的浪漫主义题材与混乱神秘的心理状态，并将其设置在超自然的背景之中。在他 1876 年前后创作的大型水彩画《显灵》（*The Apparition*，图 26.16）里，表现了莎乐美与施洗者约翰的头颅，依她所要求而割取。但是头颅并没有像传统上常见的那样放在托盘里，而是流淌着鲜血，为明亮的圣光所环绕，并神奇地浮在空中。我们还可以看到善与恶、男与女的大胆倒置，因为莎乐美的肉体欲望导致了施洗约翰遭受斩首酷刑；如果她不能拥有活着的他，也要拥有死去的他。背景与服装具有暧昧的近东风格，宽阔的大厅则因皇帝的财富而令人眩目。花朵、服饰、圆柱和墙壁由细小的宝石般笔触绘制而成，让一切物象都闪烁发光，令人联想到德拉克洛瓦。甚至此处的用色也是德拉克洛瓦式的，然而其古典的结构则属于安格尔。在莫罗笔下，莎乐美的

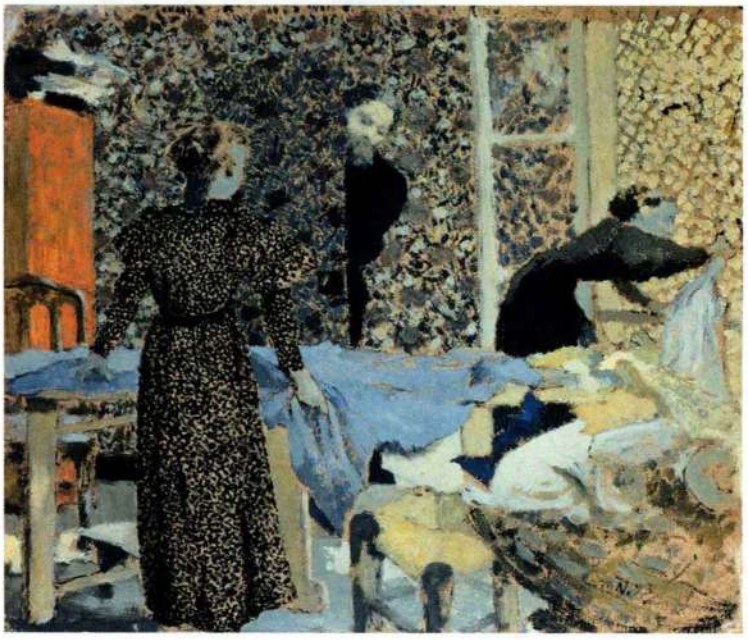


图 26.15 爱德华·维亚尔：**《求婚者》**。1893 年。布面油画，31.8×35.6 厘米。马萨诸塞州北汉普敦市史密斯学院艺术博物馆，Drayton Hillyer 基金购买，1938.SC.1938:15

故事不再是单纯的插图，而成为性与死亡的恐怖幻想，通过令人眼花缭乱的珠宝式笔触和从画面内部流溢而出的奇特光线得以表达。

奥迪隆·雷东 象征主义者认为奥迪隆·雷东（Odilon Redon，1840—1916年）也是其中的一员，他的极端图像可能更具幻想与梦幻特征。雷东的素描与版画传达着朦胧的想象，这些想象的图景包裹在黑炭笔或石版蜡笔丝绒般的模糊之中。他从戈雅的版画（见图24.1）里汲取灵感，并且可能在1878年的巴黎世界博览会上看到过布莱克的绘画作品（见图24.5）。雷东的风格在其于1882年题献给埃德加·爱伦·坡（Edgar Allan Poe）的系列作品中展露出来，此处的插图（图26.17）是其中一件版画印刷品。波德莱尔和马拉美将爱伦·坡的恐怖心理故事翻译成法文，在那里非常流行。雷东受到爱伦·坡浪漫主义情绪的启发，但其作品并不是爱伦·坡作品的插图，而是自身独立的“视觉诗”（visual poems），唤起了爱伦·坡想象中那恐怖的幻觉世界。如果说戈雅创造了极其强烈、令人毛骨悚然的梦魇，雷东则绘制了朦胧的诗意梦幻。万事万物都漂浮滑翔，盘旋不去，边缘柔和且不平滑，彼此之间的界限模糊不清。雷东的世界里每一物象都没有确切的形体，似乎处于某种奇特的演化流动之中。此处的气球宁静地变形为长有毛发的眼睛，离开了天空，仿佛带着神秘的货物升入天堂，而原始的植物则具有焰火般的叶片，在可怕阴暗的大海映衬下微微发光。复活超验的内涵，生命、死亡与永恒的过渡仪式以及不可言说的事物都包含在作品之中，但是图像的叙事意义仍是一个谜团。其中无所不在的是困扰的心理状态与对不确定的恐惧。



图26.16 古斯塔夫·莫罗：**《显灵》**或**《莎乐美之舞》**。约1876年。水彩画，106×72厘米。巴黎卢浮宫，RF2130

亨利·卢梭 在法国原始主义画家亨利·卢梭（Henri Rousseau，1844—1910年）的作品中，表现出象征主义对人类本能冲动与性欲望的关注。卢梭曾是海关官员，退休之后在晚年开始从事绘画。他将安格尔派的边线明晰的学院派风格作为自己的理想（见图24.16）。在1910年的《梦境》（*The Dream*，图26.18）里，他表现了一位裸女，神秘地躺在沙发上，身处舞台布景般的纸板式幻想密林之中，动物充满野性的双眼正窥探着她。我们假设这些动物都是雄性，生殖器形状的橙色大蛇直接指向裸女，乐师手中的竖笛也是男性性欲的传统象征。丛林中生长着艳丽斑斓的花朵与果实，其所具有的原始生长力因天空中满月的亮光而加强。卢梭的艺术在有生之年并没有得到官方的认可，但帕布罗·毕加索及其圈子在1905年重新发现了其价值，在他稚拙的绘画中看到了创造的诚恳，以及他们认为学院派艺术所缺少的真实。

法国之外的象征主义

奇特的梦幻式意象并非巴黎的专利。到了19世纪80年代，象征主义（或者说幻想）、空想与心理学出现在整个西方世界，包括美国。

马克斯·克林格尔 柏林象征主义的最佳代表人物可能是画家兼雕塑家马克斯·克林格尔（Max Klinger，1857—1920年）。1881年，他创作了十幅系列蚀刻版画——《一只手套》（*A Glove*），这些作品完全是暗示性、含糊性与心理特征的产物，正如雷东回应爱伦·坡的作品一样。克林格尔的作品更为传统，更具插图性和叙事性，但同样也是古怪的幻象。该系列中的每一幅版画都表现了寻找丢失手套的徒劳努力。《诱拐》（*The Abduction*，图26.19）中的手套被史前鸟类叼走，打破玻璃从窗格中伸出的手臂差一点就能抓住鸟的尾巴，而下方是一丛被粗暴截断的

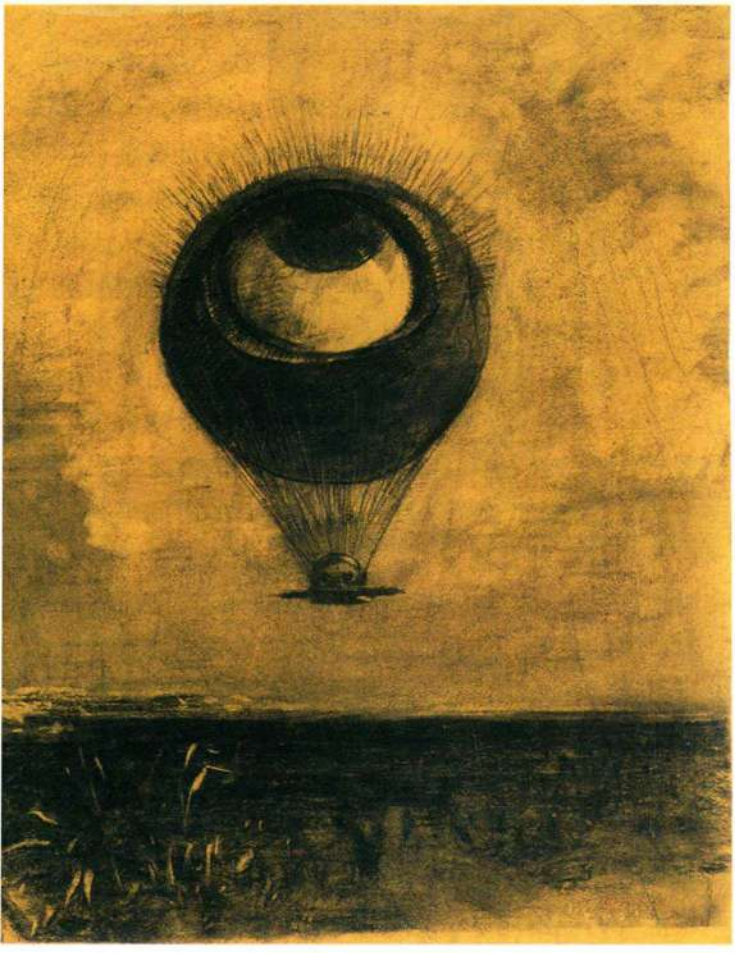


图 26.17 奥迪隆·雷东：**《眼睛，一个奇怪的气球升入无垠》**（*The Eye Like a Strange Balloon Mounts Toward Infinity*），出自《埃德加·爱伦·坡》系列。1882 年。石版画，26 × 17.9 厘米。纽约现代艺术博物馆，Peter H. Deitsch 捐赠

花朵。正如雷东的《眼睛》，烦扰的心理在这里占据上风，而非理性的故事。拟人的手套代表着物神，是渴望或需要得到的必须占有物。在克林格尔那将物象以奇怪方式并置的视觉世界里，我们感到了外表之下所隐藏的性、渴望、抛弃和激情。

詹姆斯·恩索尔和二十人小组 詹姆斯·恩索尔（James Ensor，1860—1949 年）用他那极端粗鲁、但极富视觉攻击性的绘画显现了比利时的象征主义。恩索尔和高更一样排斥现代社会，终年在父母位于奥斯坦德（Ostend）海滨度假地的纪念品商店楼上过着隐居生活。1877 年，他进入比利时美术学院学习，为期三年，但他将该学院描述为“半瞎子的学校”，并声称“所有规则，所有艺术教条正如他们的青铜兄弟一样驱出死亡”。此后恩索尔还加入了社会党与无政府主义者的行列，并于 1883 年在布鲁塞尔协助成立了与巴黎独立艺术家协会极为相似的组织，称为“二十人小组”（Les Vingt）。该组织广泛地为比利时先锋派艺术家提供不经评审团挑选的展览，参展者包括印象主义、新印象主义和象征主义艺术家。但当其通过展出惠斯勒、修拉和雷东的作品，逐渐成为国际化展览时，作为热爱比利时的民族主义者，恩索尔选择永久地在奥斯坦德隐退，沉浸在自己的世界之中。那是一个厌恶虚伪造作与腐化堕落的世界，摆脱了现代文明世界的价值观。恩索尔放弃了学院派艺术冷冰冰的精致优雅，投入了民间文化，他大喊道：“稚拙无知



图 26.18 亨利·卢梭：**《梦境》**。1910 年。布面油画，2.05 × 2.98 米。纽约现代艺术博物馆，Nelson A. Rockefeller 捐赠

的绘画万岁！”民族主义与对不真诚文雅的厌恶使他推崇布吕盖尔和博斯的古怪图画。他们所喜欢的狂欢仍然在奥斯坦德的年度庆典上举行，恩索尔的纪念品商店就出售供人们佩戴的面具。

恩索尔成熟期的风格表现在宽达4米有余的巨幅作品《基督在1889年进入布鲁塞尔》（*Christ's Entry into Brussels in 1889*，图26.20）之中。其创作于1888年，表现基督再临的场景：在一面印有“社会主义万岁”的旗帜下，骑在驴背上的不大的基督为人群所湮没，被推到了背景里。人们戴着面具，这反而揭露，而非隐藏了当代社会虚假表象背后所具有的贪婪、堕落和道德沦丧。恩索尔不仅挪用了父母商店中出售的面具来赋予形象原始的奇异古怪特性，还以粗糙扭曲的样式来绘制每个形象，这种手法与漫画、涂鸦和稚拙的儿童画等民间艺术相关联。作为互补色的绿色加强了红色的俗气耀眼，而红色又使这幅令人厌恶、幽闭恐怖的绘画更为刺目。这里出现了修拉优雅的《大碗岛的星期天下午》所具有的哲学式对偶关系，修拉的作品曾于一年前在二十人小组的展览上展出，恩索尔也看到过。《基督在1889年进入布鲁塞尔》的相同尺幅表明，恩索尔所表现的邪恶无处不在的混乱画面，正是对修拉盲目乐观地描绘现代生活的讽刺与挖苦。

爱德华·蒙克　大部分象征主义绘画都受到高更神秘复杂的图案和抽象手法的影响，同时也被从视觉角度探索现代文明背后最基本的心理力量所驱使。在这方面，可能没有人同挪威画家爱德华·蒙克（Edvard Munch，1863—1944年）做得同样出色。他的风格在19世纪90年代的巴黎之行后趋于成熟，他在巴黎直接接触了高更阿旺桥时期的绘画，以及凡高在阿尔创作的那些笔触有力、色彩强烈的作品。蒙克的绘画题材类似于他的斯堪的纳维亚友人、剧作家亨利克·易卜生（Henrik Ibsen）和奥古斯特·斯特林堡（August Strindberg），他们对性欲的研究、对存在意义的追问，直达人类头脑中与原始力量相联系的最深处。

蒙克在1893年的《呐喊》（*The Scream*，图26.21）中构造了一幅令人恐怖的焦虑图像，当时他刚刚迁居至柏林不久。双手紧扣着骷髅般的头颅，一个古怪扁平、挣扎扭曲的人物表达着内心深处的恐惧，这种恐惧似乎从背后那歇斯底里的风景流入人物内心。人行道向上倾斜的扭曲透视与凡高式的笔触更将不受控制的情感强化到顶点。画中场景可能受到了1883年印度尼西亚喀拉喀托（Krakatoa）火山爆发的影响，这次火山爆发异常剧烈，所产生的巨响震荡了全世界，声浪传播到2400余公里之外，喷涌而出的火山灰飘到了世界各地。在长达六个月的时间里，欧洲地区的日落都呈现为恐怖的血红色或蓝色。蒙克在克里斯蒂安尼亚（Christiania，今奥斯陆）见证了这一末日般的色彩，当时已经深陷抑郁情绪的他在日记中写道：“……我感到一声巨大无比的呐喊在自然中回响。”

奥伯利·比亚兹莱　虽然蒙克的大部分作品中都出现了恐惧无垠的病态心理，但他最常见的主题可能是对性冲动无法控制的渴望，以及冲动所造成的性挣扎，这在荡妇题材中表达的最为明显。这是一个占据当时艺术家与作家头脑的主题，其中最著名的作品是奥斯卡·王尔德（Oscar Wilde）的法语戏剧《莎乐美》（*Salomé*），随后还引发了莎乐美图像的热潮。英国插图画家奥伯利·比亚兹莱（Aubrey Beardsley，1872—1898年）的作品即是其中一例（图26.22），特地为该剧本的1894年版本而创作。莎乐美入魔地举着施洗约翰庄重的头颅，后者虽然死亡但仍然表现出轻蔑的态度。他蛇一样蜿蜒的头发和莎乐美章鱼般的发式将两人都转变为毫无理性的美杜莎，只听凭内心的恨意驱使。约翰的血液流入长有阴茎状植物的黑色池塘，那植物仿佛是阴险的藤蔓，滑向莎乐美身旁。两人噩梦般的对视发生在抽象世界优雅的曲线之中，

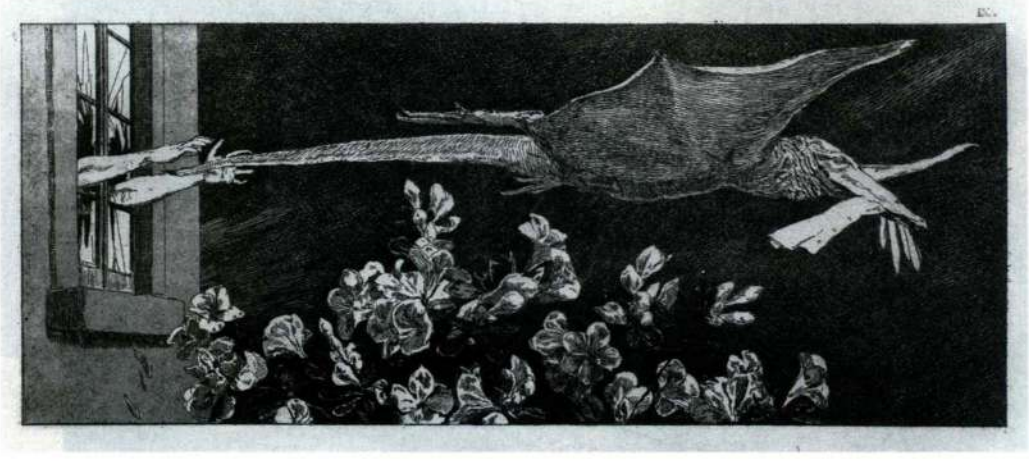


图26.19　马克斯·克林格尔：《**诱拐**》（选自《一只手套》）。1881年。蚀刻版画，黑色油墨印刷，8.9×24厘米。柏林国家博物馆版画和素描馆（Kupferstichkabinett），426-92



图 26.20 詹姆斯·恩索尔：**《基督在 1889 年进入布鲁塞尔》**。1888 年。布面油画，2.6×4.3 米。洛杉矶 J· 保罗·盖蒂博物馆

其优雅实属难能可贵，线条时不时地几乎完全消失，扭曲出色情的韵律。我们很快就会看到，这种植物式的卷须特色将纳入新艺术风格（见第 929 页），于 19 世纪 90 年代的建筑与装饰艺术中展现出来。

古斯塔夫·克里姆特 古斯塔夫·克里姆特（Gustave Klimt，1862—1918 年）的作品也充满了有机形式及其所能传达的心理意味，具有令人着迷的魅力。克里姆特的艺术生涯最初始于维也纳，从 1902 年开始创作以“吻”为中心的系列绘画，其中 1907 至 1909 年间的作品最为著名（图 26.23）。虽然折射出自己的个人生活，将情人画入其中，但是这个主题受到了象征主义的启发，并与 1897 年蒙克所绘的同名作品直接相关，而这两者又同时受到罗丹雕塑《吻》（*The Kiss*）的影响。蒙克的绘画表现了一对身形类似的相拥男女，但是其只是简单的黑色团块，情人的面孔恐怖地融合在一起，仿佛正在吞噬彼此。克里姆特的同名作品则具有丰富的图案，展示着一位未露出面孔的好色男子，受到情欲的引诱，被一位迷人但漠然的荡妇吸引，从而迷失了自己，就要被那个女人拉入下方的深渊。性感而危险的荡妇成为先锋派艺术和流行艺术的普遍主题，可能要归因于新女性的兴起（见第 926 页的艺术史家的观点）。

克里姆特将他的人物包裹在图案丰富的金箔长袍里，并赋予其明亮的光环，在形式上受到了拜占庭镶嵌画神圣闪光的启发，克里姆特曾在拉文纳直接学习过这些作品。他复杂的设计和流动的平面暗示出个人主观认识与社会关系中所固有的不稳定性。画面的背景是一片野花织就的地毯，高高飘浮在从未存在过的天堂之上，同时还表达着美与情欲的精神魅力，以及其昙花一现与痛苦的结局。

《吻》包含了强烈的装饰成分，情人那具有异域风情的长袍表现得最为明显。1897 年，克里姆特成为了先锋派艺术家组织“维也纳分离派”（Vienna Secession）

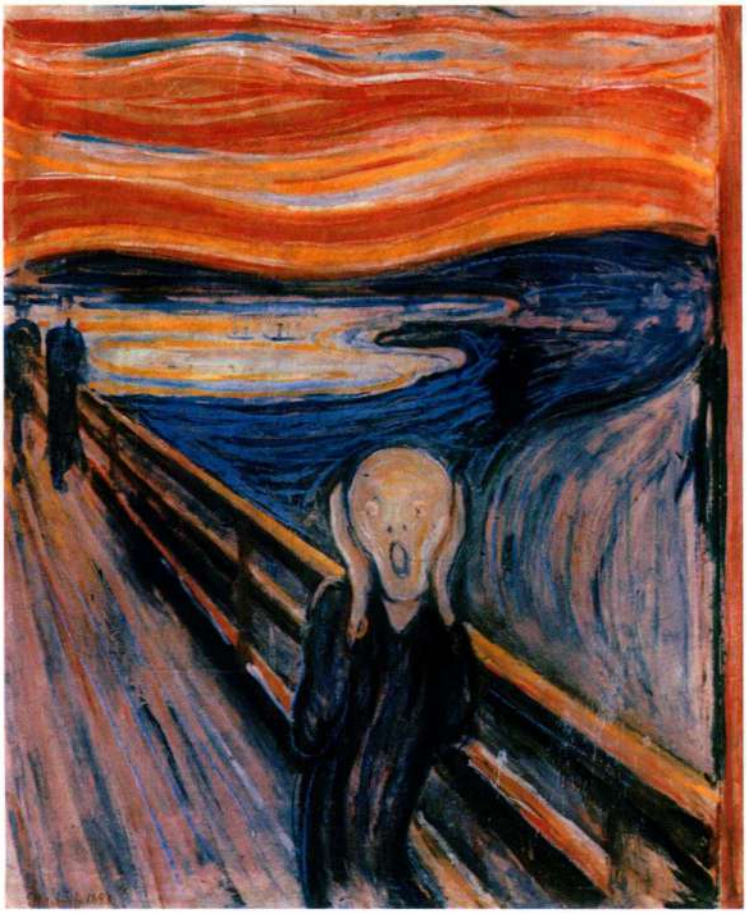


图 26.21 爱德华·蒙克：**《呐喊》**。1893 年。纸板蛋彩画，91.4×73.7 厘米。原藏于挪威奥斯陆市爱德华·蒙克博物馆，2003 年 5 月被盗

的 22 位首创成员之一，并且担任第一届主席。维也纳分离派是国际分离派运动的组成部分，该运动最初于 1892 年产生于慕尼黑，同年传播到柏林。维也纳分离派不仅替代了保守的艺术学院，而且还包括展示实用艺术在内的多种目标，并打破了各类艺术的等级划分。在原有的划分中，绘画与雕塑处于顶点，而装饰艺术则属于较低的艺术工匠级别。

美国艺术中的象征主义潮流

19 世纪 80 年代，一小批美国艺术家开始创作更为虚无、更加忽略现实世界的绘画作品。他们的意象诗意更为浓郁，受到了音乐的启发，在很多方面都反映了惠斯勒的唯美主义观念。然而，乔治·英尼斯和亨利·奥萨瓦·坦纳等美国艺术家却从来没被看作象征主义者。英尼斯被认为是一位以浪漫主义情怀进行创作的晚期哈得孙河画派画家，而坦纳则与托马斯·埃金斯的现实主义联系在一起，反映了其在费城的学习经历。虽然如此，但二者的艺术都具有梦境、幻想的精神气质，而这正是象征主义艺术的特征。即便他们本人不是象征主义者，他们的艺术都受到该运动的影响，达到了与之在精神上息息相关的地步，或者具有相同的抽象面貌。

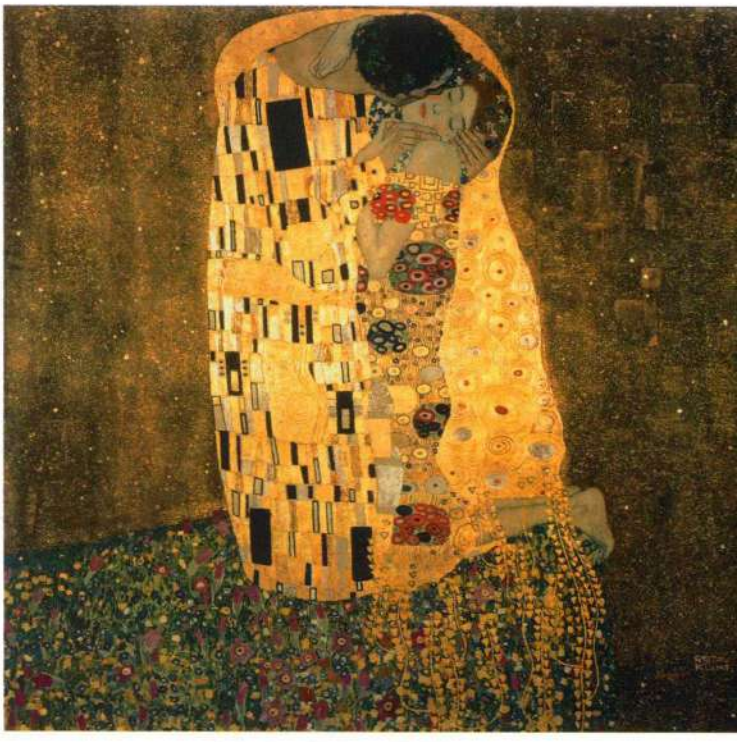


图 26.23 古斯塔夫·克里姆特：**《吻》**。1907—1908 年。布面油画，180×180 厘米。维也纳奥地利国家图书馆



图 26.22 奥伯利·比亚兹莱：**《莎乐美》**。1892 年。钢笔画，27.9×15.2 厘米。新泽西州普林斯顿大学图书馆，特藏部手稿收藏

乔治·英尼斯 哈得孙河画派画家乔治·英尼斯（George Inness，1825—1894 年）年轻时曾在法国学习。受到巴比松画派艺术家的影响，从 19 世纪 80 年代开始将自己的风景画消解在神秘的薄雾之中，我们直观地看到画面里的树木和人物脱去了物质性，《鳟鱼溪》（*The Trout Brook*，图 26.24）就是如此。英尼斯宣称："艺术到底是什么？就是性格气质，是情感的表达。"伊曼纽尔·斯维登堡（Emanuel Swedenborg）的神秘主义与超自然理论长期、深刻地影响着英尼斯，成为他思维生命的主要力量。这些理论中包括这样的观念，神圣全能的力量贯穿于万事万物之中，并将其统一起来。英尼斯力图让自己的绘画传达其在风景中所感受到的深刻精神意味。换而言之，他的作品是一种体验，而不是观看；是情绪，不是观察，很像莫奈的《干草堆》（见图 25.21）。在《鳟鱼溪》中，我们感觉到仿佛上帝就存在于柔和的光线里，柯罗式的绿色调神秘地统一着各个物象。

艾伯特·平克汉·赖德 艾伯特·平克汉·赖德（Albert Pinkham Ryder，1847—1917 年）比英尼斯更进一步，这是一位有些避世隐居倾向的艺术家。他在纽约进行创作，放弃了经验主义的观察，抽象地表达自己的情感。文学激发了赖德的创作灵感，特别是乔叟和爱伦·坡的作品。他还受到《圣经》的影响，并像众多大西洋彼岸的艺术家们一样，为瓦格纳的歌剧

所震撼。1881 年，赖德绘制了《齐格弗里德与莱茵少女》（*Siegfried and the Rhine Maiden*，图 26.25），他在纽约观看过《众神的黄昏》（*Götterdämmerung*）后，从午夜开始创作，然后着魔一般地不休不眠连续作画 48 小时，最终完成了这幅作品。1891 年，赖德对其再次进行修改，并于美国艺术家协会上展出。此处出现了经过改良的荡妇题材——妖媚的莱茵少女预言齐格弗里德将遭厄运，因为他拒绝归还那枚全能的戒指，这个传说本身就是两性斗争的化身。大片幻想出来的风景是对展现神秘北欧魄力的瓦格纳音乐做出回应，与沸腾的树木和天空一起喷薄爆发，仿佛吸附了被表现为超自然图像的满月灵魂。我们感受到那股不受控制的力量，其中又折射出不可抑制的情感，这些都通过每一处笔触和扭曲的形式喷涌出来。

亨利·奥萨瓦·坦纳　非裔美国艺术家亨利·奥萨瓦·坦纳（Henry Ossawa Tanner，1859—1937 年）也受到了巴黎象征主义的影响。他于 19 世纪 80 年代在费城师从自由主义者托马斯·埃金斯，成为了现实主义艺术家。在种族主义泛滥的美国，他很难在艺术上被人平等对待，因此在 1892 年来到了巴黎，并永久定居于此。坦纳在巴黎的作品开始表现出象征主义的影响，当时他实验了抽象手法，并追寻新的题材，甚至创作了若干幅有关莎乐美的绘画。坦纳是牧师之子，宗教意象在他的作品里占据主要位置，例如《天使向牧羊人显现》（*Angels Appearing before the Shepherds*，图 26.26）。作品的构图独创巧妙，因为坦纳将观众与天使一起放在天空之中。从这个有利的角度，我们能够看到圣地，那是一片令人震惊的线条与画痕的抽象。尽管如此，其中也确实还有山丘、梯田、墙壁以及一座城市。我们甚至可以分辨出牧羊人的火



图 26.24　乔治·英尼斯：**《鳟鱼溪》**。1891 年。布面油画，76.8×114.9 厘米。新泽西州纽瓦克博物馆，65.36

大事年表

1883 年——二十人小组在比利时成立
1884 年——保罗·魏尔伦出版《被诅咒的诗人》
1886 年——弗雷德里希·尼采出版《善恶的彼岸》
1888 年——纳比派在法国成立
1893 年——爱德华·蒙克创作《呐喊》
1897 年——维也纳分离派形成
1900 年——西格蒙德·弗洛伊德出版《梦的解析》
约 1910 年——亨利·奥萨瓦·坦纳创作《天使向牧羊人显现》

堆，这是画面中唯一的色彩变奏，其余部分则可以称为蓝色的交响曲。具有灵性的蓝色弥漫在大地、天空和天使身上，将他们联系在一起。尽管颜料的处理手法丰富华丽，但是画中的每一个形象都似乎具有轻盈短暂的性质，物质世界像透明的天使一样虚无缥缈。

罗丹的雕塑

象征主义洞察与描绘存在的内部本质的欲望也体现在奥古斯特·罗丹（Auguste Rodin，1840—1917 年）的雕塑里。他是 19 世纪晚期最有影响力的雕塑家，独自一人奠定了 20 世纪雕塑的基础。罗丹的艺术生涯开始得比较晚，遭到美术学院拒绝之后，他不得不就学于教授装饰艺术的美术学校。罗丹的重大突破发生在 1880 年，他赢得了为新建装饰艺术博物馆设计青铜大门的重要委托。虽然该项目最终成为泡影，但罗丹从那时开始一直坚持创作，直到辞世。他所设计



图 26.25　艾伯特·平克汉·赖德：**《齐格弗里德与莱茵少女》**。1888—1891 年。布面油画，50.5×52.1 厘米。华盛顿国家美术馆，Andrew W. Mellon 收藏

女性主义艺术史

古斯塔夫·克里姆特的《吻》只是世纪末颓废与放纵的另一个例证，充满了强烈的性冲动，然而这种观点是极为吸引人的。但是我们还能够以另外一种方式重新解读图像，追问这幅作品及该时期的同类作品如何表现女性。不得不承认，这些作品的创作者是男性，作品中反映出男性对女性的态度。现在，我们可以将这幅作品置于19世纪女性主义运动以及新女性崛起这样的背景中，两者都对男性的统治地位造成了威胁。有趣的是，这种解读《吻》等作品的新方法本身就产生于20世纪晚期的女性主义运动。

女性主义产生于20世纪60年代的社会激进主义，其对艺术史研究的影响几乎立刻就表现出来。女性主义艺术史家开始重构其研究领域，考察贝尔特·摩里索、玛丽·卡萨特、保拉·莫德松－贝克以及凯特·珂勒惠支等女性艺术家的作品。这些研究表明，女性艺术家绝不是处于社会边缘的特立独行之人，她们为19世纪先锋派艺术作出了重要的贡献。在1971年那篇划时代的文章《为什么没有伟大的女性艺术家》（*Why Have There Been No Great Women Artists?*）中，琳达·诺克琳（Linda Nochlin）考察了西方关于天才与艺术成功的观念，结论表明社会与经济因素阻碍了女性获得与男性相同的社会地位。这些因素都与能力无关，但造成了“伟大女性艺术家”的相对缺乏。诺克琳的论文激发了对艺术家习艺、参展，以及艺术市场对其创作生涯影响等题目的历史研究。包括葛雷西达·波洛克（Griselda Pollock）和罗斯卡·帕克（Rozsika Parker）等人在内的其他学者甚至更进一步，考察了艺术史词汇中以性别为基础的词语，例如“古代大师”（Old Master）和“杰作”（masterpiece）等。

诺克琳的论文还激起了对艺术作品进行性别研究的风潮，例如女性裸体、现代生活日常场景等。女性主义学者揭示了这些作品中不为人知的商业与意识形态价值。女性主义艺术史家尤其揭示了之前为人所忽视的关联，即对女性的描绘与19世纪末对性别角色以及女性性特征的态度之间的关联。在这个时期的艺术中，女性形象经常被简化为善或恶的原型，在社会上具有很大的影响力。母亲被表现为无瑕的女英雄或殉道者，代表善良的女性；妓女、奸妇以及各种荡妇则是恶的化身，正如吸血鬼和梦魔。

贯穿20世纪80年代女性主义艺术史研究的第二波浪潮始于1973年，当时英国电影评论家劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）运用心理分析的方法引入了男性观众视线具有控制力量的观念。通过研究印象主义与后印象主义的图像，并从观看者和被观看者的角度来考察，女性主义艺术史家逐渐揭示了这种力量的运作方式、视觉上的愉悦感以及社会控制。评论家约翰·伯格（John Berger）在《观看之道》（*Ways of Seeing*，1972年）中写道：“男性看着女性，女性则看着自己被人观看。”对于伯格而言，西方艺术折射出男女两性在社会中的不平等地位。葛雷西达·波洛克分析了印象主义绘画中的“女性空间”（Spaces of Femininity），还考察了玛丽·卡萨特和贝尔特·摩里索等著名中产阶级女性艺术家的表现方式，她们描绘的现代生活经验与男性艺术家极其不同。而苏珊娜·瓦拉东（Suzanne Valadon）则是工人阶级蒙马特尔（Montmartre）类型艺术家的代表，在德加等印象主义者的画室里成长起来，绘制具有革命意味的裸体画，表明其懂得在艺术家的凝视下摆姿势意味着什么。

20世纪90年代，第三代女性主义艺术史家拓展了女性主义艺术史的范围，将性别研究、同性恋理论、全球化政治与后殖民地研究也包括在内。然而，19世纪的艺术仍然是这些跨学科研究的肥沃土壤，对该时期的新女性主义研究继续影响着艺术史学科的面貌。

的《地狱之门》（*The Gates of Hell*，图26.27）高达5.18米，受到了波德莱尔的《恶之花》和但丁的《神曲》地狱篇的启发。坐在门楣之上、面对下方混乱残忍的景象陷入深思的思想者的灵感可以确认是源自但丁。后来，这对大门成为了生命毫无意义的隐喻，人们没有能力充分实现自己内心深处隐秘且不受控制的激情，这正是但丁的地狱第二层里那些罪人的命运，这一层地狱对罗丹的影响最大。那是人类堕落之后的世界，充满了永恒的苦难，亚当和夏娃也在下界饱受折磨的灵魂之中。尽管罗丹为这个项目殚精竭虑，但这对大门在他有生之年并没有铸造出来。

罗丹还用《地狱之门》的局部铸造出几尊独立雕像，其中就包括《思想者》（*The Thinker*，图26.28）和《三亡灵》（*The Three Shades*），后者是大门顶部的群雕，



图26.26 亨利·奥萨瓦·坦纳：**《天使向牧羊人显现》**。约1910年。布面油画，65.4×81厘米。史密森尼美国艺术博物馆，Norman Robins夫妇捐赠

表现的是同一个人物，只是姿势不同。虽然他的人像都基于熟稔的模特，例如《思想者》就让人联想到他喜爱的艺术家米开朗基罗的作品，却具有陌生的朴实之感。比起雕刻，罗丹更偏爱塑形，主要以石膏或粘土作为创作材质，再由工匠们将模型浇铸为青铜像。我们可以看到罗丹的双手是如何来捏塑具有可塑性的石膏，因为这些模型的表面呈现波浪式的起伏。材质表面并不光滑，有意地保持了粗糙不平的状态，与卡诺瓦不同，后者的大理石雕刻总是给人以优雅、平滑之感（见图 24.28）。在罗丹的作品里，我们可以感受到与人物创造之间的亲密关系，仿佛注视着上帝用泥土创造亚当的过程。裸体人像更加强了这种原始品质，与其说裸体是对古典的借鉴，不如说他们的衣服被剥除下来，以显示其人性的内核，暴露出原始的恐惧与激情。

出于表现的原因，罗丹毫不犹豫地对其人像进行扭曲，粉碎了理想形式与理想美之类古典艺术观念。以《地狱之门》顶上的《三亡灵》为例，米开朗基罗



图 26.28 奥古斯特·罗丹：**《思想者》**。1879—1887 年。青铜，高 70 厘米。巴黎罗丹博物馆



图 26.27 奥古斯特·罗丹：**《地狱之门》**（整体）。1880—1900 年。石膏，551 × 399 × 94 厘米。巴黎奥赛博物馆

式的肌肉组织被猛烈地拉紧和扭曲了，让这些亡灵的形式兼具熟悉感与陌生感。这三位离奇的信使从坟墓中升起，将其所携带的永恒黑暗注入下方的人群之中。我们甚至能够在《思想者》身上看到程度较轻的扭曲。思想者庞大的手掌和双脚具有沉重的质感，突出了其生理负担，而那被拉长的手臂则无力地搭在膝头，暗示着内心的惰性与优柔寡断。

罗丹对雕塑残片的运用同样极具表现力，有的作品仅仅是一只手或者一段躯干。这些局部不仅是整体本质的化身，还去除了非本质的部分，将观众的注意力集中于特殊细节。罗丹在 1877 至 1878 年间开始为创作圣约翰而制作初步的习作《行走的人》（*The Walking Man*，图 26.29），这又是一个扭曲变形的例子。人体的解剖结构再次受到米开朗基罗的启发，而残缺的身体则令人联想到残破的古典雕像。通过去除头部，罗丹转移了对面部及其身份、心理状态的注意，以便能够强调运动，确切地说是前行的行动。罗丹最终决定将其作为一尊独立的作品，在 1888 年前将它浇铸为青铜像，展示在巴黎的乔治·佩蒂画廊（Georges Petit Gallery）里。

《加莱义民》（*Burghers of Calais*，图 26.30）则体现了罗丹对心理状态的强调。这尊雕像由该城



图 26.29 奥古斯特·罗丹：**《行走的人》**。模型制作于1878—1900年，约1903年浇铸。青铜，高84.45厘米。华盛顿特区国家美术馆，John W. Simpson夫人捐赠

尊长们的委托制作，以纪念在1347年英格兰人围城过程中自愿牺牲的六位市民，这是英法百年战争中的重大事件。以处死六位市民作为交换条件，英格兰人同意解除包围，并饶恕该城及其居民。罗丹表现了英勇就义者们身披粗麻袋，沉重地走向监牢与死亡，蛇一般的绳子捆绑着他们（但他们最终得到了释放）。罗丹并没有将他们表现为勇气十足的英雄，而是六位面对死亡的普通男子，在他们所流露的情感中有恐惧、屈从与强烈的痛苦。他们不是统一的行列，而是混乱的一群，每个人都有自己的想法。庞大的双手和双脚、疲惫的身躯以及笨拙的姿势让这些人看上去极具人性。罗丹希望将这尊雕塑安置在市政厅门外广场的平地上，这样就好像人物正从建筑中走出来，使得观者与加莱义民处在相同的空间之内，从而体验他们的伤痛。然而这尊生硬且不甚体面的作品让市议会感到尴尬，只好安置在一处偏远的地方，并加上了高底座。

专注于表达原始恐惧与激情，这一特质将罗丹与象征主义探测精神深度的要求联系在一起。他对这一主题的兴趣早在1864年就初露端倪，所以在某些方面也可以把他看作晚期的浪漫主义者。然而真正使罗丹成为象征主义者的，是其着力表现文明对个人造成的精神损伤。无论是探索战争的破坏效果，还是探索创造性成就所要付出的情感代价，罗丹都强调现代生活对于人们心理造成的后果。他运用熟悉而又抽象的形式，以及传达强烈心理状态的能力确认了其与象征主义的亲缘关系。浪漫主义号召人们起来行动，例如希腊的独立战争（1821—1832年），而象征主义者则热衷于同世界保持默想的内趋关系。普法战争（1870—1871年）和1871年恐怖的巴黎公社是直接行动与热衷政治的无情教训。罗丹、象征主义者和初露头角的心理学转向了隐藏在内心的斗争，努力理解并将之呈现出来。这种内心的斗争将是1914年之前欧洲艺术家关注的对象。

新艺术风格与对现代设计的追寻

1895年，德国企业家西格弗里德·宾（Siegfried Bing）在巴黎开设了一家名为“新艺术之家”（La Maison de l'Art Nouveau）的装饰艺术商店。他通过进口日本艺术品和家具而发家，如今则开始提倡日本的整体设计原则：室内空间的每一个局部都应该从属于某个整体风格。以消除美术与装饰艺术之间的差别为目标，他雇用著名建筑师、艺术家和设计师来设计整间商店内部的所有细节，同时还包括家具、花瓶、瓷砖和彩色玻璃窗等独特的商品。这种新风格依据商店的名称而取名为新艺术风格（Art Nouveau）。在欧洲其他地区则有不同的名字，德国称之为“青年风格”（Jugendstil），维也纳则称之为“分离派风格”（Secession Style）。虽然名称因国家而异，但这种风格通常都以有机形式与藤蔓纹样为特征。

新艺术风格可以看作是对威廉·莫里斯的工艺美术运动的回应，其对于设计精美的手工制作产品无比强调，这无疑反映了上述观点。路易斯·康福特·蒂凡尼（Louis Comfort Tiffany，1848—1933年）的产品设计是另一个影响新艺术风格的重要因素，特别是装饰着有机形图案的彩色玻璃窗（图26.31）和玻璃灯罩。蒂凡尼在纽约的商店实际上正是宾所开设的新艺术之家的灵感来源。然而工艺美术运动与新艺术风格之间还是存在着巨大差别。例如，许多新艺术风格的艺术家乐于使用批量生产的新型工业材料，而且必须注意，虽然新艺术风格的设计具有明显的有机形式，但往往只是纯粹的抽象图案，而不像莫里斯的设计那样，基于某种确定的植物种类来进行创造。



图 26.30 奥古斯特·罗丹：**《加莱义民》**。1884—1889 年。青铜，2.1×2.4×2 米。华盛顿特区史密森尼学会的赫斯肖恩博物馆与雕塑园（Hirshhorn Museum and Sculpture Garden），Joseph H. Hirshhorn 捐赠，1966.66.4340

新艺术风格的公共空间与私人空间

与阴暗沉闷的维多利亚时代室内设计相比，新艺术风格轻快的自然主义仿佛一股清新空气，散发出青春、自由和现代的气息。其颇具象征主义的幻想元素，那是一种具有生物形态的幻想形式，在建筑设计之中体现得尤为明显。新艺术风格的设计师们给予建筑外观与内部空间同等的关注。复杂且生气勃勃的立面是新艺术风格的典型特征，赋予建筑某种雕塑的特质，吸引着过往行人。具有活力的对话持续到建筑内部，因为新艺术风格的内部空间律动着运动感。内部装饰与家居陈设似乎就在其所在位置上生长出来，这种效果通常又因玻璃天顶或天窗射入的日光而增强，让空间像温室一般丰饶旺盛，每一事物似乎都自然地生长着。

维克托·奥尔塔 这种风格始于布鲁塞尔，最早出现在比利时建筑师维克托·奥尔塔（Victor Horta，1861—1947 年）的设计里。他出生于根特，曾在根特美术学院学习过素描、纺织和建筑，返回比利时后独立开业，在那之前则是在巴黎工作。1892 年，奥尔塔在布鲁塞尔设计了塔赛尔公馆（Tassel House）。设计中最引人注目的部分是楼梯井（图 26.32），具有延展性的锻铁立柱与栏杆轻而易举地被塑形为葡萄藤，并拓展演变成为墙壁、天顶和镶嵌地板上卷曲的须蔓图案。起支撑功能的立柱纤细到了极限，顶部的科林斯式柱头萌生出带状的藤蔓，进而消融在拱中。线性图案还延伸到地板与墙壁，这种设计进一步在视觉上将空间整合起来。阳光从玻璃天顶射入，增加

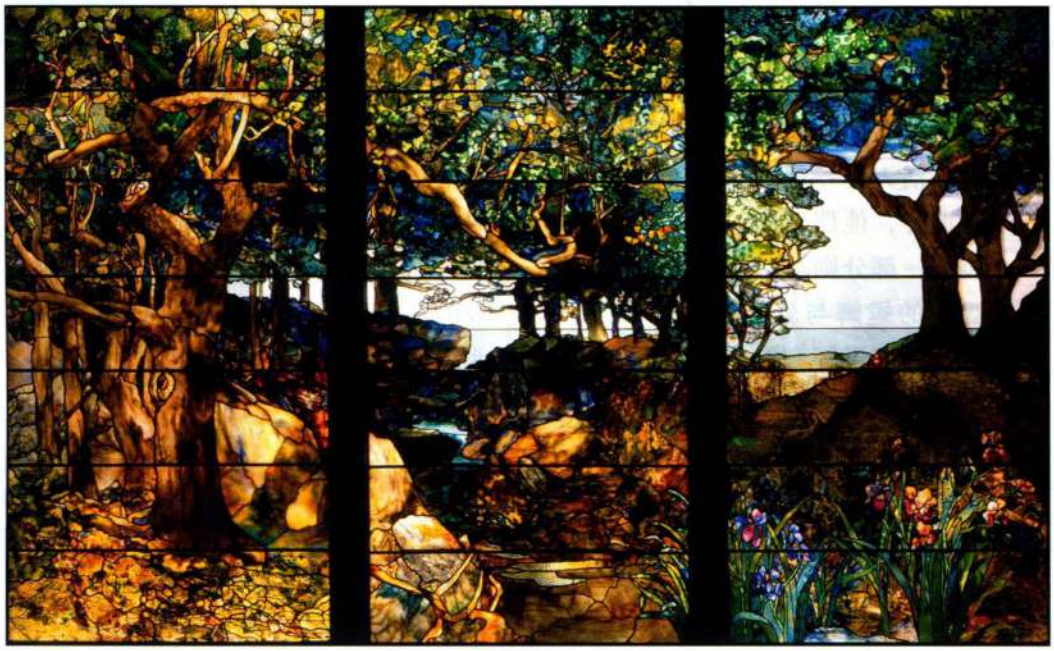


图 26.31 路易斯·康福特·蒂凡尼：**《树林风景》**（*A Wooded Landscape*）。约 1905 年。玻璃、铜箔与铅。休斯顿美术馆，Brown Foundation Accessions Endowment 提供购买资金，96.765.A, B, C

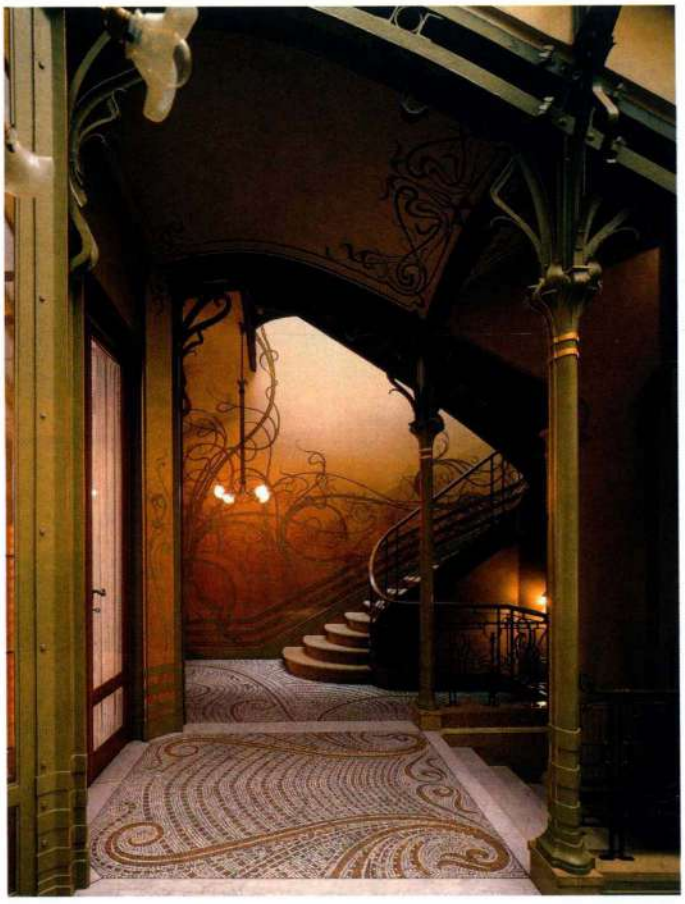


图 26.32　维克托·奥尔塔：**布鲁塞尔塔赛尔公馆内部楼梯**。1892—1893 年

了楼梯井的有机性质。曲线形图案来自多样化的艺术素材，其中包括日本版画和高更的“轮廓画法”（cloisonnism，见图 26.13）。每一事物都饱含有机的流动性和生长与生命的青春之感，创造出打破室内空间传统方盒子性质的效果。

埃克托尔·吉马尔　新艺术风格接下来又进入了巴黎，那里最著名的新艺术风格实践者是建筑师埃克托尔·吉马尔（Hector Guimard，1867—1942 年），其以设计 1900 年开通的巴黎地铁站入口而闻名（图 26.33）。与奥尔塔一样，吉马尔运用锻铁和铸铁进行创作，生锈的材质具有柔和朴实的绿色，而他对于有机形式的敏感处理别具特色。如果说奥尔塔呈现出具有活力的卷曲须蔓，那么吉马尔则唤醒了沉睡的史前世界，他那类似于植物的设计暗示着枝叶与藤蔓，而另一部分则类似于变形后的动物，令人回想起举着双臂的螳螂与恐龙。甚至“地铁”（Métropolitain）一词的字母都变形为奇特的有机图案，形式不规则，还具有原始、恐怖的效果。这对于进入地下新世界的建筑入口而言确实恰如其分，同时这种风格对于高科技的机械世界又具有极大的揭示性，仿佛一个逃避现实的幻想，具有强烈的有机面貌。除公共化程度很高的地铁设计之外，吉马尔的其他创作主要集中在上流社会的私人住宅和公寓建筑领域。即便新艺术风格于 1910 年前后退出历史舞台之后，他仍坚持这一风格。

安东尼·高迪　到目前为止，那些最为古怪的创作都源自安东尼·高迪（Antoni Gaudí，1853—1926 年）狂野的想象力。高迪的大多数创作都在巴塞罗那完成，这里是继巴黎之后短暂的新艺术风格又一个、也是最后一个据点。他的风格反映出该时期炽热的民族主义情感，强烈地吸收了地中海地区的建筑传统。高迪设计有著名的米拉公寓（Casa Milà，图 26.34、26.35），一座大型公寓建筑，表达出个人对“自然”形式理想的狂热虔诚，又与奥尔塔的植物式设计迥然不同。建筑结合了西班牙本土的巴洛克风格、银匠式风格（Plateresque，意指精雕细刻的银版）和南部摩尔人的清真寺样式。高迪相信自然界中没有直线，因此创作出波浪起伏的立面以及不规则形态的内部空间，直接破坏了建筑的盒子式结构。建筑外部由巨大的石方砌成，令人联想到陡峭的海边悬崖，而锻铁制成的阳台又仿佛海草，扇贝形的屋檐则模仿海浪的样子。在 21 世纪的人们看来，那些烟囱可能令人想起软软的圆筒冰淇淋，但在 1905 年，最有可能让人们想到的则是沙子城堡。其与海滨的联系实际上反映出巴塞罗那与地中海之间紧密的地理、文化和经济关系。作为加泰罗尼亚的首府，巴塞罗那对高迪具有特殊含义，他是加泰罗尼亚民族主义的坚定支持者。

查尔斯·伦尼·麦金托什　高迪的建筑表现了加



图 26.33　埃克托尔·吉马尔：**巴黎地铁站**。1900 年

泰罗尼亚的风物与文化，而格拉斯哥建筑师查尔斯·伦尼·麦金托什（Charles Rennie Mackintosh，1868—1928 年）的设计则向人们展示了果断的北部苏格兰感性。麦金托什的建筑通常都被人们归为新艺术风格，而他也确实是以这种风格开始创作的，特别支持工艺美术运动的价值观，并在整个创作生涯中都保持了有机形式的特色。他最为著名的设计是建造于 1897

大事年表

1889 年——埃菲尔铁塔完工
1892—1893 年——维克托·奥尔塔设计塔塞尔住宅
1895 年——西格弗里德·宾在巴黎的新艺术之家商店开张
1898 年——美西战争
1900 年——巴黎地铁开通
1905—1910 年——安东尼·高迪设计建造米拉公寓



图 26.34 安东尼·高迪：**巴塞罗那米拉公寓**。1905—1910 年

至 1909 年间的格拉斯哥艺术学校（Glasgow School of Art，图 26.36），体现出其作品比高迪、吉马尔或奥尔塔的作品更为主流的特点。建筑立面主要为长方形，占据立面主体的朴素窗户暗示出安妮女王时代的复兴风格，使建筑具有高度几何化的特色。入口上方的悬挑增强了窗户的网格结构，而入口部分则令人联想到苏格兰的男爵塔。入口内设置了拱形巴洛克壁龛或祭坛，在上方的凹陷中装设有安妮女王时代的凸肚窗或观景窗。换而言之，这座建筑是对各种复兴风格的抽象表现，但是各种风格缩减为几何化的本质形式，几乎消失不见。唯一表现出新艺术风格曲线形式的元素是奇特的有机形铁艺装饰，出现在栏杆、围墙和悬挂着灯笼的入口拱门部分，此外还有供玻璃清洁工使用的奇特植物式支架。

麦金托什以室内设计而闻名，其设计保持了几何形与有机形的平衡，正如 1904 年所设计的格拉斯哥

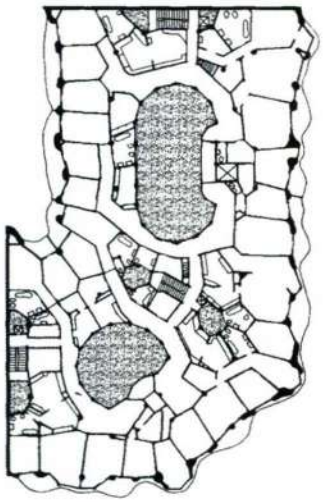


图 26.35 安东尼·高迪：**巴塞罗那米拉公寓典型楼层的平面图**

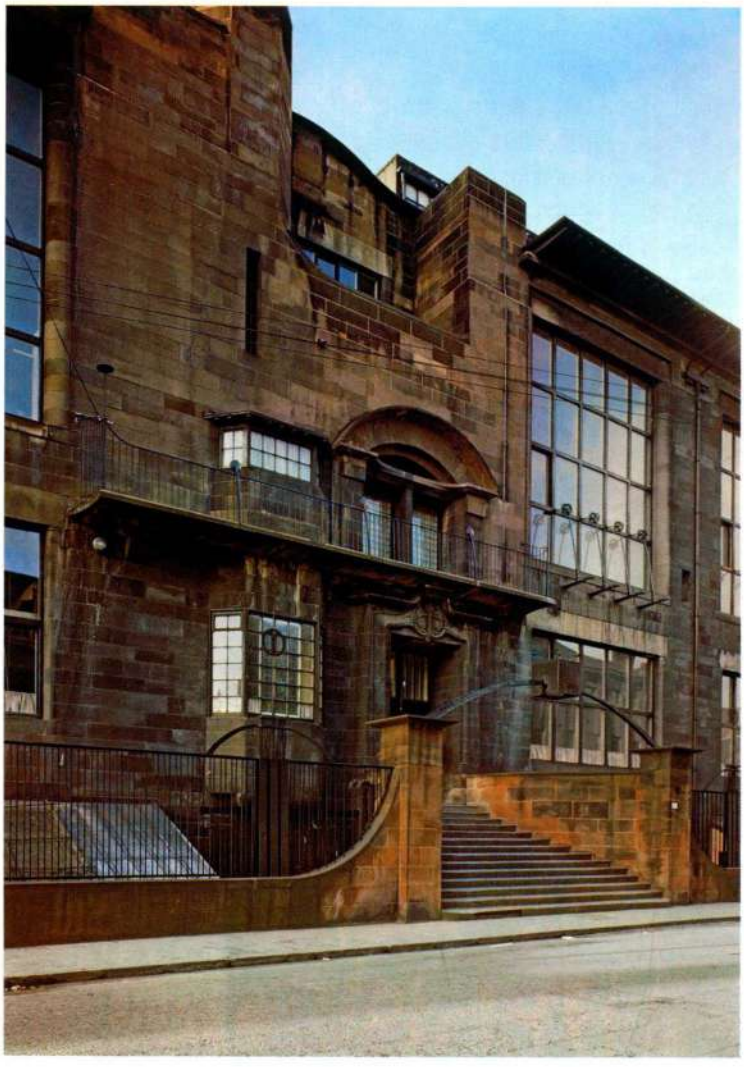


图 26.36　查尔斯·伦尼·麦金托什：**苏格兰格拉斯哥艺术学校北立面**。1897—1909 年

柳屋茶馆的豪华厅（Salon de Luxe at the Willow Tea Room，图 26.37）那样。大门与墙壁上柔弱的线性图案暗示着柳树的枝条，优雅的椅子靠背略为鼓胀弯曲，向上收缩，椅子腿则呈曲线形。然而，垂直线与水平线所构成的严格网格将内部空间强烈地组织在一起，却不失优雅精致，椅子靠背上的九格设计就是其标志。抛开风格归属的问题不谈，麦金托什的设计无疑是“新颖”且具有整体性的。包括门把手在内的每一个室内细节都是优美的手工制品。虽然没有奥尔塔和吉马尔那样的植物与动物幻想，麦金托什的想象力同样脱离了历史，并开拓出奇特的新领域，使得茶馆的顾客感到他们仿佛经过一道魔术门，进入了不可思议的仙境。

美国建筑：芝加哥学派

1871 年时，没有人会料到芝加哥 1871 年大火会开启现代建筑的篇章，让美国建筑师们首次领先于世界。大火被扑灭之后，首要的问题并不仅仅是重建城市。芝加哥曾经发展得极为迅速，在房地产业投入了大量资金，现在需要通过建造高楼大厦来最大程度地利用土地。安全电梯的发明使之成为可能，后来伊利萨·奥蒂斯（Elisha Otis）又于 19 世纪 50 年代至 60 年代期间在纽约完善了这一技术。然而，由于 1873 年国家经济崩溃，那些雄心勃勃的芝加哥建筑项目在 10 年后才得以开工，而施工期持续了十年。当 80 年代真正开始建筑工程的时候，年轻的设计师掌控了局面，他



图 26.37　查尔斯·伦尼·麦金托什：**格拉斯哥索奇霍尔大街（Sauchiehall Street）柳屋茶馆的豪华厅**。1904 年



图 26.38 亨利·霍布森·理查森：**芝加哥马歇尔·菲尔德批发商店。**1885—1887 年，毁于 1931 年

们主要是工程师出身，基本上没有任何建筑学背景。这就意味着，他们没有任何关于建筑面貌的先入为主的概念，因此不会受到束缚，对于新材料与新技术的态度更加开明。他们抛弃了复兴风格建筑的历史主义，尽可能地令形式符合功用。他们兴建的建筑在技术上复杂异常，工作量也非常大，所以主要建筑师们都结成两人小组，以求互补，分别有伯纳姆（Burnham）和鲁特（Root）、霍拉伯德（Holabird）和罗奇（Roche），以及阿德勒（Adler）和沙利文。在这群建筑师中，只有沙利文曾在建筑学校学习——他曾在麻省理工学院学习一年，在巴黎美术学院学习了半年。

理查森：奠定现代主义建筑的基础

波士顿建筑师亨利·霍布森·理查森（Henry Hobson Richardson，1838—1886 年）设计了马歇尔·菲尔德批发商店（Marshall Field Wholesale Store，图 26.38），在思维能力方面向新一代芝加哥建筑师发起了挑战。他出生于新奥尔良，毕业于哈佛大学，以其罗马式复兴风格闻名海外。其作品风格极其著名，最终以他的名字而命名。理查森的石砌建筑雄壮大胆，具有极强的质感效果。同时又非常简洁，突出体积与形式。马歇尔·菲尔德批发商店是一座七层建筑，占据了芝加哥市内的一整个街区。在此理查森的风格演化到了最为精致的阶段，甚至超越了维多利亚时代的罗马式复兴风格。墙壁内部嵌有一系列铸铁立柱，表明摩天大楼建筑的新时代已经来临，虽然这些立柱隐藏在红色花岗岩与砂岩的外墙内部。这些墙壁全部为自立支撑，而非附着在钢铁上的装饰板。建筑看起来似乎就是石头砌筑的，没有使用任何钢铁材料。之所以让人感觉宏大，是因为其占据了整整一个街区的面积，向人们宣告自己的存在。石方的规模、质感以及深窗处的阴暗空洞为这座重要建筑增添了些许雕塑感。

尽管三层拱门结构也表现出 13 世纪佛罗伦萨府邸的特色（见图 15.32），但拱门还是令人想起罗马式风格，当理查森运用这一元素时显得尤为如此。建筑的三层布局外观还让人联想到美术学院派建筑（见图 25.9），后者指的是由巴黎美术学院严格的建筑规划而确立的苛刻设计原则。其原则包括“柱基—立柱—檐部系统”，即“基础—上升—顶点模式”。在马歇尔·菲尔德批发商店中，柱基或平台由地下室那一层来表现，上面两层则代表柱廊层和檐部层。尽管与过去的建筑有相似之处，但这座建筑无疑带有众多创新元素。由于其高度的抽象性，就其本身而言就去除了立柱、墩柱、柱头和檐部。统一的石材虽然朴素，却像皮肤那样覆盖着建筑表面，而且石材的用量恰到好处，刚好让建筑免于沦为单纯的骨架结构，暴露内部框架的网格构成。

路易斯·沙利文与早期摩天大楼

理查森并不自视为现代主义者，而他也确实不是。但是马歇尔·菲尔德批发商店建筑的抽象特征还是促生了随后的现代主义建筑。与其设计同样重要的是技术的进步。正如之前芝加哥大火所证明的，铁本身并非耐火材料，高热会使其软化、弯曲，温度足够高时铁还会融化。为了克服这一巨大缺陷，必须制造耐火金属来包住铁材。不久之后，20 世纪初期出现了钢材和陶砖，后来又发明了混凝土涂层。现代混凝土被称为波特兰水泥（Portland cement），1825 发明于英国。这些绝缘材料还有防腐蚀的特性。

另一项同等重要的技术进步是**幕墙**（curtain wall）的发明。理查森在马歇尔·菲尔德批发商店中使用了自我支撑式墙壁，而幕墙与之不同，悬挂在水平的工字梁边缘。没有这项创新，高大建筑的墙基会为了支撑上方墙体的重量而增大厚度，例如 15 层的建筑墙基厚度就会达到 1.8 至 3 米，严格限制了楼层的数量。此外，幕墙使得整面墙壁采用玻璃材料成为可能。芝加哥第一座大范围运用幕墙的建筑是 1884 至 1885 年间修建的家庭保险公司大楼（Home Insurance Building），设计者为芝加哥建筑师中的年长领袖——威廉·詹尼（William Jenney）。

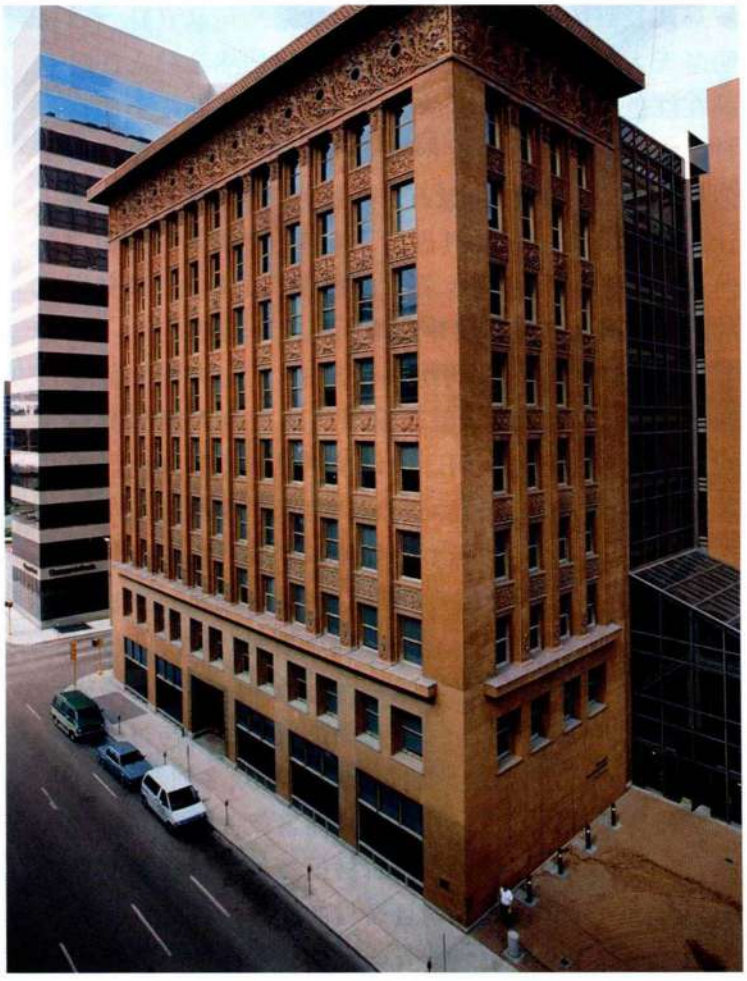


图 26.39 路易斯·沙利文：**密苏里州圣路易斯市温赖特大楼。**1890—1891 年，现已被毁

路易斯·沙利文（Louis Sullivan，1856—1924 年）是受到普遍信任的建筑师，在发展美学内涵方面承担了重要角色，善于将钢筋骨架转变为强有力的建筑。1880 年，沙利文加入了丹克玛尔·阿德勒（Dankmar Adler）的芝加哥公司，该公司后来在 1883 年更名为阿德勒和沙利文公司。阿德勒在 1891 年离开公司，他曾任工程师、规划师和项目经理人，负责保证建筑工程的正常运行，而沙利文则是提供设计理念的理想主义幻想家。

温赖特大楼（Wainwright Building，图 26.39）是沙利文早期的杰作之一，于 1890 至 1891 年间修建于圣路易斯市，而沙利文的大部分建筑都位于芝加哥。通过使用幕墙，沙利文设计的这座建筑反映出钢筋骨架的网格结构，然而出于美学考虑，他将外部的窗间壁（pier）加倍，每隔一条窗间壁后都隐藏着起结构功能的桁梁。对于早期摩天大楼的设计师而言，主要困难在于如何不依靠过时的复兴风格，以及如何能让建筑楼层增多的同时保留引人注目的外观。沙利文的解决方案别具一格：与理查森的马歇尔·菲尔德批发商店一样，建筑四角的窗间壁被加宽，将建筑框在里面；窗间壁之间的水平窗间饰板（spandrel）退入墙体，这两个元素赋予建筑宏大的雕塑感，让人感到其仿佛由坚固的石块进化而成。纵贯七层的巨大窗间壁与庞大的一层檐口增强了建筑整体的宏伟壮观。马歇尔·菲尔德批发商店中学院派的“柱基—立柱—檐部模式”再次出现，但用在温赖特大楼中显得更为古典，因为建筑师采用了网格结构，而没有使用罗马式拱门。

虽然建筑外观汇集了抽象的几何形式，并在很大程度上反映了基础结构，但是沙利文毫不迟疑地设计了檐口与窗间饰板上的赤陶饰板，并采用基于古代叶饰（rinceau）的图案，一种葡萄藤、枝叶或花朵构成的装饰纹样。沙利文想用植物装饰来表现他的信念，即建筑应该运用新技术来促进社会的和谐与进步，这原本就应该是世界自然有机体进化的一部分。与画家乔治·英尼斯一样，沙利文相信斯维登堡的感应理论——宇宙间的力量贯穿万物，并将其统一起来，而其中每一部分又都是独一无二的个体。沙利文还运用装饰来区别建筑的不同部分，赋予其各自的标示（见上层的窗间饰板）。与此同时，所有部分都紧密地组合为统一整体，窗间壁与窗间饰板所构成的网格结构

就表现了这一点。繁花似锦的植物为建筑注入了能量，折射出其中人性元素的生命力，并与流过所有事物的宇宙能量流联系在一起。尽管沙利文的建筑实际、实用，而且他也曾说出那句名言："形式服从功能"，但他同时也是一位充满幻想的象征主义者（见第四部分末尾的*附加原始文献*）。

到了1900年，沙利文的风格明显变得更加轻盈、欢快及抽象，预示着20世纪现代主义建筑的漂浮感与几何玻璃盒子式特色。这种风格就表现在芝加哥的施乐辛格 & 梅耶商场（Schlesinger and Meyer Store，图26.40）之中；这原本是一件设计三重开间、左部为九层的建筑，但后来发展成为今天的12层大厦。纤细的垂直窗间壁实际反映了背后的骨架，机械形式的立面也回应着内部的结构性网格。墙壁几乎消失了，为玻璃所取代。温赖特大楼那一整层庞大的檐口在这里也失去了踪影，沙利文设计的顶层"檐部"实际上是一座中空凹入的阳台，覆盖着狭长的屋檐。而屋檐



图26.40 路易斯·沙利文：**芝加哥施乐辛格&梅耶商场**（现名为卡森·皮里·斯库特百货商店）。1899—1901年，1903—1904年

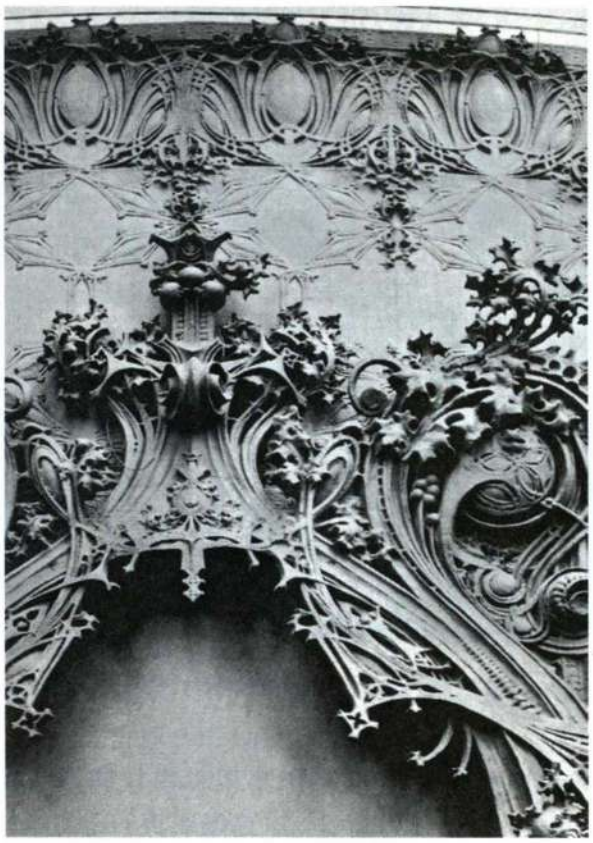


图26.41 路易斯·沙利文：**施乐辛格 & 梅耶商场铸铁装饰**

也不是沉重的盖子，而像是一片漂浮着的纸板。此处仍然保留了两层学院派的"柱基"，看上去似乎向里缩去，由上面的水平线脚造成，于是嵌有水平窗户的那九层楼看起来像是飘浮在空中。第一层消解在新艺术风格植物形式所形成的狂野、混乱之中，并为铸铁饰板（图26.41）所覆盖，有效地将建筑与宇宙能量统一起来。伴随着施乐辛格 & 梅耶商场的出现，现代主义的摩天大楼美学观可能到达了当时的最高峰。

弗兰克·劳埃德·赖特与草原住宅

弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright，1867—1959年）先是在威斯康星大学学习工程学，之后从1888年开始为沙利文工作，直到1893年结束。他的建筑敏感性与设计专长却与沙利文大不相同。沙利文专攻商业建筑，赖特的强项则是家庭建筑，尽管他设计的公共建筑也同样出色。沙利文的创新主要体现在建筑立面，而赖特的创新则在于空间，包括内部空间及其与外部空间的关系。赖特的建筑与沙利文一样，都是以自然为基础，他以"草原住宅"（Prairie House）崭露头角。之所以这样称呼，是因为这些住宅修建于中西部，以其强烈的水平之势与当地那一览无遗的风景相呼应。

赖特从19世纪90年代早期开始设计草原住宅，

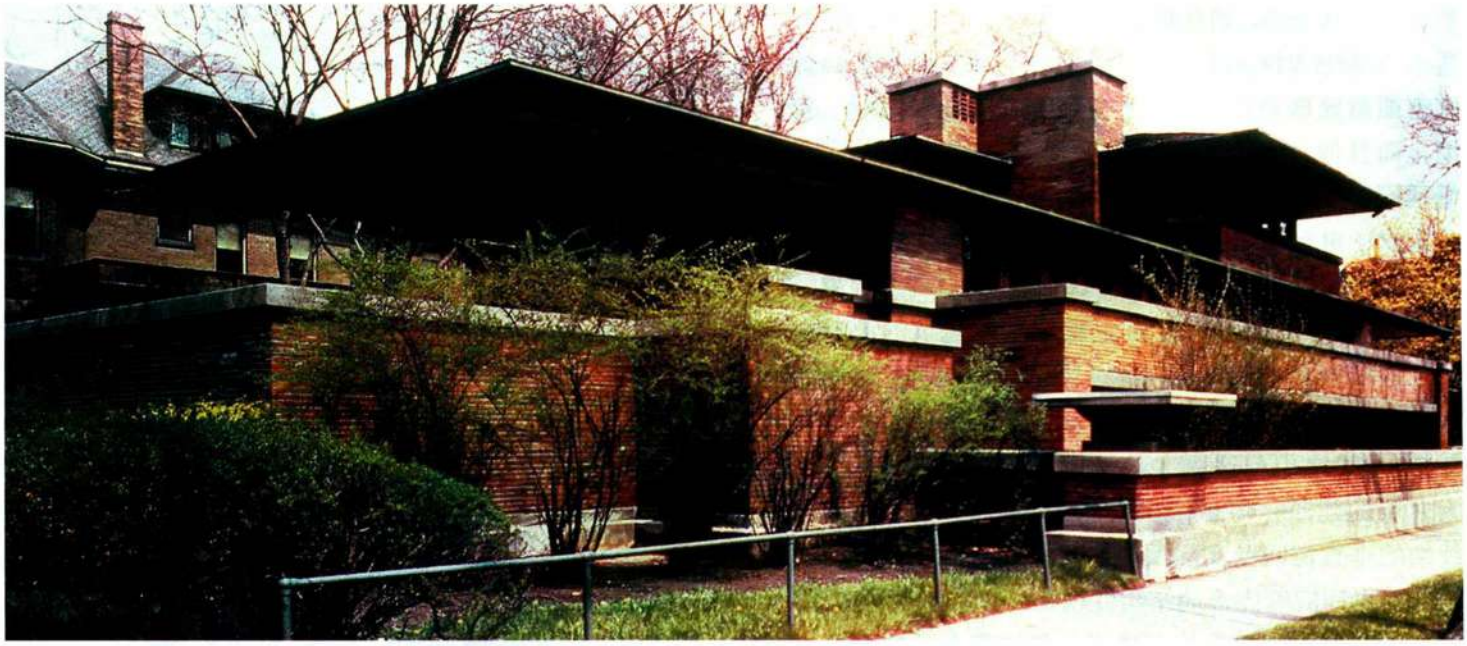


图 26.42　弗兰克·劳埃德·赖特：**芝加哥罗比住宅**。1908—1910 年

其最高的成就是 1908 年在芝加哥设计的罗比住宅（Robie House，图 26.42）。这座建筑的建筑风格极为现代，令人震惊，建筑师们需要 10 年乃至 20 年的时间才能完全理解，从而发现其内涵。从建筑外部来看，显然不仅仅是水平与垂直的抽象交响，同时也是空间开放与闭合的制衡。屋顶并不像照片中看上去的那样水平，而是略微倾斜，这样鲜明的悬臂屋顶限定了一个空间，而庭院或者底部的阳台则勾勒出另一个。内部空间不仅向外流溢而且彼此交织，因为各个房间，特别是公用厅房普遍没有设置大门与墙壁（图 26.43）。

赖特一直声称他对复杂空间与设计的设想能力源于童年时的福禄培尔（Froebel）积木游戏，那是他母亲在 1876 年的费城世界博览会上买给他的。这是弗里德里希·福禄培尔（Friedrich Froebel）开发的玩具，也是他试图在全国推广的幼儿园内容之一。这是最早的儿童积木，属于整体项目的一部分，该项目还包括让孩子们用小棍、黏土与折纸来玩耍，并用各种材料来编织东西。福禄培尔的每一个游戏阶段都被称为“恩物”（gift），不仅教会了赖特运用抽象形式来思考，同时也理解了生长的过程。福禄培尔后来受到晶体学的影响，强调图案而忽略构造，让孩子们从中央一行出发均匀地排列出图案，直到用完所有积木为止。一旦图案完成，就鼓励孩子们赋予这些图形象征内容，将图案与植物的生命世界联系起来，或者联系到宇宙万物，例如太阳、星辰等。在 1893 年的芝加哥世界博览会上，参观日本庙宇的经历对赖特的成长同样重要。他在那里看到了强烈、突出的屋檐和具有严格几何形式的房间，房间都装有滑动门，以便可以彼此相通。日本建筑中的一切都遵循紧密的联锁结构，正如福禄培尔的教育计划一样。

罗比住宅虽然具有抽象和几何化的特点，却与自然、生命保持着共鸣。即使在插图照片里，这座按照赖特指示运用砖块（厚 3.81 厘米，长 12.7 厘米）水平砌筑的房子，看起来也与大地完美地融为一体，其侧翼则平行于周围的平原伸展开来。赖特将自己的建

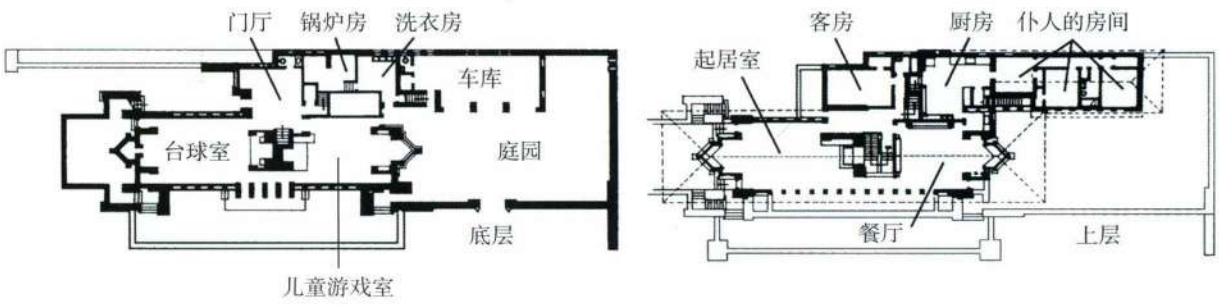


图 26.43　罗比住宅平面图

筑作品设想为有机结构，像水晶成形或树木生长那样不断演化。罗比住宅以及赖特其他很多作品的灵感都来自于一座砖砌的大型火炉，赖特将其视作通向“家庭守护神”的祭坛。住宅的其他部分都围绕这一支点发展起来，一个房间自然地通向另一间或者室外，而室外的设计又巧妙融入环境之中。这种生长感在建筑外部清晰可见，屋顶的侧翼、阶梯地坪和阳台似乎处于持续的运动之中。多变的突出与缩进令人赏心悦目，仿佛光与影的交响。我们通常不会将这种性质与建筑联系在一起，反而认为这是自然本身才拥有的特性。

赖特的室内设计也具有同样的生命基调。弗朗西斯·W·里特尔住宅（Francis W. Little House，图26.44）可能是他现存的早期室内设计作品中最为杰出的范例。赖特受威廉·莫里斯工艺美术运动的影响，如果说新艺术风格作品的面貌没有触动他，至少其原则也影响了他的设计。赖特尽可能运用手工制作的优质产品来装点室内的各个细节。与建筑一样，设计和家具也具有几何化特征，维持着建筑中空间的交互作用。但是，铅化彩色玻璃窗和天花板格子图案的几何设计实际上是植物与风景题材的抽象形式，室内的色调则以沉暗、温暖的土地色彩为特色。早期的赖特几乎是一位机械时代的抽象思想者，在观念上摆弄空间，完全与传统决裂开来。他的理论与敏感都极其符合19世纪90年代，然而他同样进入了19世纪的象征主义领域，主张放弃现代文明，回归自然的怀抱以追求永葆青春的精神力量。

大事年表

1883年——布鲁克林大桥竣工
1884年——马克·吐温出版《哈克贝利·费恩历险记》
1885—1887年——理查森设计建造马歇尔·菲尔德批发商店
约1887年——高速电梯技术完善
1890—1891年——沙利文设计建造温赖特大楼
1901年——美国钢铁公司成立

摄影

19世纪末，摄影师思考的首要问题是当时“摄影是否为艺术”的争论。非艺术摄影日益增多，也使得事情更为复杂。网目印刷工艺（half-tone print）的发明是照片数量激增的原因之一，其使得照片能够直接印刷在报纸、杂志和书籍里，无需石版或凸版印刷。同时也导致了照片明信片的出现，1907至1908年间生产出的明信片多达6.67亿张，其中大部分都印有照片，通过美国邮政部门寄往各地。照片激增的另一个原因是干版的发明，取代了笨拙且不实用的湿版工艺。现在摄影师的工作速度更快，而且可以前往任何地方。工艺的进步将曝光时间缩短到十五分之一秒，同时装



图26.44 弗兰克·劳埃德·赖特：**明尼苏达州威泽塔市（Wayzata）弗朗西斯·W·里特尔住宅**。设计于1912—1914年。现组装在纽约大都会艺术博物馆，Emily Crane Chadbourne遗赠，1972.1972.60.1

大事年表

1884—1888 年——乔治·伊斯特曼发明摄影胶卷与相纸
1888 年——柯达相机问世
1890 年——雅各布·里斯出版《另一半人怎样生活》
1895 年——卢米埃尔兄弟发明摄影机，第一部活动图像问世
1899 年——格特鲁德·克泽比尔创作《你，女人中神圣的艺术》
1910 年——艾尔弗雷德·施蒂格利茨创作《野心之城》

有遮光器的手持照相机也得以问世。三脚架不再是必需之物，现在的照相机已经可以记录运动。1888 年，纽约州罗彻斯特市的伊斯特曼干版公司（Eastman Dry Plate Company）引进了柯达照相机。这种相机可以装入能拍 100 帧的纸质胶卷，一旦曝光，连同相机一起送回公司就可以完成冲洗与成像过程。公司的广告宣称："你按快门，其余的我们来做。"这一时期还出现了单镜头反光照相机，机器中装有一面镜子，可以让摄影师在取景器里看到图像。突然间，每个人似乎都拿起相机拍照，"快照"一词也成为了日常用语。将近 1890 年时，全世界共成立了 161 个摄影团体，出版有 60 种摄影报纸。这种媒介非常流行，连新闻报纸上都开设了业余摄影专栏。

画意摄影与摄影分离派

最初人们认为摄影不过是一种普遍、不用动脑的流行工具，最佳用途就是记录视觉世界。为了对抗这种观点，各种摄影组织如雨后春笋般涌现出来，将这种媒介标榜为高尚艺术。最早的摄影组织是成立于 1891 年的"维也纳摄影俱乐部"（Wien Kamera Klub），之后不久在伦敦就出现了"连环社"（Linked Ring），而在巴黎也出现了"摄影俱乐部"（Photo-Club，1894 年）。柏林、慕尼黑和维也纳的分离派运动致力于打破艺术的等级划分，并举办艺术摄影展。1902 年，艾尔弗雷德·施蒂格利茨离开了保守的纽约摄影俱乐部，成立了"摄影分离派"（Photo Secession），以欧洲分离派群体的名字为自己的组织命名。这些摄影组织的成员来自世界各地，而其成员构成还经常重叠，他们一起举办展览，还出版杂志。所有人都倡导画意摄影的美学观，鼓励摄影作品具有绘画的面貌，反对清晰的聚焦，认为那是明信片、**立体镜**（stereoscope）、报纸杂志图片以及柯达相机（装有单一固定镜头）的特征。艺术摄影师所拍摄的照片模糊不清，如同朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦的作品一样，于是人们再次开始关注她作品的价值。画意摄影作品通常具有高度的质感，摄影师在曝光之前将胶质刷在相纸表面，或者采用表面更为粗糙的相纸。

彼得·亨利·爱默森　英国摄影师彼得·亨利·爱默森（Peter Henry Emerson，1856—1936 年）是画意摄影的典范人物，然而有意思的是，他本人的目标却在于用科学的方法将艺术与科学结合起来，从而创造图像。他想让自己的作品看来具有科学性，而不是



图 26.45　彼得·亨利·爱默森：**《收割沼泽干草》**（*Poling the Marsh Hay*）。1886 年。铂盐成像。奥斯汀市得克萨斯大学哈利·兰森人文学科研究中心（Harry Ransom Humanities Research Center），Gernsheim 收藏

艺术性。爱默森是医学博士，在1885年放弃本业，专心从事摄影工作。他受到德国科学家赫尔曼·冯·赫尔姆霍茨（Hermann von Helmholtz）视觉理论的影响（该理论主张眼睛在任何时候都只能聚焦于某一区域之内，其余的事物会模糊不清）。为了创作基于科学原理的现实主义摄影作品，爱默森开始制造复制赫尔姆霍茨光学理论的图像。在《清除沼泽干草》（*Poling the Marsh Hay*，图26.45）中，前景中的妇女聚焦最为清晰，而其他部分的图像都有些模糊不清。这张照片出现在爱默森的书籍《诺福克湖沼区的生活和风景》（*Life and Landscape on the Norfolk Broads*，1888年）里，那是一套40幅蛋白纸成像照片装裱而成的对开相册，用蛋白纸成像技术能够产生异常精细与柔和的灰色调。爱默森对于英格兰东南部的乡村世界最为着迷，在那里时间似乎凝固了，人们手工收割干草，而不使用新型的蒸汽拖拉机。这幅充满怀旧情怀的照片向我们呈现了人类沉浸在自然里、过着田园生活的浪漫主义景观。讽刺的是，爱默森力图像眼睛一样写实地复制世界的目标反而造成了诗意、永恒的幻象。那是一个柔和的梦境世界，充满了朦胧丰富的灰色调，以及神秘飘浮的暗色与光点，树木则具有幽灵般的剪影式轮廓，光线在运河与沼泽上神奇地微微闪光。

格特鲁德·克泽比尔　各国画意摄影的支持者们从爱默森和卡梅伦那里获得了宝贵的经验，除此之外，他们还创造了具有绘画特色的梦幻式图像。纽约摄影师格特鲁德·克泽比尔（Gertrude Käsebier，1852—1934年）是这个群体中最为杰出的人物之一。涉足摄影还不到五年，她就于1900年加入连环社，并于1902年成为施蒂格利茨摄影分离派的创始人之一。当摆脱了一场不幸的婚姻之后，克泽比尔在1899年参加了普拉特学院（Pratt Institute）的艺术课程，并很快拿起照相机来创作艺术摄影作品，然而她的生活要靠在工作室拍摄肖像照片来维持。《你，女人中神圣的艺术》（*Blessed Art Thou Among Women*，图26.46）是于1899年在日本纱罗上成像的铂盐照片。克泽比尔在其中展示了画意摄影的所有特点：柔和的颗粒状图像，聚焦略微模糊，而且具有令人赞叹的丰富灰色调变化，这种变化原本只有蛋白纸成像才能实现，但是轻薄的日本纱罗让这些特点都更为微妙动人。母亲穿着一件拉斐尔前派式的白色长袍，以引人注目的姿势站在挂着圣母领报图像的后墙前。女儿正要跨出门槛，走向外面的世界，她被圣光一样的光线所环绕，那是她身旁明亮的白色所产生的效果，也体现在母女之间的紧密间隔中。这一场景极具灵性，设置在



图26.46　格特鲁德·克泽比尔：《你，女人中神圣的艺术》。1899年。日本纱罗、铂盐成像，24.1×12.9厘米。普林斯顿大学艺术博物馆，属于Clarence H. White收藏

敬献给母性守护与哺育的圣殿里。现代城市化社会的节奏日益加快，趋向于破碎和物质主义，克泽比尔则创造了一座宁静的家庭圣殿，正如照片标题所暗示的，这座圣殿建立在母亲养育照料的基础之上。她的照片像玛丽·卡萨特的《给孩子洗澡》（见图25.20）一样，具有19世纪晚期的女性主义信念，认为女性在孩子成长的过程中扮演着重要角色；这件作品同时还具有女性联盟或姐妹关系的精神内涵，旨在保护女性的权利与未来，正如卡梅伦的《姐妹精神》（见图25.38）。

爱德华·施泰肯　在爱德华·施泰肯（Edward Steichen，1879—1973年）与克泽比尔、施蒂格利茨的协助下，摄影分离派得以成立。施泰肯对该运动的早期贡献在于具有绘画性与情绪感的作品，他的风景摄影表现出乔治·英尼斯作品（见图26.24）的调性与神秘特色。作于1902年的《罗丹与他的雕塑：维克多·雨果和思想者》（*Rodin with His Sculptures "Victor Hugo" and "The Thinker"*，图26.47）就



图 26.47 爱德华·施泰肯：**《罗丹与他的雕塑：维克多·雨果和思想者》**。1902 年。树脂成像，36.2×32.4 厘米。乔治·伊斯特曼之家（George Eastman House）提供

展示了其早期风格。这是一幅树脂成像作品，通过树脂的绘画性效果与模糊的聚焦，施泰肯创造出一幅更像手工制作的图像，而非经由机械复制，证明摄影师能够做出美学上的判断，深刻地影响了图像的意味。施泰肯将罗丹沉思的剪影与《思想者》一起摄入镜头，而两者之间则环绕着幽灵般光亮的维克多·雨果形象。显然，施泰肯将罗丹与《思想者》视为一体。关于这座著名的雕塑，业界还存在着这样的解读方式——雕像实际代表着罗丹本人，以及在艺术作品形成过程中，令人畏缩的创造过程与精神之间的斗争。这种解读方式确实可以解释这张照片，罗丹那被照亮的“头脑”也暗示了这一点，而维克多·雨果浮现为一道幻影，那是罗丹头脑中的虚构形象。虽然这里的罗丹在某些方面被描绘为浪漫主义天才，我们同时也可以感受到他工作时的象征主义心理。灵感并不是从想象力与情感中涌出，而恰好相反，是探寻头脑中深暗之处的结果。

艾尔弗雷德·施蒂格利茨 施蒂格利茨的几位画意摄影师朋友都以纽约城为拍摄对象，然而其作品却矛盾地具有浪漫主义氛围与品性，更适用于拍摄风景，而不是城市的钢筋水泥丛林。到了 1900 年，纽约后来居上，超越芝加哥成为摩天大楼之城，同时美国在技术和金融方面的实力也跃居世界首位，纽约及其“资本主义大教堂”正是这种优势的标志。尽管施蒂格利茨（Alfred Stieglitz，1864—1946 年）痛恨现代化，为纽约“疯狂、无用的物质性”扼腕叹息，但从 19 世纪 90 年代早期开始直到 1910 年，他反复拍摄了这座被谑称为“哥谭镇”（Gotham）的纽约城，1910 年的《野心之城》（*The City of Ambition*，图 26.48）就是例证。这是一张关于纽约的典型画意摄影照片，雨雪、雾气和蒸汽等天气现象抢走了建筑物的风头。施蒂格利茨在拍摄《野心之城》时，使用了画意摄影中经典的柔焦手法。城市看来赫然耸现，但建筑却隐在阴影里模糊不清，由阵阵烟雾与背后的云朵而凸显其柔和的特性。水面上的粼粼波光像地平线一样引人注目，我们清晰意识到太阳正在建筑背后熠熠生辉。施蒂格利茨利用这种光线奏起了优美的交响，灰色的长方形、丰富的黑色与亮白色和谐平衡。他捕捉到纽约城庞大的规模，称之为“怪物”。通过给纽约罩上的一层面纱，暗示着纽约似乎利用了大自然令人敬畏的力量。

纪实摄影

19 世纪末的纪实摄影中，最有力量的作品记录着现代城市那令人发指的工作和生活环境。其中某些最为著名的作品拍摄于纽约，这座人满为患、急剧发展的大都市里塞满了贫困的移民和流动工人，他们即刻成为房东与老板肆无忌惮行为的牺牲品。这群人没有社会机构支持，也没有政府保护。下东区移民贫民窟的情况尤其如此，此外还有“五街顶”（Five Points）那充满暴力、无法无天的酒吧与妓院，这个地区主要以鲍威利（Bowery）大街为中心。画意摄影所采用的技法与题材通常扭曲了照片中的现实，而纪实摄影师则利用这种媒介的能力来确保观众获得直接、看似真实的记录。某些纪实摄影师认为他们的作品达到了艺术的境界，因为其明显具有传达“真理”的能力；其他人则将纪实摄影用作商业，甚至政治目的。雅各布·里斯就在后者之列。

雅各布·里斯 1870 年，雅各布·里斯（Jacob Riis，1849—1914 年）从丹麦移民到美国，他后来成为纽约城周边最为艰苦地区的警方记者，那里的堕落与悲惨景象令他震惊不已，从此开始拍摄此地的照片以期待社会改革的发生。里斯将这些图像制成幻灯片在演讲过程中放映，并在报纸和杂志上刊登了一批照片。尽管里斯并不认为自己是一名艺术家，但是其作品具有不可否认的强烈效果。为了保留真实、自然的特性，里斯不会要求拍摄对象事先摆好姿势，而且他还使用了“闪光粉”，这是一种能够闪光的镁粉，即闪光灯的前身。使用了“闪光粉”，他可以在晚上进入廉价公寓、出租房屋和酒吧，瞬间完成拍摄。虽

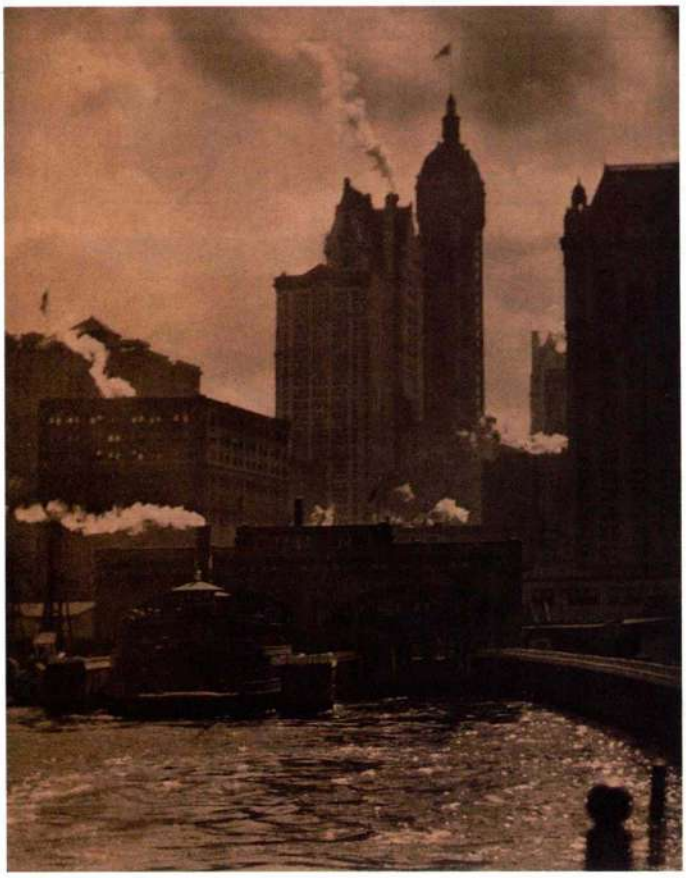


图 26.48 艾尔弗雷德·施蒂格利茨：**《野心之城》**。1910 年。照相凹版印刷，日本纱罗，纸板装裱，34 × 26 厘米。大都会艺术博物馆，艾尔弗雷德·施蒂格利茨收藏，1949 年 (49.55.15)

然闪光会让被拍者受到暂时的惊吓，看不见东西，但是可以达到偷拍的效果，正如《5 分钱一个床位》（*Five Cents a Spot*，图 26.49）那样。里斯闯入了贝亚德街（Bayard）一家挤满客人的睡房，他所拍摄的图像记录了房主对待无家可归者展现的贪婪，毫无卫生、健康可言的环境无疑让这个肮脏非法移民的街区成为疾病孳生的土壤。里斯在革命性的《另一半人怎样生活》（*How the Other Half Lives*，1890）中使用了这张照片，也促使政府决议将贝亚德街附近的窝棚推倒，最终改建为一座公园。社会摄影师的大军由此在世纪之交涌现出来，其中最为著名的是刘易斯·海因（Lewis Hine）和杰西·塔布克斯·比尔斯（Jessie Tarbox Beals）。

运动摄影与活动图片

10 多年前，埃德沃德·迈布里奇（Eadweard Muybridge，1830—1904 年）曾在约塞米蒂拍摄过一批当时最为杰出的照片。1878 年，他受雇于商业大亨、政治家利兰·斯坦福（Leland Stanford），此人同时也是斯坦福大学的创始人。迈布里奇用摄影解决了困扰驯马师和艺术家长达几个世纪的难题：马在奔跑的时候是否四条腿都会离地？迈布里奇沿跑道设置了 12 架照相机以及标准化的背景帘幕，拍摄出一组连续的照片（图 26.50），一劳永逸地回答了这个问题——马在奔跑的时候会四腿离地。从此以后，艺术家们就开始借助这些照片来绘制运动中的马匹，德加在 1879 年时就曾如此。迈布里奇成为一位名人，受费城宾夕法尼亚大学的邀请，进行运动研究，在 19 世纪 80 年代期间拍摄了大约 10 万张裸体与各种动物的照



图 26.49 雅各布·里斯：**《贝亚德街未经批准的出租住宅，5 分钱一个床位》**。约 1889 年。明胶银盐成像，20.3 × 25.4 厘米。纽约市博物馆，雅各布·里斯收藏，#155

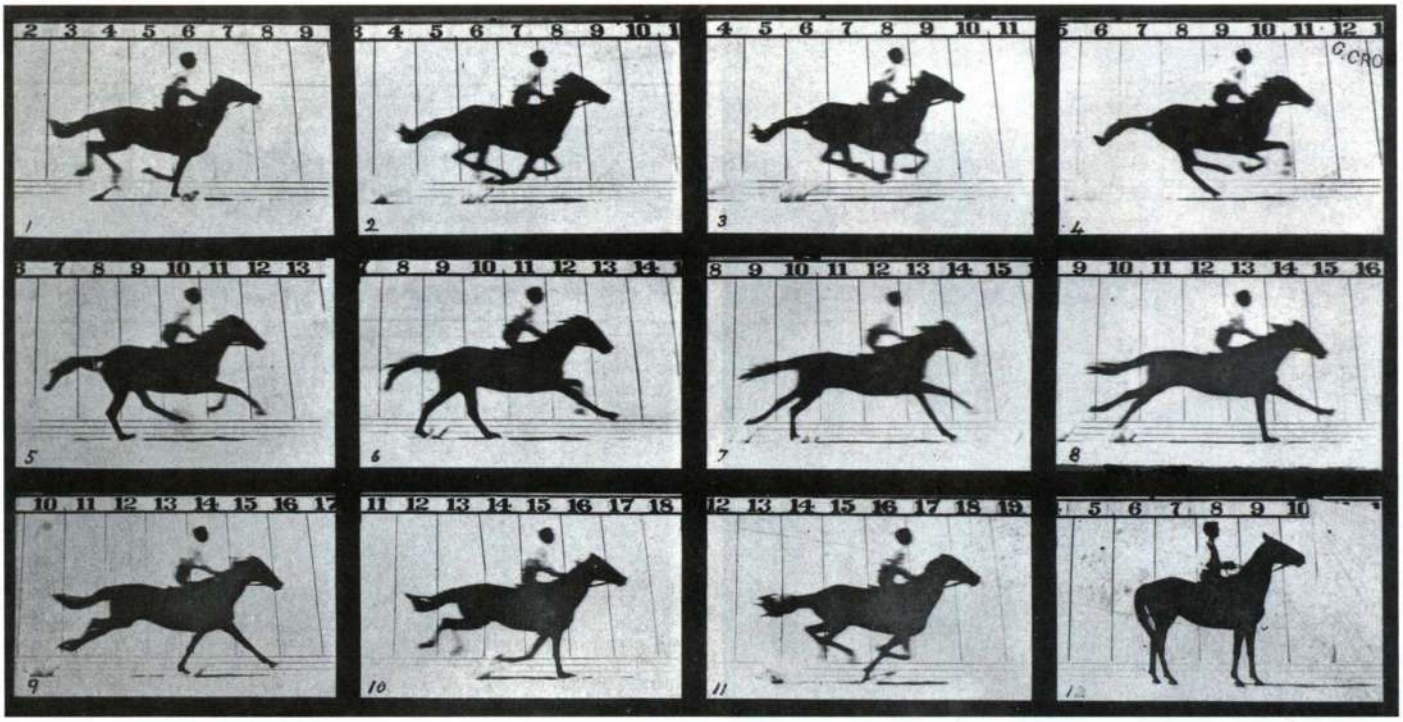


图 26.50 埃德沃德·迈布里奇：**《无题》**（小跑与疾驰的连续摄影），选自《自然》。1878 年 12 月。照相凹版印刷。纽约州罗彻斯特市乔治伊斯特曼之家

片。迈布里奇在《动物运动》（*Animal Locomotion*，1887）一书中包括了其中的 781 幅。这些运动研究传达出一种特殊的现代活力感，等距重复的系列图像尤其反映出机械时代的生活新节奏。

法国物理学家艾蒂安－儒勒·马雷（Étienne-Jules Marey，1830—1904 年）在《自然》（*La Nature*）上看到了迈布里奇所拍摄的有关运动中马的照片，于是同样迷上了运动研究。他采用一架照相机拍照，将镜头打开，在后面放置一个开有等间距槽口的旋转圆盘。当槽口转过镜头前时就将图像记录下来，这样一个活动的物体在每次曝光时就展现出不同的位置。由于马雷更为关注运动的机械原理，而非运动对象本身，所以他让自己的模特身穿黑色服装，在身体两侧从手臂到脚分别设有白色的线条，然后拍摄下模特在黑色墙壁前运动的图像。这样一来，在照片上只能看到运动的白线（图 26.51）。虽然马雷认为这些研究毫无艺术价值，但结果却产生出迷人的抽象效果，还影响了那些对于物体穿越空间感兴趣的艺术家们。

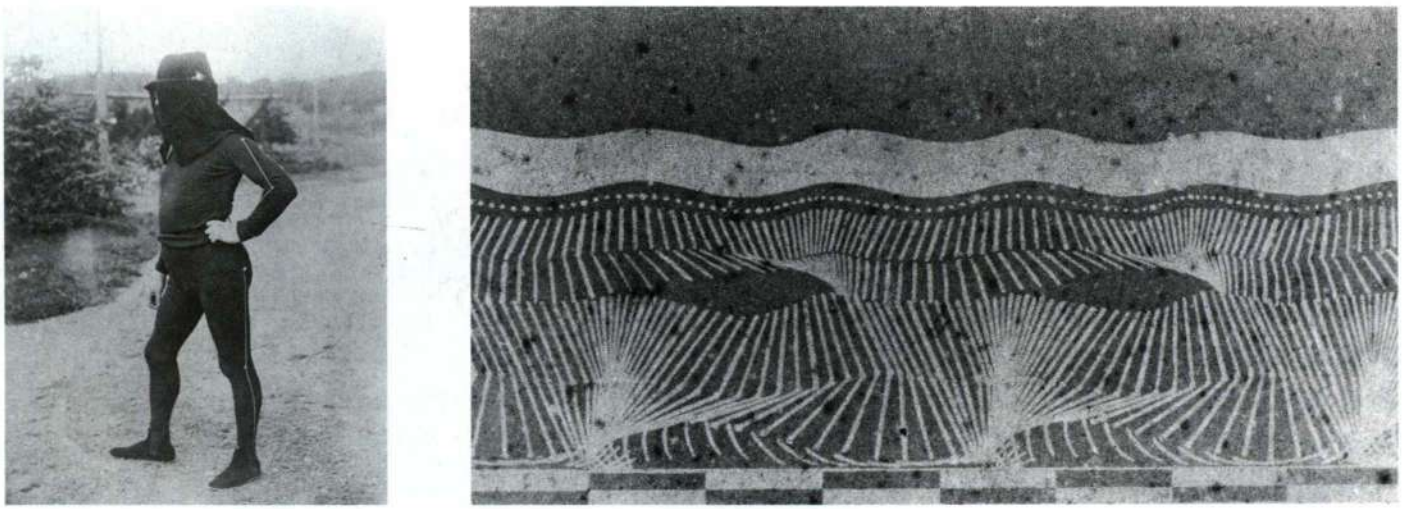


图 26.51（a 与 b） 艾蒂安－儒勒·马雷：**《黑衣男子，四肢有白色条带，从黑墙前走过》**（*Man in Black Suit with White Stripes Down Arms and Legs, Walking in front of a Black Wall*）。约 1884 年。连续摄影。法国博恩市马雷学院（Institut Marey, Beaune）

小结

1880 至 1914 年间，尽管欧洲与美国的视觉艺术没有形成统一风格，但在整体上却可以看作对现代化发展的回应。对城市生活、新科技、帝国主义和资本主义的矛盾情绪折射出现代性的矛盾特色。实证主义者对科学调查与技术进步持乐观态度，还普遍形成了乐观主义心态；但是理想主义者则试图通过精神性和“原始”文化找到生命的真谛，表明并非所有人都欣然接受现代生活。

后印象主义

出于对印象主义风格创新的回应以及创造独特现代艺术的渴望，后印象主义者走到了一起，他们的风格、题材与技法多种多样，从印象主义的现实主义前提转向了创造乌托邦、私密或者原始的世界。在四位重要的后印象主义艺术家中，乔治·修拉是唯一一位继续表现现代生活的艺术家。他运用光学理论与色彩和线条心理学，试图以克制的理想主义的方式表现现代生活。保罗·塞尚、文森特·凡高和保罗·高更则无法在科学、文明之中找到慰藉，于是选择到喧嚣的巴黎之外创作作品，追求美学真谛，以及精神的真谛。高更尤为特别，他相信某些文化比巴黎、欧洲和美国的文化更为原始，力图吸收这些文化中的艺术习俗与主题，以创造出能够表达诚挚之情的艺术品，还将造作的艺术与现代性联系在一起。当然，并不是所有后印象主义者都离开巴黎去寻找“真实”。图卢兹 - 劳特雷克反而将清醒、讽刺的目光投向了巴黎的咖啡馆、舞厅和妓院。

象征主义

仿佛寻找逃离现代生活的途径一般，象征主义者渴望获得真实的体验，使其走上了一条与众不同的道路。他们没有去偏远之地寻求灵感，而是进入了自己的想象世界，将头脑视作美学转型的唯一真实载体。狂野的幻想与奇特的想象是很多象征主义作品的特征。正如马克斯·克林格尔的《一只手套》那样，神秘的叙事情节赋予象征主义作品某种梦幻般的品质，其中的物体具有了个人护身符、甚至神明的功能，恰恰就是弗洛伊德在他同期关于梦境与无意识的著作中所探讨的视觉碎片。事实上，爱德华·蒙克的《呐喊》里，从痛苦的人物身上不断涌出的几乎就是饱受折磨的无意识本身。

新艺术风格与对现代设计的追寻

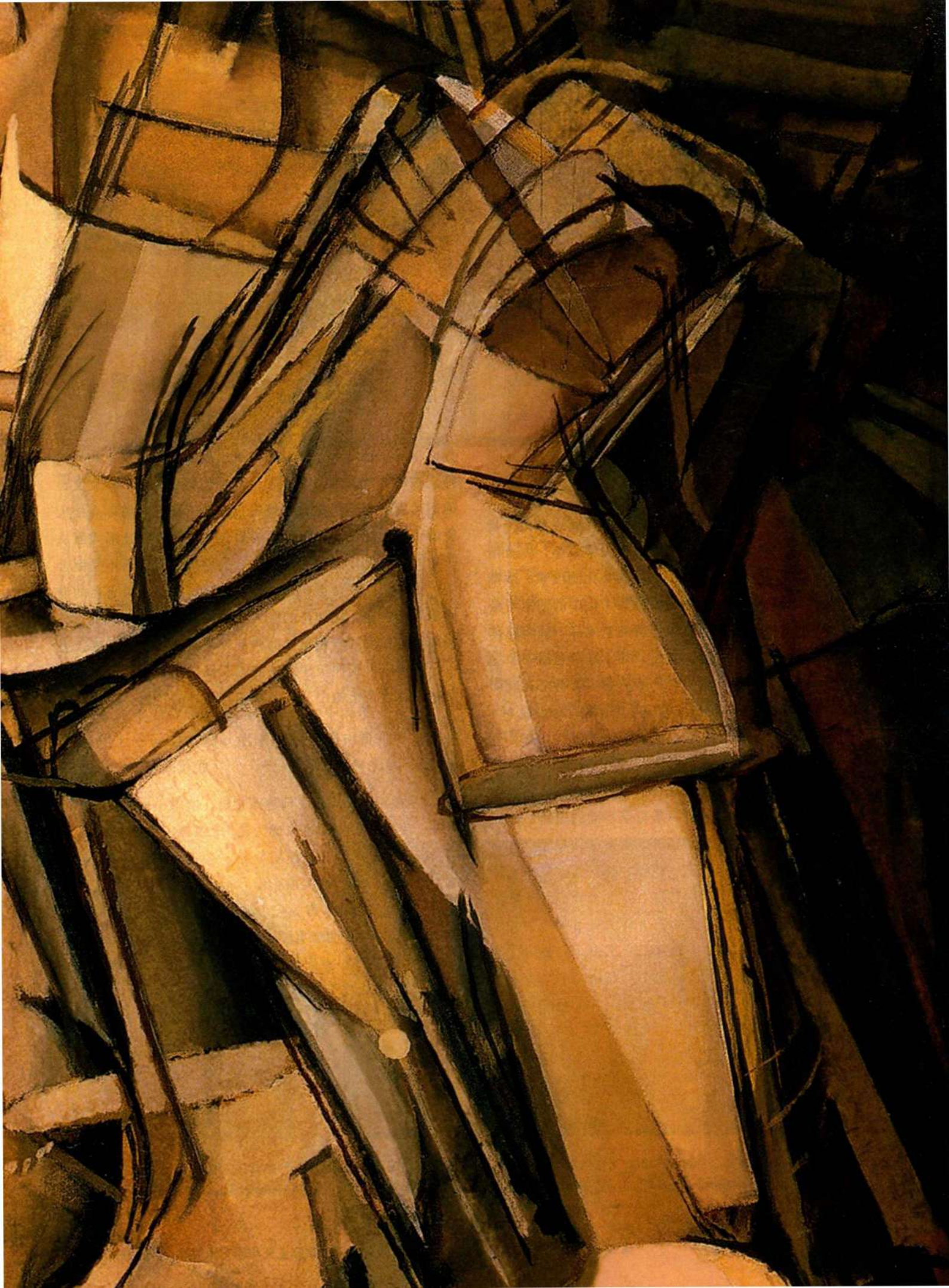
新艺术风格被看作一种现代风格，首先抛弃了复兴风格与折衷主义，带给建筑与设计新鲜的面貌。其特别依赖于生物形态的题材，试图形成一种有机风格，打破了传统的建筑盒子，表现出生长与进化的感觉，维克托·奥尔塔的塔塞尔住宅和安东尼·高迪的米拉公寓就体现了这些特色。除创造了不同于过去风格的鲜活面貌之外，新艺术风格对于突破美术与装饰艺术（或实用艺术）以及整体环境创造之间的区分同样十分重要。这些环境艺术品与象征主义一样具有如梦的幻想性质。

美国建筑：芝加哥学派

很多学者认为现代建筑起源于 19 世纪 80 年代至 90 年代，当时正是摩天大楼在芝加哥出现的时间。这里的建筑师们被称为“芝加哥学派”，其中包括路易斯·沙利文，他们运用新型建筑材料与技术，设计了在当时堪称高楼大厦的一系列建筑。更为重要的是，芝加哥学派让形式服从于功能，让设计反映出建筑的金属网格骨架，而不是混合的历史风格。赖特也在芝加哥设计建筑，但他最著名的设计是草原住宅。芝加哥的摩天大楼以其外观而令人瞩目，但赖特也在发展着创新性的内部设计，使一个空间流入另一个，然后再延伸至建筑外部以及周围的土地。虽然沙利文和赖特建筑结构中注入了普遍与精神的特质，以使现代性更有意味。

摄影

19 世纪晚期出现了柯达照相机，使得照片无处不在，并进一步挑战了摄影可以成为艺术的观念。摄影师们日益趋向画意摄影风格，其作品看上去像是油画或素描等美术品。与清晰鲜明的纪实摄影作品相反，以格特鲁德·克泽比尔和爱德华·施泰肯为代表的画意摄影者运用柔焦拍摄照片，产生出模仿油画笔触或深度明暗对照法的模糊风格。该时期摄影的另一方面是对拍摄运动的痴迷，这产生出连续摄影作品，最终形成了活动图片。



走向抽象：现代主义革命，1904—1914年

第二十七章

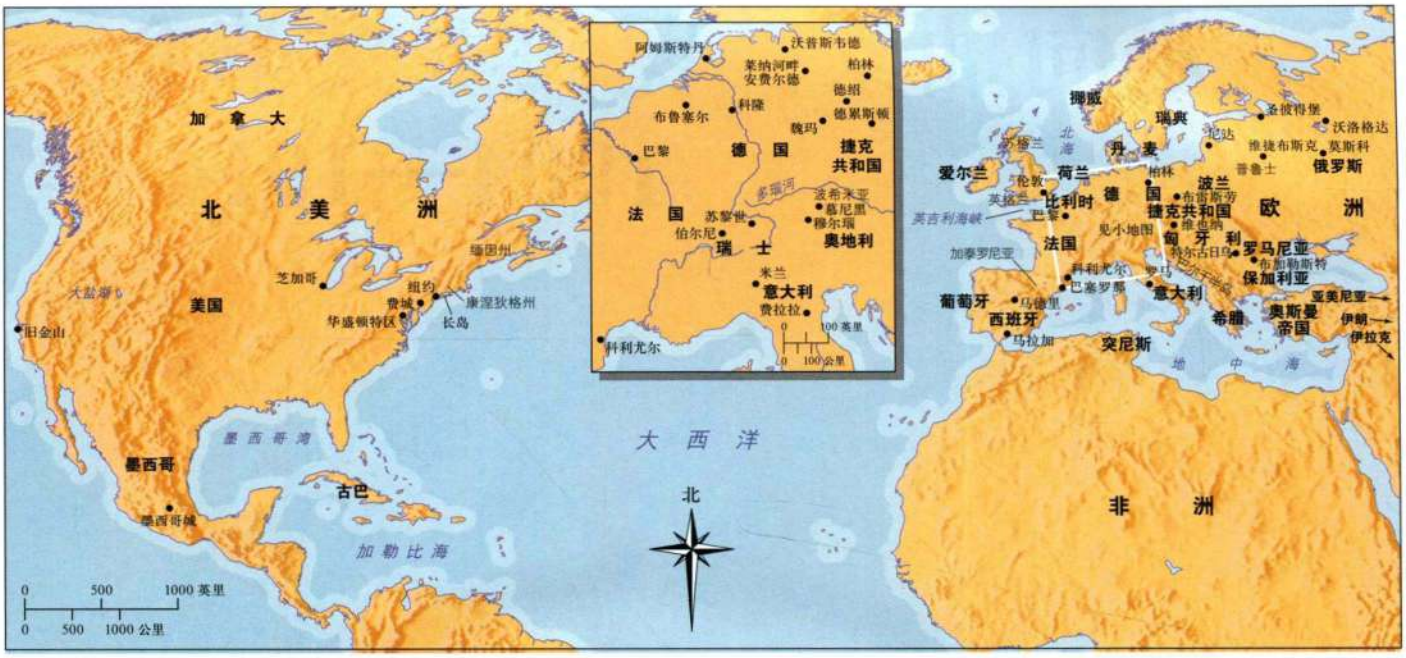
将20世纪的最初几年看作整体现代化时期，当时传统的观念与价值观一去不返，仿佛已经过时淘汰，此说貌似有理，但现实情况要复杂得多。令人震惊的科学发现与新生活方式完全改变了大部分西方工业化地区居民的日常生活。与此同时，传统的价值观与思维习惯依旧存在。20世纪早期文化的特征之一就是对于传统与创新之间竞争的协调。通过结合革命性的新事物与日常事物，一个新型社会形成了。

在政治舞台上，帝国主义继续刺激着民族主义野心，并促进经济增长。这两个因素的结合使得西方世界拥有了强大的军事、工业力量，但这也是另一个巨大缺陷的根源。狂热的民族主义让很多人带有狭隘的爱国主义情感，或称“沙文主义”，使政治、种族、经济和宗教上的差异日益尖锐起来。当然，也有很多人排斥这样的理念，转而接受了启蒙运动所产生的自由主义，将个人的重要性提升到国家之上。但是当强化的民族主义以及随之而来的帝国主义最终压倒一切，在1914年第一次世界大战爆发时达到顶点。在这场战争中，欧洲的大部分国家与德国、保加利亚、奥匈帝国和土耳其展开对抗（见地图27.1）。那是一场浩劫，彻底改变了西方文化的初始构想与雄心。

科学进步清晰地揭示了传统与创新之间的相互影响。20世纪之初，科学家们认识到牛顿的物理学只能部分地解释原子的性质。所以物理学家们力图理解牛顿原理在哪些方面能够成功地预测原子的结构与活动，在哪些方面则无效。马克斯·普朗克（Max Planck，1858—1947年）的实验带来了重大突破，他在1900年证明能量与物质不可分。他还表明成束的量子能够发射和吸收能量，从而否定了能量以守恒形式存在的观念。于是，能量与物质从此之后就处于持续的流动之中，这一概念还与1902年欧内斯特·卢瑟福（Ernest Rutherford，1871—1937年）发现辐射能相关。1913年，原子本身得到了进一步的重新界定，尼尔斯·玻尔（Niels Bohr，1885—1962年）宣布原子由质子和中子构成。但是，对传统物理学最重大的突破由艾尔伯特·爱因斯坦（Albert Einstein，1879—1955年）提出。爱因斯坦革命性的设想从1905年到1916年陆续以论文形式发表，其中包含了他的相对论。该理论认为时间、空间和运动不是固定的，而是彼此相关，特别是与观察者自己的位置有关。牛顿物理世界的秩序基于能量与物质保持稳定的概念之上，现在却被一种更为复杂、更为偶然的宇宙观所取代。

相似的观念还出现在与人类行为相关的哲学与心理学领域。法国哲学家亨利·伯格森（Henri Bergson，1859—1941年）在20世纪早期具有极大的影响力，就连普通民众都仰慕其名。伯格森主张，人们对生活的体验不是一系列持续理性的时刻，而是凭直觉感受到的随机记忆与知觉，人们将其拼凑起来从而形成观念。

图27.30 细部，马塞尔·杜尚：**《下楼梯的裸体，2号》**



地图 27.1 欧洲与北美：1904—1914 年

因此，这个世界其实是复杂破碎的，或者像哈佛哲学家兼心理学家威廉·詹姆斯（William James，1842—1910 年）独立发展出与伯格森相类似的理论，认为一片“轰隆的混沌”。只有知觉能够超越这种混沌。按照伯格森的理论，精神是纯粹的能量，是“生命冲动”（élan vital），能够穿透所有事物的本质。当伯格森在哲学上重新界定意识之时，奥地利精神病学家与精神分析学的奠基者西格蒙德·弗洛伊德（1856—1939 年）则通过门诊实践中的观察，继续提炼他关于无意识的观点。弗洛伊德认为门诊观察所得的结果能够为他的结论提供科学基础。尽管方法不同，但他同样发展出人类意识破裂矛盾的理论模式。

艺术家们采取了类似的调查路线，检测与新观念相反的传统艺术创作方式。正如上文提及的哲学家和科学家一样，他们也运用多样的尺度来衡量其成功。诸如帕布罗·毕加索和乔治·勃拉克等艺术家效仿科学家的做法，将画室看作实验室。他们寻求一种全新的视觉感知模式，其中每一个创造、革新都是下一步发展的基石。而意大利未来主义艺术家则对现代性表示欢迎，运用毕加索和勃拉克的激进风格来捕捉现代世界的科技奇迹与新的心理状态。然而，德国表现主义艺术家却在为现代性冰冷、非人的趋向与粗鲁的物质主义寻找解毒剂。他们继承高更在与自然融合的原始世界中追求心灵平和，许多艺术家都转向了更为直接抽象的部落艺术、儿童艺术、民间艺术和中世纪艺术。其中很多人还受到通神论的强烈影响（见第 919 页），信仰万事万物之间的神秘交感，并力图在艺术与建筑中捕捉这一点。对于追求精神视觉化的艺术家而言，本质就是抽象，这种直观的新艺术方法是最好的工具。

野兽派

野兽派（Fauvism）是 20 世纪出现的第一个重要风格，其兴起可归入色彩主义传统的一部分，该传统可以沿凡高、高更、莫奈、德拉克洛瓦等人向上追溯到提香和威尼斯画派。然而野兽派画家将色彩的自由表达带上了新高度。凡高和高更对野兽派艺术家的影响最大，这在亨利·马蒂斯（Henri Matisse，1869—1954 年）和安德烈·德兰（André Derain，1880—1954 年）的作品中显而易见。马蒂斯深谙他所对抗的美学传统，他曾在古斯塔夫·莫罗（见图 26.16）的画室中接受训练，并在美术学院的体系中接受过最为苛刻的学院派艺术教育。他理解自己深入并背离传统已经到达了何等程度。1905 年，马蒂斯的最新作品在秋季沙龙（Salon d’Automne）展出，这是一个对先锋艺术家而言十分重要的展览场所。由于世纪之交时巴黎先锋艺术展览的数量激增，作为经评审挑选的秋季沙龙就享有特殊的地位，评论家们期望在这里看到最为优秀的新作。然而几乎没有任何评论家或观众对他们在 1905 年秋季沙龙上看到的作品有心理准备。

这一年，马蒂斯不仅超越了他师从莫罗时所受的传统教育，还超越了 19 世纪 90 年代的印象主义阶段、塞尚时期，甚至最终超越了新印象主义阶段。马蒂斯受到后印象主义者将色彩作为形式与表现的目标的强烈影响，但他在色彩的独立作用方面走得更远。马蒂斯的实验在某些人眼中太过激进，在秋季沙龙上，艺



图 27.1 亨利·马蒂斯：**《戴帽子的女人》**。1905 年。布面油画，80.6×59.7 厘米。旧金山现代艺术博物馆，Elise S. Haas 遗赠，91.161

术评论家路易·沃塞勒（Louis Vauxcelles）因马蒂斯、德兰等人作品中“放纵的纯色”而无比震惊，宣称这些绘画是“野兽”（fauves）。

《戴帽子的女人》（*The Woman with the Hat*，图 27.1）是 1905 年展出的经典野兽派作品。虽然作品的题材令人回想起色彩主义名家的肖像画传统，甚至可以追溯至维热 – 勒布伦、彼得·保罗·鲁本斯和提香等人（分别见图 22.10、20.4、16.34），但马蒂斯的用色则具有全新意味。他用原色和间色来建构肖像，看起来仿佛直接将颜料从颜料管里挤在画布上一样。和塞尚的作品相同，颜料也暗示并否定着透视空间。背景飞溅着绿色、黄色、红色和蓝色，与前景里的人头与身体几乎处于同一个平面之中。前景与背景锁定在一起，就像一片连续、平坦的马赛克。马蒂斯省却了塞尚的结构与宏大感，通过平衡、强烈的互补色调保证了构图的连贯，这些色彩以貌似唐突自发的笔触涂抹在画布上。

通常艺术史家将野兽派作品归于表现主义名下，但是这种做法有待商榷，因为表现主义通常用于展示情感流溢的作品，大多具有饱受折磨、焦虑或痛苦的精神状态。尽管《戴帽子的女人》色彩奔放、笔触混乱，但是其中并不包括被描绘对象或者艺术家本人的心理状态。人物俨然是个支架，仅供设计练习之用，从而将色彩从自然主义或记录功能中释放出来。这一时期马蒂斯的风景画与静物画也有同样的特点。

安德烈·德兰也将绘画理解为一种智识媒介，而非情感媒介。他的《科利尤尔的山》（*Mountains at Collioure*，图 27.2）描绘了一座法国南部的小山，德兰曾于 1905 年在那里和马蒂斯一起作画。这幅作品与凡高能量充沛的笔触与高更的阿拉伯式图案有几分神似，

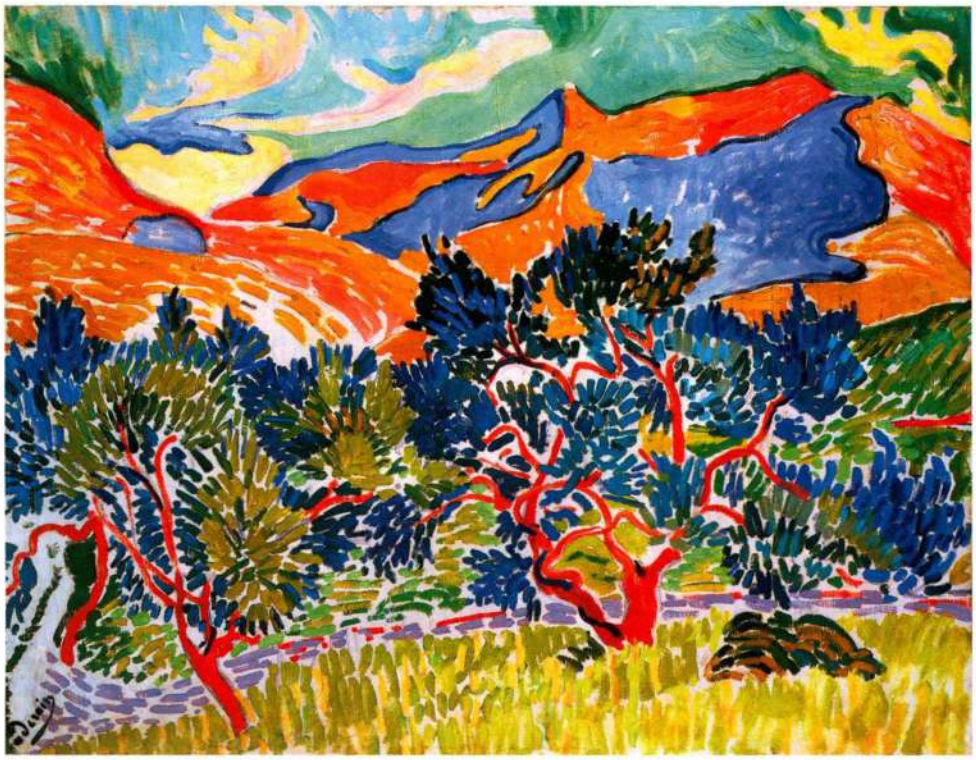


图 27.2 安德烈·德兰：**《科利尤尔的山》**。1905 年。布面油画，81.3×100.3 厘米。华盛顿国家美术馆，John Hay Whitney 收藏



图 27.3 亨利·马蒂斯：**《生活的欢乐》**。1905—1906 年。布面油画，1.73×2.38 米。宾夕法尼亚州梅仁市（Merion）巴恩斯基金会（Barnes Foundation）

但德兰并不愿意吸收先辈作品中的的精神性与原始主义。他的风景与马蒂斯的人物一样，只是欢乐色彩与平面设计间复杂游戏的载体。德兰的首要兴趣是图像创作的形式特性，即抽象的性质，同时特别强调以非再现性的方式来运用明亮的色彩。

野兽派从来都不是一个有组织的群体。被评论家称为“野兽派”的艺术家们很多从 1900 年以来就是朋友了，他们运用明亮的色彩作画。而在 1905 年秋季沙龙上一起展出作品则纯属偶然，但正是在这个展览上人们发现了其作品的相似之处。野兽派在 1908 年瓦解。对马蒂斯而言，野兽派只是艺术创作的又一阶段。正如他所写的那样，艺术“是让人解脱身体疲劳的精神安乐椅”。换而言之，马蒂斯寻求以抽象的方式来运用色彩，以优美、和平、宁静和感性的方式。

1905 至 1906 年间，马蒂斯创作了《生活的欢乐》（*Le Bonheur de Vivre*，图 27.3），从中可以看到作者正从野兽派中脱离出来。这幅作品不仅表现出德兰曲线形图案的影响，而且表明马蒂斯直接接触过高更的作品。事实上，高更的作品就存放在科利尤尔附近，马蒂斯还曾两度参观过。画面中的色彩鲜艳依旧，并不具有现实主义特征，但是色彩现在都被包容在优雅的阿拉伯式图案里。马蒂斯在此处最具创新性的一点就是抛弃了逻辑的空间与尺度，却提高了抽象的程度。一年以前马蒂斯与德兰的野兽派作品无论多么抽象、平面，仍然投射出一个合规律的空间渐进。现在空间从马蒂斯的作品里消失了，中景里两个斜倚着的庞大裸女即便并没有大过前景里的笛子吹奏者和拥吻的情人，至少也与其等大。人物消融于彼此，正如树木消融于天空和山丘，几乎无法分辨出什么在前，什么在后。现实让位于彩色线条与平面所构成的欢快、抽象的管弦乐，这种快乐主义情绪来自于皮维·德·夏凡纳所创作的舞蹈、激情与奏乐的古典田园生活场景（见图 26.5）。我们似乎见证了一幕原始的仪式或发生在史前的酒神节，那时人们仍和谐地与自然生活在一起。吹管、花环、牧人和具有希腊罗马感觉的裸体唤醒了久远的古典世界，而这正是普桑和克劳德等法国画家所期望的世界（见图 21.7、21.8）。

由于色彩的强度，一般认为《生活的欢乐》是野兽派作品。然而到了 1907 年，马蒂斯的用色虽仍绚丽多彩，却柔和下来，变得感性、宁静，而非欢快、喧闹。这种新感受表现在 1911 年的《红色画室》（*The Red Studio*，图 27.4）里。艺术家的画室是作品的题材，虽然仍旧是传统题材，但在马蒂斯的笔下具有了新的意义。一方面，画面中出现了常见事物，例如铅笔、排列成静物模样的画架，甚至几幅马蒂斯本人的作品；而另一方面，《红色画室》向观者提供了全新的视觉体验，艺术家操控着色彩与线条，从根本上重新界定了绘画空间。

正如标题所言，这幅画的基调是红色，宛若一面水平的窗影，蔓延在整幅画布之上。色调基本没有变化，但由于白色的线条，其间或变为地板、墙壁或桌布，

之后又跳回了平面里，仿佛一片红色的阴影。勾勒出桌子、高背椅和墙壁的白色线条同时也暗示了缩进趋势，即透视空间；另一方面，图像的二维性也得以增强，马蒂斯没有使用着色线条，画面中出现的更像是细细的画布空隙，从画面之间穿过。红色是能够唤起人们高度感情的色彩，其迷人、豪华、感性且具有慰藉的效果，用有效的方式告诉我们这间画室温暖舒适，令人放松。墙上的绘画好像飘浮在红色块上，表明自身是值得骄傲的成就。马蒂斯也用类似的手法突出了铅笔盒、盘子、花朵和椅子，这些个人用品对他而言一定非比寻常。只有抛弃传统的空间与体量的表现方式，即现实主义，马蒂斯才能够将画中的事物推向前方，使其如此地突出醒目。平涂的红色色块也让马蒂斯能够运用画作以及其他物体，创造出令人惊叹的切分节奏，由此产生的活力暗示了艺术的创造力，而正是这种创造力加强了画室内的安宁之感。

立体主义

20 世纪出现的第二个重要风格是立体主义（Cubism），主要在帕布罗·毕加索和乔治·勃拉克的影响下形成。立体主义是对艺术传统与可能性的分析，也是艺术创作的方法，鼓舞关于艺术表象甚至艺术目的的新思维方式。立体主义的形成过程十分漫长，但是恰恰是以上两位艺术家均充分吸收了后印象主义与野兽派的经验之后。在塞尚、德兰和马蒂斯之后，毕加索是扩展抽象领域的第一人。

大事年表

1905 年——安德烈·德兰创作《科利尤尔的山》
1905 年——评论家路易·沃塞勒命名野兽派
1907 年——亨利·伯格森出版《创造的进化》
1911 年——亨利·马蒂斯创作《红色画室》
1913 年——马塞尔·普鲁斯特出版《追忆似水年华》第一卷《在斯万家这边》

传统的折射与粉碎：《阿维尼翁少女》

毕加索（Pablo Picasso，1881—1973 年）出生在地中海沿岸的西班牙城市马拉加，他的父亲是一位画家，最初指导其开始艺术创作。15 岁时，毕加索前往巴塞罗那，继续在美术学院学习，并很快就成为巴塞罗那艺术圈中的重要人物，当时其创作也以象征主义风格为主。在将近四年的时间里，毕加索奔波往返于巴塞罗那和巴黎之间，过着绝望、无助的生活。之后他定居巴黎，搬入了蒙马特尔区一幢破旧的房子，称为“洗衣船”（bateau-lavoir），位于蒙马特尔这座俯瞰巴黎的小丘之上。这个城区是贫困文艺先锋的汇聚中心，毕加索很快就成为核心小组的一员，成员还包括作家马克斯·雅各布（Max Jacob，1876—1944 年）和纪尧姆·阿波利奈尔（Guillaume Apollinaire，1880—1918 年）。1907 年，毕加索在画室展示了《阿维尼翁少女》（*Les Demoiselles d'Avignon*，图 27.5），即使其最亲近的同伴也震惊不已。这幅作品的风格与毕加索之前的作品截然不同。在当时人看来，这幅巨大、恐怖的画作简



图 27.4 亨利·马蒂斯：**《红色画室》**。1911 年。布面油画，1.81 × 2.19 米。纽约现代艺术博物馆，H. Matisse Simon Guggenheim 基金

直就是无中生有。

《阿维尼翁少女》自然不是产生于美学的真空，毕加索借鉴了17、18世纪法国最伟大的历史画作。他为该作品所选的画布尺寸大小，与为传统沙龙所作的绘画尺寸相当。另外的影响则来自马蒂斯，毕加索与其一直都保持着友善的竞争关系，直到年长的马蒂斯在1954年去世。就《阿维尼翁少女》而言，可以看作是毕加索对马蒂斯《生活的欢乐》中空间的模糊性的回应，甚至一种竞争。然而这些艺术来源对于参观毕加索画室的人来说并不明显，因此《阿维尼翁少女》最初激怒了马蒂斯以及其他艺术家。但一旦真正理解了这幅作品，就可以为无数艺术家提供灵感。

这幅作品标题指的是巴塞罗那红灯区。作家较早的习作中已经出现了妓院里的水手形象，他坐在摆着一盘水果的桌前，为妓女所环绕。现在的作品中水手消失了，但仍是原先的题材，观者处于水手所坐的位置，面前放着自古就象征着纵欲的水果。出现在妓院帘幕前，并紧紧盯着我们的五位人物是有史以来最为野蛮反叛的裸体形象。从题材上来看，这幅作品起初是典型的象征主义绘画，主题是男性的纵欲和令人意志消沉的女性。在这一点上，《阿维尼翁少女》表现了19世纪晚期艺术与文学中流行的荡妇题材，同时还代表毕加索个人对女性的矛盾情绪及其对性病的恐惧。

然而毕加索并没有以绘画叙事的传统形式来讲述故事，而是让绘画的抽象性成为自己的代言人。画面的形式野蛮且充满威胁感，空间全无连贯和谐之感，完全无法解读。整幅图像以无数玻璃碎片构成，其相互叠加的方式也让人不可理解。形式没有隐退到空间里，而是飘浮在绘画平面的表面，彼此冲撞。有些图像被涂上了阴影，例如右部分开帘幕的妓女的钻石形乳房。但是毕加索却反转了阴影，事实上将乳房从身体上分离出来。更令人不解是坐在她脚下的人物，其后背和面孔同时正对观众。放水果桌子的倾斜角度就连塞尚都会感到震惊。塞尚曾为这种空间扭曲提供了



图27.5 帕布罗·毕加索：**《阿维尼翁少女》**。1907年。布面油画，2.44×2.34米。纽约现代艺术博物馆，Lillie P. Bliss遗赠

原始的神话

最近20年以来，艺术史家们批判地研究了西方艺术家从非西方艺术中借鉴题材与形式的做法。这种方式被称为**原始主义**（Primitivism），引发出许多复杂的问题。由于美学、乃至意识形态方面的原因，现代艺术家受到非西方艺术作品的吸引。从美学角度出发，先锋艺术家将这些作品视为摆脱西方艺术传统影响的手段，特别是摆脱希腊罗马的传统。非西方艺术品在构想形式与空间方面非常另类，所以艺术家们热衷于研究、收藏，甚至效仿这些作品。在意识形态层面，对非西方文化的着迷可以看作让－雅克·卢梭18世纪“高贵的野蛮人”观念的衍生品。这种观点认为未经工业化的非西方土著民族虽然文明程度较低，但更为“自然”，较之生活在城市的西方欧洲民族，其与自然的接触更多，能够更为直接地表达自身情感、性欲和宗教信仰。很多西方艺术家蓄意模仿这些文化，形成了所谓原始主义的西方化风格，以赋予作品活力，并寻找关于美的古老标准的替代品。很多人都认为原有的准则已然失去活力，无关紧要了。

帕布罗·毕加索和恩斯特·路德维希·基希纳就属于众多追寻原始主义的欧洲现代主义者之列，两人都收集非洲和大洋洲艺术品，并从中汲取灵感。然而，在欧洲艺术家接触非洲和大洋洲艺术之前，他们首先转向农民文化寻找“原始”生活的景观。保罗·高更是将视角从国内转向国外的代表人物，他最初在法国布列塔尼省的农民文化中寻找原始主义灵感，表现在《布道后的幻象》（见图26.13）之中。之后他又远赴塔希提，创作了《我们从哪里来？我们是什么？我们往哪里去？》（见图26.14）。

农耕文化与以基本生存为基础的文化并不是原始主义的全部来源。以马蒂斯为例，他发明了平涂的装饰性图案，例如《红色画室》（见图27.4），这件作品的灵感来自于马蒂斯在北非伊斯兰地区的旅行，那个地区具有发达的贸易经济和中心城市。因此，“原始主义”一词用来指代对多种文化的借鉴，虽然它们之间几乎毫无关联，但在西方人的想象中却处于相同的地位。某些艺术家甚至关注儿童或者精神病人的作品，从中寻找原始主义素材。这些先锋艺术家们认为非西方艺术作品与儿童和精神病人的作品同样“原始”，这一观念表明人们普遍认为非西方文化粗野、不成熟、无理性，全然不考虑人类学家的研究，后者发现这些所谓的原始文化其实与西方文明一样复杂、深奥。

一般而言，当欧洲艺术家观赏非西方艺术时，他们并不按照欣赏自己文化艺术的方式去理解这些作品。由于20世纪早期进入欧洲的大批面具等雕刻实质上都是殖民主义的战利品，因此很多相关信息都已遗失。西方艺术家接触这些作品时并不知道创作者的姓名、形成这些作品的文化、其雕刻方式以及最初使用和观看的文化背景。

20世纪中期，反殖民主义运动发展得如火如荼，西方世界对非西方艺术、文化的态度显然有极大问题。爱德华·萨义德（Edward Said，1935—2003年）的著作《东方主义》（*Orientalism*，1978年）得以出版，标志着后殖民研究领域的成形。萨义德在书中指出，西方社会、特别是帝国主义社会将自身界定在其所统治社会的对立面。他以殖民主义文学为焦点，表明非西方社会被认为是未开化的野蛮社会，是西方社会先进、理性、慈善的对立面。萨义德的结论同样适用于对殖民地的视觉表现。最近20年间，艺术史家不仅触及了原始主义的美学内涵，还触及了其政治意味。

艺术史家的观点

最直接的原型（见图26.2），这也是1907年巴黎一次塞尚回顾展的题材。翘起的西瓜形状险恶，奠定了画面的尖锐基调；而且其毫不避讳以勃起生殖器的形状呈现，这也表现出画作的主题与性有关。

在同一画面中运用对立风格则是该作品又一令人困扰的特性。左部的三个裸女具有杏仁形的眼睛，面部表情严峻，这里的灵感来自古代伊比利亚半岛的雕塑，毕加索本人曾经收集过这些艺术品。但是右部两张令人惊恐的面孔则截然不同。据传言，在毕加索创作到这一部分的时候，其野兽派友人带他参观过特罗卡代罗宫（Trocadéro）的民族艺术博物馆，毕加索在那里见到了非洲面具，这些面具后来成为高台滑雪道式的鼻子、面部割痕与不对称双眼的灵感来源。这种说法似乎相当合理，马蒂斯和德兰当时已经在收藏非洲艺术品，而毕加索与马蒂斯自1905年以来就彼此相识。在非洲雕刻上可以找到毕加索灵感的直接来源，这些面具的抽象性质与“野蛮主义”必定对艺术家具有强烈吸引力（见本页的艺术史家的观点）。

毕加索坚决否认受黑人艺术（art nègre）的影响，黑人艺术是当时人们对非洲艺术的称呼，然而他本人不久之后就开始收藏非洲艺术品。毫无疑问，艺术史家发现，在20世纪90年代早期，毕加索的艺术素材主要可能来自于他本人的想象。在他的速写簿中，某些乱画的图像出现在他遭遇非洲艺术之前，例如标志阴影的条纹画痕等。蹲伏女子的头部实际上是机智地将女性的躯干变形为人脸，“视觉双关”在毕加索的作品里很常见。但是考虑到毕加索与野兽派艺术家的友谊，难以想象他居然在完成这幅作品之前，没有听说抑或没有参观过特罗卡代罗宫的博物馆。

除艺术素材之外，不可否认的是毕加索四处搜寻灵感的意愿，其视野之内包括自己所画的非洲面具的漫画，虽然当时这些面具被认为是工艺品而不是艺术



图 27.6 乔治·勃拉克：**《葡萄牙人》**。1911 年。布面油画，116.5×81.6 厘米。巴塞尔艺术博物馆，Raoul LaRoche 于 1952 年捐赠

品；毕加索还参照了希腊古典雕塑，在这幅作品中以大型裸体传统表现出来，与马蒂斯在《生活的欢乐》中对该传统的表现截然不同。但是《阿维尼翁少女》中最为重要的是其所表现的新自由——现在线条、平面、色彩、形体和空白都从模仿再现的角色中解放出来，具有了属于其自身的生命。这幅作品奠定了分析立体主义的基础。

分析立体主义：毕加索和勃拉克

如果说《阿维尼翁少女》借鉴了塞尚井然有序、高度结构化的画作，这是难以置信的事情。但毕加索确实仔细研习过塞尚的晚期作品，并在其对体积与空间的抽象处理中找到了基础单元，并从中生发出多面形体，这就是“分析立体主义”（Analytic Cubism）。为了超越这一点，这位情绪化的西班牙艺术家需要一个对话者，一股稳定的力量，一个能与其讨论自己观念与试验的人。法国艺术家乔治·勃拉克（Georges Braque，1882—1963 年）正是他的精神伙伴，并且就住在蒙马特尔，离毕加索画室不远。1908 至 1910 年间，这两位艺术家相互扶持，二人的风格也从《阿维尼翁少女》这样由断裂的形式与空间所构成的再现性绘画，发展成为抽象线条与笔触所构成的朦胧幻象，正如勃拉克在 1911 年创作的《葡萄牙人》（*The Portuguese*，图 27.6）那样。毕加索和勃拉克的关系非常纠缠，以致他们的风格从 1910 年开始融合在一起。

1910 年前后的《葡萄牙人》是分析立体主义的典范。《阿维尼翁少女》中的恐惧情感与混乱消失了，勃拉克依据画布的外形设置了线条构成的网格，并安排有对角线和曲线形成的秩序化几何图案，所有元素都令人回想起塞尚对于结构坚实世界的想象。然而，尽管是抽象作品，这些形体也代表着符号。画面下方中央的圆环是吉他的音孔，水平的线条则是琴弦，勃拉克还用水平线来代表手指，物体的混淆或者视觉双关是立体主义的特征。印制的字母与数字来自海报，很可能写的是“大舞会”（Grand Bal）和入场价格表（10 法郎 40 分）。线条与阴影暗示着手臂、肩膀以及逐渐向上收缩的正面姿态人物。在人物背后挂着一幅海报，画面上方右部，可以看到窗户外的港湾。通过这些微妙的视觉线索，勃拉克暗示观众画面其实表现了一位马赛酒吧中的吉他演奏者。传统的题材再次出现，这是一幅风俗画，却以激进的新艺术语汇表现出来。弥漫在画面中并落在每个小面上的光线与空气看起来都是真实或者写实的，却无法创造出连贯的空间与体积。画面中的一切最终都处于流动状态之中，没有什么是绝对的，也包括对现实的单一解读。唯一的现实只是线条与色彩构成的绘画世界。在 1909 年勃拉克早期作品的展览中，曾创造出“野兽派”一词的评论家路易·沃塞勒将这些画作命名为“立体主义”。马蒂斯称早期立体主义作品似乎是由小方块构成的，正是这种说法影响了沃塞勒。之后，这一词汇就用来描述勃拉克和毕加索进行的分析试验。

综合立体主义：拼贴的力量

为了聚焦于结构与线条，毕加索和勃拉克绘制单色图像，希望借此将色彩问题剔除在分析立体主义之外。然而，这种情况在 1912 年发生了改变，他们开始采用**拼贴**（collage）手法，将多为纸片的平面图像粘贴在画布上。毕加索在 1912 年 5 月创作了最早的一批此类作品——他在画面上粘贴了一片印有藤椅图案的油布，通常此类材料都粘贴在木头上，是修缮破椅子的廉价方式。这种设计让毕加索得以将现实与虚幻的概念复杂化，因为藤椅既是真实也是虚幻的，这既是对藤椅的真实模仿，也是一幅表现藤椅的绘画。

毕加索与勃拉克立刻意识到这一大胆之举还有更为深刻的含意，粘贴的图像确实位于画布之上。马蒂

斯一年之前曾在《红色画室》中发布过类似的宣言，他为作品揭幕时曾强调颜料是如何位于画布之上的。文艺复兴时期的观念认为绘画平面是一扇开向世界景象的窗户，然而在这里却被毅然地颠覆了。绘画平面不再是窗户，而成为呈现艺术的浅盘。艺术出现在画布之上，而不是画布之后，这是爱德华·马奈早在大约 50 年前就已经暗示过的事实（见第 869 页）。

拼贴彻底改变了勃拉克和毕加索创作图像的方式。艺术家不再拆散物体或者将其抽象为最基本的形式，而开始运用剪纸来综合地建构或安排物体，因此产生了“综合立体主义”（Synthetic Cubism）的称谓。利用大块平面形体来建构图像就意味着，可以在立体主义中引入多样化的质感与色彩，正如毕加索 1912 年的《吉他、乐谱和酒杯》（*Guitar, Sheet Music, and Wine Glass*，图 27.7）中那样。因为音乐是抽象的，正如立体主义者的艺术一样，所以音乐成为其钟爱的题材，希望能够在绘画与音乐这两种艺术形式之间建立对等的关系。毕加索以真实的壁纸为背景，创作了这幅作品，正如他早期对藤椅油布的使用，壁纸在此处也是虚幻与现实的视觉双关。

毕加索还会创作实体形式与不可触碰空间之间的双关。吉他的音孔本应是负空间，但此处却由实体的圆形纸片来表现，与分析立体主义素描中的酒杯照应。酒杯本应是立体、实在的，在此处却成为了画在米黄纸张上的线条，而纸张本身都比杯子的线描更有实体感。毕加索甚至直接告诉观众他意涉双关，因为他剪下一片报纸贴在画面底部，上面写着“LE JOU”，即报纸（Le Journal）一词的前半部分；其发音在法语中类似于动词“玩”（jouer）或名词“玩具”（jouet）。报纸上的标题是“La Bataille s'est engagé(e)”，即“战斗开始了”，指当时席卷巴尔干半岛的激烈战争——希腊、塞尔维亚、保加利亚和黑山为争取独立而对抗奥斯曼帝国（见地图 27.1）。毕加索借此表示他与勃拉克之间友好的竞争关系。而也有这样的可能，毕加索微妙地将自己平静的生活和中产阶级舒适生活方式的感官享乐，与巴尔干冲突所带来的可怕苦难进行对比，实际上在批评法国或中产阶级对东方悲剧的无动于衷。

毕加索将综合立体主义拓展到了雕塑领域，并创作了第一件装配各种材料形成的立体构成作品（construction），标志着立体主义在逻辑上发展到顶峰。虽然毕加索最早的构成作品出现于 1912 年，甚至有证据暗示勃拉克创作构成作品的年代更早，但是毕加索直到 1914 至 1915 年间才开始大批创作此类雕塑。其中大部分都是乐器，例如 1915 年的《小提琴》（*Violin*，

大事年表

1905 年——艾尔伯特·爱因斯坦形成相对论
1907 年——帕布罗·毕加索创作《阿维尼翁少女》
1911 年——乔治·勃拉克创作《葡萄牙人》
1913 年——伊戈尔·斯特拉文斯基的芭蕾舞剧《春之祭》上演
1914 年——詹姆斯·乔伊斯出版《尤利西斯》

图 27.8）。毕加索并没有将纸片粘贴在画布上，而是将平面或略有弯曲的彩绘金属片装置成浅浮雕作品。之前他重新定义了绘画，现在又重新定义了雕塑。雕塑不再是经过雕刻、削凿或浇铸的作品，而是一种组装；与文艺复兴以来的大部分雕塑不同，此处的雕塑还是上色作品。毕加索使用颜料或许有几分讽刺意味，因为绘画中交叉的影线对雕塑而言是多此一举，立体形式不要求艺术家创作阴影幻觉。毕加索再一次创造了关于艺术媒介的双关。在不知道作品标题的情况下，观者不可能确认该作品表现的是小提琴。然而毫无疑问，毕加索更关注创造与音乐对等的视觉形式，在此处表现为形体、色彩与质感的断奏韵律，借此将每一片金属变形为我们几乎能够听到的活泼的音符。

1914 年第一次世界大战爆发，使得日常生活陷入混乱，也结束了毕加索和勃拉克之间精彩绝伦的视觉游戏。到那时为止，这两位艺术家已经完全改变了绘画与雕塑领域；通过颠覆“艺术形式能为何物”的观念，

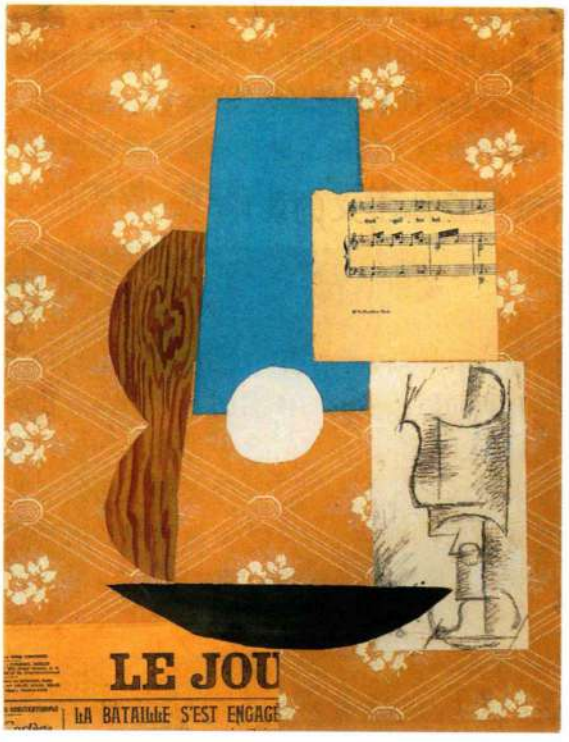


图 27.7 帕布罗·毕加索：**《吉他、乐谱和酒杯》**。1912 年。木炭、水粉和贴纸，62.5×47 厘米。得克萨斯州圣安东尼奥市迈克奈伊艺术学院（McNay Art Institute），Marion Koogler McNay 遗赠

破坏了长达 700 年的传统。传统的再现透视空间系统被彻底粉碎，现在线条与色彩传达着形式或表现内容，不再服务于复制艺术家眼中的现实。

勃拉克和毕加索给我们对现实的感知带来了一场革命，与弗洛伊德和爱因斯坦的革命一样极端、彻底。音乐与文学也经历了相似的转型。例如俄国作曲家伊戈尔·斯特拉文斯基（Igor Stravinsky，1882—1971 年）以其朴素节奏性芭蕾舞剧《春之祭》（*The Rite of Spring*）中的编曲改变了音乐。这出剧目于 1913 年在巴黎上演，但演出时观众发生骚乱，他们认为此剧难听至极。爱尔兰作家詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）也在《尤利西斯》（*Ulysses*）中分解并重构了小说。他从 1914 年就开始写作这部作品，在其中打破了叙事的连续性，向观众呈现人物个性与心理的多个方面。

然而，与立体主义特别亲近的人物其实是作家格特鲁德·斯坦因（Gertrude Stein，1874—1946 年），她与哥哥利奥·斯坦因（Leo Stein）收藏了一批令人震惊的毕加索和马蒂斯作品，并将之展示在巴黎的寓所中。斯坦因由于以下这种话语而闻名于世："玫瑰是玫瑰是玫瑰是玫瑰（Rose is a rose is a rose is a rose）"，"善良产生红色，粗鲁产生快速、相同的问题；眼睛产生研究，选择产生痛苦的牲畜（Out of kindness comes redness and out of rudeness comes rapid same question, out of an eye comes research, out of selection comes painful cattle.）"。受到塞尚的启发，她的小说与诗歌具有意识流和片断性的抽象性质，希望以此唤起"纯粹存在的激动"。斯坦因的韵律性"词画"（word-painting）也和立体主义一样，拒绝任何绝对。

野兽派与立体主义的影响

马蒂斯和毕加索分别将色彩与线条从制造写实幻觉的功能中解放出来，标志着现代艺术发展的里程碑。他们的成就极具创新性，但两人在这些年间的兴趣与感性却有所局限。他们的作品都具有理性和知性的特点，并且悦人眼目，而作品的题材也集中于传统的静物、肖像与人物。两人还为关注其他兴趣与问题的艺术家提供了新的艺术语汇，这些艺术家运用新语言投射出强烈的情感、精神性以及现代性的强度。

德国表现主义

德国悠久的表现主义（Expressionism）传统可以回溯到马蒂亚斯·格吕内瓦尔德（见图 18.13）和阿尔布雷希特·丢勒（见图 18.17）这样的文艺复兴艺术家，其作品充满了古怪的形象，并极具心理张力。无论怎样，



图 27.8 帕布罗·毕加索：**《小提琴》**。1915 年。彩绘金属，95.3 × 65.1 × 19.1 厘米。巴黎毕加索博物馆

德国表现主义在 1905 年前后作为一个具有凝聚力的艺术运动浮现出来，尽管包含的问题与风格相当广泛，但其特点基本可以归纳为痛苦焦虑、残酷原始，或者充满激情与精神性，折射出基本的宇宙能量。

首次德国表现主义运动的先驱是保拉·莫德松 – 贝克（Paula Modersohn-Becker，1876—1907 年），她在 31 岁时就离开了人世，艺术生涯非常短暂。她的艺术活动主要局限于成熟期的两年，然而其间创作的作品却着实令人赞叹，显示了才华横溢的未来发展趋势。1898 年，莫德松 – 贝克定居在沃普斯韦德（Worpswede）区，这里是寻求逃离现代城市生活的艺术家和知识分子的天堂，位于德国北部的不来梅（Bremen）城外。她在那里与两位象征主义作家结交为友，分别是诗人雷纳·玛丽·里尔克（Rainer Maria Rilke，1875—1926 年）和小说家卡尔·豪普特曼（Carl Hauptmann，1862—1946 年），两人都极力督促莫德松 – 贝克在艺术中寻求精神性，摒弃自然主义风格。莫德松 – 贝克定期前往巴黎，在 1905 至 1906 年间，她受到高更和塞尚展出作品的极大影响。

莫德松 – 贝克 1906 年创作了《自画像》（*Self-Portrait*，图 27.9），代表其个人风格正式形成。在这幅极具创新性的肖像画中，艺术家将自己表现为裸体。通过这种姿态，莫德松 – 贝克再次运用表现女性的

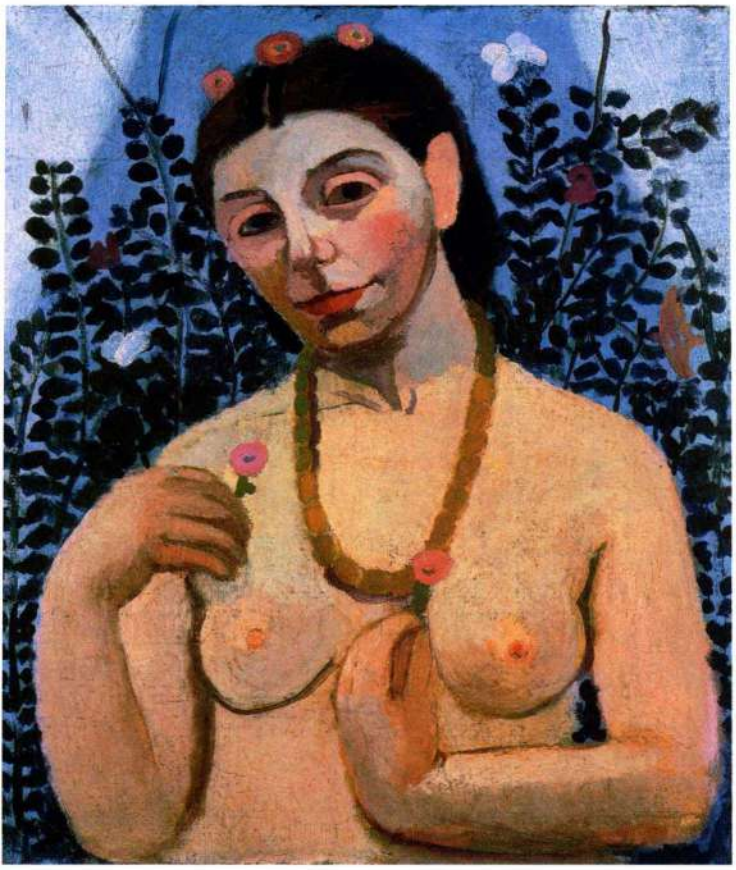


图 27.9 保拉·莫德松-贝克：**《自画像》**。1906 年。布面油画，61×50.2 厘米。瑞士巴塞尔艺术博物馆巴塞尔公共艺术收藏（Öffentliche Kunstsammlung Basel）

裸体形式赋予其创新的生命力与力量，向被动的裸体维纳斯和浴女传统发起挑战，后者是自文艺复兴以来就持续流行的题材。艺术家将自己表现为繁殖力的象征，并采用了大地女神的形象。她绘制了自己的正面像，俨然一幅圣像，并将轮廓线缩减至高更式的简洁曲线。艺术家令人窘迫却充满魅力的姿态表现出原始主义特征，尤其令人回想起高更笔下的塔希提妇女（见图 26.14），她的琥珀项链都好似花环一般。她突出展示了两朵小花，将其作为繁殖力的象征；花朵的颜色、形状则与艺术家的乳头类似。艺术家身处的花园同样象征多产。天蓝色的光环神化了她的形象，并增强了自然存在之感。该作品展现的是莫德松-贝克的德国原始主义风格，与高更的原始主义有本质不同。画面中渗透着极具教养的天然之感，反映在颜料的浓稠涂抹上，面具式的脸庞与脖子处更是如此；这一点还反映在令人敬畏的人物姿态之中，尤其是左手的姿势；在笨拙扁平的耳朵与右手粗糙的手指中也有对于此点的展现。尽管画面的色彩优美，但我们仍感受到一种天然原始的能量与质朴感，而这正是大部分德国表现主义作品的特征。

桥社 学者们普遍认为德国表现主义始于“桥社”（Die Brücke），这是在 1903 年构想出的一个艺术团体。当时包括恩斯特·路德维希·基希纳（Ernst Ludwig Kirchner，1880—1938 年）和埃里希·赫克尔（Erich Heckel，1883—1970 年）在内的四位德累斯顿建筑专业学生决定成立一个艺术联盟，“为德国的新艺术扫清道路”。1905 年，这个团体正式成立，其公开目标就是进行反对“老旧既有势力”的艺术创作，创造通向未来的“桥梁”。与众多持进步论的德国人一样，他们的理想很大程度上受到了哲学家尼采（Friedrich Nietzsche，1844—1900 年）的影响。在最著名的著述《查拉图斯特拉如是说》（*Thus Spoke Zarathustra*，1883—1900 年）中，尼采呼吁“超人”（Übermensch）的出现，指年轻的高贵人士，具有超越常人的智力、勇气、刚毅、创造力与美。这类人将统治低层大众，后者则安全地聚集在受到传统限制的过去。这个意志坚强的超人将负责领导世界进入充满新观念的光辉未来。

桥社中大多自学成材的艺术家共用一间画室，这里曾是一家肉铺；他们面临的首要问题是找到想表现的主题与表达方式。他们最初关注现代德国人混乱不安的心理状态，并运用强烈的色彩来表现这一点。桥社的领袖基希纳是第一位在艺术上达到成熟的艺术家，他在 1907 年前后就创作出了成熟作品，而 1908 年的《德累斯顿街头》（*Street, Dresden*，图 27.10）就是其代表作。这个团体热爱凡高的艺术，不久后又着迷于马蒂斯的艺术，这反映在其作品中的野兽派用色上，色彩从其再现的功能中解放出来。爱德华·蒙克的影响也同样重要（见图 26.21），蒙克的作品曾在德国各处展出，而他本人也在 1892 年之后定居柏林。基希纳作品中令人烦扰的心理基调和错综的图案无疑是蒙克式的，那人头攒动的街头景象唤起了相当于蒙克作品中幽闭恐惧症式的焦虑。与蒙克的大多数作品相同，这幅作



图 27.10 恩斯特·路德维希·基希纳：**《德累斯顿街头》**。1908 年（画上落款 1907 年）。布面油画，1.51×2 米。纽约现代艺术博物馆



图 27.11 埃米尔·诺尔德：**《最后的晚餐》**。1909 年。布面油画，82.6×106 厘米。哥本哈根国家博物馆，Kunst Wvz Urban 316

品也聚焦于性对抗。鬼魂般的女人看向画面之外，黄衣女人则提起她的裙子，露出衬裙。灼热的粉色、黄色和桔色与令人震动的蓝绿色调形成鲜明对比，创造出令人烦扰不安的不和谐音与性兴奋。永远不会与马蒂斯的画作混淆。

1906 年，柏林艺术家埃米尔·诺尔德（Emil Nolde，1867—1956 年）在德累斯顿的阿尔诺德画廊（Galerie Arnold）举办了个人画展。桥社艺术家为诺尔德有力的用色所吸引，于是邀请诺尔德加入自己的团体。诺尔德较其他成员年长一些，其与桥社的关系也只维持了一年，因为他偏好沉思的气质与高度个人化的风格确实与该团体的集体使命不太融洽。然而他对强烈情感与色彩的专注与桥社的艺术方向基本一致，这个方向也部分出于诺尔德对桥社的影响。1909 年大病初愈之后，诺尔德创作了一系列宗教作品，其中包括《最后的晚餐》（*The Last Supper*，图 27.11）。他声称，在这幅作品里“追随了表现深刻的精神性、信仰与柔情的不可遏制的欲望”。该作品是在激动情绪中创作的，几天之内就得以完成，表达了艺术家的个人情感，也表达着耶稣及其门徒的情感。诺尔德让画面中布满了人物，将他们挤压进绘画平面，让他们的强烈情感转移到观众身上。昏暗而充满精神性的红色是作品的主导色，与其互补色绿色形成对照，其间又饰以黄色和蓝色，让画面看来似乎正因情感而燃烧。诺尔德以一种粗鲁的方式用大胆厚涂的颜料建构了人物的面庞与身体，这种效果在复制品中很难看到。刺目、生硬的形式偶尔还出现在下颚与鼻子上，色彩图案具有锯齿状的边缘，例如前景中人物的头发。

乍看之下人物的面孔仿佛面具，几近怪诞。但这并不是恩索尔式的面具（见图 26.20），或者说其根本不是面具。扭曲变形与不协调的姿势既有造型性，又有涂绘性，强调该场面的力度。人物形象的生涩感增强了直接的情感力量。这也使得画面中的人物更具人性和世俗感，颇为矛盾地给人以更为真实的感觉，尽管绘制手法仍具有草图性。在艺术生涯的这个阶段，诺尔德会定期参观柏林的民俗艺术博物馆，学习那里部族工艺品中的精神性与情感主义。在此处参观者能够感受到诺尔德采用了这些工艺品中的抽象与真率，并力图以此来创造类似的强烈心理效果。

后来桥社的成员逐渐扩展到 8、9 位，但是到 1909 年，他们相继迁居柏林。这些艺术家在柏林发现了一个更为成熟的艺术舞台，由赫尔瓦特·瓦尔登（Herwarth Walden，1879—1941 年）的先锋艺术杂志《狂飙》（*Der Sturm*）所统领。《狂飙》创刊于 1910 年，瓦尔登将其中的观念拓展到 1911 年成立的画廊。同年底，桥社中的所有艺术家都重新定位了自己的艺术，虽然该团体于 1913 年最终解散。在印象主义的强烈影响下，其风格也开始发生改变。其中大多数艺术家放弃了蒙克与青年风格（德国的新艺术风格）的起伏轮廓，转而接受断裂的平面性与几何线性形式。

将近 1910 年时，出现了一种新风格，表现在埃里希·赫克尔 1915 年的《水晶天》（*A Crystal Day*，图 27.12）里。虽然桥社艺术家仍保持着立体主义的线性面貌，但其普遍运用线条来创造心理张力，而非复杂的画性空间。在这幅作品里，赫克尔使用立体主义的线条与断裂的空间来描绘抽象、普遍的观念。基希纳表现了现代性的虚弱心理与道德沦丧，而赫克尔则提供了一针解毒剂，以一种卢梭式的基本甚至原始的方式与自然及其宇宙能量相统一。在《水晶天》中，赫克尔通过彩色线条的能量捕捉到宇宙的力量，表现天空与湖泊的部分尤为如此，看上去仿佛抽象的立体主义作品。相似的对称锯齿在画面中反复出现，被锁定为一片致密的镶嵌画。即使是角落处的人物也被缩减为简洁的形式，令人朦胧地联想到桥社艺术家极其赞赏的非洲雕塑，这个人物也被编织到表现地面的线条之中。赫克尔让我们感受到一股无处不在的生命力在大自然里汹涌澎湃，将万物联结在一起。

桥社艺术家渴望创造民族艺术，于是复兴了木刻版画印刷技法，这是文艺复兴早期德国艺术家青睐的艺术形式（见第 958 页的*材料与技法*）。其生涩的特点为这种技法增添了些许抽象成分，人们能够感受到木材的纹理，这不仅让图像醒目、尖锐，而且赋予其世俗与生命之感。这些特质在基希纳 1915 年的《彼得·施勒密尔：爱的磨难》（*Peter Schlemihl: Tribulations of Love*，图 27.13）中清晰可见，这幅作品是作者为阿



图 27.12 埃里希·赫克尔：**《水晶天》**。1913 年。布面油画，120×96 厘米。慕尼黑现代绘画馆（Pinakothekder Moderne），柏林 Max Kruss 收藏出借



图 27.13 恩斯特·路德维希·基希纳：**《彼得·施勒密尔：爱的磨难》**。1915 年。彩色木刻画、两块木板、布纹纸印制，33.3×21 厘米。瑞士伯尔尼国家美术馆（National Gallery of Art）与布吕克博物馆（Brücke Museum），Karl Schmidt-Rottluff 和 Emy Schmidt-Rottluff 收藏

德贝尔德·冯·沙米索（Adelbert von Chamisso，1781—1838 年）的散文故事《彼得·施勒密尔传奇》（*Peter Schlemihl's Wondrous History*，1814 年）所作的系列插图之一，这部书讲述了一个男人为了一罐金子而出卖影子（即灵魂）的故事。基希纳的彩色木刻展现了立体主义所运用的暧昧空间，以此来投射不可见的头脑内部活动，随后将之与再现性的世界叠加在一起。观者在此处看到一个男人，他旁边就是自己性心理冲突的显现。画面中的空间错位，形体边缘破裂、尖锐，构图混乱不堪，充满激情的紫红色与冰冷忧郁的蓝色都是能够唤起内心情感的色彩，所有这些抽象的特征使得图像令观众不安、痛苦。基希纳与赫克尔一样，表现出桥社对非洲雕塑的依赖，在男人面部的尖锐折角与刻面上特别明显，然而这里运用以上手法的目的则在于赋予形象野蛮的粗糙感。

青骑士 “青骑士”（Der Blaue Reiter）是第二个重要的德国表现主义艺术团体，从德国南部的慕尼黑发展起来，持续的时间仅有 4 个月，从 1910 年 12 月至 1911 年 3 月。与桥社的成员一样，青骑士名下的艺术家们不仅从西方艺术史中汲取艺术形式，还在非西方艺术和民间艺术传统里寻找灵感，力图创造能够展现其怀疑现代工业生活观点的图像。这个团体致力于通过视觉图像来表现精神性，并认为精神性就存在于视觉世界的表象之下。

青骑士的关键人物是俄国艺术家瓦西里·康定斯基（Vasily Kandinsky，1866—1944 年）。他 1896 年离开莫斯科，前往慕尼黑学习艺术，并将俄国的影响也带到了那里，即俄国宗教圣像的精神与民间艺术强健且充满情感的色彩。康定斯基对民间文化的兴趣于 1908 年再度燃起，于是当年就和画家加布里埃尔·穆特（Gabriele Münter，1877—1962 年）迁至穆尔瑙（Murnau），位于巴伐利亚州阿尔卑斯山区慕尼黑以南的地区。康定斯基沉浸在此处的文化之中，深受其装饰与玻璃绘画的直接性和强烈色彩的感染，于是他与穆特都采纳了玻璃画的形式。这两位艺术家也曾在慕尼黑附近的施瓦宾（Schwabing）生活过，那是一片

德国表现主义木刻版画

15世纪和16世纪一些最著名的欧洲艺术家都会运用木刻来进行版画创作，但在19世纪早期，这种方法因木版雕刻、石版印刷等商业印刷技术的出现而衰落。这些技术所印制的图像具有丰富的细节，而且操作迅捷，能够大批量生产。但是在19世纪晚期，欧洲艺术家与雕刻家重新将木刻作为一种珍贵的艺术媒介，因为木刻能够产生天然、质朴的图像，与现代图像复制技术的熟练技巧形成鲜明对比。

日本的木刻版画是一系列设计师、木版工人和印刷工人所创造的精品，19世纪中期的欧洲人热衷于收藏这些作品。19世纪90年代，爱德华·蒙克与保罗·高更重新发明了另一种差异极大的木版印刷形式，即木刻版画。德国表现主义艺术家恩斯特·路德维希·基希纳（见图27.13）以及20世纪早期的凯特·珂勒惠支都曾运用这种方法来进行创作。他们简洁的手工工艺造就了扁平、简化的形体，极具平面性，并能引发强烈的情感张力。日本版画的制作特点是劳动分工，阿尔布雷希特·丢勒等北欧文艺复兴时期的艺术家在创作版画时也是如此。但是现代艺术家却独自一人完成设计、切割与印刷等工序，因此能够在木材纹理中发现其表现性特质；然而这一点事先无法预料，只有在雕刻过程中才会显现出来。蒙克发明了一种极具影响力的技法：先将木块切割为窄小的木条，单独上色之后再组装印刷，这样就能一次印出多色版画。插图27.13中基希纳的木刻版画就是由两块木版印刷而成。

尽管这些艺术家创作的许多版画作品都好像自发或者看似偶然，但实际上均是深思熟虑的结果：木版的切割方式必须能够保证木材表面保留着浮雕图案，之后经过墨印，才能产生出想要的图像。这里决不能犯错，艺术家不仅必须计划出正负空间，还要反转他想制作的图像，因为一旦交付印刷，所产生的图像就是原初木版设计的镜像。



图27.14 瓦西里·康定斯基：**《构图二号，草图》**。1910年。布面油画，97.8×130.5厘米。纽约古根海姆博物馆，45.961

波希米亚风格的聚居地，咖啡馆众多，弥漫着自由主义气息。这一地区是探寻精神性和玄秘事物的温床，而通神论则是人们的日常话题。一种神秘的通神论在20世纪早期吸引了大批追随者，通神论提倡通过冥想与秘传来达到某种精神境界。康定斯基拥有德国哲学家鲁道夫·史坦纳（Rudolf Steiner，1861—1925年）的著述《神智学》（*Theosophie*），并于1908年在柏林聆听了他的神智学讲座。部分出于史坦纳观念的启发，康定斯基在1910年撰写了《论艺术中的精神》（*Concerning the Spiritual in Art*），并于次年出版，赢得了全世界读者的好评。他在书中主张必须以绘画的方式记录下个人与宇宙之间的联系，并运用抽象的语汇，其功能如同音乐，描绘着精神的抽象性质。

虽然谈及抽象时辞令雄辩，但康定斯基并不愿意放弃再现图像，担心观众无法理解他的作品。创作于1910年的《构图二号，草图》（*Sketch for "Composition II"*，图27.14）就显示了这种犹疑。这幅作品貌似抽象，但其中充满了可辨识的图像，包括人物、山峦、海浪、树木、花朵、太阳，甚至俄国的洋葱形穹顶大教堂，大教堂穹顶缩减为小棍上的球体，与前景中的人物相仿。前景中央是两匹马，一白一青，马上坐着骑手。马匹与骑手是康定斯基作品的常见题材，通常认为是暗指艺术家本人及其偶像圣乔治。圣乔治是《圣经》里的屠龙者，康定斯基与他的类比说明艺术家也要为世界带来新的精神。康定斯基的用色具有民间艺术的节庆色彩，然而这幅作品也保持了当年穆尔瑙绘画的遗风，具有中世纪玻璃窗画似的深暗色调，尤其表现在暗示分割铅条的深色轮廓线上。画面左方队列的人物低下了头，增添了几许虔诚、乃至宗教性的感觉，而右部斜倚着欢快、生动的形体，暗示着古典的田园诗题材，令人回想起马蒂斯《生活的欢乐》。康定斯基的目标不只是描绘其情感、感觉或者某种精神状态，还要记录下其在自己体内所感受到的宇宙力量。

康定斯基总共创作了十套《构图》（*Composition*），到1911年时，这些作品完全走向了抽象，其中的《构图七号，草图一号》（*Sketch I for "Composition VII"*，图27.15）就是如此。该作品绘于1913年，是为一幅大型作品准备的无数预备习作之一。然而最终的作品只保留了习作中的某些构图元素，色彩却截然不同。康定斯基将自己的许多作品命名为“构图”、



图 27.15 瓦西里·康定斯基：**《构图七号，草图一号》**。1913 年。布面油画，78×100 厘米。私人收藏

"即兴创作"和"音乐会"（见第 960 页的原始文献），在唤起宇宙能量与音乐般的抽象感方面，作者深受瓦格纳的影响。这些性质与惠斯勒抒情、精美的图像迥然不同，虽然后者也同样渴望创造视觉音乐（见图 25.29）。马匹、骑手、人物、建筑和特定的风景题材都消失了，取而代之的是色彩、线条与形式的抽象交响。图像似乎混乱，还具有启示性，但是这些充满活力的特质旨在捕捉永恒的宇宙能量，而非预示灾难性的未来。

在 1910 或 1911 年，弗朗茨·马尔克（Franz Marc，1880—1916 年）结识了康定斯基，二者具有很多相同的目标，特别是在力图表现精神性方面。两位艺术家曾讨论过动物如何本能地与自然结合在一起，进而与宇宙融为一体。（这种信仰更加确定了康定斯基对马匹与骑手题材的反复表现，该题材出现于 1903 年）。马尔克声称："动物具有无瑕的生命感，能够唤起我身上所有美好的东西。"这些话传达出所有青骑士艺术家共有的感受，他们相信西方工业化社会已经丧失了精神。直到 1911 年，马尔克一直在描绘以马匹为主的动物，将其紧密交织在风景之中。而到 1912 年初，他开始运用立体主义手法来表现动物、自然与原始能量的本能交织，创作于 1913 年的《动物的命运》（*Animal*



图 27.16 弗朗茨·马尔克：**《动物的命运》**或**《树木展示年轮，动物展示动脉》**。1913 年。布面油画，1.94×2.62 米。瑞士巴塞尔艺术博物馆巴塞尔公共艺术收藏，1739

原始文献

瓦西里·康定斯基（1866—1944年）

节选自《论艺术中的精神》

康定斯基希望通过他的艺术为现代人开启一个全新的精神时代。这些评论写于1912年。

如果让目光迷失在一片色彩之中，你会体验到两种东西。首先，你获得了一种“纯粹物理的效果”，即眼睛本身因美和色彩的其他性质而愉悦。你会体验到满足和快乐，正如美食家品尝佳肴，或者像被风味菜肴挑逗的舌头一样受到刺激。但是，之后其会平静、冷淡的像刚碰触过冰的手指。这些都是身体感觉，持续的时间有限。同时还相当肤浅，如果心灵关闭，其将不会留下持久的印象。

现在我们要谈论看到色彩的第二种结果——心理效果。色彩能够产生相应的精神共鸣，而物理印象只有在作为通向精神共鸣的阶段时才发挥作用……

一般而言，色彩直接影响灵魂。色彩是键盘，眼睛是音锤，灵魂则是牵有大量琴弦的钢琴。艺术家就是演奏的手，有目的地碰触某个键，以便引起灵魂的共鸣。

因此，最终色彩和谐必须依靠对与人类灵魂的刻意演奏。

SOURCE: *CONCERNING THE SPIRITUAL IN ART BY VASILY KANDINSKY*. TR. FRANCIS GOLFFING, MICHAEL HARRISON, FERDINAND OSTERTAG. (NY: WITTENBORN, SCHULTZ, 1947)

Destinies，图27.16）就是如此。

在这幅作品中，马尔克将立体主义的小块面变为充满活力的光线，似乎穿过一块不可见的神秘水晶而透射出来。马匹、狐狸和鹿的形象消解在充满精神性的闪光之中，与光线、乃至宇宙间的生命力结为一体。大难临头的末日感弥漫在画面之中，暗示着死亡或生命循环的终止。那时所有生物都会被吸入宇宙，完成其命运。马尔克在画布的反面写道：“所有生命在烈火中受苦”，表明精神救赎在所难免，而且动物具有接受这一过程的先天能力。马尔克采用了玻璃窗画式饱满深沉的色彩，意指神秘的启示，而在画面中闪过的虚幻光线更增强了作品的启示意味。

青骑士在1912年解体，之前共举办过两次展览。首次展览于1911年12月在慕尼黑的塔恩豪瑟画廊（Galerie Thannhauser）举行，之后巡展德国各地，最终在柏林的狂飙画廊（Der Sturm Galerie）闭幕。参观展览的德国公众显然还没有准备好接受该团体的作品，这些表现自然的抽象图像令人震惊，尽管其再现了玻璃窗画和宗教圣像等传统艺术形式。第二次展览以展出纸上作品为主，在慕尼黑的一家书店里举行。可能《青骑士年鉴》（*Der Blaue Reiter Almanac*）比他们的展览更为重要，其中收录了成员的作品以及埃及艺术、哥特式艺术、亚洲艺术、部族艺术和民间艺术的复制图像。即便是儿童艺术也在这本年鉴里占有一席之地。伟大的调性作曲家兼通神论者阿诺德·勋伯格（Arnold Schönberg，1874—1951年）在年鉴里发表了一篇谈论音乐精神性的文章，增强了年鉴的折衷主义特色。勋伯格也是一位画家，同时还是青骑士的成员。事实上，这本年鉴是一本简明、直接、具有精神性的艺术目录，康定斯基和马尔克相信这样的艺术与宇宙连接在一起，具有与其相同的目标。



图27.17 保罗·克利：**《尼森山》**。1915年。水彩画，18.1×24.1厘米。水彩颜料与铅笔，纸上作画。Hermann and Marguerite Rupf基金会

保罗·克利 在其漫长的艺术生涯中，瑞士画家保罗·克利（Paul Klee，1879—1940年）触及了《青骑士年鉴》里所表达的多种艺术元素。从严格意义上来说，克利融入青骑士的程度很低。他于1898年前往慕尼黑学习绘画，并在1906年定居于此。克利与康定斯基及其他青骑士成员的关系很好，他在欧洲各地旅行的过程中理解了表现主义等其他现代艺术运动，然而前往突尼斯的两周之旅对他而言则具有决定性意义。正如德拉克洛瓦和莫奈在上个世纪那样，北非明亮的光线与色彩征服了克利。到达突尼斯之后不久，他在日记中写道：“色彩抓住了我……这个幸福时刻的意义在于，色彩与我成为一体。我是一名色彩画家。”但是，与青骑士的关系对克利的艺术发展也同样重要，因为其艺术是对年鉴中所列艺术素材的最全面融合，特别是融合了儿童艺术、部族艺术和音乐。

克利受突尼斯启发的色彩出现在1915年的作品《尼森山》（*The Niesen*，图27.17）里。该作品使用了立体主义的小格子，而运用色彩的抽象手法则令人联想到马蒂斯和康定斯基。图像反映出儿童艺术与民

间艺术的直接与天真，同时也具有玻璃窗画般饱和发光的色彩，纸面的白色在透明的水彩色下闪闪发光，创造出鲜艳明亮的色彩效果。我们立刻就可以感受到作为该画基础的精神性，甚至可以重溯作者的脚步。三角形的尼森山在画面中占据主导位置，其岩石般坚硬的几何外形造就了持久、永恒之感，同时还反映了三角形在精神上所蕴含的通神论信仰，在众多事物之中代表与宇宙的神秘感应。夜晚天空中布满了宗教象征，例如犹太教的大卫王之星和伊斯兰教的新月，以及原始象形文字中的太阳。画面中唯一一棵树的枝条暗示着生命与所有生物，其节奏与上方星辰、日头所发散的光线相呼应，进一步通过尼森山联系在一起；而尼森山的外形则在地球万物与宇宙万物之间建立了纽带。

克利还运用了抽象的色彩与形体词汇，并在其中嵌入了若干具象符号，由此呈现出所有事物最为本质的面貌。他以朴素诗意的方式，揭示了自己内心最深处对生命性质与宇宙的感悟，或者像他本人所说的那样，“艺术不表现可见的事物；更确切地说，是让事物显现出来。”较小的作品尺寸与孩子气的绘画手法更为克利的艺术增添了魅力与亲切感。不论油画还是纸上作品，他都坚持采用这种作画方式。

奥地利表现主义

德国表现主义的另一个重要中心是维也纳。作为西格蒙德·弗洛伊德的家乡，这是一座压抑气氛尤为强烈的城市，在社会与文化领域占据统治地位的是保守的中产阶级和抵制变革的颓废贵族。那么，维也纳艺术家创造出那个时代某些最为神经质，也最困扰不堪的视觉意象，这一点也就不足为奇了。

奥斯卡·科科施卡　奥斯卡·科科施卡（Oskar Kokoschka，1886—1980年）可能是最突出的维也纳艺术家，他1905年进入维也纳艺术与工艺学院（Vienna School of Arts and Crafts），专修肖像画。1908年，科科施卡与古斯塔夫·克里姆特（见图26.23）等先锋艺术家一起在维也纳艺术展（Vienna Kunstschau）上展出作品。在这个先锋艺术展上，科科施卡受到凡高启发而创造的肖像作品引发了极大争议，结果导致他被逐出艺术学校。科科施卡称自己的表现主义肖像画为“黑色肖像”，由于画中人普遍苦恼非常，他也逐渐被称为“绘画界的弗洛伊德”，或者“绘画灵魂中的污秽”。科科施卡以类似的方式来描述自己的创作过程：“从他们的脸上，从表情与运动的结合之中，我力图猜测人物的真实本性，用我自己的绘画语言再造存留于记忆中的事物。”

在作品《风的新娘》（*The Bride of the Wind*，图27.18）的人物中，我们能够感受到科科施卡肖像画中的表现主义特征。这幅作品创作于1914年，是艺术家本人及其情人阿尔玛·马勒（Alma Mahler）的画像，后者是奥地利著名作曲家古斯塔夫·马勒（Gustav Mahler，1860—1911年）美丽聪慧，但又声名狼藉的遗孀。到了1914年，科科施卡与阿尔玛的关系出现危机，并于次年终止了往来，《风的新娘》则是以视觉的形式密封起艺术家的忧虑。他最初想将个人的进退维谷伪装成《特里斯坦和伊索尔德》（*Tristan and Isolde*）的故事，那是瓦格纳歌剧中的悲剧情人。然而最终的



图27.18　奥斯卡·科科施卡：**《风的新娘》**。1914年。布面油画，1.81×2.20米。瑞士巴塞尔博物馆巴塞尔公共艺术收藏



图 27.19 埃贡·席勒：**《手臂扭曲的自画像》**。1910 年。水彩颜料与木炭、纸上作画，45.1×31.75 厘米。纽约私人收藏

作品标题来自乔治·特拉克尔（Georg Trakl，1887—1914 年），这位压抑的维也纳波希米亚式诗人创作的病态作品仿佛梦魇一般。科科施卡通过粗野的笔触和沸腾的涡形构图表达着自己的焦虑。阿尔玛·马勒忘却了漩涡，平静地沉睡着，然而科科施卡则处于无休止的担忧之中；他的身体变形为剥去皮的躯干，双手的形状古怪、粗糙。这对情人睡在飘浮于风景中的停泊之处，其巨大、畸形，如扇贝一般，而风景本身也阴冷且难以控制，仿佛屈从于宇宙的能量，而远处受重力牵引的月亮就暗示了这一点。月亮的力量似乎代表弗洛伊德的性本能学说——因为月亮退入了阴道形的管道里，周围环绕着阴茎形的山峰。这个古怪的环境似乎处于流动状态，不具有固体特征，将整幅图像转变为危险的颜料沼泽。

埃贡·席勒 埃贡·席勒（Egon Schiele，1890—1918 年）是另一位重要的维也纳画家，同样叛逆中产阶级的习俗。席勒亲眼见到父亲因梅毒而痛苦死去，这可能是造成他关注疾病与道德的部分原因。为了成为艺术家，席勒与其保守的中产阶级叔叔进行了长期的激烈斗争。他修习过维也纳美术学院（Vienna Academy of Fine Art）的课程，之后古斯塔夫·克里姆特立刻将席勒网罗在自己身旁。在克里姆特的邀请下，席勒与科科施卡一样，都参加了 1908 年和 1909 年的维也纳艺术展。但他很快就离开了艺术学校，与朋友们一起成立了另一个分离派小组："新艺术小组"（Neukunstgruppe）。受到克里姆特挑战中产阶级保守主义的鼓动，席勒的生活放荡不羁，后来于 1911 年与情妇逃离维也纳，生活在附近的小村庄里。

席勒的艺术充满了裸体形象，包括他本人、妓女以及情人的裸体。尽管他也创作油画作品，但最精彩的画作却是纸上作品，例如 1910 年的《手臂扭曲的自画像》（*Self-Portrait with Twisted Arm*，图 27.19）。裸体题材自古典时期以来就在西方艺术中占据主流地位，但是席勒对暴露身体的表现，极大偏离了古典时期产生、并于文艺复兴期间复苏的英雄式男性裸体传统。此处对身体的直率表现，对病态与人体古怪变形的表现是一种公开的挑衅。很有可能席勒在叔叔切断他的经济来源之后就立刻绘制了这幅作品，似乎在表现墨守成规的中产阶级监护人与独立的波希米亚艺术家之间的冲突。席勒的反叛不仅表现在他恶魔般的怒视目光与大胆扭曲的姿态上，他将自己表现为畸形的食尸鬼这一点也说明了他的反叛精神。无论怎样，我们还感受到一种自省的成分，看到这位 20 岁的艺术家突出的肋骨、腋毛与乳头；感受到躯体的骨架与肉体；虽然他用目光与我们对峙，但是却脆弱不堪。席勒对材质的处理也颇具艺术感染力，木炭的柔软和飞溅的水彩增强了肉体堕落腐化之感，这同时也是该作品的主题。席勒的艺术生涯在 1918 年终止，他最终死于流感，而这场流感夺走了两千万人的生命，其中包括席勒怀孕的妻子，她于席勒去世三天前离开了人世。

毕加索与勃拉克之后的巴黎立体主义

在法国，立体主义于 1911 至 1912 年间得以彻底确立，其范围还波及了毕加索和勃拉克之外的艺术家。个别画家紧密追随着毕加索和勃拉克 1909 至 1910 年间艺术发展所展示的潮流，他们于 1910 年末开始在大型的巴黎沙龙中集体展出作品，同时也在一家私人画廊举办展览，这些艺术家自称为"黄金分割派"（Section d'Or），最初的成员有罗贝尔·德劳内、阿尔贝·格莱兹（Albert Gleizes）、让·梅青格尔（Jean Metzinger）和亨利·勒弗孔尼埃（Henri Le Fauconnier），随后又有费尔南·莱热、罗杰·德拉弗雷奈（Roger de La Fresnaye）、马塞尔·杜尚及其兄弟雷蒙·杜尚－维庸



图27.20 罗贝尔·德劳内:**《向布莱里奥致敬》**。1914年。布面蛋彩画，2.5×2.51米。瑞士巴塞尔艺术博物馆巴塞尔公共艺术收藏

加入。1912年，格莱兹和让·梅青格尔出版了《立体主义》（*Du Cubisme*）一书，这是首部关于立体主义的著作。

罗贝尔·德劳内 罗贝尔·德劳内（Robert Delaunay，1885—1941年）是这个小组中最具影响力的艺术家之一。与当时流行的勃拉克和毕加索分析立体主义作品不同，德劳内在1910年创作的一批表现埃菲尔铁塔的立体主义绘画，其中充满了色彩，而且当时的埃菲尔铁塔也已经成为现代工程学的符号。这些作品的题材也与勃拉克和毕加索不同，着重表现现代性的运动与能量，以及当代世界的持续流动性。

德劳内对现代世界动态活力的关注在1914年的《向布莱里奥致敬》（*Homage to Blériot*，图27.20）中一览无遗，这幅作品表达了对法国飞行员路易·布莱里奥（Louis Blériot，1872—1936年）的敬意，正是后者发明了现代单翼飞机，并且是飞越英吉利海峡的第一人。德劳内在画面里结合了现代世界的象征：飞机、螺旋推进器和埃菲尔铁塔，这些元素变形为飘浮的球体和旋转的圆盘，仿佛一个万花筒，暗示着旋转的推进器和耀眼的太阳。德劳内不仅通过立体主义空间的模糊性来创造运动感，而且还借助于他所谓的“共时对比”（simultaneous contrasts），即将原色平面与间色并置。这样不仅创造出运动感，而且创造了光线与空间，所有这些都不夹杂任何形式的幻象。

两年前，德劳内展出了完全抽象风格的作品《共时色盘》，或称《共时对比》（*Simultaneous Disks* 或 *Simultaneous Contrasts*）。这批作品全部由各种色调的圆环构成，正如《向布莱里奥致敬》中的圆环一样。德劳内的色彩理论源自19世纪的色彩理论家米歇尔·欧仁·谢弗勒尔（见第876页），而他向纯粹抽象的转变则受到其与马尔克、康定斯基交游的影响。德劳内曾参加了首次青骑士展览。这批抽象绘画的某些作品里出现了相互叠加的圆环，表示球体在空间中的关系，《日月》（*Sun and Moon*）这一画作标题则进一步肯定了这种解读。这些作品可以被看作德劳内试图唤起精神世界与宇宙世界的证据，如同其德国艺术家同伴所追求的那样。即便如此，德劳内对该主题的探究并没有持续很长时间。

弗兰蒂舍克·库普卡 在1913年独立沙龙展的评论文章中，阿波利奈尔将德劳内的抽象作品称为“俄耳甫斯主义”（Orphism），指神话中的竖琴演奏者俄耳甫斯，同时暗示抽象艺术与音乐间的对等关系。阿波利奈尔也称弗兰蒂舍克·库普卡（František Kupka，1871—1957年）为俄耳甫斯主义者。库普卡的抽象艺术从神秘主义演变而来，他在生活中还从事灵媒活动，并深深陷入通神论和玄学之中。他可能早在1910年就发展出**非具象绘画**（nonobjective painting），即不具有任何再现成分的绘画，基于艺术家捕捉不可见超自然力量的强烈愿望而成，他相信色彩与几何形能够表现这种力量。库普卡来自波希米亚（即现在的捷克共和国），曾在维也纳学习艺术，并于1896年移居巴黎。迈布里奇和马雷所拍摄的连续照片中对运动的捕捉（见第942页）让他极其着迷。于是库普卡也开始寻求传达运动的方式，以便表现宇宙间的能量。他的追求体现在1911至1912年间创作的《牛顿圆盘》或《两种色彩的赋格曲习作》（*Disks of Newton* 或 *Study for Fugue in Two Colors*，图27.21）里，该作品预示了德劳内的圆盘系列，同时也是不受康定斯基抽象理论影响的独立创作。但是正如标题所示，库普卡与康定斯基一样，也利用了音乐的抽象力量。

在这幅作品里，库普卡通过透明的彩色矩形构成五光十色的螺旋，表现了一种神性之光，其饱和的用色还令人联想到中世纪的玻璃窗画（库普卡也曾创作过名为《大教堂》［*Cathedrals*］的系列抽象作品）。这幅作品里最显著的是宇宙能量的柔和涌动，艺术家感觉到这种能量在自己体内流淌，力求通过视觉形式表达出来。

意大利未来主义：行动主义与艺术

1909年1月，米兰自由体诗人菲利波·托马索·



图 27.21 弗兰蒂舍克·库普卡：**《牛顿圆盘》**或**《两种色彩的赋格曲习作》**。1911—1912 年。布面油画，100 × 73.7 厘米。费城艺术博物馆，Louise and Walter Arensberg 收藏



图 27.22 翁贝托·博乔尼：**《思想状态 1 号：告别》**。1911 年（第二版）。布面油画，70.12×96.2 厘米。纽约现代艺术博物馆，Nelson A. Rockefeller 捐赠

马里内蒂（Filippo Tommaso Marinetti，1876—1944 年）发表了《未来主义宣言》（*Manifesto of Futurism*），从而发起了未来主义运动，这份小册子后来被散发到数千位艺术家和诗人手中。2 月 20 日，未来主义出现在巴黎《费加罗报》（*Le Figaro*）的头版。马里内蒂称之为“意大利的重生”，他认为之前的意大利深陷于枯燥乏味、时代错乱的古典历史之中。马里内蒂提倡坚定接受现代性的所有表现形式，包括电力、汽车和机械。他写道：“所有之前使用过的题材都必须丢到一边，以表现我们充满钢铁、骄傲、热情和速度的漩涡般生活。”（见第四部分末尾的*附加原始文献*。）

对马里内蒂而言，未来主义是一个持续的过程，一种永恒的革命。一旦某个变化发生，另一个改变就必须开始。艺术家们不再是为富有客户制作高水平产品的制造者，而是在社会中起重要作用的一股力量，影响着诸如时尚、游戏、玩具、图画、室内设计、运动、食物以及行为等日常问题。马里内蒂在意大利做巡回旅行，将艺术家、音乐家、剧作家、建筑师和设计师都吸收到未来主义运动之中。他还组织未来主义晚会，在舞台上详细解释自己的理论，其言论对听众而言即便不是侮辱，至少也让人恼火。马里内蒂试图煽动听众行动起来，甚至诉诸暴力，他认为这对于社会有清除罪恶的作用，并极具建设性。他决心生成持久的行动主义，作为意大利文化重生（Risorgimento）的道路。

1909 年，马里内蒂在米兰给先锋艺术团体“艺术之家”（Famiglia Artistica）作了一次讲座，之后该团体的几位成员都成为了未来主义者，其中就包括翁贝托·博乔尼（Umberto Boccioni，1882—1916 年）。在 1909 年，这些艺术家大多都是新印象主义者，将分色主义的色彩与力量转型为描绘当代动态世界的手段。他们在宣言中声称“运动与光线破坏了身体的物质性”，而他们的目标就是将运动与能量以绘画的形式表现出来。在视觉语汇方面，他们抛弃了所有让人联想到意大利古典文化的形式，转向科学寻找素材，例如马雷和迈布里奇研究运动的摄影、恩斯特·马赫（Ernst Mach）的冲击波图像，以及威廉·康拉德·伦琴（Wilhelm Konrad Röentgen）发现的 X 射线，无不证明了所有事物都可以被非物质化。他们以更类似于修拉的方式，希望以科学为基础创造出新的艺术语汇，然而又不规定任何风格。他们的目标在于捕捉运动的强度，捕捉物理、心理和普遍的元素。实际上，他们试图以视觉形式表现伯格森的“生命冲动”。

未来主义者最初追随马里内蒂的领导，这些人同时也是一群行动主义者。但是到了 1911 年末，他们不再着迷于马里内蒂的计划，而是致力于艺术创作。更为重要的是，在寻找美学方向的过程中，他们从新印象主义转向了立体主义。然而其立体主义与勃拉克和毕加索所关注的问题无关，因为未来主义者们希望传达运动、动态的能量和社会进步。在 1911 年游览过巴黎并见识到立体主义作品之后，博乔尼绘制了《思想状态 1 号：告别》（*States of Mind I: Farewell*，图 27.22）。画中他将蒸汽、声音、运动的物体和物理能



图 27.23 翁贝托·博乔尼：**《空间连续性的独特形式》**。1913 年（铸造）。青铜，111.4×88.6×40 厘米。纽约现代艺术博物馆，Lillie P. Bliss 遗赠

量表现为充满立体主义块面的断裂世界。火车头上的白色曲线反映出马赫牵引力曲线的特征，而形象模糊、反复出现的绿色调相拥恋人则是受到迈布里奇连续运动摄影的启发。博乔尼不仅拥护现代科技，正如火车、电子交通信号和成束的铁塔所展示的那样，他还赞赏所有物体与能量的持久运动。1911 年 5 月 1 日，博乔尼于罗马进行了一场讲座，宣称绘画必须捕捉所有物质中的能量。这种能量处于永久的运动里，在消解物体的同时又将其融合在周围的空间之中，他称之为“塑性活力”（plastic dynamism）。

在《思想状态 1 号：告别》中，我们不仅可以感受到火车与人物通过时间和运动而产生的非物质化，部分要归功于博乔尼采用了分色主义技法；我们还能感受到空间的共时存在，仿佛是某种具有形体的事物，如同形式一样生机勃勃。在混乱的图像中回旋流转的还有一股情感能量，即痛苦的离别与消失之感，标题也揭示了该作品的主题。“塑性活力”或融合物体与空间的手法在博乔尼 1913 年创作的雕塑《空间连续性的独特形式》（*Unique Forms of Continuity in Space*，图 27.23）中显而易见。顶端突出、腿部和躯干处缩小的形式捕捉到能量的运动方向，仿佛被解体的空间本身则像斗篷一般撕裂开来。

米兰的安东尼奥·桑泰利亚（Antonio Sant'Elia，1888—1916 年）是一位重要的未来主义建筑师，于 1914 年加入该艺术运动，著有《未来主义建筑宣言》（*Manifesto of Futurist Architecture*）。桑泰利亚坚信新建筑不应该维持过去建筑的面貌，而必须基于“明确的未来主义美学观，即巨型机车、螺旋通道、铁甲舰、鱼雷艇、安托瓦内特单翼机和赛车的美学观”。他将未来主义建筑视为暂时性的建筑，正如其他承载未来主义观念的事物一样，必须持续替换，以追赶工业发展的脚步。《新城》（*The New City*，图 27.24）中的塔楼设计是对运动与流动性的研究。桑泰利亚将电梯设置在建筑物外部，即飞扶壁所在的位置。建筑周围环绕着电报信号塔，并鲜明地向内缩进，创造出动态的运动感。建筑物还跨越了一条交通要道，更像是未来主义工厂，而非舒适的住宅。桑泰利亚的设计中没有公园、广场或者其他用于休憩、反省的场所。他将建筑设置在无尽的人行道、高速公路、铁道、电梯和跑道之中，其高效的机械世界本身就是一项持久不断的运动。

俄国的立体未来主义与至上主义

20 世纪最初十年，俄国是主要欧洲国家中工业化程度最低的。尽管如此，这里却成为了先锋艺术的重要中心。俄国的大部分人口都是农奴，受沙皇以及东正教会的统治。虽然正快速奔向现代化，但俄国在某些方面仍深陷在中世纪的传统之中。民间艺术和圣像画传统在文化中占据主导地位，激进的艺术怎能出现？也许要部分归功于该国对改革的急切需要。弗拉基米



图 27.24 安东尼奥·桑泰利亚：**《新城：外部电梯、拱廊、有顶走廊；三层街面——电车轨道、汽车道、钢铁人行桥；灯塔与无线电报》**。1914 年。墨水、黑铅笔、黄色纸上作画，52.4×51.4 厘米。私人收藏

尔·伊里奇·列宁（Vladimir Ilyich Lenin，1870—1924年）领导了1917年的10月革命（布尔什维克革命），这是20世纪首次由共产党领导的正式革命，并最终为俄国带来了进步，所产生的变革远比18世纪美国或法国的革命更为根本。俄国的转型过程革命性极强，甚至将妇女平等包括在内，而女性艺术家也加入到上述的激进艺术发展活动之中。

俄国先锋艺术家 莫斯科有两位当代艺术最重要的收藏家，分别是谢尔盖·休金（Sergey Shchukin）和伊万·摩洛佐夫（Ivan Morozov），两人将自己收藏的马蒂斯和毕加索作品展现在俄国艺术家面前。为了回应这些作品，并与西欧先锋艺术建立联系，俄国艺术家们开始探索立体主义以及其他抽象方法。1910年，一群俄国艺术家成立了先锋艺术组织，称为“方块J”（Jack of Diamonds），以支持实验性艺术作品的展览。两年之后，该团体中分裂出“驴尾小组”（Donkey's Tail），着重效仿未来主义作品。这些艺术群体拥护现代化进程，强调机械与工业，而这正是将俄国带入20世纪的两个关键因素。

在先锋艺术圈子中，柳博夫·波波娃（Lyubov Popova，1889—1924年）是其中杰出的画家之一。她曾于1912年在巴黎学习，1914年又前往意大利学画，亲身经历了立体主义和未来主义的最后发展阶段，这些影响都反映在她1915年的作品《旅行者》（*The Traveler*，图27.25）之中。画面中描绘了一位带黄色项链、手持绿色雨伞的女子，波波娃将立体主义的断裂手法与未来主义的能量、运动结合在了一起。

卡茨米尔·马列维奇 直到1913年为止，许多俄国艺术家都自称为“立体未来主义者”（Cubo-Futurist），这是卡茨米尔·马列维奇（Kazimir Malevich，1878—1935年）创造的词汇，反映出其风格的双重来源。他曾参加过“方块J”和“驴尾”的展览。1913年，马列维奇为被宣称为“首部未来主义歌剧”的《胜日》（*Victory over the Sun*）设计了服装与布景。这部激进“歌剧”在圣彼得堡上演，采用了曹姆（zaum）原则，这是俄国进步诗人所发明的词汇。本质上，曹姆是一种基于自造词和句法所构造的语言，其意义通过基本的发音和语言模式来表达。诗人们的意图在于回归语言的非理性和原始基础，不受传统意义的阻碍，表达人类体验的本质。在《胜日》中，表演者朗读了基本由自造词组成的非叙事性文本，同时配以音调不准钢琴所发出的噪音。马列维奇的几何化服装与布景同样具有抽象性质，若干三角形沿着戏服腿部上上下下，而背景帘幕则是被分成两个三角形的正方形，一个三角形是白色，另一个是黑色。



图27.25 柳博夫·波波娃：**《旅行者》**。1915年。布面油画，142.2×105.4厘米。加利福尼亚州帕萨德纳市Norton Simon艺术基金会

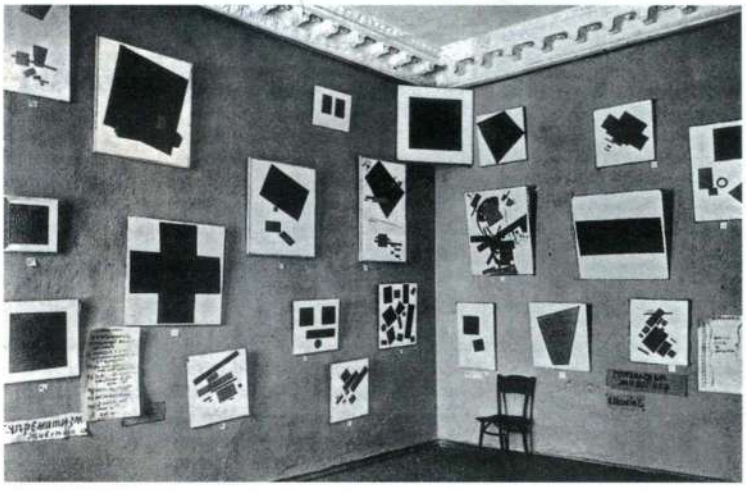


图27.26 卡茨米尔·马列维奇：**《0号—10号：最后的未来主义展览》**，艺术家绘画的装置摄影，圣彼得堡。1915年12月

马列维奇用了两年时间才意识到曹姆原则对自己艺术的意义。1915年，在以类似波波娃的立体未来主义风格进行创作了一个阶段之后，马列维奇在一次圣彼得堡的展览中推出了39幅非具象的几何绘画作品，这次展览命名为《0号—10号，最后的未来主义展览》（*0, 10 [Zero – Ten]: The Last Futurist Exhibition*，图

大事年表

1904—1905 年——日俄战争

1906 年——保拉·莫德松 – 贝克创作《自画像》

1909 年——路易·布莱里奥飞越英吉利海峡

1911 年——瓦西里·康定斯基出版《论艺术中的精神》

1913 年——翁贝托·博乔尼创作《空间中连续性的独特形式》

1914 年——安东尼奥·桑泰利亚出版《未来主义建筑宣言》

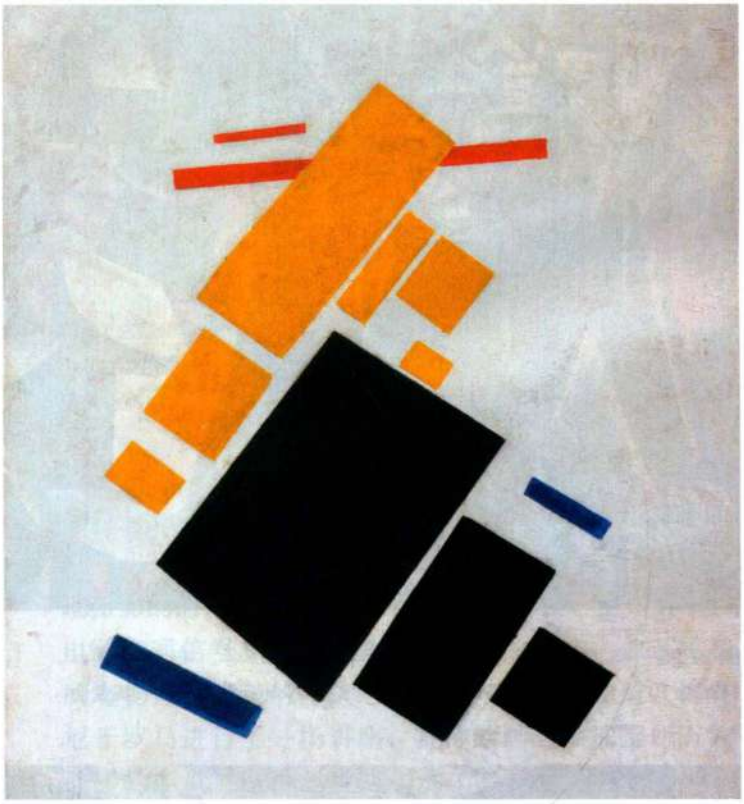


图 27.27 卡茨米尔·马列维奇：**《至上主义构图：飞翔的飞机》**。1915 年（画上落款 1914 年）。布面油画，58×48.3 厘米。纽约现代艺术博物馆

27.26）。其中最著名的作品是《黑色方块》（*Black Square*），即如俄国圣像画一般挂在屋角的那幅作品。在 20 世纪 20 年代的至上主义论文《非具象世界》（*The Non-Objective World*）中，马列维奇将至上主义（Suprematism）解释为感觉的至上（见第 969 页的原始文献）。这种感觉不只是个人的或者情感的，还具有启示意义，因为世界的抽象本质被转译到绘画之中，并运用了全新的抽象语汇，将现实主义的痕迹剥除殆尽。与同辈俄国艺术家康定斯基一样，马列维奇也是神秘主义者，寻求宇宙的统一，甚至乌托邦式的世界，正如即将到来的 1917 年布尔什维克革命支持者们那样。《黑色方块》体现了俄国圣像与民间艺术中的神秘主义遗产。

马列维奇的抽象语汇中包括多种不同的几何图形与色彩。在同样作于 1915 年的《至上主义构图：飞翔的飞机》（*Suprematist Composition: Airplane Flying*，图 27.27）中，他运用了红色、黄色和蓝色几何形，并加入黑色来创造运动、飘浮之感。色彩、尺寸与形体在白色背景的映衬下产生出一种独特的韵律。从一幅构图到另一幅构图，马列维奇通过改变这些特色来变换韵律感。尽管作品标题中出现了“飞机”一词，并暗示出对科技的着迷，但图像本身则是对飞行的体验，表现了由这种交通方式所带来的人与宇宙的新关系。

遗憾的是，马列维奇作品的复制品几乎难以重现原作的特质。《至上主义构图：飞翔的飞机》的画面看起来具有鲜明的边缘和几何感，但是观看原作时，人们会发现这些形体的边缘呈现非常轻微的波浪起伏。马列维奇的绘画也会有人物出现，正如康定斯基的作品那样。他和康定斯基都有力地投射出与宇宙的神秘主义联系，而且马列维奇还使用了白底色，将这种联系从画布之上拓展到无垠之中。

立体主义与幻想：夏加尔和基里科

马列维奇去除了立体主义中的几何性，因此立体主义本身的结构消失了。然而，同辈俄国艺术家马克·夏加尔（Marc Chagall，1887—1985 年）却在很多作品中采用了立体主义结构。立体主义能够叠加、整合最为分散的物体，正是创造梦境般幻想世界的绝佳工具。夏加尔成长在维捷布斯克（Vitebsk）的犹太区，他的绘画令人回想起更为简单的时代、价值观与宗教仪式。1910 年，夏加尔迁居巴黎，在那里立刻就转变为立体主义者，正如《我和村庄》（*I and Village*，图 27.28）所示。但这幅梦幻般的图像很难理解为立体主义对形式的理性分解。夏加尔运用玻璃窗画的饱和色彩与俄国民间艺术的简单形体，召唤出生活本身最为基础的问题。人与动物在几乎镜像般的对称中保持着对等的位置，其头部那半透明、犹如昙花一现的特质让整幅场景显得轻盈、神秘。环状构图象征生命周期，出生如同绽放的花蕾，而死亡则是肩负长柄镰刀的农夫。夏加尔坚决反对任何将其画作与故事或童话联系在一起的做法。他的梦景是立体主义的万花筒，其中充满了艺术家本人认为至关重要的物象与事件。

意大利艺术家乔治·德·基里科（Giorgio de Chirico，1888—1978 年）几乎与夏加尔同时到达巴黎。基里科于 1905 至 1909 年间在慕尼黑学习艺术，受到德国浪漫主义、象征主义艺术家，以及尼采的极大影响。尼采将生命描述为“预兆，隐藏在我们生活并存在的现实之下，实际上隐藏着一个截然不同的现实”。与康定

卡茨米尔·马列维奇（1878—1935 年）

节选自《非具象世界》

卡茨米尔·马列维奇于 1919 年在莫斯科第十届国家展览的目录上发表了《非具象世界》一文。其中强调非具象艺术如何能够表现感觉，而非物体，因为其除去了所有文明的积累，以获得存在的本质，其目标与被称为“原始主义者”的艺术家们所追求的目标一致。

以至上主义之名，我理解了创作艺术过程中纯粹感觉的至高无上地位……

因此，对于至上主义者而言，再现的恰当方式一直都是能够给予感觉表达最充分可能的方式，同时也是忽略事物日常表象的方式……

当要离开“意志与观念的世界”时，我也为一种近乎恐惧的羞怯所攫取，我曾经在那个世界生活、工作，一度曾认为那就是现实。

但是一种非具象性获得解放的幸福感将我扔进了“荒漠”，那里除了感觉没有什么是真实的……感觉由此就成为了我生命的实质。

我所展出的作品里没有“空洞的方块”（指《黑色方块》），而是非具象性的感觉……

白底上的黑色方块首先在非具象性感觉的表达中形成。“方块 = 感觉”，“白底 = 感觉”之外的虚空……

至上主义中产生的方块与形式可以与土著人的原始符号（象征）联系起来，“但是其结合并不代表装饰，而是一种韵律的感觉”。

至上主义并没有形成一个感觉的新世界，而是再现感觉世界的全新、直接形式。

SOURCE: KAZIMIR MALEVICH, *THE NON-OBJECTIVE WORLD*, TR. HOWARD DEARSTYNE. (CHICAGO: THEOBALD, 1959)

斯基、马尔克和克利一样，基里科也沉浸在慕尼黑周围通神论争论的漩涡之中。到达巴黎之后，基里科抛弃了其先前采用的多个灭点绘画风格，转而依赖与立体主义有些许相似的对角线条与错乱空间，立体主义无疑影响了这一风格突变。基里科将许多场景都设置在空旷的城市广场上，那里仿佛一座舞台，1914 年作于费拉拉的《一条街道的神秘与忧郁》（*Mystery and Melancholy of a Street*，图 27.29）就是其中一例。随后

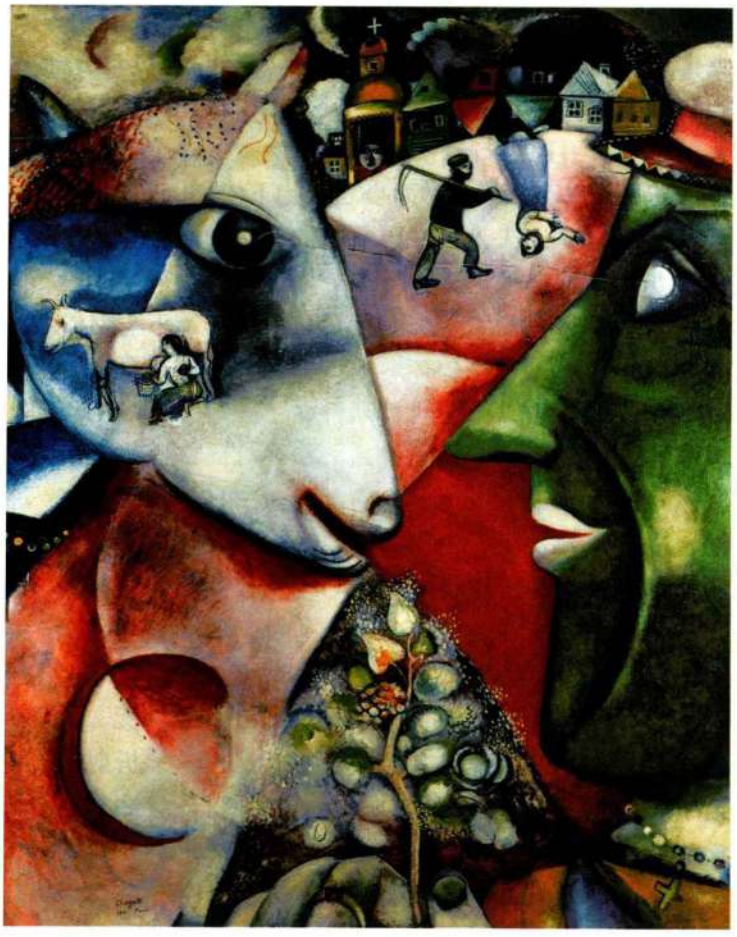


图 27.28 马克·夏加尔：**《我和村庄》**。1911 年。布面油画，1.92 × 1.51 米。纽约现代艺术博物馆

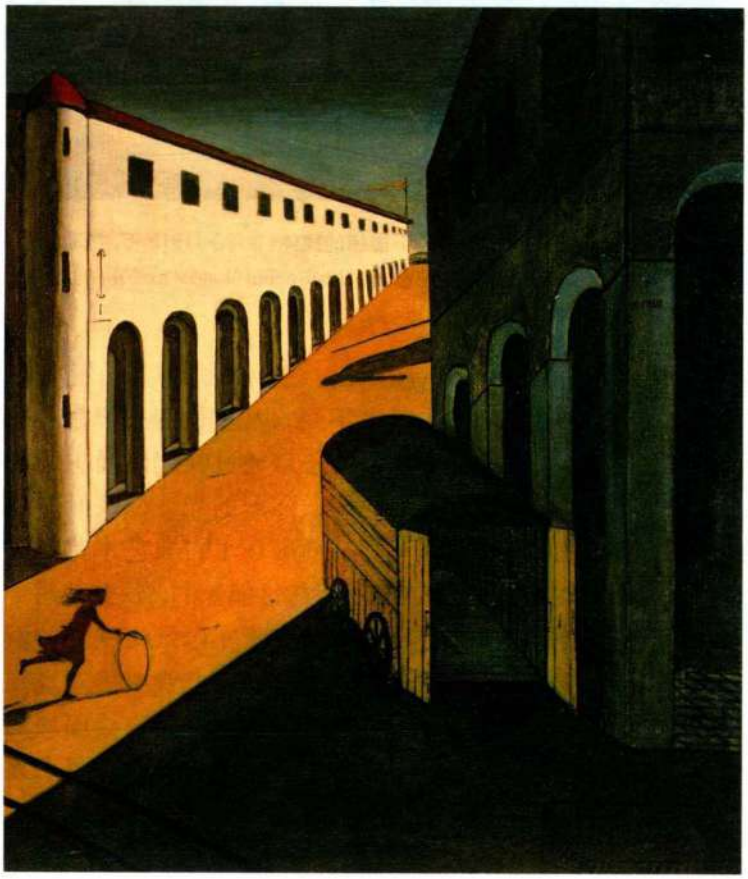


图 27.29 乔治·德·基里科：**《一条街道的神秘与忧郁》**。1914 年。布面油画，87 × 72.4 厘米。私人收藏



图 27.30 马塞尔·杜尚：**《下楼梯的裸体，2号》**。1912年。布面油画，147×89厘米。费城艺术博物馆，Louise and Walter Arensberg 收藏，1950-134-59

他返回了意大利，终老于此。

与意大利未来主义者不同，基里科醉心于古典历史，并没有将其抛弃。但他还是通过唤起浪漫主义的忧郁之情，运用不祥的阴影、强烈的光线以及倾斜的透视创造出不安与怪诞，从而破坏了古典艺术苛刻的权威性。在《一条街道的神秘与忧郁》中，铁路轨道、阴暗的窗户和拱门、行驶中的空货车以及滚铁环的女孩似乎都成为某种象征，但是基里科并没有为观众提供任何线索，并坚称没有此类象征。相反，画面展示的梦景可以让每位观者进行不同的解读，正如每个人对自己梦境中的象征含义反应都不同。基里科称自己的作品是形而上绘画（Metaphysical paintings），他那令人心生困扰的诗意幻想成为了下一个十年中再现性超现实主义的出发点。

马塞尔·杜尚与现代艺术的进退维谷

传统与创新之间的张力在马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp，1887—1968年）的作品中得以有力彰显。与本章中涉及的大部分艺术家一样，杜尚也曾接受过学院派教育，尽管当时学院派的影响已经减弱。杜尚对美术的传统再现功能十分理解，但同时也理解先锋艺术家对这一传统的挑战，先锋艺术家坚称追求对观念的表达与描绘可见现实截然不同。杜尚在20世纪20年代认识到，传统与创新之间的斗争引发了如何定义艺术的问题，这个问题已然在马蒂斯、毕加索和康定斯基等艺术家的作品中酝酿生成了。杜尚坚信，艺术的真正性质不仅成为一个显见的问题，也成为了艺术本身的基本主题。在这个方面，杜尚引入了艺术中自我批评的观念，并提出艺术作为艺术品的地位问题。

杜尚在20世纪最初十年在巴黎进行创作，很快就将印象主义和后印象主义融会贯通。1911年即将到来之际，他转向了立体主义，表现在作品《下楼梯的裸体，2号》（*Nude Descending a Staircase, No. 2*，图27.30）里，杜尚曾试图在1912年的独立沙龙中展出这幅作品。虽然杜尚的一些朋友，甚至两位哥哥雷蒙·杜尚-维庸和雅克·维庸（Jacques Villon）都是评审团成员，但掌握大权的陪审团认为这幅作品既不严肃，也不够立体主义，所以杜尚只好将其撤回。该作品最初是一幅诗歌插图，那首诗描绘一位走上楼梯，到达星辰之上的人物。习惯于打破旧习的杜尚绘制了一个具有忧郁面貌的裸体人像，正堂而皇之地走下楼梯，正如他自己所描述的："这人走下音乐大厅楼梯的样子会更加庄严。"与画室就在隔壁的库普卡一样，杜尚也着迷于马雷的连续摄影作品，正是这些照片启发了其笔下"裸体"的连续运动。因为观众必须知道标题才能知道画中的人物其实未着衣物，而杜尚则将文字强调为作品的组成部分，甚至将标题置于作品之上。杜尚以此举在对艺术本质的探索中走出了重要的一步。界定作品的标题也确定了其含义，并让观众在看过作品很久之后仍能回想起来，其所履行的功能与艺术作品本身一样重要。于是，杜尚在此处简单明了地表达了不仅艺术品与标题不可分，视觉体验与语言体验也是同样。

在1912年，杜尚机器式的人物并非独一无二，该题材成为当时立体主义艺术中的常见形式，折射出这个时代对技术的崇拜，因为技术象征着现代性和科学改造世界的能力。以杜尚的兄长雷蒙·杜尚-维庸（Raymond Duchamp-Villon，1876—1918年）为例，他是一位立体主义雕塑家，偶尔也将生命形式表现为机器的样子，其作品《巨马》（*The Great Horse*，图

27.31）就是如此。最初的素描是一匹写实风格的马，但最终雕塑则成为表现马力的抽象作品：马的身体变为尖端渐细的圆柱体，受盘状钢条的牵引，而腿部像是具有强大推力的活塞。立体主义的块面与几何形式被排列成为活跃扭曲的动物。杜尚－维庸所作马的形象与当时其他大部分机械形式的人物一样，强调工业在塑造现代风尚中的重要作用。与此相反，马塞尔·杜尚的机械化裸体则诙谐、讽刺，颠覆了陈旧之见。

1913 年，马塞尔·杜尚对艺术本性的探寻达到了顶峰，他为艺术带来的革命与毕加索的《阿维尼翁少女》一样伟大。杜尚将一个自行车轮子倒置在凳子上（图 27.32），并称之为艺术。之后他将这件雕塑命名为“挪用**现成品**”（assisted Readymades），因为其结合了两件捡来的批量产品，对艺术只关乎技法和工艺的观念进行挑战。凳子仿佛暗示着基座，车轮则是头部，强调了作品与艺术传统的机敏契合，令人回想起博物馆长廊中成列的胸像。

杜尚没有为艺术品的意义提供任何线索，完全交给观者来判定其内涵，由此也进一步检测了艺术的边界。杜尚坚称其现成品没有任何美学价值。将凳子与车轮放在一起，为彼此提供新的情境，此举对艺术家而言远比最终的作品更为重要。新的情境改变了物体的含义，证明情境是艺术含义的基础。尽管杜尚这样说，但是现成品还是可以被视为美丽之物，具有许多传统上与美联系在一起的特质，例如平衡、对称和新颖。艺术家似乎也呼吁我们关注日常不起眼物品的悦目之处。杜尚在第一次世界大战之前创作了三件挪用现成品作品，但均未曾展出。直到战争期间，他的革新才在艺术界充分地释放出来，我们将在下一章予以讨论。



图 27.31 雷蒙·杜尚－维庸：**《巨马》**。1914 年。青铜，高 99.7 厘米。芝加哥艺术学院



图 27.32 马塞尔·杜尚：**《自行车轮》**（*Bicycle Wheel*）。1913/1951 年（第三版，作于 1913 年原作遗失之后）。集合作品：金属车轮与彩绘木凳，128.3 × 64.8 × 42.2 厘米。纽约现代艺术博物馆

现代主义雕塑：布朗库西与马约尔

康斯坦丁·布朗库西（Constantin Brancusi，1876—1957 年）的雕塑、毕加索的构成作品和杜尚的挪用现成品，都是战前最具创新性的艺术作品。事实上，布朗库西的作品看上去极为精简、抽象，后来成为了现代雕塑的象征。讽刺的是，布朗库西的生活背景距离现代世界十分遥远。他是罗马尼亚农民的儿子，在喀尔巴阡（Carpathian）山区偏远的提尔古日乌村（Tirju-Jiu）中与羊群一起长大。该地区的装饰性民间雕刻历史悠久，而布朗库西在这方面也优于他人。后来他在

布加勒斯特（Bucharest）学习艺术，又于 1903 年途经慕尼黑，最后定居巴黎，成为奥古斯特·罗丹的助手。但后来他认为“树下无草”，于是开始独立创作。

除罗丹之外，另外一位于巴黎进行创作的雕塑家也可能对布朗库西的艺术产生了影响，他就是富有影响力和远见的阿里斯蒂德·马约尔（Aristide Maillol，1861—1944 年）。马约尔从 19 世纪 90 年代晚期至 20 世纪最初几年创作过一些雕塑作品，追随希腊罗马传统，作品整体简洁、宏大，且具有几何式风格，例如 1901 年前后创作的《坐着的女人》（*Seated Woman*，图 27.33）。马约尔通常将他最喜爱的主题女裸体表现得硕大、健壮，并将人物缩减为严格的几何形式，赋予作品一种古老，甚至原始的特质。在这座雕塑之中，重复的三角形起结构作用，并使得姿势“凝固静止”。马约尔后来将之命名为《地中海》（*La Méditerranée*），以此来感谢古代的艺术传统，同时也希望人们将该作品置于这一传统中欣赏。

罗丹和马约尔对于 19 世纪艺术的影响极为巨大，而布朗库西则选择摆脱罗丹的深远影响与马约尔日益增长的重要作用，并走上一条激进之路。即便不是在题材上，也要在美学上与以往的雕塑传统决裂开来，为随后的 20 世纪雕塑奠定了基础。布朗库西成熟期的风格随着 1907 年的《吻》而发生转变，此处插图中呈现的是 1909 年版本（The Kiss，图 27.34）。正如我们所见，这一象征主义主题也出现在罗丹、蒙克和克里姆特的作品里（见图 26.23），但布朗库西对其的处理

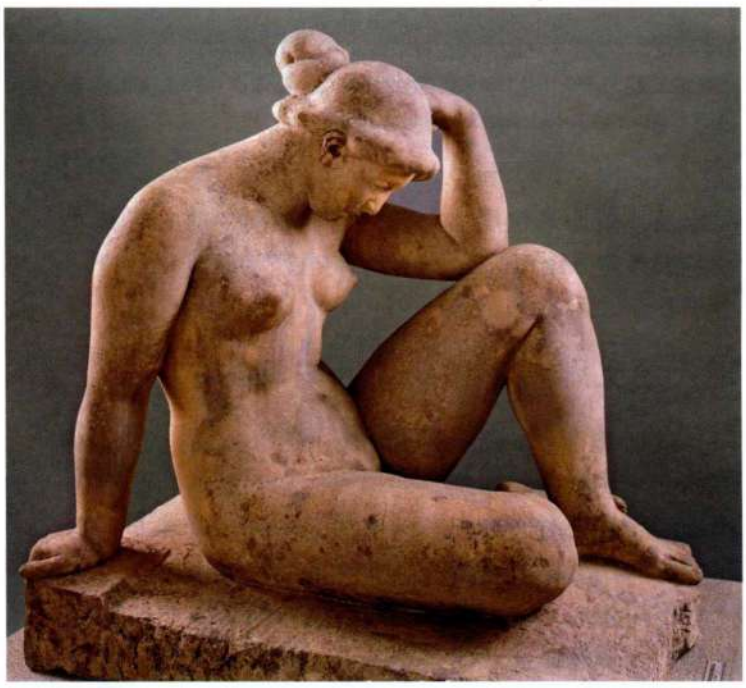


图 27.33 阿里斯蒂德·马约尔：**《坐着的女人》**或**《地中海》**。约 1901 年。石雕，高 104.1 厘米。瑞士文特图尔市 Oskar Reinhart 收藏，1931.9



图 27.34 康斯坦丁·布朗库西：**《吻》**。1909 年。石雕，高 89.5 厘米。巴黎蒙帕纳斯墓地 T. Rachevaskaia 墓

却是独一无二的。两个裸体人物紧紧贴在一起，与最初的石方毫无二致，只以浅浮雕手法刻入了极为简要的细节。此处没有象征主义激情中的心理冲突，布朗库西呈现的是对最高理念的赞颂，即创造生命的普遍需要。石头的几何化与严格形式令人回想起史前的大型作品，例如“斯通亨奇”或者朴素的埃及雕塑。通过其简洁的形式，《吻》摆脱了视觉现实中的混乱，转而追求不可见的本质真理，这正是存在与生命力的核心要义。正如布朗库西本人所解释的：“简洁不是艺术的终结，但是在接近事物真实意义的过程中，人们只要弃置自身即可达到简洁。”

20 世纪最初十年，布朗库西开始进一步简化自己的作品。在《新生》（*The Newborn*，图 27.35）中，他将主题缩减为一个暗示着鸡蛋的椭圆形。其形状也类似于头颅，凹入下陷的部分仿佛是发出第一声哭喊的嘴，窄三角形则是鼻子。然而作品整体异常抽象，我们只能感受到大理石的原始力量，似乎就栖息在生命所隐藏的神秘之中。这件作品具有基克拉迪雕塑的吸引力，也具有非洲面具的简化与几何性特征，而布朗

大事年表

1909 年——布朗库西创作《吻》

1912—1913 年——巴尔干战争

1914 年——第一次世界大战爆发



图 27.35 康斯坦丁·布朗库西：**《新生》**。1915 年。大理石，14.6 × 21 × 14.9 厘米。费城艺术博物馆，Louise and Walter Arensberg 收藏，1950-134-10

库西对于非洲面具可以说是非常了解。

在布朗库西的作品里，材质与题材之间的关系十分重要，必须同时考虑这两个因素。某种特定材质的视觉效果与精神关联影响着雕塑所传达的意义，艺术家有时会采用传统的大理石或者木材，有时也采用具有工业化外观的材料，例如表面抛光的黄铜。同样，布朗库西在展示作品方面的感性也显示了这样的理解，即观者与雕塑之间的物理关系、情感关系都会影响到作品含义。以《新生》为例，布朗库西坚持将这件作品放在低矮的底座上展出，迫使观者俯下身来，以便能仔细观察。通过这种方式，布朗库西将观者置于观看襁褓中婴儿的成年人角度，唤起敬畏与同情的身体感觉。

布朗库西在其漫长的艺术生涯中重复着若干题材，以不同的材料对略有差别的变体进行试验。早在 1910 年，他就引入了鸟的题材，将之命名为“马扎斯特拉”（Maiastra）。该题材来自罗马尼亚关于一只带有魔力的金鸟的传说，据说这种鸟的歌声具有神奇的力量。20 世纪 20 年代，布朗库西在《空间中的鸟》（*Bird in Space*，图 27.36）里展示了鸟的翱翔。优雅的流线型平稳地立在一截愈来愈细的短圆柱体上，收敛的部分暗示腿与身体的连接处。与放在低底座上的《新生》形成对比，《空间中的鸟》通常放置在较高的几何形底座上展出，仿佛在观众头上盘旋一般。布朗库西在 20 世纪 20 年代至 40 年代制作了大约 20 个版本，以此来



图 27.36 康斯坦丁·布朗库西：**《空间中的鸟》**。1928 年（仅铸有一件）。青铜，137.2 × 21.6 × 16.5 厘米。纽约现代艺术博物馆，无名氏捐赠



图 27.37 乔治·贝洛斯：**《沙凯体育俱乐部的男子聚会》**。1909年。布面油画，92.1×122.6厘米。克利夫兰艺术博物馆，Hinman B. Hurlbut 收藏

探索飞翔的本质。受到民间传说中灵鸟的启发，布朗库西的鸟类雕塑意在体现自然力量。

美国艺术

许多在美国进行创作的艺术家都强烈渴望明确建立起美国艺术的感受力，他们在20世纪的最初几年中都有意识地避免效仿欧洲榜样。这些艺术家既远离欧洲学院派绘画的传统古典主义，也不尝试先锋艺术家的挑战性实验艺术。他们通过创作典型的美国题材作品，寻求自身与欧洲艺术家的区别，并通常刻意以反学院派的图形或稚拙风格进行创作。然而，某些美国艺术家也在欧洲先锋艺术中找到了新鲜刺激的艺术语汇，使其能够表达自我对于现代性的反应。

垃圾箱画派

20世纪之初，出现了一场美国特有的艺术运动，即**垃圾箱画派**（Ashcan School），其以纽约市坚韧的城市现实主义为中心。最初该群体的成员都是费城的报纸插图画家，但是罗伯特·亨利（Robert Henri，1865—1929年）成功说服他们转行创作绘画。亨利曾在宾夕法尼亚美术学院跟随托马斯·埃金斯的学生学习绘画（见第888—889页）。后来垃圾箱画派逐渐转移到纽约；到了1905年，这些艺术家着重表现城市街道、公园和娱乐场所蕴含的能量，同时也捕捉快速改变的社会道德与风尚。他们善于在平凡与日常中发现美，还特别记录了因东南欧移民浪潮与非裔美国人北迁所带来的人口变化。除此之外，新兴的工人阶级妇女与城市公共空间中的各个阶层的混合也是其记录重点。

为了捕捉这股现代城市的能量，垃圾箱画派的艺术家们运用马奈式的笔触，并强调绘画平面的表面，使其绘画极具自发、直接之感，正如19世纪的现实主义绘画一样（见第二十五章）。这种艺术效果在《沙凯体育俱乐部的男子聚会》（*Stag at Sharkey's*，图27.37）中表现得十分清楚，这是乔治·贝洛斯（George Bellows，1882—1925年）1909年的作品。他是该画派中最年轻的成员，但并不是一位原创性很强的画家。画中贝洛斯表现了纽约市最受欢迎的娱乐场所之一——汤姆·沙凯（Tom Sharkey）的体育俱乐部，这是一间位于贝洛斯画室对面的酒吧。艺术家采用了位于座椅之上的视角，将观者置于场景之中，使得其中的打斗者仿佛身材魁梧的角斗士一般，赫然出现在我们眼前。我们可以感受到拳击选手的汗水、紧张及其突起的肌肉，以及观众们的热情与参与。该画受到马奈作品的直接启发，亮色与暗色的摇曳闪动以及稠厚的奶油状笔触让绘画表面生动、活跃。此外，弯曲的头颅那富有韵律感的起伏曲线，打斗者用力挥打的手臂与双腿，都让图像律动着强烈的活力，准确捕捉到纽约市天然粗野的生活面貌。

军械库展览：现代主义进入美国

直到20世纪20年代，现代主义才进入美国。其首先于纽约的291画廊出现，该探索性画廊归艾尔弗雷德·施蒂格利茨（见第940页）所有。自1909年起，施蒂格利茨开始为毕加索、马蒂斯、亨利·卢梭、罗丹和布朗库西这样具有重大影响的现代主义艺术家拍摄照片，同时也拍摄非洲艺术和儿童艺术题材。对于纽约的现代主义来说，1913年的国际现代艺术展（International Exhibition of Modern Art）极为重要。由于展出地点是军械库街26号，因此这一展览后来被命名为“军械库展览”（Armory Show）。展览展出了400余幅欧洲作品，其中大部分是法国作品，从德拉克洛瓦到库尔贝、莫奈、高更、凡高和塞尚，再到毕加索、布朗库西和马蒂斯。参展的美国艺术家人数达到欧洲艺术家的三倍，但是相形之下他们的作品看起来稍显狭隘，而且乡土气息颇重，大部分都被观众忽视。

报刊评论无情痛斥了激进的法国当代艺术，而观众还是如潮水般涌来。展览持续四周，参观人数达到了75,000人次。观众络绎不绝的原因主要是去奚落杜尚的《下楼梯的裸体》，一位评论家声称该作品看起来像是“木瓦工厂的爆炸”。展览以“新精神”为口号，其象征则选取了马萨诸塞州革命时期的松树旗。美国展览组织者的意图在于创造本土的艺术革命，以动摇传统的中产阶级品位，并形成对当代艺术的意识和欣

赏。尽管遭到公众嘲笑，但是这次展览还是促生了若干现代艺术画廊和现代艺术收藏家，而且这些人已经具有足够的冒险精神来投身或支持激进艺术。

大事年表

1901—1909 年——西奥多·罗斯福就任美国总统
1905 年——艾尔弗雷德·施蒂格利茨的 291 画廊开业
1908 年——福特 T 型汽车上市
1909 年——乔治·贝洛斯创作《沙凯体育俱乐部的男子聚会》
1913 年——军械库展览在纽约展出
1914 年——巴拿马运河开通

美国首批现代主义者：达夫与哈特利

当初欧洲刚刚创造出现代主义艺术，美国艺术家几乎第一时间就吸收了这种艺术形式；在欧洲，特别是在巴黎的美国艺术家对野兽派和立体主义艺术运动的接纳最为迅速。1908 年，年轻的艺术家阿瑟·达夫（Arthur Dove，1880—1946 年）在巴黎生活，他在那里见到了马蒂斯和野兽派的作品。当他返回纽约之时，遇到了施蒂格利茨，并开始在 291 画廊举办展览。

终其一生，达夫一直在参与纽约市的艺术发展，但他却生活在纽约州和康涅狄格州的乡村地区，甚至在长岛驻锚的船屋里生活过几年。他的艺术聚焦于自然，而非现代，力图捕捉宇宙间的力量。到了 1910 年，达夫就已经创作了完全抽象的绘画作品，比康定斯基还要早上两年。《植物形式》（*Plant Forms*，图 27.38）出自名为《十诫》（*The Ten Commandments*）的系列蜡笔作品；在这幅画中，达夫展现了自然的所有成分，而且没有使用具象形式。

与立体主义作品一样，《植物形式》的构图由抽象成分组成，尽管其以合乎常理的方式叠加在一起，暗示出空间的持续后退。这幅作品具有光线与大气效果，以及生命的性质，主要应归功于椭圆形、卵形、圆形和生物形体的运用，暗示植物与树木。我们将绿色、赭石色和棕色与大地和植被联系在一起，白色和黄色则与光线联系起来。曲线形的白色和黄色仿佛是太阳、月亮和山丘，虽然叶片式的形状让人联想到植物和树木，但其同时也是能量不可识别的爆发的象征。我们可以感觉到自然力量和生命力的汹涌澎湃，而且每个形体都可以暗示出众多不同的物象，作家得以传达万事万物之间的相互关联。这幅作品的维度如同宇宙般广阔无垠，但同时也展示了熟稔的自然景观。达夫专注于描绘自然潜能，这日后还成为了美国艺术的主要题材，并且成为施蒂格利茨圈子中诸位艺术家关注的重要问题，下文中将谈及这一点。

施蒂格利茨周围的艺术家还有马斯登·哈特利（Marsden Hartley，1877—1943 年），后者出生于缅因州。两人 1909 年相遇时，哈特利正在用点彩画法绘制新英格兰的树林。1912 年，哈特利前往巴黎，并为特罗卡代罗宫博物馆的部族艺术深深吸引，于是带着几分西方中心的语气宣称：人“在这些成人幼稚者面前不会再保持原样；因为他们在烧制泥土时与宇宙观念是如此接近”。他指出艺术必须“由精神必需品来创作”，还指出法国艺术肤浅，缺少灵魂。1913 年，哈特利来到了柏林，阅读了诸如雅各布·波墨（Jakob Boehme，1575—1624 年）等伟大德国神秘主义者的著作之后，



图 27.38 阿瑟·达夫：**《植物形式》**。约 1912 年。布面蜡笔画，43.8×60.6 厘米。纽约惠特尼美国艺术博物馆



图 27.39 马斯登·哈特利：**《德国军官》**。1914 年。布面油画，173.4×105.1 厘米。纽约大都会艺术博物馆，艾尔弗雷德·施蒂格利茨收藏，1949 年 (49.70.42)

发明了一种综合立体主义的独特形式，其中结合了野兽派与德国表现主义的色彩，创作出充满精神内容的绘画，《德国军官》（*Portrait of a German Officer*，图 27.39）就是一例。这幅作品完成于 1914 年，后来被施蒂格利茨收藏。

这件巨幅作品是表现艺术家情人卡尔·冯·弗莱伯格（Karl von Freyburg）家族成员的系列作品之一，而弗莱伯格则是第一次世界大战中首批牺牲的战士之一。画面中展示了铁十字架、徽章、头盔、军靴、军龄袖条、饰章、旗帜、马刺和流苏等德国军用装备。在整体感觉上，这幅抽象作品仿佛静物画，在精神上令人联想到维多利亚时代的纪念品盒子。这种盒子通常为亡者而作，装有照片、衣物、头发和纪念品，并将这些都压在玻璃之下。画面中占据主导地位的是一个三角形，其中充满了圆形和菱形，不由得使人想起康定斯基有关几何形蕴含精神性的通神论信仰。在杂乱的色彩、形式与构图中，《德国军官》展现了与康定斯基同时期所作《构图》（见图 27.14、27.15）相类似的无限力量，而且其抽象特征似乎暗示着风景，几乎与静物一样容易辨识。返回美国之后不久，哈特利重新拾起了风景画创作，在其中采用的表现主义风格揭示着自然本质和精神力量。

欧洲的早期现代建筑

在第二十六章中，我们讨论了现代建筑的两种独特方法，一种诞生在美国，另一种出现于欧洲。路易斯·沙利文和弗兰克·劳埃德·赖特这样的美国艺术家向历史主义与传统的复兴主义发起挑战，彻底消除了建筑形式及其预定功能之间的区分。欧洲也出现了摒弃复兴风格的现象，新艺术风格将现代建筑界定为体现生长与运动的有机风格。整个 20 世纪期间，现代建筑始终追随由芝加哥学派和新艺术风格所确立的相对两极，即理性、几何性和功能性与个人化、指涉性和表现性。

奥地利与德国的现代主义建筑

20 世纪最初几十年间，奥地利和德国影响了现代建筑的整体面貌。前一章中讨论过的查尔斯·伦尼·麦金托什（见第 930—932 页）19 世纪 80 年代曾于欧洲风行一时，并在该世纪末尤为受到维也纳年轻建筑师们的推崇，当时他们正在寻找新艺术风格的替代品。

约瑟夫·霍夫曼 奥地利建筑师约瑟夫·霍夫曼（Josef Hoffmann，1870—1956 年）特别青睐麦金托什的建筑。1903 年，霍夫曼成立了“维也纳工作室”（Wiener Werkstätte），可以看作工艺美术运动的维也纳翻版，这一运动在 20 世纪早期造就了一批最伟大的实用艺术品。霍夫曼涉足建筑与设计两个领域，并从麦金托什的几何性中汲取灵感。他对立方体几乎痴迷，甚至获得了“方块霍夫曼”（Quadrat-Hoffmann）的绰号。1903 年，他设计了波克斯道夫疗养院（Purkersdorf Sanitarium），一座缺少装饰或细节处理的简朴建筑，偶尔出现的窗户会打断白色墙壁构成的整体平面。

霍夫曼的杰作是斯托克雷特府邸（Palais Stoclet，图 27.40），于 1905 年建在布鲁塞尔，是比利时银行家的私人住宅，此人也曾在维也纳生活。正方形与长方形在建筑中明显占据主导地位，并拓展到正方形石面构成的白色大理石饰面与窗户上。霍夫曼还引入了新艺术风格的微妙与精致，而非其有机形态主义，这一点表现在勾勒建筑外边的镀金青铜条带、屋顶栏杆的优雅比例，以及高大垂直的楼梯窗户中。青铜条带与大理石贴面的接缝使得建筑具有了精美的线性表面。



图 27.40　约瑟夫·霍夫曼：**布鲁塞尔斯托克雷特府邸**。1905—1911 年

为了符合工艺美术运动的精神，霍夫曼亲手设计了斯托克雷特府邸的每个元素，包括花园、家具和餐具。和谐的整体感弥漫其中，产生出具有禅意的宁静祥和，折射出维也纳工作室效仿了工艺美术运动对日本艺术和文化的推崇（见第二十六章）。

阿道夫·卢斯　第二位重要的维也纳建筑师是阿道夫·卢斯（Adolf Loos，1870—1933 年）。毕业于德累斯顿技术学院（Dresden College of Technology）之后，卢斯前往芝加哥旅行，参观了 1893 年的哥伦比亚展览会，并在那里驻留了三年，领会了中西部建筑师的功能主义（functionalism），尤其感受到路易斯·沙利文的魅力。返回维也纳之后，他从事室内设计，并为自由主义杂志撰稿，不时撰文斥责新艺术风格的浮华装饰。1908 年，卢斯出版了题为《装饰与罪恶》（*Ornament and Crime*）的功能主义理论书籍。他宣称，除墓葬与纪念碑之外，建筑应该是功能性的，并写道："现代人，具有现代神经的人，不需要装饰；装饰让他作呕。"卢斯甚至在装饰与粪便般的涂鸦之间划上等号。进一步而言，作为一名社会主义者，卢斯认为装饰与历史主义尤为令人难耐，因为这些都与财富相关，与对手工艺人的压迫相关。

在建于 1910 年的斯泰纳宅邸（Steiner House，图 27.41）中，卢斯对其理论进行了实践。虽然以霍夫曼波克斯道夫疗养院中 U 型花园的立面为基础，但是卢斯的设计更为朴素，也更加强调体量。他将檐口缩减为纤细到几乎无法觉察的条带。窗户的设计极具功能性，而非美感，水平的窗户尤为如此。1923 年，卢斯移居巴黎，盛期现代主义建筑师欣然接受了他的反装饰主义，并将斯泰纳宅邸视为此种风格的典范。

赫尔曼·穆特修斯与彼得·贝伦斯　在德国，政府和工业促进了现代主义建筑的出现。1896 年，政府官员将建筑师赫尔曼·穆特修斯（Hermann Muthesius）派遣到伦敦学习英国工业与设计，伦敦在当时高质量的批量生产领域处于世界领先位置。1904 年回国之后，穆特修斯被指派在"普鲁士贸易委员会"（Prussian Trade Commission）中担任职务，并承担改革实用艺术



图 27.41　阿道夫·卢斯：**维也纳斯泰纳宅邸**，面对花园的一侧。1910 年

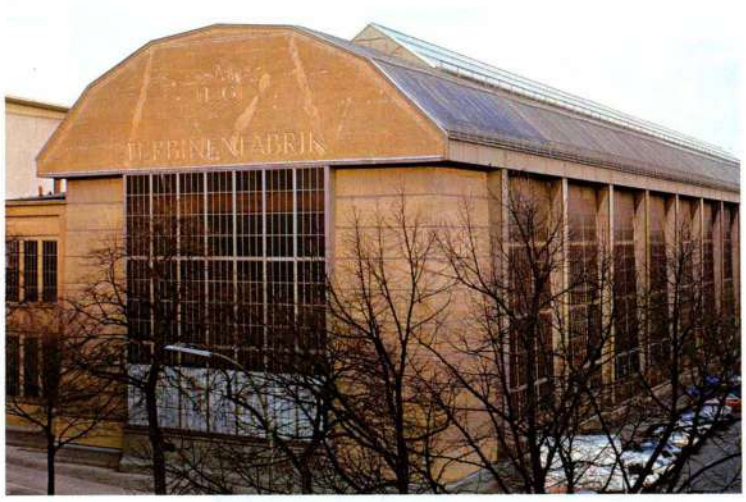


图 27.42　彼得·贝伦斯：**柏林 A. E. G. 涡轮机厂**。1909—1910 年

教育的任务。为了控制世界市场，他提倡批量生产功能性产品，并采用精心设计的机械式风格。1907 年，穆特修斯协助成立了“德意志制造联盟”（Deutsche Werkbund），由建筑师、设计师、作家和工业家所组成，目标在于“选择艺术、工业、工艺和贸易的最优秀代表，结合所有力量向高品质的工业产品迈进”。在建筑方面，穆特修斯号召以辛克尔的古典主义（见第 857–858 页）为基础，创造出新的宏大风格，同时也可以反映现代工业的价值观。

穆特修斯推荐的制造联盟成员之一是建筑师彼得·贝伦斯（Peter Behrens，1868—1940 年），他曾是杜塞尔多夫一所实用艺术学校的校长。同样在 1907 年，贝伦斯被提名为德国通用电器公司的设计顾问，负责设计该公司的建筑、产品和营销材料。在制造联盟与通用电器公司之间，贝伦斯获得了在工业化中将德国信仰贯彻为天定命运的授权；此外，他还承担着为工业力量的粗野现实寻找视觉表达的任务。贝伦斯在其最精美的通用电器公司建筑中实现了这一目标——1909 年建于柏林的涡轮机厂（图 27.42）。

这座工业殿堂般的建筑是工业力量的真正象征。巨大的主体空间由一列铰链钢拱构成，其形式与立面上的屋顶线脚相呼应，正如 19 世纪钢铁玻璃结构的火车站和展览大厅那样（见图 25.40、25.41）。然而贝伦斯的设计并不是包在历史外壳内的温室，而是一座抽象宏伟的建筑，令人想起高贵的古典神庙和埃及建筑的入口。角落处开有颇具乡村风味的巨型埃及塔门，支撑着庞大的山墙，然而两侧墙壁的窗户却向内凹入，这样钢铁拱的下部就暴露在外，使得成行的拱脚就像一列柱廊。但是贝伦斯声称，建筑的现代性不仅表现在其朴素外表，还在于末端处的巨大窗户，这是一道确定无疑的现代主义透明幕墙，似乎就挂在“三角楣”下。

尽管贝伦斯以涡轮机厂的建筑设计夸大了工业形象，但他并没有采用穆特修斯所提倡的机械风格——“标准化”（Typisierung），即一种类型或者基础单元，相当于批量生产的模件组装建筑，可供所有建筑师采用。这种机械风格将由贝伦斯事务所里另外三位建筑师发展起来，他们是沃尔特·格罗皮乌斯、路德维希·米斯·凡德罗和勒·柯布西耶。

沃尔特·格罗皮乌斯　1910 年在贝伦斯事务所里工作的建筑师中，沃尔特·格罗皮乌斯（Walter Gropius，1883—1969 年）是最为进步的一位。他与阿道夫·麦耶（Adolf Meyer）合作，在 1911 年接受了设计法古斯工厂（Fagus Factory，图 27.43）的委托，这是一家位于莱纳河畔安费尔德（Alfeld-an-der-Leine）



图 27.43　沃尔特·格罗皮乌斯与阿道夫·麦耶：**德国莱纳河畔安费尔德的法古斯工厂**。1911—1913 年

的制鞋工厂。格罗皮乌斯精通霍夫曼、卢斯和贝伦斯的作品风格，却转向了芝加哥学派，运用其包裹着钢铁玻璃幕墙的钢铁网格骨架设计。工厂的玻璃立面似乎神奇地从上方的砖面横梁处垂挂下来，甚至让角落处也变得一览无遗。建筑轻盈通透，窗框纤细优雅。水平的不透明板面与玻璃的尺寸完全相同，区分出三个楼层，延续着窗户的模件结构。只有古典的学院派入口和支撑横梁的纤细的砖面伪墩柱借鉴了历史样式。另外，借由法古斯工厂，格罗皮乌斯创造了穆特修斯所追求的机械风格——依附于网格骨架的无装饰建筑。这种建筑类型极其有效，且容易复制，将成为日后玻璃盒子建筑的原型，而后者将在20世纪其余年代占据世界建筑的主导地位。

德国表现主义建筑

并非所有德国建筑师都拥护技术、机器时代和穆特修斯的标准化观念，也有人设计出具有表现精神的建筑，意在对抗现代性冰冷、非人性的影响。

亨利·凡·德·韦尔德　亨利·凡·德·韦尔德（Henri van de Velde，1863—1957年）也是制造联盟的建筑师，他是比利时人，在比利时最初作为新印象主义画家而获得成功，之后成为新艺术风格的建筑师与设计师。1901年，凡·德·韦尔德成为萨克森魏玛公国（Grand Duchy of Saxe-Weimer）的手工工业顾问。凡·德·韦尔德极力鼓吹尼采的超人理论，并相信有力的表现性建筑扮演着极为重要的角色。他还受到慕尼黑心理学家特奥多尔·李普斯（Theodor Lipps）及其“移情”（Einfühlung）理论的强烈影响，该理论讨论自我向艺术品的神秘投射。这种背景引导凡·德·韦尔德研究了威廉·沃林格（Wilhelm Worringer）1908年的著作《抽象与移情》（*Abstaktion und Einfühlung*），书中主张通过抽象达到超验境界，同时拥护对生机勃勃的心灵状态进行强烈表达的美学观。

在1903年的希腊与中东之旅中，凡·德·韦尔德被迈锡尼和亚述建筑的简洁与纯粹深深打动，于是在其为1914年科隆制造联盟博览会设计的剧院（图27.44）中，将这些特色转译为现代的语汇。这座建筑的设计意在对抗穆特修斯的标准化风格，而标准化风格在格罗皮乌斯为1914年博览会设计的工厂模型中得到完全展现。尽管凡·德·韦尔德的设计庞大而抽象，但这座建筑似乎是一个有生命的机体，而非冰冷、规范的盒子。建筑内部的每一处空间都可以从外观上推测出来，其均具有专属的标示。由于采用了曲线外观，建筑仿佛在不断地膨胀、呼吸。然而，这不再是新艺术风格所体现的沸腾青春，反映出在建筑中投注精神性与生命力的需要，并通过模仿古代近东文明宏大纯粹的建筑形式，增强了其中的精神性与生命力。

大事年表

1908年——阿道夫·卢斯出版《装饰与罪恶》
1908年——威廉·沃林格出版《抽象与移情》
1909—1910年——彼得·贝伦斯设计建造A. E. G. 涡轮机厂
1911—1913年——格罗皮乌斯和麦耶设计建造法古斯工厂

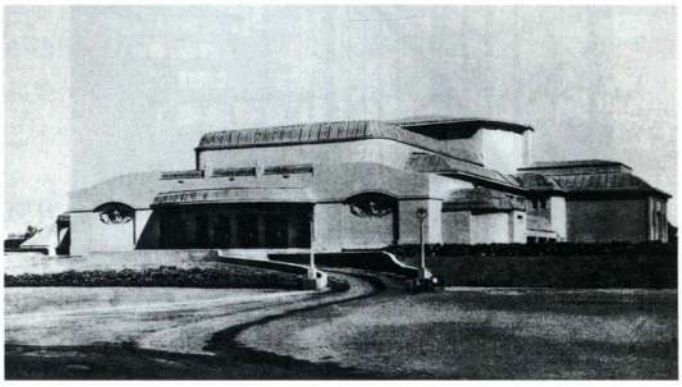


图27.44　亨利·凡·德·韦尔德：**科隆制造联盟剧院**。1913—1914年，1920年拆除

布鲁诺·陶特　在1914年的制造联盟博览会上，布鲁诺·陶特（Bruno Taut，1880—1928年）设计的玻璃宫（Glass Pavilion，图27.45）可以视为又一处对精神性的贡献。这座建筑为玻璃制造厂而建，反映出陶特对水晶的神秘性质的信仰。诗人保罗·舍尔巴特（Paul Scheerbart）是玻璃的倡导者，于1914年在《狂飙》杂志上发表的论文《玻璃建筑》（*Glasarchitektur*）对艺术家和建筑师都产生了极其巨大的影响（见第四部分末尾的*附加原始文献*）。陶特玻璃宫顶部的横梁上甚至蚀刻有舍尔巴特关于玻璃力量的箴言。

舍尔巴特声称，只有全部空间都向阳光敞开的玻

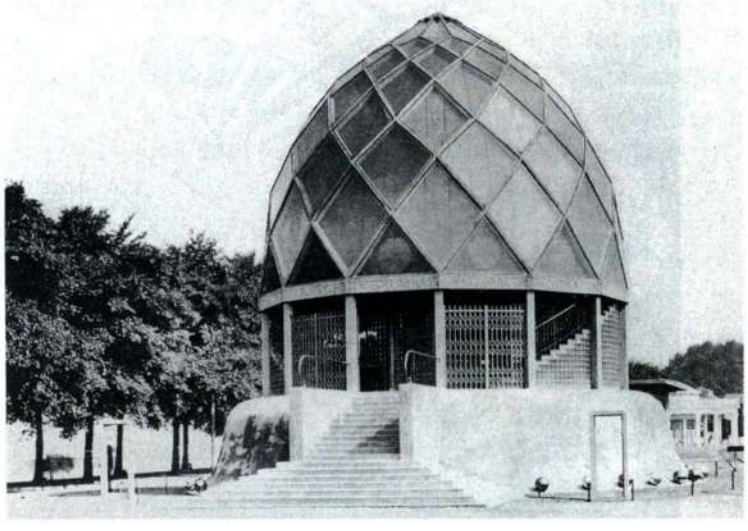


图27.45　布鲁诺·陶特：**1914年科隆制造联盟博览会的玻璃宫**



图 27.46　布鲁诺·陶特：**科隆玻璃宫楼梯**。1914 年

璃建筑才能够将德国文化提升到新的精神高度。因此，陶特使用玻璃砖建造了墙壁与地板（图 27.46）。球状的穹顶仿佛巨大的水晶，由两层玻璃制成；外层玻璃具有反射性，内层则采用了大量彩色玻璃块，像是中世纪的彩色玻璃窗。陶特还考虑到将穹顶设计为哥特样式，其块面让人感受到火焰哥特式拱肋所具有的生命冲动。主要空间的天花板则开设有集中式圆窗，散发出一片彩色的精神之光。

马克斯·伯格　一年之前，受神秘主义激发的建筑师马克斯·伯格（Max Berg，1870—1947 年）采用了类似的圆形设计，完成了位于布雷斯劳（Breslau）的百年纪念堂（Jahrhunderthalle，图 27.47）。该建筑为庆祝德国摆脱拿破仑的统治重获自由一百周年而兴建。伯格的表现主义具有相当的浪漫主义特色，因为钢筋混凝土（钢铁加固的水泥）所建造的庞大建筑很容易令人联想到皮拉内西对罗马崇高伟大的痴迷（见图 23.4），以及布雷的空想式建筑（见图 23.25）。（见第 1013 页的*材料与技法*。）体量庞大的椭圆形拱像是一座古罗马水道或桥梁，向内弯曲成圆形，直接从地面起拱。天顶的拱肋仿佛是万神殿的样式，但是实与虚的位置颠倒了，因为格子平顶的部分现在成了窗户，造就出天堂之光的光环，穹顶看起来仿佛飘浮在空中。万神殿的圆形开口处在这座建筑中则是闭合的。当时的评论家将这个黑色圆盘比喻为眼睛的虹膜，而飘浮着的整个穹顶则是连接宇宙的巨大眼球。其中一位作家曾这样表述过：“宇宙打开了，以揭示星辰与苍穹的运行。”

1925 年，伯格放弃了建筑，将余生都投身到基督教神秘主义之中。但早在 1912 年，当桥社和青骑士的成员们力图通过绘画、版画和素描，将德国引领进入一个具有更高精神性的世界时，伯格也试图用钢筋混凝土与玻璃达到同样的效果。

小结

20 世纪早期的社会与文化环境对西方现代艺术的持续发展至关重要。科学上的突破改变了几个世纪以来关于物质与能量基本性质的古老信仰，使得一批艺术家重新考虑艺术创作的基本原则。对于许多先锋艺术家而言，仿佛有一道面纱被揭开了，展示出形式与空间的新关系，以及线条与色彩的新功能。关

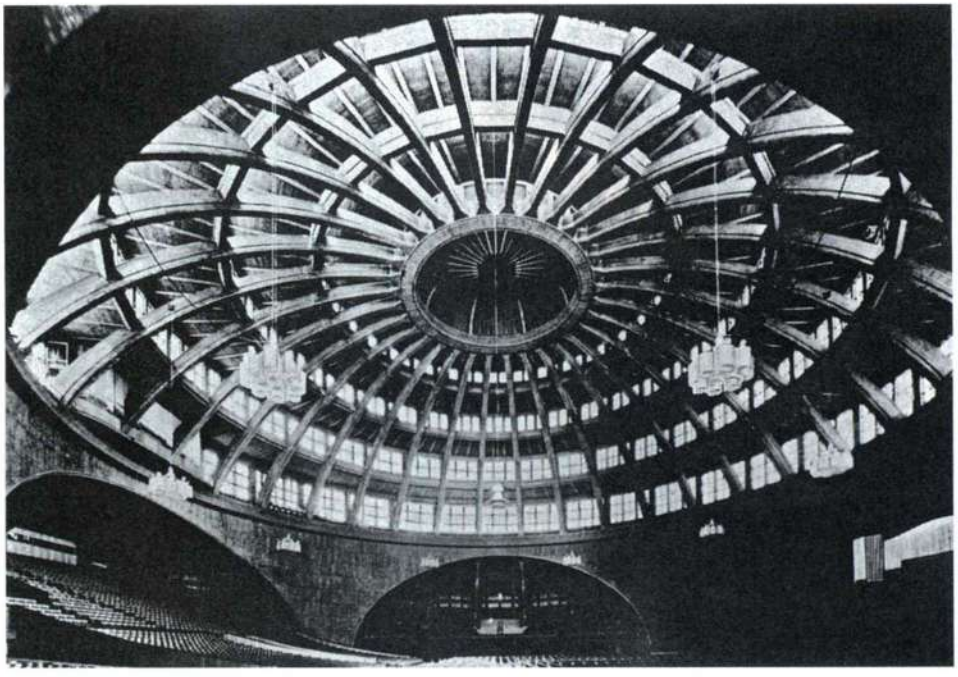


图 27.47　马克斯·伯格：**德国布雷斯劳百年纪念大厅内景**。1912—1913 年

于人类意识的哲学与心理分析学研究同样鼓励大批先锋艺术家去追求自我的新型呈现方式，有些人甚至选择在纯粹抽象中寻找人性的本质。

野兽派

当马蒂斯和德兰的作品在1905年秋季沙龙展出之时，其令人震惊且违背常规的面貌是对观众的当头一击，这些艺术家也因此被称为“野兽派”。野兽派的色彩与自然表象之间没有明显的联系，只是用来表现纯粹的形式目的。同样，传统的透视系统也被抛弃，例如焦点透视、物体距离越远则越小等。现在的空间被当作流动主观的元素来处理，服从题材的需要。然而野兽派所表现的题材却毫不激进，一般都是诗情画意的田园风光、肖像和静物。这是克劳德和普桑所追求的类型，1905年的评论家忽视了这一联系，但是马蒂斯及其同伴却理解这一点。

立体主义

与野兽派一样，毕加索和勃拉克在立体主义实验之初，也已经理解了之前的艺术传统。事实上，毕加索在1907年创作激进的《阿维尼翁少女》时，曾有意地采用法国学院主义，这幅作品的尺寸与供官方沙龙展出的历史画画幅完全一致。然而如果没有塞尚所发展的美学模式，立体主义就不可能出现。塞尚对自然进行了坚实的结构性思考，为立体主义的形式与线条使用方法指明了道路。而毕加索和勃拉克思考了时空连续统一体，摆脱了绘画只能从一个视角来表现的传统。

野兽派与立体主义的影响

野兽派与立体主义中被克制的情感在表现主义以及俄耳甫斯主义的某些方面得以释放。德国与奥地利表现主义者具有原始且通常令人焦虑的情感，他们寻找一种能够传达其感觉强度的视觉语言。保拉·莫德松－贝克以塑造女裸体的新方式做出了示范，涤除了之前裸体绘画的陈腐传统及其毫无个性的色情主义，转而创作强烈宏大的个人化图像。维也纳表现主义艺术家埃贡·席勒以同样的方式来绘画男性裸体，将之转型为表达个人情感的通道，而非集体理想。诸如罗贝尔·德劳内这样的俄耳甫斯主义者则找到了不同的方式，他们追求描绘与宇宙的神秘相遇，运用野兽派的色彩使得含混的立体主义结构明亮起来，以此创造出与生命力一起脉动的无尽空间。马克·夏加尔和乔治·德·基里科等画家也着迷于立体主义的空间重构，努力寻找再现梦境、神话和记忆幻象的方式。立体主义提供了摆脱文艺复兴透视法传统逻辑的途径，产生出错乱空间的新观念，增强其图像中的神秘感。

其他艺术家与艺术群体也纷纷将野兽派和立体主义作为跳板，发展出有时甚至更为理论化的方向。未来主义就是一种具有理论倾向的艺术，该运动中的艺术家相信意大利的古典遗产是国家进步的障碍，他们欢迎自诩为现代标志的工业化、速度、工厂，甚至机械化战争，运用野兽派色彩和立体主义联系形式与空间的观念来传达运动与动态的能量。

马塞尔·杜尚与现代艺术的进退维谷

马塞尔·杜尚从全新的方向来创作艺术，发明了挪用现成品，例如《自行车轮》。将自行车轮子放在凳子上的创作手法挑战了大量艺术观念：艺术是手工制品，艺术具有风格和美，艺术是幻觉或者再现，艺术具有固定的含义。现在，艺术变成了观念的载体。

现代主义雕塑：布朗库西与马约尔

康斯坦丁·布朗库西将雕塑缩减为体现最精简本质的抽象形式，捕捉到生命与体验的基本真理，将艺术从古典典范和罗丹的影响中解放出来。在布朗库西之前，阿里斯蒂德·马约尔就将自己的人像雕塑简化为简洁宏大的形体，但仍保持了古典雕塑的面貌，唤起地中海地区完美、优美和理想主义的感觉，反映出对现代的逃避，正如马蒂斯的《生活的欢乐》。

美国艺术

20世纪之初，美国艺术具有其特有的风格，即垃圾箱画派。一群费城插图画家回溯到马奈的现实主义，从费城来到纽约，记录在曼哈顿发生的剧烈社会变革，其中包括来自欧洲的大批移民、非裔美国人的北迁，以及独立的新女性的涌现。艾尔弗雷德·施蒂格利茨的291画廊与1913年军械库展览力图将现代主义引入美国，并成功地促生了若干支持现代艺术的画廊与收藏家。曾去过欧洲的美国艺术家所创作的艺术品最为进步，其中包括早在1910年就绘制抽象绘画的阿瑟·达夫，以及1915年时在柏林创作表现性的综合立体主义系列绘画的马斯登·哈特利。这两位艺术家都预示了寻求精神表达的方向，这将在两次世界大战期间成为众多美国艺术家所关注的问题。

欧洲的早期现代建筑

欧洲的现代建筑首先出现在维也纳和德国，并表现为两个方向：其一是追随芝加哥学派形式服从功能的机械式建筑；其二则是个人化、表现主义的幻象式建筑，以新艺术运动所建立的模式为榜样。维也纳的阿道夫·卢斯致力于设计前一种风格的建筑，摒弃了装饰观念，偏爱简单的形式。沃尔特·格罗皮乌斯也是如此，他所构思的设计样式将建筑视为贴附着轻薄玻璃皮肤的钢铁网格骨架。一批德国建筑师则拥护表现主义路线，特别是布鲁诺·陶特，他使用玻璃建造建筑，让室内弥漫着神秘的光线。马克斯·伯格所设计的钢筋混凝土礼堂不仅宏伟，而且具有罗马建筑的面貌，但天花板却像是飘浮在空中，引领精神力量由此进入。



两次世界大战之间的艺术

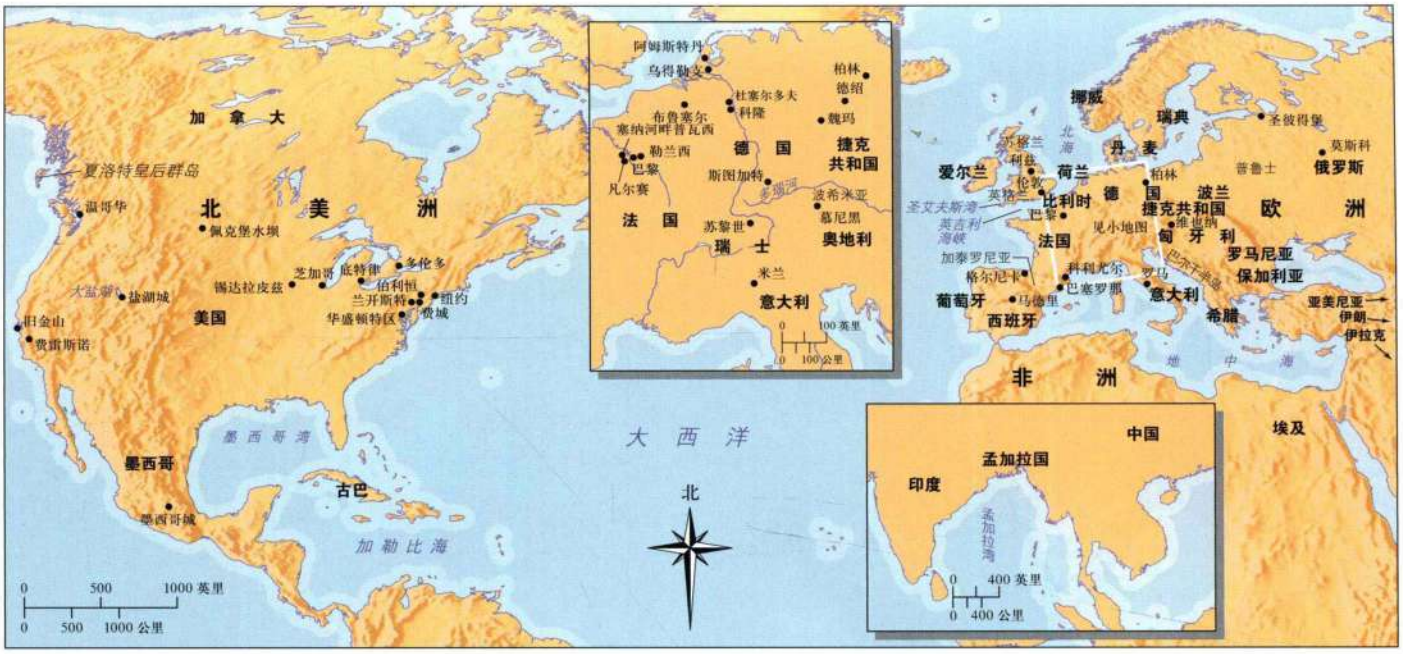
第二十八章

第一次世界大战在物质和心理上都对西方文明造成了破坏。这种破坏与生命的丧失令人惊愕，每次战斗都会有无数的战士阵亡。许多人原本以为逻辑、科学与技术能够带来更美好的世界，但情况却出现了可怕的偏差。19 世纪的进步并没有造就更美好的世界，反而产生了机枪、远程大炮、坦克、潜艇、战斗机和芥子气等高科技武器。

对很多人而言，民族主义变成了一个具有破坏性的概念，而 1917 年第一个共产主义政权在俄国的诞生则似乎带来了救赎的希望。共产国际的分支在世界各国出现，其目标是创造一个没有国界的世界，这个世界由无产阶级联合起来，他们就是为资本主义体制提供劳动力的工人阶级。其他人则坚信，如不捣毁旧秩序，就无法建立新的世界秩序，于是极力宣扬无政府主义，在战后的几十年间持续造成威胁。虽然人们具有创造无国家、无阶级世界的欲望，但到了 20 世纪 30 年代末，掌握欧洲政局的却是法西斯主义。这是一种极权主义的政治体制，将国家置于个人之上，要求人们向唯一的领袖效忠，对第一次世界大战的战败国具有特别的吸引力。其中受到凡尔赛条约羞辱的德国尤为如此，战后的德国经历了剧烈的通货膨胀，并最终经济崩溃。阿道夫·希特勒（Adolf Hitler，1889—1945 年）和纳粹党逐渐迷惑了德国人，并巧妙运用经济危机和反犹主义巩固了自己的权力。意大利和日本也出现了相同的情形，法西斯分子在个人魅力非凡的领导人指挥下攫取了统治权。这几个国家都装备了新技术制造的破坏性武器，终于在 1939 年再次将世界拖入另外一次大战之中。

图 28.47 局部，威廉·范·阿伦：**克莱斯勒大楼**

当法西斯主义、共产主义、无政府主义和民主主义纷纷在欧洲谋取统治权的同时，美国则在 20 世纪 20 年代出现了前所未有的繁荣局面。历史学家将战后的经济与文化繁荣称为“咆哮的二十年代”（Roaring Twenties），那是一个爵士乐、地下酒吧、收音机广播和电影盛行的时代。城市也在 20 年代逐渐成为国家的标志。技术与机器统治着美国，那里仅用一年时间就兴建起世界最高的摩天大楼。然而，这种令人兴奋的经济发展随着 1929 年 10 月股票市场的崩溃戛然而止，甚至使得整个世界都进入了经济低迷期，即贯穿 30 年代的大萧条。反动的极端运动也影响了欧洲与美国：欧洲出现了法西斯主义，美国则出现了保守的地方主义与孤立主义。尽管如此，30 年代仍然标志着美国自由社会与经济改革的到来，这就是富兰克林·德拉诺·罗斯福（Franklin Delano Roosevelt）政府所设立的政策。罗斯福相信经济市场具有与生俱来的不稳定性，于是推行新政，由政府资助创造了数百万个



地图 28.1 欧洲与北美洲（嵌入图版为亚洲）

工作机会，其中也包括提供给艺术家的大量机会。

两次世界大战期间，对于艺术家最具决定性的影响可能就是战争本身，以及赋予战争如此巨大破坏力的技术、科学与启蒙理性主义。战争直接导致了达达主义的产生，其旨在创造无意义的虚无主义艺术，向中产阶级的价值观与传统习俗发起攻击，其中也包括反对技术信仰。达达主义者的目标在于扫清哲学上的障碍，引领人们走上通往世界新秩序的道路。其他艺术家则拥护“机器时代”（两次大战之间时期的别称）的现代化，将其看作创造无阶级乌托邦的捷径。同样也有一些艺术家反对现代化，于是在日益物质主义、丧失灵魂的世界中，寻求更高的真理，或者有意义的精神性。两种艺术家都求助于抽象来实现其愿景。支持技术的艺术家采用机械时代的几何化与机械化面貌，而持反对态度的艺术家则运用有机或者生物形态的语汇来追求更高的真理。

那个时期另一股重要力量则是西格蒙德·弗洛伊德。他关于无意识与梦境的理论影响了超现实主义的形成，并与 20 世纪 20 年代至 30 年代间广泛流行。与很多抽象艺术家一样，超现实主义者力图揭示不可见的现实，但并非精神现实，而是驱动所有人的基本力量。这些不可见的现实深植于人的头脑之中，通过梦境以象征的形式显现。弗洛伊德主张，文明社会的习俗压抑了人们共有的基本需要与欲望，而这个受压抑、不可见的欲望世界与性能量正是人类行为的基础，也是所有人的内部驱动力。他承认文明社会需要压制和引导这些欲望，但是个人却要为此付出代价，即罹患神经官能症，或怀有不满情绪。在超现实主义艺术家、作家和知识分子眼中，弗洛伊德的无意识理论证实了眼睛不可见、意识不可感的现实的存在，而这正是超现实主义图像与风格的出发点。

政治也强烈影响了这个时期的艺术。即便不是绝大部分，但也有很多先锋艺术家都是社会主义者或共产党员，或者最起码也是社会主义和共产主义的同情者，其部分乌托邦式的梦想与美学幻想就来源于这些政治意识形态。伟大的墨西哥艺术家所创造的叙事性、再现性壁画，直接表达了对共产主义的拥护，与科学题材同时出现时更是如此，因为科学被视为创造无阶级理想社会的工具。伴随着希特勒的权力及其国家社会主义党的发展壮大，很多先锋艺术家将注意力转向创作反法西斯作品，并热衷于揭露德国新政府的疯狂思想与暴虐残忍。

这个时期对于种族与民族认同的兴趣也日益增长，在墨西哥和美国黑人的艺术中均有体现。墨西哥壁画家首要关注的是民族认同，并将其与本土居民联系起来，否认自己是欧洲墨西哥人。而美国黑人则力图发现自己的遗产与文化，一如玛丽·卡萨特、贝尔特·摩里索和朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦试图从与男性视角相反的女性视角来表现女性，并发展出不同的艺术一样，墨西哥和美国黑人艺术家以相同的方式来对待非洲与本土文化。他们创作了许多迥然不同的作品，表现出对非欧洲文化的不同态度。

达达主义

大部分的艺术创作活动都由于世界大战而终止，因为很多艺术家被征召入伍。某些最杰出的艺术家在战争中丧生，例如表现主义者弗朗茨·马尔克和奥古斯特·马克（August Macke）、未来主义者博乔尼和桑泰利亚。但是战争也造就了另一个艺术运动：达达主义（Dada）。这个名称是随机选择的结果，据说德国诗人理查德·许尔森贝克和雨果·巴尔（Hugo Ball）将小刀插入法德字典，刀尖正指着“dada”一词，法语中是“木马”之意。这个词通常与孩子气联系在一起，同时也与诗人构思名称时经常出现的暴力事件有关，与战后精神完美契合。达达主义诞生的故事表明，其基础正是偶发事件与荒谬。达达艺术家坚信逻辑与理性只会引起战争。对他们而言，无意义和荒谬才是震撼观众的工具，并帮助其摆脱中产阶级的自满与传统思维习惯。该运动在深层次上承担着挑战政治现状与文化现状的使命。达达主义于1916年在中立的苏黎世兴起，那里聚集了一大批在战争期间来此避难的作家和艺术家，正如巴尔宣称的那样，他们致力于“提醒世人还有独立的人存在，他们超脱于战争和民族主义，为不同的理想而活”。达达运动的精神还传到西欧和东欧的部分地区，并将成为整个20世纪期间艺术家们的参照。

苏黎世达达：让·汉斯·阿尔普

1916年，诗人雨果·巴尔在苏黎世成立了“伏尔泰茶座”（Cabaret Voltaire），将其作为作家和艺术家抗议世界大战荒谬、浪费的表演中心。之所以用伟大的启蒙哲学家伏尔泰的名字命名，是因为其思想正是达达主义者所抨击的逻辑缩影（见第790页）。特里斯坦·查拉（Tristan Tzara）迅速加入巴尔的行列，这位罗马尼亚诗人成为了达达主义最热情的支持者。参与伏尔泰茶座的艺术家和作家们抨击理性思维，因为其孕育了应为战争负责的堕落文明。他们将政治、道德和美学的全部既有价值观作为攻击对象，旨在通过无理性和无政府彻底颠覆中产阶级的旧秩序。最终，他们希望产生“白板”（tabula rasa），为理解世界提供全新的基础。

阿尔萨斯画家兼诗人让·汉斯·阿尔普也是伏尔泰茶座艺术家群体的成员，经常与其他成员一起进行喧闹的表演活动。身着稀奇古怪的服装，带着纸板做的原始面具，艺术家们吟诵着无词句、无韵文的抽象语音诗歌，例如雨果·巴尔“*O Gadji Beri Bimba*”中的“Zimzum urallal zumzum urallal zumzum zanzibar zumazall zam”。诗歌朗诵几乎淹没在伴奏“音乐”里，而所谓的伴奏不过是噪音而已，通常是没有节奏的鼓点。表演者的混乱让观众愤怒至极，嘘声、口哨和咆哮声不绝于耳。在某些晚会上，查拉会面对观众长篇大论地宣讲散漫且实际上无法理解的达达主义宣言。正如偶然命名了达达一样，“偶然”还出现在作品之中。从帽子里抽出的字词“写”成了达达诗歌，有些时候诗人还同时以不同的语言来朗诵，或者用一种语言同时朗诵某篇诗歌的不同段落。结果，偶然产生的字词以新方式组合在一起，创造了在语音和意义上都颇为新颖的诗作。有些表演还包括黑人舞蹈和黑人歌唱，这是对非洲舞蹈和音乐的称呼，反映出该群体对所谓“原始文化”的兴趣，这些文化被想象为未受先进文明的恶魔所控制。而且，达达艺术家们相信，非洲文化的直接与单纯，让这些文化与自然的原始本质相关联。达达主义表演最为深远的影响可能在于打破了各种艺术之间的界限，视觉艺术家、音乐家、诗人、演员和作家统统联合起来进行创作。此外，达达主义者还破坏了艺术媒介与类型中的等级划分。苏黎世达达主义者展出的先锋艺术作品涵盖广泛，只要是能够颠覆中产阶级品位与标准的作品都在他们的视野之内，其中也包括基里科和克利的作品。在伏尔泰茶座以及后来的达达画廊（Galerie Dada）中展出的大部分作



图28.1 让·汉斯·阿尔普：**《埋葬鸟与蝴蝶（查拉之头）》**。1916—1917年。彩绘木浮雕，40×32.5厘米。苏黎世艺术馆（Kunsthaus）



图 28.2 马塞尔·杜尚：《泉》。1917 年。艾尔弗雷德·施蒂格利茨摄影，出自《盲男》。1917 年 5 月。费城艺术博物馆，Louise and Walter Arensberg 收藏

品都以抽象风格完成。让·汉斯·阿尔普（Jean Hans Arp，1886—1966 年）是其中最有影响力的视觉艺术家之一，他的抽象拼贴作品在伏尔泰茶座开业当晚就挂在茶座墙上。阿尔普会将撕碎的方纸块丢落在地板上，以此来创作拼贴作品，纸片所落的位置则决定了作品构图。尽管他声称安排纸片布局的唯有偶然，但他仍有可能巧妙控制了纸片的下落位置。

阿尔普相信是偶然本身重复着自然。对他而言，生命尽管拥有最精细的安排，但也是纯粹的偶然。他曾在慕尼黑与康定斯基一起创作（见第 957—958 页），那时他接受了神秘的世界观，想象生命力贯穿流转于万物之中，以无一例外的秩序将其统一起来。和康定斯基一样，阿尔普力图捕捉抽象的宇宙力量。这种特点表现在他从这个时期开始创作的浅浮雕作品之中，例如《埋葬鸟与蝴蝶（查拉之头）》（*The Entombment of the Birds and Butterflies [Head of Tzara]*，图 28.1）。阿尔普首先在纸上胡乱涂画以决定各个不同的形体，之后让木匠用木材裁出这些形体，再施以彩绘并组装成抽象作品，令人联想到植物和动物形式，还有云彩、宇宙间的气态物质，以及天堂中的形体。阿尔普最后才为作品命名，这个标题暗示作品也可以被视为面具，表现人类与自然之间的原始联系。

伏尔泰茶座于 1916 年夏天关闭，随后被其他场所取代。与此同时，查拉的《达达》杂志将该运动的精神传播到世界各地。在 1918 年末战争结束之时，很多重要艺术家都离开了苏黎世，苏黎世达达也在 1919 年初落下帷幕。战争结束之后，查拉才听闻同时存在于纽约的达达运动。也许各自的名称并不相同，但至少具有相同的精神。

纽约达达：马塞尔·杜尚

纽约达达以马塞尔·杜尚和弗朗西斯·皮卡比亚（Francis Picabia）为核心，二人都为了逃避战争而于 1915 年离开巴黎。皮卡比亚因其讽刺肖像画而声名不佳，他在画中会以机械来表现人物。摄影师施蒂格利茨（见第 940 页）的肖像被描绘为“照相机”，具有人的品性，也是施蒂格利茨个性的化身。纽约的达达艺术家并没有伏尔泰茶座或者宣言，也没有表演，他们只是每周在富有作家沃尔特·阿伦斯伯格（Walter Arensberg）及其妻露易丝（Louise）的家中举办一次聚会。1915 至 1916 年间，这些艺术家在名为《291》的杂志里发表他们的先锋艺术作品和观念，这本杂志的赞助人是施蒂格利茨；身为摄影家的他，同时也是美国先锋艺术的首批代理人之一。达达一词在当时并没有用来界定其艺术，只是在后人回顾历史时才出现了这种说法，因为他们的精神与苏黎世达达一致。

纽约达达最突出的作品可能是杜尚的《泉》（*Fountain*，图 28.2），杜尚将其提交给 1917 年的独立艺术家协会展览。这个协会成立于几十年前，旨在为那些不符合纽约国家设计学院保守标准的艺术家们提供展览机会，而国家设计学院则是当时最重要的展览场所。杜尚将《泉》称为“挪用现成品”（assisted Readymade），此处英语原文借用了美国成衣制作（readymade clothing）的用语，以此来命名那些再次展现某个捡拾物品拼装的雕塑，例如杜尚称之为《断臂之前》（*In Advance of a Broken Arm*）的雪铲；艺术家借助某个物品，或者将它与其他物品结合起来，例如《自行车轮》（见图 27.32）；或者只在上面签名，例如《泉》，他称这些物品为“挪用现成品”。正如第二十七章中曾提及，杜尚于 1913 年开始运用捡拾物品创作。当时他制作了《自行车轮》，然而直到前往纽约之后才展出这些现成品作品。实际上，《泉》是纽约 J.L. 莫特（J. L. Mott）铁器厂生产的小便池。杜尚看中并买了它，然后将其翻转 90 度之后放在底座之上，潦草地写上“R. Mutt”作为签名。这一签名不仅指涉制造商，还暗指流行的穆特与杰夫（Mutt and Jeff）连环画中的人物穆特。作品以穆特的名义送



图 28.3 拉乌尔·豪斯曼：**《机械头颅》**或**《时代精神》**。约 1920 年。集成作品，高 32.5 厘米。巴黎乔治·蓬皮杜中心，国家现代艺术博物馆

往独立艺术家协会展览。根据协会的规定，任何人只要付 6 美元的入场费就可以参展。但是杜尚很清楚那些掌握生杀大权的委员会成员不会容忍《泉》持续展出，所以当开幕式《泉》被移出场外之机，杜尚的朋友们组成了吵闹的游行队伍，为的就是吸引公众关注该事。

杜尚自己出版了一份叫做《盲男》（*The Blind Man*）的小报，虽然只有两期，但却在艺术界广为流传。杜尚本人还在《盲男》上发表了一篇文章，继续嘲弄这件作品的作者——R. Mutt。文章还配有施蒂格利茨所拍摄的照片作为插图，照片里的《泉》就放在马斯登·哈特利的作品前（见图 27.39），以此坚称《泉》应该在艺术界中占有一席之地。文章为穆特创作现成品的权利进行了辩护："无论穆特先生是否亲手制作了《泉》都无关紧要。他进行了选择，把一件普通的日用品放在这里，在新的标题与视角下，原本的使用意义也因此消失了……（创造了）关于这件物品的新观念。"

与杜尚的所有作品一样，《泉》中蕴含多种观念，虽然原作已经遗失，但始终位于 20 世纪最具开创性的艺术作品之列。这是一座全然观念性的雕塑。观看《泉》的人一定会问，艺术品到底是什么？小便池是艺术品吗？将其提交给展览的挑衅行为是艺术品吗？被移出展览时的喧哗游行是艺术品吗？《盲男》上的有关文章也是艺术品？显然，这些全都是艺术品。而标题对这件作品而言尤为重要，因为这也是雕塑必不可少的组成部分，使得杜尚能够清楚地表明他所攻击的是所有艺术形式中备受尊敬的喷泉。而喷泉则是绝大部分欧洲城市与广场的中心部分，从某种层面来说喷泉甚至是美术的传统象征。讽刺性标题还增强了作品的幽默感，这也是杜尚大部分作品的特点。杜尚告诉我们，艺术可以幽默，也可以违反美学的传统观念，而以最严肃的方式在智力上吸引我们，同样能让我们微笑、甚至大笑。杜尚向有关什么是艺术的观念发起挑战，同时也向技术或手工艺的重要地位，以及艺术家署名的观念宣战。他还追问艺术品的意义如何而来。此处杜尚强调的是情境与意义之间的关系：将小便池从正常情境中抽取出来，这样就改变了小便池的意义（关于杜尚的进一步讨论，见第 970—971 页）。他甚至允许观众赋予作品意义，并强调这是所有艺术的现实。讽刺的是，与之前的所有艺术不同，杜尚的现成品并没有美学价值，而且在理论上也没有任何预设意义，不过是纯粹发散想法的装置而已。

《泉》是件工厂制造的产品，如遇破损，极易调换，杜尚还对艺术品的唯一性相关意义提出质疑。正如 20 世纪后半叶杜尚成为艺术界举足轻重的人物，由于全世界的艺术家的创作都被称为观念艺术（Conceptual Art）。对这些艺术家来说，一种想法或一个观念前提是作品最重要的组成部分，甚至就是作品本身。

纽约达达非常安静，与苏黎世达达形成了鲜明对照。这个群体处于远离战争的曼哈顿，没有涉及任何政治内容。纽约达达追随杜尚的领导，主要致力于对艺术的界定。更为重要的是，纽约达达无忧无虑、机智诙谐，都表现在皮卡比亚的人形机器与杜尚的《泉》里。此外，纽约达达还运用最高级的双关语、揶揄、讽刺、恶作剧和智力游戏来抨击中产阶级的艺术价值观。此时，具有更敏锐的社会使命感的达达艺术也出现在饱受战争摧残的德国。

柏林达达

随着战争结束，达达诗人理查德·许尔森贝克（Richard Huelsenbeck，1892—1974 年）离开苏黎世来到柏林。那里他看到了一个垂死的城市，同德国各处一样缺少食物、金钱和医疗，也没有未来可言。德国人，特别是德国工人憎恶军工机械，他们认为这些机械背叛了他们的利益，最终将德国引向战争。作为战败国，德国被课以极为严厉甚至被认为是不现实的赔偿要求，因此每况愈下。通货膨胀日益严重，德国

马克一再贬值。公开的阶级冲突在1919年演变为共产党领导的柏林、慕尼黑工人起义，起义受到了右翼军队的无情镇压。取代皇帝的魏玛共和国政府是德国第一个民主政府，但却无力复兴德国经济，1923年拒绝支付战争赔偿一事又让德国蒙受了更多屈辱。法国军队占领了鲁尔河谷，大肆攫取德国的煤矿资源。

在很多人看来，希望出现在东欧的俄国，那里发生的布尔什维克革命让人们开始憧憬由无产阶级统治的无国界世界。于是柏林达达中艺术家和作家们将国际工人的团结看作解救德国之路。然而当时的现实情况也确实令达达的无政府主义和虚无主义派上了用场。柏林达达的成员大都创作政治艺术，在政治上的表现也非常激进，几乎无一例外。其中乔治·格罗斯和约翰·哈特菲尔德等成员还加入了共产党。

诗人许尔森贝克在柏林采用了通常的达达手法，创立了一个名为“达达俱乐部”（Club Dada）的组织，并号召推翻中产阶级当权派，创造平等社会。该团体的主要成员包括拉乌尔·豪斯曼、汉娜·霍赫、乔治·格罗斯和约翰·哈特菲尔德。1920年，他们举办了第一届国际达达博览会（Dada International Fair），以展出全世界的达达艺术为目标。在博览会的中心，天花板上悬挂着身着军装的猪头傀儡，其身上的标语则写道：“被革命绞死。”这是豪斯曼和格罗斯共同完成的作品，也是达达痛恨权威的标志。

拉乌尔·豪斯曼 拉乌尔·豪斯曼（Raoul Hausmann，1886—1971年）迅速成为柏林达达的领导者，而他也可能是当时最具视觉创新性的艺术家，正如他在1920年创作的集合艺术作品《机械头颅》或《时代精神》（*Mechanical Head* 或 *Spirit of Age*，图28.3）。豪斯曼运用捡拾来的物品进行创作，而这些物品在当时的艺术界显得十分另类，通常都作为垃圾处理。作品中使用了人体模特的头，一个轴环，还有皮夹、标签、钉子和尺子。但是现在我们看到了制作雕塑的新方法，将捡拾来的物品组合在一起，目的在于抨击物质主义的罪恶，以及个性与个人身份的缺失。

豪斯曼以其运用语言和拼贴的手法而为人所知。和苏黎世的雨果·巴尔一样，他也会通过偶然法则进行写作，并表演语音诗歌。对字词、字母和声音的兴趣将他引向了创新性的排印试验，在其中运用从报纸杂志上剪切来的字体与字号各不相同的单个字母，字母的比例变化表示发音时应当如何重读。然后对这些词进行精巧拼贴，其材料就来自各种印刷素材，重新布局在新的上下文里，例如《ABCD》（图28.4）。当然，拼贴手法并不新颖，但以前的使用方式更为精致，尤以立体主义者为甚，立体主义者可以把那些从流行文化中捡来的材料转变为优美的艺术品（见图28.12）。但是豪斯曼的拼贴则保持了原有的面貌和流行文化的感觉，特别是大众媒体中的广告样式。柏林达达艺术家并不将自己的作品称为拼贴，因为拼贴意味着精美的艺术。相反，他们将这些作品称为**摄影蒙太奇**（photomontages），让人联想到机器批量生产的图像。他们的摄影蒙太奇作品与反艺术相近，在极其荒谬的构图中展示了这个团体锐利的政治主张。

汉娜·霍赫 那个时期，一些最为精美且最为有力的达达拼贴作品都出自汉娜·霍赫（Hannah Höch，1889—1978年）之手，她还是豪斯曼的伴侣。霍赫对德国军人的矫饰肖像照片进行模仿。个别军人或者整营士兵都会雇佣摄影师来创作虚构的肖像照，摄影师首先拍下客户们的照片，之后裁切掉头部，将头粘在事先准备好的图画之中，例如马背上的民兵图

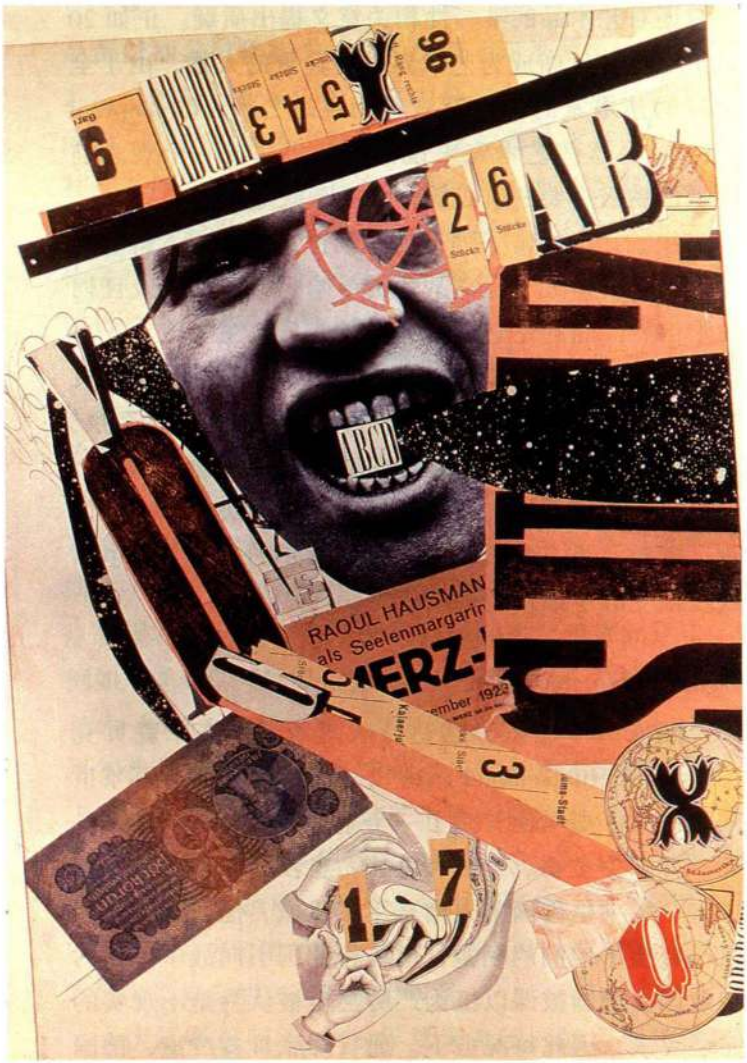


图28.4 拉乌尔·豪斯曼：《ABCD》。1923—1924年。摄影蒙太奇，40.6×28.6厘米。巴黎乔治·蓬皮杜中心，国家现代艺术博物馆



图 28.5　汉娜·霍赫：《厨刀裁切的达达作品，德国最后的魏玛啤酒肚文化时期》。约 1919 年。拼贴，114×89.9 厘米。柏林国家博物馆

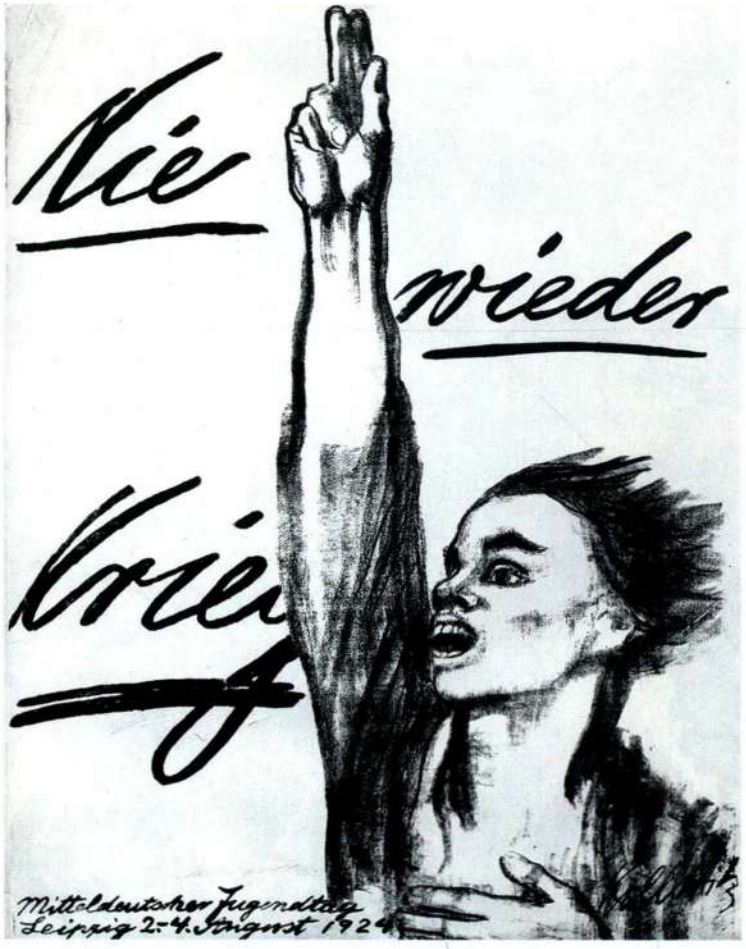


图 28.6　凯特·珂勒惠支：**《再也不要战争！》**。1924 年。石版画，94×70 厘米。纽约圣艾蒂安画廊

像（见第 991 页的原始文献）。《厨刀裁切的达达作品，德国最后的魏玛啤酒肚文化时期》（*Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch of Germany*，图 28.5）对于柏林达达的发展具有重大意义。霍赫采用了混乱难辨的构图，其中充塞着人物、词语、机器和大小不一、风格各异的字母，并准确捕捉到魏玛共和国狂热的社会、政治与经济张力。她的摄影蒙太奇作品呈现了摄影师为大众媒体所捕捉到的现实。对霍赫及其达达同伴而言，照相机是另外一种机器，与技术进步有关，而后者则导致了战争。霍赫使用“厨刀”重新安排了图像布局，创作手工照片，迫使机器受到人的支配，而非相反。结果产生了旋转的齿轮般效果，反战女艺术家凯特·珂勒惠支的肖像被置于构图中心；德国众生相及其政府魏玛共和国的新领导者则被推向四周，贴上了“反达达”的极端标签，以表示其反对达达与左翼政策。

凯特·珂勒惠支　位于霍赫作品聚光灯下的凯特·珂勒惠支（Käthe Kollwitz，1867—1945 年）虽然不是一位达达艺术家，但也为柏林达达的政治、表现特性做出了重要表率。珂勒惠支是年长于霍赫一代的艺术家，由于身为女性，结果没能被柏林艺术学院录取。珂勒惠支就读于一家女子艺术学校，后来嫁给了一名医生，定居在柏林的工人阶级居住区。她的丈夫在那里为穷人治病，而这些穷人就是珂勒惠支艺术的表现对象。她刻意回避被学院派和中产阶级视为“精英媒介”的油画，转而创作素描和版画作品，因为此类作品可以批量制作，方便在广大观众中流通。柏林达达艺术家旨在去除政治信息中的杂质，珂勒惠支对于他们而言就是灵感的来源。虽然以 20 世纪 20 年代的眼光来看，珂勒惠支的写实风格稍显保守，但她所表达的信息却具有极大影响力，她创作了大批风格强烈的表现主义作品，传达出对工人阶级、女性和战争受害者的同情。此外，珂勒惠支图像中的女性形象远远多于同时代男性艺术家的作品，折射出她的社会主义理



图 28.7　乔治·格罗斯：**《德国，一个冬天的童话》**。1918 年。原为德国汉诺威市 Garvens 收藏，现今下落不明

汉娜·霍赫（1889—1978年）

节选自埃杜阿德·罗迪蒂（Édouard Roditi）的访谈

在与艺术史家埃杜阿德·罗迪蒂的访谈中，德国达达艺术家汉娜·霍赫谈论了创作达达照片拼贴作品的灵感来源。

实际上，我们从普鲁士军团官方摄影师的小花招中借鉴了些许创意。他们一般使用油画颜料来印制精美石版画衬底，将一群身着军装的男子安置在营房之前或风景之中，但面部却是挖空的。摄影师在衬底上嵌入顾客肖像摄影的头部，之后再进行人工上色。如果说其中也有任何美学目的的话，那么基本属于非常原始的摄影蒙太奇，旨在美化现实。而达达摄影蒙太奇则完全相反，艺术家们会在拍摄下来的现实事物中，加入某些完全非现实的元素……

我们的整体目标是将机械与工业世界中的事物整合到艺术世界之中。我们的排字拼贴或蒙太奇通过给某些只能手工制作的东西，强加上机器制品的外表，从而达到类似效果。在极富想象力的构图中，我们通常将来自书籍、报纸、海报或者传单中的各种元素组合在一起，创造出机器尚无法达到的布局。

SOURCE: ÉDOUARD RODITI, *DIOLOGUES: CONVERSATIONS WITH EUROPEAN ARTISTS*. (BEDFORD ARTS PUBLISHERS, 1990)

想——女性在未来理想化的德国中扮演着与男性同等重要的角色。她的表现主义风格具有典型的锐利笔触、有力的色调对比和强烈的情感，1924年印制的石版画《再也不要战争！》（*Never Again War!*，图28.6）就是这种风格的最佳体现。

乔治·格罗斯 乔治·格罗斯（George Grosz，1893—1959年）是早期创作达达摄影蒙太奇作品的艺术家之一，他曾经为柏林达达提供了表现主义元素的示范，并且展现了与珂勒惠支的直接关联。格罗斯曾在战争中两次身负重伤，并经历过一次精神崩溃，德国领导者制定的灾难性方针尤其令他痛苦不已。身体康复并返回柏林后，格罗斯在风格上受到未来主义者的表现性立体主义启发，转向了这种风格，并创作摄影蒙太奇作品。《德国，一个冬天的童话》（*Germany, A Winter's Tale*，图28.7）是其立体主义风格的典型作品之一。作品里的柏林用万花筒般混乱的背景表现，衬托出几位大型人物。这些人物形象用叠加在画面之上的拼贴展现。他们还包括坐在桌旁木偶一般的“好市民”以及造就他的险恶势力——伪善的教士、粗鲁的将军和邪恶的校长。格罗斯告诉我们，这就是中产阶级的堕落世界，他与很多德国知识分子一样，希望共产主义能够推翻这一切。1920年，格罗斯与珂勒惠支等艺术家一道，加入了国际工人救助会（International Workers Aid）。

科隆达达

在科隆，达达运动最初接受来自柏林的领导，但科隆达达从未像柏林达达那样将政治意味包含其中。这里的达达艺术家沉迷于弗洛伊德的无意识理论，并偏爱结合机械与人类外形的组合人像，有时称之为“机械成形艺术”（mechanomorphic art），让人联想到杜尚和皮卡比亚的作品。科隆达达的关键人物是马克斯·恩斯特（Max Ernst，1891—1976年）和约翰内斯·巴盖尔德（Johannes Baargeld，假名，“Baargeld”意为钱袋），两人都挪用了柏林艺术家的拼贴技法。恩斯特和巴盖尔德并非社会的福音传播者，而充当起传统的叛逆者，欣然将自己诙谐廉价、挖苦浮夸的拼贴作品提交给1919年严肃的科隆艺术协会展（Cologne

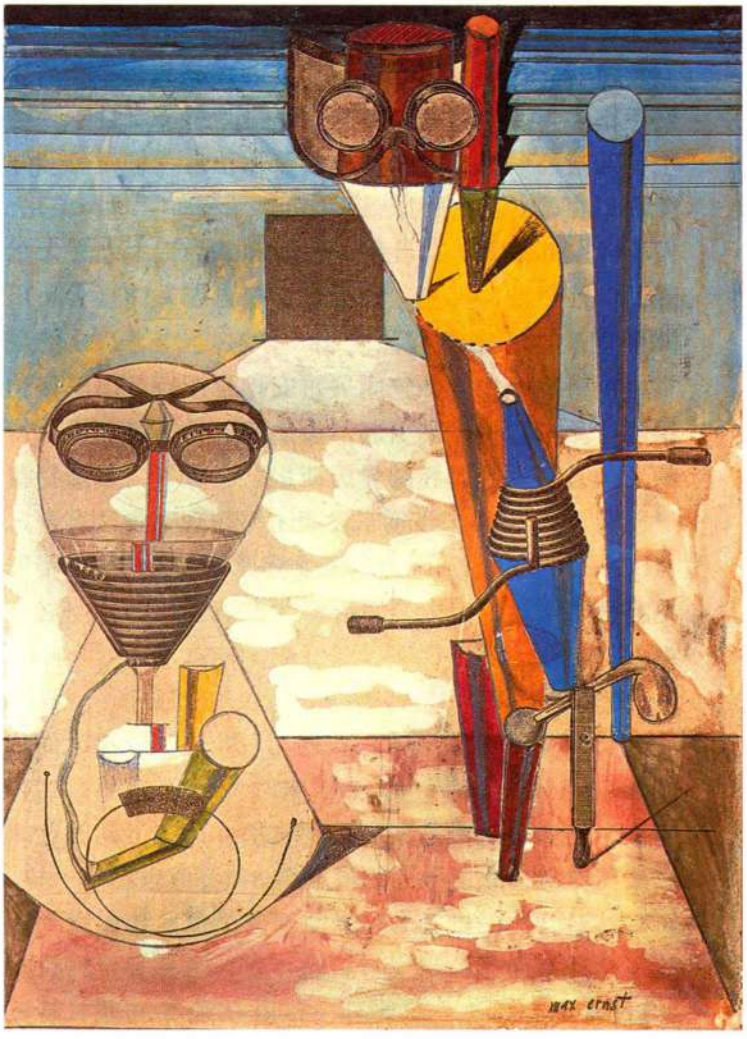


图28.8 马克斯·恩斯特：**《1铜盘1锌盘1橡胶布2卡钳1排水管望远镜1管道工》**。1920年。拼贴，30.5×22.9厘米

Kunstverein Exhibition），因此引发了一场闹剧。结果次年被禁止参展，于是恩斯特在附近的酿酒厂举办了个展，让观众不得不首先穿过卫生间再进入“画廊”；展出的核心作品是一件雕塑，观众在指导下用恩斯特提供的斧头将之破坏。

在这个多产的时期，恩斯特的典型作品是《1 铜盘 1 锌盘 1 橡胶布 2 卡钳 1 排水管望远镜 1 管道工》（*1 Copper Plate 1 Zinc Plate 1 Rubber Cloth 2 Calipers 1 Drainpipe Telescope 1 Piping Man*，图 28.8）。他在一本 1914 年版化学设备书籍的插图中，添上了水粉、墨水和铅笔画。通过这里添加一条线，那里点染少量颜料，恩斯特将实验室用具的图像转变为古怪的机器人物，映衬在充满象征的荒凉风景之中。或许我们应该称之为梦境，因为玻璃器凝视着我们；画面还具有基里科式的倾斜透视，线条汇聚为一个神秘的广场，赋予这一小幅拼贴作品一种自然的力量，暗示着某个非现实世界的范畴，即想象世界。恩斯特受到其他创作梦境图像的艺术家影响，但是他本人对于基里科的形而上绘画也十分熟悉，通过友人让·阿尔普熟悉这些作品。恩斯特图像的梦幻性质赋予笔下人物大量的心理意味。当然，恩斯特也深深着迷于西格蒙德·弗洛伊德关于无意识和梦境重要性的理论。

通过阿尔普，恩斯特与巴黎达达运动的两位领导人取得了联系，他们是诗人安德烈·布雷东（André Breton）和保罗·艾吕雅（Paul Éluard）。这两人也受到弗洛伊德的影响，被无意识包含着文明社会所压抑的现实这一观念深深吸引。1921 年，他们在巴黎举办了一次小型先锋艺术展，安排恩斯特展出其达达拼贴作品。这些作品引起了极大的轰动，之后恩斯特甚至被誉为“绘画界的爱因斯坦”。次年，恩斯特移居巴黎。1924 年，布雷东发表了“超现实主义宣言”（Surrealist Manifesto），其中将恩斯特的 1921 年展览称为首届超现实主义展览。

巴黎达达：曼·雷

1922 年，达达艺术正在向超现实主义转型，而这一切就发生在巴黎。1918 年末杜尚返回巴黎，1919 年皮卡比亚也从巴塞罗那来到这里，达达运动就这样在法国首都建立了自己的根据地。与苏黎世达达一样，巴黎达达背后的推动力也来自于文学家队伍。受到查拉《达达》杂志的启发，三位年轻诗人路易·阿拉贡（Louis Aragon）、安德烈·布雷东和菲利普·苏波（Phillipe Soupault）创立了名为《文学》的报纸。这份报纸的风格极其先锋，上面所刊登的内容在文学界看来几乎没有什么能够称为文学。除查拉的语音诗歌之外，其中还刊登了布雷东和苏波在 1920 年联合创作的《磁场》（*Les Champs magnétique*），其以意识流风格写成，是在意识流作用时间长达 10 小时下完成的。

而美国独立艺术家曼·雷（Man Ray，1890—1976 年）则经常出入于巴黎达达艺术家的圈子。他在纽约与杜尚结交为友，并参加纽约达达运动，还追随杜尚于 1921 年来到巴黎。曼·雷以其摄影师的身份为众人所知，而他在其他很多艺术媒介中的创作也具有超凡的原创性，例如喷枪绘画就是当时相当新颖的手法。最为重要的是，曼·雷是首位在达达艺术创作情境中持续使用摄影手法的艺术家。他经常采用相同的观念前提，像杜尚一样偏爱观念甚于技术，因此将媒介从美术摄影师所加诸的单纯再现中解放出来。至少在达达运动和超现实主义的圈子内，曼·雷使得摄影成为了与绘画、雕塑同等重要的艺术媒介。

1922 年，曼·雷对摄影的发展造成了重大影响，同时也影响了达达艺术和抽象艺术。他在这一年使得**物影照片**（photogram）流行起来；这是一种不使用照

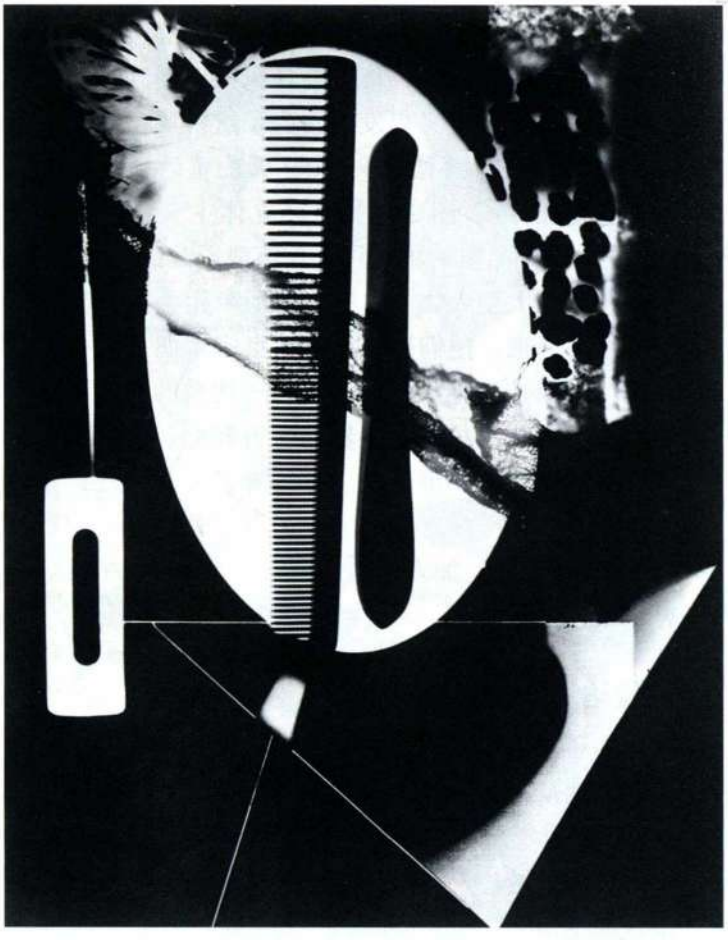


图 28.9 曼·雷：**《美好的田野》**。1922 年。明胶银版成像

相机的一次成像照片，将物体直接放在感光纸上，之后再将两者一起曝光（图 28.9）。固体将光线阻隔开来，使其无法直接照射到白色纸面，所以这部分在最终图像中呈现白色；而物体周围或者物体之间的部分则是黑色，因为光线不受阻挡，照射在感光纸上使之曝光。查拉称曼·雷的照片为“光图”（rayograph），他在那一年出版了一本限量发行的书籍《美好的田野》（*Champs délicieux*），就以曼·雷照片的翻拍图片作为封面，此外书中还收录了 12 幅光图。

插图中的照片是这组无标题的作品之一，画面中有刷子、梳子、缝纫针、纸卷和布条等可以辨识出的物品。这幅图像与曼·雷的大部分作品一样，很好地展现了达达这一偶然、反叛的艺术与超现实主义富于情感、感性的艺术之间紧密的联系。物品像鬼魂一般神秘，出现在古怪的环境之中；明与暗在这里被反转了，无处不在的黑暗萦绕其间。形体与线条在暗影中进出变幻，有时还会微微颤动，刷子和梳子的边缘就是如此；而另外的部分则清晰、静止，例如中央的椭圆。因为曼·雷采用灯泡曝光，并在曝光过程中数次改变灯泡的位置，借此创造出多个光源，导致某些物品的边缘闪烁不定，其他则退入空间之中，完全不像单纯的平板剪影。他的照片具有融合现实与非现实的魔力，而日后超现实主义艺术也将追随他的脚步。我们可以在图像里感受到真实的梳子和缝纫针，然而这些物件却又像是存在于梦幻世界之中。这些物品和形体之间的相互关系同样无法解释。

曼·雷还采用偶然的创作方法来制作电影，使得其作品拥有与光图相同的梦幻特质。应查拉的邀请，曼·雷参加了 1923 年“毛心之夜”（La Soirée du Cœur à Barbe），这个活动后来成为代表巴黎达达终结的重大事件。曼·雷将沙子、钉子和大头针随意地撒在未经曝光的电影胶片上，由此创作了一个抽象电影短片，题为《回归理性》（*The Return to Reason*，www.prenhall.com/janson）。这是一个颇具讽刺意义的标题，因为影片中幻影般的白色物体在黑色背景上飘浮闪烁，其所创造的混乱感与理性相去甚远。相反，这里代表了一种看待世界的新方式，即超现实主义方式。尽管该词尚未出现，这个运动也还没有为人们所承认。这部电影不仅将电影引入了巴黎美术界，还促使其他艺术家纷纷创作实验电影作品。曼·雷的这部影片在晚会上放映过后不久，混乱的场面来临了——布雷东、艾吕雅和苏波不请自来，在舞台上咆哮、狂叫，宣称达达已死。虽然在整个 20 世纪，达达继续为挑战艺术的行为提供智力基础，但是当时的精神显然已经从偶然和非理性转移到超现实主义的心理探索。

大事年表

1917 年——马塞尔·杜尚创作《泉》
1919 年——魏玛共和国在德国成立
约 1919 年——汉娜·霍赫创作《厨刀裁切的达达作品》
1920 年——达达国际博览会
1922 年——詹姆斯·乔伊斯出版《尤利西斯》
1923 年——西格蒙德·弗洛伊德的《本我与自我》出版

超现实主义

虽然 1924 年之前并没有超现实主义（Surrealism）一词，但其已经确实存在于当时人们的精神中了。这个运动正式发起的标志是 1924 年布雷东发表的超现实主义宣言。布雷东写道：超现实主义是“纯粹的精神自动作用，精神用来表达思维的真实运作，或者通过口头表达，或者通过写作等其他途径。思维在理性强加的一切控制消失后得以充分表达自己，摆脱了所有道德和美学方面的羁绊”。新古典主义的理性之神、逻辑的确定性和描绘可观测现实的需要都被颠覆了。达达的虚无主义也被对无意识的探索取代。超现实主义者们认为，我们看到的只是表面现实，而更重要的是发现深藏于无意识世界中的秘密与欲望，正如弗洛伊德主张的那样。在他看来，人类的基本欲望，特别是性欲，决定了我们的个人特性；虽然这些欲望受到文明社会习俗力量的压抑，但会在梦境中显现出来。对弗洛伊德而言，看似偶然的梦中图像实际上充满了象征意味，提供了“通向无意识的康庄大道”，其中包含我们欲望与焦虑的象征。他将自己及其病人的梦用作“原材料”，把梦境图像解析为他认定的真实意义，声称性欲或性问题通常伪装成日常物品出现。以花瓶为例，梦中的花瓶实则女性阴道的象征，而高耸的建筑或者山峦则暗示着男性的性器官。

布雷东的超现实主义宣言提供了进入无意识的若干途径。他鼓励艺术家运用梦幻式图像，叠加不相关的物品，以及意识流风格的写作。布雷东呼吁道：“……梦境王国和现实王国看似矛盾，然而二者之间未来的解决之道是一种绝对的现实，是超现实。”他强调创造“离奇”（the marvelous）的观念，所有图像，无论是言辞引发的图像还是视觉图像，都应该是神秘的、偶然的，且富于诗意的，让观众 / 听众在震撼中感受到一个全新的未知现实维度，即超现实。

超现实主义首先是一种文学风格。布雷东为其找到了几个来源，其中包括洛特雷阿蒙（Comte de Lautréamont）创作于1896年的小说《马尔多罗之歌》（*Chants de Maldoror*），其中有呈现超现实图景的奇异段落，最著名的可能就是以下这段："……优美得如同一架缝纫机与一把雨伞在手术台上的邂逅。"布雷东所在的文学圈子非常喜爱此类词语的"邂逅"，他们甚至设计了一个游戏，每个参加者都为某句话写下一个词，但并不知道其他人写了什么。一次游戏中产生了这样的句子："精致的死尸将会饮下新酒。"于是"精致的死尸"（Exquisite Corpse）就成为了游戏名称。纸张被折叠起来，每个艺术家都在自己的区域里画上几笔，但并不能看到其他人所画的内容。结果产生出不相关的物体或者某个奇特的图形，进而形成刺激的图像。但是视觉艺术在布雷东的宣言中几乎没有立足之地，这些艺术家仅在脚注中出现，涉及他们的内容也只有一句话而已。曾经被提及的艺术家包括恩斯特、曼·雷、基里科和毕加索。

毕加索与超现实主义

在布雷东所提到的艺术家之中，最让人吃惊的可能就是毕加索了。达达艺术家几乎对立体主义的分析性逻辑思维完全不感兴趣。但是布雷东却将毕加索的立体主义视为解放艺术家想象力的第一步。而且，从20世纪20年代中期开始，毕加索的作品与超现实主义者之间也确实存在相似之处：二者都具有相同的象征与神话成分，其中包括高举双臂、在交配时吃掉雄性的雌螳螂，以及饱受痛苦折磨的弥诺陶。但是毕加索的创作十分独立，虽然他也为超现实主义出版物提供作品，并参加某些超现实主义展览，但他并不自认为是一名超现实主义者。

毕加索对于充满性和心理内容的梦境式图像十分感兴趣，这种兴趣表现在1921年创作的《三乐师》（*Three Musicians*，图28.10）里。这幅作品在传统上被称为即兴喜剧或者意大利喜剧题材，是以遭遗弃的情人为主题的即兴剧，由固定的角色出演。我们立刻就可以感觉到这幅作品不再是以诙谐、机智、天才手



图28.10 帕布罗·毕加索：**《三乐师》**。1921年夏。布面油画，2×2.23米。纽约现代艺术博物馆，Simon Guggenheim基金



图 28.11 帕布罗·毕加索:《**三舞者**》。1925 年。布面油画,2.15 × 1.43 米。伦敦泰特美术馆

法将色彩平面进行连锁的综合立体主义绘画,尽管作品也通过明亮的色调与俏皮的图案暗示出某种幽默,但最终还是黑色占据了主体,乐师的面具也令人惊恐不已。构图中刺目,甚至生硬粗暴的节奏更类似于 1907 年的生猛作品《阿维尼翁少女》,而非 1912 年精美的《吉他、乐谱和酒杯》(见图 27.5、27.7)。伏在桌下的狗在做什么呢?其头部在室内单调角落的映衬下显出恶魔般的轮廓,而身体则被桌子腿切成薄片,神奇地与乐师的腿交织在一起。这些不只是快活的音乐演奏者,而且还是性欲旺盛的悲惨情人,这才符合即兴喜剧的主题。左部的木管演奏者与亨利·卢梭色情的《梦境》(见图 26.18)中那位耍蛇人类似,而毕加索对这件作品的了解正如卢梭本人一样深入。毕加索将音乐场景转变为仪式性的时刻,三人的面具也进一步暗示了这一点,其更具神秘性,而非滑稽性。这幅作品甚至还具有精神上的意味,经由右部的歌手传达出来。歌手具有修士般的外表,因此他应该是单身的。狗头部那黑色的轮廓表示深层的动物欲望,这种欲望驱动着音乐的演奏,而简朴的盒子式房间则成为令人不适的容器、禁锢精神的房间。毕加索创造了一个承载心理意义的梦境世界,而这正是布雷东寻求的世界。

伴随着 1924 年超现实主义的出现,郁积在《三乐师》表面之下的原始力量得以爆发,后来的作品《三舞者》(*Three Dancers*,图 28.11)就是一例。这幅作品创作于 1925 年,距离布雷东发表超现实主义宣言尚不足一年。画面中没有出现美惠三女神,而是进行古怪表演、躁动的裸体人物。中央人物的描绘最符合传统,其仿佛在踮起脚尖旋转,又似乎是被钉上了十字架。左部的弯曲人物缩减成为让人无法理解的象形文字形态,而这些组合根本不可能具有单一、完整的意义。她头的形状像一轮新月,以夜晚的天空为背景,壁纸上抽象的百合花图案则代表空中的星星。熟悉的形式常常被消解为令人迷惑的形体与色彩。原本是在光线充足的画室里进行的舞蹈排演,下一刻就转变为午夜的酒神节狂欢。然而始终保持一致的是女性身体的关键角色,无论是色情活动的象征还是精神痛苦的象征。弗洛伊德认为女性的身体具有刺激欲望的力量,同时也引起男性内心的恐惧。毕加索与超现实主义者一样,让女性形体服务于男性观众矛盾的性欲冲动。在这里,象征主义的荡妇题材再一次通过截然不同的形式手法出现在人们面前。

焊接雕塑 不可见的深层内心激情驱动着生理欲

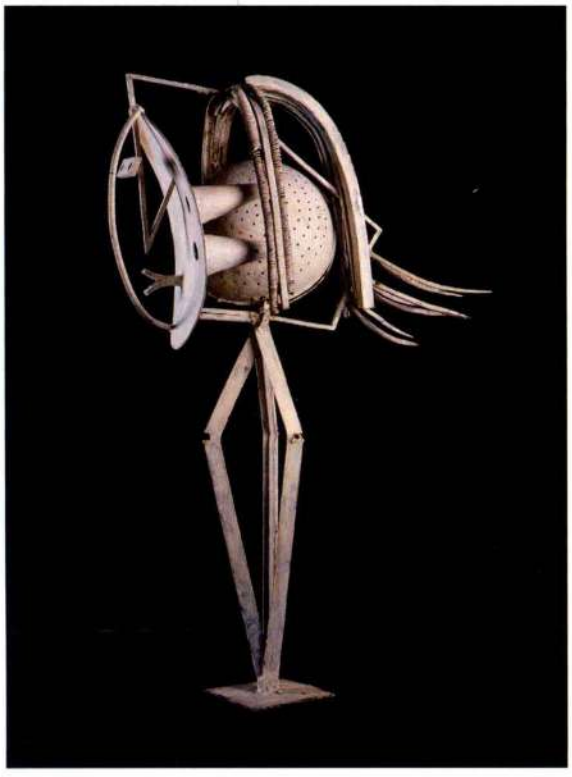


图 28.12 帕布罗·毕加索:《**女头像**》。1929—1930 年。彩绘铁材、金属片、弹簧和漏勺,100 × 37 × 59 厘米。巴黎毕加索博物馆

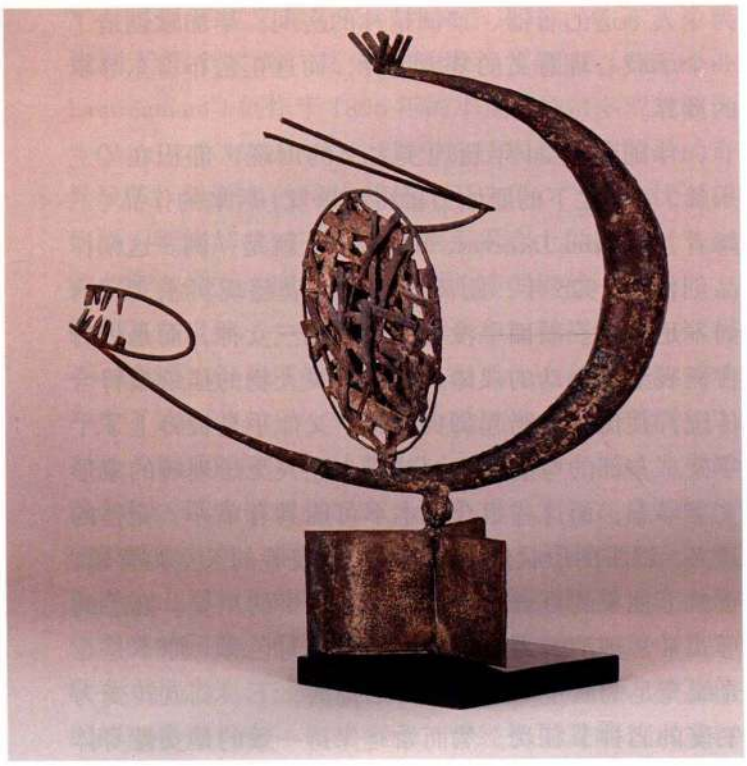


图 28.13 朱利奥·冈萨雷斯：**《头》**。约 1935 年。锻铁，45.1×38.7 厘米。纽约现代艺术博物馆，购入馆藏，266.1937

望，而毕加索也转向雕塑创作来表达其描绘这种激情的渴望，从而引发了第二次雕塑革命。直至 1928 年末，他一直在焊接金属，进行了长达五年的试验，也以此带动了 20 世纪 40 年代的新潮流，确立了钢材焊接作为雕塑重要工艺技法的地位，可与青铜铸造和石材刻凿相比。毕加索开始使用焊接金属，而那正是他决定基于当时自己的线性人物素描进行雕塑创作之时，这些人物实际上就是骨架般的棍状人形。由此产生了金属杆制作的立体雕塑，金属杆代表手绘的线条，仿佛空间中的线描。

毕加索逐渐从金属杆转而运用各种形式与尺寸的金属进行创作，其中也包括捡拾而来的物品。他在 1929 至 1930 年间创作的《女头像》（*Head of a Woman*，图 28.12）中就使用了捡拾现成品，这尊雕像完全就是由漏勺和金属片等构成。毕加索仍然在空间中进行素描，头发、面孔、头颅和身体都体现了这一点，如果人们确实可以将那些抽象形体对号入座的话。毕加索剥离出人物最本质的东西，将肉体的表层扒了下来，以揭示女性隐藏在肉体之下的心理内核。这件雕塑在整体上类似非洲面具，并使用了部落中的象形符号来区分身体的各个部分，例如棍形的腿部等，都增强了作品的原始性质。

毕加索雇佣西班牙同胞朱利奥·冈萨雷斯（Julio González，1876—1942 年）来完成焊接工作，后者曾在雷诺汽车制造厂专门学习过这门技术。20 世纪 30 年代，冈萨雷斯创作出自己的作品，例如 1935 年前后的《头》（*Head*，图 28.13），后来为他赢得“焊接雕塑先驱”的声誉。冈萨雷斯专攻人像和头像，其作品与毕加索的《女头像》一样，表达出原始、心理与幻觉的特质。在这件作品里，雕塑家将人物简化了，使其具有恶毒的夹钳式嘴巴、叶柄一样的眼睛、尖尖的头发和磨损后的面孔，而所有这些又都焊接在一片新月形的金属上；其不仅暗示头骨，而且象征着整个宇宙，让·阿尔普的《埋葬鸟与蝴蝶》（见图 28.1）中也出现过相似的手法。



图 28.14 安德烈·马松：**《鱼之战》**。1926 年。布面沙、石膏粉、油画颜料、铅笔和炭笔画，36.2×73 厘米。纽约现代艺术博物馆，购入馆藏，260.1937

巴黎的超现实主义

1925年，与同代人一样，布雷东也在怀疑超现实主义绘画或雕塑存在的可能性。很多人认为视觉艺术创作与写作不同，不存在意识流，因为艺术家在创作过程中总是面对自己的作品，能够看到当下的进度，也知道当下所想到的东西。图像可能看起来是超现实主义的，但创作方法不是。最初，布雷东所支持的视觉艺术家们都依赖自动绘画和偶然的方法来创作作品。1925年末，布雷东组织了第一届超现实主义展览，参展艺术家有恩斯特、毕加索、安德烈·马松和胡安·米罗，但基里科、克利、曼·雷与阿尔普也送来了作品参展。

安德烈·马松　自动绘画（automatic drawing）是安德烈·马松（André Masson，1896—1987年）于1924年首创的方法。以这种方法进行创作时，马松首先会在恍惚的状态下绘制一系列线条，以其来激发自己的想象力，然后进一步发展出图像。1926年，马松开始通过唤起其无意识的形式来进行创作——将胶水随意涂在画布之上，然后撒上沙子，沙子就黏着在涂有胶水的地方。在作品《鱼之战》（*Battle of Fishes*，图28.14）中，他就创造出一个神秘的环境，其中富含原始有机的形式，既暗示生命的起源，也显示出驱动生命的普遍强大的欲望。

马克斯·恩斯特　为了不被马松领先一筹，恩斯特在1925年发明了擦印法。**擦印法**（frottage）要求首先在物体上覆盖纸张，然后用石墨进行**拓印**（rubbing），拓印的对象可以是地板、藤椅和压花，从图像中可以辨识出木材纹理或植物表面形状等不规则图案。最终的图像通常都是充满了鸟兽和古怪生物的原始丛林，具有与马松作品类似的神秘力量。恩斯特还设计了其他激发想象力的技法，他在20世纪30年代开始创作**印花**（decalcomania）作品，这种



图28.15　马克斯·恩斯特：**《新娘梳妆》**。1940年。布面油画，129.5×96.2厘米。威尼斯佩吉·古根海姆收藏，1976.76.2553.78



图28.16　胡安·米罗：**《构图》**。1933年。布面油画，130.2×161.3厘米。美国康涅狄格州哈特福德市。Wadsworth Atheneum，Ella Gallup Sumner和Mary Catlin Sumner收藏基金

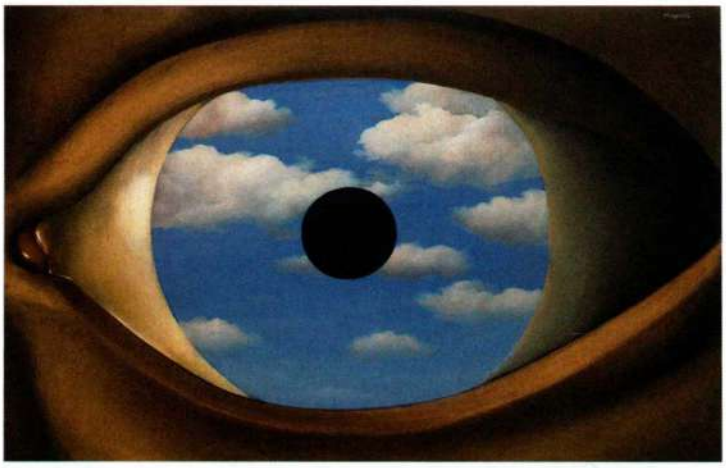


图 28.17 勒内·马格里特：**《虚镜》**。1928 年。布面油画，54×79.1 厘米。纽约现代艺术博物馆

方法用稀释的油画颜料将其他物体的表面压印在画布上，创造出具有高度暗示性的不规则机理。日后恩斯特还把印压的图案发展为具有幻觉效果的绘画，创作于 1940 年的《新娘梳妆》（*La Toilette de la mariée*，图 28.15）就是其中一例。恩斯特在这幅作品中运用印花手法创作了头发与长袍，其古怪的质感与画面其余部分的视觉风格形成鲜明对比。男性生殖器形状的长矛、畸形的鸟和新娘、地板上长有四个乳房的大腹怪物，以及墙壁上的画中画，都使这幅现实的场景显得极其非现实，并使其承载了令人惊惶的暴力心理与性心理。

胡安·米罗 来自巴塞罗那的加泰罗尼亚艺术家胡安·米罗（Joan Miró，1893—1983 年）于 1920 年抵达巴黎，他的画室就在马松隔壁。而马松也很快就通过两间画室间墙壁上的小孔向米罗耳语，叮嘱他去见布雷东，而非毕加索，因为“他（布雷东）才是未来”。于是在很短的时间之内，米罗就抛弃了立体主义，开始创作表现其个人想象的绘画。（事实上，他声称自己的创作来自极度饥饿时的幻觉，“我靠每天几枚干无花果活着”。）米罗吸收了马松尖细的线条和克利稚气的素描与朦胧性质（见图 27.17），其绘画也变成了生物形式与几何形式的抽象，以颜色种类极少的大片色块作为背景，暗示风景或水域。米罗的绘画日益抽象，在 1931 年创作的《构图》（*Composition*，图 28.16）中显示得尤为明显。该作品是系列作品之一，这个系列是基于纸板上的拼贴创作，而拼贴图像则来自目录集，米罗特地选择了那些能够点燃其想象力的形体，甚至物品的局部。《构图》的背景里施涂着一片朦胧的色彩，与马松作品中的原始景观属于同一类型。米罗的怪诞世界里存在有漂浮着的奇特曲线形式，暗示史前生物和微生物，同时也暗示着精灵、鬼魂和灵魂。我们甚至能够在其中找到一个故事，例如两个人物飘浮在左上方角落的球上，正在玩耍或者搏斗。可他们到底是在玩耍还是搏斗呢？无论如何，画面中的其他元素都表达了性、斗争和恐惧。米罗运用了最少的色彩语汇和形式语汇，创造出唤起人们原始境遇的神秘图像。

具象超现实主义：马格里特与达利

布雷东最初强烈支持基于偶然、自发以及恍惚状态而创作的抽象超现实主义。然而在之后的 10 年中，各种风格的艺术家都先后加入又离开了这一运动，大部分人甚至将其抛弃，这部分要归因于这个艺术群体具有强势的社会主义和共产主义姿态，但同时也有布雷东自己的原因。他更像是一位超现实主义的教皇，行事极具控制性，仅出于极其勉强的理由就认定某位艺术家是超现实主义者，或非超现实主义者。

勒内·马格里特 20 世纪 20 年代末，越来越多的艺术家开始采用具象风格或准具象风格。来自布鲁塞尔的艺术家勒内·马格里特（René Magritte，1898—1967 年）就是其中之一。他是布鲁塞尔超现实主义圈子中的一员，这个由艺术家和知识分子组成的团体同样潜心于共产主义思想。1927 至 1930 年间，马格里特在巴黎居住，但是布雷东从未公开接纳他是超现实主义者。马格里特后来返回比利时，在那里度过余生，但直到晚年才获得了声望。他的作品《虚镜》（*The False Mirror*，图 28.17）创作于 1928 年，可以解读为超现实主义的宣言，宣扬了无意识所具有的更高的现实。画面中是一只神秘眼睛的特写，眼中映出遥远的天空，而虹膜则变形为怪诞的日食；背后正是马格里特所暗示的无意识，能够感知事物现实的无意识。眼睛只看到视觉世界，而非真实的世界。

萨尔瓦多·达利 马格里特来到巴黎几年之后，另一位重要的具象超现实主义者也接踵而来，他就是来自马德里的萨尔瓦多·达利（Salvador Dali，1904—1989 年）。达利在马德里已经发展出一种细致入微的写实主义风格，并以弗洛伊德著作中描述过的心理情结为主要基础。达利以华丽的姿态进入了巴黎超现实主义世界，公开放映了与西班牙电影导演路易斯·布努埃尔（Luis Buñuel，1900—1983 年）合作的 17 分钟电影《一条安达鲁狗》（*An Andalusian Dog*，www.prenhall.com/janson）。这部并不连续的影片以阳台上的布努埃尔和一个女人开始，一片云彩神秘地从他们身后飘过，接下来摄影机推向女人一只眼睛的特写，而眼睛则被竖直的剃刀切为小片。这段开



图 28.18 萨尔瓦多·达利：**《记忆的永恒》**。1931 年。布面油画，24.1×33 厘米。纽约现代艺术博物馆

场被解读为俄狄浦斯情结的表现，以及失明恐惧所象征的对阉割的恐惧，这正是弗洛伊德著作中有关男性心理发展的两大主题。整部电影都充满了弗洛伊德式的心理分析。达利和布努埃尔依靠蒙太奇手法来创造超现实主义效果，通过并置无关物体创造梦境片断，并不断将物品放入新的情境之中，以此产生“离奇”之感，并唤起无意识。在其中一个著名的片断中，主角拖着两位牧师和两架大钢琴从房间中走过，每架钢琴里还放有一头腐烂的死驴。在另一个场景中，一队蚂蚁从人的手心爬出。

达利运用其称为“偏执判断”（paranoiac-critical）的方法创作绘画作品，这是一种“非理性认识的自发方法，其依据是精神失常时关于解释性与判断性的联想”。达利首先创造了自我诱导的疯狂、偏执状态，再从头脑中的某一件物品开始创作。之后，他对于这件物品以及其他物品做出反应，绘制出的神秘图像反映了释放无意识的非理性进程。《记忆的永恒》（*The Persistence of Memory*，图 28.18）的创作开始于一个没有固定形状的头，而头上还长着拉长弯曲、拖到地上的脖子。看到晚餐时一盘柔软的卡蒙贝（Camembert）奶酪，达利受到启发，于是绘制了柔软的手表。这幅作品没有任何确定的解释，因此可以引发大量联想，其中最明显的一种可能是“时间的消逝会导致不可避免的腐败与死亡”，然而标题却暗示我们回顾过去，而不是面向未来。在这幅颇具争议性的图像里，各种神秘的物品可以被解读为头脑中深层欲望、恐惧、焦

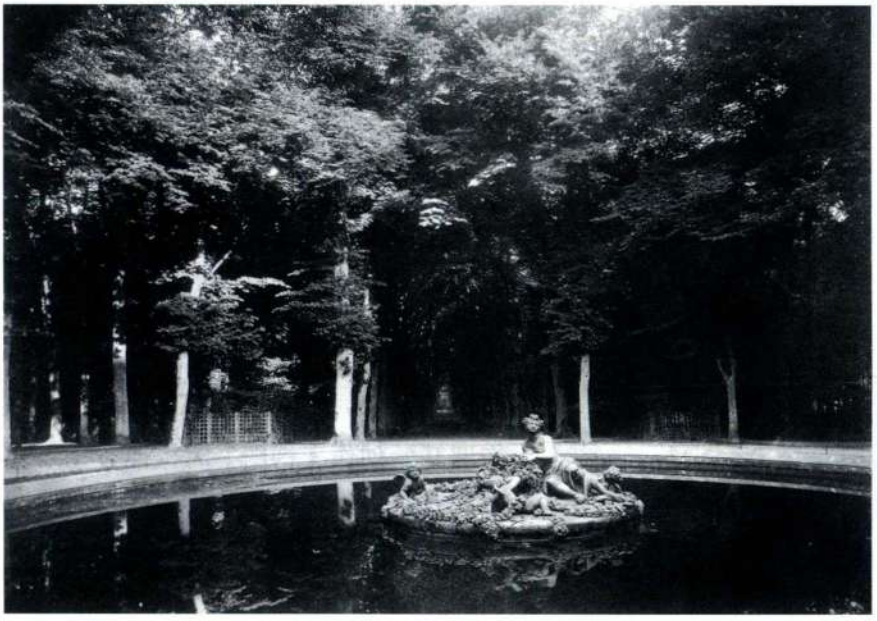


图 28.19 欧仁·阿特热：**《凡尔赛池塘》**。1924 年。蛋白银版成像，17.8×24.8 厘米。纽约现代艺术博物馆，Abbott-Levy 收藏，Shirley C. Burden 捐赠品之一

虑，特别是对性欲的隐喻，能够从观者本人的无意识中释放出多种多样的解释。

超现实主义与摄影

电影与摄影都可以巧妙地处理现实，创造梦境般的片断，于是摄影师将其视为超现实主义的完美表现手段。很多著名摄影师虽然都不在布雷东开列的超现实主义者名录中，但他们仍然深受超现实主义感染，其中包括欧仁·阿特热和亨利·卡蒂埃－布列松。

欧仁·阿特热　不论是绘画、雕塑，还是摄影领域，超现实主义作品并不总是精心策划的成果，也可能只是出于偶然，证实了事物表象之下隐藏着离奇这一超现实主义信念。欧仁·阿特热（Eugène Atget，1857—1927 年）就是一位偶然创作出超现实主义作品的摄影师，这与他原本的想法截然不同。阿特热通过自学成为商业摄影师，1897 年前后专门拍摄巴黎及其郊区的照片。他声称自己的使命是记录迅速消失在 20 世纪现代化进程中的老巴黎。阿特热对这个项目拥有近乎盲目的热情，结果制作出上万幅照片，却由于找不到销售市场，只能生活在无助和贫困之中。

阿特热基本上只拍摄没有人物的照片，并赋予图像凄凉的气氛。他拥有高超的成像技术，能够产生丰富的质感和光影交错的大范围色调变化。最终作品正如《凡尔赛池塘》（*Pool, Versailles*，图 28.19）那样，具有梦境般的神奇效果。照片里的时间停止了，喷泉的雕像在沉静凝固的氛围中似乎跃然欲生。树木在照片中央形成陷入黑暗的通道，上方的叶片表面则闪动着 V 字型的亮光，而池塘边缘呈现出鲜明的曲线形式，所有这些微妙的处理都让凝固的画面栩栩如生。雕像、铁栅栏、亮光下的树干和小径，似乎处于一种奇特而又无法解释的对话之中。阿特热有力的图像仿佛进入了没有时间存在的远古时代，但是这些作品直到 20 世纪 20 年代才受到人们的广泛关注，当时曼·雷等人着迷于其超凡脱俗的感觉，并对其中的超现实性质赞赏有加。布雷东还在《超现实主义革命》（*La Révolution surréaliste*）中登载了若干阿特热的摄影作品。

亨利·卡蒂埃－布列松　超现实主义对该时期的重要摄影师都产生了极大影响，尽管他们并不属于布雷东的圈子。法国摄影师亨利·卡蒂埃－布列松（Henri Cartier-Bresson，1908—2004 年）就是这个群体中的一员，他创作了 20 世纪最为非同凡响的一批摄影作品。布列松是把握“决定性瞬间”（the decisive moment）的大师，而这一词汇正是他自己的发明，指“在动作和情感最为激烈的瞬间，对于某一事件的即刻识别和视觉组织”。1932 年，他使用新型的手持 35 毫米莱卡照相机拍摄了《圣拉扎尔火车站背后》（*Behind the Gare Saint-Lazare*，图 28.20）。布列松在世界各地拍摄了许多照片，神奇地捕捉到了一种超自然魔力，就像我们在那位一闪而过的侧身男子身上看到的那样，他正以难以理解的方式悬浮在半空中。布列松同样还是运用强烈明暗对比的大师；他能够利用水面波纹形成古怪的象形文字。与阿特热相同，布列松在不同形体与物体之间建立起神秘怪异的对话关系，照片里的钟表、梯子和倒影就是如此，类似的对话遍及图像各处。

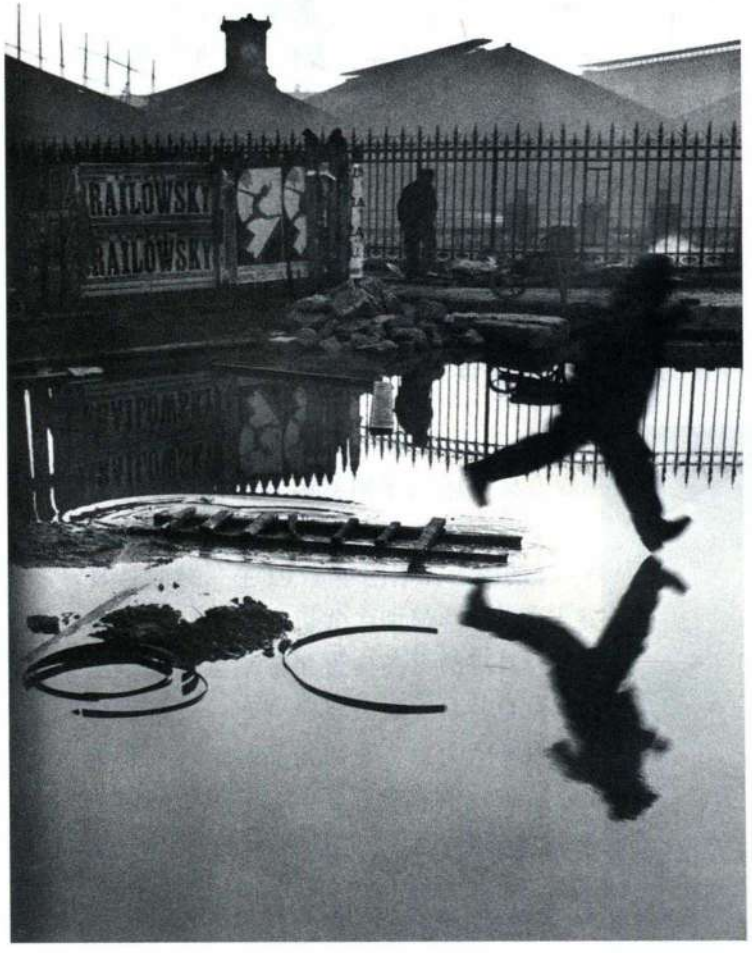


图 28.20　亨利·卡蒂埃－布列松：**《圣拉扎尔火车站背后》**。1932 年。明胶银版成像

超现实主义物品

当胡安·米罗开始创作《构图》时，他首先以梦境之类的某个图像作为出发点，随后进入一段心理试探与形式创造的旅程。超现实主义艺术家还会创造出某些物品，不仅引导他们自己，也可以把观众带入这

大事年表

1915 年——弗朗茨·卡夫卡的《变形记》出版
1919 年——凡尔赛条约签订
1924 年——欧仁·阿特热创作《凡尔赛池塘》
1924 年——安德烈·布雷东发表首次超现实主义宣言
1936 年——奥本海姆创作《物品》



图 28.21 曼·雷：**《礼物》**。1921 年（1958 年复制品）。彩绘熨斗，一列 13 个大头钉顶部粘在熨斗上，15.6×9.2×10.8 厘米。纽约现代艺术博物馆，James Thrall Soby 基金，249.1966

种旅程。事实上，某些近乎物神崇拜或神秘诗意的物品，正是最为言简意赅的超现实主义艺术品；艺术家将其捡来再加以创造，虽然并不具有任何叙事情节，却刺激无意识产生了无尽的联想，而大多都与性和暴力有关。早在 1921 年，曼·雷就已经创作出第一件超现实主义物品《礼物》（*The Gift*，图 28.21）。这是赠与作曲家埃里克·萨蒂（Eric Satie）的礼物，而其实不过是粘着大头钉的熨斗。其中家庭用品和五金用品的错位感令人震惊，进而创造出某件使人无法识别的东西，其中毫无逻辑或情节可言，但却充满了对暴力、痛苦和性的暗示。

最著名的超现实主义艺术品可能出自梅雷特·奥本海姆（Meret Oppenheim，1913—1985 年）之手。她是荣格派心理学家的女儿，在 1932 年 18 岁时来到巴黎。她曾为曼·雷做过一段时间的模特兼助手。1936 年与毕加索共进午餐时，奥本海姆即席发表了一段评论，启发她随后将瞪羚皮毛覆盖在一套茶杯、茶碟和汤匙之上，称之为《物品》（*Object*，图 28.22）。而布雷东将这件作品收入超现实主义展览时，赋予其另一个标题——《皮毛午餐》（*Luncheon in Fur*），以此来影射马奈那饱含性意味的作品《草地上的午餐》（见第 870—871 页）。奥本海姆向我们呈现了色情的提出与拒绝。就个别而言，皮毛与饮料都属于感官范畴，但是以这样的方式并置，导致二者之间的关系即便不令人排斥、厌恶，至少也让人感到不安。皮毛将瓷器和汤匙拟人化了，暗示着毛发。这件作品旨在触发无意识，唤起无尽的联想，与受压抑的色情、感性、欲望与焦虑等现实相关的联想。奥本海姆采用最为精简的手段，创造出“离奇”之物，将观者带入了超现实的王国。



图 28.22 梅雷特·奥本海姆：**《物品》**或**《皮毛午餐》**。1936 年。贴有皮毛的茶杯、茶碟和汤匙，茶杯直径 12.1 厘米；茶碟直径 23.8 厘米；汤匙长 20.3 厘米。纽约现代艺术博物馆

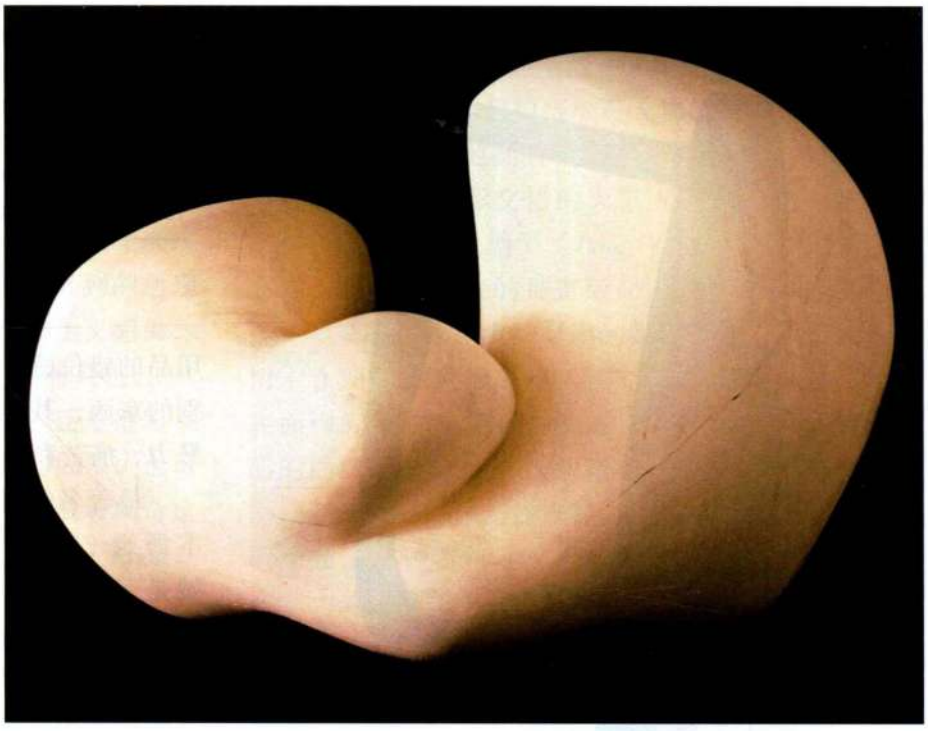


图 28.23 让·汉斯·阿尔普：**《人的凝固》**。1935 年。石膏原作，49.5 × 47.6 × 64.7 厘米。纽约现代艺术博物馆，顾问委员会捐赠

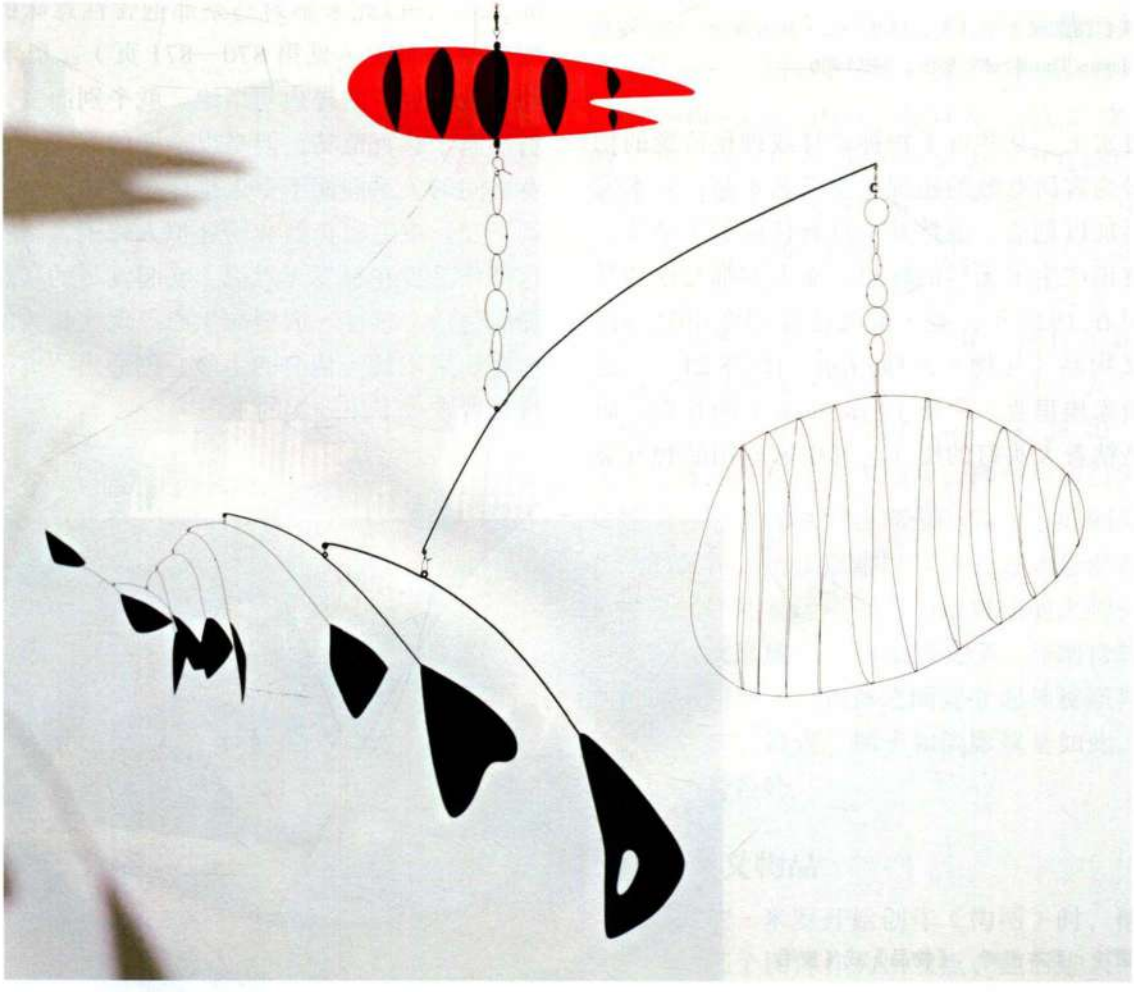


图 28.24 亚历山大·考尔德：**《龙虾网与鱼尾》**。1939 年。彩绘钢线与铝片，约 2.59 × 2.90 米。纽约现代艺术博物馆，顾问委员会为博物馆楼梯而定制

有机雕塑

米罗与阿尔普的抽象超现实主义启发了众多艺术家，促使他们去寻找隐藏在事物表面之下的普遍真理。正如上个世纪的浪漫主义风景画家那样，聚焦于自然，试图窥探并释放宇宙间不可见的脉动，也就是那种贯穿自然界的脉动。为了揭示更高层次的真理与现实，包括巴黎的让·阿尔普和亚历山大·考尔德、英国的亨利·摩尔和巴巴拉·赫普沃思等人在内的艺术家，开始创作有机形式的抽象作品。这些艺术家经常参加超现实主义展览，偶尔也会被贴上超现实主义者的标签，自从他们的作品以隐藏的现实为主题后更是如此。他们在20世纪30年代加入了超现实主义运动，虽然其兴趣与布雷东有诸多相似之处，但本质上却截然不同。布雷东更关注焦虑、欲望和性等心理状态，而这些以抽象、有机形式进行创作的艺术家则更关注宇宙的强大力量。

巴黎的让·阿尔普与亚历山大·考尔德

20世纪30年代早期，让·阿尔普脱离了超现实主义团体，加入另一个以巴黎为基础的国际艺术团体“抽象创作社”（Abstraction-Création），该团体致力于抽象艺术。阿尔普后来还说服友人亚历山大·考尔德（Alexander Calder，1898—1976年）也成为其中一员。现在，阿尔普不再基于偶然操作来创作古怪的作品，而是开始塑造称为《人的凝固》（*Human Concretion*，图28.23）的系列，将这些形式设想为生长与生命的隐喻。这些作品的有机性质与简洁之感很容易令人联想到布朗库西，但是布朗库西力图将各种事物剥离干净，只突出某一对象的本质，而阿尔普则希望创造活生生的生命体，其似乎正在生长，甚至呼吸，膨胀和收缩。事实上，阿尔普希望复制的是生命本质。他委托工匠将石膏作品翻制为青铜或大理石作品，无论材质如何，作品表面都光滑得毫无瑕疵，赋予其纯洁、完美的光环。

考尔德出生在费城，于1926年来到巴黎。他在巴黎与米罗和荷兰抽象画家皮埃特·蒙德里安结交为友。30年代早期，考尔德开始创作“活动雕塑”（mobile），这是杜尚给其动态雕塑（kinetic sculpture）所起的名称。每件活动雕塑都由彩绘的金属片构成，并与铰链的金属线相连，达到了完美的平衡状态。稍一有风吹过，作品就仿佛在空中滑翔、倾斜、翻转。某些活动雕塑还会产生和谐的声响，例如锣似的圆形金属片会在旋转中定时敲打另一片金属。这些作品的尺寸差别极大，既有桌上的摆饰尺寸，也有长达9米有余，要挂在天花板上的大型作品。

考尔德以米罗和阿尔普为榜样，通常采用有机形体进行创作，1939年的《龙虾网与鱼尾》（*Lobster Trap and Fish Tail*，图28.24）就是如此。他所采用的形式暗示着海洋动物，但是其在整体上又是抽象的，正如米罗的绘画一样，同时表现出微观和宏观两个世界。《龙虾网与鱼尾》中的黑色形状可以被看作鱼群，但是整体看来也可以代表了某种具有骨架，甚至原始的事物。考尔德受到启发而创作的动态雕塑表现了生长与宇宙能量。他只使用最基本的色彩，通常是原色、间色和黑白两色。所有的色彩都从其中产生，所以考尔德的用色也强调了生命的基本构成元素，这是得自蒙德里安的观念，他曾在1930年拜访过蒙德里安的画室（见第1007页）。



图28.25 亨利·摩尔：**《斜倚的人体》**。1938年。绿色橄榄石，长约137.2厘米。伦敦泰特美术馆

大事年表

1919 年——伦敦与巴黎之间的首次商业航道开通
1927 年——勒梅特神父提出宇宙大爆炸理论
1929 年——弗吉尼亚·伍尔芙的《一间自己的房间》出版
1938 年——亨利·摩尔创作《斜倚的人体》
1940—1942 年——巴巴拉·赫普沃思创作《彩色雕塑》

英国的亨利·摩尔与巴巴拉·赫普沃思

米罗和阿尔普所青睐的有机抽象风格在 20 世纪 30 年代越过了英吉利海峡，出现在亨利·摩尔（Henry Moore，1898—1986 年）和巴巴拉·赫普沃思的作品之中。1921 至 1925 年间，摩尔曾经就读于伦敦的皇家艺术学院，在之后的五年里，他参观了大量英国和欧洲博物馆，并开始关注各种艺术出版物，由此对布朗库西、阿尔普、米罗和毕加索的当代艺术进行吸收。摩尔还受到当时对非西方艺术强烈兴趣的影响，其中包括对墨西哥前哥伦布时期艺术的关注。

30 年代早期，摩尔的风格日益成熟，1938 年创作的《斜倚的人体》（*Recumbent Figure*，图 28.25）就是该时期的代表。这件作品让人回想起古典风格中斜倚着的河流女神，而实际上更为直接的创作原型是前哥伦布艺术中的人像。在探索自然形式与人物形体间的关联时，摩尔对投射自然与宇宙更感兴趣，而非古典艺术。这件作品表现的是女性，但是石头仍然保持了其自身的材质特性，仿佛一块在自然中经历了几百万年时光侵蚀的岩石。摩尔极具创造性地暗示我们，人体与岩石完全一样，他甚至让女性身体的形式与石头的纹理契合。岩石中的宇宙力量被转移到人物之中，使之变成大地女神或者繁殖偶像。女性抽象身体的起伏实际上又将她变形为一片风景。摩尔对虚与实的天才处理为作品增添了神秘的氛围；而在作品结构方面，虚实各自所占的比重相当，令人联想到子宫般的神秘洞穴、或者海边岩石中的潮水池塘。

摩尔在 1936 年的国际超现实主义大展（International Surrealist Exhibition）上展出了与《斜倚的人体》类似的作品，他对此感到十分自然。可能摩尔认为，他表达事物外表之下更高层次现实的尝试与超现实主义具有共鸣之处，但摩尔同样也愿意参加抽象艺术展。在划分艺术流派方面，摩尔的雕塑确实在分类上性质难以确定。

巴巴拉·赫普沃思（Barbara Hepworth，1903—1975 年）自认为是彻底的抽象艺术家，她同时也是抽象创作社的成员。赫普沃思在 1933 年前往巴黎旅行，参观了阿尔普和布朗库西的工作室，并遇到毕加索。1935 年，她再次来到巴黎，结识了蒙德里安。摩尔也曾经在利兹艺术学校（Leeds School of Art）与赫普沃思相识，并一直与其保持交游。赫普沃思与摩尔相似，同样关注于在抽象形式之中加入不可见的自然力。赫普沃思在 30 年代早期开始创作抽象作品，几年之内她的雕塑就具有了几何特质。这些作品的风格看来并不坚硬或机械化，而是有机、神秘。战争爆发之后，赫普沃思于 1939 年移居到英格兰西南端康沃尔郡（Cornwall）的一个小村庄，在这里能够俯瞰圣艾夫斯湾（St. Ives Bay），此时她作品中的有机感与神秘感更为强烈。她的雕塑是对自然的回应（见第 1006 页的*原始文献*）。在作品《彩色雕塑（深蓝与红）》（*Sculpture with Color [Deep Blue and Red]*，图 28.26）中，鸡蛋一般的形状让人模糊地联想到布朗库西的头像与新生儿作品。这是一种基本的形体，暗示繁衍与出生。木刻的雕塑均经过细致抛光，白色颜料涂层也显得完美、光滑，如绸缎般闪闪发光；这样的表面与作品的外形一样，给人以纯洁之感。此外，外壳的亮白色更突出了黑暗空洞的神秘，其中是一片深蓝色的天空或水域。绷紧的红色细绳具有阳光的强度，以及生命力的永恒能量。赫普沃思本人这样说道："细绳是我所感到的自己与大海、风或山丘之间的拉力。"

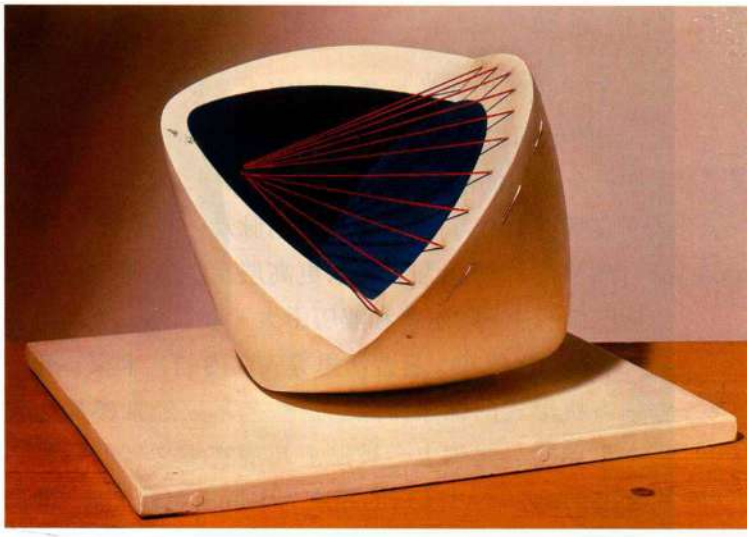


图 28.26 巴巴拉·赫普沃思：**《彩色雕塑（深蓝与红）》**。1940—1942 年。木雕，白色与蓝色彩绘，装有红色细绳和木底座，27.9×25.4 厘米。私人收藏

创造乌托邦

达达主义和超现实主义构成了两次世界大战之间的主要艺术力量，但这二者并非当时仅有的艺术运

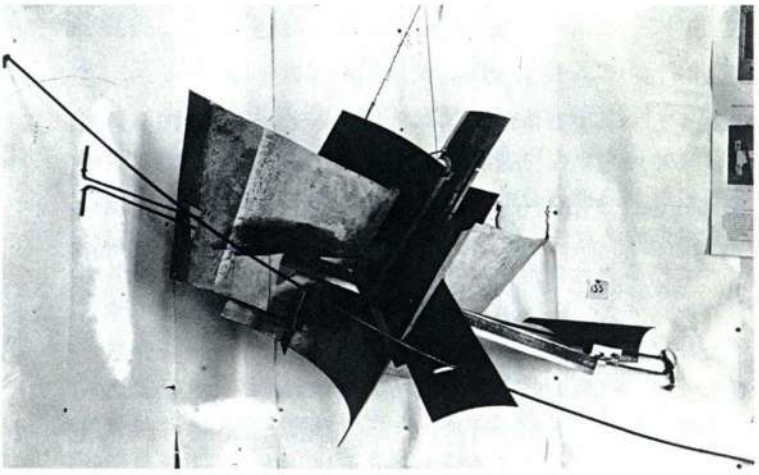


图 28.27 弗拉基米尔·塔特林：**《反浮雕的角落》**（*Corner Counter-Relief*）。1915 年。混合材料，80×150×75 厘米。据推测已损毁

动。众多 20 世纪艺术家们继续致力于探索抽象艺术。超现实主义者和抽象艺术家通常具有相同的社会目标——拥护个人自由，破坏中产阶级价值观，根除国家主义，摧毁资本主义，创造无阶级的社会（见第四部分末尾的*附加原始文献*）。很多达达主义者和超现实主义者同时也是社会主义者，并参加了一些共产党的活动。同样，很多抽象艺术家也是社会主义者和共产主义者，但是他们将抽象艺术本身看作创造乌托邦的工具。

两个几何抽象的重要中心同时浮现出来，其一是伴随 1917 年俄国革命出现的构成主义（Constructivism），其二则是出现在阿姆斯特丹的风格派（de Stijl）。第三个中心是德国的包豪斯，这所艺术学校成立于 1919 年，在之后的十年间成功晋升为具有重要意义的艺术力量，并经常受到来自俄国的构成主义流亡艺术家以及风格派艺术家的影响。

俄国的构成主义：生产主义与功利主义

抽象艺术与建立革命社会的激进政治主张，二者之间最为直接的联系出现在俄国。在 1917 年十月革命前后的俄国，艺术家们积极发展新的艺术形式，希望借此带来新的理想社会。以马列维奇至上主义的创新（见第 967—968 页）为基础，出现了若干个艺术运动，都力图让艺术服务于革命的新社会。

弗拉基米尔·塔特林 马列维奇在莫斯科发展其至上主义绘画时（见第 967—968 页），另一位俄国艺术家弗拉基米尔·塔特林（Vladimir Tatlin，1885—1953 年）则在柏林和巴黎进行创作。1914 年，塔特林访问了毕加索的巴黎画室，在那里看到后者的构成作品（见第 953—954 页）。返回俄国之后，塔特林创作了自己的构成浮雕（图 28.27），称之为“反浮雕”（counter-reliefs）。他在作品里使用了纸板、木材和金属，上方还覆盖着包括釉料、玻璃和石膏在内的各种材料。与俄国圣像画与马列维奇的《黑色方块》（见图 27.26）类似，塔特林的某些反浮雕作品也横跨角落处的两面墙壁；事实上，此举通过室内空间创造出一个小环境。与毕加索多为乐器的构成作品不同，塔特林的作品是非具象的，抽象程度如同马列维奇的绘画一般，而且并无任何联想现实事物的意味。在塔特林的领导下，其他俄国雕塑家也开始运用几何形式来创作抽象雕塑，后来在 1922 年被正式命名为构成主义。

1917 年布尔什维克革命爆发，塔特林对艺术的态度也随之改变。他拥护共产主义，并全力支持共产党创造理想社会的目标。塔特林在苏维埃教育委员会工作，其注意力也逐渐转向建筑与工程。在他教授的内容中，主要传达出对现代机械的实用性、批量产品的民主性，以及工业材料的有效性的热情信仰。科技现代化是未来，是新宗教，工业效率与材料得以整合到艺术、设计和建筑之中，由此可以制造出一个更美好的无阶级新社会。换而言之，社会革命必须得到美



图 28.28 弗拉基米尔·塔特林：**《第三国际纪念塔》模型**。1919—1920 年。木材、铁与玻璃，高约 6.1 米。已毁，本图为当时拍摄的照片

原始文献

巴巴拉·赫普沃思（1903—1975年）

《论雕塑》（*On Sculpture*，1937年）

在1937年出版的艺术家谈话录中，英国抽象雕塑家巴巴拉·赫普沃思在以下这段文字中谈到了其作品如何应对普遍的真理，如何应对个人与自然的关系。

全部生命力都存在于图像之中，包括了所有幻想、所有直觉想象、所有来源于经验的有意选择。观念从我们有意识生命与无意识生命的完美平衡中产生，并通过同样的融合与平衡得以实现。在若干观念中选择一个，以及将我们过去所有经验与当下观念联系在一起的能力，正是我们有意识的头脑；而对于从根本上将观念展现的敏感性来说，其与呼吸本身一样，则是我们的无意识本能……

当代的构成作品并非因为缺少某种特殊的人的兴趣、戏剧性、恐惧或宗教情感而失败。其感动了我们的内心，因为代表着艺术家的整体经验与幻想，这是他承载观念的全部感性，也是他在生命中实现这些观念的欲望，同时还是对于破坏那短暂、局部力量的彻底拒绝。这是人心中的绝对信仰，是景观中的绝对信仰，也是构成观念的普遍关系的绝对信仰。艺术家作品的抽象形式现在是无意识、直觉性的，这是其个人的表达方式。通过永久解答个人思想中的疑问，其有意识的生命倾向于发现一种解决人类困境的方法，并与媒介联系起来……（抽象）并不是逃避现实或者象牙塔，也不是比例与空间中孤独的娱乐，它是一种在可能的生命中表达信仰的无意识方式。色彩与形式语言是普遍的，并非某个阶级所特有（尽管过去曾经如此）。抽象是一种思想，赋予每个人相同的生命、相同的表达，以及相同的普世自由。

SOURCE: *CIRCLE–INTERNATIONAL SURVEY OF CONSTRUCTIVE ART*. J. L. MARTIN, B. NICHOLSON, AND N. GABO, EDS. (LONDON: FABER AND FABER, 1937)



图 28.29 亚历山大·罗琴科：**《广告："书！"》**（*Advertisement: "Books!"*）。1925年。俄罗斯莫斯科市罗琴科档案

学革命的补充。根据塔特林所谓的"构成生产主义理论"，从用具到衣服、从居住空间到戏院，所有一切都必须具有机械精简的外观。形式必须服从功能，物品需要去除所有装饰，因为其象征着中产阶级价值观和贵族的卖弄炫耀。

塔特林的著名作品之一是《第三国际纪念塔》（*Monument to the Third International*，图28.28），模型制作于1919年，1920年10月在彼得格勒（圣彼得堡）与莫斯科两地展出。设计高度为396米，如果建成将是当时世界上最高的建筑。倾斜的螺旋形金属框架包围在玻璃制成的立方体、圆柱体与圆锥体四周。这些钢铁玻璃单元将是集会与会议场所，并会分别在一年、一月和一天内完成三百六十度的旋转。工业的钢铁玻璃材料以及作品运动动态的性质，象征着机械新时代

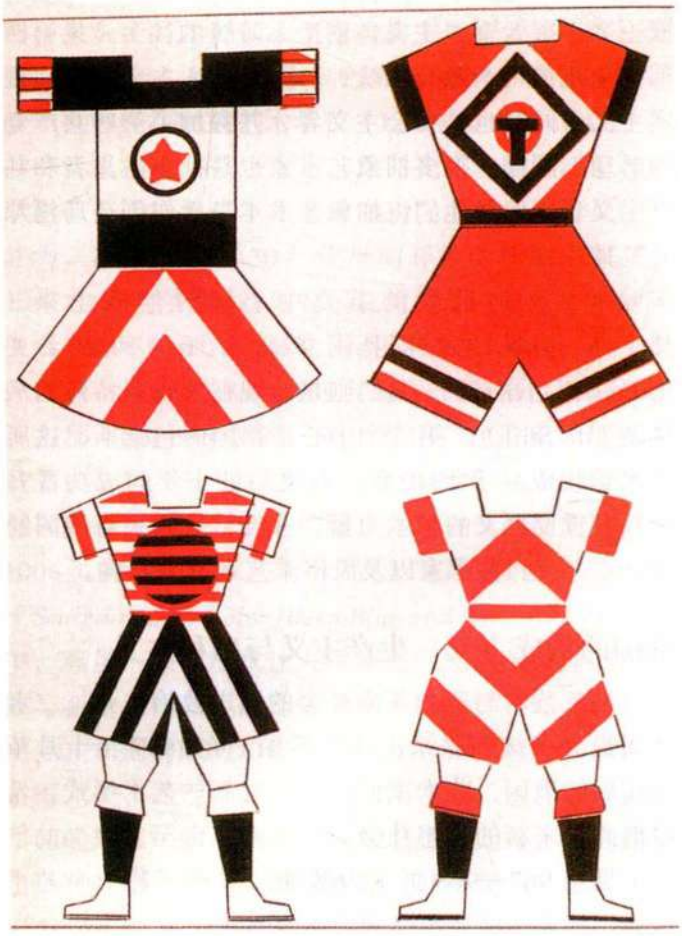


图 28.30 瓦瓦拉·费多洛夫娜·史蒂潘诺娃：**《运动服设计》**。1923年。纸面水彩墨水画，30.2×21.6厘米。Alexander Lavrentiev收藏

与布尔什维克革命的勃勃生机。这座塔楼将是第三国际总部，该组织致力于世界革命，而大楼盘旋上升的螺旋线造型则象征共产主义抱负。

追随塔特林"艺术进入生活"（Art into Life）

的提倡，很多艺术家即便不是完全放弃传统艺术的创作，至少也暂时搁置下来，转而设计更具功能性的艺术品，为创造无阶级的伟大理想社会贡献力量。亚历山大·罗琴科（Aleksandr Rodchenko，1891—1956年）及其妻子瓦瓦拉·费多洛夫娜·史蒂潘诺娃（Varvara Fedorovna Stepanova，1894—1958年）都属于这种类型的艺术家。20世纪20年代早期，罗琴科停止了至上主义绘画和构成主义集合作品（assemblage）的创作，专心平面设计，插图28.29就是当时他设计的一张宣传扫盲的无标题海报。我们看到的作品与图卢兹-劳德累克等人的新艺术风格海报（见图26.7）差别甚大，后者的作品一般包括有机形式与人性特征，而此处鲜明的机械式几何形式占据了主导，几乎毫无空间感的图像平压在海报表面。甚至连文字也具有严格的几何特征。明亮色彩所创造的力量因图案设计而增强，例如“书籍”一词的形状就像是扩音器，从中发出了“全面的知识”。与此同时，史蒂潘诺娃还在莫斯科一家纺织厂担任设计师。在插图中的运动服上（图28.30），再次出现了明亮的色彩，以及简单却充满能量的机械式几何形。这里没有装饰，也没有任何能让人联想起过去的符号，所有元素都与任何阶级、时代、种族或地区无关。面对创造新社会的难题，构成主义设计师们发明了全新的图形语汇，而这显然是一种现代、实用，且没有阶级差别的语汇。

风格派与普遍秩序

1917年，皮埃特·蒙德里安（Piet Mondrian，1872—1944年）在阿姆斯特丹与画家泰奥·凡·杜斯堡（Theo van Doesburg，1883—1931年）、建筑师赫里特·里特韦尔（Gerrit Rietveld，1888—1964年）及其他几位艺术家、建筑师一起，开展了一场名为风格派的艺术运动。虽然没能像俄国艺术家那样得到革命政府支持，但其目标在激进与空想方面却一点也不落后，因为这些艺术家们力图通过抽象来创造完美的整体环境，借此体现宇宙的和谐。与俄国艺术家不同，风格派的任务是有关精神性的。由于蒙德里安和凡·杜斯堡与通神论的联系十分紧密，风格派艺术家和共产主义者一样，寻找一种能够代替民族主义的普遍秩序。他们将自己的风格称为“国际风格”；这一称呼通常用来指代新型的玻璃与钢铁建筑，这样的建筑现代、纯粹、普遍的特质，不具有任何民族的身份象征。

皮埃特·蒙德里安 在该团体出版的《风格》（*De Stijl*）杂志上，蒙德里安发表了一系列表达其艺术理论的文章（见第1008页的原始文献）。他的哲学观

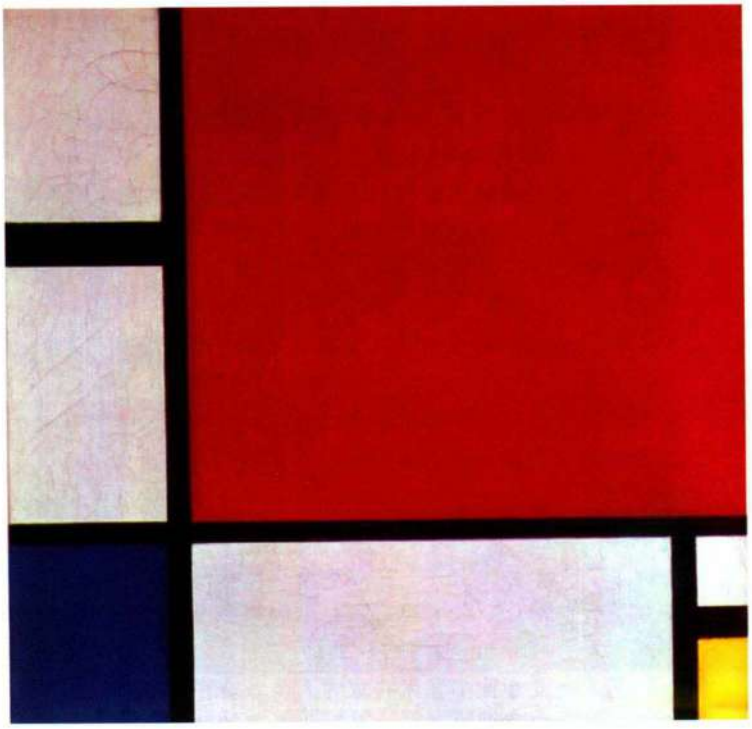


图28.31 皮埃特·蒙德里安：**《红黄蓝构图》**。1930年。布面油画，50.8×50.8厘米。私人收藏

基于通神论形成，早在1910年来到巴黎之前，他就对通神论很感兴趣。在大战期间返回中立的阿姆斯特丹之后，蒙德里安进一步受到业余神秘主义哲学家M. H. J. 勋迈克斯（M. H. J. Schoenmaekers）的观念影响，后者同时还是蒙德里安的朋友。其所著的《世界新图像》（*New Image of the World*）对蒙德里安的影响尤为巨大；在蒙德里安的藏书室里，除了自己的作品之外，只有这一本书。勋迈克斯认为宇宙中存在根本性的数学结构，真实的现实正是基于其构成。他相信通过理性地操纵几何形式，艺术家能够进入并呈现这个结构。蒙德里安基于这样的几何学发展出自己的艺术风格，他用勋迈克斯的措辞将之命名为新造型主义（Neo-Plasticism）。蒙德里安通过绘画中的“造型”表达了这样的观念，认为绘画的世界本身具有形态或立体的现实，绘画的现实与宇宙形态的和谐现实相呼应。换而言之，他力图在自己的艺术中复制并不可见的潜在宇宙结构。

从1917年开始，蒙德里安努力通过运用完全几何形的抽象来达到这一目标，但直到1920年返回巴黎时，他才获得成功。一旦建立起个人的风格，他终其一生都予以坚持，1930年创作的《红黄蓝构图》（*Composition with Red, Blue and Yellow*，图28.31）就是一例。其作品一贯是不对称的，具有令人赞叹的完美和谐之感。蒙德里安极其精确地赋予绘画中每一个元素相等的比重。在这块正方形画布上，每条线、每个矩形都有自

原始文献

皮埃特·蒙德里安（1872—1944年）

节选自《自然现实与抽象现实》（*Natural Reality and Abstract Reality*，1919年）

下文来自蒙德里安1919年在《风格》杂志上发表的文章，其在此处解释了新造型主义绘画如何运用抽象语汇来捕捉宇宙间的和谐。

今天的文明人逐渐远离了自然万物，其生命变得愈来愈抽象。

自然（外部）事物愈来愈机械，我们察觉到自己生命的注意力愈来愈关注于内部事物。真正现代人的生活既不是纯粹的物质，也不是纯粹的情感，而是一种基于人类头脑的独立自主的生活，并逐渐开始意识到自身的存在。

自然人虽然是身体、头脑和灵魂的统一，却展示出一种经过改变的意识，生命中的每一个表情在今天都有了不同的面貌，即更为抽象的面貌。

艺术也是如此。艺术将成为人类社会中另一个二元论的产物：是文明外部世界的产物，也是更为深邃、更为自觉的内在意识产物。作为人类头脑的纯粹再现，艺术将要以净化后的美学表达自身，即一种抽象的形式。

真正的现代艺术家意识到抽象是美的一种情感，同时也意识到美的情感是宇宙的、普遍的。这种认同必然导致抽象造型主义，因为人类只追随普遍之物。

因此，新造型观念的形式不能从自然或具体事物再现中获得，尽管后者确实在某种程度上显示着普遍性，或者至少将其隐藏其中。新造型观念将会忽略表象的特殊之处，即自然形式与色彩。正相反，其应该在形式与色彩的抽象中找到表达方式，这意味着经由直线与明确的原色来表达……

我们发现，自然中的所有关系都由某种单一、原始的关系来统治，被界定为两极的对立。抽象造型主义以一种精确的方式表示这种原始关系，其方式就是构成直角的两个位置。这种位置关系是所有关系中最为平衡的，因为其以完美的和谐表达两极之间的关系，并包涵其他所有的关系。

如果我们将这两极构想为内在与外在的显现，我们就会在新造型主义中看到联系头脑与生命的纽带并没有断裂。因此，这并非对真实生命的否定，我们应该将其视为物质与精神二元论的和解。

SOURCE: *DE STIJL*. VOL. I, 1919



图28.32　赫里特·里特韦尔：**荷兰乌得勒支的施罗德住宅，其中放置有“红蓝椅”**。1924年



图28.33　赫里特·里特韦尔：**荷兰乌得勒支的施罗德住宅**。1924年

身特性。线条独立存在，而非界定彩色矩形的工具。在不同画作里，线条的宽度均不相同，恰好说明了其独特的功能。画面里的所有成分都处于同一个平面上，没有前景远景之分，也没有任何物象位于其他物象之上。尽管绘画平面被完美连锁在一起，但是巨大、乃至无垠的空间感还是得以保留，主要应归功于延伸到画布边缘的矩形。空间与体量融合为和谐的整体，蒙德里安称之为“动态平衡”（dynamic equilibrium），每个成分都释放着能量，但又处于平衡之中。蒙德里安试图捕捉宇宙的复杂性，捕捉其中无限组成部分的独特性，以及将万事万物联系起来的和谐性。

蒙德里安就此题材创作了无数作品。甚至其中所



图 28.34 沃尔特·格罗皮乌斯：**为制造联盟住宅发展计划设计的两座住宅**，位于斯图加特，家具由马塞尔·布罗伊尔设计。1927 年

用的颜色都没有改变；原色是所有色彩产生的基础，象征着建构宇宙的单位。但是在原则上，绘画并不是蒙德里安美学计划的最终产品；他只将绘画视为一种权宜之计，直到体现相同原则的建筑、家具和物品可以创造完美抽象的环境为止。而在此之前，世界需要他的绘画。

赫里特·里特韦尔 蒙德里安的风格派伙伴在建筑与室内设计领域继续贯彻其理论。1917 年，家具制造商出身，后来自学成为建筑师的赫里特·里特韦尔设计了“红蓝椅”（Red-Blue chair，图 28.32），这是新造型主义在装饰艺术方面的首次尝试。这可能是有史以来坐上去最不舒适的椅子之一，其强调精神上的美感，运用平面与原色来实现蒙德里安的动态平衡。弗兰克·劳埃德·赖特（见第 936 页）的作品于 1911 年时在欧洲出版发行；风格派成员发现并充分理解之后，马上就将建筑领域的解决方法运用于新造型主义的理论观念。他们赏识赖特打破“方盒子”的做法，并宣称“新建筑将是反立方体的”。与蒙德里安的色彩、飘浮平面以及赖特的流动空间结合之后，里特韦尔在 1924 年建造出决定性的风格派建筑，即乌得勒支的施罗德住宅（Schröder House，图 28.33），建于一列联排房屋末端。建筑立面具有蒙德里安式的“飘浮”矩形与线条，甚至赖特式的悬臂屋顶也仿佛飘浮了起来。建筑内部（图 28.32）按照相同的原则来设计，天花板上悬挂着滑动墙板，使得重构内部空间成为可能。不论建筑内外，施罗德住宅都显得轻盈优美、活泼和谐，体现出动态平衡的原则。

包豪斯：创造“新人类”

正如前文所述，大部分达达主义者、超现实主义者和抽象艺术家都是社会主义者或共产党人。他们相信，俄国布尔什维克革命将把世界从中产阶级的物质主义与堕落中解救出来，并在世界范围内建立起一个理想的社会。1922 年，左翼艺术家在柏林聚集，参观首届俄国艺术展（Russian Art Exhibition），这是构成主义作品在西方的首次展览。同年，先锋艺术家两次在德国举行会议，试图制定一个社会计划，让艺术为重构社会服务。结果所有这些努力都付之东流。相反，艺术设计学校包豪斯（Bauhaus）逐渐浮现出来，成为提倡用艺术进行社会改革的强大中心。

包豪斯于 1919 年在德国魏玛成立，创始人是沃尔特·格罗皮乌斯。包豪斯学校在很多方面都体现出穆特修斯德意志制造联盟（见第 978 页）的风格，因为工作室的目标就是设计高品质、流水线生产的现代产品。然而包豪斯的指导原则更具理想色彩，商业特征较少。包豪斯意为“建造之家”，致力于将艺术与技术结合起来，为“新人类”进行实用的设计。其最初是由两所魏玛工艺学校合并而来，旨在结合美术与实用艺术，像早先的分离派运动那样，赋予其同等重要的社会地位。艺术家被称为工匠或手工艺人，其使命就是为最先进的现代社会创造抽象环境，设计准则以“机器与交通工具的生活环境”为基础。只能使用“基本的形式与色彩”，一切都服务于创造“作为社会必需品的日常用品的标准样式”。与风格派一样，包豪斯也具有导向环境，而不仅仅是有关绘画或雕塑



图 28.35 拉斯洛·莫霍利－纳吉：**《光线与空间调节器》**。1922—1930 年。钢铁、塑料等其他材料与电动马达构成的动态雕塑，151.1×69.9×69.9 厘米。马萨诸塞州剑桥市哈佛大学艺术博物馆布什－莱辛格分馆（Busch-Reisinger Museum）

的哲学，而且其更多地涉及纺织、金属和陶瓷制品领域，例如马塞尔·布罗伊尔在 1927 年设计的铝管椅子、安妮·阿尔贝蒂（Anni Alberti）的抽象图案织物，反而与克利、康定斯基和约瑟夫·阿尔贝斯等人的画作联系较少，尽管他们三人都在包豪斯执教。

马塞尔·布罗伊尔 1927 年，斯图加特市为制造联盟的住宅发展计划修建了格罗皮乌斯住宅（Gropius house），其中的起居室就体现了包豪斯的机器美学（图 28.34）。住宅中的家具与照明设备由马塞尔·布罗伊尔（Marcel Breuer，1902—1981 年）设计，他毕业于包豪斯，1925 年留校执教，负责家具工作室的领导工作。布罗伊尔的所有设计都具有几何外观，使用现代材料制作，易于批量生产。起居室极右方的“瓦西里”（Wassily）扶手椅可能是他最为著名的设计，由光亮的镀镍钢管与棉织物制成。在设计的平面性方面，布罗伊尔显然受到了里特韦尔“红蓝椅”的影响；在就学期间，当时在包豪斯执教的凡·杜斯堡曾在 1921 年向学生们介绍过“红蓝椅”。但是布罗伊尔用坚固但重量更轻的金属管取代了沉重的木材，依据几何结构形成了轻快开放的设计，让人感觉到至上主义绘画和构成主义雕塑的透明与轻盈，这些特质也体现在塔特林设计的《第三国际纪念塔》中（见图 28.28）。布罗伊尔在产品目录中描述了其设计的实用性；他这样写道：这种椅子“提供了一个轻松且充分自我释放的就座机会，其就像装有软垫的扶手椅一样舒适，但不同的是，这把椅子更轻便，也更保健”。

拉斯洛·莫霍利－纳吉 匈牙利的拉斯洛·莫霍利－纳吉（László Moholy-Nagy，1895—1946 年）或许是包豪斯学校中最支持构成主义的艺术家，同时也可能是最具影响力的人物。格罗皮乌斯在 1923 年聘用他担任金属工作室的负责人，但莫霍利－纳吉逐渐成为该校的首席理论家，他尤为关注光线与运动的问题。



图 28.36 沃尔特·格罗皮乌斯：**德国德绍市包豪斯校舍工作室部**。1925—1926 年

早在1922年，莫霍利－纳吉就开始设计可以发光的构成主义雕塑，《光线与空间调节器》（*Light-Space Modulator*，图28.35）就是其中一例。这件机器式的作品用塑料片、钢材和木材制成，由马达驱动沿圆形轨道运转，在周围投射出持续变化的光影效果。在1930年的包豪斯芭蕾舞演出中，这件作品被用作道具，但是莫霍利－纳吉也将其视为研究光影与空间的工具，希望借此找到环境光或舞台灯光的新型运用方式。

沃尔特·格罗皮乌斯 很多艺术史家都将包豪斯学校的校舍看作其美学成就的顶峰，这是格罗皮乌斯在1925年包豪斯从魏玛迁往德绍（Dessau）时所设计。这座建筑从中心发射出三座L形侧翼，其一为工作室部（Shop Block，图28.36），其二是课堂，第三翼为讲堂/剧院、餐厅、宿舍和小型公寓。整体设计以结构清晰的几何形为主导。工作室部分仿佛一个中空的玻璃盒子，两侧的玻璃幕墙在拐角处继续延伸，连接着上下两方粉刷的矮墙与**底座**（socle，指突出于墙壁、基座、立柱或其他上层建筑的结构）。建筑并不令人感到过于厚重、庞大，金属玻璃墙反而给人以轻盈之感。而且由于建筑突出于向内缩进的半地下室之上，看起来仿佛飘浮在空中。

两次世界大战之间，早期现代主义进一步产生了盛期现代主义建筑（High Modernist architecture，见第933—937页），与风格派作品相比，格罗皮乌斯的包豪斯校舍可能才是前者更典型的代表。盛期现代主义建筑具有简洁的几何形，轻盈得似乎处于飘浮状态。其不加装饰的几何形体凸显体积，而非规模。包裹建筑的墙壁是紧绷的薄膜式镶板，而且如同包豪斯校舍一样，通常采用玻璃幕墙，尽管盛期现代主义建筑师普遍偏爱水平的窗户条带设计。但是盛期现代主义并不仅仅是一种风格，还是一种社会运动，暗示着乌托邦式的社会主义哲学，以及对进步的理性主义信仰。根据其理论，通过创造机器时代的环境，生活能够得到改善。最终，该运动在1932年被简化为一种风格，当时菲利普·约翰逊和历史学家亨利－胡塞尔·希区柯克（Henry-Russell Hitchcock）在不久前开放的纽约现代艺术博物馆举办了题为“国际风格”（The International Style）的展览。他们关注的是建筑外观，而非其社会前提。该展览让美国人注意到了这种风格，盛期现代主义建筑最终被贴上了“国际风格”的标签。

路德维希·米斯·凡德罗 1930年，建筑师路德维希·米斯·凡德罗（Ludwig Mies van der Rohe，1886—1969年）成为包豪斯的校长，而学校在1933年就被迫关闭。20年代时，米斯·凡德罗是柏林先锋艺术的中心人物。他曾是贝伦斯的学生，后来跻身于重要现代主义艺术家之列，并于1927年在斯图加特组织了实验性的白色庄园（Weissenhof Estate）展览，很多一流建筑师参与其中，为工人建造价廉物美的住宅。米斯·凡德罗在此时转向盛期现代主义或国际风格，风格派的飘浮式平面设计与赖特复杂的空间规划深深地影响了他。然而其座右铭却是“少即是多”（Less is more），其建筑作品也以严格的几何形与简洁性著称。尽管如此，他设计的建筑却从不朴素，总是不乏优雅的比例和精致之感，看起来华美、奢侈。在资金预算许可的情况下，米斯·凡德罗会采用珍贵材料来增加建筑的精美程度，他曾使用过昂贵的大理石、花面石灰岩、青铜和彩色玻璃。

米斯·凡德罗还为1929年的巴塞罗那国际博览会设计了德国馆（German Pavilion，图28.37）。虽然博览会结束之后该馆就被拆除，但仍然体现了上述米斯·凡德罗的设计特色。建筑中没有明显的创新之处，交叠的水平与垂直平面、连锁开放的空间都曾出现在赖特与风格派建筑师的设计之中。米斯·凡德罗的创新并不明显，仅仅体现在简洁的风格上。而几何形则

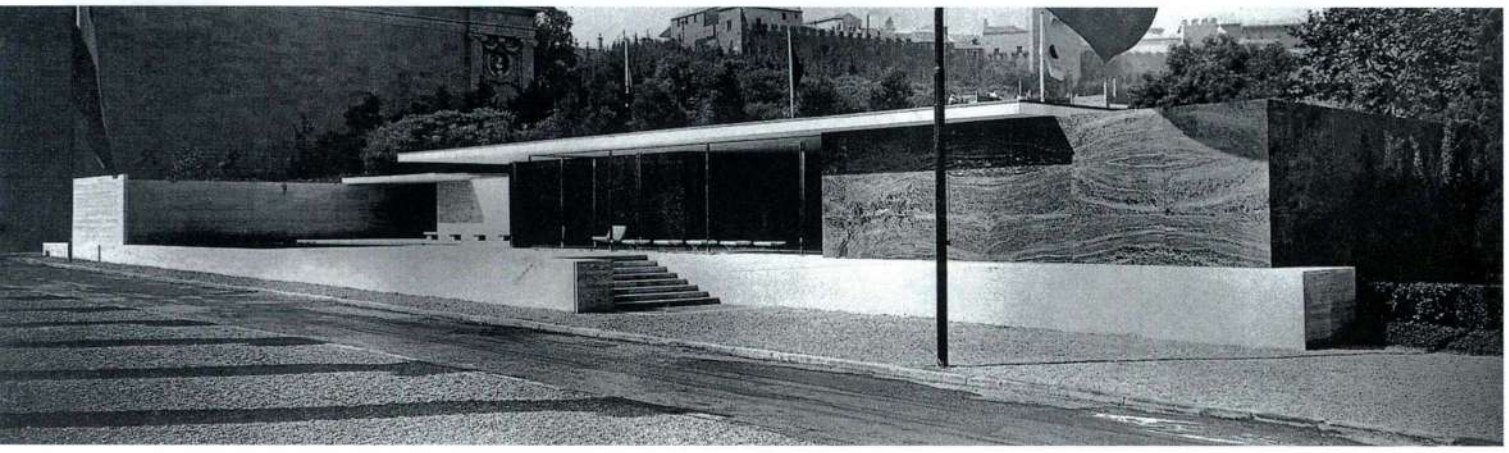


图28.37 路德维希·米斯·凡德罗：**1929年巴塞罗那世界博览会德国馆**

大事年表

1915 年——弗拉基米尔·塔特林创作《第三国际纪念塔》模型
1917 年——俄国革命
1925—1926 年——沃尔特·格罗皮乌斯设计包豪斯工作室部
1942 年——乐施会成立

无处不在：德国馆坐落在巨大的长方形花面石灰岩平台上，四周的部分地方环绕着花面石灰岩或者蒂尼安大理石建成的长方形围墙。平台的另一端并非封闭，而是开有一座长方形池塘，边缘对称地排列着黑色玻璃。八道纤细的扶墙支撑着悬臂式平屋顶，扶墙之间的壁面被分为五个部分，其中两部分由缟玛瑙建成，另外三部分的材料则分别是无铅玻璃、毛玻璃和绿玻璃，镶嵌于用铬合金制成的框梭之中（图 28.38）。米斯·凡德罗运用最少的形式语汇，创造出奢华优雅的视觉享宴。即便是他为该馆所设计的椅子也同样的简洁优雅，而且与里特韦尔的“红蓝椅”不同，前者的设计极其舒适。这种椅子被称为“巴塞罗那椅”（Barcelona Chair，见图 28.38）。

机器美学

巴黎也出现了机器美学以及与之相随的乌托邦梦想，并在建筑师夏尔—爱德华·让纳雷（Charles-Édouard Jeanneret）的建筑作品中找到了不同的表达方式，他更以“勒·柯布西耶”（Le Corbusier，1886—1965 年）知名。在发展激进建筑理论的同时，勒·柯布西耶还是一位画家，以本名“让纳雷”进行绘画创作。他逐渐形成了一种自称为纯粹主义（Purism）的绘画风格，反映出机器美学在其信仰中至高无上的地位，因为很好地体现了古典精神。纯粹主义还影响了法国立体主义画家费尔南·莱热，后者对于现代科技的效率与纯粹早有好感。与莫斯科、阿姆斯特丹和德绍不同，巴黎并没有出现奋力争取实现乌托邦理想的艺术学校或重大的艺术运动。相反，艺术的发展主要靠个人推动。

勒·柯布西耶的理想住宅　勒·柯布西耶是瑞士人，在 20 世纪 10 年代定居巴黎之前，他过着相对逍遥的生活。1907 年，他在法国里昂结识了建筑师托尼·加尼埃（Tony Garnier），后者在这里发展出一座理想的工业城（Cité Industrielle），使得勒·柯布西耶开始构思社会主义的乌托邦建筑，以及创造易于制造的建筑类型，以便为社会大众提供更优越的居住条件。之后在巴黎期间，勒·柯布西耶在奥古斯特·佩雷门下作兼职，这位建筑师对推广**钢筋混凝土**（ferroconcrete）在建筑中的使用作出了贡献。然而更为重要的是，他证明了钢筋混凝土的实用性，正如

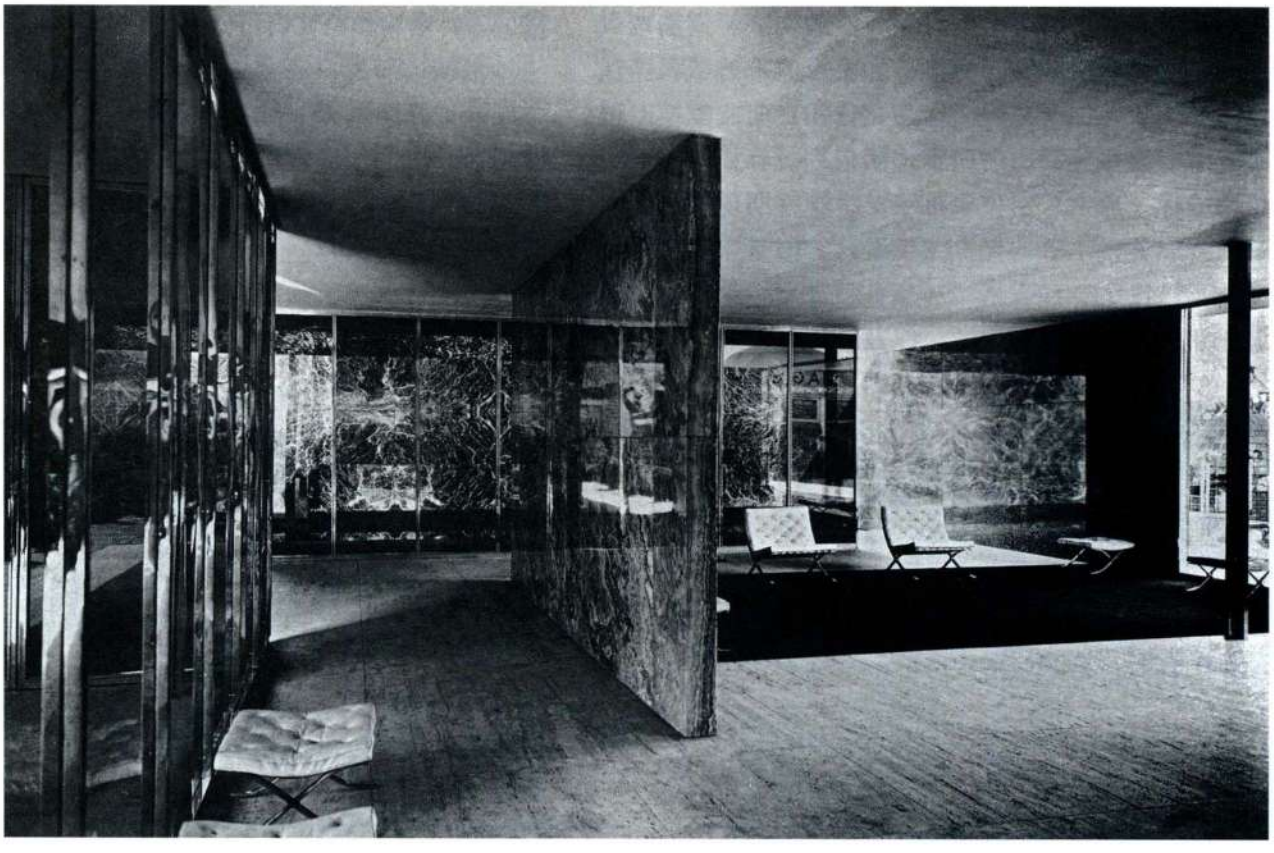
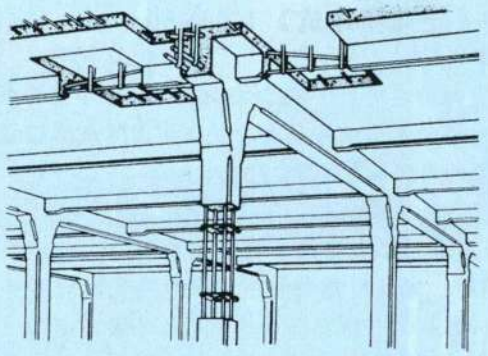


图 28.38　路德维希·米斯·凡德罗：**德国馆内部，放置有“巴塞罗那椅”**

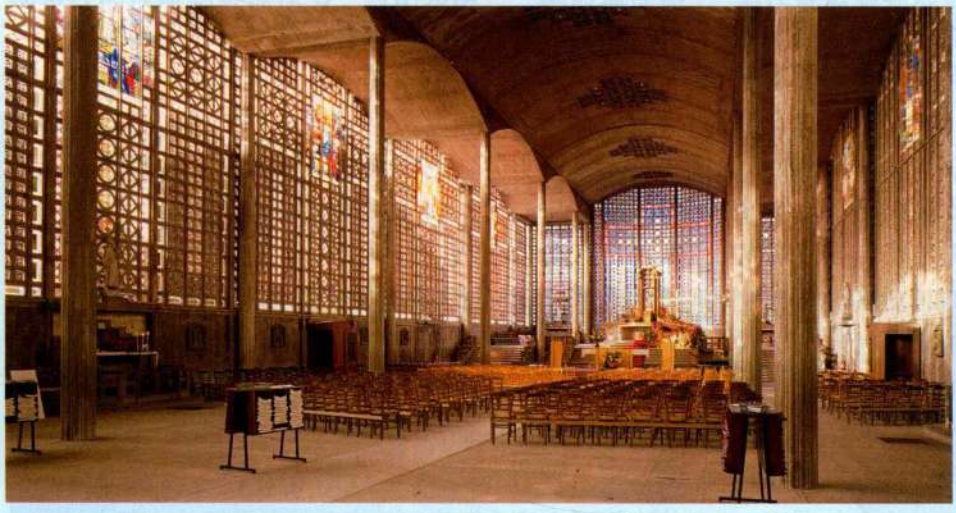
钢筋混凝土

钢筋混凝土（reinforced concrete）在20世纪成为了使用最为普遍的建筑材料之一。混凝土是由沙子、石灰石和水混合而成的水泥，其中包含小石子或者其他材质的碎粒，通常使用坚固的材料。最早的混凝土出现在公元前5600年的巴尔干半岛，罗马人在公元前2世纪就首次开始广泛使用混凝土（见第181—182页）。罗马建筑者运用混凝土来修建桥梁、码头、道路和水渠，也用于修建住宅和重要的城市建筑，例如万神殿（见图7.39）。

罗马帝国覆亡之后，混凝土几乎从建筑中消失了。其持续复兴始于1824年，当时英国泥瓦匠约瑟夫·阿斯普丁（Joseph Aspdin）取得了改进水泥的专利权。由于类似波特兰岛的一种天然石材，所以这种新材料被称为“波特兰水泥”。阿斯普丁为了制造水泥，会将黏土和石灰石加热到极高的温度，这一工艺今天仍在使用。虽然水泥耐火并能够抗高压，还具有均匀的质量，但其延展性较差，这就意味着水泥不能承托并非均匀施加的压力。为了解决这个难题，工程师们通过在混凝土中嵌入铁棒的方式进行加固。钢筋在19世纪晚期代替了铁棒，19世纪下半叶虽然出现了某种形式的钢铁，但现代钢材直到19世纪末才发明出来。铁和混凝土是完美搭档，因为其彼此互补了对方的缺陷。混凝土保护了铁材，使之不至于轻易软化或者受到腐蚀，而铁则提供混凝土所缺少的延展性。



弗朗索瓦·阿内比克：**钢筋混凝土体系**。1892年（根据Curtis的图绘制）



奥古斯特·佩雷：**法国勒兰西市圣母院**（Notre Dame，Le Raincy）。1923—1924年

在英国和法国，发明家们几乎同时开始注册钢筋混凝土（ferroconcrete）专利，这是钢筋加固混凝土的称谓。最终英国泥瓦匠获得了铁棒与钢缆加固混凝土地板、屋顶的专利，而一位法国园艺师则获得了钢筋混凝土花架专利，并最终设计出护栏、支柱和横梁。但直到19世纪90年代，法国工程师弗朗索瓦·阿内比克（François Hennebique）才设计出钢筋混凝土建造的支柱与板层建筑，每一层地板/天花板都是整体建筑的一部分，而非位于支持框架上的分离元素（见插图）。此后阿内比克的工程技术得以广泛运用于工业建筑，只是简单地模仿了传统的柱梁系统。

一般认为，将钢筋混凝土引入“高层”建筑的功劳属于法国建筑师奥古斯特·佩雷（Auguste Perret）。20世纪初期，他设计了一些钢筋混凝土公寓和车库；其中最著名的建筑之一是巴黎城外的勒兰西教堂，建于1922年（见插图），采用了苏夫洛的圣杰尼耶夫教堂（见图23.21）的设计理念，同时还兼顾哥特式大教堂的明亮与轻盈。1912至1913年间，马克斯·伯格建造的百年纪念堂（见图27.47）也在推广钢筋混凝土方面发挥了重要作用。最终，钢筋混凝土成为勒·柯布西耶的首选建材（见第1012、1014页），同时也为弗兰克·劳埃德·赖特所青睐（见第1071页）。

除了坚固性之外，钢筋混凝土的吸引力还在于其低廉的造价。混凝土的组成材料方便易得。作为其中最为昂贵、稀少的成分，钢只占到建筑整体的百分之一至百分之六。1904年，摩天大楼的建造开始使用钢筋混凝土，最早的是辛辛那提市的英加尔斯大楼（Ingalls Building），一座高64米的16层建筑。到了1962年，钢筋混凝土又被用于现代超高层建筑，其中包括芝加哥马里纳城（Marina City）高达60层的双塔楼。从1998至2003年间，世界最大的钢筋混凝土建筑是马来西亚首都吉隆坡（Kuala Lampur）的双子星塔（Petronas Tower），其设计师则是康涅狄格州哈特福德市（Hartford）的西萨·佩里（Cesar Pelli）。双子星塔共有88层，高452米；如果没有钢筋混凝土，造价将会高得令人望而却步，因为马来西亚本土并不出产钢材。然而与世界上大部分地区一样，马来西亚很容易就生产出了高品质的混凝土。

原始文献

勒·柯布西耶（1886—1965年）

节选自《走向新建筑》（*Towards a New Architecture*，1923年）

《走向新建筑》一书最初出版于1923年，其中对于建筑师广泛讨论的观念进行整理，并成为国际风格的首部宣言。下文摘录的内容来自首章。

建筑师通过形式布局实现某种秩序，这完全是其精神的创造；他运用形式和形体来影响我们的感官，能够达到精确的程度，并唤起可塑的情感；他通过创造空间关系，在我们内心唤醒深层的回响，他赋予了我们秩序的尺度，使我们感到与世界之间的和谐一致，他决定我们心灵与理解的不同运动；于是我们感受到美。

原始的形式是美的，因为可以尽情供人欣赏。

现代建筑的大难题必定有几何上的解决方案……

房屋是用于居住的机器。

标准是逻辑、分析与详细研究……

人用眼睛来看建筑的创造，而人眼位于地面之上1.7米左右的地方。

工业如同洪水席卷了我们，翻卷着往其注定的终结而去。工业为我们提供了适合新时代的新工具，因新精神而充满活力。

房屋的问题是时代的问题。

如果我们从心灵与头脑中去除有关房屋的僵化观念，并从批评和客观的角度来看待这个问题，那么我们就会得出“房屋—机器”的结论。批量生产的房屋，优美而有利身体健康，同时也有利于精神的健康……

SOURCE: LE CORBUSIER, *TOWARDS A NEW ARCHITECTURE*, NEW YORK: DOVER, 1986

马克斯·伯格1912至1913年间通过百年纪念堂（见图27.47）所展现的。钢筋混凝土廉价、适应性强、便于使用、极其坚固，结合了钢的延展性与水泥的抗压能力（见第1013页的材料与技法）。这也将是勒·柯布西耶绝大部分建筑所采用的材料。影响勒·柯布西耶的最后一个元素是其1910年在柏林彼得·贝伦斯工作室的工作经历，当时沃尔特·格罗皮乌斯和米斯·凡德罗都是他的同事。勒·柯布西耶在这里与德国先锋建筑师直接合作，而后者正是为国际风格发展做出重要贡献的人物。而那时的勒·柯布西耶也在准备创造一种基于机器、易于建造的建筑（见第978页）。

1922年，勒·柯布西耶与堂兄皮埃尔·让纳雷（Pierre Jeanneret）开办了一家建筑公司。在之后的二十年间，他设计了一系列住宅建筑，对自己的理想住宅理论进行发展和完善，而这也是日后所有住宅建筑的原型（见本页的原始文献）。勒·柯布西耶称其在1914年设计的第一个建筑类型为“Dom-Ino”，因为在这种水泥地板的住宅里，支撑天花板的水泥立柱按照网格结构来布局，很像是多米诺骨牌上的圆点。“Dom-Ino”一词还涉及多米诺骨牌游戏的生产专利权问题；通过这个双关语，建筑师向人们展示了自己的计划——设计一种可以申请“专利”的标准化住宅。到了1923年，勒·柯布西耶已经确立了理想住宅的诸多原则，并在《新建筑五点论》（*Five Points of a New Architecture*）一文中进行阐述。其中的五点原则如下：第一，没有底层，房屋建在底层**架空柱**（pilotis）上；第二，平屋顶，其上可以用作花园平台；第三，开放的楼层规划，以支撑结构分割立面；第四，外部幕墙结构自由；第五，带状（水平）窗户最为理想。房屋被抬高了，所以光线更充足、室内也更加私密，在屋顶上建造花园也使得户外景观近在咫尺。很久以后，勒·柯布西耶评论说“这种房屋是居住的机器”，这句话误导了很多评论家，使其认为勒·柯布西耶提倡赤裸裸的功能主义，而不关心美与舒适的问题。事实上，勒·柯布西耶希望以几何形式与机器外观为基础，营造一种古典式的纯粹。他曾这样写道：“建筑是将团块集合在一起公诸于世的游戏，一种精巧、标准且崇高的游戏。”“立方体、圆锥体、圆柱体和金字塔是基本形式，其展现更多的光线。”然而，在这种美学观中，勒·柯布西耶强调的是人与“生活”。机械时代的价值观与技术要为人类服务。他的住宅会运用最先进的技术，呈现机器式的外观，具有机器的效率；而且还光照充足，明亮怡人。

1928年，勒·柯布西耶在巴黎城外的塞纳河畔普瓦西市（Poissy-sur-Seine）设计了萨伏伊别墅（Villa Savoye，图28.39），这是他最为著名的建筑作品，从中可以看到《新建筑五点论》中提倡的大部分元素：底层架空柱、抬高的居住空间、水平窗户和屋顶平台，在圆筒状风挡玻璃的保护之下，看上去就像是远洋客轮的烟囱。第二层是主楼层，隔断墙使它具有了开放的空间布局。这一层面对庭院（图28.40），庭院中的一道斜坡通向屋顶。眼睛所见之处都是优美经典的几何形，这是勒·柯布西耶设计美学的基石。这座别墅仿佛一个完美、精确的立方体盒子，包裹着整洁的水泥涂层；底层架空柱为圆柱形，而防风墙则由大量的拱构成。插图28.39的阴影部分模糊了地板上的另



图 28.39 勒·柯布西耶：**法国塞纳河畔普瓦西市的萨伏伊别墅**。1928—1929 年

一道几何曲线，这里包括车库和仆人住所。与包豪斯校舍和施罗德住宅一样，这座建筑看起来轻盈明亮，几乎是飘浮在底层架空柱之上。

虽然这座别墅抽象且具有超前特质，其仍然与历史上的建筑形成共鸣。我们从中尤其可以感受到经典地中海住宅的白盒子形式，后者也是以庭院为中心，两侧封闭，坐落在俯瞰大海的山上。勒·柯布西耶将他设计的这座别墅描述为“空中花园”，影射神话传说中的古巴比伦花园。别墅庭院的完美形式令人回想起帕拉第奥，而构成柱廊的底层架空柱则是对于多立克神庙的结构做出的回应。连接楼层的坡道（此外另有一座圆形楼梯间）让很多学者联想到迈锡尼城入口处的坡道。这座别墅是国际风格建筑和盛期现代主义的伟大宣言，勒·柯布西耶向我们展示了希腊神庙的现代主义机械时代更新版——坐落在山丘之上，俯瞰自然，弥漫着阳光与空气。

纯粹主义与费尔南·莱热 1917 年，勒·柯布西耶结识了画家阿梅代·奥赞方（Amédée Ozenfant，1886—1966 年），并一起创造了纯粹主义理论；这种理论在本质上具有新柏拉图主义观念，将一切艺术表达都缩减到抽象古典的纯粹性之中，反映出机器式的美学观。干净的线条、纯粹的形式与数学上的清晰性均受到高度评价。1918 年，他们发表了题为《立体主义之后》（*After Cubism*）的论文，指责立体主义风格的扭曲变形；1920 年，他们又发表了《纯粹主义》（*Purism*）一文，以此来命名其理论。勒·柯布西耶

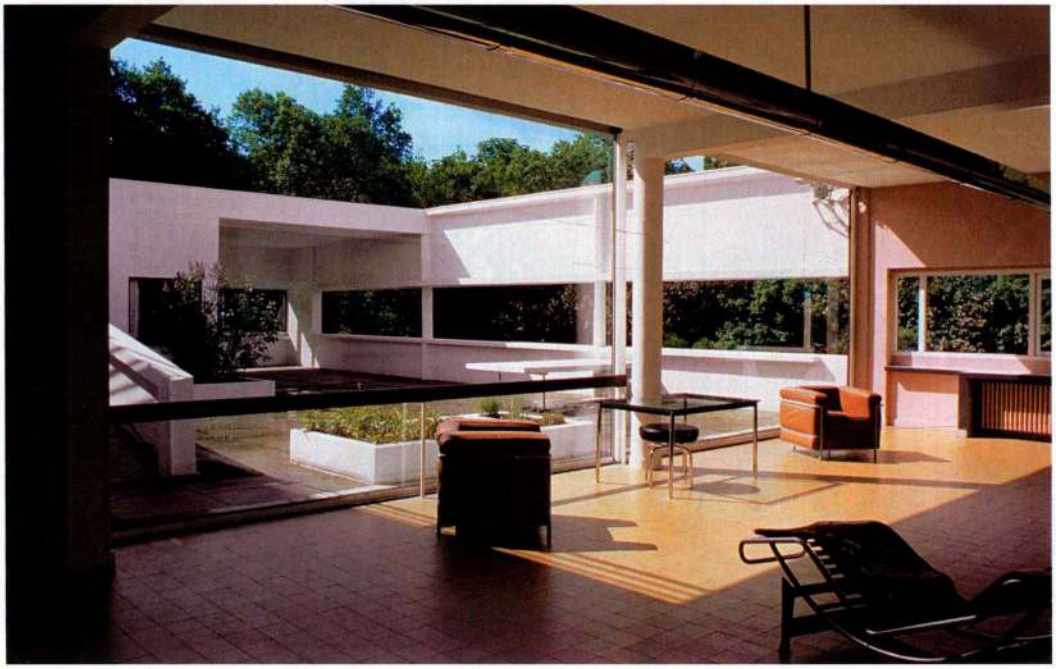


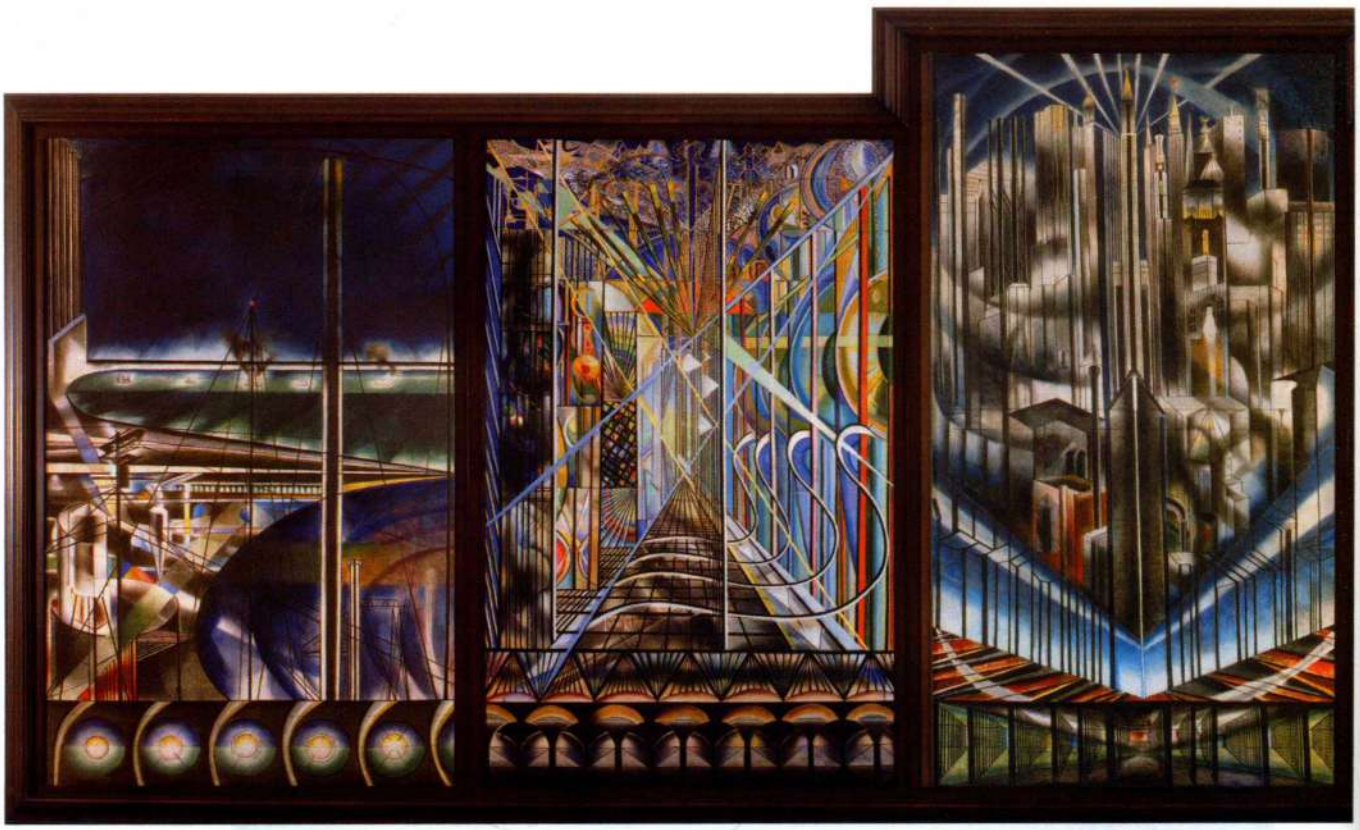
图 28.40 勒·柯布西耶：**萨伏伊别墅内景**。1928—1929 年



图 28.41 费尔南·莱热：《三女人》或《大餐》。1921 年。布面油画，1.84×2.51 米。纽约现代艺术博物馆

也是画家，他以“夏尔—爱德华·让纳雷”的名字创作绘画、写作文章。与伙伴奥赞方一样，他的作品多为静物，采用了立体主义多点透视的手法，但是将物体简化为机器形态的几何形式，布局在与画面平行的平面之中。

立体主义艺术家费尔南·莱热（Fernand Léger，1881—1955 年）成为了纯粹主义的追随者，尽管他从未曾称自己是纯粹主义者。莱热确实倾向于这种观念，因为他在 20 世纪 10 年代早期就创作出具有机器面貌的立体主义人像，同时他还是坦率的社会主义者，拥护现代性与技术进步。然而在 20 年代早期，莱热的风格反映出让纳雷（勒·柯布西耶）和奥赞方所提倡的机器式几何性与古典主义特征，1921 年的作品《三女人》或《大餐》（*Three Women* 或 *Le Grand Déjeuner*，图 28.41）就表明了这一点。圆形与圆柱构成了几乎面貌相同的女性裸体形象；而头发和面部等



部分也十分相似，几乎到了可以相互置换的程度。事实上，画中的物体看起来都是机器制造的产品，与人物一样，都被简化为立方体、圆锥体、圆柱体和金字塔形式。有生命的对象与人造对象几乎无法区分，这两种类型都按照一定秩序布局在水平线与垂直线构成的致密网格里，毫无深度地附着在画布表面。在色彩方面也保持了最基本的选择，即调和出一切色彩的原色与间色。尽管我们看到的是妓院场景，但莱热还是选取了大型裸体这一古典题材。通过将该题材置入当代世界和谐完美的技术面貌之中，他让古老的题材跟上了时代步伐。就像修拉在30年前所做的那样，莱热实际上告诉我们：机械与科学是新古典主义和世界秩序的基础。

美国艺术：现代性、精神性与地方主义

比起欧洲，美国更可能将机器看作进步的标志，因为在第一次世界大战之后，美国已经毫无争议地成为技术世界的领袖。欧洲先锋艺术家追求无阶级、无国界的世界，而美国人反而关注国家认同的问题。无论怎样，美国艺术家普遍缺乏乌托邦式的理想；相反，他们将摩天大楼、工厂和机器看作国家技术领先的象征。但并非所有人都拥护现代化。随着战后经济的繁荣发展，出现了灿烂辉煌的“咆哮的二十年代”，很多艺术家都拒绝物质主义，转而追求精神上的满足。某些艺术家面向自然，寻找普遍真理，另外一些艺术家则在美国中部地区寻找似乎已经过时了的美国价值观，从中汲取力量，他们尤其关注虔诚热心、辛苦劳作的农民生活方式。

仍然有另一部分艺术家对与繁荣并存的贫困与社会不满做出回应。那个时期以压抑的劳动、激烈的工人罢工与无政府主义的威胁为特征。“三K党”（Ku Klux Klan）迅速发展起来，该党对越来越多的黑人处以私刑，导致了种族主义在南方的逐步升温。1920年，第20号修正案（The Twentieth Amendment）确保了妇女的投票权，但并不保障女性在社会与经济方面的平等地位，妇女继续从事那些仅限于女性的工作，而且报酬普遍较低。大萧条让不公平更为恶化，最终导致了30年代具象艺术的兴起，也就是社会现实主义（Social Realism）。

城市与工业

1915年首次来到纽约时，马塞尔·杜尚惊叹于当地高耸的摩天大楼，称其为现代性的典范。他在美国看到了艺术的未来。摩天大楼与现代工业确实成为了美国的象征，取代了上个世纪在绘画中占据主导地位的风景。这还代表着美国在技术上与经济上的优势地位，因为美国在这个世纪成为全世界最富裕、最现代的国家。第一次世界大战促进了经济发展，开启了一个前所未有的消费主义、物质主义时代。20年代被称为“咆哮的二十年代”，同时也是“爵士乐时代”（Jazz Age），城市文化在其间占据主流；到了1920年，城

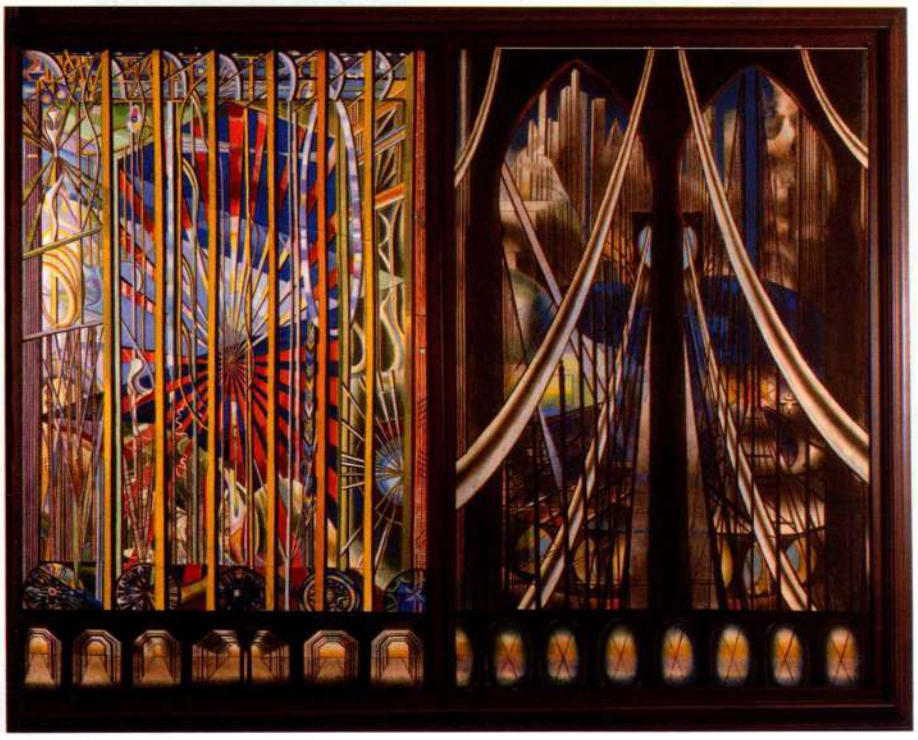


图28.42 约瑟夫·斯特拉：**《诠释纽约》**或**《城市之音》**。1920—1922年。布面油画和蛋彩画五联画，2.53×6.86米。纽瓦克市纽瓦克博物馆（Newark Museum），37.288 a–e

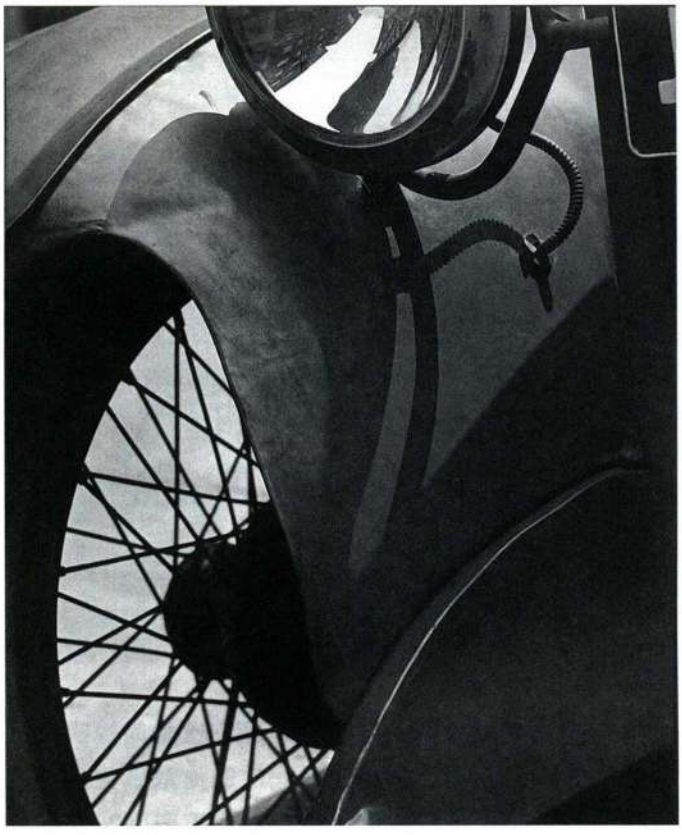


图 28.43 保罗·斯特朗:**《辐条车轮》**。1917 年。负片放大,铂盐成像,33×26 厘米。乔治·伊斯特曼之家

市居民的数量已经超过了乡村居民。

纽约是美国的象征,其标志就是摩天大楼。从 20 世纪最初十年的末期开始,这些“资本主义大教堂”成为最受画家与摄影师、雕塑家与设计师青睐的题材;他们表现出这一现代圣像在技术上的全部辉煌,所展现的摩天大楼高耸入云,看不到下方的街道与行人。桥梁、工厂、水坝和炼油厂等所有能够证明美国先进现代化的对象都予以改变,成为宏大的纪念碑,如同埃及的金字塔一般伟大,如同法国的哥特式大教堂一般神圣。

约瑟夫·斯特拉 在表现纽约的独特视觉圣像方面,意大利移民艺术家约瑟夫·斯特拉(Joseph Stella,1877—1946 年)的作品或许是最杰出的代表。该作品题名为《诠释纽约》或《城市之音》(*New York Interpreted* 或 *The Voice of the City*,图 28.42),完成于 1922 年,是高达 2.53 米的五联作品;中央画板上绘制有一座抽象的塔楼,前景中有纽约的熨斗大楼(Flat Iron Building),周围环绕着或实或虚的建筑。中央画板两侧的画面表现着“百老汇”(白色大道),艺术家将其简化为色彩与光线的抽象。最左侧的画板描绘了曼哈顿下西区的哈得孙河港湾,最右侧则是东区的布鲁克林大桥。每一幅画面都是针对曼哈顿技术奇迹的特写,我们在哈得孙河景观中看到了通讯塔、换气系统和高架铁路。那幅“百老汇”则表现出时代广场晚间的灯光闪烁,当时世界上任何一个地方的广场都难以与之媲美。实际上,这两幅作品是对电力和城市能源的献礼之作。即使在开通 35 年之后,布鲁克林大桥仍然是世界工程学上的壮举。

斯特拉于 1896 年来到美国,但在 1910 年返回意大利求学,并在那里结识了一些未来主义艺术家(见第二十七章)。通过施蒂格利茨的画廊以及与杜尚、曼·雷等人的友谊,斯特拉了解到欧洲的艺术潮流,立体主义也在 20 世纪 10 年代成为其最主要的艺术语汇。表现百老汇的两幅画面则特别反映出未来主义的宗旨,其中出现了声波图像,以及马赫式的运动表现方式,博乔尼在《思想状态》(见图 27.22)中也曾采用过相同的手法。令人眼花缭乱的万花筒色彩,准确捕捉到时代广场晚间的强烈视觉体验。但是在摩天大楼与布鲁克林大桥的画面中,斯特拉不仅仅再现了表现对象,而且将之圣像化;对象位于画面中心,转变为现代化的象征。斯特拉的用色极其饱和,色彩通常环绕在厚重的黑色线描之中,实际上将图像转变为一面“彩色玻璃窗”。他还在底部增加了祭坛台座(见第 515 页),进一步强化了作品的宗教感,详细记录了纽约地下的不同通道与公共管道。现在,技术与现代化都被当作新兴宗教来看待。

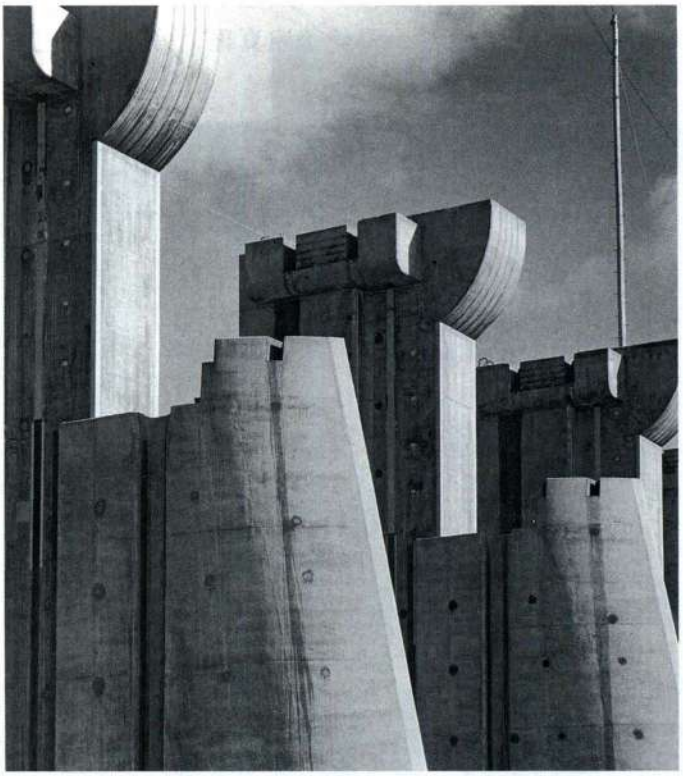


图 28.44 玛格丽特·伯克-怀特:**《蒙大拿市的佩克堡水坝》**。1936 年。时代—生活有限公司



图 28.45 查尔斯·德穆思：**《我的埃及》**。1927 年。组合板上油画与石墨画，91×76 厘米。纽约惠特尼美国艺术博物馆

保罗·斯特朗 事实证明，摄影特别适合用来捕捉机器时代的胜利。然而，诸如艾尔弗雷德·施蒂格利茨的《野心之城》（见图 26.48）等最早一批反映现代纽约的照片，却通过一片柔和的绘画式朦胧感，对该城的形象进行了浪漫化处理。年轻的保罗·斯特朗（Paul Strand，1890—1976 年）在 1915 至 1917 年间拍摄了大量聚焦清晰的高对比度照片，取得了突破性成就。施蒂格利茨立刻意识到这些作品的重要性，并从中选出一批在 291 画廊展出。《辐条车轮》（*Wire Wheel*，图 28.43）就来自这个时期，其中被抽象化的对象是福特 A 型汽车，由于其标志着装配线的到来，因此成了机械时代的标志。这张照片抛弃了世纪之交时画意摄影的“涂绘感”（painterliness），并出现了以立体主义为基础的构图新风格，斯特朗曾在施蒂格利茨的 291 画廊参观过立体主义展览。他通过汽车的特写，创造出倾斜的透视与具有压迫感的裁切手法，于是产生了难以解读的图像，进而形成平面复杂的空间。

1920 年，斯特朗与画家兼摄影师查尔斯·希勒（Charles Sheeler，1883—1965 年）合作，拍摄了一部意在展示纽约能量与辉煌的电影。电影名为《曼哈塔》或《伟大的纽约》（*Manahatta* 或 *New York the Magnificent*，www.prenhall.com/janson），开场的场景是上班族乘坐渡轮到达下曼哈顿，他们成群结队地涌下渡船，在上班途中蜂拥进商业区。电影结尾处，人群在日落时分再次登上渡船。电影采取了多种形式主义的手法，包括快速剪辑、在摩天大楼顶上垂直拍摄、倾斜的角度与鲜明的明暗对比等，赋予了影片汹涌澎湃的能量感与持续的运动感，旨在捕捉现代化的飞速步伐以及城市生活体验的强大趋势。沃尔特·惠特曼（Walt Whitman）作于 1860 至 1881 年间的诗歌《曼哈塔》（*Manhatta*）片段贯穿整部影片，宣告着纽约的伟大与力量。

玛格丽特·伯克－怀特 斯特朗的硬边美学观不仅影响了美国摄影，还最终改变了整个世界的摄影创作。他的风格特别适于拍摄技术化和工业化图像，能够增强拍摄对象那种机器制作的精确感。摄影记者玛格丽特·伯克－怀特（Margaret Bourke-White，1904—1971 年）尤其拥护这种新兴美学观念，她还受到技术性图像的吸引，刊登在 1936 年 11 月 23 日《生活》（*Life*）杂志第一期封面上的《蒙大拿市的佩克堡水坝》（*Fort Peck Dam, Montana*，图 28.44）就表现了这一点。照片的全部力量都凝聚在其严格、质朴的面貌之中，增强了水坝规模的庞大感；相形之下，下方的工人俨然蚂蚁一般。水坝的每座坝墩都完全一致，似乎是由一台巨型机器模压而来。由于照片两侧的图像经过裁切而不再完整，这些由装配线生产且庞大无比的坝墩似乎正无穷无尽地延伸下去。但是古代亚述或埃及建筑的宏大感还是得以保留，而我们也再一次看到，艺术家宣称现代科技是新的古典主义。

查尔斯·德穆思 查尔斯·德穆思（Charles Demuth，1883—1935 年）在 1927 年的《我的埃及》（*My Egypt*，图 28.45）中，描绘了其家乡宾夕法尼亚州兰开斯特市附近的现代谷物升降机；德穆思同样将美国现代化转型为古典圣像。德穆思在 1912 至 1914 年间曾在巴黎学习，吸收了欧洲的现代主义风格。20 世纪 20 年代末期，他出入于当时最不落俗套的艺术圈子，并与艾尔弗雷德·施蒂格利茨一起参加展览。德穆思的作品风格多种多样，即使在某一特定时期内也是如此；插图中的画作表现出纯粹主义的美国版本，即称为*精确主义*（Precisionism）的风格。20 年代期间，包括德穆思在内的一群美国艺术家发展出这种风格，其具有立体主义的硬边几何特征，但是比立体主义更具再现性。之所以称其为精确主义，不仅是因为精确的几何性与素描手法，还是因为其似乎要捕捉机械化与工业的精确感，这也是作品常见的表现题材。画面



图 28.46 斯图尔特·戴维斯：**《六色火热的静物风景——第七大街风格》**。1940 年。布面油画，91.4×114.3 厘米。波士顿美术馆，William H. Lane 基金会与 Karolik 先生收藏交换捐赠，1983.120

的笔触极其细小，以至于这些艺术家们被称为“无瑕画家”（Immaculate），虽然其几乎从未一起展览，也不认为彼此均属于同一团体。乍看之下，《我的埃及》具有明显的立体主义特色，但谷物升降机的物质整体几乎没有经过处理，只有神秘乃至神奇的光束才具有立体主义的断裂感，而这些光线只是让物象略微有些变形。尽管如此，光线仍然赋予建筑一种粗野的力量，或许也可以称之为神秘的超然之感。作品标题表明，类似谷物升降机的农业建筑就是美国的金字塔。烟囱在升降机中灌注了工业的力量，通风管的几何形与存储罐巨大的圆柱体最终将建筑转变为一架高效的机器。

斯图尔特·戴维斯 美国艺术家斯图尔特·戴维斯（Stuart Davis，1892—1964 年）同样也运用抽象手法，力图捕捉现代体验的本质。1913 年的纽约军械库展览（见第 974 页）让戴维斯全力以赴来支持现代主义，其作品也在 20 年代晚期日益抽象起来。正如蒙德里安力图找到不可见生命力的视觉对等形式一样，戴维斯也希望创造现代生活体验的对等形式，例如乘坐飞机飞行、从摩天大楼顶上向下观望、聆听爵士乐，或者乘坐飞驰的汽车、摩托车和火车等。他想要捕捉对“我们的时代中，独特真实的新光线、新速度和新空间”的体验。为了实现这个目的，戴维斯采用了综合立体主义语汇，其用色在 30 年代末逐渐明亮起来，但也仅限于原色、间色和复色，形式也相当轻松活泼，彼此的叠加喧闹无序，正如 1940 年的画作《六色火热的静物风景——第七大街风格》（*Hot Still-Scape for Six Colors – Seventh Avenue Style*，图 28.46）那样。戴维斯喜爱爵士乐和摇摆舞乐，在解释了如何将色彩用作乐器来构图之后，他进一步描述了这幅安放于第七大街画室里的作品：“主题……正是任何现代城市居民的体验。水果与花朵、厨房器皿、秋日的天空、地平线、计程车、收音机、艺术展和艺术复制品、快速旅行、书商目录、电影、电子标示牌、城市景象与声响的活力，这些乃至成千上万种共同的体验，是我作品所赞颂的基本主题。”烟囱、海景与砖墙包裹在这片色彩、形体与交迭平面所构成的嬉戏喧闹之中，缩减为朴实的象形符号，卡通式的特色也似乎更接近美国的流行文化。戴维斯以几乎难以界定的方式，运用感性准确捕捉到美国的脉搏——华而不实的广告、对新生事物的热爱，以及爵士乐、流动性与无所寄托之感。

装饰派艺术与国际风格

虽然摩天大楼已经成为了美国现代性的国家象征，但是相较于欧洲的建筑发展而言，这些建筑在美学上相对保守，特别是与国际风格进行比较之时。后者的独特之处就在于高度。到了 1900 年，纽约超越了芝加哥，再次成为摩天大楼之城。这里的建筑日益增高，1913 年卡斯·吉尔伯特（Cass Gilbert）设计的伍尔沃思公司大楼（Woolworth Building）高达 241 米，堪称全城之最。在美学方面，这些新建的大楼仍然保持着鲜明的 19 世纪样式，反映出包括哥特式在内的各种历史风格。“咆哮的二十年代”带来的财富

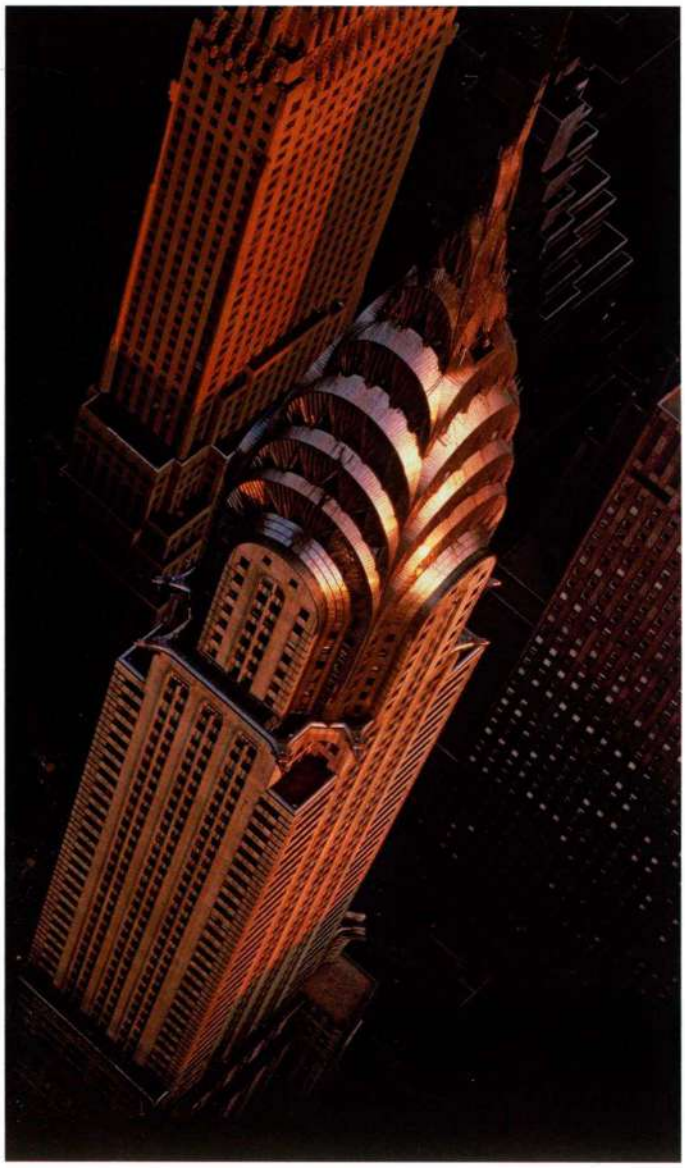


图 28.47 威廉·范·阿伦：**纽约克莱斯勒大楼**。1928—1930 年

使得建筑公司数量激增，建筑师们竞相设计世界最高的建筑。77 层的克莱斯勒大楼和 102 层的帝国大厦在 1930 年几乎同时开工建设。

克莱斯勒大楼（Chrysler Building，图 28.47）的设计者是不太著名的建筑师威廉·凡·阿伦（William van Alen，1883—1954 年），这栋大厦通常被看作装饰派风格中最为精美的作品。装饰派（Art Deco）是一种装饰性的艺术风格，出现在 1925 年巴黎装饰与工业艺术博览会中（Exhibition of Decorative and Industrial Art）。装饰派的理念与包豪斯学校一样，都力图缩小高品质设计与批量生产之间的鸿沟。这是新艺术风格的派生物，但是用机械时代的几何形与流线型取代了有机形式。装饰派并不像包豪斯那样具有乌托邦式的目标，而是一种主要属于中产阶级的风格流派，沉浸在梦幻与奢华之中。其关心的是装饰外观，并不具备理想主义的实质。在机器美学的几何性与流线型中，装饰派对历史风格进行了大范围吸收，从立体主义的断裂感到美国土著的锯齿形，甚至还包括前哥伦布时期的设计图案。装饰派设计师热爱丰美的色彩、丰富的材料和闪亮的表面效果。由于受到机器几何形式的启发，这种风格通常会汇集各种折角形式，布局参差不齐，或者不连贯，映衬在新艺术风格或青年风格的有机式背景之上。克莱斯勒大楼就体现了这些特点。建筑采取流线型几何外观，逐层缩进的拱使得顶端愈来愈细。火焰式的三角形窗户营造了一种断奏感，大楼的顶部完全为闪亮的不锈钢包裹。角落处装饰的怪兽滴水嘴则采用了 1929 年克莱斯勒汽车引擎盖上的饰物样式。

国际风格在这个时候进入了美国，出现在雷蒙德·马修森·胡德（Raymond Mathewson Hood）1931 年设计的纽约麦克劳·希尔大楼（McGraw-Hill Building）及乔治·豪（George Howe，1886—1955 年）和威廉·埃德蒙·莱斯卡兹（William Edmond Lescaze，1896—1969 年）在 1929 至 1932 年间设计的费城储蓄基金会大楼之中（Philadelphia Savings Fund Society Building，图 28.48）。豪和莱斯卡兹开始设计出一座本身令人瞩目的现代建筑，因为这样的设计在当时的



图 28.48 乔治·豪和威廉·埃德蒙·莱斯卡兹：**费城储蓄基金会大楼**。1929—1932 年

大事年表

1926 年——乔治亚·奥基夫创作《黑色鸢尾花 3 号》
1927 年——查尔斯·林德伯格飞越大西洋
1929 年——股票市场崩溃
1933 年——富兰克林·罗斯福推行新政
1939 年——约翰·斯坦贝克的《愤怒的葡萄》出版
1940—1941 年——雅各布·劳伦斯创作《黑人在北方享有更好的教育资源》

美国独一无二。但是建造的过程已经预示了巨大的经济隐患，因为随着大萧条的深化，潜在的承租人正日益减少。这座大楼具备盛期现代主义的诸多特征，但原本采用悬臂方式支撑建材与玻璃幕墙的计划不得不做出妥协，因为客户坚持窗间壁必须一直贯穿建筑的整个立面，认为这样可以创造强烈的垂直感，并与横向窗户相得益彰。虽然与欧洲的同类建筑相比（见图 28.36），费城储蓄基金会大楼看起来厚重有余，轻盈不足，但很好地反映出鲜明的功能主义特征。从外部看来，那些宛若构成主义的方格子仿佛都是基于某个特定目的而设计。



图 28.49 乔治亚·奥基夫：**《黑色鸢尾花 3 号》**。1926 年。布面油画，91.4×75.9 厘米。纽约大都会艺术博物馆，艾尔弗雷德·施蒂格利茨收藏，1949 年



图 28.50 爱德华·韦斯顿：**《菜椒》**。1930 年。明胶银版成像。亚利桑那州图森市创意摄影中心

寻求精神性

20 世纪最初 10 年，大多数具有创造性的美国艺术群体都将注意力转移到创造美国本土艺术方面。作家、音乐家、艺术家和诗人都感到美国的文化源自欧洲，而现在他们要挖掘美国独有的体验，并试图以本土的方式表现出来。对某些艺术家而言，答案就在美国的现代性之中，斯特拉的《诠释纽约》或《城市之音》和德穆思的《我的埃及》中都反映了这种态度。另外一些艺术家则将目光转向自然，返回到哈得孙画派及其后继者的泛神论浪漫主义。施蒂格利茨察觉到这个美国艺术的问题，于是在 20 年代决定只展出美国艺术家的作品，并将自己成立于 1928 年的最后一家画廊命名为“美国领地”（An American Place）。他本人对现代性的态度日益抵触、偏执，直到晚年也没有购买过哪怕一台收音机或者一部汽车；像当时的很多人一样，逃避物质主义，想在现代美国寻找精神归宿。施蒂格利茨在《摄影》杂志中发表了康定斯基《论艺术中的精神》（见第 960 页）的部分章节，他开始逐渐关注在崇高的自然面前，捕捉与自己的情感对等的视觉图像。

从 20 年代早期直到 1946 年去世，参与施蒂格利茨展出的美国艺术家普遍致力于在物质主义的现代世

界中寻找更高层次的生命意义，并通常以自然为中心，不过这些艺术家并非一贯坚持这种创作观念。乔治亚·奥基夫（Georgia O'Keeffe，1887—1986年）的作品就曾参加过施蒂格利茨的展出，后来两人于1918年相爱，最终结为夫妇。

乔治亚·奥基夫 1916年，施蒂格利茨首次展出了奥基夫的作品；她当时创作小幅的极少主义抽象水彩画，画面容易令人联想到崇高的风景。将近1920年时，她对自然的再现发展成为花朵特写，1926年的《黑色鸢尾花3号》（*Black Iris III*，图28.49）就是如此。其中的图像被放大到夸张的程度，实际上成为了抽象图像。要找到奥基夫的绘画来源并不困难，那就是保罗·斯特朗。奥基夫在1917年爱上了年轻英俊的斯特朗，同时也被他饱含力量的摄影作品深深打动，特别是运用特写拍摄照片的方式。她这样写道：这种构图设计迫使观者像她那样专注地观看花朵。但是通过提炼特写手法，奥基夫取得了更多的成就：花朵的形式变为女性身体的组成部分，鸢尾花就令人联想到女性的性器官。花瓣幽雅地消融在背景里，似乎融入自然之中。

可能由于施蒂格利茨的营销手段，评论家们将奥基夫的花朵描述为“公开的色情与性”，这是“咆哮的二十年代”时期道德堕落所造成的结果。这种解读激怒了奥基夫，她否认自己的作品在本质上与性有关。而且，这些作品也确实不是这样。英国作家D. H. 劳伦斯（D. H. Lawrence）是奥基夫的朋友，同时也是一名遭禁的色情小说家。在他看来，奥基夫的绘画与肉欲无关，她表达的是自然那充溢、澎湃的力量，其中当然也包括生殖的欲望。对于性的体现就像花朵的开放、散发花粉与繁殖一样自然、优美，且不可或缺。奥基夫笔下神奇的花朵似乎就在我们眼前生长，如果其开始具有云朵、烟雾、臀部和肉体等事物的面貌，那只会增加万物对等相通的感觉，奥基夫认为这正是所有事物都具备的性质。在鸢尾花的微观图像中，奥基夫呈现了一个异常庞大的微观世界，甚至超越了整个宇宙。

爱德华·韦斯顿 受到斯特朗、奥基夫两人创作的影响，特写逐渐成为了20年代绘画家与摄影师的常用手法；而且在某些艺术家手中，特写具有与奥基夫绘画相同的精神容量。加利福尼亚摄影师爱德华·韦斯顿（Edward Weston，1886—1958年）所拍摄的《菜椒》（*Pepper*，图28.50）就属于这一类。通过灯光的布置与裁切，起伏粗糙的蔬菜在某些地方看起来仿佛



图28.51 艾尔弗雷德·施蒂格利茨：**《对等》**。1926年。明胶银版成像，11.7×9.2厘米。华盛顿国家美术馆，艾尔弗雷德·施蒂格利茨收藏

蜷伏的人体，右部上方是脊背，下方则是臀部；另外一些地方仿佛是胸部、手臂等。

艾尔弗雷德·施蒂格利茨 受到奥基夫精神性地放大花朵与风景的挑战，施蒂格利茨从1922年开始拍摄了一系列有关夜空的照片，称之为《对等》（*Equivalents*）。插图中的照片拍摄于1926年（图28.51）。作品的标题部分指涉自然，因为自然体现了施蒂格利茨本人所察觉到的精神性，这种精神性再通过他转移到照片之中，这样以来照片就成为了自然的精神对等物。照片的图像是抽象的，如同情感与精神的抽象。当然，施蒂格利茨选择天空为拍摄对象来表达神秘感也绝非偶然，因为天空长久以来就是无垠与超验的象征。这批照片的冲击力还在于其尺寸（11.7×9.2厘米），缩小的图像能够表现层次丰富的暗色调；由于整个系列都在夜晚拍摄，只有月光透过云层照射出来，所以黑色是图像的基调。这些照片的魅力还在于致密程度，我们似乎可以感到整个宇宙都被压缩在方寸之间。

地方主义与国家认同

通过现代化的图像或间接、紧凑的抽象风格，纽约先锋艺术家努力追求国家认同与精神性；而一批中西部艺术家则在格兰特·伍德、托马斯·哈特·本顿（Thomas Hart Benton）和约翰·斯图尔特·柯里（John Stewart Curry）的带领下，转向“过时”的具象艺术与地方性图像。本顿和伍德曾在欧洲、纽约与芝加哥学习，尽管这批艺术家都有在现代艺术中心城市求学的经历，但他们大都愿意在中西部进行创作，因为他们就来自这个地区，也比较认同。

该群体最著名的作品是格兰特·伍德（Grant Wood，1891—1942年）创作的《美国哥特式》（*American Gothic*，图28.52），这位艺术家来自爱荷华州的锡达拉皮兹（Cedar Rapids）。这幅作品1930年在芝加哥艺术学院展出时引起轰动，也让伍德闻名全国。画面旨在提供一个观看中西部世界的窗口，而那正是艺术家成长并生活的地方。虚构的父亲与年长未婚的女儿被表现为拓荒者的虔诚后裔：他们身着老式服装，顽固地与进步历程作斗争。标题取自其住宅的风格，那是一种称为木匠哥特式（Carpenter Gothic）的19世纪风格，容易令人联想到这些居民谦逊卑微的过时生活方式及其强烈的宗教情感，正类似于中世纪时哥特式大教堂修建者的狂热。

伍德通过建筑立面的大量十字架形式进一步强调了人物的信仰，他还在远景中绘制出教堂的尖顶。

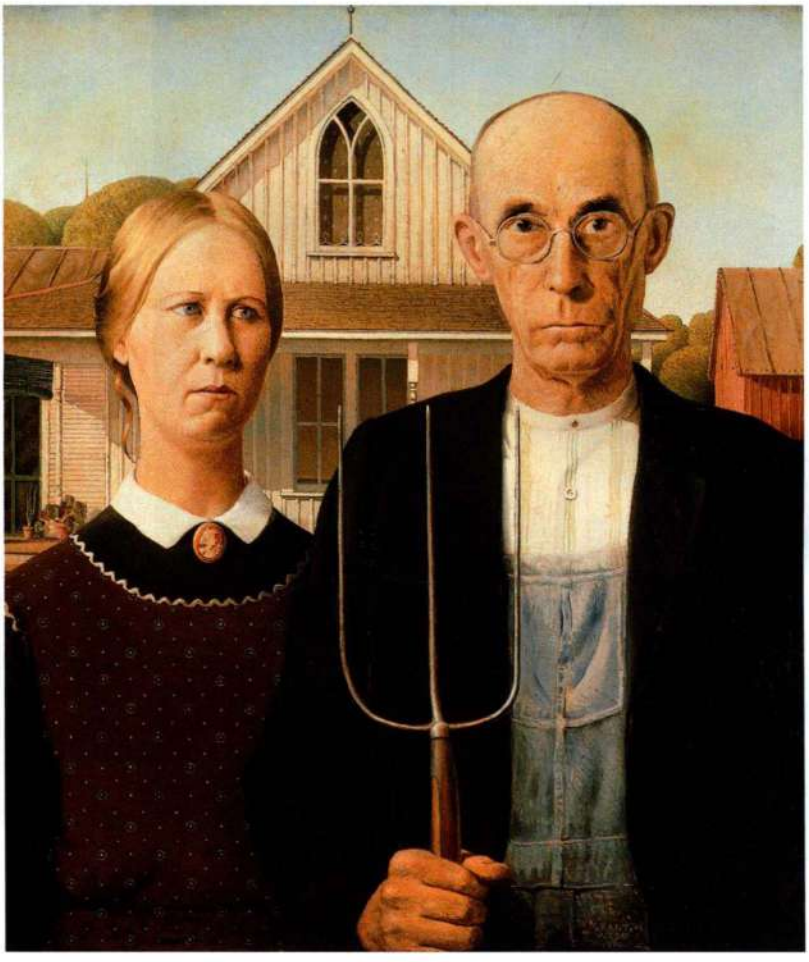


图28.52 格兰特·伍德：**《美国哥特式》**。1930年。木纤维板油画，75.9×61.9厘米。芝加哥艺术学院，美国艺术之友收藏



图 28.53 詹姆斯·凡·德·齐：**《卡迪拉克车前身着皮毛大衣的夫妇》**，拍摄于纽约哈莱姆区 127 号大街西部。1932 年。明胶银版成像

我们很清楚这两个人物一丝不苟、良心清白，利落的素描和严格的水平与垂直构图恰好说明了这一点。这种感觉同样源于女性服装与发型的拘谨保守，表明她精心照料着自己的家庭，正如她对待门廊前的植物一样。以严格的正面姿态表现人物，男子紧握干草叉的姿态及其外表，所有这些都显示人物强壮的体魄，以及艰苦的工作条件。这里没有任何现代性的迹象，人物的单纯与质朴说明其生活十分节俭。尽管如此，很多评论家仍然认为伍德在嘲弄画中人及其生活方式，事实上，其中确实也有幽默成分，例如女子警惕地望向一侧，仿佛要确保不会发生任何麻烦。尽管这种解读也有可能存在，但是没有人能够否认，这幅作品似乎捕捉到了美国，特别是美国中西部的某些基本特征。

哈莱姆文艺复兴

在 20 世纪最初 20 年里，为了逃避种族主义与贫困，无数美国黑人从南部乡村来到北部的工业城市。他们希望能在那里找到工作、公正与平等。然而在北方，新移民们往往发现他们刚刚脱离了贫困的乡村，就陷入了城市的贫民窟；种族主义在南方以“杰姆·克劳法”（Jim Crow Laws）的条文形式出现，而在北方则变形为偏见歧视、居住区划分与二等公民待遇。无论怎样，黑人在纽约哈莱姆区和芝加哥南区汇聚，产生出繁荣的文化局面，并致力于自我发现，力图建立黑人的身份认同。这原本是美国白人独享的东西，但却有组织地将美国黑人排除在外。该运动之后被称为“新黑人运动”（New Negro Movement），而今天人们则更多地将其称为哈莱姆文艺复兴（Harlem Renaissance）。之所以用哈莱姆区的名字命名，是因为这个区通常被描述为该运动的“首都”。

在文学、音乐、戏剧和艺术领域，这一运动的领导人物是哈佛大学的哲学家阿兰·洛克（Alain Locke，1886—1954 年），他提倡一种能够体现黑人感性与视角的独特风格，主张将注意力重新放在非洲艺术及其历史上；而这是白人先锋艺术家已经做过的事情，尽管他们以一管之见来呈现非洲艺术与历史，并且只表达其自身的需要与兴趣。洛克鼓励艺术家再现美国黑人及其生活，同时也鼓励描绘黑人独特的生理特征，正如非洲面具通常强调黑人的面容特征那样。事实上，他是在支持艺术家与作家们将“黑人是美的”这一观念公之于世。在推广黑人美学的过程中，洛克鼓励艺术家描绘独特的美国黑人文化，这种文化与欧裔美国人的传统不同，反映了非裔美国人对美国生活与国家身份作出的巨大贡献。

在哈莱姆文艺复兴之前，美国黑人美术家的创作受欧裔美国艺术家创作的启发，他们试图“适应”、符合艺术市场的标准，以此对其产生一定的吸引力，而这些标准的决定者却是白人艺术家。黑人艺术家创作相同的风景画、静物画和风俗画，避免任何涉及黑人的内容出现。在手工艺和民间艺术中，美国黑人则更多受到非洲传统的影响。随着哈莱姆文艺复兴的兴起，艺术家开始将美国黑人作为他们艺术的主题。尽管绝大部分美国黑人艺术家仍遵循现代主义传统进行创作，但他们也为该传统创造出一种新的变体，即将种族认同的问题作为主题。事实上，他们在选择种族主题并进行有力再现的方面取得了巨大成就，其重要性并不亚于形式上的创新。

詹姆斯·凡·德·齐 自学成才的哈莱姆摄影师詹姆斯·凡·德·齐（James Van Der Zee，1886—1983年）曾在照相馆工作，在那里精心处理肖像摄影，并根据拍摄对象的要求来创作图像；有时候顾客会身着高级时装，有时却穿着马库斯·加维（Marcus Garvey）的非洲民兵（African Nationalist Militia）军装。凡·德·齐以其多次曝光技术闻名，用这种方法来表现去世亲属升入天堂的场景，或者展望年轻夫妇未来的生活场面，描绘即将出生的健康婴儿。他最著名的照片是《卡迪拉克车前身着皮毛大衣的夫妇》（*Couple Wearing Raccoon Coats with a Cadillac*，图28.53），这幅照片拍摄于1932年，当时正是大萧条最严重的时期。尽管当时物资匮乏，我们仍然可以感受到哈莱姆文艺复兴的能量与乐观精神。这种情况后来一直持续到30年代，预示着新黑人运动的兴旺发达指日可待。

雅各布·劳伦斯 哈莱姆文艺复兴中最著名的画家是雅各布·劳伦斯（Jacob Lawrence，1917—2000年）。在其青少年时期（30年代），他进入联邦政府资助的哈莱姆艺术工作室（Harlem Art Workshop）和哈莱姆社区艺术中心（Harlem Community Art Center）进行艺术方面的学习。劳伦斯经常到市中心区，从这里展出的艺术品中吸收灵感，从现代艺术博物馆的原始艺术展，到墨西哥织物，乃至所有欧洲最新的艺术风格。30年代晚期，他开始创作题献给黑人领袖的大型系列叙事画，他所敬献的人物包括哈里艾特·杜伯曼（Harriet Tubman）、图森·洛弗图尔（Toussaint L'Ouverture）和弗雷德里克·道格拉斯（Frederick Douglass）。图像一般幅面较小、尺寸适中，用广告色在纸板或广告牌上绘制而成。

劳伦斯最为知名的作品是开始于1940年的《移民系列》（*Migration Series*）。其中表现了黑人移民北方的理由，以及其在南北两地的体验。虽然这个系列具有逸闻集的性质，但是图像本身却通过抽象的形式表达出很多意味，该系列中的第58号《黑人在北方享有更好的教育资源》（*In the North the Negro Had Better Educational Facilities*，图28.54）就是如此。三个女孩在黑板上写下数字，但是我们看不到她们的面孔。相反，人物的手臂越伸越长，数字的位置也越来越高，暗示教育对人素质的提升，而且开始部分的黑板空空如也。女孩色彩艳丽的衣裙是对生命与幸福的确认，而头发与裙子边缘则呈现出锯齿形和尖角形，显露出一股能量，以及奋斗不已的品质。劳伦斯在此主要展现了黑人的集体精神，这不是个人，也并非个人的表达。他关注人类的精神世界，精神无情而能量充沛地不断前行，以建构更美好的未来。劳伦斯疏朗且色彩优美的作品体现了一种非凡的心理状态，画面中对现代主义空间的运用更加强了这一点。平板的背景将人物推至画面表层，突出展示着他们的形象。



图28.54 雅各布·劳伦斯：**《黑人移民》**系列，第58号。1940—1941年。纸板酪蛋白蛋彩画（casein tempera），30.5×45.7厘米。纽约现代艺术博物馆，David夫人与Levy先生捐赠

墨西哥艺术：寻求民族认同

大事年表

1933 年——帕布洛·聂鲁达出版《土地的居民》

1934 年——迭戈·里韦拉创作《人，宇宙的支配者》

1939 年——弗丽达·卡洛创作《两个弗丽达》

1910年，旨在推翻波菲里奥·迪亚斯将军（General Porfirio Diaz）独裁统治的墨西哥革命爆发，最终以1921 年阿尔瓦罗·奥布雷贡（Alvaro Obregón）建立改革政府而告终，这场革命触发了文化领域的民族主义潮流，人们开始关注本土传统，同时抵制来自欧洲的影响。由于来自政府的规划和委托，一大批令人印象深刻的壁画作品被创作出来，这些作品转而激发了壁画家流派的兴起，迭戈·里韦拉、大卫·西盖罗斯（David Siquieros）和何塞·克莱门特·奥罗斯科（Jose Clemente Orozco）是该流派的领袖。这些壁画家一般都是社会主义者或共产主义者，他们宣称壁画才是真正的人民艺术。墨西哥壁画家获得了国际社会的认同，并在美国深受欢迎。他们接到了来自美国的大量委托，而讽刺的是，委托人却基本都是大资本家，例如洛克菲勒家族。

迭戈·里韦拉

迭戈·里韦拉（Diego Rivera，1886—1957 年）或许是三位壁画家中最著名的一位。他于 1907 至 1921 年期间在欧洲生活，主要是在巴黎；同时他也是一位相当熟练的立体主义画家。20 世纪 10 年代晚期，里韦拉被通过壁画创造民族革命艺术的观念所吸引，于是前往意大利旅行，研究意大利文艺复兴时期的壁画。返回墨西哥之后，里韦拉放弃了高端、深奥的立体主义风格，转向 15 世纪直白的具象艺术，赋予作品不朽、宏大之感，可以看作是对于阿兹特克（Aztec）和玛雅艺术强烈简洁形式的呼应。里韦拉进一步放弃了架上绘画，宣称那是中产阶级的资本主义艺术形式，是卖给富人的商品。他将自己的湿壁画看作公共艺术，为大众而创作。里韦拉也感到自己的艺术应该表现本国人民，而非在墨西哥的欧洲人及其习俗。因此，他的大部分壁画作品都有关民族认同，以及墨西哥风俗传统的独特性。

里韦拉是共产党员，特别支持普通民众与劳动者，其政治理念也在壁画作品中有所体现。1930 至 1934 年间，里韦拉接受了大量来自美国的委托定件，其具象艺术也对美国壁画产生了巨大影响；美国壁画的繁荣应该归功于富兰克林·罗斯福新政的支持，这项政策为艺术家提供了大量创作机会。其中一项主要计划是洛克菲勒中心 RCR 大楼休息厅的装饰项目。壁画的标题为《人类站在十字路口，满怀希望与崇高的理想，企盼美好的新未来》（*Man at the Crossroads Looking with Hope and High Vision to a New and Better Future*），由于作品中包括共产党领袖列宁的肖像，结果激怒了定制作品的洛克菲勒家族。洛克菲勒家族出资聘请里韦拉进行创作，之后又破坏了这幅壁画作品。1934 年，里韦拉在墨西哥城的美术宫博物馆（Museo del Palacio de Bellas Artes），重新绘制了该



图 28.55 迭戈·里韦拉：**《人，宇宙的支配者》**。1934 年。湿壁画，4.85 × 11.43 米。墨西哥城美术宫博物馆



图 28.56 弗丽达·卡洛：**《两个弗丽达》**，1939 年。布面油画，1.74×1.74 米。墨西哥城国家美术学院的现代艺术博物馆

作品，并重新命名为《人，宇宙的支配者》（*Man, Controller of the Universe*，图 28.55）。这幅作品赞美科学与共产主义，对里韦拉而言，这二者正是推动进步的孪生工具。人位于构图的中心，其头顶有一架望远镜，右手边则是显微镜，表明人类将会通过科学来掌控未来。两道交叉的椭圆形光环似乎是从人身上发散出来，一个光环描绘微观世界，另一个则是宇宙。人的下方是地球，大地上生长着科学发明的高等农作物。在人的左手边，有益健康的微生物与和谐的宇宙之间出现了列宁的形象，他正在与各个种族的工人们握手。这个场景上方描绘有健康团结的工人。在人的右手侧，聚集着资本主义的恶魔。椭圆光环内展示着患病的器官和不和谐的宇宙，光环之间则是堕落的酒吧场景，衣着考究的中产阶级人物中，还包括小约翰·戴维森·洛克菲勒（John D. Rockefeller, Jr.），其身旁满是令人恐惧的战士与抗议示威的劳动者。

弗丽达与布拉沃

里韦拉的妻子弗丽达·卡洛（Frida Kahlo，1907—1954 年）也是这个时期一位杰出的艺术家，尽管她的影响力较小。弗丽达在 18 岁时几乎丧生于一场车祸，复原之后，她开始从事绘画工作，并逐渐形成了一种民间风格，反映出她对殖民地稚拙绘画以及“还愿画”（ex-voto）等民间图像的关注。还愿画是天主教民间画像，描绘人生命中一次疾病获得治愈的神迹，一般用于表达对耶稣的感激。弗丽达的绘画图像都带有个人因素，通常聚焦于自己的精神状态，基本都来表现她与拈花惹草的里韦拉之间混乱的关系，或者车祸的伤病所带来的终身痛苦。弗丽达创作架上作品，通常尺幅较小，虽然以自我为中心，但仍然有意将自己放在墨西哥情境之中。弗丽达笔下的自己经常身着传统墨西哥服装，佩戴传统的墨西哥首饰，其属性容易让人联想到民间信仰和迷信。

1939 年的《两个弗丽达》（*The Two Fridas*，图 28.56）就表现出弗丽达对自我身份与心理状态的关注；这幅作品创作于她和里韦拉离婚之时。画面左侧是身着维多利亚时期服装的欧洲弗丽达，反映出她父亲匈牙利犹太人的血统；右侧则是农妇打扮的墨西哥弗丽达，表现她母亲的印第安与克利奥尔出身。更重要的是，这才是里韦拉希望弗丽达能够变成的模样。墨西哥弗丽达拿着里韦拉童年时期的袖珍肖像，血液从她身上流向欧洲弗丽达，后者力图完成这一循环，将个性的两个方面联系起来，同时也是为了将自己与丈夫联系起来。外露的心脏鲜血淋漓，袖珍画具有墨



图 28.57 曼努埃尔·阿尔瓦雷斯·布拉沃：**《好名声的睡眠》**。1938—1939 年。明胶银版成像。加州圣迭戈市摄影艺术博物馆

西哥还愿画的超现实冲突，这正是弗丽达所推崇的艺术风格；而人物与长椅的简括轮廓也与朴素直接的民间艺术风格相呼应。与这些简单易懂的部分形成鲜明对照的是某些细致入微的图像，例如心脏与花边，其改变了画面风格，使作品看起来更加古怪。1938 年，安德烈·布雷东曾来到墨西哥，将弗丽达称为一位超现实主义者，但弗丽达反对这个称号，她声称自己并不描绘梦境，而是描绘她生命中的现实。她作品的用意不是搅动无意识，而是反映她自己的伤痛与苦难。

布雷东还把摄影师曼努埃尔·阿尔瓦雷斯·布拉沃（Manuel Álvarez Bravo，1902—2002 年）纳入了超现实主义者的名单。布拉沃自学成才，活跃于墨西哥城的壁画家圈子里，而且同样致力于创造墨西哥本土的艺术。布拉沃的摄影作品与卡蒂埃－布列松一样，具有离奇的性质，这种效果的产生有时要归功于物品的奇异并置，有些则仅仅因为一道古怪沉静、神秘莫测的阴影。在某些方面，布拉沃的超现实主义来源于他对捕捉民间传说与迷信的魔幻本质的追求，《好名声的睡眠》（*La Buena Fama Durmiendo*，图 28.57）就表现了这一点。布拉沃让模特躺在他执教的国家美术学校屋顶上，身下铺有一条墨西哥毯子，模特的手腕、脚踝、双足和髋部都缠着绷带。布拉沃让她的阴毛显露出来，并在她身旁放着多刺的仙人掌果。布雷东 1940 年时在墨西哥城组织了一次国际超现实主义展览，他希望用这张照片作为展览目录的封面。照片中的模特与多刺仙人掌果之间的关系并不和谐，她裸露着胯部，并古怪地缠满绷带，墙面上还有飞溅的污点。从这些方面看来，就不难理解布雷东做出如此选择的原因。但是布拉沃的初衷并不只是要唤起伤痛、苦难、暴力，以及与性有关的欲望，他也希望能够达到当地传承几个世纪之久的传说的力度。在墨西哥的民间传说里，人们认为多刺的水果能够为熟睡的人遮挡危险。绷带则是因为布拉沃看到舞者的双足都用绷带缠起，这让他联想到前哥伦布时期的舞者浮雕，这些浮雕作品与大地女神科亚特利库埃（Coatlicue）有关，传说中她不需要性爱就可以孕育生命。这张照片是超现实主义字典中的绝佳示例，同时也深深植根于墨西哥传统的神话与巫术之中，事实上以超现实主义规定的方式运用了本土文化。

大事年表

1922 年——贝内托·墨索里尼攫取意大利政权
1930 年——爱德华·霍普创作《星期天大清早》
1933 年——阿道夫·希特勒在德国建立纳粹独裁统治
1936 年——西班牙内战爆发
1936 年——弗兰西斯科·弗朗哥成为西班牙独裁者
1937 年——帕布罗·毕加索创作《格尔尼卡》
1941 年——日军轰炸珍珠港

第二次世界大战前夕

1929 年 10 月，美国股票市场崩溃，席卷全世界的大萧条时期从此开始，其所造成的衰落困扰人们长达 16 年之久。在欧亚两洲，法西斯分子夺取了政权；意大利有墨索里尼（Mussolini），德国有希特勒，西班牙则有弗朗哥（Franco），还有日本的裕仁天皇（Hirohito）。20 世纪 20 年代后期，斯大林（Stalin）使共产主义的俄国成为了极权国家。1931 年，日本对亚洲大陆展开侵略。

对欧洲艺术家而言，希特勒的崛起是一个决定性的影响因素。他的政策在那些倾向于建立民主的无阶级世界的人看来，无疑是疯狂至极。希特勒采取侵略性的军国主义政策，相信强大的国家要以残酷有力的军队作为基础。他宣布雅立安人，即作为斯堪的纳维亚人和日耳曼人后裔的德国人是优于其他人种的统治种族，并坚信德国经济与政治衰退的原因在于种族与语言的多样化。他尤其指责犹太人和共产党对德国优势地位的破坏。到了 30 年代末期，包括犹太人、斯拉夫人、吉普赛人、被认为精神与肉体都有缺陷的同性恋，以及共产党人和持不同政见者在内的无数人都被关入监狱，送往集中营，或被处决。达达主义、超现实主义、风格派、构成主义和包豪斯的乌托邦之梦最终被证明不过是一个梦想。1933 年，希特勒关闭包

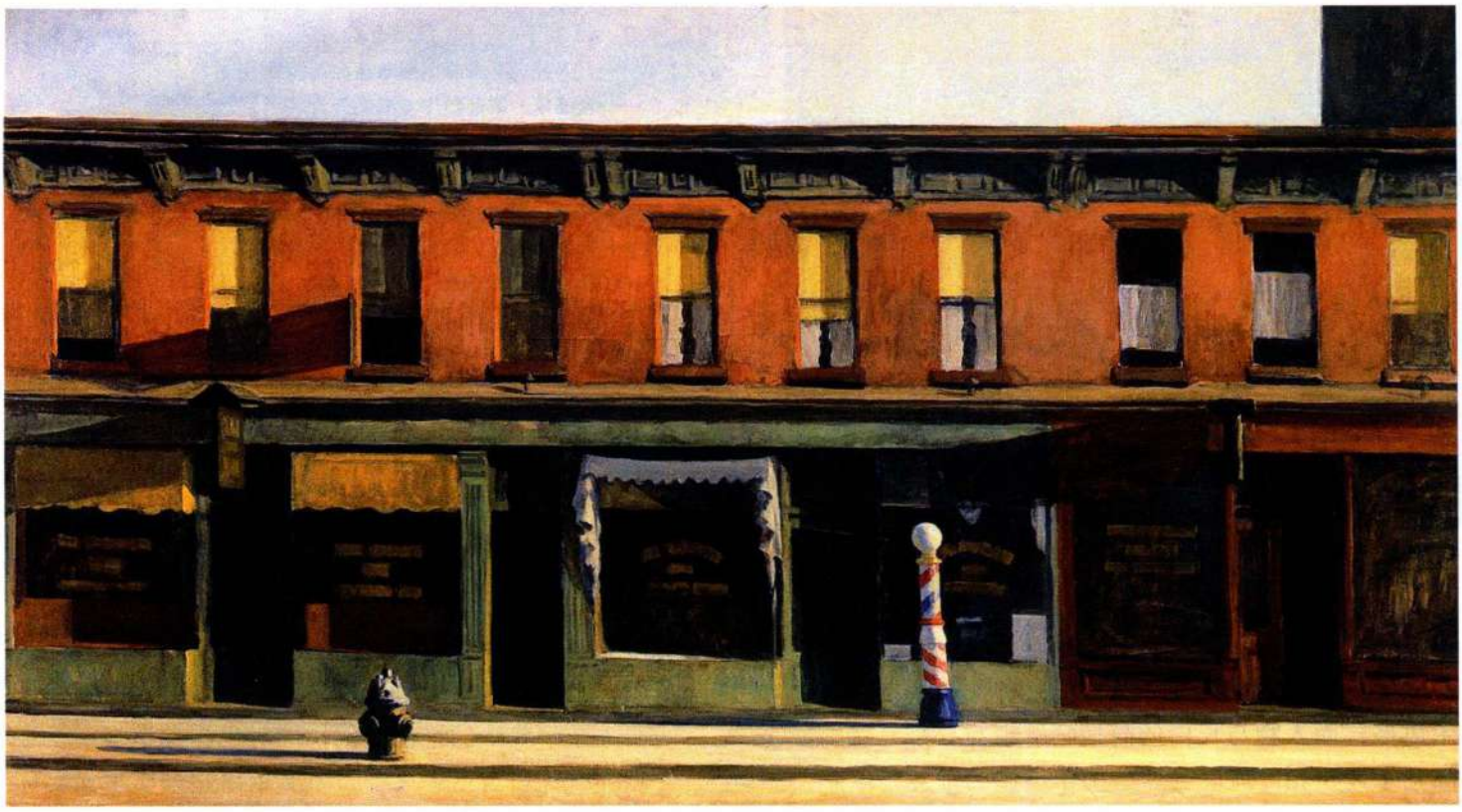


图 28.58　爱德华·霍普：**《星期天大清早》**。1930 年。布面油画，88.9×152.4 厘米。惠特尼美国艺术博物馆，购入资金由 Gertrude Vanderbilt Whitney 提供，31.426

豪斯；1937 年，纳粹在慕尼黑上演了一台“堕落艺术展”（Degenerate Art Exhibition），在全体公众面前诋毁德国先锋艺术家。而在美国，社会现实主义和具象的地方艺术阻碍了先锋艺术的发展。地方主义者描绘美国人坚忍不拔、埋头苦干的禁欲主义或充满活力的场面，另外一些艺术家则关注城市贫民的困境。

美国：现代性的挫败

20 世纪 30 年代期间，先锋艺术家继续创作抽象作品，但是在这个被大萧条带来的可怕社会弊病所占据的时期，艺术家越来越难以受到社会上的关注。很多先锋艺术家投身社会，成为社会主义者或共产主义者，支持工人的运动，当时甚至成立了类似于联合会的组织。但是对很多艺术家而言，仅有政治活动是不够的。更多的艺术家采用了社会现实主义风格进行创作，这是一种具象风格，表现重心是普遍深入的社会问题，例如贫困、劳工压迫、苦难的移民工人、城市化与工业化带来的异化，以及尤其体现为三 K 党私刑的种族主义。

爱德华·霍普　这个时期最有力的具象画家之中就包括爱德华·霍普（Edward Hopper，1882—1967 年）。他主要活动于纽约，其作品饱含与大城市生活相关的异化情绪，而异化当时正逐渐成为现代美国的普遍问题。霍普的经典之作是 1930 年的《星期天大清早》*Early Sunday Morning*，图 28.58）。画面具有离奇的寂静与空洞感，让人心生恐慌，而严格凝固的几何构图更增强了这些品质。二楼的窗户暗示每间公寓里都上演着不同的故事，但是没有任何一个会显现出来，因为住户都隐藏在窗帘背后或阴影之中。消防栓、理发店灯柱，



图 28.59　沃克·埃文斯：**《宾夕法尼亚州伯利恒市的墓地、住宅与钢厂》**。1935 年。软片，20.3×25.4 厘米。大都会艺术博物馆，沃克·埃文斯档案，1944.258.753

及其之间装有凉棚的空窗户，构成了古怪的关系网。早晨刺目的阳光具有戏院灯光的强度。除去艺术之外，霍普只对电影和戏剧感兴趣，其绘画中蕴涵着电影与舞台特色，表明某些事情即将发生。这些作品被一种神秘感包围，其中的背景是独特的美国环境，使得霍普描绘的抑郁心理也成为了美国特色。

沃克·埃文斯 大萧条时期美国政府成为了最主要的艺术赞助人，政府雇用了几万名无业艺术家加入公共事业振兴署（Works Progress Administration）和联邦艺术计划（Federal Art Project），这也是罗斯福新政的重要组成部分。这些项目以抵制种族、民族和性别歧视而著称，为女性和少数民族艺术家提供经济支持。其中一项尤为重要的项目是记录美国城市与乡村的苦难与贫穷，农业安全署（Farm Security Administration）雇用了大约 20 名摄影师拍摄穷人生活的绝望之处。完成之后，这些照片就交给媒体发布。

沃克·埃文斯（Walker Evans，1903—1975 年）是 1935 年首批受雇的摄影师之一，但两年后就遭到解雇，因为他行事固执，拒绝拍摄那些鲜明反映美国悲惨处境的照片。相反，其经过微妙处理的照片以美国的心理状态为焦点，表现出阴郁与异化，与霍普的绘画在很大程度上具有异曲同工之妙。在《宾夕法尼亚州伯利恒市的墓地、住宅与钢厂》（*Graveyard, Houses, and Steel Mill, Bethlehem, Pennsylvania*，图 28.59）之中，埃文斯的创作特点得以全面彰显。照片里是一座无人的空城，映入人们眼帘的只有墓地、一排排的工人住宅，以及烟囱和电话线杆所构成的工业风景，其间没有一棵树木，所有这些都传达出美国工人毫无意义、机械空洞的生活周期。除了创造悲剧性气氛之外，埃文斯的天才之处还在于杰出的形式处理与细节化的构图，其微妙的处理使得明与暗、垂直与水平之间形成对照抗衡的关系。

多萝西娅·兰格 农业安全署计划中最著名的摄影作品之一是多萝西娅·兰格（Dorothea Lange，1895—1965 年）的《加利福尼亚移民母亲》（*Migrant Mother, California*，图 28.60）。兰格采用了 30 年代常见的锐聚焦手法，创造出一幅异常有力的图像。照片的细节准确捕捉到被拍摄者的穷困；在手、胳膊和扭转的头部所组成的复杂构图中，传达出这个家庭情感上的悲痛与紧张。正是因为这张照片及其新闻故事配文，政府给加利福尼亚州送去了救济粮，并最终为移民工人开设了救济营。这幅作品具有直接的冲击力，证明了摄影媒介具有势不可挡的可信度。

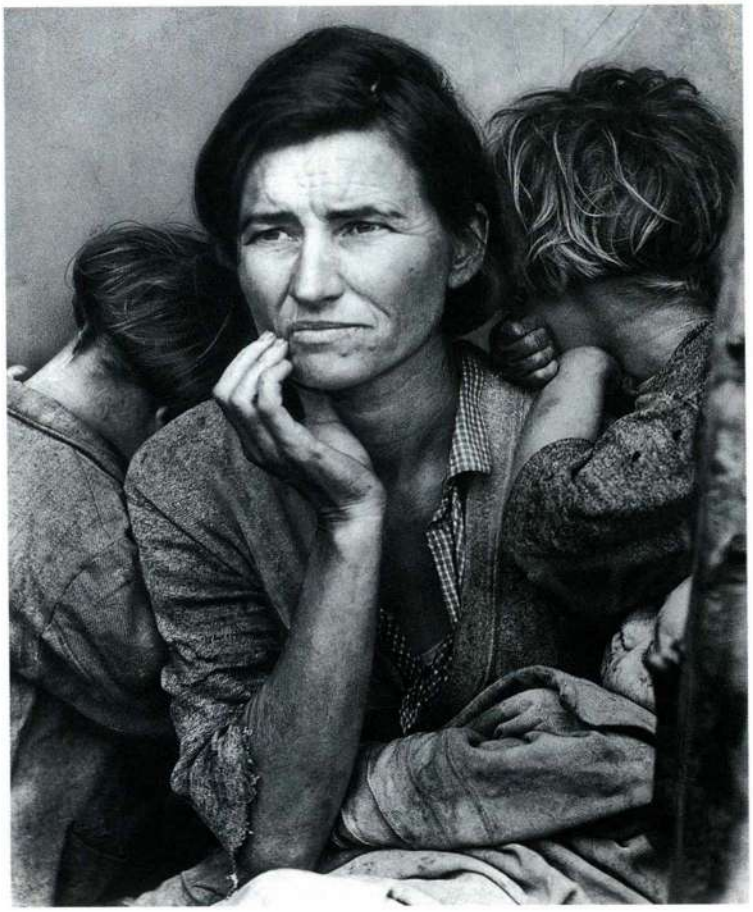


图 28.60 多萝西娅·兰格：**《加利福尼亚移民母亲》**。1936 年。明胶银版成像。华盛顿特区议会图书馆

欧洲：法西斯兴起

如果说美国不得不应付 30 年代的经济萧条，那么欧洲的情况则更为严重。在那里，法西斯主义的阴云使得世界范围的经济崩溃更为黑暗、抑郁。在很短时间里，意大利、德国和西班牙相继成为法西斯独裁国家，国民的自由被剥夺殆尽，并且严重威胁了周边国家的和平与安全。启蒙运动的逻辑思维引导了近 200 年的社会进步，但此时也破裂瓦解，取而代之的是一个失去理性的世界。一大批欧洲人都放弃了自己的自由，追随墨索里尼、希特勒和弗朗哥走上了残忍的独裁道路，最终导致了第二次世界大战爆发。

马克斯·贝克曼与德国表现主义 20 世纪 20 年代至 30 年代，德国表现主义得以继续发展，虽然当时其已经采用与桥社和青骑士不同的表现形式，但是仍然保持了可追溯到文艺复兴艺术的暴力、痛苦与怪诞特色。虽然是在柏林达达的背景下讨论乔治·格罗斯的艺术，但一般认为他是一名表现主义艺术家，其作品《德国，一个冬天的童话》（见图 28.7）具有明显的政治性与叙事性，表现主义或许是对他更为准确的归类。马克斯·贝克曼（Max Beckmann，1884—1950 年）是另一位自 20 世纪最初 10 年就开始活跃

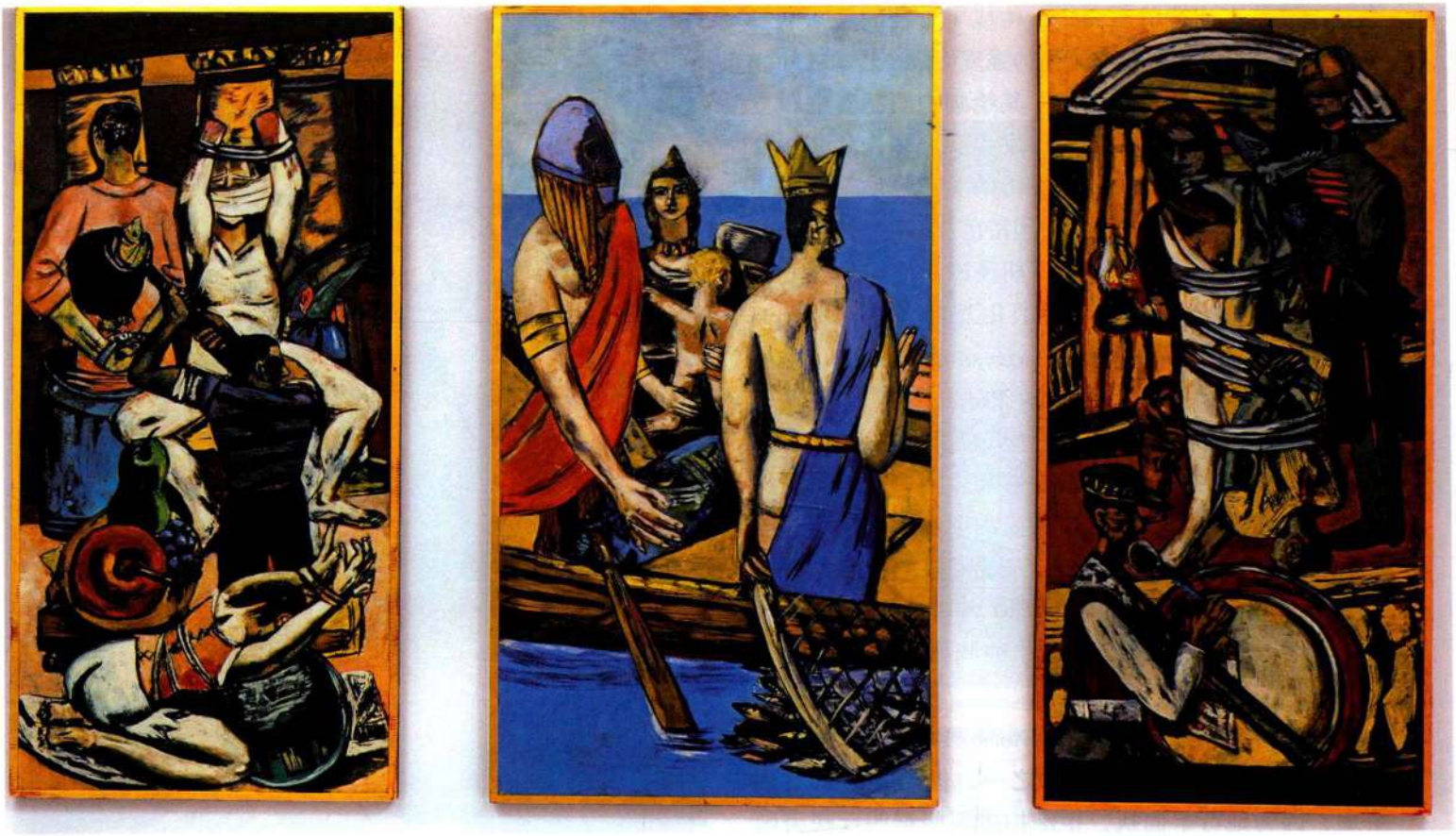


图 28.61 马克斯·贝克曼：**《启程》**。1932—1933 年。布面油画，两侧画板为 215.3×99.7 厘米，中央画板为 215.3×115.3 厘米。纽约现代艺术博物馆，匿名交换捐赠

的表现主义者，其作品涵盖的范围比格罗斯更为广泛，基本以生存的愚蠢和绝望为中心。贝克曼对于人性的悲观观点来自他在第一次世界大战中的体验，正是这些体验让他成为了一名表现主义者，以此来“谴责上帝的错误”。30 年代早期，贝克曼的最终风格形成，体现在《启程》（*Departure*，图 28.61）一作之中。该作品为九套巨幅三联画之一，这些画作创作于艺术家去世之前的 20 年之间，作品形式受到希罗涅缪斯·博斯三联画的启发。两侧画幅中复杂的象征系统表现生命本身，后者被艺术家看作无穷无尽的苦难，充满了各种肉体与精神的痛苦。色彩明亮的中央画板表现的是“国王与王后从生命的折磨中解放出来……”。贝克曼赋予每个动作与人物特定的含义：手持油灯，力图在黑暗中找到道路的女人背负着象征其记忆的尸体、恶行与失败，除非生命终止，否则没有人能够从中解脱。但是贝克曼认为观众不需要解读这些图像的提示，因为任何解释最终都将与他本人的版本相似；即便细节上有所出入，精神上至少也是一致的。

这组三联画中丰富的寓言与象征反映出贝克曼早年学习古代大师的成果，以及他对格吕内瓦尔德和博斯作品中恐怖、恼人情调的深深赞同。但神话性叙事成分在贝克曼 30 年代的作品中才开始出现，似乎反映出艺术家对巴黎超现实主义的熟识。贝克曼生活在法兰克福，但他经常前往巴黎，他可能不仅从巴黎学到了类似毕加索的用色，也带回了超现实主义对神话的强调。贝克曼笔下的人间地狱梦魇充满了怪异的虐待场景，场景的建构以不相关的费解题材为基础，类似于超现实主义梦境图像的构成。

贝克曼开始创作《启程》后不久，德国的生活本身也开始具有了超现实意味，因为希特勒在 1933 年就任总理。在纳粹看来，任何与第三帝国“雅利安”理想不一致的人都是敌人，而他们对假想敌与弱势群体的威胁恐吓也最终转变为公开的暴力。德国先锋艺术被看作堕落的艺术，受到嘲笑和奚落。这些作品最终被从博物馆里查抄出来，或者损毁，或者卖到瑞士，以便为帝国积累财富。1937 年，纳粹从博物馆里取出 650 件德国现代艺术作品，并举办了一次名为“堕落艺术”的展览，此次展览在慕尼黑开幕，并于其后 3 年内在全国巡展。贝克曼的作品也出现在这次羞辱性的展览之中，而恩斯特·路德维希·基希纳更是因该展览而自杀身亡。但 1937 年时，贝克曼已经来到了美国，这里成为大量艺术家的避难所，逃亡的名单

中还包括莫霍利－纳吉，后者在芝加哥成立新的包豪斯学校，现在已经并入了伊利诺伊理工学院（Illinois Institute of Technology）。

约翰·哈特菲尔德 20年代早期，柏林达达主义者约翰·哈特菲尔德（John Heartfield，1891—1968年）曾与格罗斯、豪斯曼和霍赫一起，在摄影蒙太奇的发展过程中发挥开创性作用。现在，他将目标转向了纳粹，创作出一批最杰出的作品。《如同在中世纪，所以在第三帝国》（*As in the Middle Age, So in the Third Reich*，图28.62）正是哈特菲尔德蒙太奇技法的杰作。他将各不相同的图像拼贴在一起，之后再进行摄影。他在这幅海报中并置了被钉在纳粹万十字勋章上的受害者，以及人类因其罪恶而在上帝审判之轮上接受惩罚的哥特式图像。哈特菲尔德并不关心这幅图像的本来意义，只是想用该图像来暗示纳粹残酷地将德国带回到黑暗野蛮的中世纪。

帕布罗·毕加索 1936年，西班牙内战爆发，效忠国王的保守派与弗朗哥领导的民族主义党派联合起来，力图推翻民选的左派共和国政府，即共和党人或共和制支持者所掌握的政权。在某些方面，西班牙内战是第二次世界大战的预演。希特勒和墨索里尼为包括君主主义者、法西斯主义者和天主教徒在内的民族主义者提供军事与政治支持。支持共和制的则包括共产主义者、社会主义者、加泰罗尼亚和巴斯克的分离主义者，以及由世界各地志愿者组成的国际纵队。1937年4月26日，希特勒的纳粹飞机密集轰炸了并未设防的巴斯克小镇格尔尼卡，致使数千居民丧生。世界被激怒了，生活在其中的毕加索绘制了《格尔尼卡》（*Guernica*，图28.63）作为回应，这是一幅黑、白、灰色调的巨幅油画，毕加索将其作为对法西斯暴行的抗议，作品曾在1937年巴黎世界博览会的西班

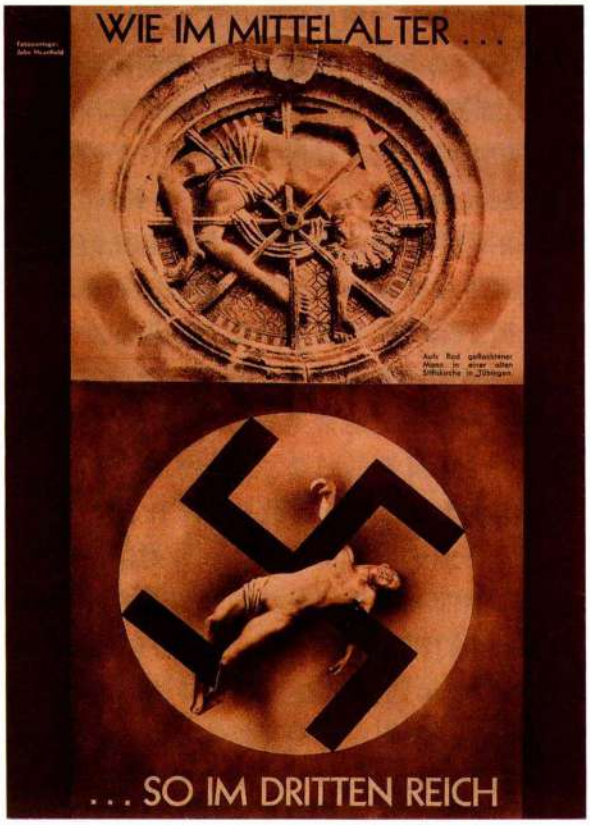


图28.62 约翰·哈特菲尔德：**《如同在中世纪，所以在第三帝国》**。1934年。摄影蒙太奇海报。柏林艺术学院，约翰·哈特菲尔德档案

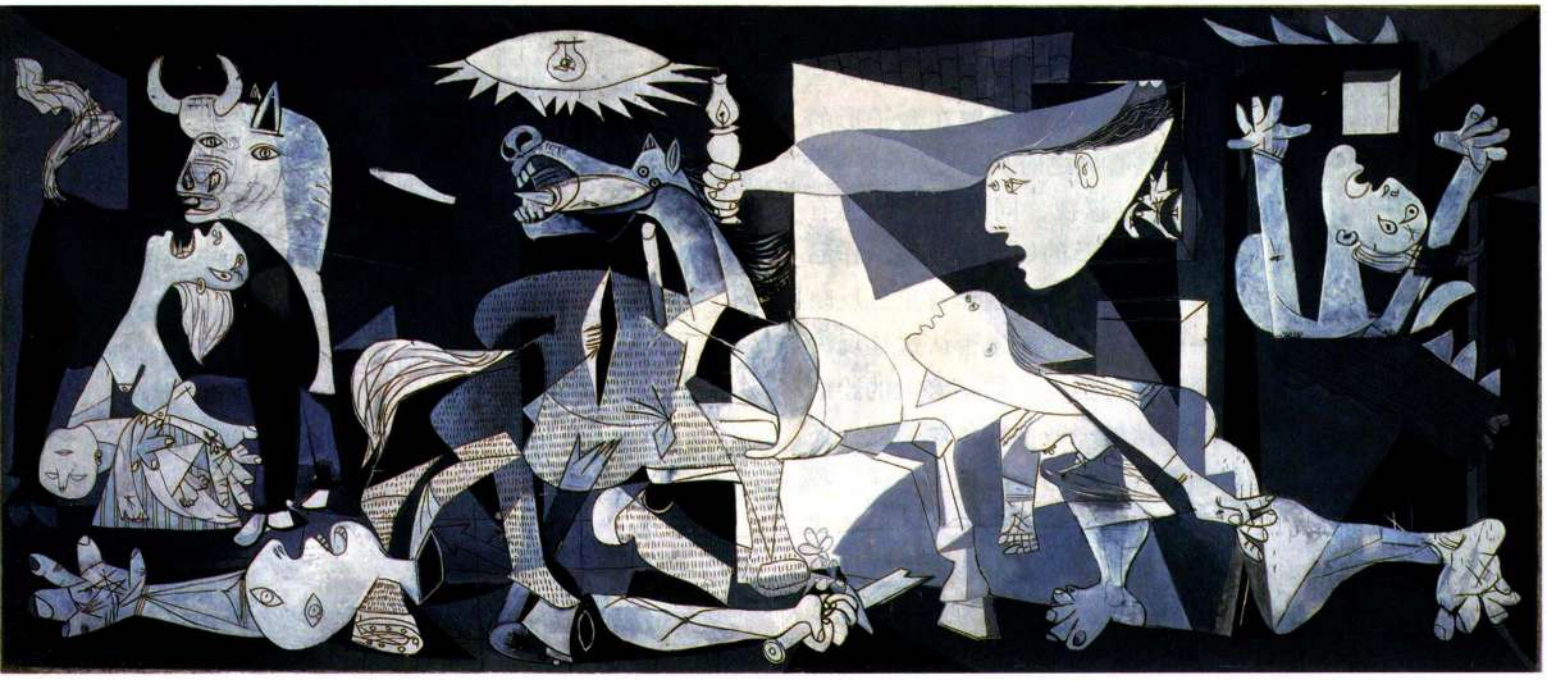


图28.63 帕布罗·毕加索：**《格尔尼卡》**。1937年。布面油画，3.51×7.82米。马德里索菲亚王后国家艺术中心博物馆（Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia），马德里普拉多博物馆永久出借

牙共和国馆中展出。毕加索运用了立体主义和超现实主义所有的艺术手法，创造出一幅充满痛苦、折磨、悲哀和死亡的噩梦般场景。画面中并没有出现飞机与炸弹，其中电灯泡只是现代性的象征，而导致轰炸的原因正是现代性本身。

《格尔尼卡》中的象征系统并没有任何确定的解读，尽管其中也包含某些传统元素，例如母亲与死亡的孩子来源于圣母哀子主题，举着灯火的女人让人朦胧地联想到暗示启蒙的自由女神像，而抓着断剑的死亡战士则是英勇抵抗的常见标志。我们在画中还能感受到人面公牛所具有的威胁，毕加索意在用其来表现野蛮和黑暗的力量，那垂死的马则象征着广大人民。

然而，毕加索坚称这幅画并非针对法西斯主义的政治宣言；然而有意思的是，画中很多人物的处理方式与作者早年的作品截然不同。牛和马来自斗牛题材，毕加索自从 30 年代早期就开始用斗牛来隐喻性的冲突。马身侧的巨大阴户形泪滴绝不是巧合，同样的情形也出现在士兵古典雕塑断裂下来的持剑手臂上。右方祈祷女人背后的火焰也并非偶然之举，很容易让我们联想起《三舞者》（见图 28.11）中颇具性攻击力的舞蹈演员那锯齿形的腹股沟。在这个女人摇摆的胸部上方，公鸡头前侧对的四分之一月亮轮廓则让我们回忆起同一位舞蹈演员那月亮形的头部。这个人物类似于十字架脚下的抹大拉的玛利亚，所以也不会是巧合，同时还让我们联想到戈雅在《1808 年 5 月 3 日枪杀起义者》（见图 24.3）中表现的请愿起义。如果没有标题，几乎所有元素都表明这是毕加索又一幅表现性冲突痛苦心理的作品，正如他早在 1907 年创作的《阿维尼翁少女》（见图 27.5）。而且，该作品与《三乐师》（见图 28.10）一样，场景都设置在盒子形的房间里，再一次暗示出这是心灵之府。

但是作品的标题也不应忽视，同样重要的还有士兵粉碎的雕像、受到苦难波及的妇女与儿童、作品在国际博览会上的政治性运用，以及创作背景是反映格尔尼卡遭受轰炸这一事实。在毕加索否认这是反法西斯作品之时，他想说明的可能是，这幅宏大的绘画不只是反对弗朗哥及其同伙的一般性宣传画，此外还包含更多意义。正如面对贝克曼的《启程》一样，我们不禁会感受到恐怖的图像描绘了整个世界的心理状态，其中充满了永恒的冲突与悲惨。不能责怪毕加索运用与性有关的意象来表达这一点，因为这正是他最为了解的事情。然而，毕加索与贝克曼不同，他没有在《格尔尼卡》里提供一叶将我们运送到安全之所的小舟。

小结

第一次世界大战从物质上和心理上破坏了西方文明，同时也是欧洲两次大战之间影响艺术的决定性力量。艺术家现在试图破坏民族主义和中产阶级价值观，尤其是资本主义，因为一般将资本主义看作导致战争的根本因素。很多艺术家成为热情洋溢的社会主义者和共产主义者，宣扬由无产阶级统治的无阶级、无国界世界。第一次世界大战直接产生了达达艺术运动，其宗旨在于破坏中产阶级价值观和启蒙运动的理性主义。在俄国、德国、荷兰和法国，很多艺术家都转向几何抽象，想借此创造理想的社会。某些艺术家基于机器美学的抽象形式，力图将无阶级的新社会付诸图像；其他艺术家则运用有机抽象艺术，来揭示隐藏在万事万物表象之下的宇宙力量；还有一批艺术家深受弗洛伊德心理学理论的影响，寻求表达深植在无意识之中的更高层次的现实。

与欧洲相反，美国在一战之后进入了前所未有的繁荣时期，并通过“咆哮的二十年代”达到顶峰。此时的美国是毫无争议的世界科技与经济领袖。国内政治局面稳定，人们缺乏创造无国界、无阶级社会的兴趣。反之，美国具有相当的国家主义特色，摩天大楼和工业正是其国家标志。一批艺术家将技术的象征纳入自己的艺术，而另外一些人则对现代化粗鲁的物质主义丧失了信心，转而在作品中寻求精神性，通常以自然为创作题材。

达达主义

达达艺术是第一次世界大战的直接产物。其最初发源于战争期间的苏黎世，以偶然和无理性为基础，旨在破坏中产阶级的逻辑思维。达达主义的创造者们相信，正是逻辑思维导致了席卷欧洲的战争冲突。达达主义也希望为建立更美好的新社会扫清障碍。战后，达达主义传播到柏林，这里的达达具有高度的表现主义特征和政治性，并以摄影蒙太奇为主要创作手法。科隆达达在马克斯·恩斯特的领导下，更具梦幻感与心理特质，而巴黎达达则诙谐幽默，富于分析性，从马塞尔·杜尚、弗朗西斯·皮卡比亚和曼·雷的艺术中汲取灵感；而这三位艺术家在战争期间都是纽约达达的关键人物。

超现实主义

达达艺术后来演变为超现实主义，后者于 1924 年在巴黎由诗人安德烈·布雷东宣告诞生。超现实主义者主要基于弗洛伊德的理论，致力于揭示深植在无意识中的更高层次的现实，特别是被压抑的性欲。他们最初仰仗达达的偶

发技法，创造出具有感召力的抽象艺术作品。安德烈·马松采用自动绘画接近无意识，而马克斯·恩斯特则运用擦印、刮印和印花手法进行创作。以萨尔瓦多·达利和勒内·马格里特为代表的超现实主义者也创作具象性梦境风格的艺术，通常将不相关的物体并置在古怪的情境之中，以此来激发人们的想象力。

有机雕塑

超现实主义启发了大批艺术家去寻找事物表象之下的普遍真理。巴黎的让·阿尔普和亚历山大·考尔德、英国的亨利·摩尔和巴巴拉·赫普沃思均开始创作有机形式的作品；这些形式仿佛植物、动物和微生物，诱发了贯穿万事万物且永不休止的宇宙力量。

创造乌托邦

战争向艺术家提出了创造无阶级、无国界世界的要求。俄国是当时第一个社会主义国家，艺术家们在弗拉基米尔·塔特林的领导下，发展出几何性质的抽象机器美学。在雕塑领域，这种风格被称为构成主义，在观念上以毕加索的雕塑构成作品为其根基。在设计领域，这种风格则被称为生产主义，运用于书籍、海报和服装等的设计之中。生产主义在德国被一所新艺术学校包豪斯接纳，后者由沃尔特·格罗皮乌斯担任校长。这所学校最著名的作品就是格罗皮乌斯设计的校舍建筑本身，成为盛期现代主义建筑发展的顶峰，其以乌托邦理念为基础，具有机械形式的抽象风格。乌托邦式的盛期现代主义建筑在巴黎的宣传者是勒·柯布西耶，在阿姆斯特丹得到了风格派运动的拥护。然而，风格派因为受到通神论的强烈影响，还具有深刻的精神性。风格派绘画的代表人物则是皮埃特·蒙德里安。

美国艺术：现代性、精神性与地方主义

美国是世界科技与经济领域的领袖，于是工业与城市，特别是纽约成为了艺术家偏爱的题材；约瑟夫·斯特拉和查尔斯·德穆思的绘画，以及保罗·斯特朗和玛格丽特·伯克－怀特的摄影都表现出这一倾向。欧洲先锋艺术家们则倾向于创造无国界的世界，而美国艺术家与之不同，他们关注的是国家身份问题。但是包括乔治亚·奥基夫和艾尔弗雷德·施蒂格利茨在内的很多艺术家，无法在机械时代冰冷无人性的技术和粗鲁的消费主义中找到慰藉，转而创造富有精神性的艺术。诸如格兰特·伍德等艺术家则回归20世纪之前的价值观，绘制表现中西部乡村的具象作品。美国黑人艺术在两次大战之间兴起，聚焦于种族认同，提供了现代主义的又一变体。

墨西哥艺术：寻求民族认同

墨西哥革命引起了民族主义浪潮，艺术家拒绝欧洲陈规，强调本土的传统、技法与题材。壁画家在墨西哥艺术中占据了主导地位，其领导者是迭戈·里韦拉，他将壁画视为人民的艺术。但是民族主义也出现在架上绘画和摄影作品中，例如弗丽达·卡洛高度个人化的画作，以及曼努埃尔·阿尔瓦雷斯·布拉沃神秘的照片。

第二次世界大战前夕

1929年，大萧条时期开始；30年代，法西斯主义相继在意大利、德国和西班牙兴起，为西方世界投下了一道阴影。很多艺术家都在作品中反映了这种心理上的改变，例如德国表现主义者马克斯·贝克曼神话题材的三联画、约翰·哈特菲尔德尖锐的政治讽刺作品，以及毕加索表现西班牙内战暴行的巨幅画作《格尔尼卡》。现代美国残酷无情的心理状态体现在爱德华·霍普令人困扰的城市景观作品中，但或许摄影师们更为准确地捕捉到大萧条的破坏性结果，特别是沃克·埃文斯和多萝西娅·兰格的作品；他们受雇于罗斯福新政时期的政府，记录充斥全国的贫困与悲惨。


CHEVRON
SUPREME
CHEVRON
CHEVRON

第二十九章

从战后到后现代：1945—1980 年

学者们传统上将第二次世界大战（1939—1945 年）看作艺术世界的转折点，此时艺术中心从巴黎转移到纽约。事实上，20 世纪下半叶艺术的分水岭应为 50 年代，而非 40 年代。这十年间，杜尚对艺术如何起作用的关注现在成为了一种驱动力。很多艺术家也着迷于这一源自毕加索和勃拉克早期立体主义作品中的概念。艺术与图像创作成为一种语言形式，艺术家们致力于在作品中揭示其视觉语言的结构，以及视觉语言用于表达观念、意见，乃至欺骗或操纵观众的复杂方式。

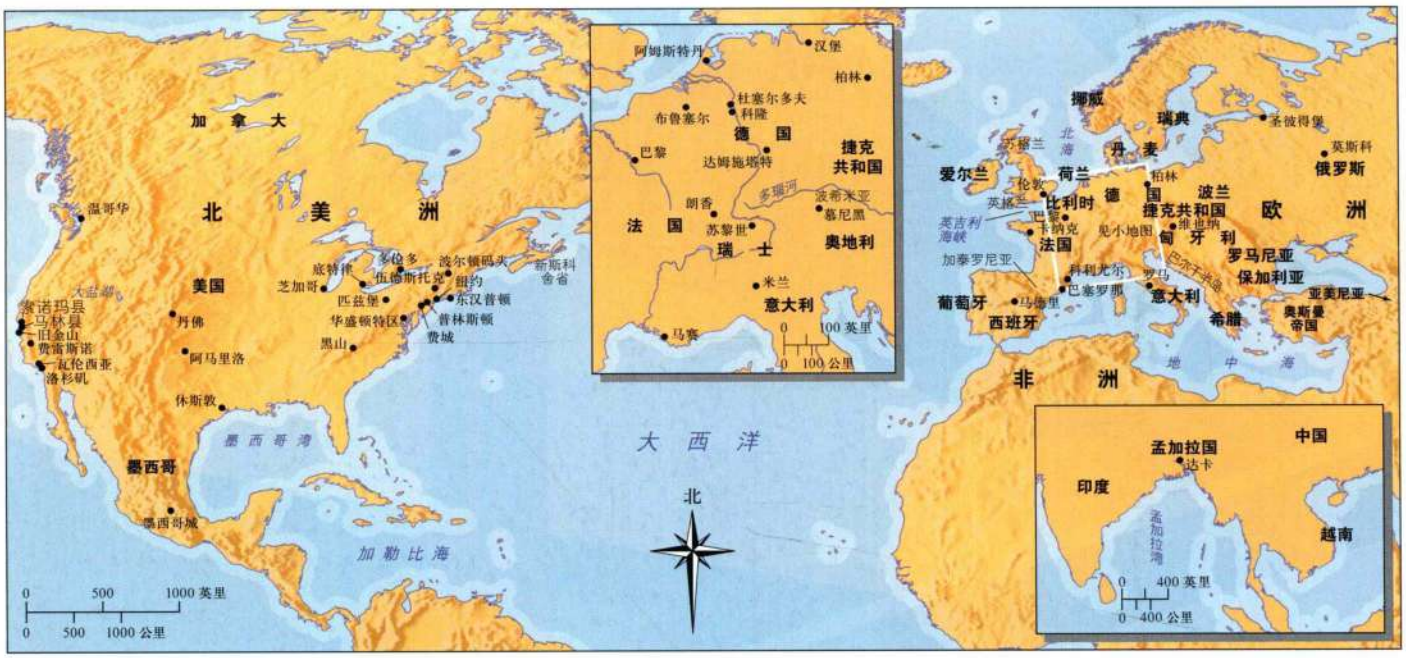
艺术家同时还意识到，艺术不需要被限制在传统媒介之中，例如布面油画、青铜浇铸或者大理石雕刻。艺术也并非必须挂在墙上或安放在基座上。艺术家可以用任何东西来创作艺术；在 50 年代末至 60 年代期间，他们也确实这样做了。他们使用电视机、电影、垃圾、泥土、荧光灯、金属片、**丙烯**（acrylic）、明信片、字词，乃至整个环境创作作品。行为艺术、大地艺术、观念艺术、邮件艺术、偶发艺术、录像艺术等概念层出不穷，然而这只是 50 年代中期到 70 年代末期各种艺术运动与材料革新中的一小部分而已。

在某种程度上，新媒介的激增反映出该时期的扩张精神，美国的情况尤为如此。第二次世界大战结束了美国历时 16 年的经济萧条与匮乏。到了 50 年代，美国已经成为消费大国。退伍军人急切地想恢复正常生活，并在结婚之后生育了大量子女，造成历史上的婴儿潮一代。他们从城市搬迁到郊区，住进了千篇一律的新住宅。而且，美国人前所未有地开始购物，汽车、电视机、可以替代劳作的家庭器具、船只和电影摄影机都在其购买范围之中。他们还着迷于所有科技产物，冷战期间的太空竞赛就是其象征。

然而，并非所有人都可以平等享有战后美国的新生活方式。杂志、报纸和电视描绘出美国民主社会里的独特等级，白人男性位于这个父权社会的顶端，将女性和有色人种视为二等公民。40 年代晚期至 50 年代，陆续出现了垮掉的一代、禅宗佛教徒、即兴创作的地下爵士乐手、摩托车手，以及青少年罪犯组成的城市黑帮，这些无不改变着人们的生活方式。

但是，50 年代中期的民权运动首次对现状发起了正式挑战，并在随后 10 年中造成了巨大影响。越战（1964—1973 年）激起了旷日持久的反战情绪，还刺激了 60 年代中期的社会剧变，产生出女性主义运动、同性恋自豪日、黑人民权运动以及绿色和平组织这样的环境保护团体。这是一个解放的年代，旨在打破现状，对所有优越性或既定真理的正确性发起质疑。而艺术就站在这一切的最前沿。但是在艺术革命发生之前，世界艺术的中心已经从巴黎转移到纽约，

图 29.18 细部，爱德华·鲁沙：**《得克萨斯州阿马里洛市标准石油加油站》**



地图 29.1 欧洲与北美洲（嵌入图版为亚洲）

这一事件通常被认为是“纽约绘画的胜利”，其恰好发生在 40 年代晚期抽象表现主义兴起之时。

纽约的存在主义：抽象表现主义

抽象表现主义（Abstract Expressionism）由超现实主义演变而来，其根源可以追溯到 20 世纪最初 10 年的达达运动（见第 984 页）。与超现实主义者一样，抽象表现主义艺术家也致力于揭示普遍真理。由此判断，他们也继承了康定斯基和马列维奇的遗产（见第 957—967 页）。在很多方面，抽象表现主义还受到了深层存在主义（Existentialism）信仰的驱动，存在主义哲学于第二次世界大战之后的废墟中涌现出来。战争不仅破坏了人们对科学与逻辑的信仰，甚至还将进步观念本身摧毁，即创造更美好世界的可能。一度曾是绝对真理的信仰被抛弃了。

存在主义主张，绝对真理并不存在，也没有终极的知识、解释或答案，生命是主观体验的持续序列，每个人都可以从中学到属于自己的东西，并以个人的方式来应对。学习过程的根本在于面对人类存在中最可怕的方面，即对死亡的恐惧，生命的荒谬，与他人、社会和自然的异化等，个人要对自己自由意志产生的行为负责，没有任何关于对与错、好与坏的确定知识。像战后众多知识分子一样，抽象表现主义者也采用了类似的主观角度；其艺术是个人与某一时刻的对质，反映出他们的生理、心理与社会存在。

超现实主义向抽象表现主义过渡的桥梁：阿希尔·戈尔基

40 年代早期，超现实主义在纽约艺术界占据了主流。1936 年末，现代艺术博物馆在成立 7 周年之际举办了一次重磅炸弹般的展览：“异想天开的艺术，达达和超现实主义”（Fantastic Art, Dada, and Surrealism），让纽约很多艺术家眼界大开。而那些没有被展览说服的艺术家随着欧洲艺术家的大量流入而转变了看法。第二次世界大战爆发后不久，欧洲艺术家就涌入了美洲大陆，安德烈·布雷东、马塞尔·杜尚、安德烈·马松和马克斯·恩斯特都在到曼哈顿寻求安宁的大批艺术家与知识分子之列，这批人的出现对艺术界有着举足轻重的影响。精力旺盛的美国矿主女继承人佩吉·古根海姆（Peggy Guggenheim）曾在欧洲生活，返回纽约之后开办了一家名为“本世纪艺术”（Art of This Century）的画廊，集中展出超现实主义艺术作品。超现实主义无所不在，很多纽约艺术家都满怀热情地采用了这种风格。

正如达达艺术发展为超现实主义的过程一样，纽约的超现实主义也不着痕迹地演变为抽象表现主义。当所有关于神话的象征与暗示消失之后，当所有原始的成分消失之后，也就意味着这种转型完全实现了，此时的图像消解为彻底的抽象，不包含任何对视觉世界的明显指涉。亚美尼亚移民画家阿希尔·戈尔基（Arshile Gorky，1904—1948 年）的作品就反映了演变的开端。他的家庭为了逃脱奥斯曼土耳其帝国统

治者的种族灭绝政策而离开亚美尼亚，母亲后来在俄国难民营里饿死在戈尔基怀中。戈尔基于30年代来到纽约，其后10年，其立体主义风格开始向彻底的抽象演变。他在康涅狄格州妻子的农场里进行创作，在自然给予的灵感中匆匆画下少量线条构成的抽象素描，之后再于画室之中将这些线性图案发展成为油画作品，1944年冠以超现实主义标题的《肝是鸡冠》（*The Liver is the Cock's Comb*，图29.1）就是其中一例。

画面中充满了金属丝般的黑色线条，以及红、蓝、黄、黑为主导且相互映衬的成片色彩，让人感受到画面的发展过程，仿佛对某一记号或色彩的心理反应引发出下一个记号和色彩，由此循环往复，形成序列，直到作品完成。这幅绘画是对米罗画中生物形体（见图28.16）、马松的自动绘画（见图28.14），以及康定斯基笔下色彩与混沌宇宙（见图27.14、27.15）的回应，但画面更为抽象，更为扁平。我们确实能够进入图像，不仅感受到一片充满某种有机生命的风景，还有其中的敌意或冲突。事实上，很多学者都表明，戈尔基的抽象指涉了土耳其对亚美尼亚人的屠杀，但是画面十分抽象，难以证实这种推断。其中凸现出的主题是艺术创作过程本身，以及我们对图像如何产生的感知。

抽象表现主义：行动绘画

3年之后的1947年，杰克逊·波洛克将有力地挥洒颜料（动作）作为绘画创作中无可争议的焦点。这并不意味着其抽象的**动作绘画**（gesture painting）只关注艺术的创作过程；因为过程本身现在已经成为人类境遇的隐喻，而人类境遇之前曾被通过象形图案和生物形态表现出来。几乎与此同时，另一位艺术家威廉·德库宁也涌现出来，善于运用大胆的动作抽象来表达内心最深处的情感。

杰克逊·波洛克 30年代期间，杰克逊·波洛克（Jackson Pollock，1912—1956年）只是艺术界的边缘人物，以打零工为生，甚至还做过博物馆的看门人，而这家博物馆就是今天的古根海姆博物馆。早在40年代早期他刚刚开始进行荣格式心理分析时，就成为了彻底的超现实主义者，创作粗鲁、有力的绘画作品，其中充满逸笔草草的象形图案、图腾和有关原始神话的图像，所有元素都在颜料的海洋中激烈翻卷。波洛克艺术生涯的重大突破发生在1943年，当时佩吉·古根海姆在自己的“本世纪艺术”中展出了他的作品，并提供定期津贴供他进行创作。

1947年，波洛克终于在古根海姆博物馆举行了个展，并揭幕了自己的首幅动作或**行动绘画**（action painting）作品。行动绘画是50年代时艺术评论家哈



图29.1 阿希尔·戈尔基：**《肝是鸡冠》**。1944年。布面油画，1.84×2.49米。纽约州布法罗市奥尔布赖特－科诺克斯艺术画廊（Albright-Knox Art Gallery），Seymour H. Knox捐赠，1956年

原始文献

杰克逊·波洛克（1912—1956年）

节选自《我的绘画》（*My Painting*）

1947年杰克逊·波洛克写下这些文字时，他放弃了通常的架上绘画形式，将无框的画布直接铺在地上。他运用普通的油漆，声称自己不仅仅是在抛洒这些颜料，还是勾勒出画布上方空气里某些真实的东西。

我的绘画并非在画架上完成创作。在绘画之前我几乎从不把画布绷在画框上。我喜欢用大头钉将松弛的画布钉在硬墙或者地板上。我需要坚硬表面的对抗力。在地板上作画让我更加自如。我感觉自己可以更接近画作，更像是绘画的一部分，采用这样的作画方式我就可以在四周走动，从四面进行绘画，也就是说进入画面之中。这种方法与美国西部的印第安沙画画家有类似之处。

我进一步摆脱了画家通常使用的工具，例如画架、调色板和画笔等。我更中意棍子、铲子和刀子，还喜欢让液体油漆滴下来，或者加入沙子、碎玻璃等其他可以使油漆浓稠厚重的奇怪材料。

当我“在”画时，我意识不到自己在做什么。只有经过一段“开始熟悉”的阶段之后，我才明白自己做了什么。我并不害怕修改、破坏图像这一类事情，因为绘画有自己的生命。我尽力让其生命表现出来。只有在我与绘画失去联系的时候，情况才会一团糟；否则只会产生纯粹的和谐，这是从容的付出与索取，绘画得以更好地呈现出来。

我绘画的素材是无意识。我绘制油画作品的方式与素描相同。这是直接的创作，没有预备习作。我做的素描与绘画有关，但并不是专门为绘画而作。

SOURCE: *POSSIBILITIES*, I WINTER 1947/48, P. 79. REPRINTED IN JACKSON POLLOCK BY FRANCIS V. O'CONOR. (NY: MUSEUM OF MODERN ART, 1967)

罗德·罗森伯格（Harold Rosenberg，1906—1978年）首创的词汇，其代表就是杰克逊·波洛克创作于1950年的《秋韵：30号》（*Autumn Rhythm: Number 30*，图29.2）。这是一面用建筑油漆绘制的“墙”，高2.64米、长5.26米，无框的画布铺在地板上，漆料通过滴洒、投掷、泼溅的方式落在上面。波洛克从画面的四边进行创作，他声称作品的素材就是自己的无意识（见本页的原始文献）。尽管波洛克的风格表面看来松散、放任，但通过改变油漆的黏度、施涂油漆的画笔或棍棒尺寸，以及作者自己运动的速度、幅度和方向，极其严格地控制着创作材质。他还曾废弃了很多作品，因为油漆未能像预期的那样落在画布上。他绘画中的能量势不可挡，挂在墙上的画作赫然展现在我们面前，仿佛是暂时凝固的大浪，随时都会猛砸下来。我们的目光从一处着力点跳向另一处，从纯白色滴跳向飞溅的黑色，再跳向马松式的自动线条（见图28.14），如此继续下去，无休无止。画面全无可供眼睛休憩的焦点。因为力量连贯渗透在图像之中，波洛克的绘画通常也被描述为“满幅绘画”（allover painting）。

在创作过程中，波洛克的每两个动作间都保持着相互制衡的关系，通过情感上的直觉指示下一个肢体动作；由此他建构起自己的图画，正如戈尔基曾经做



图29.2 杰克逊·波洛克：**《秋韵：30号》**。1950年。布面磁漆画，2.64×5.26米。纽约大都会艺术博物馆，George A. Hearn基金，1957(57.92)

过的那样。最终的结果并不仅仅是身体的记录，同时也是心理存在的记录。因为艺术家必须面对空白画布的挑战，必须承担落下每一个痕迹时的风险与责任。这样一来，绘画就成为了对于人类所面临挑战的隐喻，还包括为个人行为付起责任的内在风险，在存在主义世界中尤为如此。第二次世界大战摧毁了对科学、进步和理想社会优越性的盲目信仰。唯一能够信任和信仰的只剩下自我，作为对象的自我成为抽象表现主义绘画的唯一主题。

威廉·德库宁 波洛克的风格过于个人化，难以产生重要的追随者。而引领了整整一代的动作画家则是来自荷兰的移民威廉·德库宁（Willem de Kooning，1904—1997 年），他在纽约格林威治村为艺术而艰苦奋斗了几十年。在亦师亦友的戈尔基的鼓励下，德库宁 40 年代期间专注于创作受毕加索启发的立体主义—超现实主义绘画，其中大多表现的都是女性形象。他最终于 1948 年在埃根画廊（Egan Gallery）举办了个展，当时他已然 44 岁了。德库宁展出的极端作品似乎是强烈的曲线与形体构成的彻底抽象，整幅画布都被涂满，与波洛克满构幅画一样平坦。

尽管大胆的颜料处理手法暗示了作品的自发性，但绘制画面的手工技法实际上非常吃力，德库宁通常会采用类似于超现实主义者的方法。例如，他会通过在画布上绘制线描的方式来激发想象力，不仅在创作之初这样，整个创作过程之中都会采用这种方法。画在已干颜料上的木炭线条既引发构图，又是为了构图而进行的试验，有时甚至还会保留在最终画面上。德库宁也会在画布上写下大型字母，来开始另外一些绘画的创作。与戈尔基和波洛克一样，他通过基于情感与直觉的持续肢体动作来建构画面，最终的结果反映出艺术家的存在和感觉，以及无法控制的欲望。

德库宁的第二次展览震撼了艺术界，此次展览于 1953 年在西德尼·詹尼斯画廊（Sidney Janis Gallery）举行。他选择了抽象表现主义者不予考虑的事情，即创作具象作品，描绘女人的形象。正如《女人体 1 号》（*Woman I*，图 29.3）所表现的那样，德库宁经历了从 1950 到 1952 年之间的不断挣扎才完成了这幅作品。现在看来，他早期抽象绘画中的曲线模式无疑含有性意味，就像每个人所猜想的那样，评论家汤姆·赫斯（Tom Hess）这样写道，这些作品是“放荡性欲的秘密庆典”。据说德库宁在同一块画布上反复绘制《女人体 1 号》多达百余次，而且在 1952 年夏天定居纽约州长岛的东汉普顿之时，他还另外绘制了大批表现女性的绘画。女性人体系列中的另外一些画作俨然女性的类型目录，而非最终作品里充满敌意的形象。绘画的创作过程几乎与最终作品同等重要，仿佛是形式多样的宣泄疏导仪式。《女人体 1 号》最终作品里的人物是该系列中最暴力、最骇人的一个，之后的形象则具有中性外表，并涵盖了许多特质。



图 29.3 威廉·德库宁：**《女人体 1 号》**。1950—1952 年。布面油画，1.93×1.47 米。纽约现代艺术博物馆，购入馆藏

《女人体 1 号》不具有固定的意义，因此向各种解读敞开了大门，正如该系列中的其他女性一样。观众在双眼圆睁、咆哮吼叫的恐怖人物身上看不到任何幽默之处；但德库宁对此表示震惊，因为这个形象的创作在很大程度上正基于当时抽着骆驼牌香烟的广告模特，同时也以原始的丰产女神为基础，例如旧石器时代的《威伦道夫的女子》（见图 1.16），德库宁曾将两者都当作自己的素材。德库宁不仅在女性人体系列，而且在所有作品中都释放出自己的矛盾情感，由于情感本身的持续变化，使得他能够持续、反复地绘制同一形象。

抽象表现主义：色域绘画

抽象表现主义也有对立面。如果说一面是动作绘

画，那么另一面就是**色域绘画**（color-field painting）。后者并不采用夸张的笔触和强烈明显的颜料，而是运用大片可以令人沉思默想的色彩平面来表达最深入的原始品性，正是这些品性将其与宇宙能量联系在一起。色域画家的目标与动作画家相同，都是要投射自身感受到的崇高人类处境。主要的色域画家40年代时都以基于神话的抽象超现实主义风格开始进行创作，而直到1952年他们还都是亲密战友。

马克·罗思科 马克·罗思科（Mark Rothko，1903—1970年）是最著名的色域画家之一。其绘画从这个时期开始深受希腊悲剧的影响，例如埃斯库罗斯的阿伽门农三部曲，罗思科还从基督的受难与复活中汲取了灵感；这些场景都具有极其痛苦的心理状态，以及孤独个体独自面对关于存在、死亡和精神性的终极真理场景。但是所有对形象的暗示都在1947年消失了。1949年，罗思科形成了自己的成熟风格，而且从此开始，他终其一生都予以坚持。

从1949年开始，罗思科的绘画转变为相互叠加的色彩平面，他于1953年创作、高近3米的《61号（褐与蓝）》（*No. 61 [Rust and Blue]*，图29.4）就是如此。画中没有任何情节，也没有象形图案与象征，所有这些元素也从作品标题中消失了。艺术家绘制了他本人所面对的东西，那是我们在未来无可避免的虚空，也是我们与宇宙不可见力量的神秘同一感，这个主题早已在卡斯帕·大卫·弗里德里希的《橡树林中的修道院》（见图24.11）里出现。罗思科这样解释自己的题材——“悲剧、神迷、厄运等等”。他笔下优美的平面轻薄非常，各层色彩交相闪烁，创造出朦胧、微妙的精神之光。色彩平面的边缘参差不齐，仿佛消散在天空的云彩，似乎具有难以捉摸的脆弱感。尽管画作并没有显示创作过程，我们仍能感到罗思科通过独特的印记亲手建构起这些色块，赋予了作品深刻的有机特质。画面空间以一种矛盾的方式同时传达出幽闭与无垠之感。一方面，色彩平面确实覆盖着整幅画布，直至最边缘的所在，飘浮、盘旋在绘画的平面之上；而另一方面，弥漫的蓝底色仿佛一直向外延伸到无垠，画布的边缘都无法将其遏制。不同色域之间尺寸的大量变化令人不禁心生崇敬之感；以画面中部底层那一束纤细微弱的柔和白色为例，似乎与其他色彩的大片色域具有相同的重要性，甚至其重要性等同于整幅画作。

撇开色彩的配比不谈，也不管《61号》究竟是适合明黄色和橙色还是更为忧郁的蓝色与棕色，罗思科的色彩中都含有一种隐秘的共鸣，使得作品仿佛从内部闪闪发光，创造出一抹精神的光环。罗思科希望观众可以在近距离观看他的巨幅作品，就如同观看圣像一样，而耸立在观众面前的图像将会使其沉浸在不可知未来的神秘虚空之中，仿佛站立在面对无垠与死亡的悬崖之前。在创作了一系列以黑色为主导的绘画之后，罗思科于1970年自杀身亡。

巴内特·纽曼 几乎与罗思科同时，另一位色域画派的重要人物巴内特·纽曼（Barnett Newman，1905—1970年）也开始创作大幅彩色平面作品。在1950至1951年期间，纽曼绘制了《英雄的与崇高的人》（*Vir Heroicus Sublimis*，图29.5）。在这幅作品中，炽烈的红色覆盖着宽达5米有余的画布，其间规律地被5条不同色彩的垂直线条分割开来，艺术家称这些线条为“拉链”。单一的红色延伸到画布四周，给人以无穷无尽的感觉。脆弱、颤动的拉链仿佛是人物的替代品，在这里缩减到最概括的抽象形式。然而这种处理却让画面生动起来，迫使我们的目光从一条“拉链”跳向另一个；而其仿佛又被分割开来的广阔色域吞噬。观众在观看原作时，就会产生这样的感受。在

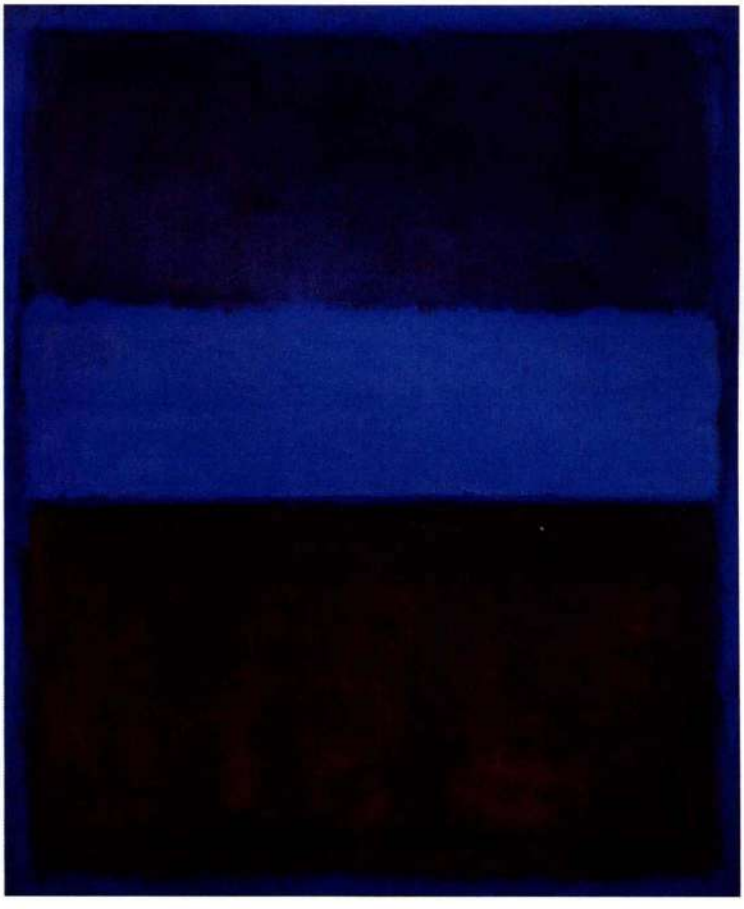


图29.4 马克·罗思科：**《61号（褐与蓝）》**，又名《棕色、蓝色、蓝底棕色》。1953年。布面油画，2.94×2.32米。洛杉矶当代艺术博物馆，Panza收藏

复制品中欣赏不到纽曼的笔触，其笔触丰富多变、层层相叠，极具生命力，展示出颜料的多种层次以及不同深浅的红色。与罗思科一样，纽曼也想将观众置于崇高的空间里，使其在感受生命力的同时，也能体会到存在的孤独。

纽约雕塑：戴维·史密斯和路易丝·内维尔森

战后的先锋雕塑家和抽象表现主义画家一样，最初都曾是超现实主义者，而且大部分人都深受存在主义哲学的影响。以戴维·史密斯为代表的一批艺术家在创作雕塑的过程中发展形成作品的结构，创造出以抽象形式居多的雕塑。而路易丝·内维尔森等人则保留了超现实主义的象形符号，但是作品的规模却开始扩大，部分要归因于来自抽象表现主义绘画尺幅的影响。

戴维·史密斯（David Smith，1906—1965 年）与亚历山大·考尔德可能是 20 世纪中最重要的美国雕塑家。史密斯曾是一名画家，在看到毕加索和冈萨雷斯焊接钢材雕塑（见第 995—996 页）的插图之后，他选择焊枪作为其创作工具，并以金属为其创作材料，此后一直坚持这种风格。史密斯与抽象表现主义画家的关系非常好，在 1940 年搬到纽约州北部的波尔顿码头农场之后，他仍定期前往纽约长住，为的就是与格林威治村的抽象表现主义画家相处。

史密斯沉浸于这个圈子中盛行的存在主义哲学。与他的伙伴们一样，史密斯也致力于在作品中表达自己的生理存在与心理存在。他的艺术生涯与罗思科相仿，早先主要创作表现空间中有机形式的超现实主义线性作品，令人联想到米罗的艺术，之后则转向了全然抽象的标准形式。从 40 年代中期开始，史密斯运用手头常备的大量金属来建构雕塑作品，他基本不预先绘制草图，也不去事先构想最终作品，而是像德库宁和波洛克一样，通过由各个动作连贯而成的持续反应进行创作，只不过这里他的媒介是焊接材料。这种方法尽管能够让他进行整体创作与思考，但史密斯通常将自己的雕塑设想为绘画作品，以至于从某个特定视角看来，几乎具有平面的特征。

《立方体》系列（*Cubi*，图 29.6）是史密斯晚期彻底标准化风格的代表。这个系列的创作始于 1961 年，最终共有 18 件作品。《立方体》系列具有严格的几何性，而这在史密斯的创作中并不常见。他并没有切割钢材的工具，结果不得不向制造商订购经过裁切的长方钢体，之后将其装配成尺寸各异的盒子，最后再基于直觉与个人情感把这些盒子焊接起来。尽管具有稳定的几何特征，但巨大的雕塑看来很难被归类为机械或无感情的作品。这些作品兼具人形和图腾之感，仿佛是巨人或仪式建筑。它们俨然是史前的建筑物，令在场之人心生敬畏，并且可以感受到其中蕴含的强大精神力量。这些放置在高坛上的基本形式作品，好像建构宇宙本身的基石一般，其运动感与坚固性反映出生命本质，而不稳定的排列方式则反映了万事万物的变化无常。在最后的工序中，史密斯会打磨钢材表面，达到粗糙的质感。而且我们也能够从中感受到艺术家本人对作品的触摸与处理，作品由此就获得了令人吃惊的有机特质。

史密斯作品的规模在 50 年代晚期明显增大了，

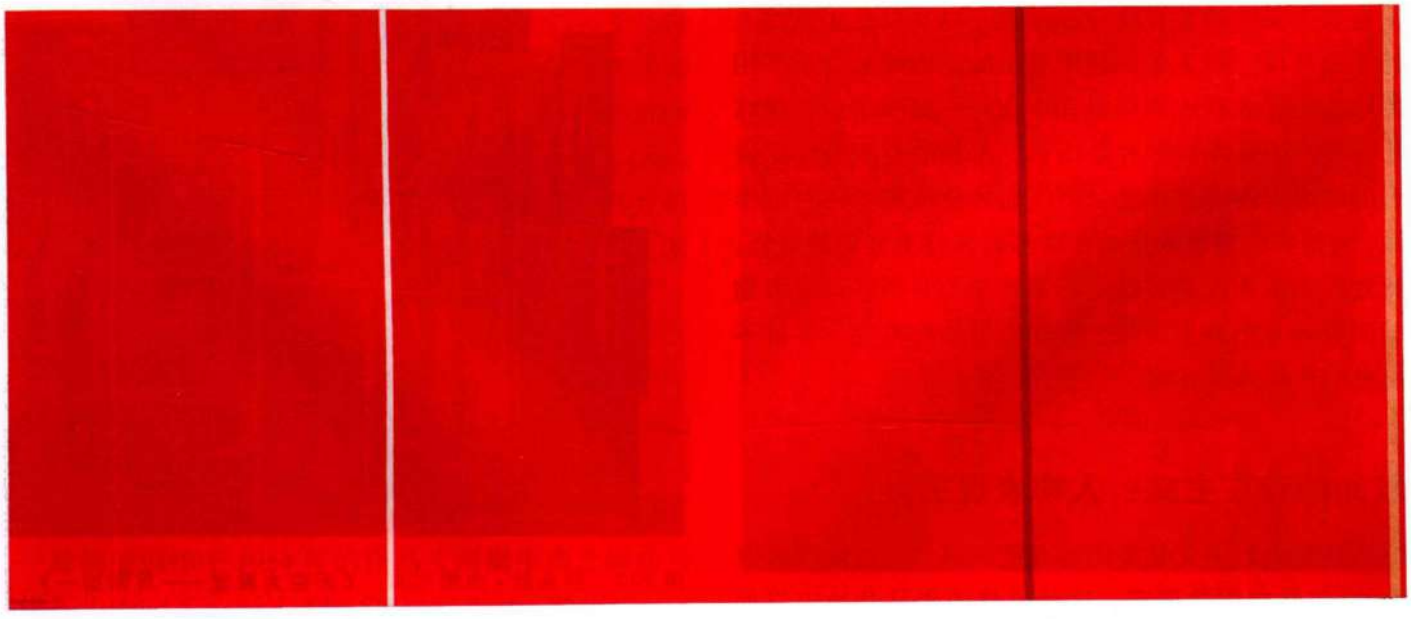


图 29.5 巴内特·纽曼：**《英雄的与崇高的人》**。1950—1951 年。布面油画，2.42×5.42 米。纽约现代艺术博物馆，Ben Heller 夫妇捐赠，240.1969

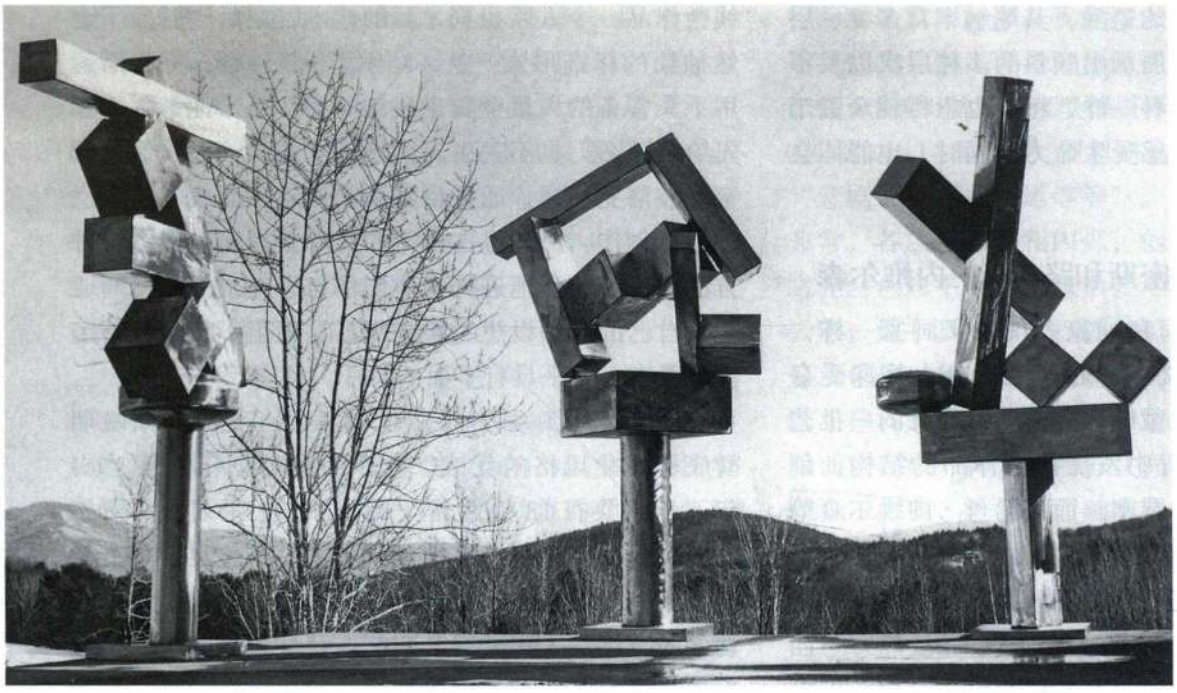


图 29.6 戴维·史密斯：装设在纽约波尔顿码头的**《立方体》**系列，不锈钢材质。图左：**《立方体 18 号》**，1964 年，高 2.95 米，波士顿美术馆；图中：**《立方体 17 号》**，1963 年，高 2.74 米，达拉斯艺术博物馆；图右：**《立方体 19 号》**，1964 年，高 2.87 米，伦敦泰特美术馆。

原因是其在某些方面受到了抽象表现主义绘画作品尺寸的影响。另一位超现实主义雕塑家路易丝·内维尔森（Louise Nevelson，1900—1988 年）也采用同样的手法。她在 40 年代开始崭露头角，到了 50 年代便开始运用涂成黑色的木材碎片进行创作，将其组装为神秘的黑盒子。而到 50 年代末期，内维尔森就开始用这些黑盒子堆砌高大的墙体。

《天空大教堂——月园加一》（*Sky Cathedral — Moon Garden Plus One*，图 29.7）就是上述风格的作品之一。这件作品创作于 1957 至 1960 年间。家具与建筑的碎片在其中成为了具有感召性的超现实主义物品，安放在诗意的梦幻场景之中。我们感到自己仿佛正在观看文明的丢弃物与飘浮物，以及早已去世之人的生命片段。但正如标题所暗示的，内维尔森所采用的形式也让人联想到风景和宇宙——圆形暗示着星球与月亮，尖形木材碎片是山峦，木板的堆积则像是岩石的成形。内维尔森还会创作通体金色或者白色的作品，但她要求黑色的作品在展示时要打上蓝色的灯光。蓝光代表黎明或者黄昏，那是转变的时刻，万事万物的面貌都开始发生变化，转变为另外的事物，并被不可见的神秘力量吞噬。

欧洲的存在主义：人物表现主义

抽象表现主义是美国特有的风格。通过联邦政府在 50 年代组织的展览，这种风格的作品开始出口到欧洲。展览虽然表面上以建立良好的国际关系为宗旨，但同时也炫耀着美国艺术的优越地位与刚强力度，是对美国在军事、经济和技术领域所占主导地位的有力补充。然而欧洲艺术家日后也发展出可与抽象表现主义相媲美的艺术风格，其中最有价值的存在主义绘画可能要算是人物画。让·迪比费和弗朗西斯·培根是两位尤其具有影响力的艺术家，二人都单独进行创作，不参加任何群体，也不与任何艺术运动发生联系，在艺术上保持了自己的本色，独立做出各自对人类存在中孤独经验的回应。

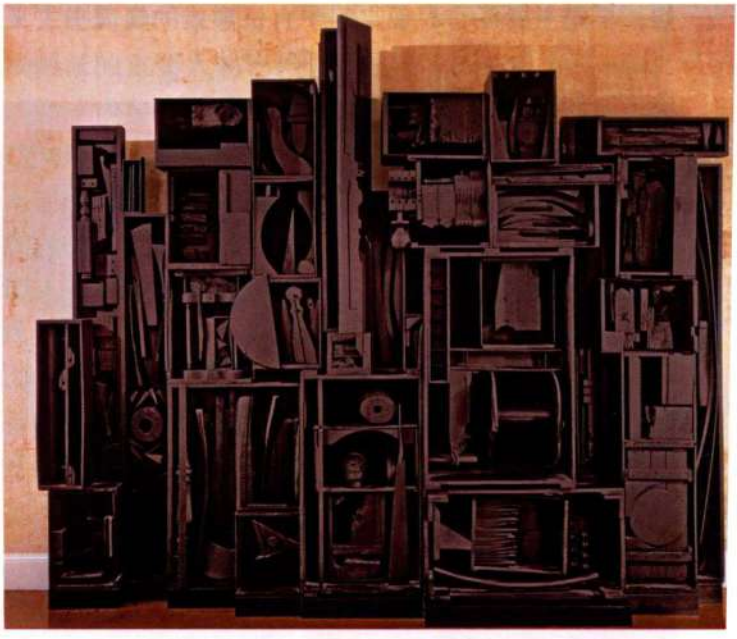


图 29.7 路易丝·内维尔森：**《天空大教堂——月园加一》**。1957—1960 年。黑绘木板，2.77 × 3.1 × 0.48 米。现属于纽约 Milly Glimcher 和 Arne Glimcher 收藏

让·迪比费

年轻时的法国艺术家让·迪比费（Jean Dubuffet，1901—1985 年）不太有机会在艺术上出人头地。直到 40 年代早期，他的艺术创作仍然是时断时续，甚至其艺术信念也处于时有时无的状态，而是将更多的时间投入到家族的葡萄酒生意当中。迪比费的很多看法与达达主义者有相通之处——反艺术、反资产阶级。他最感兴趣的事情是找到一种突破文明所设障眼法的方式，突破美与现实观念的局限。如同康定斯基、马列维奇和蒙德里安那样，迪比费寻求揭示更高层次的真理，这对他而言就意味着宇宙中万事万物的互相联系。

40 年代早期，迪比费发现了未经训练之人和精神病人创作的艺术，他称之为**生涩艺术**（Art brut），并开始收集这些作品，这对他的艺术发展至关重要。迪比费认为，未经传统艺术训练的艺术家不受超我的压抑，其所表达的原始欲望直接连通着宇宙之力。涂鸦、儿童艺术等一切同样不受压抑的自发性艺术创作都属于这个范畴。迪比费在自己的艺术中也采用这种粗野、幼稚、直接的风格，因为他相信这些风格代表着普遍的语言，使得任何人都能够理解和欣赏。

迪比费世界观的另一个重要组成部分是以下这个观念——万事万物都具有同等的神圣性，因为一切事物都由相同的物质与能量构成。创作于 1950 年的《形而上学》（*Le Métafisyx*，图 29.8）几乎就是这种观念的图解。在这幅生涩风格的作品中，迪比费在厚涂的颜料层上刻出了一个女性形象。这个女人粗糙鲁钝，暗示着大地、古代的石墙以及岩石。这个滑稽又令人反感的女人具有泥土般的外壳，她不仅是矿物质本身，也是永恒本身，因为她仿佛是从偏远的史前遗址中挖掘而来。狂乱的涂鸦式风格极其抽象，我们有无数种方式来解读图像，甚至可以将凌乱潦草的铁丝式线条看作贯穿万事万物的能量。画面甚至还暗示人体可能消解为基本的自然物质。《形而上学》是《女人体》（*Corps de Dames*）系列中的作品之一。这个系列普遍具有粗野的线条与粗糙的质感，其目的是要震撼和挑战艺术界关于美和艺术的陈旧观念。

弗朗西斯·培根

在英吉利海峡的另一端，另一位孤独艺术家弗朗西斯·培根（Francis Bacon，1909—1992 年）则以其表达个人存在焦虑的作品在艺术界掀起了轩然大波。一看到他创作于 1954 年的作品《两扇牛肉之间的头像》（*Head Surrounded by Sides of Beef*，图 29.9），我们就会意识到这是 20 世纪最恐怖的图像之一。培根在第二次大战之后不久就成为了伦敦艺术界的重要人物，其周围的人试图将培根的恐怖绘画看作一种宣言，用于表达艺术家本人在战争中见证的无意义的兽性。但是培根的主题早在战争之前就出现了，可能主要来源于艺术家个人的可怕境遇，包括童年时期遭受的虐待，以及成年之后沉浸在“经典”罪孽之中的生活：终日酗酒、赌博和滥交。

大事年表

1949 年——乔治·奥威尔的《1984》出版

1950 年——杰克逊·波洛克创作《秋韵：30 号》

1957—1960 年——内维尔森创作《天空大教堂——月园加一》

我们并不能确定这些经历是否能够解释培根的作品，因为培根与迪比费及抽象表现主义艺术家不同，他并不发表关于艺术的见解，也不作宣言，更不会声明绘画的目的就是要填补社会的空虚。像其他存在主义艺术家一样，培根将内心感觉作为绘画的出发点，并声称在创作的最初阶段，他完全不知道作品完成时会是何等面貌。培根第一幅基于委拉斯凯兹《教皇英诺森十世》的作品（他据此创作了 45 幅作品），同时也是《两扇牛肉之间的头像》里中央人物的灵感



图 29.8 让·迪比费：**《形而上学》**，出自《女人体》系列。1950 年。布面油画，116.2×89.5 厘米。巴黎乔治·蓬皮杜中心现代艺术博物馆

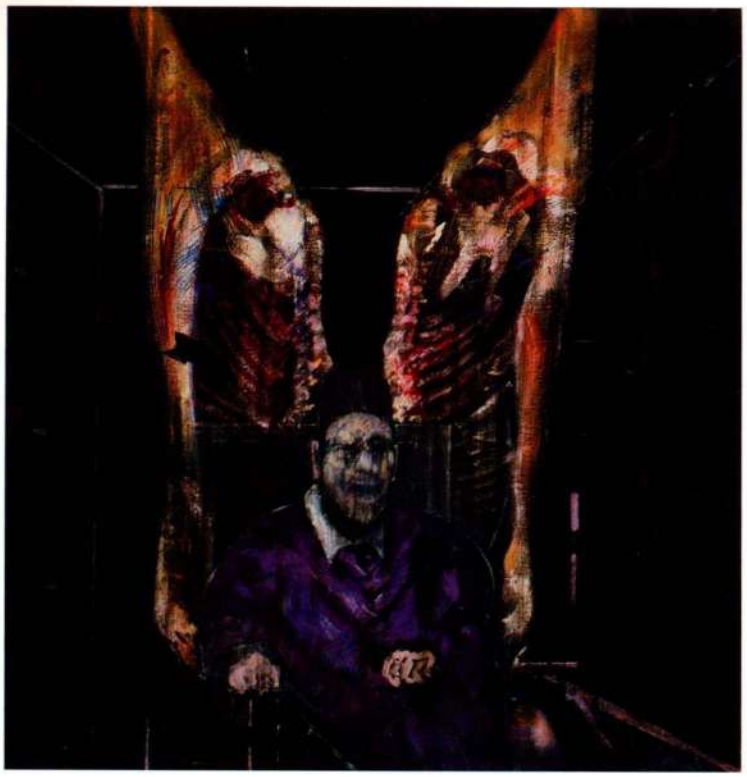


图 29.9 弗朗西斯·培根：**《两扇牛肉之间的头像》**。1954 年。布面油画，128×122 厘米。芝加哥艺术学院，Harriott A. Fox 基金

来源，最初可能是一个花园场景。这幅作品不仅指涉了委拉斯凯兹的肖像作品，而且还参考了当时教皇庇护十二世的照片，我们在此处可以看到他戴着眼罩的头部；此外还参考了伦勃朗表现公牛剥皮的绘画，以及谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein，1898—1948 年）在 1925 年执导的经典无声电影《战舰波将金号》（*Battleship Potemkin*）的剧照，其中一名护士正在尖叫。培根基于《教皇英诺森十世》创作的绝大部分画作中，焦点都在于画中人那极为原始的叫喊，还在于张大的嘴巴里那个阴暗的黑洞。然而在插图中，这个母题并非主导，因为还有两扇钉起来的牛肉环绕着人物，平衡着人物的作用。此外就是黑暗虚无的背景、玻璃笼子所带来的幽闭压力，以及绘画表面各部分沙粒般的性质，所有这些都让我们看到了一座恐怖之屋，而其无疑正是艺术家阴暗的心理写照。观众无法从这幅作品中摆脱，作者似乎通过大胆的笔触将颜料直接扔在了观众脸上，而那些明显突出于画布表面的笔触又将图像向我们拉近。培根这样描述他的绘画："没有什么比生活本身更让人恐惧。"

摒弃抽象表现主义：50 年代和 60 年代的美国艺术

50 年代中期，其他风格的涌现已经开始让抽象表现主义逐渐暗淡下来。50 年代文化革命的种子得以播散，人们对自由表现十分渴望，而这就需要创造一种全新的艺术形式。组合艺术（Combines）、环境艺术、偶发艺术、极少主义艺术和观念艺术将艺术本身带入一片未知的处女地，从而跨越了将艺术狭隘局限于某种特定标准媒介的藩篱。

对生命的再次呈现与解剖绘画

50 年代艺术领域的戏剧性变革并非由某个人或某一事件触发，但艺术家罗伯特·劳申伯格和作曲家约翰·凯奇确实在其中扮演了重要角色。在劳申伯格解释自己放弃抽象表现主义的原因时，他很可能说出了很多艺术家的心声："它（抽象表现主义）全部都是痛苦和自我表达，以及关于事物的状态。我只是对这些不感兴趣，我不想通过绘画来改变世界。"劳申伯格当时的密友贾斯帕·约翰斯同样放弃了抽象表现主义。虽然这两位艺术家都使用抽象表现主义动作性的方式绘制作品，但其作品更多是对艺术进行客观、理性的分析，而非感情与原始欲望的爆发。

劳申伯格与凯奇 罗伯特·劳申伯格（Robert Rauschenberg，1825—2008 年）出生于得克萨斯的工人家庭，后来于 1947 年前往纽约学习绘画。1948 年秋天，劳申伯格进入了北卡罗来纳州的先锋艺术学校——黑山艺术学院（Black Mountain College）。这对他的艺术发展至关重要，他还分别于 1951 年和 1952 年再次入学进修。在这所小型文艺学校中，绘画系主任是约瑟夫·阿尔贝斯（Josef Albers，1888—1976 年），他和妻子安妮（Anni Albers，1889—1994 年）都曾在德国的包豪斯任教。劳申伯格并不愿意师从阿尔贝斯，但是该校体制鼓励学生进行试验，这让劳申伯格从纯绘画转向了艺术观念分析。1951 年，他在黑山学院创作了一系列《白色绘画》（*White Painting*），后来于 1953 年在纽约斯泰布尔画廊（Stable Gallery）展出。这些作品基本都是在大幅画布上涂上白颜料而成，从中看不出丝毫笔触的痕迹。观众不禁会问，自己应该看什么？而答案首先是他们自己。观众的影子会投射在画布之上，画布也会把彩色光线反射回来，不久还会落满灰尘与污垢。这些画布捕捉着真实的生命，将原始的生命呈现出来，并不附加任何评论和意义。观众可以在其中看到任何他们想看到的东西。劳申伯格和杜尚一样，创作的作品是观念艺术，偶然在作品中起到决定性作用，而作品旨在捕捉世界，但在整个过程中又不会附加任何确定的意义。这些非同寻常的绘画客观、中立，与高度个人化的抽象表现



图 29.10　罗伯特·劳申伯格：**《宫女碑》**。1955—1958 年。混合材料，205.7 × 63.5 × 63.5 厘米。科隆路德维希博物馆

大事年表

1945—1949 年——让 – 保罗·萨特的《自由之路》三部曲出版
50 年代——荒诞戏剧出现
1954 年——弗朗西斯·培根创作《两扇牛肉之间的头像》
1961 年——砌筑柏林墙

主义相对立，而后者在当时占据主流地位。

约翰·凯奇（John Cage，1912—1992 年）是彻底理解《白色绘画》的人之一，这位先锋作曲家以其变体钢琴曲（altered piano）而日渐获得人们关注，他将不同的物品放在钢琴弦下方来改变钢琴的音质。为了回应《白色绘画》，凯奇创作了《4 分 33 秒》（*4′33″*），这段钢琴曲首先在 1952 年纽约伍德斯托克音乐节（Woodstock）上被演奏。“演奏”作品的钢琴家只是坐下来，打开琴盖，一动不动地持续 4 分 33 秒。在这段时间里，听众会听到来自真实世界的声响：嘈杂声、咳嗽声和听众的耳语，从打开的窗户还会传入雨声和小鸟的叽喳声。最后的声响是琴盖关上的声音，表示乐曲终了。

在这个时期，很多观念作品都力图将艺术家从艺术品的问题中清除出去，同时也让他们停止这样的追问：什么是艺术？艺术怎样发生作用？劳申伯格从杜尚停止的地方开始，尽管前者的艺术从来都不是为了震惊他人或破坏的目的而作。他的态度与方法总是积极的。他是呈现者，不是虚无者。他还是生命的收集者，将生命捡拾起来，以一种积极的方式呈现给我们，让我们自己来思考、解释。进而言之，劳申伯格对绘画本身并不感兴趣，他感兴趣的是再次呈现（re-presenting）绘画。“我不想让绘画看起来仿佛其本身不是的东西。我希望让它看起来更像其本身。而且，我认为用真实世界创造的绘画更像是真实的世界。”

1955 年，劳申伯格将真实的世界引入了其艺术。他在此时开始创作集合作品，这是一种结合了绘画、雕塑、拼贴和捡拾物（found objects）的新型艺术品，正如他在 1955 至 1958 年间创作的《宫女碑》（*Odalisk*，图 29.10）那样。那是一座四个立面的“灯”，内部装有电灯炮，作品上布满了拼集而成的材料，包括从当时报纸杂志中选来的片段，以及从街头和旧货店觅来的垃圾。标题本身也是拼贴的一部分，因为在建构作品的情节时必须要对其进行考虑。但是，在这件各种材料构成的诗意拼贴中有情节存在吗？《宫女碑》显然有一个主题，因为其充满了性暗示：阴茎形状的柱子挤入底部的枕头里，公鸡位于性感女郎招贴之上，而狗则在下面对她嚎叫、咆哮。在另一面上，拼贴有



图 29.11 贾斯帕·约翰斯：**《三面旗帜》**。1958 年。布面蜡画，78.4 × 115.6 × 12.7 厘米。纽约惠特尼美国艺术博物馆

很多选自连环画的图像，一位躺在床上的女人受到了一名男子的惊吓。作品标题本身甚至也是《大宫女》（*odalisque*，见图 24.16）和方尖碑（obelisk）的双关语，可以按照性意味的方式解读。但是艺术家采用毫无价值的材料，既不暗示任何解释，也不发表任何豪言壮语。作品就是如此而已。这是我们的材料、我们的时代、我们的生命。劳申伯格以非同寻常且具有力度的形式将其再次呈现，并添加颜料与拼贴的诗意氛围。作品以其能量与片段性，捕捉到变幻无常之世界所具有的精神，以及我们体验世界的断裂方式。

贾斯帕·约翰斯 1954 年，劳申伯格结识了贾斯帕·约翰斯（Jasper Johns，生于 1930 年），并搬入曼哈顿下区同一座公寓楼的阁楼里，虽然整栋建筑当时已经摇摇欲坠。虽然在劳申伯格创作组合艺术作品之前，约翰斯就在其绘画中增加了物品，但是他的作品确实仍是绘画。他 1958 年的作品《三面旗帜》（*Three Flags*，图 29.11）就说明了这一点。由于是关于美国的题材，所以很多评论家将这幅绘画划类于波普艺术的范畴。波普艺术是 60 年代早期在纽约出现的艺术风格，善于从流行文化中汲取图像素材。美国人的骄傲在战后愈发膨胀，美国已经成为世界上最强大、最富有的国家。国旗前所未有地出现在各个地方，而这也已经成为了本国文化的组成部分。然而《三面旗帜》与流行文化无关，因为其只是系列绘画的一部分，艺术家在这个系列中反复绘制扁平的物体，例如数字、标靶和地图，目的在于消除绘制视幻深度的需要。约翰斯在这里绘制了平面（画布）上的扁平物（旗帜），这样我们就不会试图去解读图像，例如追问白色星星是否位于蓝底色之上，因为我们知道实际情况并非如此。进而言之，约翰斯没有将旗帜放在任何情境之中，这就使我们无法在其中找到特定的意义或情感。旗帜是一种符号，约翰斯没有赋予其任何特定的意义或情感。换而言之，约翰斯创造了一幅没有视觉幻象的客观图像。“如何”创作绘画才是艺术家想留给我们观看的东西。约翰斯优美且技巧高超地将蜡质颜料涂抹上去，提醒着我们绘画其实是由画布上的颜料构成的。自然，绘画也可以是色彩，此处的色彩为红、白、蓝三色。唯恐我们忘记绘画也是一件立体的物品，约翰斯还将三面旗帜逐一叠加起来。我们看到旗帜的边缘，也就看到了它的深度。最后，约翰斯提醒我们，绘画也能制造出图像。然而，他并没有呈现给我们一幅具有视觉幻象的图像，我们永远也不会将他笔下的旗帜看作真正旗帜的幻象。通过这种方式，约翰斯向我们展示，图像是一个符号，绘画是一种抽象的语言，就像口头语言一样。一个词语可能是一个符号，代表着另外的东西，而非真实的事物，绘画也是如此。其象征着其他事物，仿佛数字和地图是代表其他事物的符号一样。

约翰斯绘画中的智力运用复杂而严密，而作品本身却极其客观，毫无任何情感。与劳申伯格一样，他也为艺术家们铺设了另外一条道路，那是一条脱离抽象表现主义之主观性与艺术语汇的道路。他对绘画属性的有力确认，以及作品中内在的平面性，将在下个十年之间启发无数艺术家。

环境艺术与行为艺术

劳申伯格的组合艺术影响巨大，引发了一系列的连锁反应，造成了艺术创作的激增，最终重新定义了艺术本身。艺术不再只是绘画、雕塑和纸上作品，现在的形式包括毫无限制的各种材质，并且从画廊与博

物馆中移到真实世界之中，有时还与日常生活互动，而有时却位于极为偏远的地方，几乎没有人能够看到。很多艺术都不再表现一个物体，反而具有短暂、易逝的特质，根本无法买卖。

阿伦·卡普罗 1956年，在波洛克死于车祸的几个月之后，阿伦·卡普罗（Allan Kaprow，1927—2006年）在《艺术新闻》（*Art News*）上发表了一篇题为《杰克逊·波洛克的遗产》（*The Legacy of Jackson Pollock*）的文章。这位在罗格斯大学（Rutgers University）执教的画家，在文中描述了波洛克的行动绘画如何逐步具有环境特质，通常是因为作品的规模，以及某些作品中含有现实物品的事实。卡普罗声称，下一步就是要创作环境艺术："就我看来，波洛克将我们留在了一个重要时刻，我们必须关注、甚至痴迷于日常生活中的空间与物品，并关注我们的身体、衣服与房间。如果需要的话，甚至还有42号大街的宽阔。"卡普罗了解劳申伯格的作品，并对《白色绘画》充满敬畏之情。他关于将日常生活整合入艺术的声明，仿佛是对劳申伯格组合艺术作品的描述。

1958年，阿伦·卡普罗开始创作其称为**环境艺术**（environment）的作品，建起观众能够亲身进入的装置。他最著名的环境艺术作品是1961年的《庭院》（*Yard*，图29.12）。作品主要由废弃轮胎构成，具有波洛克绘画式的"满幅"，并且充满了能量，但是这件作品陈列在城市住宅的花园中，艺术家希望观众能够在作品里行走，用身体来体验，此外还可以闻着作品的气味。正如劳申伯格在组合艺术里所做的那样，卡普罗也没有为作品附加任何确定含义，尽管被四处乱丢的合成材料暗示着现代的工业城市环境，并显露出废弃感，甚至是死亡感。

为了学习如何在环境作品里增加音响，卡普罗参加了约翰·凯奇在社会研究新学院（New School for Social Research）开设的作曲课程。课堂里全是艺术家，没有一名音乐家，但几乎每个人都在后来声名鹊起。课上的音乐都是偶然形成的，而且通常不采用传统乐器来演奏。其中一个典型的练习是用一台无线电作曲，同时运用一种偶然的方法，例如《易经》占卜的方式，以此来决定在何时、由何人来打开或关上收音机，以及整个曲子的长度。

这次课程启发卡普罗在环境艺术作品里加入活生生的人。他的作品最初是将各种非艺术的材料拼贴在一起，从地板一直延伸到天花板，与劳申伯格的组合艺术作品有朦胧的相似之处。1959年，卡普罗在鲁本画廊（Reuben Gallery）的"18个偶发，6部分"（*18 Happenings in 6 Parts*）展览中，向纽约艺术界揭幕了最终作品。他把拼贴而成的环境分为三个房间，观众坐在其中观看、聆听和嗅闻，表演者则作画（劳申伯格和约翰斯参与了）、放唱片、榨橙汁、讲出某些只言片语，而所有这些都由偶然决定。在某种意义上，该作品与劳申伯格式的组合艺术作品十分相似，二者都发生在时间与空间之中，并由人类活动构成。由于卡普罗这件创新作品的标题，**偶发艺术**（happening）成为这种新视觉艺术形式的名称，当时很多著名艺术家都开始创作偶发艺术，其中也包括劳申伯格。虽然众多艺术家接受了偶发艺术一词，但其他人则使用不同的标签，而这些标签都可以纳入**行为艺术**（Performance Art）的大范围下，与剧院中的表演不同，发生在某个艺术情境中。

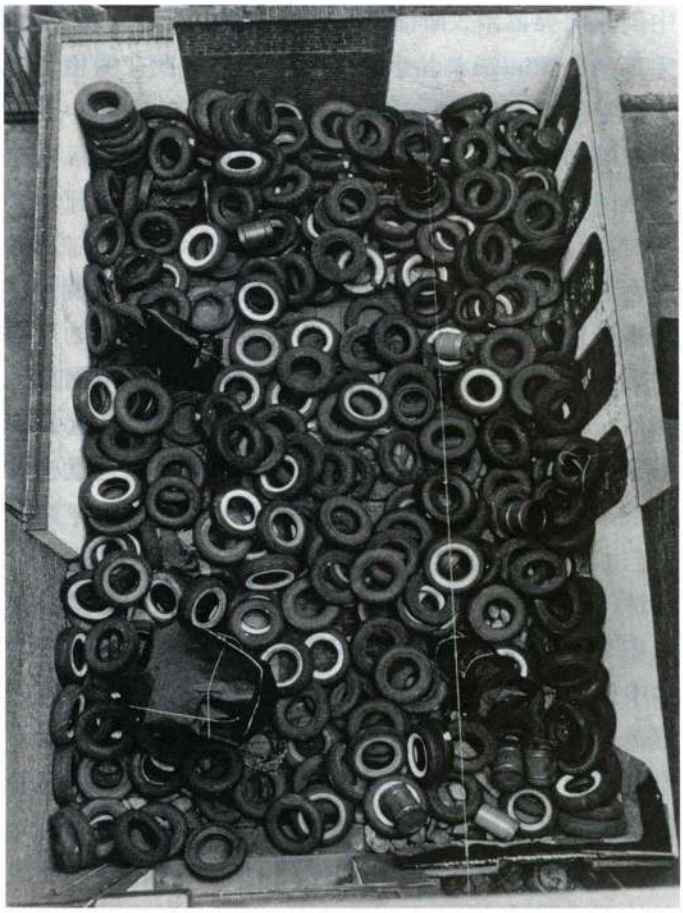


图29.12 阿伦·卡普罗：**《庭院》**。1961年。废弃轮胎、柏油纸和油桶，装置于纽约马萨·杰克逊画廊（Martha Jackson Gallery），真实尺寸，已被拆除

罗伯特·惠特曼 "18个偶发，6部分"引发社会对于偶发艺术或行为艺术的热潮，一直持续到60年代中期。克拉斯·奥登伯格（Claes Oldenburg）、吉姆·戴恩（Jim Dine）和雷德·格鲁姆斯（Red Grooms）等即将成名的艺术家和劳申伯格一起创作作品。艺术家罗伯特·惠特曼（Robert Whitman，生于1935年）终

生创作此类艺术，而他更愿意将其称之为“剧场作品”（Theater Pieces）。惠特曼不仅是卡普罗在罗格斯大学的学生，而且旁听过凯奇的音乐课。1960 年，他在鲁本画廊展出了《美国月亮》（*American Moon*），这件作品集合了以纸张、纸板和塑料为主的各种材料，在材料、人的活动与步调方面，具有神奇的诗意之美。所有这些元素日后都成为了惠特曼艺术的典型特征；其在否定任何解释的同时，又唤起了涵盖广泛的反响（观看本作品及其他戏剧的纪录片请访问以下网址：www.prenhall.com/janson）。如果将卡普罗的行为艺术作品描述为世俗的散文诗，与日常生活保持紧密的关系，那么惠特曼的作品则是抽象的梦幻世界，为其从艺术史家那里赢得了“行为艺术大师”、“最具创新性的实践者”的称号。《美国月亮》中异常激进之处在于电影投影的运用，实际上惠特曼在很多行为艺术中都采用了这种方式，例如 1965 年的《剪平》（*Prune Flat*，图 29.13）。在录像出现之前，惠特曼就采用了电影作为艺术手段，其做法预示了日后录像艺术和装置艺术的出现。

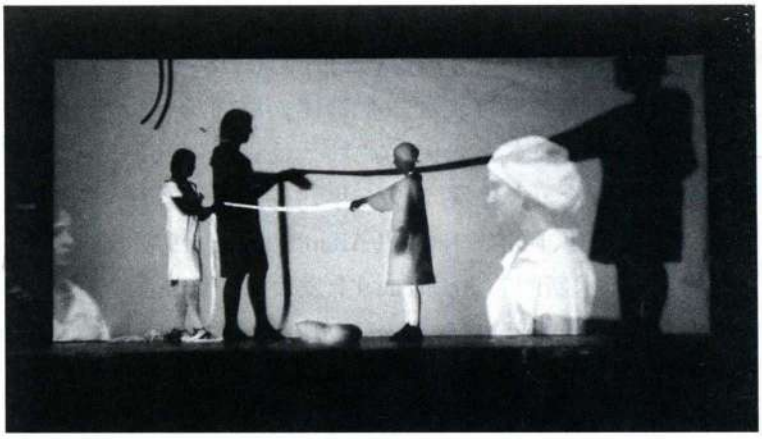


图 29.13 罗伯特·惠特曼：**《剪平》**。1965 年。1976 年表演照片

乔治·布莱希特 卡普罗参加 1958 年约翰·凯奇的音乐课时，另一位艺术家乔治·布莱希特（George Brecht，1925—2008 年）也旁听了这门课程。作为课后作业，他为汽车谱了一首题为《机动车日落事件》（*Motor Vehicle Sunset Event*）的曲子。参加演出的人依照指示抽取卡片，并于日落时分在停车场里分别按响汽车喇叭、摇下车窗、猛关上后备箱盖，并打开引擎盖。布莱希特称这一类作品为“事件”（Events），他随后将其打印在白色卡片上邮寄给熟人，还由此发明了“邮件艺术”（Mail Art）。

到 1960 年时，布莱希特的事件作品开始呈现极其简化的风格。在作品《三个与水有关的事件》（*Three Aqueous Events*）中，他在宽约 5 厘米、长约 7.5 厘米的卡片上印制作品题目，下方则是三个粗体、加圆点的词：水、冰、汽。收到卡片的人可以用任何他们愿意的方式来回应，甚至可以将卡片镶入镜框。以卡普罗为例，他想到了制作冰茶的点子。《三个与水有关的事件》中到底哪一部分是艺术品呢？是观念还是卡片本身？是整个事件的执行过程？而谁又是其中真正



图 29.14 乔治·西格尔：**《加油站》**。1963 年。石膏人像、可口可乐贩卖机、可口可乐瓶子、可口可乐木板箱、金属售货处、橡胶轮胎、轮胎架、油桶、电子时钟、水泥块、木框厚玻璃窗，2.59 × 7.32 × 1.22 米。渥太华加拿大国家美术馆

的艺术家，并让收件人成为创造者呢？布莱希特在提出经典的杜尚式问题之外，还将艺术融入了日常生活，并使其走下了美学与理性的圣坛，这是高尚艺术所专有的特权。1962 年，布莱希特所开创的先例促生了一个基于纽约的国际艺术运动——激浪派（Fluxus）；该运动同样致力于创作观念艺术，打破艺术与生活、艺术家与非艺术家、博物馆与大街等物的区分惯例，而行为艺术正是其中的一个重要组成部分。

乔治·西格尔 乔治·西格尔（George Segal，1924—2000 年）在新泽西州的乡村继续沿着卡普罗开拓的道路前进；他运用真实物品和石膏人像，创作出具象而非抽象的环境艺术作品，以此作为对卡普罗环境艺术与偶发艺术的回应，1963 年的《加油站》（*The Gas Station*，图 29.14）就是如此。其中的表演者仿佛凝固了一般，简化为幽灵般惨白的人体模型。西格尔利用真人创作了这些模型，他还使用医用石膏绷带印取真人形体，并以此来制作模具，最后再浇出石膏像。与劳申伯格和卡普罗一样，他打破了艺术与生活之间的屏障。但是，他的艺术却并不具有中立性，而是充满了情感，尽情发表自己的宣言。西格尔的作品谴责了他在当代生活中感知的异化；这种异化就表现在人像当中，它们通体惨白，似乎被抽离了生命。这些人像大多无精打采、筋疲力尽，而且孤独无助，仿佛被束缚在水平线与垂直线构成的严格几何背景之中。

他作品里的某些象征甚至来自更传统的艺术。例如《加油站》里高挂的宝路华时钟，这是“死亡暗示”（memento mori）的题材，飘浮在一片宽达 3 米有余的黑色背景之中，外形与地板上的轮胎遥相呼应。自动售卖机、轮胎、存储高性能汽油的油罐，以及加油站本身都暗示着科技、快速、高效率的现代性生活。然而，在这个物质性的场景当中，缺少了某种具有意味的东西，就是人的互动与精神。通过追问现代生存的意义，西格尔保持了他在抽象表现主义时期所形成的存在焦虑。尽管经常使用诸如可乐瓶子一类的当代产品来赋予环境艺术作品现实感与现代感，但西格尔从来都不是在赞扬这些消费文化的产物，也在质疑包括广告在内的大众媒体图像对观众的操纵。他的雕塑在精神与风格上更接近爱德华·霍普（见图 28.58）的绘画，而不是波普艺术，但人们还是曾经错误地将西格尔与波普艺术联系在一起。

波普艺术：以消费文化为主题

波普艺术（Pop Art）是 60 年代早期出现于纽约的艺术风格，还曾于 50 年代以截然不同的面貌出现在英国。由于这种风格经常从流行文化和通俗文化中提取图像，因此获得了波普艺术的称谓。波普艺术家与劳申伯格、卡普罗一样，再次呈现了来自生活的人工制品，即大众媒体中的图像，然而他们通过传统的绘画形式来呈现图像，而非新的媒介。约翰斯和西格尔偶尔也会使用流行图像，波普艺术家则与他们不同，其所关注的流行文化产品是那些被艺术史家描述为低俗艺术（low art）的形式，即商业艺术；他们还将低俗艺术并入高雅艺术之中，即美术。然而，他们通过这种方式颠覆性地揭示了大众媒体的操纵力量。最为知名的波普艺术家有美国的罗伊·利希滕斯坦、安迪·沃霍尔、爱德华·鲁沙和英国拼贴艺术家兼画家理查德·汉密尔顿。

罗伊·利希滕斯坦 罗伊·利希滕斯坦（Roy Lichtenstein，1923—1997 年）也是卡普罗的密友。他在 1960 年来到罗格斯大学任教，当时他还是一位抽象表现主义画家。然而在一年时间之内，利希滕斯坦就创作出了可称为波普绘画的作品，部分原因在于卡普罗的影响，而后者的格言就是“创造不像艺术的艺术”（见第 1053 页的原始文献）。

利希滕斯坦提取和再现的当代生活并不像卡普罗、劳申伯格和西格尔作品中的城市街头场景，他选取了电话簿、报纸中的拙劣黑白广告，以及漫画书



图 29.15 罗伊·利希滕斯坦：**《溺水的女孩》**。1963 年。布面油画，1.72×1.70 米。纽约现代艺术博物馆，Philip Johnson 基金会，Bagley Wright 夫妇捐赠

大事年表

1953 年——詹姆斯·华生和弗兰西斯·克里克解析 DNA 结构
1957 年——苏联发射人造卫星一号
1961 年——阿伦·卡普罗创作《庭院》
1963 年——肯尼迪总统遇刺
1964 年——甲壳虫乐队参加埃德·沙利文秀
1969 年——库尔特·冯内古特出版《五号屠宰场》

里的乏味画面。他首先对这些图像进行裁切，再将其调整为迷人的图画，正如《溺水的女孩》（*Drowning Girl*，图 28.15）那样。按照传统来说，由于利希滕斯坦发现了低俗艺术中的美，并将之提升到了高雅艺术的地位，所以他应该得到赞赏。他对流行文化大加赞赏，特别是美国文化。首次展出时，利希滕斯坦的绘画风格十分激进，被大多数人看作丑陋、可怕之物，很多人甚至都不认为这是艺术。毕竟这些作品看起来是出自漫画书的图像。而且，艺术，特别是现代主义艺术应该推动艺术前进，探索抽象的新方面。高雅艺术不应该具有低俗艺术的面貌，也不应该带有再现特质。

利希滕斯坦的作品不仅仅模糊了美术与大众文化之间的界限，他还像约翰斯那样对艺术的语言充满兴趣，特别是对于感知的问题。约翰斯的《三面旗帜》就曾经对他产生过深刻的影响。利希滕斯坦不是在单纯地模仿连环漫画，他还利用这种技法中的“本戴圆点”（benday dots）制图方式；那些小圆点一旦集合到一起，就能够在印刷材料上创造色彩与阴影的效果。利希滕斯坦着迷于扁平圆点和黑线的使用方式，以及如何产生立体感幻觉的问题。如果从近处观看，他的大幅绘画图像就会消散为平面的抽象图案，从实质上变成了抽象表现主义作品。

1961 至 1964 年间，利希滕斯坦为绘画选取的图像形成了一种独特模式：男性都被描绘成强壮、精力充沛的战士和战斗机飞行员，而女性则处于情感错乱的状态，或者依附于男性，或者幸福地在家中忙碌。利希滕斯坦运用其冷漠的才智，让自己的绘画成为当代社会的镜子，揭示出深植在媒介中的模型化趋势。但是其绘画本身看起来又是客观、无情感的，丝毫没有暗示争论或艺术家本人的想法，既没有手（笔触）的介入，也没有情感介入。

安迪·沃霍尔　几乎与利希滕斯坦同时，安迪·沃霍尔（Andy Warhol，1928—1987 年）也开始基于漫画书创作艺术品。当艺术经纪人莱奥·卡斯泰利（Leo Castelli）决定为利希滕斯坦做代理，而非沃霍尔时，后者又转向了其他种类的流行图像，即产品设计和报刊照片。沃霍尔最著名的作品是《坎贝尔汤罐头》（*Campbell's Soup Cans*，图 29.16）。1962 年在洛杉矶费鲁斯画廊（Ferus Gallery）举办首次展览时，他制作了 32 幅汤罐头图像，组成了一片生机勃勃的艺术景象。坎贝尔公司一次提供了 32 种汤罐头，即 32 幅沃霍尔运用**丝网印刷**（silkscreen）技术制作的绘画。通过这种技术，他只不过是将摄影图像印制在画布之上，就像费鲁斯画廊展览中的作品；或者印制在纸上，例如他自己的版画作品。

沃霍尔尽可能以一种单调的方式安置这些作品，作品之间的间距相同，并且都放在隔板之上，就像汤罐头在超级市场里摆放的那样。正如汤罐头是出自流水线的批量产品，沃霍尔也在他称为“工厂”（the Factory）的工作室里批量生产自己的绘画。助手们在



图 29.16　安迪·沃霍尔：**《坎贝尔汤罐头》**装置图，费鲁斯画廊。1962 年。匹兹堡安迪·沃霍尔博物馆

罗伊·利希滕斯坦（1923—1997年）

节选自乔安·马特（Joan Marter）的访谈录

在艺术史家乔安·马特1996年所作的访谈中，罗伊·利希滕斯坦谈论了阿伦·卡普罗的环境艺术和纽约的偶发艺术对其波普艺术的巨大影响。

乔安·马特：在一次访谈中，你这样说过："尽管我觉得自己所做的艺术与环境艺术几乎毫无关系，但偶发艺术的思想核心却让我很感兴趣。"

罗伊·利希滕斯坦：偶发艺术让我感兴趣的不仅仅是思想核心……其中很多艺术家都倾向于使用美国对象，而非巴黎画派的对象。我说的是轮胎，还有奥登伯格和戴恩偶发艺术里的那种广告之类的东西。这些作品就像是一条美国大街，在某些方面受到波洛克的影响。环境艺术似乎是拓展波洛克的创作范围，其作品基本都具有相同的满构图感。如果现在看波洛克的作品，我认为其确实很美丽，我做不到这么多充满活力的事情，比如香烟头、油漆，还有那些用来创作的材料。这些作品对偶发艺术产生了很大影响。由于环境艺术会把你包裹起来，而我想包裹的方式就是波洛克的绘画包裹你的方式，那些绘画巨大无比，仿佛没有尽头。而且都是满构图的，所有都是。我想波洛克绘画中的某些东西进入了环境艺术，而环境艺术又可以说是偶发艺术的某种背景……但是对我影响最大的可能是美国对象，而非法国对象。

乔安·马特：（在阿伦·卡普罗的作品中）你还记得什么特别让你感兴趣的东西吗？

罗伊·利希滕斯坦：他做的轮胎作品（《庭院》，马萨·杰克逊画廊[Martha Jackson Gallery]，1961年，见图29.12）。还有用纸条做的作品，纸上写着字（《词语》，斯莫林画廊[*Words*, Smolin Gallery]，1962年）。我从他那里得到最重要的东西，我想是那种"艺术看起来不一定要像艺术"的想法，或者说你做的很多东西都在那里展出，只不过是因为其看起来像艺术。你总是认为艺术家应该具有原创性，也不管他的艺术是什么风格。我很晚的时候才开始创作抽象表现主义风格的作品，那是在1961年，之所以这样是因为在我眼里这看起来像是艺术……而我也很高兴他（卡普罗）能够喜欢这些（我的《瞧米奇》[*Look Mickey*]等其他首批波普绘画），因为大部分人第一眼就开始讨厌了。

SOURCE: *OFF LIMITS: RUTGERS UNIVERSITY AND THE AVANT-GARDE, 1957–1963*. ED. JOAN MARTER. (NJ: RUTGERS UNIVERSITY PRESS, 1999)

其监督下工作，而他只有在作品背后签名的时候才有机会碰触产品。沃霍尔以杜尚式的姿态，告诉我们绘画也是商品，人们购买的不过是一件带有名字的产品，即沃霍尔；而艺术则是观念，不必与技法或手工技术有关。但是，沃霍尔同时也就产品设计的伪装功能发表评论，讨论其如何隐藏所推销批量产品的信息，而包装又是如何刺激我们的购买行为。沃霍尔要传达的信息在于，坎贝尔汤罐头无处不在，渗透到美国最为偏远的角落，批量生产的标准性与消费主义统治了美国社会。事实上，这些汤罐头就是一幅现代美国的肖像画。与利希滕斯坦一样，沃霍尔既不赞扬，也不谴责。

沃霍尔是匹兹堡人，于50年代晚期在纽约成为了一位成功的女鞋插图画家，从而直接认识到了广告与产品包装的欺骗和操纵力量。他还痴迷于大众媒体对公众意见的影响，并于1961年开始从垃圾桶找到了大量报纸照片，并运用丝网印刷技术将其印制在画布上。他的图像包括撞车、电椅以及名人照片，例如猫王（Elvis Presley）、伊丽莎白·泰勒（Elizabeth Taylor）和玛丽莲·梦露（Marilyn Monroe）。正如《金色的玛丽莲·梦露》（*Gold Marilyn Monroe*，图29.17）那样，沃霍尔的风格完全复制了报纸杂志那种廉价且没有个性的再现方式。他在此处重现了60

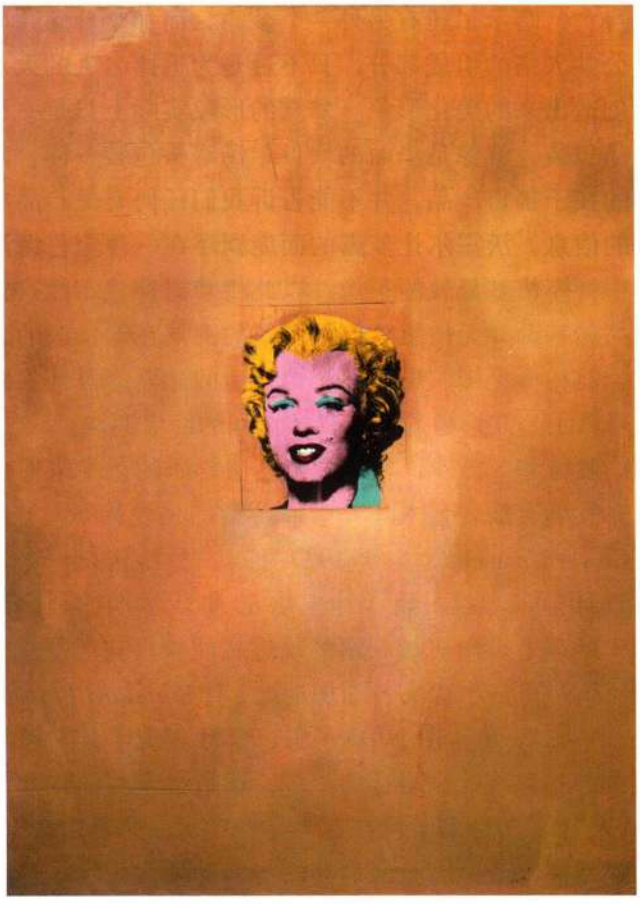


图29.17 安迪·沃霍尔：**《金色的玛丽莲·梦露》**。1962年。人工聚合颜料、丝网、布面油画，2.11×1.40米。纽约现代艺术博物馆，Philip Johnson捐赠



图 29.18 爱德华·鲁沙：**《得克萨斯州阿马里洛市标准石油加油站》**。1963 年。布面油画，1.65 × 3.04 米。新罕布什尔州汉诺威市达特茅斯大学胡德艺术博物馆（Hood Museum of Art），James J. Meeker 捐赠

年代彩色印刷报纸的马虎粗糙，色彩通常都与图像配合得不好。我们看到的梦露是一位不具人格的媒体名人，那华丽的红唇与明亮的金发本应让她充满魅力，但却因过分耀眼的色彩和肮脏的黑油墨显得俗气、可怜。她的个性令人无动于衷，只缩减为一抹尽人皆知的微笑。创作该作品的动机部分要归因于梦露近期自杀身亡，暗示了还有另外一个梦露，而那个梦露并非其公共人格的组成部分，只不过是为追捧名人的大众所创造出来的美化形象。梦露的形象实际上只是一种产品包装，就像是华丽的坎贝尔汤罐头包装一样，其目的在于销售产品，并不能告诉我们任何有关产品本身的信息。沃霍尔让梦露的面庞飘浮在一片金色海洋之中，模仿基督教的圣像，以此将梦露神化。而这幅作品的基调并无情感，使得梦露的头部在天堂般的金色面前相形见绌，影射了肖像背后的悲剧，极其尖锐地暴露了公共形象与个人真实之间的巨大鸿沟。

爱德华·鲁沙 与此同时，洛杉矶的艺术家们也独立发展着波普艺术，其中最著名的是爱德华·鲁沙（Edward Ruscha，生于 1937 年）。鲁沙曾是一名平面设计师，专攻书籍设计，他 60 年代早期的很多绘画作品都呈现出机械制图的硬边式面貌。在《得克萨斯州阿马里洛市标准石油加油站》（*Standard Station, Amarillo, Texas*，图 29.18）中，鲁沙表现了其对符号学或产品包装视觉语言的兴趣。通过强调并简化几何性，将屋顶与标牌组织在有力且直穿画面的对角线上，他强烈突出了标准石油加油站光滑的现代国际风格。电子标向灯照亮了加油站，仿佛其存在本身就是一个值得庆祝的事实。不过，大部分图像只有立面。加油站的情况就是如此，因为建筑都逐渐向后退去，最终消失不见。鲁沙还展示了艺术的“立面”，因为建筑的具象图像转为抽象，并消失在平面与色彩的人为构成之中。与沃霍尔和利希滕斯坦一样，鲁沙的图像也不具有人性特征，呈现机械式的面貌。这给人以人工合成之感，恰恰体现了乔治·西格尔在《加油站》（见图 29.14）里所感叹的主题。

英国波普艺术 60 年代早期波普艺术在美国出现，而在这之前其已经于 50 年代中期在伦敦崭露头角了。为了抗议当代艺术学院（Institute of Contemporary



图 29.19 理查德·汉密尔顿：**《什么让今天的家庭如此不同？如此诱人？》**。1956 年。纸面拼贴，26 × 24.8 厘米。德国图宾根美术馆（Kunsthalle Tübingen），Zundel 收藏

Arts）的保守传统，一小批艺术家形成了“独立小组”（Independent Group），旨在将当代生活带入当代艺术。战争造成了英国的经济衰退，而且几乎没有任何可以缓解局面的创作出现。因此，面对当时大批涌入伦敦的美国杂志，英国人更容易欣赏其中的名人宣传，以及家庭用具、汽车和住宅的广告。早在美国人之前，英国人就曾经着迷于领导美国社会的科学技术。独立小组在艺术家理查德·汉密尔顿（Richard Hamilton，1922—2011年）、爱德华·保罗齐（Eduardo Paolozzi，1924—2005年）和评论家劳伦斯·阿洛韦（Lawrence Alloway，1926—1990年）的领导下，接受美国大众文化，并在艺术中对其极尽赞美。

理查德·汉密尔顿运用柏林达达艺术家创造的拼贴技法（见第988页），并从漫画书、健美杂志和性感女郎杂志上剪切图像，创作了1956年的《什么让今天的家庭如此不同？如此诱人？》（*Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*，图29.19）。在这幅纸拼贴作品里，房间各处散布着录音机、电视机和太空时代的真空吸尘器。灯罩上装饰有福特汽车的标识，而咖啡桌上的火腿罐头俨然是一尊雕塑。举重者手里拿着一根棒棒糖，上面写着波普（pop）一词，这是阿洛韦选用的词语，声明这是一幅“波普图像”（Pop image）。与美国的波普艺术相比，50年代的英国波普艺术对大众文化持一种更为赞赏的态度。

50年代与60年代的形式主义抽象艺术

克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）是40年代最有影响力的艺术评论家，其影响一直持续到60年代。格林伯格为《国家》（*The Nation*）和《党派评论》（*The Partisan Review*）这两份杂志撰写艺术评论文章。他最初拥护波洛克的形式主义，但在40年代，他逐渐开始提倡一种全然抽象的艺术，一种针对色彩、质感、形体和构图等艺术媒介内在属性的艺术。这类作品强调媒介的形式主义或抽象性质，并认为除本身之外与任何事物都不相关。格林伯格的理论对画家、雕塑家和评论家思考艺术的方式产生了巨大影响。他的评论文章为50年代、60年代的后涂绘性绘画和极少主义艺术奠定了基础。

形式主义绘画

形式主义绘画（formalist painting）出现在抽象表现主义的全盛时期，即50年代早期；在很大程度上，这就是对抽象表现主义的回应。正如劳申伯格、约翰斯、卡普罗和波普艺术家抛弃了波洛克和德库宁的主观成分，形式主义画家也在追求一种无情感的艺术。他们将鲜明的动作笔触替换为光滑的平面，不留下艺术家手工或情感的任何痕迹。德库宁的抽象表现主义风格中具有推拉式的立体主义空间，而形式主义画家则取消了这种空间，着重强调画布的平面性，从根本上消除了所有空间感。在格林伯格的引领下，他们受



图29.20 海伦·弗兰肯塞勒：**《山脉与海洋》**。1952年。布面油画与炭笔画，2.2×2.95米。艺术家个人收藏，长期出借给华盛顿国家美术馆

到抽象表现主义形式发展的吸引，对其情感内容则完全不感兴趣。这些艺术家也接受了抽象表现主义创作巨幅作品的方式。该时期的形式主义抽象风格包括：后涂绘性抽象、硬边抽象和极少主义。

海伦·弗兰肯塞勒 格林伯格认为海伦·弗兰肯塞勒（Helen Frankenthaler，1928—2011年）是新形式主义艺术家之一。弗兰肯塞勒受到波洛克的启发，于将近1950年时开始在未经打底的画布上作画，而且只运用黑色颜料，让颜料充分渗透到画布之中，创造出光滑的表面效果，试图以此突破波洛克“滴画”（drip painting）的局限。她通过这种技法开始了一系列推演变化，并在1952年的突破性作品《山脉与海洋》（*Mountains and Sea*，图29.20）中成功发展出“染色绘画”（stain painting）。她当时刚刚从加拿大的新斯科舍省（Nova Scotia）返回，使用木炭在未打底的画布上迅速创作了暗示风景的构图。她的创作方式与波洛克相同，都将画布铺在地板上，然后再把稀薄的油画颜料倾倒在画布上，倾斜的画布使得颜料在其上流动，而通过改变画布的倾斜角度则可以描绘图像，没必要使用画笔。稀薄的颜料会渗入画布，与画布合为一体，并具有水彩的透明度。格林伯格赞赏其绘画的平面性，以及颜料那种不可触的特质；他还认为颜料本身的可触性具有立体性质，最终会导致空间的幻觉。格林伯格声称观众并不会感受到艺术家的双手，甚至是她本人的存在，并赞扬作品中与其“表现主义”性质相对立的无指涉“装饰性”。波洛克首先使用未经打底的画布，而弗兰肯塞勒则首创了使用稀薄、透明油画颜料的技法，这种方式在50年代和60年代促生出一批染色绘画画家，其中最著名的是“华盛顿色彩画派”（Washington Color School）。然而，弗兰肯塞勒的追随者与她本人不同，他们的作品具有彻底的抽象性，并不指涉任何事物。

格林伯格个人对弗兰肯塞勒的痴迷明显地让他对其作品中的抽象表现主义元素视而不见。现在，弗兰肯塞勒以及很多追随者都被视为后涂绘性抽象（Post-Painterly Abstraction）艺术家，这个词语指的是此类绘画抽象光滑且不露笔法的性质。但是在50年代和60年代，人们普遍认为弗兰肯塞勒属于第二代抽象表现主义者。正如作品标题所暗示的，《山脉与海洋》反映了她对新斯科舍省风景的体验。弯曲爆裂的构图所具有的能量似乎体现着自然本身令人敬畏的力量，而柔和透明的色彩与白色的无底画布则唤起了阳光的明亮炫目之感。尽管作品在本质上是抽象的，但其中还是充满了各种指涉形式，弗兰肯塞勒直至今日的作品中仍然可以见到这种特色。

埃尔斯沃思·凯利 1948至1954年间，埃尔斯沃思·凯利（Ellsworth Kelly，生于1923年）在巴黎发展出一种具有独特美国烙印的抽象绘画风格。在这些年间，他开始将绘画缩减为最为概括的简洁形式，某些评论家将其称之为硬边抽象（Hard-Edge Abstraction）。为了让自己的头脑从早年的艺术中解放出来，凯利以周围世界中的形式作为抽象的基础，他尤其注重负空间（negative space），例如桥梁下方的桥洞、阴影或者窗户。他的绘画中只使用若干几何形以及纯粹的原色和间色，对于形式如何在空间中移动、色彩如何相互作用这类问题进行探讨，同时关注的还有“图形”如何关联于“背景”。凯利通常都将图形与背景牢牢地锁定为一个单元，似乎在同一个空间

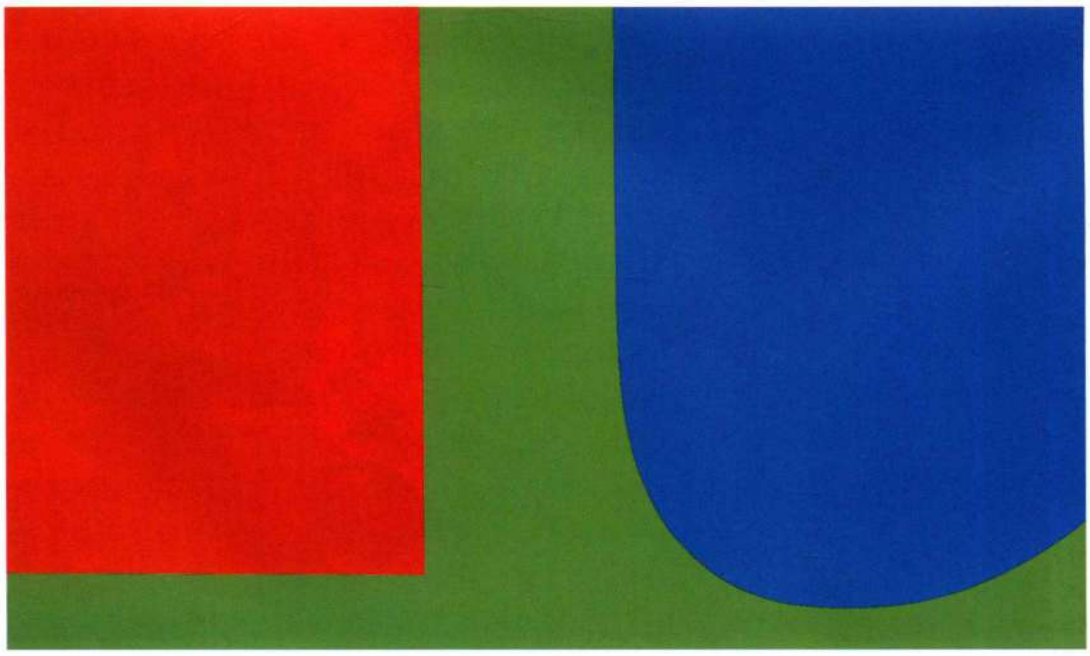


图29.21 埃尔斯沃思·凯利：**《红蓝绿》**。1963年。布面油画，2.34×3.45米。加利福尼亚州圣地亚哥市拉霍亚地区（La Jolla）的当代艺术博物馆

弗兰克·斯特拉（生于1936年）

普瑞特艺术学院讲座

1959年，弗兰克·斯特拉在纽约普瑞特艺术学院（Pratt Institute）为学生们举行了一次讲座，他讨论了自己的绘画作品，之后就在现代艺术博物馆的“美国艺术家16人展”上展出。他特别阐述了在自己看来当时画家面对最为紧迫的形式主义问题：如何创作一幅与画面各部分之间关系无关的作品。

有两个必须面对的问题，其一是空间问题，其二则是方法问题。对于空间问题，我不得不处理一些关系绘画的问题，也就是平衡画面不同部分之间的关系。最显而易见的答案是对称关系，可以让画面各处都保持对称。但是问题仍然存在，那就是如何在深度空间里做到这一点。开放平面之上的对称图像或者结构一旦放入视幻空间，就不再是对称的了。我所找到的解决办法是，以一种贯穿始终的节奏来处理规则图案，将视幻空间从绘画中挤出去。当然可能还有其他方法，但是除了以上那种之外，我只知道如何运用色彩的强度来解决这个问题。余下的问题就只是找到一种颜料涂抹的方法，使之能够符合设计，并对其进行补充。我采用油漆技法和工具解决了这个问题。

SOURCE: PRATT INSTITUTE LECTURE, 1959

的平面上并存共生。

在1963年的《红蓝绿》（*Red Blue Green*，图29.21）中，凯利将一个红色长方形和一个蓝色曲线形放置在绿色背景上。画面的左部似乎是稳固的，而右部则具有运动感。当观众站在这一宽达3.5米的巨幅作品之前时，会一时感觉到绿底色侵蚀着蓝色，而突然又会感到蓝色流入到绿色之中。换而言之，图形与底色之间的关系反转了。但是色彩的纯粹强度也决不容忽视，以这样巨大的画幅呈现时尤为如此。凯利的天才之处在于其简洁的方式，他将一切都剥离干净，其中也包括他自己的感觉，以此创作一幅关于色彩与运动的绘画。就这幅作品而言，他亲手创作了有关红、绿、蓝和运动的绘画作品。

弗兰克·斯特拉 凯利从欧洲返回之时，另一位年轻艺术家弗兰克·斯特拉（Frank Stella，生于1936年）则开始了其在普林斯顿大学的学习。他选择在大学接受艺术教育，而非艺术学院，这在战后成为了一种相当普遍的现象。在毕业那一年，斯特拉来到纽约，并因其“黑色绘画”（black painting）而成为这里人们谈论的话题。他的黑色绘画曾在1959年纽约现代艺术博物馆的“美国艺术家16人展”（Sixteen Americans）上展出。这批作品是由黑色平行条带所构成的纯粹抽象作品，贯穿其间的白色细线其实就是画布本身。斯特拉不久后就开始运用色彩作画，并采用极其巨大的尺幅，1965年的《印度女皇》（*Empress of India*，图29.22）就是一例；后者宽达5.69米。受到约翰斯《三面旗帜》（见图29.11）内在平面性的启发，斯特拉也开始绘制纯平面的作品。

在《印度女皇》中，不存在图形与背景之间的关系，也没有立体主义和抽象表现主义的推拉式空间。事实上，画面既无层次，也无构图，其中的V字形是决定性因素——四块绘有V字形的画布头脚相抵地拼在一起。斯特拉这样描述自己的作品：“你看到的就是你看到的。”换而言之，绘画不是你眼睛看不到的东西，没有隐藏的意味、象征或指涉。尽管将作品命名为《印度女皇》这样具有暗示性的标题，斯特拉仍希望自己的



图29.22 弗兰克·斯特拉：**《印度女皇》**。1965年。布面金属粉聚合乳胶画，1.96×5.69米。纽约现代艺术博物馆，S. I. Newhouse爵士捐赠

大事年表

1952 年——美国试验首个氢弹
1952 年——海伦·弗兰肯塞勒创作《山脉与海洋》
1959 年——法国新浪潮电影出现
1963 年——丹·弗莱文创作《唯名论的三：致威廉·奥卡姆》
1969 年——阿波罗二号宇航船登月

绘画被当作实体来看待，仿佛具有自己的独立生命，远离各种关联指涉（见第 1057 页的原始文献）。

追随斯特拉的艺术家和评论家们肯定了这种抽象艺术的价值，因为其颇具发明新形式设计的能力，例如斯特拉本人就能够创造无空间感的完美平面绘画，以及创新性的画布形式。然而，此类作品的力量还在于其宏大的规模与强烈的运动感，V 字形方向的改变创造出新的运动线条。由于斯特拉采用的艺术语汇极为简洁，而且经常以几何前提来决定构图，所以评论家们通常将这个时期的绘画称为*极少主义艺术*（Minimal Art）。

形式主义雕塑

60 年代时涌现了一批雕塑家，其创作时大多使用一种数学或观念为前提，在雕塑领域实践斯特拉在绘画领域进行的工作。这种依赖几何性的新作品强调观念，而非情感内容，而且青睐批量生产的方式与材料。他们的雕塑作品后来被称为*极少主义艺术*。艺术家们通常不会亲自制作艺术品，而更愿意为工匠提供指令，由工匠来完成制作，这种方式其实更像是工厂的制作。与波普绘画一样，极少主义雕塑没有艺术家手工的痕迹，而这种痕迹在传统上被看作个人情感与表达的标志，同时也是艺术家技法完善程度的证明。然而在极少主义雕塑中完全没有艺术家的痕迹。进而言之，艺术家会采用非传统、非艺术的材料来创作艺术，例如树脂玻璃、荧光管、电镀钢和镁片等，继续对材料进行探索，所得的新材料在很大程度上造就了 50 年代晚期至 60 年代的艺术创作特色。艺术家所关注的问题之一正是创作看来不像艺术的艺术。与斯特拉一样，他们希望自己的艺术能被看作独立的物品，避免与之前的任何事物发生关联。

唐纳德·贾德　极少主义的特征在唐纳德·贾德（Donald Judd，1928—1994 年）创作于 1969 年的雕塑《无题》（*Untitled*，图 29.23）中展露无遗。这是一件由铜盒子制成的作品，雕塑家决定盒子的外形与间隔，每个盒子的尺寸都是 22.9 × 101.6 × 78.7 厘米，间隔为 22.9 厘米。这件艺术品基于数学前提创作，而非直觉或艺术感性，在这个方面与戴维·史密斯的做法不同（见图 29.6）。贾德的作品仿佛是斯特拉的绘画，由基本元素的系列重复而成，因此构图中没有层次，也不会唤起观众的情感。观众一眼就能够接受并理解他的作品。雕塑成为一件真实的物品，贾德称之为“特定物品”（specific object），并以此将极少主义同传统艺术区别开来，而评论家则因其作品的精确、坚固、色彩、质感和规模而赞叹不已。

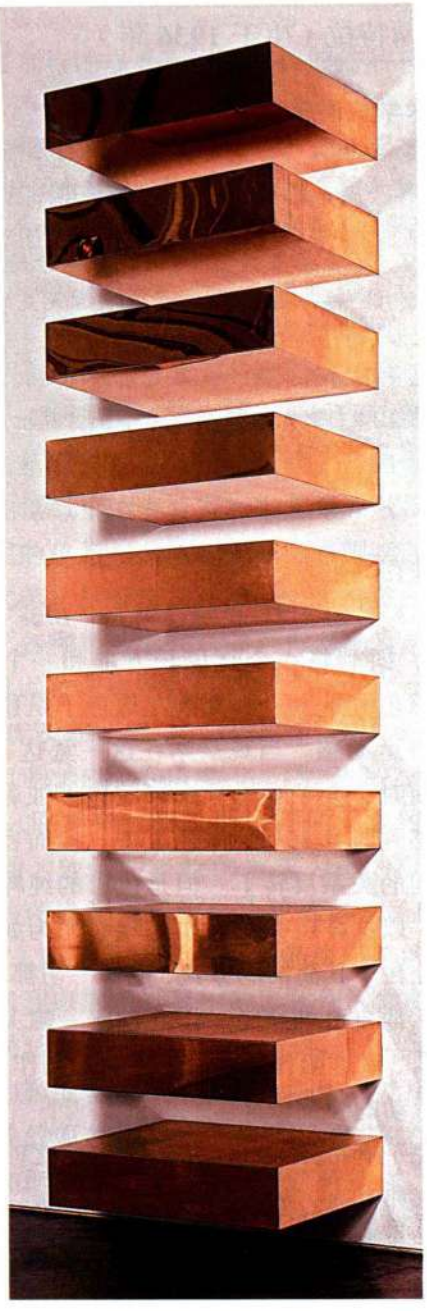


图 29.23　唐纳德·贾德：**《无题》**。1969 年。十个铜盒子，每个盒子的尺寸为 22.9 × 101.6 × 78.7 厘米，间隔 22.9 厘米，整体尺寸为 432 × 101.6 × 78.7 厘米。纽约古根海姆博物馆，Panza 收藏，91.37.13

除了具有“真实物品”的属性之外，贾德的盒子还以日常用品的方式占据着空间。这件作品并没有放在基座之上展示，也没有使用任何玻璃箱子为其提供

保护。我们面对贾德的作品时，就仿佛面对一张桌子、一把椅子。通过抛弃声明某件物品是艺术品的各种特性，极少主义唤醒我们意识到了观看艺术的空间。换而言之，物品周围的空间成为了艺术品和艺术体验的组成部分。

丹·弗莱文 在极少主义者中，光雕塑家丹·弗莱文（Dan Flavin，1933—1996年）的作品最为严格地遵循了数学模式。他以运用常见的荧光灯创作作品而闻名，其雕塑中既有彩色光线，也有白光。弗莱文会在商店购买灯管，尺寸依次为61、122、183、244厘米。

尽管在插图中很难一睹作品的原貌，但弗莱文欺人眼目的简单作品实则壮观优美，即便只使用白色灯光时也是如此，例如《唯名论的三：致威廉·奥卡姆》（*The Nominal Three [To William of Ockham]*，图29.24）。光线向四周发散，其所具有的神奇特质产生出催眠的效果，令人心情平静，沉浸在其投射出的古典式宁静之中。对某些观众而言，这甚至是精神性的体现。然而，弗莱文的作品其实是严格的形式主义之作，几何前提决定了其形式，在此处则表现为一根灯管向两根、乃至三根灯管的过渡。作品中没有任何暗示的意图，但是弗莱文在作品完成之后，为其取了一个有暗示意味的标题。

弗莱文的雕塑一般极其精简，只由一根白色或彩色灯管构成；有时他会将灯管垂直立在地板之上，有时则会以45度角斜放在角落。通过极少主义，艺术回到了“零点”，缩减为赤裸裸的本质，似乎已经无路可行。

多元的70年代：后极少主义

极少主义和形式主义抽象的冷静、客观特质在60年代中期的当代艺术中占据了主导地位，遮蔽了关注主观性和人物形象的其余艺术风格。即便是波普艺术都换上了无感情和机器制作的面貌。但是在60年代后几年里，确实出现了一种基于情感、人类、指示性和再现性题材的艺术形式。越战过程中，由民权运动引导了旨在挑战现状的社会变革，艺术家们在其中开始将形式主义抽象看作是对逃避现实的纵容。极少主义让那些现代先锋艺术家完全丧失了与社会的联系，回到了个人隐居的世界中。到了60年代中期，艺术家再也无法远离自己的情感，或是回避当时引起热烈争论的社会与政治问题。60年代晚期，美国艺术家开始将人的成分重新放进艺术，很多人都关注致使国家分裂的问题。对此的回应多种多样，艺术家们似乎在用无穷无尽的媒介来处理无穷无尽的问题。现在，很多艺术家都在创作暂时性或观念性作品，这些作品无法进行收藏，从而去除了艺术品内在的物质性。

虽然受到美学前提驱使，但这些艺术家依旧反映了60年代社会变革的反物质主义姿态。社会变革的主力军是女性、非裔美国人、拉美人和少数族裔，而这些人却被白人男性占统治地位的艺术机构普遍忽视，所以站出来抗议自己被排除出艺术界的现状。他们在博物馆门前示威，谴责这些机构的偏见；他们创作的艺术着重针对性别、民族、种族认同和性取向等问题，而博物馆的策展人与管理者们则认为这些创作并非主流，而且偏离了正确的美学观。正如印象派艺术家在100年前所做的那样，被剥夺了展览权利的艺术家开始成立自己的画廊，取代了博物馆的角色来展出作品。由于70年代的多元主义紧随极少主义之后出现，其在很多方面都可以看作对隐士美学的回应，而这十年间的艺术也被称为*后极少主义*（Post-Minimalism）。

后极少主义雕塑：几何与情感

某些后极少主义雕塑家保留了极少主义的几何性，但是几乎从不创作超然物外的朴素作品。恰恰相反，其作品中的几何形式承载了强有力的情感。

伊娃·海瑟 伊娃·海瑟（Eva Hesse，1936—1970年）是60年代杰出的后极少主义艺术家之一。但是她年仅34岁就因脑肿瘤病逝，而在其如此短暂的艺术生涯中，她所取得的成就着实令人震惊。海瑟出生于德国汉堡，为了逃避纳粹对犹太人的迫害随父母来到纽约，并在那里长大成人。海瑟的创作材料多

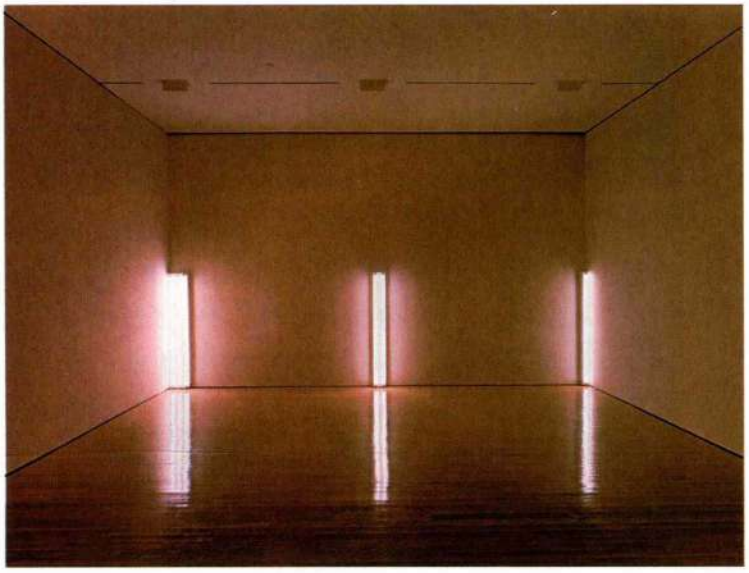


图29.24 丹·弗莱文：**《唯名论的三：致威廉·奥卡姆》**。1963年。荧光灯固定装置与日光灯，每座高1.83米。纽约古根海姆博物馆，Panza收藏，91.3698

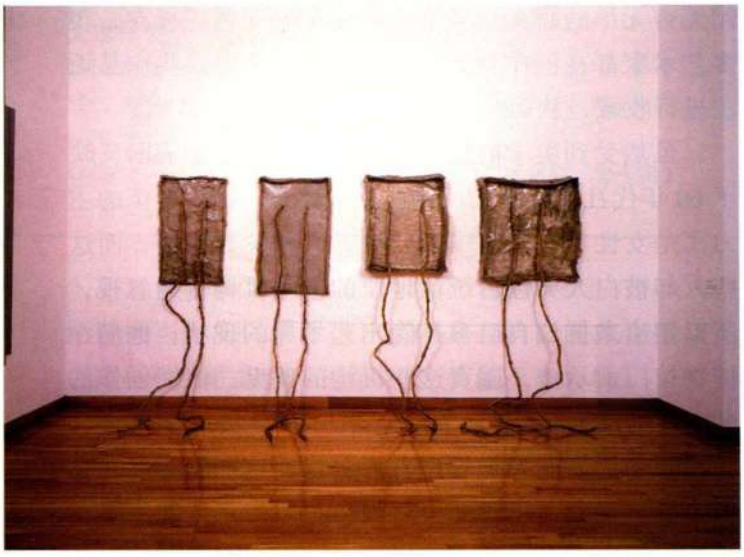


图 29.25 伊娃·海瑟：**《无题》**。1970 年。玻璃纤维覆盖的金属网、布面乳胶与金属线（四组），整体尺寸为 2.31 × 3.75 × 1.08 米。爱荷华州得梅因市得梅因艺术中心（Des Moines Art Center）

种多样，而且非同一般，她甚至曾在气球表面上覆盖混凝纸（paper-mâché），之后再涂上丙烯颜料。海瑟作品的抽象形式全部基于几何原理完成。这些雕塑揭示了其成形的滴流、淤积、流淌、延伸和干涸过程，所以暗示了有机形式与有机过程，以及生长与性。1968 年，海瑟开始使用玻璃纤维，这后来成为了她的标志性材料，但也可能是她罹患脑肿瘤的诱因。

《无题》（*Untitled*，图 29.25）是海瑟的经典之作，而该作品的起点正是极少主义的几何形式。构成作品的四个长方形单元暗示着盒子，也暗示着画框中的绘画，因为其四边呈卷曲形式。与几何性相矛盾的是作品起伏、褶皱的表面与边缘，这将玻璃纤维变形为一种有机材质，尤其令人联想到皮肤。长方形中央两边向下垂有奇特的绳子状乳胶附着物，暗示了手臂与双腿，然而其只不过是抽象的元素，正如那四个长方形单元。这件作品里充满了矛盾，同时还呈现出有趣与恐怖、几何与有机、色情与可憎、抽象与所指的对立性质（见第四部分末尾的*附加原始文献*）。在海瑟的雕塑中，孱弱、厌倦、腐烂和衰老可能是最有力的品性，这在《无题》倾斜摇摆的“双腿”中得到了最好的表达。

理查德·塞拉 同时期涌现出的雕塑家还有理查德·塞拉（Richard Serra，生于 1939 年），他也是海瑟的朋友。塞拉在一系列作品中就雕塑的属性展开探索，其中包括“过程艺术”（process art），即创作的行为本身就是艺术，例如将熔融的铅水猛浇在地板与墙壁接合的部分，这是一种杰克逊·波洛克式的行动雕塑，通过其产生的作品激烈有力，泼溅在墙壁与地板之上。这种艺术还促生了**特定地点艺术**（site-specific art），因为如果不对作品进行大量改变，就无法将其从创作的地方移开。

60 年代晚期，塞拉所创作的物品变成了极其沉重的几何形铅块，围绕重力、恐惧，以及生与死等主题展开。在作品《角架》（*Corner Prop*，图 29.26）中，一块重达数千公斤的巨大铅块被一根铅棍小心地支撑在墙角，此外再无他物确保这种微弱的平衡状态。这件作品与塞拉的大部分雕塑一样，传达出决不会让人误解的坍塌威胁，以及一种令人胆战心惊的危险气氛。在另外一件更骇人的作品中，塞拉将一块巨大的长方形铅板放在地板上，而将另一块铅板直接以直角角度悬挂在第一块铅板的正上方。他希望观众可以在铅板上走动，并从悬挂的铅板下走过。塞拉雕塑的外貌可能与极少主义艺术类似，但是其中充满了情节与情感。

大地艺术与特定地点艺术

60 年代晚期，后极少主义美学的影响范围极其广泛，不仅完全超越了画廊的限制，甚至还摆脱了艺术界的束缚。很多作品都创作于无人居住的偏远地区。一些艺术家开始用大地、雪原、火山、闪电和深海海底场景创作雕塑，其作品通常是暂时性的，所以保存到现在的只有照片和图纸。作品中还经常具有强烈的几何成分，反映出极少主义艺术和硬边抽象的影响。



图 29.26 理查德·塞拉：**《角架》**。1969 年。铅锑合金，盒子尺寸为 63.5 × 63.5 × 63.5 厘米，柱高 2.03 米

但其他方面则相反，这些雕塑中普遍承载着各种指涉，包括环境问题、政治问题，以及关注存在性质的本体论问题。这一点可以在下面将要讨论的罗伯特·史密森以及克里斯托和珍尼－克劳德夫妇的作品中看到。

罗伯特·史密森　大地艺术（earthwork）是控制、处理自然环境的艺术，其中最著名的作品之一是罗伯特·史密森（Robert Smithson，1938—1973 年）创作于 1970 年的《螺旋形防波堤》（*Spiral Jetty*，图 29.27）。史密森是塞拉的朋友，他在 60 年代中期至晚期成为了纽约艺术界的名人，这要归功于他撰写的一些艺术文章，其中经常以环境论的方法来讨论土地与自然。他同时也创作“无地点雕塑”（nonsite sculpture），这些作品是由来自特定地点的岩石与石块所构成的“风景”，史密森将大多出自新泽西州周边地区的石头放在几何形的箱子、镜盒里，并置于画廊的地板之上。另外还有一幅地图或鸟瞰照片来展示真实地点的“风景”。史密森并没有绘制风景作品，而他也以貌似极少主义雕塑的形式再次呈现了真实之物。观众见证到的是土地的熵（entropy），是其稳步衰变，因为土地从一个地点被转移到了另一个地点。

与海瑟的雕塑相同，史密森看似极少主义的作品中充满了各种暗示与问题，在《螺旋形防波堤》中显得极为明显。这件作品长 457.2 米，宽 4.752 米，共动用了 6650 吨泥土、黑色玄武岩和盐水晶，后者堆放在防波堤的另一侧。作品位于犹他州大盐湖（Great Salt Lake）的一个偏远区域，看上去仿佛工业废墟，到处丢弃着生锈的废弃采矿设备。正如时间慢慢摧毁文明以及其他所有事物一样，防波堤最终也会在湖水的侵蚀下消失。而这段堤坝呈螺旋形，在原地围绕自身盘旋。其所拦截的微生物让湖水呈现红色，仿佛是史前文明的遗迹。《螺旋形防波堤》不仅是一个供人们欣赏的极少主义几形式作品，同时还是一座强有力的雕塑，运用时间作为自身的主要组成部分，讲述着万事万物的退降（熵）。

克里斯托和珍尼－克劳德　克里斯托（Christo Javacheff，生于 1935 年）是一位出生于保加利亚的美国艺术家。1958 年，他在巴黎结识了珍尼－克劳德（Jeanne-Claude de Guillebon，1935—2009 年），这位法裔美国艺术家后来成为了克里斯托的妻子与艺术合作者。克里斯托在巴黎时热衷于创造一种社会对话，通过挑动听众的方式促使其思考当下的世界。他与珍尼－克劳德曾用一批具有极少主义外观的大桶堵塞了巴黎的一条街道，阻止行人通过。在克里斯托最著名的创作中，他将未经确认的物品包裹在织物里，激起观众对其中物品以及艺术家行为动机的好奇心。1964 年，这对夫妇移居纽约。克里斯托和珍尼－克劳德一起进行创作，他的目标是操控一个大型的环境或建筑。他们最初于 1961 年在科隆创作了一个小规模作品《包裹码头》（*Dockside Package*），后来又于 1965 年创作出大规模作品——二人在澳大利亚多岩石的海滩上，覆盖了 929 平方米的区域。从那个时候开始，这对艺术家又包裹了无数建筑和一座桥梁，并使用飘浮的织物环绕了 11 座岛屿，以这样的方式创作特定地点雕塑。

《奔跑的围栏》（*Running Fence*，图 29.28）的计划在 1972 年形成，后来于 1976 年执行。这件作品



图 29.27　罗伯特·史密森：**《螺旋形防波堤》**。1970 年。全长 457.2 米，宽 4.572 米。位于犹他州大盐湖

艺术史家的观点

研究不存在的对象

到了70年代，艺术史家和评论家们讨论着当代艺术中的“艺术品非物质化”问题。这意味着艺术不再仅仅是某件物品了，艺术也可以是某种不能买卖的东西；也许是某种昙花一现的事物，只能在很短一段时间里被观看，这让学者和批评家难以对艺术展开研究、分析和讨论。艺术家们现在使用褶皱的纸张、放在火山口的面包，或者雪地上的图案来创作暂时性雕塑作品。很多创作暂时性艺术的艺术家都会运用摄影来记录他们的作品。照片本身成为艺术品，使得学者能够研究艺术家的创作。

还有一小部分艺术家几乎只运用暂时性媒介进行创作，而且并没有保存任何记录作品的照片、影片或者图纸。那么，学者并不了解其艺术生涯及贡献成就的情况也就不足为奇了，他们甚至可能是完全不了解。60年代出现的行为艺术家可能是最易受到攻击的一个群体（见第1049页）。以伊冯娜·雷纳（Yvonne Rainer）和罗伯特·惠特曼为例，他们在60年代的追随者甚多，对当时的艺术产生了巨大影响，但是今天却几乎被人们遗忘了。他们的行为作品也许只表演一次，也许持续几周，之后就完全消失了。在60年代期间，惠特曼的创作活动尤为引人注目。他将电影融入到行为艺术作品（见图29.13）之中，这是极其创新的手法，预示了将在80年代广为流行的录像装置艺术（见第1101—1102页，比尔·维欧拉）。与其行为艺术一样，惠特曼的装置也消失了，它们被拆卸下来放进仓库，并非像传统绘画和雕塑那样，可以提供供人们欣赏的机会。现在，惠特曼的剧场作品偶尔还会被搬上舞台；其中一件作品《剪平》收藏在纽约迪亚艺术中心，该中心还拥有作品的“乐谱”、服装的细节设计图和对于表演的指示说明。

看似极少主义艺术，因为其是由预制的精确部件组合而成，位于加利福尼亚州索诺玛县（Sonoma）和马林县（Marin）一处长达39.3公里的多山地带，延伸贯穿了特定的空间，尾端深入海洋。每段围栏均高5.5米，由固定在钢柱之上的织物构成。但是这件作品并不只是这些物品本身；在展示两周之后，艺术家会移除所有材料。作品实际上还包括了实现观念的整个过程：从与政府官员、土地所有者（多为大农场主）进行的冗长交涉开始，然后要雇用并监督大量的工人制造作品，之后还要进行拆除工作。整个过程历时4年，其中所遇到的最大障碍是当地居民的强烈反对。但是对话最终提升了人们对土地的认识；而且迫使人们去观看土地、思考土地，最终认识到土地在情感与美学上的价值。作品标题中使用了“围栏”一词，实际上提出了土地应该如何使用，应该为谁所用的问题。

装设工作完成之后，《奔跑的围栏》就彻底改变了当地的风景。围栏本身就像是驶过山丘与溪谷的一队航船。前来体验的人数可能有几十万之多。在反映这件作品的纪录片里，一位曾经反对安装围栏的农场

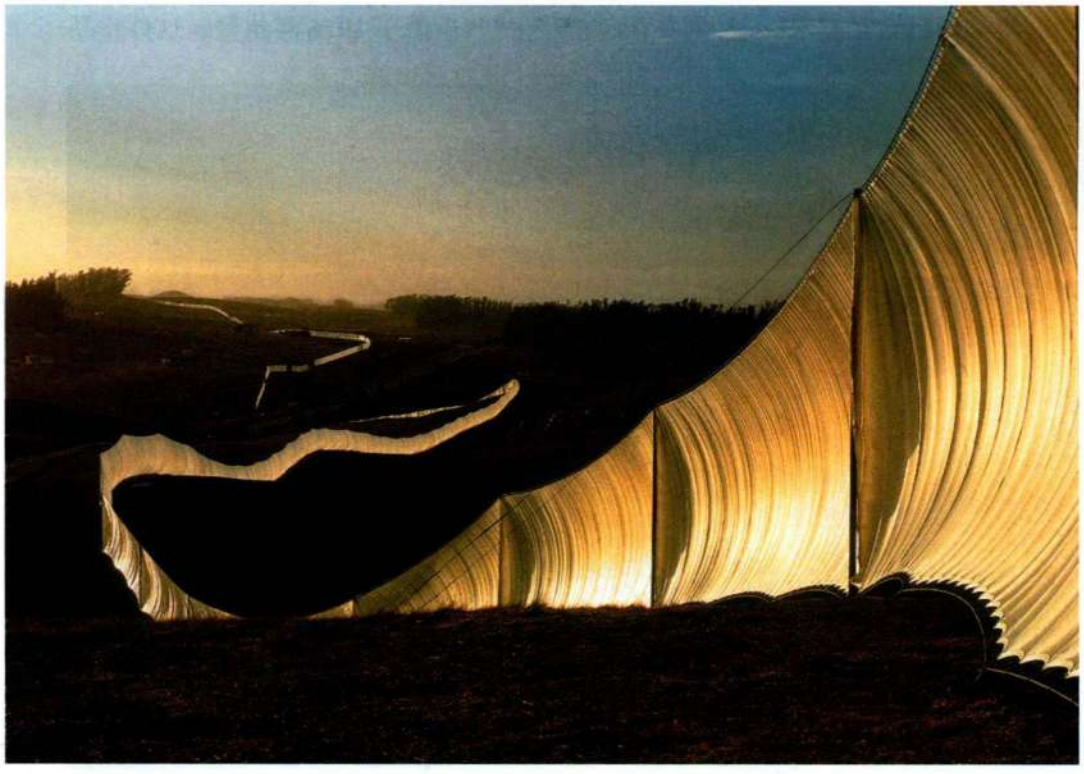


图29.28 克里斯托和珍尼－克劳德：**《奔跑的围栏》**。1972—1976年。织物，5.48米×39.3千米。位于加利福尼亚州索诺马县与马林县

主，向我们描述了他和儿子在某天晚上睡在围栏旁边的情景，他们聆听着围栏在风中的沙沙声，望着夜空中的星星，经历了一次具有改造性质的体验。其后，围栏被拆除了，什么都没有留下，除了对体验的记忆、送给土地所有者的织物，以及克里斯托为填补 320 万美元资金缺口而创作的几百幅素描；而全部资金都是由克里斯托和珍尼 – 克劳德夫妇先行支付。

大事年表

1970 年——女性主义运动在美国发展普及
1970 年——伊娃 · 海瑟创作《无题》
1971 年——四名抗议越战的学生在肯特州立大学被杀害
1976 年——克里斯托和珍尼 – 克劳德创作《奔跑的围栏》
1977 年——首部《星球大战》上映

观念艺术：作为观念的艺术

尽管早在 20 世纪的最初 10 年，法国艺术家马塞尔 · 杜尚就开始将观念作为艺术的焦点（见第 970 页），美国艺术家乔治 · 布莱希特也开始在 50 年代创作观念艺术作品，但是观念艺术（Conceptual Art）一词直到 60 年代才被人普遍使用。当时的很多艺术家逐渐在创作中强调观念，而非美学风格。当然，所有的艺术中都有观念，但是这些观念极其紧密地与艺术的形式属性关联，无法离开形式存在。在观念艺术中，艺术通常只作为观念存在，没有文字之外的视觉显现，而观念或信息可以通过一段文字、图表、地图或文献照片的方式来表现。除了纯属观念范畴的作品之外，还存在以视觉和美学为基础的作品，其中也蕴含观念性成分。以史密森的《螺旋形防波堤》为例，我们知道这件作品具有类似的元素，即缓慢消失的特质，然而这在 1970 年作品完成初始是不可能见到的。但是在观念艺术家看来，思想、观念或信息才是作品最强烈的属性。

约瑟夫 · 科萨斯 60 年代末，越来越多的艺术家开始基于观念创作艺术作品。1970 年，纽约现代艺术博物馆举办了一届题为“信息”（Information）的观念艺术展，并将“艺术提供信息与观念，而非美学”作为展览主题。展览的策划人是艺术家约瑟夫 · 科萨斯（Joseph Kosuth，生于 1945 年）。科萨斯本人最具特色的作品是创作于 1965 年的《一把椅子与三把椅子》（*One and Three Chairs*，图 29.29），他在作品中结合了折椅的大幅明胶银版照片、真实的椅子，以及一张字典中“椅子”定义的照片。通过图像之外文字的使用，科萨斯向我们展示了其意图是多么理性、多么不具备美学观念。

这件作品成为了符号学的经典研究对象，而当时符号学对于大学和艺术界中的小部分人来说是个流行话题。在符号学的语汇中，真实的椅子是“所指”，照片则是指示某把特定椅子的“能指”，而字典的定义是理想化的非特定椅子。通过将一把椅子的三个不同版本以特定的方式排列在一起，科萨斯确定了内容，并引导观者去思考语言与意义的问题，而不是考虑美和表达等典型的艺术问题。在阅读椅子的定义时，我们会留意到定义旁边的真实椅子。如果那里并没有椅子，我们将很可能会联想到个人经验中的另一把椅子。如果我们只观看椅子的照片，可能会想到照片的主题并不必然是椅子，而是缺少某个坐在椅子上的人。标题也是作品的重要组成部分，同样负责为作品提供情境，暗示我们可以将这些椅子当作同样的椅子来看待，即看到一把椅子；我们还可以将其视为三把各具不同背景的椅子。换而言之，这件作品像极少主义一样，其中具有不掺杂感情的直接性，这既是美学观的视觉呈现，更是观念本身。最终，建构意义的任务落在了观众身上。

《一把椅子与三把椅子》中还体现了 60 年代中期出现的摄影新方法。摄影师们通常自己拍摄，并辛苦地洗印尺寸较小的照片，但是现在摄影已经不再是专业摄影师的专用媒介。装置艺术、大地艺术、行为艺术和观念艺术中都在使用照片，这些艺术家们运用艺术媒介创作的早期作品通常规模庞大。而他们现在拍摄作品的照片则洗印成相似的尺幅，准备与绘画一较高下。一般来说，这些艺术家并不亲自拍摄照片，



图 29.29 约瑟夫 · 科萨斯：**《一把椅子与三把椅子》**。1965 年。木折叠椅、椅子照片、字典中“椅子”定义的放大照片，椅子尺寸为 82.2 × 37.8 × 53 厘米；照片板尺寸为 91.4 × 61.2 厘米；文字板尺寸为 61 × 61.2 厘米。纽约现代艺术博物馆，Larry Aldrich 基金会

也几乎没有人自己洗印。令传统摄影师最为震惊的是，他们经常将摄影与其他媒介结合在一起运用，像科萨斯的《一把椅子与三把椅子》那样，破坏了历史悠久的媒介同一性。

约瑟夫·博伊斯 德国观念艺术家约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys，1921—1986年）作品之中的观念异常复杂、丰富，几乎难以确定其艺术的本质。物品、图表、照片和行为极其紧密地相互关联在一起，其中任何一个成分都难以独立存在。博伊斯的创作以杜塞尔多夫为中心，70年代时许多世界一流的艺术家都居住在这里，其艺术景观可能仅次于纽约。博伊斯在发展此地的艺术氛围过程中发挥了重要作用。他的影响不仅激励了德国艺术家勇敢面对本国的纳粹历史，而且还鼓励他们重新发掘德国的浪漫主义传统，在艺术中注入精神性，正如20世纪早期的德国表现主义艺术家那样。

两个因素在博伊斯的艺术发展中起到了关键作用，其一是艺术家第二次世界大战中的亲身经历，他曾担任希特勒纳粹空军的飞行员；其二则是激浪派艺术家（见第1051页）1963年时来到了杜塞尔多夫。博伊斯将自己在二战中的一段经历描述成一个神话故事，他驾驶的飞机于1943年的暴风雪中被击落于克里米亚半岛，当地的游牧民族鞑靼人救了他一命，将他包裹在动物油脂和层层毛毡里以防他被冻死，而油脂和毛毡后来也成为了博伊斯大部分雕塑作品的基础材料。无论博伊斯战争时经历的情况到底如何，无疑对艺术家本人造成了极大创伤，他在40年代晚期进入杜塞尔多夫艺术学院（Düsseldorf Art Academy）之后不久，就消失在了德国乡间，专心在那里从事农业劳动，以清除自己的罪恶感与焦虑感。

1961年，博伊斯当时在杜塞尔多夫艺术学院任教，两年之后他结识了一些激浪派艺术家，并参加了他们的欧洲巡展。1965年，博伊斯表演了行为艺术作品《如何向死兔子解释绘画作品》（*How to Explain Pictures to a Dead Hare*，图29.30）。在3个小时的时间里，他的嘴唇一直在翕动，似乎正在向臂弯里的死兔子讲述周围墙壁上的绘画。绑在博伊斯左脚底下的是毛毡，右脚下则是钢铁，前者代表“精神温暖”，后者代表“强硬理性”。博伊斯的头上涂抹着蜂蜜和金色颜料，将他转变为一位萨满巫师；这里指一个运用巫术来治愈疾病的高级祭司，头上的蜂蜜则意味着生命力。这个神秘仪式一般的行为艺术作品向观众述说着传统绘画创作的毫无意义之处，而那正是必须得到解释的艺术；同时也传达了一种需要，运用一种更具精神性、更自然的沟通形式来替代绘画的需要，这种艺术的意味能够被观众感受到或者察觉到，而非理智上的理解。博伊斯创作这件行为艺术作品的目的在于创造一种魔术般的艺术，可以促使观众在自己的生命之中灌注精神性。任何观看过这个行为艺术的人都会为之着迷，过目难忘，即便他们也许并不能完全理解这个作品。而博伊斯的物品，例如座椅上堆放着油脂的破旧木椅子，也在以同样的方式感染着观众。



图29.30 约瑟夫·博伊斯：**《如何向死兔子解释绘画作品》**。1965年。表演于德国杜塞尔多夫施梅拉画廊（Galerie Schmela）

电视艺术：白南准

60年代早期，另一位韩裔音乐家、行为艺术家兼雕塑家白南准（Nam June Paik，1932—2006年）也在杜塞尔多夫加入了激浪派活动。白南准最初从事音乐工作，但在德国达姆施塔特（Darmstadt）师从约翰·凯奇学习作曲之后不久，他于1958年成为了一位激进的行为艺术家，探索各种非传统的艺术媒介。1963年，白南准在杜塞尔多夫生活，并在激浪派的项目中表演行为艺术，此时的他还开始运用电视机来创作艺术。白南准将电视称为“电子超高速公路”，声称这才是未来的媒介，并终身致力于电视媒介的创作活动。

白南准后来移居纽约，在索尼公司推出低价位摄影机之后，他也经常创作录像作品。

白南准70年代之后的作品范围日益庞大、复杂，其中的典型作品就是创作于1995年的《电子超高速公路：大陆美国》（*Electronic Superhighway: Continental U. S.*，图29.31）。这件作品与大量电脑控制的录像频道连接，并由大量显示器构成，镶嵌在美国48个大陆州的霓虹灯地图之中。快速变换的图像分别与各个州相关，只有纽约州除外，因为代表这个州的显示器与纽约霍利·所罗门画廊（Holly Solomon Gallery）的监控录像连接，这正是作品展示的场所，也是插图中照片的拍摄地。

在《电子超高速公路：大陆美国》中，白南准重申了电视在美国社会的盛行，并将电视与快节奏的持续讯号流一并呈现出来，后者是美国广播电视的典型特征。作品赞颂美国的通俗文化，不仅表现为霓虹灯和电视媒介的使用，而且也表现在录像所播放的美国史料之中。白南准告诉我们，电视即美国，电视实际上就是真实的生活，因为绝大部分美国人都在通过电视屏幕来体验世界。白南准并没有谴责这一媒介，在这一点上与激浪派艺术家的客观立场相抵触，他只是单纯地展示了电视界定当代生活的力量。

具有社会关怀的艺术

到此为止，本章所讨论的战后艺术家都不具有社会关怀。有些艺术家（比如利希滕斯坦和沃霍尔）表达了一定的社会关怀，却以一种颠覆性的方式将自己要传达的信息隐藏起来，使之不复清晰可见，对他们批评的群体更是如此。而一种反文化的氛围开始在先锋艺术界中盛行开来，与60年代晚期美国乃至世界范围内的社会变革并行而来，当时几乎没有创作政治艺术的艺术家了。到了70年代，针对社会问题的创作细流逐渐发展壮大，而且影响也极其巨大，社会问题在最近35年的先锋艺术中扮演了重要角色。具有社会关怀的艺术成为了70年代后极少主义艺术的关键组成部分。



图29.31 白南准：**《电子超高速公路：大陆美国》**。1995年。装置：47信道闭路电视录像、313台视频、录制有声音的激光影碟、钢铁架和霓虹灯，4.57×9.75×1.22米

街头摄影

并非所有人都能享受到50年代经济繁荣与科技进步所带来的利益。包括众多杰出摄影师在内的观察者们感觉到了美国社会的严重问题。部分受到沃克·埃文斯摄影作品的启发，他们将照相机对准了沉积在社会平静表面之下的不公正，而其作品通常被称为“街头摄影”（street photography）。他们享有拍摄这些照片的自由，因为摄影并没有被绘画和雕塑的现代主义美学观束缚手脚，而后者则提出了日益抽象且不具任何指涉的艺术要求。

罗伯特·弗兰克（Robert Frank，生于1924年）或许算得上战后最著名的街头摄影师，他于40年代从瑞典移民美国。1955年，弗兰克前往美国各地，在日常公共场所里拍摄直率的非设定姿势照片，并发表在一本名为《美国人》（*The Americans*，1958年）的摄影杂记中。美国出版商认为他对美国的看法冷漠无情，弗兰克不得不来到法国寻找出版者。最终，美国版本于1959年发行，杰克·凯鲁亚克（Jack Kerouac，1922—1969年）为其撰写了导言；他是小说《在路上》（*On the Road*）的作者，“垮掉的一代”的代表人物。



图29.32 罗伯特·弗兰克，**《底特律杂货店》**，1955年。明胶银版成像，27.9×35.6厘米

与友人乔治·西格尔一样，弗兰克通过自己的作品来反映他对20世纪美国的异化和精神缺失的关注。《底特律杂货店》（*Drug Store, Detroit*，图29.32）是他表现美国空虚、异化和绝望面貌的经典之作。照片中大量醒目的广告让我们联想到安迪·沃霍尔的《坎贝尔汤罐头》，广告下有15位男子，买了橙汁奶油鸡尾酒等东西，每位顾客似乎都对他人漠然无视。在柜台的另一侧，为白人男性尽责服务的是非裔美国妇女，她们却只能赚取最低工资。正如前景中被密封在盒子里的蛋糕，这些女招待也似乎被密封在柜台之内，忙碌地服侍他人。炫目的日光灯照射在漆布、丽光板和塑料表面，令人联想到那个时代失去活力的效率与现代美学，而柜台里的自动点唱机则单调、整齐地排列着，正对顾客，似乎正在宣称“卖、卖、卖”这一美国商业精神的宣言。

与埃文斯、兰格和伯克－怀特不同（见第1019、1030—1031页），弗兰克尽量不让照片拥有精致的画面。他故意将照片洗印得模糊不清，颗粒明显，使得肮脏的黑色与白色形成鲜明对比。这些照片的粗糙、生硬透射出一股令人忧虑不安的潜流。我们可以感受到他在那些非正规场面前拍摄照片的速度；他在本能的驱使下，使用35毫米的单反相机拍摄了这一场景。照片拍摄于底特律市中心，但后来在60年代晚期的种族暴动中几乎全部被毁，想来也算并不出人意料（关于该时期另一位纪实摄影师，请见走近艺术第31页，李·弗里德兰德）。

非裔美国人艺术：种族认同

其他美国艺术家很快也加入了街头摄影师的行列，并开始创作一些60年代艺术界看来不可思议的艺术作品。他们大都抛弃了极少主义和抽象风格，转而创作针对美国困境与问题的作品，特别是有关于种族、民族背景、性别和性取向的作品。由于民权运动日益高涨，非裔美国人艺术家在创作基于其文化遗产的艺术方面受到了挑战。在大学与艺术学院里，他们和其他人一样接受抽象艺术训练。但是他们所处的社会群体迫使其创作出完全相反的艺术作品，即含有黑人因素的叙事性艺术。想要在这两点之间达到平衡，确实是一个挑战。

罗马尔·比尔登 1963年，一批在纽约活动的美

罗马尔·比尔登（1911—1988年）

节选自1984年约瑟夫·雅各布斯（Joseph Jacobs）的访谈录

罗马尔·比尔登谈论了拼贴对他如此重要的原因，以及他与爵士乐的关系。

拼贴吸引我的一个原因在于，可以让我进行快速创作，这是一种非常20世纪的态度。机器不断进步，现在又有了电脑，这一切都扼杀了人们的耐心。这是一个过于紧张的世纪，人们不可能再像凡·爱克那样进行绘画创作。很多现代的超级写实主义绘画看起来都像凡·爱克的作品一样细致入微，其实是艺术家使用了照片或者幻灯片的缘故，其将图像投射在画布上，然后再比照着画。拼贴更多地是在于剪切，而非实际上画某些东西。这是一种更加直接的获得图像方法，只要剪下来放在一起就可以了。

媒介的物质性并非吸引我创作拼贴作品的原因。而且我本人也不认为拼贴可以作为抽象表现主义的延伸。与之相反，我会在立体主义的情境中构思拼贴作品。如果我和抽象表现主义有什么争执的话，那么可能是空间的自然主义问题。如果在画布的某个地方画上一大片蓝色，在另外的地方画上橙色，那么你就画出了阳光，这是自然主义的空间与光线。我更愿意将事情向前推进，并非仅仅出于创作立体主义作品的原因，而是要创作平面的绘画，不用深度和透视的技巧来愚弄人们的眼睛。而在平面上进行拼贴恰好使我达到了这个目的……

你可以在我的作品与爵士乐之间找到类似之处。就像你刚才所讲的，在作品创作之先有一种精神，和作品一起发展演变，类似于演奏爵士乐时的即兴创作……（爵士乐）具有韵律成分，同时也有间歇。当你听厄尔·海因斯（Earl Hines）的钢琴演奏时，真正重要的是琴键敲响之间的寂静……间歇的重要性还体现在婚礼上所扔的五彩纸屑，其让人眼花缭乱，但真正让这一切发生的是纸屑之间的空间。

SOURCE: FROM *SINCE THE HARLEM RENAISSANCE: 50 YEARS OF AFRO-AMERICAN ART*. (ORGANIZED BY THE CENTER GALLERY OF BUCKNELL UNIVERSITY, 1985.)

国黑人艺术家组成了一个松散的小组，名为“螺旋”（Spiral），旨在支持民权运动。他们在比尔登（Romare Bearden，1911—1988年）的工作室聚会，比尔登是毕业于纽约大学的数学家兼哲学家，并于40年代逐渐成为了一名专业艺术家。1963年，马丁·路德·金爵士（Sir Martin Luther King）在华盛顿特区举行示威游行，受这一事件的影响，比尔登在螺旋小组之内提议进行一个集体项目，由所有成员联合创作一幅关于黑人身份的大型照片拼贴作品。虽然没有一个人愿意参与，比尔登还是独自完成了这个项目；利用从报纸杂志上裁切下来的图像制作拼贴作品，而这件作品也让他一举成名。

比尔登拼贴作品的构图方式基于立体主义，正如1964年的《宗教仪式的流行：洗礼》（*The Prevalence*



图29.33 罗马尔·比尔登：**《宗教仪式的流行：洗礼》**。1964年。光化学图像拼贴、合成物、纸版铅笔画，23.2×30.5厘米。华盛顿特区史密森尼学会的赫斯肖恩博物馆与雕塑园，Joseph H. Hirshhorn捐赠，1966年

of Ritual: Baptism，图 29.33）那样，但其主题具有独特的非裔美国人特质。比尔登在北卡罗来纳州的夏洛特市长大，之后才移居纽约的哈莱姆区。他作品中断裂的图像向人们展示了一场洗礼，反映出宗教在黑人文化中的重要性。人物的面孔不仅传达了黑人的相貌特征，而且在某些情况下还暗示着非洲面具。这件作品的作用在于追寻美国文化中的非洲来源，并巩固仪式与社群的重要地位。拼贴构图的切分方式率直、粗野，甚至具有即兴创作的特点，似乎与该时期的黑人爵士音乐家有关，例如查理·帕克（Charlie Parker）和约翰·柯川（John Coltrane，见第 1067 页的原始文献）。比尔登作品的力量在于其将大量信息与能量集中在一幅图像之中的能力，并使得作品中处处都洋溢着非裔美国人经历的活力与本质，雅各布·劳伦斯的小幅蛋彩画也具有同样的力量（见图 28.54）。

迈尔文·爱德华兹　几乎与比尔登同时，迈尔文·爱德华兹（Melvin Edwards，生于 1937 年）则采用了一种截然不同的方式来反映其种族背景。爱德华兹在得克萨斯州的休斯敦长大，后来到洛杉矶的南加州大学学习焊接钢材雕塑。南方对于黑人滥用私刑的消息令其愤怒不已，但是这种现象随着破坏民权运动的三 K 党活动而日益恶化。1963 年，爱德华兹开始创作其系列浮雕作品，题名为《私刑碎片》（*Lynch Fragments*，图 29.34），将铁链、长钉和野蛮的金属碎片结合起来，所有部分都被涂成棕色调，并且涂上油来防止生锈。



图 29.34　迈尔文·爱德华兹：**《私刑碎片：某个明媚的早晨》**。1963 年。焊接钢材，36.2 × 23.5 × 12.7 厘米。艺术家个人收藏

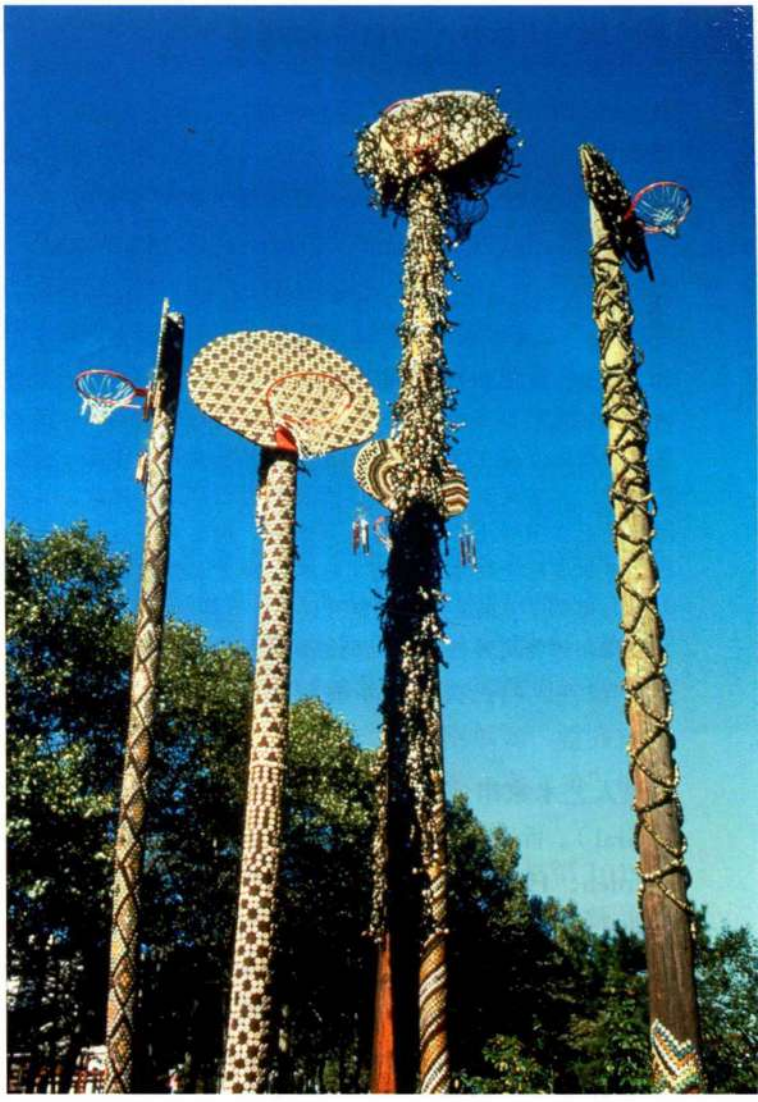


图 29.35　大卫·哈蒙斯：**《更高的目标》**。1982 年。木柱、篮球筐、瓶盖等物品，高 12.19 米。装置展示在纽约布鲁克林，1986 年

爱德华兹现在已是一名纽约居民，但他的创作主题一直没有更改。虽然其作品并没有固定的解释，但让我们切实感受到压迫、奴役、暴力、愤怒和肤色。这些似乎也在暗指非洲雕塑（艺术家否认了这一点）和宗教仪式，作品大胆的正面表现形式也展示出对抗与尊严。这些在本质上具有抽象属性的作品为各种解释提供了可能，我们也可以将其看作一种自传体创作。在《私刑碎片》系列的很多作品里都出现了马蹄铁，这正是来自艺术家在叔叔休斯敦城外农场参观的回忆。与同时期的极少主义艺术相比，爱德华兹的政治性与表现性艺术呈现出截然不同的面貌。

大卫·哈蒙斯　大卫·哈蒙斯（David Hammons，生于 1943 年）在 60 年代晚期崭露头角，而艺术界一般将其当作一位离奇古怪的行为艺术家。其作品不仅安

放于非裔美国人社区，还出现在博物馆和艺术画廊中。在 1982 年的晚期作品《更高的目标》（*Higher Goals*，图 29.35）里，我们可以看到杜尚式的幽默；这件作品最初安放在哈莱姆区，而此处的照片则拍摄于布鲁克林。作品最初的灵感来自艺术家邻里的青少年，他们在本该上课的时候打篮球。这些青少年仿佛在告诉艺术家，体育才是通向成功之路，而教育并不是。

《更高的目标》由高达 12 米的篮球筐构成，其上装饰有风铃；篮筐仿佛精神捕手一般，排列成彩色几何图案的瓶盖则暗示非洲艺术题材与设计。正如标题所示，作品表达了设置与非现实目标对立的更高现实目标，前者可能意味着成为职业篮球运动员，而后者则是接受教育。作品中鲜亮的装饰物具有仪式，甚至图腾的性质，提出了这样的问题：人们应该尊敬什么？祖先的精神应该置于何处？

哈蒙斯的作品显然是幽默的，也是引人思考的，但它们也很“酷”地与邻里、在邻里之间进行着某种交流。与此同时，作品还满足了艺术界的最高要求，尽管这一点对于这位关注社会事务的艺术家而言，只不过是次要的考虑。

大事年表

1957 年——杰克·凯鲁亚克的《在路上》出版
1959 年——菲德尔·卡斯特罗执掌古巴政权
1963 年——贝蒂·弗里丹的《女性的奥秘》出版
1968 年——民权领袖马丁·路德·金爵士遭到暗杀
70 年代——女权主义运动在美国发展壮大
1973 年——美军撤离越南
1979 年——朱迪·芝加哥创作《晚餐会》

女性主义艺术：朱迪·芝加哥与性别认同

贝蒂·弗里丹（Betty Friedan）于 1963 年出版的《女性的奥秘》（*Feminine Mystique*）标志着女性主义运动的开端。一批女性艺术家几乎同时开始了针对妇女问题的艺术创作。南希·斯佩罗（Nancy Spero，1926—2009 年）就创作出了简单却异常有力的表现主义图画，描绘女性所遭受的暴力对待；而米米·史

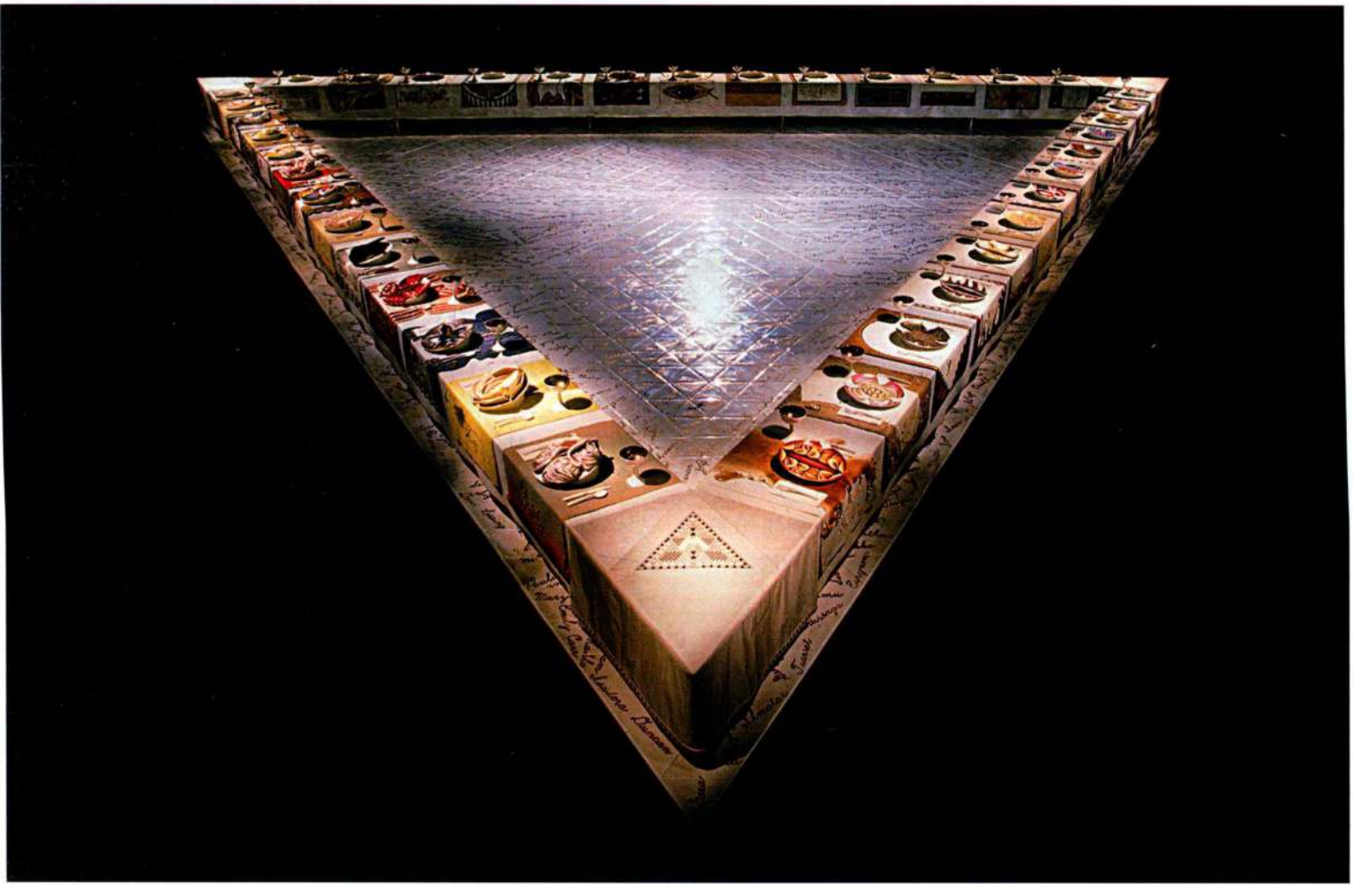


图 29.36 朱迪·芝加哥：**《晚餐会》**。1979 年。混合材料，0.91 × 14.63 × 12.8 米。纽约布鲁克林艺术博物馆

密斯（Mimi Smith，生于1942年）则首创了现在所谓美国“服装艺术”（clothing art），并创作极少主义风格的物品，例如1966年的《紧身褡》（*Girdle*）。其完全由橡胶防滑垫制成，揭露了女性衣着的不适。

在女性主义运动的背景下，《晚餐会》（*The Dinner Party*，图29.36）可能是其间最著名的作品。朱迪·芝加哥（Judy Chicago，生于1939年）组织了作品的创作工作——由400余名女性在1974至1979年间完成。60年代晚期，芝加哥是一位具有献身精神的女性主义者。70年代早期，她在弗雷斯诺的加利福尼亚州立大学发起了一个女性主义艺术项目，这也是首个女性主义艺术项目。之后不久，芝加哥又与艺术家米里亚姆·夏皮罗（Miriam Schapiro，生于1923年）一起，在巴伦西亚的加利福尼亚艺术学院发起了第二个类似项目。这些活动的本质在于鼓励女性，针对性别问题创作艺术，而艺术界以及大学、艺术学院的科系都认为这是芝加哥无法完成的任务，因为这些作品并不符合现代主义形式主义的美学规范，这也就表示其并非严肃艺术。女性主义艺术项目旨在为女性艺术家提供支持，并重新界定当代艺术中的美学观。

《晚餐会》反映出芝加哥个人的转变，从创作极少主义抽象物品与绘画的艺术家转变为以多种媒介和装置，并针对女性问题进行创作的艺术家。这件作品向众多女性献上了敬意，芝加哥认为她们被历史忽视、贬低并省略了。她不辞劳苦地研究这些被遗忘的人物。芝加哥设计了一张可以容纳39个人的三角形桌子，每一边都可以坐13个人，而每一个位子都在于赞颂一位重要女性，从古代女神一直涵盖到20世纪的偶像，例如乔治亚·奥基夫。此外，还有919名女性的名字被镌刻在白色地板砖上，覆盖了三角形桌子内部的地面。每个座位上都放置着一块手制瓷板，以不同时代的风格绘制出阴道的图像。以美国诗人埃米莉·迪金森（Emily Dickinson）的座位为例，她的生殖器官周围为蕾丝花边环绕，而法国王后阿基坦的埃莉诺（Eleanor of Aquitaine）的生殖器周围则是百合花。每个座位下都各有一块做工精细的绣花地毯，其风格也与各自所属的时代相对应。

芝加哥没有像男性艺术家创作环境艺术时那样使用推土机、链锯、起重机和焊接设备，而是有意地采用了与女性相关的媒介，例如彩绘瓷、陶器和绣花。她成功创作出了一件优雅、美丽的作品，同时又通过精妙的手法使其具有了宏大的规模，甚至横跨一千年的历史。作品中还呈现出一种群体感与仪式感，因为我们感觉到，芝加哥仿佛将最后晚餐这一基督教男性题材挪用，并转变成为女性的精神圣餐。

晚期现代主义建筑

现代主义建筑在第二次世界大战之后得以稳健发展，美国的情况尤为如此；而之前这里则偏好传统主义建筑，例如哥特式风格的摩天大楼，这在前一章中已经讨论过了（见第1020—1021页）。但是现在的现代主义建筑只是一种外观或风格，其已经不再像风格派和包豪斯的盛期现代主义建筑那样（见第1007—1012页），也脱离了构成生产主义的艺术与设计定式（见第1005—1007页），而是充满了乌托邦式的理想和革命的热忱，力图改变世界。然而，这个时期某些最具影响力的建筑仍然出自杰出的早期现代主义和盛期现代主义建筑师之手，其中包括赖特、米斯·凡德罗和勒·柯布西耶。凡德罗继承了国际风格的美学观，擅长设计轻盈、飘浮的几何式建筑，其上还装设有简洁轻薄的玻璃幕墙。而弗兰克·劳埃德·赖特、勒·柯布西耶以及后来发迹的费城建筑师路易斯·康则发展出一种雕塑性建筑，强调团块与建筑的物质存在，而且也不为作品中的指涉含义担心。

国际风格的持续：路德维希·米斯·凡德罗

战后的晚期现代主义建筑发展为玻璃盒子，并如雨后春笋一般在城市中心拔地而起，点缀着美国城市的环城路，这种情况从60年代和70年代开始日渐明显。玻璃盒子成为公司总部必不可少的形象，贝聿铭（I. M. Pei）和亨利·N·科布（Henry N. Cobb）设计的波士顿约翰·汉考克中心（John Hancock Center，1977年），斯基德莫尔（Skidmore）、欧文斯（Owens）和梅里尔（Merrill）设计的芝加哥西尔斯塔（Sears Tower，1974年）均是如此。如果我们要选择一座可以代表晚期现代主义的摩天大楼建筑，那应该是凡德罗设计的纽约西格拉姆大厦（Seagram Building，图29.37）建于1954至1958年间，内部装潢由菲利普·约翰逊设计完成。模仿该建筑的作品遍及全世界，但是这些仿作几乎都难以企及凡德罗所达到的程度，也难以接近他“少即是多”的美学观。

我们能够在西格拉姆大厦中感受到极少主义的姿态。凡德罗开始将建筑从城市环境中移出，于是就将这座39层的大楼建在高于街道地平线的广场上。广场简约而华丽，由粉色花岗岩铺成，其中还有两座浅水池，对称分布在建筑两侧，广场四周则环绕有一道低矮的



图 29.37 路德维希·米斯·凡德罗和菲利普·约翰逊：**纽约西格拉姆大厦**。1954—1958 年

蛇纹石大理石墙。玻璃与青铜建成的轻盈建筑坐落在底层架空柱柱廊之上，使得第一层的空间完全开放，而且包括石材在内的每一个细节都具有精致的比例，给人以完美优雅之感。希特勒掌控德国政权之后，凡德罗加入了拉斯洛·莫霍利－纳吉在芝加哥成立的新包豪斯学校，因此西格拉姆大厦还表现出芝加哥学派的影响，强调建筑的网格骨架结构。为了表达与网格结构功能主义的渊源，凡德罗在窗户之间使用了 I 形梁作为竖窗棂，有效强调了建筑的垂直感，水平间距的比例极其完美地与顶部和底层的薄屋檐相制衡。建筑内外都采用了奢华且完美和谐的材料，更为建筑本身的精妙比例添光增彩。

雕塑性建筑：具有意义的团块

凡德罗的建筑作品在本质上没有任何指涉内容，有如极少主义雕塑一般。然而，同辈建筑师弗兰克·劳埃德·赖特和勒·柯布西耶则将晚期现代主义建筑带上了不同的道路。他们的建筑即便尚不能算是带有彻底的表现主义风格，也包含了指涉的有机形式。这些作品都是水泥浇筑而成的厚重建筑，具有强大的雕塑感。

弗兰克·劳埃德·赖特　与西格拉姆大厦同时，赖特设计了曼哈顿以北 50 个街区的古根海姆博物馆（图 29.38）。这座建筑将不同的样式发挥到了极致，虽然带有几何性，但并不是毫无指涉含义的机械式网格结

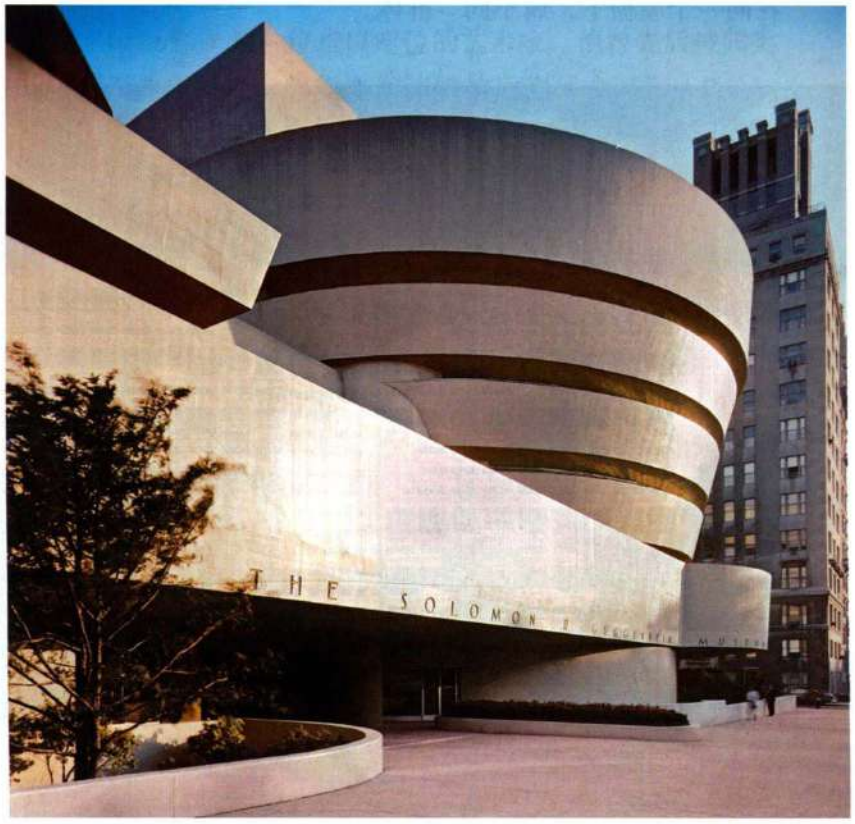


图 29.38 弗兰克·劳埃德·赖特：**纽约古根海姆博物馆**。1956—1959 年

大事年表

1945 年——联合国成立

1950–1955 年——勒·柯布西耶设计朗香教堂

1961 年——砌筑柏林墙

1962 年——路易斯·康设计孟加拉国家议会大楼

1975 年——个人计算机出现

构，而是由曲线占据主导的有机形式。这座建筑由水泥浇筑而成，显得沉重、庞大，具有雕塑感。螺旋形的建筑以蜗牛壳为基本形式，实质上内部只有一个巨大的空间（图 29.39）。赖特的目标是脱离稳定的长方形画廊样式，创造一种全新的景观体验。他希望观众可以乘坐电梯来到顶层的巨大“花瓶”，之后再沿着螺旋形坡道漫步而下。坡道呈现受重力牵引而自然下降的样子，坡度为 3 度。由于坡道狭窄，观众与艺术品之间的距离不会太远，因此就形成了与艺术品间的亲密关系。而螺旋形坡道也让人无法回顾已经走过的地方，也无法预览将要到达的地方。

这种运动感，或者说持续的流动感，以及建筑本身的膨胀与收缩，形成了凹凸曲面之间的韵律交响，这也是该建筑的特色之一，图 29.39 就很好地体现了这一点。坡道的宽度也在逐渐改变，形成了另一个膨胀收缩的形式。为了增强有机感，赖特还在建筑里融入了日光与水体，建筑顶部开有一扇巨大的天窗，天窗正下方的地板上则是一个水池。古根海姆博物馆的参观者在其中体验着旅程与冒险，因为每个人都聚集在同一个屋檐下，属于同一群体。



图 29.39 弗兰克·劳埃德·赖特：**纽约古根海姆博物馆内景。**1956—1959 年

勒·柯布西耶 与赖特相同，勒·柯布西耶晚期的建筑作品也具有十分突出的雕塑感。在 1947 年的马赛公寓区（图 29.40）建筑项目中，勒·柯布西耶得以将自己理想的公众集合住宅（Mass Housing）的观念发展起来，将建筑构想为一个自足的社区环境。可以说他是在钢筋混凝土结构之中嵌入了预制公寓，共有 23 种户型，仿佛“酒架上的酒瓶”。其中两个楼层内开设有商店和饭馆，甚至还有一家旅馆，而楼顶上则安装着体育设施，还有一家儿童保育中心。然而在美学方面，这座建筑与萨伏伊别墅相去甚远（见图 28.39）；此处并没有飘浮的空间与薄墙，只出现了鲜明的体量与混凝土的粗糙质感。由此就不难理解这种晚期的表现主义风格有时也被称为“粗粝派”



图 29.40 勒·柯布西耶：**法国马赛的公寓区。**1947—1952 年

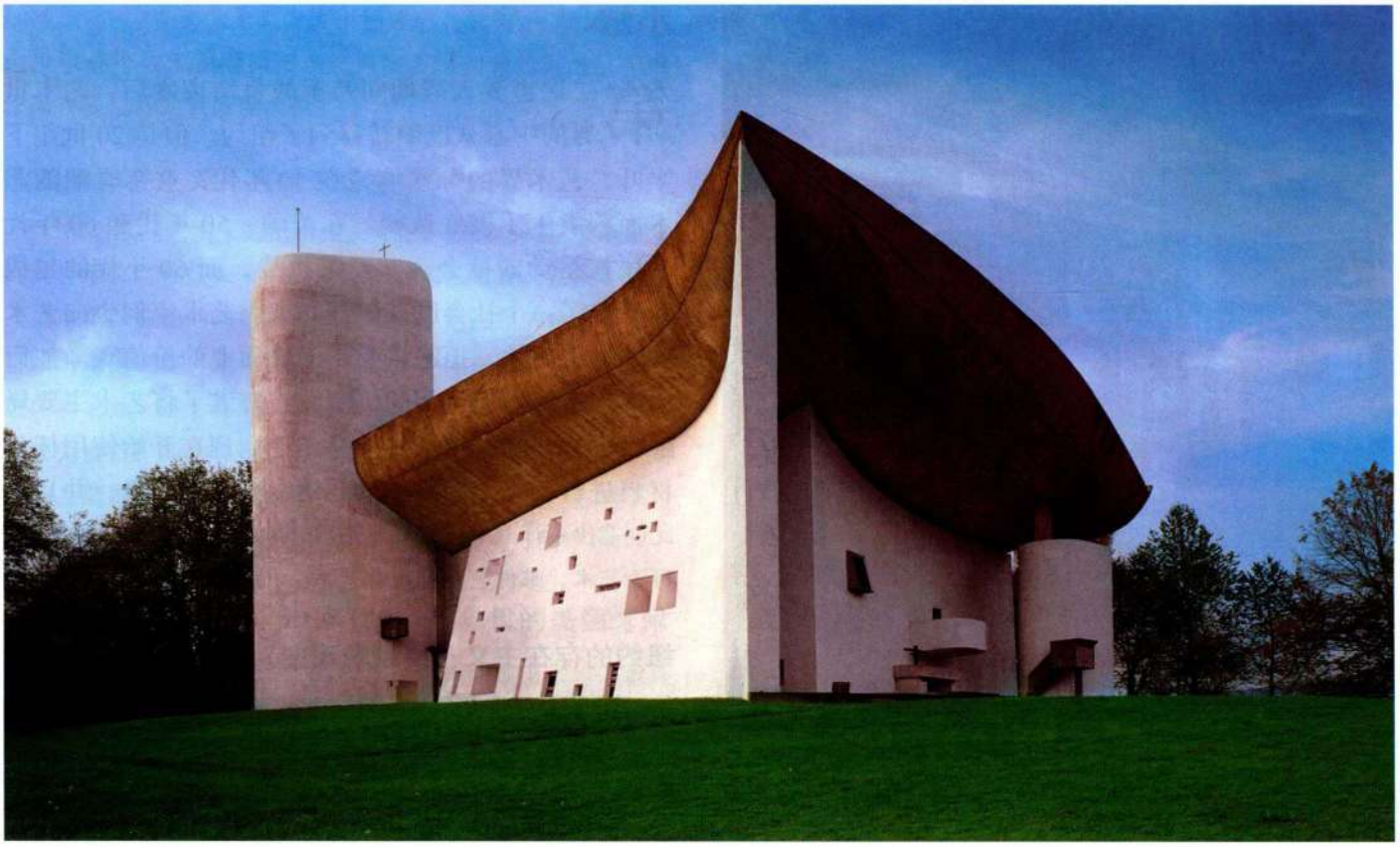


图 29.41 勒·柯布西耶：**法国朗香教堂**，东南面观。1950—1955 年

（Brutalism）的原因，这种建筑风格具有醒目的低矮厚重形式、混凝土的粗糙外表，或者金属未完成时的粗糙表面，以此赋予了建筑功能性的工业化外观。底层架空柱廊打开了这一层的空间，变形为活生生的有力双腿，勒·柯布西耶还将其与女性大腿的曲线美联系在一起。每间公寓都有一座纵深的阳台，在美学上增加了雕塑感，而在功能上为下个楼层提供了遮蔽，因为墙壁是由实心玻璃建成的。这些阳台叫做“遮阳板”（brises-soleil），日后成了热带地区标准的建筑样式。

法国朗香教堂（Nôtre-Dame-du-Haut，Ronchamp，图 29.41）是勒·柯布西耶雕塑性建筑的杰作，建于 1950 至 1955 年间。建筑内部的空间十分简单，只有一道长椭圆形的中堂，外部则呈现各种斜面与曲面变化。混凝土覆盖的墙体厚重庞大，混凝土浇筑的空心屋顶尽管看起来飘然欲飞，其实同样沉重无比。参观者可以从墙壁上的裂缝进入小教堂，就仿佛从礁石的裂缝间滑进滑出。突出的立面令人联想到船首，而屋顶则像是船身，暗示诺亚方舟和圣彼得的渔船等救赎的化身。但是这些形式也可以表示修女的风帽、祈祷的双手和教堂尖顶。小教堂左右两侧的垂直塔楼式结构仿佛是附近卡纳克史前遗址的巨石墓葬（见图 1.24）。原始的感觉一直延伸到洞窟一般的建筑内部，天花板的高度从祭坛上方的 9.5 米急剧地下降到内部中央的 4.7 米。微弱的彩色光线透过厚墙上的彩色玻璃进入，温柔点亮了内部空间，并赋予其一种神秘的氛围（图 29.42）。撇开宗教不谈，任何来参观朗香教堂的人都会被传送进入一个神秘、奇幻的国度。

路易斯·康 路易斯·康（Louis Kahn，1901—1974 年）是一位难以定位的艺术家，他曾先后被归类于表现主义、粗粝派和“原始后现代主义”（Proto-Postmodernism）派别之中。他在 50 岁之后终于找到了自己的建筑语言，而这主要归功于他 1950 至 1951 年间在罗马美国学院（American Academy）的经历。从埃及的金字塔到古罗马浴室与水渠，再到雅典卫城，他在那里认识到地中海古代建筑的重要性与力量。这些建筑具有鲜明的雕塑形式与纯粹的几何特质，让人感受到超越时间的宁静与古典的辉煌，这也成为了康建构其现代主义美学观的基石。50 年代末，康发现了勒·柯布西耶晚年的表现主义和粗粝派风格，康曾这样说过：“他是我的老师，尽管他本人对此并不知情。”康抛弃了国际风格利用薄墙对轻盈体量的强调，他设计的建筑作品浑厚沉重，让人联想到古代文明，似乎具有不受时间侵蚀的特殊能力。

康在 1962 年设计了孟加拉首都达卡市（Dacca）的国家议会大楼（National Assembly Building，图 29.43），这座钢筋混凝土建筑体现了其设计风格。议会大厅位



图 29.42 勒·柯布西耶：**朗香高地圣母礼拜堂内景**

于建筑中央，四周呈环状分别环绕有会议室、新闻办公室和清真寺，其中用未加屋顶的走廊将各个部分区分开来，创造出一座阳光充溢的城池。宏大的三角形、长方形和圆形空间刺穿了每层建筑环的厚重墙壁，让阳光得以射入，在实质上完成了空间的建构。整体建筑群仿佛是一座堡垒，外墙具有古代的崇高感，然而其功能却与勒·柯布西耶的遮阳板一样，旨在遮挡印度次大陆的强烈阳光。我们将会在下一章中看到，康具有指涉含义的建筑将在日后启发下一代建筑师。

小结

第二次世界大战期间乃至战争结束之后，艺术世界的中心从巴黎转移到了纽约。但是 20 世纪下半叶，艺术界的分水岭是在 50 年代，这个时期的艺术面貌发生了彻底改变。在美国，50 年代和 60 年代的民权运动向社会现状发起挑战，而 60 年代的越战则开启了一个社会剧变的新时期。艺术家们也向艺术现状发出挑战，拒绝接受任何表面上的价值观。他们质疑艺术如何起作用的机制，并打破了将艺术主要局限在绘画和雕塑领域的壁垒。他们现在开始使用任何材料进行创作，其中包括词语、大地和垃圾，并且以此创造出不计其数的艺术新形式，例如环境艺术、大地艺术、行为艺术、邮件艺术和观念艺术。

纽约的存在主义：抽象表现主义

抽象表现主义是战后第一个重要风格，于 40 年代晚期出现在纽约。阿希尔·戈尔基的超现实主义作品则是通向抽象表现主义的桥梁，后来这种风格又发展为杰克逊·波洛克和威廉·德库宁的动作绘画。波洛克喜欢将颜料用力泼溅在画布上，以此令身体行动成为了绘画的中心，也成为对于人类境遇的隐喻。德库宁以类似的方式，通过运用大胆的表现性抽象手法创作具象绘画，作品所表现的主题多为女性。

抽象表现主义的另一个分支是色域绘画，即运用大幅色彩平面来表现与宇宙力量相连的原始性质。马克·罗思科、巴内特·纽曼等色域画家的目标与抽象表现主义艺术家一样，都想投射出他们所感受到的极端的人类境遇。

战后的先锋艺术家同样沉浸于存在主义哲学之中。诸



图 29.43 路易斯·康：**孟加拉首都达卡市国家议会大楼**。1962 年

如戴维·史密斯等艺术家发展出抽象形式的构图；而路易丝·内维尔森等艺术家则保留了超现实主义的象形符号，但是作品规模也开始日渐庞大。

欧洲的存在主义：人物表现主义

很多欧洲艺术家都抵制美国文化的控制与抽象表现主义的优势地位。有些人发展出自己的方式，解答在艺术中表现人类存在孤独感的问题。这些艺术家拒绝纯粹的抽象，而是青睐于人像创作，使得他们得以张扬个体在宇宙中的位置。法国画家让·迪比费相信未经训练的艺术家与宇宙能量的联系更为直接，而他也着重对生涩艺术进行探索。与之形成对照的是英国艺术家弗朗西斯·培根，他内观自身，描绘来自个人生活的邪恶场景，创作出具有强烈困扰心理的绘画。

摒弃抽象表现主义：50 年代和 60 年代的美国艺术

从 50 年代开始，激进的新艺术形式涌现出来，并最终遮蔽了抽象表现主义的光芒。罗伯特·劳申伯格的组合作品将绘画、雕塑与捡拾物结合起来；贾斯帕·约翰斯描绘俗文化物品的无感情绘画则再次呈现了日常生活的常见之物；阿伦·卡普罗创作偶发艺术；乔治·西格尔创作环境艺术；乔治·布莱希特甚至通过观念艺术突入了艺术的新领域。波普艺术出现于 50 年代的英国和 60 年代的美国，在艺术家理查德·汉密尔顿、罗伊·利希滕斯坦、安迪·沃霍尔和爱德华·鲁沙的作品中得以发展，他们在自己的作品中结合了来自连环画、广告与产品包装的商业图像。这些艺术家模糊了美术与流行艺术的界限，并且突出了大众媒介对文化微妙而又普遍、深入的影响。

50 年代与 60 年代的形式主义抽象艺术

40 年代，颇具影响力的艺术评论家克莱门特·格林伯格发展出一种形式主义方法，提倡仅仅基于作品的形式特性来理解和欣赏艺术，例如线条、形体、构图等元素，而非通过作品与艺术史传统的关系，或者创作的环境。在此后 20 年里，形式主义画家寻求创作完全抽象的艺术，避免在其中混杂任何情感。他们将鲜明的动作笔触转化为光滑的平面，不透露任何艺术家手工或情感的痕迹。从海伦·弗兰肯塞勒的后涂绘性染色绘画到埃尔斯沃思·凯利和弗兰克·斯特拉的硬边抽象作品，对平面性的强调在本质上消除了一切针对三维空间的幻觉。形式主义抽象雕塑则表现为极少主义风格，这种作品中同样见不到情感内容或者艺术家的手工痕迹。雕塑家唐纳德·贾德和丹·弗莱文选择了非传统材料，包括树脂玻璃、荧光管和电镀钢，持续其对于新媒介的探索，而这也是 50 年代晚期到 60 年代绝大部分艺术的典型特征。

多元的 70 年代：后极少主义

面对战后的社会动乱，艺术家们无法再对当时的争论与问题无动于衷。60 年代晚期，很多艺术家开始将人的成分重新纳入艺术，并开始讨论政治、社会和环境问题。他们的回答多种多样，而他们选择的媒介也同样种类繁多。由于 70 年代的多元主义紧随极少主义而出现，这十年间的艺术也经常被称为后极少主义。雕塑家伊娃·海瑟和理查德·塞拉保持了极少主义的几何性，但在其中插入了极为有力的情感内容。其他艺术家的作品不但只能存在很短的一段时间，而且放置的地点也远离传统的美术馆或博物馆，事实上，他们去除了艺术作品的物质性。罗伯特·史密森的大地艺术、克里斯托和珍尼·克劳德的特定地点艺术都改变了风景的面貌，在其中浸透了新的意味和个人化的涵义。观念艺术是当时的另一个潮流，其产生根源可以追溯到 20 世纪早期马塞尔·杜尚的创作。这种艺术是彻底的观念性存在，而且只作为观念存在，尽管某些作品也具有重要的视觉与美学形式，但其中更多地蕴涵观念成分。最重要的观念艺术家则是约瑟夫·科萨斯和约瑟夫·博伊斯。

具有社会关怀的艺术

具有社会关怀的艺术风格是 70 年代后极少主义的关键成分。60 年代期间，被白人男性主导社会所忽视的群体发动了一场社会革命。在很短时间之内，大批被剥夺权利的艺术家也开始抗议受到传统艺术界的排斥。他们开始创作那些在博物馆策展人和管理者看来不具备商业价值或美学价值的作品，探究性别、民族、种族认同和性取向中固有的问题。街头摄影师也参与到这一艺术运动中来；以罗伯特·弗兰克为例，他将镜头对准了潜伏在美国社会平静表面下的不公。美国黑人艺术家罗马尔·比尔登、迈尔文·爱德华兹和大卫·哈蒙斯等人则专门创作与黑人身份有关的艺术作品。后来的女性主义运动造就了朱迪·芝加哥这样的艺术家，其创作直接针对性别特征。

晚期现代主义建筑

现代主义建筑在第二次世界大战之后繁荣起来，其在美国的发展尤为令人瞩目。但它更多的是一种外观或风格，并不具备国际风格和构成生产主义的乌托邦式理想。路德维希·米斯·凡德罗继承了国际风格的美学观，设计出为玻璃薄墙包裹的几何性建筑，轻盈得仿佛毫无重量。弗兰克·劳埃德·赖特和勒·柯布西耶则走上了另一个方向，选择在建筑中融入历史涵义，发展出雕塑性的建筑，强调团块与体量。建筑师路易斯·康的设计风格也是如此。



后现代时代：1980年至今的艺术

第三十章

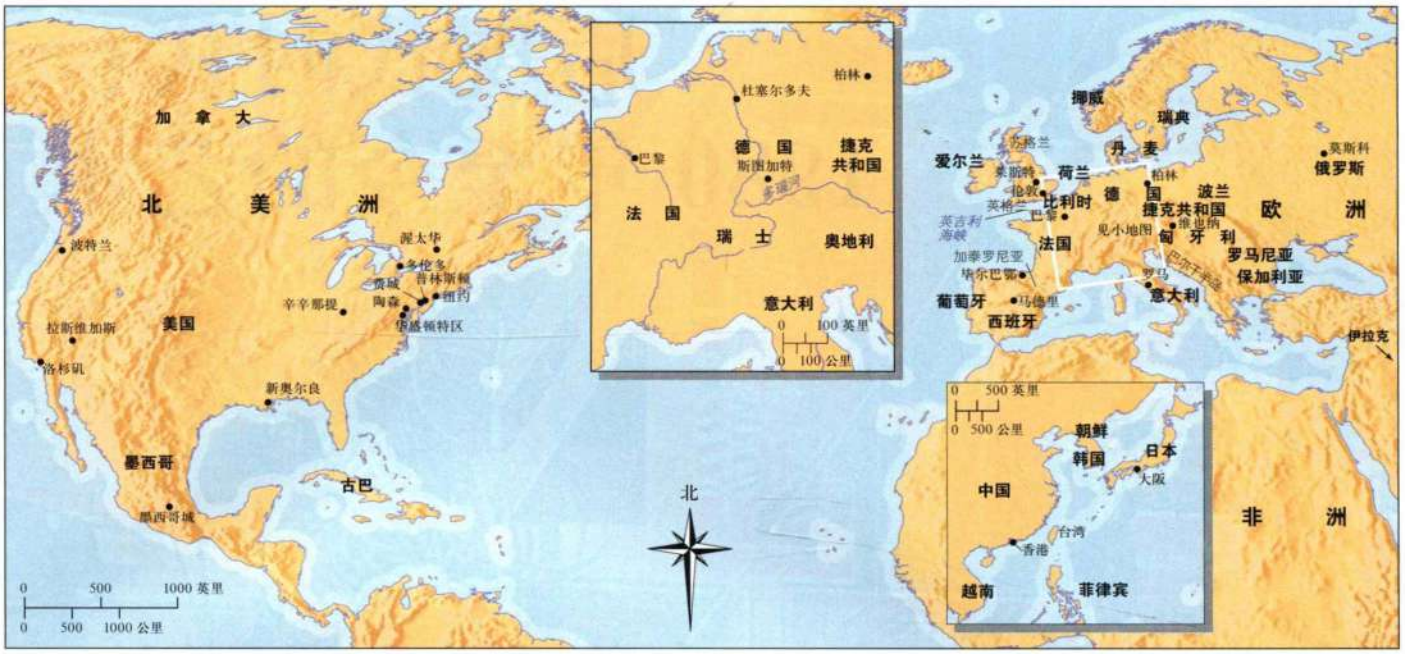
20世纪80年代以来，艺术界关注的艺术风格通常被称为后现代艺术（Postmodern art）。60年代中期，欧洲文学评论界确定了“后现代”这一术语的含义，并首先在文学领域使用；这个圈子的核心人物是法国哲学家雅克·德里达（Jacques Derrida，1930—2004年），其理论也被称为“解构主义”（Deconstructionism）或“后结构主义”（Post-Structuralism）。

欧洲后现代主义的核心前提在以下这种观点中得以体现：所有文学与艺术都是符号的复杂建构，而这些符号的意义则由其情境决定。以拉斐尔的祭坛画为例，在其最初的情境，即16世纪的天主教徒在教堂中观看时，具有一种意义；而现在置于声望颇高的博物馆中作为美术作品展出时，又传达了不同的信息。观者将个人体验带入作品之后，情境也会随之发生改变。后现代主义者们认为，并不存在固定的意义，因此也就无所谓永恒的真理。70年代晚期，艺术家和评论家吸收了这一理论，并将之运用于艺术领域。后现代理论现在已经成为了大部分艺术创作与评论的驱动力。

当然，这些观念并非在70年代晚期突然出现。马塞尔·杜尚早在20世纪最初十年就有过类似表述，而观念艺术家们也是如此，例如60年代的乔治·布莱希特和约瑟夫·科萨斯。50年代和60年代期间，罗伯特·劳申伯格、安迪·沃霍尔和罗伊·利希滕斯坦都对这一问题很感兴趣。虽然后现代主义在视觉艺术领域的灵感来源就是这个时期，但艺术界真正自觉进入新时代的情况直至70年代晚期才出现。在很大程度上，这种新生的自觉产生于新艺术杂志《十月》（*October*）上的评论文章，反映了德里达的观点（见第四部分末尾的*附加原始文献*）。现在，一大批艺术家和评论家们更为公开地追问以下问题：符号如何获得意义？什么才是信息？谁制造了信息？信息的目的是什么，或为谁服务？谁是观众？这些又为我们提供了有关信息的哪些情况？谁控制着媒体？他们为了谁而控制媒体？越来越多的艺术家开始将日常图像运用于新的情境之中，以此揭示或解构更深层次的社会、政治、经济与美学意义，美国艺术家辛迪·舍曼和德国艺术家希格马·珀尔克就是如此。这批艺术家中的大部分人都青睐大众传媒，并经常以此作为创作材料，包括摄影、电子标牌、告示牌和录像等。

虽然这种后现代主义姿态是80年代艺术界的一个主要特征，然而这也只是最近25年间艺术界所关注的无数问题之一。多元主义是这个时期的典型特征，实际上是对于70年代多元主义的一种继承，而当时的多元主义与后极少主义息息相关。但是现在，这种艺术风格在后现代理论中找到了哲学基础。通过对一

图30.29 细部，伊利亚·卡巴科夫：**《从公寓逃入空间的男子》**



地图 30.1 欧洲与北美洲（嵌入图版为亚洲）

切系统化、解读、阐释或真理的否认，后现代理论颠覆了风格、媒介、议题、题材等权威等级划分的可信度，为所有人和事物敞开了一扇大门。此外，其对艺术史领域也造成了巨大冲击，艺术史家纷纷开始质疑传统艺术叙述的有效性，而这种方式通常都以强调风格演进的狭隘视角为出发点。现在的学者以各种角度作为分析艺术的出发点，其中包括性别、性取向、民族、种族、经济和政治，以此来证明艺术品中多层次的意义与观念。在某种程度上，这一趋势始于60年代晚期，伴随民权运动和越战而来，从当时挑战现状合理性的社会变革中产生。

事实上，后现代主义标志着现代主义时代走到了尽头。现代主义将现代艺术看作基于过去风格的线性演进，持续将艺术推向“新”的阶段。对新事物的追求曾是现代主义的核心要求，并一直持续到50年代和60年代，在弗兰克·斯特拉和唐纳德·贾德的艺术作品中都可以看到（见第1057和1059页）。在这些年间，艺术中的一切屏障都得以清除，70年代的多元主义使得各种风格与媒介激增。在某种程度上，这几乎意味着已经没有什么新事可做了。到了80年代，艺术家获得了拒绝创新的许可。他们不仅在文明史中一切可以想见的风格与媒介中大肆吸收艺术成分，并将其按照看来合适的方式组合在一起；诸如费利克斯·冈萨雷斯-托雷斯、杰夫·昆斯、奇奇·史密斯和达米安·赫斯特等一流艺术家甚至不关心自己是否创造了一种独特的风格，他们只是从一种媒介转换到另一种，完全依靠作品的主题将其联系在一起，而非面貌。对他们而言，信息比具有简便易识的个人风格更为重要，而后者曾是现代主义的特色之一。艺术家们也向现代主义赋予个性和作者身份的高度价值发起挑战，有些人开始以组群形式进行创作，例如“游击队女孩”（Guerilla Girls）、“材料组”（Group Material）和“合作项目”（Collaborative Projects［Colab］）。

后现代时代还重新界定了艺术界自身的性质。艺术机构放宽了视野，开始接纳来自全部民族和种族的艺术家，以及所有类型的媒介、风格和议题，同时也不在价值观之间做出高低之分。在这样一个全新的多元文化环境中，70年代的边缘艺术家成为了主流。而且，来自世界各地的艺术家，不仅仅是美国和欧洲的艺术家，在塑造当代艺术面貌的过程中起到重要作用。“大地魔术师”（Magiciens de la Terre）是呈现这一新世界的里程碑式展览，在巴黎国家现代艺术博物馆（蓬皮杜中心）举办，展出全世界艺术家的作品，尤其强调那些被排除在主流之外的艺术家，而非追随欧美潮流之人。

接纳各国艺术家的举动折射出最近25年间的全球重构趋势：政治与经济领域的重组使得苏联放弃了对于共产主义的严格坚持，中国实行改革开放，开始进行资本主义市场经济试验，并对外来贸易与投资敞开国门；90年代，欧盟诞生，美国、墨西哥和加拿大也签署了《北美自由贸易协定》（NAFTA）。各个领域的壁垒纷纷坍塌，前往他国的交通比以往都要便捷。而艺术世界的创造背后还隐藏着另一股重要力量——美国民权运动和独立运动的持久影响。独立运动主要

于50、60年代出现在后殖民时期的亚、非两洲，确立了自身文化传统的地位，而且与主流文化一样具有存在与发展的价值。在过去的25年间，各种文化逐渐编制成一张世界文化的大网。但是在创造“地球村”的过程中，通讯领域所发挥的作用可能最为巨大，电视、移动电话、通讯卫星、电脑和国际互联网将整个世界联系起来。后工业时代也是信息的时代。今天，世界一流艺术家来自各个国家，包括黎巴嫩、伊朗、以色列、柬埔寨、泰国、韩国、日本、中国、南非、马里、俄罗斯、哥伦比亚、巴西、古巴和冰岛。

在这样一个媒介复杂、且解释方式持续变化的世界里，学者们在后现代主义内涵方面并没有达成一致。这个词语首先用于描述60年代欧洲出现的哲学潮流，但今天的学者与历史学家却以更为随意的方式进行使用，实际上囊括了1980年以来的所有艺术形式。事实上，他们更多地用这个词来指代现代主义之后的艺术，这也是本书中使用的含义。

建筑

60年代，建筑领域的后现代主义伴随其方法宣言出现，建筑师罗伯特·文丘里在著作《建筑的复杂性与矛盾性》（*Complexity and Contradiction in Architecture*）一书中，号召建筑师们创造一种新的建筑，抛弃现代主义国际风格的冰冷与抽象。新建筑应该是有所指涉的，这意味着建筑要让人回想起历史上的建筑风格，或者包含指涉历史与现在的题材。进一步来说，建筑师应该享有设计方面的自由，不必遵循现有的规则或原则。他们也享有诙谐幽默的自由。文丘里的思想逐渐为建筑界所接受，一种被建筑界称为“后现代”的建筑在80年代得以涌现。该词语用来指那些与早先时代、风格有关的建筑。

欧洲后现代主义的基本观念认为，不存在任何一种普遍流行的权威风格或原则，因此80年代以来的建筑作品体现了广泛的问题与兴趣点，远远超越了指涉性建筑的范畴。修正现代主义也是其中之一，我们也可以将其称为高科技（Hi-Tech）建筑，因为其高度科技化的外观；另一种则是解构主义理念，与德里达的解构主义理论有关，并且接受了以下观念：建筑不必是固定的结构或逻辑，可以对其进行多样的解读。

后现代建筑：有所指涉的风格

以国际风格为典型代表的现代主义建筑遵循严格的法则，并且颇具抽象性。某些建筑评论家以及广大公众都认为这种风格冰冷，而且毫无人性可言。后现代主义建筑与19世纪的建筑一样，再次拾起了指涉早期建筑风格的内容。这些建筑有时会投射出一种场所感，使自身产生出独特的光环，让那些使用建筑的人们感到与众不同。虽然后现代主义建筑直到1980年左右才出现，但是一小批建筑师从60年代就开始提倡和实践这种新建筑风格，罗伯特·文丘里和查尔斯·摩尔就是其中两位。

罗伯特·文丘里 罗伯特·文丘里（Robert Venturi，生于1925年）在《建筑的复杂性与矛盾性》中抨击了现代主义建筑，并颠覆了建筑领域的既有法则。他以“少即乏味”（Less is a bore）向米斯·

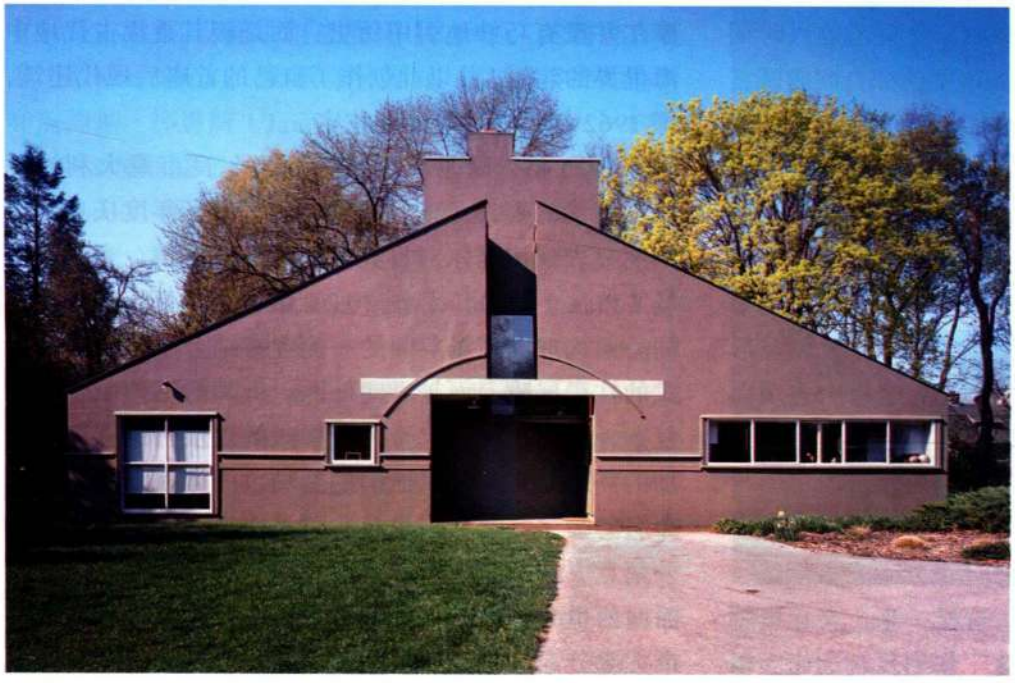


图30.1 罗伯特·文丘里：**费城栗树山的法娜·文丘里住宅**（Vanna Venturi House）。1962年。文丘里和斯科特·布朗联合公司

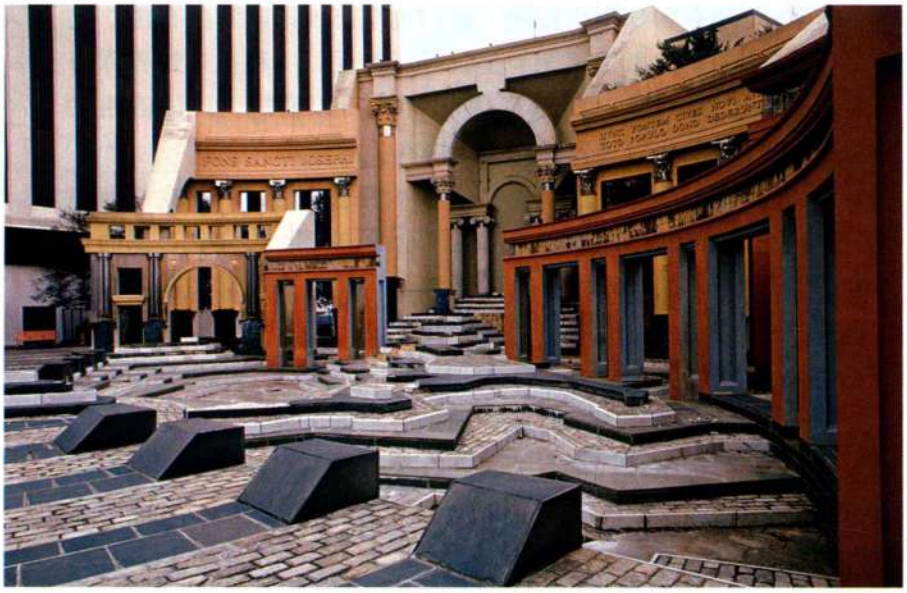


图 30.2　查尔斯·摩尔、U. I. G. 和佩雷兹联合公司：新奥尔良意大利广场。1975—1980 年

凡德罗的“少即是多”发起挑战，而且认为建筑作品可以是建筑师所希望的任何样子。文丘里坚持认为，过去的艺术与建筑中充满了复杂性与矛盾性，生活本身也是如此，所以建筑也应该这样。建筑并不应该表现为纯粹、简洁或常规、死板，而应该复杂、丰富，充满了指涉历史与当代的内涵。建筑应该包涵意义，即便是像风格主义建筑中的那种矛盾性。建筑结构既可以严谨庄重，也可以幽默风趣。文丘里的偶像是路易斯·康，而后者也主要活动于费城，其设计的孟加拉达卡市国家议会大楼（见图 29.43）就充满了明显的历史指涉。文丘里着迷于康对象征主义和历史沉积的大胆运用。1972 年，他再一次激怒了整个建筑界，因此其与同为建筑师的妻子丹尼丝·斯科特·布朗（Denise Scott Brown）合作出版了《向拉斯维加斯学习》（*Learning from Las Vegas*）。这对夫妇声称，洛杉矶和拉斯维加斯就是今天的古罗马城，是文艺复兴时期的佛罗伦萨，他们认为这些美国城市中的综合商业区、霓虹灯标牌和高速公路反映了时代的需求，是一种建筑新语汇，而这正是建筑师应该接纳的东西。

文丘里也实践了自己所宣扬的理念。1962 年，他为母亲在费城的栗树山（Chestnut Hill）设计了一座住宅（图 30.1）。建筑仿佛现代主义的抽象作品，其中到处可见平面、严格的几何形、清晰的线条，以及形式与空间的交互作用，在立面中央的大裂口上表现得最为明显。但是，这所住宅保持了指涉意义，形成了对于传统美国住宅的滑稽模仿——比如倾斜的山墙封顶（实际屋顶要低矮许多），前部的门廊，而后部巨大的长方形墙体则仿佛是一道烟囱，其实这是假烟道，真正的烟道是前部低矮的部分。这样一来，文丘里就通过大量的建筑样式典故，让这座住宅复杂起来。以中央裂口为例，源自康的中世纪式城池建筑，其中建有开槽口的护墙，过梁嵌入墙体之中。文丘里设计中的“过梁”似乎支撑着立面的左右两个部分和被隔断的“拱段”（segmental arch），飘浮在入口之上，同时也是入口的框架，令人回想起埃及的塔门。文丘里使得这座比例过大的建筑中充满了幽默、讽刺与影射之处，将传统的美国住宅转变为一部丰富的建筑宣言。

查尔斯·摩尔　在后现代建筑的发展过程中，同时代的加利福尼亚建筑师查尔斯·摩尔（Charles Moore，1925—1993 年）发挥的作用与文丘里一样重要，而他也同样以路易斯·康作为自己的偶像。摩尔意识到，综合商业区和高速公路使得景观日渐相似，美国的特定场所感正在迅速消失。对他而言，要赋予现代美国富有意义、独特鲜明的身份，在设计中挖掘历史元素是当下唯一的出路。然而与文丘里不同的是，摩尔并没有巧妙地引用历史，而是极其重视古代地中海世界的建筑，并以此创作了自己的首座后现代建筑，即 1962 年为自己设计的住宅。

1975 年，摩尔接受了为新奥尔良市意大利社区设计广场的委托，该广场主要用于举行年度庆典，其中明显表现出摩尔对古典时期的敬仰之情。意大利广场（Piazza d'Italia，图 30.2）由嵌在广场上的一系列同心圆构成。广场封闭的一侧建有结合了所有古典柱式的柱梁屏障。而越靠向外圈，屏障的结构也就越发复杂，并且在一侧上升为阶梯式的层层行列；逐层增加的高度是对阿尔卑斯山的隐喻，一旁以意大利河流命名的喷泉与池塘则自台阶喷涌而出。铺地石构成了一幅意大利地图，阿尔卑斯山位于上升阶梯的位置，而西西里岛则位于广场的中央，由此来突出新奥尔良市大部分意大利裔居民的历史传统。凯旋门和古典样



图 30.3 SITE（环境雕塑）：**马里兰州陶森市百利公司倾斜展示厅**。1976—1978 年（已毁）

式的凉廊通向广场，同时也有助于将广场与周围的街道和办公楼区分开来。柱梁屏障上的色彩令人回想起庞贝城的湿壁画。喷涌水流的立柱装饰着不锈钢材质的爱奥尼亚涡形饰和霓虹颈箍，为夜晚增添了一抹亮色。摩尔的设计同时还让人回想起罗马的特莱维喷泉（Trevi Fountain）、60 年代美国炫目的小餐馆，以及古罗马柱廊的残垣断壁，通过这些元素的运用整合出一幅现代景观，创造出鲜明有力的场所感。

SITE 在另一个极端，后现代建筑师可以放弃历史主义的凭空捏造特质，转而依赖趣事、惊奇、震撼、机智和暧昧不明来进行创作。在 SITE（意为“环境雕塑［Sculpture in the Environment］”）所设计的百利店面（Best Products）中，我们可以看到上述所有特性。SITE 设计小组成立于 1970 年，艾莉森·斯盖（Alison Sky）、米歇尔·斯通（Michelle Stone）和詹姆斯·怀恩斯（James Wines）是其奠基人。1976 至 1978 年间建于马里兰州陶森市的倾斜展示厅（Tilt Showroom，图 30.3）就是该小组机智聪颖的杰出代表。建筑立面似乎正在不稳定地提升或下降，仿佛一扇在开启过程中发生故障的车库大门，产生的效果绝对带有超现实主义特性。此类趣事或故事在百利的休斯顿店面中也得以复制，后者的立面崩塌成一片废墟，而在弗吉尼亚州的里士满展示厅内，砖头像壁纸一般剥落而下。SITE 称这些项目为“反建筑”（de-architecture），因为建筑本身看来就像自我毁灭。但是在耸立的墙壁和同样建筑单调重复的世界中，建筑师正在面对这样的挑战，考验其是否可以设计出能够在混乱的城市街区里脱颖而出的店面。显然，SITE 小组从美国高速公路文化中汲取了经验，这正是文丘里推崇有加、并在《向拉斯维加斯学习》一书中所描述的内容；一种能够吸引消费者的本土标牌与建筑语汇。

菲利普·约翰逊 70 年代晚期，后现代建筑已



图 30.4 菲利普·约翰逊和约翰·伯奇：**纽约 AT&T 大楼模型**（现为索尼大楼）。1978—1983 年



图 30.5 迈克尔·格雷夫斯：**俄勒冈州波特兰市公共服务部大楼**。1980—1982 年

经无处不在。即便是菲利普·约翰逊（Philip Johnson，1906—2005 年）这样坚定的现代主义者，也无法抵挡后现代主义巨大的吸引力，成为其有力支持者之一。在这之前，他担任了 1931 年现代艺术博物馆国际风格展览的策划人，也是米斯·凡德罗西格拉姆大厦的合作设计者。然而，当 1978 年约翰逊揭幕与合伙人约翰·伯奇（John Burgee）合作设计的纽约 AT&T 大楼模型时（AT&T Building，图 30.4），每个人都认为他疯了。这座摩天大楼是路旁“会说话的建筑”（architecture parlante）的巨型实例，甜筒形的冰激凌摊就是典型的“会说话的建筑”。约翰逊的 AT&T 大楼在造型上俨然一座巨型的 18 世纪美国奇彭代尔（chippendale）高脚柜橱，建筑顶部有典型的奇彭代尔涡形装饰，底部则是支撑着 28 个“抽屉”或楼层的高脚柜腿。有些观察者认为这座建筑仿佛一部投币电话，硬币从顶端投入，余款则从底部掉出来。建筑底部还令人回想起布鲁内莱斯基的帕奇礼拜堂（见图 15.11），后者同样具有藻井，并在拱门之上开有圆窗（插图中不能看到这个部分）。尽管约翰逊的设计诙谐、讽刺，这座美国历史的伟大象征还是很好地维持了严峻宏大之感；当人们在与街道平齐的位置上体察建筑庞大基座部分时，尤其会有这种感受。其完全融入古典传统之中，唤起了庄严甚至严峻的文艺复兴式空间感。

迈克尔·格雷夫斯 建筑师迈克尔·格雷夫斯（Michael Graves，生于 1934 年）来自新泽西州的普林斯顿市。在他获得 1980 年俄勒冈州波特兰市公共服务部大楼（Public Services Building，图 30.5）项目过程中，约翰逊发挥了重要作用。该建筑比约翰逊的 AT&T 大楼要复杂很多，也难以进行诠释。而且，这件作品中充满了悖论，建筑表面的每一处设计都要求人们以多种方式来观看，同时表现了平面性与雕塑性、具象性与抽象性，历史性与现代性。建筑外形是一个伫立在平台上的帕拉第奥式立方体，立面和内部附属广场的轮廓则是对于正方形整体或者近正方形样式的回应；例如大量镜面玻璃窗都镶嵌在栗色窗间壁限定的正方形之内，每扇窗户都是边长 1.22 米的正方形。这里的墙壁可以被看作平滑的壁画，一道现代主义的薄膜伸展紧绷在金属骨架之上；但转瞬间又具有了立体感与雕塑感，大型玻璃窗前面的栗色直立支柱突出了这一效果。这些直棂式的支柱变成了半露方柱的沟槽，顶部是伸臂柱头（bracket capital），支撑着上方巨大的拱心石。但如果将拱心石与米色墙壁看作一体，拱心石就会融入框架玻璃窗户的平拱。建筑的立面甚至可以被看作人形图案，半露方柱和拱心石构成一张巨大的面孔，柱头是眼睛，而半露方柱则可能是双腿。这座建筑就像一场异想天开的游戏，但同时也有严肃的元素，令人回想起历史上的伟大样式，例如帕拉第奥风格、风格主义，以及格雷夫斯最为推崇的前辈约翰·索恩，索恩的影响在此处表现为卓越的半露方柱结构（见图 24.33）。庞大的幕墙窗户、厚重的角柱，以及突出的“山墙”又让人联想到贝伦斯的涡轮机厂（见图 27.42）。这一切都并非巧合，贝伦斯的设计

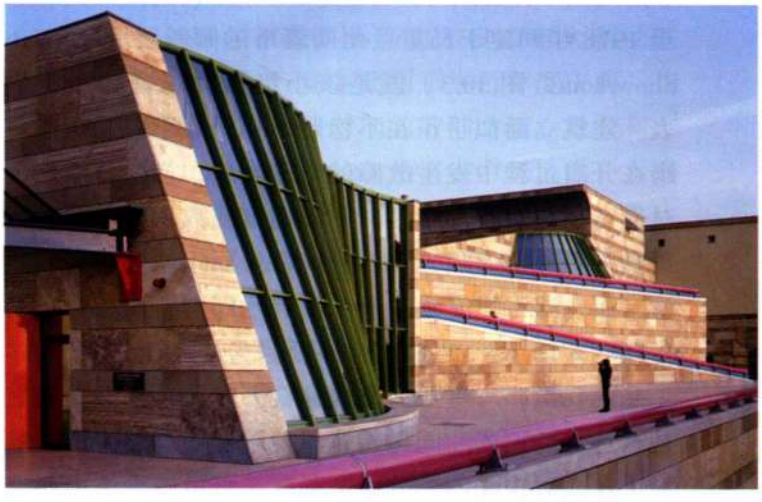


图 30.6 詹姆斯·斯特林：**斯图加特新国家美术馆**。1977—1983 年

是早期现代主义建筑的杰作之一，而且恰恰创作于现代主义抛弃所有历史指涉之前。

詹姆斯·斯特林 与格雷夫斯一样，伦敦建筑师詹姆斯·斯特林（James Stirling，1926—1992 年）也十分敏感复杂、难以解释，他设计的斯图加特新国家美术馆（Neue Staatsgalerie in Stuttgart，图 30.6）就表明了这一点。这座集博物馆与剧院为一体的建筑群坐落在陡峭山坡的一侧，脚下就是公路，高处则是城市街道。与路易斯·康的国家议会大楼相同，斯特林大胆堆砌的简单形式与“之字形”坡道同样回应古代文明，其中又以埃及文明最为明显，因为构成狭窄走道的正是巨型塔门结构。砂岩与画面石灰岩交替的模式暗示了中世纪意大利建筑，而博物馆庞大的波浪式窗户则与派克斯顿的水晶宫、贝伦斯涡轮机厂的大型幕墙窗户相呼应。曲面窗户同时还暗示了巨大的钢琴，提醒人们注意到建筑的剧院功能。粉蓝两色的管状栏杆和支撑博物馆“山墙形”入口的蓝色工字梁都是高科技工业产品，骨架式的出租车平台也是如此，后者的玻璃钢铁结构俨然派克斯顿的水晶宫，而其形式则让人回想起古希腊神庙。正如文丘里和格雷夫斯的设计一样，所有那些为人所熟知的素材都天衣无缝地融合为统一整体，将过去带入了当下。最终的成果是一座风格独特的现代建筑，其中还透露出路易斯·康式的宏大感，对于当时的建筑界而言十分重要。

新现代主义：高科技建筑

70 年代晚期到 80 年代，后现代主义融合了历史主义和象征主义，这对于开创建筑新自由来说至关重要。建筑师们摆脱了纯粹现代主义的狭隘樊篱，获得探索一系列新可能性的自由，而这些对于可能性的探索远远超出了后现代主义折衷的历史指涉。80 年代和 90 年代的经济增长推动甚至鼓励艺术领域的自由创作，私人和企业投入建筑项目的资金数量也达到了前所未有的额度，为建筑业和建筑景观注入了巨大能量。正如 20 年代纽约房地产商竞相建造世界第一高楼一样，现在世界各地的客户都力图建造最壮观、最激动人心的建筑——一种打着国际烙印的建筑。各个层次的大众不再满足于乏味、普通的现代主义建筑。即便是 90 年代的美国综合商业区都成为了查尔斯·摩尔的地中海迷你城，很多早年修建的现代主义风格建筑也都改头换面，拥有了后现代主义外观，维多利亚风格、安妮女王风格、都铎王朝风格和罗马式风格也同样流行起来。

继承文丘里和摩尔衣钵的重要后现代建筑在 90 年代逐渐没落，取而代之的则是令人振奋的多样化发展，将建筑导向了真正的后现代主义时期。众多建筑师重新审视现代主义，并通过 70 年代晚期出现的艺术新自由使其再次充满活力。新现代主义的极端形式是高科技风格，这种风格的建筑仿佛一部部强大的工业机器。与后现代建筑一样，高科技设计的直接来源是 50 年代和 60 年代若干少见先例，例如詹姆斯·斯特林设计的英国莱斯特大学工程学院（Engineering

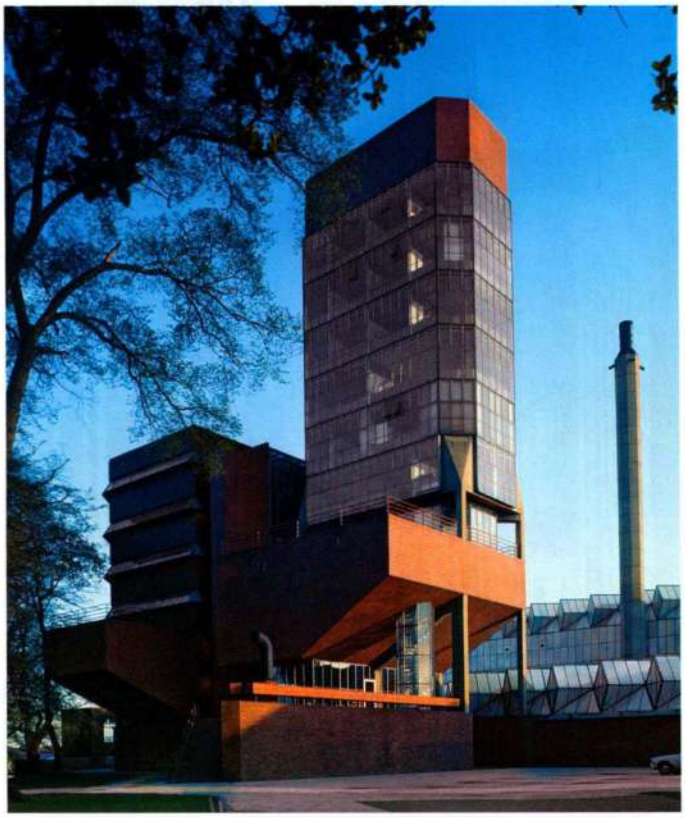


图 30.7 詹姆斯·斯特林：**英国莱斯特大学工程学院**。1959—1963 年



图 30.8 理查德·罗杰斯和伦佐·皮亚诺：**巴黎乔治·蓬皮杜国家艺术与文化中心**。1971—1977 年

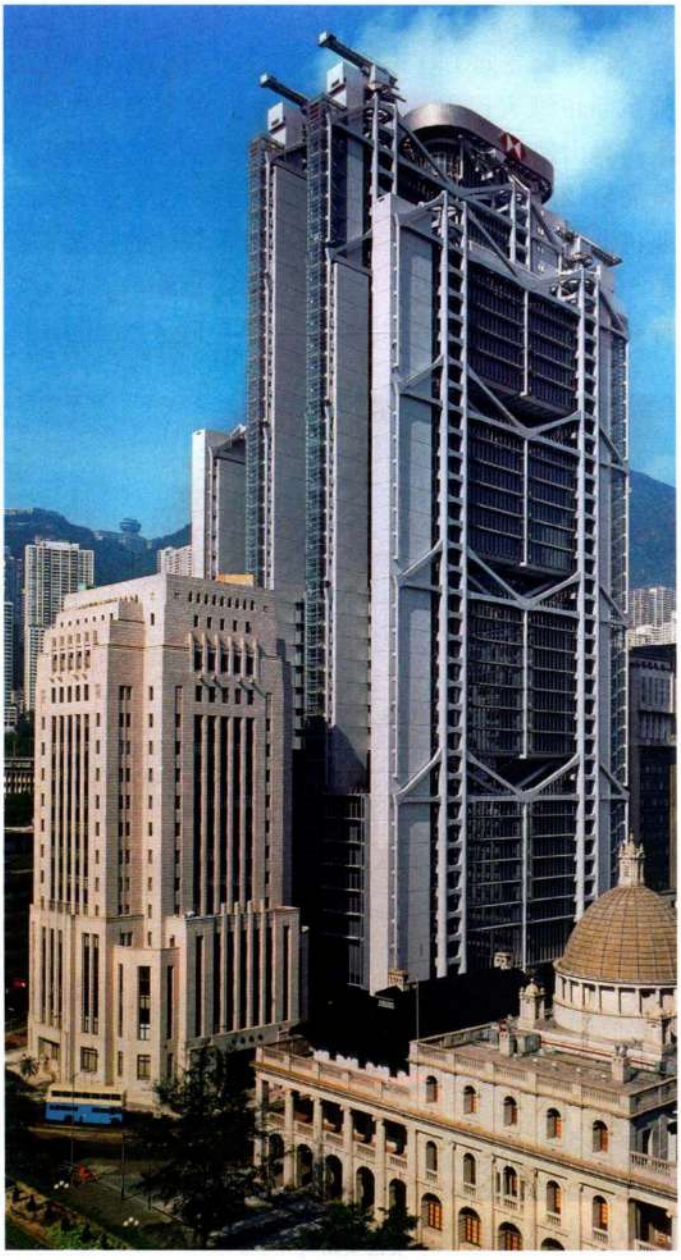


图 30.9　诺曼·福斯特：**中国香港汇丰银行**。1979—1986 年

School of University of Leicester，1959—1963 年，图 30.7）。这座建筑与其说是学校，不如说它更像工厂；通风口与维护用升降机都以大胆的手法暴露在外。其体量与棱角轮廓都显示出涌动的能量，而这正是粗粝派的典型特征（见第 1072 页）。高科技现代主义建筑最著名的原型可能要算 1971 年的巴黎蓬皮杜中心（Pompidou Center，图 30.8）。建筑师理查德·罗杰斯（Richard Rogers，生于 1933 年）和伦佐·皮亚诺（Renzo Piano，生于 1937 年）在建筑中将设施部分暴露在外，而非隐藏在内部。这些设施显露在建筑周边的脚手架上，而在经典的现代主义建筑中，这些部分本该属于玻璃盒子结构。升降电梯、自动扶梯、下水管道、电线和通风管都作为外部“装饰”鲜明显现。除了向建筑美学发起挑战之外，这种设计还拥有完全打开内部空间的优势，为任何必需的分隔构造与布置提供了可能。

诺曼·福斯特　70 年代晚期，高科技现代主义涌现出来，令人眼界大开的汇丰银行（HKSB，图 30.9）在某种程度上就宣告了这种风格的到来。该建筑由诺曼·福斯特（Norman Foster，生于 1935 年）于 1979 年设计，造价高达十亿美元。而这其实是一座并不像摩天大楼的摩天大楼，办公大楼的典型网格结构消失不见，取而代之的是复杂的装配结构，宛若一架机器。建筑由四个单元构成，每个单元又包括四座庞大无比的墩柱，一直延伸到矩形建筑两侧的最高处。巨型桁架支撑结构从墩柱上悬挑出来，而楼层地板就悬挂在悬臂上，形成层叠的群组，每组 6 至 9 个楼层不等，福斯特将这些群组称为“村落”。升降电梯只在每个村落的公共楼层停留，其余楼层之间则由自动扶梯相连。包括升降电梯在内的所有服务设施都置于隐藏在建筑两侧的机井之内，使得建筑内部空间消除了所有根本的障碍（图 30.10）。福斯特将底层设计为广场，使之面向四周的街道敞开，广场各处的水平高低并不相同，因为各条街道本身就处于不同的水平面上。广场顶部建有庞大的曲面天花板，穿天花板而过的自动扶梯则上升进入无比壮观的中庭，纵穿 10 个楼层，高约 59 米；正如图中所示，中庭两旁是



图 30.10　诺曼·福斯特：**汇丰银行内景**



图 30.11 伦佐·皮亚诺：**日本关西国际机场鸟瞰**。1988—1994 年

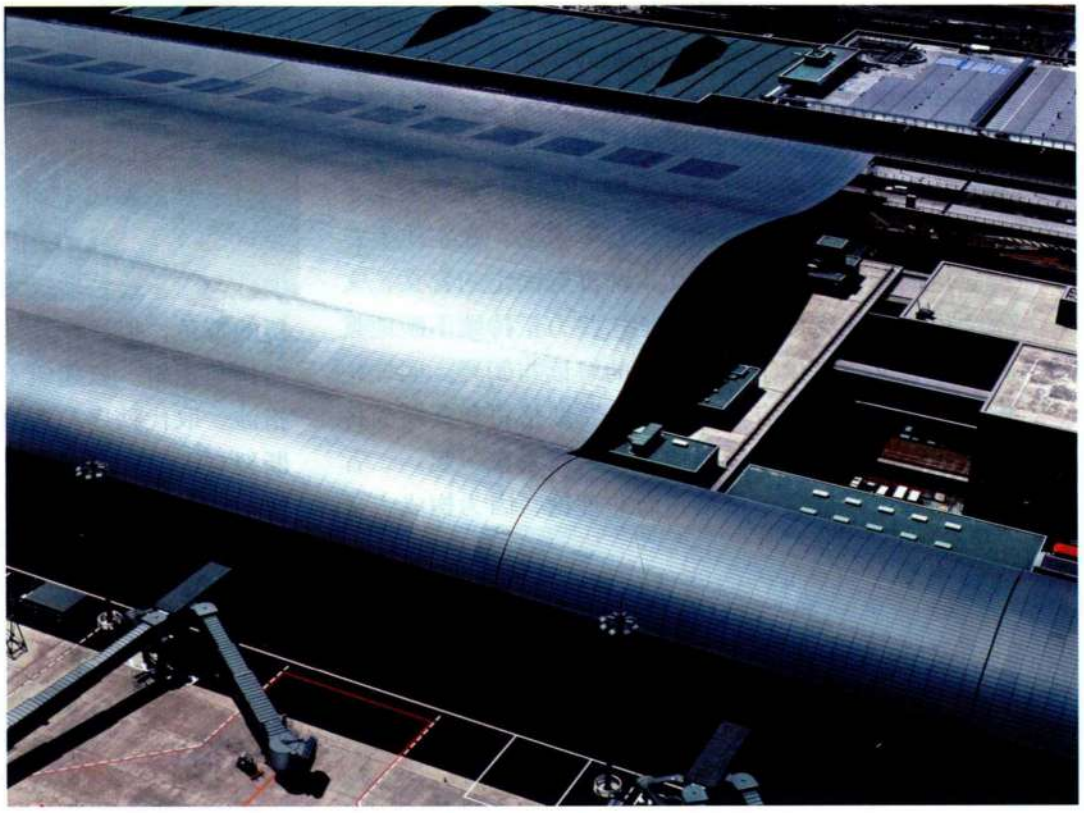


图 30.12 伦佐·皮亚诺：**日本关西国际机场屋顶**。1988—1994 年

属于工作区域的楼厅。在建筑南侧，电脑控制的镜子（光管）跟踪太阳移动，将日光反射到第二组镜子上，后者再将日光导向广场。广场由此就获得了足够形成阴影的自然光线。机械、力学、巨型桁架结构、屋顶维护和隐藏的服务机井都对建筑内外的面貌产生了巨大影响，使之获得了体现工业力量、效率和功能主义的外观。

伦佐·皮亚诺 如果说福斯特的汇丰银行大楼具有高科技风格的外观，其复杂性与规模则令人眼花缭乱，甚至震惊不已，那么伦佐·皮亚诺设计的关西国际机场（Kansai International Airport，图 30.11、30.12）则以其简洁性令人惊叹。机场的停机楼建于 1988 至 1994 年间，长达 1.7 公里，是世界上最长的建筑。这座机场建造在距离大阪海岸线 5 公里的人工岛上，通过火车、汽车和水翼艇与陆地连接。机场通常是一个混乱的场所，设计如此规模的机场确实是一个巨大的挑战。而皮亚诺的解决方案堪称神来之笔：建筑像个长长的机翼，入口则位于类似飞机襟翼所在的位置，构成 T 形平面的基础。内部依然保留了机翼的外形，让旅行者仿佛置身飞机之中。正如在艺术建筑里一样，参观者立刻就能知道应该进入何处，走向何方。国内航班停靠在距离入口最近的地方，国际航班则停靠在两端。层叠的玻璃钢铁墙体让旅行者能够随时看到自己所处的位置，电脑控制的穿梭列车可以将其迅速送达各自的目的地。这座建筑的风格理性、清晰，使得标示牌的存在都成为多余。其还为光亮的

太空时代金属所包裹，并兼具符合空气动力学原理的流线型结构，立刻就引发人们对飞行技术与效率的信任感。

解构主义：对抗现代主义的权威

1988年，纽约现代艺术博物馆举办了名为“解构主义”（Deconstructivism）的展览。一共有7位建筑师参展，其作品展示出构成主义的几何性与平面性，创造出一种“瓦解、错位、背离和变形”的建筑，而这正是与菲利普·约翰逊联合策展的马克·威格雷（Mark Wigley）在展览目录中所写的评语。本次展览的提议者是建筑师彼得·艾斯曼（Peter Eisenman），最初拟定的标题为“侵犯完美”（Violated Perfection），这个标题可以让所有人都毫不费力地判定解构主义的实质内容。然而，解构主义一词尽管广为流行，但其拥护者中并无人认同某个特定的解释，甚至也无法断定谁是解构主义者。展览的策展人基于德里达的解构主义理论创造了这个术语。在本质上，德里达的理论认为，任何文本都没有固定的含义，文本之外存在无穷的力量，正是这些力量持续不断地重构文本含义，提供了永无止境的解读与阐释。同样，解构主义建筑也没有固定的含义。威格雷和艾斯曼将建筑中的解构主义与俄国构成主义联系在一起。二者之间的联系基础在于风格，而非理论，因为构成主义要求建立一种新秩序，一个乌托邦式的完美状态，而解构主义则聚焦于拒绝一切既有结构和逻辑。

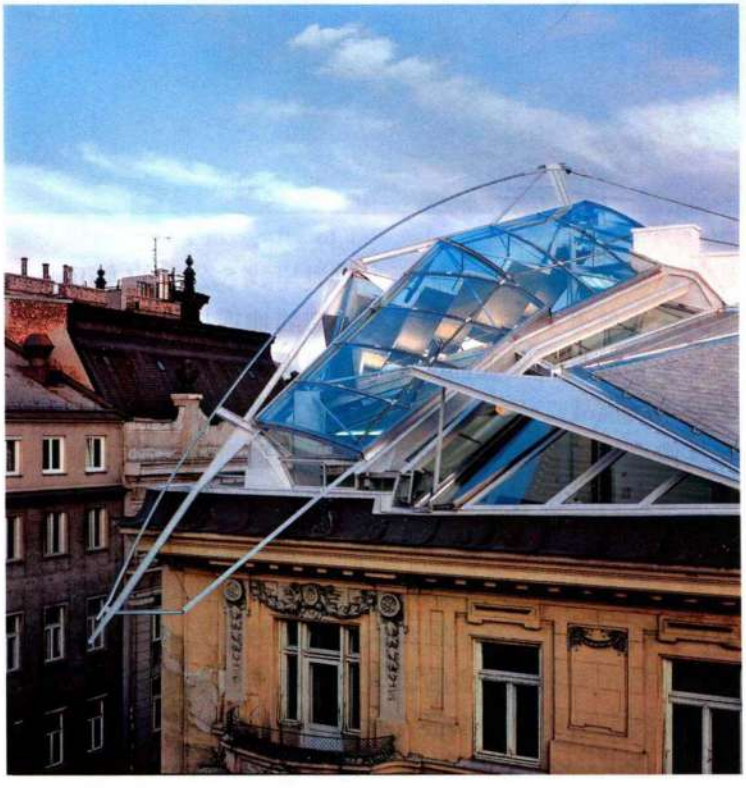


图30.13　蓝天组：**维也纳屋顶会议室**。1983—1988年

讽刺的是，绝大部分参展建筑师对于德里达的兴趣很小，甚至完全没有。他们即便关注德里达，也只是经由间接途径，而非通过阅读德里达的深奥著述。一股重要的潮流在80年代出现，向建筑必须符合某个单一理念或理想的观念发起挑战。这些建筑师对抗建筑必须激起某种完美、秩序或逻辑之感的想法。

蓝天组　沃尔夫·普里克斯（Wolf Prix，生于1942年）和赫尔穆特·斯维辛斯基（Helmut Swiczinsky，生于1944年）是解构主义运动的早期支持者，他们组建的维也纳公司蓝天组（Coop Himmelblau）也参加了1988年的“解构主义”展览。他们的美学观突出体现在两人1983年为一家维也纳法律事务所设计的屋顶会议室中（图30.13）。任何解释和逻辑都不适用于这种建筑现象；屋顶似乎要爆炸开来，造就了一种灾难感，与通常联系着法律行业的沉着保守格格不入。即便是建筑材料也与下方的19世纪公寓楼形成了强烈冲突，十分刺眼。建筑形式的平面性或许暗示着构成主义雕塑的特色，但是设计缺乏俄国构成主义运动的清晰、结构与逻辑。该建筑不包含任何历史主义或建筑上的指涉。取代秩序与逻辑的是一种尖锐、冲突、倾斜、断裂与错位之感，然而这些属性并不意味着破坏、捣毁、解体或者灾难。更确切地说，建筑师们渴望打破建筑的预设观念。

扎哈·哈迪德　扎哈·哈迪德（Zaha Hadid，生于1950年）毫无疑问是解构主义建筑师，但她对德里达并无兴趣，而且声称自己的作品并非基于理论构成，而是基于自觉。哈迪德出生在伊拉克，后来到伦敦求学，并以伦敦作为自己的活动中心；她还受到了至上主义那种有力几何形式（见第966—968页）的强烈影响。哈迪德的设计一般都展示了她对创造易感流动空间的关注，这种空间鼓励人们走入其中，在建筑内尽情游览。

在2003年开馆的辛辛那提洛伊斯和理查德·罗森塔尔当代艺术中心（Lois and Richard Rosenthal Center for Contemporary Art in Cincinnati，图30.14）里，宽阔漂移的至上主义式平面与构成主义式的盒子在博物馆立面中上升下落，钻进钻出。哈迪德将这个立面描述为“城市地毯”（Urban Carpet），而事实上，人行道缓缓蜿蜒至建筑内部，欢迎人们进入其中。底层是一座园林大厅，即封闭的公园，同样也是为了吸引人们进入而造。一系列鲜明的坡道占据着大厅的主导地位，并延伸在整体空间之中。坡道通向一层夹楼，

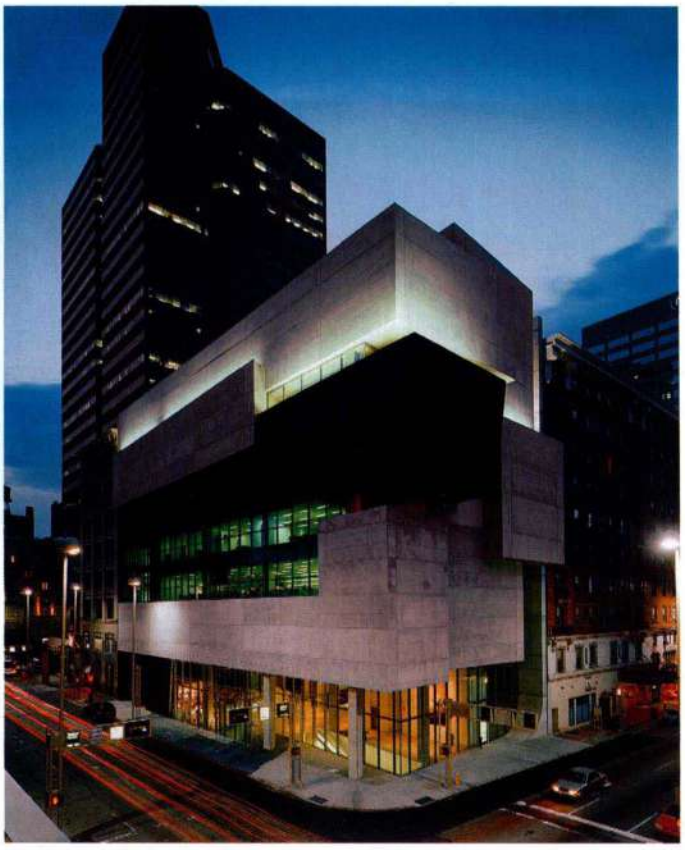


图 30.14　扎哈·哈迪德：**辛辛那提洛伊斯和理查德·罗森塔尔当代艺术中心**。2003 年

夹楼则通向展厅。在街道上可以看到展厅及其外形，诱使公众进入博物馆。由于该博物馆没有陈列展览，只举办临时展览，哈迪德设计了如此形式多样的空间，以便容纳各种类型的艺术品。展厅似乎悬挂在空中，并在不同的高度飘浮着。这种生机勃勃的流动感不仅存在于博物馆内部，而且也存在于街道、人行道与博物馆的关系之中，这也是哈迪德作品的特色之一。

弗兰克·盖瑞　弗兰克·盖瑞（Frank Gehry，生于 1929 年）也参加了 1988 年“解构主义”展览，是当时参展的七位建筑师之一，但他自视为独立建筑师，拒绝人们将他与任何风格或团体联系起来。尽管如此，他的设计还是像蓝天组的屋顶办公室一样，具有无序感、断裂感与能量感。他最为著名的设计是毕尔巴鄂古根海姆博物馆（Guggenheim Museum, Bilbao，图 30.15），很好地体现了其设计特点。该博物馆独特的形式与语汇使得建构任何特定含义、联系任何建筑指涉的努力都显得徒劳。人们将其形式描绘为船舶、游鱼，盖瑞本人则将其称为“一朵绽放的花蕾”；但从根本来说，该建筑运用了庞大的体量，是对于抽象雕塑创作的探索，还清晰展示了建筑师享受其设计自由时的纯粹喜悦。

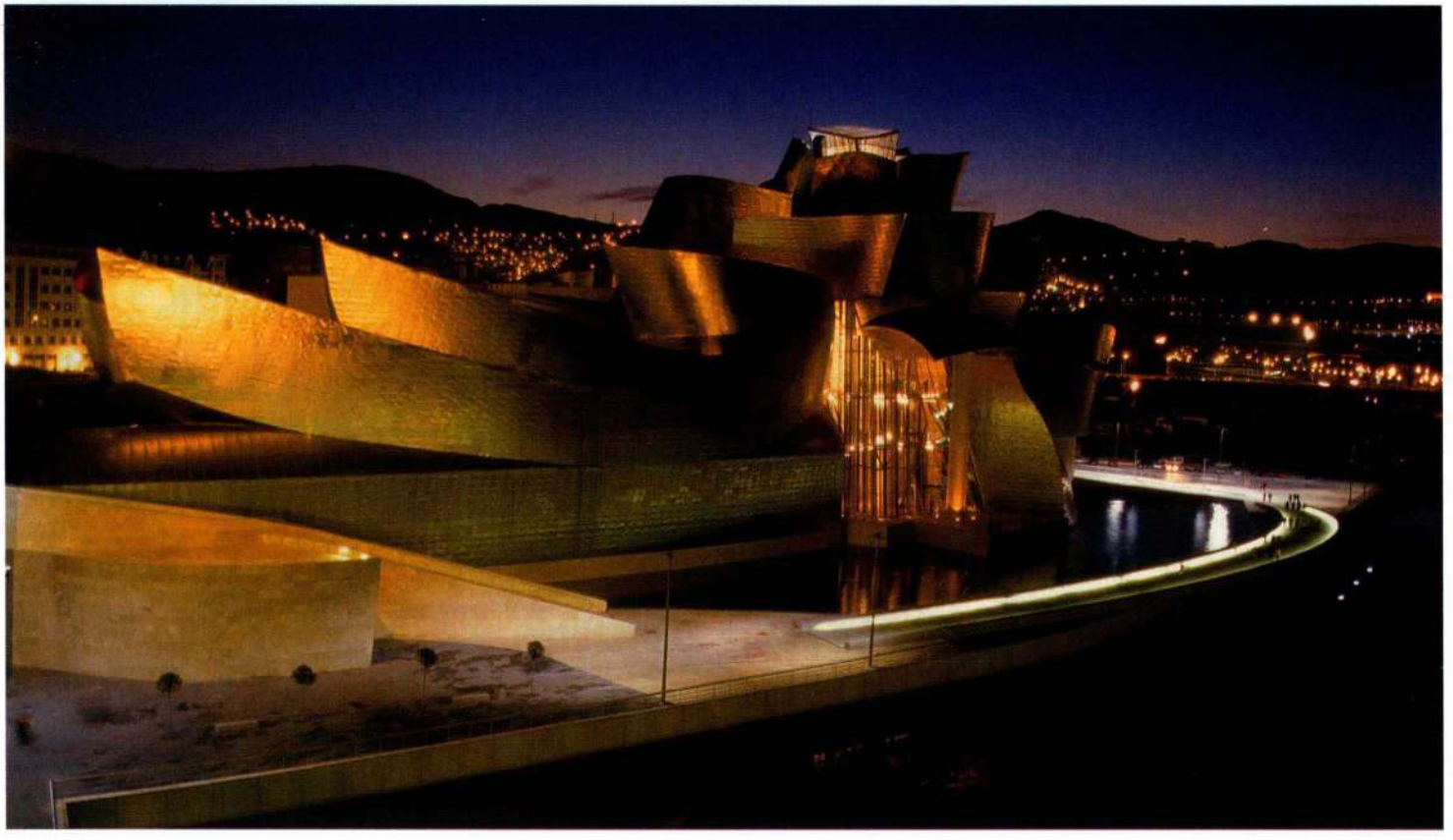


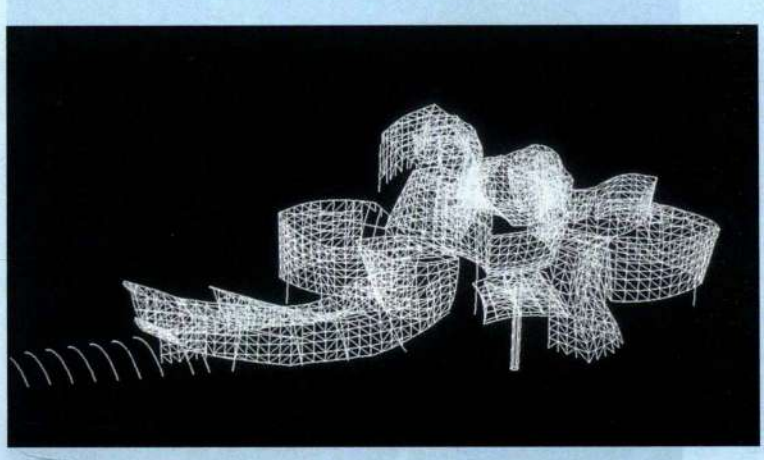
图 30.15　弗兰克·盖瑞：**西班牙毕尔巴鄂古根海姆博物馆**。1992—1997 年

建筑中的计算机辅助设计

90年代早期，建筑师们开始在设计过程中使用CAD技术（计算机辅助设计）。在“无纸工作室”里，设计师运用计算机程序来绘制图纸，不再使用传统的建筑图，或者木材与纸板制成的模型。这种设计方法最初引起了很大争议，因为其抛弃了创作中古老的直觉过程，而这种过程要求用手接触纸张或者用木材、纸板制作模型。

弗兰克·盖瑞运用CAD程序生成了毕尔巴鄂古根海姆博物馆极其复杂的形式。如果没有这种先进科技，建筑及其钛金属外壳恐怕很难建成，就算可以建成，其建筑经费也会高得令人却步。盖瑞与合伙人希姆·格林福（Him Glymph）选择的CAD程序是CATIA；这一程序最初由法国达梭系统（Dessault Systems）开发，用于数字化设计与精确制造极其复杂的产品，例如法国航空工业的机翼与机身生产。

或许对于盖瑞和格林福而言，CATIA更为重要的作用不在于简化了建筑设计，而是使得生产制造成为可能。没有这一程序，盖瑞就无法把自己的设计图交代给工匠与工人，而后者在将平面图准确转化为立体形式的过程中，会遭遇严峻的挑战，而这即便不是不可能完成的任务，至少也令人生畏。弗兰克·劳埃德·赖特当年就遇到了巨大的困难，找不到承包商愿意修建他那极其不规则、高度有机化的纽约古根海姆博物馆。而盖瑞和格林福则将计算机文件发给制造商，制造商再将数字化信息输入计算机的自动装置，然后由该装置来制造各种样式的产品。从外形独特古怪的窗户到不规则的钛金属板，建筑物的所有细部都可以通过这种方式来生产制造。CATIA还大大降低了成本。之前建筑的大块部分如果尺寸不同、形状各异，就无法以经济的方式批量生产，而从此之后这就不再是问题了。计算机程序能够制造任何独一无二的产品，而制造过程正如现代主义建筑中成千上万的统一窗户与工字梁一样便捷，成本也一样低廉。



西班牙毕尔巴鄂古根海姆博物馆的电脑生成示意图



图30.16　丹尼尔·里伯斯金德：**柏林犹太博物馆**。1989—1998年

这座建筑的曲线性团块与正统的解构主义背道而驰，后者十分强调平面与棱角。盖瑞运用计算机技术设计了建筑中的复杂形式，而这种技术同样是建筑施工所需工具的组成部分（见第1088页的材料与技法）。博物馆甚至让人感到了高科技的气息，因为覆盖钢铁骨架的是一张轻薄的外壳，由成千上万块微小钛瓦组成。这些钛瓦在光线下闪闪发光，随着时刻与天气的变化，呈现出银色、蓝色和金色等不同色彩。建筑内部同样无比壮观：有一小部分传统的直线形房间用来放置现代艺术品，与容纳当代艺术的不规则大展厅形成了鲜明对照。其中之一被称为“船厅”，那是一条由两面厚重的曲面墙壁形成的悠长走廊。宽阔的入口

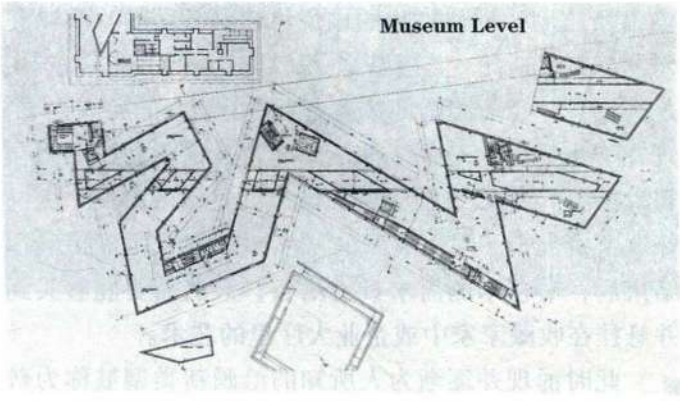


图 30.17　丹尼尔·里伯斯金：**柏林犹太博物馆平面图**

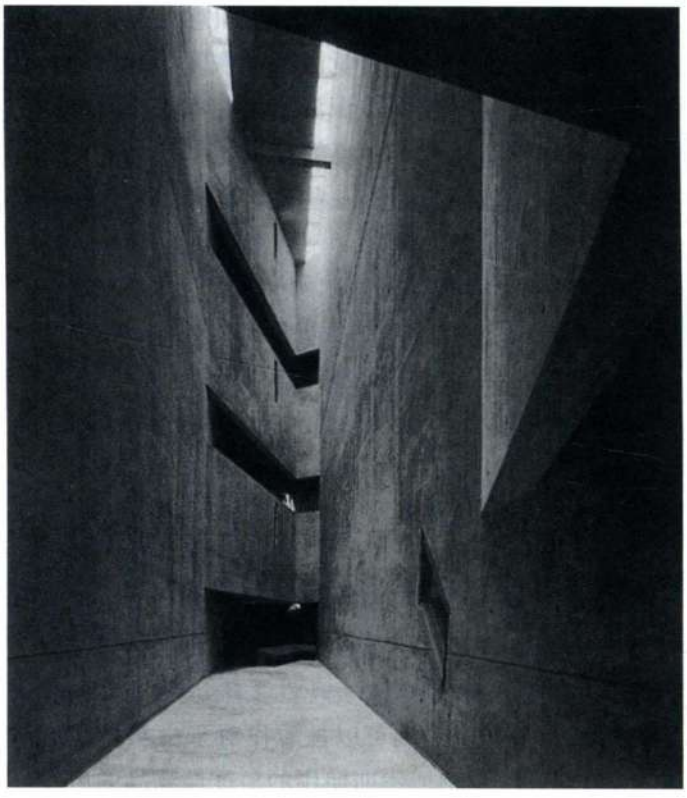


图 30.18　丹尼尔·里伯斯金：**柏林犹太博物馆的空旷内景，内部架设有跨桥。**1989—1998 年

大事年表

1980—1982 年——迈克尔·格雷夫斯设计公共服务部大楼
1989 年——柏林墙倒塌
1989 年——中国北京天安门广场政治风波
1989—1998 年——丹尼尔·里伯斯金设计犹太博物馆
1991—1992 年——南非共和国取消种族隔离政策
1992—1997 年——弗兰克·盖瑞设计毕尔巴鄂古根海姆博物馆
1994 年——尼尔森·曼德拉当选南非总统
2001 年——基地组织的恐怖分子袭击美国
2003 年——扎哈·哈迪德设计罗森塔尔当代艺术中心

大厅或许是建筑中最壮观的部分，这里有狭窄的通道交叉其间，又与升降电梯间相连；中庭中设计了由窗间壁构成的螺旋形条带，与一大片窗户与天窗相对。

20 世纪末的建筑设计日渐多样化，毕尔巴鄂的古根海姆博物馆就是一例，所有设计应该遵循的规则似乎都被取消了。同样重要的是，这反映出建筑已经超越了单纯设计建筑物的界限。建筑师们再一次开始创造城市的显著标志。从构思来看，这座博物馆的设计意图就不仅仅是建造一座博物馆，还意在改变这座西班牙工业港口的面貌，重拾其文化的宝藏，将之变为一处旅游胜地。而这恰恰正是实际发生的情况：盖瑞设计了 20 世纪最伟大的建筑之一——弗兰克·劳埃德·赖特 50 年代设计纽约古根海姆博物馆（见图 29.38、29.39）的附属馆，以其大胆独特的设计风格著称，甚至可以与正馆相媲美。

建筑、体验与记忆：丹尼尔·里伯斯金

丹尼尔·里伯斯金（Daniel Libeskind，生于 1946 年）设计了柏林犹太博物馆（Jewish Museum，图 30.16），这座建筑很好地反映出如今建筑多样复杂的程度，而且建筑还经常用来唤起公众，使其认识某些历史与社会问题，甚至有时可以成为城市的核心特征。犹太博物馆于 1989 至 1998 年间建于柏林，这座建筑让人回想起艾斯曼在 1988 年所界定的解构主义风格：其立面断裂曲折、尖锐错乱，还带有穿孔。尽管由锯齿状的变换平面构成，这一点类似哈迪德和蓝天组的作品，但是里伯斯金的建筑充满了隐喻与含义。外部的高科技锌涂层粗野狂暴，仿佛堡垒或孤独的岛屿。建筑的平面布局（图 30.17）沿两条线组织起来，其一是连续曲折的锯齿线，通向“无垠”；其二则是断裂的直线，构成了一个宽约 4 米、高约 27.5 米的空洞（图 30.18），该空间时断时续，贯穿建筑呈锯齿形的 6 个部分。其中某些通道被完全封死，其他的则可以从桥上或窗户中看到，但无法进入。锯齿形线条传

达了一种旅途蜿蜒之感，对于一座犹太博物馆及其中的文物而言相得益彰；简朴的空洞象征着种族灭绝受害者的坟墓，同时也让人感受到犹太民族的永恒存在与繁衍。里伯斯金称博物馆的平面布局为破裂的大卫之星。同时这座博物馆又仿佛一道闪电，也有很多人将闪电看作表现上帝之怒的工具。这个形状还让人联想到纳粹党卫军，这隶属于希特勒的特种警察部队就曾在其军服上印有闪电图案。犹太博物馆将其极其动感、甚至暴力的建筑分割为默哀、沉思和哀恸三个部分，满载意味与情感，这是蓝天组和哈迪德的解构主义建筑中全然不顾的特色（见图 30.13、30.14）。请里伯斯金担任建筑师这一举动甚至都别有意味；后者现为美国公民，但出生在波兰，是犹太种族灭绝幸存者的后裔。建筑师弗兰克·盖瑞曾这样说道："你能在建筑中感受到他对种族灭绝的愤怒。"

后极少主义与多元主义：无限可能

从 60 年代晚期开始，后极少主义者抛弃了极少主义朴素的面貌（见第 1055—1058 页），重新将人物、艺术家手工痕迹、主观性与指涉引入艺术。70 年代，对极少主义的回应伴随着广泛的议题、风格与材质同时出现。80 年代期间，这种多元主义开始获得广泛认同，进而从边缘艺术变为了主流艺术。与此同时，德里达的后现代理论也为多元主义提供了理论基础，它反对所有权威的美学观与哲学立场。"在任何特定的时期，有且只有一种风格是正确的，能够推动艺术向前发展"，类似上述这种现代主义观念彻底消亡了。事实上，如果用一个词来囊括 80 年代以来的艺术，那就是"多种多样"。艺术市场也成为了真正的全球市场，来自各个大洲的艺术家尽情发展各自的风格，以几乎无限的媒介来表达广泛的题材。艺术变得复杂无比，难以恰当地将某位艺术家分门别类，或者给他 / 她贴上标签。

在最近 25 年间的艺术发展中，对于绘画的兴趣再度复苏，装置艺术流行开来，摄影与录像也取得了重要媒介的优势地位。艺术中最为流行的主题包括种族、民族和性别问题，对身体与死亡的关注，以及后现代分析或解构，即探究图像与艺术如何承载意义。如果说仍有某种因素将这个时期联系为一体的话，那就是现代主义及其权威姿态已经死亡的信念，以及艺术能为何物、艺术与何物相关的可能性不受任何拘束、乃至无限的信念。

绘画回归

1980 年，绘画重新回归到人们的视野。虽然之前并没有完全消失，但是 60 年代晚期和 70 年代期间，观念艺术、录像艺术、行为艺术和大地艺术遮蔽了绘画的光芒。到了 70 年代晚期，受德里达影响的艺术评论将绘画与现代主义联系在一起，文中谈论到"绘画的死亡"。即便如此，一连串以绘画为主的展览依旧在 70 年代晚期至 80 年代期间于伦敦、纽约、德国和意大利相继开幕。在 1982 年谈论绘画复兴的著述中，评论家阿基利·博尼托·奥利瓦（Achille Bonito Oliva）在导言里这样写道："作品的非物质化与创作过程的非人化是 70 年代艺术的特征，这严格遵循了杜尚的艺术道路。该特色现如今已经被手工技巧的恢复所压倒，创作过程的愉悦将绘画传统再次引入艺术。"克里斯托·若阿基米德（Christos Joachimides）是另一位坚定的绘画拥护者，他赞美绘画的原因在于，现在"主观性、幻象、神话、痛苦和优雅使得其地位得以恢复"。80 年代美国、西欧和日本激增的个人与企业财富助长了对于绘画的需求。70 年代的经济衰退结束后，对艺术的需求日益增长，人们需要能够买到并悬挂在收藏家家中或企业大厅里的艺术。

此时涌现并逐渐为人所知的绘画新类型被称为*新表现主义*（Neo-Expressionism），这个挪用而来的标签指那些既具有涂绘性，又具有表现性的作品。新表现主义最初于 70 年代出现在德国和意大利，之后进入美国。德国那些颇为自觉的画家恢复了北部欧洲浪漫主义与表现主义传统，深深浸淫在本国文化之中。约瑟夫·博伊斯通过其神秘的行为艺术，催生了德国历史的复苏。他还与另外一些艺术家开始对于包括希特勒第三帝国遗产的探索。

安塞尔姆·基弗　安塞尔姆·基弗（Anselm Kiefer，生于 1945 年）是博伊斯在杜塞尔多夫艺术学院任教时的学生。基弗善于以神话题材创作史诗规模的图像，并由此唤起长达几个世纪的德国历史。在巨幅画作《致无名画家》（*To the Unknown Painter*，图 30.19）中，挥打上去的颜料让能量由画面中迸发而出，透视角度强烈的田垄则猛冲向一座古怪的巨大坟墓。冰冷荒凉、全无生机，这幅色调灰暗的图像似乎显示出死亡的氛围。冬季休耕的田地在春天会长出新的农作物，生命的循环生生不息。基弗以表现性手法运用了颜料和强烈的构图，而其手法则可以被看作对于自然持续运动与力量的隐喻。受到博伊斯使用的象征性物品的启发，基弗通常在绘画中结合真实材料，赋予其一种博伊斯



图 30.19 安塞尔姆·基弗：**《致无名画家》**。1983 年。布面油彩、乳胶、木刻、虫漆、橡胶和稻草，2.79 × 2.74 × 0.05 米。匹兹堡卡耐基艺术博物馆



图 30.20 让 – 米歇尔·巴斯克雅：**《吹喇叭的人》**。1983 年。布面丙烯和油画棒，三块画板，整体尺寸为 2.44 × 1.96 米。加利福尼亚州圣莫尼卡市布罗德艺术基金会（Broad Art Foundation）

式的仪式魔力。他将稻草插入颜料中，这样即使历经多年之后，观众仍然能够闻到稻草的气味。自然不仅表现为作品中的图像，同时也确实在场。然而，画作中的稻草终将分解，不能像田垄那样再次回春。

坟墓怎能适合这幅图像？正如标题暗示的，这是一座画家的陵墓。我们可以推断那是德国画家的坟墓，因为作品并非手绘而成，而是以大幅的木刻来表现。从文艺复兴时期到20世纪早期的表现主义者（见第958页），这种被北部欧洲艺术家广泛使用的媒介一直就与德国艺术联系在一起。地堡式的外形仿佛掩体，使得这座孤立、稳固的建筑似乎为漩涡般的自然力所环绕，不仅代表了德国的神话历史，还有驱策德国艺术家长达几个世纪之久的浪漫主义精神。从基弗的其他作品中可以得知，这些破坏性的力量象征了希特勒对德国浪漫主义传统的曲解，后者通过操纵这一传统为自己的种族主义计划服务。在第三帝国时期，所有先锋艺术家都遭到了镇压，即便是支持纳粹党的艺术家也落得同样下场。

在一幅关于国家身份的绘画中，基弗的表现主义风格与浪漫主义题材表明其支持北部欧洲浪漫主义传统的影响。他让我们确信，这一传统再次由安全的人所继承。图像中充满了丰富的象征、隐喻和交叠连锁的解释，多样而复杂，反映了基弗作品中涵盖的史诗规模，以及他所创造的神话题材。

让－米歇尔·巴斯克雅　在80年代涌现的众多美国新表现主义者中，让－米歇尔·巴斯克雅（Jean-Michel Basquiat，1960—1988年）是最令人激动的艺术家之一。他来自纽约的中产阶级家庭，父亲是海地人，母亲则是波多黎各人。巴斯克雅17岁辍学开始写诗，后来成为了一名街头艺术家，以“SAMO”（读音近似“same old”，意为“一样老”）作为签名。通过研读艺术书籍，他为自己的创作积累了渊博的艺术史知识，此后便开始绘画创作。年仅22岁时，巴斯克雅就成为了国际明星。但是在27岁时因吸毒过量身亡。

在1983年的作品《吹喇叭的人》（*Horn Players*，图30.20）中，巴斯克雅将诗歌与涂鸦手法结合在一起。更重要的是，他从70年代的多元主义中汲取了经验，出色整合了当时文本运用、创作过程艺术、叙事手法，以及针对社会政治的策略；此处针对的就是种族身份问题。巴斯克雅也从抽象表现主义和波普艺术中受益良多；前者表现为动态的颜料处理，后者则是卡通式的图像与参照大众文化的手法。

巴斯克雅是一位多产的艺术家，他创作迅速，并且带有强烈的意识流特质。我们可以切实感受到他的绘画、书写作品及删除行为。通过迫使观众解读和拼凑画面的方法，作者成功地将我们拉入画布之中；让我们在体验萨克斯管声响的同时，思考词语的重复及其韵律，并且分析其精妙的用色。这幅作品里就点缀有鲜亮的粉色、蓝色，以及黄色和绿色。所有元素都以一种有力的方式呈现出来，使得我们无法忽视巴斯克雅的用词，例如意指爵士乐魔力的“炼金术”（alchemy）、向爵士乐手查理·帕克（绰号为“鸟”）



图30.21　伊丽莎白·默里：**《意料之外》**。1983年。十张画布拼成的油画，2.82×2.74×0.2米。纽约佩斯威尔登斯坦画廊（Pacewildenstein Gallery），Edward R. Broida收藏

致意的“鸟类学”（ornithology），以及影射乐感的“耳朵”（ear）。他使用的词语让人回想起50年代的狂野力量，例如“敲打诗社”（Beat poetry）、即兴爵士乐和抽象表现主义，同时也可能联想到80年代的嘻哈乐。巴斯克雅创造了强烈的感性体验，与自己认同的人们分享着对于黑人音乐家蒂奇·吉莱斯皮（Dizzy Gillespie）和查理·帕克的激烈感受。他的大部分作品都以美国黑人音乐家、歌唱家和运动员为表现对象，反映出艺术家们如今已经赋予种族、民族和性别认同以重要的地位。

伊丽莎白·默里 1978年，纽约惠特尼美国艺术博物馆（Whitney Museum of American Art）举办了一届美国艺术家展览，主题为“新图像绘画”（New Image Painting）。这次展览不仅声称绘画生气勃勃、状态良好，还宣告了一种全新绘画类型的出现。这种绘画在看似抽象的作品中嵌入了一些具象物品。在这个时期，伊丽莎白·默里（Elizabeth Murray，生于1940年）创作的作品呈现了彻底的抽象风格，因此没能参加此次展览。但是在短短几年之内，她就开始在抽象风格中添加具象成分。由于这些可辨识的元素之间存在关联，于是成为了心理状态的隐喻。默里1983年的作品《意料之外》（*More Than You Know*，图30.21），表现了作者朝着指涉性抽象风格发展的趋势。乍看之下，这幅绘画似乎由全然抽象的形体构成。但是很快我们就会意识到，映衬在灰蓝色构成主义矩形之上的大片有机曲线其实是一把靠背细长的椅子。之后我们还会看到，大部分灰色的矩形仿佛一幅悬挂在黄色墙壁上的绘画。而最后，人形的绿色部分则好像一张四腿被压垮的桌子；桌子上又有一块白色，似乎是一张纸片，而旁边那个烦扰的生物形态令人回想起蒙克的《呐喊》（见图26.21）中的头颅。作者颇为紧张地对图像加以控制，另外还使用了被压垮的桌子与刺目的色彩，以及看似未完成的颜料处理和地板的剧烈倾斜，以上这些因素都说明了这一点。就连绘画的外形都显得狂野错乱。默里集合了十张画布，将其重叠起来，形成了参差错落的轮廓，将绘画转变为一架疯狂旋转的风车。作品中的一切似乎都是不固定的，好似漂浮在海上风暴中的碎片一样摇摆不定。

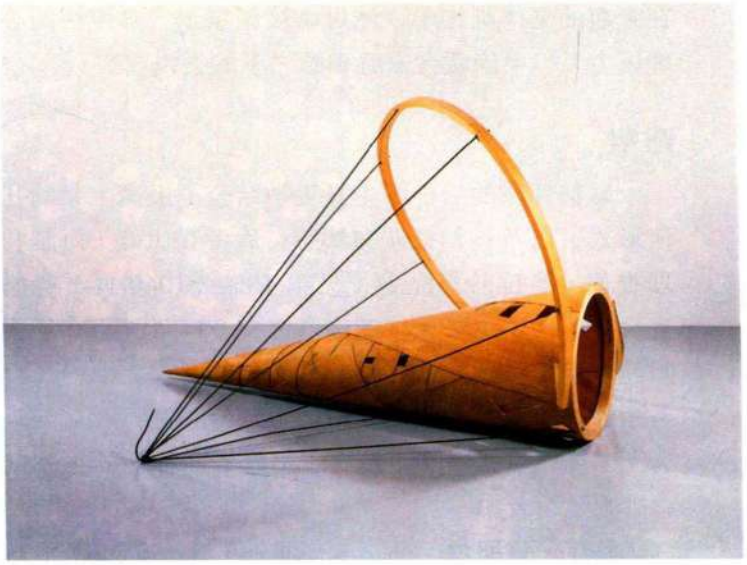


图30.22 马丁·普耶尔：**《魔咒》**。1985年。松木、雪松与钢材，1.42×2.13×1.65米。艺术家个人收藏



图30.23 林璎：**越战纪念碑**。1982年。黑色花岗岩，长150.42米。位于华盛顿特区国家大草坪

在隆起的立体画作中，默里持续聚焦于日常生活的心理压力，以及隐藏在家庭和睦之下的尖锐现实。

雕塑

雕塑领域的后极少主义美学结合了极少主义的几何形式，以及各种指涉和情感；后者在伊娃·海瑟和理查德·塞拉的作品中（见第1059—1060页）有所表现。后极少主义风格依然可以在80年代至90年代间的雕塑中见到；其出现在多样化的形式之中，既有美丽神秘的手工制品，也包括直接易懂的公共纪念碑。马丁·普耶尔的作品显然属于前者，而林璎的越战纪念碑则是后者。

马丁·普耶尔 马丁·普耶尔（Martin Puryear，生于1941年）是一位杰出的雕塑家，善于创作物品，而非装置。在雕塑中，他如评论家奥利瓦谈论绘画时说过的那样，“通过创作愉悦来恢复手工技法”。普耶尔曾参加“和平工作队”（Peace Corps）在西非国家塞拉利昂的服务活动，还曾在瑞典学习过版画和木工技艺，而且游历过日本。他后来于1973年定居布鲁克林，在那里成为了同辈艺术家中的一流雕塑家。

普耶尔首先引起人们注意的一件作品是1985年的钢木雕塑《魔咒》（*The Spell*，图30.22）。我们震惊于作品的曲线之美、圆锥的优雅尖细，以及矩形开口的变化多样；平板木条拥有细细的条纹，其充实的质感让“木条”看起来像是一个篮子。对编制篮子的影射暗示手工艺和匠人，进而暗示了人的存在。我们可以感受到这件物品是由手工精心制造，与批量生产和机械制作的极少主义艺术截然不同。我们还能感到普耶尔的艺术背景不仅仅来自非洲，虽然他可能曾在那里见到过手工精湛的器皿和仪式用木器；他的艺术灵感还来源于瑞典，因为他曾在那里学习过木工；此外还有日本，那里具有制作功能性和装饰性木器的悠久传统。然而，仅仅由于普耶尔是一名美国黑人，就认定其艺术参照了非洲艺术的说法本身就是个错误。他的雕塑与民族身份和政治无关，只是反映出作者在多种文化中的广泛体验。通过以木材作为艺术媒介的方式，他得以将这些体验熟练、完美地表达出来。

《魔咒》拒绝人们对其的解读。这件雕塑就像地板上的陷阱，仿佛一件容器，但又不是。尽管标题暗示着神秘与巫术，但作品中并无任何与仪式有关的内容。相反，我们可以察觉到木材的本质，因此令人联想到自然。而无处不在的却是人的成分，即手工艺的成分。伊娃·海瑟虽然以截然不同的风格进行创作，但普耶尔与她一样，二者都将极少主义朴素的几何形变形为一个神秘、温暖的有机物品，充满了对于人的有力暗示。

林璎 林璎（Maya Lin，生于1959年）的越战纪念碑（Vietnam Veterans Memorial，图30.23）是80年代伟大的后极少主义雕塑之一。最初接到这个项目的委托时，作者尚在耶鲁大学建筑学院学习。这是一个令人望而却步的项目，因为当时人们对于越战抱有十分强烈的情感与看法。林璎的设计方案以其简洁的特性而引人注目，又以作品的中立性而显得聪颖独创，同时还兼具崇高情感的冲击力。她在作品中开列出战争中的阵亡者与失踪者名单，从1959至1975年按时序排列。名字蚀刻在黑色花岗岩石板上，而这些石板又在大地上刻出了一道V型的伤口。观众从左方看起，这里呈现的是1959年首批阵亡者的名单，花岗岩石板升出地面之上。刻满名字的石板逐渐升高，延伸到75.2米之外，阵亡的美国人越多，石板的高度就越高。人名的数量不断增加，观众在情感上立刻就被如此之大的数目所震惊。

在高3米有余的顶部，花岗岩石板以130度的角度折转，之后则逐渐下降，延伸出另外一个长75.2米的部分。愈是临近美军从越南撤军的1973年，死亡士兵的数量就愈少。花岗岩在末端时再一次消失于泥土之中，很多观者在此都可以感受到生存的虚无感。抛光石面仿佛一面镜子，将生者的影子映照在亡者的名字之上，由此产生的冲击进一步加深了人们的失落感。这座纪念碑与传统的英雄主义具象纪念碑截然不同，例如吕德的《马赛曲》（见图24.30）；后者歌颂为国家民族献身的精神。在某种意义上，花岗岩墙壁扮演着巨型墓碑的角色。虽然这件作品采用了极少主义雕塑的形式，但经由其中的指涉含义转变为一座杰出的后现代纪念碑，充满了强烈的情感。

解构艺术：情境成为意义

到了1980年，很多艺术家都开始创作探索如何发挥图像功能的艺术作品。沃霍尔和利希滕斯坦早在60年代就创作过此类艺术，他们挪用了大众媒体中的图像，以此来展示这些图像如何影响公众的感知。沃霍尔聚焦于令产品看来诱人的伪装，而利希滕斯坦则揭示出某种社会典型（见第1051—1054页）。现在，受到德里达解构主义思想的影响，更多的艺术家就图像如何发挥功能、情境如何影响意义的问题展开探索。他们还受到另一位法国后现代哲学家或后结构主义哲学家让·鲍德里亚（Jean Baudrillard，1929—2007年）的影响，后者的拟像（simulacrum）理论影响尤为重大。

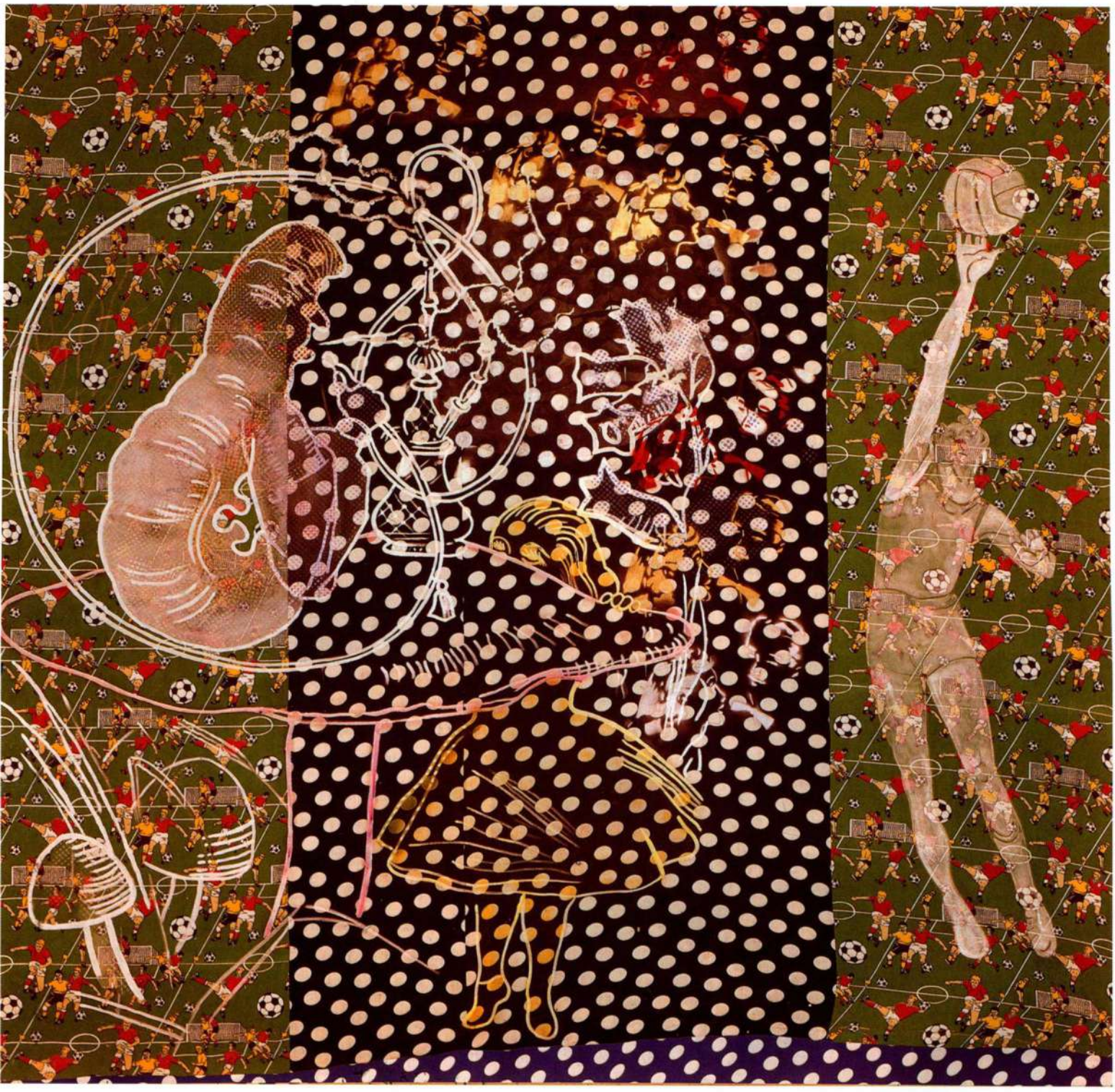


图 30.24　希格马·珀尔克：**《爱丽丝漫游奇境记》**。1971 年。布条上的混合材料，3.2 × 2.61 米。科隆私人收藏

鲍德里亚曾这样写道，当代美国文化的基础是“超级现实”（hyperreality）的观念，通过包含电影、电视在内的大众媒体，美国人创造了一个虚假、完美、永恒的世界，仿佛比现实本身更加“真实”。实际上，复制品取代了真实，观看图像和通过图像体验世界成为一种真实经验的拟像或视觉替代。艺术家们现在则开始表现这种拟像的情景，挪用大众媒体的图像，分析情境如何影响意义。

实际上，这些艺术家的作品将社会环境中使用的图像进行了组构。他们通常挪用图像与设计图案，并将其放置在另外的情境之中，以披露或解构原始图像所呈现的社会、美学、政治和经济体系。最终的结果造成了对原始图像权威性的澄清，甚至破坏。通过将图像置于新情境的方法，艺术家们揭示了图像最初如何用来宣传某个群体观点的过程，而这些人的想法通常要损害他人的利益。

希格马·珀尔克的绘画 60年代至70年代期间，整个艺术界都聚焦纽约，其他艺术中心基本都被忽视了，对于欧洲的艺术中心来说更是如此。德国的情况尤为典型，杜塞尔多夫的艺术家们创作出某些该时期最为重要的一些作品，然而只有约瑟夫·博伊斯获得了国际认可。直到80年代中期，纽约艺术界才发现了希格马·珀尔克（Sigmar Polke，1941—2010年）、格哈德·里希特（Gerhard Richter），以及伯恩哈特·贝舍（Bernhard Becher）与希拉·贝舍（Hilla Becher）所组成的摄影小组。与安塞尔姆·基弗和其他部分杜塞尔多夫艺术家一起，他们终于在20世纪末征服了纽约、伦敦和巴黎的艺术舞台。

珀尔克及其密友里希特的绘画让人眼界大开，这些作品是对于德里达后现代解构主义理论的直接体现。德国艺术家在60年代围绕着“图像如何取得意义”这一课题进行创作；事实上，杜塞尔多夫的艺术家们已经发展出了独立于德里达的后现代主义形式，他们早在60年代中期就创作了这些后来才引起关注的绘画作品，在创作时间上要早于德里达的理论在艺术家中广为流行的时期。他们在杂志上看到罗伯特·劳申伯格、波普艺术，特别是罗伊·利希滕斯坦和安迪·沃霍尔的作品，并受到其强烈影响。这些艺术家

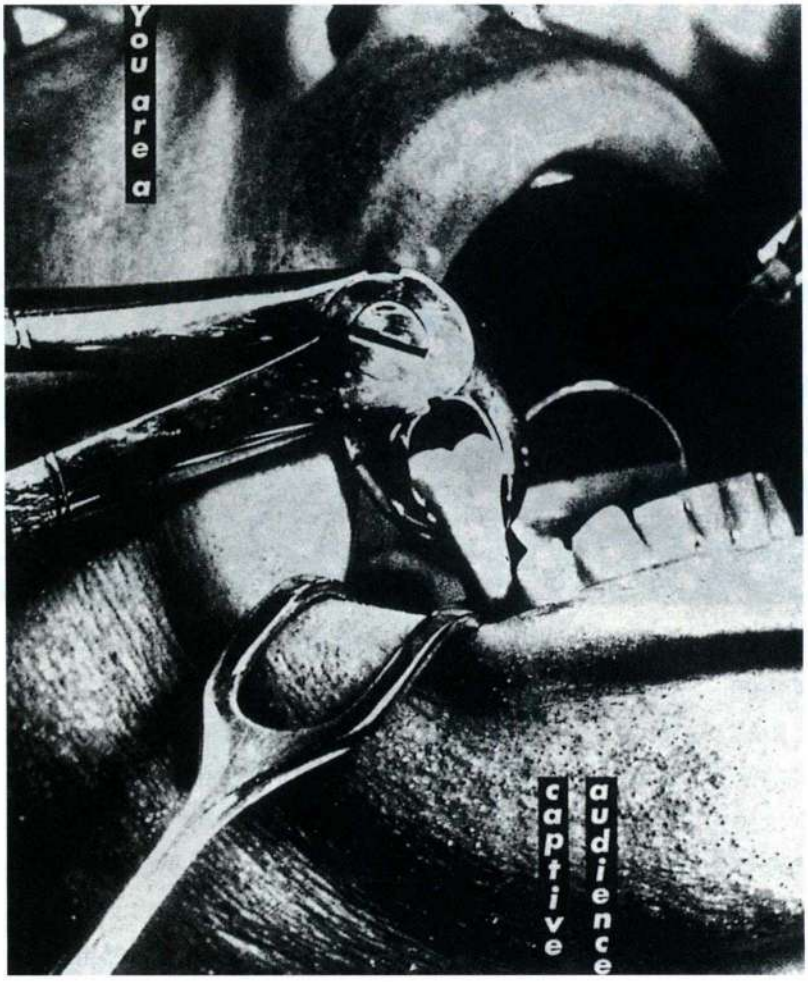


图30.25 芭芭拉·克鲁格：**《你是被俘虏的观众》**。1983年。明胶银版成像，122×96厘米。纽约玛丽·伯恩画廊（Mary Boone Gallery）提供

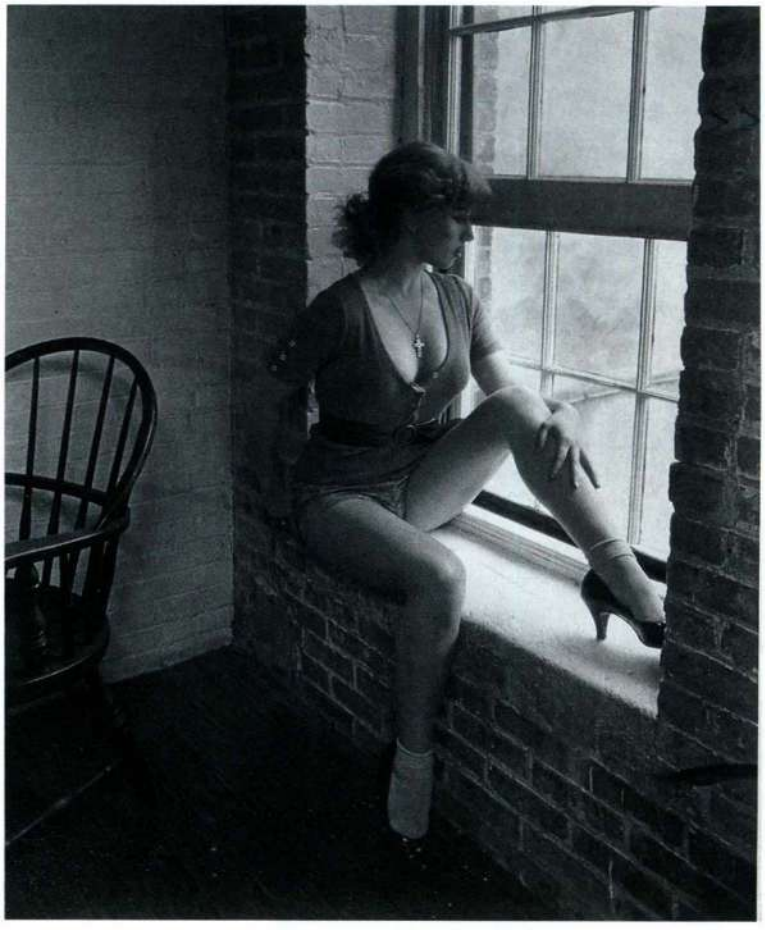


图 30.26 辛迪·舍曼：**《无题电影剧照 15 号》**。1978 年。明胶银版成像，25.4×20.3 厘米。艺术家和纽约大都会影业提供

还精通达达艺术和激浪派艺术（见第 1051 页），这两种艺术形式在 1963 年正式来到杜塞尔多夫，而早在 1958 年，这里就举办过首届战后达达展览。博伊斯的精神性是众多艺术影响中最为重要的一环。在他于艺术学院任教时，这些艺术家都曾在那里学习。

如此背景下，珀尔克的绘画作品将挪用而来的图像、图案和来源各不相同的设计结合起来，1971 年的《爱丽丝漫游奇境记》（*Alice in Wonderland*，图 30.24）就是如此。珀尔克在足球运动员和圆点花样的织物上，采用沃霍尔的方式机械印制了来自其他媒介的图像，这一手法通常被称为“挪用”（appropriating）。在这幅作品里，白色的篮球运动员图像取自杂志，爱丽丝和抽水烟袋的毛虫则直接来自《爱丽丝漫游奇境记》的插图。在复制品中，很难清晰看到 50 年代风格的男女头部轮廓；这部分其实为红、黄两色，经手工反复印压而成。珀尔克从流行文化中借用了所有图像，然后在巨幅绘画中将其呈现出来。他不使用画布，而是在商店出售的印花布上进行创作。在不同的情境中分别看待这些图像，其解读方式会与在此幅作品中整体解读时发生变化。换而言之，二者之间的关系创造了一种情境，影响并改变着他们的意义。珀尔克避免赋予作品固定的意义，相反，他允许观者从这片万花筒般的图像里编织任何他们能想象得到的故事。

“常见的流行图像如何建构我们的世界”是珀尔克所关注的问题。他就“人们眼之所见如何变成脑之所知”的问题展开探索，其中还包括了其进一步拓展成为“心之所信”的过程。他考察图像建构我们思考、感觉和态度的方式。在《爱丽丝漫游奇境记》中，珀尔克塑造了童年时期盲目乐观的图景，天真无邪的儿童相信完美的冒险、健康的运动和迷人的童话故事，而这些都是大众媒体宣传和室内设计的结果。但是与美国波普艺术家的作品不同，珀尔克的绘画更具情感内容。织物上飘浮着鬼魂般苍白的剪影，圆点和足球运动员之间则压印有 50 年代的人物头像，创造出一种缥缈，甚至是浪漫的特质。缺失感和失落感，以及生命和万事万物在自然中的流逝，赋予了珀尔克的绘画以惊人的精神属性。

摄影与 LED 标牌 艺术界对于绘画的热情在 80 年代得以持续，但摄影、录像和装置艺术在同一时期也成为了重要的艺术形式。辛迪·舍曼、劳里·西蒙斯（Laurie Simmons）、路易斯·劳勒（Louise Lawler）、芭芭拉·克鲁格和理查德·普林斯（Richard Prince）是首批向画家发起挑战的后现代摄影师。虽然最初在商业上没有获得成功，但到了 80 年代末，摄影师已经取代了画家的地位。现在看来，与绘画相比，他们的艺术作品似乎与当下更为相关，因为其着重于呈现世界。正如鲍德里亚所指出的，我们实际上是通过镜头来体验大部分的世界，而非亲身去体验。与今天的很多艺术家一样，这些后现代摄影师还受到了德里达和鲍德里亚理论的深刻影响。像约瑟夫·科萨斯以及在 60、70 年代期间开始使用照相机的先锋艺术家那样（见第 1063—1064 页），这些艺术家中的大部分人都对拍摄和洗印照片的机械过程不感兴趣。其中有些艺术家并不亲自拍摄，也就更没有人会去自己冲印照片。让这些艺术家颇感兴趣的是揭示图像的情境对其意义的决定性作用，这还进一步展现了大众媒体是如何通过颠覆性的内容重构来操纵观众。

芭芭拉·克鲁格（Barbara Kruger，生于 1945 年）在《你是被俘虏的观众》（*You Are a Captive Audience*，图 30.25）中就鲜明表达了这一立场。这是一幅高 1.22 米的照片，同时也洗印了 30 厘米的小型版本。克鲁格直接挪用了一张拔牙的照片，然后将标题直接叠在图像上。她通常用红底色来衬托白色文字，红色暗示俄

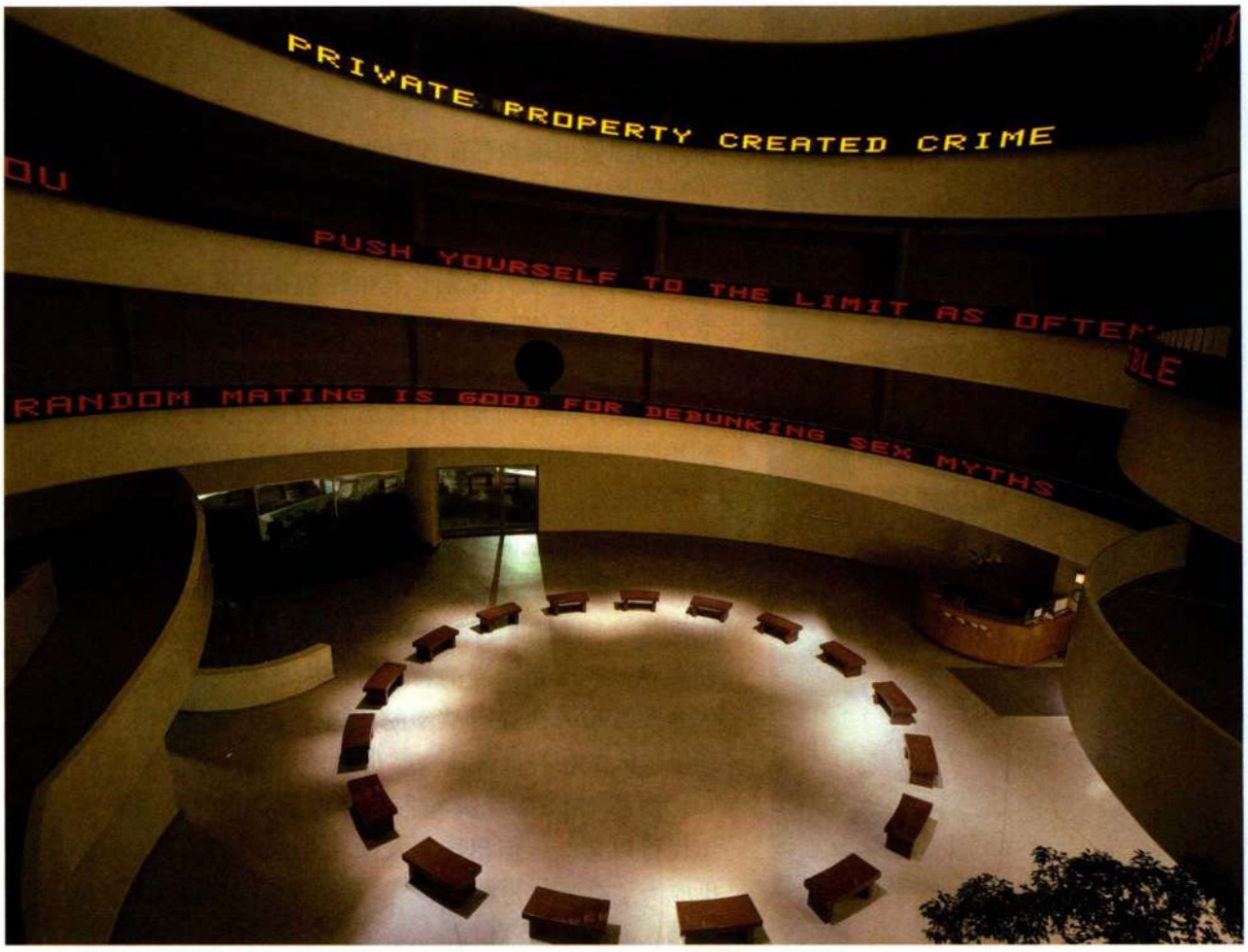


图 30.27 詹妮·霍尔泽：**《无题》**，选自《真实性》、《煽动性檄文》、《生活系列》、《生存系列》、《岩石之下》、《哀恸》和《儿童课本》。1989 年。延长的螺旋形三色 LED 电子显示屏，40.6×4937.8×15.2 厘米，特定地点尺寸。纽约古根海姆博物馆

国的宣传色。尽管看来痛苦，这幅令人不安的图像却成功创造了一个“我们与他人”的对立状态。我们就是被俘虏的观众，受到大众媒体的折磨摆布，克鲁格因其平面设计的经历而对此了然于心。通过结合直率的图像与精确的文字，克鲁格传达出这样的含义，广告实则反映了某个人的目的；这个人可能关心我们的利益，也可能对此全然不顾。强烈的特写捕捉到广告造成的巨大影响，并强调了促销与营销如何入侵我们的个人生活与私有空间。

克鲁格揭示了媒体的原始力量，而辛迪·舍曼（Cindy Sherman，生于 1954 年）则更关注媒体的微妙之处，以及观众参与意义决定过程的情况。从 1977 年开始，舍曼开始创作一个称为“电影剧照”（Film Stills）的系列作品；拍摄对象就是她自己，而身处的环境则类似 B 级电影剧照。她为每张照片单独设计了背景与女性人物，而自己则负责扮演角色，身着不同的服装、假发，旨在令人们无法分辨出照片里的人物其实是由同一个人扮演。这种舍曼本人永远是主角的情形在创意上十分重要，其变装则呈现出女性下意识的外形变换，以符合由大众媒体强化、甚至决定的社会类型。在《无题电影剧照 15 号》（*Untitled Film Still #15*，图 30.26）中，舍曼扮演了一位“性感宝贝”，焦急地等待约会或情人的到来。但这是真实发生的情形吗？舍曼留给观众猜测的空间。艺术家可能暗示了一个故事，却没有提供足够的限定信息。事实上，观者想象的故事与其个人背景、经历和态度相关，与晦涩的照片本身关系较少。舍曼的“宝贝”也很有可能并非为了约会，而是为了化装舞会才装扮成这副模样，她关注的目光也可能正投向下方的街道。根据其中的内容可以编造出无数故事，还可以把十字架挂件、过时的高背椅子和砖墙等细节也考虑在内，这些东西与艺术家年轻和衣着暗示的当代生活方式之间产生了冲突。移除其中的任何一个元素，这个故事就会发生改变。通过一个貌似简单的策略，舍曼十分有力地揭示了图像被注入意义的复杂方式（见第 1099 页的原始文献）。

辛迪·舍曼（生于1954年）

节选自访谈录

在以下这段珍妮·西格尔（Jeanne Siegel）1988年所作访谈的节选中，舍曼谈论了自己在摄影作品中的角色扮演。

辛迪·舍曼：我仍然想创作出电影式的图像，但是我更想进行独自创作。我意识到自己可以拍摄某个角色的照片，捕捉这个角色对于取景框之外事物的反应，这样可以使得观者假设有另外一个人的存在。

事实上，当我和罗伯特·龙戈（Robert Longo）拜访大卫·萨勒（David Salle）时，才意识到如何解决这个问题。大卫那时正在为廉价的侦探杂志社工作。在无聊地等着罗伯特和大卫结束“艺术会谈”时，我发现杂志上那些20.3×25.4厘米的照片激活了某种东西（我讨论问题时从来都不是一个人，毕竟在那个时候我的身份是“女友”）。

珍妮·西格尔：现实中的电影明星对《无题电影剧照》有什么影响呢？似乎你着迷于欧洲影星，你曾在某些谈话中提到让娜·莫罗（Jeanne Moreau）、碧姬·芭铎（Brigitte Bardot）和索菲亚·罗兰（Sophia Loren）。她们有什么吸引你的地方呢？

辛迪·舍曼：可能是因为她们并没有像美国的年轻明星那样被美化了。同时期的美国女演员在我看来就是漂染着金发、珠光宝气和身着毛皮的性感炸弹。但是让娜·莫罗和索菲亚·罗兰在我眼中显得更为脆弱，更像是来自下层阶级，也更符合工人阶级妇女的特征。

那时我力图效仿一大批不同类型的人物，不想固定在某一种上。我看了很多这些女星出演的电影，但我更多是受到电影本身和电影感觉的启发，这些女星的影响其实比较少。

珍妮·西格尔：那么你的《无题电影剧照》与真实的电影剧照有什么关系呢？

辛迪·舍曼：40年代和50年代的电影剧照海报中，通常都会出现一幅性感或者漂亮的画面，以此吸引人们来看电影。恐怖电影宣传海报中则会出现惊恐尖叫的女性形象。

而我最喜欢的电影图像中并没有这些元素，而且我的作品显然是受到了我所喜爱图像的启发。其实那些图像更接近于我自己的作品，因为这两种图像都表现了一种处于潜在暴力与性之间的沉思人物类型。然而，我意识到建立这种直接联系是一个错误，因为我的作品在比较中消失了。我认为自己的人物并没有被他们的角色吸收，所以就不能够在任何一部所谓的“电影”中真实存在。与真实剧照进行对比的话，他们看起来难以令人信服。他们对自身角色的讽刺性认识得过于充分了，这可能就是为什么很多人都面带迷惑的原因。我的“剧照”表现的是角色扮演的虚假，同时也是对专横“男性”观众的蔑视，正是他们将图像误读为性图像……

珍妮·西格尔：有关这些作品的另一个关键是一种看法，认为“男性”目光决定了传统观点。你是只从这个方面来看待问题，还是同时包括了一种女性对于自身的检视？

辛迪·舍曼：因为我是女性，所以我自动假设女性会有一种对于角色的直接认同。我希望男性能够对人物心怀同情，并且清楚展示其所扮演的角色。我没有料到的是，有些人认为我这样做是为了迎合男性。我能够理解女性主义者的批评，他们因此断定我不过是在重复女性作为受害者和性工具的陈词滥调。

SOURCE: FROM AN INTERVIEW WITH JEANNE SIEGEL FROM *ARTWORDS*, 2 ED. JEANNE SIEGEL (NY: DA CAPO PRESS, 1990). COPYRIGHT © 1988 BY JEANNE SIEGEL. REPRINTED BY PERMISSION OF JEANNE SIEGEL.

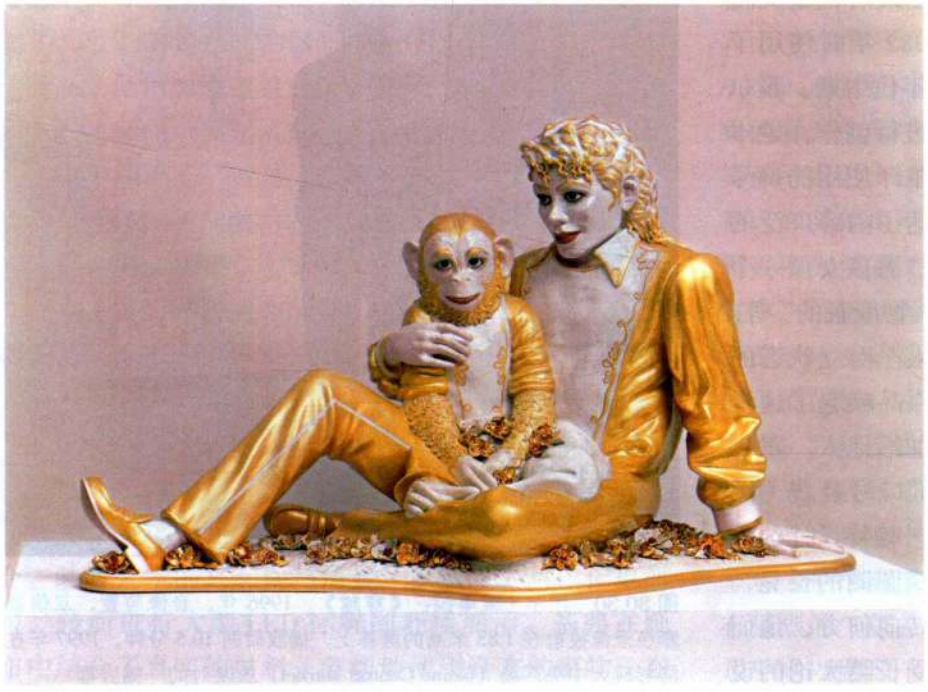


图30.28 杰夫·昆斯：**《迈克尔·杰克逊和泡泡》**。1988年。陶瓷，107×179×83厘米。索纳本德画廊（Sonnabend Gallery）提供

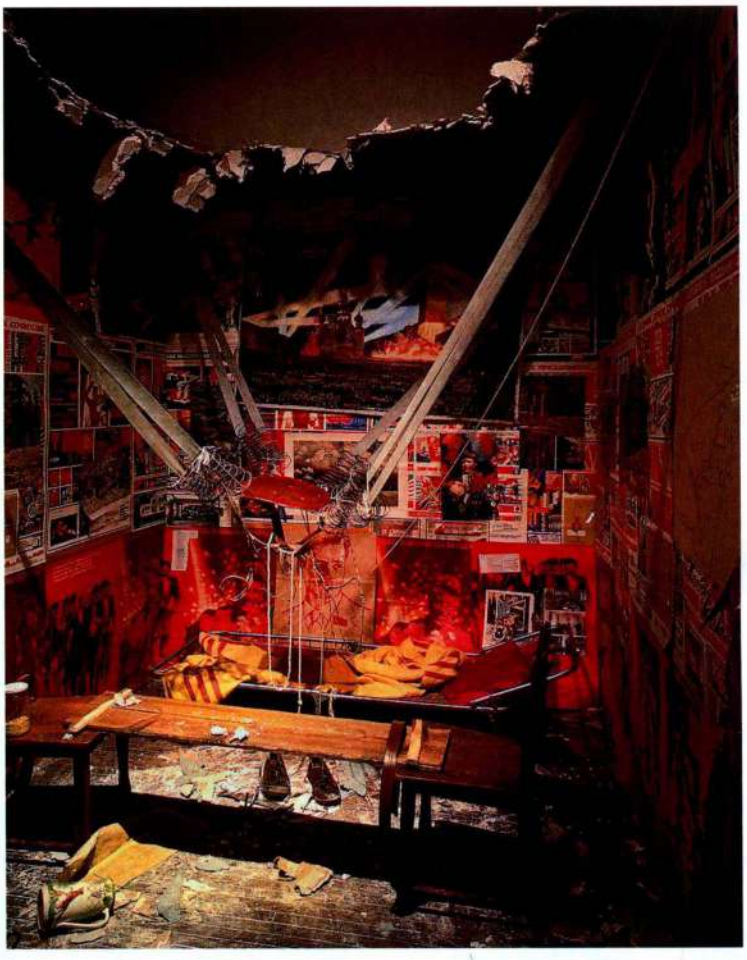


图 30.29 伊利亚·卡巴科夫：**《从公寓逃入太空的男子》，出自《十个人物》**。1981—1988 年。混合材料装置，真实尺寸

和克鲁格、舍曼一样，詹妮·霍尔泽（Jenny Holzer，生于 1950 年）也运用自己想要揭露的媒介进行创作。霍尔泽针对的目标是已经变为真理的广告标语。1977 年，她开始撰写自己所谓的“口号”（truisms），并将其印在海报、传单、T 恤和帽子上。最后，她又将这些标语转移到电子标牌，甚至在 1982 年时使用了纽约时代广场的大型电子广告牌。80 年代中期，霍尔泽开始运用 LED（发光二极管）标牌进行创作，她本人也正是以这种作品而为人所知。霍尔泽使用的口号是人们编造的格言警句和俏皮话，表达了内容广泛的态度与偏见，例如“谋杀也性感”、“男孩女孩一个样”、“过剩不道德”和“道德是给小人物准备的”等。事实上，她呈现了克鲁格“我们与他人”对立状态的两个方面，但冲击力一样强烈。她的作品唤起了这样的意识，即某个人力图将某个立场强加给他人。霍尔泽在 1989 年为古根海姆博物馆创作了口号装置（图 30.27），LED 标牌沿弗兰克·劳埃德·赖特设计的螺旋形坡道延伸开来，下方则是排成仪式圆圈的长凳，座位处还蚀刻有口号字句。无论观者转向何方，他们都难以避免被操纵、控制，不得不接受长篇大论的说教。但什么是真理？谁在讲话？对谁讲？

雕塑 杰夫·昆斯（Jeff Koons，生于 1955 年）以全然不同的媒介，就美术雕塑与大众文化的关系，以及两者之间的区分展开探索。昆斯的作品中富含观念性问题。多样化的观念驱使他采用多样的媒介，并创作出多种风格的作品。昆斯持续推进雕塑的界限，其创作出的物品本身就跨越了很大范围。既有挂在充水鱼缸中的两个篮球，也有青铜铸造的水中呼吸器；既有兔子形状的彩色气球，也有花朵制成的小狗，高达 13 米。

1988 年的陶瓷雕塑《迈克尔·杰克逊和泡泡》（*Michael Jackson and Bubbles*，图 30.28）却是一件截然不同的作品。像沃霍尔的印刷品一样，这尊雕塑也由工厂负责制造，意大利工匠按照昆斯的详细指示制作了这件限量版作品。艺术家本人并没有绘制或设计作品的图像，而是以杜尚式的方式进行了选择，图

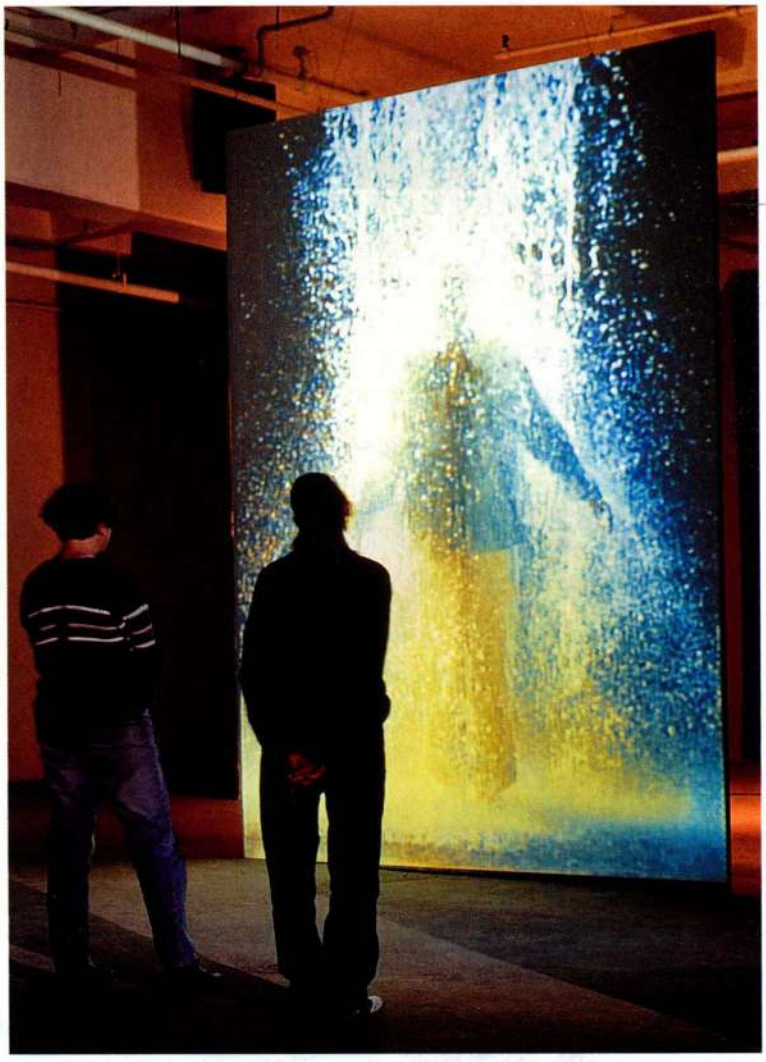


图 30.30 比尔·维奥拉：**《穿越》**。1996 年。音像装置，双信道彩色录像投射在 1.83 米高的屏幕上，播放时间 10.5 分钟。1997 年在洛杉矶大中央广场（Grand Central Market）放映时的一幅屏幕

伊利亚·卡巴科夫（生于1933年）

《论装置》（*On installations*）

卡巴科夫在《十屋》（*Ten Rooms*）中谈论了自己的装置，这些作品所针对的就是苏联的生活。他尤其强调空间在自己装置中的重要性，并声称空间的精神造就了作品的情调与意味。

这种“空间精神”是怎样抓住你的呢？首先，房间总是破坏性的，而且并不均衡，临近荒谬的边缘；或者反过来说，是癫狂的均衡。其次，房间看起来呆滞、压抑，昏暗不明，但并不是因为窗户太小或者灯的亮度不足；重要之处在于，白天和夜晚光线的安排都令人痛苦，还非常可怕，为那个场所带来了一种奇特的不适感。房间效果的第三个重要特色是从规划阶段到施工过程的劣质荒谬。每件东西都是个欺诈，远没有完工，到处是污垢和裂缝。就连其中最为耐久的材料也不过是古怪的临时性材料，制作相当随意，只是为了“过关”而已。

让人尤其沮丧的事情在于每样东西都又老又旧，还很不干净，完全没有高贵的“时光铜锈”，而一般认为那才是“过去美好时光”的印记。称其“老旧”，是指其老朽、无用。尽管这些物件可能昨天才完成制作和上色，但已经成为了应该被抛弃的过时之物。每个地方，每件东西，都给人以布满灰尘的肮脏印象，墙壁、天花板、地板和房屋角落都是如此。但更奇怪的是这些房间居然还包括了私人套房，而这些套房又不属于任何人，并非谁的房间，其实也没有人在意。没人喜爱这些房间，只是暂时栖身其中罢了，离开后根本不会记得，这里就仿佛一个车站、地下通道或者公共汽车站的洗手间。

充分相互联系的群居生活是正常的生存手段，这种俄国传统的“公社”形式后来也进入了苏维埃现实社会。人成为了公社中或自愿、或驯服的参与者，被永远淹没、消解了。而另一方面，公社救护你、支持你，让你不至于消失，不在孤独绝望、物质和道德缺乏的状态中腐烂。你生命的每一秒都属于某个集体……周围空间的氛围在本质上就是其“精神”……你立刻就可以感受到这一点，而你所要做的只是选择自己要进入哪个空间。

SOURCE: ILYA KABAKOV, *THE TEXT AS BASIS OF VISUAL EXPRESSION*. ED. ZDENEK FELIX. (COLOGNE: OKTAGON, 2000)

像来自于歌手及其黑猩猩宠物的宣传照片。作品的华丽令人回想起17世纪的意大利巴洛克雕塑（见第十九章）和18世纪的法国瓷器，然而艳俗的金色涂料、涂着口红的双唇，以及来自流行文化的图像，这些因素都赋予了作品一种粗糙的面貌，仿佛批量生产的礼品玩偶。昆斯也意识到这一点，于是将主题以真实的尺寸呈现，让作品看来就像一尊表现希腊诸神的古典雕塑。他将大众媒体中的图像放入美术情境之中，赋予其全新的意义。昆斯将其从**媚俗**（kitsch）的纪念品转变为有关艺术定义的有力宣言，进而探索了美术和“低俗”艺术之间的区别。由于纪念品本质上是一件商品，昆斯也通过这一点提醒我们，艺术其实也是商品。昆斯以沃霍尔式的手法，再一次捕捉并模仿了名流宣传的浮华。但是人像的低矮与陶瓷材质赋予了作品短暂易碎的辛酸感，暗示生命与声名的昙花一现。昆斯将杜尚、沃霍尔和德里达的影响熔于一炉，使之符合以消费为导向的80年代。

装置艺术与录像艺术的力量

“装置艺术”（Installation art）最早出现于50年代晚期，当时的作品被称为环境艺术，后来在80年代广泛流行起来，与摄影一样成为了重要的艺术媒介。装置艺术的兴起促使詹妮·霍尔泽从制作传单海报，转而进行大型LED标牌的环境展示。基弗在画布中结合了真实的材料，急切地使用真实的事物，在1980年之后的大部分艺术作品中十分常见。

伊利亚·卡巴科夫 在80年代涌现出来的大批装置艺术家中，来自俄国的伊利亚·卡巴科夫（Ilya Kabakov，生于1933年）是其中最有魅力的一位。他于1988年从莫斯科移民纽约。1981至1988年在俄居住期间，他创作了称为《十个人物》（*Ten Characters*）的系列房间，复制了共产主义体制下俄国政府分配给人民的破旧社区公寓类型。每间屋子里都居住有一个想象出来的人物，具有“非同寻常的理想，吸纳一切的激情只为他独自所有”。《从公寓逃入太空的男子》（*The Man Who Flew into Space from His Apartment*，图30.29）是一间引人注目的小卧室，我们看到房间中的人实现了飞入太空里的梦想，从弹簧弹弓发射，猛冲向天花板，影射美苏之间的太空竞赛。和其他房间一样，这个房间也附有俄国小说家陀思妥耶夫斯基（Fëdor Dostoevski）所写的可怕故事。文本、坍塌的天花板、柔软的吊索和混乱的状态构成了苏联生活的图景，令人难耐的贫穷造就了毫无希望的虚幻国家，在幻想中逃避成为摆脱日常苦工的唯一方式。我们在这件作品中看到的不仅仅是一个人的生活幻灭，还是塔特林、构成主义者、达达主义者和共产主义世界心中乌托邦之梦的破碎。卡巴科夫的装置呈现为一个真实事件的遗迹；与其他遗迹一样，都具有强烈的气氛，而这种效果在传统绘画与雕塑作品中几乎难以做到（见本页的原始文献）。



图 30.31 费利克斯·冈萨雷斯-托雷斯：**《无题》**。1991 年。广告牌。费利克斯·冈萨雷斯-托雷斯基金会

比尔·维奥拉 录像和电影装置是极为普遍的装置类型，这种形式来自罗伯特·惠特曼在 60 年代早期创作的电影装置（见第 1049 页）。在从事此类创作的艺术家中，比尔·维奥拉（Bill Viola，生于 1951 年）是最著名的一位，他也是最早专门创作录像艺术的艺术家之一。70 年代维奥拉从锡拉丘兹大学（Syracuse University）毕业之后，开始创作录像艺术；到了 80 年代早期，他将录像与包含真实物品的装置或环境艺术结合在一起。虽然维奥拉的作品并不总具有清晰、连贯的叙事情节，却具备一贯的主题，通常都以一种强烈、混乱的方式追问存在的意义。

《穿越》（*The Crossing*，图 30.30）是维奥拉最著名、也最为简洁的作品之一。在并置的两块屏幕或同一屏幕的两面，同时放映两段时长约 10 分钟的投影：一位衣着普通的男子从远方走来，穿越一段空洞黑暗的空间；他的身体越来越大，直到充满高 3.65 米的屏幕才停止。在其中一段投影里，水开始向他滴落，最终变成一片洪水，将人物整个冲走。而另一段投影中，小火苗从他脚下燃起，火焰愈燃愈高，最终将他完全吞噬。投影结束时，水又奇妙变回了水滴，而另一块屏幕中的火焰也神秘地化为烟尘。录像里的声音震耳欲聋，分别展示瓢泼而下的水声和火焰的噼啪声，增强了图像的力量，而且提升了图像对人内心的冲击。维奥拉的水火自然象征物似乎将人物完全摧毁。这两种力量也可能形成了一个转变过程，让人体消融在精神的国度，并穿入更高层次的现实，与不可见的宇宙力量合为一体。我们并不知道。录像让人感受到身体和感官的存在，之后又通过一种无情的方式将我们留在了存在的虚空之中。现在的时代中科技能够延长生命，绝症也有望治愈，比尔·维奥拉等艺术

家却选择回归到20世纪早期对于精神的追求。而其他一些艺术家绕开了精神问题，将注意力完全放在死亡上。

多种风格汇于一身：冈萨雷斯－托雷斯

后现代艺术家抛弃了传统的媒介、风格和内容区分，以多种媒介和风格进行自由创作。培养某种容易识别的“面貌”或特征并不重要。费利克斯·冈萨雷斯－托雷斯（Felix Gonzalez-Torres，1957—1996年）就是这种态度的典型代表，杰夫·昆斯和奇奇·史密斯、达米安·赫斯特、蔡国强也是如此。冈萨雷斯－托雷斯的创作范围涵盖了相当广泛的媒介与社会议题，他最为著名的作品就聚焦于艾滋病的心理影响及人们对这种传染病的态度。冈萨雷斯－托雷斯生于古巴，通过1981年的马列尔偷渡事件（Mariel boat lift）来到美国。“以极少主义方式进行创作的观念艺术家”是对他最为准确的界定，他在创作中正是以尽可能简洁的手法呈现自己的理念。尽管语汇简洁，但作品的情感冲击极其强烈，其中的内容与暗示也意味深远。

冈萨雷斯－托雷斯的创作媒介包括七巧板、镜子、灯丝，乃至活生生的摇摆舞演员。他在1991年的作品《无题》或《洛杉矶的罗斯像》（*Untitled* 或 *Portrait of Ross in L. A.*）中还使用了糖果作为创作媒介。这是一座极少主义风格的金字塔，由多彩糖果堆积在画廊角落处而成。糖果总重约80公斤，这正是冈萨雷斯－托雷斯的合作者罗斯·雷考克（Ross Laycock）的体重，他早先死于艾滋病的并发症。观众通常会在守卫的引导下，拿走一块糖果，而逐渐缩小的糖堆就象征着罗斯健康的恶化。通过鼓励博物馆参观者的参与互动，冈萨雷斯－托雷斯希望能启发公众，使其意识到与艾滋病相关的很多问题，其中包括用以对抗疾病的公共基金不足这一现实，以及患病者和爱他们的人所付出的情感代价。

与众多80年代的艺术家一样，冈萨雷斯－托雷斯将自己的艺术从纯粹艺术情境中抽离，放入了公共领域。1991年，结合纽约现代艺术博物馆的展览，他在城市中安装了24个广告牌，张贴有未经整理、

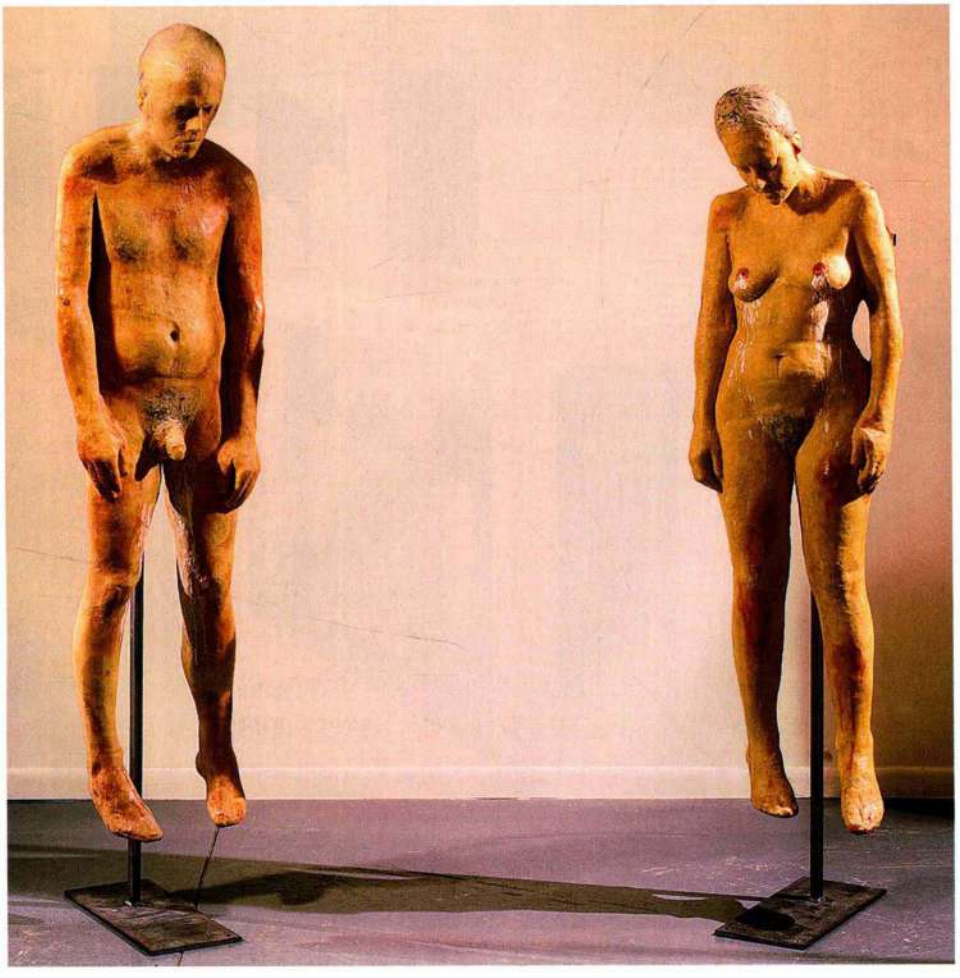


图30.32 奇奇·史密斯：**《无题》**。1990年。金属架上的蜂蜡与微晶蜡像，装置高度为1.95米。纽约惠特尼美国艺术博物馆（Collection Whitney Museum of American Art）

大事年表

1981 年——桑德拉·戴·奥康娜就任联邦最高法院大法官
1982 年——林璎设计越战纪念碑
1983 年——芭芭拉·克鲁格创作《你是被俘虏的观众》
1991 年——万维网建成
1991 年——苏联解体
1991 年——欧盟成立
2003 年——蔡国强创作《光环》

空无一人的蓝色调的床铺照片，令人心生寒意（图 30.31）。这些牌子与传统的广告牌不同，充满了谜团，迫使人们追问是谁人所做、为何而做。而这正是纯粹的后现代图像，具有高度的暗示性，能够对其进行广泛的解读。尽管具有某种政治目的，但冈萨雷斯 – 托雷斯并非喊口号的人。但即便没有文本，未经整理的床铺这一简单图像也传达了大量的信息，唤起了人们对亲密关系和爱的想象，同时还可以感受到失落、缺失，乃至死亡终局。艺术家希望这幅图像可以使人们意识到有数千名男同性恋者死于艾滋病，还有那些受此病侵害的异性恋和儿童。作品背后的意义聚焦于痛苦和失落，冈萨雷斯 – 托雷斯希望其能够让公众认识到这种疾病的危害。1996 年他死于艾滋病，享年 38 岁。

对身体的执迷

冈萨雷斯 – 托雷斯反映了艾滋病危机在后现代时期对艺术家们的巨大影响，以及他们为了吸引公众关注这一疾病所做出的努力。艾滋病蔓延到美国社会的各个方面，但可悲的是罗纳德·里根（Ronald Reagan）政府并没有重视这个事实。冈萨雷斯 – 托雷斯则通过有力的方式展示这个题材，并鼓励了很多艺术家纷纷追随他的脚步。他的作品还表现出对身体和人类脆弱性的全新关注，而这正是艾滋病病人的死亡与痛苦所带来的结果。

奇奇·史密斯　纽约艺术家奇奇·史密斯（Kiki Smith，生于 1954 年）在艺术创作中着重探索身体的脆弱性和生命的短暂。80 年代，她在一件作品中使用了八个盛满血液的罐子，而且罐子之间完全一样；另一件作品中则出现了若干涂成银色的水冷却瓶子，瓶

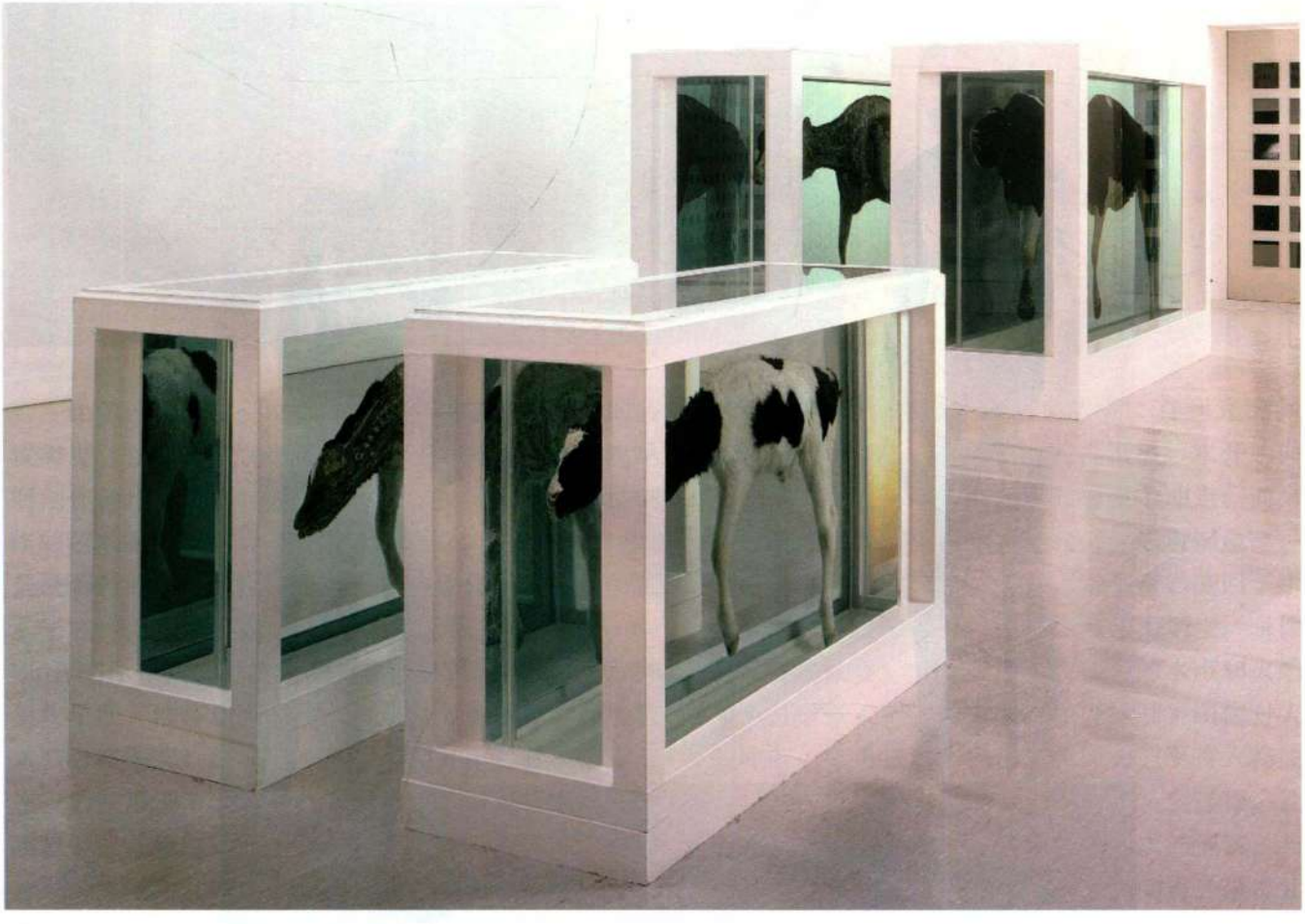


图 30.33　达米安·赫斯特：**《母子分离》**。1993 年。钢、玻璃钢复合材料、玻璃、硅胶、母牛、小牛、甲醛溶液，两个储存槽尺寸为 190×322×109 厘米，另两个储存槽尺寸为 102×169×62.5 厘米。阿斯楚普·费恩利现代艺术博物馆（Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst）

变幻的艺术市场

当代艺术世界正如艺术本身一样复杂、多样。博物馆、画廊、私人代理人、拍卖行、艺术展销会、国际博览会、社会各个阶层的收藏家、评论家、策展人、艺术史家、书籍，以及包括互联网在内的大量媒体，所有这些不过是21世纪五花八门的艺术市场中的某些片断。

这样的影响力联合体与中世纪晚期和文艺复兴早期的世界有太多不同；那时的艺术市场主要由艺术家行会、学徒制度，以及贵族与教会掌控的赞助人制度决定。16世纪和17世纪时学院出现，特别是1648年法国皇家美术学院的成立，标志权力转移到学院系统及其展览（巴黎称其为沙龙），后者负责展出学院成员与学生的作品。历史学家也在这个时期出版了最早的艺术书籍。18世纪，巴黎和伦敦出现了著名的艺术拍卖，并开设了首批公共艺术博物馆，很多人认为最早的艺术评论也在此时开始（见第815—816页）。19世纪，法国沙龙从举办学院成员展转为公开展览，并由评审团选择作品，展出了几百位艺术家的几千幅作品。欧洲各国和美洲的艺术家都渴望参加巴黎沙龙，虽然沙龙以法国艺术家为主，但实际上已经成为了首个国际展览盛事，并且是吸引赞助人、获得商业成功的重要途径。19世纪末，已经流连于艺术界的艺术代理人成为一股重要力量，巴黎的情形尤为如此。



国际艺术博览会：艺术 / 巴塞尔 / 迈阿密海滩，2005年12月1日至4日

现在，一位善于挑选“重要”艺术家且颇有威望的代理人对艺术家生涯的影响最为深远。参加重要博物馆的展览或者作品被人收藏也是同样，纽约现代博物馆、洛杉矶当代艺术博物馆、伦敦泰特美术馆、科隆路德维希博物馆和巴黎国家现代艺术博物馆都是重要的博物馆。众多博物馆中只有为数不多的几个以举办高品质展览和收藏当代艺术而知名。

艺术家们也力求参加大型国际展会，这是19世纪法国沙龙在20世纪的变体，通常由策划人出面邀请艺术家，而非向评审团提交作品。威尼斯双年展是最早的国际博览会之一，1903年首度举办，地点就在威尼斯的一座公园里。现在，该展览每两年举办一次，展览场地是各国的永久场馆，用来展示各自艺术家的作品。此类国际展会的目的通常是对主办城市进行宣传，促进当地的经济发展。例如，安德鲁·卡耐基（Andrew Carnegie）于1895年在匹兹堡建立了卡耐基艺术博物馆，次年又筹划了现今名为“卡耐基国际展”（Carnegie International）的展览，旨在吸引各国对于匹兹堡的注意。然而，威尼斯双年展和卡耐基国际展只在第二次世界大战之后的那段时期声望显赫，很快就纷纷出现了其他重要的国际展事，例如德国的卡塞尔文献展（四年展）和巴西的圣保罗双年展等。在最近几十年间，许多国际双年展相继登上艺术舞台，其中包括伊斯坦布尔、哈瓦那、开罗和约翰内斯堡双年展。对美国艺术家而言，惠特尼美国艺术博物馆是一个重要场所，成立于1930年，通常举办年度展或双年展。

尽管艺术博览会和画廊掀起了一股热潮，但是大部分当代艺术仍然处在古代大师和印象主义的阴影之下。20世纪期间，欧洲早期现代主义也成为了遮蔽当代艺术的一股力量。直到70年代，当代艺术才成为时尚。1973年，纽约富苏比成功拍卖了罗伯特·斯库尔（Robert Scull）和埃塞尔·斯库尔（Ethel Scull）的波普艺术收藏，并引起轰动，激发了购买在世艺术家作品的热潮。富苏比和佳士得都在18世纪时于伦敦成立，如此重要的拍卖行长期以来都在拍卖当代艺术品，但是数量较少，也没有大肆宣传。但是斯库尔收藏拍卖之后，数不胜数的收藏家涌入了当代领域。最近25年间，当代艺术拍卖与印象主义、欧洲现代主义艺术拍卖都十分引人注目。收藏热潮还刺激了大量国际艺术博览会的出现，其中包括瑞士巴塞尔的巴塞尔艺术博览会、迈阿密海滩的迈阿密—巴塞尔艺术博览会、伦敦的弗里茨艺术博览会、纽约的军械库展览、巴黎的当代艺术国际博览会（FIAC: Foire Internationale d'Art Contemporain）。每年这些高端艺术博览会都会吸引数以万计的收藏家和参观者，为了物色新作品和新艺术家流连于此。

身上蚀刻有“眼泪”、“乳汁”、“唾液”、“呕吐物”、“精液”、“尿液”和“汗液”等体液的名称，让观者相信罐子里确实盛放着这些液体。由于包含着重复元素，作品本身极其类似于极少主义艺术。然而人们面对血液时的观念性想法却包含着人内心的强烈感应，具有巴洛克艺术和德国表现主义的情感冲击力。通过将人体缩减为携带病菌并会受到侵袭之体液的方式，史密斯否定了个体性和独特性。她揭示了所有人皆互相关联的自然要素，在人体内外往复循环。

临近1990年时，史密斯开始建构全身人像；她



图 30.34 蔡国强：**《光环：中央公园爆炸计划》**。2003 年。虎尾焰火、计算机钛芯片、炸出下落星星的爆破筒

通常会使用纸张、混凝纸和蜡等易逝材料，以此作为对脆弱身体和生命短暂的隐喻。在 1990 年的无题作品中（图 30.32），史密斯十分聪明地再现了古典的裸像传统。然而，我们看到的既不是希腊诸神，也不是英勇的运动员和士兵，史密斯选择来表现有血有肉的凡人。女人的乳房渗出乳汁，男人的阴茎流出精液，这些是滋养、生殖和生命的特征。但是死亡牢牢控制着整件作品，垂在支柱上的松弛身体与皮肤的可怕色泽都是死亡的征兆。史密斯在作品中呈现了整个生命周期，但弥漫其中的却是衰败的忧伤和无法逃脱的死亡宿命。

达米安·赫斯特 对死亡、衰败和无常最有力的呈现出自英国艺术家达米安·赫斯特（Damien Hirst，生于 1965 年）。赫斯特的个性张扬，经常被公开指责为无赖。他是一个成立于 1988 年伦敦艺术家小组的领袖，当年还在伦敦的某座仓库里举办了题为“凝固”（Freeze）的学生展览。因为其过分血腥的主题，这个小组在艺术界掀起轩然大波，还引来了暴风雨般的批评狂潮，而赫斯特本人的作品更是其中的焦点。那是一条飘浮在福尔马林储存槽中的鲨鱼尸体。赫斯特后来还是继续创作优美轻盈的绘画，将死蝴蝶添加进来，甚至还有将死苍蝇粘在巨幅画布上之类的极少主义抽象作品。在 1993 年的作品《母子分离》（*Mother and Child Divided*，30.33）中，母牛和小牛都被劈为两半，浸泡在满是福尔马林的容器里。赫斯特在此采用了极少主义的重复手法，将解体的牛放在完全相同的储存槽里，由此形成了科学客观之感，使人觉得那些半扇的死牛都是通过复制而来。极少主义储存槽起到框架作用，母牛和小牛则是“现实主义图画”。这种大胆呈现的优美与可憎拥有一种不寻常的魔力。然而正如卡巴科夫的装置作品一样，我们面对的是真实物体，同时也面对着其中蕴含的力量。我们与死亡面对面，同时还有为了延长动物尸体保存时间而做的徒劳努力。这件作品尤为强烈的方面在于母牛与小牛的分离，令人心酸地联想到母子之间曾经的情感羁绊。虽然很多评论家都谴责赫斯特的作品过于哗众取宠、自我标榜，但他展示在福尔马林槽中的动物却是有关生命与死亡的隐喻，极具冲击力，令人过目难忘，也是他的艺术获得成功的证明。

世界性艺术：蔡国强

20 世纪见证了世界性艺术的崛起，然而这一现象的端倪早在 50 年代就已经出现。通过国际网络和卫星通讯，即便是身处最偏远地区的艺术家也不必在孤立的环境中创作。越来越多的艺术家能够接触到纽约、伦敦、巴黎、杜塞尔多夫和东京等地的艺术创作，而且其人数已经达到了前所未有的程度。喷气式飞机将艺术家从韩国带往开罗，从约翰内斯堡带往圣保罗，从巴塞尔带往卡塞尔，出席各种展览和艺术博览会（见第 1105 页的艺术史家的观点）。整个世界的艺术都

联系在一起，于是世界变成了一座巨大的美术馆。在某个半球谈论艺术，而不顾及其他地方艺术的发展已经成为几乎不可能的事情。现在全世界的艺术家都在使用共同的艺术语言，针对相似的问题，热切追随着彼此的创作。虽然存在巨大的差异，但了解其他文化和价值观的渴望让来自各地的艺术形式更容易被人接受，或许也更激动人心、更为流行。差异得到接纳与尊重，而不会被看作低等遭到否定。

似乎只有蔡国强（Cai Guo-Qiang，生于 1957 年）才适合作为本书的结尾。他是一位中国艺术家，但是自 1995 年以来就一直生活在纽约。在今天人们最为关注的艺术家中，蔡国强将中国的背景与视角带入了崭新的全球性艺术，从而大大丰富了世界视觉语汇。与冈萨雷斯 - 托雷斯和昆斯一样，蔡国强首先是一名观念艺术家，以种类繁多的媒介进行创作。他的作品以装置和爆炸为主，称为“焰火”，这是他的标志性风格。火药和焰火是中国的发明，通过使用这种媒介，蔡国强突出了自己的文化身份。然而促使他选择火药的原因则是另外的美学思想与观念。艺术家曾这样解释道：“火药让你感受到处于存在核心的某些强烈物质，虽然你可以按照自己的喜好来布置火药，但是你无法控制爆炸本身。这赋予了你极大的创作自由。”蔡国强用火药来“作画”，作品有时就像是中国书法。与其他抽象表现主义作品一样，他的绘画蕴含着卓越的指涉，呈现出为了展现沟通宇宙能量而作的努力。蔡国强甚至在爆炸中涉及了“阴阳”观念；作品在迸射的一瞬间，同时表现出创造和破坏的力量。

2003 年，蔡国强受纽约市和中央公园管理局的委托，在中央公园创作了一件爆炸作品。作品名为《光环：中央公园爆炸计划》（*Light Cycle: Explosion Project for Central Park*，图 30.34），历时 4 分钟，分为三个部分：“烽火台”、“光轮”和“白夜”，依次表现为光柱、系列光环和小型爆破筒爆炸出的耀眼白光。蔡国强对爆炸的控制程度着实令人称道，他可以运用这种方式来创作线图和绘画。通过自己的作品，他希望捕捉到一种精神实质。蔡国强曾说自己的作品是“为外星人而作”，而他许多爆炸作品都以“为外星人作的计划”作为副标题。艺术界的全球化让蔡国强在某一瞬间得以望向地球之外，创造为宇宙而作的艺术。

小结

艺术史家将 80 年代之后称为“后现代时期”，这个词语来自欧洲 60 年代的解构主义或后结构主义哲学，通常用于表述大量知识分子逐渐相信绝对意义和真理并不存在。他们认识到情境决定意义的事实，而情境又在不断变化之中。由此多元主义成为后现代艺术的特色，与现代主义的立场刚好相反。现代主义相信在任何特定时期，有且只有一种风格最能推动艺术向前发展。后现代主义还破坏了现代主义对风格、独特性和原作者的强调，现在的艺术家都采用多样化的风格，甚至进行群体创作。后现代姿态同样造就了世界性艺术，使得人们开始了解所有的艺术形式，认为它们值得关注，应该接受。通讯革命将世界缩小为一个地球村，促进了世界性艺术的出现。

建筑

建筑领域与现代主义的决裂出现于 60 年代，建筑师罗伯特·文丘里在其中扮演了关键角色。文丘里提倡建筑不仅要包含与建筑历史相关的传统指涉，还要包含当代意象、元素和材料；由此产生了一种新与旧的折衷混合，众多建筑师也很快就接受了这种做法。他们将现代主义“玻璃盒子”的生硬、简洁抛诸脑后，创作出复杂、甚至暧昧的建筑作品，其中又常常充满了诙谐机智之处，令人愉悦。到了 80 年代，从迈克尔·格雷夫斯建于俄勒冈州的公共事业服务部大楼似是而非的人形立面，到詹姆斯·斯特林复杂而具有感召力的德国新国家美术馆，后现代建筑在世界各地的城市中纷纷出现。某些艺术家回归到现代主义风格，例如诺曼·福斯特设计的汇丰银行，但他在作品中采用了称为“高科技”的工业化风格，为现代主义注入新的活力。诸如蓝天组公司和扎哈·哈迪德等人，则选择了解构主义风格，推翻了人们对于建筑的陈旧观念。后现代主义的多样性也表现在建筑用途之中，以毕尔巴鄂的古根海姆博物馆为例，弗兰克·盖瑞将其设计为城市的象征；而丹尼尔·里伯斯金的犹太博物馆则意在唤起人们对种族灭绝和犹大历史的认识。

后极少主义与多元主义：无限可能

70 年代的多元主义在 90 年代广泛传播开来，艺术家们对多种多样的题材、风格和媒介进行探索。绘画也在 80 年代再次流行，安塞尔姆·基弗和让 - 米歇尔·巴斯克雅的新表现主义，以及伊丽莎白·默里的抽象作品更是形成了对于绘画流行趋势的助推。后极少主义美学观继续存在于 80 年代和 90 年代的雕塑作品里，马丁·普耶尔有机感性、手工精美的物品和林璎强烈感人的越战纪念碑是其中的杰出代表。以多种媒介进行创作的艺术家们也探索着图像在不同情境中功能与意义的改变。在摄影、录像和装置艺术中，艺术家们分析了流行的象征符号、图像乃至媒介本身，以此揭示与阶级、性别、性取向和种族中少数人群相关的问题。

威廉·钱伯斯爵士（1723—1796年）

节选自《中国建筑、家具、服饰、机器与器皿设计》（*Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensils*）

威廉·钱伯斯爵士（Sir William Chambers）是一位英国建筑师，同时也是皇家学院的奠基人之一。他年轻时曾在瑞典东印度公司工作，还在亚洲居住过九年，成为了中国建筑专家。他后来在罗马和巴黎学习建筑，还聆听过雅克－弗朗索瓦·布隆代尔的著名讲座。1755年，钱伯斯成为了一名受人尊敬的伦敦建筑师。下文所引的段落就是出自他有关中国建筑和手工艺品的著作（1757年），反映了“如画”在18世纪中期英国的重要地位；同时还表明，异域文化被英国人看作下等文化，虽然令人着迷，也能够刺激人的感官，但毫无疑问仍然是“异类”。

一般而言，中国建筑并不适合欧洲，然而对于需要各种景观的大面积公园和园林，以及需要容纳很多房间的宏大官殿来说，我认为以中国品位来装饰其中的某些次要部分也未尝不可。多样性总是令人愉悦的，和谐与悦目的创新有时会替代美感。历史告诉我们，身为建筑师的罗马皇帝哈德良，在罗马人极度推崇希腊建筑的时候，修建了自己位于蒂沃利的别墅，并以埃及等其他国家的风格设计了其中某些部分。

SOURCE: ELIZABETH GILMORE HOLT, *A DOCUMENTARY HISTORY OF ART*, VOL. II. (GARDEN CITY, NY: DOUBLEDAY ANCHOR BOOKS, 1958)

让-奥古斯特-多米尼克·安格尔（1780—1867年）

节选自《安格尔的艺术主张》（*The Doctrine of Ingres*）

莫里斯·德尼（Maurice Denis）是19世纪晚期的一位画家，他根据安格尔的笔记和自己学生时代的回忆写下了这些格言警句。

艺术应该描绘的对象只有美……不论你是怎样的天才，如果你违反自然的法则，只是按照模特来绘画的话，那你就永远是模特的奴隶，你的绘画手法将仿佛被奴役了一般。与此相反的例子来自拉斐尔——他驾驭模特的能力极高，在记忆中完全掌握了模特，因此模特不能对他发号施令，只好服从于他……

在美中陶冶自己……走路时抬头望向天空，而不要像在污泥中寻食的猪一样紧盯地面……

古代的人像之所以美，只因为其类似自然之美……自然如果类似于古代的美，那将美得一如既往……

我要在画室的门上写着：素描学校，我培养画家。

素描是艺术的正道……

素描就是一切，是艺术的全部。绘画的物质过程十分容易，8天内就可以全部学会……

在鲁本斯面前，戴上马用眼罩。

SOURCE: *FROM THE CLASSICISTS TO THE IMPRESSIONISTS: ART AND ARCHITECUTRE IN THE 19TH CENTURY*, ED. ELIZABETH GILMORE HOLT (NEW HEAVEN: YALE UNIVERSITY PRESS, 1977)

罗莎·博纳尔（Rosa Bonheur, 1822—1899年）

节选自《罗莎·博纳尔回忆录》（*Reminiscences of Rosa Bonheur*）

博纳尔的父亲雷蒙德（Raymond）是一位风景画家，师从空想社会主义者亨利·德·圣西蒙（Henri de Saint-Simon），后者将艺术家看作自己“新天主教”的神父，并认为未来世界的救世主将是一个女人，博纳尔对此也持相同的看法。这些回忆录于1910年出版。

我从来没有让我画面中的姐妹在日常生活环境中穿着男性服饰。

然而，如果你看到我穿男装，这根本不是为了让自己显得奇特古怪，只是为了方便作画而已。想想吧，我曾有一段时间整天都待在屠宰场里……我也着迷于马匹。现在除了在市场研究动物之外，还有比这更好的去处吗？我不得不承认，女性的衣着非常麻烦。这就是我决定恳求当局允许我穿男装的原因。

但我穿的只是工作服而已，别无其他。“蠢货”的绰号从来也没让我烦心……

两年之前（1896年10月8日），俄国皇室来访巴黎，美术部部长希望向他们介绍法国艺术界的重要人物……我穿着漂亮的黑天鹅绒套装，还带着毛皮小帽子。

从我进入卢浮宫的那一刻起，必须说，我不知道自己头上的灰毡帽到底怎么了。我是唯一的女性，身处在一大群男人之中……所有的眼睛都转向了我，我找不到可以隐藏自己的地方。这是一个艰难的考验，而那一天我真的很想念我的男装，真的……

除了变装之外，世上没有哪个女性比我更懂得欣赏微妙之处了；唐突甚至粗野的天性从来没有让我的心停止向往成为完美的女性……

为什么我要为女性身份而骄傲呢？我的父亲是一位热情洋溢的人性布道者，他反复对我强调：女性的使命是升华人种，她们就是未来世纪的救世主。多亏了他的教育，我认识到女性伟大而高贵的雄心，我为自己身为女性而感到光荣，我至死都支持女性独立。而且，我相信未来就属于我们。

SOURCE: *VOICES OF WOMEN ARTISTS*, ED. WENDY SLAKIN (ENGLEWOOD CLIFFS, NJ: PRENTICE HALL, 1993)

路易斯·沙利文（1856—1924年）

节选自《办公大楼的艺术价值》（*The Tall Office Building Artistically Considered*）

沙利文在1896年写下这篇论文，其中记录了自己的观点。而在此之前，他已经完成了若干座摩天大楼的设计，其中就有温赖特大楼（见图26.39）和保障大楼（Guaranty Building）。

这片土地、这个时代的现在面临着全新的情况，即……兴建高层办公大楼的需求……

办公室是处理生意的必需场所；高速电梯降机的发明与完善，让一度冗长、痛苦的垂直升降变得快捷舒适；钢铁制造业的发展使得安全坚硬、造价低廉的建筑能够获得前所未有的高度；在大城市里，人口持续增长，随之而来的则是集中拥挤，地价上升，刺激了楼层数量的增加……因此形成了被称为“现代办公大楼”的高耸建筑……

问题是，我们应该怎样设计、呈现这种枯燥无味的高耸建筑……永恒的竞争总是激烈得令人瞠目结舌，感性与文化高雅的更高形式是基于更底层、更热烈的激情，我们又如何来呈现它们呢？

高层办公大楼的主要特征是什么？……高。对艺术家的天性来说，高耸的特征就是其令人毛骨悚然的方面……每一寸都必须轻盈无比，甚至上升到狂喜的极致，从下到上都是一个整体，没有任何不和谐的线条……

SOURCE: *LIPPINCOTT' S MAGAZINE*, MARCH 1896

保罗·舍尔巴特（1863—1914年）

节选自《玻璃建筑》，本文于1914年在《狂飙》杂志上发表

保罗·舍尔巴特是一名德国表现主义作家兼建筑师，他在1913年的文章《玻璃建筑》中阐明了一种有关玻璃的理论，并使其概念化。他就玻璃在建筑中的美学价值和技术价值进行了预言。

为了将我们的文化提升至更高层面，我们必须……改变我们的建筑。而只有使我们居住的房间摆脱封闭特征才能做到这一点。然而，唯有引入玻璃建筑才能改变房间的封闭；玻璃使得阳光、月光和星光进入房间，所以不仅要有玻璃窗户，还要建造尽可能多的通体玻璃墙和彩色玻璃墙。

SOURCE: KENNETH FRAMTON, *MODERN ARCHITECTURE: A CRITICAL HISTORY*. (NY: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1980)

菲利波·托马索·马里内蒂（1876—1944年）

节选自《未来主义的成立与宣言》（*The Foundation and Manifesto of Futurism*）

这份宣言以马里内蒂1908年的宣言为蓝本，并成为了20世纪创新性艺术家发布其观点的普遍格式。

1. 我们要赞美对危险的爱，赞美能量的性质，赞美大胆的力量……

3. 到目前为止，文学赞美了具有思想的凝固、狂喜和沉眠，我们希望赞美具有攻击性的运动、狂热的失眠、奔跑、危险的跳跃、手铐和斗殴。

4. 我们宣布，有一种美的新形式加强了世界的辉煌灿烂，那就是速度之美。赛车上装配的管子像蛇一般，发出爆发性的气息……似乎要冲过爆炸的赛车比《萨莫色雷斯的胜利女神》还美……

7. 哪里的美都不如战斗中的美强烈。所有杰作都打有侵略的烙印。诗歌应该对未知的力量发起猛攻，使其蛰伏在人的脚下……

9. 战争是世界上唯一真正的保健法，我们要赞美战争，赞美军国主义、爱国主义，赞美无政府主义的破坏举动、置人死地的美丽观念和对妇女的蔑视。

10. 我们要捣毁博物馆、图书馆，对抗道德、女性主义和所有功利主义的懦弱胆怯……

我们在意大利发布这篇具有颠覆性和煽动性的宣言，在其带领下我们找到了未来主义，我们还会解放意大利，使他摆脱无数博物馆压在她身上的无数坟墓……

赞赏古代绘画有如将我们的情感倒入坟墓，我们应该把情感注入行动与生产的狂暴洪流中去……

我们当中最年长的人30岁，这样我们就有至少10年时间来完成我们的任务。当我们40岁时，让那些更年轻、更大胆的人们把我们投入废纸篓吧，就像扔掉无用的手稿那样！

SOURCE: *THEORIES OF MODERN ART, A SOURCEBOOK BY ARTISTS AND CRITICS*, ED. HERSHEL B. CHIPP WITH CONTRIBUTIONS BY PETER SELZ AND JOSHUA C. TAYLOR. (BERKELEY, CA: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1968)

安德烈·布雷东（1896—1966年）与列夫·托洛茨基（1879—1940年）

《宣言：面向自由的革命艺术》（*Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art*，1938年）

安德烈·布雷东是超现实主义风格的领导者，而列夫·托洛茨基（Leon Trotsky）则是俄国共产党的领袖，为了逃脱斯大林的肃清运动而前往墨西哥居住。两人共同撰写了以下这篇宣言，反对以俄国和德国为代表的极权主义政体，号召艺术家创造一种革命艺术，一种可以改变世界观的艺术。该宣言于纽约左翼杂志《党派评论》上出版。出于政治原因，墨西哥壁画家迭戈·里韦拉最初替代托洛茨基与布雷东联合署名。

在当今世界中，我们必须认识到，这些条件遭到了前所未有的广泛破坏，智力上的创造已经没有可能了。由此必然出现日益明显的堕落情况，不仅是艺术品的堕落，也是“艺术”人格的鲜明堕落。在希特勒掌控的政体之下，哪怕只对自由表示些许同情的作品都是不容存在的，所有创作此类作品的艺术家都会遭到清除。无论这个政体多么肤浅，毕竟那些仍然愿意拿着纸笔，愿作政体奴仆的人减少了；所谓奴仆的任务就是按照命令，依据最坏的美学准则来赞美这个政体。如果报道可信，那么苏联的情况也是如此，那里热月党人的反击行动现在正达到高潮。

毋庸置疑，我们并不认同时下流行的口号：“不要法西斯，不要共产党！”（Neither fascism nor communism!）。这是乡巴佬发脾气一般的陈词滥调，他们保守、惊恐，坚守“民主”历史的破碎残余。真正的艺术并不仅仅是以现成品为原型玩弄各种变体，而应该坚持表达当下人民、乃至人类的内在需要。真正的艺术必须是革命的艺术，必须渴望进行完善和改革社

会的重构。而其必须要做的是，将智力上的创造从枷锁中解放出来，将所有人都提升到孤独的古代天才才能达到的高度。

SOURCE: *THE PARITISAN REVIEW*, 1938, VOL. IV #1, FALL 1938, PP. 49 - 53, TR. DWIGHT MACDONARLD

伊娃·海瑟（1936—1970年）

节选自辛迪·内姆瑟尔的访谈

以下这段谈话出自1970年海瑟与艺术评论家辛迪·内姆瑟尔（Cindy Nemser）所作的访谈。之后不久，海瑟就因癌症身亡。

艺术与工作、艺术与生活紧密关联在一起，我的整个生活都显得荒谬、可笑。我生命中没有一件事不是极端的，身体状况、家庭和经济状况都是如此。我的艺术、学校和朋友是我最珍贵的回忆。现在我又患上了绝症，一切都显得那么极端、那么荒谬。除了存在和生存下去，艺术现在是我最重要的事情，我和艺术连接在一起，前所未有地亲近、契合，而荒谬正是其中的关键词……艺术不得不处理矛盾和对立的问题。我在作品中使用的形式就存在矛盾。我总是意识到自己应该让秩序对立于混乱、线丝对立于团块、巨大对立于微小，我会尽力去找到最荒谬或最极端的对立……我总能意识到荒谬性及其形式上的矛盾，这永远比制作某些均衡正常、比例和尺寸正确的东西有意思。

SOURCE: *ART TALK : CONVERSATIONS WITH 12 WOMEN ARTISTS* (NY: CHARLES SCRIBNER' S SONS, 1975)

罗莎琳·克劳斯（生于1940年）

节选自《先锋派的原创性》（*The Originality of the Avant-Garde*）

罗莎琳·克劳斯（Rosalind Krauss）是1971年创刊的艺术评论杂志《十月》的创办人之一。以下这段文字出自1981年《十月》中的文章。

我要主要谈一下谢丽·利文（Sherrie Levine），因为其最根本之处就在于起源的观念和原创性思想。

利文采用盗取的图像作为创作材料。她在创作摄影系列期间，从爱德华·韦斯顿的小儿子内尔·韦斯顿（Neil Weston）手中拿到了父亲的照片，然后直接将照片翻拍下来，从而侵犯了韦斯顿的版权。但正如人们所指出的，即便是韦斯顿的“原作”，拍摄的也不过是他人提供的原型——一系列希腊“库罗斯”雕像。在我们的文化中，这些男性裸体像长期以来已经经过了加工与增殖。可以说利文的盗窃行为发生在韦斯顿照片的表层面前，将照片从幕后带入了原型整体；而在这个整体中，其反过来又是盗窃，因为本身就是复制品……

于是，利文的作品以一种直率的方式对作品起源的现代主义思想进行了解构，其行为不可能是现代主义的“外延”。这好像复制品之间的对话，是完全后现代主义风格的，而这也意味着其不能被看作先锋艺术。

由于其对传统进行了猛烈抨击，我们或许会将利文的作品看作先锋艺术向前迈进的脚步。但其实并非如此。后现代主义解构了起源与原创性这对姐妹观念，在自身与先锋艺术的观念领域之间做出区分，并在一道鸿沟之后审视现代主义，由此划下了历史的界线。先锋艺术与现代主义并存的时代终结了，这是一个明显的事实。对话的观念使其不同于一个新闻事件，使这个时代成为了历史。这是文化实践的复合体，其中包括去除了神话色彩的评论与真正的后现代主义艺术，两者都在回避现代主义的基本主张，通过揭露虚构的条件而对这些主张的影响进行清算。因此，当我们回望现代主义的起源问题时，可以形成一种奇特的新视角，看到其在无尽的复制中裂成碎片。

SOURCE: *OCTOBER MAGAZINE*, 1981 (CAMBRIDGE: MIT PRESS, 1981)

重要词汇

A

柱顶板（abacus）：古典柱头顶上位于额枋之下的石板。

修道院（abbey）：（1）由院长（男院长：abbot；女院长：abbess）领导的宗教群体；（2）这一宗教群体所在的建筑群，修院教堂通常都有规模较大的唱诗班席位，以便提供足够的空间容纳修士或修女。

学院（academy）：学习的场所，这个词来源于雅典附近一座花园的希腊语名称。公元前5世纪至公元6世纪期间，柏拉图以及后来的柏拉图派哲学家们在这座花园里进行哲学讨论。最早的美术学院是绘画学院，由乔治·瓦萨里于1563年在佛罗伦萨建立。后来成立的学院有：1648年在巴黎成立的皇家绘画与雕塑学院、1768年成立于伦敦的皇家艺术学院。这些学院的目的在于通过教育、展览、讨论以及间或的经济支持来推动艺术的繁荣。

莨苕叶饰（acanthus）：（1）一种地中海植物，叶片呈刺状或者齿状；（2）一种与此类植物叶片相类似的建筑装饰，用于装饰线脚、檐壁和科林斯式柱头。

檐饰（acroterion，复数为acroteria）：放在三角楣顶端或者两角处的装饰性雕塑。

丙烯（acrylic）：一种合成的颜料调和介质，可溶于水，开发于1960年前后。

行动绘画（action painting）：指抽象艺术中对颜料的自发性、自由性运用，例如20世纪30年代到50年代期间先锋艺术家的艺术实践。

空气透视（aerial perspective或atmospheric perspective）：参见**透视**（perspective）。

侧堂（aisle）：教堂中平行于建筑纵深轴线的过道或走廊，通常位于教堂中堂的两侧，但有时由成列的墩柱或圆柱与中堂区隔开来。

蛋白成像术（albumen print）：一种摄影工艺，使用鸡蛋中的蛋白来制作成像底板。

一次完成直接画法（alla prima）：绘画技法的一种，一次性将颜料画上去，不施加或者很少施加底色。

祭坛（altar）：在敬神仪式中放置牺牲或贡品的土丘或构筑物。在天主教教堂中，指弥撒中使用的一种类似于桌子的构筑物。

祭坛作品（altarpiece）：放置在基督教教堂祭坛或后部的绘画或雕刻艺术作品。它可以是单画板作品，也可以是三联作品（tritych）或多联作品（polyptych），后两种都有彩绘的侧屏，用铰链连接在一起。也被称为“reredos”或“retablo”。

交错体系（alternate system）：一种在罗马式教堂建筑中发展而来的系统，以便为开间跨度为侧堂跨度两倍且覆盖着交叉拱顶的中堂提供足够的支撑力。支撑中堂连拱廊的墩柱在尺寸上交错变化；更为厚重的复合墩柱支撑着聚合推压力的中堂拱顶，通常为圆柱的较细墩柱支撑着侧堂的拱顶。

阿玛宗族（Amazon）：希腊传说中的一个女战士部族，据说居住在黑海附近。

半圆室回廊/回廊（ambulatory）：一种有顶的走廊。（1）在长方形公堂里，指围绕半圆室的半圆形走廊；（2）在集中式教堂里，指环绕中央空间的环形侧堂；（3）在修道院里，指围绕着中央开放庭

院的有顶柱廊或连拱廊。

圆形竞技场 / 圆形剧场（amphitheater）：一种双剧场。一种通常为椭圆形平面布局的建筑，由阶梯式观众座席和通向剧场中心区域的走廊构成。

双耳细颈瓶（amphora，复数为 amphorae）：一种大型的希腊储藏瓶，通常瓶体为椭圆形，底部逐渐变细。瓶口处伸出双耳回卷到肩部。

沉思像（Andachtsbild）：德语，意为“宗教图像”，指一种用于个人敬拜的绘画或雕塑，首先在北欧地区发展起来。

动物风格（animal style）：一种可能起源于古代伊朗地区的风格，以风格化和抽象化的动物形象为特征。

环形（annular）：源自拉丁语中的“环”，指环状形式，特别是指环形的筒形拱顶。

壁角柱（anta，复数为 antae）：指希腊神庙墙壁前部末端，一种经过加厚的类似于半露方柱的结构。神庙壁角柱之间的圆柱被称为“扶壁间立柱”（in antis）。

《启示录》（Apocalypse）：《新约》的最后一篇。在这个篇章中，福音书作者圣约翰描述了他看到的幻象，在帕特摩斯岛（Patmos）、天堂的经历，人类的未来以及末日审判。

使徒（Apostle）：由耶稣拣选的十二位学生，在他有生之年陪伴左右，在他去世之后传播福音。传统上的使徒包括：安德烈、巴多罗买、大雅各（西庇太之子）、小雅各（亚勒腓之子）、约翰、加略人犹大、马太、彼得、腓力、迦南人西门、达太（或犹大）、多马。然而在艺术中被表现却并不总是这十二位使徒，因为“使徒”一词有时也被用来指代其他早期的基督徒，例如圣保罗。

半圆室（apse）：罗马长方形公堂末端或两端的半圆形或多边形壁龛；在基督教教堂中，半圆室通常设置在中堂东部末端，位于耳堂或唱诗班席以东的位置。有时在耳堂的末端也建有半圆室。

次半圆室（apsidiole）：连通教堂主半圆室的小型半圆室或礼拜堂。

飞尘蚀刻法（aquatint）：类似于蚀刻的版画技法，但是底版或其某些部分覆盖有沥青、树脂或盐溶剂。当加热底版时，会形成颗粒状的表面，印制的版画具有丰富的灰色调。印版制成后往往还要添加一些蚀刻线条。

水渠 / 高架水渠（aqueduct）：拉丁语，意为“水的管道”。（1）用于长距离运输水流的人造渠道或管道；（2）支撑水渠跨越山谷河流的地上建筑物。

连拱廊（arcade）：一组由墩柱或圆柱支撑的拱，附于墙壁则形成假拱廊。

拱 / 拱券（arch）：跨越开口的弯曲结构，石拱通常由楔形石方砌筑而成，这样的石方称为楔形拱石（voussoir）。楔形拱石的窄面面向开口方向，以此确保石方的稳固。最高处的楔形拱石称为拱心石 / 拱冠（keystone）。拱的形状很多，例如哥特式的尖拱和古典的圆拱。

大主教（archbishop）：管理一个教区的主教。

建筑柱式（architectural order）：基于圆柱与檐部的建筑系统，建筑元素（柱头、柱身、柱础等）的形式及其彼此之间具有清晰的关系。五大古典建筑柱式有：多立克式、爱奥尼亚式、科林斯式、托斯卡纳式和复合式。

额枋（architrave）：古典檐部最底层的部分，例如直接砌筑在圆柱上的一排石方。

拱门饰（archivolt）：拱外侧的装饰条带，或者半月楣外侧的一系列条带，通常以雕塑作为装饰。

拱形结构（arcuation）：在建筑中运用拱或一系列拱。

阿里乌斯教义（Arianism）：一种早期基督教信仰，由 4 世纪亚历山大港的神父阿里乌斯（Arius）创建的教义，后来被谴责为异端，受到压制。该教义的绝大部分今天已经佚失。

粗灰泥层（arriccio）：石头或水泥墙上施涂的一层粗糙的灰泥，为湿壁画提供平滑的基底层或底层。

生涩艺术（Art brut）：法语，意为“粗糙未经润色的艺术”。生涩艺术是一种直接且高度情感化的艺术，来自于儿童和精神病人的艺术，这是一些现代艺术运动的灵感来源。

方石砌体（ashlar masonry）：使用精心雕琢的石方和细腻的黏合材料砌筑的建筑，外表平整均匀。

联想学说（associationism）：一个 20 世纪的艺术史术语，指建筑和风景设计中可以运用让人联想起早期建筑、艺术、历史或文学的母题与元素。

中庭 / 前庭（atrium）：（1）古罗马住宅中央的庭院或入口处的开敞庭院；（2）教堂前部的开敞庭院，有时为柱廊或连拱廊。

阁楼（attic）：建筑主檐口或檐部下方的一层，通常装饰有窗户和半露方柱。

微粒彩屏干版（autochrome）：路易·卢米埃尔（Louis Lumière）1903 年发明的彩色摄影方法，使用覆盖着三种颜色的淀粉颗粒的玻璃板作为滤镜，然

后通过溴化银乳液成像。

自动绘画（automatic drawing）：现代艺术中绘画技法，艺术家试图尽量减少自我意识和智力对于所画线条或图案的控制，转而依赖潜意识冲动来指引绘画的方向。

先锋派（avant-garde）：法语，意为“向前的力量”。19世纪和20世纪的欧洲先锋派艺术家在题材与技法创新方面都开辟了新的道路，反叛了艺术界既有的规则传统。

B

酒神祭司（bacchant）/酒神女祭司（bacchante）：酒神巴库斯（希腊神话中为狄俄尼索斯）的男祭司和女祭司，或者为他欣喜若狂的女性追随者，后者有时也被称为美娜德。

祭坛华盖（baldacchino）：通常建于祭坛上方的棚罩，其中最重要的是贝尼尼为罗马圣彼得大教堂修建的华盖。

栏杆 / 矮墙（balustrade）：（1）由短柱支撑的栏杆；（2）偶尔也用于指代低矮的胸墙。

宴饮画（banquet piece）：静物画的一种变体，通常描绘餐后的场景。这种绘画更关注餐具器皿而不是实物，结合了典型的虚空主题。

洗礼堂（baptistery）：独体建筑或教堂的一部分，用于举行洗礼仪式。它的平面布局通常为多边形，其中包括一座洗礼盆，或者有石材、金属的容器，用来盛放仪式需要的圣水。

筒拱（barrel vault）：由连续的半圆拱组成的拱顶，其外形呈半圆柱体。

棱窗格（bar tracery）：窗花格的一种，用于固定玻璃的棱条相对细薄。

页底饰（bas-de-page）：法语，意为“页面的底部”，这是一种画在彩饰手稿文字下方的插图或装饰。

柱础 / 底座 / 基底（base）：（1）圆柱或墩柱最底层的部分，位于柱身之下；（2）墙壁、穹顶、建筑最底层的部分，偶尔也用于指代雕像或绘画的基底。

长方形公堂 / 公堂式教堂 / 大教堂（basilica）：（1）古罗马一种大型的长方形建筑，承担公共集会场所和法院功能。该建筑通常由中堂、侧堂，以及一座或多座半圆室构成；（2）在基督教建筑中，指一种来源于古罗马公堂的长方形教堂，由一个中堂、一个半圆室、两个或四个侧堂或侧礼拜堂构成，有时还包括一座门廊；（3）指代罗马最初的七座教堂，或者其他享有同样宗教特权的教堂。

雉堞（battlement）：实体部分和开口交替出现的墙体，最初为防御而设计，后来用于装饰。参见**锯齿状雉堞**（crenellated）。

开间（bay）：建筑内部的次分空间。一系列开间通常是由连续的建筑支撑结构区分开来的。

观景楼（belvedere）：一种用于观看周围环境的建筑结构，或者位于建筑屋顶，或者是位于花园等自然环境中的独体建筑。

本笃会（Benedictine Order）：公元529年由努尔西亚的本笃（约480—约553年）创立于蒙特卡西诺。该教派不像其他早期教派那样严苛，在成立之后的两个世纪期间，传播到西欧的绝大部分地区和英格兰。

道德圣经（Bible moralisée）：一种具有插图装饰的圣经，每一页上都绘有四对插图，表现圣经故事场景及与之相关的榜样。

主教（bishop）：若干教堂或一个教区的精神监察人。他的宝座放置在该教区最重要的教堂里，该教堂也被称为大教堂。

黑绘式（black-figured）：一种古希腊的陶器装饰风格，以在红底色上绘制黑色图案为特点。黑绘式之后又发展出红绘式风格。

假拱廊（blind arcade）：没有开口的连拱廊，拱与支撑结构都作为装饰附着在墙壁表面。

印版图书（block books）：15世纪的木刻版书籍，通常为宗教内容，图像与文字往往雕刻在同一块木版上。

酒店画（bodegónes）：尽管在现代西班牙语中“bodegón”意为“静物”，但在17世纪的西班牙，该词指代表现食物与饮料的风俗画，委拉斯凯兹的一些作品就是如此。

书籍封面（book cover）：保护书页的硬封皮。在中世纪，书籍封面常常由贵金属制成，做工精细，镶嵌宝石，雕刻有装饰图案等。

日课经 / 时祷书（book of hours）：供个人使用的祈祷书，其中包括罗马天主教会所规定的七个祈祷时刻的经文（例如辰经、晚课等）、当地圣徒的敬拜仪式，有时还包括日历。这样的书籍通常都装饰着精美的彩饰，为上流社会的人士而制作，以他们的名字为祈祷书命名是一种非常普遍的现象。

托架（bracket）：一种用石材、木材或金属制成的平顶墙上支架，以支撑雕塑、檐口、横梁等部件的重量。托架的底部有时为涡卷形，被称为涡卷形托架。

开口三角楣（broken pediment）：参见**三角楣**（pediment）。

青铜时代（Bronze Age）：青铜被用于工具和武器制作的最早的年代。在中亚地区，青铜时代出现于新石器时代之后，约为公元前3500年，青铜时代之后的铁器时代开始于约公元前1900年。

画笔素描（brush drawing）：参见**素描**（drawing）。

好壁画/湿壁画（buon fresco）：参见**湿壁画**（fresco）。

雕版刀（burin）：一种用于雕刻的金属工具，末端为楔形，边缘尖锐。

扶壁/扶垛（buttress）：一种突出的结构，建于墙壁外侧作为支撑，通常被用来抵消墙内拱顶或拱所产生的侧向推压力。在哥特式教堂建筑中出现了飞扶壁（flying buttress），这是一种建于侧堂屋顶上方的拱桥，一端建于坚固的墩柱上，另一端则支撑着中堂墙壁的上部，此处由主拱顶产生的侧向推力最大。

拜占庭（byzantium）：马尔马拉海上的城市，由古希腊人建立，公元330年时更名为君士坦丁堡，现称伊斯坦布尔。

C

恺撒（Caesar）：古罗马独裁者盖乌斯·尤利乌斯·恺撒（Caius Julius Caesar）的姓，后来成为皇帝的代名词；由此出现了德语词“Kaiser”（皇帝）和俄语词“czar”（沙皇）。

书法（calligraphy）：源自希腊语“优美的书写”。（1）使用羽毛笔、芦苇笔或毛笔写出的装饰性或形式化的手写文字；（2）来源于文字或与文字相类似的设计，用于构成某种图案。

碘化银纸照相法（calotype）：发明于19世纪30年代，是首次使用负片并在纸张上成像的摄影技术。

髑髅地（Calvary）：耶路撒冷城外的小丘，耶稣被钉死在十字架上的地方，也被称为各各他。髑髅地一词源于拉丁语“calvaris”，意为“头骨”；各各他一词是阿拉姆语“头骨”的音译。这座山丘被认为是埋葬亚当的地方，因此传统上被视为“头骨之地”。参见**各各他**（Golgotha）。

宝石雕刻/贝雕（cameo）：玛瑙、贝壳等其他多层材质上的浅浮雕，浮雕上的题材多为侧面图像。图案呈现某种颜色，而背景则是另一种较深的颜色。

暗箱（camera obscura）：拉丁语，指一种黑暗的封闭空间或者箱子，一面有一个小开口或者透镜，光线由此射入，从而在对面的墙壁上投射出颠倒的图像。这一原理很早就为人所知，但是直到16世纪时才被用于绘画的辅助工具。

带槽铅条（cames）：彩色玻璃窗上的铅条，用于固定玻璃。

坎帕尼亚（campagna）：意大利语，意为“乡村”，首字母大写时通常指代罗马附近的乡村。

钟楼（campanile）：源自意大利语单词“campana”，意为“钟”。钟楼多是或圆或方的独体建筑。

纳骨室（camposanto）：意大利语，意为“神圣之地”，指教堂附近的墓地，通常是封闭的。

法则（canon）：一种律法、规则或准绳。

华盖（canopy）：建筑中的一种装饰性顶盖，架设或覆盖在雕像与神圣之物上方。

柱头（capital）：圆柱或立柱最上方的部件，它支撑着额枋。

枢机主教/红衣主教（Cardinal）：罗马教廷枢机主教团成员，枢机主教团是选举教皇并担任其顾问团的机构。

加尔默罗会（Carmelite Order）：起源于12世纪的一个隐修会，自称是先知以利亚在巴勒斯坦加尔默罗山（Mt. Carmel）建立的隐修团体的后裔。13世纪早期，这一教派传播到欧洲和英格兰，经圣西蒙·斯托克（St. Simon Stock）改革之后，成为三大托钵修会之一。

加尔都西会（Carthusian Order）：圣布鲁诺（Saint Bruno）在1084年创立于法国夏尔特尔的教派组织，以其严苛的教规而著称。参见**夏尔特尔会**（Chartreuse）。

样稿/漫画（cartoon）：源自意大利语“cartone”，意为“大纸”。（1）为绘画或设计所制作的全尺寸素描，之后被复制的墙壁、画板、挂毯等介质上；（2）一种绘画或版画，通常具有幽默或讽刺色彩，呼吁公众关注某些行为或人物。

雕刻（carving）：去除石材或木材等坚硬材料的多余部分，从而形成人物或图案，与需要增添材料的塑造技法相反；（2）以雕刻技法制作的作品。

女像柱（caryatid）：以女性雕像代替圆柱作为建筑支撑部件；承担同样功能的男像柱称为“atlas”（复数为atlantes）。

暗堡（casemate）：一种墙壁经过加固的房间或隔间，通常用于存储火炮和弹药。

嫁妆箱奁（cassone，复数为cassoni）：一种盛放嫁妆的意大利箱子，通常具有雕刻、绘画、镶嵌、镀金等装饰，极其精美。

浇铸（casting）：一种复制雕塑作品的方法，将石膏或金属溶液等坚硬材质倒入模具中。

铸铁（cast iron）：一种在高炉中商业化生产的硬而脆的铁，融化后被倒入模具冷却，增加硬度。19世纪早期，铸铁被广泛用于建筑材料，后来被钢材和钢筋混凝土取代。

地下墓窟（catacombs）：基督教早期的地下墓地，由设置坟墓的龛室、举行纪念仪式的小礼拜堂，以及通道构成。

作品全集（catalogue raisonné）：某位艺术家作品的全部清单，同时配有详尽的年表和对艺术家风格的讨论。

主教座（cathedra）：某一教区主教的宝座。参见**大教堂 / 主教教堂**（cathedral）。

大教堂 / 主教教堂（cathedral）：主教所在的教堂；主教的管理总部；主教座的所在地。

内殿 / 神殿（cella）：（1）神庙中最重要的封闭房间，用于放置偶像，也被称为“naos”；（2）指代神庙建筑的主体，以区别其外围部分。

定心装置（centering）：在建筑施工过程中，用于支撑拱、拱顶或穹顶的木支架。

集中式教堂（central-plan church）：（1）一种四臂等长的教堂，十字交叉处往往建有穹顶，也被称为希腊十字教堂；（2）平面布局成圆形或多边形的教堂。

镂刻镶嵌（champlevé）：一种珐琅工艺，在金属表面蚀刻出凹陷，然后用珐琅填平。

高坛（chancel）：教堂中祭坛的周边区域，通常以屏风隔开，供教士与唱诗班使用。

礼拜堂（chapel）：（1）私人或附属的礼拜场所；（2）教堂内部的礼拜场所，但是祝圣名不同。

夏尔特尔会（Chartreuse）：加尔都西会的法语称谓，意大利语为“Certosa”。加尔都西会由圣布鲁诺（约1030—1101年）在1084年创立于法国格勒诺布尔（Grenoble）附近的夏尔特尔，这是一个隐修教派，修士应该过沉默、祈祷和禁欲的生活。

雕饰工艺（chasing）：（1）一种运用不同工具来装饰金属表面的技法；（2）完成青铜铸件毛坯的后续工序。

城堡（château，复数为 châteaus 或 châteaux）：法语中的城堡，现在也用来指代大型的乡间住宅。

半圆区（chevet）：哥特式建筑中教堂东端发展出的一系列建筑部分的统称，包括唱诗班席、半圆室、半圆室回廊和呈放射状布局的多个礼拜堂。

V形图案（chevron）：一种V字形的装饰元素，通常以二方连续的形式出现，形成水平的锯齿形图案。

明暗对照法（chiaroscuro）：意大利语，意为“明亮与昏暗”。在绘画中，指的是主要运用光线和阴影的造型方法。

唱诗班席 / 圣坛（choir）：在教堂建筑中位于半圆室和中堂 / 耳堂之间的方形或长方形区域，供教士和唱诗班使用，通常以台阶、栏杆或屏风与其他部分区隔开来。也称高坛（chancel）。

唱诗班席隔屏 / 圣坛隔屏（choir screen）：一种通常装饰着雕刻的屏风，有时也被称为十字架坛隔屏（rood screen），它的功能是将圣坛 / 唱诗班席与中堂或耳堂区隔开来。在东正教教堂中，它因为装饰着圣像而被称为圣像隔屏（iconostasis）。

基督生平（Christological cycle）：一系列描绘耶稣基督生活的插图。

失蜡法（cire-perdu process）：金属浇铸方法。首先用蜡塑形或用蜡覆盖在形体表面，然后再包裹以黏土。当中间层的蜡融化流出之后，再注入金属溶液（通常为青铜）或液体石膏。

西多会（Cistercian Order）：由莫莱姆的罗贝尔（Robert of Molesme）在1098年创立于西笃的教派，以改革本笃会，重申其俭朴生活的最初理想为目标。

城邦（city-state）：包括一座城市及其周边乡村地区的自治政治体。

古典主义（classicism）：运用或基于古代希腊罗马艺术与建筑风格和规则的艺术与建筑，强调关于平衡、秩序和优美的特定准则。

高侧窗（clerestory）：高于临近屋顶的墙壁上的一排窗户，其目的在于为室内提供直接光照，例如在长方形公堂或教堂内就是如此。

掐丝工艺（cloisonné）：一种珐琅工艺，将细丝黏附在金属表面，形成中空区域，再用珐琅填入，构成一定的设计图案。

修道院 / 修院回廊（cloister）：（1）用于隐修的宗教场所，例如修道院或修女院；（2）附属于教堂或修道院的开放庭院，为回廊所环绕，是修士 / 修女学习、冥想和活动的场所。

克吕尼教派（Cluniac Order）：公元909年由鲍姆的布鲁诺（Berno of Baume）在法国克吕尼建立的教派，在中世纪的宗教改革运动中具有领导地位，并与奥托王朝的统治者和教廷具有紧密的联系。

抄本（codex，复数为 codices）：使用羊皮纸而不是纸草纸，并因此能够装订成册的手稿。公元1世

纪至4世纪期间，这种书册逐渐替代了之前书写文本常用的长卷（rotulus）或“卷轴”形式。

箱子/藻井（coffer）：（1）一种小箱子或匣子；（2）位于天花板上的一种逐渐缩小的几何形嵌板。

拼贴（collage）：一种由剪切的材料碎片黏合成的组合物，有时艺术家还会添加某种线条或形式。

柱廊（colonnade）：支撑过梁或檐部的一系列等距立柱。

小型附壁圆柱（colonnette）：一种小圆柱，通常是装饰性的，附在墙壁或墩柱上。

书尾题署/出版商标记（colophon）：（1）书末的出版信息；（2）出版商的印刷标记。

色域绘画（color-field painting）：一种抽象绘画技法，将细薄的颜料涂在不施底色的画布上，让画布被颜料浸透，而最大限度地减少艺术家的干预。

巨柱式（colossal order）：采用希腊或罗马柱式的圆柱、墩柱或半露方柱，但是柱身通常延伸到两层或两层以上，这一点并不遵循古典的比例规则。

圆柱（column）：一种近圆柱体的直立建筑支撑结构，通常由相对细长的柱身、柱础和柱头构成。当嵌入墙壁时，被称为附壁圆柱。装饰着环绕柱身的浮雕带的圆柱，有时会被用作独立的纪念物。

复合图像（composite image）：一种结合了主题的不同图像或不同视角的组合图像。

复合墩柱（compound pier）：一种附有壁柱或圆柱的墩柱。

混凝土（concrete）：一种由沙子或碎石混合了砂浆与瓦砾的混合物，发明于古代东亚地区，后来被罗马人进一步发展起来。混凝土在中世纪时期基本上被忽视了，直到16世纪早期，布拉曼特用它修建圣彼得大教堂时才得以恢复。

龚戴色粉笔/炭精笔（conté crayon）：一种用石墨和黏土制作的绘图笔，能够产生层次丰富的天鹅绒般的色调。

连续叙事（continuous narration）：在同一个艺术空间内，描述同一人物或角色的不同阶段。

对立平衡（contrapposto）：意大利语，意为“设为对立”。这是一种由希腊人发展出的样式，用以表现人物的运动姿态。人体的各个部分被非对称地布局在中央轴两侧，格外关注重量的分布。

梁托/叠涩（corbel）：（1）一种从墙壁伸出的支架，用于扶助支撑；（2）建筑中一层结构之上向外伸出的另一层或一种水平结构。

叠涩拱顶（corbel vault）：由逐渐收拢的石方层或砖层形成的拱顶，建材层在拱顶最高处闭合。

科林斯风格（Corinthian style）：一种建筑上的古典装饰风格，以具有凹槽柱身的圆柱为特色，其柱头雕刻有莨苕叶饰和涡卷饰（volute）。

檐口（cornice）：（1）古典三角楣突出的框架部分，包括下方的水平结构和两侧的斜边；（2）位于墙壁等建筑部件上方的突出的水平结构，或者出于装饰目的将其进行横向分割的部分。

反宗教改革（Counter-Reformation）：16世纪早期新教改革之后，在罗马天主教廷内部出现的自我更新与改革运动，意在抵抗新教的影响，也被称为天主教改革。其原则在特兰特宗教会议（1545—1563年）中得以确立和采纳。

宫廷风格（court style）：参见**辐射式**（Rayonnant）。

锯齿状雉堞（crenellated）：尤指中世纪欧洲的防御工事和城堡建筑中的一种锯齿形墙壁（城垛），枪眼（crenel）为使用武器所设，城齿（merlon）则用作防御性的盾牌。

石圈（cromlech）：源自威尔士语，意为“凹岩”，指一种由直立的巨石组成的石圈，可能是不列颠地区史前举行仪式时所使用的。

网状影线（crosshatching）：在素描和蚀刻版画中，一组平行线条与另一组平行线条以不同的角度相交，来表现不同程度的明暗与阴影。另参见**影线**（hatching）。

十字交叉处（crossing）：教堂中耳堂与中堂相交的部分，此处经常建有穹顶或塔楼。

横截面（cross section）：（1）建筑中一种图纸，绘制的是一个贯穿建筑的想象性截面，以揭示建筑的结构设计；（2）指为了揭示其结构而绘制的贯穿任何物体的想象性截面。

地下礼拜堂（crypt）：教堂中一种空间，位于圣坛地下，通常建有拱顶，因此圣坛部分的地平也经常高于中堂。这一空间常用作墓葬和小型礼拜堂。

楔形文字（cuneiform）：古代美索不达米亚人在黏土上制作的楔状的文字符号，作为他们的书写系统。

幕墙（curtain wall）：现代建筑中的一种非承重墙壁，建筑的重量由底层的钢结构来承载，幕墙的功能在于形成立面。

库克洛佩斯墙（cyclopean）：用来形容以巨大粗糙的石块建成的结构，古希腊人认为它是由传说中的独目巨人族库克洛佩斯所造。

D

达盖尔银版照相法（daguerreotype）：最初是一种镀银铜版照相法，其表面在碘蒸气中形成碘化银，曝光后在水银蒸气中成像。这一技术是由达盖尔发明的，并于1839年公诸于世，后来在普及过程中又经过了修改，缩短了工艺时间。

印花（decalcomania）：一种由艺术家马克斯·恩斯特所发展的技法，将施涂在其他平面上的颜料压印在画布上。

祈求（deësis）：源自希腊语中的“恳求”，这一类作品表现的是位于圣母玛利亚和施洗约翰之间的升座基督形象，多出现在拜占庭镶嵌画中和最后审判的题材里，圣母玛利亚和施洗约翰在此的角色是人类的代祷者。

齿饰（dentil）：一种成组出现的长方形小装饰图案，与牙齿相类似，用于装饰古典风格的檐部。

地卡（dikka）：清真寺中供宣礼人唱诵祷文的小平台。

闪长岩（diorite）：一种火成岩石，非常坚硬，通常是黑色或深灰色。

双联板 / 双联画（diptych）：（1）最初是用于书写的两块木板，用铰链连接在一起；（2）一对象牙雕板或木板绘画，通常用铰链连接在一起。

狄庇隆陶瓶（dipylon vase）：一种希腊丧葬陶瓶，底部有孔，祭酒通过这些孔洒在死者身上，发现于雅典附近的墓地，并以该墓地名称命名。

掩盖的象征（disguised symbolism）：在绘画细节中“隐藏”的意思，承载着象征意义。

石台（dolmen）：一种由两块或两块以上的巨石搭建的结构，通常是两块直立的巨石支撑一块横置的顶石。它被认为是史前时代的坟墓。

穹顶（dome）：真正的穹顶是一种圆形、多边形或椭圆形的拱形屋顶，外观呈半球形或半卵形。支撑它的可能是圆环状或鼓状的墙壁、支撑拱，以及其他相关结构。历史上出现的穹顶式屋顶类型繁多。

穹拱（dome vault）：穹顶的拱形部分，它们共同形成了穹隆的圆形外观。参见**穹顶**（dome）、**拱顶**（vault）、**拱**（arch）。

多明我会（Dominican Order）：圣多明我于1220年在图卢兹建立的托钵会组织。

中庭式住宅（domus）：拉丁语，意为“房子”，指一种自成一体的罗马家庭住宅，其中的房间通常围绕两个露天庭院来布局。第一个庭院称为中庭（atrium），用于娱乐和商谈事宜；第二个庭院里往往建有花园，四周围绕着围柱廊（peristyle）或柱廊，是专供家庭成员所用的场所。

捐赠人 / 供养人（Donor）：定制艺术作品的赞助人或客户，他们可能会被表现在作品之中。

多立克风格（Doric Style）：古典建筑的一种简洁风格，柱身平滑或者带有凹槽，柱头形状类似于靠垫，还有由嵌板（metope）和三垄板（triglyph）构成的檐壁。

素描（drawing）：（1）一种铅笔、钢笔、墨水、木炭等绘制的作品，通常绘在纸上；（2）一种使用墨水、涂料等的类似作品，由画笔绘制而成，常被称为画笔素描；（3）结合上述技法以及其他技法的作品。素描的尺幅可大可小，可以是快速画成的草图，也可以是精工细作的成品。它的形式多样，包括对眼见之物的记录、研究另一件作品的习作、与某段文字相关的插图，以及技法上的辅助。

方石结构（dressed stone）：一种砌石技术，最外层的石方打磨得非常平整，制造出平滑整饬的效果。

滑稽图饰（drôleries）：法语词，意为“诙谐滑稽”，用于指代中世纪晚期手抄本页边和家具木刻中鲜活的动物与小型人物图画。

鼓石 / 鼓形壁（drum）：（1）圆柱柱身的构成单元；（2）一种支撑穹顶的环状墙壁。

干刻 / 干刻版画（drypoint）：凹版印刷（intaglio）的一种类型。首先使用尖锐的金属针将线条或者图案雕刻在（常用的）铜版上，这一过程会产生出金属屑的毛刺，所以当铜版覆盖上油墨时，油墨就会被毛刺部分保留下来，从而制造出一种柔和深暗的色调，而且印出的每张版画效果都独一无二。毛刺在印制几张版画之后就会消失。采用此工艺印制的版画都称为干刻版画。

E

大地艺术（earthworks）：通常指一种规模极大并对自然环境作出改变的户外艺术品。

钟形饰（echinus）：在多立克柱式或托斯卡纳柱式中，一种类似于靠垫的圆形部件，位于柱身和柱顶板之间。

立面图 / 立面（elevation）：（1）一种建筑图纸，看起来像是投射在与建筑立面相平行的垂直面上；（2）用于指代建筑的垂直立面。

寓意书（emblem book）：一种基督教题材画家的参考书，为他们提供与圣徒以及其他宗教人物相关的物品、事件的范本。

凸饰（embossing）：一种金工工艺，通过锤打金属箔的背面，在正面形成凸起的浮雕图案。

经验主义（empiricism）：一种哲学和科学观念，认为知识应该通过观察来获得，证据的积累应该通过反复实验来实现。

珐琅（enamel）：（1）半透明的彩色玻璃状物质，将其粉末覆盖在金属表面，然后放入窑炉中烧结。两大主要的珐琅工艺有：镂刻镶嵌（champlevé，法语词，意为“凸面”），在金属表面镂刻出需要珐琅装饰的部分；掐丝工艺（cloisonné，法语词，意为“分割区域”），用金属细条在装饰表面围出小格，然后填入珐琅。（2）采用以上工艺所制作的作品。

蜡画法（encaustic）：一种绘画技法，将颜料融入热蜡作画。

附壁圆柱（engaged column）：一种附在墙壁上的立柱，通常为半圆柱形状。

雕刻 / 雕版（engraving）：（1）一种在金属或宝石表面刻出图案作为装饰的技法；（2）一种版画技法，首先用尖锐的钢铁雕版刀在金属版（通常为铜版）上刻出图案，去除刻线两侧出现的毛刺，然后将油墨擦入V形的凹槽，并擦去刻版表面多余的油墨。将潮湿的纸张覆盖在刻版上，用力按压，在纸张上就会形成与刻版图案相反的图像。如果用细钢针替代刻刀完成雕刻，并保留刻槽上的毛刺，就会得到干刻雕版，这种雕版以更为柔和的线条为特色。这两种技法分别称为雕版与干刻。

檐部（entablature）：（1）在古典建筑样式中，指圆柱之上的全部结构，通常包括额枋、檐壁和檐口；（2）指古典风格建筑中的这部分结构。

凸肚（entasis）：指圆柱柱身的鼓胀。

环境艺术（environment）：在艺术中，环境艺术指的是地球成为环境艺术的舞台，作品可以无比庞大但又极其简约和抽象。作品可以是永久性的，也可以是暂时的。大地艺术一词也被用于指代这样的作品。

蚀刻版画（etching）：（1）一种版画，在附着耐酸树脂的铜版上作画，并用尖锐的铁笔（stylus）将画出的图案刻入铜版。然后将铜版浸入酸溶液，酸会蚀入刻画的线条。最后加热铜版，去除树脂层，再涂上油墨在纸张上进行印刷；（2）这种技法本身也叫做蚀刻。

圣餐礼 / 圣餐（Eucharist）：（1）指圣餐仪式，即纪念最后晚餐的仪式；（2）指圣餐仪式中所用的面包和葡萄酒。

福音书作者（Evangelists）：指传统上被认为是福音书作者的马太、马可、路加、约翰。福音书是新约的前四篇，记述了基督的生平与死亡。福音书作者通常与其象征图像一同出现，这可能来源于启示录中升座羔羊周围的四只动物，也有可能源于以西结的幻象：有翼的男子或天使代表马太，有翼的狮子代表马可，有翼的公牛代表路加，鹰代表约翰。这些象征也可以代表福音书作者单独出现。

F

正立面（façade）：建筑的主立面或前立面。

玻璃釉 / 釉陶（faience）：（1）玻璃釉料经烧结后形成的光亮的不透明物质，为埃及和爱琴海地区所使用；（2）一种覆盖着彩色不透明釉的陶器，通常装饰有精美的图案。

教父（Fathers of the Church）：基督教信仰早期的教师和捍卫者，最常被表现的是四位拉丁教父：公元4世纪的圣杰罗姆、圣安布罗斯、圣奥古斯丁，以及公元6世纪的圣格里高利。

钢筋混凝土（ferroconcrete）：参见**钢筋混凝土**（reinforced concrete）。

钢铁玻璃建筑（ferrovitreous）：19世纪建筑中，运用铁（后来为钢）与玻璃建造的大型建筑（例如：火车站、展览大厅等）。

搭扣（fibula）：一种通常带有装饰的扣针、带扣或胸针。

细丝工艺品（filigree）：用交织的金属细丝制成的精美的装饰性作品

尖顶（finial）：一种相对较小的装饰性部件，位于山墙、尖塔等结构的顶端。

火焰哥特式（Flamboyant Gothic）：一种晚期哥特式建筑的风格，支撑彩色玻璃窗的棱窗格为复杂的尖顶形状，通常如火焰一般。

柱槽（fluting）：在建筑中，在圆柱或壁柱的柱身上垂直凿刻出的装饰性凹槽。柱槽间可以形成尖锐的边缘，例如多立克风格；也可能被狭长的条带或平边区分开来，例如爱奥尼亚风格、科林斯风格和复合风格。

飞扶壁（flying buttress）：建筑外部的单拱或组拱，连接独立的墩柱以传导拱顶的推压力。

书页（folio）：手抄本或书籍中的一页，正反两

面只标记一个页码，正面标记为“recto”，背面标记为“verso”。

字体 / 洗礼盆（font）：（1）印刷中的一整套字体，字母与数字都遵循统一的设计与风格；（2）洗礼堂中盛放圣水的石质或金属容器。

透视缩短法（foreshortening）：一种缩小或变形被表现对象与绘画平面不平行部分的方法，以此来传达人眼所感知到的立体感。

形式主义（formalism）：艺术中对形式而非主题的强调，例如线条、形状、色彩和构图等。因此，任何时代的艺术都可以单纯基于形式元素来进行评判。

罗马广场（forum，复数为 fora）：古罗马时代的城市中主要的公共广场，是公众集会的场所，也是司法与商业活动的中心。

四门厅清真寺（four-iwan mosque）：一种具有长方形内部庭院的清真寺，四面的大型拱顶厅堂或凹室的出口面向这个庭院。

方济各会（Franciscan Order）：阿西西的圣方济各（乔瓦尼·德·贝尔纳多内[Giovanni de Bernardone]，约 1181—1226 年）建立的托钵会。这个教派的修士以仿照基督的生活为宗旨，秉持贫穷与谦卑、传道、照料穷人的精神需要。

湿壁画（fresco）：意大利语，意为“新鲜”。这是一种在石膏上用水溶颜料作画的技法，这样颜料就会被石膏吸入，成为壁面的一部分。好壁画 / 湿壁画（buon fresco）指在湿石膏上作画的技法；干壁画（fresco secco）指在干燥的石膏上作画的技法。

饰带 / 檐壁（frieze）：（1）一种延伸的条带，具有绘画或雕刻装饰；（2）在古典建筑的檐部结构中，位于额枋与檐口之间部分。多立克式檐壁由交替的三垄板和嵌板构成，嵌板上多有雕刻。爱奥尼亚式的檐壁通常装饰着连续的浮雕。

正面描绘（frontality）：以正面视角来表现主题。

擦印法（frottage）：将纸张放置在粗糙的平面上，并用某种绘画材质（例如铅笔）进行拓印的方法，这样纸下的图案就会呈现在纸上。

G

山墙（gable）：（1）建筑中为檐口 / 屋檐与屋顶两侧斜坡所框出的三角形区域，在古典建筑中，也被称为三角楣（pediment）；（2）一种具有类似形状的装饰元素，例如哥特式教堂大门上方的三角形结构，以及哥特式画框顶端的三角形部分。

楼廊（gallery）：教堂侧堂上一层，位于高侧窗之下。在立面分四层的教堂里，楼廊位于三联拱廊之下，中堂连拱廊之上。

守护神（Genius）：一种半裸的有翼人物，通常是纯装饰性的，但也经常代表某种抽象概念的拟人化形象，或者代表某人、某地的守护精灵。

风俗[画]（genre）：法语词，意为“种类”或“类别”。在艺术中，常被用于指代描绘日常生活场景的绘画。

几何式阿拉伯花纹（geometric arabesque）：通常由多边几何形而不是流动的有机形构成的复杂图案与设计，在伊斯兰艺术中常用作装饰。

底料（gesso）：一种由白垩粉或石膏与黏合剂调和而成的细腻混合物，用于给蛋彩画和木板油画打底。

动作绘画（gesture painting）：一种绘画与绘图技法，艺术家真实的身体动作在作品的笔触或线条中反映出来。艺术家杰克逊·波洛克与这种技法的联系尤为紧密。

诸神与巨人族之战（gigantomachy）：出自希腊神话，指诸神与巨人族之间的战斗。

贴金 / 镀金（gilding）：（1）将黄金或金黄色金属的箔片以机械或化学的方法附着在绘画、雕塑或建筑装饰表面；（2）使用这种金属装饰的工艺。

一天之量（giornata）：由于湿壁画干燥周期较短，艺术家只能在墙壁施涂可供一天使用的湿石膏，也就是一天之量的工作。该词源自意大利语“giorno”，意为“天”，所以“giornata”意味着“一天的工作”。

死者卧像（gisant）：墓葬中，一种表现死者横卧的肖像雕塑，有时将死者表现为腐败的状态。

透明色料 / 釉层（glaze）：（1）在绘画表面或其局部覆盖的一层细薄的透明油彩，以改变色调；（2）陶瓷器进入瓷窑烧制之前，覆盖在表面的一层玻璃状物质，可以作为保护层，更多地是作为装饰。

釉面砖（glazed brick）：彩绘后放入窑炉焙烧的砖。

光轮 / 后光（gloriole 或 glory）：上帝、基督、圣母马利亚以及圣徒头后或身后放射状的光圈。位于头部的光圈称为光轮（halo 或 nimbus），包裹整个人物的椭圆形光圈称为杏仁状光轮（mandorla，意大利语，意为“杏仁”）。这种光圈暗示人物的神性或神圣属性，然而它最初用于国王与神祇头部后方，为的是区别于常人。

金叶（gold leaf）：（1）被锤打得极其之薄的金片或金“叶”，用于装饰彩饰手抄本、木板油画、雕塑，或者贴在镶嵌画嵌片的背面；（2）银叶（silver leaf）也为人所使用，但它最终会失去光泽。有时也称为金箔和银箔。

各各他（Golgotha）：源自阿拉姆语中表示“头骨”的词语，指的是耶路撒冷城外耶稣基督被钉死在十字架上的小丘，也被称为髑髅地。参见髑髅地（Calvary）。

戈耳贡女妖（Gorgon）：希腊神话中的一种可怕的女性怪物，她有巨大的头部，蛇是她的头发。男子被她们看一眼就会变成石头。美杜莎是最著名的戈耳贡女妖，珀耳修斯得众神襄助，将其杀死。

福音书（Gospel）：（1）新约的前四篇，讲述基督的生平与死亡，由福音书作者马太、马可、路加和约翰所作；（2）福音书的复本，通常装饰着丰富的彩饰。

颗粒工艺（granulation）：一种将金属颗粒或小金属球焊接在金属表面的装饰工艺。

刮印法（grattage）：一种绘画技法，将画布铺在粗糙物体的表面，通过刮去油彩的办法在画布上形成图像。

希腊十字（greek cross）：垂直相交、四臂等长的十字。

希腊十字教堂（greek-cross church）：一种采用等臂希腊十字形布局的教堂，由中央空间和四个由此延伸出的等长房间构成。

单色画（grisaille）：一种单一色彩的素描或绘画，其中只有黑、白、灰调子。

单色玻璃（grisaille glass）：绘有灰色图案的白玻璃。

交叉拱（groin vault）：一种由两个筒拱垂直相交而构成的拱，拱棱（groin）是两个拱顶相交形成的边棱。

地面线（ground-line）：人物脚下真实或暗示的线条。

平面图（ground plan）：一种表现建筑的图纸，看起来像是建筑底层的水平切面，也称为“plan”。

珠状饰（guttae）：在多立克式的檐部，饰带上方一种类似于珠子的小突起，可能源自最初在木构建筑中使用的木栓。

H

厅堂式教堂（hall church）：参见**厅堂式教堂（Hallenkirche）**。

厅堂式教堂（Hallenkirche）：德语，意为“厅堂式教堂”（hall church），指的是一种中堂与侧堂等高的教堂。该类型是在罗马式建筑中发展起来的，尤为常见于德国的哥特式教堂之中。

光轮（halo）：绘画中，环绕在圣徒、天使或神祇头部周围的圆形光环或部分圆环光环，被用来表现人物的神圣属性；在中世纪绘画中最为常见，但在更为现代的艺术作品中也有所运用。又称为“nimbus”。

偶发艺术（happening）：一种融合视觉图像、观众参与即兴表演的艺术，通常于公共空间中，在艺术家不经意的引导下进行。

中国风格（hataiji style）：“hataiji”字面意义为“中国”，该术语用于描述奥斯曼土耳其艺术中的一种图案，由风格化的荷花花苞等花朵、盘曲的枝叶和茎蔓构成。

影线（hatching）：版画和素描中为表现阴影而使用的成组的平行线条，相交的两组平行线条称为网状影线（crosshatching）。

纹章式构图（heraldic composition）：一种依据中心轴线对称布局的图案。

神圣比例（hieratic scale）：一种艺术技法，以人物尺寸的大小来表示其重要性，最重要的人物最高大。

象形文字（hieroglyph）：一种通常基于人物、动物或实物的象征符号，被用作文字、音节或发音。这些象征构成了埃及的早期书写系统，在古埃及建筑和文字记录中经常可以见到。

高浮雕（high relief）：参见**浮雕（relief）**。

公馆（hôtel）：法语，意为“饭店”，但也用于指代优雅的城中宅邸。

家庭教堂（house church）：家中的私人敬拜场所；最早的基督教教堂就位于私人住宅之中，将家中居室修饰为宗教仪式场所。

人文主义（humanism）：一种强调个人价值、人类的理性能力、人类向善潜能的哲学。意大利文艺复兴期间，人文主义鼓励学习希腊、罗马的古典文化。通常与天主教会的教义形成冲突。

多柱厅（hypostyle）：屋顶由立柱支撑的大厅。

I

圣像（icon）：源自希腊语中的“图像”，指一种绘有基督、圣母、圣徒等一个或多个神圣人物的木

板画，在东正教会中尤受尊崇。

破坏圣像运动（iconoclasm）：8世纪和9世纪期间天主教会的教义禁止崇拜或制作宗教图像，这一教义导致很多艺术品被毁坏，对该教义合法性的争议导致了教会的分裂。16、17世纪的新教教会也实践破坏圣像运动。

图像范式/圣像学/图像志（iconography）：（1）在艺术中为了传达特定意义而描绘的图像；（2）研究艺术中被描绘图像的意义，图像可以是无生命的物品，也可以是事件或人物；（3）一件艺术作品的内容或主题。

幻觉主义（illusionism）：在艺术术语中，指通过使用绘画等方式，让人眼感知到某种特定现实的技法。除绘画之外，也可以被运用于建筑与雕塑。

厚涂（impasto）：源自意大利语，意为“使成糊状”，用来描述施涂得非常厚重的颜料，多指油画颜料。

扶壁间立柱（in antis）：建筑术语，指希腊或罗马建筑中的立柱位置，当立柱位于两墙交界处时就称为扶壁间立柱。

刻纹（incision）：使用尖锐的工具在坚硬材料上刻出的切口。

乌银镶嵌工艺（inlaid niello）：参见**乌银**（niello）。

街区建筑（insula，复数为insulae）：拉丁语，意为“岛屿”。（1）一种古罗马的城市街区；（2）一种罗马“公寓”，为混凝土或砖砌的单体建筑，或者是围绕着中央庭院的连体建筑，可以达到5层之高。底层为商店，上层为居住区域。

凹版印刷（intaglio）：一种印刷技术，图像由刻入印版的线条凹陷中容纳的油墨印成，雕版、蚀刻和干刻都属于凹版印刷。

细灰泥层（intonaco）：湿壁画中，颜料层底下的一层细腻的灰泥层。

爱奥尼亚风格（Ionic Style）：一种古希腊建筑风格，代表性特点有：刻有凹槽的柱身、柱头上的涡卷饰、柱础，以及连续的饰带。

门厅（iwan）：清真寺等其他伊斯兰建筑中一种拱顶大厅，一边开口，而且开口通常都面向内部的庭院。

J

侧壁（jambs）：建筑开口处两侧的垂直侧边。在罗马式和哥特式教堂里，门窗的侧壁通常会向外倾斜，呈八字形，从而为雕刻装饰提供了更大的空间。

日本风（japonisme）：在19世纪的法国艺术和美国艺术中，一种表现出日本艺术影响、特别是日本版画影响的绘画或图像风格，日本的版画正是在当时流传到了西方。

耶稣会（Jesuit Order或Society of Jesus）：罗耀拉的圣依纳爵（1491—1556年）于1534年创立的教会组织，尤为致力于服务教皇。这个教派在天主教反宗教改革与新教改革的斗争之中发挥了强大的影响，并且在传教活动中具有举足轻重的作用，将基督教传播到东亚地区和美洲新大陆。罗马的耶稣堂是耶稣会的母堂，它的设计与这一新教派的传教宗旨相得益彰。

K

要塞（keep）：（1）中世纪城堡内最为坚固的中心部分或中央塔楼，除了防御功能之外，有时还被用作生活区域，又称主塔（donjon）；（2）中世纪建有防御工事的城堡。

拱心石/拱冠（keystone）：拱最高处中央的石方或楔形拱石，是最后一块被放置在拱上的石方，它的重量让拱的结构稳定坚固。

媚俗（kitsch）：德语，意为“垃圾”，在英语中，该词被用来表述一种粗俗感伤的感性，与美术中“高雅”艺术的精致相对。

考丽（kore，复数为korai）：希腊语，意为“少女”。指一种希腊古风时期的雕像，表现的是身着长袍站立的女子形象。

库罗斯（kouros，复数为kouroi）：希腊语，意为“青年男子”。指一种希腊古风时期的雕像，表现的是站立的裸体年轻男子形象。

酒瓮（krater）：一种古希腊容器，具有各种各样的外形，用于调和酒与水。萼形酒瓮（calyx krater）是一种钟形容器，把手位于器底；涡耳酒瓮（volute krater）则具有形似卷轴的把手。

库法体（kufic）：最早发展起来的一种阿拉伯文字的普遍形式，以具有棱角为特征，在伊斯兰世界的不同地方，出现了具有各自独特性的变体。

艺术馆（kunstkammen，德语，复数为kunstkammern；荷兰语为kunstkamer）：字面意义为艺术之屋，在16世纪时发展起来，它是展示绘画和自然历史陈列品（贝壳、骨头等）的博物馆的前身，其收藏是百科全书式的。

细脚杯（kylix）：古希腊和古罗马时期的一种浅底杯，具有水平向延伸的把手，通常由细长的柄脚连接杯体与底座。

L

月时劳作（Labors of the Months）：一年各个月份应该进行的不同工作。表现这些劳作场面与人物的图画通常出现在彩饰手抄本里。月时劳作的场面有时也会结合表现黄道带的星座符号。

拉玛苏（lamassu）：古代东亚地区的一种宫殿守护者，通常以雕塑的形式表现，其形象是一种有翼的人首公牛或狮子。

尖顶窗（Lancet）：一种常见于哥特式建筑中的细长的尖顶窗户。

风景画（Landscape）：一种以户外的自然场景为主题的素描或绘画。

灯笼式天窗（lantern）：一种位于穹顶、屋顶或塔楼顶端的一种相对较小的结构，通常设有开口，让光线射入下方的封闭区域。

拉皮泰族（Lapith）：古希腊神话中的部族，打败了马人。这一战斗场景通常表现在瓶画和雕塑中。

拉丁十字（latin cross）：一种三臂等长而第四臂长于其余三臂的十字。

平信徒修士（lay brother）：加入修会但尚未发愿，仍属于普通信众的信徒，有别于教士或修士。

长身细颈瓶（lekythos，复数为lekythoi）：一种希腊油罐，罐身呈椭圆形，细颈、缘口凸出，弯曲的单把手从器唇下部伸出，落在肩部，油罐底部有较薄的器足。这种容器主要用于盛放药膏和丧葬供品。

人文学科（liberal arts）：传统上认为它可以追溯到柏拉图，包括了完整的教育所必需的学科：语法、修辞、逻辑、算术、音乐、几何、天文。中世纪和文艺复兴时期，这些学科经常以寓言的手法被表现在绘画、版画和雕塑中。

门楣 / 过梁（lintel）：建筑中一种由两个直立支撑所举起的横向梁，可以是任何材料制成。

石版画 / 平版画（lithograph）：版画的一种，使用蜡笔等油性物质将图样设计绘制在多孔的石板上（后来也使用金属板），图案固定之后，润湿石板，施涂的油墨只保留在绘出的油性线条的表面，然后就可以轻松地将图案印在纸上。这一技法是在1796年前后由阿罗斯·塞尼菲尔德发明的，很快就流行起来。它也被广泛地用于商业印刷，因为一版可以印出大量印张。

凉廊（loggia）：一种有顶的长廊或者连拱廊，至少有一面是开敞的。它可以是单体建筑，也可以是某座建筑的一部分。

纵截面（longitudinal section）：一种显示建筑或物体纵向结构的截面图。参见**横截面**（cross section）。

百叶窗（louvers）：一组叠加在一起的板或板条，可以打开让空气进入，但又具有一定的倾斜度以避免阳光直射和雨水溅入。

浅浮雕（low relief）：参见**浮雕**（relief）。

半月形饰面（lunette）：（1）位于拱顶之下或门窗之上的半圆形或尖形的墙面。中世纪教堂大门上方的半月形饰面称为半月楣（tympanum）；（2）一种具有同样外形的绘画、浮雕或窗户。

M

穆斯林学校 / 学院（madrasa）：一种伊斯兰宗教学校。

庄严圣像（Maestà）：意大利语，意为“庄严”，在14、15世纪时被用于指代表现升座圣母子的图像，圣母子周围环绕着天庭的圣徒与天使。

巫术宗教题材（magico-religious）：艺术中涉及超自然的主题，通常以此唤起超自然的力量来达成人的目的。例如史前的洞窟壁画被用来确保狩猎的成功。

古波斯僧 / 占星术士 / 博士 / 国王（magus，复数为magi）：（1）古代米底和波斯的祭司家族的成员；（2）基督教文学中，三贤或三王之一，他们从东方远道而来，给新生的耶稣献上礼物。

杏仁状光轮（mandorla）：一种环绕在神圣人物身体周围的光。

风格主义（maniera）：13世纪绘画中的“希腊风格”，表现出来自意大利和拜占庭的影响。

手抄本彩饰（manuscript illumination）：手写的文书、卷轴或书籍上的装饰性素描或绘画。彩饰手抄本通常制作于中世纪时期。

私室（maqsura）：一种统治者专用的封闭的隔屏，通常位于某些重要的伊斯兰皇家清真寺的米哈拉布前。

殉道堂（martyrium，复数为martyria）：在基督教殉道者的坟墓上或某个曾经发生过重要神迹的地方建造的教堂、礼拜堂或圣龛。

马斯塔巴（mastaba）：一种古埃及坟墓，呈长方形，四面为斜坡，平顶，其中建有一座供奉礼拜堂和通向墓室的通道。

模具 / 母版（matrix）：（1）一种尚未煅烧，用来给瓷器成型的模具或压模；（2）在印刷中，指任何表面具有线刻、雕刻或堆塑图像，用于印刷的版子。

毛索洛斯陵 / 墓庙（mausoleum）：（1）公元前 4 世纪，毛索洛斯及其妻子阿尔泰米西亚在哈利卡纳苏斯建造的巨大陵墓；（2）泛指大型的丧葬建筑。

回形纹饰（meander）：一种用于建筑和雕塑的复杂直线性装饰图案。

媒介 / 调和剂（medium，复数为 mediums）：（1）艺术家创作所使用的材料或技术；（2）调和颜料的介质、浆料等。

巨石（megalith）：源自希腊语，“mega”意为“巨大”，“lithos”意为“石头”，指在石圈和石台墓中使用的巨大石方。

谒见大厅（megaron，复数为 megarons 或 megara）：源自希腊语中的“巨大”一词，指米诺斯、迈锡尼的宫殿或住宅中的中央接待厅。

竖石（menhir）：一种巨大的直立板石，史前人类有时将其成行排列。

中石器时代（Mesolithic）：石器时代中，旧石器时代与新石器时代之间的过渡时期。

嵌板（metope）：多立克式檐壁的组成部分，位于两块三垄板之间，有时没有装饰，但多数情况都装饰有绘画或浮雕。

米哈拉布（mihrab）：一种通常装饰华丽，位于清真寺麦加朝向墙中心的一个壁龛，向祈祷者指明麦加的方向。

宣礼塔（minaret）：指清真寺里或其附近的塔，召集信徒每天 5 次的祈祷。在伊斯兰世界，宣礼塔的形式变化多种多样。

敏拜尔（minbar）：一种带台阶的讲坛，见于较为重要的清真寺的米哈拉布右侧。每周五午间祈祷之后，在这里进行安息日布道。

细密画 / 袖珍画（miniature）：（1）彩饰手抄本中的单幅插图；（2）一种极小的绘画，特别是指象牙、玻璃或金属上的肖像画。

弥诺陶（Minotaur）：希腊神话中的一个牛头人身怪物，居住在克里特岛上克诺索斯宫的迷宫里。

模型 / 模特（model）：（1）雕塑的最初形式，通常是已经完成的，但是先于铸造或雕刻工序；（2）按比例制作的建筑初样或复原的建筑；（3）为艺术家摆姿势的人。

塑造（modeling）：（1）雕塑中，以黏土、蜡等柔软物质来制作人物或图案；（2）绘画和素描中，通过色彩变化、光线阴影等来制造三维立体效果。

组块 / 模数（module）：（1）某个图案中的一个片段；（2）一个基本的单元，例如建筑某个组成部分的尺度，多种基本单元决定了建筑其他部分的建造比例。

线脚（molding）：建筑中，凸起于任何表面的具有独特轮廓的狭长装饰性条带，由于光影对比所造成的图案的不同，丰富了建筑表面的变化。

修会（monastic order）：一种宗教团体，其成员共同生活在一起，遵循既定的一套规则。

独幅版画（monotype）：用铜版或其他版子印出的唯一一幅版画，除此之外，再无其他。

镶嵌画（mosaic）：墙壁、拱顶、天花板或地板上的装饰性作品，由带颜色的材料制成的小块构成，这种小块被称为嵌片（tesserae），嵌在石膏或水泥之中。罗马人使用经过打磨成型的彩色石块，他们的作品通常是地板镶嵌。早期基督教使用色调明亮的玻璃嵌块，也包括金块，表面略呈不规则形状，制造出一种完全不同的闪光效果。

清真寺（mosque）：伊斯兰宗教中用于社区礼拜祈祷的建筑，通常也兼具其他功能，其中包括宗教教育和公众集会。

母题（motif）：图像题材，某个母题可以在同一幅艺术作品中出现多次。

莫扎勒布（mozarab）：用于指代中世纪时期的西班牙基督教文化，它在穆斯林成为伊比利亚半岛的主导文化与政治统治者的时期发展起来。

壁龛样式（muqarnas）：伊斯兰装饰中的一种独特类型，由多个类似于壁龛的结构构成，它们相互叠加，成行排列，通常用于建筑的过渡部分。

壁画（mural）：源自拉丁语“murus”，意为墙壁，指一种大型绘画或装饰，或者直接制作在墙上（例如湿壁画），或者完成之后固定在墙上。

缪斯（Muses）：希腊神话中九位掌管艺术与科学的女神，她们在音乐与诗歌之神阿波罗的带领之下，通常包括：司英雄史诗的卡利俄佩（Calliope）、司历史的克利俄（Clio）、司情诗的厄剌托（Erato）、司音乐的欧忒耳佩（Euterpe）、司悲剧的墨尔波墨涅（Melpomene）、司颂歌的波吕许谟尼亚（Polyhymnia）、司舞蹈的忒耳普西科瑞（Terpsichore）、司喜剧的塔利亚（Thalia）、司天文的乌剌尼亚（Urania）。

飞檐托块（mutules）：多立克式建筑的特色之一，外形为扁长方体，位于檐口之下。

N

内殿（naos）：参见**内殿 / 神殿**（cella）。

前廊（narthex）：教堂入口处的横向大厅，有时是封闭的，但其中一面往往通向前面的前庭。

写实 / 自然主义（naturalism）：一种艺术风格，旨在描绘自然世界所呈现的面貌。

中堂（nave）：（1）罗马长方形公堂的中央通路，有别于两侧的侧堂；（2）基督教公堂式教堂的中央通路，从入口处一直延伸到半圆室或者耳堂。

大墓地（necropolis）：希腊语，意为“死者之城”，被用来指代坟场墓地。

新石器时代（Neolithic）：约始于公元前9000年至公元前8000年，这个时期出现了最早的人类定居社会，人们蓄养动物、种植谷物，很多新技术也在这个时期出现了萌芽，例如纺纱、织布和建造房屋。

新石器时代（New Stone Age）：参见**新石器时代**（Neolithic）。

乌银（niello）：填在贵金属板（通常为金、银）表面刻线里以形成图案的暗色合金。

尼刻（Nike）：古希腊的胜利女神，等同于雅典娜和古罗马的维多利亚（Victoria）。她通常被表现为身生双翼的女性形象，衣袍在风中飘荡。。

光轮（nimbus）：参见**光轮**（halo）。

夜景画（nocturne）：描绘夜晚场景的绘画，通常强调人造光线的不同效果。

非具象绘画（nonobjective painting）：抽象艺术中，不致力于再现物品、人物等对象的绘画风格，画面中不具有日常生活和自然世界中可见的物象。

O

方尖碑（obelisk）：一种具有四个侧面，逐渐向上缩小，顶端为金字塔形的高大石柱。方尖碑本来是古埃及的巨石（megalith），有些方尖碑后来被运送到了其他国家。

明窗 / 圆窗（oculus）：拉丁语，意为“眼睛”。（1）穹顶顶部的圆形开口，阳光由此射入；（2）圆形的窗户。

宫女（odalisque）：土耳其语，意为“后宫女奴”或“情妇”。

油画（oil painting）：（1）一种使用油作为颜料调和剂的绘画，最初画在覆盖底料（也用于湿壁画）的木板上，后来则画在绷紧的画布上，画之前画布要涂白或涂胶。后一种方法自15世纪以来成为了主导的油画创作方式。油画也可以画在纸张、羊皮纸、铜板等材质上；（2）绘制这种绘画的技法。

油画草图（oil sketch）：以油画技法绘制的，具有非正式特征的作品，有时是为最终作品所做的草稿。

旧石器时代（Old Stone Age）：参见**旧石器时代**（Paleolithic）。

视觉图像（optical images）：一种基于眼之所见而不是记忆的图像。

祈祷像（orant）：一种站立的人物形象，人物双臂举起，呈祈祷的姿态。

合唱队席 / 贵宾席（orchestra）：（1）古希腊剧场中，位于舞台前方、观众席之下，供合唱队使用的圆形区域；（2）古罗马剧场中的类似区域，但它是重要宾客的坐席。

东正教（Orthodox）：源自希腊语，意为“观点正确”。东方的东正教会在5世纪期间与西方的天主教会分裂，从效忠罗马教皇改为效忠君士坦丁堡的拜占庭皇帝及其任命的教宗。有时也被称为拜占庭教会（byzantine church）。

正交线（orthogonal）：在以透视法建构的画面中，一种垂直于绘画平面，交于灭点的想象线条。

竖石板（orthostats）：直立的石板，是墙壁下部的组成部分或者沿墙壁下部排开，通常是为了保护泥砖等较易损坏的材料。

P

宫殿（palazzo，复数为palazzi）：意大利语（法语为palais），通常用来指代大型的政府建筑或者重要人物的城中宅邸。

旧石器时代（Paleolithic）：通常分为上中下三个阶段，始于约公元前35,000年。此时的人类社会以游牧狩猎为主要生活方式，会使用石制工具，后来发展出骨制工具和燧石工具。有些人群生活在洞窟之中，在旧石器时代的晚期，洞窟内出现了装饰，此时的人们也制造小型的骨雕、角雕和石雕。

调色板 / 用色 / 石板（palette）：（1）一种通常为椭圆形的薄板，一端有可供大拇指伸入的孔，画家用它来盛放和调和色彩；（2）某位画家所使用的色彩范围；（3）埃及艺术中的一种石板，通常装饰有

浅浮雕。较小石板的一面有圆形的凹陷，被认为是用来盛放眼部化妆品，较大的石板则属于纪念物。

画板（panel）：（1）一种用于绘画的木板，通常用来绘制蛋彩画，作画之前要在木板上涂一层底料。大型的祭坛作品需要将两块或两块以上的画板连接在一起；（2）近期，纤维板等其他复合材料也被用来制作画板。

万神殿 / 先贤祠 / 纪念堂（pantheon）：源自希腊语中意为“全部”的“pan”和意为“神”的“theos”，这是一种希腊化时期或罗马时期的神殿，敬献给所有的神。后来，此类建筑成为一国杰出人物去世后的坟墓所在地或纪念堂。

万能之主（pantocrator）：将基督表现为宇宙统治者的图像，经常出现在拜占庭教堂的穹顶和半圆室镶嵌画中。

纸莎草 / 纸莎草纸 / 纸莎草书（papyrus）：（1）一种高大的水生植物，大量生长于东亚、埃及和阿比西尼亚；（2）将细薄的纸莎草茎芯条排在一起，经过浸泡、压制和干燥制成的一种类似于纸的材料。古代埃及、希腊和罗马都把它用作书写材料；（3）一种写在这种材料上的古代文献或书卷。

羊皮纸 / 羊皮书 / 羊皮画（parchment）：发明于公元前 2 世纪，根据其诞生地小亚细亚的希腊城市帕加马而得名。（1）用经过漂白的兽皮制成的一种类似于纸的材料的统称，广泛用于中世纪时期的手抄本。犊皮纸（vellum）是用小牛皮制成的一种高级的皮纸；（2）以这种材料为载体的文献或小型画。

受难（Passion）：（1）宗教语汇中，用来指代耶稣生命最后一周所发生的事件；（2）以绘画、文学、戏剧或音乐形式对这些事件的表现。

淡色 / 色粉笔 / 色粉画（pastel）：（1）一种柔和的色彩；（2）一种用粉笔、胶水和颜料混合而成的画棒；（3）用这样的画棒绘制的图画。

基座（pedestal）：一种为雕像、花瓶、立柱等制作的结构性支撑物。

三角楣（pediment）：（1）古典建筑中，一种由下方的横向檐口和上方的两条斜坡檐口框出的三角形低矮山墙，通常都装饰有雕塑；（2）位于门窗或壁龛上放的类似建筑部分，如果檐口以一定角度发生转向，或者被打破，那么这一部分就被称为开口三角楣（broken pediment）。

双耳细颈罐（pelike）：一种希腊储存罐，双耳阔口，罐肩短小或无肩，有底座。

穹隅（pendentive）：一种球面三角形，用于实现穹顶的正方形 / 多边形开口向圆形底座或鼓室的过渡。

行为艺术（Performance Art）：一种由演员或艺术家表演的艺术类型，通常以即兴的方式与现场观众展开互动，这曾是该艺术发展过程中某一阶段的首要目的。这类艺术无法保留下来，某些事件可能只有摄影记录。

围柱式（peripteral）：描述某一建筑被一列立柱或柱廊所围绕的样式。

围柱中庭 / 围柱廊（peristyle）：（1）在罗马住宅或中庭式住宅（domus）中，周围环绕立柱长廊的露天花园中庭；（2）围绕着建筑或者庭院的立柱长廊。

垂直［哥特式］风格（Perpendicular［Gothic］style）：英国哥特式建筑的第三种风格，其中棱窗格以垂直线条为主，扇形拱顶也在这一风格中得到了广泛应用。

透视法（perspective）：一个在二维平面内表现空间关系与三维立体对象的体系，目的在于制造出类似于人眼感知的效果。在大气或空气透视法中，当被表现对象距离绘画平面越来越远，色彩的饱和度和明度就会随之减弱，明暗之间的对比同样会减弱。在彩色的艺术作品中，距离绘画平面越远的对象，其色彩就会更趋向于一种浅淡的蓝灰色调。15 世纪在意大利发展起来的科学或线性透视法，则是一个基于正交线交汇于地平面灭点的数学体系。横线与正交线在远处垂直相交源自数学的推导。由于这种方法预设了一个绝对静止的观众，并且强加给艺术家严格的限制，所以几乎很少在画面中得到贯彻一致的运用。尽管传统上认为它的发明者是布鲁内莱斯基，但最早关于透视法的理论性文本是莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂的《论绘画》（1435 年）。

启蒙思想家（philosophes）：启蒙时代的哲学家与知识分子，他们的著作对当时的艺术产生了重要影响。

物影照片（photogram）：一种不用照相机，而是将物体放在感光纸上，然后再用光线照射曝光，形成的影子一般的照片。

照片 / 摄影（photograph）：相对长久或“固定”的图像形式，通过让光线穿过照相机镜头作用于感光材料而形成。照片也常被称为“print”。

摄影蒙太奇（photomontage）：一种摄影方法，将多幅照片的整体或局部拼合起来形成新的图像。这种技法在 20 世纪 20 年代被达达艺术团体大量使用。

广场（piazza，复数为 piazze）：意大利语，意

为“公共广场”，法语为“place”，德语为“platz”。

画面（picture plane）：绘制绘画的平面。

如画（picturesque）：具有视觉上的意义或愉悦感，仿佛是一幅绘画。

墩柱（pier）：一种直立的建筑支撑结构，通常为长方形，并且有时还有柱头与柱础。在众多罗马式与哥特式教堂中，当立柱、半露方柱或者柱身附着在该结构上时，它被称为复合墩柱（compound pier）。

圣母哀子（Pietà）：意大利语，兼具“怜悯”与“同情”之意，指一种表现圣母在死去的基督面前悲痛不已的图像。当指代基督上十字架之后某一特定时刻的记录场景时，通常也用“lamentation”一词。

宁静之石（pietra serena）：一种在意大利托斯卡纳地区使用的灰色砂岩。

半露方柱 / 壁柱（pilaster）：一种扁平的垂直元素，通常突起于墙壁表面，并且具有柱础、柱身和柱头结构。它通常是装饰成分，不具有结构功能。

朝圣式唱诗班区（pilgrimage choir）：罗马式教堂中，由半圆室、半圆室回廊和放射状礼拜堂所构成的整体。

朝圣式布局（pilgrimage plan）：基督教教堂中普遍的设计，这些教堂都是中世纪欧洲朝圣者朝圣之路上的落脚点，以设计有侧堂为特色，目的在于容纳更多的朝圣者。参见**朝圣式唱诗班区**（pilgrimage choir）。

支柱（pillar）：泛指直立的建筑支撑结构，包括圆柱、墩柱、半露方柱等。

架空柱（pilotis）：一种由钢筋混凝土建构的支柱。

小尖塔（pinnacle）：塔楼、墩柱、扶壁等建筑支撑物上小型装饰结构，在哥特式建筑中最为普遍。

平面图（plan）：参见**平面图**（ground plan）。

板窗格（plate tracery）：一种窗格样式，坚固石墙的开口里都装有玻璃。

户外（plein-air）：通常指用油画颜料在户外绘制的草图，其目的在于捕捉风景等其他物象即时的光线效果。印象派画家极力鼓励这种方法，他们将户外草图带回画室，再加工成完成的作品。但是很多户外草图都被认为是艺术杰作。

墩座 / 墩座墙（podium）：（1）伊特鲁里亚与古罗马神庙的高大底座；（2）建筑物看似此类底座的底层。

多联作品（polyptych）：一种祭坛作品或宗教艺术品，由多块画板 / 雕板等构成，通常用铰链连接在一起。

门廊（porch）：泛指建筑外部的附加结构，一种有顶的入口通道。

门（porta）：拉丁语，意为“门”、“大门”。

大门（portal）：一种门或大门，通常尺寸巨大，并且还有精美的雕刻装饰。

圆柱式门廊（portico）：一种由圆柱支撑屋顶或檐部加三角楣的结构，通常从台阶进入。它为建筑提供了有顶的入口，也连接着建筑及其周围的空间。

柱梁结构（post and lintel）：建筑中的基本结构之一，两根或多根立柱支撑着横梁，横梁可以是位置最高的部件，也可以是墙壁或屋顶的支撑。

粉拓法（pouncing）：一种将纸板上的草图转移到墙壁或其他表面的方法，首先在草图的线条上扎出小孔，然后撒上碳粉，碳粉就会透过小孔落在墙面上，形成图案。

普桑派（Poussinistes）：17 世纪末、18 世纪初，法兰西学院那些注重“素描”的艺术家，他们认为素描更诉诸理性而不是感官。该术语源自对法国艺术家尼古拉·普桑的尊敬。参见**鲁本斯派**（Rubénistes）。

祭坛台座（predella）：祭坛作品的底座，通常装饰着与主画面题材相关的小型场景图像。

预示（prefiguration）：将旧约人物和故事的表现，作为新约人物和故事的先兆与铺垫。

原始主义（primitivism）：现代艺术家对非西方艺术（例如非洲艺术、部族艺术、波利尼西亚艺术）风格、形式与技法的挪用，属于先锋艺术运动创新的一部分。这些艺术家也借用其他的素材，包括儿童和精神病人的艺术。

版画 / 照片 / 印刷品（print）：一种复制的图片或图像，通常印在纸上且数量巨大，图像来自木版、金属版、石版或摄影。

前殿（pronaos）：希腊或罗马神庙中，一种位于内殿（cella）之前的开敞前厅。

豪华静物画（pronk）：该词意为华丽炫耀，被用来指代表现奢华物品的静物画。

门道 / 山门（propylaeum，复数为 propylaea）：（1）庙堂或其他封闭建筑的入口，通常装饰华丽；（2）雅典卫城西端的巨大入口。

来源（provenance）：一件艺术品的起源地与相关信息。

《诗篇》（Psalter）：（1）旧约中的《诗篇》，据信其中一部分出自古代以色列国王大卫之手；（2）《诗篇》的副本，有时会根据宗教仪式的需要来编排，而且常常装饰着丰富的彩饰。

讲道坛（pulpit）：教堂中高起的平台，神职人员在这个平台上讲道或者主持宗教仪式。它的围栏或者围墙可能具有精美的装饰。

小天使（putto，复数为putti）：经常在古典艺术和文艺复兴艺术中出现的裸体男孩，通常长有双翼。当他手持弓箭的时候，就被视为爱情的化身，称为丘比特或小爱神（amoretto）。

塔门/牌楼门（pylon）：希腊语，意为“门道”。（1）埃及神庙或前庭的巨大入口建筑，通常是开有入口、两边倾斜的厚重墙壁，或者由建在中央入口两侧的墙壁构成；（2）大门、桥梁或大街两旁的高大建筑，是入口处的标志。

Q

麦加朝向（qibla）：朝向麦加的方向，即穆斯林祈祷时所面对的方向。清真寺里的麦加朝向墙为人们指示出这个方向。

四分拱（quadrant vault）：一种半筒形拱顶，其横截面不是半圆形，拱形为四分之一圆形。

可移动绘画（quadra riportate）：在拱顶曲面的嵌板上描绘的图像。

四叶形饰（quatrefoil）：一种装饰图案，由从同一中心发散出的四个叶片构成。

R

辐射式礼拜堂（radiating chapels）：用以指代中世纪教堂中，沿半圆室回廊（有时也包括耳堂）依次排开的各座礼拜堂。

辐射式（rayonnant）：哥特式建筑风格，被描述为“辐射状的”，13世纪中期在路易九世的巴黎宫廷中发展起来，也被称为宫廷风格（court style）。

现成品（readymade）：因艺术家赋予了新的情境或标题而被转化成艺术品的普通物品。使用现成品是20世纪早期达达和超现实主义艺术运动的重要特色。

红绘式（red-figured）：一种古希腊的陶器装饰风格，以在黑底色上的红色图案为特点。这一风格在公元前6世纪末发展起来，取代了之前的黑绘式风格。

食堂（refectory）：（1）进食以补充体力的房间；（2）修道院、学校等其他大型机构的餐厅。

宗教改革（Reformation）：16世纪早期的宗教运动，其目的在于改革天主教会，最终导致了新教教会的建立。

画带（register）：一种包含有浮雕、湿壁画等装饰的水平条带。当出现多层水平条带时，画带就被用来确定不同的视觉平面以及视觉叙事中不同的时间。

钢筋混凝土（reinforced concrete）：强度、特别是拉伸强度得到提升的混凝土，通常采用埋入钢杆或钢丝网的方式，1900年前后引入法国。很多大型现代建筑只有采用钢筋混凝土才能建造出来。

浮雕/浮雕感/凸版印刷（relief）：（1）人物或图案的一部分突出于它们所被雕刻或塑造的背景平面之上。根据突出高度的不同，以这种方式制作的雕塑被称为高浮雕（high relief）或浅浮雕（low relief）。当浮雕极浅时，称为扁浮雕（schiacciato，意大利语，意为“平地”）；（2）在绘画或素描中形体的明显突出之感；（3）一种印刷方法，高于印版平面的线条浸入油墨被印刷出来。

圣物箱（reliquary）：用来储存和展示圣物的容器。

壁联柱（respond）：（1）一种凸出于墙壁的半墩柱、半露方柱或类似结构，其功能是支撑过梁和拱，另一端由独立的圆柱或墩柱来支撑，正如连拱廊的末端那样；（2）柱廊背后墙壁上的一系列半露方柱，看起来像是与柱廊的立柱两两相配，但实际上主要起装饰作用；（3）中世纪教堂里，复合墩柱上的一种细长的柱身，似乎在承载拱顶的重量。

角状杯（rhyton，复数为rhyta）：古代一种陶瓷、金属、石头制成的饮用或倒注容器，有时做成人物或动物形状。

拱肋（rib）：一种纤细突出的拱状结构，横向或者交叉支撑拱顶，因而将拱面区分为多个部分。在晚期哥特式建筑中，它的首要作用是装饰。

肋拱（ribbed vault）：一种拱顶风格，突出于拱顶表面的拱肋沿着拱顶区隔面的相交线向上升起，拱肋既可以提供支撑，也可以作为拱顶表面的装饰。

罗马式（Romanesque）：（1）11世纪至13世纪期间中世纪建筑的风格，基于古罗马建筑样式，使用罗马的圆拱，以厚重的墙壁作为支撑结构，而且窗户相对较小；（2）任何“类似于罗马”的文化及其人造物。

十字架坛隔屏（rood screen）：教堂中的一种挂着十字架的隔屏，将公共的中堂区域与唱诗班席分开来。参见**唱诗班席隔屏**（choir screen）。

玫瑰窗（rose window）：一种巨大的圆形窗户，镶嵌有彩色玻璃，还有石质窗棱，通常位于哥特式教

堂的立面与耳堂末端。

喙形舰首 / 喙形讲坛 / 讲坛（rostrum，复数为 rostra）：（1）古代战船船头一种喙形的突出物，用于撞击敌人；（2）罗马广场中，装饰着被俘战船喙形舰首的平台，是发表演说的讲坛；（3）用于发表公众讲话的平台、舞台等。

长卷（rotulus，复数为 rotuli）：拉丁语，意为“卷轴”，一种卷起的手写文本。

拓印（rubbing）：一种复制浮雕表面图案的方法，将纸铺在浮雕上，然后用铅笔、炭笔等摩擦，也被称为擦印法（frottage）。

鲁本斯派（Rubénistes）：17 世纪末、18 世纪初，法兰西学院那些在绘画中注重“色彩”的艺术家，因为色彩诉诸人的感官，被认为更忠实于自然。该术语源自对佛兰德斯艺术家彼得·保罗·鲁本斯的尊敬。参见**普桑派**（Poussinistes）。

粗面石工（rustication）：一种石工技巧，砌筑时使用表面粗糙的石方，并且留下明显的交错接缝。

S

神圣会谈（sacra conversazione）：意大利语，指代一种表现圣母子与圣徒的绘画，画中人物都出于同一个空间背景里，好像彼此之间在对话交流。

圣器室（sacristy）：教堂中靠近主祭坛的房间或附属于教堂的小型建筑，用于存放宗教仪式中使用的器具和服饰，也被称为圣衣室（vestry）。

沙龙 / 沙龙展（salon）：（1）宫殿或私人住宅中一种优雅的大起居室或大会客厅；（2）由政府资助，在巴黎卢浮宫举办的在世艺术家绘画雕塑作品展，最初两年一届，后改为一年一届；（3）采取巴黎沙龙模式的大型公共展览。

圣所 / 圣殿（sanctuary）：（1）神圣的场所或建筑；（2）建筑内部一个特别神圣的地方，例如神庙的内殿、教堂祭坛周边的区域。

石棺（sarcophagus，复数为 sarcophagi）：一种大型棺材，一般都为石质，通常还装饰着雕刻与铭文。该术源自希腊语中的“肉体”与“吞噬”。

萨梯尔（satyr）：森林之神的一类，被认为是希腊酒神狄俄尼索斯（或罗马酒神巴库斯）好色的同伴。他们被表现为长着山羊腿和尾巴的男性男子形象，头上长着角和尖耳朵。年轻的萨梯尔也被称为农牧神（faun）。

萨兹（saz）：意为“魔法森林”，该术语用来描述蜿蜒缠绕的枝叶图案，这是奥斯曼土耳其帝国时期哈塔伊风格（hatayi style）的重要组成部分。

扁浮雕（schiacciato）：意大利语，意为“平地”，用来描述多那太罗及其同辈的一些艺术家所创作的浅浮雕。

科学透视法（scientific perspective）：参见**透视法**（perspective）。

缮抄室（scriptorium，复数为 scriptoria）：修道院里的一种工作室，用于抄写手抄本和绘制插图。

涡卷形结构 / 卷轴 / 手卷（scroll）：（1）一种建筑装饰，外形为部分卷曲的螺旋形，爱奥尼亚式和科林斯式柱式中都具有这样的装饰；（2）一种手写文本的形式。

公会学校（scuola）：意大利语，意为“学校”。在文艺复兴时期的威尼斯，指致力于行善的兄弟会组织，通常在神职人员的主持下进行。

干壁画（secco 或 a secco）：参见**湿壁画**（fresco）词条中的干壁画（fresco secco）。

截面图（section）：一种建筑图纸，它所呈现的建筑看起来像是被垂直于水平面的平面切开。横截面（cross section）指沿横向轴线切开的截面；纵截面（longitudinal section）指沿纵向轴线切开的截面。

选择性擦除（selective wiping）：在蚀刻工艺中，有计划地擦去版面特定区域的油墨，以制造印刷作品的明暗与色彩变化。

六分拱顶（sexpartite vault）：参见**拱顶**（vault）。

渐次渲染（sfumato）：意大利语，意为“烟雾笼罩”，用来描述人物造型中极其微妙的光影渐变，达芬奇在创作中尤为青睐这种方法。

刮刻装饰（sgraffito ornament）：一种装饰技法，刮去材料的表面层，通过色彩的对比来形成图像。

柱身（shaft）：建筑的立柱中，柱础与柱头之间的部分。

女先知（Sibyls）：希腊罗马神话中，具有占卜和语言能力的女性，人数众多。她们也被表现在基督教艺术中，因为人们认为女先知也预言了基督的降临，尤为著名的作品是米开朗基罗的西斯廷天顶画。

侧堂（side aisle）：罗马长方形公堂或基督教教堂中，与中堂平行的通道，由联拱廊或柱廊与中堂区分开来。有时中堂两侧各有一个侧堂，有时两侧各有内外两个侧堂。

西勒尼（sileni）：森林之神的一类，陪伴在酒神狄俄尼索斯（或巴库斯）周围。他们是酒神的导师和饮伴，塌鼻厚唇，嗜酒如命。类似于萨梯尔，他们

基本上也是人类形象，只不过长着马的尾巴和耳朵。

丝网印刷（silkscreen printing）：一种印刷工艺，挤压颜料或油墨，使之透过模板特别是事先备好的织物，以印出图案的方法，也称为“serigraphy”。

银叶（silver leaf）：参见**金叶**（gold leaf）。

银尖笔（silverpoint）：一种14世纪和15世纪期间用银制作的绘画工具（笔），它能够画出极细的线条，而且能够保持笔尖的尖锐。

银盐（silver salts）：溴化银、氯化银、碘化银等对光敏感的化合物，被用于制作摄影材料。这种感光性首先是由约翰·海因里希·舒尔茨（Johann Heinrich Schulze）于1725年发现的。

铁锈红（sinopia，复数为sinopie）：意大利语，源自小亚细亚古城锡诺普（Sinope），该城以其出产的砖红色颜料而著名。在湿壁画中，全尺寸的底稿就是用这种颜色绘制在第一层粗石膏或粗灰泥层（arriccio）上。

特定地点艺术（site-specific art）：只为一个场所而创作的艺术品，这个场所也是作品的组成部分，对它的创作与意义具有关键作用。

草图（sketch）：一种通常快速完成的素描、绘画等艺术品，其目的在于理解和发展艺术技巧，有时草图可以引发更为完整的艺术品。

底座（socle）：建筑基础向外突出的部分，类似于立柱的柱础等。

拱肩（spandrel）：两个邻近拱的曲面外侧相连接的部分；如果是单拱，指的是曲面外侧从起拱点到拱心石的部分。

狮身人面像（sphinx）：（1）古埃及一种人首狮身、兽首狮身、鸟首狮身的动物，通常被雕刻为极其巨大的雕像；（2）希腊神话中的一种动物，通常被表现为长着女性头颅、乳房、鹰翼的狮身形象，出现在古典艺术、文艺复兴艺术和新古典主义艺术中。

尖塔（spire）：一种建于屋顶上的高塔，通常与教堂联系在一起，多见于哥特式建筑。

战利品/夺用（spolia）：拉丁语，意为“动物身上剥下的兽皮”，被用来指代（1）战争中的战利品和（2）被再次使用于不同环境的建筑与雕刻残片。

起拱点（springing）：拱与其基础相接的部分。

内角拱（squinches）：建在方形或长方形角落处，跨越对角线的拱，其功能在于实现向上方穹顶圆形截面的过渡。

大厅（stanza，复数为stanze）：意大利语，意为“房间”。

钢（steel）：经过化学工艺加工的铁，具有更优越的硬度、延展性和强度。

石碑（stele）：源自希腊语，意为“站着的石块”，指一种直立的石板或柱石，有时雕刻有图案或铭文。

台基（stereobate）：古典建筑、特别是希腊神庙的底部结构。

立体镜（stereoscope）：一种光学仪器，使用者能够用它把两幅根据两只眼睛分别观看的角度而拍摄的照片结合在一起，合成的单幅照片具有双眼观看的深度感和稳固性，首先由查尔斯·惠特斯通爵士（Sir Charles Wheatstone）在1838年演示。

静物（still life）：指代描绘家庭用品、食物等日常物品的绘画，有时也指雕塑。

柱桩（stilts）：指支撑着上部结构的支柱；20世纪建筑中，通常是钢筋混凝土制成的。建在柱桩上指建筑某个部分之上还有高大的支撑物，例如上心拱（stilted arches）的结构就是如此。

有顶柱廊（stoa）：希腊建筑中一种有顶的柱廊，有时是极长的单体建筑，供会面或散步之用。

斯多噶派（stoic）：芝诺（Zeno）于公元前300年前后创建的哲学学校的成员，命名自他任教的雅典城内的有顶柱廊（stoa）。该流派的主要论点是人应该释放他的全部激情。

建材钢（structural steel）：用于建筑的钢材，藏在建筑之中，既不可见，也不暴露在空气中。

细灰泥（stucco）：（1）一种用于覆盖建筑墙壁的混凝土或水泥；（2）一种用于建筑装饰的灰泥，例如檐口和装饰线脚或浮雕雕刻。

习作（study）：一种预备性草图、素描、绘画等艺术作品，供艺术家探索艺术上的可能性，解决问题，然后再创作完整的作品。后来，习作也常被视为完成的艺术作品。

柱基（stylobate）：希腊神庙台基之上的平台或砌筑地面，构成立柱的基础。

尖笔/铁笔（stylus）：源自拉丁语“stilus”，罗马人的书写工具。（1）古代用于在柔软材料制成的板子（例如泥板）上书写的尖头工具；（2）用于干刻或蚀刻、类似于针的工具。

崇高（sublime）：19世纪的艺术中，艺术的理想与目标是引发观众的敬畏感，让观众产生高度宗教、道德、伦理和智力意图的感觉。

凹浮雕（sunken relief）：一种浮雕雕塑，人物或图案低于石头表面，具有鲜明的轮廓。

叠加柱式（superimposed orders）：建筑墙壁

上两列或多列圆柱、墩柱或半露方柱上下叠加的样式。

宴饮（symposium）：古希腊的一种集会，有时是知识分子和哲学家讨论观点的集会，通常在非正式的社会场合中进行，例如晚餐聚会。

T

圣龛（tabernacle）：（1）朝拜的场所或房间；（2）一种有华盖的壁龛或凹陷，用于放置图像；（3）古犹太人的便携式圣龛，用于放置约柜。

舞台造型（tableau vivant）：一种通常来自于神话、《圣经》或文学素材的场景，被表现为舞台背景中身着戏装、静立不动的人物形象。

接待室（tablinum）：拉丁语，意为“书写板”或“书写记录”，指罗马住宅中，前庭尽头或位于前庭与第二个庭院之间的房间，家庭记录保存在这里。

蛋彩画（tempera painting）：（1）使用蛋黄和水来调和颜料所作的绘画，14 世纪和 15 世纪期间，蛋彩画被绘制在涂有底料的木板上，使用金叶和用绿色或棕色作为底色（underpainting）的做法早于蛋彩画；（2）绘制此类绘画的技法。

暗影主义（tenebrism）：绘画中强烈的明暗对比。

赤陶（terra cotta）：意大利语，意为“焙烧的泥土”。（1）陶器，通常为红褐色，但往往施有不同颜色的釉层并且经过焙烧，用于陶器、雕塑、建筑材料或者建筑装饰；（2）用这种材料制作的物品；（3）这种自然材料的色彩。

嵌片（tessera，复数为 tesserae）：一种彩色的石头、大理石、玻璃或衬金玻璃小块，用于制作镶嵌画。

剧场（theater）：古希腊一种户外的戏剧表演场所，通常是半圆形布局，设有阶梯状的观众席位、合唱队席位和布景台。

基廷会（Theatine Order）：16 世纪由近期解体的圣爱会（Oratory of Divine Love）成员建立的宗教组织，其目的在于改革天主教会，它的成员承诺培养他们的精神生命，从事慈善工作。

浴场 / 浴宫（thermae）：古罗马人的公共沐浴设施，由不同类型的浴池和社会体育设施构成。

圆墓 / 圆形神殿（tholos）：一种圆形布局的建筑，通常具有神圣性质。

外推力（thrust）：拱、拱顶或穹顶产生了侧向压力，必须在这种力最集中的地方通过墙壁的厚度或某种形式的扶壁来抵消。

圆形画 / 圆形浮雕（tondo）：一种圆形的绘画或浮雕。

窗格（tracery）：（1）哥特式窗户上的装饰性石质作品，在早期窗格或板窗格中，窗户看起来像是从坚固的石头中切割出来的，在棱窗格中，玻璃占据主要的部分，纤细的石头仿佛是被后加到窗户上的；（2）使用不同材料在墙壁、圣殿、建筑立面等部分制作的类似装饰。

耳堂（transept）：公堂式教堂中与中堂垂直相交的横臂，通常将中堂与唱诗班席或半圆室区分开来。

截线（transversals）：在根据透视法建构的画面中，截线指与画面（横向）平行、表示距离的线条。它们与正交线相交，形成网格，画面中的元素依据这个网格来布局，以暗示出空间感。

知识之树（Tree of Knowledge）：伊甸园中，长着亚当和夏娃所吃禁果的树，偷吃禁果之后，他们的纯真状态就遭到了破坏。

生命之树（Tree of Life）：生长在伊甸园里的树，它的果实会让人长生；在中世纪艺术中，它经常被用作基督的象征。

楼座（tribune）：教堂中一种平台或走廊，位于中堂上方，俯视侧堂。

三联拱廊（triforium）：中堂墙壁的组成部分，位于连拱廊和高侧窗之间。它通常由每个开间内分布三个开口的假拱廊构成。当中堂墙壁分四层布局，出现楼廊时，三联拱廊就位于楼廊与高侧窗之间。有时耳堂与唱诗班席墙壁上也建有三联拱廊。

三垄板（triglyph）：多立克式檐壁的组成部分，隔开连续的嵌板，并被开槽分为三个区间。

三联作品 / 三联画（triptych）：一种祭坛作品或宗教图像，可以是雕刻，也可以是绘画，由中央板与两侧屏构成。

凯旋门 / 巨拱（triumphal arch）：（1）一种大型拱门，有时是一组三个拱门，由罗马皇帝建造，用于纪念他的军功，通常装饰着表现他军功场景的浮雕；（2）教堂东端巨大的横向拱，跨越了祭坛和半圆室，将它们与教堂主体分隔开来，经常装饰着镶嵌画或壁画。

三色素描（trois crayons）：使用三种颜色，通常为红、黑、白所绘制的素描，一种流行于 17 世纪和 18 世纪的技法。

乱真（trompe l'oeil）：法语，意为“欺骗眼睛”，指一种旨在欺骗观众的眼睛，让人相信艺术品是现实的、是空间中真实存在的立体物体或场景的艺术。

战利品 / 胜利饰品（trophy）：（1）在古罗马时期，

指从被打败的敌人那里得到的军备和战利品，并挂在树上、柱子上公开展示；（2）艺术中对这些物品的再现，是胜利的象征，用于纪念或装饰。

门间柱（trumeau）：大型门道中，位于门楣中央下方的支撑柱，正如罗马式和哥特式大门的情况一样，通常都装饰着雕塑。

桁架（truss）：一种三角形的木制或金属架子，用于支撑屋顶，有时在室内可见，有时被天花板遮挡起来。

塔托 / 小角塔（turret）：（1）作为大型构件组成部分的小型塔状物；（2）建筑角落处的小塔，通常建在建筑上层之上。

制版墨（tusche）：一种含蜡的类油墨液体，用于印制版画中的纯黑色（或纯色）区域。

三角楣 / 半月楣（tympanum）：（1）古典建筑中，一块通常呈三角形的凹进区域，往往装饰着雕塑，也被称为三角楣（pediment）；（2）中世纪建筑中，大门或窗户的拱与门楣 / 过梁之间的拱形区域，通常装饰着浮雕。

预示论（typology）：将基督之前的形象、人物和象征等与基督之后的形象、人物和象征一一对应。

U

底色（underpainting）：参见**蛋彩画**（tempera painting）。

V

灭点（vanishing point）：以科学透视法绘制的画面中，所有正交线相交并消失的点。

虚空（vanitas）：该术语出自《传道书》1:2（“虚空的虚空”），指的是时间的流逝、生命的短暂、死亡的无可避免。这类表现虚空主题的作品尤见于17世纪的北部欧洲艺术。

拱顶（vault）：一种拱形的屋顶或天花板，通常由石头、砖或混凝土建成。具有一些特点鲜明的变体，所有拱顶的侧向推压力集中点上，都建有扶壁。（1）筒拱是一种半圆形结构，由连续的拱构成，平面布局可以是直线形的，也可以是环形的；（2）交叉拱是由两个相同尺寸的筒拱相交形成的，相交的拱顶部分形成一个拱面分为四个区隔的开间，相交处有突出的拱棱；（3）肋拱指的是拱棱处增加拱肋的拱顶，目的在于加固建筑结构、装饰拱面。当拱肋沿拱面对角线布局，并且呈半圆形时，就构成了穹顶肋拱；（4）六分拱顶指的是横向拱肋穿过拱面中心点，将之分为六个区隔的肋拱；（5）哥特式拱顶通常都是四分拱顶，所有的拱基本都呈尖顶形；（6）扇形拱顶是一种精致的肋拱，使用了类似于圆锥形的窗格元素，这种拱顶是在15世纪的英格兰发展起来的，其目的在于装饰。

实景画（veduta，复数为vedute）：一种景观绘画，通常表现城市风景。

犊皮纸（vellum）：参见**羊皮纸**（parchment）。

写真主义（veristic）：源自拉丁语“verus”，意为“真实”，描述一种超级写实、强调个人特征的肖像画风格。

圣衣室（vestry）：教堂中用来存放服饰（神职人员的外衣）和圣器的房间，也被称为圣器室（sacristy）。

恶行（vices）：通常以寓言的手法与七美德一起被表现，罪恶包括：骄傲、嫉妒、贪婪、愤怒、暴食、淫欲和懒惰，而有时也会被其他罪恶，例如不公和愚蠢所替代。

别墅（villa）：最初指大型乡间住宅，在现代语境中，也指单体住宅或近郊住宅。

德行（virtues）：包括三种神学美德：信仰、希望、慈善；四种基本美德：审慎、正义、刚毅和节制，通常以寓言的手法来表现，尤见于中世纪手抄本和雕塑中。

涡卷饰（volute）：一种螺旋形的建筑元素，在爱奥尼亚柱式和复合柱式中尤为常见，但也用于建筑立面与内部装饰。

还愿作品（votive）：敬奉、崇拜神或圣徒时使用的一种宗教图像。

楔形拱石（voussoir）：一种用于建拱的楔形石方。

W

薄涂（wash）：在水彩画与水墨画中使用一层透明的色彩或水墨，偶尔也被运用于油画。

水彩画（watercolor painting）：运用以水调和的颜料绘制的作品，通常画在纸上。

拱腹（webs）：用砖、水泥、石头等制造的筑体，用于填充拱肋之间的空间。

西面工程（westwork）：源自德语词“Westwerk”，指加洛林、奥托和德国罗马式建筑中，教堂巨大的西立面，通常是钟楼或者结合有钟楼的样式，包括底层入口、中层门厅、上层礼拜堂或楼廊，后来的建筑中

又增加了耳堂与十字交叉处的塔楼。

侧屏（wing）：祭坛作品的侧板，通常两面都有装饰，用铰链与中央板连接在一起，这样就可以打开或关闭，展示不同的图像。

木刻（woodcut）：一种版画，在木板上沿着纹理雕刻出图案，在表面凸起的部分涂上油墨，然后印刷的方法。

锻铁（wrought iron）：与铸铁相比，指一种较纯的铁，容易锻造，冷却缓慢，所以可以手工锻打成形。

珍宝馆（wunderkammer，复数为 wunderkammern）：字面意义为“奇迹之屋”，是16世纪出现的博物馆的前身。这类房间展示来自世界各地，特别是异国他乡、遥远国度的神奇之物。被展示的物品包括：化石、贝壳、珊瑚、动物（骨骼、兽皮等）、宝石，以建立百科全书式的收藏为努力目标。参见**艺术馆**（kunstkammen）。

Z

塔庙（ziggurat）：源自亚述语“ziqquratu”，意为“山顶”或“高度”。指古代亚述和巴比伦地区，一种由泥砖建成的金字塔形土丘或塔状物，是神庙的底座。它的外观或者呈阶梯形，或者被回旋上升的宽阔坡道环绕，给人以阶梯感。

黄道带（zodiac）：一条环绕天堂的想象条带，包括太阳、月亮和主要星球的运行轨迹，以及12个星座，即十二宫分区，人们将十二宫与12个月份联系在一起。十二宫包括：白羊宫（公羊）、金牛宫（公牛）、双子宫（双生子）、巨蟹宫（螃蟹）、狮子宫（狮子）、室女宫（室女）、天秤宫（天平）、天蝎宫（蝎子）、人马宫（射手）、摩羯宫（山羊）、宝瓶宫（持水者）、双鱼宫（鱼）。它们经常被表现在罗马式和哥特式教堂的大门上，与月时劳作的图像一起出现。

延伸阅读

为了让这个书单尽可能实用，所列图书限于大众图书，而且要在近 20 年内出版印刷或目前还能轻易找到。然而，某些需要更新却无法取代的书仍得以保留。这些限制意味着许多绝版的经典图书都没有列出，还有认真的学生感兴趣的许多专业材料也没有列出。读者可以参看下面列出的许多专门的参考书目。

艺术史参考资源

1. 参考书目和研究指南

Arntzen, E., and R. Rainwater. *Guide to the Literature of Art History*. Chicago: American Library, 1980.

Barnet, S. *A Short Guide to Writing About Art*. 8th ed. New York: Longman, 2005.

Ehresmann, D. *Architecture: A Bibliographical Guide to Basic Reference Works, Histories, and Handbooks*. Littleton, CO: Libraries Unlimited, 1984.

———. *Fine Arts: A Bibliographical Guide to Basic Reference Works, Histories, and Handbooks*. 3d ed. Littleton, CO: Libraries Unlimited, 1990.

Freitag, W. *Art Books: A Basic Bibliography of Monographs on Artists*. 2d ed. New York: Garland, 1997.

Goldman, B. *Reading and Writing in the Arts: A Handbook*. Detroit, MI: Wayne State Press, 1972.

Kleinbauer, W., and T. Slavens. *Research Guide to the History of Western Art*. Chicago: American Library, 1982.

Marmor, M., and A. Ross, eds. *Guide to the Literature of Art History 2*. Chicago: American Library, 2005.

Sayre, H. M. *Writing About Art*. New ed. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2000.

2. 词典和百科全书

Aghion, I. *Gods and Heroes of Classical Antiquity*. Flammarion Iconographic Guides. New York: Flammarion, 1996.

Boström, A., ed. *Encyclopedia of Sculpture*. 3 vols. New York: Fitzroy Dearborn, 2004.

Brigstocke, H., ed. *The Oxford Companion to Western Art*. New York: Oxford University Press, 2001.

Burden, E. *Illustrated Dictionary of Architecture*. New York: McGraw-Hill, 2002.

Carr-Gomm, S. *The Hutchinson Dictionary of Symbols in Art*. Oxford: Helicon, 1995.

Chilvers, I., et al., eds. *The Oxford Dictionary of Art*. 3d ed. New York: Oxford University Press, 2004.

Congdon, K. G. *Artists from Latin American Cultures: A Biographical Dictionary*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.

Cumming, R. *Art: A Field Guide*. New York: Alfred A. Knopf, 2001.

Curl, J. *A Dictionary of Architecture*. New York: Oxford University Press, 1999.

The Dictionary of Art. 34 vols. New York: Grove's Dictionaries, 1996.

Duchet-Suchaux, G., and M. Pastoureau. *The Bible and the Saints*. Flammarion Iconographic Guides. New York: Flammarion, 1994.

Encyclopedia of World Art. 14 vols., with index and supplements. New York: McGraw-Hill, 1959–1968.

Fleming, J., and H. Honour. *The Penguin Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*. 5th ed. New York: Penguin, 1998.

———. *The Penguin Dictionary of Decorative Arts*. New ed. London: Viking, 1989.

Gascoigne, B. *How to Identify Prints: A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Inkjet*. New York: Thames & Hudson, 2004.

Hall, J. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Rev. ed. London: J. Murray, 1996.

———. *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. New York: HarperCollins, 1995.

International Dictionary of Architects and Architecture. 2 vols. Detroit, MI: St. James Press, 1993.

Langmuir, E. *Yale Dictionary of Art and Artists*. New Haven: Yale University Press, 2000.

Lever, J., and J. Harris. *Illustrated Dictionary of Architecture, 800–1914*. 2d ed. Boston: Faber & Faber, 1993.

Lucie-Smith, E. *The Thames & Hudson Dictionary of Art Terms*. New York: Thames & Hudson, 2004.

Mayer, R. *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*. 5th ed. New York: Viking, 1991.

———. *The HarperCollins Dictionary of Art Terms & Techniques*. 2d ed. New York: HarperCollins, 1991.

Murray, P., and L. Murray. *A Dictionary of Art and Artists*. 7th ed. New York: Penguin, 1998.

———. *A Dictionary of Christian Art*. New York: Oxford University Press, 2004, © 1996.

Nelson, R. S., and R. Shiff, eds. *Critical Terms for Art History*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Pierce, J. S. *From Abacus to Zeus: A Handbook of Art History*. 7th ed. Englewood Cliffs, NJ: Pearson Prentice Hall, 2004.

Reid, J. D., ed. *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300–1990*. 2 vols. New York: Oxford University Press, 1993.

Shoemaker, C., ed. *Encyclopedia of Gardens: History and Design*. Chicago: Fitzroy Dearborn, 2001.

Steer, J. *Atlas of Western Art History: Artists, Sites, and Movements from Ancient Greece to the Modern Age*. New York: Facts on File, 1994.

West, S., ed. *The Bulfinch Guide to Art History*. Boston: Little, Brown, 1996.

———. *Portraiture*. Oxford History of Art. New York: Oxford University Press, 2004.

3. 印刷版和电子版的索引

ARTbibliographies Modern. 1969 to present. A semiannual publication indexing and annotating more than 300 art periodicals, as well as books, exhibition catalogues, and dissertations. Data since 1974 also available electronically.

Art Index. 1929 to present. A standard quarterly index to more than 200 art periodicals. Also available electronically.

Avery Index to Architectural Periodicals. 1934 to present. 15 vols., with supplementary vols. Boston: G. K. Hall, 1973. Also available electronically.

BHA: Bibliography of the History of Art. 1991 to present. The merger of two standard indexes: *RILA* (*Répertoire International de la Littérature de l'Art/International Repertory of the Literature of Art*, vol. 1. 1975) and *Répertoire d'Art et d'Archéologie* (vol. 1. 1910). Data since 1973 also available electronically.

Index Islamicus. 1665 to present. Multiple publishers. Data since 1994 also available electronically.

The Perseus Project: An Evolving Digital Library on Ancient Greece and Rome. Medford, MA: Tufts University, Classics Department, 1994.

4. 互联网资源

Visit the following websites for reproductions and information regarding artists, periods, movements, and many more subjects. The art history departments and libraries of many universities and colleges also maintain websites where you can get reading lists and links to other websites, such as those of museums, libraries, and periodicals.

http://www.aah.org.uk/welcome.html Association of Art Historians

http://www.amico.org Art Museum Image Consortium

http://www.archaeological.org Archaeological Institute of America

http://archnet.asu.edu/archnet Virtual Library for Archaeology

http://www.artchive.com

http://www.art-design.umich.edu/mother/ Mother of all Art History links pages, maintained by the Department of the History of Art at the University of Michigan

http://www.arthistory.net Art History Network

http://artlibrary.vassar.edu/ifla-idal International Directory of Art Libraries

http://www.bbk.ac.uk/lib/hasubject.html Collection of resources maintained by the History of Art Department of Birkbeck College, University of London

http://classics.mit.edu The Internet Classics Archive

http://www.collegeart.org College Art Association

http://www.constable.net

http://www.cr.nps.gov/habshaer Historic American Buildings Survey

http://www.getty.edu Including museum, five institutes, and library

http://www.harmsen.net/ahrc/ Art History Research Centre

http://icom.museum/ International Council of Museums

http://www.icomos.org International Council on Monuments and Sites

http://www.ilpi.com/artsource

http://www.siris.si.edu Smithsonian Institution Research Information System

http://whc.unesco.org/ World Heritage Center

5. 有关艺术史、研究方法和理论的一般资源

Andrews, M. *Landscape and Western Art*. Oxford History of Art. New York: Oxford University Press, 1999.

Barasch, M. *Modern Theories of Art: Vol. 1, From Winckelmann to Baudelaire. Vol. 2, From Impressionism to Kandinsky*. New York: 1990–1998.

———. *Theories of Art: From Plato to Winckelmann*. New York: Routledge, 2000.

Battistini, M. *Symbols and Allegories in Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005.

Baxandall, M. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985.

Bois, Y.-A. *Painting as Model*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

Broude, N., and M. Garrard. *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York: Harper & Row, 1992.

———., eds. *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. New York: Harper & Row, 1982.

Bryson, N., ed. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983.

———., et al., eds. *Visual Theory: Painting and Interpretation*. New York: Cambridge University Press, 1991.

Chadwick, W. *Women, Art, and Society*. 3d ed. New York: Thames & Hudson, 2002.

D'Alleva, A. *Methods & Theories of Art History*. London: Laurence King, 2005.

Freedberg, D. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Gage, J. *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Berkeley: University of California Press, 1999.

Garland Library of the History of Art. New York: Garland, 1976. Collections of essays on specific periods.

Goldwater, R., and M. Treves, eds. *Artists on Art, from the Fourteenth to the Twentieth Century*. 3d ed. New York: Pantheon, 1974.

Gombrich, E. H. *Art and Illusion*. 6th ed. New York: Phaidon, 2002.

Harris, A. S., and L. Nochlin. *Women Artists, 1550–1950*. New York: Random House, 1999.

Holly, M. A. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.

Holt, E. G., ed. *A Documentary History of Art: Vol. 1, The Middle Ages and the Renaissance. Vol. 2, Michelangelo and the Mannerists. The Baroque and the Eighteenth Century. Vol. 3, From the Classicists to the Impressionists*. 2d ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981. Anthologies of primary sources on specific periods.

Johnson, P. *Art: A New History*. New York: HarperCollins, 2003.

Kemal, S., and I. Gaskell. *The Language of Art History*. Cambridge Studies in Philosophy and the Arts. New York: Cambridge University Press, 1991.
Kemp, M., ed. *The Oxford History of Western Art*. New York: Oxford University Press, 2000.
Kleinbauer, W. E. *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts*. Reprint of 1971 ed. Toronto: University of Toronto Press, 1989.
Kostof, S. A. *History of Architecture: Settings and Rituals*. 2d ed. New York: Oxford University Press, 1995.
Kruft, H. W. *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 1994.
Kultermann, U. *The History of Art History*. New York: Abaris Books, 1993.
Langer, C. *Feminist Art Criticism: An Annotated Bibliography*. Boston: G. K. Hall, 1993.
Laver, J. *Costume and Fashion: A Concise History*. 4th ed. The World of Art. London: Thames & Hudson, 2002.
Lavin, I., ed. *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968)*. Princeton, NJ: Institute for Advanced Study, 1995.
Minor, V. H. *Art History's History*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2001.
Nochlin, L. *Women, Art, and Power, and Other Essays*. New York: HarperCollins, 1989.
Pächt, O. *The Practice of Art History: Reflections on Method*. London: Harvey Miller, 1999.
Panofsky, E. *Meaning in the Visual Arts*. Reprint of 1955 ed. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
Penny, N. *The Materials of Sculpture*. New Haven: Yale University Press, 1993.
Pevsner, N. *A History of Building Types*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1976.
Podro, M. *The Critical Historians of Art*. New Haven: Yale University Press, 1982.
Pollock, G. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. New York: Routledge, 1999.
———. *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art*. New York: Routledge, 1988.
Prettejohn, E. *Beauty and Art 1750–2000*. New York: Oxford University Press, 2005.
Preziosi, D., ed. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press, 1998.
Rees, A. L., and F. Borzello. *The New Art History*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1986.
Roth, L. *Understanding Architecture: Its Elements, History, and Meaning*. New York: Harper & Row, 1993.
Sedlmayr, H. *Framing Formalism: Riegl's Work*. Amsterdam: G+B Arts International, © 2001.
Smith, P., and C. Wilde, eds. *A Companion to Art Theory*. Oxford: Blackwell, 2002.
Sources and Documents in the History of Art Series. General ed. H. W. Janson. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall. Anthologies of primary sources on specific periods.
Sutton, I. *Western Architecture*. New York: Thames & Hudson, 1999.
Tagg, J. *Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics, and the Discursive Field*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
Trachtenberg, M., and I. Hyman. *Architecture: From Prehistory to Post-Modernism*. 2d ed. New York: Harry N. Abrams, 2002.
Watkin, D. *The Rise of Architectural History*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
Wolff, J. *The Social Production of Art*. 2d ed. New York: New York University Press, 1993.
Wölfflin, H. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. Various eds. New York: Dover.
Wollheim, R. *Art and Its Objects*. 2d ed. New York: Cambridge University Press, 1992.

第一部分：古代世界

一般参考文献

Baines, J., ed. *Civilizations of the Ancient Near East*. 4 vols. New York: Scribner, 1995.
Boardman, J., ed. *The Oxford History of Classical Art*. New York: Oxford University Press, 2001.
De Grummond, N., ed. *An Encyclopedia of the History of Classical Archaeology*. Westport, CT: Greenwood, 1996.
Fine, S. *Art and Judaism in the Greco-Roman World: Toward a New Jewish Archaeology*. New York: Cambridge University Press, 2005.
Holliday, P. J. *Narrative and Event in Ancient Art*. New York: Cambridge University Press, 1993.
Redford, D. B., ed. *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*. 3 vols. New York: Oxford University Press, 2001.
Stillwell, R. *The Princeton Encyclopedia of Classical Sites*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1976.
Tadgell, C. *Origins: Egypt, West Asia and the Aegean*. New York: Whitney Library of Design, 1998.
Van Keuren, F. *Guide to Research in Classical Art and Mythology*. Chicago: American Library Association, 1991.
Wharton, A. J. *Refiguring the Post-Classical City: Dura Europos, Jerash, Jerusalem, and Ravenna*. New York: Cambridge University Press, 1995.
Winckelmann, J. J. *Essays on the Philosophy and History of Art*. 3 vols. Bristol, England: Thoemmes, 2001.
Wolf, W. *The Origins of Western Art: Egypt, Mesopotamia, the Aegean*. New York: Universe Books, 1989.
Yegül, F. K. *Baths and Bathing in Classical Antiquity*. Architectural History Foundation. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

第一章　史前艺术

Bahn, P. G. *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*. New York: Cambridge University Press, 1988.
Chauvet, J.-M., É. B. Deschamps, and C. Hilaire. *Dawn of Art: The Chauvet Cave*. New York: Harry N. Abrams, 1995.
Clottes, J. *Chauvet Cave*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2003.
———. *The Shamans of Prehistory: Trance and Magic in the Painted Caves*. New York: Harry N. Abrams, 1998.
Cunliffe, B., ed. *The Oxford Illustrated Prehistory of Europe*. New York: Oxford University Press, 1994.
Fitton, J. L. *Cycladic Art*. London: British Museum Press, 1999.
Fowler, P. *Images of Prehistory*. New York: Cambridge University Press, 1990.
Leroi-Gourhan, A. *The Dawn of European Art: An Introduction to Paleolithic Cave Painting*. New York: Cambridge University Press, 1982.
Ruspoli, M. *The Cave of Lascaux: The Final Photographs*. New York: Harry N. Abrams, 1987.
Sandars, N. *Prehistoric Art in Europe*. 2d ed. New Haven: Yale University Press, 1992.
Saura Ramos, P. A. *The Cave of Altamira*. New York: Harry N. Abrams, 1999.
Twohig, E. S. *The Megalithic Art of Western Europe*. New York: Oxford University Press, 1981.
White, R. *Prehistoric Art: The Symbolic Journey of Mankind*. New York: Harry N. Abrams, 2003.

第二章　古代近东艺术

Amiet, P. *Art of the Ancient Near East*. New York: Harry N. Abrams, 1980.
Aruz, J., ed. *Art of the First Cities: The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus*. Exh. cat. New York: Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, 2003.
Collon, D. *Ancient Near Eastern Art*. Berkeley: University of California Press, 1995.
———. *First Impressions: Cylinder Seals in the Ancient Near East*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
Crawford, H. *The Architecture of Iraq in the Third Millennium B.C.* Copenhagen: Akademisk Forlag, 1977.
Curtis, J., and N. Tallis. *Forgotten Empire: The World of Ancient Persia*. Exh. cat. London: British Museum, 2005.
Frankfort, H. *The Art and Architecture of the Ancient Orient*. 5th ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1997.
Goldman, B. *The Ancient Arts of Western and Central Asia: A Guide to the Literature*. Ames: Iowa State University Press, 1991.
Harper, P. O., ed. *The Royal City of Susa: Ancient Near Eastern Treasures in the Louvre*. New York: Metropolitan Museum of Art; Dist. by Harry N. Abrams, 1992.
Leick, G. *A Dictionary of Ancient Near Eastern Architecture*. New York: Routledge, 1988.
Lloyd, S. *The Archaeology of Mesopotamia: From the Old Stone Age to the Persian Conquest*. Rev. ed. New York: Thames & Hudson, 1984.
Moscati, S. *The Phoenicians*. New York: Abbeville Press, 1988.
Oates, J. *Babylon*. Rev. ed. London: Thames & Hudson, 1986.
Reade, J. *Mesopotamia*. 2d ed. London: Published for the Trustees of the British Museum by the British Museum Press, 2000.
Zettler, R., and L. Horne, eds. *Treasures from the Royal Tombs of Ur*. Exh. cat. Philadelphia: University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology, 1998.

第三章　埃及艺术

Aldred, C. *The Development of Ancient Egyptian Art, from 3200 to 1315 B.C.* 3 vols. in 1. London: Academy Editions, 1972.
———. *Egyptian Art*. London: Thames & Hudson, 1985.
Arnold, D., and C. Ziegler. *Building in Egypt: Pharaonic Stone Masonry*. New York: Oxford University Press, 1991.
———. *Egyptian Art in the Age of the Pyramids*. New York: Harry N. Abrams, 1999.
Bothmer, B. V. *Egyptian Art: Selected Writings of Bernard V. Bothmer*. New York: Oxford University Press, 2004.
Davis, W. *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*. New York: Cambridge University Press, 1989.
Edwards, I. E. S. *The Pyramids of Egypt*. Rev. ed. Harmondsworth, England: Penguin, 1991.
Egyptian Art in the Age of the Pyramids. New York: Metropolitan Museum of Art; Dist. by Harry N. Abrams, 1999.
Grimal, N. *A History of Ancient Egypt*. London: Blackwell, 1992.
Mahdy, C., ed. *The World of the Pharaohs: A Complete Guide to Ancient Egypt*. London: Thames & Hudson, 1990.
Malek, J. *Egypt: 4000 Years of Art*. London: Phaidon, 2003.
———. *Egyptian Art. Art & Ideas*. London: Phaidon, 1999.
Mendelssohn, K. *The Riddle of the Pyramids*. New York: Thames & Hudson, 1986.
Parry, D. *Engineering the Pyramids*. Stroud, England: Sutton, 2004.
Robins, G. *The Art of Ancient Egypt*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
Schaefer, H. *Principles of Egyptian Art*. Oxford: Clarendon Press, 1986.
Schulz, R., and M. Seidel. *Egypt: The World of the Pharaohs*. Cologne: Könemann, 1998.
Smith, W., and W. Simpson. *The Art and Architecture of Ancient Egypt*. Rev. ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1999.
Tiradritti, F. *Ancient Egypt: Art, Architecture and History*. London: British Museum Press, 2002.
Walker, S. and P. Higgs., eds. *Cleopatra of Egypt: From History to Myth*. Exh. cat. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.
Wilkinson, R. *Reading Egyptian Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture*. New York: Thames & Hudson, 1992.

第四章　爱琴艺术

Akurgal, E. *The Aegean, Birthplace of Western Civilization: History of East Greek Art and Culture, 1050–333 B.C.* Izmir, Turkey: Metropolitan Municipality of Izmir, 2000.
Barber, R. *The Cyclades in the Bronze Age*. Iowa City: University of Iowa Press, 1987.
Dickinson, O. T. P. K. *The Aegean Bronze Age*. New York: Cambridge University Press, 1994.
Elytis, O. *The Aegean: The Epicenter of Greek Civilization*. Athens: Melissa, 1997.
German, S. C. *Performance, Power and the Art of the Aegean Bronze Age*. Oxford: Archaeopress, 2005.
Getz-Preziosi, P. *Sculptors of the Cyclades*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1987.
Graham, J. *The Palaces of Crete*. Rev. ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987.
Hampe, R., and E. Simon. *The Birth of Greek Art from the Mycenean to the Archaic Period*. New York: Oxford University Press, 1981.
Higgins, R. *Minoan and Mycenaean Art*. Rev. ed. The World of Art. New York: Oxford University Press, 1981.
Hood, S. *The Arts in Prehistoric Greece*. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1992.
———. *The Minoans: The Story of Bronze Age Crete*. New York: Praeger, 1981.
Hurwit, J. *The Art and Culture of Early Greece, 1100–480 B.C.* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.
McDonald, W. *Progress into the Past: The Rediscovery of Mycenaean Civilization*. 2d ed. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
Preziosi, D., and L. Hitchcock. *Aegean Art and Architecture*. New York: Oxford University Press, 1999.
Renfrew, C. *The Cycladic Spirit: Masterpieces from the Nicholas P. Goulandris Collection*. London: Thames & Hudson, 1991.
Vermeule, E. *Greece in the Bronze Age*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

第五章　希腊艺术

Beard, M. *The Parthenon*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

Beazley, J. D. *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period: A Handbook*. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 1991.
———. *Athenian Red Figure Vases: The Classical Period: A Handbook*. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 1989.
———. *The Development of Attic Black-Figure*. Rev. ed. Berkeley: University of California Press, 1986.
———. *Greek Vases: Lectures*. Oxford and New York: Clarendon Press and Oxford University Press, 1989.
Boardman, J. *The Archaeology of Nostalgia: How the Greeks Re-created Their Mythical Past*. London: Thames & Hudson, 2002.
———. *Athenian Black Figure Vases: A Handbook*. Corrected ed. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 1991.
———. *Early Greek Vase Painting: 11th–6th Centuries B.C.: A Handbook*. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 1998.
———. *Greek Art*. 4th ed., rev. and expanded. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 1996.
———. *Greek Sculpture: The Archaic Period: A Handbook*. Corrected ed. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 1991.
———. *Greek Sculpture: The Classical Period: A Handbook*. Corrected ed. New York: Thames & Hudson, 1991.
———. *The History of Greek Vases: Potters, Painters, and Pictures*. New York: Thames & Hudson, 2001.
Burn, L. *Hellenistic Art: From Alexander the Great to Augustus*. London: The British Museum, 2004.
Carpenter, T. H. *Art and Myth in Ancient Greece: A Handbook*. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 1991.
Carratelli, G. P., ed. *The Greek World: Art and Civilization in Magna Graecia and Sicily*. Exh. cat. New York: Rizzoli, 1996.
Fullerton, M. D. *Greek Art*. New York: Cambridge University Press, 2000.
Hampe, R., and E. Simon. *The Birth of Greek Art*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
Haynes, D. E. L. *The Technique of Greek Bronze Statuary*. Mainz am Rhein: P. von Zabern, 1992.
Himmelmann, N. *Reading Greek Art: Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.
Hurwit, J. M. *The Acropolis in the Age of Pericles*. New York: Cambridge University Press, 2004.
———. *The Art & Culture of Early Greece, 1100–480 B.C.* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.
Lawrence, A. *Greek Architecture*. Rev. 5th ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1996.
Osborne, R. *Archaic and Classical Greek Art*. New York: Oxford University Press, 1998.
Papaioannou, K. *The Art of Greece*. New York: Harry N. Abrams, 1989.
Pedley, J. *Greek Art and Archaeology*. 2d ed. New York: Harry N. Abrams, 1997.
Pollitt, J. *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*. New Haven: Yale University Press, 1974.
———. *Art in the Hellenistic Age*. New York: Cambridge University Press, 1986.
———., ed. *Art of Ancient Greece: Sources and Documents*. New York: Cambridge University Press, 1990.
Potts, A. *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven: Yale University Press, 1994.
Rhodes, R. *Architecture and Meaning on the Athenian Acropolis*. New York: Cambridge University Press, 1995.
Richter, G. M. A. *A Handbook of Greek Art*. 9th ed. New York: Da Capo, 1987.
———. *Portraits of the Greeks*. Ed. R. Smith. New York: Oxford University Press, 1984.
Ridgway, B. S. *Hellenistic Sculpture: Vol. 1, The Styles of ca. 331–200 B.C.* Bristol, England: Bristol Classical Press, 1990.
Robertson, M. *The Art of Vase Painting in Classical Athens*. New York: Cambridge University Press, 1992.
Rolley, C. *Greek Bronzes*. New York: Philip Wilson for Sotheby's Publications; Dist. by Harper & Row, 1986.
Schefold, K. *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*. New York: Cambridge University Press, 1992.
Smith, R. *Hellenistic Sculpture*. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 1991.
Spivey, N. *Greek Art*. London: Phaidon, 1997.
Stafford, E. *Life, Myth, and Art in Ancient Greece*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2004.
Stansbury-O'Donnell, M. *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*. New York: Cambridge University Press, 1999.
Stewart, A. F. *Greek Sculpture: An Exploration*. New Haven: Yale University Press, 1990.
Whitley, J. *The Archaeology of Ancient Greece*. New York: Cambridge University Press, 2001.

第六章　伊特鲁里亚艺术

Boethius, A. *Etruscan and Early Roman Architecture*. 2d ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1992.
Bonfante, L., ed. *Etruscan Life and Afterlife: A Handbook of Etruscan Studies*. Detroit, MI: Wayne State University, 1986.
Borrelli, F. *The Etruscans: Art, Architecture, and History*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2004.
Brendel, O. *Etruscan Art*. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1995.
Hall, J. F., ed. *Etruscan Italy: Etruscan Influences on the Civilizations of Italy from Antiquity to the Modern Era*. Provo, UT: Museum of Art, Brigham Young University, 1996.
Haynes, Sybille. *Etruscan Civilization: A Cultural History*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2000.
Richardson, E. *The Etruscans: Their Art and Civilization*. Reprint of 1964 ed., with corrections. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
Spivey, N. *Etruscan Art*. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 1997.
Sprenger, M., G. Bartoloni, and M. Hirmer. *The Etruscans: Their History, Art, and Architecture*. New York: Harry N. Abrams, 1983.
Steingräber, S., ed. *Etruscan Painting: Catalogue Raisonné of Etruscan Wall Paintings*. New York: Johnson Reprint, 1986.
Torelli, M., ed. *The Etruscans*. Exh. cat. Milan: Bompiani, 2000.

第七章　罗马艺术

Allan, T. *Life, Myth and Art in Ancient Rome*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005.
Andreae, B. *The Art of Rome*. New York: Harry N. Abrams, 1977.
Beard, M., and J. Henderson. *Classical Art: From Greece to Rome*. New York: Oxford University Press, 2001.
Bowe, P. *Gardens of the Roman World*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2004.
Brilliant, R. *Commentaries on Roman Art: Selected Studies*. London: Pindar Press, 1994.
———. *My Laocoon: Alternative Claims in the Interpretation of Artworks*. University of California Press, 2000.
Claridge, A. *Rome: An Oxford Archaeological Guide*. New York: Oxford University Press, 1998.
D'Ambra, E. *Roman Art*. New York: Cambridge University Press, 1998.
———., comp. *Roman Art in Context: An Anthology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993.
Davies, P. *Death and the Emperor: Roman Imperial Funerary Monuments from Augustus to Marcus Aurelius*. Austin: University of Texas Press, 2004.
Dunbabin, K. M. D. *Mosaics of the Greek and Roman World*. New York: Cambridge University Press, 1999.
Elsner, J. *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire, A.D. 100–450*. New York: Oxford University Press, 1998.
Gazda, E. K. *Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.
Jenkyns, R., ed. *The Legacy of Rome: A New Appraisal*. New York: Oxford University Press, 1992.
Kleiner, D. *Roman Sculpture*. New Haven: Yale University Press, 1992.
———., and S. B. Matheson, eds. *I, Claudia: Women in Ancient Rome*. New Haven: Yale University Art Gallery, 1996.
Ling, R. *Ancient Mosaics*. London: British Museum Press, 1998.
———. *Roman Painting*. New York: Cambridge University Press, 1991.
Nash, E. *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*. 2 vols. Reprint of 1968 2d ed. New York: Hacker, 1981.
Pollitt, J. J. *The Art of Rome, c. 753 B.C.– A.D. 337: Sources and Documents*. New York: Cambridge University Press, 1983.
Ramage, N., and A. Ramage. *The Cambridge Illustrated History of Roman Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
———. *Roman Art: Romulus to Constantine*. 4th ed. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2005.
Richardson, L. *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1992.
Rockwell, P. *The Art of Stoneworking: A Reference Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
Strong, D. E. *Roman Art*. 2d ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1992.
Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Trans. I. Rowland. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
Ward-Perkins, J. B. *Roman Imperial Architecture*. Reprint of 1981 ed. Pelican History of Art. New York: Penguin, 1992.
Zanker, P. *The Power of Images in the Age of Augustus*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988.

第二部分：中世纪

一般参考文献

Alexander, J. J. G. *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*. New Haven: Yale University Press, 1992.
———., ed. *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*. 6 vols. London: Harvey Miller, 1975–1996.
Avril, F., and J. J. G. Alexander, eds. *A Survey of Manuscripts Illuminated in France*. London: Harvey Miller, 1996.
Bartlett, R., ed. *Medieval Panorama*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2001.
Cahn, W. *Studies in Medieval Art and Interpretation*. London: Pindar Press, 2000.
Calkins, R. G. *Medieval Architecture in Western Europe: From A.D. 300 to 1500*. New York: Oxford University Press, 1998.
Cassidy, B., ed. *Iconography at the Crossroads*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.
De Hamel, C. *The British Library Guide to Manuscript Illumination: History and Techniques*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
———. *A History of Illuminated Manuscripts*. Rev. and enl. 2d ed. London: Phaidon Press, 1994.
Duby, G. *Art and Society in the Middle Ages*. Polity Press; Malden, MA: Blackwell Publishers, 2000.
Hamburger, J. *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*. Berkeley: University of California Press, 1997.
Katzenellenbogen, A. *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*. Reprint of 1939 ed. Toronto: University of Toronto Press, 1989.
Kazhdan, A. P. *The Oxford Dictionary of Byzantium*. 3 vols. New York: Oxford University Press, 1991.
Kessler, H. L. *Seeing Medieval Art*. Peterborough, Ont. and Orchard Park, NY: Broadview Press, 2004.
Pächt, O. *Book Illumination in the Middle Ages: An Introduction*. London: Harvey Miller, 1986.
Pelikan, J. *Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture*. New Haven: Yale University Press, 1996.
Ross, L. *Artists of the Middle Ages*. Westport, CT: Greenwood Press, 2003.
———. *Medieval Art: A Topical Dictionary*. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.
Schütz, B. *Great Cathedrals*. New York: Harry N. Abrams, 2002.
Sears, E., and T. K. Thomas, eds. *Reading Medieval Images: The Art Historian and the Object*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.
Sekules, V. *Medieval Art*. New York: Oxford University Press, 2001.
Snyder, J. *Medieval Art: Painting, Sculpture, Architecture, 4th–14th Century*. New York: Harry N. Abrams, 1989.
Stokstad, M. *Medieval Art*. Boulder, CO: Westview Press, 2004.
Tasker, E. *Encyclopedia of Medieval Church Art*. London: Batsford, 1993.
Watson, R. *Illuminated Manuscripts and Their Makers: An Account Based on the Collection of the Victoria and Albert Museum*. London and New York: V & A Publications; Dist. by Harry N. Abrams, 2003.
Wieck, R. S. *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*. New York: George Braziller in association with the Pierpont Morgan Library, 1997.
Wixom, W. D. *Mirror of the Medieval World*. Exh. cat. New York: Metropolitan Museum of Art; Dist. by Harry N. Abrams, 1999.

第八章　早期基督教与拜占庭艺术

Beckwith, J. *Studies in Byzantine and Medieval Western Art*. London: Pindar Press, 1989.
Bowersock, G. W., ed. *Late Antiquity: A Guide to the Postclassical World*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
Demus, O. *Studies in Byzantium, Venice and the West*. 2 vols. London: Pindar Press, 1998.
Drury, J. *Painting the Word: Christian Pictures and Their Meanings*. New Haven and London: Yale University Press in association with National Gallery Publications, 1999.
Durand, J. *Byzantine Art*. Paris: Terrail, 1999.

Evans, H. C., ed. *Byzantium: Faith and Power, 1261–1557*. Exh. cat. New York and New Haven: Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, 2004.
Galavaris, G. *Colours, Symbols, Worship: The Mission of the Byzantine Artist*. London: Pindar, 2005.
Grabar, A. *Christian Iconography: A Study of Its Origins*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968.
Henderson, G. *Vision and Image in Early Christian England*. New York: Cambridge University Press, 1999.
Kalavrezou, I. *Byzantine Women and Their World*. Exh. cat. Cambridge, MA and New Haven: Harvard University Art Museums; Yale University Press, © 2003.
Kleinbauer, W. *Early Christian and Byzantine Architecture: An Annotated Bibliography and Historiography*. Boston: G. K. Hall, 1993.
Krautheimer, R., and S. Curcic. *Early Christian and Byzantine Architecture*. 4th ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1992.
Lowden, J. *Early Christian and Byzantine Art*. London: Phaidon, 1997.
Maguire, H. *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.
Mango, C. *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453: Sources and Documents*. Reprint of 1972 ed. Toronto: University of Toronto Press, 1986.
Mark, R., and A. S. Çakmak, eds. *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the Present*. New York: Cambridge University Press, 1992.
Matthews, T. *Byzantium from Antiquity to the Renaissance*. New York: Harry N. Abrams, 1998.
———. *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.
Milburn, R. *Early Christian Art and Architecture*. Berkeley: University of California Press, 1988.
Rodley, L. *Byzantine Art and Architecture: An Introduction*. New York: Cambridge University Press, 1994.
Simson, O. G. von. *Sacred Fortress: Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*. Reprint of 1948 ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987.
Webster, L., and M. Brown, eds. *The Transformation of the Roman World A.D. 400–900*. Berkeley: University of California Press, 1997.
Weitzmann, K. *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. New York: Braziller, 1977.

第九章　伊斯兰艺术

Asher, C. E. B. *Architecture of Mughal India*. New Cambridge History of India, Cambridge, England. New York: Cambridge University Press, 1992.
Atil, E. *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*. Exh. cat. Washington, DC: National Gallery of Art; New York: Harry N. Abrams, 1987.
———. *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks*. Exh. cat. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1981.
Behrens-Abouseif, D. *Beauty in Arabic Culture*. Princeton, NJ: Markus Wiener, 1998.
Bierman, I., ed. *The Experience of Islamic Art on the Margins of Islam*. Reading, England: Ithaca Press, 2005.
Blair, S., and J. Bloom. *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1994.
Brookes, J. *Gardens of Paradise: The History and Design of the Great Islamic Gardens*. New York: New Amsterdam, 1987.
Burckhardt, T. *Art of Islam: Language and Meaning*. London: World of Islam Festival, 1976.
Creswell, K. A. C. *A Bibliography of the Architecture, Arts, and Crafts of Islam*. Cairo: American University in Cairo Press, 1984.
Denny, W. B. *The Classical Tradition in Anatolian Carpets*. Washington, DC: Textile Museum, 2002.
Dodds, J. D., ed. *al-Andalus: The Art of Islamic Spain*. Exh. cat. New York: Metropolitan Museum of Art; Dist. by Harry N. Abrams, 1992.
Erdmann, K. *Oriental Carpets: An Essay on Their History*. Fishguard, Wales: Crosby Press, 1976, © 1960.
Ettinghausen, R., O. Grabar, and M. Jenkins-Madina. *Islamic Art and Architecture, 650–1250*. 2d ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 2001.
Frishman, M., and H. Khan. *The Mosque: History, Architectural Development and Regional Diversity*. London: Thames & Hudson, 2002, © 1994.
Goodwin, G. *A History of Ottoman Architecture*. New York: Thames & Hudson, 2003, © 1971.
Grabar, O. *The Formation of Islamic Art*. Rev. and enl. ed. New Haven: Yale University Press, 1987.
Hillenbrand, R. *Islamic Architecture: Form, Function, and Meaning*. New York: Columbia University Press, 1994.
Komaroff, L., and S. Carboni, eds. *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1353*. Exh. cat. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2002.
Lentz, T., and G. Lowry. *Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*. Exh. cat. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; Washington, DC: Arthur M. Sackler Gallery; Smithsonian Institution Press, 1989.
Lings, M. *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination*. 1st American ed. New York: Interlink Books, 1987, © 1976.
Necipoğlu, G. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005.
———. *The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture*. Topkapı Palace Museum Library MS H. 1956. Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.
Pope, A. U. *Persian Architecture: The Triumph of Form and Color*. New York: Braziller, 1965.
Robinson, F. *Atlas of the Islamic World Since 1500*. New York: Facts on File, 1982.
Ruggles, D. F. *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2000.
———., ed. *Women, Patronage, and Self-Representation in Islamic Societies*. Albany: State University of New York Press, 2000.
Tabbaa, Y. *The Transformation of Islamic Art During the Sunni Revival*. Seattle: University of Washington Press, 2001.
Thompson, J., ed. *Hunt for Paradise: Court Arts of Safavid Iran, 1501–1576*. Milan: Skira; New York: Dist. in North America and Latin America by Rizzoli, 2003.
———. *Oriental Carpets from the Tents, Cottages, and Workshops of Asia*. New York: Dutton, 1988.
Vernoit, S., ed. *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*. London and New York: I. B. Tauris; Dist. by St. Martin's Press, 2000.
Welch, S. C. *Imperial Mughal Painting*. New York: Braziller, 1978.
———. *A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp*. New York: Metropolitan Museum of Art; Dist. by New York Graphic Society, 1972.

第十章　早期中世纪艺术

Backhouse, J. *The Golden Age of Anglo-Saxon Art, 966–1066*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
———. *The Lindisfarne Gospels: A Masterpiece of Book Painting*. London: British Library, 1995.
Barral i Altet, X. *The Early Middle Ages: From Late Antiquity to A.D. 1000*. Taschen's World Architecture. Köln and New York: Taschen, © 1997.
Conant, K. *Carolingian and Romanesque Architecture, 800–1200*. 4th ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1992.
Davis-Weyer, C. *Early Medieval Art, 300–1150: Sources and Documents*. Reprint of 1971 ed. Toronto: University of Toronto Press, 1986.
Diebold, W. J. *Word and Image: An Introduction to Early Medieval Art*. Boulder, CO: Westview Press, 2000.
Dodwell, C. R. *Anglo-Saxon Art: A New Perspective*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.
———. *The Pictorial Arts of the West, 800–1200*. New ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1993.
Graham-Campbell, J. *The Viking-age Gold and Silver of Scotland, A.D. 850–1100*. Exh. cat. Edinburgh: National Museums of Scotland, 1995.
Harbison, P. *The Golden Age of Irish Art: The Medieval Achievement, 600–1200*. New York: Thames & Hudson, 1999.
Henderson, G. *The Art of the Picts: Sculpture and Metalwork in Early Medieval Scotland*. New York: Thames & Hudson, 2004.
Kitzinger, E. *Early Medieval Art, with Illustrations from the British Museum*. Rev. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1983.
Lasko, P. *Ars Sacra, 800–1200*. 2nd ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1994.
Mayr-Harting, M. *Ottonian Book Illumination: An Historical Study*. 2 vols. London: Harvey Miller, 1991–1993.
Megaw, M. R. *Celtic Art: From Its Beginnings to the Book of Kells*. New York: Thames & Hudson, 2001.
Mosacati, S., ed. *The Celts*. Exh. cat. New York: Rizzoli, 1999.
Nees, L. *Early Medieval Art*. Oxford History of Art. New York: Oxford University Press, 2002.
Ohlgren, T. H., comp. *Insular and Anglo-Saxon Illuminated Manuscripts: An Iconographic Catalogue, c. A.D. 625 to 1100*. New York: Garland, 1986.
Rickert, M. *Painting in Britain: The Middle Ages*. 2d ed. Pelican History of Art. Harmondsworth, England: Penguin, 1965.
Stalley, R. A. *Early Medieval Architecture*. Oxford History of Art. New York: Oxford University Press, 1999.
Stone, L. *Sculpture in Britain: The Middle Ages*. 2d ed. Pelican History of Art. Harmondsworth, England: Penguin, 1972.
Webster, L., and J. Backhouse, eds. *The Making of England: Anglo-Saxon Art and Culture, A.D. 600–900*. Exh. cat. London: Published for the Trustees of the British Museum and the British Library Board by British Museum Press, 1991.

第十一章　罗马式艺术

Bizzarro, T. *Romanesque Architectural Criticism: A Prehistory*. New York: Cambridge University Press, 1992.
Boase, T. S. R. *English Art, 1100–1216*. Oxford History of English Art. Oxford: Clarendon Press, 1953.
Cahn, W. *Romanesque Bible Illumination*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.
Davies, M. *Romanesque Architecture: A Bibliography*. Boston: G. K. Hall, 1993.
Focillon, H. *The Art of the West in the Middle Ages*. Ed. J. Bony. 2 vols. Reprint of 1963 ed. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.
Hearn, M. F. *Romanesque Sculpture: The Revival of Monumental Stone Sculpture*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.
Mâle, E. *Religious Art in France, the Twelfth Century: A Study of the Origins of Medieval Iconography*. Bollingen series, 90:1. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978.
Minne-Sève, V. *Romanesque and Gothic France: Architecture and Sculpture*. New York: Harry N. Abrams, 2000.
Nichols, S. *Romanesque Signs: Early Medieval Narrative and Iconography*. New Haven: Yale University Press, 1983.
O'Keeffe, T. *Romanesque Ireland: Architecture and Ideology in the Twelfth Century*. Dublin and Portland, OR: Four Courts, 2003.
Petzold, A. *Romanesque Art*. Perspectives. New York: Harry N. Abrams, 1995.
Platt, C. *The Architecture of Medieval Britain: A Social History*. New Haven: Yale University Press, 1990.
Sauerländer, W. *Romanesque Art: Problems and Monuments*. 2 vols. London: Pindar, 2004.
Schapiro, M. *Romanesque Art*. New York: Braziller, 1977.
Stoddard, W. *Art and Architecture in Medieval France*. New York: Harper & Row, 1972, © 1966.
Stones, A., and J. Krochalis. *The Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela: A Critical Edition*. 2 vols. London: Harvey Miller, 1998.
Toman, R. *Romanesque Architecture, Sculpture, Painting*. Cologne: Könemann, 1997.
Zarnecki, G. *Further Studies in Romanesque Sculpture*. London: Pindar, 1992.

第十二章　哥特式艺术

Barnes, C. F. *Villard de Honnecourt, the Artist and His Drawings: A Critical Bibliography*. Boston: G. K. Hall, 1982.
Belting, H. *The Image and Its Public: Form and Function of Early Paintings of the Passion*. New Rochelle, NY: Caratzas, 1990.
Blum, P. *Early Gothic Saint-Denis: Restorations and Survivals*. Berkeley: University of California Press, 1992.
Bony, J. *French Gothic Architecture of the Twelfth and Thirteenth Centuries*. Berkeley: University of California Press, 1983.
Camille, M. *Gothic Art: Glorious Visions*. Perspectives. New York: Harry N. Abrams, 1997.
———. *The Gothic Idol: Ideology and Image Making in Medieval Art*. New York: Cambridge University Press, 1989.
———. *Sumptuous Arts at the Royal Abbeys of Reims and Braine*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.
Cennini, C. *The Craftsman's Handbook (Il Libro dell'Arte)*. New York: Dover, 1954.
Coldstream, N. *Medieval Architecture*. Oxford History of Art. New York: Oxford University Press, 2002.
Erlande-Brandenburg, A. *Gothic Art*. New York: Harry N. Abrams, 1989.
Frankl, P. *Gothic Architecture*. Rev. by P. Crossley. Pelican History of Art. New Haven, CT: Yale University Press, 2001.
Frisch, T. G. *Gothic Art, 1140–c. 1450: Sources and Documents*. Reprint of 1971 ed. Toronto: University of Toronto Press, 1987.
Grodecki, L. *Gothic Architecture*. New York: Electa/Rizzoli, 1985.

———. *Gothic Stained Glass, 1200–1300*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.
Hamburger, J. F. *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. Zone Books. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.
Jantzen, H. *High Gothic: The Classic Cathedrals of Chartres, Reims, Amiens*. Reprint of 1962 ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984.
Kemp, W. *The Narratives of Gothic Stained Glass*. New York: Cambridge University Press, 1997.
Limentani Virdis, C. *Great Altarpieces: Gothic and Renaissance*. New York: Vendome Press; Dist. by Rizzoli, 2002.
Mâle, E. *Religious Art in France, the Thirteenth Century: A Study of Medieval Iconography and Its Sources*. Ed. H. Bober. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984.
Marks, R., and P. Williamson, eds. *Gothic: Art for England 1400–1547*. Exh. cat. London and New York: Victoria & Albert Museum; Dist. by Harry N. Abrams, 2003.
Murray, S. *Beauvais Cathedral: Architecture of Transcendence*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.
Panofsky, E. ed. and trans. *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and Its Art Treasures*. 2d ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.
———. *Gothic Architecture and Scholasticism*. Reprint of 1951 ed. New York: New American Library, 1985.
Parnet, P., ed. *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*. Exh. cat. Detroit, MI: Detroit Institute of Arts, © 1997.
Sandler, L. *Gothic Manuscripts, 1285–1385*. Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. London: Harvey Miller, 1986.
Scott, R. A. *The Gothic Enterprise: A Guide to Understanding the Medieval Cathedral*. Berkeley: University of California Press, 2003.
Simson, O. von. *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*. 3d ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988.
Toman, R., ed. *The Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*. Cologne: Könemann, 1999.
Williamson, P. *Gothic Sculpture, 1140–1300*. New Haven: Yale University Press, 1995.
Wilson, C. *The Gothic Cathedral*. New York: Thames & Hudson, 1990.

第三部分：从文艺复兴到洛可可

一般参考文献和资源

Campbell, L. *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries*. New Haven: Yale University Press, 1990.
Chastel, A., et al. *The Renaissance: Essays in Interpretation*. London: Methuen, 1982.
Cloulas, I. *Treasures of the French Renaissance*. New York: Harry N. Abrams, 1998.
Cole, A. *Art of the Italian Renaissance Courts: Virtue and Magnificence*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1995.
Gascoigne, B. *How to Identify Prints: A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Inkjet*. New York: Thames & Hudson, 2004.
Grendler, P. F., ed. *Encyclopedia of the Renaissance*. 6 vols. New York: Scribner's, published in association with the Renaissance Society of America, 1999.
Gruber, A., ed. *The History of Decorative Arts: Vol. 1, The Renaissance and Mannerism in Europe. Vol. 2, Classicism and the Baroque in Europe*. New York: Abbeville Press, 1994.
Harbison, C. *The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in its Historical Context*. New York: Harry N. Abrams, 1995.
Harris, A. *S. Seventeenth-Century Art and Architecture*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2005.
Hartt, F., and D. Wilkins. *History of Italian Renaissance Art*. 6th ed. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2007.
Hopkins, A. *Italian Architecture: from Michelangelo to Borromini*. World of Art. New York: Thames & Hudson, 2002.
Hults, L. *The Print in the Western World*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
Impey, O., and A. MacGregor, eds. *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. New York: Clarendon Press, 1985.
Ivins, W. M., Jr. *How Prints Look: Photographs with a Commentary*. Boston: Beacon Press, 1987.
Landau, D., and P. Parshall. *The Renaissance Print*. New Haven: Yale University Press, 1994.
Lincoln, E. *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*. New Haven: Yale University Press, 2000.
Martin, J. R. *Baroque*. Harmondsworth, England: Penguin, 1989.
Millon, H. A., ed. *The Triumph of the Baroque: Architecture in Europe, 1600–1750*. New York: Rizzoli, 1999.
Minor, V. H. *Baroque & Rococo: Art & Culture*. New York: Harry N. Abrams, 1999.
Norberg-Schultz, C. *Late Baroque and Rococo Architecture*. New York: Harry N. Abrams, 1983.
Olson, R. J. M. *Italian Renaissance Sculpture*. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 1992.
Paoletti, J., and G. Radke. *Art in Renaissance Italy*. 3d ed. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2006.
Payne, A. *Antiquity and Its Interpreters*. New York: Cambridge University Press, 2000.
Pope-Hennessy, J. *An Introduction to Italian Sculpture: Vol. 1, Italian Gothic Sculpture. Vol. 2, Italian Renaissance Sculpture. Vol. 3, Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*. 4th ed. London: Phaidon Press, 1996.
Smith, J. C. *The Northern Renaissance*. Art & Ideas. London: Phaidon, 2004.
Snyder, J. *Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture, the Graphic Arts, from 1350–1575*. 2d ed. New York: Harry N. Abrams, 2005.
Tomlinson, J. *From El Greco to Goya: Painting in Spain 1561–1828*. Perspectives. New York: Harry N. Abrams, 1997.
Turner, J. *Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist Art*. 2 vols. New York: Grove's Dictionaries, 2000.
Vasari, G. *The Lives of the Artists*. Trans. with an introduction and notes by J. C. Bondanella and P. Bondanella. New York: Oxford University Press, 1998.
Welch, E. *Art in Renaissance Italy, 1350–1500*. New ed. Oxford: Oxford University Press, 2000.
Wiebenson, D., ed. *Architectural Theory and Practice from Alberti to Ledoux*. 2d ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
Wittkower, R. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. 5th ed. New York: St. Martin's Press, 1998.

第十三章　13—14 世纪的意大利艺术

Bellosi, L. *Duccio, the Maestà*. New York: Thames & Hudson, 1999.
Bomford, D. *Art in the Making: Italian Painting Before 1400*. Exh. cat. London: National Gallery of Art, 1989.
Cole, B. *Studies in the History of Italian Art, 1250–1550*. London: Pindar, 1996.
Derbes, A. *The Cambridge Companion to Giotto*. New York: Cambridge University Press, 2004.
Kemp, M. *Behind the Picture: Art and Evidence in the Italian Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1997.
Maginnis, H. B. J. *The World of the Early Sienese Painter*. With a translation of the Sienese Breve dell'Arte del pittori by Gabriele Erasmi. University Park: Pennsylvania State University Press, 2001.
Meiss, M. *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978, © 1951.
Norman, D., ed. *Siena, Florence, and Padua: Art, Society, and Religion 1280–1400*. New Haven: Yale University Press in association with the Open University, 1995.
Schmidt, V., ed. *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*. Washington, DC: National Gallery of Art; New Haven: Dist. by Yale University Press, 2002.
Stubblebine, J. H. *Assisi and the Rise of Vernacular Art*. New York: Harper & Row, 1985.
———. *Dugento Painting: An Annotated Bibliography*. Boston: G. K. Hall, 1983.
White, J. *Art and Architecture in Italy, 1250–1400*. 3d ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1993.

第十四章　15 世纪北部欧洲的艺术创新

Ainsworth, M. W., and K. Christiansen. *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.
Blum, S. *Early Netherlandish Triptychs: A Study in Patronage*. Berkeley: University of California Press, 1969.
Chapuis, J., ed. *Tilman Riemenschneider, Master Sculptor of the Late Middle Ages*. Washington, DC: National Gallery of Art; New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Dist. by Yale University Press, 1999.
Cuttler, C. *Northern Painting from Pucelle to Bruegel*. Fort Worth: Holt, Rinehart & Winston, 1991, © 1972.
De Vos, D. *Rogier van der Weyden: The Complete Works*. New York: Harry N. Abrams, 1999.
Dhanens, E. *Hubert and Jan van Eyck*. New York: Alpine Fine Arts Collection, 1980.
Dixon, L. *Bosch*. Art & Ideas. London: Phaidon, 2003.
Friedländer, M. *Early Netherlandish Painting*. 14 vols. New York: Praeger, 1967–1973.
Koldeweij, J., ed. *Hieronymus Bosch: New Insights into His Life and Work*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen: NAi; Ghent: Ludion, 2001.
Mâle, E. *Religious Art in France, the Late Middle Ages: A Study of Medieval Iconography and Its Sources*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986.
Muller, T. *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain, 1400–1500*. Pelican History of Art. Harmondsworth, England: Penguin, 1966.
Nuttall, P. *From Flanders to Florence: The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500*. New Haven: Yale University Press, 2004.
Pächt, O. *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*. London: Harvey Miller, 1994.
Panofsky, E. *Early Netherlandish Painting*. 2 vols. New York: Harper & Row, 1971. Orig. published Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.
Williamson, P. *Netherlandish Sculpture 1450–1550*. London: V & A; New York: Dist. by Harry N. Abrams, 2002.

第十五章　15 世纪意大利的早期文艺复兴

Ahl, D. C. *The Cambridge Companion to Masaccio*. New York: Cambridge University Press, 2002.
Aikema, B. *Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*. Exh. cat. Milan: Bompiani, 2000.
Alberti, L. B. *On Painting*. Trans. C. Grayson, introduction and notes M. Kemp. New York: Penguin, 1991.
———. *On the Art of Building, in Ten Books*. Trans. J. Rykwert, et al. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.
Ames-Lewis, F. *Drawing in Early Renaissance Italy*. 2d ed. New Haven: Yale University Press, 2000.
Baxandall, M. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. 2d ed. New York: Oxford University Press, 1988.
Blunt, A. *Artistic Theory in Italy, 1450–1600*. Reprint of 1940 ed. New York: Oxford University Press, 1983.
Bober, P., and R. Rubinstein. *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*. New York: Oxford University Press, 1986.
Borsook, E. *The Mural Painters of Tuscany: From Cimabue to Andrea del Sarto*. 2d ed. New York: Oxford University Press, 1980.
Cole, B. *The Renaissance Artist at Work: From Pisano to Titian*. New York: Harper & Row, © 1983.
Fejfer, J. *The Rediscovery of Antiquity: The Role of the Artist*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2003.
Gilbert, C. E. *Italian Art, 1400–1500: Sources and Documents*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1980.
Goldthwaite, R. *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300–1600*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1993.
Gombrich, E. H. *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*. 4th ed. London: Phaidon, 1985.
———. *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*. 3d ed. London: Phaidon, 1972.
Heydenreich, L., and W. Lotz. *Architecture in Italy, 1400–1500*: Rev. ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1996.
Humfreys, P., and M. Kemp, eds. *The Altarpiece in the Renaissance*. New York: Cambridge University Press, 1990.
———., ed. *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*. New York: Cambridge University Press, 2004.
Huse, N., and W. Wolters. *The Art of Renaissance Venice: Architecture, Sculpture, and Painting, 1460–1590*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
Janson, H. W. *The Sculpture of Donatello*. 2 vols. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.
Joannides, P. *Masaccio and Masolino: A Complete Catalogue*. New York: Harry N. Abrams, 1993.
Kempers, B. *Painting, Power, and Patronage: The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance*. New York: Penguin, 1992.
Kent, D. V. *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: The Patron's Oeuvre*. New Haven: Yale University Press, © 2000.
Krautheimer, R., and T. Krautheimer-Hess. *Lorenzo Ghiberti*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982.

Lavin, M. A. *Piero della Francesca*. Art & Ideas. New York: Phaidon, 2002.
Murray, P. *The Architecture of the Italian Renaissance*. New rev. ed. The World of Art. New York: Random House, 1997.
Pächt, O. *Venetian Painting in the 15th Century: Jacopo, Gentile and Giovanni Bellini and Andrea Mantegna*. London: Harvey Miller, 2003.
Panofsky, E. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1997.
———. *Renaissance and Renascences in Western Art*. Trans. C. S. Wood. New York: Humanities Press, 1970.
Pope-Hennessy, J. *Donatello*. New York: Abbeville Press, 1993.
———. *Italian Renaissance Sculpture*. 3d ed. New York: Oxford University Press, 1986.
Randolph, A. *Engaging Symbols: Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*. New Haven: Yale University Press, 2002.
Rosenberg, C. *The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara*. New York: Cambridge University Press, 1997.
Saalman, H. *Filippo Brunelleschi: The Buildings*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1993.
Seymour, C. *Sculpture in Italy, 1400–1500*. Pelican History of Art. Harmondsworth, England: Penguin, 1966.
Turner, A. R. *Renaissance Florence*. Perspectives. New York: Harry N. Abrams, 1997.
Wackernagel, M. *The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and Patrons, Workshop and Art Market*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.
Wood, J. M., ed. *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*. New York: Cambridge University Press, 2002.

第十六章　意大利的盛期文艺复兴：1495—1520 年

Ackerman, J., *The Architecture of Michelangelo*. 2d ed. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
Beck, J. H. *Three Worlds of Michelangelo*. New York: W. W. Norton, 1999.
Boase, T. S. R. *Giorgio Vasari: The Man and the Book*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.
Brown, P. F. *Art and Life in Renaissance Venice*. Perspectives. New York: Harry N. Abrams, 1997.
———. *Venice and Antiquity: The Venetian Sense of the Past*. New Haven: Yale University Press, 1997.
Chapman, H. *Raphael: From Urbino to Rome*. London: National Gallery; New Haven: Dist. by Yale University Press, 2004.
Clark, K. *Leonardo da Vinci*. Rev. and introduced by M. Kemp. New York: Penguin, 1993, © 1988.
Cole, A. *Virtue and Magnificence: Art of the Italian Renaissance Courts*. Perspectives. New York: Harry N. Abrams, 1995.
De Tolnay, C. *Michelangelo*. 5 vols. Some vols. rev. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1969–1971.
Freedberg, S. *Painting in Italy, 1500–1600*. 3d ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1993.
———. *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. 2 vols. New rev. ed. New York: Hacker Art Books, 1985.
Goffen, R. *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*. New Heaven: Yale University Press, 2002.
Hall, M. B. *The Cambridge Companion to Raphael*. New York: Cambridge University Press, 2005.
Hersey, G. L. *High Renaissance Art in St. Peter's and the Vatican: An Interpretive Guide*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
Hibbard, H. *Michelangelo*. 2d ed. Boulder, CO: Westview Press, 1998, © 1974.
Kemp, M. *Leonardo*. New York: Oxford University Press, 2004.
———., ed. *Leonardo on Painting: An Anthology of Writings*. New Haven: Yale University Press, 1989.
Nicholl, C. *Leonardo da Vinci: Flights of the Mind*. New York: Viking Penguin, 2004.
Panofsky, E. *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row, 1972.
Partridge, L. *The Art of Renaissance Rome*. Perspectives. New York: Harry N. Abrams, 1996.
Rowland, I. *The Culture of the High Renaissance: Ancients and Moderns in Sixteenth Century Rome*. Cambridge: 1998.
Rubin, P. L. *Giorgio Vasari: Art and History*. New Haven: Yale University Press, 1995.
Steinberg, L. *Leonardo's Incessant Last Supper*. New York: Zone Books, 2001.
Wallace, W. *Michelangelo: The Complete Sculpture, Painting, Architecture*. Southport, CT: Hugh Lauter Levin, 1998.
Wölfflin, H. *Classic Art: An Introduction to the High Renaissance*. 5th ed. London: Phaidon, 1994.

第十七章　16 世纪意大利晚期文艺复兴与风格主义

Ackerman, J. *Palladio*. Reprint of the 2d ed. Harmondsworth, England: Penguin, 1991, © 1966.
Barkan, L. *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. New Haven: Yale University Press, 1999.
Beltramini, G., and A. Padoan. *Andrea Palladio: The Complete Illustrated Works*. New York: Universe; Dist. by St. Martin's Press, 2001.
Ekserdjian, D. *Correggio*. New Heaven: Yale University Press, 1997.
Friedlaender, W. *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. Reprint of 1957 ed. Interpretations in Art. New York: Columbia University Press, 1990.
Goffen, R. *Titian's Women*. New Haven: Yale University Press, 1997.
Klein, R., and H. Zerner. *Italian Art, 1500–1600: Sources and Documents*. Reprint of 1966 ed. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1989.
Kliemann, J., and M. Rohlmann. *Italian Frescoes: High Renaissance and Mannerism, 1510–1600*. New York: Abbeville Press, 2004.
Murphy, C. *Lavinia Fontana: A Painter and Her Patrons in Sixteenth-Century Bologna*. New Haven: Yale University Press, 2003.
Partridge, L. *Michelangelo—The Last Judgment: A Glorious Restoration*. New York: Harry N. Abrams, 1997.
Rearick, W. R. *The Art of Paolo Veronese, 1528–1588*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
Rosand, D. *Painting in Sixteenth-Century Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*. New York: Cambridge University Press, 1997.
Shearman, J. K. G. *Mannerism*. New York: Penguin Books, 1990, © 1967.
Smyth, C. H. *Mannerism and Maniera*. 2d ed. Bibliotheca artibus et historiae. Vienna: IRSA, 1992.
Tavernor, R. *Palladio and Palladianism*. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 1991.
Valcanover, F., and T. Pignatti. *Tintoretto*. New York: Harry N. Abrams, 1984.
Wundram, M. *Palladio: The Complete Buildings*. Köln and London: Taschen, 2004.

第十八章　16 世纪北部欧洲的文艺复兴与宗教改革

Bartrum, G. *Albrecht Dürer and His Legacy: The Graphic Work of a Renaissance Artist*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002.
Baxandall, M. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven: Yale University Press, 1980.
Eichberger, D., ed. *Durer and His Culture*. New York: Cambridge University Press, 1998.
Harbison, C. *The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in Its Historical Context*. Perspectives. New York: Harry N. Abrams, 1995.
Hayum, A. *The Isenheim Altarpiece: God's Medicine and the Painter's Vision*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.
Hitchcock, H.-R. *German Renaissance Architecture*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.
Hulse, C. *Elizabeth I: Ruler and Legend*. Urbana: Published for the Newberry Library by the University of Illinois Press, 2003.
Hutchison, J. C. *Albrecht Dürer: A Biography*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.
Jopek, N. *German Sculpture, 1430–1540: A Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*. London: V & A, 2002.
Kavaler, E. M. *Pieter Bruegel: Parables of Order and Enterprise*. New York: Cambridge University Press, 1999.
Koerner, J. *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
———. *The Reformation of the Image*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
Mann, R. *El Greco and His Patrons: Three Major Projects*. New York: Cambridge University Press, 1986.
Melion, W. *Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's Schilder-Boeck*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
Moxey, K. *Peasants, Warriors, and Wives: Popular Imagery in the Reformation*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
Osten, G. von der, and H. Vey. *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands, 1500–1600*. Pelican History of Art. Harmondsworth, England: Penguin, 1969.
Panofsky, E. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. 4th ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.
Smith, J. C. *Nuremberg: A Renaissance City, 1500–1618*. Austin: Published for the Archer M. Huntington Art Gallery by the University of Texas Press, 1983.
Stechow, W. *Northern Renaissance Art, 1400–1600: Sources and Documents*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1989, © 1966.
Van Mander, K. *Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*. Ed. H. Miedema. 6 vols. Doornspijk, Netherlands: Davaco, 1993–1999.
Wood, C. *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
Zerner, H. *Renaissance Art in France: The Invention of Classicism*. Paris: Flammarion; London: Thames & Hudson, 2003.

第十九章　意大利和西班牙的巴洛克艺术

Avery, C. *Bernini: Genius of the Baroque*. London: Thames & Hudson, 1997.
Bissell, R. W. *Masters of Italian Baroque Painting: The Detroit Institute of Arts*. Detroit, MI: Detroit Institute of Arts in association with D. Giles Ltd., London, 2005.
Blunt, A. *Borromini*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
———. *Roman Baroque*. London: Pallas Athene Arts, 2001.
Brown, B. L., ed. *The Genius of Rome, 1592–1623*. Exh. cat. London: Royal Academy of Arts; New York: Dist. in the United States and Canada by Harry N. Abrams, 2001.
Brown, J. *Francisco de Zurbaran*. New York: Harry N. Abrams, 1991.
———. *Painting in Spain, 1500–1700*. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1998.
———. *Velázquez: The Technique of Genius*. New Haven: Yale University Press, 1998.
Dempsey, C. *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*. 2d ed. Fiesole, Italy: Cadmo, 2000.
Enggass, R., and J. Brown. *Italy and Spain, 1600–1750: Sources and Documents*. Reprint of 1970 ed. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1992.
Freedberg, S. *Circa 1600: A Revolution of Style in Italian Painting*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.
Garrard, M. D. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.
Haskell, F. *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. Rev. and enl. 2d ed. New Haven: Yale University Press, 1980.
Kubler, G., and M. Soria. *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500–1800*. Pelican History of Art. Harmondsworth, England: Penguin, 1959.
Marder, T. A. *Bernini and the Art of Architecture*. New York: Abbeville Press, 1998.
Montagu, J. *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*. New Haven: Yale University Press, 1989.
Nicolson, B. *Caravaggism in Europe*. Ed. L. Vertova. 3 vols. 2d ed., rev. and enl. Turin, Italy: Allemandi, 1989.
Posner, D. *Annibale Carracci*. 2 vols. London: Phaidon, 1971.
Smith, G. *Architectural Diplomacy: Rome and Paris in the Late Baroque*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.
Spear, R. E. *From Caravaggio to Artemisia: Essays on Painting in Seventeenth-Century Italy and France*. London: Pindar Press, 2002.
Spike, J. T. *Caravaggio*. Includes CD-ROM of all the known paintings of Caravaggio, including attributed and lost works. New York: Abbeville Press, © 2001.
Varriano, J. *Italian Baroque and Rococo Architecture*. New York: Oxford University Press, 1986.
Wittkower, R. *Art and Architecture in Italy, 1600–1750*. 4th ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 2000.
———. *Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*. 4th ed. London: Phaidon, 1997.

第二十章　尼德兰的巴洛克艺术

Alpers, S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
———. *The Making of Rubens*. New Haven: Yale University Press, 1995.
Chapman, H. P. *Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.
Fleischer, R., ed. *Rembrandt, Rubens, and the Art of Their Time: Recent Perspectives*. University Park: Pennsylvania State University, 1997.

Franits, W. E. *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution*. New Haven: Yale University Press, 2004.
Grijzenhout, F., ed. *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*. New York: Cambridge University Press, 1999.
Hofrichter, F. F. *Haarlem: The Seventeenth Century*. Exh. cat. New Brunswick, NJ: Zimmerli Art Museum, 1982.
Kiers, J. and E. Runia, eds. *The Glory of the Golden Age: Dutch Art of the 17th Century*. 2 vols. Exh. cat. Rijksmuseum, Amsterdam: Waanders: 2000.
Logan, A. S. *Peter Paul Rubens: The Drawings*. Exh. cat. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2004.
Rosenberg, J. *Rembrandt: Life and Work*. Rev. ed. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.
———., S. Slive, and E. ter Kuile. *Dutch Art and Architecture, 1600–1800*. 3d ed. New Haven: Yale University Press, 1997.
Salvesen, S., ed. *Rembrandt: The Master and His Workshop*. 2 vols. Exh. cat. New Haven: Yale University Press, 1991.
Schama, S. *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. New York: Alfred A. Knopf, 1987.
Schwartz, G. *Rembrandt: His Life, His Paintings*. New York: Viking, 1985.
Slive, S. *Dutch Painting, 1600–1800*. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1995.
———. *Frans Hals*. San Francisco: A. Wofsky Fine Arts, 1989.
———. *Frans Hals*. Exh. cat. Munich: Prestel-Verlag, 1989.
———. *Jacob van Ruisdael: A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings, and Etchings*. New Haven: Yale University Press, 2001.
———. *Jacob van Ruisdael: Master of Landscape*. London: Royal Academy of Arts, 2005.
Stechow, W. *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*. Reprint of 1966 2d ed. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.
Sutton, P. *The Age of Rubens*. Exh. cat. Boston: Museum of Fine Arts, 1993.
Vlieghe, H. *Flemish Art and Architecture, 1585–1700*. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, © 1998.
Walford, F. *Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1992.
Westermann, M. *Art and Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*. Exh. cat. Zwolle: Waanders, 2001.
———. *Rembrandt*. Art & Ideas. London: Phaidon, 2000.
———. *A Worldly Art: The Dutch Republic 1585–1718*. Perspectives. New York: Harry N. Abrams, 1996.
Wheelock, A. K., ed. *Johannes Vermeer*. Exh. cat. New Haven: Yale University Press, 1995.
———., et al. *Anthony van Dyck*. Exh. cat. New York: Harry N. Abrams, 1990.
White, C. *Peter Paul Rubens*. New Haven: Yale University Press, 1987.

第二十一章　法国和英国的巴洛克艺术

Blunt, A. *Art and Architecture in France, 1500–1700*. 5th ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1999.
———. *Nicolas Poussin*. London: Pallas Athene, 1995, © 1967.
Brusatin, M., et al. *The Baroque in Central Europe: Places, Architecture, and Art*. Venice: Marsilio, 1992.
Donovan, F. *Rubens and England*. New Haven: Published for The Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 2004.
Downes, K. *The Architecture of Wren*. Rev. ed. Reading, England: Redhedge, 1988.
Garreau, M. *Charles Le Brun: First Painter to King Louis XIV*. New York: Harry N. Abrams, 1992.
Kitson, M. *Studies on Claude and Poussin*. London: Pindar, 2000.
Lagerlöf, M. R. *Ideal Landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin, and Claude Lorrain*. New Haven: Yale University Press, 1990.
Liechtenstein, J. *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age*. Berkeley: University of California Press, 1993.
Mérot, A. *French Painting in the Seventeenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1995.
———. *Nicolas Poussin*. New York: Abbeville Press, 1990.
Röthlisberger, M. *Claude Lorrain: The Paintings*. 2 vols. New Haven: Yale University Press, 1961.
Summerson, J. *Architecture in Britain, 1530–1830*. Rev. 9th ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1993.
Tinniswood, A. *His Invention So Fertile: A Life of Christopher Wren*. New York: Oxford University Press, 2001.
Verdi, R. *Nicolas Poussin 1594–1665*. London: Zwemmer in association with the Royal Academy of Arts, 1995.
Vlnas, V., ed. *The Glory of the Baroque in Bohemia: Essays on Art, Culture and Society in the 17th and 18th Centuries*. Prague: National Gallery, 2001.
Waterhouse, E. K. *The Dictionary of Sixteenth and Seventeenth Century British Painters*. Woodbridge, Suffolk, England: Antique Collectors' Club, 1988.
———. *Painting in Britain, 1530–1790*. 5th ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1993.
Whinney, M. D. *Wren*. World of Art. New York: Thames & Hudson, 1998.

第二十二章　洛可可艺术

Bailey, C. B. *The Age of Watteau, Chardin, and Fragonard: Masterpieces of French Genre Painting*. New Haven: Yale University Press in association with the National Gallery of Canada, 2003.
Baillio, J. *Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun 1755–1842*. Exh. cat. Fort Worth, TX: Kimbell Art Museum, 1982.
Brunel, G. *Boucher*. New York: Vendome, 1986.
———. *Painting in Eighteenth-Century France*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.
Cormack, M. *The Paintings of Thomas Gainsborough*. New York: Cambridge University Press, 1991.
Cuzin, J. P. *Jean-Honoré Fragonard: Life and Work: Complete Catalogue of the Oil Paintings*. New York: Harry N. Abrams, 1988.
François Boucher, 1703–1770. Exh. cat. New York: Metropolitan Museum of Art, © 1986.
Gaunt, W. *The Great Century of British Painting: Hogarth to Turner*. 2d ed. London: Phaidon, 1978.
Kalnein, W. von. *Architecture in France in the Eighteenth Century*. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1995.
Levey, M. *Giambattista Tiepolo: His Life and Art*. New Haven: Yale University Press, 1986.
———. *Painting and Sculpture in France, 1700–1789*. New ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1993.
———. *Painting in Eighteenth-Century Venice*. 3d ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1993.
———. *Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth-Century Painting*. Reprint of 1966 ed. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 1985.
Links, J. G. *Canaletto*. Completely rev., updated, and enl. ed. London: Phaidon, 1994.
Mannings, D. *Sir Joshua Reynolds: A Complete Catalogue of His Paintings*. New Haven: Yale University Press, 2000.
Paulson, R. *Hogarth*. 3 vols. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991–1993.
Penny, N., ed. *Reynolds*. Exh. cat. New York: Harry N. Abrams, 1986.
Pointon, M. *Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press, 1993.
Posner, D. *Antoine Watteau*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.
Rococo to Romanticism: Art and Architecture, 1700–1850. Garland Library of the History of Art. New York: Garland, 1976.
Rosenberg, P. *Chardin*. Exh. cat. London: Royal Academy of Art; New York: Metropolitan Museum of Art, 2000.
———. *From Drawing to Painting: Poussin, Watteau, Fragonard, David & Ingres*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
Scott, K. *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*. New Haven: Yale University Press, 1995.
Sheriff, M. D. *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
Wintermute, A. *Watteau and His World: French Drawing from 1700 to 1750*. Exh. cat. London: Merrell Holberton; New York: American Federation of Arts, 1999.

第四部分：现代世界

一般参考文献

Arnason, H. H. *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. 5th ed. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2004.
Atkins, R. *Artspoke: A Guide to Modern Ideas, Movements, and Buzzwords, 1848–1944*. New York: Abbeville Press, 1993.
Baigell, M. *A Concise History of American Painting and Sculpture*. Rev. ed. New York: Icon Editions, 1996.
Banham, R. *Theory and Design in the First Machine Age*. 2d ed. Cambridge, MA: MIT Press, 1980, © 1960.
Bearden, R., and H. Henderson. *A History of African-American Artists from 1792 to the Present*. New York: Pantheon, 1993.
Bergdoll, B. *European Architecture 1750–1890*. Oxford History of Art. New York: Oxford University Press, 2000.
Bjelajac, D. *American Art: A Cultural History*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2005.
Boime, A. *A Social History of Modern Art. Vol. 1, Art in the Age of Revolution, 1750–1800. Vol. 2, Art in the Age of Bonapartism, 1800–1815. Vol. 3, Art in the Age of Counterrevolution, 1815–1848*. Chicago: University of Chicago Press, 1987–2004.
Bown, M. C. *A Dictionary of Twentieth Century Russian and Soviet Painters 1900–1980s*. London: Izomar, 1998.
Campany, D., ed. *Art and Photography*. Themes and Movements. London: Phaidon, 2003.
Castelman, R. *Prints of the Twentieth Century: A History*. Rev. ed. London: Thames & Hudson, 1988.
Chiarmonte, P. *Women Artists in the United States: A Selective Bibliography and Resource Guide to the Fine and Decorative Arts, 1750–1986*. Boston: G. K. Hall, 1990.
Chilvers, I. *A Dictionary of Twentieth-Century Art*. New York: Oxford University Press, 1998.
Chipp, H., ed. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley: University of California Press, 1968.
Colquhoun, A. *Modern Architecture*. New York: Oxford University Press, 2002.
Crary, J. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
Craven, W. *American Art: History and Culture*. New York: Harry N. Abrams, 1994.
Crook, J. *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post Modern*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
Crow, T. *Modern Art in the Common Culture*. New Haven: Yale University Press, 1996.
Cummings, P. *Dictionary of Contemporary American Artists*. New York: St. Martin's Press, 1988.
Documents of Modern Art. 14 vols. New York: Wittenborn, 1944–1961. Anthologies of primary source material. Selected titles listed individually, below.
The Documents of Twentieth-Century Art. Boston: G. K. Hall, Anthologies of primary source material. Selected titles listed individually, below.
Doss, E. *Twentieth-Century American Art*. Oxford History of Art. New York: Oxford University Press, 2002.
Drucker, J. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004.
Eisenman, S. *Nineteenth Century Art: A Critical History*. New York: Thames & Hudson, 2002.
Eitner, L. *An Outline of Nineteenth-Century European Painting: From David Through Cézanne*. 2 vols. New York: Harper & Row, 1986.
Elderfield, J., ed. *Modern Painting and Sculpture: 1880 to the Present at the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art; Dist. by D.A.P./Distributed Art Publishers, 2004.
Evans, M. M., ed. *Contemporary Photographers*. 3d ed. New York: St. James Press, 1995.
Farrington, L. E. *Creating Their Own Image: The History of African-American Women Artists*. New York: Oxford University Press, 2005.
Frampton, K. *Modern Architecture: A Critical History*. 3d ed. New York: Thames & Hudson, 1992.
Frascina, F. and J. Harris, eds. *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*. New York: Harper & Row, 1992.
Gaiger, J., ed. *Art of the Twentieth Century: A Reader*. New Haven: Yale University Press in association with the Open University, 2003.
———. *Frameworks for Modern Art*. New Haven: Yale University Press in association with the Open University, 2003.
Goldberg, R. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Rev. and exp. ed. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 2001.
Goldwater, R. *Primitivism in Modern Art*. Enl. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
Gray, J. *Action Art: A Bibliography of Artists' Performance from Futurism to Fluxus and Beyond*. Westport, CT: Greenwood Press, 1993.

Harrison, C., and P. Wood, eds. *Art in Theory, 1815–1900: An Anthology of Changing Ideas*. Malden, MA: Blackwell, 1998.
———. *Art in Theory, 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*. New ed. Malden, MA: Blackwell, 2003.
Heller, N. *Women Artists: An Illustrated History*. New York: Abbeville Press, 2003.
Hertz, R., ed. *Theories of Contemporary Art*. 2d ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993.
———., and N. Klein, eds. *Twentieth-Century Art Theory: Urbanism, Politics, and Mass Culture*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990.
Hitchcock, H. R. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. 4th rev. ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1987, © 1977.
Hughes, R. *American Visions: The Epic History of Art in America*. New York: Alfred A. Knopf, 1997.
Hunter, S., and J. Jacobus. *Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture*. 3d rev. ed. New York: Harry N. Abrams, 2000.
Igoe, L. *250 Years of Afro-American Art: An Annotated Bibliography*. New York: Bowker, 1981.
Joachimides, C., et al. *American Art in the Twentieth Century: Painting and Sculpture, 1913–1933*. Exh. cat. Munich: Prestel, 1993.
Johnson, W. *Nineteenth-Century Photography: An Annotated Bibliography, 1839–1879*. Boston: G. K. Hall, 1990.
Kostelanetz, R. *A Dictionary of the Avant-Gardes*. New York: Routledge, 2001.
Lewis, S. *African American Art and Artists*. Berkeley: University of California Press, 1990.
Marien, M. *Photography: A Cultural History*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2002.
McCoubrey, J. *American Art, 1700–1960: Sources and Documents*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1965.
Meikle, J. L. *Design in the USA*. Oxford History of Art. New York: Oxford University Press, 2005.
Modern Arts Criticism. 4 vols. Detroit, MI: Gale Research, 1991–1994.
Newhall, B. *The History of Photography from 1830 to the Present*. Rev. and enl. 5th ed. New York: Museum of Modern Art; Dist. by Bulfinch Press/Little, Brown, 1999.
Nochlin, L. *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York: Harper & Row, 1989.
Osborne, H., ed. *Oxford Companion to Twentieth-Century Art*. Reprint. New York: Oxford University Press, 1990.
Patton, S. F. *African-American Art*. Oxford History of Art. New York: Oxford University Press, 1998.
Piland, S. *Women Artists: An Historical, Contemporary, and Feminist Bibliography*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1994.
Powell, R. J. *Black Art and Culture in the 20th Century*. New York: Thames & Hudson, 1997.
Robinson, Hilary. *Feminism-Art-Theory: An Anthology, 1968–2000*. Oxford and Malden, MA: Blackwell, 2001.
Rose, B. *American Art Since 1900*. Rev. ed. New York: Praeger, 1975.
———. *American Painting: The Twentieth Century*. New updated ed. New York: Rizzoli, 1986.
Rosenblum, N. *A World History of Photography*. 3rd ed. New York: Abbeville Press, 1997.
Rosenblum, R., and H. W. Janson. *19th Century Art*. Rev. and updated ed. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2005.
Schapiro, M. *Modern Art: Nineteenth and Twentieth Centuries*. New York: Braziller, 1982.
Scharf, A. *Art and Photography*. Reprint. Harmondsworth, England: Penguin, 1995.
Sennott, S., ed. *Encyclopedia of 20th Century Architecture*. 3 vols. New York: Fitzroy Dearborn, 2004.
Stiles, K., and P. Selz. *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press, 1996.
Tafuri, M. *Modern Architecture*. 2 vols. New York: Rizzoli, 1986.
Taylor, J. *The Fine Arts in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
———., ed. *Nineteenth-Century Theories of Art*. California Studies in the History of Art. Berkeley: University of California Press, 1987.
Tomlinson, J. *Readings in Nineteenth-Century Art*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1995.
Upton, D. *Architecture in the United States*. New York: Oxford University Press, 1998.
Varnedoe, K., and A. Gopnik, eds. *Modern Art and Popular Culture: Readings in High and Low*. New York: Harry N. Abrams, 1990.
Waldman, D. *Collage, Assemblage, and the Found Object*. New York: Harry N. Abrams, 1992.
Weaver, M. *The Art of Photography, 1839–1989*. Exh. cat. New Haven: Yale University Press, 1989.
Wilmerding, J. *American Views: Essays on American Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.
Witzling, M., ed. *Voicing Our Visions: Writings by Women Artists*. New York: Universe, 1991.

第二十三章　启蒙时代的艺术：1750—1789 年

Bryson, N. *Tradition and Desire: From David to Delacroix*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
———. *Word and Image: French Painting in the Ancient Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
Crow, T. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven: Yale University Press, 1985.
Eitner, L. E. A. *Neoclassicism and Romanticism, 1750–1850: Sources and Documents*. Reprint of 1970 ed. New York: Harper & Row, 1989.
Fried, M. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
Friedlaender, W. *David to Delacroix*. Reprint of 1952 ed. New York: Schocken Books, 1968.
Goncourt, E. de, and J. de Goncourt. *French Eighteenth-Century Painters*. Reprint of 1948 ed. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.
Honour, H. *Neoclassicism*. Reprint of 1968 ed. London: Penguin, 1991.
Irwin, D. G. *Neoclassicism*. Art & Ideas. London: Phaidon, 1997.
Licht, F. *Canova*. New York: Abbeville Press, 1983.
Miles, E. G., ed. *The Portrait in Eighteenth-Century America*. Newark: University of Delaware Press, 1993.
Ottani Cavina, A. *Geometries of Silence: Three Approaches to Neoclassical Art*. New York: Columbia University Press, 2004.
Picon, A. *French Architects and Engineers in the Age of Enlightenment*. New York: Cambridge University Press, 1992.
Rebora, C., et al. *John Singleton Copley in America*. Exh. cat. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995.
Rosenblum, R. *Jean-Auguste-Dominique Ingres*. New York: Harry N. Abrams, 1990.
Rosenthal, M., ed. *Prospects for the Nation: Recent Essays in British Landscape*, 1750–1880. Studies in British Art. New Haven: Yale University Press, © 1997.
Saisselin, R. G. *The Enlightenment Against the Baroque: Economics and Aesthetics in the Eighteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1992.
Solkin, D. *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press, 1993.
Vidler, A. *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment*. Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 1987.
Watkin, D., and T. Mellinghoff. *German Architecture and the Classical Ideal*. Cambridge: MIT Press, 1987.

第二十四章　浪漫主义时代的艺术：1789—1848 年

Boime, A. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. New ed. New Haven: Yale University Press, 1986.
Brown, D. B. *Romanticism*. Art & Ideas. New York: Phaidon, 2001.
Chu, P. *Nineteenth-Century European Art*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2002.
Eitner, L. E. A. *Géricault: His Life and Work*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.
Hartley, K. *The Romantic Spirit in German Art, 1790–1990*. Exh. cat. London: South Bank Centre, © 1994.
Herrmann, L. *Nineteenth Century British Painting*. London: Giles de la Mare, 2000.
Honour, H. *Romanticism*. New York: Harper & Row, 1979.
Johnson, E. *The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue, 1816–1863*. 6 vols. Oxford: Clarendon Press, 1981–1989.
———. *The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue*. 4th supp. and reprint of 3d supp. New York: Oxford University Press, 2002.
Joll, E. The *Oxford Companion to J. M. W. Turner*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
Koerner, J. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1990.
Licht, F. *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*. New York: Harper & Row, 1983.
Middleton, R. *Architecture of the Nineteenth Century*. Milan: Electa, © 2003.
Noon, P. J. *Crossing the Channel: British and French Painting in the Age of Romanticism*. Exh. cat. London: Tate, 2003.
Novak, B. *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825–1875*. Rev. ed. New York: Oxford University Press, 1995.
Novotny, F. *Painting and Sculpture in Europe, 1780–1880*. 3d ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1992.
Pérez Sánchez, A., and E. A. Sayre. *Goya and the Spirit of Enlightenment*. Exh. cat. Boston: Bulfinch Press, 1989.
Roseblum, R. *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1967.
Tomlinson, J. *Goya in the Twilight of Enlightenment*. New Haven: Yale University Press, 1992.
Vaughn, W. *Romanticism and Art*. World of Art. London: Thames & Hudson, © 1994.

第二十五章　实证主义时代：现实主义、印象主义与拉斐尔前派，1848—1885 年

Adriani, G. *Renoir*. Cologne: Dumont; Dist. by Yale University Press, 1999.
Broude, N. *Impressionism: A Feminist Reading*. New York: Rizzoli, 1991.
Cachin, F., et al. *Cézanne*. Exh. cat. New York: Harry N. Abrams, 1995.
Cikovsky, N., and F. Kelly. *Winslow Homer*. Exh. cat. New Haven: Yale University Press, 1995.
Clark, T. J. *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–1851*. Berkeley: University of California Press, 1999, © 1973.
———. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Rev. ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.
Denvir, B. *The Chronicle of Impressionism: A Timeline History of Impressionist Art*. London: Thames & Hudson, 2000, © 1993.
———. *The Thames & Hudson Encyclopaedia of Impressionism*. New York: Thames & Hudson, 1990.
Elsen, A. *Origins of Modern Sculpture*. New York: Braziller, 1974.
Fried, M. *Courbet's Realism*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
———. *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
Goodrich, L. *Thomas Eakins*. 2 vols. Exh. cat. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.
Gray, C. *The Russian Experiment in Art, 1863–1922*. Rev. ed. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 1986.
Hamilton, G. H. *Manet and His Critics*. Reprint of 1954 ed. New Haven, CT: Yale University Press, 1986.
Hares-Stryker, C., ed. *An Anthology of Pre-Raphaelite Writings*. New York: New York University Press, 1997.
Herbert, R. *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*. New Haven: Yale University Press, 1988.
Higonnet, A. *Berthe Morisot*. New York: Harper & Row, 1990.
House, J. *Impressionism: Paint and Politics*. New Haven: Yale University Press, 2004.
———. *Monet: Nature into Art*. New Haven: Yale University Press, 1986.
Jenkyns, R. *Dignity and Decadence: Victorian Art and the Classical Inheritance*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
Kendall, R., and G. Pollock, eds. *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision*. New York: Universe, 1992.
———. *Degas: Beyond Impressionism*. Exh. cat. London: National Gallery; Chicago: Art Institute of Chicago; New Haven: Dist. by Yale University Press, 1996.
Krell, A. *Manet and the Painters of Contemporary Life*. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 1996.
Lipton, E. *Looking into Degas*. Berkeley: University of California Press, 1986.
Mainardi, P. *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*. New Haven: Yale University Press, 1987.
———. *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
Miller, D., ed. *American Iconology: New Approaches to Nineteenth-Century Art and Literature*. New Haven: Yale University Press, 1993.
Needham, G. *Nineteenth-Century Realist Art*. New York: Harper & Row, 1988.
Nochlin, L., ed. *Impressionism and Post-Impressionism, 1874–1904: Sources and Documents*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1976.
———. *Realism and Tradition in Art, 1848–1900: Sources and Documents*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1966.

Novak, B. *American Painting of the Nineteenth Century: Realism and the American Experience*. 2d ed. New York: Harper & Row, 1979.
———. *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825–1875*. New York: Oxford University Press, 1995.
Pollock, G. *Mary Cassatt: Painter of Modern Women*. New York: Thames & Hudson, 1998.
Prettejohn, E. *The Art of the Pre-Raphaelites*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
Reff, T. *Manet and Modern Paris*. Exh. cat. Washington, DC: National Gallery of Art, 1982.
Rewald, J. *Studies in Impressionism*. New York: Harry N. Abrams, 1986, © 1985.
Rubin, J. H. *Impressionism*. Art & Ideas. London: Phaidon, 1999.
Spate, V. *Claude Monet: Life and Work*. New York: Rizzoli, 1992.
Tucker, P. H. *Claude Monet: Life and Art*. New Haven: Yale University Press, 1995.
———. *The Impressionists at Argenteuil*. Washington, DC: National Gallery of Art; Hartford, CT: Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2000.
———. *Monet in the '90s: The Series Paintings*. Exh. cat. New Haven: Yale University Press, 1989.
Walther, I., ed. *Impressionist Art, 1860–1920*. 2 vols. Cologne: Taschen, 1996.
Weisberg, G. *Beyond Impressionism: The Naturalist Impulse*. New York: Harry N. Abrams, 1992.
Werner, M. *Pre-Raphaelite Painting and Nineteenth-Century Realism*. New York: Cambridge University Press, 2005.

第二十六章　进步与无止境的渴望：后印象主义、象征主义与新艺术风格，1880—1905 年

Brettell, R., et al. *The Art of Paul Gauguin*. Exh. cat. Boston: Little, Brown, 1988.
Broude, N. *Georges Seurat*. New York: Rizzoli, 1992.
Denvir, B. *Post-Impressionism*. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 1992.
Dorra, H., ed. *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1994.
Gibson, M. *The Symbolists*. New York: Harry N. Abrams, 1988.
Hamilton, G. H. *Painting and Sculpture in Europe, 1880–1940*. 6th ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale University Press, 1993.
Herbert, R. L. *Georges Seurat, 1859–1891*. New York: Metropolitan Museum of Art; Dist. by Harry N. Abrams, 1991.
Hulsker, J. *The New Complete Van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches: Revised and Enlarged Edition of the Catalogue Raisonné of the Works of Vincent van Gogh*. Amsterdam: J. M. Meulenhoff, 1996.
Mosby, D. *Henry Ossawa Tanner*. Exh. cat. New York: Rizzoli, 1991.
Schapiro, M. *Paul Cézanne*. New York: Harry N. Abrams, 1988.
———. *Vincent Van Gogh*. New York: Harry N. Abrams, 2000, © 1983.
Shiff, R. *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
Silverman, D. *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France*. Berkeley: University of California Press, 1989.
Théberge, P. *Lost Paradise, Symbolist Europe*. Exh. cat. Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 1995.
Troy, N. J. *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*. New Haven: Yale University Press, 1991.
Varnedoe, K. *Vienna 1900: Art, Architecture, and Design*. Exh. cat. New York: Museum of Modern Art, 1986.

第二十七章　走向抽象：现代主义革命，1904—1914 年

Bach, F., T. Bach, and A. Temkin. *Constantin Brancusi*. Exh. cat. Cambridge: MIT Press, 1995.
Behr, S. *Expressionism*. Movements in Modern Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
Bowlt, J. E., ed. *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902–1934*. New York: Thames & Hudson, 1988.
Brown, M. *The Story of the Armory Show*. 2d ed. New York: Abbeville Press, 1988.
Duchamp, M. *Marcel Duchamp, Notes*. The Documents of Twentieth-Century Art. Boston: G. K. Hall, 1983.
Edwards, S. *Art of the Avant-Gardes*. New Haven: Yale University Press in association with the Open University, 2004.
Elderfield, J. *Henri Matisse: A Retrospective*. Exh. cat. New York: Museum of Modern Art; Dist. by Harry N. Abrams, 1992.
Golding, J. *Cubism: A History and an Analysis, 1907–1914*. 3d ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
Goldwater, R. *Primitivism in Modern Art*. Enl. ed. Cambridge, MA: Belknap Press, 1986.
Gordon, D. *Expressionism: Art and Idea*. New Haven: Yale University Press, 1987.
Green, C. *Cubism and Its Enemies*. New Haven: Yale University Press, 1987.
Heiting, M., ed. *August Sander, 1876–1964*. Köln and New York: Taschen, 1999.
Herbert, J. *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics*. New Haven: Yale University Press, 1992.
Hoffman, K., ed. *Collage: Critical Views*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1989.
Kallir, J. *Egon Schiele: The Complete Works*. Exp. ed. New York: Harry N. Abrams, 1998.
Krauss, R. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.
Kuspit, D. *The Cult of the Avant-Garde Artist*. New York: Cambridge University Press, 1993.
Rosenblum, R. *Cubism and Twentieth-Century Art*. New York: Harry N. Abrams, 2001.
Rubin, W. S. *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*. Exh. cat. New York: Museum of Modern Art, 1989.
Szarkowski, J., and M. Hambourg. *The Work of Atget*. 4 vols. New York: Museum of Modern Art, 1981–1985.
Taylor, B. *Collage: The Making of Modern Art*. London: Thames & Hudson, 2004.
Washton, R.-C., ed. *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. The Documents of Twentieth-Century Art. Boston: G. K. Hall, 1993.
Weiss, J. *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp and Avant Gardism*. New Haven: Yale University Press, 1994.

第二十八章　两次世界大战之间的艺术

Adams, A. *Ansel Adams: Images, 1923–1974*. Foreword W. Stegner. Boston: New York Graphic Society, 1974.
Ades, D. *Photomontage*. Rev. and enl. ed. London: Thames & Hudson, 1986.
Arbaïzar, P. *Henri Cartier-Bresson: The Man, the Image and the World: A Retrospective*. New York: Thames & Hudson, 2003.
Bayer, H., et al., eds. *Bauhaus, 1919–1928*. Reprint of 1938 ed. Boston: New York Graphic Society, 1986.
Blaser, W. *Mies van der Rohe*. 6th exp. and rev. ed. Boston: Birkhauser Verlag, 1997.
Campbell, M., et al. *Harlem Renaissance: Art of Black America*. New York: Harry N. Abrams, 1987.
Chadwick, W., ed. *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.
Corn, W. *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915–1935*. Berkeley: University of California Press, 2001.
Curtis, W. *Modern Architecture Since 1900*. 3rd ed. New York: Phaidon, 1996.
Durozoi, G. *History of the Surrealist Movement*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
Fer, B., et al. *Realism, Rationalism, Surrealism: Art Between the Wars*. Modern Art—Practices and Debates. New Haven: Yale University Press, 1993.
Fiedler, J., ed. *Photography at the Bauhaus*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
Foster, S. C., ed. *Crisis and the Arts: The History of Dada*. 10 vols. New York: G. K. Hall, 1996–2005.
Gale, M. *Dada & Surrealism*. Art & Ideas. London: Phaidon, 1997.
Gössel, P., and G. Leuthäuser. *Architecture in the Twentieth Century*. Cologne: Taschen, 1991.
Greenough, S., and J. Hamilton. *Alfred Stieglitz: Photographs and Writings*. New York: Little, Brown, 1999.
Haskell, B. *The American Century: Art & Culture, 1900–1950*. New York: W. W. Norton, 1999.
Hight, E. M. *Picturing Modernism: Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.
Hitchcock, H. R., and P. Johnson. *The International Style*. With a new forward. New York: W. W. Norton, 1996.
Hochman, E. S. *Bauhaus: Crucible of Modernism*. New York: Fromm International, © 1997.
Hopkins, D. *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2004.
Kandinsky, W. *Kandinsky: Complete Writings on Art*. Orig. pub. in The Documents of Twentieth-Century Art. New York: Da Capo Press, 1994.
Krauss, R. *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985.
Kultermann, U. *Architecture in the Twentieth Century*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.
Lane, B. *Architecture and Politics in Germany, 1918–1945*. New ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
Le Corbusier. *Towards a New Architecture*. Oxford: Architectural Press, 1997, © 1989.
Lodder, C. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1983.
McEuen, M. A. *Seeing America: Women Photographers Between the Wars*. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2000.
Miró, J. *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*. The Documents of Twentieth-Century Art. Boston: G. K. Hall, 1986.
Mondrian, P. *The New Art, the New Life: The Complete Writings*. Eds. and trans. H. Holtzmann and M. James. Orig. pub. in The Documents of Twentieth-Century Art. New York: Da Capo, 1993.
Motherwell, R., ed. *The Dada Painters and Poets: An Anthology*. 2d ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
Nadeau, M. *History of Surrealism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
Pevsner, N. *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*. 4th ed. New Haven: Yale University Press, 2005.
Phillips, C., ed. *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940*. New York: Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989.
Roskill, M. *Klee, Kandinsky, and the Thought of Their Time: A Critical Perspective*. Urbana: University of Illinois Press, 1992.
Silver, K. E. *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.
Spiteri, R., ed. *Surrealism, Politics and Culture*. Aldershot, Hants., England and Burlington, VT: Ashgate, 2003.
Wood, P., ed. *Varieties of Modernism*. New Haven: Yale University Press in association with the Open University, 2004.
Wright, F. L. *Frank Lloyd Wright, Collected Writings*. 5 vols. New York: Rizzoli, 1992–1995.

第二十九章　从战后到后现代：1945—1980 年

Archer, M. *Art Since 1960*. World of Art. New York: Thames & Hudson, 2002.
Ashton, D. *American Art Since 1945*. New York: Oxford University Press, 1982.
Atkins, R. *Artspeak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords, 1945 to the Present*. New York: Abbeville Press, 1997.
Baker, K. *Minimalism: Art of Circumstance*. New York: Abbeville Press, 1989.
Battcock, G., comp. *Idea Art: A Critical Anthology*. New ed. New York: Dutton, 1973.
———., ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995.
———., and R. Nickas, eds. *The Art of Performance: A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1984.
Beardsley, J. *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. 3d ed. New York: Abbeville Press, 1998.
———., and J. Livingston. *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors*. Exh. cat. New York: Abbeville Press, 1987.
Burgin, V., ed. *Thinking Photography*. Communications and Culture. Houndsmills, England: Macmillan Education, 1990.
Carlson, M. A. *Performance: A Critical Introduction*. 2d ed. New York: Routledge, 2004.
Causey, A. *Sculpture Since 1945*. Oxford History of Art. New York: Oxford University Press, 1998.
Crane, D. *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940–1985*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
Crow, T. *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*. London: Laurence King, 2005, © 1996.
Frascina, F. *Pollock and After: The Critical Debate*. 2d ed. New York: Routledge, 2001.
Gilbaut, S. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
———., ed. *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945–1964*. Cambridge: MIT Press, 1990.

Greenberg, C. *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*. 4 vols. Chicago: University of Chicago Press, 1986–1993.
Griswold del Castillo, R., ed. *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965–1985*. Exh. cat. Los Angeles: Wight Art Gallery, University of California, 1991.
Hopkins, D. *After Modern Art: 1945–2000*. New York: Oxford University Press, 2000.
Joselit, D. *American Art Since 1945*. The World of Art. London: Thames & Hudson, 2003.
Landau, E. G., ed. *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*. New Haven: Yale University Press, 2005.
Leggio, J., and S. Weiley, eds. *American Art of the 1960s*. Studies in Modern Art, 1. New York: Museum of Modern Art, 1991.
Leja, M. *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*. New Haven: Yale University Press, 1993.
Linder, M. *Nothing Less Than Literal: Architecture After Minimalism*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.
Lippard, L. R, ed. *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. New York: Dutton, 1976.
———. *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York: Pantheon, 1983.
Livingstone, M. *Pop Art: A Continuing History*. New York: Thames & Hudson, 2000.
Lucie-Smith, E. *Movements in Art Since 1945*. The World of Art. New York: Thames & Hudson, 2001.
McCarthy, D. *Pop Art*. Movements in Modern Art. New York: Cambridge University Press, 2000.
McEvilley, T. *Sculpture in the Age of Doubt*. New York: School of Visual Arts; Allworth Press, 1999.
Meisel, L. K. *Photorealism at the Millennium*. New York: Harry N. Abrams, 2002.
Ockman, J., ed. *Architecture Culture, 1943–1968: A Documentary Anthology*. New York: Rizzoli, 1993.
Orvell, M. *American Photography*. The World of Art. New York: Oxford University Press, 2003.
Pincus-Witten, R. *Postminimalism into Maximalism: American Art, 1966–1986*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1987.
Polcari, S. *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. New York: Cambridge University Press, 1991.
Rosen, R., and C. Brawer, eds. *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970–85*. Exh. cat. New York: Abbeville Press, 1989.
Ross, C. *Abstract Expressionism: Creators and Critics: An Anthology*. New York: Harry N. Abrams, 1990.
Sandler, I. *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s*. New York: Icon Editions, 1996.
———. *The New York School: The Painters and Sculptors of the Fifties*. New York: Harper & Row, 1978.
———. *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Praeger, 1970.
Sayre, H. *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
Seitz, W. *Abstract Expressionist Painting in America*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.
Self-Taught Artists of the 20th Century: An American Anthology. Exh. cat. San Franciso: Chronicle Books, 1998.
Sontag, S. *On Photography*. New York: Picador; Farrar, Straus & Giroux, 2001, © 1977.
Weintraub, L. *Art on the Edge and Over*. Litchfield, CT: Art Insights; Dist. by D.A.P., 1997.
Wood, P., et al. *Modernism in Dispute: Art Since the Forties*. New Haven: Yale University Press, 1993.

第三十章　后现代时代：1980年至今的艺术

Barthes, R. *The Pleasure of the Text*. Oxford: Blackwell, 1990.
Belting, H. *Art History After Modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
Broude, N., and M. Garrad., eds. *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism*. Berkeley: University of California Press, 2005.
Brunette, P., and D. Wills, eds. *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. New York: Cambridge University Press, 1994.
Capozzi, R., ed. *Reading Eco: An Anthology*. Bloomington: Indiana University Press, © 1997.
Derrida, J. *Writing and Difference*. London: Routledge Classics, 2001.
Eco, U. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
Foster, H., ed. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York: New Press; Dist. by W. W. Norton, 1998.
Ghirardo, D. *Architecture After Modernism*. New York: Thames & Hudson, 1996.
Harris, J. P. *The New Art History: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2001.
Jencks, C. *New Paradigm in Architecture: The Language of Post-Modernism*. New Haven: Yale University Press, 2002.
———., ed. *The Post-Modern Reader*. London: Academy Editions; New York: St. Martin's Press, 1992.
———. *What Is Post-Modernism?* 4th rev. ed. London: Academy Editions, 1996.
Lucie-Smith, E. *Art Today*. London: Phaidon, 1995.
Mitchell, W. J. T. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
Norris, C., and A. Benjamin. *What Is Deconstruction?* New York: St. Martin's Press, 1988.
Papadakes, A., et al., eds. *Deconstruction: The Omnibus Volume*. New York: Rizzoli, 1989.
Paul, C. *Digital Art*. New York: Thames & Hudson, © 2003.
Pearman, H. *Contemporary World Architecture*. London: Phaidon, © 1998.
Risatti, H., ed. *Postmodern Perspectives*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990.
Senie, H. *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*. New York: Oxford University Press, 1992.
Steele, J. *Architecture Today*. New York: Phaidon, 2001.
Thody, P. *Introducing Barthes*. New York: Totem Books; Lanham, MD: National Book Network, 1997.
Tomkins, C. *Post to Neo: The Art World of the 1980s*. New York: Holt, 1988.
Wallis, B., ed. *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Documentary Sources in Contemporary Art, 1. Boston: Godine, 1984.

索引

粗体的人名指艺术家。斜体的页码指插图。

Aachen 亚琛 321
  Palace Chapel of Charlemagne (Odo of Metz) 查理曼大帝宫殿礼拜堂（梅斯的奥多）326–327, *326*, *327*
Abacus 柱顶板 108
Abbas I, mosque of 阿拔斯一世清真寺 305–306, *305*
Abbasid dynasty 阿拔斯王朝 282–283, 289
Abbey Church, Corvey, Germany 德国科维修院教堂 328–329, *328*
Abbey Church, Fontenay, France 法国丰特奈修院教堂 365, *366*
Abbey Church, Fossanova, Italy 意大利福桑诺瓦修院教堂 438, *439*
Abbey Church of Cluny 克吕尼修院教堂 355–356, *355*, *356*, *357*
Abbey Church of Saint-Denis, France 法国圣德尼修院教堂
  ambulatory and choir 回廊与唱诗班区 387–389, *387*, *389*
  construction of 建造 390
  rebuilding of 重建 387
  Suger of Saint-Denis, role of 圣德尼的絮热的贡献 387, 388, 389, 390
  West façade 西立面 390–391, *391*
Abbey Church of St. Michael, Hildesheim, Germany 德国希尔德斯海姆圣米迦勒修院教堂 331–333, *332*, *333*
Abbey Church of Saint-Riquier, France 法国圣里基埃修院教堂 327–328, *327*
Abbey in an Oak Forest (Friedrich)《橡树林中的修道院》（弗里德里希）834–835, *835*
ABCD (Hausmann)《ABCD》（豪斯曼）988, *988*
Abd al-Malik 阿卜杜勒马立 280
Abduction, from *A Glove* (Klinger)《诱拐》，出自《一只手套》（克林格尔）922, *922*
Abduction of Persephone《珀尔塞福涅被劫》157–158, *157*
Abduction of the Sabine Women (Poussin)《劫夺萨宾妇女》（普桑）738–740, *739*
Absolutism 专制风格 660, 735
Abstract Expressionism 抽象表现主义 1038–1044, *1039–1044*
Abstraction 抽象
  Hard-Edge 硬边 1056, 1057
  Post-Painterly 后涂绘性 1056, 1057
Abstraction and Empathy (Worringer)《抽象与移情》（沃林格）979
Abulafia, Samuel Halevy 萨穆埃尔·阿莱维·阿布拉菲亚 287
Abul Hasan, *Ceremonial Audience of Jahangir*, India **阿布哈桑**,《查罕杰典礼的观众》，印度 306, *306*
Abu Simbel, temple of Ramses II 阿布辛拜勒拉美西斯二世神庙 *66*, 67, *67*
Abu Temple, statues from 阿布神庙中的雕像 25–26, *26*
Academies, art 艺术学院
  École des Beaux-Arts 美术学院 868, 878
  in Rome 在罗马的附属学院 791
  Royal Academy of Art (England) 皇家艺术学院（英国）758, 774, 795, 798
  Royal Academy of Painting and Sculpture (French Academy) 皇家绘画与雕塑学院（法兰西学院）738, 741–742, 757, 759, 795
  women in 女性进入艺术学院 797
Academy of Design, Florence 佛罗伦萨绘画学院 595–596
Accusation and Judgment of Adam and Eve, bronze doors of Bishop Bernward《指责审判亚当和夏娃》，贝恩瓦尔德主教青铜大门 *334*, 333, 335, *335*, *336*
Achaemenids 阿黑门尼德王朝 40–43
Achilles and Ajax Playing Dice (Exekias)《阿基里斯和埃阿斯掷骰子》（埃克基亚斯）*100*, 120, *120*
Acropolis, Athens 雅典卫城
  development of 修建 128, *129*
  Erechtheion 厄瑞克透斯神庙 138–140, *139*
  Parthenon (Iktinos and Kallikrates) 帕特农神庙（伊克提诺斯与卡利克拉特）128–136, *130*, *131*, *133–135*
  Propylaia (Mnesikles) 山门（明希凯尔斯）*129*, 136–137, *138*
  Temple of Athena Nike 雅典娜-尼刻神庙 137, 138, *139*
Acroteria 檐饰 116
Action painting 行动绘画 1039–1041, *1040*
Adam, Robert, Library, Kenwood, London **罗伯特·亚当**，伦敦肯伍德别墅图书室 802, *802*
Adam and Eve (Dürer)《亚当与夏娃》（丢勒）636, *637*
Adam and Eve, from *Ghent Altarpiece* (*Adoration of the Lamb*) (Jan and Hubert van Eyck)《亚当与夏娃》，出自《根特祭坛画（崇拜羔羊）》（扬和休伯特·凡·爱克）482, *482*
Adler, Dankmar 丹克玛尔·阿德勒 934
Adoration of the Magi (Gentile da Fabriano)《三王来拜》（真蒂莱·达·法布里亚诺）515–516, *516*, *517*
Adoration of the Magi (Leonardo da Vinci)《三王来拜》（莱奥纳多·达芬奇）556–557, *556*
Advertisement: "Books!" (Rodchenko)《广告："书！"》（罗琴科）1006–1007, *1006*
Aegean 爱琴文明
  Bronze Age 青铜时代 79–80, 82, 84
  Cycladic art 基克拉迪艺术 80–82
  map of 地图 *80*
  Minoan art 米诺斯艺术 82–92
  Mycenaean art 迈锡尼艺术 92–99
  timelines 大事年表 81, 91, 99
Aeneas 埃涅阿斯 102
Aeneid (Vergil)《埃涅阿斯纪》（维吉尔）, 179, 231, 250
Aeolians 伊奥利亚人 102
Aeolic capital 伊奥利亚柱头 112
Aertsen, Pieter, *Meat Stall, The* **皮特·阿尔岑**,《肉摊》650, 652–653, *653*
Aeschylus 埃斯库罗斯 121
Aesthetic Movement 唯美主义运动 884–888
African American artists 非裔美国艺术家
  Bearden, Romare 罗马尔·比尔登 1066–1068, *1067*
  Edwards, Melvin 迈尔文·爱德华兹 1068, *1068*
  Hammons, David 大卫·哈蒙斯 1068–1069, *1068*
  Harlem Renaissance 哈莱姆文艺复兴 1025–1026, *1025*, *1026*
  Lawrence, Jacob 雅各布·劳伦斯 1026, *1026*
  Tanner, Henry Ossawa 亨利·奥萨瓦·坦纳 924, 925, *926*
  Van Der Zee, James 詹姆斯·凡·德·齐 1026, *1025*
African art, influence on Cubism 非洲艺术对立体主义的影响 951–952
Against the Heavenly Prophets in the Matter of Images and Sacraments (Luther) excerpt《反对图像与圣礼中天堂的先知》节选（路德）785
Agamemnon 阿伽门农 92
  mask of 面具 97, *97*
Agatharchos 阿加萨科斯 158
Agathias 阿加提阿斯 263
Ageladas 阿格拉达斯 126
Agra, India, Taj Mahal 阿格拉，印度，泰姬陵 306–307, *307*, 308
Agrippa, Marcus 马库斯·阿格里帕 205
Agrippina with the Ashes of Germanicus (West)《阿格丽品娜和日耳曼尼库斯的骨灰》（韦斯特）798
Ahmose 雅赫摩斯 62
Ahuramazda 阿乌拉马兹达神 40
Ain Ghazal, Jordan, figurines 加扎勒泉，约旦，人像 15, *13*
Aït Ben Haddou, Morocco 埃本哈杜，摩洛哥 23, *23*
Ajax 埃阿斯 119, *120*
Ajax Painter, Aryballos vase, Greek 埃阿斯画师，芳油瓶，希腊 106, *106*

Akbar the Great 阿克巴大帝 300, 306
Akhenaten 阿肯纳顿 69–71, *70*
Akhenaten, sculpture of《阿肯纳顿雕像》70–71, *70*
Akhenaten and His Family《阿肯纳顿及其家人》71, *71*
Akkad (Akkadians) 阿卡德（阿卡德人）29–31
Akropolis. *See* Acropolis 卫城，见"Acropolis"
Akrotiri, landscape painting in 阿克罗蒂里镇的风景画 *78*, 86, *86*, 88, *88*
Al-Amuli, Muhammad Ibn Mahmud 穆罕默德·伊本·马木德·阿拉穆利 280
Al-Aqmar Mosque, Cairo 阿克马尔清真寺，开罗 290, *290*
Al-Aqsa Mosque 阿克萨清真寺 280
Alba Madonna (Raphael)《黎明时的圣母》（拉斐尔）导 25, *25*
Albani, Alessandro 亚历山德罗·阿尔巴尼 791
Albers, Anni 安妮·阿尔贝斯 1046
Albers, Josef 约瑟夫·阿尔贝斯 1046
Alberti, Leon Battista 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂 517, 541
On Architecture《论建筑》511, 514, 545
On Painting《论绘画》513, 514
Palazzo Rucellai 鲁切莱府邸 531–532, *531*
Sant' Andrea church 圣安德烈亚教堂 544–545, *544*, *545*
Santa Maria Novella church 新圣母教堂 *502*, 530–531, *530*
Albumen print 蛋白成像技术 892
Albuquerque (Friedlander)《阿尔伯克基城》（弗里德兰德）导 31–32, *31*
Alcuin of York 约克的阿尔昆 321
Alexander VI, pope 教皇亚历山大六世 552, 563
Alexander VII, pope 教皇亚历山大七世 676, 678
Alexander the Great 亚历山大大帝 43, 76, 146
Battle of Issos or Battle of Alexander and the Persians, Pompeii《伊苏斯之战》或《亚历山大与波斯之战》，庞贝城 158, *158*
Portrait of Alexander the Great (Lysippos)《亚历山大大帝肖像》（利西波斯）150, *150*
Alexandria 亚历山大港 76
Algardi, Alessandro, *Meeting of Pope Leo I and Attila* **亚历山德罗·阿尔加迪**,《教皇利奥一世和阿拉提的会面》686–687, *686*
Alhambra, Granada, Spain 阿尔罕布拉宫，格拉纳达，西班牙 297, 299, *299*
Alice in Wonderland (Polke)《爱丽丝漫游奇境记》（珀尔克）, *1095*, 1097
Allegory of Divine Providence (Cortona)《神佑的寓言》（科尔托纳）670–671, *671*, 673
Allegory of Heavenly and Earthly Drunkenness (Sultan-Muhammad), Tabriz《天堂与世间醉酒的寓言》（苏丹-穆罕默德），大不里士 302, *303*, 304
Allegory of Law and Grace (Cranach the Elder)《法律与恩典的寓言》（老卢卡斯·克拉纳赫）641–642, *641*
Allegory of Sight, from *Allegories of the Five Senses* (Brueghel and Rubens)《视觉的寓言》，出自《五种感官》（布吕盖尔和鲁本斯）706–707, *707*
Allegory of Venus (Bronzino)《维纳斯的寓言》（布龙齐诺）593–594, *593*
Allover painting 满幅绘画 1040
Alloway, Lawrence 劳伦斯·阿洛韦 1055
Almerico, Paolo 保罗·阿梅里克 617
Almohad dynasty 阿尔莫哈德王朝 285–286, 287
Almoravid dynasty 阿尔莫拉维德王朝 285, 287
Altamira, Spain, cave paintings 阿尔塔米拉，西班牙，洞窟绘画 2, *3*, 5
Altar 祭坛 242
Altar of Augustan Peace 奥古斯都和平祭坛 194–197, *195*, *196*
Altar of Domitius Ahenobarbus 多弥提乌斯·阿赫诺巴布斯祭坛 185–186, *185*
Altarpieces 祭坛作品
See also Maestà Altarpiece 参见《庄严圣像》祭坛画
Adoration of the Magi (Gentile da Fabriano)《三王来拜》（真蒂莱·达·法布里亚诺）515–516, *516*, *517*
Birth of the Virgin (P. Lorenzetti)《圣母诞生》（彼得罗·洛伦泽蒂）457–458, *458*
at Chartreuse de Champmol, Dijon, France 香普摩尔的夏尔特尔会修道院祭坛作品，第戎，法国 472–473, *473*
Ghent Altarpiece (*Adoration of the Lamb*) (Jan and Hubert van Eyck)《根特祭坛画（崇拜羔羊）》（扬和休伯特·凡·爱克）481–483, *480–482*
Isenheim Altarpiece (Grünewald)《伊森海姆祭坛画》（格吕内瓦尔德）633, *634*, 635, *635*
Madonna and Saints (Bellini)《圣母与圣徒》（贝里尼）549–550, *549*
Melun (Fouquet)《默伦双联画》（富凯）494–495, *493*
Mérode Altarpiece (*Triptych of the Annunciation*) (Campin)《梅罗德祭坛画（圣母领报三联画）》（康平）477–479, *478*
Portinari Altarpiece (Goes)《波蒂纳里祭坛画》（格斯）489–492, *490*
Raising of the Cross (Rubens)《竖起十字架》（鲁本斯）699, *699*, *700*, 701
of Saint Clare《圣克莱尔祭坛画》*440*, 441
St. Wolfgang Altarpiece (Pacher)《圣沃尔夫冈祭坛》（帕赫）496, *497*
Altdorfer, Albrecht, *Battle of Issus* **阿尔布雷希特·阿尔特多弗**,《伊苏斯之战》*620*, 642, *643*
Altes Museum (Schinkel), Berlin 旧博物馆（辛克尔），柏林 857–858, *858*
Amarna style, Egyptian 阿马尔纳风格，埃及 69–72, *70*, *71*, *72*
Ambulatories 回廊 243
Amenhotep III 阿蒙霍特普三世 69, 71
Amenhotep IV 阿蒙霍特普四世 69–70
American art. *See* United States 美国艺术，见"美国"
American Gothic (Wood)《美国哥特式》（伍德）1024–1025, *1024*
American Moon (Whitman)《美国月亮》（惠特曼）1050
Americans, The (Frank)《美国人》（弗兰克）1066
American Transcendentalist movement 美国先验主义运动 835–836
Amiens Cathedral (Luzarches, Cormont, and Cormont) 亚眠大教堂（吕扎尔谢，科尔蒙父子）*384*, 405–406, *405*, *406*, 409, *409*
Ammanati, Bartolommeo 巴尔托洛梅奥·阿曼内蒂
Laurentian Library, vestibule stairway 洛伦佐图书馆，前厅楼梯 592, *591*
Palazzo Pitti 皮蒂宫 592–593, *592*
Amphora 双耳细颈瓶 *103*, 104–105, *104*
Amsterdam, painting in 阿姆斯特丹的绘画 716–721, *716–720*
Amun-Ra, temple of 阿蒙-拉神庙 64–65, *65*, *66*, 67
Analytic Cubism 分析立体主义 952
Anastasis, Kariye Camii (Church of the Savior), Chora, Constantinople《圣者复活》，卡里耶清真寺（救世主教堂），科拉，君士坦丁堡 274–275, *274*
Anastasis, Rotunda of 复活圆堂 244
Anavysos, kouros from《阿纳维索斯的库罗斯》114, *114*
Andachtsbild 沉思像 427
Andalusian Dog, An《一条安达鲁狗》998
Andrea da Firenze/Andrea Bonaiuti, *Way of Salvation* **佛罗伦萨的安德烈亚/安德烈亚·博纳尤蒂**,《救赎之路》462, *462*
Andrea del Castagno, *The Last Supper* **安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥**,《最后的晚餐》528–529, *529*
Andromache and Hecuba Weeping over the Ashes of Hector (Kauffmann)《安德洛玛刻与赫卡柏在赫克托耳的骨灰前哭泣》（考夫曼）797
Andromache Bewailing the Death of Hector (Hamilton)《安德洛玛刻哀悼赫克托耳之死》（汉密尔顿）793, *793*
Andronicus II 安德罗尼库斯二世 274
Androuet du Cerceau, Jean 让·安德鲁埃·杜塞尔索 623
Angelico, Fra (Guido di Pietro), *Annunciation* 安杰利科修士（圭多·迪·彼得罗），《圣母领报》527–528, *528*
Angels Appearing before the Shepherds (Tanner)《天使向牧羊人显现》（坦纳）926, 927
Angilbert, Saint 圣安吉尔贝 327, 330
Angles 盎格鲁人 312
Anglo-Saxons 盎格鲁—撒克逊 312–316
Animal Destinies (Marc)《动物的命运》（马尔克）959–960, *959*
Animal Head, Oseberg burial ship, Norway《兽头》，奥斯伯格船冢，挪威 316, *316*
Animal Hunt, Çatal Hüyük, Turkey《猎兽》，萨塔·胡伊克，土耳其 *14*, 15
Animal Locomotion (Muybridge)《动物运动》（迈布里奇）941
Animals in art 艺术中的动物
Anglo-Saxon 盎格鲁—撒克逊 314–316, *314*, *316*
Assyrian 亚述 35–36, *35*
Babylonian 巴比伦 38, *37*
Egyptian 埃及 58–59, *59*
Etruscan 伊特鲁里亚 164, *166*
Greek, orientalizing style 希腊，东方化风格 106, *106*, *107*
Minoan 米诺斯 86, *87*, 89, 89, *90*, 91, *91*
Mycenaean 迈锡尼 94, *95*
Neolithic 新石器时代 *14*, 15
Paleolithic cave painting 旧石器时代的洞窟绘画 2–8, *3–7*
Paleolithic sculpture 旧石器时代的雕塑 8–12, *9*, *11*, *12*
Persian 波斯 41, *41*
Sumerian 苏美尔 26–27, *26*, *27*, *28*
Animal style 动物风格 314–316
Anne of Bohemia 波希米亚的安妮 476
Annunciation (Angelico)《圣母领报》（安杰利科）527–528, *528*
Annunication, from *Hours of Jeanne d'Évreux* (Pucelle)《圣母领报》，出自《让娜·德夫勒日课经》（皮塞尔）416, *416*
Annunciation, Isenheim Altarpiece (Grünewald)《圣母领报》，《伊森海姆祭坛画》（格吕内瓦尔德）633, *634*, 635
Annunciation, Mérode Altarpiece (Campin)《圣母领报》，《梅罗德祭坛画》（康平）477–479, *478*
Annunciation, Reims Cathedral《圣母领报》，兰斯大教堂 408, *408*
Annunciation (Simone Martini)《圣母领报》（西莫内·马丁尼）457, *457*
Annunciation and Visitation (Broederlam)《圣母领报和圣母往见》（布罗德尔

兰）473, *473*
Annunciation of the Death of the Virgin, Maestà Altarpiece (Duccio)《报圣母逝世的消息》,《庄严圣像》祭坛画（杜乔）455–456, *455*
Anteros 安忒洛斯 102
Anthemius of Tralles, Hagia Sophia, Constantinople (Istanbul) **特拉列斯的安特米乌斯**，圣索菲亚大教堂，君士坦丁堡（伊斯坦布尔）256, *256*, *257*, 258–259, *259*, *260*
Anthony at Isenheim, saint 伊森海姆的圣安东尼 633
Antiquities of the Jews (Josephus Flavius)《犹太古迹》（瑟夫斯·弗拉维斯）198
Antonello da Messina 墨西拿的安东奈罗 548
Antoninus Pius and Faustina 安东尼·庇护和福斯蒂娜 200–201, *200*, *201*
Antwerp 安特卫普
Baroque 巴洛克 697, 699
Renaissance 文艺复兴 648
Town Hall (Floris) 市政厅（弗洛里斯）651–652, *651*
Aphaia, temple of (Aegina) 阿维亚神庙（埃癸娜岛）111, *111*, 118–119, *118*, *119*
Aphrodite 阿佛洛狄忒 102
Aphrodite, Pan and Eros《阿佛洛狄忒、潘神与厄洛斯》*154*, 155
Aphrodite of Knidos (Praxiteles)《尼多斯的阿佛罗狄忒》（普拉克西特勒斯）143, *143*
Apocalypse scenes, from a moralized (moralisée) Bible《启示录场景》，出自《道德圣经》414, *414*
Apollinaire, Guillaume 纪尧姆·阿波利奈尔 949, 963
Apollo 阿波罗, 102, 113, 126–127
temple of, at Didyma (Paionios and Daphnis) 迪迪马的阿波罗神庙（帕奥涅斯和达佛涅斯）148–149, *147*
Apollo (Aplu), from Temple at Veii《阿波罗［阿普鲁］》，出自韦伊的神庙 171, *171*
Apollo Belvedere《观景楼的阿波罗》156, *156*
Apollodorus 阿波罗多洛斯 158, 198
Apotropaic function 驱邪的作用 29
Apoxyomenos (Scraper) (Lysippos)《刮汗污的运动员》（利西波斯）145, *144*
Apparition, The (Moreau)《显灵》（莫罗）*902*, 920, *920*
Apse 半圆室 241
Apsidioles 次半圆室 350
Aqueduct, Segovia, Spain 水渠，塞哥维亚，西班牙 209, *209*
Aquinas, Thomas 托马斯·阿奎那 387
Arabesque, geometric 几何式阿拉伯花纹 284
Aragon, Louis 路易·阿拉贡 992
Ara Pacis Augustae 奥古斯都和平祭坛 194–196, *195*, *196*
Arcades 连拱廊 258
blind 假拱廊 44
Arcadia (Sannazaro)《阿卡迪亚》（桑那扎罗）582
Archaic period of Greek art. *See* Greek art, Archaic 希腊艺术的古风时期，见“希腊艺术，古风”
Archaic smile 古风式的微笑 114
Archangel Michael diptych, Byzantine《天使长米迦勒》双联板，拜占庭 261, *261*
Arc de Triomphe, Paris 凯旋门，巴黎 857
Departure of the Volunteers of 1792 (La Marseillaise) (Rude)《1792 年志愿军出征》或《马赛曲》（吕德）852–853, *853*
Arches 拱/拱券
corbel 叠涩 94, *95*
Roman 罗马 169–170, *170*, 181, *181*
Roman freestanding 罗马独立式 *196*, 197–198, *197*, *198*
triumphal 巨拱 242, 249, *249*
voussoirs 楔形拱石 169–170, *170*, 284, 287
Architect, use of term 建筑师，用作术语 389
Architectural Works (Peyre)《建筑作品》（佩尔）812
Architecture 建筑
American Classical Revival 美国古典式复兴 855–857, *856*, *857*
American Modern 美国现代 932–937, *933–937*
American Neoclassicism 美国新古典主义 800, *801*
as art 作为艺术 导32–33, *32*, *33*
Art Deco 装饰派 1020–1021
Art Nouveau 新艺术风格 930–933, *930–932*
Assyrian 亚述 34–36, *35*, *36*
Austrian Rococo 奥地利洛可可 775–778, *774*, *775*
Babylonian 巴比伦 37, *37*
Baroque, English 巴洛克，英国 750–754, *751–754*
Baroque, French 巴洛克，法国 744–749, *744–749*
Baroque, Italian 巴洛克，意大利 673–683, *674*, *675*, *678–682*
Byzantine, early 拜占庭，早期 253–259, *253*, *254*, *256*, *257*, *259*, *260*
Byzantine, middle 拜占庭，中期 268–273, *269*, *270*, *271*, *272*
Carolingian 加洛林 325–330, *326–329*
Christian, early 基督教，早期 239, 241–244, *241*, *242*, *243*, *244*
Cistercian 西多会 364–365, *364*
Classical Revival, American 古典式复兴，美国 855–857, *856*, *857*
Classical Revival, English 古典式复兴，英国 854–855, *855*
Classical Revival, German 古典式复兴，德国 857–858, *858*
Cluniac 克吕尼 355–356, *355*, *356*, *357*, 358–360, *359–362*
computer-aided design in 电脑辅助设计 1088
de Stijl 风格派 1007–1009, *1007*, *1008*
Egyptian, Middle Kingdom 埃及，中王国 60–69, *60–69*
Egyptian, Old Kingdom 埃及，古王国 50–55, *50–55*
English Baroque 英国巴洛克 750–754, *751–754*
English Classical Revival 英国古典式复兴 854–855, *855*
English Gothic 英格兰哥特式 420, *421*, 422, *422*
English Gothic Revival 英国哥特式复兴 804–805, *804*, 854, *854*, *855*
English Neoclassicism 英国新古典主义 799–800, *800*, *801*, 802, *802*
English Renaissance 英格兰文艺复兴 647–648, *648*
English Romanesque 英格兰罗马式 380–381, *381*
Etruscan 伊特鲁里亚 169–170, *170*
French Baroque 法国巴洛克 744–749, *744–749*
French Gothic 法国哥特式 387–407, *387*, *389*, *391*, *392*, *394–399*, 410, *410*, *411*, 412, *412*, *413*, 419–420, *419*
French Neoclassicism 法国新古典主义 808–814, *810–814*
French Renaissance 法国文艺复兴 622–623, *623*, *624*, 625
French Romanesque 法国罗马式 371, *371*, *372*, 373
German Classical Revival 德国古典式复兴 857–859, *858*
German Gothic 德国哥特式 *424*, 425, 427
German Rococo 德国洛可可 776–777, *776*, *777*
German Romanesque 德国罗马式 375–376, *376*
Gothic, English 哥特式，英格兰 420, *421*, 422, *422*
Gothic, French 哥特式，法国 387–407, *387*, *389*, *391*, *392*, *394–399*, 410, *410*, *411*, 412, *412*, *413*, 419–420, *419*
Gothic, German 哥特式，德国 *424*, 425, 427
Gothic, Italian 哥特式，意大利 438–440, *439*, 441, *441*, 445–446, *445*, *446*, 463–465, *463*, *464*
Gothic, Spanish 哥特式，西班牙 428–430, *428*, *429*
Gothic Revival 哥特式复兴 804–805, *804*, 854, *854*, *855*
Greek Archaic 希腊古风风格 108–112, *109–112*
Greek Classical 希腊古典风格 128–142, *129*, *130*, *133*, *138–142*
Hellenistic 希腊化时期 146–150, *146*, *147*, *148*
Indian 印度 307, *307*
International Style 国际风格 1020–1021, 1070
Islamic 伊斯兰 279–284, *280–284*, 286, *286*, 290, *290*, 292, *292*, 293–295, *293*, *294*, 296, *296*, 297, *297*, *299*, 299, 300–301, *300*, *301*, 305–306, *305*, 307, *307*
Italian Baroque 意大利巴洛克 673–683, *674*, *675*, *678–682*
Italian Gothic 意大利哥特式 438–440, *439*, 441, *441*, 445–446, *445*, *446*, 463–465, *463*, *464*
Italian Renaissance (early) 意大利文艺复兴（早期）505–511, *507*, *508*, *510*, 512–516, *512*, *514*, *515*, 530–532, *530–532*, 544–545, *544*, 546–547, *547*
Italian Renaissance (High) 意大利文艺复兴（盛期）563–564, *563*, *564*
Italian Renaissance (Late) 意大利文艺复兴（晚期）591–593, *592*, 598–605, *599–604*, 608–609, *609*, 616–618, *616*, *617*, *618*
Italian Romanesque 意大利罗马式 *372*, 373–372, *374*
Minoan 米诺斯 82–85, *83*, *84*
Modernism 现代主义 933–937, *933–937*, 976–980, *977–980*, *1010*, 1011–1014, *1011–1013*, *1015*
Mycenaean, 迈锡尼 92–96, *93–97*
Neoclassicism, American 新古典主义，美国 800, *801*
Neoclassicism, English 新古典主义，英国 799–800, *800*, *801*, 802, *802*
Neoclassicism, French 新古典主义，法国 808–814, *810–814*
Neolithic 新石器时代 12, *13*, *14*, 15, 16–18, *17*, *18*
Netherlands Renaissance 尼德兰文艺复兴 651–652, *651*
nineteenth-century use of new materials and methods 19 世纪新材料和新方法的运用 898–901, *898–901*
Norman 诺曼 379–380, *379*, *380*
Ottoman 奥斯曼 300–301, *300*, *301*
Ottonian 奥托王朝 330–333, *331*, *332*, *333*
Persian 波斯 40–43, *40*, *41*, *42*, 43–44, *43*
Postmodern/Deconstruction 后现代主义/解构主义 1070, *1071*, 1072–1074, *1072–1074*, 1079–1089, *1079–1089*
proportions and modules 比例与模数 402
Renaissance, English 文艺复兴，英格兰 647, *648*
Renaissance, French 文艺复兴，法国 622–623, *623*, *624*, 625
Renaissance (early), Italian 文艺复兴（早期），意大利 505–511, *507*, *508*, *510*, 512–516, *512*, *514*, *515*, 530–532, *530–532*, 544–545, *544*,

546–547, *547*
Renaissance (High), Italian 文艺复兴（盛期），意大利 563–564, *563*, *564*
Renaissance (Late), Italian 文艺复兴（晚期），意大利 591–593, *592*, 598–605, *599–604*, 608–609, *609*, 616–618, *616*, *617*, *618*
Renaissance, Netherlands 文艺复兴，尼德兰 651–652, *651*
Renaissance, Spanish 文艺复兴，西班牙 629–630, *629*
restoration of 修复 368
Rococo, Austrian 洛可可，奥地利 773–776, *774*, *775*
Rococo, German 洛可可，德国 776–777, *776*, *777*
Roman Empire 罗马帝国 *202*, 201, 203, *203*, *204*, 205, *205*, *206*, 207–209, *207–208*
Roman Empire, late 罗马帝国，晚期 223–228, *224–228*
Romanesque, Cistercian 罗马式，西多会 364–365, *364*
Romanesque, Cluniac 罗马式，克吕尼 355–356, *355*, *356*, *357*, 358–360, *359–362*
Romanesque, early 罗马式，早期 347, *348*
Romanesque, English 罗马式，英格兰 380–381, *381*
Romanesque, French 罗马式，法国 371, *371*, *372*, 373
Romanesque, German 罗马式，德国 375–376, *376*
Romanesque, Italian 罗马式，意大利 *372*, 373–372, *374*
Romanesque, Norman 罗马式，诺曼底 379–380, *379*, *380*
Romanesque, pilgrimage churches 罗马式，朝圣式教堂 350–354, *351–354*
Roman provinces 罗马行省 209–211, *209*, *210*, *211*
Roman Republic 罗马共和国 179–184, *180–184*
Romantic, American 浪漫主义，美国 856–857, *856*, *857*
skyscrapers 摩天大楼 934–935, *934*, *935*, 1020–1021, *1021*, 1070, *1071*
Spanish Gothic 西班牙哥特式 428–430, *428*, *429*
Spanish Renaissance 西班牙文艺复兴 629–630, *629*
Sumerian 苏美尔 23–25, *23*, *24*, 31–32, *31*
Architraves 额枋 108
Archivolts 拱门饰 362
Arch of Constantine 君士坦丁凯旋门 221–223, *221*, *222*, *223*
Arch of Titus, Rome 提图斯凯旋门，罗马 *196*, 197–198, *197*, *198*
Arcuation 拱形结构 378
Ardashir 阿尔达希尔 43
À Rebours (Against Nature) (Huysmans)《违反自然》（于斯曼）919
Arena (Scrovegni) Chapel, Padua, Italy 竞技场（斯克罗韦尼）礼拜堂，帕多瓦，意大利 450–452, *452*, *453*
Arensberg, Walter and Louise 沃尔特·阿伦斯伯格和路易丝·阿伦斯伯格 986
Ares 阿瑞斯 102
Aristophanes 阿里斯托芬 121
Aristotle 亚里士多德 121, 127
Armi, C. Edson C·艾德森·阿尔米 368
Armory Show 军械库展览 974
Arnolfini, Giovanni, *Portrait of Giovanni Arnolfini and His Wife Giovanna Cenami (Jan van Eyck)* 乔瓦尼·阿诺尔菲尼，《阿诺尔菲尼夫妇像》（扬·凡·爱克）483–485, *484*
Arnolfo di Cambio 阿诺尔福·迪·坎比奥
Florence Cathedral 佛罗伦萨大教堂 445–446, *445*, *446*
Palazzo della Signoria (Palazzo Veechio), Florence 市政厅（旧宫），佛罗伦萨 448, *448*
Santa Croce 圣十字教堂 441–442, *441*
Arouet, François-Marie. *See* Voltaire 弗朗索瓦-马利·阿鲁埃，见“伏尔泰”
Arp, Jean (Hans) 让·（汉斯·）阿尔普
Entombment of the Birds and Butterflies (Head of Tzara)《埋葬鸟与蝴蝶（查拉之头）》986, *985*
Human Concretion《人的凝固》*1002*, 1003
Art 艺术
aesthetics and 美学与 导29–30
architecture as 建筑作为 导32–33
context, changing 语境，变化 导26–27
context, examples of 语境，例子 导23–26
defined 定义 导28–29
meaning in 艺术中的意义 导25–27
photography as 摄影作为 导30–32
power of 艺术的力量 导25–26
social, and women artists 社会，和女性艺术家 导27–28
Art brut 生涩艺术 1045
Art criticism, Diderot and the beginnings of 狄德罗与艺术批评的开端 816
Art Deco 装饰派艺术 1020–1021
Artemis 阿耳忒弥斯 102
temple of, at Corfu 神庙，科孚岛的 115–117, *116*
temple of, at Ephesos (Chersiphron and Metagenes) 神庙，以弗所的（契斯佛龙和梅塔杰那斯）112, *112*
Art fairs 艺术博览会 1105
Art Historian's Lens (Winckelmann) 艺术史家的观点（温克尔曼）177, 179
Artists, changing status of, in the Renaissance 文艺复兴时艺术家地位的变化 504, 555, 587, 588, 621, 650
Artists, Inc. 艺术家组织 873, 877
Art Nouveau 新艺术风格 929–933, *929–932*
Art of This Century 本世纪艺术 1038, 1039
Arts and Crafts movement 工艺美术运动 884, 928
Asa, queen 亚萨王后 316
Ashcan School 垃圾箱画派 974
Ashlar masonry 方石砌体 94
Ashurbanipal 亚述巴尼巴 36, 36
Ashur-uballit 阿舒尔-乌巴利特 34
As in the Middle Ages, So in the Third Reich (Heartfield)《如同在中世纪，所以在第三帝国》（哈特菲尔德）1033, *1033*
Associationism 联想学说 803
Assumption of the Virgin (Correggio)《圣母升天》（柯勒乔）606–607, *606*
Assur 亚述 34
Assurnasirpal II 亚述纳辛巴二世 36
Assyria (Assyrians) 亚述（亚述人）34–36
AT&T Corporate Headquarters (Johnson and Burgee), New York City AT&T 公司总部大楼（约翰逊和伯奇）1081–1082, *1081*
Aten, hymn to《阿顿颂歌》70, 230
Atget, Eugène, *Pool, Versailles* **欧仁·阿特热**，《凡尔赛池塘》999–1000, *999*
Athena 雅典娜 102, 118, 130, 132
Athena, temple of at Priene (Pytheos) 普赖伊尼的雅典娜神庙（皮泰欧）146, *146*
Athena and Alkyoneus, Pergamon《雅典娜和阿尔库俄纽斯》，帕加马 152, *152*, 153
Athena Nike, temple of 雅典娜-尼刻神庙 137–138, *139*
Athena Parthenos (Pheidias)《处女雅典娜》（菲迪亚斯）130–131, *131*
Atlas Bringing Herakles the Apples of the Hesperides《阿特拉斯为赫拉克勒斯带回赫斯帕里德斯的苹果》127–128, *128*
Atmospheric (aerial) perspective 空气透视 474
Atreus, Treasury of (Mycenae) 阿特柔斯宝库（迈锡尼）96, *96*
Atriums 中庭 212, 214, *214*, 242
At the Moulin Rouge (Toulouse-Lautrec)《红磨坊》（劳特雷克）911–912, *913*
Atticus I 阿提克斯 186
Attila 阿提拉 312
Attirement of the Bride (La Toilette de la mariée) (Ernst)《新娘梳妆》（恩斯特）997–998, *997*
Auction houses 拍卖行 1105
Audience Hall of Darius and Xerxes 大流士和薛西斯谒见厅 41–42, *41*
Augustine, Saint 圣奥古斯丁 402, 478
Augustus 奥古斯都 76, 146, 178–179, 191
Altar of Augustan Peace 奥古斯都和平祭坛 194–197, *195*, *196*
Forum of 奥古斯都广场 *202*, 203
Augustus, Philip 菲利普·奥古斯都 386
Augustus of Primaporta, Roman《第一执政奥古斯都》，罗马 192, *191*, 193
Aule Meteli (L'Arringatore)《奥勒·梅特利（演说家）》173–174, *173*
Aurier, Georges-Albert 乔治-阿尔伯特·奥里叶 918
Aurignacian period 奥瑞纳时期 5, 8, 10
Aurora (Guercino)《奥罗拉》（圭尔奇诺）670, *671*
Aurora (Reni)《奥罗拉》（雷尼）670, *670*
Abstration-Creation 抽象创作社 1003
Austria 奥地利
architecture, Rococo 建筑，洛可可 775–778, *774*, *775*
painting, Expressionism 绘画，表现主义 961–962, *961*, *962*
painting, fifteenth-century 绘画，十五世纪 496, *497*
Steiner House (Loos) 斯泰纳宅邸（卢斯）977, *977*
Autumn Rhythm: Number 30 (Pollock)《秋韵：30号》（波洛克）1040–1041, *1040*
Autumn Salon 秋季沙龙 946, 947, 948
Avant-garde, use of term 先锋派，用作术语 862
Awakening Conscience, The (Hunt)《苏醒的良心》（亨特）882, 882
Awakening Prisoner (Michelangelo)《苏醒的囚徒》（米开朗基罗）*554*, 568–569, *568*
Ay 阿伊, 73
Ayyubids 阿尤布人 291

Baargeld, Johannes 约翰内斯·巴盖尔德 991
Babur 巴伯尔 300
Babylon (Babylonians) 巴比伦（巴比伦人）33–34, 146
neo- 新- 36–37
Babylonian deed of sale 巴比伦的销售契约 22, *22*
Bacchanal (Titian)《酒神祭》（提香）584, *582*
Bacchus 巴库斯 102
Bach, Johann Sebastian 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫 758
Back from the Market (Chardin)《市场归来》（夏尔丹）766, *765*
Bacon, Francis (twentieth-century artist), *Head Surrounded by Sides of Beef* **弗朗西斯·培根**（20世纪艺术家），《两扇牛肉之间的头像》1045–1046, *1046*
Baerze, Jacques de 雅克·德贝尔兹 472
Baghdad 巴格达 282, 292
Baldacchino 祭坛华盖 242
Baldacchino (Bernini) 祭坛华盖（贝尼尼）674, *675*, 676
Baldinucci, Filippo 菲利波·巴尔迪努奇 743

Life of Cavalier Gianlorenzo Berini, excerpt《詹洛伦佐·贝尼尼骑士传》，节选 786
Baldung Grien, Hans, Death and the Maiden 汉斯·巴尔东·格里恩，《死神与少女》642, 644, *644*
Ball, Hugo 雨果·巴尔 985
Baltimore Cathedral (Latrobe), Maryland 巴尔的摩大教堂（拉特罗布），马里兰 856–857, *857*
Bank of England (Soane) 英格兰银行（索恩）854, *855*
Banks, Thomas, *Death of Germanicus* **托马斯·班克斯**，《罗马将军之死》795, *795*
Banqueting House (Jones), Whitehall Palace, London 宴会厅（琼斯），白厅宫，伦敦 751, *751*
Banquet of the Officers of the Civic Guard of St. George (Hals)《圣乔治市民警卫队官员之宴》（哈尔斯）712, *713*
Baptismal font (Renier of Huy) 洗礼盆（余伊的雷尼尔）375, *375*
Baptism of Christ (A. Pisano), bronze doors of San Giovanni baptistery, Florence《基督受洗》（A. 皮萨诺），圣乔瓦尼洗礼堂青铜门，佛罗伦萨 446, *447*, 448, *448*
Baptisteries 洗礼堂 247
Baptistery of S. Giovanni, Florence 圣乔瓦尼洗礼堂，佛罗伦萨 374, *374*
  Bronze doors (A. Pisano) 青铜门（A. 皮萨诺）446, *447*, 448, *448*
Bar at the Folies-Bergère, A (Manet)《女神游乐厅的吧台》（马奈）877, *878*
Barberini ceiling fresco (Cortona), Rome 巴贝里尼宫天顶画（科尔托纳），罗马 670–671, *671*, 673
Barbieri, Giovanni Francesco. *See* Guercino 乔瓦尼·弗朗切斯科·巴比埃利，见“圭尔奇诺”
Barbizon School 巴比松画派 850
Babur 巴伯尔 306
Baroncelli, Maria Maddelena 玛丽亚·玛德莱娜·巴隆切利 490
Baroque 巴洛克
  decorative arts, Italian 装饰艺术，意大利 676, *677*
  defined 定义 659–660
  difference between Rococo and 巴洛克和洛可可之间的区别 757
  maps of Europe 欧洲地图 *660*, *698*, *734*
  patrons of art 艺术赞助 661, 697, 698, 710
  science 科学 661
  timelines 大事年表 673, 683, 686, 693, 749, 751
  use of term 用作术语 155
Baroque architecture 巴洛克建筑
  English 英国 750–754, *751–754*
  French 法国 744–749, *744–749*
  Italian 意大利 673–683, *674*, *675*, *678–682*
Baroque Classicism 巴洛克古典主义 670, 735, 737
Baroque painting 巴洛克绘画
  Dutch 荷兰 710–730, *711–730*
  Flemish 佛兰德斯 699–710, *699*, *700*, *702–710*
  French 法国 735–744, *736–743*
  Italian 意大利 661–673, *662–672*
  Spanish 西班牙 688–694, *688–691*, *693*, *694*
Baroque sculpture 巴洛克雕塑
  French 法国 749–750, *750*
  Italian 意大利 683–687, *683–687*
Barrel vaults 筒拱 181, *181*, 378
Barrière de l'Étoile (Étoile Customs House) (Ledoux) 埃托瓦海关（勒杜）812, *813*
Barry, Charles, Houses of Parliament, London **查尔斯·巴里**，议会大厦，伦敦 854, *855*
Bar tracery 棱窗格 404
Barye, Antoine-Louis, *Tiger Devouring a Gavial of the Ganges* **安托万-路易·巴里**，《老虎吞噬恒河鳄》852, *852*
Bas-de-page 叶底饰 417, 423, 425
Basel 巴塞尔
  Council of 宗教会议 495
  as a printing center 作为一个印刷中心 499–500
  Reformation in 宗教改革时期的 644–645
Basic Collection of Architecture (Neufforge)《建筑学基础选集》（纽佛热）809
Basil I 巴西尔一世 266
Basilica at Lepcis Magna 大勒普提斯的长方形公堂 225, *226*, 227
Basilica of Constantius Chlorus 君士坦提乌斯·克洛卢斯公堂 227–228, *228*
Basilica of Maxentius and Constantine, Rome 马克森提乌斯和君士坦丁公堂，罗马 224–225, *225*
Basilica-plan churches, early Christian, 242–243 公堂式教堂，早期基督教 *242*, *243*, 244
Basquiat, Jean-Michel, *Horn Players* **让-米歇尔·巴斯克雅**，《吹喇叭的人》*1091*, 1092–1093
Baths of Caracalla, Roman 卡拉卡拉浴场，罗马 223–224, *224*
Batoni, Pompeo, *Thomas, First Lord Dunda* **庞贝奥·巴托尼**，《托马斯，第一任顿达斯勋爵》793, *792*
Battista Sforza and *Federico da Montefeltro* (Piero della Francesca)《巴蒂斯塔·斯福尔扎与费德里戈·达·蒙泰费尔特罗双联肖像》（皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡）542–543, *543*
Battle of Fishes (Masson)《鱼之战》（马松）997, *996*
Battle of Hastings, Bayeux Tapestry《黑斯廷斯战役》，《巴约挂毯》376, *377*, 379
Battle of Issos or Battle of Alexander and the Persians, Pompeii《伊苏斯之战》或《亚历山大与波斯之战》，庞贝城 158, *158*
Battle of Issus (Altdorfer)《伊苏斯之战》（阿尔特多弗）642, *643*
Battle of San Romano (Uccello)《圣罗马诺之战》（乌切洛）536–537, *537*
Battle of the Gods and the Giants, Treasury of the Siphnians, Delphi《诸神与巨人族之战》，锡弗诺斯宝库，德尔斐 117–118, *117*
Battle of the Lapiths and Centaurs, Temple of Zeus《拉皮泰人与马人之战》，宙斯神庙 126–127, *127*
Battle of the Ten Naked Men (Pollaiuolo)《十裸者之战》（波拉尤奥洛）534, *535*
Battleship Potemkin (Eisenstein)《战舰波将金号》（爱森斯坦）1046
Baudelaire, Charles 夏尔·波德莱尔 847, 861, 863, 898, 918–920, 926
Bauhaus art 包豪斯艺术 1009–1012
Bauhaus Building (Gropius), Dessau, Germany 包豪斯校舍（格罗皮乌斯），德绍，德国 *1010*, 1011
Bautista de Toledo, Juan, Escorial **胡安·包蒂斯塔·德·托莱多**，埃斯科里亚尔宫 629–630, *629*
Bayeux Tapestry《巴约挂毯》376, *377*, 379
Bays 开间 347
Bears, Chauvet Cave《熊》，绍韦洞 2, 3
Beard, Richard 理查德·比尔德 895
Bearden, Romare 罗马尔·比尔登 1067
  Prevalence of Ritual: Baptism, The《宗教仪式的流行：洗礼》1067–1068, *1067*
Beardsley, Aubrey, *Salomé* **奥伯利·比亚兹莱**，《莎乐美》924, *924*
Beata Beatrix (Rossetti)《贝娅塔·贝娅特丽齐》（罗塞蒂）884–885, *885*
Becher, Bernhard and Hilla 伯恩哈特·贝舍和希拉·贝舍 1096
Beckford, William 威廉·贝克福德 854
Beckmann, Max, *Departure* **马克斯·贝克曼**，《启程》1031–1032, *1032*
Bedroom of Empress Jos é phine Bonaparte (Percier and Fontaine) 皇后约瑟芬·波拿巴的卧室（佩尔西埃和方丹）857, *857*
Behind the Gare Saint-Lazare (Cartier-Bresson)《圣拉扎尔火车站背后》（布列松）1000, *1000*
Behrens, Peter, A.E.G. Turbinenfabrik (Turbine Factory) **彼得·贝伦斯**，A. E. G. 涡轮机厂 978, *978*
Behzad 贝扎德 295, 304
  A Poor Man Refused Admittance to a Mosque, from *Bostan*《一个穷人被清真寺拒之门外》，出自《诗园》295, *295*
Belgium 比利时
  metalwork 金属制品 487–488, *487*
  painting, Symbolism (Synthetism) 绘画，象征主义（综合主义）921, *923*
  panel painting in tempera and oil 木板蛋彩画和木板油画 477–487, *478–486*
  tapestry 挂毯 489, *489*
Belisarius 贝利撒留 253
Bellini, Giovanni 乔瓦尼·贝里尼 541, 548
  Madonna and Saints《圣母与圣徒》549–550, *549*
  Saint Francis in Ecstasy《圣方济各的神迷》548–549, *548*
Bellori, Giovanni, *Lives of the Modern Painters, Sculptors, and Architects: On Caravaggio* **乔瓦尼·贝洛里**，《现代画家、雕塑家与建筑师传》中关于卡拉瓦乔部分 785–786
Bellows, George, *Stag at Sharkey's* **乔治·贝洛斯**，《沙凯体育俱乐部的男子聚会》974, *974*
Benedictines 本笃会 327
Benedict of Nursia 努尔西亚的本笃 327–328
  Rule, excerpt from 节选自《本笃会会规》433–434
Beni Hasan, rock-cut tombs 贝尼哈桑，石窟墓 60–61, *60*, 61
Benton, Thomas Hart 托马斯·哈特·本顿 1024
Beowulf《贝奥武甫》251, 314
Berbers 柏柏尔人 277, 285, 287
Berenson, Bernard 伯纳德·贝伦森 222
Berg, Max, Centennial Hall **马克斯·伯格**，百年纪念堂 980, *980*
Berger, John 约翰·伯格 926
Bergson, Henri 亨利·伯格森 945–946
Berlin
  Altes Museum (Schinkel) 旧博物馆（辛克尔）858–859, *858*
  Dadaism 达达 987–990, *987–990*
  Jewish Museum (Libeskind) 犹太博物馆 *1088*, 1089–1090, *1089*
  Turbinenfabrik (Turbine Factory) (Behrens) 水轮机厂（贝伦斯）978, *978*
Berlioz, Hector 埃克托·柏辽兹 847
Bermejo, Bartolome, *Pietà* **巴托洛梅·贝尔梅约**，《圣母哀子图》495–496, *494*
Bernard, Emile 埃米尔·贝尔纳 907
Bernard of Clairvaux, saint 克莱尔沃的圣贝尔纳 347, 356, 360, 362, 403
Bernini, Gianlorenzo 詹洛伦佐·贝尼尼 674, 683, 749
  Baldacchino 祭坛华盖 *675*, 676
  Cornaro Chapel, Santa Maria della Vittoria church 科尔纳罗礼拜堂，胜利圣玛利亚教堂 684, *685*
  David《大卫》684, *684*
  Ecstasy of Saint Teresa《圣特雷莎的沉迷》684–686, *685*
  Head of St. Jerome《圣杰罗姆头像》687, *687*
  Life of Cavalier Gianlorenzo Bernini

(Baldinucci), excerpt《詹洛伦佐·贝尼尼骑士传》(巴尔迪努奇), 节选 786
Saint Peter's design 圣彼得大教堂的设计 674, *675*, 676
sculptural sketches 雕塑样稿 687
Bernini, Pietro 彼得罗·贝尼尼 684
Bernward, bishop of Hildesheim 贝恩瓦尔德, 希尔德斯海姆主教 331, 333–337
Bertin, Victor 维克多·贝尔坦 849
Bertoldo di Giovanni 伯托尔多·迪·乔瓦尼 565
Berzé-la-Ville, apse 贝尔泽-拉维尔隐修院, 半圆室 364, *364*
Betrayal of Christ, from *Hours of Jeanne d'Évreux* (Pucelle)《出卖基督》, 出自《让娜·德夫勒日课经》(皮塞尔) 416–417, *416*
Beuys, Joseph, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* **约瑟夫·博伊斯**,《如何向死兔子解释绘画作品》1064, *1064*
Bible《圣经》
Exodus《出埃及记》432
illuminated 彩饰 250–252, 250
moralized (moralisée)《道德圣经》414, *414*
Old Testament, book of Genesis《旧约·创世纪》251
Vienna Genesis《维也纳创世纪》251, 262–263, *262*
Biblical and celestial beings《圣经》和天国人物 273
Biblioth è que Sainte-Genevi è ve (Labrouste), Paris 圣杰尼耶夫图书馆(拉布鲁斯特), 巴黎 900, *900*
Bicycle Wheel (Duchamp)《自行车轮》(杜尚) 971, *971*, 986
Bierstadt, Albert, *Rocky Mountains, Lander's Peak* **艾伯特·比尔施塔特**,《落基山脉: 陆地顶峰》891–892, *891*
Bilbao, Spain, Guggenheim Museum, Solomon R. (Gehry) 毕尔巴鄂, 西班牙, 古根海姆博物馆(盖瑞) 1087, *1087*, 1088, 1089
Bing, Siegfried 西格弗里德·宾 928
Bird in Space (Brancusi)《空间中的鸟》(布朗库西) 973–974, *973*
Birth of the Virgin (Ghirlandaio)《圣母诞生》(吉兰达约) 539–540, *540*
Birth of the Virgin (P. Lorenzetti)《圣母诞生》(彼得罗·洛伦泽蒂) 457–458, *458*
Birth of Venus (Botticelli)《维纳斯的诞生》(波提切利) 538–539, *539*
Bismarck, Otto von 奥托·冯·俾斯麦 861
Black Death 黑死病 460, 462
Black-figure pottery style 黑绘式瓶画风格 119–120, *120*
Black Iris III (O'Keeffe)《黑色鸢尾花3号》(奥基夫) 1023, *1022*
Blake, William 威廉·布莱克 828
Lazar House《麻风病院》827, 829, *829*
printing technique used by 使用的版画技术 827
Blanc, Charles 夏尔·布朗 876
Blanche of Castile, psalter of《卡斯蒂尔的布朗什诗篇》413–414, *413*
Blanquart-Evrard, Louis-Désiré 路易-戴瑟瑞·布劳卡-埃弗拉尔 892
Blavatsky, Helena Petrovna海伦娜·P·博拉瓦茨基 919
Bleaching Grounds Near Haarlem (Ruisdael)《哈勒姆附近的漂布园》(雷斯达尔) 722, 723
Blenheim Palace (Vanbrugh and Hawksmoor), England 布伦海姆宫(范布勒和霍克斯穆尔), 英国 754, *754*
Blessed Art Thou Among Women (Käsebier)《你, 女人中神圣的艺术》(克泽比尔) 939, *939*
Blind arcades 假拱廊 44
Blinding of Samson, The (Rembrandt)《刺瞎参孙》(伦勃朗) 717, *717*
Blind Leading the Blind (Bruegel the Elder)《瞎子领路》(老布吕盖尔) 656, *656*
Block books 印版图书 500
Blondel, Jacques-François 雅克-弗朗索瓦·布隆代尔 809
Blowing Bubbles (Chardin)《吹肥皂泡的少年》(夏尔丹) 767, *766*
Boccaccio, Giovanni 乔瓦尼·薄伽丘 438, 460
Decameron, excerpt from《十日谈》, 节选 782
Boccioni, Umberto 翁贝托·博乔尼
States of Mind I: Farewells《思想状态1号: 告别》965–966, *965*
Unique Forms of Continuity in Space《空间连续性的独特形式》966, *966*
Bodmer, Johann Jakob 约翰·雅各布·博德默尔 807
Boehme, Jakob 雅各布·波墨 975
Bohr, Niels 尼尔斯·玻尔 945
Bologna, Giovanni (Jean de Bologne), *Rape of the Sabine Woman* **乔瓦尼·博洛尼亚(让·德·博洛涅)**,《劫掠萨宾妇女》595, *595*
Bologna, Renaissance in 波洛尼亚, 文艺复兴时期的 595, *595*, 608, *608*
Bonheur, Rosa 罗莎·博纳尔
Plowing in the Nivernais: The Dressing of the Vines《尼韦奈耕作: 为葡萄园施肥》867, *867*
Reminiscences of Rosa Bonheur《罗莎·博纳尔回忆录》1108
Bonheur de Vivre, Le (The Joy of Life) (Matisse)《生活的欢乐》(马蒂斯) 948, *948*
Bonino da Campione, Tomb of Bernabò Visconti **博尼诺·达·坎皮奥**, 博纳博·维斯孔蒂墓 464–466, *465*
Bonnard, Pierre 皮埃尔·博纳尔 919
Book of Durrow, St. Matthew from, Ireland 出自《达罗书》的《圣马太》, 爱尔兰 317, *317*, 318
Book of Hours 日课经 415–417, *416*
Flemish 佛兰德斯 488–489, *488*
French International Gothic 法国国际哥特式 474–475, *474*
Book of Hours of Giangaleazzo Visconti (Grassi)《吉安加莱佐·维斯孔蒂日课经》(格拉西) 466, *466*
Book of Kells《凯尔斯书》319–320, *320*
Book of the Dead《亡灵书》73–74
Book of the Dead of Hunefer《哈尼佛亡灵书》73, 74, *74*
Book of the Emperor (Padshah Nama) (Lahori and Waris)《帝王纪》(拉霍里和瓦里斯) 308
Book of the Popes (Liber Pontificalis)《教皇书》(《教皇名录》) 244
Book of Truth (Lorrain)《真书》(洛兰) 740, 743
Book on Human Proportions (Dürer)《论人体比例》(丢勒) 637
Books, printing of 印刷书籍 498, 499–501
Borghini, Vincenzo 文森佐·博尔吉尼 595
Borgia, Cesare 切撒雷·博尔吉亚 563
Borluut, Elizabeth 伊丽莎白·博尔吕特 481
Borromeo, Carlo 卡洛·博罗梅奥 659
Borromini, Francesco 弗朗切斯科·波洛米尼 677
San Carlo alle Quattro Fontane church 四喷泉圣卡罗教堂 678, *678*, *679*
Sant'Agnese church 圣阿涅赛教堂 680, *680*
Sant'Ivo church 圣依沃教堂 678, 679, *679*
Bosch, Hieronymus, *Garden of Earthly Delights* **希罗涅缪斯·博斯**,《尘世乐园》488, 490, *491*, 490–493
Boston Atheneum 波士顿文艺协会 835
Botticelli, Sandro 桑德罗·波提切利 556
Birth of Venus《维纳斯的诞生》538–539, *539*
Primavera《春》537–538, *538*
Boucher, François, *Toilet of Venus, The* **弗朗索瓦·布歇**,《镜前的维纳斯》*762*, 763
Boucicaut Master, *Hours of Marshal Boucicaut* **布西科画师**,《布西科元帅的日课经》473–474, *474*
Boudin, Eug è ne 欧仁·布丹 873
Bouguereau, Adolphe-William, *Nymphs and a Satyr* **阿道夫-威廉·布格罗**,《宁芙与萨梯尔》868, *868*
Boulevard des Capucines (Monet)《嘉布遣大道》(莫奈) 874, *875*
Boullée, Étienne-Louis, Tomb for Isaac Newton **艾蒂安-路易·布雷**,《艾萨克·牛顿墓设计方案》814, *814*
Bourdon, Sébastien 塞巴斯蒂安·布冬 743
Bourke-White, Margaret, *Fort Peck Dam, Montana* **玛格丽特·伯克-怀特**,《蒙大拿市的佩克堡水坝》*1018*, 1019
Bozzetti 小稿 687
Brady, Mathew 马修·布雷迪 896
Bramante, Donato 多纳托·布拉曼特
Saint Peter's basilica, plan for 圣彼得大教堂平面图 564, *564*
Tempietto, San Pietro church, Rome, 563–564 小神殿, 圣彼得教堂, 罗马 *563*
Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine church (Masaccio) 布兰卡奇礼拜堂, 加尔默罗圣母教堂(马萨乔) 518–519, *519*, *520*, *521*
Brancusi, Constantin 康斯坦丁·布朗库西 971
Bird in Space《空间中的鸟》973–974, *973*
Kiss, The《吻》972, 972
Newborn, The《新生》972–973, *973*
Brant, Sebastian, *Ship of Fools* **塞巴斯蒂安·布兰特**,《愚人船》501, *500*
Braque, Georges 乔治·勃拉克
Analytic Cubism 分析立体主义 952
Portuguese, The《葡萄牙人》952, 952
Bravo, Manuel Álvarez, *La Buena Fama Durmiendo (Good Reputation Sleeping)* **曼努埃尔·阿尔瓦雷斯·布拉沃**,《好名声的睡眠》1029, *1029*
Brecht, George 乔治·布莱希特 1050–1051
Breton, André 安德烈·布雷东 992, 993, 995, 998, 1000, 1028, 1038, 1110
Breuer, Marcel, furniture **马塞尔·布罗伊尔**, 家具 1009–1010, *1009*
Brick, mud 泥砖 23
Bride of the Wind (Kokoschka)《风的新娘》(科科施卡) 961–962, *961*
Bridges 桥
Brooklyn Bridge (Roebling) 布鲁克林大桥(罗布林) 899–900, *899*
early iron 早期铁制 898
British Vitruvius (Vitruvius Brittanicus) (Campbell)《英国的维特鲁威》(坎贝尔) 799, 800
Broederlam, Melchior 麦尔乔尔·布罗德尔兰
Annunciation and Visitation《圣母领报和圣母往见》473, *473*
Presentation in the Temple and Flight into Egypt《神殿引见和逃亡埃及》473, *473*
Bronze Age, Aegean 青铜时代, 爱琴文明 79–80, 82, 84
Bronze doors, San Giovanni baptistery, Florence 青铜门, 圣乔瓦尼洗礼堂, 佛罗伦萨
A. Pisano 安德烈亚·皮萨诺 446, *447*, 448, *448*

Gates of Paradise *(Story of Jacob and Esau)* (Ghiberti)《天堂之门》之《雅各和以扫》(吉伯尔蒂)523, *524*, 525, *525*
Sacrifice of Isaac (Ghiberti)《以撒祭献》(吉伯尔蒂)505–506, *506*
Bronze work 青铜制品
alloy bucket, inlayed with metals, Iran 合金吊桶，镶嵌金属，伊朗 288, *289*
doors, San Giovanni baptistery 门，圣乔瓦尼洗礼堂 446, *447*, 448, *448*
Equestrian Statue of a Carolingian Ruler《加洛林王朝统治者骑马像》321, *321*
Head from Delos 得罗斯岛《头像》*150*, 150
Italian Renaissance 意大利文艺复兴 532–534, *533*, *534*, 547, *547*
Ottonian bronze doors 奥托王朝青铜门 333, *334*, 335, *336*
She-Wolf, Etruscan/Roman《母狼》，伊特鲁里亚/罗马 *172*, 173
tripods 三足鼎 106, *107*
Bronzino, Agnolo 阿尼奥洛·布龙奇诺
Academy of Design 绘画学院 595
Allegory of Venus《维纳斯的寓言》593–594, *593*
Portrait of Eleanora of Toledo and Her Son Giovanni de' Medici《托莱多的埃莉诺拉与其子乔瓦尼·德·美第奇》593, *593*
Brooklyn Bridge (Roebling) 布鲁克林大桥(罗布林)899–900, *899*
Brown, Denise Scott 丹尼丝·斯科特·布朗 1080
Brown, Ford Madox, *Work* **福特·马多克斯·布朗**,《工作》882–883, *883*
Brown, John 约翰·布朗 893, *893*
Brueghel, Jan, *Allegory of Sight*, from *Allegories of the Five Senses* **扬·布吕盖尔**,《视觉的寓言》，出自《五种感官》707, *707*
Bruegel the Elder, Pieter 老彼得·布吕盖尔 654, 655
Blind Leading the Blind《瞎子领路》656, *656*
Peasant Wedding《农民婚礼》655–656, *655*
Return of the Hunters《狩猎归来》*654*, 655
Bruges, Belgium 布鲁日，比利时
panel painting 木板绘画 479–485, *480–484*
Renaissance 文艺复兴 649
Town Hall 市政厅 477, *477*
Brunelleschi, Filippo 菲利波·布鲁内莱斯基
Florence Cathedral Dome 佛罗伦萨大教堂穹顶 507, *507*, 508, *508*
Hospital of the Innocent 孤儿收容院 510–511, *510*
Pazzi Chapel, Santa Croce church 帕奇礼拜堂，圣十字教堂 *514*, 515, *515*
San Lorenzo church 圣洛伦佐教堂 512–514, *512*
Bruni, Leonardo 莱奥纳多·布鲁尼
In Praise of the City of Florence《佛罗伦萨颂》505
Tomb of Leonardo Bruni (Rossellino) 莱奥纳多·布鲁尼墓(罗塞利诺) 525–526, *527*
Brussels, Belgium 布鲁塞尔，比利时
Palais Stoclet (Hoffmann) 斯托克雷特府邸(霍夫曼)976–977, 977
panel painting 木板绘画 468, 485–*486*, *485*, *486*
stairway (Horta), Tassel House 楼梯井(奥尔塔)，塔塞尔公馆 930, *930*
Brutus《布鲁图》186, *187*
Bryant, William Cullen 威廉·科伦·布莱恩特 835
Bucintoro at the Molo (Canaletto)《威尼斯耶稣升天节》(卡纳莱托) 780, *780*
Buildings (Procopius of Caesarea)《建筑》(凯撒利亚的普罗科庇厄斯) 258, 259
Building of the Tower of Babel, Saint-Savin-sur-Gartempe church, France《建造巴别塔》，圣塞文·苏·加坦博教堂，法国 365–366, *366*
Bukhara 布哈拉 292
Tomb of the Samanids 萨曼尼德王朝陵墓 286–287, *286*
Bull head, rhyton vessel, Minoan 牛头，角状杯，米诺斯文明 89, *90*, 91
Bull Lyre, Ur 公牛竖琴，乌尔 28, *28*
Buñuel, Luis 路易斯·布努艾尔 998
Burgee, John, AT&T Corporate Headquarters, New York City **约翰·伯奇**，AT&T公司总部大楼 1081–1082, *1081*
Burghers of Calais (Rodin)《加莱义民》(罗丹)928, *929*
Burgundians 勃艮第人 312
Burial at Ornans (Courbet)《奥尔南葬礼》(库尔贝)863–864, *864*
Burial customs. *See* Funerary customs; Tombs 丧葬习俗，见"葬礼习俗"和"墓葬"
Burial of Count Orgaz (El Greco)《奥尔伽兹伯爵的葬礼》(埃尔·格列柯) 630–632, *630*, *631*
Burial ships 船冢
Oseberg, Norway 奥斯伯格 316, *316*
Sutton Hoo, England 萨顿胡，英格兰 313, 314–316, *314*, *315*
Burin 雕版刀 498
Burke, Edmund 埃德蒙·伯克 794, 802
Burlington, Lord (Richard Boyle), Chiswick House, England **伯灵顿勋爵(理查德·博伊尔)**，齐斯威克宅邸 800, *800*
Burne-Jones, Edward 爱德华·伯恩-琼斯 884
Laus Veneris (Praise of Venus)《维纳斯礼赞》885–886, *886*
Bust of Lorenzo de' Medici (Verrocchio)《洛伦佐·德·美第奇胸像》(韦罗基奥)540–541, *541*
Buttresses 扶壁 31
flying 飞扶壁 399–400, *399*
Buxheim Saint Christopher, woodcut《布克斯海姆的圣克里斯托弗》，木刻 *498*, 499
Byron, Lord 拜伦勋爵 847
Byzantine art, early 拜占庭艺术，早期
architecture 建筑 253–259, *253*, *254*, *256*, *257*, *259*, *260*
icons 圣像 263–265, *263*, *264*, *265*
manuscripts 手抄本 262–263, *262*
mosaics 镶嵌画 254–256, *255*
sculpture 雕塑 *260*, 261–262, *261*
Byzantine art, late 拜占庭艺术，晚期
icons 圣像 *272*, 273–274
ivory diptychs 象牙双联板 *260*, 261
mosaics and murals 镶嵌画和壁画 274–275, *274*
Byzantine art, middle 拜占庭艺术，中期
architecture 建筑 268–273, *269*, *270*, *271*, *272*
iconoclastic controversy 偶像破坏论战 264–265
ivory triptychs 象牙双联板 268, *268*
manuscripts 手抄本 266, *267*
mosaics 镶嵌画 270–271, *270*
sculpture 雕塑 268, *268*, *269*
Byzantine Empire 拜占庭帝国
map of 地图 *236*
timelines 大事年表 255, 269

Cabaret Voltaire 伏尔泰茶座 985, 986
Ca'd'Oro, Venice 黄金之屋 547, *547*
Caesar, Julius 尤利乌斯·恺撒 76, 178, 191
Cage, John 约翰·凯奇 1046, 1047
Cai Guo-Qiang, *Light Cycle: Explosion Project for Central Park* **蔡国强**,《光环：中央公园爆炸计划》1106–1107, *1106*
Cairo 开罗
Al-Aqmar Mosque 阿克马尔清真寺 290, *290*
Sultan Hasan, madrasa and tomb of 苏丹哈桑，穆斯林学院和陵墓 295, 296, *296*, *297*
Calder, Alexander, *Lobster Trap and Fish Tail* **亚力山大·考尔德**,《龙虾网与鱼尾》*1002*, 1003
Calling of Saint Matthew (Caravaggio)《召唤圣马太》(卡拉瓦乔)662–663, *663*
Callot, Jacques, *Hangman's Tree* from *Great Miseries of War* **雅克·卡洛**,《绞刑树》，出自《战争的巨大创伤》735–736, *736*
Calotype 碘化银纸照相法 892
Calvin, John 约翰·加尔文 632
Camera obscura 暗箱 728–729, 781, 891
Camera Picta, Ducal Palace (Mantegna), Mantua《绘画之屋》，公爵府(曼泰尼亚)，曼图亚 546, *546*
Cameron, Julia Margaret 朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦 939
Sister Spirits《姐妹精神》896–897, *896*
Cames 带槽铅条 403
Campani, Pier Tommaso, Clock, nocturnal **皮埃尔·托马索·坎帕尼**，夜钟 676, *677*
Campanile 钟楼 373
Campbell, Colen 科伦·坎贝尔 799–800
Campbell's Soup Cans (Warhol)《坎贝尔汤罐头》(沃霍尔) 1052, *1052*
Campidoglio (Capitoline Hill) (Michelangelo) 圣顶广场(加比多里山)(米开朗基罗)598–600, *599*, *600*
Campin, Robert, *Mérode Altarpiece (Triptych of the Annunciation)* **罗伯特·康平**,《梅罗德祭坛画(圣母领报三联画)》477–479, *478*
Canaletto (Giovanni Antonio Canal) 卡纳莱托(乔瓦尼·安东尼奥·卡纳尔) 778
Bucintoro at the Molo《威尼斯耶稣升天节》780, *780*
Canon 法则
Cycladic 基克拉迪 81–82
Egyptian 埃及 57–58
Greek 希腊 124
Canon and Decrees, Council of Trent, excerpt 特兰特宗教会议的教谕与敕令，节选 785
Canova, Antonio, *Cupid and Psyche* **安东尼奥·卡诺瓦**,《丘比特和普绪克》851–852, *851*
Canvas painting, early use 布面绘画，早期 610
Capitals 柱头
Aeolic 伊奥利亚式 112
Byzantine use of 拜占庭运用的 259, *259*
Corinthian 柯林斯式 142, *142*
Doric 多立克式 108, *108*
Egyptian 埃及 52, *52*
Ionic 爱奥尼亚式 108, *108*, 112
Minoan 米诺斯 84, *84*
Persian 波斯 41, *41*
Capitoline Hill (Campidoglio) (Michelangelo) 加比多里山(圣顶广场)(米开朗基罗)598–600, *599*, *600*
Capitoline Hill, Temple of Jupiter Optimus Maximus 加比多里山，至尊朱庇特神庙 180, *180*
Capponi family 卡博尼家族 590
Caprichos (Caprices) (Goya)《幻想》(戈雅)825
Caracalla, baths of 卡拉卡拉，浴场 223–224, *224*
Caravaggio (Michelangelo da Caravaggio) 卡拉瓦乔(米开朗基罗·达·卡拉瓦乔)
Calling of Saint Matthew《召唤圣马太》662–663, *663*
Contarelli Chapel, Luigi dei Francesi,

Rome 孔塔列里礼拜堂，法国人圣路易教堂，罗马 662–663, *662*, *663*
Conversion of Saint Paul《圣保罗皈依》663–664, *664*
David (Jacques-Louis) and 雅克－路易·大卫与 818, 819
Lives of the Modern Painters, Sculptors, and Architects: On Caravaggio (Bellori), excerpt《现代画家、雕塑家与建筑师传》中关于卡拉瓦乔部分（贝洛里），节选 785–786
Musicians, The《乐师》665, *665*
Caravansaray 客栈 292, *292*
Cardona, Spain, Sant Vincenç church 卡多那，西班牙，圣文森特教堂 347, *348*
Carleton, Dudley 达德利·卡雷顿 701
Carlyle, Thomas 托马斯·卡莱尔 882–883
Carnegie, Andrew 安德鲁·卡耐基 1105
Carnegie International 卡耐基国际展 1105
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh 卡耐基艺术博物馆，匹兹堡 1105
Carolingian art 加洛林艺术 320
architecture 建筑 325–330, *326–329*
illuminated manuscripts 彩饰手抄本 322–325, *322–325*
sculpture 雕塑 321, *321*
Carpeaux, Jean-Baptiste, *Dance, The* **让－巴蒂斯特·卡尔波**，《舞蹈》868–869, *869*
Carpets, Islamic 地毯，伊斯兰 298, *298*, 304–305, *304*
Carracci, Annibale 安尼巴莱·卡拉奇
Landscape with the Flight into Egypt《逃亡埃及途中的风景》669–670, *669*
Loves of the Gods《众神之爱》*668*, 669
Palazzo Farnese, Rome 法尔内塞宫，罗马 *668*, 669–670
Carrey, Jacques 雅克·凯利 132
Carriera, Rosalba, *Charles Sackville, Second Duke of Dorset* **罗莎尔巴·卡列拉**，《夏尔·萨克维尔，尔塞第二公爵像》763, *763*
Carte-de-visite 肖像名片 893
Carter, Howard 霍华德·卡特 72
Cartier-Bresson, Henri, *Behind the Gare Saint-Lazare* **亨利·卡蒂埃－布列松**，《圣拉扎尔火车站背后》1000, *1000*
Cartoon 样稿 626
Caryatids 女像柱 117, 139, 203
Casa Milá apartments, Barcelona (Gaudí) 米拉公寓，巴塞罗那（高迪）930, *931*
Casemates 暗堡 94
Cassatt, Mary 玛丽·卡萨特 878
Child's Bath, The《给孩子洗澡》879, *880*
Cassoni 嫁妆箱奁 534–535, *535*
Castagnary, Jules-Antoine 朱尔－安托万·卡斯塔那雷 861
Castelli, Leo 莱奥·卡斯泰利 1052
Castle of Otranto: A Gothic Story (Walpole)《奥托兰图堡：一个哥特式故事》（沃波尔）804
Castles, French Renaissance 城堡，法国文艺复兴 622–623, *623*, *624*, 625
Catacombs 地下墓窟 237–238, *238*
Çatal Hüyük, Turkey 萨塔·胡伊克，土耳其 *14*, 15
Catholicism 天主教教义
during the Baroque period 巴洛克时期 659–660, 688, 697
Canon and Decrees, Council of Trent, excerpt 教谕与敕令，特兰特宗教会议，节选 785
during the Renaissance period 文艺复兴时期 587, 596, 621
CATIA, computer aided design program CATIA，电脑辅助设计程序 1088
Cavallini, Pietro 彼得罗·卡瓦利尼 440
Cave paintings, Paleolithic 洞窟绘画，旧石器时代 2–8, *3–7*
Ceiling painting 天顶画
See also Sistine Chapel, Vatican 参见“西斯廷礼拜堂，梵蒂冈”
Baroque 巴洛克 *668*, 668–671, *670*, *671*, *672*, 673
Neoclassicism 新古典主义 791–792, *792*
Rococo 洛可可 777–778, *778*, *779*
Cella 内殿
Greek 希腊 108
Sumerian 苏美尔 24, *24*
Cellini, Benvenuto, *Saltcellar of Francis I* **本韦努托·切利尼**，《弗朗西斯一世盐罐》626, *627*, 628, 631
Celts 凯尔特人 311, 312
Cemetery at Ur 乌尔的墓地 26–27
Cenami, Giovanna, *Portrait of Giovanni Arnolfini and His Wife Giovanna Cenami (Jan van Eyck)* 乔瓦娜·切娜米，《阿诺尔菲尼夫妇像》（扬·凡·爱克）483–485, *484*
Centaurs 马人 105, 126–127, *127*, 134, *134*
Centennial Hall (Berg), Germany 百年纪念堂（伯格），德国 980, *980*
Centering 定心装置 378
Central-plan churches 集中式教堂 243–244, *243*
Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou (Piano and Rogers), Paris 乔治·蓬皮杜国家艺术与文化中心（皮亚诺和罗杰斯），巴黎 1083, *1083*
Centula, France, monastery at 在森图拉的修道院，法国 327–328
Ceramics, Islamic 陶瓷，伊斯兰 288, *288*
Ceremonial Audience of Jahangir (Manohar and Abul Hasan), India《查罕杰典礼的观众》（玛诺哈和阿布哈桑），印度 306, *306*
Cézanne, Paul 保罗·塞尚
Mont Sainte-Victoire《圣维克托山》905–906, *906*
Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus Quarry《从毕贝姆采石场看圣维克多山》907–908, *908*
Still Life with Apples in a Bowl《静物，盘中苹果》906–907, *907*
Chagall, Marc, *I and the Village* **马克·夏加尔**，《我和村庄》968, *969*
Chambers, William 威廉·钱伯斯 1108
Chambord, châteaux 香堡 622–623, *623*
Chamisso, Adelbert von 阿德贝尔德·冯·沙米索 957
Champfleury (Jules-François-Félix Husson) 尚弗勒里（茹勒－弗朗索瓦－费利克斯·于松）863
Champion Single Sculls (Max Schmitt in a Single Scull) (Eakins)《单人划艇冠军》或《单人划艇中的马克斯·施密特》（埃金斯）888–889, *889*
Champlevé 镂刻镶嵌 352
Champs délicieux (Man Ray)《美好的田野》（曼·雷）993, *992*
Chancel 高坛 347
Chants de Maldoror (Lautréamont)《马尔多罗之歌》（洛特雷阿蒙）993
Chapel of Henry VII, Westminster Abbey 亨利七世礼拜堂，威斯敏斯特修道院 422, *422*
Chapel of the Holy Shroud, Turin Cathedral (Guarini) 圣寿衣礼拜堂，都灵大教堂 680, *681*, 682
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon **让－巴普蒂斯特－西蒙·夏尔丹**
Back from the Market《市场归来》, 766, *765*
Blowing Bubbles《吹肥皂泡的少年》766, *766*
Kitchen Still Life《厨房静物》766–767, *766*
Charging Chasseur (Géricault)《轻骑兵军官》（热里科）843–844, *843*
Charioteer from Motya, Sicily《莫蒂阿的战车御者》，西西里 *122*, 123
Charlemagne 查理曼大帝 321, 322, 328, 387
Palace Chapel of 宫殿礼拜堂 326–328, *326*, *327*
Charles I, king of England 查理一世，英国国王 667, 705, 733, 750
Charles I at the Hunt (Van Dyck)《查理一世狩猎像》（凡·代克）705–706, *705*
Charles II, king of England 查理二世，英国国王 706, 733, 750
Charles III, king of Spain 查理三世，西班牙国王 778, 825
Charles IV, Holy Roman emperor 查理四世，神圣罗马皇帝 476
Charles IV, king of Spain 查理四世，西班牙国王 826–827, *826*
Charles V, Holy Roman emperor 查理五世，神圣罗马皇帝 587, 596, 629, 632, 647, 648
Charles VI, Holy Roman emperor 查理六世，神圣罗马皇帝 775
Charles VII, king of France 查理七世，法国国王 494, 621
Charles Le Brun (Coysevox)《夏尔·勒布仑胸像》（夸兹沃）749, *750*
Charles Martel 铁锤查理 387
Charles Sackville, Second Duke of Dorset (Carriera)《夏尔·萨克维尔，尔塞第二公爵像》（卡列拉）763, *763*
Charles the Bald 秃头查理 321, *321*, 330, 387
Charles the Bold 大胆查理 488–489
Chartists 宪章派 862, 881
Chartres Cathedral 沙特尔大教堂 391
buttresses 扶壁 399–400, *399*
nave 中堂 397–399, *397*
rebuilding of 重建 396–401, *396*, *397*, *398*, *399*, 434
sculpture 雕塑 392–393, *392*, *393*
sculpture and transepts 雕刻与耳堂 401, 404–405, *404*, *405*
stained glass 彩色玻璃窗画 400–401, *400*, *401*
West façade 西立面 392–393, *392*, *393*
Chartreuse de Champmol, Dijon, France 香普摩尔的夏尔特尔会修道院，第戎，法国 471–472
altarpiece (Broederlam) 祭坛作品（布罗德尔兰）473, *473*
portal (Sluter) 大门（斯留特尔）471, *471*
Well of Moses (Sluter)《摩西之井》（斯留特尔）472–473, *472*
Château de Maisons (Mansart) 麦松府邸（芒萨尔）744, *744*
Châteaux, French Renaissance 城堡，法国文艺复兴 622–623, *623*, *624*, 625
Chauvet, France, cave paintings 绍韦，法国，洞窟绘画 2, *3–5*, 5
Chaux, house plans for the town of (Ledoux) 绍尔城镇规划（勒杜）812, *813*, 814
Chersiphron, Temple of Artemis **契斯佛龙**，阿耳忒弥斯神庙 112, *112*
Chevalier, Étienne 艾蒂安·谢瓦里埃 493, *493*
Chevreul, Michel-Eugène 米歇尔－欧仁·谢弗勒尔 876
Chiaroscuro 明暗对照法 557, 574, 581, 719, 839, 863
Chicago 芝加哥
Marshall Field Wholesale Store (Richardson) 马歇尔·菲尔德批发商店（理查森）933, *933*
Robi House (Wright) 罗比住宅（赖特）936–937, *936*
Schlesinger and Meyer Store (Sullivan) 施乐辛格&梅耶商场（沙利文）935, *935*
Chicago, Judy, *Dinner Party* **朱迪·芝加哥**，《晚餐会》1069–1070, *1069*
Chigi, Agostino 阿格斯蒂诺·基吉 580
Child's Bath, The (Cassatt)《给孩子洗澡》（卡萨特）879, *880*

Chinese Horse, Lascaux Cave《中国马》，拉斯科洞 2, *4*, 8
Chios, kore from 希俄斯岛的考丽 114–115, *115*
Chi Rho Iota page, from *Book of Kells* Chi Rho Iota 书页，出自《凯尔斯书》320, *320*
Chiswick House (Lord Burlington and William Kent), England 齐斯威克宅邸（伯灵顿勋爵和威廉·肯特），英国 800, *800*
Christ, encaustic on panel, St. Catherine Monastery《基督》，木板蜡画，圣凯瑟琳修道院 263–264, *263*
Christ and Apostles, Berzé-la-Ville, apse《基督与使徒》，贝尔泽-拉维尔隐修院，半圆室 364, *364*
Christ Blessing Emperor Otto II and Theophano《基督赐福皇帝奥托二世与皇后狄奥法诺》337, *338*
Christ Crowning Romanos and Eudokia, Byzantine《基督为罗曼诺斯与尤多基亚加冕》268, *269*
Christ Entering Jerusalem, Maestà Altarpiece (Duccio)《基督进入耶路撒冷》，出自《庄严圣像》祭坛画（杜乔）456–457, *456*
Christ Entering Jerusalem (Giotto di Bondone)《基督进入耶路撒冷》（乔托·迪·邦多纳）*450*, 451
Christ Enthroned, from *Godescalc Gospels*, Carolingian《升座基督图》，出自《戈德斯卡尔克福音书》，加洛林王朝 322–323, *322*
Christian art, early 基督教艺术，早期
  architecture 建筑 239, 241–244, *241*, *242*, *243*, *244*
  catacombs 地下墓窟, 237–238, 238
  illuminated manuscripts 彩饰手抄本 250–252, *250*, *251*
  mosaics 镶嵌画 245–250, *246*, *247*, *248*, *249*
  Romanesque, pilgrimage churches 罗马式，朝圣式教堂 349–354, *351–354*
  sculpture 雕塑 238–239, *239*, 252, *252*
Christianity 基督教
  biblical and celestial beings《圣经》和天国人物 273
  early 早期 235–237
  Jesus, life of 耶稣生平 240
  map of 地图 *236*
  as a patron of art 作为艺术赞助人 311–312
  in Roman Empire 在罗马帝国 235–236
  schisms 分裂 237
  symbols of 象征 117
  timelines 大事年表 239, 246
Christie's 佳士得拍卖行 1105
Christ in Majesty, Saint-Sernin, Toulouse《庄严基督像》，圣塞尔南教堂，图卢兹 354, *354*
Christ in the Carpenter's Shop (Millais)《木工作坊里的基督》（米莱）883, *883*
Christo (Christo Javacheff) 克里斯托（克里斯托·贾法切夫）1061
  Running Fence《奔跑的围栏》1061–1063, *1062*
Christ's Entry into Brussels in 1889 (Ensor)《基督在1889年进入布鲁塞尔》（恩索尔）922, *923*
Chromoluminarism 色光主义 910
Chronicle (Torigny)《编年史》（托里尼）434
Chrysler Building (Van Alen), New York City 克莱斯勒大楼（凡·阿伦），纽约市 1021, *1021*
Churches 教堂
  See also under name of 亦可参见教堂名字条目
  basilica-plan 公堂式 241–243, *242*, *243*, 244
  central-plan 集中式 243–244, *243*
  early 早期 239, 241, *241*
  Greek-cross plan 希腊十字式 245, 272
  hall 厅堂式 365–366, *366*, *424*, 425
  house 家庭 239, 241, *241*
  Latin-cross plan 拉丁十字式 373
  Romanesque, pilgrimage 罗马式，朝圣式 349–354, *351–354*
Church of the Holy Apostles《圣徒教堂记》432
Church of the Invalides (Hardouin-Mansart) 荣军教堂（阿杜安-芒萨尔）748–749, *749*
Church of the Savior (Kariye Camii), Chora, Constantinople 救世主教堂（卡里耶清真寺），科拉，君士坦丁堡 274–275, *274*
Cicero 西塞罗 186, 438
Cimabue, *Madonna Enthroned* **奇马布埃**，《升座圣母》449, *449*
Cinerary urns, Etruscan 骨灰瓮，伊特鲁里亚 167–169, *167*, *168*, *169*
Cistercians 西多会 356, 358, 364–365, 369–370, 438
Citadels, Mycenaean 城堡，迈锡尼 92–96, *93–96*
City of Ambition (Stiegliz)《野心之城》（施蒂格利茨）940, *941*
City planning 城市规划
  Etruscan 伊特鲁里亚 170, *170*
  Hellenistic 希腊化时期 149–150
Civic Guards 市民警卫队 712, 717
Civil War, American 内战，美国 888, 895–896, *895*
Clare, saint 圣克莱尔 441
Classical period of Greek art. *See* Greek art, Classical 希腊艺术的古典时期，见“希腊艺术，古典时期”
Classical Revival 古典复兴
  American 美国 856–857, *856*, *857*
  English 英国 854–855, *855*
  French 法国 857–858, *857*
  German 德国 858–859, *858*
Classicism 古典主义
  Baroque 巴洛克 670, 735, 737
  Rational 理性的 808–811, *810*, *811*
Classicizing 古典化 *618*, *641*
Cleaning works of art 艺术品清洗 573
Clement VII, pope 克莱门特七世，教皇 590, 591, 596, 662, 673
Cleopatra 克里奥帕特拉 76, 146
Clerestory 高侧窗 241
Climbing Path l'Hermitage, Pontoise (Pissarro)《埃尔米塔什登山路，蓬图瓦兹》（毕沙罗）*860*, 877, *877*
Cloak of Roger II 罗杰二世的披肩 290–291, *290*
Clock, nocturnal (Campani) 夜钟（坎帕尼）676, *677*
Clodion (Claude Michel), *Nymphs and Satyr* **克洛狄翁（克劳德·米歇尔）**，《宁芙与萨梯尔》770, *769*
Cloisonné 掐丝工艺 313
Cloisters 修院回廊 328
Clovis 克洛维 311
Club-Footed Boy (Ribera)《畸足少年》（里韦拉）689, *689*
Cluniacs 克吕尼教派
  architecture and sculpture 建筑和雕刻 355–356, *355*, *356*, *357*, 358–360, *359–362*
  manuscripts 手抄本 366–368, *367*, *369*
  painting 绘画 364, *364*
  Sarcophagus of Doña Sancha《唐娜·桑查石棺》*344*, 363–364, *363*
Cluny, Abbey Church of 克吕尼修会教堂 355–356, *355*, *356*, *357*
Cluny Lectionary《克吕尼经文选》366–367, *367*
Cobb, Henry N., John Hancock Center, Boston **亨利·N·科布**，约翰·汉考克中心，波士顿 1070
Code of Hammurabi《汉谟拉比法典》33–34, 230
Codex 抄本 250
Codex Amiatinus, Ezra Restoring the Bible from the, Ireland《以斯拉恢复圣经》，出自《阿米提奴抄本》，爱尔兰 319, *319*
Codex Colbertinus, Moissac monastery《科尔波提努斯抄本》，穆瓦萨克修道院 367, 367
Coene, Jacques 雅克·克恩 474
Coffers 藻井 207
Colbert, Jean-Baptiste 让-巴普蒂斯特·柯尔贝尔 734, 737, 742
Cole, Thomas 托马斯·科尔
  Course of Empire《帝国之路》837
  Oxbow, The《牛轭形河流》836–837, *836*
Collaborative Projects 合作项目 1078
Collage 拼贴 952–954, 988, 991, 1067
Colleoni, Bartolommeo 巴尔托洛梅奥·科莱奥尼 547
Colmar, as a printing center 科尔马，作为一个印刷中心 499–500
Cologne 科隆
  Dadaism in 科隆达达 991–992, *991*
  Glass Pavilion (Taut) 玻璃宫（陶特）979–980, *979*, *980*
  Werkbund Theater (Van de Velde) 制造联盟剧院 979, *979*
Colonnettes 小型附壁圆柱 351
Colophon 书尾题署 317, 318
Color-field painting 色域绘画 1041–1043, *1042*, *1043*
Color theory, Impressionist 色彩理论，印象主义的 876
Colossal order 巨柱式 545
Colosseum, Rome 斗兽场，罗马 *204*, 205, *205*
Column of Bishop Bernward, Hildescheim 主教立柱，贝恩瓦尔德，希尔德斯海姆 337, *337*
Column of Trajan, Rome 图拉真凯旋柱，罗马 197–200, *199*
Columns 立柱
  Doric 多立克 108–109, *109*
  Egyptian 埃及 52, *52*
  Ionic 爱奥尼亚 108–109, *109*
  Minoan 米诺斯 84, *84*
  Roman 罗马 181
Combines 组合艺术 1046–1048
Commodus 康茂德 219
Communist Manifesto (Marx and Engels)《共产党宣言》（马克思和恩格斯）823, 881
Complexity and Contradiction in Architecture (Venturi)《建筑的复杂性与矛盾性》（文丘里）1079
Composite images 复合图像 5
Composition (Miró)《构图》（米罗）998, *997*
Composition with Red, Blue, and Yellow (Mondrian)《红黄蓝构图》（蒙德里安）1007–1008, *1007*
Compound piers 复合墩柱 347
Computer aided design, in architecture 建筑中的电脑辅助设计 1088
Comte, Auguste 奥古斯特·孔德 861
Conceptual Art 观念艺术 987, 1046–1048, 1063–1065
Concerning the Spiritual in Art (Kandinsky)《论艺术中的精神》（康定斯基）958, 960
Concrete 混凝土
  early use of 早期使用 181–183
  reinforced 钢筋混凝土 1013
Condivi, Ascanio 阿斯卡尼奥·康迪维 565, 566
Constable, John 约翰·康斯太布尔 829
  Haywain, The《干草车》830–831, 830
  Salisbury Cathedral from the Meadows《索尔兹伯里大教堂》831–832, *831*
Constantia 康斯坦蒂娅 243
Constantine VII 君士坦丁七世 266
Constantine the Great 君士坦丁大帝
  arch of 凯旋门 221–223, *221*, *222*, *223*
  basilica of 公堂 224–225, *225*
  conversion to Christianity 皈依基督教 236
Constantine the Great, Rome《君士坦丁大帝像》，罗马 220, *220*

Constantinople 君士坦丁堡 191, 236
Hagia Sophia church 圣索菲亚大教堂 256, *256*, *257*, 258–259, *259*, *260*
Constantius Chlorus, basilica of 君士坦提乌斯·克洛卢斯公堂 227–228, *228*
Constructivism 构成主义 953–954, *954*, 1004–1007, *1005*, *1006*
Contarelli Chapel, Luigi dei Francesi, Rome 孔塔列里礼拜堂，法国人圣路易教堂，罗马 662–663, *662*, *663*
Contarini, Marino 马里诺·孔塔里尼 547
Continuous narration 连续叙事 263
Contrapposto 对立平衡 122, 405, 508
Contrel (Contarelli), Mathieu 马修·孔特莱尔（孔塔列里）662
Conversion of Saint Paul (Caravaggio)《圣保罗皈依》（卡拉瓦乔）663–664, *664*
Cooper, Anthony Ashley 安东尼·阿什利·库珀 799
Cooper, James Fenimore 詹姆斯·费尼莫尔·库珀 837
Coop Himmelblau, Office rooftop, Vienna **蓝天组**，屋顶会议室，维也纳 1086, *1086*
Copernicus, Nicholas 尼古拉斯·哥白尼 661
Copley, John Singleton, *Mrs. Joseph Scott* **约翰·辛格尔顿·科普利**，《约瑟夫·斯科特夫人像》导 23–24, *23*, *24*
Corbel arch 叠涩拱 94, *95*
Corbel construction 叠涩结构 94
Corbel vault 叠涩拱顶 94
Corbie gospel book 科尔比福音书 368, *369*
Córdoba, Spain, Great Mosque of 科尔多瓦大清真寺，西班牙 *276*, 284, *284*, *285*
Corfu, Temple of Artemis 科孚岛的阿耳忒弥斯神庙 116–117, *116*
Corinth 科林斯 105
Corinthian capital 科林斯柱头 142, *142*
Corinthian style 科林斯风格 108, 142
Cormont, Renaud de, Amiens Cathedral **雷诺·德·科尔蒙**，亚眠大教堂 405–406, *405*, *406*, 409, *409*
Cormont, Thomas de, Amiens Cathedral **托马斯·德·科尔蒙**，亚眠大教堂 405–406, *405*, *406*, 409, *409*
Cornaro Chapel (Bernini), Santa Maria della Vittoria church 科尔纳罗礼拜堂（贝尼尼），胜利圣玛利亚教堂 684, *685*
Cornelia Presenting Her Children as Her Treasures (Mother of the Gracchi) (Kauffman)《科内莉亚（格拉古兄弟的母亲）将她的孩子视为珍宝》（考夫曼）797, *797*
Cornelisz.van Haarlem, Cornelis 柯内利斯·柯内利茨·凡·哈勒姆 711
Corner Counter-Relief (Tatlin)《反浮雕的角落》（塔特林）1005, *1005*
Corner Prop (Serra)《角架》（塞拉）1060, *1060*
Coronation Gospels (Gospel Book of Charlemagne)《加冕福音书》或《查理曼大帝福音书》*322*, 323
Coronation of the Virgin, Chartres Cathedral《圣母加冕》，沙特尔大教堂 404–405, *404*
Corot, Jean-Baptiste-Camille 让-巴普蒂斯特-卡米耶·柯罗 876, 878
Hagar in the Wilderness《荒野中的夏甲》850
Morning: Dance of the Nymphs《清晨：宁芙之舞》850, *849*
View of Rome《罗马之景》849, *849*
Correggio (Antonio Allegri) 柯勒乔（安东尼奥·阿雷格里）
Assumption of the Virgin《圣母升天》607–608, *606*
Jupiter and Io《朱庇特与伊俄》606, *605*
Correspondence littéraire《文艺通信》*815*, *816*
Cortona, Pietro da (Pietro Berrettini), *Allegory of Divine Providence* **彼得罗·达·科尔托纳（彼得罗·贝雷蒂尼）**，《神佑的寓言》670–671, *671*, 673
Corvey, Germany, Abbey Church 科维修院教堂，德国 328, *328*
Cosimo I de' Medici 科西莫一世·德·美第奇 587, 592–595
Cosimo II de' Medici 科西莫二世·德·美第奇 735
Cotton, Robert Bruce 罗伯特·布鲁斯·科顿 251
Cotton Library fire 科顿藏书火灾 251
Council of Trent 特兰特宗教会议 596, 602
Canon and Decrees, excerpt 教谕与敕令，节选 785
Counter-Reformation 反宗教改革 588, 659–660, 673, 688, 733
Couple Wearing Raccoon Coats with a Cadillac (Van Der Zee)《卡迪拉克车前身着皮毛大衣的夫妇》（凡·德·齐）1026, *1025*
Courbet, Gustave 古斯塔夫·库尔贝
Burial at Ornans《奥尔南葬礼》863–864, *864*
rejection of Salons 抵制沙龙 864
Stone Breakers《碎石工人》864, *865*
Cour du Cheval Blanc (Court of the White Horse) (Gilles Le Breton), Fontainebleau 白马庭院（吉尔·勒布雷东）623, *624*
Course of Empire, The (Cole)《帝国之路》（科尔）837
Court of the Lions, Alhambra, Granada, Spain 狮庭，阿尔罕布拉宫，格拉纳达，西班牙 297, 299, *299*
Court style 宫廷风格 410, *410*, *411*, 412, 413, *412*, *413*
Couture, Thomas 托马斯·库蒂尔 869
Coysevox, Antoine, *Charles Le Brun* **安东尼·夸兹沃**，《夏尔·勒布仑胸像》749, *750*
Cranach the Elder, Lucas 老卢卡斯·克拉纳赫
Allegory of Law and Grace《法律与恩典的寓言》641–642, *641*
Judgment of Paris《帕里斯的裁判》641, *642*
Crawlers, The (Thomson)《爬行者》（汤姆逊）895, *895*
Creation of Adam (Michelangelo)《创造亚当》（米开朗基罗）*572*, 573
Crete 克里特 82
See also Minoan art and civilization 参见“米诺斯艺术与文明”
Cromlechs 石圈 18
Cromwell, Oliver 奥利弗·克伦威尔 706, 733
Crossing, The (Viola)《穿越》（维奥拉）1102, *1101*
Cross page, from *Lindisfarne Gospels* 十字架书页，出自《林迪斯法恩福音书》317–318, *318*
Crowds Gaze in Awe at a Comet as Harold Is Told of an Omen, Bayeux Tapestry《人群敬畏地凝视彗星；哈罗德被告知预兆》376, *377*, 379
Crucifixion, choir screen, Naumburg Cathedral《耶稣受难》，唱诗班席隔屏，瑙姆堡大教堂 425, *426*
Crucifixion, Isenheim Altarpiece (Grünewald)《耶稣受难》，《伊森海姆祭坛画》（格吕内瓦尔德）633, *634*
Crucifixion, mosaic in church, Daphni, Greece《耶稣受难》，教堂镶嵌画，达夫尼，希腊 270, *270*
Crucifixion and Deposition, from the *Psalter of Blanche of Castile*《耶稣受难与耶稣下葬》，出自《卡斯蒂尔的布朗什诗篇》413–414, *413*
Crucifixion and Iconoclasts, from the *Khludov Psalter*《耶稣受难与偶像破坏者》，出自《赫鲁多夫诗篇》265, *265*
Crusades 十字军东征 291, 347
Crypts 地下礼拜堂 332–333
Crystal Day, A (Heckel)《水晶天》（赫克尔）956, *957*
Crystal Palace (Paxton), London 水晶宫（派克斯顿），伦敦 899, *899*
Cubi series (Smith)《立方体》系列（史密斯）1043, *1044*
Cubism 立体主义
analytic 分析 952, *952*
fantasy and 幻想与 968, *969*, 970
impact of 影响 954
Picasso, work of 毕加索的作品 949–952, *950*, *953*, *954*
synthetic 综合 952–954, *953*, *954*
Cubo-Futurism and Suprematism 立体未来主义和至上主义 966–968, *966*, *967*, *968*
Cuneiform 楔形文字 38
Sumerian 苏美尔 21, 22, *22*
Cupid and Psyche (Canova)《丘比特和普绪克》（卡诺瓦）852, *851*
Curry, John Stewart 约翰·斯图尔特·柯里 1024
Curtain walls 幕墙 934
Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany (Höch)《厨刀裁切的达达作品，德国最后的魏玛啤酒肚文化时期》（霍赫）988–990, *989*
Cycladic art 基克拉迪艺术 80–82, *80*, *81*, *82*
Cyclopean masonry 巨石石工 94
Cylinder seals 圆筒印章 29, *29*
Cyriacus of Ancona 安科纳的奇里亚库斯 486, 487
Cyrus the Great 居鲁士大帝 40

Dadaism 达达主义
Berlin 柏林 987–990, *987–990*
Cologne 科隆 991–992, *991*
New York 纽约 986–987, *986*
Paris 巴黎 992–993, *992*
use of term 用作术语 985
Zurich 苏黎世 985–986, *985*
Daguerre, Louis-Jacques-Mandé 路易-雅克-芒代·达盖尔 892
Daguerreotypes 达盖尔银版照相法 892
d'Alembert, Jean 让·达朗贝尔 789
Dali, Salvador 萨尔瓦多·达利
Andalusian Dog, An《一条安达鲁狗》998
Persistence of Memory《记忆的永恒》999, *999*
Dame à la Capuche (Woman from Brassempouy), France《带头罩的女子》《布拉桑普伊的女子》，法国 10, *11*
Damned Cast into Hell (Signorelli)《罪人被投入地狱》（西尼奥雷利）552, *552*
Danaë (Gossaert)《达娜厄》戈萨埃特）*650*, 651
Danaë (Titian)《达娜厄》（提香）594, 610, *611*
Dancing Revelers (Euthymides)《欢舞》（欧西米德斯）120, *121*
d'Angiviller, Charles-Claude 夏尔-克劳德·唐吉维莱尔 817, 819
Dante Alighieri 但丁·阿利吉耶里 438, 884, 926
Divine Comedy, excerpt from《神曲》，节选 782–783
Daphnis of Miletos, Temple of Apollo, at Didyma **米利都的达佛涅斯**，阿波罗神庙，位于迪迪马 148–149, *147*
Darius I 大流士一世 40, 120
palace of 宫殿 40–43, *40*, *41*, *42*
Darius and Xerxes Giving Audience《大流士与薛西斯一世谒见》42, *42*
Darwin, Charles 查尔斯·达尔文 853, 904
Dating 年代测定
of cave paintings 洞窟绘画 5

Greek Archaic period dating based on naturalism 根据自然主义测定希腊古风时期艺术的年代 114–115
Paleolithic time periods and labels 旧石器时代和分期 10
radiocarbon 碳–14 5
Daubigny, Charles 夏尔·多比尼 876
Daumier, Honoré 奥诺雷·杜米埃
It's Safe to Release This One!《释放这个人是安全的！》866, *866*
Third-Class Carriage《三等车厢》866–867, *866*
David, Gerard, *Virgin among Virgins* **杰拉德·大卫**,《圣母与诸圣女》649–651, *649*
David, Jacques-Louis 雅克–路易·大卫 817
Carravaggio and 卡拉瓦乔和 818, 819
Death of Marat《马拉之死》819–820, *820*
Oath of the Horatii《荷拉斯兄弟的宣誓》818, *818*, 819
David (Bernini)《大卫》(贝尼尼) 684, *684*
David (Donatello)《大卫》(多纳太罗) 532–533, *533*
David (Michelangelo)《大卫》(米开朗基罗) 566–568, *567*, 573
David and Goliath, from *Prayer Book of Philip IV the Fair* (Master Honoré)《大卫与歌利亚》，出自《美男子腓力四世的祈祷书》(奥诺雷大师) 415, *415*
David Composing the Psalms, from the *Paris Psalter*《大卫作诗篇》，出自《巴黎诗篇》266, *267*
Davis, Stuart 斯图尔特·戴维斯
Hot Still-Scape for Six Colors—Seventh Avenue Style《六色火热的静物风景——第七大街风格》1020, *1020*
Death and the Maiden (Baldung Grien)《死神与少女》(巴尔东·格里恩) 642, 644, *644*
Death of General Wolfe (West)《沃尔夫将军之死》(韦斯特) 798–799, *798*
Death of Germanicus (Banks)《罗马将军之死》(班克斯) 795, *795*
Death of Germanicus (Poussin)《罗马将军之死》(普桑) 737–738, *738*
Death of Marat (David)《马拉之死》(大卫) 819–820, *820*
Death of Sardanapalus (Delacroix)《萨丹纳帕勒斯之死》(德拉克洛瓦) 847–848, *847*
De Brosse, Salomon 萨罗蒙·德·布洛斯 744
Decameron, The (Boccaccio)《十日谈》(薄伽丘) 460
excerpt from 节选 782
De Chirico, Giorgio, *Mystery and Melancholy of a Street* **乔治·德·基里科**,《一条街道的神秘与忧郁》968, *969*, 970
Deconstructionism 解构主义
architecture 建筑 1077–1089, *1077–1089*
use of term 用作术语 1077
Deconstructivism exhibition "解构主义"展览 1086–1089
Decorative art 装饰艺术
Art Nouveau 新艺术风格 929–932, *929–932*
English Neoclassicism 英国新古典主义 796, *796*
French Renaissance 法国文艺复兴 625–626, *627*
French Rococo 法国洛可可 768–770, *768*, *769*
Indian 印度 306, *307*
Italian Baroque 意大利巴洛克 676, *677*
De diversis artibus (On Divers Art) (Theophilus)《不同技艺论》(西奥菲勒斯) 400, 403
Deësis 祈求 268
Degas, Edgar, *Orchestra of the Paris Opéra* **埃德加·德加**,《巴黎歌剧院管弦乐队》871–872, *872*
Degenerate Art exhibition, Munich 堕落艺术展，慕尼黑 1030
De Heem, Jan 扬·德·黑姆 709
Still Life with Parrots《有鹦鹉的静物》709–710, *710*
De Kooning, Willem, *Woman I* **威廉·德库宁**,《女人体1号》1041, *1041*
Delacroix, Eugène 欧仁·德拉克洛瓦 876
Death of Sardanapalus《萨丹纳帕勒斯之死》847–848, *847*
Journal《日记》846
Scenes from the Massacre at Chios《希俄斯岛的屠杀》845–846, 846
Women of Algiers《阿尔及尔妇女》848, *848*
Delaunay, Robert 罗贝尔·德劳内
Homage to Blériot《向布莱里奥致敬》963, *963*
Simultaneous Disks/Contrasts《共时色盘》或《共时对比》963
Delécluze, Étienne Jean 艾蒂安–让·德雷克鲁兹 818
Delft, painting in 代尔夫特绘画 728–730, *728*, *729*
Delivery of the Keys to Saint Peter (Perugino)《交付天国钥匙》(佩鲁吉诺) 551, *551*
Della Porta, Giacomo 贾科莫·德拉·波尔塔
Il Gesù church 耶稣堂 602–604, *602*, *603*
San Luigi dei Francesi 法国人圣路易教堂 662
della Robbia, Luca, *Resurrection* **卢卡·德拉·罗比亚**,《基督复活》523–525, *525*
Del Monte, cardinal 枢机主教德尔·蒙泰 662, 665
Delos, bronze head from 得罗斯岛的青铜《头像》*150*, 151
Delphi, Siphnian Treasury 德尔斐，锡弗诺斯宝库 117, *117*
Demoiselles d'Avignon, Les (Picasso)《阿维尼翁少女》(毕加索) 949–951, *950*
Demus, Otto 奥托·德穆斯 270
Demuth, Charles, *My Egypt* **查尔斯·德穆思**,《我的埃及》1019–1920, *1019*
Dendrochronology 树轮年代学 488, 716
Departure (Beckmann)《启程》(贝克曼) 1031–1032, *1032*
Departure of Regulus from Rome (West)《雷古鲁斯告别罗马》(韦斯特) 798
Departure of the Volunteers of 1792 (La Marseillaise) (Rude), Arc de Triomphe, Paris《1792年志愿军出征》或《马赛曲》(吕德) 852–853, *853*
Depression of 1929 1929年的大萧条 1029–1031
Derain, André 安德烈·德兰 946
Mountains at Collioure《科利尤尔的山》947–948, *947*
Der Blaue Reiter 轻骑士 957–960
Der Blaue Reiter Almanac《青骑士年鉴》960
Derrida, Jacques 雅克·德里达 1077
Der Sturm《狂飙》956
Descartes, René 勒内·笛卡尔 661
Descent from the Cross (Fiorentino)《下十字架》(菲奥伦蒂诺) 589, *589*
Descent from the Cross (Rogier van der Weyden)《下十字架》(罗杰·凡·德·维登) *468*, 485–487, *485*
Descent of Man (Darwin)《人类起源》(达尔文) 904
Design for Sportswear (Stepanova)《运动服设计》(史蒂潘诺娃) 1007, *1006*
Dessault Systems 达梭系统 1088
d'Este, Alfonso 阿方索·德·埃斯特 584
d'Este, Isabella 伊莎贝拉·德·埃斯特 605
de Stijl 风格派 1007–1009, *1007*, *1008*
Devil's Pool, The (Sand)《魔沼》(桑) 867
d'Évreux, Jeanne 让娜·德夫勒 416–419, *416*, *417*
Diana 狄安娜 102
Dickens, Charles 查尔斯·狄更斯 880, 882
Diderot, Denis 德尼·狄德罗 789, 815, 816
Didyma, Temple of Apollo at 迪迪马的阿波罗神庙 148–149, *147*
Die Brücke 桥社 955–957
"Die Wies" (Zimmermann), Germany "草地"(齐默尔曼)，德国 777–778, *777*
Dijon, France, Chartreuse de Champmol 第戎，法国，香普摩尔的夏尔特尔会修道院 587–588, *587*, *588*
altarpiece (Broederlam) 祭坛作品(布罗德尔兰) 473, *473*
portal (Sluter) 大门(斯留特尔) 472, *471*
Well of Moses (Sluter)《摩西之井》(斯留特尔) 472–473, 472
Dikka 地卡 282
Dine, Jim 吉姆·戴恩 1049
Dinner Party (Chicago)《晚餐会》(芝加哥) 1069–1070, *1069*
Diocletian 戴克里先 219
palace of 宫殿 *226*, 227, *227*
Dionysius the Areopagite 大法官丢尼修 389
Dionysos 狄俄尼索斯 102, 132, *133*
Diotisalvi, Pisa Baptistery **迪奥蒂萨尔维**，比萨洗礼堂 373
Diptych 双联板/双联画
Byzantine ivory 拜占庭象牙 *260*, 261
defined 定义 476
of Martin van Nieuwenhove (Memling)《马丁·范尼乌文霍费双联画》(梅姆灵) 490–493, *491*
Melun (Fouquet)《默伦双联画》(富凯) 494–495, *493*
Wilton《威尔顿双联画》476, *476*
Dipylon Vase 狄庇隆陶瓶 104, *104*
Discourse on the Arts and Sciences (Rousseau)《论艺术与科学》(卢梭) 790–791
Disdéri, Adolphe-Eugène 阿道夫–欧仁·迪斯代里 893
Diskobolos (Discus Thrower)《掷铁饼者》124, *125*
Disks of Newton (Study for Fugue in Two Colors) (Kupka)《牛顿圆盘》或《两种色彩的赋格曲习作》(库普卡) 963, *964*
Disputà (Raphael)《争辩》(拉斐尔) 574, 575
Ditcheley Portrait (Portrait of Elizabeth I) (Gheeraerts the Younger)《迪切利肖像》或《伊丽莎白一世像》(小海拉茨) *646*, 647
Divine Comedy (Dante), excerpt from《神曲》(但丁)，节选 782–783
Divisionism 分色主义 910
Djoser, funerary complex of 佐塞王墓葬群 *50*, 51–52, *51*, *52*
Documenta, Kassel, Germany 卡塞尔文献展，德国 1105
Documentary photography 纪实摄影 895, 940–942, *941*
Doge's Palace, Venice 总督府，威尼斯 463, *463*
Dolmens 石台 17
Domenico Veneziano 多梅尼科·韦内奇亚诺 532
Madonna and Child with Saints《圣母子与圣徒》528–530, *529*
Dome of the Rock, Jerusalem 圆顶清真寺，耶路撒冷 279–281, *280*, *281*
Domes 穹顶
Chapel of the Holy Shroud, Turin Cathedral (Guarini) 圣寿衣礼拜堂，都灵大教堂(瓜里尼) 680, *681*, 682

Florence Cathedral Dome 佛罗伦萨大教堂穹顶 507, *507*, *508*
pendentive 穹隅 258, 259
Romanesque 罗马式 378
Dominicans 多明我会 438, 527
Dominic de Guzmán 多米尼克·德·古斯曼 439
Dominici, Giovanni 乔瓦尼·多米尼奇 534, 536
Domitia Longina, portrait of《图密西娅·隆吉娜像》193, *193*
Donatello 多纳太罗 508
David《大卫》532–533, *533*
Equestrian Monument of Erasmo da Narni (Gattamelata)《加塔梅拉塔骑马像》522, *523*
Feast of Herod《希律王的飨宴》521, *522*
Mary Magdalen《抹大拉的玛利亚》525, *526*
St. George Tabernacle《圣乔治圣龛》508, *509*
St. Mark《圣马可》508, *509*
Donkey's tail 驴尾小组 967
Dorians 多利安人 82, 102
Doric style 多立克风格 108–111, *109*, *110*, *111*
Dormition, church of, Daphni, Greece 圣母安息大教堂，达夫尼，希腊 269–271, *269*, *270*
Dormition and Assumption of the Virgin, Chartres Cathedral《圣母安息和圣母升天》，沙特尔大教堂 404–405, *404*
Doryphoros (Spear Bearer) (Polykleitos)《持矛者》(波利克里托斯) 124–125, *125*
Doubting of Thomas, The (Verrocchio)《多马的疑惑》(韦罗基奥) 526, *527*
Doumas, Christos 克里斯托斯·道马斯 86
Douris, *Eos and Memnon* **多里斯**,《厄俄斯与门农》120, *121*
Dove, Arthur, *Plant Forms* **阿瑟·达夫**,《植物形式》975, *975*
Drawings, techniques used during the Renaissance 素描，文艺复兴时期使用的技法 571, *571*
Dream, The (Rousseau)《梦境》(卢梭) 920, *921*
Drôleries 滑稽图饰 416, 473
Drowning Girl (Lichtenstein)《溺水的女孩》(利希滕斯坦) 1051–1052, *1051*
Drug Store, Detroit (Frank)《底特律杂货店》(弗兰克) 1066, *1066*
Drums, column 鼓石，立柱 208, 269
Drunken Old Woman (Myron of Thebes)《醉酒的老妇》(底比斯的米隆) 155–156, *155*
Dryden, John 约翰·德莱顿 795
Drypoint technique 干刻技法 719, 720
Dubuffet, Jean, Le *Métafisyx* **让·迪比费**,《形而上学》1045, *1045*
Ducal Palace (Mantegna), Mantua 公爵府(曼泰尼亚)，曼图亚 546, *546*
Du Camp, Maxime 马克西姆·杜坎 893–894
Duccio di Buoninsegna 杜乔·迪·博尼塞尼亚
Maestà Altarpiece, Annunciation of the Death of the Virgin《庄严圣像》,《报圣母逝世的消息》455, *455*, 456
Maestà Altarpiece, Christ Entering Jerusalem《庄严圣像》,《基督进入耶路撒冷》456–457, *456*
Maestà Altarpiece, Madonna Enthroned《庄严圣像》,《升座圣母》455, *454*
Virgin and Child《圣母子》*453*, 454, 455
Duchamp, Marcel 马塞尔·杜尚 962, 1038
Bicycle Wheel《自行车轮》971, *971*, 986
Fountain《泉》986–987, *986*
Mona Lisa《蒙娜丽莎》导 28–29, *29*
Nude Descending a Staircase, No. 2《下楼梯的裸体，2号》970, *970*, 974
Duchamp-Villon, Raymond 雷蒙·杜尚-维庸 962
Great Horse, The《巨马》970–971, *971*
Du Cubisme (Gleizes and Metzinger)《立体主义》(格莱兹和梅青格尔) 962
Dura-Europos, Christian meeting place 杜拉欧罗波斯，基督教集会场所 239, 241, *241*
Durandus, William 威廉·杜朗德斯 403
Dürer, Albrecht 阿尔布雷希特·丢勒 481
Adam and Eve《亚当和夏娃》636, *637*
Book on Human Proportions《论人体比例》637
forgeries 伪作 743
Four Apostles《四使徒》639–640, *640*
Four Horsemen of the Apocalypse《启示录四骑士》636, *636*
Hare《野兔》635, *636*
Melencolia I《忧郁I》639, *639*
Self-Portrait《自画像》637, *638*
Durham Cathedral, England 达勒姆大教堂，英格兰 379–380, *379*, *380*
Dur Sharrukin, Iraq 德尔-沙鲁金城，伊拉克 34–35, *35*
Dutch Republic, Baroque painting 荷兰共和国，巴洛克绘画 710–730, *711–730*
Dying Trumpeter (Epigonos?)《垂死的号手》(埃皮哥努斯?) 151, *151*
Dying Warrior, pediment of Temple of Aphaia《垂死的勇士》，阿维亚神庙的三角楣 118–119, *118*, *119*

Eadfrith, the scribe 伊德弗里思，抄写员 317, 318, 319
Eakins, Thomas, *Max Schmitt in a Single Scull (Champion Single Sculls)* **托马斯·埃金斯**,《单人划艇冠军》或《单人划艇中的马克斯·施密特》888–889, *889*
Early Sunday Morning (Hopper)《星期天大清早》(霍普) 1030, *1030*
Earthworks 大地艺术 1061–1063, *1061*, *1062*
Eastman, George 乔治·伊斯特曼 938
Ebbo Gospels《埃博福音书》323, *323*
Ecclesiology Movement 教会学运动 881
Echinus 钟形饰 108
École des Beaux-Arts 美术学院 868, 878
Economics of art, following the Middle Ages 艺术经济，中世纪以来 650
Ecstasy of Saint Teresa (Bernini)《圣特雷莎的沉迷》(贝尼尼) 684–686, *685*
Edirne, Turkey, Mosque of Selim II, (Selimiye) (Sinan) 埃迪尔内，土耳其，塞利姆二世清真寺(建筑师思南) 300–301, *300*, *301*
Edward II, king of England 爱德华二世，英格兰国王 425
Edward VII, king of England 爱德华七世，英格兰国王 645
Edwards, Melvin, *Lynch Fragments* **迈尔文·爱德华兹**,《私刑碎片》1068, *1068*
Egypt 埃及
Amarna style 阿马尔纳风格 69–73, *70*, *71*, *72*, *73*
architecture, Middle Kingdom 建筑，中王国 60–62, *60*, *61*
architecture, New Kingdom 建筑，新王国 62–67, *63*, *65*, *66*, *67*
architecture, Old Kingdom 建筑，古王国 50–55, *50–54*
Book of the Dead《亡灵书》73–74
gods 众神 48
Great Sphinx 大狮身人面像 54–55, *55*
major periods in 主要时期 51
map of ancient 古埃及地图 *48*
Middle Kingdom 中王国 59–62
New Kingdom 新王国 62–69
Old Kingdom 古王国 50–58
painting, New Kingdom 绘画，新王国 68–69, *69*
painting, Old Kingdom 绘画，古王国 58–59, *59*
predynastic and early dynastic 前王朝和王朝初期 48–50
Pyramids at Giza 吉萨金字塔 52, *53*, 54–55, *54*, 75, *75*
sculpture 雕塑 48–50, *49*
sculpture, Middle Kingdom 雕塑，中王国 59–60, *59*, *60*, 62, *62*
sculpture, New Kingdom 雕塑，新王国 64, *64*, *68*
sculpture, Old Kingdom 雕塑，古王国 55–58, *55–58*
timelines 大事年表 50, 62, 68, 74
tombs 墓葬 47, 50–55, *50–55*, 60–69, *60–69*
Egypt, Nubia, Palestine and Syria (Du Camp)《埃及、努比亚、巴勒斯坦与叙利亚》(杜坎) 894
Eiffel, Gustave, Eiffel Tower, Paris **古斯塔夫·埃菲尔**，埃菲尔铁塔，巴黎 900, 901, *901*
18 Happenings in 6 Parts (Kaprow)"18个偶发，6部分"展览(卡普罗) 1049
Einhard 艾因哈德 326
Einstein, Albert 艾尔伯特·爱因斯坦 945
Eisenman, Peter 彼得·艾斯曼 1086
Eisenstein, Sergei 谢尔盖·爱森斯坦 1046
Ekkehard and Uta, Naumburg Cathedral《埃克哈德与乌塔》，瑙姆堡大教堂 427, *427*
Ekphrasis 图说 218
Elamites 埃兰人 31, 33, 34
Eleanora of Toledo and Her Son Giovanni de' Medici (Bronzino)《托莱多的埃莉诺拉与其子乔瓦尼·德·美第奇》(布龙奇诺) 593, *593*
Electronic Superhighway: Continental U.S. (Paik)《电子超高速公路：大陆美国》(白南准) 1065, *1065*
Elgin, lord (Thomas Bruce) 埃尔金勋爵(托马斯·布鲁斯) 132
El Greco (Domenikos Theotocopoulos), *Burial of Count Orgaz* **埃尔·格列柯(多梅尼科·塞奥托科普洛斯)**,《奥尔伽兹伯爵的葬礼》630–632, *630*, *631*
Elizabeth I, queen of England 伊丽莎白一世，英格兰国王 645–646, *646*, 647
El Khasneh, Petra, Jordan 艾尔卡兹尼，佩特拉，约旦 210, *211*
Éluard, Paul 保罗·艾侣雅 992
Emanuele II, Carlo 卡罗·艾曼纽二世 680
Embryo in the Womb (Leonardo da Vinci)《子宫中的胎儿》(莱奥纳多·达芬奇) 557–558, *557*
Emerson, Peter Henry 彼得·亨利·爱默森
Life and Landscape on the Norfolk Broads《诺福克湖沼区的生活和风景》939
Poling the Marsh Hay《清除沼泽干草》*938*, 939
Emerson, Ralph Waldo 拉尔夫·沃尔多·爱默生 835, 836
Emperor Justinian and His Attendants, San Vitale church, Ravenna《皇帝查士丁尼及其侍从》，圣维塔莱教堂，拉文纳 255–256, *255*
Empire State Building, New York City 帝国大厦，纽约市 1021
Empire Style 帝国风格 857, *857*
Empiricism 经验主义 789
Empress of India (Stella)《印度女皇》(斯特拉) 1057, *1057*
Empress Theodora and Her Attendants,

San Vitale church, Ravenna《皇后狄奥多拉及其侍女》, 圣维塔莱教堂, 拉文纳 255–256, *255*
Encaustic 蜡画法 212, 263
Encyclopédie (Diderot)《百科全书》(狄德罗)789
Engels, Friedrich 弗里德里希·恩格斯 823, 881
Engineering School, University of Leicester (Stirling), England 工程学院, 莱斯特大学(斯特林), 英国 1083, *1083*
England 英格兰/英国
architecture, Baroque 建筑, 巴洛克 750–754, *751–754*
architecture, Classical Revival 建筑, 古典式复兴 854–855, *855*
architecture, Eclecticism 建筑, 折衷主义 855, *856*
architecture, Gothic 建筑, 哥特式 420, *421*, 422, *422*
architecture, Gothic revival 建筑, 哥特式复兴 804–805, *804*, 854, *854*, *855*
architecture, Neoclassicism 建筑, 新古典主义 799–800, *800*, *801*, 802, *802*
architecture, Renaissance 建筑, 文艺复兴 647–648, *648*
architecture, Romanesque 建筑, 罗马式 379–380, *380*
decorative art, Neoclassicism 装饰艺术, 新古典主义 796, *796*
Elizabethan 伊丽莎白时代 646, 645
Engineering School, University of Leicester (Stirling) 工程学院, 莱斯特大学(斯特林)1083, *1083*
illuminated manuscripts, Gothic 彩饰手抄本, 哥特式 423, *423*, 425
landscape garden 庭园 803–804, *803*
Neolithic 新石器时代 17–18, *18*
painting, Gothic International 绘画, 国际哥特式 476, *476*
painting, Neoclassicism 绘画, 新古典主义 795, 797–799, *797*, *798*
painting, Realism 绘画, 现实主义 880–888, *882–888*
painting, Renaissance 绘画, 文艺复兴 645–647, *645*, *646*
painting, Rococo 绘画, 洛可可 770–773, *770–773*
painting, Romanticism 绘画, 浪漫主义 805–808, *805–809*, 828–834, *829–833*
painting, Symbolism (Synthetism) 绘画, 象征主义(综合主义)922–923, *924*
pictorialism 画意摄影 896–897, *896*
Pop Art 波普艺术 1054–1055, *1054*
Reformation in 宗教改革 645–647
Royal Academy of Art 皇家艺术学院 758, 774, 795, 798
sculpture, Neoclassicism 雕塑, 新古典主义 795, *795*
sculpture, Surrealism 雕塑, 超现实主义 1004, *1003*, *1004*
Sutton Hoo burial ship 萨顿胡船冢 313, 314–316, *314*, *315*
Engraving 雕版 498, *498*, 499, *499*
Enlightenment 启蒙运动
map of Europe and North America 欧洲和北美洲的地图 *790*
science and 科学与 789–790
timelines 大事年表 793, 797, 803, 811
use of term 用作术语 789
Enneastyle 九柱式 110
En plein air painting 户外绘画 873
Ensor, James, *Christ's Entry into Brussels in 1889* **詹姆斯·恩索尔,**《基督在1889年进入布鲁塞尔》922, *923*
Entablature 檐部 108
Entasis 凸肚 111
Enthroned Madonna and Saints with Federico da Montefeltro (Piero della Francesca)《升座圣母、圣徒与费德里戈·达·蒙泰费尔特罗》(皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡)543–544, *543*
Entombment (Pontormo)《基督下葬》(庞多尔摩)590, *589*
Entombment of the Birds and Butterflies (Head of Tzara) (Arp)《埋葬鸟与蝴蝶(查拉之头)》(阿尔普)986, *985*
Environments 环境艺术 1049–1051, *1049*, *1050*
Eos and Memnon (Douris)《厄俄斯与门农》(多里斯画师)120, *121*
Ephesos, Temple of Artemis 以弗所, 阿耳忒弥斯神庙 112, *112*
Epic of Gilgamesh《吉尔伽美什史诗》21, 24–25
Epidauros, theater at 埃皮道伦剧场 *140*, 141
Epigonos of Pergamon (?), *Dying Trumpeter* **帕加马的埃皮哥努斯(?),**《垂死的号手》151, *151*
Equestrian Monument of Bartolommeo Colleoni (Verrocchio)《科莱奥尼骑马像》(韦罗基奥)547–548, *547*
Equestrian Monument of Erasmo da Narni (Gattamelata) (Donatello)《加塔梅拉塔骑马像》(多纳太罗)522, *523*
Equestrian Statue of a Carolingian Ruler《加洛林王朝统治者骑马像》321, *321*
Equestrian Statue of Marcus Aurelius《马可·奥勒利乌斯骑马像》193, *194*
Equivalent (Stieglitz)《对等》(施蒂格利茨)1023, *1023*
Erasmo da Narni 纳尔尼的埃拉斯莫 521, *523*
Erasmus, Desiderius 德西德里乌斯·伊拉斯谟 632, 644
Erasmus of Rotterdam (Holbein the Younger)《鹿特丹的伊拉斯谟》(小荷尔拜因)644, *645*
Erechtheion, Acropolis 厄瑞克透斯神庙, 卫城 138–140, *139*
Erechtheus, king 厄瑞克透斯, 国王 136, 138
Ernst, Max 马克斯·恩斯特 991, 1038
Attirement of the Bride (La Toilette de la mariée)《新娘梳妆》997–998, *997*
1 Copper Plate 1 Zinc Plate 1 Rubber Cloth 2 Calipers 1 Drainpipe Telescope 1 Piping Man《1铜盘1锌盘1橡胶布2卡钳1排水管望远镜1管道工》992, *991*
Eros 厄洛斯 102
Escorial (Toledo and Herrera) 埃斯科里亚尔宫(托莱多和艾瑞拉)629, *629*
Essay on Architecture (Laugier)《论建筑》(劳吉尔)809
Etchings 蚀刻 720
Étienne Chevalier and Saint Stephen (Fouquet)《艾蒂安·谢瓦里埃与圣司提反》(富凯)494–495, *493*
Étoile Customs House (Ledoux) 埃托瓦海关(勒杜)812, *813*
Etruria, map of 伊特鲁里亚地图 *162*
Etruscans 伊特鲁里亚
architecture 建筑 169–170, *170*
city planning 城市规划 170
civilization 文明 161
gold work 黄金作品 163, *163*, 164, *164*
periods of 分期 162
sculpture 雕塑 168, *168*, 171, 173–174, *171*, *172*, *173*, *174*
timelines 大事年表 167, 171
tombs and decoration 墓葬和装饰 162–169, *163*, *165–169*
Eumenes II 尤米尼兹二世 149, 151
Euripides 欧里庇得斯 121
Europe, maps of 欧洲地图
in Age of Positivism 实证主义时代 *862*
early Christian and Byzantine periods 早期基督教和拜占庭时代 *236*
in early twentieth century 早期20世纪 *946*
in eleventh and twelfth centuries 11和12世纪 *346*
in Enlightenment 启蒙时代 *790*
fifteenth century 15世纪 *470*
Gothic 哥特式艺术时期 *386*
in the Middle Ages 中世纪 *312*
postwar 战后 *1038*, *1078*
prehistoric 史前 *2*
Rococo period 洛可可时代 *758*
in Romantic Era 浪漫主义时代 *824*
seventeenth century 17世纪 *660*, *698*
sixteenth century 16世纪 *622*
Eusebius of Caeserea 凯撒利亚主教优西比乌 236, 244
Euthymides, *Dancing Revelers* **欧西米德斯,**《欢舞》120, *121*
Evans, Arthur 阿瑟·埃文斯 79, 84, 85, 86, 93
Evans, Walker, *Graveyard, Houses, and Steel Mill, Bethlehem, Pennsylvania* **沃克·埃文斯,**《宾夕法尼亚州伯利恒市的墓地、住宅与钢厂》1031, *1030*
Eve (Gislebertus), Saint-Lazare Cathedral, Autun, France《夏娃》(吉斯勒贝尔), 圣拉扎尔大教堂, 奥顿, 法国 360, 362, *362*
Events 事件 1050
Exekias, *Achilles and Ajax Playing Dice* **埃克基亚斯,**《阿基里斯和埃阿斯掷骰子》*100*, 120, *120*
Existentialism 存在主义
defined 定义 1038
in Europe 在欧洲 1045–1046, *1045*, *1046*
in New York: Abstract Expressionism 在纽约: 抽象表现主义 1038–1045, *1039–1044*
Experiment on a Bird in the Air-Pump, An (Wright)《抽气泵之内的小鸟试验》(赖特)806, *806*
Expressionism 表现主义
Abstract 抽象 1038–1045, *1039–1044*
Austrian 奥地利 961–962, *961*, *962*
German 德国 954–961, *955–960*, 1031–1032, *1032*
Expressions, diagram of (Le Brun)《表情》(勒布伦)742, *742*
Expulsion from Paradise (Masaccio)《逐出乐园》(马萨乔)519, *521*
Expulsion from the Garden of Eden (Michelangelo)《逐出乐园》(米开朗基罗)573, *572*
Eyck, Hubert. *See* Van Eyck, Hubert 休伯特·爱克, 见"休伯特·凡·爱克"
Eyck, Jan. *See* Van Eyck, Jan 扬·爱克, 见"扬·凡·爱克"
Eye Like a Strange Balloon Mounts Toward Infinity, The (Redon)《眼睛, 一个奇怪的气球升入无垠》(雷东)920, *921*
Ezra Restoring the Bible, from the *Codex Amiatinus*, Ireland《以斯拉恢复圣经》, 出自《阿米提奴抄本》, 爱尔兰 319, *319*

Fabius Maximus 费比乌斯·马克西姆斯 131
Factory, The 工厂 导30
Fagus Shoe Factory (Gropius and Meyer) 法古斯工厂 978–979, *978*
Faience 玻璃釉/釉陶 62, *62*, 91, *91*
Fall of Man (Michelangelo)《人类堕落》(米开朗基罗)573, *572*
Fall of the Giants (Romano)《巨人从奥林匹斯山坠落》(罗马诺)*604*, 605–606
False Mirror, The (Magritte)《虚镜》马格里特)998, *998*
Famiglia Artistica (Artistic Family) 艺术之家 965
Family of Charles IV (Goya)《查理四世一家》(戈雅)826–827, *826*
Fantastic Art, Dada, and Surrealism exhibition "异想天开的艺术, 达达和超现实主义" 展览 1038
Fantasy 幻想 968, *969*, 970, *970*
Farm Security Administration (FSA) 农业

安全署 1030
Farnese, Alessandro 亚历山德罗·法尔内塞 596
Farnese Hercules (Goltzius)《法尔内塞的赫剌克勒斯》(霍尔齐厄斯) 711, *711*
Farnese Palazzo, Rome 法尔内塞宫, 罗马 *668*, 669–670
Fatimids 法蒂玛王朝 289–292
Faustina the Younger《年轻的福斯蒂娜像》193, *195*
Fauvism 野兽派 946–949, *947*, *948*
Feast in the House of Levi (Veronese)《利未家的宴会》(韦罗内塞) 613, *613*
Feast of Herod (Donatello)《希律王的飨宴》(多纳太罗) 522, *522*
Feast of St. Nicholas, The (Steen)《圣尼古拉斯节的宴会》(斯蒂恩) 728, *727*
Federico II Gonzaga 费德里戈二世·贡扎加 603, 604
Feeding the Oryxes《喂羚羊》61, *61*
Félibien, André 安德烈·费利比恩 759
Female figurines. *See* Figurines 女性小雕像, 见"小雕像"
Female Head, Sumerian《女性头像》, 苏美尔 25, *25*
Feminine Mystique (Friedan)《女性的奥秘》(弗里丹) 1069
Feminist movement, role of 女性主义运动的作用 导27–28
New Woman 新女性 903–904, 926
postwar 战后 1069–1070, *1070*
Fénéon, Félix 费利克斯·费内翁 910
Ferdinand II, king of Spain 费迪南德二世, 西班牙国王 470, 628, 632
Ferdinand III, king of Spain 费迪南德三世, 西班牙国王 429
Ferdinand VII, king of Spain 费迪南德七世, 西班牙国王 827
Ferroconcrete 钢筋混凝土 1012
Ferrovitreous 钢铁玻璃建筑 898–899
Fête Champêtre (Pastoral Concert) (Giorgione)《田园协奏曲》(乔尔乔内) *580*, 582
Fête galante 雅宴画 758, 759
Feudalism 封建制 311, 346
Fibulae 搭扣 40, 163
Ficino, Marsilio 马尔西利奥·菲奇诺 538, 639
Figurines 小雕像
Cycladic 基克拉迪 81–82, *81*, *82*
faience 釉陶 62, *62*
Greek kore (korai) 希腊考丽 112–115, *113*, *115*
Greek kouros (kouroi) 希腊库罗斯 112–114, *113*, *114*
Minoan 米诺斯 91, *91*
Neolithic 新石器时代 13, *13*, 16, *16*
Paleolithic 旧石器时代 10, *11*, 12, *12*
Venus 维纳斯 12
Woman from Brassempouy (Dame à la Capuche), France《布拉桑普伊的女子》或《戴头罩的女子》, 法国 10, *11*
Woman of Willendorf, Austria《威伦道夫的女子》, 奥地利 10, 12, *12*
Filigree 细丝工艺 164, 313
Findspot 发现现场 42
Fiorentino, Rosso 罗索·菲奥伦蒂诺 625
Descent from the Cross《下十字架》589, *589*
Fischer von Erlach, Johann, St. Charles Borromaeus, Vienna **约翰·菲舍尔·冯·埃拉赫**, 圣卡尔教堂, 维也纳 *774*, 775
Five Cents a Spot (Riis)《5分钱一个床位》(里斯) 940–941, *941*
Five Tracts (Wren)《五册书》(雷恩) 753
Flamboyant phase 火焰式 420, *419*
Flanders 弗兰德斯
illuminated manuscripts 彩饰手抄本 488–489, *488*
metalwork 金属制品 487–488, *487*
painting, Baroque 绘画, 巴洛克 699–710, *699*, *700*, *702–710*
panel painting in tempera and oil 木板蛋彩画和木板油画 477–487, *478–486*
tapestry 挂毯 489, *489*
Flavin, Dan, *The nominal three (to William of Ockham)* **丹·弗莱文**,《唯名论的三: 致威廉·奥卡姆》1059, *1059*
Flaxman, John, *Hercules in the Garden of the Hesperides* **约翰·弗拉克斯曼**,《赫斯帕里德斯园中的赫剌克勒斯》796, *796*
Flight into Egypt (Trevisani)《逃亡埃及》(特列维萨尼) 676, *677*
Flitcroft, Henry, Stourhead park, Wiltshire, England **亨利·福利特克劳福特**, 斯托海德庭园, 威尔特郡, 英国 803–804, *803*
Florence 佛罗伦萨
Baptistery of San Giovanni 圣乔瓦尼洗礼堂 374, *374*
birth of Renaissance in 文艺复兴的起源 505
Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine church (Masaccio) 布兰卡奇礼拜堂, 加尔默罗圣母教堂(马萨乔) 518–519, *519*, *520*, *521*
Cathedral 大教堂 445–446, *445*, *446*, 507, *507*
Cathedral Dome 大教堂穹顶 507, *507*, 508, *508*
description of 描述 588–595
Mannerism 风格主义 588–595, *589–595*
Medici, influence of 美第奇家族的影响 522–523
Medici-Riccardi palace 美第奇-里卡尔迪府邸 532, *532*, *533*, 537–539
Or San Michele 圣米迦勒园中教堂 507–510, *509*, *510*, 526–527, *527*
Palazzo della Signoria (Palazzo Veechio) 市政厅(旧宫) 448, *448*
Palazzo Pitti (Ammanati) 皮蒂宫(阿曼内蒂) 592–593, *592*
Palazzo Rucellai (Alberti) 鲁切莱府邸(阿尔贝蒂) 531–532, *531*
Pazzi Chapel (Brunelleschi), Santa Croce church 帕奇礼拜堂(布鲁内莱斯基), 圣十字教堂 514, *514*, 515, *515*
Renaissance (High) in 盛期文艺复兴 556–557
San Giovanni baptistery, bronze doors (A. Pisano) 圣乔瓦尼洗礼堂, 青铜门(安德烈亚·皮萨诺) 446, *447*, 448, *448*
San Giovanni baptistery, bronze doors, Gates of Paradise *(Story of Jacob and Esau)* (Ghiberti) 圣乔瓦尼洗礼堂, 青铜门,《天堂之门》(《雅各与以扫》)(吉伯尔蒂) 522–523, *524*, *525*
San Giovanni baptistery, bronze doors *(Sacrifice of Isaac)* (Ghiberti) 圣乔瓦尼洗礼堂, 青铜门(《以撒献祭》)(吉伯尔蒂) 505–506, *506*
San Lorenzo church (Brunelleschi) 圣洛伦佐教堂(布鲁内莱斯基) 512–514, *512*
San Miniato al Monte 圣明尼亚托教堂 374, *374*
Santa Croce (Arnolfo di Cambio) 圣十字教堂(阿诺尔福·迪·坎比奥) 441–442, *441*
Santa Maria Novella church 新圣母教堂 462, *462*, *502*, 530–531, *530*
Floris, Cornelis, Antwerp Town Hall **柯内利斯·弗洛里斯**, 安特卫普市政厅 651–652, *651*
Flotilla Fresco《船队壁画》86, 88, *88*
Flower Still Life (Ruysch)《花卉静物》(鲁伊斯) 726–727, *726*
Fluted shafts 有槽柱身 108
Fluxus 激浪派 1051
Flying buttresses 飞扶壁 399–400, *399*
Folio 书页 250
Fontaine, Pierre-François, Bedroom of Empress Jos é phine Bonaparte **皮埃尔-弗朗索瓦·方丹**, 皇后约瑟芬·波拿巴的卧室 857–858, *857*
Fontainebleau, Cour du Cheval Blanc (Court of the White Horse) (Gilles Le Breton) 枫丹白露, 白马庭院(吉尔·勒布雷东) 623, *624*
Fontainebleau, school of 枫丹白露派 625–626
Fontana, Lavinia, *Portrait of a Noblewoman* **拉维尼娅·丰塔纳**,《贵妇》608, *608*
Fonthill Abbey (Wyatt), Wiltshire, England 方特希尔修道院(怀亚特), 威尔特郡, 英国 854, *854*
Forgeries, *Book of Truth* 伪作,《真本》740, 743
Formalism 形式主义 1055–1059, *1055–1058*
Fortitude pulpit (N. Pisano)《刚毅》讲道坛(尼古拉·皮萨诺) 442–443, *443*
Fort Peck Dam, Montana (Bourke-White)《蒙大拿市的佩克堡水坝》(伯克-怀特) *1018*, 1019
Fortuna Primigenia, Palestrina (Praeneste), Sanctuary of 福尔图娜神庙, 普雷内斯太(帕莱斯特里纳) 182–183, *182*, *183*
Forums 广场 *202*, 203, *203*
Fossanova, abbey church of, Italy 福桑诺瓦修院教堂, 意大利 438, *439*
Foster, Norman, Hong Kong & Shanghai Bank, Hong Kong **诺曼·福斯特**, 汇丰银行, 中国香港 1084, *1084*
Fountain (Duchamp)《泉》(杜尚) 986–987, 986
Fouquet, Jean, *Melun Diptych* **让·富凯**,《默伦双联画》
Étienne Chevalier and Saint Stephen《艾蒂安·谢瓦里埃与圣司提反》494–495, *493*
Madonna and Child《圣母子》494–495, *493*
Four Apostles (Dürer)《四使徒》(丢勒) 639–640, *640*
Four Books of Architecture (Palladio)《建筑四书》(帕拉第奥) 616, 617–618
Four Horsemen of the Apocalypse (Dürer)《启示录四骑士》(丢勒) 636, *636*
Four-iwan mosque 四门厅清真寺 286, *286*
4'33" (Cage)《4分33秒》(凯奇) 1047
Four Saints (Quattro Coronati) (Nanni di Banco)《四圣徒》(南尼·迪·班科) 509–510, *510*
Fragonard, Jean-Honoré, *Swing, The* **让-奥诺雷·弗拉戈纳尔**,《秋千》*764*, 765
France 法国
architecture, Baroque 建筑, 巴洛克 744–749, *744–749*
architecture, Gothic 建筑, 哥特式 387–407, *387*, *389*, *391*, *392*, *394–399*, 410, *410*, *411*, 412, *412*, *413*, 419–420, *419*
architecture, Neoclassicism 建筑, 新古典主义 808–814, *810–814*
architecture, Renaissance 建筑, 文艺复兴 622–623, *623*, *624*, 625
architecture, Romanesque 建筑, 罗马式 371, *371*, *372*, 373
Chauvet cave paintings 绍韦洞窟绘画 2, *3–5*, 5
Classical Revival 古典式复兴 857–858, *857*
Dadaism 达达主义 992–993, *992*
decorative arts, Renaissance 装饰艺术, 文艺复兴 625–626, *627*
decorative arts, Rococo 装饰艺术, 洛可可 767–769, *768*, *769*
Empire Style 帝国风格 857, *857*

illuminated manuscripts 彩饰手抄本 473–475, *474*
illuminated manuscripts, Gothic 彩饰手抄本，哥特式 413–417, *413–416*
Lascaux cave paintings 拉斯科洞窟绘画 2, *4*, 5–6, *6*, 7, *7*, 8
Les Trois Frères cave engravings 三兄弟洞线刻画 7, *7*
Nôtre-Dame-du-Haut (Le Corbusier) 朗香教堂（勒·柯布西耶）1073–1074, *1073*, *1074*
painting, Baroque 绘画，巴洛克 735–744, *736–743*
painting, Fauvism 绘画，野兽派 946–949, *947*, *948*
painting, fifteenth-century 绘画，15世纪 493–494, *493*
painting, Impressionism 绘画，印象主义 873–881, *874*, *875*, *877–881*
painting, Neoclassicism 绘画，新古典主义 814–816, *814*, *815*, 818–820, *818*, *820*
painting, Neo-Impressionism 绘画，新印象主义 910–911, *910*
painting, Post-Impressionism 绘画，后印象主义 905–918, *906–918*
painting, Realism 绘画，现实主义 863–868, *864–868*, 870–873, *870–873*
painting, Rococo 绘画，洛可可 757–767, *760–767*
painting, Romanticism 绘画，浪漫主义 838–850, *838–850*
painting, Symbolism (Synthetism) 绘画，象征主义（综合主义）916, 918–922, *919–921*
Pech-Merle cave paintings 佩什-梅尔洞窟绘画 6, *6*
sculpture, Baroque 雕塑，巴洛克 749–750, *750*
sculpture, Gothic 雕塑，哥特式 401, 404–405, *404*, *405*, 408–410, *408*, *409*, 417–419, *417*, *418*
sculpture, Gothic International 雕塑，国际哥特式 471–473, *471*, *472*, *473*
sculpture, Neoclassicism 雕塑，新古典主义 816–817, *816*, *817*
sculpture, Renaissance 雕塑，文艺复兴 626, *627*, 628, *628*
sculpture, Rococo 雕塑，洛可可 769–770, *769*
sculpture, Romanticism 雕塑，浪漫主义 851–853, *852*, *853*
sculpture, Surrealism 雕塑，超现实主义 1002, *1003*
stained glass, Gothic 彩色玻璃窗画，哥特式 400–401, *400*, *401*, *402*, 403, *403*
Surrealism 超现实主义 996–1000, *996–1000*
tapestry, Renaissance 挂毯，文艺复兴 625, *625*, 626
Tuc d'Audoubert cave engravings 勒迪克多杜贝尔特洞窟线刻画 *9*, 10
Unité d'Habitation (Le Corbusier) 公寓区（勒·柯布西耶）*1072*, 1073
Villa Savoye (Le Corbusier) 萨伏伊别墅（勒·柯布西耶）1014–1015, *1015*
Francis I, king of France 弗朗西斯一世，法国国王 556, 562, 595, 622, 625
Saltcellar of Francis I (Cellini)《弗朗西斯一世盐罐》（切利尼）626, *627*, 628, 631
Franciscans 方济各会 439–441
Francis of Assisi, saint 阿西西的圣方济各 439, 440
Francis Xavier 方济各·沙勿略 659
Frank, Robert 罗伯特·弗兰克
Americans, The《美国人》1066
Drug Store, Detroit《底特律杂货店》1066, *1066*
Frankenthaler, Helen, *Mountains and Sea* **海伦·弗兰肯塞勒**，《山脉与海洋》1056, *1056*
Franks 法兰克人 311, 312, 321
Frazer, James 詹姆斯·弗雷泽 904
Frederick II, Holy Roman emperor 腓特烈二世，神圣罗马皇帝 437
Freemasons 细石工 399
Freestanding sculpture. *See* Sculpture, freestanding 圆雕，见“圆雕”
French Academy (Royal Academy of Painting and Sculpture) 法兰西学院（皇家绘画与雕塑学院）738, 741–742, 757, 759, 795
French and Indian War 法国印第安人战争 799
French Revolution 法国大革命 757, 823
Frescoes 湿壁画
defined and technique described 定义与技术描述 442
inscription on, in the Palazzo Pubblico, Siena 湿壁画题词，市政厅，锡耶纳 460
Italian Baroque 意大利巴洛克 *668*, 669–670
Italian Gothic 意大利哥特式 440–441, *440*, 442, *442*
Italian Renaissance (early) 意大利文艺复兴（早期）516, *517*, 517–519, *519–521*, 528, *528*, *529*
Italian Renaissance (High) 意大利文艺复兴（盛期）570–573, *569*, *570*, *571*, *572*, 574, *575*, 576–577, *576*, *577*
Italian Rococo 意大利洛可可 778, *778*, *779*, 780
Minoan 米诺斯 86–87, *86*, *87*, *88*, 91–92, *92*
Neoclassicism 新古典主义 791–792, *792*
Palazzo Barberini, ceiling fresco (Cortona), Rome 巴贝里尼宫，天顶湿壁画（科尔托纳），罗马 670–671, *671*, 673
Palazzo Farnese, ceiling fresco (Carracci), Rome 法尔内塞宫，天顶湿壁画（卡拉奇），罗马 *668*, 668–670
preservation of 保存 442
for Sistine Chapel 西斯廷礼拜堂里的 570–573, *569*, *570*, *571*, *572*
for Stanza della Segnatura 签字大厅里的 574, *575*, 576–577, *576*, *577*
Villa Albani, ceiling fresco (Mengs) 阿尔巴尼别墅，天顶湿壁画（门格斯）791–792, *792*
Freud, Sigmund 西格蒙德·弗洛伊德 905, 946, 984, 991, 993
Friedan, Betty 贝蒂·弗里丹 1069
Friedlander, Lee, *Albuquerque* **李·弗里德兰德**，《阿尔伯克基城》导 31–32, *31*
Friedrich, Caspar David 卡斯帕·大卫·弗里德里希
Abbey in an Oak Forest《橡树林中的修道院》834–835, *835*
Monk by the Sea《海边的僧侣》834, *834*
Frieze 檐壁 108
Froebel, Friedrich 弗里德里希·福禄培尔 936
Frontality 正面描绘 31
Front View of a Lion (Honnecourt)《狮子正面观》（昂奈库尔）401, *402*
Frottage 擦印法 997
“Frying pan,” Cycladic, “煎锅”，基克拉迪 *80*, 81
Fugitives Crossing River, Palace of Assurnasirpal II《逃亡者渡河》，亚述纳辛巴二世宫殿 36, *36*
Funerary architecture. *See* Tombs 墓葬建筑，见“墓葬”
Funerary complex of Djoser 佐塞王墓葬群 *50*, 51–52, *51*, *52*
Funerary customs 丧葬习俗
See also Burial ships 参见“船冢”
cemetery at Ur 乌尔的墓地 26–27
Cycladic 基克拉迪 81
Etruscan 伊特鲁里亚 162–169, *163*, *165–169*
Greek amphora vessels 希腊双耳陶瓶 104–105, *104*
Roman sculpture portraits 罗马肖像雕刻 186, *187*, 188–190, *188–190*
Funerary masks 墓葬面具
of Agamemnon 阿伽门农 97, *97*
Mycenaean 迈锡尼 97–98, *97*
Furniture 家具
Art Nouveau 新艺术风格 929–932, *929–932*
Classical Revival/Empire Style 古典式复兴/帝国风格 857, *857*
designed by Breuer 由布罗伊设计的 1009–1010, *1009*
in Little House (Wright), Minnesota 里特尔住宅内（赖特），明尼苏达 937, *937*
Morris & Co. 莫里斯公司 883
Renaissance cassoni 文艺复兴嫁妆箱奁 534, *535*
Rococo 洛可可 768–769, *768*, *769*
Fuseli, John Henry 约翰·亨利·福塞利 807
Nightmare, The《恶梦》808, *809*
Thor Battering the Midgard Serpent《托尔大战尘世巨蟒》808, *808*
Futurism 未来主义 963–964, 965, *965*, 966

Gables 山墙 371
Gabriel, Ange-Jacques, Petit Trianon, Versailles 昂热-雅克·加布里埃尔，小特里阿农宫，凡尔赛宫 810, *810*
Gainsborough, Thomas 托马斯·庚斯博罗
Mrs. Siddons《西登斯夫人》773, 772
Robert Andrews and His Wife《罗伯特·安德鲁和他的妻子》772, *771*
Galatea (Raphael)《伽拉忒亚》（拉斐尔）580–581, *579*
Galileo Galilei 伽利略·伽利莱 661
Galla Placidia, mausoleum of, Ravenna 加拉·普拉奇迪娅墓庙，拉文纳 245–247, *245*, *246*, *247*
Galleries 楼廊 244
Garden of Earthly Delights (Bosch)《尘世乐园》（博斯）488, *491*, 492–494
Garden of Love, The (Rubens)《爱之园》（鲁本斯）*704*, 705
Gardens 庭园
English landscape 英国风景 803–804, *803*
of Versailles 凡尔赛的 748
Gardner, Alexander 亚历山大·加德纳 896
Gardner's Photographic Sketch of the War《加德纳战争摄影写真簿》896
Garnier, Charles, Opéra, Paris **查理·加尼埃**，巴黎歌剧院 869, *869*
Garnier, Tony 托尼·加尼埃 1012
Gas Station, The (Segal)《加油站》（西格尔）*1050*, 1051
Gates of Hell (Rodin)《地狱之门》（罗丹）926, *927*
Gates of Paradise, San Giovanni baptistery, Florence《天堂之门》，圣乔瓦尼洗礼堂，佛罗伦萨 522–523, *524*, *525*
Gattamelata, equestrian monument of Erasmo da Narni (Donatello)《加塔梅拉塔骑马像》（多纳太罗）522, *523*
Gaudí, Antoni, Casa Milá apartments, Barcelona **安东尼·高迪**，米拉公寓，巴萨罗那 930, *931*
Gauguin, Paul 保罗·高更 915
Vision after the Sermon (Jacob Wrestling with the Angel)《布道后的幻象》或《雅各与天使搏斗》916, *917*
Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?《我们从哪里来？我们是什么？我们往哪里去？》917–918, *918*
Gaul 高卢 312
Gaulli, Giovanni Battista (Baciccia)

Triumph of the Name of Jesus **乔瓦尼·巴蒂斯塔·高利（巴奇乔）**,《耶稣之名的胜利》*672*, 673
Gautier, Théophile 特奥菲尔·戈蒂埃 826, 885
Théophile Gautier (Nadar)《特奥菲尔·戈蒂埃》(纳达尔) 893, *893*
Gehry, Frank 弗兰克·盖瑞
computer aided design, use of 利用电脑辅助设计 1088
Guggenheim Museum, Solomon R., Bilbao, Spain 古根海姆博物馆，毕尔巴鄂，西班牙 1087–1089, *1087*
Genesis, Old Testament book of《创世纪》抄本,《旧约》251
Vienna Genesis《维也纳创世纪》251, 262–263, *262*
Geneva, fifteenth-century painting 日内瓦，15世纪绘画 496, *495*
Genre painting 风俗画
Baroque 巴洛克 661, 714, *714*, 726–730, *727–730*
Neoclassicism 新古典主义 814–816, *815*
Rococo 洛可可 765–767, *766*
Romanticism 浪漫主义 837–838, *837*
Gentile da Fabriano, *Adoration of the Magi* **真蒂莱·达·法布里亚诺**,《三王来拜》515–516, *516*, *517*
Gentileschi, Artemisia 阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基
Judith and Her Maidservant with the Head of Holofernes《砍下荷罗孚尼头颅的犹滴和侍女》665–667, *666*
relationships with patrons 与赞助人的关系 665, 667
Self-Portrait as the Allegory of Painting《隐喻画自画像》667, *667*
Gentileschi, Orazio 奥拉齐奥·真蒂莱斯基 665, 667
Gentle Art of Making Enemies (Whistler)《温柔的树敌艺术》(惠斯勒) 889
Geometric arabesque 几何式阿拉伯花纹 284
Geometric style of Greek art 几何风格的希腊艺术 102–105, *103*, *104*, *105*
George Washington (Houdon)《乔治·华盛顿像》(乌冬) 817, *817*
Géricault, Théodore 泰奥多尔·热里科
Charging Chasseur《轻骑兵军官》844, *843*
Portrait of an Insane Man (Man Suffering from Delusions of Military Rank)《神经病男子的肖像》或《受到军阶幻想折磨的男子》845, *845*
Raft of the Medusa《梅杜萨之筏》844, *844*
German Pavilion (Mies van der Rohe), International Exposition, Barcelona 德国馆（米斯·凡德罗），国际博览会，巴塞罗那 1011–1012, *1011*, *1012*
Germany 德国
architecture, Classical Revival 建筑，古典式复兴 857–858, *858*
architecture, Gothic 建筑，哥特式 *424*, 425–428
architecture, Rococo 建筑，洛可可 776–777, *776*, *777*
architecture, Romanesque 建筑，罗马式 375–376, *376*
Bauhaus art 包豪斯艺术 1009–1012
Bauhaus Building (Gropius) 包豪斯校舍（格罗皮乌斯）*1010*, 1011
Centennial Hall (Berg) 百年纪念堂 980, *980*
Conceptual Art 观念艺术 1064–1065, *1064*, *1065*
Dadaism 达达主义 987–992, *987–991*
Degenerate Art exhibition, Munich 堕落艺术展，慕尼黑 1030
Der Blaue Reiter 青骑士 957–960
Die Brücke 桥社 955–957
Fagus Shoe Factory (Gropius and Meyer) 法古斯工厂（格罗皮乌斯和麦耶）978–979, *978*
Fascism 法西斯 1031, 1032
Glass Pavilion (Taut), Cologne《玻璃建筑》(陶特)，科隆 979–980, *979*, *980*
Jewish Museum (Libeskind) 犹太博物馆（里伯斯金）*1088*, 1089–1090, *1089*
Neue Staatsgalerie (Stirling) 新国家美术馆（斯特林）1083, *1082*
painting, Expressionism 绘画，表现主义 954–961, *955–960*, 1031–1032, *1032*
painting, Neo-Expressionism 绘画，新表现主义 1090, *1091*
painting, Renaissance 绘画，文艺复兴 633–635, *634*, *635*, *638*, 639, 640–641, *640*, 642, *642*, *643*, 644–645, *644*, *645*
painting, Romanticism 绘画，浪漫主义 834–835, *834*, *835*
painting, Symbolism (Synthetism) 绘画，象征主义（综合主义）920–921 *922*
Paleolithic sculpture 旧石器时代的雕塑 8, *8*, *9*
pre-World War II 第二次世界大战前 1033
Werkbund Theater (Van de Velde), Cologne 制造联盟剧院(凡·德·韦尔德)，科隆 979, *979*
woodcuts/engravings 木刻/雕版 635–637, *636*, *637*, 639, *639*, 641–642, *641*
Germany, A Winter's Tale (Grosz)《德国，一个冬天的童话》(格罗斯) 991, *990*
Gero Crucifix, Ottonian《杰罗十字架》，奥托王朝 340–341, *341*
Gérôme, Jean-Léon 让-里昂·热罗姆 879
Gersaint's Signboard (Watteau)《热尔桑画店》(华托) *756*, *761*, 762–763
Gessii, funerary relief of 盖西墓石浮雕 189, *190*
Gesso 底料 479
Gheeraerts the Younger, Marcus, *Ditcheley Portrait (Portrait of Elizabeth I)* **小马库斯·海拉茨**,《迪切利肖像》或《伊丽莎白一世像》*646*, 647
Ghent Altarpiece (Adoration of the Lamb) (Jan and Hubert van Eyck)《根特祭坛画（崇拜羔羊）》(扬和休伯特·凡·爱克) 481–483, *480–482*
Gherardo, Lisa di 丽莎·迪·盖拉尔多 562
Ghiberti, Lorenzo 洛伦佐·吉伯尔蒂
Commentaries《评论集》506
San Giovanni baptistery, bronze doors, Gates of Paradise *(Story of Jacob and Esau)* 圣乔瓦尼洗礼堂，青铜门,《天堂之门》(《雅各与以扫》) 522–523, *524*, *525*
San Giovanni baptistery, bronze doors *(Sacrifice of Isaac)* 圣乔瓦尼洗礼堂，青铜门(《以撒献祭》) 505–506, *506*
Ghirlandaio, Domenico 多梅尼科·吉兰达约
Birth of the Virgin《圣母诞生》539–540, *540*
Old Man and a Young Boy《老年男子与男孩》540, *541*
Gift, The (Man Ray)《礼物》(曼·雷) 1001, *1001*
Gigantomachy 诸神与巨人族之战 154
Gilbert, Cass, Woolworth Building, New York City **卡斯·吉尔伯特**，伍尔沃思公司大楼，纽约市 1020
Gilded Age 镀金时代 888
Gilgamesh 吉尔伽美什 24
Epic of Gilgamesh《吉尔伽美什史诗》21, 24–25
Gilles Le Breton, Cour du Cheval Blanc (Court of the White Horse), Fontainebleau **吉尔·勒布雷东**，白马庭院，枫丹白露 623–624, *624*
Giocondo, Francesco del 弗朗切斯科·德尔·乔孔多 562
Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 乔尔乔内（乔治·达·卡斯特尔弗兰科）581
Pastoral Concert (Fête Champêtre)《田园协奏曲》*580*, 582
Tempest, The《暴风雨》, *581*, 582
Giotto di Bondone 乔托·迪·邦多纳 440, 449
Christ Entering Jerusalem《基督进入耶路撒冷》*450*, 451
Florence Cathedral campanile 佛罗伦萨大教堂钟楼 446
Lamentation《哀悼基督》451–452, *451*
Madonna Enthroned《升座圣母》450, *449*
Giovanni Bologna (Jean de Bologne), *Rape of the Sabine Woman* **乔瓦尼·博洛尼亚（让·德·博洛涅）**,《劫掠萨宾妇女》595, *595*
Girodet, Anne-Louis, *Sleep of Endymion* **安尼-路易·吉罗代**,《恩底弥翁的沉睡》838–839, *838*
Gisants 死者卧像 628, *628*
Gislebertus 吉斯勒贝尔
Eve, Saint-Lazare Cathedral, Autun, France《夏娃》，圣拉扎尔大教堂，奥顿，法国 362, *362*
Last Judgment, Saint-Lazare Cathedral, Autun, France《末日审判》，圣拉扎尔大教堂，奥顿，法国 360, *361*, 362
Giuliani, Rudolph 鲁道夫·朱利安尼 导26–27
Giulio Romano 朱利奥·罗马诺
Fall of the Giants《巨人从奥林匹斯山坠落》*604*, 605
Palazzo del Tè, Mantua T型宫，曼图亚 604, *604*, 605
Giza, Pyramids at 吉萨金字塔 52, *53*, 54–55, *54*, 75, *75*
Glaber, Raoul 拉乌尔·格拉伯 347
Glasgow School of Art, Scotland (Mackintosh) 格拉斯哥艺术学校，苏格兰（麦金托什）931, *932*
Glass Pavilion (Taut), Cologne《玻璃建筑》(陶特)，科隆 979–980, *979*, *980*
Glasswork 玻璃制品
colored glass, use of 彩色玻璃的使用 403
French stained Gothic 法国哥特式彩色玻璃窗画 400–401, *400*, *401*, *402*, 403, *403*
grisaille 单色玻璃画 403, 416
Islamic enameled 伊斯兰珐琅玻璃 296–297, *297*
Glazes (glazing) 透明色料 479
Gleizes, Albert 阿尔贝·格莱兹 962
Gleyre, Charles 夏尔·葛列尔 873, 885
Gloucester Cathedral, England 格洛斯特大教堂，英格兰 422, *422*
Glymph, Him 希姆·格林福 1088
Goat in Thicket (Ram and Tree), Cemetery of Ur《丛林中的山羊（羊与树）》，乌尔的墓地 *26*, 27
Godescalc Gospels, Christ Enthroned from, Carolingian《戈德斯卡尔克福音书》,《升座基督图》的出处，加洛林王朝 322–323, *322*
Gods and goddesses. *See* Religious beliefs 男神与女神，见“宗教信仰”
Goes, Hugo van der, *Portinari Altarpiece* **雨果·凡·德·格斯**,《波蒂纳里祭坛画》490, *490*
Goethe, Johann Wolfgang von 约翰·沃尔夫冈·冯·歌德 807, 834
Gold buckle, Sutton Hoo burial ship, England 金带扣，萨顿胡船冢，英格兰 314–315, *314*
Golden Bough (Frazer)《金枝》(弗雷泽) 904
Gold Marilyn Monroe (Warhol)《金色的玛丽莲·梦露》(沃霍尔) 1053–1054, *1053*
Gold work 黄金制品

Anglo-Saxon/Celtic 盎格鲁—撒克逊/凯尔特 312–314, *313*, *314*
Etruscan 伊特鲁里亚 163, *163*, 164, *164*
Goltzius, Hendrick, *Farnese Hercules* **亨德里克·霍尔齐厄斯**,《法尔内塞的赫剌克勒斯》711, *711*
Gonzaga, Federico II 费德里戈·贡扎加二世 605, 606
Gonzaga, Ludovico 卢多维科·贡扎加 544
Gonzaga family 贡扎加家族 587, 605–607
González, Julio, *Head* **朱利奥·冈萨雷斯**,《头》996, *996*
Gonzalez-Torres, Felix, *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* **费利克斯·冈萨雷斯-托雷斯**,《无题》或《洛杉矶的罗斯像》1103, *1102*
Good Government in the City and *Good Government in the Country* (A. Lorenzetti)《治世之城》和《治世之野》(安布罗焦·洛伦泽蒂)458–459, *459*, *461*
Good Shepherd 好牧羊人 237, 238, 247
Good Shepherd, Mausoleum of Galla Placidia, Ravenna《好牧羊人》, 加拉·普拉奇迪娅墓庙, 拉文纳 *246*, 247, *247*
Gorky, Arshile 阿希尔·戈尔基 1038
Liver Is the Cock's Comb, The《肝是鸡冠》1039, *1039*
Gospel book, Corbie 科尔比福音书 368, *369*
Gospel Book of Abbot Wedricus《修道院长维德里库斯福音书》370–371, *370*
Gospel Book of Archbishop Ebbo of Reims《兰斯大主教埃博福音书》323, *323*
Gospel Book of Charlemagne《查理曼大帝福音书》*322*, 323
Gospel Book of Otto III《奥托三世福音书》337–338, *339*, *340*
Gossaert, Jan 扬·戈萨埃特 649
Danaë《达娜厄》*650*, 651
Gothic, International 国际哥特式
defined 定义 471
illuminated manuscripts 彩饰手抄本 474–475, *474*
painting, English 绘画, 英格兰 476, *476*
painting, Prague, Bohemia 绘画, 布拉格, 波西米亚 475–476, *475*
sculpture, French 雕塑, 法国 471–473, *471*, *472*, *473*
Gothic, use of term 哥特式, 术语 385
Gothic art 哥特式艺术
architecture, English 建筑, 英格兰 420, *421*, 422, *422*
architecture, French 建筑, 法国 387–407, *387*, *389*, *391*, *392*, *394–399*, 410, *410*, *411*, 412, *412*, *413*, 419–420, *419*
architecture, German 建筑, 德国 *424*, 425, 427
architecture, Italian 建筑, 意大利 438–440, *439*, 441, *441*, 445–446, *445*, *446*, 463–465, *463*, *464*
architecture, revival 建筑, 复兴 804–805, *804*
architecture, Spanish 建筑, 西班牙 428–430, *428*, *429*
Flamboyant phase 火焰式 419–420, *419*
illuminated manuscripts, English 彩饰手抄本, 英格兰 423–425, *423*, 425
illuminated manuscripts, French 彩饰手抄本, 法国 413–417, *413–416*
perpendicular style 垂直哥特式风格 422
Rayonnant or Court style 辐射式或宫廷风格 410, *410*, *411*, 412, *412*, *413*
sculpture, French 雕塑, 法国 401, 404–405, *404*, *405*, 408–410, *408*, *409*, 417–419, *417*, *418*
sculpture, German 雕塑, 德国 *426*, 427–428, *427*
sculpture, Spanish 雕塑, 西班牙 430, *430*
stained glass, French 彩色玻璃窗画, 法国 400–401, *400*, *401*, *402*, 403, *403*
Gothic era 哥特时期
development of 发展 385–387
map of 地图 *386*
timelines 大事年表 397, 413, 415, 421, 427
Goths 哥特人 385
Goujon, Jean 让·古戎 625
Goya, Francisco 弗朗西斯科·戈雅
Caprichos (Caprices)《幻想》825
Family of Charles IV《查理四世一家》826–827, *826*
Saturn Devouring One of His Children《农神吞掉他的一个孩子》827, *828*
Sleep of Reason Produces Monsters《理性的沉睡产生魔鬼》825, *825*
Third of May, 1808《1808年5月3日枪杀起义者》*826*, 827
Grain Sifter, The (Millet)《筛谷者》(米勒)865
Grammar of Painting and Engraving, The (Blanc)《绘画与版画法则》(布朗)876
Granada, Spain, Alhambra 格拉纳达, 西班牙, 阿尔罕布拉宫 297, 299, *299*
Grand Odalisque (Ingres)《大宫女》(安格尔)840–841, *840*
Grandstand Fresco, Minoan《大看台壁画》, 米诺斯 86, *86*
Granulation 颗粒工艺 164, 313
Graphic arts, printing in fifteenth century 版画艺术, 15世纪的印刷 498–501
Grassi, Giovannino dei, *Book of Hours of Giangaleazzo Visconti* **乔瓦尼诺·迪·格拉西**,《吉安加莱佐·维斯孔蒂日课经》466, *466*
Graves, Michael, Public Services Building, Portland, Oregon **迈克尔·格雷夫斯**, 公共服务部大楼, 波特兰, 俄勒冈州 1082, *1082*
Grave Stele of Hegeso《希盖索墓碑》136, *137*
Gravettian period 格拉维特时代 10
Graveyard, Houses, and Steel Mill, Bethlehem, Pennsylvania (Evans)《宾夕法尼亚州伯利恒市的墓地、住宅与钢厂》(埃文斯)1031, *1030*
Great Altar of Zeus 宙斯大祭坛 151–154, *152*, *153*
Great Horse, The (Duchamp-Villon)《巨马》(杜尚-维庸)970–971, *971*
Great Miseries of War (Callot)《战争的巨大创伤》(卡洛)735–736, *735*
Great Mosque, Córdoba, Spain 大清真寺, 科尔多瓦, 西班牙 *276*, 284, *284*, *285*
Great Mosque, Kairouan, Tunisia 大清真寺, 凯鲁万, 突尼斯 283–284, *283*
Great Pyramids, Giza 大金字塔, 吉萨 52, *53*, 54–55, *54*, 75, *75*
Great Sphinx 大狮身人面像 54–55, *55*
Greece 希腊
brief history 简史 101, 121
emergence of 兴起 102
gods and goddesses 男神与女神 102
map of ancient 古希腊地图 *103*
problems with studying 研究中的问题 101
Greek art, Archaic 希腊艺术, 古风风格
architecture 建筑 108–112, *109–112*
dating based on naturalism 根据自然主义测定年代 114–115
sculpture, freestanding stone 石雕, 独立式 112–115, *113–115*
sculpture, pediment 雕塑, 三角楣 115–119, *116–119*
vases 陶瓶 119–120, *120*, *121*
Greek art, classical 希腊艺术, 古典时期
architecture 建筑 128–142, *129*, *130*, *133*, *138–142*
architecture, in late 建筑, 晚期 *140*, 141–142, *141*, *142*
painting, in late 绘画, 晚期 145–146, *145*
sculpture, freestanding 圆雕 121–128, *122*, *123*, *125*, *126*
sculpture, in late 雕塑, 晚期 142–145, *143*, *144*
sculpture, pediment 雕塑, 三角楣 126–128, *127*, *128*
sculptures, Parthenon 雕塑, 帕特农神庙 132, *133*, 134, *134*, *135*, 136
Greek art, Hellenistic. *See* Hellenistic art 希腊艺术, 希腊化, 见"希腊化艺术"
Greek art, styles/periods 希腊艺术, 风格/时期
Archaic 古风风格 108–120, *109–121*
Classical 古典风格 121–136, *122–131*, *133–135*, 141–146, *141–145*
Geometric 几何风格 102–105, *103*, *104*, *105*
Hellenistic 希腊化时期 146–158, *146–158*
Orientalizing 东方化风格 105–106, *106*, *107*
Pheidian 菲迪亚斯风格 136–140, *137–140*
timelines 大事年表 105, 108, 121, 139, 146, 155
Greek-cross plan 希腊十字式 146, 272
Greenberg, Clement 克莱门特·格林伯格 1055
Green Dining Room (Morris), South Kensington Museum (Victoria & Albert Museum), London 绿色餐厅(莫里斯), 南肯辛顿博物馆(维多利亚和阿尔伯特博物馆), 伦敦 884, *884*
Gregory I (Gregory the Great), pope 格里高利一世(大格里高利), 教皇 368–370, 432
Greuze, Jean-Baptiste, *Village Bride, The* **让-巴普蒂斯特·格勒兹**,《乡村新娘》814–816, *815*
Grisaille 单色画, 416, 482
Grisaille glass 单色玻璃画 403
Groin vaults 交叉拱 181, *181*, 374, 375–376, 378
Grooms, Red 雷德·格鲁姆斯 1049
Gropius, Walter 沃尔特·格罗皮乌斯 1009
Bauhaus Building, Dessau, Germany 包豪斯校舍, 德绍, 德国 *1010*, 1011
Fagus Shoe Factory 法古斯工厂 978–979, *978*
Gros, Antoine-Jean, *Napoleon in the Pesthouse at Jaffa* **安托万-让·格罗**,《1799年3月11日拿破仑视察雅法鼠疫病院》843, *842*
Grosz, George 乔治·格罗斯
Germany, A Winter's Tale《德国, 一个冬天的童话》991, *990*
Group Material 材料组 1078
Grünewald, Matthias, *Isenheim Altarpiece* **马蒂亚斯·格吕内瓦尔德**,《伊森海姆祭坛画》633, *634*, 635, *635*
Guarini, Guarino 瓜里诺·瓜里尼
dome of the Chapel of the Holy Shroud, Turin Cathedral 圣寿衣礼拜堂穹顶, 都灵大教堂 680, *681*, 682
Palazzo Carignano 卡里尼亚诺宫 680, 681
Gudea 古蒂亚 33
Gudea《古蒂亚像》32, *32*
Gudröd the Magnificent 古德勒德大帝 316
Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *Aurora* **圭尔奇诺(乔瓦尼·弗朗切斯科·巴比埃利)**,《奥罗拉》670, *671*
Guerilla Girls 游击队女孩 1078

Guernica (Picasso)《格尔尼卡》(毕加索)1033–1034, *1033*
Guggenheim, Peggy 佩吉·古根海姆 1038, 1039
Guggenheim Museum, Solomon R. (Gehry), Bilbao, Spain 古根海姆博物馆(盖瑞),毕尔巴鄂,西班牙 1087, *1087*, 1088, 1089
Guggenheim Museum, Solomon R. (Wright), New York City 古根海姆博物馆(赖特),纽约市 1071–1072, *1071*, *1072*
Guidalotti, Buonamico 伯纳米科·吉达洛蒂 462
Guido di Pietro. *See* Angelico, Fra 圭多·迪·彼得罗,见"安杰利科修士"
Guilds 行会 485
  Renaissance 文艺复兴 505, 509, 510
  women not permitted in 允许女性加入 505
Guimard, Hector, Paris Mětro Station **埃克托尔·吉马尔**,巴黎地铁站 930, *930*
Guitar, Sheet Music, and Wine Glass (Picasso)《吉他、乐谱和酒杯》(毕加索)953, *953*
Gutenberg, Johann 约翰·谷登堡 499
Guti 古提 31
Guttae 珠状饰 110

Haarlem 哈勒姆
  academy 学院 711
  painting in 绘画 711, *711*, 712, *713*, 714–715, *714*, *715*, *722*, 723
Hades 哈迪斯 102
Hadid, Zaha, Rosenthal Center for Contemporary Art, Cincinnati **扎哈·哈迪德**,罗森塔尔当代艺术中心,辛辛那提 1086, *1087*
Hadrian 哈德良 207, 208
  portrait of《哈德良像》192–193, *193*
  Villa of 哈德良别墅 *208*, 209
Hafiz 哈菲兹 *303*, 304
Hagar in the Wilderness (Corot)《荒野中的夏甲》(柯罗)850
Hagenau, Nicolas 尼古拉斯·哈格瑙 633
Hagia Sophia (Anthemius of Tralles and Isidorus of Miletus), Constantinople (Istanbul) 圣索菲亚大教堂(特拉列斯的安特米乌斯和米利都的伊斯多鲁斯),君士坦丁堡(伊斯坦布尔) 256, *256*, *257*, 258–259, *259*, *260*
Halikarnassos mausoleum (Pytheos) 哈利卡纳苏斯的毛索洛斯王墓庙(皮泰欧)141, *141*
Hall church 厅堂式教堂 365–366, *366*, *424*, 425
Hall of Mirrors (Le Brun and Hardouin-Mansart), Versailles 镜厅(勒布伦和阿杜安-芒萨尔),凡尔赛宫 746, *747*
Hall of the Bulls, Lascaux Cave《公牛大厅》,拉斯科洞 7, 8
Hals, Frans 弗兰斯·哈尔斯
  Banquet of the Officers of the Civic Guard of St. George《圣乔治市民警卫队官员之宴》712, *713*
  Jolly Toper, The《快乐的酒鬼》714, *714*
  Married Couple in a Garden, Portrait of Isaac Massa and Beatrix van der Laen《花园里的结婚画像,伊萨克·马萨和比阿特丽克斯·凡·德·莱恩肖像》712, *713*, 714
Hamilton, Gavin, *Andromache Bewailing the Death of Hector* **加文·汉密尔顿**,《安德洛玛刻哀悼赫克托耳之死》793, *793*
Hamilton, Richard, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* **理查德·汉密尔顿**,《什么让今天的家庭如此不同?如此诱人?》*1054*, 1055
Hammons, David, *Higher Goals* **大卫·哈蒙斯**,《更高的目标》1068–1069, *1068*
Hammurabi 汉谟拉比 33–34
  code of 法典 *33*, 34, 230
Hanging Gardens of Babylon 巴比伦空中花园 37
Hangman's Tree from *Great Miseries of War* (Callot)《绞刑树》,出自《战争的巨大创伤》(卡洛)735–736, *736*
Happenings 偶发艺术 1049–1051, *1049*, *1050*
Harbaville Triptych, Byzantine《哈巴维尔三联板》,拜占庭 268, *268*
Hard-Edge Abstraction 硬边抽象 1055, 1056
Hardouin-Mansart, Jules 朱尔·阿杜安-芒萨尔
  Church of the Invalides 荣军教堂 748–749, *749*
  Palace of Versailles 凡尔赛宫 746, *747*, 748
Hare (Dürer)《野兔》(丢勒)635, *636*
Harel, Ambroise, Saint-Maclou, Rouen **安布鲁瓦兹·哈勒尔**,圣马克卢教堂,鲁昂 420, *419*
Hariulf 阿里乌尔夫 328
Harlem Renaissance 哈莱姆文艺复兴 1025–1026, *1025*, *1026*
Harmonia 哈耳摩尼亚 102
Harpist, Cycladic《竖琴演奏者》,基克拉迪 81, *82*
Hartley, Marsden 马斯登·哈特利 975
  Portrait of a German Officer《德国军官》976, *976*
Harvester Vase, Minoan《丰收者陶罐》,米诺斯 89, *89*
Harvest of Death (O'Sullivan)《死神的丰收》(奥沙利文)895–896, *895*
Hasan, Nasir ad-Din al-纳西尔·阿勒丁·哈桑 296
Hatayi style 哈塔伊风格 301–302, *302*
Hatching 影线 499
Hathor 哈索尔 62, 67
Hatshepsut, temple of 哈特舍普苏特神庙 62–64, *63*, *64*
Hattusilis I 哈图西里一世 38
Hauptmann, Carl 卡尔·豪普特曼 954
Haussmann, Georges-Eugène 乔治-欧仁·奥斯曼 863
Hausmann, Raoul 拉乌尔·豪斯曼
  ABCD《ABCD》988, *988*
  Mechanical Head (Spirit of the Age)《时代精神》987–988, *987*
Hawksmoor, Nicholas, Blenheim Palace, England **尼古拉斯·霍克斯穆尔**,布伦海姆宫,英国 754, *754*
Hayman, Francis 弗朗西斯·海曼 772
Haywain, The (Constable)《干草车》(康斯太布尔)830–831, *830*
Hazlitt, William 威廉·哈兹利特 773
Head (Gonzá lez)《头》(冈萨雷斯)996, *996*
Headingley, Adolphe Smith 阿道夫·史密斯·海丁利 895
Head of an Akkadian Ruler (Naram-Sin)《阿卡德统治者头像》(纳拉姆-辛)29, *29*, 31
Head of a Woman (Picasso)《女头像》(毕加索)996, *995*
Head of Herakles or Telephos, Temple of Athena Alea 赫剌克勒斯或忒勒福斯的头像,雅典娜·阿莱亚神庙 142, *143*
Head of St. Jerome (Bernini)《圣杰罗姆头像》(贝尼尼)687, *687*
Head Surrounded by Sides of Beef (Bacon)《两扇牛肉之间的头像》(培根)1045–1046, *1046*
Heartfield, John 约翰·哈特菲尔德 988
  As in the Middle Ages, So in the Third Reich《如同在中世纪,所以在第三帝国》1033, *1033*
Hebe 赫柏 102
Heckel, Erich 埃里希·赫克尔 955
  Crystal Day, A《水晶天》956, *957*
Hector Taking Leave of Andromache (Kauffmann)《赫克托耳向安德洛玛刻道别》(考夫曼)797
Heda, Willem Claesz., *Still Life* **威廉·克拉兹·海达**,《静物》725–726, *725*
Heel stone 踵石 18
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔 853
Heiligenkreuz (Heinrich Parler and Peter Parler), Germany 圣十字教堂(老海因里希·帕尔勒与彼得·帕尔勒),德国 *424*, 425
Helladic, use of term 希腊底,术语 79
Hellenistic art 希腊化艺术
  architecture 建筑 147–150, *146*, *147*, *148*
  city planning 城市规划 149–150
  painting 绘画 157–158, *157*, *158*
  realism 写实主义 155–156
  sculpture 雕塑 150–156, *150–156*
Helmholtz, Hermann von 赫尔曼·冯·赫尔姆霍茨 938
Hennebique, François 弗朗索瓦·阿内比克 1013
Henri, Robert 罗伯特·亨利 974
Henry, Charles 查理·亨利 911
Henry, François 弗朗索瓦·亨利 318
Henry I, king of Saxony 亨利一世,萨克逊国王 330
Henry II, king of France 亨利二世,法国国王 623, 744
  Tomb of Henry II and Catherine de' Medici (Pilon)《亨利二世与凯瑟琳·德·美第奇之墓》(皮隆)627–628, *628*
Henry III of Nassau 拿骚的亨利三世 492
Henry IV, king of France 亨利四世,法国国王 628, 734
Henry VII, king of England 亨利七世,英格兰国王 422
Henry VIII, king of England 亨利八世,英格兰国王 645–646
Henry VIII (Holbein the Younger)《亨利八世》(小荷尔拜因)645–646, *645*
Henry of Blois 布卢瓦的亨利 382
Hephaistos 赫淮斯托斯 102
Hepworth, Barbara 巴巴拉·赫普沃思 1006
  Sculpture with Color (Deep Blue and Red)《彩色雕塑(深蓝与红)》1004, *1004*
Hera 赫拉 102, 110–111
Hera, temple of 赫拉神庙 112
Hera I, temple of 赫拉神庙I 110–111, *110*
Hera II, temple of 赫拉神庙II 110–111, *110*, *111*
Heraldic pose 纹章式姿势 94
Heart 赫拉特 294
Herculaneum, architecture and painting in 赫克拉尼厄姆,建筑和绘画 212–216, *214*, 215, *215*
Hercules (Herakles) 赫剌克勒斯 105, 106, 118, 127–128, *128*, 142, *143*
Hercules and Antaeus (Pollaiuolo)《赫剌克勒斯与安泰俄斯》(波拉尤奥洛)533–534, *534*
Hercules in the Garden of the Hesperides (Flaxman)《赫斯帕里德斯园中的赫剌克勒斯》(弗拉克斯曼)796, *796*
Herder, Johann 约翰·赫尔德 834
Hermaphroditos 汉马福迪托斯 102
Hermes 赫尔墨斯 102
Hermes (Praxiteles)《赫尔墨斯》(普拉克西特勒斯)144, *144*
Hermodorus 赫墨多路斯 181
Herodotus 希罗多德 76, 161
Herrera, Juan de, Escorial **胡安·德·艾瑞拉**,埃斯科里亚尔宫 629–630, *629*
Hess, Tom 汤姆·赫斯 1041
Hesse, Eva 伊娃·海瑟 1111
  Untitled《无题》1060, *1060*
Hesy-ra, Relief Panel of《海西拉浮雕板》57, *57*
Hiberno-Saxon art 爱尔兰—撒克逊艺术 316–320, *317*, *318*, *319*, *320*

Hieratic scale 神圣比例 28
Hieroglyphics 象形文字 48–49
Higher Goals (Hammons)《更高的目标》(哈蒙斯) 1068–1069, *1068*
High Tech architecture 高科技建筑 1079, 1083–1085, *1083–1085*
Hilliard, Nicholas 尼古拉·希利亚德
Young Man Among Roses, A《玫瑰丛中的青年男子》646–647, *646*
Hippodamos of Miletos 米利都的希波达摩斯 149
Hiroshige, Andô, *Plum Estate, Kameido* 安藤广重,《龟户梅园》872, *873*
Hirst, Damien 达米安·赫斯特
Freeze exhibition "凝固" 展览 1106
Mother and Child Divided《母子分离》1106, *1104*
Histories (Polybius)《历史》, 波利比乌斯 190
History of Art of Antiquity (Winckelmann)《古代艺术史》(温克尔曼) 156
History of Greek Art (Winckelmann)《希腊艺术史》(温克尔曼) 791
History paintings 历史绘画
English Neoclassicism 英国新古典主义 798–799, *798*
French Neoclassicism 法国新古典主义 817–820, *818*, *820*
Hitler, Adolph 阿道夫·希特勒 983, 1029, 1032
Hittites 赫梯人 34, 38
Hoare II, Henry, Stourhead park, Wiltshire, England **亨利·霍尔二世**, 斯托海德庭园, 威尔特郡, 英国 803–804, *803*
Höch, Hannah 汉娜·霍赫 991
Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch of Germany《厨刀裁切的达达作品, 德国最后的魏玛啤酒肚文化时期》988, *989*, 990
Hoffmann, Josef, Palais Stoclet, Brussels **约瑟夫·霍夫曼**, 斯托克雷特府邸, 布鲁塞尔 976–977, *977*
Hogarth, William, *Orgy, The*, from *Rake's Progress, The* **威廉·荷加斯**,《欢宴》, 出自《浪子历程》770–771, *770*, *771*
Holbein the Younger, Hans 小汉斯·荷尔拜因
Erasmus of Rotterdam《鹿特丹的伊拉斯谟》644, *645*
Henry VIII《亨利八世》645–646, *645*
Holland 荷兰 697–698
See also Netherlands 参见 "尼德兰"
Baroque painting 巴洛克绘画 710–730, *711–730*
Schröder House (Rietveld) 施罗德住宅(里特维尔) 1009, *1008*
Holy Apostles, church of, Constantinople 圣徒教堂, 君士坦丁堡 271
Holy Sepulchre, church of, Jerusalem 圣墓教堂, 耶路撒冷 244, *244*
Holy Trinity with the Virgin, Saint John and Two Donors (Masaccio)《圣三位一体与圣母、圣约翰以及两位捐赠人》(马萨乔) 516–518, *517*
Holy Virgin Mary (Ofili)《圣母玛利亚》(奥菲利) 导 26–27, *27*
Holzer, Jenny, *Truisms* 詹妮·霍尔泽, "口号装置" 1100, *1098*
Homage of Pomona (Allegory of Fruitfulness) (Jordaens)《敬奉波蒙娜〈丰饶的寓言〉》(约丹斯) 706, *706*
Homage to Blériot (Delaunay)《向布莱里奥致敬》(德劳内) 963, *963*
Home Insurance Building (Jenney) 家庭保险公司大楼(詹尼) 934
Homer 荷马 79, 82, 85, 93, 103
Homer, Winslow 温斯洛·霍默 889
Snap the Whip《挥鞭》889–890, *891*
Hong Kong & Shanghai Bank (Foster), Hong Kong 汇丰银行(福斯特), 香港 1084, *1084*
Honnecourt, Villard de 维拉尔·德·昂奈库尔 401
Front View of a Lion《狮子正面观》401, *402*
Sketchbook, excerpt from《草图集》, 节选 434
Wheel of Fortune《幸运之轮》401, *402*
Honorius 霍诺里乌斯 245
Hood, Raymond, McGraw-Hill Building, New York City **雷蒙德·马修森·胡德**, 麦克劳·希尔大楼, 纽约市 1021
Hopper, Edward, *Early Sunday Morning* **爱德华·霍普**,《星期天大清早》1030–1031, *1030*
Horace 贺拉斯 186
Horemheb 哈伦海布 73
Horn Players (Basquiat)《吹喇叭的人》(巴斯克雅) *1091*, 1092–1093
Horse, Vogelherd Cave《马》, 福格尔赫德洞 8, 9
Horsemen, Parthenon《骑马者》, 帕特农神庙 134, *135*
Horta, Victor, Stairwell, Tassel House, Brussels **维克托·奥尔塔**, 楼梯井, 塔赛尔公馆, 布鲁塞尔 929–930, *930*
Hospital of the Innocent (Brunelleschi) 孤儿收容院(布鲁内莱斯基) 510–511, *510*
Hôtel de Varengeville room 瓦朗日维尔公馆房间 *768*, 769–770
Hôtels 公馆 759, 767–768, 812, 814
Hot Still-Scape for Six Colors—Seventh Avenue Style (Davis)《六色火热的静物风景——第七大街风格》(戴维斯) 1020, *1020*
Houdon, Jean-Antoine 让-安托万·乌东 816
George Washington《乔治·华盛顿像》817, *817*
Voltaire Seated《伏尔泰坐像》816–817, *816*
Hours of Jeanne d'Évreux (Pucelle)《让娜·德夫勒日课经》(皮塞尔) 416–417, *416*
Hours of Marshal Boucicaut (Boucicaut Master)《布西科元帅的日课经》(布西科画师) 474, *474*
Hours of Mary of Burgundy《勃艮第的玛丽日课经》489, *488*
House church 家庭教堂 239, 241, *241*
House of the Vettii, Pompeii 维提之家, 庞贝 212–214, *214*, 217, *217*
Houses of Parliament (Barry and Pugin), London 议会大厦(巴里和普金), 伦敦 854, *855*
Howe, George, Philadelphia Savings Fund Society Building **乔治·豪**, 费城储蓄基金会大楼 1021–1022, *1021*
How the Other Half Lives (Riis)《另一半人怎样生活》(里斯) 940–941
How to Explain Pictures to a Dead Hare (Beuys)《如何向死兔子解释绘画作品》(博伊斯) 1064, *1064*
Hubert van Eyck. *See* Van Eyck, Hubert 休伯特·凡·爱克, 见 "休伯特·凡·爱克"
Hudson River School 哈得孙河画派 836, 924
Huelsenbeck, Richard 理查德·许尔森贝克 985, 987
Hugo, Victor 维克多·雨果 804, 824, 847
Hugo van der Goes. *See* Goes, Hugo van der 雨果·凡·德·格斯, 见 "雨果·凡·德·格斯"
Huguenots 胡格诺派 628
Human Concretion (Arp)《人的凝固》(阿尔普) *1002*, 1003
Humanism 人文主义 438, 503–504, 632, 644
Hundred Guilder Print (Rembrandt)《一百荷兰盾版画》(伦勃朗) 718–719, *719*
Hundred Years' War 百年战争 386, 419, 469, 493
Huns 匈奴人 312
Hunt, William Holman, *Awakening Conscience, The* **威廉·霍尔曼·亨特**,《苏醒的良心》882, 882
Hunt for the Unicorn tapestry《猎取独角兽》挂毯 625, *625*
Hunting Scene, from *Queen Mary Psalter*《狩猎》, 出自《玛丽王后诗篇》423, *423*, 425
Huygens, Constantijn, *Autobiography*, excerpt on Rembrandt 康斯泰因·惠更斯,《惠更斯自传》, 节选有关伦勃朗的段落 786–787
Huysmans, Joris-Karl 若里-卡尔·于斯曼 919
Hyksos 喜克索人 62
Hymn to Aten《阿顿颂歌》70, 230
Hypocaust system 热炕系统 224
Hypostyle hall 多柱厅 64–65, *65*
Hypostyle mosques 多柱式清真寺 281–282, *282*
I and Village (Chagall)《我和村庄》(夏加尔) 968, *969*
Ice Age 冰河期 2
Iconoclasm 破坏圣像运动 632
Iconoclastic Controversy 偶像破坏论战 264–265, 266
Iconoclasts 偶像破坏者 264–265, 266
Iconography and iconology 图像志与图像学 594
Iconologia (Ripa)《图像志》(里帕) 667
Iconophiles 偶像拥护者 265
Icons 圣像
Byzantine, early 拜占庭, 早期 263–265, *263*, *264*, *265*
Byzantine, late 拜占庭, 晚期 *272*, 273–274
Ignatius of Loyola 罗耀拉的圣依纳爵 602, 631, 659
Iktinos, Parthenon, Acropolis **伊克提诺斯**, 帕特农神庙, 卫城 130–136, *130*, *131*, *133–135*
Il Gesù church (Della Porta) 耶稣堂(德拉·波尔塔) 602–603, *602*, *603*
ceiling fresco (Baciccia) 天顶湿壁画(巴奇乔) *672*, 673
Iliad (Homer)《伊利亚特》(荷马) 79, 85, 103, 118
Il-Khans 可汗 292–294
Illuminated manuscripts. *See* Manuscripts, illuminated 彩饰手抄本, 见 "彩饰手抄本"
Imagines (Philostratus)《意象》(菲洛斯特拉托斯) 218
Imhotep, Step Pyramid of Djoser **伊姆霍台普**, 佐塞阶梯式金字塔 *50*, 51–52, *51*, *52*
Imitation of Christ (Thomas à Kempis)《效法基督》(托马斯·肯皮斯) 479
Impasto 厚涂法 479, 610
Impression: Sunrise (Monet)《印象:日出》(莫奈) 873
Impressionism 印象主义
color theory 彩色理论 876
en plein air painting 户外绘画 873
exhibitions 展览 873
painting 绘画 873–881, *874*, *875*, *877–881*
use of word 这个词的使用 873
Independent Group (IG) 独立小组 1054–1055
Index of Prohibited Books《禁书目录》596
India 印度
architecture 建筑 307, *307*
decorative art 装饰艺术 306, *307*
illuminated manuscripts 彩饰手抄本 306, *306*
Mughal period 莫卧儿时代 306–307
Indirect lost-wax process 间接失蜡法流程 124
Industrial Revolution 工业革命 789, 790, 796, 823, 863, 881, 898
Information exhibition "信息" 展览 1063

Infra-red reflectography 红外线反射成像 488
Ingalls Building, Cincinnati 英加尔斯大楼，辛辛那提 1013
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 让－奥古斯特－多米尼克·安格尔
Doctrine of Ingres《安格尔的艺术主张》*1108*
Grand Odalisque《大宫女》840–841, *840*
Portrait of Madame Inès Moitessier《安·莫阿泰瑟夫人像》842, *841*
Portrait of Napoleon on His Imperial Throne《王座之上的拿破仑肖像》839–840, *839*
Vow of Louis XIII《路易十三的宣誓》841–842
Inlaid niello 乌银镶嵌工艺 97–98, 313
Inness, George, *Trout Brook* **乔治·英尼斯，**《鳟鱼溪》924, *925*
In Praise of the City of Florence (Bruni)《佛罗伦萨颂》(布鲁尼)505
Inquisition 宗教裁判所 596, 614, 688
Installation Art 装置艺术 1097, 1101, *1100*
Insulae 街区建筑 214
Intaglios 凹版印刷 498, 721
International Congress of Women's Rights (1878) 国际妇女权利大会(1878)879–880
International Exposition (1929), German Pavilion, Barcelona 世界博览会(1929)，德国馆，巴塞罗那 1011–1012, *1011*, *1012*
International Gothic. *See* Gothic, International 国际哥特式，见“国际哥特式”
International Style 国际风格 1020–1021, 1070–1071
Interpretation of Dreams (Freud)《梦的解析》(佛洛伊德)905
Intonaco 细灰泥层 442
Ionians 爱奥尼亚人 102
Ionic style 爱奥尼亚风格 108–109, *109*, 112, *112*
Iranian art 伊朗艺术
See also Islamic art 参见“伊斯兰艺术”
early 早期 39–40, *39*
figural art forms 人物艺术形式 288, *288*
Ireland, Hiberno-Saxon art 爱尔兰—撒克逊艺术 316–320, *317*, *318*, *319*, *320*
Isabella, queen of Castile 伊莎贝拉，卡斯蒂尔女王 470
Isabella d'Este 伊莎贝拉·德·埃斯特 605
Isabella of France 法国的伊莎贝拉 425
Isenheim Altarpiece (Grünewald)《伊森海姆祭坛画》(格吕内瓦尔德)633, *634*, 635, *635*
Isfahan, mosque of Abbas I 伊斯法罕，阿拔斯一世清真寺 305–306, *305*
Ishtar Gate 伊斯塔尔门 38, *37*
Isidorus of Miletus, Hagia Sophia, Constantinople (Istanbul) **米利都的伊斯多鲁斯，**圣索菲亚大教堂，君士坦丁堡(伊斯坦布尔)256, *256*, *257*, 258–259, *259*, *260*
Islam 伊斯兰 277, 278
Shi'ites versus Sunni 什叶派对抗逊尼派 289
Islamic art 伊斯兰艺术
architecture 建筑 279–284, *280–284*, 286, *286*, 290, *290*, 292, *292*, 293–295, *293*, *294*, 296, *296*, 297, *297*, *299*, 299, 300–301, *300*, *301*, 305–306, *305*, 307, *307*
carpets 地毯 298, *298*, 304–305, *304*
Fatimids 法蒂玛王朝 289–291
figural art forms in Iran 伊朗的人物艺术形式 288, *288*
glass, enameled 珐琅玻璃 297, *297*
illuminated manuscripts 彩饰手抄本 291, *291*, 295, *295*, 302, *303*, 304, 306, *306*
ivory products 象牙制品 285, *285*, 291, *291*
Mamluks 马穆鲁克人 295–297
Mongols 蒙古人 292–294, *293*, *294*
mosaics 镶嵌作品 301–302, *302*
Mughal period 莫卧儿时代 306–307
Nasrids 纳斯瑞德王国 287, 297, 299
Ottomans 奥斯曼人 300–302
Persian influence 波斯的影响 286–287
Safavids 萨非帝国 299–300, 302–306
Seljuks 塞尔柱 288, 291–292
textiles 纺织品 290–291, *290*
Timurids 帖木儿王朝 294–295
Islamic world 伊斯兰世界
map of 地图 *278*
timelines 大事年表 282, 285, 189, 293, 296, 307
Ismail 伊斯梅尔 299, 302
Italy 意大利
architecture, Gothic 建筑，哥特式 438–440, *439*, 441, *441*, 445–446, *445*, *446*, 463–465, *463*, *464*
architecture, Romanesque 建筑，罗马式 *372*, 373–372, *374*
frescoes 湿壁画 440–441, *440*, 442, *442*
map of 地图 *438*
painting, Baroque 绘画，巴洛克 661–673, *662–672*
painting, Rococo 绘画，洛可可 778–781, *778*, *779*, *780*
sculpture, Gothic 雕塑，哥特式 441–443, *443*, *444*, 445, 465–466, *465*
sculpture, Romanesque 雕塑，罗马式 375, *375*
sculpture, Romanticism 雕塑，浪漫主义 851–852, *851*
timelines 大事年表 449, 463, 465
Italy, Renaissance (early) 意大利，文艺复兴(早期)
architecture 建筑 505–511, *507*, *508*, *510*, 512–516, *512*, *514*, *515*, 530–532, *530–532*, 544–545, *544*, 546–547, *547*
bronze work 青铜作品 532–534, *533*, *534*, 547, *547*
map of Italy 意大利地图 *504*
Medici family, role of 美第奇家族的作用 522–523
painting 绘画 516–520, *516*, *517*, *519–521*, 528–530, *528*, *529*, 534–544, *535–543*, 545–546, *545*, *546*, 547–552, *548–552*
sculpture 雕塑 505–511, *506*, *509*, *510*, 522–527, *522–527*
timelines 大事年表 515, 519, 525, 531, 537, 551
Italy, Renaissance (High) 意大利，文艺复兴(盛期)
architecture 建筑 563–564, *563*, *564*
description of 描述 555–556
frescoes for Sistine Chapel 西斯廷礼拜堂湿壁画 570–573, *569*, *570*, *571*, *572*
frescoes for Stanza della Segnatura 签字大厅湿壁画 574, *575*, 576–577, *576*, *577*
painting 绘画 556–562, *556*, *557*, *558*, *559*, *561*, *562*, 569–584, *569–572*, *574–584*
papal and private commissions 教皇和私人委托 578–581
sculpture 雕塑 565–570, *566*, *567*, *568*
timelines 大事年表 561, 579, 581
use of term 用作术语 555
Italy, Renaissance (Late) 意大利，文艺复兴(晚期)
architecture 建筑 591–593, *592*, 598–605, *599–604*, 608–609, *609*, 616–618, *616*, *617*, *618*
description of 描述 587–588
iconography and iconology 图像志和图像学 594
map of Italy 意大利地图 *588*
painting 绘画 589–590, *589*, 593–595, *593*, *594*, 596, *596*, *597*, 598, *598*, *604*, 605–608, *605–608*, 610–615, *610–613*, *615*
sculpture 雕塑 590–591, *590*, *591*, 595, *595*, 598, *599*
timelines 大事年表 593, 602, 607, 617
It's Safe to Release This One! (Daumier)《释放这个人是安全的！》(杜米埃)866, *866*
Ivory 象牙
box, Islamic 盒子，伊斯兰 285, *285*
diptychs, Byzantine 双联板，拜占庭 *260*, 261
frame, Fatimid, Egypt 框，法蒂玛，埃及 291, *291*
Ottonian 奥托王朝 337, *337*, *338*
plaque, Phoenician 饰板，腓尼基时期 38–39, *39*
Siege of the Castle of Love, mirror back《围攻爱堡》，镜子背面 419, *418*
triptychs, Byzantine 三联板，拜占庭 268, *268*
Iwans 门厅 286, *286*

Jack of Diamonds 方块J 967
Jacob, Max 马克斯·雅各布 949
Jacobs, Joseph 约瑟夫·雅各布斯 1067
Jacob Wrestling the Angel, from the *Vienna Genesis*《雅各与天使角力》，出自《维也纳创世纪》*262*, 262–263
Jahan, shah 沙·贾汉 308
Taj Mahal 泰姬陵 306–307, *307*
wine cup of, India 酒杯，印度 306, *306*
Jahangir 查罕杰 306
Jambs 侧壁 358
statues 雕像 *392*, 393, *393*, 405, *405*, 430, *430*
James, Henry 亨利·詹姆斯 885, 890
James, William 威廉·詹姆斯 946
James I, king of England 詹姆斯一世，英国国王 750
James II, king of England 詹姆斯二世，英国国王 733
Jan van Eyck. *See* Van Eyck, Jan 扬·凡·爱克，见“扬·凡·爱克”
Japan, Kansai Airport (Piano) 日本，关西国际机场(皮亚诺)1085, *1085*
Japonisme 日本风 872, 886
Jasperware 碧玉细瓷器 796
Jean, duke of Berry 让，贝里公爵 474
Jeanne-Claude (de Guillebon) 珍尼-克劳德(德·吉耶邦)1061
Running Fence《奔跑的围栏》1061–1063, *1062*
Jeanne d'Évreux 让娜·德夫勒 416–418, *416*, *417*
Jeanneret, Charles-Édouard. *See* Le Corbusier 夏尔—爱德华·让纳雷，见“勒·柯布西耶”
Jeanneret, Pierre 皮埃尔·让纳雷 1014
Jefferson, Thomas 托马斯·杰斐逊 618
Monticello, Virginia 蒙蒂塞洛，弗吉尼亚 800, *801*
University of Virginia 弗吉尼亚大学 855–856, *856*
Jenney, William 威廉·詹尼 934
Jericho 杰里科 13, *13*
Jerusalem 耶路撒冷
Dome of the Rock 圆顶清真寺 279–281, *280*, *281*
sack of 陷落 197, *197*, 198
Jerusalem Freed (Tasso)《被解放的耶路撒冷》(塔索)705
Jesuits 耶稣会 602, 631
Jesus, scenes of his life most frequently depicted in art 耶稣，艺术中最常描绘的事件 240
Jesus Teaching in the Temple, from *Queen Mary Psalter*《耶稣在圣殿布道》，出自《玛丽王后诗篇》423, *423*, 425
Jesus Washing the Feet of Peter, from *Gospel Book of Otto III*《耶稣为圣彼得洗脚》，出自《奥托三世福音书》338, *338*

Jewish Cemetery, The (Ruisdael)《犹太墓园》(雷斯达尔)724, *723*
Jewish Museum (Libeskind), Berlin 犹太博物馆(里伯斯金), 柏林 *1088*, 1089–1090, *1089*
Joachimides, Christos 克里斯托·若阿基米德 1090
John III 约翰三世 776
John XII, pope 约翰十二世, 教皇 330
John Brown (Washington)《约翰·布朗》(华盛顿)893–894, *893*
John Hancock Center (Pei and Cobb), Boston 约翰·汉考克中心(贝聿铭和科布), 波士顿 1070
Johns, Jasper, *Three Flags* **贾斯帕·约翰斯**,《三面旗帜》1048, *1048*
Johnson, Philip 菲利普·约翰逊
AT&T Corporate Headquarters, New York City AT&T公司总部大楼, 纽约市 1082, *1081*
Seagram Building, New York City 西格拉姆大厦, 纽约市 1070–1071, *1071*
Johnson, Samuel 塞缪尔·约翰逊 795
Jolly Toper, The (Hals)《快乐的酒鬼》(哈尔斯)714, *714*
Jones, Inigo, Banqueting House, Whitehall Palace, London **伊尼戈·琼斯**, 宴会厅, 白厅宫, 伦敦 751, *751*
Jordaens, Jacob, *Homage of Pomona (Allegory of Fruitfulness)* **雅各布·约丹斯**,《敬奉波蒙娜〈丰饶的寓言〉》706, *706*
Joséphine Bonaparte 约瑟芬·波拿巴 857, 857
Joseph the Carpenter (La Tour)《木匠约瑟》(拉图尔)736, *736*
Josephus Flavius 约瑟夫斯·弗拉维斯 198
Joshua and the Emissaries from Gibeon, from the *Joshua Roll*《约书亚与基遍特使》, 出自《约书亚卷轴》266, *267*
Joyce, James 詹姆斯·乔伊斯 954
Joy of Life (Le Bonheur de Vivre) (Matisse)《生活的欢乐》(马蒂斯)948, *948*
Juan de Pareja 胡安·德·帕雷哈 692, *691*
Judd, Donald, *Untitled* **唐纳德·贾德**,《无题》1058, *1058*
Judgment of Paris (Cranach the Elder)《帕里斯的裁判》(老克拉纳赫)641, *642*
Judgment of Paris (Raphael and Raimondi)《帕里斯的裁判》(拉斐尔和拉伊蒙迪)581, *579*
Judith and Her Maidservant with the Head of Holofernes (Gentileschi)《砍下荷罗孚尼头颅的犹滴和侍女》(真蒂莱斯基)665–666, *666*
Jugendstil (Youth Style), Germany 青年风格, 德国 929, 956
Julius II, pope 尤利乌斯二世, 教皇 551, 563, 564, 567–573, 574, 596
Jullienne, Jean de 让·德·朱利安那 761, 762
Juno 朱诺 102
Jupiter 朱庇特 102
Jupiter and Io (Correggio)《朱庇特与伊俄》(柯勒乔)606–607, *605*
Jupiter Optimus Maximus, temple of 至尊朱庇特神庙 180–181, *180*
Justinian I 查士丁尼一世 253, 254–256, *255*, 258, 263, 264, 265, 272
Justinian as Conqueror《征服者查士丁尼》*260*, 261
Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing? (Hamilton)《什么让今天的家庭如此不同? 如此诱人?》(汉密尔顿)*1054*, 1055

Ka-Aper, sculpture of《卡培尔雕像》58, *58*
Kabakov, Ilya 伊利亚·卡巴科夫
Man Who Flew into Space from His Apartment, The《从公寓逃入太空的男子》1101, *1100*
Ten Characters《十个人物》*1101*, *1101*
Kahlo, Frida 弗丽达·卡洛
Two Fridas, The《两个弗丽达》1028–1029, *1028*
Kahn, Gustave 古斯塔夫·卡恩 919
Kahn, Louis 路易斯·康
National Assembly Building, Dacca, Bangladesh 国家议会大楼, 达卡, 孟加拉 1073–1074, *1074*
Kairouan, Tunisia, Great Mosque 凯鲁万大清真寺, 突尼斯 283–284, *283*
Kaisersaal (Imperial Hall), Residenz (Neumann), Germany 帝王大厅, 维尔茨堡主教宫(诺依曼), 德国 777, *776*
frescoes at (Tiepolo) 内部的湿壁画(提埃波罗)778, *778*, *779*, 780
Kallikrates, Parthenon, Acropolis **卡利克拉特**, 帕特农神庙, 卫城 130–136, *130*, *131*, *133–135*
Kallimachos 卡利马科斯 142
Kamares style 卡巴雷斯风格 88, *88*
Kandinsky, Vasily 瓦西里·康定斯基
Concerning the Spiritual in Art《论艺术中的精神》958, 960
Sketch for "Composition II"《构图二号, 草图》958, *958*
Sketch I for "Composition VII"《构图七号, 草图一号》958–959, *959*
Kansai Airport (Piano), Japan 关西国际机场(皮亚诺), 日本 1085, *1085*
Kant, Immanuel 伊曼纽尔·康德 758, 836
Kaprow, Allan 阿伦·卡普罗
18 Happenings in 6 Parts "18个偶发, 6部分" 展览 1049
Yard, The《庭院》1049, *1049*
Kariye Camii (Church of the Savior), *Anastasis*, Chora, Constantinople 卡里耶清真寺(救世主教堂),《圣者复活》, 科拉, 君士坦丁堡 274–275, *274*
Karnak, Temple of Amun-Ra 卡纳克, 阿蒙-拉神庙 64–65, *65*, *66*, 67
Kasbahs 古城堡区 23, *23*
Käsebier, Gertrude 格特鲁德·克泽比尔
Blessed Art Thou Among Women《你, 女人中神圣的艺术》939, *939*
Kassites 加喜特人 34
Kauffmann, Angelica 安吉莉卡·考夫曼 795, 802
Andromache and Hecuba Weeping over the Ashes of Hector《安德洛玛刻与赫卡柏在赫克托耳的骨灰前哭泣》797
Cornelia Presenting Her Children as Her Treasures (Mother of the Gracchi)《科内莉亚(格拉古兄弟的母亲)将她的孩子视为珍宝》797, *797*
Hector Taking Leave of Andromache《赫克托耳向安德洛玛刻道别》797
Kelly, Ellsworth, *Red Blue Green* **埃尔斯沃思·凯利**,《红蓝绿》1056–1057, *1056*
Kent, William, Chiswick House, England **威廉·肯特**, 齐斯威克宅邸 800, *800*
Kepler, Johannes 约翰尼斯·开普勒 661
Kerouac, Jack 杰克·凯鲁亚克 1066
Kessler, Herbert 赫伯特·凯斯勒 251
Khafra, pyramid of 卡夫拉金字塔 52, *53*, 54–55, *54*, 75, *75*
Khafra, sculpture of《卡夫拉雕像》55–56, *55*
Khamerernebty, queen 卡蒙若内比提, 王后 56, *56*
Khludov Psalter《赫鲁多夫诗篇》265, *265*
Khufu, pyramid of 胡夫金字塔 52, *53*, 54, *54*, 75
Kiefer, Anselm, *To the Unknown Painter* **安塞尔姆·基弗**,《致无名画家》1090, *1091*
King Peroz I Hunting Gazelles《国王卑鲁斯一世猎瞪羚》44–45, *44*
Kirchner, Ernst Ludwig 恩斯特·路德维希·基希纳 951
Peter Schlemihl: Tribulations of Love《彼得·施勒密尔: 爱的磨难》956–957, *957*
Street, Dresden《德累斯顿街头》955–956, *955*
Kiss, The (Brancusi)《吻》(布朗库西)972, *972*
Kiss, The (Klimt)《吻》(克里姆特)923–924, *924*
Kiss of Judas, choir screen, Naumburg Cathedral《犹大之吻》, 唱诗班席隔屏, 瑙姆堡大教堂 425, *426*
Kitchen Still Life (Chardin)《厨房静物》(夏尔丹)766–767, *766*
Klee, Paul, *Niesen, The* **保罗·克利**,《尼森山》960–961, *960*
Klenze, Leo von, Walhalla **利奥·冯·克伦策**, 瓦哈拉 858–859, *858*
Klimt, Gustav, *Kiss, The* **古斯塔夫·克里姆特**,《吻》924–925, *924*
Klinger, Max, *Abduction*, from *A Glove* **马克斯·克林格尔**,《诱拐》, 出自《一只手套》920–921, *922*
Knossos, palace at 克诺索斯的宫殿 82, *83*, 84–85, *84*
Kokoschka, Oskar, *Bride of the Wind* **奥斯卡·科科施卡**,《风的新娘》961–962, *961*
Kollwitz, Käthe 凯特·珂勒惠支 958
Never Again War!《再也不要战争!》990–991, *990*
Koons, Jeff, *Michael Jackson and Bubbles* **杰夫·昆斯**,《迈克尔·杰克逊和泡泡》1100–1101, *1099*
Kore (korai) statutes 考丽像 112–115, *113*, *115*
Kosegarten, Gotthard Ludwig 格塔德·路德维希·科塞嘉顿 834
Kosuth, Joseph, *One and Three Chairs* **约瑟夫·科萨斯**,《一把椅子与三把椅子》1063–1064, *1063*
Kouros (kouroi) statues 库罗斯像 112–114, *113*, *114*
Krauss, Rosalind 罗莎琳·克劳斯 1110
Kritios, *Kritios Boy* **克里提奥斯**,《克里提奥斯的少年》122–123, *122*
Kroisos, Anavysos《克罗索斯》, 阿纳维索斯 114, *114*
Kruger, Barbara, *You Are a Captive Audience* **芭芭拉·克鲁格**,《你是被俘虏的观众》1097–1098, *1096*
Kufic script 库法体文字 277, 278, 279
Kulu (shah), Hatayi style tile **沙赫·库鲁**, 哈塔伊风格的瓷砖 301–302, *302*
Kupka, František, *Disks of Newton (Study for Fugue in Two Colors)* **弗兰蒂舍克·库普卡**,《牛顿圆盘》或《两种色彩的赋格曲习作》963, *964*

La Belle Jardinière (Raphael)《园丁圣母》(拉斐尔)574, *574*
Labille-Guiard, Adélaïde 阿德莱德·拉比尔-古丽亚 795
Labors of the Months, Amiens Cathedral《月时劳作》, 亚眠大教堂 410, *409*
Labrouste, Henri, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris **亨利·拉布鲁斯特**, 圣杰尼耶夫图书馆, 巴黎 900, *900*
La Buena Fama Durmiendo (Good Reputation Sleeping) (Bravo)《好名声的睡眠》(布拉沃)1029, *1029*
Lady at Her Toilet (Ter Borch)《梳洗的淑女》(特·伯赫)730, *730*
Lady Sennuwy, sculpture of《森努威夫人雕像》60, *60*
La Fresnaye, Roger de 罗杰·德拉弗雷奈 962
Lagash 拉加什 33
La Goulue (Toulouse-Lautrec)《拉·古

留》(劳特雷克)912, *912*
Lahori, Abd al-Hamid 阿卜杜拉米德·拉霍里 308
La Maison de l'Art Nouveau 新艺术之家 929
La Marseillaise (Rude), Arc de Triomphe, Paris《马赛曲》(吕德), 凯旋门, 巴黎 852–853, *853*
Lamassu 拉玛苏 35–36, *35*
Lamentation (Giotto di Bondone)《哀悼基督》(乔托·迪·邦多纳)451–452, *451*
Lancets 尖顶窗 401
Landscape garden, English 庭园, 英国 803–804, *803*
Landscape painting 风景画
Baroque 巴洛克 669–670, *669*, 720, *722*, 723–724, *723*, 740–741, *740*, *741*
Minoan 米诺斯 *78*, 86, *87*, 88, *88*
Renaissance 文艺复兴 652, *652*
Rococo 洛可可 772, *771*
Romanticism, American 浪漫主义, 美国 835–836, *836*
Romanticism, English 浪漫主义, 英国 829–834, *830–833*
Romanticism, German 浪漫主义, 德国 834–835, *834*, *835*
Landscape with St. Jerome Removing the Thorn from the Lion's Paw (Patinir)《风景中的圣杰罗姆拔去狮爪上的刺》(帕提尼尔)652, *652*
Landscape with Saint John on Patmos (Poussin)《在帕特莫斯岛的圣约翰与风景》(普桑)740, *740*
Landscape with the Flight into Egypt (Carracci)《逃亡埃及途中的风景》(卡拉奇)669–670, *669*
Lange, Dorothea, *Migrant Mother, Nipomo, California* **多萝西娅·兰格**,《加利福尼亚移民母亲》1031, *1031*
Lanterns 灯笼式天窗 272
Laocoön Group《拉奥孔》组雕 179, *179*
Laon, Notre-Dame at 拉昂大教堂 393–394, *394*
Lapiths 拉皮泰族人 126–127, *127*, 134, *134*
Lascaux, France, cave paintings 拉斯科, 法国, 洞窟绘画 2, *4*, 5–6, *6*, 7, *7*, 8
Last Judgment (Gislebertus), tympanum, Saint-Lazare Cathedral, Autun, France《末日审判》(吉斯勒贝尔), 半月楣, 圣拉扎尔大教堂, 奥顿, 法国 360, *361*, 362
Last Judgment (Michelangelo)《最后的审判》(米开朗基罗)596, *597*, 598, *598*
Last Supper, The (Andrea del Castagno)《最后的晚餐》(安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥)528–529, *529*
Last Supper, The (Leonardo da Vinci)《最后的晚餐》(莱奥纳多·达芬奇)560–561, *561*
Last Supper, The (Nolde)《最后的晚餐》(诺尔德)956, *956*
Last Supper, The (Tintoretto)《最后的晚餐》(丁托列托)615, *615*
Latin American art. *See* Mexico 拉丁美洲艺术, 见"墨西哥"
Latin-cross plan churches 拉丁十字教堂 373
La Toilette de la mariée (Attirement of the Bride) (Ernst)《新娘梳妆》(恩斯特)997–998, *997*
La Tour, Georges de 乔治·德·拉图尔 *735*
Joseph the Carpenter《木匠约瑟》736, *736*
Latrobe, Benjamin Henry, Baltimore Cathedral, Maryland **亨利·本杰明·拉特罗布**, 巴尔的摩大教堂, 马里兰州856–857, *857*
Laugier, Marc-Antoine 阿贝·马克-安托万·劳吉尔 809
Laurentian Library, vestibule stairway (Ammanati and Michelangelo) 洛伦佐图书馆, 前厅楼梯(阿曼内蒂和米开朗基罗)591, *591*
Laus Veneris (Praise of Venus) (Burne-Jones)《维纳斯礼赞》(伯恩-琼斯)885–886, *886*
Lautréámont, comte de 洛特雷阿蒙 994
Lavater, Johann Kaspar 约翰·卡斯帕·拉瓦特 807
Lawler, Louise 路易斯·劳勒 1096
Lawrence, Jacob, *Migration Series* **雅各布·劳伦斯**,《移民系列》1026, *1026*
Lazar House (Blake)《麻风病院》(布莱克)828–829, *829*
Leaning Tower of Pisa (Pisano) 比萨斜塔(皮萨诺)*372*, 373
Learning from Las Vegas (Venturi and Brown)《向拉斯维加斯学习》(文丘里和布朗)1079
Le Bonheur de Vivre (The Joy of Life) (Matisse)《生活的欢乐》(马蒂斯)948, 948
Le Brun, Charles 夏尔·勒布仑 745
creation of French Academy 法兰西学院的建立 741–742
Expressions, diagram of《表情》742, *742*
Le Chahut (Seurat)《莎玉舞》(修拉)*910*, 910–911
Le Corbusier 勒·柯布西耶 1012
Dom-Ino, 1014
Nôtre-Dame-du-Haut 朗香教堂 1073–1074, *1073*, *1074*
Towards a New Architecture《走向新建筑》1014
Unité d'Habitation 公寓区 *1072*, 1073
Villa Savoye, France 萨伏伊别墅, 法国 1014–1015, *1015*
Le Déjeuner sur l'Herbe (Luncheon on the Grass) (Manet)《草地上的午餐》(马奈)868, 870–871, *870*
Ledoux, Claude-Nicolas 克劳德-尼古拉·勒杜
Barrière de l'Étoile (Étoile Customs House) 埃托瓦海关 813, *813*
Chaux, house plans for the town of 绍尔城镇规划 812, *813*, 814
Lee, Henry 亨利·李 647
Leeuwenhoek, Antonie van 安东尼·凡·列文虎克 661, 729
Le Fauconnier, Henri 亨利·勒弗孔尼埃 962
Léger, Fernand 费尔南·莱热 962, 1012
Three Women (Le Grand Déjeuner)《三女人》或《大餐》1016–1017, *1016*
Le Gray, Gustave, *Mediterranean Sea at Sète* **古斯塔夫·勒·格雷**,《塞特的地中海》897–898, *897*
Lekythos 长身细颈瓶 146, *145*
Le Métafisyx (Dubuffet)《形而上学》迪比费)1045, *1045*
Lenin, Vladimir Ilyich 弗拉基米尔·伊里奇·列宁 967
Le Nôtre, André 安德烈·勒诺特尔 748
Lenzi family 朗齐家族 517
Leo I, pope 利奥一世, 教皇 686–687, *686*
Leo III, pope 利奥三世, 教皇 264, 265, 321
Leo X, pope 利奥十世, 教皇 577–578, 589, 590, 596
León, Spain, Santa María cathedral 莱昂, 西班牙, 圣母大教堂 428–430, *428*, *429*, *430*
Leonardo da Vinci 莱奥纳多·达芬奇
Adoration of the Magi《三王来拜》556–557, *556*
as an architect 作为一个建筑师 558, *558*
Embryo in the Womb《子宫中的胎儿》557–558, *557*
Last Supper, The《最后的晚餐》560–561, *561*
Mona Lisa《蒙娜丽莎》562, *562*, 573
Notebooks《笔记》560
Virgin of the Rocks, The《岩间圣母》558–560, *559*
Vitruvian Man《维特鲁威人》558, *558*
Lescaze, William E., Philadelphia Savings Fund Society Building **威廉·埃德蒙·莱斯卡兹**, 费城储蓄基金会大楼 1021–1022, *1021*
Lescot, Pierre, Louvre **皮埃尔·莱斯科**, 卢浮宫 623, *624*, 625
Les Demoiselles d'Avignon (Picasso)《阿维尼翁少女》(毕加索)949–951, *950*
Les Trois Frères, France 三兄弟洞, 法国 2, 7, *7*
Les Vingt (The Twenty) 二十人小组 921
Le Vau, Louis 师路易·勒沃
Louvre 卢浮宫 745, *745*
Palace of Versailles 凡尔赛宫 746, *747*, 748
Leyster, Judith 朱迪思·莱斯特
Self-Portrait《自画像》715, *714*
Young Flute Player《年轻的鲁特琴演奏者》715, *715*
Libeskind, Daniel, Jewish Museum, Berlin **丹尼尔·里伯斯金**, 犹太博物馆, 柏林 *1088*, 1089–1090, *1089*
Libon of Elis 伊利斯的利本 131
Library (Adam), Kenwood, London 图书室(亚当), 肯伍德, 伦敦 802, *802*
Library of San Marco, Venice (Sansovino) 圣马可图书馆(桑索维诺), 威尼斯 610, *609*
Libyan Sibyl (Michelangelo)《利比亚女先知》(米开朗基罗)571–572, *570*, *571*
Lichtenstein, Roy 罗伊·利希滕斯坦 1053
Drowning Girl《溺水的女孩》1051–1052, *1051*
Life and Landscape on the Norfolk Broads (Emerson)《诺福克湖沼区的生活和风景》(爱默森)939
Life of Cavalier Gianlorenzo Berini (Baldinucci) excerpt《詹洛伦佐·贝尼尼骑士传》(巴尔迪努奇), 节选 786
Light Cycle: Explosion Project for Central Park (Cai Guo-Qiang)《光环: 中央公园爆炸计划》(蔡国强)1106, *1106*
Light-Space Modulator (Moholy-Nagy)《光线与空间调节器》(莫霍利-纳吉)1010–1011, *1010*
Limbourg brothers, *Très Riches Heures du Duc de Berry, Les* **林堡兄弟**,《贝里公爵的精美日课经》474–475, *474*
Lin, Maya Ying, Vietnam Veterans Memorial **林璎**, 越战纪念碑 1094, *1093*
Lindau Gospels《林道福音书》*310*, 324–325, *325*
Lindisfarne Gospels《林迪斯法恩福音书》251, 317–319, *318*, *319*
Linear A 线形文字A 82
Linear B 线形文字B 92
Linear (scientific) perspective 线性(科学)透视法 511, 513
Linked Ring 连环社 938
Lintel of Saint-Genis-des-Fontaines church, France 圣热尼·德·枫丹教堂门楣, 法国 348, *349*
Lion Attacking a Horse (Stubbs)《狮子攻击马》(斯塔布斯)805, *805*
Lion Gate, Hittite 狮子门, 赫梯 38–39, *38*
Lion Gate, Mycenae 狮门, 迈锡尼 94, *95*
Lion Hunt relief, Palace of Ashurbanipal II 猎狮浮雕, 亚述纳辛巴二世宫殿 36, *36*
Lions and Bison, Chauvet Cave《狮子和野牛》, 绍韦 2, *3*
Lippi, Filippino 菲利皮诺·利皮
Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine church 布兰卡奇礼拜堂,

加尔默罗圣母教堂 518, *520*
Madonna and Child with the Birth of the Virgin《圣母子与圣母诞生》534–536, *536*
Lipps, Theodor 特奥多尔·李普斯 979
Lithographs 石版画
Daumier's 杜米埃 866, *866*, 911
Toulouse-Lautrec's 劳特雷克 911–912, *912*
Lithography, process of 石版印刷术工艺流程 911
Littérature《文学》992
Little House, Francis W. (Wright), Minnesota 弗朗西斯·W·里特尔住宅（赖特），明尼苏达 937, *937*
Liver Is the Cock's Comb, The (Gorky)《肝是鸡冠》（戈尔基）1039, *1039*
Lives of the Modern Painters, Sculptors, and Architects: On Caravaggio (Bellori), excerpt《现代画家、雕塑家与建筑师传》关于卡拉瓦乔的部分（贝洛里），节选 785–786
Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects of Italy (Vasari)《意大利杰出画家、雕塑家与建筑师传》（瓦萨里）555
excerpt 节选 784
Livia 利维亚 191, 193, 197
portrait of《利维亚像》191, *192*
Villa of Livia, Primaporta 利维亚别墅，普里马波塔 *216*, 217
Lobster Trap and Fish Tail (Calder)《龙虾网与鱼尾》（考尔德）*1002*, 1003
Locke, Alain 阿兰·洛克 1025
Locke, John 约翰·洛克 789
Loggia 凉廊 510
Lombards 伦巴第人 312
London 伦敦
Banqueting House, Whitehall Palace (Jones) 宴会厅，白厅宫（琼斯）751, *751*
Chiswick House (Burlington and Kent) 齐斯威克宅邸（伯灵顿和肯特）800, *800*
Crystal Palace (Paxton) 水晶宫（派克斯顿）899, *899*
Great Fire of 1666 1666年伦敦大火 750, 751, 753, 787
Green Dining Room (Morris), South Kensington Museum (Victoria & Albert Museum) 绿色餐厅（莫里斯），南肯辛顿博物馆（维多利亚和阿尔伯特博物馆）884, *884*
Houses of Parliament (Barry and Pugin) 议会大厦（巴里和普金）854, *855*
Library, Kenwood (Adam) 图书室（亚当），肯伍德 802, *802*
Saint Mary-Le-Bow church 圣玛莉里波教堂 754, *753*
Saint Pancras Station 圣潘克拉斯火车站 899, *898*
Saint Paul's Cathedral (Wren) 圣保罗大教堂（雷恩）*752*, 753, *753*
London Labour and London Poor (Mayhew)《伦敦劳工与贫民》（梅休）895
Long-Eared Owl, Chauvet Cave《长耳猫头鹰》，绍韦洞 2, *4*
Longeuil, Ren é du 勒内·杜·隆戈伊 744
Longhena, Baldassare, Santa Maria della Salute, Venice **巴尔达萨雷·罗根纳**，安康圣母教堂，威尼斯 682–683, *682*
Longleat House (Smythson), Wiltshire, England 朗莱特宅邸（史密森），威尔特郡，英国 *647*, 648
Loos, Adolf 阿道夫·卢斯
Ornament and Crime《装饰与罪恶》977
Steiner House, Vienna 斯泰纳宅邸，维也纳 977, *977*
Looting of art 艺术品盗掘 42
Lorenzetti, Ambrogio 安布罗焦·洛伦泽蒂 458, 460
Good Government in the City and *Good Government in the Country*《治世之城》和《治世之野》458–459, *459*, *461*
Lorenzetti, Pietro 彼得罗·洛伦泽蒂 460
Birth of the Virgin《圣母诞生》457–458, *458*
Lorrain, Claude (Claude Gellé) 克劳德·洛兰
Book of Truth《真书》740, 743
A Pastoral Landscape《田园风景》741, *741*
Tempest, The《暴风雨》*743*
Lorris, Guillaume de 纪尧姆·德·洛里斯 419
Lost-wax casting 失蜡法浇铸 532
Lost-wax process 失蜡法流程 124, 335
Lothair I 洛泰尔一世 330
Louis I 路易一世 329
Louis VI, king of France 路易六世，法国国王 387
Louis IX, king of France 路易九世，法国国王 386, 410, 413, 414
Louis XIII, king of France 路易十三，法国国王 703, 734, 735, 736, 748
Vow of Louis XIII (Ingres)《路易十三的宣誓》（安格尔）841
Louis XIV, king of France 路易十四，法国国王 660, 733–734, 735, 741–742, 744, 745, 746, 748, 749, 750, 758
Louis XIV (Rigaud)《路易十四像》（里戈）742, *742*, 744
Louis XV, king of France 路易十五，法国国王 757, 759, 763, 770, 809
Louis XVI, king of France 路易十六，法国国王 757, 817
Louis-Philippe, king of France 路易—菲利普，法国国王 851, 862, 866
Louis the German 日耳曼人路易 330
Louvre 卢浮宫
East façade 东立面 745, *745*
Lescot's work 莱斯科设计的部分 623, *624*, 625
Perrault's work 佩罗设计的部分 745, *745*
Love Letter, The (Vermeer)《情书》（维米尔）730, *729*
Loves of the Gods (Carracci)《众神之爱》（卡拉奇）*668*, 669
Love Song, New Kingdom, Egypt《情歌》，新王国，埃及 70
Lowden, John 约翰·罗登 251
Loyet, Gerard, *Statuette of Charles the Bold* **盖拉德·洛伊特**，《大胆查理像》488–489, *487*
Lucius Verus 卢修斯·维鲁斯 200
Ludwig Museum, Cologne 路德维希博物馆，科隆 1105
Luncheon in Fur (Object) (Oppenheim)《皮毛午餐》或《物品》（奥本海姆）1001, *1001*
Luncheon of the Boating Party (Renoir)《赛舟会午餐》（雷诺阿）875–876, *875*
Luncheon on the Grass (Le Déjeuner sur l'Herbe) (Manet)《草地上的午餐》868, 870–871, *870*
Lunettes 半月形饰面 237
Luther, Martin 马丁·路德 587, 596, 632, 639, 641
Against the Heavenly Prophets in the Matter of Images and Sacraments, excerpt《反对图像与圣礼中天堂的先知》，节选 785
Luxor 卢克索 64
Luzarches, Robert de, Amiens Cathedral **罗贝尔·德昌扎尔谢**，亚眠大教堂 *384*, 405–406, *405*, *406*, 409, *409*
Lynch Fragments (Edwards)《私刑碎片》（爱德华兹）1068, *1068*
Lysippos 利西波斯
Apoxyomenos (Scraper)《刮汗污的运动员》144–145, *144*
Portrait of Alexander the Great《亚历山大大帝肖像》150, *150*

Mackintosh, Charles Rennie 查尔斯·伦尼·麦金托什
Glasgow School of Art, Scotland 格拉斯哥艺术学校，苏格兰 931, *932*
Salon de Luxe, Willow Tearoom, Glasgow 豪华厅，柳屋茶馆，格拉斯哥 931–932, *932*
Maderno, Carlo, Saint Peter's basilica **卡洛·马代尔诺**，圣彼得大教堂 673–674, *674*
Maderno, Stefano, *Santa Cecilia* **斯蒂法诺·马代尔诺**，《圣塞西莉娅》683, *683*
Madonna and Child (Fouquet)《圣母子》（富凯）494–495, *493*
Madonna and Child with Angels, Isenheim Altarpiece (Gr ü newald)《圣母子与天使》，出自《伊森海姆祭坛画》（格吕内瓦尔德）633, *634*, 635
Madonna and Child with Saints (Domenico Veneziano)《圣母子与圣徒》（多梅尼科·韦内奇亚诺）528–529, *529*
Madonna and Child with the Birth of the Virgin (Lippi)《圣母子与圣母诞生》（利皮）534–536, *536*
Madonna and Saints (Bellini)《圣母与圣徒》（贝里尼）549–550, *549*
Madonna Enthroned, Byzantine icon《升座圣母》，拜占庭圣像 *272*, 273–274
Madonna Enthroned (Cimabue)《升座圣母》（奇马布埃）449, *449*
Madonna Enthroned (Giotto di Bondone)《升座圣母》（乔托·迪·邦多纳）449–450, *449*
Madonna Enthroned, Maestà Altarpiece (Duccio)《升座圣母》，《庄严圣像》（杜乔）454–455, *454*
Madonna Enthroned (Masaccio)《升座圣母》（马萨乔）519–520, *521*
Madonna in a Church (Jan van Eyck)《教堂中的圣母》（扬·凡·爱克）480, *480*
Madonna with Members of the Pesaro Family (Titian)《圣母与佩萨罗一家》（提香）*583*, 584–585
Madonna with the Long Neck (Parmigianino)《长颈圣母》（帕尔米贾尼诺）608, *607*
Madrasa 穆斯林学院 286
of Sultan Hasan 苏丹哈桑的 296, *296*, *297*
of Ulugh Beg 兀鲁伯的 *294*, 295
Maestà Altarpiece (Duccio)《庄严圣像》（杜乔）
Annunciation of the Death of the Virgin《报圣母逝世的消息》455, *455*, 456
Christ Entering Jerusalem《基督进入耶路撒冷》456–457, *456*
Madonna Enthroned《升座圣母》454–455, *454*
Magdalenian period 马格德林时期 10
Magiciens de la Terre "大地魔术师"展览 1078
Magritte, René, *False Mirror, The* **勒内·马格里特**，《虚镜》998, *998*
Mahal, Mumtaz 姬蔓·芭奴 307
Mahler, Alma 阿尔玛·马勒 961
Mahler, Gustav 古斯塔夫·马勒 961
Mai and His Wife, Urel, tomb of Ramose《迈及其妻乌里尔》，拉莫斯墓 69, *69*
Maidan 露天大广场 305
Maids of Honor, The (Vel á zquez)《宫娥》（委拉斯凯兹）692–693, *693*
Maillol, Aristide, *Seated Woman (La Méditerranée)* **阿里斯蒂德·马约尔**，《坐着的女人》972, *972*
Maison Carrée (Square House), France 方形神殿，法国 209–210, *210*
Malevich, Kazimir 卡茨米尔·马列维奇
Non-Objective World《非具象世界》968
Suprematist Composition: Airplane Flying《至上主义构图：飞翔的飞

机》968, *968*
Victory over the Sun《胜日》967
0, 10 (Zero-Ten): The Last Futurist Exhibition《0号—10号，最后的未来主义展览》967–968, *967*
Mallarmé, Stephen 斯特凡·马拉美 918
Mallia, palace at 马利亚的宫殿 82
Malouel, Jean 让·马卢埃尔 472, 474
Mamluks 马穆鲁克人 295–297
Man, Controller of the Universe (Rivera)《人，宇宙的支配者》(里韦拉) 1027–1028, *1027*
Manahatta (Whitman)《曼哈塔》(惠特曼) 1019
Manahatta (New York the Magnificent) (Strand and Sheeler)《曼哈塔》或《伟大的纽约》(斯特朗和希勒) 1019
Man and Centaur, Greek Geometric style《男子与马人雕像》，希腊几何风格 105, *105*
Man at the Crossroads Looking with Hope and High Vision to a New and Better Future (Rivera)《人类站在十字路口，满怀希望与崇高的理想，企盼美好的新未来》(里韦拉) 1027
Mandorla 杏仁状光轮 274
Manet, Édouard 爱德华·马奈 868, 877
Bar at the Folies-Bergère, A《女神游乐厅的吧台》877, *878*
Luncheon on the Grass (Le Déjeuner sur l'Herbe)《草地上的午餐》868, 870–871, *870*
Olympia《奥林匹亚》871, *871*
Manifesto of Futurism, (Marinetti)《未来主义宣言》(马里内蒂) 965
Manifesto of Futurist Architecture (Sant'Elia)《未来主义建筑宣言》(桑泰利亚) 966
Man in a Red Turban (Jan van Eyck)《戴红头巾的男子》(扬·凡·爱克) 483–484, *483*
Man in Black Suit with White Stripes Down Arms and Legs, Walking in Front of a Black Wall (Marey)《黑衣男子，四肢有白色条带，从黑墙前走过》(马雷) 942, *942*
Mannerism 风格主义
description of 描述 588–595, *589–595*
origin of term 该术语的起源 588
Manohar, *Ceremonial Audience of Jahangir*, India **马诺哈**，《查罕杰典礼的观众》，印度 306, *306*
Man Ray 曼·雷
Champs délicieux《美好的田野》993, *992*
Gift, The《礼物》1001, *1001*
Return to Reason, The《回归理性》993
Mansart, François, Château de Maisons **弗朗索瓦·芒萨尔**，麦松府邸 744, *744*
Mantegna, Andrea 安德烈亚·曼泰尼亚 541
Camera Picta, Ducal Palace, Mantua, Italy《绘画之屋》，公爵府，曼图亚，意大利 546, *546*
St. Sebastian《圣塞巴斯蒂安》545–546, *545*
Mantua 曼图亚
Camera Picta, Ducal Palace (Mantegna)《绘画之屋》，公爵府(曼泰尼亚) 546, *546*
Palazzo del Te (Giulio Romano), *604*, 605–606
Sant'Andrea church (Alberti) 圣安德烈亚教堂(阿尔贝蒂) 544–545, *544*, *545*
Mantua, marquis of 曼图亚侯爵 541, 546
Manuscripts 手抄本
Carolingian 加洛林王朝 322–325, *322–325*
Byzantine, early 拜占庭，早期 262–263, *262*
Byzantine, middle 拜占庭，中期 266, *267*
Christian 基督教 250–252, *250*, *251*
Cotton Library fire 科顿藏书火灾 251
Ottonian 奥托王朝 337–338, *339*, *340*
Romanesque 罗马式 366–370
scriptoria, 316
Manuscripts, illuminated 彩饰手抄本
Carolingian 加洛林王朝 322–325, *322–325*
Christian 基督教 250–252, *250*, *251*
English Gothic 英格兰哥特式 423, *423*, 425
Flemish 法兰德斯 488–489, *488*
French Gothic 法国哥特式 413–417, *413–416*
French Gothic, International 法国国际哥特式 474–475, *474*
Hiberno-Saxon art 爱尔兰—撒克逊艺术 316–320, *317*, *318*, *319*, *320*
Indian 印度 306, *306*
Islamic 伊斯兰 291, *291*, 295, *295*, 302, *303*, 304, *306*, 306
Italian Gothic 意大利哥特式 465–466, *466*
Manuscripts, printing of 印刷版画 499–501
Man Who Flew into Space from His Apartment, The (Kabakov)《从公寓逃入太空的男子》(卡巴科夫) 1101, *1100*
Man with the Glove (Titian)《戴手套的男子》(提香) 585, *584*
Maps 地图
of Aegean world 爱琴海地区 *80*
of Egypt, ancient 古埃及 *48*
of Etruria 伊特鲁里亚 *162*
of Europe, in Age of Positivism 实证主义时代的欧洲 *862*
of Europe, early Christian and Byzantine periods 早期基督教和拜占庭时期的欧洲 *236*
of Europe, in early twentieth century 20世纪早期的欧洲 *946*
of Europe, in eleventh and twelfth centuries 11和12世纪的欧洲 *346*
of Europe, in the Enlightenment 启蒙时代的欧洲 *790*
of Europe, in the fifteenth century 15世纪的欧洲 *470*
of Europe, Gothic 哥特艺术时期的欧洲 *386*
of Europe, in the Middle Ages 中世纪的欧洲 *312*
of Europe, postwar 战后欧洲 *1038*, *1078*
of Europe, prehistoric 史前欧洲 *2*
of Europe, in Rococo period 洛可可时期的欧洲 *758*
of Europe, in Romantic Era 浪漫主义时期的欧洲 *824*
of Europe, in the seventeenth century 17世纪的欧洲 *660*, *698*, *734*
of Europe, in the sixteenth century 16世纪的欧洲 *622*
of Greece, ancient 古希腊 *103*
of Islamic world 伊斯兰世界 *278*
of Italy, Renaissance (early) 意大利文艺复兴(早期) *504*
of Italy, Renaissance (Late) 意大利文艺复兴(晚期) *588*
of Italy, thirteenth and fourteenth centuries 13和14世纪的意大利 *438*
of Near East 近东 *22*
of Near East, early Christian and Byzantine periods 早期基督教和拜占庭时期的近东 *236*
of North America, in Age of Positivism 实证主义时代的北美 *862*
of North America, in early twentieth century 20世纪早期的北美 *946*
of North America, in the Enlightenment 启蒙时代的北美 *790*
of North America, postwar 战后的北美 *1038*, *1078*
of North America, in the Romantic Era 浪漫主义时期的北美 *824*
of pilgrimage routes 朝圣路线 *352*
of Roman Empire 罗马帝国 *178*
Maqamat manuscript, *Scene in an Arab Village* (Yahya ibn Mahmud al-Wasiti), from 木卡姆抄本，《阿拉伯村景》(亚希阿·伊本·穆罕默德·阿勒瓦西提) 291–292, *291*
Maqsura 私室 284
Marat, Jean-Paul 让-保罗·马拉 819–820, *820*
Marc, Franz 弗朗茨·马尔克
Animal Destinies《动物的命运》959–960, *959*
Marcus Antonius, statue base of 马库斯·安东尼乌斯基座 185–186, *185*
Marcus Aurelius 马可·奥勒利乌斯 200
equestrian statue of《马可·奥勒利乌斯骑马像》193, *194*
Marey, Étienne-Jules 艾蒂安-儒勒·马雷
Man in Black Suit with White Stripes Down Arms and Legs, Walking in Front of a Black Wall《黑衣男子，四肢有白色条带，从黑墙前走过》942, *942*
Margaret of Mâle 马勒的玛格丽特 471
Margarita, princess 玛格丽塔公主 692
Maria Anna, queen of Spain 玛丽亚·安娜，西班牙王后 692
Marie Antoinette, queen of France 玛丽·安托瓦内特，法国王后 757
Marie Antoinette and Her Children (Vigée-Lebrun)《玛丽·安托瓦内特和她的孩子们》(维热-勒布伦) 767–768, *767*
Marie de' Medici, Queen of France, Landing in Marseilles (Rubens)《法国王后，玛丽·德·美第奇在马赛登陆》(鲁本斯) 703, *703*, 705
Marinatos, Spyridon 斯皮里东·马林那托斯 86
Marinetti, Filippo Tommaso 菲利波·托马索·马里内蒂 963, 965, 1109
Mariology 圣母学 404
Market Stall (Snyders)《市场摊位》(斯奈德斯) 709, *709*
Marriage of Frederick Barbarossa (Tiepolo)《腓特烈·巴巴罗萨的婚礼》(提埃波罗) 778, *778*, *779*, 780
Married Couple in a Garden, Portrait of Isaac Massa and Beatrix van der Laen (Hals)《花园里的结婚画像，伊萨克·马萨和比阿特丽克斯·凡·德·莱恩肖像》(哈尔斯) 712, *713*, 714
Mars 马尔斯 102
Marshall Field Wholesale Store (Richardson), Chicago 马歇尔·菲尔德批发商店(理查森)，芝加哥 933, *933*
Marter, Joan 乔安·马特 1053
Martial, Saint 圣马夏尔 351
Martini, Simone 西莫内·马丁尼 568
Annunciation《圣母领报》457, *457*
"Gabriel" "加百列" *479*
Martyrium 殉道堂 242
Marx, Karl 卡尔·马克思 823, 853, 881
Mary I, queen of England 玛丽一世，英格兰女王 645
Mary Magdalen (Donatello)《抹大拉的玛利亚》(多那太罗) 525, *526*
Mary of Burgundy 勃艮第的玛丽 648
Hours of Mary of Burgundy《勃艮第的玛丽日课经》
Masaccio 马萨乔
Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine church 布兰卡奇礼拜堂，加尔默罗圣母教堂 518–519, *519*, *520*, *521*
Expulsion from Paradise《逐出乐园》518–519, *521*
Holy Trinity with the Virgin, Saint John and Two Donors《圣三位一体与圣母、圣约翰以及两位捐赠人》516–518, *517*
Madonna Enthroned《升座圣母》519–520, *521*
real name of 原名 516

Tribute Money《纳税钱》518–519, *520*
Masolino, Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine church **马索利诺**，布兰卡奇礼拜堂，加尔默罗圣母教堂 518
Massa, Isaac 伊萨克·马萨 712, *713*, 714
Masson, André 安德烈·马松 1038
Battle of Fishes《鱼之战》997, *996*
Mastabas 马斯塔巴 50, *50*
Master Honoré, *David and Goliath*, from *Prayer Book of Philip IV the Fair* **奥诺雷大师**，《大卫与歌利亚》，出自《美男子腓力四世的祈祷书》415, *415*
Master Theodoric, *Saint Matthew and the Angel* **狄奥多里克大师**，《圣马太与天使》476, *475*
Matilda, abbess 马蒂尔达，女修道院长 342
Matisse, Henri 亨利·马蒂斯 946
Le Bonheur de Vivre (The Joy of Life)《生活的欢乐》948, *948*
Red Studio, The《红色画室》948–949, *949*
Woman with the Hat《戴帽子的女人》947, *947*
Matrix 母版 498
Mau, August 奥古斯特·马乌 214
Mausoleum. *See* Tombs 墓庙，见"墓葬"
Mausolos 毛索洛斯 141
Maxentius 马克森提乌斯 173, 236
Basilica of 马克森提乌斯公堂 224–225, *225*
Max Schmitt in a Single Scull (Champion Single Sculls) (Eakins)《单人划艇冠军》或《单人划艇中的马克斯·施密特》(埃金斯) 888–889, *889*
Mayhew, Henry 亨利·梅休 895
Maynard, Allen 艾伦·马纳尔 648
Mazarin, Cardinal 马萨林，枢机主教 734, 741
McGraw-Hill Building (Hood), New York City 麦克劳·希尔大楼(胡德)，纽约市 1021
Meat Stall, The (Aertsen)《肉摊》(阿尔岑) 650, 653, *653*, 655
Mecca 麦加 278, 281
Mechanical Head (Spirit of the Age) (Hausmann)《时代精神》(豪斯曼) 988, *987*
Medes 米底人 31, 37
Medici, Catherine de' 凯瑟琳·德·美第奇
Tomb of Henry II and Catherine de' Medici (Pilon)《亨利二世与凯瑟琳·德·美第奇之墓》(皮隆) 628, *628*
Medici, Cosimo de' (the Elder) 科西莫·德·美第奇(老) 522, 527, 531, 537
Medici, Cosimo I de' 科西莫一世·德·美第奇 587, 591–595
Medici, Cosimo II de' 科西莫一世·德·美第奇 735
Medici, Francesco I de' 弗朗切斯科一世·德·美第奇 595
Medici, Giovanni 乔瓦尼·美第奇 522, 593, *593*
Medici, Giovanni de Bicci de' 乔瓦尼·迪·比奇·德·美第奇 512, 522
Medici, Giuliano de'
tomb of (Michelangelo) 朱利亚诺·德·美第奇墓(米开朗基罗) 590–591, *590*
Medici, Giulio de', 朱利奥·德·美第奇 578–579, *577*, 662
Medici, Lorenzo de' (the Magnificent) 洛伦佐·德·美第奇(伟大的) 522, 536, 537, 538, 556, 565, 590
bust of《洛伦佐·德·美第奇胸像》540–541, *541*
Medici, Marie de' 玛丽·德·美第奇 703, *703*, 705, 744
Medici, Piero 皮耶罗·德·美第奇 522, 541, 561
Medici family, role of 美第奇家族的作用 522–523, 533, 556, 590–595
Medici-Riccardi palace 美第奇-里卡尔迪府邸 532, *532*, *533*, 537–539
Medieval, use of term 中世纪，术语 235, 311
Medina 麦地那 279
Medina al-Zahra 麦地那-阿尔扎赫拉 285
Meditations on the Life of Christ《关于基督生平的沉思》435
Mediterranean Sea at Sète (Le Gray)《塞特的地中海》897–898, *897*
Medusa 美杜莎 116
Meeting of Pope Leo I and Attila (Algardi)《教皇利奥一世和阿提拉的会面》(阿尔加迪) 686–687, *686*
Megaliths 巨石 17
Megaron 谒见大厅 94–96, *96*
Melancthon, Philip 菲利普·墨兰顿 632
Melchizedek and Abraham, Reims Cathedral《麦基洗德与亚伯拉罕》，兰斯大教堂 408, *409*
Meleager Sarcophagus《墨勒阿革洛斯石棺》*220*, 221
Melencolia I (Dürer)《忧郁I》(丢勒) 639, *639*
Melozzo da Forlì, *Sixtus IV Confirming the Papal Librarian* **梅洛佐·达·福尔利**，《西克斯特斯四世授职教廷图书馆馆长的仪式》550–551, *550*
Memling, Hans, *Diptych of Martin van Nieuwenhove* **汉斯·梅姆灵**，《马丁·范尼乌文霍费双联画》490, *490*, 492
Memphis 孟菲斯 51
Menander 米南德 323
Portrait of《米南德画像》323, *323*
Mengs, Anton Raphael 安东·拉斐尔·门格斯 778
Parnassus《帕纳塞斯山》792, *792*
Menhirs 竖石 17, *17*
Menkaure, pyramid of 孟卡拉金字塔 52, *53*, 54, *54*
Menkaure and His Wife, Queen Khamerernebty《孟卡拉王及其妻卡蒙若内比提王后雕像》56, *56*
Mentuhotep II 蒙图霍特普二世 59, 63
Mercedarians (Order of Mercy) 慈悲会 694
Mercury 墨丘利 102
Merisi, Michelangelo. *See* Caravaggio 米开朗基罗·梅里西，见"卡拉瓦乔"
Mérode Altarpiece (Triptych of the Annunication) (Campin)《梅罗德祭坛画(圣母领报三联画)》(康平) 477–479, *478*
Mesarites, Nicholas 尼古拉斯·梅萨里特 432
Mesolithic period 中石器时代 10
Mesopotamia. *See* Near East 美索不达米亚，见"近东"
Metagenes, Temple of Artemis **梅塔杰那斯**，阿耳忒弥斯神庙 112, *112*
Metalwork 金属制品
Anglo-Saxon/Celtic 盎格鲁—撒克逊/凯尔特 312–314, *313*, *314*
Flanders 佛兰德斯 488–489, *487*
Mycenaean 迈锡尼 97–98, *97*
Ottonian 奥托王朝 333, *334*, 335, *335*, *336*, 337
Persian 波斯 44, *44*
Vaphio cups《瓦菲俄金杯》97–98, *98*
Metochites, Theodore 西奥多·梅托奇特斯 274
Metopes 嵌板 108, 110
Metzinger, Jean 让·梅青格尔 962
Meung, Jean de 让·德默 419
Mexico, art in interwar years 墨西哥，两次世界大战之间的艺术 1027–1029, *1027*, *1028*, *1029*
Meyer, Adolf, Fagus Shoe Factory **阿道夫·麦耶**，法古斯工厂 978–979, *978*
Mezzetin (Watteau)《梅兹庭》(华托) *760*, 761
Michael Jackson and Bubbles (Koons)《迈克尔·杰克逊和泡泡》(昆斯) 1100, *1099*
Michel, Claude. *See* Clodion 克劳德·米歇尔，见"克洛狄翁"
Michelangelo Buonarroti 米开朗基罗·博纳罗蒂
Awakening Prisoner《苏醒的囚徒》*554*, 569–570, *568*
background of 背景知识 565
Campidoglio (Capitoline Hill) 圣顶广场(加比多里山) 599–601, *599*, *600*
cleaning works of art 艺术品清洗 573
Creation of Adam《创造亚当》*572*, 573
David《大卫》566–568, *567*, 573
Expulsion from the Garden of Eden《逐出乐园》*572*, 573
Fall of Man《人类堕落》*572*, 573
forgeries 伪作 743
Julius II and 尤里乌斯二世 567–573
Last Judgment《最后的审判》596, *597*, 598, *598*, 599
Laurentian Library, vestibule stairway 洛伦佐图书馆，前厅楼梯 591, *591*
Libyan Sibyl《利比亚女先知》, 571–573, *570*, *571*
Moses《摩西》568, *568*
Pietà《圣母哀子像》565–566, *566*, 599, *599*
Saint Peter's basilica 圣彼得大教堂 601–602, *601*
Sistine Chapel 西斯廷礼拜堂 570–574, *569*, *570*, *572*
sonnets by 十四行诗 569, 598
tomb of Giuliano de' Medici 朱利亚诺·德·美第奇墓 590–591, *590*
tomb of Julius II 尤利乌斯二世之墓 568–569, *567*
Michelangelo da Caravaggio. *See* Caravaggio 米开朗基罗·达·卡拉瓦乔，见"卡拉瓦乔"
Michelozzo di Bartolomeo, Medici-Riccardi palace **米开罗佐·迪·巴托罗梅奥**，美第奇-里卡尔迪府邸 532, *532*, *533*
Middle Ages 中世纪
Anglo-Saxon and Viking art 盎格鲁—撒克逊和维京艺术 312–316
Carolingian art 加洛林艺术 321–330
description of 描述 311–312
Hiberno-Saxon art 爱尔兰—撒克逊风格 316–320
map of Europe in 中世纪的欧洲地图 *312*
medieval, use of term 中世纪，术语 235, 311
Ottonian art 奥托艺术 330–343
timelines 大事年表 317, 321, 331, 340
Miel, Jan, *Urban VIII Visiting Il Gesù* **让·米耶尔**，《乌尔班八世参观耶稣堂》*602*
Mies van der Rohe, Ludwig 路德维希·米斯·凡德罗
German Pavilion, International Exposition, Barcelona 德国馆，巴塞罗那世界博览会 1011–1012, *1011*, *1012*
Seagram Building, New York City 西格拉姆大厦，纽约市 1070–1071, *1071*
Migrant Mother, Nipomo, California (Lange)《加利福尼亚移民母亲》(兰格) 1031, *1031*
Migration of the Negro (Lawrence)《黑人移民》(劳伦斯) 1026, *1026*
Mihrab 米哈拉布 281
Mikon of Athens 雅典的米康 145
Milan 米兰
Cathedral 大教堂 464, *464*
fourteenth-century 14世纪 464–4651
Renaissance (High) in 文艺复兴(盛期) 556–562
Visconti, Bernabò, tomb of 博纳博·维

斯孔蒂之墓 464, 465, *465*, 466
Millais, John Everett 约翰·埃弗里特·米莱 884–885
Christ in the Carpenter's Shop《木工作坊里的基督》883, *883*
Millefleurs 百花毯 489
Millet, Jean-François 让·弗朗索瓦·米勒
Grain Sifter, The《筛谷者》865
Sower, The《播种者》864–865, *865*
Milo of Crotona (Puget)《克罗托那的米罗》(皮热) 749–750, *750*
Milton, John 约翰·弥尔顿 807, 829
Mina'i plate, Iran 米娜盘，伊朗 288, *288*
Minaret 宣礼塔 282
Minbar 敏拜尔 281
Minerva 密涅瓦 102
Miniatures 袖珍画 导24
Minimalism 极少主义 1058–1059, *1058*
Minoan art and civilization 米诺斯艺术和文明
architecture 建筑 82–85, *83*, *84*
development of 发展 82
painting 绘画 86–87, *86*, *87*, *88*, 91–92, *92*
pottery 陶器 88–89, *88*, *89*, 91
sculpture 雕塑 90, *90*, 91, *91*
Minos, king 米诺斯王 79, 82
Minos, palace of 米诺斯宫殿 82, *83*, 84–85, *84*
Minotaur, legend of 米诺陶的传说 84
Miraculous Draught of Fish (Witz)《捕鱼的神迹》(维茨) 496, *495*
Miró, Joan, *Composition* **胡安·米罗**，《构图》998, *997*
Mirrors 镜子
engraved Etruscan 伊特鲁里亚刻花铜镜 174, *174*
Siege of the Castle of Love, mirror back《围攻爱堡》，镜子背面 419, *418*
Mnesikles, Propylaia **明希凯尔斯**，山门 *129*, 137–138, *138*
Modeling 塑造 5
Modelli 样稿 687
Modern British Painters (Ruskin)《现代英国画家》(拉斯金) 881
Modern Devotion 新灵修 469, 479
Modernism 现代主义
American 美国 974–976, *974*, *975*, *976*, 1017–1026, *1016–1026*
architecture 建筑 933–937, *933–937*, 976–980, *977–980*, *1010*, 1011–1014, *1011–1013*, *1015*
Art Deco 装饰派 1020–1022
Art Nouveau 新艺术风格 928–932, *929–932*
Bauhaus art 包豪斯艺术 1009–1012, *1009–1012*
Conceptual Art 观念艺术 987
Constructivism 构成主义 952–954, *954*, 1005–1007, *1005*, *1006*
Cubism 立体主义 949–954, *950*, *952*, *953*, *954*
Cubo-Futurism and Suprematism 立体未来主义与至上主义 966–968, *966*, *967*, *968*
Dadaism 达达主义 985–993, *985–992*
Der Blaue Reiter 青骑士 957–960
de Stijl 风格派 1007–1009, *1007*, *1008*
Die Brücke 桥社 955–957
Expressionism, Austrian 表现主义，奥地利 961–962, *961*, *962*
Expressionism, German 表现主义，德国 954–961, *955–960*
Fantasy 幻想 968, *969*, 970, *970*
Fauvism 野兽派 946–949, *947*, *948*
Futurism 未来主义 963–964, 965, *965*, 966
International Style 国际风格 1020–1022
Mexican 墨西哥 1027–1029, *1027*, *1028*, *1029*
Orphism 俄耳甫斯主义 963, *963*, *964*
Purism 纯粹主义 1012, 1015–1016
sculpture 雕塑 970–974, *971*, *972*, *973*
sculpture, organic 有机雕塑 1003–1004, *1002*, *1003*, *1004*
Surrealism 超现实主义 993–1000, *994–1001*
timelines 大事年表 949, 953, 968, 973, 975, 979, 993, 1001, 1004, 1012, 1022, 1027, 1029
Modernity, use of term 现代性，术语 903–905
Modersohn-Becker, Paula, *Self-Portrait with an Amber Necklace* **保拉·莫德松-贝克**，《自画像》954–955, *955*
Modules 模数 329–330, 402
Moholy-Nagy, László, *Light-Space Modulator* **拉斯洛·莫霍利-纳吉**，《光线与空间调节器》1010–1011, *1010*
Moissac, monastery of 穆瓦萨克修道院 356, *357*, 358–360, *359*, *360*
Codex Colbertinus《科尔波提努斯抄本》367, *367*
Moitessier, Inès 安·莫阿泰瑟夫人 842, *841*
Molenaer, Miense 米恩斯·莫勒奈尔 715
Mona Lisa (Duchamp)《蒙娜丽莎》(杜尚) 导28–30, *29*
Mona Lisa (Leonardo da Vinci)《蒙娜丽莎》(莱奥纳多·达芬奇) 562, *562*, 573
Monasteries 修道院
See also name of order and name of monastery 见修会和修道院的名字条目
development of 发展 438–439
in Ireland 爱尔兰 316–317
Monastery Church (Prandtauer), Melk, Austria 修院教堂(普兰德陶尔)，梅克尔，奥地利 775–776, *775*
Mondrian, Piet 皮埃特·蒙德里安 1008
Composition with Red, Blue, and Yellow《红黄蓝构图》1007–1009, *1007*
Monet, Claude 克劳德·莫奈
Boulevard des Capucines《嘉布遣大道》874, *875*
Impression, Sunrise《印象：日出》873
On the Bank of the Seine, Bennecourt《班纳库尔的塞纳河畔》873–874, *874*
Wheatstack, Sun in the Mist《清晨薄雾中的干草堆》880, *881*
Mongols 蒙古人 293–294, *293*, *294*
Monk by the Sea (Friedrich)《海边的僧侣》(弗里德里希) 834, *834*
Monotype 独幅版画 829
Monreale, cathedral of, Italy 蒙雷阿尔大教堂，意大利 272–273, *272*
Montefeltro, Federico da 费德里戈·达·蒙泰费尔特罗 541–542, *543*
Monticello (Jefferson), Virginia 蒙蒂塞洛(杰斐逊) 800, *801*
Mont Sainte-Victoire (Cézanne)《圣维克托山》(塞尚) 905–906, *906*
Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus Quarry (Cézanne)《从毕贝姆采石场看圣维克多山》(塞尚) 907–908, *908*
Monument to the Third International (Tatlin)《第三国际纪念塔》(塔特林) 1006, *1005*
Moore, Charles, Piazza d'Italia, New Orleans **查尔斯·摩尔**，意大利广场，新奥尔良 1080–1081, *1080*
Moore, Henry, *Recumbent Figure* **亨利·摩尔**，《斜倚的人体》1004, *1003*
Moralia in Job, Gregory the Great《〈约伯记〉中的伦理》，大格里高利 368–370, *370*
Moralized (moralisée) Bible《道德圣经》414, *414*
More, Thomas 托马斯·莫尔 632, 645
Moréas, Jean 让·莫雷亚 918
Moreau, Gustave 古斯塔夫·莫罗
Apparition, The《显灵》919–920, 902, 920
More Than You Know (Murray)《意料之外》(默里) 1093, *1092*
Morisot, Berthe 贝尔特·摩里索 878
Summer's Day《夏日》878, *879*
Morisot, Edna 艾德娜·摩里索 878
Morning: Dance of the Nymphs (Corot)《清晨：宁芙之舞》(柯罗) 850, *849*
Morozov, Ivan 伊万·摩洛佐夫 967
Morris, William 威廉·莫里斯 929
Green Dining Room, South Kensington Museum (Victoria & Albert Museum), London 绿色餐厅，南肯辛顿博物馆(维多利亚和阿尔伯特博物馆)，伦敦 884, *884*
Morris & Co 莫里斯公司 883
Morse, Samuel 塞缪尔·莫尔斯 892
Mosaics 镶嵌画
Byzantine, early 拜占庭，早期 254–256, *255*
Byzantine, late 拜占庭，晚期 274–275, *274*
Byzantine, middle 拜占庭，中期 270–271, *270*
Christian 基督教 245–250, *246*, *247*, *248*, *249*
creation of 创作 246
Hatayi style 哈塔伊风格 301–302, *302*
Hellenistic 希腊化时期 157–158, *157*, *158*, 246
Ottoman 奥斯曼 301–302, *302*
Roman 罗马 246
Sumerian 苏美尔 246
use of term 用作术语 246
Mosan style 默兹艺术 375
Moses (Michelangelo)《摩西》(米开朗基罗) 568, *568*
Mosques 清真寺
See also under name of 见清真寺的名字条目
hypostyle 多柱式 281–282, *282*
Mother and Child Divided (Hirst)《母子分离》(赫斯特) 1106, *1104*
Motion photography 运动摄影 941–942, *942*
Motor Vehicle Sunset Event (Brecht)《机动车日落事件》(布莱希特) 1050
Mount, William Sidney, *Power of Music* **威廉·悉德尼·芒特**，《音乐的力量》837–838, *837*
Mountains and Sea (Frankenthaler)《山脉与海洋》(弗兰肯塞勒) 1056, *1055*
Mountains at Collioure (Derain)《科利尤尔的山》(德兰) 947–948, *947*
Mouth of Hell, from *Winchester Psalter*, England《地狱之口》，出自《温切斯特诗篇》，英格兰 382, *382*
Mozarab style 莫扎勒布风格 287
Mr. and Mrs. I.N. Phelps Stokes (Sargent)《斯托克斯夫妇》(萨金特) 890, *890*
Mrs. Joseph Scott (Copley)《约瑟夫·斯科特夫人像》(科普利) 导23–24, *23*, 25
Mrs. Siddons (Gainsborough)《西登斯夫人》(庚斯博罗) 772, *772*
Mrs. Siddons as the Tragic Muse (Reynolds)《扮成悲剧缪斯的西登斯夫人》(雷诺兹) 773–774, *773*
Mud brick 泥砖 23
Mudejares 穆德哈尔人 285, 286
Mughal period 莫卧儿时代 306–307
Muhammad 穆罕默德 277, 278
Mulvey, Laura 劳拉·穆尔维 926
Munch, Edvard 爱德华·蒙克 922
Scream, The《呐喊》922, *923*
Münter, Gabriele 加布里埃尔·穆特 957
Muqarnas 壁龛式样 290
Murad III 穆拉德三世 301
Murals 壁画
Byzantine, late 拜占庭，晚期 274–275, *274*
Egyptian, New Kingdom 埃及，新王国 68–69, *69*
Egyptian, Old Kingdom 埃及，古王国 59, *59*
Greek Classical 希腊古典 145–146, *145*
Mexican interwar years 墨西哥两次大战之间 1027–1028, *1027*
Minoan 米诺斯 86, *86*, *87*, 88, *88*

Roman domestic 罗马民居 214–219, *214–218*
Roman provinces 罗马行省 211–212, *213*
Roman Republic 罗马共和国 189–190, *190*
Murat, Caroline 卡罗琳·摩瑞 840
Murger, Henri 亨利·穆杰 863
Murray, Elizabeth, *More Than You Know* **伊丽莎白·默里**,《意料之外》1093, *1092*
Murillo, Bartolomé Esteban, *Virgin and Child* **巴托洛梅·埃斯特班·牟里罗**,《圣母子》695, *694*
Museum of Contemporary Art, Los Angeles 当代艺术美术馆，洛杉矶 1105
Museum of Modern Art, New York City 现代艺术博物馆，纽约市 1105
Deconstructivism exhibition "解构主义" 展览 1086–1089
Fantastic Art, Dada, and Surrealism exhibition "异想天开的艺术，达达和超现实主义" 展览 1038
Information exhibition "信息" 展览 1063
Sixteen Americans exhibition "美国艺术家16人展" 1057
Museums, role of 博物馆的作用 1105
Musicians, The (Caravaggio)《乐师》(卡拉瓦乔) 665, *665*
Musicians and Dancers, tomb of Nebamun《乐者与舞者》，内巴蒙墓 68–69, *69*
Muslims 穆斯林 278
See also Islamic art 参见"伊斯兰艺术"
Muthesius, Hermann 赫尔曼·穆特修斯 977–978
Mutules 飞檐托块 110
Muybridge, Eadweard 埃德沃德·迈布里奇
Animal Locomotion《动物运动》941
Untitled《无题》941, *942*
Mycenaean art 迈锡尼艺术
architecture 建筑 92–96, *93–97*
metalwork 金属制品 97–98, *97*
sculpture 雕塑 98–99, *99*
tombs 墓葬 96–99
Vaphio cups《瓦菲俄金杯》98, *98*
My Egypt (Demuth)《我的埃及》(德穆斯) 1019–1020, *1019*
Myron of Thebes, *Drunken Old Woman* **底比斯的米隆**,《醉酒的老妇》155–156, *155*
Mystery and Melancholy of a Street (De Chirico)《一条街道的神秘与忧郁》(基里科) 968, *969*, 970

Nabataeans 纳巴泰人 210
Nabis 纳比派 919
Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) 纳达尔(加斯帕尔·费利克斯·图尔纳勋) 874
Théophile Gautier《特奥菲尔·戈蒂埃》893, *893*
al Nafâ'is -Funûn (The Beauty of Knowledge) (Al-Amuli)《知识之美》(阿拉穆利) 280
Nahash the Ammonite Threatening the Jews at Jabesh, from the *Psalter of Saint Louis*《亚扪人拿辖在雅比威胁犹太人》，出自《圣路易诗篇》414–415, *414*
Nanni di Banco, *Quattro Coronati (Four Saints)* **南尼·迪·班科**,《四圣徒》509–510, *510*
Napoleon 拿破仑 823, 857
Portrait of Napoleon on His Imperial Throne (Ingres)《王座之上的拿破仑肖像》(安格尔) 839–840, *839*
Napoleon III 拿破仑三世 863, 970
Napoleon in the Pesthouse at Jaffa (Gros)《1799年3月11日拿破仑视察雅法鼠疫病院》(格罗) 843, *842*
Naqada II/III 纳卡达II/III型 48
Naram-Sin 纳拉姆—辛 29–31, *29*, *30*
Narmer 纳米尔 48–50, *49*
Narthex 前廊 242
Nash, John 约翰·纳什 855
Royal Pavilion, England 皇家亭阁，英国 856, *856*
Nasrids 纳斯瑞德王国 287, 297, 299
National Assembly Building (Kahn), Dacca, Bangladesh 国家议会大楼(康)，达卡市，孟加拉 1073–1074, *1074*
National Museum of Modern Art, Paris 国家现代艺术博物馆，巴黎 1105
Nativity, from *Adoration of the Magi* (Gentile da Fabriano)《耶稣诞生》，出自《三王来拜》(真蒂莱·达·法布里亚诺) 516, *517*
Nativity pulpit (G. Pisano)《耶稣诞生》讲道坛(乔瓦尼·皮萨诺) 443, *444*, 445
Nativity pulpit (N. Pisano)《耶稣诞生》讲道坛(尼古拉·皮萨诺) 443, *444*
Naturalism 写实/自然主义 5
Nature (Emerson)《自然》(爱默生) 836
Naumburg Cathedral, Germany 瑙姆堡大教堂，德国 425, *426*, 427, *427*
Naves 中堂 241
Amiens Cathedral 亚眠大教堂 406, *406*
Chartres Cathedral 沙特尔大教堂 398–399, *397*
comparison of 对比 *406*
Notre-Dame, Paris 巴黎圣母院 394–395, *395*
Near East 近东
Akkad 阿卡德 29–31
Assyria 亚述 34–36
Babylon 巴比伦 33–34
geography of 地理概况 21
Hittites 赫梯人 38
Iran 伊朗 39–40
map of ancient 古代近东地图 *22*
neo-Babylonia 新巴比伦 37
Persia 波斯 40–44
Phoenicians 腓尼基人 39
Sumer 苏美尔 22–29
timelines 大事年表 31, 37, 39, 43
Ur 乌尔 31–33
Nebamun, tomb of 内巴蒙墓 68–69, *69*
Nebuchadnezzar I 尼布甲尼撒一世 34
Nebuchadnezzar II 尼布甲尼撒二世 37
Necropolis 大墓地 51
Etruscan 伊特鲁里亚 162–163
Nefertiti 奈费尔提蒂 72, *72*
Neo-Babylonians 新巴比伦 37
Neoclassicism 新古典主义
architecture, American 建筑，美国 800, *801*
architecture, English 建筑，英国 799–801, *800*, *801*, 802, *802*
architecture, French 建筑，法国 809–814, *810–814*
decorative art, English 装饰艺术，英国 796, *796*
development of 发展 790
painting, English 绘画，英国 795, 797–799, *797*, *798*
painting, French 绘画，法国 814–816, *814*, *815*, 817–820, *818*, *820*
in Rome 在罗马 791–793, *792*, *793*
sculpture, English 雕塑，英国 795, *795*
sculpture, French 雕塑，法国 816–817, *816*, *817*
timelines 大事年表 793, 797, 803, 811
use of term 用作术语 790
Neo-Expressionism 新表现主义 1090, *1091*, 1092, *1092*
Neo-Impressionism 新印象主义 910–911, *910*
Neolithic art 新石器时代的艺术
architecture 建筑 12, *13*, *14*, 15, 16–18, *17*, *18*
painting 绘画 *14*, 15, *15*
pottery 陶器 16
sculpture 雕塑 *13*, 15, 16, *16*
time periods 分期 10
Neo-Plasticism 新造型主义 1007–1009
Neo-Platonic theory 新柏拉图理论 265, 266
Neptune 涅普顿 102
Neri, Filippo 菲利波·内里 659
Netherlands 尼德兰
See also Flanders; Holland 参见"佛兰德斯"，"荷兰"
architecture, Renaissance 建筑，文艺复兴 651–652, *651*
de Stijl 风格派 1007–1009, *1007*
painting, Baroque 绘画，巴洛克 710–730, *711–730*
painting, fifteenth-century 绘画，15世纪 489–493, *490*, *491*
painting, Renaissance 绘画，文艺复兴 649–656, *649–656*
Reformation in 宗教改革 648–649
seventeenth-century division of 17世纪尼德兰的分裂 697
Neue Staatsgalerie (Stirling), Germany 新国家美术馆(斯特林)，德国 1083, *1082*
Neufforge, Jean-François de 让-弗朗索瓦·德·纽佛热 810
Neukunstgruppe (New Art Group) 新艺术小组 962
Neumann, Johann Balthasar, Kaisersaal (Imperial Hall) Residenz, Germany **约翰·巴尔塔扎尔·诺伊曼**，主教宫帝王大厅，德国 777, *776*
Nevelson, Louise, *Sky Cathedral* **路易丝·内维尔森**,《天空大教堂》1043–1044, *1044*
Never Again War! (Kollwitz)《再也不要战争！》(珂勒惠支) 990–991, *990*
Newborn, The (Brancusi)《新生》(布朗库西) 973–974, *973*
New City, The (Sant' Elia)《新城》(桑泰利亚) 966, *966*
New Image of the World (M. H. J. Schoemaekers)《世界新图像》(M. H. J. 勋迈克斯) 1007
New Image Painting exhibition "新图像绘画" 展览 1093
Newman, Barnett, *Vir Heroicus Sublimis* **巴内特·纽曼**,《英雄的与崇高的人》1042–1043, *1043*
New Negro movement 新黑人运动 1025
New Orleans, Piazza d'Italia (Moore) 新奥尔良市，意大利广场(摩尔) 1080–1081, *1080*
Newton, Charles 查尔斯·牛顿 141
Newton, Isaac 艾萨克·牛顿 661, 751, 789
Tomb for Isaac Newton (Boullée)《艾萨克·牛顿墓设计方案》(布雷) 814, *814*
New Woman 新女性 903–904, 926
New York City 纽约市
Abstract Expressionism 抽象表现主义 1038–1045, *1039–1044*
Armory Show "军械库展览" 974
Ashcan School 垃圾箱画派 974
AT&T Corporate Headquarters (Johnson and Burgee) AT&T公司总部大楼(约翰逊和伯奇) 1082, *1081*
Brooklyn Bridge (Roebling) 布鲁克林大桥(罗布林) 899–900, *899*
Dadaism 达达主义 986–987, *986*
Deconstructivism exhibition "解构主义" 展览 1086–1089
Environments, Happenings and Performance Art 环境艺术，偶发艺术和行为艺术 1048–1051, *1049*, *1050*
Fantastic Art, Dada, and Surrealism exhibition "异想天开的艺术，达达和超现实主义" 展览 1038
Guggenheim Museum, Solomon R. (Wright) 古根海姆博物馆(赖特) 1071–1072, *1071*, *1072*
National Academy of Design 国家设计学院 835
New Image Painting exhibition "新图像绘画" 展览 1093
Pop Art 波普艺术 1048, 1051–1054, *1051–1054*
Seagram Building (Mies van der Rohe and Johnson) 西格拉姆大厦(米斯·凡德罗和约翰逊) 1070–1071,

1071
Sixteen Americans exhibition "美国艺术家16人"展览 1057
skyscrapers 摩天大楼 1020–1021, *1021*, 1070, *1071*
New York Interpreted (The Voice of the City) (Stella)《诠释纽约》或《城市之音》(斯特拉) *1016–1017*, 1018
Niello 乌银 97, *98*, 313
Niépce, Joseph-Nicéphore 约瑟夫·尼塞福尔·尼埃普斯 892
Niesen, The (Klee)《尼森山》(克利) 960–961, *960*
Nietzsche, Friedrich 弗雷德里希·尼采 955, 968, 979
Nieuwenhove, Martin van 马丁·范尼乌文霍费 490, *491*
Night Café (Van Gogh)《夜间咖啡馆》(凡高) 915, *915*
Nightmare, The (Fuseli)《恶梦》(福塞利) 808, *809*
Night Watch (Company of Captain Frans Banning Cocq) (Rembrandt)《夜巡》(伦勃朗) 718, 718
Nike, Temple of Athena Nike《尼刻》, 雅典娜-尼刻神庙 136, *137*
Nike of Samothrace (Pythokritos of Rhodes?)《萨莫色雷斯岛的胜利女神像》(罗得岛的派托克里托斯?) *153*, 154–155
Nineveh 尼尼微 31
Niobid Painter, Red-figured krater **尼俄柏画师**, 红绘萼形酒瓮 145, *145*
Nithart, Matthias Gothart. *See* Grünewald, Matthias 马蒂亚斯·戈特哈特·尼塔特, 见"马蒂亚斯·格吕内瓦尔德"
Nochlin, Linda 琳达·诺克琳 926
Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket (Whistler)《黑色与金色小夜曲: 坠落的焰火》(惠斯勒) 886, 888, *888*
Nocturnes 夜景画 888
Nolde, Emile, *Last Supper, The* **埃米尔·诺尔德**,《最后的晚餐》956, *956*
nominal three (to William of Ockham), The (Flavin)《唯名论的三: 致威廉·奥卡姆》(弗莱文) 1059, *1059*
Nonobjective painting 非具象绘画 963
Non-Objective World (Malevich)《非具象世界》(马列维奇) 968
Nonsite sculpture 无地点雕塑 1061
Normandy, Romanesque architecture 诺曼底, 罗马式建筑 379–380, *379*, *380*
Normans 诺曼人 272
North America, maps of 北美洲地图
in Age of Positivism 实证主义时代 *862*
in early twentieth century 早期12世纪 *946*
in the Enlightenment 启蒙时代 *790*
postwar 战后 *1038*, *1078*
in the Romantic Era 浪漫主义时期 *824*
Norway 挪威
Oseberg burial ship 奥斯伯格船冢 316, *316*
painting, Symbolism (Synthetism) 绘画, 象征主义(综合主义) 922, *923*
Notre-Dame, Amiens (Luzarches, Cormont, and Cormont) 亚眠大教堂(吕扎尔谢和科尔蒙父子) 405–406, *405*, *406*, 409, *409*
Notre-Dame, Chartres 沙特尔大教堂 391
buttresses 扶壁 399–400, *399*
nave 中堂 397–399, *397*
rebuilding of 重建 396–401, *396*, *397*, *398*, *399*, 434
sculpture 雕塑 392–393, *392*, *393*
sculpture and transepts 雕塑与耳堂 401, 404–405, *404*, *405*
stained glass 彩色玻璃窗画 400–401, *400*, *401*
West façade 西立面 392–393, *392*, *393*
Notre-Dame, Laon 拉昂大教堂 393–394, *394*
Notre Dame, Le Raincy (Perret) 勒兰西市圣母院(佩雷) 1013, *1013*
Notre-Dame, Paris 巴黎圣母院
nave 中堂 394–395, *395*
West façade 西立面 396, *396*《*61* 号(褐蓝)》
Notre-Dame, Reims 兰斯大教堂 407–410, *407*, *408*, *409*
Notre Dame de la Belle Verrière, Chartres Cathedral《华窗圣母》, 沙特尔大教堂 400–401, *400*, *403*
Notre-Dame de Paris (Hugo)《巴黎圣母院》(雨果) 804
Nôtre-Dame-du-Haut (Le Corbusier) 朗香教堂(勒·柯布西耶) 1073–1074, *1073*, *1074*
Notre-Dame-la-Grande, Poitiers, France 大圣母教堂, 普瓦蒂埃, 法国 371, *371*
Nubians 努比亚人 74
Nude Descending a Staircase, No. 2 (Duchamp)《下楼梯的裸体,2号》(杜尚) 970, *970*, 974
Nudes, Realism 裸体, 现实主义 868–872, *868–871*
No. 61 (Rust and Blue) [Brown, Blue, Brown on Blue] (Rothko)《61号(褐蓝)》(罗斯科) 1042, *1042*
Nunneries 修女 441
Nymphs and a Satyr (Bouguereau)《宁芙与萨梯尔》(布格罗) 868, *868*
Nymph and Satyr Carousing (Clodion)《宁芙和萨梯尔狂欢》(克洛狄翁) 770, *769*

Oath of the Horatii (David)《荷拉斯兄弟的宣誓》(大卫) 818–819, *818*
Obelisks 方尖碑 65
Object (Luncheon in Fur) (Oppenheim)《物品》或《皮毛午餐》(奥本海姆) 1000, *1001*
Observations on Architecture (Laugier)《建筑评论》(劳吉尔) 809
Octavian. *See* Augustus 屋大维, 见"奥古斯都"
October《十月》1079, 1111
Octopus Vase《章鱼陶罐》88–89, *89*
Oculus 明窗 207
Odalisk (Rauschenberg)《宫女碑》(劳申伯格) 1047–1048, *1047*
Odo of Metz, Palace Chapel of Charlemagne **梅斯的奥多**, 查理曼大帝宫殿礼拜堂 326–327, *326*, *327*
Odyssey (Homer)《奥德赛》(荷马) 79, 85, 103
Ofili, Chris, *Holy Virgin Mary* **克里斯·奥菲利**,《圣母玛利亚》导 26–27, *27*
Oil painting 油画
on canvas 布面 610
panel painting in 木板油画 477–487, *478–486*
Renaissance (early) 文艺复兴(早期) 548–550, *548*, *549*
Renaissance (High) 文艺复兴(盛期) 559, *559*, 562, *562*, 577, *577*, 580–584, *580–584*
Renaissance (Late) 文艺复兴(晚期) 589, *589*, 593–595, *593*, *594*, 596, *596*, 605, *605*, 607, 608, *607*, *608*, 610–613, *611–613*, 615, *615*
O'Keeffe, Georgia, *Black Iris III* **乔治亚·奥基夫**,《黑色鸢尾花3号》1023, *1022*
Oldenburg, Claes 克拉斯·奥登伯格 1049
Old Man and a Young Boy (Ghirlandaio)《老年男子与男孩》(吉兰达约) 540, *541*
Old St. Paul's, Wren's report following Great Fire of London 老圣保罗大教堂, 雷恩在伦敦大火后的报告 787
Old Saint Peter's basilica, Rome 旧圣彼得教堂, 罗马 242, *242*
Old Testament, book of Genesis《旧约·创世纪》251
Oliva, Achille Bonito 阿基利·博尼托·奥利瓦 1090
Oljeytu, tomb of, Sultaniya, Iran 完者都陵墓, 苏丹尼亚, 伊朗 293–294, *293*, *294*
Olympia (Manet)《奥林匹亚》(马奈) 871, *871*
Olympia, temple of Zeus 奥林匹亚, 宙斯神庙 126–128, *127*, *128*
On Architecture (Alberti)《论建筑》(阿尔贝蒂) 511, 514, 545
On Architecture (Vitruvius)《建筑十书》(维特鲁威) 232
One and Three Chairs (Kosuth)《一把椅子与三把椅子》(科萨斯) 1063–1064, *1063*
1 Copper Plate 1 Zinc Plate 1 Rubber Cloth 2 Calipers 1 Drainpipe Telescope 1 Piping Man (Ernst)《1铜盘1锌盘1橡胶布2卡钳1排水管望远镜1管道工》(恩斯特) 992, *991*
On Painting (Alberti)《论绘画》(阿尔贝蒂) 513, 514
On the Bank of the Seine, Bennecourt (Monet)《班纳库尔的塞纳河畔》(莫奈) 874, *874*
Opéra (Garnier), Paris 歌剧院(加尼埃), 巴黎 869, *869*
Oppenheim, Meret, *Object (Luncheon in Fur)* **梅雷特·奥本海姆**,《物品》或《皮毛午餐》1000, *1001*
Optical images 视觉图像 5
Orants 祈祷像 238
Orchestra of the Paris Opéra (Degas)《巴黎歌剧院管弦乐队》(德加) 872, *872*
Orgy, The, from *Rake's Progress, The* (Hogarth)《欢宴》, 出自《浪子历程》(荷加斯) 770–771, *770*, *771*
Orientalism 东方主义 840
Orientalism (Said)《东方主义》(萨义德) 951
Orientalizing style of Greek art 希腊艺术的东方红风格 105–106, *106*, *107*
Origin of Language (Herder)《论语言的起源》(赫尔德) 834
Origin of Species (Darwin)《物种起源》(达尔文) 904
Ornament and Crime (Loos)《装饰与罪恶》(卢斯) 977
Orphism 俄耳甫斯主义 963, *963*, *964*
Or San Michele, Florence 圣米迦勒园中教堂, 佛罗伦萨 507–510, *509*, *510*, 526–527, *527*
Orthodox Baptistery, Ravenna 东正教洗礼堂, 拉文纳 247–248, *247*, *248*
Orthogonals 正交线 513
Orthostats 竖石板 36
Oseberg burial ship, Norway 奥斯伯格船冢, 挪威 316, *316*
Osman 奥斯曼 299, 300
Ospedale delgi Innocenti (Hospital of the Innocent) (Brunelleschi) 孤儿收容院(布鲁内莱斯基) 510–511, *510*
Ostrogoths 东哥特人 253, 311, 312
O'Sullivan, Timothy, *Harvest of Death* **蒂莫西·奥沙利文**,《死神的丰收》895–896, *895*
Otto I, Holy Roman emperor 奥托一世, 神圣罗马皇帝 330
Otto II, Holy Roman emperor 奥托二世, 神圣罗马皇帝 330, 337
Otto III, Holy Roman emperor 奥托三世, 神圣罗马皇帝 330, 338
Ottomans 奥斯曼人 300–302
Ottonian art 奥托艺术
architecture 建筑 330–333, *331*, *332*, *333*
ivory 象牙 337, *338*
manuscripts 手抄本 338, *339*, *340*
metalwork 金属制品 333, *334*, 335, *335*, *336*, 337
sculpture 雕塑 340–343, *341*, *342*
Overdoors 门头饰板 770
Oxbow, The (Cole)《牛轭形河流》(科

尔）836–837, 836
Ozenfant, Amédée 阿梅代·奥赞方 1015

Pacher, Michael, *St. Wolfgang Altarpiece* **米夏埃尔·帕赫**,《圣沃尔夫冈祭坛》496, *497*, 498
Packer, James E. 詹姆斯·帕克 184
Padshah Nama (Book of the Emperor) (Lahori and Waris)《帝王纪》（拉霍里和瓦里斯）308
Padua, Italy 帕多瓦，意大利
Equestrian Monument of Erasmo da Narni (Gattamelata) (Donatello)《加塔梅拉塔骑马像》（多纳太罗）522, *523*
Scrovegni Chapel 斯克罗韦尼礼拜堂 451–452, *452*, *453*
Paestum, Italy, temples of Hera I and Hera II 佩斯图姆，意大利，赫拉神庙I和赫拉神庙II 110–111, *110*, *111*
Paik, Nam June 白南准 1064
Electronic Superhighway: Continental U.S.《电子超高速公路：大陆美国》1065, *1065*
Painter's Treatise (Van Mander)《画家之书》（凡·曼德尔）654, 783
Painting 绘画
See also Frescoes; Landscape painting; Mosaics; Murals 参见"湿壁画"，"风景画"，"镶嵌画"，"壁画"
Abstract Expressionism 抽象表现主义 1038–1043, *1039–1043*
action 行动绘画 1039–1041, *1040*
allover 满幅绘画 1041
American Modernism 美国现代主义 974–976, *974*, *975*, *976*, *1017–1020*, 1016–1020
American Realism 美国现实主义 888–892, *889*, *890*, *891*
American Romanticism 美国浪漫主义 835–838, *836*, *837*
American Symbolism (Synthetism) 美国象征主义（综合主义）924–925, *925*, *926*
Austrian Expressionism 奥地利表现主义 961–962, *961*, *962*
Baroque, Dutch 巴洛克，荷兰 710–730, *711–730*
Baroque, Flemish 巴洛克，佛兰德斯 699–710, *699*, *700*, *702–710*
Baroque, French 巴洛克，法国 735–744, *736–743*
Baroque, Italian 巴洛克，意大利 661–673, *662–672*
Baroque, Spanish 巴洛克，西班牙 688–694, *688–691*, *693*, *694*
on canvas 布面 610
Cluniac 克吕尼教派 364, *364*
color field 色域绘画 1041–1043, *1042*, *1043*
Cubism 立体主义 949–954, *950*, *952*, *953*, *954*
Cubo-Futurism and Suprematism 立体未来主义和至上主义 966–968, *966*, *967*, *968*
Dutch Baroque 荷兰巴洛克 710–730, *711–730*
Egyptian, New Kingdom 埃及，新王国 68–69, *69*
Egyptian, Old Kingdom 埃及，古王国 58–59, *59*
English Gothic, International 英格兰国际哥特式 476, *476*
English Neoclassicism 英国新古典主义 795, 797–799, *797*, *798*
English Realism 英国现实主义 880–888, *882–888*
English Renaissance 英格兰文艺复兴 645–647, *645*, *646*
English Rococo 英国洛可可 770–773, *770–773*
English Romanticism 英国浪漫主义 805–808, *805–809*, 828–834, *829–833*
en plein air 户外 873
Expressionism, Austrian 表现主义，奥地利 961–962, *961*, *962*
Expressionism, German 表现主义，德国 954–961, *955–960*, 1031–1032, *1032*
Fantasy 幻想 968, *969*, 970, *970*
Fauvism 野兽派 946–949, *947*, *948*
Flemish Baroque 佛兰德斯巴洛克 699–710, *699*, *700*, *702–710*
Flemish panel 法兰德斯木板绘画 477–487, *478–486*
Formalism 形式主义 1055–1057, *1055–1057*
French Baroque 法国巴洛克 735–744, *736–743*
French fifteenth-century 法国15世纪 494–495, *493*
French Impressionism 法国印象主义 873–881, *874*, *875*, *877–881*
French Neoclassicism 法国新古典主义 814–816, *814*, *815*, 818–820, *818*, *820*
French Post-Impressionism 法国后印象主义 905–910, *906–909*
French Realism 法国现实主义 862–868, *864–868*, 870–873, *870–873*
French Rococo 法国洛可可 757–767, *760–767*
French Romanticism 法国浪漫主义 838–850, *838–850*
French Surrealism 法国超现实主义 997–1000, *996–1000*
French Symbolism (Synthetism) 法国象征主义（综合主义）916, 918–922, *919–921*
Futurism 未来主义 963, 965, *965*, 966
genre, Baroque 风俗画，巴洛克 661, 714, *714*, 727–730, *727–730*
genre, Neoclassicism 风俗画，新古典主义 814–816, *815*
genre, Rococo 风俗画，洛可可 765, 766, *766*
genre, Romanticism 风俗画，浪漫主义 837–838, *837*
German Expressionism 德国表现主义 954–961, *955–960*, 1031–1032, *1032*
German Renaissance 德国文艺复兴 633–635, *634*, *635*, *638*, 639, 640–641, *640*, 642, *642*, *643*, 644–645, *644*, *645*
German Romanticism 德国浪漫主义 834–835, *834*, *835*
Gothic, Italian 哥特式，意大利 448–463, *449–462*
Gothic International, English 国际哥特式，英格兰 476, *476*
Gothic International, Prague, Bohemia 国际哥特式，布拉格，波希米亚 475–476, *475*
Greek Classical 希腊古典主义 145–146, *145*
Harlem Renaissance 哈莱姆文艺复兴 1025–1026, *1025*, *1026*
Hellenistic 希腊化时期 157–158, *157*, *158*
Impressionism, French 印象主义，法国 873–881, *874*, *875*, *877–881*
investigative techniques 研究技术 488
Italian Baroque 意大利巴洛克 661–673, *662–672*
Italian Gothic 意大利哥特式 448–463, *449–462*
Italian Renaissance (early) 意大利文艺复兴（早期）516–520, *516*, *517*, *519–521*, 528–530, *528*, *529*, 534–544, *535–543*, 545–546, *545*, *546*, 547–552, *548–552*
Italian Renaissance (High) 意大利文艺复兴（盛期）556–562, *556*, *557*, *558*, *559*, *561*, *562*, 570–584, *569–572*, *574–584*
Italian Renaissance (Late) 意大利文艺复兴（晚期）589–590, *589*, 593–595, *593*, *594*, 596, *596*, *597*, 598, *598*, *604*, 605–608, *605–608*, 610–615, *610–613*, *615*
Italian Rococo 意大利洛可可 778–781, *778*, *779*, *780*
Mannerism 风格主义 589–590, *589*, 593–594, *593*, *594*
Minoan 米诺斯 86–87, *86*, *87*, *88*, 91–92, *92*
Modernism, American 现代主义，美国 974–976, *974*, *975*, *976*, *1017–1020*, 1016–1020
Neoclassicism, English 新古典主义，英国 795, 797–799, *797*, *798*
Neoclassicism, French 新古典主义，法国 814–816, *814*, *815*, 818–820, *818*, *820*
Neo-Expressionism 新表现主义 1090, *1091*, 1092, *1092*
Neo-Impressionism 新印象主义 910–911, *910*
Neolithic 新石器时代 *14*, 15, *15*
Netherlands, fifteenth-century 尼德兰，15世纪 489–493, *490*, *491*
Netherlands, Renaissance 尼德兰，文艺复兴 649–656, *649–656*
oil, Renaissance (early) 油画，文艺复兴（早期）548–550, *548*, *549*
oil, Renaissance (High) 油画，文艺复兴（盛期）559, *559*, 562, *562*, 577, *577*, 580–584, *580–584*
oil, Renaissance (Late) 油画，文艺复兴（晚期）589, *589*, 593–595, *593*, *594*, 596, *596*, 605, *605*, 607, 608, *607*, *608*, 610–613, *611–613*, 615, *615*
Paleolithic cave 旧石器时代洞窟 2–8, *3–7*
panel painting in tempera and oil 木板蛋彩画和木板油画 477–487, *478–486*
pastel 色粉画 763
Pop Art 波普艺术 1048, 1051–1055, *1051–1054*
Post-Impressionism 后印象主义 905–918, *906–918*
Prague, Bohemia, Gothic International 布拉格，波希米亚，国际哥特式 475–476, *475*
Realism, American 现实主义，美国 888–892, *889*, *890*, *891*
Realism, English 现实主义，英国 880–888, *882–888*
Realism, French 现实主义，法国 863–868, *864–868*, 870–873, *870–873*
Renaissance, English 文艺复兴，英格兰 645–647, *645*, *646*
Renaissance, German 文艺复兴，德国 633–635, *634*, *635*, *638*, 639, 640–641, *640*, 642, *642*, *643*, 644–645, *644*, *645*
Renaissance (early), Italian 文艺复兴（早期），意大利 516–520, *516*, *517*, *519–521*, 528–530, *528*, *529*, 534–544, *535–543*, 545–546, *545*, *546*, 547–552, *548–552*
Renaissance (High), Italian 文艺复兴（盛期），意大利 556–562, *556*, *557*, *558*, *559*, *561*, *562*, 570–584, *569–572*, *574–584*
Renaissance (Late), Italian 文艺复兴（晚期），意大利 589–590, *589*, 593–595, *593*, *594*, 596, *596*, *597*, 598, *598*, *604*, 605–608, *605–608*, 610–615, *610–613*, *615*
Renaissance, Netherlands 文艺复兴，尼德兰 649–656, *649–656*
Renaissance, Spanish 文艺复兴，西班牙 630–632, *630*, *631*
Rococo, English 洛可可，英国 770–773, *770–773*
Rococo, French 洛可可，法国 757–767, *760–767*
Rococo, Italian 洛可可，意大利 778–780, *778*, *779*, *780*
Roman domestic 罗马民居 214–219, *214–218*
Romanesque, Cluniac 罗马式，克吕尼教派 364, *364*
Roman provinces 罗马行省 211–212,

213
Roman Republic 罗马共和国 189–190, *190*
Romanticism, American 浪漫主义，美国 835–838, *836*, *837*
Romanticism, English 浪漫主义，英国 805–808, *805–809*, 828–834, *829–833*
Romanticism, French 浪漫主义，法国 838–850, *838–850*
Romanticism, German 浪漫主义，德国 834–835, *834*, *835*
Romanticism, Spanish 浪漫主义，西班牙 825–828, *825*, *826*, *828*
Spanish Baroque 西班牙巴洛克 688–694, *688–691*, *693*, *694*
Spanish fifteenth-century 西班牙 15 世纪 495–496, *494*
Spanish Renaissance 西班牙文艺复兴 630–632, *630*, *631*
Spanish Romanticism 西班牙浪漫主义 825–828, *825*, *826*, *828*
stain 染色绘画 1056
Surrealism 超现实主义 993–1000, *994–1001*
Symbolism (Synthetism) 象征主义(综合主义) 916, 918–927, *919–926*
tenebrism 暗影主义 663–665
tondo (circular) 圆形画 534–536, *536*
Paionios of Ephesos, Temple of Apollo, at Didyma **以弗所的帕奥涅斯**，阿波罗神庙，位于迪迪马 148–149, *147*
Palaces 宫殿
Alhambra 阿尔罕布拉宫 297, 299, *299*
Ashurbanipal 亚述巴尼巴皇宫 37, *36*
Assurnasirpal II 亚述纳辛巴二世皇宫 36, *36*
Babylonian 巴比伦皇宫 37–38, *37*
Banqueting House, Whitehall Palace, London 宴会厅，白厅宫，伦敦 751, *751*
Blenheim (Vanbrugh and Hawksmoor), England 布伦海姆宫（范布勒和霍克斯穆尔），英国 754, *754*
Camera Picta, Ducal Palace (Mantegna), Mantua《绘画之屋》，公爵府（曼泰尼亚），曼图亚 546, *546*
Chapel of Charlemagne 查理曼大帝宫殿礼拜堂 326–327, *326*, *327*
of Darius and Xerxes 大流士和薛西斯一世皇宫 40–43, *40*, *41*, *42*
of Diocletian 戴克里先宫殿 *226*, 227, *227*
Doge's 总督府 463, *463*
Escorial 埃斯科里亚尔宫 629, *629*
French Renaissance 法国文艺复兴 622–623, *623*, *624*, 625
Kaisersaal (Imperial Hall) Residenz (Neumann), Germany 主教宫帝王大厅（诺伊曼），德国 777–778, *776*, *778*, *779*
at Knossos 克诺索斯王宫 82, *83*, 84–85, *84*
Louvre 卢浮宫 623, *624*, 625
Medici-Riccardi 美第奇－里卡尔迪府邸 532, *532*, *533*, 537–539
Medina al-Zahra 麦地那－阿尔扎赫拉宫城 285
of Minos 米诺斯宫殿 82, *83*, 84–85, *84*
Mycenaean 迈锡尼宫殿 92–96, *93–96*
Persian 波斯 40–43, *40*, *41*, *42*, 43–44, *43*
Rucellai (Alberti) 鲁切莱府邸（阿尔贝蒂）531–532, *531*
of Sargon II 萨尔贡二世皇宫 34–36, *35*
Shapur I 沙普尔一世皇宫 43–44, *43*
Topkapi 托普卡皮宫 300
Versailles 凡尔赛宫 746, *746*, *747*, 748
Palais Stoclet (Hoffmann), Brussels 斯托克雷特府邸（霍夫曼），布鲁塞尔 976–977, *977*
Palazzo Barberini, ceiling fresco (Cortona), Rome 巴贝里尼宫，天顶湿壁画（科尔托纳），罗马 670–671, *671*, 673
Palazzo Carignano (Guarini), Turin 卡里尼亚诺宫（瓜里尼），都灵 680, *681*
Palazzo della Signoria (Palazzo Veechio), (Arnolfo di Cambio), Florence 市政厅（旧宫）（阿诺尔福·迪·坎比奥）448, *448*, 591
Palazzo del Te (Giulio Romano) T 型宫（朱里奥·罗马诺）*604*, 605–607
Palazzo Farnese, ceiling fresco (Carracci), Rome 法尔内塞宫，天顶湿壁画（卡拉奇），罗马 *668*, 669–670
Palazzo Medici-Riccardi palace 美第奇－里卡尔迪府邸 532, *532*, *533*, 537–539
Palazzo Pitti (Ammanati), Florence 皮蒂宫（阿曼内蒂），佛罗伦萨 592–593, *592*
Palazzo Rucellai (Alberti) 鲁切莱府邸（阿尔贝蒂）531–532, *531*
Paleolithic art 旧石器时代的艺术 17
cave paintings 洞窟绘画 2–8, *3–7*
sculpture 雕塑 8–12, *9*, *11*, *12*
time periods 分期 10
Palette of King Narmer《纳米尔国王石板》48–50, *49*
Palladian Revival 帕拉蒂奥复兴 751, 799–802
Palladio, Andrea 安德烈·帕拉第奥 750–751, 799
Four Books of Architecture《建筑四书》616, 617–618
San Giorgio Maggiore church, Venice 庄严圣乔治教堂，威尼斯 *616*, 617
Villa Rotunda 圆厅别墅 617, *618*
Palomino, Antonio 安东尼奥·帕洛米诺 693
Panel painting in tempera and oil 木板蛋彩画和木板油画 477–487, *478–486*
Panofsky, Erwin 欧文·潘诺夫斯基 594
Pantheon, Rome 万神殿，罗马 205, *206*, 207–208, *206–208*
Panthéon (Soufflot), Sainte-Geneviève, Paris 万神殿（苏夫洛），原圣杰尼耶夫教堂，巴黎 811–812, *811*
Paolozzi, Eduardo 爱德华·保罗齐 1055
Papacy 教廷
See also under name of pope 参见教皇的名字条目
commissions from 教廷的委托 578–581
as patrons of the arts 作为艺术赞助人 550–551, 563, 564, 567–573, 574
Papal States, Renaissance and 文艺复兴与教皇国 550–552
Paper, types available in the Baroque era 巴洛克时期可用的纸 721
Paradise Lost (Milton)《失乐园》（弥尔顿）828
Parchment 羊皮纸 250
Paris 巴黎
Arc de Triomphe 凯旋门 *822*, 852–853, *853*, 857
Bibliothèque Sainte-Geneviève (Labrouste) 圣杰尼耶夫图书馆（拉布鲁斯特）900, *900*
Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou (Piano and Rogers) 乔治·蓬皮杜国家艺术与文化中心（皮亚诺和罗杰斯）1084, *1083*
Church of the Invalides 荣军教堂 748–749, *749*
Dadaism 达达主义 992–993, *992*
École des Beaux-Arts 美术学院 868, 878
Eiffel Tower 埃菲尔铁塔 900–901, *901*
Hôtel de Varengeville room 瓦朗日维尔公馆的房间 *768*, 769
International Exposition 世界博览会 863
Louvre 卢浮宫 623, *624*, 625, 745, *745*
Métro Station (Guimard) 地铁站（吉马尔）930, *930*
Notre-Dame 巴黎圣母院 394–396, *394*, *395*, *396*
Opéra (Garnier) 歌剧院（加尼埃）869, *869*
Panthéon (Soufflot), Sainte-Geneviève 万神殿（苏夫洛），原圣杰尼耶夫教堂 811–812, *811*
Sainte-Chapelle 圣礼拜堂 410, *410*, *411*, 412
Surrealism 超现实主义 996–1000, *996–1000*
Théâtre Française (Peyre) 法国大剧院（佩尔）812, *812*
Paris Psalter, David Composing the Psalms from the《巴黎诗篇》,《大卫作诗篇》出自 266, *267*
Parker, Rozsika 罗斯卡·帕克 926
Parler, Heinrich, Heiligenkreuz, Germany **海因里希·帕尔勒**，圣十字教堂，德国 *424*, 425
Parler, Peter, Heiligenkreuz, Germany **彼得·帕尔勒**，圣十字教堂，德国 *424*, 425
Parma Cathedral, Italy, *Assumption of the Virgin* (Correggio) 帕尔马达教堂，意大利，《圣母升天》（柯勒乔）606–607, *606*
Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola) 帕尔米贾尼诺（吉罗拉莫·弗朗切斯科·马利亚·马佐拉）
Madonna with the Long Neck《长颈圣母》607–608, *607*
Self Portrait《自画像》*607*, 608,
Parnassus (Mengs)《帕纳塞斯山》（门格斯）791–792, *792*
Parthenon (Iktinos and Kallikrates), Acropolis 帕特农神庙（伊克提诺斯与卡利克拉特），卫城 128–136, *130*, *131*, *133–135*
Parthians 安息人 43
Parting of Lot and Abraham, mosaic, Santa Maria Maggiore, Rome《罗得与亚伯拉罕分离》，庄严圣母教堂，罗马 249–250, *249*
Past and Present (Carlyle)《过去与现在》（卡莱尔）882
Pastel painting 色粉画 763
Pastoral Concert (Fête Champêtre) (Giorgione)《田园协奏曲》（乔尔乔内）*580*, 582
Pastoral Landscape, A (Lorrain)《田园风景》（洛兰）741, *741*
Patinir, Joachim, *Landscape with St. Jerome Removing the Thorn from the Lion's Paw* **约阿希姆·帕提尼尔**，《风景中的圣杰罗姆拔去狮爪上的刺》652, *652*
Patrons of art 艺术赞助人
See also under name of 见赞助人名字条目
in the Baroque period 在巴洛克时期 661, 697, 698, 710
Black Death, effects of 黑死病的影响 462
changing status of 赞助人地位的变化 650
Christianity as 基督教 311–312
French royal family as 法国王室家族 471
Gentileschi's description of her relationships with 真蒂莱斯基对她和赞助人关系的描述 665, 667
Holy Roman emperors as 神圣罗马皇帝 475
popes as 教皇 550–551, 563, 564, 567–573, 574, 577–580
in the Renaissance 在文艺复兴时期 555, 577–580, 621, 650
Renaissance elite families as 文艺复兴精英家族 511–512, 515, 518, 590–596, 603–605
study of art using 赞助人研究 518
women as 女性 603, 607
Paul III, pope 保罗三世，教皇 596, 596, 599, 602
Pavlov, Ivan 伊凡·巴甫洛夫 905
Paxton, Joseph, Crystal Palace, London **约瑟夫·派克斯顿**，水晶宫，伦敦 899, *899*
Pazzi Chapel (Brunelleschi), Santa Croce church, Florence 帕奇礼拜堂（布鲁

内莱斯基），圣十字教堂，佛罗伦萨 514, *514*, 515, *515*
Peasant Wedding (Bruegel the Elder)《农民婚礼》（老布吕盖尔）655, *655*
Pech-Merle, France, cave paintings 佩什-梅尔，法国，洞窟绘画 7, 6
Pediments 三角楣 108
  sculpture, Greek (Archaic) 雕塑，希腊（古风风格）115–118, *116–118*
  sculpture, Greek (Classical) 雕塑，希腊（古典风格）126–128, *127*, *128*
Peeters, Clara, *Still-Life with Fruit and Flowers* **克拉拉·彼得斯**，《有水果和花的静物》708, *708*
Pei, I. M., John Hancock Center, Boston 贝聿铭，约翰·汉考克中心，波士顿 1070
Pelkus Gate Near Utrecht (van Goyen)《乌得勒支附近的佩库斯门》（凡·霍延）*722*, 723
Pencil of Nature (Talbot)《自然之笔》（塔尔博特）892
Pendentive domes 穹隅穹顶 258, 259
Pendentives 穹隅 258, 259
Penelope Weaving, Flemish tapestry《珀涅罗珀织布》，佛兰德斯挂毯 489, *489*
Pennsylvania Academy of Fine Arts 宾夕法尼亚美术学院 835
Pentecost, from *Cluny Lectionary*《圣灵降临》，出自《克吕尼经文选》366–367, *367*
Pepin, Carolingian king 丕平，加洛林国王 387
Peplos, kore from《穿羊毛衣裙的考丽》114, *115*
Pepper (Weston)《菜椒》（韦斯顿）*1022*, 1023–1024
Pepy II 佩皮二世 59
Percier, Charles, Bedroom of Empress Joséphine Bonaparte 夏尔·佩尔西埃，皇后约瑟芬·波拿巴的卧室 857–858, *857*
Performance Art 行为艺术 1049–1051, *1049*, *1050*
Pergamon 帕加马
  Great Altar of Zeus 宙斯大祭坛 151–154, *152*, *153*
  plan of 平面图 149–150, *149*
Pericles (Perikles) 伯里克利 121, 128, 130, 131, 136, 137, 150
Peripteral temple 围柱式神庙 108
Peristyle court 围柱廊庭院 108, 214
Peroz I 卑鲁斯一世 44, *44*
Perrault, Charles 夏尔·佩罗 745
Perrault, Claude, Louvre **克劳德·佩罗**，卢浮宫 745, *745*
Perret, Auguste 奥古斯特·佩雷 1012
  Notre Dame, Le Raincy 圣母院，勒兰西市 1013, *1013*
Perry, Lila Cabot 利拉·卡波·佩里 874
Persephone 珀尔塞福涅 102, 157–158, *157*
Persepolis 波斯波利斯 40–43, *40*, *41*, *42*, *43*
Perseus 珀耳修斯 116
Perseus and Andromeda (Vasari)《珀耳修斯与安德洛墨达》（瓦萨里）594–595, *594*
Persia (Persians) 波斯（波斯人）40–44, 286–287
Persistence of Memory (Dalí)《记忆的永恒》（达利）999, *999*
Perspective 透视
  atmospheric (aerial) 空气透视 474
  scientific (linear) 科学（线性）透视 511, 513
Perugino, Pietro 彼得罗·佩鲁吉诺 574
  Delivery of the Keys to Saint Peter《交付天国钥匙》551, *551*
Pesaro, Jacopo 雅各布·佩萨罗 584
Pesaro Madonna (Titian)《佩萨罗圣母》（提香）*583*, 584–585
Peter Schlemihl: Tribulations of Love (Kirchner)《彼得·施勒密尔：爱的磨难》（基希纳）956–957, *957*
Peter Schlemihl's Wondrous History (Chamisso)《彼得·施勒密尔传奇》（沙米索）957
Petit Trianon (Gabriel), Versailles 小特里阿农宫（加布里埃尔），凡尔赛宫 811, *810*
Petrarch, Francesco 弗朗切斯科·佩特拉克 438
  sonnet from *Rime Sparse* 摘自《爱情小诗》的十四行诗 782
Petronas Towers, Kuala Lampur, Malysia 双子星塔，吉隆坡，马来西亚 1013
Peyre, Marie-Joseph 马利-约瑟夫·佩尔
  Architectural Works《建筑作品》812
  Théâtre Française 法国大剧院 812, *812*
Phaistos, palace at 位于费斯托斯的宫殿 82
Pheidian style 菲迪亚斯风格 136, *137*
Pheidias, *Athena Parthenos* **菲迪亚斯**，《处女雅典娜》130–131, *131*
Philadelphia Savings Fund Society Building (Howe and Lescaze) 费城储蓄基金会大楼（豪和莱斯卡兹）1021–1022, *1021*
Philip, duke of Orléans 菲利普，奥尔良公爵 759
Philip II, king of Macedon 腓力二世 141, 146
Philip II, king of Spain 菲利普二世，西班牙国王 492, 610, 628–629, 648, 697
Philip III, king of Spain 菲利普三世，西班牙国王 691
Philip IV, king of Spain 菲利普四世 690, 692
Philip IV the Fair 美男子菲利普四世 415
Philip the Arab, portrait of《阿拉伯人菲利普肖像》219, *219*
Philip the Bold, duke of Burgundy 大胆菲利普，勃艮第公爵 471–472
Philip the Good, duke of Burgundy 好人菲利普，勃艮第公爵 470, 480, 482
Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful, A (Burke)《论崇高和美的观念之起源的哲学探究》（柏克）794, 802
Philostratus 菲洛斯特拉托斯 218
Philoxenos, of Eretria 埃瑞特里亚的菲罗克西诺斯 158
Phoenicians 腓尼基人 39
Photogram 物影照片 992
Photography 摄影
  as art 作为艺术 896–897, *896*, *897*, 937
  documentary 纪实摄影 895, 940, 942, *941*, 1030–1031, *1030*, *1031*
  early 早期 892
  Kodak camera 柯达相机 938
  motion 运动摄影 941–943, *942*
  pictorialist, and photo secession 画意摄影和摄影分离派 938–940, *938*, *939*, *940*
  portraiture 肖像摄影 892–893, *893*
  Postmodern 后现代主义摄影 1097–1100, *1096*, *1097*, *1098*
  postwar street 战后街头摄影 1066, *1066*
  Surrealism and 超现实主义与摄影 1000, *999*, *1000*
  views 风景摄影 893–895
Photojournalism 新闻摄影报道 895–896, *895*
Photomontages, Dadaism 摄影蒙太奇，达达主义 988
Photo Secession 摄影分离派 939, 940
Physiologies《生理学》861
Piano, Renzo 伦佐·皮亚诺
  Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris 乔治·蓬皮杜国家艺术与文化中心，巴黎 1084, *1083*
  Kansai Airport, Japan 关西国际机场，日本 1085, *1085*
Piazza d'Italia (Moore), New Orleans 意大利广场（摩尔），新奥尔良市 1080–1081, *1080*
Picabia, Francis 弗朗西斯·皮卡比亚 986
Picasso, Pablo 帕布罗·毕加索 949
  Analytic Cubism 分析立体主义 952
  Demoiselles d'Avignon, Les《阿维尼翁少女》949–951, *950*
  Guernica《格尔尼卡》1033–1034, *1033*
  Guitar, Sheet Music, and Wine Glass《吉他、乐谱和酒杯》953, *953*
  Head of a Woman《女头像》996, *995*
  Surrealism 超现实主义 993–996, *994*, *995*
  Synthetic Cubism 综合立体主义 952–954, *953*, *954*
  Three Dancers《三舞者》995, *995*
  Three Musicians《三乐师》994–995, *994*
  Violin《小提琴》953, *954*
Pictorialism 画意摄影 896–897, *896*
  in photography 摄影中的画意 938–940, *938–940*
Picturesque 如画 802–803
Piero della Francesca 皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡 541
  Battista Sforza and *Federico da Montefeltro*《巴蒂斯塔·斯福尔扎与费德里戈·达·蒙泰费尔特罗双联肖像》542–543, *543*
  Enthroned Madonna and Saints with Federico da Montefeltro《升座圣母、圣徒与费德里戈·达·蒙泰费尔特罗》543–544, *543*
  Resurrection《基督复活》542, *542*
Piers, compound 复合墩柱 347
Pietà (Bermejo)《圣母哀子图》（贝尔梅约）495–496, *494*
Pietà (Michelangelo)《圣母哀子像》（米开朗基罗）566, *566*, 599, *599*
Pietà, Roettgen《勒特根圣母哀子像》427–428, *427*
Pietà (Titian)《圣母哀子图》（提香）610, 612, *612*
Pietro da Cortona. *See* Cortona, Pietro da (Pietro Berrettini) 彼得罗·达·科尔托纳，见“彼得罗·达·科尔托纳（彼得罗·贝雷蒂尼）”
Pilgrimage churches 朝圣式教堂 350–354, *351–354*
Pilgrimage routes, map of 朝圣路线地图 *352*
Pilgrimage to Cythera, A (Watteau)《舟发西苔岛》（华托）759, *760*
Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela《圣地亚哥-德孔波斯特拉朝圣指南》350, 351
Pilon, Germain, Tomb of Henry II and Catherine de' Medici **热尔曼·皮隆**，《亨利二世与凯瑟琳·德·美第奇之墓》627–628, *628*
Pineau, Nicholas, Hôtel de Varengeville room, Paris **尼古拉·皮瑙**，瓦朗日维尔公馆里的房间 *768*, 769
Pinnacles 小尖塔 407
Piranesi, Giovanni Battista 乔瓦尼·巴蒂斯塔·皮拉内西
  Roman Antiquities《罗马古迹》794
  Tomb of the Metalli《梅塔利之墓》794, *794*
Pisa, Italy 比萨，意大利
  cathedral complex 大教堂建筑群 *372*, 373–374, *373*
  Leaning Tower of 斜塔 *372*, 373
  Masaccio polyptych 马萨乔多联作品 519–520, *521*
Pisano, Andrea da, Bronze doors, San Giovanni baptistery **安德烈亚·达·皮萨诺**，青铜门，圣乔瓦尼洗礼堂 446, *447*, 448, *448*
Pisano, Bonanno, Leaning Tower of Pisa **波纳诺·皮萨诺**，比萨斜塔 *372*, 373
Pisano, Giovanni 乔瓦尼·皮萨诺

442
Nativity pulpit, Pisa《耶稣诞生》讲道坛，比萨 443, *444*, 445
Siena Cathedral 锡耶纳大教堂 452, *452*, 454
Pisano, Nicola 尼古拉·皮萨诺
Fortitude pulpit, Pisa《刚毅》讲道坛，比萨 442–443, *443*
Nativity pulpit, Pisa《耶稣诞生》讲道坛，比萨 443, *444*
Pissarro, Camille 卡米耶·毕沙罗 873, 876
Climbing Path l'Hermitage, Pontoise《埃尔米塔什登山路，蓬图瓦兹》*860*, 876–877, *877*
Pius XII, pope 庇护十二世，教皇 1046
Planarity linearity 平面性，线性 792
Planck, Max 马克斯·普朗克 945
Plant Forms (Dove)《植物形式》(达夫) 975, *975*
Plate tracery 板窗格 404
Plato 柏拉图 47, 119, 121, 125, 402
Plein air painting 户外画 849
Pliny the elder 老普林尼 142, 143, 151, 157, 158, 179, 230–231
Plotinus 普罗提诺 266
Plowing in the Nivernais: The Dressing of the Vines (Bonheur)《尼韦奈耕作：为葡萄园施肥》(博纳尔) 867, *867*
Plum Estate, Kameido (Hiroshige)《龟户梅园》(安藤广重) 872, *873*
Pluralism 多元主义 1090
Plutarch 普鲁塔克 131, 136
Pluto 普鲁托 102
Pochades 色彩速写 849
Poe, Edgar Allan 埃德加·爱伦·坡 920
Poggio Civitate, Italy 奇韦塔特岗，意大利 170, *170*
Pointillism 点彩主义 910
Pointilliste effect "点彩画" 效果 5
Poitou 普瓦图 371
Poling the Marsh Hay (Emerson)《收割沼泽干草》(爱默森) 938–939, *938*
Politics (Aristotle)《政治学》(亚里士多德) 127
Polke, Sigmar 希格马·珀尔克 1077
Alice in Wonderland《爱丽丝漫游奇境记》*1095*, 1096–1097
Pollaiuolo, Antonio del 安东尼奥·德尔·波拉尤奥洛 173
Battle of the Ten Naked Men《十裸者之战》534, *535*
Hercules and Antaeus《赫剌克勒斯与安泰俄斯》533–534, *534*
Pollock, Griselda 葛雷西达·波洛克 926
Pollock, Jackson 杰克逊·波洛克 1039, 1049, 1055
Autumn Rhythm: Number 30《秋韵：30号》1040–1041, *1040*
Polybius 波利比乌斯 188, 190
Polygnotos of Thasos 萨索斯的波利格诺托斯 145
Polykleitos, *Doryphoros (Spear Bearer)* **波利克里托斯**,《持矛者》124–125, *125*
Polykleitos the Younger, Corinthian capital **小波利克里托斯**，科林斯柱头 141–142, *142*
Polyptych 多联作品 519
Pompadour, Madame de 蓬巴杜夫人 763, 770, 809–810
Pompeii, architecture and painting in 庞贝城的建筑和绘画 212–216, *214*, 215, *215*
Pompey《庞培像》188, *189*
Pompey, theater and portico of 庞培大剧场和门廊 184, *184*
Pompidou Center. *See* Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou 蓬皮杜中心，见"乔治·蓬皮杜国家艺术与文化中心"
Pontormo, Jacopo da, *Entombment* **雅克布·达·庞多尔摩**,《基督下葬》590, *589*
Pool, Versailles (Atget)《凡尔赛池塘》(阿特热) 1000, *999*
Pool II, Juariaen 朱利恩·波尔二世 726
Poor Man Refused Admittance to a Mosque, A, (Behzad) from *Bostan*《一个穷人被清真寺拒之门外》(贝扎德)，出自《诗园》295, *295*
Pop Art 波普艺术 1048, 1051–1055, *1051–1054*
Pope, Alexander 亚历山大·蒲柏 795
Pope Leo X with Cardinals Giulio de' Medici and Luigi de' Rossi (Raphael)《教皇利奥十世与枢机主教朱利奥·德·美第奇、路易吉·德罗西》(拉斐尔) 578–579, *577*
Pope Paul III and His Grandsons (Titian)《教皇保罗三世和他的孙辈》(提香) 596, *596*
Popova, Lyubov, *Traveler, The* **柳博夫·波波娃**,《旅行者》967, *967*
Porcelain 瓷器
Jasperware 碧玉细瓷器 796
Sèvres 塞夫尔 769, *769*
Porch of the Maidens 女柱廊 139, *139*
Porta Marzia, Perugia, Italy 战神之门，佩鲁贾，意大利 169, *170*
Porticos 圆柱式门廊 329
Porticus Aemilia, Rome 艾米利亚柱廊，罗马 182, *182*
Portinari, Tommaso 托马索·波尔蒂纳里 490
Portinari Altarpiece (Goes)《波蒂纳里祭坛画》(格斯) 490, *490*
Portrait bust, Renaissance 胸像，文艺复兴 540–541, *541*
Portrait of a Boy, Etruscan《少年像》，伊特鲁里亚 173, *173*
Portrait of a German Officer (Hartley)《德国军官》(哈特利) 976, *976*
Portrait of Alexander the Great (Lysippos)《亚历山大大帝肖像》(利西波斯) 150, *150*
Portrait of an Insane Man (Man Suffering from Delusions of Military Rank) (Géricault)《神经病男子的肖像》或《受到军阶幻想折磨的男子》(热里科) 845, *845*
Portrait of a Noblewoman (Fontana)《贵妇》(丰塔纳) 609, *608*
Portrait of a Woman, Fayyum, Egypt《女性肖像》，法尤姆，埃及 211–212, *213*
Portrait of Charles I at the Hunt (Van Dyck)《查理一世狩猎像》(凡·代克) 705–706, *705*
Portrait of Eleanora of Toledo and Her Son Giovanni de' Medici (Bronzino)《托莱多的埃莉诺拉与其子乔瓦尼·德·美第奇》(布龙齐诺) 593–594, *593*
Portrait of Giovanni Arnolfini and His Wife Giovanna Cenami (Jan van Eyck)《阿诺尔菲尼夫妇像》(扬·凡·爱克) 484–485, *484*
Portrait of Henry VIII (Holbein the Younger)《亨利八世》(小汉斯·荷尔拜因) 645–646, *645*
Portrait of Juan de Pareja (Velázquez)《胡安·德·帕雷哈像》(委拉斯凯兹) 691–692, *691*
Portrait of Louis XIV (Rigaud)《路易十四像》(里戈) 742, *742*, 744
Portrait of Madame Inès Moitessier (Ingres)《安·莫阿泰瑟夫人像》(安格尔) 842, *841*
Portrait of Marchesa Brigida Spinola Doria (Rubens)《布里吉达·斯宾诺拉·多里娅侯爵夫人》701, *702*, 703
Portrait of Marie Antoinette with Her Children (Vigée-Lebrun)《玛丽·安托瓦内特和她的孩子们》(维热-勒布伦) 767–768, *767*
Portrait of Menander《米南德画像》323, *323*
Portrait of Napoleon on His Imperial Throne (Ingres)《王座之上的拿破仑肖像》(安格尔) 839–840, *839*
Portrait of Père Tanguy (Van Gogh)《唐吉老爹肖像》(凡高) 912, *914*, 915
Portrait of Saskia van Uylenburgh, (Rembrandt)《莎斯姬亚·凡·优伦堡像》(伦勃朗) 716, *716*
Portrait sculpture. *See* Sculpture, portrait 肖像雕塑，见"雕塑，肖像"
Portraiture 肖像
See also under Self portrait 参见"自画像"条目
American 美国 890, *890*
Baroque 巴洛克 701, *702*, 703, 705–706, *705*, 719, *720*
photography 摄影 892–893, *893*
reinvention of female portrait by Leonardo 达芬奇改造女性肖像画 562
Renaissance 文艺复兴 539–540, *540*, *541*, 562, *562*, 593, *593*
Rococo, English 洛可可，英国 772–773, *771–773*
Rococo, French 洛可可，法国 767–768, *767*
Portuguese, The (Braque)《葡萄牙人》(勃拉克) 952, *952*
Portunus, temple of, Rome 波尔图纳斯神庙，罗马 *180*, 181
Poseidon 波塞冬 98, 102, 132
Poseidon《波塞冬像》124, *123*
Positivism 实证主义 861
Post-and-lintel construction 柱梁结构 17
Post-Impressionism, painting 后印象主义，绘画 904–918, *906–918*
Post-Minimalism 后极少主义 1059–1065, *1060–1065*
Postmodernism 后现代主义
Abstract Expressionism 抽象表现主义 1038–1045, *1039–1044*
African American work 非裔美国人作品 1066–1069, *1067*, *1068*
architecture 建筑 1070, *1071*, 1072–1074, *1072–1074*, 1079–1089, *1079–1089*
Conceptual Art 观念艺术 1046–1048, 1063–1065 description of era, 1077–1078 earthworks, 1061–1063, *1061*, *1062*
Environments, Happenings and Performance Art 环境艺术，偶发艺术和行为艺术 1048–1051, *1049*, *1050*
feminist art, postwar 女性主义艺术，战后 1069–1070, *1070*
Formalism 形式主义 1055–1058, *1055–1057*
Installation Art 装置艺术 1101, *1100*
Minimalism 极少主义 1058–1059, *1058*
Neo-Expressionism 新表现主义 1090, *1091*, 1092, *1092*
photograph 照片 1096–1097, *1096*, *1097*, *1098*
photography, street 街头摄影 1066, *1066*
Pluralism 多元主义 1090
Pop Art 波普艺术 1048, 1051–1055, *1051–1054*
Post-Minimalism 后极少主义 1059–1065, *1060–1065*
television art 电视艺术 1064–1065, *1065*
timelines 大事年表 1045, 1047, 1052, 1058, 1063, 1069, 1072, 1089
use of term 用作术语 1077
Video Art 录像艺术 1101–1102, *1100*
Post-Painterly Abstraction 后涂绘性抽象 1055, 1056
Post-Structuralism 后结构主义 1077
Potato Eaters, The (Van Gogh)《吃土豆的人》(凡高) 912, *913*
Potpourri jar, Sèvres porcelain 百花香盒，塞夫尔瓷器 *769*, 770
Pottery 陶器
black-figure style 黑绘式 119–120, *120*
Cycladic 基克拉迪 *80*, 81
Etruscan 伊特鲁里亚 167–168, *167*
Greek painted, Archaic 希腊瓶画，古风风格 119–120, *120*, *121*

Greek painted, Geometric 希腊瓶画，几何风格 103–105, *103*, *104*
Greek painted, Orientalizing 希腊瓶画，东方化风格 105–106, *106*
Iranian, early 伊朗，早期 39, *39*
Minoan 米诺斯 88–89, *88*, *89*, 91
Neolithic 新石器时代 16–17
red-figure style 红绘式 120, *121*
Poussin, Nicolas 尼古拉·普桑
Abduction of the Sabine Women《劫夺萨宾妇女》738–740, *739*
Death of Germanicus《罗马将军之死》737–738, 738
Landscape with Saint John on Patmos《在帕特莫斯岛的圣约翰与风景》740, *740*
views on art 对艺术的看法 738
Poussinistes 普桑派 759
Power of Music (Mount)《音乐的力量》（芒特）837–838, *837*
Pozzo, Cassiano dal 卡西亚诺·达·波佐 738
Prague, Bohemia 布拉格，波希米亚
painting, Gothic International 绘画，国际哥特式 475–476, *475*
Prairie Houses 草原住宅 936
Prandtauer, Jakob, Monastery Church, Melk, Austria **雅各布·普兰德陶尔**，修院交通，梅克尔，奥地利 776–777, *775*
Praxiteles 普拉克西特勒斯
Aphrodite of Knidos《尼多斯的阿佛洛狄式》143, *143*
Hermes《赫尔墨斯》144, *144*
Prayer Book of Philip IV the Fair (Master Honoré)《美男子菲利普四世祈祷书》（奥诺雷大师）415, *415*
Precisionism 精确主义 1019
Predella 祭坛台座 515
Prefiguration 预示 237
Prehistoric art 史前艺术
Neolithic 新石器时代 12–18, *13–18*
Paleolithic 旧石器时代 2–12, *3–12*
timeline 大事年表 10, 17
Pre-Raphaelite Brotherhood 拉斐尔前派 881, 884
Presentation in the Temple and Flight into Egypt (Broederlam)《基督幼年故事》（布罗德尔兰）473, *473*
Preservation 保存
of frescoes 湿壁画 442
of tapestries 挂毯 626
Prevalence of Ritual: Baptism, The (Bearden)《宗教仪式的流行：洗礼》（比尔登）1067–1068, *1067*
Priam's Treasure 普里阿摩斯宝库 85
Priapos 普瑞尔珀斯 102
Priene 普赖伊尼
Athena, temple of 雅典娜神庙 147, 146
plan of 平面图 *148*, 149
Priest-King Feeding Sacred Sheep, Uruk《祭司喂神羊》，乌鲁克 29, *29*
Primaporta Augustus, Roman《第一执政奥古斯都》，罗马 192–193, *191*, 193
Primaticcio, Francesco, Room of the Duchess d'Étampes, Fontainebleau, France **弗朗切斯科·普里马蒂乔**，埃当普女公爵的卧室，枫丹白露，法国 625–626, *627*
Primavera (Botticelli)《春》（波提切利）537–538, *538*
Primitives 原初主义者 838
Primitivism 原始主义 951
Prince, Richard 理查德·普林斯 1097
Prince Rahotep and His Wife, Nofret《拉霍泰普王子及其妻诺菲尔特雕像》56–57, *57*
Principles of Harmony and Contrast of Colors, The (Chevreul)《色彩和谐与对比的原则》（谢弗勒尔）876
Principles of Physiological Psychology (Wundt)《生理心理学原理》（冯特）904–905
Printing 印刷 469
centers in Colmar and Basel 科尔马与巴塞尔的印刷中心 500–501
development of 发展 498, 499
impact of Reformation on 宗教改革的影响 632
Printmaking techniques 版画制作技术 498, 720, 829
Prix, Wolf 沃尔夫·普里克斯 1086
Process art 过程艺术 1060
Procopius of Caesarea 普罗科庇厄斯，凯撒利亚 258, 259
Pronaos 前殿 108
Pronk still life 豪华静物画 709–710, *710*
Proportions 比例 402
Propylaia (Mnesikles) 卫城山门（明希凯尔斯）*129*, 137–138, *138*
Propylons 门道 94
Proserpina 普罗赛尔皮娜 102
Protestant Reformation 宗教改革 587, 596, 632
Proudhon, Pierre-Joseph 皮埃尔-约瑟夫·蒲鲁东 863
Provenance 出处 82
Provence 普罗旺斯 371, 373
Prune Flat (Whitman)《剪平》（惠特曼）1050, *1050*, 1062
Psalters《诗篇》
Blanche of Castile《卡斯蒂尔的布朗什诗篇》413–414, *413*
defined 定义 324
Queen Mary《玛丽王后诗篇》423, *423*, 425
Saint Louis《圣路易诗篇》414–415, *414*
Utrecht《乌得勒支诗篇》324, *324*
Winchester《温切斯特诗篇》382, *382*
Psammetichus I 萨姆提克一世 112
Ptolemy 托勒密 76, 146
Ptolemy XIV 托勒密十四世 76
Public Services Building (Graves), Portland, Oregon 公共服务部大楼（格雷夫斯），波特兰，俄勒冈 1082, *1082*
Pucelle, Jean, *Hours of Jeanne d'Évreux* **让·皮塞尔**，《让娜·德夫勒日课经》416–417, *416*, 456
Puget, Pierre-Paul, *Milo of Crotona* **皮埃尔-保罗·皮热**，《克罗托那的米罗》749–750, *750*
Pugin, Augustus Welby Northmore, Houses of Parliament, London **A.W.N. 普金**，议会大厦，伦敦 854, *855*
Purism 纯粹主义 1012, 1015–1017
Purse cover, Sutton Hoo burial ship, England 囊盖，萨顿胡船冢，英格兰 315, *315*
Puryear, Martin, *Spell, The* **马丁·普耶尔**，《魔咒》1094, *1093*
Puvis de Chavannes, *Sacred Grove, The* **皮维·德·夏凡纳**，《神圣树林》909, *909*
Pylons 塔门 64
Pylos 皮洛斯 92
megaron at 皮洛斯谒见大厅 95–96, *96*
Pyramids 金字塔
Djoser funerary complex 佐塞王墓葬群 *50*, 51–52, *51*, *52*
at Giza 吉萨金字塔 52, *53*, 54–55, *54*, 75, *75*
Pyramid Text of Unis 乌尼斯金字塔文节选 56
Pytheos 皮泰欧
Halikarnassos mausoleum 哈利卡纳苏斯的毛索洛斯王墓庙 141, *141*
Temple of Athena, Priene 雅典娜神庙，普赖伊尼 146, *146*
Pythokritos of Rhodes (?), *Nike of Samothrace* **罗得岛的派托克里托斯**（？），《萨莫色雷斯岛的胜利女神像》*153*, 154–155

Qasr al-Hayr, fresco from 海尔堡的湿壁画 282, *282*
Qibla 麦加朝向 281
Quadrant vaults 四分拱 378
Quadratura 幻真画 670
Quadripartite vaults 四分拱顶 398, *398*
Quadri riportati (riportato) 转绘式天顶画 669, 670
Quattrocento painting 15世纪绘画 879
Quattro Coronati (Four Saints) (Nanni di Banco)《四圣徒》（南尼·迪·班科）509–510, *510*
Quedlinburg Itala《奎德林堡〈圣经〉残本》250–252, *250*
Queen Mary Psalter《玛丽王后诗篇》423, *423*, 425
Queen Nefertiti, sculpture of《奈费尔提蒂王后雕像》72, *72*
Queen's Megaron, Palace of Minos 王后正厅，米诺斯王宫 86, 86
Queen Tiy, sculpture of《王后泰伊雕像》71–72, *71*
Qur'an《古兰经》277, 278
excerpt from 节选 432–433

Raedwald, king 雷德沃尔德，国王 314, 315
Raft of the Medusa (Géricault)《梅杜萨之筏》（热里科）844–845, *844*
Raggi, Antonio 东尼奥·拉吉 673, 678
Rahotep and His Wife, Nofret《拉霍泰普王子及其妻诺菲尔特雕像》56–57, *57*
Raimondi, Marcantonio 马尔坎托尼奥·拉伊蒙迪 743
Judgment of Paris《帕里斯的裁判》581, *579*
Rainaldi, Carlo 卡罗·拉依纳尔迪 680
Rainer, Yvonne 伊冯娜·雷纳 1062
Raising of the Cross (Rubens)《竖起十字架》（鲁本斯）699, *699*, *700*, 701
Ram and Tree (Goat in Thicket), Cemetery of Ur《丛林中的山羊（羊与树）》，乌尔皇家墓地 *26*, 27
Ramose, tomb of 拉莫斯墓 68–69, *69*
Ramses II, temple of 拉美西斯二世神庙 *66*, 67, *67*
Ramses III, 74
Rape of the Sabine Woman (Bologna)《劫掠萨宾妇女》（博洛尼亚）595–596, *595*
Raphael 拉斐尔
Alba Madonna《黎明时的圣母》导25, *25*
death of 拉斐尔之死 581
Disputà《争辩》*575*, 576
early madonnas 早期的圣母像 574
Galatea《伽拉忒亚》*579*,580–581
Judgment of Paris《帕里斯的裁判》581, *579*
La Belle Jardinière《园丁圣母》574, *574*
Pope Leo X with Cardinals Giulio de' Medici and Luigi de' Rossi《教皇利奥十世与枢机主教朱利奥·德·美第奇、路易吉·德罗西》577–578, *577*
Saint Paul Preaching at Athens《圣保罗在雅典布道》*578*, 580
School of Athens《雅典学院》577–578, *576*
Rational Classicism 理性古典主义 809–812, *810*, *811*
Rationale divinorum officiorum (Durandus)《合理的圣礼》（杜朗德斯）403
Rauschenberg, Robert 罗伯特·劳申伯格 1046, 1048
Odalisk《宫女碑》1047–1048, *1047*
Ravenna 拉文纳 245
Mausoleum of Galla Placidia 加拉·普拉奇迪娅墓庙 245–246, *245*, *246*, *247*
Orthodox Baptistery 东正教洗礼堂 247–248, *247*, *248*
San Vitale church 圣维塔莱教堂 253–256, *253*, *254*, *256*
Rayonnant or Court style 辐射式风格或宫廷风格 410, *410*, *411*, 412, *412*, *413*
Readymades 现成品 986
Realism 现实主义/写实主义
development of 发展 861–862
Hellenistic 希腊化时期 155–156
painting, American 绘画，美国 888–892, *889*, *890*, *891*
painting, English 绘画，英国 880–

888, *882–888*
painting, French 绘画，法国 863–868, *864–868*, 870–873, *870–873*
timelines 大事年表 881, 885
Realpolitik 现实政治 861
Recumbent Figure (Moore)《斜倚的人体》(摩尔) 1004, *1003*
Red Blue Green (Kelly)《红蓝绿》(凯利) 1057, *1056*
Red-figured krater (Niobid Painter) 红绘萼形酒瓮 (尼俄柏画师) 146, *145*
Red-figure pottery style 红绘陶器风格 120, *121*
Redon, Odilon 奥迪隆·雷东 920
Eye Like a Strange Balloon Mounts Toward Infinity, The《眼睛，一个奇怪的气球升入无垠》920, *921*
Red Studio, The (Matisse)《红色画室》(马蒂斯) 948–949, *949*
Reed Painter, White-ground lekythos **里德画师**，白底长身细颈瓶 146, *145*
Reflections on the Imitation of Greek Works of Art in Painting and Sculpture (Winckelmann)《关于绘画和雕塑对希腊艺术之的模仿的思考》(温克尔曼) 156, 791
Reformation 宗教改革 587, 596, 621, 733
art in central Europe 中部欧洲的艺术 632–645
in Basel 巴塞尔 644–645
in England 英格兰 645–647
in the Netherlands 尼德兰 647–649
Registers 画带 27
Regolini-Galassi Tomb, Cerveteri 雷格利尼-加拉西墓，塞维特里 162–163, *163*
Reims Cathedral 兰斯大教堂 407
sculpture, interior 雕刻，内部 408–410, *409*
sculpture, west portal 雕刻，西大门 408, *408*
West façade 西立面 407–408, *407*
Rejlander, Oscar Gustave 奥斯卡·古斯塔夫·里吉兰德 896
Relics 圣物 349
Relief Panel of Hesy-ra《海西拉浮雕板》57, *57*
Relief prints 凸版印刷 498
Relief sculpture. *See* Sculpture, relief 浮雕，见“浮雕”
Religious beliefs 宗教信仰
Egyptian 埃及 47, 48, 68–69
Greek 希腊 102
Minoan 米诺斯 91
Mycenaean 迈锡尼 98–99
Paleolithic 旧石器时代 6
Persian 波斯 40
Sumerian 苏美尔 22–23, 24, 26–27
Reliquaries 圣物箱 341, 352, *352*
Rembrandt van Rijn 伦勃朗·凡·莱茵 716
art techniques used by 使用的艺术技法 721
Blinding of Samson, The《刺瞎参孙》717, *717*
drawings 素描 716–717, 716
Hundred Guilder Print《一百荷兰盾版画》718–719, *719*
Huygens' *Autobiography*, excerpt about《惠更斯自传》，节选 786–787
Night Watch (Company of Captain Frans Banning Cocq)《夜巡》或《弗兰斯·班宁·柯克队长的连队》718, *718*
Portrait of Saskia van Uylenburgh《莎斯姬亚·凡·优伦堡像》716–717, *716*
Return of the Prodigal Son《浪子回头》720, *720*
Self-Portrait《自画像》719–720, *720*
workshops 画坊 716
Remus 雷穆斯 173
Renaissance 文艺复兴
architecture, English 建筑，英格兰 647–648, *647*
architecture, French 建筑，法国 622–623, *623*, *624*, 625
architecture, Netherlands 建筑，尼德兰 651–652, *651*
architecture, Spanish 建筑，西班牙 629–630, *629*
artists, changing status of 艺术家地位的变化 504, 555, 587, 587, 621, 650
decorative art, French 装饰艺术，法国 625–626, *627*
Mannerism 风格主义 588–595, *589–595*
map of Europe in sixteenth century 16世纪欧洲地图 *622*
origin of term 该术语的起源 503
painting, English 绘画，英格兰 645–647, *645*, *646*
painting, German 绘画，德国 633–635, *634*, *635*, *638*, 639, 640–641, *640*, 642, *642*, *643*, 644–645, *644*, *645*
painting, Netherlands 绘画，尼德兰 649–656, *649–656*
painting, Spanish 绘画，西班牙 630–632, *630*, *631*
sculpture, French 雕塑，法国 626, *627*, 628, *628*
tapestry, French 挂毯，法国 625, *625*, 626
timelines 大事年表 629, 633
woodcuts/engravings 木刻板画/雕版画 635–637, *636*, *637*, 639, *639*, 641–642, *641*
Renaissance (early), Italian 文艺复兴(早期)，意大利
architecture 建筑 505–511, *507*, *508*, *510*, 512–516, *512*, *514*, *515*, 530–532, *530–532*, 544–545, *544*, 546–547, *547*
bronze work 青铜作品 532–534, *533*, *534*, 547, *547*
description of 描述 503–504
map of Italy 意大利地图 *504*
Medici family, role of 美第奇家族的作用 522–523
painting 绘画 516–520, *516*, *517*, *519–521*, 528–530, *528*, *529*, 534–544, *535–543*, 545–546, *545*, *546*, 547–552, *548–552*
sculpture 雕塑 505–511, *506*, *509*, *510*, 522–527, *522–527*
timelines 大事年表 510, 519, 525, 531, 537, 551
Renaissance (High), Italian 文艺复兴(盛期)，意大利
architecture 建筑 563–564, *563*, *564*
description of 描述 555–556
frescoes for Sistine Chapel 西斯廷礼拜堂湿壁画 570–573, *569*, *570*, *571*, *572*
frescoes for Stanza della Segnatura 签字大厅湿壁画 574, 575, 576–578, *576–577*
painting 绘画 556–562, *556*, *557*, *558*, *559*, *561*, *562*, 570–584, *569–572*, *574–584*
papal and private commissions 教皇与私人委托 578–581
sculpture 雕塑 565–570, *566*, *567*, *568*
timelines 大事年表 561, 579, 581
use of term 用作术语 555
Renaissance (Late), Italian 文艺复兴(晚期)，意大利
architecture 建筑 591–593, *592*, 598–605, *599–604*, 608–609, *609*, 616–618, *616*, *617*, *618*
description of 描述 587–588
iconography and iconology 图像志与图像学 594
map of Italy 意大利地图 *588*
Medici family, role of 美第奇家族的作用 590–595
painting 绘画 589–590, *589*, 593–595, *593*, *594*, 596, *596*, *597*, 598, *598*, *604*, 605–608, *605–608*, 610–615, *610–613*, *615*
papal and private commissions 教皇与私人委托 588
sculpture 雕塑 590–591, *590*, *591*, 595, *595*, 598, *599*
timelines 大事年表 593, 602, 607, 617
Reni, Guido, *Aurora* **圭多·雷尼**,《奥罗拉》670, *670*
Renier of Huy, baptismal font **余伊的雷尼尔**，洗礼盆 375, *375*
Renoir, Pierre-Auguste 皮埃尔-奥古斯特·雷诺阿 873
Luncheon of the Boating Party《赛舟会午餐》875–876, *875*
Repoussé 敲花细工 44
Representational Surrealism 具象超现实主义 998–999, *998*, *999*
Responds 壁联柱 389
Restoration 修复 573
of architecture 建筑 368
Resurrection, Isenheim Altarpiece (Grünewald)《伊森海姆祭坛画》(格吕内瓦尔德) 633, *634*, 635, *635*
Resurrection (Luca della Robbia)《基督复活》(卢卡·德拉·罗比亚) 523, 525, *525*
Resurrection (Piero della Francesca)《基督复活》(皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡) 542, *542*
Return of the Hunters (Bruegel the Elder)《狩猎归来》(老布吕盖尔) *654*, 655–656
Return of the Prodigal Son (Rembrandt)《浪子回头》(伦勃朗) 720, *720*
Return to Reason, The (Man Ray)《回归理性》(曼·雷) 993
Reynolds, Joshua 乔舒亚·雷诺兹
discourse delivered at the Royal Academy 在皇家艺术学院的演讲 774
Mrs. Siddons as the Tragic Muse《扮成悲剧缪斯的西登斯夫人》773, *773*, 775
Rhinoceros, Wounded Man, and Bison, Lascaux Cave《犀牛、受伤的男子和野牛》，拉斯科洞 2, *4*, 7
Rhodius, Constantinus 康斯坦丁努斯·罗蒂乌斯 432
Rhoikos 罗伊科斯 112
Rhyton cup 角状杯
Minoan 米诺斯 89, *89*, *90*, 91
Persian 波斯 41, *40*
Riace Warrior A, Riace, Italy《里亚切青铜武士像1号》，意大利 126, *126*
Ribbed vaults 肋拱 378
Ribera, Jusepe de, *Club-Footed Boy* **胡塞佩·德·里韦拉**,《畸足少年》689, *689*
Richard II, king of England 理查二世，英格兰国王 476
Richardson, Henry Hobson, Marshall Field Wholesale Store, Chicago **亨利·霍布森·理查森**，马歇尔·菲尔德批发商店，芝加哥 933, *933*
Richelieu, Cardinal 黎塞留，枢机主教 734
Richter, Gerhard 格哈德·里希特 1096
Rietveld, Gerrit 赫里特·里特韦尔 1007
Schröder House, Holland 施罗德住宅，荷兰 1009, *1008*
Rigaud, Hyacinthe, *Louis XIV* **亚森特·里戈**,《路易十四像》742, *742*, 744
Riis, Jacob 雅各布·里斯
Five Cents a Spot《5分钱一个床位》940–941, *941*
How the Other Half Lives《另一半人怎样生活》941–942
Rilke, Rainer Maria 雷纳·玛丽·里尔克 954
Rime Sparse (Petrarch)《爱情小诗》(佩特拉克) 782
Rinaldo and Armida (Van Dyck)《里纳尔多和阿米达》(凡·代克) *704*, 705
Ripa, Cesare 切萨雷·里帕 667
Rite of Spring (Stravinsky)《春之祭》(斯特拉文斯基) 954
Ritual cup, Persian 典礼用杯，波斯

41, *40*
Rivera, Diego 迭戈·里韦拉 1026
Man, Controller of the Universe《人，宇宙的支配者》1027–1028, *1027*
Robert Andrews and His Wife (Gainsborough)《罗伯特·安德鲁和他的妻子》(庚斯博罗) 772, *771*
Robespierre 罗伯斯庇尔 823
Robie House (Wright), Chicago 罗比住宅(赖特)，芝加哥 936–937, *936*
Robin, Pierre, Saint-Maclou, Rouen **皮埃尔·罗宾**，圣马克卢教堂，鲁昂 420, *419*
Robinson, Henry 亨利·罗宾逊 896
Robusti, Jacopo. *See* Tintoretto 雅各布·罗布斯蒂，见"丁托列托"
Rock-cut tombs 石窟墓 60–61, *60*, *61*
Rocky Mountains, Lander's Peak (Bierstadt)《落基山脉：陆地顶峰》(比尔施塔特) 891, *891*
Rococo 洛可可
decorative arts, French 装饰艺术，法国 768–770, *768*, *769*
development of 发展 757–759
difference between Baroque and 和巴洛克之间的区别 757
in Germany and Austria 德国和奥地利 775–778, *774–777*
painting, English 绘画，英国 770–775, *770–773*
painting, French 绘画，法国 757–768, *760–767*
painting, Italian 绘画，意大利 778–781, *778*, *779*, *780*
sculpture, French 雕塑，法国 770, *769*
timelines 大事年表 768, 773, 775, 777
use of term 用作术语 757
Rodchenko, Aleksandr, *Advertisement: "Books!"* **亚历山大·罗琴科**，《广告："书！"》1006–1007, *1006*
Rodin, Auguste 奥古斯特·罗丹
Burghers of Calais《加莱义民》927–928, *929*
Gates of Hell《地狱之门》926, *927*
Thinker, The《思想者》927–928, *927*
Waling Man《行走的人》927, *928*
Rodin with His Sculptures "Victor Hugo" and "The Thinker" (Steichen)《罗丹与他的雕塑：维克多·雨果和思想者》(施泰肯) 939–940, *940*
Roditi, Édouard 埃杜阿德·罗迪蒂 991
Roebling, John Augustus, Brooklyn Bridge, New York City **约翰·罗布林**，布鲁克林大桥，纽约市 899–900, *899*
Roebling, Washington, Brooklyn Bridge, New York City **华盛顿·罗布林**，布鲁克林大桥，纽约市 899–900, *899*
Roettgen Pietà《勒特根圣母哀子像》427–428, *427*
Roger II 罗杰二世 290
Roger of Helmarshausen 黑尔马斯豪森的罗杰 400
Rogers, Richard, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris **里查德·罗杰斯**，巴黎乔治·蓬皮杜国家艺术与文化中心 1084, *1083*
Rogier van der Weyden 罗杰·凡·德·维登
Descent from the Cross《下十字架》468, 485–487, *485*
Saint Luke Painting the Virgin《圣路加为圣母画像》*486*, 487
Roman Antiquities (Piranesi)《罗马古迹》(皮拉内西) 794
Roman art and culture 罗马艺术与文化
architecture and painting in Pompeii and Herculaneum 庞贝和赫克拉尼厄姆的建筑和绘画 212–216, *214*, *215*
architecture in the provinces 行省建筑 209–211, *209*, *210*, *211*
gods and heroes 男神与女神 102
Greek influence 希腊的影响 188
painting, domestic 绘画，民居 214–219, *214–218*
painting in the provinces 行省绘画 211–212, *213*
sculpture in the provinces 行省雕塑 211, *211*
timelines 大事年表 189, 191, 203, 205, 213, 219
Roman de la Rose (Romance of the Rose) (Lorris and Meung)《玫瑰传奇》(洛里斯和德默) 419
Roman Empire 罗马帝国
architecture 建筑 201, *202*, 203, *203*, *204*, 205, *205*, *206*, 207–209, *207–208*
Christianity in 罗马帝国的基督教 235–236
sculpture, portrait 肖像雕塑 191–194, *191–194*
sculpture, relief 浮雕 195–201, *195–201*
Roman Empire, late 罗马帝国，晚期
architecture 建筑 223–228, *224–228*
sculpture, portrait 肖像雕塑 219–220, *219*, *220*
sculpture, relief 浮雕 *220*, 221–223, *221*, *222*, *223*
Romanesque art and culture 罗马式艺术与文化
architecture, Cistercian 建筑，西多会 364–365, *364*
architecture, early 建筑，早期 347, *348*
architecture, English 建筑，英格兰 379–380, *381*
architecture, French 建筑，法国 371, *371*, *372*, 373
architecture, German 建筑，德国 375–376, *376*
architecture, Italian 建筑，意大利 *372*, 373–375, *374*
architecture, Norman 建筑，诺曼底 379–380, *379*, *380*
architecture, pilgrimage churches 建筑，朝圣教堂 349–354, *351–354*
Cistercian 西多会 364–365, *364*
Cluniac architecture and sculpture 克吕尼教派的建筑和雕塑 355–356, *355*, *356*, *357*, 358–360, *359–362*
Cluniac painting 克吕尼教派绘画 364, *364*
Cluniac *Sarcophagus of Doña Sancha* 克吕尼教派，《唐娜·桑查石棺》*344*, 363–364, *363*
history 历史 345–347
manuscripts 手抄本 366–370
restoration of 修复 368
sculpture, Italian 雕塑，意大利 375, *375*
sculpture, monumental stone 大型石雕 348, *349*, 354, *354*
timelines 大事年表 349, 369, 379
use of term 用作术语 345
women 女性 363–364
Romano, Giulio 朱利奥·罗马诺
Fall of the Giants《巨人从奥林匹斯山坠落》*604*, 606
Palazzo del Tè, Mantua T 型宫，曼图亚 *604*, 605
Roman Republic 罗马共和国
architecture 建筑 179–184, *180–184*
Greek influence 希腊的影响 180–181, 188
map of Roman Empire 罗马帝国地图 *178*
origins of 起源 177–179
painting 绘画 189–190, *190*
sculpture, freestanding 圆雕 185
sculpture, portrait 肖像雕刻 186, *187*, 188–190, *188*, *189*, *190*
sculpture, relief 浮雕 184–185, *185*
Romanticism 浪漫主义
development of 发展 823–824
landscape painting, American 风景画，美国 835–837, *836*
landscape painting, English 风景画，英国 829–834, *830–833*
landscape painting, German 风景画，德国 834–835, *834*, *835*
painting, American 绘画，美国 835–838, *836*, *837*
painting, English 绘画，英国 805–808, *805–809*, 828–834, *829–833*
painting, French 绘画，法国 838–850, *838–850*
painting, German 绘画，德国 834–835, *834*, *835*
painting, Spanish 绘画，西班牙 825–828, *825*, *826*, *828*
in Rome 罗马的浪漫主义 793–794, *794*
sculpture, French 雕塑，法国 852–853, *852*, *853*
sculpture, Italian 雕塑，意大利 851–852, *851*
use of term 用作术语 790, 823, 845
Rome 罗马
See also Vatican 参见"梵蒂冈"
Campidoglio (Capitoline Hill) (Michelangelo) 圣顶广场(加比多里山)(米开朗基罗) 598–600, *599*, *600*
Cornaro Chapel (Bernini), Santa Maria della Vittoria church 科尔纳罗礼拜堂(贝尼尼)，维多利亚圣母教堂 684, *685*
fall of 罗马的衰亡 311
Il Gesù church (Della Porta) 耶稣堂(德拉·波尔塔) 602–603, *602*, *603*
Neoclassicism in 罗马的新古典主义 791–793, *792*, *793*
Old Saint Peter's basilica 旧圣彼得教堂 242, *242*
Palazzo Barberini, ceiling fresco, (Cortona) 巴贝里尼宫，天顶湿壁画(科尔托纳) 670–671, *671*, 673
Palazzo Farnese, ceiling fresco, (Carracci) 法尔内塞宫，天顶湿壁画(卡拉奇) *668*, 669–670
Romanticism in 罗马的浪漫主义 793–794, *794*
sack of 洗劫罗马 588, 596
San Carlo alle Quattro Fontane church, (Borromini) 四喷泉圣卡罗教堂(波洛米尼) 678, *678*, *679*
San Luigi dei Francesi, Contarelli Chapel 法国人圣路易教堂，孔塔列里礼拜堂 662–663, *662*, *663*
Sant'Agnese church (Borromini) 圣阿涅塞教堂(波洛米尼) 680, *680*
Sant'Ivo church (Borromini) 圣伊沃教堂(波洛米尼) 678, *679*
Santa Maria Maggiore church 庄严圣母教堂 247–250, *248*, *249*
Tempietto, San Pietro church 小神殿，圣彼得教堂 563–564, *563*
Romulus 罗慕路斯 173, 177
Rood, Ogden 奥格登·洛德 910
Rosenberg, Harold 哈罗德·罗森伯格 1040
Rosenthal Center for Contemporary Art (Hadid), Cincinnati 罗森塔尔当代艺术中心(哈迪德)，辛辛那提 1086, *1087*
Rose windows 玫瑰窗 401
Rosicrucianism 玫瑰十字会 904, 919
Rossellino, Bernardo, Tomb of Leonardo Bruni **贝尔纳多·罗塞利诺**，《莱奥纳多·布鲁尼之墓》525–526, *527*
Rossetti, Dante Gabriel 但丁·加布里埃尔·罗塞蒂 881
Beata Beatrix《贝娅塔·贝娅特丽齐》884–885, *885*
Rossi, Luigi de' 路易吉·德罗西 577, *577*
Rostrum 讲坛 223
Rothko, Mark, *No. 61 (Rust and Blue) [Brown, Blue, Brown on Blue]* **马克·罗斯科**，《61号(褐与蓝)》或《棕色、蓝色、蓝底棕色》1042, *1042*
Rotuli 长卷 200
Rousseau, Henri, *Dream,* The **亨利·卢梭**，《梦境》920, *921*
Rousseau, Jean-Jacques 789, 790–791, 798, 824, 951
Rousseau, Théodore (Pierre-

Étienne-), *Under the Birches* **皮埃尔-埃蒂安-泰奥多尔·卢梭**,《桦树下》850, *850*
Royal Academy of Art (England) 皇家艺术学院（英国）758, 774, 795, 798
Royal Academy of Painting and Sculpture (French Academy) 皇家绘画与雕塑学院（法兰西学院）738, 741–742, , 759, 795
Royal Crescent (John Wood the Elder and Younger), Bath, England 皇家新月楼（约翰·伍德父子），巴斯，英国 800–802, *801*
Royal Pavilion, (Nash), England 皇家亭阁（纳什），英国 855, *856*
Royal Standard of Ur《乌尔皇家旗》*20*, 27, *27*
Rubénistes 鲁本斯派 759
Rubens, Peter Paul 彼得·保罗·鲁本斯
Allegory of Sight, from *Allegories of the Five Senses*《视觉的寓言》，出自《五种感官》706–707, *707*
ceiling paintings at Whitehall Palace 白厅宫天顶绘画 751
Garden of Love, The《爱之园》*704*, 705
Marie de' Medici, Queen of France, Landing in Marseilles《法国王后，玛丽·德·美第奇在马赛登陆》703, *703*, 705
Portrait of Marchesa Brigida Spinola Doria《布里吉达·斯宾诺拉·多里娅侯爵夫人》701, *702*, 703
Raising of the Cross《竖起十字架》699, *699*, *700*, 701
workshops of 鲁本斯的画坊 705, 716
Rucellai, Giovanni 乔瓦尼·鲁切莱 530, 531
Rude, François, *Departure of the Volunteers of 1792 (La Marseillaise)*, Arc de Triomphe, Paris **弗朗索瓦·吕德**,《1792年志愿军出征》或《马赛曲》，凯旋门，巴黎 852–853, *853*
Ruisdael, Jacob van 雅各布·凡·雷斯达尔
Bleaching Grounds Near Haarlem《哈勒姆附近的漂布园》*722*, 723–724
Jewish Cemetery, The《犹太墓园》*723*, *724–725*
Rukh, shah 鲁克王 294
Rule (St. Benedict of Nursia), excerpt from《本笃会会规》（努尔西亚的圣本笃），节选 433–434
Running Fence (Christo and Jeanne-Claude)《奔跑的围栏》（克里斯托和珍尼-克劳德）1061–1063, *1062*
Ruscha, Edward, *Standard Station, Amarillo, Texas* **爱德华·鲁沙**,《得克萨斯州阿马里洛市标准石油加油站》1054, *1054*
Ruskin, John 约翰·拉斯金 881
Russia 俄国
Constructivism 构成主义 1005–1007, *1005*, *1006*
Cubism and Futurism 立体主语与未来主义 966–967, *967*
Rutherford, Ernest 欧内斯特·卢瑟福 945
Ruysch, Rachel, *Flower Still Life* **拉歇尔·鲁伊斯**,《花卉静物》726–727, *726*
Ryder, Albert Pinkham, *Siegfried and the Rhine Maidens* **艾伯特·平克汉·赖德**,《齐格弗里德与莱茵少女》924–925, *925*

Sabines 萨宾人 739
Sacchi, Andrea, *Urban VIII Visiting Il Gesù* **安德烈·萨奇**,《乌尔班八世参观耶稣堂》*602*
Sacra conversazione 神圣会谈 529, 543, 549, 584
Sacred Grove, The (Puvis de Chavannes)《神圣树林》（皮维·德·夏凡纳）909, *909*
Sacrifice of Isaac (Ghiberti), San Giovanni baptistery bronze doors《以撒祭献》（吉伯尔蒂），圣乔瓦尼洗礼堂青铜门 505–506, *506*
Saenredam, Pieter, *St. Bavo's Church at Haarlem, interior of choir* **皮埃特·萨恩列达姆**,《哈勒姆圣巴沃教堂圣坛内景》*724*, 725
Safavids 萨非人 299–300, 302–306
Said, Edward 爱德华·萨义德 951
St. Bavo's Church at Haarlem, interior of choir, (Saenredam)《哈勒姆圣巴沃教堂圣坛内景》（萨恩列达姆）*724*, 725
St. Charles Borromaeus (Fischer von Erlach) 圣卡尔教堂（菲舍尔·冯·埃拉赫）774–775, *774*
St. Cyriakus church, Gernrode, Germany 圣西利雅库斯女修院教堂，格恩罗德，德国 330–331, *331*
Saint-Denis, abbey church, France 圣德尼修院教堂
ambulatory and choir 回廊与唱诗班区 387–389, *387*, *389*
construction of 建造 390
rebuilding of 重建 387
Suger of Saint-Denis, role of 圣德尼的絮热的作用 387, 388, 389, 390
West façade 西立面 390–391, *391*
Saint-Denis, Tomb of Henry II and Catherine de' Medici (Pilon) 圣德尼，《亨利二世与凯瑟琳·德·美第奇之墓》（皮隆）627–628, *628*
Sainte-Chapelle, Paris 圣礼拜堂，巴黎 *410*, *411*, 412
Saint-Étienne church, Caen, Normandy 艾蒂安教堂，卡昂，诺曼底 380–381, *381*
Saint Francis in Ecstasy (Bellini)《圣方济各的神迷》（贝里尼）548–549, *548*
Saint Francis Preaching to the Birds《圣方济各向鸟群布道》440, *440*
St. Gall, monastery of 圣加尔修道院 328–330, *329*
Sainte-Geneviève, Panthéon (Soufflot), Paris 圣杰尼耶夫教堂，万神殿（苏夫洛），巴黎 811–812, *811*
Saint-Genis-des-Fontaines church, lintel of, France 圣热尼·德·枫丹教堂的门楣，法国 348, *349*
St. George Tabernacle (Donatello)《圣乔治圣龛》（多纳太罗）508, *509*
Saint-Gilles-du-Gard, France 圣吉勒-德加尔教堂，法国 371, *372*, 373
St. John the Evangelist, from the *Gospel Book of Abbot Wedricus*《福音书作者圣约翰》，出自《修道院长维德里库斯福音书》370–371, *370*
Saint-Lazare church, Autun, France 顿圣拉扎尔大教堂，奥顿，法国 360, *361*, 362, *362*
St. Louis, Missouri, Wainwright Building (Sullivan) 圣路易斯市，密苏里州，温赖特大楼（沙利文）934–935, *934*
St. Luke, from *Gospel Book of Otto III*《圣路加》，出自《奥托三世福音书》338, *340*
Saint Luke Painting the Virgin (Rogier van der Weyden)《圣路加为圣母画像》（罗杰·凡·德·维登）*486*, 487
Saint-Maclou (Robin and Harel), Rouen 马克卢教堂（罗宾和哈勒尔），鲁昂 420, *419*
St. Mark, from Corbie gospel book《圣马可》，出自科尔比福音书 368, *369*
St. Mark (Donatello)《圣马可》（多纳太罗）508, *509*
St. Mark's, Venice 圣马可教堂，威尼斯 271–272, *271*
Saint Mary-Le-Bow church (Wren), London 圣玛莉里波教堂（雷恩），伦敦 754, *753*
St. Matthew, from the *Book of Durrow*, Ireland《圣马太标志》，出自《达罗书》，爱尔兰 317, *317*
St. Matthew, from the *Codex Colbertinus*, Moissac monastery《圣马太》，出自《科尔波提努斯抄本》，穆瓦萨克修道院 367, *367*
St. Matthew, from the *Gospel Book of Archbishop Ebbo of Reims*《圣马太》，出自《兰斯大主教埃博福音书》323, *323*
St. Matthew, from the *Gospel Book of Charlemagne*《圣马太》，出自《查理曼大帝福音书》*322*, 323
St. Matthew, from the *Lindisfarne Gospels*《圣马太》，出自《林迪斯法恩福音书》318–319, *319*
Saint Matthew and the Angel (Master Theodoric)《圣马太与天使》（狄奥多里克大师）475–476, *475*
St. Michael church, Hildesheim, Germany 圣米迦勒教堂，希尔德斯海姆，德国 331–333, *332*, *333*
Saint Pancras Station, London 圣潘克拉斯火车站，伦敦 898–899, *898*
Saint Paul Preaching at Athens (Raphael)《圣保罗在雅典布道》（拉斐尔）*578*, 580
Saint Paul's Cathedral (Wren), London 圣保罗大教堂（雷恩），伦敦 *752*, 753, *753*
Saint Peter's basilica 圣彼得大教堂
Bernini 贝尼尼 674, *675*, 676
Bramante 布拉曼特 564, *564*
Maderno 马代尔诺 673–674, *674*
Michelangelo 米开朗基罗 600–601, *601*
Saint-Pierre church, Moissac, France 圣皮埃尔修院教堂，穆瓦萨克，法国 356, *357*, 358–360, *359*, *360*
Saint-Riquier, France, Abbey Church of 圣里基埃道院教堂，法国 327–328, *327*
Saint-Savin-sur-Gartempe church, France 圣塞文·苏·加坦博教堂，法国 365–366, *366*
St. Sebastian (Mantegna)《圣塞巴斯蒂安》（曼泰尼亚）546, *545*
Saint Serapion (Zurbarán)《圣塞拉皮昂》（苏巴朗）694, *694*
Saint-Sernin church, Toulouse 圣塞尔南教堂，图卢兹 353–355, *353*, *354*
St. Theodore the Studite 学者圣西奥多 266
Saint-Urbain, Troyes 圣乌尔班教堂，特鲁瓦 *412*, *413*, 413
St. Wolfgang Altarpiece (Pacher)《圣沃尔夫冈祭坛》（帕赫）496–498, *497*
Saladin 萨拉丁 291
Salimbeni, Lionardo Bartolini 里奥纳多·巴尔托里尼·萨利姆贝尼 536, 537
Salisbury Cathedral, England 索尔兹伯里大教堂，英格兰 420–421, 421
Salisbury Cathedral from the Meadows (Constable)《索尔兹伯里大教堂》（康斯太布尔）831–832, *831*
Salomé (Beardsley)《莎乐美》（比亚兹莱）922, *924*
Salomé (Wilde)《莎乐美》（王尔德）922
Salon d'Automne 秋季沙龙 946–948
Salon de la Guerre, Palace of Versailles 战争厅，凡尔赛宫 746, 748, *748*
Salon de Luxe, Willow Tearoom, (Mackintosh), Glasgow 豪华厅，柳屋茶馆（麦金托什），格拉斯哥 932, *932*
Salon des Refusés (Salon of the Refused) 落选者沙龙 870
Salons, 759, 1105
d'Automne 秋季沙龙 946–948
Courbet's rejection of 库尔贝抵制沙龙 864
women and 女性与沙龙 878
Saltcellar of Francis I (Cellini)《弗朗西斯一世盐罐》（切利尼）626, 628, *627*, 631
Salutati, Coluccio 科卢乔·萨卢塔蒂 505
Samanids, tomb of the 萨曼尼德王朝陵

墓 286–287, 286
Samarkand 撒马尔罕 294, 295
Samarra 萨马拉 282, 283
Samnite House, Herculaneum 萨姆尼人之家，赫克拉尼厄姆 215, *215*
San Carlo alle Quattro Fontane church (Borromini), Rome 四喷泉圣卡罗教堂（波洛米尼），罗马 678, *678*, *679*
Sancha, Doña, sarcophagus of《唐娜·桑查石棺》*344*, 363–364, *363*
Sánchez Cotán, Juan, *Still Life with Quince, Cabbage, Melon, and Cucumber* **胡安·桑切斯·科坦**，《榅桲果、卷心菜、甜瓜和黄瓜》688, *688*
Sanctuary of Fortuna Primigenia, Palestrina (Praeneste) 福尔图娜神庙，普雷内斯太（帕莱斯特里纳）182–183, *182*, *183*
Sand, George (Amandine Aurore Lucile Dupin) 乔治·桑（阿曼蒂娜—奥萝尔—露茜·杜班）867
Sangallo the Younger, Antonio da 小安东尼奥·达·圣加罗 601
San Giorgio Maggiore church (Palladio), Venice 庄严圣乔治教堂（帕拉第奥）*616*, 617
San Giovanni baptistery, Florence 圣乔瓦尼洗礼堂，佛罗伦萨 374, *374*
bronze doors (A. Pisano) 青铜门（安德烈·皮萨诺）446, *447*, 448, *448*
bronze doors, Gates of Paradise *(Story of Jacob and Esau)* (Ghiberti) 青铜门，《天堂之门》（《雅各与以扫》）（吉伯尔蒂）522–523, *524*, *525*
bronze doors *(Sacrifice of Isaac)* (Ghiberti) 青铜门（《雅各与以扫》）（吉伯尔蒂）505–506, *506*
Sanguszko carpet, Tabriz 桑古什卡地毯，大不里士 304–305, *304*
San Lorenzo church, Florence 圣洛伦佐教堂，佛罗伦萨
Brunelleschi's design 布鲁内莱斯基的设计 512–514, *512*
tomb of Giuliano de'Medici 朱利亚诺·德·美第奇墓 590–591, *590*
San Luigi dei Francesi, Contarelli Chapel, Rome 法国人圣路易教堂，孔塔列里礼拜堂，罗马 662–663, *662*, *663*
San Miniato al Monte, Florence 圣明尼亚托教堂，佛罗伦萨 374, *374*
Sannazaro, Jacopo 雅各布·桑那扎罗 582
San Pietro church, Rome 圣彼得大教堂 563–564, *563*
Sansovino, Jacopo, Library of San Marco, Venice **雅各布·桑索维诺**，圣马可图书馆，威尼斯 610, *609*
Sant'Agnese church (Borromini), Rome 圣阿涅塞教堂（波洛米尼）680, *680*
Sant'Andrea church (Alberti), Mantua, Italy 圣安德烈亚教堂（阿尔贝蒂），曼图亚，意大利 544–545, *544*, *545*
Santa Cecilia (Maderno)《圣塞西莉娅》（马代尔诺）683, *683*
Santa Constanza, Rome 圣康斯坦萨，罗马 243–244, *243*
Santa Croce church (Arnolfo di Cambio), Florence 圣十字教堂（阿诺尔福·迪·坎比奥），佛罗伦萨 441–442, *441*
Santa Croce church, Pazzi Chapel (Brunelleschi), Florence 圣十字教堂，帕奇礼拜堂（布鲁内莱斯基），佛罗伦萨 514–515, *514*, *515*
Sant'Elia, Antonio 安东尼奥·桑泰利亚
Manifesto of Futurist Architecture《未来主义建筑宣言》966
New City《新城》966, *966*
Sant'Ivo church (Borromini), Rome 圣伊沃教堂（波洛米尼），罗马 678, *679*
Santa Maria Antiqua, sarcophagus at 老圣玛利亚教堂，石棺 239, *239*
Santa María cathedral, León, Spain 圣母大教堂，莱昂，西班牙 428–430, *428*, *429*, *430*
Santa Maria del Carmine church, Florence 加尔默罗会圣母教堂 518–519, *519*, *520*, *521*
Santa Maria della Salute (Longhena), Venice 安康圣母教堂（罗根纳），威尼斯 682–683, *682*
Santa Maria della Vittoria church, Rome 维多利亚圣母教堂，罗马 684, *685*
Santa Maria Maggiore church, Rome 庄严圣母教堂，罗马 247–250, *248*, *249*, 368
Santa Maria Novella church, Florence 新圣母教堂，佛罗伦萨 462, *462*, 530, *530*
Santiago de Compostela, cathedral of 圣地亚哥–德孔波斯特拉大教堂 349–352, *351*
Sant Vincenç church, Cardona, Spain 圣文森特教堂，卡多那，西班牙 347–348, *348*
San Vitale church, Ravenna 圣维塔莱教堂，拉文纳 253–256, *253*, *254*, *256*
Saõ Paulo Biennale, Brazil 圣保罗双年展，巴西 1105
Saqqara, Djoser funerary complex 萨卡拉，佐塞王墓葬群 *50*, 51–52, *51*, *52*
Sarcophagi 石棺
Christian, early 基督教，早期 238–239, *239*
Egyptian 埃及 51
Etruscan 伊特鲁里亚 168, 169, *168*, *169*
Meleager Sarcophagus《墨勒阿革洛斯石棺》*220*, 221
Middle Ages 中世纪 252–253, *252*
Romanesque, Cluniac 罗马式，克吕尼教派 *344*, 363–364, *363*
Sarcophagus of Doña Sancha《唐娜·桑查石棺》*344*, 363–364, *363*
Sarcophagus of Junius Bassus《朱尼乌斯·巴苏斯石棺》252–253, *252*
Sargent, John Singer 约翰·辛格·萨金特 888
Mr. and Mrs. I.N. Phelps Stokes《斯托克斯夫妇》890, *890*
Sargon I 萨尔贡一世 29
Sargon II, palace of 萨尔贡二世宫殿 34–35, 35
Sasanian dynasty 萨珊王朝 43, 286
Saskia van Uylenburgh (Rembrandt)《莎斯姬亚·凡·优伦堡像》（伦勃朗）716–717, *716*
Saturn Devouring One of His Children (Goya)《农神吞掉他的一个孩子》（戈雅）828, *828*
Savonarola, Girolamo 吉罗拉莫·萨沃纳罗拉 527, 541, 556
Saxons 撒克逊人 311, 312
Scenes from the Massacre at Chios (Delacroix)《希俄斯岛的屠杀》（德拉克洛瓦）845, *846*
Scenes of Bohemian Life (Murger)《波希米亚人的生活情景》（穆杰）863
Schapiro, Miriam 米里亚姆·夏皮罗 1070
Scheerbart, Paul 保罗·舍尔巴特 979–980, 1109
Schiacciato 扁浮雕 508
Schiele, Egon, *Self-Portrait with Twisted Arm* **埃贡·席勒**，《手臂扭曲的自画像》962, *962*
Schinkel, Karl Friedrich, Altes Museum, Berlin **卡尔·弗里德里希·辛克尔**，旧博物馆，柏林 857–858, *858*
Schlegel, Friedrich von 弗里德里希·冯·施莱格尔 823
Schlesinger and Meyer Store (Sullivan), Chicago 施乐辛格& 梅耶商场（沙利文），芝加哥 935, *935*
Schliemann, Heinrich 海因里希·施利 79, 85, 97
Schoenmaekers, M. H. J. M. H. J. 勋迈克斯 1007
Scholasticism 经院哲学 387
Schönberg, Arnold 阿诺德·勋伯格 960
Schongauer, Martin, *Temptation of Saint Anthony* **马丁·顺高尔**，《圣安东尼的诱惑》498, *498*, 499–500, *499*
School of Athens (Raphael)《雅典学院》（拉斐尔）577–578, *576*
School of Fontainebleau 枫丹白露派 625–626
Schröder House (Rietveld), Holland 施罗德住宅（里特韦尔），荷兰 1009, *1008*
Science 科学
Baroque period and 巴洛克时期与科学 661
beginning of twentieth century 20 世纪初 945
Enlightenment and 启蒙运动与科学 789–790
Scientific Aesthetic, A (Henry)《科学美学》（亨利）910
Scientific (linear) perspective 科学（线性）透视法 511, 513
Scientific study of paintings 从科学与技术角度研究绘画 488
Scott, Freelove Olney 弗里洛夫·奥尔尼·斯科特 导23–24, *23*
Scraper (Apoxyomenos) (Lysippos)《刮汗污的运动员》（利西波斯）145, *144*
Scream, The (Munch)《呐喊》（蒙克）923, *923*
Scriptorium 缮抄室 251
Scrovegni, Enrico 恩里科·斯克罗韦尼 451
Scrovegni Chapel, Padua, Italy 斯克罗韦尼礼拜堂，帕多瓦，意大利 451–452, *452*, *453*
Scull, Robert and Ethel 罗伯特·斯库尔和埃塞尔·斯库尔 1105
Sculpture 雕塑
See also Sculpture, freestanding; Sculpture, portrait; Sculpture, relief 参见“圆雕”，“肖像雕塑”，“浮雕”
Abstract Expressionism 抽象表现主义 1043–1044, *1044*
Akkadian 阿卡德 *29–30*, 30
Assyrian 亚述 36–37, *35*
Baroque, French 巴洛克，法国 749–750, *750*
Baroque, Italian 巴洛克，意大利 683–688, *683–687*
Byzantine, early 拜占庭，早期 *260*, 261, *261*
Byzantine, middle 拜占庭，中期 268, *268*, *269*
Carolingian 加洛林 321, *321*
Christian, early 基督教，早期 238–239, *239*, 252, *252*
Cluniac 克吕尼教派 358–360, *359–362*
Cycladic 基克拉迪 81–82, *81*, *82*
Egyptian, block sculpture 埃及，块雕 67, *68*
Egyptian, Middle Kingdom 埃金，中王国 59–60, *59*, *60*, 62, *62*
Egyptian, New Kingdom 埃及，新王国 64, *64*, *68*
Egyptian, Old Kingdom 埃及，古王国 55–58, *55–58*
English Neoclassicism 英国新古典主义 795, *795*
English Surrealism 英国超现实主义 1004, *1003*, *1004*
Etruscan 伊特鲁里亚 167–168, *168*, 171, 173–174, *171*, *172*, *173*, *174*
Formalism 形式主义 1058–1059, *1058*
French Baroque 法国巴洛克 749–750, *750*
French Gothic 法国哥特式 401, 404–405, *404*, *405*, 408–410, *408*, *409*, 417–419, *417*, *418*
French Gothic, International 法国国际哥特式 471–473, *471*, *472*, *473*
French Neoclassicism 法国新古典主义 816–817, *816*, *817*
French Renaissance 法国文艺复兴 626, *627*, 628, *628*
French Rococo 法国洛可可 769–770, *769*
French Romanesque 法国罗马式 375, *375*
French Romanticism 法国浪漫主义

852–853, *852*, *853*
French Surrealism 法国超现实主义 *1002*, 1003
Gothic, French 哥特式，法国 401, 404–405, *404*, *405*, 408–410, *408*, *409*, 417–419, *417*, *418*
Gothic, French International 国际哥特式，法国 471–473, *471*, *472*, *473*
Gothic, Italian 哥特式，意大利 442–443, *443*, *444*, 445, 465–466, *465*
Gothic, Spanish 哥特式，西班牙 430, *430*
Greek Geometric 希腊几何风格 105, *105*
Greek kore (korai) 希腊考丽 112–115, *113*, *115*
Greek kouros (kouroi) 希腊库罗斯 112–114, *113*, *114*
Greek late classical 希腊晚期古典风格 142–145, *143*, *144*
Greek pediment (Archaic) 希腊三角楣（古风风格）115–119, *116–119*
Greek pediment (Classical) 希腊三角楣（古典风格）126–128, *127*, *128*
Hellenistic 希腊化时期 150–156, *150–156*
Italian Baroque 意大利巴洛克 683–687, *683–687*
Italian Gothic 意大利哥特式 442–443, *443*, *444*, 445, 465–466, *465*
Italian Renaissance (early) 意大利文艺复兴（早期）505–510, *506*, *509*, *510*, 522–527, *522–527*
Italian Renaissance (High) 意大利文艺复兴（盛期）565–569, *566*, *567*, *568*
Italian Renaissance (Late) 意大利文艺复兴（晚期）590–591, *590*, *591*, 595, *595*, 598, *599*
Italian Romanticism 意大利浪漫主义 851–852, *851*
Mannerism 风格主义 595–596, *595*
Minoan 米诺斯 89, *90*, 91, *91*
Modern 现代 970–974, *971*, *972*, *973*
Mycenaean 迈锡尼 98–99, *99*
Neoclassicism, English 新古典主义，英国 795, *795*
Neoclassicism, French 新古典主义，法国 816–817, *816*, *817*
Neolithic 新石器时代 13, *13*, 16, *16*
nonsite 无地点雕塑 1061
Ottonian 奥托王朝 340–343, *341*, *342*
Paleolithic 旧石器时代 8–12, *9*, *11*, *12*
Post-Minimalism 后极少主义 1059–1060, *1060*, 1092–1094, *1093*
Postmodern 后现代 *1099*, 1100–1101
Renaissance, French 文艺复兴，法国 626–628, *627*, *628*
Renaissance (early), Italian 文艺复兴（早期），意大利 505–511, *506*, *509*, *510*, 522–527, *522–527*
Renaissance (High), Italian 文艺复兴（盛起），意大利 565–569, *566*, *567*, *568*
Renaissance (Late), Italian 文艺复兴（晚期），意大利 590–591, *590*, *591*, 595, *595*, 598, *599*
Rococo, French 洛可可，法国 769–770, *769*
Romanesque, Cluniac 罗马式，克吕尼教派 358–360, *359–362*
Romanesque, French 罗马式，法国 375, *375*
Romanesque, monumental stone 罗马式，大型石雕 348, *349*, 354–355, *354*
Romanticism, French 浪漫主义，法国 852–853, *852*, *853*
Romanticism, Italian 浪漫主义，意大利 851–852, *851*
in the round 圆雕 57
Spanish Gothic 西班牙哥特式 430, *430*
Sumerian 苏美尔 25–27, *25*, *26*, *28*, 33, *32*
Surrealism 超现实主义 1003–1004, *1002–1004*
Symbolism 象征主义 925–928, *927–929*
welded 焊接雕塑 995, *995*
Sculpture, freestanding 圆雕
Greek Archaic 希腊古风风格 112–115, *113–115*
Greek Classical 希腊古典风格 121–128, *122*, *123*, *125*, *126*
Roman Republic 罗马共和国 186
Sculpture, portrait 肖像雕塑
Etruscan 伊特鲁里亚 173, *173*
Hellenistic 希腊化时期 150–151, *150*, *151*
Roman Empire 罗马帝国 191–194, *191–194*
Roman Empire, late 罗马帝国，晚期 219–220, *219*, *220*
Roman provinces 罗马行省 211, *211*
Roman Republic 罗马共和国 186, *187*, 188–190, *188*, *189*, *190*
Sculpture, relief 浮雕
Babylonian 巴比伦 33–34, *33*
Egyptian 埃及 55–58, *55–58*, 65, *66*, 67
Paleolithic 旧石器时代 8–12, *9*, *11*, *12*
Persian 波斯 42, *42*, 43, *43*
Roman Empire 罗马帝国 193–201, *195–201*
Roman Empire, late 罗马帝国，晚期 *220*, 221–223, *221*, *222*, *223*
Roman Republic 罗马共和国 184–185, *185*
sunken 凹浮雕 65, *66*, 67
Sculpture with Color (Deep Blue and Red) (Hepworth)《彩色雕塑（深蓝与红）》（赫普沃思）1004, *1004*
Seagram Building (Mies van der Rohe and Johnson), New York City 西格拉姆大厦（米斯·凡德罗和约翰逊），纽约市 1070–1071, *1071*
Seals, cylinder 圆筒印章 29, *29*
Sears Tower (Skidmore, Owens, and Merrill), Chicago 西尔斯塔（斯基德莫尔，欧文斯和梅里尔）1070
Seated Scribe, Saqqara《书吏坐像》，萨卡拉 58, *58*
Seated Woman (La Méditerranée) (Maillol)《坐着的女人》或《地中海》（马约尔）972, *972*
Seated Young Woman (Watteau)《坐着的年轻女子》（华托）*760*, 761
Secession Style, Vienna 分离派风格，维也纳 923–924, 929
Section d'Or and Orphism 黄金分割派与俄耳甫斯主义 962–963, *963*, *964*
Segal, George, *Gas Station, The* **乔治·西格尔**，《加油站》*1050*, 1051
Selective wiping 选择性擦拭 721
Selene 塞勒涅 102
Seleucids 塞琉古王朝 43, 146
Seleukas 塞琉古 43
Self-Portrait (Dürer)《自画像》（丢勒）637, *638*
Self-Portrait (Leyster)《自画像》（莱斯特）715, *714*
Self Portrait (Parmigianino)《自画像》（帕尔米贾尼诺）*607*, 608
Self-Portrait (Rembrandt)《自画像》（伦勃朗）719–720, *720*
Self-Portrait (Modersohn-Becker)《自画像》（莫德松-贝克）954–955, *955*
Self-Portrait as the Allegory of Painting (Gentileschi)《隐喻画自画像》（阿尔泰米西亚）667, *667*
Self-Portrait with Twisted Arm (Schiele)《手臂扭曲的自画像》（席勒）962, *962*
Selim II (Selimiye) 塞利姆二世 300, 301, 302
mosque of 清真寺 300–301, *300*, *301*
Seljuks 塞尔柱 288, 291–292
Seneca 塞涅卡 174
Senenmut, Temple of Hatshepsut **塞内姆特**，哈特舍普苏特陵庙 62–64, *63*, *64*
Senenmut with Nefrua, sculpture of《塞内姆特与纳芙瑞像》67, *68*
Senwosret III, sculpture of《森乌塞特三世雕像》60, *59*
Serlio, Sebastiano 塞巴斯蒂亚诺·塞尔里奥 563, 564, 618
Serra, Richard, *Corner Prop* **理查德·塞拉**，《角架》1060, *1060*
Seti I's Campaigns《塞提一世作战》*66*, 67
Seurat, Georges 乔治·修拉
Le Chahut《莎玉舞》910–911, *910*
Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte, A《大碗岛的星期天下午》908–909, *909*
Seven Lamps of Architecture (Ruskin)《建筑的七盏明灯》（拉斯金）881
Severus, Septimius 塞普蒂默斯·塞维鲁 225
Sèvres porcelain 塞夫尔瓷器 769, *769*
Sexpartite vaults 六分拱顶 398, *398*
Sforza, Battista 巴蒂斯塔·斯福尔扎 542, *543*
Sforza, Ludovico 卢多维科·斯福尔扎 556, 557, 560
Sfumato 渐次渲染 559, 606, 839
Sgraffito ornament 刮刻装饰 532
Shading 明暗处理 158
Shakespeare, William 威廉·莎士比亚 647
Shamanism 萨满教 6, 8
Shapur I 沙普尔一世 43–44, *43*, 239, 286
Shchukin, Sergey 谢尔盖·休金 967
Sheeler, Charles 查尔斯·希勒 1019
Sherman, Cindy 辛迪·舍曼 1077, 1099
Untitled Film Still #15《无题电影剧照15号》1098, *1097*
She-Wolf, Etrucsan/Roman《母狼》，伊特鲁里亚/罗马 171, *172*, 173
Ship of Fools (Brant)《愚人船》（布兰特）*500*, 501
Siddal, Elizabeth 伊丽莎白·西达尔 885–886
Siege of the Castle of Love, mirror back《围攻爱堡》，镜架背面 418–419, *418*
Siegfried and the Rhine Maidens (Ryder)《齐格弗里德与莱茵少女》（赖德）924–925, *925*
Siena 锡耶纳 452–460
Siena Cathedral (G. Pisano) 锡耶纳大教堂（乔瓦尼·皮萨诺）452, *452*, 454
Siena Cathedral, baptistry 锡耶纳大教堂，洗礼堂 521–522, *522*
Signorelli, Luca, *Damned Cast into Hell* **卢卡·西尼奥雷利**，《罪人被投入地狱》552, *552*
Signs of the Zodiac, Amiens Cathedral《十二宫》，亚眠大教堂 *409*, 410
Sigüenza, Fray José de 弗雷·何塞·德·锡古恩萨 492
Silkscreen process 丝网印刷工艺 1052
Silverpoint 银尖笔 571, 716
Simeon, Santa María cathedral, León, Spain《西缅》，圣母大教堂，莱昂，西班牙 430, *430*
Simmons, Laurie 劳里·西蒙斯 1096
Simson, Otto von 奥托·冯·辛森 402
Simultaneous contrast 同步反衬 876
Sinan, Mosque of Selim II (Selimiye), Edirne **思南**，塞利姆二世清真寺，埃迪尔内 300–301, *300*, *301*
Singing Lute Player (Terbrugghen)《鲁特琴演奏者》（特布吕根）711, *712*
Siphnian Treasury, Delphi 锡弗诺斯宝库，德尔斐 117, *117*
Sister Spirits (Cameron)《姐妹精神》（卡梅伦）896–897, *896*
Sistine Chapel, Vatican 西斯廷礼拜堂，梵蒂冈
cleaning works of art 清洗艺术品 573
Creation of Adam 创造亚当 *572*, 573–574
Delivery of the Keys to Saint Peter (Perugino)《交付天国钥匙》（佩鲁吉诺）551, *551*
diagram of subjects in 题材示意图 *570*
Expulsion from the Garden of Eden

《逐出乐园》572, 573
Fall of Man《人类堕落》572, 573
Last Judgment《最后的审判》596, *597*, 598, *598*
Libyan Sibyl《利比亚女先知》*570*, *571*, 572–573
Michelangelo's work on 米开朗基罗的作品 570–574, *569*, *570*, *572*
SITE (Sculpture in the Environment), Tilt Showroom, Maryland SITE（环境雕塑），倾斜展示厅，马里兰州 1081, *1081*
Sixteen Americans exhibition "美国艺术家16人展" 1057
Sixtus IV, pope 西克斯特斯四世，教皇 550–551, 563, 570
Sixtus IV Confirming the Papal Librarian (Melozzo da Forlì)《西克斯特斯四世授职教廷图书馆馆长的仪式》（梅洛佐·达·福尔利）550, *550*
Sketch for "Composition II" (Kandinsky)《构图二号，草图》（康定斯基）958, *958*
Sketch I for "Composition VII" (Kandinsky)《构图七号，草图一号》（康定斯基）958, *959*
Skiagraphia 明暗处理 158
Skopas of Paros 帕洛斯岛的斯科帕斯 142
Sky, Alison 艾莉森·斯盖 1081
Sky Cathedral (Nevelson)《天空大教堂——月园加一》（内维尔森）1044, *1044*
Skyscrapers 摩天大楼 934–935, *934*, *935*, 1020–1021, *1021*, 1070, *1071*
Slave Ship, (Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying—Typhoon Coming On (Turner)《运奴船》或《奴隶将已死的和垂死的扔下甲板——台风来了》（透纳）833–834, *833*
Sleep of Endymion (Girodet)《恩底弥翁的沉睡》（吉罗代）838–839, *838*
Sleep of Reason Produces Monsters (Goya)《理性的沉睡产生魔鬼》（戈雅）825, *825*
Sluter, Claus, Chartreuse de Champmol, Dijon, France **克劳斯·斯留特尔**，香普摩尔的夏尔特尔会修道院，第戎，法国 471–472
portal (Sluter) 大门（斯留特尔）471–472, *471*
Well of Moses (Sluter)《摩西之井》（斯留特尔）472–473, *472*
Smith, Adolphe 阿道夫·史密斯 895
Smith, David 戴维·史密斯
Cubi series《立方体》系列 1043–1044, *1044*
Smith, Joseph 约瑟夫·史密斯 780
Smith, Kiki, *Untitled* **奇奇·史密斯**，《无题》1104–1106, *1103*
Smith, Mimi 米米·史密斯 1069
Smithson, Robert, *Spiral Jetty* **罗伯特·史密森**，《螺旋形防波堤》1061, *1061*
Smythson, Robert, Longleat House, Wiltshire, England **罗伯特·史密森**，朗莱特宅邸，威尔特郡，英国 *647*, 648
Snake Goddess, Knossos《执蛇女神》，克诺索斯 91, *91*
Snap the Whip (Homer)《挥鞭》（霍默）889–890, *891*
Sneferu 斯尼夫鲁 52
Snowstorm: Hannibal and His Army Crossing the Alps (Turner)《暴风雪：汉尼拔和他的军队翻越阿尔卑斯山》（透纳）832–833, *832*
Snyders, Frans 弗兰斯·斯奈德斯 708
Market Stall《市场摊位》709, *709*
Soane, John, Bank of England 约翰·索恩，英格兰银行 854, *855*
Société Anonyme des Artistes 艺术家无名协会 872
Society of Artists 艺术家协会 793
Society of Dilettanti 玩票者协会 791
Society of Independent Artists 独立艺术家协会 908, 986
Society of Jesus (Jesuit Order) 耶稣会 602
Sociology 社会学 861
Socrates 苏格拉底 121
Sophocles 索福克勒斯 121
Sorel, Agnès 阿涅丝·索蕾尔 495
Sorrows of Young Werther, The (Goethe)《少年维特的烦恼》（歌德）807
Sotheby's 富苏比 1105
Soufflot, Jacques-Germain 雅克-热尔曼·苏夫洛 810
Panthéon, Sainte-Geneviève, Paris 万神殿，原圣杰尼耶夫教堂，巴黎 811–812, *811*
Soupault, Phillipe 菲利普·苏波 992
Sower, The (Millet)《播种者》（米勒）864–865, *865*
Spain 西班牙
Alhambra, Granada 阿尔罕布拉宫，格拉纳达 297, 299, *299*
Altamira cave paintings 阿尔塔米拉洞窟绘画 2, *3*, 5
architecture, Gothic 建筑，哥特式 428–430, *428*, *429*
architecture, Renaissance 建筑，文艺复兴 629–630, *629*
Casa Milá apartments (Gaudí), Barcelona 米拉公寓（高迪），巴塞罗那 930, *931*
Civil War in 内战 1033
Great Mosque, Córdoba 科尔多瓦大清真寺 *276*, 284, *284*, *285*
Guggenheim Museum, Solomon R. (Gehry), Bilbao 古根海姆博物馆（盖瑞），毕尔巴鄂 1087, *1087*, 1088
Islamic art 伊斯兰艺术 *276*, 284, *284*, *285*, 287
painting, Baroque 绘画，巴洛克 688–694, *688–691*, *693*, *694*
painting, fifteenth-century 绘画，15世纪 495–496, *494*
painting, Renaissance 绘画，文艺复兴 630–632, *630*, *631*
painting, Romanticism 绘画，浪漫主义 825–827, *825*, *826*, *828*
sculpture, Gothic 雕塑，哥特式 430, *430*
Spear Bearer (Doryphoros) (Polykleitos)《持矛者》（波利克里托斯）124–125, *125*
Spear Thrower with Interlocking Ibexes, Ariège, France《带勾缠大角野山羊的投矛器》，阿列日，法国 9,10
Spell, The (Puryear)《魔咒》（普耶尔）1094, *1093*
Spencer, Edmund 埃德蒙·斯宾塞 647
Spero, Nancy 南希·斯佩罗 1069
Speyer Cathedral, German 施派尔大教堂，德国 375–376, *376*
Spiral "螺旋" 1067
Spiral Jetty (Smithson)《螺旋形防波堤》（史密森）1061, *1061*
Spires 尖塔 392
Spolia 夺用 222
Spotted Horses and Human Hands, Pech-Merle Cave《斑点马和人手》，佩什-梅尔洞 6, *6*
Spring Fresco《春天壁画》*78*, 86, *87*
Springing 起拱点 375, 378
Square House (Maison Carrée), France 方形神殿，法国 209–210, *210*
Squinches 内角拱 270
SS Pietro e Marcellino, catacomb of 圣伯多禄和圣玛策林墓窟 237–238, *238*
Stag at Sharkey's (Bellows)《沙凯体育俱乐部的男子聚会》（贝洛斯）974, *974*
Stained glass 彩色玻璃窗画
French Gothic 法国哥特式 400–401, *400*, *401*, *402*, 403, *403*
technique of 工艺 400, 403
Stained-glass windows, *Wooded Landscape, A* (Tiffany) 彩色玻璃窗画，《树林风景》（蒂凡尼）928, *929*
Stain painting 染色绘画 1056
Staircase (Taut), for Glass Pavilion, Cologne 玻璃宫楼梯（陶特），科隆 979–980, *980*
Stairwell (Horta), Tassel House, Brussels 塔赛尔公馆楼梯井（奥尔塔），布鲁塞尔 929–930, *930*
Standard of Ur《乌尔皇家旗》*20*, 27–28, *27*
Standard Station, Amarillo, Texas (Ruscha)《得克萨斯州阿马里洛市标准石油加油站》（鲁沙）1054, *1054*
Stanza della Segnatura 签字大厅 574, *575*, 576–577, *576*, *577*
Starry Night (Van Gogh)《星月夜》（凡高）915, *916*
States of Mind I: Farewells (Boccioni)《思想状态1号：告别》（博乔尼）965–966, *965*
Statuette of Charles the Bold (Loyet)《大胆查理像》（洛伊特）488–489, *487*
Steen, Jan, *Feast of St. Nicholas, The* **扬·斯蒂恩**，《圣尼古拉斯节的宴会》727–728, *727*
Steichen, Edward, *Rodin with His Sculptures "Victor Hugo" and "The Thinker,"* **爱德华·施泰肯**，《罗丹与他的雕塑：维克多·雨果和思想者》939–940, *940*
Stein, Gertrude 格特鲁德·斯坦因 954
Steiner, Rudolf 鲁道夫·史坦纳 958
Steiner House (Loos), Vienna 斯泰纳宅邸（卢斯），维也纳 977, *977*
Stele, Code of Hammurabi《汉谟拉比法典》石碑 33–34, *33*
Stele of Naram-Sin 纳拉姆—辛石碑 *30*, 31
Stella, Frank 弗兰克·斯特拉 1057
Empress of India《印度女皇》1057, *1057*
Sixteen Americans exhibition "美国艺术家16人展" 1057
Stella, Joseph 约瑟夫·斯特拉
New York Interpreted (The Voice of the City)《诠释纽约》或《城市之音》*1016–1017*, 1018
Stendhal 司汤达 844
Stepanova, Varvara Fedorvna 瓦瓦拉·费多洛夫娜·史蒂潘诺娃 1007
Design for Sportswear《运动服设计》1006–1007, *1006*
Step Pyramid of Djoser, Imhotep 佐塞的阶梯式金字塔，伊姆霍台普 *50*, 51–52, *51*, *52*
Stereobate 台基 108
Stereocards 立体照片 894
Stieglitz, Alfred 艾尔弗雷德·施蒂格利茨 938, 974, 986
City of Ambition《野心之城》940, *941*
Equivalent《对等》1024, *1023*
Still Life (Heda)《静物》（海达）725–726, *725*
Still-life paintings 静物画
Dutch Baroque 荷兰巴洛克 725–726, *725*, *726*
Flemish Baroque 佛兰德斯巴洛克 707–710, *707–710*
game 野味静物画 708–709, *709*
Post-Impressionism 后印象主义 906–907, *907*
pronk (flamboyant) 豪华静物画 709, 710, *710*
Rococo 洛可可 765–767, *766*
Roman 罗马 218, *218*
Spanish Baroque 西班牙巴洛克 688–689, *688*
Still Life with Apples (Cézanne)《静物，盘中苹果》（塞尚）906–907, *907*
Still-Life with Fruit and Flowers (Peeters)《有水果和花的静物》（彼得斯）708, *708*
Still Life with Parrots (De Heem)《有鹦鹉的静物》（德·黑姆）709, *710*
Still Life with Quince, Cabbage, Melon, and Cucumber (Sánchez Cotán)《榅桲果、卷心菜、甜瓜和黄瓜》（桑切斯·科坦）688, *688*
Stirling, James 詹姆斯·斯特林

Engineering School, University of Leicester, England 工程学院，莱斯特大学，英国 1083–1084, *1083*
Neue Staatsgalerie, Germany 斯图加特新国家美术馆，德国 1083, *1082*
Stokes, Edith 伊迪丝·斯托克斯 890, *890*
Stone, Michelle 米歇尔·斯通 1081
Stone Age 石器时代 10
Stone Breakers (Courbet)《碎石工人》（库尔贝）864, *865*
Stonehenge, Salisbury Plain, England 斯通亨奇，索尔兹伯里平原，英国 18–19, *18*
Story of Jacob and Esau (Ghiberti), San Giovanni baptistery door panels《雅各与以扫》（吉伯尔蒂），圣乔瓦尼洗礼堂青铜门饰板 523, *525*
Stourhead park (Flitcroft and Hoare), Wiltshire, England 斯托海德庭园（福利特克劳福特和霍尔），威尔特郡，英国 803–804, *803*
Strabo 斯特拉波 76
Strand, Paul 保罗·斯特朗
Manahatta (New York the Magnificent)《曼哈塔》或《伟大的纽约》1019
Wire Wheel《辐条车轮》1019, *1018*
Stratigraphy 地层学 85
Stravinsky, Igor 伊戈尔·斯特拉文斯基 954
Strawberry Hill (Walpole), England 草莓山（沃波尔），英国 803–804, *804*
Street, Dresden (Kirchner)《德累斯顿街头》（基希纳）955–956, *955*
Street Life in London (Smith)《伦敦街头生活》（史密斯）895
Street photography 街头摄影 1066, *1066*
Strozzi family chapel, *Adoration of the Magi* (Gentile da Fabriano) 斯特罗齐家族礼拜堂，《三王来拜》（真蒂莱·达·法布里亚诺）515–516, *516, 517*
Stubbs, George, *Lion Attacking a Horse* **乔治·斯塔布斯**，《狮子攻击马》805, *805*
Sturm and Drang 狂飙运动 807, 824, 834
Style of Louis XIV 路易十四风格 735
Stylobate 柱基 108
Sublime, use of term 崇高，用作术语 794, 802, 804, 854
Suger of Saint-Denis, abbot 圣德尼修道院院子絮热 387, 388, 389, 390
Suitor, The (Vuillard)《求婚者》（维亚尔）919, *919*
Süleyman I 苏莱曼一世 301
Sulla 苏拉 183
Sullivan, Louis 路易斯·沙利文
ideas of 观点 1108–1109
Schlesinger and Meyer Store, Chicago 施乐辛格&梅耶商场，芝加哥 935, *935*
Wainwright Building, St. Louis, Missouri 温赖特大楼，圣路易斯市，密苏里州 934–935, *934*
Sultan Han, Turkey 苏丹客栈 292, *292*
Sultan Hasan, madrasa and tomb of, Cairo 苏丹哈桑的穆斯林学院兼陵墓，开罗 296, *296, 297*
Sultan-Muhammad, *Allegory of Heavenly and Earthly Drunkenness*, Tabriz **苏丹-穆罕默德**，《天堂与世间醉酒的寓言》，大不里士 302, *303*, 304
Sumer (Sumerians) 苏美尔（苏美尔人）
architecture 建筑 23–24, *23, 24*, 31–33, *31*
cylinder seals 圆筒印章 29, *29*
religion 宗教 22–23, 24, 26–27
sculpture 雕塑 24–27, *25, 26, 28*, 32–33, *32*
timeline 大事年表 28
visual narratives 视觉叙事 27–28
writing 书写 22
Summer's Day (Morisot)《夏日》（摩里索）878, *879*
Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte, A (Seurat)《大碗岛的星期天下午》（修拉）908–909, *909*
Suprematist Composition: Airplane Flying (Malevich)《至上主义构图：飞翔的飞机》（马列维奇）968, *968*
Surrealism 超现实主义
development of 发展 993
French 法国 997–1001, *996–1000*
photography and 摄影与超现实主义 1000, *999, 1000*
Picasso and 毕加索与超现实主义 994–996, *994, 995, 996*
representational 具象超现实主义 998, *998, 999*
Surrender at Breda (Vel á zquez)《布雷达的投降》（委拉斯凯兹）691–692, *690*
Sutton Hoo burial ship, England 萨顿胡船冢，英格兰 313, 314–316, *314, 315*
Swedenborg, Emanuel 伊曼纽尔·斯维登堡 924
Swiczinsky, Helmut 赫尔穆特·斯维辛斯基 1086
Swing, The (Fragonard)《秋千》（弗拉戈纳尔）*764*, 765
Switzerland, Dadaism in 瑞士的达达主义 985–986, *985*
Sylvester I, pope 西尔维斯特一世，教皇 244
Symbolism (Synthetism) 象征主义（综合主义）
painting 绘画 916, 918–925, *919–926*
sculpture 雕塑 925–928, *927–929*
Symphony in White No. 1: The Little White Girl (Whistler)《白色交响曲一号：白衣女郎》（惠斯勒）886, *887*
Synagogues 犹太会堂 287, *287*
Syncretism 融合 277
Synthetic Cubism 综合立体主义 952–954, *953, 954*
Synthetism 综合主义 916
Tablinum 接待室 214
Tabriz 大不里士 293
manuscript illustration and carpets in 书籍插图和地毯 302, *303*, 304–305, *304*
Taj Mahal, Agra, India 泰姬陵，阿格拉，印度 306–307, *307*
Talbot, William Henry Fox 威廉·亨利·福克斯·塔尔博特 892
Talenti, Francesco, Florence Cathedral **弗朗切斯科·塔冷蒂**，佛罗伦萨大教堂 445–446, *445, 446*
Tamerlane 跛帖木儿 294
Tanner, Henry Ossawa 亨利·奥萨瓦·坦纳 924
Angels Appearing before the Shepherds, 925, *926*
Tapestry 挂毯
Flemish 佛兰德斯 489, *489*
French Renaissance 法国文艺复兴 625, *625*
preserving 保存 626
techniques used in creating 制作中使用的工艺 626
Tahmasp 塔赫马斯普 302
Tara Brooch, Ireland《塔拉饰针》，爱尔兰 313, *313*
Tassel House, stairway (Horta), Brussels 塔赛尔公馆，楼梯井（奥尔塔），布鲁塞尔 929–930, *930*
Tassi, Agostino 阿格斯提诺·塔西 665, 670, *671*, 740
Tasso, Torquato 托尔夸托·塔索 705
Tate Gallery, London 泰特美术馆，伦敦 1105
Tatlin, Vladimir 弗拉基米尔·塔特林
Corner Counter-Relief《反浮雕的角落》1005, *1005*
Monument to the Third International《第三国际纪念塔》1006, *1005*
Taut, Bruno, Glass Pavilion, Cologne **布鲁诺·陶特**，玻璃宫，科隆 979–980, *979, 980*
Television art 电视艺术 1064–1065, *1065*
Tell Asmar 阿斯马丘 25–26, *26*
Tempera, panel painting in 木板蛋彩画 477–487, *478–486*
Tempest, The (Giorgione)《暴风雨》（乔尔乔内）*581*, 582
Tempest, The (Lorrain)《暴风雨》（洛兰）*743*
Tempietto, San Pietro church 小神殿，圣彼得教堂 563–564, *563*
Temple(s) 神庙
Abu Temple, statues from 阿布神庙中的雕像 25–26, *26*
of Amun-Ra 阿蒙-拉神庙 64–65, *65, 66*, 67
of Aphaia 阿维亚神庙 111, *111*, 118–119, *118, 119*
of Apollo, at Didyma 阿波罗神庙，位于迪迪玛 148–149, *147*
of Artemis, Corfu 阿耳忒弥斯神庙，科孚岛 115–117, *116*
of Artemis, Ephesos 阿耳忒弥斯神庙，以弗所 111–112, *112*
of Athena, Priene 雅典娜神庙，普赖伊尼 147–148, *146*
of Athena Nike 雅典娜-尼刻神庙 137–138, *139*
Etruscan 伊特鲁里亚 170, *170*
Greek Archaic 希腊古风风格 108–112, *109–112*
Greek, Classical 希腊古典风格 126–142, *129, 130, 138, 139*
of Hatshepsut 哈特舍普苏特陵庙 62–64, *63, 64*
of Hera 赫拉神庙 112
of Hera I 赫拉神庙 I 110, *110*
of Hera II 赫拉神庙 II 110–111, *111*
of Jupiter Optimus Maximus 至尊朱庇特神庙 180–181, *180*
of Portunus 波尔图纳斯神庙 *180*, 181
of Ramses II 拉美西斯二世神庙 *66*, 67, *67*
Sumerian 苏美尔 23–25, *23, 24*
White Temple, Uruk 白庙，乌鲁克 24, *24*
of Zeus 宙斯神庙 126–128, *127, 128*
Temptation and Fall, bronze doors of Bishop Bernward《诱惑与堕落》，贝恩瓦尔德主教青铜门 *334*, 335, *335, 336*
Temptation of Saint Anthony (Schongauer)《圣安东尼的诱惑》（顺高尔）498, *498*, 500–501, *499*
Ten Books of Architecture (Vitruvius)《建筑十书》（维特鲁威）800
Ten Characters (Kabakov)《十个人物》（卡巴科夫）*1100*, 1101
Tenebrism 暗影主义 663–665
Ter Borch, Gerard, *Lady at Her Toilet* **杰拉德·特·伯赫**，《梳洗的淑女》730, *730*
Terbrugghen, Hendrick, *Singing Lute Player* **亨德里克·特布吕根**，《鲁特琴演奏者》711, *712*
Tesserai 嵌片 246
Tetrarchs, portrait group of 四帝共治组像 219–220, *219*
Textiles, Islamic 纺织品，伊斯兰 290–291, *290*
carpets 地毯 298, *298*
Theater at Epidauros 埃皮道伦剧场 *140*, 141
Théâtre Française (Peyre) 法国大剧院（佩尔）812, *812*
Theatricality 戏剧风格
Apollo, temple of at Didyma 阿波罗神庙，位于迪迪玛 148–149, *147*
defined 定义 147
Theodora, empress 狄奥多拉，皇后 255–256, *255*
Theodoric, king of the Ostrogoths 狄奥多里克，东哥特国王 253
Theodoric, *Saint Matthew and the Angel* **狄奥多里克大师**，《圣马太与天使》476, *475*
Theodoros 西奥多罗斯 115
Temple of Hera 赫拉神庙 112
Theophano 狄奥法诺 337

Théophile Gautier (Nadar)《特奥菲尔·戈蒂埃》(纳达尔)893, *893*
Theophilus 西奥菲勒斯 313, 400, 403
Theosophical Society 通神会 919
Theosophie (Steiner)《神智学》(史坦纳)958
Theosophy 通神论/神智学 919, 946, 958, 1007
Theotokopoulos, Domenikos. *See* El Greco 多梅尼科·塞奥托科普洛斯，见"埃尔·格列柯"
Theresa of Ávila 阿维拉的特雷莎 630–631, 659, 684–686, *685*
Thinker, The (Rodin)《思想者》(罗丹)926–927, *927*
Third of May, 1808 (Goya)《1808 年 5 月 3 日枪杀起义者》(戈雅)*826*, 827
Thirty Years' War 三十年战争 660, 697, 733, 736, 758
Tholos, Mycenaean 圆墓，迈锡尼 96–97, 97
Thomas, First Lord Dunda (Batoni)《托马斯，第一任顿达斯勋爵》(巴托尼)793, *792*
Thomas à Kempis 托马斯·肯皮斯 479
Thomson, John, *Crawlers, The* **约翰·汤姆逊**，《爬行者》895, *895*
Thor Battering the Midgard Serpent (Fuseli)《托尔大战尘世巨蟒》(福塞利)808, *808*
Thoreau, Henry David 亨利·大卫·梭罗 836
Thoré-Burger, Théophile 特奥菲尔·托雷-博尔热 773
Three Aqueous Events (Brecht)《三个与水有关的事件》(布莱希特)1050–1051
Three Dancers (Picasso)《三舞者》(毕加索)995, *995*
Three Deities, Mycenae《三神像》，迈锡尼 99, *99*
Three Flags (Johns)《三面旗帜》(约翰斯)1048, *1048*
Three Goddesses, Parthenon 三女神像，帕特农神庙 132, *133*
Three Musicians (Picasso)《三乐师》毕加索)994–995, *994*
Three Women (Le Grand Déjeuner) (Léger)《三女人》或《大餐》(莱热)1016, *1016*
Thus Spoke Zarathustra (Nietzsche)《查拉图斯特拉如是说》(尼采)955
Thutmose I 图特摩斯一世 64
Thutmose II 图特摩斯二世 62
Thutmose III 图特摩斯三世 62–63, 64
Tiepolo, Giovanni Battista 乔瓦尼·巴蒂斯塔·提埃波罗 778
Marriage of Frederick Barbarossa 《腓特烈·巴巴罗萨的婚礼》*778*, *779*, 780
Tiffany, Louis Comfort, *Wooded Landscape, A* **路易斯·康福特·蒂凡尼**，《树林风景》928, *929*
Tiger Devouring a Gavial of the Ganges (Barye)《老虎吞噬恒河鳄》(巴里)852, *852*
Tilt Showroom, SITE (Sculpture in the Environment), Maryland 倾斜展示厅，SITE(环境雕塑)，马里兰州 1081, *1081*
Timurids 帖木儿王朝 294–295
Tintoretto (Jacopo Robusti) 丁托列托(雅各布·罗布斯蒂) 613
Last Supper, The《最后的晚餐》615, *615*
Tiryns 梯林斯 93–94
Titian (Tiziano Vecelli) 提香(提齐亚诺·维切洛)
Bacchanal《酒神祭》584, *582*
Danaë《达娜厄》594, 610, *611*
Madonna with Members of the Pesaro Family《圣母与佩萨罗一家》*583*, 584–585
Man with the Glove《戴手套的男子》*584*, 585
Pietà《圣母哀子图》612, *612*
Pope Paul III and His Grandsons《教皇保罗三世和他的孙辈》596, *596*
Venus of Urbino《乌尔比诺的维纳斯》610, *611*
Titus 提图斯 205
arch of 提图斯凯旋门 *196*, 196–198, *197*, *198*
Ti Watching a Hippopotamus Hunt《梯观猎河马》59, *59*
Togate male portrait with busts 手捧胸像的着袍男像 188, *189*
Toilet of Venus, The (Boucher)《镜前的维纳斯》(布歇)*762*, 763–764
Toilet of Venus, The (Vouet)《镜前的维纳斯》(武埃)737, *737*
Tomb for Isaac Newton (Boullée)《艾萨克·牛顿墓设计方案》(布雷)814, *814*
Tomb of the Metalli (Piranesi)《梅塔利之墓》(皮拉内西)794, *794*
Tombs 墓葬
See also Burial ships 参见"船冢"
of Bruni, Leonardo《莱奥纳多·布鲁尼之墓》525–526, *527*
catacombs 地下墓窟 237–238, *238*
cist graves 箱形石坟 81
Cycladic 基克拉迪 81
Djoser, funerary complex of 佐塞王墓葬群 *50*, 51–52, *51*, *52*
Egyptian, Middle Kingdom 埃及，中王国 60–69, *60–69*
Egyptian, Old Kingdom 埃及，古王国 50–55, *50–55*
Etruscan 伊特鲁里亚 162–169, *163*, *165–169*
Galla Placidia 加拉·普拉奇迪娅墓庙 245–246, *245*, *246*, *247*
at Halikarnassos 哈利卡纳苏斯的毛索洛斯王墓庙 141, *141*
of Hatshepsut 哈特舍普苏特陵庙 62–64, *63*, *64*
of Henry II and Catherine de'Medici 《亨利二世与凯瑟琳·德·美第奇之墓》627–628, *628*
of Hunting and Fishing 猎渔之墓 164, *166*
for Isaac Newton《艾萨克·牛顿墓设计方案》814, *814*
of Julius II 尤利乌斯二世之墓 567–569, *567*
of Medici, Giuliano de' 朱利亚诺·德·美第奇墓 590–591, *590*
Mycenaean tholos 迈锡尼圆墓 96–97, *97*
of Nebamun 内巴蒙墓 68–69, *69*
Neolithic 新石器时代 13, 16–18, *17*
of Oljeytu 完者都陵墓 293–294, *293*, *294*
of Orcus 奥库斯之墓 167, *167*
paintings in Roman 罗马墓葬绘画 190–191, *190*
Pyramids at Giza 吉萨金字塔 52, *53*, 54–55, *54*, 75, *75*
of Ramose 拉莫斯墓 68–69, *69*
of Ramses II 拉美西斯二世陵庙 *66*, 67, *67*
of the Reliefs 浮雕墓 164, *165*
rock-cut 石窟墓 60–61, *60*, 61
Romanesque, Cluniac 罗马式石棺，克吕尼教派 *344*, 363–364, *363*
of the Samanids 萨曼尼德王朝 286–287, *286*
of Sultan Hasan 苏丹哈桑陵墓 296, *296*, *297*
Taj Mahal 泰姬陵 306–307, *307*
of the Triclinium 躺椅墓 166, *166*
of Visconti, Bernabò 博纳博·维斯孔蒂之墓 465, *465*
Tondo 圆形画 534–536, *536*
Topkapi Palace 托普卡皮宫 300
Toreador Fresco, The, Knossos《斗牛士壁画》，克诺索斯宫 91–92, *92*
Tornabuoni, Lucrezia 卢克雷齐娅·托纳布奥尼 540
Tornabuoni, Ludovica 卢多维卡·托纳布奥尼 540
To the Unknown Painter (Kiefer)《致无名画家》(基弗)1090, *1091*
Toulouse-Lautrec, Henri de 亨利·德·图卢兹-劳特雷克
At the Moulin Rouge《红磨坊》911–912, *913*
Cirque Fernando pictures 费尔南多杂技团绘画 911
La Goulue《拉·古留》911, *912*
Tournachon, Gaspard-Félix. *See* Nadar 加斯帕尔·费利克斯·图尔纳勋，见"纳达尔"
Tournai, Belgium, panel painting in 比利时图尔奈的木板画 477–487, *478–486*
Towards a New Architecture (Le Corbusier)《走向新建筑》(勒·柯布西耶)1014
Tower of Babel 巴别塔 37
Traini, Francesco, *Triumph of Death* **弗朗切斯科·特拉伊尼**，《死神的胜利》442, *442*, 460, *461*, 462
Trajan 图拉真 43, 191, 225
Column of 图拉真凯旋柱 197–200, *199*
forum of 图拉真广场 203, *203*
Trakl, Georg 乔治·特拉克尔 961
Transepts 耳堂 242
Transito Synagogue, Toledo, Spain 圣母升天教堂，托莱多，西班牙 287, *287*
Transversals 截线 513
Traveler, The (Popova)《旅行者》(波波娃)967, *967*
Treasury of Atreus, Mycenae 阿特柔斯宝库，迈锡尼 96, *96*
Treasury of the Siphnians, Delphi 锡弗诺斯宝库，德尔斐 117–118, *118*
Treatise on Architecture (Alberti)《论建筑》(阿尔贝蒂)511
Très Riches Heures du Duc de Berry, Les (Limbourg brothers)《贝里公爵的精美日课经》(林堡兄弟)474–475, *474*
Trevisani, Francesco, *Flight into Egypt* **弗朗切斯科·特列维萨尼**，《逃亡埃及》676, *677*
Tribune 楼座 327
Tribute Money (Masaccio)《纳税钱》马萨乔)518–519, *520*
Triforium 三联拱廊 356
Triglyphs 三垄板 108
Tripods, bronze 三足鼎，青铜 106, 107
Triptychs 三联作品
See also Altarpieces 参见"祭坛作品"
Birth of the Virgin (P. Lorenzetti)《圣母诞生》(彼得罗·洛伦泽蒂)457–458, *458*
Byzantine ivory 拜占庭象牙 268, *268*
Garden of Earthly Delights (Bosch)《尘世乐园》(博斯)488, 490, *491*, 490–493
Ghent Altarpiece (Adoration of the Lamb) (Jan and Hubert van Eyck)《根特祭坛画(崇拜羔羊)》(扬和休伯特·凡·爱克)481–483, *480–482*
Mérode Altarpiece (Triptych of the Annunication) (Campin)《梅罗德祭坛画(圣母领报三联画)》(康平)477–479, *478*
Portinari Altarpiece (Goes)《波蒂纳里祭坛画》(格斯)490, *490*
Raising of the Cross (Rubens)《竖起十字架》(鲁本斯)699, *699*, *700*, 701
Trissino, Giangiorgio 吉安乔治·特里西诺 617
Triumphal arch 巨拱 242
Santa Maria Maggiore church, Rome 严圣母教堂，罗马 248, *249*
Triumph of Death (Traini)《死神的胜利》(特拉伊尼)442, *442*, 460, *461*, 462
Triumph of the Name of Jesus (Gaulli)《耶稣之名的胜利》(高利)*672*, 673
Trois crayons 三色素描 761, 763
Trompe l'oeil 乱真 218, 669
Trotsky, Leon 列夫·托洛茨基 1109
Trout Brook (Inness)《鳟鱼溪》(英尼

斯）925, *925*
Troy 特洛伊 85, 118
Troyes, Saint-Urbain 特鲁瓦的圣乌尔班教堂 *412*, 413, *413*
Truisms (Holzer) 口号（霍尔泽）*1098*, 1100
Trumeau 门间柱 358
Truss 桁架 898
Tunisia, Great Mosque, Kairouan 突尼斯，凯鲁万大清真寺 283–284, *283*
Tura del Grasso, Agnolo di 阿尼奥洛·迪·图拉·德尔·格拉索 456
Turbinenfabrik (Turbine Factory) (Behrens), Berlin 水轮机厂（贝伦斯），柏林 978, 978
Turin 都灵
Chapel of the Holy Shroud, Turin Cathedral (Guarini) 圣寿衣礼拜堂，都灵大教堂（瓜里尼）680, *681*, 682
Palazzo Carignano (Guarini) 卡里尼亚诺宫（瓜里尼）680, *681*
Turkey, Mosque of Selim II (Selimiye), Edirne 土耳其，塞利姆二世清真寺，埃迪尔内 300–301, *300*, *301*
Turner, Joseph Mallord William 约瑟夫·马洛德·威廉·透纳
Slave Ship, (Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying—Typhoon Coming On《运奴船》或《奴隶将已死的和垂死的扔下甲板——台风来了》833–834, *833*
Snowstorm: Hannibal and His Army Crossing the Alps《暴风雪：汉尼拔和他的军队翻越阿尔卑斯山》832–833, *832*
Turrets 塔托/小角塔 324, 420
Tuscany 托斯卡纳 373–375
Tutankhamen, 72–73, *73*
Twain, Mark 马克·吐温 888
Two Bison, Tuc d'Audoubert Cave《两头野牛》，勒迪克多杜贝尔特洞 8, 9, 10
Two Fridas, The (Kahlo)《两个弗丽达》（卡洛）*1027*, 1028–1029
291 art gallery 291 画廊 974
Tympanum 半月楣 358
Typisierung 标准化 978, 979
Typology 预示论 238, 335
Tzara, Tristan 特里斯坦·查拉 985, 986, 992

Uccello, Paolo 保罗·乌切洛 536
Battle of San Romano《圣罗马诺之战》536–537, *537*
Uffizi, facade of (Vasari) 乌菲齐宫正立面（瓦萨里）592–593, *592*
Ulugh Beg 兀鲁伯 *294*, 295
Ulysses (Joyce)《尤利西斯》（乔伊斯）954
Umayyad dynasty 倭马亚王朝 281, 282, 284, 285, 287
Under the Birches (Rousseau)《桦树下》（卢梭）850–851, *850*
Unicorn in Captivity from *Hunt for the Unicorn* tapestry《被俘获的独角兽》，出自《猎取独角兽》挂毯 625, *625*, 626
Unique Forms of Continuity in Space (Boccioni)《空间连续性的独特形式》966, *966*
Unis 乌尼斯 56
Unité d'Habitation (Le Corbusier), France 公寓区（勒·柯布西耶），法国 *1072*, 1073
United States 美国
Abstract Expressionism 抽象表现主义 1038–1045, *1039–1044*
architecture, Classical Revival 建筑，古典式复兴 856–857, *856*, *857*
architecture, Modern 建筑，现代 932–937, *933–937*, 1020–1021, *1021*
architecture, Neoclassicism 建筑，新古典主义 800, *801*
Armory Show 军械库展览 974
Art Deco 装饰派 1020–1021
Art Nouveau 新艺术风格 929
Ashcan School 垃圾箱画派 974
civil rights movement 民权运动 1037, 1066
Conceptual Art 观念艺术 1046–1048, 1063–1064
Dadaism 达达主义 986–987, *986*
earthworks 大地艺术 1061–1063, *1061*, *1062*
Environments, Happenings and Performance Art 环境艺术，偶发艺术和行为艺术 1048–1051, *1049*, *1050*
feminist art, postwar 女性主义艺术，战后 1069–1070, *1070*
Harlem Renaissance 哈莱姆文艺复兴 1025–1026, *1025*, *1026*
International Style 国际风格 1020–1021
Minimalism/Formalism 极少主义/形式主义 1055–1059, *1055–1058*
Modernism 现代主义 974–976, *974*, *975*, *976*, 1017–1026, *1016–1026*
Neo-Expressionism 新表现主义 1090, *1091*, 1092, *1092*
painting, Modernism 绘画，现代主义 974–976, *974*, *975*, *976*, *1017–1020*, 1016–1020
painting, Neo-Expressionism 绘画，新表现主义 1090, *1091*, 1092, *1092*
painting, Realism 绘画，现实主义 888–892, *889*, *890*, *891*
painting, Romanticism 绘画，浪漫主义 835–838, *836*, *837*
painting, Symbolism (Synthetism) 绘画，象征主义（综合主义）924–925, *925*, *926*
photography, Civil War 内战摄影 895–896, *895*
photography, documentary 纪实摄影 940, 941, *941*, 1031, *1030*, *1031*
photography, portraiture 肖像摄影 892–893, *893*
photography, Postmodern 后现代主义摄影 1096–1097, *1096*, *1097*, *1098*
photography, postwar street 战后街头摄影 1066, *1066*
Pop Art 波普艺术 1048, 1051–1054, *1051–1054*
Post-Minimalism 后极少主义 1059–1065, *1060–1065*
regionalism and national identity 地方主义与名族认同 1024–1025
skyscrapers 摩天大楼 934–935, *934*, *935*, 1020–1021, *1021*, 1070, *1071*
University of Virginia (Jefferson) 弗吉尼亚大学（杰斐逊）855–856, *856*
Unpublished Antiquities (Winckelmann)《未发表的古代文物》（温克尔曼）156
Untitled (Hesse)《无题》（海瑟）1060, *1060*
Untitled (Judd)《无题》（贾德）1058, *1058*
Untitled (Muybridge)《无题》（迈布里奇）941, *942*
Untitled (Smith)《无题》（奇奇·史密斯）*1103*, 1105–1106
Untitled Film Still #15 (Sherman)《无题电影剧照15号》（舍曼）*1097*, 1098
Untitled (Portrait of Ross in L.A.) (Gonzalez-Torres)《无题》或《洛杉矶的罗斯像》（冈萨雷斯-托雷斯）1103–1104, *1102*
Ur 乌尔 26–27
Urban II, pope 乌尔班二世，教皇 347
Urban IV, pope 乌尔班四世，教皇 413
Urban VIII, pope 乌尔班八世，教皇 661, 670, 676, 678
Urban VIII Visiting Il Gesù (Saachi and Miel)《乌尔班八世参观耶稣堂》（萨奇和米耶尔）*602*
Urnammu 乌尔纳姆 32
Uruk 乌鲁克 24
Utrecht, painting in 乌得勒支绘画 711, *712*
Utrecht Psalter《乌得勒支诗篇》251, 323–*324*, 324

Valadon, Suzanne 苏珊娜·瓦拉东 926
Vallayer-Coster, Anne 安妮·维叶莉-考斯特 795
Van Alen, William, Chrysler Building, New York City **威廉·凡·阿伦**，克莱斯勒大楼，纽约市 1021, *1021*
Vanbrugh, John 约翰·范布勒 802
Blenheim Palace, England 布伦海姆宫，英国 754–755, *754*
Van der Laen, Beatrix 比阿特丽克斯·凡·德·莱恩 712, *713*, 714
Van Der Zee, James, *Couple Wearing Raccoon Coats with a Cadillac* **詹姆斯·凡·德·齐**，《卡迪拉克车前身着皮毛大衣的夫妇》1026, *1025*
Van de Velde, Henri, Werkbund Theater, Cologne **亨利·凡·德·韦尔德**，制造联盟剧院，科隆 979, *979*
Van Doesburg, Theo 泰奥·凡·杜斯堡 1007
Van Dyck, Anthony 安东尼·凡·代克
Charles I at the Hunt《查理一世狩猎像》705–706, *705*
Rinaldo and Armida《里纳尔多和阿米达》*704*, 705
Van Eyck, Hubert, *Ghent Altarpiece (Adoration of the Lamb)* **休伯特·凡·爱克**，《根特祭坛画（崇拜羔羊）》481–483, *480–482*
Van Eyck, Jan 扬·凡·爱克 479
Ghent Altarpiece (Adoration of the Lamb)《根特祭坛画（崇拜羔羊）》481–483, *480–482*
Madonna in a Church《教堂中的圣母》480–481, *480*
Man in a Red Turban《戴红头巾的男子》483–484, *483*
Portrait of Giovanni Arnolfini and His Wife Giovanna Cenami《阿诺尔菲尼夫妇像》484–485, *484*
Van Gogh, Vincent 文森特·凡高
Night Café《夜间咖啡馆》915, *915*
Portrait of Père Tanguy《唐吉老爹肖像》912, *914*, 915
Potato Eaters, The《吃土豆的人》912, *913*
Starry Night《星月夜》915, *916*
Van Goyen, Jan, *Pelkus Gate Near Utrecht* **扬·凡·霍延**，《乌得勒支附近的佩库斯门》*722*, 723
Vanishing point 灭点 513
Van Mander, Karel 卡勒尔·凡·曼德尔 711
Painter's Threatise, excerpts from《画家之书》节选 654, 783
Vanna Venturi House (Venturi) 法娜·文丘里住宅（文丘里）1079–1080, *1079*
Van Nieuwenhove, Martin 马丁·范尼乌文霍费 490, *490*
Vaphio cups《瓦菲俄金杯》97–98, *98*
Vasari, Giorgio 乔治·瓦萨里 448, 515, 517, 562, 564, 568, 581
Academy of Design 绘画学院 595
Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects of Italy《意大利杰出画家、雕塑家与建筑师传》555, 783–784
Perseus and Andromeda《珀耳修斯与安德洛墨达》594–595, *594*
Uffizi, facade of 乌菲齐宫正立面 592–593, *592*
Vases and vessels 瓶和罐
Greek forms for 希腊陶器形式 *103*
Greek ornamental motifs 希腊装饰母题 *104*
Greek painted, Archaic 希腊瓶画，古风风格 119–120, *120*, *121*
Greek painted, Geometric 希腊瓶画，几何风格 103–105, *103*, *104*
Greek painted, Orientalizing 希腊瓶画，东方化风格 105–106, *106*
Jasperware 碧玉细瓷器 796, *796*
Kamares style 卡巴雷斯风格 88, *88*
marine motifs 海洋主题 89, *89*
Minoan 米诺斯 88–89, *88*, *89*, 91
stone 石器 89, *89*

Vaphio cups《瓦菲俄金杯》98, *98*
Vassalage 效忠 346
Vatican 梵蒂冈
Saint Peter's basilica (Bernini) 圣彼得大教堂（贝尼尼）674, *675*, 676
Saint Peter's basilica (Bramante) 圣彼得大教堂（布拉曼特）564, *564*
Saint Peter's basilica (Maderno) 圣彼得大教堂（马代尔诺）673–674, *674*
Saint Peter's basilica (Michelangelo) 圣彼得大教堂（米开朗基罗）600–601, *601*
Stanza della Segnatura 签字大厅 574, *575*, 576–577, *576*, *577*
Vatican, Sistine Chapel 梵蒂冈，西斯廷礼拜堂
cleaning works of art 清洗艺术品 573
Creation of Adam 创造亚当 *572*, 573–574
Delivery of the Keys to Saint Peter (Perugino)《交付天国钥匙》（佩鲁吉诺）551, *551*
diagram of subjects in 题材示意图 *570*
Expulsion from the Garden of Eden《逐出乐园》*572*, 573
Fall of Man《人类堕落》*572*, 573
Last Judgment《最后的审判》596, *597*, 598, *598*
Libyan Sibyl《利比亚女先知》*570*, *571*, 572–573
Michelangelo's work on 米开朗基罗的作品 570–574, *569*, *570*, *572*
Vatican library 梵蒂冈图书馆 550
Vatican Vergil《梵蒂冈的维吉尔抄本》250–251, *251*
Vaults 拱顶
barrel 筒拱 181, *181*, 378
corbel 叠涩拱 94
groin 交叉拱 181, *181*, 373, 375–376, 378
quadrant 四分拱 378
quadripartite 四分拱顶 398, *398*
ribbed 肋拱 378
sexpartite 六分拱顶 398, *398*
Vauxcelles, Louis 路易·沃塞勒 946–947, 952
Vedute 实景画 780, 794
Velázquez, Diego 迭戈·委拉斯凯兹
Maids of Honor, The《宫娥》692–694, *693*
Portrait of Juan de Pareja《胡安·德·帕雷哈像》692, *691*
Surrender at Breda《布雷达的投降》691–692, *690*
Water Carrier of Seville《塞维利亚运水者》690–691, *689*
Vellum 犊皮纸 250
Vendramin, Gabriele 加布里埃勒·文德拉明 582
Venice 威尼斯
architecture 建筑 609–610, *609*, 615–617, *616*
Biennale 双年展 1105
Ca'd'Oro 黄金之屋 546–547, *547*
Doge's Palace 总督府 463, *463*
fourteenth-century 14世纪 463
Renaissance oil painting 文艺复兴油画 548–550, *548*, *549*, 581–585, *580–584*, 610, *610*, *611*, 612–615, *612*, *613*, *615*
St. Mark's 圣马可教堂 271–272, *271*
San Giorgio Maggiore church 庄严圣乔治教堂 615, *616*, 617
Santa Maria della Salute (Longhena) 安康圣母教堂（罗根纳）682–683, *682*
Ventris, Michael 迈克尔·文特里斯 92
Venturi, Robert 罗伯特·文丘里
Complexity and Contradiction in Architecture《建筑的复杂性与矛盾性》1079–1080
Learning from Las Vegas《向拉斯维加斯学习》1080
Vanna Venturi House 法娜·文丘里住宅 1079–1080, *1079*
Venus 维纳斯 102
Venus figurines "维纳斯" 雕像 12
Venus of Urbino (Titian)《乌尔比诺的维纳斯》610, *611*
Vergil 维吉尔 179, 231–232, 250, 438
Veristic male portrait 写真主义的男性肖像 186, *188*
Verlaine, Paul 保罗·魏尔伦 919
Vermeer, Jan 扬·维米尔 661
Love Letter, The《情书》730, *729*
Woman Holding a Balance《持称女子》728–729, *728*
Veronese (Paolo Cagliari), *Feast in the House of Levi* **韦罗内塞（保罗·卡利亚里），**《利未家的宴会》613, *613*
Verrocchio, Andrea del 安德烈亚·德尔·韦罗基奥
Bust of Lorenzo de'Medici《洛伦佐·德·美第奇胸像》540–541, *541*
Doubting of Thomas, The《多马的疑惑》526, *527*
Equestrian Monument of Bartolommeo Colleoni《科莱奥尼骑马像》547–548, *547*
Versailles, palace of (Le Vau, Hardouin-Mansart) 凡尔赛宫（勒沃，阿杜安-芒萨尔）
aerial view 俯瞰图 *746*
garden front 正楼前方的花园 746, *747*
gardens 花园 748
Hall of Mirrors 镜厅 746, *747*
Petit Trianon (Gabriel) 小特里阿农宫（加布里埃尔）811, *810*
Salon de la Guerre 战争厅 746, 748, *748*
Vespasian 维斯帕芗 197, 205
portrait of《维斯帕芗像》192, *192*
Vicenza, Villa Rotunda (Palladio) 维琴察，圆厅别墅（帕拉第奥）617, *618*
Victory over the Sun (Malevich)《胜日》（马列维奇）967
Video Art 录像艺术 1101–1102, *1100*
Vienna 维也纳
architecture, Rococo 建筑，洛可可 *774*, 775–776
Camera Club 摄影俱乐部 938
Kunstschau exhibitions 维也纳艺术展 961
Office rooftop, Coop Himmelblau 屋顶会议室，蓝天组 1086, *1086*
painting, Symbolism (Synthetism) 绘画，象征主义（综合主义）923–924, *924*
Secession 分离派 923–924, 928
Steiner House (Loos) 斯泰纳宅邸（卢斯）977, *977*
Vienna Genesis《维也纳创世纪》251, 262–263, *262*
Vietnam Veterans Memorial (Lin) 越战纪念碑（林璎）1094, *1093*
View of Rome (Corot)《罗马之景》（柯罗）849, *849*
Vigée-Lebrun, Marie-Louise-Élisabeth 伊丽莎白-路易丝·维热-勒布伦 767, 795
Portrait of Marie Antoinette and Her Children《玛丽·安托瓦内特和她的孩子们》767–768, *767*
Vignola, Giacomo 贾科莫·维尼奥拉 602
Vikings 维京人 312–316, 345
Vijd, Jodicus 约迪屈斯·菲伊德 481
Villa Albani, ceiling fresco (Mengs) 阿尔巴尼别墅，天顶湿壁画（门格斯）791–792, *792*
Villa Farnesina, Rome 法尔内塞别墅，罗马 *579*, 580
Village Bride, The (Greuze)《乡村新娘》（格勒兹）815–816, *815*
Villanovan 维拉诺瓦 161
Villa of Agrippa Postumus, Boscotrecase 阿格里帕·波斯杜穆斯庄园，伯斯科特里卡斯 217, *217*
Villa of Hadrian 哈德良别墅 *208*, 209
Villa of Livia, Primaporta 利维亚别墅，普里马波塔 *216*, 217
Villa of Publius Fannius Synistor, Boscoreale 普布利乌斯·法尼乌斯·希尼斯特别墅，博斯科莱尔 216–217, *216*
Villa of the Mysteries, Pompeii 秘仪庄园，庞贝 215–216, *215*
Villa Rotonda (Palladio), Vicenza 圆厅别墅（帕拉第奥），维琴察 617, *618*
Villa Savoye (Le Corbusier), France 萨伏伊别墅（勒·柯布西耶），法国 1014–1015, *1015*
Viola, Bill 比尔·维奥拉
Crossing, The《穿越》*1100*, 1102
Violin (Picasso)《小提琴》（毕加索）953, *954*
Virgin among Virgins (David)《圣母与诸圣女》（大卫）649, *649*, 651
Virgin and Child (Duccio)《圣母子》（杜乔）*453*, 454–455
Virgin and Child (Murillo)《圣母子》（牟里罗）*694*, 695
Virgin and Child Enthroned between Saints and Angels, encaustic on panel, St. Catherine monastery《圣母与圣子在圣徒与天使间升座》，木板蜡画，圣凯瑟琳修道院 264, *264*
Virgin Mary, social work of images 圣母玛利亚，图像的社会功能 454
Virgin of Essen《埃森圣母像》341–343, *342*
Virgin of Jeanne d'Évreux《让娜·德夫勒圣母像》418–419, *417*
Virgin of Paris, Notre-Dame, Paris《巴黎圣母像》，巴黎圣母院 418–419, *418*
Virgin of the Rocks, The (Leonardo da Vinci)《岩间圣母》（莱奥纳多·达芬奇）558–560, *559*
Virgin of Vladimir, icon, Constantinople《弗拉基米尔圣母》，圣像，君士坦丁堡 导25, *25*
Vir Heroicus Sublimis (Newman)《英雄的与崇高的人》（纽曼）1042–1043, *1043*
Visconti, Bernabò, tomb of (Bonino da Campione) 博纳博·维斯孔蒂之墓（博尼诺·达·坎皮奥）464–465, *465*
Visconti, Giangaleazzo 吉安加莱佐·维斯孔蒂 463–464, 466, *466*
Visconti family 维斯孔蒂家族 463–465
Visigoths 西哥特人 252, 311, 312
Vision after the Sermon (Jacob Wrestling with the Angel) (Gauguin)《布道后的幻象》或《雅各与天使搏斗》（高更）916, *917*
Visitation, Reims Cathedral《圣母往见》，兰斯大教堂 408, *408*
Vitruvian Man (Leonardo)《维特鲁威人》（达芬奇）558, *558*
Vitruvius 维特鲁威 108, 139, 142, 147, 212, 232, 402, 558, 563
Ten Books of Architecture《建筑十书》800
Vitruvius Brittanicus (Campbell)《英国的维特鲁威》（坎贝尔）799, 800
Vivaldi, Antonio 安东尼奥·维瓦尔第 758
Voltaire 伏尔泰 757, 789, 790, 985
Voltaire Seated (Houdon)《伏尔泰坐像》（乌东）*816*, 817
Vouet, Simon 西蒙·武埃 736
Toilet of Venus, The《镜前的维纳斯》737, *737*
Voussoirs 楔形拱石 169–170, 170, 284, 287
Vow of Louis XIII (Ingres)《路易十三的宣誓》（安格尔）841
Vuillard, Édouard, *Suitor, The* **爱德华·维亚尔，**《求婚者》919, *919*
Vulcan 伏尔坎 102
Vulca of Veii 韦伊的乌尔卡 171, 180

Wagner, Richard 理查德·瓦格纳 885, 918
Wailly, Charles de 查理·德·怀利 812
Wainwright Building (Sullivan), St. Louis, Missouri 温赖特大楼（沙利文），圣

路易斯市，密苏里州 934–935, *934*
Walden (Thoreau)《瓦尔登湖》(梭罗) 836
Walden, Herwarth 赫尔瓦特·瓦尔登 956
Walhalla (Klenze) 瓦哈拉(克伦策) 858–859, *858*
Walking Man, The (Rodin)《行走的人》(罗丹) 927, *928*
Wall painting 壁画
See also Murals 参见"壁画"
Neolithic cave 新石器时代洞窟 *14*, 15–16, *15*
Paleolithic cave 旧石器时代洞窟 2–8, *3–7*
Walpole, Horace 贺拉斯·沃波尔
Castle of Otranto: A Gothic Story《奥托兰图堡：一个哥特式故事》804
Strawberry Hill, England 草莓山，英国 804–805, *804*
Warhol, Andy 安迪·沃霍尔
Campbell's Soup Cans《坎贝尔汤罐头》1052, *1052*
Gold Marilyn Monroe《金色的玛丽莲·梦露》1053–1054, *1053*
Waris, Muhammad 穆罕默德·瓦里斯 308
Washington, Augustus, *John Brown* **奥古斯塔斯·华盛顿**,《约翰·布朗》892–893, *893*
Washington, George 乔治·华盛顿
George Washington (Houdon)《乔治·华盛顿像》(乌东) 817, *817*
Water Carrier of Seville (Velázquez)《塞维利亚运水者》(委拉斯凯兹) 690–691, *689*
Watkins, Carleton, *Yosemite Valley from the Best General View* **卡尔顿·沃特金斯**,《约塞米蒂山谷的优美全景》894–895, *894*
Watteau, Jean-Antoine 让-安托万·华托
Gersaint's Signboard《热尔桑画店》*756*, *761*, 762–763
Jullienne's comments on 朱利安那的评论 761
Mezzetin《梅兹庭》*760*, 761
Pilgrimage to Cythera, A《舟发西苔岛》759, *760*
Seated Young Woman《坐着的年轻女子》*760*, 761
Way of Salvation (Andrea da Firenze/Andrea Bonaiuti)《救赎之路》(佛罗伦萨的安德烈亚/安德烈亚·博纳尤蒂) 462, *462*
Ways of Seeing (Berger)《观看之道》(伯格) 926
Webs 拱腹 378
Wedgwood, Josiah, Jasperware 约赛亚·威基伍德，碧玉细瓷器 796
Weighing of the Heart and Judgment of Osiris, from *Book of the Dead of Hunefer*《称量心脏与俄塞里斯裁决》，出自《称量心脏与俄塞里斯裁决》73–74, *74*
Weitzmann, Kurt 库尔特·魏茨曼 251
Well of Moses (Sluter)《摩西之井》(斯留特尔) 472–473, *472*
Werkbund Theater (Van de Velde), Cologne 制造联盟剧院(凡·德·韦尔德)，科隆 979, *979*
West, Benjamin 本杰明·韦斯特
Agrippina with the Ashes of Germanicus《阿格丽品娜和日耳曼尼库斯的骨灰》798
Death of General Wolfe《沃尔夫将军之死》798–799, *798*
Departure of Regulus from Rome《雷古鲁斯告别罗马》798
Westminster Abbey, Chapel of Henry VII 威斯敏斯特修道院，亨利七世礼拜堂 422–423, *422*
Weston, Edward, *Pepper* **爱德华·韦斯顿**,《菜椒》*1022*, 1023–1024
Westwork 西面工程 327
Wet-collodion process 湿版珂罗酊法 892
Wheatstack, Sun in the Mist (Monet)《清晨薄雾中的干草堆》(莫奈) 880, *881*
Wheel of Fortune (Honnecourt)《幸运之轮》(昂奈库尔) 401, *402*
Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going? (Gauguin)《我们从哪里来？我们是什么？我们往哪里去？》(高更) 917–918, *918*
Whistler, James Abbott McNeill 詹姆斯·艾博特·麦克奈尔·惠斯勒
autobiography of 自传 889
Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket《黑色与金色小夜曲：坠落的焰火》886, 888, *888*
Symphony in White No. 1: The Little White Girl《白色交响曲二号：白衣少女》886, *887*
White-ground lekythos (Reed Painter) 白底长身细颈瓶(里德画师) 146, *145*
Whitehall Palace, Banqueting House, London 白厅宫，宴会厅，伦敦 751, *751*
White Temple, Uruk 白庙，乌鲁克 24, *24*
Whitman, Robert 罗伯特·惠特曼 1062
American Moon《美国月亮》1050
Prune Flat《剪平》1050, *1050*, 1062
Whitman, Walt 沃尔特·惠特曼 1019
Whitney Museum of American Art 惠特尼美国艺术博物馆 1093, 1105
New Image Painting exhibition "新图像绘画"展 1092
"Why Have There Been No Great Women Artists?" (Nochlin)《为什么没有伟大的女性艺术家》(诺克琳) 926
Widow of an Indian Chief Watching the Arms of Her Deceased Husband (Wright)《印第安酋长的遗孀望着亡夫的武器》(赖特) 806–807, *807*
Wiener Werkstätte (Vienna Workshop) 维也纳工作室 976
Wien Kamera Klub 维也纳摄影俱乐部 938
Wigley, Mark 马克·威格雷 1086
Wilde, Oscar 奥斯卡·王尔德 922
William III, king of England 威廉三世，英国国王 733
William IV, duke of Bavaria 威廉四世，巴伐利亚公爵 642
William II of Normandy 威廉二世，诺曼底公爵 376
William the Conqueror 征服者威廉 376, 380
William the Silent 沉默者威廉 697
Willumsen, J. F. 扬·费迪南德·维卢姆森 917
Wilton Diptych《威尔顿双联画》476, *476*
Winchester Psalter, England《温切斯特诗篇》，英格兰 382, *382*
Winckelmann, Johann Joachim 约翰·约阿希姆·温克尔曼 156, 177, 179, 791
Wine cup of Shah Jahan, India 沙·贾汉酒杯，印度 306, *307*
Wines, James 詹姆斯·怀恩斯 1081
Wire Wheel (Strand)《辐条车轮》(斯特朗) 1019, *1018*
Witz, Conrad, *Miraculous Draught of Fish* **康拉德·维茨**,《捕鱼的神迹》496, *495*
Woman I (De Kooning)《女人体1号》(德库宁) 1041, *1041*
Woman from Brassempouy (Dame à la Capuche), France《布拉桑普伊的女子》，法国 10, *11*, 12
Woman Holding a Balance (Vermeer)《持称女子》(维米尔) 728–729, *728*
Woman of Willendorf, Austria《威伦道夫的女子》，奥地利 10, 12, *12*
Woman with the Hat (Matisse)《戴帽子的女人》(马蒂斯) 947, *947*
Women 女性
in art academies 在艺术学院 795, 797, 879
as collectors 作为收藏家 954
École des Beaux-Arts, not permitted at 美术学院并不招收女生 878
feminist art, postwar 女性主义艺术，战后 1069–1070, *1070*
feminist movement, role of 女性主义运动的作用 导27–28
guilds, Renaissance women not permitted in 文艺复兴行会不允许女性加入 505
Minoan 米诺斯 91–92
New Woman 新女性 903–904, 926
in nunneries 女修道院 441
Paleolithic 旧石器时代 10, *11*, 12, *12*
as patrons of art 作为艺术赞助人 605, 607
reinvention of female portrait by Leonardo 达芬奇改造女性肖像画 562
rights 权利 878–880, 890
Romanesque 罗马式 363–364
Sumerian 苏美尔 25, *25*
Women artists 女艺术家
Bonheur, Rosa 罗莎·博纳尔 867, *867*, 1108
Bourke-White, Margaret 玛格丽特·伯克-怀特 *1018*, 1019
Brown, Denise Scott 丹尼丝·斯科特·布朗 1080
Cameron, Julia Margaret 朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦 896–897, *896*, 939
Carriera, Rosalba 罗莎尔巴·卡列拉 763, *763*
Cassatt, Mary 玛丽·卡萨特 878–880, *880*
Chicago, Judy 朱迪·芝加哥 1069–1070, *1069*
Fontana, Lavinia 拉维尼娅·丰塔纳 608–609, *608*
Frankenthaler, Helen 海伦·弗兰肯塞勒 1056, *1056*
Gentileschi, Artemisia 阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基 665–668, *664–667*
Hadid, Zaha 扎哈·哈迪德 1086–1087, *1086*
Hepworth, Barbara 巴巴拉·赫普沃思 1004, *1004*
Hesse, Eva 伊娃·海瑟 1059–1060, *1060*, 1110
Höch, Hannah 汉娜·霍赫 988, *989*, 991
Holzer, Jenny 詹妮·霍尔泽 *1098*, 1100
Jeanne-Claude (de Guillebon) 珍尼-克劳德 1061–1063, *1062*
Kahlo, Frida 弗丽达·卡洛 1028–1029, *1028*
Käsebier, Gertrude 格特鲁德·克泽比尔 939, *939*
Kauffmann, Angelica 安吉莉卡·考夫曼 795, 797, *797*
Kollwitz, Käthe 凯特·珂勒惠支 990–991, *990*
Krauss, Rosalind 罗莎琳·克劳斯 1110
Kruger, Barbara 芭芭拉·克鲁格 1097–1098, *1096*
Labille-Guiard, Adélaïde 阿德莱德·拉比尔-古丽亚 795
Lawler, Louise 路易斯·劳勒 1097
Leyster, Judith 朱迪思·莱斯特 715, *714*, *715*
Lin, Maya 林璎 1094, *1093*
Modersohn-Becker, Paula 保拉·莫德松-贝克 954–955, *955*
Morisot, Berthe 贝尔特·摩里索 878, *879*
Morisot, Edna 艾德娜·摩里索 878
Murray, Elizabeth 伊丽莎白·默里 1093, *1092*
Nevelson, Louise 路易丝·内维尔森 1044–1045, *1044*
O'Keeffe, Georgia 乔治亚·奥基夫 1023, *1022*
Oppenheim, Meret 梅雷特·奥本海姆 1001, *1001*
Peeters, Clara 克拉拉·彼得斯 708, *708*
Ruysch, Rachel 拉歇尔·鲁伊斯 726–727, *726*
Sand, George (Amandine Aurore

Lucile Dupin) 乔治·桑（阿曼蒂娜—奥萝尔—露茜·杜班）867
Schapiro, Miriam 米里亚姆·夏皮罗 1070
Sherman, Cindy 辛迪·舍曼 1077, 1098, *1097*
Simmons, Laurie 劳里·西蒙斯 1097
Smith, Kiki 奇奇·史密斯 1104–1106 *1103*
Smith, Mimi 米米·史密斯 1069
Spero, Nancy 南希·斯佩罗 1069
Stepanova, Varvara Fedorvna 瓦瓦拉·费多洛夫娜·史蒂潘诺娃 1007, *1006*
Vallayer-Coster, Anne 安妮·维叶莉-考斯特 795
Vigée-Lebrun, Marie-Louise-Élisabeth 伊丽莎白-路易丝·维热-勒布伦 767–768, 767, 795
Women Artists 1550-1950 "女性艺术家：1550 — 1950" 展览 导28
Women of Algiers (Delacroix)《阿尔及尔妇女》（德拉克洛瓦）848, *848*
Wood, Grant, *American Gothic* **格兰特·伍德**，《美国哥特式》1024–1025, *1024*
Wood, John the Elder, Royal Crescent, Bath, England **老约翰·伍德**，皇家新月楼，巴斯，英国 800–802, *801*
Wood, John the Younger, Royal Crescent, Bath, England **小约翰·伍德**，皇家新月楼，巴斯，英国 800–802, *801*
Woodcut of St. Christopher《圣克里斯托弗木刻》*499*, 500
Woodcuts/engravings 木刻版画/雕版画
Dürer, work of 丢勒作品 635–637, *636*, *637*, 639, *639*
German Expressionism and 德国表现主义木刻版画 958
Lucas Cranach the Elder, work of 老卢卡斯·克拉纳赫作品 641–642, *641*
technique for making 制作技术 498, 499–500, *498*, *499*, *500*
Wooded Landscape, A (Tiffany)《树林风景》（蒂凡尼）928, *929*
Woolley, Leonard 伦纳德·伍莱 26, 28
Woolworth Building (Gilbert), New York City 伍尔沃思公司大楼（吉尔伯特），纽约市 1020
Work (Brown)《工作》（布朗）882, *883*
World War I 第一次世界大战 945, 983
World War II 第二次世界大战 1037
Worringer, Wilhelm 威廉·沃林格 979
Wounded Bison, Altamira Cave《受伤的野牛》，阿尔塔米拉洞 2, *3*, 5
Wren, Christopher 克里斯托夫·雷恩 661, 751
Five Tracts《五册书》753
report on Old St. Paul's, following Great Fire of London 关于老圣保罗大教堂的报告，伦敦大火之后 787
Saint Mary-Le-Bow church 圣玛莉里波 754, *753*
Saint Paul's Cathedral, London 圣保罗大教堂，伦敦 *752*, 753, *753*
Wright, Frank Lloyd 弗兰克·劳埃德·赖特 935
Guggenheim Museum, Solomon R., New York City 古根海姆博物馆，纽约 1071–1072, *1071*, *1072*
Little House, Minnesota 里特尔住宅，明尼苏达州 937, *937*
Robie House, Chicago 罗比住宅，芝加哥 936–937, *936*
Wright, Joseph 约瑟夫·赖特 805
Experiment on a Bird in the Air-Pump, An《抽气泵之内的小鸟试验》806, *806*
Widow of an Indian Chief Watching the Arms of Her Deceased Husband《印第安酋长的遗孀望着亡夫的武器》806–807, *807*
Writing 书写
cuneiform 楔形文字 21, 22, *22*, 38
hieroglyphics, Egyptian 象形文字，埃及 48–49
kufic 库法体 277, 278, *279*
Linear A 线形文字A 82
Linear B 线形文字B 92
pictograms 象形文字 21
Wundt, Wilhelm 威廉·冯特 904
Würzburg, Germany 维尔茨堡，德国
frescoes (Tiepolo) 湿壁画（提埃波罗）778, *778*, *779*
Kaisersaal (Imperial Hall) Residenz (Neumann) 主教宫帝王大厅（诺伊曼）777, *776*
Wyatt, James, Fonthill Abbey, Wiltshire, England **詹姆斯·怀亚特**，方特希尔修道院，威尔特郡，英国 854, *854*

Xenophon 色诺芬 119
Xerxes I 薛西斯一世 40, 121
palace of 皇宫 40–43, *40*, *41*, *42*
X-radiographic imaging X光成像法 488

Yahya ibn Mahmud al-Wasiti, Maqamat manuscript, *Scene in an Arab Village* **亚希阿·伊本·穆罕默德·阿勒瓦西提**，木卡姆抄本，《阿拉伯村景》291, *291*
Yard, The (Kaprow)《庭院》（卡普罗）1049, *1049*
Yosemite Valley from the Best General View (Watkins)《约塞米蒂山谷的优美全景》（沃特金斯）894–895, *894*
You Are a Captive Audience (Kruger)《你是被俘虏的观众》（克鲁格）1097–1098, *1096*
Young Flute Player (Leyster)《年轻的鲁特琴演奏者》（莱斯特）715, *715*
Young Man Among Roses, A (Hilliard)《玫瑰丛中的青年男子》（希利亚德）646–647, *646*
Youth and Female Demon, Etruscan《青年与女魔鬼》168, *168*
0, 10 (Zero-Ten): The Last Futurist Exhibition (Malevich)《0号 —10号，最后的未来主义展览》（马列维奇）967–968, *967*
Zeus 宙斯 102
Great Altar of 宙斯大祭坛 151–154, *152*, *153*
temple of 宙斯神庙 126–128, *127*, *128*
Zeus《宙斯像》124, *123*
Ziggurats 塔庙
Sumerian 苏美尔 23–24, *24*
Ur 乌尔 32–33, *31*
Zimmermann, Dominikus, "Die Wies", Germany **多米尼库斯·齐默尔曼**，"草地"，德国 777–778, *777*
Zimmermann, Johann Baptist 约翰·巴普蒂斯特·齐默尔曼 777
Zola, Émile 埃米尔·左拉 869
Zoroaster 琐罗亚斯德 40
Zucchi, Antonio 安东尼奥·祖奇 802
Zurbarán, Francisco de 弗朗西斯科·德·苏巴朗
Saint Serapion《圣塞拉皮昂》694, *694*
Zurich, Dadaism in 苏黎世达达 985–986, *985*
Zwingli, Ulrich 乌尔里希·茨温利 632, 644

鸣谢

CREDITS AND COPYRIGHTS

The Authors and Publisher wish to thank the libraries, museums, galleries, and private collections for permitting the reproduction of works of art in their collections. Sources not included in the captions are gratefully acknowledged below. In addition, the Editors are grateful to the following correspondents: Barbara Nagelsmith, Paris; Elizabeth Meryman, New York; Achim Bednorz, Cologne; Carla Bertini, Rome; Angela Anderson, London; Kostas Kontos, Athens.

INTRODUCTION

I.1 The Newark Museum/Art Resource, NY; **I.2** V & A Images/Victoria & Albert Museum; **I.3** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **I.4** © Scala/Art Resource, NY; **I.5** Araldo De Luca/INDEX, Firenze; **I.6** © 2004 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington; **I.8** Peter Clayton; **I.9** Photograph © The Art Institute of Chicago; **I.10** AP Photo/Diane Bondareff; **I.11** Photograph by Lorene Emerson/Image © The Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington; **I.12** Philippe Berthe © CMN, Paris; **I.13** © Scala/Art Resource, NY; **I.14** Photograph by Lynn Rosenthal, 1998; **I.15** Nimatallah/Art Resource, NY; **I.16** © John Bigelow Taylor/Art Resource, NY; **I.17** Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco; **I.18** Ikona

CHAPTER 1

1.1 Jean Vertut; **1.2** French Ministry of Culture and Communication, Regional Direction for Cultural Affairs-Rhone Alpes, Regional Department of Archaeology; **1.3** French Ministry of Culture and Communication, Regional Direction for Cultural Affairs-Rhone Alpes, Regional Department of Archaeology; **1.4** French Ministry of Culture and Communication, Regional Direction for Cultural Affairs-Rhone Alpes, Regional Department of Archaeology; **1.5** Jean Vertut; **1.6** Jean Vertut; **1.8** Jean Vertut; **1.9** Association Louis Begouen; **1.10** Philippe Berthe © CMN, Paris; **1.11** Thomas Stephan, copyright Ulmer Museum; **1.13** Photo by Max Begouen; **1.14** Jean Vertut; **1.15** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **1.16** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **1.17** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **1.18** Folco Quilici; **1.19** R. Sheridan/Ancient Art & Architecture; **1.20** Cornucopia/Susanna Hickling; **1.22** Courtesy McDonald Institute for Archaeological Research; **1.23** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **1.24** Yann Arthus-Bertrand/Altitude/Photo Researchers, Inc.; **1.25** Aerofilms Ltd., UK; **1. Unnumbered figure D,** Baffier - V. Feruglio/DRAC Rhone-Alpes

CHAPTER 2

2.1 © The Trustees of The British Museum; **2.3** Henri Frankfort, The Art and Architecture of the Ancient Orient, Yale University Press (1997), fig. 3.2; **2.5** Hirmer Fotoarchiv; **2.8** © The Trustees of The British Museum; **2.10** University of Pennsylvania Museum, Philadelphia (T4-29C); **2.11** Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY; **2.12** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **2.13** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **2.14** The Ancient Art & Architecture Collection Ltd.; **2.15** Photograph © 2006, Museum of Fine Arts, Boston; **2.16** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **2.17** Photo by Herve Lewandowski/Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **2.18** Courtesy of the Oriental Institute Museum, The University of Chicago and Continuum International Publishing Group; **2.20** © The Trustees of the British Museum; **2.21** © The Trustees of the British Museum; **2.22** Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY; **2.23** The Art Archive/Dagli Orti; **2.24** © The Trustees of the British Museum; **2.25** Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **2.27** © Scala/Art Resource, NY; **2.28** © Gerard Degeorge/Corbis; **2.29** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **2.30** Ancient Art & Architecture Collection Ltd.; **2.31** © Corbis; **2.32** © Robert Harding World Imagery/Getty; **2.33** Photograph © 1995 The Metropolitan Museum of Art; **2. Unnumbered figure A,** John M. Russell; **2. Unnumbered figure B,** Penelope Davies; **2. Unnumbered figure C,** Penelope Davies

CHAPTER 3

3.1 Werner Forman/Art Resource, NY; **3.3** © The Image Works; **3.4** © Copyright the Trustees of The British Museum; **3.7** Free Agents Limited/Corbis; **3.9** Photo by Carl Andrews/© President and Fellows of Harvard College for the Semitic Museum; **3.10** Peter Clayton; **3.11** Araldo De Luca/INDEX, Firenze; **3.12** Photograph © 2004 Museum of Fine Arts, Boston; **3.13** Akg-images/Werner Forman; **3.14** © Andrea Jomolo/Ikona; **3.15** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **3.16** The Art Archive/Egyptian Museum Cairo/Dagli Orti; **3.17** Jean Vertut; **3.18** Photograph © 1979 The Metropolitan Museum of Art; **3.19** Photograph © 2006, Museum of Fine Arts, Boston; **3.20** Jean Vertut; **3.21** © Graham Harrison; **3.22** Peter A. Clayton; **3.23** © The Trustees of The British Museum; **3.24** Robert Frerck/Woodfin Camp & Associates; **3.26** Photograph © 1986 The Metropolitan Museum of Art; **3.28** The Art Archive/Dagli Orti; **3.29** The Art Archive/Dagli Orti; **3.30** © G. Dagli Orti; **3.31** © Herve Champollion/Akg-images; **3.32** Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY; **3.33** © The Trustees of The British Museum; **3.34** Scala/Art Resource, NY; **3.35** © Araldo De Luca/Ikona; **3.36** Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY; **3.37** Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY; **3.38** Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY; **3.39** Boltin Picture Library/Bridgeman Art Library; **3.40** © The Trustees of The British Museum; **3. Unnumbered figure A,** Photo by D. Wildung; **3. Unnumbered figure B,** From Arnold Dieter, *Building in Egypt*, Oxford University Press, 1991, fig. 4.88; **3. Unnumbered figure C,** From Arnold Dieter, *Building in Egypt*, Oxford University Press, 1991, fig. 4.88

CHAPTER 4

4.1 © Studio Kontos/Photostock; **4.2** John Bigelow Taylor; **4.3** John Bigelow Taylor/Art Resource, NY; **4.4** From John Griffiths Pedley, *Greek Art and Archaeology*, 2/e, Prentice Hall, 1998, fig. 3.1, p. 65; **4.5** Courtesy McRae Books, Florence; **4.6** © Roger Wood/Corbis; **4.7** From Donald Preziosi and Louise A. Hitchcock, *Aegean Art and Architecture*, Oxford University Press, Oxford, 1999, fig. 54, p. 96; **4.8** © Studio Kontos/Photostock; **4.9** © Studio Kontos/Photostock; **4.10** Nimatallah/Art Resource, NY; **4.11** © Studio Kontos/Photostock; **4.12** © Scala/Art Resource, NY; **4.13** Nimatallah/Art Resource, NY; **4.14** © Studio Kontos/Photostock; **4.15** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **4.16** Nimatallah/Art Resource, NY; **4.17** © Studio Kontos/Photostock; **4.18** © Studio Kontos/Photostock; **4.19** From John Griffiths Pedley, *Greek Art and Archaeology*, 2/e, Prentice Hall, 1998, fig. 3.40, p. 95; **4.20** Spectrum Colour Library, London; **4.21** Dartmouth Publishing; **4.22** © Studio Kontos/Photostock; **4.23** © Studio Kontos/Photostock; **4.24** © Vanni Archive/Corbis; **4.25** From John Griffiths Pedley, *Greek Art and Archaeology*, 2/e, Prentice Hall, 1998, Produced by Calmann and King Ltd., London, fig. 3.39, p. 93; **4.26** The Art Archive/Dagli Orti; **4.27** Hirmer Verlag, Munich; **4.28** © Studio Kontos/Photostock; **4. Unnumbered figure,** From Michael Kuepper, *Mykenische Architektur: Material Bearbeitungstechnik, Konstruktion und Erscheinungsbild* (1996), abb. 164 (Tiryns)

CHAPTER 5

5.2 Nimatallah/Art Resource, NY; **5.4** Photograph © 1996 The Metropolitan Museum of Art; **5.5** Photograph © 2006, Museum of Fine Arts, Boston; **5.6** Deutsches Archaeologisches Institut, Athens; **5.7** © The Trustees of The British Museum; **5.10** Marco Cristofori/Corbis; **5.11** John Heseltine/Corbis; **5.13** © The Trustees of The British Museum; **5.14** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **5.15** Photograph © The Metropolitan Museum of Art; **5.16** Scala/Art Resource, NY; **5.17** © Studio Kontos/Photostock; **5.18** The Art Archive/Acropolis Museum Athens/Dagli Orti; **5.19** The Art Archive/Archaeological Museum Corfu/Dagli Orti; **5.22** © Studio Kontos/Photostock; **5.24** Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek Munchen; **5.25** Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek Munchen; **5.26** © Vatican Museums; **5.27** Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek Munchen; **5.28** Giraudon/Art Resource, NY; **5.29** Nimatallah/Art Resource, NY; **5.30** © Pubbliphoto/Ikona; **5.32** Foto Vasari/INDEX, Firenze; **5.33** The Art Archive/Archeological Museum Naples/Dagli Orti; **5.34** Museo Nazionale, Reggio Italy/HIRMER; **5.35** © Studio Kontos/Photostock; **5.36** © Studio Kontos/Photostock; **5.37** © Studio Kontos/Photostock; **5.39** © Studio Kontos/Photostock; **5.42** © The Trustees of The British Museum; **5.43** © The Trustees of The British Museum; **5.44** © The Trustees of The British Museum; **5.45** © SEF/Art Resource, NY; **5.46** © Studio Kontos/Photostock; **5.47** © The Trustees of The British Museum; **5.48** © The Trustees of The British Museum; **5.49** © Studio Kontos/Photostock; **5.50** Nimatallah/Art Resource, NY; **5.51** © Studio Kontos/Photostock; **5.52** © Studio Kontos/Photostock; **5.53** Michael Holford Photography; **5.54** Ruggero Vanni/CORBIS; **5.56** From Howard Colvin, *Architecture and the After Life*, Yale University Press, 1991, fig. 31, p. 35; **5.57** From Howard Colvin, *Architecture and the After Life*, Yale University Press, 1991, fig. 31, p. 35; **5.58** © Studio Kontos/Photostock; **5.59** Hirmer Fotoarchiv; **5.60** © Vatican Museums; **5.61** © Studio Kontos/Photostock; **5.62** © Scala/Art Resource, NY; **5.63** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **5.64** © Scala/Art Resource, NY; **5.65** From Jerome Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge University Press, 1986, fig. 31, p. 35; **5.66** © Georg Gerster/Rapho; **5.67** From Jerome Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge University Press, 1986, fig. 31, p. 35; **5.68** Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY; **5.69** From Renee Dreyfus and Ellen Schraudolph, *Pergamon: The Telephos Frieze from the Great Altar*, Volume 2, fig. 12, p. 36; **5.70** Erich Lessing/Art Resource, NY; **5.72** © Araldo De Luca/Ikona; **5.73** Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource; **5.74** Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY; **5.75** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **5.76** Nimatallah/Art Resource, NY; **5.77** Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek Munchen; **5.78** © Studio Kontos/Photostock; **5.79** © Scala/Art Resource, NY; **5. Unnumbered figure A,** © Scala/Art Resource, NY; **5. Unnumbered figure B,** © Scala/Art Resource, NY

CHAPTER 6

6.1 © Vatican Museums; **6.2** Pubbli Aer Foto; **6.3** From Larissa Bonfante, ed., *Etruscan Life and the Afterlife: A Handbook of Etruscan Studies*, Wayne State University Press, fig. V-5, p. 177; **6.4** © Scala/Art Resource, NY; **6.5** © Soprintendenza Etruria Meridionale/Ikona; **6.6** © Scala/Art Resource, NY; **6.7** © Scala/Art Resource, NY; **6.8** Canali Photobank; **6.10** © Scala/Art Resource, NY; **6.11** © Orsi Battaglini/Ikona; **6.12** Photograph © 2006, Museum of Fine Arts, Boston; **6.13** Scala/Art Resource, NY; **6.14** From Larissa Bonfante, ed., *Etruscan Life and the Afterlife: A Handbook of Etruscan Studies*, Wayne State University Press, fig. V-33, p. 192; **6.15** Penelope Davies; **6.16** Canali Photobank; **6.17** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **6.18** © Orsi Battaglini/Ikona; **6.19** Canali Photobank; **6.20** Canali Photobank; **6. Unnumbered figure,** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY

CHAPTER 7

7.1 Anna Mura Sommella, from "La Grande Roma dei Tarquini," Alterne vicende di una felice intuizione." Bullcom (2000), fig. 7-26, p. 25; **7.2** Canali Photobank; **7.4** Reprinted from Frank Sear, *Roman Architecture*, Cornell University Press, © 1982 by Frank Sear, diagram 40, p. 74; **7.5** From Amanda Claridge, *An Archaeological Guide*, Oxford University Press, 1988, fig. 188, p. 389; **7.6** © Vanni/Art Resource, NY; **7.8** James Packer; **7.9** Foto Marburg/Art Resource, NY (top image) and Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY (bottom image); **7.10** Araldo de Luca/Corbis; **7.11** Penelope Davies; **7.13** © Scala/Art Resource, NY; **7.14** Photograph © 2006, Museum of Fine Arts, Boston; **7.15** Canali Photobank; **7.16** Superstock; **7.18** © Soprintendenza di Roma/Ikona; **7.19** © Soprintendenza di Roma/Ikona; **7.21** Canali Photobank; **7.22** © Araldo de Luca/Corbis; **7.23** Canali Photobank; **7.24** Canali Photobank; **7.25** Canali Photobank; **7.26** Werner Forman/Art Resource, NY; **7.27** © Scala/Art Resource, NY; **7.28** Robert Frerck/Woodfin Camp & Associates; **7.29** © Scala/Art Resource, NY; **7.30** © Musei Vatico, M. Sarri; **7.31** Penelope Davies; **7.32** Photograph by Elke Estel; **7.34** © DAI, Roma/Ikona; **7.35** Gilbert Gorski, illustrator; **7.36** © Pubbli Aer Foto; **7.37** From Frank Sear, *Roman Architecture*, Cornell University Press, © 1982 by Frank Seat, diagram 78, p. 136; **7.38** Canali Photobank; **7.39** Canali Photobank; **7.40** From William L. McDonald, *Architecture of the Roman Empire, An Introductory Study*, Volume 1, Yale University Press, p. 96; **7.41** Hermera Technologies/Alamy; **7.44** © Scala/Art Resource; **7.45** Oronoz; **7.46** © Archivo Iconografico, S.A./Corbis; **7.47** Penelope Davies; **7.48** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **7.49** © Trustees of the National Museum of Scotland; **7.50** Henri Stierlin/Bildarchiv Steffens; **7.51** From Mary Beard and John Henderson, *Classical Art: From Greece to Rome*, Oxford History of Art, Oxford University Press, 2001, p. 39; **7.52** © Soprintendenza Archeologica di Pompei/Ikona; **7.53** Canali Photobank; **7.54a** Photograph © 1986 The Metropolitan Museum of Art; **7.54b** Photograph © 1986 The Metropolitan Museum of Art; **7.55** Canali Photobank; **7.56** Photograph © 1987 The Metropolitan Museum of Art; **7.57** Canali Photobank; **7.58** Canali Photobank; **7.59** © Vatican Museums; **7.60** Alinari/Art Resource, NY; **7.61** Canali Photobank; **7.62** Canali Photobank; **7.63** © Araldo De Luca Archives, Rome; **7.64** From Jas Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire AD 100-400*, Oxford University Press, 1998, fig. 126, p. 188; **7.65** © Foto Vasari, Roma; **7.66** © Alinari Archives/Corbis; **7.68** Scala/Art Resource, NY; **7.70** © Peter M. Wilson/Corbis; **7.71** Akg-images; **7.72** © Foto Vasari, Roma; **7.73** From Jas Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire AD 100-400*, Oxford University Press, 1998, fig. 90, p. 131; **7.74** © Achim Bednorz, Koln; **7. Unnumbered figure A,** From Peter Rockwell, *The Art of Stoneworking*, Cambridge University Press, 1993, diagram 43; **7. Unnumbered figure B,** Photo by M. Sarri/Archivio Musei Vaticani

CHAPTER 8

8.1 Canali Photobank; **8.2** © Soprintendenza Archeologica di Roma/Ikona; **8.5** From Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Yale University Press, 1984, image 54; **8.8** © Achim Bednorz, Koln; **8.9** From Kenneth J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture*, Yale University Press, 1959, image 78(a); **8.10** Canali Photobank; **8.11** Canali Photobank; **8.12** Canali Photobank; **8.13** © Scala/Art Resource, NY; **8.14** © Scala/Art Resource, NY; **8.15** © Vasari, Roma/Ikona; **8.16** Alinari; **8.17** Canali Photobank; **8.18** Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY; **8.20** © Fabbrica di San Pietro/Ikona; **8.24** Canali Photobank; **8.25** Canali Photobank; **8.26** Canali Photobank; **8.28** © Achim Bednorz, Koln; **8.29** Walter B. Denny; **8.31** Images and Stories, Istanbul; **8.32** © Achim Bednorz, Koln; **8.33** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **8.34** © The Trustees of The British Museum; **8.35** Bildarchiv d. ONB, Wien; **8.36** Hachette Photos; **8.37** © Studio Kontos/Photostock; **8.41** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **8.43** From John Lowden, *Early Christian & Byzantine Art*, Phaidon, 1997, fig. 149, p. 260; **8.44** Princeton University Library; **8.45** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **8.46** © Studio Kontos/Photostock; **8.47** © Pubbli Aer Foto; **8.48** Canali Photobank; **8.49** © Scala/Art Resource, NY; **8.50** Image © The National Gallery of Art, Washington; **8.51** The Art Archive/Dagli Orti; **8.Unnumbered figure,** Canali Photobank

CHAPTER 9

9.1 Photograph by Katya Kallsen © 2004 President and Fellows of Harvard College; **9.2** © Annie Griffiths Belt/Corbis; **9.4** "Full Interior from Aibla Door, Aubbat as-Sakhra/Dome of the Rock. Masjid al-Aqsa, Jerusalem," © 1992 Said Nuseibeh; **9.6** Jonathan Bloom; **9.7** © Roger Wood/Corbis; **9.8** © Achim Bednorz, Koln; **9.9** © Achim Bednorz, Koln; **9.10** Walter B. Denny; **9.12** Jonathan Bloom; **9.13** Photograph © 1980 The Metropolitan Museum of Art; **9.15** Walter B. Denny; **9.17** Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY; **9.19** Walter B. Denny; **9.20** Rapho; **9.21** Jonathan Bloom; **9.22** Walter B. Denny; **9.24** Rudolf Bauer/Bildarchiv Steffens; **9.26** Photograph © 2000 The Metropolitan Museum of Art; **9.27** © Achim Bednorz, Koln; **9.28** From Gulru Necipo, *The Age of Sinan, Architectural Culture and the Ottoman Empire*, Reaktion Books, 2005; **9.29** Henri Stierlin/Bildarchiv Steffens; **9.30** Images and Stories, Istanbul; **9.31** Photograph © 1989 The Metropolitan Museum of Art; **9.33** Henri Stierlin/Bildarchiv Steffens; **9.34** Photograph © 2006, Museum of Fine Arts, Boston; **9.35** V & A Images/Victoria & Albert Museum; **9.36** © Jon Arnold Images/Alamy; **9. Unnumbered figure A,** From Jon Thompson, *Oriental Carpets*, © 1983, 1988, used by permission of Dutton, a division of Penguin (USA), p. 164; **9. Unnumbered figure B,** Walter B. Denny; **9. Unnumbered figure C,** Walter B. Denny

CHAPTER 10

10.1 © The Trustees of The British Museum; **10.2** © The Trustees of The British Museum; **10.3** © The Trustees of The British Museum; **10.4** Erik Irgens Johnsen; **10.8** © Scala/Art Resource, NY; **10.10** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **10.13** © Scala/Art Resource, NY; **10.14** Bibliotheque Nationale de France, Paris/Art Resource, NY; **10.16** The Pierpont Morgan Library/Art Resource, NY; **10.17** © Achim Bednorz, Koln; **10.19** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **10.20** © Achim Bednorz, Koln; **10.22** © Achim Bednorz, Koln; **10.24** © Achim Bednorz, Koln; **10.25** © Achim Bednorz, Koln; **10.26** © Dom-Museum Hildesheim/Frank Tomio; **10.28** © Dom-Museum Hildesheim/Frank Tomio; **10.29** © Dom Museum Hildesheim/Frank Tomio; **10.30** © Dom-Museum Hildesheim/Frank Tomio; **10.31** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **10.35** © Rheinisches Bildarchiv Koln; **10.36** © Martin Engelbrecht; **10. Unnumbered figure,** Photo: National Museum of Ireland

CHAPTER 11

11.1 Oronoz; **11.2** © Achim Bednorz, Koln; **11.4** Oronoz; **11.5** Photograph ©1995 The Metropolitan Museum of Art; **11.6** From Kenneth J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture*, Yale University Press, 1959, fig. 29; **11.7** Jean Dieuzaide; **11.8** © Bildarchiv Monheim GmbH/Alamy; **11.9** Scala/Art Resource, NY; **11.11** From Kenneth John Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture*, Yale University Press, 1959, plate 65; **11.12** From Kenneth John Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture*, 800-1200, The Pelican History of Art, Penguin, 1959, plate 66; **11.13** © David P. Adams; **11.14** © Achim Bednorz, Koln; **11.16** © Achim Bednorz, Koln; **11.17** © Achim Bednorz, Koln; **11.18** © Achim Bednorz, Koln; **11.19** © Achim Bednorz, Koln; **11.20** Oronoz; **11.21** © Academie de Macon; **11.23** © Achim Bednorz, Koln; **11.24** © Achim Bednorz, Koln; **11.25** Lauros/Giraudon/Bridgeman Art Library; **11.28** Giraudon/Art Resource, NY; **11.29** Snark/Art Resource, NY; **11.31** © Achim Bednorz, Koln; **11.32** © Achim Bednorz, Koln; **11.33** © Scala/Art Resource, NY; **11.34** Bridgeman Art Library; **11.35** © Scala/Art Resource, NY; **11.36** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **11.37** © Scala/Art Resource, NY; **11.38** From Kenneth John Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture*, Yale University Press; **11.39** © Achim Bednorz, Koln; **11.40** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **11.41** Foto Marburg/Art Resource, NY; **11.42** From Kenneth John Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture*, Yale University Press, 1959, fig. 78; **11.43** A. F. Kersting; **11.45** From Kenneth John Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture*, Yale University Press, 1959, fig. 75; **11.46** © Achim Bednorz, Koln; **11. Unnumbered figure,** From Spiro Kostof, *A History of Architecture: Settings and Rituals*, 1985, fig. 9.4, p. 195

CHAPTER 12

12.2 © Achim Bednorz, Koln; **12.3** © Achim Bednorz, Koln; **12.4** © Achim Bednorz, Koln; **12.5** © Achim Bednorz, Koln; **12.6** © Achim Bednorz, Koln; **12.7** © Achim Bednorz, Koln; **12.9** Hirmer Fotoarchiv; **12.10** © Achim Bednorz, Koln; **12.12** Roger Moss; **12.14** From James Snyder, *Medieval Art*, Prentice Hall, fig. 453, p. 354; **12.15** © Achim Bednorz, Koln; **12.17** © Achim Bednorz, Koln; **12.18** © Achim Bednorz, Koln; **12.19** © Photo Josse, Paris; **12.21** Laurie Platt Winfrey Inc.; **12.22** © Achim Bednorz, Koln; **12.23** © Achim Bednorz, Koln; **12.24** © Achim Bednorz, Koln; **12.25** Jean Roubier Collection, Paris; **12.26** © Bildarchiv Monheim GmbH/Alamy; **12.27** From Louis Grodecki, *Gothic Stained Glass*, 1200-1300, Cornell University Press, 1985; **12.29** © Paul Almasy/Corbis; **12.30** © Scala/Art Resource; **12.31** © Scala/Art Resource, NY; **12.32** © Achim Bednorz, Koln; **12.33** © Scala/Art Resource, NY; **12.34** © Achim Bednorz, Koln; **12.35** © Achim Bednorz, Koln; **12.36** © Achim Bednorz, Koln; **12.38** The Pierpont Morgan Library/Art Resource, NY; **12.41** Photograph © 1991 The Metropolitan Museum of Art; **12.42** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **12.43** © Giraudon/Art Resource, NY; **12.44** Photo by Paul Macapia; **12.45** © Achim Bednorz, Koln; **12.47** A.F. Kersting; **12.48** A.F. Kersting; **12.49** A.F. Kersting; **12.50** A.F. Kersting; **12.52** © Achim Bednorz, Koln; **12.53** Achim Bednorz, Koln, Reproduction forbidden, Copyright by Dom Kapitel Naumburg; **12.54** Achim Bednorz, Koln, Reproduction forbidden, Copyright by Dom Kapitel Naumburg; **12.55** © Achim Bednorz, Koln; **12.57** From Alain Erlande-Brandenburg, *Gothic Art*, Abrams, 1989, fig. 75; **12.58** © Achim Bednorz, Koln OR akg-images/Schutze/Rodermann; **12.59** Archivo Mas, Barcelona; **12.60** Oronoz; **12. Unnumbered figure,** Art Resource, NY

CHAPTER 13

13.1 © Vanni/Art Resource, NY; **13.2** © Scala/Art Resource, NY; **13.3** Canali Photobank; **13.4** © Scala/Art Resource, NY; **13.5** © Scala/Art Resource, NY; **13.7** Canali Photobank; **13.8** Alinari/Art Resource, NY; **13.9** © Scala/Art Resource, NY; **13.10** © Scala/Art Resource, NY; **13.11** © Achim Bednorz, Koln; **13.12** © Achim Bednorz, Koln; **13.14** Tosi/INDEX, Firenze; **13.15** © Scala/Art Resource, NY; **13.16** © Achim Bednorz, Koln; **13.17** Tosi/INDEX, Firenze; **13.18** © Studio Quattrone, Firenze; **13.19** Alinari/Art Resource, NY; **13.20** Alinari/Art Resource, NY; **13.21** Canali Photobank; **13.22** © Achim Bednorz, Koln; **13.23** Photograph © 2004 The Metropolitan Museum of Art; **13.24** Canali Photobank; **13.25** Canali Photobank; **13.26** Canali Photobank; **13.27** Canali Photobank; **13.28** Canali Photobank; **13.29** Canali Photobank; **13.30** © Scala/Art Resource, NY; **13.31** © Scala/Art Resource, NY; **13.32** Canali Photobank; **13.33** Canali Photobank; **13.34** © Dorling Kindersley/John Heseltine, photographer; **13.35** © Alinari/Art Resource; **13.36** © Scala/Art Resource, NY; **13.37** Biblioteca Nazionale, Firenze/Microfoto/Ikona; **13. Unnumbered figure,** © Erich Lessing/Art Resource, NY

CHAPTER 14

14.1 Art Resource, NY; **14.2** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **14.3** left: Giraudon/Art Resource, NY and right: Scala/Art Resource, NY; **14.5** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **14.7** Photo © The National Gallery, London; **14.8** © Achim Bednorz, Koln; **14.9** Photograph © 1996 The Metropolitan Museum of Art; **14.10** Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY; **14.11** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **14.13** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **14.14** © Archivo Iconografico, S.A./Corbis; **14.15** Photo © The National Gallery, London; **14.16** Photo © The National Gallery, London; **14.17** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **14.18** Photograph © 2006, Museum of Fine Arts, Boston; **14.19** © M. Verpoorten - Liege Tourist Office; **14.20** Bildarchiv d. ONB, Wein; **14.21** Photograph © 2006, Museum of Fine Arts, Boston; **14.22** © Scala/Art Resource, NY; **14.24** Oronoz, Madrid; **14.25** Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY; **14.27** Oronoz; **14.28** Photograph by Bettina Jacot-Descombes; **14.29** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **14.32** Laurie Platt Winfrey, Inc.; **14. Unnumbered figure A,** Canali Photobank; **14. Unnumbered figure B,** Photograph © 1996 The Metropolitan Museum of Art; **14. Unnumbered figure C,** Laurie Platt Winfrey, Inc.

CHAPTER 15

15.1 © Erich Lessing/Art Resource, NY; **15.2** Vanni/Art Resource, NY; **15.3** Canali Photobank; **15.4** Canali Photobank; **15.5** Canali Photobank; **15.6** Canali Photobank; **15.7** © Scala/Art Resource, NY; **15.9** © Achim Bednorz, Koln; **15.11** © Achim Bednorz, Koln; **15.12** © Scala/Art Resource, NY; **15.13** © Scala/Art Resource, NY; **15.14** Canali Photobank; **15.15** © Studio Mario Quattrone; **15.16** © Scala/Art Resource, NY; **15.17** © Studio Quattrone, Firenze; **15.18** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **15.19** Photo © The National Gallery, London; **15.20** Canali Photobank; **15.21** © Codato/Canali Photobank; **15.22** Canali Photobank; **15.23** Bridgeman Art Library; **15.24** © Scala/Art Resource, NY; **15.25** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **15.26** Dorling Kindersley Media Library; **15.27** Canali Photobank; **15.28** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **15.29** Canali Photobank; **15.30** © Scala/Art Resource, NY; **15.31** Canali Photobank; **15.32** © Achim Bednorz, Koln; **15.33** © Scala/Art Resource, NY; **15.34** © Orsi Battaglini/Ikona; **15.35** Nimatallah/Art Resource, NY; **15.36** © Alinari/Art Resource, NY; **15.38** Photo © The National Gallery, London; **15.39** Canali Photobank; **15.40** Photo © The National Gallery, London; **15.41** © Scala/Art Resource, NY; **15.42** Canali Photobank; **15.43** Canali Photobank; **15.44** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **15.45** Image © The Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington; **15.46** Canali Photobank; **15.47** Art Resource, NY; **15.48** Canali Photobank; **15.49** © Scala/Art Resource, NY; **15.50** Canali Photobank; **15.52** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **15.53** Canali Photbank; **15.54** © Achim Bednorz, Koln; **15.55** Canali Photobank; **15.57** Canali Photobank; **15.58** © Scala/Art Resource, NY; **15.59** Canali Photobank; **15.60** Scala/Art Resource, NY

CHAPTER 16

16.1 Canali Photobank; **16.2** HIP/Art Resource, NY; **16.3** Fairstreet Pictures; **16.4** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **16.5** © Scala/Art Resource, NY; **16.6** Ghigo Roli/INDEX, Firenze; **16.7** © Reunion des Musee Nationaux/Art Resource, NY; **16.8** Pirozzi/Akg-images; **16.11** The British Museum Great Court Ltd.; **16.12** Canali Photobank; **16.13** © Scala/Art Resource, NY; **16.14** from John T. Paoletti and Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy*, Harry N. Abrams, 2002, fig. 7.22, p. 360; **16.15** © Hirmer Fotoarchiv Munchen; **16.16** Ikona; **16.17** Ikona; **16.19** Canali Photostock; **16.20** © Vatican Museums; **16.21** Canali Photostock; **16.22** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **16.23** Photo by P. Zigrossi/Archivo Musei Vaticani; **16.24** Canali Photostock; **16.25** The Bridgeman Art Library; **16.26** © Scala/Art Resource, NY; **16.27** The Royal Collection/V & A Images; **16.28** Canali Photostock; **16.29** Photograph © The Metropolitan Museum of Art; **16.30** © Scala/Art Resource, NY; **16.31** Cameraphoto/Art Resource, NY; **16.33** Canali Photostock; **16.34** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **16. Unnumbered figure,** Photograph © 1995 The Metropolitan Museum of Art

CHAPTER 17

17.1 Canali Photostock; **17.2** Canali Photostock; **17.3** © Scala/Art Resource, NY; **17.4** Canali Photostock; **17.5** © Scala/Art Resource, NY; **17.6** Canali Photostock; **17.7** Canali Photostock; **17.8** Photo © The National Gallery, London; **17.9** © Scala/Art Resource, NY; **17.10** Canali Photostock; **17.11** Canali Photostock; **17.12** © Vatican Museums; **17.13** © Vatican Museums; **17.14** Canali Photostock; **17.15** Gabinetto Fotografico Nazionale; **17.16** Aradlo de Luca/Corbis; **17.17** Canali Photostock; **17.20** Foto Vasari, Rome; **17.21** Scala/Art Resource; **17.22** Superstock; **17.23** © Scala/Art Resource, NY; **17.25** © Scala/Art Resource, NY; **17.27** © Studio Quattrone, Firenze; **17.29** © Scala/Art Resource, NY; **17.30** © Scala/Art Resource, NY; **17.31** Canali Photostock; **17.32** © Scala/Art Resource, NY; **17.33** © Scala/Art Resource, NY; **17.34** Cameraphoto/Art Resource, NY; **17.35** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **17.37** Achim Bednorz, Koln

CHAPTER 18

18.1 © Achim Bednorz, Koln; **18.3** © age fotostock/Superstock; **18.4** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **18.6** Patrick Muller © CMN, Paris; **18.7** © 2001 Kunsthistorisches Museum, Wien oder KHM, Vienna; **18.8** Jean Feuillie © Centre des Monuments Nationaux, Paris; **18.9** Pascal Lemaitre © CMN, Paris; **18.10** Institut Amatller d'Art Hispanic, Barcelona; **18.11** © Scala/Art Resource, New York; **18.13** Photo by O. Zimmermann/© Musee d'Unterlinden, Colmar; **18.14** Photo by O. Zimmermann/© Musee d'Unterlinden, Colmar; **18.15** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **18.17** Laurie Platt Winfrey, Inc.; **18.18** Culver Pictures; **18.19** © Scala/Art Resource, NY; **18.20** Victoria and Albert Museum/Art Resource, NY; **18.22** © The Trustees of The British Museum; **18.23** Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; **18.24** © Scala/Art Resource, NY; **18.26** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **18.27** Canali Photobank; **18.28** V & A Images/Victoria & Albert Museum; **18.29** Photo © The National Gallery, London; **18.30** A.F. Kersting; **18.31** Sir Bannister Fletcher, *A*

History of Architecture, 1961, Continuum International Publishing Group and RIBA Library Photographs Collection; **18.32** Giraudon/Art Resource, NY; **18.34** © Achim Bednorz, Koln; **18.35** Oronoz; **18.36** Bo Gyllander; **18.37** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **18.38** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **18.39** Canali Photobank

CHAPTER 19

19.1 Canali Photobank; **19.2** Canali Photobank; **19.3** © Scala/Art Resource, NY; **19.4** Photograph © 1983 The Metropolitan Museum of Art; **19.5** Photograph © 1984 The Detroit Institute of Arts; **19.6** A.C. Cooper Ltd.; **19.7** Canali Photobank; **19.8** Canali Photobank; **19.9** Canali Photobank; **19.10** Canali Photobank; **19.11** © Vicenzo Pizozzi/Ikona; **19.12** © Scala/Art Resource, NY; **19.13** © Achim Bednorz, Koln; **19.14** Ikona; **19.15** © Scala/Art Resource, NY; **19.16** Musei Capitolini, Rome/Ikona; **19.17** © Photoservice Electa/Ikona; **19.19** © Alinari/Art Resource, NY; **19.20** © Achim Bednorz, Koln; **19.21** Foto Vasari, Roma; **19.22** © Alinari/Art Resource, NY; **19.24** © Scala/Art Resource; **19.26** © Alinari/Art Resource, NY; **19.27** © Achim Bednorz, Koln; **19.28** © Scala/Art Resource, NY; **19.29** © Scala/Art Resource, NY; **19.30** Canali Photobank; **19.31** © Pirozzi/Ikona; **19.32** © Scala/Art Resource, NY; **19.34** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **19.37** Photograph © 1981 The Metropolitan Museum of Art; **19.38** Alinari/Art Resource, NY; **19.40** Photograph © The Metropolitan Museum of Art; **19. Unnumbered figure,** © 2004 President and Fellows of Harvard College

CHAPTER 20

20.1 Peter Willi/Superstock; **20.2** © The Trustees of The British Museum; **20.3** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **20.4** Image © 2005 The Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington; **20.5** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **20.6** Giraudon/Bridgeman Art Library; **20.8** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **20.12** Photograph © The Art Institute of Chicago; **20.15** Photo © The National Gallery, London; **20.19** Image © The Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington; **20.20** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **20.21** Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY; **20.24** Photograph © The Metropolitan Museum of Art; **20.29** Photograph © 1996 Detroit Institute of Arts; **20.34** Image © The Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington

CHAPTER 21

21.1 © The Trustees of The British Museum; **21.2** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **21.5** Photograph © The Metropolitan Museum of Art; **21.6** © Orsi Battaglini/Ikona; **21.7** Photograph © The Art Institute of Chicago; **21.9** Photograph © The Metropolitan Museum of Art; **21.10** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **21.11** Etienne Revault/© CMN, Paris; **21.12** © Achim Bednorz, Koln; **21.13** © Yann Arthus-Bertrand/Altitude; **21.14** Rapho; **21.15** Pascal Lemaitre/Artedia; **21.16** Giraudon/Art Resource, NY; **21.17** © Werner Otto/AGE Fotostock; **21.20** © Giraudon/Art Resource, NY; **21.21** A.F. Kersting; **21.22** A.F. Kersting; **21.24** A.F. Kersting; **21.25** © Yann Arthus-Bertrand/Altitude; **21. Unnumbered figure,** © The Trustees of The British Museum

CHAPTER 22

22.1 Photo by Gerard Blot/Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **22.3** The Pierpont Morgan Library/Art Resource, NY; **22.4** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **22.7** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **22.9** Image © The Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington; **22.10** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **22.11** Photograph © 1995 The Metropolitan Museum of Art; **22.16** Photo © The National Gallery, London; **22.17** Photo © The National Gallery, London; **22.18** Courtesy of the Huntington Library Art Collections, and Botanical Gardens, San Marino, California; **22.19** © Achim Bednorz, Koln; **22.21** © Achim Bednorz, Koln; **22.22** Martin von Wagner Museum der Universitat Wurzburg/Antikensammlung; **22.23** © Bildarchiv Monheim GmbH/Alamy; **22.25** © Achim Bednorz, Koln; **22.26** © Achim Bednorz, Koln; **22. Unnumbered figure,** Photograph by John Hammond/National Trust Photographic Library, England

CHAPTER 23

23.1 © Photoservice Electa/Ikona; **23.3** Bridgeman Art Library; **23.4** Photograph © The Metropolitan Museum of Art; **23.7** Photo © National Gallery of Canada, Ottawa Transfer from the Canadian War Memorials, 1921; **23.8** © Achim Bednorz, Koln; **23.9** © Dynamic Graphics Group/Creatas/Alamy; **23.10** © Graham Harrison 2005; **23.11** © English Heritage/HIP/The Image Works; **23.12** Photo by Nick Meers/National Trust Photographic Library, England; **23.13** English Heritage/National Monuments Record; **23.14** A. F. Kersting; **23.16** Photo © The National Gallery, London; **23.19** Photograph © 1996 The Detroit Institute of Arts; **23.20** © Topham/The Image Works; **23.22** © Achim Bednorz, Koln; **23.26** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **23.27** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **23.28** Courtesy of The Library of Virginia; **23.29** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **23. Unnubered figure A,** Photography courtesy of The Potteries Museum & Art Gallery, Stoke-on-Trent; **23. Unnumbered figure B,** The General Research Division, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations

CHAPTER 24

24.1 Photograph © 1994 The Metropolitan Museum of Art; **24.2** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **24.3** Bridgeman Art Library; **24.5** Tate Gallery, London/Art Resource, NY; **24.6** Bridgeman Art Library; **24.7** Bridgeman Art Library; **24.8** Clore Collection, Tate Gallery, London/Art Resource, NY; **24.9** Photograph © 2006, Museum of Fine Arts, Boston; **24.10** Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY; **24.11** © Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY; **24.12** Photograph © 1995 The Metropolitan Museum of Art; **24.14** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **24.15** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **24.16** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **24.17** Photo © The National Gallery, London; **24.18** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **24.19** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **24.20** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **24.22** Photograph by Le Mage/Reunion des Musees Natioanux/Art Resource; **24.23** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **24.24** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **24.26** Clore Collection, Tate Gallery, London/Art Resource, NY; **24.28** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **24.29** Photograph © 1985 The Detroit Institute of Arts; **24.30** © Bernard Boutrit/Woodfin Camp & Associates; **24.31** The Stapleton Collection/Bridgeman Art Library; **24.32** © Stewart McKnight/Alamy; **24.34** The Ancient Art & Architecture Collection Ltd.; **24.35** © Peter Aaron/Esto; **24.36** Photograph by Carol Highsmith, 1995. Property of the Basilica of the Assumption Historic Trust, Inc.; **24.37** Giraudon/Art Resource, NY; **24.38** © Bildarchiv Monheim GmbH/Alamy; **24.39** © Achim Bednorz, Koln

CHAPTER 25

25.1 © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **25.2** Bridgeman Art Library; **25.3** Photograph © 2006, Museum of Fine Arts, Boston; **25.4** Print Collection, Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations; **25.5** Photograph © 1992 The Metropolitan Museum of Art; **25.6** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **25.8** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **25.9** © Robert Harding; **25.10** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **25.11** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **25.12** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **25.14** Photograph © The Art Institute of Chicago; **25.15** Photograph by Robert Newcombe/© 1998 The Nelson Gallery Foundation; **25.19** Photo © The National Gallery, London; **25.20** Photograph © The Art Institute of Chicago; **25.22** Tate Gallery, London/Art Resource, NY; **25.24** Tate Gallery, London/Art Resource, NY; **25.25** V & A Images/Victoria & Albert Museum; **25.26** Tate Gallery, London/Art Resource, NY; **25.28** Tate Gallery, London/Art Resource, NY; **25.29** Bridgeman Art Library; **25.30** Photograph © 1994 The Metropolitan Museum of Art; **25.31** Bridgeman Art Library; **25.32** Photograph © 1979 The Metropolitan Museum of Art; **25.33** Art Resource, NY; **25.34** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **25.36** V & A Images/Victoria & Albert Museum; **25.37** Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C.; **25.39** Photograph © 1993 The Metropolitan Museum of Art; **25.40** Science and Society Picture Library; **25.41** © Crystal Palace Foundation; **25.42** © Fay Torresyap, New York; **25.43** © Leonard Freed/Magnum; **25.44** Artedia; **25.45** Culver Pictures; **25. Unnumbered figure B,** Photograph © 1992 The Metropolitan Museum of Art

CHAPTER 26

26.4 Photograph © The Art Institute of Chicago; **26.5** Photograph © The Art Institute of Chicago; **26.7** Photograph © The Art Institute of Chicago; **26.8** © Scala/Art Resource, NY; **26.10** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **26.12** Digital Image © The Museum of Modern Art, Licensed by Scala/Art Resource, NY; **26.13** Superstock; **26.14** Photograph © 2006, Museum of Fine Arts, Boston; **26.16** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **26.17** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **26.18** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **26.19** Bildarchiv Preussischer Kulturebesitz/Art Resource, NY; **26.21** The Art Archive/Nasjonal Galleriet, Oslo, Joseph Martin; **26.22** Akg-images; **26.23** Bildarchiv d. ONB, Wien; **26.24** The Newark Museum/Art Resource, NY; **26.25** Image © The Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington; **26.26** Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C./Art Resource, NY; **26.27** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **26.28** The Bridgeman Art Library; **26.29** Image © The Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington; **26.30** Photography by Lee Stalsworth; **26.32** © Alastair Carew Cox; **26.33** © Achim Bednorz, Koln; **26.34** © Robert Harding; **26.35** From Henry-Russell Hitchcock, *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, Yale University Press, 1968, fig. 35, p. 304; **26.36** © David Williams/David Williams Picture Library; **26.37** © Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow, Mackintosh Collection; **26.39** © Art on File/Corbis; **26.40** Marvin Trachtenberg and Isabelle Hyman, *Architecture from Prehistory to Post-Modern*, Prentice Hall and Harry N. Abrams, 1986, fig. 789, p. 501; **26.41** Marvin Trachtenberg and Isabelle Hyman, *Architecture from Prehistory to Post-Modern*, Prentice Hall and Harry N. Abrams, 1986, fig. 789, p. 503; **26.42** © Robert Frerck/Woodfin Camp & Associates; **26.44** Photograph © 1982 The Metropolitan Museum of Art; **26.46** © 1998 Photo: Trustees of Princeton University; **26.47** Courtesy Steichen-Carousel

CHAPTER 27

27.1 Ben Blackwell; **27.2** Image © The Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington; **27.3** Photograph reproduced with the permission of The Barnes Foundation; **27.4** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **27.5** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **27.6** Martin Buhler; **27.8** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **27.10** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **27.11** © Nolde-Stiftung Seebull; **27.12** Artothek; **27.16** Kunstmuseum Basel, Martin Buhler; **27.18** Artothek; **27.20** Colorphoto Hinz, Allschwil-Basel, Switzerland/© L & M Services B.V. Amsterdam, 20031010; **27.22** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **27.23** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **27.24** Private Collection/Bridgeman Art Library; **27.27** Digital image © The Museum of Modern Art/Licenses by Scala/Art Resource, NY; **27.28** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **27.29** The Bridgeman Art Library; **27.31** Photograph by Robert Hashimoto © The Art Institute of Chicago; **27.32** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **27.33** © B. Huet/Tutti; **27.35** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **27.38** Geoffrey Clements; **27.39** Photograph © 1986 The Metropolitan Museum of Art; **27.40** © Achim Bednorz, Koln; **27.41** Gerald Zugmann; **27.42** Bildarchiv Monheim GmbH/Alamy; **27.43** © Vanni/Art Resource, NY; **27.47** Marvin Trachtenberg and Isabelle Hyman, *Architecture from Prehistory to Post-Modern*, Prentice Hall and Harry N. Abrams, 1986, fig. 825, p. 521

CHAPTER 28

28.4 CNAC/MNAM/Dist. Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **28.5** © Erich Lessing/Art Resource, NY; **28.9** Telimage, 2004; **28.10** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **28.11** Art Resource, NY; **28.12** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **28.13** © Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, NY; **28.14** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **28.16** The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York; **28.17** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **28.18** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **28.19** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **28.20** © Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos; **28.21** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **28.22** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **28.23** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **28.24** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **28.25** The Tate Gallery, London/Art Resource, NY; **28.26** © Bowness, Hepworth Estate; **28.28** Moderna Museet; **28.29** © Scala/Art Resource, NY; **28.31** Art Resource, NY; **28.32** Artur Architekturbilder Agentur GmbH; **28.33** Photo by James Linders, Rotterdam; **28.34** Bauhaus-Archiv Berlin; **28.35** Photographic Services © 2006 President and Fellows of Harvard College; **28.36** © Vanni/Art Resource, NY; **28.37** Courtesy Hedrich-Blessing; **28.38** Courtesy Museum of Modern Art, NY; **28.39** Art Resource, NY; **28.40** © Edifice/Corbis; **28.41** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **28.42** The Newark Museum/Art Resource, NY; **28.44** Margaret Bourke-White/Time-Life Pictures/Getty Images; **28.45** Malcolm Varon, N.Y.C.; **28.46** Photograph © 2006, Museum of Fine Arts, Boston; **28.47** © Nathan Benn/Woodfin Camp & Associates; **28.48** © Jeff Goldberg/Esto; **28.49** Photograph © 1983 The Metropolitan Museum of Art; **28.51** Image © The Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington; **28.52** Photograph © The Art Institute of Chicago; **28.53** Courtesy Donna Mussenden VanDerZee; **28.54** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **28.55** Schalkwijk/Art Resource, NY; **28.56** Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Direccion de Asuntos Juridicos, Mexico; **28.58** Photograph by Geoffrey Clements; **28.59** © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art; **28.60** Culver Pictures; **28.61** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **28.63** © John Bigelow Taylor/Art Resource, NY; **28. Unnumbered figure B,** Paul Maeyaert/Bridgeman Art Library

CHAPTER 29

29.2 Photograph © 1998 Metropolitan Museum of Art; **29.3** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **29.5** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **29.7** Photograph by Ellen Page Wilson/Courtesy PaceWildenstein, NY; **29.8** © Peter Willi/Superstock; **29.9** Photograph © The Art Institute of Chicago; **29.10** Museum Ludwig, Rheinisches Bildarchiv Koln; **29.11** Geoffrey Clements; **29.15** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **29.17** © The Andy Warhol Foundation/Art Resource, NY; **29.20** Image © The Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington; **29.21** Photograph by Philipp Scholz Ritterman; **29.22** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **29.23** Photograph by David Heald; **29.24** Photograph by David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation, NY; **29.26** Courtesy Leo Castelli Gallery, New York; **29.27** Courtesy James Cohan Gallery, New York; **29.28** © 1976 Christo; **29.29** Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY; **29.30** © Ute Klophaus, D-Wuppertal; **29.34** Courtesy CDS Gallery; **29.35** Courtesy Jack Tilton Gallery, New York; **29.36** Photograph © Donald Woodman; **29.37** © Ezra Stoller/Esto; **29.38** © Ezra Stoller/Esto; **29.39** © Ben Mangor/Superstock; **29.40** © Achim Bednorz, Koln; **29.41** © Achim Bednorz, Koln; **29.42** © Achim Bednorz, Koln; **29.43** © Kurt Wyss, Switzerland

CHAPTER 30

30.1 © Matt Wargo for VSBA; **30.2** © Robert Holmes/Corbis; **30.3** Courtesy SITE; **30.4** © Richard Payne; **30.5** © Peter Aaron/ESTO; **30.6** Richard Bryant/Arcaid; **30.7** Richard Einzig/Arcaid; **30.9** Ian Lambot, Courtesy Foster and Partners; **30.10** Ian Lambot, Courtesy Foster and Partners; **30.11** Kanji Hiwatashi; **30.12** Shinkenchiku-sha; **30.13** Gerald Zugmann; **30.14** © Roland Halbe/artur; **30.15** Superstock; **30.16** © Jewish Museum, Berlin, photo Jens Ziehe; **30.17** © Jewish Museum, Berlin, photo Jens Ziehe; **30.18** Akg-images/Udo Hesse; **30.23** © Frank Fournier; **30.24** Courtesy Galerie Michael Werner; **30.27** Photograph by David Heald © The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York; **30.30** Image courtesy of James Cohan Gallery, New York; **30.31** Photograph Jerry L. Thompson; **30.32** Courtesy Jay Jopling/White Cube, London; **30.33** Photograph by Peter Muscato; **30.34** Photograph Charlie Samuels, Courtesy Creative Time; **30. Unnumbered figure A,** Courtesy Gehry Partners LLP; **30. Unnumbered figure B,** Courtesy Art Basel Miami Beach

TEXT CREDITS

Page 25 Excerpts from *The Epic of Gilgamesh*, tr. by Maureen Gallery Kovacs with an introduction and notes. Copyright © 1985, 1989 by the Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University. All rights reserved. Used with the permission of Stanford University Press, www.sup.org. **Page 32** From *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, 4th ed. (1970) by Henri Frankfort is reprinted by permission of Yale University Press. Copyright © 1954, 1958, 1963, 1970 by Enriqueta Frankfort. **Page 56** "The Resurrection of King Unis" from *Ancient Egyptian Literature: An Anthology*, tr. by John L. Foster, copyright © 2001. By permission of the University of Texas Press. **Page 70** "Love Song" from *Love Songs of the New Kingdom*, tr. from the Ancient Egyptian by John L. Foster. Copyright © 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974 by John L. Foster. By permission of the University of Texas Press. **Page 127** From *The Politics*, Book VIII, by Aristotle, ed. by Stephen Everson (NY: Cambridge Univ. Press, 1988). Reprinted with the permission of Cambridge Univ. Press. **Page 198** From "The Jewish War" by Josephus from *The Art of Rome 753 BC to AD 337* by J.J. Pollitt. (NY: Cambridge Univ. Press, 1983). Reprinted with the permission of Cambridge Univ. Press. **Page 212** *Vitruvius*. From *Ten Books on Architecture*, tr. by Ingrid D. Rowland; commentary by Thomas Noble Howe (NY: Cambridge Univ. Press, 1999). Reprinted with the permission of Cambridge Univ. Press. **Page 230** From "A Hymn to Aten" from *The Ancient Near East* by Amelie Kuhrt Vol. 1 (London: Routledge, 1995). Used by permission of Taylor and Francis Group. **Page 231** From *The Aeneid of Virgil*, tr. Allen Mandelbaum, copyright © 1971 by Allen Mandelbaum. Used by permission of Bantam Books, a divison of Random House, Inc. **Page 232** *Vitruvius*. From *Ten Books on Architecture*, tr. by Ingrid D. Rowland; commentary by Thomas Noble Howe (NY: Cambridge Univ. Press, 1999). Reprinted with the permission of Cambridge Univ. Press. **Page 244** From "The Book of the Popes," *Early Medieval Art 300-1150: Sources and Documents* by Caecilia Weyer-Davis, © 1971. Reprinted with the permission of Pearson Education, Inc., Upper Saddle River, NJ; **Page 258** Procopius of Caesarea. From "Buildings," *The Art of the Byzantine Empire 312-1453* by Cyril Mango, 1st edition, 1972. Reprinted by permission of Pearson Education, Inc., Upper Saddle River, NJ. **Page 266** St. Theodore the Studite. From "Second and Third Refutations of the Iconoclasts" from *On The Holy Icons*, tr. Catherine P. Roth. By permission of St. Vladimir's Seminary Press, 575 Scarsdale Road, Crestwood, NY 10707. www.svots.edu. **Page 308** Abd al-Hamid Lahori. From "Padshah Nama" ("Book of the Emperor") from *Taj Mahal: The Illumined Tomb*, comp. and tr. by W.E. Begley and Z.A. Desai, 1989. Copyright © 1989 by W.E. Begley. Used by permission of the Aga Khan Program Publications. **Page 328** Hariulf. From "History of the Monastery of Saint-Riquier" from *Early Medieval Art 300-1150: Sources and Documents* by Caecilia Weyer-Davis, © 1971. Reprinted with the permission of Pearson Education, Inc., Upper Saddle River, NJ. **Page 330** St. Angilbert. From "Customary for the Different Devotions," *Early Medieval Art 300-1150: Sources and Documents* by Caecilia Weyer-Davis, © 1971. Reprinted with the permission of Pearson Education, Inc., Upper Saddle River, NJ. **Page 350** From *The Pilgrim's Guide to Santiago De Compostela*, ed. and tr. by William Melczer. Copyright © 1993 by William Melczer. (NY: Italica Press, 1993). Used by permission of Italica Press. **Page 358** St. Bernard of Clairvaux. From "Apologia to Abbot William of Saint-Thierry" from *The Things of Greater Importance: Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art* by Conrad Rudolph, 1990. Reprinted by permission of the University of Pennsylvania Press. **Page 388** Suger of St. Denis. From "On the Consecration of the Church of Saint-Denis" from Panofsky Erwin, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and it's Art Treasures*, © 1946 Princeton University Press, 1974 renewed. Reprinted by permission of Princeton University Press. **Page 390** Suger of St. Denis. From "On What Was Done Under His Administration" from Panofsky Erwin, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and it's Art Treasures*, © 1946 Princeton University Press, 1974 renewed. Reprinted by permission of Princeton University Press. **Page 432** Pope Gregory I. From a letter to Serenus of Marseille from *Early Medieval Art 300-1150: Sources and Documents* by Caecilia Weyer-Davis, © 1971. Reprinted with the permission of Pearson Education, Inc., Upper Saddle River, NJ. **Page 432** Nicholas Mesarites. From "Description of the Church of the Holy Apostles" from *The Art of the Byzantine Empire 312-1453* by Cyril Mango, 1st edition, 1972. Reprinted by permission of Pearson Education, Inc., Upper Saddle River, NJ. **Pages 432-33** The Qur'an. Sura 55 "The All Merciful" verses 45-78. From *The Koran Interpreted*, tr. A.J. Arberry. Reprinted with the permission of Scribner, an imprint of Simon & Schuster Adult Publishing Group and Harper Collins Publishers Ltd. Copyright © 1955 by George Allen & Unwin. Ltd. **Pages 433-44** St. Benedict of Nursia. From *The Rule of St. Benedict*, by Anthony C. Meisel, tr. by M.L. del Mastro. Copyright © 1975 by Anthony C. Meisel and M.L. del Mastro. Used by permission of Doubleday, a division of Random House, Inc. **Page 456** Inscriptions on the frescoes in the Palazzo Pubblico, Siena from *Arts of Power: Three Halls of State in Italy, 1300-1600* by Randolph Starn and Loren Partridge. Copyright © 1992 The Regents of the University of California. Reprinted by permission of the University of California Press. **Page 486** Cyriacus of Ancona. From *Northern Renaissance Art 1400–1600: Sources and Documents*, ed. Wolfgang Stechow. Reprinted by permission of Northwestern Univ. Press. **Page 492** Fray José de Sigüenza. From *Bosch in Perspective*, ed. by James Snyder. Copyright © 1973 by Prentice-Hall Inc. Reprinted by permission of Simon & Schuster Adult Publishing Group. **Page 496** From the contract for the St. Wolfgang Altarpiece from *Northern Renaissance Art 1400-1600: Sources and Documents*, ed. Wolfgang Stechow. Reprinted by permission of Northwestern Univ. Press. **Page 506** Lorenzo Ghiberti. From "The Commentaries" Book 2 from *Italian Art 1400-1500: Sources and Documents* by Creighton E. Gilbert (Evanston, IL: Northwestern Univ. Press, 1992). Reprinted by permission of the author. **Page 511** Leon Battista Alberti. From "On Architecture" from *A Documentary History of Art*, Vol. 1, ed. by Elizabeth Gilmore Holt. Copyright © 1981 by Princeton University Press. Reprinted by permission of Princeton Univ. Press. **Page 532** Domenico Veneziano. From *Italian Art 1400-1500: Sources and Documents* by Creighton E. Gilbert (Evanston, IL: Northwestern Univ. Press, 1992). Reprinted by permission of the author. **Page 536** Giovanni Dominici. From *Italian Art 1400-1500: Sources and Documents* by Creighton E. Gilbert (Evanston, IL: Northwestern Univ. Press, 1992). Reprinted by permission of the author. **Page 560** Leonardo da Vinci. From his undated mss. Reproduced from *The Literary Works of Leonardo Da Vinci*, ed. by Jean Paul Richter, Copyright © 1975 Phaidon Press Ltd. Reprinted with the permission of the publisher. **Page 565** Michelangelo. From *Michelangelo: Life, Letters & Poetry*, ed. and tr. by George Bull. By permission of Oxford University Press. **Page 568** From *The Poetry of Michelangelo: An Annotated Translation* by James M. Saslow. Copyright © 1991 by Yale University Press. Reprinted by permission. **Page 598** Michelangelo. From *Michelangelo: Life, Letters & Poetry*, ed. and tr. by George Bull. By permission of Oxford University Press. **Page 614** From a session of the Inquisition Tribunal in Venice of Paolo Veronese from *A Documentary History of Art*, Vol. 2, ed. by Elizabeth Gilmore Holt. Copyright © 1947, 1958, 1982 by Princeton University Press. Reprinted by permission of Princeton Univ. Press. **Page 654** Carel van Mander. From *Dutch and Flemish Painters* by Carel van Mander, tr. by Constant Van de Wall (Manchester, NH: Ayer Company Publishers 1978). **Page 692** Antonio Palomino. From *Italian & Spanish Art, 1600-1750: Sources & Documents*, ed. by Robert Enggass and Jonathan Brown. Reprinted by permission of Northwestern Univ. Press. **Page 738** Nicolas Poussin. From *Nicolas Poussin* by Alain Merot, tr. by Fabia Claris. Copyright © 1990 by Thames & Hudson Ltd. Reprinted by kind permission of Thames & Hudson Ltd. **Page 762** Jean de Jullienne "A Summary of the Life of Antoine Watteau" from *A Documentary History of Art*, Vol. 2, ed. by Elizabeth Gilmore Holt. Copyright © 1947, 1958, 1982 by Princeton University Press. Reprinted by permission of Princeton Univ. Press. **Page 782** Giovanni Boccaccio. From *Decameron*, by Giovanni Boccaccio, tr. John Payne, rev. by Charles S. Singleton. Copyright © 1980, 1984 by the Regents of the University of California. Reprinted with the permission of the University of California Press. **Page 782** From *Petrarch: The Canzoniere*, Sonnet 77, tr. by A.S. Kline. http//www.tonykline.co.uk, Copyright © 2002 by A.S. Kline. Used by permission of the author. **Page 782** Dante Alighieri. From *The Divine Comedy*: Purgatory, from Canto XI, tr. Mark Musa. Copyright © 1986 by Mark Musa. Reprinted with the permission of Indiana University Press. **Page 783** Carel van Mander. From *Dutch and Flemish Painters* by Carel van Mander, tr. by Constant Van de Wall (Manchester, NH: Ayer Company Publishers 1978). **Page 784** From Vasari's *The Lives of Painters, Sculptors, and Architects*, ed. by William Gaunt (1963 edition; first published 1927). By permission of Everymans' Library an imprint of Alfred A. Knopf. **Page 785** Martin Luther. From *Luther's Works*, Vol. 40, tr. by Bernhard Erling, ed. by Conrad Bergendorff. Copyright © 1958 by Muhlenberg Press. Reprinted by permission of Augsburg Fortress, Publishers. **Page 785** Giovanni Pietro Bellori. From *Italian & Spanish Art, 1600-1750: Sources & Documents*, ed. by Robert Enggass and Jonathan Brown. Reprinted by permission of Northwestern Univ. Press. **Page 786** Filippo Baldinucci. From *Italian & Spanish Art, 1600-1750: Sources & Documents*, ed. by Robert Enggass and Jonathan Brown. Reprinted by permission of Northwestern Univ. Press. **Page 786** Constantijn Huygens. From *Italian & Spanish Art, 1600-1750: Sources & Documents*, ed. by Robert Enggass and Jonathan Brown. Reprinted by permission of Northwestern Univ. Press. **Page 830** John Constable. From a letter to John Fisher. From *Memoirs of the Life of John Constable*, ed. by J. Mayne. Copyright © 1995. Reprinted with the permission of the publisher Phaidon Press Ltd. **Page 917** Paul Gaugin. From *The Genesis of Modernism*, ed. by Sven Loevgren (NY: Hacker Art Books, 1983). Reprinted by permission. **Page 1053** Roy Lichtenstein. Interview. From *Off Limits: Rutgers University and the Avant-garde, 1957-1963*, ed. by Joan Marter. Copyright © 1999 by Rutgers, the State University and The Newark Museum. Reprinted by permission of Rutgers University Press. **Page 1067** Romare Bearden. Interview with Joseph Jacobs. From *Since the Harlem Renaissance: 50 Years of Afro-American Art*. Copyright © 1984 by Samek Art Gallery, Bucknell University. **Page 1099** Cindy Sherman. From an interview with Jeanne Siegel from *Artwords*, 2 ed. by Jeanne Siegel (NY: Da Capo Press, 1992). Reprinted by permission of Jeanne Siegel. **Page 1108** Jean-Auguste-Dominique Ingres. From "The Doctrine of Ingres" from *The Classicists to the Impressionists: Art & Architecture in the 19th Century*, ed. by Elizabeth Gilmore Holt. Reprinted by permission of Yale University Press. Copyright © 1966 by Elizabeth Gilmore Holt. **Page 1108** Rosa Bonheur. From *Voices of Women Artists*, ed. by Wendy Slatkin. Copyright © 1993. Reprinted by permission of Pearson Education, Inc., Upper Saddle River, NJ. **Page 1110** Filippo Tommaso Marinetti. From *Theories of Modern Art*, ed. by Herschel Chipp. Copyright © 1968 by The Regents of the University of California; © renewed 1996 Heide Chipp. Reproduced with permission of the University of California Press via Copyright Clearance Center. **Page 1111** Eva Hesse. From an interview with Cindy Nemser. From *Art Talk: Conversations with 12 Women Artists* (NY: Charles Scribner's Sons, 1975). Reprinted by permission of Cindy Nemser.

译后记

朱青生

这是中国学界和读书界迫切需要的一本书。它是一部份量适中、质量可靠的西方艺术史，值得拥有在手。

译毕，兹将诸事附记于此。

第一件事：译书经历

1983 年，人民美术出版社打算出版《詹森艺术史》台湾曾堉先生译本。陈允鹤先生托我将台湾版文字校勘一遍。核对原文时，发现译本意译之处较多，甚至还夹有台湾的俏皮话。即把此况报告陈先生，因而决定重译本书。此为译作之始。

如何译制原作？当时学术界正探讨这个问题。从态度上分为二种：第一种主张不拘泥于质量，尽快译出，聊胜于无。第二种即我们的主张：要尽全力提高译文质量。80 年代初，一时间并露头角且着手译书者既有硕学的年老学者，也有积学待发的中年学者，更有与我同年的文化大革命以后上大学读研究生的年轻人。“尽力提高译文质量”虽然是同一句话，对于这三种人意味不同，也会各有措施。我们的措施就是“组合译制”。

“组合译制”是美国翻译协会重译《圣经》的方法，当时在外交学院英语系任教的时和平、秦亚青正向美国翻译学会会长讨教这种方法。同时，“组合译制”也是玄奘慈恩寺译场的旧例。方针确定后，我约请了中央美院从事外国美术史的毛君炎、李维琨、孔长安，艺术研究院美术研究所的张保琪，南京师范大学美术系的胡朋组成专业知识见长的一方；同时约请了时和平、孙健龙、顾上飞，以及当时在复旦的汪悦进等专门从事英语教学者组成语言知识见长的另一方。规定各人先试译一段，所有的译者通看所有试译稿，以统一规范。然后两方人员穿插分取原稿段落初译出正稿。接着互校初译稿，专业见长一方的译稿必由语言见长方校改，反之亦然。互校后，再汇集到我手中通稿。通完稿，最后交付邵大箴先生审读一过。经过一年有半的工作，事成。

当时，邵先生和我都参与编辑《二十世纪文库》，执行主编李盛平动员我们将此书编入文库。因为出版编辑工作尚未做，我就冒昧地去同陈允鹤先生商量，他同意了。于是此书改由华夏出版社《二十世纪文库》编委会负责出版，并正式预告、征订，定于 1989 年出书。由于种种原因，到了 1995 年，我留学欧洲归来，发现已经画好版式的书稿还存在华夏出版社的仓库里，而当年的译者已如星散。

也在 1995 年，在中央美院任教的诸迪译出了本书 1995 年刚出的第五版增补的最后一章，发表于《世界美术》1997 年第 1 期，并建议张琳、何非两位出版家征求我们的旧稿。蒙华夏出版社徐金廷总编的亲自搜寻，找回废稿重续旧事。何非先生胸有成竹，决定重整译稿，定期 10 个月，1997 年 10 月 30 日定限。我找到仅能联络的原译者，都无意再做工作，托求高水平的校者，也未被接受。于是我只能独自抚稿思旧。一方面将旧译稿用

作讲义，推敲份量；一方面通读稿件，校订内容。并先由温雁，再由盛磊、冯华年、魏苑读打印稿，做文字性编辑。10月中的一天，后三位同学突然“发难”，问我为何倡导学术的“诚实、认真”，却放任旧稿十年后不重制作而面世。我心中感慨不已，真可谓悲喜交集。所悲者，一本译稿，十年尘封，十多年来国内学术水平进展很大，当时所尽心力已不能符合要求。我这一代人，也已从二十多岁的年轻研究生、助教，成为游历多方的中年学者、教授，对自己的缺憾，倍觉难堪。所喜者，“尽力提高译文质量”在北大一定范围内已渐成风气。本来在“重译”与“收拾残稿”两可之间徘徊的心绪，顿时倾向于重译，犹豫难决的心情忽如烟消。这时，我手持按约整理完成的旧稿，奋勇来到何非先生面前请罪，并坚持重译。此境竟何似14年前持“台湾版”面对陈允鹤先生！当年重译多少因自以为是，今日重译则是自以为非，十几年风雨竟造就如此境遇，我心中确有一种坦荡的喜悦。何非先生很吃惊，眼中的斥责稍纵即逝，他当即表示非常理解我的心情，宁可承担出版风险，也要支持我了却心思。第二天，我召集了八位学生陈兴珠、彭俊军、李诗晗、田原、刘平、盛磊、魏苑、冯华年组成了工作小组，再一次采用“组合译制”，重译《詹森艺术史》第五版。这次重译，沿用旧译稿的全部成果，实际是第三组人加入了前两组一道工作。首先推敲确定了各种格式规范，然后各人分头根据原文重新校译，每人再分别与我逐句核译第二遍，然后译成草译稿，一部分发向选修西方美术史的北大同学广求意见，一部分由小组人等组成研讨会，每周一部详加推敲。草译稿的意见全部集中后，交与此部责任人，由该负责人与各位意见人逐条讨论、修改，打出清译稿，再由专人通读清译稿，润色，最后由我通读润色后出清译稿，结束。

第二件事：译书方法

译书经历记叙我们的工作，工作又是由一系列方法来保证译制过程的进行。

首先，制定了一系列工作用表，其中包括《译名表》、《术语表》和《专门词语表》。在本文译制时，上述各种词语一律保持原文，并按字母顺序记入上述译名表，在表中给出参考译文（词），并注明准确出处。待全书译完后，专门清理给出定译文（词），然后代入正文。

所有音译译名规范如下：

译名中地名、人名、民族名皆据新华社所编《译名手册》处理。未有专门译名手册语种译名者，据新华社1973年编“外语译音表四十种”译出。斯拉夫语系的译名按拉丁语转写后的读法译出（《俄语姓名译名手册》后所附《俄汉音译表》中虽有斯拉夫字母转写为拉丁字母的规范，但是根据此表反过来从拉丁文转写成斯拉夫语则不能准确，所以谨按原书拼法译出）。阿拉伯语因转写方式多，以文中给出的拼法译出。小亚细亚地区的现代地名，据土耳其译音表译出。希腊罗马神话中的译名一律以罗念生在《希腊罗马神话词典》（鲁刚、郑述谱编译，中国社会科学出版社，1984年）中详加说明的译音为准。基督教相关的词条一律根据《基督教文化百科词典》（济南出版社，1991年）为准。

习惯性音译译名分成以下几种：

地名以《最新世界地图集》（中国地图出版社1995年版）为准。

人名以北京大学历史系编《世界通史》为准。如查理曼大帝，本应按其母语译作卡尔大帝，屈从习惯译法，而且在他未称帝前只称查理曼，加注“未称帝”以辨析史实。

艺术家人名的习惯译法比较难于把握分寸，历来各译家对艺术家习惯译名采纳宽松不一。我们采取了特殊测试法。以非艺术学专业的在学大学生的经验为准，决定取舍。之所以定立这一标准，是因为此书读者为大学学生和一般知识分子，设定了一个时段社会性“标准”是可以成立的。本书中凡称名略姓、用定冠词或“我们的”指称艺术家，一律改称其姓以便前后阅读核实对比。再如：“达·芬奇”则用其姓（实际相当中国的地望），而“米开朗琪罗”则称其名，皆归入习惯译法类处理。意大利语人名中的“da”、德语人名的“von”、低地国家人名中的“van”和“van de”、法语中的“le”“de”“du”“de la”等基本上都作为姓氏组成部分译出。

关于教堂名。当出现St.或Sta.时，如果其后的人名在《圣经》中有，则根据《圣经》人名翻译；如果没有，则根据此人所属国的人名译法翻译。

术语和专门词语的选取方式分两部分。其一，本书书后自带术语，形成的《术语表》。其二，凡在文中

出现的术语和专门名词而本书自带术语表未收者，全部列入工作用表。这部分工作用表在译制工作结束后，凡影响理解文义者，汇入《术语表》并加符号标出，此部实际相当于“译注”。凡不影响文义者，虽然在工作过程中做了查考注释，一律删去，不出译注。

专门术语的译法在没有错误的前提下，尽量利用中国现有相关辞典、辞书和已有译编著作的译法，不出新译，以便于读者的阅读习惯。凡一词已有多种译法，先行收集，对比参校，并检查英文、德文的辞条解释，而后确定。在术语译法里保留着中国第一代外国美术史专家，我的老师秦宣夫先生的译法；第二代外国美术史专家，我的导师邵大箴先生及中央美院各位老师的译法，以述绍渊源，不忘师恩。术语译法还保留了现在“中央派”（北京中央美院系统）、“浙江派”（杭州中国美院系统）以及上海、南京、广州各位前辈、同仁的译法，范景中专门惠送了他的译名表，杨思梁亲临参究。如果我们自出新译，必有说明，说明虽不能附于书中，但都返寄给持其他译法的同事，仅供参考。

根据拉丁语翻译原则，译语与原文应一一对应，一个原文词只能译作一个本文词。这个原则在西文系统内部（或拉丁语语系内部）的翻译中可能实现，而西文译作中文时，必须一词多译，如“pathos”在希腊时期根据亚里士多德《诗学》理论译作“悲悯”，而在浪漫主义时期则译作“凄婉”；“panel”在埃及和西亚文物中译作“石板”，在希腊建筑中译作“饰板”，在中世纪时译作“木板绘画”，在尼德兰绘画中译作“木板油画”。如此处理后，在译名表中，并列为“中文 1、中文 2……”。索引时，按各自译名搜索，不相混杂。

其次，将“图例说明”、“年表”、“年代标示”、“加注原文”、“保持原文”等各种译制问题列为专项。每项在译前预定一套详细规定，由各个译者照章使用。每改动一处，则给出“补充规定”立即通知全体，随即全面执行，草译完成后，“规定”也在译文中经受各种上下文的代用，各种语境的检验，从而得出肯定的详细规定，再在校对时检验，所有改动，均为全文全面改动。

各种规定不厌其烦，以尽可能保证在全书中合理和统一作为准则。但也非一味琐碎，有些规定正是为了简洁明了。如凡遇非英语的专门词语，在其第一次出现时用括号注出原文。这类词一般又会再次出现于书后的《译名表》中，以备索引。又如，凡不译更便于使用者，保持原文。如图例中的作品收藏地，除了十二个特别重要的博物馆名译出之外（据《世界美术》编辑部《世界重要博物馆译名表》），只要不是本文中特别提及者，一律保持原文。同理，参考书目、图片版权声明等均保持原文。

目前中国出版规范中没有关于艺术作品的专门标点符号。原文中，指称此件作品用斜体，指称一类作品，或是指称作品中的情节、人物、作者风格时则不用斜体。（虽然原文中不是十分严格），而在中文里常用引号和书名引号权当代之，前者易混同于引文和特别加以强调的词语，后者易混同于书名。所以特在此书中引入作品名专门标点符号“‖　‖”。而且规定，在作品名中含有其他作品名，则在所含作品名上加“丨丨”。同时规定了在何种情况下加“‖　‖”，以是否表明特指此作品，并在作品用作形容词时规定了区分办法。

原书中有些明显的印刷错误，径改，不出校记。

上述译书方法并非我们别出心裁，相反，我们主张尽心吸收和配合已有翻译成果。最佳之译，应无新词而意思准确。则一书之译，天下之心也。

第三件事：遗憾

“经历”与“方法”记述了译者的努力和措施，但是，现有的译制结果并没有完全实现预设的目标。留下不少遗憾。

最大的遗憾是担任主导工作的我水平不高。个人学识浅薄，见闻不广，英语语言功底差。除了对旧石器时代、当代欧洲艺术做过专题研究之外，在 12 年大学学历中，所修课程虽涉通史，却未曾深究。书中所列作品逾 1000 种，我所亲自观察过原作的不足半数。又因我留学在德国，英语非我所长，本不肯再度接受出版社的校改委托。曾在北京大学等地为之历求七八位高手代我收拾此书，皆因他们有更为重要的工作，兼本书前期翻译已留下隐患而无人承担，我只得冒昧从事。本书为多人翻译，每一部分至少都经四人译、校，但是本书所有部分都经我确定，一切错误皆由我负责，在此我恳求识者方家指教，便于在修订时校正。如有辜负众望之处，是我自取其辱。其他译者水平，不局限于此书，绝不能因我的水平不高而影响他们的声誉。

第二层遗憾是“组合译制”的组织不够稳定。首先是没有稳定的译场，目前大学或研究单位都没有条件组合一批学者共同工作；其次，没有基金支持一个学者专职进行持续性翻译工作，因此必然难求稳定的文心。我们的第一次组合，理论上是合理的，但是由于上述原因，大家出于不同的情怀接受了我的约请。或有心把译文做透做好，苦无精力与时间；或本意不一定赞同“组合译法”，出于与我个人的感情而接手，这就给译文造成许多不周到、不尽意的地方。第二次组合，理论上也是合理的，但是人员都相当年轻，学术经历刚在拓展之中。如果第二组的诚实而认真的精力与第一组的见闻与经验的资历是为一体，译文当可傲世。目前从译文的某些部分来看，可能还不及一个专心译者独立完成的译作。但是，我们坚持我们的方法是有道理的，这次做得不能尽善是人员和时代的局限，但方法无可怀疑。

第三层遗憾是原书的问题。

其一，本书最先（1984 年）是从第二版译出。译制进程中出了第三版（1986 年），又按第三版修订译文。1991 年原书出了第四版，但中文译制权获得的是第三版。根据“知识产权法”我们不能据第四版修订译文，根据学术的基本规范，必须根据新版修订。矛盾状况下，我们为了法律和学术，只能将所有第四版改动之处，列为若干条，附在本文之后，作为学术说明。（第五版出来时工作大部已经完成。）

其二，原书作者 H. W. 詹森已于 1982 年去世，第三版起改由其子 A. F. 詹森修订。除了少数新出重大学术成果插入主要章节之外，文字变动很少，所补部分主要是 80 年代以来的艺术现象。小詹森的行文风格与其父不同，由于我们译者较多，未能在中文中体现这种区别。在对其父旧版内容的增删中，有的改得很有见识，如在十九世纪部分补入摄影史并论述了摄影技术的出现对绘画的影响；加入了关于女性艺术家和黑人艺术家的章节。有的改得莫名其妙，如删掉“编后语·东西方的交融”一文，这是老詹森宽广的学术眼光和文化视野的体现。更有甚者，新版将年表中政治 / 文化的东方坐标，如中国的各朝代的兴废等，也通通拣出删去，把老詹森将艺术史作为世界通史的努力，退缩到艺术史就是西方艺术史的偏见之中。

其三，原书是否是一本出类拔萃的著作，值得花这么大精力去翻译？在美国的杨思梁博士专门来北京大学作过一个简短的报告，说明当今英语艺术通史出版的概况，说明这只是三四种同类著作的一种；建议我应该自己编写一部《艺术史》，表达我们自己的哲学思想和艺术观念。我们感谢杨思梁的信任和希望。我们完成这部书的译制，不仅是了结绵延了十五年的一桩事情，而且主要是因为学界需要这样一本书。它毕竟是一部值得拥有在手的份量适中、质量可靠的艺术史。我们自己是在编撰教材和通史性的世界美术史，但是，国内的学术环境和学者的数量和总体质量还不足以全面研究世界艺术。在译制工作收尾之际，我已向我的学生们呼唤：我们立一个 20 年后的约会！请现在正开始进入艺术史研究的学生去闯荡江海，到时来践今日之约，中国将有杰出的艺术史！（1998 年 4 月 19 日于北京大学。）

以上是一篇计划用于 1998 年出版的旧《译后记》，由于版权方面的种种原因，当时还是未能出版。12 年后，补充如下：

目前中文本译自第七版，新版《詹森艺术史》的教材性质最大限度地增强，而专著的文风已不在追求之列。一部教材可以称之为教材，应具备四个原则：知识齐备，结构清晰，概念明确，参考丰富。

其一，知识齐备。新版《詹森艺术史》已非一人之功，而是集一批高校教师囊括各自所从事专业的现行确定知识和最新发现，在西方艺术史常识范围内可以称得上齐备。再进一步，出版社成立了一个巨大的幕后工作班子，将本书各个章节涉及范围内的艺术史料尽数搜集，连接为一个巨大而且不断更新的数据系统。知识在书中的局限，正被网络无限弥补。

其二，结构清晰。新版《詹森艺术史》分章更为细致。条分理析，纵向以时间顺序铺排，横向以地域文化区分，其照顾到有艺术史以来人们的习惯概念，又不失时机地将新的知识和观念渗透其间。再穿插几种正文外的专栏，提示梗概，切近专题，整而不板，细而不杂。

其三，概念明确。艺术本身不可言传，艺术史本来见仁见智。在艺术科学中，可以明确概括和讨论的问题一直颇受质疑。然而如果对于初学者和专业之外的人以模糊说事，必不成学术之体统，艺术繁花灿烂令人目眩，艺术史高墙千尺门径难窥。所以在如此复杂的学问中开出一条简明扼要的途径，让人轻易可及，正是作为教材

的新版《詹森艺术史》用力最多的地方，这一点也是承继自老詹森的风格。

其四，参考丰富。书中论及问题，既有术语表、参考书目可资深入继续阅查，又有上述的巨大而且不断更新的数据系统用以开放知识，引向各个研究专门领域，使得新版《詹森艺术史》兼有工具书和门户网站之便利。

在此之前我们译过《詹森艺术史》第四版。2000 年前后国内出版社通知我们基本确定了当时的新版版权购买和出版计划，由于第五版语言内容变动较多，我们决定第三次完全重译。2002 年采取晚课的方式，由我带领一批研究生采取“组合译法”推进。所谓晚课形式，就是把组合译法中的校对环节放在晚上进行，每周至少二次会聚所有译者于办公室，把由二组人穿插分割文本，译成并互校完成的稿子拿出来进行讨论和校对，开始朗读一段译文，逐句校读，核查语义表达是否准确，语词使用是否恰当，对每一个译法或术语斟酌良久，最后确定译稿。参加者有彭俊军、盛磊、张欣、施杰、张洁、陈小强、王滢、陈亮、王清原等。2003 年寒假我和彭俊军在北大闭关，将稿子全部统校完毕。不料事后却出现了一个意想不到的情况，2006 年这个英语版权从原出版社被卖给了另外一个出版社，原出版社的第五版版权不能再被翻译，而新买下的出版社把原书稿废掉，重新组织编撰。这样我们的这次翻译就处于“原书无版权”的状态，经过多次交涉未果，这一版书就只剩一个不能发表的中文译本，我只能将之用作北大课程《艺术史》上课的内部教材和研究生专业阅读、翻译课的教学翻译校改练习的资料。1998 年的《译后记》则作为一个讨论翻译规范的章节收入我的《十九札》。

培生出版社买下《詹森艺术史》版权后，英文版已经完全更新，编撰方法则引入现代传媒的概念，书虽沿用原名，编者已易其人（书中版权页详细标明）。当然新版（第七版）延续了第四版的方向，本书已经是一本地道的西方艺术史。2008 年出版社方面终于先行买下版权，完全确认后，我开始组织第 4 次翻译。新版《詹森艺术史》重译根据既定方法，译者为刘平、王滢和陈亮，陈宇、吴芊和冯波参与其事。每部分译完后均按组合译法轮番校对（一译两校）。然后由北京大学戴行钺教授确定语言检校人，交由语言大学申雨平教授全文逐字校对，负责文字译法的准确。最后交由我全文逐字校对，全面负责。吴兴元及其领导的团队以最大的理解和功夫负责最后技术编辑，刘平负责术语表。这样每段译文译出后，至少经过 4 次校对，而校译者在组合中具备语言或者专业方面的特长。书最后成之于我之手，如有错误则由我负责。就此恳请大家指教，我会尽一切可能修订和改正。

写到此处，距离初接此书已经过去 29 年，其间四易译稿，不少参与者如我的同年，从少年已到白头。时间长未必就意味着译述精细，有些完全是因为偶然的事故造成拖延。时间过长，难于集中精力和问题意识，反而生出错乱也未可知。这样一部普通教材，本来也并不值得如此费力。然而，关键还是在于建立“学术规范”的态度！一部书的反复和组合译法中坚持换人互校、语言与专业交叉校对的原则，严苛遵守“术语表”、“专名译法规范”以及由此保障的译文前后统一，这些方法都会对今后汉译工作中对经典著作的翻译，特别是大型工具书和文献档案的集体译述有所用处。而且译者水平虽有高低，但制度是否保证诚实、认真地对待学问，确实关系到对待文化的态度。我本人曾在海德堡大学、哈佛大学和巴黎索邦大学学习或进修，并在世界一些一流研究所做过研究，感觉近 200 年来中国与世界的学术差距，“态度”问题是重大原因。所以看到今日之国内译述常是一人独自翻译，不经他人校对，随即发表；甚至一个教师找几个初涉专业的学生每人分译一段，译就出版等情况，虽不便多说什么，但是想来这些译文将成为多少人思想和研究的依据，的确惊心！傅雷晚年到处收罗自己的《约翰·克利斯朵夫》译本摧烧，因为自认为讹误多而贻害读者，周扬闻之，立即撤销一部已经排版的译著的出版，恐怕出于同样的惊心。之所以不便多说，是因为翻译问题根本出自于体制，社会的“贫富分化”和投机取巧的成功形成了对朴实劳动价值的贬低。一段好的译文，出版社竭尽全力最多也只能付到每千字 80 元，我曾在领导完成翻译《世界艺术地图》一书之后做过计算，如此的报酬让一批留学归来的年轻学者全力以赴每天工作 11 个小时，按照组合译法反复校对 4 次，平均每人最后所得到的全职整月工资远远低于国家对城市贫民的最低保障线。而如果同样水平的译者，单独一人去为商业或娱乐活动做几天策划，就可以得到校译《詹森艺术史》全部的稿费的总和。如此之制度和社会现实，文化和科研工作如何可以让人安心从事、心向往之？惊心迫使我们只能在一件微小的工作中做到了尽自己之所能，保持了对学问的敬畏。我自知此种行径在这个社会中不会有什么影响，连有些我自己教出来的学生也未必愿意追随。但是，如果后代学人回望这一段学术的历史，发现还有人为保存这诚实和认真于学术的态度，在沉闷浮躁之时，

愿意烧掉自己的身躯（时间、精力和现实利益）来传承香火，则当风气改变的时候——这一天迟早会到来，香火的芬芳将会弥漫学术圣殿，不负我心！

最后有一件事情必须记载在此。在最后这次艺术史翻译过程中，有一位义人捐助了一笔资金，5倍于稿费的总量，全部用于译书过程对译校人员和中途编辑工作的资养。有感于此，我的所有工作全部义务从事，这样一来，才能够保障译者校者相对安心毕此一事。今后如有国家重大译事，也可采取基金资助的“译场制度”。制度的保证，胜于风气的提倡；但风气的提倡，又为制度的保障伸张了旗帜。这位义人就是我的挚友，艺术家刘建华教授。

（2012年10月21日于巴黎法国国家艺术史中心——1998年完稿之时，计划就此为在北大附小读三年级的乐乐写一部儿童艺术史，然而出版不成错过了这项工作。今天正是乐乐的生日，转眼他已经23岁了，想来真是抱歉。附记）

出版后记

国内已经翻译出版了不少西方流行的艺术通史著作，遗憾的是，这其中影响最大的《詹森艺术史》却一直缺席。虽然早在1983年国内就有出版计划出版本书，却迟迟未能问世，其中的曲折，读者可以参看朱青生老师的“译后记”。

H. W. 詹森是美国杰出的艺术史家，欧文·潘诺夫斯基的学生，在学术领域出版过众多专著。他在纽约大学任教期间主要负责本科的艺术史通史教学，于是他和妻子合作撰写了《詹森艺术史》的第一版，1962年出版后很快成为最畅销的艺术史书籍，在此后的近三十年间，本书在美国大学的本科艺术通史教育中一直占据统治地位，超过一代的艺术史家、美术教师、博物馆策展人以及艺术经纪人在本书的指引下进入艺术史的宏伟殿堂。美国艺术史家温尼·海德·米奈（Vernon Hyde Minor）在《艺术史的历史》开头描述了他在艺术导论课中第一次见到本书时的感受：“这本书的整体质量给我和我的同学留下了深刻的印象：结实、精美的装帧，以及我们所见过的最好的艺术品插图。”原伊利诺伊大学艺术史系主任埃德温·C·瑞伊（Edwin C. Rae）针对本书第一版发表在《艺术期刊》的书评中毫不掩饰对它的赞美，他把《詹森艺术史》比作“视觉艺术通史竞技场上的一位年轻且精力充沛的竞争者”，他说“在这场竞赛中，只有意志非常坚强的教师才能抵御住诱惑，不去选择这位风度翩翩，受过良好训练的竞争者”。26年后，在同一份期刊中，布拉德福·R·柯林斯（Bradford R. Collins）把《詹森艺术史》称为“25年来美国艺术史教学中的丰碑”，而且“从1962年出版以来就成了使用最广泛的课本”。这样的溢美之辞不胜枚举。对那一代人来说，是《詹森艺术史》告诉他们什么能算得上是艺术杰作，谁能算得上是艺术大师！

当然，《詹森艺术史》出版以来也受到一些批评。詹森是艺术史“精英主义”的代表人物，在本书第一版中，女艺术家和摄影师根本谈不上任何地位，亚洲艺术被尴尬地埋藏在书的最后，章名为“编后语·东西方的交融”。之后，老詹森和他儿子A. H. 詹森陆续对本书做了多次扩充修订（1977年由老詹森修订了第二版，之后由小詹森于1986年，1991年，1995年和2001年扩充修订了第三到六版），书中陆续出现了几位女性艺术家的身影，摄影和工艺美术也成了书中的一部分。不过对非西方艺术，则采取了另一种态度，后续版本并没有增加对这一内容的讨论，甚至连原有的“编后语·东西方的交融”也删除了。显然小詹森的意图是把本书变成一本纯粹的西方艺术史，毕竟，东西方艺术拥有不同的美学体系，对一本已经突破1000页的单卷本艺术通史来说，在有限的篇幅中很难论述清楚，甚至会造成不必要的误解。小詹森退休不再参与本书修订之后，出版商培生公司约请了六位学者共同修订第七版《詹森艺术史》，每位学者各负责一部分，仔细修订了全书。新版融入了各个专业领域的新发现，包括考古学新发现以及新的解读方法；新增了六个方便读者学习的知识板块；此外，针对各界对本书的批评，新版对女性艺术、当代艺术和文化多元论的重视远远超过旧版，体现艺术史研究的新动向。

虽然出版过程充满了艰辛与无奈，但结果总算完美。本书能够顺利出版，最应该感谢朱青生老师，他为本

书的翻译出版所付出的心力值得我们敬重。同样也要感谢本书的多位译校者以及朱老师的数届学生，正是他们的共同努力凝结成这部精彩的译稿。作为出版方，我们从 2000 年起就参与了促成本书出版的工作，也向国内数十家知名出版社推荐了本书，均未能收到积极回应。最终，我们决定由我们独力承担本书的出版工作，期间也经历了诸多曲折，在此，我们也要感谢所有对此做出努力的朋友们。

对于书中可能存在的错漏之处，欢迎读者批评指正，以便再版时及时纠正。

服务热线：133-6631-2326　188-1142-1266

服务邮箱：reader@hinabook.com

后浪出版公司

2013 年 6 月

享誉全球五十载的艺术史划时代巨著

叙述时间跨度最长、门类最齐、插图最丰富的单卷本艺术史
艺术通史著作的典范，畅销半世纪的艺术类图书

《詹森艺术史》是一部在学界和社会大众中颇有影响的学术著作，在一次次新版中不断修订和补充新内容，引导读者思考和提出问题，把艺术史的学习、研究和提高人们的文化素质联系起来，鼓励和启发人们探究未知。

——邵大箴，著名艺术史家，中央美术学院教授

新版《詹森艺术史》反映了当今艺术研究、鉴赏和收藏中的新观念和潮流。新版对当代艺术的重视也远远超过旧版，选为插图的当代作品更反映了改编者对多元文化论的兴趣，而全球化则是另一被强调的重点。

——巫鸿，著名艺术史家，芝加哥大学教授

书中对中世纪艺术的美丽和庄严给出了清晰并权威的阐释。……大卫·西蒙把詹森的杰作变得更可靠，更富启发性，同时也更为实用。他对这本超越时代的著作做了一次细致而又明智的修订。

——查理·李特尔，大都会艺术博物馆

这是《詹森艺术史》的一大进步，本版装帧精美，结构清晰，文字流畅，可读性强。除了按世基本的历史信息和精彩的形式分析之外，新版还从物质文化和社会-文化史的角度加以论述。书中没有令人费解的术语，感谢作者。

——肯尼斯·E·西尔维，纽约大学艺术系主任



陈列建议：艺术史、大学通识教材、大众读物

ISBN 978-7-5356-8102-7



Pearson
www.pearson.com

定价：888.00元