

# GARDNER'S ART THROUGH THE AGES

THOMSON

[美] 弗雷德·S·克莱纳 等编著

# 加德纳 世界 艺术史

诸迪 周青 等译

中国美术学院出版社



GARDNER'S  
ART  
THROUGH THE  
AGES

加德纳  
世界  
艺术史

FRED S. KLEINER  
CHRISTIN J. MAMIYA  
RICHARD G. TANSEY

弗雷德·S·克莱纳

理查德·G·坦西

克里斯丁·J·玛米亚

编著

诸迪 周青 等译

中国青年出版社



图书在版 (CIP) 数据

加德纳世界艺术史 / [美] 弗雷德·S·克莱纳等编著; 诸迪、周青等译.

北京: 中国青年出版社, 2007.6

ISBN 978-7-5006-7259-3

I. 加... II. ①弗... ②诸... III. 艺术史-世界 IV. J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 155513 号

北京市版权局著作权合同登记号

图字: 01-2002-4458

COPYRIGHT©2001,1996,1991,1986,1980,1975,1970,  
1959,1948,1936,1926 Thomson Learning ,Inc,Thomson  
Learning™ is a trademark used herein under license.  
Copyright renewed 1954 by Louise Gardner.

Chinese (Simplified Characters Only) Translation Copyright© 2007  
by CHINA YOUTH PRESS

GARDNER'S ART THROUGH THE AGES

ALL RIGHTS RESERVED.

加德纳世界艺术史

[美] 弗雷德·S·克莱纳 等编著 诸迪 周青 等译

图书策划: 邓中和

文字统筹: 周 平

责任编辑: 周 平

于 黎 张 婷

装帧设计: 宁成春

内文制作: 北京北人羽新胶印有限责任公司

责任印制: 北京方嘉彩色印刷有限公司

经 销: 新华书店

开 本: 635 × 965mm 8 开

印 张: 149

版 次: 2007年6月北京第1版

2007年6月北京第1次印刷

印 数: 1~3000册

定 价: 580.00元

本书如有印装质量问题, 请凭购书发票与质检部联系调换。  
联系电话: (010) 84047104



布罗兹诺，年轻男子肖像，公元15世纪30年代。木板油画，约96 × 77.7厘米。美国纽约大都会博物馆藏（哈夫迈耶家族收藏并捐赠，1929年）。

# 《加德纳世界艺术史》第11版

## 前言

### 新时代的经典

#### 海伦·加德纳艺术史的视野

早在20世纪20年代中期，海伦·加德纳(Helen Gardner)就有了一个构想——为学生们编写一本教科书，其内容不仅仅局限于介绍欧洲和美国的艺术，而且包括全球各地的艺术。到了1926年，哈考特·布雷斯与其合伙人帮助加德纳实现了他的这一构想，即出版了《世界艺术史》。七十五年来，随着新内容的不断扩充，从对A型发动机汽车的介绍，到后来的电脑革命，直至新千年的来临。加德纳的这本《世界艺术史》成为读者最多、流传最广的英文艺术史书籍。21世纪初，为纪念该书首版七十五周年，哈考特学会(院)出版公司出版了该书的第11版，即这本《加德纳世界艺术史》。

#### 新的写作班子

新的写作班子对《加德纳艺术史》的每一章做了修订，还重新撰写了许多章节。波士顿大学艺术史与考古系及原《美国考古杂志》主编弗雷德·S·克莱纳教授与理查德·G·坦西一起完成了第10版工作。然而坦西教授在开始第11版工作时不幸去世，他在过去三十年里一直致力于该书的再版修订工作，为该书做出了突出而富影响的贡献。他的名字理所当然被永远保留在该书的扉页上。内布拉斯加州——林肯大学艺术史系教授克里斯丁·J·玛米亚加入到该书11版的写作班子。她对包括波普艺术等现代艺术很有研究，她负责修订了所有关于现当

代艺术的章节，还重新撰写与修订了有关文艺复兴与巴洛克艺术等章节。克莱纳教授作为第10版的编撰者又重新修订了古代艺术和中世纪艺术等章节。

### 第11版的主要特点

#### 新的构架

第11版的《加德纳世界艺术史》对该书的历史做了最全面的回顾，在保持加德纳原书精华的基础上，增加了许多最新的专业资讯与成果，为这本经典著作增添了新的血液和活力。正如以往一样，第11版分为一卷的布面精装本和两卷的平装本，但我们将两种版本都扩充到34章，比第10版多了6章，特别是在对18和19世纪艺术的部分进行重新审视的基础上，重新撰写了与此相关的章节。在四位新撰写者的加入下，我们还增加了亚洲、非洲、大洋洲、新大陆发现前的美洲土著艺术等部分的内容。R·L·布朗(加利福尼亚大学)、V·E·米勒(芝加哥大学)和Q·E·菲利普斯(威斯康星大学)分别修订了印度、东南亚、中国、朝鲜、日本及美洲土著等部分。G·科尔宾(纽约市立大学莱曼学院)修订了非洲部分(第10版的该部分是由H·科尔撰写)，并应第11版主编的要求增加了许多最新的研究成果与资料。他还修订了大洋洲部分。我们首次把印度、中国与朝鲜半岛、日本、非洲以及美洲土著部分分别扩展为两个章节。古代亚洲排在古希腊后面，古代非洲和美洲排在拜占庭和伊斯兰之后。近代亚洲接在17与18世纪欧洲之后。新大陆发现之后的美洲、大洋洲及非洲接在西方现代艺术之后。

在当今艺术史研究全球化的背景下，这一新构架使我们能更有效地对西方与非西方艺术进行讲述与阐释，并在空间上的距离与文化上的疏离之间建立起更紧密的联系。全书的内容相当于大学一个学年的艺术史课程容量。

## 传统与创新

新的写作班子在保持该书以往各版优点的基础上，在第11版中加强了对艺术史领域最新研究成果和趋势的关注与介绍。在继续强调风格、年代、图像和技术的同时，比以往更关注于功能、文化和时代背景。我们认为考察艺术作品的真正内涵与意义应与其被创作时的文化与时代背景联系起来。我们还关注赞助人在艺术创作中所具有的非常重要的作用，并研究考察个体或群体的艺术赞助所引发的对艺术样式形成的影响。我们也同样关注于世界范围内的女性艺术家的情况。自始至终都遵循将艺术产生的历史、政治及社会背景与艺术个体及文化因素相结合的原则。由此，我们将绘画、雕塑、建筑以及那些所谓的次要艺术门类同等看待，更关注于它们是如何反映出世界共同文明的惯例和目标，而不仅仅只将其看成是各自独立、不同的艺术种类与方式。

## 图例的扩增

第11版比以往增加了许多图例，包括更多的彩图及整版的图例。该版共有1400多张图片、图表和草图，其中68%是彩图，这是艺术史教科书中彩图量最大的。

## 新收入的名作

综观第11版，我们新收入了许多名作。我们试图根据自己的标准来选择艺术作品和建筑，以此反映出当今日益扩大的艺术与学术研究的范畴，同时也没有抛弃那些属于“传统”典范的杰出作品。在近年的新发现中，诸如世界最早的绘画——法国肖韦洞窟壁画，还有那些最近被重新清洗修复的作品，如达·芬奇的《最后的晚餐》等。那些经过挑选、扩充进来的作品包括各种艺术媒介种类和几乎所有时代与文化的范畴。有些著名作品以往从未在《艺术史》中出现过，而新增的这些珍贵的、极富艺术性和历史意义的作品丰富了传统艺术史的内容，例如，那些珍贵的拜占庭帝国、奥托帝国的高级主教们穿过的教服。

## 新增的独立部分

第11版的特色是每一章都增加了若干独立部分，其主题涉及与艺术相关的背景知识和资讯，更有助于读者的学习。这使我们在按一条清晰主线叙述艺术史的同时，还为读者提供简明的艺术专业术语及资料等方面的解释，以及对相关文化、历史背景的介绍，还有近年来学术领域的发展动向和主要成果及争

论焦点等。根据这些不同的内容大致分为六大主题：



### 建筑的基本要素

为读者提供有关建筑的背景知识，包括简明的建筑知识入门。通过草图、图解等方式介绍主要的设计与结构，以及一些必须掌握的专业和技术术语。该部分还包括诸如为什么会有各种不同的形式和它们是如何发展的相关问题，以及建筑师所面临的问题与他们又是如何解决的。主要涉及的专题包括：古埃及人是如何建造金字塔、古典建筑的法则、古罗马混凝土结构突破性的本质、伊斯兰清真寺的由来与发展、哥特式教堂的结构等。



### 材料与技术

该部分介绍从史前到现代，艺术家使用过的各种媒介材料，因为材料与技术常常影响着艺术作品的特色。该部分介绍诸如许多杰作的创作程序方面的知识，包括空心的青铜雕塑、湿壁画、中国丝绸、安第斯山地区编织、伊斯兰瓷砖、刺绣和挂毯、木版画以及透视效果图等等。



### 文献资料

该部分包括许多涉及重要艺术、建筑杰作的相关历史文献，还有一些世界著名艺术家、建筑师及赞助人的生平资料，我们还引用了一些以往的资料，力求提供一个生动的、独一无二的考察各种门类的艺术创造的视角，包括圣伯纳德关于中世纪教堂雕塑的专题文章、西纳评论他为塞利姆二世所建的清真寺、瓦萨里为文艺复兴时期艺术家所写的传记，以及一些描述过往生活事件的文章，诸如有关火山爆发毁灭古罗马庞贝城和大火烧毁英国坎特伯雷大教堂的目击记等。



### 宗教与神话

该部分向读者介绍世界主要宗教的基本内容、它们的历史与发展，以及在各个时期和地区的绘画与雕塑中对宗教与神话主题的表现。对宗教教义与图像的讨论，有助于读者更进一步了解那些优秀的艺术作品。探讨的主题包括：古埃及、两河流域、古希腊、古罗马的男神和女神、耶稣与基督教、释迦牟尼与佛教、穆罕默德与伊斯兰教、阿兹特克人的宗教等。



### 艺术与社会

该部分涉及与艺术及建筑相关的历史、社会、政治、文化与宗教领域。例如个别的杰作可以引发出的一系列相关主题更广泛的讨论，就像我们可以通过古希腊女像柱来研究阐释古希腊社会中妇女所扮演的角色与地位。而在另一些段落中，讨论了现今人们对艺术品的评价与其创作的同时代所得到的评价之间的差异。同时，该部分还探讨了现今对于那些缺乏考古实证所引发的有争议性的问

题。其他的内容还包括古埃及的木乃伊、古罗马自由民的艺术、中美洲人的球类运动、凡·高戏剧化的命运、日本的宫廷文化以及美洲土著艺术家等。



### 艺术新闻

该部分包括了大量近年来的考古发现和有关当前艺术史研究领域的最新动向，其中着重强调了法老儿子墓穴的发掘和米开朗琪罗所画的西斯廷大教堂壁画的修复等。

### 历史年表

第11版在每一章的开始都有新的和重新修订的历史年表。上方是时间及历史年表，中间是简要的、按时间顺序排列的一些最具意义的杰作的图片，接下来是重要历史、政治、文化及宗教事件的列表。

### 图片说明

超过1400幅的图片说明包含了许多资料，包括艺术家或建筑师的名字、作品名称、作品门类、发现地或创作地或落成

地、时间、材质、尺寸、收藏地等。我们特别希望读者仔细阅读所有图版和说明，其中的作品从雕刻在山崖峭壁上的巨型雕像、绘制于整幅墙壁或天花板上的绘画，到可以随手把玩的小型雕像、铸币或珠宝。同时还要关注正文所提及的杰作的收藏地或落成地。虽然许多建筑和博物馆读者从未去过，但仍有许多是很容易可以去亲身感受的，没有什么比得上亲身流连于一座建筑，面对面地感受一座雕像，或近距离地观赏一幅画作的了。因此，我们在编排图片时尤其强调了全球范围的公共收藏作品。

## 作者简介

弗雷德·S·克莱纳 (Fred.S. Kleiner, 公元1948-)，美国著名艺术史学者。毕业于美国哥伦比亚大学，获艺术史和考古学博士学位。曾任波士顿大学艺术史和考古学系主任，《美国考古杂志》主编，耶鲁大学客座教授。现为波士顿大学教授。

他撰写、出版了大量艺术史及考古方面的专业书籍，并曾多次荣获各类奖项。由他主编的《加德纳世界艺术史》第11版作为优秀教科书，荣获2001年威廉·霍姆斯·麦古菲图书奖。

## 书的简介

该书是西方艺术史界享有盛名的《加德纳世界艺术史》的第11版。著名学者海伦·加德纳的《世界艺术史》自1926年首次出版以来，因广受好评而不断再版，成为读者最多，流传最广的英文艺术史书籍。同时还被美国许多大学选为艺术史专业的教材，又是一本颇具权威性的艺术通史类教科书。第11版是为纪念该书首版七十五周年而出版的。

该书遵循加德纳以“世界”的框架，“全景”的视角来阐释艺术发展的主旨，内容从史前到20世纪的后现代主义艺术，涉及绘画、雕塑、建筑、设计、摄影及工艺美术等多个艺术门类。同时，在当今全球化的背景下，该书力图打破传统的西方中心论的偏狭观，扩展了亚洲、非洲、美洲及大洋洲艺术的篇幅，全

书体现出权重平衡的整体观和客观性。另一方面，该书加大了对艺术史领域最新研究动向及成果的关注与介绍，不仅对学生及一般读者具有启发性，而且为专业读者提供了最新而有价值的专业资讯。

该书见解深刻，思考缜密，结构完整，行文生动流畅，资料丰富翔实。既具有教科书深入浅出的特点，又具有专业书籍的学术性。其收入的大量图片和文章，资讯，包括相关的文化、历史、宗教等多方面的背景知识和史料，同时还为读者提供简明的专业术语解释。既适于艺术史专业的学者、学生，也适于艺术爱好者阅读。

全书收入1400多幅插图，其中60%是彩图，包括超过65幅的整页插图，以及黑白图片、图表和草图等，是同类艺术史教科书中插图量最大的。中文版从审稿到译者都为国内专业人士，采用原版套排中文，从内容到形式忠实于原版原著。

GARDNER'S  
ART  
THROUGH THE  
AGES

---

加德纳  
世界  
艺术史

---







导论-1 弗兰克·格瑞作品。古根海姆博物馆内部，西班牙毕尔巴鄂，公元1997年。

## 导 论

# 艺术史的主题与语言

## INTRODUCTION THE SUBJECTS AND VOCABULARY OF ART HISTORY

### 艺术、历史与艺术史

人们通常不会把艺术与历史相提并论。他们倾向于将历史作为对以往的人类活动，特别是社会和政治活动的记录和阐释。而对于艺术，大多数人则将其看成是当下的一部分，即作为人们可以观看和触及的对象（客体）。人们当然不能观看或触及被历史所湮没的那些人类活动。然而，一件可见和可触及的艺术作品就是一种可以世代流传的活动。一个或多个艺术家在某个确定的时间或特定的空间下创造了它，即使后来没有人知道是谁、在什么时间、什么地点、甚至为什么创造了它。虽然创作于过去，但一件艺术作品可以一直存在到现在，经历了时间的考验。最早的画家和雕塑家们早已在三万年前逝去了，但他们的作品却仍然存在，其中的一些还被装在玻璃框中，摆在几年前刚落成的博物馆中展出。

现今在博物馆里的参观者会欣赏和赞叹那些遥远年代留下的古物和人类留下的无数件上千年以前在没有任何知识背景下创造的实物。一件实物的美与体量会给人留下深刻的印象，艺术家的技艺在于运用平凡或昂贵的材料使其变得令人赞赏，或其描绘的主题令人感动。观者会根据他自己的经验来解读他所看到的作品，并对该作品的成功或不足做出判断。这些都是对一件艺术品的有效反应。而如何欣赏展示于博物馆环境中的艺术品（**导论-1**）则是近来较多被关注的问题，因为这些艺术品针对的只是那些到博物馆参观的观众们。

如今，艺术家们都在自己的工作室中创作绘画、雕塑及其他艺术作品，再由商业的艺术画廊出售它们。通常，一些艺术家从来没有见过自己作品的买主，也没有见到其作品将被摆放的方式。但是，虽然这在艺术史方面并不是一个新的现象——一个古代的制陶艺人将他所做的花瓶在乡村集市上出售时也可能并

不知道谁会买它或它会被放在什么地方——这并不典型。事实上，只是个例外。今天，艺术家们创作的大量绘画、雕塑与其他形式的作品在博物馆中展示，为了特殊的赞助人和环境而实现特别的目的和效用。通常，没有人知道这些作品最初的创作背景和语境。虽然人们可以感受它们的形式美，但他们并不了解它们被创作的背景，所以不理解它们是如何被创作的或它们为什么会有如此的形式。艺术欣赏并不需要了解一件艺术作品或建筑产生的历史背景。艺术史则是必须的。

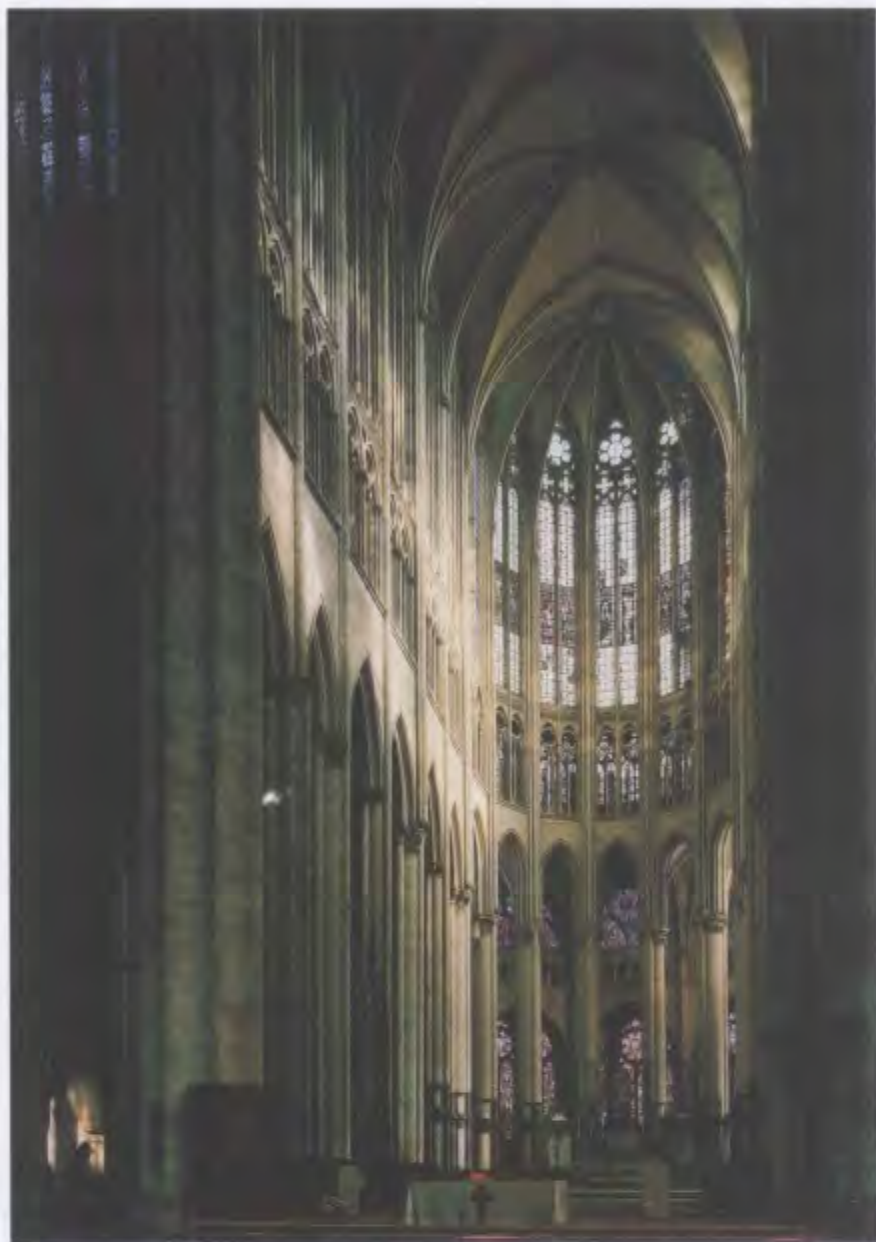
由此，艺术史家的一个中心任务就是确定艺术作品最初的创作背景和语境。他们力求达到对作品的全面了解，不仅只是解决为什么这些反映人类历史的作品是如此的面貌，而且还要解决艺术事件为什么会发生，是什么特有的历史背景条件会影响一座建筑的建造，或使一位赞助人在委托一位艺术家为其创作一件将要放置在一个特定地方的作品时提出特别的要求？所以学习历史对于艺术史研究而言是十分重要的，而艺术史常常也有助于历史的研究。艺术作品和建筑所包含的历史文献价值在一定程度上可以清晰地呈现出其创作人和时代，这是其他历史文献所不能的。此外，艺术家和建筑师可以通过其创作的作品和建筑所具有的文化价值来影响历史。因此，艺术和建筑的历史与历史研究是不可分的，虽然它们是两门不同的学科。在下面的篇幅里，我们将概括描述有关艺术史家对于该学科特点的论述和他们提出的某些相关问题，解释有关艺术史家所常用的基本专业词汇。这将为读者了解世界多元化的艺术发展历史做好准备。

## 21世纪的艺术史

艺术史家研究人类创造的视觉作品和建筑。他们依据传统将艺术作品划分为诸如建筑、雕塑和二维艺术（油画、素描、版画和照片等）以及工艺美术和艺术设计。工艺美术涉及许多具有实用性的物品，诸如陶瓷、金属器皿、纺织品、珠宝以及那些与日常生活相关的物品等。不同时代的艺术家们在创作中并不将它们严格划分开来，特别是在多媒体作品大量产生的今天。

从最早的古希腊和罗马的艺术批评家开始，他们研究的都是创作者们在创作时就有意识地将其作为“艺术作品”并被冠以正式的名称。但现今的艺术史家研究的对象更为广泛，即使作品的创作者或拥有者并不将其看成是艺术作品。例如，很少有古罗马人会考虑到一枚铸有皇帝肖像的钱币除了具有货币性质之外的其他因素。如今，一座艺术博物馆可能会展出那枚钱币，而学者们可能会对其进行艺术史分析，以此来研究被文艺复兴或现代雕塑家和画家们称道的肖像表现技艺。

到如今，艺术史家研究的范畴在持续扩展，比如电脑绘画，而在以往这些诸如用机器创作的东西是不能被称之为“艺术”的。大多数人仍然认为表演艺术——音乐、舞蹈和戏剧是非艺术史研究的范畴，因为他们是暂时性的，而不具有空间性、稳定性和媒介性。但是，近年在“美术”与表演艺术之间的界限也被模糊淡化了。然而，艺术史家通常在其研究中还会提出同样的问题，不管他们赞成限定还是扩大艺术史的研究范畴。



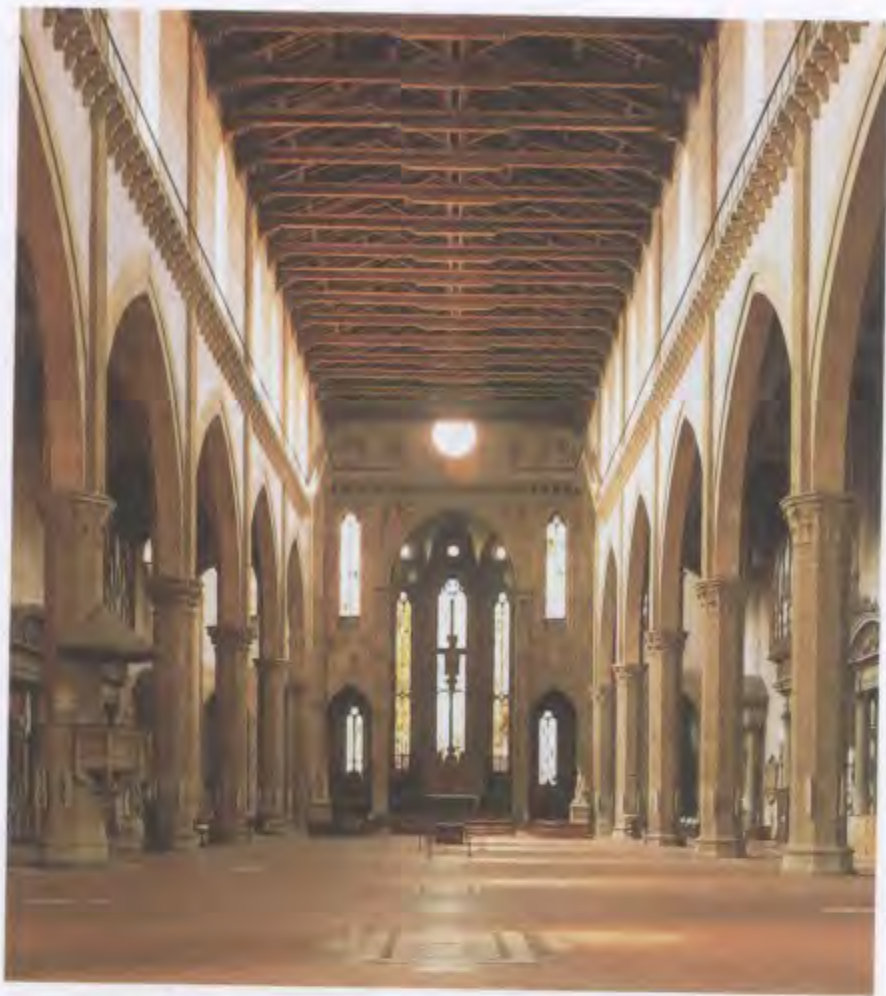
导论-2 博韦大教堂唱诗班部分，法国博韦，重建于公元1284年。

### 艺术史家的问题

#### 它有多少年了？

艺术史家在阐释艺术的历史之前，他们必须确定其所研究的每一件作品的年代。这样，艺术史的一个必不可少的议题就是年代序列，以确定艺术作品和建筑的年代。如果研究者不能确定一座纪念碑的年代，他们就不能在艺术史的框架中给其定位。艺术史家发展出许多方法，至少大致能判断艺术作品的年代。

物质材料通常可以明确地判定一件作品的年代。从一件雕像或画作所使用的材料——青铜、塑胶或油画颜料，可以根据



导论-3 圣格罗斯教堂内部，意大利佛罗伦萨，兴建于公元1294年。

其材料被发明的大致时间来判定该类作品创作年代的最早上限。而从艺术家停止使用某种材料——诸如用一些特殊的墨水和纸张创作的绘画，可以判定该类作品创作年代的最晚下限。有时，从一件作品或建筑的材料（或技法）可以非常准确地判定出它的创作年代。例如，常常通过树木的年轮来判定一件木雕的大致年代，或从建筑所使用的木制大梁来判定该建筑的年代。

文献资料有关涉及某件作品或建筑的文献也有助于作品的年代判定。例如，官方的文件会记载什么时候一所教堂受官方的委托建造一座新的祭坛，以及如何支付艺术家报酬等相关资料。

视觉资料，在判定作品年代方面也起到重要的作用。一个画家可能在其作品中描绘出某个可被明确识别的人物或某种与某段确定时代相关的发型、衣服、家具。这样，艺术史家可以很明确地判定出该作品的创作年代。

风格特征也是非常重要的。风格分析——一个艺术家特殊的技艺，一件作品的形式面貌是艺术史家所特别关注的。然而，由于它含有太多的主观因素，所以到目前为止，风格特征在断代方面是最不可靠的依据。尽管如此，风格特征有时还是艺术史家判定作品年代的有效手段。

## 它的风格是什么？

确定艺术风格是艺术史的关键要素之一。虽然对艺术作品的研究不再仅仅只限于风格的分析，这一方法曾经占据着主要的地位。艺术史家往往会谈及几种不同的艺术风格。

**时代风格**涉及某一特定时代艺术样式的特色，常常与某种文化相连，如“古希腊”或“早期意大利文艺复兴”。但是许多时代并没有任何统一的艺术风格。就如艺术史家怎样去界定20世纪90年代的北美艺术风格呢？更不用说过去十年来出现的各色各样反潮流的风格了，谁又能准确地描述出20世纪后期的时代风格呢？即使仅仅只针对诸如纽约这样的一个城市。

**地方风格**是艺术史家借助地理区域划分指称各种不同的风格。就如通过一件物品的创作时间、出处或最初放置的地方可以有效地界定它的风格特征。两件出自同一地区，但相隔很久时间的作品所具有的相似性比两件出自同一时期但不同地区的作品要高得多。一个有效的例子就是，通常只有专家才能分辨出公元前2500年和公元前500年的埃及雕像之间的区别，但是却没有谁会吧公元前500年的埃及雕像和古希腊或奥尔梅克（Olmec，墨西哥）的雕像相混淆。

然而，既使在某个特定的历史时期，也会存在各种不同的地方风格的可能性。在欧洲中世纪后期，即所谓的“哥特式”时期，法国的建筑显然不同于意大利建筑。例如法国博韦（Beauvais，法国地名）大教堂（导论-2）和意大利佛罗伦萨的圣格罗斯教堂（导论-3）的内部就分别是13世纪末法国和意大利建筑风格的典型代表。博韦大教堂唱诗班位置的重建开始于1284年，圣格罗斯教堂则是在十年后开始兴建的。虽然两座教堂都具有哥特式建筑的尖拱特征，但是它们的不同是显而易见的。法国教堂有高耸的石头拱顶和宽大的彩色玻璃窗，而意大利教堂则有较低矮的木制屋顶和小而相距较远的窗户。既使同一时代的两个教堂的用途是相似的，而地方风格就恰恰解释了它们为什么具有如此不同的外观特点。

**个人风格**不同艺术家或建筑师各自特殊的风格样式经常可以很鲜明地界定出许许多多同一时期和地区艺术家们各自的特色。20世纪30年代的美国艺术家奥基夫（G. O' Keefe）创作了一系列有关花卉植物的绘画。其中名为《天南星6号》（导论-4，天南星为植物，译注）一画以极端近距离的角度表现花瓣与叶子。她捕捉到植物缓慢的生长、运动，并将其转化为一种极具形式感的由线、形、色构成的（参见后面有关艺术史专业词汇的论述部分）抽象画面。仅仅在一年之后，另一个美国艺术家谢安（B. Shahn）创作了《萨柯与万泽蒂的受难》（导论-5），描绘了两个意大利无政府主义者萨柯和万泽蒂被审判和执行死刑，实际上是对所谓的社会权威人士所组成的审判机关和对社会不公正现象的嘲讽。许多人都认为这两个在1920年被控枪劫杀人而判死刑的人所受到的惩罚是不公正的。谢安的画以象征的手法表现了审判和执行的过程。两个被判死刑的人躺在棺材里，审判委员会的三个成员（其中的首席官是大学校长，他身着院士长袍，头戴院士帽）正在主持宣判和执行死刑的判决。在画面的后方，是有圆柱的政府大楼，墙上悬挂着大法官的画像，他正在宣读最初的判决。个人风格，而非时代风格或地方风格决定了谢安的画风与奥基夫的完全不同。在这里，二者之间的对比是非常明显的，因为两位艺术家选择了完全不同的主



导论-4 奥基夫，天南星6号，布面油画，101.6 × 76.2厘米。公元1930年。画家本人收藏。

题。但即使两位艺术家表现的是相同的主题，其结果也可能是十分不一样的。奥基夫描绘花卉的方式和谢安描绘人物的方式使他们在同时代的艺术中显得极具特色。（参看“它的作者是谁？”第26页）

不同的艺术风格并不相互排斥。例如，在一个艺术家的一生中，他的风格可能会有很戏剧性的变化。这样，艺术史家必须区分出某个艺术家不同时期的艺术风格，如20世纪多产的艺术家毕加索的“蓝色风格时期”和“立体主义风格时期”等。

### 它的主题是什么？

当然，艺术史家关注的另一个问题就是主题内容，包括故事、情节、时间、地点、人物与场景及其细节等等。一些艺术作品，诸如抽象绘画没有主题内容，也没有故事背景。然而当艺术家表现的是有关人物、地点或情节时，观众就必须通过识

别他们以达到对整幅作品的理解。艺术史家按传统把绘画主题划分成许多种类，如宗教、历史、神话、风俗、肖像、风景、静物，以及它们的分支或组合。

图像志 (Iconography) —— 字面意思是“图像的著述”—— 既涉及艺术作品的内容或主题，也涉及对艺术内容的研究。它还包括对艺术作品的图像的象征意义或引申意义所进行的研究。在基督教艺术中，两条直线不等分的十字相交或是简单的几何十字交叉就是整个基督教的象征符号，也是耶稣受难的象征。



导论-5 谢安，萨柯与万泽蒂的受难，布面蛋彩画，214.6 × 121.9厘米。公元1931-1932年。纽约惠特尼美国艺术博物馆藏（伊迪斯和米尔顿·洛温塔尔为纪念J. 福斯而捐赠）。



导论-6 最后的审判，法国欧坦，圣拉扎尔教堂西山墙局部，公元1130年。



导论-7 望景楼的阿波罗，古罗马复制或变体，古希腊公元前14世纪中期，大理石，高约223.5厘米，梵蒂冈博物馆。

一个图像符号也可能是艺术家熟悉的，却包含着深远广泛含义的物体。例如，一架天平或称就象征着末日审判时对灵魂的审判和度量（导论-6）。

艺术家还可能用专有的和可识别的形象符号来表现某些特定的人物。在古希腊雕刻中，太阳神阿波罗（导论-7）是一个射手的形象，常常携带着弓和箭。在亚洲艺术中，佛像（导论-8）都有着同样的特征：一点白毫（在两眉之间的一缕涡轮形头发，有时是一个圆点）、一个肉髻以及拉长的耳垂。在基督教艺术中，圣彼得——也只有他的形象携带着打开天堂之门的钥匙。

综观艺术史，艺术家还常运用拟人化的创作手法——以肉体的形式表现抽象的观念。在全世界，人们心中有关“自由”的



导论-8 佛祖与八大菩萨，卷轴，墨彩、金、丝等，韩国，公元14世纪。约151.1 × 88.9厘米。美国旧金山亚洲艺术博物馆，艾弗里·布伦戴奇收藏。



导论-9 丢勒·启示录·四骑士，公元1498年。木刻，约38.7×27.9厘米，美国纽约大都会艺术博物馆（1919年J.S.摩根捐赠）。

形象往往就是19世纪矗立在纽约的那座闻名而巨型的身着长袍、手擎火炬的女子雕像。《启示录·四骑士》（导论-9）是一幅创作于15世纪晚期的作品，描绘了有关预言世界末日的恐怖画面，即根据《圣经》最后一章，死亡、饥饿、战争和瘟疫将毁灭人类。作者丢勒将“死亡”描绘为一个手拿干草叉的干瘪老头，“饥饿”手里则摇晃着天秤，寓示着度量人的灵魂（与导论-6比较），“战争”挥舞着剑，“瘟疫”则射箭。

即使撇开风格，也不知作者是谁，有知识的观众还是可以通过对图像和主题的分析来大致判定作品的时代和出处。例如，《萨柯和万泽蒂的受难》（导论-5）一画中的两副棺材、头戴院士帽的三个人以及背景中身着法袍的法官构成了一条图像线索，暗示出作品的主题。作品的创作时间肯定是在审判和行刑之后，也可能隔得不久，当时这一事件还具有相当的新闻效应。而且因为这一事件在美国引起了很大的民愤，所以还可以推断出它的作者可能是美国人。

## 它的作者是谁？

如果谢安没有在他的这幅画上署名，艺术家仍然可以通过对其个人风格的分析来界定作者。虽然现今署名和签上日期是十分普遍的（并不是绝对的），但在艺术史中还是存在着无数无法界定作者的作品。既然个人风格在决定一件艺术作品的特色上扮演着十分重要的角色，所以艺术史家就会常常尝试将那些无名的作品归在某些已知的艺术家名下。有时，他们试图把一系列作品归于某位留下名字的艺术家的名下，即使它们当中没有任何一件是曾经有过任何的记录。这样，艺术史家就重建了某类艺术家们的艺术，并冠以其诸如“安多基德斯画家”（Andokides）的名称，它指那些无名的古希腊艺术家，他们的作品是安多基德斯陶瓶上的瓶画。艺术史家在鉴定时所依据的是作品间内在的联系，如一个画家或雕塑家在描绘衣褶、耳垂或花卉时独一无二的表现方式。具有敏锐的和受过训练的眼力以及丰富的经验才能成为鉴定方面的专家，才可以判断出某件作品是出自某位艺术家之“手”而非另一位。当然，这项工作的主观性是不容置疑的。目前，国际上有关荷兰著名画家伦勃朗画作真伪的鉴定就有很大的争议。

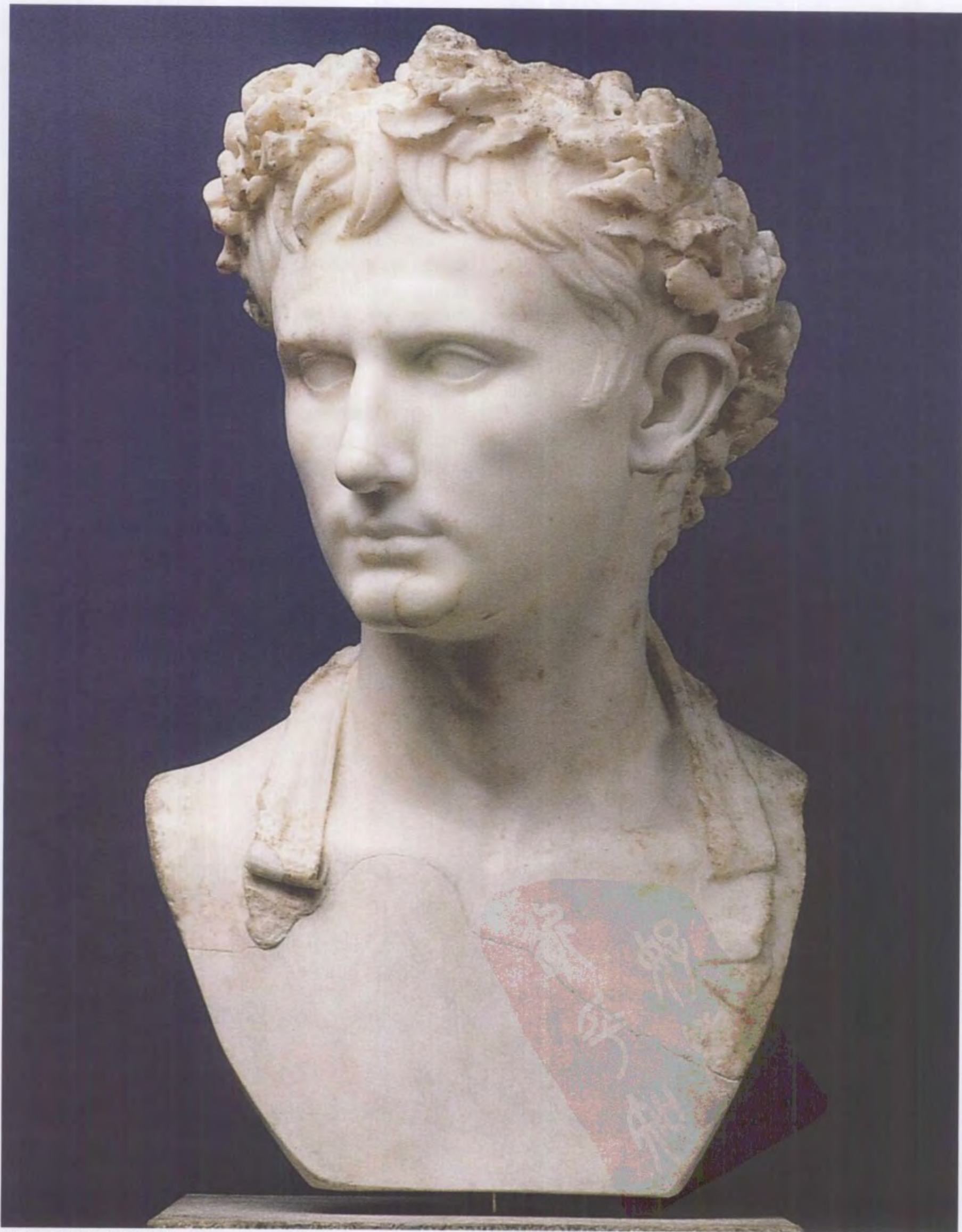
有时，同一时期和地区的艺术家们的作品具有相同的风格，艺术史家会将其冠以某某流派或学派的名称。“学派”并非指教学机构，该词意味着在年代、风格和地域上的相似性。例如，艺术史家在提及17世纪荷兰画派时，就涉及到当时相关几个城市如哈勒姆（Haarlem）、乌得勒支（Utrecht）和莱顿（Leyden）的画家们。

## 它的买者是谁？

许多艺术史家所关注的方面显示了他们充分认为创作者是决定一件艺术作品面貌的主要因素。就此而言，个人风格是至关重要的。但是，很多时期和地区的艺术家们很少能对其创作的作品拥有发言权。他们为其雇主辛勤而卑微地工作着，其雇主就是所谓的赞助人，他们给艺术家支付报酬，雇佣他们创作他们想要的作品，有时还是长期雇佣。由此，有关赞助人在决定作品的内容和形式方面所扮演的角色也成为艺术史家所关注的重要议题之一。

在肖像画方面，赞助人往往拥有绝对的权力，常常由他们还有与其相关的其他人如其配偶、儿子或母亲来决定让艺术家如何创作。例如，许多古埃及法老和一些古罗马皇帝坚持让艺术家将其画成没有皱纹、身材完美的年轻形象，而不管当时他自己的年龄有多大。在这里，受国家雇佣的雕塑家和画家们除了按官方认可的方式创作外没有任何选择权。这就是为什么奥古斯都76岁时的雕像看上去还是如此年轻的原因。虽然当了四十多年的罗马皇帝，奥古斯都还是经常要求艺术家为其创作像年轻的神像般的肖像雕刻（导论-10）。

所有的艺术样式都反映出来自赞助人的影响。中世纪博学的僧侣们决定着教堂入口的装饰雕塑的主题。文艺复兴的王公贵族和教皇们决定着作品的主题、尺寸和材料，还有建筑的格局。在整个艺术史范畴内，一个艺术史家可以列出很长的单子显示出赞助人不断变化的趣味和需求，以及对不同艺术体裁的要求。无论什么时期，赞助人在与艺术家或建筑师签订合同时都规定了绘画、雕塑或建筑的预定样式，而在完成后的作品中



导论-10 头戴公民冠的奥古斯都，公元1世纪初，大理石，高约31.7厘米。慕尼黑。



所体现出来的艺术家的个人风格往往微乎其微。在这里，对于艺术史家来说，对赞助人了解比对艺术家或流派的了解更为重要。这里所举例的奥古斯都的雕像是一个有着精湛技艺的雕塑家的作品。然而还有大量类似的这位皇帝的雕像流传至今，它们的艺术水平参差不齐，但样式都一样。奥古斯都的公众形象始终从未改变。在这类作品中，是赞助人而非艺术家决定了它们的全部。

## 艺术史家的词汇

与所有的专业人士一样，艺术史家使用他们的专业词汇。这些词汇很多，但主要的基本词汇在描述任何时期和地区的艺术作品和建筑时是必不可少的，在整本书中都使用它们，特别是在分析艺术形式方面。本书将解释其中最重要的艺术史专业词汇，即本书最后的“名词解释”。

### 形式与构图

形式指物体的形状和结构，可以是二维（如平面绘画）或者三维（如雕塑）的。两种形式可以有相同的形状，但其色彩、肌理及其他是不同的。构图指艺术家如何组织形式，既包括在平面中安排布局，又包括在空间中塑造形体。

### 材料与技巧

材料指创作中所用的颜料、泥土、大理石、金属等原料和铅笔、画笔、凿子等工具。每种材料都有其优点和局限性。艺术创作活动的一部分就是选择适合表现创作意图的材料，还有尝试新的材料与工具，例如古代使用青铜、混凝土和现在使用照相机和电脑。技巧指艺术家在创作中诸如运笔等富个性化的操作方式。形式、材料和技巧是相互关联的，是分析任何艺术作品所必不可少的。

### 线条

线条是限定形状或形态的最基本要素。一条线可以理解为在空间中沿一定轨道连续运动的一个点，也可以是无形的光线或有形的轴线。然而一般来说，指艺术家在二维空间中画或凿出的有形线条。一条线可以是非常薄的、丝状的和精细的，也可以是厚重的，或是从粗到细交替变化的，还可以是参差不齐或凹凸不平的。艺术史家将一条勾勒出某一物体形状的线条称之为轮廓线。

显然，我们可以从丢勒的那幅《启示录·四骑士》中看到这些线条。轮廓线勾勒出了云朵、人物、动物和武器的基本形状。在这里，一系列短的笔触营造出阴影和肌理效果，而布满整个画面的长而平行的线条则暗示出昏暗的天空，预示着世界末日的来临。

### 色彩

光造就了所有的色彩。艺术家眼中的光线与自然光是不同的。自然光或阳光是所有的光线。正如从所有波长的光组成的

可视光谱中，可以看到将不同波长的光分解后与不同波段相对应的色彩单元。艺术家的光表现的是颜色和物体的光，是减色法的光。绘画颜料的颜色不像光谱色那样细。例如“绿色”颜料集合了所有与绿色有关的光谱色。

色度确定色彩的性质。虽然光谱色是相互融合的，但艺术家经常通过不同的色度将其区分开来。色彩具有两个基本要素：其本身的颜色和阳光反射下所呈现的颜色，相互间影响而产生变化。涉及这些方面的一些词汇有明暗、色调（或暖或冷）、明度、饱和度（或亮或暗）。

色彩三角型（导论-11）清楚地展示了六个主要颜色的关系。红、黄、蓝三原色位于三角型的最高处。橙、绿和紫色是间色，由三原色调合而成，位于三原色之间。在光谱中相对应的颜色如红与绿、紫与黄、橙与蓝被称为补色，它们是互补的。当画家以一定的比例调和补色时，就会得到一种中间色或称灰色。

### 肌理

是指作品表面的质地（如粗糙或光滑）。艺术史家要区分颜料的肌理，或材料表面可触的肌理，或被描绘出来的肌理等。有时艺术家将多种不同质地的材料相并置，如颜料与木头、报纸、织物等等。艺术史家将这种混合媒介的技巧称之为拼贴。当然，



导论-11 约瑟夫·阿伯斯和休厄尔·西曼。色彩三角型。美国耶鲁大学美术馆藏。

质地是决定任何雕塑特性的关键要素。人们在观看雕塑时都会有想触摸的冲动，尽管博物馆中常常挂有“不要触摸！”的警示牌。雕塑家的创作也常顺应这种人类的天然反应，将多样化的材料从粗糙不平加工成光亮平滑。肌理是材料内在的特质，影响着雕塑家所选择的石头、木材、塑胶、泥土和金属等材料的类型。

### 空间、块面与体量

空间是有限或无限的容纳物体的“容器”。对于艺术史家而言，空间可以是真实的，一座雕像或一尊花瓶或一间房子或一座庭院都享有着一个三维空间。空间也可以是虚构的，就像画家在一个二维的画面中描绘出的三维立体形象一样。

块面与体量可以表现三维立体空间。无论对建筑师还是雕塑家来说，块面是空间中物质的体积、密度和重量。然而它并不一定是坚固的，它也可能是包裹空间的外在形式。它可以描

述一座坚固的古埃及金字塔，也可以描述天主教堂、犹太教堂或清真寺中的木制雕像，还可以描述建筑的外形，或者一座中间挖空的金属雕像或陶土烧制的罐子。体量是块面在空间的构成形式，或集合、或分解、或包含。它可以描述一座建筑物的内在空间，也可以描述建筑结构间的空间，还可以描述由许多立体物体如雕塑、陶器、家具等共同构成的空间。块面与体量既可以用来描述一件艺术作品内在和外在的形式，又可以用来描述这件作品与周围相互作用的空间关系。

### 透视法与透视短缩

透视是最重要的造型手段之一。综观整个艺术史，艺术家们都在运用不同的透视法力求在二维平面中创造出立体的形象和空间。法国画家洛兰（C. Lorrain）在其《示巴女王启程》（**导论-12**）一画中就运用了几种透视手法。他将《圣经》中的一段情节放到了一个17世纪欧洲的港口场景中，其中在画面的左



导论-12 洛兰，示巴女王启程，公元1648年。布面油画，147.3 × 193厘米。英国伦敦国家画廊。

前景里又有着一座古罗马的建筑废墟。在这里，岸边的人物和船只的比例要比远处的大。画中物体的比例离观众越远就越小。而画面右边建筑物的上下轮廓线也不像真实建筑那样是平行的，如果将其向远处延伸，最终就可以汇聚成一点。这种手法将观众的视线引向远处地平线上朦胧的太阳。这些近大远小、对角线集中和近处清晰远处模糊等手法都是自古希腊以来西方艺术家所耳熟能详的。然而值得注意的是，所有的透视法则都始于绘画惯例，当一个或多种透视手法成为某种文化约定俗成的法则时，人们也就接受它作为可以表现出“真实”的自然世界的手段了。

在日本风景画《红梅图》（导论-13）中，作者尾形（Ogata Krin）运用的是非西方式的透视法则。画面中地上的梅树旁是由上而下的溪流，逐渐增大的溪流曲线对应着参差不齐的树枝和树干的轮廓线。画家关注的是画面中树和溪流本身的形状，而非它们之间的空间关系。不能说法国和日本的绘画哪一个更“正确”地反映出人们所看到的景象，也没有谁比谁更“好”。艺

术家们的手法仅仅反映了不同的造型观念。

艺术家也常常用多样化的手法表现单一的形象。当17世纪的画家鲁本斯（P.P.Rubens）在创作《猎狮》（导论-14）时，运用了短缩法来描绘打猎者和动物，即在描绘画面中与观众的视角垂直面呈一定角度的人物身体时，用视觉上明显缩短的比例关系来表现人物向后伸展的形态。短缩法是透视法则的一种，它可以在同一平面中营造出物体所处的前后空间关系。正如在该画中，左边的灰马只有其左蹄面向观众，它的头几乎被驭者的盾牌所遮盖了，而右下方跌落的猎人也几乎看不到他的腿和脚。

雕刻家在创作古埃及官员赫西的肖像（导论-15）时并没有运用短缩法。艺术家的目的是想尽可能地将人物身体的各个部分都同时表现出来而没有任何重叠。赫西身体的下部是侧面的，完整的双腿，双脚的后跟和脚趾都很清晰；而躯干则是正面的，包括同样比例的双肩。（可与《猎狮》中的灰马上的猎人或左下方跌落的猎人进行对比）这样，就用一种“不自然”的

导论-13 尾形光琳·红梅图。约公元1710-1716年。屏风。墨彩、金箔。纸。154.9×170厘米。日本热海艺术博物馆。





导论-14 鲁本斯, 猎狮, 公元1617-1618年。  
布面油画, 约248.9 × 378.4厘米。慕尼黑藏。

九十度角度将上下半身腰部接合起来,从而将人物身体的各个部分都清晰地表现出来。鲁本斯和古埃及的雕刻家运用了非常不同的方法来描绘空间中的形象。这里再次要强调的是,没有“正确”与否之分。

### 比例与大小

比例是人物、建筑或物体各个部分之间的关系。“正确的比例”可能来自直觉的判断(那尊雕像的头与其身体的大小很合适)。比例也可能形式化,就像数学关系那样决定艺术作品或建筑中各个部分的尺寸。艺术的比例涉及到某个模数,即基本的度量单位。当艺术家或建筑师使用某种比例体系时,建筑、人体或其他物体的各个部分的尺寸都将是某个模数的倍数。一个模数可能来自一根圆柱的直径,或人头的长度,或其他重要部分,它常常决定着作品其他部分的比例。

在某些确定的时期和地区,艺术家公式化地运用“正确”或“理想”的比例法则、体系来创作人物形象、营造建筑等等。在古希腊,很多雕塑家严格遵循比例法则,在创作前按数学比率仔细计算出人体各个部分的尺寸,甚至包括手指和脚趾(导论-7)。古希腊艺术中理想的人体正是基于“正确”的比例关系,这一美的标准一直持续影响到今天的西方艺术家们。对于不同的时代、文化、个人而言,比例法则是有很大差异的。学习艺术史的学生们的功课之一就是要根据不同的情况做出相应的校正与调整。



导论-15 赫西, 古埃及第3王朝, 公元前2650年。  
木, 高约114.3厘米。埃及开罗埃及博物馆。



导论-16 骑马的国王与随从，来自贝宁。青铜，高49.5厘米。美国纽约大都会艺术博物馆（洛克菲勒基金会收藏，尼尔逊·A·洛克菲勒捐赠）。

实际上，很多艺术家无视比例或故意反其道而行之以达到出其不意的艺术效果。就像在中世纪法国雕刻《最后的审判》中（导论-6），猛然摔落在天秤上如恶魔般扭曲的头颅，还有如动物爪般的手等，这种“非人”的形象正好吻合雕塑要表达的主题。

在另一些例子中可以看到，艺术家撇开比例，是为了强调对身体某一部分（通常是头部）或某个形象（通常是主要人物）的表现。艺术史家将这一世界性的“非真实”的比例法则称之为大小等级法则。在来自贝宁的一件青铜装饰板中（导论-16），雕刻家根据每个人物等级的大小来决定他们各自的身体

比例。中间最大的、骑在马上的人物当然是贝宁的国王。从史前到如今，马匹在许多地方都是权利和财富的象征。与实际相比，贝宁国王比马大了很多，进一步突出了他的形象。拿着扇子的两个侍从比例较大，接下来是国王左右的侍从，再次是上方的卫兵，而在马旁还有一个更小的、几乎被国王的脚所挡住的形象。

### 雕刻与塑造

雕塑技巧可以分为两个范畴：加法式（添加式）与减法式（去除式）。雕刻是减法式技巧。雕刻作品大多脱胎于最初的石



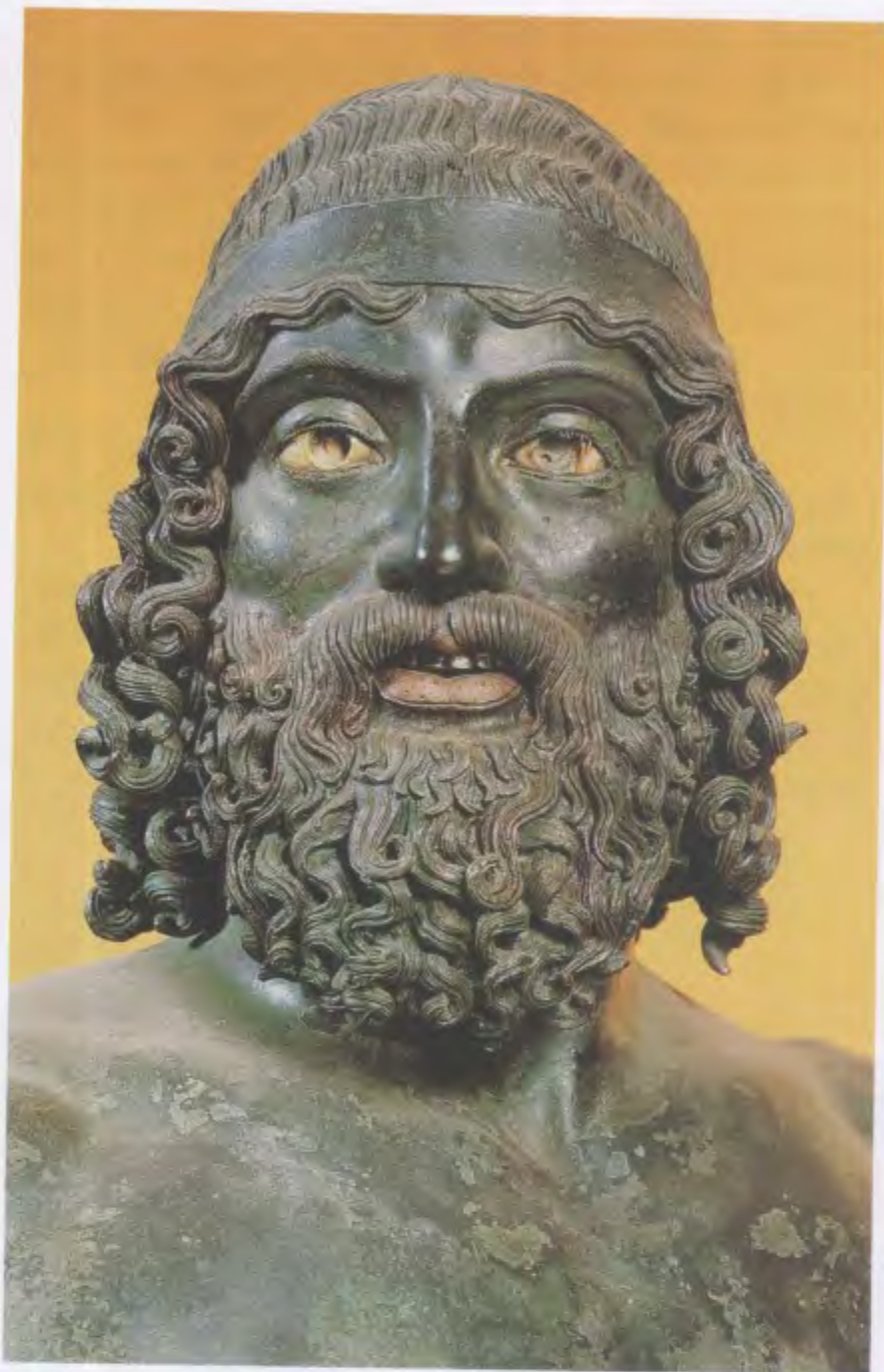
导论-17 米开朗琪罗·未完成的被缚的奴隶。公元1527-1528年。  
大理石，高262.8厘米。意大利佛罗伦萨。

头、木头或其他材料。木雕可能来自一段树干，而石雕则可能来自一块岩石。这尊创作于16世纪的、表现一个被缚奴隶的大理石雕像是未完成的（导论-17），仍然可以看出原来石料的形状。它的作者米开朗琪罗认为雕刻是一种将形象从石料中“解放”出来的过程。所有运用石料或木料进行创作的雕刻家都要删去“多余的原料”。在这个例子中米开朗琪罗在即将完成时却“放弃”了雕像，他没有把这个身体扭曲的男人体的头从石料中“解放”出来。

在加法式雕塑中，雕塑家常运用泥土在框架或支架上创造形象。他可能采用翻制模子、或挖空材料、或用青铜之类的材料进行浇铸等技巧。这尊由古希腊雕塑家创作的青铜武士雕像（导论-18）出土于意大利的近海，它有着头、四肢、躯干和手脚，是由上下两个独立的部分经过焊接连在一起的，然后雕塑家还加工了许多细节的刻画部分，如双眼的瞳孔（现已遗失）。武士的牙是银的，下嘴唇则是铜的。

## 浮雕

圆雕是不依附于任何建筑或支撑物，可供人们四面观看的独立雕塑，不管它是被雕刻还是被塑造出来的。浮雕则是凸起



导论-18 武士（局部），发现自意大利近海海底，公元前460-450年。  
青铜，整座雕像高约198厘米。意大利卡拉布里亚考古博物馆。

于某种支撑面之上却又未与其分离的雕塑。在高浮雕中，形象凸起得非常明显。正如在《最后的审判》（导论-6）中，形象是如此的凸现，不仅在支撑面上都可看到其投影，而且某些部分已几乎接近于圆雕了，就如拿天秤的手的部分已经完全脱离了支撑面，这也是为什么一些部分在几个世纪前就剥落了的原因。在低或浅浮雕中，就像《赫像西》（导论-15）里的形象是微微凸现的。还有就是凹浮雕，雕刻家将形象刻入表面，这样形像凸起的最高部分也不会高于表面自身。与圆雕一样，浮雕也有雕刻和塑造的技巧。来自贝宁的那件作品（导论-16）就是很好的一个青铜铸造的高浮雕的例子。这种用锤子从背面敲打薄金属板、使形象凸现于正面的技巧就是压花。

## 建筑效果图

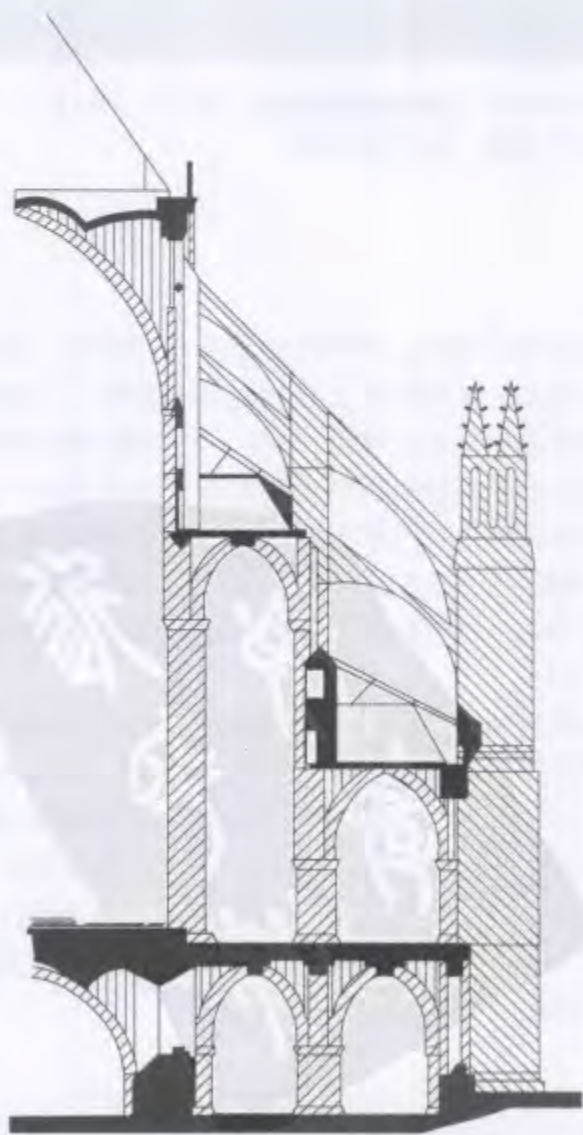
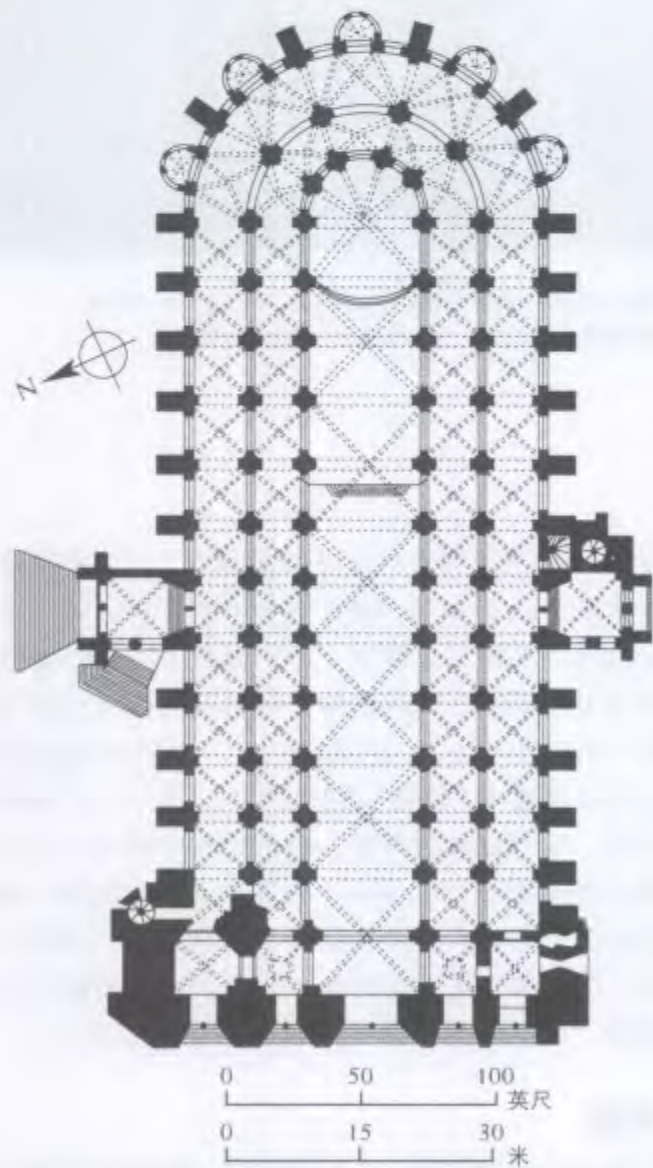
建筑涉及空间与体量。人们通过看、穿越或环绕而感受到建筑的空间与体量。建筑可以用不同的图画方法表现出来，包

括平面图、截面图、立面图和剖面图。

平面图实际上是建筑结构的布局示意图，它展示的建筑空间是封闭和有限的。截面图就像是垂直的平面图，它展示一个垂直穿越建筑物所得到的假想平面。显示一个结构横向切面的是横截面图。纵向切开的则是纵截面图。这里举例的是布尔日天主教堂的平面图和横截面图（导论-19），这座法国哥特式教堂与前面提到的博韦大教堂的风格类似。它的平面图不仅图解了建筑物的形状和扶壁、过廊、拱顶的位置，还有高耸的勒拱。它的横截面图则图解了教堂的主要部分和拱顶的下方。

本书中还出现了其他种类的建筑效果图。立视图是有关建筑物内墙或外墙的正面视图。剖视图则是综合了建筑物内外视图的效果图。

这里只是对艺术史专业词汇做了一般性的介绍，并不全面。而几千年来艺术家们所尝试的手段与材料也不再仅限于绘画、雕塑和建筑等，诸如陶瓷、珠宝、纺织、照相和电脑艺术等众多门类日益发展。它们都包含着很高的专业技巧，也随之产生了相对应的专门词汇。在本书的正文中会进一步进行解释。



## 艺术史与其他学科

不言而喻，艺术史家的工作与其他多学科领域相交叉，不仅涉及人文学科，而且还涉及社会与自然学科。如今，艺术史家要做好其研究工作，就必须超越上一代局限于本学科领域的范畴。21世纪的艺术史研究是跨学科的。可以引证的例子就是，现在的艺术史家在研究一座雕像时，会从档案文献中查寻相关的资料，以解开诸如是谁和为什么为该作品付费？是谁和在什么时候创作了它？它最初被摆放在什么地方？以及同时代人是如何看待它的等等一系列问题。当然，档案文献的撰写者也不可能完全客观地记录事实，而观众也有自己的趣味或偏见。因此，艺术史家常会借助于诸如文学批评、哲学、社会学以及性别研究等领域的不同方法论来考量文献资料的价值。

另一方面，艺术史家在力求汲取其他学科知识的同时，更重要的是与其他多学科专家的密切合作。艺术史家可能会求助



导论-20 左图作者：西尔维斯特。右图作者：新西兰毛利人酋长库皮，毛利人酋长肖像，公元1826年。摘自弗罗本纽斯的《男人的孩童时期》（纽约J.B.利平科特出版社1909年出版）。

于化学家从某件作品使用的材料来确定其创作时间，或求助于地质学家从石料分析方面来研究某座雕像，X射线技术就在鉴定作品的真伪方面起着很大的作用。自然，艺术史家的研究成果也为其他学科领域提供了帮助。正如一个历史学家可能会求助于艺术史家，通过风格、材料、图像和其他标准来确定是否某个皇帝的肖像是在其死后完成的，而这将有助于了解其声望的延续和后继者的统治。（一些罗马帝国创建者奥古斯都的肖像的创作年代，都是在其死后的数十年，甚至数个世纪。）

## 不同的观看方式

艺术的历史是有关艺术家及其作品的历史，是风格和风格变化的历史，是材料和技术的历史，是形象与主题及其意义的历史，也是背景、文化、赞助的历史。优秀的艺术史家们从许多不同的角度来研究艺术作品。然而，无论学识多么渊博、经验多么丰富，艺术史家都不可能做到绝对的客观（其他学科的学者也一样）。与艺术家一样，艺术史家也是社会的一员，是文化的参与者。学者（和博物馆的观众和旅游者）如何领会与其自身文化不同的文化？他们可能会试图重建艺术作品产生时的文化背景，但毕竟他们与不同的文化相距遥远，而其自身文化的模式也会带来认识的局限，如存在着假设、猜想和预先判断

等。因此，由于文化的局限和无知，艺术史家重建的就可能会是一幅歪曲的画面。

一个简单的例子证明人们有着多么不同的文化背景和观看方式，从而导致了艺术表现的如此迥异。我们并排列举出两幅19世纪同时期的毛利人酋长的肖像（导论-20）。一张是英国人西尔维斯特（J.Sylvester）创作的，另一张是由新西兰的毛利人酋长库皮（Te Pehi Kūpe）创作的。两幅作品表现的都是酋长脸上的纹身。欧洲艺术家的那幅包括头和双肩，没有过多强调纹身的图样，而重要的是酋长的穿着使其看起来像是欧洲人。毛利人的那幅也记录了他瞬间的目光和布满至头发的纹身，但除了纹身图样外没有其他。

通过比较可以看到，毛利酋长的自画像创作于他到英国利物浦访问期间，在得到欧洲的援助后他回到了新西兰。他的作品不是一幅表现在空间和光线下的人物肖像，而更像是他在人民中享有崇高威严的象征。显然，他根据记忆描绘了纹身而没有借用镜子。它像一面华丽的徽章，是平面的、与身体甚至和头都是脱节的，但就是酋长所认为的他自己本人的形象。只有了解了文化背景，才能真正理解它们为什么如此不同。

谈到学习的入门，对艺术作品产生背景的学习是艺术史学习的主要目标之一。我们撰写此书的目的就是要帮助读者不仅了解世界几万年以来有关绘画、雕塑、建筑以及其他艺术门类的主题、风格和技艺，而且了解它们的文化和历史背景。故事现在开始了。





公元前35,000年

公元前25,000年

公元前15,000年

公元前12,000年



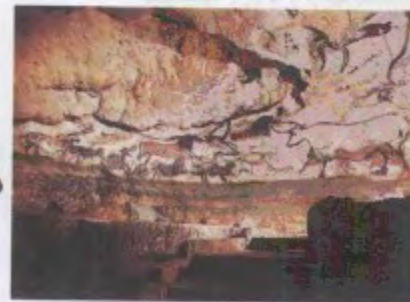
欧洲野牛、马和犀牛  
阿尔克桥山谷，肖韦洞窟，  
约公元前30000—28000年



威伦道夫的维纳斯  
约公元前28000—25000年



绘制的石片  
阿波罗11号洞窟，纳米比亚，  
约公元前23000年



公牛厅  
拉斯科，约公元前15000—13000年



转头的野牛  
马德莱纳，  
约公元前12000年

尼安德特人地区，约公元前35000年

克鲁马努人出现，约公元前32000年

最早的旧石器时代的绘画和雕塑，约公元前30000年

GARDNER'S  
ART  
THROUGH THE  
AGES

加德纳  
世界  
艺术史

弗雷德·S·克莱纳

理查德·G·坦西

克里斯丁·J·玛米亚

编著

诸迪 周青 等译

译者 (按姓氏笔画排序)

王凯迪 田亮 江文 李秋实  
吴雪杉 余丁 初枢昊 陈晴  
邵亮 张西丹 张春宇 张敢  
武秦瑞 罗亚琳 周青 胡晓岚  
贺钦 夏芸 徐佳 徐娟  
诸迪 鹿镭 廖炆 熊祥

艺术史

# 总目

## 导 论

艺术史的主题与语言 20

## 第 1 章

艺术的诞生：石器时代的非洲、欧洲与近东 1

## 第 2 章

文明的起源：古代近东（两河流域）艺术 17

## 第 3 章

法老与来世：古埃及艺术 43

## 第 4 章

米诺斯与荷马的英雄们：史前爱琴海地区艺术 77

## 第 5 章

神、英雄与运动员：古希腊艺术 97

## 第 6 章

通往教化之路：古代南亚与东南亚艺术 161

## 第 7 章

儒学、道教与佛教：古代中国与朝鲜半岛艺术 187

## 第 8 章

神像与长卷：古代日本艺术 215

## 第 9 章

罗马人之前的意大利：埃特鲁斯坎艺术 231

## 第 10 章

从七座小山到三大陆：古罗马艺术 245

## 第 11 章

异教徒、基督教徒与犹太教徒：古代晚期艺术 301

## 第 12 章

罗马在东方：拜占庭艺术 325

## 第 13 章

穆罕默德与穆斯林：伊斯兰教艺术 359

## 第 14 章

从阿拉斯加到安第斯：古代美洲艺术 385

## 第 15 章

撒哈拉沙漠以南：古代非洲艺术 415

第 16 章	
罗马帝国灭亡后的欧洲：西方早期中世纪艺术	427
第 17 章	
朝圣与十字军东征的时代：罗马式艺术	453
第 18 章	
大教堂时代：哥特式艺术	487
第 19 章	
从哥特到文艺复兴：意大利 14 世纪的艺术	533
第 20 章	
虔诚、激情与政治：15 世纪北欧与西班牙艺术	559
第 21 章	
人文主义与对古代的向往：15 世纪意大利艺术	589
第 22 章	
意大利艺术的美、科学与精神：盛期文艺复兴与样式主义	635
第 23 章	
改革的时代：16 世纪北欧与西班牙艺术	689
第 24 章	
教皇、君主、农民与商人：巴洛克与罗可可艺术	719
第 25 章	
宗教变革与殖民统治：近代南亚与东南亚艺术	789
第 26 章	
入侵、重建与改革：近代中国与朝鲜半岛艺术	803
第 27 章	
从幕府时代至今：日本艺术	817
第 28 章	
启蒙运动及其影响：新古典主义到 19 世纪中叶	835
第 29 章	
现代主义的起源：19 世纪后期	889
第 30 章	
发现美洲的前与后：11 世纪以后的美洲土著艺术	941
第 31 章	
长辈、“大男人”、首领与国王：大洋洲艺术	961
第 32 章	
探险、殖民化与独立：近代非洲艺术	979
第 33 章	
现代主义艺术的胜利：20 世纪早期	1001
第 34 章	
后现代主义的端倪：20 世纪后期	1073
名词解释	1138

# 目 录

## 导 论

艺术史的主题与语言 .....	21
艺术、历史与艺术史 .....	21
21世纪的艺术史 .....	22
不同的观看方式 .....	35

## 第 I 章

艺术的诞生： 石器时代的非洲、欧洲与近东 .....	1
什么是艺术？ .....	2
旧石器时代的艺术 .....	2
新石器时代的艺术 .....	10

## 第 2 章

文明的起源： 古代近东（两河流域）艺术 .....	17
河流之间的土地 .....	18
苏美尔艺术 .....	18
阿卡德、新苏美尔、巴比伦和赫梯艺术 .....	25
埃兰与亚述艺术 .....	31
新巴比伦和阿黑门尼德波斯艺术 .....	37
亚历山大之后的近东艺术 .....	39

## 第 3 章

法老与来世：古埃及艺术 .....	43
尼罗河流域 .....	44
王朝统一以前及早期王朝时期 .....	44
古王国 .....	50

旧石器时代的洞穴绘画	6
旧石器时代的动物和巫术	8
世界最早的绘画	11

美索不达米亚的男神和女神	19
美索不达米亚的圆柱印章	26
古第阿的虔敬行为	28
汉谟拉比法典	30
巴比伦：奇迹之城	37

古埃及之神	45
木乃伊与来生	46
建造大金字塔	52

中王国 .....	59
新王国 .....	60
后期 .....	74

## 第 4 章

<b>米诺斯与荷马的英雄们： 史前爱琴海地区艺术</b> .....	77
史前爱琴海的再发现 .....	78
基克拉迪斯艺术 .....	79
米诺斯艺术 .....	79
迈锡尼（希腊晚期青铜时代）艺术 .....	89

## 第 5 章

<b>神、英雄与运动员：古希腊艺术</b> .....	97
希腊的人文主义 .....	98
几何与东方风格时期（公元前9-7世纪） .....	101
古风时期（公元前16世纪） .....	105
早期与盛期的古典时期（公元前5世纪） .....	120
古典后期（公元前4世纪） .....	139
希腊化时期（公元前323-31年） .....	148

## 第 6 章

<b>通往教化之路： 古代南亚与东南亚艺术</b> .....	161
印度和巴基斯坦 .....	162
东南亚 .....	179

## 第 7 章

<b>儒学、道教与佛教： 古代中国与朝鲜半岛艺术</b> .....	187
中国 .....	188
朝鲜半岛 .....	211

## 第 8 章

<b>神像与长卷：古代日本艺术</b> .....	215
佛教传入之前的日本 .....	216
日本的佛教时代 .....	219

哈特舍普苏特：立志当国王的女人	61
拉姆西斯二世儿子们的陵墓	63

考古学、艺术史以及艺术市场	81
在埃及出土的米诺斯式绘画	84
火山爆发及艺术史的改	

奥林匹斯山的男神与女神	99
海格里斯，最伟大的希腊英雄	103
希腊瓶画	104
多利安式与爱奥尼亚式神庙	112
中空铸造的等大铜像	124
波留克列特斯的理想雕像法则	126
一位在父亲家中的希腊女子： 赫基索石碑	136
科林斯式柱头	148

佛教和佛教图像学	164
印度教和印度教图像学	173
印度雕刻中的神话和历史	174
印度化	180
高棉王权	183

中国的陶器和瓷器	189
道教和儒教	193
丝绸和丝绸之路	194
谢赫的绘画“六法”	198
中国的建筑方法和原则	200

佛教传入之前日本的 宗教信仰和宗教礼仪	218
日本文学和宫廷文化	225
日本的艺术、作坊和赞助人	228

## 第 9 章

## 罗马人之前的意大利：

埃特鲁斯坎艺术 .....	231
埃特鲁斯坎人是谁? .....	232
早期埃特鲁斯坎艺术 .....	232
晚期埃特鲁斯坎艺术 .....	239

## 第 10 章

## 从七座小山到三大陆：古罗马艺术

神圣罗马帝国 .....	245
共和政体 .....	246
庞贝与维苏威火山周边的城市 .....	252
早期帝国 .....	264
盛期帝国 .....	274
哈德良(公元117-138年) .....	278
晚期帝国 .....	289

## 第 11 章

## 异教徒、基督教徒与犹太教徒：

古代晚期艺术 .....	301
古代晚期的世界 .....	302
地下墓室与丧葬艺术 .....	303
建筑与镶嵌画 .....	310
奢侈品艺术 .....	319

## 第 12 章

## 罗马在东方：拜占庭艺术

拜占庭 新的罗马 .....	325
早期拜占庭艺术(公元527-726年) .....	327
圣像崇拜(公元726-843年) .....	343
中期拜占庭艺术(公元843-1204年) .....	343
晚期拜占庭艺术(公元1204-1453年) .....	352

## 第 13 章

## 穆罕默德与穆斯林：伊斯兰教艺术

伊斯兰教的起源 .....	360
早期伊斯兰教艺术 .....	361
后期伊斯兰教艺术 .....	371

## 埃特鲁斯坎、希腊、罗马

对应的主神和英雄 .....	234
罗马的埃特鲁斯坎艺术家 .....	235
埃特鲁斯坎女人的“无耻” .....	236

## 罗马史概要

罗马建筑的革命：混凝土结构 .....	249
获释奴隶的艺术 .....	251
维苏威火山爆发的见证 .....	253
罗马人的住房 .....	255
罗马的书籍插图 .....	260
罗马肖像的角色扮演 .....	266
一座皇帝的享乐宫殿：尼禄金殿 .....	270
哈德良：皇帝和建筑家 .....	282
昔齐库斯的娅埃和蜡画艺术 .....	289

## 基督教艺术中的犹太题材

艺术中的耶稣生平 .....	308
艺术中的耶稣生平(续) .....	309
君士坦丁献给罗马教堂的礼物 .....	311
镶嵌画 .....	314
中世纪的手抄本插图 .....	319
古代与中世纪早期的象牙雕刻 .....	322

## 新罗马的皇帝们

帆拱与内角拱 .....	332
西奥多拉：一位最不寻常的皇后 .....	338
圣像与破坏圣像运动 .....	342
尤拉里奥斯：基督画家 .....	346

## 穆罕默德和伊斯兰教

伊斯兰教清真寺 .....	364
伟大的希南，塞里姆二世清真寺和 圣索非亚大教堂 .....	375
伊斯兰珐琅陶瓷工艺 .....	377

## 第 14 章

从阿拉斯加到安第斯：古代美洲艺术 .....	385
前哥伦布时期的美洲 .....	386
中美洲 .....	386
南美洲 .....	399
北美洲 .....	409

## 第 15 章

撒哈拉沙漠以南：古代非洲艺术 .....	415
非洲艺术 .....	416
尼日利亚 .....	417
马里 .....	421
塞拉利昂 .....	422
南非 .....	423
津巴布韦 .....	424

## 第 16 章

罗马帝国灭亡后的欧洲： 西方早期中世纪艺术 .....	427
中世纪的欧洲 .....	428
军事首领的奢侈艺术品 .....	428
爱尔兰—撒克逊艺术 .....	431
加洛林艺术 .....	436
奥托艺术 .....	445

## 第 17 章

朝圣与十字军东征的时代：罗马式艺术 .....	453
罗马式欧洲 .....	454
建筑 .....	454
雕刻 .....	465
绘画 .....	478

## 第 18 章

大教堂时代：哥特式艺术 .....	487
哥特式欧洲 .....	488
法国哥特式 .....	489
书籍插图与奢侈品艺术 .....	511
法国之外的哥特式 .....	518
意大利 .....	529

中美洲的球赛	392
安第斯织物	402
蛇形山丘	411

艺术在非洲的作用及年代问题	417
萨皮—葡萄牙的象牙艺术： 一种混血的艺术形式	422

景泰蓝	429
中世纪之书	434
查理曼朝廷中的学术复兴	440
中世纪修道院与《本笃会教规》	443

坎特伯雷大教堂的烧毁	455
朝圣之路与圣物崇拜	457
克莱尔沃的圣贝尔纳论修道院雕刻	470
罗马式大门	471
十字军东征	473
罗马式时代的女伯爵、王后与修女	482
刺绣与挂毯	485

修道院院长叙热与圣德尼教堂的重建	489
哥特式肋拱拱顶	494
巴黎——哥特式欧洲的智力之都	496
哥特式大教堂	498
彩色玻璃窗	500
路易九世——被封圣的国王	509



## 第 19 章

从哥特到文艺复兴： 意大利14世纪的艺术 .....	533
城市国家：政治和经济 .....	534
分裂与变革 .....	534
文学和学术 .....	535
艺术中远离中世纪精神的运动 .....	537

## 第 20 章

虔诚、激情与政治： 15世纪北欧与西班牙艺术 .....	559
15世纪政治、经济和宗教的发展 .....	560
法国的手抄本插图 .....	560
15世纪的佛兰德斯艺术 .....	561
15世纪的法国艺术 .....	581
15世纪的德国艺术 .....	583
15世纪的西班牙艺术 .....	587

## 第 21 章

人文主义与对古代的向往： 15世纪意大利艺术 .....	589
意大利文化的“再生” .....	590
佛罗伦萨 .....	590
肖像画的起源 .....	615
建筑的发展与繁盛 .....	620
虔诚与投入的图像 .....	622
君主的宫廷 .....	625
世纪末的混乱 .....	632

## 第 22 章

意大利艺术的美、科学与精神： 盛期文艺复兴与样式主义 .....	635
教会中的动荡 .....	636
盛期文艺复兴 .....	636
样式主义 .....	673
16世纪晚期的建筑 .....	680
16世纪晚期的威尼斯艺术和建筑 .....	681

托钵僧会和社团 .....	537
意大利文艺复兴时期艺术家的名字 .....	538
订制的艺术——委托与赞助 .....	539
湿壁画 .....	543
庄严的祭坛：杜乔的《马赛塔》 .....	552
掌握一门手艺 ——文艺复兴时期的艺术训练 .....	554

画家、颜料和木板画 .....	567
边缘与边框——绘画的边框 .....	574
版画的变化——版画制作的发展 .....	586

公爵、君主、荣誉与财富：宫廷 .....	591
表现空间中的物体： 早期文艺复兴时期的透视体系 .....	594
从圣方济各到圣保罗：通往圣徒之路 .....	597
复制与模仿： 文艺复兴时期的艺术观念 .....	602
上帝与家族的礼赞： 家族礼拜堂的捐赠 .....	609

宗教艺术在意大利 反宗教改革运动中所扮演的角色 .....	637
素描：作为创作基础的素描 .....	639
绘画与雕塑的优劣之争： 莱奥纳多和米开朗琪罗的观点 .....	644
重现文艺复兴绘画的辉煌 .....	652
乔治·瓦萨里论拉斐尔 .....	654
合同谈判：提香与《卡多雷之战》 .....	668
女性的神秘感： 文艺复兴时期的女赞助人 .....	673

## 第 23 章

## 改革的时代:

16世纪北欧与西班牙艺术 .....	689
新教改革 .....	690
神圣罗马帝国(包括德国) .....	691
法国 .....	704
尼德兰 .....	708
西班牙 .....	713

## 第 24 章

## 教皇、君主、农民与商人:

巴洛克与罗可可艺术 .....	719
“巴洛克” .....	720
17世纪的巴洛克艺术 .....	721
18世纪初的晚期巴洛克艺术 .....	778
罗可可: 法国趣味 .....	780

## 第 25 章

## 宗教变革与殖民统治:

近代南亚与东南亚艺术 .....	789
印度和东南亚 .....	790
印度 .....	790
泰国 .....	796
缅甸 .....	799
越南 .....	799
印度和东南亚的当代艺术 .....	800

## 第 26 章

## 入侵、重建与改革:

近代中国与朝鲜半岛艺术 .....	803
中国 .....	804
朝鲜 .....	814

## 第 27 章

## 从幕府时代至今: 日本艺术

日本的封建时代 .....	818
现代日本 .....	829

马丁·路德论宗教艺术 .....	692
寓言的用途 .....	700

数个世纪的教会历史展览: 访问梵蒂冈 小贩, 面包师, 烛架制造者 .....	724
荷兰的艺术赞助和艺术收藏 .....	752
真假之分——伦勃朗研究 .....	758
商业的繁荣: 发展中的开放的艺术市场 .....	761
知识、品位和优雅: 沙龙文化 .....	782

莫卧尔君王对绘画的态度 .....	792
印度的女神崇拜 .....	793
拉木哈姆哈恩国王和泰国 .....	798
15世纪到17世纪的东南亚陶瓷业 .....	800

中国画上的题字 .....	805
中国瓷器 .....	807

禅宗和禅宗艺术: 理想和现实 .....	819
日本的茶道仪式 .....	823
日本版画 .....	831

## 第 28 章

## 启蒙运动及其影响:

新古典主义到 19 世纪中叶 .....	835
启蒙运动: 哲学和社会 .....	836
启蒙运动: 科学和技术 .....	837
伏尔泰对卢梭: 科学对“自然”的趣味 .....	839
古典主义趣味的复兴 .....	847
从新古典主义到浪漫主义 .....	859
浪漫主义的兴起 .....	862
风景画中的想像与情感 .....	874
建筑上多种风格的复兴 .....	880
摄影的开端 .....	883

## 第 29 章

现代主义的起源: 19 世纪后期 .....	889
工业化、城市化和全球化意识蔓延 .....	890
现实主义: 现代生活的绘画 .....	891
法国以外的现实主义 .....	899
拉斐尔前派兄弟会 .....	903
印象主义: 捕捉现代生活的无常形象 .....	904
后印象主义: 形与色的试验 .....	916
前卫艺术的兴起 .....	924
象征主义: 自由的想像、表现与造型 .....	924
19 世纪晚期的雕塑 .....	927
艺术与实用艺术运动 .....	931
新艺术 .....	932
世纪末艺术 .....	934
19 世纪晚期的其他建筑 .....	934

## 第 30 章

## 发现美洲的前与后:

11 世纪以后的美洲土著艺术 .....	941
中美洲 .....	942
南美洲 .....	946
北美洲 .....	951

## 第 31 章

## 长辈、“大男人”、首领与国王: 大洋洲艺术 .....

大洋洲的岛屿 .....	962
美拉尼西亚 .....	962
密克罗尼西亚 .....	969

## 欧洲大陆的旅游:

  旅行教育和意大利的诱惑 842

## 重现废墟:

  赫库拉尼姆城和庞贝古城的挖掘 849

  音乐和文学中的浪漫主义精神 873

  学院派: 界定艺术的可接受范围 898

  日本主义: 东方的诱惑 912

  从被忽视者到杰出典范: 凡·高的诡异命运 917

  19 世纪的色彩理论 920

  阿兹特克人的宗教 944

  印加服饰和社会状况 947

  美洲土著艺术家 953

  波利尼西亚人的树皮布制作 971

  “mana” 岛上首领

    “Rangihacata” 建造的聚会所 974

波利尼西亚 .....	970
澳大利亚 .....	975
当今的大洋洲艺术 .....	977

## 第 32 章

<b>探险、殖民化与独立：近代非洲艺术</b> .....	979
与欧洲人的交往和早期殖民化 .....	980
非洲艺术的特质 .....	981
对象与主题 .....	984
编后语 现在 .....	997

作为历史文献的桑族人岩画	980
非洲艺术家：丹族和贝宁王宫	985
贝宁国王的围场	987
佩戴面具的门德族妇女	995

## 第 33 章

<b>现代主义艺术的胜利：20 世纪早期</b> .....	1001
20 世纪初欧洲的表现主义 .....	1004
早期的表现主义雕塑 .....	1011
抽象的出现 .....	1011
挑战艺术传统 .....	1022
大西洋彼岸的艺术对话 .....	1026
紧随第一次世界大战的欧洲表现主义 .....	1032
面向新社会的新艺术——乌托邦理想 .....	1046
强调有机体 .....	1058
20 世纪 30 年代作为政治宣言的艺术 .....	1063
移居者与流亡者： 20 世纪中叶充满活力的美国艺术 .....	1070

培植前卫艺术：作为艺术资助人的 格特鲁德和利奥·斯坦	1015
“原始主义”、殖民主义与 20 世纪早期的西方艺术	1044
“颓废艺术”	1055
现代艺术博物馆与前卫艺术	1065

## 第 34 章

<b>后现代主义的端倪：20 世纪后期</b> .....	1073
第二次世界大战及其后果 .....	1074
艺术界焦点的向西迁移 .....	1075
欧洲二战后的表现主义 .....	1075
现代主义中的形式主义 .....	1077
现代形式主义的抉择 .....	1090
建筑新模式：现代主义到后现代主义 .....	1103
绘画、雕塑与新媒介中的后现代主义 .....	1113

极少主义的力量： 马雅·林的越战老兵纪念碑	1085
《倾斜的弧形》与公共艺术问题	1103
20 世纪后期的艺术市场	1133

名词解释 .....	1138
------------	------

# 第 I 章

## 艺术的诞生： 石器时代的非洲、欧洲与近东

THE BIRTH OF ART  
AFRICA,EUROPE,AND THE NEAR EAST  
IN THE STONE AGE

公元前7000年

公元前6000年

公元前4000年

公元前2000年



面部经过修整的人类头盖骨  
耶利哥，约公元前7000—6000年



猎鹿壁画

科塔尔胡于克，约公元前5750年



巨石阵

索尔兹伯里平原，约公元前2550—1600年

最后的冰川消退与温和气候的开始，约公元前9000年

近东新石器时代开始，约公元前8000年

最早的农业公社，约公元前7000年

欧洲新石器时代开始，约公元前4000年

## 什么是艺术？

### 源自非洲

在非常遥远的过去，人类似乎起源于非洲。也是在那个伟大的大陆，出现了人类认识到从自然环境中提取形象的最早证据，如果那不算人们通常所称的“艺术”的最早例证的话。1925年，探险者们在南非马卡潘斯加特（Makapansgat）一个洞穴（参见地图，15章，414页）发现了南方古猿的骨头，南方古猿是现代人类的先驱，生活在大约三百万年前。有一块被水侵蚀的红棕色的碧玉卵石与这些骨头在一起，它的上面有一个类似人类面孔的神秘肖像（图1-1）。新获悉的资料表明，这种铁矿石距洞穴有32公里远。居住在马卡潘斯加特石穴中的早期人类中的一个人肯定注意到这块河床中的卵石，并对石头上的面孔充满敬畏，把它带回来作为安全的守护者。

马卡潘斯加特人的卵石是艺术吗？在现代，许多艺术家通过使主题脱离标准环境，改变主题，而后使主题符号化，创作出人们通常认为是艺术的作品。例如，在1917年，马塞尔·杜尚拿来一个陶瓷小便池，立起来摆放，将它称作《泉》（参见图33-25），他宣称这个“现成品”具有与更为传统的艺术品一同展出的价值。但是上世纪的艺术环境无法映射出遥远的过去。对于艺术史家而言，宣称像马卡潘斯加特卵石这样的一件自然形态物品是一件“艺术作品”，是因为人类不仅挑选了它，还肯定对它进行过修饰——它原来并不是这样的。事实上有证据表明，直到三百万年以后，大约公元前3万年前后，人类才有意识地制作（intentionally manufacture）雕塑和绘画。正是从那个时代起艺术的故事真正开始了。

## 旧石器时代的艺术

### 非洲

在数百万年之后的公元前3万年，经历了艺术创造的强烈爆发。艺术品的制作范围从简单的贝壳项链到用铁、陶土、石头制作的人与动物的形象，乃至覆盖洞窟巨大墙面的绘画、雕刻和浮雕。学者们将这一突破归功于克鲁马努人（Cro-Magnon）（因法国的一处遗址而命名）的出现，克鲁马努人在旧石器时代取代了尼安德特人（Neanderthals）（因德国的一处遗址而命名）。这些旧石器时代（Paleolithic，源自希腊文，paleo意为“旧”，lithos意为“石头”）的人类，在将人类从简单的石器制作者转变为艺术家的过程中，迈出了非同寻常的步伐。克鲁马努人似乎最早超越了对自然环境中人类和动物形态的认识，而去对人类和动物进行再现（以某种观察到的、变换的形式精确地再现）。这一成就的伟大，无论怎样夸大也不过分。



1-1 酷似人类面孔的水蚀卵石，发现于南非马卡潘斯加特，约公元前300万年。红棕色碧玉，宽约6.03厘米。

### 伟大古迹中的绘制动物

一些最早的绘画发现于非洲，如同马卡潘斯加特发现的有面孔形状的那块珍贵卵石一样，非洲最古老的绘画也是轻便易携带的物体。在1969年和1972年，在纳米比亚阿波罗11号洞窟（参见地图，15章，414页）工作的科学家们发现7块饰有绘画的石片，其中包括四五个可辨认的动物形象。大多数情况下，包括下面的图例（图1-2）在内，动物的物种并不确定，但是它的形状是经过精心描绘的。一块装饰石块描绘的是有条纹的野兽，可能是一只斑马。用于描绘纳米比亚动物的木炭的年代被测定为公元前23000年左右。



1-2 面朝左的动物，发现于纳米比亚阿波罗11号洞窟，约公元前23000年。石头上炭绘，约12.7×10.8厘米。纳米比亚国家博物馆。

像各个时代运用各种媒介的每一位艺术家一样，绘制阿波罗11号洞窟石片的画家在开始创作之前也必须回答两个问题：我的主题是什么？我将如何再现它？在旧石器艺术中，几乎所有针对第一个问题的答案都是动物——野牛、猛犸象、野山羊和马，是最常见的。事实上，旧石器时代的画家和雕塑家很少画人，并且几乎不画人群。同样，与当今世界完全相反的是，旧石器时代艺术家针对第二个问题的最佳答案也是意见一致的。实际上，在所有旧石器、中石器和新石器时代的绘画中，所有的动物都是用同样的方式来表现的：即运用精确的侧面轮廓。侧面轮廓恰好展现出一只动物的全貌，可以看到动物的头、躯体、尾巴和四条腿。正面像会将几乎所有的躯体都删减掉，四分之三侧面像既不能全面展现正面，也不能全面展现侧面。只有侧面轮廓像完全适合于表现动物的形状，这就是为什么石器时代的画家总是选择侧面轮廓像的原因。在艺术家开始赞赏在主题上或者表现形式上的“变化”或“创新”的很长时间之前，艺术史上就有一些相当现代的观念。这些最早的画家的宗旨就是创造表现主题的可信形象，即捕捉到动物真正本质的图解定义，只有侧面轮廓像才适合于他们的需要。

## 西 欧

### 欧洲最早的雕塑

尽管在非洲还可能发现一些更伟大的古代例证，在马卡潘斯加特卵石与阿波罗11号洞窟彩绘石片之间的空白上架设起桥梁。不过，西欧一些最早的雕塑和绘画甚至比纳米比亚的彩绘石片更为古老。迄今已发现的最早的雕塑是一件不同寻常的象牙雕像（图1-3）。这件雕像很古老，可能是公元前3万年的，发现于德国的霍伦斯坦因—斯塔德尔（Hohlemstein—Stadel）的一个洞窟中。它是用猛犸象牙雕制而成的，接近30厘米高——在那个时代确实是个很大的雕像。雕像表现的是只在构思出这件雕像的无名艺术家生动想像中才存在的某种东西。它是一个长着猫科动物头的人像（是男是女有争议）。

这种由兽头与人身（以及相反组合）组合而成的奇异生物，在近东和埃及的古代艺术中是很常见的（比较图2-10、图3-39）。在这些文明中，遗存下来的文献通常允许历史学家为这些人像命名，并描述它们在当代宗教和神话中所扮演的角色。但是因为是石器时代的雕像，所以没人知道艺术家心中想的是什么。旧石器艺术中的兽头人有时被称作巫师，有时被描述为戴着面具的魔法师。与此类似，旧石器时代的人头兽也被解释为人装扮成动物。由于缺少石器时代的文字说明——这是有文字记录、有历史记载之前的（或史前）时代，研究者只能推测一件雕像的意图和功能，例如在霍伦斯坦因—斯塔德尔发现的这件雕像。

不过，艺术史学家们确定，这样的雕像对于那些制作和崇拜雕像的人来说是很重要的。因为制作一件象牙雕像，特别是一件30厘米高的雕像，加工过程极为艰难。首先，必须切断连接着头部的象牙，从死象身上取走长牙。然后，艺术家要将象牙切割成需要的尺寸，再用砂石打磨出与最终雕像大致相似的



1-3 长着猫科动物头的人像，发现于德国霍伦斯坦因—斯塔德尔，约公元前30000—28000年。猛犸象牙 高30厘米。乌尔姆博物馆。

形状。最后，雕刻者运用一块锋利的石刀，雕刻出躯体、四肢和头部，再用一把石“凿”（一种尖状的雕刻工具）在雕像的表面“雕出”（刮出）线条，例如霍伦斯坦因—斯塔德尔雕像胳膊上的线条。所有这些可能至少需要有熟练技能的人制作几天。

### 旧石器艺术中的女性

这个发现于德国的猫科动物与人的组合体在石器时代是个例外。绝大多数史前雕塑不是表现动物就是表现人。在最早的艺术中，人像几乎都是女性而没有男性，并且艺术家几乎总是表现她们的裸体雕像，尽管学者们普遍认为在现实生活中女性和男性都是穿着服饰遮掩身体的某些部位。当考古学家们最早发现旧石器时代的女性雕像时，他们以希腊罗马的美与爱女神的名字将它们称为“维纳斯”，艺术家们通常将维纳斯女神表现为裸体（见图5-60）。这个绰号是不恰当的，并使人产生误解。不仅没有证据表明在旧石器时代的人类形态中已经存在有姓名的神与女神，而且这些形象是否代表哪一类女神也是值得怀疑的。



1-4 威伦道夫的维纳斯，发现于奥地利威伦道夫，约公元前28000—25000年，石灰石，高约11厘米，维也纳自然历史博物馆。

最早也是最著名的史前女性形象之一，便是一件石灰石女性小雕像（高仅有10厘米多），即广为人知的《威伦道夫的维纳斯》（Venus of Willendorf）（图1-4），石像是以它在奥地利发现地的地名来命名的。雕像一连串近乎球体的形状是不同寻常的，一部分原因是因为艺术家根据所选石头的自然形状雕刻而成的。生理解剖上的夸张，在很大程度上暗示着这个雕像和一些类似的雕像是富有生殖力的形象。但是还有一些比例更为苗条的旧石器时代女性雕像，正如有关旧石器艺术中的所有东西一样，这些形象的含义是难以理解的。在旧石器时代，女性形象占据多数，大大超过男性形象，这似乎表明女性因具有确保种族生存的生育能力而备受关注。

至少有一件事情是清楚的，《威伦道夫的维纳斯》的雕刻者并不追求在形体上和比例上的自然主义。正如多数旧石器时代人像一样，雕刻者并不雕刻面部。在这里艺术家仅雕刻出大量卷曲的头发，或者正如一些研究者近来指出的那样，这是一顶用植物纤维织成的帽子——有证据表明在很早的时候便有了编织技艺。无论如何，重点是强调女性的生殖力。这件威伦道夫女性雕像的巨大双乳，远远大于放在乳房上的微小前臂和手，

并且身体的中部凸起，远远超过真正的孕妇。艺术家还耐心地在石头上刻出呈三角形的阴部。在其他早期雕像中雕刻者经常忽略这一细部，这使一些学者对这些雕像是否代表生育者形象这一特性提出质疑。无论这类雕像的宗旨是什么，艺术家想要表现的似乎并不是一个特定的女人，而是整个女性群体。

### 法国的一处岩石屏障

就旧石器时代而言，精确地确定年代是不可能的，所以艺术史学家通常只能以数千年的时间范围来确定每一件艺术品的年代，而不能更为精确地确定它的具体年代。不过年代可能比《威伦道夫的维纳斯》晚一些的另一件女性雕像（图1-5），是在法国劳塞尔（Laussel）发现的。威伦道夫和霍伦斯坦因—斯塔德尔的雕像是用圆雕（in the round）的形式雕成的，即它们是不需要支撑物的独立物体。这件劳塞尔发现的女人像是已知最早的浮雕（relief sculptures）之一。艺术家运用一把石凿凿入一块巨石较浅的表层，从而形成一个从背景中凸起的形象。

今天，这件劳塞尔浮雕陈列在博物馆中，脱离了原来的环境，它现在只是从曾经更加雄伟壮丽的不朽之作上拆下来的一块。当初这块浮雕被发现时，劳塞尔女人像（大约有半米高，比威伦道夫的雕像大很多）是一块体积大约4立方米的大石头的一部分。这个浮雕位于一块旧石器时代岩石屏障前方的裸露部



1-5 持公牛角的女人，发现于法国多尔多涅劳塞尔，约公元前25000—20000年，彩绘石灰石，高约45.7厘米，波尔多阿基坦博物馆。





1-6 斜倚着的女人，石刻浮雕。法国达恩马格德林洞窟，约公元前12000年。约半个真人尺寸。

分。这类岩石屏障以及茅屋和洞穴是早期人类常见的住所。劳塞尔浮雕是旧石器时代许多露天艺术品的典范之一。认为早期人类都是住在洞穴中以及所有旧石器时代的艺术品都是出自于黑暗神秘洞穴的观念是错误的。

劳塞尔的雕刻者在雕凿出女性形象、用锋利的凿子刻出细部之后，又在雕像的躯体上涂抹上红赭色。（在《威伦道夫的维纳斯》的某些部位上也保留着同样的色彩。）与现代对古代艺术的误解相反，在远古时代，艺术家经常在石头雕塑上进行涂绘，不仅在史前时代和古代的近东与埃及是这样，而且在希腊罗马时代也是如此。劳塞尔的女人像也呈现出与更早的威伦道夫女人像一样的球茎状形体，也有类似夸张的乳房、腹部和臀部。她的头部也没有刻画，但是两只胳膊却表现得更加重要，左手放在怀孕的腹部上，小心地呵护着，举起的右手拿着一个野牛角。这个牛角的含义存有争议。

### 法国洞穴中的女人与野牛

女裸体浮雕同样也被装饰在洞窟的墙壁上。最令人瞩目的

是一些石刻浮雕像，雕像大约有真人的一半那么大，发现于法国的马格德林 (La Magdelaine) 洞穴。我们例举这里的其中一件浮雕作为插图来加以说明 (图 1-6)。在旧石器时代的许多浮雕中，艺术家都是利用石壁的自然轮廓作为雕像的基础，这件雕塑便是其中的典型代表。旧石器时代的艺术家经常熟练地运用洞穴不规则的自然岩石表面——凸起、回缩、裂缝、隆脊，这些形式有助于产生真实存在的幻觉。一旦选中一块岩石的形式结构，雕塑者便着重强调轮廓，并用石凿添加内部细节。马格德林的女人像斜倚着，双臂伸展，左腿搭在右腿上。她没有头颅，但是雕刻者却精心描绘出她硕大的乳房和阴部的三角形。

另外一些旧石器艺术家并不是采用雕刻石块或石壁的方法，而多是采用以高岭土塑造的手法来创作泥雕。一万二千年至一万七千年前的某个时候，在图克德奥多伯特 (Le Tuc d'Audobert) 一连串洞穴的最后一个洞穴的低圆形洞顶上，一位大师级的雕塑家用高岭土塑造了一对野牛，它们倚靠在一块不规则的独立的巨石上 (图 1-7)。像许多出自纳米比亚的阿波罗 11 号洞窟的更古老的绘制动物一样 (图 1-2)，这两只野牛也是严格的侧面轮廓。



1-7 两只野牛，法国图克德奥多伯特洞窟浮雕，约公元前15000—10000年。高岭土。每只牛约长60厘米。

## 材料与技法

## 旧石器时代的洞窟绘画

阿尔塔米拉洞窟(图1-9)、拉斯科洞窟(图1-11、图1-13)以及欧洲其他史前遗址一直曾经是地下水道,有几百到几千英尺长。这些洞窟常常被沉积物(如钟乳石和石笋)阻塞,有时几乎无法通行。在这些洞窟的深处,距离洞口十分遥远的地方,早期人类有时选择这里作为居住地,狩猎艺术家在漆黑的墙面上绘制图画。为了照明,他们使用一种装满骨髓和油脂的小石灯,还有可能是藓苔制成的灯芯。他们使用大块呈红色和黄色的赭土绘制底稿。绘画时,他们将相同的赭土碾成粉末,然后吹到墙面上,或者在涂绘前在粉末中混入某些材质,如动物的脂肪。近年对使用过的颜料的分析表明,这些颜料是由许多不同矿物质按照不同的

配方混合而成的。事实证明,在那么遥远的年代,这是一项令人惊异的成熟技术。

大块的石板石成为画家们的调色板,艺术家用芦苇或鬃毛制成画笔,用芦苇吹管或空心骨头沿着形象的轮廓,将颜料吹到无法触及的画面上。拉斯科洞窟的一些岩石墙面凹陷处,距地面高达2米多或者更高处,那里曾经可能固定过一个脚手架,上面搭着用捆扎在一起的小树制成的平台,这样便可以让画家接近洞窟的顶面。

尽管这项工作非常艰难,但是有关复原旧石器时代技术的现代尝试却已经表明:一位熟练的艺术家在不到一天的时间内,便可以用绘画覆盖大片墙面。

每只约有60厘米长,它们是已知的旧石器时代最大的雕塑。雕塑家从洞窟的另一个小洞穴中带来高领土,用手捏出动物的大体形状,然后用类似刮刀一样的工具抹平表面,最后用一把石凿雕出眼睛、鼻孔、嘴和鬃毛。两个动物身上的裂缝是在干燥过程中形成的,可能在制作这件雕塑的过程中就已出现了。

## 鹿角制成的野牛

如上所述,很早以前艺术家便将猛犸象牙加工成人类和动物的形状(图1-3)。史前雕塑也有用鹿角做雕塑媒材的,这就意味着艺术家不得不在很小的空间尺度上进行操作。虽然只有10厘米长,旧石器时代最精致的雕塑之一便是一件用驯鹿角雕成的野牛(图1-8),它在法国的马德莱纳被发现。如同在图克德奥多伯特发现的雕塑一样,雕刻家用小尖锥在表面画刻出线条,表现野牛的鬃毛,但是这件雕刻得更为精细,并且雕刻出两角、眼、耳朵、鼻孔、嘴以及脸上的毛发。特别有趣的是,艺术家决定表现转头的牛,这段驯鹿角微小的尺寸可能成为这种

节约空间设计的动机。不论什么原因,有一点是值得注意的,雕刻家将颈部整整旋转了180度,以保持严格的侧面轮廓。在雕刻和绘画中,艺术家都坚持使用侧面轮廓,以寻求清晰、完整地表现对象。

## 一个小女孩在洞窟中发现的绘画

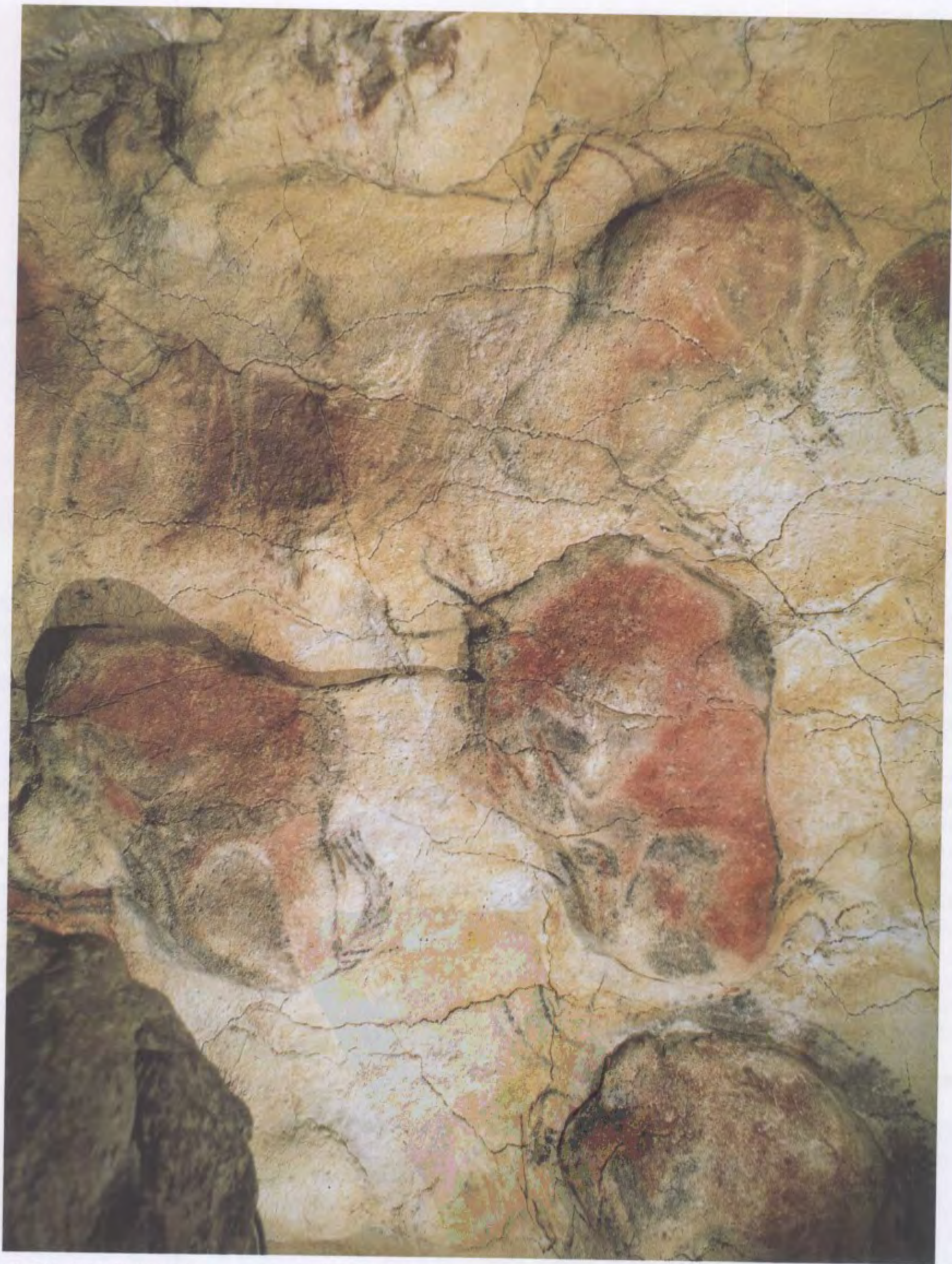
至此为止,前面考察的作品(无论是可携带的,还是固定在岩石或洞窟墙面上的)都是些小件作品。相较于绘制的动物“群”,它们显得非常矮小,这“群”动物漫游在法国南部和西班牙北部洞窟的墙面上,在那里发现了一些最为令人惊叹的史前艺术品。最早的洞窟绘画范例,是一个业余考古学家1879年在西班牙的阿尔塔米拉洞窟(Altamira)偶然发现的。唐·马塞利诺·桑兹·德绍图拉正在他庄园中的一个洞窟中进行探查,他已经发现过打火石标本和雕刻的骨头,他的小女儿玛丽亚跟随着他。当他们来到一个距洞口约26米的一个小洞穴时,因为光线很暗,并且这个充满碎石的小洞穴的顶部只比父亲的脑袋高几厘米,所以这个孩子从她较低的有利视角,首先辨别出洞穴顶上绘制的野兽的模糊形状(图1-9,一幅大约19米长的巨大画面的一个局部)。

桑兹·德绍图拉肯定绘制在阿尔塔米拉顶部上的这头野牛可追溯到史前时代。可是,专业考古学家却怀疑这些作品的真实性,并且在1880年里斯本史前考古学会议上,他们正式将这些绘画当作伪造物而不予以考虑。但是到了19世纪结束的时候,其他洞窟中也发现了绘制的墙面,部分墙面被经过几千年堆积的矿石所覆盖。怀疑论者最终相信,最早的绘画所处的时代比他们曾梦想的更为遥远。已发现的旧石器时代的绘画分处在二百多个遗址中(见本页“旧石器时代的洞窟绘画”)。艺术史学家们仍认为绘制洞窟墙面是非常罕见的事情。因为虽然洞窟绘画数以百计,但是它们都是在2万年前后的这段时期创作完成的。

在西班牙阿尔塔米拉洞窟的野牛绘制于1万3千年至1万4千年前,但是艺术家却采用了与纳米比亚石板画家本质上相同



1-8 转头的野牛。发现于法国多尔多涅马德莱纳,约公元前12000年。驯鹿角,长约10.2厘米。圣日耳民族考古博物馆。



1-9 野牛，绘制在阿尔塔米拉洞窟的天顶壁画局部，西班牙桑坦德，约公元前12000—11000年。每头野牛约长244厘米。

## 旧石器时代的动物和巫术

从1879年阿尔塔米拉洞窟壁画被发现那一刻起(图1-9),学者们就一直感到惊奇,为什么旧石器时代的狩猎艺术家(hunter-artists)决定用动物形象来覆盖这黑暗洞窟的墙壁。针对这个问题有许多不同的答案,其中包括这些壁画仅仅是装饰的说法,但是这个理论不能解释壁画的主题范围为何如此狭窄,也不能解释为何许多绘画是看不到的。事实上,许多洞窟壁画都处在遥远并且很难到达的地方。再加之这些壁画看起来已经被使用了几个世纪这一事实,正是这些,使得许多学者认为史前狩猎者所描绘的形象具有巫术的性质。依照这一论据,通过将动物监禁在洞窟墙壁的表面,艺术家相信这些壁画使他们控制了这些动物。有人甚至猜测宗教仪式或舞蹈是在这些形象前举行的,这些仪式为狩猎者带来好运。还有一些人则认为,可能是将这些绘制的动物当作教学工具,去指导新猎手了解他们将遇到的不同物种的特征,乃至将这些动物作为矛枪的靶子!

通过比较,有些学者认为绘画的巫术宗旨不是促进野牛和其他

物种的“毁灭”。事实上,他们相信史前画家创作动物形象以保证兽群的“生存”。旧石器时代人们依靠这些兽群来为他们提供食物和衣物。对于狩猎巫术(hunting-magic)和食物创造(food-creation)理论来说,一个中心问题是,似乎那些作为旧石器时代人们主要食物的动物并不是那些最频繁被描绘的动物。例如,在阿尔塔米拉,从动物的遗骸表明,被吃掉的是红鹿而不是野牛。

其他一些学者寻求重构基于洞窟绘画的一种复杂神话,认为旧石器时代的人类相信人类拥有动物祖先。还有一些学者还将某些动物物种视为男人,而将其他一些动物物种视为女人,并在伴随这些形象的一些抽象符号中发现性的象征。随着时间的推移,所有这些理论差不多都被怀疑过,艺术史学家必须承认没人知道这些绘画的意图。事实上,对于所有旧石器时代的壁画以及在主题、风格和构图(如何将主题安排在画面上)相类似的那些绘画而言,单一阐释是不太可能被广泛采用。直到现在,这些绘画仍然是个谜。

的方式(图1-2)来解决动物表现问题,而这些画家的创作要早一万多年。每一只野牛都是侧面的,无论是活着站立的还是蜷曲在地上的(可能死了,这一点有争议)。为了在后一种情况中保持侧面轮廓,艺术家不得不采用从一只动物上方向下看的视角,而不是采用一个人站在地面所处的视点。

艺术史学家经常将阿尔塔米拉的动物看作是“一群”野牛,但是那很可能是一种误会。在我们的图例中,几只野牛并没有站在同一个地平线上(一条画出或刻出的基线,在这条基线上被描绘的形象看似站立在画中或浮雕中),它们并没有共处同一方位。它们好像是飘浮在观者的头上,就像天空中的云彩。那只死(?)野牛是从“空中视点”看到的,而其他的野牛则是从地面上看到的。画面没有环境,没有背景,没有地点的暗示。旧石器时代的画家根本不关心这些动物“在哪里”,也不关心它们之间的相互关系如何(如果它们之间有关系的话)。而一只野牛的几个“分离”的形象装饰着天顶,它们可能是不同时间绘制的,每个形象都尽可能完整,尽可能传达出丰富的信息——尽管它们的意义仍是神秘的。(参见“旧石器时代的动物和巫术”。)

### 书写的诞生?

无论如何,对于制作并观看绘画的旧石器时代的人来说,这些绘画确实是有意义的,这毋庸置疑。事实上,符号是由方格、点、方块或者经常伴随着动物绘画的其他线条的排列组成。在这种对无生命物体的表现中,几位观测者看到了一种原始的书写形式,但是这些符号也可能具有其他意义。按照狩猎巫术(hunting-magic)的理论,某些符号看起来像是陷阱和箭头,可能把它们画出来以确保用这些策略成功捕获或杀死猎物。在法国的佩奇马勒(Pech-Merle),被画在洞穴墙壁上的

“斑马”(图1-10)也许没有斑点。某些学者认为:这些“斑点”(在马的轮廓线内外都有)是投向动物的染色石块留下的痕迹。

人手的表现也很常见。佩奇马勒洞穴中马周围的那些人手以及在其他遗址中大多数绘制的人手都是“虚的”,即艺术家将一只手放在墙上,然后将颜料涂在或吹在手的周围。有时候,艺术家在手上蘸上颜料,然后将手摁在墙上,留下“实”手印。这些手印肯定也是有意图的。有些学者认为它们是宗教仪式或公社成员的“签名”,或者也有较小的可能是艺术家个人的“签名”。

佩奇马勒壁画也使有些人洞察到,某些主题可能要选择特定位置来表现的原因。其中的一只马(图例中右边的那只)可能是受到墙壁表面酷似马头和马颈的岩石形状的启发而创作的。与马格德林斜倚着的女人一样(图1-6),佩奇马勒的壁画可能也是某些人注意到,在自然中偶然发现的形象与动物或人的形象之间有些相似之后才创作出来的。像马格德林的雕塑,或者像佩奇马勒的壁画一样,艺术家用石工具,或者通过添加颜色来加强轮廓,“完成”感知到的形式。艺术史学家还观察到,几乎所有的马和手印都绘制在凹陷的岩石表面,而野牛和牛几乎都毫无例外地出现在凸起的岩石表面。这种表现方式又是由什么决定的呢?

### 拉斯科洞窟的“奔牛”

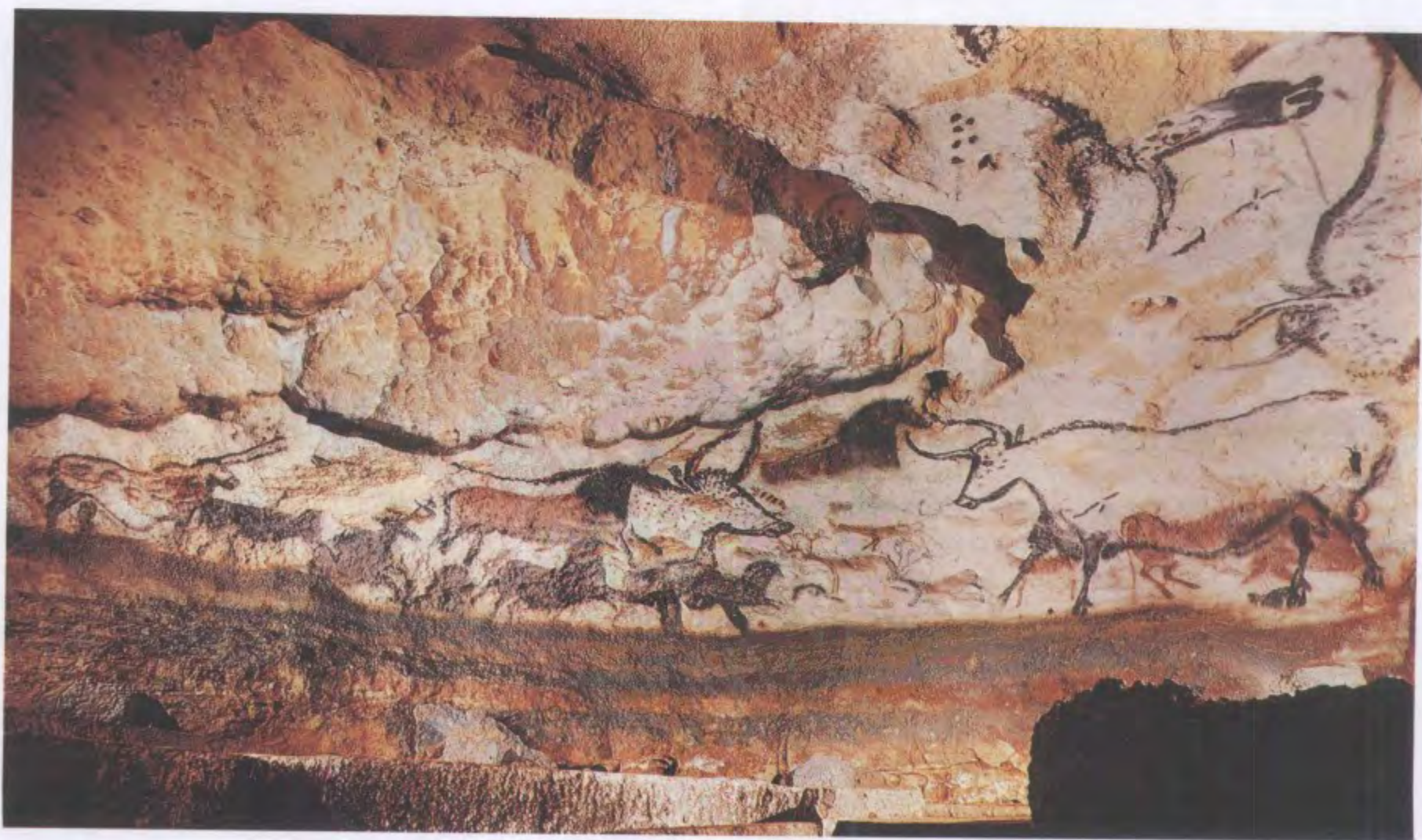
几乎是最闻名的旧石器时代的洞窟是法国蒙蒂尼亚克经过大规模装饰的拉斯科洞窟。许多画着壁画的洞窟十分具有特色,从入口到尽头上百米。人们看到的第一个洞窟(虽然光线微弱)便是所谓的“公牛厅”(图1-11),这个洞窟也是最宏伟的洞窟。虽然这座巨大的环形洞窟被冠以“公牛厅”这一现代绰号,但是所绘制的动物并非都是公牛,还有以不同的尺寸绘制的其他



1-10 有斑点的马和虚手印，法国洛特佩奇马勒洞窟壁画，约公元前 22000 年，长约 340 厘米。

几种动物。像阿尔塔米拉洞窟中的壁画（图 1-9）一样，这里的许多动物形象都是利用彩色剪影来表现的。而另外一些形象（例如我们图例中右侧的大牛）则像佩奇马勒洞窟中的马一样（图 1-10），是用单色轮廓线画成的。人们看到，在艺术史中反复出现的两种最基本的勾画（drawing）与涂绘（painting）方

法，并列出现在拉斯科洞窟的墙壁上。（比较图 5-20，120 多个世纪以后希腊的“黑绘人物[black-figure]”[用剪影手法表现]与“红绘人物[red-figure]”[用轮廓线表现]的绘画技法。）正是这些风格与技巧上的不同，暗示着公牛厅中的动物是在不同年代绘制的，并且现在这种迅速运动的一群动物的感觉印象，可能不



1-11 公牛厅（左边墙壁），法国多尔多涅拉斯科，约公元前 15000—13000 年，最长的公牛约 351 厘米。

1-12 欧洲野牛、马和犀牛，肖韦洞窟壁画，法国阿尔代什，阿尔克桥山谷，约公元前30000—28000年。约实物的一半尺寸。



是艺术家有意绘制的。总之，“兽群”是由几种不同动物组成的，它们的尺寸不同，运动方向也不同。

拉斯科洞窟壁画的另一个特征也应当受到关注。那里的公牛展现出一种被称之为“扭曲的透视 (twisted perspective)”来表现牛角的惯例，因为观者看到的牛头是侧面的，但牛角却是正面的。因此艺术家的表现方法是不严格的，或者视点 (optical) 是不一致的 (不是从固定的视点观看)。可是，这种表现方法却描绘了牛有两只角这一事实。两只角是“牛”这一概念的组成部分。在严格的视觉透视侧面像中，只能看到一只角，但是以这种方式如实描绘动物就将意味着对它的定义并不完整。这种扭曲的透视是史前绘画的标准，但是它并不是普遍的。事实上，在法国阿尔克桥山谷肖韦 (Chauvet) 洞窟，发现世界上最早的有确切年代的绘画 (图 1-12)，在那里画家以一种更为自然的方法表现牛角，这促使艺术史学家重新思考他们对旧石器时代艺术已经做出的许多假定 (见“世界最早的绘画”，第 11 页)。

### 旧石器时代的叙事性艺术？

在所有旧石器时代的洞窟中，可能最令人困扰的绘画是拉斯科洞窟竖井深处的一幅绘画 (图 1-13)，那幅画中的男人 (与女人形成对比) 成为史前绘画中最早出现的男人形象之一。画的左边是一只犀牛，动物所有细节都被注意到，并熟练地表现出来，这在洞窟艺术中是十分常见的。在它的尾巴下面是意义不明的、排成两排的三个斑点。画面的右边是一只野牛，画得更为粗略，但是艺术家十分成功地暗示出这只动物一排竖起的鬃毛，沉重盘旋的内脏悬挂在它的身上。两只动物之间是一个鸟面 (面具?) 人 (比较霍伦斯坦因—斯塔德尔发现的长着猫科动物头的人 [图 1-3])，伸展着双臂和只有四个手指的双手。艺术家描绘人类远不如像描绘动物那样细心与详细，但是突起的阳具使他的性别十分明确。可能画家无需追求真实的描绘，因

为公社并不需要为巫术或其他目的而塑造人类。这个人的处境也是不明确的，他是受伤了还是死了，或者仅仅是仰面斜躺着并没有受到伤害？那根顶部站着一只鸟的棍棒 (?) 和那支矛是他的吗？是他还是那只犀牛使那只野牛受了重伤 (或者与两者无关)？如果他确实是倒在地上，是哪只动物 (如果是两者之一) 把这个人撞倒？这三个形象真的有关系吗？艺术史学家什么都不能确定，但是如果画家为了讲述一个故事而将这些形象互相并置在一起，那么这便创造出有关人类与动物的复杂叙事性作品的一个证据，它出现的时代比仅仅几代之前的任何人所想像的都要早得多。可重要的是要记住，即使它是一个故事也很少有人会“读”到它。这幅画被画在一个很深的坑道中，人很难到达那里，并且只有在原始火炬闪烁的光线中才能看到。

## 新石器时代的艺术

### 冰面的消退

大约公元前 9000 年，覆盖着北欧许多地区的冰面，随着气候变暖在旧石器时代融化。驯鹿迁移到北方，长毛的猛犸象和犀牛消失了。旧石器时代是一个过渡时期，中石器时代的欧洲在气候上、地理上和生物学上与今天十分相近。后来，经过数千年，在不同的时间和全球不同的地区，一个更伟大的新时代，新石器时代诞生了。

旧石器时代的人们已学会用极富有智慧的技艺，通过创作图像来抽象概括世界。他们可能希望通过获取和拥有对象的形象来控制对象。在新石器时期，人类向真正、具体地控制他们的环境迈进了巨大的一步，通过居住在固定的住处、种植植物和驯养动物，他们的食物供应有了保证，许多族群从猎人变为

## 世界最早的绘画

上个世纪最引人注目的考古发现之一于1994年12月在法国的阿尔克桥山谷被发现，并于1995年1月18日，在巴黎的一个激动人心的记者招待会上发布了这一消息。第二天，当世界各地的人们阅读晨报或打开电视看到这些非凡的旧石器时代洞窟绘画的图例时，人们感到大为震惊。不同于近年来其他一些被证明是伪造物的史前艺术“发现”，在肖韦洞窟（根据探险队的领袖让-玛丽·肖韦的名字而命名）中的这些绘画似乎是真实可信的，但是没有一个人（包括肖韦和他的同事）猜想到他们发现的这些绘画的时代。经过直接放射性碳测年法（radiocarbon dating，测量有机物中的碳14的衰退率）测定，证实这些洞窟壁画远远超过1万5千年，比阿尔塔米拉洞窟的壁画更为古老（图1-9）。实际上，肖韦洞窟绘画是世界上迄今已发现的最古老的绘画，可推定的年代大约为公元前30000—28000年。这些绘画使学者们重新评价从简单形式到较为复杂形式的“风格发展”体系，这一体系几十年来几乎被普遍接受。

肖韦和他的探险队写下了他们探寻这个洞窟的动人报道。当他们面对这堵绘画墙（图1-12）时，他们是如何反应的：“这是令人狂喜的一刻……让-玛丽……激动得说不出话来。克里斯蒂安（伊莱尔）发出惊呼。当时伊利特（布律内尔·德尚）和（她的女儿）卡罗莱冲了过去，充满喜悦和激动……这是难以形容的疯狂时刻。”<sup>①</sup>

许多种类动物出现在洞窟墙壁上，包括几种凶猛的动物，例如狮子和熊。这些猛兽绝不是旧石器时代人类日常饮食的一部分。

事实上，熊在洞中冬眠，有五十多个熊的头骨还在洞里。当熊居住在洞穴中时，对于任何冒险闯入者来说，那里都是凶险之地。

肖韦探险队发现的几幅绘画在艺术史上占据着重要地位。肖韦洞窟比拉斯科洞窟（图1-11）早几千年，欧洲野牛的牛角（灭绝了的长角野牛）是写实表现的，一只角在另一只角之后，没有运用被认为是旧石器时代艺术普遍特征的扭曲透视。欧洲野牛和马，虽然是按标准的侧面视点来表现的，但是却并不完整，这违反了旧石器时代画家总是简要地勾画出完整的形式这一“规则”。而且图例中右下方的两只犀牛看起来似乎是相互对抗的，对于一些观察者来说，这种叙事性艺术的表现是有意的，这既是绘画中也是雕塑中的又一个“先例”。

对肖韦洞窟的许多研究仍在继续进行。随着工作的进展，更多的绘画将会被发现。但是有一点已显而易见，即认定旧石器时代艺术由原始的表现向更为复杂的表现的“进化”是错误的。最终，另一个被广泛接受的理论可能也将被证明是错误的。这正是研究年代如此遥远，几乎没有什么遗存的艺术的挫折（与激动）所在，几乎每一个新的发现都会导致艺术史学家去重新评价那些以前已经得到承认的观点。

<sup>①</sup>让-玛丽·肖韦等合著，《艺术的黎明：肖韦洞窟》（纽约哈里·N·阿布拉姆斯出版社，1996）P48-50。



1-13 犀牛、受伤的人和开膛的野牛，画于拉斯科洞窟的竖井中，法国多尔多涅，约公元前15000—13000年。野牛长约102厘米。

牧民、农民，最终变为城镇居民。漫游的猎人在有组织的公社定居下来，生活在周围环绕着耕田的村庄里。

根据石头工具的发展，史前史通常被划分为旧石器、中石器和新石器时代。可是，还可以在食物采集时代和食物生产时代之间进行一种不同的划分。根据这种划分方案，旧石器时代大致归于食物采集时代，中石器时代是这一时代的最后阶段，是以增加食物采集和狗的驯养为标志的。在新石器时代，农业和家畜饲养成为人类的主要食物来源。这种向新石器时代转变首先发生在古代近东。

## 古代近东

### 文明的黎明

研究者曾经指出，今天我们所认为的中东、古代近东这一地区，在最后的冰川消退之后变得干燥，成为沙漠或半沙漠地区。他们指出，这迫使当地居民迁往埃及尼罗河以及美索不达米亚的底格里斯河和幼发拉底河肥沃的河谷（现在叙利亚和伊拉克地区）。根据考古学和生态学发现，这种观点不再有立足之地了。最古老的定居公社不是发现在河谷，而是发现在与河谷毗邻的草原高地，这些地区为农业发展提供了必要的先决条件。当地植物的种类（例如野生小麦和大麦）非常丰富，同时还有大量可以被驯养的动物群（山羊、绵羊和猪）。充足的降雨有利于农作物的栽培。只是在村庄农业生活得到充分发展之后，移民者受到更肥沃土地的吸引，也许因为需要为迅速增长的人口发现更多的土地，他们才迁移到河谷和三角洲。在那里，除了系统化的农业之外，新石器社会出现了政府、法律和正式的宗教，同时还产生了书写、测量以及计算、纺织、金属加工和制陶。

根据今天已知的资料，这些革新看来可能开端于美索不达米亚，然后在很早的年代便传播到北部叙利亚、安纳托利亚（土耳其）和埃及。一些村庄农业公社（例如伊拉克的贾尔莫[Jarmo]和南部安纳托利亚的科塔尔胡于克[Catal Huyuk]）出现的年代可以追溯到公元前7世纪中期。有防御工事的、令人瞩目的耶利哥古城甚至更为古老，《圣经》中的约书亚几千年后才出现在这座古城的城墙前面。考古学家正不断地揭示出令人惊异的事情，每年对新遗址的发现和探索，正迫使他们修正关于旧石器文明出现的观点。但是两处已久为人知的遗址，即约旦河上的耶利哥古城和安纳托利亚的科塔尔胡于克古城，为新石器时代人类社会和艺术迅速而又激动人心的变化提供了相当具有代表性的景象。

### 一万年的古老石塔

到公元前7000年，至少在这三个近东地区，即巴勒斯坦、伊朗和安纳托利亚，农业已完全确立起来。虽然可被确定在公元前7000年以前栽培农作物的遗存还没有被发现，但是那时的农业先进状况必须有长期发展做先决条件。实际上，像耶利哥古城的真实存在，给这种假定以强有力的支持。耶利哥古城遗址（处于四季如春的约旦河谷的一块高地上）曾被早在公元前9000年便出现的小村庄所占据。这个小村庄在大约公元前8000

年的时候经历了蔚为壮观的发展，在那时一个占地大约4公顷、崭新的新石器时代城镇建立起来。城镇的泥砖房屋坐落在圆形或椭圆形的石头地基上，屋顶是用覆盖着泥土的树枝搭建的。

因为城镇的财富增长和强大的邻邦定居下来，防卫的需要导致了第一座已知的永久性的石头堡垒的出现。到大约公元前7500年，这个城镇估计已经有两千多人，周围环绕着一道在岩石上开挖出来的宽阔壕沟和一道1.5米厚的城墙。这道城墙（保存下来的城墙差不多有4米长）之内，建造了一座8.5米高的宏大圆形石塔（图1-14）。塔基直径近10米，塔中有一个内部楼梯直达塔的顶部。这个遗址还没有被充分发掘，无法确定这座塔到底是孤立的还是形成一个完整防御体系的几座相似的石塔中的一座。无论如何，这样一座建筑物仅仅是用最原始的石工具建造而成的，这确实是一项巨大的科技成就。它开启了纪念碑式不朽建筑的久远历史，从新石器时代耶利哥古城的这座石塔，一直延续到今天用钢铁、混凝土和玻璃建成的百层摩天大楼。

### 面部经过修整的头盖骨

大约公元前7000年，原来的居民遗弃了耶利哥遗址，但是又有新的居民迁入到这里，他们在石头地基上建造起矩形泥砖房屋，仔细地涂抹上石膏，并漆刷地面和墙面，几座发掘出来的建筑物似乎是神殿，移居者制作了女人（或神）以及动物的小雕像。极为不同寻常的是一组人类头盖骨，这些头盖骨的面部由艺术家用石膏做过“整容”（图1-15）。精细的模具翻制以及镶嵌着海贝的眼睛和画出的头发（包括在一个样本上保存下来的绘制的胡须），使他们的面容惊人的生动。可是容貌刻画特征被认为是典型的，而不是特定面容的记录。耶利哥的头盖骨并不是现代意义的精确肖似的个体肖像，因为这些头盖骨不仅



1-14 建在定居点城墙内的宏伟石塔，耶利哥。约公元前8000-7000年。

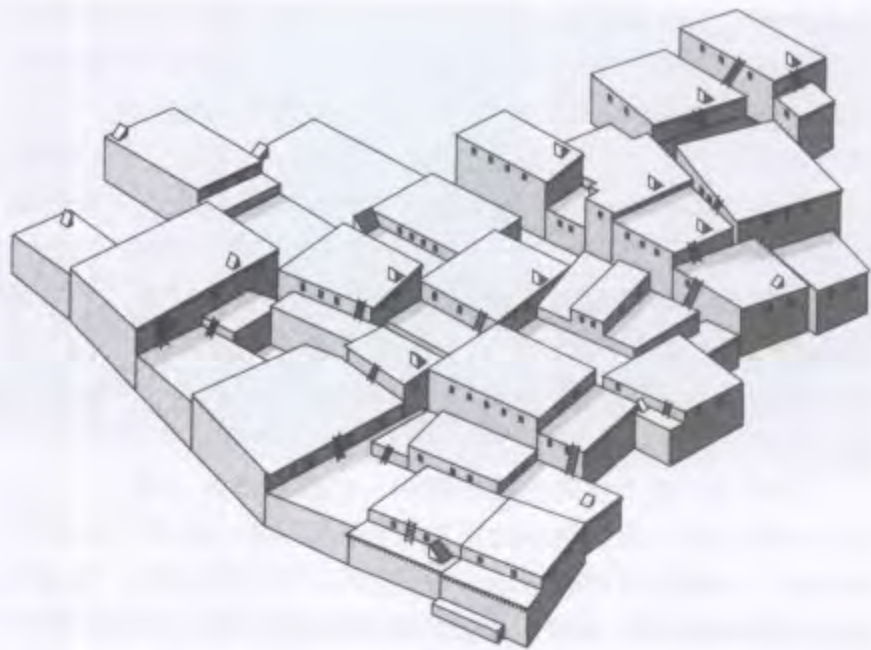


与身体分开、并被赋予新的面孔,而且还是身首分别埋葬的,新石器时代的耶利哥人一定在这些头像上萦系着特殊的意义。一些学者认为,这些头像要表明一种在躯体死后灵魂仍然存在的信仰。不管它们原意如何,仅仅单凭它们的尺寸就有别于旧石器时代的人像,例如很小的《威伦道夫的维纳斯》(图1-4)乃至30厘米高的、霍伦斯坦因-斯塔德尔出土的象牙雕像(图1-3)。它们标志着古代近东纪念碑式雕塑的开端。

### 没有街道的新石器时期的城镇

在安纳托利亚还有一些非同寻常的发现。在科塔尔胡于克的哈希拉尔(Hacilar)和其他一些地方的考古发掘已经表明,在公元前7000-5000年,安纳托利亚高原中部是一处繁荣的新石器时代文化的遗址。1961至1965年间在科塔尔胡于克古城发掘出来的十二个连续的建筑平面被断代为公元前6500至5700年间。在一处遗址,按照一种未被中断的次序,可能追溯到超过八百年间的新石器时代文化的发展演变。(在最近进行的重新发掘之前,只有三十二分之一英亩被勘探,新的计划有希望扩展,并可能修正目前的新石器时期生活的景象。)

科塔尔胡于克古城的财富之源是贸易,特别是黑曜石贸易。黑曜石是一种玻璃状的火山岩石,易于切削成精细锋利的边缘,受到新石器时代的工具制作者和武器制作者的高度重视。与耶利哥古城一样,科塔尔胡于克古城似乎也是最早经历都市生活的古城之一。它整齐的规划表明这个城镇是按照某些预先确定



1-16 土耳其科塔尔胡于克第五平面的一部分复原示意图。  
约公元前6000-5900年(按照J·梅利阿特的观点)。

的方案建造的。一个奇异的特征是这个定居点完全没有街道(图1-16);房屋相互邻接,并且没有门。屋顶下方开口可以通往室内,这些开口还作为烟囱,为起居室与厨房结合处的、构成房屋中心的壁炉提供了通风口。这样的布局今天看来似乎并不实用,但它却有一些优点。连为一体的建筑物比独立的建筑结构更稳定,在城镇遗址范围内,形成一道周界墙,它非常适合于抵御人类的武力和自然的威力。因此,如果敌人设法突破外墙,他们将会发现他们并没有进入城中,而是在房屋里面,与此同时,防卫者们也正在屋顶上严阵以待。

这些房屋用泥砖建成,由结实的木结构加固,房屋的尺寸大小不一,但是采用的都是标准的设计方案。墙面和地面涂着石膏,并漆刷过,沿着墙面的平台是睡觉、劳作和吃饭的地方。死者被埋葬在地面下面。已经被发现的、数量巨大的神庙与这种标准房间混合在一起。随着不同的建筑平面变化,在这个城镇发掘部分,大约每三栋房屋对应一座神庙,平均比率非常高。这个数字表明这些神庙在科塔尔胡于克居民的生活中扮演着重要的角色。

神庙通过丰富的室内装饰区别于房屋结构,它是由壁画、石膏浮雕、动物头和牛的头骨组成。牛角被广泛认为是男性力量的象征,大多数神庙都装饰着牛角,有时数量相当可观。在一些场所,牛角与从墙面上突起的、象征着女性繁殖力的石膏乳房相邻陈列。在科塔尔胡于克还发现了数量相当多的石头和黑陶(terracotta)小雕像,它们大多数都很小(5-20厘米高),基本上都是描绘女性人物。仅有几尊雕像达到30厘米。

### 新石器时代的土耳其猎鹿

虽然在科塔尔胡于克动物饲养业已确立,但狩猎在新石器时代早期的经济中继续扮演重要角色。作为食物来源的狩猎的重要性(一直到大约公元前5700年)也被反映在壁画中,在更为古老的神庙中,狩猎场景成为主流。可是,在风格和观念上,



1-15 面部经过修整的人类头盖骨,耶利哥,约公元前7000-6000年。  
面部用石膏成型,彩绘,镶贝壳。安曼考古博物馆。

科塔尔胡于克的猎鹿壁画(图1-17)不同于旧石器时代狩猎艺术家创作的壁画。关于科塔尔胡于克绘画以及其他与其相似的绘画,也许最为显著的新奇之处便是经常出现人类形象——不仅有单独的一个人,而且还有秩序井然的一大群人,他们呈现出多种多样的姿势,表现出多种多样的主题和环境。正如前面所指出的那样,人类一般不出现在旧石器时代的洞窟壁画中,也从未发现过图像叙事。甚至在拉斯科竖井中出现的“狩猎场景”的叙事性也是值得怀疑的。在新石器时代的绘画中,人类的主题以及表现人类关系与人类行动的场景,超过动物主题而成为中心。

在科塔尔胡于克的狩猎场景中,狩猎者群体(事实上,没有人怀疑它是一次有组织的狩猎集会,而不是一系列个体形象)表现出一种强烈夸张的运动,表现出那个时代惯用的、基本形式的有韵律的重复。画家仔细地区分出重要的描述性的细节(例如弓、箭和服装),并且头部已清晰地勾画出鼻子、嘴、下巴和头发。新石器时代的画家将所有的头部都表现为侧面,这与旧石器时代艺术家通常选择侧面视点来表现动物的道理是相同的。只有人类头部的侧面像才能全面、清晰地表现出他的形状。不过新石器时代艺术家却是从正面视点表现躯干(再一次采用了传达出最多信息量的视点),同时选择侧面视点表现腿和胳膊。这种人体的复合视点(composite view)完全是人为的,因为人体不可能在臀部的位置上形成一个90度的生硬转向。但这是对人體是什么的真实描绘——与从一个特殊视角所看到的人体形成对比。复合视点是旧石器时代绘画中扭曲透视的另一种表现形式,在旧石器绘画中正面视点的动物双角与侧面视点的头部结合在一起(图1-11、1-13)。数千年来,艺术家不可抗拒地钟爱着这种人体的复合视点,直到大约公元前500年古风时期的

开端,希腊人才突然完全拒绝采用这种表现方法(见第5章)。

自从旧石器时代以来,绘画技巧也发生了引人注目的变化。颜料是用画笔涂绘到干石膏的白色底子上。精心准备的墙面与将颜料直接涂绘到岩石表面形成了鲜明的对比。这是向有画框限制的现代架上绘画观念迈出的有意义的一步。

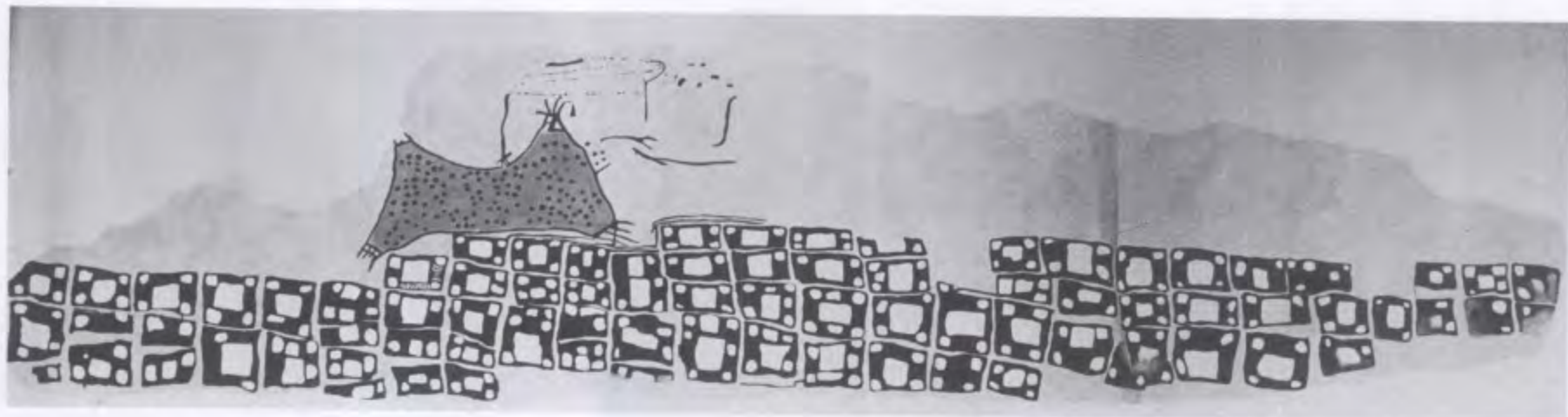
### 最早风景画?

更为值得注意的依然是在科塔尔胡于克较古老神庙中的一幅画(图1-18),它通常被赞誉为世界最早风景画(landscape,一幅没有描述性内容、完全是自然环境的图画)。同样,它也是历经几千年保存下来的唯一一幅风景画。按照放射性碳测法断代,这幅画大约是在公元前6150年完成的。前景是城镇,有规则的房屋整齐地并肩排列,可能描绘的就是科塔尔胡于克古城本身。在城镇的后面出现了有两个山峰的山脉。艺术史学家认为从更高处的两个锥体发出的点和线代表着火山爆发。他们认定这座山是3200多米的哈桑达哥山(Hasan Dag)。这座山坐落在安纳托利亚的中部,只有两座火山山峰,在科塔尔胡于克可以看到它。因为绘画在神庙的墙上,所以推测火山爆发很可能具有某种宗教意义,但是壁画并不一定描绘特殊的历史事件。可是,如果科塔尔胡于克的壁画与一个故事有关,甚至是一件循环发生的事情,这就不能认为它是一幅纯粹的风景画。尽管如此,这幅壁画是最早描绘一个场景的作品,全然没有人类与动物。

科塔尔胡于克古城的丰富发现,给人一种社会繁荣而又井然有序的印象,艺术和工艺发生了巨大的变化。除了绘画和雕塑之外,纺织业和制陶业也已确立,甚至在公元前6000年之前,人们已少量了解到冶铜和冶铅技艺。看来向农业经济的转变到大约公元前5700年似乎已经完成。



1-17 猎鹿,土耳其科塔尔胡于克第三平面一幅壁画的复制品局部,约公元前5750年。



1-18 有火山爆发的风景画(?)，土耳其科塔尔胡于克第二平面一幅壁画的复制品局部，约公元前6150年。

## 西 欧

### 一处新石器时代的天文观测点

在西欧，旧石器时代的绘画和雕塑十分丰富，但还没有发现与科塔尔胡于克古城同时代类似的发达城镇。但是，在后续的几千年，可能早在公元前4000年，几个地区的新石器时代的居民运用粗糙切割的巨石，创造出一种纪念碑式的建筑。石头巨大的维度（有些高达5米多，重达50吨）使史学家将它们称为巨石（megalith），并将创造出它们的文化指定为巨石文化（megalithic）。

有时这些巨石被排列成一个圆形，被称作史前巨石群（cromlech）或圆形石结构（henge），经常环绕着一道壕沟。今天最壮丽的巨石阵（Stonehenge，图1-19）在英格兰南部的索尔兹伯里平原。巨石阵是一个由粗糙切割的砂岩漂砾（一种砂岩形式）和较小的“蓝石”（多样的火山岩）组成的复合体。最外面是一个圆形，直径差不多30米，庞大的砂岩漂砾独块巨石之上横放着过梁（“lintel”，一种架设在开口处的“石梁”，见图4-18）。接下来

一圈是青石，再向内一圈是围绕成马蹄铁形（开口端向东）的三塔石（“trilithons”，三石结构）——五对上面放着过梁的、最巨大的砂岩漂砾石，每块重达45至50吨。分开竖立、朝向东方的（在我们照片外侧的右下角）是“踵石”（heel-stone），“踵石”可供人从这个复合体的中央向外观看，那里是夏至那天日出的标志点。

巨石阵可能是分几个阶段建造的，经历了公元前2000年前后的几个世纪。它似乎是一个天文台，这个神秘的建筑结构，在中世纪被认为是阿瑟王传说中的魔法师梅林建造的工程（梅林是“亚瑟王传说中”亚瑟王的顾问，是一个魔法师和预言家。——译注），他将它们从爱尔兰神秘地带到这里。现在大多数考古学家都认为巨石阵显然是一部精确的日历。这一成就是新石器时代人类智力迅速发展的见证，同时也见证了他们创造宏大物质成就的能力。

即使今天，这一史前成就仍给我们留下深刻的印象。到公元前2000年，占据着底格里斯河和幼发拉底河之间的美索不达米亚平原的人们，在巨大的平台上建立起一些多层神庙至少已有一千年。在肥沃的埃及尼罗河谷，法老的巨大石金字塔早于巨石阵五百余年已经建立起来。现在我们将转向那些有文字记录和历史人物的文明。



1-19 巨石阵，英格兰威尔特郡，索尔兹伯里平原，空中俯拍景色，约公元前2550—1600年。圆形直径30米，三塔石高约7.3米。



公元前3500年	公元前3100年	公元前2900年	公元前2300年	公元前2150年	公元前2000年	公元前1800年	公元前1600年
乌鲁克	纳萨	早期王朝 (苏美尔)	阿卡德王朝	乌尔第三王朝 (新苏美尔)		老巴比伦	卡辛泰什与米坦尼王国 (美索不达米亚) 赫梯王国(安那托利亚) 埃兰王国中期(伊朗)



女人头像(艾那那母神像)  
乌鲁克,  
公元前3200—3000年



乌尔的军旗  
公元前2600年



阿卡德国王头像  
尼尼微,  
公元前2250—2200年



古第阿坐像  
戈苏, 公元前2100年



汉谟拉比法典石碑  
公元前1780年



狮子之门  
赫梯, 公元前1400年

轮子的发明	书写的发展与历史记录的开始 独立城邦的繁荣	萨尔贡建立阿卡德王国, 公元前2300年 纳拉姆辛, 公元前2254—2218年在位	古蒂人统治的拉迦什, 公元前2100年	汉谟拉比, 公元前1792—1750年在位 赫梯攻陷巴比伦, 公元前1595年
-------	--------------------------	---	---------------------	--

## 第 2 章

# 文明的起源： 古代近东（两河流域）艺术

THE RISE OF CIVILIZATION  
THE ART OF THE ANCIENT NEAR EAST

公元前1000年	公元前900年	公元前612年	公元前538年	公元前330年	公元224年	公元636年
	亚述帝国	新巴比伦帝国	波斯帝国	古希腊—罗马	萨珊王朝	



带着随从和士兵的亚述纳西拔二世  
卡尔休，公元前875—860年



带翼的人首公牛  
德尔-沙鲁金，  
公元前720—705年



伊师塔门  
巴比伦，公元前575年



波斯波利斯宫殿遗址  
公元前521—465年



沙普尔二世(?)头像  
约公元350年

亚述纳西拔二世，公元前883—859年在位

萨尔贡二世，公元前721—705年在位

亚述巴尼拔，公元前668—627年在位

尼布甲尼撒二世，公元前604—562年

大流士一世，公元前522—486年在位

薛西斯，公元前486—465年在位

伊苏斯之战，公元前331年

亚历山大大帝去世，公元前323年

古罗马首任皇帝奥古斯都，公元前27—公元14年在位

沙普尔一世俘获瓦莱里安（古罗马皇帝），  
公元260年

波斯帝国灭亡，公元642年

## 河流之间的土地

当人们开始放弃危险无常的狩猎采集生活时，当人们开始追求可预知且更为稳定的农业、畜牧业生活时，人类社会的变化显得如此重要和令人震惊，以至于这段时期被恰如其分地称为新石器时代的革命（the Neolithic Revolution）。日常生活形态的革命性变化首先发生在美索不达米亚（Mesopotamia）——这是一个希腊语，意为“河流[底格里斯河（Tigris）和幼发拉底河（Euphrates）]之间的土地”。美索不达米亚是通常被称为新月沃地（Fertile Crescent）——一片巨大的弧形区域，从土耳其和叙利亚的山脉边界，穿过伊拉克，到达伊朗扎格罗斯山脉之间——的核心地区。在这里，人类首先学会了如何使用轮子和犁，如何控制洪水和修筑灌溉沟渠。这里成了绿洲——并被推测为是《圣经》中的伊甸园（Garden of Eden）。

### 古代近东的再发现

由于这里孕育了世界上三种伟大的现代信仰——犹太教（Judaism）、基督教（Christianity）和伊斯兰教（Islam），长期以来，近东地区成了历史和宗教学生的兴趣点之所在。但是，直到19世纪，对古代美索不达米亚的系统发掘，才让全世界开始关注那些非凡的建筑和艺术成就。欧洲伟大的博物馆，也开始迅速地用表现战事和狩猎的石浮雕（图2-22、2-24、2-25）和骇人的巨型人首公牛雕像（图2-21）来填充画廊。这些作品来自亚述人（Assyrian）的宫殿，亚述人是公元前9-7世纪北部美索不达米亚帝国的统治者。在猎宝的时代精神感召下，奥斯汀·亨利·莱亚德（Austen Henry Layard）（一位近东考古先驱）带来了大英博物馆的特殊指令——要竭尽能力和财力，尽可能多地搜集保存完好的艺术珍品。兴趣随着每一个新发现在增加，北美博物馆也开始收集近东艺术品。

在美索不达米亚的出土文物中，没有一件可比得上伦纳德·伍利（Leonard Woolley）于20世纪20年代在美索不达米亚南部乌尔王陵（the Royal Cemetery at Ur）发现的珍品更引人注目了。发掘公元前3000年苏美尔人墓葬所产生的兴趣，可媲美于公众在1922年发现埃及少年天子图坦卡蒙（Tutankhamen）墓葬（见图3-36、3-38）时的痴迷程度。乌尔王陵填满了金制品、珠宝、艺术珍品和乐器（图2-8、2-11）。欧洲皇室和精英们频繁造访此地，其中包括侦探小说家阿加塔·克莉斯蒂（Agatha Christie），她后来嫁给了一位在乌尔工作的英国考古学家。她1936年的作品《美索不达米亚的谋杀》就是聚焦于伊拉克的一件出土文物。古代乌尔珍品的发现将苏美尔人再一次推到了世界舞台的显著位置，他们已经缺席了四千年。

## 苏美尔艺术

### 文字的发明

苏美尔人把地处底格里斯河和幼发拉底河之间广阔、平坦和低洼的河谷改造成了古代的新月沃地。这块在苏美尔人之前少有人定居的土地，就是现在的南部伊拉克。在公元前4000年，苏美尔人建立了城市社会，并发展出最早的文字体系。最早的书写文献是关于行政法案和商业贸易的档案，但是苏美尔人也创作了大部头的文学作品。最著名的苏美尔作品《吉尔伽美什史诗》（the Epic of Gilgamesh）要早于荷马（Homer）的《伊利亚特》（Iliad）和《奥德赛》（Odyssey）大约1500年。

开始时，大约公元前3400-3200年，苏美尔人用利器或铁笔（stylus）刻在黏土上的象形文字（pictograph）（代表文字的简化图形）详细记载了家畜、食物和其他类目。泥板凝固后，变成了易碎的然而又几乎是不能损毁的匾额——上溯约5000年的数以千计的文献得以保存至今，从这一点上说，它是不可损毁和磨灭的。苏美尔人自上而下书写图示符号，并按单元排列，从右至左阅读。直至公元前3000-2900年，苏美尔人将它们简化成楔形符号，按照历史学家的严格界定，这标志着文字的起源。到了公元前2600年，楔形文字（cuneiform）已经相当成熟，足以表达复杂的语法结构。

苏美尔人的语言不属于古代任何一种主要语群，然而，历史学家们从不怀疑苏美尔人是文明传播的主要力量。从美索不达米亚南部，东至伊朗高原，北至亚述（Assyria），西至叙利亚，他们的影响无所不至。数以千计的楔形文字牌匾，是苏美尔人广泛遍布古代近东的明证。商业对苏美尔人是至关重要的，因为尽管土地肥沃，但像金属、石料和木材这些重要的自然资源依然很短缺。

### 城邦的出现和城邦的神祇

古代苏美尔并不是统一的国家，而是由大约12个独立的城邦（city-states）组成，每一个城邦都被认为是受不同的美索不达米亚神祇（见“美索不达米亚的男神和女神”，第19页）所保护。苏美尔的统治者是神在尘世的代言人和财务管理者。统治者和祭司指导着所有的公共活动，包括修筑运河、收割庄稼以及向不务农的人分配食物。农业的发展到了一定水平，这就使只用一部分劳动力生产食物成为可能。一些社会成员可以专攻诸如制造业、商业和行政管理的活动。这种专业分工是最初复杂城市社会的特征。在古代苏美尔城邦中，从前都是独自兴起的活动第一次变得专业化了。在承担御敌和防御天灾的任务时，社团胜于家庭。作为由一人或从众多领导家族中选出的委员会所统治的独立社团——“城邦”获得了永久的身份。城邦是伟大苏美尔人的首创之一。

## 美索不达米亚的男神和女神

古代近东苏美尔人及其后继者崇拜的众多神祇中,大部分是自然之神。在此列出的一些最重要的男神和女神,囊括了本章提到的所有神祇。

**阿努 (Anu)** 苏美尔人的主神——阿努,是天神和乌鲁克城的神祇,在乌鲁克城仍可见到最早的苏美尔神庙遗迹之一(图2-1、2-2)。

**恩利尔 (Enlil)** 阿努之子恩利尔,是风神和大地之神。他最终取代其父,成为众神之王。

**艾那那 (Inanna)** 艾那那是苏美尔爱情和战争女神。艾那那就是后来的伊师塔(Ishtar),她是美索不达米亚历史所有时期里最重要的女神。在很早时候,在乌鲁克就建造了一座供奉艾那那的圣堂。在遗迹中,发掘者发现了公元前4000年与敬神有关的雕像和浮雕(图2-3、2-4)。是否女神本身在当时被表现为人形,这一点我们不得而知。艾那那/伊师塔无疑与其神狮一起被表现在公元前18世纪位于马里的兹木瑞-利姆宫殿的壁画上(图2-17)。

**南纳 (Nanna)** 南纳是月神,也被称为“Sin”,是乌尔城的主神。他最重要的神殿坐落于乌尔。

**乌图 (Utu)** 乌图是太阳神,后来也被称为沙玛什(Shamash)。他在锡帕尔尤其受到尊敬。在大约公元前1780年的一座巴比伦石碑上,国王汉谟拉比把他的法典呈献给沙玛什,沙玛什被表现为从双肩发射出火焰的形象(图2-16)。

**马杜克 (Marduk)、那波 (Nabu) 和阿达 (Adad)** 马杜克是巴比伦的主神。其子那波是文字和才智之神。阿达是巴比伦风暴之神。那波的龙和阿达的神牛就表现在公元前16世纪巴比伦的伊师塔门上(图2-26)。

**宁戈苏 (Ningirsu)** 宁戈苏是拉加什和戈苏的地方神祇。他的名字意为“戈苏的统治者”。伊纳特姆是拉加什一位早期的统治者,在神的帮助下击败了敌军。在大约公元前2600-2500年所谓的《兀鹰石碑》(图2-7)上纪念宁戈苏在这场胜利中的作用。古第阿(图2-15)是伊纳特姆的新苏美尔的继任者。他于公元前大约2100年,按照神的梦中指示为宁戈苏建造了一座神殿。

**阿舒尔 (Ashur)** 阿舒尔是阿舒尔城的地方神祇,阿舒尔城也因其而得名。阿舒尔是亚述众神之王。他有时也被认同为恩利尔(Enlil)。

苏美尔人的城市规划反映出,在城邦居民的日常生活里,本地神祇扮演着中心角色。神庙成了城市的纪念性核心。它不仅是当地宗教活动的核心,也充当着行政和经济中心。它实际上是神的领地,苏美尔人认为这个神同城邦的摄政者一样,是土地和牲畜伟大的占有者。巨大的庙宇建筑是城中之城,也就同时具有了宗教和世俗功能。神庙的祭司和书吏们从事着官方业务,兼顾着看管神和统治者领地的职责。

### 通向天空的泥砖塔

在存世的早期苏美尔人神庙建筑中,最著名的是位于乌鲁克(Uruk)已有5000年历史的白庙(White Temple)(图2-1),乌鲁克是传奇英雄吉尔伽美什(Gilgamesh)国王的故乡。一般来说,早期的美索不达米亚神庙,在今天也只有地基能被辨认出,而白庙则是一个罕见的例外。苏美尔工匠没有使用石砖,而代之以成形的泥砖来修筑神庙和其他建筑的上层结构。几乎所有这些建筑都被岁月销蚀掉了。但是,建筑易碎的材质并没有阻碍苏美尔人建造诸如乌鲁克神庙这样杰出的作品,而这要早于埃及人建造金字塔几个世纪。这也在很大程度上表明,苏美尔人以建造纪念碑的方式寄托他们对神的崇敬这一强烈愿望。

乌鲁克神庙遗迹使人们足以完成一幅相当可靠的复原图

(图2-2)。神庙(用石灰水刷白的墙壁使其得到了“白庙”这个现代绰号)坐落在梯形高台(或称为亚述金字塔形古庙塔[ziggurat])上,高出城市中心街面12米。一排楼梯(图2-1)通向顶部,但却并非直通向神庙的任何一个入口,在方向上形成两个或三个多角的变化是必要的。这种“弯曲的轴线”路径是苏美尔人神庙的标准规划,和埃及人的神庙和陵墓的直线形路径设计(见第3章)形成了鲜明对比。

同其他苏美尔神庙一样,白庙的屋角朝向东方,对着罗盘上的方位基点。这个建筑可能是献给天神阿努(Anu)的,具有适度的比例(19米比5米)。通过设计,它没有给参拜者提供大量席位,而只是精选了一少部分——或许留给社团领导人和祭司。神庙拥有数个房间。中央大厅,或称为内殿(temple),是用来奉神的,设置了一座有阶梯的祭坛。苏美尔人把祭坛称为“等候室”(waiting rooms),这反映了他们的信仰——神会从天而降,并出现在祭坛中祭司的面前。乌鲁克神庙是如何或者说是否覆盖着屋顶仍是未知的。

苏美尔人认为神居住在人类世界的上面,这是他们的宗教核心。摩西(Moses)登上西奈山(Mount Sinai),从希伯来上帝那里得到了十诫(Ten Commandments)。希腊人则让他们的男神和女神们住在奥林匹斯山(Mount Olympus)上。美

2-1 白庙和古庙塔，伊拉克乌鲁克（现代瓦尔卡），大约公元前3200-3000年。

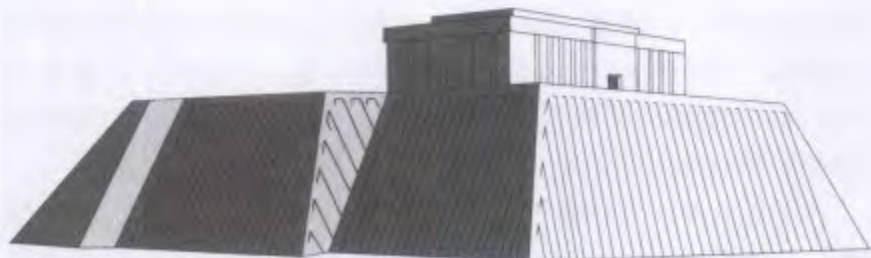


索不达米亚神庙坐落在巨大的高台上，力图接近天空，这是同他们普遍教义相一致的。被侵蚀的古庙塔，仍旧巍然高耸在大多数苏美尔城市的废墟之上。高高耸立的巨大的神庙平台，一定使古代近东人印象深刻。其中，最高的古庙塔在巴比伦（Babylon），大约高82米。希伯来人将其称为通天塔（the Tower of Babel），这是《圣经》故事中关于人类傲慢无礼的标志性建筑（见“巴比伦：奇迹之城”，第37页）。

### 大理石和黄金的雕像

乌鲁克白庙高耸于其他所有古代城市遗迹之上，但一尊破损的白色大理石女人头像（图2-3）亦堪称是那个早远时代的非凡成就。这个头实际上只是一张背面扁平的脸。尽管发现于女神艾那那（Inanna）的区域，其主题含义却仍是未知的。许多人认为这是艾那那的形象，但是一个凡人女性，或许是一个女祭司，也是可以描绘的。不同于与真人等大的新石器时代以泥灰粉饰和着色的杰里科（Jericho）头骨（图1-15），这是一张完全被塑造成乌鲁克人相貌的脸。大理石必须通过进口，极其昂贵以至不能用于整个雕像。脸上的钻孔可能是用来系在木质的头和身体上的。

雕刻家提纯了女神或女人的特征。但是，眼睛、眉毛和头发明亮的色彩组合，会使面颊和嘴部柔和的造型相形见绌。顶部的深槽是用来固定假发的，假发可能由金箔制成。呈波浪形



2-2 白庙和古庙塔复原图，伊拉克乌鲁克（现代瓦尔卡），约公元前3200-3000年（仿照S. E. 皮戈特）。



2-3 女人头像（艾那那？），伊拉克乌鲁克（现代瓦尔卡），约公元前3200-3000年。大理石，高约20.3厘米。伊拉克博物馆。



下垂的发束用金属雕在前额和头的两侧。着色的贝壳和石头填充了眼眉和大眼睛的深槽。通常，一件艺术作品的现存状况极易产生误导，乌鲁克头像就是一个生动的例子。其原初外表一定比考古学家发现的纯白部分更为生动。

### 献给女神的礼物

在众多领域堪称先驱的苏美尔人，或许也是最早用图画表述有条理故事的人。苏美尔人的叙事体艺术，早在石器时代就因艺术家在讲故事方面的尝试性努力而扬名。出自乌鲁克（现代瓦尔卡[Warka]）的所谓《瓦尔卡花瓶》（图2-4）是现知第

一件伟大的叙事性浮雕作品。它发现于艾那那神庙，描绘了一个拜献女神的宗教盛典。雕刻家将花瓶浮雕分为三条（bands）（也称为排[registers]或带状装饰[friezes]）。最下面一层表现了站在大麦和亚麻上的绵羊和公羊，并用一条波浪线代表水。这些都是苏美尔经济的基础。花瓶上包含的物品表明艾那那用好收成和牲畜的增加给乌鲁克居民祈福。《瓦尔卡花瓶》上的动物是严格的侧面像，这同大约2.5万年前的表现方法是一致的。但是，动物（和植物、人物）的组织安排，以及在地平线（构图的水平基础）上的站立姿势则是全新的，这标志着与较早时期艺术中随意的人物布局的决裂。用以讲述故事的带状格式在以后被发扬光大。实际上，今天的艺术家仍旧在连环漫画书里运用经改进的带状格式。

一排男裸体占据了石瓶的中间一排。他们捧着篮子和罐子，盛满了大地丰盛的果实。他们向女神晋献他们的赠礼，作为还愿的祭品（通常为履行一个誓约而供奉给神的谢礼）存放在她的神庙里。人物有一定间距，并无重叠。像科塔尔胡于克（Catal Hüyük）（图1-17）的史前猎鹿者一样，乌鲁克人也综合了正面和侧面视角，在侧面的头上安置着醒目的正面大眼睛。艺术家为了传达人物形体信息，展示这些人体部分是必要的，从而避免了掩盖极具特征的人体部分的立场、态度和观点。比如说，如果人体呈严格的侧面，一条手臂或许是一条腿会被遮掩。身体似乎只有一半，而且眼睛也根本不可能被“读作”眼睛，因为它没有独特的扁平椭圆形特征。艺术史家把这种早期特有的表现手法相对于“视觉”表现，叫做“概念”表现，因为艺术家并没有记录人物瞬间、短暂的一面。取而代之，他们呈现出人体与众不同和固有的特性。人体的基本形态和艺术家对此的认知，而不是其次要的外观，指挥着艺术家的手，命令艺术家选择综合视角作为表现人体的最佳方法。

在最上层是一个戴着角状头饰的女性形象（在我们的图片里是看不到的）。她是否是艾那那或者是她的女祭司，我们不得而知。在图2-4呈现的部分里，食物祭品已经被供放在艾那那的神殿里。（山羊和狮子实际上是具有动物外形的容器——注意它们背部的壶嘴。）一个侍者在辅助一个高大的人物（在最右方，已破损），他（暂且存疑）代表着“祭司王”，因为类似人物作为宗教和世俗首领，也出现在苏美尔人其他的艺术作品中。在《瓦尔卡花瓶》上，侍者捧着首领像裙裾一样宽大的用流苏装饰的腰带。“祭司王”较高的身材也暗示出他较为重要的地位，我们习惯称之为“比例等级”（hierarchy of scale）。一些学者把这一场景解释为“祭司王”和女神的象征性婚姻，以确保女神不断的给予亲善——并重申了领袖在社会上的尊贵地位。

### 永久礼拜的小塑像

对苏美尔人宗教信仰和宗教礼仪的进一步了解，来自于埋藏着镶嵌贝壳和黑色石灰石的石膏小塑像（图2-5）的隐蔽处所。这些塑像被虔诚地埋藏在埃什嫩那（Eshnunna）（现在称为阿斯马尔[Asmar]）一座神庙的下面，小塑像在这座建筑改建时被发现。他们的尺寸从小于30厘米到大于75厘米。男人和女人呈现出不同高度，也许是同他们相应的社会地位相关。所有塑像都代表着人类，而不是神，他们双手相叠于胸前，摆出祈祷者的姿势。许多人还拿着苏美尔人在宗教仪式中常用的小



2-4 瓦尔卡花瓶，献给艾那那的贡品，伊拉克乌鲁克，大约公元前3200—3000年。雪花石膏，高92.08厘米。巴格达伊拉克博物馆。

2-5 礼拜者的小雕像，出自伊拉克埃什嫩那（现代称为阿斯马尔）方庙，约公元前2700年。镶嵌着贝壳和黑色石灰石的石膏。最高雕像约76.2厘米。伊拉克博物馆，以及东方学会，芝加哥大学。



杯子。数以百计的这种酒杯在埃什嫩那神庙里被发现。男人系着腰带，穿着带流苏的裙子。大多数都蓄着胡子和齐肩长发。女人则穿着袒露右肩的长袍。来自其他遗址的类似塑像带有题名，他们是捐赠人的名字和神的名号，或者是作为其所有者代表的特殊祈祷者的名字。他们的头向上翘起，他们在苏美尔人的“等候室”里等待着神的出现。

埃什嫩那小塑像的塑造者们采用了简洁的形式，主要是锥形和圆柱形。严格来讲，这些小塑像并不是肖像，但是雕刻者却区分了他们的相貌特征。至少，一个孩子被塑造出来——残存的两条小腿（在群像图片里看不到）紧挨着最高的女人像。最显著的特征是超大的眼睛和小手之间的不成比例。对于眼睛夸张的尺寸，学者从不同方面给予了解释。但是，由于这些供奉神的塑像其目的是代表捐赠人向神衷心地祈祷，睁大眼睛的凝视很可能是象征着为了履行职责而永远警醒。

苏美尔另一组奉神小塑像来自于马里（Mari）的伊师塔神庙。引起人们特殊兴趣的是由题字而确认的厄南什（Urnshe）塑像（图2-6）。他的眼睛——由贝壳和天青石（lapis lazuli）（一种从阿富汗输入的华丽的天蓝色宝石）镶嵌而成——目不转睛地凝视着。同这一组里其他的塑像一样，厄南什袒露着胸膛，穿着带穗饰的羊毛裙子，手握（现已毁）于胸前，摆出祈祷者的姿势。他双腿交叉地坐在垫子上，留着齐腰的长发却没有蓄须，暗示他是阉人。厄南什既不是祭司，也不是首领，而是马里宫廷里的官方歌唱家。另一个非常残破的小塑像，用弦乐器扮演着厄南什，也就是说，他的角色是宗教仪式里的音乐家和歌唱家。他的小塑像证明他已经站好了，和侍奉他的首领一样，准备去侍奉女神。



2-6 厄南什的坐像，来自叙利亚马里（现代称为哈利利）的伊师塔神庙，约公元前2600—2500年。镶嵌着贝壳和天青石的石膏，高3.05米。大马士革国家博物馆。



2-7 兀鹰石碑，伊纳特姆的胜利石碑残片，来自叙利亚戈苏（现代泰洛赫），约公元前2600—2500年。石灰石，完整石碑高约180厘米。巴黎，卢浮宫。

## 胜利和兀鹰

古代苏美尔城邦之间总在相互拼杀，来自戈苏（Girsu）的所谓《兀鹰石碑》（Stele of the Vultures）（图2-7）就是将战争作为主题的。石碑是一块雕刻石板，用来纪念历史事件，或在其他一些文明中作为墓碑而存在的（图5-55）。实际上，戈苏石碑是标志性的历史叙事。（但是，它不是艺术史中的第一个历史表现。这一荣誉属于一件雕刻于三个多世纪以前的埃及浮雕，图3-2。）尽管《兀鹰石碑》是残缺的，但是几乎布满石碑的楔形文字碑铭揭示出，它是用来庆祝伊纳特姆（Eannatum）的胜利的。伊纳特姆是拉加什（Lagash）的“ensi”（统治者，国王？），统治着与乌玛（Umma）接壤的城邦。石碑两侧皆有浮雕，石碑的题目源于上面一段残忍的场景：兀鹰啄食了被打败敌兵断裂的头颅和手臂。另一个场景显示了体形巨大的地方神祇宁戈苏（Ningirsu）把体形矮小的敌人捉在网中，并在用权杖击打其中一个人的头部。

图2-7描绘了伊纳特姆带领步兵团加入战斗（上），并从战车中发动进攻（下）的情景。步兵躲在盾牌后，在前进中践踏着赤裸的敌人（表现兀鹰吞吃尸体的断片，刚好同右侧相同的记录相匹配）。除了石碑另一面的宁戈苏，在步兵团和战车中，伊纳特姆比其他任何人都高大。他被表现为无畏的军事家，率领部队前进。但是，死伤不可避免，就连伊纳特姆本人也在战役中受了伤。但结果是一目了然的，因为宁戈苏同拉加什人一同战斗。

尽管《兀鹰石碑》是残缺的，但它却是一部杰出的文献，不仅作为用浮雕记录历史事件的早期实践，而且它为我们提供了洞察苏美尔人社会的机会。通过文字和图像，它提供了关于战争技巧的信息，以及苏美尔统治者的独特性格。伊纳特姆比其他他人高大，而宁戈苏看守着他。据文字记载，恩利尔神（Enlil）的精液灌注进宁戈苏的子宫而生出了国王。当伊纳特姆在战争中受伤，据说，神为他流泪。他是凭借神的力量遴选出的统治者，掌管着城邦的方方面面，无论是战争还是和平时期。这似乎也是其他苏美尔城邦国王的职责。

## 战争与和平

战争掠夺同农业和商业的成功一样，给古代苏美尔城邦带来相当可观的财富。这一点在位于乌尔（Ur）的王室墓葬中体现得尤为明显，乌尔是《圣经》中亚伯拉罕（Abraham）的故乡。在公元前3000年，乌尔的领导家族首领把死者埋在地下带拱顶的房子里。但这些死去的人是否是真正的国王和王后，或者仅仅是贵族和祭司，学者一直存在争论，但他们确实被装扮成帝王的样子。探索乌尔墓葬的考古学家在墓葬中发现了金质头盔和带天青石剑柄的匕首，镀金的大酒杯和碗，带宝石的金质饰物，乐器，战车和其他奢侈品。一批侍从，包括音乐家、仆人、驾车者和士兵，当他们的统治者死去时也要献出生命，陪伴着“国王和王后”进入来世。

用艺术史的眼光看，在“王室”墓葬中发现的，最有意义

2-8 乌尔的军旗“战争的一侧”，出自王室墓葬779墓，伊拉克乌尔（现代称为穆恰亚尔），约公元前2600年。镶嵌着贝壳、天青石和红色石灰石的木制品，约20.3×48.3厘米。大英博物馆。



而非最昂贵的文物就是所谓《乌尔的军旗》(Standard of Ur) (图2-8)。这个作用不明确的矩形方框具有倾斜的侧面，镶嵌着贝壳、天青石和红色石灰石。发掘者伦纳德·伍利 (Leonard Woolley) 认为这件东西最初安放在一根杆子上，是军旗的一种——因此得名。框子的两个长长的侧面被认为是“战争的一侧”和“和平的一侧”，他们可能代表着一次叙述的第一和第二部分。每一部分被分成三条横带。叙述方法是自左向右、自下而上。在战争那一侧，四驾四轮驴车碾过敌人，他们的尸体出现在驴子的前面和下面。驴的步法沿着横带自左向右加速。在上面，一排步兵集合在一起，并带走捉住的俘虏。在最上一层，士兵将捆绑的战俘（他们被剥光，以此来羞辱他们）交给一个国王模样的人，他已经走出了战车，位于构图的中心位置，其较大的体形，使他同其他人区分开来，他的头是冲破了上面的边线的。

在“和平的一侧”最下面一层，人们背着给养，可能是战利品。在上面，侍从为最高一层里的大型宴会带来牲畜（可能也是战利品）和鱼。在那里，端坐着显赫的人物和有传奇色彩的“国王”（左数第三个），而一个里拉琴 (lyre) 的演奏者和一个歌唱家（在最右面，留着长长的直发——类似厄南什，图2-6）娱乐着大家。艺术史家把这一场景解释为胜利的欢庆，以及和礼拜仪式相联系的宴会。二者并不矛盾。题字的缺失阻碍了我们把这些场景与一个特殊的事件或人物相联，但是，《乌尔的军旗》无疑描绘了具有那一时期历史特征的人物。分六节讲述的故事是另一个历史叙述的早期例子。

### 来世的音乐

在乌尔“国王的墓葬”中，还有一把美妙的里拉琴（图2-9），经过复原后同《乌尔的军旗》宴会场景中描绘的乐器相类似。健壮的公牛头罩在音箱上面，公牛头是木质的，外覆金箔，并配以头发、胡须和天青石。音箱（图2-10）上的形象也蓄着胡须，但在这里牛头换成了人头，位于四个嵌板中最高的一个。这种想像的合成动物形象在古代近东和埃及艺术中是常见的。以吉萨 (Gizeh) 的大斯芬克司 (the Great Sphinx) (图3-11) 闻名的狮身人面像无疑是最著名的例子。在乌尔的里拉琴上，一个英雄人物以纹章般的构图 (heraldic composition) (左右对称地围绕着中央图形) 抱着两只人首牛。他们同最下面嵌板中的蝎身人一

样，都是合成形象。动物们只用剪影代表其特征：狗佩带着匕首，并端着满载的桌子，狮子端着饮料伺候着，驴演奏着里拉琴，豺则演奏着齐特琴 (zither)，熊使里拉琴保持稳定（或者也可能是在跳舞），瞪羚拿着酒杯。宴会里的动物们似乎是在对



2-9 牛首里拉琴（修复），出自王室墓葬789墓（“国王的墓葬”），伊拉克乌尔（现代称为穆恰亚尔），约公元前2600年。外覆金箔和天青石的木质器具，高约165厘米。费城、宾夕法尼亚大学博物馆。



2-8 乌尔的军旗“和平的一侧”，出自王室墓葬779墓，伊拉克乌尔（现代称为穆恰亚尔），约公元前2600年。镶嵌着贝壳、天青石和红色石灰石的木制品，约20.3 × 48.3厘米。大英博物馆。



2-10 里拉琴音箱，出自王室墓葬789墓，伊拉克乌尔（现代称为穆恰亚尔），约公元前2600年。镶嵌黄金、天青石和贝壳的木制品，高约30.48厘米。宾夕法尼亚大学博物馆。

《乌尔的军旗》“和平的一侧”里的国王宴会进行滑稽的模仿。音箱上场景的含义是难懂的。比如说，一些学者提出，这些动物是居住在死亡之地的，整个叙述具有葬礼的含义。不管怎样，乌尔里拉琴的音箱是在文学和艺术上用动物活动再现人类活动的较早范例。此后的范例包括古希腊的《伊索寓言》(Aesop's Fables)，中古时代的动物寓言集，以及沃尔特·迪斯尼(Walt Disney)的卡通动物演员。

### 圆柱印章上的微型画艺术

宴会也是在普-阿比(Pu-abi)“王后”墓葬中发现的圆柱印章(cylinder seal)(图2-11)的主题，这个印章上铭刻着王后的名字。(许多历史学家喜欢将她命名为更为保守和模棱两可的普-阿比“女士”。)印章在那个时期是很典型的，由一块雕刻的圆柱形石块构成，当它在粘土上滚动时留下了凸起的压痕(见“美索不达米亚的圆柱印章”，第26页)。在上部里，由仆人照料的一个男人和一个女人(可能是普-阿比)坐在那里，用杯子喝着酒。在下面，男仆人照料着二三个坐着的男人。虽然在微小肖像的形式上与《乌尔的军旗》差异极大，苏美尔艺术家却运用了相同的人物形象，并遵循了同样的构图原则。所有人物都由综合视角构成，都有侧面的头和正面的大眼睛。而且，就坐的要人同样在尺寸上也较大，强调了他们在社会等级关系中的显赫地位。

## 阿卡德、新苏美尔、巴比伦和赫梯艺术

### 第一位近东国王

在公元前2334年，苏美尔由一组联系松散的城邦组成，受控于一个伟大的统治者——阿卡德(Akkad)的萨尔贡(Sargon)。阿卡德城的明确地点还没有确定，但一定是在巴比伦附近。阿卡德人源于闪族人(Semitic)，也就是说，他们是一支近东种族，其语言与希伯来语(Hebrew)和阿拉伯语(Arabic)相关联。他们的语言——阿卡德语——与苏美尔语言完全不同，但是他们的书写文字却使用苏美尔人的楔形文字。在萨尔贡及其追

## 材料与技法

## 美索不达米亚的圆柱印章

圆柱印章在遍布美索不达米亚的遗址中大量出土。一般来说是石质的——最佳材质是红玉髓、碧玉、天青石和玛瑙——象牙、玻璃以及其他材质的印章也有流传。顾名思义，印章是圆柱形的，大多数在圆柱中心有一个纵向钻孔，以便穿线佩戴于脖颈或者悬挂在手腕上。圆柱印章是珍藏的财产，代表着较高的社会地位，并通常随死者一同埋葬。

但是，它们的首要作用并不是用来装饰的。苏美尔人（后来扩展到近东其他民族）用它来封存和确认其文件、贮藏罐和大门，以防止其未经授权而被擅自打开。最古老的印章同世界上最早的书写资料一同被发现，被用来确认行政报告的准确性。印章和文字在古代苏美尔一同发展。实际上，一些印章上刻印有长篇楔形文字铭文，记录着统治者、官吏和神祇的名号和头衔。尽管封印逐渐稀少，但其传统延续至今，比如说我们用一小块蜡密封信件，然后再盖上花押字或其他确定标志。当货物通过边境时，海关公务员还经常为

包裹盖上官方印章。

在古代近东，圆柱印章用雕刻图案装饰，当它在松软的黏土上滚动时，就留下了凸起的图案。我们图示了一个出自乌尔王室墓葬的印章，及其现代压痕（图2-11）。注意石质印章上的缝隙是如何变成压痕上突起的线条的，以及雕刻的人物、椅子和楔形文字是如何呈现在浮雕中的。在一块泥条上不断地滚动圆柱印章，就呈现出重复的图案，正如我们在例图一旁证实的那样。

印章创造出的微型浮雕，是一个关于美索不达米亚宗教和社会的无价信息源。没有它们，对于美索不达米亚人的着装和饮食，他们的圣祠，他们如何描绘神祇、统治者和神话人物，以及他们的战争，考古学家的了解将会少得多。发掘出的有关建筑的黏土封印压痕，使我们认识到了美索不达米亚城邦的管理和组织。对于艺术史家来说，圆柱印章也是无价的资源，它们提供了成百上千大致延续了3000年的美索不达米亚浮雕的实物。

随者的统治下，阿卡德人引入了一种王权的新概念，这一概念是基于对国王，而不是对城邦的坚定不移的忠诚。在萨尔贡孙子那瑞穆-斯（Naram-Sin）（公元前2254-2218年在位）的统治时期，城市的统治者被认为仅仅是国王的仆人，国王称自己为“四个地区的国王”——实际上，他与神类似，是尘世的统治者。

## 国王的铜像

发现于尼尼微（Nineveh）的一位阿卡德国王的华丽铜像（图2-12），体现了绝对君主政体这一新概念。头像的损坏应归

咎于它是一件政治性艺术作品。它是一件雕像的幸存之物，这件雕像可能是在古代被敌对的阿卡德人推倒的。但是，肖像的损坏不能仅仅归咎于它被颠覆的命运。文化艺术破坏者（Vandals）凿掉了曾经镶嵌在眼睛上的宝石或次等宝石。他们还折断了胡须的较低部分，并切断了耳朵。虽然如此，国王恬静安详的高贵气质和坚定自信的神情还是显而易见的。而雕刻家平衡自然主义和抽象图式的手法也出色而巧妙。艺术家仔细地观察并记录了人物特征——鼻子的轮廓和长长卷曲的胡子。雕刻家以卓越的手法传达了肉体 and 头发的不同质感——甚至对比了肌肉、胡须和头上发辫的质感。发式的三角形、菱形和头

2-11 宴会场景，圆柱印章（左）及其现代压痕（右），出自王室墓葬普-阿比基（800墓），伊拉克乌尔（现代称为穆恰亚尔）。约公元前2600年。天青石，高约5厘米。大英博物馆。





2-12 阿卡德国王头像，出自尼尼微（现代库尤恩季科），伊拉克，约公元前 2250—2200 年。铜质，高 36.5 厘米。伊拉克博物馆。

发相叠的圆盘状，以及弯成弓形的大眼眉是这件作品的典型特征，也揭示出艺术家对形式图案的敏感。

同样值得注意的是，这是一件已知最早的、与真人等大中空浇铸的金属雕像（见“中空铸造的等大铜像”，第 5 章，第 124 页）。头像证明了工匠在浇铸、抛光和细部雕刻方面的精湛技艺。它也是现存第一件具有伟大纪念意义的中空浇铸作品，不仅如此，在任何时期它都堪称杰作。

### 神化的国王对敌人的镇压

阿卡德国王是神化君主的这一断言，也可以从那瑞穆—斯在锡帕尔（Sippar）树立的凯旋石碑（the victory stele）（图 2-13）得到证明。石碑纪念了他打败卢卢比（Lullubi）的伟绩，卢卢比是伊朗山脉以东的一个民族。关于石碑，有两次记载，一次是为纪念那瑞穆—斯，另一次是一位埃兰（Elamite）国王，他于公元前 1157 年攻占了锡帕尔（Sippar），并把石碑作为战利品带回了苏萨（Susa），而石碑也正发现于此。在石碑上，萨尔贡的孙子带领着凯旋的部队爬上树木繁茂的山坡。被击败的敌人瓦解、逃散、死亡或者乞求宽恕。国王独自站着，比他的士兵高出许多，践踏在两个战死的卢卢比人的尸体上。他戴着有角的头盔——一位国王像神一样出现在美索不达米亚的艺术

中，这还是第一次——而且，至少有三颗嘉奖之星（石碑的上部和底部都损毁了）照耀着他的凯旋之路。

那瑞穆—斯玉树临风般地站在山脉上，使他看上去像一把缩小比例的登天之梯，古代近东的巨大古庙塔也隐含着同样喻意。他的部队步伐整齐地行进在他身后的山脉上，暗示着国王的部队训练有素、组织有序。与此相对，敌人则混乱无序，被描绘成不同姿态——有的大头朝下栽下山崖。雕刻家在许多细节处理上，坚持旧有传统，尤其是采用综合视角表现国王和他的士兵。同样值得注意的是，那瑞穆—斯带双角的头盔是戴在他侧面的头上。在其他方面，作品显示出大胆的创新。在这里，雕刻家创作了自从科塔尔胡于克壁画（图 1-18）以来，近东艺术里的第一幅风景，并将人物逐步有层次地安排在风景中。



2-13 那瑞穆—斯的凯旋石碑，出自伊朗苏萨，公元前 2254—2218 年。粉红色沙岩，高约 2.66 米。巴黎，卢浮宫。

## 宗教与神话

## 古第阿的虔敬行为

古第阿是新苏美尔时代的焦点人物之一，是大约公元前2100年拉加什的统治者。大约有二十件他的肖像流传下来，用闪长岩雕成，打磨得几近完美。古第阿雕像都陈列在神殿内，因此它们可以永久地服务于神，代表其本人向神求情。尽管是一位强大的统治者，古第阿拒绝了萨尔贡及其追随者的王室装饰，而倾向于回归到出自埃什努那和马里（图2-5、2-6）的苏美尔人因誓约而奉献的小雕像传统上。同较早的范例一样，古第阿的一些雕像铭刻了带给苏美尔众神的信息。一件出自戈苏的雕像上写到，“我是受我的国王[宁戈苏，戈苏之神]宠爱的牧羊人；愿我益寿延年。”另一段话也出自戈苏，似乎是对前一段话的回应，“神殿的建造者古第阿，已被赋予了生命。”

实际上，古第阿花费巨资修建或重建了所有神殿，并于其中放置其雕像。一件有代表性的雕像（图2-15）表现了虔诚的拉加什统治者，他坐在那里，双手紧握于胸前呈祈祷姿态。同他的另一座雕像一样，表现出其健壮的体格和发达的手臂，他身着长袍并裸露出右肩。虽然雕像的头不幸缺失了，但是雕像还是具有独一无二的影响力，因为在古第阿的膝盖上放着一块写字板，上面有一幅神殿的设计图。但他把建筑规划的说明埋在了神殿的地基里。流传下来

的文本描述了如何确定地点和净除污物，如何取得建筑材料，和如何为完工的神殿举行落成仪式。文本同样记述了古第阿的梦，即神要他为敬神而建造神殿，并允诺如果他履行职责，定会繁荣昌盛。在其中一个梦里，宁戈苏向古第阿致辞：

啊，忠实的牧羊人古第阿，当你在埃瑞努（Erinnu）——我高贵的住所[宁戈苏的新神殿]为我开始工作时，我将于天国唤起湿润的风。它将从天国带来富庶。……所有伟大的田地牧场将因你而分享富庶，沟渠和运河将因你而胀满甘露，……羊毛在你的时代会产量大增。<sup>①</sup>

在我们的雕像中，古第阿将其为神建造新神殿的计划呈献给宁戈苏。当建造完成，他的人民会分享好收成，他们将会有大量的羊群，他们知道这一切都归功于古第阿的虔敬行为。

<sup>①</sup>托基尔·雅各布森（Thorkild Jacobsen）翻译，《古代东方的艺术和建筑》，作者亨利·法兰克福（Henri Frankfort），第4版（纽黑文[New Haven] 耶鲁大学出版社，1970年），98页。

这是对一系列水平序列讲述故事的标准方法的大胆回绝，而这一标准方法不仅是早期美索不达米亚艺术也是埃及艺术的构图惯例。

## 苏美尔的复兴

来自山地民族古蒂（Guti）的突然袭击，使阿卡德人的统治走到了尽头。直到苏美尔城邦团结在一起，建立了由乌尔国

王统治的新苏美尔国家，以对抗异族的侵占，古蒂人在美索不达米亚中南部的统治才告结束。这个时代见证了建于乌尔的美索不达米亚最伟大的古庙塔建筑（图2-14）。它比乌鲁克的古庙塔（图2-1、2-2）建筑年代要晚大约1000年，但却大得多。其底部是由泥砖构成的15米多高的坚实土堆。施工人员把焙干的砖头砌在“bitumen”（一种类似沥青的物质）里，作为这幢纪念性建筑的装饰面。三条各有一百级台阶类似坡道的楼梯，



2-14 古庙塔建筑（带有复原阶梯的东北面），伊拉克乌尔（现代称为穆恰亚尔），约公元前2100年。





2-15 带着神殿设计图的古第阿坐像，出自伊拉克戈苏（现代称为泰洛赫），约公元前 2100 年。闪长岩，高约 73.66 厘米。巴黎，卢浮宫。

会聚于塔侧的入口。或许还有另一段楼梯从那里通向神殿，神殿已毁，没有丝毫痕迹得以保存下来。

### 古第阿的闪长岩雕像

新苏美尔时代现存最著名的纪念物当属表现拉加什国王古第阿（Gudea）的雕刻。现存大约二十件古第阿雕像，表现他或坐或立，双手紧握，头被削掉了，有时戴着一顶羊毛边帽子，并且经常穿着长长的外衣，将一只肩膀和手臂露在外面（图2-15）。古第阿热衷给予神以应得之物，他委托制作的大量雕像就是其虔敬行为的永久证明（见“古第阿的虔敬行为”，第28页）——当然也是其财富和自豪感的证明。其所有雕像的质地均为闪长岩，这是一种必须进口的罕见又昂贵的深色石头。同时，闪长岩质地非常坚硬，极难雕刻。这种声誉显赫的材质——接下来也将这种显赫赋予了古第阿雕像——我们在其中一尊雕像上的铭文里找到了证据：“这尊雕像不是用银制造的，也不是用天青石，也不是用铜，不是用铅，更不是用青铜；他是用闪长岩雕凿而成的。”

### 汉谟拉比和巴比伦的兴起

在历史学家称之为乌尔第三王朝的国王的统治下，苏美尔的复兴是短命的。这个王朝的最后一个国王被埃兰人打败而垮台，埃兰人统治着东至底格里斯河的版图。接下来的两个世纪目睹了传统美索不达米亚政治格局的再度出现，即一些相互比邻的独立城邦。直至巴比伦最强有力的国王汉谟拉比（Hammurabi，公元前 1792—1750 年在位）继位才重建了统治南部美索不达米亚的中央集权制政府，而巴比伦就是这些城邦的其中之一。或许是美索不达米亚历史上最著名的国王，汉谟拉比以其征服而著名。但是在今天，他却因其法典而闻名，法典为各种不同罪行订立了刑罚，从通奸和谋杀到砍伐邻居的树（见“汉谟拉比法典”，第30页）。

法典镌刻在一个巨大的黑色玄武岩石碑上（图2-16），作



2-16 汉谟拉比法典石碑，出自伊朗苏萨，约公元前 1780 年。黑色玄武岩，高约 2.24 米。巴黎，卢浮宫。

## 汉谟拉比法典

在公元前18世纪早期，巴比伦国王汉谟拉比为他的臣民规划了一部广泛而全面的法典。而当时，欧洲部分地区还处于石器时代（the Stone Age）（图1-19）。即使在希腊，直到一千多年后，德拉古（Draco）才为雅典（Athens）规定了第一套成文法。汉谟拉比继承了苏美尔前辈所订立的传统。两部相似的早期法典部分流传下来，但汉谟拉比法典是已知唯一一部详尽的法典，这还要感谢这件细高石碑得以流传下来，它表现了汉谟拉比从神沙玛什（Shamash）的手中接过度量棒和绳（图2-16）。棒和绳象征着裁度人民生活的权力，也就是说神将审判权托付给了国王。这样，雕刻师通告给观众一个信息，即汉谟拉比拥有神赋权威来执行颁布在石碑上的法律。这部起草于阿卡德的法典，用三千五百行楔形文字镌刻在石碑上。汉谟拉比的法律控制着巴比伦人生活的方方面面，从商贸和财产所有权到谋杀和偷窃行为，再到婚姻忠诚度、继承权和奴隶的处理方法。

这里列出了其中一小部分违法的例证和强力的惩罚措施（因人的社会身份而有所变化）。

如果一个人弄瞎了另一个人的眼睛，他的眼睛也要被弄瞎。  
如果他杀了一个人的奴隶，他要赔偿1/3迈纳（mina）。

如果有人偷窃神殿的财产，他将被杀死，窝藏赃物的人也同此判罚。

如果一个人出租了他的船，而船又失事了，租用人将用另一艘来赔偿。

如果一个已婚女人在死之前没有生养孩子，她的嫁妆要偿还给她的父亲，但如果她已生养，嫁妆就归孩子。

如果一个人的妻子被捉奸在床，通奸二人要被缚牢，并投入水中。

为战利品于公元前1157年同凯旋石碑（图2-13）一起被带回苏萨。在石碑的顶部，一幅浮雕描绘了汉谟拉比站在肩头燃烧着火焰的太阳神沙玛什（Shamash）面前。国王满怀敬意地举起手，神给予汉谟拉比以统治和实施法律的权威。

雕刻家用熟悉的综合正、侧面视角的传统方法来表现沙玛什，但是有两处重要例外。他巨大的有四对角的头饰具有真实的轮廓，这样，就只能看见四只角，而不是全部八只角。艺术家好像尝试性地探索了透视缩短（foreshortening）理论——通过从一个角度，而不是从正面或侧面，表现人物或物体来暗示深度的一种方法。神的胡须由一系列斜线构成，不再是水平线，暗示着它凹进了画面深处。

### 伊师塔授权给一位新国王

当汉谟拉比统治巴比伦的时候，国王兹木瑞-利姆（Zimri-Lim，公元前1779-1757年在位）控制了马里的苏美尔城邦。兹木瑞-利姆在马里建造了一座巨大的宫殿，但是在公元前1757年，汉谟拉比统帅一支部队进入马里，破坏了皇家官邸。幸运的是，一些用泥砖砌成的宫殿墙壁上极易损坏的灰泥壁画保存了下来，这为我们研究美索不达米亚的壁画艺术提供了难得的机会。

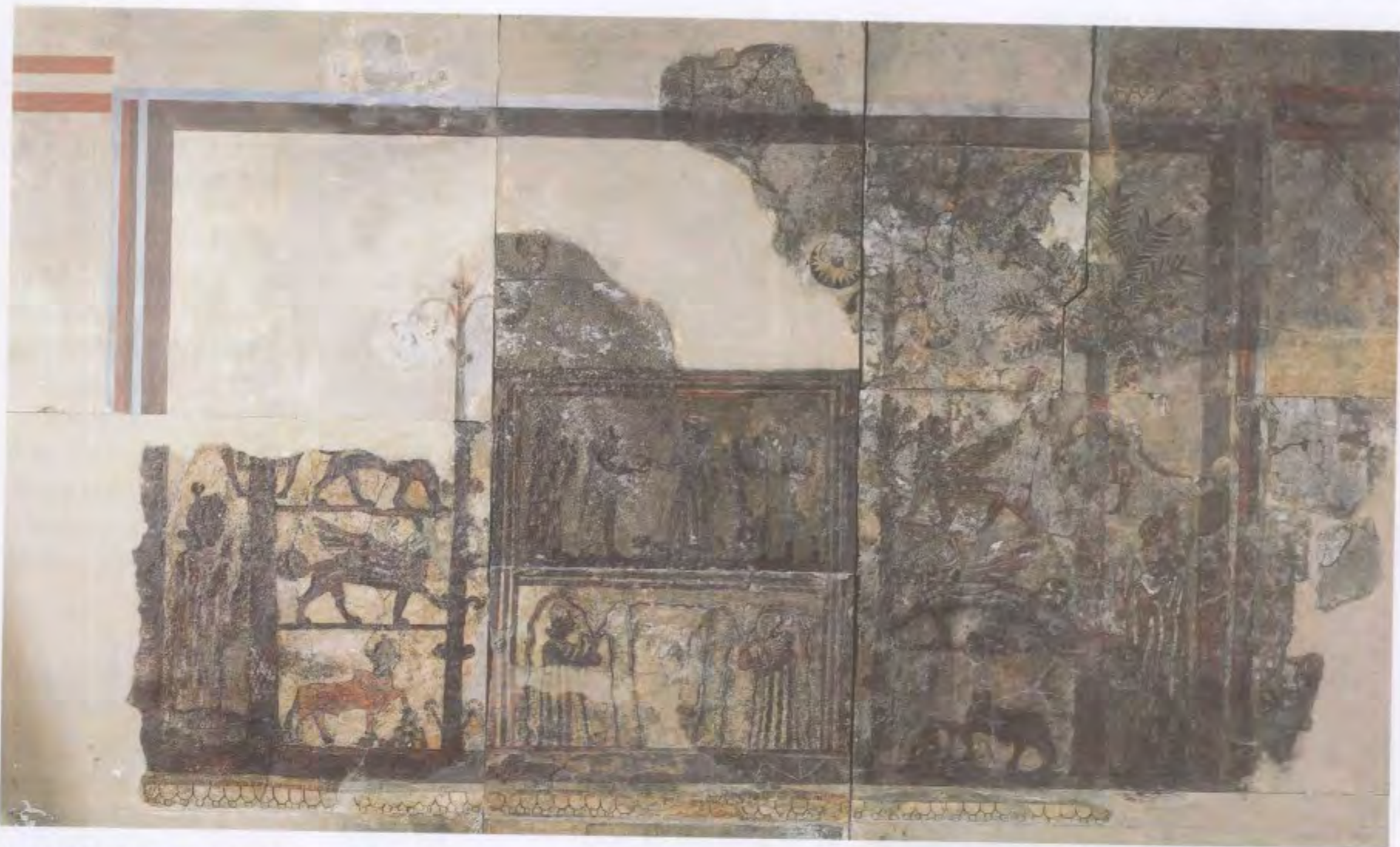
这里复制了其中的一幅（图2-17），它是用来装饰宫殿主花园一面墙壁的，靠近国王待客厅的入口。在中央，画家表现了兹木瑞-利姆的授权仪式，即由女神伊师塔（Ishtar）授予其统治的权利。国王走近伊师塔，抬起右臂表示敬意，就如同汉谟拉比站在沙玛什面前一样（图2-16）。女神一只脚踏着她神圣的狮子，并交给兹木瑞-利姆权力的象征物——棒和绳。一位男神和另外两位女神目睹了这场仪式。在下面，还有两位女神展示着瓶子，里面生长着植物，并流出给予生命的涓涓细流，

鱼儿在水中自由地穿梭。这个主题自古以来就存在，神授予他们选定的国王以王权，授予其民众以幸福。

同汉谟拉比石碑一样，神有角的王冠是侧面的，尽管画家对透视缩短理论不感兴趣。实际上，类似的实验非常难得。像大胆放弃横带模式，而赞同那瑞穆-斯石碑（图2-13）中有层次感的风景一样，于再现样式方面的革新，在早期艺术史中是不寻常的。这些对于规范的偶尔背离，证明了古代近东艺术家的创造力和卓越的才华。

### 位于土耳其的赫梯人堡垒

巴比伦帝国面对赫梯人（Hittites）的冲击，显得摇摇欲坠。赫梯人是一支安纳托利亚（Anatolian）种族，在大约公元前1595年，攻陷并洗劫了巴比伦。接着，他们退回了故乡，将巴比伦拱手让给了卡塞特人（Kassites）。赫梯人首府坚固的城防遗迹在今天土耳其的乡村伯格哈兹库依（Boghazköy）附近仍可见到。由大块沉重的石头构筑而成——同美索不达米亚的砖块建筑形成鲜明对比——赫梯人的城墙和塔楼有效地防御了敌人的进攻。依然具有象征意义守护在伯格哈兹库依堡垒入口（图2-18）的是两只巨狮（2.13米高）。他们雕刻简洁的前半身，从入口两侧巨大的石块中凸现出来。这些赫梯人的护卫兽是此类主题的一个早期范例，此后，许多近东地区的门庭建筑都相继效仿。亚述的大门（图2-21）和公元前500年新巴比伦的大门（图2-26）就尤为著名，亚述亦是古代世界最伟大的帝国之一。但是，将野兽或者奇异的怪物安置在入口处以驱逐邪恶，从而保护城市、宫殿、神殿或者陵墓的这一理念，并不为近东世界所独有。此类例子在埃及、希腊、意大利以及其他地区大量存在。



2-17 兹木瑞-利姆的授权仪式，叙利亚，位于马里（现代称为哈利利）的宫殿的106花园，约公元前1775-1760年。巴黎，卢浮宫。

## 埃兰与亚述艺术

### 苏萨的兴起

在苏美尔、阿卡德和巴比伦以东，也就是今天的伊朗西部，曾有过繁荣的文明，历史学家根据《圣经》将其命名为埃兰

(Elam)。在公元前第二个千年的后半部分时间里，埃兰帝国达到了其政治和军事力量的鼎盛时期。此时的埃兰已足够强大，足以去掠夺巴比伦王国，并带走那瑞穆-斯和汉谟拉比石碑(图2-13、2-16)，并在首府苏萨将它们重新树立起来。亚述国王亚述巴尼拔(Ashurbanipal)最终于公元前641年摧毁了埃兰帝国，并洗劫了苏萨。在亚述巴尼拔波斯帝国的统治下，城市再度复兴，并起到举足轻重的作用。



2-18 狮子之门，土耳其，伯格哈兹库依，约公元前1400年。石灰石，狮子高约2.13米。

### 一尊固定的王后像

与人等大的青铜加红铜的王后纳珀-阿苏（Napisir-Asu）的雕像（图2-19）就出自苏萨遗迹。纳珀-阿苏王后是最有影响力的埃兰国王安塔什-纳丕瑞沙（Untash-Napirisha）的妻子。雕像即使在残缺的情况下仍然重1705公斤，因为雕刻家令人难以置信地用坚硬的青铜内核加上中空浇铸的红铜外壳浇铸而成。青铜内核极大地增加了雕像的重量，皇后希望她的雕像成为其永久、固定的还愿奉献物，放置在神殿内，它也正发现



2-19 皇后纳珀-阿苏雕像，出自伊朗苏萨，约公元前1350-1300年，青铜加红铜，高128.9厘米。巴黎，卢浮宫。

于此。实际上，皇后裙子上的埃兰人题铭明确地要求神要保护此雕像：

谁夺取了我的雕像，谁打碎它，谁毁坏了它的铭文，谁抹掉了我的名字，他势必会受到[神]的咒语的惩罚，他的名字将被天除，他的后代将不孕……这是纳珀-阿苏的奉献物。

这尊雕像属于上溯公元前3000年的还愿传统，出自埃什努那和马里的小雕像（图2-5、2-6）。在埃兰皇后纳珀-阿苏的雕像上，美索不达米亚人在圆雕上的天才再一次显现出来。雕像严谨的轮廓、严格的正面描绘、紧贴身体的坚定交叉的双手，都是一般苏美尔小雕像长期以来的典型特征。然而，在这些严格的形体模式中，埃兰艺术家却力图塑造得更为精细，而这一定来自于细心的观察。雕刻家传达出了女性手臂和胸部的柔滑感，优雅的手指，手腕、戒指、手镯，以及礼服上带图案织物的柔和而恬静的曲线。雕像表现出皇后的典范举止，带着一丝谦逊，减轻了传统姿态的严肃性。头部的缺失实在令人遗憾。

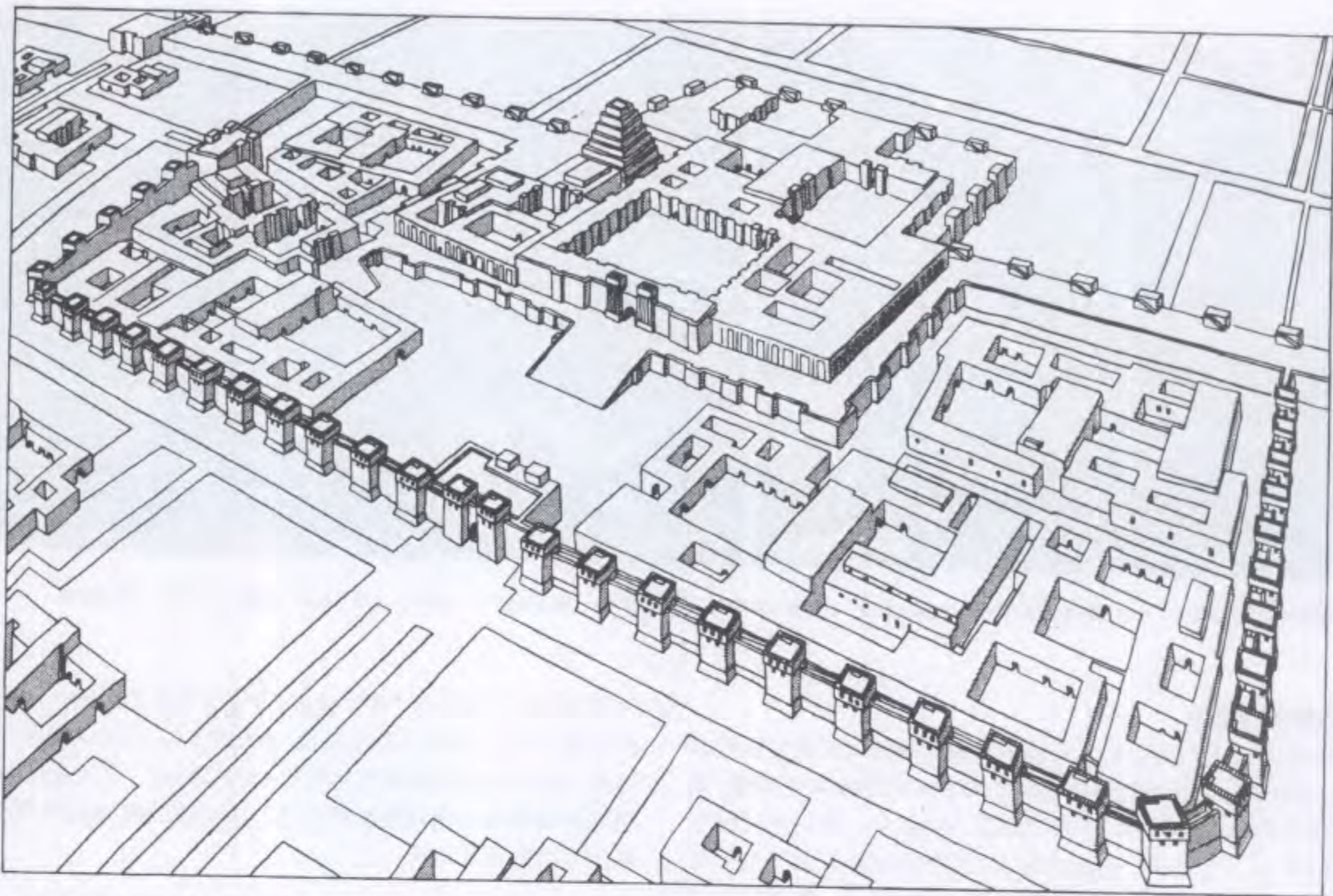
### 亚述人的堡垒宫殿

在公元前第一个千年的前半期里，亚述人以一股骇人的复兴力量，征服了继巴比伦人和赫梯人之后的各种武装力量。亚述人（Assyrians）得名于阿淑尔（Assur），阿淑尔是伊拉克北部底格里斯河上的一座城市，得名自阿淑尔（Ashur）神。在他们的鼎盛时期，亚述人统治着一个从底格里斯河到尼罗河（the Nile Rivers），从波斯湾（Persian Gulf）到小亚细亚（Asia Minor）的帝国。他们的大部分宫殿已经被发掘出来，不仅包括宫殿的设计图，还包括雕像、壁画，以及古代近东最大量的叙事浮雕。

亚述国王萨尔贡二世（King Sargon II）（公元前721-705年在位）的未完成的皇家城堡建在德尔-沙鲁金（Dur Sharrukin）（图2-20），其野心勃勃的规划揭示出亚述国王征服一切的自信。在战乱频繁的时期，其坚固的城防也反映出曾经对攻击的恐惧。城市占地大约2.6平方公里。宫殿矗立在15米高的土丘上，占地大约0.1平方公里，包括二百多个庭院和房屋。正如复原草图显示的那样，尽管宫殿的布局基本上对称，但规划也并不是整齐划一的。它包括一批围绕着方形和长方形庭院的木屋顶、长方形的房间和大厅。在每边长300英尺的主庭院后面，是国王的居所，他在又大又高、装饰得富丽堂皇的会客厅接见外国使节。所有的拜访者从另一个大庭院进入，在那里，国王和朝臣的巨大雕像沿墙排列着。

萨尔贡二世将他的城市和宫殿视为自己威严的体现。尽管亚述人宽恕那些服从其意志的人，但对待那些胆敢反对他们的人，他们还是给人一种残忍的印象。比如说，萨尔贡在一篇铭文里写道：“我利用那些被我的手征服的人[的劳动]建造了一座城，阿淑尔神、那波（Nabu）神和马杜克（Marduk）神把他们放在我的脚下，把他们套上我的轭。”在另一个文本里，他宣称：“世界之王萨尔贡建造了一座城。他将它命名为德尔-沙鲁金（Dur Sharrukin）。在城里，他还建了一座举世无双的宫殿。”

除了由庭院、会客厅、典礼堂、仆人的居所和警卫室这些综合建筑组成的宫殿外，城堡还包括一座巨大的古庙塔，以及六座为六个不同神祇修建的圣堂。德尔-沙鲁金的古庙塔或许



2-20 萨尔贡二世城堡的复原图，伊拉克，德尔-沙鲁金（现代豪尔萨巴德），约公元前720—705年（仿照查尔斯·阿尔特曼）。

高达7层。4处遗迹，每处5.5米高，并涂饰着不同颜色。从底层到顶部的神殿，一条连续的螺旋坡道环绕着建筑。在这里，苏美尔人“弯曲的轴线”的路径遗迹，在乌鲁克古庙塔高台上的白庙（图2-1）矗立起来的二千多年后，仍可以看到。

### 萨尔贡的怪兽护卫

为萨尔贡守卫宫殿大门的是巨大的石灰石怪兽（图2-21），亚述人可能将其称之为拉马苏（lamassu）。这些带翅膀的人首公牛，其用途是击退那些看得见的和看不见的敌人。移动和安置如此巨大的石头雕刻是令人胆怯的，以至于萨尔贡后继者的一些宫殿浮雕就歌颂了这一壮举，表现了20个人用绳子和雪橇拖拽拉马苏雕像的情景。

亚述人的拉马苏雕像只是部分圆雕，尽管如此，雕刻家还是把它们作为在拐角处相邻两侧的高浮雕来构思。他们综合了动物在休息时的正面视角和在运动时的侧面视角。试图表现出拉马苏正面和侧面的完整形象，雕刻家赋予了怪兽五条腿（从前面看是二条，从侧面看是四条）。而现代摄影师选择的四分之三视角，古人是不会赞同的。于是，作为与拉马苏站在实际空间中“视觉”（optical）视角的对比，这件雕像也是早期艺术家提供的关于动物或人及其所有重要部分的一种“概念”（conceptual）图像的又一例证。



2-21 拉马苏（带翼的人首公牛），出自伊拉克萨尔贡二世城堡，德尔-沙鲁金（现代豪尔萨巴德），约公元前720—705年，石灰石，高约4.22米。巴黎，卢浮宫。



2-22 亚述弓箭手追杀敌人，出自亚述纳西拔二世西北宫殿的浮雕。伊拉克卡尔休（现代尼姆罗德），约公元前875—860年。石膏，高87.95厘米。伦敦，大英博物馆。

## 伟大功绩的纪录

亚述的国王们指望其伟业能用准确无误的方式被记录在宫殿里。为此，他们委托雕刻家制作了大量系列的叙事性浮雕，用以歌颂王权和虔敬行为，不仅记录战斗的胜利，也记录对野生动物的宰杀。（亚述人，同此前和其后的许多其他民族一样，认为狩猎的勇敢行为与战斗中的胜利具有同样价值，都是男子汉气概的体现。）覆盖亚述宫殿墙壁的战役和狩猎的叙事性浮雕，只有在埃及有先例，但在形式上有很大区别（见第3章）。亚述浮雕的文献的细致程度，在古代近东无可匹敌，即使同诸如《兀鹰石碑》（图2-7）和《乌尔的军旗》（图2-8）上的叙述故事相比，亦是如此。考古学家在罗马帝国（见第10章）之前未发现其他可比拟的作品。

最大量的最早的整套历史叙事浮雕的范例之一，来自于位于卡尔休（Kalhu）的亚述纳西拔二世（Ashurnasirpal II，公元前883—859年在位）宫殿。（亚述国王们常常把阿舒尔神的名字加进自己的名字里。）宫殿到处遍布着漆绘的石膏浮雕，覆盖着泥砖墙壁的较低部分，较高部分是色彩靓丽的熟石膏。华美的织物产生出奢侈的效果。每一幅浮雕都在颂扬国王，并以亚述纳西拔的名义镌刻上铭文，记述他的丰功伟绩。

这里列举的例子（图2-22）或许是描述发生在公元前878年的一个事件。当时，亚述纳西拔将敌方部队赶入幼发拉底河。在浮雕上，两个亚述弓箭手在向逃跑的敌人射箭。三个敌方士兵在水中，一个背负着箭伤在游，另外两个用充气的兽皮漂向安全地点。他们游向一座堡垒，伙伴在上面等着他们。艺术家把堡垒表现为好像在河流中央，但它理所应当是在岸上，或许就是在离岸边不远的地方，逃逸者才下的水。艺术家的目的是清晰、简洁地讲述故事。在艺术中，距离能够被压缩，人物被放大，这样他们就可以从背景中凸现出来。（严格地说，堡垒中的守卫者太高了，以至不可能通过拱门。）正像人物综合了正面和侧面的视角一样，雕刻家也在同一幅画面里综合了不同视点。观众是从上面看到的河流，却是从侧面看到的人、树和堡垒。艺术家为了做到清楚明白，还做了其他调整。为了不挡住

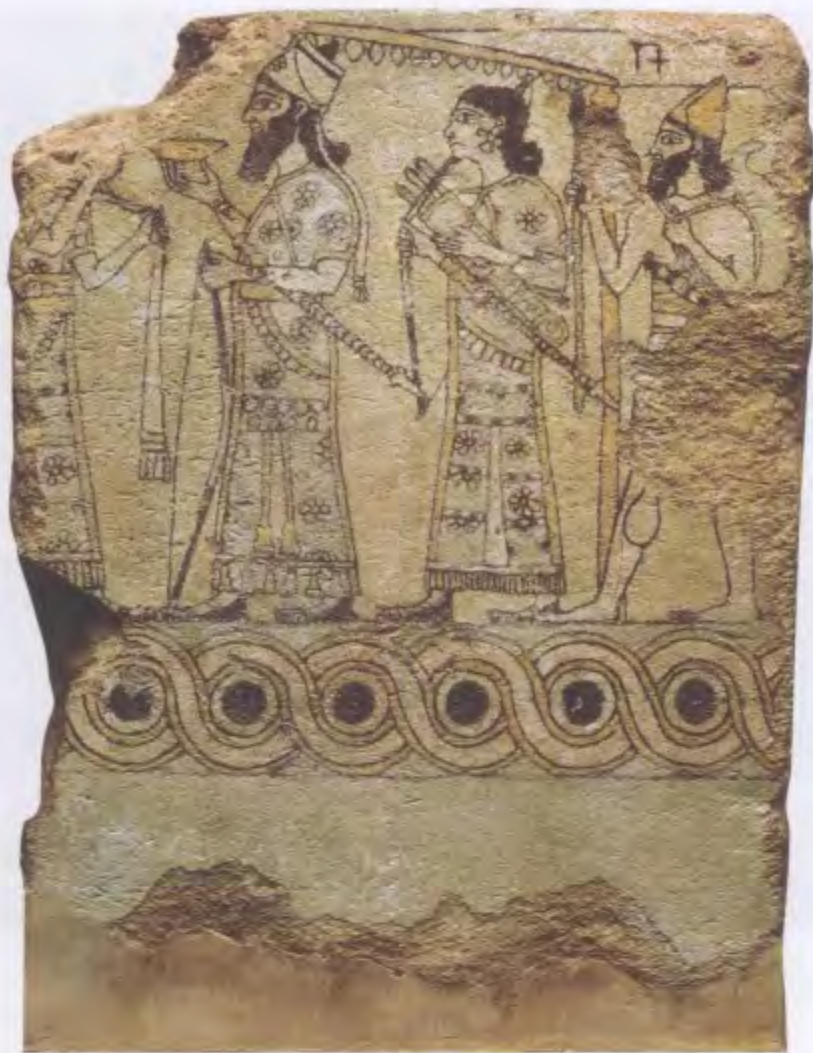
弓箭手的脸，雕刻家表现他们的弓弦在身体的前面，却又在头的后面。小心，弓箭手在发箭时，会把他们自己的头套在弓里！但是，所有这些都与视觉真实效果一致的特权，却大胆且易于理解地将表现国王获胜的战役中这一决定性的瞬间成为可能。这是艺术家的首要目标。

## 亚述的宫廷仪式

亚述宫殿的浮雕常常把国王和他的扈从表现为正在参加庆典仪式，或者对神祇表示敬意。宫廷雕刻家表现的主题，也在御用画师的笔下得到体现。不幸的是，由于其易损的材质，亚述的绘画作品同石浮雕比起来，已经极为罕见了。绘画艺术的一个杰出例子，来自亚述纳西拔二世卡尔休宫殿的上釉（先漆绘，然后于窑中加以焙烧，使色彩和烧硬的黏土融合在一起）砖块（图2-23）。它表现了国王——比其他任何人都要高大以适合他的身份——优雅地拿着杯子。他举行奠酒仪式，为向保护神表示敬意。艺术家概括性地表现了人物，但却过分注意到其身上织物的丰富图案。国王和他身后的随从，运用了相同的侧面视角。但是，在侧面的头上表现正面的眼睛这一规则依然被遵循。类似这种彩绘的场景，透露出本来带有色彩的亚述石浮雕的原始面目。

## 高贵的捕猎者

两个世纪后，雕刻家为亚述巴尼拔（公元前668—627年在位）——苏萨（埃兰王国）的征服者——的尼尼微宫殿雕刻了狩猎浮雕。这场狩猎并不是发生在野外，而是在一个封闭的环境里，这样就确保了国王的安全和狩猎的成功。这里的浮雕图例（图2-24）显示，在一个巨大的被圈起来的场地中，狮子被从笼子里放出来，战车中的随从保护着国王无防备的一面，国王则负责杀死被激怒的动物。一头狮子凶猛地跃起威胁国王的后方，两个行动迅速的持矛士兵化解了这一危险。他们挡开野兽但并不杀死它，只有伟大的国王拥有这一特权。在他战车的后面，遍布着死去和行将死去的悲惨动物，狮子们被远多于足



2-23 带着随从和士兵的亚述纳西拔二世，出自伊拉克卡尔休宫殿，约公元前875—860年。上釉砖块，高30厘米。伦敦，大英博物馆。

够杀死他们的弓箭所穿透。一头垂死的母狮（图2-25），血从它的伤口涌出，拖着后腿，弓箭已射穿了它的脊柱使其瘫痪。艺术家无情地表现了变形的肌肉、膨胀的血管、口鼻部分起皱的皮肤和变平的耳朵。现代的同情心把这一杀戮场景变成了英雄的悲剧，而故事的主角是狮子。但是，国王的艺术家除了通过不断地表现人类国王对抗并征服野兽之王，以达到歌颂统治者的目的之外，不可能有其他意图。将亚述巴尼拔的如野兽般残忍的敌人描绘成不仅拥有力量而且还拥有勇气和高贵的身份，是为了使国王的成就显得更伟大。



2-24 亚述巴尼拔猎狮，出自伊拉克尼尼微（现代库尤恩季科），亚述巴尼拔北宫的浮雕，约公元前645—640年。石膏，高约152厘米。伦敦，大英博物馆。



2-25 垂死的母狮，出自伊拉克尼微（现代库尤恩季科）。亚述巴尼拔宫殿浮雕的局部，约公元前645—640年。石膏，图像高约40.64厘米。伦敦，大英博物馆。

2-26 伊师塔门（复原），伊拉克，巴比伦，约公元前575年。上釉砖块。柏林国家博物馆。





## 巴比伦：奇迹之城

直到16世纪，无可争议的古代世界七大奇迹才被确定下来，但是早在公元前2世纪，一部七处必看的纪念性建筑物花名册——包括了此后世界的六大奇迹——被西顿(Sidon)的一位希腊诗人安提帕特(Antipater)记录了下来。所有这些古代奇迹都拥有巨大的规模，并花费巨资建造而成。其中三处为伟大的古代遗迹：被安提帕特描述为“人工山”的吉萨(Gizeh)金字塔(图3-8)，“空中花园”和“坚不可摧的巴比伦城墙”。

在安提帕特的花名册中，巴比伦是唯一可以自夸拥有两项奇迹的地方。后来的名单创造者，倾向于将“七大奇迹”分配在七处不同的地点。大部分奇迹均可上溯到希腊时代——位于埃弗苏斯(Ephesus)的拥有18米高柱式的阿耳特弥斯(Artemis)神殿；位于奥林匹亚(Olympia)由雕刻家菲迪亚斯(Phidias)用黄金象牙雕成的巨型宙斯(Zeus)神像；位于哈利卡纳索斯(Halikarnassos)的毛索洛斯(Mausolus)王的宏伟陵墓；罗得斯(Rhodes)巨像，33米高的太阳神青铜雕像；以及位于亚历山大港(Alexandria)的三层灯塔。或许是古代世界最高的建筑，最古老的是金字塔；以及奇迹中唯一的“风景性建筑”——巴比伦花园。

一些古代文本描绘了巴比伦花园。这里引用了公元1世纪中期昆塔斯·柯歇斯·鲁弗斯(Quintus Curtius Rufus)描写亚历山大皇帝历史的部分段落：

在城堡的上面是空中花园，希腊故事中著名的奇迹……石质圆柱被树立起来用以支撑全部工程，在其上放置一层方形台墩，台墩足够结实以能承载上面厚重的土壤，以及用以灌溉土壤的用水；建筑支撑起巨大的树，树干有8腕尺(cubit)[大约

12英尺]。树木高达50英尺，和生长在自然土壤中一样，他们也结出了丰硕的果实……对于那些从远处观看的人来说，这些真实的树林好像悬挂在自然的山上。<sup>①</sup>

没有被列为奇迹，但是在某些方面同样令人印象深刻的是巴比伦的马杜克(Marduk)古庙塔——《圣经》中的通天塔(Tower of Babel)。按照《圣经》所说，上帝因人类意欲建造一座通天塔而动怒。于是上帝通过让工人们操不同语言，使他们彼此不能交流，中止了这一工程。公元前5世纪，希腊历史学家希罗多德(Herodotus)描绘了巴比伦神殿：

在(马杜克)圣殿的中央，建造了一座坚固的塔……它支撑着另一座塔，另一座又支撑着另一座，依此类推，总共有八座塔。一条阶梯从塔的外部蜿蜒而上；在阶梯的中途，有一个配有长凳的庇护所供人们休息，在此，攀登的人可以坐下来喘口气。在最后一座塔中有一座巨大的神殿。神殿包括一张大长椅，装饰着精美的罩套，旁边摆放着金质桌子，但是那里没有雕像……(巴比伦人)说神会亲自来到神殿(对比苏美尔人认为神殿是“等候室”的观念)并在长椅上休息，我自己并不相信这个故事。<sup>②</sup>

<sup>①</sup>约翰·C·罗尔夫(John C. Rolfe)，译本，《昆塔斯·柯歇斯1》(剑桥：哈佛大学出版社，1971)，337-339。

<sup>②</sup>罗宾·沃特菲尔德(Robin Waterfield)，译本，《希罗多德：历史》(纽约：牛津大学出版社，1998)，79-80。

## 新巴比伦和阿黑门尼德波斯艺术

亚述帝国从未太平过，大多数国王都不得不同近东广阔领域内的叛乱者作战。公元前7世纪，亚述人对埃兰和巴比伦经常发生的叛乱的征讨显然增加了帝国的资源。在亚述巴尼拔在位的最后一年，帝国开始分裂。在其后继者统治时期，在东部梅德人(the Medes)和南部复兴的巴比伦人同时攻击下，帝国崩溃了。直到波斯征服者出现以前，巴比伦国王一直统治着从前的亚述帝国。

### 尼布甲尼撒的奇妙巴比伦

新巴比伦国王里，最有声望的当属尼布甲尼撒二世(Nebuchadnezzar II)(公元前604-562年在位)，他的功绩是

详细讲述了《但以理书》(*the biblical Book of Daniel*)。尼布甲尼撒重建了巴比伦，使其成为古代伟大的城市之一。城市著名的“空中花园”(hanging gardens)位列古代世界七大奇迹之一，而且，其巨大的古庙塔作为《圣经》中的通天塔名垂千古(见本页“巴比伦：奇迹之城”)。

尼布甲尼撒的巴比伦是一座泥砖城，但光彩夺目的蓝釉砖覆盖了最重要的纪念性建筑物。一些建筑，比如说伊师塔门(Ishtar Gate)(图2-26)，用塔楼掩护其侧翼令人印象深刻的拱形入口，就是以带有真实和想像的动物浮雕的上釉砖为特征的。上釉砖较早就已经使用了(图2-23)，但即使带有图像的砖块表面，也是平的。在伊师塔门表面是马杜克龙和阿达(Adad)公牛交互的侧面像，它们在柏林被费力地重新组装起来。沿着一直通到大门的行列路径，是伊师塔的神狮浮雕，浮雕罩着黄色、棕色和红色的釉彩与蓝色背景形成对比。巴比伦人的釉彩是不透明而且坚硬的。每块砖都得分别铸型、上釉，并按相应的顺序砌在墙上。

## 波斯的胜利

尽管尼布甲尼撒在《但以理书》的“王中之王”曾经自夸说“我建成了巨大的城墙，确定了巴比伦的界限……因此，作恶的敌人不能威胁到我们”，波斯的小居鲁士（Cyrus，公元前559—529年在位）却于公元前6世纪攻陷了他的城池。小居鲁士，或许是埃兰家族的后代，是阿黑门尼德（Achaemenid）王朝的创立者，其祖先为神话中的国王阿黑门尼斯（Achaemenes）。巴比伦仅仅是波斯人的征服地之一，埃及于公元前525年也被波斯人征服。公元前480年，波斯帝国已成为世界上已知的最大帝国，其幅员从东南亚的印度河直至欧洲东北部的多瑙河。直到希腊人于公元前5世纪的成功抵抗，才阻止了波斯人将欧洲东南部也并入其中（见第5章）。公元前330年，随着大流士三世（Darius III）被亚历山大大帝（Alexander the Great，图5-69）击败，而后谢世，阿黑门尼德家系就此终结。

## 波斯波利斯的波斯宫殿

关于波斯建筑最重要的知识来源当属位于波斯波利斯（Persepolis）的宫殿（图2-27），由小居鲁士的继任者——大流士一世（Darius I）（公元前522—486年在位）和薛西斯（Xerxes）（公元前486—465年在位）建于公元前521年至465年之间。坐落在高地上、设防严密的宫殿，占据着一片宽阔平台，可以俯瞰平原。亚历山大大帝以象征姿态夷平了宫殿，这意味着摧毁了波斯帝国的国力。也有人认为这是一次复仇行为，因为在公元前5世纪早期，波斯人洗劫了雅典卫城（Athenian acropolis）。但是，即使只是宫殿废墟，也是令人难忘的。

其主导建筑是一幢巨大大厅，18米高，占地20平方米。这座巨大的皇家待客厅（或称为“apadana”），坐落在岩石切面的墩座上，包括36根巨大支柱。通向待客厅的路，穿过一道纪念碑式的大门，大门两侧是受亚述人灵感启发而创造的巨大的有翼人首公牛。宽阔的礼仪阶梯通向待客厅，浮雕装饰着柱廊和阶梯的墙壁。浮雕表现了皇家卫队、波斯贵族和显赫人物们的行进队列，来自二十三个附属国的代表们为国王进奉贡品。每一位使者都身着民族服装，带着当地特色礼品进奉给征服者。

色彩的痕迹在其他波斯遗址类似纪念物上也有发现，这说明波斯波利斯的浮雕曾是着色的，其原始效果一定比今天要夺目。当然，色彩的缺失使我们更容易去鉴赏高度精练的雕刻样式。石块的加工技术高超，精细模仿的表面，清晰地凿刻出局部细节。尽管波斯波利斯浮雕是受到了亚述宫殿浮雕的启发，它们在样式上还是显得与众不同。其形体显得更为丰满、突出，从而也更为脱离背景。一些细节，特别是织物重叠的处理，让人回想起希腊古风雕刻的形体特点，希腊的影响似乎是阿黑门尼德样式的成因之一。

埃及和近东艺术对前一个世纪希腊艺术的影响如此之强，以至于艺术史家通常使用“东方化”（Orientalizing）一词来描述这一时期的希腊艺术（见第5章）。公元前6世纪晚期到5世纪早期波斯艺术中希腊因素的发现，证明了此时在所有地中海和近东文明社会里，存在着艺术家和理念的积极交流。例如，在苏萨（Susa）的一段建筑铭文，提到爱奥尼亚希腊人（Ionian Greeks）、梅德人（Medes）（占据着波斯北部土地）、埃及人和巴比伦人，它们共同建造并装饰了宫殿。在坚定的波斯统治者



2-27 皇家待客厅和阶梯，大流士一世和薛西斯一世宫殿，伊朗波斯波利斯，约公元前521—465年。



2-28 沙普尔一世宫殿，伊拉克泰西封，约公元250年。

的指挥下，由不同成分构成的劳动力，带着广泛的各式各样的文化和艺术背景，创造出一种新的、浑然一体的样式，而这一样式又同波斯帝国的雄心达到了完美的契合。

## 亚历山大之后的近东艺术

### 新波斯帝国

公元前330年，随着亚历山大大帝对波斯的征服，古代近东历史变成了希腊和罗马历史的一部分。但是，在公元3世纪，一股新的力量在波斯兴起，向罗马人发起挑战，力图将他们赶出亚洲。新统治者称自己为萨珊人(Sasanian)。他们上溯其祖先为一个名叫“萨珊”(Sasan)的传说人物，据说是阿黑门尼德家族的直系后裔。新波斯帝国于公元224年创建，这一年，萨珊王朝第一任国王——阿尔塔薛西斯一世(Artaxerxes I)(211—241年在位)打败了帕提亚人(Parthian)(罗马东部敌人的另外一支)。

### 高大的接见厅

阿尔塔薛西斯之子和后继者是沙普尔一世(Shapur I)(241—272年在位)，他进一步扩充了萨珊王朝的版图。他在泰西封(Ctesiphon)也建造了一座宫殿，其父定都于此，靠近现代伊拉克的巴格达。1880年地震曾导致建筑正面右侧部分的坍塌，今天的沙普尔宫殿已经荒废，但是1880年之前拍摄的图片(图2-28)对于宫殿风格样式给予了有效诠释。宫殿中心部分是雄伟的“iwan”(或称为方砖接见厅)，覆盖着筒形拱顶

(“barrel vault”，实际上是坐落在长方形基座上的纵深拱门)，从地面到顶点处大约27米。接见厅正面左右两侧被分成了一系列水平横带，由封死连拱廊(“blind arcades”，作为墙壁装饰使用且没有真实出口的一系列拱门)组成。一千年后的伊斯兰建筑着眼于沙普尔宫殿，尤其是它高大的接见厅，并将其作为自己工程技艺的评判标准(见第13章)。

### 萨珊的光彩

一件银质头像(图2-29)——许多人认为是沙普尔二世(Shapur II)肖像(公元310—379年在位)——暗示出萨珊宫廷生活的光彩华丽。这不仅是萨珊王朝富有的证明，也证明了宫廷艺术家的高超技艺。头像略小于真人尺寸。雕刻家运用凸纹面技术，就是只用一张金属片锤打出外形，从后面把人像特征向前推凸出来。接下来，艺术家在银质表面雕刻细节从而使头发和胡须富有形式感和纹理，并赋予双眼一种催眠般的凝视。在精华部分用水银修饰，赋予金属一种富丽的外观效果，同时也使肖像增色。在这件作品中，一位不知名的雕刻师捕捉到了帝王的本质特征。

### 命运的逆转

萨珊军队如此强大，以至于在公元260年，沙普尔一世甚至在伊德沙(Edessa)附近(现代土耳其)成功地捉到了罗马皇帝瓦莱里安(Valerian)。沙普尔一世对瓦莱里安的胜利是如此重要的事件，以至沙普尔在伊朗的比沙布尔(Bishapur)绝壁(离他的获胜地点很远)用一系列岩石切面浮雕纪念了这一事件。这里图示出比沙布尔浮雕局部(图2-30)。沙普尔要比真人大许多，策马从左侧进入画面，戴着与银质头像同样独特



2-29 萨珊国王头像（沙普尔二世？），约公元350年。银质，水银修饰，高40厘米。纽约大都会艺术博物馆。



2-30 沙普尔一世征服瓦莱里安，岩石切面浮雕，伊朗比沙布尔，约公元260年。

的高高的萨珊王冠。王冠冲破了浮雕边线，从而将观众的注意力引向国王。一个罗马士兵因挤压而扭曲的尸体横陈在国王马蹄之下——这是一个历史悠久的主题（对照《乌尔的军旗》，图2-8）。在此，雕刻师用这具尸体隐喻了全部罗马军队。在右侧，随从引入瓦莱里安，他跪在沙普尔面前，乞求宽恕。在上面，一个源自希腊罗马式艺术宝库的类似丘比特（小天使或者孩子般的）的人物翱翔在国王上方，为他带来胜利的花环。类似于敌人向胜利统帅下跪的场景在罗马艺术中很常见——但是，在比

沙布尔浮雕中却颠倒了角色。这里将罗马构图式样和主题据为己有，并为庆祝萨珊人击败罗马人而运用在浮雕中，就为石刻中的政治寓意增加了另一层含义——反讽。

新波斯帝国延续了四百多年，直至阿拉伯人（Arab）于636年——刚巧是穆罕默德（Muhammad，伊斯兰教的提倡和创立者）死去的四年之后——将萨珊人赶出了美索不达米亚。此后，美索不达米亚最伟大的艺术家和建筑师均服务于伊斯兰教。这一内容将在第13章表述。



公元前2920年	公元前2575年	公元前2134年	公元前2040年	公元前1640年
(尤指公元前3100年古埃及的) 王朝统治以前	早期王朝 (第一到第三王朝)	古王国时期 (第四到第八王朝)	中王国时期 (第十一到第十四王朝)	



纳米尔王石板  
公元前3000—2920年



梯形金字塔及乔塞尔埋葬区  
埃及萨卡拉,  
公元前2630—2611年



狮身人面像与大金字塔  
基泽,  
公元前2520—2494年



门卡夫拉和王妃  
公元前2490—2472年



阿门内姆哈特悬崖石墓的内厅  
贝尼·哈珊,  
公元前1950—1900年

上、下埃及的统一, 公元前3000—2920年

伊姆霍特普, 第一位留下名字记录的艺术家, 公元前2625年

斯内费如, 早期王朝第一位法老, 公元前2575—2551年在位

胡夫、卡夫拉与门卡夫拉修建大金字塔, 公元前2551—2472年

第一中王国时期, 公元前2134—2040年

埃及的重新统一, 公元前2040年

第二中王国时期, 公元前1640—1550年

# 第 3 章

## 法老与来世： 古埃及艺术

PHARAOHS AND THE AFTERLIFE  
THE ART OF ANCIENT EGYPT

公元前1550年	公元前1070年	公元前712年	公元前332年	公元前30年
新王国时期（第十八到第二十五王朝）		晚期（第二十五到第三十一王朝）	希腊（埃及的托勒密王朝）	罗马



持供奉罐的哈特舍普苏特  
公元前1473—1458年



图坦卡蒙面具  
公元前1323年



拉姆西斯二世墓  
公元前1290—1224年



门图姆亥  
公元前650年



荷鲁斯神庙  
公元前237—47年

阿莫斯一世打败希克索斯，公元前1550年

哈特舍普苏特，公元前1473—1458年在位

埃霍纳顿与阿玛尔纳时期，公元前1353—1335年

图坦卡蒙，公元前1333—1323年在位

拉姆西斯二世，公元前1290—1224年在位

第三中王国时期，公元前1070—712年

波斯征服埃及，公元前525年

亚历山大大帝征服波斯与埃及，公元前332年

托勒密一世，公元前304—284年在位

埃及成为罗马帝国的一个省，公元前30年

## 尼罗河流域

### 埃及的奇迹

近2500年前，希腊历史学家希罗多德曾写道：“关于埃及自身，我将撰写引人注目的长篇评论，因为没有国家像埃及那样拥有如此之多的奇迹，也没有任何一个国家拥有如此之多的无法描述的作品。”甚至今天，许多人将可能同意此评介。跨越三千年，古代埃及人给世界留下了丰富而令人难忘的有纪年的历史遗迹。他们从利比亚（Libyan）和阿拉伯沙漠（Arabian Deserts）的悬岩峭壁上，凿下巨大的石块——象征埃及人的永恒性世界的不可朽材料。接下来，埃及人为他们永恒之神建立了许多伟大的石神庙（见“古埃及之神”，第45页），为他们同样永恒的神化之国王（法老）树立了无数的雕像，并且也建了无数的坟墓，以作为死者永生的房子（见“木乃伊与来生”，第46页）。埃及人庄严不朽的艺术显示着持久不变的规则，对于他们而言，这些规则是凭神的力量被建立起来的。

埃及的中枢，过去是，现在仍然是尼罗河。在那片古老的土地上，尼罗河养育着所有的生命。甚至美索不达米亚的底格里斯河和幼发拉底河也不能与之相比。尼罗河，由于它的存在，显示出其文化沿着两岸发展的特色。它是世界上最长的河，其源头延伸到非洲，越过重重悬崖峭壁形成许多瀑布，奔流而下进入埃及海，在此，每年的洪水泛滥，沉积下肥沃的淤泥，这些泥土来自于非洲山川，经过几千公里的路途而到达这里。尼罗河被狭长的山谷所包围，其最宽之处仅为二十公里。它流经许多地区，这些地区十年中可能没有一次降雨。然而，庄稼仍然由于肥沃的淤泥而茁壮生长。在古老的年代，野生动物、飞禽或鱼类极多。尼罗河，使生命成为可能的伟大河流，作为一种生命的象征及大自然进程循环不息的象征，走进埃及人的（思想）意识之中。

在法老（古代埃及国王）时代，尼罗河土地由点缀着岛屿山脉的湿地构成。现在那干旱荒凉的河谷过去曾是适合打猎和牧牛的绿色草木区。水陆两栖动物密布于湿地之中，穿过纸莎草和灯芯草的高大草丛能捕获它们（图3-16、3-30）。埃及的富饶是闻名的。在克娄巴特拉皇后（Queen Cleopatra，公元前51-30年）死后，埃及成为罗马帝国的一个省，它是地中海世界的产粮区。

### 埃及学的诞生

在中世纪，埃及作为一块神奇而又神秘陆地的声誉一直持续不衰。直到18世纪晚期，人们仍把埃及的不可破解的文字字母及非同寻常的历史遗迹看作为超自然智慧的一笔财富，除了那些对神秘艺术有初步了解的人，其他人都无从知晓其奥秘。学者们从《旧约》的涵义，从希罗多德（Herodotus，约公元前485-425年）和其他的希腊罗马作家，从保存下来的一部分埃及历史（一个名叫马内索[Manetho]的埃及高级神职人员在希腊公元前3世纪写的），他们了解了一点埃及的历史。马内索叙述了法老们的继任，并把他们按朝代分成不同的群体，这种划分方法如今依然在被沿用，但是他的年代学的分法是不准确的，

并且对于法老们的确切统治时间仍存在争议。年代学学者们一直以来认为最早埃及人的王朝差不多在两个世纪左右变化。对于每一个法老的统治时期而言，直到公元前664年（第26王朝），确切的年代才被确定下来。

在18世纪末，欧洲人重新发现了埃及，尼罗河流域成为考古探索的第一个对象。1799年，拿破仑·波拿巴（Napoleon Bonaparte）带领着一个军事探险队去埃及，同去的还有一小组学者、语言学家、古文物研究者和艺术家。偶然发现了著名的罗塞塔石（Rosetta Stone，现在在英国博物馆），给了渴望破解埃及人象形文字书写的学者一把钥匙。此石有三部分铭文：一部分是希腊文，这很容易读懂；一部分是（古埃及）通俗文字（是古埃及象形文字的简单书写体）（晚期埃及的）；最后一部分是正式的象形文字。刚开始，学者们猜测：这三部分的文本是相同的，并且，如果把希腊文作为关键，他们就能破解其他的两部分。二十多年后，在许多的错误开始之后，一个年轻的语言学家，琼-弗朗西斯·钱普林（Jean-François Champollion）推论象形文字不仅仅是用象形符号做的记录。他主张它们曾经是一种口语语言的符号，其踪迹在科普特语（Coptic）（后来的埃及基督语言）中仍幸存，钱普林的功绩使他成为埃及学这一新领域中的卓越人物。

## 王朝统一以前及早期王朝时期

### 绘画和雕塑

#### 最古老的埃及艺术

王朝统治以前的、或者史前的埃及文明的开端年代模糊不清。但是来自大约公元前3500年的引人注目的遗留（物）证明了在尼罗河两岸曾有一个高度发展着的文明存在。来自于王朝统治以前时代的一处壁画（图3-1），在希拉康坡里斯（Hierakonpolis）的一座墓中发现，表现了似乎看上去的那样（至少部分地），一个有人物、动物及巨大船的墓葬景观。拿棍棒的人物及其显而易见的随意安排（让我们）想起新石器时代所画的《猎鹿》中的猎人（图1-17）。船，沿着生命和死亡之河而下的旅程的象征符号，被画成白色。它们承载着含义不明的货物，同时也描绘了在一个人形侧面的两个动物的一组图形（在下部分的中心）和持权杖殴打三个囚犯的一个（下部分的左边）。两个动物的一组图形，常常是与美索不达米亚艺术有关联的一种构成样式（图2-10），这说明美索不达米亚的影响不仅仅到达埃及，而且也经过几千英里的旅程到达了尼罗河。然而，第二组是典型的埃及艺术特征，并且，在埃及绘画和雕塑中的相类似主题有一段很长的历史。

#### 上埃及和下埃及的统一

在王朝统治以前的时代，埃及地理上政治性地被划分成两部分，一部分是上埃及（南部，尼罗河谷的上游部分），这儿干燥、多岩石并且属于乡村文化（culturally rustic）；另一部



## 古埃及之神

在地中海和近东世界中,埃及人的世界观截然不同于他们的近邻。埃及人相信在创世之前,原始之水,所谓的纳恩(Nun),存在于黑暗之中。在创造(万物)之时,一座土石堆从漫无边际的水面上升起——正如许多土丘在尼罗河每年洪水消退后浮现出。在这个土石堆上,创造者上帝出现并把光明带给世界。在后来的时代,土石堆被形式化为一个金字塔形的所谓本本(benben)的石块,它托着最高的上帝——太阳神,它以拉(Ra)、阿蒙(Amen)或阿顿(Aton)的不同名称被敬拜。

最高上帝也创造了埃及最早的那些男神和女神。按照神话的一个版本,创造者自我受精而生出了休(Shu)和泰芙努特(Tefnut),它们是宇宙中最初的男神和女神。他们结合而生了盖伯(Geb)(地)和奴特(Nut)(天),天地结合又生了奥西利斯(Osiris)、塞斯(Seth)、伊希斯(Isis)和妮芙蒂斯(Nephthys)。年龄最大的,是奥西利斯(图3-39),他是秩序之神,并且被作为把文明带给埃及的国王而被崇敬。他的弟弟塞斯是带给他不祥之兆的对手,是混乱之神。塞斯谋杀了奥西利斯并将他切成碎片,抛散遍布埃及。伊希斯(图3-39)是奥西利斯的妹妹和妻子,她成功收集了奥西利斯身体的部分并用其强大魔力使奥西利斯复活,妮芙蒂斯(图3-39)是塞斯的

妻子,帮助伊希斯。复活的奥西利斯作为父亲生养了一个儿子,名字叫荷鲁斯(Horus)。荷鲁斯为父亲之死报仇并取代塞斯成为埃及的国王。奥西利斯遂成了幽冥界之王。荷鲁斯在艺术中既被表现为一只猎鹰(天空中最高贵之鸟),又被表现为鹰头人身的形象(图3-2, 3-12, 3-28, 3-39)。所有埃及法老在活着时被视为与荷鲁斯一体,而死后与奥西利斯为一体。

埃及其他的神包括姆特(Mut),她是太阳神阿蒙之妻;孔斯(Khonsu),月亮之神,是姆特和阿蒙的儿子。图斯(Thoth),另一个月亮之神,并且是知识和书写之神,在艺术中是作为一个朱鹭、猴子或是顶部戴月牙形和圆盘形月亮冠状的一个朱鹭头的人(图3-39)。当塞斯撕下荷鲁斯的鹰眼,图斯帮荷鲁斯恢复。图斯也与再生和来生有关。哈托尔(Hathor)是拉(Ra)的女儿,是法老神圣之母,用好的乳汁哺育法老。在埃及艺术中她是一个头部是母牛的女性或是一个长有牛角的女性形象(图3-2, 3-28)。阿努比斯(Anubis)是一只狼或一个长有狼头的神,是木乃伊之神和在幽冥界心脏的过秤员(图3-39)。玛特(Maat),拉的女儿,是正义与真理之神。她的父亲通常去测量死者之心的重量以决定其灵魂是否在来生被保佑。



3-1 人物,船和动物,一幅壁画的水彩复制品的局部,此壁画来自埃及希拉康坡里斯的100墓。王朝统治以前,约公元前3500-3200年。埃及开罗博物馆。

## 木乃伊与来生

对于许多宗教基本的关于身体与灵魂的问题，埃及人对此两者没有做出明显的区分。进一步地，他们相信一个人从一出生，与一种它者本我（other self），灵魂或生命力量相共存，肉体死亡，这一灵魂或生命力量却仍能栖息于尸体并继续存在。然而，为了灵魂能安全地持续生存，死者之躯体不得不尽可能持久地保存得几乎完整无缺。为了确保上述，埃及人把（尸体的）防腐处理技术（木乃伊）发展到一种高级艺术。在无数保存很好的国王、王子和其他的一些出身高贵之人及普通人的尸体方面，他们的成功是显而易见的。几千年来的实践以（达到）确保（这一技术的成功与完美）。例如，1996年，在巴哈里亚绿洲（Bahariya Oasis），考古学家发现了一处没有被盗劫的罗马时代的墓地，此处墓中共有几百个木乃伊。1999年开始系统发掘，并且这一发掘可能将持续十年，发现的文物非常丰富。

防腐处理的过程据说由阿努比斯神发明用以保存被谋杀者奥西里斯（Osiris）的尸体（见“古埃及之神”，第45页）。在第四王朝期间，防腐处理首次被系统地实践，并且，通常这一过程持续70天。第一步是以外科手术通过在左腹的切口切除肺、肝、胃和肠。埃及人相信这些组织容易腐烂。在埋葬尸体室中，这些组织分别被包裹并被放在所谓的坎努比克（Canopic）罐的四个容器中以作为其永久的储藏室。（这些罐的取名来自于神秘的坎努帕斯 [Canopus]，他是一名希腊海员，在他死后，随后在埃及以一种罐的形式被崇拜。）大脑通过鼻孔（以碎浆状）流出并抛弃。埃及人对于大脑没有赋予一些特别的意义。但是，他们把心脏放在适当的位置，并看作是生命的需要和智力之场所。

接下来，尸体在氧化钠（natron）中浸泡40天，它自然地与氧化钠相混合并使尸体脱水。然后，尸体以浸透树脂的亚麻织物包裹，并且在防腐处理过程中左腹的切口被封闭，在此处以表现荷鲁斯鹰眼的图案来覆盖，它是作为一个强有力的护身符（一个能挡住邪恶并促使重生的图案）。最后，尸体用清洗剂洗净并涂以树脂，以几百米长的亚麻织物带层层裹起以维持其形状。埃及人经常把其他一些护身符放在亚麻织物带中或尸体上。最重要的是心脏形圣甲虫（scarabs）（形状象甲虫的宝石）。符咒被写在上面，以确保心脏将返回到它的主人身上，如果它曾迷失。一部《度亡经》的复制手卷（图3-39）常常放于死者两腿之间。它容纳了大约二百个符咒，这些符咒试图在来生去保护木乃伊和灵魂卡（the ka）。有钱人的木乃伊在脸部覆盖着葬礼的面具（图3-37）。在埃及成为罗马帝国的一部分时，常常以绘制肖像来代替（图10-63）。

以木乃伊的形式保存死者尸体仅仅是对于永生的首要需求。还必须提供食物和水，像衣服、器具和家具之类的物什一样。在世上所喜爱的一切死后都要拥有。所谓的回答者（Ushabtis）许多小雕像也被放在墓中。这些小雕像做着一些死者在来生所需要的工作。无论何时他或她的名字被叫，他们都要回应。

死者形象，以圆雕形式雕刻并放在浅瓮中。这些雕像也被放置于墓中。一旦木乃伊碎裂，（死者雕像）能提供一个为灵魂所居之地的代替品。它们（死者雕像）意味着保证人之身份的永恒性。墙上的绘画和浮雕极其生动详细地记录了人类活动的生生不息。埃及人希望并期望，在世之时的形象以及生平事迹的记录，被收集并镌刻于坟墓的保护性的石墙上，能确保人获得永生。

分是下埃及（北部），这儿富饶、城市化和人口稠密。古代埃及随着上述两部分的统一而开始了他们的王国的历史。直到近来，这被认为是在第一王朝法老美尼斯（Menes）统治期间发生的，许多学者对国王纳米尔（Narmer）的研究而得出此结论。纳米尔的形象和名字出现在一块礼仪性石板两边（带有一个圆形凹陷的石板）（图3-2），此石板在希拉康坡里斯发现。它是保存完好的最早有关历史的（相对于史前）艺术品之一。虽然不再把它看作是埃及建立第三十一王朝（约公元前2920-332年）的纪念，但是它记录了上埃及和下埃及统一——“两块国土（统一成）一个王国”，时间恰恰在王朝统治以前时代结束。

《纳米尔王石板》（the Palette of King Narmer）是一件精致的、由视觉形象构成的带有实用主义色彩的作品，它在王朝统治以前时代常常使用。为保护眼睛免于刺激和阳光直射，埃及人为这块石板上人物的眼睛作了装饰。此石板是很重要的，它不但作为古代埃及从史前到古王国转换的标志性的一个物证，而且也是一种对于人物表现的早期公式化（绘制）范本（的一件实物），

这种人物表现的公式化是埃及艺术三千年的典型特征。

在石板后面，戴着上埃及的高高的、白色的、造型象保龄球木杆王冠的是国王，其后有携带着鞋子的一官员伴随，国王的动作表现为正要杀死一个敌人。这一图式与在赫拉孔波利斯壁画（图3-1）左下部的一组图式具有密切的联系，并且这一图式成为一种表示埃及似神之国王必胜的绘画中的标准样式。在纳米尔石板右上端一个长有人的手臂的猎鹰象征着荷鲁斯，它是国王的保护神。它与纳米尔面对着并且以纸莎草植物俘虏了一个敌人，此敌人以一个人头形的象形文字被表现，代表着下埃及的国土，这种纸莎草植物从人头形的图形上长出来。（所以这一图形象征了对下埃及的征服）。国王的下端是两个正在倒下的敌人。一个女神，哈托尔的两个头，被好意地安排在纳米尔的上部左右两端，且被表现为长着女性化脸的牛的形象。在哈托尔两个头的中间，是一象形文字，被表现在代表着王室的宫殿的一个框架内，它是纳米尔的名字，它使得纳米尔石板这一最早的现存物归属于古王国时期之艺术品。



3-2 纳米尔王石板（左，背面；右，前面），来自希拉康坡里斯，王朝统治以前时期，约公元前3000—2920年。石板，高约63.5厘米。埃及开罗博物馆。

### 神圣国王的绘画

在石板的前面，两个猫科似的动物伸长的脖子交织成一个凹陷的圆形，在普通的石板面上它将可能调节着眼睛的感觉，而不是为了表现而绘制。交互缠绕的动物脖子可能是相关于埃及统一的另一种阐释。在最上端，戴着下埃及红色蛇形冠的纳米尔检阅着斩首的敌人。从上面观看死者（这一表现形式），很像阿尔塔米拉（Altamira）洞窟天顶岩画上所表现的躺在地上的野牛（图1-9）。艺术家描绘了每一个死者的身体，他们表情冷峻的头部极其巧妙地置于两腿间。由于国王的（特殊的身份）高等级，在石板的两边，他独自执行着仪式似的任务，并且以引人注目的高度赫然屹立于敌我之上。在最底端，通过一头击倒一座反叛（者）之城——俯视角度也可看到这座城的要塞之墙——的巨大公牛，象征国王的超人力量。在这件作品中，具体的历史叙述不是艺术家的目的，最重要的是把国王作为一个被神化的人物、脱离所有普通的人们、独自担负着战胜敌人的任务的这一角色进行描述。在此，在埃及历史的起始，埃及人思想的、艺术的和国家政策的传统显而易见，这一传统是把国王构建为神并声称其威望是带有神的威望的。

石板两面的纳米尔的形象显示了卓越地位的国王老套陈规的固定形象，它以几个细微的变化，但这是极少的例外，在后来的所有埃及统治者的表现中被重复。艺术家对于国王的描绘是：头

部和腿是侧面的形象，而胳膊、眼睛和躯干是正面的形象。正如在第一章和第二章中所阐释的，这些人物形象的复合图像也是美索不达米亚艺术甚至是石器时代绘画的特征。虽然人这一形象的身体部分改变，但是其表现的样式成为所有随后的埃及艺术的一个标准。《纳米尔王石板》确立了基本定律，这些定律几千年来统治着沿着尼罗河两岸地区的艺术。在希拉康坡里斯的绘画中（图3-1），艺术家随意地在墙壁上点缀着人物形象。在纳米尔石板上，雕刻家把石板平面细分成许多横条带，并把绘画元素以巧妙有序的方式嵌入其有组织的位置中。分割这些图像的水平线也使记录着许多形象的画面轮廓分明，同时表明了一种表现样式，这种样式在几平方公里的埃及壁画和浮雕中持续出现。在古代，这也是远东对于叙述性艺术首选的样式（见第二章）。

## 建筑

### 艺术与来生

在幸存的埃及艺术品中，纳米尔石板是不寻常的，因为实质上它是纪念性的而不是葬礼用的。更典型的是王朝统治以前的希拉康坡里斯的壁画（图3-1），它是埃及法老王和其他

重要人员墓的建筑装饰的一个悠久传统的著名的最早代表。事实上，虽然不能说埃及的墓葬对于埃及文明的历史重建提供了最重要的依据，但也是一个重要依据。希罗多德把埃及人描述为“过度宗教化”及等同于近乎妄想的对永恒性的关注。在这种生活中，所有的关注集中于确保在来生的生活中安全和幸福。埃及人遗留下的多数纪念物都奉献于这种关注（见“木乃伊与来生”，第46页）。

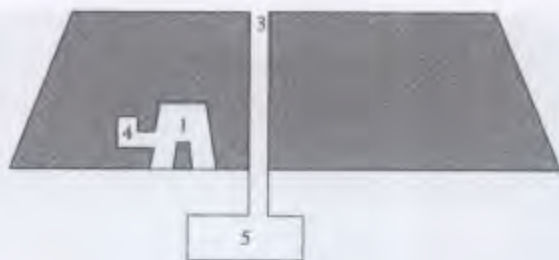
在早期埃及，墓的标准类型是马斯塔巴（Mastaba）（图3-3）。马斯塔巴（阿拉伯式的“长方形叠石bench”）是一种长方形的砖或石结构，四面倾斜，其下是地下墓室。一条通道把埋葬墓室与外面的建筑连接起来，以为灵魂“卡”提供一个进入的通道。这一形式可能发展自土丘或石堆，它们甚至更早地覆盖在坟墓的上面。

虽然马斯塔巴最初覆盖在单个的墓上，正如所举的例子（图3-3），但在古王国后期，它们被用于多个家族（multiple family）埋葬并且日益地变得复杂。地下中央墓室由一些储藏室和隔间环绕，它们的数量和大小随着时间的发展而日益增加，直到其面积远远超过墓室本身。构建的上层建筑之组成部分，或者有时依附于其东部正面之外的，是埋葬室，它其中的一个隐蔽的小房间即所谓的斯待巴（Serdab）里摆放着死者的雕像。埋葬室的内壁上及其所属房间以内容来自于日常生活图景的彩色浮雕和绘画装饰，其目的是试图魔法般地给死者提供食物和娱乐。

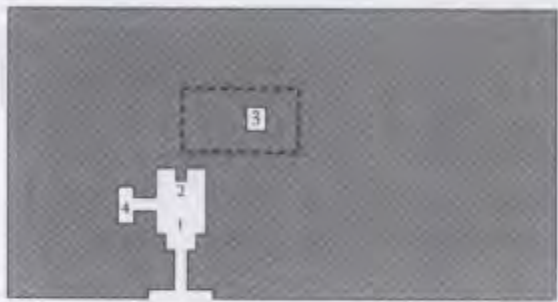
### 最早的金字塔

在埃及历史上最负盛名的人物之一是伊姆霍台普（Imhotep），他是第三王朝乔塞尔法老王（Djoser，公元前2630—2611年在位）的御用建筑师（royal builder）。伊姆霍台普是一个具有传奇色彩的人物，他是法老王的大臣并且太阳神拉的高级司祭，同时也是一位建筑师。在有记录的历史上，他首先为人所知的是作为艺术家。在伊姆霍台普死后，他被作为神崇敬。伊姆霍台普设计了萨卡拉的乔塞尔梯形金字塔（Stepped Pyramid）（图3-4），法老美尼斯（Menes）建立的首都——孟斐斯（Memphis）的古代墓地（希腊语为“死者之城”）。此金字塔在公元前2600年以前建成，是古埃及最古老的石结构金字塔之一，也是最初的纪念性的法老墓。

作为一个巨大的马斯塔巴，首先是它的每一个面，适应于它的（面与面）重要交界点，乔塞尔的墓相比于其最后呈现的形状，至少被扩大了两倍。大约60米高，梯形金字塔看上去似乎由一系列的依次缩小的马斯塔巴构成，彼此堆叠在其上构成一种结构，这种结构与美索不达米亚的巨大金字形神塔（ziggurats）（译者：古代亚述和巴比伦神殿的塔，形状似梯形金字塔，有连续向后倾的塔层）相似（图2-14）。然而，不像这些金字形神塔，伊姆霍台普为乔塞尔设计的金字塔是一个法老的墓，不是一个神殿台，并且曾具有双重功能：一是保护被制成木乃伊的法老和他的财富；二是象征作用，通过它巨大的存在，象征着法老绝对而似神的力量。在金字塔下面是地下的一个网状走廊，像一个宫殿，它将是乔塞尔在来生的一个新住所。



1. 葬礼室
2. 假门 (false door)
3. 进入埋葬之室的通道
4. 斯待巴 (死者雕像专室)
5. 埋葬之室

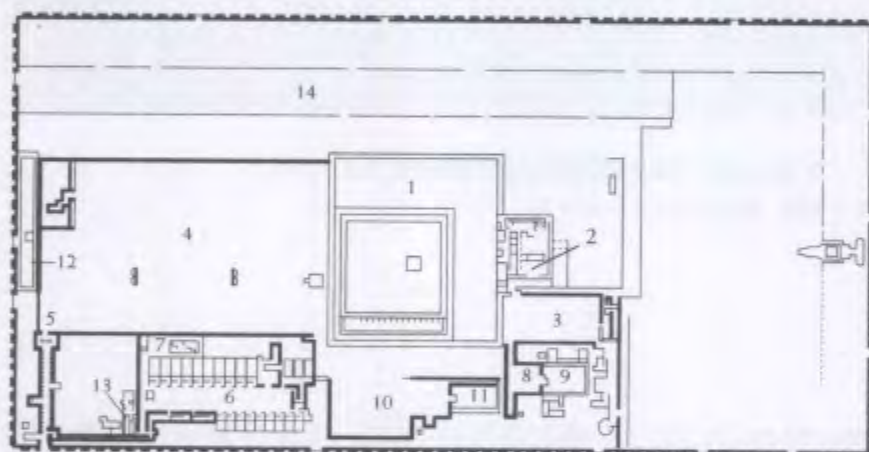


3-3 剖面图（上部）、平面图（中间）、典型埃及马斯塔巴复原景观图（下部）。

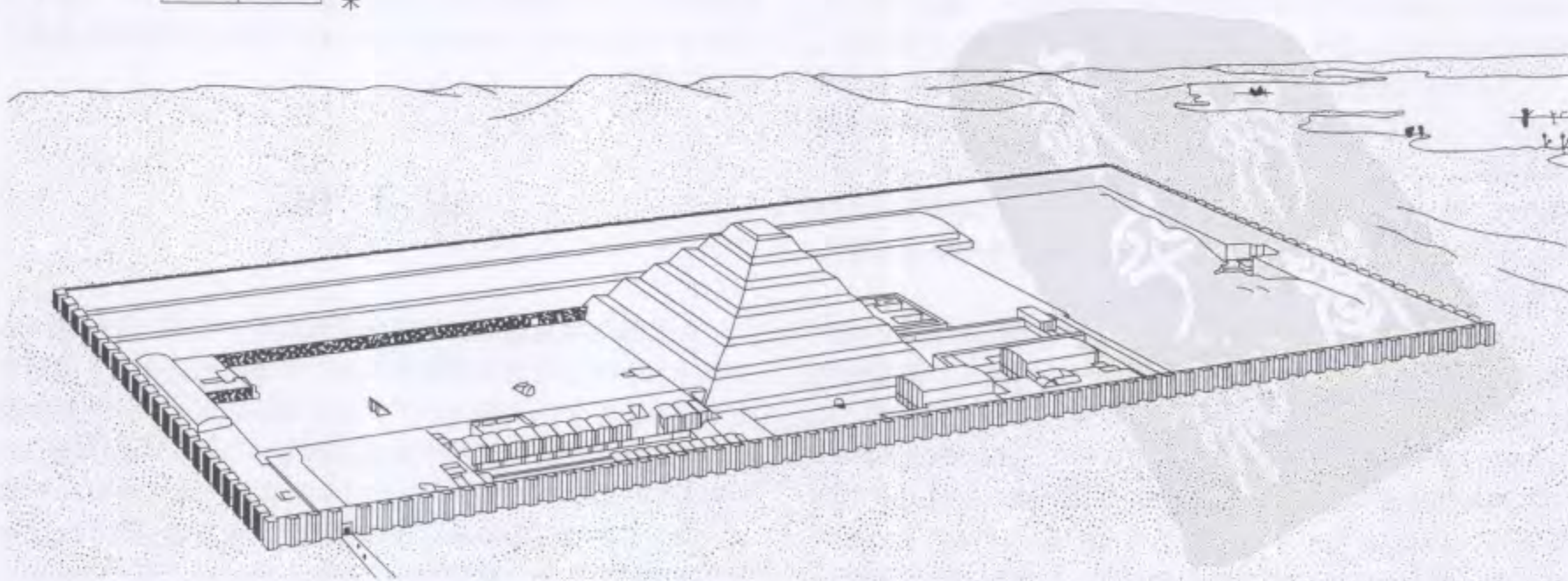
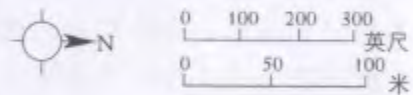
与法老王的神的威严相适应，乔塞尔金字塔矗立在接近于一个巨大（15万平方米）长方形围墙的中心，它由一个纪念性的白色石灰岩墙壁（高10米，长1650米）所环绕（图3-5）。这巨大的区域带有护围墙，并且有可防守的坚固入口，这与同时代在乌尔（Ur）的苏美尔人粗糙的皇家墓形成鲜明对照，苏美尔人的墓（周围）没有禁止人们进入墓地区域的围墙。美索不达米亚的墓有一个为崇拜而被神化的死者的宫殿。在萨卡拉，一个葬礼性的神殿与乔塞尔金字塔的北面相对立着（平面图中编号2）。在神殿中祭司每天执行着神圣法老的庆典仪式。



3-4 伊姆霍台普，梯形金字塔及乔塞尔埋葬区，埃及萨卡拉，第三王朝，约公元前 2630—2611 年。



- 1、源于方形平面马斯塔巴的梯形金字塔
- 2、乔塞尔的葬礼神殿
- 3、带有斯待巴的庭院
- 4、带有祭坛及两块B形石的巨大庭院
- 5、柱廊入口
- 6、由虚设神殿侧面包围的庭院
- 7、小神殿
- 8、位于北部神殿之前的庭院
- 9、北部神殿
- 10、位于南部神殿之前的庭院
- 11、南部神殿
- 12、南部墓穴
- 13、王室建筑
- 14、储藏室



3-5 伊姆霍台普复原平面图（上）乔塞尔埋葬区域景观图（下），埃及萨卡拉，第三王朝，约公元前 2630—2611 年。



3-6 伊姆霍台普，乔塞尔埋葬区通道入口圆柱，埃及萨卡拉，第三王朝，约公元前2630—2611年。



3-7 伊姆霍台普，乔塞尔埋葬区的北部神殿外观，埃及萨卡拉，第三王朝，约公元前2630—2611年。

乔塞尔的葬礼性神殿仅仅是被安排在几个庭院中的许多建筑之一。其他大部分是虚设的石墙，以碎石、沙子或砂砾填充（图3-5编号6），这些建筑模仿各种类型的石工术临时建筑——由挺立在上埃及和下埃及的植物茎和草席搭建——建造，在庆祝周年庆典时用。这些事件永久性地再次肯定了将来王室的存在。

以前仿植物形的石结构（建筑）形式，在通往乔塞尔埋葬区的长长入口通道中可看到（图3-6）。在曾经有屋顶的黑暗的通道两边，一束束芦苇似的圆柱从矮墩墙上凸出出来。穿过此通道的一个人将可能从阴暗处突然进入一个巨大的庭院并且沐浴在埃及太阳的灿烂光芒之中。在右边，参观者将能看到整个建筑群的夺目建筑——乔塞尔金字塔。

进入乔塞尔区，通道侧廊矗立的圆柱与希腊晚期（建筑的）圆柱相似。今天建筑历史家对这一点几乎没有疑问，即古代埃及建筑对早期希腊神殿石头圆柱的设计者们有深远的影响（见第五章）。萨卡拉入口柱廊的圆柱上部（柱头）没有被保存下来，但是乔塞尔北部神殿的那些仍然存在（图3-7；在图3-5中的编号9）。这些圆柱柱头（capitals）采用的是下埃及的纸莎草花的形式，圆柱的柱身与纸莎草的茎相似。希腊晚期圆柱也终止于柱头，虽然它采用了一种十分不同的形式。希腊圆柱柱身普

遍也是独立式的（不需依靠支撑物的），但是在萨卡拉的整个建筑群中所有的圆柱与墙相结合（依附着）。埃及建筑家看上去似乎没有意识到石头圆柱所具有的充分结构潜能。尽管如此，这是建筑史上石头圆柱的首次出现。伊姆霍台普作为一个建筑家的最伟大的成就是：把史前埃及非永久性建筑类型转化成永久性石头建筑。

## 古王国

古王国是埃及历史上的三个伟大时代中的第一个时期，这三个伟大时代分别是所谓的古王国、中王国和新王国。虽然传统划分古王国开始（时间）于第三王朝的乔塞尔，但现在埃及文物学家认为古王国开始于第四王朝第一个法老斯内费如（公元前2575—2551年）时期。古王国伴随着大约公元前2134年第八王朝王权的转让而结束。古王国期间，埃及雕塑家、画家和建筑家把再现图式及建筑方法系统化，这曾成为两千多年来尼罗河土地上的艺术定律。

## 建筑

### 大金字塔及太阳神拉

埃及人总是把死者埋葬在尼罗河的西面，这儿是太阳降落的地方。在基泽（Gizeh），在靠近现代城市开罗的河的西面，矗立着第四王朝法老胡夫（Khufu，公元前2551—2528年在位）、卡夫拉（Khafre，公元前2520—2494年在位）和门卡夫拉（Menkaure，公元前2490—2472年在位）的三座金字塔（图3-8）。在建造的约七十年间，基泽大金字塔属于最古老的古代世界七大奇迹（见“巴比伦：奇迹之城”，第2章，第37页）。

基泽金字塔代表了一个开始于马斯塔巴的建筑发展的顶点。金字塔的形式发展没有脱离需要（的功能）。法老们可能无限期地继续把堆叠式马斯塔巴发展成具有影响力的坟墓。进一步地，学者们暗示了第三王朝法老受到了希利奥坡里斯（Heliopolis）的影响，这是一座没有远离他们在孟斐斯的皇室的城市。希利奥坡里斯是宗教崇拜中的威力无比的太阳神拉的座位，它的象征是一块金字塔石，即本本（ben-ben）（见“古埃及之神”，第45

页）。经由第十四王朝，法老认为自己是太阳神的儿子，并且是其地球上的化身。对于法老而言，相信居于金字塔的本本中太阳神拉的精神和力量，相信他们自己的神圣精神和肉体可能相似地保存在金字塔中，这两种信仰之间将可能仅有一步之遥。

接下来，金字塔的形式是否是通过一种宗教需求而被精神化的一个发明而不是一种形式的发展结果呢？虽然这个问题很有趣，但是它超出了此书的范围。此书更多关注的大金字塔引人注目的特征。基泽的三座第四王朝的金字塔，胡夫金字塔是最古老和最大的。除了通道和埋葬室，它几乎是一块坚固的石灰石建筑（见“建造大金字塔”，第52页）——一座石山，与乔塞尔法老梯形金字塔同样的原理建造（图3-4）。在画出的胡夫金字塔的图中，底部结构的点状线（图3-9，编号2）显示了古代盗墓者打通的通道。他们不能定位（那经过）仔细密封和隐藏的入口，就开始从金字塔的底部以上12米处打通道进入，一直打到通道与金字塔内向上的通道相交。许多的皇家墓几乎在葬礼一结束就被盗。一座金字塔最突出之处是吸引盗墓者，古王国金字塔随后的建筑家从中吸取了这一残酷的教训。他们几乎没有建造金字塔，并且相应地使得墓建筑规模小且不引人注意。



3-8 大金字塔，埃及基泽，第四王朝。左起依次为：门卡夫拉金字塔，约公元前2490—2472年；卡夫拉金字塔，约公元前2520—2494年；胡夫金字塔，约公元前2551—2528年。

## 建筑的基本要素

## 建造大金字塔

在基泽的胡夫、卡夫拉和门卡夫拉三座金字塔(图3-8)属于最古老的古代世界七大奇迹(见“巴比伦:奇迹之城”,第二章,37页)。在这个精英俱乐部中,会员的首要条件是巨大比例与庞大成本,并且基泽金字塔见证了第四王朝法老的财富与自命不凡。但是,他们也证明了埃及建筑家们对于石工技术的掌握及他们对于(建造金字塔的)巨大劳动力的调动、指挥、居住和供给能力,这些劳动力曾经从事着、担当着最密集性的生产之一。

像此类型的所有建筑工程一样,建立金字塔的程序开始于石头采集,石头采自尼罗河东部悬崖的石灰石。技术熟练的一组组工人必须用石或铜凿子及木槌和楔子凿下岩石,再移动这些尺寸差不多的巨大石块。经常,工匠们必须凿深深的通道到山腹去发现无裂缝的高质量石块。为了搬动石块,工人们砍凿通道的所有面及通道部分底面。然后,用木杠撬动石头使其脱离岩床。

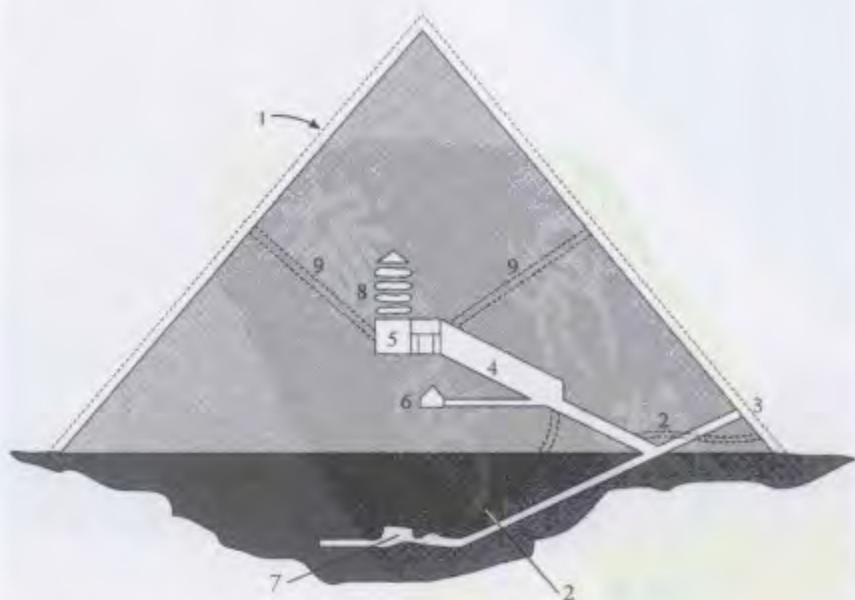
工人把石头从悬崖上剥离之后,粗糙的石块必须被转运到建筑地点并被打磨加工(按所需的精确的三维造型,使其表面光滑,目的达到建筑时石块与石块相接间的一种天衣无缝的完美)。小石块可能用人扛或驴来搬运,但是用于构筑伟大金字塔的巨大石块要用木轴和雪橇来搬运。然后,在季节性的洪水泛滥期间它们被装载到船上并漂

流过尼罗河。越过河流后,再从陆上拖运到工地。工匠通过凿和连续重敲石块表面来打磨石块,并且在最后阶段,通过摩擦和打磨石面,使其成为完美的表面光滑的石块。将仔细切削并有规则造型的一小块石头一排排或一层层堆叠起来,这就是所谓的方石砌体。

准确地安置这些方形石块,工人们面向着金字塔中心建立起(一层层)巨大的石块型斜坡,斜坡的坡度随着工程结构的进展被调整,并且高度在增加。学者们仍然在辩论:埃及人是否仅仅用直线形斜坡(它以一个恰当的角度倾斜向金字塔的一个面)还是Z字形,还是类似于楼梯似的螺旋形斜坡。直线形斜坡将可能以简单朴素的优势保持了金字塔的三面的畅通无阻。但是Z字形斜坡放置(石块)要依靠着面对着建筑物结构的一个面,盘绕着金字塔的螺旋形斜坡能极大地缩小斜面的倾斜,更容易拖动石块。一些学者也暗示了一种直线形和螺旋形的结合。绳子、滑轮杠杆既被用来抬起也被用来放下石块,操纵着每一石块放入其已被设计好的位置。最后,金字塔表面覆以打造的珍珠似的白色石灰石。切削得如此精确以致于眼睛几乎不能发现其接缝处。几块打造的石头在卡夫拉金字塔的顶部仍可看到(图3-8,中间;3-11),人们为了给开罗的伊斯兰教建筑提供石灰石而拆除金字塔时所遗留下的。

尤其是基泽和胡夫金字塔的巨大,通过其三维显示出来。在底部,胡夫金字塔一面的长度大约是240米,面积相当于5.27万平方米。它现在的高度大约140米(最初是150米。)整个建筑用了230万块石块,每一块平均重3.5吨。拿破仑的学者计算:三座伟大金字塔的石块足够建一座环绕法国的宽30厘米、高3米城墙。

金字塔艺术不但固有地体现在他们的巨大尺寸和成功工程学方面,而且也体现在他们的形式设计方面。其比例和无限的高贵尊严与其葬礼和宗教功能相一致,并且也很好地适应了其地理环境。就像乔塞尔梯形金字塔一样,大金字塔的四面与罗盘上的主要方向一致。这些金字塔的简洁朴素体块形成了地平线上的一道单调的风景。但是与基泽三座金字塔相关的葬礼神殿没有置于北边,以像乔塞尔神殿那样同时面对北面天空之星。而是神殿位于东边,面对正在升起的太阳,从而使人们自然地把它与太阳神拉联系起来。



- |                |            |
|----------------|------------|
| 1. 最初饰面石块的侧面图像 | 6. 王后的墓室   |
| 2. 盗墓者的通道      | 7. 虚设墓室    |
| 3. 入口          | 8. 减压石或排气石 |
| 4. 巨大过廊        | 9. 通风口     |
| 5. 国王墓室        |            |

3-9 卡夫拉金字塔剖面图,埃及基泽。

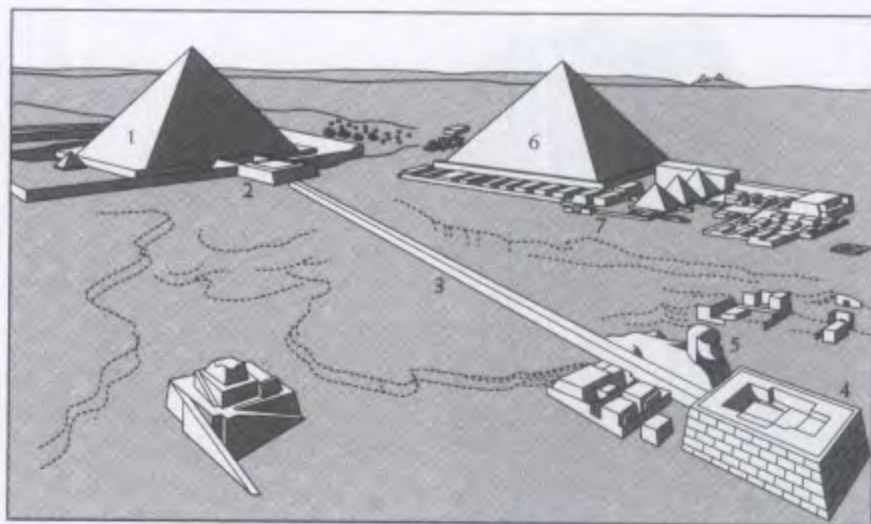


### 卡夫拉的神殿与守护者斯芬克斯

考古学家从环绕基泽卡夫拉金字塔的遗迹能重新构造一个完整的综合性葬礼建筑（图3-10）。它包括：带有法老埋葬室的金字塔本身；纪念性神殿（为了崇拜死者而建的神殿），与之相毗连的东边的金字塔，在此摆放祭品、执行仪式及储藏衣服、食物和仪式用的容器；引导走向山谷的隐藏着的上升的铺道（被升高的通道）；以及铺道上的幽谷神殿（前庭）。

除了铺道和卡夫拉的主要神殿之外，突出的就是斯芬克斯（Sphinx）（图3-11）。它以岩石的突起部分雕刻，是为纪念法老并作为法老坟墓的一个恒久的、永远沉默的守护者。

它就像近东晚期的狮子和拉马苏（lamassu）所担当的角色（图2-18、2-21），承担着看护国王宫殿入口的任务。在基泽，岩石被切削以至于斯芬克斯（它是人头狮身的形象）的巨大形体（它邻近幽谷中的神殿正西面）给来自东面的参观者一个幻觉，即它停放在一个巨大的基座上。巨大的雕像可能是卡夫拉的形象。它蕴涵着上帝般的国王的思想，具有着兽中之王的令人敬畏的力量和威严。



- |           |                   |
|-----------|-------------------|
| 1. 卡夫拉金字塔 | 5. 巨大的斯芬克斯        |
| 2. 纪念性神殿  | 6. 胡夫金字塔          |
| 3. 铺道     | 7. 皇室胡金字塔和贵族的马斯塔巴 |
| 4. 幽谷神殿   |                   |

3-10 卡夫拉金字塔和胡夫金字塔重构图，埃及基泽。



3-11 巨大的斯芬克斯（背对的左边是卡夫拉金字塔），埃及基泽，第四王朝，约公元前2520—2494年。砂岩，高约237.9米，长878.4米。



3-12 卡夫拉(右侧与正面), 埃及基泽, 第四王朝, 约公元前 2520-2494 年。闪长岩, 高约 167 厘米。埃及博物馆。

## 雕 塑

### 永恒的雕像

如同早已指出的, 埃及人的坟墓雕像履行着一个重要的功能, 即: 如果木乃伊一旦被破坏, 雕塑家创作的死者雕像可以作为替代来保留其灵魂。基于此, 对于肖像雕塑的关注很早在埃及发展起来。因此, 样式和材料的永久性也是重要的。虽然雕塑家也使用木材、泥土和其他的材料(大部分是对于非皇族和贵族阶层的那些肖像), 但基本材料是石料。

卡夫拉王座像(图 3-12)是一系列相似的雕像之一, 这些雕像是靠近于巨大斯芬克斯雕像为法老的幽谷神殿而雕刻的

(图 3-10, 编号 4), 石料用的是闪长岩, 一种异常坚硬的黑色石头, 来自于南方四百四十公里以外的尼罗河下游的皇家采石场。新闪族人统治者古地亚(Gudea, 图 2-15)如此赞美闪长岩, 以至于他派人从遥远的吉尔苏城(Girsu)运来。卡夫拉的雕像是在其神殿中惟一的栩栩如生的形式。他们与严格几何形红色花岗岩的毫无装饰的柱子和过梁形成鲜明对照。国王穿着简单的苏格兰式褶皱短裙, 笔直僵硬地坐在由两个程式化的狮子形象构成的王座上,

相互缠绕着的莲饰和纸莎草植物——埃及统一的象征——雕刻在国王腿间。鹰神荷鲁斯伸展着翅膀守护着卡夫拉的头部, 由此显示了法老的神圣地位。卡夫拉高贵的假胡须系在他的下颚上, 并且头戴高贵的亚麻质的尼米斯(nemes)饰头巾, 前部刻饰的(象征着)君主身份和权威的神蛇眼镜蛇。头巾覆盖到

前额并下垂至肩被打起皱褶。(相似地,巨大的斯芬克斯的头部被装饰但没有仪式性的胡须。)因为卡夫拉是与一种神性相符合,所以他以一个发展完善、完美无瑕的身体和一个理想的面容出现。埃及人认为理想的比例可合乎再现那令人难忘的君王的威严,并且艺术家完全不受现实约束而表现他们。这种无显著特征的人体表现,即不管雕像的实际年龄和被雕刻的法老的体形,在埃及雕像中持续到随后的亚历山大对埃及的伟大征服之时。坐着的国王透露出一种恬静安详,呈现出法老和国王通常所具有的一种永恒的力量。雕塑家创造出这种形象,此种形象的雕像是埃及皇家雕像的普通特征,部分地是通过给予形象伟大的坚实稳固性整体而同时减少其突出、易断裂部分的技法达到的。此雕像形式显示出其目的:即持续着永恒性。卡夫拉的身体依附于无铰接的石板上,此石板构成了国王宝座的后部。他的手臂紧紧地贴着躯干和大腿,他的腿也紧紧并在一起而且与坚固的石椅相连。这一姿势是正面的、僵硬的和左右对称的(左右两边共有同一条中轴线,在此处,是垂直轴线)。雕塑家限制了所有的动感并由此而消除了时间性观念。这种重复性设计安排身体的各部分,使雕像以一种完全正面的或侧面的形象被表现。雕塑家创造雕像时,首先在石块的四个垂直面上画出法老的正面、背面及两个侧面的形象。下一步是,学徒砍凿掉每一面的多余的石头,并向里凿直到平面符合合适的角度。最后再由伟大雕塑家雕刻卡夫拉身体、猎鹰等部分,完工后的雕像被打磨(磨擦成磨光表面)。这种创造法老雕像的(依次)减少(石料)方式,很大程度上说明了标准的埃及雕像体块状的外貌。

而且,许多的雕塑家,既有古代的也有现代的,把石块转换成动感的(dynamic)、扭曲的形式(比较图5-85)。卡夫拉永恒静止是一种深思熟虑的审美上的选择。

### 一种冷冰冰的皇家式拥抱

上述座像仅仅是古王国雕塑家去表现人的形象的少量基本公式化类型的众多雕像中的一个。另一种是人或神的立像,或是单个的或是群体的。立像类型的典范是门卡夫拉与王妃卡蒙若内比提(Khamerernebtj)双人像(图3-13),这一雕像曾矗立在基泽门卡夫拉金字塔整个建筑群的幽谷神殿中。他们被雕刻成雕像,也仍保持其已婚性特征,并且雕塑家以传统的雕像姿势暗示出对于卡所居住的这些永恒的替代品的一种不朽的性质。门卡夫拉的姿势,被无数其他埃及的雕像所重复,它是严格的正面(律形式):手臂笔直垂下并紧靠着体格健美的躯干,双手拇指在前



3-13 门卡夫拉和王妃卡蒙若内比提雕像,埃及基泽,第四王朝,约公元前2940-2472年。板岩,高约138.5厘米。波士顿美术馆。

紧握成拳,左腿稍稍向前迈出,但是在其髋部转折处,与力的不平均分配相对应的,却没有移动的(迹象)出现。王妃卡蒙若内比提也以相似的姿势站立着。然而,她的右臂环绕着丈夫的腰,她的左手臂温柔地放在他的左手臂上。这些固定的典型的姿态显示出他们的婚姻状况。丈夫和妻子没有表现出其他的情感迹象,而且也没有互相对望,而是看向(前方)空间。



3-14 书记官坐像，萨卡拉书记官墓出土，埃及，第五王朝，约公元前2450-2350年。石灰石彩塑，高约53.4厘米。巴黎卢浮宫。

### 着色雕像与埃及写实主义

由于雕像没有着任何颜色而是为其选择了天然黑色的石头，这增强了卡夫拉、门卡夫拉和王妃卡蒙若内比提雕像的永恒特质。然而，许多其他埃及肖像雕像被着色，包括引人注目的第五王朝一个坐着的抄写员形象（图3-14）。尽管雕像的姿势笔直僵硬，头和身体也是正面造型，但色彩的运用使雕像显得栩栩如生。但也可以认为给雕像上色是败笔，因为上色弱化了雕像作为墓室中的死者永恒形象的功能。

头部的刻画精细入微。雕刻家以那个久远的年代少见的洞察力和感受力表现出了一位智慧而警觉的人的个性。书记官席地而坐，既没有坐在宝座上也没有坐在椅子上。尽管书记官在这个文盲占多数的社会中是个备受尊崇的职位，但他在埃及等级制度中的地位却远低于法老。法老的神威使他成为超人。在艺术史上，尤其是塑像史上，这几乎已成为定律：雕像所刻画的对象地位越低，艺术家对繁文缛节的拘泥就越少，而雕像就越真实。书记员那松弛的胸肌和隆起的腹部就很说明问题。此类年龄的书记放在神明般的埃及国王的像上就是不敬的，完全不适宜的。王室成员的雕像绝不可能是完全真实的，它们是理想化了的形象，宣扬国王的神圣和皇后的神性，目的并不是要记录个人的面貌特征或真实的形体。尽管如此，书记员的雕像也不是真实的人像，而是各种约定俗成的式样的混合体。事实上，深陷的面颊和松弛的身体就很不相称。不过，类似的现实主义的处理手法在法老像上是不可思议的。

### 木与无色水晶像

说明对形式的拘泥减少而真实性增加这一规则的第二个像



3-15 卡-阿珀像，埃及萨卡拉卡-阿珀墓出土，第五王朝，约公元前2450-2350年。木质，高约110厘米。开罗埃及博物馆。



3-16 提观看猎捕河马，埃及萨卡拉提的墓中浮雕，第五王朝，约公元前2450—2350年。石灰岩彩绘，狩猎场面高约122厘米。

是第五王朝一个叫卡-阿珀(ka-Aper)官员像(图3-15)。和书记官坐像一样,卡-阿珀像也出自萨卡拉一座朴素的砖墓。卡-阿珀的面部也惊人地栩栩如生,而无色水晶制成的眼睛更是锦上添花。

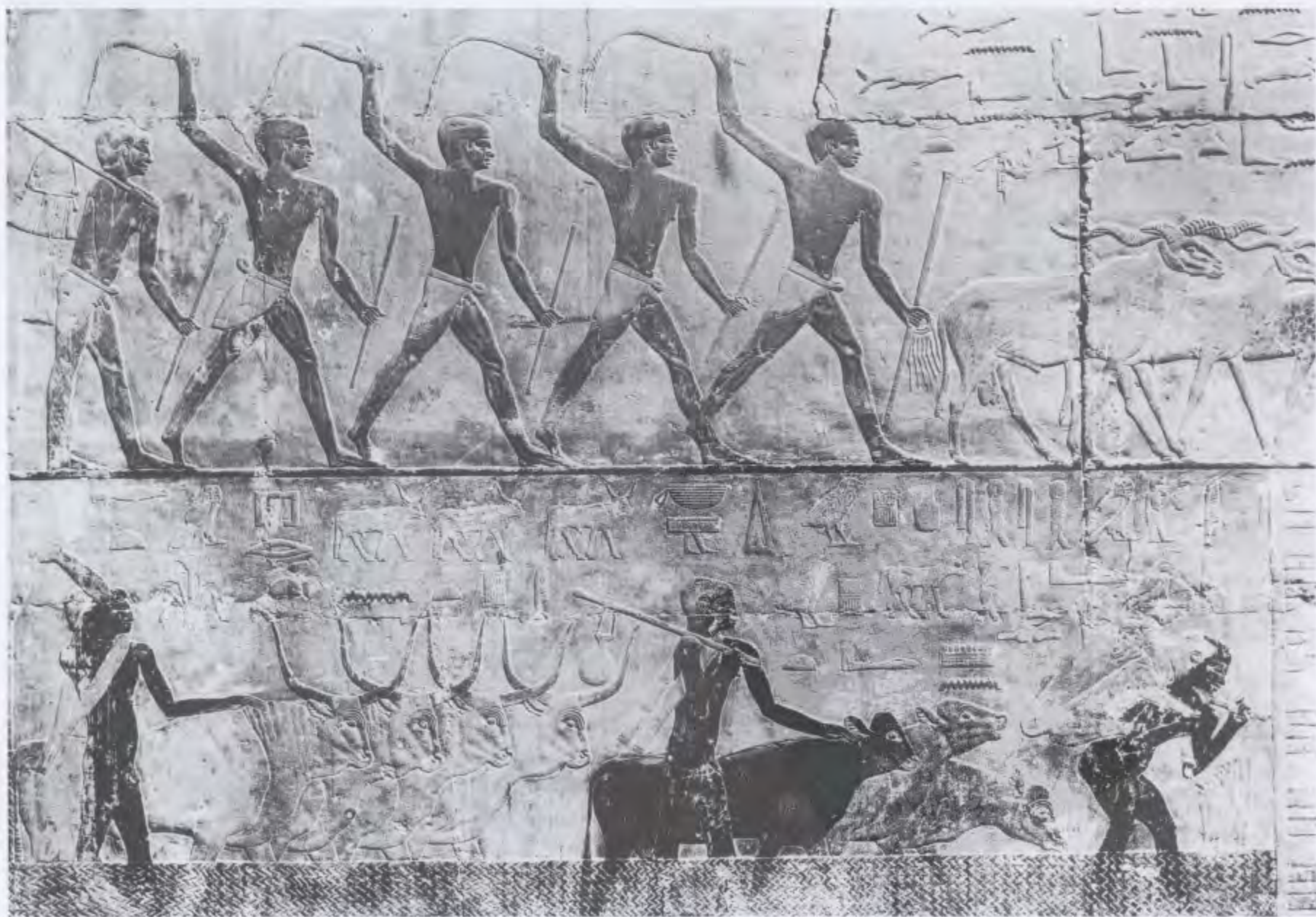
人物以法老像传统的正面姿势直立,左腿前伸。他拿着其社会地位的标志——左手持长手杖(复原),右手持权杖(缺失)。较之书记官像,卡-阿珀大腹便便的身材和用来表现卡夫拉和门卡拉的理想化的匀称比例之间的对比更加鲜明。毕竟,他只是一个低级官员。这个立像是雕刻家用一根树干雕成的,多少保留了树干的形状(双臂是单独雕好后用木栓固定在身体上的)。由于没有悬臂板,这座雕像显得比门卡拉和卡蒙若内比提的石像更独立。然而,这位艺术家和那些国王石像的雕刻师一样对表现运动毫无兴趣。事实上,这件作品只是一个木胎,雕刻师原本在上面刷了彩色的灰泥。这是在使用质地较软、不太美观的木头做原材料时常用的一道工序。

### 死后的狩猎与农耕

在埃及的坟墓中,死者并不只是被表现为独立式的雕像。

在浮雕像和壁画中,艺术家们也描绘了很多人,有时是单个人——如在前言中曾谈到的赫西尔的木板画(导论图15)——有时是放在叙事文本中的。装饰萨卡拉的提墓的彩绘石灰岩浮雕(图3-16、3-17)所描绘的场景,是古王国的赞助人们最喜爱的墓葬装饰。提是第五王朝的一位官员。他的墓室中满是关于农业和狩猎的内容描绘。这些活动表现了人类对于自然最基本的关注,也关系到灵魂在死后的食物供应问题。但它们同时还带有十分强烈的象征内涵。例如,在古代埃及,狩猎的成功暗喻战胜邪恶的力量。

在一面墙上(图3-16),提、随从们和提的小船在沼泽中缓慢行进,在浓密高大的纸莎草丛间猎捕河马和鸟雀。这些芦苇状植物的茎部有重复的细纹,细纹在上端优雅地展开,乱糟糟地栖满受惊的小鸟和潜行的狐狸。波浪线花纹表示船下方的水,水中满是河马和鱼。提的随从们拿着长矛似乎正忙得不亦乐乎,而身材两倍于他们的提则远远地站着。在这里又看到了五百年前在《纳米尔王石板》(图3-2)中所用的那种埃及人物表现的基本规则。与前王朝时期的石板和赫西尔的浮雕像(导论图15)一样,这位艺术家使用的是概念法而不是视觉法,表



3-17 踏种的山羊与过运河的牛群,提墓浮雕,埃及萨卡拉,第五王朝,约公元前2450-2350年,石灰石彩绘。

现的是他所知道的关于主题的真实的一切，是与视线成直角的身体最典型的部分，而不是对主题偶然观察的结果。

这种概念法表达了对于事物恒定不变的那一面的感受力，非常适合埃及的墓葬艺术。提超大的身材说明了他的社会地位。他那按传统方式表现的姿势和以现实主义方式处理的身材矮小的随从们的活动，以及以自然主义手法雕刻的纸莎草蓓蕾间的彩绘鸟兽构成了对比。提的静止状态说明他不是狩猎活动的参与者。他什么也不做，他只是在那里，像他的灵魂一样，是一个处于时间之外的形体，生活的冷漠的观察者。

提理想化而僵硬的形象在埃及浮雕中具有代表性。埃及的艺术家们常常有意忽视真实的人体的无限变化性。画家和雕刻家们在表现人的体态时，都不是按生活中所见来描绘主题，而是采用了一种严格的标准或者比例体系。他们先在墙上打上网格。然后在这些格子的特定位置放上人体的各个部分。例如，人的身高占固定的格数，而头、肩、腰、膝和身体其他部分的尺寸以及在整体方案中的位置也是预先确定好的。这样的设计方法被沿用了成千上万年。具体的比例或许会因为作坊的不同或者制作时间的不同而有所变化，但这种标准却是千古不变的。

在提墓的另一面墙上，艺术家分两列描绘了在种子上行走的山羊和在尼罗河运河中涉水而过的牛群（图3-17）。提不在画面中，而所有的人和动物都是故事的一部分。尽管雕刻师在刻画大多数人和动物的形象时反复使用了相似的姿势，但这些浮雕却颇具故事性。尤其有意思的是壁画右下方处的那组形象。一个以非正统方式刻画的、姿态复杂的年轻人背上驮着一头小牛。这只动物却毫不惊恐，把头向后转了180度（比较图1-8旧石器时代的野牛），向母亲寻求安慰，而母亲则回应着小牛的目光。诸如此类的场面说明埃及的艺术家们也具备细致观察生活的能力。在他们表现死者的浮雕和圆雕中之所以没有这样逸事性的内容（即受时间限制的、非永恒性的内容）是一种有意的选择。他们的主要目的是暗示死者在死后的永生，而不是要描绘自然。既可以把这些场景看成是具有象征意义的，也可以把它们看作是一种平实的表现。涉尼罗河而过暗喻死者从凡间进入死后的灵魂生活。

## 中王国

古王国的艺术是埃及艺术的经典，因为古王国的艺术家们所确立的传统成为以后三千年间埃及艺术的基础。但是古埃及的政治史却没这么稳定。公元前2150年前后，埃及人开始挑战法老的权威。在一百多年里，这片土地处于内乱和无政府状态的边缘。然而公元前2040年，上埃及的法老曼图霍特普（Mentuhotep I）再次统一了埃及，建立了所谓的中王国（第十一王朝至第十四王朝）。

### 防盗的墓穴

在中王国时期，埃及人继续建造金字塔，但规模比古王国时小得多。由于坟墓的大小显然无助于防盗，建筑师们接下来试图借助复杂精巧的内部设计来挫败盗墓贼的计划。入口是隐

蔽的，入口与秘密墓室之间用各种各样的推拉门隔开。各层还有一系列的通道迂回盘旋，如同迷宫一般。由于中王国的金字塔不及古王国的宏伟，这些金字塔或者完全是砖砌的，或者是在石头间填塞砖石而成。

然而，坟墓内盛装死者木乃伊的石棺（直译为“噬肉者”）变大了，这多少弥补了中王国时期金字塔体积的缩小。这些花岗岩棺材体积庞大、十分沉重。做成小墓室一般，重量可达150吨，目的是想以其庞大的体积和重量挫败可能的盗墓者。

### 山腰式墓穴

在中王国时期还制造出了新型的坟墓。这个时期最具代表性的遗迹是在孟菲斯南部的贝尼·哈珊（Beni Hasan）的岩石上开凿的坟墓（图3-18）。其中一个保存最好的是第十二王朝的柯纳姆霍泰普（Khnumhotep）墓。他的儿子在碑铭上对该墓的精巧大加吹嘘，说墓门都是用7腕尺高（约6米）的雪松制成的。在讲述埃及人对安息之地的典型的的态度时，他补充说：

我最高尚的行为是：我建造了一座悬崖上的坟墓，因为男人应当模仿父辈的行为。我的父亲在孟诺福莱特慎用来自阿扬的好石头为自己建造了灵魂的居所，以使他的名字得以永世流传，永为人所铭记。



3-18 岩石中开凿的墓，埃及贝尼·哈珊，第十二王朝，约公元前1950—1900年。



3-19 阿门内姆哈特悬崖石墓的内厅，埃及贝尼·哈珊，第十二王朝，公元前1950—1900年。

中王国在岩石上开凿的坟墓在很大程度上取代了古王国的石室坟墓。这些坐落在偏远地区的悬崖峭壁上的坟墓前面是带柱子的门廊，门廊通向带柱子的大厅，然后是神圣的墓室。第十二王朝阿门内姆哈特悬崖石墓的大厅里（图3-19），这些柱子不做支撑作用，因为和门廊的柱子一样，它们是岩石结构的一部分。（注意后部从天花板悬垂下来的、钟乳石状的断柱。）柱身上有垂直的凹槽，刻法和后来的希腊石柱相似。第三王朝的伊姆霍台普是第一个使用刻有凹槽的埃及柱的人。考古学家们认为凹槽起源于“木料的打磨”，即用扁斧的刃口把软木材的树干抛光滑。带有凹槽的石柱是埃及人把自然界中易毁坏的构造挪用到永久性的建筑中来的又一例子。艺术家们仍像以前一样用绘画和彩绘浮雕装饰墓壁，创作的题材也大致不变。

## 新王国

### 盛世埃及

和前朝一样，中王国分崩离析，权力落到了希克索斯王朝（the Hyksos），也称“牧人之王（shepherd kings）”的手中。他们是从叙利亚和美索不达米亚高地来到埃及的。他们带来了影响深远的新文化以及一种实用的动物——马。颇具讽刺意味的是，他们在武器制造和战争技术上的革新反而导致公元前

1600至公元前1550年左右，他们被第十七王朝的埃及国王们赶下了台。阿莫斯一世（Ahmose I，约公元前1550—1525年）——希克索斯王朝最终的征服者、第十八王朝的开国君主——建立了新王国。这是埃及漫长历史中最辉煌的时代。

在这个时期，埃及通过征服战争扩充了疆土，领土从东部的幼发拉底河延伸到南部的努比亚（苏丹）。通过来访的使节以及与亚洲和爱琴海诸岛利润丰厚的新贸易，拓展了与外界的接触（见“在埃及出土的米诺斯式绘画”，第4章，第84页）。战利品和从臣服的民族中搜刮来的贡品使得埃及人得以建立新都——底比斯（Thebes）。它位于上埃及，阿拜多斯（Abydos）的王朝前时期皇陵的南边。尼罗河两岸那金碧辉煌的宫殿、陵墓和神庙使新都成为一个奢华的大都市。

## 建筑

### 为神圣的皇后建造的神庙

如果说古王国最宏伟的纪念碑是金字塔，那么新王国最宏伟的纪念碑就是雄伟的庙宇。这些庙宇通常是用来供奉法老、皇后与神的。在底比斯附近尼罗河的两岸遍布着宏伟的法老陵庙。这些神庙在统治者的有生之年为他们提供了供奉保护神的场所，在他们死后又成为供奉他们自己的庙堂。这些庙宇装饰精美奢华，非常适合供奉法老和诸神之用。

这些陵庙中最宏伟的一座位于戴尔·埃尔-巴赫里（Deir el-Bahri）（图3-20），是为古代世界最了不起的女人——女法老哈特舍普苏特（Hatshepsut）建造的（见“哈特舍普苏特：立志当国王的女人”，第61页）。这座庙是桑曼（Senmut）的杰作。他是哈特舍普苏特的首相兼建筑工程师，或许还是她的情人。哈特舍普苏特庙稍稍模仿了邻近的中王国曼图霍特普二世（temple of Mentuhotep II）庙（图3-20左方远处）。它从谷底拔地而起，是一个三层柱廊式平台建筑，各层之间以坡道连接。这座建筑与自然环境浑然一体，令人叹为观止。柱廊那长长的水平与垂直线条以及光与影的节奏是上方悬崖纹理图案的模仿。廊柱或者是简单的矩形，或者斜切（斜削，或者说把边弄平）成十六边形，都比例匀称、布置得富有节奏感。

在哈特舍普苏特的时代，这些平台并不像现在这样光秃秃的，而是花园，种着乳香树以及法老从红海上遥远的“彭特之地（land of Punt）”带来的奇花异草，在这座建筑许多墙上，毁坏严重但曾经有精美彩绘的浅浮雕上都有她的彭特之行描绘。除了她的丰功伟绩外，这些浮雕还表现了哈特舍普苏特的加冕和出生。据说她是太阳神阿蒙-雷（Amen-Re）的女儿。太阳神的圣殿就位于神庙的最上层。哈特舍普苏特陵庙的彩绘浮雕是艺术史上最早歌颂女人成就的绘画作品。

### 被描画成男子的女人

表现以不同面目出现的哈特舍普苏特的多达二百座圆雕构成了这个宏大的浮雕项目。不幸的是，在她死后，嫉妒成性、一心想报仇的图特摩斯三世把它们移走或毁坏了。在最低一层的圣道两边，哈特舍普苏特被反复地表现成斯芬克斯的形象。在



## 哈特舍普苏特：立志当国王的女人

公元前1479年，第十八王朝（约公元前1492—1479年）的第四位法老——图特摩斯二世(Thutmose II)去世。由于他的正妻——哈特舍普苏特皇后（公元前1473—1458年在位）没有儿子活下来，因此国王的称号由12岁的图特摩斯三世继承。他是图特摩斯二世和一个侧室所生（埃及法老的后宫庞大）。哈特舍普苏特被封为幼王的摄政王。几年后，皇后就宣扬说要是自己不是女人的话，那么作为图特摩斯一世的女儿的她就是合法的国王。她宣布自己成为法老，并说图特摩斯一世在世时实际上已经选她做法老了。诚然，在装饰哈特舍普苏特那巨大的陵墓群（图3-20）的浮雕上，图特摩斯一世在埃及诸神面前为女儿加冕。

哈特舍普苏特是第一位留名青史的伟大女君王。（在第十二王朝，索贝克奈菲露(Sobekneferu)曾被加冕成为埃及之王，但仅几年

后她就辞去了法老之位。）哈特舍普苏特曾自夸“今生与来世的两个世界都为其所支配”。在长达二十年的时间里，她统治着当时世界上最强盛最繁荣的帝国。

在哈特舍普苏特的授权下，无数建筑项目破土动工，雕塑家们创作了大量这位女法老的塑像，放置在这些建筑中。她死后，在满心仇恨的图特摩斯三世（公元前1458—1425年）的命令下，哈特舍普苏特的许多像被摧毁了。正是因为继母宣布自己做法老，王权落到他的手中整整迟了二十年。在现存的哈特舍普苏特像中，她千篇一律地穿着男法老的衣服，戴着头巾，穿着褶短裙，在有些雕像中她甚至带着礼仪场合用的假须（图3-21）。很多铭文称她为“陛下”，然而，在另外一些雕像中，哈特舍普苏特却有着精巧的五官、苗条身材及乳房，无疑这位法老也以女性形象被表现。



3-20 桑曼，哈特舍普苏特陵庙（左边是中王国曼图霍特普二世的寝陵），戴尔·埃尔-巴赫里，埃及第十八王朝，约公元前1473—1458年。



3-21 持供奉罐的哈特舍普苏特，出自陵庙上层庭院，埃及戴尔·埃尔-巴赫里，约公元前1473—1458年，红色花岗岩，高约260厘米，纽约大都会艺术博物馆。

最高一层，女法老或坐或站，以木乃伊的形象出现。通往阿蒙-雷圣殿入口的两边排列着至少八座巨大的红色花岗岩跪像。

其中有一座雕像（图3-21）遭遇了和哈特舍普苏特大多数雕像相似的命运。被砸碎后，碎片被丢弃，这座像已经巧妙地被复原。哈特舍普苏特双手各持一个球形的供奉罐，正在供奉太阳神。（国王只有在神面前才会下跪，从不在凡人面前下跪。）她戴着皇室男子专用的头巾（比较图3-11、图3-13）和法老在礼仪场合佩戴的须。图特摩斯三世时砍掉了她头巾前部装饰着的圣蛇像。尽管在哈特舍普苏特其他现存的像中，她有着女性的胸部，但这座像从解剖学角度看也是男子的体形。然而，男性雕像和这位皇后的国王头衔以及很多称她为男子的碑铭是一致的。

## 悬崖巨像

哈特舍普苏特的陵庙以庞大的体积使游客们叹为观止，而拉姆西斯二世（Ramses II，约公元前1290—1224年）位于阿布·西姆贝尔（Abu Simbel）宏伟的悬崖庙宇（图3-22）也是如此。拉姆西斯是埃及最后一位伟大勇武的法老，统治时间达三分之二个世纪。由于那个时代的平均寿命比现在要短得多，这可是一个了不起的成就。尽管拉姆西斯葬在底比斯国王谷的陵墓中，但他的庙宇却在距那里很远的尼罗河上游处。1968年为了不被阿斯旺水库淹没，遗迹被另迁新址。

以恢复帝国辉煌而身经百战为豪的法老在庙宇的正面放置了四座自己的巨大雕像，以宣扬自己的伟大。尽管这些像是坐像，但它们几乎是哈特舍普苏特跪像的八倍大，是古埃及人身材的十几倍。由于重视体积的庞大而忽视了很多别的方面，因此这些岩石雕凿的像虽巍然壮观，却没有以前石像的那种精巧。各地历史上的巨型雕像都是如此。

庙宇内部也有着宏大的规模（图3-23），和柱子结成一体的巨大国王像（10米）面对面地排列在狭小的走廊两边。石柱和法老的正面像一样，不起承重作用。就这点而言，它们和贝尼·哈珊的那些陵墓（图3-19）中的柱子类似。像柱在艺术史上反复出现，有时是男像柱（atlantid），有时是女像柱（caryatid）。与这些像柱一样，人的形体常常和柱子或装饰墩结成一体（图18-6、图18-16）。在有的情况下人的形体替代了建筑构材，成为惟一的支撑物（图5-52）。

和其他的法老一样，拉姆西斯妻妾成群，并生了几十个儿子。在自己庙宇的北边，拉姆西斯下令为他的正妻纳菲尔塔莉（Nefertari）建造了宏伟的庙宇。巨大的悬崖石像——四座国王立像和两座皇后像——也俯瞰着庙宇的正面。拉姆西斯在别处为他的儿子们建造了一个宏伟的地下陵墓。这个巨大的地下建筑的发现是上世纪最重要的考古发现之一。（见“拉姆西斯二世儿子的陵墓”，第63页）。

## 新王国的巨型塔门

和新王国的陵庙不同的是供神用的宏伟建筑，有时供一个神，有时则同时供奉几个神。历朝历代的君王们常常扩建这些建筑，直到它们变得十分庞大。例如，卡尔纳克（Karnak）的阿蒙-雷庙（图3-24）主要是图特摩斯一世、三世以及哈特舍普苏特等第十八王朝的法老们建成的，但其中的有些部分则是拉姆西斯二世（第十九王朝）和别的法老建造的。到第二十六王朝才增建了一些小祈祷堂。卡尔纳克神庙附近的人工圣湖（不在我们讨论范围内）象征创世前原生状态的水。这座神庙拔地而起，如同创始之初从水中涌出的圣丘。

新王国的塔门神庙设计都相似（由带斜坡的宏伟朴素的大门，或称塔门得名，图3-28）。像卡尔纳克神庙这样典型的塔门神庙围绕一条轴呈两边对称，这条轴从进入神庙的林荫道开始，延伸至带有廊柱的庭院和大厅，然后通向昏暗的圣殿。这座埃及庙宇是根据祭祀仪式的需要设计的。只有法老和祭司们才能进入圣殿。少数人可进入圆柱大厅。大多数民众只能走到露天的院子。高高的泥砖墙把庙宇与外部世界隔开。几百年间保守的埃及人没有改动这种基本设计。事实上，新王国塔门神庙设计的中心部分——作为整个建筑中轴线并贯穿整个建

## 拉美西斯二世儿子们的陵墓

1825年，英国探险家詹姆斯·伯顿（James Burton）在底比斯国王谷（横穿尼罗河，从卡尔纳克至卢克索的这个峡谷因拥有无数新王国法老的陵墓而得名）发现了一座皇陵的入口和几个墓室。由于陵墓打开时并没有发现宝物，在那个考古发掘几乎等同于寻宝的时代，考古学家们并没有对该陵墓（第五墓穴）做彻底的调查。几乎一个世纪后的1902年，图坦卡蒙（Tutankhamen）墓的发现者霍华德·卡特（Howard Carter）对第五墓穴进行了探测。然而，他也断言说此地不具挖掘价值，并放弃了那里的考古工作。后来的考古学家们都对这个陵墓不闻不问，陵墓的位置也被遗忘了。直到1987年，一支由肯特·R·威克斯（Kent R. Weeks）率领的美国考古队才重新发现了第五墓穴。然而，直到1995年，这座陵墓规模之宏大、构造之特别才为人所知。

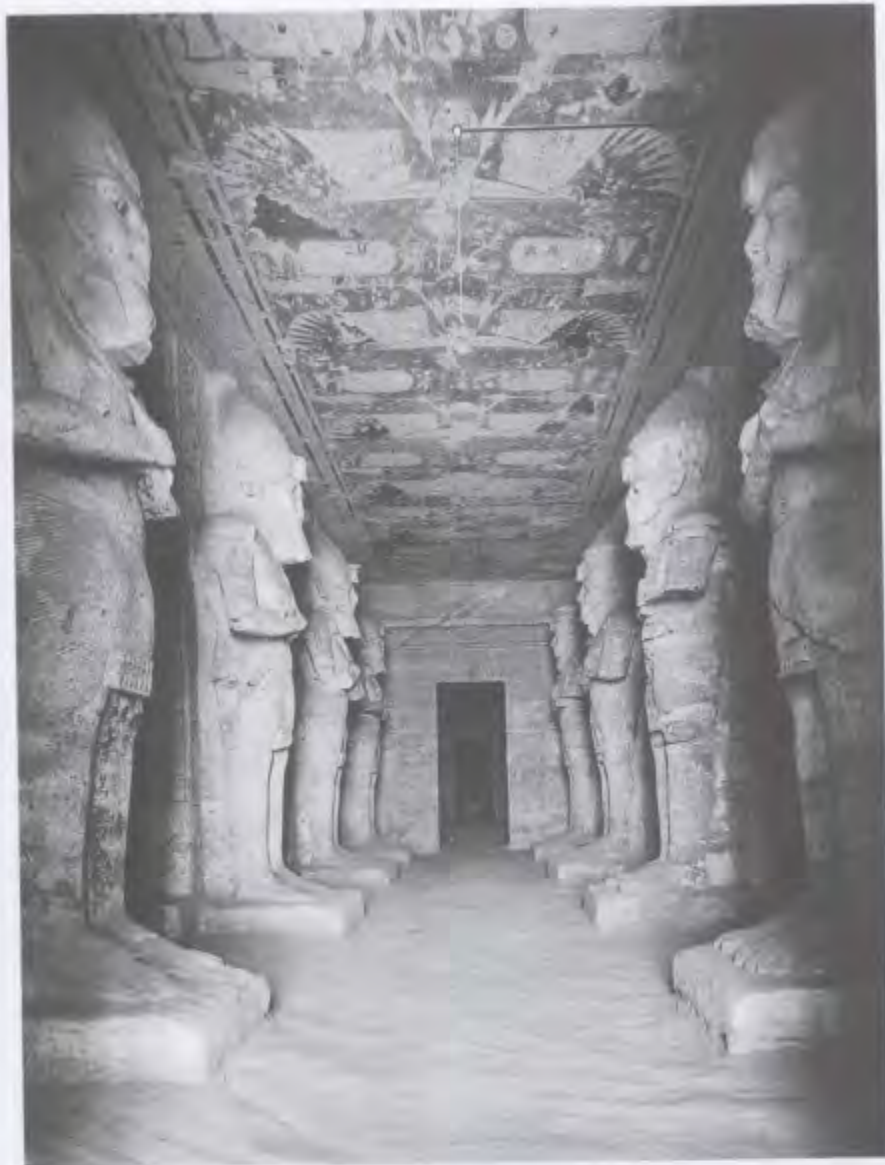
第五墓穴是迄今为止在国王谷发现的最大的陵墓，或许也是埃及最大的陵墓。底比斯没有其他的陵墓拥有三十多个墓室——一般都只有六七个——但这个陵墓却有几十个墓室，如今对它的发掘还

不完全。这些墓室经几条长廊引向一个中央大厅。大厅50米见方，有16根石柱。陵墓内的铭文说明这无疑伟大的第十九王朝法老拉美西斯儿子们的埋葬地。陵墓的墙上装饰着绘画和浮雕，表现拉美西斯和他的王子们与埃及的重要神灵——奥西里斯、哈托尔、荷鲁斯、图斯和伊希斯——在一起。

不幸的是，在建成后的半个世纪里，第五墓穴就被盗掘了。盗掘者被确认是一个叫肯尼纳的工匠，鲁塔的儿子。不过，发掘者们发现了一些盗墓贼们没有拿走的东西，包括在一条长廊尽头的壁龛中发现的一尊冥神奥西里斯像。威克斯的考察队还发现了一些被称为阿沙贝茨的木乃伊形状的小雕像，是为死后的王子们做仆从的。王子们的棺木未被发现。发掘者们认为下层还有几十个房间——真正的墓室——有待发现。没有人知道法老儿子们陪葬的珍宝是被肯尼纳或别的盗墓贼取走了还是仍有待发现。威克斯和他的同事们的工作或许要持续几十年。读者可以从以下网址（[www.KV5.com](http://www.KV5.com)）了解发掘进展。



3-22 拉美西斯二世墓，阿布·西姆贝尔（已迁址），埃及第十九王朝，约公元前1290-1224年。巨像高约20米。



3-23 拉姆西斯二世庙内部，阿布西姆贝尔（已迁址），埃及，第十九王朝，约公元前1290—1224年。像柱高约10米。

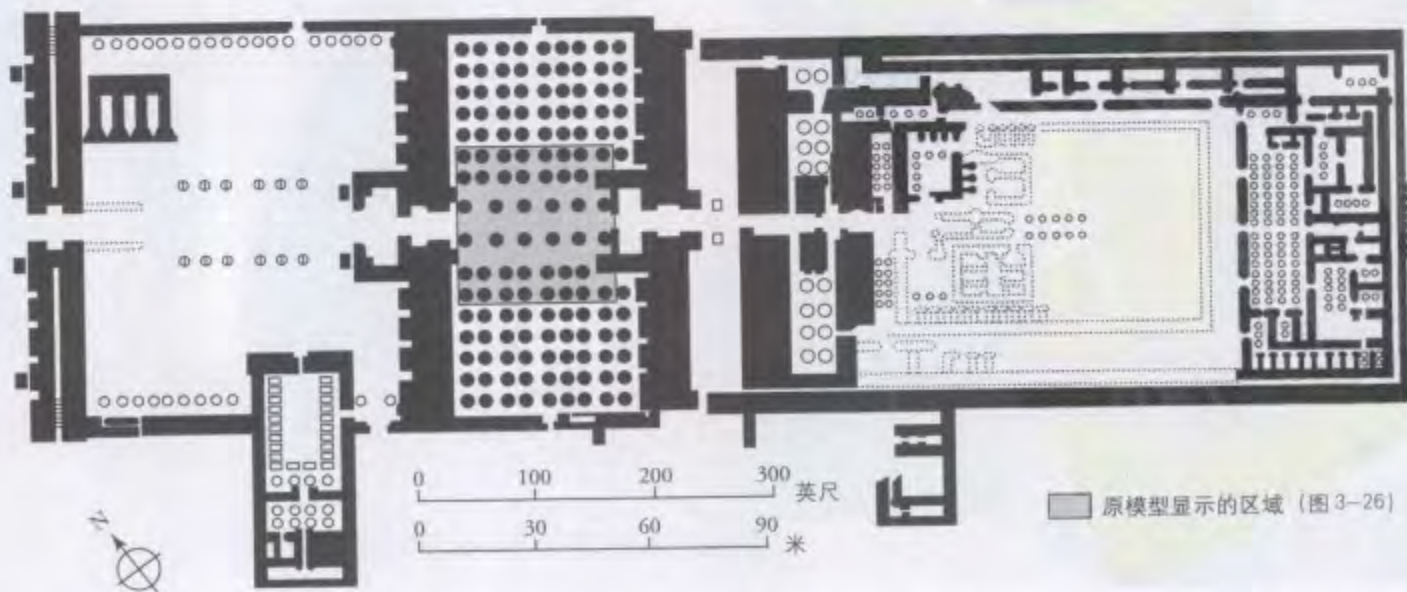
筑的狭窄通道——从古王国时期起就已经是埃及建筑的特色了。作为中轴线的走廊也是基泽的大金字塔（图3-10）和戴尔·埃尔-巴赫里（Deir el-Bahri）哈特舍普苏特的多层陵庙（图3-20）的通道。

新王国神庙中，两边排列着雕像的通道突出特色是塔门那巨大的正面，通常都覆盖着美化统治者的浮雕。塔门内是一个露天院子，院子的两边或几边有柱子。接下来就是庭院和雕像之间的大厅，大厅长长的中轴线和建筑的走廊成直角。这个多柱式大厅（用柱子支撑殿顶的大厅）密密的都是巨大的柱子，顶部是过梁托起的石板。过梁架在拱墩（短缩的倒金字塔形石头），而拱墩则架在巨大的柱头上。卡尔纳克的多柱式大厅（图3-25、3-26）中央柱高20米，柱头顶部直径近7米，可容纳百人。埃及人不用水泥，靠巨石的重量来固定石柱。

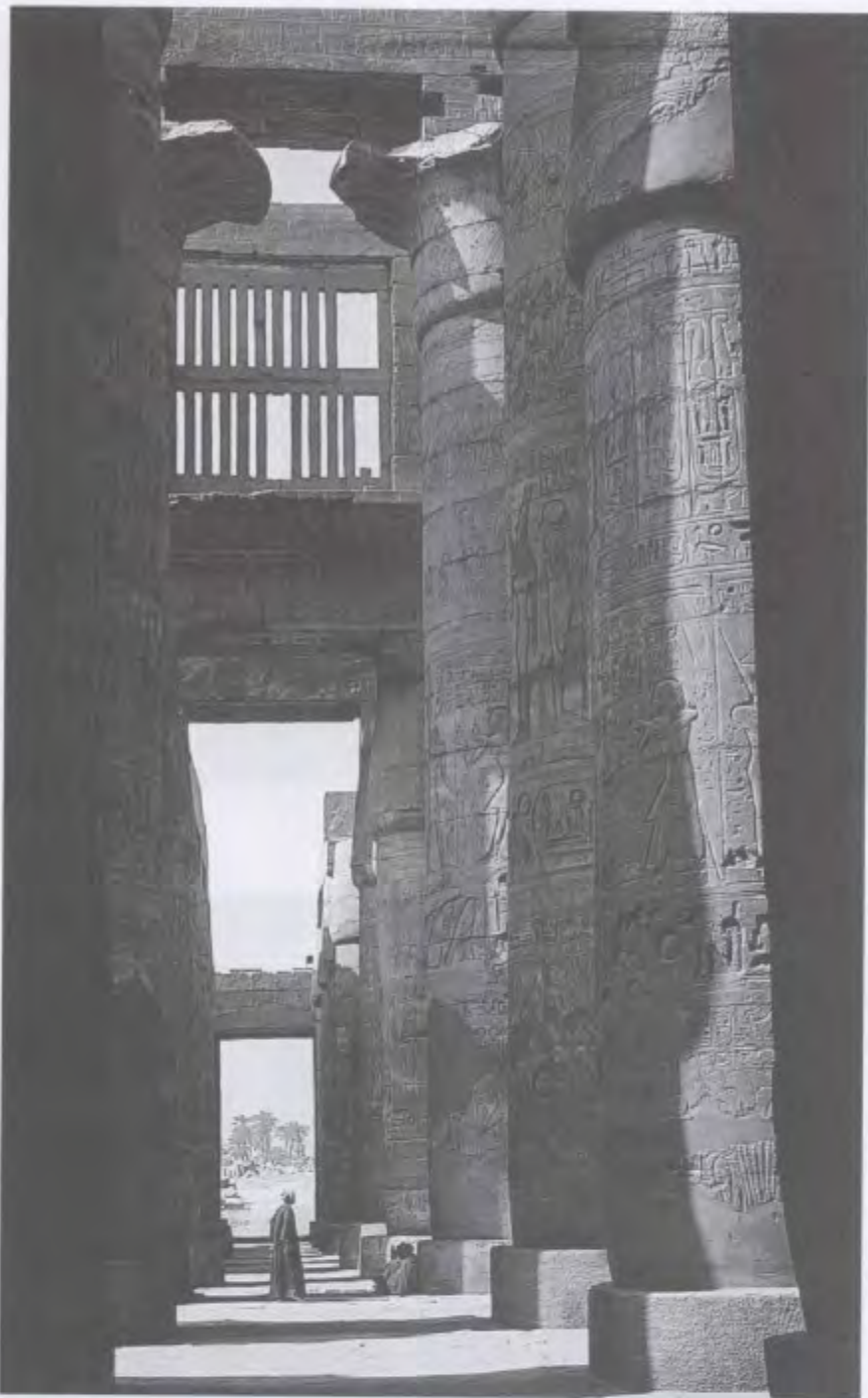
在卡尔纳克的阿蒙-雷神庙以及别的很多埃及多柱式大厅中，建筑师们把中间的几排柱子造得比边上的柱子高。屋顶中间部分的抬高形成了一个天窗，天窗口使得光线可以透到大厅内部。这种建筑方法早在古王国卡夫拉金字塔的河岸神庙中就已见雏形。这显然是埃及人的发明。在灯泡发明前，建筑物内部的照明一直是建筑师的挑战。例如，在罗马人的巴西利卡（长方形大会堂）和中世纪教堂设计中天窗都起着重要作用。直到今天，天窗仍然是建筑中一个重要的部分。

### 新王国的圆柱

在卡尔纳克的多柱式大厅里，圆柱是建筑结构不可或缺的组成部分，这和贝尼·哈珊（图3-19）以及阿布·西姆贝尔（图3-23）的陵墓的悬崖圆柱不同。但这些圆柱作为垂直支撑物的功能却几乎被水平向的阴刻彩绘浮雕带掩盖了。为了雕刻这些浮雕，雕刻师们在石面上凿出深深的轮廓线，而不是把图像周围的部分凿去让图像凸出来。阴刻浮雕可使其所装饰的圆柱的轮廓线保持不变。否则，卡尔纳克圆柱的侧面就会是高低起伏的不规则状了。然而，浮雕的表面积之大说明虽然建筑师们试图保持清晰的建筑轮廓，但其目的并非是为了强调圆柱的承重功能。他们是把圆柱用作展示图像和传递信息的载体。然而，即使是在古代埃及，大多数建筑师在圆柱柱身表面都不加任何装饰，以突出圆柱的垂直线条和其在结构上的功能。卡尔纳克的圆柱在建筑史上是十分罕见的。



3-24 阿蒙-雷神庙平面图，埃及，卡尔纳克，公元前15世纪动工（依据班尼斯特·弗莱彻爵士的假想图绘制）。多柱式大厅的阴影部分相当于图3-26的区域。



3-25 多柱式大厅，阿蒙-雷神庙，埃及卡尔纳克，第十九王朝，约公元前1290-1224年。



3-26 多柱式大厅模型，阿蒙-雷神庙，埃及卡尔纳克，第十九王朝，约公元前1290-1224年。纽约大都会博物馆（威拉德遗赠，1890年）。

典型的新王国圆柱可以在卢克索的阿蒙-缪特-孔苏神庙 (the Temple of Amen-Mut-Khonsu) 的院子和柱廊中见到(图3-27)。埃及圆柱似乎起源于一种早期的建筑技术，即在土坯结构建筑中用绑得紧紧的芦苇和沼泽植物捆来支撑屋顶的技巧。

伊姆霍台普率先将这种非永久性建筑中使用的方法用到了石头上(图3-6、3-7)。卡尔纳克与卢克索的圆柱带有花蕾簇或钟形的柱头，很像莲花和纸莎草(上埃及和下埃及的植物)。沼泽植物的痕迹由此可见。



3-27 阿蒙-缪特-孔苏神庙，埃及卢克索。左：拉姆西斯二世的塔门与院子，第十九王朝，约公元前1290-1224年。右：阿蒙霍特普三世的廊柱式庭院，第十八王朝，约公元前1390-1353年。

3-28 荷鲁斯塔门神庙，埃及爱德弗，约公元前237—47年。



在建筑方面，和其他艺术一样，埃及人的传统一旦形成，就会保持长久的生命力。公元前1、2、3世纪修建的位于爱德弗的荷鲁斯塔门神庙（图3-28）仍遵循着一千多年前建筑师们制定下的基本设计。爱德弗的巨型塔门尤其令人印象深刻。巨大正面有着开阔的平面，倾斜的墙。惟一打破墙的绵延的是带有遮天蔽日的巨大檐口的入口、顶部和周边的壁带、固定巨大旗杆的深沟以及阴刻浮雕。浮雕描绘的是荷鲁斯和哈托尔观看体型巨大的托勒密十三世（King Ptolemy XIII，公元前51—47年在位）猛击矮小的敌人。这是一座显示埃及建筑和雕刻稳定性风格的丰碑。

## 雕刻与绘画

古王国的大师们制定的模式一如既往地支配着尼罗河谷的雕像创作，即便是在罗马皇帝的统治下也是如此。例如，哈司普斯的陵墓建筑中做装饰之用的女法老像（包括站像、坐像和斯芬克斯卧像）就遵循着很久以前所确立下的样式。即使是运用了新的主题，雕像的对称性和僵硬的姿势依然是不变的特征。

### 团块雕像

中王国与新王国时期尤其盛行的是块状雕像。较之古王国的雕像，这些作品以更加极端简化的形式，表达了灵魂能在死者的石像中找到永久居所的观念。

桑曼与奈富露阿公主（Senmut with Princess Nefrua）的块状雕像（图3-29）是这类雕像的典范。哈特舍普苏特的首相把法老与图特摩斯二世（Thutmose II）的女儿放在“腿”上，用他的斗篷裹着女孩。精简的设计把注意力放在了头部，把两个身体处理成了一个正方形石块，以作雕刻铭文之用。磨光了的石形有朴素之美。各个表面由光滑的圆角做微妙的过渡，是



3-29 桑曼与奈富露阿公主，埃及底比斯出土，第十八王朝，约公元前1470—1460年。花岗岩，高约93厘米。埃及博物馆。

埃及人喜爱把表面处理得十分平坦的又一例证。这件作品——表现桑曼与哈特舍普苏特的女儿在一起的大量现存的雕像之一——也反映了埃及女统治者的权力。频繁地表现桑曼与奈富露阿公主合像的目的在于通过他和公主(她是她的老师),以及其中所暗示的和哈特舍普苏特本人的交往来提高桑曼的地位。然而,在其统治的末期,哈特舍普苏特认为桑曼的权力过大而把他免职了。

### 底比斯的彩绘墓穴

埃及艺术模式的长久生命力也可见于新王国时期的绘画中。在底比斯第十八王朝尼巴蒙(Nebamun)的陵墓中,这位官职为“书记员兼粮食计量员”的贵族站在小船上,把纸莎草沼泽中的鸟雀惊得四处乱飞(图3-30)。他左臂下的象形文字说尼巴蒙在死后享受着种种娱乐活动。画中的尼巴蒙正阔步向前,

有力地挥动着自己的投射杆,这和观看别人猎捕河马的提那静止的姿态(图3-16)大不相同。右手中,他握着抓来的三只鸟。一只野猫,不可思议地栖在他前方偏下处的纸莎草茎上,爪子里抓着两只鸟,牙还咬着第三只鸟的翅膀。尼巴蒙的妻子与女儿伴他同猎。她们手中握着采来的莲花。画家按照地位的高低决定他们身体比例的大小。撇开死者和其家人参与狩猎这一点不论,这幅新王国时期的捕鸟图在形式上和观念上都和古王国时期提陵墓中的猎河马图相差无几。在水与人物的表现上,画家采用了常用的传统手法。猫、鱼和鸟,和萨卡拉的提的陵墓中的动物一样,表现出了基于仔细观察之后的自然主义风格。

干壁画(在干的墙壁上画壁画)技巧也是古王国的陵墓中使用过的。画家们等灰泥干了再开始作画。这种工序和绘制在湿灰泥上的湿壁画(见“湿壁画”,第19章,第543页。)不同,



3-30 捕鸟图,尼巴蒙墓出土,埃及底比斯,第十八王朝,约公元前1400—1350年。干壁画,高约0.8厘米。伦敦大英博物馆。



3-31 乐手与舞者，尼巴蒙墓出土的壁画局部。埃及底比斯，第十八王朝，约公元前1400—1350年。残片高约30.5，长69厘米。伦敦大英博物馆。

需要一丝不苟、缓慢地工作。它使得受过训练的专业画家得以把自己对于主题的了解一板一眼地表现出来。

尼巴蒙墓出土的另一幅壁画残片，画的是两个轻巧、几乎一丝不挂的舞女在宴会上表演，四位贵族观赏着演奏与舞蹈。显然这几位贵族还亲自参与了表演（图3-31）。尼巴蒙入土的时候，他的家人必定按惯例在他的墓里享用了礼餐。每年中的一天，他们还会回来参加纪念宴会，以便活着的人和死者接近。这幅壁画描绘的就是这样的丧宴。画的右方是足够他们尽情享用的酒坛。从这幅壁画中还可以看出，新王国的画家们在表现人物时并不总是遵循古老的标准。舞者身体的交叠、朝向相反方向的脸、以及她们那相当复杂的旋转动作都是经过认真准确的观察后一丝不苟地绘制的，这样相互交叠缠绕的母题被表现得令人赏心悦目。舞者是以侧面形象表现的，这与她们在埃及等级制度中比画中其他人次要的身份相符。尼巴蒙及其家人身体的各部分仍然是从不同视角绘制的。四个坐着的女人中，画家在表现左边的两个时使用了传统的手法，但另外的两个女人则以罕见的正面姿势面向观者。她们随着舞蹈的节奏打着拍子，其中一个还吹着芦笛。画家留意了她们在盘腿而坐时脚掌的样子，还以发束的松散表现女子头部的运动。这种随意的处理表明古王国刻板的表现规则已有所松动。

尼巴蒙墓的壁画是埃及贵族奢侈生活的写照。他们享用着佳肴美酒、杰出的乐师、轻盈的舞者，闲暇时还去沼泽中狩猎捕鱼。然而，和早期提的墓一样，这些场景既可看作是生活的写照，也可看作是一种象征。画家表现了尼巴蒙在死后快乐的生活，但也以象征手法提醒观者想想尼巴蒙这种生活是如何得来的。狩猎场面让埃及人联想起传说中奥西里斯之子荷鲁斯。正是因为荷鲁斯抓住了杀死他父亲的凶手——混乱之王塞斯，地府才得安宁。这才确保尼巴蒙死后能幸福地生活。音乐与舞蹈的内容与引导死者进入冥界的哈托尔有关。宴会上让人想入非非的女人表示多产、轮回和重生——死亡所带来的、使死后生活成为可能的一切。

## 埃霍纳顿与阿玛尔纳时期

### 宗教革命

尼巴蒙被葬入底比斯的墓中后不久，埃及社会和埃及艺术发生了一场短暂但迅猛的剧变——这是埃及社会与艺术悠久的传统的惟一次大的断裂。公元前14世纪中期，后来被称为埃霍纳顿（Akhenaton，公元前1353—1335年在位）的阿蒙霍特普四世放弃了对埃及大多数神的供奉，转而信仰一个惟一的神——形象是一轮日轮的阿顿神（Akhenaton）。他把阿蒙（Amen）的名字从所有的铭文中抹去，甚至把自己和父亲阿蒙霍特普（Amenhotep）三世名字中阿蒙的字样都去掉了。他搬空了神庙，激怒了祭司，还把都城从底比斯搬到了尼罗河下游一个以阿顿命名的地方，并在那里建造了自己的城市和圣殿。这个地方如今叫铁尔·埃尔-阿玛尔纳（Tell el-Amarna）。这位法老宣称自己就是新的世界之神，是阿顿的独子和惟一的先知。神只有通过他才能启示世人。此外，埃霍纳顿的神既不是动物形也不是人形，而是发射出给予生命的光芒的日轮。

### 新的表现方式

埃霍纳顿死后，他的新城几近荒废，传统的宗教胜利了。然而，在这个短暂的异教统治时期，埃及的艺术发生了深刻的变化。卡尔纳克出土的、在埃霍纳顿死后被推倒并埋入土中的埃霍纳顿巨像（图3-32），保留了权威的法老像标准的正面姿势，但有着娇弱的身体、曲线形的轮廓、饱满嘴唇的长脸、长着厚厚眼睑的眼睛以及沉浸在梦幻中的表情，都和埃霍纳顿的前辈们那英姿勃发的高大身材截然不同（比较图3-13）。埃霍纳顿的身体是一种奇怪的畸形：弱的双臂、细小的腰、突起的肚子、宽宽的臀部和肥胖的大腿。现代的医生们试图用各种各样的疾病来解释他的体形，他们都无法对某一诊断达成一致，而他们





3-32 埃霍纳顿，阿蒙-雷庙出土，埃及卡尔纳克，第十八王朝，约公元前1353—1335年。砂岩，高约4米。埃及博物馆。

的假定——这座像是身体畸形的现实描绘——或许并不正确。有些艺术史家认为埃霍纳顿像是艺术上对权威风格的蓄意反抗，可以和对传统宗教的压制相提并论。他们认为埃霍纳顿的艺术家们试图用新的雌雄同体的形象表示法老是无性别的日轮——阿顿——显灵。但除了认同这种风格是革命性的、昙花一现之外，艺术史家们再无其他方面的共识。

## 两位皇后的像

埃霍纳顿的皇后——纳菲尔蒂(Nefertiti)著名的彩绘半身石灰石像(图3-33)也有着相似的冥想的表情和几近做作的精致微妙的曲线形轮廓。这件作品是在皇后的御用雕塑家——图特摩斯(Thutmose)的作坊中发现的，很可能是大师亲手制作的模型。他还有意没有完成它。左眼窝中还没有嵌入眼球，使得雕像成为展示完成面和未完成面的鲜明对比的样品。图特摩斯对带着皇冠的头部的重量以及蛇一般颈部的长度做了夸张的处理，或许是想以这尊优美的雕像暗示纤细的花茎上硕大的花朵。读者们或许会想起纳菲尔蒂如今的传人(她的名字意为“美丽的人在此”)——有着瘦削、弱不禁风的身材、面具般的脸、被描绘的大眼睛的时装杂志模特。正如现代的矫揉造作的风格使得活泼生动的模特符合其准则，所以铁尔·埃尔-阿玛尔纳的雕塑家让雕刻对象的真实相貌符合精神美的标准。



3-33 图特摩斯，纳菲尔蒂，埃及铁尔·埃尔-阿玛尔纳出土，第十八王朝，约公元前1353—1335年。彩绘石灰石，高约51厘米。埃及博物馆。

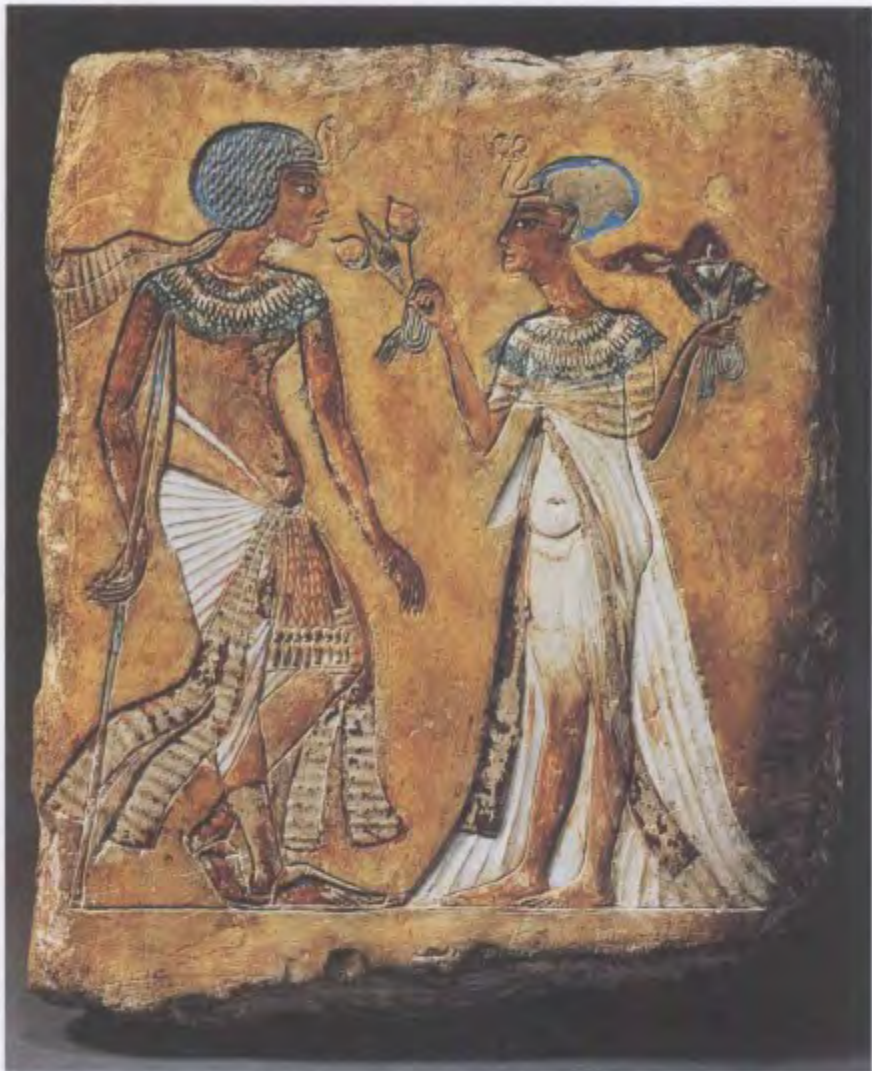
一个引人动情的古代肖像是泰尔王后 (Queen Tiye) 的头像 (图 3-34), 她是埃霍那顿的母后。泰尔是阿蒙霍特普三世的王后, 她出身于平民。法老似乎是因为爱她而非出于政治的动机而娶她。此肖像雕刻于泰尔王后儿子当政期间, 并且与阿蒙霍特普三世墓葬仪式相关的其他陪葬品同时在古拉卜 (Gurob) 出土。黑黑的肤色的美丽王后 (埃及人是一种混血人, 他们常常与非洲人通婚) 被表现为一个年长的女性, 她脸上有道道皱纹, 面容苍老。这种现实性的表现与阿玛尔纳时代新的放宽的艺术规则相一致。头部以紫杉木雕刻, 斜向的厚厚眼睑的双眼内嵌着雪花膏和乌木, 唇以红色描绘, 保存完好的耳环是用金和青金石制作的。头巾以石膏和饰着蓝色小项链的亚麻布构成; 最初是一块镀银箔的饰头巾。一条金制的带子缚在明净的前额上。奢华的材料与王后的高贵地位相称。

### 窥视王室夫妇的私生活

埃霍那顿在位的最后三年里, 和他一起摄政的是他同父异母的兄弟——斯蒙克凯尔 (Smenkhkare)。铁尔·埃尔-阿玛尔纳的一幅浮雕 (图 3-35) 表现的可能就是斯蒙克凯尔和他的妻子玛利塔吞 (Meritaten)。人物姿态随意, 甚至几近私密, 和传统上表现地位很高的人物时的拘谨截然不同。起伏的曲线替代了僵直的线条, 而斯蒙克凯尔的姿势可谓前无古人。王子随便地倚着权杖, 一条腿放松。王子的神态说明雕刻师已经掌握了对身体的灵活运动的表现, 而希腊直到公元前 5 世纪对此才有充分展示。除这个相当逼真的细节外, 还有其他的一些细节显示了艺术家对观察结果的自由表现。其中包括服饰的细节以及和传统的刻板形式不同的地方, 如玛利塔吞修长的颈部和头部以及阿玛尔纳派的人物中典型的突起的腹部。



3-34 泰尔, 埃及古拉卜出土。第十八王朝, 约公元前 1353—1335 年。金, 银, 石膏, 青金石, 木头。高约 114 厘米。埃及博物馆。



3-35 斯蒙克凯尔和玛利塔吞(?), 埃及, 铁尔·埃尔-阿玛尔纳出土, 第十八王朝, 约公元前1353-1335年。彩绘石灰石浮雕, 高约24.1厘米。埃及博物馆。

埃霍纳顿在位期间, 浮雕、绘画和雕像都发生了剧变, 其激烈程度可与政治上和宗教上的革命媲美。

## 图坦卡蒙墓与后阿玛尔纳时期

埃霍纳顿之后的法老们恢复了对阿蒙的膜拜和祭司制度, 还重建了神庙、重刻铭文。已经讨论过的卡尔纳克与鲁克塞庞大的神庙建筑群(图3-25至3-27)是为供奉复兴的底比斯神阿蒙而建造的。埃霍纳顿的宗教革命结束后, 艺术家们也很快回归保守的旧风格。

### 少年国王的珍宝

然而, 从几乎未遭盗掘的图坦卡蒙(Thutankhamen, 公元前1333-1323年在位)墓里发现的极为丰富的艺术品和装饰物中还可以看出阿玛尔纳风格的遗迹。图坦卡蒙可能是阿肯纳吞和一位侧室所生。图坦卡蒙在位十年, 18岁去世。他墓中的珍宝于1922年被发现, 其中包括雕像、家具、首饰、各种小配件。因为挖掘者霍华德·卡特以及少年国王图坦卡蒙的缘故, 这

次发现令世界瞩目。图坦卡蒙在埃及历史上是一个不重要的人物, 今天他之所以被世人铭记, 惟一的原因是他墓中的陪葬品偶然地幸存了下来。

收藏中最主要的遗迹是秘藏的法老的身体。三层棺木一层套着一层, 而国王的木乃伊就长眠于三层棺木的最内层。最内层的棺木(图3-36)是三座棺木中最豪华的。由金箔(约四分之一吨)制成, 镶嵌着青金石、绿松石、玛瑙等宝石。



3-36 图坦卡蒙的内棺, 埃及底比斯, 图坦卡蒙墓出土, 第十八王朝, 约公元前1323年。带彩饰并镶嵌有次等宝石的黄金, 高约186厘米。开罗埃及博物馆。



3-37 图坦卡蒙的面罩，埃及底比斯，图坦卡蒙墓内棺出土，第十八王朝，约公元前1323年。镶嵌有次等宝石的黄金，高约58.5厘米。开罗埃及博物馆。

这是雕刻师和金匠技艺的一座丰碑。罩在国王脸上的面具(图3-37)也是黄金制成的,镶嵌着宝石。法老像细致入微地刻画了安详的少年国王,身穿正式的国王服,戴着头巾和假须。面罩和墓中宝藏给人的大致印象是华丽壮观,显示了埃及人的权势、自豪与富强。很难想像那些真正重要的法老们的随葬品会是怎样的奢华。

### 以世界征服者形象出现的图坦卡蒙

人们或许会认为图坦卡蒙年龄太小,还不能征战,但他的国王身份却要求艺术家们把他表现为一个征服者,放在他墓中的一个彩绘箱子(图3-38)的面板就是这么表现他的。盖板把国王表现为一个能干的猎人,正在沙漠中追赶成群四处逃散的动物。侧板则把他表现为一个伟大的斗士。两块面板加在一起就是对于国王力量的双重广告,可和后来装饰亚述人宫殿的浮雕(图2-22、2-24)等量齐观。站在由精神饱满、浑身羽毛的马拉着的战车上的图坦卡蒙比箱子上的其他人物都高大。他引

弓向着一群长着胡子的亚洲敌人,而敌人则闻风丧胆。国王像屠宰猎物一般成批地屠杀敌人。图坦卡蒙身后是三排尺寸很小的战车。这是为了使国王的身材显得更高大,使他的战士的人数显得更多。主题是传统的,但流畅的曲线形体让人想起阿玛尔纳风格。画家那充满动感的构图也是如此:强调了运动与动作。对运动与动作的强调见于对被猎捕的、倒地的动物与敌人的位置安排上。这些动物和敌人没有传统的背景线条,在整个面板上狂乱地奔跑。

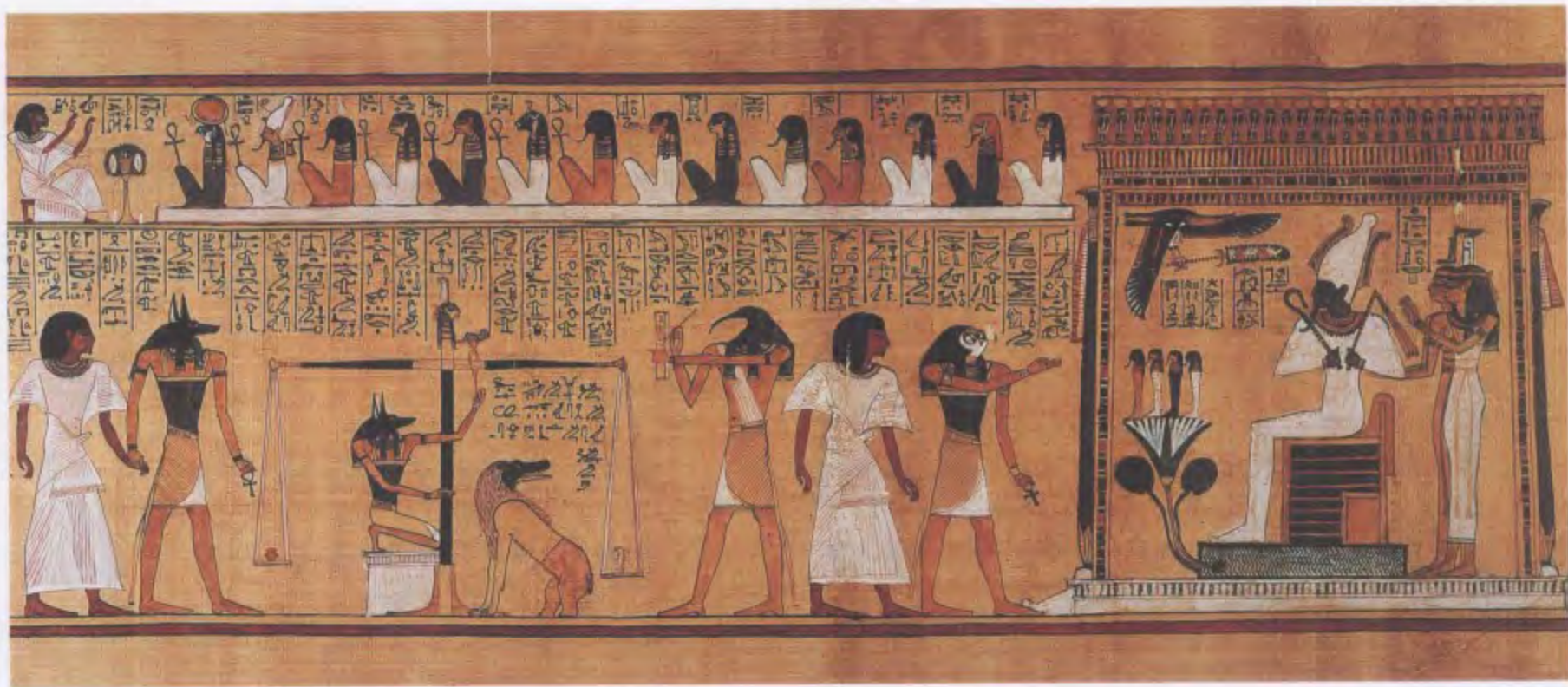
### 奥西利斯与《度亡经》

在安放图坦卡蒙木乃伊的盒子(图3-36)上,少年国王被装扮成死神、冥王以及永生的赐予者奥西利斯的样子。奥西利斯的崇拜仪式在人称《度亡经》(Book of the Dead)的咒语和祈祷文集中有记载。写有这些文字的带插图的纸莎草卷有的长达二十多米,是富人墓中的必备之物。

胡-奈弗卷轴是在底比斯墓地胡-奈弗的墓中发现的。胡-



3-38 彩绘箱,埃及底比斯,图坦卡蒙墓出土。约公元前1333—1323年。木制,长约50.8厘米。开罗埃及博物馆。



3-39 胡-奈弗的最后审判，埃及底比斯，胡-奈弗墓出土，第十九王朝，约公元前1290—1280年。彩绘纸莎草卷轴，高约46厘米。伦敦大英博物馆。

奈弗 (Hu-Nefer) 是法老塞提一世 (Seti I) 的御用书记官兼管家。我们的插图 (图 3-39) 表现的是对死者的最后审判。图左边，长着豺狼头的防腐香料之神阿努比斯 (Anubis) 把胡-奈弗带进审判大厅。随后这位神就开始调整天平，在天平的一边放上死者的心脏，另一边放上真理正义之守护女神玛特 (Maat) 的羽毛。半是河马半是狮子的怪兽阿米特 (Ammit) 等待着称量的结果。如果称量的结果对死者不利，怪兽就当场把他的心吃掉。朱鹭头的图斯神 (god Thoth) 记录着整个过程。图上部排列着埃及祠庙中的众神，作为见证，而胡-奈弗则毕恭毕敬地向他们下跪。在经受了天平的审判后，胡-奈弗被奥西里斯之子——长着鹰头的荷鲁斯带到绿脸的奥西里斯和其姐妹妮芙蒂斯 (Nephthys) 面前，接受永生。

## 后 期

### 传统的胜利

在胡-奈弗卷轴里，人物安放的位置、体形和姿态都遵循着古王国时期的严格形式。抽象的形象和象形文字的排列都很严谨。阿玛尔纳和图坦卡蒙艺术中那种显眼的暗示运动的弹性

曲线风格在这里毫无踪影。向保守主义的回归是彻底的。大体而言，在古埃及人物画的最后几百年间一直如此。在此期间，埃及失去了在古代近东地区的领袖地位。帝国衰落了，而外来势力侵犯、占领并统治了这片土地，直至被马其顿 (Macedon) 的亚历山大大帝和希腊人先后占领。最终，罗马皇帝占领了这片土地。

门图姆亥 (Mentuemhet, 公元前7世纪，第二十六王朝时期第比斯市长、阿蒙的第四祭司) 的雕像 (图 3-40) 很容易被当作古王国的作品。古老的套路、惯例和表现细节在此都得到了概括性的体现。僵硬的姿势、正面描绘以及双臂放在身体两侧、左腿前伸、侧面轮廓线少等特征都让人想起古王国的雕像 (图 3-13)。只有新王国特色的双层假发和逼真的头部刻画——粗犷、几近野蛮的性格刻画——把这件作品与早期的区别开来。

后期的法老们有意地模仿古典时期的埃及艺术，以赋予自己的形象以权威。然而，宗教和政治只是拟古主义的部分原因。正如这一章中反复说明的，保守主义是埃及人的一种性格特征，或许可以说是埃及人主要的性格特征。在将近三千年的时间里，古埃及人都拒绝做大的改变，这是艺术史上的一个奇迹。这表明一种形象风格被发明出来后是如此令人满意，以致于在埃及和被长期沿用，而在古代的地中海地区，风格的沿革则是惟一的共同特征。



3-40 门图姆亥，埃及卡尔纳克出土，第二十六王朝，约公元前650年，闪长岩，高约134.7厘米，开罗埃及博物馆。



	公元前3000年	公元前2000年	公元前1700年	公元前1600年
基克拉迪斯群岛	早期基克拉迪斯文明	中期基克拉迪斯文明	晚期基克拉迪斯文明	
克里特岛	早期弥诺斯文明	中期弥诺斯文明	晚期弥诺斯文明	
希腊大陆	早期赫兰迪克文明	中期赫兰迪克文明	晚期赫兰迪克文明	



**男竖琴师**  
 克罗斯岛，约公元前2700—2500年



**卡马尔司陶罐**  
 法斯托斯，  
 约公元前1800—1700年



**“春之图”壁画**  
 锡拉岛阿尔罗梯瑞，  
 约公元前1650年



**持蛇女神**  
 克里特岛克诺索斯王宫，  
 约公元前1600年



**黄金丧葬面具**  
 迈锡尼，约公元前1600—1500年

克里特旧王宫时期，约公元前2000—1700年

发明线形文字A，约公元前1700—1600年

克里特新王宫时期，约公元前1700—1400年

锡拉岛火山爆发，约公元前1628年



# 第 4 章

## 米诺斯与荷马的英雄们： 史前爱琴海地区艺术

MINOS AND THE HEROES OF HOMER  
THE ART OF THE PREHISTORIC AEGEAN

公元前1500年

公元前1400年

公元前1300年

公元前1200年

后米诺斯时期

后迈锡尼时期



斗牛比赛（托雷阿多壁画）  
克诺索斯，约公元前1450—1400年



石棺  
哈吉亚-特里阿达  
约公元前1450—1400年



城堡  
梯林斯，约公元前1400—1200年



狮子门  
迈锡尼，约公元前1300—1250年



勇士瓶  
迈锡尼，约公元前1200年

克诺索斯的迈锡尼，约公元前1450—1400年

发明线形文字B，约公元前1400—1300年

克里特后王宫时期，约公元前1400—1200年

迈锡尼王宫被毁  
约公元前1200年

## 史前爱琴海的再发现

### 荷马的特洛伊

一群又一群士兵从海上和陆上涌向平原……就好像应季的树叶和开放的花朵数不胜数……那些雅典人……阿尔戈斯(Argos)船和梯林斯(Tiryns)长城上的士兵……迈锡尼(Mycenae)要塞的军队,富有的科林斯(Corinth)湾的军队……克诺索斯(Knossos)的……法斯托斯(Phaistos)的……还有那些在克里特(Crete)的百城(Hundred Towns)驻扎的军队。<sup>①</sup>

这就是荷马(Homer)在《伊利亚特》(Iliad)中描写的希腊军队在特洛伊(Troy)城外所表现出来的强大和辉煌。希腊人要向特洛伊王子帕里斯(Paris)寻仇,正是他拐走了斯巴达王的妻子海伦(Helen)。

许多人认为公元前750年写的《伊利亚特》是有史以来最优秀的史诗,它无疑是希腊文学史上第一部伟大作品。然而到了大约1870年,荷马所写的故事被认为是纯粹虚构出来的,学者们将这个诗人降格为一个用大量人名地名来填充自己想像的历史学家。史学家们认为史前的希腊是云雾缭绕,神秘莫测,无法被看清。

一个德国业余考古学家却证明了那些学者对荷马的评论有失公允。从1870年到他去世期间,海因里希·施里曼(Heinrich Schliemann)发现了荷马史诗中的一些重要城市:特洛伊、迈锡尼和梯林斯。1870年,施里曼开始研究土耳其西北海岸的萨利科(Hissarlik),这里曾被一个英国考古学家弗兰克·卡尔弗特(Frank Calvert)假定为荷马笔下的特洛伊城。施里曼从一个我们称之为大土堆或土墩的地方着手开始挖掘,发现了一些在废墟之上又建造的设防之城。其中有一座城池在公元前3世纪毁于大火。而这正是大约五百年后荷马在他的史诗中描写的特洛伊王普里阿摩(Priam)和他的儿子帕里斯的特洛伊。这一点学者们如今已一致认同了。

施里曼继续在希腊大陆的迈锡尼展开挖掘工作,他认为斯巴达王的弟弟阿伽门农(Agamemnon)曾在此统治过。之后他的发现是令人惊奇的:一座巨大的城堡,精巧的坟墓,大量的金器、珠宝、盛器以及镶嵌精美的武器。这一切都显示着一个比在雅典和其他地方所能见到的著名古希腊遗迹更辉煌更久远的文明。进一步的发现证明,迈锡尼城并不是这令人难以置信的文明之地的惟一中心。

### 国王米诺斯的克里特

施里曼仔细研读了古代文学,从中发现并寻找到了那些土墩,他的后继者们也继续采用这一做法。他们还认为有一个希腊传说可能也是以事实为依据的:克里特岛上的克诺索斯王米诺斯(Minos)从雅典向一个居住在巨大迷宫里的人身牛头怪弥诺陶(Minotaur)进献年轻男女作为祭品。1900年,一个英国人,阿瑟·伊文斯(Arthur Evans)开始研究克诺索斯,很快

他就发现了一处确实类似迷宫的宫殿。伊文斯将建造它的人称作米诺斯人,与他们神话般的国王同名。接下来的挖掘很快证明了伊文斯最初的想法,包括在法斯托斯、哈吉亚·特里阿达(Hagia Triada)等地方,以及在1901至1904年期间由一个美国考古学家哈丽雅特·博伊德·霍斯(Harriet Boyd Hawes)——她是第一位指挥挖掘重要场地的女考古学家——探测出的古尔尼亚(Gournia)。

最近,重要的米诺斯废墟已在克里特许多地方被挖掘出来,同时代的一些遗迹也在爱琴海其他岛上被发现。最引人注目的是桑托里尼岛(Santorini)即古锡拉岛(Thera)上的遗迹。艺术史学家现在已拥有各种建筑物、绘画以及某种程度上可称之为雕塑的遗物,这些遗物确证了原先仅仅在神话中被颂扬过的属于英雄时代的富足生活和人情世故。

### 现今有关爱琴海的考古发现

考古学家已经发现了许多刻有线形文字A和线形文字B的手稿文件,这些手稿没有宫殿和艺术作品那么辉煌,但是对于了解爱琴海来说它们更重要。过去的几十年中,在破译这些手稿方面取得的进展令人欣喜地淡化了施里曼和伊文斯挖掘工作中的投机性和浪漫主义色彩。学者们开始参考同时代的真实遗物的遗迹来重构爱琴文明,而不只是依靠荷马的英雄史诗。

历史学家现在研究得出,希腊在旧石器时代开始有人类定居,在新石器时代开始确立稳定的农耕生活。而古爱琴文明的全盛时期开始于公元前2000年,正是在埃及和美索不达米亚的河流山谷文明出现之后。不同时代的爱琴海、近东以及埃及的不同民族间存在着密切的联系,但每种文明又表现出各自不同的特点。

学习西方晚期艺术史的学生们对爱琴文明有着特殊的兴趣,因为它是第一个真正的欧洲文明——希腊文明的先声。但是古代近东和埃及的艺术及建筑在早期希腊艺术的发展中也起了相当重要的作用。而且克里特人和迈锡尼人不是希腊人,虽然他们居住在地中海的一部分正是现在的希腊,但他们不说希腊语,也不膜拜希腊神。

### 爱琴海的地理与艺术

爱琴海以海洋为主的地理特色与近东的地理环境截然不同,它的温和气候亦是如此。克里特岛和爱琴海各岛在古地中海所处的商业中心位置在促使其繁荣昌盛上起了决定性作用。同时海水也提供了天然屏障来抵御频繁的具有分裂性的文明入侵,这些文明入侵改变了像美索不达米亚这样以陆地为疆界的文明的历史。

历史学家、艺术史学家以及考古学家等将史前爱琴海划分成三块地理区域,每块都有一种显著的艺术特征:基克拉迪斯艺术指基克拉迪斯群岛[Cycladic Islands,围绕在提洛岛(Deios)周围]以及爱琴海邻近岛屿的艺术,不包括克里特岛。米诺斯艺术以克里特岛的艺术为中心。赫兰迪克(Helladic)艺术即指希腊大陆的艺术(希腊文里的“Hellas”)。每块区域又以年代为顺序被划分为早期、中期和晚期。而晚期赫兰迪克艺术则因阿伽门农伟大的迈锡尼城而被称为迈锡尼艺术。

## 基克拉迪斯艺术

### 大约公元前2500年的“现代”雕塑

爱琴海列岛，尤其是纳克索斯岛（Naxos）和帕罗斯岛（paros）上优质的采石场里有丰富的大理石。这些采石场为大师级的希腊和罗马雕塑家雕刻出不朽的作品提供了精良的大理石原料。在这诞生经典作品的时代里，没什么能与这些早期基克拉迪斯大理石小雕像相比了（图4-1、4-2）。如今这些雕像被人万般推崇（见“考古学，艺术史以及艺术市场”，第81页）。这是因为这些雕塑有着令人惊叹的抽象造型，使人想起20世纪一些雕像简单而圆润的形状（图33-17、33-72）。



4-1 女子雕像，约公元前2500—2300年。大理石，高约45.74厘米。希腊锡罗斯（基克拉迪斯）。

像爱琴海、近东及欧洲西部许多石器时代的作品（图4-1）一样，大部分基克拉迪斯雕塑都表现了裸女将双臂交叉放在腹部的形象。她们的尺寸各有不同，从几英寸到与真人等高。图中的雕像有45.74厘米高，出土于锡罗斯岛（Syros）的一座墓穴，是众多这类人像的一个代表。它几乎是平的，人体以一种程式化的方式表现出来。简单的大三角形构成了整个人体。注意头部和身体的形状，都是从很突出的宽肩膀变得越来越细到窄小的双脚。当然，还有切割出痕迹的三角形的耻骨。双脚太纤小而不能支撑雕塑。如果这些雕塑确实如考古学家认为的那样是祭祀用品的话，那么它们一定是被背部朝下放置在墓穴里的——躺着，就像逝者那样。它们到底是死者的雕像、造型变化丰富的人像还是女神像仍有争议。在所有类似的形象中，雕塑家都尽力突出胸部和耻骨部位。在锡罗斯雕塑中，腹部小小的隆起可能暗示着怀孕。

在一些基克拉迪斯雕像上发现的残留的色彩表明，这些雕塑至少有一部分是被上过色的。现在这些没什么特征的面部当时可能在眼睛嘴唇和突出的鼻子上涂了色。红色蓝色的项链手镯以及脸颊上涂了色的圆点给许多雕塑赋予了不同的特点。

### 为来世演奏的乐师

基克拉迪斯艺术品中也有男性雕像，其中最精致的形式表现为坐着的乐师。比如克罗斯岛（Keros）的竖琴师（图4-2），椅子和乐器的形状相互呼应，而嵌在中间的人也许正在为另一个世界的亡灵演奏，但这些雕塑的真正用意仍是难解之谜。琴师和女性雕像的造型很相像，依然是简单的几何形状及大片平整的表面。艺术家再次显示了对重现优美形状有着浓厚兴趣：在竖琴共鸣箱的顶部有着鸭嘴兽或天鹅头形的装饰。

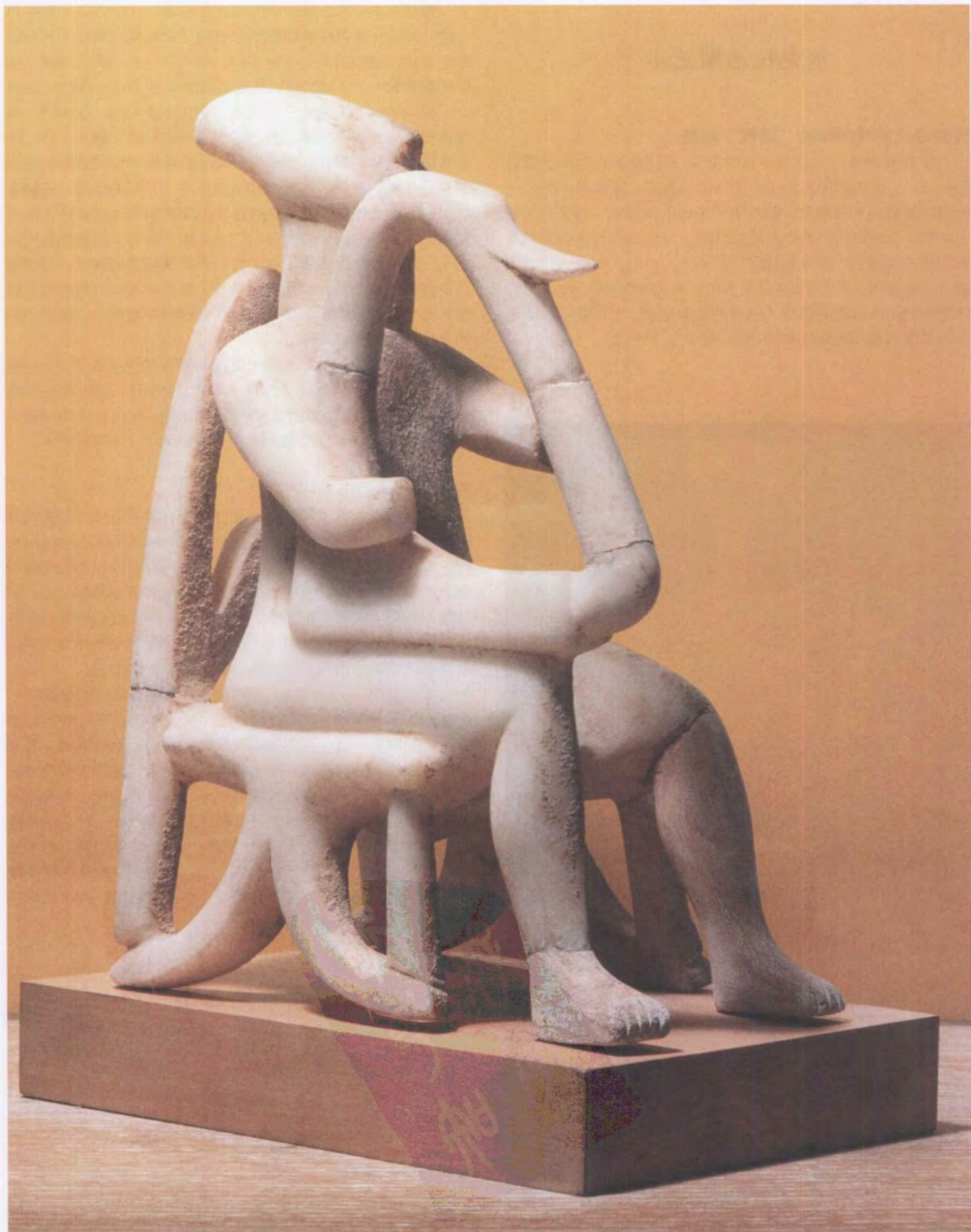
人们发现一个乐师和一个平躺着的女性雕像同时出现在一个女人的墓穴中，这表明以往墓穴中的竖琴演奏者们并不是男性逝者的雕像，但也不能证明女性雕像就代表女性死者。男子也许正在为女死者表演，而不是为她的雕像。这些乐师也可能刻画的是一个神，希腊阿波罗（Apollo）神的前身。因为阿波罗的神器就是竖琴，而他的圣牲是天鹅。由于这一时期的希腊与史前的西欧、近东一样没有留下可考据的文字资料，艺术史学家就不能肯定许多艺术作品的含义。人们更多的是在居住地而不是墓穴中发现基克拉迪斯雕像。事实上，同样的表现形式在不同的情景下具有不同的意义。

## 米诺斯艺术

### 建筑

#### 宫殿文化的出现

在公元前3000年期间，爱琴海列岛和希腊大陆上大部分的民居都很小，建筑简单，只有很少的死者有昂贵的陪葬品，如前面论述过的基克拉迪斯雕像。相反，第二个千年最初的几个



4-2 男竖琴师，希腊罗斯岛（基克拉迪斯），约公元前 2700—2500 年。大理石，高约 23 厘米。雅典国家考古博物馆。

## 考古学、艺术史以及艺术市场

古代社会和现代社会的根本区别之一，表现在古代艺术品大多是匿名并且没有日期的。当代社会的艺术作品通常都会有成系统的签名和日期标注，而古迹中是没有的，这就是为什么考古学在研究古代艺术中起着非常重要作用的原因。只有科学地挖掘古代纪念物才能明确这些纪念物的意义。人们可以在博物馆或者私人收藏透过玻璃罩欣赏到杰作——精致夺目的“现代”雕塑，比如我们前面讨论的基克拉迪斯大理石雕塑（图4-1、4-2）。但是，要理解这些或任何其他的艺术作品在古代社会所起的作用——有许多方面，甚至是确定物件的日期和原产地——艺术史家必须要知道物件是在哪被发现的。只有获得一件艺术品全面的信息，这件艺术品才有可能超出审美范畴来分析其在艺术史中的地位，及其在生产它的社会中的地位。

基克拉迪斯雕塑近几十年所获得的非凡的声望已经给它带来了不幸的结果。那些偷偷摸摸搜寻珠宝的人急切地要迎合现代收

藏者的需求，他们已经掠夺了许多遗址并将搜刮到的物品走私出希腊，在国际艺术市场中卖给出价最高的人。由于这些雕塑具有很高的声望，整个史前墓穴和村镇遗址都已经被破坏了。两个英国学者最近计算出在已挖掘出的基克拉迪斯大理石雕塑中只有百分之十出土于可靠的考古环境，剩下的有许多可能都是赝品，这些赝品主要是二战后制造的，当时现代艺术的发展使得人们开始欣赏用抽象的形式来表现人体的艺术品，并掀起了收藏者们对“基克拉迪斯”需求的高潮。对于那些有着不同寻常造型或尺寸的基克拉迪斯雕塑来说，无一具有出处说明文字。这些因其罕见而能卖出高价格的雕塑很可能是20世纪的工匠制造。因此，艺术史学家对有关雕塑品年代、作坊、分类以及当时如何被使用的结论都只能是猜测。物件所处的原始环境提供了相当重要的信息，这是不能被低估的。然而，这些信息可能永远不会被重新获得了。

世纪里，克里特岛米诺斯文化中期是以为国王、女祭司以及他们的随从建造的宫殿和房屋著称的。这些庞大的建筑很有可能毁于公元前1700年的一场地震，第一时期或称作旧王宫时期就这样突然结束了。重建工作是在公元前1700年后某个时间开始的，随后到来的新王宫时期（米诺斯后期）是克里特的黄金时代，第一次伟大的西部文明从此开始。

重建的王宫开阔、舒适、辉煌，有很多楼梯，有足够的院场用于庆典、游乐和当作墓地，还有储藏室、办公室和神殿，这些使得宫殿成为米诺斯行政、商业和宗教的中心，同时也是皇家住所。考古学家已经发现了它们的废墟以及显示米诺斯文明昌盛繁荣的丰富的艺术珍宝和工艺品。在克里特，最重要的宫殿坐落在克诺索斯、法斯托斯、马利亚（Mallia）、卡托·扎克罗（Kato Zakro）和哈尼亚（Khania），它们坐落在相似的线路上。

### 弥诺陶的迷宫

克诺索斯最大的宫殿（图4-3、4-4）是传说中米诺斯王的家。据说英雄忒休斯（Theseus）在这里大战并打败了人身牛头怪弥诺陶。忒休斯是在米诺斯王的女儿阿里阿德涅（Ariadne）的帮助下走出迷宫的，她给了他一团线来记住迷宫的路。事实上，英文“迷宫”（labyrinth）这个词意思是“复杂的计划”和“克诺索斯王宫诸多的房间”。“labrys”在希腊语里的意思是“双斧”，它是米诺斯王宫重复出现的主题，迷宫就是人身牛头怪占

据的“双斧之家”。

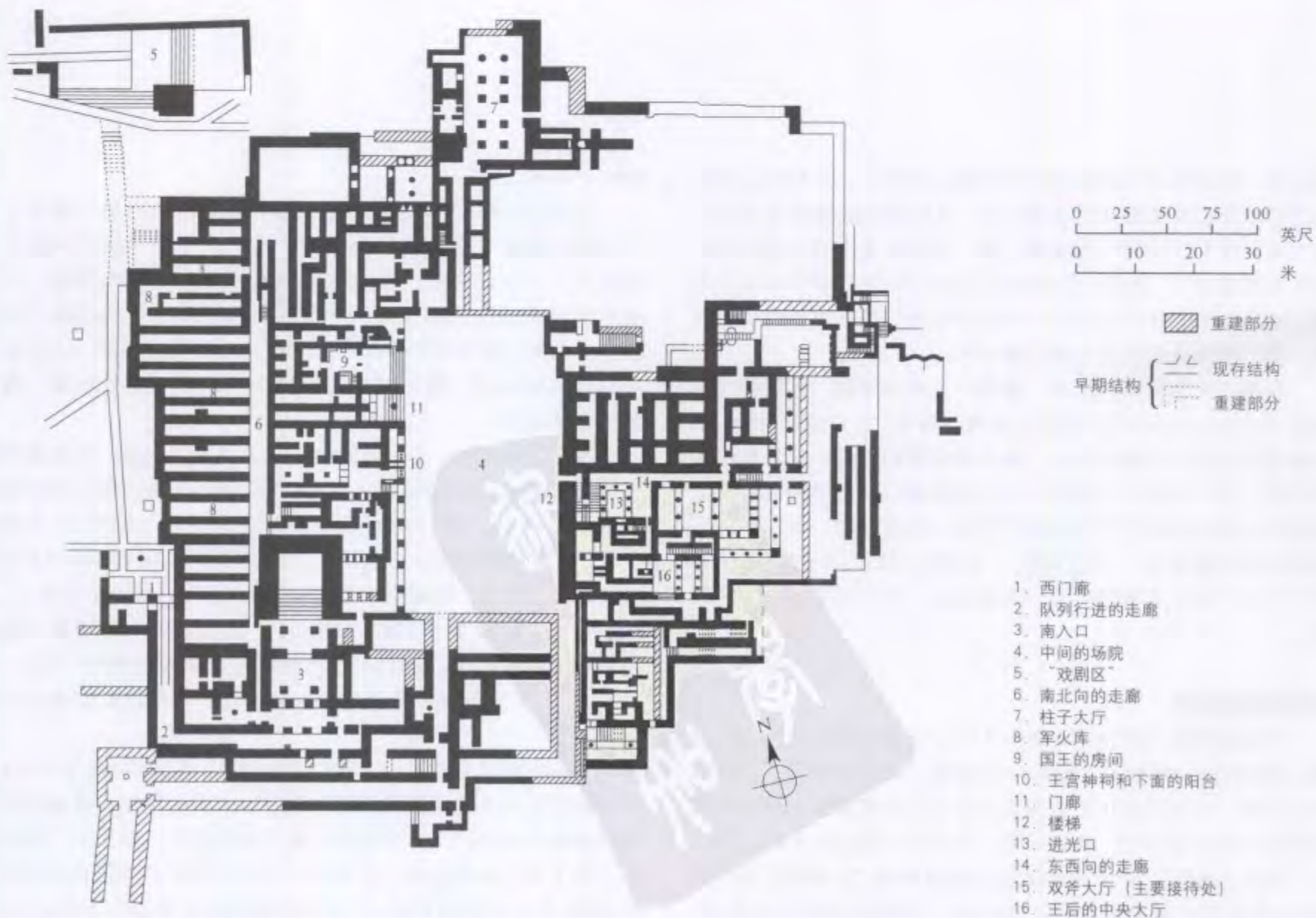
这里的鸟瞰图（图4-3）显示出克诺索斯王宫是一座不十分规整的建筑，它背靠一个斜坡，盘踞在一个从肥沃平原上隆起的小山丘的顶部。在这座王宫的四周是大厦和别墅，大概是为皇家服务的高级官员的宫邸。被宫殿群环绕的最大的三角形宫殿（图4-4中编号4）是属于旧王宫时代的。这组宫殿群的风格表明，新王宫的建设以中央宫殿为主导元素，有着严密的规划。

在王宫规划中，次一点的主导元素是两条长廊。在宫殿的西侧，一条南北向的长廊（编号6）将用于公务、典礼的房间和储藏大坛子红酒、谷物、油和蜂蜜的军火库（编号8）分隔开了。在宫殿的东侧，一条小一点的东西向走廊（编号14）将起居区、接待室（朝南）和工匠及佣人的区域（朝北）分开了。在王宫的西北角有一个类似剧院的区域（编号5），两边有可能用来做座位的阶梯。这种形式可能就是后来希腊剧场（图5-70）的前身。它的用途尚不清楚，但是它与法斯托斯宫殿的特征一致。

豪华的庭院是克里特王宫的中心，除了规划同样复杂外，这些宫殿似乎与普通的规划不同。这些建筑构造精良，厚重的墙是由粗糙不成形的大卵石镶嵌在陶土里筑成的。墙角和门窗周围运用了毛石堆砌技术。米诺斯人对类似排水的装置也有周密的考虑。在王宫的地下有一个非常有效的陶瓦管道排水系统。当时，王宫居住区的浴室和厕所都是相当奢华的。



4-3 克诺索斯（克里特）王宫的鸟瞰图，希腊，约公元前1700—1400年。



4-4 克诺索斯（克里特）王宫规划图，希腊，约公元前1700—1400年。



4-5 克诺索斯(克里特)王宫居住区的楼梯间, 希腊, 约公元前1700—1400年。

克诺索斯王宫的复杂性不只反映在设计上, 还表现在高度上。中央的宫殿差不多有三层楼高, 南面和东面地形陡峭的地方就更高了。在王宫内部的灯周围修建有楼梯和通风竖井, 提供了必要的照明和通风(图4-5)。上了色的米诺斯柱子本来是由木头做成的, 重建时改用了石头。这些柱子的柱头类似后来希腊的多利安式柱头(见“多利安式和爱奥尼亚式神庙”, 第5章, 112页), 呈球茎状, 如同坐垫, 别具特色的造型与众不同。这些柱子由一个宽阔的顶部慢慢变细到一个窄小的基部, 恰好与埃及和后来的希腊柱式相反。

## 绘 画

### 为国王和王后做的壁画

壁画在克诺索斯王宫里随处可见, 这是最惊人的一面。碎石墙粗砺的纹路上经常是覆盖着白色石膏和上了色的壁画, 再配上红色的木柱, 黑色的柱头, 肯定反映出色彩异常丰富的效果。壁画表现了米诺斯生活的很多方面(斗牛, 行进的队伍和庆典)以及自然物(飞禽, 动物, 花草和海洋生物)。

一块著名的反映庆典场景的残片(图4-6)具有不可估量的重要意义, 它被命名为“巴黎女郎”(La Parisienne), 因为壁画上的年轻女子(也许是女祭司甚至可能是女神)穿着优雅的

长裙, 戴着精美的头饰, 涂着鲜红的口红。虽然表现仍然是借用传统的手法(请特别注意头部侧面超大的眼睛), 壁画的魅力和新鲜感还是不可否定的, 壁画运用的绘画方法也适合米诺斯人活泼的个性。与埃及人运用干壁画法不同的是, 米诺斯人用湿壁画法(见“湿壁画”, 第19章, 543页), 这需要快速完成以及很高的技巧来取得几乎可以称得上是印象派的效果。“巴黎女郎”被艺术家赋予了神韵。简明, 轻快, 微妙的技巧确实使主题变得活泼起来。

克诺索斯王宫里有一幅所谓的“西班牙斗牛士”壁画(图4-7), 活泼生动, 非常有特色。虽然也是从整张作品中保留下来的残片, 并且已被修复(黑色的部分是原作, 其余的是现代修复), 但它们还是不可思议地描绘了米诺斯危险的斗牛庆典活动(见“在埃及出土的米诺斯式绘画”, 第84页)。尽管现代人给这幅壁画起名为“西班牙斗牛士”, 但米诺斯的斗牛比赛和西班牙的斗牛却不尽相同。在米诺斯的活动不中使用武器,



4-6 米诺斯女子或女祭司(巴黎女郎), 希腊克诺索斯(克里特)王宫, 约公元前1450—1400年。壁画局部高约25.4厘米。赫拉克列恩考古博物馆。

## 艺术新闻

## 在埃及出土的米诺斯式绘画

人们对古代艺术和建筑方面的认识随着考古学的发现而日益增长，这些发现包括新的绘画、雕塑、陶器、其他物品以及尚未明确的建筑遗址。然而考古学家很少能有令人惊骇的发现，直到19世纪80年代，一个奥地利人去位于尼罗河三角洲东海岸的埃尔-达巴（Tell el-Daba）探险，发现了公元前16世纪的一座巨大的宫殿。埃尔-达巴，古阿瓦利（Avaris，见地图，第3章，42页），是希克索斯王朝（Hyksos）的首都。到公元前1530年，希克索斯人被新帝国的建造者阿莫斯（Ahmose）赶了出去，这之前他们一直统治着尼罗河。奥地利人发现的宫殿可能是阿莫斯在十八王朝初建造的，也可能是希克索斯王朝最后一个法老建造而毁于阿莫斯的。考古学家发现了意想不到的来自锡拉岛火山灰烬的轻石（见“火山爆发及艺术史的改写”，87页）和成千上万的爱琴海壁画的残片。

在阿瓦利的壁画中给人印象最深刻的是一幅描绘斗牛比赛的作品，它以一座迷宫为背景，许多人认为这正是克诺索斯的米诺

斯王宫的地形图。可以肯定的是不只是绘画的主题是爱琴海风格，还有服饰、类型以及在石膏上进行湿壁画的技术都具有爱琴海风格。大家都认为是爱琴海的画家而不是埃及的画家装饰了这座王宫。对于阿瓦利壁画有一种解释，那就是阿莫斯或者埃及希克索斯王朝最后的国王之一与爱琴海的公主结婚，在她的要求下将爱琴海的画家带到尼罗河装饰她的新家。

无论这个新考古学和历史学难题的谜底是什么，在埃尔-达巴的挖掘发现表明，埃及和爱琴海之间的联系不只局限在贸易和政治上。事实上，近几年在北部以色列的卡巴利（Tel Kabri）的迦南人（Canaanite）王宫里也发现了爱琴海的风格、技术以及主题。类似的发现在更早的时期已在叙利亚的阿拉拉哈（Alalakh）发现了（见地图，第2章，16页）。所有这些令人吃惊的发现都表明公元前2000年中叶地中海地区各国有着丰富的艺术思想交流。艺术史家不能再将埃及、近东和爱琴海的伟大文明割裂开研究了。



4-7 斗牛比赛（托雷阿多壁画），希腊克诺索斯（克里特）王宫，约公元前1450—1400年。包括边缘部分高约91.3厘米。赫拉克列恩考古博物馆。



公牛最后不会受到伤害，除非在比赛后牛要用来祭祀。

在克诺索斯的绘画中，年轻女子（皮肤白皙）和年轻男子（皮肤黝黑）的区别符合古代习俗。年轻男子腾在空中，似乎抓着牛角，做着危险、难度极高的翻腾特技。这头牛显得强健有力，整个身体被拉长，夸张而生动，流畅的线条勾勒出极细窄的后腿及臀部，与巨大锋利的牛角和跳跃的前腿组合在一起成烟斗状，似乎身体里充满了能量。人的造型也有一定的程式化，典型的米诺斯人细窄的腰身，生气勃勃。虽然带有整只眼睛的侧面像在埃及和美索不达米亚也非常常见，但是留有长的卷发，具有骄傲自信姿态的克里特人像风格以其优雅而不同于其他早期人像风格。在埃及壁画中看到的人物坚硬的线条在米诺斯人的画中则被圆润的线条取代，显示了生命体的活力。

### 被火山埋葬的壁画

米诺斯人物风格在一幅年轻渔夫壁画（图4-8）中可见一斑，这幅画里，渔夫双手举着他丰足的战利品。此画作为研究裸体男子形象的里程碑非常有名，正是这种裸体男性形象成为以后的几个世纪里希腊艺术家作品的主题。然而这幅壁画并不来自克诺索斯，甚至不是克里特。它是在最近对基克拉迪斯桑托里尼火山岛（古锡拉岛）上的阿尔罗梯瑞（Alrotiri）挖掘中发现的，位于距克里特北部约97公里的地方。在基克拉迪斯时期的后期，锡拉岛在艺术上可能还有政治上都受到米诺斯的影响。保存最完好的壁画来自阿尔罗梯瑞，而克里特人对它们断断续续零散的修补使之变成了无价之宝。锡拉岛壁画之所以能完好保留下来得益于桑托里尼岛上的一次大地震，阿尔罗梯瑞被埋于火山轻石和灰烬下，就像爱琴海的庞贝古城一样（见“火山爆发及艺术史的改写”，第87页）。

阿尔罗梯瑞壁画被用于装饰房屋的墙壁，而不是像克诺索斯王宫那样的墙壁，因此遗址中壁画的数量尤其可观。在发现那幅渔夫像的同一间房屋里有另一幅壁画，尺寸要小得多，却画满了很多的人物、船坞和建筑。这幅被命名为“微缩船”的壁画在这所房间至少三面墙的顶部形成了大约46厘米高的中楣。仔细看这幅壁画（图4-9），一个庞大的舰队航行于两座港口之间，也许正在举行海上狂欢，也许是在参加一场海上战役，这令人想起更晚时期《伊利亚特》中荷马所描写的舰队。像这样描绘细微的在港口之间穿梭的人物与海船直到差不多两千年后才在罗马王“图拉真记功柱”（图10-42）里再次出现。在壁画里人们可以观察到对船的设计和航行细微的描绘，似乎壁画是由一位非常了解海船的人制作的。船员、划手及乘客的位置和姿态也是经过仔细研究后才进行描绘的。

贯穿艺术史，阿尔罗梯瑞壁画里这样的表现形式很少被沿袭、重复。人物和姿态的安排是根据人物角色的不同而展现的。掌舵的人，护理船帆的人，划船的人，或者就是简单地坐着谈话的人。海豚在船的周围嬉戏，左岸（图4-9左上）有一只狮子在追捕逃跑的鹿。港口上有码头、房屋和街道，各色人等站在街道上看着来来往往的船只。一条河像一个拱架一样围绕在左边的港口上方。整幅作品以轻快明朗的笔触描绘了生长在海边的人们的自由自在。



4-8 年轻渔夫和他的战利品，希腊锡拉岛（基克拉迪斯）阿尔罗梯瑞，第5号房间里的壁画局部，西房，约公元前1650年。高约134.6厘米。雅典国家考古博物馆。

### 大自然的庆典

从阿尔罗梯瑞的另一间房屋里发现的保存几乎完美的壁画（图4-10）捕捉到了爱琴海生气勃勃、精神饱满的画面。在壁画“春之图”里，大自然是惟一的主题，画家的目的不是为了重现多石的岛屿，而是捕捉风景的精髓，表达在美丽环境里人们的快乐。形状不规则、呈波浪状、颜色鲜艳的岩石，优美的百合花在岛上清凉的微风中摇摆，急翔的燕子表达着生命的活力，花开的微妙以及鸟鸣飞翔的轻快。艺术家用弯曲的线条这诗情画意般的语言来奏响春的韵律。这是第一幅已发现的纯自然风光的绘画，不仅没有人类，也没有叙述性元素（比较图1-



4-9 小舰队，微型船壁画局部，希腊锡拉岛（基克拉迪斯），阿尔罗梯瑞西房，第5房间，约公元前1650年，高约46厘米，雅典国家考古博物馆。

18)。“春之图”的手法与欧洲旧石器时代的山洞壁画截然不同，在山洞壁画中动物（偶尔也有人类）是独立出现的，没有任何对环境的描绘。

### 米诺斯陶器上的海洋生物

在新王宫时期之前，对大自然的热爱就已经在克里特的彩绘花瓶上反映出来了。在米诺斯时期中叶，克里特陶工流行用新引进的陶工转轮来做复杂形状的陶器，并以一种非凡且色彩

丰富的风格来装饰花瓶。这些陶器在法斯托斯和克诺索斯均有发现，数量可观，以它们首次在艾达（Ida）山上被发现的山洞命名。和其他卡马尔斯（Kamars）陶瓶一样，这件陶瓶（图4-11）在大片黑色背景上修饰着奶油色和棕红色。中央的主题是一只巨大的飞鱼——米诺斯后期和基克拉迪斯后期壁画中潜水海豚的前身——也许是一张鱼网，周围是代表海浪和旋涡的曲线形抽象图案。弯曲的线条召唤着海里的生命，无论是抽象图案还是自然形态都完美地与容器的形状相融合。

4-10 画有燕子的风景（“春之图”壁画），希腊锡拉岛（基克拉迪斯），阿尔罗梯瑞第2号房，约公元前1650年，高约228.6厘米，雅典国家考古博物馆。



## 火山爆发及艺术史的改写

今天,许多船只驶往美丽的希腊桑托里尼岛,那里有着明信片般的白色房子、教堂、商店和旅店,沉重的船锚泊在一个险峻的、新月形的悬崖边上。然而直到公元前2000年,古代锡拉岛(即桑托里尼岛)还有一个粗糙的环形和平缓的斜坡,此后一次突然地始自岛屿中心的火山爆发留下了如今的月亮形主岛和一个由许多次要岛屿围成的、与巨大的古老火山形状大致相符的海湾。几千年后,火山再次喷发,这次恰巧在爱琴文明的顶峰时期。

此后的希腊考古发掘者在对阿尔罗梯瑞地区遗址的逐步开掘中发现,有些地方被超过1米深的浮石层甚至更大量的通常超过5米深的火山灰覆盖,这些火山灰在火山喷发40世纪后都一直存在。所有的房间都填满了火山灰,喷涌而出的火山巨石撞击到一些房屋的墙壁。在靠近火山锥的地方,火山灰深达55米。实际上,火山喷发的力量是如此有力,以至于被风卷起的火山灰和被海流携卷的巨石穿过古老的地中海,不仅到达了克里特、罗得岛(Rhodes)、塞浦路斯(Cyprus),而且还到了更远的安纳托利亚(Anatolia)、埃及(见“在埃及出土的米诺斯式绘画”,第84页)、叙利亚和以色列。

直到现在,大多数学者仍接受希腊著名考古学家斯派里登·马里纳托斯(Spyridon Marinatos)的理论,他认为锡拉岛火山喷发的

附带影响正是造成公元前1500年左右克里特的米诺斯文明死亡的原因之一。根据马里纳托斯的研究,灾难性的饥荒紧随着火山灰雨降临到克里特。但最新资料对这一结论有所修正:现在考古学家知道在火山喷发后,即使锡拉岛的生命无一存活,克里特仍有生命存在。在克里特的一个地方,锡拉岛的浮石被收集在一个圆锥形的杯子里并安放在纪念性的楼梯上,大概作为一种献祭物。考古学家还和其他科学家亲密合作,彼此交流学科间的研究成果,从而精确得知公元前1628年主要的天气事件及日期。他们还研究了欧洲和北美境内的树的年轮以考察妨碍生长的原因,调查了格陵兰岛的中心以研究酸度层的最大值。各种类型的研究都证实了在那一年的天气状况下存在一次重大的断裂,今天大多数——但不是全部——学者相信引起这次文明毁灭的原因正是锡拉岛的火山喷发运动。

重新证实后的锡拉岛火山爆发日期对爱琴艺术考古意义深远。文中所采用的锡拉岛绘画插图(图4-8到4-10)在现在都认为比它们不久前认定的要早至少150年,他们比著名的克诺索斯王宫壁画(图4-6、4-7)也提前了好几十年。由于公元前2000年间在爱琴海、埃及和近东地区之间存在着重要的文化交流,所以这一发现对推测其他这些地区的艺术品年限也有很大帮助。



4-11 卡马尔斯陶罐,希腊法斯托斯(克里特),约公元前1800—1700年,高约50.8厘米。赫拉克列恩考古博物馆。

海洋和海洋生物赋予了出土于帕莱卡斯托(Palaeikastro)晚期米诺斯海洋风格的章鱼罐(图4-12)以灵感,这个罐子与克诺索斯新王宫的时代相当。章鱼的多条触角环绕容器的弧面并接触到一起,环抱着罐子的表面并强调罐身的体积感。它出色地解决了一个对陶工来说的常见问题:即如何将容器造型和装饰统一在一起。这个稍晚一些的陶罐与此前的卡马尔斯陶器(图4-11)在色彩上有显著不同,不仅因为章鱼罐的色调更黯淡些,还因为后来的米诺斯工匠翻转了早期“黑底白花”的色彩安排,而将黑色的轮廓置于明亮的背景之上。这一风格在希腊持续了一千年,直到公元前530年。此后,虽然转变了一种截然不同的风格,但类似的习惯即将明亮花纹置于黑色背景上的传统后来又出现过。(图5-20)

### 米诺斯的葬礼

在尺寸和复杂程度上介于克里特、锡拉岛的装饰陶罐和纪念性壁画之间的,是发现于克里特岛南岸的哈吉亚·特里阿达的晚期米诺斯石灰石棺上的绘画(图4-13)。这些绘画在技法、色彩安排和图像风格上都接近于同时期的王宫壁画,但主题却有异于王宫内容。与石棺作为埋葬容器的功能相一致,画面表



4-12 海洋风格的章鱼罐，希腊帕莱卡斯托（克里特），约公元前1500年。高约28厘米。赫拉克列恩考古博物馆。

现了向死者表示敬意的葬礼仪式，还流露出对米诺斯宗教崇尚的信息，这一信息一直隐约地呈现于一个世纪的克里特发掘物之中。画面右边，死亡男性直立在其坟墓前，就像在中世纪的艺术里、《新约》中升起的拉萨路（Lazarus）一样，注视着三

个男人（注意他们的纯黑色调）给他带来献祭品。画面左边，两个浅肤色的女人拿着容器并为死者倾倒祭酒，而一个男性乐师在演奏七弦琴。乐师的形象即使使人联想到早期基克拉迪斯岛墓中的竖琴师小雕像（图4-2），这可能表明了爱琴文明中一些从远古一直到晚期青铜时代都持续的丧葬习俗和信仰。

## 雕塑

### 快乐的农夫

哈吉亚·特里阿达出土了另外一件被称为“收获者瓶”的作品（图4-14），这可能是现存最好的展示米诺斯信仰的一件雕塑了。但容器仅存颈部及上半部的卵形部分，而收获者（或者有观点认为是播种者）的下半部分和他们所站立的地面部分已经遗失。播种和收获场景是埃及丧葬艺术中的主要程式化题材，但米诺斯艺术家回避了死板地复制固有形式，而倾向于在富于个性的形象中抒发个人创作力，从而呈现出一种新颖的图示结构。浮雕表现了兴奋的人群唱着、呼喊着，大步朝前地走向土地或刚从那里回来，充分展示了年轻人的生气勃勃。

虽然大多数人像还是恪守“侧面正身”的古老形式法则，但有一个形象（位于插图中部）却与众不同。他手持摇铃，打着拍子，艺术家把它表现为正侧面，肺部膨胀，肋骨明显。这是雕塑艺术史上第一次对展示人体皮肤下面的肌肉和骨骼结构怀有极大兴趣的实例。它不是人体的象形图解，但却是一次对人体解剖的认真探究，尤其是当考虑到“收获者瓶”的尺寸：最大直径只有12.7厘米，探究的成果就愈显卓著。同样值得注意的还有雕塑者对面部肌肉的紧张和松弛也塑造得惊人准确，对

4-13 石棺，希腊哈吉亚·特里阿达（克里特），约公元前1450-1400年。石灰石彩绘，长约137厘米。赫拉克列恩考古博物馆。



人物面部的兴奋表现程度在古代艺术品中是绝无仅有的。

### 持蛇女神或女祭司？

虽然米诺斯可能有过大型的木制偶像，但不同于美索不达米亚和埃及，米诺斯的克里特岛上并没有庙宇或任何纪念的神、国王或神怪的塑像。米诺斯的圆雕在尺寸上一般都比较小，就像这件发现于克诺索斯王宫的被称作持蛇女神的作品（图4-15）。虽然雕像明显暴露的前胸表明它属于通常被认为是表现神性的众多史前雕像之一，但在一些学者看来，与其说她是一个神像，不如说更像一个人类的侍者，而与此类似的小雕像也并不鲜见。（这个在克诺索斯的女像不仅双手持蛇，而且头顶上还蹲踞着一只类似豹的猫科动物。这同样暗示了一种超越动物世界的力量也是神所特有的。）雕像的面容让人回忆起埃及和近东的塑像，但她的服饰却明确无误是米诺斯的风格。开敞的紧身胸衣和荷叶边的裙子是米诺斯妇女的常见装束，同时也经常被表现在米诺斯艺术中。如果雕像就像表现的那样确实是一个女神，那么这就又是一个人类按照自己的时尚来创造神像的例证。

学者们虽然对因环境导致米诺斯文明灭亡的观点有不同意见，但现在普遍相信是迈锡尼人迁居克里特并独立建造了克诺索斯，并直到新王宫时期才结束。从克诺索斯的王宫可以得知，这些侵略者出现并统治岛屿长达至少半个世纪，甚至更长。王宫的一部分被长期占用直到公元前1200年被彻底摧毁，但是它



4-15 持蛇女神，希腊克诺索斯王宫（克里特），约公元前1600年。彩釉陶器，高约34厘米。赫拉克列恩考古博物馆。

作为文化中心的重要程度到公元前1400年之后才逐渐衰微，而此时爱琴文明的重心转移到了希腊大陆。

## 迈锡尼（希腊晚期青铜时代）艺术

### 荷马的迈锡尼

关于迈锡尼文明的起源一直还处在争论之中，惟一确信的是这些希腊的先民们在大陆存在的时间大约就是克里特老王宫建立的时间，即公元前20世纪初。毫无疑问，这些人受到当时克里特文明的影响，并且一些学者相信在很长一段时间里，希腊大陆是米诺斯经济的依靠。无论如何，迈锡尼的实力增长有一段时间靠的是在大陆的克里特新王宫，到了公元前1500年，一个独特的迈锡尼文化就在希腊繁盛起来了。在几个世纪后荷马的描述中，迈锡尼“富抵黄金”。施里曼和他的继任者富于戏剧性的发现完全证实了荷马的这一描述，即使今天的考古工作者已不再仅凭荷马英雄们的眼光审视迈锡尼，但他们依然能证明荷马当初的描述是属实的。



4-14 收获者瓶，希腊哈吉亚·特里阿达（克里特），约公元前1500年。皂石，最大直径约12.7厘米。赫拉克列恩考古博物馆。



4-16 梯林斯城鸟瞰，希腊，约公元前1400—1200年。

## 建筑

克里特王宫的破坏使希腊大陆文化由盛转衰。虽然晚期青铜文明习惯被叫作迈锡尼文化，但迈锡尼只是许多发源地之一。在梯林斯(Tiryns)、奥克麦诺斯(Orchomenos)、皮洛斯(Pylos)和其他一些地区也相继发现迈锡尼文化，而迈锡尼风格的防御城墙甚至在雅典卫城都有发现。而保存最好和令人印象深刻的还是那些在梯林斯和迈锡尼的防御王宫。两者都始建于公元前1400年，(和其他建筑一起)被烧毁于公元前1250至1200年期间，此时迈锡尼的文明似乎已经被北方侵略者侵吞或成为内部战争的牺牲品了。

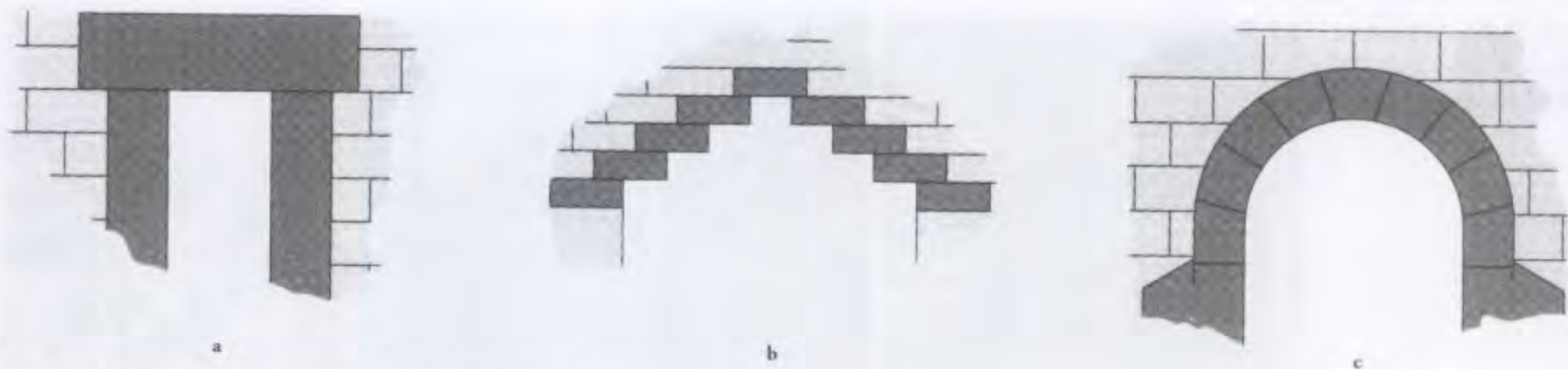
### 巨人建的城堡

荷马也知道梯林斯的城堡(图4-16、4-17)，从迈锡尼延伸了大约16公里，像梯林斯的长城。公元2世纪时，希腊著名的导游书作者波萨尼亚斯(Pausanias)曾参观这里，惊叹这里高耸的要塞，并认为梯林斯的城墙与埃及的金字塔一样壮观。而实际上，在希腊历史上认为仅仅通过人的力量是不可能建造如此宏大建筑的，他们倾向于将这一伟大的迈锡尼城堡杰作归功于神话中的塞克洛普斯(Cyclopes)——一个独眼族的巨人。历史学家也一直把由庞大、粗糙的石块形成的结实的梯林斯和其他迈锡尼要塞城墙看作是独眼巨人的功劳。

梯林斯的厚重城墙和迈锡尼的其他王宫与开放的克里特王宫相比有着鲜明的不同，从而清晰地显现出他们注重防御的特



4-17 城墙里的悬臂拱走廊，希腊梯林斯，约公元前1400—1200年。



4-18 横跨通道的三种方式 (a)立柱与横楣, (b)悬臂拱, (c)圆拱。

点。比如那些平均厚度达半米的墙壁，有一部分房屋设计了覆以悬臂拱顶的长廊（图4-17、4-18b）。就是以巨人般的不规则大石块水平向内叠放，直到两边墙壁合拢在一个拱形点上。不使用灰泥，仅仅依靠石块的重量（往往每块重达好几吨）支撑起石拱，再用一些小石块作楔，用黏土填充剩余空间。这种原始但是有效的拱形结构拥有一种朴素的力学论并显现出天然的纪念碑性。这也就使人容易明白为什么后世逐渐相信巨大但是朴拙的城堡是笨拙的塞克洛普斯所为的了。

想入侵梯林斯的敌人必须要通过一条长坡道才能进入王宫（图4-19），这样就会让用右手进攻的敌人未防御的一边（人们

通常都是习惯用右手的）暴露在迈锡尼城上的守卫。然而就算通过了这条坡道，他们还必须穿过一系列易守难攻的窄门。而里面，就像梯林斯其他地方一样，王宫设计中最重要的一环就是中央大厅或国王的接待厅。中央大厅主要的房间有一个背靠右侧墙壁的宝座，中心放有一个火炉，周围被四根支撑天花板的米诺斯风格木柱环绕。宝座房间的前面是一排柱廊，后来此类建筑模式的一个变体即成为早期希腊神庙的样式。这一事实说明在所谓的黑暗时代（指欧洲中世纪），一些建筑上的延续性依然追随着业已失落的迈锡尼文明。

### 特洛伊征服者之家

就像在克里特王宫里一样，壁画使城堡式王宫的森严气氛得以舒缓，或者像迈锡尼，至少在阿迦门农时代，纪念性的建筑雕塑也有类似的舒缓作用。狮子门是严密防守的迈锡尼城最外面的一道城门（图4-20）。它的左侧被一面天然岩石墙保护着，右侧是大批的防御堡垒。任何试图接近的敌人都得穿过这扇半米宽的通道，而且还要对付两边通道上面的迈锡尼守卫。门由两块巨型磐石构成，上面压覆着一根粗大的横楣（图4-18a）。在横楣上面，以叠石技术制造出一个悬臂拱（图4-18b），这样就留出了一个空间以减轻横楣承载的压力。在这个轻巧的三角中安放了一个大石灰石板，以高浮雕的形式雕刻了两头狮子，它们分别站立于一个米诺斯圆柱的两边，将前爪放在圆柱两边的祭坛上。整个设计极好地填充了三角形的空间，从墙壁到门的庄严感、力量感和巨石的体积感都和谐地统一在一起。克里特的图章上也有类似的缩小图案，但这种在王宫、陵墓和神圣场所放置巨型守护形象的观念却起源于埃及和近东地区[类似的比如基泽的斯芬克斯像，图3-11；亚述时代稍晚的狮子和拉马苏（lamassu）门，图2-18、2-21]。实际上，迈锡尼城门上的动物头是分开雕刻的而且遗失了，那个“狮子”很可能就来自东方的传统，尤其可能是混有斯芬克斯形象的复合体。

### 山下的墓室

迈锡尼的狮子门和由高耸城墙围成的区域的建设时间大约也就是推测的特洛伊战争的时间。那时富有的迈锡尼人把剩余的财富安置在城外蜂巢状墓室中（独立的圆形建筑），上面再堆成巨大的土山。这其中保存最好的是所谓的阿特柔斯宝库（the

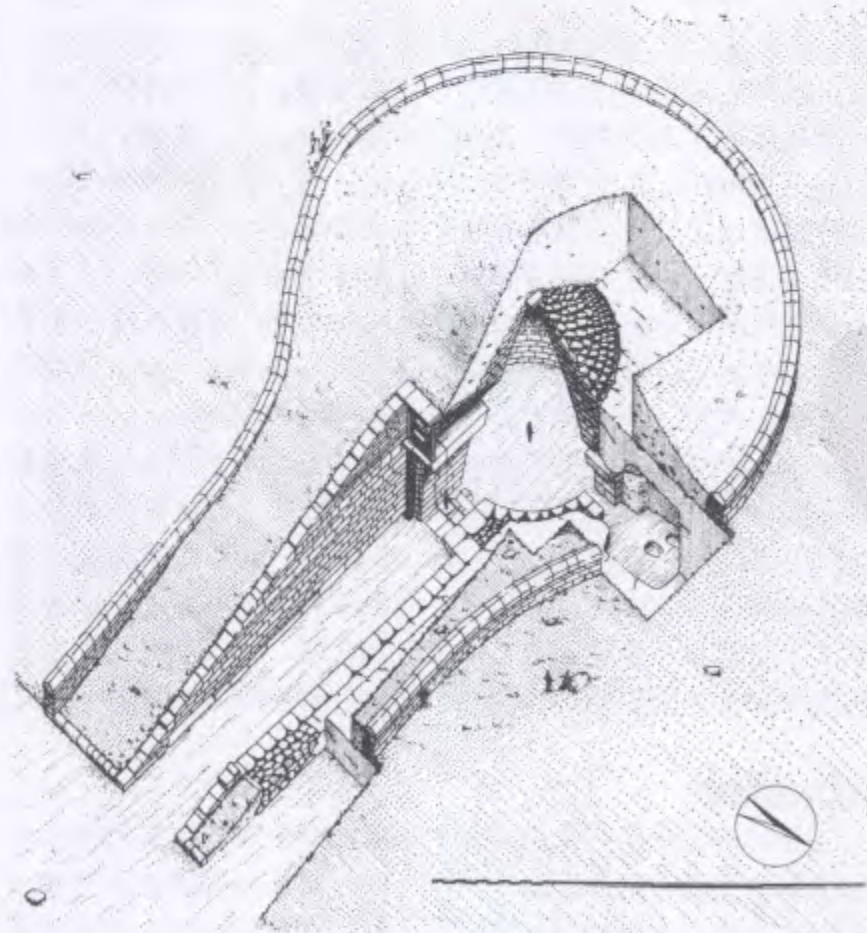


4-19 王宫和城堡南部的布局，希腊 梯林斯，约公元前1400-1200年。

4-20 狮子门，希腊迈锡尼。约公元前1300—1250年。石灰石。浮雕嵌板高约2.9米。



treasure of Atreus) (图4-21)，因为它在古代被误认为是阿迦门农和梅内莱厄斯 (Menelaus) 的父亲阿特柔斯的财宝储藏地。通过一条长甬道 (dromos) 接近墓室，穿过顶上有支撑三角饰板的门廊进入墓室，这样的三角在同时期的狮子门上也粗糙地使用过。这一圆形建筑上由一系列石质悬臂组成，它们基



4-21 阿特柔斯宝库的内部结构图，希腊，迈锡尼，约公元前1300—1250年。

于一个环形基础，最后合成一个极高的穹顶 (图4-22)，穹顶大约是用粗制的石块建成。在石块被运到建造地点后，石匠们必须将表面加工得相当精确，这样才能适应水平和垂直两个方向的环形墙壁。这里所采用的原理与建造梯林斯走廊拱顶 (图4-17) 的没有什么不同，但问题是建造一个完整的穹顶要比拱顶复杂，而阿特柔斯宝库的穹顶比梯林斯长廊的拱顶就更为复杂。大约13米高，这是已知的在罗马万神殿 (图10-50) 以前所有古代没有内部支撑的最大的穹顶空间，而后者建于大约五百年后，况且还采用了尚不为迈锡尼人所知的新型建筑技术——混凝土结构。

## 金属制品、雕塑和绘画

### 荣誉国王的财富

阿特柔斯的财宝在现代考古发掘以前就已经被掠劫一空，但是精彩的墓葬品在迈锡尼各处均有出土。施里曼穿过被今天考古学家命名为A号的墓葬圈，仅仅狮子门里面的陪葬品就蔚为壮观，只是时代标注被错误地提前了三个世纪。在后来的城墙围成的保护区内，施里曼挖掘出六个作为国王及其家庭成员墓葬的坑道。死者躺在置于坑道墓葬地面的台架上，脸上覆盖有面具，这无疑使我们想到它与埃及的丧葬习俗颇有些类似。女性与其首饰、男性与其武器和金杯埋葬在一起。

在施里曼发现的众多皇家陪葬品中，一件最引人入胜的是锤打 (凸面纹) 金面具 (图4-23)。它经常被人用来与图坦卡蒙木乃伊的华美金面具 (图3-37) 对照。当然，迈锡尼面具对人脸的处理要古拙一些，但这却是目前所知在希腊对人面部进行等大模仿的第一次尝试，而图坦卡蒙面具所依据的原理却是





4-22 阿特柔斯宝库圆形建筑的穹顶，希腊迈锡尼，约公元前1300—1250年，高约13米。



4-23 丧葬面具，希腊迈锡尼，A号墓葬圈，约公元前1600—1500年，黄金捶打，高约31厘米。雅典国家考古博物馆。



4-24 镶嵌猎狮图案匕首刃，希腊迈锡尼，A号墓葬圈，约公元前1600—1500年。青铜，镶嵌金、银和乌银，长约48厘米。雅典国家考古博物馆。



4-25 斯芬克斯(?)头像，希腊迈锡尼，约公元前1300—1250年。石膏彩绘，高约16.5厘米。雅典国家考古博物馆。



4-26 勇士瓶，希腊迈锡尼，约公元前1200年，高约40.7厘米，雅典国家考古博物馆。

在埃及已经持续了一千余年的一条纪念性雕塑的古老之路。人们并不清楚迈锡尼面具是否曾有意图作为肖像面具，但自然类型的差异还是被工匠细心地记录下来，年轻或成熟的面部特征都有所表示。插图中这个面具有着浓密的胡须，表现的肯定是一个成年男性，很可能是一个国王——虽然并非是施里曼所希望的阿迦门农。如果阿迦门农真是一个国王，他应该生活在面具形成时代的三百年之后。显然，迈锡尼“富抵黄金”的时代要远远早于荷马的英雄在特洛伊征战的年代。

A号墓葬圈还发现了一些匕首刃，其上镶嵌了金、银和乌银（一种黑色的合金），再次证明了迈锡尼国王的财宝与他们好战的脾气一样丰富（图4-24）。插图显示的是所有匕首刃中最大且最精巧的一件，它表现了一幅四个猎人袭击一头狮子的场景，这头狮子把第五个猎人扑倒在地，而另外两头狮子落荒而逃。纤细的腰部、长头发的人像是米诺斯的风格，但表现的内容却借鉴了古代近东的题材。这件匕首很可能是一个米诺斯金匠为一个喜欢米诺斯的艺术形式但对它的克里特内容却有不同口味的出资人制造的。

### 迈锡尼的斯芬克斯？

和克里特一样，除了装饰米诺斯王宫墙壁的米诺斯风格绘画以外，纪念性人像艺术在希腊大陆上非常少见。迈锡尼狮子门上的三角形浮雕是个例外，此外还有彩绘石膏头像（图4-25），她是个女人、女神或者是仅在迈锡尼城堡外才发现过的斯芬克斯（Sphinx）。浅肉色的色调表明头像是个女性，头发和眼睛是深蓝近乎黑色，而嘴唇、耳朵和发带是红色的。艺术家在脸颊和下颚上装饰了红色的圆形，周围还围了红色的小点，使

人想起早期基克拉迪斯女像上的脸部绘画和纹身。圆睁的大眼睛使面部看起来有些骇人，至少有点威胁性，表现得有点接近守卫形象的斯芬克斯。

如果没有这个头像和其他一两个特例，艺术史家们可能会得出错误的结论，即迈锡尼没有纪念性的独立雕像——记住，仅仅从一些古代文明的残留碎片中就归纳出结论是相当危险的。虽然如此，但等身大的爱琴雕像还是很稀少。迈锡尼文明结束几百年后，就没有明显的尝试纪念性雕塑的迹象了。直到黑暗时代衰落之后，希腊雕塑才重新显现出伟大的埃及雕塑传统。

### 奔赴战场的勇士

有一项艺术即使在迈锡尼王宫陷落以后仍旧延续，那就是瓶画。最近的一个青铜时代的绘画实例是迈锡尼的浑酒器（krater，调和酒与水的碗）（图4-26），因为其主要的横饰带上表现的是士兵出发上战场的情景，所以一般被叫做“勇士瓶”，而左边的一个妇女正与这队全副武装要离她远去的士兵们辞行。瓶画没有表现底座，也缺少背景元素，这正是早期米诺斯和迈锡尼艺术的特点。所有士兵是一个样式的复制，在品种和故事细节上都与米诺斯的“收获者瓶”（图4-14）上生动的行列大相径庭。

叙事的简单化是与其他瓶画上大量出现将海洋生物图示化、抽象化的处理并行一致的。例如章鱼，最后已经变成了一种由中心圆和螺旋形组成的风格化母题，以至于几乎都认不出是一种海洋生物了。在荷马时代，爱琴文明的全盛期只是一个遥远的记忆，克里特和迈锡尼的男人和女人们——米诺斯和阿里阿德涅，阿迦门农和海伦——已经拥有了那个失落的黄金时代里所有英雄们的声望。



公元前900年	公元前700年	公元前600年	公元前500年
几何化时期	东方化时期	古风时期	



双耳喷口瓶  
底比隆，约公元前740年



科林斯双耳陶瓶  
约公元前625—600年



赫拉神庙  
意大利，约公元前550年



欧夫罗尼奥斯、海格里斯摔倒巨人安泰  
约公元前510年

第一个奥林匹亚年，公元前776年  
荷马在世，约公元前750—700年

希腊在埃及的诺克拉底斯建立贸易站，  
约公元前650—630年

埃斯库罗斯，公元前525—456年  
克利斯提尼民主改革，公元前507年

德古拉首次为雅典人制定成文法典，  
公元前621年

萨福在世，约公元前600年

# 第 5 章

## 神、英雄与运动员： 古希腊艺术

GODS, HEROES, AND ATHLETES  
THE ART OF ANCIENT GREECE

公元前480年	公元前450年	公元前400年	公元前323年	公元前31年
早期古典时期	盛期古典时期	晚期古典时期	希腊化时期	



战士  
意大利里亚契  
约公元前460—450年



帕特农神庙的雅典娜  
菲迪亚斯  
约公元前438年



克尼迪阿斯的阿芙洛狄忒  
普拉克西特列斯  
约公元前350—340年



伊苏斯之战  
埃瑞特里亚的菲洛塞诺斯  
约公元前310年



宙斯祭坛西立面  
土耳其帕加马，  
约公元前175年

波斯战争，公元前499—479年 索福克勒斯，公元前496—406年 伯里克利，公元前490—429年 希罗多德，约公元前485—425年 欧里庇德斯，公元前485—406年 波斯人洗劫雅典卫城，公元前480年 苏格拉底，公元前469—399年	得洛斯同盟金库转移雅典，公元前454年 伯罗奔尼撒战争，公元前431—404年 柏拉图，公元前429—404年	伊苏斯之战，公元前333年 亚里士多德，公元前384—322年 亚历山大大帝，公元前336—323年在位	罗马征服希腊，公元前146年 阿拉罗斯三世迫使帕加马王国臣服罗马，公元133年 苏拉洗劫雅典，公元86年 亚克兴角之战，公元31年
--	---	--	--

## 希腊的人文主义

“因为我们是优美而简洁趣味的热爱者，我们陶冶不失阳刚之气的情操……[我们]是希腊学派。”在公元前5世纪，雅典的黄金时代，历史学家修西得底斯（Thucydides）在比较他们开放、民主的社会和他们的对手封闭的军营国家斯巴达时，引用雅典领袖伯里克利（Pericles）的话来支持他这种褒扬自己同胞的论断。但伯里克利也许是在笼统地谈论希腊的文化与人文主义的教育与生活理想。对于希腊人而言，人性才是至关重要的，而人，用哲学家普罗泰哥拉（Protagoras）的话来说，是“万物的尺度”。这种人文主义的世界观使希腊人产生了民主的概念（由人民来管理），并在艺术、文学与科学的领域中创造出了对后世影响巨大的成就。希腊对人性的推崇与对个体的尊重如此彻底地成为当代西方的思维模式的一部分，以至于多数人很少能意识到这些源于希腊人灵魂中的观念。

### 希腊的神与人

甚至连希腊的神（见“奥林匹斯山的男神与女神”，第99页）也与近东的神相去甚远，他们以人的外形显现，伟岸高贵而又无法摆脱人的弱点。的确，不同于埃及和美索不达米亚的神，希腊的神与人类的惟一差别仅仅在于他们是不死的。据说希腊人将他们的神变成了人，将他们的人变成了神，如果万物进入了自身的完满状态就是美的话，那么成为“万物的尺度”的人就应该相应地象征着至美的永恒的标准。创造完美的个体成为希腊的理想。

希腊人（Greeks），或者其祖先赫楞人（Hellenes），正如他们对自己的称呼那样，显示出他们是爱琴海人与印欧语系侵略者相结合的产物。他们从未组成过一个统一的国家，而是建立了一个个独立的城邦。爱琴岛北部的多利安人，由于多数人相信南方的迈锡尼文明已经灭亡了，便迁居到了伯罗奔尼撒半岛。跨过爱琴海，爱奥尼亚人迁移到了小亚细亚的西海岸（今天的土耳其），他们的起源尚有争议。有人说他们是被北方的侵略者所迫而离开希腊的，并从雅典乘船来到了小亚细亚。而有人则认为爱奥尼亚人是在公元前11至8世纪间在小亚细亚发展起来的，而非一群混血的移民者。无论这些不同地域的人口的起源如何，各城邦间政治的发展是大相径庭的，尽管一种典范已经出现了。法律首先是由国王制定的，然后是贵族，而后是专制的暴君。最后，雅典在2500年前推翻了暴君，并建立了民主政体。

### 奥林匹亚，希腊与雅典

公元前776年，各自独立的希腊语系城邦在他们所共有的奥林匹亚举行了第一届仪式性的比赛。之后希腊人便从这些最初的奥林匹克竞赛——首届奥林匹克运动会来推算他们的年表。

从那时起，尽管他们之间存在差异与对立，希腊人都视自己为希腊的公民，以区别于周围那些不说希腊语的“野蛮人”。富有进取精神的希腊人，极大地受惠于他们犬牙交错的海岸与可做踏脚石的岛屿，他们成为了商人与殖民者，在地理与文化上都扩展了希腊的疆域。实际上，今天现存最好的希腊建的宏伟神庙已完全无法在希腊找到，而是在他们意大利境内的西部殖民地。

尽管如此，雅典，今天希腊的首都，已经无可争议地成为古希腊文化的象征，众多最杰出的成就都是在那里产生的。雅典是上演埃斯男青年像、索克勒斯与欧里庇德斯的伟大戏剧的地方。在那里城市的集市中，到处都有廊柱与体育馆。苏格拉底使他的同胞沉迷于哲学的辩论，而柏拉图在他的《理想国》中为政府的理想形式开出了他的处方。古雅典人丰富的智力生活与他们对体育锻炼的极大兴趣是相辅相成的，它在教育与日常生活中都扮演着重要的角色。雅典致力于智力与体育训练的平衡，这是一种人文主义教育的理想，这种理想在一句众所周知的名言中得到了很好的表述：“有健康的体魄才有健全的心智。”

### 再论希腊的艺术与文化

尽管如此，希腊在艺术、科学与政治上的成就的特殊性与独创性不应该遮蔽了希腊文明从伟大的埃及文明与近东文明中所汲取的丰富养分，并且古希腊人也欣然自陈对那些远古的文明的理念、基本模式与技术的借鉴。

对希腊艺术与文化的盛赞不应使历史学家们看不到希腊生活与社会的现实。18、19世纪对希腊的一切都不加批判的激赏在我们的时代受到了严厉的修正。许多现代艺术家都拒斥希腊的标准（19世纪末的法国画家保罗·高更称希腊艺术是“一个谎言”）。甚至雅典的“民主”也仅仅对于部分的民众才是政治上的现实。奴隶制被视为理所当然，甚至是有益的，这在希腊人中是普遍的理念。亚里斯多德，这位曾教导过亚历山大大帝的著名哲学家，在他的《政治学》开卷就宣称：“有人生而就是自由的，而有人生而就是奴隶，这是毋庸置疑的。”希腊的妇女与男人是绝对不平等的。妇女一般深居闺中，通常只有在婚礼、葬礼与宗教节日才能出现，她们在公共或政治生活中几乎没有地位。尽管有萨福的声誉卓著，但仅仅有一小部分女性艺术家的名字为人所知，她们没有一件作品传世。奴隶制的存在与公共生活对妇女的排斥都反映在希腊的艺术中。在许多场合，自由民和妇女连同他们的奴隶都出现在纪念性雕塑上。酒宴（只有男人与妓女才能出席）是瓶绘的流行题材。

尽管希腊人将民主的概念与实践留给了后人，但多数城邦，甚至是那些以民主制立邦的城邦，也是被出身名门的白人男性所支配的，并且许多受鼓励的德行并不理智且公正，不过是治国之术与武力之勇。希腊人是在荷马的英雄观与竞技场上的体育训练中接受教育的。城邦之间的战争旷日持久而且残暴。自己人打自己人与统一的落空，使希腊人最终成为了马其顿独裁政体与罗马帝国主义的牺牲品。

## 奥林匹斯山的男神与女神

众多的男神与女神的名字，早已出现在荷马史诗关于特洛伊战争（伊利亚特）中，也出现在希腊英雄奥德修斯（Odysseus）对漫长而曲折的归途中奇遇（奥德赛，Odyssey）的叙述中。甚至在赫西奥德（Hesiod）的诗中还能列举出更多的神，尤其是在他大约成书于公元前700年的《神谱》（神的系谱学）中。

表现在艺术中的希腊诸神最终都是希腊人的宇宙的两个主要元素，大地（大地女神盖亚 Gaia/Ge；这里给出希腊文与拉丁文）与天空（优利纳斯天神 Ouranos/ Uranus）的后代。大地与天空结合生下了十二个泰坦，包括海神（海神奥西娜斯 Okeanos/Oceanus）与他最年幼的弟弟克罗那斯（Kronos，罗马农神萨杜恩 Saturn）。克罗那斯为了统治父亲的地盘而将自己的父亲阉割，并娶了他的妹妹雷亚（Rhea），还在他的孩子出生之际就将他们吞食，惟恐他们中有谁反过来试图篡夺他的王位（见图28-40）。在宙斯出生时，雷亚欺骗了克罗那斯，她用裹了衣服的石块换掉了这个婴儿，去给克罗那斯吃。成年后的宙斯迫使克罗那斯吐出他的兄弟姐妹，他们一起推翻了他们的父亲及其他的泰坦，他们在希腊的最高峰，奥林匹亚山的家中统治着这个世界。

这个残酷而血腥的希腊诸神起源的故事与近东的神话相类似，并且近东神话在起源上显然要早于希腊，这只是希腊对东方的借用之一。尽管如此，希腊创世神话的说法很少出现在绘画与雕塑中。倒是后来的奥林匹亚山的十二位男神与女神，希腊的主神，在艺术中极其显赫——不仅仅是在希腊，埃特鲁斯坎与罗马时代，而且是在中世纪、文艺复兴，直至今日。

### 奥林匹斯山诸神（及其相应的罗马名字）

宙斯（Zeus）（朱比特，Jupiter），众神之王。宙斯（见图5-36，29-42）统治天界，并把海洋分配给波塞冬，冥界分配给哈迪斯。闪电是他的武器，他领导众神打败了那些企图挑战奥林匹斯诸神来统治世界的巨人族（图5-17，5-79）。

赫拉（Hera）（朱诺，Juno），宙斯之妻。赫拉是婚姻之神，并经常为宙斯的诸多情事而发怒。她最喜爱的城市是迈锡尼、斯巴达和阿戈斯，并在特洛伊战争中帮助希腊人。

波塞冬（Poseidon）（尼普顿，Neptune），宙斯的兄弟。波塞冬（见图10-62，23-17）是克罗那斯和雷亚的三个儿子之一，是海洋的统治者。他用三叉戟掌管着海浪、风暴和地震。

赫斯提（Hestia）（维斯塔，Vesta），克罗那斯和雷亚的女儿，也是宙斯、波塞冬和哈迪斯的姐妹。赫斯提是灶神。在罗马神话中，维斯塔曾经在古罗马广场上有一座古老的点有圣火的神殿。她的六个维斯塔处女是这一仪式的最重要的女祭司，她们是从贵族的家庭中挑选出来的。

得墨忒耳（Demeter）（克瑞斯，Ceres），宙斯的第三个妹妹。得墨忒耳是谷物和农业女神。她教人类如何播种和耕耘。英语单词

cereal（谷物）就来源于ceres（克瑞斯）。

阿瑞斯（Ares）（马尔斯，Mars），战神。宙斯和赫拉之子，也是阿芙洛狄忒的情人。在《伊利亚特》中，他站在特洛伊人一边。他也是那对双胞胎罗马创始人罗穆卢斯和瑞摩斯的父亲（见图9-10）。他在罗马的神话和信仰中的影响要比希腊神话中的大。

雅典娜（Athena）（米涅瓦，Minerva），智慧和战争女神。雅典娜（图5-32，5-44，5-79）是一个贞女，她并非生于妇人的子宫，而是生于其父的头颅。她的城市是雅典，她最伟大的神庙是帕特农神庙（图5-42）。

赫菲斯托斯（Hephaistos）（伍尔坎，Vulcan），火与锻造之神。赫菲斯托斯制造了阿基里斯在特洛伊战争中所穿的铠甲。他还为宙斯提供权杖，为波塞冬提供三叉戟，还是一个在雅典娜出生时帮助宙斯劈开头颅的外科医生。在有些解释中，赫菲斯托斯是赫拉独自所生。在其他的说法里，他是赫拉和宙斯的儿子。天生跛足，毫无神性而且丑陋。他的妻子阿芙洛狄忒对他不忠。

阿波罗（Apollo）（阿波罗），光和音乐之神。是一个高超的射手。阿波罗（见图内-7（Intro-7），5-3，5-57，24-63）是宙斯和勒托/拉托那之子，勒托/拉托那是泰坦家的女儿之一。他的称号阿波罗意为“放射光芒”，年轻而美丽的阿波罗和太阳常常被视为一体。

阿耳特弥斯（Artemis）（黛安娜，Diana），阿波罗的姐妹。阿耳特弥斯（见图5-57，22-46）是狩猎和野兽女神。作为阿波罗的孪生姐妹，她有时也被视作月神（月神塞勒涅/月神卢纳）。

阿芙洛狄忒（Aphrodite）（维纳斯，Venus），宙斯与狄俄涅（大海神奥克安诺斯与一位宁芙女神——山林水泽女神的女儿）之女。阿芙洛狄忒（图5-60，5-83）是爱与美之女神。在关于她的神话的一个版本中，她是从海里泡沫中诞生的（见图21-27）。她与阿瑞斯生下了伊洛斯，与安喀塞斯生下特洛伊英雄埃涅阿斯。尤利乌斯·凯撒和奥古斯都通过埃涅阿斯而承袭了维纳斯的血统。

赫耳墨斯（Hermes）（墨丘利，Mercury），宙斯与另一位山林水泽女神所生的儿子。赫耳墨斯（图5-58，5-62）是众神的飞脚信使，拥有带翅膀的鞋。他也是旅人的向导，包括通向冥界的死亡之旅，他带着一支有魔力的盘绕毒蛇的传令棒，戴着旅行者的帽子，常以带翅膀的形象出现。

与奥林匹斯山诸神齐名的有哈迪斯（普鲁托），是克罗那斯的孩子之一。克罗那斯和兄弟一起与泰坦巨人作战，但他从不住在奥林匹斯山。哈迪斯是冥界的统治者和死神。

另外一些重要的希腊神和女神是狄俄尼索斯（Dionysos）（巴库斯，Bacchus）（见图22-37），酒神，是宙斯和一个凡间女子之子；伊洛斯（埃莫或丘比特）（见图5-48，5-84，22-43，24-85），带翅膀的幼儿爱神，也是阿芙洛狄忒和阿瑞斯的儿子；埃斯庇俄斯（Asklepios）（埃斯科拉庇俄斯，Aesculapius），阿波罗和一个凡间女子之子，希腊的健康之神，他的毒蛇缠绕的手杖是现代医学的象征。



5-1 几何纹双耳喷口杯（巨爵），约公元前740年，希腊，来自雅典底比隆墓地，高约102.9厘米，纽约大都会博物馆。



## 几何与东方风格时期 (公元前9—7世纪)

### 从黑暗时代中浮现

随着迈锡尼宫殿的毁灭，青铜时代的社会秩序也土崩瓦解了。势力强大的国王和他们的侍从的消失，导致了石头切割、修建城堡和墓碑、绘制壁画以及雕刻石头的知识也随之失去。甚至读与写的艺术也被遗忘。随后的几个世纪，有时被称为希腊艺术的黑暗时期，是以居民减少、贫困和几乎完全与外界失去联系为特征。

只有在公元前8世纪，希腊的经济条件好转后，人口数量才逐渐回升。这个时代以他自己的方式成为英雄的时代，这是一个古典希腊城邦成型的时期；一个开始打破封闭的局面，重新开始与东西方城市进行贸易的时期；一个将原来由游吟诗人口头传颂的荷马史诗诉诸笔下的时期；一个奥林匹克运动会建立的时期。

## 几何艺术

### 艺术中重新出现人的形象

公元前8世纪，人的形象重新回到希腊艺术之中——这当然不是纪念性的雕像，这即使在希腊的青铜时代也极为少见，但是却被绘制在陶罐的表面。自迈锡尼没落之后，整个黑暗时期之中，陶罐还继续被制造出来。

最早的一个例子是一个巨大的双耳喷口杯(图5-1)，或是一个混合用的碗，它是以葬于公元前740年左右的一个雅典人的墓葬为标志的。作品大约一米多高，这件引人注目的陶罐是一个重要的技术成就，既证实了制陶者的技术也证实了死者家庭的财富和社会地位。这个巨大容器的底部是敞开的，或许是让坟墓的来访者泼洒祭酒以示对死者的尊敬；或许仅仅只是为了提供一个雨水排水道；或许二者皆是。艺术家在陶罐表面上精确绘制了大面积的抽象的有角的图形，尤其是曲折的和锯齿的图案，形成不同高度的水平饰带。大多数的早期希腊陶瓶都饰有这种独特的图形。这种装饰的性质使历史学家们将希腊艺术这一发展阶段命名为几何风格时期。这种几何风格最早的例子可以上溯到公元前9世纪。

在这个双耳杯上，作者留出了瓶上最宽的部分，以作为两条人物与马拉战车的饰带，它们远远不止是抽象性的装饰。为了切合于这个双耳杯作为墓葬标志的功能，它的场景描绘的是对躺在棺材上的一个男人致哀，豪华的战车队向他致敬。在上方的装饰带中，被扬起的以让人看到尸体的裹尸布是一个抽象的如同棋盘的幕布，而丧葬用的卧榻只有两条腿，因为艺术家并无意于暗示纵深或者透视的空间。容器上其他地方的人物与家具都是二维的，如同几何图形一般。画家以环形与M字形装饰填充每一个空白面，进一步取消了送葬者是处于开放空间的

感觉。遵循古老的传统，人物都是剪影形式，由三角形的(正面)躯干与附加的手、脚与头(头中央有一只巨大的正面的眼睛)组成。画家区分了男人和女人。死者的一条大腿处伸出阴茎。送葬的女人悲痛地撕扯着头发，乳房出现在腋下。这两种情形中，艺术家所关注的是标明性别，而不是解剖学上的精确。在下方的饰带中，战车有战士相随，开动起来仿佛是会走路的盾牌，战车的两个轮子是以传统的概念化手法来表现的。马匹的头和腿都有正确的数目，但看起来却像是安在一个躯体上，没有任何的纵深感。尽管有着高度的风格化与惯例性的再现手法，这件容器仍然标志着希腊艺术历史上一个重要的转折点。不仅人物形象被再度引进画家的精湛技艺之中，而且叙事的艺术也得到了复兴。

### 英雄战怪兽

类似的图解性的形象同样也以圆雕的形式在这一时期出现，但仅出现于极小的范围内。在现存的几何风格的雕塑中，最动人的是一尊小型的实心铸造的铜雕英雄与半人马怪兽搏斗的组合(图5-2)，英雄很可能就是海格里斯(见“海格里斯：最伟大的希腊英雄”，103页)，半人马怪(一个神话中的半人半马的怪兽)很可能是内萨斯，它主动请求背负英雄的新娘过河，然



5-2 英雄与半人马怪(海格里斯与内萨斯)，约公元前750—730年，青铜，高约11.43厘米。纽约大都会博物馆(J·皮尔蓬赠)。

后将其强暴。无论这个英雄是否海格里斯，这个半人马兽是否内萨斯，这个组合神话的性质是确凿无疑的。几何时代艺术家的拿手好戏并不局限于源自日常生活（以及死亡）的场景。

合体怪兽在古代的近东和埃及极为流行（参见第2、3章），与外来文化的重新接触可能为希腊几何时期的形象提供了灵感。尽管如此，半人马兽仍然是纯粹的希腊人的发明，当然，它给那些从未见过这样一种生物的艺术家的造成了困难。几何风格的半人马怪被设想为人在前，马身在后，这个相当不恰当并且不能令人信服的造型导致了前肢归入不同于后肢的种类中。在我们的例子中，英雄和半人马怪的人身部分是以相似的手法描绘的。他们都留着胡须，戴着头盔，但（与实际相反）人大于马，很可能是在暗示人将成为胜利者。与其他的几何时期的男性形象一样——无论是在绘画还是雕塑中——这位英雄是裸体的，这与可能为希腊作品提供灵感的近东雕像截然相反。在此，正是在这个希腊人像艺术的开端，我们可以看到希腊人对于人类形象自然美的本能，它反映在这样的事实上，希腊运动员训练的时候是不穿衣服的，并且甚至从很早开始就在奥林匹克竞赛中裸体比赛。

## 东方风格的艺术

### 阿波罗的献祭

公元前17世纪早期的代表杰作之一是曼提克斯(Mantiklos)的阿波罗(图5-3)，它是底比斯的一个名叫曼提克斯的男人献给阿波罗的青铜小雕像。带着明显的能书会写的自豪感，雕塑者(或其他人)在雕像的腿部刻下了献祭者带给神的信息：“曼提克斯将我作为什一税，献给神射的银弓之主；愿您，Phoibos [阿波罗]，能赐福于我。”因为希腊人认为他们的神有人的外形，谁也不能确定这雕像将会转告年轻的阿波罗或曼提克斯(或者都不)。但是如果左臂曾拿着弓，那个雕像就一定是神的形象。无论如何，奉献祭品的目的是明确的。同样显而易见的是希腊艺术家这时在对再现人体解剖学上细节的与日俱增的兴趣，比如将不自然地拉长的脖子框起来的长发，还有胸部和腹部上的勾画出程式化的三角形躯干的肌肉，三角形脸上有曾经镶有东西的眼窝，而头上本来还有一个单独制作的头盔。

### 希腊人望向东方

曼提克斯的阿波罗被创造的时期正值希腊的贸易和殖民的步伐加速和范围扩大之时，希腊艺术家前所未有的直面东方，尤其是小型的易携物品，如叙利亚的象牙雕刻，这些更为密切的联系对希腊艺术的发展有着深远影响。实际上，这个时期多样的图示都从埃及和近东借鉴作为灵感来源，进入希腊的图示语言，因此历史学家们将公元前17世纪命名为东方风格时期。

一个精心制作的克林斯式的双耳陶瓶(图5-4)，双耳贮藏广口瓶，是典型的东方风格的新希腊魅力的典型代表。一系列的装饰带令人回想起几何绘画的瓶子，像本地的野猪和外国的狮子、豹以及受东方怪兽如狮身人面的斯芬克斯和人首半狮半牛怪拉玛苏(lamassu)启发的混合动物并置。在这个例子中塞壬

(Siren, 半鸟半女人)显著地呈现在双耳陶瓶的颈部。

这种陶瓶的趣味不仅体现了东方的动物，还在于科林斯人发明的新制陶技术，也就是艺术史家所称的黑绘(见“希腊瓶画”，第104页)。黑绘画家首先在陶坯表面画上黑色的轮廓像，就像几何时期那样，但是之后要用一种锋利尖锐的工具在形状内部刻画细节，通常在烧制陶器之前用紫红色或白色在图像上添加高光。深重的黑色轮廓、精巧的细节和明快的多色覆盖相组合，确实证明具有不可抗拒的魅力，雅典的画家很快就从科林斯人那里模仿了这种技术。



5-3 曼提克斯的阿波罗，曼提克斯献给阿波罗的一个青年雕像。来自希腊底比斯，约公元前700-680年。青铜，高约20.32厘米。波士顿美术馆。

## 海格里斯，最伟大的希腊英雄

希腊的英雄是介于普通人和不死的神之间的人。他们大多数是神的孩子，有些是伟大的战士，比如那些在特洛伊战争中战斗，并扬名于荷马的英雄史诗之中的人。其他人则出现在一个又一个的神话冒险中，铲平妖怪的世界，他们通常是有益于人类的。许多英雄在死后被人们崇拜，人们会建立神庙来纪念其中最伟大的英雄，特别是在和他们关系最为密切的城市中。比如说，特休斯，雅典之王，战胜住在克洛索斯迷宫之中的弥诺陶洛斯（见图4-3至4-5）的英雄，他们的遗骨，在公元前475年被从斯科勒斯转移到雅典。特休斯在斯科勒斯被杀，安眠在城市中心附近他的神殿中。

希腊英雄中最伟大的要数海格里斯（Herakles，罗马名荷克里斯），他出生于底比斯，是宙斯与一个人类女子阿尔克墨涅的儿子。

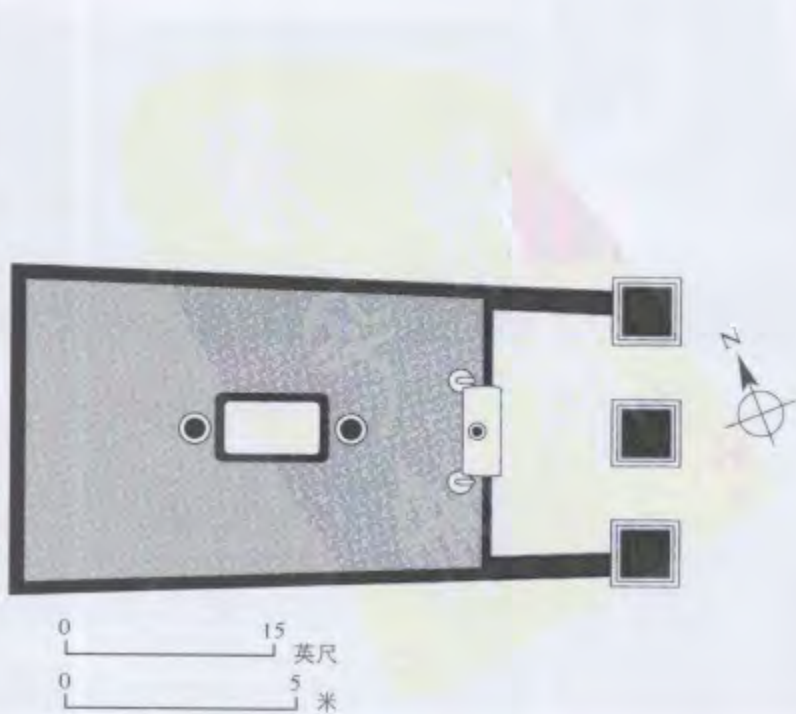
宙斯的妻子赫拉憎恨海格里斯并派两条毒蛇在摇篮中袭击他，但是那婴儿扼死了它们。之后，赫拉让这个英雄发疯并杀死了他的妻子和孩子。作为惩罚他被派去完成十二项艰巨的任务。一开始，他战胜了尼米亚的传说中的狮子之后穿着它的皮毛。狮子的皮毛和他的武器——一条棍棒是海格里斯独有的特征（图5-63、5-66）。他的最后一项任务是得到在赫拉的婚礼上该亚送给她的金苹果（图5-32）。它们生长在海洋的最西边赫斯帕里得斯的花园里，并有一条龙看守着它们。在完成这十二项看来不可能的任务之后，海格里斯获得了不朽的声名。雅典娜在他的一生中一直细心地看护着他并帮助他完成那些任务，引荐他进入奥林匹斯山诸神的领域。据传说，是海格里斯开创了四年一次的奥运会。



5-4 科林斯黑绘动物饰带双耳陶瓶，来自希腊罗德岛，约公元前625—600年，高约35.6厘米。伦敦大英博物馆。

### 最早的希腊石头神庙

公元前630年，希腊在埃及的贸易殖民地诺克拉提斯（Naukratis）（见地图，第三章，42页）的建立，把希腊人带入了和埃及人的巨型纪念性石头建筑的直接关联中。之后不久，第一座石质建筑从迈锡尼王国衰败之后便开始在希腊修建。在克里特的普里尼阿斯，一个叫作神庙A的石头神庙（图5-5），在公元前625年左右被建造起来，用来纪念一个不知名的神。虽然建筑的灵感来源于东方，但形式还是类似于典型的迈锡尼的中央大厅。就如在梯林斯（图4-19）的那种带有一个炉膛或献祭的坑，坑的侧面与内殿的两个圆柱相接。正面由三个巨大的



5-5 神庙A的平面图，希腊，普里尼阿斯，约公元前625年。

## 材料与技法

## 希腊瓶画

希腊陶工制造造型和装饰精美的陶器需要高超的技巧，要在陶工师傅的工场里做许多年的学徒。在古风和古典时期，瓶画艺术在希腊达到了顶峰，陶工和画工们都在作品上签名。这些签名可能在大的出口市场上还有“品牌”的功能。科林斯和雅典的工场所制作的产品倍受青睐且遍布整个地中海世界。这里展示的科林斯陶瓶（图5-4），发现于提洛岛，在科林斯大陆对面的爱琴海上的一一个小岛。雅典（阿提克）的陶瓶是意大利的埃特鲁斯坎人墓葬里的日常用品，我们所有的例子除了一个以外，全都来自埃特鲁斯坎遗址。其他的雅典绘画陶瓶在远至法国、俄罗斯、苏丹的地方都有发现。

制造希腊陶瓶的第一步就是从天然黏土里去除杂质并揉搓它们，就像揉生面团一样，除去气泡并使它柔韧。希腊人使用大量不同种类和形状的陶瓶，并在许多地方大量地制作。瓶身是把黏土放在一个水平的转盘上做成的。当一个学徒用手转动转盘，陶工就用手指拉起黏土，一直到做成他想要的形状。手柄都是另外用黏土制

作后用黏贴片（溶解性黏土）粘到结合处。

然后一位专业人士——画师，被召来。（今天大多数人都倾向于认为画师的地位要比陶工重要，但是在希腊，陶工们是拥有作坊的，他们雇佣画师。）画师们加在黏土表面上的“颜料”被认为是釉料，但是在希腊瓶子上的黑色部分既不是颜料也不是釉料，而是一种从黏土里仔细筛选出的泥釉，原本是像瓶子的黏土一样鲜艳的橘红色。在希腊陶瓶的三步烧窑的过程中，第一步（氧化）使瓶子和泥釉都变红。第二步（还原），窑内的氧气用完，瓶子和泥釉都变黑。最后一步（再氧化），瓶子较粗糙材料重新吸收氧气并再次变为红色，并更光滑，加硅的泥釉不变并保持黑色。经过长期的试验，希腊陶工们发明了这样一种细滑的墨黑色“釉料”，它在加热到高达950摄氏度（约1742华氏度）的窑中产出。最后的一步同样是画师用黑绘或红绘的方式作画。实际上，有时两种风格是并用的（图5-20）。



5-6 神庙A的横梁，希腊，普里尼阿斯，约公元前625年。石灰石，高约83.86厘米；女神坐像高约81.3厘米。伊拉克林考古博物馆。

石墩构成，屋顶很可能是平顶。

在普里尼阿斯神庙门口的上方，是巨大的石灰石横梁（图5-6），上面立着女人们的正面坐姿雕像，可能是女神，戴着长头巾和披肩。其他两个衣着相似，在石块的下方是站着的，女神们被刻成浮雕，进入神庙的人都能清楚地看到。在门梁上是一个带有东方风格有正面头部的黑豹的中楣——相似的图像犹如同时代的克林斯的黑绘双耳陶瓶（图5-4）。普里尼阿斯的神庙A是迄今所知最早的带有雕刻装饰的希腊神庙的范例。



5-7 欧塞尔小姐，女神或科尔雕像，约公元前650—625年，石灰石，高约64.8厘米。巴黎卢浮宫。

## 女神还是女人？

更早一些的，很可能也源自克里特的是一个石灰石的女神或妇人的雕像，她通常以欧塞尔小姐（图5-7）闻名于世，欧塞尔是法国的一个城镇，这是有关于她出处最早的记录。这一雕像是曼提克罗斯奉献的，不能确定她是凡人还是一个神。她穿着一件长裙，披着斗篷，就像普里尼阿斯的女人一样，但是欧塞尔小姐没有头饰，右手交于胸前，这很可能是一个祈祷的姿势，暗示了这是一个女青年像。无论如何，这一风格是相似的。她的特征是三角形的平顶的头部，被框在和脸部三角形互补的长长的发束之中。同样典型的是她纤细的系带的腰部和她对图案的喜爱：以近乎几何的手法记录下刻有同心方块的长裙，它曾有鲜亮的色彩。虽然她有纪念的性质，这雕像只有约65厘米高——比普里尼阿斯神庙门楣上坐着的女神还小，但比同时期的青铜雕像又要大得多。

## 代达罗斯，诸艺之祖

欧塞尔小姐是通常被称为代达罗斯的风格杰作，这是以传说中的艺术家代达罗斯（Daedalus）命名的，他名字的含义是“巧匠”。他除了是一个伟大的雕刻家外，传说还修建了克里特的迷宫来关住牛头人身的米诺陶，而且设计了埃及孟菲斯（见地图，第三章，第42页）的一个神庙。历史上的希腊人将有艺术家和建筑师署名之前的几乎所有的早期雕刻和建筑的伟大成就都归功于他。代达罗斯在埃及工作的故事反映出埃及的美术和建筑对希腊人的巨大影响，不仅影响了所谓的古风时期，还影响了后来古典时期的后人。

## 古风时期（公元前16世纪）

### 雕像

#### 希腊的男青年像和埃及的雕像

根据希腊作家记述，代达罗斯采用了和埃及人一样的组合图式来制作雕像，而且最初纪念性的希腊石雕像紧紧跟随埃及的规范程式。一个在纽约的与真人等大的大理石男青年像（图5-8）就仿效了埃及雕像的姿态——例如门图母亥像（图3-40）雕刻仅仅比希腊雕像早了半个世纪。两种情况中形象都是严格的正面像，且左脚向前轻轻迈出。双臂垂在身体两侧，两拳头以拇指在前的方式紧握。这个男青年像可能用于葬礼。据说它曾经立在雅典附近乡村的坟墓之上。这种雕像代替了几何风格时期的巨大的陶瓶（图5-1），作为公元前16世纪造墓者的首选形式。他们也用来作为圣殿之中奉献的祭品。（曾经有一个时期所有的男青年像都被看作是阿波罗的形象。）由于男青年像的普遍性，可以在许多不同的环境中应用。

虽然依附着埃及的原型，希腊的男青年像还是在两个重要方面和他们的同胞有所不同。第一，雕像从原本所属的大石块中解放出来。埃及人对永恒性的迷恋与希腊人截然不同，希腊人专注于寻找表现运动的方式。第二，男青年像是裸体的，而



5-8 库罗斯，约公元前600年。大理石，高约184.2厘米。纽约大都会博物馆。

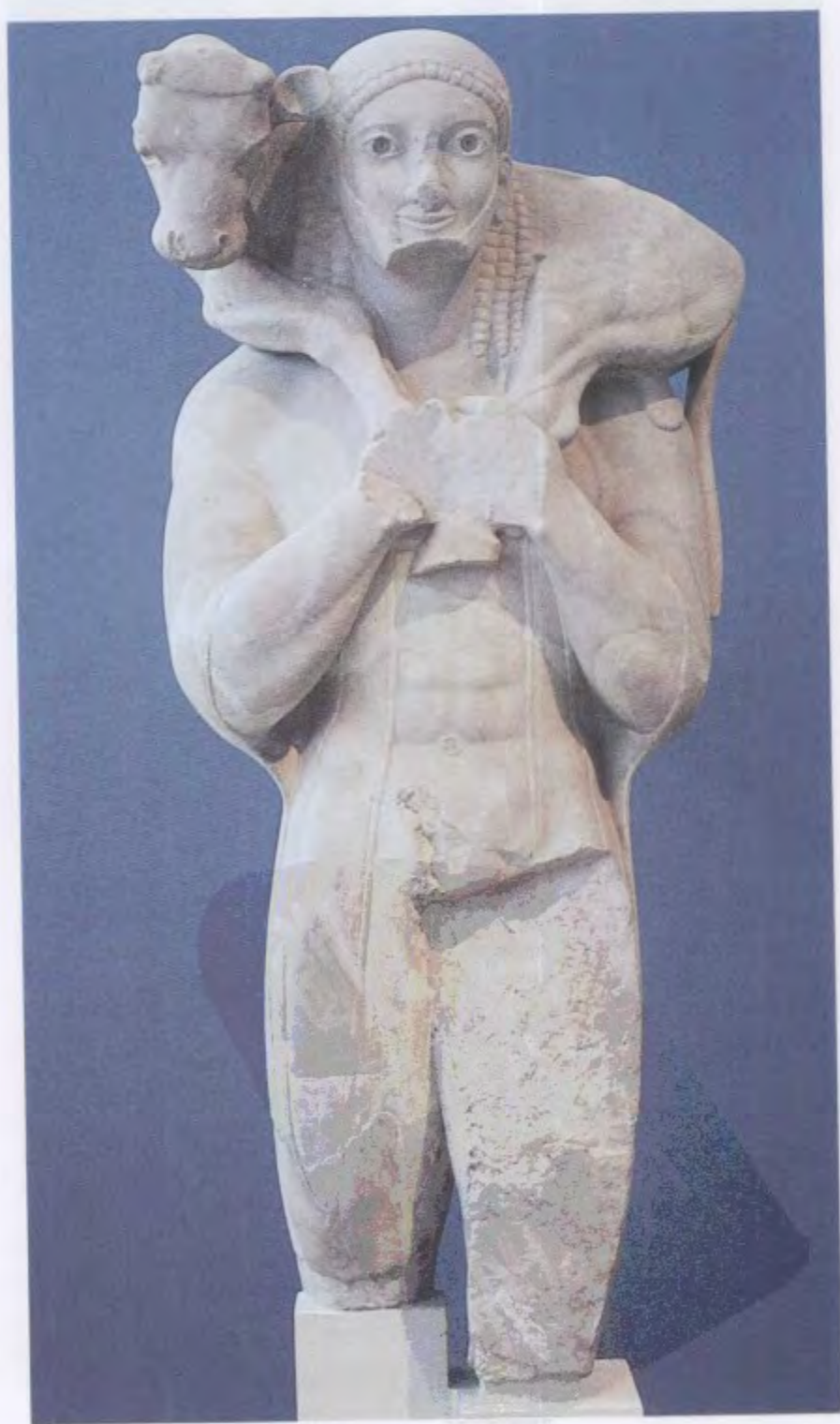
且没有特征，是纪念性的大理石雕像，就如曼提克罗斯奉献的小型青铜像一样，其全裸的完美身体与希腊的神几乎没有差别。

纽约的男青年像与希腊的早期作品，如曼提克罗斯的阿波罗与欧塞尔小姐相比还是有很多共同之处，尤其是头部和头发的三角形以及脸部的扁平形状。眼睛、鼻子和嘴巴全都安排在头部的前面，双耳置于两边，长发在头的后面形成一个扁平的垂幕。在每一个例子中都可以看到这是雕刻者在大块的大理石上四个独立的方向画下形象，是按照和埃及几千年来同样的工

序制作的结果。纽约的男青年像还有早期希腊雕像所拥有的纤细腰部和制作者对图案的热衷，例如，胸廓肋骨的尖状隆起，就和臀部的V字型褶纹相呼应，这暗示没有精确再现出的圆润肉体与人类的肌肉。

### 微笑的荷犊者

比纽约的男青年像稍晚的下一阶段是一个荷犊者雕像（图5-9），发现于雅典卫城的残垣之中。它刻有字的底座（图中不可见）上标明一个名字叫作隆波斯的人奉献了这一雕像。隆波斯一定就是那个荷犊者，为了他的家境殷实带着贡物来向雅典娜感恩。他以男青年像左脚向前的姿势站立着，但是他有胡子，



5-9 荷犊者，隆波斯奉献。置于希腊雅典卫城。约公元前560年。大理石，复原品高约165.1厘米。雅典卫城博物馆。

所以不再是一个青年。他穿着一件薄斗篷（这曾经是用绘画的方式来与其他的裸体像区分开的），古代的雅典人没有人是这样穿着的。雕塑者遵循男性裸体的艺术惯例，使荷犊者拥有裸体雕像所给人的那种高贵的完美感，同时也暗示着这个成熟的绅士是着装的，就如任何一个受尊敬的市民在这样的场合下要做的一样。在如何同时再现人和动物的组合这个困难的问题上，古风时期的雕塑家对于图案的喜爱再次成为最重要的标准。牛犊的腿和荷犊者的双臂形成了一个醒目的X，使两个身体在物质上和形式上同时连接在一起。

荷犊者的面部在一个显著的方面明显不同于以往的那些希腊雕像（那些埃及和近东的也同样如此）：那人在微笑——或者看起来是在微笑。从此以后，古风时期的雕像总是带着微笑的，甚至在最不合时宜的时候。（参见图5-27，一个胸口中箭的垂死战士也面对观众露齿微笑！）对这种所谓的古风式的微笑有各种不同的解释，但都不是绝对的。确切地说，这微笑看来是古风式时期雕塑家所用的一种方式，以此来暗示所表现的人物是活的。通过采用这样一种惯例，希腊的艺术家表明了与所有埃及的雕像完全不同的目的。

### 希腊英雄雕像

公元前530年左右的某个时候，一个叫做克罗伊索斯(kroisos)的青年人在战争中英勇牺牲，他的坟墓就在离雅典不远的安纳维索斯，有一个男青年雕像作为标志（图5-10）。刻字的底座促使人们：“停下，在墓前哀悼克罗伊索斯之死，某天他在主力军队的战斗中死于阿瑞斯的狂怒之下。”那雕像，带着他特有的古风式的微笑，与纽约男青年像一样，不是一个特殊的青年人的肖像，但是两代之后，在不改变埃及的站姿的情况下，希腊的雕刻家大大改进了这一范式，用一种更为写实的方式来表现人体。头部和身体相比不再像以前那么大，脸部也更为圆润，鼓起的面颊代替了早期作品平板的面孔。长发不再是头部僵硬的背景，而是在背后自然下垂。圆形的关节代替了纽约男青年像V型的折纹。

最初的绘画在男青年像上部分得以幸存，它们增强了有生命的感觉。所有的希腊雕像都是经过绘制的。认为古典雕像是纯白的观点是错误的。尽管如此，希腊人并没有将他们的雕塑涂上浓丽的色彩。肌肉表现在石头的自然色上，石头经过打蜡和抛光，眼睛、嘴唇、头发和衣褶都用蜡画描绘（见“昔齐库斯的娅埃和蜡画艺术”，第10章，第289页）。这种技术是在颜料里面混合了蜡，并趁热时涂在表面上。

### 雅典卫城之劫中的女青年像

与安纳维索斯的男青年像的风格相对应的“姊妹”是一个穿长袍的女青年雕像（图5-11）。一件简易的羊毛系带长袍赋予这个女性雕像圆柱形的外观。这里同样保留了绘画的痕迹。像男青年雕像一样，这个女青年像在地下埋藏了两千多年，这使她涂有颜料的外表得到保护，免受暴露在空气和恶劣天气中的破坏性影响。着长袍的女青年像，她以此名而为人所知，就像早些的荷犊者雕像（图5-9）一样，在公元前480年波斯人洗劫雅典卫城时被毁坏了（后有详述），其后不久就被雅典人自己埋藏了起来。在此之前，她作为一个祭品立在雅典娜的圣

殿里。她遗失的左臂是张开的，裂口是由埃及式雕像两侧手臂前端的压力造成的。她手里曾握着一个标志物，可以表明这个形象是如某些人所认为的少女，抑或是一个女神，或许就是雅典娜本人。无论其身份如何，她与欧塞尔小姐（图5-7）的反差是惊人的。虽然在两种情况中，除了头、手和脚，衣服都将整个身体遮蔽了起来，但后者的雕塑家把柔软的女性形体表现得更为自然，截然不同于男青年像坚实的肌肉。

长袍的青年像是雅典卫城仅存的着衣的祭品之一。在16世



5-10 克罗伊索斯，来自希腊安纳维索斯，约公元前530年。大理石，高约193厘米。雅典国家考古博物馆。



5-11 长袍科尔雕像，来自希腊雅典卫城，约公元前530年。大理石，高约122厘米。雅典卫城博物馆。

纪晚期，轻质的亚麻爱奥尼亚长袍和重一点的外袍（披风）连在一起穿着，是时髦妇女钟爱的衣着。古风时期的雕塑家都热衷于表现轻薄柔软的衣料那瀑布般的衣褶所形成的复杂图案，正如在另一个埋在波斯人毁灭后的雅典卫城的女青年像（图5-12）上看到的一样。在这尊雕像中，不对称的衣褶极大地缓解了人体僵硬的正立面，也使形象看起来比同时期的青年像更加生动。

雕塑家通过表现这个女青年像用左手抓住长袍的一角（不幸已毁）来增加变化，她在向前迈出一步的同时将长袍提起离地。这是和那个库罗斯向前的左脚相对应的，是女青年像的标准姿势。虽然在女青年像着色亮丽的长袍的外观上有着不同的处理，女青年像的姿势就如同男性一样是固定的。

## 建筑及建筑雕塑

### 经典神庙的出现

早在东方化的公元前7世纪时，在普里尼阿斯，希腊人就已经建起了一座用石雕装饰的石质神庙（图5-5、5-6）。虽然它的雕像与浮雕仍是当时的代达罗斯风格，但是这种克里特人的神庙要比希腊商人在他们的海外之旅中所见的任何一座都更像迈锡尼宫殿的中央大厅。在公元前6世纪的古风时期，按照埃及人的圆柱大厅的模型，就像之前的卡尔奈克（图3-25）的大厅那样，希腊的建筑师开始建造有山墙屋顶的圆柱式的石质神庙，这种神庙在西方世界后来建筑史上的影响超过了任何已有的建筑样式。

希腊建筑及其罗马与文艺复兴时的演变和混合样式几乎就像当代建筑那样广为人知。建于18世纪末所谓的振兴希腊欧洲建筑师协会（Greek revival European architects）使希腊建筑风格广泛传播。官方的建筑（法院、银行、市政厅、立法议院）为了设计得气势宏伟，特地模仿古典建筑。古希腊人是勤劳的建筑师，虽然他们的房屋都是简陋之所，在希腊化时期之前也没有哪个君主住得豪华阔气，而且他们在露天举行宗教仪式。他们的神庙也不是让信徒聚集在一起礼拜神祇的地方。祭坛是设在神庙外的东端，朝向升起的太阳，而神庙实际上最主要是供献给神祇，也就是那些神的雕像的所有祭品的一个圣祠。在初期与盛期，希腊神庙都是神与女神的居所，而不属于他们的追随者。

很早的时候，人像雕塑在希腊神庙的外观方案中就扮演着重要的角色，它一部分是装饰神祇的圣祠，一部分是介绍其中所代表的神祇，还有一部分是作为祭品。但是建筑及其精雕细刻的柱头与造型，同样被看作是雕塑，它在形式上是抽象的，而且拥有雕塑一样的力量，能让人感动。建筑性雕塑通常是在城市的山上，高拔的位置强调了它居高临下的重要性，以及它在公众生活中的激励作用。正如亚里士多德所规定的那样：“位置应是看得阔远的所在，它能赋予道德与四方的塔楼以崇高感。”

许多早期的希腊神庙都无法幸存，因为它们是用木材和泥砖建造的。公元2世纪时帕萨尼亚斯曾著有无价的希腊旅游指



南，他写道，甚至在古代奥林匹亚的赫拉神庙里，也只有一根橡木圆柱仍在原处，其余都被石柱所取代了。不过古风时期之后，希腊神庙采用了更耐久的材料来建造——多数情况下是用石灰石，它在各地都容易获得，而大理石则更有气势（也更昂贵）。在整个希腊，只要不是在它西方的殖民地，大理石是唾手可得的。蓝白色的石头来自雅典东面的海默突斯山（Hymettus）。专用来雕刻的闪光的白石则采自这个城市东北部的彭特里卡斯山（Pentelicus）。而在爱琴海的各岛，尤其是帕罗斯岛（Paros），能供应不同数量与质量的大理石。

在规范设计的希腊神庙中（见“多利安式与爱奥尼亚式神庙”，第112页），仍然透露着与迈锡尼中央大厅密切的亲缘性，甚至在它最精心制作的形式中，也仍保留着晚期建筑基本的简洁。任何情况下，希腊人的设计都有着出色的秩序，简洁而对称，一眼就能打动人。它反映了希腊人对比例的感受，以及他们为追求符合数字关系与几何规则的理想形式而付出的努力。无论这种设计是简单或是复杂，各个单元及其组合的性质不会有功能性的改变。古典的希腊建筑，就像古典的音乐一样，有一个简单的核心主题，却从中发展出一系列复杂但易于理解的变奏。

希腊人对比例法则的强调指导着他们的神庙设计。最早的神庙倾向于长而窄，宽与长的比例大致呈现为1:3。从公元前6世纪起，设计接近但绝少有精确到1:2的比例。古典神庙长是宽的两倍稍长一点。建筑和雕塑中的比例，同音乐中的和谐，在希腊人的心中是完全一致的，它反应了宇宙的秩序并将之具体化（见“波留克列特斯的理想雕像法则”，第126页）。

雕塑装饰集中在建筑的上部，在中楣与山墙上。建筑性雕塑，像独立的塑像一样，涂有颜色，通常仅仅放在建筑的不起结构性作用的位置上。在多利安柱式的神庙里尤其如此，其装饰性雕塑仅仅出现在三槽板与山墙的“空隙”上。爱奥尼亚式的建筑师在这方面倒没有这么严格，他们对整个中楣，有时甚至是低矮的柱础都进行装饰。偶尔他们还会用女性雕像来取代圆柱（女像柱，图5-16、5-52）。通过运用颜色，设计师们使结构的各部分更加清晰地显示出来，在特定的位置上柔化了石头的闪光，并为衬托这些雕像提供一个背景。

尽管颜色被强调，从而使本来看上去过于单调的简洁效果得到缓解，但希腊建筑首先看重的仍然是明晰与平衡。对于希腊人来说，要像埃及人那样运用那巨人式的圆柱——作为繁复装饰的领域，这是不可想像的（图3-25）。希腊神庙建筑的历史就是希腊的建筑师们不屈不挠地寻求建筑各部分的最佳（亦即他们所相信的完美）比例，以及建筑的整体性的历史。

### 意大利的赫拉神庙

关于早期希腊人在多利安式神庙设计上的成就，最好的例子是一座建于古风时期的庙宇（图5-13），它保存得异乎寻常

地完好。它约建于公元前550年，在柏埃斯图姆（Paestum，希腊的波塞冬尼亚〔Poseidonia〕，意大利那不勒斯的南部。这座巨大建筑的绕柱式柱廊（24.4米×51.85米）依然屹立着，不过大部分的柱上楣构，包括中楣、山墙与全部的屋顶都消失了。早期的调查认为它与罗马圆柱大厅风格之后、被称为“巴西利卡”的建筑相似，这幢建筑就是现在所知的祭献给赫拉的神庙。学者们称之为赫拉神庙I，以区别于后来的赫拉神庙II（图5-29），就在它不远处。

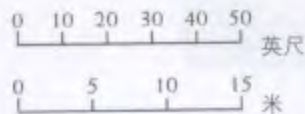
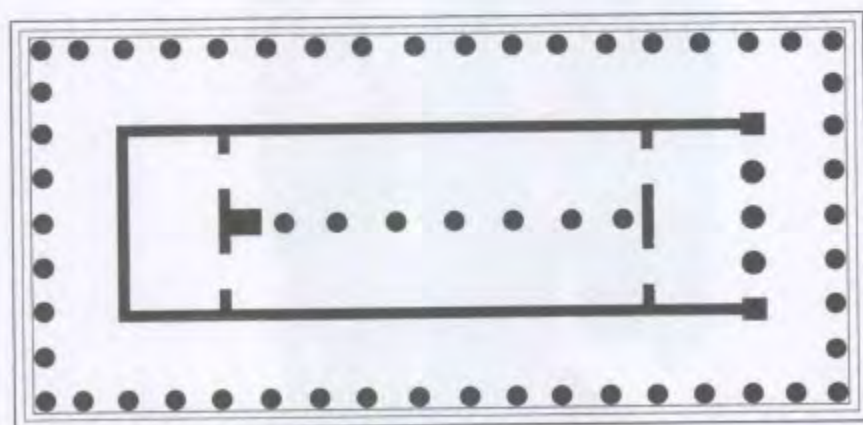


5-12 科尔，来自希腊雅典卫城，约公元前510年。大理石，高约54.6厘米。雅典卫城博物馆。



5-13 赫拉神庙（巴西利卡），意大利，帕埃斯图姆，约公元前550年。

这种误称部分地来源于该建筑的设计（图5-14），它与大部分的希腊神庙不同，这种与众不同的样式，仅仅在早期古风时代的庙宇中才能见到。它有一排中央圆柱，将内殿分成两个侧廊。圆柱立在“主梁”的下方（木质的横梁支配着山墙屋顶顶峰以下的建筑的长度），可以看到它以合乎逻辑的方式为屋顶的结构提供内部的支撑。不过这是在一些不利条件下的结果。其中之一是这样的内部安排就没有地方放置该庙所祭献的神的中央雕像了。同样，这种绕柱式的柱廊，为了适应内部空间，列于神庙正面的圆柱的数目不得不是奇数（在这座神庙里是九）。在帕埃斯图姆，三根圆柱取代了传统的两根圆柱，进而也就取



5-14 赫拉神庙平面图1，意大利，帕埃斯图姆，约公元前550年。

消了观看雕像的中门。尽管如此，赫拉神庙I每边18根圆柱形成了正面与侧面的圆柱大致为1:2的比率。

神庙的庄严因粗重、排列紧密的圆柱而得到强调，柱身的中段有明显的膨胀（凸肚状），使圆柱的轮廓与一根雪茄的轮廓相似。柱身顶部放置着巨大的、笨重的、煎饼似的多利安柱头，看上去像是被柱上楣构压倒性的重量压缩了，如果神庙巨大的屋顶能保留下来的话，这些圆柱看上去会被压缩得更厉害，蹲伏在本应高大的柱上楣构之下。圆柱与柱头以一种生动的方式表达了它们的承重功能。对于这种体量的设计与两柱之间狭窄的跨度，在结构上的理由可能是古风时期的建筑家们担心柱子过细、跨度过宽会导致上部结构的坍塌。此后的多利安式神庙，其圆柱被分得更开，外形也逐渐地优雅起来。柱身变得更加纤细，凸肚状变得更加精细，柱头变小，柱上楣构也变轻了。希腊的建筑师们在寻求建筑各部分之间理想的比例关系。古风时期的男青年与女青年立像是与同时代的类似问题紧密相联的。建筑与雕塑在公元前6世纪以相似的方式在发展。

### 岛上的大神庙

建筑师与雕塑家也常常被要求一同工作，正如在科孚岛（Corfu，古代的科塞拉）上那样，那里有一个伟大的多利安神庙，是祭献给阿尔特弥斯（Artemis）的，建于公元前6世纪。科孚岛是一个远离希腊西海岸线的岛屿，是大陆与意大利的希腊殖民地之间的贸易中转站。当地的繁荣使一座最早的石质绕柱式神庙在希腊建立成为可能。它大量地运用雕塑来进行装饰，排档间饰有浮雕（不幸的是如今已经支离破碎了）。两块山墙都以巨大的雕塑填充（在中央高度超过2.84米）。神庙两端的山墙看上去是以同样的方式装饰。西面的山墙（图5-15）保存得



5-15 阿尔特弥斯神庙的西面山墙，希腊，科孚岛，约公元前600—580年。石灰石，最高处高约284.5厘米。科孚考古博物馆。

更好一些。

由于其难以处理的三角外形，为山墙设计形象装饰不是一件容易的任务。中央的形象需要大的尺寸。相反，作为向两角收拢的山墙，可利用的空间就会逐渐变得狭窄。科孚岛神庙山墙中央的形象是三蛇发女怪之一的美杜莎，她是有着女性的身体与鸟的翅膀的恶魔。美杜莎还有着丑陋的面孔，以毒蛇作为头发，任何注视她的人都会变成石头。她显示出传统的古风式弯曲的脚、弯曲的手、像风车一样的姿势，意味着在奔跑或长翅膀在飞。她的左右是两只大型的猫科动物，它们共同作为神庙的守卫，将所有的敌人从女神的圣殿中驱逐出去（图5-6）。在普里尼阿斯公元前7世纪神庙的门楣上有类似的豹子在站岗。迈锡尼要塞大门的守卫狮子（图4-20），埃及守卫坟墓与宫殿入口的斯芬克司与拉玛苏像（图3-11），还有古代的近东（图2-18、2-21），都是科孚岛神庙的猫科动物所继承的传统。这种美杜莎与猫科动物三位一组的组合还让人想起了美索不达米亚的人兽合一的混合体（图2-10）。简而言之，科孚岛神庙的形象仍然是早期希腊雕塑的东方化方式的更远的例子。

在美杜莎与那两个巨兽之间是两个小人——怪物克律萨俄耳（Chrysaor）在她的左边，飞马佩加索斯（Pegasus）在她的右边。克律萨俄耳与佩加索斯都是美杜莎的孩子。根据传说，它们是当她的头部被希腊英雄珀尔修斯的剑重创之后从中蹦出来的。它们出现在活着的美杜莎的两侧，因而在时间上是不可能的。古风时期的艺术家并无兴趣讲述一个条理分明的故事，而是要借着描绘她的后代来表明中央形象的身份。尽管如此，山墙两隅的小得多的形象在于叙述故事情节。在观者的右边是宙斯，他正挥舞着闪电去杀死一个跪着的巨人。在墙角有一个死去的巨人。神与巨人之战从古风到希腊化时期都是希腊艺术流

行的主题，这是一个理性与秩序战胜混乱的隐喻。山墙左角是特洛伊战争高潮的一幕。阿喀琉斯的儿子尼奥普托列墨斯（Neoptolemos）杀死了登上宝座的国王普里阿摩斯（Priam）。这个组合的左边倒下的形象也许是死去的特洛伊。

负责科孚岛神庙山墙的大师是一个开拓者，这件作品显示了所有实验的迹象。在科孚岛神庙山墙上，叙事连贯性的缺乏与各形象比例上异乎寻常的多样性最终让位于这样的山墙设计：所有的形象都在演绎单独的事件，并以同样的大小出现。比如，雕塑家认识到，斜挑檐下的空间可以用差不多大小的神与英雄来填充，如果这件作品要运用站着、倚着、跪着、坐着与卧着的形象组合的话。科孚岛的大师发现动物是非常有用的空间填充物，因为不像人类，人类站起来比其他的形象都高。

### 特尔斐城的神与巨人之战

公元前6世纪，在爱琴岛与小亚细亚的西海岸，人们看到了宏伟的爱奥尼亚式神庙的建成。尽管如此，这件古风时期爱奥尼亚式的建筑与建筑雕塑的珍品并非一座神庙，而是西福诺斯（Siphnos）城建于特尔斐的阿波罗神殿内的一座珍宝馆（图5-16）。希腊人的珍宝馆是用来安全存放祭品的小型建筑。在特尔斐城，许多城邦都以很像神庙，但又不是绕柱式的建筑来表达他们的骄傲。雅典建了一座珍宝馆，门廊有多利安式的圆柱，中楣的排档间饰刻有雕塑。西福诺斯人特地在特尔斐珍宝馆中运用爱奥尼亚柱式。这座建筑的修建因该岛有金矿与银矿而成为可能。在门廊处，即人们期待看到有精美凹槽的爱奥尼亚式圆柱的地方，运用了精雕细刻的女像柱来取而代之。在爱奥尼亚式的建筑中，女像柱是很少见的。但它们在多利安式的建筑中并不为人所知，在那种建筑中看上去会很很不谐调。

## 艺术与社会

## 多利安式与爱奥尼亚式神庙

希腊神庙的平面图与立面图是随着年代、地理与单个项目的要求而变化的，但所有经典的希腊神庙都有共同的界定要素，这些要素使它们与其他文明的宗教建筑和其他类型的希腊建筑都能区分开。

## 平面图

神庙的核心是内殿或内堂，是一个没有窗户的房间，通常是为主像而建的。殿前有一个门廊，门廊通常在伸出的墙壁之间有两根圆柱（圆柱相对，即是在壁角柱之间）。一个更小的房间布置在内堂之后，但在古典形式里，希腊神庙在后部（后殿）有一个门廊，对着内堂空白的后墙。其目的不是功能性的而是装饰性的，是为了满足希腊人对于平衡与对称的迷恋。柱廊可以布置在神庙之前（前柱式，图5-50），或者前后都有（前后柱式，图5-53），或者更为常见的，是将内堂与其门廊完全围起而形成的绕柱式，如图版（比较图5-13、5-14）。单排的（绕柱式）柱廊是规范，但双排的（四周双列柱廊式）是专门精心建造的神庙的特征（图5-74）。

## 立面图

（柱上楣构）。在古风时代，为了划分这三个单元，有两套基本的系统发展起来，它们便是所谓的希腊建筑柱式。各柱式在细部的



性质与各部分的相关比例两方面都有所差别。柱式的名字是源于最常用它们的希腊地名。多利安式形成于大陆，并且是那里与希腊西方殖民地的首选风格。爱奥尼亚是爱琴岛与小亚细亚西海岸所选用的柱式。地理上的区分并非是绝对的。比如，爱奥尼亚式也常被雅典所采用（根据一些说法，雅典的雅典人被认为是未曾迁移的爱奥尼亚人）。

两种柱式都立在平台最上层的柱础上。金属将横向的每一层石块夹住，而金属暗榫则将纵向不同层的石块连起。圆柱有两或三个部分，按照顺序：柱身，上边有垂直的槽（凹槽）；柱头：在爱奥尼亚式中还有柱础。希腊石柱的柱身从下往上逐渐缩小，这与他们的弥诺斯和迈锡尼的先辈大异其趣。它们通常是由独立的鼓形石料组成，石料由金属暗榫来连接以防止其转动与移动。尽管人们都知道还有“大磐石”（单块的）圆柱的例子。在多利安柱式中，柱身的上部刻有一道或几道水平线（柱颈脚），它为到达柱头提供过渡。柱头有两个部分，其中底部的钟形圆饰随着不同的柱式而变化。在多利安式中，它凸起而类似于垫子，与弥诺斯和迈锡尼柱头的钟形圆饰相仿。在爱奥尼亚式中，它是小型的，支撑着一个以涡形卷装饰（涡形饰）为终端的垫子。它的上部元素——有两种型制——是平坦、方形的石块（圆柱顶板），为柱上楣构提供直接的支撑。

柱上楣构有三个部分：楣梁或柱顶过梁，它是主要的承重与分散重量的部分；中楣：还有上楣，它是一个模铸的水平突起物，它与两个倾斜的檐口一起构成一个三角形，将山墙框起来。在爱奥尼亚式里，楣梁被细分为三个水平层（饰带）。多利安式里，中楣被细分为三槽板与排挡间饰，而在爱奥尼亚式中中楣被空出来为浮雕提供的空间。

许多多利安式的组成部分似乎是由早期的木质建筑转化为石

希腊神庙以平台、柱廊、上部结构要素等更为严格的顺序来组成的。西福诺斯的雕像柱类似于同代的女青年立像，穿着爱奥尼亚式的长方形长袍与短袖外衣（图5-12）。

西福诺斯珍宝馆的另一个特征是建筑四边的中楣上刻有连续的雕像。北面的中楣表现了巨人与天神搏斗的流行题材，但它比科孚岛神庙山墙的处理要细致得多。该部分复原在这里（图5-17），右边的阿波罗与阿耳忒弥斯在追赶一个逃跑的巨人，而他们后面的一头拉着女神战车的狮子在攻击一个巨人，并咬住了他的上腹部。这件拥挤的作品最初是涂有颜色而极富生气的（涂绘的标签能识别不同的主角），有些人物还有金属武器，它的效果令人眼花缭乱。在其中一块盾牌上雕塑家刻上了自己的名字，很显然是对其成就的自豪。

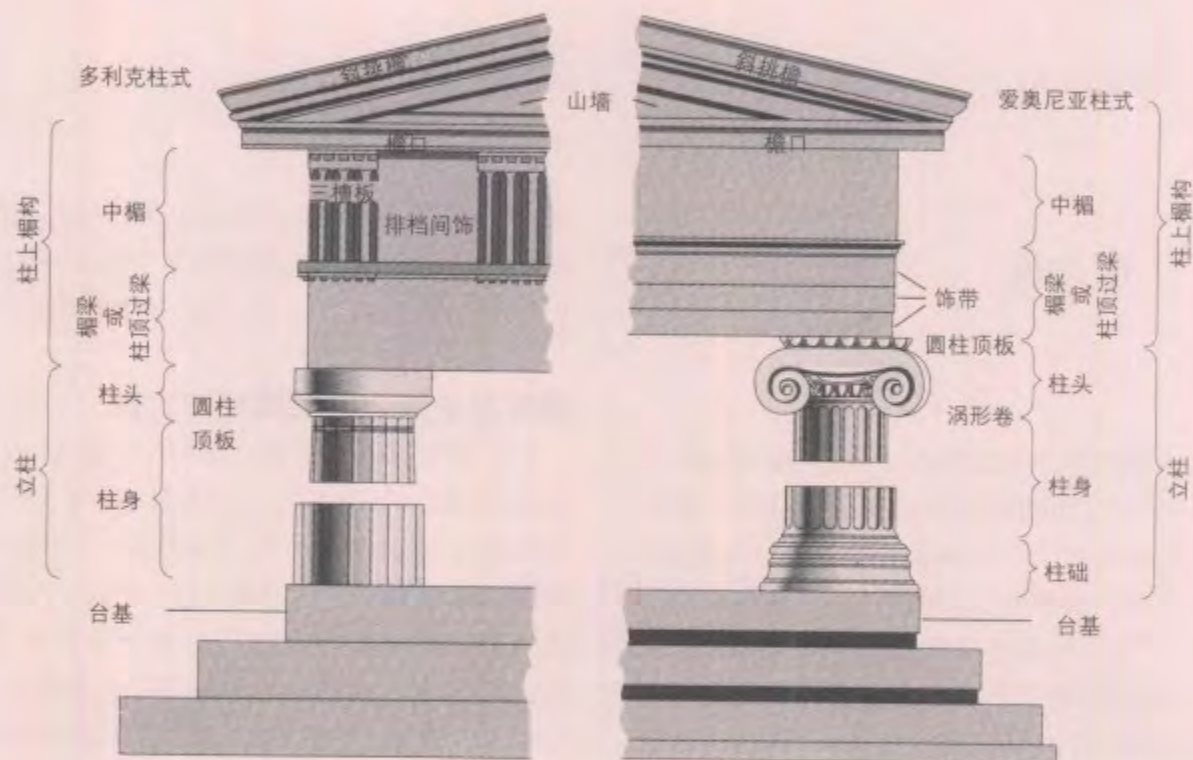


5-16 西福诺斯珍宝馆的复原图，希腊，特尔斐，约公元前530年。

质的。比如，中楣的三槽板与排档间饰的划分就能很好地解释为最初木工工艺的石质翻版。三槽板很可能便是源于架在水平支座，即楣梁上的横梁的末端。而排档间饰则对应于最初的木质结构中横梁间的空位。

多利安式外观宏大，其坚实的圆柱牢牢地立于台基之上。与厚

重而朴素的多利安式相比，爱奥尼亚式显得轻巧、灵活而更富于装饰。它的圆柱更加纤细，从模铸的地基上兴起。多利安式的凹槽与尖锐的屋脊相适应（尖脊），而爱奥尼亚式的屋脊则很平坦（平缘）。当然，两种柱式最明显的差别是在柱头上——多利安式极其的朴素，而爱奥尼亚式则富于装饰。



5-17 巨人与天神搏斗，希腊，特尔斐。西福诺斯珍宝馆北面中楣细部，约公元前530年。大理石，高约63.5厘米。特尔斐考古博物馆。



5-18 克莱提亚斯绘，俄各提莫斯制，弗朗索瓦花瓶（雅典黑绘涡形双耳喷口杯），来自意大利的奇乌西，约公元前570年。整体图（左）和花瓶另一面的半人马怪的细部（右），高约66厘米。佛罗伦萨考古博物馆。

## 瓶 画

### 艺术家的签名

标志式的形象与艺术家的签名也出现在古风时期的瓶画上。这一希腊瓶画阶段的杰作叫作弗朗索瓦花瓶（图5-18），是以发掘者的名字命名的，他是在意大利奇乌西（Chiusi）（见地图，第9章，230页）的一个埃特鲁斯坎人的墓中发现这些东西的（在数目庞大的碎片中），这些东西是从雅典传入奇乌西的。

弗朗索瓦花瓶（一种新的双耳喷口杯，其螺旋形的把手可能是受其由贵重金属制作原型的启发）是由画师【“我是克莱提亚斯（Kleitias）所画”】与陶工【“我是俄各提莫斯（Ergotimos）所制”】共同署名的。事实，每件花瓶都得签两次。花瓶展示了许多相似的人物与动物，甚至还有一些非生物的东西。其中只有一个条纹是专门描绘东方化的动物与斯芬克司的全部故事。其余的构成了一部精选的希腊神话百科全书，集中了珀琉斯与他的儿子阿喀琉斯——荷马史诗《伊利亚特》中的大英雄，还有传说中的雅典国王忒修斯的英雄故事。

这里所展示的细部，是拉庇泰族（一个北方的希腊部落）与半人马怪（centauromachy）在婚礼后的战斗，半人马怪是这次婚礼所邀请的客人，它们喝醉后企图诱拐拉庇泰族的童男童女。忒修斯也在客人名单之列，他在这些半人马怪的希腊对手中格外显眼。克莱提亚斯就像他的长于几何图案装饰的先人们（图5-1）所做的那样，没有用装饰物填充人物之间的空间，不过他的英雄遵循古老的组合风格（侧面的头部与正面的眼睛，正面的躯体与侧面的脚和手）。他的半人马怪比那些几何图案（图5-2）更令人信服。半人马怪更多的是上/下关系而非前/后关系。它的下部（马）有四条完全一样的腿，而上部完全是人，

半人马怪的动物部分以全侧出现，而人的头部与躯体则是正视与侧视的组合物。（克莱提亚斯对那个倒在右边的半人马怪这一更具危险性的细节运用了统一的全侧造型。）

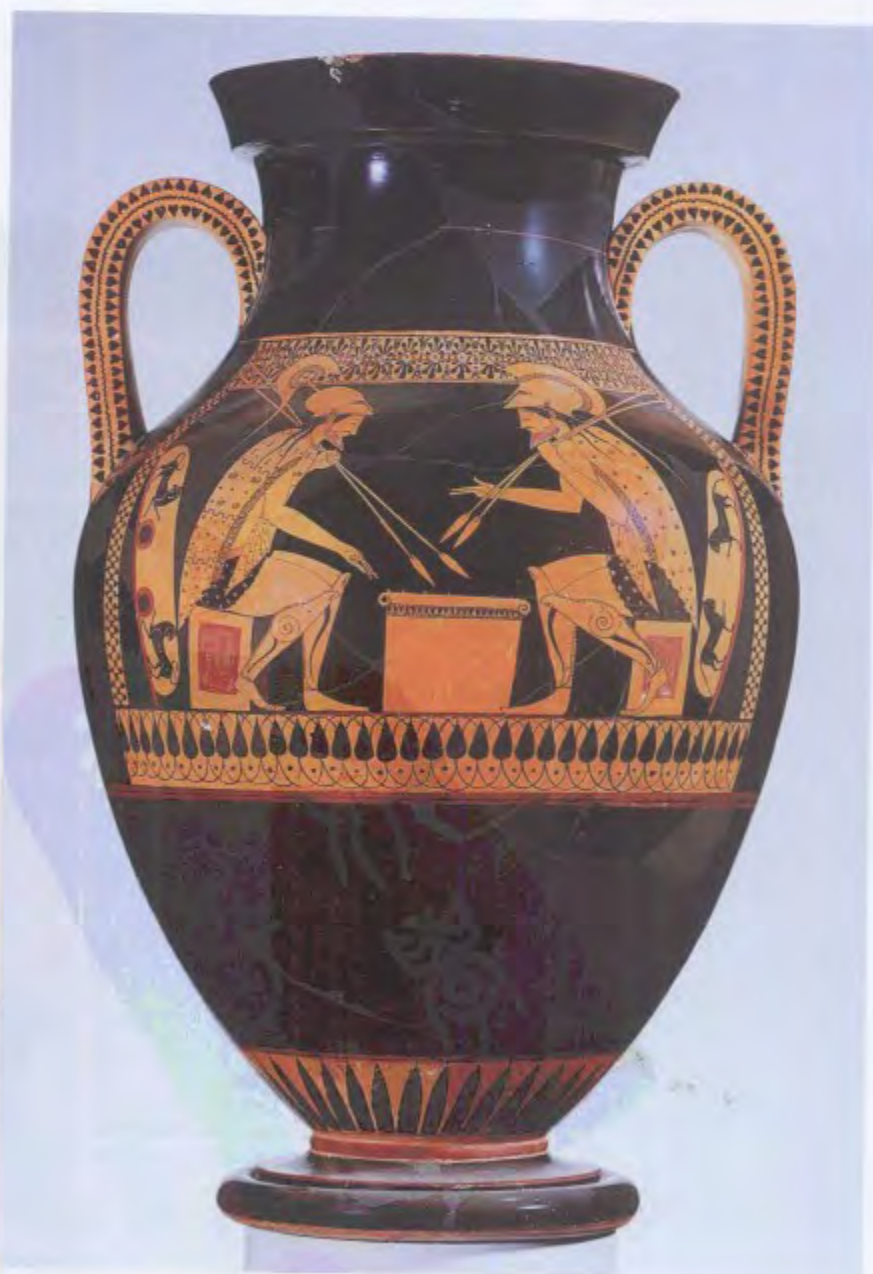
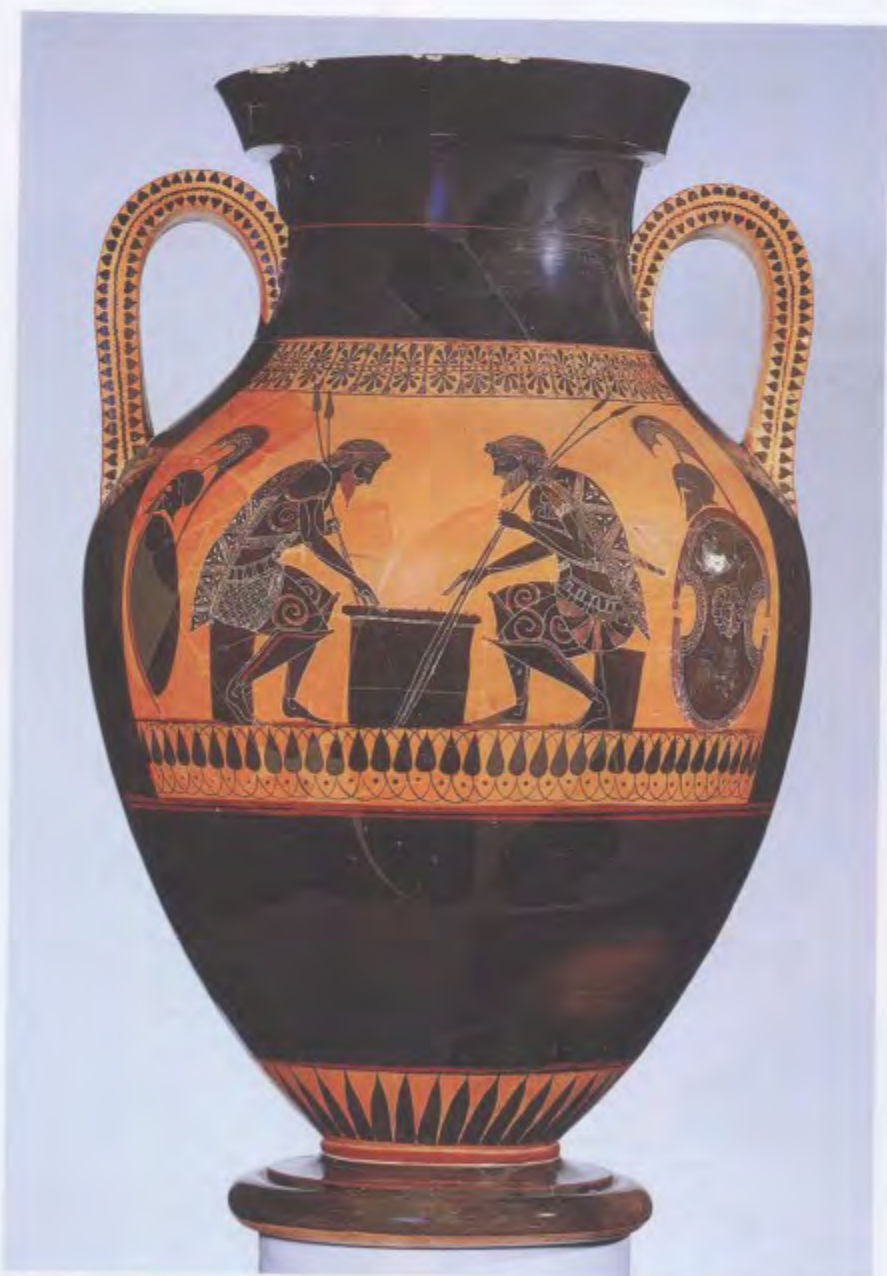
### 埃克基亚斯，黑绘风格的大师

公认的黑绘风格大师是个雅典人，名叫埃克基亚斯（Exekias），他的花瓶不仅大量出口，而且还被大量复制。他最伟大的作品也许是一件双耳陶瓶，它是在瓦尔奇（Vulci）（见地图，第9章，230页）的埃特鲁斯坎人的墓里发现的，在上面埃克基亚斯以画师与陶工的身份签了名（图5-19）。他没有将瓶面划分成一系列的水平饰带，而是代之以一个巨大的被框起的平面，上面充满了身材高大的人物形象。左边是全副武装的阿喀琉斯，他正在与同伴埃阿斯玩骰子戏。在阿喀琉斯的唇边有一个词“tesara”（四）；埃阿斯则喊出了“tria”（三）。埃阿斯取下了他的头盔，但两人都拿着矛。他们的盾放在一旁，都准备好了为某一时刻的警报而行动。这是一个“暴风雨前的宁静”的经典场面。埃克基亚斯选择描绘的这一幕与古风时期对戏剧性行动的迷恋正好相反。在古风艺术中没有，而将成为下个世纪古典希腊艺术特征的庄严感与张力，已经在这里出现了。

作为黑绘画家，埃克基亚斯无与伦比。在精致的图案中，如英雄斗篷（以白色的精到笔触来强调）上图案极其复杂的刻画，还有出色的构图中，可以看到这种无与伦比。由两位英雄的背部构成的拱形与陶瓶的圆形肩部相呼应。而瓶子的形状又与阿喀琉斯和埃阿斯的头与矛之间的空白相呼应。埃克基亚斯还用矛将观者的视线引向骰子戏，那是吸引英雄目光的地方。当然，这些眼睛并不真正看向桌子，而是以一种古代的方式以侧面的头部向外望。埃克基亚斯仍然是继承许多过去的传统。在人物绘画上，真正的革新还有待于比黑绘人物及其侧影和雕刻细节更富于变化的新的瓶画技法。



5-19 埃克基亚斯，阿喀琉斯与埃阿斯玩骰子戏（雅典黑绘双耳陶瓶细部），来自意大利的瓦尔奇，约公元前540—530年。整个容器高约61厘米。罗马梵蒂冈博物馆。



5-20 安多基德斯画师，阿喀琉斯与埃阿斯玩骰子戏（雅典双语双耳陶瓶），意大利，奥维多。约公元前525—520年，黑绘面（左）和红绘面（右），高约53.4厘米。波士顿美术馆。

## “双语”绘画

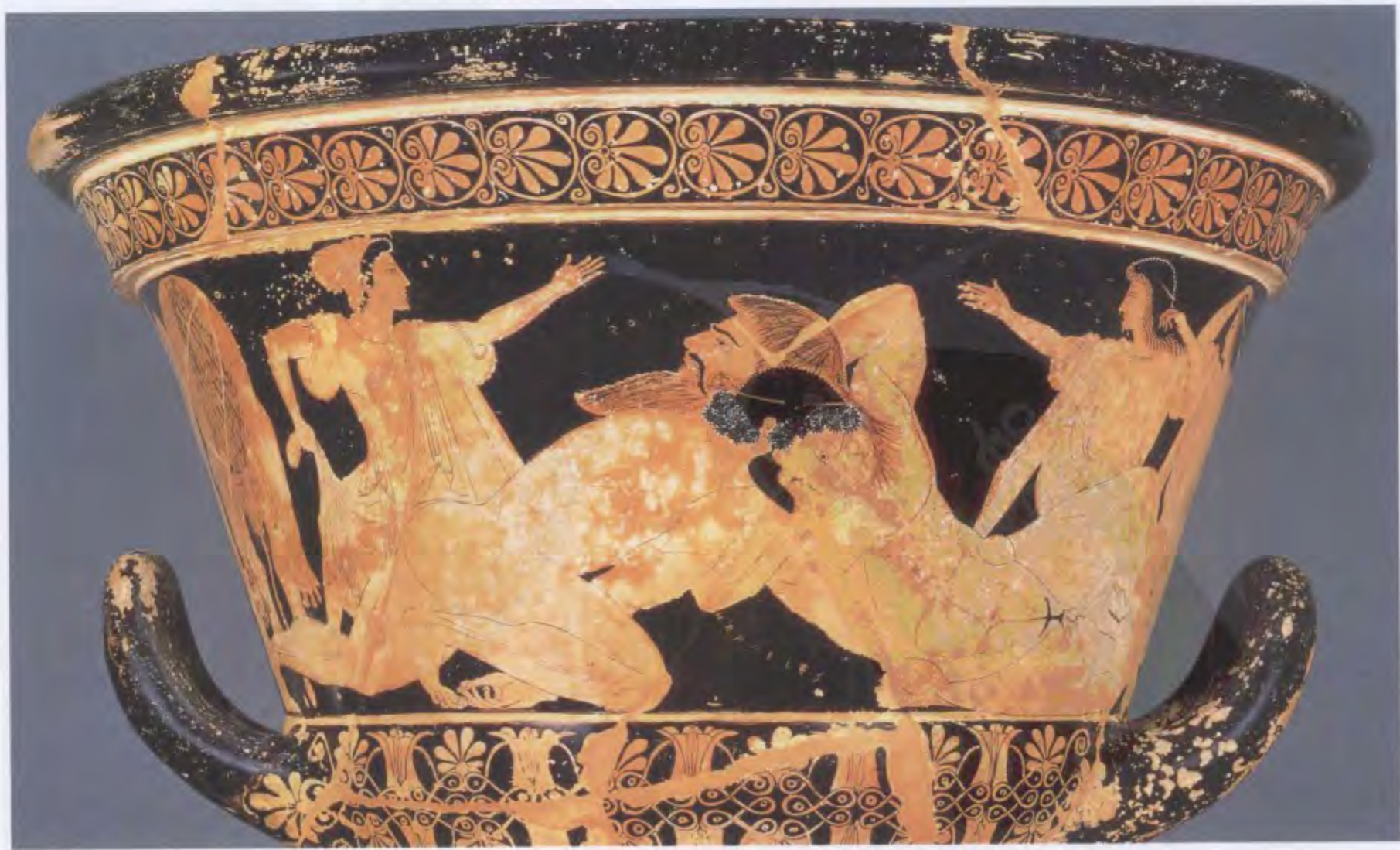
这种新技法大概诞生于公元前530年，负责者以安多基德斯(Andokides)画师之名为人所知，他是一个匿名的画师，他以陶工安多基德斯的签名来装饰陶瓶。在以同样的构图画于两侧的一系列实验性的陶瓶上，可以很好地研究这两种技术之间的差异。一次是以黑绘的风格来画，一次则以新技术红绘的风格来画。这样的陶瓶，绰号“双语陶瓶”，仅仅制作了很短的一段时间。一个很有意思的例子便是这个双耳陶瓶，现藏波士顿，由安多基德斯画师所绘(图5-20)，上边的形象是双语画师的老师——埃克基亚斯的阿喀琉斯与埃阿斯的翻版。

安多基德斯画师既不是在黑绘也不是在红绘中获得了造型的鲜明性，而且这种处理细节的手法绝对是低级的。但是新的红绘技法比起过去的黑绘手法有着明显的优越性。红绘是黑绘的反转。原先是黑的地方现在是红的，反之亦然。这位艺术家还是运用同样的黑色涂料。但与用这种涂料去创作人物的侧影不同的是，画师只是用涂料画出人物的轮廓，并将背景涂黑。红色黏土的底色则留给了人物自身。内部的细节现在可以用柔软的笔触来画出，取代了坚硬的金属刻刀。而且艺术家可以改变涂料的厚度，加厚便可使卷发产生浮雕的效果，或者将它稀释可以创造棕色的阴影，从而扩展了希腊陶瓶画师工艺的用色范围。安多基德斯画师——很多人认为他就是陶工安多基德斯本人——并不炫耀他自己所具有的革新潜能。但是他创造了一种技术，在其他熟练画工的帮助下改革了绘画艺术。

## 欧夫罗尼奥斯，红绘风格的大师

欧夫罗尼奥斯(Euphronios)是那些年轻而更富于开创精神的画家之一。他在双耳喷口杯上对海格里斯与安泰(Antaios)之间的战斗的描绘，让我们看到了新的红绘技术的激动人心的可能性。安泰是利比亚的巨人，大地的儿子，他的力量源自与大地的接触。为了打败他，海格里斯将他举到了半空中，扼住他，不让他身体的任何一部分接触大地。但欧夫罗尼奥斯并不表现海格里斯获胜的时刻。这两个人在地上摔跤，安泰仍然拥有强大的力量。尽管如此，海格里斯仍占上风。巨人的脸上掩饰着痛苦。他的眼睛在转动，还露出牙齿。他的右臂已不能动弹，手指无力。欧夫罗尼奥斯用淡釉来表现安泰乱蓬蓬的金棕色的胡子——有意与那位不动声色的希腊英雄整洁的发式与仔细修饰的胡子形成对比。

这位艺术家还用淡釉描绘出两个人的肌肉。但欧夫罗尼奥斯并不仅仅意在表现出正确的人体解剖，他同样希望让人看到他的人物占据着空间。那种能极好地表达人体特定局部的人物惯常的组合姿势，在欧夫罗尼奥斯试图再现时，被有意回避掉了。比如，他从前面展现了巨人安泰的右腿，小腿则消失在了巨人的后面，一眼看上去仅仅能看到右脚的一部分。观者必须在心中做大腿与脚之间的连结。欧夫罗尼奥斯不再是画一个二维的平面，将程式化的姿势填入其间，就像古风时期与前希腊的前辈一直做的那样。他的平面是在一个神话世界上的一扇窗，这个世界里的主角占据着三维的空间。这是一幅画被设想成什么的一种革命性的新概念。



5-21 欧夫罗尼奥斯，海格里斯摔倒巨人安泰(一件雅典红绘花型双瓶的细部)，来自意大利，约公元前510年。整体容器高约48.3厘米。巴黎卢浮宫。



## 欧夫罗尼奥斯的对手

在一件由欧西米德斯（Euthymides）绘制的出色陶瓶上，可以看到一种对绘画本身的关注，欧西米德斯是欧夫罗尼奥斯的同代人也是他的对手（图 5-22）。这件作品的题材与蓄酒瓶相适应——三个东倒西歪的醉酒者。但它的主题不过是艺术家用来试验再现人体千姿百态姿势的借口。人体没有重叠，这不是巧合，因为每个人体都是一个独立的对形象的研究。欧西米德斯拒绝了传统的正侧面组合的视角，不是将躯体画成二维平面的图案，而是在四分之三侧的视角中画出了透视图。最为出色的是中间的那个人物，他在四分之三视角中展现为扭转的脊柱与半个臀部。早期的艺术家无意于这样的姿势，因为这些姿势不仅是不完整的，而且没有展示人体“主要”的一面。但对于欧西米德斯而言，从这样一个与众不同的视角来画人物，



5-23 安斯摩斯，准备洗澡的女孩（雅典红绘基里克斯陶杯的内部），来自意大利的奇乌西，约公元前490年。画面直径约15.24厘米。布鲁塞尔。

这个挑战本身就是一个奖励。带着可以理解的骄傲，他在程式化的签名“我是欧西米德斯所画”上加了一句“而欧夫罗尼奥斯永远无法（做到）”，以此来宣扬他的成就。

对男人体透视的兴趣很快就扩展到了对女裸体的研究上来，正如由安斯摩斯在一个基里克斯陶杯（酒杯）内所画的那样（图 5-23）。作品的出色不仅仅在于从四分之三角度对女孩的躯体与双乳的成功透视，还在于它的题材。这既不是神话，也不是富有的贵族举行宴会的一幕。这是一个女仆，而不是这间房子的女主人，她在将女主人的衣服拿到浴池去。这种场面，即使不提及女裸体，也绝不会在该时代的纪念性绘画或雕塑中公开描绘。这样的题材仅仅是在私人性的空间中才可被接受。

## 埃伊那岛与向古典时代的过渡

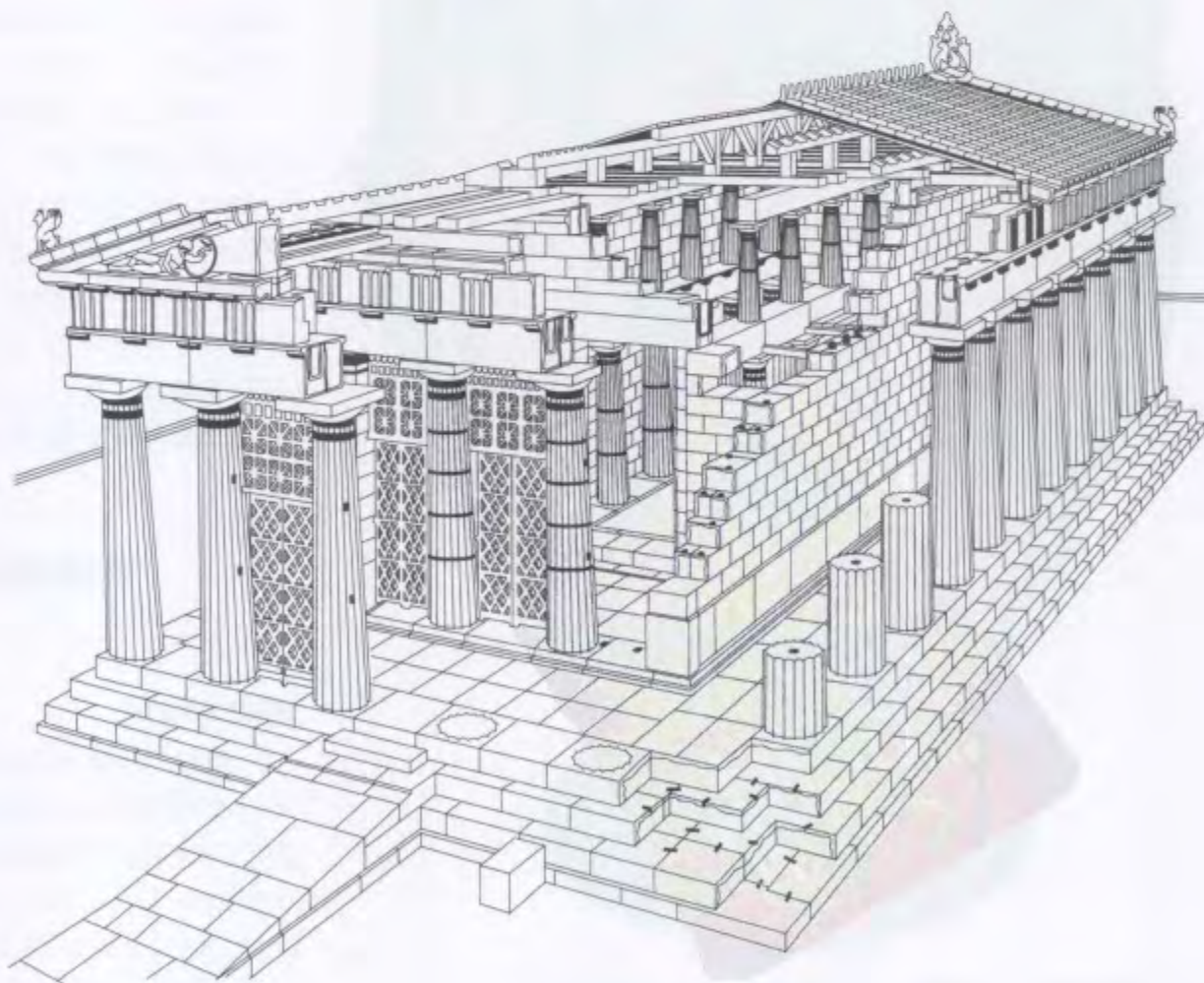
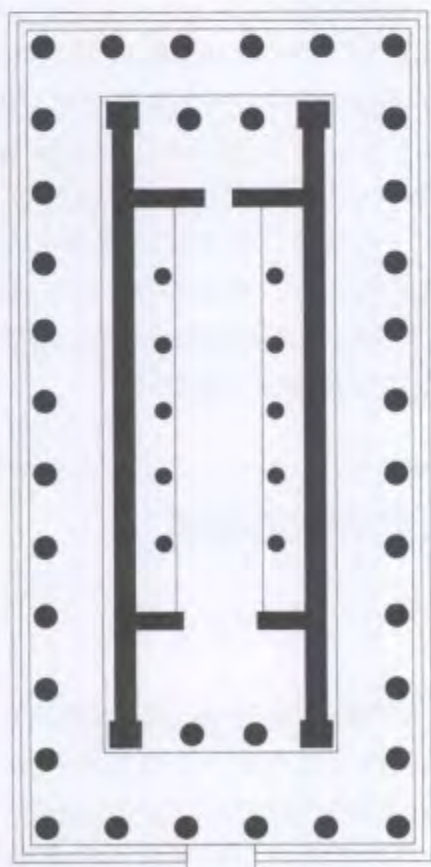
### 发展与变革

发展与变革的比例相仿，和柏埃斯图姆那令人印象深刻却十分难看的古风时期的赫拉神庙相比，这也是一个更为简洁的建筑。多利安式的建筑在过去的半个世纪里吸收了很多的东西。埃伊那岛（Aegina）神庙（图 5-24）的圆柱间隔更宽，柱身更纤细。柱头为从下方垂直的柱身到上部水平的楣梁创造了一个过渡。消失的是古风时代单调的钟形圆饰与柏埃斯图姆圆柱那膨胀的柱身。

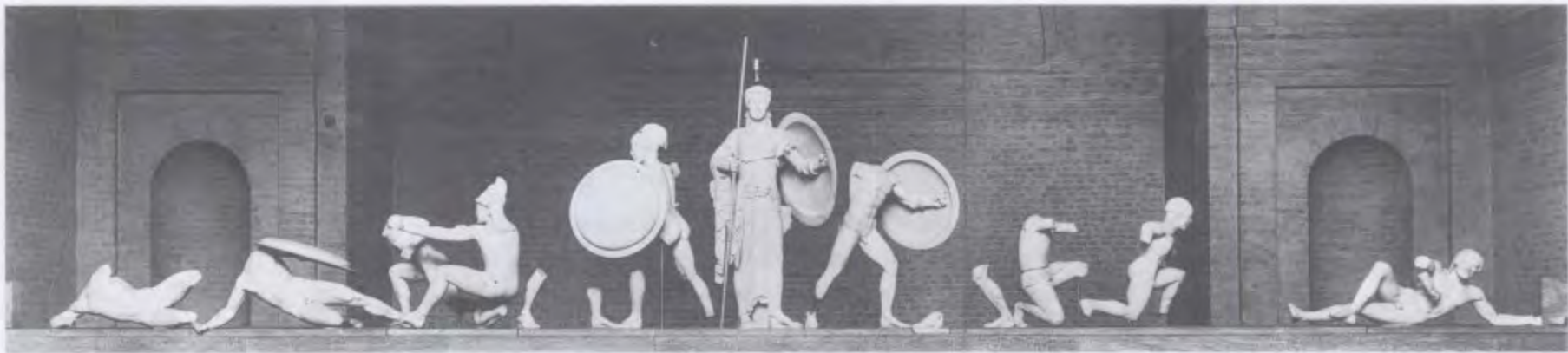


5-22 欧西米德斯，三个醉酒者（希腊红绘双耳酒瓶），来自意大利的瓦尔奇，约公元前510年。高约61厘米。慕尼黑。

5-24 埃伊那神庙，希腊埃伊那岛，公元前500—490年。



5-25 埃伊那神庙的平面图（左）和复原剖面图（右），希腊埃伊那岛，公元前500—490年。



5-26 埃伊那神庙西面山墙，希腊埃伊那岛，公元前500—490年。大理石，中心高约172.7厘米。慕尼黑国立古代艺术陈列馆。

这个神庙的平面图与内部的立面图同样很简练（图5-25）。取代贯穿内堂单排圆柱的是双柱廊——而且每一排都有两层。这种布局使雕像可以放在中轴线上，从而使视线不受阻碍地沿着门廊内的双柱聚集在建筑物的前方。

两面山墙都填以与实物等大的雕像（图5-26），还采用了同样的主题与构图。主题是希腊与特洛伊之战，雅典娜站在血腥战役的中心。她比其他的形象大，因为她是神，不过人类的英雄们都以同样的大小进行雕刻，而无视他们在山墙中的位置。与科孚岛的实验性设计不同，埃伊那岛神庙的山墙以统一的主题和统一的大小为特征。后者是通过运用从立（雅典娜）、倒、跪与躺（希腊人和特洛伊人）的全部人体姿态来获得的。

### 古风让位于古典

大约在公元前490年，埃伊那岛神庙建成后，其山墙上的雕塑已经被安排到了适当的位置。但东端的山墙雕像被毁坏了，并在十年或者二十年后被一组新的雕像取代了。比较早期与晚期的形象是很有意义的。西面山墙垂死的勇士被认为仍是古风风格（图5-27）。他的躯体僵硬地前伸，还正面对着观者。实际上，他是在冲我们笑，尽管铜箭（如今已经不见了）穿透了他的胸膛。他就像一家商店橱窗里的模特，为了引人注目，手和脚都受人摆布。观者无论如何也感觉不到他是一个有思想与感觉的人。东面山墙与之相应的形象则完全不同（图5-28），不仅仅是勇士的姿势更加自然，也更加复杂，他的身体被摆向了



5-27 垂死的战士，阿法亚神庙西面山墙，希腊埃伊那岛，公元前500—490年。大理石，长约158.8厘米。慕尼黑国立古代艺术陈列馆。



5-28 垂死的战士，阿法亚神庙东面山墙，希腊埃伊那岛，公元前490—480年。大理石，长约185.4厘米。慕尼黑国立古代艺术陈列馆。

面向观者的角度——他就像欧夫罗尼奥斯和欧西米德斯所画的人物一样——而且他还感觉到了他的伤口，就如同一个有血有肉的人那样。他知道难逃一死，却仍然以他的盾牌来做支撑，挣扎着想再次站起来。而且他没有望向观众，他所关注的是他的痛苦，而不是观众。两件雕像相隔不过仅仅十年，也许是二十年，但他们却已属于不同时代了。后来的那个战士不再属于古风的世界，此时的雕刻家们已经将解剖模式（以及微笑）运用到了雕像的外部。这一雕像属于古典的世界，在这个世界中，雕像就像真人那样运动，并且具有像现实中的男女那样的自我意识。它极大地改变了雕像意味着要成为某个东西这一概念。就如在绘画中一样，雕刻中的古典革命也已发生。

## 早期与盛期的古典时期 (公元前5世纪)

### 希波战争的后果

艺术史家们猜测古典时代的开端始于一个历史事件：波斯入侵者被联合起来的希腊城邦所击败。公元前480年，在雅典短暂地被占领与劫掠之后，希腊人在萨拉米斯(salamis)对波斯人的海战中取得了决定性的胜利，这是一场艰难的战斗，甚至希腊就要被亚洲吞并，波斯王薛西斯(Xerxes)将要统治全世界。公元前494年，希腊城米利被摧毁，波斯人屠杀了全部男性居民，并将妇女和儿童卖为奴隶。希腊人从亚洲“野蛮人”

注：在《历代艺术》中，带大写字母的形容词“Classical”特指古希腊古典时期，公元前480—323年。带小写字母的“classic”，泛指古希腊罗马的遗物，也就是在第5、9、10章所探讨的那个时代。

的统治下的大逃亡使希腊人产生了身份感，这种身份感是如此的强烈，以至于从那时起欧洲文明史与亚洲文明史就被区分开来，尽管它们仍继续相互影响。

伟大的悲剧诗人埃斯库罗斯的观点是那个时代相当有代表性的看法，他在《奥瑞斯提亚》(《Oresteia》)中赞美了理性与法治对残暴的罪行、血腥的战争和疯狂的报复的胜利。作为马拉松大战中的一名老兵，埃斯库罗斯以壮丽的诗篇批判了希腊人在波斯人入侵的存亡之时所表现出的人性中所有的奴性与冷漠。

人们普遍认为波斯人威胁消除后的数十年是希腊文明的高峰期。这是戏剧家索福克勒斯和欧里庇得斯还有埃斯库罗斯的时代，是历史学家希罗多德、政治家伯里克利和哲学家苏格拉底的时代，是众多极负盛名的建筑师、雕塑家和画家的时代。

## 建筑及建筑雕塑

### 为奥林匹亚而建的新神庙

古典艺术与建筑的第一座伟大纪念碑是奥林匹亚的宙斯神庙，在这里每四年举行一次奥林匹克运动会。神庙于公元前470年开始修建，很可能于公元前457年竣工。建筑师为艾丽斯城的里班(Libon)。今天这座建筑已经成为废墟，它那引人注目的倒下的圆柱提醒人们不要忘记时光掠过人类最伟大的建筑之一时所产生的效果。尽管如此，通过参观稍后的极忠实地模仿宙斯的奥林匹亚圣祠的多利安式神庙——柏埃斯图姆的第二赫拉神庙(图5-29)，学习艺术史的学生们还是可以获得关于其原貌的很多印象。这两座神庙的平面和立面沿袭了埃伊那岛的埃伊那神庙的模式：较窄两端的圆柱数为偶数(6个)，两两相对，内堂顶底之间有两排圆柱，但埃伊那神庙也不及宙斯神庙更富于装饰。不仅两座山墙上布满了雕像，门廊多利安式中楣上的6个排档和后室与此相对应的6个也饰以浮雕。

5-29 赫拉神庙II，意大利的柏埃斯图姆，约公元前460年。





5-30 宙斯神庙的东山墙，希腊奥林匹亚，约公元前470—456年。大理石，宽约26.5米。奥林匹亚考古博物馆。

### 战车比赛中的阴谋

宙斯神庙东山墙的题材有着深刻的本土意义：珀罗普斯(Pelops)(伯罗奔尼撒半岛得名于他)和国王欧诺茂斯(Oinomaos)之间的战车比赛(图5-30)。这是个不吉利的故事，欧诺茂斯有一个女儿希波达米亚(Hippodameia)，有预言说倘若希波达米亚出嫁，她的父亲便会死。因此，欧诺茂斯与所有想娶希波达米亚为妻的求婚者赛车，从奥林匹亚驶到科林斯。若求婚者胜，他便赢得国王的女儿，若他输了，就会被杀死。每场比赛的结果都是注定的，因为欧诺茂斯拥有他父亲阿瑞斯留给他的神马，许多求婚者都被杀了，而珀罗普斯为了确保得胜，贿赂了为国王装备战车的马夫麦提洛斯(Myrtilos)，以使皇家战车在比赛中翻车。欧诺茂斯被杀了，珀罗普斯赢得了新娘。但他没付给麦提洛斯贿金，还将他溺死了。临死前麦提洛斯诅咒了珀罗普斯和他的后代。这个诅咒导致了珀罗普斯的儿子阿特柔斯的遇刺，并产生了一些在当时伟大的希腊悲剧作品中十分重要的情节，像在埃斯库罗斯的《奥瑞斯提亚》最广为人知的三出戏中，阿特柔斯的儿子阿伽门农将女儿伊芙琴尼亚献作祭品；阿伽门农被其妻克吕泰墨斯特拉的情人埃癸斯托斯所杀；埃癸斯托斯与克吕泰墨斯特拉又被阿伽门农和克吕泰墨斯特拉的儿子俄瑞斯忒斯所杀。

实际上，山墙上的雕塑(面对着奥林匹亚战车比赛的起跑线)被安排得就像舞台上的演员一样——宙斯在中央，欧诺茂斯和他的妻子在一边，珀罗普斯和希波达米亚在另一边。他们各自的战车在其两侧，一切都很平静。为每位观众所悉知的可怕之事即将发生。只有一个人为之动容——一个知道未来的预言家(图5-31)。他是一个不同寻常的形象，神祇、英雄和贵族青年男女的形象几乎是古风与古典雕像全部的内容，与此不同，他是个罕见的对老年人的描写。他秃头，满脸皱纹而且肌肉松弛——一脸惊恐的表情。这是真实的感情流露，而不是程式化的“古风的微笑”，这在希腊早期的雕刻中是没有先例的，而直到希腊化时期之前，也不是一个希腊艺术中常见的特征。

### 海格里斯的十二件任务

宙斯神庙的排挡间饰还在主题上与这个位置相关联，因为他们描绘了海格里斯的十二件任务(见“海格里斯，最伟大的希腊英雄”，第103页)，海格里斯是传说中奥林匹克运动会的创始人。在此处的排挡间饰图示中(图5-32)，海格里斯代替阿特拉斯神擎起天空(在女神雅典娜的帮助下——还有一个垫子)，阿特拉斯神踏上危险之旅，为这位英雄去取赫斯帕里得斯的金苹果。这一重负很快就要转回到阿特拉斯神的身上，但是

现在排挡间饰上的每一个高浮雕都静静地站立着，带着像奥林匹亚山墙上的雕像般静穆的庄严。

不论是姿势还是衣着(简单的多利安式的女式外衣)，所有的奥林匹亚形象都显出一种严肃感，与古风晚期的微笑和精致的着衣形象形成鲜明对比。许多艺术史家称这段希腊艺术的早期古典阶段为“严肃风格”。



5-31 预言家，希腊奥林匹亚，宙斯神庙东山墙，约公元前470—456年。大理石，高约137.2厘米。奥林匹亚考古博物馆。



5-32 雅典娜、海格里斯和拿着赫斯帕里得斯的金苹果的阿特拉斯神，希腊奥林匹亚，宙斯神庙的排档间饰，约公元前470—456年。大理石，高约160厘米。奥林匹亚考古博物馆。

## 雕像

### 新的站姿

最终突破古风时期男青年像那生硬的、不自然的源自埃及的姿势，同样是早期古典风格的特征。在奥林匹亚诸神的姿势中，还有在稍早的、来自雅典卫城的名为“克里同青年”（图5-33）——因为它曾被认为是由一位名为克里同的雕塑家雕刻的——的雕像中，可以看到这一变化。这是首次雕塑家不再被看作是在简单地再现人体，而是在描绘一个人（与石质雕像相反）是如何站立的。现实中的人并不是像那些长着生硬的腿的男青年像与女青年像，或者他们的埃及前辈那样的姿势站立的。人们会调整他们的重心，调整那围绕在伸直的、但更柔软的脊柱轴线旁的身体各主要部位的姿势。当人运动时，人体中富有弹性的肌肉与骨骼间的结构使得各个部位都能协调平稳地运动。“克里同青年”的作者便是首先把握了这一点，并将之表现在雕塑人像上。这位青年右臀微倾，暗示着重量转移到了他的左腿上。他的右腿放松地弯曲着，甚至头部也微微地扭向右侧，打破了几乎规定着全部早期雕像形式的不成文的正面律。这种被艺术史家们称为对偶倒列的重心的转移将古典与古风风格的希腊雕塑区分开了。在消失了千年之后，当这种方式再次出现在中世纪晚期与文艺复兴的那尊雕塑中时，它便成了显而易见的对古典艺术重新恢复兴趣的征兆。

### 从海中救起的青铜雕塑

“克里同青年”的革新在一尊战士铜像（图5-34）中被发挥得更加充分，这尊铜像是在里亚契附近的海域，意大利“长靴”的“足尖”处发现的。它是在一艘沉船货物中发现的一对雕塑中的一个，这艘船很可能是远古时沉没于从希腊开往罗马的途中，希腊雕塑家在那里享有盛誉。这些现在被称为“里亚契铜像”的雕塑是被一位潜水员偶然发现的。尽管在海水中浸



5-33 克里同青年，来自希腊雅典卫城，约公元前480年。大理石，高约86.4厘米。雅典卫城博物馆。



5-34 战士，来自意大利里亚契附近的海域，约公元前460—450年，青铜，高约198厘米，勒佐卡拉布里亚考古博物馆。

泡了将近两千年，不得不花上几年时间对它们进行清理与修复，但它们几乎是完整的，此个雕像仅仅是缺了盾、矛与花环而已。这是一件中空铸铜工艺的杰作（见“中空铸造的等大铜像”，第124页）。它有镶嵌的眼睛，银质的牙齿与睫毛，黄铜的嘴唇和乳头。重心转移得比克里同青年更为明显，战士头也更有力度地扭向右侧，肩膀倾斜，臀部摆动得更加明显，手臂从身体中解放了出来。古风风格的正面律与生硬感被在空间中的自由运动所取代了。

### 平静的胜利者与暴躁的神

能与里亚契勇士的高超技术相匹敌的是另外一尊铜雕（图5-35），制造时间比前者早十或二十年，为的是纪念格拉（西西里）的暴君波利扎罗斯（Polyzalos）在特尔斐的一场战车比赛的胜利。这件雕像简直就是一组庞大群雕的遗物，这组群雕包

括波利扎罗斯的御者、战车、马队和一个年轻的马夫。御者以近乎古风的姿势站着，但他的头和脚朝相反的方向扭转，同时腰部轻轻扭动以保持这种“严谨风格”。这一描绘选择的时间不是在狂热的赛中，而是在赛后，此时御者平静而谦逊地牵着他那还在胜利者跑道中的马。他伸出的右手握着缰绳（更低一点的左手是单独铸造的，已遗失），他穿着标准的御者装，腰带高束，肩与背都被系着，以免衣服抖动。衣褶同时强调了人物的直立与镇定，让人想起了希腊圆柱的凹槽。头上系着一根镶银的带子用来束住头发。眼睛用玻璃陶土制成，并被精巧的铜制眼睫毛所遮蔽。



5-35 战车御者，来自阿波罗圣殿中献给西西里的波利扎罗斯的一组群雕，希腊的特尔斐，约公元前470年，青铜，高约180.3厘米，特尔斐考古博物馆。

## 材料与技法

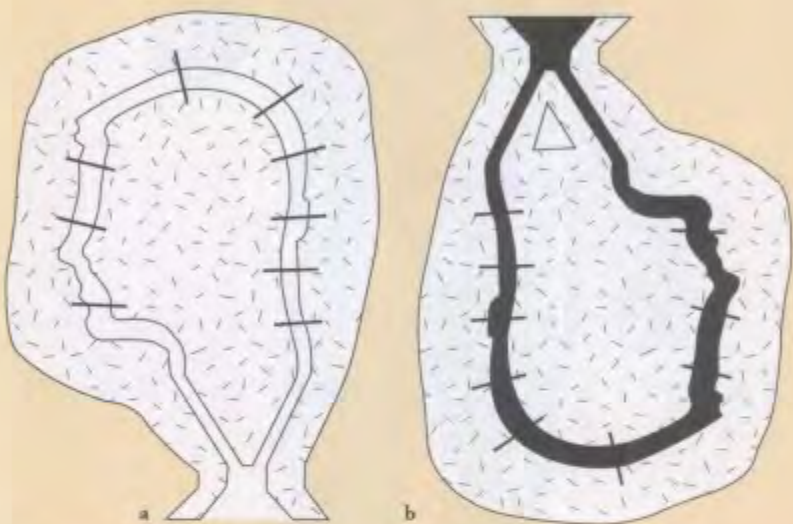
## 中空铸造的等大铜像

纪念性的铜雕，诸如里亚契勇士（图5-34）、战车御者（图5-35）与宙斯（图5-36），都需要极高的制作技术。制作它们是不可能像小型的几何与古风那样用一个简单的模型来完成的（图5-2、5-3）。重量、费用与大型铜块冷却后变形的性质，使运用实心的铜来制作等大的铸件很不现实。相反，大型的雕像都是用失蜡法中空铸成的。失蜡法有几个步骤是必须多次重复的，因为纪念性雕塑一直都是分成局部来铸造的——头、臂、手等等。

首先，雕塑家要为计划中的雕像制作一个等大的黏土模子。然后根据这个模型制作一个主模，并将它分割为几部分。待干后，主模的不同部分会作为身体各自独立的部位重又被拼接回去。然后，将一层蜂蜡涂在各模子的内侧。当蜡冷却后，将模子取走，而雕塑家便获得了一个与原来的泥模形状一致的空心蜡模。然后艺术家可以修正或简化某些细部，比如在蜡手上刻出指甲，或是在头上刻画出不同块面的头发。

接下来是将一个最外层泥模（包裹外模）裹在蜡模的外部，然后在蜡模空心的部分注入流质的泥核。再将金属针头（chaplets）穿透这个新的模子，将包裹外模与泥核连接起来（a）。现在将蜡熔化掉（失），将熔化的铜注入这个模子的空间中。铜凝固后并具有了与蜡模一致的外形后，将包裹外模与尽可能多的内核去掉，铸造过程也就完成了。最后，将各独立铸造的部分拼合起来并焊接，将瑕

疵与连接处铺平滑，镶嵌上眼睛，加上牙齿与眼睫毛，添上诸如矛或花环之类的佩饰。做这样的雕像造价昂贵，并会得到丰厚的奖赏。



失蜡法铸铜的两个步骤

(a) 泥模（覆盖），蜡模，以针头连接的泥核；

(b) 蜡熔化并在模子中注入熔化的铜

S. A 海明威，《古希腊古典时期的铜像是如何制作的》（马萨诸塞州剑桥市哈佛大学美术馆1996），4。

与之形成鲜明对比的是，运动中的男性形象是早期古典铜雕的另一主题（图5-36），比如潜水者在一次海难中找到的里亚契勇士，这次是在远离希腊海岸线的阿耳忒弥斯（Artemision）海峡。这位有胡子的神曾掷出一件握在他右手的武器，很可能是一个霹雳，在这种情形下，他就是宙斯。还有一种可能性是拿着三叉戟的波塞冬。这种姿势也同样完全可以很好地运用到一个标枪手身上去。他的两只手臂都大胆地展开，右脚跟离地，这强调了中空铸成的纪念性雕塑的轻盈与稳定。

## 为罗马赞助人而作的希腊雕像

与阿耳忒弥斯的宙斯相似的一尊铜雕是由米隆创作的著名的掷铁饼者（Diskobolos）（图5-37），我们仅仅是通过罗马的大理石复制品认识它的。甚至是在这件作品原作被从希腊转移出来时，就像里亚契与阿耳忒弥斯铜像一样，也只有一个社团或个人能够拥有它。需求是如此之大地超过供应，以致一个真正的产业应运而生，以适应罗马以希腊雕塑布置公共场所及私人别墅的需求。复制品通常是以价值不太高的大理石制成。媒

介的变化产生了不同的外观。多数情况下，仿制者也得加入一桩附加的树干，以支撑石雕的巨大重量，并靠在手臂与身体之间以巩固脆弱的地方。复制品很少能达到原作的品质，并且罗马的雕塑家们有时还随意地改变以符合他们自己的趣味和需要。比如，偶尔一件原作的仿真之作被置于一个特殊的背景之中。然而，这些复制品在今天是不可或缺的，没有它们就不可能重建古风之后的希腊雕塑史了。

米隆的掷铁饼者是一件强健的动态塑像，就像阿耳忒弥斯的宙斯一样，不过它是用一种近于古风的方式进行构图的，它有着侧面的四肢和一个近于正面的胸部，暗示着一根盘起的弹簧似的张力。就如同摆钟的一根指针一样，掷铁饼者的右手已经到达了弧形的顶点，但还未开始向下回摆。米隆凝固了这一动作，并协调了身体与四肢，以至于形成两个交错的弧形，产生了满弓蓄势待发的感受。尽管如此，这种张力并未显现于这个运动员的脸上，他是面无表情的。就像在随后的埃伊那岛神庙的山墙上那两个战士像一样（图5-28），他的头部转而避开观者。与古风的运动员雕像相比，古典的掷铁饼者不是为观众表演而是专注于手头的工作。



### 寻求理想的形式

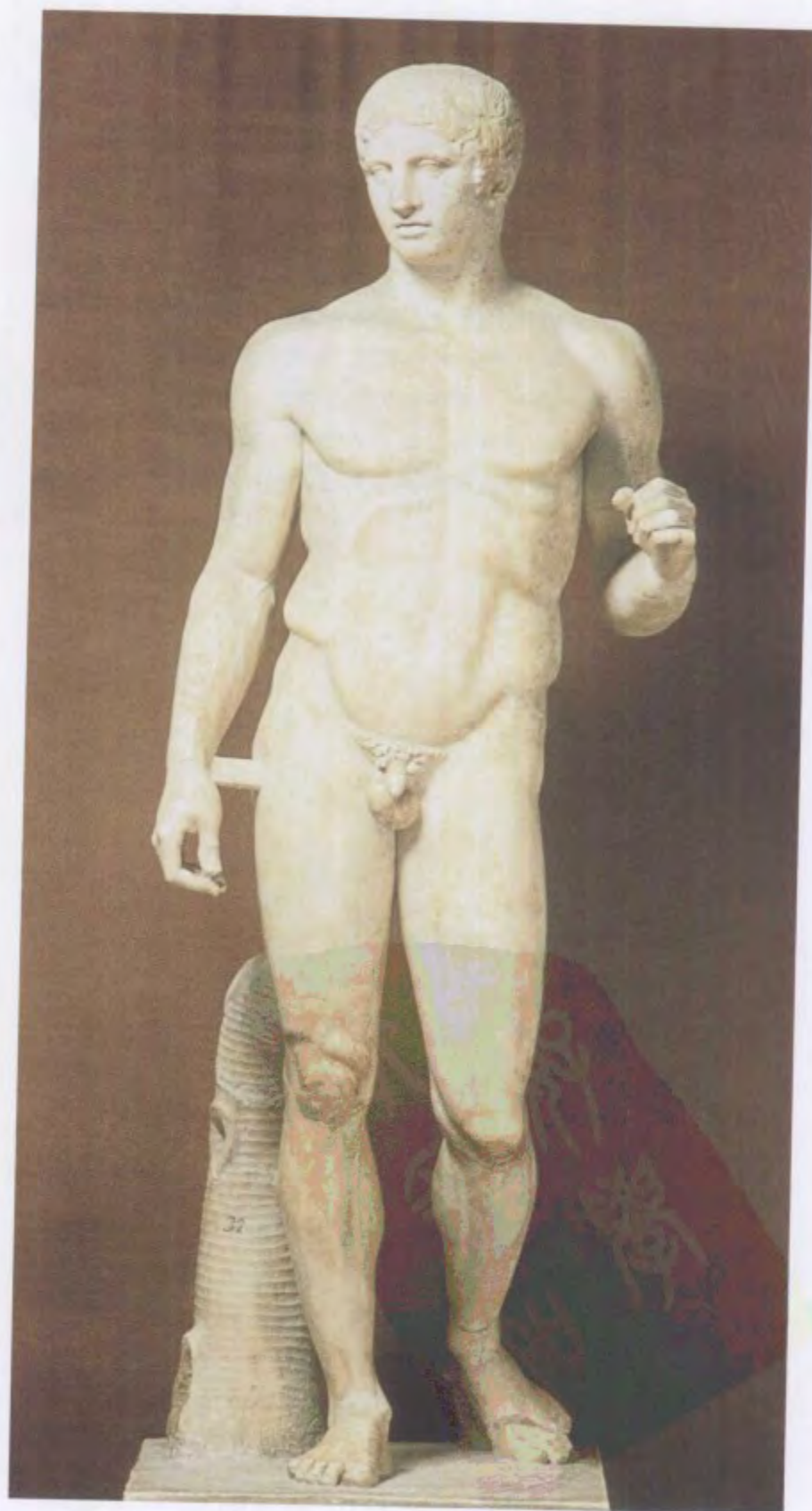
一个被复制得最频繁的希腊雕像就是波留克列特斯的持矛者 (Doryphoro)，它是古典雕塑设计的严格理性的一个缩影。原作已经遗失，这个是立在庞贝城角斗训练场的大理石复制品，在那里他被罗马的运动员用作模特展示 (图 5-38)。持矛者的雕像具体化实现了波留克列特斯裸体男性运动员或战士的理想雕像的设想。实际上，他为这一主题提供了实证。但持矛者是对这个雕像的一个现代描述性的称呼。他上面由波留克列特斯标记的名称是“规则” (见“波留克列特斯的理想雕像法则”，第 126 页)。



5-36 宙斯 (或波塞冬?)，来自希腊阿耳忒弥斯海峡的海域中，约公元前 460—450 年。青铜，高约 208 厘米。雅典国家考古博物馆。



5-37 米隆，掷铁饼者，约公元前 450 年。青铜原作的罗马大理石复制品，高约 155 厘米。罗马诺国立博物馆。



5-38 波留克列特斯，持矛者，来自意大利庞贝，约公元前 450—440 年。青铜原作的罗马大理石复制品，高约 210.8 厘米。那不勒斯国立考古博物馆。

## 文献资料

## 波留克列特斯的理想雕像法则

萨摩斯岛的毕达哥拉斯 (Pythagoras) 是古代世界最有影响力的哲学家之一。他生活于公元前6世纪后期，有一个著名的几何学公式仍以他的名字命名。据说毕达哥拉斯还发现，在音乐中的和弦产生于六弦琴琴弦间有规律的间隔之中，这个间隔可以以整数比来表达——2:1, 3:2, 4:3。他与他的追随者们——毕达哥拉斯学派 (Pythagoreans)，大多相信在整个自然之中能找到根本性的和谐比例。它决定着地球万物的形式，就像决定着宇宙的形式一般，而美就存在于和谐的数的比例之中。

按照这种推理，一个完美的雕像应该是根据一个无所不包的数学公式来塑造的。公元前5世纪中期，阿尔戈斯岛的雕塑家波留克列特斯 (Polykleitos) 开始制作这样的雕像 (图5-38)。他记录下了自己所遵循的规则，以及他在一篇名为《法规》的论文中所运用的比例。他的论文不幸佚失了，但一个生活于公元2世纪的医生伽林 (Galen)，对这位雕塑家的哲学做了如下的概述：“(美源于) 各部分的公度性 (对称性)，即手指到手指的公度性，全部手指到手掌与手腕的公度性，手指、手掌与手腕到前臂的公度性，前臂到上臂的公度性，以及其他所有各部分之间的公度性，正如波留克列特斯《法则》中对它们进行的阐

述那样…… (这位雕刻家) 根据论文的原则做了一个雕像，并以论文的题目《法则》来命名这尊雕像。”正因如此，写作于公元1世纪的老普林尼才会声称波留克列特斯“被认为是惟一一个在一件艺术作品中表达‘存在于艺术的理论基础之中的’艺术自身的人。”<sup>①</sup>

波留克列特斯的信条，即一个成功的雕像得自于对抽象原则的精确运用，在由罗马历史学家伊良 (Aelian) 所讲述的一则轶事 (很可能是后世的创造) 中有所反映：

波留克列特斯同时制作了两个雕塑，一个用于取悦众人，一个则遵循艺术法则。他听从每一个进入他工作室的人的意见，修改某处，改动其形式，惟众人之见是从。而后将这两个雕像展出。一个令人叹为观止，一个则为人取笑。波留克列特斯随即说，你们认为有毛病的那个，是你们自己做的，而令你们赞叹的那个，是我做的。”<sup>②</sup>

<sup>①</sup>J. J. Pollitt 译，《古希腊的艺术：原始资料与文献》(纽约：剑桥大学出版社，1990)，75。

<sup>②</sup>同上，79。

从古风的库罗斯到克里提奥斯 (Kritios) 的男孩再到里亚契的战士，希腊雕像革命在持矛者时到达顶峰。在立像中的对称倒列比以前更为显著，但是波留克列特斯并不满足于描绘一个简单的自然站立的形象。他的目的在于将人的运动赋予秩序，从而使它更漂亮更完美。他通过一个交错系统，或交叉平衡来实现。一眼看去似乎是一个偶然的自然姿态，实际上，这是将身体的各个部位极为复杂而精微地进行组织的结果。注意，比如说，支撑着的腿的作用与直垂的手臂相对应，来为雕像的右边提供圆柱体的平衡，使左边运动弯曲的肢体得以稳定。尽管如此，如果从解剖学来看，紧张和松弛的肢体看来都成对角两两对应。也就是说，右臂和左腿是放松的，而紧张支撑着的腿与弯曲的手臂相对应，手中握着一支矛。相同的方式，头部向右转的同时臀部轻微地向左扭转。尽管持矛者似乎要向前迈步，但他并没有走动。这种运动中不对称的平衡，这种伴随着运动的静止，以及由此产生的对抗性的和谐正是波留克列特斯风格的精髓。

## 雅典卫城

## 雅典的胜利与专制

当波留克列特斯在阿戈斯阐明他的法则时，雅典在伯里克利的领导下，正在进行着最为艰巨的建筑工程，即在公元前480年波斯人洗劫之后重建雅典卫城。雅典，尽管遭受到薛西斯大军带来的破坏，但带着极大的力量和声望从战争中复苏。雅典的指挥官西米斯托可斯果断地击败波斯海军，迫使他们撤离雅典西南部的萨拉米斯岛，并被迫撤回亚洲。

在公元前478年，由于波斯人撤离爱琴海，希腊人组织了一个联盟来共同抵抗新的来自东方的威胁，新的联盟就是提洛人联盟，因为它的总部在神圣的岛屿提洛而得名，它位于希腊本土和小亚细亚海岸之间。尽管开始时每个联盟成员都有平等的一票，但雅典居“平等之首”，它决定联盟船队的司令官，并

决定哪些城邦要配备船只，而哪些则改为向提洛岛的国库交纳年贡。接连不断的抗击波斯的战争保持了联盟的完整，但雅典逐渐扮演起了统治的角色。公元前454年，提洛岛的国库转移到了雅典，表面上是为了安全的理由。伯里克利在他十几岁的时候——当时波斯人摧毁了雅典卫城——就被公认为雅典的领袖，并长达半个世纪之久，他还成功地将联盟纳入到了雅典帝国之内。年贡仍要交纳，但盈余资金不会花在希腊各城邦的共同利益上，相反，被挪用来支付伯里克利实施他宏大计划的巨额费用，他要装饰雅典卫城。

各联盟的反应——对实际上不臣服于雅典的反应——是可想而知的。公元2世纪早期，对于雅典专制的希腊牺牲品，曾为伯里克利写过传记的普罗塔克暗示了他的愤怒，从他的记录中就能感受到这一点。他记录道，甚至在雅典议会中也有人强烈反对伯里克利所做的决定。伯里克利的敌人说，当雅典在正常战争的必须开销之外动用纳贡的基金，用图像与奢侈的庙宇来粉饰自己时，希腊受到了“可怕而荒唐的侮辱”，“就像某个佩戴着宝石的自命不凡的妇人”。重要的是要记住，我们要从伯里克利希望他的城邦能从波斯人洗劫后的残垣中复生的理想出发，去检讨建于卫城之内的那些伟大而广为传颂的建筑。它们

并非像某些人希望相信的那样，是雅典的民主政治的硕果，而是专制与滥用权力的副产品。同样艺术史与建筑史家们也不会去问一座纪念碑是如何筹建起来的。它的答案也许会非常的露骨，而且非常令人尴尬。

### “奥林匹亚的伯里克利”

有一件著名的伯里克利铜像在许多罗马的复制品中被保存下来，它是由克雷西拉斯（Kresilas）制作的。克雷西拉斯生于克里特，但在雅典工作。这件雕像很可能在公元前429年这位领袖死后就立即立在雅典卫城，它以英雄式的裸体形式来表现伯里克利。那雕像必定和里亚契的勇士像相仿（图5-34），不过他戴着将军的头盔，这一头衔伯里克利当选了十五次。这件大理石的复制品只复制了他的头部。这里所示的（图5-39）是一件头像方碑（立于方形柱上的胸像），镌刻着“伯里克利，桑西巴斯（Xanthippos）之子，雅典人”。据说伯里克利有一个拉长得不同寻常的头颅，通过让人们从头盔的眼槽中瞥见他头顶的头发，克雷西拉斯记录下了这一特征（同时也掩盖了它）。毫无疑问，他完美的体格，加上古典式冷漠的面孔上毫无瑕疵的相貌，使普林尼声称克雷西拉斯有使高贵的人在其肖像中显得更高贵的本领。实际上，他提到克雷西拉斯的肖像——在个人的相似物这一现代意义上它根本不是一件肖像——他把这位雅典的政治家称为“奥林匹亚的伯里克利”，因为在这件作品中伯里克利显得如同神一般。

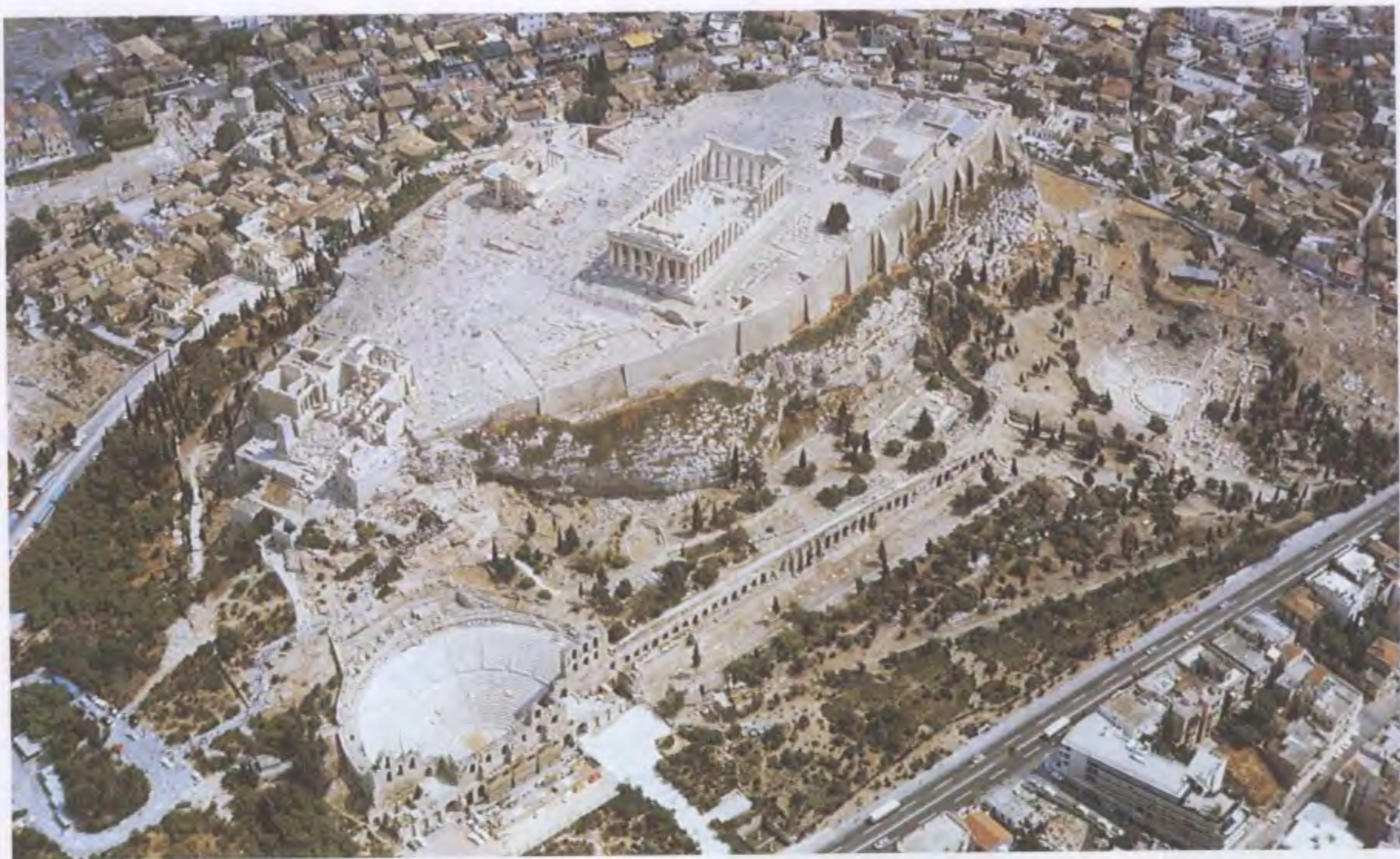
### 伯里克利的雅典卫城，往昔与如今

在雅典卫城，伯里克利伟大建筑计划中最引人注目的是帕特农神庙，或者是圣女雅典娜神殿，它是在公元前447年至438年这一相当短的时期内修建起来的。（在这个伟大神殿上进行的难度极大的雕刻装饰一直延续到公元前432年。）帕特农神庙刚建成，便开始着手修建这座神殿了，它位于从西边通向雅典卫城的新大道山门（图5-40）上（它是这座天然高地惟一可以进入的一面）。从公元前437年开始，直到公元前431年雅典和斯巴达的罗伯奔尼撒战争爆发，神殿也没修完。后来的两个神庙，伊克瑞翁神庙和雅典娜胜利女神庙（图5-41），在伯里克利死后建成，很可能也是最初设计的一部分。雅典古典时期最伟大的建筑师和雕塑家们将心血都付诸于这四个建筑的建造及其装饰上了。在西方文明史中，没有哪个时代与地区比伯里克利的雅典卫城凝聚更多的人类天才性创造了。

所有这些保存到现在的建筑都是一个奇迹。例如帕特农神庙，在中世纪曾被先后改成拜占庭和天主教的教堂，之后随着土耳其对希腊的征服，又变为一个伊斯兰的清真寺。这个建筑每为一个新的信仰而改建，都有结构性的改变。内部的雅典娜的巨大雕像早期就被移走，教堂东面有一个大的弯曲的后殿来放祭坛，而清真寺建有一个尖顶塔来召集信徒们祈祷。1687年，威尼斯人围攻还在土耳其控制下的雅典卫城。他们的一支火箭直接击中了土耳其人在帕特农神庙装备的军火库，结果爆炸炸毁了建筑的中心。更糟糕的是，威尼斯人随后还试图带走帕特农神庙山墙的部分雕塑。很多次，雕像掉到地上被摔碎。今天，少有的现代破坏威胁着帕特农和伯里克利时期的其他建筑，工厂和发动机所散发的腐蚀性排放物正在侵蚀着古代的大理石制



5-39 克雷西拉斯，伯里克利，约公元前429年。青铜原作的罗马大理石复制品，头像方碑，高约163厘米。罗马梵蒂冈博物馆。



5-40 雅典卫城的航空图，希腊雅典。

品。一个防止立柱和墙壁日后被毁坏的大型运动已经进行了一段时间。现代的修复工作开始时，将所剩下的少部分原有雕塑转移到雅典卫城博物馆的空调房间。

虽然有时间和人为的破坏，帕特农神庙的大多数围柱（图5-42）仍然矗立（或是重新树立），艺术史家们知道关于建筑及其雕塑工程的大量知识。建筑师是伊克蒂诺斯（Iktinos）和卡利克拉特（kallikrates）。雅典娜雕像（图5-44）是菲迪亚斯（Phidias）的作品，他也是神庙的雕塑装饰的主管人。实际上，普卢塔克称菲迪亚斯负责着伯里克利时代的雅典卫城工程。

### 数学与理想的神殿

就如同古典时期的波留克列特斯制作的“持矛者”被看作是近二百年间对不同人体各部位的理想比例的追求巅峰一样，帕特农神庙也被看作实现了这样一个理想，即希腊建筑师所要求的多利安神庙的完美比例的设计。有着纤细的柱身与柱头以及直边的圆锥状钟形圆饰的立柱间隔合理，这是从柏埃斯图姆古风时代的赫拉神庙建筑的多利安柱式与扁平柱头中最终提炼出来的。帕特农神庙的建筑师与持矛者的雕塑家认为美的比例来自于和谐的数字比例，而且对这一信仰有着共同的热情，无论他们是设计一个超过六七十米长的神庙还是一个等大的裸体雕像。例如，帕特农神庙，使各部分和谐的控制比率表现为代数  $x=2y+1$ ，这里  $x$  是一个较大的数字而  $y$  是较小的那个。由



5-41 雅典卫城复原图，希腊雅典，西北面视图（G.P. 斯蒂文斯）。

此举例，神庙的短边有8根列柱，长边就有17根： $17 = (2 \times 8) + 1$ 。柱础的长与宽的比例是9:4， $9 = (2 \times 4) + 1$ ，这一比例也同样适用于内殿特有的长宽比。相邻列柱中心之间的距离（轴间距）和列柱的直径成比例，诸如此类。

帕特农神庙和谐的设计，及其构成元素在尺寸上数学般的精确很容易就遮蔽了一个事实，那就是这座神庙，正如它实际所建的那样，在形状上是极不规则的。整个建筑与严格的水平线和垂直线背道而驰，而这两者被认为是整个希腊梁柱结构的基础。例如，它两边与正面的基座都从中心微微突起，形成了一个浅弧形，而这种弧形还被向上运用到了柱上楣构中去。而且，它那绕柱式的圆柱还内倾了少许。在角上的圆柱形成对角线上的倾斜，而且也比其余的圆柱粗五厘米。如果将它们的直线延长，它们大概会在神庙上方1至1.5米处相交。这些对规范的背离，意味着现实中的每一块石头与鼓形石都必须根据一套关于它在这个结构规定中的特殊位置的专门说明书来进行雕刻。

这显然是一个令人望而生畏的任务，而帕特农神庙那些所谓的精致构件也必须有一个存在理由。例如，一些现代的观察者注意到，水平线的曲卷与垂直线的倾斜在建筑中是如何形成一个有力的平衡——一种建筑的对偶倒列——使之更富于生命力。尽管如此，最早记录中的解释也许是正确的。维特鲁威（Vitruvius），一个公元前1世纪末的罗马建筑师，他声称已经获得了伊克蒂诺斯所著的“论帕特农神庙”的论文——再次提到了与波留克列特斯的“法则”的亲缘关系——他主张，这样的调整能够补偿视错觉。例如，维特鲁威指出，如果将台基置于一个水平面上，它会显得陷入水平面的中心中去，而一幢建筑角上的圆柱要粗一些，因为被光线所包围，否则就会显得比邻近的圆柱细。

帕特农神庙在其他方面也是同样的“反常”。对所有多利安

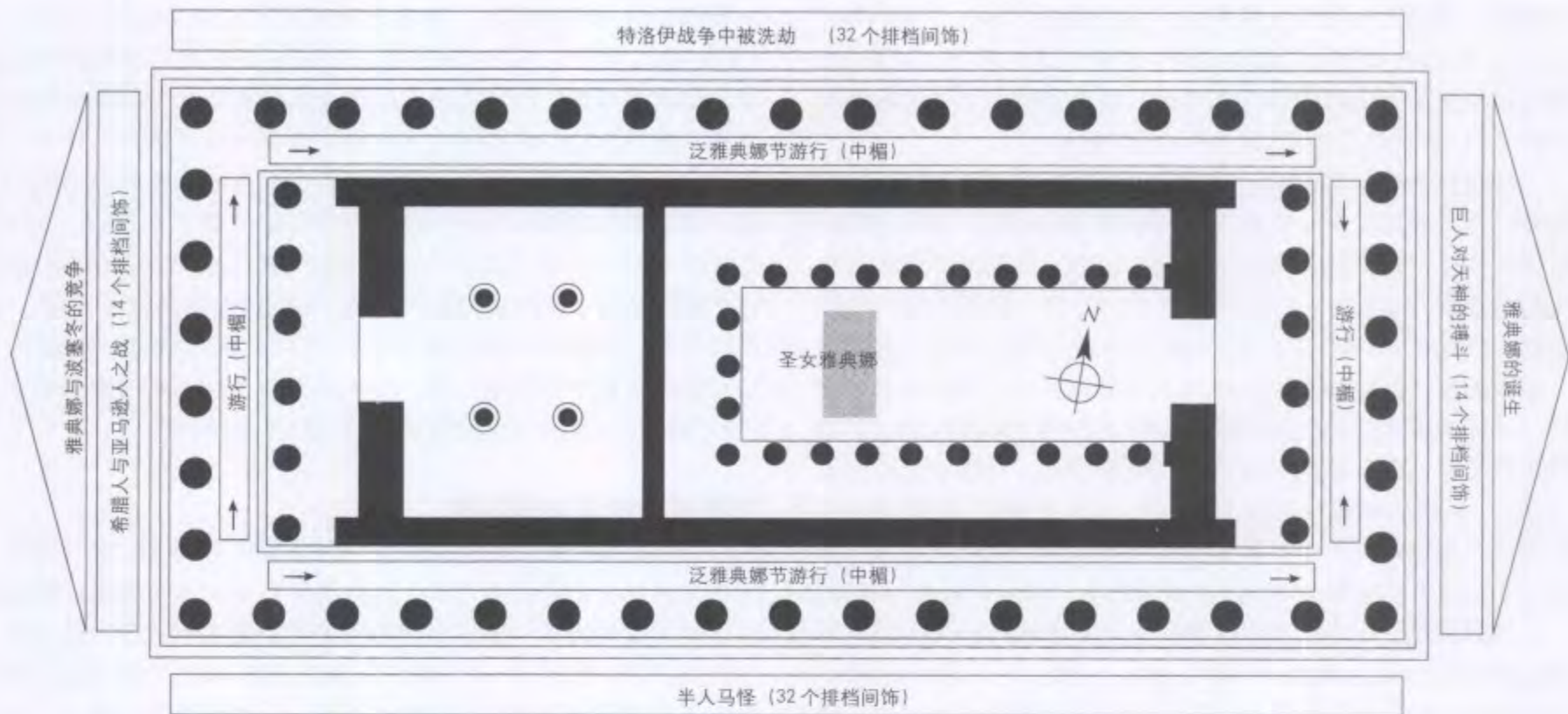
式神庙最著名的反讽之一就是被爱奥尼亚式的元素所“污染”（图5-43）。尽管它的内堂有两层多利安式的柱廊环绕着非迪亚斯的雅典娜雕像，但是后堂（里边是女神的珍宝馆与收集自提洛岛联盟的贡物）有四根高而纤细的爱奥尼亚式圆柱，作为上部结构的唯一支撑。而神庙的外部有一个规范的多利安式的中楣，而绕着内堂墙顶这个中楣的内部却是爱奥尼亚式的。或许这种多利安与爱奥尼亚式元素的融合反映了雅典人的信仰：基克拉迪群岛与小亚细亚的爱奥尼亚人都是传自雅典移民的先人，因而与他们同族。或者这是伯里克利与伊克蒂诺斯的一种暗示，暗示雅典是整个希腊的领袖。无论如何，多利安式与爱奥尼亚式的混合是公元前5世纪雅典卫城建筑的总体特征。

### 高贵的埃尔金大理石雕

将两种雕塑的中楣在帕特农神庙的设计中合为一体，这种代价昂贵的决定是有征兆的。这种潘泰列克大理石神庙比任何以往的希腊神庙多利安式或爱奥尼亚式，都富于装饰。92个多利安式排档间饰的每一个都饰有浮雕（图5-43）。160米长的爱奥尼亚排档间饰的每一厘米皆是如此。山墙被填以大量大于实物的雕像。今天大部分的帕特农神庙的浮雕与雕像在伦敦不列颠博物馆一个专门的展厅之中展出，它们在这个展厅中以“埃尔金大理石”而广为人知。1801-1803年间，当时希腊仍在土耳其的统治之下，埃尔金作为英国在土耳其帝国的伊斯坦布尔的大使，受命拆除帕特农神庙中的许多雕塑，并将保存最完好的部分装船运回英国。他最终以自己巨大的经济损失为代价，将这批东西卖给了英国政府。尽管他常常被谴责为“偷盗”希腊的文化遗产（希腊政府长期以来都在试图让埃尔金大理石归还雅典），但是那些雕塑若仍被置于原处，则必毁无疑，埃尔金大使因挽救了它们而有好的信誉。



5-42 伊克蒂诺斯和卡利克拉特，帕特农神庙，希腊雅典卫城，雅典娜帕特农神庙（西北面视图），公元前447-438年。



5-43 帕特农神庙平面图以及雕刻规划的图表 (after A. 斯图尔特), 希腊雅典卫城, 公元前 447-432 年。

### 菲迪亚斯的黄金象牙雅典娜雕像

有一件雕像即便是埃尔金也未能挽救, 这便是菲迪亚斯的圣女雅典娜女神, 它早在 19 世纪之前就已被毁。尽管如此, 艺术史家仍从希腊与拉丁作者的抄本的罗马副本中对它知之甚详。在多伦多有一个模型很好地显示了它的外观与背景 (图 5-44)。这一件黄金象牙雕像, 以黄金和象牙制成, 象牙用于雅



5-44 菲迪亚斯, 圣女雅典娜, 希腊雅典卫城, 帕特农神庙内殿, 约公元前 438 年。遗失雕像的模型, 高约 96.5 厘米。多伦多安大略皇家博物馆。



5-45 拉庇泰族人与半人马怪之战, 希腊雅典卫城, 帕特农神庙南面的排档间饰, 约公元前 447-438 年。大理石, 高约 142.3 厘米。伦敦大英博物馆。



5-46 太阳神赫利俄斯和他的马及狄俄尼索斯（海格里斯？），来自希腊雅典卫城，帕特农神庙的东山墙，约公元前438—432年。大理石，最大高度为129.5厘米。伦敦大英博物馆。

典娜外露的肌肤。菲迪亚斯的雕像有96.52厘米高，立于为它设计的宽阔的帕特农神庙之中。为了适应其巨大的尺寸，内堂比通常的要宽。相应地，当六根圆柱成为规范时，就像埃伊那岛神庙那样（图5-24、5-25），这也就规定了其正面的八根圆柱的宽度。

雅典娜全副武装，配有盾、矛与头盔，并将胜利女神（带翼的女性是胜利的象征）拿在伸开的右手中。毫无疑问这尊胜利女神暗示着公元前479年的那场胜利。雅典人对波斯人洗劫雅典卫城仍然记忆犹新，他们在米利都（Miletos）便凶残成性，雅典人强烈地意识到，通过击退波斯人，他们从东方“野蛮人”手中拯救了他们的城邦。事实上，雅典娜女神有着多重暗示波斯人失败的含意。在雅典娜的厚鞋底上画有拉庇泰人与半人马之战。她的盾的外侧饰以高浮雕，描绘的是希腊人与亚马逊人（Amazonomachy）之战，当时是忒休斯将亚马逊人逐出了雅典。而巨人与天神搏斗的题材被画在了盾的内侧。每一个神话中的斗争都是胜利的隐喻，秩序战胜混乱，文明战胜野蛮，雅典战胜波斯。

### 帕特农神庙中的神与英雄

同样的主题又一次被运用到了帕特农神庙的多利安式的排档间饰上（图5-43）。保存最完好的是南面的排档间饰，它描绘的是拉庇泰族人与半人马怪之战，在这场战斗中雅典的忒休

斯扮演了主要角色（图5-45）。在一块醒目的平板上，一个得意洋洋的半人马怪扬起它的后腿，在它所击败的希腊人的尸体上狂欢。这件浮雕是如此的突出，以至于有一部分完全变成了圆雕；有一部分已经损坏了。那个雕塑家知道如何去区分开有生命的野兽、那富于生机与活力的形象和地上无生命的尸体。在另一件排档间饰中，希腊人占了上风，但整件作品暗示着这是一场艰难的战斗，它面对的是一个危险的敌人，伤亡与胜利同在。这与抗击波斯人之战同样真实。

两面山墙上的作品尤其适于——座不仅仅是祭奠雅典娜，而且是庆祝雅典人的神庙。东面描绘的是雅典娜的诞生，西面则是雅典娜与波塞冬之间的斗争，这场斗争将决定谁会成为这座城市的守护神。雅典娜胜利了，她将她的名字赋予了这座城邦及市民。在这个故事与在这面山墙中，雅典娜都是两个神的相关利益的裁判人，这是意味深长的。在这里可以看到同样的妄自尊大，它使提洛人联盟的贡金能够用于装饰雅典卫城。

在帕特农神庙被改建成一座教堂，要扩建一间后殿时，东面山墙的中央被毁坏了，保存下来的是左右两边观看雅典娜在奥林匹斯山上诞生的观众。更远的左边是太阳神的头与手，还有他的四马战车从山墙的底部跃起，旁边是一个充满活力的男性形象，通常被认为是狄俄尼索斯，或者可能是海格里斯，他在完成了十二件任务之后进入了神的行列（图5-46）。右边是三个女神（图5-47），很可能是赫斯提（Hestia）、狄俄涅（Dione）



5-47 三女神（赫斯提、狄俄涅与阿芙洛狄忒？），希腊雅典卫城，来自帕特农神庙的东山墙，约公元前438—432年。大理石，最大高度为134.6厘米。伦敦大英博物馆。

5-48 泛雅典娜节游行（中楣的细部），希腊雅典卫城，来自帕特农神庙，约公元前447—438年。大理石，高约106.7厘米。骑手（上），北面中楣，伦敦大英博物馆；坐着的男神和女神（波塞冬，阿波罗，阿耳忒弥斯，阿芙洛狄忒和伊洛斯）（中），东面中楣，雅典卫城博物馆；长者与贞女（下），东面中楣，巴黎卢浮宫。



与阿芙洛狄忒 (Aphrodite)，或者不是塞俄涅 (Selene，月亮女神) 就是尼克斯 (Nyx，司夜女神)，而更多的马匹这次则没入山墙的底部去了。菲迪亚斯设计这件作品时发现一种处理山墙这种不灵活的三角边框的全新方法，而作品是由菲迪亚斯的助手来完成。其底线是水平线，驾车人与马可以毫不费力地穿过它。个体的形象，甚至是动物，都极富个性。代表太阳的马，在一天的开始处，充满活力。那些代表月亮或者夜晚的马，则在黎明前一直都很吃力，显得十分疲惫。

斜倚的人物极其精彩地填入斜挑檐下的空间。狄俄尼索斯或者海格里斯与坐在母亲狄俄涅膝上的阿芙洛狄忒都是奥林匹斯山永恒之神的代表，显现出身体完全放松的样子。雕塑家们完全明白，能使身体动起来的不仅仅是人体解剖的外在表现，

包括男人与女人，而且还有皮肤与衣服之下的肌肉与骨骼的力学。菲迪亚斯画派还掌握了对衣纹的处理。在狄俄涅—阿芙洛狄忒的组合中，衣服上薄而繁复的衣褶交替地揭示与省略身体主要与次要的部分，它们在巧妙地统一这两个形象的构图大潮中旋转。人体的清晰与混合产生了一种外表上精妙的变化和光影的游戏。不仅仅是身体在变动中与其他的身躯产生联系，他们同样与衣服产生联系，尽管后者一旦画出，便保留了确定的身体外形。

#### 雅典娜神庙上的雅典人

在许多方面，帕特农神庙的雕塑中最出色的部分都是它内部的爱奥尼亚式中楣（图5-48）。学者仍然在争论这个中楣的



主题，不过大多都同意它所再现的是四年一度在雅典举行的泛雅典娜节游行。如果这个鉴定正确的话，那么雅典人认为自己与神庙的雕塑性装饰的内容相一致。这是另一个极高明的见解，雅典人有他们自己的价值观。

游行从集市开始，结束于卫城，在那里一件新的长袍会被穿到一件古代的木质雅典娜像身上。那件雕像（很可能与欧塞尔小姐的外貌相似）放在那座已被波斯人夷为平地的古风时期的神庙里。这件雕像在波斯人来进攻之前便以安全为由从卫城转移了，最终它被安放在了伊克瑞翁神庙（Erechtheion，图5-51，1号）。在帕特农神庙中楣上的队伍从西面出发，那是神庙的后部，这是从卫城的入口处出现的首先能看到的一面。而后沿着建筑南北两面并排行进，结束于东面中楣的中央，穿过入口，到达安放菲迪亚斯的雕像处。值得注意的是，浮雕的上半部比下半部要大，这使得从地上看，更远而且阴影更重的上半部能和中楣的下半部一样清晰。

中楣生动地表现了游行队伍的加速与减速。在开始处，即在西面，司仪官集合，年轻人给马备鞍。在北面（图5-48，上）和南面，当队伍从矮城走向卫城时，势头在加快，队伍中有战车、乐师、运罐工和用于献祭的牲口。在东面坐着男神与女神（图5-48，中），还有应邀的客人，看着缓慢得几乎要停下来的队伍（图5-48，下），接近雅典娜古代木质偶像所在的圣祠。其中引人注目的是担当奥林匹亚山神的那些角色。他们既不参加节庆，也不决定它的结果，仅仅只是观众。实际上，阿芙洛狄忒伸出她的左手，将她儿子伊洛斯的注意力引向雅典娜，就像今天在游行队伍中的一个家长也会将重要的人物指给孩子看一样。雅典人民很重要——一个高傲的人也许会说。他们都是帝国的主

人，在伯里克利著名的葬礼演说上，他描绘了一幅雅典的画面，将雅典的市民拔高到了近乎于那个神像的地位。帕特农神庙对雅典与雅典人的伟大的颂扬就如同它对雅典娜的敬仰一样。

### 山门：卫城之门

在所有的雕塑放进帕特农神庙之前，卫城的纪念性入口山门的工程便已开始动工了。受命于这项重要任务的建筑师是明希凯尔斯（Mnesikles）。位置就是一个难题，它位于一个陡峭的斜坡上，但通过将这幢建筑分成东西两段，两段都类似于多利安神庙的正面，从而成功地掩盖了地平面上的变化。出于实际的考虑，那对两边各一的中央圆柱之间的空间被扩大了。这是给泛雅典娜节游行队伍中的战车与动物通过的，它们需要一个宽阔倾斜的坡道。中央斜面的两边是人行梯。走进内部，高而纤细的爱奥尼亚式圆柱支撑着错层式的屋顶。在卫城上，一幢雅典建筑再一次混合了两种柱式。但在帕特农神庙那里，多利安式用于庄严的外观上，而爱奥尼亚式仅仅用于内部。在这个时期，一个正立面混用不同的柱式被认为是不体面的。后世的建筑师不再保持缄默（图5-77）。

明希凯尔斯（Mnesikles）为卫城设计的整个计划并未完成，因为随后公元前431年爆发的伯罗奔尼撒战争改变了雅典的命运。作为最初方案的一部分的侧廊，只有西北面的完成了。这一面在艺术史上是十分重要的。在罗马时代它被用作画廊，里面展出由公元前5世纪的一些主要艺术家画于木板上的绘画，这是否是该侧廊原初的功能不得而知。但如果真的是话，山门的画廊就是记录中最早用于展示艺术作品这一特殊目的的建筑，是现代博物馆的前身。

5-49 明希凯尔斯，山门（东北面视图）。  
希腊雅典卫城。约公元前437—432年。





5-50 伊克瑞翁神庙（东南面视图），希腊雅典卫城，约公元前421—405年。

### 伊克瑞翁神庙：神与国王的圣祠

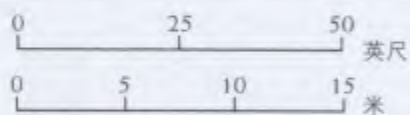
公元前421年，工程最终在神庙上动工了，这座神庙将取代被波斯人摧毁的古雅典娜神庙。这座新的建筑，伊克瑞翁神庙（图5-50），建于旧神庙遗址的北面，然而，它是一座多重的圣祠。它对雅典娜表示崇敬，放置了古代木质女神的雕像，它是泛雅典娜节的游行队伍所崇拜的对象。但它还是供奉其他神和半神的圣祠，他们在这座城市的传奇历史中声名显赫。其中就有伊克瑞翁，他是雅典从前的一个国王，在他统治期间，古代雅典娜的木像被宣称是从天而降的，而另一个雅典的国王克刻罗普斯(Kekrops)，他就像雅典娜与波塞冬之争的裁判一样。波塞冬用他的三叉戟攻击卫城的岩石，打出一个咸水的泉眼，以此向雅典娜宣称自己的权利。他的三叉戟留下的痕迹当时的雅典人还能看到（图5-51）。在旁边，雅典娜不可思议地让一棵橄榄树长了出来。这棵树仍然立在那里，作为雅典娜战胜波塞冬的永恒的纪念物。

相对于路对面简洁而和谐平衡的多利安式帕特农神庙，不对称的爱奥尼亚式伊克瑞翁神庙是希腊神庙中独一无二的。它不规则的形态反映了要将克刻罗普斯的坟墓与其他先前的祠堂、三叉戟的标记和橄榄树合为一体的需要。负责这幢建筑的不知名的建筑师同样被迫与不平坦的地形较量，这块地是不能通过削成梯形来弄平的，因为这样会侵犯古代的宗教场所。结果，伊克瑞翁神庙不仅仅有四个各不相同的面，而且每一个面都建于不同的地平面上。

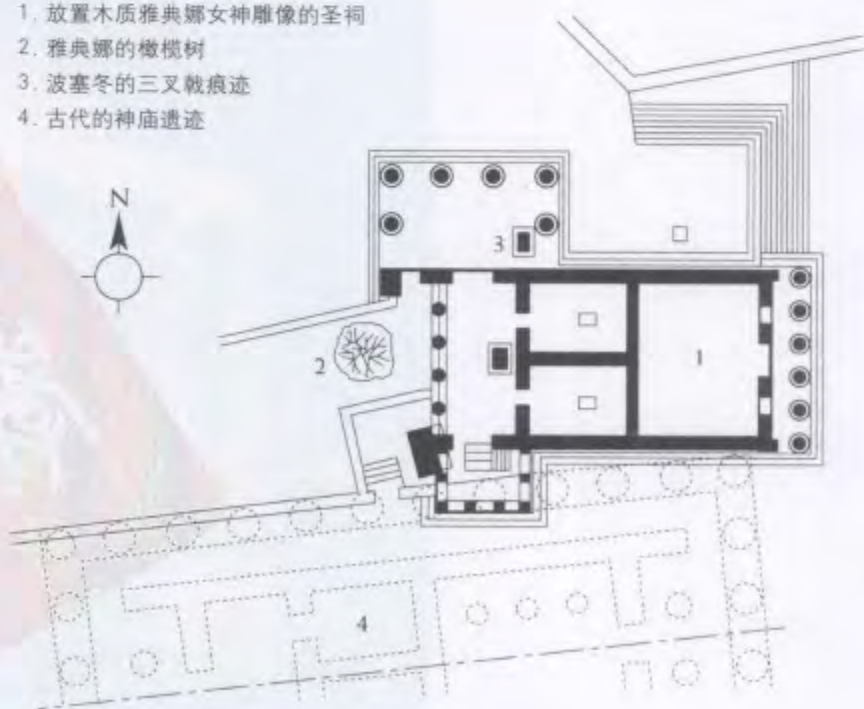
也许是为了补偿这幢建筑在整体上的笨拙的风格，伊克瑞翁神庙的细部装饰得到了高度的重视。例如，中楣是专门制作的，其石料采自艾琉西斯的蓝黑石灰石，以与墙上与圆柱上白色的潘泰列克大理石形成对比。白色的浮雕人物被加上了黑色的背景；其碎片现在存放在卫城博物馆。这种效果相仿于新古

典主义的韦奇伍德装饰陶瓷，这种瓷器是通过罗马人的中介，以伊克瑞翁神庙为基础而制成的。

伊克瑞翁神庙的其他细部无论是在古代还是在后世，都同样纷纷为人所效仿。不过神庙最惊人也最著名的特色是它南面的门廊，那里的女像柱（图5-50、5-52）取代了爱奥尼亚式圆柱，正如一个世纪前特尔斐神庙的西福诺斯珍宝馆的女像柱（图5-16）那样。特尔斐神庙的女像柱类似于古风时期的女青



1. 放置木质雅典娜女神雕像的圣祠
2. 雅典娜的橄榄树
3. 波塞冬的三叉戟痕迹
4. 古代的神庙遗迹



5-51 伊克瑞翁神庙平面图，希腊雅典卫城，约公元前421—405年。

5-52 伊克瑞翁神庙南面门廊的女像柱，希腊雅典卫城，约公元前 421—405 年大理石，高 231 厘米。伦敦大英博物馆。



有足够的硬度说明了它是结构性的圆柱，而它所需要的韧性又显示着那有生命的躯体。

### 雅典娜，带来胜利的人

雅典卫城的另一个爱奥尼亚建筑是小型的雅典娜胜利女神庙（图 5-53），它是由卡利克拉特（Kallikrates）设计的，他曾与伊克蒂诺斯在帕特农神庙工作（也许负责那座多利安神庙的爱奥尼亚部分）。这座神庙是前后两排柱式，东西正面各有四根圆柱。它的所在曾是靠着山门的一个堡垒，它朝向所有进入雅典娜伟大圣殿的游客。正如在帕特农神庙一样，这里也在暗示对波斯人的胜利——不仅仅是在神庙的名字上。它的部分中楣被用于再现在马拉松的那场决定性的战斗，这场战斗扭转了与波斯相持的局面——这是一个人类的事件，就像帕特农神庙的再现泛雅典娜节游行的中楣一样。但现在这里描绘的是一个特殊的大事件，而不是由无名的市民完成的不断重复的事情。

大约公元前 410 年，在这座建筑的四周，堡垒的边上建起了一堵胸墙，上面饰有精致的浮雕。这堵围栏的主题与神庙完全相配——胜利女神（图 5-54）。她的形象总是以不同的姿势多次地重复出现，有时举着饰有波斯人劫掠纹样的战利品，有时

年像，也类似于古希腊罗马时期的复制品，它们同样具有菲迪亚斯时代雕像的风格特征。尽管它们显示出所承重量的转换——这是公元前 5 世纪以来的标准，但如长笛般的垂直衣纹掩饰了她们僵硬的、用于承重的脚，女像柱成为罕见的平顶建筑的支撑，并且她的这一角色得到了强调。古希腊罗马的建筑雕塑家成功地平衡了这些女性雕像柱的双重对立功能。这些雕像



5-53 卡利克拉特，雅典娜胜利女神庙（东北面视图），希腊雅典卫城，约公元前 427—424 年。



5-54 弄凉鞋的胜利女神，希腊雅典卫城，雅典娜胜利女神庙南面胸墙，约公元前 410 年。大理石，高约 106.7 厘米。雅典卫城博物馆。

## 艺术与社会

## 一位在父亲家中的希腊女子：赫基索石碑

在几何风格的时代，巨大的双耳陶瓶与双耳喷口杯（图5-1）是富裕的雅典人坟墓的标志。在古风时代，男青年像（图5-8、5-10），还有少量的女青年像被安放在希腊的葬礼上，以作为坟墓的石柱。上面装饰有描绘死者的浮雕。赫基索坟墓石柱继承的正是这样的传统（图5-55）。它建于公元前5世纪末4世纪初，以纪念已逝的赫基索，她是普洛希罗斯的女儿，普洛希罗斯的名字刻在了石碑顶部山墙的檐口上。左右两端的壁角柱构成了整个建筑的框架。

赫基索是个衣着华丽的妇女，她坐在一张典雅的椅子上（带有脚凳）。她从女仆给她递来的盒中挑出一件珠宝饰品后，正在检查它（以前仅仅被描绘于画中，而不像这样是立体的）。那个女孩朴素而宽松的衬衣与女主人华美的衣着形成鲜明对比。两位妇女的衣着揭示了衣着之下的形体。她们的面部很安详，没有悲伤的痕迹。的确，女主人与女仆被展示在一个典型的共存空间中，这是脱离了

日常生活的。只有墓志铭告诉我们赫基索是已故之人。

尽管如此，赫基索石碑上场面的朴素性是虚伪的，这不仅因为女主人过早死去前有一段宁静的家庭生活。石碑本身就是有寓意的——一个希腊房屋中隐蔽的女人的住所，赫基索应该很少在那里出现，同时代男性的墓葬石柱通常是将他们展示于一个公共空间中的，就像战士一样。生活中的女仆也并非死者忠实的伙伴，因为她只是赫基索的财产，就像那只珠宝盒一样。那个女奴大概在热切地看着她的女主人，而赫基索只是盯着她的首饰。奴隶与珠宝都证明了赫基索父亲的富有，她的父亲虽然没有出现，却写在了墓志铭上（值得注意的是她母亲的名字未被提及）。是的，甚至那只珠宝盒也大有深意，因为它极有可能代表着当他的女儿离开她父亲的房子，而进入她丈夫的房子时，普洛希罗斯本来会送给女儿带入夫家的嫁妆。在古希腊的家长制社会中，即便所描绘的仅仅是女性，也同样能显示出男性的统治地位。



5-55 赫基索石碑，希腊雅典，来自底比隆的墓地，约公元前400年。大理石，高约157.5厘米。雅典国家考古博物馆。

向雅典娜奉上献祭的公牛。浮雕中最精美的一件展示了一个弄凉鞋的胜利女神——这是一个不雅的姿势，却被一个无名的雕塑大师描绘得优雅大方。这位艺术家继承甚至发挥了帕特农神庙山墙的风格（图5-47），他创造了一种衣服紧贴身体的形象，看上去就像是透明的一样，仿佛是被水浸湿的。尽管如此，这位雕塑家的兴趣远远不止只是揭示年轻女子身体的柔美。衣褶所形成的复杂的线性样式与人体的解剖结构没有关系，它是作为抽象的设计而获得自己的生命的。深度的雕刻所造成的有阴影的凹面与光滑的大理石形成鲜明对比，而强调了设计的装饰美。

公元前5世纪的后半期，尽管雇佣了大部分雅典最好的雕塑家来装饰卫城的各个大型建筑项目，但在这座城市里还是会有其他的任务，尤其是底比隆（Dipylon）的墓地。大约在公元前400年的时候，那里有一块精美动人的石碑（图5-55），运用的是雅典娜胜利女神庙矮墙浮雕的风格，它是为了纪念一位名叫赫基索（Hegeso）的女子。它的主题——一位由个人照顾的居家少女（见“一位在父亲家中的希腊女子：赫基索石碑”，上）——与它的构图与同时代的瓶绘是一致的。

## 绘画

## 瓶绘中的彩绘装饰

艺术史家们从古代的纪录中得知，在古典时期，最有声誉的艺术家都绘制纪念性木板，它们在公共建筑上展出，既是世俗的又是宗教的。这些作品由于自然的原因易被腐蚀，而且不幸的是大多数大师的木板作品都遗失了。虽然如此，可以通过



5-56 阿基里斯画师，战士在向他的妻子告别（古希腊雅典的白地长颈瓶），来自希腊的埃瑞特里亚，约公元前440年，高约43.1厘米，雅典国家考古博物馆。

研究希腊陶瓶，对那些木板绘画的本质略知一二。比如盛熏香油的长颈瓶就是由公元前440年所谓的阿基里斯画师（Achilles）（图5-56）绘制的。艺术家运用了白地技术，“白地”因为用白垩泥釉打底来绘制人像而得名。白地上绘画的试验可追溯至安多基德斯（Andokides）画家，但是这一方法在将近公元前5世纪中期才变得流行。

白地本质上是红绘技术的一个变种。首先用一种极好的白泥做泥釉将罐子覆盖，然后用黑色的釉料画出外轮廓，浅棕色、

紫色、红色和白色上色。其他颜色——例如黄色，被选用为这个长颈瓶上两个人物的外衣颜色——也可以被使用，但是这些必须在人窑焙烧之后使用，因为希腊人不知道怎样才能使它们经受住窑内的高温。尽管白地技术具有明显的吸引力，但扩大后的色域的不持久性妨碍了它们在日常器皿中的运用，比如酒杯和双耳喷口杯（巨爵）。实际上，对白地全彩绘画的探索几乎完全是在盛油长颈瓶上进行的，它是作为对死者的祭品而放在希腊的墓穴中。对于这种为了暂时的用途而设计的容器，白地技术的不牢固性也就无关紧要了。

这件阿基里斯画师的盛油长颈瓶是以一幕适于墓葬意图的场面来作为装饰的。一个年轻的战士在向他的妻子告别。红色的头巾、镜子和妇女身后挂在墙上的水壶暗示着这是家庭内部的摆设。坐着的妇女的母题与赫基索在她墓穴中的母题惊人的相似，不过这里的妇女是健在者。是她的丈夫，准备好了头盔、盾与矛去打仗，他即将启程，一去不返。他的盾上画了一只巨大的眼睛，与真眼差不多等大。希腊的盾上通常都装饰有恐怖如美杜莎的面孔那样的图案，意在阻挡恶灵与恐吓敌人。这只眼睛无疑意味是对这一古老传统的恢复，但是这更像是阿基里斯画师展示高超绘画技巧的一个借口。从公元前6世纪开始，希腊的画师便摒弃了在侧脸上画正面眼睛的古风时期的习惯，并试图去描绘侧面的眼睛。这里所展示的正是阿基里斯画师对这一在透视难题的掌握。

### 波利格诺斯的新式绘画

公元前5世纪上半期领风气之先的画家是萨斯岛的波利格诺斯，他的作品在雅典和特尔斐被用于装饰重要的建筑。其中之一便有明希凯尔山的山门的画廊，但最著名的是雅典集市上的柱廊，被称之为彩色列柱厅（Poikile）的柱廊（上色的柱廊）。对山门绘画的描述能说明他所引进的革命性的构图风格，这种风格摒弃了用于迄今已考察过的全部希腊花瓶上的主题。在山门之前，无论图像是出现在水平饰带上还是单独的画面上，它们都是排列在画板底部的公共背景上的。山门将它的人物安排在不同的层面上，在各排中相互交错，就像两百年前的《亚述巴尼拔猎狮》（图2-24）浮雕那样。他还将风景的元素组织到绘画中去，使得他的绘画成为真正“通向世界的窗户”，而非挤满了有透视关系的形象的简单的平面设计。就像古典时代早期的希腊雕塑家拒绝了雕像中的正面描绘一样，山门绘制者及追随者，通过对单独背景的摒弃取得了过去的一个重大突破。

### 屠杀尼奥贝的孩子

可以通过参观一件绘有红色人物的双耳喷口杯来感受山门的构图，它是大约公元前5世纪中期由尼奥贝画师（Niobiols）绘制的。这位画师所绘的花瓶全都没有署名，这个现代的绰号是来自于这件双耳喷口杯，上边有一面绘有尼奥贝的屠杀，即阿波罗与阿耳忒弥斯对尼奥贝的孩子的屠杀（图5-57）。尼奥贝至少有十二个孩子，她夸耀说她比勒托女神更优秀，勒托只有两个后代，阿波罗与阿耳忒弥斯为了惩罚她的自大而教训她，让她知道没有人能比神和女神优秀，勒托派她的两个孩子将尼奥贝众多的儿女全部杀掉。在尼奥贝画师的双耳喷口杯上，这



5-57 尼奥贝画师，阿波罗与阿耳忒弥斯屠杀尼奥贝的孩子（古希腊雅典的红绘花萼双耳喷口杯），来自意大利的奥维多，约公元前450年。高约53.3厘米。巴黎卢浮宫。



5-58 费艾勒画师，赫尔墨斯将幼儿狄俄尼索斯交给萨梯爷爷（古希腊雅典的白地花萼双耳喷口杯），来自意大利的瓦尔奇，约公元前440—435年。高约35.5厘米。罗马梵蒂冈博物馆。

场恐怖的屠杀出现在陈列着石头与树的图解式的风景之中。这些人被安排在数个层面之中，他们与背景积极地相互影响。例如，一个被杀害的儿子摔在一块突兀地岩石上，不过他的一部分藏在岩石后边。他的脸被画成四分之三侧面，这是甚至连欧夫罗尼奥斯与欧西米德斯都未曾尝试过的。

### 白底上的风景画

公元前5世纪时，对纪念性画板绘画的进一步领会，来自于—件白地的双耳喷口杯（图5-58），作者是所谓的费艾勒画师（Phiale）。主题是赫尔墨斯将他同父异母兄弟，幼儿的狄俄

尼索斯，交给萨梯爷爷。另一个人物表现的是在阴暗的尼萨谷中的宁芙女神，宙斯曾将狄俄尼索斯，他为数众多的亲生儿子中的一个，送到那里去抚养，以防他的妻子赫拉的迫害。与墓葬漆工的盛油长颈瓶不同的是，费艾勒画师对这件双耳喷口杯只使用能经受得起希腊火窑加热的——红色、棕色、紫色，特殊的雪白色只用于表现宁芙女神的肌肤以及诸如头发、胡子与萨梯爷爷身体上毛发浓密的细部。用较淡的棕色上色和画阴影也许反映了波利格诺斯的风景画的调色方法。这件花瓶与尼奥贝的双耳喷口杯让艺术史学者看到了波利格诺斯的伟大绘画中对人物性格与宏大场面的朦胧意识。

5-59 跳水的年轻人，跳水者坟墓的墓顶绘画，意大利的柏埃斯图姆，约公元前480年。高约101.6厘米。柏埃斯图姆国家考古博物馆。



## 跳入阴间

尽管所有大师的板上绘画都早已不存，但一些希腊壁画却保留到了今天。早期最好的例子是在意大利南部的柏埃斯图姆的所谓跳水者之墓中。在这座小型的如棺材一般的墓穴的四墙上，都绘有宴会的场面，就像常常出现于希腊花瓶上的场景一样。在墓穴的天花板上，一个年轻人从一个石台上跳入一泓水中（图5-59）。这一幕极有可能象征着从这边的生活跳到另一边的生活中去。与尼奥贝双耳喷口杯上相似的树被放进了装饰性的边框内。这个主题与现存的希腊花瓶完全不同，但它出现在了公元前6世纪晚期的埃特鲁斯坎的墓穴中（图9-9）。这位跳水者之墓的希腊画师似乎已经了解意大利的埃特鲁斯坎绘画的发展，就如同了解希腊大陆同时代的作品一样。

## 古典后期（公元前4世纪）

### 政治剧变与艺术变革

始于公元前431年，终于公元前404年的伯罗奔尼撒战争，随着苦难的雅典的战败，希腊也耗尽了力量。它的对手斯巴达与当时的底比斯都未能成功地获得对希腊的领导权。公元前4世纪中期时，一场来自外部的威胁使得相互竞争的希腊城邦抛开成见，为了共同的防御目的而团结起来。但是在公元前338年的克罗尼亚战争中，希腊城邦损失惨重，不得不向马其顿国王菲力浦二世称臣。菲力浦二世于公元前338年遇刺后，亚历山大三世，更为知名的简称是亚历山大大帝继承了他。在他死于公元前323年之前的十年间，亚历山大领导着一个强大的军队，在一次辉煌的战役中颠覆了波斯帝国（这是对公元前5世纪初期波斯入侵希腊的最终报复），控制了埃及，甚至到达了印度。

因而在希腊，公元前4世纪是一个政治剧变的时代，这场战乱对希腊人的心灵与他们创造的艺术都造成了巨大的冲击。希腊人曾普遍相信，理性的人能赋予所处的环境以秩序，能创造“完美”如波留克列特斯的《法则》这样的雕像，为建造如帕特农神庙而揭示“正确”的数学公式。帕特农神庙的中楣赞扬雅典是一个有着共同价值的市民的共同体。伯罗奔尼撒战争与公元前4世纪不断发生的战争最终导致了公元前5世纪和平的理想主义。随之而来的是幻灭与离心离德。希腊的思想与艺术开始更多地关注个体与显现在眼前的真实世界，而不是去关注共同体与有着完美的人与建筑的理想世界。

## 雕 塑

### 希腊雕塑中的人性

艺术中新的人性化的倾向首先显现在普拉克西特列斯(Praxiteles)的作品中，他是公元前4世纪最重要的大师之一。普拉克西特列斯还拒绝古典盛期时雕塑家们所热衷的主题，他

的奥林匹亚的神与女神保留了超人般的优美，但他们失去了某些庄重感，而呈现出世俗的美感。

不论如何，这种新的精神在普拉克西特列斯为克尼迪阿斯(Knidians)所作的阿芙洛狄忒雕像中显得更为清楚(图5-60)。那些遗失的用帕罗斯岛大理石雕刻的原作只能从罗马人的复制品中了解，但普林尼认为它“胜过所有的作品，不仅是普拉克西特列斯，整个世界都需要”。这使克尼迪阿斯美名远扬，许多人远航到此只为观看圆形神庙(对照图5-71)中的雕像，在那



5-60 普拉克西特列斯，克尼迪阿斯的阿芙洛狄忒，约公元前350—340年。希腊原作的罗马大理石复制品，高约203.2厘米。罗马梵蒂冈博物馆。



5-61 女人头像，来自希腊的希俄斯岛，约公元前320—300年。大理石，高约35.5厘米。波士顿美术馆。

里“才可以从任何角度瞻仰神的形象”。对于普林尼来说，某些参观者“对雕像热爱得不能自持”。

克尼迪阿斯的阿芙洛狄忒在当时造成了这样一种感觉，因为普拉克西特列斯迈出了空前的一步，完全裸体地表现爱神。女性裸体在早期的希腊艺术中极为罕见，几乎专被限制在家用的瓶画当中，比如前面谈到的阿斯摩斯的基里克斯陶杯。被这样描绘的女人都更像是妓女或女奴，而不是贵妇或女神，而且没有人敢于将一个不着衣的女神雕像置于神庙之中。此外，普拉克西特列斯的阿芙洛狄忒不是一个冷傲的形象。实际上，这个女神从事着日常生活中普通的工作。她脱下外衣，搭在一个大水罐上（提水罐），正准备走进浴室，雕像与阿斯摩斯的绘画惊人的相似。

### 如水般的眼睛与柔美的倦怠

虽然在当时是令人震惊的，克尼迪阿斯的阿芙洛狄忒并不是公然的色情（女神用右手谨慎地护住私处），但她是相当动人的。公元2世纪的作家卢西恩（Lucian）写道：她有一张“讨人喜欢的容貌”和一抹“淡淡的微笑”，而普拉克西特列斯则既能将大理石变成柔软且富于活力的身体的本领而声名远播。例

如，卢西恩就提到“阿芙洛狄忒那如水般的眼睛”。不幸的是，颇为机械的罗马复制品未能获得普拉克西特列斯塑造石头的本领，但是在模仿这位大师风格的雕刻家们的原作中，仍然可以想像克尼迪阿斯的阿芙洛狄忒的“容貌”。

其中最为杰出的一件是希俄斯岛的女人头像（图5-61）。这个雕刻家以普拉克西特列斯手法运刀，含蓄地表现出这位少女面颊的柔软和眼睛“如水”一般的凝眸。在普拉克西特列斯与其同代人的这件作品中，其所具有的极精确的人体各部位的明确轮廓线，已经让位于从额头到下颏间肌肤的柔和过渡，让位于真正的人的肉感。在普拉克西特列斯及其追随者的雕像中，奥林匹斯山诸神仍然有着凡人可望而不可及的优美，但它们不再严肃而冷漠。希腊诸神已经迈过了公元前5世纪的台阶，进入到公元前4世纪人类的感受的世界。

普拉克西特列斯的风格还可以在一个曾经被认为是他本人原作的雕像中看到，但现在普遍认为是一个质量极高的复制品。赫耳墨斯和小酒神雕像（图5-62）发现于奥林匹亚的赫拉神殿，属于纪念性雕像的范围，一个世纪以前这一主题曾被费艾勒的画家选作白地双耳口杯（图5-58）的装饰。赫耳墨斯在去往尼斯河将狄厄尼索斯托付给萨梯爷爷和山林水泽仙女抚养，途中停下来在一个森林休息。赫耳墨斯靠在一截树干上（在这里这是整体必需的部分而不是复制者的添加物），他苗条的身体形成一条曲线，轻微的S型曲线是普拉克西特列斯众多雕像的特点。他一面朦胧地望向空中，一面摇晃一串葡萄（已遗失）来诱惑这个将要成为希腊酒神的婴儿。但是这种在真实生活中才时有发生成人和婴儿之间的温柔情感和人性交流，在公元前4世纪之前的希腊雕像中是不存在的。

这极高的雕刻水平使人确信是普拉克西特列斯的原作。他的造型着意地光滑细腻，随着一个到另一个面的细微流动，产生柔和的阴影。大理石像头部面容的精细与波留克列特斯的青铜持矛者（图5-38）金属的精确性形成强烈对照。甚至持矛者的发卷也服从公元前5世纪雕刻家的对称规则，而不破坏头部的完美曲线。我们只要将这两个雕像对比就会看到在艺术观念上有多么大的改变，而这一改变就在公元前5世纪中期到4世纪中期发生。妩媚的恬静和要求满足眼睛多于满足头脑的美的规则，代替了宏伟有力而合理的设计。

### 史珂珀斯的激情风格

在古风时期和古典早期和盛期的大部分时间里，希腊雕刻基本上都有一个共同的目标，但是在公元前4世纪的古典晚期，与众不同的个人风格开始出现。普拉克西特列斯的梦一般美丽的神像有大量的需求，而且希俄斯岛的女人头像（图5-61）能够证明大师有许多的追随者。但是另一些雕刻大师在探索着完全不同的兴趣点，史珂珀斯就是其中的一个。尽管他的作品基本倾向于表现希腊的神和英雄的人性，他的风格是以强烈的情感为特征的。

史珂珀斯（Skopas）是一个雕刻家也是一个建筑师，他设计了该亚城的雅典娜神庙。山墙雕像的残片保存了下来，成为他的雕刻方式的缩影，即使这并非出自他本人之手。其中一个头像（图5-63）表现的是一个头戴狮皮头饰的英雄。他肯定既不是海格里斯也不是他的儿子特勒波斯，特勒波斯与阿基里斯





5-62 普拉克西特列斯，赫耳墨斯和小酒神，来自希腊奥林匹亚的赫拉神庙，约公元前340年。原作的大理石复制品，高约215.9厘米。奥林匹亚考古博物馆。



5-63 史珂珀斯，海格里斯或特勒波斯的头部，来自希腊的阿里雅典娜神庙的西面山墙，约公元前340年。大理石，高约32.2厘米。（窃自）该亚城考古博物馆。

的战斗是西面山墙的主题。那头部，和该亚城山墙上的其他人一样，非常富有戏剧性。英雄意外地回头，他面部的表情表现出他极度的紧张心理。他大大的眼睛深陷在头部，丰满突出的眉毛造成深深的阴影，嘴唇微微张开，激烈的表情显示出他内在痛苦的灵魂。史珂珀斯的作品结束了古典传统温和平静的形象，预示着后来希腊化放纵情感的表现。

前所未有的心理强度还可以在雅典伊利索斯河（Ilissos）发现的一个墓碑上看到，它结合了史珂珀斯的创新（图5-64）。墓碑原本被放在一个建筑框架里面，就像早些时候的赫基索墓碑（图5-55）一样。这两个作品之间的相似之处非常明显。伊利索斯碑的浮雕更高，人像部分已是圆雕。但主要的区别在于情感上的显著改变。晚期的作品清晰地区分开了生者和死者，公然地描述哀悼场面。死者是一个年轻的猎人，他的形象让我们想起史珂珀斯的该亚城的英雄。他脚边有一个小男孩，或是他的仆人或是一个小弟弟，毫不掩饰地哭泣着。猎人的狗也悲伤地垂着头。年轻人旁边有一个老人，毫无疑问是他的父亲，靠在一根拐杖上，一副缅怀往事的姿势，犹如奥林匹亚的先知（图5-31），沉思着那讽刺的命运带走了他强壮的儿子却留下风烛残年的自己。最值得注意的是，猎人自己面朝观众博得同情，在观众和艺术品之间搭起了情感的桥梁，这在古典盛期的艺术中是难以想像的。

## 留西波斯的运动员和英雄

第三个伟大的晚期古典雕刻家是西锡安（Sikyon）的留西波斯（Lysippos），他是如此的声名卓著，因而被亚历山大大帝召选制作他的官方肖像雕塑。（亚历山大能支付最高的佣金。马其顿王国享用着巨额的财富。国王飞利浦雇佣当时第一流的思想家——亚里斯多德，来做年轻的亚历山大的家庭教师！）

留西波斯提出了一种新的规则来使人体比波留克列特斯的更加苗条，波留克列特斯的规则得到继承并发生了巨大的改变，人的头部与身体的大致比例是1:8，而不像上个世纪那样是1:7。我们可以看到新的规则在留西波斯的最著名的作品中得到运用——刮汗垢者（一个训练之后正在刮身上油垢的运动员）的青铜雕像，正如通常知道的，这只是一个罗马人的大理石复制品（图5-65）。和波留克列特斯的持矛者（图5-38）相比就显出多处不同，一种波留克列特斯持矛者的平衡的形式中所找不到的强健力量灌注在刮汗垢者的全身。刮具似乎要触到右臂的末端，而且随时可以换到另一只手上来刮左臂。与此同时重心转换，双腿的位置也要转换。留西波斯也开始打破雕像的正面优势，鼓励观众从多个角度观看他的运动员。刮汗垢者雕像通过将他的右臂大胆向前伸展，打破了在早期雕像中规定范围的浅薄的



5-64 一个年轻猎人的墓碑，希腊雅典，发现于伊利索斯河边，约公元前340-330年。大理石，高约167.6厘米。雅典考古博物馆。

方形结构。为了领会这个动作，观众必须转向一边，从四分之三侧面或全侧面来观看。

留西波斯的另一作品是表现疲倦的海格里斯的巨大雕像(图5-66)，为了领会他的全部含义，观众必须环绕走动。同样，原作已经遗失。那给人印象深刻的幸存的大理石复制品是真人的两倍大小，陈列在罗马的卡拉卡拉(Caracalla)皇帝(图10-67、10-68)的浴室中。正如波留克列特斯的持矛者大理石复制品来自罗马庞贝的角斗训练所(图5-38)一样，留西波斯疲倦的希腊英雄为去罗马浴室做运动的罗马人提供了灵感。(雕像被复制者署名为雅典的格利孔，留西波斯的字并未提及，受过教育的罗马民众并不需要一个标签来标明这一著名作品。)尽管如此，在留西波斯的手中，雕刻家将这个强壮的男人描绘得如此



5-65 留西波斯，刮汗垢者，约公元前330年。青铜原作的罗马大理石复制品，高约205.7厘米。罗马梵蒂冈博物馆。



5-66 留西波斯，疲倦的海格里斯(法尔内塞的海格里斯)，来自意大利罗马的罗马大理石复制品，署名为雅典的格利孔，青铜原作约为公元前320年。高约317.7厘米。那不勒斯国立考古博物馆。

疲惫以至于要靠在自己的棍棒上寻求支撑，没有这一支撑，海格里斯甚至会倒下，他夸张的强壮成长过程是个尖锐的讽刺。留西波斯和公元前4世纪的其他艺术家们拒绝将稳定与平衡作为他们雕像的价值目标。海格里斯右手拿着赫斯帕里得斯的金苹果放在背后——除非绕到雕像背后才能看到。留西波斯的主题和奥林匹亚早期古典的宙斯神庙(图5-32)是相同的，但公元前4世纪的海格里斯已不再平静，当完成了十二件不可能的任务(见“海格里斯，最伟大的希腊英雄”，第103页)中的一件时，他没有表现欢乐或是至少一点点满意，几乎是垂头丧气的。他筋疲力尽，只想着他的痛苦和疲倦，而不是即将回报给他的不朽声名。留西波斯在这一雕像中对海格里斯的描绘几乎就是对晚期古典雕塑家把希腊伟大的神和英雄人性化这一兴趣

的最为雄辩的证词。尽管有不同的风格，在这一点上，普拉克西特列斯、史珂珀斯和留西波斯殊途同归。

## 亚历山大大帝与马其顿宫廷艺术

### 史诗般的英雄亚历山大

亚历山大大帝最喜爱的书是《伊里亚特》，而他自己的一生就恰如一段史诗传奇，充满了英勇的战斗、无休止的戏剧性事件。亚历山大是一个具有非凡个性的人，一个得到神灵启示的领导者，有着无穷的力量和近乎鲁莽的勇气。他频繁地独自带军作战，骑着他那匹野性而强有力的只有他才能驯服驾驭的战马。

古代的消息来源证明亚历山大相信只有留西波斯能在肖像中捕捉到他的精神，因此只有他被授权来雕刻国王的肖像。留西波斯最为著名的马其顿国王肖像是一个亚历山大的英雄式全身裸体

青铜雕像，他手持长矛，仰头向天。据普卢塔克(Plutarch)记录在底座上刻有一个警句，说明雕像所描绘的亚历山大注视着宙斯并宣告：“我掌管我统治下的大地，你，宙斯，掌管奥林匹斯山。”普卢塔克还进一步阐述说那雕像的特征是“狮子般的头发”和“动人的回眸”。

留西波斯的原作已经遗失，因为亚历山大死后被描绘了这么多次，很难再确定保存下来的大量图像中哪一个是公元前4世纪最可信的那个肖像。其首选是一个来自培拉(Pella)的公元前2世纪的大理石头像(图5-67)，培拉是马其顿王国的首都也是亚历山大的出生地。他强烈的转头和浓密的头发是留西波斯雕像的判断因素。雕塑家的处理手法也和公元前4世纪的风格相一致。深陷的眼睛和张开的嘴唇让人想起史珂珀斯的样式，细腻的肌肉处理唤起对普拉克西特列斯雕像的记忆。尽管不是件复制品，这个头像与年轻国王的正式雕像极为相似，其表现出的洞察力不仅在于亚历山大的个性特征也在于留西波斯的艺术之中。

### 马其顿宫廷的富裕

亚历山大的宫殿还没有被发掘，但可以从马其顿墓葬里发现的昂贵物品和财富之都培拉的镶嵌工艺(见“镶嵌画”，第11章，314页)的丰富程度来想像马其顿宫廷的奢华生活。培拉的镶嵌是卵石镶嵌，地面是从海滩和河岸上挑选多种颜色的小石头，嵌入厚厚的混凝土中做成的。众所周知的最为杰出的作品中有一个猎鹿人作为它的浮雕装饰(结构的中心板块)(图5-68)，再饰以一种带有繁复花草图案和风格化的波状图案的花边(此处局部中没有)。像得意的希腊陶瓶画师和陶工一样，艺术家在他的作品上签名“诺斯(GNOSIS)制作”。这是所知最早的镶嵌师的签名，它在设计中的重要毫无疑问证明了艺术家的好声名。房屋的主人希望客人们都知道是诺斯本人而不是一个模仿者铺设了这块地板。

诺斯的猎鹿人，深色底色上浅色的形象和红绘风格有很多的相似之处。在卵石镶嵌中，无论如何，绝大多数的轮廓线和一些内部的细节是由细条状的导线或陶瓦勾画出来的。内部体积由细微的颜色渐变来表现，既有黄色、棕色和红色，也有黑色、白色和灰色的卵石。猎人的肌肉和他们卷起的波浪形斗篷以及动物的身体都是用阴影衬出的。这种用光和影来表现体积的做法在希腊瓶画中极为罕见，尽管也有例子存在。尽管如此，纪念性的画家通常都会运用阴影。运用阴影的希腊术语是skiagraphia(字面意为阴影绘画)，据说是由一位公元前5世纪的雅典画家发明的，他的名字叫做阿波罗多洛斯(Apollodoros)。诺斯的设有少量风景的浮雕装饰，或许能反映出当时的嵌板绘画的情况。

### 波斯王从亚历山大手中逃跑

亚历山大时代一个纪念性绘画的更好创意，可能就是一个从一间庞贝城富丽的罗马房间里搜集来的镶嵌装饰。在这个亚历山大镶嵌画中(图5-69)，特塞拉(切割成所需大小和形状的小石头或玻璃片)代替了卵石(见“镶嵌画”，第11章，314页)。主题是亚历山大和波斯王大流士三世的一次大战，可能就是在土耳其东南的伊苏斯之战，当时大流士耻辱溃败，乘战车



5-67 亚历山大大帝头像，来自希腊的培拉，约公元前200—150年。大理石，高约30.4厘米。培拉考古博物馆。



5-68 诺斯。猎鹿人，来自希腊的培拉。约公元前300年。卵石镶嵌。人与动物形象的嵌板绘画。高约309.5厘米。培拉考古博物馆。

逃离战场。镶嵌画的年代在公元前2世纪晚期或1世纪早期。大多数人都认为这是一件较为可信的复制品，原作是埃瑞特里亚的非洛塞诺斯(Philoxenos)约公元前310年为亚历山大的继承者卡山德(Cassander)王制作的著名的嵌板绘画。

非洛塞诺斯的绘画因其复杂的技术而闻名，希腊的画家们长期为此着迷。例如，马的屁股在大流士战车的前面，是从四分之三背面看到的，甚至欧西米德斯也为之惊奇。通过棕色和黄色的阴影细微地调节马匹的臀部光线，这正是诺斯在他的卵石镶嵌中力求模仿的东西。其他细节给人留下了更为深刻的印象。马背后右边的波斯人从马上摔下又站起来，向后仰，一个摔倒的马其顿人举盾保护自己以免被踩踏。非洛塞诺斯在光亮的盾牌表面记录下了那人的反应和惊恐的表情。到处都是人和动物，还有武器在地面上投下的阴影。非洛塞诺斯和其他的古典画家都对光亮表面上反射的虚幻的光和光的缺处(影子)感兴趣，远离了早期画家们所关注的空白背景上看到的清晰而有分量的形象。这个伟大的画家在这里开启了一扇窗口，进入到一个不仅有形象、树木和天空而且有光线的世界之中。一幅画就应该是这样的，这样一种古典的希腊观念，形成了文艺复兴以后西方艺术史中最主要的特点。

尽管如此，《伊苏斯之战》最打动人心的场面并非精妙的细部，而是戏剧性地展现在观者眼前的心理力量。亚历山大骑在马上带领军队作战，我们也许会说他不顾一切到了甚至连保护自己的头盔都没戴。他用矛刺穿了一个大流士的亲信伊莫托斯，他曾誓死捍卫国王的生命，而这个波斯人的马已倒在了他



5-69 埃瑞特里亚的非洛塞诺斯。伊苏斯之战，约公元前310年。意大利庞贝。牧神法翁房间里的罗马复制品(亚历山大镶嵌画)。公元前2世纪晚期或1世纪早期。特塞拉镶嵌画。约269.5 × 510.6厘米。那不勒斯国立考古博物馆。

的身下。亚历山大离大流士只有几步之遥，他目光直视波斯王，而不顾刺穿在他那已经无用的矛上的人。大流士已经下令撤退。实际上他的马夫已经鞭打战马，将国王飞速撤离到安全之处。在逃跑前，大流士回头望向亚历山大，对着他傲慢的对手摆出一副可怜的姿势。但胜利已经从他的手里溜走了。普林尼说菲洛塞诺斯的画——亚历山大与大流士之战“不逊于任何人”。我们很轻易就能看到他是如何得出结论的。

## 建筑

### 惊人的摩索罗斯陵

世界七大奇迹有五个在希腊（见“巴比伦：奇迹之城”，第2章，37页），但只有一个希腊奇迹是陵墓。这座陵墓是在海立卡纳索斯（Halikarnassos）为摩索罗斯（Mausolos）而建的，摩索罗斯是公元前377年至353年间小亚细亚卡里亚的统治者，这座陵墓是古人认为惟独能与埃及奇迹——埃及金字塔（图3-8）相提并论的丧葬纪念碑。这座陵墓是由摩索罗斯的妻子阿尔泰米西娅（Artemisia）修建的，她雇用了当时第一流的雕塑家，其中便有史珂珀斯来做指导。

摩索罗斯陵早已被拆除，但根据古代的叙述可以大体上对它进行重构。这个多层的建筑包括一个极高的人行台、一个爱奥尼亚式柱廊和一个锥形屋顶，上面是一组庞大的摩索罗斯在

四马战车上大理石雕。陵墓的高度，包括战车，是42.7米。它的名声是如此之大，以至在罗马时代，摩索罗斯已经变成了表示任何宏伟的丧葬纪念碑的通用术语。尽管名声在外，但这座陵墓仅仅是公元前4世纪的希腊建筑师的 success 之作中的一个。

### 希腊剧场

在古希腊，戏剧并不是像今天这样整月或整年重复上演的，而是在宗教节日上仅演一次。希腊戏剧是与宗教仪式紧密相联的，而非纯粹的娱乐。比如在雅典，公元前5世纪的酒神节时，在卫城的南面斜坡上的那座献给神的剧场里，上演了埃斯库罗斯（Aeschylus）、索福克勒斯（Sophocles）与欧里庇德斯（Euripides）的伟大悲剧。不过希腊最好的剧场是在埃皮达鲁斯（Epidaurus）（图5-70）。它是亚历山大大帝出生后不久建造的，建筑师是小波留克列特斯（Polykleitos），很可能是那位公元前5世纪的伟大的建筑师的外甥。剧场用于上演古希腊的戏剧，以娱乐游人与国人。

正式的希腊剧场的前身是举行古代仪式与歌舞的地方。这块圆形的地面有一个坚实而平整的表面，它后来成了剧场的乐池。乐池顾名思义就是“跳舞的地方”。演员与合唱团在那里表演，在埃皮达鲁斯，这个圆形区的中央有一个对着“狄俄尼索斯”的祭坛。观众坐在俯视乐池的倾斜区内——剧场，或者看台。在这座希腊剧场落成之时，观众席（梯形座位，拉丁文为中空之地，洼地）便一直在山坡上。埃皮达鲁斯的梯形座位是由被楼梯分隔开的楔形石阶区域组成，它比设计中的半圆形稍



5-70 小波留克列特斯，剧场，希腊，埃皮达鲁斯，约公元前350年。



5-71 波卡依亚的萨戈拉基斯设计。圆庙，希腊的特尔斐，约公元前 375 年。



5-72 小波留克列特斯。科林斯式柱头，来自希腊的埃皮达鲁斯圆庙，约公元前 350 年。埃皮达鲁斯考古博物馆。

大一些。观众席直径为 118 米，它的 55 排座位能容纳 12000 名观众。他们从座位区与布景楼之间的过道进入剧场，布景楼里排列着给演员用的房间，并为戏剧形成了一个布幕。它的设计相当简洁，却与它的功能完全匹配。甚至在古代，小波留克列特斯的剧场也以其比例的和谐而著称。尽管在埃皮达鲁斯剧场中，有些座位上的观众会看不清布景楼，但都对乐池一览无余。由于这个露天的梯形座位的出色的声学效果，每个人都能听到演员与合唱团的声音。

### 科林斯式柱头

在埃皮达鲁斯的这座剧场位于阿斯克列比亚斯 (Asklepios) 圣祠东南大约 450 米处，小波留克列特斯也在那里工作。他是圆庙 (tholos, 圆形建筑物) 的建筑师，那座圆形的圣祠很可能是安放有治疗功能的圣蛇的地方。该建筑如今已是一片废墟，它的建筑残片被移放至当地的博物馆，但是看到在特尔斐城的更早的、并部分重建过的、由波卡依亚 (Phokaia) 的萨戈拉基斯 (Theodoros) 设计的圆庙，我们对它原初的面貌便能有大致的了解。两座圆庙都有一座外部的多利安式的柱廊 (图 5-71)，然而在内部，特尔斐与埃皮达鲁斯两座神庙的圆柱 (图 5-72) 都被冠以科林斯式柱头 (见“科林斯式柱头”，第 148 页)，它是公元前 5 世纪下半叶的一次革新。

为了完全与希腊神庙设计极为保守的性质保持一致，建筑师并不乐于接受科林斯式柱头。直到公元前 2 世纪，科林斯式柱头才仅仅被运用于宗教建筑的内部，比如在特尔斐或埃皮达鲁斯。将科林斯式柱头运用于希腊建筑外部的最早例子是吕西克拉特斯的合唱团纪念碑 (图 5-73)，而它根本不是一个真正的建筑。吕西克拉特斯于公元前 334 年的一次戏剧竞赛中办起了一个合唱团，在他胜出后，便立了一座纪念碑以纪念他的胜利。纪念碑由方形平台上的类似于圆形建筑的一块圆柱式鼓形



5-73 吕西克拉特斯的合唱团纪念碑，希腊雅典，约公元前 334 年。

## 建筑的基本要素

### 科林斯式柱头

科林斯式柱头（图5-72）无论比多利安式还是爱奥尼亚式（见“多利安式与爱奥尼亚式神庙”，第112页）都要显得华丽。它由两排茛苕叶形装饰构成，卷须与花形饰从中伸出，包围着钟形圆饰。尽管这种柱头常常被引用来作为科林斯柱式区别于它者的特征，但严格来说，并没有科林斯柱式存在。这种新的柱头不过是在爱奥尼亚柱式中取代了涡卷形饰而已。

科林斯式柱头发明于公元前5世纪下半期，作者是雕塑家卡利马科斯（Kallimachos）。维特鲁威记录下了被推测为导致这个发明的背景。

一位少女去世了，她是科林斯市的市民。在她出殡后，她的保姆将她的高脚杯——这位少女生前曾在这些酒杯中获得了极大的乐趣——收集起来，然后将它们都放在一个篮子里，并带到了她的墓碑处，将它们置于碑顶。为了能长期保存，她用一块瓦片将它盖起来。这时篮子正巧压在了一枝茛苕的根上。随着时间的推移，茛苕的根由于重力向下压进了中部，并大概在春天长出了叶和茎。它的茎沿着篮面向上伸长，并因为瓦片的重量而在篮角处受到了压制，被迫在它们的末梢处形成涡形的曲卷。这时，卡利马科斯偶然经过，他注意到了这个篮子，篮子上围绕它的叶子在缓慢地生长。他十分喜欢这种风格与样式的新奇感，他以之为模型制作了圆柱，并为之制定了成比例规范。

卡利马科斯工作于卫城。他制作了立于伊克瑞翁神庙的古代雅典娜木雕旁的金灯。许多学者相信，菲迪亚斯的圣女雅典娜像伸展的右手是曾有一根科林斯式圆柱支撑的，因为这件失

传的雕像的罗马复制品就有这样一根圆柱。无论如何，保存下来的最早的科林斯式柱头能够推断卡利马科斯的年代。这种新风格在希腊晚期极为流行，在罗马时代尤盛。这不仅仅是因为其华丽的特色，也是因为它解决了多利安与爱奥尼亚柱式的某些问题。

与多利安式不同，爱奥尼亚式有两个明显的外轮廓——正背面（随着涡形饰）和侧面。在希腊神庙上涡形饰总是朝向外的，但在建筑的拐角上，建筑师们遇到了一个烦人问题，即拐角有两个相邻的“正面”。他们就将涡形饰置于拐角柱头的两个朝外的面上（伊克瑞翁神庙，图5-53，雅典娜胜利女神庙，图5-53），但这是一个笨拙的办法。

多利安式的设计规则对于希腊建筑师而言，在建筑的拐角同样出现了问题。多利安式的中楣是根据三条假定不可动摇的规则组织起来的：（1）一块三槽板必须精确地置于一根圆柱的中心上；（2）一块三槽板必须位于两柱间的中央；（3）为了不留空，中楣拐角处的三槽板必须相接。但这些规定是自相矛盾的。如果拐角处的三槽板必须相接的话，那么它们就不能放在拐角圆柱的中心上（例如，埃伊那岛与柏埃斯图姆的多利安神庙，还有雅典的帕特农神庙，图5-24，5-29和5-42）。

科林斯式柱头解决了这两方面的问题。因为这种柱头的四面都有相似的外观，拐角处的科林斯式柱头不必像拐角处的爱奥尼亚式那样需要调整，而且因为爱奥尼亚式适用于科林斯“柱式”，建筑师们就不必再与排档间饰或三槽板做斗争了。

石构成。科林斯式圆柱用于装饰吕西克拉特斯纪念碑的鼓形石，一个巨大的科林斯式柱头就立于碑顶。那个独立的科林斯式柱头曾托着胜利者的奖品——一个铜制的三角架。

## 希腊化时期（公元前323—31年）

### 亚历山大之后的希腊世界

亚历山大大帝对印度、近东与埃及（马其顿国王所葬之地）的征服开创了一个新文化时代，这个时代的历史与艺术史相一致，被称为希腊化时代。传统上认为希腊化时代始于公元前323年的亚历山大之死，终于公元前31年，这年埃及皇后克娄巴特拉与其罗马情人马克·安东尼在阿克提姆岬之战中，被安东尼的对手奥古斯都打得一败涂地。一年后，奥古斯都将埃及变为

了罗马帝国的一个行省。据说亚历山大临终之时，那些窥视这位年轻领袖所征掠来的土地的将军们问，“您要将您的帝国交给谁？”据推测他回答道：“给最强大的人。”尽管这很可能是一个后来的捏造，但这段对话却点出了随后所发生的事情几乎是不可避免的——亚历山大庞大的帝国被他的希腊将军所瓜分，并随后在他们所征服的领土之间的合并。

希腊化时代的文化中心是各个希腊国王的皇都——叙利亚的安提克，埃及的亚历山大，小亚细亚的帕加马及其他。有一种国际文化团结着希腊化的世界，它的语言是希腊语。希腊化时代的国王因对东方的掠夺而变得极其富有，他们自豪于他们的图书馆、艺术收藏、科学计划和批评家与鉴赏家的才能，还自豪于他们招集于宫廷之中的博学之士。那个小型的、朴素的与英雄式的城邦世界已不复存在，它的中心雅典的权力与威望也不复存在了。一个世界的，或者世界性的（“世界公民”，在希腊），几乎就像今天这样的文明社会取代了它。



## 建筑

### 打破旧规则的新建筑

希腊化文化更大的差异性、复杂性和混合性需要一座有着帝国规模与广阔多元性的建筑，这种需要远远超过了古代城邦的要求，甚至超过了在其权力顶峰时的雅典的要求。建筑活动从旧的希腊大陆的中心转移到了希腊化时小亚细亚的君主那里——小亚细亚是希腊化世界更为核心的地方。

巨大的规模、夸张式惊人的元素，与打破规范的神庙设计法则的愿望，成为了一个希腊化时代最具野心的神庙设计的特点，迪迪玛的阿波罗神庙。这座希腊化的神庙是用以取代古风时的神庙的，地址是波斯人于公元前494年在劫掠附近的米利都时所焚毁的地方。工程动工于公元前313年，依据的是两个本地建筑师以弗所的帕奥涅斯(Paionios)与米利都的达佛尼斯(Daphnis)的设计。尽管如此，这项任务是如此巨大，以致神庙断断续续建了超过两百年——这个项目仍未完成(图5-74)。

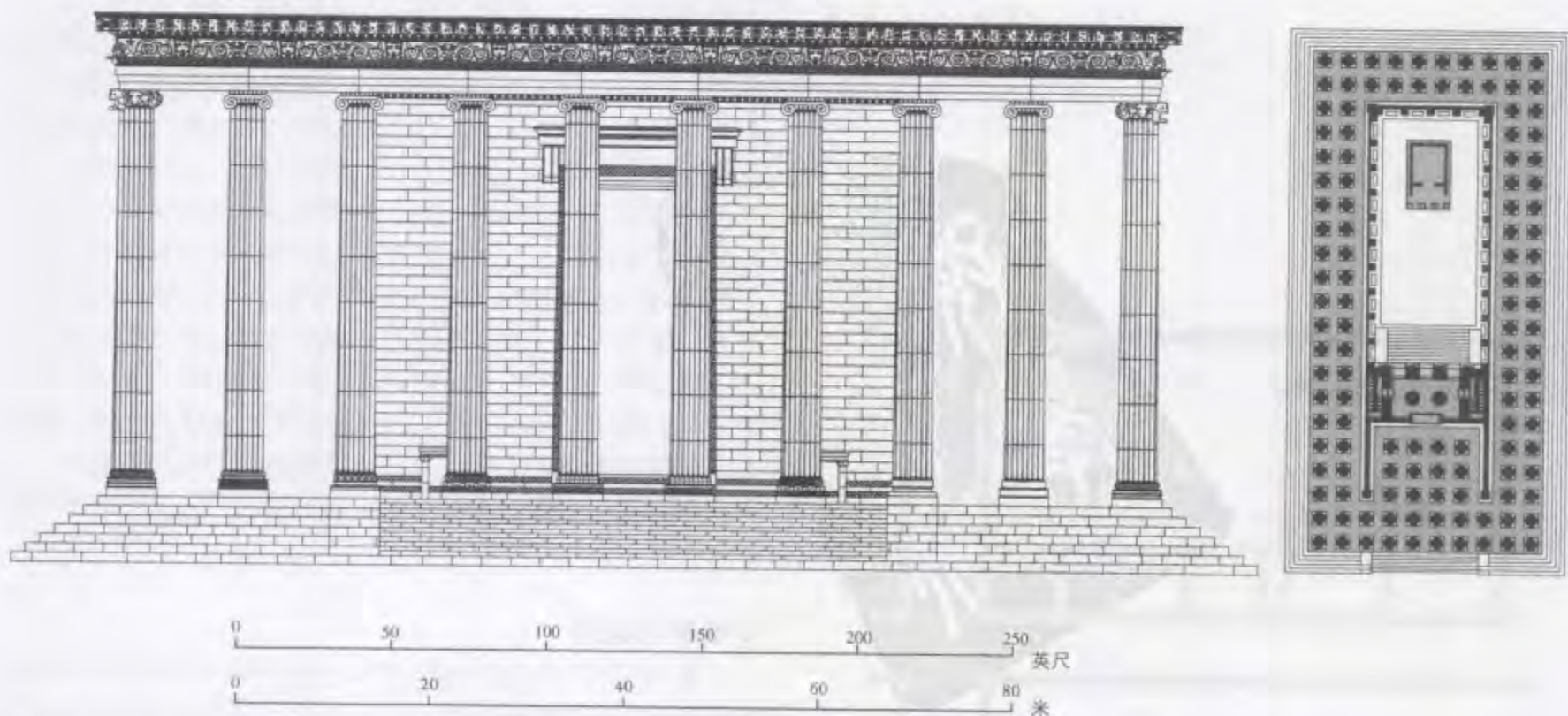
在设计中，这个神庙是四周双列柱廊式的，并有一个宽阔得异乎寻常的正面，有十根近二十米高的巨大的爱奥尼亚式圆柱。侧廊有二十一根圆柱，符合用于帕特农神庙的完美比例的古典程式—— $(2 \times 10) + 1$ ——但在设计中没有任何东西是古典的。任何走近这座建筑的人立即就能看到的异乎寻常的情形就是它没有山墙和屋顶——它是露天的，或者敞向天空的。并且通向应是神庙内堂所在的宏伟的入口，被抬高离地将近1.5米，因而根本无法进去。对这些怪异之处的解释是，这个入口更可能是阿波罗对着神庙前的人们宣布神谕的地方。这个无顶的四周双列式柱廊真正是一个精心制作的中心庭院式的构造，那里有一个小型的前柱式圣祠，里边守护着阿波罗的雕像。进

入内庭要经过大门左右的两道更小的入口，并直下两个狭窄的拱形隧道，这两条隧道仅能容下单列的人。经过了黑暗而神秘的侧翼通道后，朝拜者能出现在那个庭院明亮的阳光下。庭中有一眼圣泉，并种有月桂树，以纪念阿波罗。在阿波罗神庙内殿的对面，有一个大约宽十五米的、通向三个大门的楼梯拔地而起，大门则通向那个神谕之室，它同样是露天地立于神庙之前。这种空间的布局标志着对古典希腊建筑的明显的偏离，古典的希腊建筑强调的是建筑的外观几乎要像一件雕塑品一样，而其内部相对没什么发展。

### 理想的希腊城市

公元前479年，当波斯人被小亚细亚的希腊城邦驱逐出去时，这些城市已几近废墟了。米利都的重建始于公元前466年之后，是根据米利都的希波达摩斯(Hippodamos)设计的计划进行的，亚里士多德将他选为理性城市规划之父。希波达摩斯在这个地址上运用了严格的设计，而无视它的地形，以致所有的街道都以直角相交。这样一种直角式的规划实际上在希波达摩斯之前就有，不仅仅在古希腊有，而且在古代的近东与埃及也有。但希波达摩斯是如此有名，以至于他的名字就成了这种都市规划的同义词。所谓的希波达摩斯的规划区分了独立的公共、私人与宗教功能的场所。一座“希波达摩斯之城”在理论上也是有规律、有计划的。这种为自然立法的欲望，为城市的每一个组成部分都在一个整体之内分配一个合适的位置的欲望，是与公元前5世纪的哲学信念是完全一致。希波达摩斯的程式是同一个观念的又一个显现，这个观念曾产生了波留克列特斯为人体制定的“法则”与伊克蒂诺斯对帕特农神庙的规定。

希波达摩斯规划的一件杰出的例子就是普里埃内城(Priene)，它也在小亚细亚(图5-75)。该城大约于公元前4世纪建成，居民不超过五千人。(希波达摩斯认为一万才是理想的



5-74 以弗所的帕奥涅斯与米利都的达佛尼斯。阿波罗神庙，土耳其的迪迪玛，始建于公元前313年。正面复原图(左)和平面图(右)。

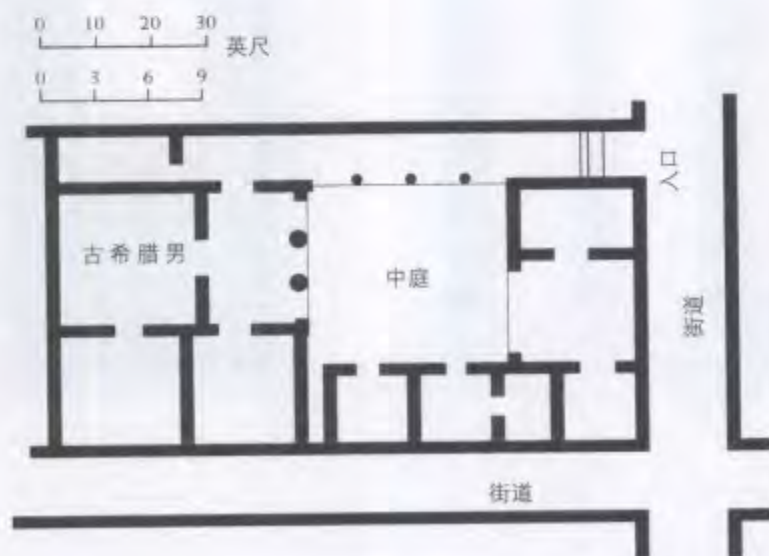


5-75 普里埃内城市模型，土耳其，公元前4世纪及以后，柏林国立博物馆。

数目)它位于一片倾斜的地形上,所以许多南北向的狭窄街道要比长梯小得多。尽管如此,不规则的地形上仍划分出大小一致的街区。中央集市(市场)也被划分成六个区。不止一个单元被预留下来,作为重要的场所,比如雅典娜神庙与剧场。

### 一个希腊家庭中的生活

在任何一座城市中,无论古今,比起城市与宗教建筑来,房子都占据着普里埃内城墙内的大部分区域。关于普通民居的信息十分缺乏,这部分是因为考古学家们对未被掩埋的宏大建筑更感兴趣,而部分是因为古代的作家通常只描述杰出的建筑,并不关注普通的住所。朴实无华的普里埃内的房屋(图5-76)是后希腊时代的典型。它们平面呈矩形,与希波达摩斯的格子完全一致,但内部规划却并不对称。沿着那条街道有一个单独的人口通向一个朴素的中庭,这是那所房子中最大的房间了,它为更小的一些有顶的单元所环绕。在这个最富裕的家庭中,这个中庭是绕柱式的,并铺有鹅卵石马赛克。中庭能向屋内提供受人欢迎的阳光与空气,庭院还能收集雨水,储存于地下的蓄水池内,用于饮用、烹饪和洗涤。在许多房子中,男子专用房间(andron)是通向中庭的(或者通向一个客厅,而客厅则依次通向中庭),而且配有床,以便主人与他的男性客人在吃饭时可以靠着。厨房就在附近。卧室同样会通向中庭,不过在出现两层楼后,卧室通常就安排在楼上了。



5-76 32号房间平面图,土耳其的普里埃内,公元前4世纪。

### 哲学家与拱廊

普里埃内的心脏是它的集市,由拱廊围成。这些有顶的柱廊——里边通常是商店与市政办公室——是塑造都市空间的理想媒介,它们是希腊化时期城市的主要成分。就连雅典这座以

随意而无计划发展而著称的城市，它的集市最终也被拱廊划分成以直角相接的东西两市。这些新的拱廊与著名的古画拱廊相连，那是希腊化时期的哲学家芝诺（Zeno）及其传人教学的地方。希腊哲学的斯多噶学派便因这幢建筑而得名的。

新的雅典柱廊中最精美的是阿特洛司（Attalos）二世柱廊（图 5-77），这是一位校友表示感谢的礼物，他是帕加马国王（约公元前 159—138 年），年轻时曾就学于雅典。这座柱廊是在美国古典研究学院的指导下，在雅典重建的。今天，它作为博物馆，陈列超过六十件来自雅典珍宝馆的藏品，同时还是美国发掘小组的办公室，它因而获得了第二次生命。这个柱廊有两层，每层有二十一间店铺，都朝向柱廊。正面底层的圆柱是多利安式的，上层是爱奥尼亚式的。这样一种在一个正面上合用两种柱式的做法甚至在古典晚期的时候就已经出现了。但它在希腊化时期逐渐变成了典范，当时对希腊建筑的旧规则的尊敬已经大大减退，而对多样性与装饰性的效果的欲望却常常盛行，出于实际考虑同样支配着阿特洛司柱廊的造型。圆柱的间隔远远大于希腊神庙的建筑，这是为了更容易通过。而建筑师

还让每根多利安式圆柱的下三层柱身没有凹槽，以防伤着不断出入的人流。

## 帕加马

阿特洛司二世（约公元前 158—138 年）王国是公元前 3 世纪早期，亚历山大帝国分裂后产生的国家之一。帕加马王国是由菲里太罗斯（Philetairos）建立的，几乎地跨小亚细亚西部与南部。在它的最后一任国王阿特洛司三世（Attalos III，公元前 138—133 年在位）于公元前 133 年死后，王国由罗马接管，罗马是当时地中海世界最强大的力量。阿特洛司王朝的国王们喜欢无尽的财富，其中大量的财富是花在了帕加马首都的装饰上，尤其是它的卫城。那里有一座皇宫、一个武器库与军营，一个大型图书馆与剧场，一个集市，还有供奉雅典娜与宙斯的地方。



5-77 阿特洛司二世柱廊，希腊雅典，市场，约公元前 150 年（以雅典卫城为背景）。



5-78 重建的宙斯祭坛西立面，来自土耳其的帕加马，约公元前175年。柏林国立博物馆。

### 史诗般的宇宙之战

公元前175年，建于帕加马卫城的宙斯祭坛是希腊化时代最著名的雕塑群。这个纪念碑的西立面（图5-78）是在柏林重建的。祭坛恰到好处地立于一个高耸的平台上，被一个爱奥尼亚式的像拱廊一样的柱廊所环绕，柱廊在中央楼梯的两边有伸出的侧廊。环绕整个平台的是一个近120米长的雕塑壁缘，它由一百多个大于真人的形象组成。它的主题是宙斯与神对抗巨人，它是对史诗般的争夺世界之战最为宏大的再现，希腊艺术家曾试图做到这一点（图5-79）。类似的题材曾出现在菲迪亚斯的雅典娜胜利女神像的盾上，还有帕特农神庙的部分排档间饰上，在那里雅典人希望将击败巨人与击败波斯人相提并论。公元前3世纪，阿特洛司一世（公元前241—197年）成功地在

小亚细亚抗击了高卢人的入侵。宙斯祭坛的天神与巨人之战便暗喻了这一帕加马对那些野蛮人的胜利。

还有一个有意的联结是通过雅典与帕特农神庙而产生的。雅典早期击败波斯人的历史已成为了传奇，而帕特农神庙则被公认为古典纪念碑——在这个词的双重含义上。例如，雅典娜抓住巨人阿尔基昂尼奥斯（Alkyoneos）的头发，同时胜利女神飞来为她加冕这一形象（图5-79），这是对帕特农神庙东面山墙的雅典娜形象的引用。宙斯自己的形象（无图）则以西面山墙的波塞冬为基础的。不过帕加马祭坛并非一系列借用来的干巴巴的母题，恰恰相反，它喧嚣的叙事有一种情感的张力，这与早期的纪念碑完全不同。战斗无处不在，甚至遍布于抵达宙斯祭坛必经的各级阶梯上（图5-78）。剧烈的运动，旋转的衣纹，与

5-79 雅典娜与巨人阿尔基昂尼奥斯之战，巨人与天神搏斗的中楣细部，土耳其的帕加马，来自宙斯祭坛，高约228.6厘米。柏林国立博物馆。



5-80 埃底格诺斯(?)，高卢首领杀妻并自杀，来自土耳其帕加马，青铜原作的罗马大理石复制品，约公元前230—220年。高约210.8厘米。罗马国立博物馆。

对死亡和苦难的生动描写都是典范。受伤的人痛苦地扭动，他们的面容显示出苦痛。当宙斯掷出他的霹雳时，我们几乎能听到雷声。深度的雕刻产生出阴影，从背景中伸出来的人物就像光线的迸发一样。这些形象完全可以称之为“巴洛克”，它们在17世纪欧洲的雕塑中再次出现（见第24章）。帕加马神庙的天神与巨人之战的壁缘与特尔斐神庙的古风时期的锡弗诺斯珍宝馆的壁缘（图5-17）之间的巨大差别，是我们难以想像的。

### 蛮族敌人的壮烈之死

在宙斯祭坛上，阿特洛司一世打败高卢人的胜利是在神话的伪装下再现的。在立于帕加马卫城的一个早期雕塑群中，野蛮人的失败得到了明确的再现。一部分这些塑像的罗马复本留传了下来（图5-80、5-81）。这位雕塑家仔细研究并再现了这些外国高卢人与众不同的外貌，最引人注目的是他们那长而浓密的头发与胡须，还有他们常戴的颈环（项圈）。帕加马的胜利者显然不在这组群雕之列。观者仅仅看到了他们的敌人及其壮烈而动人地面对死亡的情形。

5-81 埃底格诺斯(?)，垂死的高卢人，土耳其帕加马，青铜原作的罗马大理石复制品，约公元前230—220年。高约92.7厘米。罗马卡匹托林诺博物馆。



在很可能是阿特洛司王朝的群雕的核心作品中，一个英勇的高卢首领顽强地将一柄剑刺入锁骨之下的胸膛中，宁愿自杀也不愿投降（图5-80）。他已经杀死了自己的妻子，如果她被捕，就会被卖为奴隶。在最优秀的留西波斯的传统中，这组群雕仅仅是由于它的忠实于这一传统才受到高度重视。在一个角



5-82 降落在战舰上的胜利女神（萨莫雷斯的胜利女神），来自希腊的萨莫雷斯，约公元前190年。大理石，人像高约246.4厘米。巴黎卢浮宫。

度上，观者会看到这个高卢人极具表现力的脸；在另一个角度上，会看到他孔武的身体；在第三个角度上，会看到妇女柔弱而近于冰冷的身体。这个男人扭曲而近于做作的姿势，与自杀动作充满激情的张力是帕加马“巴洛克”风格的特征，它与后来的宙斯祭坛的壁缘相当接近。

这组群雕的第三个高卢人是一个号兵，他倒在他那硕大的椭圆形盾上，血从胸膛上的伤口处涌出（图5-81）。他凝视着地面，脸上现出痛苦的表情。这件希腊化时期的雕像让我们想起了埃伊那岛的阿法亚神庙东面山墙的垂死的勇士像（图5-28），但这个痛苦的高卢人的悲痛戏剧性地被表现得更加的充分。就像在自杀的群雕与天神战巨人的壁缘中，男性全身的肌肉被以一种夸张的方式表现出来一样。注意胸部的紧绷与左脚膨胀的血管——这暗示着这位不为人知的阿特洛司的英雄，这个击败了他壮烈而野蛮的对手的英雄一定是一个非凡的人。如果这件雕像就是普林尼所提及的帕加马大师埃底格诺斯（Epigonos）的作品中的号兵的话，那么埃底格诺斯也许就是这件完整的群雕的雕刻家，与这种生机勃勃的希腊化巴洛克风格的创造者。

## 雕 刻

### 喷泉中的胜利女神

有一件希腊化巴洛克风格的杰作不是为阿特洛司王朝的国王们创作的，而是立在萨莫雷斯岛的大神祠里。这件萨莫雷斯的胜利女神像（图5-82）降落在一艘战舰的舰首上。她遗失的右手曾高举着为海军的胜利者加冕——就像宙斯祭坛中的胜利女神为雅典娜加冕一样（图5-79）。不过相比之下帕加马神庙的浮雕看起来更平和一些。萨莫雷斯胜利女神的双翼仍在挥动，风掠过她的衣袍。她的长袍束成厚厚的衣褶绕在她的右腿上，她的外衣紧绷着拽过腹部与左腿。这件雕像的戏剧性的效果由于它的底座而得到强化。这座巨型战舰是立于一个双层水池的上层的。在底层水池的下方是巨大的石块。水池的喷泉制造出奔流的波浪冲击战舰的错觉。雕像在波光闪烁的水下的倒影强调出光感与动感，水飞溅的声音为这出视觉的戏剧增加了听觉的愉悦。在迄今最为成功的雕塑中，艺术与自然在其中一件上结合在了一起。在这件萨莫雷斯的胜利女神像与其他希腊化时期的巴洛克风格的作品中，波留克列特斯的一件雕像应该是一件比例完美的作品、是立于不加装饰的底座上的一个自足的实体这一概念被完全摒弃了。希腊化时期的雕塑与它们的环境相互影响，看上去就像是有生命、有呼吸并有着强烈情感的人（或神）一样。

### 希腊化的性爱主题

公元前4世纪时，对希腊雕塑本质进行重新界定的大胆的脚步由普拉克西特列斯、史珂珀斯和留西波斯以不同的方式迈出了。他们自成一家的风格影响了整个希腊化时代的雕塑家。例如，普拉克西特列斯的裸体的维纳斯已经成为了典范，但希腊化时期的雕塑家们超越了这个最后的古典大师，公然地探索裸体女



5-83 来自米安德的安提俄克的雕塑家亚历山大罗斯署名,阿芙洛狄忒(罗马名维纳斯),来自希腊的米洛斯,约公元前150-125年。大理石,高约200.7厘米。巴黎卢浮宫。

性的性爱造型。著名的《米洛斯的维纳斯》是一件在米洛斯发现的大于真人的阿芙洛狄忒大理石雕像(图5-83),同时发现的还有由来自米安德的安提俄克的雕塑家亚历山大罗斯署名的有铭文的底座(现已遗失)。在这件作品中,这位爱的女神比尼多斯的阿芙洛狄忒的衣着要更得体些,但也公然地具有色情意味。她的左手(独立保存)举着帕里斯奖给她的苹果,帕里斯判定她是最美的女神。她的右手可能是漫不经心地轻轻挽起几近于左臀的衣纹边缘,以免它从身上滑落。这位雕塑家有意地用这件作品来挑逗观者。在这样一种设计中,他赋予了半裸的维纳斯以一种性感,而这是在普拉克西特列斯全裸的女神像中所没有的。

尼多斯的阿芙洛狄忒是直接借用于一件更有趣更不虔诚的女神像(图5-84),它是在提洛岛上发现的。阿芙洛狄忒在拒绝希腊的山林之神、半人半羊神潘的挑逗式的求爱。她用一只凉鞋来保卫自己,而她忠诚的儿子爱神则飞来抓住他的一只角,试图保护母亲,以避免难以启齿的灾祸。我们也许会对贝鲁特的趣味感到奇怪——他受雇做了这尊雕像,将它安放在一个商人俱乐部的会所里——尤其是因为阿芙洛狄忒与爱神两人被描绘得几乎是在笑——但这样的组合在希腊化时代是司空见惯的。性爱的主题与对早期希腊杰作的拙劣模仿的结合显然是不可避免的。这些异想天开的希腊化组合已经远远偏离了对古典时代的奥林匹亚诸神的庄重描绘。

对爱神的再现同样与早期不同。在希腊化时期,爱神以胖嘟嘟的婴儿丘比特的形象出现,正如后世无数的艺术作品所描绘的那样,而在更早的希腊艺术中他被描绘为一个少年(图5-48,中)。在艺术史上,婴儿也常常被描绘成一个缩小的成年人——常常以成人的面貌去匹配成熟的身体。希腊化时期的雕塑知道应如何在一件纪念性雕像中去描绘幼儿的精神。



5-84 阿芙洛狄忒、伊洛斯与森林之神潘,来自希腊的提洛岛,约公元前100年。大理石,高约132.1厘米。雅典国家考古博物馆。



5-85 睡着的萨堤罗斯（巴柏里尼牧神），来自意大利罗马，约公元前230—200年。大理石，高约215.9厘米。慕尼黑国立古代艺术品陈列馆。

### 沉睡与沉醉

古风时期的雕像是冲着观者微笑的，而当古典雕像扭过头去不再看向观者时，他们就已经警醒。希腊化时期的雕塑常常描绘沉睡。意识的飘浮与通向梦幻世界的大门——它们与古典理性与克制的理想相对立——强烈地吸引着他们。这种新发现的有趣的最早一例是一个喝醉了的、不安地睡着的牧神像，他以巴柏里尼（Barberini）牧神而为人所知（图5-85）。这件雕像是17世纪在罗马被发现的，由伟大的意大利巴洛克雕塑家贝尼尼（见第24章）收藏（不完全肯定）。贝尼尼无疑感觉到了这座雕像是一件与帕加马神庙风格相仿的富有生气的作品。牧神，这位狄俄尼索斯的追随者，他喝了过量的酒，将豹子皮顺便扔在一块岩石上，便进入到躁动狂喜的梦中去了。他双眉拢起，几乎可以听到他的鼾声。

性爱的主题也进入了这件雕像。尽管在数百年的希腊艺术中男性都是表现为裸体的，但古风时期的男青年像与古典时期的运动员和神祇都未曾流露出性的意味。色情的意味于公元前4世纪出现在普拉克西特列斯的作品中。但那个安详而极其俊美的赫尔墨斯逗乐般地在幼儿的狄俄尼索斯的面前摆弄葡萄（图5-62），他丝毫也没有巴柏里尼牧神那种放纵的性欲，他肆无忌惮地张开左腿，使焦点落在他的生殖器上。同性恋在古希



5-86 坐着的拳师，来自意大利罗马，约公元前100—50年。青铜，高约128.3厘米。罗马，罗马国立博物馆。

腊的男性世界里是很普遍的（在柏拉图文集中，阿勒齐比亚德斯（Alcibiades）提到了苏格拉底近于超人般的抵制诱惑的能力）。当希腊化时期的雕塑家们开始探索人体的性欲时，他们既关注男性又关注女性也就不足为奇了。

### 蒙羞的受伤拳师

尽管希腊化时期的雕塑家们在题材上获得了更广阔的空间，但他们并未放弃传统如希腊运动员这样的主题，而是常常以新奇的方式来描绘这个旧题材。这绝对是真实的，这件高大的铜制的拳师坐像是一件希腊化时期的原作，发现于罗马，它也许曾是一组群雕中的一部分（图5-86）。这位拳师不是一个获胜的年轻运动员，有完美的面孔与身体，而是一个羞愧万分的被打败的老手，他本来是仰视着刚刚打赢了他的对手的。从他那裹着皮带的有力的手中击出了太多的拳头——希腊的拳师是不用现代体育的加了衬垫的手套的——使得这位拳师的面孔都变形了。他的鼻子被打破，牙齿也是。他有一个被打碎了的“菜花耳”。这种对一个孔武的带须男子的描写是多么的不同于早期古典时代的里亚契的烈士（图5-34）啊！希腊化时期的雕塑家试图要唤起人们对这个曾经强大的笨重大块头的怜悯时，他们诉诸的不是理性而是情感。



## 老迈与貌丑

希腊化时期许多雕塑的现实主义倾向——与古典时代的理想主义正好相反——在一系列社会等级最底层的老年男女像中非常明显。牧民、渔夫与喝醉的乞丐很普通——这类人曾被画于早期红绘风格的瓶画上，但此前从未被认为是具有纪念价值的雕像。一件保存最完好的这种风格的作品描绘的是一个瘦弱的老年妇女（图 5-87），她拎着一只小鸡、一篮水果和蔬菜到市场上去卖。她的脸满是皱纹，她的身体衰老而佝偻，她的精神已经被终生的贫穷摧毁了。她仍然在谋生活是不得已而并非在生活中得到了什么乐趣。艺术史家们并不知道这些雕像的目的，但他们证明了更早期的希腊雕像对社会现实主义并不感兴趣。

当然，这些老迈与貌丑的雕像，是与希腊化之前支配着希腊艺术的年轻貌美的形象相对立的，但它们已经变化的时代特征是相一致的，希腊化的世界是一个世界性的世界，出身名门的人在日常生活中不得不与穷人和日渐增多的外国人（非希腊的“野蛮人”）打交道。希腊化时代的艺术反映了这种不同的社会氛围，它描绘了大量不同类型的人，包括不同人种的人。前面已经讨论了那些高卢战士的细腻的肖像，他们蓬松散乱的头发，古怪的胡子与金质的颈环（图 5-80、5-81）。亚洲人、斯基太人及其他此前仅仅是偶尔成为瓶画家对象的人，在希腊化艺术中同样进入到纪念性雕塑的领域。

## 伟大演说家的雕像

那些外国人与都市贫民的雕像尽管是现实主义的，但并不是肖像作品。确切地说，它们是对人体类型的细致的研究。不过在古典时代末期时，对个体的人的日益增长的兴趣确实将希腊时代引向了新的时代，生产对独特人物的逼真再现的作品。事实上，希腊化时期的艺术家们最伟大的成就之一便是对肖像进行了重新的界定。在古典时代，克雷西拉斯（Kresilas）因创作高贵的伯里克利像显得比他的外貌还高贵而为人们所钦佩（图 5-39）。但在希腊化时期，雕塑家们不仅仅是以铜和石头记录他们的对象的准确外貌，还要捕捉他们的个性在转瞬即逝的外貌上的精神。

希腊化时期最早也许是最好，并且在罗马时代常常被复制的一件作品，是一件铜制的狄摩西尼像（Demosthenes，图 5-88），作者波吕俄克图斯。原作于公元前 280 年，即这位伟大的演说家逝世后四十二年，立于雅典集市之上。狄摩西尼是个虚弱的人，年轻时甚至患有口吃，但他有极大的勇气与伟大的道德信念。作为在克罗尼亚抵抗菲利普二世的那场灾难深重的战斗中的一个老兵，他不断地重整旗鼓反对马其顿的帝国主义，无论是在亚历山大生前还是死后。最后，在知晓马其顿人将要逮捕他时，他饮毒酒自尽了。

波吕俄克图斯摒弃克雷西拉斯与留西波斯关于肖像目的的信条，他不打算描绘那些有着魁梧的体格与极度自负的领袖。他的狄摩西尼有的是老迈而微驼的身体。狄摩西尼的双手在身前不安地搭在一起，他望向下方，陷入沉思。他的脸上有皱纹，头发倒梳，表情极其悲恸。不管身体有什么不适，狄摩西尼在这里感到的是内心的悲痛，他深深地哀痛于民主制悲剧性地断送在了马其顿征服者的手中。

## 罗马庇护下的希腊化艺术

公元前 2 世纪的前几年，罗马将军弗莱明尼斯（Flaminius）击败了马其顿的军队，并宣告古希腊的城邦再次获得了自由。尽管如此，他们再也没有重获昔日的荣光。比如，在蓬塔斯的国王密特里达提四世开始和罗马交战时，雅典站在了他那一边，而后又于公元前 86 年被苏拉将军所镇压。此后，雅典虽然保留了些许早期作为文化与学术中心的威望，但在政治上仅仅是又一个被并入日渐膨胀的罗马帝国的城市。尽管如此，希腊的艺术家仍然有很大的需求，他们不仅为罗马人提供无尽的古典与希腊化时期的杰作的复制品，还为罗马的赞助人创造了希腊式的新雕像。



5-87 赶集的老妇人，约公元前 150—100 年。高约 123.2 厘米。纽约大都会美术馆。



5-88 波吕俄克图斯·狄摩西尼，约公元前280年。青铜原作的罗马大理石复制品。高约202.05厘米。哥本哈根。

### 希腊的神话，罗马的雕像

有这样一件作品，是著名的特洛伊祭司拉奥孔与其子的群像（图5-89），于1506年被发现于罗马，当时伟大的意大利文艺复兴时的艺术家米开朗琪罗也在现场。这件大理石作品一直以来被认为是一件公元前2世纪的原作，它是在提图斯皇帝的皇宫遗址中被发现的，一千四百年前的普林尼正是在这里见到了这件作品。普林尼将这件作品归于三位罗得斯岛的雕塑家——阿塔

诺多罗斯（Athanadoros）、阿格桑德罗斯（Hagesandros）与波利多罗斯（Polydoros）——现在一般认为他们活动于公元1世纪初的时候。他们很可能是在希腊化时期的一件杰作的基础上创作这件作品的，那件杰作描绘的是拉奥孔和他惟的一个儿子。他们对原作的改动是在拉奥孔的左边加了一个儿子（注意那两个次要人物的结构性组合），这印证了罗马诗人维吉尔在《埃涅伊德》中所记述的情况。维吉尔生动地描绘了拉奥孔与他的两个儿子在祭坛献祭时被海蛇绞死的情形。神在希腊对特洛伊的战争中偏向希腊，他们派海蛇去惩罚拉奥孔，因为拉奥孔试图要告诉他的同胞将希腊的木马带入城墙内会有危险。

在维吉尔细致的描述中，拉奥孔遭受了巨大的痛苦，在大理石群雕这种华贵的样式中，作者表现出了拉奥孔与他的儿子所受的折磨。这三个特洛伊人在痛苦中挣扎，他们拼命地想从海蛇的绞杀中逃脱。一条海蛇咬住了拉奥孔的左臀，这位祭司高声惨叫。被蛇缠绕的形象让人想起了帕加马的宙斯祭坛上那巨大壁缘上的那些苦痛的巨人，而拉奥孔自身则与雅典娜的对手阿尔基昂尼奥斯有着惊人的相似。事实上，许多学者相信，公元前2世纪的一件帕加马的雕像是这三个罗得斯岛的雕塑家创作的灵感。

### 罗马洞穴中的荷马题材

一些描绘荷马《奥德赛》中场面的希腊化风格的群雕碎片在1957年被发现，它们证实了现今陈列于梵蒂冈博物馆的那件普林尼曾见过的作品是罗马人而不是希腊人的作为。这些碎片是在一个洞穴中被发现的，它原是罗马皇帝底比留的海边别墅中的一座华丽的宴会厅，它位于罗马南部约6公里处的斯佩隆加。那些群雕中有一件——描绘的是怪物斯库拉在进攻奥德修斯的船——署着同样的三个雕塑家的名字，普林尼曾引用来作为拉奥孔群雕的作者。群雕中的另一件位于洞穴的中央水池中，描绘的是独眼巨人被奥德修斯与他的伙伴弄瞎的情节，一个同样被安排在洞穴中的荷马史诗的事件。在这组戏剧性的群雕中，奥德修斯的头像是最美的古风时期雕塑之一（图5-90）。英雄的帽子仅仅能容纳下他那卷成束的头发。甚至，奥德修斯的胡子在这瞬间情感的张力中被吹起，他咧开的嘴唇与极深的凹陷所产生的浓浓的阴影使他的状况产生了戏剧性的效果，它必须安在一个扭动的身体上。

在斯佩隆加的底比留的别墅与罗马的提图斯的宫殿中，当这种希腊化时期雕塑的巴洛克学派在希腊不再是一个政治力量之后仍延续了很久。当公元前133年，罗马从阿塔里得斯那里继承了帕加马王国后，它也成了希腊化世界的艺术遗产的继承人。罗马把从希腊那里学来的东西又传给了中世纪和现代世界，罗马是它的继承者与发扬者。



5-89 阿塔诺多罗斯，阿格桑德罗斯，罗德岛的波利多罗斯，拉奥孔与他的儿子们，来自意大利罗马提图斯的皇宫，公元1世纪早期。大理石，高约240厘米。罗马梵蒂冈博物馆。

5-90 阿塔诺多罗斯，阿格桑德罗斯，罗德岛的波利多罗斯，奥德修斯的头部，来自意大利斯佩隆加底比留的别墅，公元1世纪早期。大理石，高约63.5厘米。斯佩隆加考古博物馆。





公元前2500年	公元前1700年	公元前1000年	公元前500年	公元前300年	公元前185年	公元1年	公元300年
印度和巴基斯坦	印度河文明的 城市阶段	印度河文明的 乡村阶段		孔雀王朝			贵霜王朝 (北印度)
东南亚 (爪哇和柬埔寨)				前吴哥王国 (至公元802年)			



祭司-国王 (?)  
巴基斯坦摩亨佐达罗,  
公元前2500—1700年



阿育王树立的狮子柱头  
印度萨尔纳特, 公元前3世纪



桑奇大塔  
印度桑奇, 公元1世纪建成

印度河文明的早期阶段, 公元前5500—2500年 近东与巴基斯坦境内的印度河谷之间进行贸易, 公元前2500—1700年	旁遮普的雅利安人创作吠陀梵文本, 公元前1500年	反对吠陀经典的《奥义书》完成, 公元前800—500年 释迦牟尼去世, 公元前400年 亚历山大大帝攻占巴基斯坦一带的印度河流域, 公元前327年	孔雀王朝的阿育王 (公元前272—231年) 建立统治并颁布律法 艺术中开始以人的形象描绘佛教与印度教 诸神, 公元前1世纪—公元1世纪
---	------------------------------	---	---

# 第 6 章

## 通往教化之路： 古代南亚与东南亚艺术

PATHS TO ENLIGHTENMENT  
THE ANCIENT ART OF SOUTH AND  
SOUTHEAST ASIA

公元300年	公元400年	公元500年	公元600年	公元700年	公元800年	公元900年	公元1000年	公元1200年	公元1300年
笈多王朝			晚期印度教及佛教诸王朝（北印度）						
遮卢迦王朝（至公元1000年；中印度）				昌德拉王朝*（中印度）					
帕拉瓦王朝†（至公元900年；南印度）					朱罗王朝（南印度）				
中部爪哇诸国（至公元1000年）				吴哥诸国					



坐佛  
印度萨尔纳特，公元5世纪



哈里哈拉  
柬埔寨巴塞安德，公元7世纪



维斯瓦纳特神庙  
印度卡朱拉霍，公元1000年



巴扬塔  
柬埔寨吴哥城，公元12到13世纪

穆斯林开始侵入南印度，公元8世纪

直白的性图像在印度教中出现，公元9世纪

加利亚拔摩二世（公元802—850年在位）建立吴哥王朝，公元802年

穆斯林统治德里，公元1206年

注：考虑到印度历史典籍的确切性不高，很多王朝的具体年代带有推测性。

\* 昌德拉王朝开始的时间比已知的这一王朝最早的艺术还要靠前，持续的时间也比这里提到的寺庙建筑的年代要久远。

† 第一件能够确定为帕拉瓦王朝的艺术品创作于6世纪，虽然有历史文献认为还要更早。

南亚次大陆地域辽阔，除印度外，还包括现在的巴基斯坦(Pakistan)、阿富汗(Afghanistan)、尼泊尔(Nepal)、西藏(Tibet)、孟加拉(Bangladesh)、岛国斯里兰卡(Sri Lanka)。与这里错综复杂的地理环境相对应的，是南亚居民彼此之间巨大的语言和文化差异。印度人至少就有二十种主要语言。北方印度人使用的语言属于印欧语系，而南方印度人则属于德拉威语系。印度艺术和建筑也是多元文化的产物，延续时间超过五千年。然而，这些艺术作品在创作上拥有某些共同的主题和艺术特点，这就使我们可以把它们整合为几个可供比较讨论的范畴。当然，最重要的特征可以归结于宗教。印度现存的大量雕刻、绘画和建筑原本都具有宗教功用和含义。本章论述印度、东南亚的艺术和建筑，从它们的起源一直到13世纪的发展状况。在这一时期，两个最重要的宗教是佛教和印度教(Hinduism)。

## 印度和巴基斯坦

### 印度河文明

公元前3000年，在佛教和印度教出现之前很久，世界上最早的重要文明之一出现在南亚。印度河文明(Indus Valley Civilization)散布在一块相当广阔的地理范围上，从今天的巴基斯坦顺着印度河延伸到印度，最南到达古吉拉特(Gujarat)，最东几乎接近德里(Delhi)。几个大型城市表明在公元前2500—1700年，印度文明就已经发展到非同寻常的城市阶段，其中最著名的两座是哈拉帕(Harappa)和摩亨佐达罗(Mohenjo-daro)。这些城市的街道指向东方，用砖建造多层房屋，有私人浴室和公共排水系统。印度文明一个非常有趣的特点，是考古学家在现存的建筑中既没有发现神庙，也没有找到宫殿。这个特点与同时期地中海文明和埃及文明中精美的神庙——宫殿建筑形成鲜明对比(见第2章和第3章)，虽然印度文化和古代近东之间有贸易往来。

考古学家们在巴林(Bahrain)和阿拉伯半岛(Arabian Peninsula)发现了少量传播到西方的印度物品，但却很少在古代印度城市发现近东制作的产品。这就表明，印度文明输出的是宝石和石头印章之类的持久耐用的产品，而输入的可能是仿制品等无法耐久的物品，无法出现在考古记录中。发生在印度河流域内部的贸易对于印度文明也是极为重要的，这是为什么印度各城市之间拥有明显的文化一致性的解释之一。

#### 祭司、国王，还是神？

对这样一个有着悠久历史的文明，考古学家们在印度河发现的艺术作品却惊人地少，而且所有的作品都很小。用石头和铜制成的雕刻只有12个，其中给人印象最深刻的是一个祭司—国王(图6-1)。这个冻石(一种柔软的本地产的皂石)雕刻出土于摩亨佐达罗，一个长胡子的男子顶束头饰，头饰中间有环形符徽，同样的饰物戴在他的胳膊上。用三叶草(trefoil，由三



6-1 祭司—国王(?)，巴基斯坦·摩亨佐达罗，公元前2500—1700年。冻石，17.46厘米。卡拉奇·巴基斯坦国家博物馆。

片风格化的叶子组成的三叶草形的装饰或象征图案)图案装饰的长袍从左肩斜披到右臂之下。和头上、胳膊上的环形装饰一样，这些设计原本都涂有颜色或镶嵌有贝壳，眼睛也同样如此。这个人的身份还无法确认，但他显然是一个重要人物，可能是一个祭司、国王或神灵。

#### 印度河印章

最常见的印度河艺术品就是所谓的印章。已经发现大约2500方有图案雕刻的冻石印章。它们和同时期美索不达米亚的圆柱形印章在很多方面都非常相似(见“美索不达米亚的圆柱印章”，第2章，26页)。每块印章都2.5—5厘米见方，正面雕刻有一个动物或带一点叙事情节的画面，以及至今尚无法翻译的象形文字(图6-2)。在背面，是一个带孔的圆形凸钮，中间可以穿线。和古代近东一样，居住在印度河的人们有时用印章在泥封上盖下印记，主要是为了确保用纺织物包裹的物品的安全。现存的印章大部分都没有磨损，所以人们可能也会把这些“印章”携带在身上，作为身份的象征或官吏的徽章。

印章上最常出现的动物是雄性牛科动物，包括身上有肉峰的瘤牛(图6-2，左)，野生的犀牛(图6-2，中)，还有老虎。

一些叙事性印章展现了印度河流域人民对树木的崇拜，就像后来的佛教徒和印度教徒那样。许多学者认为，宗教和信仰一直延续在印度河文明和后来的印度文化中间。

### 一个保持瑜伽姿势的牛角男子

一方极有名的印章表现的是一个坐着的男性人物，头戴水牛角（图6-2，右）。此人盘腿而坐，双手垂放在两膝之上，这是一个瑜伽的姿势，在后来的印度宗教中，瑜伽是用来控制身体和宁静内心的方法（比较图6-14）。瑜伽姿势出现在许多印章中，或站，或走，或躺，姿态各异。这枚印章上的人物摆出的姿势难度很大，两腿交叠于身下，脚跟相交。虽然很多学者拒绝相信这个人物就是印度教大神湿婆（Shiva）的原型，但至少这个瑜伽姿势可以表明，早在印度河文明时期，瑜伽就已经是一种十分重要的印度宗教实践。

## 雅利安文化

大约公元前1700年，印度河城市文明阶段终结。雕刻、印章和手稿铭文都从生产中消失，文化回复到乡村生活。在接下来的二千年里，很少有艺术品留存下来，有可能是因为人们更多地使用那些容易腐烂的材料，如木头、皮革和布匹。但这个时期奠定的宗教基础是后世的印度艺术不断诠释的根源。

### 雅利安祭司和神

南亚最早可以确认的语言是梵语（Sanskrit），这是雅利安人的语言，这群移动的牧人生活在印度西北部的旁遮普（Punjab）。学者们并不确切地知道他们原本就生活在旁遮普，还是从其他地区迁移到那里的。但许多研究者不再接受雅利安人侵入旁遮普的说法，而且大多数学者认为这些定居者是不同人群和不同语言融和之后的产物。

大约在公元前1500年前后，雅利安人用梵语完成了四部吠陀（Vedic）文献中的第一部，即《梨俱吠陀》（Rig-Veda, veda

意为“知识”）。每部吠陀经都是一本宗教知识的文集。《梨俱吠陀》是一本供祭司（称之为Brahmin，即婆罗门）诵读和吟唱之用的颂诗诗集，书中描述的宗教生活画面与学者们从早期印度河的考古发现中得到的状况颇为不同。雅利安人的宗教以献祭为中心，仪式繁琐复杂，极为冗长，由婆罗门祭司主持。祭司需要陈列一些物品，如牛奶和苏麻液（soma，专为献祭提炼），再把它们泼入火（Agni，阿格尼，印度神话中的火神）中，使祭品能够奉献于居住在天国中的众神。如果祭司正确无误地完成仪式，众神就会满足主持献祭之人的祈祷。这些神主要是男性，包括因陀罗（Indra）、伐楼拿（Varuna）和苏利耶（Surya），他们分别对应雷雨、海洋和太阳。这说明雅利安人并没有赋予这些神以形象。

## 佛教、耆那教和印度教的出现

### 轮回，因缘，解脱，涅槃

雅利安人生活在远离印度河腹地的地方。印度文明在公元前600年开始了新的城市阶段，新的城市出现在更靠南方的恒河流域（Ganges River）。这里的宗教思想家们在公元前800年到公元前500年里，写出许多反对吠陀教义的文献，集成《奥义书》（Upanishads）。新的思想体现在轮回（samsara）、因缘（karma）、解脱（moksha）或涅槃（nirvana）。轮回指人在死后获得新生，生命尽头即是重生的信仰，动物甚至神亦是如此。一个人也可能转生在地狱。一个生命在过去的行为（因缘），或好或坏都被记录下来，但却不是由神进行赏罚会决定未来重生的品质。一个人宗教生活的终极目标就是去停止这种转生的循环，达到一切存在的终结，这种状态一名解脱（印度教徒的称呼），一名涅槃（佛教徒的称呼）。

### 佛教，印度教，耆那教

在典型的印度宗教里，很多条道理可以通达完满的目标。最伟大的印度宗教思想家之一的佛陀（Buddha），提倡禁欲苦



6-2 印章印痕，巴基斯坦，摩亨佐达罗，公元前1700-1500年。印章，冻石，每块为3.5×3.5厘米。新德里，国家博物馆。

## 宗教与神话

### 佛教和佛教图像学

佛陀，或 Enlightened One，是悉达多·乔达摩 (Siddhartha Gautama) 的称号，他也被称为释迦牟尼 (Sakyamuni)，或释迦族的智者 (Wise Man of the Sakya Clan)。这个人，也就是历史上的佛陀，他出生和死亡的时间并不确切（不同的佛教宗派会给出不同的时间）。但现在的学者们把佛陀死亡的时间定在公元前 400 年前后。佛陀的生平故事出现在佛陀死去很多世纪之后，上面说这位印度小国的王子命中注定要么成为一个伟大的世界霸主，要么成为一个伟大的宗教领袖。他选择了后者。在度过一段富裕的生活之后，他抛弃了自己的妻子，经过长时间的冥想（这是瑜伽的传统），在东印度佛陀伽耶 (Bodh Gaya) 的一棵菩提树下悟道。

#### 四条神圣真理

佛陀认为，人生充满痛苦，包括不断地死去和重生。种种因果报应——由爱、孩子、食物、权力和其他任何事情所引发的行为——都导致重生。佛陀提出一种中断欲望的方法（道或道路）。这种认识演化为四条神圣真理 (the Four Noble Truths, 四圣谛)，即 (1) 一切皆苦；(2) 苦的根源在于欲望；(3) 断绝欲望即涅槃；(4) 遵循佛陀所发现的方法或道路就可以结束痛苦。在佛陀看来，通常一个人必须成为和尚或尼姑，养成一些特定的品性之后，才能达到涅槃。一些佛教教派相信，只有孤独的生活才能获得涅槃，还有一些教派认为，甚至在经过多次转生之后也不一定能够涅槃。无论如何，根据佛陀的认识建立起来的系统是一个寺院组织。印度的大部分佛教艺术也出自寺庙。在佛教兴盛的地方，普通信徒对僧侣给予支持——给予他们衣食住行等一切生活必需品——从而为自己积累功德（好的业报），获得更好的转生。讽刺的是，佛教在 13 世纪前后在印度几乎完全消亡。

#### 印度之外的佛教

当佛教走出印度，扩展到整个亚洲的时候，佛陀的教义也在不断地改变和发展。一个十分巨大的变化是大乘佛教 (Mahayana) 学说的出现和发展。虽然是出于别的目的，但大乘佛教为普通信徒指出一条达到精神目标的新途径。例如，菩萨（觉者；图 6-12，7-13，8-7，8-8，以及导论-8）是特别善良的大乘佛教神灵，帮助人们获得福报。大乘佛教徒对菩萨的信仰独立于对佛陀的信仰之外。大乘佛教扩展到中国、朝鲜和日本。

佛教还有其他一些变化，密宗教义的发展就演化出一些神秘深奥的行为实践。密教 (Tantric Buddhism) 在东亚十分重要，至

今乃存在于西藏。作为佛教最早的形式之一，小乘佛教 (Theravada) 仍然在斯里兰卡和东南亚的大部分地区流传。有一位佛陀在东亚取得了特别重要的地位，那就是西方佛阿弥陀 (Amitabha)，他告诉追随者，他能够使人们进入净土世界从而彻底解救他们。净土教义坚信，由于人们生在一个腐朽的时代，依靠个人获得解脱是不可能的，但如果信奉阿弥陀，那么就能在天国中获得重生。

#### 艺术中的佛陀

最早的佛教艺术虽然也常常描绘那些极为复杂的叙事场面，但从来不以人的形象来表现佛陀。相反，他们运用轮子或树之类的象征方式去暗示佛陀的存在。当艺术家在公元前开始用人形来表现佛陀时，会把它刻画为沉思的僧侣（见图 6-13，7-8 和 25-8）或正在布道的样子（图 6-5）。但艺术家们会用一些身体表象和特征 (lakshanas) 来暗示佛陀超凡脱俗。这些特别的标志，包括佛像双眉中间的一束毛发 (urna)，头顶上的肿块 (ushnisha)，这一肿块在最早的图像中状似发髻（图 6-13 和 6-14），后来成为头部的一部分（见导论-8 和 6-15）。

在所有的佛教艺术传统中，从佛陀的一生和死亡中截取一个片段是最常见的主题。没有哪一个单独的文本记录下佛陀一生所有的事迹，或是能够提供权威版本。这样一来，就存在很多版本和多种变体，成为艺术家们取之不尽的宝库。佛教艺术中最流行的场景是佛陀的诞生、悟道、首次说法和死亡，这些事件发生在不同的地方（分别在兰毗尼 Lumbini，佛陀伽耶 Bodh Gaya，萨尔纳特 Samath，拘尸那伽 Kusinagara。本章图例中包括了其中的三个。佛陀在佛陀伽耶的悟道又分为几个不同的阶段，但绘画和雕刻中出现最多的是佛陀端坐冥想（图 6-13，7-8 和 25-8）和在菩提树下脚踏土地的场面（见图 7-28）。

初次说法中一般把佛陀刻画成正在讲演的样子，他的双手举在胸前，隐喻法轮的转动（图 6-15 和 6-28）。一种象征性的手势，或佛教手印 (mudra)，也能暗示诸如冥想或安定的观念。佛陀在第一次布道时初转法轮，轮子也标志着佛陀的教义将在大地上延伸。通常，艺术家把法轮表现为鹿旁边一个实际的轮子，鹿指代萨尔纳特的鹿野苑 (Deer Park, 图 6-15，佛陀下的基座上)。最后，在佛陀的死亡的画面里（圆寂，parinirvana），艺术家把佛陀表现成侧卧的样子。

印度艺术家在这四个事件发生的地方建造寺院和纪念建筑。今天，来自佛教世界的僧侣和朝圣者不断到这些地方参观。

行的道路，或自我约束、自我否定（见“佛教和佛教徒的图像学”，第 164 页）。佛不是惟一提倡苦行达到解脱的宗教思想家，

与佛陀同时的大雄 (Mahavira) 信奉一种更为严厉的苦行系统。因为印度人相信大雄是耆那 (jina, 胜利者)，或圣人，所以学



者们把它创建的宗教称为耆那教(Jainism, 英文中的称呼)。印度河的居民支持这种苦行的修行道路,他们本来就有四处漂泊、无家可归的传统。但是印度教(后面还会有更详尽的讨论;见“印度教和印度教图像学”,第173页)不同于佛教和耆那教,没有一个确切的创始人。确实,没有办法简单地对印度教进行描述,这是一个高度个人化的教派。印度教和佛教在公元前的后面几个世纪以及公元1世纪早期获得稳定发展。与雅利安宗教的信奉者不同,印度教和佛教的追随者在对神的崇敬礼拜中使用了形象。

## 孔雀王朝的艺术和建筑

孔雀王朝(Maurya dynasty)时期(公元前400年到公元前200年)开始了许多艺术上的革新,包括对石头的使用,这种材料在过去1800年的吠陀和奥义书时代从来没有使用过。王朝最伟大的国王阿育王(Ashoka, 公元前272-231年在位)统一了相当于今天的整个印度,版图之大在印度历史上只有1047年印度摆脱英国殖民统治成为现代的独立国家时才可与之相比。阿育王的首都是华氏城(Pataliputra, 现在比哈尔邦的巴特那)。今天,他在这里建立的宫殿多已被毁,但一个早期的参观者留下了对他的记录。希腊国王塞琉古·尼卡特(Seleucus Nicator, 公元前4世纪末至3世纪初波斯和巴比伦的统治者)派遣他的使臣梅加森尼斯(Megasthenes)前往孔雀王朝的宫廷,梅加森尼斯详细记录了他在孔雀王朝都城的见闻。他描述中的这座由高墙围绕的城池有64座大门和570座高塔,还有花园、鱼塘和各种由立柱支撑的建筑。

### 阿育王石柱和道德律法

为了治理宽广的领土,阿育王运用了一种独一无二的统治形式,即借助达摩(dharma)或道德律法来统治这个国家,而达摩很大程度上来源于佛教教义(佛教教义甚至就叫做dharma)。阿育王把他的道德律法用多种文字铭刻在岩石或高大的石柱上,遍布全国。这些独立的石柱大多用整块石头造成,树立在地面上的部分高达12.20米,而埋在地下的还有6.10米。雕刻家在每根柱子上制作出精美的柱头,柱头也是用整块石头雕造而成。萨尔纳特是佛陀初次说法的地方,著名的狮子柱头原本就座落在那里(图6-3),其特点就是柱头上两对背靠背的狮子。它们站在浮雕四个轮子和四种动物的圆形顶板上,顶板下是莲花形柱础。狮子背部原本还承托着一个石头雕刻的轮子,残迹还留在那里。轮子意指佛教中的法轮(Wheel of the Law),同时也意味着阿育王为转轮圣王(chakravartin),一个将世俗的国土压服在自己战车下的宇宙之王。

### 阿耆毗伽教石窟

阿育王在支持佛教之外也支持其他教派,并为一个现在已经失传的苦修教派阿耆毗伽教(Ajivikas)建造了最早的石窟。洛摩斯·里希石窟(Lomas Rishi)是其中一座。在岩石中开凿出房间,其中一面墙壁呈弧形,整个建筑模仿茅草棚屋的形



6-3 阿育王树立的狮子柱头,印度萨尔纳特,公元前272-231年。打磨光滑的砂石,高2.44米。萨尔纳特考古博物馆。



6-4 洛摩斯·里希石窟的入口，印度，巴拉巴尔山丘，公元前3世纪中期。

体。窟门入口的立面（图6-4）模仿同时代的木结构建筑。上面有简短的铭文，说阿育王将石窟赐予阿耨毗伽教僧侣，供他们遮挡印度的季风和暴雨。印度的佛教徒和印度教都使用石窟建筑，并一直持续到10世纪。洛摩斯·里希石窟马蹄形的正面是古代印度建筑最常见的母题（图6-11）。洛摩斯·里希比较特殊的地方就是陀螺形的尖顶，其他形式都还普通。

## 佛教艺术和建筑

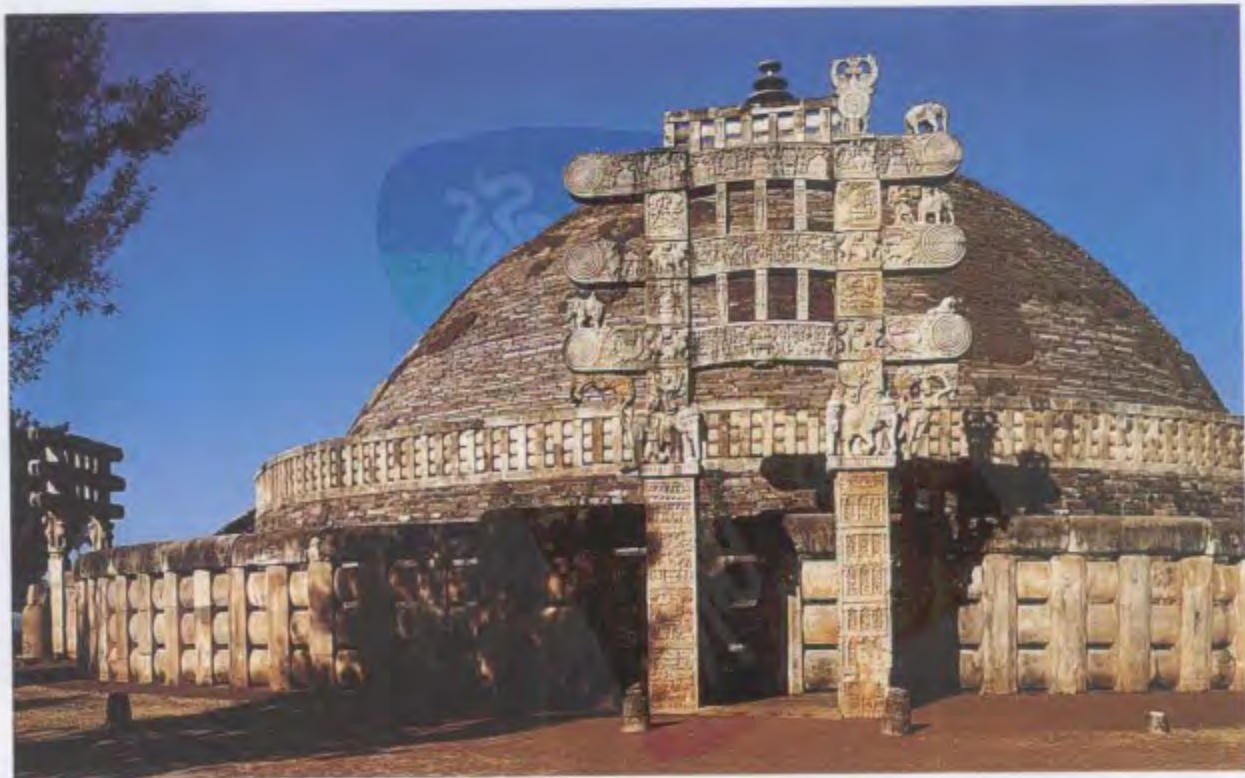
孔雀王朝在公元前2世纪没落，其后众多王朝相继统治印度这个地理环境复杂的地区，经历先扩张再解体的循环过程。虽然艺术史学者们以朝代的名称、时间和地点来对印度艺术进行分类，但决定艺术风格的并不是王朝。印度国王赞助纪念性建筑和图像的制作，但统治者通常并不决定建筑和艺术品的风格。艺术家用他们习惯的传统生产艺术，传统由时代和生活在那里的艺术家决定。宗教也没有塑造艺术风格，相同的艺术家用类似的风格既用于佛教，也用于印度教。与印度教艺术相比，更多的早期佛教艺术留存到今天（特别在1世纪以前），因为佛教徒用石头、砖头等坚固耐久的材料来建造大型的僧侣建筑，而印度教徒则倾向于在自己家里和小型神庙里修行，使用的也是供奉在树下的木制神像。

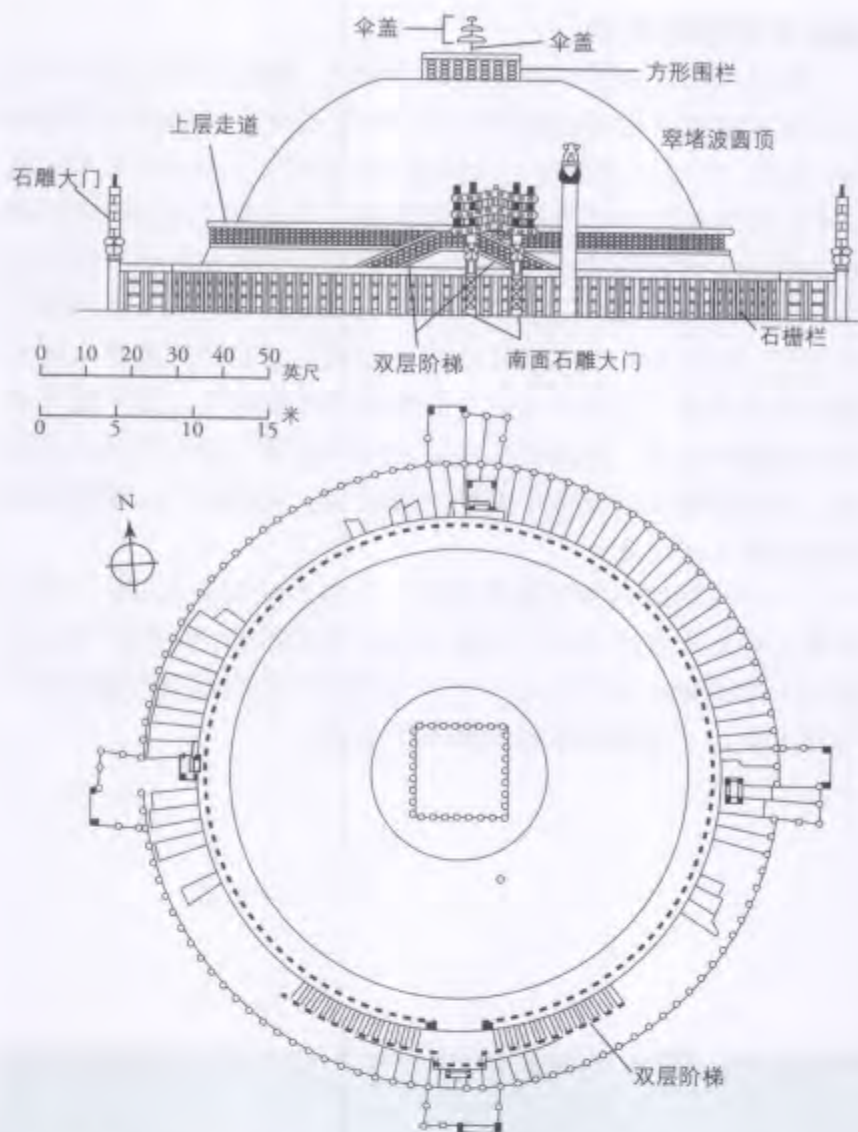
### 桑奇大塔

桑奇是阿育王统治时期建造的佛教寺庙，存在了一千多年。在这些世纪里建造的大量建筑物，包括寺院（viharas，僧侣居住的建筑），窣堵坡（stupas，埋葬佛陀和其他重要僧侣舍利的半球形建筑），塔（圆形和拱形佛塔，可供人居住），以及供奉佛像的庙宇。

窣堵坡大小不定，既可以细小到成为可以携带的物品，也可以大到宏伟的建筑，桑奇大塔（图6-5、6-6）建立于公元前50年到公元50年之间。实心的圆顶用泥土和碎石填充垒造，高达15.24米，南面有两条阶梯通向上一层的甬道。虽然19世纪的发掘者没有在圆顶下找到舍利，但考古学家们还是认为最初的建造者曾将舍利埋藏在里面。

6-5 桑奇大塔，印度，桑奇，公元前1世纪—公元1世纪。





6-6 桑奇大塔的外视图和平面图，印度，桑奇，公元前1世纪—公元1世纪。

窣堵坡建筑特征所具有的象征意义，是把这一建筑转换为一个宇宙模型。窣堵坡本身（图6-6）象征世界之山，由塔门和石雕大门（torana）标示出重要方向。窣堵坡顶端设置一个方形围栏（harmika），这是一个用石头栅栏或栏杆围成的方形空间，象征佛教的天堂。在方形围栏中间有一根石柱（yasti）象征宇宙的中心。石柱上有3个石头圆盘，或是伞盖（chatras），它们各有不同的含义。石柱从山形的圆顶中升起，穿越围栏，把这个世界和世界之上的天堂连为一体。一道石头围墙环绕着这个完整的结构，高约2.74米至3.35米，石墙塔门（图6-7）上有精美的浮雕。

佛教信徒以绕行的方式礼拜窣堵坡，按顺时针方向行走，身体的右方始终正对窣堵坡中心。在印度，用围墙和栅栏把神圣的地方或物品标示出来是一种常见的方式，礼拜桑奇大塔的人进入塔门后在底层的环形甬道绕行之，再登上平台绕形巡礼。桑奇大塔各主要建筑部分都有浮雕或铭文，600多处简短的铭文表明，正因为有了这数以百计的个人捐赠。这一纪念性建筑才得以完成。捐赠者大多是普通信徒、僧侣和尼姑，他们喜欢以这种方式来换取更好的来生。

### 佛陀前世的生活

桑奇大塔四座塔门的浮雕描述的不仅仅是佛陀这一生的故事，还有佛陀前世生活的经历（jatakas），例如东门（图6-7、6-8），在佛教信仰中，每一个人都有无数个前世，包括悉达多。据《本生经》记载，在悉达多的众多前世中，他积累了足够多的福报，



6-7 桑奇大塔东门，印度，桑奇，公元前1世纪—公元1世纪。

最终能够悟道成佛。但是，在桑奇大塔浮雕所选取的本生故事中，佛陀从来没有以人的形象出现。相反，艺术家用各种象征



6-8 药叉女，桑奇大塔东门局部（图6-7），印度，桑奇，公元前1世纪—公元1世纪。

符号来暗示佛陀的存在——例如，用轮子的形式。学者们还不清楚为什么早期艺术家回避以人的形式来表现佛陀，但就在建造桑奇大塔的时代，这种表现佛陀的方式已经开始出现。

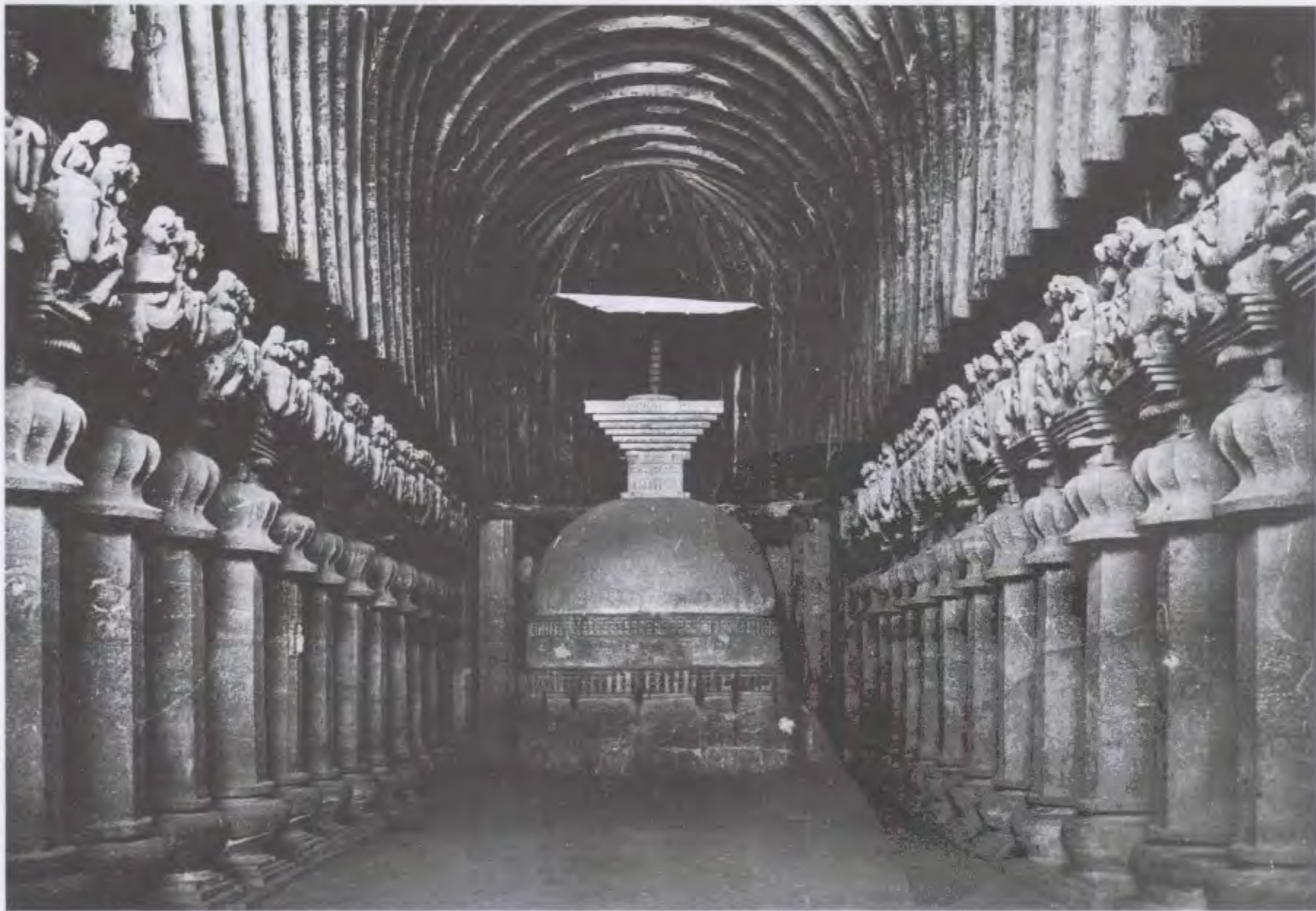
### 寺院里的色情艺术

同样不太清楚的是，为什么在桑奇大塔这种崇尚禁欲独身的僧侣们居住修行的寺庙群中修建的纪念性建筑里，会在东面塔门浮雕中出现药叉女(yakshi, 图6-8)这样一种全裸而且很有些色情的女性形象。药叉女是与丰产和植物生长相联系的女神，对药叉女的信仰遍及全印度。可能由于对这种女神的信仰在信徒中非常流行，所以在佛教纪念建筑中采纳了她们的形象。例如在桑奇大塔中，药叉女抓握头上的芒果树枝，左足抵住树干，这一动作似乎能够促使树木更加旺盛繁茂地生长。佛教徒们后来又用这种多产与丰裕相关的姿势来表现佛陀的母亲摩耶(Maya)产子时的样子。这样，佛教徒选用了树下女子这种全印度通用的象征符号来创造他们自己的佛教图像志。

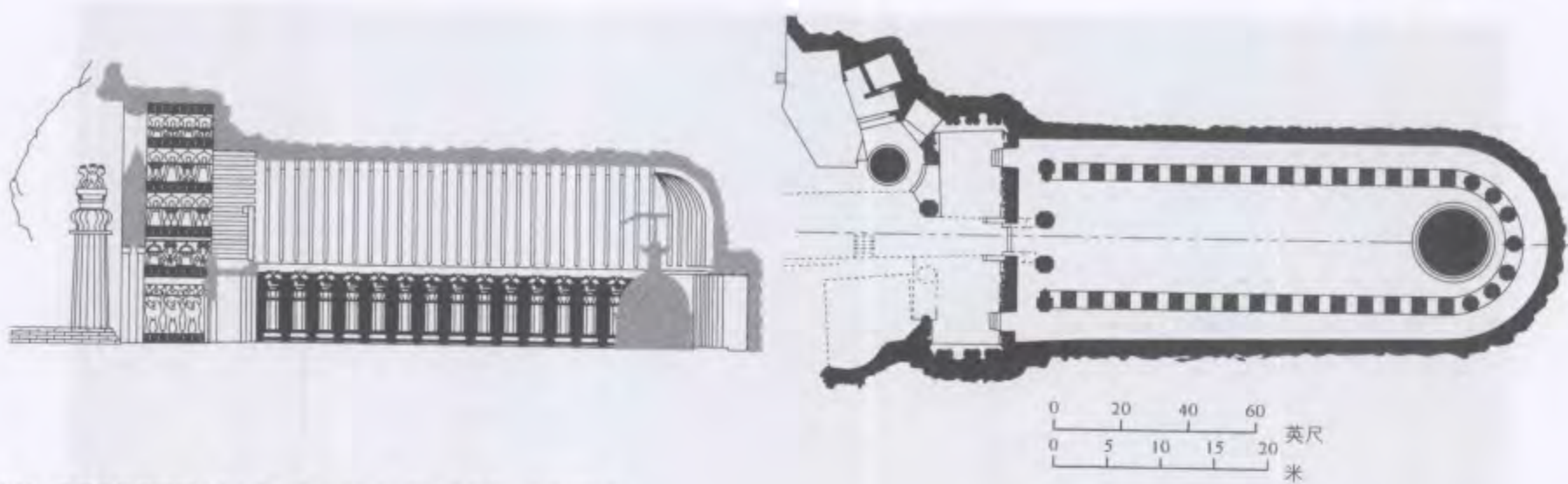
### 岩石中开凿的庙堂

从公元前1世纪年到公元1、2世纪，佛教寺庙大都由岩石中开凿的僧院(供僧侣睡眠休息)和支提堂(供信徒礼拜窣堵坡)组成。支提堂是带有石柱回廊(步行通道)的拱形结构，信徒可以绕礼拜支提堂尽头的窣堵坡。卡尔利支提堂(图6-9至图6-11)建造于公元100年，位于孟买(Bombay, 现在的Mumbai)附近高止山脉(Ghats)的西部，大约13.71米高，38米长。其宏大庄严甚至超过伟大的埃及法老拉美西斯二世开凿的那座神庙(见图3-23)。支提堂内部模仿尺寸要小得多的木结构建筑原型，建造者在石头天顶下安装了拱券形的木头房梁，虽然房梁在这里毫无建筑功能可言。石柱柱头上雕刻乘坐大象的男人和女人。

一个巨大的马蹄形窗子主宰了卡尔利支提堂的正门。成对的男人和女人在中央大门两翼展开。在我们给出的例子里(图6-11)，雕刻家在正门立面一处不规则的空间里创造性地塑造了一对人物，上面雕凿的是马蹄形的假窗。



6-9 支提堂内景，印度卡尔利，公元100年。



6-10 支提堂的截面图（左）和平面图（右），印度卡尔利，公元100年。

### 阿旃陀的壁画石窟

卡尔利之后，佛教石窟建筑逐渐势衰，在约三百五十年后又突然复兴。孟买东北部的阿旃陀（Ajanta）原本有几处石窟，但在5世纪下半叶，二十几处新的石窟很短时间在这里



6-11 爱侣，支提堂入口，印度卡尔利，公元100年。

开凿出来。这些石窟十分重要，原因之一在于它们保留了大量壁画装饰。艺术史学者认为印度古代有着极为深厚的绘画传统，但由于早期画家大多使用易于损坏的材料作画，例如棕榈叶和木头，又由于印度的热带气候，导致印度早期的几乎所有绘画都没有留存。在阿旃陀，一些石窟的墙壁、柱子和天顶上均覆盖着壁画。

一幅壁画中间的男性人物（图6-12）是一个菩萨，这是一处阿旃陀石窟后壁佛龛前室两幅对应的壁画之一。又长又黑的头发从宝冠后垂下，站立的菩萨右手持莲花，男女侍者环立四周。他面露悲悯，双眼低垂，似乎正注视着穿过入口正准备朝拜后壁佛陀的信徒。阿旃陀石窟提供了一个后人得窥印度早期绘画的机会。在此之后，很难再看到13世纪以前杰出的印度绘画作品（第25章）。

### 犍陀罗和希腊罗马艺术

公元前后，印度艺术家开始以人的形式表现佛陀。人性佛像在此时的出现至少要从两个不同的方向寻找原因。一个可能的原因是人形的佛陀图像本来就不在早期印度宗教艺术传统之内。印度河时期和吠陀时期，人们从来不用偶像来表现他们的主神。孔雀王朝时期到公元前1世纪，只有位阶较低的地方性男神和女神才会以人的形象来表现，如桑奇大塔东门（图6-8）。另一个原因可能是虔信（ahakti）观念在公元前后的佛教和印度教思想中出现，这一观念认为虔信是信徒与神沟通的道路，所谓虔信就是对某一特殊的神灵全身心地投入，向这个神的形象供奉食物、歌曲和鲜花。这类礼物的供奉可能会促进用人形再现神明的方式。

虽然研究者无法确定这种佛像的发明是在何时何地，但他们一致认为，这种图像一旦创造出来之后就极为流行。最早的佛像有两种风格，一种在犍陀罗（Gandhara）发展起来，一种成熟于马图拉（Mathura）。犍陀罗主要在今天的巴基斯坦境内，马图拉是德里以南145公里处的一座城市，两者都是公元1-3世纪统治南亚北部的贵霜（Kushan）帝国的重要组成部分。



6-12 菩萨，印度阿旃陀，1号石窟壁画，公元450—500年。



6-13 坐佛，巴基斯坦犍陀罗，公元200—300年。石头（黑片岩），高73厘米。纽黑文，耶鲁大学艺术馆。

犍陀罗风格（图6-13）在特质上是希腊罗马式的，这一点颇令人惊讶。希腊化文化和艺术曾扩展到犍陀罗，还传播到现在的伊朗、俄罗斯、阿富汗和巴基斯坦，这都是公元前4世纪亚历山大入侵的结果（见第5章）。当犍陀罗艺术家为创作佛教雕刻寻找原型的时候，他们把目光转向他们早已熟悉的素材——希腊罗马众神的形象，例如阿波罗（导论-7）。因此，他们为佛陀塑造出波浪状的头发，用丝带束起发髻。佛陀厚重的衣袍覆盖全身，对层叠衣褶的精心设计正是希腊罗马的艺术传统（见图10-72）。

#### 马图拉的佛教图像

相反，马图拉的佛像（图6-14）与印度传统的人物形象关系更为密切——药叉（yakshas），与药叉女相对应的男性神。印度艺术家把药叉表现为雄壮有力的男性，长着宽阔的肩膀和大



6-14 坐佛，印度马图拉，公元200年。红沙岩，高70厘米。马图拉考古博物馆。



6-15 初次说法的坐佛，印度，出自萨尔纳特，公元5世纪，沙岩，高160厘米。萨尔纳特考古博物馆。

而有神的双眼。马图拉的佛像保留了这些特征，只是加上僧侣的衣袍，再取一个瑜伽的坐姿，右手上举。掌心对外，这个姿势可以用来消除信徒的畏惧。衣袍几近透明，把厚实的身体完全展示出来。

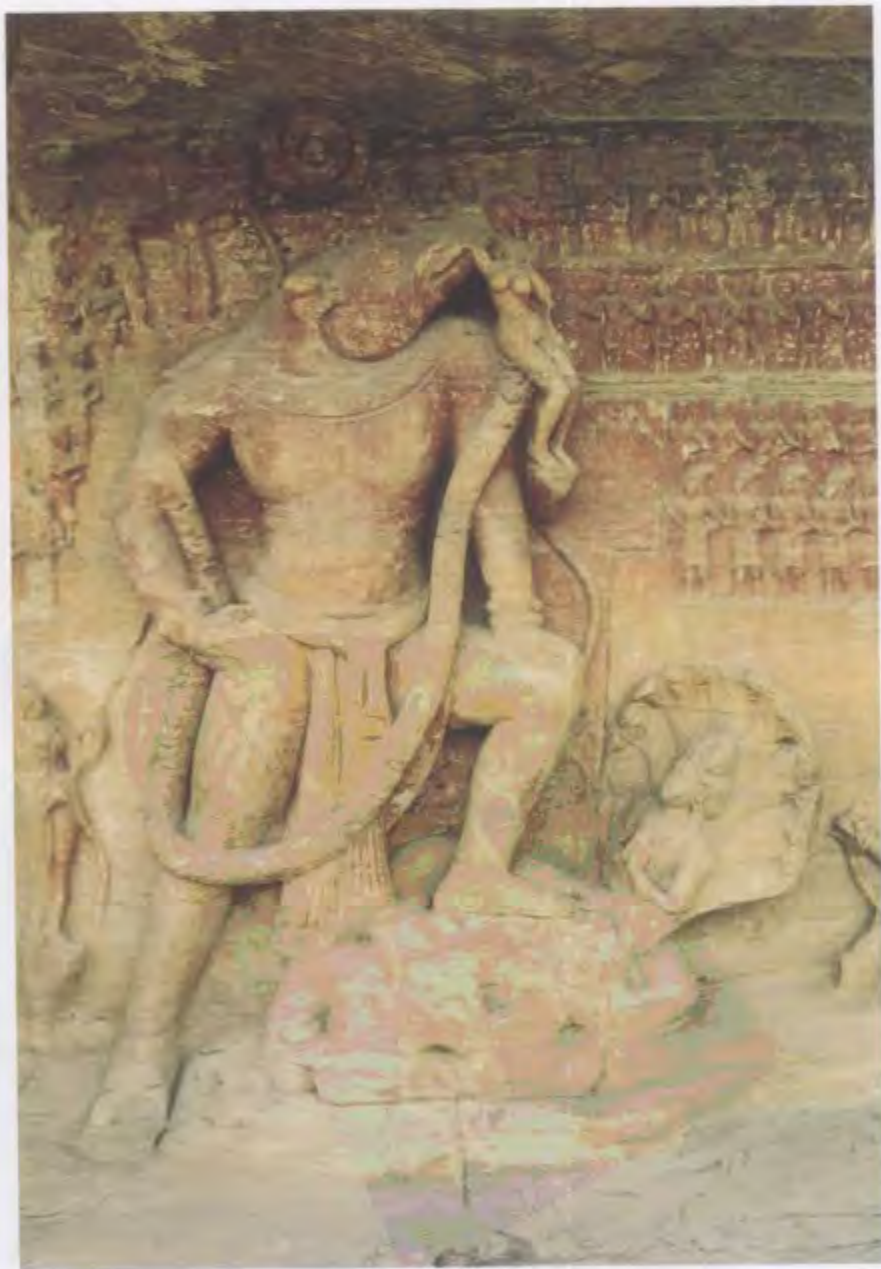
### 萨尔纳特佛陀说法

虽然犍陀罗佛像风格（图6-13）在中国早期佛教造像（图7-8）中扮演了楷模的角色，但它对印度后来的艺术影响甚小。相反，马图拉风格的造像在公元5世纪的萨尔纳特成为最重要的佛像风格之一。萨尔纳特佛陀（图6-15）保持了早期马图拉佛像紧贴身体的衣袍，展示出身体柔软的体形。佛陀双目低垂，在胸前结转轮印（比较图6-28），在他身下可以看到法轮的边缘，这是在宣扬佛陀的初次说法。两个已经部分残破的鹿卧在法轮两侧，象征佛陀第一次说法的场所萨尔纳特的鹿野苑。

在印度，常常在一个地区，佛教和印度教能够并行不悖（例如在马图拉）。佛教和印度教都不是像犹太教（Judaism）、基督教（Christianity）、伊斯兰教（Islam）那样的一神教。相反，佛教徒和印度教徒通过敬仰众多神灵和多种途径去抵达精神上的解脱，这就使他们能够相互容忍彼此间存在的差异。印度教信奉各种各样的神灵，毗湿奴（Vishnu，图6-16）、湿婆（Shiva，图6-17、6-18和6-25）和黛维（Devi，或“女神”）却是其中最普遍和最重要的（见“印度教和印度教图象学”，第173页）。

### 毗湿奴拯救大地

印度教在佛教之后很久才开始修建石窟。最早的一个坐落在桑奇附近的乌达耶吉里（Udayagiri），建造于公元400年，比第一座佛教石窟大约晚六百年。但在一个世纪之内，印度教石窟寺庙就变得极为巨大和复杂。即使最早的乌达耶吉里石窟，虽然建筑较为简单狭小，但其中的纪念性浮雕已经显示出完整的宗教图像志——其中不乏政治寓意（见“印度雕刻中的神话和历史”，第174页）。在乌达耶吉里石窟的一处浅龛中雕刻着毗湿奴的野猪化身（Boar Avatar of Vishnu，有时也称为瓦拉哈 Varaha，梵语中“野猪”一词）（图6-16），立高近4米。这一化身有着人的身体和野猪的脑袋。湿毗奴以这种形象从洪



6-16 毗湿奴的野猪化身，印度乌达耶吉里，V石窟，公元400年。毗湿奴高386厘米。



## 印度教和印度教图像学

印度教没有一个简单的定义。实际上，这一术语引发了很大的争议，以至于印度人不得不诉诸法庭为它下一个定义。印度教徒的实践和信仰之间差别相当大，他们可以通过许多各不相同的途径来达到精神的终极目标。印度教最重要的三位神是湿婆 (Shiva)、毗湿奴 (Vishnu) 和黛维 (Devi)，他们都有不同的形态，而且印度教徒还敬拜许多其他的神。最早的印度教人形神像与最初的佛教人形神像几乎同时出现。

约公元6世纪以来，艺术家们都是用高度抽象的几何形来表现湿婆。他通常以男性生殖器 (linga) (阴茎或宇宙之柱) 的形象出现。但湿婆在印度教艺术中也以人的形象出现，这种时候的湿婆像总是多头 (图6-18) 多臂 (图6-17和6-25)。

毗湿奴所呈现的形态包括不同的化身，当他在尘世间履行他的神圣职责时，这位神祇就会以某种可视形象显现出来。这些情况通常都是毗湿奴降落尘世以保护人世间免受魔鬼侵袭。如，当他以野猪化身 (Boar Avatar) (图6-16) 出现时，他拯救大地于滔天洪水。

黛维 (女神) 也有多种形态——既有慈善的也有破坏性的。她有时作为男神湿婆和毗湿奴的配偶出现，当作为最高的神被敬拜时她也会单独出现。

印度教寺庙里供奉的固定神像多用石头雕凿。印度教徒会定

期地将可移动的神像——常为青铜像——移出寺庙，特别是在节日期间，以使众多的礼拜者们在同一时刻得到神的祝福 (take darshan) (看见神并被神看见)。在供奉湿婆的寺庙里，湿婆的永久形态是男性生殖器，他被放置在戈尔巴戈利赫 (garbha griha, 即胎室) 或内殿中 (图6-22)，祭司们在那里供奉神。

湿婆舞王 (图6-25) 是一个可移动的神像，但它并非如某本艺术史书中所说是用来朝拜的。相反，当印度教徒要敬拜湿婆舞王时，他们通常要装扮这个神像，在神像上挂满宝石和花环。神像上惟一还能看出是青铜的地方就是面部，而且上面也用色粉和香贴修饰过。作为神的化身，这个神像并非是神的象征而是神本身。所有的人都必须将这个神/神像当作一个活的生命来看待。对神的敬拜内容之一，是以对待名人的方式照料神像。给神像洗澡、穿衣、喂食、户外散步，神像还接受礼品，诸如颂歌、灯 (点燃的油灯)、香气 (熏香) 以及鲜花——所有他能够通过感官享受的事物都包括在内。献给神的食物尤其重要，他吃掉食物的精华而把剩余的部分留给敬奉者。这种食物即是恩赐 (prasada)，它是神圣的。因为它与那个神息息相关。在特殊的宗教家庭中，这个神以他的一种形象居住在这个家里，在全家人享用每顿食物之前接受食物的供奉。当神居住在寺庙里时，就由祭司来照料他的衣食和其他事务。

水中拯救大地，大地用野猪牙上挂着的女人象征。湿毗奴一只脚踩在盘绕的蛇王身上 (蛇王的人头后还有多个蛇头)，这一姿势象征着征服洪水。成排成排的神和修行者见证着这一事件。

### 舞蹈的多臂湿婆

德干 (Deccan) 是印度南方和北方之间的高原地带，卢迦诸王统治下的6世纪，印度教艺术家们在德干高原上的巴达米 (Badami) 石窟中雕刻了大量浮雕。一块浮雕 (图6-17) 雕刻的是湿婆摆出拉利塔 (lalita) 或“迷人”的姿势，在诱惑他的配偶帕尔瓦蒂 (Parvati)。在他舞蹈时，众多手臂有节奏地摆动成一个弧形。一些手拿着器物，另一些手捏成舞蹈手势 (mudras, 象征姿势)。右边相伴起舞的是湿婆的儿子，长着大象脑袋的格涅沙 (Ganesha)，他似乎正在模仿他的父亲。湿婆的公马南迪 (Nandi) 站在左边。



6-17 跳舞的湿婆，印度巴达米，石窟寺庙中的浮雕，公元6世纪。

## 艺术与社会

### 印度雕刻中的神话和历史

乌达耶吉里 (Udayagiri) (图6-16) 的纪念浮雕上雕刻的毗湿奴化身瓦拉哈 (Vishnu's Avatar Varaha) 拯救于洪水的故事, 是一个神话, 一种虚构或传说。学者们经常将神话叙述与历史叙述相对照——即这些叙述是基于真实事件和人物上的叙述。依照这一定义, 神话而非历史几乎成为早期印度艺术惟一的主题。即便是对佛陀一生的描述 (图6-15) 也可以被认为是虚构的, 因为无论是对他一生的艺术表现还是文本叙述, 都是与历史中佛陀真实的生平相距甚远, 充满了各种奇思妙想, 很难说它们就是历史的描述。

尽管在许多文化中, 将神话和历史能够清晰地做出区分, 可在古印度, 这种差别却非常模糊。人们将神的故事即神话作为他们观察和理解世界的一个途径。他们用众神的行为和生活 (即“神话”) 来阐释他们自己的行为和生活 (即“历史”), 这部分地解释了为何很难在古印度艺术中找到历史场景。

在古代近东和埃及, 统治者常常通过石浮雕来纪念他们的胜利和功绩 (见第2章和第3章), 这一实践在古代罗马艺术中达到顶峰 (见第10章), 但这种正面描绘历史事件和人物政治性的艺术作品很少出现在古印度艺术中。当印度国王和有权势的上层人物赞助宗教艺术时, 他们期待的是他们的资助能为自己来世的轮回获得利益。但某些纪念碑也是用来纪念时事的, 比如战争的胜利。他们并不描绘自己和真实的事件, 而是以类比

的方式将他们置于与神的关系之中。这样, 神话浮雕就将政治含义掩盖了。

乌达耶吉里瓦拉哈 (Udayagiri Varaha) 浮雕的赞助人是一位当地的国王, 在碑铭中他向犍陀罗·笈多二世 (Chandragupta II) ——即笈多王朝 (Guptas) (当时最重要也是最强大的印度王朝) 的国王——表示了敬意。该浮雕的创造者们显然是要将这件作品献给旃陀罗·笈多。

犍陀罗·笈多击败了统治北印度达数百年之久的这一王国的最后一位统治者, 从而巩固了笈多王朝在北印度大部分领土上的权力。在乌达耶吉里, 瓦拉哈拯救尘世的胜利与旃陀罗·笈多的胜利相当。这位国王希望观看者 (可能还包括犍陀罗·笈多本人, 因为在碑铭中指出他确实来此地逗留过) 将犍陀罗·笈多铲除敌人以拯救王国这件事, 视同瓦拉哈拯救大地。浮雕中的某些图像线索也强化了这种解读。例如, 壁龛两侧的溪水 (都由女性来象征) 相遇后汇合成一条溪水。这两条溪水代表着恒河 (Ganges) 和亚穆纳河 (Yamuna River), 后者在阿拉哈巴德 (Allahabad) 汇入前者, 形成一条更为巨大的恒河, 最后在孟加拉湾流入大海。阿拉哈巴德是笈多王朝的首都。这一浮雕在此示意当这两条巨大的北部河流在犍陀罗·笈多的首都汇聚时, 这位国王也将北部统一在他的麾下。这样, 正如古希腊人通常所做的 (见第5章), 艺术家将当时的事件用神话的伪装掩饰起来。

艺术家常把印度教神祇表现为半人半动物 (图6-16) 或有多个身体部件组成的人物 (图6-17)。因为这是神的形象, 而不是人, 不必以准确的人体解剖为标准。的确, 这种组合和多体形式在表明, 他们不是人, 是超越人的神。西方以人的形象为表现神的自然标准, 这一方式由希腊人确立 (见第5章), 但不适用于印度神。印度艺术家不想描绘精确的解剖结构。

#### 三面湿婆

第三个印度教石窟位于孟买 (Bombay) 海岸不远处的象岛 (Elephanta), 早先葡萄牙殖民者在这座岛上发现一尊等身大的石刻大象, 这座岛屿因此得名。象岛浮雕中最令人惊叹的大概要数5.18米高的湿婆像, 湿婆以“摩诃提婆” (Mahadeva) 也即“伟大的天神” (Great God) 或众神之王 (Lord of Lords) 的形象出现 (图6-18), 设置石窟深处的一个壁龛里, 原本还安装有木门, 把雕像与外界隔开。壁龛外两侧有两个石雕门卫, 各带一个矮小侍从。当信徒的眼睛适应黑暗的光线时, 伟大的天神就从深暗的洞窟中浮现出来。湿婆的这一形象有三幅面孔, 展现神的三种不同面目。中间那张脸传达湿婆宁静、沉稳的气度,

面部干净利落的块面与珠光宝气的束发头冠形成鲜明对比。侧面两张脸截然不同。右边是一个女人, 卷曲的头发如同发辫。左边是一个胡须卷曲面目狰狞的男人, 戴眼镜蛇耳饰。女性面孔 (创造之相, Uma) 代表湿婆创造性的一面, 而神态凶狠的男性 (恐怖相, Bhairava) 则反映湿婆毁灭的一面。湿婆掌管了这两种完全相反的力量, 中间的面孔象征它们的平衡。侧面的两张脸象征的是宇宙中破坏与创造的循环, 这是印度人时间观念的一部分, 正与死亡与重生的循环模式 (轮回) 相匹配, 这在作为舞蹈之神的湿婆中有更进一步的象征 (图6-25)。

#### 德奥加尔的毗湿奴塔庙

虽然印度教徒们在天然岩石 (利用那些未经开采的石头) 中开凿出许多令人惊叹的石窟寺庙, 但用石块建造的寺庙在印度教中占据着更为重要的位置。和石窟一样, 印度教最开始的寺庙又小又简单, 但却拥有完备成熟的图像系统。印度中部偏北的德奥加尔 (Deogarh) 在6世纪修建的毗湿奴神庙是第一座用石块建造的印度教庙宇 (图6-19)。(印度教早期使用木头、茅草、泥修建神庙, 即使后来引入石造建筑后依然使用这些材



6-18 作为“摩诃提婆”的湿婆，印度象岛。位于岩石中开凿的神庙，公元600年。湿婆高5.18米。



6-19 毗湿奴神庙（侧面），印度德奥加尔。公元6世纪早期。

料。) 方形底座 (plinth) 上是一个简单的方形建筑，正门装饰精美，其余三面开有壁龛，壁龛中镶嵌浮雕。庙中心现在只是一个单独的空房间。

许多后来印度教神庙的标准元素已经出现在德奥加尔神庙中。装饰强调门廊和壁龛。和象岛壁龛两侧排列的护卫一样，德奥加尔的大门和壁龛两侧也雕刻着守护卫士，他们是神圣的内部与充满危险的外界之间的过渡。印度教相信，毗湿奴会在诸如德奥加尔神庙的大门和壁龛中现身。在那里，他可以现身同时向很多信徒赐福，而不像狭小的胎室和内殿，只能容纳少数侍奉神灵的僧侣。同样，象岛的三面湿婆也能理解为是这位神灵在壁龛中显现自己，从象岛石窟所开凿的那座大山中浮现出来。这些神灵显现的地点就是信徒与神相会的场所。

### 如山一般的印度教神庙

最早的印度教神庙，如德奥加尔毗湿奴神庙，通常都建有很多塔。随着时间的流逝，神庙设计越来越繁复，建造者也相应地建造出更高更精美的塔。塔在印度教神庙设计中扮演一个非常重要的象征角色。印度教徒认为，神庙中的塔就是一座山峰，神庙胎室就像山脉中的洞窟，是神的居室。印度东北部布瓦内斯瓦尔 (Bhubanesvar) 高大繁复的林伽罗髻神庙 (Lingaraja Temple,



6-20 林伽罗韬神庙，印度布瓦内斯瓦尔，公元1100-1200年。

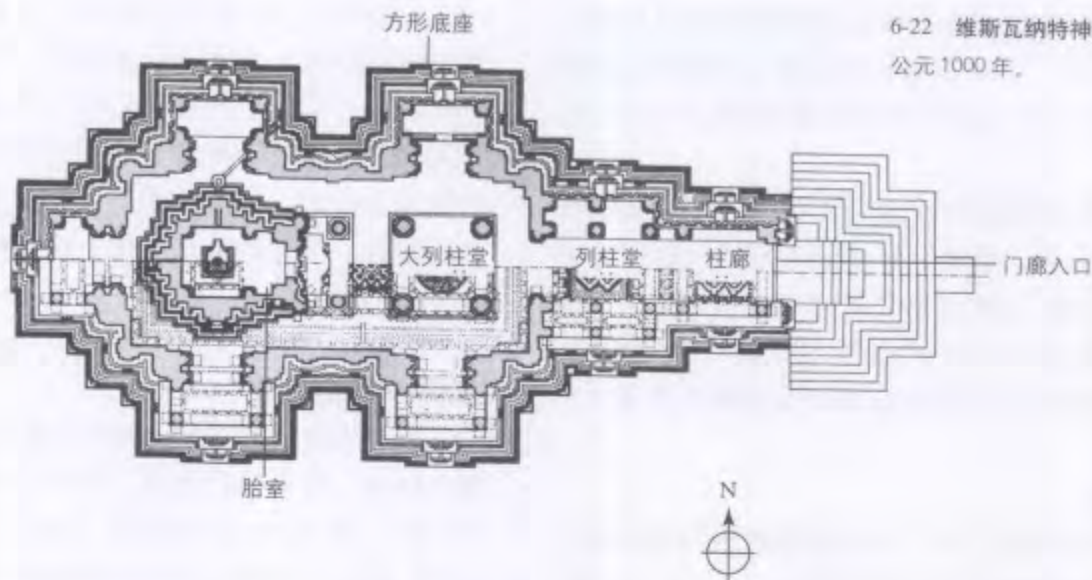
神圣的林伽)建造时间大约在11至12世纪之间(图6-20)。虽然只是使用简单的石头堆砌技术,但最高的塔超过61米。大量出现在塔顶作为装饰的浮雕,虽然微小,却不断重复塔的总体形状。石雕狮子支撑着塔顶。众多门廊和厅堂从东面入口延续到神庙内殿。大量附属神殿环绕在主体建筑四周。

北印度卡朱拉霍(Khajuraho)的维斯瓦纳特神庙(Visvanatha Temple)是当地二十多座宏伟神庙中的一座(图6-21、6-22)。维斯瓦纳特是湿婆众多称号之一,意为“宇宙之神”。这座神庙大约建立于1000年,1002年献给金德拉王朝(Chandella dynasty)诸王,神庙由高低不等的4座塔组成,从前往后,一塔更比一塔高,犹如喜马拉雅山(Himalayas)山坡攀延而上,直到顶峰。

山的象征同样体现在卡朱拉霍神庙内部。和林伽罗韬神庙相同,在神庙简单的圣堂之外再增加门廊和列柱堂(mandapa,图6-22)。沿台阶拾级而上,一小段开放式门廊把胎室前的第一和第二个列柱堂连接在一起。一条线下来,四部分(门廊、每个列柱堂、胎室)各自支撑顶上的塔身。后面,也就是最高的那座塔的外面,通常有一个像岩洞一样又小又黑的庇护所,陈放最重要的神像。这样,像维斯瓦纳特之类的神庙都是在象征一座带有洞窟的高山,以比拟象山及其他各地的石窟神庙。在



6-21 维斯瓦纳特神庙，印度卡朱拉霍，公元1000年。



6-22 维斯瓦纳特神庙的设计，印度卡朱拉霍，公元1000年。

两个例子里，神在洞窟中居住，采取不同形象，以雕刻形式展现在信徒面前。印度教神庙用石块（多过开凿石窟）建造，不用灰泥粘连，建筑表面的浮雕是信仰的中心。和希腊神庙里一样（见第5章），印度教神庙内部空间对于大量信徒集会礼拜而言，总是显得太过狭小。

### 神庙设计的地域风格

高山和洞窟象征在早先的德奥加尔神庙并不明显（图6-19），但装饰精美的门、壁龛浮雕、胎室和塔却一应俱全。因此，虽然德奥加尔神庙的塔已经严重损坏，但仍然是布瓦内斯瓦尔和卡朱拉霍那些巨大而又高度复杂的典型印度神庙的早期范例。北印度的庙塔都有一个蜂巢形的多层塔顶，顶端冠以一个带有肋状边缘的扁平盘状物（amalaka）。

和雕刻风格相同，印度建筑风格存在地域差异。虽然通过一系列门廊和列柱堂进入高塔覆盖的胎室是标准样板，但这些

单元的平面设计、尺寸、装修却差别迥异。例如，布瓦内斯瓦尔的林伽罗钵神庙（图6-20）由高墙围绕，而卡朱拉霍的维斯瓦纳特神庙则像其他金德拉王朝国王们修建的神庙一样，耸立在一个很高的底座上。这两种截然不同的方式都是在把神圣的神庙从世俗空间中分离出来。此外，林伽罗钵神庙的内部简单朴素，而维斯瓦纳特神庙内部充满了浮雕石刻。

### 卡朱拉霍的色情图像

卡朱拉霍诸神庙内部浮雕的华美繁缛足以与神庙外部的浮雕相媲美（图6-23）。神庙外部的大部分空间装饰有设计图案，其余部分用人像浮雕填充。虽然像湿婆、伽内沙（Ganesha）、毗湿奴之类的大神可以清楚明白地指认出来，但在数以百计的人像中，学者们能辨识出姓名的只是少数。雕像大多呈现为人形。成双成对的男女在浮雕中拥抱在一起，有些甚至在进行更为明显的性行为。以色情男女为装饰主题来象征精神上的快乐



6-23 庙墙上的雕刻，印度卡朱拉霍，维斯瓦纳特神庙，公元1000年。

和幸福，可以追溯到印度佛教和印度教最早的建筑传统（图6-11）。性是印度宗教象征中一个非常常见的元素。桑奇东门的树下近乎全裸的女子（图6-8）在很多世纪以前就显示出这一印度艺术中的特点。

有一个解释，认为卡朱拉霍那些清楚直白的性行为图像与密教实践之间存在某种关系，密教中有些仪式是通过性行为来获取精神权力。虽然金德拉王朝宫廷成员修习密教佛教，但这个解释也不能适用于所有这类图像。尽管学者们还在努力探讨，但目前没有人能完全理解卡朱拉霍神庙性图像的确切含义。

### 从巨石中开凿的神庙

除了石窟神庙和石砌神庙之外，印度建筑家还创造出第三种纪念形式——把露出地面的岩层开凿成神庙（ratha，拉特，“战车”之意），仅有少数留存至今。与有正面的入口但没有其他外部结构的石窟不同，印度建筑家们把整个岩石雕刻成神庙，包括神庙的外表。帕拉瓦王朝（Pallava dynasty）的国王们在孟加拉湾（Bay of Bengal）马德拉斯（Madras）以南的马哈巴利普拉姆（Mahabalipuram）建造了几座独石神庙（图6-24）。这些神庙由突出在沙地上的花岗岩巨石雕凿而成，时间在7世纪。如图所示，献给湿婆的现存最大的拉特（前景）是南印度风格庙塔的典型，外形与阶梯金字塔颇为相似。塔成段攀升，每

一级上都用小型神殿作为装饰。下面的墙体上雕刻石柱，壁龛内有神的形象。右边平面呈矩形、带一个圆形屋顶的拉特献给了毗湿奴，再下一个拉特是稍小些的南印度风格庙塔。这一列神庙的尽头是一个模仿茅草房屋的小神庙，这座神庙献给了杜尔伽（Durga），这是一个凶猛的女神。两个最大的神庙还没有最后完成，可能建筑家觉得，再雕凿的话，会使整个建筑不堪重压而坍塌。

### 湿婆，舞蹈之神

在南印度，特别是在846年兴起的朱罗王朝（Chola dynasty）统治时期，艺术家们铸造了许多可以携带搬运的青铜实心神像，其中的一部分相当巨大沉重。这些可移动雕像中的一个例子（图6-25，基座上有插孔，便于抬举搬运）表现的是湿婆在跳众多宇宙之舞中的一种。（前文曾提及的巴达米的石浮雕雕刻的是另一种舞蹈，湿婆跳舞魅惑他的妻子帕尔瓦蒂，见图6-17）这里，青铜湿婆像以纳塔罗谟（Nataraja，舞神）的身份舞蹈，他一脚踏在侏儒身上，旋转着身体，通过舞蹈消除了侏儒所象征的无知。湿婆伸出四只手臂，其中两只手触及环绕四周的火焰光轮（nimbus）。两只上举的手中还握着一面小鼓（右边）和一团火焰（左边）。湿婆在鼓声节奏中创造了宇宙，而那团小小的火焰则象征毁灭。他低垂的左手指向高抬的脚，暗示皈依者可以在那里寻



6-24 石刻神庙，印度马哈巴利普拉姆，公元7世纪。

6-25 作为纳塔罗钵的湿婆，印度，公元1000年。青铜。



求庇护，得到启迪。湿婆靠下方的右手做无畏印，告诉信徒勇往直前不必畏惧。当湿婆旋转时，缠绕在一起的头发松散开来，像扇子一样伸展在头的两旁。

朱罗王朝终结于13世纪，那是印度政治、宗教、文化发生巨大变化的时代。这时，佛教在印度的几个地区得到复兴。很快，佛教彻底消亡，虽然北印度佛教的晚期形式在西藏和尼泊尔继续得到发展。同一时期，早在9世纪就已经在印度出现的伊斯兰教得到迅猛发展，很快遍及整个印度北部（见第13章）。在13世纪以后的印度，印度教和伊斯兰教艺术扮演着至关重要的角色（见第25章）。

## 东南亚

东南亚是一个文化、人种和语言差异极大的广阔地理区域。

包括现在的缅甸、泰国、老挝、柬埔寨、马来群岛和印尼等国家，以及繁华的城市国家新加坡。多年以来，学者们认为这一地区仅仅是印度和中国文明的延伸。但在今天，他们认识到东南亚艺术是世界艺术传统中最重要的组成部分之一。

### 斯里兰卡

#### 早期佛教的扩展

斯里兰卡（原先是锡兰）是印度次大陆尖端上的一个岛屿。在有关东南亚艺术的讨论中，斯里兰卡是东南亚小乘佛教扩展的根源。小乘佛教是佛教最早的形式，也是历史上佛陀倡导的信仰，最早在缅甸，继而在13世纪左右在泰国、老挝和柬埔寨取得主导地位。佛教早在孔雀王朝时期（公元前3世纪）就传入斯里兰卡。随着佛教13世纪在印度的消亡，斯里兰卡现在拥

## 艺术与社会

## 印度化

印尼婆罗浮屠（图6-27）和柬埔寨吴哥寺（图6-31）的参观者都会立刻辨识出那里出现的印度艺术形象。为了解释这些东南亚纪念性艺术中的印度特征，前代学者猜测有印度艺术家参与了婆罗浮屠和吴哥寺的建造和装饰，而东南亚则是印度人的殖民地。今天，研究者认定这种殖民行为并没有发生。事实上，他们相信，印度从来没有在政治上统治过东南亚的这些地区，甚至没有派出军队侵略这里。公元后1000年里的文化传播是和平的、非帝国主义的。文化传播的发生似乎是贸易发展的副产品。

在公元后的前几个世纪，罗马、印度和中国之间进行着庞大

的贸易，各地的船只在季风的作用下穿过东南亚。东南亚的部落首领发现这是一个机会，便用他们自己森林里的产品如散发香味的木材、鸟的羽毛和香料参与到贸易中去。与来自印度的贸易相伴随的，是复杂的佛教和印度教、书写语言（梵语）、法律条文，以及神的形象。东南亚的首领们最开始只是把这些舶来品当作一种部族间竞争与印度世界贸易的“文化语汇”。但东南亚居民很快就开始把包括艺术在内的印度文化产品修改成符合他们自己需要的东西，并由此产生了惊人的成果。

有世界上最为悠久的佛教传统。但在与印度的不断接触中，这个岛屿也形成了自己丰厚的艺术传统。

婆罗那奴瓦（Polonnaruwa）附近加尔寺（Gal Vihara）的石卧佛长达14米（图6-26），是东南亚极为流行的“入睡佛陀”纪念雕像的范例。虽然这一斜躺的佛陀形象可以解释为是再现佛陀的死亡（涅槃），但信奉小乘佛教的信徒仍倾向于认为这一雕像描绘的是佛陀卧倒入定。

## 爪哇

印度教和佛教都从印度传到东南亚（见“印度化”，上）。这种情况不同于中国、朝鲜和日本，只有佛教在这几个国家的古代历史中形成了极为重要的传统（见第七章和第八章）。属



6-26 佛陀，斯里兰卡，加尔寺，公元11-12世纪。石头，人物总长14米。







6-27 佛塔，印尼爪哇，婆罗浮屠，公元800年。

于现代国家印尼的爪哇岛，在8至10世纪这段时间里，见证了印度教和佛教纪念性建筑的同时兴建。婆罗浮屠（Borobudur，图6-27、6-28）这一形式和内涵完全融为一体的佛教纪念建筑，是最令人惊叹的一个。它涉及到印度艺术、文本和佛教教义，而在印度却没有相应的对应物存在。

### 宇宙之山上的佛教

婆罗浮屠是屹立在大地之上的宇宙之山，佛塔、佛像和数以百计的浮雕石刻装饰其间。修建在台阶或梯田状的小山上，四面都有楼梯，整个建筑用去数百万块火山石。修建过程中，巨大的重压不止一处令山体坍塌，建造者用无数巨大石墙形成的宽阔平台来填补原先的山体。四层方形阶梯和三层圆形平台之后是顶端一座封闭的佛塔。每层方形阶梯平台边上都有护墙，确保信徒在平台上行走时只能看到天空。护墙也能防止位于下一层的人看到上一层平台。护墙两侧以及信徒所要经过的通道两侧的建筑都布满浮雕。上面三层圆形平台上依次建造72个中空且外壁穿孔的佛塔。每个佛塔内都有一尊等身大小结转轮印的佛像（图6-28）。护墙上壁龛中的佛像则结其他手印。

婆罗浮屠极为巨大，基座每边长122米，总高30米。在这个气势恢弘的建筑上，还有超过500座等身大小的佛像，至少1000块浮雕，以及1500个大小不等装饰各异的佛塔。信徒绕塔朝拜，从最低的台阶开始，一级级向上直达顶端的中央佛塔。一路行来，他们从无数的浮雕与图像中直面佛陀和佛的教诲。图像的复杂组合与浮雕主题都表明，建造者希望信徒在朝拜中能够达到更高的境界。



6-28 结转轮印的佛陀，印尼爪哇，曾经在有孔的佛塔内，位于上层圆形平台，大塔，婆罗浮屠，公元800年。

尽管学者们不能对这个建筑中所蕴涵的宏大观念简单地做出解释，但他们一直在解析它的含义。这一建筑建造于公元9世纪初，是在印度影响下的早期纪念性建筑。但婆罗浮屠的成熟、复杂与原创性都表明，东南亚是如何吸收、反思并改造印度的宗教和艺术。

## 柬埔寨

公元802年，大约在爪哇人修建婆罗浮屠的同时，高棉(Khmer)国王加利亚拔摩二世(Jayavarman II, 公元802—850年在位)建立了吴哥王朝，统治柬埔寨四百年，兴建了成百上千的纪念性建筑。在吴哥建立前至少二百年，高棉人(在柬埔寨占支配地位的种族)已经能够制作品质高超的印度化雕刻。毗湿奴的形象在前吴哥时期特别重要。

### 半毗湿奴半湿婆的雕像

出土于巴塞·安德(Prasat Andet)的哈里哈拉(Harihara)(图6-29)，其外表一半是湿婆，一半是毗湿奴(这就是Harihara的含义)。以垂直方向划分，左边是湿婆，右边是毗湿奴(对立形象)。冠形头饰最明显地显示出这一区分。湿婆那一半缠绕着禁欲的锁链，而毗湿奴那半边则是平整的法冠。这种半分法原本还体现在现在已经遗失的四只手上，但在其他方面艺术家就几乎没有进行区分。

残破的手臂和足踝显示出超过等身大石头圆雕的缺点。印度石雕几乎都是雕刻在石板或石柱上的浮雕，与此不同，高棉艺术家用圆雕进行雕刻，把雕刻的重量压在足踝上，手臂则伸向空中。高棉雕刻家让观众从各个角度观看放置在砖砌神庙胎室正中的雕像。

### 吴哥的神庙山

高棉国王用四百多年时间建设柬埔寨的吴哥。吴哥王朝的国王们用砖头建造神庙，同时也用石头制造庞大的纪念物，包括吴哥寺(Angkor Wat, 图6-30、6-31)和不远处的巴扬庙(Bayon, 图6-34、6-35)。吴哥的神庙有两种主要类型——寺庙山和奉献给单个高棉国王先祖的神庙。有主神在中央顶端神殿内居住的寺庙山专供国王和贵族阶层礼拜。吴哥寺和巴扬庙都是寺庙山，其作用是国王和他的个人神(见“高棉王权”，第183页)。吴哥寺被国王献给毗湿奴，巴扬庙献给佛陀，这两个神庙与历代吴哥国王的传统都不太一样。而数百年来，高棉国王都是把自己和湿婆联系在一起。

吴哥平面图(图6-30)显示出吴哥寺和巴扬庙的位置。吴哥寺在吴哥的最南边，包括长1500米宽、1300米由护城河围绕的一块矩形土地，以及中间的寺庙。巴扬庙在另一个矩形的中心，由更大的护城河和被称作吴哥城的高墙环绕，这里是吴哥的心脏。高棉国王在这里还修建了几个巨大的人工湖。学者们还在争论这些水在吴哥到底有何用途，但宗教和宇宙意义必定在其中扮演了重要角色。



6-29 哈里哈拉，柬埔寨巴塞·安德出土，公元7世纪。石头，高190厘米。金边国家博物馆。



6-31 吴哥寺，柬埔寨吴哥，公元12世纪。



### 一个高棉国王的肖像

苏利亚拔摩二世 (Suryavarman II, 公元1113—1150年在位) 建造了吴哥寺 (图6-31、6-32), 和其他寺庙山一样取台阶形金字塔外形, 每层都有塔殿在走廊上相连。在最底层走廊内侧的墙壁上, 有描绘国王上朝的浮雕 (图6-32)。苏利亚拔摩二世坐在精美的木制王座上, 王座的青铜腿座呈昂头的眼镜蛇般的蜷曲形状。下跪的扈从在国王四周, 举起如森林般的华盖和扇子来象征国王的威严。

镜蛇般的蜷曲形状。下跪的扈从在国王四周, 举起如森林般的华盖和扇子来象征国王的威严。

### 岛屿上的青铜毗湿奴

高棉工艺匠人是青铜铸造的大师。躺在宇宙大海中的毗湿奴青铜碎片 (图6-33) 出土于西人工湖 (Western Baray) 中



6-32 苏利亚拔摩二世上朝, 柬埔寨吴哥, 吴哥寺南面最底层走廊, 公元12世纪。石头。



6-33 躺在宇宙之海上的毗湿奴，柬埔寨吴哥，出土于西人工湖岛上的梅邦神庙，公元11世纪，青铜，长2.43米。

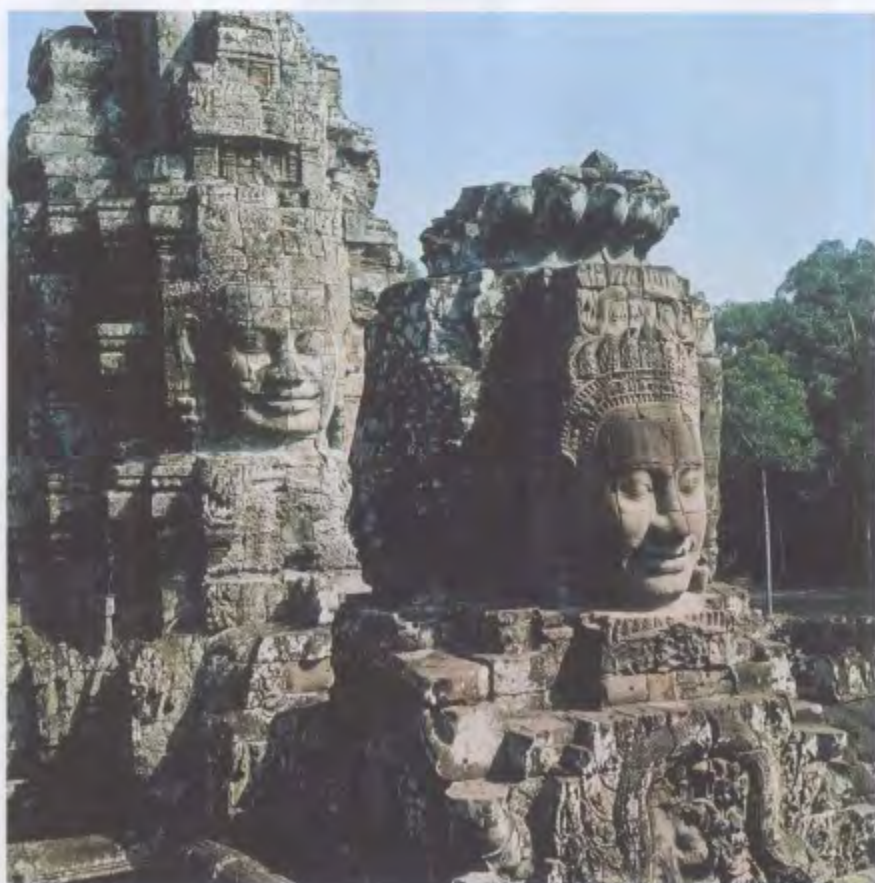
一座岛上的梅邦庙 (Mebon Temple)，长度约2.43米。完整的雕像应该有6.1米长，那将使它进入古代最大的青铜雕像行列。原本还有金银和宝石镶嵌在雕像上，头上还有一件可以分离的法冠。睡眠中的毗湿奴完成了创造宇宙的神话。故事中的毗湿奴躺着的宇宙之海通常用一条蛇来再现，但在这里就用人工湖中的水来指代。在神话里，一段莲茎从毗湿奴的肚脐中生长出来，莲花上站立着创造神梵天 (Brahma)。有一个喷水口从青铜毗湿奴的肚脐里伸出来，暗喻毗湿奴不仅保护大地，创造梵天和湿婆，还创造了水。

### 巴扬巨面

加利亚拔摩二世 (Jayavarman II, 1181-1219年在位) 统治了东南亚的大片陆地，在他治下修建的神庙超过此前400年高棉国王的总和。他建造的最重要的庙宇巴扬庙，这座复杂且



6-34 巴扬塔，柬埔寨吴哥城，公元12-13世纪。



至今仍很神秘的纪念建筑有一个独一无二的圆形平台，上面布满雕有巨大面孔的庙塔 (图6-34、6-35)，加利亚拔摩舍弃了早先统治者所信仰的印度教，转而信仰佛教。巴扬塔上的脸孔很可能是在表现菩萨，向都城各个方向散发怜悯同情。另一些学者认为这些脸孔表现的是加利亚拔摩和其他神灵。加利亚拔摩的宗教与艺术实践只存在了很短暂一段时间，但他标志着自小乘佛教统治东南亚这块土地以来所要发生的转变。第25章记录了这一重要的发展。

1到4世纪，佛教还传播到亚洲其他地区——中国、朝鲜和日本。尽管这些国家的艺术传统各不相同，但他们与东南亚一道分享了佛教艺术传统，以及最终要追溯到的印度艺术传统。第7章和第8章探索了佛教艺术在东亚的演变，以及这一地区另外一些深厚的艺术传统。

6-35 巴扬塔，柬埔寨吴哥城，公元12-13世纪。



公元前3000年	公元前1500年	公元前1050年	公元前400年	公元前221年	公元前206年	公元220年	公元589年
中国 新石器时代	商	周		秦	汉	分裂时期	
朝鲜半岛 陶文化时期					三国		



土陶  
公元前3000—2500年



兽型觥  
公元前12—11世纪



璧  
公元前4—3世纪



秦始皇陵兵马俑  
中国，陕西省，  
约公元前210年



冥幡  
公元前168年



释迦牟尼像  
公元338年

最早的中国文字手迹，约公元前1400—1200年

孔子生活时期，约公元前551—479年

最早的铸币，约公元前500年

战国时期（公元前475—221年）出现了若干政权更替和地方诸侯国并行发展。据史籍记载，主要诸侯国有秦、晋、赵、魏、齐、楚。

中国在朝鲜半岛北部建立边陲哨所，  
约公元前108年

纸的发明，约公元前100年—公元100年

中国最早的佛教图像文献，  
公元193年

佛教传入朝鲜半岛，公元372年

净土寺传播，公元400—500年

谢赫的绘画“六法”，约公元500年

# 第 7 章

## 儒学、神道与佛教： 古代中国与朝鲜半岛艺术

DAOISM, CONFUCIANISM, AND BUDDHISM  
THE ART OF EARLY CHINA AND KOREA

公元581年	公元618年	公元688年	公元907年	公元918年	公元960年	公元1000年	公元1127年
隋	唐		五代		北宋		南宋
	大新罗 (至公元935年)			高丽时代			



金冠  
公元5—6世纪



卢舍那大佛  
中国, 洛阳龙门石窟,  
约公元670—680年



释迦牟尼像  
庆州石窟庵, 公元8世纪



梅瓶  
高丽, 约公元918—1000年



溪山行旅图  
范宽, 公元11世纪初



梅瓶  
公元13世纪

敦煌石窟, 公元538—953年

皇帝推行道教, 公元749年

模板出现木版印刷, 公元750年

佛教受到迫害的短暂时期, 公元845—847年

统一的高丽王朝建立, 公元918年

禅宗开始活跃,  
约公元1200年

蒙古人入侵高丽,  
公元1231年

高丽亡国,  
公元1392年

## 中 国

### 广袤而古老的土地

作为唯一一个延续下来的文明古国，中国独具特色。中国的幅员辽阔，气候多样，其地表包括沙质平原、磅礴的大河、巍峨的高山和肥沃的农田。中国北部是干燥的温—寒带气候，而南部则是湿润的热带气候。中国也是一个多民族的国家。数个世纪以来，中国统一了原本非华夏的民族——包括藏族人，新疆的哈萨克族人，蒙古族人（内蒙古），满族人（满洲）和朝鲜族人（鸭绿江北部）——居住的领土。

中国的口头语言种类很多，以至说不同方言的人都不能相互听懂对方的语言，但是书面语言文字早就广泛使用，从而使得相隔千里的人们也能够共同分享文学、哲学和宗教的传统。独特的地方艺术风格在中国早期和政治分裂的历史时期尤其繁荣，但是文化上的广泛统一也使得艺术形式和思想更加容易传播。

## 新石器时代的中国

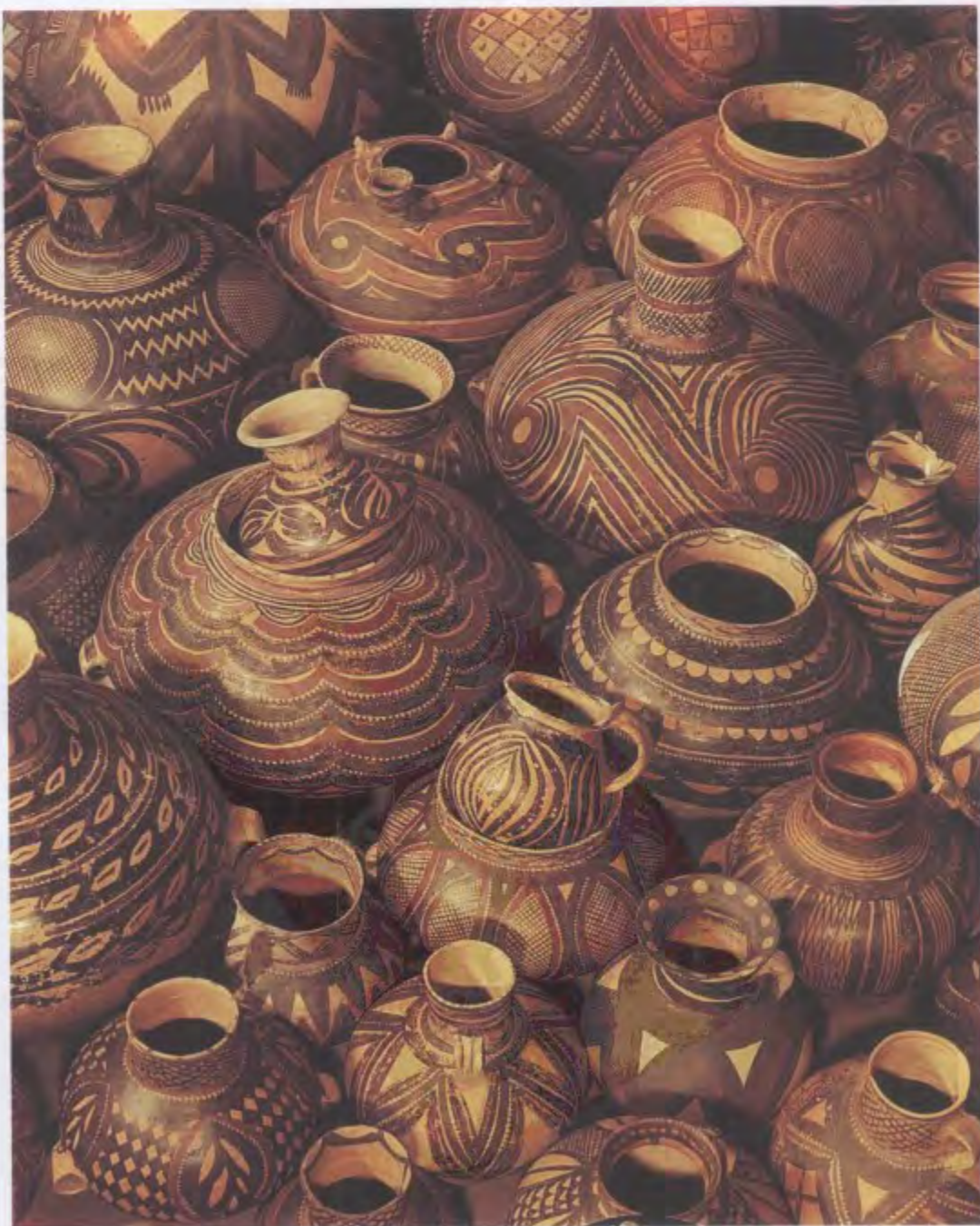
### 发源于黄河

中国文明发祥地在黄河流域。从这一点来说，中国像其他伟大的文明国家一样是在主要的大河流域发展起来的——如美索不达米亚的底格里斯河和幼发拉底河，埃及的尼罗河，印度的印度河和恒河（见第2、3、6章）。中国特别丰富的考古记录可以追溯到公元前5000年的新石器时代遗址。近年来的新发现大大地丰富了早期的记录。考古学家已经发现成千上万的新石器时代及更晚时期的遗址，并且已经发掘了数百个遗址。他们的研究表明，尽管当时技术有限，但是各种文化的复杂融合，产生了给人留下深刻印象的艺术作品，尤其是玉石和黏土为原料的作品。

### 中国早期手艺高明的制陶工人

即使在公元前4000年陶轮尚未发明时，中国的工匠就制作出了高质量的、种类繁多的陶瓷制品。当时，金属还没有发明，

7-1 新石器时代的陶器，马家窑文化，中国甘肃省，公元前3000—2500年。泥制陶。





## 中国的陶器和瓷器

中国悠久而丰富的陶器历史是无与伦比的。从史前村庄的工匠制作最早的陶罐开始，中国古代的陶工就表现出了一种天赋。他们能够将精心准备和控制的黏土做成各式各样的、生动而优美的器皿。今天，中国的艺术家继续制作许多这种形状的陶器，启发着全世界的制陶者。

到公元14世纪前，即在中国陶工制作出真正的瓷器（特别精致、坚硬的白色陶瓷制品；见第26章）前，他们只制作两种类型的黏土器皿或物件——土陶和加砂陶。这两种类型，陶工都使用了混杂着矿物杂质的黏土，特别是从黄色到深红褐色的铁混合物。

土陶（Earthenwares）（图7-1）的黏土还在露天的坑或简单的窑里经过低温烧烤之后，仍然保持柔软和渗透性或仅仅是部分熔化。这样液体可以渗透进去。中国的艺术家也用微火技术制作陶瓦雕塑，甚至是与实物一样大小的人物和动物形象（图7-5）。随着时间的推移，中国的陶工改良了窑，能够用更高温的火来烧制陶器——超过摄氏1100多度。这样的温度下生产出了加砂陶（硬质陶器stonewares），取名于其像石头一样的硬度和密度。

中国的陶工擅长各种装饰土陶和加砂陶的技术。这些装饰方法中的绝大多数依靠的是窑中发生的变化以及黏土中发现的作为自然杂质的或工匠添加到器皿表面的化合物（见第5章，第104页

的“古希腊的瓶饰画”）。煅烧时，根据窑里的情况，许多化合物会显著地改变颜色。例如，如果高温的窑里氧气很少，氧化铁（铁锈）就会变成灰色或黑色，而在有大量氧气时，就会变成微红色。

陶工也能够仅用地面上的矿物质（如水中的铁锈）在器皿表面绘图来进行装饰。然而，最古老的装饰技术之一是：陶工通过绘画、泼或蘸的方法将泥釉（一种泥土和水的混合物，像精细的泥浆）放到尚未全干的陶器上。各种自然的黏土颜色可以为装饰者提供即使不是鲜艳的，但却是多种多样的颜料，就像（图7-1）所见的新石器时代的马家窑器皿一样。但是陶工也常常在泥釉中加入诸如氧化铁的混合物以改变或加深颜色。当器皿晾得半干后，陶工会刻透泥釉，在陶器上雕刻形状和线条以制作出如晚些时候的中国陶器（见图7-26）上常见的图案。

泥釉技术可以与古希腊的黑色图像画家使用的技术（见图5-4、5-18、5-19）相比。中国的艺术家有时也会镶嵌图案，即把图案刻在器皿表面，然后用泥釉或者用一种对比色的软黏土填充。这种技术流传到整个亚洲东部（图7-29）。

为了在煅烧后产生坚硬光滑的表面，陶工对器皿不着色或者用釉（一种精细的地面矿物混合物）进行装饰。清晰或高度透明的釉最能衬托出被装饰过的表面，而较不透明的，加了各种颜料的釉则用于初步的装饰。

动物的驯养还处于起步阶段，但是中国的制陶技术却是惊人的先进。仰韶文化，作为位于黄河中上游的许多文化中的一种，在数个世纪中盛产精美的陶器（见本页“中国的陶器和瓷器”）。公元前3000年，甘肃省马家窑的陶工制造出了尤其引人注目的器皿（图7-1），其侧面向外隆起，外观粗犷，轮廓为流畅的弧形。上面绘有以米色为底衬的红色和棕色的各种几何图形——条纹、螺旋形、锯齿形和网状图形——这些图案与器皿和谐搭配。外形的多样性表明这些器皿有广泛的用途，证明勤劳的新石器时代的人有各种各样的需求。

### 商（约公元前1500—1050年）

传统的中国历史可以一直追溯到神话中的年代。尽管如此，在公元前221年之前，甚至在中原地区，也有许多小国割据，将中国弄得四分五裂。考古证实的最早的朝代是商朝（大约公元前1500年到公元前1050年）。商朝的历代君主在位于黄河流域

的历代首都实施统治，并与邻国的统治者争夺权力和土地。

### 安阳的墓葬

1928年，在中国河南省安阳的发掘不仅发现了商朝最后几个国都中的一个，而且为商朝的早期发展提供了证据。显示商朝是一个好战的、等级森严的社会。夯实的土墙保护着商国的城池。奴仆、俘虏，甚至一队队带着战车和战马的御者为商朝的国王陪葬，即一种前文提到的有关乌尔皇陵的做法（见第2章）。发掘出来的墓葬品有武器，大量的玉器、象牙、漆器、金、银和铜等制作的物品。考古学家还发现大量用于占卜的甲骨文。占卜者从甲骨文上面寻求各种问题的答案，包括军事战略、皇帝巡视、先人的保佑、小孩出世和梦的含义。这些物品上面的符号基本上是象形文字，但是已经发展得足以表达抽象的思想了。这些支离破碎的记录为我们提供了有关商朝王室及其事件的信息。

## 商朝的青铜铸造

商朝的工匠完善了用模片铸造精致青铜器的技术，许多青铜器用作占卜仪式上盛放祭品的容器。商朝的青铜器工匠先为所要铸造的物品制作一个坚硬的陶模，把它晾干到耐用的硬度。然后将湿黏土包裹在其外面，形成一个坚硬的但仍然有一定伸缩性的模子。这时候，他们小心地将模子切成几个部分，将这些部分从陶模上移下来。然后，工匠们将陶模削小，形成一个片模的核心。接着他们将模子重新组装在陶模的四周，中间用铜隔板隔开使模子和模型之间有一定的空间——即失蜡铸造法中用以填充蜡的空间（见“中空铸造的等大铜像”，第5章，124页）。然后铸铜匠在模子外围加最后一层黏土，将各部分拼在一起，只留下开放的管口用于注入熔铸的青铜并使气体排出。当模子冷却下来时，他们将其打破，取出铜器，擦干净并磨光。商朝的青铜器展现了一种可以与任何其他古老文明媲美的铸造技术，并反映了为掌握这样的技术所经过的一个漫长的发展时期。大量的青铜器表明，当时的工场是组织有序的，但是没有记录提供有关这些制作过程或当时工匠们拥有的工场的清晰图片。铸铜业可能是一个世袭的职业。

## 动物形态的觥

商朝的青铜器在祭祀仪式上用来盛放酒、水、谷物或肉。每个器皿的形状都与其用途相配。商朝的物品（特别是青铜器）的主要装饰要素就是采用动物形态的图案，包括抽象线条暗示的动物形象到刻画明显的具体动物形状。通常，不同的图案与圆的或方的、尾部呈钩状的回纹背景呈鲜明的对比。有时这些图案也覆盖整个轮廓，一个主要的图案就是一只纵向分成两半的动物，这两部分环绕在器皿上呈对称状。在器皿中部相会合的头的两部分常常也可以被看作是一个完整的正面动物面具，两侧是部分身体。这样复杂的设计常常出现在商朝的器皿上，上面的图案同时反映动物的身体部分和独立的动物形象。

安阳出土的最具代表性的商朝器皿形状之一就是觥，或有盖的饮酒器。在举例说明的觥（图7-2）的极其复杂的装饰中，多样化的图案及回纹背景区与器皿外形结合得如此紧密，以至于它们不仅仅是外部的装饰，而且是雕塑整体不可分割的一部分。器皿侧面的一些图案可能代表一只老虎的眼睛和公羊的角。（在其他商朝器皿中，这些眼睛可能是羊的，这些角是公牛、水牛或鹿的。）一只角的动物组成了器皿盖子的前部，后面则是一个带鸟嘴的有角的头。握柄处是另一个有角的头。回纹的背景上有大量的鱼、鸟、大象、兔子和更抽象的动物组合图案。这些动物图案不存在广泛意义上的统一解释，但是它们可能代表着具体的宗教概念。例如，一只动物口中含着另一只兽或鸟可能表示世代的繁殖。或者那些图像可能反映了古代中国人对自然的力量和控制宇宙的力量。所以，尽管商朝器皿的功能是由其形状而定的，但是器皿上装饰的意义和功能是不确定的。

## 一个迄今发现的最大的古代铜像

中国其他地区近年的发掘大大开阔了人们对这段早期历史的理解。它们表明，正如安阳的繁荣一样，其他具有独特审美传统的主要中心也很繁荣。例如，1986年，在四川的广汉三星



7-2 兽型觥，中国安阳，商代，公元前12-11世纪，高16.5厘米。旧金山亚洲艺术博物馆（艾弗里·布伦戴奇收藏）。

堆的坑里，发掘出从未发现过的金、铜、玉和陶类物件。最引人注目的发现是一个青铜塑像，有2.5米高，就精巧的铸造技术来讲，足以和从安阳出土的任何文物媲美（图7-3）。一个风格化的人物塑像站在一块平板上，平板由长着角和长鼻子的怪兽的四条腿支撑着，而这个怪兽的腿则站在一个厚重的方形基座上。塑像从下到上呈锥形，人物则渐渐变得更圆。在脖子下面一点，一双巨大的手臂明显向外伸出，一双特大的手肯定曾经环抱着这个作品的另一个部件。在这个时期，其他像这么大型的雕塑是未曾见过的。商朝器皿的一种表面装饰，即方形的回纹和钩头曲线，为雕塑的身体及衣物添加了一点抽象的表现。人物的面部特征显示了其他青铜器中动物面具的人性化版本。



7-3 立人像，中国广汉三星堆，商代，公元前1200年，铜，包括底座高256.7厘米。

## 周 朝（约公元前1050—256年）

### 政治和艺术的过渡

公元前1050年左右，周朝推翻了商朝。周朝一直延续到公元前256年。周朝最早期的艺术与商朝的艺术几乎没有区别，并且有些艺术家可能为两个朝代服务过。尽管如此，一代之后，器皿的形状已经开始发生变化，到公元前4世纪，周朝的青铜器已经展现出全新的图案了——如打猎、宗教仪式和巫术活动的场景，这些可能与周朝文献中提到的佚失的画的主题和构图有关。周朝晚期人们偏爱玉器和漆器——一种类似清漆、用亚洲的漆树的树液制成的材料，用于装饰木头和其他原材料（图26-4）。周朝的工匠制作大量的器皿以满足封建宫廷中相互攀比的挥霍需求。镶嵌着金银的青铜器十分流行，一面打磨得高度光亮、另一面装饰着大量图案的铜镜也很流行。那些镜子散布的范围很广，甚至在日本古墓的宝物中也发现过这种镜子。

### 玉的精美和地位

始于新石器时代的用于陪葬的玉器和祭祀品雕刻在周朝达到了技术的巅峰。这个时期的墓葬中最常见的就是璧，它可能象征天体环绕。其中一个例子就是以软玉雕刻的璧（图7-4），像18世纪以前制作的其他中国玉器一样，其特色就是雕刻有风格化的龙。软玉可以打磨得熠熠生辉，微微呈奶油色，而晚些

7-4 璧，周代晚期，公元前4—3世纪。软玉，直径16.5厘米。美国堪萨斯市纳尔逊-阿特金斯博物馆。



时候人们偏爱的硬玉则很透明。这两种玉石的颜色都不是常见的绿色，它们不仅质地坚、硬、密、重，而且漂亮。在中国，玉的这种品质被用来比喻君子坚韧的品性和完美的道德。此后，玉成为一种重要的地位象征，以至于在汉朝，一些统治者入葬时都穿着玉衣。制作玉器包括辛勤地切割、钻孔、打磨和抛光，而不仅是雕刻和切片。周朝时的工匠仅用简单的手工工具雕刻玉器，这就要求他们有很高的技艺和耐心。沿着龙身的外缘和环绕璧中心的精致外形上面的错综复杂的刻画（在整个物件上雕刻）证明了周朝工匠高超的用料技艺。中国人认为龙飞翔在天地之间为人们带来降雨，所以这种动物在东亚很早就被作为好运的象征，它们也象征统治者在天地之间斡旋的权力。

## 秦 朝（公元前221—206年）

### 秦始皇和中国长城

从周朝末期到秦朝的建立，中国历经了两个多世纪的政治和社会的动乱，被历史学家们称作战国时期（公元前475—221年）。从学术上来说，周朝结束于公元前256年，那时周天子的权威完全失落，战国时期开始于周朝失去其绝大多数领土的统治权的时候，所以两个时代有些重叠。此时也是思想和艺术剧变的时期，出现了针锋相对的哲学派别，包括法家学说、道家学说和儒家学说（见第193页“道教和儒教”）。

政治混乱从周朝最后几百年到秦朝统治者强大的军队征服了所有的对手后才暂时告一段落。秦的统治者的名字叫作政，但他在历史上主要被称作始皇帝，即中国的第一个皇帝。从公元前221年到公元前210年，他控制了相当于现在大半个中国的国土，远远多于先前的国王控制的疆域。在当政期间，秦始皇下令将其疆域的北部边疆的要塞都连接起来，从而筑起了著名的长城。长城防御住了凶悍的北部游牧民族，特别是匈奴的进攻；匈奴最后一直攻打到欧洲东部。间或采用残酷的方法，秦始皇通过中央集权的制度和统一文字、度量衡和货币来巩固政权。他还压制除法家思想以外的学说。法家学说始于战国时期，赞成对国家统治阶层绝对服从，提倡实行严厉的法律和惩罚制度。中国的历史学家一直在谴责秦始皇，但是他建立的帝国为受人称颂的汉朝及其后所有的朝代奠定了基础。

### 考古学家发现了一支军队

1974年，考古发掘在陕西巨大的秦始皇墓葬遗址展开。为了建设这个陵墓，统治者征募了成千上万的壮工，并且让人在墓中放满了宝物——此工程在他死后还在继续。墓葬堆本身没有发掘，但是在它周围发掘的坑中发现了大量的人造物品，使得这个遗址成为过去几个世纪中最伟大的考古发现。发掘人员发现了超过六千个与实物一样大小的兵马俑（图7-5）——还有最近发现的青铜马和战车。作为皇帝的不可战胜的军队的复制品，这些兵马俑放置在被研究人员认为是一个巨大的、可以与皇帝生前拥有的巨大宫殿相媲美的地下墓葬宫殿（尚未发掘出来）外面的沟壕里，作为皇帝永远的护卫。历史学家司马迁（公元前136—85年）对两个宫殿做过描述，但是

## 道教和儒教

道教和儒教是在公元前5世纪到公元前3世纪的战国时期发展起来的，那个时候政治上的混乱导致了社会的动荡。道教和儒教都信奉各自的哲学体系和宗教信仰。宗教上的道教实际上与儒教明显不同，它部分来源于古代的民间信仰，信徒们改编吸收了许多佛教的仪式和符号，包括复杂的仪式，色彩鲜艳的图符和大量的庙宇。宗教上的儒教信奉和发展了传统的仪式，特别是那些用于敬重先人、宗师和英勇的领袖的礼仪。他们也从佛教那里借鉴了一些做法，特别是他们对宗教历史、圣像和宗教仪式的重视。

哲学上的道教始于老子（公元前604?—531年?）和庄子（公元前370?—301年）的形而上学的学说。道教哲学强调服从一个宇宙之道或原则，称之为“道”，其特征不可言传而只可意喻。例如，道就如水一样，总是让步，但最终将不可让步的硬石头磨损殆尽。对于道教徒来说，力量来自于灵活和非斗争。道教强调基于深思的直觉意识——从与自然的和谐关系到与志趣相投者的友谊中发展而来。从历史上来说，道教学说鼓励人们退出正常的社会生活，而不是精神上的积极参与。他们强调个人的修养，强调在诗歌和书画中表达和品味个人的情趣。

孔子（公元前551—479年）生于鲁国（大约位于现在的山东省）的一个没落的贵族家庭。从幼年开始，他就对有助于团

结人民、维持社会秩序的一些典礼和仪式感兴趣。在他长大后，他对其所处时代的民间冲突带来的苦难深表忧虑。所以，他采用了一种他希望可以维持社会秩序和稳定的哲学。孔子强调苦难、道德和基于尊重的等级关系（如父母与子女的关系，统治者和被统治者的关系）的良好社会准则。他相信，受过良好教育的人或君子可以作为这种品德和行为的典范。

孔子成年后花了大量的时间去寻找愿意实施其学说的统治者，但是只能含恨而死。尽管如此，孔子与其后帮助发展和传播他的思想的孟子（约公元前371—289年）对中国的思想和社会行为产生了深远的影响。中国尊崇已故先人和杰出领袖的传统促进了既作为一种宗教也作为一种哲学传统的儒教的发展。最后，汉朝的汉武帝（公元前140—87年）将儒教定为国教。此后，它成了人们踏入仕途和仕途升迁所必需的文职考试的主要科目。

“儒家”和“道家”是两个宽泛而非精确的术语，学者们常用来区分中国文化中的两个方面（即强调社会责任和秩序的儒家学说和强调个人修养，通常是隐居遁世的道家学说）。但是在艺术上这两个传统常常很难分开。例如，一幅山水画可能是描述道教徒退隐的理想处所，但是画的秩序和结构也可能表达孔子有关作为人类典范的宇宙秩序的思想。



7-5 在墓封土旁壕沟中的秦始皇兵马俑，中国陕西省，秦代，公元前210年。彩绘陶制，平均高178厘米。



## 材料与技法

## 丝绸和丝绸之路

丝绸是最精美的天然丝织品，它源于一种称作蚕的幼虫的茧。从公元前3000年，中国人就开始养蚕了，而且在五千年的历史中，这种养蚕的步骤可能基本上没有改变。现在的农民还是从蚕卵开始养蚕，他们将蚕放置于控制好温度和湿度的室内的托盘里喂养。农民也必须种植桑树或者购买这种树叶，因为这是蚕惟一的食物来源。最后，蚕通过吐出一种液体形成精致的细丝，这些细丝很快在空气中凝固，最终结成了茧。在蚕蛹变成蛾，将丝严重破坏之前，农民们就用蒸汽或高温将其杀死。他们用热水使茧变软，并将丝抽出用线轴卷起来。这些丝是如此地纤细，以至于工人们通常将五到十个仍然又软又黏的茧同时抽丝形成一根线。之后他们将数根线捻成一根更粗的纱，然后用织布机将纱织成丝绸。纱和布都可以染色。工人们用不同颜色的线织成特别的样式（织锦）或缝上不同颜色的线（刺绣）来装饰丝绸布。许多东亚的艺术家直接在普通丝绸上作画（见图7-6、7-9、7-16、7-19、7-23、7-24）。

中国的丝绸及其制作在亚洲的绝大多数地区受到了极大的推崇，因此逐渐在全世界传播开来。罗马人早在公元前2世纪就知道

丝绸了，他们珍藏丝绸，用于制作服装和室内装饰悬挂物。丝绸是沿着传说中的丝绸之路来到罗马的，实际上丝绸之路是由连接中国与地中海地区的两条主要的和几个小的商业通道组成的。丝绸之路的西段，即从地中海地区到印度这一段是最先发展起来的，主要是由于印度东北部的地理环境非常恶劣。在中亚，商队必须绕开世界上最荒凉的地方之一——塔克拉玛干沙漠，还要攀爬又高又险的山道。实际上，很少有商人走完整个路线。一路上，这些货物通常会经过不同地方人的手，一般情况他们只模糊地知道这些货物的最早来源和目的地。罗马对丝绸的钟爱最终使这些商道有了现在这个名字，即“丝绸之路”。但是这条商道上交易的商品远不止丝绸一种，黄金、象牙、珍奇的动物，以及其他各种贵重得足以去冒通过丝绸之路这个险的商品。各种思想也在这些商路上传播。在公元1世纪，丝绸之路上的旅行商人从印度把佛教带到了中国。

与公元906年唐朝的灭亡有关的东部地区的动乱和伊斯兰教在中东的崛起（见第13章）导致了丝绸之路上贸易长期的中断。直到13世纪威尼斯商人马可·波罗的时代，欧洲人才重新开启丝绸之路。

后世的学者没有把他的描述当真，直到发现这些兵马俑。

皇帝的这些陶俑军队最初颜色非常鲜艳，列成很长的队伍，仿佛正在迎接一场战斗。兵马俑包括骑兵，战车，弓箭手，持长枪的骑兵，徒手战士。这些秦朝勇士陶俑的风格是将形式主义——体积和轮廓的简单性、刚性和正面描绘——与现实主义融合在一起。陶俑的姿势几乎都是相同的，仿佛是同一个模子制作出来的，但是在面部表情、头饰和装备的细节上存在细微的差异。这种个性化使得这支军队更加逼真，如这个墓葬宫殿一样，让死去的皇帝在另一个世界中继续做皇帝。

## 汉朝（公元前206—公元220年）

秦始皇死后不久，在其统治之下备受煎熬的人民发动了起义，于公元前206年建立了汉朝。汉朝的皇帝统治了四百年，创造了一个新的，同样强大的、中央集权的政府，并且拓展了中国南部和西部的疆土。汉王朝军队深入新疆，甚至开始通过传说中的丝绸之路（见上文的“丝绸和丝绸之路”）间接地与遥远的罗马进行贸易。

## 贵妇墓中的帛画

1972年，考古学家在中国南部湖南省马王堆的一个墓中发掘出了汉朝在丝绸上绘画的例证。此墓属于长沙国丞相轅（dai）侯之妻。学者尚未确定这幅T型帛画的作用，但是它可能被应用于这个妇女入葬前的葬礼上（图7-6）。丝绸上有着严格对称和风格化样式的特征，上面的绘画不重视精确描绘，而注重模糊含义的表现。美术史学家普遍同意，T形上部的交叉区代表天国，垂直的大部分区域代表人间，而最下面代表冥界。在天国部分，龙和神仙在两个天体（右边是红色的太阳和它的象征乌鸦，左边是银色的月亮及其象征蟾蜍）之间腾跃。下面，在垂直部分的中间的第一个白色平台上站立的人物形象可能就是轅侯夫人自己，正在等候升天，在天国她就可以获得永生了。接近底部的地方，艺术家描绘了轅侯夫人的葬礼。在这两部分之间，有一个类似璧的图形，与两条龙缠绕一起（参照图7-4）。它们的尾巴进入地狱，头则指向天国，将整个构图统一起来。

制作奢侈的陪葬品（如这幅帛），举办开支很大而又复杂的葬礼仪式，并定期为祖先祭祀进贡，这些都充分地证明，长期以来，在中国人生活中通过敬重祖先以使其思想延续是多么重要。



7-6 冥幡，马王堆一号墓（软侯墓），西汉，公元前168年。帛画，204厘米。长沙，湖南省博物馆。



7-7 神话传说，武氏祠画像石，中国山东省，汉代晚期，公元前147—168年，石雕拓本，约152厘米。

## 后羿拯救地球

山东省东北部的武氏祠的石刻画像（图7-7），推定年代为公元147年到公元168年，是有关汉朝绘画风格的主要信息来源。武氏祠用于祭祀男性的家庭成员，由三面墙和一个斜屋顶组成，空间狭小，无法进入。墙的外侧墙板上雕刻着历史和民间传说的场景，象征着死去的祖先的品德。此处看到的这块墙板的左边描绘的是善射的英雄后羿。他通过射下九个多余的太阳（由扶桑树上的九只乌鸦代表）来使地球免于晒焦。（马王堆帛画上画的太阳底下的那几个小天体可能就是暗指同一个故事。）后羿的故事显示了死者过去的威望，可能暗指他自己的勇气。

每个石刻上面的故事都是有记载的，就如古代近东地区，埃及和早期希腊的情况一样。图像中平整光滑的石头立在同样平整但有些粗糙的地面上。那些曲线的图形通过线条的节奏相互关联在一起。建筑和树木表示场景，但是却没有经典世界中同一时期的绘画和浮雕的透视画法。石刻作者表现距离是通过将一个邻近的图形放在另一个之上来实现的，尽管有些马车轮子是重叠的，重要的图形比次要的图形要大。最有意思的是那些高度风格化的树，大量相互缠绕的树枝上面长着独立的超大的树叶。然而在这个示意图中，一根曲折的枝条或一根断枝带来的变化表现出设计者从观察现实中具体的树所获得的归纳能力。它还说明了一个要素中的一个细节可以使整体具有个性化。这种具体与抽象的微妙关系成了后来中国绘画的最重要的特征之一。

## 分裂时期(公元220—589年)

### 佛教传入中国

从公元220年到589年的三个半世纪中，社会动乱将中国分裂成了多个相互对抗的小国。有的学者将这段时期称作分裂时期，有的称作六朝，或称作南北朝。佛教（见“佛教和佛像”，第6章，164页）在公元1世纪就传到了中国，尽管最初的信徒是汉朝边界上的非华夏民族。佛教和道教中某些相同的教义，如从正常的社会中退隐，使佛教在中国获得了最初的立足之地。佛教保证现世吃苦来生就不会吃苦的教义使它在南北朝的动乱中赢得了更广泛的信众。此外，佛教的全面发展的思想体系也吸引了知识分子。佛教从未完全代替儒教和道教，但是在数个世纪中它确实很繁荣，并且对中国这两种本地传统的宗教形式的进一步发展有着深远的影响。

朝圣者和僧侣历尽千难万险，通过组成丝绸之路东段的中亚沙漠上的贸易路线，给中国带来了佛教艺术。公元4世纪和5世纪幸存于中国的佛教艺术源于北方国家，这些国家由非华夏民族统治。一尊重要的早期中国佛像是释迦牟尼（佛祖，图7-8）鎏金的青铜小雕像，制作时间为公元338年。无论从风格还是图像来说，这尊佛像与在犍陀罗国（巴基斯坦）设计和制作的佛像原型（图6-13）是很相似的。中国的这个佛像仿照犍





7-8 释迦牟尼像，十六国后赵时期，公元338年。镀铜金，39.4 × 24.4厘米。  
旧金山亚洲艺术博物馆（艾弗里·布伦戴奇收藏）

陀罗佛型，如运用平整、浮雕式的手法，佛袍上明显的同心褶皱，肉髻 (ushinisha, 佛头上的一个凸起，代表智慧)，以及盘膝而坐的姿势。这个雕塑及其意义是如此之新，以至中国的雕刻家误以为这是规范的坐禅姿势。这尊佛像中的佛手在腹部十指交错地合在一起。他们应该是将手掌朝上，拇指几乎不接触身体躯干的前部 (图6-13)。

在公元6世纪早期，印度出现了一种轻巧更风格化的佛像。这些变化的非正式风格传到了整个东亚地区，正如公元7世纪早期日本的一尊青铜佛像 (图8-6) 所展示的。中国也制作出了更加优雅、小巧的佛像。随着佛教在中国的盛行，中国的佛教艺术也繁荣起来，特别是在以印度风格建筑的佛教石窟方面 (图6-12)。甚至在佛教到达中国之前，南亚和中亚的大乘佛教和早些时候的佛教已经扩大了神的范围。这些神出现在中国的石窟里面，和佛陀列在一起。

### 中国的绘画

然而，在此期间有影响的不止佛像一种。与儒教和道教的教义和信仰有关的风俗画也很盛行。统治者搜罗书法家和画家，

在其宫殿作书画以显示其显赫地位。中国的绘画 (以及整个东亚地区的绘画) 以采用几种特别的材料和样式为特点。最基本的要求和书写是一样的——一把圆锥形的毛笔，煤烟灰调制的墨汁，和附着物 (作画的表面)，通常是丝绸或纸张。在有些画中 (图7-25)，人物形象的轮廓反映了典型的中国式线条，这些线条粗细自如，不仅仅表现轮廓，而且表现画的深度和质感。在其他作品中 (图7-16) 则运用铁丝描法 (一种有张力的没有粗细变化的细线作画法，通常见于佛像绘画中)。中国人也使用五彩缤纷的矿物作为颜料 (精心研磨，调合在一种黏性的介质中) 和矿物以及植物颜料制成的墨汁。

中国的非壁画类绘画往往比西方绘画更具个性化，西方绘画通常有共同性。艺术家们将一些画粘裱在丝绸卷轴上，在适当的场合垂直展开，以供欣赏。其他的画置于又长又窄的卷轴上，赏画者水平地将其一部分一部分展开。画家们还在扇子和册页 (paper leaves in albums) 上作画。

横轴画或手卷画，作为东亚绘画的一个主要样式有着悠久的历史，常常用来题配宗教的文字。这些横轴画，有的超过15米长，往左边展开，再从右侧卷起，只有很小的一部分是露在

## 文献资料

## 谢赫的绘画“六法”

中国绘画学有着悠久而丰富的历史，现在保存于一些文字记载之中（公元4世纪甚至更早时期）。最早的绘画记载几乎没有保存下来，但是后世的作家常常引用它们，这样就为后世子孙保存了这些文本。中国早期印刷术的发明使得这些文本传播得更广。（公元2世纪中国的印刷术得到广泛应用；现在要确定印刷术发明的大概日期也很困难。）这样，受过教育的中国画家及其顾客就可以把自己融入丰富的艺术史传统中。

可能此后最著名的绘画理论就是谢赫（活动于6世纪早期）创立的绘画六法了。他的四字句式的绘画法则十分隐晦，学者们仍然在讨论其蕴含的意义。这些法则如下：

1. 气韵生动
2. 骨法用笔
3. 应物象形
4. 随类赋彩
5. 经营位置
6. 传移摹写

结合实际的绘画实践来翻译这些法则，尽管很困难，但也有助于领悟中国人绘画中的理念。最容易理解的几条法则是第3、第4、第5条，因为它们反映了画家对精确表现图形和颜色的关注，对构图的关注，和对许多文化普遍问题的关注。尽管如此，

将形式和颜色分在不同的法则中，为中国和东亚其他地区绘画的一些突出特征提供了书面的表述。一般来说，中国画家在作立体图像时不使用颜色的渐变。许多画是用画笔蘸浓墨平涂，或把颜色用水晕染，亦可二者兼用。有时还要沿着边缘加上简单的点染，如布料的褶皱（见图7-6、7-14、7-16）。

同样值得注意的是这些法则的顺序，反映了中国画家关心的主要问题——即要表现主题的精神及其本身对这种精神的敏感度。下一个重要的事情就是如何运笔，笔画的位置，特别是如何着墨。尽管将这两条法则直接应用到一幅具体的画中很困难，但是顾恺之的具像画（figurative painting）（图7-9）和其他晚些时候的山水画（图7-19）显然反映了中国与西方在绘画理念上的不同。这类画的形象并不遵照简单的视觉所看到的实物的样子，它们的结构源于画家细心地运笔，这是中国画家训练中的一个关键。

第6个法则也反映了中国绘画的一个标准方法——摹仿。中国画家通过摹仿他们老师和其他画家的作品来进行训练。此外，艺术家们还摹仿著名作品作为自己作品的形式和思想的来源。顾恺之的卷轴画（图7-9）可能实际上是摹仿其同时代的另一幅画。许多著名的中国画家有意识地采用著名前辈的手法来作画。在不断地参考过去作品的同时，也有了一些改变和个性化的发展，但是艺术家总是会保留一些传统要素的。

外面的。祭司和其他老师常常在特别的台子上放置大幅的训导性横轴画并展示给为数不多的观众看。其他横轴画的大小只适合一两个人同时观看。后来，轴画也发展为描绘连续的山水画的一种格式。美术史学家将这种画比作交响乐，因为随着画卷的展开，不同部分的图像逐次出现，画面意象缱绻变幻，与交响乐异曲同工。在展开和卷起的过程中，欣赏卷轴画除了看之外，还有在心中回忆，这种形式的画需要慢慢地品味。

## 冯婕妤的英雄主义

画家和散文家顾恺之（约公元344—406年）是南北朝时期为数不多的艺术家之一。他遗留下来的作品为美术史学家所看重。顾恺之是一个有名的书法家，他有一帮在宫廷中举足轻重的朋友。他作过一幅画名为《女史箴图》，在数段说明性文字中间画着一些图景。其中一个部分描绘的是一个著名的英雄故事：冯婕妤为了救皇帝的性命，将自己挡在皇帝和一只正在攻击他的熊的中间（图7-9）。顾恺之将人物置于空白的背景之上，只

为此图提供了最少的场景。人物的姿态流畅，衣带飘飘，与个性化的面部表情相呼应，表现出清晰的活力美。这种风格符合当时那个时代有关绘画理念的文字著述，即表现内在的活力和精神优先于复制表面的形象（见本页上“谢赫的绘画‘六法’”）。

## 中国早期的建筑

## 灵活的支撑和多样化的色彩

中国的建筑在数个世纪中没有发生显著的变化，虽然出现了引人注目的新形式如宝塔（图7-21、7-22）用于满足佛教的需要。同其他文明古国一样，中国也利用木头建造早期的建筑物，但是这些建筑物已经不存在了。尽管如此，学者们坚信，东亚建筑的特色，如屋顶上的曲线轮廓（curving silhouette），可能追溯到周朝时代。即使是汉朝石雕（图7-7）中最简单的建



7-9 顾恺之，冯婕妤挡熊，《女史箴图》局部，十六国时期，公元4世纪晚期。手卷，绢本彩墨，24.8×346.7厘米。伦敦大英博物馆。

筑也反映出中国的一个最基本的建筑风格和方。这个永恒的特点就是运用柱子、梁和支架构成的具有创造性而又灵活的支撑体系（见“中国的建筑方法和原则”，第200页）。

中国建筑的重要部分是一个矩形的厅堂，上面盖着一个斜顶，屋檐由木柱子和支架支撑着。墙的作用不是为了承受重力，而仅仅是作为遮蔽的要素。中国建筑的颜色主要是红色、黑色、黄色和白色，这也是独特的。中国的木制建筑通常是整个涂上各种颜色，除非某些部位要留下保持自然色，如白色大理石栏杆或屋脊。建筑者通常将屏风墙和柱子漆成红色。中国的设计者通常为梁、支架、屋檐、椽和天花板选用耀眼的各种颜色的混合色和精致的样式（图7-10）。建筑者为建筑表面绘

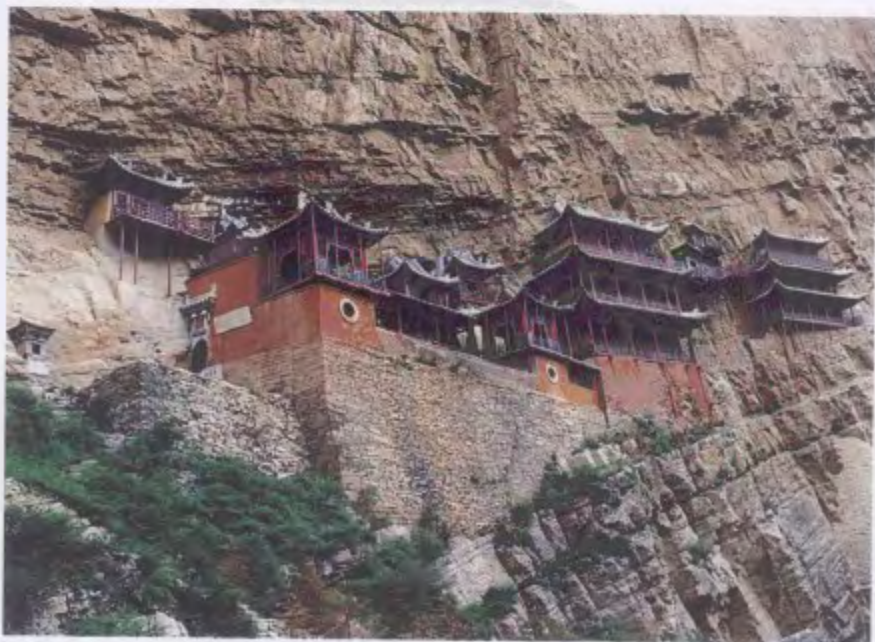


7-10 支撑塔檐的斗拱结构，中国。

画或彩绘油漆，以保护木头免于腐烂和被虫蛀，同时产生一种引人注目的美学和精神上的效果。

### 浑源悬空寺

建在山西浑源县一个看起来不可能建造建筑的半山腰上的一个小寺庙体现了中国建筑师的精湛技艺。悬空寺（图7-11）建于北魏（公元386—534年）年间，仿佛镶嵌在一块巨大的峭壁上，似乎要被其压倒。寺庙既轻又脆弱的结构与它必须对抗的巨石形成鲜明的对比，令人吃惊。尽管后来的人们对其底部进行了加固以提供支撑，然而，确切地说，最初的建筑师是从上而下地将寺庙的结构建起来的。他们预先将各部分做好，把它们吊到悬崖的顶端，然后将这些建筑部件往下吊，同时还把工人悬在悬崖上以将这些部件组装起来。柱—梁—托架系统支撑在岩石的表面，利用悬崖的反作用力维持了稳定。这个著名的建筑物，尽管经常被修整，却经受住了无数次地震的考验。目前的悬空寺是明朝（公元1368—1644年）重建的，体现了后来的改进。特别是装饰性色彩和夸张翘起的屋檐，在后来的几个



7-11 悬空寺，中国山西浑源，北魏，公元386—534年始建。明代重建，公元1368—1644年。

## 建筑的基本要素

### 中国的建筑方法和原则

中国是世界上延续下来的最古老的文明古国，但令人不解的是，早于9世纪的建筑物几乎没有保存下来的。中国的守旧主义看起来好像将保存古老的纪念性建筑物作为头等关心的事情之一，但是建筑方法的灵活性使得保存个体的建筑物没有多大的必要。建筑物可以被轻易地拆除，迁往另一个地点或被其他建筑物取代。并且，不像青铜器、绘画之类，中国人并没有将古老建筑物看作是有内在的艺术价值的，而且很显然它们不能够被收藏。战争、火灾和地震可以将其严重毁坏。此外，许多佛教的寺庙在佛教受迫害期间遭到了破坏。保存建筑传统比保存个体的建筑物本身更重要。

在中国的建筑风格中，建筑者在柱子之间架设梁（如图解中的1），并且从下往上梁会越来越短。梁支持着垂直的支柱（2），支柱再支持更高位置的梁直到最后的檩（3），檩横架在屋顶上，支撑着屋顶上斜架的椽（4）。不像西方国家和北美的普遍的住房建筑中常见的木头三角支架屋顶的刚性要素（rigid elements），中国建筑中横梁长度的变化和檩放置不同位置可以形成不同形状的屋顶轮廓。此外，互锁的支架可以向外伸展托起屋顶，这样屋檐（5）就可以往外伸出更多。柱—梁—支架的结构形成的多开间建

造可以按需要往任何的方向扩展建筑物的长度。结构要素的比率可以计算在预制件里，从而可以使各部分标准化，这样就实现了快速建造。建筑工人不用黏性物质，如灰浆或胶水，就可以将各部分组装在一起。尽管各部分的连接很轻巧，它们仍然可以轻松地支撑起大型的中国寺庙和厅堂（图7-15、7-22）沉重的瓦顶。

中国人把选择建筑地点作为一种高雅的艺术。选择地址时，建筑师会认真计算南北轴和东西轴的长度，并从实用性和精神的角度精心考虑周围的地形环境。中国人喜欢正南和东南的朝向，因为这样气候条件会稍微温和一些，并有助于植物的生长——给予生机和活力的太阳抵御住了北方来的寒冷。中国人相信风水，认为水会凝聚生命的气息，而风会将生命的气息吹散。所以，建筑师在考虑建筑物的朝向时必须使朝向适应风和水的趋势。在建筑物的布局中，单元隔开和围墙的空间就是表示要留住这种气息。建筑物的平面设计常常是对称的，在中轴线两边的建筑物相互对应。这个中轴线可以作为过道，也可以作为一个景观（从此轴线边上的一些垂直单元上的入口、塔、厅堂和庭院观看）。厅堂和寺庙建筑群的，还有整个城市建筑在布局上的对称、整齐、一致和隔离，充分反映了中国人对传统和秩序的重视。

世纪中得到越来越明显的应用。悬空寺采用明显的角翼状轮廓风格，与后来中国的屋顶轮廓线风格是不一样的。

## 唐 朝（公元618—907年）

### 再次统一的中国

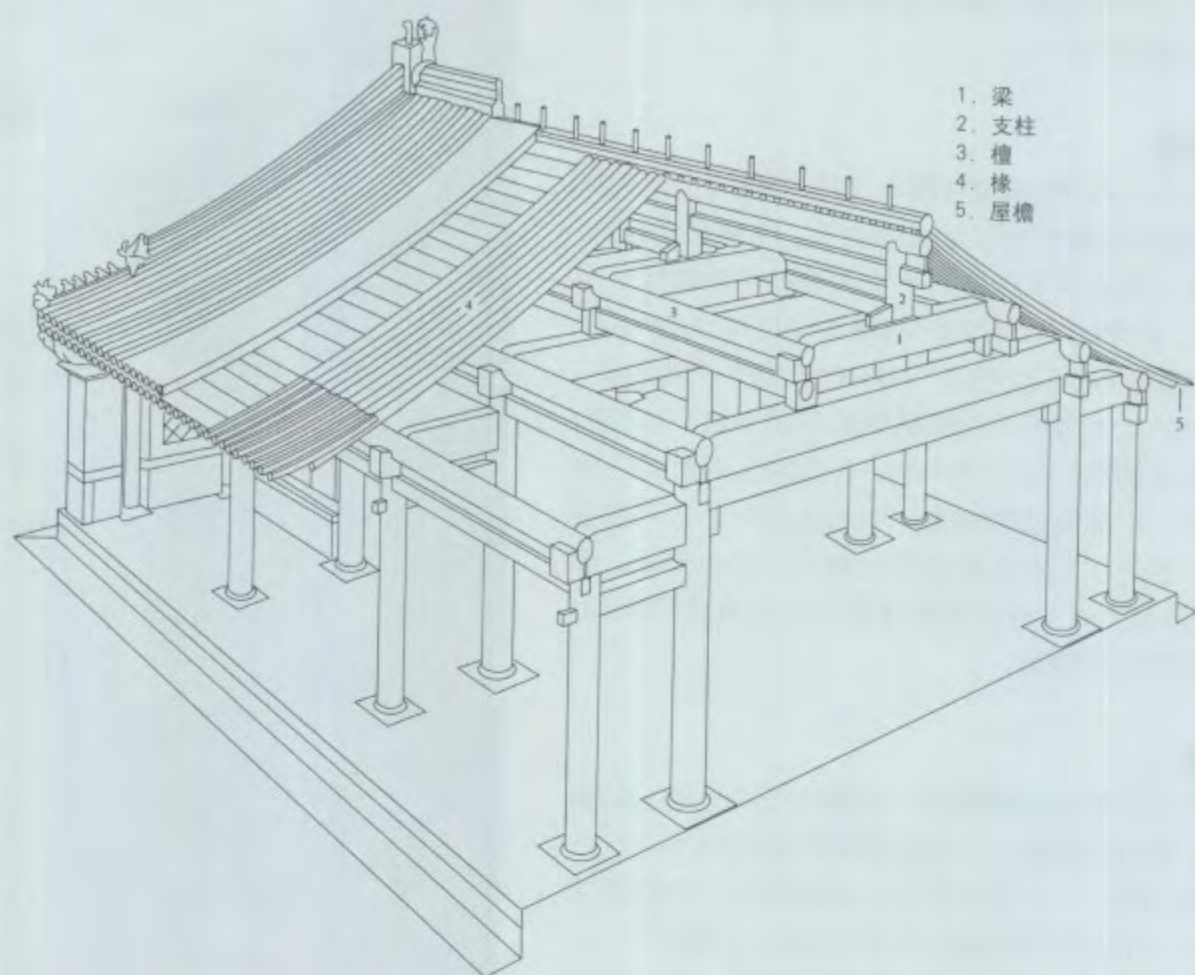
短暂的隋朝（公元581—618年）皇帝成功地统一了中国，为繁荣昌盛的唐朝铺好了路。在唐朝皇帝的统治下，中国迎来了一个无与伦比的繁盛时期。中国的军队打到了中亚，促使大量外国人、财富和思想涌入中国。阿拉伯商人、基督教东方教会涅斯特利派教徒（源于西亚的一个教派的成员）和旅行者来到唐朝的首都长安（现在的西安）这个国际性都市，而中国人也同时冒险向西方进发。唐朝的统治者利用大量的木头建筑来

应用于其帝国，但是这些建筑都因为人为或自然的火灾的破坏而消失了。但是从记载来看，唐朝的建筑都是色彩斑斓，规模巨大的，里面布置着奢华而精致的金银铜装饰品。

### 卢舍那大佛石窟佛像

在唐初一百年间，唐朝统治者继续支持佛教并为佛教徒建造了大型的纪念建筑物，其中最壮观的一个就是于公元670年到680年间在洛阳附近的龙门大型石窟群上的一个悬崖上雕刻的象征宇宙的卢舍那佛（cosmic Buddha）的巨大石窟佛雕（图7-12）。龙门石窟的工作早在两个世纪之前，即魏晋南北朝时期，在拓跋魏的统治者的组织之下就开始了。从龙门石窟的1352个洞穴，97000个佛像，3600块题字和785个壁龛上，可以看出佛教对中国人的巨大魅力。

卢舍那佛掌管无数个世界，每个世界都有它的佛，各由如来佛宝座上的莲花花瓣代表。龙门大佛十分雄伟，两侧是佛和



7-12 卢舍那大佛, 中国洛阳, 龙门石窟, 公元678-680年, 天然岩石, 高15.24米。



菩萨，令游人叹为观止。在几何上几乎匀称的轮廓和流畅的平面突出了这个巨佛的体积。佛袍上的褶皱形成同心弧。雕刻家出于纪念物的简洁性和庄严性需求，将表面的细节减到最少。最左端和最右端的菩萨的衣服上雕刻着复杂的深沟，与大日如来佛的雕刻形成了鲜明的对比。

### 曲线型的菩萨雕像

在公元7世纪末，在印度佛像（图6-15）流畅而世俗的风格的影响之下，中国的佛雕发生了巨大的变化。佛身变得更胖，佛袍开始贴紧身体，就如湿了一样。一个大理石菩萨雕像（图7-13），充分证实了初唐时期，有很浓的摹仿印度原型的味道。人物翘臀的姿势和暴露的衣服突出了一种印度传统中的综合美。雕刻的精准和人物的活力展现了唐朝的佛雕风格。这个摇摆的姿势表示这个菩萨是佛的三位一体中的一个侍从。佛教的三位一体指的是一组由三个佛组成的雕像，中间是佛陀，其两侧各一个服侍的菩萨。菩萨在东亚有着很强的魅力，它心肠好，即将成佛，且致力于普渡众生。有些菩萨获得了人们直接的膜拜，并成为雕刻和绘画的主要题材。

### 敦煌的西方佛像

唐朝帝国的向西扩张使得敦煌这个中国在丝绸之路上的最西门户愈显重要。敦煌早就是一个富庶的国际性贸易中心、一个佛教徒朝圣的目的地、一个繁盛的各民族佛教徒以及其他宗教信仰徒生活的地方。人们在敦煌附近较软的岩石上凿出了三百多个寺庙，被称作莫高窟，窟里的墙上绘有装饰画。未烧过的彩色黏土和泥灰作的画也装饰着里面的居室。莫高窟是公元366年创建的，但是现存最早的洞穴可以追溯到5世纪的晚期。到公元8世纪，富有的施主赞助建成了更大、装饰更精美的洞穴。

《阿弥陀经变》(Paradise Amitabha, 图7-14)，是敦煌一个石窟中一面墙上的画，它反映了岁月的辉煌和宗教教义是如何统一在一个强有力的形象中的。佛教中有关净土的部分，特别是以西方阿弥陀佛为中心的部分在六朝的分裂时期引起了人们无限的遐想，并在唐朝继续盛行。净土宗的教义断言，个人是不可能通过自己的努力获得大彻大悟的，这是由于世风的败坏。相反，他们只要相信阿弥陀佛普渡众生的承诺，就可以在另一个不会腐败的世界中获得重生。细腻而又五彩斑斓的画中充分反映了唐朝的富庶，就像这一幅画一样，大大地帮助信徒们在看到这样一个天堂的奇观之后获得信仰。阿弥陀佛坐在一个升起的平台中央，其他主要菩萨和更小的侍从环绕周围，在他们面前进行着天朝的舞蹈。图画上的壮观景象与阿弥陀佛的净土描述原文相一致，只是在视觉上是非常中国化的。画上的一切都置于对称的和装饰华丽的唐朝风格的宫殿建筑物的场景之中。

### 中国艺术家地位的变化

中国古代艺术家的社会环境和地位，在不同时期不同具体行业而不同，但是唐朝时期出现了一些历史上没有过的非常普遍的特点。在公元7世纪，绝大多数的艺术家为满足从皇室到地方贵妇人到佛教团体的需求而提供服务。他们常常在严密的管理之下工作，也可能进行集体作业。现存的商朝（图7-2）和



7-13 菩萨，唐代早期，公元7-8世纪。大理石。私人收藏。



7-14 阿弥陀经变，中国敦煌139A窟，唐朝，公元9世纪。壁画。

周朝的青铜器的数量就可以说明当时存在组织严谨的早期作坊。作坊的成员可能继承了他们的职业，就如在后来的历史时期一样。当然，作坊（其成员被困于他们所处的地位上，作为国家的奴隶）为秦朝及以后的朝代装饰和修建了大型的皇宫建筑。创造了伟大龙门石窟的艺术家继承了他们的职业，继续在作坊中服务，并且在6世纪中期之前，国家奴隶未获得批准是不允许私自接活的。

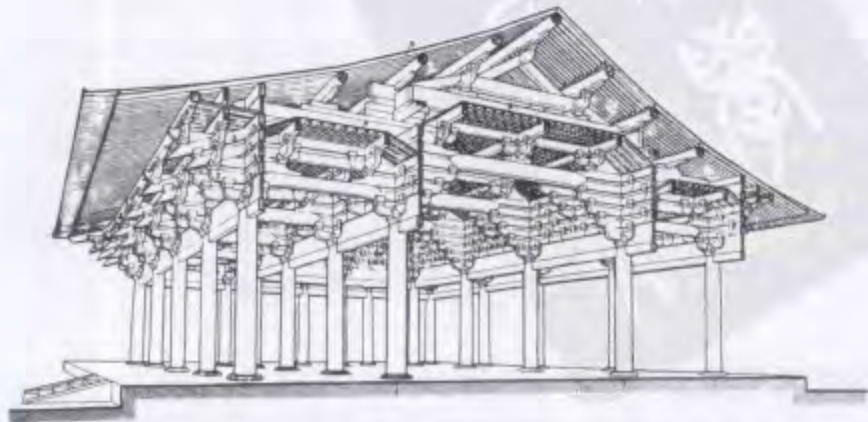
然而，到了唐朝，甚至大作坊里的艺术家也获得了更加独立的地位。他们为佛教石窟寺庙雕刻和绘画。虽然统治者有时还会驱使他们劳动，作为一种课税形式。这些作坊肯定有领导者，但是历史学家对他们一无所知。真正意义上的具体的艺术身份出现在有关书法家和画家（如顾恺之，图7-9）的主要记载中，而这些人都是男性。学者们对其他领域的艺术家或女性艺术家的贡献知之甚少。

### 唐朝的寺庙

位于中国北部的五台山附近的佛光寺（中国现存最古老的佛寺之一）的截面透视图（图7-15）反映了唐朝建筑理念在寺庙建筑上的应用。梁和檩组成的复杂网格，及错综复杂的互锁的支架支撑起悬垂的屋檐——从柱子支撑处向外伸出约4.3米

——及木料和瓦结构的屋顶。中国的木工技术在唐朝的这个建筑杰作上达到了最初的成熟阶段。

尽管取得了很大的成功，佛教从来没有替代掉中国本土的宗教，佛教要人们摆脱家庭和社会事务、进入与儒家价值观尖锐冲突的佛教群体。公元845年，唐武宗皇帝开始了一场大迫害，毁掉了4600所佛寺，40000所庙宇，强迫260500名和尚和尼姑还俗。但是这些政策并没有影响到敦煌，因为那时候敦煌



7-15 中国建筑梁架结构横截面与透视示意图，中国五台山佛光寺，唐代，公元857年。

7-16 传为阎本立作，唐朝皇帝与侍从，《历代帝王图》局部，公元650年。绢本彩绘，44.5 × 51.5厘米。波士顿美术博物馆。



处于西藏的统治之下，所以它保存了大量在其他地方消失的东西，尽管敦煌的绘画并没有完全反映中原的绘画风格。今天的学者还研究朝鲜和日本存留下来的艺术品和建筑物，它们创作于同中国在文化上交往最密切的时期，以帮助填补此期间直观记录的空白。

### 唐朝的宫廷艺术

唐朝的首都长安可能是公元7世纪、8世纪世界上最了不起的城市。唐朝宫廷中发展起来的写实画法的光辉传统具有多样性和均衡性，体现了唐朝皇帝的务实和自信。事实上，许多美术史学家将唐朝初期看作是中国写实绘画的黄金时期。中国诗人和评论家有关写实画的生动描述流传了下来，尽管流传下来的画作并不多。

与充满活力的唐朝风格的描述完全一致的就是一幅由线条和色彩组成的杰作——《历代帝王图》（图7-16、局部图）中未修复的部分。阎立本（死于公元673年）据说是此作品的作者，是公元7世纪唐朝著名的画家和政治家。在作品中，每一位皇帝都站在或坐在一个模糊的空间上，相对于侍从来说要大得多，这样就突出了皇帝的高大尊贵。脸部和皇袍上简单的描写为人物增添了立体感和神采。作为一个整体，此肖像群反映了一个歌颂唐朝皇帝的权力和威仪的君王盛会。

### 公主墓中的壁画

唐永泰公主墓中的壁画由于具有真实性且未经重建，所以可以作为分析唐朝宫廷绘画风格的资料。此墓修建于公元706

年，在长安附近，墓中的仕女图（图7-17）看起来似乎是站在一个小台子上。画家没有画出背景或场景，但是两排之间的间隔和人物站成一个椭圆，暗示她们是站在一个连贯的地平面上的。这些仕女姿态各异，有的是正面的，有的只看到四分之三的脸，有的是侧面的或者是背面的。



7-17 宫女，中国西安附近的永泰公主墓，唐代，公元706年。壁画。



这个时期的绘画中,常常绘着成对的人物面对着一面镜子,或人物从镜子中往外看的图景,这种方法有效地增加了画幅的深度。厚重平滑的轮廓线描绘出整个脸,并暗示出衣服里面的身体形状,这些表现都是采用最经济的手法。图形和线条的简单性,加上人物姿态整齐的节奏,表现出适合唐朝公主身份的纪念性的庄严气氛。

到公元8世纪,中国已经成为一个国际文化中心。它结合来自遥远的西方国家的概念和形式,影响着南亚和东亚的文化发展。特别是唐朝的艺术家和工匠把技艺传授给来自朝鲜和日本的访客,有些人还出国传授技艺。这样,东亚其他地区开始出现与唐朝艺术家优雅的写实画法(以毛笔作画为主)非常接近的绘画风格(图8-8)。

### 釉面陶雕

唐朝的陶工也是闻名遐迩,他们制作出精美的陶器用于装饰展览。他们在器皿表面涂上一层彩色铅釉,并创造出充满活力的形象,各部分非常明确:底部,主体和颈部。早期的陶工常常模仿青铜器的样式,但是唐朝的艺术家则直接根据黏土的可塑性和利用诸如陶轮的技术制作出陶器的形状。唐朝的陶工还制作出成千上万的人物、家畜和异兽形象的陶俑用于陪葬。表现诸如希腊杂技演员和闪米特族商人等各种人物形象的陶塑显示了中国唐朝的世界主义。艺术家还用泥釉涂绘小雕像和装饰其他的,如充满活力的漂亮的三彩马(Neighing Horse)(图7-18)。这些三彩马上的彩色铅釉在烘烤时会沿着陶雕的表面流下,形成明显的条纹。



7-18 三彩马,唐代,公元8-9世纪。釉陶,高50.8厘米。伦敦,维多利亚与阿尔伯特博物馆。

马常常是中国艺术的主题,这反映了皇帝对良马的重视。唐朝有超过70万匹种马,证明了它们对于唐朝军事上取得的赫赫战功的重要性。此处展现的这种马体格强健。它弯曲的脖子十分漂亮,头部小巧而优雅,配着上等的马具和马鞍,显示了骑马者的尊贵。唐朝统治期间,在绘画和陶瓷制品中表现马是一个重要的艺术流派,同人物画和山水画有着同等的地位。

## 北宋(公元960-1127年)

唐朝统治的最后一百年逐渐地开始瓦解。当这个朝代最终于公元906年灭亡时,中国再一次经历国内战争的浩劫。各个对抗的小国针锋相对的局面,直到宋朝再次统一中国才结束,宋朝定都于汴梁(即现在河南省的开封)。在国内冲突的过渡期间,即人们所知的五代(公元907-960年)时期,纪念性山水画的绘画风格和技巧发展迅速,在北宋期间达到了巅峰,尽管写实绘画时常作为唐朝作品的复制品继续存在。

### 绘画中的神游之旅

山水画在唐朝之前就很盛行。道教对自然的崇拜和人们开始欣赏以山水景色为题材的诗歌,这些都促进了山水画的早期发展。的确,历史上山水画在中国比在西方发挥着更重要的作用,因为山水画的作用远不止是作为大量故事叙述中的人物活动的场所。根据中国的绘画理论,山水画可以表现出人类与宇宙秩序的理想和谐关系,表现出自然改变人类精神的潜力。这种理想在生活中的实现反映就是在山水中旅行,画中变化的而非固定的景色就反映出这样的欣赏过程。

从早在公元4世纪开始,画家和评论家有关山水画的描述性著述对后来数个世纪的中国艺术家有着深远的影响。这些著述指出,即使在那个时候,中国的艺术家就体会到山水画的神奇潜力,即再现和组织人类的自然经历或者把赏画者带入一个想像的世界。例如,当画家宗炳(公元373-443年)因为年纪太老不能亲自行走山间时,他在其画室的墙上创作了他喜欢的山水画,这样他就可以开始他的想像之旅了。对于绘画能够再现客观现实的作用,宗炳这样写道:

今张绢素以远映,则昆仑之形,可围于方寸之内,竖画三寸,当千仞之高,横墨数尺,体百里之回……如是则嵩华之秀,元牝之灵,皆可得之以一图矣。(宗炳《画山水序》)

公元5世纪的另一位画家王维,对山水画的再创造性的潜力是这样阐述的:

我打开一幅画然后观察它,看到了我所不熟悉的群山和大海。风吹着绿色的森林,湍急的流水泛着泡沫。啊,巧妙地运用手和手指就能画出如此的效果,这怎么可能呢?精神一定也对它起着控制作用吧。这就是绘画的本质吧?

11世纪早期的画家范宽作的《溪山行旅图》(图7-19)是一幅山水画的杰作。它融合了宗炳和王维的思想,阐明了中国绘画理论的基本思想。画上垂直绘着在远处隆起的大山之景。

7-19 范宽，溪山行旅图，北宋，公元11世纪早期。卷轴，绢本设色，203.7 × 73.7厘米。台北故宫博物馆。



画中气势恢宏的自然图景与微小的人和动物的形象形成鲜明的对比。在图的中间部分路和桥都消失了，只是在另一处再次出现，将赏画者带入了画中的情境，体验其中的山水之旅——这是由于变化的透视点所带来的效果。范宽描绘有些部分的图像时直接从侧面入手，而其他的则从上面斜着往下描绘。要全面

地欣赏这些画，人们不仅要把注意力放在轮廓上，还要放在复杂的细节和每一笔画的特色上面。无数个“肌理笔画” (texture strokes) 构成了巨大的图景，并表现出有质感的画面。这里，它们就是很小的、暗淡的笔痕，中国人称作是“点染” (raindrop strokes)。



7-20 宋徽宗，五彩鹦鹉图卷，北宋，公元1100—1125年。卷轴，绢本设色，高50.8厘米。波士顿美术博物馆。

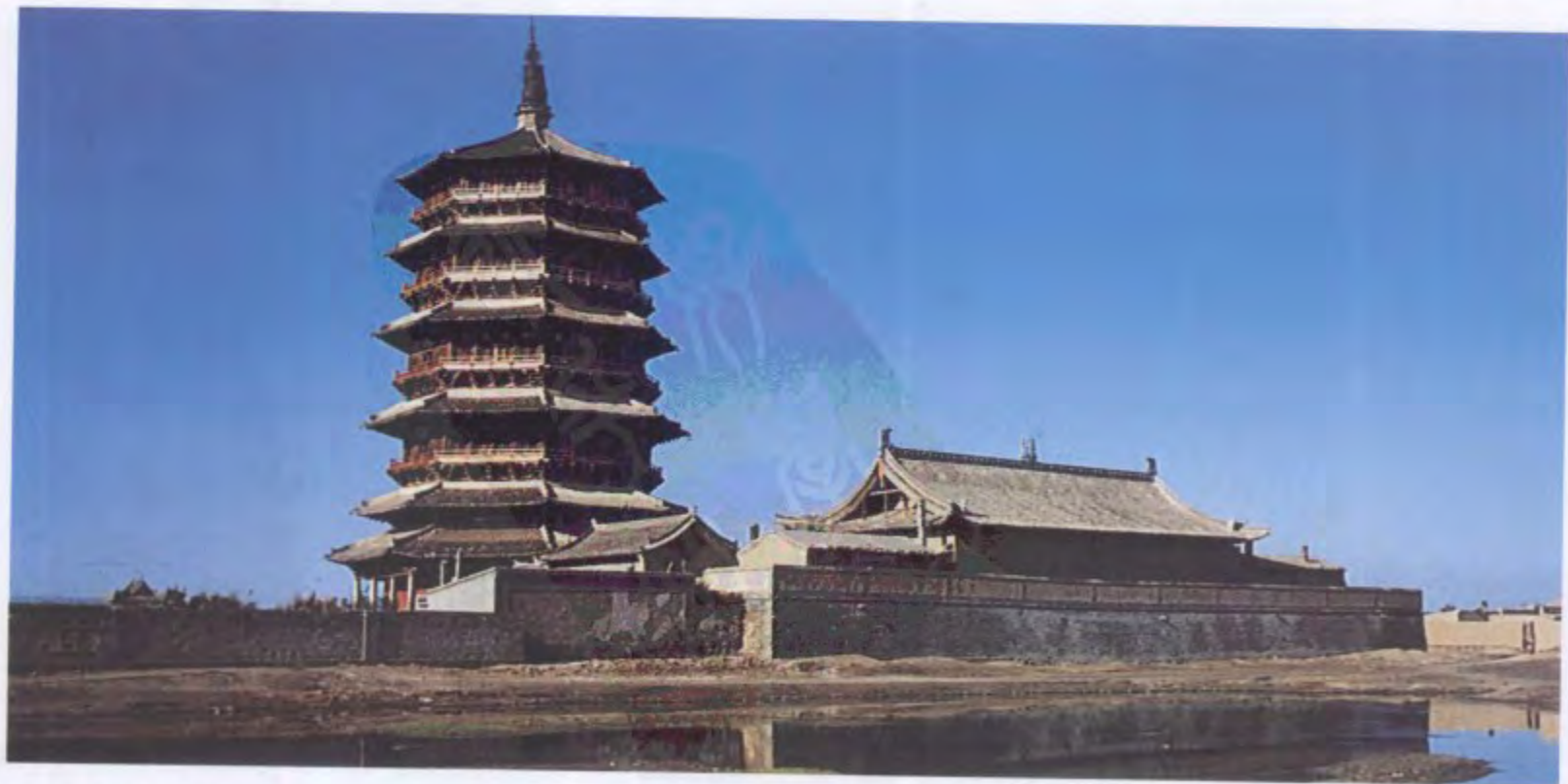
### 画鸟的皇帝

宋朝的宫廷雇佣画匠，被召进艺术史学家称之为翰林画院的官办机构。通过绘画表现诗词歌赋里的意境，经常被作为进入画院的一种考试方式。通常，宫廷画匠会根据皇帝的喜好绘制出各种精美绝伦并且色彩鲜艳的绘画作品，收藏爱好者常把这些绘画大师的画卷视为珍品。宋徽宗（1082—1135年，1100—1125年在位）是位热衷艺术品收藏并慷慨资助的皇帝，同时也是一位重要的画家，尤其是对各种飞禽细致入微的描绘使他负有盛名。《五色鹦鹉图卷》（图7-20）上面题有一首诗，署有皇

帝的御笔。为使作品栩栩如生，宋徽宗用轮廓分明、清晰准确的线条勾勒出每一片羽毛和李子树花瓣。这位皇帝的书法极其优美俊雅，且遒劲有力飘逸洒脱，加强了这幅绢画的美感。

### 中国宝塔

北宋年间，辽曾经短暂统治过中原的部分地区。1056年，辽统治者在山西应县修建了雄伟的佛宫寺释迦塔（图7-21、7-22）。宝塔，又称“塔”，是一种最引人注目的多层庙宇式建筑，类型通常与中国或东亚其他地方的佛教相关。它和某些印度庙



7-21 佛宫寺塔，中国山西应县，辽代，公元1056年。

宇(图6-20)的高塔格局有些相似,其鼻祖是印度佛塔(图6-5)。同佛塔一样,许多早期修建的释迦塔内收藏有大量的历史遗物,为那些求神拜佛和传播信仰的人们提供了一个中心。后来的宝塔拥有了一些其他功能,例如安放神像等。中国人和朝鲜人用砖石建造宝塔,但是木质宝塔也很常见,在日本成为标准的塔类建筑。

佛宫寺释迦塔高66米,全部采用木料建成。尽管木质结构的宝塔最常见的是方形设计,但与其他材料建成的宝塔一样,该塔的设计为常见的八角形。另外,塔体建筑结构非常典型。六十种巨大的四层斗拱支撑着五层主塔的横梁和外翘的塔檐。塔身主体交替分布着无窗的夹层楼阁和外挑的平座,形成一个九层的塔体。加上底座的开放式走廊和高耸的塔尖,塔体平台将塔身衬托得更加巍峨壮观。下面的截面图(图7-22)显示的是构思极为精巧的佛像对称布局图,巨大的底层塑像和错综复杂的横梁支架构造。

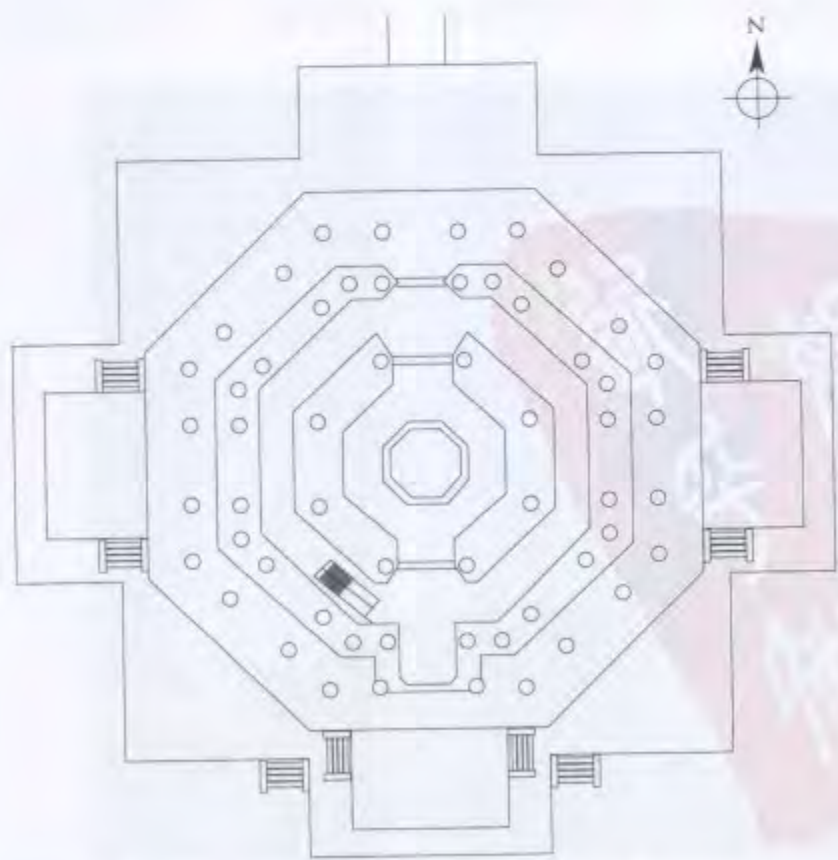
## 南宋(公元1127—1279年)

游牧民族女真人建立起了幅员辽阔的大帝国,1127年,由于其在北方的攻城掠地,宋朝皇帝将首都迁至东南部。从那时起直到1279年,南宋王室隐于杭州城安静美景之中打发时光。

新儒学,一种中国传统思想和有选择的佛教观念的融合体,成为主导的哲学思想。传统佛教相应地走向衰落。但是,佛教艺术仍然在南方和女真统治者独自建立起金朝(1115—1234年)的北方得以持续发展。南宋时期的佛教雕塑在唐朝风格之上增添了优雅和美感。与长期以来的绘画作品一样,许多艺术作品都与表示人类精神和自然之间亲密关系的传统中国观念“禅宗”(在日本称为“禅”,佛教中的一种静坐冥思宗派)有关。

### 世间的两个阶层

周季常的代表画作《五百罗汉图轴:施财贫者》(图7-23)表现了佛教里的这种新型关系。阿罗汉是佛陀的开悟弟子,他们通过压制对尘俗世事的所有欲望,从而重生(涅槃)获取自由。与较早时期的绘画不同的是,在该幅作品中,画家将人物安置于精心绘制的场景中。层次分明地布置了前景、中间场景和背景,以区分他们相互之间以及与乞讨者之间的关系。阿罗汉悠然高贵地在上方的平台上走动,下面衣衫褴褛穷困潦倒的人可怜巴巴地争抢着神态安详的恩人扔下的施舍物。正如他们对比鲜明的特征,这两类人在行为举止方面的极端差别区分出他们的身份地位。阿罗汉鲜艳的彩服、飘逸的饰物和安详的姿态将他们与物质和精神均在其下的那些肮脏不堪、形态破敝的人们区分开来。场景中的构成成分——祥云缭绕的平台、高高在上的阿罗汉以及乞讨者疮痍不堪的处境——也将世间的两个阶层划分得淋漓尽致。



7-22 佛宫寺塔的平面和截面图,中国应县,辽代,公元1056年。

### 雾霭山峦和无限空间

山水完全占据着中国绘画作品中的重要组成成分，如较早时期的北宋绘画（图 7-19）中那样，可以减少或者不要人物。许多南宋的绘画也将山水作为非常重要的成分。画家或多或少采用传统的方法来布置山水。典型的南宋山水画基本上是不对称的并按对角位置构成。它包含三个部分——局部重色渲染的前景、中景和远景。常常利用薄雾区域将这些部分相互分开。画家通常用岩石来描绘前景，借助其位置用以突出其他部分的距离。中景可能包括平直的悬崖绝壁或者完全使用薄雾和水。在远景中，山峰通常着以淡蓝色，表示空间的无限广阔。整幅作品展现了宋朝的画家如何利用大片的空白来均衡地把握立体的实物。这种技巧是中国对绘画艺术的一个独特贡献。对于这种基本的构成要素，它有多种变化，画家常常会增添一个正在一棵弯曲的松树静思的学者，而且身边还伴有一个仆人。这类绘画暗示了与自然以及与儒家、道家、佛家万物和睦统一理想境界。

南宋院体派风格的主要画家是马远（约公元1160—1225年）和夏圭（活跃于大约公元1195—1224年）。马远是位暗示手法大师，正如小幅扇形画卷《柳岸远山图》（图 7-24）所展示的那样，通过微妙的平衡和半遮半掩的造型来传达画面的宁静感。



7-23 周季常，五百罗汉图轴：施财贫者，南宋，公元1178年。绢本设色，112 × 53.3厘米。



7-24 马远，柳岸远山图，南宋，公元13世纪。册页，绢本设色，24.1 × 24.1厘米。波士顿美术博物馆。

烟云弥漫的空气、角落里贴近主旨的近景布局、高大挺拔姿态优美的树木以及清晰可见的树根，是马远和夏圭绘画作品中的典型要素。三角形的山峰还带有他们惯用的粗旷的“斧劈皴”之痕。马-夏风格成为后来朝鲜、日本以及中国专业画家的标准，他们喜欢对这两个画家柔和的风格加以更大胆的处理。

## 禅宗与艺术

宋代以后，当正统佛教衰败之时，新宗派禅宗逐渐得到重视，直到成为仅次于新儒学的第二大宗派。禅宗近乎传说般的起源可追溯至数位元老（鼻祖和早期的领导者，以师傅-信徒的谱系代代相传）。第一位元老为菩提达摩，一位传奇般的6世纪印度传教者，他曾有过乘一根芦苇渡过河流的壮举，将禅宗的法学传播到中国各地。到了禅宗六世祖慧能（他生活于唐代早期）那一代时，宗派的宗教形式和实际做法都已经很好地确立了。虽然随着时间的流逝，禅宗和尚适应了其他宗派的许多礼节和仪式，但在禅的观念中，禅学的追随者必须否认经文、仪式和符咒为获得感悟的手段。相反，他们注重修心养性或修习个人心灵，以冲破日常现实的假象，尤其要通过冥想的方式做到这一点。在禅的思想中，感悟的方法存在于个人的内心，而个人对某些基本现实的直接体验则是达到感悟的必要步骤。冥想是关键的做法。实际上，“禅”这个词是梵语“冥想”的译文，据说菩提达摩曾在一个洞中冥想了很长时间，以致于他的手臂和腿萎缩了。在实践中，禅宗和尚或信徒寻求通过冥想得到对某些基本现实的直接个人体验。禅的顿悟常常被认为是一种突然而来的，几乎自然发生的行为。当这些信念在中国发展起来时，它们造就了一种新的艺术。

## 禅对水墨画的影响

梁楷（公元1140-1210年）是一位水墨画大师，其风格简约而有表现力，在中国、朝鲜和日本的禅宗和尚中很受欢迎。他在杭州的宫廷画院中任过职，早期作品包括具有典型南宋风格的诗意山水画。晚年他离开宫廷，成为禅宗和尚，专注于人物画的创作。被认为由他创作的现存作品包括两幅六世祖慧能的生动简略的画像。在其中一幅中，慧能撕破一本佛经，表达出禅宗拒绝传统教义，注重冥想和个人的精神修养。在另一幅画中（图7-25），他蹲伏着在砍竹子。甚至这种平凡的工作也有成为精神修习的可能。更特别的是，这幅景象代表了慧能的“禅机”，当刀刃敲击竹子的声音在他与之协调的心境中产生共鸣时，他得以冲破最后的关口达到顿悟。以讽刺画式的描绘来表现这位受到敬重的人物，显示出慧能的心灵没有世俗事务的负担，比如外表或社会地位的标志。然而，梁楷在创作这张看似简单的画中使用了多种笔法。色泽浅淡且有湿气氤氲的感觉，从描绘慧能胡子的细腻笔触，到描绘树木的纹理粗放的笔法。描绘树木旁边生长的藤蔓和慧能衣服的那几笔较深颜色，增强了这幅画的视觉效果。传统上这种下笔快速、看似随意的画作，被看作是画家有能力自发地创作出令人叹服的画作的标志，这种能力是艰苦修炼和完美性格的结果，或者，在禅的背景下，是趋向感悟的过程。禅和它的艺术最终扩展到朝鲜和日本；在日本，它被称为“zen”，对艺术有着十分广泛的、长期的影响，至今仍是该国佛教的一支重要宗派（见第8章）。



7-25 梁楷，六祖截竹图，南宋，公元13世纪。卷轴，纸本水墨，高64.3厘米。东京国立博物馆。

## 磁州陶瓷

北宋和南宋艺术家也制造了上乘的瓷器。有些瓷器反映了顾客对古代文物的爱好，外形模仿商周青铜器，刚劲有力。然而，在宋代陶瓷中形态优雅、轮廓流畅的则更为多见。朝鲜也制造了许多有特色的单色釉料瓷，例如有名的青瓷器皿（图7-29），但是一种颇为不同的陶瓷，大致可归入磁州窑一类，出现于中国北方。这里所展示的例子（图7-26）是一件称作“梅瓶”的高肩瓶。北宋年间，中国的陶工发展了名为“拉毛”的精细工艺，以施彩色釉的方式将图案雕制出来。他们通过在黑色底釉上刻画来完成这件精致的黑白两色作品（参见“中国的陶器和瓷器”，第189页）。花瓶上细密缠绕的藤蔓和花瓣图案紧紧地环抱着瓶身，使表面图案与瓷瓶外形得以完美融合。

中国古代文化为其后的东亚文明奠定了重要基础，包括朝鲜和日本文化。它为之提供了书写方式、哲学和宗教的基本原则和思想理念、各种基本工艺、标准的审美原则以及艺术与建筑的风格、材料、基本形式和主题。耶稣在亚洲西部诞生之前很长时间，所有这些成就已经达到很高的水平，其中许多只是到了上一世纪其影响力才急剧下降。中国在公元早期对佛教形式和思想的改造，给东亚文明添加了另一种复杂成分。毫无疑问，中国古代对其后的东亚文明的影响是极其巨大的。但即使唤起甚至得到尊敬，中国的过去也不能阻止将其历史重新解释为文化和艺术发展动态过程的一部分。下一节将追溯邻国高丽（朝鲜）的这种重新解释的过程。

## 朝鲜半岛

朝鲜（Korea）半岛是中国东北大陆的一个面积不大的半岛，与日本诸岛相望。朝鲜半岛的地理位置使它容易受到来自两方的攻击。在它漫长的历史中，这些时常发生的攻击使它的政局动荡不稳。从种族上看，朝鲜人与东西伯利亚（Siberia）和蒙古人种（Mongolia）以及日本人种有关联。早期朝鲜人使用汉字书写韩语，但之后朝鲜语言有了自己的音标字母。尽管朝鲜半岛艺术无疑源自中国模式，但它并不仅仅是一种派生艺术，而是与朝鲜半岛文明一样，有着清晰可辨的本土特征。此外，它经常成为将大陆的文化发展传递到日本的媒介。

五千年至三千年前的新石器时代，半岛上已出现了陶器制作文化，而青铜器的制作至少可回溯至公元前600年。历史学家相信，中国逃避朝廷战乱的流亡者早在公元前12世纪就在朝鲜半岛北部安家立业。经过一段较长的时间，大约在公元前100年的汉代时期，中国汉武帝在朝鲜半岛建立了乐浪、带方、真蕃、临屯四郡，乐浪几个世纪以来一直是重要的商业中心。朝鲜半岛上形成了高句丽、百济、新罗——在半岛的不同地区崛起。它们统治的时代被称为三国时代（公元前57年—公元668年）。三国时代的艺术为其后半岛艺术的发展奠定了基础。百济延续了雄厚的制陶传统，但由于矿产资源缺乏，在金属制作方面一定程度上落后些。而高句丽、新罗则与之相反，不仅制造优良的陶瓷，还有着出色的金属制作工艺。

### 新罗墓葬中的金冠

从远古时期起，黄金就因它的美丽和耐腐蚀性得到全世界的珍视。即便暴露于空气、高温、湿气和大多数溶剂中，它也不会受到影响。古代艺术家经常浇铸黄金和其他金属，但他们也通过锤击、拉伸、扭曲、切割和钻孔把它们制造成不同的形状。与硬金属例如铁不同，黄金天生柔软，只需略微加热便可轻易打造。早期的艺术家甚至可以把它们打成薄片或拉成细丝，以进行弯曲和定形。新罗王朝的坟墓中已有蔚为壮观的人工制品出土，例如金冠，展示了三国时期统治者的财富和权力。这顶金冠出土于黄南洞的一座坟墓（图7-27），年代约为公元5或6世纪，展现了新罗艺术家的精湛工艺。他们从金片上切割出王冠的主要组成部分，即冠带和竖立的部分，以及装饰它们的



7-26 梅瓶，宋朝，公元13世纪。瓷。瓷州样式与五彩拉毛粉饰，高49.5厘米，宽19.7厘米。旧金山亚洲艺术博物馆（艾弗里·布伦戴奇收藏）。



7-27 王冠，朝鲜庆州附近黄南洞98号墓北面封土出土，新罗王朝，公元5或6世纪，金制，27.3厘米。庆州国立博物馆。

无数闪亮的金属小片，并沿着边缘铸出浮雕图案。他们用黄金铆钉和金丝把整体牢固地连接起来，再以逗点状的翡翠进一步加以装饰。考古学家把竖立的部分解释为象征着树木，而角的形状据称象征着生命和超自然的力量。这些华丽堂皇的王冠与中国的王冠并不相似，相反却与西伯利亚风格有关联。

### 佛教艺术与三国

公元372年，佛教已从中国传到了朝鲜半岛的百济王国。许多小型的镀金铜像展现了佛教在朝鲜半岛的传播，风格与中国的铜像非常相似；此后佛教和佛教艺术又被传播至日本，而反映出中国和朝鲜半岛风格的日本作品（图8-6）则表现了这种连贯性。

在中国唐王朝的帮助下，新罗统一征服了高句丽和百济王国，称为“大新罗”，是朝鲜半岛的黄金时代（公元668—935年），与中国唐朝的辉煌文化处于同一时代。新罗统治者认为佛教不仅是一门宗教，还是一种保护力量。他们在首都庆州城内和周围地区资助建造了规模恢宏的庙宇，作为顶礼膜拜的处所和对抗外来威胁的超自然防护屏障。不幸的是，这些遗迹都未能历经朝鲜动荡不安的历史而幸存下来。然而，在这座城市东面的吐含山山顶上，壮丽辉煌的石窟庵石窟得以幸存，凭借它的浮雕和独立式雕像，成为这个时代最伟大的文化遗产。为数不多的现存记录表明，此处遗迹是在王室家族成员金大成的监督下建造而成的，此人曾任宰相。他于742年动工兴建，这一年是他辞去官职的后一年。他于774年去世，此时工程还未完工。记录还表明金修建石窟庵是为了追悼他已逝的父母。当然石窟庵的规模（作为举办集会的场所它太小了）和高尚的美学标准都支持它被认为是一所皇家私人殿堂的看法。



7-28 释迦牟尼像，位于石室入口处，庆州，大新罗时期，公元8世纪，花岗岩，高3.35米。





7-29 梅瓶，高丽时期，公元918—1000年，青瓷镶饰，高41.9厘米，首尔润松艺术博物馆。

洞窟中主要的圆形建筑物（穹窿之下的圆形区域）直径仅有约6.5米。尽管面积不大，石窟庵洞窟工程需要大量材料。与一些佛教洞窟不同，它的内墙表面和雕塑不是在挖掘过程中从原来的石头上切削出来的。相反，工匠们组装了数百片不同形状和尺寸的花岗岩，用石榫卯而不是灰泥将它们连接起来。菩萨、罗汉和古代印度神的雕像排列于墙的下部。上部的十个壁龛里安放着菩萨和信徒的小型座像。所有这些雕像都面向里，朝着约3.4米高的历史上的佛——释迦牟尼像（图7-28），它俯

瞰着石室，所处位置中心略偏后，面朝入口。这尊佛像由一整块花岗岩雕刻而成，表现佛祖轻触土地，唤起见证他悟道成佛的情景。虽然在年代和地点上均与印度的沙纳特佛（Sarnath Buddha）（图6-15）相去甚远，这尊宏伟的佛像仍忠实于它的肖像原型。这尊朝鲜雕像更直接地吸收了中国唐代雕塑粗壮有力、面部圆润的外形轮廓，它的衣饰比起唐代雕塑中可看到的那种流畅飘拂的衣饰要简略得多。然而，这尊佛像有着明显的宽阔肩膀和尊贵气质，以及和谐的比例，这是没有与之相近的先例的。

### 青瓷器皿

虽然佛教是半岛的主要宗教，新罗时代由中国传入的儒教日益影响着社会和政治的习俗。在9世纪，三个旧王国开始以不同政治实体的身份再度出现，到了935年，高丽在此后的三个世纪里统治着朝鲜半岛。大新罗和高丽王国略有交迭（在918至935年间），因为当政权变换之际两个王国同时存在。1231年，入侵了中国的蒙古人闯入朝鲜半岛，挑起了一场长达三十年的战争。最后，高丽不得不屈服，与侵略者结成了联盟。

12世纪的高丽陶工制造出著名的朝鲜青瓷器皿，举世闻名。几乎透明的铁质颜料釉料被放入无氧窑炉中烧制，变为灰色、淡蓝色或棕绿色，这就是青瓷器皿的特色。容器上雕刻或铭刻的图案改变了釉料的厚度，制造出优雅的色调变换效果。

一种形状的瓶子朝鲜语称作“maebyong”（图7-29），汉语称为“梅瓶”（图7-26），其制作时间可能早至高丽时代（公元918—1392年）早期，这一点可从它与后来精巧繁复的青瓷设计相比要质朴简洁上得到证明。艺术家在陶土表面雕刻了飞翔的鹤的精致图案——有些向下飞，其他的或组成圆形（循环图案），或向上飞——再用白色或彩色的釉将凹槽填满。下一步，陶工将青瓷的绿色釉料涂在雕刻的区域。图案的间隔变化体现了陶工对装饰图案和陶器容积之间动态关系的确切把握。

正如上面提到的，古代朝鲜半岛艺术明显在东亚文明的较大框架内形成，这种文明是中国主导的。然而，朝鲜半岛的艺术和文化也以自身不同的方式得到发展，有时是以非常细微的方式，只有专家可以看出，有时是以更为明显的方式，任何人都能看到，这在第26章中有所描述。

古代中国之于后来的东亚，正如同希腊和罗马之于欧洲。中国在每个领域的成就，包括书法、文学、技术、哲学、宗教和艺术，四处传播，甚至越过了它在一些时候控制过的辽阔帝国的边界。虽然佛教起源于印度，中国对它的教义、宗教惯例和艺术形式所做的修正和改造却得以保留，并向东传播到更远的地方。第8、26和27章揭示了早期中国模式对早期及其后的日本，以及之后的中国和朝鲜的重要影响，同时也确认了各个地区自身的独特历史。



公元前10,500年	公元前2500年	公元前1500年	公元前300年	公元100年	公元300年	公元552年	公元645年
绳纹	中期绳纹		弥生		古坟	飞鸟	白凤



**陶器**  
长野出土，公元前2500—1500年



**铜铎**  
香川出土，公元100—300年



**武士埴轮**  
群馬出土，公元5—6世纪



**法隆寺金堂**  
日本奈良，约公元680年

捕鱼和狩猎

水稻种植和金属加工

皇室家族的出现

佛教正式传入，公元552年

# 第 8 章

## 神像与长卷： 古代日本艺术

SACRED STATUES AND SECULAR SCROLLS  
THE ART OF EARLY JAPAN

公元710年	公元794年	公元1185年	公元1332年
奈良	平安	镰仓	



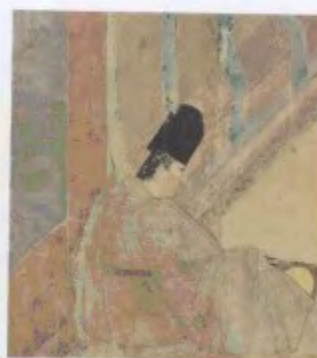
法隆寺阿弥陀三尊像壁画  
日本奈良，约公元710年



神护寺药师如来立像  
日本京都，约公元793年



凤凰堂平等院  
宇治，公元1053年



《源氏物语》绘卷  
公元12世纪



重源僧人像  
奈良东大寺，公元13世纪早期

迁都到奈良，公元710年

迁都到平安（京都），公元794年

富有深奥哲理的新的佛教宗派的传入，  
约公元805年

和中国终止外交关系，公元894年

净土宗教义获得重大发展，公元10世纪

武士家族地位上升，公元12世纪

镰仓幕府建立，公元1185年

受大众欢迎的净土宗的出现，  
公元13世纪

日本群岛由四个主要的岛屿和成百个小岛屿组成，其中绝大多数都有人居住。可以确定的是，在日本最早的有历史记载的年代里，这些岛屿上主要居住着两种人。很多日本人都认为他们的祖先来源于这二者之一，并且通观历史，他们觉得日本的文化艺术具有同质性。然而，地域差异、移民文化和长时间外来思想的引入，不可避免地给日本的文化艺术带来了诸多影响，使之呈现出了生动多样的特征。在早期的年代里，多山的地理环境使人们外出和交流都很困难，这造成了日本人在方言、饮食和风俗习惯方面强烈的地区性差异。即使在现在，这种现象也一直存在。同时，亚洲大陆东端的移民，这些日本早期人口的来源者，也从来没有停止过迁入行动，这有助于日本加入到东亚艺术的发展中去。总而言之，靠近亚洲大陆的地理位置使日本获得了巨大的益处，同时有大海作为屏障，可以使它不会被完全侵占。但是，日本也有充分的时间沿着自己的方向发展，尤其是在它与外部世界减少联系的时候。

## 佛教传入之前的日本

### 绳纹时代 (约公元前10,500—前300年)

#### 农耕文明前的陶器艺术

日本最早可以确定的文化是绳纹(Jomon)文化。这个时代大量的陶制器皿都采用细绳纹样加以装饰，故以绳纹时代称之。绳纹时代的人靠集体狩猎为生，他们对自然环境的熟悉，使他们能够以惊人的力量稳定地生存下来。他们的村落由许多竖穴式的场所组成。这些场所都是先挖出一个浅的圆土坑，再围绕圆坑的边缘搭起泥墙，覆盖茅草而成。在农耕社会到来之前，很多集体狩猎者摆脱了游牧的生活方式定居下来，这种固定的生活方式，使他们能够很好地去发展制陶技术。实际上，考古学家已经鉴定出这个时期在日本出土的一些陶器碎片，其年代早于公元前1万年，这比世界上其他任何地方出土的陶器碎片都要早。

此外，除了用绳纹纹样外，还有在陶胚表面加以线刻和把黏土盘成线圈堆贴的装饰手法。其中一批引人注目的作品都出现在绳纹时代中期(公元前2500—1500年)。那个时代很多人都居住在内陆山区，这种陶器外形和表面装饰的手法非常盛行。不光如此，绳纹时代的陶器似乎都有对这一高度成熟的装饰手法的喜好，而不是采用绘制的手法。这一时代展示了大量这样的作品，如在器物表面堆贴线圈，雕刻条纹，有时还在某个器物上雕刻出类似人形的装饰母题，甚而破坏了器物的基本功能。绳纹时代的陶器有着各种各样广泛的用途，用于贮藏、炊煮和存放骨灰等等，另外还有一些异常精美的陶器可能是供礼仪用的。

长野(Nagano)的宫之前(Miyanomae)有一件典型的、让人过目不忘的作品(图8-1)。这件作品的表面采用减地平雕的装饰手法，图案精致繁复，并且有些地方还雕凿有边框。日



8-1 陶器，出土于日本长野宫之前，绳纹时代中期，公元前2500—1500年。陶质，60.1×33.7厘米。东京国立博物馆。

本绳纹时代的陶器与中国新石器时代很多闻名遐迩的陶器(图7-1)相比，明显的不同点在于它很厚重，而中国的陶器则更硬、更薄、更轻，强调器物的基本造型和绘画的装饰手法。

### 弥生时代(约公元前300—公元300年)和 古坟时代(约公元330—552年)

绳纹文化奠定了弥生文化的形成。弥生(Yayoi)文化产生于日本四大岛屿中最南端的一个岛——九州(Kyushu)岛，大约始于公元前300年。随着和朝鲜移民交流活动的频繁，日本的社会状况和生产技术都有了极大的改观。虽然人们还是住在竖穴式的房屋中，但是村落已经扩大，而且有了防御设施，显示出这个时代人们已经在为保卫自己的家园作设想。到弥生时代晚期，约公元300年，有中国使者记载，这个时期的日本已经有了城墙，并且出现许多小诸侯国，社会状况呈现出高度等级化。此外，水稻农业的发展也是这些现象产生的重要的社会经济基础。

#### 日本的青铜器和中国汉朝的青铜器

青铜铸造业和纺织术的发展使弥生时代的物质文化发生了



8-2 刻有图像的铜铎(钟),日本香川出土,弥生时代晚期,公元100—300年。青铜,高42.9厘米。东京国立博物馆。

巨大的改变,很少再有雕刻的彩色陶器。这个时代的工匠制作的最为精彩迷人的作品,是一种极为珍贵的供礼仪而用的青铜器,被称作铜铎(dotaku),也叫钟。虽然形制和中国汉朝时的钟几无二致,但却没有演乐的功能。这样的青铜器一般表面都有凸起的纹样,它们事先在泥范中就雕刻好了。如这儿展示的一件出土于日本香川(Kagawa)的铜铎(图8-2),装饰物件中就有一些简单的线刻画,虽然对其所指的确切含义,学者们还一直在讨论,但有一点可以肯定,这些在铜铎上雕刻的图案是日本留存下来的最早的绘画艺术。鹤和龟在古代被中国人看作长寿的象征,把它们雕刻在铜铎上,似乎暗示了一些和中国人同样的信仰意识。

### 埋有大量珍品的土墩

历史学家把接下来的时代命名为古坟(kofun)时代(ko的意思是“古老的”;fun的意思是“坟墓”)。原因是这一时期出现了大量的巨冢(tumuli,通常在凹陷的墓穴上覆盖巨大的土墩),其实这一埋葬形制在3世纪就已出现,4世纪时,无论在数量还是比例上都有了更为惊人的增长,标志着主要政治领导者地位的上升。这种坟墓的形制,使我们不由地联想到早期绳纹时代日本人把死者的尸体弃置在神山(sacred mountains)上

的风俗习惯。一些重要的、带有象征意味的陪葬品,主要包括铜镜、铜剑和逗点状(comma-shaped)的宝石,这些后来都成为日本帝国时期皇室王权的象征。其中许多铜镜都来自于中国,但是埋葬的形式以及许多的出土品似乎表明了日本和朝鲜更紧密的纽带关系。如,那些逗点状的宝石就和朝鲜新罗(silla)发现的王冠(图7-27)上的宝石极为相似,此外,在日本也出土过类似于新罗的更为简朴的、嵌金的青铜王冠。

### 作为明器的圆柱雕塑

研究者发现在日本一些重要的坟墓周围都安置有陶制的小偶像(haniwa,也称埴轮)。和同为陪葬品的中国陕西省出土的陶制秦始皇兵马俑(图7-5)比较起来,这些陶偶身上散发着日本民族独特的艺术魅力。像这件出土于群馬县(Gunma)的作



8-3 武士埴轮(圆柱形),日本群馬出土,古坟时代晚期,公元5—6世纪。低温黏土烧制,高125.1厘米。爱川町考古博物馆。

## 宗教与神话

### 佛教传入之前日本的宗教信仰和宗教礼仪

在佛教传入之前，日本人就建立了一套自己的信仰系统，这就是后来的神道教。这种宗教不是起源于创建者所制定的教义，也没有明确的组织者。从严格意义上讲，它也没有正式的经文对其信仰和习俗加以规定。随着弥生时代农耕文明的到来，日本社会出现了多种不同形式的宗教信仰和相应的宗教习俗，其中包括围绕着种植、收获和萨满教(shamanism)而出现的农业祭祀。人们认为，神职人员，或者说巫师通过这种仪式，可以感应到祖先的灵魂，以及神和能够带来慈善和邪恶的魔鬼的力量。这个时代的日本村民崇拜和供奉的神，许多都是当地本土的神灵，有时还有专门意义的神，被称作kami(神)。早期的日本人认为，神存在于山林、瀑布和其他风景脱俗的自然界，也存在于具有超能力的人身上。公元6世纪，当佛教从大陆传入日本时，受其影响，神道教的一些习俗也发生了相应的改变，开始有绘画和雕刻的神祇出现。

随着弥生时代人们对农耕技术的掌握，这一时期产生了更大的村落，也促使社会阶层分化，劳动分工和氏族部落间矛盾冲突的进一步加强。这个时代的许多珍贵的物品都具有礼制的意义。如这件铜铎(图8-2)就象征着一个氏族公社和领导人的财富和权利。弥生时代，部落间相互蚕食，逐渐建立了一些小国家，这种现象在古坟时代更为突出。古坟时代一个小国的领导者往往统治着相当大的一片土地，并且作为日本皇室的继任者，他们的血脉关系一直延续下来，直到今天都没有被打破。(在日本，“天皇”

是一种传统而富有尊敬的术语，而不是对占有大片领地的统治权威的一种描述。)

氏族是古坟时代基本的社会单元，氏族成员群居生活，具有共同的祖先，并且每一个氏族都有自己的保护神。春季他们举行祭神仪式，祈求成功播种，秋季则祈求好的收成。他们建造的神宫通常由好几座建筑物组成，例如为神所建的伊势神宫(Ise, 图8-4)。祭师们把谷物和水果作为祭品供奉在神殿中，并且作为整个氏族的代表亲自拜神。普通人则只能在神宫附近的地方举行欢宴，不能进入神宫庄严的圣所，或者一些小神殿。在神宫中举行占卜仪式、净水、受礼在当时很流行。祭拜者在进入神宫所在的区域前，必须要经过一个洁净精神和肉体的宗教仪式。

追求圣洁是日本宗教信仰中非常重要的一个方面，人们在他们的居所和领地上如果遇到一些不吉利的事情，比如贫瘠的收成、潜在的精神污秽，他们宁可放弃这些，远离居所和领地。甚至早期的王宫搬动好几次，到新建的城镇，也是由于这个原因。这种追求圣洁的观念也是伟大的神宫圣地循环重建的基础。事实上，伊势神宫的内部建筑就是一个例子。它每隔二十年就要重建一次，至少已重建了六十一次，中间还有几次间断。重建是为了摆脱不纯洁的宗教场所，它们已不能净化人们的心灵和肉体，而且这种不纯洁性也有可能原有的宗教场所越集越多。在建造期间，旧的建筑物一直留存，直到在它的旁边建造一个一模一样的。用这种方法，日本人可以很精确地保留古老的建筑样式。

品(图8-3)，出土时就安置在坟墓的周边上。依据圆柱的形体，这些雕像看起来在主题的设计上不会有太多的奇怪变化，然而埴轮的制造者还是很巧妙地把基本的圆柱形变成多样的形式，从抽象到具象。有动物埴轮——鹿、熊、马和猴子；还有人物埴轮——武士、照看婴儿的妇女、巫师等等，这些人物形象都是那个时代在社会中为人们所熟知的。艺术家们改变了埴轮圆筒状的外形，用装饰物件加以装饰，打击拉伸，制造出各种各样的形式，然后着色。古坟时代的人们把这些简易率真的雕塑品绕着坟墓，弯曲地排成行，就像给坟墓安置了保卫的军队，如同秦始皇陵的守卫部队一样。然而这些雕塑更有可能是作为一种精神上的屏障，保护活着的人和死去的人免受玷污。

#### 古老的天照神宫

位于日本三重县(Mie)伊势市(Ise)的天照神(Amaterasu)宫(图8-4)，是古坟时期最伟大的神道(Shinto)纪念物。(见本页“佛教传入之前日本的宗教信仰和宗教礼仪”。)它最初修建于公元5世纪，此后每隔二十年就要重修一次。在日本，神宫建筑非常地多样化。研究者们认为，伊势神宫保存了日本最早的一些建筑样式，主要来源于早期的谷仓建筑模式。谷仓这

一形象有时会出现于铜镜上，作装饰纹样，或者以埴轮形象出现。它是日本农耕社会初期最重要的建筑物之一，所以当时的建筑师在设计宫殿和神所时，极有可能模仿这种基本的建筑形制。尽管伊势神宫中的建筑物并不是每一部分都在同一时期修造，而且随着佛教传入和更为精美的新建筑样式的输入，不可避免的会受其影响，但是神宫内区的三大建筑物还是传承了某些日本本土的建筑意味。

除了茅草屋顶和一些用金属制作的装饰物外，伊势神宫唯一的建筑材料就是木头。这些木柱按尺寸制作，采用榫卯结构，巧妙安装在一起，墙板则嵌进梁柱的凹槽内。两根粗壮结实的立柱(大型的柏木树干)分别位于建筑物的两头，承受大面积来自房顶顶部横梁的压力。金黄色的柏木支柱和厚实的墙板，在颜色和质地上，与铺在神圣庄严地面上的白色砂砾形成了鲜明的对比。在用茅草覆盖屋顶的过程中，不同的制作过程显示出了不同的美学味道。建造者先通过烟熏，把茅草变成棕褐色，再把它们缝成捆状，仔细地一层一层地铺放，在数量上，从屋檐到横梁逐渐减少；然后对整个表面进行修剪，使其平整，逐渐产生出富有层次的轮廓；最后他们通过增加装饰物件来增高屋顶，这些装饰物在当时都具有建筑实用功能，如知事(chiji)，



8-4 主殿,日本三重·伊势神宫,  
重建于1973年。

或者称作横档,它的作用就是穿过横梁,把屋顶两端的三角形墙和圆木柱的重量分摊在合适的三角形上。这种设计的比例尺寸、质地和建筑式样反映出了一种极其简易朴素的美,也有力地强调了神宫的纯洁性和庄严性的特质。

## 日本的佛教时代

飞鸟(公元552—645年)、白凤(公元645—710年)和奈良时代(公元710—794年)

### 飞鸟时代的日本和中国

根据传统的说法,在公元552年,朝鲜半岛上三国(见第七章)之一的百济(Paekche),其国王曾送给日本天皇一座金铜佛像和一些译成汉文(当时亚洲东部国家用来书写的文字)的佛经,这个事件标志着日本飞鸟(Asuka)时代的开始。那时日本统治阶级的一些精锐人物,对逐渐东传的大陆文化进行严格的筛选,确立了主要的文化基础。这里面包括中国的书法、儒教(见“道教和儒教”,第7章,193页)和佛教(见“佛教和佛教图像学”,第6章,164页)。当时日本的王室,在现在的京都南部建立了一系列的都城,就是为了更快地接受中国宫廷的典章制度。公元710年,日本人终于在奈良建立了他们理想中永久都城。城市规划者所展示的新都城,在布局上模仿中国的长安城。然而,奈良作为国都仅仅维持到794年。

公元552年之后的半个世纪里,佛教在日本的传播并不是一

帆风顺,但是到飞鸟时代末,这种新的宗教却在日本稳固确立下来了。神道信仰和宗教习俗在日本一直占有重要的地位,尤其是在农业祭祀和宫廷仪礼方面。然而随着时间的流逝,耳濡目染,神道教中的神灵也改头换面,变得和佛教之神差不多了。

日本在佛教艺术方面,严格遵循朝鲜和中国的艺术原型,特别在飞鸟、白凤、奈良时代,这一点尤为突出。事实上,日本早期的建筑家一直密切关注着大陆的建筑风格(尽管总的来说在时代上有些落后),许多在大陆几乎完全消失的建筑样式,却在日本的许多寺院建筑中很好地保存下来,这给重建工作带来了很大的帮助。佛教寺院也是为僧侣服务的,它们是和尚和尼姑的归宿之地,是真正的建筑物的综合体,而不是单一的建筑构造。

### 佛教建筑:塔

在日本佛教时代早期,塔是最重要的建筑形制之一。和中国精美的佛塔,如年代非常晚的佛宫寺(图7-21、7-22)比较起来,这一时期的日本佛塔在建筑构造上则显得较为简单,仅是平面呈方形的中心柱塔。像印度的佛塔一样,日本佛塔也是一个伟大的圣物箱,在主要基柱的下面,有一个石室,里面收藏着重要法师的遗物,这些都展现了日本佛教信仰代代相传的历史。

### 现存世界上最古老的木结构建筑

大雄宝殿(the image hall)是日本佛教寺院中主要的建筑物,里面放有主要的佛像雕塑,人们可以在这里进行一系列的膜拜活动。奈良市外的法隆寺(Horyuji)是留存下来的一处重要的寺院建筑,它的宝殿文明遐迩,现在称之为金堂(kondo)

(图8-5)。法隆寺的金堂大约建于680年，是现存世界上最古老的木结构建筑。尽管定期维修加固，某种程度上会有些改变（带有屋顶的门廊是8世纪加上去的，上面的扶手是17世纪的东西），但是在添加物之下强健的结构形制却没有改变，整体建筑依然保持着它的优雅。金堂的主体立柱（在图中看不见）从底端到顶端逐渐变细，这和古典建筑采用的方法一样，它使立柱在承载更多精美的托架时，起到了有效的过渡作用。但是像这种建筑手法仅仅是昙花一现，随着门廊的增加，这种粗细变化也稍微被隐藏起来，使得和谐的成分从第一层到第二层逐渐减少。工匠们在建造金堂时，也在模仿中国的建筑，如采用陶瓦覆盖屋顶，而不是像早期那样，用茅草做材料。

### 一组早期的青铜佛三尊像

日本历史上，木头是佛像雕塑采用的主要材料，但是青铜雕像也占有重要的位置。此外，奈良时代的艺术家还留存下来一些泥塑，或采用一种特殊的漆器工艺制造的雕像，这两种形制的雕像都用木制的框架支撑。日本现存最早的佛像是一组青

铜释迦三尊像(图8-6)，这组雕像是从一个寺庙中抢救出来的，这个寺庙在公元7世纪毁于一场大火，它现在已成为法隆寺金堂的主要雕塑之一。三尊像的主尊是释迦(Shaka)，他是一位有历史记载的佛。主尊的背后是火焰形的背光（一种类似于杏仁状的光轮），在它的笼罩之下，其他两佛的背后也有同形的小一些的头光。止利佛师(Tori)是这组雕像的制作者，他是中国移民的后裔。这组三尊像雕造于623年，但是反映得却是中国和朝鲜6世纪中期流行的佛像样式。在雕造上，他把佛像的面部拉长，并且更加着重刻画衣料上的褶皱，寻找一种富有程式化的表现方法，达到精美。相比而言，对于佛像的身体结构，或者衣物的自然状则很少描绘。

### 药师佛

在短暂的半个多世纪里，日本已经开始摆脱飞鸟时代的样式，而更喜欢来自于中国唐王朝和朝鲜的新思想、新艺术形式。和中国更直接的联系，缩短了中国的先进文化向日本传播的时间。建于奈良的公元7世纪晚期的药师寺(Yakushi)，在它的



8-5 法隆寺金堂，奈良，日本白凤时代，公元680年。





8-6 止利佛师，释迦三尊像，日本奈良，法隆寺金堂，飞鸟时代，公元623年。青铜，释迦本尊高176.5厘米。



8-7 药师三尊像，日本奈良，药师寺金堂，白凤时代，公元7世纪晚期或8世纪早期，青铜，主尊高254厘米。

金堂里有一组药师三尊像（图8-7），其形体结构和衣褶的表现远远胜于法隆寺的雕像。尤其是主尊旁的胁侍菩萨，更加显示出了日本长期遵循中国艺术风格的做法（图7-13），而这种风格又归于印度雕像富有美感的丰腴之态（图6-15）。雕像黑色而富有光泽的表面，是采用不同寻常的青铜浇铸合成的方法，它使雕像在金色的背光前显得格外突出。

### 法隆寺壁画

在法隆寺金堂的内壁上绘有一些东亚地区最精美的佛教壁画，这些壁画大约完成于710年，也就是奈良时代刚刚开始的时候。可惜的是，这些壁画被毁于1949年的一场大火之中，今天仅能从彩色照片中去寻觅它当时的辉煌。其中最重要的壁画是对佛教中四个方位神的描绘（图8-8）。如阿弥陀佛（梵文Amitabha，日文英译为Amida）这个西方之神，和其他三位神一样，坐在分属于他们的佛国净土的法座之上，旁有胁侍菩萨。阿弥陀佛，一神崇拜后来成为日本佛教信仰中的一种主要趋势，并且有大量的壁画描绘西方净土世界的盛大场景，类似于中国的敦煌莫高窟（图7-14）。然而，此时的画像还是比较简单和机械。虽然在干燥的墙面上绘制，但是在绘画过程中还是采用了常见的壁画技法。如，把纸样转移到墙面上的技法。

先在纸上画出样稿的线描，贴在墙上，沿着线条打孔，再铺上彩色的粉末，这样粉末通过孔渗透到墙面上，便在墙上留出了画像的痕迹。药师寺的三尊佛像成熟地表达了唐王朝的样式风格，和印度佛像中丰满的肉感也遥相共鸣。这种流畅的笔线，完全的东方化，赋予画像骨力和生命。这种线在佛教绘画中经常能看见，是一种特殊用线方法，因为它遒劲锐利，又很细长，所以称之为铁线描（iron wire）。和其他许多佛教绘画一样，这些线条用红色画，而不是用黑色。现在还不清楚这些画者的身份，但是许多学者都认为他们是中国人或朝鲜人，而不是日本人。

### 卢舍那佛与天皇

奈良时代，在皇室的资助下，奈良兴建了世界上最大的木结构建筑——东大寺（Todaiji）的金堂。这座建筑物后来被毁坏，今天所见是重新翻修的，在一定程度上有所改变。这座金堂以一座有16米高的青铜佛像——卢舍那佛（梵文Vairocana，日文英译为Roshana）闻名于世。在雕造手法上，它显然受到了中国大型石质卢舍那佛的影响。无论如何，东大寺和它的佛像在日本历史的紧要关头起到了很大的作用。它在日本的传统里一直与日本皇室的权威紧密地联系在一起，在建筑形式上甚



8-8 阿弥陀三尊像，日本奈良。来自法隆寺金堂。白凤时代，公元710年。壁画（被毁），灰泥彩绘，312.4×259.1厘米。奈良法隆寺珍宝馆。

至要求它作为神道太阳女神祝福的象征。东大寺也是全国寺院的管理中心，在思想意识方面，其佛像有类似于天皇的效用。通过这种方式，佛教的信仰完全渗入到全国的各个地方，皇权得以巩固，并且代代延续下去。捐赠给东大寺的琳琅满目的宝物，在今天看来，几乎可以成为反映公元8世纪全亚洲人们文化生活的博物馆。这座寺院的很多雕塑都是学习得最精美的唐样式，是日本雕塑史上的典范。

### 平安时代（公元794—1185年）

公元794年，大概是为了避免受到奈良地区有权势的僧侣的政治干涉，日本皇室把都城北移到平安京（Heian），即现在众所周知的京都（Kyoto），一直到近代这里都是日本的都城，



8-9 药师如来立像，日本京都·神护寺，平安时代早期，公元793年。  
柏木漆雕，高170.2厘米。

它也是世界上文化艺术颇为发达的城市之一。在平安时代早期，日本和中国保持着相当密切的联系，但是从9世纪中期起，这种关系却迅速恶化，到9世纪末，宫廷赞助已经停止。虽然日本文化从来都不是孤立发展，但是在这一时期，尤其是宫廷文化和先前的几个世纪比起来，却变得相当保守。

### 神护寺的柏木佛雕

这一时期有许多较有特色的佛教雕像，如日本京都神护寺（Jingoji）的药师如来立像（图8-9）便是其一。它是平安时代早期的作品，除了凸出的肢体外，全由一大块柏木雕成。9世纪后，艺术家在进行大型雕塑创作时，喜欢采用把多种木块拼接在一起的方法。这种方法可以使雕刻变得容易，也可以减少木雕炸裂。在神护寺药师如来立像中，可以看到程式化的衣纹褶皱下凸显出的佛像厚实的身体，这种佛像的表现手法，与7世纪晚期和8世纪流行肉感的自然主义比起来，显得那样格格不入，它更注重佛像凝重浑厚气质的表达。佛像胸部、腹部和大腿这些凸起的身体部位便是通过狭窄平滑的衣纹褶皱表现出来的。饱满的眼睑、鼻子和嘴唇给佛像的面部增添了一种世俗性。

### 宇治市的凤凰堂

平安时代早期，日本僧人旅居中国，带回了不同宗派的佛教教义经典，这些教义大都晦涩难懂。深奥的佛教教义中有许多对神的描绘，其中包括来自印度教的一些佛和菩萨（见“印度教和印度教的神像”，第6章，第173页）。这些难懂的教义强调只有通过严格的修行，方能在领悟生命的过程中获取进步。然而，在平安时代，对阿弥陀佛的信仰在日本贵族中间也得到大力推崇。它宣称，西方世界的阿弥陀佛可以使信徒在他的佛国净土中获得再生。和净土信仰相关的、留存下来最重要的纪念性建筑物是平等院（Byodoin）的凤凰堂（the Phoenix Hall）（图8-10）。藤原赖通（Fujiwara Yorimichi，公元990—1047年）将其位于宇治（Uji）的夏季别墅改建为净土宗的寺院。凤凰堂竣工于1053年，在其内部有一尊木质的阿弥陀佛雕像，采用当时流行的木雕工艺，通过多种木块分离组合的方法制成。这座建筑物优雅精致的像鸟儿展翅一样的形体，使人不由得联想到阿弥陀净土中的佛国宫殿，这种形制是基于伟大的中国宫殿的设计，在许多东亚的绘画（图7-14）中都可以看得到。凤凰堂的建造者表达了一种轻舞飞扬、天上人间的建筑模式，仅在内部通过轻质的立柱支撑飞翔的屋檐，并把整个建筑置于清澈、泛有倒影的池水之上。这座建筑物得名于它的整体像鸟儿一样的形状和大殿屋脊鸱尾之上做装饰用的青铜凤凰。在东亚，这些鸟儿和西方的并不一样，它们不是再生的象征，而是皇权的代表，有时专门和皇后联系在一起。藤原家族的权威就来源于和皇室的姻亲关系。

### 源氏物语

《源氏物语》是日本最值得赞美的古典文学作品（见“日本文学和宫廷文化”，第225页）。从它在11世纪早期问世后不久，艺术家可能就开始大量绘制并复制这本书的插图，但是现存有关这本书的最早的图画只是一些零星的片段，来自12世纪早期

## 日本文学和宫廷文化

在奈良和平安时代（公元710—1185年），日本皇宫已经成为精英文化的中心。那时，宫廷中的男男女女创作了大量的文学、绘画、书法作品，还有一些装饰艺术，今天评论家们通常把它们称作“古典派”。平安时代的皇室成员，尤其是藤原家族中的人（庞大的藤原家族控制日本皇室政权一个半世纪），根据日本第一部伟大的抒情诗汇选，创作出了日本历史上最有影响力的长篇散文。

日本的散文和相关的绘画、装饰艺术通过对相应的自然之景、季节变化和一套带有比喻象征性事物的描绘，来强调人物的内心情感世界。例如，圆月，天鹅，哭泣的麋鹿，和某种代表着秋天的植物依次表达了人们忧郁的情绪、逝去的爱和垂死。像这样既具体又带有启示意义的形象经常出现在绘画当中。即使在长篇散

文中，人物的对白通常也是以诗歌形式来表达。互换诗歌是当时日本社会很流行的一种风尚，也是对痴心爱人表达爱慕的方式。

11世纪早期日本皇后身边的一位女官，写了一部日本历史上最脍炙人口、篇幅最宏伟的文学作品——《源氏物语》。众所周知，她就是紫氏部（Murasaki）夫人。当时有许多重要的女作家，紫氏部夫人便是其中的一位。此外，她也特别擅长记日记和写诗。《源氏物语》通常被认作是世界文学史上最早的一部长篇小说。讲述的是源氏公子的生活和爱情，以及他死后的继承者的情感经历。这部小说和日本的许多文学作品一样，展现的是世俗社会中两个相爱的人因不能长久地厮守在一起，他们悲怨的情感上的微妙变化。源氏物语绘卷（图8-11）就是依赖诗歌的主旨和细致的内容，来传达这种感情的。



8-10 凤凰堂，平等院，日本宇治，平安时代，公元1053年。



8-11 《源氏物语》绘卷·法事，平安时代晚期，公元12世纪上半叶。卷轴，纸本水墨设色，高21.9厘米。东京，五岛美术馆。

的一套精装绘卷。从书的内容和现存的绘画作品来看，研究者们认为，这套绘卷起初应有十个部分组成，大概由五组工匠来完成。每一组都由一位擅长书法的贵族、一位负主要责任的画家和一些助手组成。书写的字体主要是平假名（hiragana，日文字母的草体），它来源于汉字，后在日本发展成一独立的书写体系。平假名起初是供那些没有学过汉字的妇女而用，但它却成为了日本

宫廷诗歌的主要书写体。在这些绘卷中，图画随着文章的内容而变，就像顾恺之那些带有劝戒性的卷轴画一样。然而，日本的绘画作品，关注的是人物之间瞬间的情绪变化，而不是对违规行为的劝戒。举个例子，如在这幅插图场景中（图8-11），源氏公子在他的至爱——紫姬（作者因写《源氏物语》中的女主人公紫姬为世人传诵，遂改称紫氏部）临死的时候遇见了她。花园中的



8-12 信贵山缘起绘卷·飞仓，平安时代晚期，12世纪晚期。卷轴，纸本水墨设色，高31.8厘米。奈良，朝护孙子寺。

苜蓿丛向我们暗示出故事发生的时间是在秋季,这个季节往往使我们联想到生命和爱情的枯萎。

画面中,可以看到极度向上倾斜的地面和一些强硬的斜纹线,这样画主要是为了向观者传达一些隐喻的东西,而不是像魔术师那样,变幻出奇异的空间。尽管这种构图方式已经暗示了一种严肃的氛围,但是画者还是去除了房顶和天花板,使图画中人物内心不可言传的澎湃情感有代表性地展现出来。有色泽差别的平坦的地面,突出了此幅作品的二维空间性,但是画面中织物上丰富的图案和房间的装饰物却给了我们一种奢华的感觉。画者通过对织物的差异描绘,把空间分成僵直的小隔间,使人物置于这些小隔间中,并且还简化总结了一套刻画贵族面部的的方法“引目勾鼻”。这种缺乏个性特征的描绘手法可能折射出了当时社会的一些约定俗成,像不能直接观看贵族的容貌;也有可能是为了防止欣赏者和故事中人物身份的一致。平安时代的贵族非常热衷于吟诗作画,他们会借用现实中一个宫廷人物的生活进行文学创作,很容易为其画上插图,并且附上相配的诗歌。“源氏物语绘卷”的几个标准特征——本土的题材内容,明亮的矿物质颜料,缺少强有力的笔触,一般是平面的,这些后来都被认为是大和绘(yamato-e,即日本形式的绘画)的特点。在平安时代早期,这种绘画就已经出现了。然而,那时的大和绘可能仅仅指的是具有本民族题材的绘画。

### 信贵山缘起绘卷

作为叙述性体裁的绘物卷,平安时代末的《信贵山缘起绘卷》(图8-12)代表了另一种不同的风格。它是有关虔诚的佛教徒的神话题材,描述的是一些和圣者有关的神奇故事。不像源氏物语绘卷那样,故事的小片段必须和图画一一对应。相反,画者利用长卷的形式,把一大段连续的故事用几个场景展现出来。如在第一卷中,画者就通过一段持续的风景描绘,展现出同一个旅行者在旅行中的不同阶段。这种用图画叙述故事内容的画卷即使在中国曾经有过,但是也没有留存下来。

《信贵山缘起绘卷》所画的是关于僧人明莲(Myoren)的三个神奇的传说。第一个讲的是飞粮仓的故事,说的是明莲的化斋钵顶起了一个富农储满米的粮仓,穿云飞雾,把它存到了山中明莲的小屋里(图8-12)。画面描绘了目瞪口呆、神情沮丧的富农和他的家人,还有几个摆着各种各样姿势的旁观者,一些在扮鬼脸,一些在粗野地打着手势,还有一些在惊讶地狂奔。画者对画中每一个人物的面貌特征都进行了夸张的描绘,这一点和源氏物语绘卷明显不同。一般来讲,只有下层社会的人们在绘物卷中表现他们情感,或者这也成为幽默讽刺画的一个主题。

## 镰仓时代(公元1185-1332年)

12世纪晚期,因武士家族间的对抗,爆发了一系列国内战争,这直接导致了日本皇室政权的结束。由源赖朝(Minamoto)领导的源氏家族夺取了政权,在镰仓建立了他们的将军幕府(shogunate,军权政府)。虽然皇室宫廷依然在京都,但事实上

却成了将军幕府的傀儡。镰仓时代,日本和中国取得了更为积极频繁的联系,日本人抱着欣赏学习的态度,促进了更多新的中国文化在日本的传播与发展,他们广泛吸取新兴的禅宗(Zen Buddhism)建筑样式。

### 一座感人至深的老僧雕像

源赖朝通过一系列战争掌握了日本政权,无疑这些战争给奈良带来了毁灭性的破坏,重建奈良已成为当时一项重要的任务,时代为新兴建筑的出现提供了早期的契机。重源(Shunjobo Chogen,公元1121-1206年)僧人是负责重建工作的核心人物,许多重要的建筑都是由他设计并直接参与完成的,他为此付出了艰辛的代价。在1166到1176这十年间,他曾三次游历中国,学习中国建筑。之后他亲自主持了东大寺的重建工作,并且在源赖朝的赞助下,又修建了其他一些附属工程。镰仓时代早期,高度写实主义在日本极为流行,重源僧人的雕像便是这一时期杰出的代表作之一(图8-13)。雕刻者通过对人物细节部位的仔细着色、对人物年龄特质的充分描绘,以及对人物身份特征的表达,如对佛珠的刻画,把人物表现得栩栩如生。从中可以领略到庆派(Kei school)雕塑家的精彩雕刻技艺和艺术风格(见“日本的艺术、作坊和赞助人”,第228页)。庆派传承于11世纪中期一位著名的雕刻家。他的作品向我们展示了平安时代精彩的雕刻技艺,同时也反映出平安时代的艺术家对于写实形体



8-13 重源僧人像,日本奈良,东大寺,公元13世纪早期。

## 艺术与社会

## 日本的艺术、作坊和赞助人

直至近代,日本社会都还是按等级制度组织作坊生产制作大量的艺术品。这些作坊都由男性成员组成。对于大型艺术品的制作,有些顾主会指派一个中间人来进行监管。一直到平安时代晚期,主要艺术品的订做几乎无一例外的都来自于皇宫和大型的寺院。当武士家族开始掌权的时候,他们同样向这些作坊委派任务,相比而言,委派的任务更多更大——在许多艺术品的题材选择与艺术风格上,都可以明显感受到它们与先前贵族艺术品一脉相承的气息。

这些艺术作坊都是家族经营制,经常制作一些真人雕像,如像重源雕像这样的艺术品,当然也包括一些绘画作品,还有很多其他形式的艺术品。作坊主的得力助手和学徒,很多都是亲戚关系。许多有技能的局外人都是通过婚姻的关系进入到作坊中来。作坊主的长子通常最有可能继承他的位置,他们在很小的时候就通过一些严格的训练掌握必备的技能。所以,在日本对“艺术流派”这个术语的一种解释,就是:艺术流派是艺术作坊的网络分支,他们都源于同一个师傅,一个艺术宗族。在艺术作坊里,作坊主和高级助手负责最重要的艺术品的制作工作,而级别较低的助手则更多的是处理一些日常工作。

在平安时代以前,日本皇宫里设置了一些官方的宫廷机构,组织艺术家集体创作艺术品。其中名气最大、实力最强的机构负责绘画作品的创作。这些画家在小组内工作,由机构的总管领导。他们绘制的作品多是一些类似于《源氏物语绘卷》(图8-11)中的插图。这种创作艺术品的体制在镰仓时代还占有十分重要的地位,甚至还有赶超的势头。根据赞助人或赞助集团的要求,画师中的大师傅会事先画好作品的外形和轮廓线。在他的指引下,更多低一级的画师完成上色工作。然后,大师傅会对作品的轮廓线做进一步的勾勒,仔细描绘细节部位,如对面部特征的刻画,完成最后的收尾工作。更低一级的助手和学徒在作品的制作过程中,只能做一些准备纸、笔和颜料的工作。在平安和镰仓时代,宫廷画院的掌握权是在几个家族的竞争中产生的,这和艺术作坊的世袭制不同。

并不是所有的宫廷绘画都来自于画院。有一个中等级别的贵族家庭就因擅画肖像画而闻名。贵族中也有许多人喜欢在闲暇的时候作画,并且经常举办一些文雅的绘画比赛。男人女人都会参加这样的活动。事实上,从《源氏物语绘卷》就可以看出,宫廷妇女在绘画风格的变革中起到了重要作用,并且她们中的一些还参加公共设施的创作。

和细节的积极关注,当然这些都得自于他们对留存的奈良时代的雕塑作品和从中国宋朝传入的雕塑的研习。

## 火攻三条殿卷

所有在平安时代流行的绘画样式,在镰仓时代继续保持着繁荣的势头。《火攻三条殿》(The Burning of the Sanjo Palace,

三条殿位于日本京都)(图8-14)便是叙述性卷轴画中一个典型的例子。它是一幅作品的局部,这幅作品描绘的是平安时代末日本国内战争中的一些战斗场面。映入观者眼帘的是画面中激烈的抑扬顿挫的笔法以及鲜艳的火光和色彩。在此幅画卷的前部(从右向左看),观者首先会集中看到一大群人正冲向一座正在燃烧的房屋(这里没有展示出来)——画面渐渐进入高潮,然



8-14 火攻三条殿局部,镰仓时代,公元13世纪。卷轴,纸本水墨设色,高41.3厘米。完整的绘卷,长695.96厘米。波士顿,美术博物馆(芬洛萨·韦尔德收藏)。





8-15 山越阿弥陀佛图，镰仓时代，公元13世纪。立轴，绢本水墨设色，129.9 × 118.1厘米。京都禅林寺。

后会慢慢看到一大群拥挤的士兵、马匹和牛车。最后，一位武士骑马的场景又会吸引观者的注意。然而，武士和战马只是画面中“掩人耳目”的假象（虚拟的尾声）。对于那个单独的弓箭手的形象而言，他们仅仅是一个前奏。弓箭手的出现使画面峰回路转，加快结束了士兵大面积前进紧张拥挤的场面，进而以一种平静的曲调结束画面。

### 普渡众生的阿弥陀佛的降临

佛教和佛教绘画在镰仓时代依然很盛行。僧侣们在日本民众间传播净土信仰，遍及社会的每一个角落。这种新兴的净土宗引起了社会底层，包括农民的极大兴趣。但是精英赞助人还是继续委托制作主要的西方净土的艺术品。日本的净土信仰强调阿弥陀佛的神圣优雅，如果被他的召唤，能使信奉者迅速摆脱死亡痛苦，并且能把他们的灵魂引入净土世界。描绘这类场景的绘画经常被挂在一个快要死去的信徒的床前，他背诵着阿弥陀佛的名字以确保死后能获得他的救助。

这类作品生动地描绘了阿弥陀佛与其随从诸神乘云降临于山腰的场景，学者们把命名为“迅速降临”，都强有力的刻画了阿弥陀佛拯救世人的伟大形象。在这幅同样有力但缺少一点生气的《山越阿弥陀图》(Amida Descending over the Mountains, 图8-15)中，一个巨大的阿弥陀形象直接移入观者的面前。他的两个主要的胁侍菩萨已经为他的降临开辟好了一条道路。图中阿弥陀佛庄严的正面像，本身就说明了这是一幅神像画，即

使作品中菩萨的移动是对他降临的一种铺陈。图中阿弥陀佛的头光犹如一轮冉冉升起的圆月，这种描绘的方式非常引人注目。由于作品把人精神领域的东西描绘得特别美，所以在日本阿弥陀佛的形象长期都受到膜拜。

从日本艺术史的长河中可以看出日本艺术发展的显著变化。日本人通过对来自东亚大陆文化的接受、融合，发展形成了新的艺术形式和思想。早期的金属制品、佛教建筑和基本的绘画形式、物质材料，随便举几个例子，都充分反映出了日本与大陆亲密的纽带关系。然而在最早期，日本还是保持了自己独特的美学观念和偏好。例如，富有运动变化的绳纹陶器，埴轮形象都暗示了早期日本艺术中一种固有的深刻的意志。在颜色和质地的处理上，日本人选用自己的原始材料，这些材料在后来的艺术品制作中还一直占有相当重要的位置。这种固有的艺术爱好倾向在日本的艺术发展中不可能是惟一的，当然在后来的几个世纪里也没有处于主导地位，但是在日本传统审美文化继承方面，它却很重要。它决定着日本人究竟该接受怎样的大陆文化，并且怎样去迎合这种文化。总而言之，日本艺术最大的特点就是它的丰富性多样性。这反映了日本人从根本上同时接受不同种文化美学的能力，他们善于把自己的艺术同丰富多样的物质文化结合在一起。几十年之后，日本发生了巨大变化，镰仓幕府在(Kamakura ruler) 14世纪早期(1332)倒台，于世纪末一个新的将军幕府重新建立。第27章就讲述了日本文化在经历了这一巨大的社会变革后的发展情况。



公元前900年	公元前700年	公元前600年	公元前480年
维兰诺万时期	东方化时期	古风时期	古典时期



带有东方狮子的饰针  
塞维特里，公元前650—640年



阿普卢  
维爱，公元前510—500年



利奥帕德家族之墓  
塔尔奎尼亚，公元前480—470年

希腊开始向南意大利和西西里扩张，  
公元前8世纪中期  
罗马建立，公元前753年

塔奎尼乌斯·普里斯库斯，  
罗马的第一位埃特鲁斯坎国王，  
公元前616年

罗马驱逐埃特鲁斯坎国王，  
公元前509年

希腊人在库米战胜  
埃特鲁斯坎海军，  
公元前474年

## 第 9 章

# 罗马人之前的意大利： 埃特鲁斯坎艺术

ITALY BEFORE THE ROMANS  
THE ART OF THE ETRUSCANS

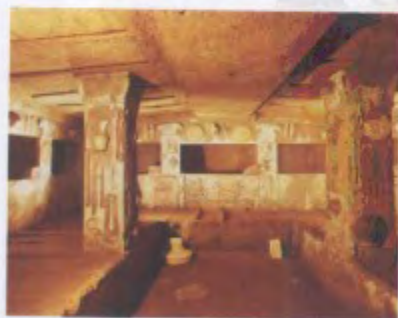
公元前323年

希腊化时期

公元前89年



梳妆盒  
公元前4世纪末



浮雕之墓  
塞维特里，公元前3世纪



玛尔斯的大门  
佩鲁贾，公元前2世纪



奥利·米特勒 (演说家)  
公元前1世纪初

罗马人毁灭维爱，公元前396年

罗马和塔尔奎尼亚讲和，公元前351年

罗马征服塞维特里，公元前273年

同盟者战争，罗马统治意大利  
公元前89年

## 埃特鲁斯坎人是谁？

“正如人们所知，埃特鲁斯坎人 (Etruscans) 就是在罗马人之前居住于意大利中部的人群，而罗马人依照他们对待邻里的一贯方式，将他们彻底地清除掉了。”劳伦斯 (D. H. Lawrence) 就用这句话开始了他那本机智而敏锐的著作《埃特鲁斯坎地区》(Etruscan Places) (1929)，这是最早从正面高度评价埃特鲁斯坎人艺术的现代论述之一，而不是像更早的观点那样，通过与同时期希腊城邦和南部意大利进行对比从而贬低埃特鲁斯坎人。(“绝大部分人对公元前并非出自希腊的一切事物都报一种轻视的态度，即使一件好东西不是希腊的，也认为它应该是希腊的。”劳伦斯接下来这样说道！) 今天没有人再对埃特鲁斯坎艺术的重要性和原创性表示怀疑。埃特鲁斯坎的雕刻、绘画和建筑与希腊艺术一样影响深远，虽然发挥作用的方式不同。埃特鲁斯坎艺术不仅为早期罗马艺术和建筑提供样本，而且还对希腊人的意大利殖民地艺术产生了冲击。

埃特鲁斯坎人主要活动在阿尔诺河 (Arno) 和台伯河 (Tiber) 之间的中部意大利。富饶的碧绿山丘依然传承着他们的名字——托斯卡纳地区 (Tuscany)，罗马人把居住在这里的人称为托西人 (Tusci)，这一地区的中心佛罗伦萨 (Florence) 是文艺复兴艺术的发祥地。在这里，蓝色的河水注入意大利西海岸，希腊人提到埃特鲁斯坎人时用“第勒尼安人” (Tyrrhenians) 称呼他们，并且以他们的名字为相邻于托斯卡纳区的大海命名。但是，托西人的祖先——长久以来的“埃特鲁斯坎之谜”——至今仍然不甚明了。他们使用的语言不属于印欧语系，虽然有希腊抄本和铭刻在石头上的文字出土，但其中大部分无法解读。古代历史学家大多认为埃特鲁斯坎人来自东方，这种说法让现代学者既着迷又困惑。希罗多德 (Herodotus) 特别指出，他们是在国王泰尔塞诺斯 (Tyrsenos) ——这是后来给他起的希腊名字——带领下，来自于小亚细亚 (Asia Minor) 的吕底亚 (Lydia)。但哈利卡纳苏的狄奥尼修斯 (Dionysius of Halicarnassus)，一位公元前1世纪的希腊作者，认定托西人就是本土意大利人。一些现代研究者推断埃特鲁斯坎人是从北方进入意大利的外来种族。

今天这些观点同时存在，每一种都包含了些许真实。历史上的埃特鲁斯坎人很可能是不同种族和各地移民相互融合的结果。这一融合过程大约发生在青铜时代末期和所谓的维兰诺万时期 (Villanovan era，北部意大利的一个重要时期，相当于希腊的几何风格时期)。那时，埃特鲁斯坎人已融合为具有共同文化的群体，与其他意大利人以及来自希腊和东方的文明既有关联，又迥然不同。

在公元前8到7世纪之间，埃特鲁斯坎人拥有了技巧娴熟的水手，并积极进行远洋贸易。到公元前6世纪时，他们控制了包括塔尔奎尼亚 (Tarquinia，即古代的 Tarquinius)，塞维特里 (Cerveteri，即 Caere)、伍尔西 (Vulci) 和维爱 (Veii) 诸城市在内的意大利北部和中部大部分地区。但这些城市并没有以国家的形式联合起来，因此说有一个埃特鲁斯坎“国家”或“王国”是不正确的，有的仅仅是埃特鲁里亚 (Etruria)，一片

由埃特鲁斯坎人占据的土地。这些城市同时并存。他们只是在相同的语言、宗教信仰和生活习惯上才像一个共同整体。正由于缺乏这种政治凝聚力，才使得埃特鲁斯坎人成为劳伦斯笔下罗马侵略者的可口猎物。

## 早期埃特鲁斯坎艺术

### 东方化的艺术

埃特鲁斯坎人拥有的丰富矿产资源——铁、锡、铜和银在古代都得到很好开发——在公元前7世纪改变了埃特鲁斯坎人的社会。朴实的维兰诺万村落形态以及以农业为主的经济方式让位于投身于国际商业的繁华城市。像塞维特里这样的城市幸运地拥有富足的矿产，能够轻易利用这些资源换取外国货物，埃特鲁斯坎贵族也很快形成对装饰有东方题材的奢侈品的爱好。为满足这一需求，在进口商品启发下，本地手工匠人制作出华丽的家居用品和墓葬器物。和同时期的古希腊一样，艺术史家将古风之后的埃特鲁斯坎艺术称之为东方时期。此外，与希腊相仿，本土产品与外国样式明显不同。

### 一个佩戴珠宝的女人墓葬

公元前7世纪中期，一个富有的埃特鲁斯坎家庭出现在塞维特里一座名叫雷古里尼-盖拉斯墓 (Regolini-Galassi Tomb) (用这座墓的发掘者名字命名) 的坟墓中，墓中有几个青铜制成的锅，还有埃特鲁斯坎人用东方风格手工制作的黄金饰物。在这座墓里发现的诸多奢华物品中，最引人注目的是一件形状别致独特的黄金饰针 (扣针或别针；图9-1)，用途是把女性身上的长袍更好地固定在肩部。使用巨大的扣衣针是意大利的传统，但五头狮子在金器表面走动的纹饰却是源于东方。同样也是效仿自东方工艺品的制作技巧极为卓越，将锤打浮雕 (凸纹饰) 与珠纹颗粒 (把熔化的锡球或其他金属颗粒焊接在金属表面) 完美地结合在一起。雷古里尼-盖拉斯饰针可以与任何一件东方艺术品相媲美，甚至还有过之。

出自雷古里尼-盖拉斯墓的珠宝还包括一件覆盖在女性死者胸部的黄金胸饰，两件可能是耳环的金环饰物，虽然它们的大小更像是手镯。对这类黄金制品的炫耀只是展示新获取的财富的一种方式，而现在看到的肯定只是公元前7世纪埃特鲁斯坎的一个例子。

### 古风时期的艺术和建筑

#### 埃特鲁斯坎众神的庙宇

埃特鲁斯坎艺术家从东方获取灵感，同样也受到来自希腊艺术和建筑的巨大影响。但是不管怎样模仿希腊，埃特鲁斯坎



9-1 带有东方狮子的饰针，出土于意大利，塞维特里，雷古里尼-盖拉斯墓，公元前650-640年。黄金，高约31.75厘米。罗马，梵蒂冈博物馆。

## 宗教与神话

## 埃特鲁斯坎、希腊、罗马对应的主神和英雄

埃特鲁斯坎	希腊	罗马
廷尼亚 (Tinia)	宙斯 (Zeus)	朱庇特 (Jupiter)
尤尼 (Uni)	赫拉 (Hera)	朱诺 (Juno)
梅涅瓦 (Menrva)	雅典娜 (Athena)	密涅尔瓦 (Minerva)
阿普卢 (Apulu)	阿波罗 (Apollo)	阿波罗 (Apollo)
阿图米斯 (Artumes)	阿尔忒弥斯 (Artemis)	迪安娜 (Diana)
赫尔克 (Hercle)	赫拉克勒斯 (Herakles)	赫拉克勒斯 (Hercules)

人的独特气质总是在作品中流露出来。大部分古风时期的埃特鲁斯坎艺术作品都远离了它们的原型。这在宗教建筑上表现得格外明显，埃特鲁斯坎神庙表面上很像希腊神庙，但其差异多于相似处。埃特鲁斯坎建筑使用的材料，只能从现在还保存的神庙基座部分来了解，不过这对于揭示埃特鲁斯坎大型建筑的规划已经足够了。此外，罗马建筑家维特鲁威 (Vitruvius) 在他完成于公元前1世纪的论古典建筑的著作中也对埃特鲁斯坎神庙设计有详尽记载。

典型的古风埃特鲁斯坎神庙 (图9-2)，外形上与希腊山墙式神庙非常相似，但它不用石头建造，而是使用木头和太阳晒干的砖块，上面还有赤陶装饰。神庙座落在一个很高的台墩上，可能只有一道狭窄的楼梯通往开在神庙正面的入口。建筑正前方的圆柱数量不多，但它们支撑起的走廊却占据了高台上近一半的空间，更衬托出另一半建筑的重要。这与希腊建筑方式正好截然相反，希腊神庙的正面和背面很难区分，而且四周都设有围柱式的柱廊。(这也是罗马人保留下来的埃特鲁斯坎神庙设计的重要特征之一，见第10章。) 埃特鲁斯坎神庙不像希腊神庙那样，看起来像一个可以从外面进行全方位观赏的大雕像，相反，埃特鲁斯坎人只是把神庙当作一个华丽房间，在里面放



9-2 公元前6世纪典型的埃特鲁斯坎庙宇模型，据维特鲁威的描述。罗马，罗马大学，古代意大利埃特鲁斯坎研究院。



9-3 阿普卢 (阿波罗)，意大利，维爱，出自波托那西欧神庙屋顶，公元前510-500年。彩绘赤陶，高约180厘米。罗马，维拉·朱利亚博物馆。

## 罗马的埃特鲁斯坎艺术家

据传统年表，公元前616年塔奎尼乌斯家族的塔奎尼乌斯·普里斯库斯（Tarquinius Priscus）成为罗马的第一位埃特鲁斯坎国王。他的统治时间长达四十年。他的孙子，塔奎尼乌斯·修珀巴斯（Tarquinius Superbus）是罗马的最后一个国王。罗马人因不满他的残暴统治，于公元前509年发动暴动，将其放逐。但在他被驱逐出罗马之前，塔奎尼乌斯·修珀巴斯制定出一个庞大的计划来修饰装点这个两百年前罗穆卢斯修建的朴素的城市。

国王最大的雄心就是要在卡庇特山（Capitoline Hill）上建立一座同时供奉朱比特、朱诺、密涅尔瓦的辉煌壮观的神庙。为完成这一浩大的工程，他从埃特鲁斯坎全境招集建筑家、雕刻家和工匠。罗马第一座伟大的宗教神殿完全是埃特鲁斯坎人的，包括赞助人、建造者和风格形式。建筑家的姓名不详，但好几处材料都指出了使这座神庙生辉不已的埃特鲁斯坎雕刻家的姓名。这位雕刻家的名字是维爱的沃卡（Vulca）。老普林尼（Pliny the Elder）描述他的作品是“那个时代的神像中最完美的……人们喜爱它们胜过黄金”。<sup>①</sup>罗马人委托沃卡制作卡庇特神庙三个隔间中央的朱比特雕像。他还塑造了神庙正面顶端最高点处驾驶着四马战车的

朱比特陶塑组雕。沃卡的红脸（彩绘赤陶）朱庇特雕像名声极大。以至后来罗马将军们在战争胜利后举行的凯旅游行中把自己的脸涂成红色，以效仿沃卡的朱庇特雕像。（朱庇特神庙和沃卡的房顶雕像外貌，约略可从图9-2中想见。）

在一则关于沃卡创作战车组雕的故事中，着重强调了雕像的巨大尺寸和后人对作品的虔诚敬畏。由于湿黏土的水分在熔炉中烧制时会蒸发，赤陶雕像通常会凝固缩小。而沃卡的雕像反倒膨胀变大，人们把熔炉拆掉才能取出雕像，安放到神庙顶端。<sup>②</sup>

沃卡是唯一见于古代作家笔端的埃特鲁斯坎艺术家，但是还有其他埃特鲁斯坎艺术家的姓名出现在现存艺术品上。其中一位是诺维斯·普劳提奥斯（Novios Plautios）。他在罗马工作，比沃卡晚几个世纪（见图9-12）。那时罗马的伊特鲁里亚王国已经成为遥远的回忆，维爱也早已被罗马吞并。

<sup>①</sup> 普林尼，《自然史》，35，157。

<sup>②</sup> 普卢塔克，《普布利科拉传》，13。

置奉献给埃特鲁斯坎众神的伟大雕像。它是一个用来掩蔽的场所，用它宽阔的、挑出的屋顶达到保护的目的。

埃特鲁斯坎神庙在其他方面也不同于希腊神庙。埃特鲁斯坎人（或托西人）圆柱模仿希腊的多利克圆柱，但它们却用木头做成，没有凹槽，也没有柱基。因为神庙的顶层很轻，所以埃特鲁斯坎圆柱的排列与希腊柱式相比，间距要宽一些。与希腊神庙不同，埃特鲁斯坎神庙通常有三个隔间——分别放置他们的主神，廷尼亚（Tinia）、尤尼（Uni）和梅涅瓦（Menrva）（见第234页）。在埃特鲁斯坎，神庙山墙极为简洁。叙事性雕像——用赤陶而不是石头——一般放置在埃特鲁斯坎神庙的房顶上。

### 屋顶上的壮观争夺

位于神庙顶端的雕塑中，至今保存完好的是一座等身大小的阿普卢（Apulu）雕像（图9-3），这一充满力量和生机的杰作充分反映出古风时期埃特鲁斯坎的艺术特质。这座雕像出自维爱的波托那西欧（Portonaccio）祭坛的一座神庙。供奉在这一神庙屋顶的着色陶塑至少有四座，这是其中之一。这一神像的对面是赫尔克（Hercle），他抓着希尼亚怪鹿（Ceryneian hind），这只长着金角的异兽是献祭给阿普卢的妹妹阿图米斯（Artumes）的祭品。阿普卢衣袍上的明亮色彩和不断起伏的衣纹令人想到来自希腊雅典卫城的科尔（女青年）（图5-12）。但这个生动形象所蕴涵的非凡力量，向外扩展的轮廓，一往无前的动态，挥动的手臂，壮牛一般的肌肉，以及活泼生动的面容，都清楚地显示出伊特鲁里亚人的特点。一些学者将这座阿普卢

雕像归到最著名的埃特鲁斯坎雕刻家维爱的沃卡（VULCA）名下（见“罗马的埃特鲁斯坎艺术家”，本页）。这座雕像发现于1916年，引发了对埃特鲁斯坎艺术起源的重新探讨。

### 死后的宴饮

虽然希腊也有等身大小的赤陶雕像，但埃特鲁斯坎人显然更喜欢这种材料。另一件著名的古风时期埃特鲁斯坎赤陶雕刻是一个陶棺，是一对斜躺在宴饮用的长椅上的夫妇（图9-4），出土于塞维特里的一座墓葬。这件作品由四个部件组成，分别烧制后再拼装成一个整体。在同一时期内希腊没有相同的作品存在，而且希腊人也不在坟墓中安放类似棺槨。希腊人把死者安葬在简单的墓穴里，只在外面树立一块石碑或一件雕刻。而且，尽管宴会希腊陶瓶经常描绘的主题（埃特鲁斯坎在公元前6世纪后期开始大量购入这种陶瓶，并把它们放置在坟墓中），但在希腊宴会中进餐的只有男人。丈夫和妻子同时在一张餐桌上吃饭的图像是埃特鲁斯坎独有的（见“埃特鲁斯坎女人的‘无耻’”，第236页）。

塞维特里棺槨上的男女雕像虽然是休息状态，但身上所蕴涵的活力丝毫不逊色于维爱的《阿普卢》（图9-3），与埃及墓葬雕塑中僵硬严整的形象截然不同（比较吉萨的门考拉和王妃卡蒙若内比提二世，图3-13）。和同时代强调比例和均衡的希腊雕塑形成鲜明对比的是，埃特鲁斯坎人对于雕像身体的上下两部分采用不同的手法来塑造。腿部仅以简约的模式化手法完成，并以不自然的方式与躯干连接在一起。埃特鲁斯坎艺术家

## 艺术与社会

## 埃特鲁斯坎女人的“无耻”

在公元1世纪末罗马皇帝奥古斯都的唆使下，泰特斯·利维（Titus Livy）写了一部罗马历史，从公元前753年传说中的罗马建城直到他本人所生活的时代。在这部伟大著作的第一册中，利维讲述了公元前6世纪执掌罗马的埃特鲁斯坎国王塞维斯·图利琉斯（Servius Tullius）的女儿图莉娅（Tullia）的故事。当时具有王室血统的塔奎尼乌斯家族有两兄弟，这位公主嫁给了其中较少野心的一个，而她的妹妹嫁给了胆大妄为的另一个。于是，图莉娅和她的妹夫塔奎尼乌斯·修珀巴斯同时设计谋杀了各自的配偶。然后，两人如愿以偿地结婚，进而密谋推翻了图莉娅父亲的统治，并将其杀死。作为杀死国王的凶手，图莉娅驾驶四轮马车碾压她父亲的尸体，将鲜血溅洒在自己身上以炫耀胜利。（这件事情发生的那条罗马街道至今仍被叫做罪恶之街。）利维一面指责图莉娅的恶劣行径，一面把这件事放在埃特鲁斯坎女人的著名“无耻”语境中解读。

埃特鲁斯坎社会中的妇女在精神上独立自主，同时享有较多的自由，这使希腊—罗马的男性作家感到厌恶（以及威胁）。埃特鲁斯坎女人的放荡传说就曾令公元前4世纪的希腊历史学家泰奥邦波（Theopompus）惊怒不已。在泰奥邦波笔下，埃特鲁斯坎女

人已经成为了堕落和不道德的代名词，不过他的记述多不可信。埃特鲁斯坎女人并没有像他所说的那样，比如赤裸身体在男人面前锻炼。不过，考古发掘出的证据至少证实了他所指出的一项“污点”：埃特鲁斯坎的女性会参加宴会，并和她们的丈夫坐在同一张长椅上（图9-4和9-8）。亚里士多德（Aristotle）也对这一习俗有相似的记载。希腊人认为极不可思议，他们既惊奇，又害怕。因为在古代希腊，只有男人、男孩、奴隶少女和娼妓可以出席宴会。妻子们要呆在家里，被从绝大多数公共生活中排除出去。同样与当时的希腊大相径庭的是，在埃特鲁斯坎的意大利，女人和男人一样可以参加运动会的各项赛事，这也记录在绘画和浮雕当中。

埃特鲁斯坎人的文献表明，埃特鲁斯坎妇女享有比希腊妇女更高的社会地位。在个人的纪念碑上，往往会刻上父亲和母亲的名字，这在希腊是闻所未闻的一种行为（“赫基索，普罗泽诺斯的女儿”的墓碑石柱即为一例，图5-55）。此外，埃特鲁斯坎妇女在婚后不仅保留自己的名字，而且可以合法地拥有独立于丈夫之外的财产。伴随埃特鲁斯坎妇女下葬的镜子和化妆用具（图9-12）上时常出现的铭文，似乎也在表明，埃特鲁斯坎确实存在一种具有很高成就的女性文化。

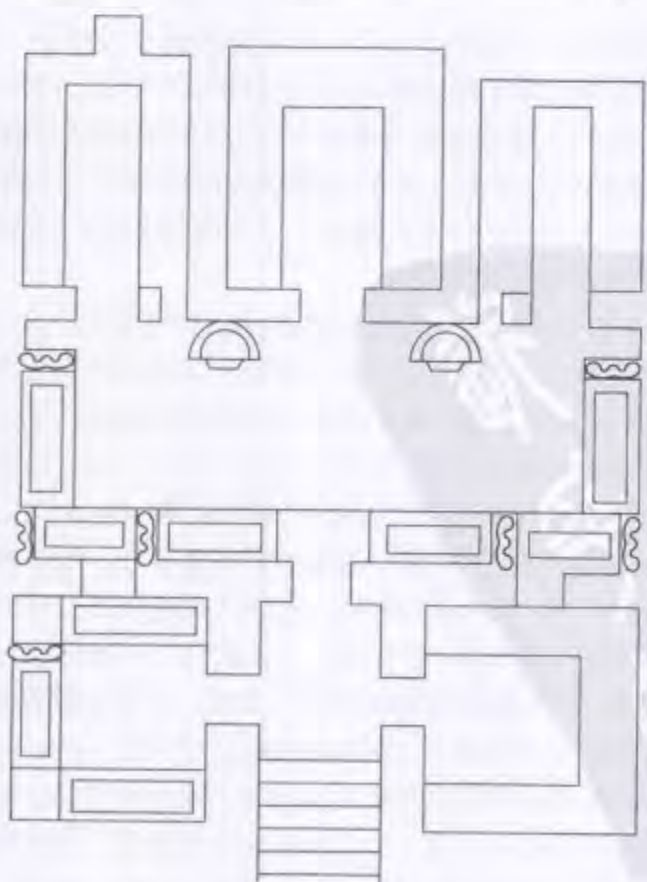
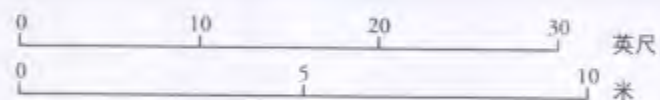


9-4 有斜卧夫妇的棺槨，出土于塞维特里，公元前520年。彩绘赤陶，高约116厘米。罗马，维拉·朱利亚博物馆。





9-5 班蒂塔克亚大墓地的鸟瞰图，意大利，塞维特里，公元前7-2世纪。



9-6 盾与椅之墓的设计，意大利，塞特维里，公元前6世纪下半叶。

的兴趣主要集中在人物的上半身，特别是生动的面容和传情达意的手臂。手势和肢体语言至今仍是意大利人对话中一个重要部分，塞维特里的宴饮者和维爱的阿普卢雕像就以这样一种不同于希腊的严谨形体和沉静举止向观众倾诉。

### 死者的住宅

塞维特里石棺的确切出土地点尚不清楚，但已经找到具有类似石棺的墓葬。在塞维特里和其他地区的埃特鲁斯坎墓地中，最典型的墓葬形式呈土丘状，或称其为冢（图9-5）。迈锡尼人（Mycenaean）的圆形墓葬是先用砖石砌筑，再用泥土覆盖出坟丘，而埃特鲁斯坎墓葬都是在一种名为凝灰岩的深色石灰石中挖凿出一间或多间地下洞穴作为墓室。这些坟墓有时直径能够达到40米。墓地中的坟墓依据某种秩序沿道路网排列，宛如一座座死者之城（这正是希腊语中墓地一词在字面上的含义），而他们所在的位置也总是远离生者居住的城市。

地下岩石中的墓室与生者居住的房屋非常相似。例如，在公元前6世纪塞维特里的“盾与椅之墓”（Tomb of Shields and Chairs）中（图9-6），通过中间的人口和几个较小的房间，就进入到中央较为宽敞的大厅，所有房间都沿中轴线对称，当时埃特鲁斯坎人生活的居室也是按照这种形式设计的。（早期罗马人的住房与这种设计十分相似，和罗马庙宇一样，显然是深受埃特鲁斯坎人影响的结果。见“罗马人的住房”，第10章，第255页。）墓室内部用石头雕凿出一排排床和巨大的椅子，椅子上细致地刻画出椅背和脚凳（在设计图上也清晰可见），房顶上



9-7 “浮雕之墓”的内景，意大利，塞维特里，公元前3世纪。

的横梁、墓道中门的结构，甚至窗户也都用石头雕刻出来。这种手法不禁让人联想起位于贝尼·哈桑 (Beni Hasan) 的埃及石刻墓葬。埃特鲁斯坎人在价值观上也许没什么太大的差异，但却非常有趣：他们用木头和泥砖建造神庙，致使神庙不再存在于世间，但他们宏伟的地下墓葬却使用坚硬的石头，墓室建造得像岩石一样，似乎可以永远存在下去。这一点也和希腊人截然相反，希腊人用石头为神灵建造神殿，但为死者却仅仅修建略带纪念性的坟墓。

在塞维特里的地下墓室中，最为精致的还不是墓葬设计，而是墙壁上的浮雕，例如“浮雕之墓” (Tomb of Reliefs) (图9-7)。与更早期的“盾与椅之墓”一样，在这座坟墓中埋葬着一个家族中的好几代人。一般墙壁和石柱都直接从凝灰岩上雕凿出来，但在这里，浮雕上还用明亮的灰泥粉饰过一遍。工具、镜子、酒杯、水罐和小刀都反映出家居生活的场景，强化了死者之家与生者之家的关联。

#### 由彩绘花豹守护的墓葬

从天然岩石中开凿出巨大的地下墓室也是塔尔奎尼亚 (Targuinia) 地区的惯例。但塔尔奎尼亚墓上无冢，墓内也没有模仿埃特鲁斯坎人居房屋的雕刻。不过，一些墓室的墙壁

上却有壁画装饰。从统计上看，壁画墓数量极为稀少，似乎壁画仅仅是埃特鲁斯坎最富有的家庭才拥有的特权。然而，自从考古学家出于节约时间和发掘成本的考虑而开始使用潜望镜从地面探测墓葬内容以来，他们在塔尔奎尼亚发现了大量墓室壁画，从而使艺术史家们几乎拥有了从古风到希腊化时期埃特鲁斯坎纪念性绘画的完整记录。

一个时间在公元前5世纪早期的杰出例证是豹之墓 (Tomb of the Leopards, 图9-8)，这一名称来自墓室后壁三角墙上守护墓室的动物壁画。它们令人联想到古风时期希腊科孚岛阿尔特弥斯神庙山墙上美杜莎身旁的两只豹子 (图5-15)。但希腊和埃特鲁斯坎神话中的人物在塔尔奎尼亚墓葬中都很少见到，在豹之墓中也完全没有出现。相反，墙壁上装饰着宴饮中的人物 (与古老的惯例相一致，男人肤色较深，而女人肤色较浅) ——如同塞维特里陶棺的绘画翻版 (图9-4)。持水罐和酒杯的斟酒人在一旁忙碌，乐师为他们演奏双管风笛和七弦琴。宴会是在露天举行，或者是在特意支起的帐篷中。和埃特鲁斯坎特有的风尚一样，宴饮者、侍从和演奏者都摆出夸张的动作和不自然的手势。后墙右方睡椅上的男人举着一只蛋，这是重获生命的象征。画面氛围轻松愉悦，呈现在我们面前的是一个环绕生命、食物、美酒、音乐和舞蹈的欢快场景，而不是阴郁忧伤地对死亡进行沉思和默想。



9-8 宴饮者与奏乐者，“利奥帕德家族之墓”壁画局部，意大利，塔尔奎尼亚，公元前480—470年。

### 埃特鲁斯坎的风景画

就风格而言，埃特鲁斯坎绘画中的人物可与公元前6世纪古风后期专注于透视法则的希腊瓶画相媲美。虽然在透视上，埃特鲁斯坎画家尚稍逊一筹，但他们却在其他一些方面超过了希腊同侪，特别是在对自然景致的描绘上。在豹墓中，风景仅只是出现在表演者（还有豹子）之间以及宴饮餐桌之后的几株树木或灌木。但在其他地方，自然风景却是塔尔奎尼亚画家的兴趣中心。

在塔尔奎尼亚一座以渔猎为名的墓葬中，几个主要的墓室墙壁上都饰满深受埃特鲁斯坎人喜爱的欢快风景。在局部图中（图9-9），一个年轻人正从岩石海岬跃入海中，还有人在一条船上捕鱼。在另一面墙上，年轻的猎手拉开弹弓对准亮丽的飞鸟。捕猎和打鱼的场景让人联想起埃及古王国萨卡拉提墓（图3-16）中的彩绘浮雕和尼巴蒙墓（图3-30），这种相似性也许暗示出埃特鲁斯坎人对埃及墓葬传统的了解。由多种色彩绘成的山石与爱琴海特拉岛的《春之图》壁画颇为相似（图4-10），但艺术史家们却从中看不出和帕埃斯图姆的“跳水者之墓”之间有什么共同之处（图5-59）。不过，跳水者之墓算是一个例

外，这是一个希腊人在意大利的墓葬，时间比塔尔奎尼亚晚半个世纪。实际上，帕埃斯图姆壁画的构图仿效的是古埃及的画面设计方式，那种认为埃特鲁斯坎人绘画只是一种派生的艺术，埃特鲁斯坎艺术家从来也没有达到希腊艺术家所达到的高度的观点，早已是过时的艺术史评判了。

### 晚期埃特鲁斯坎艺术

公元前5世纪是希腊的黄金时期，但对埃特鲁斯坎却并非如此。公元前509年，罗马人驱逐了他们最后一位埃特鲁斯坎人国王塔奎尼乌斯·修珀巴斯（见“罗马的伊特鲁里亚艺术家”，第235页），用共和政体替代了原来的君主政体。公元前474年，库米（Cumae）的希腊人和锡拉库扎（位于西西里）的希农一世（Hieron I）组成的联盟在库米击败了埃特鲁斯坎舰队，从此终结了埃特鲁斯坎人在海上的统治地位以及埃特鲁斯坎的繁荣。这些事件在世界艺术和建筑中产生了重要后果。例如，埃



9-9 跳水与捕鱼，意大利，塔尔奎尼亚，“渔猎之墓”壁画局部，公元前530—520年。

特鲁斯坎人的墓葬数量急剧减少，墓葬中家具陈设的品质也明显下降，坟墓中不再充斥黄金珍宝和希腊进口陶瓶，也不再出现一流壁画。但埃特鲁斯坎艺术并没有就此消失。事实上，在这些地区，埃特鲁斯坎艺术家在技巧上仍然艺高一筹，在青铜塑像和赤陶制品上尤其如此。埃特鲁斯坎艺术家依然生产制作出优秀感人的作品，虽然数量很少。

但是，《卡匹托尔的母狼》不是罗马艺术品，而是埃特鲁斯坎作坊的出产物，因为那时的罗马艺术尚未发展成熟，并不具备自己的独特之处。（正在吮吸的婴儿是文艺复兴时期添加上去的，而且很有可能是安东尼奥·波拉伊奥洛的作品。）埃特鲁斯坎人物雕像中的生命力在这里体现在母狼绷紧的身体和观望的神态上，它身侧的肋骨隐约可见，四肢紧张有力。放平的颈项和头颅，警惕的耳朵，凸出的口鼻充分捕捉了这种善于自我保

## 古典艺术

### 神秘的埃特鲁斯坎动物

晚期埃特鲁斯坎雕塑中最著名的一件——也是世界艺术史中最为人们称道的动物雕像——是《卡匹托尔的母狼》（Capitoline Wolf）（图9-10）。这座比等身稍大一点的雕像用青铜铸造，中间是空的。依据远古传说，将其塑成正在哺乳罗穆卢斯（Romulus）和瑞摩斯（Remus）这两个被遗弃的婴儿。当这对双胞胎长大之后，他们争吵起来，罗穆卢斯杀死了他的兄弟。罗穆卢斯在公元前753年4月21日在帕拉蒂尼山（Palatine Hill）建立罗马城，并成为这座城市的国王。不过这座母狼雕像没有那么早，它的制作时间是在塔奎尼乌斯·修珀巴斯被驱逐，新的罗马共和国建立的初期。它成为新政权的标志。即使在今天，它略微带些挑衅色彩的形象仍然是罗马的象征。



9-10 卡匹托尔的母狼，出土于意大利，罗马，公元前500—480年。青铜，高约80.05厘米。罗马，护卫者宫殿博物馆。



9-11 阿雷佐的喀迈拉，出土于意大利阿雷佐，公元前4世纪上半叶。青铜，高约80厘米。佛罗伦萨国家考古博物馆。

护的凶猛动物在感受到危险临近时从灵魂深处散发的紧迫感。在对动物的情绪和心理的透彻把握上，即使伟大的亚述巴尼拔动物浮雕（图2-25）也难出其右。

另一件著名的埃特鲁斯坎青铜动物雕塑是《阿雷佐的喀迈拉》（Chimera of Arezzo）（图9-11），制作时间大约比《卡匹托尔的母狼》晚一个世纪，1553年出土，在文艺复兴时得到极高的赞誉。喀迈拉是希腊人发明的狮头蛇尾怪，身体上长出的山羊头转向左边，正承受着英雄柏勒罗丰（Bellerophon）给它带来的伤痛。埃特鲁斯坎雕刻家创作的喀迈拉虽然已经遭到重创，血花飞溅，但它依然无懈可击。和更早些时候的母狼雕像一样，这个喀迈拉的肌肉紧紧地附着在骨架上。它正准备进攻，张开的大口发出凶狠的咆哮。许多学者设想这只是一组群雕的一部分，原本还应该包括柏勒罗丰在内，但这个喀迈拉独立来看也很完整，向着前上方那个看不见的敌人发出的威吓并不需要回应。就此而言，这个喀迈拉也是罗穆卢斯和瑞摩斯的守护者传统中的一部分。

## 埃特鲁斯坎艺术和罗马的崛起

### 罗马控制埃特鲁斯坎

大约在制作《阿雷佐的喀迈拉》的时候，罗马人开始进入埃特鲁斯坎人的疆域。在经过十年艰苦卓绝的围攻之后，维爱在公元前396年落入罗马之手。塔尔奎尼亚虽然在公元前351年

与罗马签订和平协定，但在下个世纪刚开始的时候也被罗马吞并。塞维特里则在公元前273年易手。罗马在中部意大利不断增长的力量明确体现在一个梳妆盒（Ficoroni Cista）（图9-12）的铭文上。埃特鲁斯坎艺术家制作的这种梳妆盒（圆柱形容器，用来装女性梳妆用品）使用整片青铜锤打而成，再铸造出把手和盒腿，最后在器壁精心篆刻出花纹，类似的器物在公元前4世纪数量极多。与带有铭纹的铜镜组合在一起，是当时送给生人和死者最常见的礼物。埃特鲁斯坎的青铜梳妆盒制造中心在帕莱斯特里纳（Palestrina，古代Palestrina），梳妆盒就是在那里发现的。梳妆盒把手上的文字表明，这件青铜容器是本地贵族妇女丁黛·麦科里亚（Dindia Macolnia）为她女儿殉葬之物，制作这件作品的艺术家是诺维斯·普劳提奥斯（Novios Plautios）。据铭文可知，这位艺术家的作坊不在帕莱斯特里纳而在罗马，那时罗马不但是意大利的政治中心，而且也正在成为重要的文化中心。

梳妆盒侧壁上篆刻的带状装饰，描绘的是希腊阿尔戈英雄（Argonautic）寻找金羊毛的远征故事。学者们普遍认为这是根据一幅现已遗失的希腊绘画改编而成，或许那件希腊绘画当时就陈列在罗马——这是埃特鲁斯坎国王曾经统治过的城市财富和声望不断增长的另一个证据。诺维斯·普劳提奥斯的希腊来源从正背面或四分之三侧面的人物形象和主角人物的多层排列上可以看到，这正是波利格诺斯风格（图5-57）的特点。



9-12 普劳提奥斯。梳妆盒，出土于意大利帕莱斯特里纳，公元前4世纪末。青铜，高约78.7厘米。罗马，维拉·朱利亚博物馆。

9-13 玛尔斯的大门，意大利，佩鲁贾，公元前2世纪。



9-14 拉尔斯·普利纳石棺，出土于意大利塔尔奎尼亚，公元前2世纪初。凝灰岩，长约198厘米。塔尔奎尼亚国家考古博物馆。



## 玛尔斯的大门

公元前3世纪，佩鲁贾（Perugia）的埃特鲁斯坎城市（古代的佩鲁贾）与罗马、遭到破坏劫后余生的维爱、切尔韦泰里以及其他埃特鲁斯坎城市结成联盟。佩鲁贾的一部分古墙至今挺立，包括墙壁上的几处大门。其中之一，也就是所谓的“玛尔斯的大门”，曾被文艺复兴时的建筑家安东尼奥·德·桑格罗（Antonio da Sangallo）拆解，不过大门上有一部分因为镶嵌在靠后的墙壁上，得以保存至今（图9-13）。弓形的门拱由一组梯形拱石组合在一起，利用拱石相互间的抵压保持形体（参照图4-18c）。类似的拱顶技术在更早的美索不达米亚和希腊就已存在，但在意大利则是由埃特鲁斯坎人和罗马人最先使用，而且在这里，拱门和独立的拱顶结构成为主要的建筑类型。

《玛尔斯的大门》显示出埃特鲁斯坎人对于希腊建筑母题的改造，是将希腊式壁柱与圆形拱门结合使用。由圆柱或壁柱装饰、支撑的拱形结构在罗马乃至之后的世代有着悠远而又耀眼的历史。在《玛尔斯的大门》中，半身的朱庇特（Jupiter）、朱庇特的双生子卡斯托尔（Castor）和波卢克斯（Pollux）以及他们的战马从壁柱的槽状隔间里向外注视。这对孪生兄弟在公元前484年的战争中显现神迹而成为罗马人最喜爱的神灵。《玛尔斯的大门》顶上的这三个神像或许能够反映出罗马人的一次新尝试，他们树立迎接胜利到来的拱门，并在拱门上安放镀金的青铜雕像。

## 地下世界的痛苦

在希腊化时期的埃特鲁斯坎，华美的塞维特里古代赤陶棺的后继者不再使用陶土烧制，转而使用本地出产的石头雕刻。制造中心在塔尔奎尼亚，拉尔斯·普利纳（Lars Pulena）石棺（图9-14）采用的是公元前2世纪早期流行的样式，放置在他的家族墓地中。死者取斜卧姿势，但这里没有盛宴，他的妻子也没有出现。他的表情有些阴郁，不再是埃特鲁斯坎最繁盛时所喜好的那种面带微笑、充满自信的面容。相似的头——写实但有些类型化，不是真的肖像——出现在所有晚期埃特鲁斯坎石棺和墓葬壁画中。他们是曾经强盛一时的埃特鲁斯坎城邦国家经济政治衰退的征兆。

棺材本身的装饰主题也显示出对未来的悲观态度。死者出现在地下世界中，遭到两个挥舞着死亡之锤的查朗斯（Charuns，埃特鲁斯坎人的死亡魔鬼）的攻击。在地下景象的上面，也就是棺盖上，拉尔斯·普利纳展示一篇摊开的卷轴，上面铭刻着他一生的事迹。对于快乐的死后世界缺乏信心，他只能停留在对过去的怀想中。

## 埃特鲁斯坎的终结

形成鲜明对比的是，奥利·米特勒（Aule Metele）肖像（图9-15）中所展示的极为自信的形象。他被刻画为一个举起手臂正在演说的官员形象——因此他有一个现代绰号“演说家”。这个等身大的青铜雕像于1566年发现于特拉西米恩湖（Lake Trasimene）附近，是文艺复兴雕塑家所熟知的另一件埃特鲁斯坎人杰作。演说家的雕像表明，在埃特鲁斯坎全盛时期过去很久以后，埃特鲁斯坎艺术家仍然精于青铜铸造。

《演说家》的制造时代大概是罗马人的霸权已经覆盖所有埃



9-15 奥利·米特勒（演说家），出土于意大利特拉西米恩湖附近的桑圭内托。公元前1世纪初，青铜，高约170.2厘米。佛罗伦萨国家考古博物馆。

特鲁斯坎人的时期。在公元前1世纪初期到公元前89年结束的所谓社会之战（Social War）后，罗马公民权授予所有意大利本土居民。实际上，奥利·米特勒——他的埃特鲁斯坎姓名、他父亲和母亲的名字都铭刻在他外衣的下摆上——身穿的短而宽的外袍以及饰有花纹的长统靴，都是罗马地方官员的服饰。他头上浓密的短发和留下岁月痕迹的面部，与当时罗马制作的肖像极为相似，只有这个演讲者的名字还是埃特鲁斯坎的。如果埃特鲁斯坎的起源还有争议，那么对于埃特鲁斯坎如何消亡的问题则有确切的答案。奥利·米特勒和他的同胞已经变成了罗马人，而埃特鲁斯坎艺术也变成了罗马艺术。



公元前753年      公元前509年      公元前27年

王政时期      共和国时期      早期帝国



“维提之家”的中庭  
庞贝，公元前2世纪



有朱利叶斯·恺撒肖像  
的迪纳里厄斯  
公元前44年



作为将军的奥古斯都雕像  
普里马波塔，公元前20年



圆形剧场  
罗马，公元70—80年

罗穆卢斯建立罗马，公元前753年

把埃特鲁斯坎国王逐出罗马，公元前509年

马塞卢斯将掠夺自叙拉古的战利品  
送到罗马，公元前211年

罗马征服希腊，公元前146年

罗马接收帕伽玛王国，  
公元前133年

罗马在庞贝建城，  
公元前80年

朱利叶斯·恺撒遭暗杀，公元前44年

阿克提姆湾之战，公元前31年

奥古斯都，公元前27—公元14年在位

维特鲁威，《建筑十书》，公元前25年

维吉尔，公元前70—公元19年

朱利亚-克劳狄王朝，公元14—68年

弗拉维王朝，公元69—96年

维苏威火山爆发，  
公元79年



## 第 IO 章

# 从七座小山到三大陆： 古罗马艺术

FROM SEVEN HILLS TO THREE CONTINENTS  
THE ART OF ANCIENT ROME

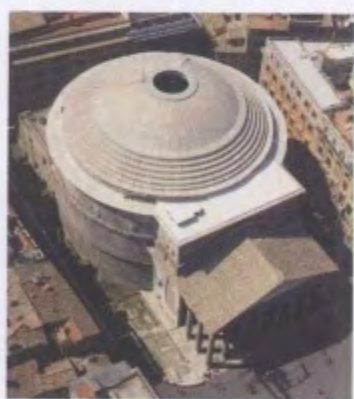
公元96年

公元192年

公元337年

盛期帝国

晚期帝国



万神殿

罗马，公元118—125年



马库斯·奥里利厄斯的骑马雕像  
公元175年



塞维鲁家庭肖像画  
公元200年



鲁多维奇战争石棺浮雕  
公元250—260年



君士坦丁凯旋门  
公元312—315年

图拉真，公元98—117年

哈德良，公元117—138年

安东尼厄斯王朝，公元138—192年

塞维鲁王朝，公元193—235年

士兵皇帝，公元235—284年

戴克里先，公元284—305年

君士坦丁，公元306—337年

米兰敕令，公元313年

君士坦丁的奉献，  
公元330年

## 神圣罗马帝国

随着罗马帝国的兴起和节节胜利，人类历史上第一次，一个政权统治了如此辽阔的土地，囊括了从底格里斯河(Tigris)、幼发拉底河(Euphrates)到泰晤士河(Thames)甚至更远，从莱茵河(Rhine)、多瑙河(Danube)到尼罗河(Nile)的广大地区。罗马帝国疆界内生活着众多种族、宗教、语言、传统和文化各不相同的人群：不列颠人和高卢人，希腊人和埃及人，非洲人和叙利亚人，还有犹太人和基督徒，这些能够罗列出来的仅只是其中一小部分。在这么多的古代文明中，只有罗马人在多元文化共存的特性上约略类似于今天的世界。事实上，罗马时代的世界就像一座桥梁——在政治、艺术和宗教上——连接着古代世界、中世纪和现代西方世界。

### 罗马艺术与现代世界

留存至今的古罗马纪念性艺术与建筑遗迹遍布古罗马帝国广大疆界之内，其品质之高与数量之多，堪称古代文明之最。很多罗马时代的产品至今仍是现代生活中不可或缺的一部分，而不仅仅是激发旅游者、学生和学者好奇心的遗物。在罗马、西欧、希腊、中东和非洲，罗马时期的神庙和巴西利卡仍作为教堂在使用。罗马剧院、浴室、剧场、圣堂、政府办公建筑中坚实的混凝土圆拱是许多现代房屋、旅馆、工厂、博物馆的主体核心。一些斗牛活动、运动赛事、歌剧、摇滚音乐会在罗马竞技场和公共浴室举行，罗马引水管道还在源源不断地为一些现代城市供水。罗马时代的港口现在还是船坞码头，西欧的高速公路系统仍沿着古罗马时代的公路蔓延。

即使在没有任何罗马遗迹存在的北美，也通过公私收藏而拥有了大量罗马时代绘画、马赛克以及其他一些艺术品，诸如万神殿(图10-48)之类著名罗马建筑的现代翻版在城市和大学校园中随处可见。罗马文明在西方世界还存在于法律和政府组织原则、语言、历法之中——甚至每天使用的硬币，也有罗马的影子。事实上，罗马艺术是用一种每个西方当代观众都理解的语言在与他们对话。罗马人使用艺术，特别是利用肖像雕刻和历史故事浮雕来操纵公众舆论的做法，与当代政治竞选塑造公众形象的做法非常相似。罗马人在建筑中使用混凝土，从而带来了一场建筑革新，我们今天仍从中受益。

### 从村落到世界之都

罗马帝国的急速扩张是以坐落在台伯河(Tiber River)边的一座城市为中心展开的，根据传说，罗穆卢斯(Romulus)在公元前753年4月21日建立的小型茅屋村落标志着这座城市的诞生。九百年后，罗马已经是有史以来世界上最伟大帝国的首都了，这个帝国拥有五万英里的海洋航线，四通八达的旅行和商业通道。在它的领土之内，耸立着一座座大理石和混凝土修建而成的神庙、剧院、浴室、巴西利卡教堂、凯旋门和宫殿。罗马建筑的墙壁和天顶装饰着绘画和灰泥浮雕，地面上镶嵌着大理石和马赛克，壁龛和柱廊上排列雕塑。公元2世纪的帝都仍

令外国国王乃至后来罗马的统治者敬仰，历史学家阿密阿那斯·马尔塞来努斯(Ammianus Marcellinus)说，当君士坦丁皇帝在公元357年进入图拉真广场时，他“停下来，惊诧”于图拉真广场的豪华和宽广，以为“非言辞所能形容，亦无凡人可再次修建”。

## 共和政体

### 国王，元老院议员，执政官

我们的故事，开始的时间远早于用艺术和建筑来体现罗马帝国理想的那个时代，当时的“国家”，其领土不超出环绕它的那七座著名山丘。公元前8世纪罗穆卢斯的罗马，只是由木头、枝叶、涂料建造的小棚屋，座落在帕拉蒂尼山(Palatine Hill)上，俯视山下那片不适于居住的沼泽。在古风时期，如第9章所说的那样，无论从政治还是文化上看，罗马骨子里是埃特鲁斯坎人的城市。这个城市最伟大的神殿，就位于卡匹托尔山(Capitoline Hill)的至高无上的朱庇特神庙(Jupiter Optimus Maximus)，就是由埃特鲁斯坎国王修建，埃特鲁斯坎建筑师设计，以埃特鲁斯坎的方式使用木材和泥砖，再用埃特鲁斯坎雕刻家的赤陶雕塑装饰(见“罗马的埃特鲁斯坎艺术家”，第9章，第235页)。因此，罗马最早的纪念性艺术在几乎所有方面，都是埃特鲁斯坎人的艺术。

公元前509年，最后一位统治罗马的埃特鲁斯坎国王塔奎尼乌斯·修珀巴斯(Tarquinius Superbus)被推翻，立宪政体建立(见“罗马史概要”，第247页)。新的罗马共和国将权力授予元老院(从字面上看，指“由年老的、德高望重的公民组成的委员会”)和两名执政官。遇到特殊情况，如在紧要关头指挥军队作战时，可以在特定时期为特别目的任命一个独裁官。所有领袖都出身于富有的地主或贵族，到后来也可以从平民阶层选拔，如农民、商人，获得自由的奴隶。很久以来，罗穆卢斯的后代就不断侵占罗马邻近的土地：往北是埃特鲁斯坎人和高卢人，往南是萨谟奈人(Samnites)和希腊移民。甚至曾经在汉尼拔(Hannibal)的带领下，消灭无数罗马军团、几乎颠覆罗马共和国的北非迦太基(Carthaginians)人，最终也臣服于罗马军队的武力之下。

### 对希腊艺术的狂热

对艺术史家而言，公元前221年是一个转折点。一位野心勃勃的罗马将军做出了一个对罗马文化影响深远的决定。罗马名将马塞卢斯(Marcellus)在攻占拥有惊人财富的西西里岛东部城市叙拉古(Syracuse)之后，一反传统惯例，在抛开惯常的战利品——头盔、战甲、金银珠宝等等——之外，还将这座城市的艺术品尽数带回罗马。用罗马历史学家李维(Livy)的话说，从这时开始了“对希腊艺术的狂热。”古希腊传记作家普卢塔克(Pergamum)说，“那些迄今为止只知道战斗和种地”的罗马人，现在开始“耳濡目染到高雅的艺术和艺术家，甚至愿意把一天中最美好的时光花费在这些事情上面”。满载着希腊雕塑和绘画的船只从此成为台伯河口奥斯蒂亚(Ostia)港口上的一道

## 罗马史概要

### 王政（公元前753—509年）

王政时期由拉丁人国王和埃特鲁斯坎人国王统治，始于罗穆卢斯，终于塔奎尼乌斯·修珀巴斯（确切统治时间并不可靠）。

### 共和国（公元前509—27年）

共和国从驱逐塔奎尼乌斯·修珀巴斯开始，直到朱利叶斯·恺撒（Julius Caesar）的外甥屋大维（Octavian）在公民战争（Civil War）中战胜马克·安东尼（Mark Antony），得到奥古斯都（Augustus）的称号，共和国才结束。下面是一些主要人物：

马塞卢斯（Marcellus），生于公元前268年，死于公元前208年，执政官

马里厄斯（Marius），生于公元前157年，死于公元前86年，执政官

苏拉（Sulla），生于公元前138年，死于公元前79年，执政官和独裁官

庞贝（Pompey），生于公元前106年，死于公元前48年，执政官

朱利叶斯·恺撒，生于公元前100年，死于公元前44年，执政官和独裁官

马克·安东尼，生于公元前83年，死于公元前30年，执政官

### 早期帝国（公元前27—公元96年）

早期帝国开始于奥古斯都的统治，而后是朱利亚-克劳狄王朝的几位继任者，直到弗拉维王朝终结。其中几位皇帝及其统治时间（括号中是最有影响力的几位皇后的名字）依时间顺序排列于下：

奥古斯都（利维亚，Livia），公元前27—公元14年

泰比里厄斯（Tiberius），公元14—37年

卡里古拉（Caligula），公元37—41年

克劳迪厄斯（Claudius）（小阿格里庇娜，Agrippina the Younger），公元41—54年

尼禄（Nero），公元54—68年

韦斯巴芗（Vespasian），公元69—79年

威斯帕西安（Titus），公元79—81年

图密善（Domitian），公元81—96年

### 盛期帝国（公元96—192年）

盛期帝国始于涅尔瓦（Nerva）和西班牙皇帝图拉真（Trajan），哈德良（Hadrian）的统治，终止于安东尼王朝的末代皇帝。这一时期的皇帝（及皇后）是：

涅尔瓦，公元96—98年

图拉真（普罗汀娜，Plotina），公元98—117年

哈德良，公元117—138年

安东尼厄斯·派厄斯（Antonius Pius）（大福斯蒂娜，Faustina the Elder），公元138—161年

马库斯·奥里利厄斯（Marcus Aurelius）（小福斯蒂娜，Faustina the Younger），公元161—180年

卢西斯·维拉斯（Lucius Verus），共帝，公元161—169年

康茂德（Commodus），公元180—192年

### 晚期帝国（公元192—337年）

晚期帝国始于塞维鲁王朝以及其后3个世纪里出现的许多士兵皇帝、领主，第一位基督教皇帝君士坦丁（Constantine）。其中几位皇帝（和皇后）如下：

塞普蒂默斯·塞维鲁（Septimius Severus）（朱莉娅·多蒙娜，Julia Domna），公元193—211年

卡拉卡拉（Caracalla）（普劳蒂娜，Plautilla），公元211—217年

塞维鲁·亚历山大（Severus Alexander），公元222—235年

图拉真·德西乌斯（Trajan Decius），公元249—251年

特里博尼纳斯·加勒斯（Trebonianus Gallus），公元251—253年

戴克里先（Diocletian），公元284—305年

君士坦丁一世（Constantine I），公元306—337年

亮丽风景。

当罗马人把他们的统治范围从意大利推进到希腊，乃至希腊于公元前146年成为罗马的一个行省，以及帕伽玛（Pergamon）的最后一代阿特里德（Attalid）国王在公元前133年把自己的王国遗赠给罗马之后（见第5章），希腊雕刻、绘画乃至希腊众神的华丽大理石神庙越来越多地展示在罗马人面前。然而，尽管罗马人逐渐养成一种对希腊“古物”贪得无厌的趣味，他们自己的纪念性艺术却没有亦步亦趋地对希腊杰作进行模仿。罗马艺术和建筑中的埃特鲁斯坎因素并没有被遗忘，罗马共和国的雕塑和房屋建造带有高度的折衷主义特征，极为充分地利用了希腊和埃特鲁斯坎两者的传统。可是，混合的结果却是彻底的罗马风格。

## 建筑

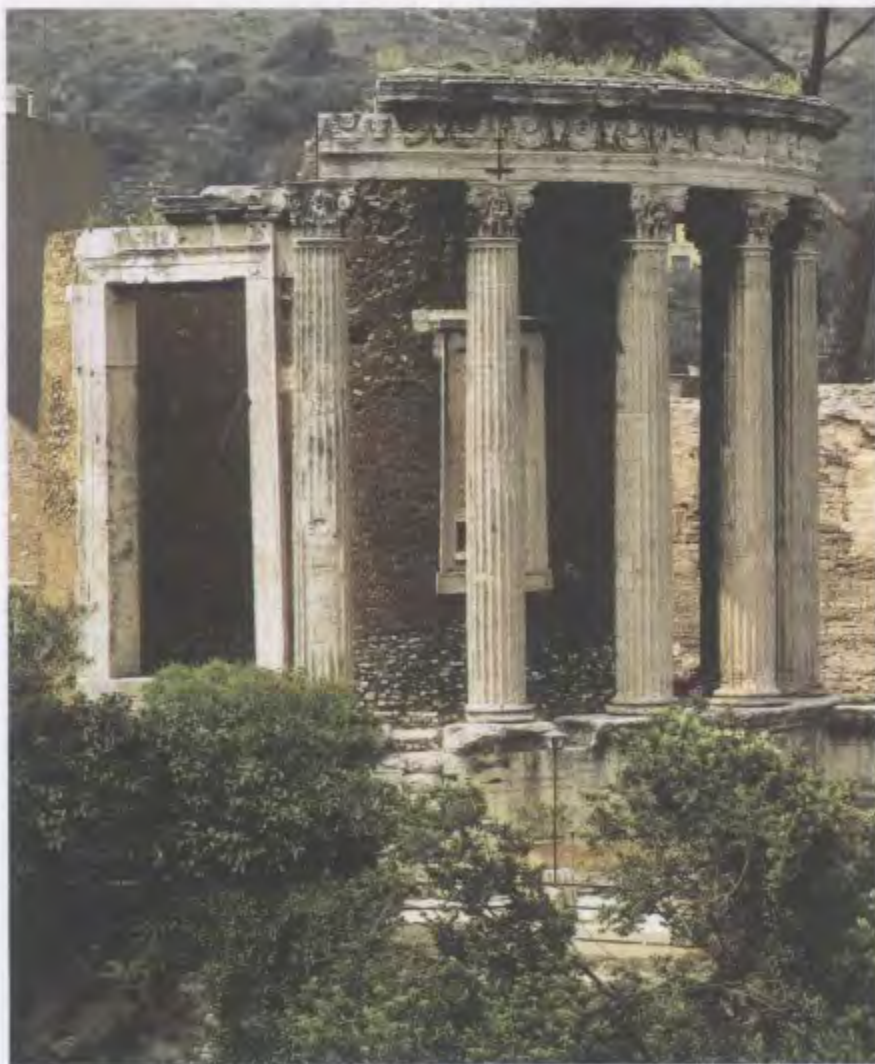
### 一座折衷主义的港口之神的神庙

罗马折衷主义在台伯河东岸一个小神庙里极好地体现出来，这座建筑以“福尔图娜·威利斯”神庙（Temple of “Fortuna Virilis”）闻名（图10-1），但它实际上是波尔图纳斯神庙（Temple of Portunus），波尔图纳斯是罗马的河港之神。神庙在设计上遵循埃特鲁斯坎模式。只能从前方才能登上高高的建筑墩座，那里有一段宽阔的阶梯。独立的圆柱为幽深的柱廊划定界限。但整个结构都用石头（本地出产的凝灰岩和石灰华）建成，最初



10-1 “福尔图娜·威利斯”神庙（波尔图纳斯神庙），意大利罗马，公元前75年。

还粉刷了一层白色灰泥，以模仿闪耀着微光的白色希腊大理石神庙。圆柱不用托斯卡纳式，而选择了爱奥尼亚式（Ionia），全都带有凹槽和柱基。此外，还努力模仿希腊神庙的围柱式结构——在保留埃特鲁斯坎基本设计方案的同时——建筑师增加了一



10-2 “预言家”神庙或“维斯塔”神庙，意大利蒂沃利，公元前1世纪早期。

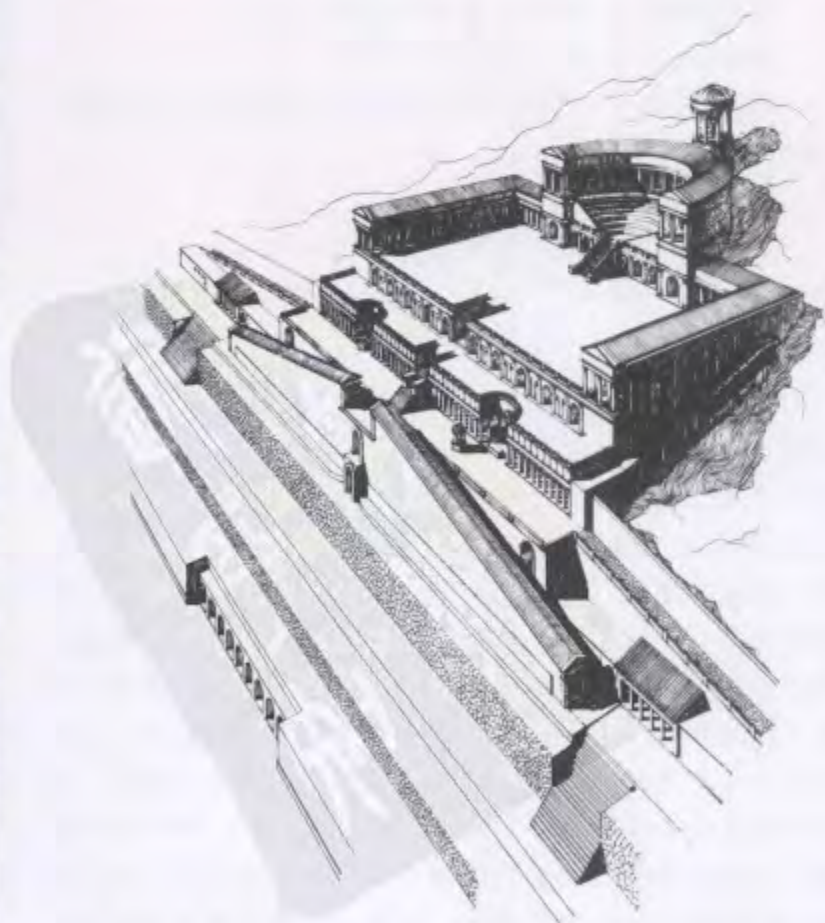
组爱奥尼亚式的半圆柱，环绕在神殿内堂外侧和后方。结果就是一座仿围柱式的神庙，虽然综合了埃特鲁斯坎和希腊的建筑元素，但整个设计却是独一无二的罗马样式。

### 悬崖上的圆形神庙

罗马人在征服过程中对希腊神庙的仰慕促使他们把环形或圆形建筑形态引入共和时期的意大利，这是一种埃特鲁斯坎建筑中从未出现过的形式。在罗马东边的蒂沃利（Tivoli，古代的Tibur），一座从希腊寻求灵感的神庙就是采用环状平面——在不同时代以“预言家”神庙（Temple of “the Sibyl”）或“维斯塔”神庙（Temple of “Vesta”）为名（图10-2）——建立于公元前1世纪早期，坐落在一个能够俯瞰深谷的好位置上。石灰华制成的科林斯式圆柱以及建筑中楣上雕刻的花纹（花环环绕着牛头），都是在模仿希腊样式。但是，仍然只有在通过一段狭窄的阶梯之后，才能抵达高处墩座上的内殿入口。这一建筑布局引入了希腊圆形建筑所没有的中轴线对称（图5-71），而阶梯则与希腊矩形神庙（图5-29）一样环绕在建筑四周。还可以与希腊建筑相对照的是，神殿的墙壁不用石块砌起，而是采纳了另一种新发明的材料：混凝土（见“罗马建筑的革命：混凝土结构”，第249页）。

### 混凝土改变山坡

罗马共和国时期使用混凝土完成的最令人惊叹也是最富创造性的建筑物是福尔图娜圣堂（Sanctuary of Fortuna Primigenia）（图10-3），公元前2世纪后期建造于帕莱斯特里纳（Palestrina，古代的Praeneste，曾经是一座埃特鲁斯坎人的城市）的一处山坡上。圣堂极为巨大，在跨越过几段阶梯状平台之后到达三角形的顶端，那里是一座圆形建筑，反映出共和



10-3 福尔图娜圣堂的复原图，意大利帕莱斯特里纳，公元前2世纪晚期。

## 罗马建筑的革命：混凝土结构

如果罗马人满足于希腊人、埃特鲁斯坎人和古代近东人所采用的建筑材料，那么罗马建筑的历史将会有很大的不同。然而，罗马人发明了混凝土结构建筑，带来一场建筑设计的革命。罗马人用的混凝土处方是不同比例的石灰浆、火山灰、水和小石头（“caementa”，水泥的英语词汇“cement”就是从中引申出来的）。把这种混合物放在木头做成的模子里，等它逐渐干燥，再在表面加上一块砖或石头饰面，使其与混凝土连接成一个整体。当混凝土彻底干透之后，建筑工人拿走木头模型，剩下的就是一块有很强拉伸力的固体团块，尽管表面还有些粗糙。再往后，通常会在粗糙的混凝土表面覆盖上一层灰泥，甚至包上一层大理石饰面。尽管需要这样一个很长的制作工序，但混凝土墙壁的造价远远低于使用从希腊输送过来的大理石，甚至比使用本地出产的凝灰岩和石灰华还要便宜许多（凝灰岩和石灰华是两种矿石材料——译注）。

但是，混凝土的好处远远不止于此。使用混凝土能够建造出砖石结构无法完成的建筑外形，特别是没有内部支撑的高大拱券和圆顶房屋。罗马人对自己拱券结构的喜好远远胜过希腊人和埃特鲁斯坎人的梁柱结构。混凝土使罗马人建筑者以一种全新的方式思考建筑。罗马的混凝土建筑不再是垂直的体块，而是空间的建筑。

为了使新的“空间外壳”成形，罗马人运用了一系列新的拱券系统。最常见的几种类型如下。

**筒形拱顶** 又名隧道拱顶。筒形拱顶是单个拱门的延伸，在两列平行的墙壁上架构起一个半圆柱状的屋顶。罗马人之前和罗马人之后都有用石材建造这种拱顶的传统（例如，图2-26、17-3、17-34），但都没有用混凝土建造的筒形拱顶坚固。在用石头砌成的拱顶中，如果任何一块石头松动了，整个拱顶

都会坍塌。此外，由石头砌成的筒形拱顶只能由通道的两头采光，但由混凝土建造的筒形拱顶不同，窗户可以开在任何位置，因为一旦混凝土变硬，整个建筑就像一个没有缝隙的“人造石头”，可以在上面随意穿洞。不过，不论用石头还是混凝土建造桶形拱顶，都需要墙壁的侧面支撑，以抵消拱顶向下和向外的压力。

**交叉拱顶** 交叉拱顶或十字拱顶是由相同大小的两个筒形拱顶呈垂直角度相互交错形成的。除去采光量远大于筒形拱顶之外，交叉拱顶也只需要较小的侧面支撑。筒形拱顶的压力集中在整个的支撑墙壁上，而交叉拱顶的压力则集中在相互交叉的地方，侧壁支撑也只是集中在两个拱顶交叉处的垂直支撑上。这一建筑系统把原本覆盖、包裹的空间打开，使光线照射进来。如同筒形拱顶一样，交叉拱顶也能够用石头砌成——但就像石头筒形拱顶相对于混凝土筒形拱顶所受到的限制一样，这些局限也体现在石头建造的交叉拱顶上。

**半球形圆顶** 在古代世界，用支架托起的蜂窝形圆形建筑物迈锡尼的阿特柔斯宝库（Treasury of Atreus at Mycenae）在长达一千多年的时间里一直是最大的圆顶建筑（见图4-21和4-22）。罗马人的混凝土半球形圆顶通常建造在圆柱形的鼓形建筑之上，在大小上超过了迈锡尼人。如果筒形拱顶可以描述为一个圆拱在直线方向上延伸，那么半球形圆顶就是一个圆拱以中轴为中心旋转一周后的形态。用石块建造的圆顶（比较图10-73），就像石头拱顶一样，不能建造窗户，否则就会威胁到建筑的稳定性。混凝土圆顶甚至能在建筑顶点打开一个圆形的“眼睛”，就像我们在图10-33、图10-49以及图10-50中所看到的一样，可以容许充足的光线照射到下方的建筑空间。



筒形拱顶



交叉拱顶



交叉拱顶的窗户排列



带圆洞的半球形圆顶

10-4 带有格修斯肖像的墓葬浮雕，意大利，出土于罗马(?)，公元前30年。大理石，高65厘米。波士顿美术馆，阿奇博尔德·卡里·库里奇基金会。



10-5 送葬行列的浮雕，意大利，出土于阿米特纳姆，公元前1世纪下半叶。石灰石，高66厘米。拉奎拉，阿布鲁佐国家博物馆。



国偏好体量巨大的希腊式建筑风格的趣味。但这一建筑的内在含义完全是罗马的。

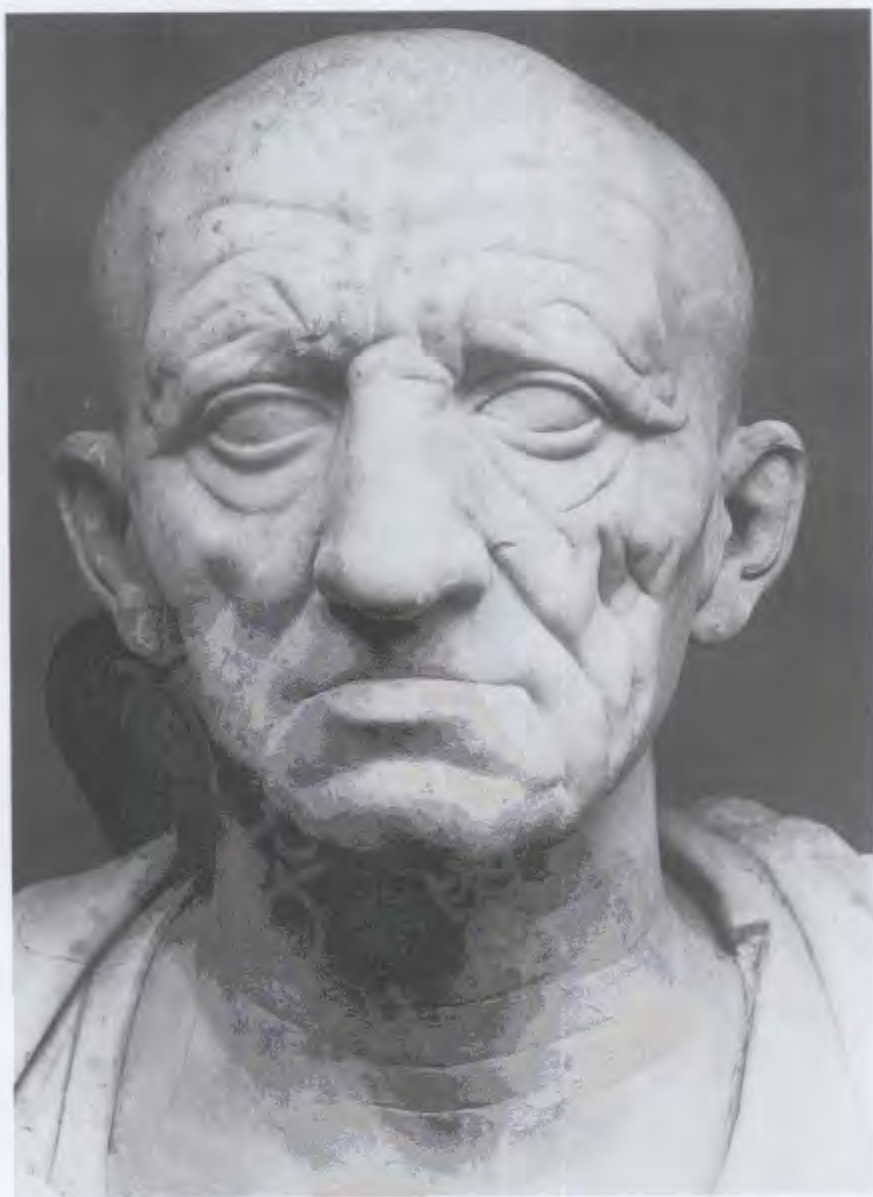
建筑者使用强有力的混凝土桶形穹窿来支撑向上递进的平台，覆盖巨大的斜坡通道直达宏伟的中央阶梯，并建造出在两层之间连续排列的房间。用这种方式，不知名的建筑家把整个山坡改造成一个罗马权力的雄伟而复杂的象征物。征服自然，使其臣服于人类意愿和理性秩序，这正是罗马帝国精神的最佳体现。与希腊仅仅在山的顶端放上一座神圣的建筑那种比较含蓄内敛的做法不同，罗马人把整个山体改造为建筑。

## 雕 塑

### 肖像的社会情景

罗马共和国最伟大的神庙和圣堂的赞助人都是那些出自古老而显赫的家族的男性成员，通常也是那些获胜的将军，他们把战利品奉献给公共事业。这些贵族中的贵族都极端地以家族为骄傲。他们在自己家里的木制柜子上摆放祖先的形象，在有名望的亲属葬礼上炫耀。(马里厄斯，著名的罗马共和国将军，由于没有一个悠久而显赫的族谱，被当时的罗马贵族嘲笑为一个家里没有祖先肖像的人。)

留存至今的罗马共和国时期著名人物的肖像雕刻，不仅是一个特定个人独一无二的真实再现，而且还应该放在一个特定的社会情景中去看待。虽然他们的风格多少带有某种程度的希腊和埃特鲁斯坎印记，甚至可能受到埃及托勒密王朝风格的影响，但肖像，共和国时期的肖像，是贵族阶层崇尚、美化其社会地位的一种方式。奴隶和获释奴隶都不能拥有这类肖像，因为根据罗马法律，他们的父亲和祖父都只是财产而不是人。然而，当自由奴隶死去以后，他们通常会在他们的墓葬中放置肖像。(图10-4、10-5)——用另一种风格，截然不同于那些生



10-6 罗马贵族头像，意大利，出土于奥特里克利，公元前75—50年。大理石，高35.6厘米。罗马托洛尼亚博物馆。

## 获释奴隶的艺术

历史学家和艺术史学者都喜欢把注意力集中在著名人物的生平和纪念性艺术上，但罗马文明还保留有大量为普通民众制作的艺术品，特别是获释奴隶，或称为自由民（freedman）和自由妇女（freedwoman）制作的艺术。奴隶在罗马世界中非常普遍，据估计在共和国结束时，意大利约有二百万奴隶，大概每三个公民就对应有一个奴隶，特别富有的人可能拥有数百名奴隶，除了在特别贫穷的家庭之外，奴隶随处可见。这种行为已经是罗马社会的一个部分，甚至那些从以前的主人那里获得自由的奴隶也常常会变成奴隶主。

为罗马获释奴隶制作的艺术品中最引人注目的是用来装饰坟墓正面的石头浮雕。在一个有趣的例子中（图10-4），刻画了三个人物，他们都姓格修斯（Gessius）。浮雕左边是格修斯·福斯塔（Gessius Fausta），右边是格修斯·普赖默斯（Gessius Primus）。两人在获释前的主人就是中间那个穿戴着将军胸甲的自由公民帕布留斯·格修斯（Publius Gessius），三人都是用典型的共和国超级写实的风格（图10-6到图10-8）来表现。这两个奴隶没有法律地位，他们只是帕布留斯·格修斯的个人财产。但当他们获得自由之后，从法律的眼光来看，前奴隶变成了人。坚毅的正面肖像表明了他们作为罗马社会中一个法定成员的新地位——他们也向赋予他们这种地位的帕布留斯·格修斯表达感激之情。

依据风俗，两个前奴隶要用他们前主人的姓，不过他们两个人是兄弟姐妹，还是夫妻，又或者全无关系，那就不太清楚了。浮雕的铭文明确指出，这一纪念碑是帕布留斯·格修斯的家族根据他的遗愿出资，在三人中的惟一幸存者格修斯·福斯

塔指挥下完成的。浮雕把生者和死者肩并肩地刻画在一起，除非有相关信息，否则根本无法在中间做出区分。这种主题在罗马艺术中十分普遍（比较图10-46和图10-57），它宣称死者并没有从以前的生活中割裂出去。

非常罕见的，获释奴隶定制的墓葬浮雕会体现出非常独特的叙述方式。一块出土于阿米特纳姆（Amiternum）的浮雕（图10-5）描绘的是向死者表达敬意的行列，画面由乐师、拉扯头发做悲痛之状的职业女性哀悼者以及死者的妻子和孩子组成。死者躺在带有华盖背景的棺材上，很像希腊几何风格花瓶中的人物（图5-1）。但令人惊讶的是，这位死去的男子自己支撑起自己的身体，就像他还活着一样，俯视着为自己送葬的行列。这可能只是一种雕像造型，就像埃特鲁斯坎石棺棺盖上斜躺的人物那样（图9-4和9-14），而不是死者本身就在那样做。

在构图上，这块浮雕并无惊人之举。哀悼者和乐师站在象征地面的漂浮着的线条上，好像站在“魔毯”上一样。但是这并不意味着他们就这样吊在空中，而只是表明他们位于棺侧送葬者、乐师的后方。雕刻者并不很严格地遵循古典艺术规范，这与那些上层贵族雇佣的艺术家（通常是希腊艺术家）明显不同。相互重叠被刻意避免，人物都安置在适宜的位置，能够很清晰地看到。这种处理画面的方式在前古典艺术中比较典型，但在好几个世纪以前就不再流行了。在为罗马共和国时期的执政官和议员制作的艺术中很难看到这种构图。和今天一样，在古代罗马的广阔世界中，风格趣味也常常与一个人的政治和社会地位联系在一起。

而自由的贵族们的好尚（见“获释奴隶的艺术”，第251页）。

共和国贵族肖像的主题几乎都是上了年纪的孤傲男性（以及很少的女性），因为总的来讲，这些年长者执掌着这个国家的权力。这些贵族并不要求雕塑家把他们表现得比本人更为高贵，就像克雷西拉斯（Kresilas）描绘伯里克利（Pericles）那样（见图5-39）。相反，在把肖像作为家族珍宝收藏的传统中，他们要求雕塑家准确地记录他们与众不同的个人特征。

这些所谓超级写实的肖像中最具吸引力的一件，是一个不知名的贵族头像（图10-6），发现于奥特里克利（Otricoli）附近。雕刻家精确地记录了他面部每一个起伏每一处凸起和褶皱，就像地图绘制者不愿遗漏哪怕最微小的一处地表变化一样。结果就是一个男人的生理特征和个性特点的生硬记录：严肃，经验丰富，果断——这都是共和国时期备受推崇的优秀品质。

### 老人的头，青年的身体

出土于奥特里克利的肖像采用的是半身像形式。罗马人相信，对于一个肖像而言，单只是头部就足够了。与之相对应的是，希腊人认为对于一个完整的个体而言，头部和身体是不可分割的整体，因此他们的肖像总是全身的（图5-88）。事实上，共和国时期写实的肖像常常安放在一个并不属于他们的身体之上，尽管看上去不是那么谐调。

以发现于蒂沃利海格立斯圣堂（Sanctuary of Hercules）的一尊将军雕像为例（图10-7）。一个严厉且棱角分明的典型共和国时期肖像放置在一个充满力量的、年轻的身体上。雕刻家以英雄般的希腊青年裸体雕像为模型，这种雕像是罗马人非常喜爱的——虽然这位赞助人还是庄重地要求雕刻家用披风把他的生殖器遮挡住。在将军侧面是一块胸甲，一方面支撑住沉重的雕像，另一方面又是他职衔的象征。这一古怪的、不和谐的形象仍然传达

出了几点信息。肖像头部保存赞助人的面部特征，体现古老的共和国一贯的美德；胸甲表明他是一个军事官员；类型化的希腊身体显示出他是一个英雄。这一雕像和“福尔图娜·威利斯”的仿围柱式神庙在差异性上差不多，都是把本土元素和外来元素结合在一起，展示出罗马共和国时期艺术和建筑的折衷本质。

### 朱利叶斯·恺撒打破准则

从公元前1世纪开始，罗马人为了使更多人知道他们杰出的祖先，就把祖先的肖像放置在共和国硬币上。这些祖先肖像替代了之前根据罗马传统（基于希腊风俗）在钱币上铸造的众神形象。但是没有一个人敢于把自己的肖像放到钱币上，直到公元前44年，就在朱利叶斯·恺撒于3月15日遭到暗杀前不久，他发行了带有自己肖像特征和他新近获得的“终身独裁官”（*dictator perpetuus*）称号的钱币。图版中的这枚迪纳里厄斯（*denarius*，一种古罗马的标准银币，后来的 *penny* 一词就是从这里来的）按照共和国传统，记录了恺撒年老的面孔以及向后梳拢的头发（图 10-8）。但把一个活人的面貌特征放在



10-7 一位罗马将军的肖像，意大利蒂沃利，出土于海格立斯圣堂，公元前75-50年。大理石，高2.18米。罗马国家博物馆。



10-8 带有朱利叶斯·恺撒肖像的迪纳里厄斯，公元前44年。银，直径约1.90厘米。纽约，美国钱币学会。

钱币上却违背了共和国的法则。在此之后，流通范围遍及广阔帝国领土的罗马钱币，就被用来宣扬统治者那些或真实或虚幻的功绩，制造有利于统治者的公众舆论。

## 庞贝与维苏威火山周边的城市

### 被火山埋葬

维苏威火山是一座长期休眠的火山，在罗马共和国后期和帝国初年，这里肥沃的山坡上遍布着葡萄园，但在公元79年8月24日，维苏威火山的突然爆发埋葬了那不勒斯海湾（*Bay of Naples*）附近的许多繁华城市（古代那不勒斯的希腊城市），其中就有庞贝（见“维苏威火山爆发的见证”，第253页）。这场维苏威火山附近城市的大灾难使考古学家和艺术史家受益非浅。当这座埋藏在地下的城市于18世纪被首次发掘时，它已经宁静地沉睡了将近一千七百年（见“重现废墟：赫库兰尼姆城和庞贝古城的挖掘”，第28章，第849页）。他的遗存以及仍然在进行着的发掘，使重建共和国晚期和帝国初年罗马城镇的艺术和生活成为可能，其详实与全面远远胜过其他地区的考古发掘。

### 奥斯坎人，萨谟奈人和罗马人

庞贝城最初是由奥斯坎人（*Oscans*）建立的，奥斯坎人是埃特鲁斯坎人全盛时期居住在意大利的众多意大利部落之一。这个城市在公元前5世纪末为萨谟奈人所有，他们受希腊邻居的影响，开始极大地扩展原先的小城镇，并在城市中心树立纪念性建筑物。在社会战争（*Social War*）中，庞贝城与意大利人的其他城市反抗罗马，成为失败的一方。在公元前80年，苏拉（*Sulla*）在这里建立起新的罗马殖民地，拉丁语成为这里的官方语言。殖民地民众曾经增长到一至二万人，在公元62年2月，一场地震侵袭了这座城市，造成重大伤害。当17年后维苏威火山再次喷发时，修复该城的工作还在继续。



## 维苏威火山爆发的见证

老普林尼的《自然史》是希腊历史资料最重要的来源之一，他也是那些在维苏威火山爆发之后努力救援的人员之一，终因不敌火山喷发出的浓烟而死。他的侄子小普林尼，是图拉真皇帝治下的一位政府官员，留下了这次火山爆发和他叔叔死亡的记录：

[火山的云雾]看上去就像一棵松树……它从一个类似树干的样子升到绝高的顶点，再四散落下，看上去就像树枝一样……有时看上去是白色的，有时又满是斑点和污垢，这要随它携带的泥土和灰烬的数量而定……现在所有的建筑都跟着火山的震动而摇晃，来回摆动，似乎就要从地基上折倒。而在房屋外面，

浮石不断从天空中落下，危险至极。那些石头很轻，而且有很多孔洞……别处都还是白天，[但在维苏威四周]却一直笼罩在黑暗中，比任何黑夜都还要黑暗和浓密……当日光在26日返回大地的时候——是最后看到[我叔叔]的两天之后——他的身体很完整，没有任何损伤，衣着整齐，看上去像是睡着了，而不是已经死去。<sup>①</sup>

<sup>①</sup>贝蒂·雷迪斯 (Betty Radice) 译，《小普林尼：书信与颂文》(Pliny the Younger: Letters and Panegyricus)，第2卷 (剑桥，马萨诸塞州：哈佛大学出版社，1969)，页427-433。

## 考古公园

今天，在庞贝城漫步的体验是无法替代的。铺着厚重石板的车行道和人行道仍旧静静地躺在那里，踏脚石确保行人穿过街道时不会踩进污水坑。城市的规划者以极具创造性的方式放置这些石头，使车辆的轮子可以轻易碾过他们，把物品运送到商店、酒店以及面包店。游客现在还可以去参观庞贝城公共浴室壮观的混凝土拱顶，坐在露天剧场和音乐厅的座位上，甚至徜徉在城墙外的墓地中。视线所及，可以看到私人宅邸中绚丽的壁画和漂亮的花园。许多厨房器具还在原来的位置上。庞贝



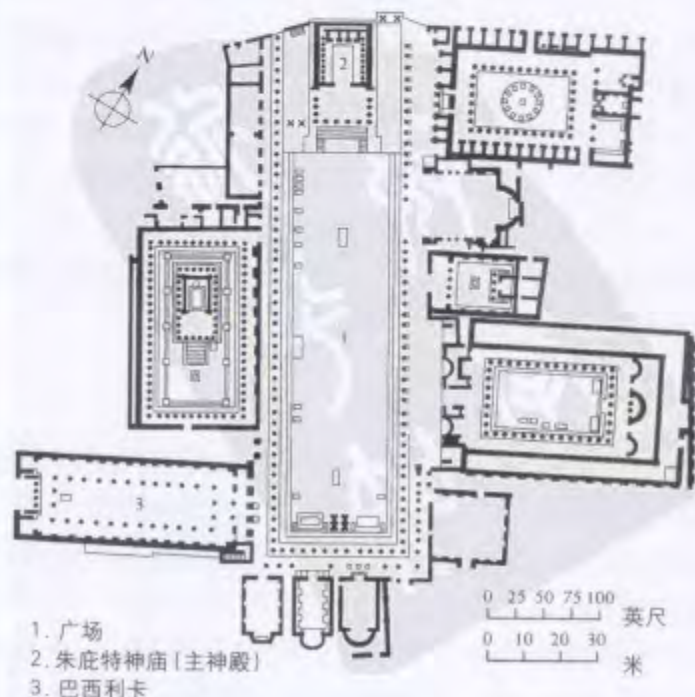
10-9 广场俯瞰，意大利庞贝，公元前2世纪及其后。

被称为死者的生命之城是有道理的。

## 建筑

### 庞贝的中心

在任何一座罗马城市，市民生活的中心都是城市中的广场，或称公共广场，通常座落在最重要的南北向大街 (cardo) 和东西向大街 (decumanus) 的交叉点上，同时也是一座城市在几何形上的中心 (图10-40)。但这类广场一般都是封闭的，只允许步行。庞贝的广场 (图10-9、10-10) 位于这座扩展后的城市的西南角，但却是原先庞贝城的中心。广场在公元前2世纪时建立，采用纪念性建筑形式，萨谟奈人在这个狭长的露天广



10-10 广场设计，意大利庞贝，公元前2世纪及其后。

10-11 圆形剧场的俯瞰图，意大利庞贝，公元前80年。



场的三面修建起双层柱廊。在北边，他们建造了一座朱庇特神庙。当庞贝在公元前80年成为罗马的殖民地时，罗马人把它改成主神殿（Capitolium）——一座祭祀朱庇特、朱诺和密涅瓦三神的神殿。（关于罗马的男神、女神以及与他们相对应的希腊神，见“奥林匹斯山的男神与女神”，第5章，第99页。）神庙是标准的共和国风格，在凝灰岩外粉饰美丽的白色灰泥，埃特鲁斯坎式的设计混合科林斯式圆柱。它正对着公民广场，凌驾在整个土地之上。这和希腊神庙坐落的方位非常不同（图5-40、5-41），希腊神庙都是独自耸立在那里，可以从任何一个角度接近和观赏，就像一个宏伟的雕像站立在巨大的台阶式基座之上。罗马人的广场却像埃特鲁斯坎—罗马神庙一样，有一个最重要的方向，一个注意的焦点。

除去一些地方权贵的雕像和后来加上去的历代罗马皇帝像之外，庞贝广场门廊之内的空地上没有其他陈设。日常商业买卖和节日里的重大活动都在这里举行。广场四周、柱廊之外，是一些世俗的和宗教的建筑，包括城市管理机构。其中最显著的是广场西南角的巴西利卡，这是同类建筑中保存完好的最早的一座，建造于公元前2世纪末期。这座巴西利卡是庞贝的法庭，也用于其他各种官方活动。从设计上看（图10-10），巴西利卡与广场极为相似：长而窄的双层圆柱把空间分割出一个中心广场，以及侧面延伸的走廊。这种规划在建筑史上流行了很长时间，任何曾经走进过基督教教堂的人都会对它感到熟悉。

### 角斗士的家园

广场是庞贝中心的绿洲——一个开放的空气清新的露天场所。在城市其他地方，每一块平坦的土地都被开发利用。公元前80年罗马在这里建立殖民地之后，庞贝的新公民们立即着手在市镇东南边的尽头建立了一个大型的圆形剧场（图10-11）。这是现存圆形剧场中最早的一座，能够容纳大约二万观众——比这个剧场建立一百五十年之后庞贝城的所有居民总和还要多！圆形剧场（amphitheater）一词的意思就是“两个剧场”，

罗马人的这种建筑是把两个希腊剧场合并在一起的样子，虽然希腊人并没有建造这种圆形剧场。希腊剧场修建在大自然的山坡上（图5-40、5-70），但要支撑圆形剧场中连续向上的椭圆形阶梯座位，就需要建起一座人造山——只有使用混凝土这种希腊人不了解的材料，才可能完成这一工程。在庞贝的圆形剧场，一系列放射状混凝土筒形拱顶架构起一个巨大的护墙，由



10-12 庞贝圆形剧场中的争斗，1,3,23房间的壁画，意大利庞贝，公元60-79年，约170×185厘米。那不勒斯国家博物馆。

## 罗马人的住房

罗马人的房屋不仅是生活起居的场所，它还在罗马人的社交礼仪中扮演了一个重要角色。在罗马世界中，不同的个人常常会和其他人因庇护—扈从关系而联系在一起，一个富有的、受过良好教育的、有权势的庇护人应该保护他的扈从，有时候这是一个十分庞大的数字。在罗马社会，一个庇护人的声望是由他所拥有的受保护人的多少决定的。在公众眼中，受保护人群体就像是一个荣誉的徽章。在这样的社会体系中，一个平民就要和一个贵族连结在一起，一个获释奴隶要和前主人连结在一起，甚至一个贵族要和另一个贵族连结在一起。不管处于什么阶层，所有的被保护人都有义务在政治斗争中支持他们的庇护人，应庇护人的要求提供某些特别的服务，以及前往庇护人家中拜访和问候。

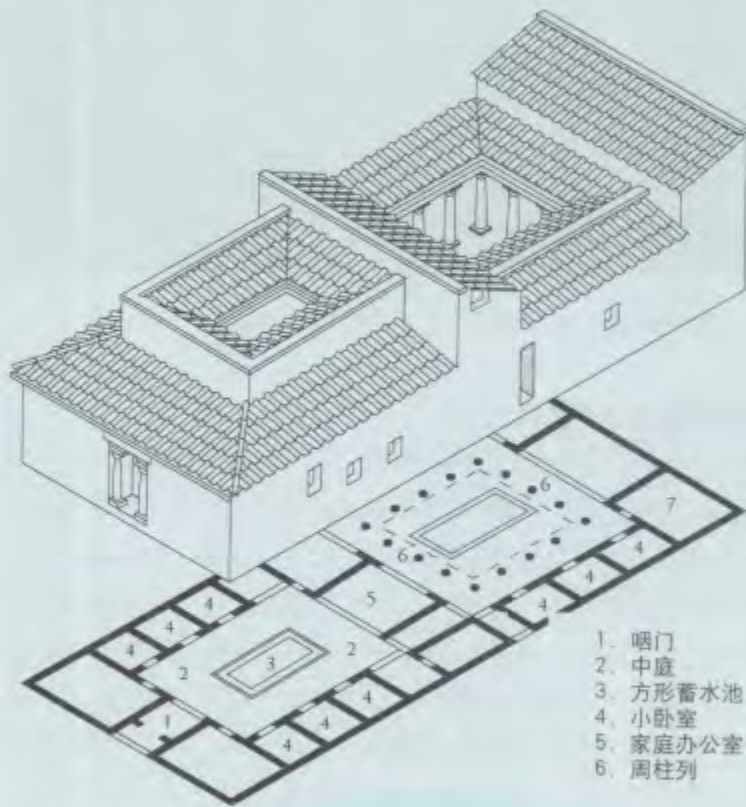
被保护人拜访庇护人时，就要进入一座典型的罗马私人住宅（domus），在穿越一个狭窄的厅堂（fauces，咽门，房屋的“咽喉”）后，来到中庭，中庭面积较大，可做待客之用。咽门两侧的房屋可以对内开放，如图所示，也可以对外开放，在这种情况下，一般是出租给店铺。中庭上方敞开，不仅可以采光，还可以把雨水引入下面的水池（impluvium，方形蓄水池）。水池中的水可以存储下来供日常所需。向中庭开放的一组小房间是小卧室（cubicula），后面是庇护人的家庭办公室（tablinum），一个餐厅（triclinium），一个厨房，有时候还有一个小花园。

在同一个基本布局下，可以有无数变体，这就要视房主的个人趣味和意图而定，还要因地制宜，但所有的这种罗马房屋在本质上都是内视的。这种设计把房屋和街道上的喧嚣和烟尘隔开，所有的内部活动都朝向住宅的中心即中庭，这里也是光照最充足的地方。这种基本模式（例图的前半段）和典型的埃特鲁斯坎住房设计非常相似，埃特鲁斯坎人的房屋设计可以从“盾与椅之墓”（图9-6）和塞维特里的其他墓葬中反映出来。这样就不用怀疑，早期的罗马住房就像罗马神庙一样，源于埃特

鲁斯坎传统。

在公元前2世纪，罗马建筑家们开始使用希腊柱式，罗马住房也洋溢着希腊的气息。一个柱廊花园添加在埃特鲁斯坎风格的房屋后面，提供第二个室内照明的光源，以及可以在夏日里舒适地靠在椅中进食的餐厅。中轴对称的布局，可以使来访者在进入咽门之后，看到一条狭长的景色，穿过中庭直达柱廊花园（就像图10-13那样），那里常常会点缀着喷泉、池塘、大理石雕像、壁画和马赛克地面。

当然，这种住房并不是惟一的范例，它们在庞贝和其他城市中极为典型，但在像罗马这样的大型城市却十分少见，在那里，人们居住在多层的单元房屋中，这在后面讨论（图10-53）。



护墙支撑住土墩和石头制造的座椅。筒形拱顶还形成隧道通往竞技场（arena），即广场的中心，在那里进行角斗士们的血腥搏斗以及其他狂暴的活动。（arena是拉丁词“沙子”的意思，用他们来吮吸角斗者的鲜血。）罗马人的圆形剧场在建筑形式和功能上都与希腊剧场形成鲜明对比，后者是出演文雅高尚的喜剧和悲剧的场所。

庞贝城一间房间中的壁画（图10-12）记录了公元59年发

生在圆形剧场中的一次不幸事件。当庞贝城和相邻的努斯城举行竞赛的时候，一场争斗在他们之间发生。战斗的结果是多人重伤，并导致长达十年的禁令以杜绝此类事件再次发生。壁画上有布制的遮阳篷（velarium，露天剧场的遮日篷），可以从竞技场顶端放下来为公众遮挡阳光和雨水。同样有特点的是，剧场外还有两个楼梯（并不见于图10-11），可以允许大量人流从这里出入竞技场，这是同类建筑中比较古老的样式。



10-13 “维提之家”的中庭，意大利庞贝，公元前2世纪。重建于公元62-79年。

### 贵族和获释奴隶的住房

在庞贝，就像现代的城市和村镇一样，私人住宅占据了大部分空间。庞贝保留下的罗马民用建筑（见“罗马人的住房”，第255页）是独一无二的，是公元79年火山爆发灾难的珍贵副产品。庞贝保存得最好的房屋之一，就是后来经过部分重建，现已成为任何一位游客游览庞贝必定光顾的“维提之家”（House of the Vettii）（图10-13）。这里原本是庞贝城的一处老宅，在公元62年的地震之后重新修建并重新绘上壁画。图版的角度是从咽门处拍摄的。从中可以看到，方形蓄水池位于中庭的中心，上方敞开，而图中的背景就是带有大理石桌和华丽壁画的列柱花园，它们都完成于这座维苏威城市的最后几年。在那时，这套住房为两兄弟所拥有，奥卢斯·维提斯·雷斯提特斯（Aulus Vettius Restitutus）和奥卢斯·维提斯·康维瓦（Aulus Vettius Conviva），这可能是两个自由民，通过经商致富。他们的财富使他们可以买下并装修这样一所原先只能为贵族所有的时髦的城市住宅。

公元前2世纪庞贝的一座华丽住房，即所谓的“农牧神之家”（House of the Faun），注解了李维所说的“对希腊物品的狂热”，那是共和国时期艺术和建筑的特点。房屋因中庭中所树立的一尊希腊风格青铜雕像而命名。墙壁上描绘着希腊式的第一风格壁画（见第257页），在一间通往柱廊的房屋地面上，发掘者发现了一幅描绘亚历山大大帝与波斯皇帝大流士作战的马赛克绘画（图5-69），这是一件公元前4世纪希腊板上绘画的复制品。

## 绘画

### 四壁皆画

维苏威火山四周的房屋和别墅是壁画的宝库，这些随处可见的壁画是古代世界室内装饰风尚演变最为完整的记录。绘画数量惊人，充分展示出那个时代的繁荣昌盛和审美趣味。在今天，即便是非常富有的人家，又有多少住宅几乎每个房间都能拥有专门定制的壁画呢？

在庞贝及附近赫库兰尼姆（Herculaneum）的早期发掘中，发掘者几乎只专注于有人物的镶嵌板画，尤其是那些描绘古希腊英雄和著名神话的绘画，而这些绘画只是整个墙壁设计的一部分。他们将这些嵌板从墙面上切割下来并转移到那不勒斯考



10-14 “萨谟奈人之家”咽门处的第一风格壁画，意大利赫库兰尼姆，公元前2世纪末。

古博物馆。(圆形剧场中争斗的壁画,图10-12,就遭受了这样的命运。)此后,一些开明的考古学家中止了这种从墙上切割的行为,并最终开始严肃地把墙壁设计当作一个整体来看待。19世纪下半叶,德国艺术史学家奥古斯都·马奥(August Mau)将这些不同的壁画图式分成四种所谓的庞贝风格,按照年代顺序依次排列。虽然后来对马奥的分类体系在细节上进行过精练和修改,但它仍旧是研究罗马绘画的基础。

### 第一风格和希腊绘画

第一风格(the First Style)也曾被称为大理石风格(Masonry Style),因为修饰者的目的是要用绘制的灰泥浮雕(石膏)来仿制昂贵的大理石板。在赫库兰尼姆的“萨谟奈人之家”(the Samnite House)入口处(图10-14),参观者会产生一种错觉,认为墙壁是或者至少看上去像是从地中海采石场运来的大理石。这种装饰墙面的方法类似于现代的做法,在私人藏书室和公共会议室,用廉价的建筑材料模仿真正木板的肌理和形状。然而,这种做法也并非庞贝人或罗马人所独有。文献证明早在公元前4世纪晚期的希腊就已经出现用第一风格装饰的墙壁。公元前2世纪晚期和公元前1世纪早期第一风格在罗马房屋中的运用,成为罗马共和国建筑希腊化的又一例证。

第一风格绘画最好的例子,比如萨谟奈人之家中的壁画,创造出极为逼真的大理石错觉。(真正用大理石板修饰的墙面,

见图10-50、17-15。)罗马的墙上绘画都是真正的壁画(见“湿壁画”,第19章,第543页),趁灰泥底未干时画上颜色,表面的辉煌效果取决于艰辛的墙体准备工作。墙面要用平滑的泥铲涂上好几层灰泥,如果赞助人资金充足的话,还可以在灰泥中混入大理石粉。绘制完成,等表面干透后再进行打磨,直到呈现出大理石般的效果。

### 错觉主义的胜利

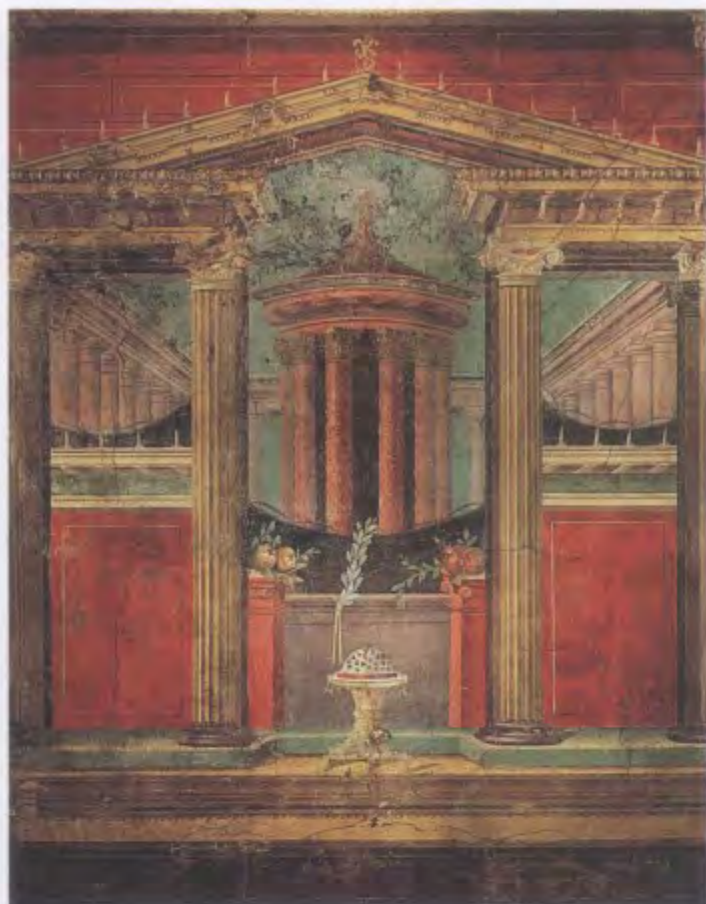
第一风格从未完全过时,但在公元前80年后一种新的壁画风格开始流行。第二风格(the Second Style)与第一风格在几乎所有方面都是对立的。有些学者认为第二风格在希腊早有先例,但更多的人相信这是罗马人的发明。当然,第二风格是在意大利发展起来的,这种风格一直广为流行到公元前15年左右、第三风格(the Third Style)出现之前。第二风格画家并不像第一风格画家那样以创造优雅的大理石墙面为目的,他们更倾向于突破房屋墙壁的限制,代之以想像出的三维视觉空间错觉。他们完全通过图像来达到目的。第一风格的灰泥模板让位于第二风格的平整墙面。

### 庞贝的《狄奥尼索斯秘仪图》

这一新风格的早期代表作品保存在庞贝一所名为“秘仪别墅”(Villa of the Mysteries)的房间里(图10-15)。这所别



10-15 狄俄尼索斯秘仪壁画,意大利庞贝,秘仪别墅5号房间中的第二风格壁画,公元前60-50年。壁上装饰,高162厘米。



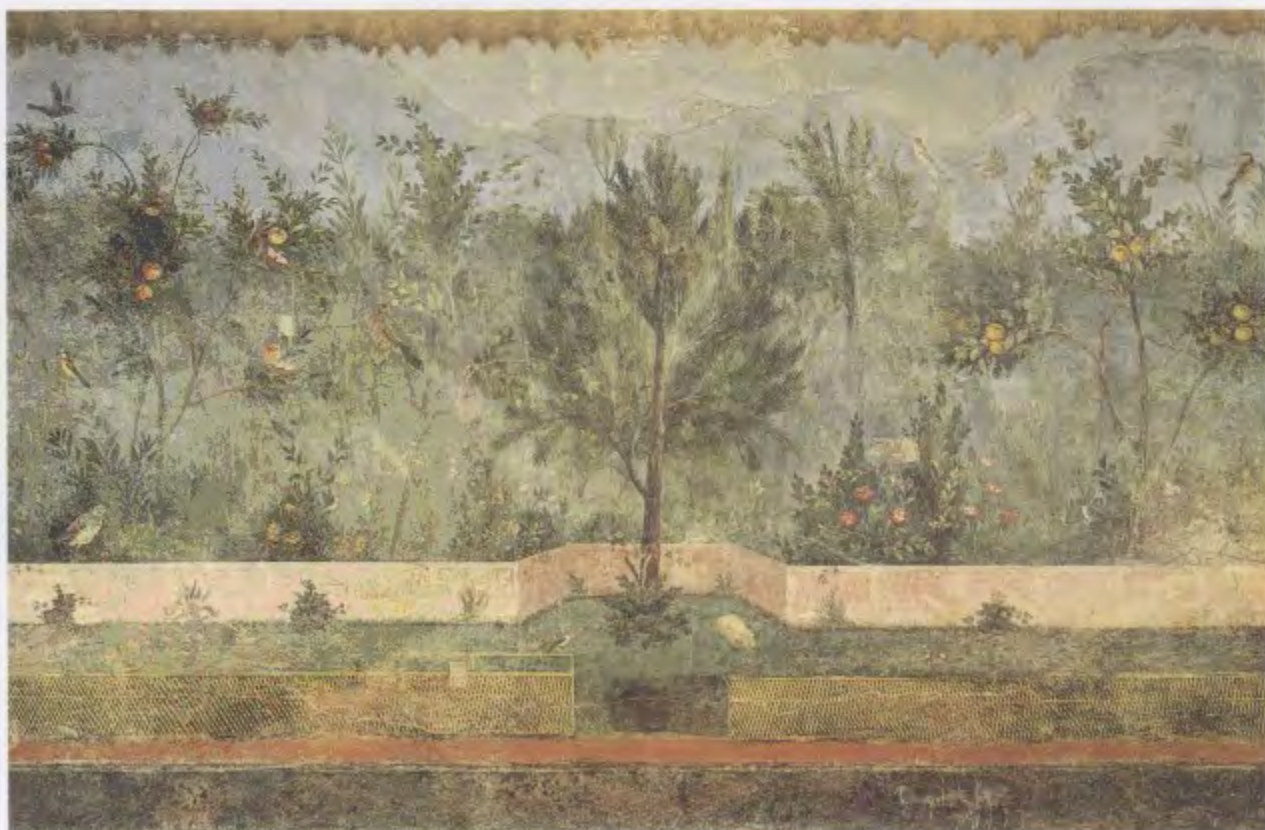
10-16 希尼斯特别墅小卧室中的第二风格壁画（全景图和圆顶建筑局部），意大利博斯科瑞尔，公元前50—40年，高267厘米。纽约大都会博物馆。

墅在那时可能用于秘密举行仪式以祭祀希腊酒神狄俄尼索斯(Dionysos, 罗马称巴库斯Bacchus)。在当时的意大利,狄俄尼索斯是流行于女性群体的非官方秘密宗教信仰的核心。狄俄尼索斯秘仪的具体举行方式已经不得而知,但环绕屋内的绘画表现出普通人(除一个男孩以外均为女性)与神话人物之间的关联,为了解这一仪式的初始部分提供了某些线索。在这些仪式中,妇女们仿效阿里阿德涅(Ariadne, 国王米诺斯King Minos的女儿),与狄俄尼索斯举行婚礼。

接近真人大小的人物背后是一系列经过绘制的嵌板,它们

也像第一风格那样模仿大理石效果,但没有用浮雕。在大理石墙的前面(实际上是在同一个二维平面上),画家制造了一个浅层的壁台假象,人与众神在那里环绕着整个房间。特别令人吃惊的是画家对房屋拐角处几个人物之间关系的处理。例如,后墙靠右侧一个半裸带翼的女人正跨越空间用鞭子抽打右墙最左端的一个女人,这个女人跪在地上,裸露出后背(此人被接纳并将成为狄俄尼索斯的新娘)。在古希腊,再没有哪里能与这间房屋相媲美了。尽管出现了狄俄尼索斯、萨提洛斯(Satyrs)和其他希腊神话人物,但这间房屋却完全是罗马人的设计风格。

10-17 花园风景,意大利普里马波塔,第二风格绘画,发现于利维亚别墅,公元前30—20年,高200厘米。罗马国家博物馆。



## 古代遗物中的透视绘画

在早期第二风格代表作品《狄俄尼索斯秘仪》壁画中，空间错觉就像投射到房间墙壁上的一块绘画平面，仍有局限。而在成熟的第二风格的设计构思中，画家们创造出一个延伸于整个墙面的三维世界。最好的例子莫过于博斯科瑞尔(Boscotrecase)希尼斯特别墅(the Villa of Publius Fannius Synister)一间卧室中的壁画(图10-16)。此地与庞贝相邻，建于公元前50年至公元前40年之间。这些壁画一经发现便被转移到别处，如今它们是纽约大都会艺术博物馆重建的罗马卧室的一部分。第二风格画家在房间四壁之上向人们展示出意大利城镇和圣殿的场景风貌。绘制的街道和城门仿佛在邀请参观者穿过墙面进入画家创造的另一个世界。

尽管博斯科瑞尔画家在运用这种方法时并不总是很谐调，但这位罗马艺术家向我们显示了他对于直线透视(单一灭点)的认识，而这常被错误地认为是意大利文艺复兴时期艺术家的创新(见“表现空间中的事物:早期文艺复兴时期的透视体系”，第21章，第594页)。在这种透视中，所有向后退缩的线都延伸交会于画面中轴线上的一点，以此来表现深度和距离。古代作家指出，公元前5世纪的希腊画家最先使用直线透视法来设计雅典的舞台布景(因而它的希腊名为skenographia或scene painting，即布景制作)。这种方法在一处偏远的博斯科瑞尔卧室中得到了最为成功的运用，画面中一个矮门把人们的视线引向一座由围柱支撑的圆形神庙(见图中细节)。在更晚些时候建成的“假面之家”(Room of the Masks)中，这种单一灭点透视运用得更为和谐，且规模更加宏大，这一建筑有可能是奥古斯都皇帝建在罗马帕拉蒂尼山上的府邸。在其他庞贝为数众多的宅邸中，艺术家们对第二风格的运用稍显逊色。第二风格画家们总是试图将罗马房屋无窗的墙面转变为“画-窗”式景观，以此拓宽整个房屋的可视空间，而达到此种效果的有利工具就是直线透视法。

## 一位皇后的绘画花园

第二风格“画-窗”墙壁的最后范例发现于利维亚(奥古斯都皇帝的妻子)乡间别墅中(Villa of Livia)，该别墅位于罗马北部的普里马波塔(Primaporta)。其中有一间半地下的拱顶房屋，房屋四壁都装饰成繁茂的花园风景(图10-17)。画家完全忽略了墙面，甚至都不将其作为这个风景的一个构成元素，惟一存在的建筑元素也只是花园自身简易的篱笆。为了使景物后退，画家掌握了另一种透视，即空气透视法。在这种透视中，物体越远描绘得越朦胧，以此来表现画面的深度。在利维亚别墅中，前景中的篱笆、树木和花鸟描绘得都很精致，而后景中茂盛的植物细节就不那么清楚了。迄今为止人们考察的墙上绘画中，只有锡拉岛(Thera)的风景壁画(图4-10)描绘了与此近似的全景式自然景观。但在爱琴海的壁画里，白色的天空和红色、黄色、蓝色石块的组合，并没有成功地创造出一个充满空气和阳光的世界假象，哪怕这个世界离我们只有几步之遥。

## 典雅奇妙的第三风格

利维亚华丽而青翠的花园风景与第一风格刚好处于两个极端，后者通过将墙壁改造成大理石板的效果，加强而非否



10-18 第三风格壁画局部，意大利博斯科特雷卡塞，阿格里帕·波斯杜马斯别墅15小卧室，公元前10年，高233厘米，纽约大都会艺术博物馆。

定墙体那种沉重的实体感。但和当今社会一样，罗马世界人们的趣味也在迅速变化，就在普里马波塔别墅的墙面修饰成花园风景后不久，罗马的赞助人们开始青睐一种重新强调墙面本身的壁画设计。在庞贝绘画的第三风格中，艺术家们不再试图以他们自己创造的三维空间来取代墙面，他们也不再模仿希腊君主的大理石墙壁外观，他们开始将精细而奇妙的线性图案画在主要以单色(一种颜色)为主的背景上，以此修饰他们的罗马赞助人的房屋墙面。

## 材料与技法

## 罗马的书籍插图

成百上千埋藏在维苏威火山城市中的绘画得以重现，往往给人这样一种假象，即罗马绘画有据可证，艺术史学者们可以依此追溯它们详细的发展演变过程。但那不勒斯海湾周围的庞贝、赫库兰尼姆和其他城镇所能提供的只有壁画。和希腊一样，除了罗马时代埃及人留下的少数作品（图 10-63、10-64），没有发现绘制于木板上的罗马绘画，也没有发现过任何表现战争和围攻城池等盛大场面的画作，而这类作品常常在罗马人举行的凯旅游行中展示，然后陈列在公共建筑中，用来永久纪念某位将军对该城邦的伟大功绩。

尽管艺术史学家们知道曾有大量带插图的书籍存在过，但很显然，他们基本上都已失落。现存最早带插图的手稿（非常不完整）是《梵蒂冈的弗吉尔》（*the Vatican Vergil*），创作于公元 5 世纪早期。它最早的版本含有为弗吉尔全部作品所作的两百多

张插图。留存至今的仅有《埃涅伊德》和《田园诗》中五十张带插图的折书页（folios）。

这里的插图（图 10-19）是《田园诗》原文中的一页。这里，弗吉尔记述了他在他林敦（Tarentum，即塔兰托 Taranto，意大利南部城市）附近一个简朴农庄中的见闻。农庄属于一位来自于小亚细亚科里库斯（Corycus）的老人。这幅带框的插图在该页下部，这位老农坐在画面左边，他的农舍位于画面背景部分，从四分之三角度进行描绘。老农正在讲述乡村简朴生活的乐趣以及他的园艺技巧。他的听众是两个劳动者和画面最右边一身农民装扮的弗吉尔本人。这幅插图用快速的笔触来表现空间和大气，仿佛是对庞贝风景画的追忆。事实上，插图厚重的画框可以在庞贝晚期壁画的众多风格中找到相应的形式（图 10-20）。

新风格最早的范例之一出现在博斯科特雷卡塞（Boscotrecase）的阿格里帕·波斯杜马斯别墅（Villa of Agrippa Postumus）中的一个房间（图 10-18）。这里离庞贝不远，是皇室家族的一份产业。别墅中的壁画可能刚好完成于公元前 10 年之前不久。在这里看不到艺术家为了突破墙壁限制而利用视觉幻象的绘画。虚幻纤细的长柱替代了第二风格庄严肃重的圆柱，这些柱子支撑着极轻的顶梁，而它们不过是对山墙的摹仿。在这精致典雅的建筑构架中心，是一幅悬浮于墨黑背景上的纤巧的风景画。很难想像，它与利维亚乡村别墅中那幅全景花园风景之间竟存在如此鲜明的对比。在其他第三风格墙壁上，风景和神话场景绘制在类似的框架中，就像挂在墙上的现代油画。这些被框起来的作品永远都不会被误认为是敞向屋外世界的窗口。

## 罗马绘画与拉丁诗歌

尽管普里马波塔和博斯科特雷卡塞两个别墅的风景画在风格上存在很多差异，但它们都揭示了人们对于乡村生活的热爱以及对自然的理想化，而这也同样表现在利维亚和奥古斯都的同人弗吉尔的田园诗中。霍勒斯（Horace），奥古斯都时代另一著名诗人，也在他的一首颂诗中表达了城市人从乡间别墅得到的满足。在那里，生活是美好、简单而自然的，这些与城里人对金钱和权力的贪婪恰呈鲜明对照。一件公元 5 世纪为弗吉尔诗篇所作的插图手稿（图 10-19）现存于梵蒂冈图书馆。手稿不仅收录了弗吉尔的田园诗，它还为罗马插图书籍原貌的研究提供了非常有价值的证据（见《罗马书籍插图》，本页上方）。



10-19 科里库斯的老人，梵蒂冈的弗吉尔，对折的第 7 页左，公元 400—420 年。羊皮纸上蛋彩画，31.7 × 30.4 厘米。梵蒂冈图书馆。





10-20 尼禄的金殿 78 号房间，意大利罗马，第四风格壁画，公元 64—68 年。

### 尼禄和第四风格

在第四风格 (the Fourth style) 中，人们再一次表现出对于错觉艺术的兴趣。这一风格在公元 62 年庞贝大地震时期开始流行，当公元 79 年这座城市掩埋在火山灰下时，它已经是当时最受青睐的墙面装饰形式。在第四风格早期作品中可以看到它与第三风格的承接关系，如罗马豪华的尼禄金殿 (Domus Aurea) (见“一座皇帝的享乐宫殿：尼禄金殿”，第 270 页) 中第 78 号房间 (图 10-20)。所有墙面都是一律的乳白色。在一些地方，艺术家在单色背景上直接画上海生动物、各种鸟类以及其他母题，非常接近博斯科特雷卡塞别墅中的风景画 (图 10-18)。这里也有风景画——像带框的绘画那样悬挂在墙壁上每个白色单元的中心。尽管第四风格所建构的景观是非理性的幻想，但人们透过墙面所看到的也仅仅是整个设计的一部分。观赏者们不愿去看都市风景，也不驻足于柱廊围绕的神庙，而是欣赏那些建筑的碎片——支撑半面山墙的柱廊或是无所支撑的双层柱群——绘制在与其它墙面无异的白色背景上。在第四风格中，建筑恰好转变为画家装饰技巧中的又一母题。

### 火山爆发前夕的绘画

第四风格后期的壁画仍旧遵循相同的设计原则，但是画家们开始排斥第三风格和第四风格早期风格中的静谧典雅，那种典雅追求繁缛的细节，有时甚至是绚烂色彩的杂糅。庞贝“维提之家” (House of Vettii) 里的“伊克西翁房间” (Ixion Room) (图 10-21) 刚好在维苏威火山爆发前用这种风格绘制完成。在一次地震之后，维提厄斯 (Vettius) 兄弟将这个房间改建为该府邸的餐厅，它正好通向图 10-13 背景中的柱廊。

这间餐厅的装饰格调是此前所有风格的浓缩，它同样也是折衷主义的又一例证，而这也早被认为是罗马艺术的普遍特征。例如，最底层的区域成功模仿了造价昂贵的进口多色大理石，虽然事实上这种错觉创造并不像第一风格那样依赖于浮雕。房间拐角处巨大的白色平面，平面上精巧的植物纹饰，以及悬浮于中间的绘画母题，都吻合最高雅精致的第三风格设计。但是，真正的第四风格由碎片般的建筑景致构成，它们位于伊克西翁房间的墙壁中央及更上层的区域。这些景观彼此之间毫无关系，并不构成一个超越墙壁的完整城市风景，其中还有人物，如果



10-21 维提之家，庞贝，伊克西翁房间（餐厅P）的第四风格壁画，公元70—79年。

这些人物迈步前行的话，哪怕他们只跨出一步，也会跌倒到房间里。

### 罗马墙壁上的希腊神话

伊克西翁房间 (Ixion Room) 这一别称来自后墙中间一幅壁画上的神话故事。伊克西翁试图诱惑赫拉，宙斯把他绑在永远旋转的车轮上作为惩罚。两侧墙壁上的镶嵌画中同样也以希腊神话为主题。伊克西翁房间如同一个墙上挂满绘画的小型私人美术馆，就像许多现代房间里陈设的那样。学者们相信，这里的壁画，还有其他一些第三和第四风格的神话作品，都是依据现在已经失传的希腊板上绘画而来，虽然数量不是很多，但如果确实如此，那么这些作品就是“古代大师”艺术的真正的摹本。这些绘画也可以证明，自马塞卢斯把叙拉古的珍藏带到罗马之后三个世纪，罗马人对希腊艺术作品的热爱仍不减当年。

神话人物也是罗马马赛克装饰喜欢选用的主题。赫库兰尼姆的“尼普顿和安菲特律特之家” (House of Neptune and Amphitrite) 的名字取自房间里的马赛克壁画 (图 10-22)。在一个精致的壁龛里，轮廓清晰的海神尼普顿和他的妻子安菲特律特似乎正统辖管理着壁龛前花园里的喷泉中喷涌的水花。在古代世界，马赛克通常用来装饰地面 (如《伊苏斯之战》 [Battle of Issus], 图 5-69)，一方面这种小块的镶嵌物可以使地面更加持久耐用，一方面又可以起到装饰美化的作用。然而，到罗马统治的时代，马赛克也用来装饰墙壁甚至天花板，这就为中世纪在墙壁和拱顶上大量运用马赛克装饰开了先河 (见“镶嵌画”，第 11 章，314 页)。

罗马壁画和马赛克装饰所选用的主题极为多样。虽然神话题材非常流行，相当数量的其他主题同样存在。就像前文提到的，风景画常常出现在第二、第三、第四风格的壁画里。绘画和马赛克也描绘历史场景，如伊苏斯之战马赛克装饰，又如庞贝圆形剧场中的争斗壁画 (图 10-12)。



10-23 一对夫妻的肖像，意大利庞贝，庞贝 VII 2.6 房间的壁画，公元 70-79 年。58.4 × 51 厘米。那不勒斯国家博物馆。

### 矫饰的个人肖像

既然罗马人有把杰出的祖先肖像陈列在中庭的习俗，那么在庞贝许多家庭的墙壁上发现肖像画也就不那么令人惊讶了。虽然几乎所有这些画作在发现之后都从墙壁上切割下来运送到那不勒斯，悬挂在考古博物馆里，似乎这些板上绘画和后世画在画布上的肖像画一样都是独立的作品。有机会一定要去那不勒斯看看那件描绘一对夫妇的肖像 (图 10-23)，它原本是一个庞贝住宅向中庭敞开的谈话间 (exedra) 墙壁上的一部分。男子手持卷轴，女子手拿一枝尖笔和用于书写的蜡板，这是标准的罗马新婚肖像。那些细节描绘表明，他们两人都受过良好的教育——即使他们并没有受过什么教育，甚至完全不识字，而且这很有可能是真的。这种肖像就类似于我们今天的结婚纪念照，新娘和新郎穿着租来的礼服摆出姿态，那礼服以前没有穿过，以后也不会再穿。与服饰和象征物的模式化相反，头部不是那种标准头像，而是在仔细研究过那对男女的面部特征之后精心描绘的。这是罗马人物造像传统中写实肖像的另一例证，也是自共和国将军肖像在蒂沃利首次发现之后，罗马肖像传统复兴的一个实例 (见“罗马肖像的角色扮演”，第 266 页)。

### 图绘静物

罗马画家对人们日常生活中各种事物外形的关注可以与他们对个人肖像特征的兴趣相媲美，只有这样才能解释为什么在第二、第三、第四风格壁画中常常会包含有静物画。一组带有桃子和玻璃水瓶的静物是赫库兰尼姆一处壁画的细节



10-22 尼普顿和安菲特律特，意大利赫库兰尼姆，尼普顿和安菲特律特之家。夏日餐厅中的马赛克壁画，公元 62-79 年。



10-24 有桃子的静物。一幅第四风格壁画的局部，意大利赫库兰尼姆，公元62-79年，35.6 × 33.2厘米。那不勒斯国家博物馆。

(图10-24)，很好地说明了罗马画家们在描绘这些静物的时候试图创造出视错觉的效果，就像他们的建筑画和风景画那样。在画面上，他们小心谨慎地处理光影中最暗的投影和最亮的高光。毫无疑问，创作这件作品的艺术家是特意摆出一组静物再对着实物写生。连着茎叶的水果和玻璃广口瓶放在架子上，造成一种不经意的错觉，仿佛橱柜里几件物品是随意摆放着的。

直到17、18世纪荷兰静物画出现之前，艺术史家们再没有发现有谁像这些罗马人那样细致地研究描摹食物和其他没有生命的物品(图24-54)。罗马壁画在素描、透视或者光影的处理上不如荷兰绘画准确细腻，然而，他们对于错觉的创造表明古代画家们在再现技巧上的精深造诣。艺术家似乎是要把事物的外貌理解为光线作用下的结果，把物体反射和吸收的光线都描绘出来，一个栩栩如生的物体就在画面中出现了。

## 早期帝国

### 征服安东尼和克莉奥佩特拉

公元前44年3月15日，朱利叶斯·恺撒遇刺身亡之后，罗马世界陷入血腥的内战。战争持续了十三年，直到恺撒的外甥及养子屋大维(以奥古斯都之名广为人知)在希腊西北部的亚克兴海角(Actium)击溃了马克·安东尼和埃及女王克莉奥佩

特拉的海军之后才结束，安东尼和克莉奥佩特拉自杀，而曾经是古代世界最富裕和最强大的埃及，也在公元前30年成为日益扩大的罗马帝国的一个行省。

历史学家们认为，当罗马元老院在公元前27年的那一天授予屋大维以神圣的奥古斯都称号(公元前27年-公元14年)时，古老的罗马共和国开始转变为新生的罗马帝国。帝国表面上是共和国的延续，有着相同的官僚体系，但事实上奥古斯都成为元首(princeps，即第一公民)，掌握所有最关键的职权。他身兼执政官和最高统帅(imperator，“emperor”一词就是从这里来的)之职，然后在公元前12年，成为大祭司(pontifex maximus，国家宗教的最高祭司)。这些职衔赋予奥古斯都管理罗马公共生活所有方面的权力。

### 罗马治下的和平

随着军队在帝国边境控制住局势，而国内又没有政敌，奥古斯都为饱受战乱之苦的地中海世界带来和平和财富。这一时期称之为“奥古斯都的和平”(Pax Augusta)，由奥古斯都带来的和平大约持续了两个世纪之久。后来一概称之为“罗马治下的和平”(Pax Romana)。在此期间，罗马皇帝们在帝国境内完成了无数公共工程：道路、桥梁、广场、神庙、巴西利卡、剧院、圆形剧场、市场以及浴室，规模空前。遍及各地的皇帝肖像和凯旋门上记述皇帝壮举的浮雕，都在提醒人们想到当前的繁华由何而来。这些肖像和浮雕所呈现出的帝王及其功业，与历史事实之间鲜有吻合。但他们的目的本来也不是为了提供一个客观的记录，而是去塑造一种公共观点。罗马的皇帝们及其所雇佣的艺术家们在利用艺术和建筑达到宣传目的时，几乎无往而不胜。

## 奥古斯都和朱利亚-克劳狄王朝 (公元前27-公元68年)

### 神之子统治罗马

当奥古斯都在公元前44年继承恺撒的事业时，年仅19。当他于公元前31年在亚克兴战胜安东尼和克莉奥佩特拉，成为地中海世界毋庸置疑的霸主时，还没有度过32岁的生日。以老人治国为特征的罗马共和国在经过近五百年的时光后突然结束。恺撒在死后被尊为神，而奥古斯都从来没有宣称过自己是神，但却以神之子自居。他的肖像——由国家聘请艺术家大量制作——设计为神一样的领袖形象，一个神奇的、永远不会衰老的领导者。虽然奥古斯都只活到公元14年，但即使在他生命将要走到尽头的时候，他的官方肖像依然是一个英俊的少年(见导论图-10)。这种观念在用电视、网络、杂志以及报纸展示领导真实相貌的今天看来也许会显得荒唐可笑，但在古代，没有多少人可以实际看到皇帝的样子。最为人熟知的是他的官方形象，而这是可以人为操控的。



10-25 作为将军的奥古斯都雕像，意大利普里马波塔，公元前20年。青铜原件复制品，大理石，高200厘米。梵蒂冈博物馆。

奥古斯都理想化的肖像在共和时期找不到先例，但古典时期的希腊艺术却用雕像在美化帝王。在普里马波塔，奥古斯都妻子利维亚的别墅里发现的奥古斯都雕像（图10-25）把这位皇帝刻画成一位将军。（另有把他刻画成其他角色的形象。见“罗马肖像的角色扮演”，第266页。）雕像以波利克利特（Polykleitos）的《持矛者》为原型（图5-38）。但在这里，皇帝像演说家奥利·米特勒（图9-15）那样抬起右臂向他的军队致辞。虽然这里的头像不是一个无名无姓的运动员而是一个具体的人，但雕像的形体，边缘锐利的眉毛，像帽

子一样覆盖在头上的头发都是在模仿波利克利特的风格。胸甲上雕刻的是当时的事件，帕提亚人（Parthian）归还他们曾经俘获的罗马军旗。雕像脚下的丘比特服务于另一个目的。恺撒的家族，朱利叶斯，他们的祖先可以追溯到维纳斯，在这里出现维纳斯的儿子丘比特，就是在隐晦地提示奥古斯都神圣的出身。普里马波塔的这个雕像上的任何一个设计都在传达某一政治信息。

### 不老的皇后

利维亚胸像（图10-26）表明奥古斯都的妻子同样分享了皇帝的永恒青春。尽管头上戴着罗马最时尚的头饰，头发在额头盘卷后梳到后颈结成发髻，利维亚毫无瑕疵的肌肤以及线条流畅的面部刻画都来自于希腊古典时期的女神雕像。利维亚在奥古斯都之后又活了十五年，87岁时去世。在她的肖像中，各种新款头饰不断变换，但她的面容永远年轻，以吻合她在罗马不断提高的地位。

### 纪念奥古斯都的和平

在公元前9年利维亚生日的那一天，奥古斯都奉献奥古斯都和平祭坛（Ara Pacis Augustae），以纪念他最重要的成就，



10-26 利维亚胸像，埃及法尤姆，公元1世纪早期。大理石，高34.3厘米。哥本哈根嘉士伯艺术博物馆。

## 艺术与社会

### 罗马肖像的角色扮演

在罗马帝国的辽阔土地上，皇帝、皇后及其家族的肖像陈列在每一个城市中——广场、巴西利卡、浴室、市场；神庙正面；凯旋门顶端——所有雕像能够摆放的地方。从不列颠 (Britain) 到叙利亚 (Syria)，雕像的头部都没有什么大的差别。所有这些都是官方图像的复制品。或者从外地输送过来，或者由本地艺人精心仿造。但雕像头部可以安置在各种不同的身体上。选择何种类型的身体取决于此人在罗马社会中的身份地位，以及理想中帝国家族成员应该具备的仪表姿态。例如奥古斯都的肖像，并不仅仅只用将军的形象来表现 (图10-25)，还可以是为保护人民而接受王冠的形象 (导论-10)、戴面罩的祭司、宽大衣袍的政府官员、马背上的军队指挥、英雄般的裸体战士，以及各种罗马神灵，包括朱庇特、阿波罗和墨丘利。

这种角色扮演并不只局限于皇帝和王子，还扩展到他们的妻

子、女儿、姐妹和母亲。利维亚雕像 (图10-26) 就把她塑造为女神，包括谷物女神、朱诺、维纳斯和女灶神维斯塔。她还以健康、公正、仁慈的化身出现。事实上，硬币上的帝国女性形象不但以女神的形象出现，同时也是女性美德的体现。例如，小福斯蒂娜是马库斯·奥里利厄斯的妻子和13个孩子的母亲，她在各种可供选择的形象中多表现为维纳斯和富饶的化身 (Fecundity)。塞普蒂默斯·塞维鲁的妻子朱莉娅·多蒙娜，她在肖像中扮演朱诺、维纳斯、和平以及胜利。

普通公民也要进行角色扮演。一些是要让自己显得更为文雅，如前面论述过的庞贝一对夫妇的肖像 (图10-23)。一些则使自己在棺材上的形象可以与希腊英雄 (图10-61) 和罗马神明 (图10-62) 相媲美。普通人的这种做法是在效仿他们的皇帝和皇后。

即为罗马带来和平。祭坛 (图10-27) 在意大利法西斯时期 (Fascist era) 重建，用来庆祝奥古斯都2000年诞辰，那时墨索里尼 (Mussolini) 正试图建立并领导现代罗马帝国。祭坛由方形墙壁围成，四壁雕刻有上下两层图案，下层是卷草花纹装饰，上层为人物浮雕。东西尽头的四块石板上雕刻着精心挑选出的神话故事，其中包括 (照片的右边) 埃涅阿斯 (Aeneas) 献祭的一块浮雕。埃涅阿斯是维纳斯和奥古斯都某位祖先的儿子。皇帝和埃涅阿斯之间的联系是奥古斯都实现他创建新黄金时代的政治理想的一个关键因素。史诗《埃涅伊特》 (Aeneid) 完成于奥古斯都统治的时代，这并不是一个巧合。维吉尔 (Virgil) 的这部史诗以颂扬朱利叶斯血脉建立者的方式，赞美了年轻的皇帝。

第二块石板浮雕 (图10-28) 在祭坛的另一边，雕刻了一位坐着的女性，膝头还有两个活泼的幼儿。对她的身份颇有争议。通常称她为特勒斯 (Tellus, 大地女神)，但也有人称她为帕克斯 (Pax, 和平女神)，刻瑞斯 (Ceres, 谷物女神)，或者维纳斯。不论她到底叫什么名字，她都是奥古斯都统治之下和平的缩影。在她身边，慷慨的大地生长万物，各种动物温顺相处。在她的侧面，是风的化身 (注意被风吹开的衣袍)。另一位骑在鸟身上的人，是海洋产物的象征。大地、天空和水都糅合在这一画面上，展现奥古斯都治理之下的和平与富饶。

皇室家族和其他显贵的行进行列出现在和平祭坛的北侧和南侧 (图10-29)。平行的两列带状行列明显受到帕特农神殿泛雅典娜节日游行浮雕的某种影响 (图5-48, 底部)。这是奥古斯都时代艺术家利用古典艺术原型的另一例证。奥古斯都要把他创造的新秩序展示为一个黄金时代，就像公元前5世纪中期伯里克利领导下的雅典那样。这种对古典原型的效法既体现为一件艺术品，也是一种政治宣告。

虽然如此，罗马人的游行浮雕和希腊相比仍有很大的不同。在帕特农，不同的人每隔四年就把相同的游行重新来过一次。浮雕是为所有的泛雅典娜节日游行而创作的。和平祭坛刻画了一个特定事件——也许就是公元前13年的就职庆典，那也是祭坛开始动工的时候——甚至可以辨识出当时的人物。行列中的小孩子不安分地拉着长辈的衣服，在本应庄严肃穆的场合互相交谈——简言之，孩子的行为就要像孩子，而不是像艺术史中经常出现的那种缩小的成年人。他们的出现极大地增添了游行行列的魅力，但这不是孩子出现在和平祭坛的原因，在此前小孩子从来没有在希腊和罗马的国家纪念物中出现过。奥古斯都注意到罗马贵族出生率的下降，他颁布了一系列法律以提高结婚率，确保夫妻忠诚，以及多生孩子。和平祭坛上对男子及其家属的描绘提供了一个道德榜样。再一次，皇帝用艺术去贯彻他的政治和社会主张。



10-27 奥古斯都和平祭坛(从西南角看), 意大利罗马, 公元前13-9年。



10-28 女性化身(特勒斯?), 意大利罗马, 奥古斯都和平祭坛东面的浮雕石板, 公元前13-9年。大理石, 高160厘米。



10-29 皇室家族的行进行列, 奥古斯都和平祭坛南面浮雕局部, 意大利罗马, 公元前13-9年。大理石, 高160厘米。



10-30 卡西神庙，法国尼姆，公元1-10年。

### 罗马变成大理石城市

奥古斯都最为雄心勃勃的计划，就是在首都建立一座新的广场，由一座玛尔斯神庙和神庙前有柱廊环绕的矩形广场组成。神庙和柱廊都用出产于卡拉拉（Carrara，古代的Luna）的白色大理石建造，意大利文艺复兴时期的伟大雕塑家们用的也是这里的石头。在公元前1世纪下半叶这里开辟出采石场以前，大理石必须从海外进口，成本极为昂贵，也就较少使用。一旦奥古斯都治下的意大利本土能够出产大理石，就使皇帝的一句豪言有了实现的可能，他说以前的罗马是一座砖头城市，而他要把罗马变成一座大理石城市。

大量开采卡拉拉大理石用于公共纪念建筑（包括和平祭坛）的行为必须被看作是奥古斯都更大计划的一部分，即要使他的城市能够媲美伯里克利的雅典。事实上，奥古斯都广场好几处地方都参考了古典时期的雅典，特别是雅典卫城，最明显的地方就是对伊克瑞提翁神庙（见图5-52）上层柱廊中女像柱的模仿。罗马历史也体现在其中。柱廊上有数十个立像雕刻，其中包括自埃涅阿斯以来朱利亚家族的所有主要成员。奥古斯都的广场变成一个充满想像的公共中庭。他的家族历史成为罗马历史的一部分。奥古斯都和他的继承者们修建的广场具有实际功能，他们在这个新场所办理国家事务，取代了古老而拥挤的共和广场。这些广场也为皇帝们提供了一个把他们对历史的理解展示给罗马公众的机会。

### 罗马高卢和托马斯·杰斐逊

今天奥古斯都广场已经不在，但新古典主义的奥古斯都风格仍然可以在法国南部（古代高卢）尼姆（Nîmes，古代的Nemausus）一座保存完好的神庙中体现出来（图10-30）。这个名为卡西神庙（Maison Carrée）的建筑修造时间在公元1世纪。这座比“福尔图娜·威利斯”神庙（图10-1）更大的科林斯式仿围柱神庙是以奥古斯都广场的玛尔斯神庙为原型建造的。实际上，许多学者认为，一部分参与罗马神庙的艺术家在工作结束后直接到尼姆投入到卡西神庙的建造中。

维特鲁威的《建筑十书》（*The Books of Architecture*）是文艺复兴建筑家心目中的圣经，他在这本著作中记述了卡西神庙和奥古斯都广场的建筑风格与罗马人混凝土技术之间的关系。托马斯·杰斐逊（Thomas Jefferson）也对卡西神庙大加赞赏，并以此为蓝本设计了弗吉尼亚州（Virginia）首府里士满（Richmond）的首府大厦（State Capitol）。



10-31 嘉德水道桥，法国尼姆，公元前16年。



## 罗马和平的果实

奥古斯都在尼姆更早完成的一项工程是今天以嘉德水道桥 (Pont-du-Gard) 著称的那座伟大的引水桥梁 (图 10-31)。在罗马统治的这片宽广的土地上遍布数百万民众,他们都需仰赖政府提供食物、水、医疗服务,还有政治管理和军事防卫。单就食物供给而言,为城市居民提供充足的生活用水是最为紧迫的需求。早在公元前4世纪,罗马人就修建导水管道把高山的水源连接到台伯河畔的城市。等到罗马权威遍及整个地中海世界时,帝国的每一处殖民地都要兴建相应的引水管、道路和桥梁。

嘉德水道桥展现了罗马工程师的高超技艺。这一引水管道每天从30英里外的水源为每一个尼姆城的居民引来大约100加仑的生活用水。水流在地心引力的作用下跨越了一段相当长的距离,这就要求连接水源和城市的水道一直保持倾斜。来自高山水源的引水管道要跨越加德河 (Gard River), 嘉德水道桥的三层桥梁就耸立在加德河上方。每一个巨大的桥拱跨度约25米,由未胶结的石块砌成,每块石头重达2吨。桥梁顶端建一层小的拱门,三个拱门的跨度之和相当于下方一个大拱门的长度,它们承载引水管道。大小拱门之间明快的节奏与和谐的比例都显示出罗马工匠不但技巧超群,而且具有敏锐的审美感受能力。

## 克劳迪厄斯的粗面石工

要有许多的引水管道才能满足都城用水的需求。在克劳迪厄斯皇帝 (公元41-54年在位) 统治时期修建了宏伟的马乔雷

门 (Porta Maggiore) (图 10-32), 这是罗马两条水道 (以及两条城市道路) 的交汇处。巨大的顶层上是两条引水管道, 其中一条叠压在另一条之上, 管道里铭刻着冗长华丽的献辞, 这道门是罗马粗犷的砖石建筑风格的杰出范例。与精雕细琢的希腊化和奥古斯都建筑家所崇尚的风格不同, 马乔雷门的设计者把表面光滑的石头和表面粗糙的石头混合使用。再加上由立柱支撑的三角楣, 整个门的正立面既令人振奋, 又有些古怪。后世建筑家仔细研究马乔雷门, 许多文艺复兴时期宫殿的正立面设计受其影响颇深。

## 尼禄的建筑变革

公元64年, 克劳迪厄斯的继子和继承人尼禄皇帝 (公元54-68年在位) 统治时期, 一场大火焚毁了罗马城的大部分。之后, 这座城市按照新的防火标准重新修建, 在重建中大量使用混凝土。这种材料不仅便宜而且耐火, 有更多的使用机会, 也使罗马的建筑家们可以更多地探索这种相对较新的建筑材料的各种可能性。

在这场大火之后, 尼禄就在罗马广场旁边一大片被焚毁的土地上修建一座宏伟的帝国宫殿一事, 询问两位杰出而睿智的建筑家塞维鲁斯 (Severus) 和塞勒 (Celer) (见“一座皇帝的享乐宫殿: 尼禄金殿”, 第270页)。现已发掘的尼禄金殿包括功能不明的许多房间。墙壁由混凝土砖块建造, 绝大部分房屋由混凝土拱顶覆盖。比较重要的房间位于南面, 房间面对别墅的人工湖。一些房间还保留着华丽的装饰痕迹, 大理石贴面、经过刻画和镀金的浮雕, 还有一些房间绘有第四风格壁画 (图10-



10-32 马乔雷门, 意大利罗马, 公元50年。

## 文献资料

## 一座皇帝的享乐宫殿：尼禄金殿

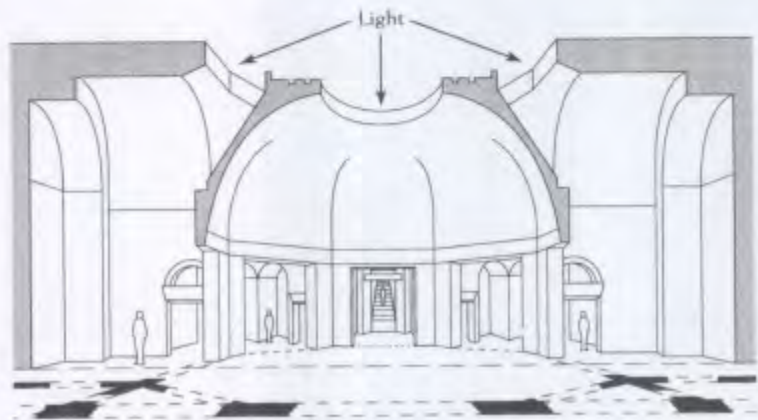
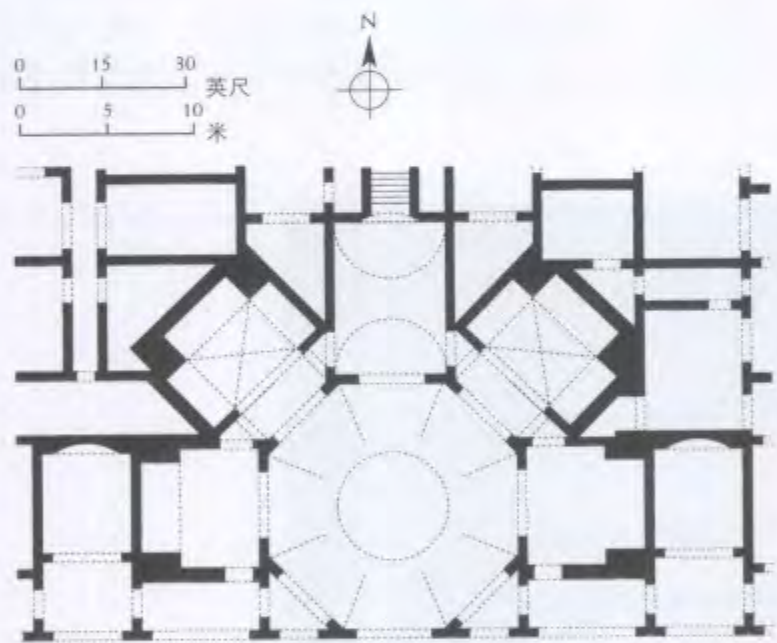
尼禄的“Domus Aurea”或金殿，是罗马中心地带一座穷奢极侈的别墅。公元2世纪一位罗马传记作家苏埃托尼乌斯(Suetonius)对此有生动描述

大厅入口大得可以放下一个巨大的雕像(装扮成太阳神的尼禄雕像)，高达120英尺；带立柱的门廊排列开来有整整1英里。一个像海一样辽阔的池塘，环绕它的建筑像一座座城市，四周的风景包括耕地、葡萄园、草坪以及林地——家养和野生的各种动物在其中徜徉。房间各处遍布黄金，镶嵌着宝石和珍珠母。所有的餐厅都用象牙装饰天花板，嵌板可以滑动，制造一场花雨，或向(尼禄)的客人喷洒香水。主餐厅呈环形，屋顶可以旋转，依据时间的不同形成白天和黑夜的天空。海水，或者硫磺水永远荡

漾在浴池里。当宫殿以这种奢靡的风格装修完毕，尼禄谦逊地说：“好了，现在我终于可以活得像个人了！”<sup>①</sup>

苏埃托尼乌斯的描述是一个很好的提示，那些到罗马废墟上参观的旅游者所能看到的，只是原本灿烂辉煌的结构映射出的一点灰暗印迹。只有在极少数情况下，例如罗马万神殿(图10-50)，能够使观众体验到建筑家所试图达到的效果。即使在那里，许多大理石嵌板也是后来添补上去的，圆顶上的镀金青铜也都遗失了。

<sup>①</sup>罗伯特·格雷夫斯(Robert Graves)译，苏埃托尼乌斯：《十二恺撒传》(The Twelve Caesars)(纽约：企鹅出版社，1057；插图本，1980)，197-198。



10-33 塞维鲁斯和塞勒，尼禄金殿八边形大厅设计图(上)和局部图(下)。意大利罗马，公元64-68年。

24)。这些房间的结构颇为平常，但与其他房间分隔的八边形大厅(图10-33)，却显示出塞维鲁斯和塞勒在建造混凝土建筑中所达到的新成就。

八边形房间的天顶是建造在八个边上的一个半圆球体，向中央上方的圆孔攀升。大厅内侧的五个边放射状延伸出矩形小房间(另外三边直接或间接地对着室外)，房间上方为拱顶。这些卫星般的房间墙壁上有内凹的壁龛，使建筑更有生气。中间一个房间还有一个瀑布。小房间的拱顶与中央大厅连接，中间没有墙壁阻隔，大厅的自然光可以进入周边房间从而提高建筑的采光度。但最重大的意义还不在于此，而是在于第一次，建筑的墙壁和拱顶不是限制空间，而是用来塑造空间。

今天，这一八边形大厅上镶嵌的大理石和描绘的壁画都已经脱落，只剩下混凝土外形挺立着，但这也吸引观众把注意力集中在设计中的复杂空间结构上。当步入这些房间时，看到的中央八边形圆顶不是由墙壁而是由八个角上的墩柱在支撑。墩柱之间的开口和空地十分宽阔，似乎那些边上的房间都是中央大厅的延续。不同大小和比例的空间单元在各种拱顶之下统合成一个既复杂又完整的三维动态结构。尼禄时期的建筑不仅非常具有创造性，而且也是探索混凝土材料运用的自然延续，这种材料不会仅仅局限在传统梁柱结构的直线形式之上。

## 弗拉维王朝(公元69-96年)

尼禄狂妄自大的行径最终导致他在公元68年自杀，克劳迪厄斯王朝终结。在一年的明争暗斗之后，维斯帕西安(公元69-79年在位)赢得了这场短暂却血腥的斗争的胜利。他原本是克劳

迪厄斯和尼禄手下的将军。威斯帕西安的家族名为弗拉维，他有两个儿子——提图斯（Titus，公元79—81年在位）和图密善（公元81—96年在位）。弗拉维王朝统治罗马略多于四分之一世纪。

### 罗马工程学的胜利

弗拉维王朝以多种形式在首都留下印迹，但都不如圆形大剧场建造得成功（图10-34），对于大多数人来说，这一纪念性建筑比其他任何建筑都更能象征罗马。过去，它就与罗马及其帝国紧密地连接在一起，中世纪早期就有这样一种说法：“圆形大剧场还立在那里，那么罗马也就立在那里；如果圆形大剧场倒下，那么罗马也将倒下；如果罗马倒下——世界也将倒下。”就如今日所知道的那样，弗拉维圆形剧场（Flavian Amphitheater）是威斯帕西安在成为皇帝后最早启动的工程之一。建立这个剧场是个精明的政治决策。地址选在尼禄金殿的人工湖，为此把那个湖的水都排干了。通过在这里建立剧场，威斯帕西安宣布把尼禄供个人享乐的土地充公，在这个罗马最大的竞技场上为罗马人举行角斗士竞技和其他奢华的表演活动。但圆形剧场的名字（Colosseum）不是来自它的大小——它能容纳五万以上观众——而是因为它座落在尼禄巨型雕像（Clossus of Nero）的旁边，这个巨大的雕像把皇帝塑造成太阳神的样子，树立在他的

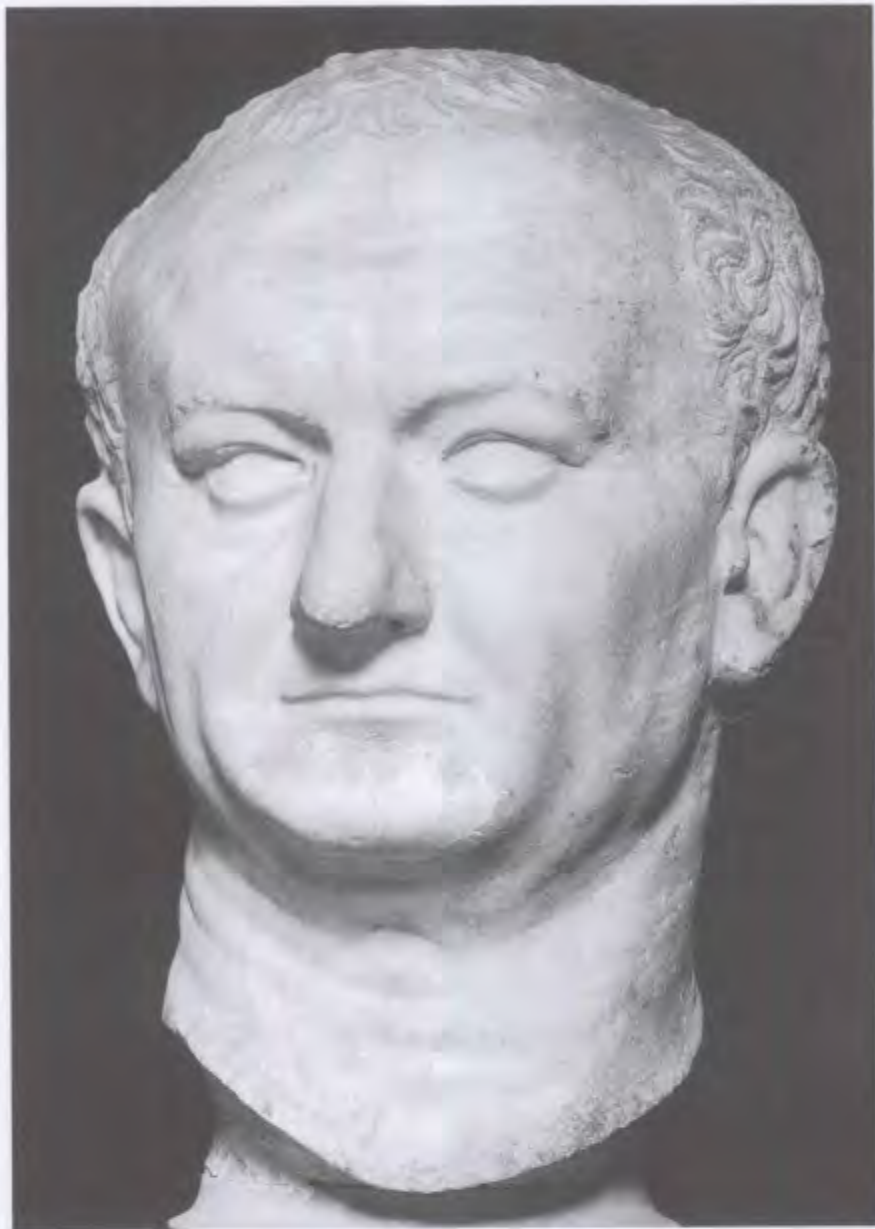
城市别墅的入口处。

威斯帕西安死于公元79年，没有看到圆形剧场投入使用。圆形剧场于公元80年竣工，由提图斯主持开幕。为庆祝剧场开放，举行了为期一百天的娱乐节目，用奢侈的浪费来博取人们的高兴。娱乐高潮是往剧场灌水，超过三千人的参与者表演海战。后来的皇帝们都争相比看谁能举办更精彩的表演，成千上万人在圆形剧场的竞技和与动物搏斗中丧生。其中有很多是基督徒，在这方面，圆形剧场一直声名狼藉。

罗马圆形剧场和更早的庞贝圆形剧场一样（图10-11），没有混凝土就无法建造完成。巨大的椭圆形观众席由一个复杂的走廊系统支撑，而走廊又是由混凝土筒形拱顶组成。这个混凝土“骨架”暴露在每一个走进圆形剧场的人眼前。自罗马衰落以来的若干个世纪，圆形剧场就成为一个便捷的采石场为人们提供现成的建筑材料。剧场中所有的大理石座椅几乎都被拖走，露出底下的拱形网络。古代原本隐藏着的地下结构现在也展现在眼前，那里有供角斗士休息的房间、关动物的笼子、操控动物和人上下舞台的机械。把野兽从地底黑暗中带到强烈日光下的上升装置设计尤其巧思。像庞贝一样，座椅上方曾经有巨大的遮阳篷，为当时的观众遮挡风雨阳光。阳篷是由固定在剧场正面的巨大木头支柱支撑起来的。



10-34 圆形剧场鸟瞰，意大利罗马，公元70—80年。



10-35 威斯帕西安肖像，意大利奥斯蒂亚，公元69—79年，大理石，高40.7厘米，罗马国家博物馆。

最外层的凝灰岩骨架高约50米，相当于现在十六层楼的高度。七十六个人口通向观众席。这些出入口和阶梯式坐席之间的关系经过精心设计，和现代露天大型运动场十分相似。但最外层的装饰不具备任何功能。整个立面分为四层，下面三层设置巨大的拱形开口。装饰希腊拱门的柱形结构以罗马多层建筑的标准次序排列：从下往上，托斯卡纳多利克式、爱奥尼亚式，然后是科林斯式。这一次序依据的是比例法则，托斯卡纳式看上去能够承担最大的压力。最上面一层环绕科林斯式壁柱。（壁柱之间还立有支架，用来支撑覆盖观众席的阳篷。）

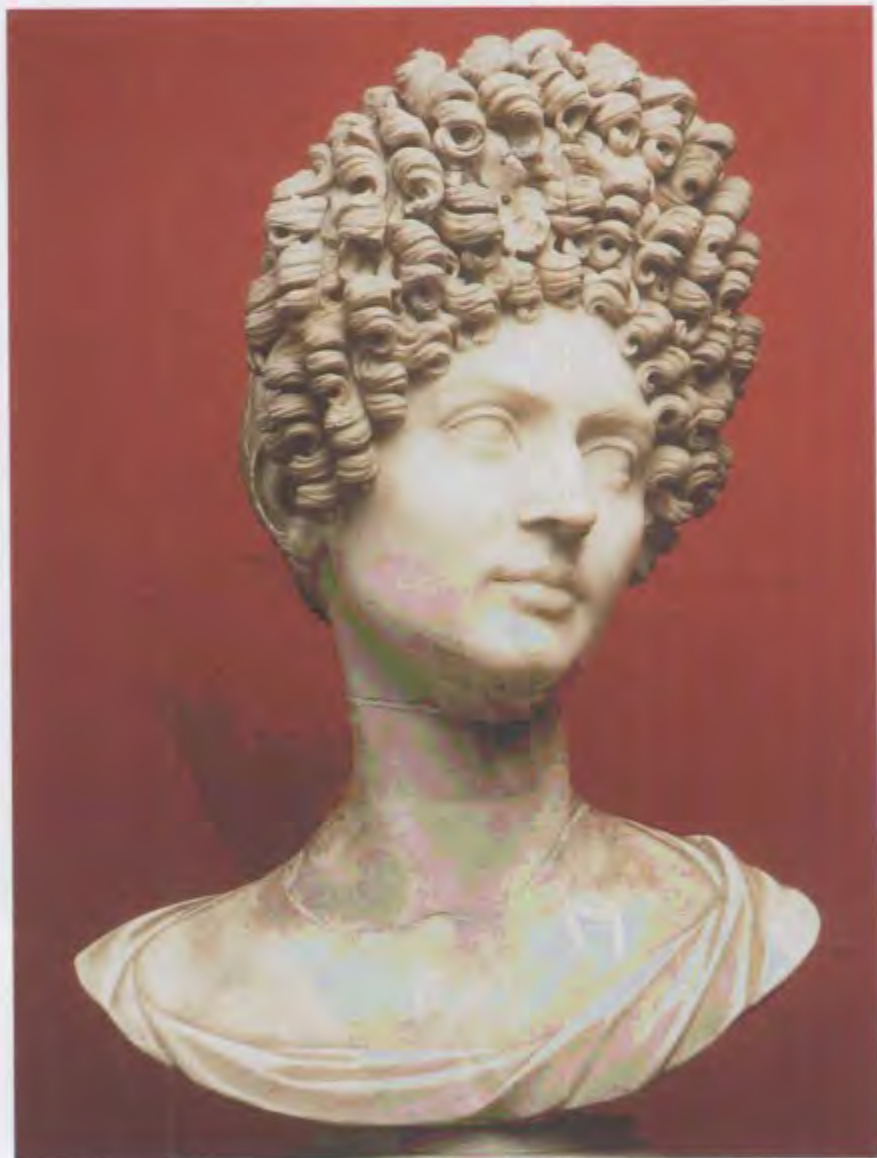
圆形大剧场正面入口设计运用的圆柱、横梁结构是埃特鲁斯坎人在佩鲁贾“玛尔斯大门”（见图9-13）中所用的建筑结构的一种变体。罗马人在共和国晚期常使用这种结构，就像仿围柱式神庙是希腊法则与埃特鲁斯坎设计的一种折衷混合一样，这种装饰立面的方式也是把一种外来建筑形式依据希腊法则混合到希腊柱梁结构中去，这一外来建筑形式就是拱门。这一母题在古典建筑中拥有漫长而辉煌的历史，并在意大利文艺复兴时期得到复兴。罗马人以希腊法则来设计拱门的实践没有任何结构上的目的，但它为建筑单调的外表增添了变化。它还在建筑外表覆盖上一层垂直和水平的网状结构，把这一多层建筑立面统一为一个整体。

## 威斯帕西安和写实主义的复兴

威斯帕西安原本只是一个谦逊的军队将领，一心只想远离尼禄的暴政。他的肖像（图10-35）表明他崇尚一种简洁的趣味，这也是一种重要的政治声明。威斯帕西安的雕刻家打破了奥古斯都所建立的传统，即把罗马皇帝塑造为永远年轻的居住在大地上的神明，转而复兴真正的共和国时期写实传统，这可能是他的一个特殊目标。虽然没有像共和国时期的肖像那样把他残忍的一面刻画出来，但威斯帕西安的肖像记录下了他额头上后退的发线以及松弛的皮肤——宣告了他的品质性情与尼禄大不相同。

## 一位文雅端庄的弗拉维女子

一切年龄层的人物都可以在弗拉维王朝时期的肖像中找到，这和共和国时期非常不同，那时人们只认为年长者有雕刻的价值。这里以一个年轻女子的胸像（图10-36）为例，她可能是某位弗拉维王朝的公主。这一肖像气质高贵，典雅精妙，显然是出自大师之手。雕刻家对于头发和肌肤的处理尤其与众不同，这是一种精心制作的弗拉维式头饰，螺状卷发是由技艺精湛的一双巧手使用钻子而不是使用凿子制作出来的。头发上浓密的



10-36 弗拉维王朝时期的女子胸像，出土于意大利罗马，公元90年，大理石，高63.5厘米，罗马卡比托里诺博物馆。

光影变化与细腻如脂的皮肤、天鹅般优雅的长颈形成鲜明对比。钻孔用的钻子在随后的罗马雕刻中发挥出越来越大的作用,当长发和络腮胡子开始流行之后,甚至在雕刻男人肖像时也会使用。

### 献给一位新神的新拱门

维斯帕西安的长子提图斯在当了两年皇帝之后于公元81年去世,他的弟弟图密善继位。图密善为提图斯建立了一座拱门(图10-37至10-39),使他的荣耀沿着圣道(Sacred Way)进入罗马共和广场。这种类型的拱门就是所谓的凯旋门(triumphal arch),在罗马艺术和建筑中有着悠久的历史,开始于公元前2世纪初,一直持续到罗马基督教皇帝时期。不过,凯旋门这个词用得并不恰当,因为罗马拱门所庆祝的并不仅仅是军事胜利。这种独立拱门上通常都立有镀金的青铜雕像,用来纪念的事件十分广泛,从境外战争的胜利到在国内道路桥梁的建造成功,都在纪念的范围之内。

提图斯拱门是早期凯旋门的典型,只有一个通道入口。和罗马圆形大剧场一样,使用圆柱作为拱形门的外部构架,但柱头是混合式的,把爱奥尼亚式的涡卷和克林斯式的茛苕叶形装饰结合在一起,这种形式与第四风格罗马绘画的流行时间相同。



10-37 提图斯拱门,意大利罗马,公元81年以后。



10-38 耶路撒冷的毁灭,意大利罗马,提图斯拱门上的浮雕,公元81年以后,大理石,高240米。



10-39 提图斯的胜利,意大利罗马,提图斯拱门上的浮雕,公元81年以后,大理石,高240厘米。

浮雕“胜利”的化身（带翅膀的女人，与希腊艺术相同）位于拱门圆弧与圆柱、柱顶之间的拱肩部位，拱门顶层上铭刻的献辞说明，这座凯旋门奉献给威斯帕西安神的儿子提图斯神。（罗马皇帝通常在死后被宣布为神。有的皇帝被后人从记忆中抹杀掉，雕像被推倒，名字从各种公共铭文中消除。这就是尼禄的命运。）

### 耶路撒冷的战利品

提图斯凯旋门过道内侧有两块巨大的浮雕嵌板，再现的是提图斯在公元70年也就是犹太战争末期征服朱迪亚（Judaea）后，沿圣道凯旋的画面。一块浮雕（图10-38）描绘罗马士兵正在搬运胜利品——包括神圣的七枝烛台，犹太宗教仪式所用烛台之一——来自耶路撒冷的神庙。虽然破损严重，但浮雕对动态的表现仍令人信服。行进行列从左方背景处向中间前景移动，而后又消失在右侧背景中斜向的拱门中。士兵纵队散发出的活力及来回摇摆的行军路线暗示出这是一只正在急行的队伍。雕刻家抛弃了和平祭坛（图10-29）所用的古典式浅浮雕，转而采用能产生强烈阴影的高浮雕。前进者的头部都已毁坏，因为他们都已经从背景石板中完全独立出来。部分人物用高浮雕来表现，是为了强调他们与低浮雕人物空间位置上的差异，低浮雕人物的头部大多保存完整。凸起的前景人物和消退的背景人物之间丰富的光影变化，强化了画面的运动感。

过道另一面的石板（图10-39）表现站立在胜利战车上的提图斯。胜利品石板的历史准确性——非常吻合同时代犹太历史学家约瑟夫对提图斯胜利的描述——让位于这块石板对寓意的追求。胜利女神和提图斯一起站在四马战车上，并在他头上放置一个花环。她下方是一个赤裸胸膛的青年，他可能是“荣誉”的化身。“勇气”化身为一个女子在前面牵引马匹。这些寓意人物把记录提图斯战争胜利的浮雕转变为对帝国美德的歌颂。像这样把神话人物和现实人物混合在一起的作法在庞贝秘仪别墅壁画中就已经出现（图10-15），但这是目前所知第一个将神话人物和现实人物组合在一起的罗马官方历史浮雕。（在和平祭坛浮雕中，图10-27，埃涅阿斯和“特勒斯”出现在不同的嵌板上，并与世俗罗马人的行进队伍小心地分隔开来。）但是，也还要记住，提图斯凯旋门建造在他死后，雕刻浮雕时提图斯已经成为神。不久之后，凡人与神的这种混合成为罗马叙事性浮雕的重要组成部分，甚至运用在尚未去世的皇帝的纪念物上。

## 盛期帝国

### 罗马帝国的颠峰

公元2世纪，在图拉真、哈德良、安东尼统治下，罗马帝国疆界最为辽阔，权力也达到顶峰。尽管欧洲的日耳曼人、非洲的柏柏尔人（Berbers）以及近东的帕提亚人和波斯人不断给帝国以压力，但在西方世界，罗马仍然没有任何敌手。在固若金汤的帝国边界以内，对于所有罗马统治下的人民，罗马和平就意味着空前的繁荣。

## 图拉真（公元98—117年）

### 第一位西班牙皇帝

图密善的骄奢淫逸和自私自利与尼禄不相上下。他要求获得“主人与神”（dominus et deus）的称号，激怒了元老院。当他在公元96年遭到暗杀后，元老院从他们自己人当中选出了年老的涅尔瓦担任皇帝。涅尔瓦仅仅统治了16个月，但在他去世之前确立了一种继位模式，这种方式持续了将近一个世纪。他选择图拉真作为他的继承人，这是一个能干而且受人拥戴的将军，但和涅尔瓦本人并没有血缘关系。生于西班牙的图拉真是第一个坐上罗马皇帝宝座的非意大利人。在图拉真的领导下，罗马军队把罗马的统治扩展到更广的地域，帝国政府也承担起为人民某福祉的责任，筹建大量具有远见卓识的社会工程。图拉真受到罗马人的欢迎和爱戴，被授予“最好”（Optimus）的称号，从此图拉真就与朱庇特共同享用这一称呼。（据认为，正是朱庇特建议涅尔瓦选择图拉真作为他的继承人。）到后来，罗马帝国的创建者奥古斯都和图拉真成为了成功的尺度。皇帝新上任之后的目标就是要“比奥古斯都更幸运，比图拉真做得更好”。



图10-40 提姆加德（萨姆加迪）规划图，阿尔及利亚，建于公元100年。

## 在非洲的新殖民地

公元100年，图拉真在提姆加德（Timgad，古代的萨姆加迪Thamugadi）为退伍老兵建立了一块新的殖民地（图10-40），在今天的阿尔及利亚（Algeria）境内。提姆加德建立在距大海160公里的一条重要道路旁。像其他殖民地一样，这里是向当地人展现罗马权威和文明的场所，也是将新并入的行省罗马化的一个重要步骤。城市规划严整，设计近似于罗马军队的兵营（castrum）。（学者对罗马兵营最早什么时候建立的一直有争议，也许罗马兵营是根据罗马殖民地布局演变而来的。）和罗马、庞贝毫无规划可言的城市布局不同，提姆加德成方形，由两条主要街道分割为相等的四个区域，这两条街是南北轴向大道（cardo）及东西轴向大道（decumanus）。它们垂直交接，有柱廊做出区隔。两条大道的尽头原本有纪念性的大门开设在原先的城墙上。广场设置在街道相交处。城市的四个部分又进一步划分成若干个方块，广场和剧院、浴场等公共建筑占据的地域相当于几个小方块之和。罗马的城市规划是对希腊城市设计（图5-75）的修正，虽然是以一种更为严谨刻板的方式。

实际上，不论是在北非、美索不达米亚还是不列颠，大部分的罗马殖民城市都以相同的方式进行城市布局，这就显示出处于颠峰时期的罗马帝国的凝聚力和中央权威。但是，即使罗马人也不能完全控制人的行为。当提姆加德城的人口增长到原来的七倍，冲破了图拉真时期殖民地的城墙，理性的城市规

划就荡然无存，城市边缘和街道开始任意地滋长蔓延。

## 罗马最大的广场

图拉真在罗马最主要的建筑计划是兴建一座新的巨大广场（图10-41），大概是一个世纪以前奥古斯都广场的两倍——这还是在排除广场四周庞大复杂的市场建筑之后。新广场是为了庆祝图拉真两次针对大夏人（Dacian，他们居住在现在的罗马尼亚）战争的胜利，以及由此获得的大量战利品。建筑家大马士革的阿波罗道勒斯（Apollodorus of Damascus）主持了这一建筑的修建，他是图拉真在大夏战争中的首席军事工程师，曾经建造了一座举世闻名的跨越多瑙河的桥梁。阿波罗道勒斯的设计中融合了最初广场的主要特征（图10-10），但他用一个宏大的巴西利卡而不是神庙来统御由柱廊环抱的露天空地。神庙（在皇帝死后才完成，献给了这位罗马万神殿中最新的神灵，也就是图拉真本人）反过来建造在巴西利卡的后面。神庙位于广场尽头的后面，有自己独立的庭院，在一起的还有两个图书馆和一个高大挺拔的纪念性圆柱，即图拉真纪功柱（Column of Trajan，图10-42）。

进入图拉真广场要穿过一道气势恢宏的大门，这个近似于凯旋门的入口上方，耸立着一组雕像，图拉真驾驶着一辆六马战车，胜利女神正为他加冕。广场内侧还有其他显示图拉真显赫战功的纪念物。一个超过等身大的镀金青铜皇帝骑马雕像挺



10-41 阿波罗道勒斯，图拉真广场模型，意大利罗马，公元112年建成。



10-42 图拉真纪功柱，意大利罗马，图拉真广场，公元112年建成。高39米。

立在巴西利卡前开阔的庭院中央。被缚的大夏人雕像放置在广场柱廊圆柱的上方。

乌尔比亚的巴西利卡会堂 (Basilica Ulpia, 图拉真家族名是 Ulpian) 远远大于庞贝广场上的巴西利卡 (图 10-10), 装饰也更加华丽。从模型上可以看出 (图 10-41), 乌尔比亚会堂短的那一边各有一个半圆形侧殿 (apse)。中殿两侧每边有两列侧廊。与庞贝巴西利卡和后来的基督教教堂不同的是, 这里的入口开在正对广场的比较长的那一面。整座建筑非常大: 大约 122 米长 (不包括侧殿), 110 米宽。中殿的木结构屋顶架设在侧廊圆柱上, 通过屋顶的高度, 就可以允许更多的光线从侧廊的窗户照射到室内。共和国时期庞贝的巴西利卡, 光线还只能从侧廊窗户间接地照射进去。这种天窗 (一千年前埃及的卡纳克就已经在使用了, 图 3-25、3-26) 是采光问题的更好解决方式。早期基督教建筑借鉴了乌尔比亚会堂的这种特征, 用来设计最早的教堂 (图 11-8、11-16)。

### 图拉真的陵墓和纪功柱

图拉真纪功柱 (图 10-42) 可能也是阿波罗道勒斯的造物。在一个树立着的巨大圆柱上刻满螺旋式上升的叙事浮雕, 这一想法似乎是在此时首次出现, 但后来却被广为模仿。到 19 世纪, 在巴黎旺多姆广场建造的纪念拿破仑胜利的纪功柱就是受图拉真纪功柱的启发。用浮雕记录耶稣的生平甚至也会采用这种形式 (图 16-26)。

图拉真纪功柱有 39 米高。从一些硬币的图案上可以知道,



10-43 阿波罗道勒斯，图拉真市场俯视图，意大利罗马，公元100-112年。



顶端曾经树立皇帝英雄般的裸体雕像。图拉真的雕像在中世纪遗失，16世纪时用一尊圣彼得雕像替代它原来的位置。方形的基座上雕刻着俘获的大食人的武器和铠甲，这里也是图拉真的陵墓。他和妻子普罗汀娜的骨灰就盛放在里面的骨灰瓮中。

191米长的带状浮雕环绕在圆柱上，似乎就是旁边同样建筑风格的图书馆中珍藏着的卷轴（拉尔斯·普利纳在他的石棺上依然手持卷轴，见图9-14）的插图。浮雕描绘了图拉真击败大食人的两次胜利战役。故事叙述了一百五十个以上的情节，共出现了二千五百多个人物。浮雕带越接近圆柱顶端就越宽，这样上面的部分才会容易看到。总的来看，浮雕非常浅，没有破坏圆柱本身的轮廓。在古代，绘画传达的信息比较容易被接受，但要把图拉真纪功柱上的故事从头读到尾，还是非常的困难。

螺旋形浮雕的绝大部分很容易就可以识别出来，就像硬币背面的图案和嵌板上浮雕的历史故事一样：图拉真带领军队，向神献祭等等。浮雕并不像曾经被认为的那样，完全依据时间顺序来叙述图拉真与大食国之间的战争。战争的特性在浮雕上得到详尽描绘。引人注目的是，战争场景仅仅只占全部浮雕的四分之一。和现代军事行动一样，罗马人花去更多的时间用来构筑工事，运送人员和装备，准备战争超过了实际战斗。中心永远是皇帝，他在浮雕上一次又一次地出现，但敌人并不渺小。罗马赢得胜利是因为他们团结一心，拥有强大的军队，而不是因为他们是超人。

### 在帝国时期的罗马购物

从奎里纳尔山（Quirinal Hill）俯视广场，可以看到阿波洛道勒斯建立的图拉真市场（图10-43），这一建筑把店铺和管理机构的房间结合在一起。自然倾斜的山坡被改造为一个复杂的多层建筑群体。和更早些时候对帕莱斯特里纳的改造一样（图10-3），仅仅使用混凝土就办到了。图拉真的这位建筑家在建造图拉真广场的底层建筑时极为出色地使用了以石头-木材为主的梁柱结构，而在使用混凝土这种现代材料时，同样也是一位大师，

市场的基本单元是一种位于筒形卷拱下的单独的房间（taberna）。每一个单间都有宽敞的入口，通常还有窗户，光线从窗户照射到里面，那是一个用木头搭建起来储存货物的阁楼。这些商店分好几层。正面呈半圆形，环绕图拉真市场最大的一个半圆形侧殿，上面铺路通往山坡的高处，或一个庞大的市场大厅（图10-44），这个大厅和现代的购物商场非常相似。大厅内有两层店铺，上面一层店铺背对大厅向外开放，天光直接照射。光线从这里透过覆盖大厅的伞状交叉拱顶又照亮了下层的店铺（见“罗马建筑的革命：混凝土结构”，第249页）。

### 像广告牌的凯旋门

公元109年，一条新的通往南部意大利的道路维亚特拉亚雷（Via Traiana）正式开通。几年以后，在这条道路进入贝内文托（Benevento）的地方树立起来一座宏伟的拱门向图拉真表示敬意（图10-45）。贝内文托的图拉真凯旋门和罗马圣道上的提图斯拱门在结构上几乎一模一样（图10-37），但图拉真凯旋门正面布满了浮雕，其功能类似于一块广告牌，每一寸浮雕都在



10-44 阿波洛道勒斯大厅内部，意大利罗马，图拉真市场，公元100-112年。



10-45 图拉真凯旋门，意大利贝内文托，公元114-118年。

10-46 一个竞技场官员的墓葬浮雕，出土于意大利奥斯蒂亚，公元110—130年。大理石，高50.8厘米，罗马，梵蒂冈博物馆。



宣扬这位皇帝的丰功伟绩。其中一块浮雕上，皇帝在结束一场胜利的战役之后进入罗马。在另一块中，他向贫困儿童散发救济。其他场景里，他又被描绘成是退伍老兵殖民城市的建立者和台伯河入海口奥斯蒂亚新港口的建造者。浮雕把图拉真表现成帝国和平与安全的保卫者，穷人的捐赠者，以及士兵和商人的赞助人。简而言之，皇帝“对所有人民意味着一切”。

在好几块浮雕中，图拉真毫无拘束地与天神相并列，在拱门顶层（可能在他死亡并神格化之后完成的）一块浮雕里，朱庇特把自己的霹雳交给皇帝，赐予他统治大地的权力。这类描述罗马“第一公民”在诸神伴随下天授君权的场景，从此成为罗马官方艺术中毋庸置疑的惯例。

### 大竞技场中的赛马

重建大竞技场 (Circus Maximus) 是图拉真施与罗马人的另一恩惠，那里有全世界最好的战车赛马比赛。一块装饰在竞技场官员墓葬中的浮雕 (图 10-46) 提供了看待马赛的新视角。这块浮雕并非出自皇帝的官方雕刻作坊，它再一次表明，为罗马广大劳动阶层制作的艺术与那些国家和古老贵族家族委托制作的艺术之间存在着多么巨大的差距。

浮雕以一种扭曲的透视关系表现大竞技场。在中央场地上只有一队马车，驾车的御者却出现过两次，第一次在驱赶马匹，第二次手持胜利的棕榈枝。这是连续叙事的一个案例；即，故事中不同阶段的同一人物在一个空间中不止一次出现。这并不是绘画中连续叙事的首次出现，但很少有更早的这类作品保存下来，而且要到很久以后，绘画中的这种叙述方式才广为流行。(图拉真纪功柱浮雕中的皇帝在不同场景中反复出现，不算连续叙事。)

事实上，驾车人在同一块浮雕上可能还出现过第三次，那是他晚年，穿着政府官员的宽大长袍，出现在浮雕板的左侧

尽头。刚刚故去的这位官员紧紧握住妻子的手 (男女之间握手在罗马艺术中是婚姻的象征)。她的雕像较小 (也不太重要，这是就浮雕语境中相对于丈夫而言，因为这是在丈夫的墓葬中纪念他在竞技场中的经历)，站立在一个底座上。这个底座表明，她不是一个活着的人，而是一尊雕像。平民艺术家让男人和这座雕像握手，是以一种简约的方式告诉我们，妻子死于丈夫之前，她的死并没有打断他们婚姻的纽带，既然丈夫现在也已经死去，那么两人必将在死后的世界团聚。仍在指导罗马官方艺术家的古典创作法则在这里被忽视，与阿米特纳姆的送葬浮雕一样 (图 10-5)，这也是为一个下层赞助人制作的作品。不过，在不久以后，这些非古典因素中的一部分也出现在官方艺术中。

## 哈德良 (公元117—138年)

### 长着希腊式络腮胡子的罗马皇帝

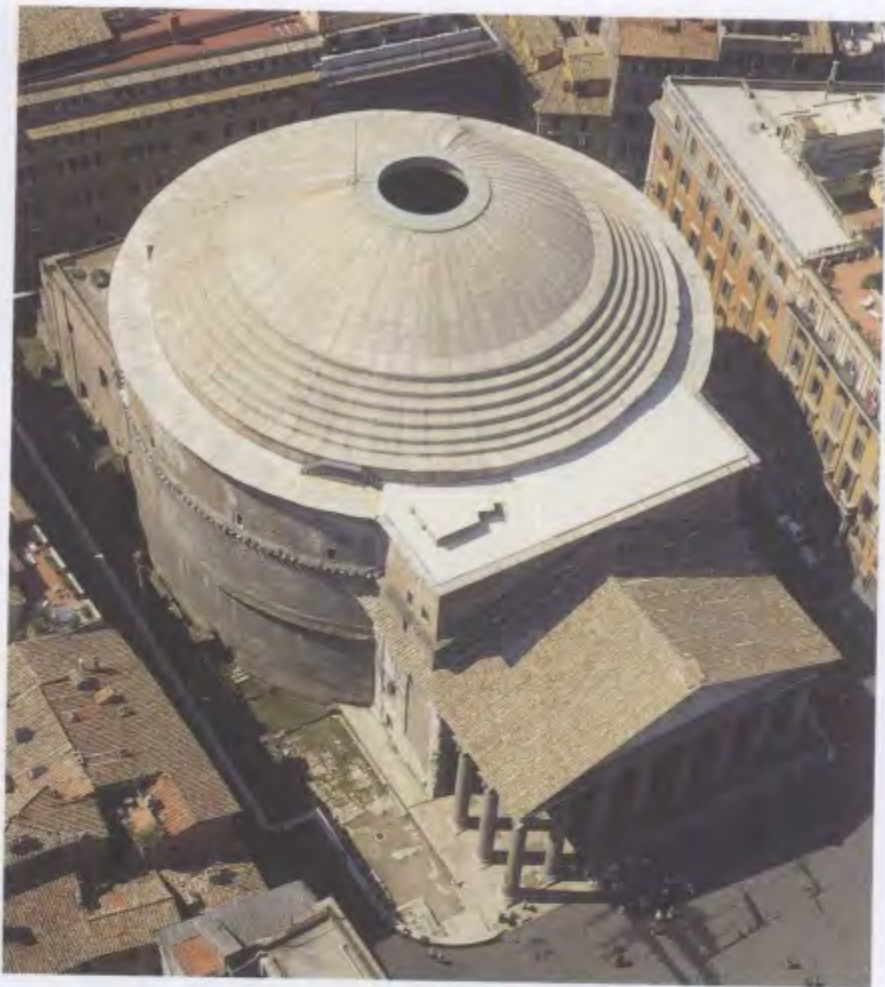
图拉真选出的继承人哈德良也是西班牙人，他是所有艺术的鉴赏家和爱好者，同时也是一个作家和建筑家。他以皇帝的身份周游各地，常常去希腊东部。所经之地，向他表达敬意的雕像和拱门纷纷建立。除去奥古斯都，哈德良是罗马皇帝中肖像留存最多的一个。图拉真死时，哈德良 41 岁，随后统治罗马二十余年，表现他的雕像都把他刻画成一个绝无老态的成熟男子。

一个很好的例子是这位皇帝身穿胸甲的残缺青铜雕像，发现于以色列 (Israel) 的泰勒·沙拉姆 (Tel Shalem)，在古城西索波利斯 (Scythopolis) 以南几公里的地方。这一肖像可能铸造于哈德良晚年，那时罗马镇压了犹太人的第二次反抗，并在朱迪亚建立新的行省，名为叙利亚帕莱斯蒂纳 (Syria Palaestina)。哈



10-47 以将军形象出现的哈德良肖像，以色列泰勒沙莱姆，公元130-138年。青铜，高88.9厘米。耶路撒冷，以色列博物馆。

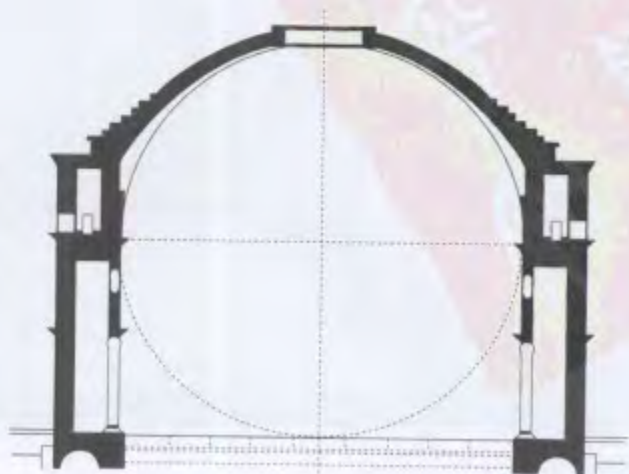
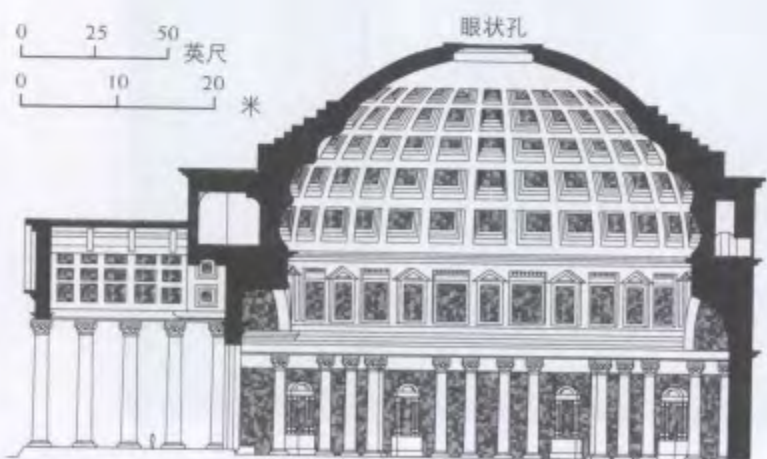
德良的肖像比他之前的任何一位罗马皇帝都更像克雷西拉斯雕刻的伯里克利雕像（见图5-39），毫无疑问，他的面部刻画受到希腊古典雕像的影响。奥古斯都理想化的官方肖像受到公元前5世纪雕刻的启发，原型是运动员的形象。塑造哈德良肖像的艺术家模仿的是成熟希腊人的雕像。哈德良本人留着络腮胡子——在罗马的语境里，留这种胡子被看作是希腊人的做派。在以后一个半世纪当中，络腮胡子成为所有罗马皇帝雕像的规范。



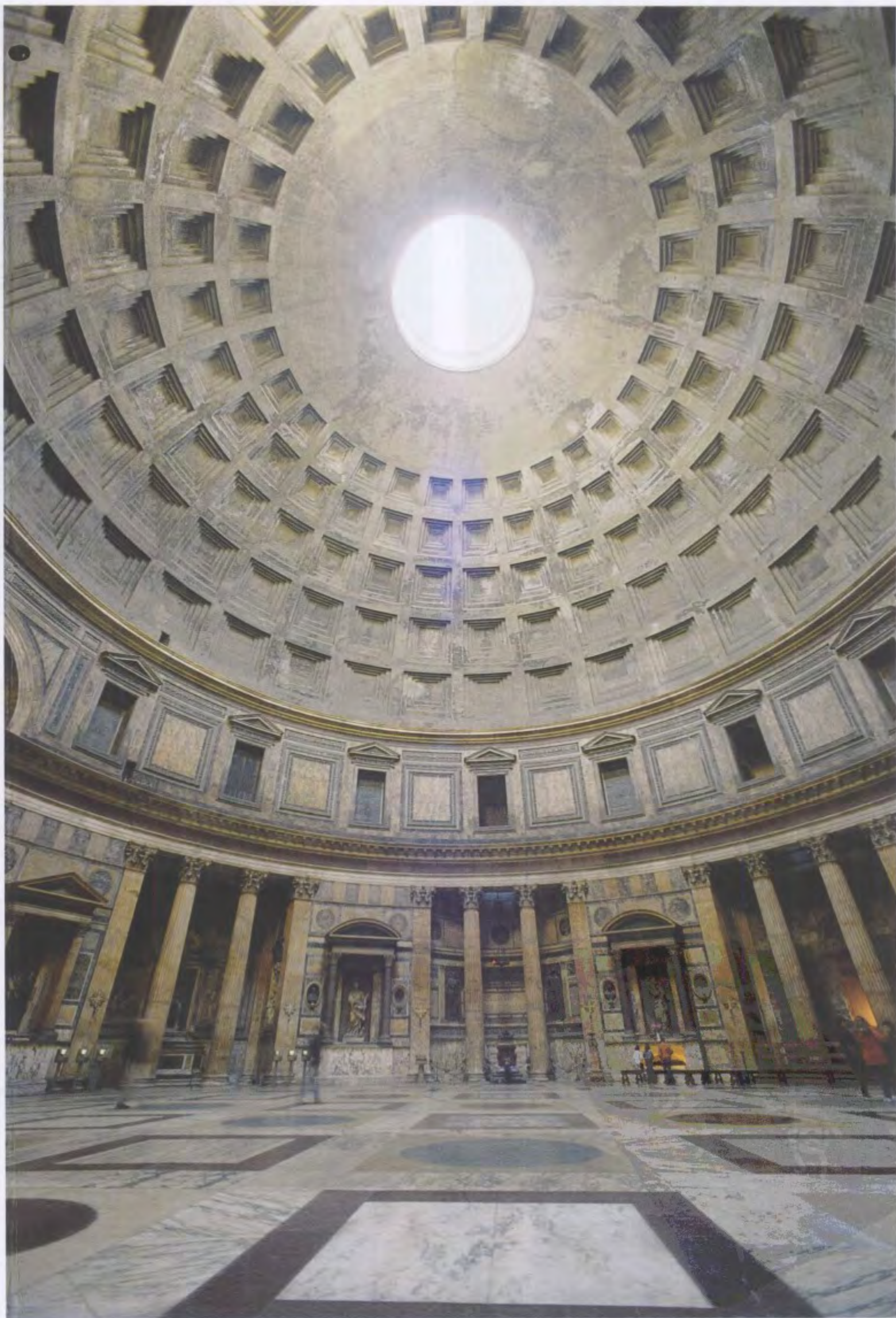
10-48 万神殿俯视图，意大利罗马，公元118-125年。

### 万神殿，所有神灵的庙宇

哈德良成为皇帝以后不久（图10-47），就开始万神殿（图10-48）的建造工程，这座一切神灵的庙宇是古代世界保存下来的最好建筑之一，也是建筑史上最具影响力的建筑之一，神庙原本要从一个带柱廊的庭院进入，就像罗马广场上的其他神庙一样，坐落在一个封闭空间的尽头。带八根克林斯式圆柱的神庙正面——在古代，站在地面上看过去，眼里几乎就全是这些圆柱了——是在向传统致敬。除此以外，万神殿的其他部分全都不同以往。圆柱门廊的后面是一个庞大的混凝土圆柱体，内中含有一个直径43米的巨大半球形圆顶。圆顶最高处距离地面也是43米（图10-49）。整个设计建立在两个交会的圆周之上（一个水平的，一个垂直的），可以把建筑的内部空间设想为一个球体，而圆顶则是天穹。



10-49 万神殿的剖面图和侧面结构，意大利罗马，公元118-125年。



10-50 万神殿内部，意大利罗马，公元118—125年。

虽然万神殿的设计本身非常简单，但建造它却耗费了哈德良时期工程师的一切才华。圆柱形的鼓状建筑在一层一层向上浇注时使用不同成份的混凝土。底层使用极为坚硬耐久的玄武岩作为混合混凝土的骨料，离底层“越远”骨料就越不相同，到顶端时用羽毛般轻盈的浮石替代岩石，以减轻压力。圆顶的厚度也逐层递减，在接近“眼状孔”部分（oculus）时最薄，顶端这个直径9.14米的圆孔是室内光线的唯一来源（图10-50）。通过花格嵌板（coffers，装饰用的凹格）的运用，在减轻圆顶重量的同时，又不破坏建筑的整体结构。除减少圆顶体量之外，环形排列的凹格也是一种漂亮的方形装饰。文艺复兴时期的绘画表明，每一个凹格中央还安放一朵闪闪发光的镀金青铜花形装饰，使圆顶象征星空的含义更加明显。

圆顶下的墙壁、壁龛以及地面原本都有大理石饰面，其中很多还保存下来（图10-50）。进入万神殿的观众能够在这里感受到罗马混凝土建筑内部是何等的灿烂辉煌，这在别处是无法体验到的。虽然万神殿内部装饰极为华美，但初次走进万神殿的人感受到的不会是闭合墙面的重量，而是它们所创造出的空间。罗马以前的建筑，空间形状由建筑实体的位置决定，建筑实体不是在塑造空间而是在切割、打断空间。罗马建筑首次把空间单元作为建筑的组成部分来考虑，通过封闭、围绕的形式来塑造空间。万神殿的内部是一个独立统一、充分自足的整体，没有被起支撑作用的建筑实体破坏。它把观众包围在里面，但却并没有囚禁他们，通过敞开的圆孔，观众能够触及到漂浮的云彩、蓝色的天空、太阳以及众神。在这个空间里，建筑家不仅使用光线来照亮黑暗，还用光线来创造戏剧性效果，增强内部形体的象征意味。白天，阳光通过圆孔形成一道圆形光束，随着时间的变化，太阳穿越天空，圆形的光斑滑过布满凹格的圆

顶。摆脱罗马夏日的噪音和闷热，进入到清凉安宁还带有一丝神秘气息的万神殿，是一种难以言表也不容错过的独特体验。

### 喜好游玩的皇帝的静居之所

尽管有人推测是哈德良本人担任了万神殿的设计，但这位建筑的业余爱好者显然并不能够胜任这一工作。不过，哈德良参与设计建造了他自己在蒂沃利的别墅，这一建筑似乎直到皇帝本人去世尚未完成。

别墅最后的工程是修建一个池塘和一个人造山洞，分别名为克诺佩斯（Canopus）和瑟拉普姆（Serapeum）（图10-51），是用来纪念皇帝的埃及之行，他在那里参观了一座位于运河上的祭祀塞拉皮斯神（Serapis）的著名神庙。不过埃及从来没有过这样的建筑设计。山洞在池塘的一端，用混凝土建造，圆顶是很罕见的南瓜形，这是哈德良本人的设计风格（见“哈德良：皇帝和建筑家”，第282页），仍旧是罗马艺术与建筑中一贯的折衷主义风格。池塘四周陈列希腊雕刻名作的大理石复制品，对于这位希腊艺术的改好者，这一点毫不意外。池塘的边界处还有一列克林斯式柱廊，其形式在古典希腊建筑中闻所未闻。柱廊不仅没有更上层的建筑，而且交替出现拱形横楣，这和希腊传统的水平形状大异其趣。这种模仿一方面是表达对希腊建筑的尊敬——不远处还复制了一个库尼多斯（Knidos）的阿芙罗蒂德（Aphrodite）神庙——另一方面也是要打破希腊设计法则，这在帝国盛期和晚期表现得尤为明显。

### 山中的巴洛克陵墓

在很多人称之为罗马人的“巴洛克”建筑（因为它们与17世纪意大利建筑极为相似）中，最好的例子是一座公元2世纪的有



10-51 克诺佩和瑟拉普姆，蒂沃利，哈德良别墅，公元130-138年。

## 文献资料

## 哈德良：皇帝和建筑家

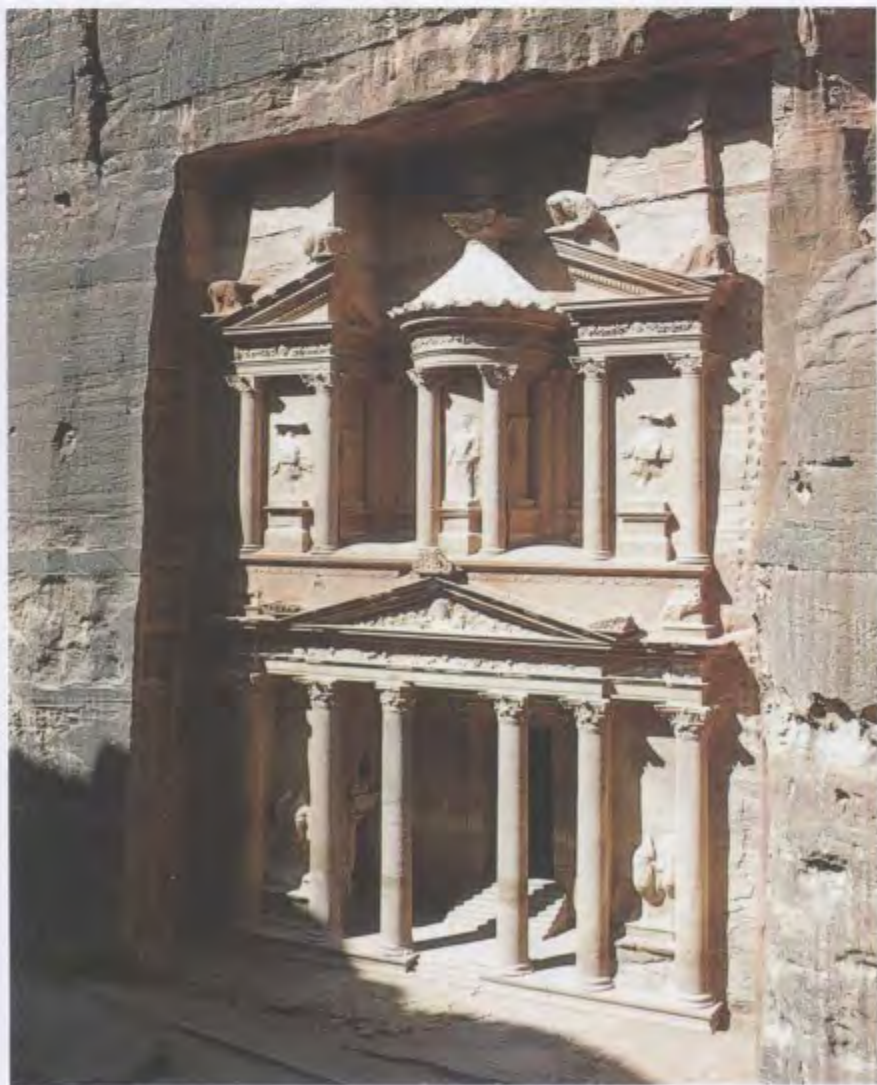
公元3世纪一位元老院议员迪奥·卡修斯(Dio Cassius)写过一本罗马史，从罗马建立一直到他本人的时代，书中记述了哈德良皇帝和图拉真广场(图10-41)设计者阿波罗道勒斯的一段轶事。

建筑家阿波罗道勒斯曾参与完成了图拉真的几个建筑工程，哈德良始而放逐，继而杀死了他……有一次图拉真与阿波罗道勒斯讨论一个与建筑有关的问题时，哈德良插嘴说了些意见，建筑家就对哈德良说：“你还是走开去画你的南瓜。你对这些问题什么也不懂。”因为碰巧这一段时间里哈德良画了一些这种东西，而且颇为自得。等他成为皇帝以后，他还记得这次羞辱，不肯原谅阿波罗道勒斯的率性直言。他亲自设计了维纳斯和罗马神庙，就为了证明即使没有他(阿波罗道勒斯)的帮助，他也能完成一件伟大的

作品，并询问阿波罗道勒斯是否认为这座建筑设计出众。阿波罗道勒斯给了一个(批评的)答复……[皇帝没有]抑制他的怒火，也没有掩饰他受到的伤害，正相反，他把那个人(阿波罗道勒斯)杀了。<sup>①</sup>

故事说明了罗马皇帝手中拥有的绝对权力，以及哈德良对于自己的建筑设计有多么的严肃。但最有趣的细节可能是哈德良画的“南瓜”，这些南瓜一定是指混凝土圆顶的素描，就像在哈德良蒂沃利别墅的“瑟拉普姆”中出现的圆顶(图10-51)。这样的卷拱对于阿波罗道勒斯来说太冒险了，至少对于图拉真时代的罗马公共建筑而言是如此，哈德良后来也只能自己出钱用在自己家里。

<sup>①</sup> J. J. 波利特译，《公元前753年至公元337年的罗马艺术：资料和文献》(纽约：剑桥大学出版社，1983)，175-176。



10-52 彼得拉宝库，约旦，公元2世纪。

“宝库”(Al-Khazneh)之称的坟墓(图10-52)，位于现在约旦(Jordan)的彼得拉(Petra)。当地山脉垂直陡峭，山石呈玫瑰色，陵墓直接开凿在山体中。“宝库”是其中最精致的一个。

和哈德良的别墅一样，古典建筑元素在这里纯粹作为一种装饰手法，对于古典建筑法则完全不予理会。

“宝库”的立面超过40米高，分上下两层。下层像一座神庙的正面，有六根圆柱，但圆柱之间的距离并不相等，三角楣也仅放置于其中的四根之上。上面一层，一个神庙套着另一个神庙，坐落在底下的神庙上。立面也即神庙屋顶裂为两半，为中间近似于圆柱形的建筑物留出足够的空间，圆柱形与设计中的其他矩形和三角形构成鲜明对比。凹进与突出的交替极具节奏感，形成光影之间的强烈对比。在彼得拉和在蒂沃利一样，希腊建筑语汇占主导地位，但它们的排列和语法规则是新的，完全是罗马人自己的创造。事实上，这一设计令人联想到一些罗马壁画上所描绘的幻想中的建筑——例如，在断裂的三角楣之下，环绕着立柱的圆形建筑，就曾出现在希尼斯特一处卧室的第二风格壁画中(图10-16)。

## 奥斯蒂亚

## 拥挤的城市生活

当然，并不是每一个罗马人都能拥有一栋自己的豪华乡间别墅，并且埋葬在一座宏伟的陵墓里。罗马百分之九十的居民，



10-53 多层住宅模型，意大利，公元2世纪，罗马，罗马文明博物馆。

数量接近一百万人，居住生活在多层住宅的街区里。在公元64年的大火之后，这些民居都用砖贴面的混凝土建造。由于房地产的供需法则古今皆然，所以罗马城的租金并不便宜。公元2世纪的罗马讽刺作家朱维纳（Juvenal）评论说，人们宁愿放弃在郊外买一套漂亮的住宅、享受四轮马车赛跑和其他娱乐，也要在罗马城里面“租间黑屋子住一年”，这里嘈杂吵闹的环境几乎让人“缺乏睡眠到几乎要病死”。

对于罗马港口城市奥斯蒂亚的居民而言，他们的居住条件和罗马几乎一样。奥斯蒂亚在图拉真时期建造的新港口投入使用之后，财富和人口都出现戏剧性增长。一阵修建房屋的狂潮从图拉真时期开始出现，一直持续到哈德良时代乃至整个公元2世纪。许多2世纪流行的多层宅邸（图10-53）出现在奥斯蒂亚。商店开设在底层。上面四层是公寓。虽然这种多层住宅房间很大，但与那种典型的庞贝私人住宅相比，既没有足够的空间（见“罗马人的住房”，第255页），也没有充足的光线。取代有列柱围绕的庭院的，是奥斯蒂亚和罗马多层住宅里细窄的天井或狭小的院落。因此，大量的玻璃窗户对着外面喧嚣的城市街道，观看的方向不再朝向内部。只有豪华的公寓才有私人

盥洗室。其他人却要使用公共厕所，通常一层才有一处。同样的，这些多层住宅与现代公寓住宅很像，一楼通常都用来开设商店。

这些复合式住宅的另一个现代特征，是它们的外表没有粉刷灰泥或镶嵌大理石贴面，而是让砖头直接露在外面。要建造一个古典建筑母题时，会用灰泥粉刷砖头或用立柱来掩盖，但这里却任由砖头让人看到。奥斯蒂亚和罗马有许多公寓、仓库和坟墓都是用花色各异的砖头本身作为建筑外表。到2世纪的时候，砖头越来越受到青睐，它的价值也逐渐被人认可。

### 穹顶的绘画和马赛克街道

虽然奥斯蒂亚的住宅装饰远不及庞贝的私人住宅富丽堂皇，但比较好的公寓也用马赛克铺设地面，用壁画修饰墙壁和天花板。奥斯蒂亚绘有壁画的交叉拱顶特别引人注目，因为维苏威火山埋葬下的城市很少有屋顶保存完好而且还绘有壁画的情况，此外，那些城市也很少有交叉拱顶建筑留存。名为“有穹顶壁画的多层住宅”（Insula of the Painted Vaults）的4号房间是2至3世纪天顶绘有壁画的典型设计（图10-54）。这种设计



10-54 “有穹顶壁画的多层住宅”里4号房间的天顶和墙壁上的壁画，意大利奥斯蒂亚，公元3世纪早期。

10-55 尼普顿和海洋生命，意大利奥斯蒂亚，尼普顿浴场的地板马赛克，公元140年。



既用于城市建筑，也出现在基督教地下墓室里（图11-3）。交叉拱顶被当作圆顶来对待，中间圆孔的部位像一个圆形勋章，环绕它的天顶分成八个楔形部分，犹如车轮上的条幅。每一部分都有一个白色的半圆壁，上面精心绘制花鸟，这些母题在更早的庞贝壁画中已经非常普遍。

黑白马赛克是奥斯蒂亚和罗马的私人豪宅、公共大厦里铺设高档地面的最流行的选择。现存最大也保存最完好的例子是所谓的“尼普顿的浴场”（Baths of Neptune），因地面上的巨大马赛克绘画而得名。画中四匹海马拉着的海神乘风破浪（图10-55）。奔驰的尼普顿不需要战车，他的披风在强风下飞扬。其他海洋生命围绕着海神，无论参观者从哪个门进入这个房间，

都会有几个形象正对着他。艺术家没有采用像庞贝《伊苏斯之战》那样的彩色马赛克，而是使用简练的黑地白线的方式。罗马黑白马赛克不追求像窗口那样的三维视觉效果，而是采用平面装饰手法，这种方式特别适合用来修饰地面。

#### 劳动中的男人和女人的坟墓

公元2世纪时奥斯蒂亚的坟墓大多由块面粗糙的混凝土建成，墓室房屋表面质地和同时代生者居住的多层住宅非常接近。不同于富豪们华丽的陵墓，这只是普通的公共墓室。墓室中装饰着小型的彩绘陶板，把中间阶层的商人及其他职业人等的生活、行为永远地留在上面。从这些陶板中举两个作为例子（图10-56）。其中之一，表现一个年轻人在摊位后面贩卖蔬菜。（他面对画面之外，观看者可以把他的工作看得很清楚。）另一个刻画的是产婆接生孩子的情景。她看向画面外观众的方向，而不是她正在做的工作，因为这些浮雕都把焦点集中在死者的谋生方式上，这是一块纪念接生婆的浮雕，而不是纪念那位母亲。这种出现在罗马墓葬中表现男人、女人工作场面的浮雕遍布整个



10-56 一位蔬菜贩卖者的墓葬浮雕（左）和一位接生婆的墓葬浮雕（右），出土于意大利奥斯蒂亚，公元2世纪下半叶。彩绘陶板，分别高43.2厘米和28厘米，奥斯蒂亚博物馆。



西欧。若干世纪以后，这些劳动场面又出现在中世纪“每月劳作”的插图里。它们和历代罗马帝王完成的纪念性艺术一样，也是（甚至更是）留给后世艺术史的古典遗产，虽然直到现在，艺术史学者们仍只对后者情有独钟。

## 安东尼厄斯时期（公元138—192年）

### 安东尼厄斯继位

138年初，哈德良选出51岁的安东尼厄斯·派厄斯（Antoninus Pius，公元138—161年在位）作为他的接班人。同时，他要求安东尼厄斯让马库斯·奥里利厄斯（Marcus Aurelius，公元161—

180年在位）和卢西斯·维拉斯（Lucius Verus，公元161—169年在位）继承他的地位，以确保再下一代的顺利交接。当哈德良在这年的晚些时候去世时，他被宣布为神，安东尼厄斯·派厄斯加冕为皇帝。安东尼厄斯出色地统治罗马世界二十三年。在他去世并成圣之后，马库斯·奥里利厄斯和卢西斯·维拉斯共同成为罗马帝国的第一任皇帝。

### 古典和非古典

安东尼厄斯·派厄斯死后不久，马库斯和卢西斯为他建造了一座纪念柱。纪念柱基座的一面铭刻献辞，与铭文相反的另一面雕刻安东尼厄斯和他的妻子大福斯蒂娜升入天国（apotheosis）的浮雕（图10-57）。相邻的其他两面则浮雕帝国火葬仪式中的环行典礼（decursio）（图10-58）。



10-57 安东尼厄斯·派厄斯和大福斯蒂娜升入天国，安东尼厄斯·派厄斯纪念柱的基座，意大利罗马，公元161年。大理石，高2.47米。梵蒂冈博物馆。



10-58 葬礼仪式，安东尼厄斯·派厄斯纪念柱的基座，意大利罗马，公元161年。大理石，高2.47米。梵蒂冈博物馆。

两件浮雕的人物布局非常不同。表现升天场景的浮雕保留了高雅精致的古典传统，比例匀称的人物形体，个性化的人物造型，惟一的水平线和石板的底部边缘合而为一。战神广场(Campus Martius)化身为斜靠在左下角的青年，手扶一个坐落在罗马土地上的埃及方尖碑。罗马(罗马的化身)倚坐在一面盾牌上，盾牌中间雕刻哺育罗穆卢斯和瑞摩斯的母狼(比较图9-10)。一对夫妇站立在一个身份尚不明了的带翅神灵身上，飞往天上众神的领地，罗马向他们挥手道别。所有这些都更早的升天场景中出现过。但也有不同于帝国以往程式的地方，那就是升天时间秩序的混淆。大福斯蒂娜在安东尼厄斯·派厄斯死前二十年就已经去世。通过表现两人同时升天，艺术家在暗示，安东尼厄斯这二十年来一直忠于他的妻子，现在他们又能够相聚在一起。这种观念此前曾经运用于获释奴隶和中间阶层的墓葬浮雕(图10-46)，但从未在贵族阶层的艺术语境里出现过。

葬礼仪式浮雕更多更有力地打破了古典艺术惯例。与升天浮雕相比，人物显得更加健壮结实，浮雕也没有设计成通向另一个世界的窗户。整个浮雕表面都是地平面，行进中的战士和奔驰的马匹像是悬浮在地面上空。这也是此前为帝王创作的艺术中所没有出现的，仅见于平民艺术(图10-5)。在古典艺术设计法则盛行了几个世纪之后，上层罗马艺术家和赞助人们终于开始厌倦了。在寻找一种新的方向时，他们采用了下层艺术中非古典的艺术手法。

### 忧郁的安东尼雕像

另一个打破过去传统的是马库斯·奥里利厄斯的官方肖像，虽然华而不实的帝国肖像程式仍然得到保留。在16世纪，教皇保罗三世(Pope Paul III)挑出比等身还大的马库斯·奥里利厄斯皇帝青铜镀金骑马雕像(图10-59)，作为米开朗琪罗为罗马的卡匹托尔山所作的新设计的中心装饰(图22-26、22-27)。这座雕像给很多文艺复兴雕刻家以灵感，教给他们如何雕刻骑在马上的人(图21-32、21-33)。最近这尊雕像才离开它在文艺复兴时期的位置，得到精心修复。这一肖像得以从中世纪保存下来，是因为它错误地被当作第一位基督教罗马皇帝君士坦丁的雕像。由于古代雕像被认为是来自异教世界的、不信上帝的异教徒，同时也是为了得到铸造这些雕像的金属材质，其中的大部分都被熔解。即使在发掘古代遗物已经几个世纪之久的今天，仍然只有极少的骑马雕像为我们所知。但这类雕像却常常用于帝王肖像——尊图拉真的骑马像就曾树立在他的广场中心(图10-41)。也许与其他类型的雕像相比，骑马像更能传达罗马皇帝的庄严与权威。

就此而言，骑在上面的马库斯确实拥有超越常人的威势，形体也比普通人大得多。他伸出右臂，这种姿势既用于问候，也是慈蔼温和的表现。一些证据表明，在战马抬起的右前蹄下曾经畏缩着一个敌人，他正在乞求马库斯的仁慈。这尊雕像很好地



10-59 马库斯·奥里利厄斯的骑马雕像，意大利罗马，公元175年。青铜，高3.5米。罗马，卡毕多里尼博物馆。

传达出世界的统治者、神一般的罗马皇帝那种君临天下的气魄。

但是这种极度强大自信的信息并没有在这一雕像的头部体现出来，也没有在这位皇帝后来的大理石雕像上体现出来，就如这幅插图所显示的(图10-60)。这是一个凯旋门上的浮雕局部，这座已经遗失的拱门可能类似于贝内文托的图拉真凯旋门(图10-45)。皇帝骑乘在四马战车上，就像此前的图拉真一样(图10-39)，胜利女神正在为他加冕。这位安东尼厄斯时代的雕刻家遵照当时通行的做法，用一把钻子在皇帝的长头发和胡须上钻出孔洞，甚至精心地加工出皇帝眼中的瞳孔，增强雕像面部的光影变化。雕刻家还用凿子雕刻出马库斯额头上的皱纹以及从鼻翼延伸到嘴角的褶皱。

表现上年纪的皇帝肖像并不新奇(图10-35)，但马库斯是第一个在肖像中显示出厌倦、悲伤甚至焦虑的皇帝。第一次，持续不断的边境战争带来的疲劳和统治一个广阔帝国的负担都体现在皇帝脸上。这位安东尼厄斯时代雕刻家的大胆尝试突破了共和国时期的写实主义。统治者的个性、思想以及灵魂都一览



10-60 马库斯·奥里利厄斯肖像，出自一座已遗失的凯旋门上的浮雕局部，意大利罗马，公元175—180年。大理石，等身大。罗马护卫者宫殿博物馆。

无遗，似乎马库斯正在沉思一篇感人肺腑的哲学论文，以此来阐明他个人的内心世界。这是古代艺术史中最重要的一个转折点，浮雕中的古典风格遭到质疑，它标志着主宰希腊—罗马世界的古典艺术的终结已经到来。

### 土葬取代火葬

还有别的重大变化发生在这时的罗马艺术和社会中。从图拉真开始，到哈德良特别是安东尼厄斯统治时期，罗马人喜欢土葬胜过火葬。这种墓葬方式的转变反映出基督教以及其他一些东方宗教的影响，它们的信徒都相信人的身体在死后尚有用途。尽管皇帝本人在死后继续遵照罗马传统使用火葬，但很多市民在私底下选择了土葬。这样一来，直到2世纪都是标准葬具的骨灰瓮就显得太小，他们需要更大的容器来盛放尸体，这一转变导致对于石棺的需求急剧增多，与古代其他葬具相比，石棺与现代的棺材最为相似。

### 罗马石棺上的俄瑞斯忒斯

希腊神话是这些石棺上最常见的装饰主题。在很多情况下，特别是2世纪后期和3世纪，大理石棺椁中的男人和女人用希腊男女英雄们的形象来表示他们的特征。这些私人赞助人遵循的是帝国的肖像模式，就像皇帝和皇后常常装扮成男神和女神，男英雄和女英雄一样（见“罗马肖像的角色扮演”，第266页）。一个较早的例子（尽管它没有肖像）是现存克利夫兰（Cleveland）的一个石棺（图10-61），上面装饰着希腊悲剧英雄俄瑞斯忒斯（Orestes）的故事。所有这类石棺都运用了基本相同的连续叙事的构图形式。俄瑞斯忒斯出现了好几次：杀死他的母亲克吕泰涅斯特拉（Clytaemnestra）及其情人埃癸斯托斯（Aegisthus），为其父阿伽门农（Agamemnon）的被谋杀报



10-61 雕刻有俄瑞斯忒斯神话的石棺，公元140—150年。大理石，高80厘米。克利夫兰，克利夫兰艺术博物馆。

10-62 带斜卧肖像的亚洲石棺。出土于意大利梅尔菲，公元165—170年。大理石，高170厘米。梅尔菲，梅尔菲国家博物馆。



仇，在特尔斐（Delphi）阿波罗神庙（在这里，神的三脚祭坛提供神谕指引正确的道路）寻求庇护等等。

石棺构图的不断重复表明雕刻家们拥有一本描绘着标准稿本的图册。事实上，石棺在帝国的盛期和晚期是一个重要产业，有几个重要的地区制造中心。讲拉丁语的罗马西部制造的石棺，所用的石棺浮雕稿本就不同于说希腊语的东部，克利夫兰的俄瑞斯忒斯石棺就产自西部。西部石棺的浮雕仅仅出现在前面和两侧，因为这里的石棺放置在墓室中壁龛的地面上。而东部石棺四面都有浮雕，因为石棺放置在墓室的正中间。这种本质上的差别正与埃特鲁斯坎人和希腊人神庙的差别相平行：前者对着广场或圣堂，只能从正前方进入；后者则可以从任何一边抵达（并观赏）。

### 凡间维纳斯的石棺

意大利南部的梅尔菲（Melfi）出土了一件东方风格的精美石棺（图10-62）。但它制造于小亚细亚，再次证明安东尼厄斯时代奢侈品出口市场的繁荣。大理石石棺的四面都装饰有希腊神灵和英雄形象，所有人物都放置在建筑结构中的方式则完全是亚洲式的。棺盖肖像的处理遵循埃特鲁斯坎石棺传统（图9-4、9-14），这也是绝大多数华丽的西部罗马石棺的共同特征。死者是一个女人，斜躺在一张床上，陪伴她的是一只忠诚的小狗（只有前脚还保留在左侧棺盖尽头）和丘比特（在右边）。背生双翅如同婴儿一般的爱神手举一把熄灭的火炬，象征这个姿容堪与丘比特的母亲维纳斯（出现在石棺后挡的一个壁龛中）相媲美的女子生命已经终结。



10-63 一位男子的木乃伊肖像。埃及法尤姆，公元160—170年。板上蜡画，高35.6厘米。布法罗，水牛城公共艺术馆。

## 昔齐库斯的娅埃和蜡画艺术

只有极少数罗马艺术家的名字流传下来。留传下来的也多是那些负责重大帝国建筑工程（塞维鲁斯和塞勒；尼禄金殿；阿波罗道勒斯；图拉真广场），规模宏大（泽诺多拉斯；尼禄巨像），或为名人制作精美物品（狄奥斯科里兹，为奥古斯都制作宝石）的艺术家和建筑家。

打破这一法则的昔齐库斯的娅埃（*laia of Cyzicus*）是一个有趣的例外。下面引用的一段文字里，普林尼记述了这位来自小亚细亚的著名艺术家在共和国时期的意大利的工作情况。

昔齐库斯的娅埃一直单身，当瓦罗（*M. Varro*）还是个青年人的时候就在罗马画画。她既擅长使用画笔，也能用“*cestrum*”在象牙上作画，尤其善于给女性画肖像，她还在那不勒斯把一位老妇人画在一个巨大的木板上，并用镜子画自己的自画像。她的手比其他任何画家都快，她的艺术才能很高，委托她作画的价格比同时代绝大多数著名画家都要高。<sup>⑩</sup>

普林尼提到的“*cestrum*”是一种很小的刮刀，用于蜡画的创作，蜡画是一种用热的液态蜡融合颜料再涂抹在画板上的技巧。普林尼认为蜡画相当古老，从事蜡画创作的画家包括公元前5世纪希腊著名画家萨索斯的波利诺图斯（*Polygnotos of Thasos*）（见第5章，第137页）。但是，蜡画最好的实例出自罗马时代的埃及，那里的木乃伊都会照例带有一幅画在木板上的蜡画肖像（图10-63）。

除木板外，艺术家也把蜡画画在大理石上。据普林尼记载，当公元前4世纪的普拉西特克列斯（*Plaxiteles*）被问及他所作的一件雕刻作品时，这位或许是古代世界最伟大的大理石雕刻家回答说：“那是尼克拉斯（*Nikias*）画的。”这一轶事强调了着色对于古代雕像的重要性。

<sup>⑩</sup>J. J. 波利特译，《公元前753年至公元337年的罗马艺术：资料和文献》（纽约：剑桥大学出版社，1983），87。

### 罗马埃及的木乃伊肖像

在埃及，土葬实行了数千年。即使尼罗河上的王国在公元前30年沦为罗马的一个行省之后，埃及人依然把死者制作成木乃伊埋葬起来。但在罗马时代，画在木板上的肖像取代了传统的风格化面具（见“昔齐库斯的娅埃和蜡画艺术”，第289页）。在法尤姆（*Faiyum*）地区的墓葬中发现了数百个木乃伊肖像。其中之一（图10-63）描绘的是一个男子，卷曲的长发和一脸络腮胡子似乎是在模仿马库斯·奥里利厄斯。这种肖像大多出现于2到3世纪，很可能在死者生前就已经完成。艺术史家们借助它们探寻公元79年维苏威火山爆发之后肖像绘画的发展进程（比较图10-23）。这个肖像品质很高，笔触和刮刀的精巧运用、细腻甚至略带病态的造型，以及平静而敏感的面容，都很值得注意。

尽管罗马东、西部石棺以及罗马时代埃及木乃伊肖像具有各不相同的形状和特征，但它们都服务于一个相同的目的。在一个辽阔如罗马的广大帝国里，地域性差异在所难免。就像后面要讲到的，当东、西部基督教艺术出现巨大鸿沟时，地理在中世纪同样也扮演着一个非常重要的角色。

## 晚期帝国

### 转变中的文明

马库斯·奥里利厄斯统治的时代，距离奥古斯都建立的罗马和平时代已有两个世纪，罗马的权力开始慢慢遭受侵蚀。维

持疆界的秩序和稳定越来越困难，甚至在帝国内部，罗马的权威也遇到挑战。马库斯儿子康茂德（公元180-192年在位）继承了父亲的地位。在他遭暗杀身亡之后，安东尼厄斯王朝走到了尽头。帝国经济逐渐衰退，原本有效的帝国官僚机器正在分崩离析。即使官方宗教在东部也失去了信仰基础，基督教在那里拥有庞大的信徒。晚期帝国是一个正处于转变中的文明，这个世界历史的关键地区，正在从一个异教徒的古代世界慢慢向基督教的中世纪转变。

### 塞维鲁王朝（公元193-235年）

#### 一个非洲人统治帝国

康茂德死后，内战随之爆发。战争结束时，一位非洲出生的将军塞普蒂默斯·塞维鲁（公元193-211年在位）统治了罗马世界。这位新皇帝渴望确立自己的正统地位，成为安东尼厄斯王朝的一员，于是宣称自己是马库斯·奥里利厄斯儿子。于是塞普蒂默斯·塞维鲁的官方肖像和他的安东尼厄斯“父亲”一样也是长发络腮胡子——不论他本人的实际相貌究竟是怎样的。这位非洲皇帝及其妻子朱莉娅·多蒙娜（一个叙利亚公主的女儿）、两个儿子卡拉卡拉和格塔（*Geta*）的许多大理石和青铜雕像留存至今。但只有一幅描绘这个家庭的肖像绘画（图10-64）保留下来，发现于埃及，是画在木板（就像许多法尤姆木乃伊肖像画也是画在木板上那样）上的蛋彩画（*tempera*，用蛋黄调和颜料），这也是目前惟一的一件罗马皇帝肖像画。可是，这样



10-64 塞普蒂默斯·塞维鲁及其家庭的肖像画，出土于埃及，公元200年。板上蛋彩，直径35.6厘米。柏林国立博物馆。



10-65 卡拉卡拉肖像，公元211—217年。大理石，高35.6厘米。纽约大都会艺术博物馆。

的肖像画在当时的帝国一定非常普遍。它们所用材质容易腐坏的自然特点决定了它们消失的命运。

塞维鲁家族肖像除去它保留下来这一事实本身之外，还可以带来两点推论。皇帝的头发胡须呈淡灰色，暗示出他的大理石雕像——古代所有的大理石雕像都是着色的——可能也会涂上这种颜色来表明皇帝苍老的年龄。（相同的方法可能也运用在年老疲惫的马库斯·奥里利厄斯肖像上。）这组肖像的另一个显著之处在于皇帝小儿子格塔的面容被毁去。卡拉卡拉在继承他父亲的皇位后，杀死了自己的弟弟并毁灭掉有关他弟弟的一切记忆。（卡拉卡拉也杀死了他自己的妻子普劳蒂娜。）这个发现于

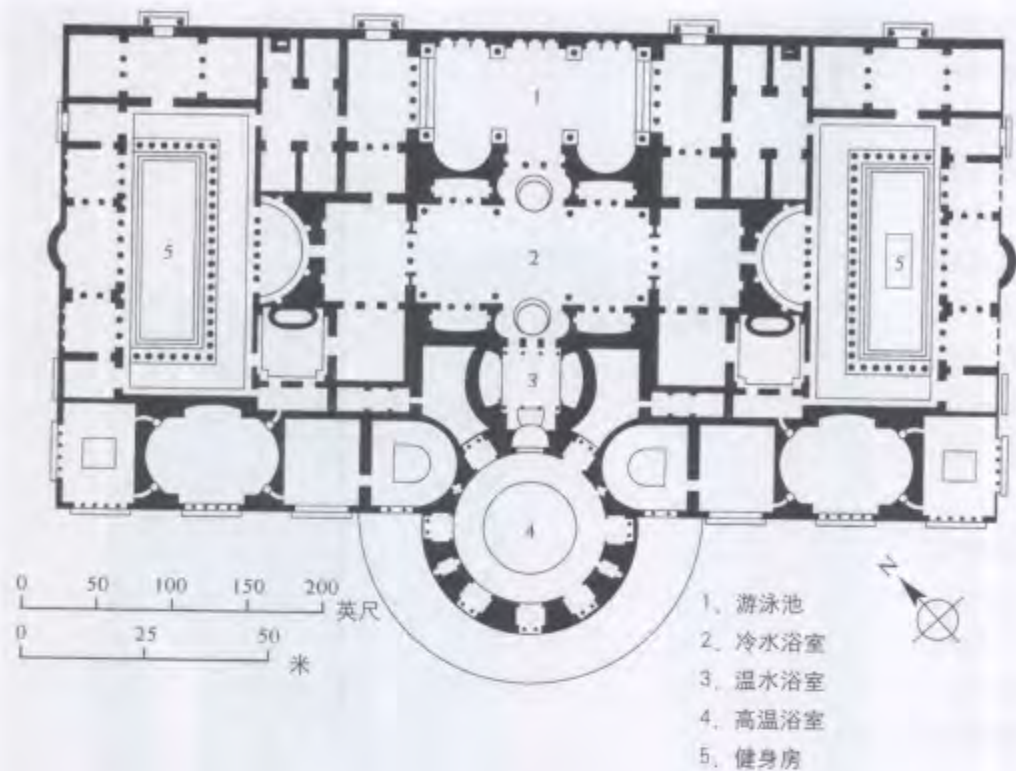
埃及的圆形绘画（tondo）就是这一销毁记忆的有力证据，同时也表明罗马权威所及是何等的宽广。这种对政治竞争对手肖像的抹杀并不新奇。例如，在更早以前，埃及的图特摩斯三世（Thutmose III）在哈特谢普苏特（Hatshepsut）死后毁去了她所有的雕像（图3-21）。但是把销毁记忆作为一种政治手段来运用，罗马人比其他文明都用得更加频繁，也更为系统。

### 一个暴君的肖像

卡拉卡拉（Caracalla，公元211—217在位）的残暴性格在他的肖像上一览无余。这里的大理石头像（图10-65）就是典

10-66 塞普蒂默斯·塞维鲁战车队列，塞普蒂默斯·塞维鲁凯旋门上的浮雕，利比亚，莱普西斯·马格纳，公元203年。大理石，高167厘米。的黎波里城堡博物馆。





10-67 卡拉卡拉浴场主题的设计图，意大利罗马，公元212-216年。花园、演讲厅和其他房间环绕在沐浴、游泳和锻炼区四周，一道厚重的墙壁把它们都囊括其中。

型。雕刻家突出了卡拉卡拉短发和短须的肌理，后者以直接在大理石表面刻出浅痕的方式来表现。但最突出的地方，在于刻画了这位皇帝的多疑性格，这是继马库斯·奥里利厄斯沉思内省性格刻画之后的又一突破。卡拉卡拉眉头紧皱，猛地把头拧向左肩，似乎有令他疑惑的危险来自后方。这位皇帝确实有害怕的理由。他在统治的第六年被一个刺客用匕首刺死。在残暴的公元3世纪，被刺杀是很多罗马皇帝的命运。

### 非古典风格生根

塞普蒂默斯·塞维鲁的家乡在现在利比亚 (Libya) 海岸的莱普西斯·马格纳 (Lepcis Magna)。公元2世纪末、3世纪初，帝国出资在这里修建海港，同时还有一个新的广场、巴西利卡、凯旋门和其他纪念性建筑。塞普蒂默斯·塞维鲁凯旋门建立于203年，位于两条主要道路的交会处，四面均有浮雕。其中一块 (图10-66) 雕刻塞普蒂默斯和他两个儿子同乘一辆战车。不像罗马的提图斯凯旋门 (图10-39)，这一浮雕没有显示出那种磅礴的运动感，相反倒是体现出一种静穆。战车和其后的骑士都在前进，但是皇帝和他的儿子从这一向前的行列中分离出来，面对观众。另一个不同之处在于，第二排的人物没有站在地面上，而是比第一排高出许多，以便观众能够更加清楚明晰地看到他们。

把人物作正面描绘以及把人物悬浮起来，两者在安东尼厄斯王朝和塞维鲁王朝的官方罗马艺术中都是新颖的，但是在获释奴隶的私人性的艺术中却存在很久了 (图10-4、10-5)。一旦皇帝御下的雕刻家接受了它们，这些非古典元素在日后还有更为长久的生命，并出现在中世纪基督和圣徒们的图像中。在艺术史中常常可以看到这种现象，当社会、政治、经济发生剧变的时期，也会伴随着新美学观念的出现。

### 宏大的罗马健身疗养地

塞维鲁王朝也积极投身于都城的建设。罗马卡拉卡拉浴场 (The Baths of Caracalla) (图10-67、10-68) 是帝国耗资兴

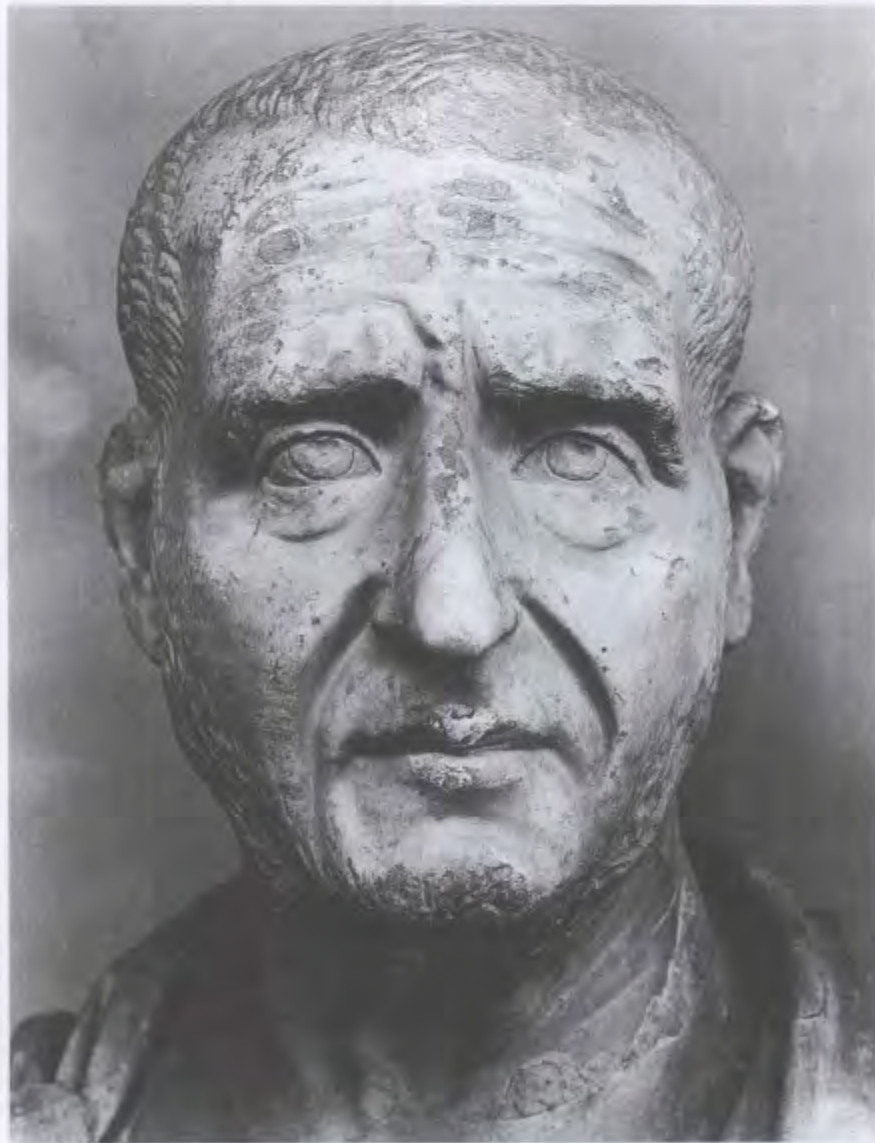
建，集沐浴、休闲为一身的最大建筑，深受公众好评。卡拉卡拉浴场用砖面混凝土建造，巨大的穹顶从厚实的墙体飞跃到43米的高度，整个建筑覆盖的区域接近20.23公顷。它使得诸如奥斯蒂亚、庞贝乃至罗马的其他浴场都显得矮小单薄。设计取中轴对称，按照罗马人的习俗，灌注冷水、温水、热水的浴室在中央纵轴线上依次排列，分别构成冷水浴室 (frigidarium)、温水浴室 (tepidarium) 和高温浴室 (caldarium)。



10-68 卡拉卡拉浴场中央大厅 (冷水浴室) 的复原图，意大利罗马，公元212-216年。

卡拉卡拉浴场的高温浴室是一个圆形房间，大小相当于今天可以容纳数百观众的意大利露天剧场。它的圆顶几乎和万神殿的圆顶一样大（图10-50），鼓形的混凝土支撑墙壁甚至更高。整个浴场的中心冷水浴室（图10-68），从复原图中不仅可以看到建筑的规模以及光线通过交叉拱顶下的窗户照射进来，而且还显示出房屋装饰的华丽程度。拱顶用壁画装饰，地面铺设马赛克（有黑白也有彩色），墙壁上贴上大理石饰面，建筑各处还点缀着巨大的雕像。虽然拱顶在很久以前就已经坍塌，但许多马赛克和雕像还保存下来。其中有3.5米高的留西波斯（Lysippos）的《赫拉克勒斯》（图5-66）的复制品，雕像中健壮的肌肉可能激励了公元3世纪的罗马人投身于健美运动。

卡拉卡拉浴场还拥有花园、演讲厅、图书馆、带柱廊的健身房，以及一个巨大的游泳池。考古学家们估计，一千六百人以上沐浴者能够在同一时间享用这个相当于现代健身疗养地的罗马浴场。罗马最重要的引水渠中有一条专门为这里供水，火炉使热力可以在中空的地板和墙壁中流通到这一复杂建筑的任何地方。



10-69 图拉真·德西乌斯胸像，公元249—251年，大理石，高79厘米，罗马卡比托里诺博物馆。



10-70 特里博尼纳斯·加勒斯的英雄肖像，出土于罗马，公元251—253年，青铜，高241厘米，纽约大都会博物馆（罗杰斯基金会）。

## 士兵皇帝（公元235—284年）

### 谋杀与内战

在皇帝塞维鲁·亚历山大（公元222—235年在位）被杀后，塞维鲁王朝结束，此后是长达半个世纪的军事混战。士兵们拥立他们的将军为皇帝，几年甚或几个月后又被另一将军所杀。（公元238年，由参议院推选的两任皇帝在当政三个月后，被拖出皇宫当众斩首。）在如此混乱的年代，没有一个皇帝能够启动浩大的建筑工程。“士兵皇帝”时期，罗马惟一意义重大的营造活动发生在奥勒利安（Aurelian）治下（公元270—275年）。他为首都修建了一个新的防护墙——一件重要的军事设施，同时也深刻地表明了罗马统治力量的衰败。





10-71 罗马人与野蛮人之战（鲁多维奇战争浮雕）。出土于意大利罗马，公元250—260年。大理石，高152厘米。罗马，罗马诺国家博物馆。

### 展示士兵皇帝灵魂的肖像

在公元3世纪的罗马，建筑师们几乎无事可做，而雕刻家和工匠们却工作繁忙。大量的硬币（用材质恶劣的金属铸造而成）被生产出来作为军饷，硬币上印有现任皇帝的肖像，而不会出现前任皇帝或敌手的头像。每一任新的统治者都要在各处树立他的肖像和胸像以宣扬他的权威。

公元3世纪是雕像发展最快的时期之一。艺术家们因循为马库斯·奥里利乌斯和卡拉卡拉塑像的雕刻家的手法，塑造酷似这些士兵皇帝的肖像，他们凭借精湛的技巧很好地表现出皇帝们鲜明的情感内涵。例如，图拉真·德西乌斯（Trajan Decius，公元249—251年）在位时间虽短，却以迫害基督教徒著称。他被塑造成一位老人，重重的眼袋，表情忧伤（图10-69）。他的眼睛并非直视观众，而是神情紧张地匆匆一瞥，充分传达出一个有心重建失控世界的秩序，却又无能为力的人的忧虑。这块大理石在雕刻家手里就像是顺从的黏土一样运用自如，头的两侧在与眼睛平行的高度深陷进去，头发和胡须蚀刻在石头中，额头和嘴的周围凿出深深的线条。这尊肖像展现了这个人 and 这个时代痛苦的灵魂。

德西乌斯的继任者是特里博尼纳斯·加勒斯（Trebonianus Gallus，公元251—253年在位），是一个短命的皇帝。现存一件比真人还大的特里博尼纳斯青铜雕像（图10-70），与以前其他的皇帝和将军一样，被塑造成英雄般的全裸形象。他的体形并不是奥古斯都和他的后继者所推崇的那种强健而优雅的希腊运动员式样。相反，他有着摔跤选手的体格，结实的双腿和肿胀的躯干。他的头被他魁伟的身躯衬托得十分短小，神情显得紧张不安。在

这件肖像中，希腊人那种头脑敏锐、身躯比例和谐的理想组合让位于具有残暴力量的形象，而这个形象正好契合于那个士兵皇帝的时代。

### 野蛮人与哲人

公元3世纪，埋葬死者（土葬）已经非常普遍，即使是皇族也不再实行火葬，石棺也比过去任何时候都普及。公元1621年，在罗马出土一个特大石棺（图10-71），并被卡迪纳尔·鲁多维奇（Cardinal Ludovisi）买下。石棺前面表现的是一个混乱的战争场面，战争发生在罗马人与某一个北方敌人之间，很有可能是哥特人。翻腾、躁动着的人群平均地分布在整個浮雕上，后面没有任何其他可以产生空间错觉的图像。相较于安东尼厄斯·派厄斯纪念柱（图10-58）底座上漂浮在地平线上的大量人物的堆积是对正统透视法更为极端的反叛。这件作品再次强调了罗马后期艺术家对古典样式与日俱增的不满。

在这群密集到纠缠不清的躯体中，居中的骑马者显得格外突出。他没带头盔，挥舞着张开的右手表示他没有拿任何武器。一些学者认为他是图拉真·德西乌斯的儿子之一。在那个时代，罗马人早已不再是战无不胜的，罗马皇帝还常常被其他罗马人击败，而这位石棺上的将军却在夸耀自己是一个无畏的指挥者，对胜利充满信心。他的自信可能来自于他所信奉的当时正在流行的东方神秘宗教。在这个年轻人的额头刻着密特拉神（Mithras）的徽章——波斯神话中象征光明、真理和战胜死亡的神，在罗马和奥斯蒂亚已经发现很多供奉他的神殿。

时代的动乱使很多罗马人到哲学中去寻找慰藉。在一些公

10-72 一位哲学家的石棺,约公元270—280年,大理石,高150厘米。梵蒂冈博物馆。

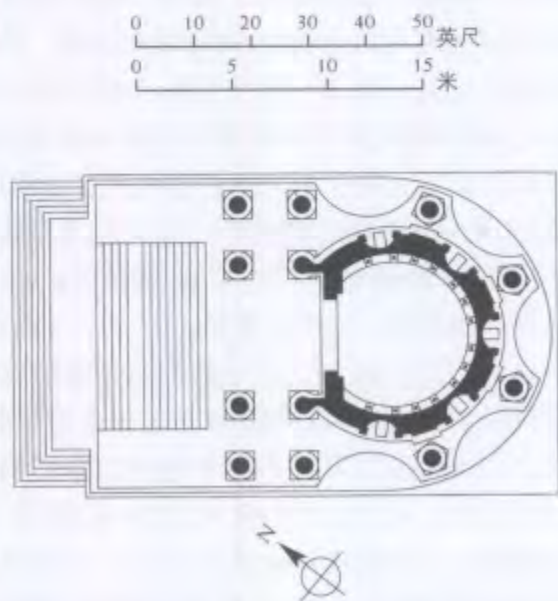


元3世纪的石棺上,已故的人常常被表现为饱学之士。(其他的人则继续被化装成希腊英雄或是罗马将军。)一件很大的作品(图10-72)描绘了一位手持卷轴受人尊崇的哲学家。他的两侧各有一位站立的妇女(也有肖像特征)。背景中是一些其他的哲学家以及中间这位已故导师的学生。这种类型的石棺在当时的基督教葬礼中变得十分流行,这种智者主题不仅用来描绘已故者(图11-4),也用于使徒环绕的基督(图11-5)。这个石棺和莱普西斯·马格纳的塞维鲁凯旋门(图10-66)中所运用的正面三人像组合,在早期基督教艺术中也非常普遍。

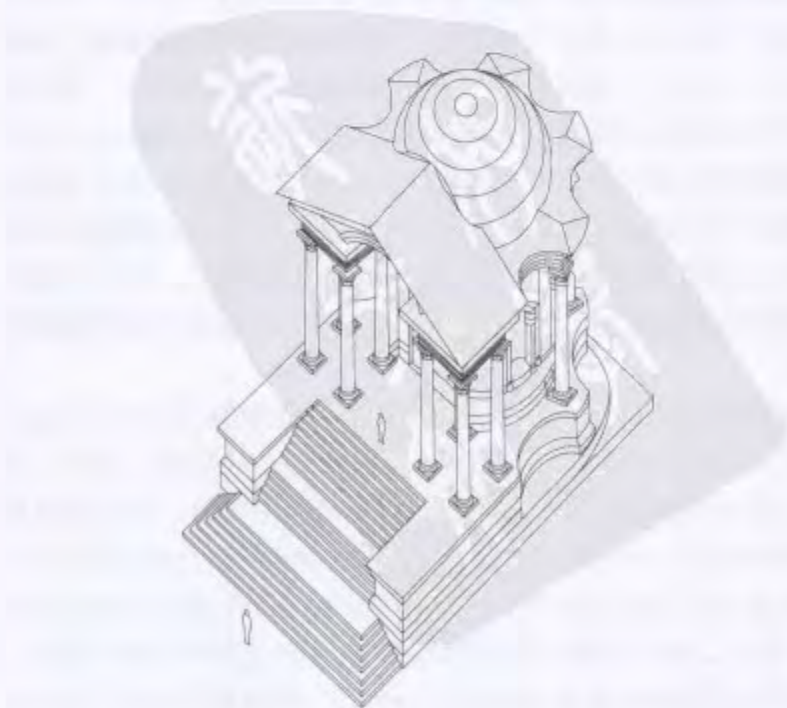
### 对万神殿的批评

在建筑上也能看到古典艺术的衰落。在现代黎巴嫩(Lebanon)

的巴勒贝克(Baalbek)(古时的赫利奥波利斯,Heliopolis)有一座维纳斯神庙(图10-73),神庙建筑师延用了彼得拉宝库(图10-52)的巴洛克风格,几乎忽略了所有古典设计规则。这座公元3世纪的建筑正面是带山墙的列柱廊,后面是有圆形穹顶的内殿。尽管这个神庙是由石头筑成,可从很多方面看,它都像是由混凝土建成的万神殿的批评,而万神殿在当时已经获得了“经典”的地位。巴勒贝克神庙的平台呈扇形围绕着整个大殿。廊柱——与五边形底座相对应的五面科林斯式柱头是目前所知的唯一一例——也支撑着扇形的柱顶(用以支撑轻薄的石头穹顶)。这些凹陷的形体和大殿墙体上的壁龛一道,与整个大殿凸出的形状形成鲜明对照。即使是巴勒贝克神庙的正面也极为古怪。这位不知名的建筑家在三角形的山墙里嵌入了一个拱门。



10-73 维纳斯神庙的设计与复原图,黎巴嫩巴勒贝克,公元3世纪。



## 戴克里先与四帝共治（公元284—305年）

### 权力分割与秩序重建

作为重建罗马帝国秩序的一项尝试，由禁卫军拥戴称帝的戴克里先（Diocletian，公元284—305年在位）决定与他潜在的对手共同分享权力。公元293年，他创建了四帝共治（四人共同统治），并采用“东方奥古斯都”（Augustus of the East）的称号。其他的三个统治者则相应地被称为“西方奥古斯都”（Augustus of the West）、“东方恺撒”（Eastern Caesar）和“西方恺撒”（Western Caesar）（两位恺撒娶了两位奥古斯都的女儿以表示对他们的忠诚）。这四位皇帝一直相安无事，直到戴克里先于公元305年退位。没有了他的领导，新的统治者们开始在内部争夺权力，分治政体由此崩溃，而罗马帝国也分裂为东西两部分。拉丁西方世界（Latin West）与拜占庭东方（Byzantine East）的分立局面一直贯穿着整个中世纪。

### 个性的失落

无论是在硬币上或是圆雕中，这四个统治者的肖像总是被放到一起。艺术家们从未试图刻画他们各自的外貌和个性，而是努力表现统治者本身的特性——即描绘四位在权力上平等的合作者。这里所示（图10-74）的是由斑岩（紫色大理石）雕刻的四帝肖像，人们很难说出哪一个统治者的名字。他们中每一个人都失去了作为个体存在的特征，被融入更大的统治者实体之中。四个统治者都身穿铁甲、披着斗篷，每人左手各握一柄带鞘的宝剑。他们的右臂拥抱着彼此，以此公开显示他们的团结一致。这几个人物就像安东尼厄斯·派厄斯纪念柱葬仪浮雕中的人物一样，在矮胖的身躯上有着大而立体的头（图10-58）。他们的衣着非常程式化，身体没有任何美感可言。他们的面部犹如毫无表情面具，仿佛只是随手雕刻的，没有花费什么心思。自希腊雕刻家第一次将人的形体从匀称僵硬的埃及古风青年雕像中解放出来以后，经历了八个世纪的雕刻历史，而在这个群像中，人的形象再一次以图式化的形式表现出来。理想主义、自然主义、个人主义和艺术个性现在已然成为过去。



10-74 四帝肖像，约公元305年。斑岩，高130厘米。威尼斯圣马克家族。

### 坚固的皇宫

戴克里先于公元305年退位后回到了达尔马提亚（Dalmatia）（大概是前南斯拉夫所在地区）——他是在这里出生的。他为自己斯普利特（Split）——位于克罗地亚（Croatia）亚德里亚（Adriatic）海岸的古代萨隆纳（Salona）附近——修建了一座皇宫（图10-75）。就像奥勒利安认为有必要围绕罗马城修建堡垒式的城墙一样，戴克里先也为自己建筑了一个十分坚固的乡间宫殿。这个复杂的建筑占地10亩，布局像是一个古罗马兵营，大门两侧还建有了望塔。它给予这个身处最混乱年代的皇帝一份实实在在的安全感。



10-75 戴克里先宫殿模型，克罗地亚，亚德里亚，约公元300—305年。罗马，罗马文明博物馆。

在这些高墙中，有两条大道（可与像提姆加德一样的行省殖民地城市中的南北轴向大道和东西轴向大道相比，图10-40）在宫殿的中心相交。在这个应该是城市广场所在的地方，戴克里先修建了一个柱廊式庭院，直接通向皇帝寝宫的入口处。如果参观者被允许进入皇帝的私人房间，他将通过一个神庙般的正立面，这个立面在山墙里安放了一个拱门，类似于巴勒贝克维纳斯神庙的正面（图10-73）。如此设计的主要目的无疑是要强调整个设计的中轴线，同时它也象征性地成为“赞颂的山墙”——戴克里先在它下面接受那些聚集到庭院的人们向他表示的敬意。庭院的一侧是朱庇特神庙，另一面是戴克里先的陵墓（图10-75的左后方），它高出这个宫殿中其他所有的建筑。这种巨大的带穹顶的坟墓形式后来成为早期基督教时代的流行样式，不仅用于陵墓，也用于教堂，这在东方的拜占庭表现得更为明显。实际上，现在的教堂仍在沿用这种样式。

## 君士坦丁（公元306—337年）

### 君士坦丁与基督教

戴克里先退位后，短暂的“四帝共治”局面结束，接着是耳熟能详的长达二十年的混战，直到一个人重新统一了帝国。这个最后的胜利者是君士坦丁一世（Constantine I）（“the Great”），他是戴克里先的“西方恺撒”君士坦西乌斯·西罗鲁斯

（Constantius Chlorus）的儿子。君士坦丁在他父亲去世后，于公元312年攻入意大利。在通往罗马的米尔维安桥（Milvian Bridge），他同他最主要的敌人——马克西恩提乌斯（Maxentius）交战，击败并杀死了对手。君士坦丁将他的胜利归功于基督教上帝的庇佑。公元313年，他与东部帝国的皇帝利西尼乌斯（Licinius）联合发表了《米兰敕令》，结束了对基督教徒的迫害。

后来，君士坦丁与利西尼乌斯成为敌人。公元324年，君士坦丁在拜占庭（现在土耳其的伊斯坦布尔）附近击败了利西尼乌斯，并将他处死。现在，君士坦丁成为整个罗马帝国毫无争议的统治者。利西尼乌斯死后不久，他在拜占庭建立了“新罗马”，并将它改名为君士坦丁堡（“君士坦丁的城市”）。一年后，也就是公元325年，在尼西亚会议（Council of Nicaea）上基督教正式成为罗马帝国的官方宗教。从这时开始，异教迅速衰落。公元330年5月11日，君士坦丁堡“以神的名义”举行了正式落成仪式，此后数十年这里修建了许多基督教堂。君士坦丁本人于公元337年临终之时受洗。很多学者认为，权力中心由罗马向君士坦丁堡的转移和基督教的被承认标志着中世纪的开始。

君士坦丁时期的艺术忠实地反映了由古典世界向中世纪世界的转变。例如，在罗马的建筑中，君士坦丁是公元1世纪、2世纪和3世纪早期以来诸位皇帝所形成的伟大传统的继承者，他修建了许多公共浴室，在通往罗马广场的“圣路”（Sacred Way）上建造了一座长方形会堂，以及一座凯旋门。但是，他同时也是这个城市首批教堂的赞助人，其中包括老圣彼得大教堂（图11-7）。



10-76 君士坦丁凯旋门，意大利罗马，公元312—315年（南侧）。



10-77 慷慨的馈赠，君士坦丁凯旋门北面浮雕局部，意大利罗马，公元315-312年，大理石，高101.6厘米。

### 雕刻着旧式浮雕的新拱门

在米兰桥战役的决定性胜利之后，君士坦丁在罗马圆形大剧场旁边修建了一座巨大的三跨式凯旋门（图10-76），以此纪念他战胜了马克西恩提乌斯。这个凯旋门是自一个世纪前塞维鲁王朝结束以来最大的一个。不过，其中很多浮雕装饰都取自于更早的图拉真纪念柱、哈德良纪念柱和马库斯·奥里利厄斯纪念柱。这些纪念柱同样可以追溯到更早的时期。雕刻家们模仿公元2世纪的浮雕，将以前皇帝的头像换成新统治者的特征，以此表达对君士坦丁的敬意。他们还在这些古老的浮雕上加上标注，像是“建造者奎伊厄特斯”（Fundator Quietus）（带来和平的人）和“解放者乌尔必斯”（Liberator Urbis）（城市的解放者），以此指涉马克西恩提乌斯的失败和内战的结束。

君士坦丁艺术家对雕像和浮雕的再利用常常被用来证明异教罗马帝国衰落时期创造力和技术能力的下降。尽管这一看法在很大程度上是理所当然的，但是它忽略了这样一个事实，即这些再利用的雕刻都经过谨慎地挑选，以此将君士坦丁与公元2世纪那些“优秀的皇帝”联系起来。这个信息在拱门两侧上方君士坦丁时期的一块新浮雕中得到强化。这一浮雕表现的是站在罗马广场演讲台上的君士坦丁，他的两侧是哈德良和马库斯·奥里利厄斯的雕像。

在另一块君士坦丁浮雕（图10-77）中，这位皇帝在随从的陪伴下正给那些左右两侧面向他感恩的民众们分发赠品。君士坦丁为正面像，庄严肃穆，高居于宝座之上，下面是他慷慨赠与的受领者。这些人物的比例偏于矮胖，和四帝雕像相仿（图10-74）。他们没有遵循追求自然运动方式的任何古典法则，而是像木偶一样摆出机械而重复的姿势。这个浮雕非常浅，图像都未完整地塑造出来，一些细节被省略了，头像之间没有差别。艺术家描绘不是一组个人，而是一群个体。（君士坦丁的头是单独雕刻并嵌进浮雕的，现已丢失。）这块浮雕不是在叙述一个行为，而更像是行为者凝固在时间之中的一幅画面，这样观者就能很快地从众多的随从（上面左右两边）和受赠人（下面较小的雕像）中区分出最重要的皇室捐赠人（王座中间的人）。

这种图像叙述方式曾一度被描述为“形式的衰落”，当然，如果用古典艺术的标准来衡量确实如此。但这件作品中僵硬刻板的形式由那些被刻画人物的等级决定，这与一套新的价值观相一致。这种形式很快成为人们的首选样式，替代了那种古典

观念，即认为图像是一扇朝向一个充满着奇闻轶事的世界的窗户。将这件君士坦丁浮雕与绘制于公元6世纪的一件拜占庭图像（图12-15）相比较，可以看出这种新的构成法则正是中世纪的法则。它们并不比那些古典的古代作品更好或是更糟，而是与它们非常不同。君士坦丁凯旋门是那个时代的完美典范，它不仅通过挪用公元2世纪的雕像表示了对古典时代的敬意，同时，它还在浮雕中拒绝了古典的设计规范，以此为中世纪的象征性艺术铺平了道路。

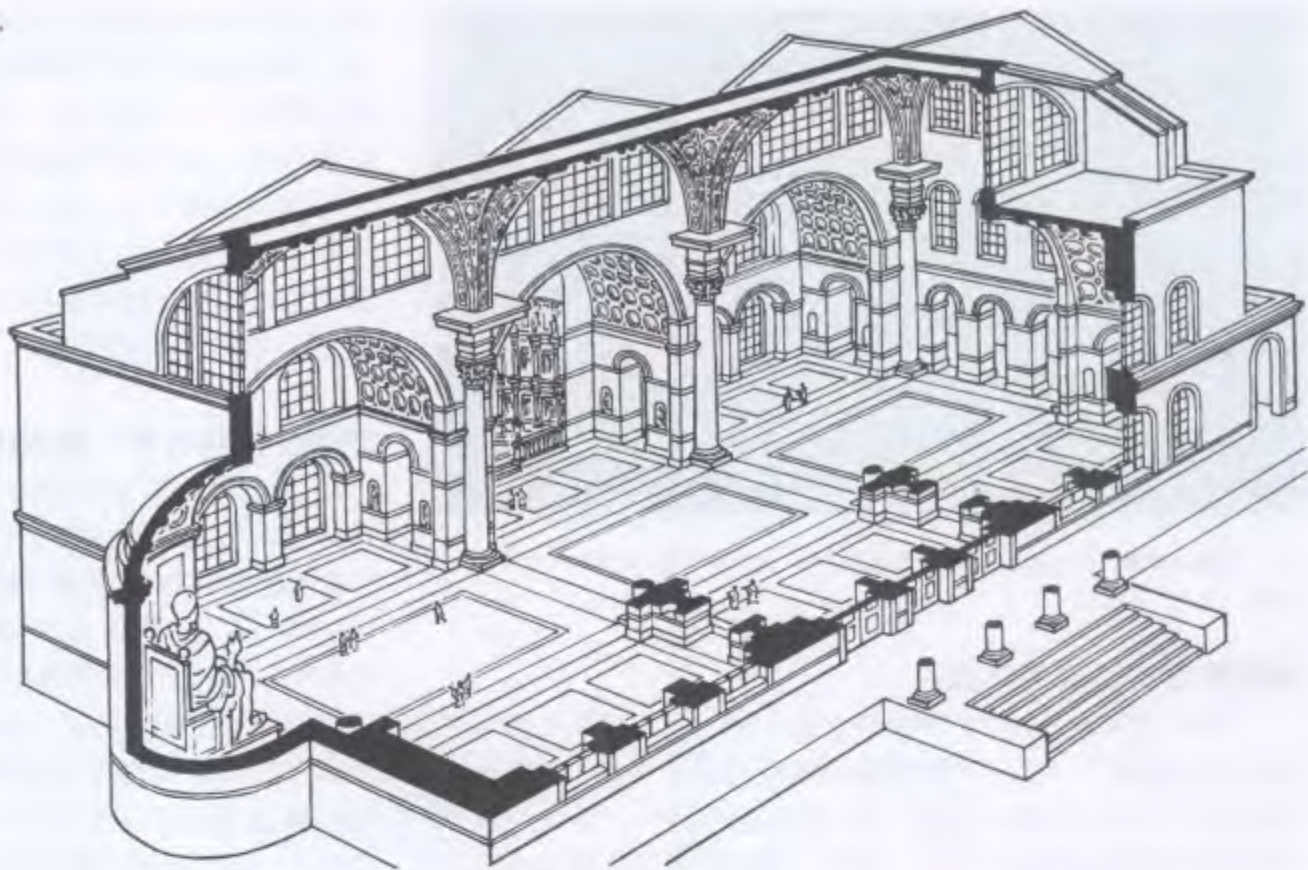
### 宏伟的巴西利卡，巨大的雕像

马克西恩提乌斯战败后，君士坦丁的正式肖像既舍弃了四帝时代的传统，也脱离了士兵皇帝时代的风格，再次复兴了奥古斯都艺术图像中青春永驻的元首头像。这里所示的头像（图10-78）是现存君士坦丁肖像中最印象深刻的一件。该头像高260厘米，是这位皇帝高9.14米的巨大座像所仅剩的几块大理石残片之一。残片包括一块砖核，一个镀青铜的木制残片，一个大理石头像和几段大理石四肢。君士坦丁的艺术家把这一半裸坐像塑造成罗马神话中朱庇特的形象。皇帝伸出的左手握一球体（上面可能还有基督的十字架），它是世界权力的象征。他没有公元3世纪肖像中那种焦虑的眼神，取而代之的是一双巨大的眼睛，嵌在这张正面面孔宽阔而朴素的平面中。皇帝的个性湮没在永恒权威的宏大形像里。巨大的尺寸，将皇帝比作朱



10-78 君士坦丁像，意大利罗马，诺瓦巴西利卡，约公元315-330年，大理石，高260厘米。罗马康舍瓦托利宫。

10-79 新巴西利卡(君士坦丁的巴西利卡)复原图，  
意大利罗马，约公元306-312年。



庇特，睥睨一切世间人与物的双眼——所有这些结合起来，就是为了制定一个与君士坦丁作为绝对统治者的无上地位相一致的至上权力的法则。想找到能与之相媲美的庄严而有威信的肖像，就必须追溯到一千五百年前埃及法老拉美西斯二世巨大的石窟雕像（图3-22）。

君士坦丁的巨大雕像坐落在罗马新巴西利卡（the Basilica Nova）西边的后殿里（图10-79），这座庞大的巴西利卡最初是马克西恩提乌斯在提图斯凯旋门（the Arch of Titus）附近开始修建的。君士坦丁在他的对手死后完成了这个工程。在后殿这个位置，皇帝的形象支配着整个巴西利卡的内部空间，就像宝座上的希腊罗马众神凌驾于那些进入异教神殿的充满敬畏的凡人之上一样。

新巴西利卡的遗迹规模和体积向来都留给参观者很深的印象。这个建筑原本长90米，宽66米。砖砌的墙面有6米厚，以此支撑走廊用镶板装饰的筒状拱顶，这些拱顶又用来支持中殿高达35米的交叉拱顶。这里的墙壁和门用昂贵的大理石和涂料装饰，交叉拱顶使得充足的阳光能够直射进中殿，即使是那些最世俗的人进到这个巴西利卡里来也会心生敬仰。复原图（图10-79）很好地呈现出建筑内部空间的壮阔，庞大的拱顶不仅使普通人显得渺小，就连皇帝的巨型雕像也相形见绌。这幅图还清楚地展示了这些交叉拱顶中窗户的设置，这种采光方式类似于传统上由石头与木材建造的巴西利卡中设置的天窗。建筑师们很好地将图拉真广场（图10-43）和卡拉卡拉浴场（图10-68）中此类建筑设计和建造方法运用在这一罗马巴西利卡中。

尽管有人会认为新巴西利卡是解决巴西利卡设计问题——空间设计、内部良好的采光以及经济实用的防火结构——的理想解决方案，但它仍旧是一个例外而非标准法则。以罗马图拉真的乌尔比亚巴西利卡（图10-41）为典范的传统巴西利卡形式，依旧是未来几个世纪的规范样式。

### 君士坦丁的德国觐见厅

德国摩泽尔河（Moselle River）畔的特里尔（Trier）（古代的奥古斯托特雷弗罗拉姆 Augusta Treverorum）是“西方恺撒”君士坦西乌斯·西罗鲁斯的皇家领地，君士坦丁在那里修建了一个新的宫殿群。它包括一个巴西利卡式的觐见厅，或是以传统形式和材料建成的奥拉·帕拉提那（Aula Palatina）（图10-80、10-81）。特里尔的巴西利卡长58米，宽29米。它的外部是简朴的砖结构，它以大胆的凸出的直线扶壁创造了一种虚实交错的图案，具有晚期罗马——以及早期基督教——的建筑风格。建筑原初的垂直效果因为水平的木制走廊而有所减弱，



10-80 奥拉·帕拉提那（巴西利卡），德国特里尔，公元4世纪早期（外观）。

这些走廊保证了窗户的正常维修保养。砖墙用灰白色的涂料粉刷。对大型窗户的日渐青睐得益于带有窗玻璃的铅制窗格的广泛使用，这使得晚期罗马建筑师们能够赋予空白的建筑外表以生命和动感。

觐见厅内部（图10-81）同样也非常简洁。平滑的花格平顶天花板离地面约有29米。厅内没有走廊，两层大窗户为这一宽敞的空间提供了充足的光线。在大厅狭窄的北端，一个被称作是凯旋门的拱门将主厅与半圆形的后殿分开。尽管拱门和后殿最初都是用大理石饰板和马赛克装饰，以此为登上王座的皇帝制造一个华丽的氛围，但奥拉·帕拉提那的内部仍显得非常朴素。在许多早期基督教巴西利卡中，内部与外部的设计都十分相似（图11-8）。奥拉·帕拉提那后来也被改建成了一个基督教堂。

### 不一样的肖像

我们将以印在罗马硬币上的两个君士坦丁肖像来结束对于古罗马艺术的概述。这两个图像不仅揭示出罗马皇家肖像画法的本质特征，而且展示了君士坦丁王朝艺术的特质。第一个肖像（图10-82，左图）是在君士坦丁的父亲去世后不久铸造的，那时君士坦丁才二十来岁，他的地位还不很稳固。在这一正式的肖像中，他被表现得比实际年龄大很多，因他所借鉴的是四帝的肖像。事实上，如果旁边没有标明这位恺撒即是君士坦丁本人，没人能够知道这究竟是谁的肖像。

在战胜马克西恩提乌斯和《米兰敕令》颁布的八年后，君士坦丁的肖像（图10-82，右图）有所改变。头像脸部刮得很干净，看起来符合他30岁的实际年龄，在此，至上的西方奥古斯都摒弃了四帝成熟的外貌，而选择了年轻的外表。自此以后所有的皇帝肖像都被刻画成永恒的青年，直到二十多年后君士坦丁逝世（比较图10-78）。这两枚硬币应该能够消除对以下观点的任何疑虑，即皇家肖像通常所带有的虚构特质，以及罗马皇帝在选择适合他们需要的官方肖像时所具有的能力。在罗马艺术中，“肖像”和“相像”常常是两回事。

### 古典的和中世纪的

第二个肖像还为君士坦丁王朝统治的双重特性提供了有力



10-81 奥拉·帕拉提那（巴西利卡），德国特里尔，公元4世纪早期（内部）。

的证据。肖像中，皇帝以他的重要角色——最高统治者（将军）的身份出现，他身着铠甲、头戴华丽的钢盔，手持圆盾，盾上刻有罗马帝国的永久徽章——那只喂养罗穆卢斯和瑞摩斯的母狼（比较图9-10、图10-57中的罗马盾牌）。但他并没有拿着异教罗马皇帝的节杖。相反，他手握一个顶上嵌着球体的十字架。在他头盔顶部的前端，华丽的羽毛下有一个圆盘，其上刻有基督的象征——由chi和rho构成的字母组合，它们是基督名字在希腊文中的首字母（比较图12-10中一个士兵所持之盾）。这里，君士坦丁既被描绘成一个罗马皇帝，又被描绘为上帝军队中的一名士兵。这枚硬币和其他君士坦丁王朝的艺术一样，既属于古典世界，又属于中世纪。



10-82 带有君士坦丁肖像的钱币，纽穆斯（罗马钱币的一种）（左），公元307年，合金，直径约2.5厘米。纽约美国钱币学会。纪念章（右），公元315年，银。慕尼黑黑钱币收藏馆。



公元29年

前君士坦丁

公元306年

君士坦丁大帝



墙壁上旧约题材的绘画  
杜拉-欧罗普斯，犹太会教堂，  
约公元245—256年



有着哲学家、妇女祈祷像的石棺  
罗马圣马利亚古教堂，  
约公元270年



好牧人，约拿的故事  
罗马圣彼得与圣马塞里努斯，公元4世纪早期

基督上十字架，公元29年

基督徒在图拉真·德西乌斯统治下受迫害，公元249—251年

基督徒在戴克里先统治下  
受迫害，公元303—305年

君士坦丁，公元306—337年在位

《米兰敕令》，公元313年

君士坦丁堡的修建，  
公元324年



## 第 II 章

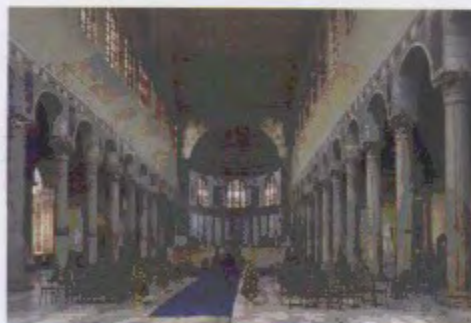
# 异教徒、基督徒与犹太教徒： 古代晚期艺术

PAGANS, CHRISTIANS, AND JEWS  
THE ART OF LATE ANTIQUITY

公元337年	公元476年	公元493年	公元526年
君士坦丁的继承者	奥多亚塞	狄奥多里克	



朱厄尼斯·巴斯斯石棺  
罗马，公元359年



圣萨比纳教堂室内景  
罗马，公元422—432年



维也纳创世记  
公元6世纪早期

狄奥多西一世，公元379—395年在位  
基督教被正式宣布为罗马帝国的国教，公元380年  
狄奥多西禁止异教崇拜，公元391年  
霍诺留，公元395—423年在位  
霍诺留将首都迁至拉文纳，公元404年  
阿拉里克攻陷罗马，公元410年

奥古斯都，罗马帝国末代皇帝，  
公元475—476年在位  
奥多亚塞攻陷拉文纳，公元476年  
拉奥多里克在拉文纳，  
公元493—526年

## 古代晚期的世界

罗马帝国非比寻常地容纳了各种不同族群。在罗马，无论何时，如果有人独自穿过这座城市的不同社区，他将会充满惊异地遇到来自不同社会、人种、种族、语言和宗教背景的人们。而罗马社会这种多元文化特征，只是更宣示了这个帝国的膨胀。前一章聚焦在异教的罗马世界所遗留下来的丰富的艺术与建筑遗产上。但在晚期罗马帝国 (Late Roman Empire) 时代，排斥皇帝的多神论 (polytheism) (信仰多神) 而崇拜惟一全能上帝的人数迅速增长。这一章要展现的是，罗马统治下犹太教与基督教艺术的产生。这些罗马晚期的雕刻、绘画、镶嵌画和建筑，在这一时期占据着特殊地位，因为它们构成了中世纪 (Middle Ages) 艺术与建筑的基础。

### 异教徒、犹太教徒与基督教徒

这股古代晚期强大的宗教逆流，也许从罗马帝国的一个遥远前哨的岬角上俯瞰叙利亚 (Syria) 境内的幼发拉底河 (Euphrates River) 时可以看到其缩影。被希腊人叫做欧罗普斯 (Europos)、罗马人叫做杜拉 (Dura) 的这座城镇，可能是在亚历山大大帝 (Alexander the Great) 去世后不久，由他的一位继任者建立的。在公元前2世纪结束的时候，杜拉-欧罗普斯 (Dura-Europos) 落入帕奇亚人 (Parthian) 手中。这座城市于115年被图拉真 (Trajan) 占领，但此后不久又被帕

奇亚人夺回。165年，在马可·奥勒留 (Marcus Aurelius) 时期，罗马人重又取得了杜拉并在那里永久性屯兵。杜拉-欧罗普斯于256年落入罗马在东方的新敌人、帕奇亚帝国的继承者萨珊人 (Sasanian) 的控制中 (参见第2章)。萨珊人在杜拉的这次胜利，在古代晚期的纪年上是一个重要的定点，因为这座防卫性城镇的人口被疏散，而杜拉的建筑也因此远离大的破坏。这座“沙漠中的庞贝” (“Pompeii of the desert”) 保留下了多于一打的不同崇拜的建筑遗址，包括古典与近东世界多神崇拜的一些圣物。但也发现了其中用于犹太教 (Judaism) 和基督教这样的一神教崇拜场所，尽管它们中的任何一种都不是被罗马帝国所认可的宗教。

### 犹太教会堂墙壁上的《圣经》绘画

位于杜拉-欧罗普斯的犹太教会堂中描绘《圣经》主题的壁画 (图11-1)，显然不仅仅只是为了罗马防卫部队这一特殊群体，同时也是为了它自身不断扩大的圈子。这座建筑，起初是一所带有中央庭院的私人房屋，在2世纪后半期，被改造为犹太教会堂。这些绘画看起来违背了《圣经》禁止制作偶像的第二诫，而且当它们第一次被报告的时候，显然令学者们感到震惊。现在看来，一个明显的事实是，虽然罗马帝国的犹太人不像他们同时代的异教徒那样崇拜偶像，但《圣经》故事的描绘，不单单出现在像杜拉-欧罗普斯这样的犹太教会堂的墙壁上，而且也出现在绘画手稿中。然而，上帝 (YHWH 或《旧约》中的耶和华 [Yahweh]) 除了以一只手的形象从作为骨架的门窗上方的方格上端出现外，却从未出现在犹太教会堂的绘画或带插图的《圣经》中。



11-1 墙壁上旧约题材的绘画，杜拉-欧罗普斯的犹太教会堂室内景。约公元245-256年。石灰泥上蛋彩。叙利亚大马士革国立博物馆。

杜拉壁画的风格也是有训诫意义的。甚至当题材是叙事性主题时，作品也缺乏动作。艺术家通过程式化的姿态和人物来讲故事，人物缺乏表情特征，缺乏体积感和阴影，倾向于正面成排站列。这些绘画中尤其逼真的是放置着神圣的犹太教《摩西五经》(Torah, 纸卷包括《摩西五经》[Pentateuch]，希伯来《圣经》中的第一部五书)的壁龛右侧。先知撒母耳(Samuel)正在宣告大卫(David)将是以色列(Israel)未来的王，而他六个年长的兄弟正在旁边。画家通过将撒母耳描绘得比其他人大，将注意力吸引到他身上。大卫和他的兄弟们都毫无表情，并几乎无法体察到他们的精神状态。他们的身体甚至都没有脚！然而，大卫因其穿着的紫色宽外袍而从他的兄弟们中被分辨出来。紫色是与罗马皇帝联系在一起的颜色，而这种至尊的宽外袍在这里象征大卫的王权。杜拉的绘画风格在公元3、4世纪时也带有很清晰的异教艺术特征。将杜拉的作品与年代较早的位于利普西斯·马格纳(Lepcis Magna)的塞普蒂穆斯·塞维鲁凯旋门(Arch of Septimius Severus)(图10-66)和稍晚的罗马君士坦丁凯旋门(Arch of Constantine)的横饰带进行比较(图10-77)，就可以看出，这种新的古代晚期风格已经具有了拜占庭帝国(Byzantine Empire)艺术(图12-10, 12-11)的许多特征。

### 一间被改造宅邸内的洗礼

位于杜拉-欧罗普斯的基督徒团体的房屋(图11-2)，也是一所被改造的带有中央庭院的私人宅邸。它的会议室(通过打通庭院南端两间屋子之间的隔墙而成)，大约可以同时容纳不超过70人。它的一端有一个加高的平台，可供主持聚会的教长站、坐。位于中央庭院对面一侧的另一间房屋，有一个挑篷覆盖下的洗礼盆，用于洗礼仪式，这种最重要的仪式意味着在基督徒团体内的新生。楼上一间公共餐室，或许是用于圣餐典礼的，以虔诚地分享象征着基督身体和鲜血的面包和葡萄酒(参见“艺术中的耶稣生平”，第308-309页)。

尽管这里的洗礼室绘有壁画(保存状况很差)，基督教徒在杜拉聚集进行崇拜活动的场所，就像在罗马帝国别的地方一样，只是一所朴素的被改造的宅邸，但在吸引人方面却与罗马众神的宏伟神殿形成了鲜明对照。由于没有政府的认可，基督教团体在数目上都保持较小的规模，并常常吸引社会中最为贫苦的阶级。他们发现，关于对来生无论贫富众生平等的承诺格外富有吸引力。然而，戴克里先对基督教在罗马军队中的迅速传播深感不安，于是在303-305年，他下令对基督徒进行新一轮的迫害，距图拉真·德西乌斯(Trajan Decius)进行的最后一次大规模的迫害有半个世纪。罗马人痛恨基督徒，是因为他们完全不同的信仰——他们的神化身为人体的形体，而基督的死亡与复活使所有的拯救与救赎都变得可能。他们痛恨基督徒，也是因为他们甚至不肯对罗马国家的官方神灵表示象征性的尊崇。由于基督教吸引力的增长，因此，罗马官方担心这将会削弱帝国的权威。迫害的结束是因为罗马的皇帝君士坦丁，当他在罗马的米利万桥(Milvian Bridge)击败马克森提乌斯(Maxentius)后，开始相信，与其将基督教的上帝看做是他权力的威胁，倒不如将其视为他权力的源泉(参见第10章)。那次胜利后一年，《米兰敕令》结束了官方对于基督徒的迫害。



1 私人房屋的中央庭院所改造成的基督徒团体的房屋  
2. 会议室  
3. 洗礼室

0 10 20 30 40 50 英尺  
0 5 10 15 米

11-2 对杜拉-欧罗普斯的基督徒团体的房屋的重构，叙利亚，约公元240-256年。

## 地下墓室与丧葬艺术

### 罗马基督教徒的“洞穴”

我们对于最早的基督教艺术几乎一无所知。当我们谈到“早期基督教艺术”的时候，我们所指的是现在保存下来的最早的基督教题材作品，而不是指耶稣时代的基督教艺术。在罗马，最有意义的早期基督教纪念物是最不引人注目的，它们完全是地下的。这些地下墓室(catacombs)构成巨大的地下甬道或通道网络，而且这些房间设计得像墓地一般，以埋葬死去的基督教徒，其中的一些是被奉为圣徒的殉教者。在极少数情况下，这些地下墓室也埋葬犹太人和其他人。建造者挖掘的地下墓室利用了多孔凝灰岩的岩床，很像埃特鲁斯坎人所创造的塞维特里(Cerveteri)墓地中位于地下的墓室(见图9-7)。这种地下墓室比埃特鲁斯坎人的墓室要简单一些，但更为集中。地下墓室一词来源于拉丁语的ad catacumbas，意为“在洞穴中”。这些罗马的地下墓室(有些位于别的地方)包括通道约延伸达97至145公里——而且不包括迄今仍未发现的那些。从公元2到4世纪，这些墓室被不断地使用。或许有四百多万之巨的尸体被埋

葬在了那里。

按照罗马的习俗,基督徒只能埋葬在城市围墙外的私有土地中,它们常常由团体购买,或由许多基督徒家庭以公用基金联合购买。所有这些地下墓室最初都很简朴。首先,建造者在地表以下的适当水平层面,围绕着墓地周边挖掘出一条1米多宽的通道。在这些通道的墙壁上,挖出孔穴以安放死者的躯体。这些孔穴,叫作洛丘利(loculi,墓穴),上下排列,重叠得就像架子一样。基督徒们在岩石上凿出小的洞窟,叫做丘比丘拉(cubicula,地下墓穴)(就像罗马的住所),以作为死者的埋葬场所。一旦最初的通道布满了洛丘利和丘比丘拉,他们就在适当的位置开凿别的通道连接它。这种过程会一直持续下去,直到后续的空间无法再开凿下去为止。然后,他们转而通过阶梯在更低一些的水平层面上进行开掘。有些地下墓室系统甚至挖掘到有五个水平层面的深度。当毗邻的墓地属于同一基督教团体成员,或被赠送或购入到他们手中的时候,这些墓地的所有者,就会将原本隔离开来的墓室打通。这些通道因此会不断地延伸到一个巨大的范围。在基督教取得了官方承认以后,这些地下墓室就废止不用了,除了作为神圣的宗教场所以外——那些虔诚的教徒以此来纪念那些伟大的殉教者,并且常在教堂里对他们顶礼膜拜,因为教堂往往就直接建在这种地下墓室上面。

## 绘 画

### 墓室天顶壁画

一些丘比丘拉的装饰壁画,对于罗马,只是一种风格,而对于基督徒,则是一种信仰主题。例如,罗马的圣彼得与圣马赛里努斯地下墓室的一个丘比丘拉的天天花板构造(图11-3),就与许多罗马居室、坟墓的穹隆式天花板的装饰相似。比较上世纪早期奥斯蒂亚(Ostia)有穹顶壁画的多层住宅(Insula of the Painted Vaults)内的壁画穹隆(见图10-54)。在地下墓室中,奥斯蒂亚式的轮状多边辐射设计已经变为一个大的环形,近乎天顶,刻画的是基督徒信仰忠诚的象征——十字架。十字架的臂终结于四个新月形半圆(lunettes,半圆形结构),而这与奥斯蒂亚作品也很相似。

这些新月形半圆包含了取自《旧约》中的约拿(Jonah)故事中的关键情节。在左边,海员们将他从船上抛下。而他从“鲸鱼”(希腊语称为ketos,或海怪[sea dragon],而这就是为什么艺术家描绘出怪诞的海洋生物来吞噬约拿)中出来是在右边出现的。并且,最后平安回到陆地时,约拿在冥思他被拯救的奇迹并感谢上帝的仁慈。在早期基督教绘画与雕刻中,约拿是



11-3 好牧人、约拿的故事,以及举手作祈祷状的人物,意大利罗马,圣彼得与圣马赛里努斯地下墓室的一个丘比丘拉中的绘画天花板,公元4世纪早期。

## 基督教艺术中的犹太题材

从一开始,《旧约》就在基督徒的生活与基督教艺术中扮演着重要角色。部分是因为耶稣本人就是一名犹太人,并因为这个缘故,一些最早的基督徒改信了犹太教,但也是因为基督徒开始将一些《旧约》中的人物与事件看作是《新约》(New Testament)中的人物与事件的先兆。当基督自己以约拿在海怪(在英语中通常翻译为鲸鱼)腹中呆了三天与他复活前将要在土中安放的时间这件事进行比较时,便是认可了这种阐释(《圣经·马太福音》[Matt. 2:40])。公元4世纪的时候,圣奥古斯丁(Saint Augustine, 354—430)阐述道:“《新约》是隐藏在《旧约》之中的,而《旧约》也由于《新约》得以澄清。”<sup>①</sup>他的这种观点就认可了这种对《旧约》进行阐释的合法性。

因此,在各种早期基督教艺术中,《旧约》题材都占据了突出位置。关于犹太人的忠诚和获得拯救的《圣经》传说,在墓葬艺术中尤为常见,但也出现在教堂和家庭之中。在早期基督教艺术中最为流行的旧约故事有:

“亚当与夏娃”(图11-5)。夏娃,第一位女人,受到了蛇的诱惑,吃了分辨善恶树(the tree of knowledge)上的禁果。她还给亚当,第一位男人,吃了一些。作为惩罚,上帝将他们逐出了乐园。这种“原罪”(“Original Sin”)最终导致了基督在十字架上的牺牲,以使所有的人类都能得到拯救。基督教神学家常常认为基督是新的亚当,而他的母亲马利亚(Mary),是新的夏娃。

“亚伯拉罕与三位天使”。撒拉(Sarah),是希伯来民族的祖先亚伯拉罕的妻子,已经90岁了,还没有孩子,当时有三位天使去见亚伯拉罕。他们宣称,撒拉将生下一个儿子,并且她后来果然奇迹般地生了以撒(Isaac)。基督徒们相信,《旧约》中的天使象征着圣三位一体(Holy Trinity)。

“以撒的献祭”(图11-5, 12-8)。上帝要求亚伯拉罕将他惟一的儿子以撒献祭,作为他忠诚的证明。当他相信亚伯拉罕将会顺从时,神派一位天使阻止了他,并提供了一头公山羊替代以撒完成了献祭。基督徒将这一事件视作上帝惟一的儿子耶稣牺牲的前兆。

“约拿”(图11-3, 11-4)。约拿是《旧约》中的先知,不遵从上帝的差遣。由于愤怒,当约拿在海上的时候,神掀起了一场暴风雨。约拿请求船员们将自己抛到海中,于是暴风雨就停息了。一只海怪吞下约拿,但神回应了他的祷告,海怪在吞下约拿三天三夜后,吐出了他,这预示了基督的复活。

“但以理”(图11-5)。但以理,最重要的犹太先知之一,违背了波斯人(Persian)一项禁止祈祷的禁令,被波斯人扔到了狮子坑中。神派天使封住了狮子的口,但以理得以毫无损伤地从狮子坑中脱身。像约拿的故事一样,这也是《旧约》中关于拯救的传说,一个基督战胜死亡的前兆。

<sup>①</sup>奥古斯丁,《上帝之城》XVI.26。

一个经常出现的人物,特别是在有关丧葬内容的时候。基督徒将他当作基督的先兆(先知式的人物)来进行崇奉,因为基督从死亡到复活,就像约拿从鱼腹中得到拯救一样,也是在三天以后。(总的来说,基督的复活在地下墓室和早期基督教艺术中出现很多;参见“基督教艺术中的犹太题材”。)

### 青年基督和他的羊

一位男人、一位女人和至少一位孩子,占据着约拿的新月形半圆之间的隔断。他们是祈祷者(orants),正按照古代祈祷者的姿势举着手,他们一起构成了一个正在寻找天国来生的基督家庭的典型。十字架中心的圆形大奖章,将基督表现为好牧人(Good Shepherd),他拯救的力量由于其原型约拿的故事而得以强化。这一母题(motif)可以追溯到古希腊艺术(参见图5-9),但那些异教徒是将他们的羊祭献给雅典娜。在早期基督教艺术中,基督是基督徒年轻而忠诚的保护人,他对他的信徒们说:“我是好牧人,好牧人为羊舍命”(《约翰福音》,10:11)在基督教母题中,基督肩膀上的羊是他要拯救的迷途羔羊,象征着一位罪人的迷途和被拯救。

在君士坦丁时代之前,艺术家几乎固定不变地将基督表现

为一位好牧人或年轻的教士。只有当基督教成为罗马帝国的官方宗教以后,艺术中的基督才开始被施以君王的象征,如圣光、紫袍和御座等君权的标志。最终,艺术家将基督描绘成长着胡须的成年男性,在这种标准形式形成的几个世纪里,它逐渐取代了早期基督教艺术中的青年基督形象。

地下墓室里画家们的作品,较之最好的罗马壁画,往往只能给人一种粗略的草稿般的印象。埋葬在地下墓室里的绝大多数人,是负担不起聘请最好艺术家的费用的。而且,地下墓室本身就很不适合进行墓室装饰。腐烂尸体的气味飘散在空气中,湿度又很大,而灯光(大部分是用油灯)则完全不适宜于精细刻画或苦心经营。因此,画家们总是匆匆地完成他们的作品,而其视觉效果常显得平庸无奇,也就毫不奇怪了。

## 雕刻

### 基督教徒的入殓

所有的基督教徒都拒绝火葬,而那些富裕的基督教徒,就



11-4 有着哲学家、妇女祈祷像和《旧约》与《新约》情景的石棺，意大利罗马，古圣马利亚教堂，约公元270年。大理石，59.1 × 218.4厘米。

像同时代的异教徒一样，基督徒喜爱大理石材料制作的雕刻精美的棺材。这些石棺中的一部分，在地下墓室和别的一些地方得以幸存。就像人们所料想的一样，在罗马的地下公墓的墙上和穹顶上描绘的最常见主题，也是出现在早期基督徒墓室中的主题。通常这些大理石棺材上的装饰，是将有意义的宗教主题进行组合，就像在圣彼得与圣马赛里努斯地下墓室的天花板上所描绘的那样（图11-3）。

在罗马的古圣马利亚教堂的一座石棺的前面（图11-4），约

拿的故事出现在左面第三的位置上。占据着画面中心的是一位祈祷中的妇女，和一位坐着的哲学家，而后面的母题则直接借自同时代的异教徒墓室（图10-72）。祈祷中的妇女和正坐着阅读经卷的男人的头部都没有完成。罗马的作坊，通常是在不知道买主时就将它们做好，雕刻匠是在举行葬礼的时候将肖像加上去的。这种方式显示了在主题选择方面带有普遍性的诉求。在右侧，尽管是连接起来的，但显示的是耶稣两种不同的代表形象——作为好牧人的形象和作为儿童在约旦河(Jordan River)



11-5 朱尼厄斯·巴斯斯石棺，意大利罗马，约公元359年。大理石，118.1 × 244厘米。梵蒂冈城圣彼得大教堂历史收藏馆。

接受洗礼的形象，尽管他真正接受洗礼是在30岁的时候（参见“艺术中的耶稣生平”，308-309页）。雕刻匠将受洗的耶稣，这位未来的牧首，表现为将他儿童的头转向好牧人，并把他的右手放在一只羊身上。洗礼在基督教的早期具有特别的意义，因为很多成年人正是用这种方式转向这种新的信仰。

### 一位改变了原来信仰的基督徒的石棺

朱尼厄斯·巴苏斯是改变了原来信仰转而信仰基督的基督徒，是罗马的一名行政长官，从镌刻在他石棺（图11-5）上的墓志铭可以得知，他是在359年临死前才接受洗礼的。这座石棺，只有前面的装饰采用西罗马样式，将画面分割为各有五个壁龛的两层，每一壁龛都按照亚细亚式（Asiatic）石棺的传统，用柱子框起来（图10-62）。与圣马利亚古教堂的石棺相比，死者并没有出现在棺身上。填满十个壁龛画面的是取自《旧约》与《新约》的故事。基督非常荣耀地出现在每一层壁龛最中心的位置上：就像一位年轻的导师一样，居于他两位主要使徒圣彼得与圣保罗（Saint Paul）之间，被簇拥在王位上，并骑在一头像马的驴身上，胜利进入耶路撒冷（Jerusalem）（下）。它们与罗马帝国的雕刻非常相似。在上面部分，基督就像一位登上王位的异教徒皇帝，坐在一位举着张开的披风的天空之神的化身之上，表明基督是整个宇宙的统治者。而下面部分的场面，非常接近于罗马皇帝骑马进入城市的景象。同时很经心的地方还在于，基督在天国获得胜利的景象，居于他在尘世获得胜利的景象之上。

出现在朱尼厄斯·巴苏斯石棺上的《旧约》情景之所以被选择出来，是因为它们在早期基督教会中的意义。例如，亚当和夏娃，出现在下层左面第二个石龛中，他们在伊甸园（Garden of Eden）中偷吃苹果的原罪，最终需要基督的牺牲才能使整个人类得到救赎。而在右侧，进入耶路撒冷的是但以理，尽管身体两侧有着窥伺的狮子，但却毫发无伤，因他的忠诚而得到拯救。在上层的左侧，亚伯拉罕正准备献祭以撒。基督徒们相信，《旧约》中的这段故事是上帝将献出他自己的儿子耶稣的一种预言。

然而，耶稣在十字架上受难的图像（Crucifixion），却并没有出现在朱尼厄斯·巴苏斯石棺上。确实，这一主题在早期基督教艺术中非常罕见，并且直到公元5世纪也并不被强调。基督被强调的是他作为导师和奇迹创造者的神性和模范的一生，而不是他在罗马人手中的受难和死亡。不过，石棺的雕刻者通过上层右侧两个石龛，刻画了耶稣被带到犹太总督彼拉多（Pontius Pilate）面前接受审判，这位罗马人判处耶稣死刑，而耶稣却成功地超越了死亡，也间接涉及耶稣在十字架上的受难。朱尼厄斯·巴苏斯和其他的基督徒，无论他们是从异教还是犹太教皈依基督教的，都希望获得类似的拯救。

### 一尊基督“偶像”

除了确实是出自私人委托的石棺以外，纪念性雕刻在公元4世纪时变得越来越少。罗马皇帝以及政府官员的雕刻肖像还在继续树立，异教神祇与神话人物的雕像也依然有制作，但都数量锐减。殉教者查士丁（Justin Martyr），一位皈依基督教并坚持基督教禁止制作偶像第二诫的公元2世纪哲学家，他的

《辩护词》（Apologia）中，控诉了像崇拜神祇一样崇拜雕像的异教徒。基督徒倾向于怀疑这些独立的雕像，将它们与异教徒的那些伪神祇联系起来，因此早期基督教的礼拜场所绝无任何“用于崇拜的雕像”（cult statues）。而最早的教堂也绝无与希腊罗马神庙中的三角墙雕刻和浮雕中楣相类似的装饰。

然而，希腊罗马的经验，却依然是地中海民族智慧中鲜活的部分，而且，很多像朱尼厄斯·巴苏斯这样的基督徒，不久前才从异教皈依，他们仍然保持了一些他们的传统价值观。这或许能够解释，为什么那时缺少像大理石雕刻《王位上的基督》（图11-6）这样的早期基督教“偶像”。这件独立的雕刻，高约72厘米，与朱尼厄斯·巴苏斯石棺上位于圣彼得与圣保罗之间的青年基督（图11-5）大约同时或稍晚。与石棺一样，基督的头部是一个阿波罗式的青年，但雕像的样式取法留胡须的老年罗马哲学家。这位年轻的导师穿着罗马式的束腰外衣、宽松长袍和凉鞋，左手握着一轴未打开的经卷。这件作品是独



11-6 王位上的基督，约公元350-375年。大理石，高约72.4厘米。罗马国立博物馆。

## 宗教与神话

### 艺术中的耶稣生平

基督徒相信拿撒勒 (Nazareth) 的耶稣是上帝的儿子，是《旧约》中犹太人所预言的弥赛亚 (Messiah) (救世主 [Savior], 基督)。他的生平，从他由一位处女母亲腹中的奇迹诞生，到他的布道和神迹，到他被罗马人处死和随后的升入天堂，一直是从罗马时代直到今天无数艺术作品的主题。这些表现的首要文学来源，是归于圣马太、圣马可、圣路加和圣约翰 (Saints Matthew, Mark, Luke, and John) 四位福音书作者名下的《新约》中的四大福音书 (Gospels)；然后是伪经作品；以及由中世纪的神学家们对这些文本所作的阐释。

耶稣生平对基督教艺术主题的控制，较之希腊罗马宗教与神话在古典艺术中所达到的程度，要远为深广得多。在古典艺术的传统中，运动员的形象、政治家与哲学家的肖像，对战争与和平的描绘，风俗景象以及别的世俗题材是占据主导地位的，而在整个中世纪西方世界的艺术中，基督圣像画 (iconography) 的地位则是近乎垄断的。

尽管耶稣生平中的一些事件在有些特定时期很少或从没有得到描绘，但以他的一生为一个完整的周期，却一直是西方艺术中出现频率最高的主题之一，即使是在文艺复兴 (Renaissance) 时代古典与世俗题材得到复兴以后。因此，很有必要在这里将古代晚期到17世纪这一时期进行概括总结，通过有选择的事例来了解不同的时代。这里之所以描述这些事件，是因为它们经常出现在艺术作品中。

#### 道成肉身与儿童时代

耶稣生平的第一个“阶段”是由他的被孕育、出生、幼年以及儿童时代组成的。

“天使报喜” (见图12-33, 19-18, 21-38)。天使长加百列 (archangel Gabriel) 向童贞女马利亚 (Virgin Mary) 宣告，她将奇迹般地受孕，并将生下上帝的儿子耶稣。上帝道成肉身在场的表示是一只鸽子，它是圣灵 (Holy Spirit) 的象征，是圣三位一体 (Trinity) 中与圣父 (God the Father)、圣子在一起的第三个“人”。

“圣母往见” (见图18-24)。怀孕的马利亚拜访她年长的堂亲伊丽莎白 (Elizabeth) ——当时她也正怀着未来的施洗者约翰 (Saint John the Baptist)。伊丽莎白是第一个认出马利亚腹中所怀婴儿为上帝之子的人，并感到惊喜。

“受胎告知和基督降生” (见图19-3, 19-4)、“天使向牧羊人报喜” (参见图16-28) 与“牧羊人的崇拜” (参见图24-57)。耶稣在一天夜里诞生在伯利恒 (Bethlehem)，并被放在一个马槽里。马利亚与她的丈夫约瑟 (Joseph) 对这个放在马槽中的，或者拜占庭艺术中所表现的山洞中的新生儿表示惊异。一位天使向田野中的牧羊人宣告了救世主的诞生，他们奔向伯利恒对这个婴儿表达崇拜。

“博士来拜” (见图21-10)。在东方一颗明亮的星昭示三博

士，犹太人的王已经降生。他们跋涉了十二天来寻找这圣家族 (Holy Family)，并将珍贵的礼物献给幼年的耶稣。

“在圣殿里奉献耶稣”。按照犹太人的传统，马利亚与约瑟带着他们的儿子到耶路撒冷的圣殿，将他献与主。在那里，年老的西蒙 (Simeon) ——他的圣灵曾启示他，在他看到弥赛亚之前不会死去，他认出了耶稣就是预言中人类的救世主。

“婴儿的虐杀与逃往埃及”。希律王 (King Herod) 害怕这位强有力的王的诞生 (指耶稣——译注)，命令杀死伯利恒城内所有 (2岁以内) 的婴儿，但一位天使将消息告知了这个圣家族，他们随即逃往埃及。

“圣殿论辩”。约瑟与马利亚按照节期的规矩，到耶路撒冷去过逾越节 (feast of Passover) (庆祝犹太人从埃及法老的奴役下解放出来)。耶稣那时只有12岁，就在圣殿中学习，与那些对他感到惊讶的犹太学者们辩论，这预言了他的神职。

#### 公众的牧师

公众的牧师这一阶段由耶稣传道和他显示的奇迹组成。

“洗礼” (图11-4)。耶稣作为公众的牧师的标志是，在他30岁的时候在约旦河由施洗者约翰为他施洗，在那里圣灵之鸽 (dove of the Holy Spirit) 出现了，并且可以听到上帝的声音，宣布耶稣是他的儿子。

“圣马太被召” (见图24-19)。耶稣召唤税吏马太跟随他，于是马太就成了他的十二个门徒 (disciples)，或十二个传道者 (apostles) (来自希腊语对“messenger”的称呼) 之一，和后来的四大福音书之一的作者。

“奇迹”。在传道和旅行的过程中，耶稣展示了许多奇迹，显示出他神圣的本质。这些奇迹包括，治愈病人和使死者复生，将水变成葡萄酒，在水面上行走和使风暴平息，以及变出数量惊人的食物。例如，在面包和鱼的奇迹中 (图11-17)，耶稣将几块面包和几条鱼变成了可以供几千人吃饱的食物。

“将天国的钥匙传给彼得” (参见图21-24)。渔夫彼得是耶稣最早召唤的使徒之一。耶稣选择彼得作为他的继承人，他的教堂将会兴建在这磐石 (petra) 上，并象征性地将进入天国的钥匙传给彼得。

“基督变容” (见图12-13)。耶稣登上一座高山，并在彼得和另两位使徒雅各 (James)、福音书作者约翰 (John the Evangelist) 的面前，变容为脸面明亮如日光的形象，上帝从一朵云彩中说话，宣称耶稣是他的儿子。

“洁净圣殿”。耶稣返回耶路撒冷，他发现兑换银钱的人和商人在圣殿中掌控着生意，他对他们进行了谴责并把他们赶出了这个神圣的地方。



## 艺术中的耶稣生平(续)

### 受难

受难(受难一词Passion,来自拉丁语中的passio,即“suffering”)这一阶段,包括导致耶稣的死亡、再生和升入天堂的所有事件。

“进入耶路撒冷”(图11-5)。在上十字架前的星期天(棕枝全日,即复活节前的星期天[Palm Sunday]),耶稣骑在一头驴上,由他的门徒陪伴着胜利进入耶路撒冷,他受到了那些用棕榈树叶铺在路上迎接他的群众的热情礼遇。

“最后的晚餐”(见图20-8,21-39,22-3,22-52,23-4)与“为十二使徒洗脚”。在耶路撒冷,耶稣与他的门徒们一起庆祝逾越节。在最后的晚餐上,耶稣预言了他的即将被出卖、被捕和死亡,并让他的门徒们在吃面包(他身体的象征)和喝酒(他的血)的时候记住他。这种仪式变成了基督教堂中的弥撒(Mass,圣餐礼[Eucharist])庆典。就在同一次晚餐上,耶稣谦卑地为他的门徒们洗脚。

“园中的痛苦”。耶稣到了橄榄山(Mount of Olive),在客西马尼园(Garden of Gethsemane),他通过祈祷神的力量来努力克服他身上人类对死亡的恐惧。尽管他要求门徒们在他祈祷时与他一起保持清醒,但他们都睡着了。

“被出卖与被捕”(见图19-17)。耶稣的门徒之一,以色列人犹大(Judas Iscariot),同意向犹太当局出卖耶稣,以换得30块银币。犹大以被吻的那个人即是耶稣作为暗号,使士兵能够识别出他,于是耶稣被捕了。随后,感到后悔的犹大在一棵树上自尽了(图11-21)。

“耶稣受审”(图11-5,11-20)和“彼得的不认主”。耶稣被带到了犹太大祭司该亚法(Caiaphas)那里,因为他宣称自己是弥赛亚而受到了审判。与此同时,就像耶稣预言的那样,门徒彼得三次否认认识耶稣。于是,耶稣被带到了罗马在朱迪亚的统治者(Roman governor of Judea)总督彼拉多面前,因他宣称自己是犹太人的王而受到审讯。彼拉多要求群众在耶稣与杀人犯巴拉巴之间选择一个人,将其释放,群众选择了巴拉巴,而这审判就判了耶稣死刑。彼拉多洗了他的手,象征着将自己从众人所做的决定中解脱出来。

“鞭打基督”与“戏弄基督”。罗马士兵们将耶稣绑起来用鞭子抽打他,并给他穿上犹太人的王一样的衣服,戴上荆棘做成的王冠来戏弄他。

“上十字架”(见图24-34)与“被钉在十字架上的耶稣”(见图11-2,12-20,16-16,16-27)。罗马人强迫耶稣背着十字架,他被绑在十字架上从耶路撒冷到卡瓦利山(Mount Calvary)(各各他

[Golgotha],意思就是“骷髅地”,是亚当被埋葬的地方)。在途中,他跌倒了三次,衣服都撕破了。士兵们竖起了十字架并把他的手和脚钉在上面。当士兵们折磨耶稣的时候,他的母亲,福音书的作者约翰,抹大拉的马利亚(Mary Magdalene)在十字架下为他感到哀伤。其中的一个人(百夫长朗吉努斯[centurion Longinus])用枪刺他的肋部。在忍受了巨大痛苦后,耶稣死了。耶稣被钉在十字架上的这天是星期五,基督徒从此在每年的这一天进行纪念,叫做耶稣受难节(Good Friday)。

“下十字架”(见图20-6,22-41)。“哀悼基督”(见图12-27,19-9)与“基督下葬”(见图17-33)。耶稣的两个门徒,亚利马太人约瑟(Joseph of Arimathea),尼科迪默斯(Nicodemus),将耶稣的身体从十字架上移了下来(下十字架),那些耶稣上十字架时的在场者在一旁观看。他们将耶稣抬到约瑟为自己购置的墓穴里,而约瑟、尼科迪默斯、圣母马利亚、福音书作者圣约翰与抹大拉的马利亚在哀悼死去的基督(哀悼基督)。(在艺术中,当圣母马利亚这个单独的人物将她死去的儿子抱在自己的膝上时,称为圣母怜子[pietà,拉丁语中对怜悯pity的称呼;见图18-53,20-19])。在埋葬的表现中,他的信徒将耶稣放入坟墓中的石棺里。

“降入地狱边缘”(见图12-23,12-31)。在被埋葬于坟墓中的三天时间里,耶稣不再是一位凡人,而成为了神圣的基督,降入地狱(Hell)或地狱边缘,并成功地解救了那些正直的灵魂,包括亚当、夏娃、摩西(Moses)、大卫、所罗门(Solomon)和施洗者约翰。在拜占庭艺术中,这一阶段常被称为“复活”,尽管它所涉及的事件早于基督从坟墓中现身和重现人间的时间。

“复活”(见图21-52)与“墓旁的三位马利亚”。在第三天(复活节(Easter Sunday)),当外面看守的士兵睡着了的时候,基督从死亡中再生并离开坟墓。圣母马利亚,抹大拉的马利亚与雅各的母亲马利亚,看守着坟墓,发现坟墓空了,并从一位天使那里得知基督已经复活。

“不要摸我,以马忤斯的晚餐”与“怀疑的多马”。在基督复活到他升入天国的四十天时间里,他在数个地方向他的门徒现身。基督警告正在他的坟墓旁哭泣的抹大拉的马利亚,说“不要摸我”(Noli Me Tangere为拉丁语),但他让她去告诉自己的使徒他回来了的消息。在以马忤斯,她与他两位吃惊的门徒一起吃了晚餐。后来,基督就现身在不相信他已经复活的多马面前,请他摸自己肋旁在上十字架时留下的伤口。

“基督升天”(见图12-14,17-26)。在第四十天,在橄榄山,在他母亲和使徒们的目击下,基督在一朵云上光荣地升入天国。

一无二，然而，非常遗憾地，由于无法得知其出处，艺术史家只能推测其原初背景与功能。几件公元3世纪和4世纪的作为好牧人的基督和关于约拿的大理石雕刻，也得以幸存下来，但同样遗憾的是，它们也都失去了出处。在艺术史上，带有基督教特征的纪念性雕刻，并没有太重大的意义，直到12世纪（第17章）。

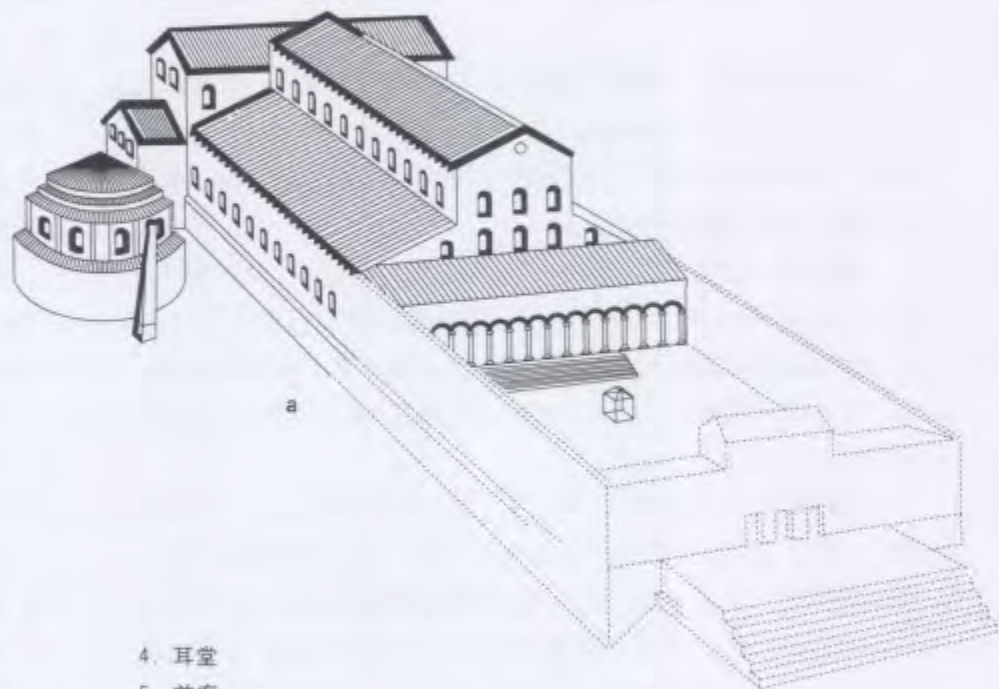
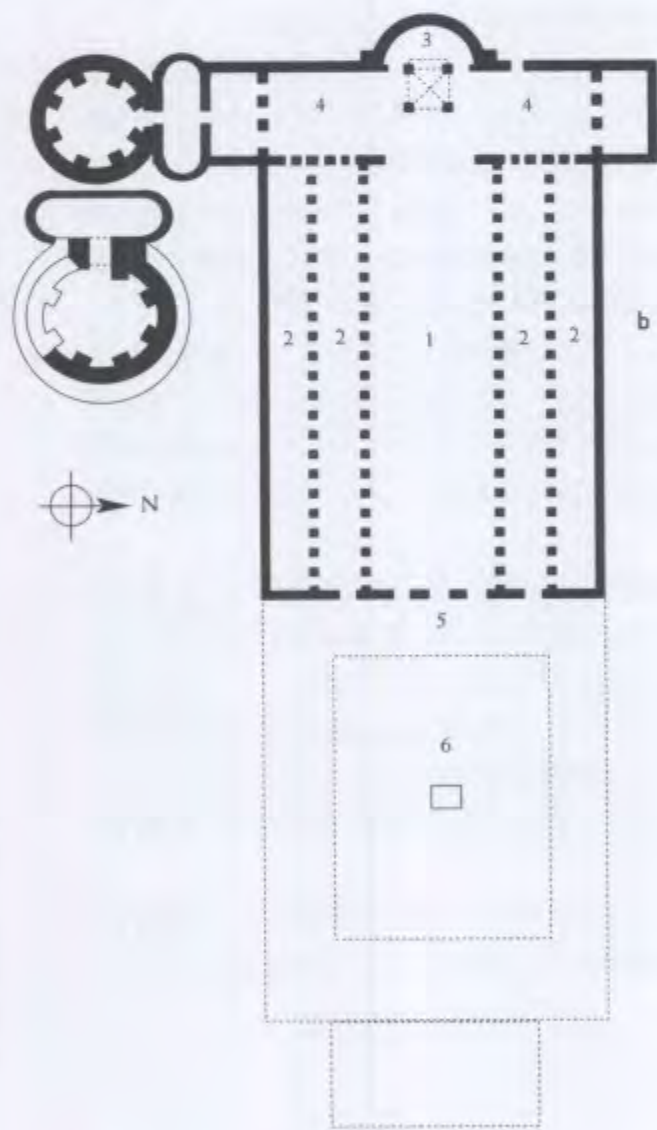
## 建筑与镶嵌画

### 皇帝赞助下的成果

尽管有些基督教徒的纪念活动是在地下墓室举行的，但更为经常的是在诸如杜拉-欧罗普斯所发现的那种私人集体公用房屋（图11-2）中举行。在君士坦丁时代，基督教取得了帝国的认可后，建造教堂突然变成了一项非常紧迫的需要。新的建筑要能够满足基

督教徒进行宗教活动的需要，能够为基督徒举行的宗教仪式提供一个适当的纪念环境，并能容纳数量急剧增长的崇拜者。

君士坦丁相信，是基督教徒的上帝引导他取得了对马克森提乌斯的胜利，并终生满怀感激地保护并允许基督教在整个帝国内传播，包括坚固的异教徒首都罗马。作为皇帝，他当然必须要保护古代罗马的宗教、传统和纪念性建筑，而且，就像第10章所记叙的那样，在城市的中心地带（在他的时代），他还是一位宏大工程的建设者。但由于热切地盼望提供建筑，以安置基督教徒的宗教活动和那些受到崇拜的埋葬地，特别是那些已经确立的圣徒的纪念物，因此君士坦丁也是基督教建筑的第一位主要赞助人。他不仅在罗马，而且在君士坦丁堡（Constantinople）——他在东方的“新罗马”（“New Rome”）；在那些对基督教来说的神圣地方，最著名的伯利恒，耶稣的诞生地；耶路撒冷，耶稣上十字架的地方，都建造了复杂精美的巴西利卡（basilica）、纪念碑和陵墓（参见“君士坦丁献给罗马教堂的礼物”）。



- |        |       |
|--------|-------|
| 1. 中殿  | 4. 耳堂 |
| 2. 侧廊  | 5. 前廊 |
| 3. 半圆室 | 6. 中庭 |



11-7 老圣彼得教堂复原图的俯瞰图 (a)、平面图 (b) 和剖面图 (c)，意大利罗马，约始于公元320年（复原图的前院部分是推测的）。

## 君士坦丁献给罗马教堂的礼物

君士坦丁大帝是第一位赞助建筑罗马教堂的皇帝。他的慷慨远远不止提供土地和宏伟的建筑物，还包括教堂内部的所有陈设，诸如，昂贵的祭坛、枝形吊灯、烛台、大水罐、酒杯以及时尚的金、银盘子——有时饰有珠宝。由一位6世纪的匿名作者汇编的《教皇之书》(*Book of the Pope*)，提供了皇帝富有的一幅鲜活画面，他列举了君士坦丁大帝对老圣彼得教堂(图11-7)、靠近皇宫的罗马大教堂(cathedral)拉特兰圣约翰大巴西利卡(great basilica of Saint John Lateran)的捐赠。书中特别强调了捐赠给拉特兰巴西利卡长长的礼物名单。

一个银制的祭坛天盖(ciborium)(一个baldacchino【华盖】，或者说是覆盖在祭坛上的圆形天篷，由四根柱子支撑)，在它上面，前面是坐在椅子上的救世主，高1.5米，重54.4公斤，并且有十二使徒，各重约41公斤，高1.5米，都头顶着用最纯的白银打造出的圆光；再靠后点，在后面，直对着半圆室的方向，是坐在王座上的救世主，高1.5米，用最纯的白银打造，

重68公斤，而四位银的天使，各重约48公斤，高1.5米，他们眼中嵌着来自阿拉班达(Alabanda)的宝石并且都持着矛；祭坛天盖自身用银锻造而成，重约920公斤，穹顶是用纯金制成的，悬挂在天盖下的是一盏纯金打造的灯，所用的50只纯金锻造的海豚，各重约23公斤，而每条链子也各重11公斤。<sup>①</sup>

这里对银质的基督、使徒和天使雕像的表现特别引人注目。它们表明了古典的趣味与传统战胜了基督教对制作“偶像”的反对。前面提到的大理石基督雕像(图11-6)，也可能是为像君士坦丁这样的赞助人而制作的，但寓意较少，因为这位赞助人出生时是异教徒，只是在晚年才改奉基督教。

<sup>①</sup>凯西利亚·戴维斯(Caecilia Davis-Weyer)翻译《早期中世纪艺术,300-1500.起源与文献》(Early Medieval Art,300-1500.Sources and Documents)(Englewood cliffs,N.J.:prentice-Hall,1971),第41页。

## 罗马

### 君士坦丁崇奉圣彼得

君士坦丁作为罗马皇帝与基督教徒的双重身份，在他为罗马的新教堂选址时反映了出来，它们都坐落在城市的郊区，以避免基督徒与异教徒之间任何面对面的冲突。君士坦丁时代，罗马最宏伟的教堂是老圣彼得教堂(图11-7)，可能最早建于319年。这座君士坦丁式的建构，最终被今日所见到的雄伟豪华的教堂所取代(见图24-4)，其中就包括意大利文艺复兴的杰作和巴洛克(Baroque)建筑。老圣彼得教堂矗立在台伯河(Tiber River)西岸，它所在的地方就是君士坦丁与教皇西尔维斯特(Pope Sylvester)所相信的这位最早的使徒、罗马基督教会(Roman Christian community)创始人的埋葬地点。从教堂下的罗马公墓的出土文物显示，实际早在2世纪，在据传是他的墓地上，就建立起纪念物来崇奉这位早期基督教的殉教者。这座宏伟的君士坦丁式教堂，能同时容纳三到四千名朝拜者，耗费了巨大的财力，坐落在公墓之上的梵蒂冈山(Vatican Hill)斜坡上。它是基督教世界最为神圣的场所之一，仅次于基督复活的耶路撒冷圣墓(Holy Sepulcher)。这项工程也是完成基督自己所作的比喻，当时他说：“你是彼得，我要把我的教会建造在这磐石(希腊语中的petra)上。”(《马太福音》16:18)彼得是罗马的首任主教，同时也是延续至今长长的教皇名单中的第一位。

### 巴西利卡演变为教堂

老圣彼得教堂的平面和俯视图，较之任何希腊罗马神庙的

设计，更相似于那些罗马的巴西利卡和公共会堂，如图拉真广场(Forum of Trajan)上的乌尔比安巴西利卡(Basilica Ulpia,图10-41)，以及位于特里尔(Trier)的帕拉提那礼堂(见图10-80、10-81)。那些基督教徒，很容易理解，不想让他们的崇拜场所模仿异教徒神殿的形式，而实际的结果，也应归功于这种对异教徒神殿样式的规避。希腊罗马的神殿里只安放那些被崇拜的神像，而所有的宗教仪式都是在神殿外的露天祭坛上举行的。因此，这种古典神殿，作为建筑，很难在里面容纳大量的公众。而罗马的巴西利卡则与之相反，它是举行集会的理想场所，因此早期的基督教建筑师满怀热情地接受了这种样式。

就像罗马的巴西利卡一样，老圣彼得教堂(图11-7)有一个宽阔的中殿(91米)，两侧与侧廊相接并止于半圆室。它的前面部分是有楼廊的露天庭院，与图拉真广场上的公共论坛非常相似，但却被称为中庭，听起来就像是私人房屋中的中央部分。朝拜者进入巴西利卡要经过前廊或门廊。当他们进入中殿的时候，就能一览无余地看到半圆室中的祭坛，而所谓的大拱门(triumphal arch)则将中殿与祭坛分隔开。这座君士坦丁式教堂的一个特征是横向耳堂(transverse aisle)，或称为十字耳堂(transept)，即中殿与半圆室之间与中殿垂直相交的部分。教堂就建在朝圣者前来朝拜的圣彼得的圣物(relic)之上(圣物指圣者的身体任何部分、衣物，或一切相关物品；参见“朝圣之路与圣物崇拜”，第17章，第457页)。这种十字耳堂在很久以后在西方世界得以流行，与中殿、半圆室一起，作为基督教十字架的象征，被视为教堂设计中的标志性元素。

### 早期基督教巴西利卡的内部

老圣彼得教堂不同于异教徒的神殿，而是与绝大多数的罗

马巴西利卡和公共会堂相似，并没有过多的外部雕刻装饰。它的砖墙就如特里尔的帕拉提那礼堂（参见图10-80）一样朴素。然而，里面，是壁画和镶嵌画，大理石圆柱（取自异教建筑物，就像那个时代惯常所做的那样），堂皇的枝形吊灯、金银器皿摆放在镶嵌着珠宝的祭坛罩布上，以供弥撒时使用。一个巨大的大理石华盖由螺旋形的圆柱支撑着，标明圣彼得墓所在的地点，正是中殿与耳堂交汇处的下面。这座早期基督教巴西利卡或许可以比作一位理想中的基督徒，有着忧郁而朴素的外表，内中却包裹着炽热而完美的灵魂。

如果将老圣彼得教堂的剖面图（图11-7）与罗马的圣萨比纳教堂的内景照片（图11-8）进行比较，就会对老圣彼得教堂的木结构屋顶、五条走廊的内部特征获得一些概念。圣萨比纳教堂建于一个世纪之后，是一座带有更多普遍意义的巴西利卡式教堂，但它依然保留了早期基督教特征。圣萨比纳教堂中殿的科林斯式圆柱产生了一种平稳的节奏，将所有的焦点都集中于“大拱门”内的半圆室，而大拱门既框住了祭坛，又为教士们保留了位置。在异教徒的巴西利卡中，半圆室是摆放登上王位的皇帝雕像的，就像罗马的新巴西利卡（Basilica Nova）那样（参见图10-79）。主教的权力就这样取代了罗马巴西利卡中世俗君主的位置（主教的座堂一词cathedral，就起源于拉丁语中的cathedra，主教的椅子）。在圣萨比纳教堂，就像在老圣彼得教堂一样，光线穿过高侧窗（clerestory window），刺破木结构屋顶下高墙的上端，洒满中殿。早期基督教堂中装饰中殿、大拱门和半圆室的壁画与镶嵌画，在光的照耀下，也变得更加灿烂。圣萨比纳教堂的外表是朴素的砖墙，与特里尔的帕拉提那礼堂的外部非常接近（图10-80）。

### 从陵墓到教堂

这种长方形巴西利卡式教堂的设计，长久以来得到了西方基督教世界的喜爱，但早期的基督教建筑师也采用了另一种古

典的建筑样式：圆形（central-plan）建筑。这种样式的得名，是由于这种建筑的每一部分与中心的距离都是相等的或几乎是相等的。罗马的圆形建筑，大抵是圆形或多边形穹顶结构。拜占庭的建筑师们将这种形式发展成具有纪念碑性的比例，并将这种主题扩展出无数富有创造性的变化。在西方，这种圆形结构一般是与巴西利卡主体——诸如陵墓、洗礼堂以及私人礼拜堂，而不是东方的那种实际上的教堂（参见第12章）——连结在一起的。

这种圆形设计最典型性的范例，是位于罗马的圣康斯坦察陵墓（Santa Costanza，图11-9、11-10），它是君士坦丁大帝的女儿康斯坦蒂娜（Constantia）的陵墓，建于4世纪中期。里面保存着她巨大的斑岩石棺，现在被安置在梵蒂冈博物馆（Vatican Museum）。这座陵墓，后来被改造成教堂，与圣阿格尼斯巴西利卡教堂（basilican church of Saint Agnes）相邻，而阿格尼斯的坟墓则位于附近的一座地下墓室里。圣康斯坦察陵墓的远祖，可以追溯到迈锡尼人的蜂巢式坟墓（参见图4-21、4-22），但它的直接前身则是罗马人的那些穹顶建筑，例如万神殿（Pantheon，参见图10-48至图10-50），特别是诸如位于斯普利特（Split）的戴克里先陵墓那样的帝王陵墓（参见图10-75）。在圣康斯坦察，异教徒的罗马建筑的内部设计，被改造得可以容纳一条回廊（ambulatory）——由十二根成对的圆柱与带穹顶的中央空间分割开后所形成的环形走廊（十二是基督使徒的数目，而且，十二根圆柱也是君士坦丁首先计划的耶路撒冷复活圆厅【Anastasis Rotunda】的一项特征）。它就像早期基督教巴西利卡的中殿与它的高侧窗墙壁一起弯曲成圆形一样，而回廊则与巴西利卡的侧廊相对应。

### 镶嵌画《葡萄园》中的一幅肖像

就像早期的基督教巴西利卡，圣康斯坦察有着朴素的砖墙外表面。它的内墙曾是用镶嵌画装饰的，尽管其中的绝大多数

11-8 圣萨比纳教堂的室内景，意大利罗马，公元422—432年。





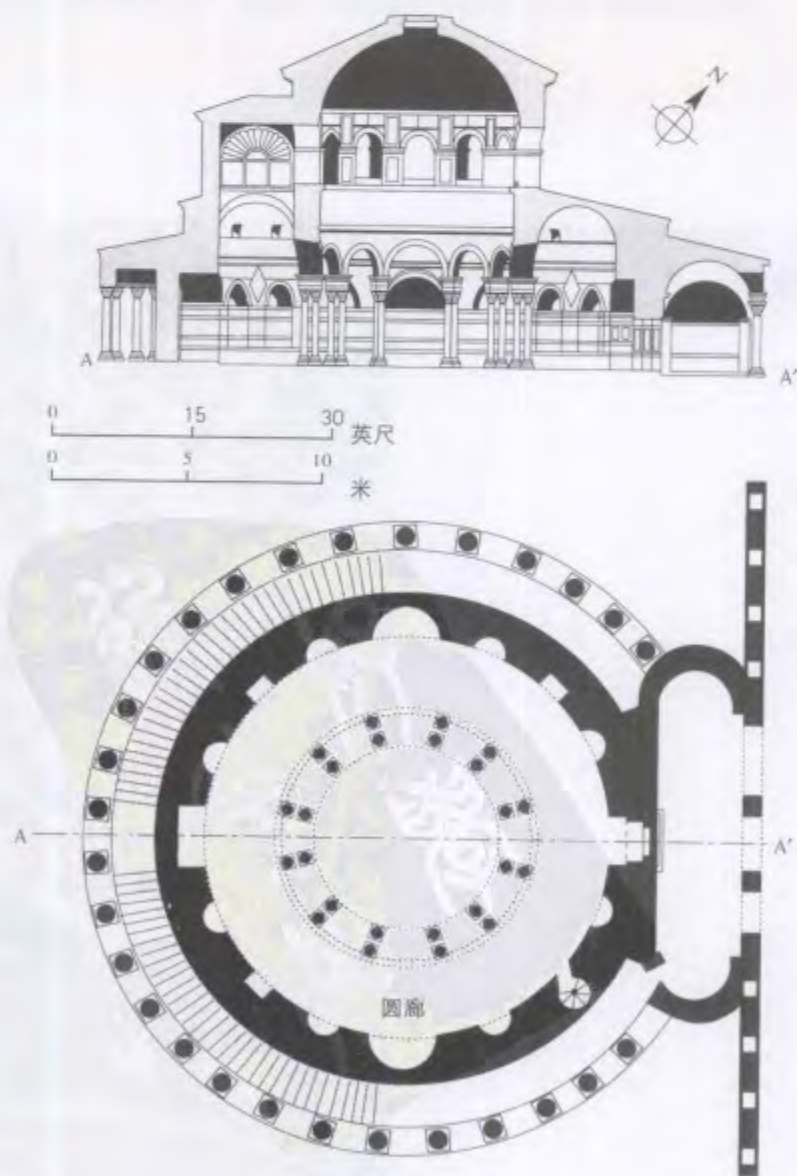
11-9 圣康斯坦察陵墓的室内景，意大利罗马，约公元337-351年。

至今已荡然无存。《旧约》与《新约》题材并排出现，就如同地下墓室与早期基督教石棺所呈现的那样。但圣康斯坦察也有着大量的异教图像，而这，与它作为皇帝女儿的坟墓是很适当的。在位于回廊穹顶的一幅镶嵌画的局部（图11-11）中，康斯坦蒂娜的胸像位于有丘比特和鸟的许多缠绕成卷状的葡萄藤中间。丘比特收获葡萄与酿造葡萄酒的情景，与康斯坦蒂娜石棺（未展示）上环绕着肖像的装饰形成呼应。

圣康斯坦察陵墓幸存下来的镶嵌画，尽管属于异教题材，但也显示出在早期基督教建筑中，镶嵌画装饰扮演了一个多么重要的角色（参见“镶嵌画”，第314页）。在君士坦丁时代，在罗马，基督教突然变成了一种公开而且是官方的宗教，不仅新的建筑要求能容纳那些信徒，而且为教堂所进行的大量装饰项目也成为必需，从而向新教徒传递各种信息——它的教义，《圣经》故事及其象征意义——以及教导、启迪那些信仰者，在数以十计的新建教堂的许多墙壁上，都填满了能够最有效地传递这些信息的装饰画与媒介。

### 作为太阳神的基督

现在已知最早的确属基督教内容的镶嵌画，位于一座小基督教陵墓的穹顶（图11-12），这座陵墓离老圣彼得教堂下面罗马公墓中的圣彼得墓地不远。它将基督表现为一个人们熟悉的异教神祇——索尔·伊维克图斯（Sol Invictus）（希腊神话中的赫利俄斯 [Helios]），无敌的太阳神，驾驶着太阳战车穿过金色的天空。环绕基督周围的是葡萄藤，就像康斯坦蒂娜陵墓那样（图11-11）。他左手握着一个圆球，表明他是全宇宙的统治者，另一只手中的一切则完全来自异教的罗马皇家艺术。但观者能



11-10 圣康斯坦察陵墓的纵切面（顶部）与平面（底部），意大利罗马，约公元337-351年。

## 材料与技法

## 镶嵌画

作为一种艺术形式，镶嵌画(Mosaics)有着相对简单而实用主义的起源。就我们所知，它之所以被发明出来，首先就是可以提供一种廉价而耐久的地板材料。起初，使用的是小的鹅卵石。不改变它们的天然形状与色彩，将其嵌入厚厚的混凝土涂层中。然而，不久后工匠们就发现，这些石子能够布置成装饰性的图案。最早的这些鹅卵石镶嵌画(pebble mosaics)都不复杂，并仅限于制作几何图形。一般而言，艺术家们只使用黑色与白色的石子。这种类型的例子，已经在小亚细亚(Asia Minor)的戈迪昂(Gordion)被发现，时间可以追溯到公元前8世纪。最终，艺术家们能够利用这些石子制作出复杂的构图设计，是在技术发展到高度熟练水平的公元前4世纪。镶嵌画家使用相当宽泛的色彩来表现物象——除了黑、白、灰之外，还有黄、褐、红——而且利用人物、衣服与环境的阴影来暗示空间。这些条块之间都有着轮廓线(见图5-68)。

到了公元前3世纪中期，艺术家们通过为最优秀的镶嵌画家提供机会进行设计而发明了一种新型镶嵌画，从而使其更接近逼真的绘画。这种新技术采用了tesserae(拉丁语对“立方体”与“小方块”的称呼)。这些切割得很细小的石子给艺术家以巨大的灵活性，因为它们的尺寸与形状能够满足他们的意愿，这也使得规划形状与

画面细部的轮廓线变得不再必要，更加微妙的色阶也变得可能。最终，镶嵌画家们能够与板上画家们的成就相抗衡(参见图5-69)。

在早期基督教镶嵌画中，能够反光的玻璃这种闪闪发光的立方体，作为罗马首选的不透明大理石立方体的对立面，几乎立即成了进行表达的标准媒材。特别是对于那些新建巴西利卡的平坦薄墙表面，镶嵌画变成了墙垣耐久而切实的一部分——一种建筑图案。这种镶嵌画利用穿过高侧窗的光所形成的强烈反射，产生了跳跃、对比的色彩效果，从而使注意力的焦点集中在作品中央最重要的人物身上。这类早期基督教样式中的镶嵌画，并不追求达到自然主义画家所可能要求的那种微妙调子。它的色彩是放置上去的，而不是调制出来的。明亮、坚硬而闪光的结构，被放置到严格简化的图案中。这种方式成为规则。由于镶嵌画位于很高的位置，远远高于观者的头部，那种费尽心力使用细小立方体制作的罗马地板式的镶嵌画变得毫无意义。早期基督教镶嵌画是按照从远处观看来设计的，使用的是较大的石子。这些较大的立方体的放置也不均匀，以便它们的表面能够吸收、反射光线。艺术家喜欢以最易辨认的方式来简化设计。在几个世纪的时间里，镶嵌画在服务于基督教教义方面，在中世纪属于最为杰出的艺术形式。

11-11 圣康斯坦察陵墓回廊穹顶镶嵌画的局部，意大利罗马，约公元337-351年。





11-12 像太阳神索尔的基督，意大利罗马，朱理陵墓穹顶一幅镶嵌画的局部，公元3世纪晚期。

能够通过环绕在这位战车御者头部的圣光，很容易地将他基督的身份与异教的太阳神索尔区分开来：光束显示出的是十字架的图案。相对于好牧人的角色，这是一个远为宏伟得多的构思，对于处在死者上方的穹顶状天花板来说也是更为合适的主题。然而，基督作为下方教众的牧首，出现在陵墓的西面墙上；而在东面墙上，展现的是典型的早期基督教流行的约拿的故事。

### 教堂中殿内的亚伯拉罕与罗得

在罗马的圣马利亚巴西利卡大教堂 (basilican church of Santa Maria Maggiore) 中殿那些众多的5世纪镶嵌画中，《旧约》题材是一个焦点。一块富有巨大戏剧性力量的独特镶嵌画面，表现了亚伯拉罕与他侄子罗得(Lot)的分离(图11-13)，即《圣经》的开篇《创世记》中所呈现的情景。按照他们不可相争的约定，罗得带着他的家庭与随从向右行，朝向所多玛城 (city of Sodom)，而亚伯拉罕则住在迦南地 (Canaan)，朝着左方一座建筑 (或许象征着基督教教堂) 的方向移挪。罗得的选择是邪恶的选择，而这邪恶的化身 (他的两个女儿) 就在他的面前。而尚未出生的人物以撒，这善良的化身 (而且，就像前面已经注明的，是基督的先兆)，则站在他的父亲，亚伯拉罕的前面。

这两个集团之间的分裂是画面所强调的，每个集团都是用一种可以称之为“集束头像”(“head cluster”) 的简略方式表达的，这种表达方式在古代有许多先例，而在基督教艺术中也已经有了一段很长的历史。两组人物彼此之间的神态与姿态，显示出他们之间正进行的激烈对话。狂野的眼神在他们的眼窝中流动，被夸大的手的露骨姿势，以及两个团体之间的对立运动，所有这一切都会提醒参观者，仅仅只是凭借他们的手与身体，就能够传达出这样一组沉默而富于表现力的戏剧化情节。因此，罗马艺术复杂的动作被简单化、僵硬化为中世纪艺术，这使其在传达宗教教义方面具有了毫不暧昧的巨大威力。

艺术家将所有的人物都安排在前景中，而毫不顾及他们在空间中的位置，这也预示着后来基督教艺术的特征。背景中的



11-13 罗得与亚伯拉罕的分离，意大利罗马，圣马利亚大教堂中殿内的镶嵌画，公元432-440年。

城镇与建筑物更多是象征性的而非描绘性的。但在这种相对抽象的情境中，人物形象却是厚重结实而有压迫之感。人物透射阴影并处于暗部与亮部之间，于是产生了三维立体感，这表明艺术家继承了罗马错觉主义描绘方法的遗产。在西方基督教艺术家完全以平面图像的方式来描绘人物而不是塑造(plastic)人物之前，还要再经历一个世纪。

## 拉文纳

### 一个崩溃的帝国的新首都

君士坦丁堡(Constantinople)——东方的新罗马于324年建立，君士坦丁于337年去世后的几十年里，罗马帝国加快了自身基督教化的步伐。公元380年，皇帝狄奥多西一世(Theodosius I)颁布法令，最终确立了基督教作为国教的地位。391年，他颁布了反对异教崇拜的禁令。到了394年，作为古典世界及其价值观永恒象征的奥林匹克运动会(Olympic Games)被废止了。狄奥多西死于395年，帝国的权力传到了他两个儿子的手中，阿卡狄乌斯(Arcadius)成为东罗马帝国的皇帝，而霍诺留则成为西罗马帝国的皇帝。然而，令这最后一位异教皇帝感到烦恼的那些问题，其中最主要的来自北方入侵的威胁，却没有随着改宗基督教而消失。

公元404年，当西哥特人(Visigoth)在他们的国王阿拉里克的率领下，威胁要从西北方向攻击意大利时，霍诺留将首都从米兰迁到了拉文纳。这座古罗马城市(或许是由伊特鲁里亚人建立的)靠近意大利的亚德里亚(Adriatic)海滨，大约在威尼斯以南约130里，这是一座被森林沼泽包围的城市，因此很容易防守，他的帝国权力机构在罗马410年陷入阿拉里克之手时幸存下来。霍诺留死于423年，而帝国的权力则由他同父异母的妹妹加拉·普拉西迪亚(Galla Placidia)接掌，她曾于410年在罗马被西哥特人俘虏。加拉·普拉西迪亚在返回拉文纳和罗马世界之前，嫁给了一位西哥特首领，并且在这位首领死后六年才得以成行。公元476年，拉文纳被奥多亚塞攻陷，这位意大利的第一位日耳曼(Germanic)国王，随后被东哥特(Ostrogoth)国王狄奥多里克推翻，狄奥多里克于493年将首都定在拉文纳。这座城市此后的历史是属于拜占庭帝国的(参见第12章)。

### 一座镶嵌画覆壁(MOSAIC-CLAD)的女王陵墓

位于拉文纳所谓的加拉·普拉西迪亚陵墓(图11-14)，其实更准确地说是一座十字形建筑，穹顶覆盖在十字交叉处的上方。并有着筒形穹顶的臂(barrel-vaulted arms)。作为对圣劳伦斯(Saint Lawrence)的奉献，它于425年后不久开始修建，直到450年加拉·普拉西迪亚去世前不久完工，用了大约四分之一世纪的时间。这座建筑中也安放着霍诺留与加拉·普拉西迪亚的石棺，因此，它具有皇家陵墓与殉道者礼拜堂的双重功能。最初，这座建筑是与现在已经发生了巨大变化、计划中同样是十字形的圣十字宫殿-教堂(palace-church of Santa Croce [Holy Cross])的前廊连在一起的。尽管陵墓的设计是拉丁十字形，但是十字架的臂还是很短，看起来似乎只是比一个方形的如半圆室



11-14 加拉·普拉西迪亚陵墓，意大利拉文纳，约公元425年。

般的延伸稍长一点而已。它的着重点是在穹顶覆盖的十字交叉点上。这座陵墓实质上是一个集中式设计(central-plan)的建筑。虽小而质朴的建筑，却代表了对早期教堂设计中两类基本形制，即纵向式(巴西利卡)与集中式的一种成功融合。它引领了小规模的一种在基督教建筑中有着很长历史的建筑形制——带有穹顶十字交叉的巴西利卡式设计。

这座陵墓朴实的砖墙里面，是早期基督教艺术中最为宏富的镶嵌画。镶嵌画覆盖了陵墓内大理石的墙面。在装饰中殿与十字架双穹顶的暗蓝色底子上，花环与圆形装饰图案看起来犹如雪花一般。穹顶上，在撒满星星的天幕中安置着一个金十字架。对圣徒和使徒的表现覆盖了其他墙面。

在入口处上方半圆壁(lunette)所表达的主题，是作为好牧人的基督(图11-15)。没有任何一种更早版本的好牧人比这更像一位帝王的了。取代了以前肩上背着一只小羊羔的形象，耶稣坐在羊群之中，头顶圣光，身穿紫袍。在他的左右两边，羊群被非常均匀地分成了三只一组，一边一组。安排得相当松散而随意，并且布满了蓝色天空下从前到后精细描画的风光空间。所有这些形式都有三维立体的质感并透射阴影。简而言之，这些画面充满了希腊罗马的错觉主义方式。镶嵌画艺术家们依然深深地扎根于古典传统。大约50年后，拉文纳这些艺术家的继承者们，则以一种更加抽象和合乎规范的方式来进行工作。

### 狄奥多里克的宫廷礼拜堂

大约公元504年，在狄奥多里克定都拉文纳后不久，他下令重建自己的宫廷礼拜堂——一座三走廊的巴西利卡(three-aisled basilica)。在9世纪的时候，圣阿波利奈尔(Saint Apollinaris)的圣物被转移到了这座教堂，这座教堂被重新奉献，并且从那时开始，它作为新圣阿波利奈尔教堂为人们所知。教堂内部中殿墙壁上丰富的镶嵌画装饰(图11-16)分为三条环带，但只有上面两部分出自狄奥多里克时代。《旧约》中的祖先与先知站立在高侧窗之间，而在他们的上面，交替出现的是取自基督生平的场景和装饰板。





11-15 作为好牧人的基督，意大利拉文纳，加拉·普拉西迪亚陵墓入口处墙上的镶嵌画。约公元425年。



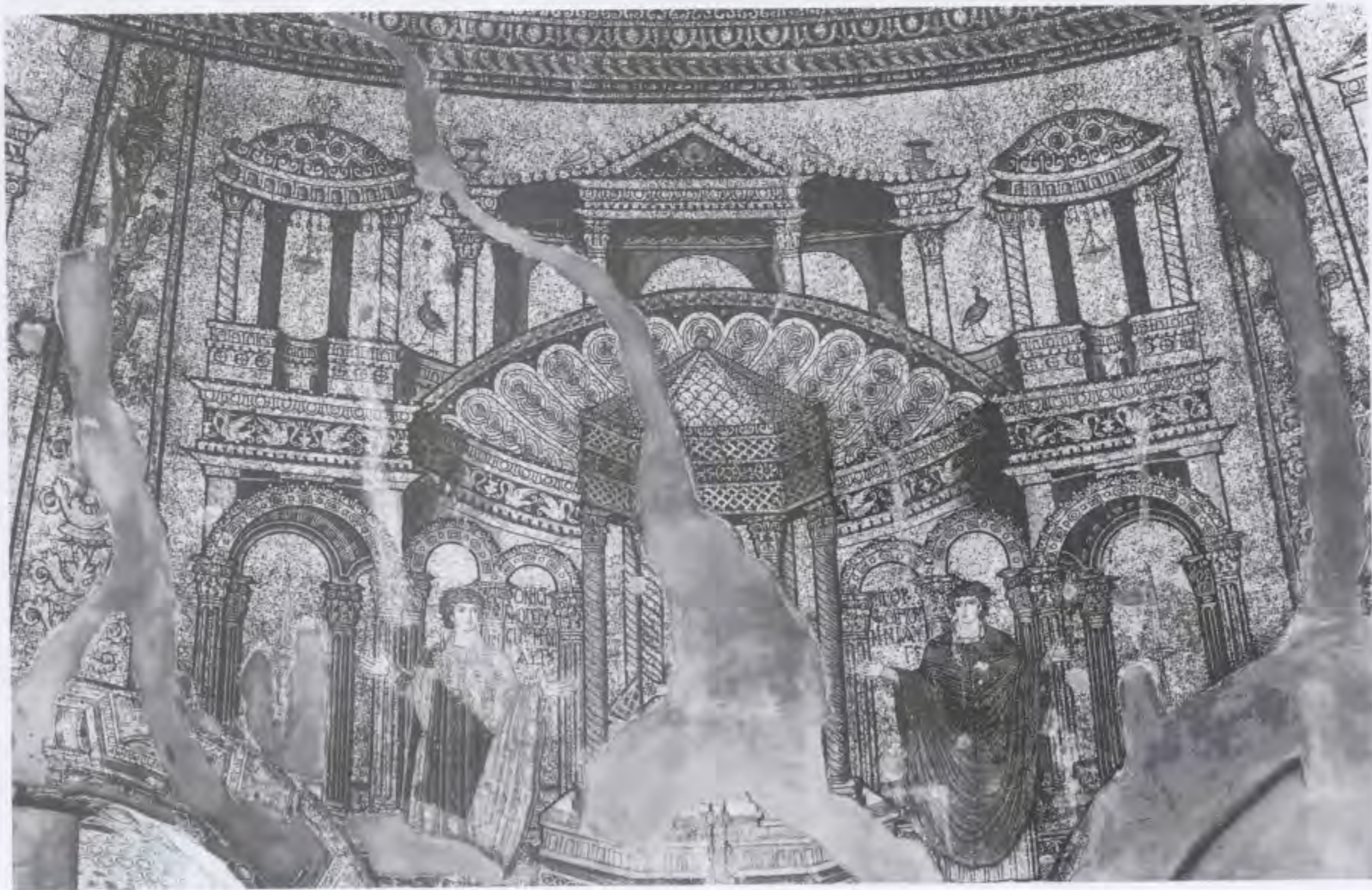
11-16 新圣阿波利奈尔教堂的室内景，意大利拉文纳，公元504年奉献。

11-17 面包与鱼的奇迹，意大利拉文纳，新圣阿波利奈尔教堂中殿墙壁顶端一排（高侧窗上方）中的镶嵌画，约公元504年。



描绘了《面包与鱼的奇迹》的镶嵌画（图11-17），生动地图解了自加拉·普拉西迪亚陵墓的装饰之后出现的风格变化。耶稣是没有胡须的，身着金色与紫色的帝王服饰，而且以十字标记的圣光来突出他，表明他的神性，面部直接朝向观众。他

伸开的双臂指导他的门徒向数目众多的人群分发他奇迹般生产出的面包和鱼。艺术家毫不打算表现这一事件的细节，而是着重强调它的神圣品格，表现耶稣神性的力量所显示的这一奇迹的精神真相。它超越了时间与事件的世界，是传达这种万



11-18 圣昂斯弗鲁斯与波菲鲁斯，希腊萨洛尼卡，圣乔治教堂穹顶镶嵌画的局部，约公元390—450年。

## 中世纪的手抄本插图

中世纪手抄本尽管像中世纪的书籍一样稀少，但还是比它的古代前身（参见“罗马的插图书籍”，第10章，260页）的数量要多得多。这些手抄本的传播与保存，大大得益于早期帝国时代的一项重大的发明——抄本。抄本与现代的书籍非常相似，对开的书页放入封面内，其中的一侧装订在一起。这种新的版式，取代了埃及人、希腊人、伊特鲁里亚人和罗马人一直使用的卷本形式（伊特鲁里亚的行政长官拉尔斯·普利纳 [Lars Pulena]，图9-14；罗马与早期基督徒石棺上的哲学家，图10-72，11-4；以及作为导师的基督，图11-5、11-6，他们都手持卷本）。更加耐久的牛皮纸与羊皮纸，它们提供了更加适合于书写的纸面，也取代了过去卷本使用的相对脆弱的草纸。在中世纪，这种神圣书籍装帧的豪华化变得越来越典

型，而到了这种时候，书页与插图的材料之美已经压倒或篡夺了文本的精神之美。艺术史家倾向于认为，这些豪华书籍的产生早于插图抄本（illuminated manuscripts）印制的发明之前，而抄本插图的名称来自拉丁语中的 *illuminare* 一词，意思是“装饰、美化或使之生辉”。

这些抄本的制作费用昂贵，并需要很多复杂的工序。众多的工匠承担着非常单一化的任务，从对动物皮的漂白和切割（以及有时的屠宰），到画出缮写员抄写的格线，并留出插图的空间，直至对书页的装订、加装封面、带扣与带钩。这些封面甚至比抄本本身更加奢华。一些留存至今的封面是用黄金、珠宝装饰，象牙雕刻和金属细工的浮雕制作而成的（参见图16-15、16-16）。

能的力量在场，而非进行轶闻趣事的描述。镶嵌画家是用能够准确地传递这种含义所必需的最少的人物来讲述这个故事的。艺术家将这些人物横向排列，在前景中紧排在一起，并将他们放置在由金色屏幔分隔开的浅浅的图片框中。艺术家为加拉·普拉西迪亚陵墓精细描画的风景，在这里仅仅只是寥寥几块岩石、几株矮树，像括号一样将几个人物包裹在一起。自然界的蓝色天空让位于精神世界宏伟壮丽而神圣的金色，标准的背景色从此诞生。罗马自然主义的痕迹只有在处理个别人物的时候才显露出来，他们依然透射阴影，并保留了此前的某些体积感，但衣褶上的阴影已经只剩下窄窄的印痕。此后不久，它们就在基督教艺术中消失了。

### 一座非西方化城市中的圣徒们

在东罗马帝国，风格变化的步伐甚至更快。圣阿波利奈尔新教堂镶嵌画的一些特征，在希腊北部萨洛尼卡（Thessaloniki [Salonica]）圣乔治教堂（Church of Saint George）穹顶的镶嵌画中，甚至可以看到更为高级的形式，而它们差不多是在此前一个世纪被创造出来的。这座教堂的集中式形制，最初是在公元300年左右，作为戴克里先统治下东方四头政治时代的独裁者加莱里乌斯（Galerius）的陵墓而建造，在公元390年到450年间被改造为教堂（对于这一时期存在着学术上的争论），因此，它与成为了圣康斯坦察教堂的君士坦丁女儿的陵墓（图11-9至11-11）的历史是平行的。

圣乔治教堂的镶嵌画装饰只有部分得以保存下来。这里展示的局部（图11-18）来自两组镶嵌画的下面部分。镶嵌画共有八块，其中七块相对完好地保存下来。在每一块的画面上，都有两位抬臂作祈祷状的圣徒站在两层的建筑物幻境前，看起来就像是罗马壁画（图10-16）和佩特拉岩石切割成的坟墓表面

（图10-56）。就这个角度来说，萨洛尼卡的镶嵌画是与逝去的古典时代，而不是圣阿波利奈尔新教堂的镶嵌画有着更紧密的联系。尽管人物与建筑是相同的，已经丧失了差不多所有的实质内容，而且越来越难以想像，如，圣昂斯弗鲁斯与圣波菲鲁斯（Saints Onesiphorus and Porphyrius）所穿戴的窗帘般外衣那平坦表面下的圆形躯体与四肢，掌握了一种新的审美观，对于世俗题材、自然主义、错觉透视、在光影与比例中进行造型的古典艺术而言，是完全异质的。这些萨洛尼卡人物的程式化的拘禁姿态与庄严、僧侣般的风度举止，就像那天国的金色背景一样，变成了拜占庭艺术的突出特征（参见第12章）。圣乔治教堂的穹顶镶嵌画似乎已经完成了一种变革，即从真实地位于脚下和这个世界的异教徒地板镶嵌画的自然主义图像，到高高超越基督徒惊奇凝视的天国世界的漂浮般图像的转变。

## 奢侈品艺术

### 带插图的抄本

#### 第一部带插图的《圣经》

圣马利亚大教堂（图11-13）与新圣阿波利奈尔教堂（图11-17）的那些《旧约》、《新约》叙事性镶嵌画的设计者，显然是吸收了始于埃及法老时代（图3-39）抄本有着很长历史的绘画传统。对于早期基督教的镶嵌画家们来说，那些希腊、罗马、希伯来与基督教题材有着丰富插图的文本肯定是很容易得到的。至今保存完好有着《圣经》场景的最早绘画抄本是《维也纳创



11-19 井边的利百加与埃利泽，《维也纳创世记》对开书第7右页，公元6世纪早期。蛋彩、金与银绘于紫色牛皮纸上，约31.1 × 23.5厘米。维也纳，国立图书馆。

世记》(图 11-19), 它由于现在所在的地方而得名。书页是豪华的——极好的牛皮纸染成了富丽的紫色, 这种特殊的颜色是用于皇帝服装的, 而它的文本则用银墨水书写(参见“中世纪的手抄本插图”, 第 319 页)。

《维也纳创世记》代表了从卷本到抄本的变化, 即从老的卷本那种连续性叙事的形式, 转变到这种新式装订的书籍形式, 连续各自独立的连续画面是描绘在分开的书页上的。《维也纳创世记》其中的一张书页依然使用了画面的形式, 将一篇故事的两个或更多的事件描绘于一个独立的画面内。我们所选择的这一页, 图解的就是《旧约·创世记》(24:15-61) 中利百加(Rebecca) 与埃利泽(Eliezer) 的故事。当时, 亚伯拉罕(Abraham) 的儿子以撒(Isaac), 已经 40 岁了, 他的双亲派他们的仆人埃利泽去为他找一位妻子。埃利泽之所以选择利百加, 是因为当他停在一口井边的时候, 她是第一位给他和他的骆驼饮水的妇女。《维也纳创世记》所展示的利百加在左面, 在故事的第一段场景中, 她离开了拿鹤城(Nahor) 到井边去取水。在第二段场景中, 她将水送给了埃利泽和他的十头骆驼, 而其中的一头已经开始从井里舔水。

艺术家从俯视的角度将拿鹤描绘成一座带城墙的城市, 采用的是圣马利亚大教堂镶嵌画(图 11-13) 中描绘城景的方式, 还延续了罗马在绘画、镶嵌画和浮雕(例如, 图拉真纪功柱, 图 10-42) 中广泛采用的描绘性惯例。利百加沿着一条罗马城的有柱列的道路走向井边。一位象征着泉的半裸女性, 是井水的源泉。它们令人更进一步联想到在早期基督教艺术中, 古典母题与风格化样式的延续。画家以尽可能简化的方式来表现这一行为, 但也包含了令人信服的润饰, 例如, 正在饮水的骆驼, 以及当利百加用水壶倒水给埃利泽喝的时候, 她是用放在井台上的左脚来支撑身体的。除了缩小的城市和通向井边的小路外, 人物都是以侧面轮廓像的方式出现在空白的景色中。它所呈现的一切都是平铺直叙式的, 绝无例外。

### 一部紫色福音书

与《维也纳创世记》有着密切关系的是另一部 6 世纪早期的抄本——《洛萨诺福音书》(Rossano Gospels), 这是现存最早有《新约》题材插图的插图抄本。当时, 《新约》圣像画的准则已经相当完备地建立起来。像《维也纳创世记》一样, 《洛萨诺福音书》的文本也是用银墨水书写在紫色牛皮纸上的。然而, 洛萨诺城的艺术家在使色彩与紫色的底色达到和谐方面, 取得了相当大的成功。

这幅插图(图 11-20), 展现了相当生动的姿态, 描绘的是耶稣站在彼拉多面前, 彼拉多要求犹太人在耶稣与巴拉巴之间进行选择的情景(《马太福音》27:2-26)。在对这个连续性叙事中, 故事中不同的事件出现在同一画面上, 但故事的主角不重复出现。在上面一层, 彼拉多正在主持法庭。他坐在升高的台子上, 沿用的是罗马艺术中长期既定的样式(对比君士坦丁凯旋门上君士坦丁分发赠品的饰带, 图 10-77)。人群围绕着彼拉多形成一个拱形, 要求判处耶稣死刑, 而一位书记员正在记录这一过程。耶稣(在这里是一位长着胡须的成年人, 就像不久后对于中世纪来说成为规范的对基督的描绘那样) 和被绑起来的巴拉巴处在下面一层。画家明确地为巴拉巴贴上了标签, 以

避免可能引起的任何混淆, 从而使画面像文本一样易于解读。头顶圣光的基督和坐在法官台上的彼拉多, 被描绘得有如帝王肖像一般, 根本不需要进一步辨认。

## 象牙雕刻

### 基督上十字架与犹太自尽

在《洛萨诺福音书》描绘耶稣受难场景前的一个世纪, 罗马或意大利北方的雕刻家, 就已经在象牙首饰盒上雕刻出了一系列画面, 极富戏剧性地表现了基督的受难与胜利。象牙雕刻(参见“古代与中世纪早期的象牙雕刻”, 第 322 页) 在基督教早期是另一种更受到钦慕的豪华艺术, 这些雕板最著名的是藏于不列颠博物馆(British Museum) 的。盒子上的描述从彼拉多清洗自己的手开始, 耶稣扛着十字架在前往卡瓦利山的路上, 以及彼得的不认主, 都出现在同一画面上。这里所选的一幅雕板(图 11-21) 是这一系列中的第二部分, 在左面, 犹太在一棵树上自尽了, 他的脚下是他打开了的口袋, 里面有银币散落在地上。十字架上的基督位于右面。圣母马利亚与亚利马太的约瑟正朝向十字架。在另一边, 朗吉弩斯正用他的枪刺这位“犹太之王”(“King of the Jews”) 的左肋(REX IVD 雕刻在耶稣头部的上方)。两块残留的雕板展示了两位马利亚和两位士兵站在一座坟墓打开的墓门旁, 里面的棺材是空的, 以及怀疑的多马触摸复活的基督伤口的情景。这一系列, 是现存表现耶稣



11-20 在彼拉多面前的基督,《洛萨诺福音书》对开书第 8 左页, 公元 6 世纪早期。蛋彩绘于紫色牛皮纸上, 约 28 × 26 厘米。洛萨诺大教堂, 主教博物馆。

## 材料与技法

## 古代与中世纪早期的象牙雕刻

象牙从很早开始就受到了人们的珍视。在欧洲的冰河时代，猛犸的长牙就被人们制成挂件、珠子以及其他种类的身体饰物。而且，偶尔还被制成小雕像（图1-3）。在历史上，象牙的主要来源是印度象与非洲象，特别是非洲象，因为非洲象要比亚洲象的体型更大，而象牙也 longer、更重、纹理更好。通常，非洲象的象牙能够长达1.5米至1.8米，重达4.5公斤，而雄象的长牙则能够达到3米甚至更长，重量甚至能超过45公斤。雕刻的象牙虽然常见，但也很珍贵，它们在美索不达米亚与埃及的遗址中都有所发现，并且象牙这种材料，在史前的爱琴文化与整个的古典世界都被加以利用并为人们所渴慕。当时最常见的是为家庭所持有，用于制作小的祭祀品和死者的葬品；象牙也可以用于制作宏伟的雕像，例如菲迪亚斯的《圣女雅典娜》（图5-44）。

在希腊罗马世界，人们之所以珍视象牙，既是因为它的美，也是因为它的异国情调。象牙是贵重的进口商品，而当罗马的将军在群众面前游行炫耀战利品的时候，就会在凯旋的队伍中骄傲地展示

这些象牙。（在图12-1中，一位野蛮人进献给拜占庭皇帝的贡品就是一根象牙。）提高了这种材料贵重性的一个事实是，只有技艺高超的工匠才能在象牙上雕刻。这些长牙非常坚硬而且形状也不规则，工匠们需要有一整套的工具，包括锯子、凿子、刀、锉刀以及雕刻刀等，才可以将长牙切割成适合制作小雕像的块状，或带有浮雕人物与装饰的薄片。

在古代晚期和早期中世纪的世界里，象牙被使用最多的地方是书籍封面（图16-15）、首饰盒与箱柜（图11-21）以及双联板（参见11-22、12-2）。一件双联板是一对带转轴的雕板，通常用木头做成，里侧涂有一层蜡，以供在上面题记或书写其他文献（在《洛萨诺福音书》中正在记录对耶稣审判的法庭书记员，图11-20，以及一件出自庞培的着色肖像画中的妇女，图10-23，两者中都出现有木头双联板）。双联板之所以用象牙制成，一般是用于庆典仪式与官方目的：例如，宣布执政官的选出，或在两个富有的家庭之间联姻，或是纪念社会地位高的成员的死亡。



11-21 犹太人的自缢与十字架上的基督，一件首饰盒的雕板，约公元420年，象牙，7.6×9.8厘米。伦敦不列颠博物馆。

受难场景最古老的作品之一。艺术家用装饰首饰盒所建立的圣像学样式，作为对基督生平的叙述，维持了千年之久。

在保存于伦敦的象牙雕刻中，耶稣以无须的年轻人的形象一再出现。十字架上的受难（图11-21），这艺术史中已知最早对这一主题的表现，基督像超人一样对痛苦无动于衷。这位救世主肌肉发达，近乎裸体，英雄般的形象看起来几乎是失重的。他不是悬挂在十字架上，而是在上面进行展示，展示一个征服了死亡的神圣存在。十字架上强大的正面耶稣与折断脖子的叛徒挂在树上无力的身体之间形成的鲜明对比，非常富有感染力，既是视觉的，又是象征的。

### 延续的异教神祇

有一种要记住的重要现象是，尽管在君士坦丁之后，意大利所有重要的建筑工程都与基督教相符合，但并不是所有人都皈依了这种新宗教，甚至是在狄奥多西于391年关闭了所有的神庙并禁止了所有的异教崇拜之后。有一件象牙雕板（图11-22），可能在约公元400年左右产于罗马，非常鲜明地显示出异教题材、赞助人与古典风格的延续。这件象牙雕板，是一件双联板中的一片，或是为了纪念罗马的两个权势家族——属于元老院阶层的尼古马奇家族（Nicomachi）与西马奇家族（Symmachi）——成员之间的联姻，或是对两个家族的两位杰出的男性去世十周年的纪念。无论他们的意图是纪念生者或死者，两大家族在这里都非常招摇地重申了他们对古老的异教神祇的忠诚。显然，他们倾心于古典过往的美学理想，就像这件犹如希腊帕台农神庙（参见图5-48）与罗马和平祭坛（参见图10-29）庄严行进队伍饰带一般的作品所显示的那样。

这里复制的这片，铭文是“西马奇家族的”（“of the Symmachi”），再现了一位站在朱庇特神圣的橡树前的异教女祭司。她头发上佩戴着长春藤，似乎要去一个露天祭坛执行巴库斯与朱庇特的庆祝仪式，尽管学者对仪式所崇奉神祇的身份还存在着争议。同一件双联板的另一片上，铭文是“尼古马奇家族的”（“of the Nicomachi”），展示的是一位女祭司正在供奉克瑞斯（Ceres）与西布莉（Cybele）。两片雕板上，准确、流畅而优雅的线条，从容而安闲的姿态，以及精神上的裕如平和，都显示出这位艺术家是在一种依然富有生机的将人物美的理想化视为核心的古典传统中工作的。

在4世纪晚期的时候，那些反对覆盖整个帝国的对基督教进行强迫接受的罗马元老院巨头们，可能刻意保持了这种古典传统。尽管在3世纪晚期和4世纪的艺术中已经发生了巨大变革，古典价值却依然保存下来。一些艺术家已经从希腊罗马的自然主义转向了有些原始、抽象而笨拙的表现性方面——甚至是在那些官方的皇室委托中，诸如四位统治者的肖像（参见图10-74）与君士坦丁凯旋门的饰带雕刻（参见图10-77）。但对另一些艺术家与赞助人来说，古典艺术却依然是检验成功标准。在中世纪，古典艺术的光辉从未完全熄灭。它与断续相间的再生、革新与复兴并肩而行，而且与对立的、非古典化的中世纪风格相抗衡。古典艺术兴起从而统治文艺复兴（Renaissance）时代，将成为中世纪世界走向终结的标志之一。



11-22 女祭司执行纪念巴库斯的仪式，尼古马奇家族与西马奇家族双联板的右片，约公元400年。象牙，29.9 × 14厘米。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。



公元527年	公元726年	公元843年
早期拜占庭	破坏圣像运动	中期拜占庭



世界征服者查士丁尼  
象牙雕刻，公元6世纪中期



拉布拉福音书之基督升天  
公元586年



圣母与圣婴  
西奈山，公元6—7世纪



半圆室镶嵌画  
君士坦丁堡圣索菲亚教堂，  
公元867年



巴黎诗篇  
约公元950—970年

奥多亚塞攻陷拉文纳；  
西罗马帝国结束，公元476年

查士丁尼大帝，公元527—565年在位

君士坦丁堡的尼卡暴动，公元532年

贝利撒留斯夺取拉文纳，公元539年

希拉克略击败波斯人，公元627年

阿拉伯人围攻君士坦丁堡，公元717—718年

利奥三世禁止制作偶像，公元726年

拉文纳被伦巴第人攻陷，公元751年

偶像复兴，公元843年

巴西尔一世，公元867—886在位  
马其顿王朝的奠基人

土耳其人皈依伊斯兰教，  
公元9—10世纪



## 第 12 章

# 罗马在东方： 拜占庭艺术

ROME IN THE EAST  
THE ART OF BYZANTIUM

公元1000年

公元1204年

公元1453年

晚期拜占庭



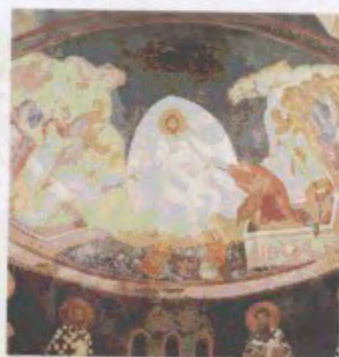
被钉在十字架上的耶稣  
达夫尼，圣母长眠教堂，  
约公元1090—1100年



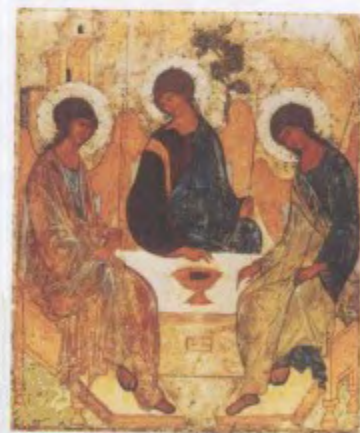
弗拉基米尔圣母  
公元11世纪晚期—12世纪早期



圣凯瑟琳教堂  
萨洛尼卡，约公元1280年



复活  
君士坦丁堡，乔拉的基督教堂，  
约公元1310—1320年



圣三位一体  
安德烈·鲁布廖夫，约公元1410年

巴西尔二世，公元980—1001年在位  
拜占庭权力的复兴

拜占庭与罗马教廷之间的教派分裂，公元1054年

诺曼人征服西西里，公元1060—1092年

塞尔柱土耳其夺取拜占庭的小亚细亚部分，公元1073年

第一次十字军东征，公元1095—1099年

第四次十字军东征与法兰克人的征服，公元1202—1204年

米海尔八世巴列奥略从法兰克人手中  
夺回君士坦丁堡，公元1261年

奥斯曼土耳其夺取君士坦丁堡；  
拜占庭帝国结束，公元1453年

## 拜占庭：新的罗马

### 东方的基督教帝国

当君士坦丁一世 (Constantine I, 即君士坦丁大帝) 于公元324年在古希腊城市拜占庭 (Byzantium, 拜占蒂翁是这座城市的希腊名称, 拜占庭是它的拉丁名字。) 的位置上建立了东方的“新罗马”, 并为了纪念自己的功绩而将其称为君士坦丁堡的时候, 他就合法地宣称自己将是一个统一的罗马帝国的统治者。然而, 到了公元5世纪的时候, 这个基督教国家陷入了分裂。西方的皇帝在拉文纳进行统治, 而东方的皇帝则在君士坦丁堡进行统治。尽管没有正式的法律文件, 但罗马帝国的这种分裂却成为永远。西半个帝国的中央集权统治迅速瓦解, 并被敌对的王国所取代, 而在中世纪, 它们形成了现代西欧民族国家的基础。罗马帝国的东半部分, 只是通过宗教与西方保持着松散的联系, 并且只在那里保持着一些较小的领地, 而且, 其自身都有着一段漫长而复杂的历史。由于居于新罗马的中心, 东方的基督教帝国保持了文化与政治上的统一长达千年之久, 直到这长长的东罗马帝国皇帝名单上的最后一位, 被人们讽刺地称作君士坦丁十一世 (Constantine XI), 于公元1453年死于君士坦丁堡为止, 当时他据守那里徒劳地抵抗奥斯曼土耳其人。

历史学家将这个东方的基督教罗马帝国称为“拜占庭”, 使用的是其首都最早的名称, 并且使用拜占庭式这个术语以与曾经属于拜占庭的一切——它的领土、历史与文化——相区分。然而, 拜占庭帝国的皇帝们, 却并不使用这些术语来界定自己。他们称他们的帝国为“罗马” (Rome, [Romania]), 并称自己为“罗马人” (Romans, [Romaioi])。尽管他们说希腊语而不是拉丁语, 但东罗马帝国的皇帝们却从未放弃宣称他们是古罗马皇帝的合法继承者。尽管拜占庭与拜占庭式这两个术语并不精确, 然而, 在现代它们已经成为了人们所接受的对东罗马帝国的称呼, 而我们也在此使用它们。

拜占庭在无论统治有序或无序、稳固或动荡, 扩张或萎缩以及胜利或失败这些不同的时期, 都保持了自身的一致性。当它的边界萎缩到仅仅只是曾经强大的拜占庭帝国的一块碎片的时候, 当它变成只是一个小小的中世纪希腊王国、一座被包围起来的城市——君士坦丁堡的时候, 它依然是顽强的“罗马”。同时, 它还抵御了对它持续不断的攻击——萨珊波斯人的, 阿拉伯人的, 俄罗斯人 (Russian) 的, 塞尔维亚人 (Serb) 的, 诺曼人 (Norman) 的, 法兰克人的, 威尼斯人 (Venetian) 的, 等等, 直到最终在潮涌般的奥斯曼土耳其的强大力量前土崩瓦解。在它漫长的历史中, 拜占庭成为基督教对抗伊斯兰教在中欧、北欧进行扩张的缓冲器, 而它的文化影响, 在整个的中世纪都可以一再地感受到。拜占庭基督教教化了巴尔干半岛 (Balkan) 与俄罗斯的斯拉夫 (Slavic) 人, 带给他们它的东正教 (Orthodox) 与字母, 它的文学, 以及它的艺术与建筑。拜占庭于公元1453年崩溃, 使得奥斯曼帝国的势力一直延伸到多瑙河 (Danube River), 但君士坦丁堡的陷落对西方产生了更为深远的影响, 那些从东方逃向西方的拜占庭学者, 将古希腊的学术介绍给意大利, 并帮助他们激发

起对古代文化的新认识, 历史学家称之为文艺复兴。

### 神权政治的国家

君士坦丁在4世纪初认可了基督教的合法性, 狄奥多西在4世纪末将其确立为罗马帝国的官方宗教, 而查士丁尼在6世纪的时候, 宣布它是新的罗马帝国的唯一合法宗教。那时, 不是简单的基督教, 而是东正教的基督敎义, 被这位拜占庭的皇帝宣布为他的臣民惟一可以崇奉的信仰。这种东正教是三位一体论 (trinitarian) 的。它的中心要义就是圣父、圣子、圣灵的三位一体 (就像今天的罗马天主教 [Roman Catholic]、新教 [Protestant]、东正教所宣称的那样)。其他所有的基督教派都被视为异端邪说 (heresy), 特别是阿里乌斯派 (Arian), 因为他们否认圣三位一体中三者面貌的等同; 还有基督一性论者 (Monophysite), 因为他们否认耶稣基督具有神性与人性的二元性。查士丁尼认为, 他的首要职责不仅仅是要扑灭残余的异教崇拜, 而且要清除所有那些崇奉除东正教之外的任何其他基督敎义的信教者。

拜占庭的皇帝被认为是耶稣基督在俗世的代理人, 皇帝的意志就是上帝的意志。他们独自把持着所有的教会财产与宗教权力。作为教会与国家的惟一主宰, 皇帝既不与元老院也不与教廷分享权力。作为神权统治者, 他们拥有至高无上的权力, 集教皇与凯撒 (对罗马帝王的称呼) 的双重功能于一身, 而这两种功能在西方基督教世界是严格分开的。罗马皇帝的这种尊贵、神圣使他们获得了准神 (quasi-divine) 般的地位。他们的教堂只是皇宫的延伸, 而皇宫里, 少数的僧侣与多数的文官汇集在御座前, 形成一幅天国般的景象。

实际上, 拜占庭的皇帝们力图寻求一种政治与宗教的绝对统一理想是失败的。他们所统治的人群有着巨大的伦理、宗教、文化与语言差异, 并有着不同的历史与习俗, 包括亚美尼亚人 (Armenian)、叙利亚人、埃及人、巴勒斯坦人、犹太人和阿拉伯人, 也包括希腊人、意大利人 (Italian)、日耳曼人 (German)、斯拉夫人等。他们中的一些是异端的基督徒, 而拜占庭努力迫使他们之中的正统派教徒为了政治与教义的利益进行统一, 这导致他们满怀仇恨而反抗, 特别是在信奉基督一性论的埃及与叙利亚。当伊斯兰教在公元7世纪进入拜占庭帝国时, 这些行省中满怀仇恨的人们就准备支持它。而宗教上的这种不容忍, 导致帝国丧失了巨大的东部行省, 而同样僵化固执的正教徒, 也最终切断了自身与西方拉丁基督教世界的最后纽带。

### 三次辉煌的帝国

拜占庭帝国的统一, 在敌对民族与敌对信仰的攻击下支离破碎, 但同样很有规律地受到帝国内部种种事件的袭扰: 宫廷的阴谋、谋反与叛乱, 官僚制度的腐败堕落, 狂暴的宗教论战, 内乱, 起义以及暗杀。然而, 随着很有规律的反弹, 拜占庭在三个时期迸发出复兴的力量, 从灾难性的失败、分裂和停滞中复苏。在这几个时期, 是那些富有智慧、能力而成功的统治者在战争与和平中管理着国家。在他们的领导下, 拜占庭国力强盛, 而文化也繁荣起来。也正是在这些时期, 拜占庭艺术与建筑独有的风格特征开始形成并得以升华。

艺术史家将拜占庭艺术的历史分为三个最为辉煌的时期,

## 新罗马的皇帝们

拜占庭艺术，一般来说，而且严格地说，属于中世纪范畴，而不是古代世界。然而，拜占庭，新罗马的皇帝们，却视自己为旧的罗马帝国皇帝们的直接继承者。尽管官方的宗教是基督教，而且所有的异教崇拜都被禁止，但拜占庭艺术带有政治意图的图像，还是在古罗马与中世纪拜占庭之间扮演了一种令人瞩目的过渡性角色。艺术家继续将皇帝们描绘成坐在御座上而手中拿着象征世俗王权的圆球，坐在强健的马上抗击敌人，并从失败的敌人手中接受贡品的形象。官方的肖像继续在拜占庭的疆域内到处大量树立。但是，就像古典世界所发生的一样，许多拜占庭雕像永远地消失了。不过，这些消失了的拜占庭皇帝肖像中的一些，却可以从小型象牙雕刻，例如《巴尔贝里尼象牙雕刻》（图12-1），以及那些幸存文本的描绘中看到。

在罗马的皇家传统中，给人以深刻印象的一件肖像，很早以前就被熔化掉了，表现的是查士丁尼皇帝骑在马背上，站在一座宏伟的纪功柱的顶端。它是用闪闪发光的青铜铸成的，就像将近400年前树立起来的马库斯·奥里利厄斯骑马像（参见图10-59）。它表明了旧的罗马与新的罗马之间的连续，而这些站在独立的纪功柱顶端庄严显赫的皇帝像，往往都被替换了（对比图10-42，上面的圣彼得雕像取代了一尊已经佚失的图拉真皇帝像）。普罗科匹厄斯（Procopius），公元6世纪的历史学家，他记载了查士丁尼的战争，并且，按照这位皇帝的要求，写了一篇关于他野心勃勃的建筑计划

的论文，其中描述了这座骑马像：

最好的青铜，被浇铸成板形与环形，从所有的侧面包围住（柱体）石头，二者被紧紧地固定在一起，并在上面覆盖着装饰……青铜的色泽比纯金还要柔和，而在价值上也绝不会比同等重量的银逊色太多。在这纪功柱的顶端，站着一匹巨大的朝向东方的青铜马，最为引人注目……坐在马上的巨人一样的皇帝青铜像……他像英雄般地身披胸甲、头顶盔甲……并向外散发着光辉……他凝望着升起的太阳，驾驭着他的行程。我想，是要抵御波斯人。他的左手持有一个圆球，雕刻家以此象征整个的大地与海洋都臣服于他，虽然他既没有握剑，也没有持枪或其他武器，但他手中的圆球上有一个十字架，依靠这种力量，他赢得了君权和战场上的胜利。他的右手前伸，朝向他东方的领地，手指张开，命令居住在那里的野蛮人留居本土而不再进犯。<sup>①</sup>

此类雕像与帝国传统之间保持着一种看不见的联系，并且这种联系从未消失过，而且，也同样存在于西方中世纪世界的神圣罗马帝国（参见图16-11）与文艺复兴时代（参见图21-32、21-33）。

<sup>①</sup>西里尔·曼戈译，《拜占庭帝国的艺术，312-1453》，来源与文献》第110-111页。

有时被称作“黄金时代”（golden ages）。首先，是早期拜占庭，从查士丁尼皇帝（公元527-565年在位）时代到公元726年利奥三世开始的破坏圣像运动（毁坏用于宗教崇拜的圣像）。中期拜占庭，始于公元843年破坏圣像运动的停止，随着来自西方的十字军在1204年占领君士坦丁堡而结束。晚期拜占庭是与帝国14世纪与15世纪早期的第三个黄金时代相一致的，这个时代始于拜占庭于公元1261年夺回君士坦丁堡之后，并结束于1453年落入奥斯曼土耳其人之手，而一些基督教堂也因之被改做了伊斯兰清真寺。

## 早期拜占庭艺术（公元527-726年）

### 查士丁尼的黄金时代

查士丁尼与他富有权谋的妻子皇后西奥多拉（Empress Theodora）两人的统治，标志着晚期罗马帝国的结束与拜占庭帝国的开始。这一时期的拜占庭艺术，呈现出一种新颖而易于识别的风格，摆脱了早期基督教艺术所经历的那种不明确而含

混的状态。尽管仍显示出它的古代晚期艺术根源，但最终传递出一种新的、独立的、强有力的创造，这种东方基督教文化独特品格的中心，就是君士坦丁堡。

在查士丁尼时代，罗马帝国的力量和权力范围得到了暂时性恢复。查士丁尼的将军贝利撒留斯与纳西斯（Narses），将日耳曼族的东哥特人逐出了意大利，将日耳曼族的汪达尔人（Vandal）赶出了非洲行省，在北部边界击退了保加利亚人（Bulgar），在东部边界的海湾阻挡住了萨珊波斯人。在帝国内部，城市中的一次带有政治/宗教纷争色彩的危险叛乱被平息，而且东正教战胜了基督一性论异端。在君士坦丁堡，查士丁尼独自建立或重建了超过三十座东正教堂，而且作为建设者的活动遍及拜占庭帝国全境。这个时代的历史学家普罗科匹厄斯，断言这位皇帝野心勃勃的建筑计划，是一种将耗尽帝国税收的妄想。但他这些雄伟的纪念物，却为此后建筑上的拜占庭风格勾画出了轮廓。查士丁尼还指导了最为宏大的罗马法的编纂工作，即著名的《民法大全》（*Corpus Juris Civilis [Code of Civil Law]*），它成为许多现代欧洲国家法律体系的基础。查士丁尼能够而且有相当充分的理由宣称，在新的罗马恢复了“老的罗马”的光荣（参见“新罗马的皇帝们”）。



12-1 世界征服者查士丁尼，复合式双联板的左片（《巴尔贝里尼象牙雕刻》），公元6世纪中期。象牙，34.3 × 26.7厘米。巴黎卢浮宫。

## 奢侈品艺术

### 征服者查士丁尼

查士丁尼新罗马的胜利图像，展示在一块象牙雕板上，即今天的《巴尔贝里尼象牙雕刻》（图12-1）。雕刻分为五部分（其中之一已佚），《巴尔贝里尼象牙雕刻》的中心展示的是皇帝，通常被认为是查士丁尼，耀武扬威地骑在一匹跃马的背上，而一位受到惊吓的半藏身的野蛮人满怀敬畏地缩在他身后。马与骑马者富有动感而扭动的姿态，以及这种手握刺枪的帝王骑马像的母题，都是异教罗马帝国的遗存，就像那慷慨地球的拟人化形象（在马身的下面）与手持棕榈枝的胜利女神（正在飞翔着要为征服者戴上王冠）一样。同样借自异教艺术的，是在象牙雕板底部正在进贡和乞求仁慈的野蛮人。他们与狮子、大象和老虎并排在一起，那都是来自查士丁尼所征服的非洲和亚洲地区的异兽。而在左边，一位罗马士兵用手拿着另一尊胜利女神雕像，更加强了中心雕板所传递的信息。

然而，这位皇帝力量的源泉不是来自他尘世的军队，而是上帝。最上面的一块雕板，刻画的是两位天使正托起年轻基督的胸像，基督的左手中握着一座十字架。基督用他右手的手势祝福查士丁尼，表明对查士丁尼统治的认可。依然是用古典艺术的语言进行构思，《巴尔贝里尼象牙雕刻》表明了拜占庭的神权政治状态。



12-2 天使长圣米迦勒，双联板的右片。公元6世纪早期。象牙，约43.2 × 13.97厘米。伦敦，不列颠博物馆。

### 胜利女神变为天使长

另一块象牙雕板《天使长圣米迦勒》（图12-2），创作的年代稍早于《巴尔贝里尼象牙雕刻》，同样制作于东方的基督教帝



12-3 特拉勒斯的安提米乌斯和米莱图斯的伊西多鲁斯，土耳其，君士坦丁堡（伊斯坦布尔），圣索菲亚教堂，公元532—537年。

国，或许是在君士坦丁堡，依然并更多地提供了古典艺术延续的证据。这片象牙雕板，刻画的是天使长米迦勒，是曾经属于早期基督教传统的活页式双连板的遗存。米迦勒的原型，无疑是来自异教有翼的胜利女神，尽管在希腊罗马艺术中胜利女神是一位女性的形象。替换掉了《巴尔贝里尼象牙雕刻》中胜利女神那象征胜利的棕榈枝，米迦勒伸手向前握着的是上面有十字架的圆球，基督胜利的象征。或许，在佚失的左片上，表现的是他将这种象征交到了拜占庭皇帝手中。平滑流畅的古典衣饰，雕刻优雅的双翼，而且面部风格与发式也同样是属于前基督教传统的。

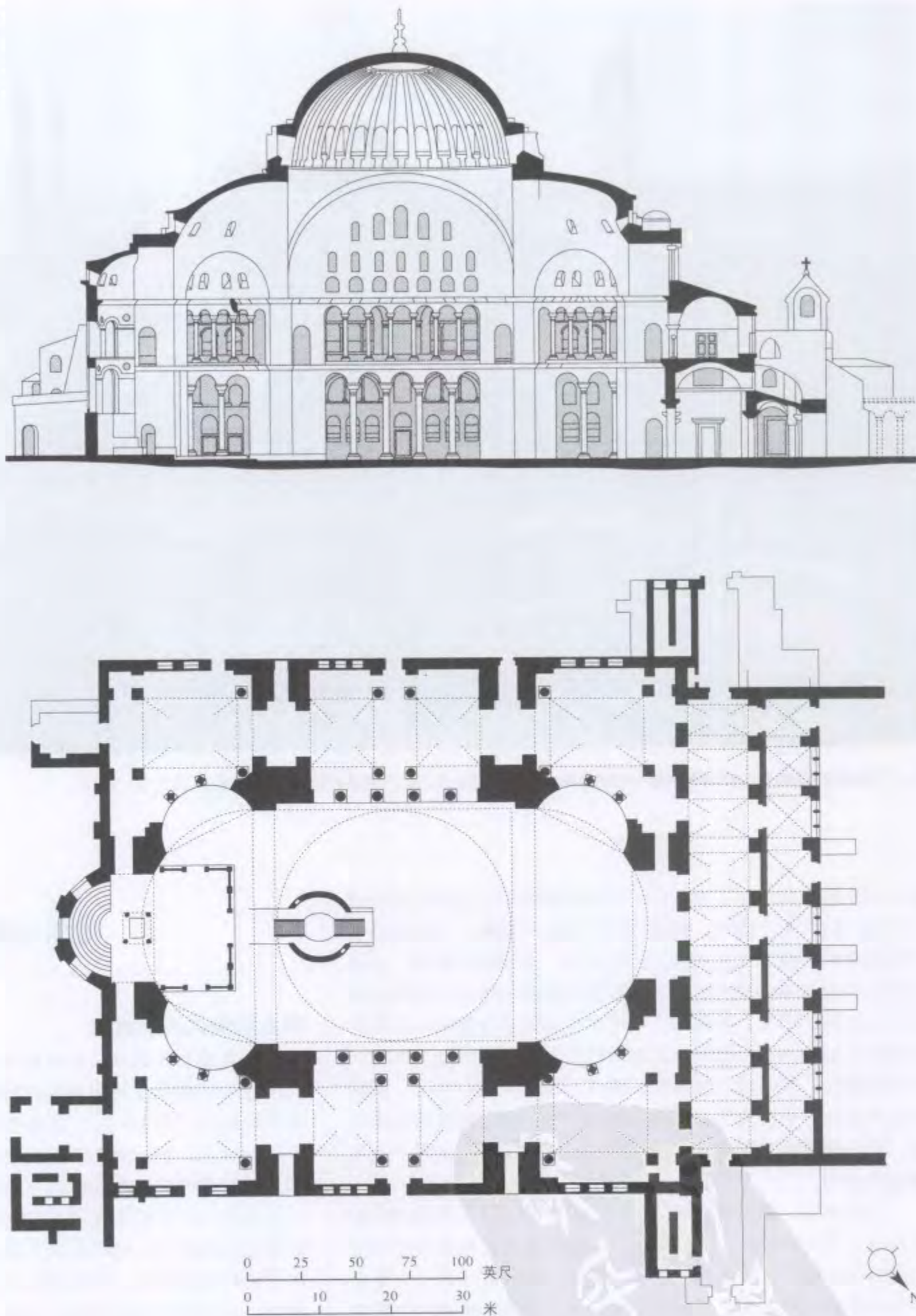
虽然如此，意义重大的分歧——是对自然主义再现的误解或是缺乏关注——在这里出现了。人物自身与其在建筑空间中的位置是含混的，包括一些细节，诸如，脚是悬浮在与之毫无真实关系的台阶上的，上半部分的身体、双翼与胳膊的位置在圆柱的前面，而下半部分的身体，则位于柱础坐落在后退的阶梯之上的圆柱之后。这些细节，自然对天使长迷人的美几乎毫发无损，但对于一种属于拜占庭艺术特征并维持数个世纪的新美学观的出现，却有着重大意义。最古典的艺术家们的目标是：努力使三维世界更为真实并与时尚相一致，而且，对公众来说，这种全然模仿的样式也是根深蒂固的，而拜占庭的艺术家们放弃了这种目标，他们变得不关注物体的空间位置，从而使人物看起来更像是漂浮着，而不是站立着。

## 建筑与镶嵌画

### 拜占庭最伟大的教堂

完全没有重量感，并有如奇迹般地漂浮在半空中的感觉，同样也是早期拜占庭艺术中最重要的里程碑式建筑的特征。圣索菲亚教堂（图12-3），就是圣智慧教堂（church of Holy Wisdom），是由特拉勒斯的安提米乌斯（Anthemius of Tralles）和米莱图斯的伊西多鲁斯（Isidorus of Miletus）于公元532—537年间为查士丁尼在君士坦丁堡建造的。它是拜占庭最宏伟的建筑，同时也是世界建筑中登峰造极的成就之一。对于任何构造来说，它的可畏之处在于，它不是由钢铁构建起来的。从平面图（图12-4）来看，它有82米长，73米宽。它的穹顶直径有55米，而且它是坐落在约55米高的位置上的（最初的穹顶于558年坍塌，现在的穹顶更高且更加稳固）。在规模上，圣索菲亚足以与异教和基督教罗马的建筑奇观相抗衡：万神殿、卡拉卡拉浴场（Baths of Caracalla）与君士坦丁堡巴西利卡。从外部看，宏伟的穹顶统治了整个建筑，但建筑今天所呈现的外观与最初相比，已经发生了许多变化。较之查士丁尼时代的设计，巨大的扶墙是后来加上去的，而四座土耳其式尖塔，是在奥斯曼土耳其于公元1453年征服君士坦丁堡后，当圣

12-4 特拉勒斯的安提米乌斯和米莱图斯的伊西多鲁斯，土耳其，君士坦丁堡（伊斯坦布尔），圣索菲亚教堂的纵剖面（上）与平面（下），公元532-537年。（仿凡·尼斯与安东尼亚得斯的素描）

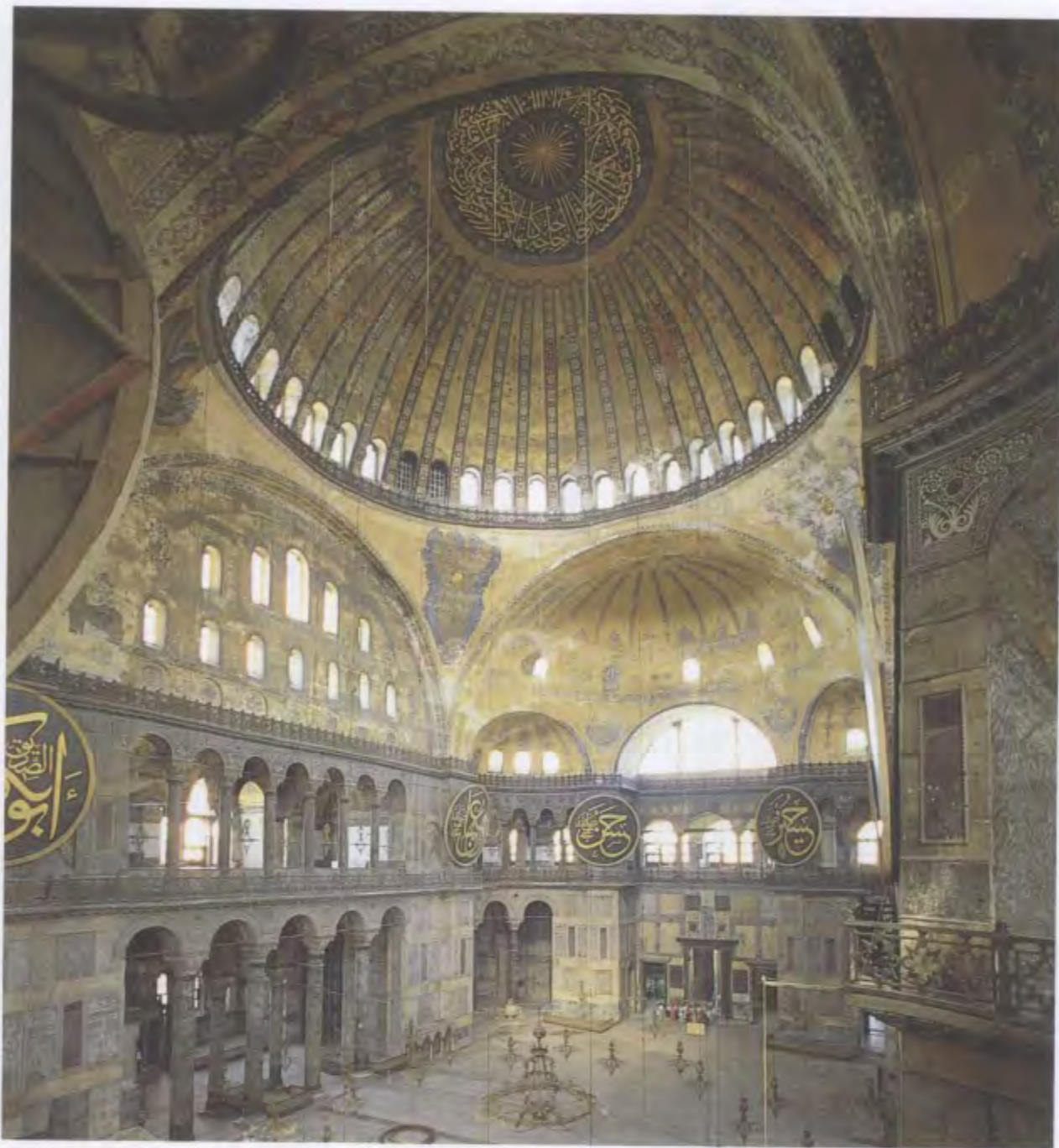


索菲亚教堂被改造成清真寺时建造的。这座建筑在20世纪被世俗化而不再负有宗教功能，它现在是一座博物馆。

这座教堂简洁而不露锋芒的外形（同时掩盖了教堂巨大的比例），几乎不为建筑的内部空间（图12-5）准备参观者，而这曾经是要充分考虑的。一位当时的诗人，同时也是查士丁尼宫廷成员的保鲁斯·赛伦蒂亚卢斯（Paulus Silentiarius），记录

下了他对圣索菲亚的印象。他的文字使读者能够形象化地联想到内部空间最初的富丽堂皇，那里的墙面和地面都被来自已知世界各地的彩色石头所覆盖：

谁……将歌颂那聚集在巨大的墙面与伸展开的路面上成片的大理石……（这是）来自卡利斯图斯（Carystus）青翠山坡（的石



12-5 特拉勒斯的安提米乌斯和米莱图斯的伊西多鲁斯，土耳其，君士坦丁堡（伊斯坦布尔），圣索菲亚教堂的室内景，公元532—537年。

头) (和) 有杂色斑点的弗里吉亚 (Phrygian) 石头, 有时玫瑰色与白色交错在一起, 有时又隐隐地闪烁出紫色和银色的花朵。同样, 这里也汇集着大量的斑岩, 上面撒满了明亮的小星星……你可以看到拉哥尼亚 (Laconia) 明亮的绿石, 以及在英赛恩峰 (Insian peaks) 深深的溪谷中发现的带波浪纹的闪闪发光的大理石, 显现出血红色与铅白色的斜状条纹, 出自吕底亚 (Lydian) 海岬带有红色漩涡的浅黄色石头, (利比亚 [Libya]) 灿烂的番红花般的金色石头……处处有着斑斑乳色的闪闪的 (凯尔特 [Celtic]) 黑, 上面有贵金属闪耀发光的苍白的缟玛瑙, 而 (特萨里安 [Thessalian] 石头) 有的地方就像祖母绿一样浓翠……它的斑点犹如雪花在黑色中飘舞, 因此在一块石头上就产生出了许多美丽的变幻。

### 神秘主义的光

圣索菲亚教堂与同样豪华的用砖石混凝土浇注、卵石铺就的诸如万神殿 (参见图 10-50) 这种罗马建筑的内部空间的差别, 是溢满其内部空间的神秘光线 (图 12-5)。有如鼓满风的华盖一样的穹顶, 既控制着教堂的内部空间, 也控制着教堂的外部空间, 似乎是漂浮在穹顶底部窗户的光环之上。从查士丁

尼时代直到今天, 参观者无不为了教堂内部的光和它对人们心灵的影响而震撼。位于穹顶底部的四十个窗户创造出了奇异的错觉, 好像穹顶是架设在穿过这些窗户倾泻而进的光线上的。历史学家普罗科匹厄斯认为, 这个穹顶看起来似乎是被“来自天国的一串金色链子”悬挂起来的。他说: “你或许会说, 这里的空间不是被外面的阳光, 而是被内在的光辉所照亮, 如此辉煌的光明洒遍了这圣地的每一处角落”。

诗人保鲁斯 (Paulus) 将穹顶比喻为“停在空中的苍穹”, 形容这座穹顶式建筑覆盖着“金光奔涌闪烁的金顶, 并以其无法抗拒的威力撞击着人们的眼睛, 犹如有人在春天将眼睛紧盯着正午的太阳”。因此, 圣索菲亚教堂有了一个能透进光来的巨大空间, 而中心的穹顶看起来似乎是被透射进来的光支撑起来一般。光是一种神秘性的元素——光能在镶嵌画上闪光, 能从大理石上反射光辉, 能够弥漫和勾勒出空间, 而它们自身, 看起来却似乎是无形的。光似乎消解了物质的属性而进入了一种抽象的精神境界。普索多-狄奥尼修斯 (Pseudo-Dionysius), 或许是那个时代最有影响的神秘主义哲学家, 他在《神圣之名》 (The Divine Names) 中写道: “光来自天国而且……光是上帝的视觉象征。”

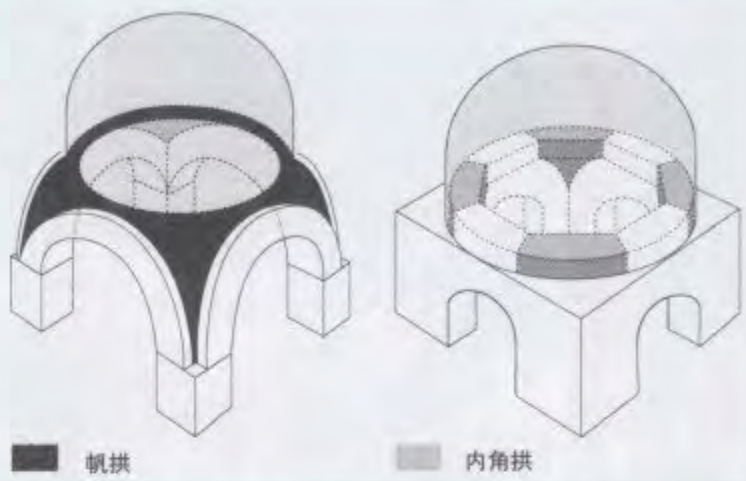
## 建筑的基本要素

### 帆拱与内角拱

或许拜占庭建筑最典型的特征就是对穹顶的放置，它的底部是圆形的，安置在一个正方形上，就像查士丁尼时代的圣索菲亚教堂（图12-3至12-5）和无数的晚期建筑（例如，图12-19、12-22）一样。两种成为拜占庭工程学标志的建筑技术：帆拱与内角拱，使这种壮举成为可能。

在帆拱结构（帆拱 [pendentive] 一词来自拉丁语的pendere，意为“悬挂起来”）中，穹顶实际上是坐落在另一个更大的穹顶上。在这个更大的穹顶的顶端部分与环绕在圆顶周围的四个弧形券（segment）之间所形成的四块弧形三角，就是帆拱。帆拱结合在一起形成了一个圆形，而四个拱券（arch）的平面则界限成一个方形。穹顶的重量因此通过帆拱和拱券转移到由拱券延伸而形成的四根墩柱上，而不是墙体上。这种帆拱技术在纪念性建筑上的首次使用，就是6世纪中期的圣索菲亚教堂。尽管近东（Near Eastern）的建筑师们使用的时间更早一些。在罗马和早期基督教的集中式建筑中，例如万神殿（参见图10-50）与圣康斯坦察教堂（参见图11-9、11-10），是直接成圆柱形的墙垣上方的圆上建造穹顶（参见“罗马的建筑革命：混凝土建筑”，第10章，249页）。

帆拱体系对于在正方形或长方形空间上放置圆形穹顶的问题，



坐落于帆拱（左）与内角拱（右）上的穹顶。

寻找到了力学上的解决方案，为集中式和纵向式或巴西利卡式建筑的结合提供了可能性。使用内角拱——拱券、梁托（corbel）或横梁（lintel）——支撑墙拐角之间的顶梁并在正方形内形成一个内切八边形，也可以达到相似的效果。为了达到更高的高度，建筑者可以将一个穹顶建筑在坐落于帆拱或内角拱上的圆柱形鼓形墙垣上，但将穹顶支撑在一个正方形之上的原则都是相同的。

这种漂浮的“天国的穹顶”（“dome of Heaven”）的幻觉是如何形成的呢？查士丁尼的建筑师使用了帆拱技术（参见“帆拱与内角拱”，本页上），可以将巨大的穹顶重量更多地转移到下面的墩柱（pier）上，而不是墙面上。由于有了帆拱，不仅穹顶下面的空间可以了无障碍，而墙垣本身也可以嵌入许多窗户。这就造成了一种穹顶高高悬浮在上，不是由世间凡人所建造的墙壁所支撑的印象。专家们今天能够解释安提米乌斯和伊西多鲁斯卓越的技术，但对他们的同时代人来说，它却保持着一种神秘性。普罗科匹厄斯就清晰地传达了那些进入这座查士丁尼的伟大教堂人们的惊叹之感：“无论人们是多么的将他们的注意力集中在这里或那里，并拧着眉毛仔细观察每一处地方，他们都无法理解这种技术，并总是满怀对这奇观的惊愕离开这里。”

#### 穹顶式巴西利卡

通过将一个半圆形穹顶建造在方形基础，而不是万神殿那样的圆形基础之上，安提米乌斯和伊西多鲁斯将两种此前独立而且看起来互相排斥的建筑传统成功地融合到一起：垂直的东

方集中式建筑与纵向的东方式巴西利卡。圣索菲亚教堂，在本质上，是一座穹顶式巴西利卡（图12-4、12-5）——几个世纪的基督教堂建筑经验的独特成就。然而，圣索菲亚教堂帆拱结构的巨大侧推力使其他的元素变得非常必要：向北和向南，向东和向西的巨大的墙脚墩柱，半圆顶（half-dome），它们的侧推力再依次传递给覆盖在带壁龛（niche）的筒形拱上的更小的穹顶，并依次减弱，并在设计上形成流动的曲线。

多变的景致与屏风般装饰的表面掩盖了建筑的结构线。中殿的连拱廊（arcade）与楼廊（gallery）并没有任何真正结构上的功能。就像它们刺入的墙垣，仅仅只是巨大的墩柱之间脆弱的“填充”物。在结构上，尽管圣索菲亚并没有罗马那样巨大的比例与雄伟，也没有那种构造的统一。但一个重要的事实是，在圣索菲亚教堂中的“墙垣”实际上是隐藏了（而且是恰如其分地）墩柱，这表明建筑师只是寻求将罗马作为一种影响，而不是按照罗马的规则来进行设计。用砖来代替混凝土，表明了与罗马准则的进一步脱离，并显示了拜占庭建筑一种截然不同的风格特征。圣索菲亚教堂的八根巨大的支撑墩柱，是用方石建造的，而屏壁墙，就像耳堂与楼廊的穹顶以及穹顶与半圆顶一样，则是用砖。





12-6 圣维塔尔教堂鸟瞰，意大利，拉文纳，公元526—547年。

## 拜占庭的圣餐仪式与皇帝

圣索菲亚教堂的天才设计，为东正教庄严的圣餐仪式提供了光明与场所。光从那些环绕着巨大的穹顶根部边缘的大窗户倾泻进教堂，散发出宝石般的光辉，而牧师在那里举行庄严的仪式。教堂唱诗班的歌唱，与拉丁弥撒在半圆室祭坛中举行的圣餐礼是相对应的，都是在精神上再现了耶稣十字架上的磨难。吟唱圣歌的神父行列，随着君士坦丁堡的大主教（主教），在圣堂和巨大的中殿之间慢慢地来回。他们法衣灿烂的装饰（对比图12-35），与教堂内部从穹顶散发出一束束光芒的多彩大理石、金属和镶嵌画相映生辉。

圣索菲亚教堂的中殿，像所有的拜占庭教堂一样，都是为教士而不是会众准备的。那些世俗之人，根据性别被分隔开来，被限制在耳堂与楼廊的阴影里，被大理石的栏杆隔离开。这种复杂的空间安排，只是为了这华丽的仪式中部分人的视野考虑。皇帝是惟一拥有进入圣堂特权的人。当他在大主教的陪伴下参加礼拜仪式时，他的统治就因此得以神圣化，而他个人也因之更加尊崇。教会与国家被象征性地融为一体，而在实际上也确实如此。教堂建筑因此成为天国在尘世的象征，它照亮了上帝与上帝神圣智慧的化身。

在圣索菲亚，希腊神学的复杂逻辑，罗马雄心勃勃的规模，近东穹顶的传统，以及东方基督教的神秘主义结合创造出的这座纪念碑，成为了对古代世界的总结和对基督教信仰获得胜利的积极肯定。

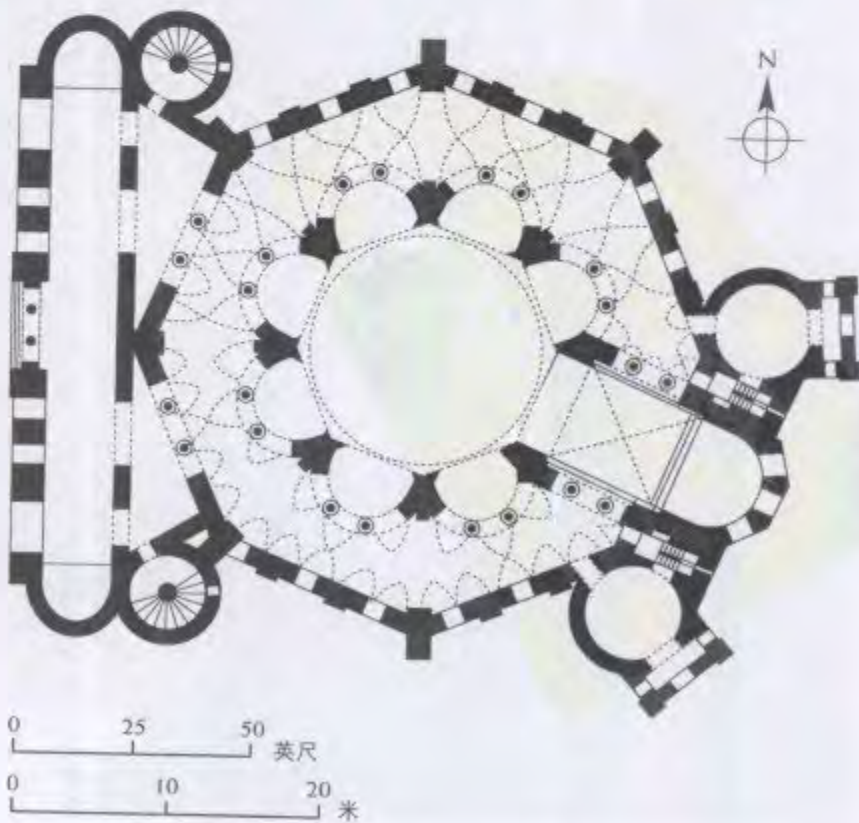
## 拉文纳，拜占庭神圣的堡垒

公元493年，东哥特人最伟大的国王狄奥多里克(Theodoric)，选择了意大利城市拉文纳，作为他包括大部分巴尔干与整个意大利的王国的首都（参见第11章）。在狄奥多里克那些不幸的继承人的短暂历史中，这座城市的重要性降低了。但是在公元539年，拜占庭的将军贝利撒留斯，为他的皇帝查士丁尼征服了拉文纳，使这座城市进入它历史的第三个也是最重要的一个时期。与东方帝国重新联合在一起，拉文纳作为拜占庭“神圣的堡垒”，一个拜占庭在意大利的立足点，时间达二百年之久，直到它先被伦巴第人随后是法兰克人所征服。

在查士丁尼统治时代，拉文纳享受了伟大的文化和经济上的繁荣，但有时这座罗马的“永恒之城”(“eternal city”)也面临着被再次包围、征服和洗劫，甚至完全毁灭的危险。作为拜占庭在意大利的势力范围，它是被拜占庭的统治者或者ex-arch（总督）所管辖，拉文纳和它的文化变成了君士坦丁堡的一种延伸。尽管在二次世界大战期间受到了严重的轰炸，它的艺术却奇迹般地幸存下来，甚至比拜占庭帝国的首都的遗存还多（那里建筑的外观相对很少幸存下来），清晰地显示出从早期基督教向拜占庭风格的过渡。

## 圣维塔尔教堂，殉教者的圣地

圣维塔尔教堂(San Vitale, 图12-6至12-9)，是马克西米安努斯主教(Bishop Maximianus)为纪念圣维塔利斯(Saint Vitalis)这位拉文纳2世纪的殉教者，于公元547年奉献的，这



12-7 圣维塔尔教堂的平面图，意大利，拉文纳，公元526—547年。

是拉文纳最为壮观的建筑。这座教堂，对于所有进入其中并为它错综复杂的设计和华丽堂皇的镶嵌画感到震惊的人来说，都是一种难忘的经验。圣维塔尔教堂的建造，始于狄奥多里克公元526年死后不久的伊克莱修斯主教(Bishop Ecclesius)时期。尤里安努斯·阿根塔鲁斯(Julianus Argentarius)为了工程的进行，提供了总数达2.6万金索里达(solidus)(重量超过了160公斤)的巨额资金。这座教堂与拉文纳的任何早期基督教教堂都不一样。实际上，它与意大利的任何教堂都不一样。尽管有着传统的朴素外表和多边形的半圆室，圣维塔尔依然不是一座巴西利卡。它是集中式设计，就像君士坦丁堡的查士丁尼教堂一样，而事实上是不严格地模仿了那里稍早的圣瑟吉厄斯与巴库斯教堂(Church of Saints Sergius and Bacchus)。

教堂设计的特征是两个同心的八角形。穹顶覆盖的内层八角形，高于环绕着它的外层八角形，从而为内部的空间提供了高侧窗的照明(图12-6)。中央的空间被八根高大的墩柱构建起来，其中间隔着弧形的、有圆柱的壁龛，它们外推楔入环绕着它的回廊(图12-8)，并创造出平面上(图12-7)错综变幻的八叶形设计。这些壁龛在内部与外部空间之间形成了一种紧密的结合，否则，便会产生一种好像各自独立单元一样的简单组合排列。交叉拱(cross-vault)的唱诗席(图12-9)在半圆

室的前面阻断了回廊，并使平面呈现出一种轴心的稳定性。然而，由于教堂前廊的不对称布置(图12-7)，这种影响减弱了，那种古怪的角度从未得到完满的解释(已经不复存在的中庭，或许和一条与前廊角度有着相同方向的大街平行)。回廊的第二层楼廊(图12-8)，是为妇女准备的，而这也是拜占庭教堂的一种典型性元素。

圣维塔尔教堂令人难以理解的设计与庄严感的结合，产生出了一种极其复杂的效果。它外表的八边形，并不能真正表现它的内里。进入这座建筑物，映入参观者眼帘的是任何变换的角度产生出的千变万化(图12-8、12-9)。在拱形曲线与平展的空间上方还环绕着拱，而墙壁与穹顶的形状也随着观者位置的变化而不断变幻。光穿过雪花石镶嵌的窗户，照射在覆盖着建筑复杂表面亮晶晶的镶嵌画和斑斓的大理石上，产生了辉煌灿烂的奢华之感。

### 教会与政权的联合

装饰着圣维塔尔教堂唱诗席与半圆室的镶嵌画(图12-9)，就像建筑自身一样，已经被视为拜占庭艺术的巅峰之一。它们完成于东哥特人围攻拉文纳不到十年之后，半圆室与唱诗席的装饰画，宣告了查士丁尼和东正教信仰的胜利。圣堂内众



12-8 圣维塔尔教堂的室内景(从半圆室到唱诗席)，意大利，拉文纳，公元526—547年。



12-9 圣维塔尔教堂的半圆室与唱诗席，以及基督位于两位天使、圣维塔利斯与伊克莱修斯主教之间的镶嵌画，意大利，拉文纳，公元526—547年。



12-10 查士丁尼、马克西米安努斯主教与随从，意大利，拉文纳，圣维塔尔教堂半圆室中北墙的镶嵌画，约公元547年。

多的镶嵌画构成了一件统一的作品，主题就是神对皇帝统治权的认可。

在半圆室的穹顶，《基督复临》(Second Coming)再现的基督，是一副早期基督教传统中的年轻形象，握着一件七印的卷本(《圣经》修订本 [Rev.] 5: 1)坐在象征世界的圆球上。天堂的四条河流从他下方流过，而彩虹-彩云则在上方漂浮。基督将一个胜利的金色花环给了这座教堂所奉献的圣徒维塔利斯——由一位天使引导到这里。在基督的左侧，另一位天使引导着伊克莱修斯主教，在他主持教务时这座教堂开始奠基。伊克莱修斯将一座圣维塔尔教堂的模型奉献给基督。这种安排使人想起了基督关于世界末日的预言：“那时，他们要看见人之子有大能力、大荣耀，驾云降临。他要差遣天使，把他的选民，从四方，从地极到天边，都招聚了来。”(《圣经·马可福音》13: 26-27)

基督给圣维塔利斯的花环，也是给予查士丁尼的，因为查士丁尼出现在救世主右侧唱诗班位置墙上的一块处于附属地位的镶嵌画中，而这镶嵌画正位于半圆室镶嵌画的左下方(图12-10)。因此，这些仪式不仅进一步巩固了他的统治，而且将其神圣化，就像此前所表明的那样，将政权与教权合而为一(就像拜占庭帝国的理想在此被典型化表现的那样)。东方教会的法律与国家的法律，在上帝的法律这里联合起来，在皇帝本人和上帝赋予他的神权这里表现出来。

半圆室中，与查士丁尼对面的墙上是他的皇后、中世纪最为著名的女性之一西奥多拉(Theodora, 图12-11, 参见“西奥多拉：一位最不寻常的皇后”，第338页)。在对奉献队伍的描绘中(表现的是圣餐礼中的面包和葡萄酒被拿来并进行展示的时刻)，他们都由随从陪伴着。两列队伍在半圆室内移动，查士丁尼的一列是从左往右，而西奥多拉的一列则是从右往左。查士丁尼看起来像是一位教士-国王(priest-king)，举着一只盛有面包的圣餐碟(大金钵)，而西奥多拉则举着一只盛有葡萄酒的金质圣餐杯。

在圣餐礼中，隐喻和象征掩盖了单纯的教堂所表达的基督对人类的救赎和再次降临的这种单一观念。例如，在查士丁尼镶嵌画的左边(图12-8中的右边)，位于唱诗班两根圆柱上方半圆壁的镶嵌画，描绘了亚伯拉罕、三位天使和以撒的献祭，分别预示着圣三位一体和上十字架。这种宫廷的礼仪和行为方式，已经融合在这座东正教教堂表现圣餐礼的皇室镶嵌画之中。人物的位置是至关重要的，传递的是他们不同的重要性和等级。在查士丁尼那块镶嵌画中，查士丁尼位于中心，而且他明显地与陪伴他的那些权贵区别开来，不仅仅是因为他的衣着是帝王的紫色，而且因为他头上的圣光，它暗示着他上帝般的地位。在他左边(镶嵌画中是右边)是马克西米安努斯主教，圣维塔尔教堂的完工应归功于他。镶嵌画家们通过在整件作品中只为他题名这种方式，来强调了他的重要性。有人已经识别出了位于



12-11 西奥多拉与随从，意大利，拉文纳，圣维塔尔教堂半圆室中南墙的镶嵌画，约公元547年。

查士丁尼和马克西米安努斯身后，站在两人中间的那个人，阿根塔鲁斯，这座教堂的赞助人。

艺术家将人物分为三组：皇帝和他的官员（象征帝国的行政机关）；神职人员；军队，他们拿着带有救世主标志“chi-rho”的盾牌。每一组都有一位首领，他们的脚都放在他们各自随从人员的前面（并且有一只脚与随员的脚重叠起来）。查士丁尼与马克西米安努斯的位置是奇怪而暧昧的。尽管皇帝比主教稍微靠后一点，但他所持的法器却与主教的胳膊相重叠。因此，从位置与姿势的象征角度看，皇权与教权是处于平衡状态的。查士丁尼的圣餐碟里盛着的圣餐面包，马克西米安努斯的十字架，随从神父的书籍和香炉，产生出一种缓慢向前的动势，打破了这一情景僵硬而拘泥的形式。画面没有任何背景。艺术家希望观者能理解这正在行进中的行列。因此，皇帝永远是以神圣仪式的参加者和这座皇家教堂所有者的形象出现的，而这正是他作为西罗马帝国（Western Empire）统治者的最恰当象征。

### 新的拜占庭式美学观

圣维塔尔的行列，令人想到了早在五百多年前的罗马所修建的和平祭坛中奥古斯都和他的随从（图10-29），并与之形成了对照。和平祭坛上那些完全用大理石雕刻出来的人物，他们的脚坚定地踩在地面上，而且他们之间还在进行交谈，并没有意识到观者的存在。两个男孩拉着他们长辈的外衣，而一位妇

女将她的手放在一个男孩的头上安慰他，完全是世俗人性化的，正是这些人物符合了后世所无法企及的美的古典理想。然而，拜占庭镶嵌画中的这些正面人物，是悬浮在观者面前的，毫无重量感且默然不语。他们在空间的位置，就像前面提到的象牙双连板上的圣米迦勒（图12-2）一样难以确定，高高地，瘦瘦地，生硬而优雅，这些人物已经失去了许多早期基督教作品中所具有的矮而粗壮的比例特征。华丽的帷幔般的袍服，从他们那瘦削的肩膀上笔直、僵硬而无力地垂落下来。有机的身体已经失去了物质感，而且，除了稍有些像真实肖像的头部以外，观者看到的是圣餐礼现场中一队圣灵们无声滑行的行列。在这幅镶嵌画中，拜占庭世界的新美学观已经显露出来。它非常不同于古典世界，但却相当令人瞩目。蓝色的天空已经让位给天国的金色，而且物质与肉体的价值受到了蔑视。拜占庭艺术是这样一种艺术：没有可靠的身体或透射阴影，而有着空荡荡的金色空间，并且以天国的观点来看，它所居无处而又无处不在。

### 拉文纳的西奥多拉

皇后西奥多拉及其随从的肖像（图12-11），显示出同样的风格特征，但她们的肖像被再现在真实的建筑中，或许是圣维塔尔教堂的西门廊。西奥多拉站在皇室华盖的下面，正准备跟随着皇帝的行进队伍。一位随从示意她穿过有帘子的门口。实际上，她是站在圣殿之外有喷水池的庭院中，而且只是准备进去，这表

## 西奥多拉：一位最不寻常的皇后

西奥多拉，查士丁尼的妻子与拜占庭的皇后，并不是出生在贵族家庭。她的父亲，是君士坦丁堡一个马戏团（这些团体，凭借颜色得以区分）的“熊管理员”（“keeper of bears”），在她还是个孩子时就去世了。他的职责是为起源于古罗马，有着很长历史的熊的打斗、狩猎和杂技表演提供动物。西奥多拉的母亲是位演员，并且在她去世后，年轻的西奥多拉也开始了同样的职业。表演并不是一项受到名门贵族尊重的职业。在拜占庭，女演员们常常兼作妓女，而美丽的西奥多拉也不例外。事实上，女演员在拜占庭的地位非常低下，以至于法律禁止元老院的议员与她们结婚。

查士丁尼在他大约40岁时遇到了西奥多拉。当时她只有25岁，她成为他的情妇。但在他们在公元525年结婚之前，已经无视当时的所有社会规范，查士丁尼的叔父、查士丁皇帝（emperor Justin）不得不第一次修改反对元老院议员与女演员结婚的法律，而许可他与一位前女演员的婚姻。当查士丁于527年4月去世后，查士丁尼由君

士坦丁堡的牧首为其加冕皇帝，而西奥多拉也就成为拜占庭的皇后。这一加冕毫不夸张地说是任何时代最不寻常的“成功故事”之一。在所有的记录中，甚至是对他们公开怀有敌意的那些人，查士丁尼与西奥多拉在他们此后的生命历程中，彼此都保持了对另一方的忠诚。

不仅是西奥多拉的美貌吸引了查士丁尼，吕底亚的约翰（John the Lydian），当时君士坦丁堡的一位公务员，将她形容为“在智力上超过了以往的所有男人”。作为丈夫信赖的顾问，她使他从贫困和耻辱中摆脱了出来，回报他以富裕和权威。在532年的尼卡暴动期间，当她丈夫的大臣们商讨从这座城市逃离的时候，西奥多拉，纯粹是出于她个性的力量，劝说查士丁尼和他的将军们坚守土地。暴乱被镇压下去。

拜占庭的艺术家们，通过将这位意志坚定而美丽的西奥多拉留在拉文纳圣维塔尔教堂半圆室中镶嵌画覆盖的墙面上，而使她得以不朽（图12-11）。她表现得与她丈夫近乎平等。

明，在此宗教仪式上，她的等级并未与她的丈夫完全平等。但西奥多拉在圣维塔尔教堂的出现，却是意味深长的。无论是她还是她的丈夫都没有光临过拉文纳，他们共同参加圣维塔尔的圣餐仪式完全是图画的虚构。查士丁尼之所以被描绘，是因为他是拜占庭帝国的首领，而且由于他的存在，使他的权力在意大利越过了他的领土边界。但对西奥多拉的描绘就很令人惊讶，显示出她在查士丁尼宫廷中独一无二的地位。西奥多拉在圣维塔尔的显著地位，正表明了她在君士坦丁堡的统治权力，并且，延伸到了拉文纳。事实上，在她长袍底边部分描绘的东方三博士，就证明了她应归入向新生的耶稣献礼的三博士这一高贵的群体。

### 未曾断绝的巴西利卡传统

查士丁尼时代的拉文纳与克拉塞的圣阿波利奈尔教堂（church of Sant' Apollinaris）很近，那里距离这座城市只有几英里。直到公元9世纪（当时它被转让给了拉文纳），那里一直安放圣阿波利奈尔的尸体，他在克拉塞——拉文纳的港口——殉难。建筑本身是早期基督教的典型，这种三廊式巴西利卡，具有十分类似于拉文纳奉献给同一位圣人的狄奥多里克宫廷礼拜堂（参见图11-16）的平面。像早期的教堂一样，这座建筑的外表朴素而没有装饰，但其内部却饰以豪华奢丽的镶嵌画，尽管它们受到了后面部分的大拱门和半圆室的限制（图12-12）。

装饰半圆室上部半圆顶的镶嵌画可能完成于公元549年，即这座教堂被奉献的时候。它显示出，在金色的底子上，一个带有宝石十字架（被神圣化的基督的象征）的巨大圆形徽章。这

可能是象征君士坦丁为纪念耶稣殉难而在卡瓦利山上所树立的十字架。在十字架的上方，可以见到上帝之手。在这枚大徽章的两侧，在云中，分别现出了摩西与以利亚（Elijah），当基督变容时出现在他的面前。在这两个人物的下方是三只羊——陪伴基督前往变容山山脚的三位信徒。再往下，在有树、有花、有鸟的绿地中，站着教堂的保护神阿波利奈尔。他被表现成早期基督教样式中的抬手祈祷像的样子。伴随他的是十二只山羊，或许象征在圣阿波利奈尔保护下的基督徒圣会，并且随着它们有规则地穿过半圆室，从而形成了一个完美的装饰性底部。

在大拱门上方，大徽章中的基督图像出现在带有彩虹条纹的天空中，在其两侧是以西结（Ezekiel）所见到的与《启示录》所记载的异象中的四个象征性造物。它们象征着四位福音书作者：天使是马太，狮子是马可，公牛是路加，鹰是约翰（这里不是这些象征的第一次出现，而是在整个中世纪艺术中重复出现）。紧接在它们下方的是十二只羔羊，来自伯利恒和耶路撒冷，是十二使徒。在拱门两侧狭窄的拱肩上，刻画的是两棵天国的棕榈树，而在其下方的天使长，完成了这整个圣像学体系。

### 拜占庭风格与基督教教义

将拉文纳早期基督教时期的位于克拉塞的圣阿波利奈尔镶嵌画，与加拉·普拉西迪亚的镶嵌画（参见图11-15）这些早期拜占庭风格的作品进行比较，就会看到，一个世纪的时间内，艺术家风格和表现主题的方式是如何变化的。两座教堂中的镶嵌画，都在一幅风景中描画了一位人物和一些羊。但是在克拉塞，在6世纪中期，艺术家并没有试图去再现物质世界的一个



12-12 羊群中的圣阿波利奈尔,意大利,拉文纳,克拉塞的圣阿波利奈尔教堂半圆室的镶嵌画,约公元533-549年。

事件,而是用连续的平面化符号来讲述故事。镶嵌画家们努力避免任何能够使人联想到物质世界和物理真实的三维空间。可以看到,在早期的镶嵌画中,形状已经失去了体积感,而代之以线条刻画细部的平面化轮廓。这种效果是一种没有错觉手法的极为丰富而平面化的织毯般设计。这种新的拜占庭风格,成为传递已经高度完善的基督教教义极其复杂象征的理想媒介。

例如,克拉塞的圣阿波利奈尔教堂半圆室的镶嵌画,其中的含义要比第一眼看到的丰富得多。基督变容——在这里,在十字架中——象征的不仅仅是他的死亡和随后的救赎,而且象征着他的殉教者的死亡(在这里,指阿波利奈尔)。羔羊,也是殉教者的一种象征,代表着殉教的使徒。这完整的景象布满了祭坛——那里神父正在举办圣餐礼仪式——的上方,而圣餐礼正是那救赎行为的奇迹般重现。基督教堂中的这种祭坛起源于早

期,由于殉教者的遗骨和圣物而被神圣化(参见“朝圣之路与圣物崇拜”,第17章,457页)。因此,这种神迹与殉教者在这里被连接成一种概念:殉教者的死,作为对基督的模仿,战胜了死亡并朝向永生。祭坛上方的图像,在信教者的眼前呈现出一幅令人激动的景象。殉教者之路向他们敞开着,而永生的奖赏就存在于他们来到的(教堂)之中。这种象征主义的构造和图像是僧侣的,而图像的信息必须要以压倒一切的力量传递给信徒们。出现在他们视野上方的神奇景象,就是非凡神灵的幻影,等级分明地呈现为完美的简洁和清晰,而人类的责任就是去寻求救赎。无名的艺术家们在教士的指导下进行工作,以便能够确信就像简单的铭文一样,虔诚者们能够非常容易地理解图画中的信息——事实上,对于许许多多的文盲信徒来说,那确实更容易一些。



12-13 基督变容，埃及·西奈山，圣凯瑟琳修道院，圣马利亚教堂，半圆室镶嵌画，约公元565年。

## 拜占庭帝国在埃及

在查士丁尼统治时代，建设几乎是连续不断，不仅仅是君士坦丁堡和拉文纳，而是整个拜占庭帝国都是如此。在埃及的西奈山，查士丁尼的建筑者们开始建造一座新的有围墙的修道院，现在被称为圣凯瑟琳修道院 (Saint Catherine's)，大约在同时，拉文纳的镶嵌画家们正在完成他们为圣维塔尔教堂和克拉塞的圣阿波利奈尔教堂所作的图画工程。修道院运动始于3世纪的埃及，并迅速地向东传播到巴勒斯坦和叙利亚，向西传播到爱尔兰这样遥远的地方。这场运动始于那些意在寻求一种更具精神生活的人，他们为了远离集镇和城市生活的负担、娱乐与诱惑而移居荒野。在沙漠地区的这些寻求避难场所的人，过着隐士般质朴的生活，在沉思默想的孤独中，培育着精神上的完美。由于成千上万的人逃离了城市，甚至连权力当局都开始恐慌起来——他们意识到这会对税收的基础、军队的后备役补充和商业造成危害。

到了公元5世纪的时候，修士的数目变得非常巨大，他们所造成的混乱和冲突要求确立一种规章制度。许多人被带到一起，按照规则居住在一个共用的围起来的场所中，成为修道院院长管理下的团体（参见“中世纪修道院与本笃会规则”，第16章，443页）。典型的修士是住在有围墙的修道院里的，这种修道院在建筑上很复杂，它包括修士的居所（列成一排的单人房间）、饭厅、厨房、储藏室和后勤服务场所、为朝圣者准备的客房，当然，还有祈祷室和隐修教堂（参见图16-20）。

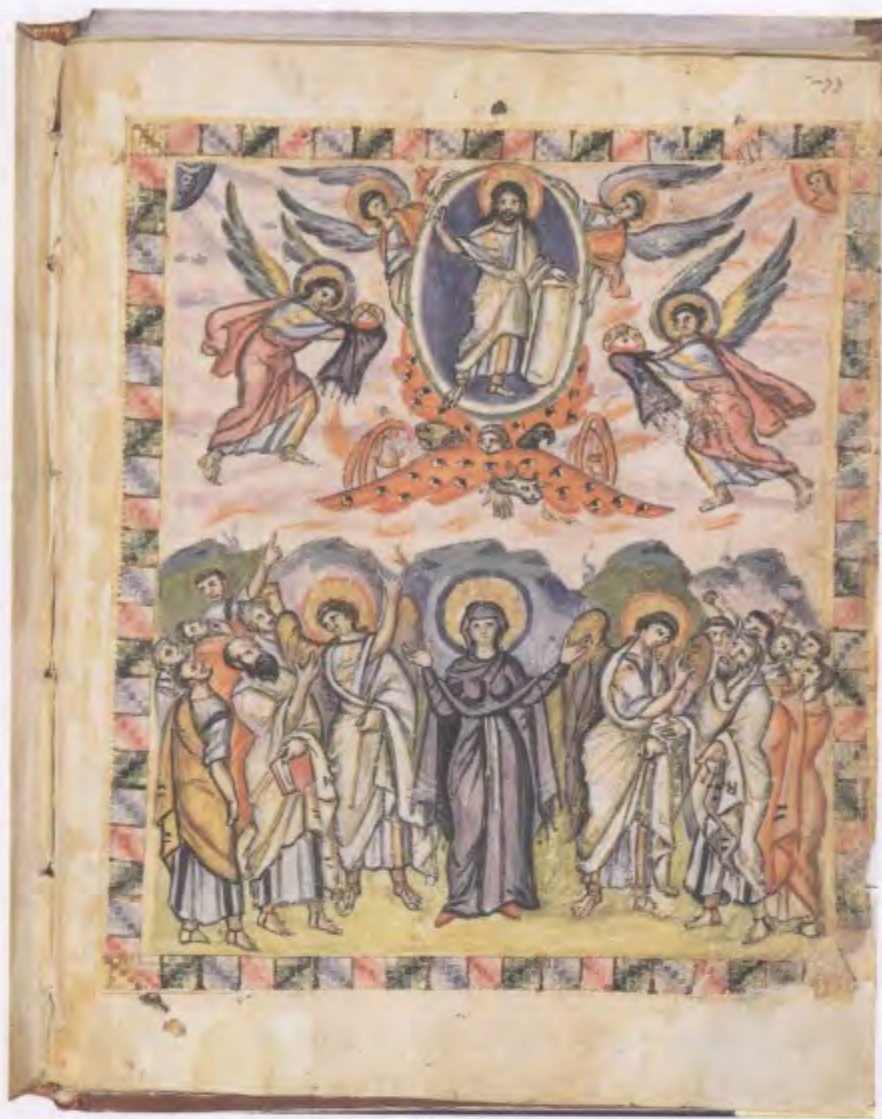
查士丁尼在公元548年到565年间在西奈山上建造了这座堡垒修道院，并将其教堂奉献给圣母马利亚。在公元5世纪中

期，马利亚已经被东正教会认可为圣母 (Theotokos, 希腊语“上帝的孕育者”)，并平息了关于基督神性本质的论争。这座新修道院的位置之所以选择这里，是因为这里位于被认为是摩西从上帝那里接受《十诫》和上帝第一次从一处燃烧的灌木丛中向希伯来的先知们讲话的那座山的山脚。从4世纪开始，西奈山就已经成为一个朝圣的重要场所，而查士丁尼的堡垒所要保护的，不仅仅是那些隐居的修道士，同时也包括那些来此参观的世俗朝圣者。

位于西奈山的隐修教堂中半圆室墙壁上的镶嵌画（图12-13），可能作于565年——建筑完工的当年或不久。主题是基督变容。耶稣出现在深蓝色、卵形的图案，或“圣光”中，在他两侧的是《旧约》中的先知以利亚和摩西（别的镶嵌画刻画了摩西接受律法和站在燃烧的灌木丛前的情景）。位于基督脚部位置的是使徒约翰、彼得和雅各。徽章中的圣徒和先知们的胸像，框住了这整个的情景。艺术家强调了耶稣变容的极端纯洁性和神圣化的状态：那里散发出的光芒照耀在门徒们的身上。神情庄严的以利亚和摩西，以及沉静的、正面描绘的耶稣，与狂热而恐惧并在手势中显示出惊讶的门徒形成对比。这种世俗人物的狂乱反应，有力地衬托出天国中人物的永恒安详。

艺术家去除了所有的风景或建筑因素，而代之以一种无景深的金色底子，将这些人物和他们的称号彼此互相隔绝。在其底部，一条从黄色逐渐过渡到蓝色的彩虹般的色带，限制住了金色的底子。人物与这条色彩缤纷的色带之间，隐隐约约地联系在一起。在空间上，他们有时处在它的后面，而有时则叠加在它的上面。这些身体没有投射出任何阴影，甚至在那种超自





12-14 基督升天，《拉布拉福音书》对开书第13左页，出自叙利亚扎格巴，公元586年，约33.04 × 26.67厘米。佛罗伦萨，美第奇-劳伦齐亚纳图书馆。



12-15 圣西奥多与圣乔治之间的圣母马利亚（圣母）与圣婴，圣像，公元6世纪-7世纪早期，板上蜡画，68.62 × 49.23厘米。埃及，西奈山，圣凯瑟琳修道院。

然的光芒倾泻在他们身上的时候。这是一个象征主义的世界，在这里，所有的物质都可能在暗示着时间或运动通过物理空间被去除的过程，从而能够虔诚凝视宗教真理永恒而静止的世界。

## 绘 画

### 拜占庭在叙利亚

基督教最本质的信仰之一，就是相信耶稣在上十字架和被埋葬之后，在死去三天之后复活，并且在第四十天，从橄榄山升入天国。基督升天是一幅整页绘画（图12-14）的主题，它出自《拉布拉福音书》手抄本，这部福音书，是住在叙利亚扎格巴（Zagba）圣约翰修道院（monastery of Saint John the Evangelist）一位名叫拉布拉的修道士用古叙利亚语写成的，标记的年份是586年。这幅作品展示了椭圆形圣光中的基督（长着胡须，就像已经成为拜占庭艺术的范式那样）被天使们托在高处，而他母亲和另外的一些天使以及使徒在观看。艺术家将这些人物安排在一个镶嵌画般的框架内，许多人认为，东罗马帝国的某一座拜占庭教堂

的壁画或镶嵌画，是这幅拉布拉升天图的母本。

对基督升天的叙述并不是与《拉布拉福音书》相匹配的文本中的一部分，而是借自《使徒行传》（Books of Acts）。而且，即使《使徒行传》中也忽略提及在这个奇迹发生时刻圣母马利亚的存在。然而，在这里，圣母马利亚却占据了一个非常显眼的位置，居于中心而且位于基督的正下方。这是圣母占据显著角色较早的例子，而这，正是她在稍后的中世纪艺术中所要扮演的角色，无论是东罗马还是西罗马。她的头部还戴着圣光，姿势就像是一位抬手祈祷的妇女。圣母马利亚站立着，与围绕在她周围的人群分离开，并望着画外的观者。而其他细节也脱离了标准文本。例如，基督就没有从一朵云彩上升天，而是在一块椭圆形的装饰板内，位于一辆载着四大福音书作者象征的烈焰般的有翼战车上。因此，这一页并不是这部福音书的插图，而是一件独立的彩饰（illumination），它所呈现的是基督教信仰的核心教义之一。相似的构图也出现在一件出自巴勒斯坦的朝圣者的长颈瓶上，那是为参观而制造的重要纪念物。它们更有力地证明，《拉布拉福音书》中的升天图是源自一座重要教堂中一幅已佚的绘画或镶嵌画的理论。

## 圣像与破坏圣像运动

圣像（希腊语 icons）是小而便于携带的描绘基督、圣母马利亚或圣徒（或这三者的联合体，就像图 12-15 那样）的板上绘画。现存最早的圣像出自公元 4 世纪。从 6 世纪开始，它们在拜占庭的崇拜中变得非常普遍，无论是公共场合还是私人领域。在早期基督教艺术中，基督教中的那些与神有关的人物都是描绘的对象，但到了拜占庭时期，圣像所再现的对象逐渐集中在某些特定的圣人或圣徒身上。在拜占庭帝国，基督徒们认为，圣像是伴随神圣人物进行精神超越的一种个人化、私密化并且必不可少的媒介。有些圣像开始被认为能够创造奇迹，而且信仰者开始将奇迹和能使患者康复的神奇力量归之于它们（参见图 12-29）。

然而，圣像却并没有得到所有人的接受。从一开始，就有人对这种将偶像神圣化的方式表示怀疑，无论是在可携带的板上，还是在教堂的墙壁上，尤其是使用雕刻这种异教表现偶像的方式。那些对基督教使用人物形象艺术持异议的反对者们，所依据的是《旧约》中禁止制作偶像的戒律，就像上帝授给摩西的第二诫中所说的那样：“不可为自己雕刻偶像，也不可作什么形象，仿佛上天、下地和地底下、水中的百物，不可跪拜那些像，也不可侍奉它。”（《出埃及记》20：4、5）

早在公元 4 世纪的时候，君士坦丁皇帝的妹妹康斯坦蒂娅（Constantia），曾向尤斯庇鲁斯（Eusebius）要一个基督偶像，这位基督教会第一位伟大的历史学家指责了她，所依据的就是第二诫。

难道你已经忘记了上帝所教诲的不可制作无论是上天、下地和地底下、水中百物的形象的戒律吗？……这些戒律难道不是被这个世界上所有的教堂忘却并抛弃在一边，对我们来说，这些行为是不被允许的。难道不是常识？……使我们就像那些偶像崇拜

者一样，把我们的上帝存在于一个偶像之中？<sup>①</sup>

对制作圣像的反对在公元 8 世纪时尤为强烈，当时，那些虔诚者跪在这些圣像面前祈求保护，或寻求能够治愈疾病的方法。圣像崇拜很容易与偶像崇拜混淆，而这也因此带来了帝国对所有宗教偶像的禁止。这种对人们进行崇拜的图画进行毁坏的活动，被称为破坏圣像运动。圣像破坏者与偶像热爱者之间变成了彼此深怀仇恨势不两立的敌人。偶像热爱者的痛苦，可以从一段对圣像破坏者行为的描述中感受得到，这段文字写于公元 754 年：

在每一个村庄和城镇，人们都能看到虔诚者的眼泪和悲哀，反之，在不虔诚的一方，（人们可以看到）神圣的物品被踏翻在地，（礼拜用的）法器被转到他人那里使用，教堂被刮擦得残破不堪，上面被灰烬涂抹得脏污杂乱，因为那里保存着神圣的偶像。而且，无论在哪里，只要保存着基督或圣母或圣徒们的古老偶像，都被付之一炬或被凿出来或被涂抹掉。<sup>②</sup>

破坏圣像运动对拜占庭艺术的历史所造成的影响是难以估量的。一个多世纪以后，不仅是对基督、圣母马利亚和圣徒们的描绘停止了，而且圣像破坏者们还有系统地毁坏了无数从早先那些世纪留存下来的基督教世界的艺术作品。在 9 世纪偶像制作复兴之前，有关拜占庭艺术的知识已经因此变得支离破碎。对艺术史家来说，写一部有关拜占庭艺术的历史，成为一项巨大的挑战。

<sup>①</sup>西里尔·曼戈译，《拜占庭帝国的艺术，312-1453：来源与文献》，第 17-18 页。

<sup>②</sup>同上，第 152 页。

### 虔诚者的圣像

像《拉布拉福音书》这样的福音书，在修道士的宗教生活中扮演着重要角色。圣像也扮演着同样的角色，尽管由于 8 世纪时出现的大规模破坏圣像运动（参见“圣像与破坏圣像运动”），几乎没有什么早期作品能够幸免。一些最好的早期圣像出自西奈山的圣凯瑟琳修道院。这里所选的一幅（图 12-15）是用蜡画在木板上的，它延续的是埃及板上绘画的传统，就像拜占庭世界的许多作品一样，可以回溯到罗马帝国（参见图 10-63）。这件西奈山的圣像，再现的是登上王位的圣母与圣婴和圣西奥多与圣乔治在一起。在他们后面，两位天使向上看着一束光，那里上帝之手出现了。这种格式，除了极少的一点变化

外，仍然保持了数世纪以来拜占庭圣像画的典型构图特征。前景中的人物是严格的正面，并保持着严肃的举止。背景中的细节几乎没有，同时，这也是被严格限制的。图画前面的平面极为突出，空间则被排挤在外。这是拜占庭修道士风格的一个完美典范，它深沉、庄重的样式符合礼拜的仪式。希腊罗马错觉主义的痕迹，在圣母马利亚相当个性化的面目特征和向侧面的瞥视中，相当程度地保留下来，而且，希腊艺术的影响在这些天使头部的姿态中也产生了遥远的回响。但画家在两位守卫圣人的表现上，使用的则是新的拜占庭样式，特别是圣西奥多，他富有穿透力的双眼诱导着观众观看、崇敬这位圣母奇迹般的显现。

## 圣像崇拜（公元726—843年）

### 危机中的拜占庭帝国

位于西奈山圣凯瑟琳修道院中的早期拜占庭圣像能够保存下来，完全是一种幸运，而且是很有讽刺性的事情，因为在虔信基督一性论的叙利亚与埃及行省，对圣像崇拜的反对尤其激烈。而且在这些地方，公元7世纪的一系列灾难性破坏，间接引起了帝国对偶像的禁止。萨珊波斯与罗马帝国长期的战争，在7世纪早期扫荡了帝国的东方行省。在611到617年之间，他们占领了几座最重要的城市：安条克（Antioch）、耶路撒冷、亚历山大（Alexandria）。当拜占庭皇帝希拉克略刚刚于627年将他们击退并大败他们时，一支新兴而无坚不摧的力量令人意想不到地出现在历史舞台上。阿拉伯人在新的伊斯兰教旗帜下，不仅征服了拜占庭帝国的东方行省，而且征服了波斯帝国，在与西方基督教的古老权力平衡中取代了萨珊波斯。不久之后，阿拉伯人开始攻击君士坦丁堡，拜占庭将不得不为自己的生存而斗争。

对东罗马帝国来说，这是它们的灾难年代。他们结束了曾有着悠久历史的帝国罗马，结束了早期拜占庭时期，从而开启了拜占庭历史的中世纪时代。尽管拜占庭帝国三分之二的领土已经丧失——一些城市和大量的人口、财富以及物质资源。这些事件引起的震动，使皇帝利奥三世（Leo III，公元717—741年在位）宣称，上帝通过毫无仁慈之心的异教徒军队之手，惩罚了盲目崇拜偶像的基督教罗马帝国。726年，他正式禁止对偶像的崇拜，而且在一个多世纪的时间里，拜占庭的艺术家们几乎没有生产出任何新的带有人物形象的宗教艺术。为了替代偶像，圣像破坏者们使用了在早期基督教艺术中已经熟悉的象征性形式——十字架（令人想起了位于克拉塞的圣阿波利奈尔教堂半圆室中的那个大十字架，图12-12），空无一人的天国王座，刻有《圣经》格言饰带的橱柜等。程式化的植物、动物和建筑母题，被当作了装饰的填充物。这个时期最后阶段的作品，圣像破坏者的艺术与同时代的反圣像（非偶像化）的伊斯兰艺术极其相似（参见第13章）。

## 中期拜占庭艺术（公元843—1204年）

### 肖像制作者的回归

公元9世纪，开始了对圣像破坏主义者强有力的反动。对圣像的破坏被谴责为异端行为，而对偶像的恢复始于843年。此后不久，在一个新王朝——马其顿王朝——的统治下，艺术、文学和学术再一次焕发生机。在这次伟大复兴中，就像历史学家所称的那样，拜占庭文化重新发现了一些它古代希腊文化的根源，并保留了它继承自查士丁尼时代的形式。

巴西尔一世（Basil I，公元867—886年在位），这个新王朝的奠基人，将自己视为罗马帝国的恢复者。他宣布西方法兰克人的加洛林王朝（Frankish Carolingian）的君主为篡权者

（参见第16章），而那些君主，自公元9世纪开始，就将自己的王国宣布为“罗马帝国”。巴西尔非常坦率地提醒那些君主们的使者说：罗马惟一正式的皇帝正统治着君士坦丁堡，你们根本不是罗马的皇帝，而只是些“日耳曼人的国王”（“kings of the Germans”）。圣像破坏者们迫使那些拜占庭艺术家们流向西方世界，无疑，他们在那些日耳曼国王们的宫廷里能够被雇用，而他们也极大地影响了西欧艺术的品质特征。但在巴西尔和他的继任者统治的时代，壁画家、镶嵌画家、书籍插图画家、象牙雕刻者和金属工匠们重又获得了充足的委托。

## 建筑与镶嵌画

### 取消对圣像的破坏运动

巴西尔一世和他的继任者们承担了一项极其耗费人工和财力的工程，重新修复被圣像破坏者们损坏外观的圣索菲亚教堂。867年，马其顿王朝在半圆室中奉献了一件新的镶嵌画，它描绘的是登上王座的圣母马利亚和她抱在膝上的幼年基督（图12-16）。在这座巨大教堂穹顶之下辽阔的空间中，人物显得有



12-16 登上王座的圣母马利亚（圣母）与圣婴，土耳其，君士坦丁堡（伊斯坦布尔），圣索菲亚教堂，半圆室镶嵌画，奉献于公元867年。



12-17 位于圣路加的修道院（从东面展望），希腊，凯托利康（左），最初的部分建于公元11世纪；圣母教堂（右），公元10世纪。

些渺小，但坐着的圣母的高度将近5米。在已经断续不全的铭文中宣称是“虔诚的皇帝”（马其顿人）委托制作了这幅镶嵌画，以代替被那些“骗子们”（圣像破坏者）毁坏的那一幅。

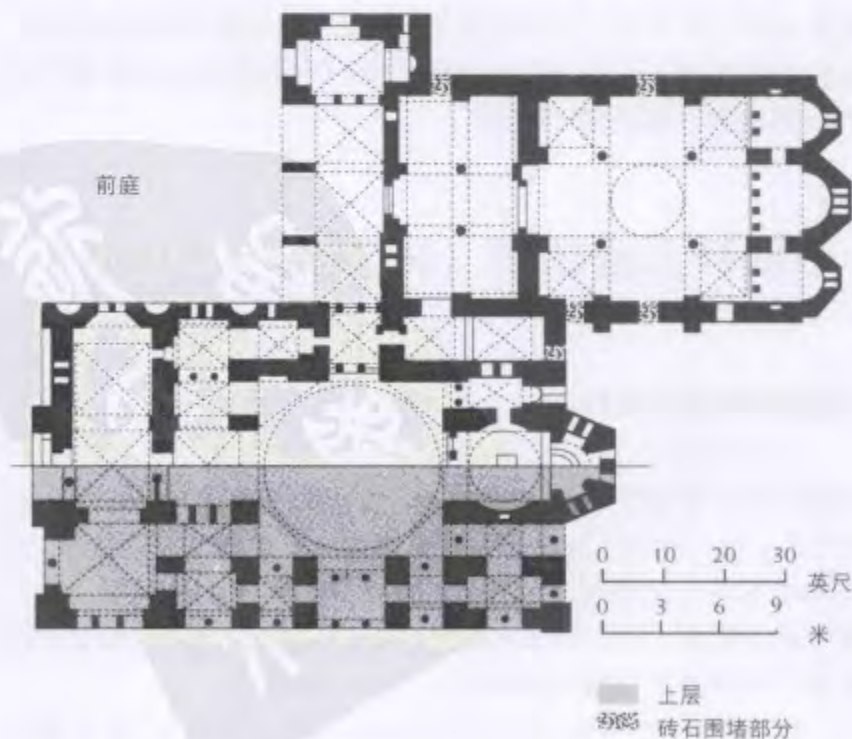
最初镶嵌画的主体现在已无法确定，但这件9世纪的作品，无论风格还是构图，都模仿了西奈山早期拜占庭风格的圣母、基督和圣徒的圣像（图12-15）。在这里，母亲与（非常年长的）孩子严格的正面感，被成角度摆放的王座与脚凳所缓和。镶嵌画家使用透视的方法来安排这些陈设，虽然并不完美，但再次令人想到拜占庭艺术的希腊罗马根源。与之形成对比的是，对基督袍服衣褶的处理，却比此前的镶嵌画更为概念化和平面化。这些看起来互相矛盾的风格特征，在拜占庭绘画和镶嵌画中是非常罕见的。最意味深长的，是位于圣索菲亚教堂中的这些偶像自身的存在，这表明对偶像的崇拜最终战胜了对圣像的破坏。

### 为旧信仰而新建的教堂

在公元843年放弃了对圣像的破坏后，尽管皇帝们没过多久就重新装饰被前人所毁坏的教堂，但在此后的几十年间，还是几乎没有兴建新的教堂。不过，到了10世纪和整个的12世纪，大量修道院的兴建，成为中期拜占庭建筑的精华。它们的特征是在集中式穹顶设计上的一系列变化。从外观来看，典型的后期拜占庭教堂建筑是一种带有穹顶的立方体，穹顶呈圆筒状或鼓状，坐落在正方形的基底上。这些教堂都相当小，垂直，

肩角很高，而且，不像早期的拜占庭建筑，它们的外墙表面都有鲜艳的装饰图案，可能是受到伊斯兰建筑冲击的影响。

位于希腊圣路加（Hosios Loukas）的圣母教堂（Church of the Theotokos，图12-17，右，12-18，上），离古代阿波



12-18 圣母教堂（上）和最初建于公元11世纪的凯托利康（下）的平面图，希腊，圣路加。



12-19 凯托利康的室内景(面向东部展望)。希腊,圣路加,最初的部分建于公元11世纪。

罗在德尔菲的神庙不远,标明的日期是10世纪。它是这里两座教堂中的一座,是拜占庭艺术与建筑这第二个黄金时代教堂设计的杰出典范。明亮的石头被框在暗红色的砖头内——即所谓的景泰蓝(cloisonné)技术,一个借自珐琅工艺的术语(参见“景泰蓝”,第16章,429页)——建造出墙壁。拱形的窗户、突出的半圆室和富于变化的屋顶线条互相作用,进一步加强了表面的动感。平面(图12-18)呈现为带穹顶的等臂十字形(希腊十字)。穹顶坐落在帆拱之上。围绕着它,以及通过对它的复制,拜占庭的建筑师们发展出了令人眩晕而错综复杂的空间。

与它毗连的、较大一些的凯托利康教堂(Katholikon,图12-17,左,12-18,下),建于11世纪早期,在正方形基座的内切八边形上坐落着一个穹顶。八边形是由内角拱构造而成的,它们(参见“帆拱和内角拱”)在将建筑的下冲力从穹顶转移到基座,所起的作用与帆拱相同,但在内部空间却创造出了完全不同的视觉效果(图12-19)。这种安排方式与较早的设计都拉开了距离,例如,圣康斯坦察的圆形平面(图11-10),圣维塔尔的八边形平面(图12-7),以及圣索菲亚的坐落在正方形基座上升起的帆拱上的穹顶(图12-4)。凯托利康错综复杂的中心位于两个矩形之内,外面的矩形形成了教堂的外墙。因此,从

中心到外围的平面来看,一个圆形—八边形—正方形—长方形这样渐次展开的系列,呈现出了一种错综复杂的相互关联性,既充满变化而又统一。

凯托利康的内视图,也反映出它错综的平面。像早期的拜占庭建筑一样,这座教堂从里到外都创造出了空间、表面、光与黑暗的神秘之感。它高而狭窄,迫使观者的凝视不得不上升而循环。视线被吸引着朝向穹顶,但更大的可能,是不断地被交替出现的种种变化所打断:平坦的墙面与墙面上的凹入;宽却逼仄的各种出入口;交叉而成鼓状的穹顶;单独的、成对的、三个一组的窗户;以及灯火照亮的与黑暗的空间。似乎中期拜占庭建筑的目标,就是要在上面安放众多的圆顶,从而创造出复杂多变的内部空间。从外部来看,这种空间的复杂性产生了众多圆形的宏伟组合,从而发展出戏剧性的多变透视效果。

### 镶嵌画的第二个黄金时代

圣路加的凯托利康教堂最初的镶嵌画绝大部分已荡然无存,但在靠近雅典的达夫尼,出自拜占庭第二个黄金时代的镶嵌画的命运却要好得多。在圣母长眠教堂(Church of the Dormition, Dormition一词来自拉丁语中的“休息”,指圣母马

## 文献资料

## 尤拉里奥斯：基督画家

一般来说，绝大多数的拜占庭艺术，以及整个中世纪时期的艺术，都是佚名的。但查士丁尼时代君士坦丁堡公元6世纪伟大的圣索菲亚教堂（图12-3）的建筑工程师的名字，人们是知道的。但装饰其半圆室（图12-16）的镶嵌画家的名字，在9世纪——牧首菲图斯（Photius）于867年为教堂的幸存奉献而进行布道——的时候人们已经无从得知。公元586年，缮写员拉布拉在用古叙利亚文编写的《福音书》上签了名，同样在书上面作画（图12-14）的画家，却无人知道。

然而，中世纪的作家，却记录下了尤拉里奥斯（Eulalios）的名字，一位活跃于12世纪的画家。他的名气实在是太大了，甚至远远超过了那位记录下他的名字并描述了他作品的作家。他接受的最重要委托，是装饰君士坦丁堡圣使徒教堂的穹顶，在那里，他将基督表现为一位万能主宰者。尼切弗鲁斯·卡利斯图斯（Nicephorus Callistus），一位14世纪早期的诗人、历史学家和圣徒传记作家，被尤拉里奥斯所描绘的基督深深打动，竟然令他臆测画家本人确实见到过那位万能主宰者。

或是基督本人从天国降临到人间，并将他面部的准确特征展现在（这位画家）面前，要不就是著名的尤拉里奥斯飞升到了天国，用他那神奇的手描绘下基督的容貌。<sup>①</sup>

尼古拉斯·梅萨里蒂（Nicholas Mesarites），大约在公元1200年左右参观了圣使徒教堂，他留下了对尤拉里奥斯的基督

一个更为精确的描述

（穹顶上）展示的是作为神人（God-man）的基督向下俯瞰的图像，他在那里，就像是从天国的边缘俯视着教堂里所有的一切……他的头部与身体所形成的比例，使头部正对着下方中央，他的眼中充满喜悦并欢迎那些不受自己良心谴责的人们，而对于那些受到自我判决谴责的人们，则充满了愤怒和敌意……他的右手在祝福那些走着忠诚之路的人们，而同时又警戒那些与此背道而驰的人，将他们剔出来并挡回到他们来的混乱之路。他左手手指尽力张开，护着《福音书》。<sup>②</sup>

通过将现存的同一主题的作品与尼古拉斯·梅萨里蒂的描述进行比较，就很容易想像出尤拉里奥斯的万能主宰者形象，如：圣路加的凯托利康教堂的华丽穹隆（图12-19），达夫尼的圣母长眠教堂的镶嵌穹顶，以及远在西西里（Sicily）的蒙雷阿莱大教堂（Cathedral at Monreale）半圆室中的镶嵌画（图12-24）。这所有的一切都来自同一个基本的圣像样式——那个令所有人害怕将会来到面前的人类价值严厉的最后审判者的形象。

<sup>①</sup>西里尔·曼戈译，《拜占庭帝国的艺术，312-1453：来源与文献》，第231-232页。

<sup>②</sup>同上，第232页。

利亚在死亡的那一刻升入天堂），那些11世纪晚期图画的主题部分保存完好，尽管19世纪时对镶嵌画进行过修复。从高处往下凝视，中心穹顶是作为Pantocrator（希腊语中的“万能主宰者”之意，但人们常常将其表现为人类的最后审判者）基督的恐怖图像。它与凯托利康教堂穹隆中替代了早期镶嵌画的绘画（图12-19）很相似。在整个拜占庭帝国时期的教堂中，这是一种非常普遍的主题。在所有表现万能主宰者的作品中，最为著名的是由尤拉里奥斯所作的。他装饰了君士坦丁堡的圣使徒教堂（Church of the Holy Apostles）的穹顶（参见“尤拉里奥斯：基督画家”，本页上）。

在达夫尼穹顶下方的一面墙上，紧靠着希腊十字架一臂的筒形穹顶下面，一位无名的艺术家，以一种圣像破坏之后的中期拜占庭描绘性风格刻画了被钉在十字架上的基督（图12-20）。它是绘画性的希腊风格和稍后更为抽象而形式主义的拜占庭风格的微妙混合。这位拜占庭艺术家，将古典主义的质朴、高贵和优雅与拜占庭的虔诚和怜悯，完美地结合在一起。这些人物所重新达到的对古典身体结构的理解，简直令人吃惊，特别是与查士丁尼时代的那些人物相比（比较图12-9、12-10）。这种风格，是从古典雕刻般的品格向线性的拜占庭风格的精彩置换。

圣母马利亚与圣约翰从侧面拱卫着十字架上的基督。十字

架的底部有一个骷髅，象征着各各他——“骷髅地”。在这个场景中，不需要再添加任何其他东西。在平静的悲伤和顺从氛围中，马利亚与约翰的手指向基督，似乎在指明十字架的意义。对称而封闭的空间，产生了基督教最为神秘的静止而了无变化的效果。这种永恒，就像它所展示的那样，存在于无可破解的寂静之中。这幅图画并不是对基督被钉死在十字架上这一历史事件的叙述，而这种叙述方式，是上一章讨论过的早期基督教的象牙首饰盒雕板（参见图11-21）所采用的。而且，基督不是一位胜利者，一位无须的年轻人，而显然是正忍受着痛苦并摆脱了万有引力的法则，更准确地说，他头部倾斜而身体松垂，鲜血从朗吉弩斯在他身体上刺出的伤口中喷涌而出，尽管他不是明显处在大痛苦中。圣母马利亚与圣约翰指向十字架上的这个人物，就像是指向一个用于祈祷的物体一样，一个修士们在静默的沉思中凝视的自我圣化的客体。

## 威尼斯与拜占庭

在10到12世纪，教堂建筑大规模的复兴，墙面镶嵌画的扩张，不仅仅限于讲希腊语的拜占庭东方部分。宗教建筑与镶嵌画艺术的复兴，同样出现在那些与君士坦丁堡有着紧密联系的前西罗马帝国地区。在早期拜占庭时期，位于意大利东海岸、



12-20 被钉在十字架上的耶稣，希腊，达夫尼，圣母长眠教堂中的镶嵌画，约公元1090—1100年。

拉文纳以北大约129公里的威尼斯，是这座君士坦丁堡要塞的属地。当伦巴第人从君士坦丁堡手中夺取了意大利北方绝大部分的控制权，而拉文纳也于公元751年陷落之时，威尼斯就成为一个独立的政权。它的总督们通过海上贸易——作为拜占庭与西方世界之间至关重要的联系——为自己和这座城市赢得了巨大的财富。

威尼斯拥有圣马可的骸骨，在9世纪时，总督们决定建造第一座奉献给这位福音书作者的威尼斯教堂。公元976年，一场火灾焚毁了这座教堂。于是，他们在原址上又重新建造了一座，但1063年的时候，一座更加宏伟的新教堂取代了它。这座第三次修建起的圣马可教堂（Saint Markis，图12-21），就像它的两座前身一样，都是以建造于查士丁尼时代的圣使徒教堂为蓝本而修建的。那座君士坦丁堡的教堂今已不复存在，但它的核心元素——在希腊式十字架的交叉处为集中式穹顶，而在十字架的四个等长的臂端上又各有一穹顶的十字形平面——却流传了下来。在圣马可教堂，建筑穹顶的外观制作极为精美：上面覆盖着隆起的、木制的、头盔状的形式，而下半部分则覆着鎏金的铜。它们保护着内里的砖石穹顶，并使建筑的构成形式华丽多姿。

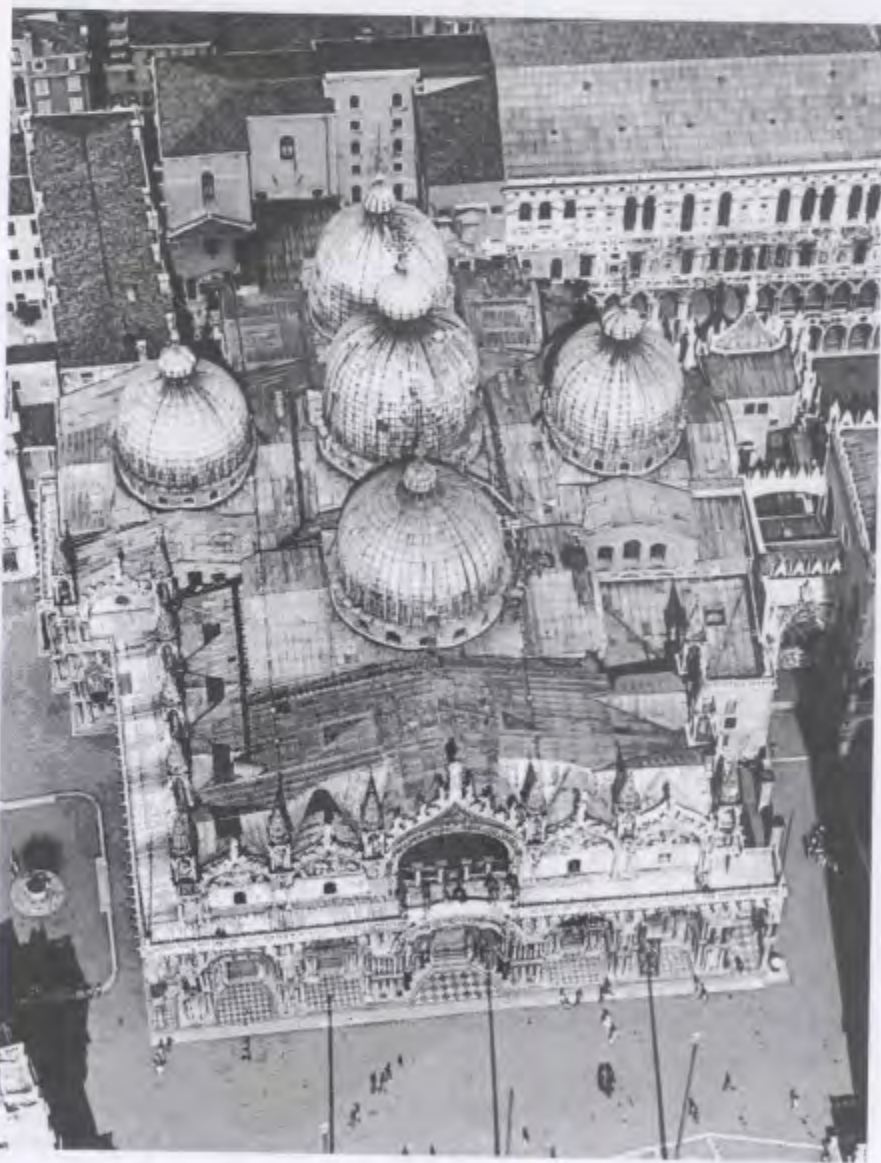
圣马可教堂既是一座圣祠，又是一所宫廷礼拜堂。到了12世纪，它成为威尼斯的主教堂。由于它对这座城市的重要性，威尼斯的总督们又将它11世纪的结构重新进行了改造，因此，对今天的人们来说，由于各种罗马式（Romanesque）与哥特式（Gothic）附属物的添加，它原来的面貌已经相当模糊。

### 基督践踏撒旦

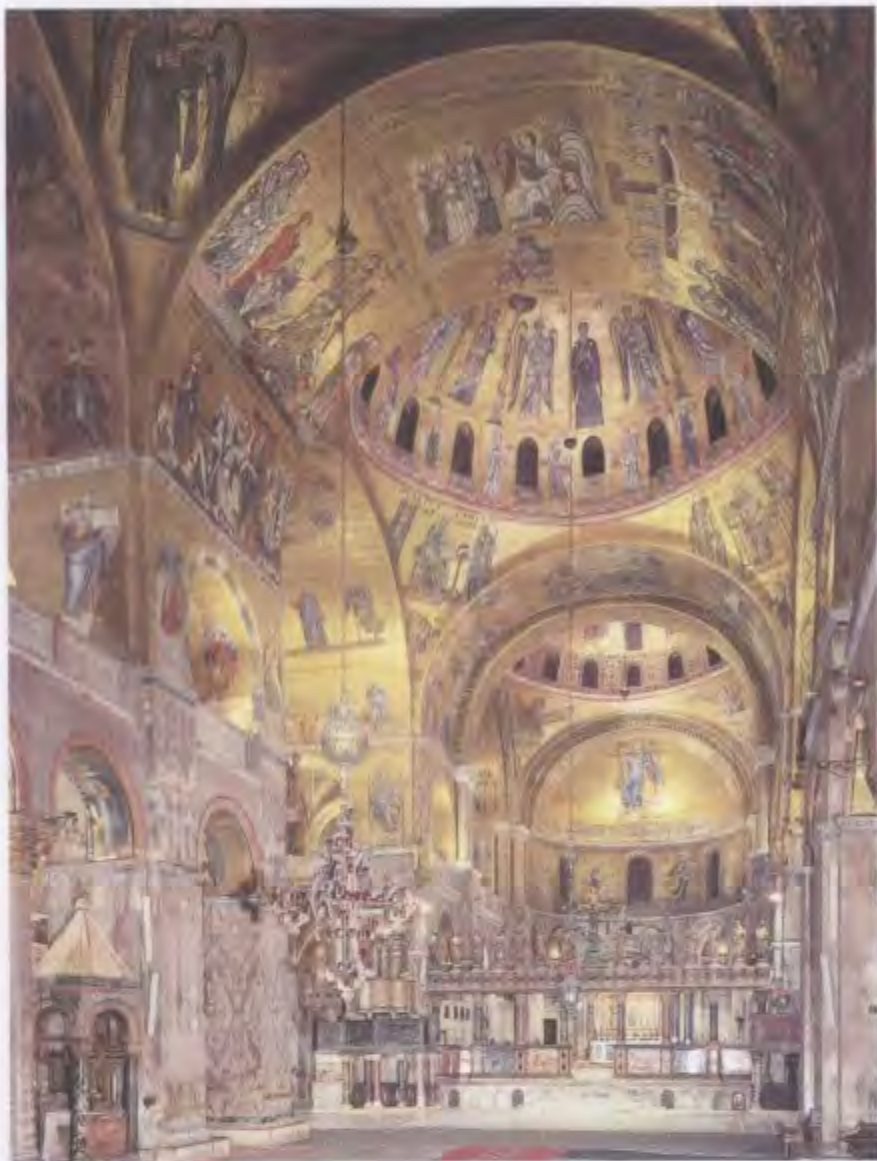
圣马可教堂的内部（图12-22），就像它的平面一样，可以见到明显的拜占庭特征。教堂每个穹顶的底部都有一排窗户，当光穿过这些窗户的时候，便将满壁的镶嵌画照耀得熠熠生辉。在两个世纪中，拜占庭与当地的艺术都参与到了这些壁画的创作之中。最近一次对这些镶嵌画的大规模清洗和修复，使它们恢复了最初的辉煌壮丽，可以欣赏上面覆盖的镶嵌画（约有3700多平方米）的华美：所有的墙壁、拱门、拱顶、穹顶，就像由黄金铺就、塑造而成一般。

在教堂中央那个离地面24米、直径达12米的巨大穹顶中，基督在四大福音书作者、圣母马利亚和基督教众多美德象征的拱卫下，君临天下。那些巨大的圆拱所形成的十字架，形成了对基督被钉死在十字架上、他的复活以及他令那些《旧约》人物获得解放的叙述。镶嵌画《复活》（Anastasis，图12-23）是所有拜占庭艺术中阐释最具创造性、表现最强有力而又最令人难忘的景象之一。在他的死亡与复活之间，基督举着十字架，下降到地狱的边缘，在那里，他将撒旦践踏在脚下，并且正在接受左侧信徒们的祈祷，而在右侧，施洗者约翰与先知们正目睹着这一切。他要解救的是那些已经死去的正直灵魂。

这幅镶嵌画的构图非常不对称。在一段用拉丁文与希腊文写就的说明性标签下，偏离中心的巨大基督形象统治了整个画面：他分开站立的双腿的力量和跨度，他瞥视的目光的方向与



12-21 圣马可教堂俯瞰图，意大利，威尼斯，始建于公元1063年。



12-22 圣马可教堂的室内景（面向东部展望），意大利，威尼斯。始建于公元1063年。

强度，以及他抓住亚当的手时傲慢的坚定，是整个画面设计的焦点。夏娃和其他《旧约》中人物的手都是一种祈求的姿势，朝向基督那只能将他们拯救出苦海的手，悲惨而令人怜悯。漩涡状的衣褶跳跃而扭曲。这些夸张激烈的姿态和手势，在平淡无奇的金色底子上形成了锯齿状的轮廓线。这些幻想性的人物表现得毫无重量感，从他们上方有着优雅的拉丁文与希腊文的平坦底子上凸现出来。这里没有任何东西反映了物质的、固态的、光与影的和透视空间的世界。这是一件情感的杰作，同时也是修士的、抽象的、阐发基督教神性的杰作。它的圣像学传统是拜占庭的，但镶嵌画本身却不是拜占庭希腊的作品，而是威尼斯的一件杰作，一件12、13世纪在圣马可教堂怒放的伟大镶嵌画派的非凡代表作。

### 西西里的王室礼拜堂

威尼斯人的成功，在西地中海地区受到了诺曼人强有力的挑战。诺曼人将阿拉伯人赶出了西西里，在那里建立起强大的王国，他们的资源足以与威尼斯人相媲美。尽管他们是拜占庭的敌人，然而，诺曼人就像威尼斯人一样，吸收了拜占庭文化，甚至还直接雇用拜占庭的工匠。在他们的西西里王国，离帕勒莫（Palermo）不远的伟大的巴西利卡式蒙雷阿莱主教堂，其中的镶嵌画强烈地反映出拜占庭的影子。它与圣马可教堂的竞争不仅是在艺术的品质上，而且是在规模上。一位学者估计，为



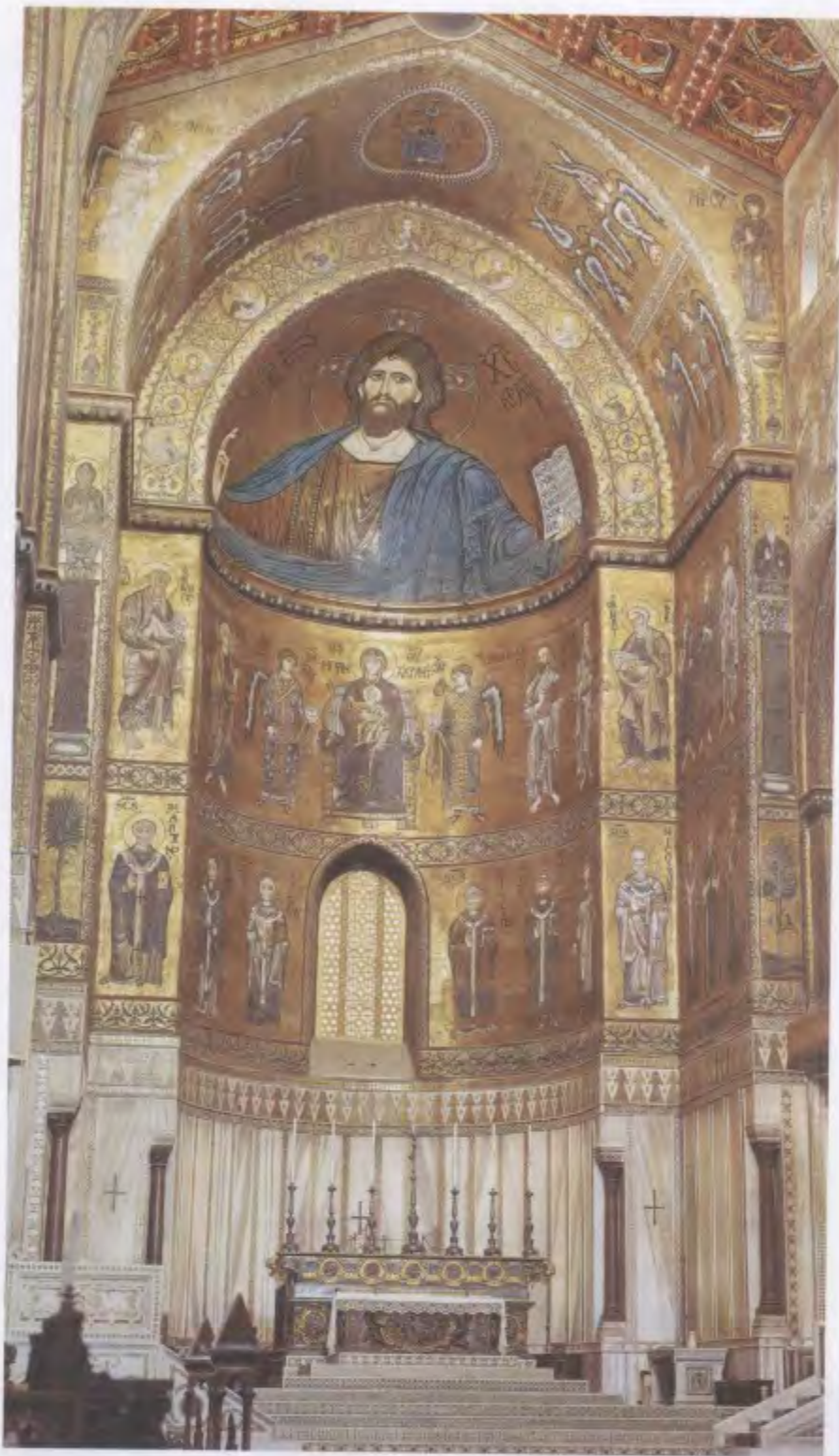
12-23 复活。意大利，威尼斯，圣马可教堂西拱顶的镶嵌画。约公元1180年。

制作蒙雷阿莱主教堂的镶嵌画，使用的玻璃与宝石应该超过了一亿块。

这些镶嵌画是为诺曼国王威廉二世（William II）而制作的，其中两处描绘了他，而这也延续了此前很久的拉文纳圣维塔尔教堂中查士丁尼与西奥多拉在镶嵌画中作为皇室成员与赞助人出现（图12-10、12-11）的主题。在其中一块的画面上，铭文明确地题记为威廉二世，而与查士丁尼或其配偶的不同之处在于，他是站在登上王座的基督旁边的，基督将手放在他的王冠上。在另一幅画中，这位国王跪在圣母马利亚面前，并将一座蒙雷阿莱主教堂的模型奉献给她，他所扮演的是圣维塔尔教堂中伊克莱修斯主教的角色（图12-9），而不同于那里的皇帝与皇后。与拉文纳的教堂一样，所有这些镶嵌画，都是为了显示与神权联系在一起的统治者的虔诚与权威。

半圆室的镶嵌画（图12-24），尤其给人以深刻的印象。作为万能主宰者的基督图像，是天国与尘世的统治者与审判者，令人恐惧不安地显现在穹顶之中，极其明显地暗示出威廉王权的强大，并对那些对他权力表示怀疑的人发出挑战。在严格意义的拜占庭样式中，万能主宰者的图像通常出现在集中式教堂的主穹顶中，例如，像达夫尼与圣路加的教堂（图12-19）那样，但那些希腊教堂不是为颂扬君主的权威而修建的。而且，蒙雷阿莱主教堂是西方传统的巴西利卡式——纵向平面。同时，半圆室里的这个半圆形穹顶，是这座教堂中惟一的穹顶，而它的建筑焦点，正是这个最显著的地方，因为这个巨大的图像是别具含义的。在万能主宰者之下，是按照等级和地位高低排列的，登上王座的圣母马利亚被两侧呈几何状均衡排列的众天使长和十二使徒包围在中间。在墙面的较低部分（在统治阶层中又是为数极少的上层）是教皇、主教和众圣徒。在这远离君士坦丁堡的地方，艺术家们遵守了拜占庭宗教艺术中严格讲求礼仪的风格特征。蒙雷阿莱主教堂的镶嵌画证明，在中世纪意大利，拜占庭与拜占庭艺术所占的地位。





12-24 万能主宰者、圣母与圣婴、众天使与众圣徒，意大利，蒙雷阿莱主教堂半圆室镶嵌画，约公元1180-1190年。

## 奢侈品艺术

### 皇后伊林娜与圣马可教堂

威尼斯的总督和西西里的诺曼国王们，不仅通过那些覆盖着大面积镶嵌画的墙壁、拱顶和穹顶的野心勃勃的建筑，而且有时也通过他们教堂中那过分豪华的陈设来炫耀他们的财富和骄傲。976年，威尼斯总督佩特罗·奥赛罗（Pietro Orseolo），为重建的圣马可教堂，从君士坦丁堡订购了一套钉在木头上的金与珐琅装饰的饰板。1105年，在总督奥德拉夫·法雷尔（Ordelafo Falier）统治时期，这块饰板被翻改成一件pala（祭坛装饰，或放在祭坛后并越过祭坛的装饰物），而在1209年，它又被用十字军从君士坦丁堡抢劫来的战利品重新加大。这块祭坛饰板在1345年又一

次被修改。这块威尼斯黄金祭坛（Pala d'Oro[Golden Pala]）饰板的最终形态，反映的是当时意大利的（哥特式）趣味，而出自几个不同时期与其联在一起的饰板，描绘的景象都出自基督生平、圣徒、先知与世俗统治者，他们都位于不同颜色宝石环绕起来的金色壁龛中。

这些人物当中，1105年增加的是总督法雷尔和拜占庭皇帝亚历克修斯一世康内努斯（Alexius I Comnenus，公元1081-1118年在位），以及他的妻子皇后伊林娜（Irene，图12-25）。伊林娜帝王装束并头戴圣光，金与珐琅装饰的是一位正面、薄薄的毫无重量感的人物，与蒙雷阿莱主教堂的圣徒与使徒镶嵌画在风格上类似，在尺寸与技术方面存在着巨大的差异。亚历克修斯与伊林娜的存在，一些学者认为这公元1105年的黄金祭坛饰板，是皇帝送给这座威尼斯教堂的礼物。

这些戴垂饰的君士坦丁堡统治者的肖像，继承了早期拜占庭在宗教序列中插入头戴圣光的皇室成员图像（图12-10、12-11）的传统，再一次令人想起拜占庭的皇后在世俗生活与艺术、在意大利与拜占庭之间的商业、政治与艺术交往中所扮演的重要角色。



12-25 皇后伊林娜，意大利，威尼斯，圣马可教堂，黄金祭坛饰板的局部，约公元1105年。黄金，景泰蓝与贵重宝石镶嵌，局部约17.78×11.43厘米。

## 从双联板到三联板

贵重的象牙雕刻在中期拜占庭也有大量的生产，不过在圣像破坏之后，由三部分组成的三联板(triptych)取代了较早的象牙雕板标准样式的双联板。这种形式的杰出代表为《哈巴维莱三联板》(Harbaville Triptych, 图 12-26)，一件用于私人祈祷的两翼与中央雕板之间带有合叶的便携式神龛。这样的三联板曾经非常流行——在那些能够负担得起如此豪华作品的人士中间——而且他们经常用个人祈祷所用的圣像来安排板面内容。在《哈巴维莱三联板》的两翼，无论正面还是背面，都雕刻有内容，它们是四对全身的人物和两对刻画圣徒的大徽章，主要是主教们，但也包括正面的四位武士圣徒。一座十字架统治了中央雕板的背面(没有插图)，而它的正面是《三神像》的情景，施洗者约翰与圣母作为求情者的形象出现，代表观者向王座上的救世主祈求。在他们下面的是五位使徒。

这种宗教礼节的拘泥和神圣的仪式，与拜占庭艺术是相联的，这从拉文纳和蒙雷阿莱的镶嵌画以及圣马可黄金祭坛珐琅饰板中都可以看到，但在这里，它让位于一种更柔和、流畅的技术。或许它们缺乏一种真正古典式的身体均衡，但这些人物相对松散的姿态(大多站在底座上，像是各自独立的雕像)与一些头部四分之三侧面的视角，缓解了通常正面姿态的过于严肃。这种更为自然的古典主义精神，在中期拜占庭时期是一种非主流然而却同样重要的风格化潮流，它在壁画和书籍插图中也同样显示出来。

## 绘 画

### 拜占庭在巴尔干半岛

当皇帝们在君士坦丁堡禁止宗教偶像，而后又重新鼓励宗

教绘画的时候，所造成的冲击力在很遥远很广阔的层面上都可以感受到。风格在地区与地区之间存在变化，是意料之中的事情，但重新燃起的描绘《新约》人物与事件的热情，却是共同而普遍的。

公元1164年，在马其顿(Macedonia)的内雷齐(Nerezi)，拜占庭的画家们用饱含着巨大情感力量的壁画，装饰了圣潘泰莱蒙教堂(church of Saint Pantaleimon)。这些绘画中的一幅为《哀悼基督》(Lamentation over the dead Christ, 图 12-27)。这是一件蕴含着巨大悲痛感的图像。艺术家抓住的是在面对死亡的基督时，他的拥护者们的身体姿态、表情和手势，而这种面对亲人死亡时的表现，非常具有人性感。马利亚将自己的脸颊紧紧贴在死去儿子的脸上，圣约翰紧紧地抓着基督的左手，圣彼得与信徒尼科迪默斯跪在他的脚边。在他们上面，悲痛欲绝的天使们在丘陵状景物之上的蓝天——这与在拜占庭帝国其他地方受到喜爱的教堂墙壁镶嵌画抽象的金色世界形成了鲜明对比——中盘旋。艺术家通过将这戏剧化的《福音书》故事放在一个更自然化的环境中，以及将人物进行完全典型化的处理，来努力将主题表现为绝对令人信服的真实情感的流露。这种不同的再现样式，被晚期中世纪的意大利(比较图 12-33、19-9)所接受的程度，比起拉文纳的神圣化风格或达夫尼的痛苦忧郁并不为少。

### 作为希腊罗马竖琴师的大卫

这种古典化风格的另一个例子，出自《大卫诗篇》(Psalms of David)插页。这部所谓的《巴黎诗篇》(图 12-28)，用令人惊异的方式重申了古典往昔的艺术价值。艺术史家们相信，这部手抄本的成书年代应在10世纪中叶——所谓的“马其顿文艺复兴”(“Macedonian Renaissance”)，一个对古希腊语言和文学以及人文主义尊严怀有热情并认真进行研究的时代。它从中世纪基督教世界之前的希腊自然主义中汲取艺术的灵感，是



12-26 与圣徒在一起的王位上的基督，哈巴维莱三联板，约公元950年。象牙，中央雕板 24.13 × 13.97 厘米。巴黎卢浮宫。



12-27 哀悼基督，马其顿，内雷齐，圣潘泰莱蒙教堂壁画，公元1164年。

再自然不过的了。

大卫，这位圣歌作者，被绵羊、山羊和忠诚的狗包围着，在背景为城镇的有岩石的风景中弹奏着竖琴。类似的场景在庞培壁画中不断出现。这很像古代对俄耳浦斯的描绘，那位希腊英雄用音乐甚至能感动无生命的物体，几位寓言式的人物陪伴着这位《旧约》竖琴师。梅洛迪（Melody）的目光越过了他的肩膀，而埃科（Echo）则从一根圆柱后向前张望。一位斜倚着的男性人物，手指着下方的铭文，表明他代表着伯利恒山（mountain of Bethlehem）。这些寓言式的人物在《圣经》中并未出现。他们祖述的是希腊罗马绘画中的人物。显然，这位艺术家曾经见过某件出自古代晚期或者较早期的作品，并在一定程度上将其转换为了一幅带有拜占庭特征的作品。在诸如此类的作品中，拜占庭的艺术家们使古典风格在中世纪依然存活着。

### 一件能够产生奇迹的俄罗斯圣像画

在中期拜占庭艺术中，没有任何事情能比圣像绘制的重新勃兴，更能说明圣像破坏论观点所受到的排斥了。在图像恢复后，这类圣像由于大量需求而得到了数以千倍的增长。在11世纪，教士们开始在圣殿（templon）中按照等级秩序（基督，圣母，施洗者约翰，众圣徒，就像《哈巴维莱三联板》所展示的那样）分层次地展示圣像，柱形的屏风使这圣殿与拜占庭教堂的主体相分隔。

著名的《弗拉基米尔圣母》（Vladimir Virgin，图12-29）正是这类作品的一件杰作。从诸如西奈山圣像（图12-15）这样的作品传承而来，《弗拉基米尔圣母》清楚地显示，这种传统图像经过数个世纪的再加工之后的风格化抽象。出自于一位拜



12-28 大卫正在创作圣歌，《巴黎诗篇》对开书第1左页，约公元950—970年。牛皮纸上蛋彩，35.9 × 26厘米。巴黎国立图书馆。



12-29 圣母马利亚与圣婴，圣像《弗拉基米尔圣母》，公元11世纪晚期—12世纪早期。板上蛋彩，原始饰板的尺寸约77.5×53.34厘米。莫斯科特列恰科夫画廊。

占庭艺术家之手的这件圣母子，呈现出拜占庭圣像的所有特征：紧贴着幼年基督的圣母马利亚明显倾斜的头部；长长的、笔直的鼻子和小小的嘴巴；婴儿衣褶的金光；包围着这两个人物带有强烈装饰性的完整轮廓线；金色底子上平坦的侧影；圣母马利亚流露出的深沉哀伤，似乎已经预见到将来她儿子的牺牲。

这件弗拉基米尔圣像，就像绝大多数圣像一样，被认为拥有神奇的力量。它被放置在教堂或私人小礼拜堂祭坛的前面或上方，人们在它的面前或下方烧香、点蜡烛，冒出来的烟熏黑了画面。因此，这些圣像经常被重画，而且常常是出自那些劣等艺术家之手，只是它们的脸部才保持了最初的样子。这幅作品最早完成于11世纪末或12世纪初，它被出口到俄罗斯的弗拉基米尔——这就是作品名称的由来，然后，作为一件能够产生奇迹的图像，1395年被带到莫斯科，来保卫这座摆脱了蒙古人统治的城市。作为国家特别神圣的图画，俄罗斯人相信，正是它在后来鞑靼人(Tartar)的入侵中拯救了喀山(Kazan)这座城市，也正是它，在17世纪同波兰人的战斗中，拯救了整个

俄罗斯。对斯拉夫世界来说，它成了拜占庭帝国宗教与文化的一个象征符号。

## 晚期拜占庭艺术（公元1204—1453年）

### 洗劫君士坦丁堡

当11世纪晚期与12世纪，统治权由马其顿王朝向康内尼安王朝(Comnenian dynasty)过渡之时，发生了三件具有决定意义的事件，使得拜占庭帝国进一步滑向了命运的深渊：塞尔柱土耳其人征服了安纳托利亚高原的绝大部分；拜占庭的正教会最终与罗马的天主教会彻底分裂；十字军将拉丁人（对西方世界各民族的泛称）长途跋涉带到了拜占庭的土地上，为了十字架而与占据着圣地的撒拉逊人(Saracen, 即穆斯林)战斗(参见“十字军东征”，第17章，473页)。

十字军战士每次经过君士坦丁堡，都会沿途“严惩异教徒”，并惊诧于它的财富与富丽堂皇。嫉妒、贪婪与宗教狂热(拉丁人称希腊人为“异教徒”)，而且甚至是种族间的仇恨，刺激了十字军的战士，在1203年至1204年的第四次十字军东征期间，威尼斯人说服他们改变了远征的目标：不去攻击巴勒斯坦的穆斯林，却转而攻击君士坦丁堡。他们攻占了这座城市，并用一种极其残暴的方式洗劫了它，其情景之可怕，希腊人至今仍记忆犹新。当时的一位历史学家尼西塔斯·乔尼斯特斯(Nicetas Chonistes)表达了拜占庭人对十字军的印象：“这些可憎的拉丁人抢劫了我们的财富，扫荡了我们的种族……横亘在我们之间的只能是一条永远无法逾越的充满仇恨的鸿沟……他们肩上扛着基督的十字架，但甚至是撒拉逊人都要比他们更仁慈一点。”

拉丁人在拜占庭帝国的废墟上建立起许多王国，特别引人注目的是在君士坦丁堡。而拜占庭帝国的残余部分被分成了三个小国家。巴列奥略家族统治着其中的一个——尼西亚王国(kingdom of Nicaea)。1261年，米海尔八世巴列奥略(1259—1282年在位)成功收复了君士坦丁堡。但他的帝国只不过是一些零碎的地区，但即便如此，在随后两个世纪的时间里，它还是逃脱不了进一步被分裂瓦解的悲惨命运。由于穆斯林占领了巴尔干半岛，它被孤立在西方的基督教世界之外，而在东方，它又被穆斯林土耳其人所包围，拜占庭帝国曾寻求来自西方的支援。但它并没有到来。到了1453年，奥斯曼土耳其人，当时一只令人生畏的力量，攻陷了君士坦丁堡，并使拜占庭帝国漫长的历史最终走向了终结(参见第13章)。尽管巴列奥略王朝面临着严峻的政治形势，但其艺术在14世纪还是呈现出欣欣向荣的兴盛局面。

## 建筑

### 穹顶的增长

晚期拜占庭的建筑，在根本上并没有改变中期拜占庭建筑的平面与立面特征，但穹顶与鼓座的数目却增加了，并且，它



12-30 圣凯瑟琳教堂，希腊，萨洛尼卡，约公元1280年。

们一组一组变得越来越具有戏剧性。从正面看去，建筑变得越来越狭窄，越来越陡直。墙壁与鼓座连拱廊日益缩简为重叠的拱。有节奏弯曲的屋檐和富于变化的砖的图案，装饰着教堂的外墙。

位于萨洛尼卡——它在等级上仅次于君士坦丁堡——的圣凯瑟琳教堂（图12-30），展示了中期拜占庭建筑风格在巴列奥略时代所产生的所有变化。它的平面，有中央穹顶和四个壁角各有一个附加穹顶的带雕刻的十字架。其外观表现为穹顶和浅覆顶的鼓座，中央鼓座在其他鼓座的基础上高出一层。因此教堂从直线的基础开始，上升到上层结构的圆筒状空间，在中央穹顶的顶点处会合，形成一种垂直的层次节奏。活泼的有装饰图案的外观，其间错落着带边框的拱、壁龛和圆齿状屋檐。墙壁与各种开口、垂直的线面、半圆和圆柱形之间的交替与重复，在这无数微妙的和谐间，产生了生气勃勃的律动。早期拜占庭建筑内部空间表面与细部的复杂性特点，在晚期拜占庭建筑的外观上突然得以爆发。

## 绘 画

### 复兴与救赎

一种新的创造性力量，在晚期拜占庭的绘画中也突然得以爆发。艺术家们在壁画与圣像画方面所创作的杰作，完全可以与早期拜占庭时期相媲美。乔拉的基督教堂（Church of Christ in Chora，现为卡里耶博物馆 [Kariye Museum]，此前为卡里耶清真寺）坐落在君士坦丁堡，在它的第二门廊（parekklesion）

（侧面教堂，在这里为用于殡葬的礼拜堂）半圆室中的一幅湿壁画（图12-31），是稍早的威尼斯圣马可教堂中基督复活的题材（图12-23）的令人瞩目的翻版。在这里，复活的基督位于画面中央，描绘人类必然死亡、基督对人类的救赎和圣母马利亚代为求情的主题，对于这个用于殡葬的礼拜堂，是很切题的。

就像圣马可教堂的版本一样，基督将撒旦和地狱所有的枷锁与钥匙轻蔑地踏在脚下，将亚当与夏娃从坟墓中拯救出来。正在左侧旁观的是施洗者约翰、大卫王和所罗门王。在右侧的是《旧约》中那些正直的人（他们是由《新约》中的第一位殉道者圣司提反 [Saint Stephen] 所引导）。然而，与圣马可教堂同一题材的版本相比较，还是显示出在构图、表现方式与人物风格上的显著差异。基督并没有背负十字架，而是出现在明亮的圣光之中。形式上的对称性得以回归：基督位于中央，他的姿势和目光完全是朝向前方的，他的双手没有抓着十字架，而是公平地伸给亚当和夏娃。不同于圣马可教堂镶嵌画的粗糙和令人痛苦的笨拙，这些姿态是轻盈而流畅的。所有焦虑的张力都被去除了，那些柔软的姿态是用芭蕾般的优雅来处理的。这些人物都漂浮在一种神圣的境界里，这里是无限的、没有物质质量或阴影投射体积的空间。从这些样式化的人物和有着微妙差异的色调中，可以看到同样的光滑和轻盈。圣马可教堂版本中对衣物呈锐利尖角的描绘，在这以古典错觉主义传统为特征的对衣物的流畅描绘中，得以回归。

### 灵魂世界的艺术

将卡里耶的《复活》与圣马可教堂里的同一题材作品相比较，再与埃及西奈山圣凯瑟琳修道院的镶嵌画《基督变容》（图12-13）进行比较，是非常有益的。这种比较，是将拜占庭



12-31 复活，土耳其，君士坦丁堡（伊斯坦布尔），乔拉的基督教堂（现为卡里耶博物馆）（第二门廊）半圆室湿壁画，约公元1310—1320年。

艺术三个伟大时期的杰出作品进行比较。尽管它们在风格和表现方式上明显不同，但三者都展示了本质上的保守主义，这决定了圣像学、构图、人物形象与面部类型、身体姿态，以及空间与体积的描绘，就像人类的形象与衣物一样。就其整个历史来看，拜占庭艺术一直在不停地回到它的祖先——在查士丁尼时代被变形的希腊罗马错觉主义。就像他们的东正教，拜占庭的艺术家对任何真实的变革都表示怀疑，特别是那些从外界进入拜占庭文化圈的东西。他们用一种表现精神世界持久不变和样式化的模式来描画偶像。拜占庭艺术，并不像关心它永恒之神的偶像化起源那样关心对物质世界的系统化观察。

拜占庭的精神性，或许能在圣像画中最充分地感受到。在晚期拜占庭时代，早期拜占庭用来将教堂祭坛与其他区域分割开来的低矮屏障，已发展成为一种圣障（站立的圣像），一种带门的高高屏风。就像它的名称那样，圣障支撑着层层排列的用来祷告的圣像，在君士坦丁堡和日益缩小的拜占庭帝国全境，那些圣像又开始大量制作。

一个著名的例子，是因为用精美蚀刻的银箔装饰背景而闻名的蛋彩画人物——作为灵魂救世主的基督（图12-32），它标明的创作年代是14世纪初期。它出自马其顿奥里德的圣克莱门特教堂（church of Saint Clement at Ohrid），许多晚期拜占庭时期从首都进口的圣像在此得到了很好的保存。这位奥里德

的基督，与拜占庭艺术的保守主义本质上是一致的，它所追随的是最早可以追溯到西奈山修道院的圣像学与风格化传统。艺术家所选择的不仅仅是左手持一本珠宝装饰的《圣经》，而右手作祝福手势的标准救世主表现方法，而且，描绘的方式也采用了拜占庭帝国所熟悉的折衷主义风格。特别值得注意的是两种风格的并置：基督完全样式化的头部与颈部，显露出拜占庭画家的希腊罗马传统；至于基督衣服的概念化线性衣褶，看起来不像是穿在人物身上，而更像是被放置在他的身前。

### 偶像的炫耀

在晚期拜占庭时期，那些圣像被描绘在木板的两面，因为它们准备抬在游行队伍中的。它们被放置在教堂里，镶嵌在圣障上，被树立着展示，以便礼拜者从两边都能看到它。奥里德的基督圣像，在它背面描绘的是十字架上的基督。另一件出自圣克莱门特的双面圣像，同样是从君士坦丁堡进口的，在它正面描绘的是圣母马利亚，与作为灵魂救世主的基督相对应。《天使报喜》（图12-33）是它背面描绘的主题，带着一种富有天国权威的姿势，天使长加百列向马利亚宣布，她将成为上帝之母。她以一种传递出惊讶与接受的简单姿势做出回应。无论是人物的姿势，还是态度，都重新回归传统。就像高度简化的建筑上的小道具一样，它们在拜占庭艺术中有着悠久的历史。



12-32 作为灵魂救世主的基督，马其顿，奥里德，出自圣克莱门特教堂的圣像，公元14世纪早期，板上蛋彩、亚麻与银，92.13 × 67.35厘米，奥里德，圣克莱门特圣像画廊。

天使长高高的、典雅的体态，他分腿站立动作的平滑节奏，以及衣褶的描绘与样式，都显示出与卡里耶（图12-31）壁画中的基督在风格上极其密切的血缘关系。二者都充分说明了大都市君士坦丁堡具有高度艺术成就的叙事性艺术在古巴尔干地区的复兴。

### 一位大师级的俄罗斯圣像画家

在俄罗斯，圣像画的繁荣长达数世纪之久，它延长了这种艺术风格的生命，令其在拜占庭帝国于公元1453年崩溃很久之后，仍能够得以延续。俄罗斯绘画通常具有强烈的图案、坚实的线条和对比强烈的色彩。这一切都是为了使礼拜者在教堂里，那些圣像在摇曳的烛光和缭绕的烟雾中容易辨认。对有些艺术史家来说，俄罗斯绘画在安德烈·鲁布廖夫（Andrei Rubljev, 约1370—1430）的作品中达到了巅峰。他描绘三位《旧约》中的天使向亚伯拉罕显现的作品（图12-34），有着强大的精神力量，同时也是一件微妙的线条与浓烈而鲜艳的色彩完美结合而无法超越的杰作。这些天使在基督教思想中，被解释为基督道成肉身后圣三位一体的先兆。画面中，他们环坐在一张桌子周围，每人头顶一轮圣光，背后长着弯曲成弧形的双翼，三者的形象几乎完全相同，只是因为外衣的不同颜色才区别开来。



12-33 天使报喜，马其顿，奥里德。出自圣克莱门特教堂的双面圣像画的反面，公元14世纪早期。板上蛋彩与亚麻，92.1 x 68厘米。奥里德，圣克莱门特圣像画廊。



12-34 鲁布廖夫，三位天使（旧约中的圣三位一体），约公元1410年。板上蛋彩，142.32 x 114.36厘米。莫斯科特列恰可夫画廊。

这些灵动线条所刻画的衣袍皱褶，衬托出人物平静从容的风度。颜色规划出形态，并且因为互补色的并置而使效果变得更加强烈。例如，在画面中间相辉映的强烈蓝色与绿色，在暗红色外衣和镀金的橙黄色双翼衬托下，显得分外夺目。左侧人物橙色的外衣上，最为醒目的是杂有乳白的蓝绿色。这种未经调和的色彩的饱和、灿烂与纯粹所形成的和谐，是鲁布廖夫风格的鲜明特征。

## 奢侈品艺术

### 神父法衣上的上帝与皇帝

在拜占庭，其他的艺术形式在一座教堂的内部也都扮演了不可或缺的角色：雕刻与丰富的圣障金属制品，被珍贵的金属和宝石装饰起来以框住画面；锻造精美、微微闪烁着光芒的蜡烛架和枝状大烛台；黄金和象牙装饰，并镶嵌着宝石和珉琅的书籍；还有十字架，权杖，法器，以及宗教游行时所用的幌子。每种物品都以极其丰富的肌理和色彩，共同营造出拜占庭教堂的整体氛围。在这些华丽耀眼而了无生气的财宝中，庄重的教士穿着华美的带有刺绣和宝石装饰的法衣，集合起来参加东正教的礼拜仪式，更进一步强化了这视觉的盛宴。

幸运的是，在俄罗斯经过数世纪的政治与社会剧变之后，一些法衣被虔诚地保存下来。其中一件即所谓“大法衣”（“large





12-35 弗提乌斯的大法衣，约公元1417年。用金、银线刺绣的缎子和用珍珠装饰的丝绸，长约134.7厘米。莫斯科，克里姆林宫军械库博物馆。

sakkos”，一件华丽的“小法衣”也保存下来)或称之为弗提乌斯(Photius)——15世纪早期的俄罗斯(东正教主教)教长——的长罩衫(图12-35)。在此，它可以代表整个“非主流艺术”的分支，并能使读者认识到，如果叙述这个时代的艺术，仅仅局限于那些重要的绘画、雕刻和建筑作品，那这历史该是多么的不完整!

弗提乌斯的缎子法衣用金、银线刺绣而成，彩色丝绸上的轮廓线是以珍珠连缀而成的。众多宗教和世俗人物出现在直线形、L形、十字形和圆形的框格内，令人眼花缭乱。耶稣十字架上受难的图像统治着前面的中心位置，它的下面是耶稣的复活。周围是各种东正教节日和圣徒，也有出自《旧约》的情景，包括亚伯拉罕的献祭，在这里，它与基督在十字架上的受难联系在一起，就像早期基督教时代一样。同样也描绘有莫斯科大公(Grand Prince of Moscow)瓦西里·迪米特里耶维奇(Vasily Dimitrievich)，他的妻子索菲亚·维托弗托夫娜(Sophia Vitovtovna，用俄文标记出来)，也包括未来的皇帝约翰八世巴列奥略(John VIII Palaeologus，1425-1448年在位)和妻子安娜·瓦西里耶夫娜(Anna Vasilyevna，以希腊语标记名字)。在约翰旁边的是弗提乌斯，“基辅与全俄罗斯的教长”

(“Metropolitan of Kiev and all Russia”)。制作这件法衣的时间，最可能是在1416年约翰结婚到1418年安娜·瓦西里耶夫娜去世之间。这对夫妇可能是将这件法衣作为礼物赠送给弗提乌斯。他们在15世纪的俄罗斯，就像6世纪拉文纳的拜占庭统治者一样，是作为上帝在人间的代理人，加入到神职人员中，来参加基督教会礼拜仪式的庆典。

### 第三罗马

在弗提乌斯第一次穿上他的法衣之后的三分之一世纪，君士坦丁堡陷落于奥斯曼土耳其人之手，从此再也没能收复。随着拜占庭帝国的灭亡，俄罗斯变成了自封的继承人和抗击异教徒的基督教世界的捍卫者。沙皇(tsar，这一单词来自于caesar[凯撒])政府宣称：“由于旧罗马早已死亡，并且因为第二罗马，即君士坦丁堡，现在已经陷落于邪恶的土耳其人之手，你的王国，哦，虔诚的沙皇，就是第三罗马……两个罗马已经灭亡，但第三个却依然耸立，而且绝对不会再有下一个。”罗马，拜占庭，俄罗斯——旧罗马、新罗马和第三罗马的凯撒们的世界，是绵延连续的统一体，它们的艺术变革是缓慢的，而那古老的传统从未真正死亡。



公元600年	公元700年	公元800年	公元900年	公元1000年
叙利亚和伊拉克	倭马亚哈里发	阿巴斯哈里发		
西班牙		倭马亚哈里发		
伊朗和中亚			萨曼尼德王朝	
埃及			法蒂玛王朝	
土耳其				
印度				



岩石清真寺穹顶  
耶路撒冷，公元687—692年



鸟形水壶  
苏莱曼，公元796年



大清真寺宣礼塔  
萨迈拉，公元848—852年



米哈拉布穹顶  
科尔多瓦，大清真寺，  
公元961—965年

穆罕默德诞生于麦加，公元570年	穆斯林进入西班牙，公元711年	法蒂玛王朝建立，公元909年
穆罕默德首次受神召示，公元610年	查理·马特在普瓦蒂埃击败穆斯林，公元732年	法蒂玛修建开罗，公元969年
穆罕默德的逃亡（麦地那），公元622年	阿巴斯哈里发建立，公元750年	倭马亚哈里发在西班牙亡朝，公元1031年
穆罕默德死于麦地那，公元632年	倭马亚哈里发在西班牙建立，公元756年	
穆斯林攻占耶路撒冷，公元638年	阿巴斯修建巴格达，公元762年	
穆斯林统治埃及，公元642年	萨曼尼德王朝建立，公元819年	
倭马亚哈里发建立，公元661年		

# 第 13 章

## 穆罕默德与穆斯林： 伊斯兰教艺术

MUHAMMAD AND THE MUSLIMS  
ISLAMIC ART

公元1100年	公元1200年	公元1300年	公元1400年	公元1500年	公元1600年
塞尔柱王朝		纳萨瑞德王朝		帖木儿王朝	
塞尔柱王朝		马姆鲁克王朝		萨法韦德王朝	
		奥斯曼帝国			
				莫卧儿王朝	



伊斯法罕大清真寺  
始建于公元11世纪晚期



苏丹哈桑清真寺与穆斯林学院  
开罗，始建于公元1356年



阿尔达比勒地毯  
卡斯汉的玛基苏德，公元1540年



泰姬陵  
阿格拉，公元1632—1647年

塞尔柱王朝在伊朗建立，公元1038年  
十字军首次攻占耶路撒冷，公元1099年

纳萨瑞德王朝在格拉纳达建立，公元1230年  
马姆鲁克王朝在埃及建立，公元1250年  
蒙古攻陷巴格达，公元1258年  
奥斯曼帝国建立，公元1281年

奥斯曼攻占伊斯坦布尔，公元1453年  
格拉纳达被基督徒占领，公元1492年  
萨法韦德王朝在伊朗建立，公元1501年  
莫卧儿王朝在印度建立，公元1526年  
奥斯曼攻占巴格达，公元1534年

## 宗教与神话

### 穆罕默德和伊斯兰教

穆罕默德作为伊斯兰教的创始人，被尊为伊斯兰教的先知。他是一个地道的阿拉伯半岛西海岸上的麦加人。约公元570年，穆罕默德降生在一个与以赛玛利有历史渊源的家庭。作为希伯来人先知亚伯拉罕的儿子，穆罕默德也是伟大的阿拉伯沙漠商队中的一员。当穆罕默德被赋予灵感成为先知的时候，其他的阿拉伯人正处于一个多神教信仰的状态下。穆罕默德所传之教属于一神教，此神即安拉。他自公元610年开始接受安拉的启示信奉伊斯兰教，信徒们要宣誓入教，而且意志也要服从于安拉的意志，这就是穆斯林。在阿拉伯人之中反对穆罕默德的呼声不断增多，迫使这位先知和其不断增多的信徒们不得不逃离麦加，最终落脚在一个荒废的绿洲麦地那（“先知之城”）。伊斯兰教以这次公元622年的逃亡，即我们所知的移民作为其记年的开始。（穆斯林这种记年方式与基督教以基督诞生为始作为记年的元年，以及罗马人用公元前753年，战神之子罗穆乐斯建造罗马城为始一样。然而，在伊斯兰教的历法中，一年有十二个太阴月，共354天。这种历法与公元历法的转换并不是简单地加进622年就可以换算的。）差不多八年之后，即公元630年，穆罕默德带着一支十万人的军队重返麦加城。他不仅控制了这座城市，将全城人口变为伊斯兰教徒，而且破坏了所有的异教偶像。惟一得以幸存的是被他当作伊斯兰世界象征的一座收藏了偶像的圣堂（Kaaba，在阿拉伯语中意为“立方体”）。阿拉伯人将此圣堂与亚伯拉罕和以赛玛利的时代相联系，成为犹太人和阿拉伯人的共同祖先。穆罕默德于公元632年在麦地那去世。

伊斯兰教义的核心即对安拉意志的接受和服从。教规广义上还包括对生活的规定。这些规定来自于在穆罕默德生前的启示录。所有这些已被记录在《古兰经》（Quran）中，并被穆斯林的统治者尤瑟曼（Uthman）编成法典（公元644—656年）。“古兰经”意为“叙述”——讲述的是从公元610年七大天使之首的加百列对穆罕默德的指示到“以安拉名义叙述”。《古兰经》共由114个诗章组成。

信奉安拉的穆斯林都首先要遵守伊斯兰教的五条义务。除此

之外，为表忠诚，信徒还必须每日在面朝麦加的方向祈祷五次；施舍穷人；在规定的斋月期间斋戒；而且在有生之年——如果可能——前往麦加朝圣一次。伊斯兰教对信徒穆斯林的指导不仅来自于《古兰经》，而且还有穆罕默德的圣迹。伊斯兰教教规中所收集的具有模范性的先知道德圣言和奇闻轶事，是《古兰经》经的一种补充，这也为信徒提供了在日常伦理问题上的指导。而天堂即是伊斯兰教对其信徒穆斯林忠诚的赏赐。

伊斯兰教和犹太教、基督教有着许多相似的地方。而其追随者们也把伊斯兰教当作是一种继续和完成，甚至在某种意义上，视其为对其他伟大的一神教的革新。除了信仰一神之外，伊斯兰教还有着自己严格的伦理标准和对偶像崇拜的憎恨，并且结合了《旧约》中的许多教义以及《新约》中的许多福音。亚当、亚伯拉罕、摩西和耶稣也被奉为在穆罕默德之前的先知。在安拉到来之前，穆罕默德是这之中最后一位，也是最好的一位先知。穆罕默德没有像耶稣那样宣称自己是神，而且他也没有圣迹。然而，他是上帝的使者，是犹太教中较为纯洁和完美的信徒。伊斯兰教在组织形式上的简单也不同于犹太教和基督教。穆斯林信徒可直接向上帝祷告，不需要任何诸如拉比（犹太人的学者）、牧师或是圣徒的中间引导阶层。

伊斯兰教，正如穆罕默德对其的定义，其对宗教性与世俗权威结合的统一甚至比拜占庭时期更加厉害。穆罕默德建立了一个新的社会秩序，以此取代了阿拉伯人原来那种分散的部落。毫无疑问，他的这种方式是受到君主统治的影响。他不仅是伊斯兰教的世俗统治者，同时他也控制着信徒们的精神世界。穆罕默德死后的继承者哈里发（阿拉伯语中意为“继承者”）延续了其政教合一的惯例。但穆斯林在世俗权威上的合法性被分开了。作为伊斯兰教分支之一的什叶派，他们的教徒只承认先知穆罕默德的女儿法蒂玛，她的惟一孩子和她的丈夫的后裔才有在政治和宗教上对伊斯兰教的领导资格。与此不同的是，逊尼派不仅认可与穆罕默德没有血缘关系的第一位追随者具有对伊斯兰教的政教统治权，而且也接受通过选举方式或是王朝更替原则产生的伊斯兰教的领导。

## 伊斯兰教的起源

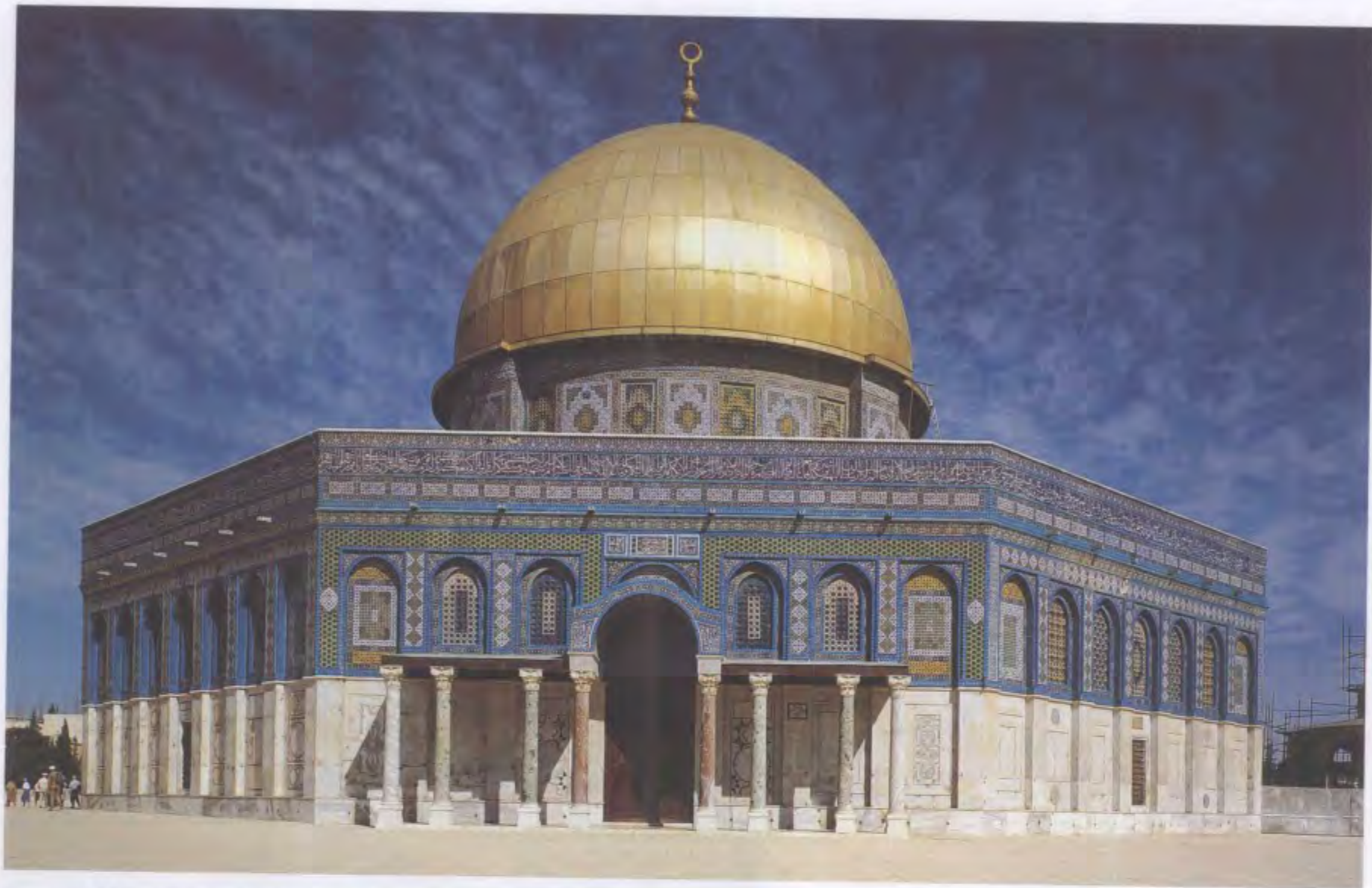
### 阿拉伯半岛以外

公元7世纪初期，伊斯兰教（阿拉伯语意为“对上帝的服从”）在阿拉伯半岛崛起（见“穆罕默德和伊斯兰教”，本页上），随之迅速兴起的便是具有伊斯兰教传统特色的艺术和建筑。从

古时候起，阿拉伯民族就在广大的阿拉伯沙漠的荒地和绿洲中进行游牧和商贸活动，并且在海岸地带定居下来，统治了这块土地。伊斯兰教兴起之时，阿拉伯人的周边即为拜占庭帝国和波斯帝国。

然而在不过一百多年的时间里，曾经受控于拜占庭帝国的地中海，已成为了伊斯兰教势力范围的一个内湖。而且伊斯兰教的军队还征服了波斯帝国所渴望的具有统治和影响力的中东地区。

伊斯兰教的迅速崛起和壮大堪称是世界历史中的一个奇迹。到公元640年，穆斯林战士已经将叙利亚共和国、巴勒斯坦和伊



13-1 岩石清真寺，耶路撒冷，公元687-692年。

拉克变为了伊斯兰教的势力范围。公元642年，拜占庭军队对亚历山大大帝的背弃，成为了穆斯林征服下游（北方的）埃及的标志。在公元651年，伊朗也被征服，结束了萨珊王朝四百多年的统治（见第2章）。到公元710年，一支穆斯林军队在践踏了北非的所有地区后，穿越了直布罗陀海峡，向西班牙挺进。而公元711年穆斯林在西班牙南部的赫雷斯—德拉弗龙特拉的胜利，似乎打开了穆斯林通向整个欧洲西部的大门。公元732年，穆斯林军队已向北行进到了法兰西的波地亚。在那里，穆斯林军队受到了由查尔斯，即查理曼大帝的祖父所领导的法兰克军队的成功阻截（见第16章）。虽然穆斯林军队仍继续袭击法国，但他们已无法将自己的势力范围扩大到法—西边境的比利牛斯山脉以外的地区。然而伊斯兰统治者科多巴在西班牙的统治却持续繁荣到1031年，直至1492年，才被来自西伯利亚半岛的力量所终结。也就是这一年，格兰纳达的穆斯林力量才不敌赞助了哥伦布“发现新世界”航行的费迪南君主和伊丽莎白皇后。阿拉伯人统治了北非，即马格布里布或称西部的阿拉伯。而在东部，穆斯林已于公元751年将其势力范围扩大到了印度河，其扩张的进程仅仅只在安那托利亚受到了来自拜占庭顽固抵抗力量的一点小小的阻碍。穆斯林军队这种势如破竹的军事扩张给处于不断萎缩的拜占庭帝国以巨大的压力，并最终导致了其在公元1453年的瓦解。也就是同一年，土耳其帝国征服了君士坦丁堡（见第12章）。

从阿拉伯半岛到印度，再到北非和西班牙，伊斯兰教这种

势如破竹的大范围的扫荡扩张，并不单单因为其军队的力量。这种压制了长达数世纪之久的原始征服欲所带来的结果，只能被归结为伊斯兰教的宗教本性，以及它对数以百万计的皈依者的要求。作为今日世界伟大宗教之一，伊斯兰教的信徒遍及所有的大陆，而且其复杂诡辩的文明也具有世界范围内深远的影响力。对于亚里斯多德和其他古希腊先贤的阿拉伯语翻译，也在12、13世纪成为西方基督教学者研究的“显学”（见第18章）。阿拉伯语那种自然的抒情性和诗般的描述性，给法国早期的行吟诗人以灵感。而阿拉伯学者在算术和代数学方面打下的基础，以及他们在天文、医药和自然科学领域方面的贡献，早已给西方世界带去了持久的深远影响。

## 早期伊斯兰教艺术

在伊斯兰历史的早期，其政治和文化的中心是古代美索不达米亚肥沃的新月。从苏美尔人到萨珊王朝，这片新月状的可耕种地带遍布着令人印象深刻的早期文化遗迹（见第2章）。面对阿拉伯人征服的广大版图，大马士革（今叙利亚共和国的首都）或巴格达（今伊拉克的首都）的哈里发以省为单位来任命管理者。

这些被任命的管理者最后则通过在各自的领地上建立朝代

13-2 岩石清真寺内部，耶路撒冷，公元687-692年。



和省级行政区而获得了相对的独立。例如，倭马亚王朝对叙利亚（公元661-749年）和西班牙（公元756-1031年）的统治；阿拔斯王朝在伊拉克的统治（公元749-1258年，945年后在很大程度上为有名无实的统治）；以及法蒂玛王朝对埃及的统治（公元909-1171年）等等。尽管《古兰经》的教义反对物质的奢侈，主张关注世间的愉悦，但伊斯兰教的统治者却常常以奢侈之物来展现其巨大的财富实力和至高的权力。并且，他们和其前辈与后继者一样，都是当时宏伟建筑的建立者。

## 建 筑

### 伊斯兰教在耶路撒冷的成功

伊斯兰艺术在建筑上所取得的第一个伟大成功就是耶路撒冷的建设，它被穆斯林于公元638年从拜占庭手中夺来。公元687年到692年，倭马亚的哈里发阿卜杜拉马立基（公元685-705年）建造了岩石穹顶（图13-1）。这个建筑具有纪念碑性质，是对伊斯兰圣战胜利的献礼。穆斯林信徒相信这个建筑中所保存的岩石（图13-2），印证了《古兰经》第17章中的一段记载：穆罕默德在一次夜行中升入天堂。这座建筑所竖立的位置既是

传统意义上认为亚当被埋葬的地方，也是亚伯拉罕准备向艾萨克献祭的地方；同时，也是罗马人在公元70年毁坏所罗门神庙的地方。岩石穹顶不仅成为伊斯兰教来到这座城市的象征，而且对于犹太教和基督教也同样神圣。这座建筑在一块巨大的平台，即从通常所说的“神圣的土地”上拔地而起。时至今日，这座圣城的天空仍在其笼罩之下。

因为伊斯兰教吸取了犹太教和基督教的许多教义，因此，建筑师和艺术家也参照借鉴了不少来自于拜占庭和中东在设计、建筑和装饰方面的元素，并且一直沿用到今天。在基础设计上，岩石穹顶的八角形穹顶与拉文纳的圣维他教堂相似，很可能是受到附近的一座基督教纪念碑的启发。这座纪念碑是一座圆形圣墓，堪称君士坦丁在公元4世纪的伟大创举。这座圆形的建筑和与其大略同时代的君士坦丁女儿的坟墓，即现在位于罗马的圣康斯坦察教堂（图11-9、11-10）有着相似之处，因此也给君士坦丁家族的后人带来了麻烦。岩石穹顶属于穹顶式建筑中的一种，圆顶为双层木制结构，然而此结构的穹顶，横截面直径却有18米左右，顶高达23米。这种对空间的驾驭减轻了八角形构造功能对于地基的压力，给人以上升感的宏伟建筑，创造出了一种比其后的罗马和拜占庭圆顶建筑结构更为居高临下的空间效果（图11-10、12-3）。但单看这些穹顶的外侧面轮廓时，它们就显得不那么醒目了。主要的穹形塔属于典型的伊



13-3 大清真寺，叙利亚大马士革，公元706—715年。

伊斯兰建筑形式，与其后的尖塔，一直成为识别伊斯兰建筑的参照。

建筑物的外部多已被修复。公元16世纪以及稍晚的瓷砖工艺取代了最初的马赛克镶嵌工艺。以样式鲜活、色彩鲜艳的装饰图案来包裹墙壁，就像给墙壁围上了一件纺织品的装饰，是一种典型的伊斯兰风格。很明显，这区别于拜占庭的砖砌工艺，希腊罗马的侧面雕刻装饰工艺。这个建筑内部富丽的马赛克镶嵌装饰图案被保存下来(图13-2)，通过它就不难想像出以前这



13-4 大清真寺拱廊上的镶嵌画，局部。叙利亚大马士革，公元706—715年。

座建筑的外墙装饰的富丽程度。伊斯兰的建筑装饰并没有对里外做很明显的区分，这座瑰丽的建筑从里到外，以其表面无限多变的装饰深深吸引着公众的目光。

### 为新都营建的清真寺

公元661年，倭马亚王朝从麦加迁都到大马士革，在那里，阿卜杜拉马立基的儿子，即哈里发瓦利德（公元705—715年）建造了一个全新的清真寺。营造这座清真寺是为了适应穆斯林日益壮大的人口，而建造的地点，就是原来一个拜占庭教堂的所在地（从前罗马人的神庙）。倭马亚王朝将原来的教堂摧毁，但是保留了原来罗马人圈地时的外围墙用作新建筑的基础。和岩石穹顶一样，这座大马士革伟大的清真寺（图13-3）与希腊罗马的和东部早期基督教的建筑都有着密切关系。

这座清真寺的庭院以古罗马水渠的拱廊来划分，而用于建构的石块和圆柱是瓦利德从他摧毁的罗马和早期基督教建筑物中掠夺来的。清真寺的尖塔，有两个位于南角，一个挨着北边的围栏——这应该是在伊斯兰世界中出现的最早的尖塔结构——而这实际是来自于对先前罗马广场上的塔的改造。壮观的祈祷大厅（位于所示图的左边）位于此庭院的右面（面朝圣城麦加）。古典式的三角墙和拜占庭式的拱门把入口的正面装扮得高贵华丽。这种类似于古罗马广场神庙一样的（图10-9、10-10）正面朝向庭院的设计，一直贯穿于伊斯兰清真寺的建筑体系中。大马士革清真寺综合了多种不同的文化元素，成为一个梦幻般的建筑实体。这其中包括伊斯兰独具特色的米哈拉布（意译为“祭坛”或“壁龛”，指清真寺正殿纵深处墙正中间指示麦加方向的小拱门或小阁），米哈拉布圆顶和敏拜尔，敏拜楼（指清真寺殿内的宣教台，形如楼梯）以及尖塔（见“伊斯兰教清真寺”，第364页）。

大清真寺的整个内墙用一圈马赛克镶嵌图案装饰（图13-4）。如所示，这个在拱廊上装饰的小亭，如花瓣般的屋顶侧面是用贝壳装饰，而这些贝壳的排列，则是按照符合建筑结构的

## 伊斯兰教清真寺

伊斯兰教的宗教建筑与其穆斯林的祈祷有着很紧密的联系，这被当作所有穆斯林信徒的一条义务记载在《古兰经》中。祈祷作为一个个人行为，既没有特定的仪式规范，也不需要特殊的场所。对于所有穆斯林信徒而言，重要的是“正向”（qibla），即祈祷时的方向（面朝圣城麦加）。但是当穆斯林信徒将这种祈祷变为一种简单的仪式后，它不可避免地就成为一种公共行为。每周五的安息日，穆斯林信徒们都会在这天的正午祷告。地点大概在先知位于麦地那的房子里。穆罕默德的房子主要特征是一个大的正方形的广场和南北两个“祖拉”（zullahs）或被遮蔽的区域。这两个“祖拉”由茅草覆盖的屋顶组成，这些屋顶按照棕榈叶的中线来排列。南面的比较宽敞，是由双层的中继线搭成，象征着正向。在这些公共集会中，阿訇或是祷告的主持站在一个被称作“伊玛”的布道台上，临着正向墙，宣读“呼图白”（khutba）其中的内容包括训诫和对于教主的忠贞。呼图白因此象征着一种长久的权威，这正是它在礼拜中所起的作用。

这些特征成为所有伊斯兰教清真寺的标准（从阿拉伯的用于行礼的伊斯兰寺院开始），为期五天的虔诚的集体祷告在这些寺院进行。或称星期五清真寺（masjid-i jami，也称为公共集会或是主要的清真寺），在理想上是足够容纳整个穆斯林社团在星期五中午那天祷告和呼图白。不论是传统的清真寺还是礼拜五的清真寺，都有一个非常重要的特征，即米哈拉布（mihrab）。这是一个半圆的独立小空间，设置在正向墙（图13-9）。通常，穹顶高于其他部位，位于其前，位置引人注目（图13-3、13-9、13-14）。这个独立小空间一般都由雕像所环绕，这是一种常见的希腊罗马式的建筑特征。但是在伊斯兰建筑中，其起源、意图和意义仍在讨论之中。一些学者认为米哈拉布可能源于对一个地方的尊敬，这个地方就是先知在麦地那的屋中支

持公共祷告时所站的地方。如果是这样，那么米哈拉布就是一种具有宗教意味的纪念馆，米哈拉布也有可能象征着通向天堂的大门。

在一些清真寺中，米哈拉布之前有一个被遮蔽的区域，叫做马格苏拉（maqsura）。这个区域通常是保留给统治者或是他的代表，并在形式上经过相当精细的制作（图13-13）。许多清真寺，包括在大马士革的较早的大清真寺（图13-3），也有一个或多个宣礼塔（minaret）（图13-3、13-10、13-21）。这些宣礼塔是报告祷告时刻的人（传令者）在祷告时对信徒们传令用的。早期清真寺的特征，通常是有有一个多柱门厅和一个被许多圆柱支撑的有房顶的祈祷厅（图13-9、13-12）。之后在对早期清真寺的变化上，包括了一种有着四个壁龛（iwans，拱状呈直角的凹陷）的清真寺。这四个壁龛分布于此清真寺庭院的每一边。并且，在主要的清真寺的设计中包括了一个独立的，以穹顶式屋顶覆盖的内部空间（图13-21至13-23），这就像拜占庭教堂中的设计（见第12章）。

尽管有种较明确的说法，认为清真寺是先知在麦地那的房子，但是仍有许多关于清真寺起源的争论。一旦穆斯林教徒在其征服的领土上扎下根来，就会开始兴建这种大尺度的建筑，这或许是一种自我激励。这种为了彰显权力而创造视觉证据的行为，像是为了要在体量和壮观程度上超过之前的异教徒。今天，世界各地仍继续兴建清真寺，虽然在设计和细节上有着各种各样的变化（图15-7，在之后关于非洲艺术的章节中，将讨论一个用砖坯和木头建成的清真寺），而且在穆罕默德的年代也没有利用现代建筑的技术和材料。但是，伊斯兰清真寺的核心特征都没有发生变化，回教清真寺的必要特征是不变的。所有的清真寺，无论在何处建造，无论设计是怎样，它们都得朝向圣城麦加。而且，教徒祷告时都面向米哈拉布所在的正向墙。

## 马赛克

古典透视法安排的。像其建筑设计一样，这种马赛克的装饰图案也和罗马、早期基督教和拜占庭艺术有着很深的渊源。的确，一些证据表明，大清真寺的马赛克图案是拜占庭的镶嵌细工师的杰作。很明显，在古罗马、早期基督教和拜占庭的装饰中，我们常见到由神庙、房屋、绿树和河流共同构成了一种以程式化划分的图示，人或是动物的图像均不出现在图示或是装饰空间中。这一特点同样符合大清真寺和早期的岩石圆顶（图13-2）中的马赛克装饰。以伊斯兰教的传统，在神圣的地方对于任何种类的动物形象的再现都是被禁止的。在大马士革的马赛克装饰图案中，世界被呈现成一种悬于海市蜃楼中的金色。

而事实上，不论是什么宗教，这种奢华的图像和装饰，的

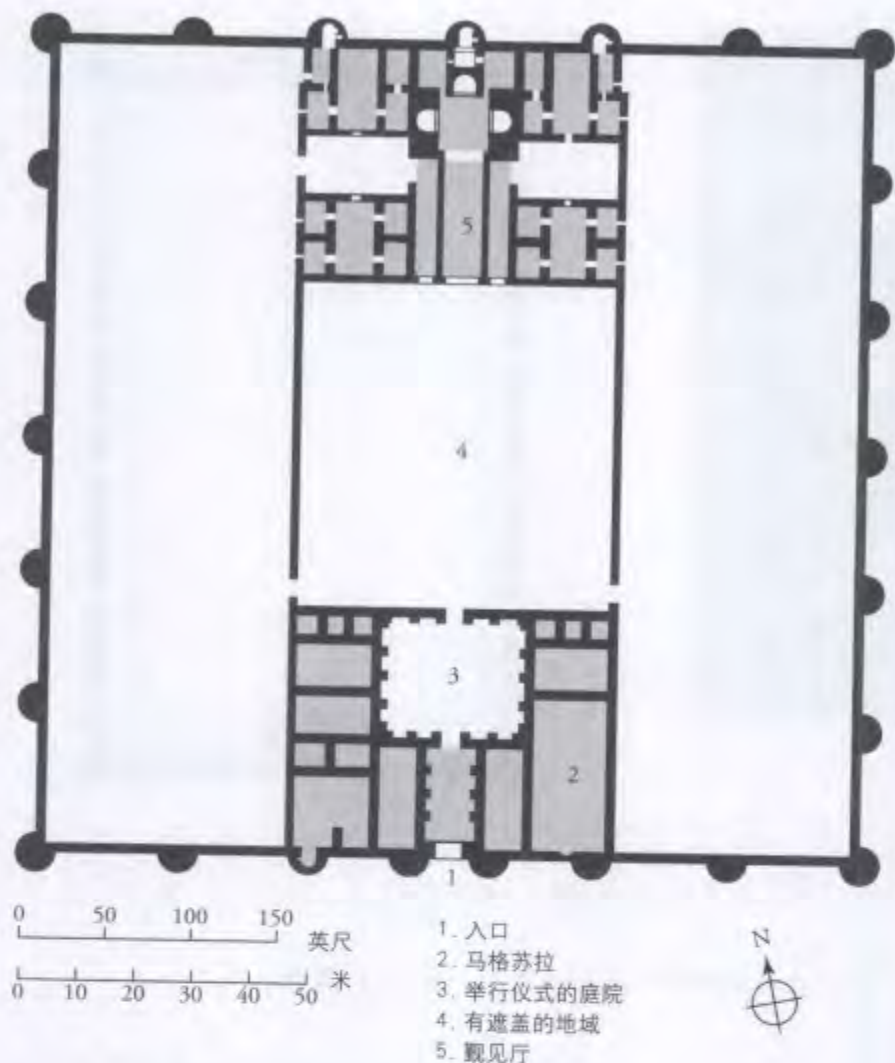
确营造了让人感觉神秘莫测的氛围。在这种氛围下，创造出的视觉上的天堂奇景与精神导向中的天堂产生了共鸣。

### 倭马亚王朝的沙漠宫殿

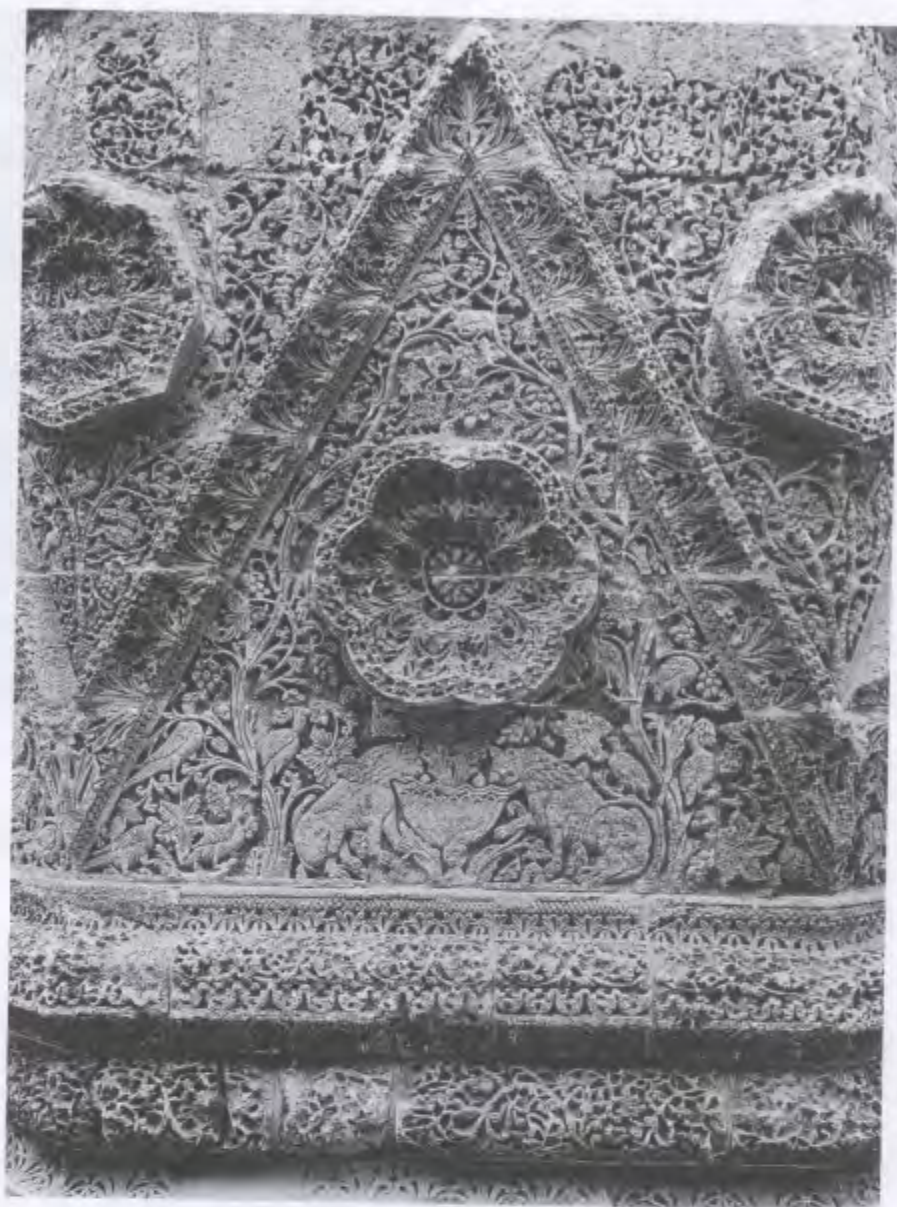
大马士革的倭马亚王朝统治者在其广阔的领土上建造了很多的宏伟住宅。那些田园中的宫殿并不仅仅是为了躲避城市的拥挤、噪音和疾病，它们似乎是为了在被征服的土地上发展农业而服务的，也很可能是当作狩猎后的休息的地方。除此之外，伊斯兰的宫殿还象征着一种在被占领土和世袭土地上的权威。同时，也是其拥有者炫耀财富的一种方式。

尽管事实上建于约旦马沙塔沙漠中的倭马亚宫殿（图13-5





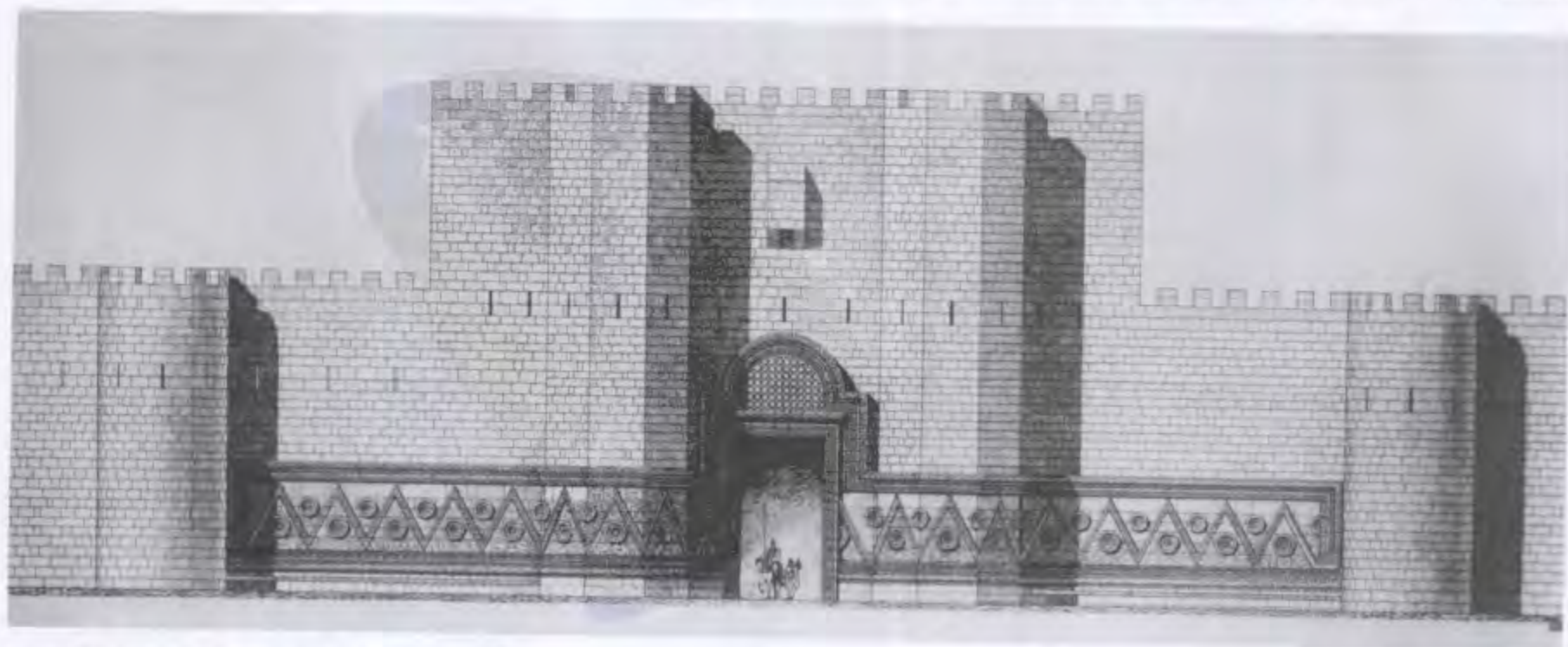
13-5 倭马亚宫平面图，约旦马沙塔，公元740-750年。



13-6 倭马亚宫壁饰局部，约旦马沙塔，公元740-750年。灰岩，高约505厘米，柏林国家博物馆。

至13-7)并未完工，但它仍是给人印象深刻的宫殿。其设计平面图(图13-5)与位于斯普利特的戴克里先(罗马皇帝, Diocletian, 公元284-305年在位)的宫殿(图10-75)很相似，后者依次反映出一种罗马加强营的规划。位于马沙塔的宫殿的高墙与25座高塔合成一体，但是缺少为巡逻警卫用的栏杆走道。虽然如此，这些高墙也保证了安全，抵御了劫掠的游牧民族，使得哈

里发及其随从拥有了私密的空间。拜访者要通过南边一个很大的入口(图13-7)才能进入主殿。宫殿的最南边是一座清真寺(其设计展示了在正向墙内的米哈拉布)，这对于任何一个孤立但却复杂庞大的宫殿而言是必要的，因为这种设计可以让统治



13-7 倭马亚宫正面复原图，约旦马沙塔，公元740-750年。



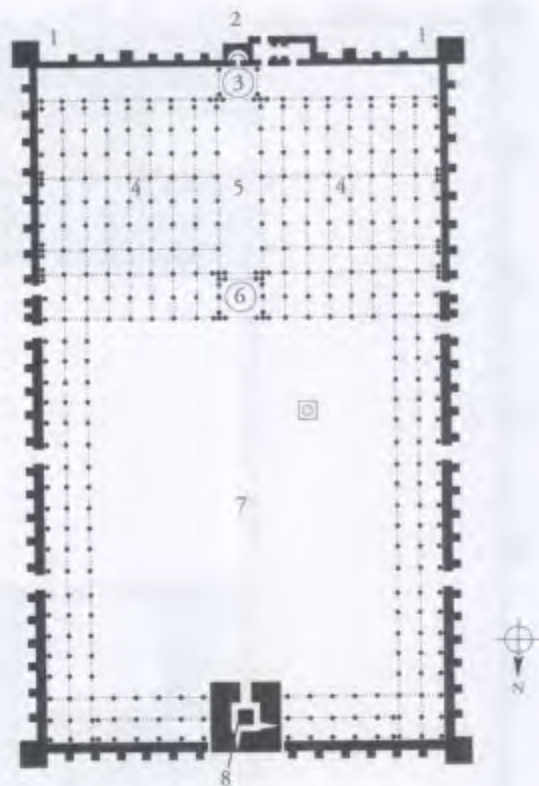
13-8 大清真寺鸟瞰，突尼斯亚开尔万，公元836-875年。

者和他的访客完成一天五次的祈祷。一个开放式的小庭院和一个有屋顶的巨大区域将清真寺和宫殿中用于住宿的侧室和用于正式觐见的大厅分隔开来。大多数倭马亚宫殿也包含设计建造得相当精致的公共浴室设施，这些设施的建造技术包括采用了罗马公共浴室的加热系统。正如在罗马帝国统治下，这些浴室作用已经不仅仅限于卫生保健了。的确，在一些倭马亚的沙漠宫殿中，建筑者在公共浴室中为绘画和雕塑提供了可以发挥的空间，用于装饰浴室的绘画和雕塑的题材通常是狩猎，以及一些有关舞蹈的女人之类的主题，而这些主题传统上也与近东王室有着关系。巨大的礼堂常常与浴室相连，似乎是用于娱乐表演，就像在罗马时期那样。这种公共浴室作为古罗马城市文化的一种礼仪特征，虽然在基督教的世界中逐渐消失，但在伊斯兰文化中却得以保留。

许多早期的伊斯兰宫殿的建筑装饰仅限于简单的灰泥模子和带装饰性的砌砖。但是马沙塔宫殿正面（图13-7）却因为中楣上丰富的石雕而倍显生动。这条长长的中楣的高度超过五米。如（图13-6）所示，雕刻精细的模子构成了中楣上一系列三角形的装饰。每个三角形包括了一个大的玫瑰雕饰和围绕着它的经过精心设计的浓密的、弯曲的植物装饰。对每一个三角形的设计都不雷同，一些三角形中也出现了动物的形象。而在罗马、拜占庭和萨珊艺术中也可以找到类似的鸟、猫科动物和卷曲植物形象。但是在马沙塔宫殿的中楣上却没有出现任何动物的形象，而这部分的正立面对应着的是清真寺的正向墙。

### 阿巴斯王朝圆形的和平之城

公元750年，在数年的内战之后，阿巴斯这个声称是穆罕默德的叔叔，与上帝有着血缘关系的人推翻了倭马亚哈里发的统治。新的统治者将首都从大马士革迁到了位于伊拉克境内前萨珊王朝的首都特斯菲（图2-28）附近。在那里哈里发拉曼苏（公元754-775年在位）建立了一个新的首都巴格达，这座城市被他称为“Madina al-salam”，意思是和平之城。公元762年，这个被星相家们公认的好年份里，这个城市竣工了，它被设计



- |           |         |              |
|-----------|---------|--------------|
| 1. 正向墙    | 5. 中殿   | 0 50 100 英尺  |
| 2. 米哈拉布   | 6. 入口穹顶 | 0 10 20 30 米 |
| 3. 米哈拉布穹顶 | 7. 庭院   |              |
| 4. 多柱式祈祷厅 | 8. 宣礼塔  |              |

13-9 大清真寺平面图，突尼斯亚开尔万，公元836-875年。

成一个直径为2.5公里的圆形。这个形状象征着新首都宇宙的中心，在市中心是哈里发的宫殿，城市四个方向的确立以此为标准。

在随后几乎三百年的时间里，巴格达成为阿拉伯世界权力和灿烂的伊斯兰文化的中心。阿巴斯王朝的哈里发举世闻名，甚至与远在德国的查理曼大帝时期的城市亚琛建立了外交关系。阿巴斯王朝的统治者对艺术、文学、自然科学的投入非常慷慨，并且还负责了大量有可能遗失的希腊文献的翻译工作，这些文献以阿拉伯语的版本介绍到了中世纪的西方。

### 突尼斯的多柱式清真寺

在所有变化了的清真寺的设计中，多柱式清真寺的设计最能反映与人们设想中的伊斯兰清真寺的原型，即穆罕默德在麦地那的房子。阿巴斯王朝时期，在突尼斯的亚开尔万，建造于8世纪中期的大清真寺（见“伊斯兰教清真寺”，第364页）是最好的多柱式清真寺之一，至今仍在使用（图13-8、13-9）。这个清真寺采用稍微倾斜的大跨度的平行四边形，大约是140米乘80米。由于用石头建造，清真寺的扶壁异常坚固，外形呈方形。成为拱廊街道的前厅和对多柱式祈祷厅的轴起固定作用的两个圆顶经由庞大的尖塔相连，衔接得十分和谐。

第一个圆顶高于入口的部位，第二个设计更为精致，高起并且位于米哈拉布置入正向墙之前。这个轴的侧面呈中心突起状，位于两侧的走廊分别由八个圆柱构成，由此围成的空间提供了一个巨大的集会场所。这个中心连接着入口的圆顶和米哈拉布圆顶，并与另外一个成直角的中心交叉。这个成直角的中心指向正向墙，这种合成的T形空间提供了一种有计划的平面组织，在这其中，建筑焦点消失在散乱的多柱式清真寺的设计中。在这个清真寺里面，位于米哈拉布右边的是公元862年完成



13-10 大清真寺宣礼塔，伊拉克萨迈拉，公元848—852年。

的呼图白的木刻，这也是迄今已知的最古老的木刻。

### 萨迈拉岛上的螺旋形宣礼塔

属于亚开尔万清真寺的那个有三层楼高的宣礼塔，其平面呈正方形，并且被公认为是对罗马灯塔的一种很近似的模仿。当然，塔的外形可以采取各种不同的形式。在清真寺中，就惊人和新颖程度而言，建于萨迈拉岛上的那个占地广阔（超过37700平方米）的大清真寺可能位居第一。

阿巴斯王朝哈里发姆塔瓦基尔（公元847—861年在位）在公元848年到852年之间建造了这座伟大的清真寺。这座著名的马拉韦亚（阿拉伯语中意味“蜗牛壳”）宣礼塔（图13-10），高度超过了50米。现在单独立着，但是它起初是以一座桥和清真寺相连的。这座砖塔的特点便是螺旋形的坡道，而这种设计也加大了从塔底到塔尖的倾斜度。许多人都将其外形和古代美索不达米亚的金字塔（图2-2、2-14）做比较。但是，从那些呈直线状的踏步平台中，很难找到其与该塔的相似之处。然而随后在欧洲，人们对于《圣经》中记载的但已不存在的巴别塔的描绘（巴比伦的金字塔；见“巴比伦：奇迹之城”，第2章，第37页），实际上是受到了这座宣礼塔的启发。

### 纪念亡者

管理阿巴斯王朝东部领域的王族，在当地拥有着相当大的独立权，但是巴格达的哈里发是最高权利的掌控者。在这些王

朝之中，萨曼尔德（公元819—1005年）所统辖的东部范围一直到与印度接壤的、消失在奥克苏斯河以外的边境。在10世纪初期，这些统治者在位于今天的乌兹别克斯坦境内的布克哈拉建造了一个壮丽的圆顶砖砌的陵墓（图13-11）。在伊斯兰时代初期，这个纪念碑性质的坟墓是不为人们所知的。穆罕默德生前反对厚葬，并交待自己的信徒在他死后，将其简单地埋葬。然而，先知在麦地那休息的地方却及时地被附上了一个木制的屏风，加上了一个圆顶。直到公元9世纪，阿巴斯王朝的哈里发在死后都被藏于壮丽的皇陵之中。

位于布克哈拉的萨曼尼德的华丽陵墓是保存下来的最早的陵墓之一。它由烧硬的砖块建造而成，外形是个立方体。这个立方体的微倾的斜面上盖有一个圆顶。建造者为了让陵墓表面的图案显得生动和多样，用心良苦地对砖块的形状进行了塑造。一些砖块的形状被用于组成拐角处的圆柱。围绕着陵墓的四边，有一圈被封堵的拱门。陵墓的内外墙面都精细地装饰了。八个砖砌的凸角拱通过细长的小圆柱构成了这个圆顶（见“穹隅和突角拱”，第12章，第332页）。在立方体建筑上的圆顶成为了这之后伊斯兰墓葬建筑中一大显著特征。

### 倭马亚的科尔多瓦的光辉

公元750年，阿卜杜拉曼一世作为倭马亚王朝仅有的一个显贵，逃过了一场在叙利亚发生的对其家族进行的大屠杀。他逃至西班牙——这个早已因为阿拉伯人于公元711年推翻了西哥特人的基督教统治而著名的地方。这个半岛上的阿拉伯军队首领接纳了这个亡命君主。于是，这个君主在西班牙重新建立又一个倭马亚王朝。此王朝持续将近三个世纪之久。这个西班牙倭马亚王朝的首都是科尔多瓦，这座城市逐渐成为与阿巴斯王朝的文化中心巴格达相抗衡的重要城市。并且，它对西方基督教文明产生了重要影响。

科尔多瓦的大清真寺可谓是这座城市中一颗璀璨的宝石。大清真寺兴建于公元784年，并在9至10世纪期间经过了多次



13-11 萨曼尼德陵墓，乌兹别克斯坦布克哈拉，公元10世纪早期。



13-12 大清真寺祈祷厅，西班牙科尔多瓦，公元8—10世纪。

扩建，最终使其成为西方伊斯兰世界中最大的一座清真寺。建筑者虽然在这座清真寺的圆柱和拱门的原有风格设计的基础上附加了许多东西，但他们保持了整个建筑物在形式上醒目的风格特征。多柱式的祈祷厅（图 13-12）有 36 个石墩和 514 个圆柱。这些石墩和圆柱的上层是一个独特的双排拱的体系，这个体系支撑着清真寺木制的房顶（现在被拱顶所代替）。位于较低的拱呈马蹄状，这种形状可能是借鉴了早期近东或是哥特式时期的建筑特点，这种马蹄状的拱门很快就融入了伊斯兰的建筑结构之中。视觉上，这些拱门呈现出浪花翻涌的形态，就像在风中航行的帆船，而这种视觉上的效果也归功于清真寺内部光线和空气的影响。

哈里发哈卡姆二世（公元 961—976 年在位）对科尔多瓦清真寺进行了大规模的改建，不仅扩大了祈祷厅的面积，而且添加了一系列的圆顶结构，也建构了经过精心设计制作的用于遮蔽的马格苏拉（图 13-13）。它有着被精心装饰的多层叶状的拱，这种拱的结构是对祈祷厅原来的双重结构的拱结构的变形。哈里发的宫殿通过正向墙中的一个走廊与这个专门为其留出的区域相连。

早期伊斯兰建筑物是木质屋顶。这种具有实验性的拱结构，其建造动机更多地来自于一种对丰富多样的抽象图案的渴求，而并非是其建筑本身所必需的。在科尔多瓦的马格苏拉中，建筑工人通过在外墙覆盖大理石和马赛克镶嵌图案，进一步增强了这个复杂的拱结构的宏伟感。哈卡姆二世甚至专门将君士坦



13-13 大清真寺的马格苏拉，西班牙科尔多瓦，公元 961—965 年。



13-14 大清真寺的米哈拉布穹顶，西班牙科尔多瓦，公元 961—965 年。

丁堡的镶嵌细工师调到西班牙来营建这座清真寺。

出于同样的对装饰效果的追求，促成了通过米哈拉布上方所覆盖的穹顶的设计。四个圆顶中，建造于 10 世纪的那个强化了通向米哈拉布的轴线。圆顶以一个八角形的突角拱为基础，其肋拱呈十字交叉。这种肋拱构成了位于中心的复杂的图案，即两个彼此呈 45 度角的正方形。对马格苏拉进行的镀金的马赛克的表面装饰和拜占庭艺术家所做的是一样。

## 奢侈品艺术

### 伊斯兰式设计

和其他的伊斯兰装饰一样，在科尔多瓦的马赛克装饰中，大部分的设计元素来源于植物，有时也会混入一些抽象的几何形状。在长期的设计中，还会有一些动物的形象。但由于蔓、叶、茎这些天然形式常常过于程式化，而使其在单纯用于窗饰的装饰时失去了原本的形态。因为这些蔓藤花纹的图案过于的伊斯



13-15 相对的狮子和棕榈树，织物局部，乌兹别克斯坦，公元8世纪。丝与斜纹布，约89×85厘米。法国南锡，洛林历史博物馆。

兰（“阿拉伯的”）艺术化而常被冠以阿拉伯式图饰的名字。这种阿拉伯式的图案所形成的样式遍布小到器具，大到建筑物墙壁所有这些物体的表面。对于伊斯兰艺术而言，形式之间的关联性实际上比其总体设计更为重要。这些图案样式没有任何的功能作用，仅仅是用于装饰而已。

这种装饰风格为其无限的发展提供了一种潜在的可能，因为它可以任由新的设计朝任何一种需要的方向扩展，可能最典型的表现就是这些设计可以独立于其承载者而存在。在这里，设计本身才是最关键的，而其承载者的大小（在极限内）或是形式都不是重点。这种随意性使得伊斯兰的设计带着一种暂时性特色，而这种特点可能反映了穆斯林的一种品位，即乐意改变诸如地毯和帘子之类的家具的特点。

### 法国大教堂中的伊斯兰丝绸

丝织品和羊毛地毯可谓是伊斯兰艺术中的骄傲。但不幸的是，由于它们易碎的特性和编织时繁重的工作量，使得早期伊斯兰纺织品难以完整地保存至今，有的也常常是碎片而已。而且，丝线在当时是很昂贵的，只有在特定的温度下，蚕才会大量吐丝。丝织品的制造源于公元前3000年以前的中国，这些丝织品从亚洲，通过丝绸之路，以水运的方式被带到了中东和欧洲（见“丝和丝绸之路”，第7章，第194页）。伊斯兰最早的丝织品（图13-15）之一，在今天法国境内的南锡被发现。不幸的是，这件丝织品仅剩下了碎片。其原本鲜艳的蓝、绿和橙色早已随着漫长的岁月褪去。这件丝织片得以幸存于图尔大教堂，是因为它和亚蒙神圣的遗物有关。当这件珍贵的织物于公元820年被带到法国的时候，它是被用于包裹宝物的。这种习惯可能源于8世纪，来自扎纳达娜附近的布克哈拉。这件织物的设计包括了不断重复的圆盘状图案，其上面的图案是侧身在棕

榈树旁的狮子。围绕着圆盘状图案，是一圈奔跑着的其他动物，这种表现动物形象的图案相对于清真寺建筑的装饰语言来说是外来的，兽形主题对清真寺建筑学的装饰词汇是外国的，但是它们却能出现在穆斯林的家中——甚至也出现在穆罕默德在麦迪那的家中。但据说，先知是反对在窗帘上装饰带有形象图案的，仅仅允许在垫子上装饰动物或是鸟的图案。

### 一个有题记的动物形大水壶

伊斯兰宫殿和清真寺中的家具陈设反映出他们对于奢侈的材料和丰富的装饰的一种偏爱。金属、木材、玻璃和象牙被巧妙地融在多种物体之中。清真寺的灯所达到的惊人的效果归功于对彩色玻璃的使用。大量高质量的华丽陶器被制造出来：水盆、大口水罐、珠宝盒、笔记盒以及其他带装饰性的物体都用青铜或是黄铜制成，并刻着或是嵌着银。

在金属制造工艺中，最令人吃惊的是一个造型为鸟形的黄铜水壶（图13-16）。此水壶有“苏莱曼”签字，并附上了公元796年的日期（也有关于其起源的记载，但字迹现在已难以辨认）。这个水壶高约38厘米，其造型不亚于一个独立站立的小雕像。但由于水壶的实用性——例如在眼与喙之间的一个喷口——就意味



13-16 鸟形水壶，苏莱曼，公元796年。黄铜、银、红铜，高约38厘米。圣彼得堡阿莱尔塔什博物馆。



13-17 《古兰经》第18章首页，公元9或10世纪早期。墨水、金、羊皮纸。约213 × 305厘米。都柏林，切斯特·贝蒂图书馆与东方艺术美术馆。

着其使用者苏莱曼并不害怕被指控从事偶像的加工。水壶的主体装饰以银和铜镶嵌为主，采取了多种样式。在某些地方，被蚀刻的线条似乎是暗示鸟的羽毛。但是，鸟颈部的玫瑰花饰和胸前巨大的奖章图案又丝毫没有任何讲法。这种类似的装饰图案也同样存在于伊斯兰的纺织品和建筑瓦片之中。伊斯兰装饰图案能很好地适应各种尺度和各样技术下的承载物，这一点也再次说明了伊斯兰设计的灵活性和其与承载物之间相对独立的关系。

### 《古兰经》的艺术

在伊斯兰世界里，与其纺织艺术相比，更受重视的是书法艺术和装饰性的字体。

伊斯兰教信徒要以人类有史以来所创造出的最美的笔体来复制《古兰经》中的圣言。这些文字不仅可以展现于易碎的书页上，而且可以在建筑物的墙壁上。以《古兰经》的引语为例，在岩石圆顶里，它出现在一条围绕着圆柱外周的马赛克镶嵌装饰带上（图13-2）。书法练习本身就是一件神圣的训练，需要长期和辛勤地投入，书写者必须有精益求精的精神。正如一句阿拉伯谚语所说的，“写作的纯洁即是灵魂的纯洁”。而只有在中国，书法才拥有在艺术中的至高无上的地位（见“中国画上的题字”，第26章，第805页）。

阿拉伯字体先于伊斯兰教。这种特定的字体从右到左水平连接。虽然伊斯兰的重要书籍，神圣的《古兰经》，以法典的形式出现在7世纪中期。但保存至今的最早的《古兰经》是公元8世纪的。《古兰经》的书页既可以绑定成书，也可以活页的形式放在盒子里。大部分早期的例子都是手写形式，被命名为Kufah

（古阿拉伯字母表的），以此纪念一个有名的阿拉伯的书法中心。“Kufah”手写体相当有棱有角，其笔直的结构几乎与水平线成90度角。就像希伯来和其他的闪族语言一样，最平常的练习仅仅是书写的谐调有致。但为了便于《古兰经》的朗诵，书写者常常用红色标示出元音，或者用黄色在元音的上面或下面画线。

在都柏林，字体的所有特征都可见于9世纪或10世纪初期用以书写《古兰经》第18章的标题和开头行的书页中（图13-17）。此页中，一条装饰带下是五行用黑色墨水书写的正文，其中的元音以红色标示。这与金色的章节开头和结尾处棕榈树的装饰（最高级别的装饰）融为一体。这种书页的设计方法与位于西北角落——那个很久才得以知名的地方——在中世纪初期的不列颠岛手稿有着相似的地方，这些书中，正文和装饰的统一都与此书的设计有着类似的地方（见图16-7）。但是那些在基督教书中流行的程式化的人和动物形象，却从未在《古兰经》的装饰中出现。

## 后期伊斯兰教艺术

### 建筑

#### 西班牙最后的伊斯兰教据点

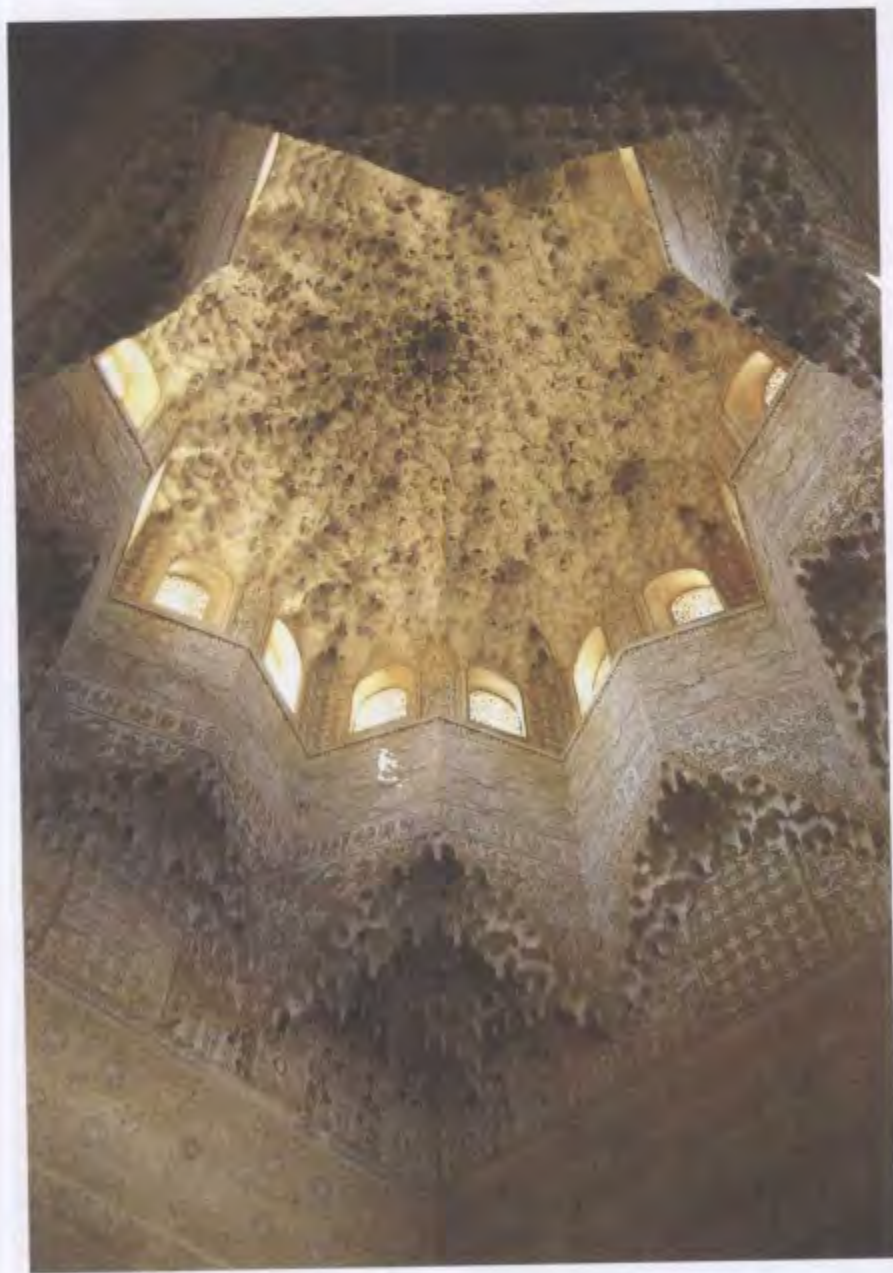
11世纪早期，倭马亚王朝的哈里发在西班牙的统治逐渐瓦

解，其宫殿被来自北非的柏柏尔军队占领。柏柏尔人对西班牙南部地区实施了数个朝代的统治，但没有抵抗得住来自北方基督教势力的压力。科多巴（Córdoba）在1236年落入基督教的统治。从那时起，到基督教在1492年取得最终胜利为止，建都在格拉纳达（Granada）的阿拉伯那斯里德王朝统治着西班牙最后残存的穆斯林领地。

在位于格拉纳达的一座多岩石的山峰支脉上，那斯里德（Nasrids）王朝建造了一座宏伟的要塞城堡。这座城堡的城墙和二十三座塔楼是用呈玫瑰红色的石头建造的，由此它得名“艾勒汉卜拉宫”（在阿拉伯语中意为“红色”，因此又译作“红宫”）。14世纪末期，这座综合性建筑成为一座有着四万穆斯林人口的城市，并有至少六处王室居所，不过其中仅有两处留存下来。它们生动地展示出了一幅被基督教最终征服之前的西班牙穆斯林宫廷生活的典型画卷。具有讽刺意义的是，这两处建筑是被那些基督教征服者们保存下来的。他们对这些被视作战利品的建筑进行了修缮，以此纪念将穆斯林驱逐出境。

### 伊甸园与天国的穹顶

狮院是这些宫殿中的一座，它得名于庭院中的一座喷泉，其造型是由大理石狮子背负着一个乘水盘，从中喷出水来。这



13-18 钟乳石穹顶，双姊大厅，西班牙格拉纳达，艾勒汉卜拉宫，公元1354—1391年。



13-19 苏丹哈桑清真寺与穆斯林学院及陵墓，埃及开罗，始建于公元1356年。

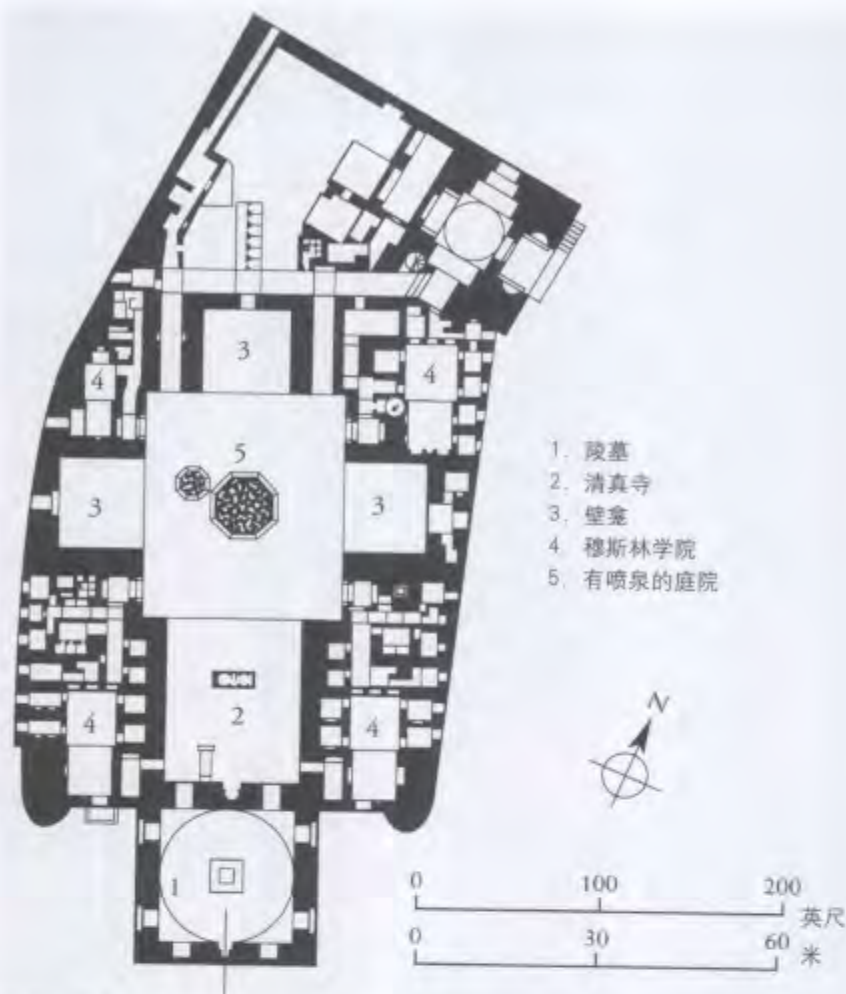
是伊斯兰艺术中很不寻常的一例独立石雕。狮院是穆罕默德五世（公元1354—1391年）的宫殿，其庭院、繁茂的花园、豪华的地毯和其他所有陈设装饰都用来唤起对天国的想像。同时这座建筑经过精心粉刷的天花板和围墙也十分值得瞩目，它们给所有游客都无一例外地留下了深刻印象。

这里重现了狮院中“双姊大厅”的天花板的视觉效果（图13-18）。这座四方大厅的穹顶位于被突角拱支撑的八角形结构之上，并被八对窗户分割开。不过由于复杂的装饰，其结构很难被看清楚。穹顶上覆盖着数以千计的钟乳石状装饰，一层一层的棱镜状壁龛令人不禁怀疑建筑构造的安全性。以钟乳石装饰的穹顶特意被设计得可以反射阳光。这座大厅和狮院中其他大厅一样，以高高的拱顶象征天国的圆顶。当阳光从一扇窗户移向另一扇窗户时，闪烁的光线和移动的影子制造出奇妙的效果，宛若繁星闪烁的天空。为了强调这种象征意义，宫殿的墙上铭刻下了伊本·扎姆拉克的诗句，他把艾勒汉卜拉宫饰以钟乳石状装饰的穹顶比作“旋转的神奇球体”。

### 埃及的奴隶——苏丹

13世纪中期，来自亚洲中东部的蒙古人征服了伊斯兰世界东部的绝大部分，伊斯兰势力中心从巴格达转移到埃及。埃及当时的统治者曾经是改信伊斯兰教的土耳其奴隶，这个政权将





13-20 苏丹哈桑清真寺与穆斯林学院及陵墓平面图，埃及开罗，始建于公元1365年。

开罗定为首都，这里直到中世纪晚期都是最大的穆斯林城市。这些奴隶是野心勃勃的建设者，而在伊斯兰历史中并不十分重要的苏丹哈桑 (Sultan Hasan) 则是其中最伟大的一个。他在童年时代短暂地掌握政权，后被废，但在1354年又夺回王位，在位直至1361年被刺杀。

哈桑在开罗修建的主要建筑，是位于一块面积约6700平方米土地上的一座庞大的穆斯林学院 (图13-19、13-20)，阿拉伯语为“madrasa”。这种学院是一种后期的伊斯兰公共机构，是用来教授正统逊尼派伊斯兰律法的神学院。哈桑所建的这座建筑物规模如此之大，以至于远远超出了为四所主要的律法学校提供教学场所的界限，而同时还提供了清真寺、陵墓、孤儿院、医院，乃至商店和浴池。像所有的伊斯兰建筑一样，它综合了宗教、教育和慈善事业等多种功能。这座建筑是由瓦克甫 (waqf, 阿拉伯语，意为以所得租金支持宗教事业的产业) 资助的，其资金来自于捐赠。哈桑的瓦克甫包括了各种不同的可供出租的财产，这些收入用来支付教师和职工的工资，包括购买家具陈设、提供灯油，乃至施舍穷人的食物，以及为有需要的学生提供奖学金。

这座宏伟的建筑内有一个很大的中心庭院，其中央有一座纪念喷泉，四周有四个大门，这是一种运用于早期伊朗清真寺的设计 (图13-24)。在中央主庭院的每个角落里 (图13-20)，两条走道之间，坐落着拥有自己独立院子的神学院，每个学院都有自己的教室。建筑中最大的一条走道位于东南方，同时被用作清真寺。当时人们相信这座清真寺的穹顶比位于特斯非的

萨珊王朝的宫廷穹顶还要高 (图2-28)，这座宫殿是当时世界上最受称赞的工程奇迹之一。在祈祷墙后坐落着苏丹的陵墓，其样式模仿了布哈拉的萨满式陵墓 (图13-11)。

这座位于清真寺南侧被穹顶覆盖的建筑，位置经过了精心设计。虔诚的祈祷者面向米哈拉布 (mihrab, 壁龛)，朝向麦加的方向，同时也面对着哈桑的陵寝。(真正埋葬在这里的是哈桑的两个儿子，他本人被刺杀后，遗体并未被运回。)

建筑外墙的顶部加装了檐口，清真寺中的壁龛和哈桑陵墓的墙体上都覆盖着数种不同颜色的大理石装饰板。不过总体来讲，这座建筑是比较简朴的，这得益于其厚重结实的风格和明晰的几何构造。它与同时代的装饰典雅豪华的勒汉卜拉宫形成了显著的对比，并证明了尤其是倭马亚王朝和阿巴斯王朝后期伊斯兰世界的地区风格的多样性。

### 奥斯曼帝国势力的扩张

在9世纪和10世纪，中亚地区的原住民土耳其人皈依了伊斯兰教。11世纪他们迁往伊朗和近东地区，1055年土耳其塞尔柱王朝建立了一个疆域辽阔、从南亚次大陆一直延伸到亚洲西部安纳托利亚但也十分短命的帝国。12世纪末，这个帝国分裂成几个不同的地区，并在13世纪处于成吉思汗领导的蒙古族的统治之下。塞尔柱王朝分崩离析后，安纳托利亚出现了几个地区性政权，它们处于由奥斯曼一世 (Osman I, 公元1290—1326年在位) 创建的奥斯曼帝国控制之下。在奥斯曼的继任者的统治之下，奥斯曼帝国持续了两个半世纪的扩张，在15世纪中期其版图延伸至广阔的亚洲、欧洲，并即将吞并北非，成为当时世界上实力最雄厚的政权之一。

奥斯曼君主对建筑方面的资助是非常大方的，建筑师发展出了清真寺的一种新样式，这种清真寺内有一座以上覆盖穹顶作为核心的方形礼拜室。事实上，这种覆盖圆形穹顶的方形构造，当时已在伊朗占据了统治地位，并在10世纪早期已被布克哈拉的陵墓设计所采纳 (图13-11)；而这时，它又成为所有奥斯曼建筑的核心形式。这种综合样式具有一种引人入胜的清晰的几何美感。最开始这种结构并不多见，而后便迅速增加，并成为奥斯曼建筑样式发展中的一个转折点。由此而形成的奥斯曼风格，与装饰性相比，则具有更强的几何风格和形式主义。

1453年，奥斯曼土耳其人征服了君士坦丁堡之后 (他们将其改名为伊斯坦布尔)，其建筑样式得到了最终确立。圣索非亚大教堂 (图12-3至12-5) 给君士坦丁堡的新统治者留下了深刻印象；出于某种考虑，他们将这座教堂建造成与自己所想像的完全一致，这座拜占庭式的教堂被改建为拥有尖塔的清真寺。不过圣索非亚内部的纵向设计令奥斯曼设计师们颇不满意，对其进行了具有安纳托利亚风格的改建，这种变化已经开始接近于中心对称式清真寺。

### 希南与中心对称式清真寺

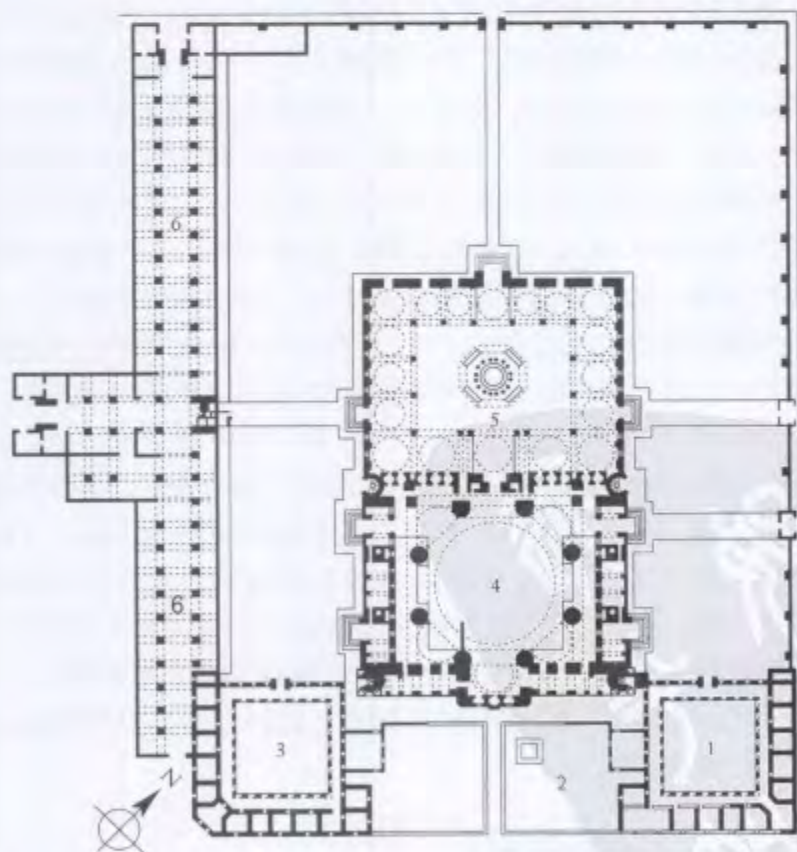
首个中心对称式的清真寺建于16世纪20年代，其后不久便被杰出的奥斯曼建筑家希南 (Sinan, 公元1491—1588年) 的作品所超越。他与米开朗琪罗同时代，并且有着同样的对不朽名望的渴求，他使奥斯曼建筑风格臻于完善。在他的时代，基本样式的圆穹顶已经得到了广泛应用，它们可以依照需要被叠



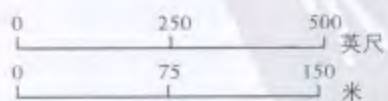
13-21 希南，塞利姆二世清真寺，土耳其埃迪尔内，公元1568—1575年。



13-23 希南，塞利姆二世清真寺内部，土耳其埃迪尔内，公元1568—1575年。



1. 穆斯林学院
2. 公墓
3. 阅经室
4. 清真寺
5. 连穹柱廊
6. 有顶篷的市场



13-22 希南，塞利姆二世清真寺平面图，土耳其埃迪尔内，公元1568—1575年。

加、放大，或者缩小，几乎任意数量的圆顶都可以综合在一起使用。

因此，希南所处时代的典型奥斯曼建筑样式便是对于穹顶的创造性综合运用和几何空间的巧妙排列。建筑者在树立起一个个穹顶的时候倍加小心，确保其结构的稳定性安全无虞，这种方针曾在伊斯坦布尔和其他奥斯曼城市发生地震时起到了重要的保障作用。（1999年8月，一场震中距伊斯坦布尔105公里的大地震摧毁了数百幢现代建筑，并造成数千人死亡，但却没有对这座有数百年历史的清真寺造成损坏，奥斯曼清真寺在建筑结构上的合理安排及其稳健性由此可见一斑。）在这种建筑传统之下，希南试图使附加的构件能够与主体相统一，并且创造出一个比例和谐的不朽的中央空间。

希南想要超越建筑内部零碎空间局限性的努力在建造埃迪尔内的塞里姆二世清真寺（图13-21至13-23）的时候得到了最终的实现。埃迪尔内在1367至1472年间是奥斯曼帝国的首都，并且成为宫廷所在地。在那里希南建造了一座几乎可以从内部任何地点看到壁龛的清真寺。厚重的穹顶置于四座铅笔状的细尖塔之中（每一座都超过60米高，是当时最高的），成为

## 伟大的希南，塞里姆二世清真寺和圣索非亚大教堂

希南 (1491—1588)，被誉为“伟大的希南”，是奥斯曼王朝时期最为杰出的建筑师。他生于安纳托利亚的一个基督教家庭，被奥斯曼政府征召后皈依了伊斯兰教，并在军队中学习了工程技术和建筑艺术。他的天分很快便显露出来，并被委派了越来越重要的职责，1538年时他成为高尚者苏莱曼 (公元1520—1566年) 的御用建筑师。这是一位慷慨资助艺术和建筑工程的君主。数以百计的宗教和世俗建筑工程被委派在希南名下，尽管他不可能真的实际参与了数量如此庞大的工程。

希南光辉职业生涯的顶点是他在将近80岁时为苏莱曼的儿子塞里姆二世 (公元1566—1574年在位) 所设计的清真寺 (图13-21至13-23)。这座清真寺位于埃迪尔内，奥斯曼君主的宫廷所在地。希南的传记作者这样记录了这位建筑师自己描述的他的成就

苏丹塞里姆可汗下令在埃迪尔内修建一座清真寺……他谦

卑的仆人 (我，希南) 为他呈上一幅图纸，它位于这个城市的重要位置，穹顶四周环绕着四座尖塔……那些基督教的“建筑师”声称在伊斯兰世界中没有任何穹顶可以与圣索非亚大教堂相媲美，没有一个穆斯林建筑师可以建造出如此庞大的拱顶。而在神的保佑和苏丹塞里姆可汗的支持下，我建造起了一个比圣索非亚还要高出约275厘米，直径宽出约183厘米的穹顶。<sup>①</sup>

实际上，希南的穹顶如果从底部开始测量，比圣索非亚要高 (图12-3到12-5)，但其圆顶距地面的距离则没有君士坦丁的教堂那样高。尽管如此，希南的成就也被认为是一个胜利，得到了普遍的称颂，塞里姆二世清真寺也被认为证明了奥斯曼在建筑领域超越了基督教的拜占庭君主的最高成就。

<sup>①</sup>阿图拉赫·库兰，《奥斯曼帝国的建筑大师希南》(华盛顿特区：土耳其研究学会 1987)，168—169

地平线上的显著景观 (图13-21)。清真寺周围围绕着数座附属建筑。大多数重要的奥斯曼清真寺都有众多的附属建筑，包括图书馆、学校、济贫院、浴池、施舍厨房、市场、医院，乃至包括建造这座清真寺的苏丹之陵寝在内的墓地 (可与哈桑建于开罗的综合建筑相比较，图13-20)。

这些实用建筑成群地环绕着清真寺，并且尽可能地排列在向轴的方向。通常它们被调整到合适的位置后，会被灌木和树木连接到中心建筑。

埃迪尔内清真寺前有一片面积与主建筑相同的庭院 (图13-22)，一个个覆有拱顶的方形建筑围绕在庭院周围，形成拱廊。其后建筑物上逐渐升高的穹顶增强了宏伟庄严的感觉，这座拱顶的高度超过了圣索非亚大教堂的圆拱 (见本页上部《伟大的希南，塞里姆二世清真寺和圣索非亚大教堂》)，不过清真寺内部空间的安排真正展示了设计者的才能。壁龛被嵌入一个类似后殿的凹室中去，其深度足以被周围三面墙上的窗户照亮，这使得位于壁龛下方的彩色装饰瓷板如同可以自行发光一般地闪烁出夺目的光辉。主厅的设计创造性地将八角形糅合进了覆盖着圆顶的四方空间。由支撑穹顶的八根支柱形成的八角形又被四方形的半覆盖的四个角落分割开。这样不同的几何空间相互交叉渗透，形成了流畅的韵律感，为希南毕生所追寻的内部空间的和谐统一提供了终极的答案。希南的设计如同数学公式一般清晰明了，高度、宽度和重量之间的关系被简明地分别表示为1:2。这座清真寺被认为是奥斯曼建筑的巅峰之作，希南骄傲地将其称之为自己最杰出的作品。

### 贴砖的伊朗清真寺

埃迪尔内的塞里姆二世清真寺是在一个建筑师设计监督下完成的独立建筑工程，但是多数主要伊斯兰建筑工程都持续修建、改造了数百年。其中一个例子是位于伊朗伊斯法罕的大清真寺 (图13-24)。这里最早的清真寺是一座多柱式建筑，建造于阿巴斯王朝统治时的8世纪。但是现在的这座建筑则由建都于此的苏丹马里克·沙赫一世 (Malik Shah, 公元1072—1092年在位) 始建于11世纪。这座较晚的清真寺包括一个两侧有双层柱廊的庭院。如同哈桑在14世纪建于开罗的综合建筑 (图13-20) 一样，庭院四个侧边的中央各有一道大门，西南方向的大门指向壁龛前方的拱顶房间。这个房间被用作苏丹及其侍从的马格苏拉。现在还无法确定这种四道大门和一间拱顶房间的设计样式在伊斯法罕的大清真寺中是否是首次被使用，但自此以后这就成为伊朗清真寺设计的标准样式。在这种清真寺的四道门中，礼拜方向的大门往往是最大的。门和拱顶的尺寸马上就能向信徒指明祈祷的正确方向。

以伊斯法罕清真寺的西北走廊为例，它拥有飞翘的拱形结构，其上装饰以珐琅瓷砖及钟乳石装饰。装饰钟乳石状的顶部可能是安装于14世纪，墙上的珐琅瓷砖和拱顶则是17世纪伊朗君主萨法维德完成的。使用光滑的珐琅陶瓷饰品在中东已经有很长的历史，即便在古代美索不达米亚，大门和墙壁上有时也饰以经过烧制的彩色砖石 (见图2-23、2-26)。在伊斯兰世界中，土耳其和伊朗在16、17世纪达到了陶瓷制作工艺的巅峰 (见“伊斯兰珐琅陶瓷工艺”，第377页)。一块块的珐琅陶瓷可以覆盖包括拱顶和宣礼塔在内的整个建筑。

13-24 伊斯法罕大清真寺庭院，伊朗，  
公元11—17世纪。



13-25 伊斯法罕大清真寺穹顶，伊朗，  
公元1611—1638年。



## 伊斯兰珐琅陶瓷工艺

从最早的岩石清真寺(图13-1、13-2)开始,一直到现在,马赛克镶嵌工艺和陶瓷砖一直广泛用于墙体和拱顶的装饰,包括清真寺、学校、宫殿和陵墓。伊斯兰珐琅陶瓷工艺的黄金时代是16、17世纪。那时,伊斯兰艺术家使用两项最基本的技艺使建筑内部装饰更加生动,他们在墙上平铺上多彩的陶片,并在表面饰以闪闪发亮、可以反射阳光的珐琅陶瓷。

在马赛克工艺(图13-26)中,制陶工人将大块的单色陶片放进窑中烧制,并把它们切割成小块,然后按照其所在位置意义将其粘贴起来(见《马赛克》,第11章,第314页)。

干绳纹(Cuerda seca)陶瓷镶嵌工艺在17世纪被引入西班牙

的倭马亚王朝,因此其西班牙文名称甚至与其在中东和中亚的相似。这种工艺制成(图13-1、13-25)的多彩装饰可以很容易表现诸如阿拉伯文手稿一类的复杂的阿拉伯式图样。这种技艺使用起来更加简便快捷,因为较大面积的色块可以用整块瓷片覆盖,这比使用数以千计的细小马赛克效率要高得多。不过这种多彩瓷片也有缺陷,由于所有的釉料都是在相同温度下烧制的,这使它在色彩上便不如马赛克鲜艳。制作多彩瓷片的前期准备工作也需要更大的耐心。为了防止不同的颜色在烧制时不会混合在一起,制陶工人要用一种含锰的油性颜料将图案的边缘勾画出来,这种颜料在烧制时会各种颜色之间形成一条条不光滑的黑色边缘线。

始建于17世纪、位于伊斯法罕的皇家清真寺被公认为是伊斯兰陶瓷装饰工艺的杰出代表之一。这张细节照片(图13-25)展示了穹顶和礼拜大门的一座宣礼塔。螺旋状的蔓藤植物纹样巧妙地与拱顶的形状相适应,图案既繁复又精细,将拱顶包围住而又毫无压迫之感。与伊斯兰传统中试图掩盖建筑结构的倾向不同,这里的设计使拱顶的外形更加明晰而非模糊不清。在拱顶的一部分和宣礼塔上,干绳纹瓷砖被弯曲成和建筑结构相适应的形状,这是伊朗陶瓷工艺在技术上的一大胜利。

### 瓷板书法

如前所述,《古兰经》对于伊斯兰世界及最早的伊斯兰式重要建筑具有决定性的影响力,例如位于耶路撒冷的岩石穹顶(图13-2)中的马赛克镶嵌诗句。从《古兰经》中摘抄的诗句以各种不同的形式出现在许多伊斯兰建筑的墙上。事实上,阿拉伯语书法中的某些杰作便是在墙上发现而非在手稿中。伊斯法罕的伊玛木伊学院中的一个14世纪的壁龛(图13-26)是一个极好的例证,它充分展现了书法艺术和抽象的阿拉伯式图样的完美融合。这件壁龛现在收藏在纽约大都会博物馆,有些类似伊斯法罕的大清真寺(图13-25),不过它的年代要早得多。这两件杰作尽管有很大差异,却体现了相同的设计原则。

用库法字体(Kufic)书写的古兰经文常出现于米哈拉布壁龛的边框中,庄重而具有直线反光折角特点的库法字体经常出现于早期的古兰经插页中。伊斯兰书法中许多运笔流畅的草书作品都源自于库法字体。

其中一种被称作“穆哈盖格体”(Muhaggaq)的字体围绕着壁龛外侧形成一个矩形结构。抽象的带有几何意味的植物纹样或紧或松地结合在一起,组成了装饰壁龛和横木弯曲表面的马赛克图案。马赛克装饰法对技法的要求很严格,每块瓷片都



13-26 穆斯林学院的米哈拉布,伊朗伊斯法罕,公元1354年。釉面马赛克瓷砖,约343×229厘米。纽约大都会博物馆。

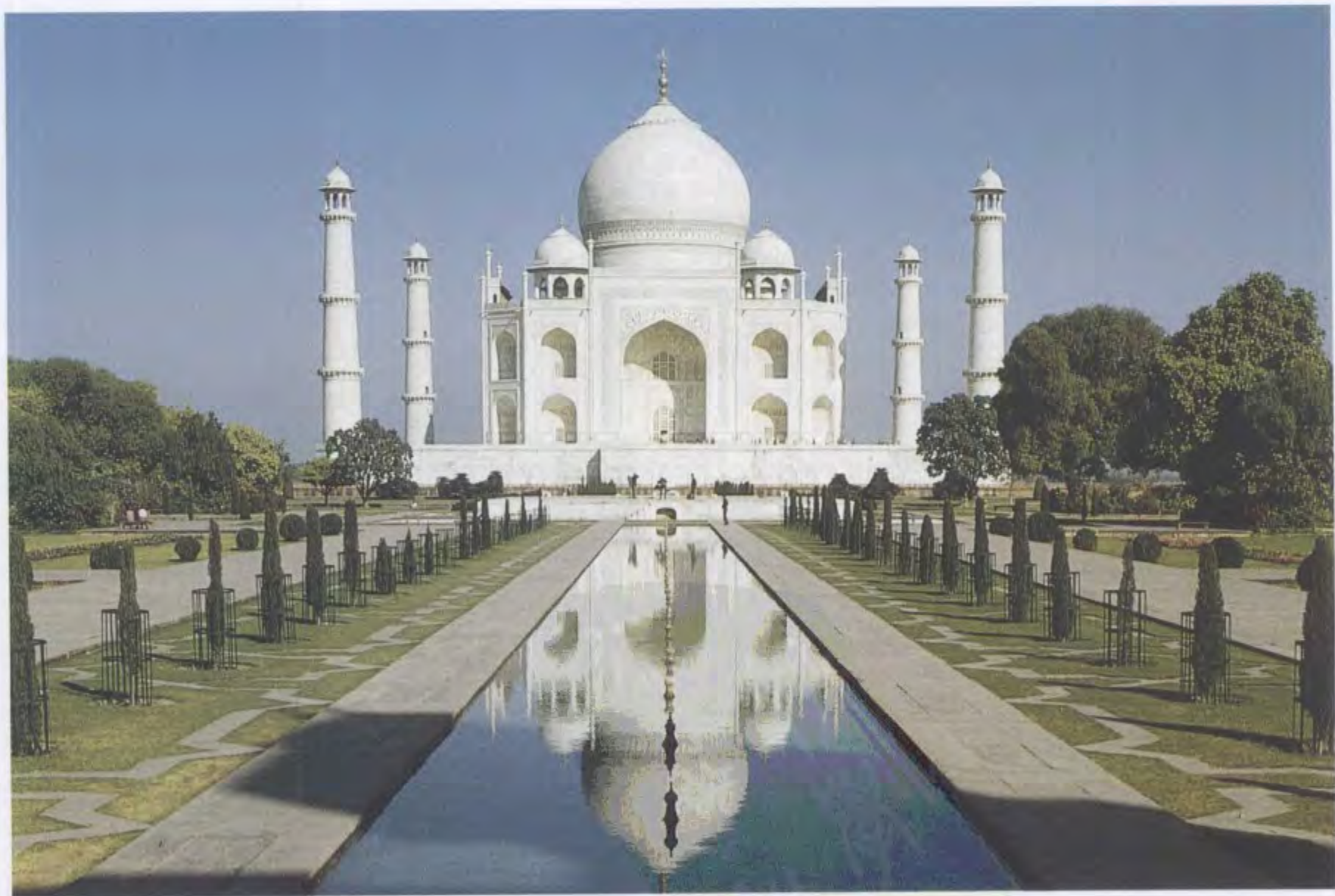
要被切割成符合其特定位置的形状，包括文字。位于壁龛中心的铭文框和谐巧妙地将各式精细的图案结合在一起，并宣告了这个清真寺是虔诚信徒的居所。而壁龛最外侧详细解释伊斯兰信仰中五功的铭文，同时也作为壁龛边缘的扩展部分，起到了标示整体设计边界线的作用。书法和几何原理结合得如此紧密，以至于只有最熟练的眼光才可以分辨出它们。艺术装饰将建筑外表变成了纺织品一般，三维的墙体变成了二维的挂毯，而编织在其中的书法则成为所有图案的组成部分之一。

### 印度的伊甸园

尽管西班牙在15世纪末已经屈服于基督教统治之下，但16、17世纪伊斯兰教在安纳托里亚、北非、中东和中亚地区仍然将其他宗教排除在外，继续占据统治地位，是这些地区最主要的宗教信仰。例如高尚者苏莱曼，在曾经是信奉基督教的拜占庭帝国的首都君士坦丁堡——现在已更名为伊斯坦布尔——统治着奥斯曼帝国。在印度，信奉伊斯兰教的莫卧儿王朝统治下

处于穆斯林、印度教和耆那教混杂的状态（见第25章）。莫卧儿王朝令人难以置信地富有，其城市和许多建筑都是亚洲最令人惊叹的建筑成就。

印度最著名的伊斯兰式建筑是位于阿格拉的泰姬·玛哈尔陵（Taj Mahal，图13-27）。这座令人惊叹的庞大陵墓是沙杰汗王（Shah Jahan，公元1628-1658年）为纪念他最宠爱的妃子蒙塔兹·玛哈尔（Mumtaz Mahal）而建造的，不过这位君主自己最后也葬在了这里。中心建筑的半球状拱顶借鉴了布克哈拉的萨曼尼德陵墓（图13-11），同时也反映出来自开罗苏丹哈桑的陵墓（图13-19）的某些基本构成特征。不过经过改进，早期厚重的结构已经被几乎无重量的奶油色大理石所取代，效果更加精致轻巧。花园中的水池一直通向陵寝，池边种植着树木，整座建筑魔幻般地仿佛漂浮在水面上。由于看不到任何通向上部平台的通道，这种整个陵墓漂浮在水上的感觉更加强烈。台阶实际上是存在的，不过建筑师有意将它设计得无法被任何走近泰姬陵的参观者看到。



13-27 泰姬陵，印度阿格拉，公元1632-1647年。

泰姬陵效仿了伊朗式园林的亭阁设计,只不过主体建筑被安置在一端而非花园中央。陵墓被设计成八角形,每侧都有尖拱。纸一般轻巧的闪光的大理石和阴影的交互影响造成一种半透明的错觉,突出的拱顶将引人的目光向上移动,直到球状的穹顶。尖塔和角落的亭阁经过谨慎地安排,同时增强了向上的动势和稳定感。建筑师在环境系统中严格把握比例配置,使垂直和水平的空间达成了一种精妙的平衡。泰姬陵(不包括尖塔在内)的高度和宽度是完全相同的,穹顶的高度和正门的高度也相同。整个建筑的整体都形成了这样完美的和谐与平衡。比如,白色的陵墓两侧与两座红色砂岩质地的建筑相接(在图13-27中无法看到),其中一座(左侧)是清真寺,而另一座则是空荡荡的复制品,建造它的目的不过是为了取得对称,很少见这样仅仅是为了达到审美目的而修建的重要建筑。

一位皇家历史学家阿卜杜拉·哈半德·拉霍里目睹了泰姬陵的修建过程,他将尖塔比喻成通往天国的梯子,而花园则是伊甸园。实际上,通向园林的大道和陵墓的围墙都被按照从《古兰经》和其他伊斯兰典籍中悉心摘抄的文字记录下来,这些也证实了这位历史学家对于陵墓的象征意义的阐述。泰姬陵被认为是坐落在天堂之国中,审判日到来之时上帝的王座,而尖塔则为王座支撑起了遮篷。在伊斯兰教信仰中,即使最尊贵的陵墓也不及神的王座。

## 奢侈品艺术

阿格拉的泰姬·玛哈尔陵,伊斯法汗的陶瓷装饰清真寺,苏丹哈桑的开罗综合学院,以及埃迪尔内的伟大的希南留下的建筑,它们是莫卧儿王朝、萨法维得、玛木鲁克和奥斯曼帝国穆斯林统治者治下伊斯兰世界的不可朽艺术遗产。但这些仅仅是后期伊斯兰艺术和建筑中的一部分为人所知的伟大成就。在更加私人的奢侈艺术的领域内,穆斯林艺术家同样非常出色。从大批的手稿画、陶瓷制品、纺织品、金属制品中选择出来的四件杰作,可以让我们了解从14世纪到16世纪伊斯兰的所谓“微型艺术”(这个名称并不很恰当)所包含的范围之广和品质之高。

### 编织复杂精美的宫廷地毯

最先展示的这件艺术品(图13-28)远比其他几件要大得多,这是伊朗阿尔达比勒的一对地毯中的一件。据说它们出土于埋葬了沙伊卡·萨菲丁(Shaykh Safial-Din,公元1252-1334年)——的清真寺。它们的来源地令人疑惑,因为这两块地毯太大了(图示的这一块面积几乎有10.7米×5.5米),没法铺进那座神殿的任何一个房间。这对地毯制造于1540年,距

清真寺的建立已有二百年之久,当时正是沙·塔玛斯普(公元1524-1576年)统治时期。他将地毯编织发展成为一项全国性的工业,并且在伊斯法罕、卡尚、科曼、大不里士都建立了皇家工厂。MAQSUD OF KASHAN的字样被编织进了这块地毯内,想必他是这对地毯的设计者,为分别制作它们的两组工人提供设计图样。这块地毯内包含了大约2500个绳节(折合每平方英寸约340个,另一张地毯则可能更多)。人们估计它大约要耗费一个编织工人二十年的时间去制作。地毯中央是一个周围饰以16个图案的太阳状图形,用来象征穹顶的内部。地毯的长轴上下两端是两盏清真寺的吊灯图案。它们的大小不同,有些学者认为这是为了符合透视原理,使人们在房间内从一端望过去时(图的下端)感到两侧的图案是一样的。花朵和叶片精密地蔓延过整个地面,将蓝色的背景掩映在下面。整体的纹样安排让人看到的是一片盛开着莲花的水池,反射着如天堂般的穹顶和灯光。这块为清真寺制作的地毯上没有任何人或动物的形象出现,尽管这些形象在前期(图13-15)和后期的伊斯兰世俗艺术中都可以看到。

### 表现伊朗历史的细密画

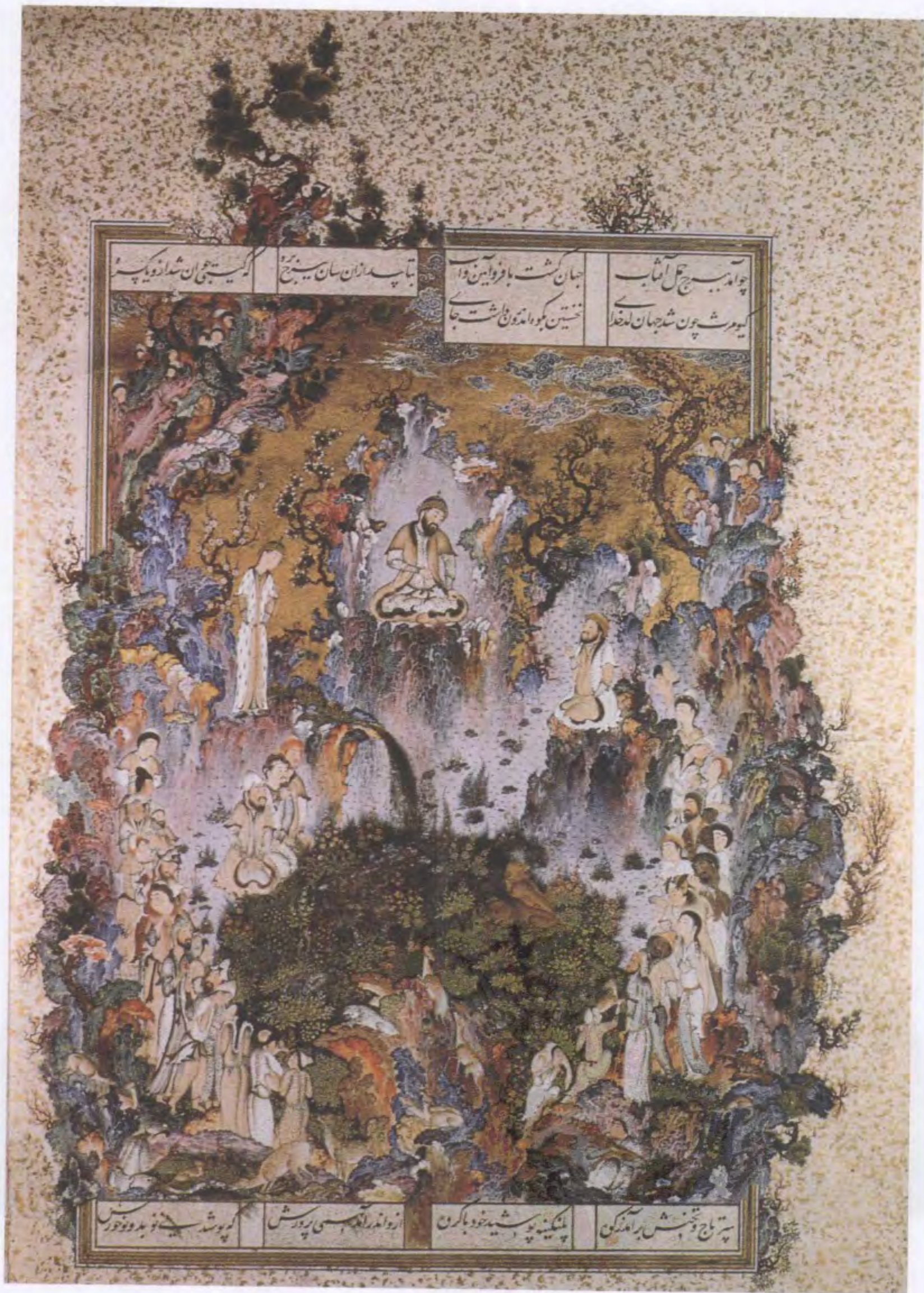
沙·塔玛斯普也是细密画的一位热心赞助人。约1525年时,他制定了一个雄心勃勃的十年计划,要制作一部长达724页的插图本《国王之书》。《国王之书》是菲尔多西(Firdawsi,公元940-1025年)所作的波斯民族史诗,讲述了伊朗从建国到穆斯林取得统治地位的历史。沙·塔玛斯普的《国王之书》包含了由不同画家所作的258幅插图,包括当时最为知名的一些画家。它最后被作为礼物送给了奥斯曼苏丹塞里姆二世,他出资建造了埃迪尔内的希南的清真寺(图13-21至13-23)。手稿后来成为西方的一件个人收藏品,并最终被拆开进行拍卖,其完整性遭到了破坏,这是伊斯兰艺术乃至整个世界的悲剧。

这幅图片(图13-29)是波斯细密画中最出色的作品之一。此作是苏丹穆罕默德时期的作品,描绘了伊朗传说中的首位君主盖乌马尔。据说他从人类刚开始学会烹调食物、以豹皮为衣的时候就已经在山顶上开始了自己的统治。苏丹穆罕默德的版本中,盖乌马尔正在山顶他的王座上主持宫廷(所有的人都穿着豹皮),国王被金光包围,他的儿子和孙子坐在突出的彩色岩石上,分别位于左右两侧。其他人围绕着国王和他的继任者们,脸被描绘成接近周围岩石的样子。各种动物点缀在繁茂的风景中。据《国王之书》讲述,盖乌马尔一出现,野兽立即变得驯服。该作品以一种格外精细的笔触描绘了人物、动物、树木、岩石和天空。这幅画在撒满金叶的页面上并非处于中心而是较高的位置(我们看到的是页面的细节),这也增强了轻盈的感觉。画家为他的皇家赞助者呈现出了一幅关于伊朗历史传说的非比寻常的画面。



13-28 卡斯汉的玛基苏德·沙伊卡·撒菲丁的清真寺地毯(？), 伊朗阿尔达比勒, 公元1540年, 羊毛与丝, 10.7 × 5.5米, 伦敦阿尔伯特与维多利亚博物馆。





13-29 苏丹穆罕默德，盖乌马尔的朝廷，《国王之书》第20页局部，伊朗大不里士，公元1525—1535年。墨、水彩、金、纸本，整页约33×22厘米。萨德鲁丁·阿迦可汗亲王收藏。



13-30 奥斯曼皇室长袍礼服，土耳其伊斯坦布尔，公元1550年。五彩丝和金线，约长145厘米。伊斯坦布尔托卡皮宫博物馆。



13-31 穆罕默德·伊本·阿扎伊，水盆，埃及，公元1300年。黄铜、金、银，高约244厘米。巴黎卢浮宫。

### 奥斯曼的奢侈排场

当塔玛斯普的《国王之书》被赠送给塞里姆二世时，这位奥斯曼苏丹应该也给予了这份贵重礼物所应有的礼遇，他可能还穿着一件如图所示的正式的长袍礼服（图13-30）来接受这份礼物。这件衣服由丝线织成，约制造于1550年，据推测它属于荣耀的苏莱曼的儿子贝亚齐德。有上千件类似的礼服被保存在现在作为博物馆的奥斯曼托卡皮宫宫中。然而这件是制作工艺最为复杂、难度最高的一件，因为其上遍布着多样的色彩和繁复的花纹。这种宛若魔幻森林般的错综复杂的枝叶和花朵纹样被称作“saz”。“萨兹”纹样在这件衣服上没有任何重复，这是一项超凡的技艺。尽管如此，设计者还是注意到让图案与前侧开襟的裁剪相吻合。宫廷礼仪要求奥斯曼君主在会见来宾的时候纹丝不动地站立，这解释了为什么这件礼服上没有衣带以防它松开。着衣者的手臂从肩膀处的两个开口伸出；袖子从背后垂下，长及脚踝，仅具有装饰作用。奥斯曼礼服上繁复的“萨兹”阿拉伯纹样与拜占庭的法袍（图12-35）形成了鲜明的对比：后者上面分布着犹太教和基督教训言、圣徒像和俄国式的富贵气，甚至包括使用者本人的肖像。

### 为基督教君主所制的伊斯兰式水盆

这件伊斯兰金属工艺品是一件来自埃及的镶嵌金银装饰的黄铜水盆（图13-31），其上可看到人物和动物的形象，还有马木鲁克艺术家穆罕默德·伊本·阿扎伊的六处签名。这是一个专供重大典礼上使用的洗手盆，应该是为一个特别的资助者所做。某些学者认为一位名叫撒勒尔政府官员为其苏丹定制了这个水盆作为礼物，但是上面并没有任何铭文提到他的身份。水盆中央的主要图案描绘了马木鲁克猎人和蒙古敌军，上下各有一条图案带，是各种奔跑的动物。全部背景都以阿拉伯式的错银工艺镶嵌填满，水盆的内侧和底部同样装饰着人物和动物图样。

这个水盆一直以来都被称作“圣路易的洗礼盆”，但是由于这位著名的法国国王（见“路易四世：神圣的国王”，第18章，第509页）死在这件作品做好之前，因此他们之间的关联仍是个谜。尽管如此，它很早就被带到法国，并且在17世纪时已开始被用来为法国皇家新生儿洗礼。就像图尔教堂的丝绸，穆罕默德·伊本·阿扎伊的水盆说明了伊斯兰艺术在西欧所享有的盛名。这些重要的艺术品以及西班牙的伊斯兰式艺术和建筑，都对中世纪晚期的欧洲艺术家和建筑师产生了深远的影响。在沿着艺术史发展脉络继续下去之前，我们先回头看看西半球艺术与泛撒哈拉非洲艺术的发展情况。



公元前3000年	公元前2000年	公元前1000年	公元前与公元
中美洲	前古典		
南美洲区域性发展时期	前制陶时期	起始期	中早期
南美洲广泛发展		卡巴洛·穆尔托	查文（公元前800—200年） 文化的传播（公元前400—200年） 帕拉卡斯（公元前400—公元前200年） 纳斯卡（公元前200—公元600年）



猫头  
秘鲁亡马遗址，公元前1300年



美洲虎人庆典斧头  
墨西哥拉本塔，  
公元前900—400年



手臂抬起的坐姿人像  
墨西哥科利马，  
公元前200—公元250年

<p>亚洲移民迁入美洲， 公元前30000—10000年</p> <p>中美洲地区开始植物种植，公元前8000年</p> <p>首座由土坯和石头建成的纪念性建筑， 建于秘鲁，公元前3000年</p>	<p>中美洲最早的球形宫殿建筑，公元前1400年</p> <p>卡巴洛·穆尔托，秘鲁，公元前1300年</p> <p>奥尔梅克文化在中美洲传播，公元前900—400年</p> <p>玛雅文明萌发，公元前600年</p> <p>中美洲最早的书写文字，公元前500年</p> <p>查文文化的传播，公元前400—200年</p> <p>帕拉卡斯的织物，公元前400—公元200年</p> <p>西墨西哥的方尖碑式坟墓， 公元前200—公元250年</p> <p>特诺奇蒂特兰的修建， 公元前100年</p>
<p>安第斯最早的棉织品， 公元前2000年</p> <p>秘鲁最早的冶金术，公元前2000年</p>	

# 第 14 章

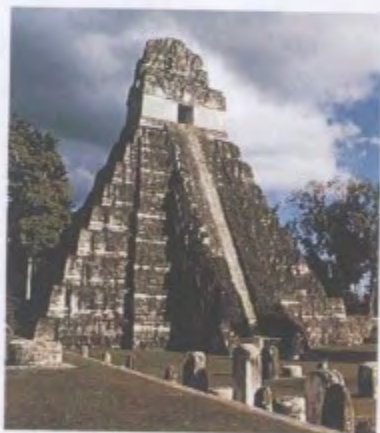
## 从阿拉斯加到安第斯： 古代美洲艺术

FROM ALASKA TO THE ANDES  
THE ARTS OF ANCIENT AMERICA

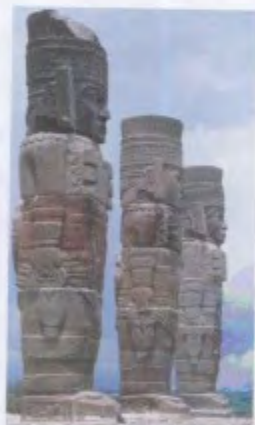
公元300年	公元900年	公元1000年	公元1250年
古典	后古典早期		
中期			
莫切（公元1—700年） 蒂瓦纳库遗址，公元100—1000年 瓦里遗址，公元500—800年			



耳饰  
秘鲁西潘，公元300年



神庙  
危地马拉蒂卡尔，公元700年



托尔特克人像柱  
墨西哥图拉，公元900—1180年

西潘的莫切墓地，公元100—300年

纳斯卡，公元500年

特诺奇蒂特兰被遗弃，公元700年

攻占拉比特，公元738年

博南帕克壁画，公元800年

南部低地玛雅的瓦解，公元900年

奇钦·伊查的崛起，公元900年

托尔特克的崛起，公元1000年

图拉的瓦解，公元1200年

## 前哥伦布时期的美洲

在欧洲探索者到达墨西哥、中美洲、南美洲之前，繁荣于这些地区的文化在许多方面都是世界文明中独一无二的。一些土著居民（如玛雅人）已经掌握了高度发达的文字系统和数学运算知识，这些知识有助于他们精确记事、推算历法和观测天文。他们大部分依靠石器工具，不使用带车轮的运输工具，羊驼是南美洲惟一用于运输的动物。这些土著居民在城市的规划与建设、民宅的修建、桥和道路的铺设、修筑灌溉和排水系统等方面，均掌握了高超的工程技术。他们使用原始的耕作工具，掌握了复杂的农业技术，还创造出了独有的具有非凡艺术魅力的雕刻、绘画、手工艺等多种艺术精品。16世纪，欧洲侵略者的征服使这些文明大都毁于一旦，而剩下的则被丢弃在热带雨林中饱受自然力的侵蚀。尽管许多城邦遭到了破坏，但考古学家们已将其中的很大一部分修复一新，并与艺术历史学家一同重新编写了欧洲人到达美洲之前的美洲艺术史与建筑史。

### 美洲人的起源

美洲土著的起源问题尚无定论，争论的焦点集中在他们最初从亚洲到达美洲的时间上。他们有可能是在公元前3万年到1万年之间，通过今天已被淹没的、连接亚洲与北美洲之间的白令海峡的大陆桥到达美洲的。还有一些学者认为，至少有一部分早期的移民是驾船沿着北美的太平洋海岸线到达美洲的。这些石器时代的游牧民族，以狩猎、采集为生。他们只使用兽骨、片状的石头和木制的磨削工具。他们除了编织工艺外没有任何的农业知识。他们也许会使用火，也可能会建造简易的遮蔽风雨的房子。几个世纪之后，美洲土著民的足迹已遍布美洲大陆。但他们的人口数量一直不多。当15世纪末第一批欧洲人到来时，西半球的人口总数还不到四千万。

在公元前8000年到2000年间，一些移民已学会了种植南瓜、玉米等作物。玉米文化在早期美洲人的生活中占据了基础地位。这些游牧民族以农业生产者的身份定居下来，并学会制作陶器制品和逼真的陶制人像。金属制造工艺虽然非常高超，但仅在南美的安第斯地区流传（之后逐渐向北扩展直到今天的墨西哥地区），一般仅用于装饰品的制作，不用来制造工具。在这些技术的基础上，许多文化在相当长的一段时期内此消彼长。其中的一些文化体现了高度的社会复杂性，并达到了基督教时代早期所取得的艺术成就的水准。

### 文化的碰撞

克里斯托夫·哥伦布于(Christopher Columbus)于1492年到达加勒比海岸，尽管他只在大陆上作短暂的停留，而16世纪西班牙人的征服使美洲土著文明瞬间消亡，因此美洲的土著文明被人们称之为“前哥伦布文化”。其后的征服者完成了今天被称为拉丁美洲地区的征服，其中著名的有人侵墨西哥的埃尔南·科尔特斯(Hernán Cortés)和征服秘鲁的弗兰西斯科·皮萨罗(Francisco Pizarro)。在哥伦布发现新大陆后的二十

五年间，西班牙国王为远征北美与南美的海岸投入了大量钱财，却没有如愿找到财宝。他们在墨西哥的尤卡坦海岸作短暂停留时，发现了少量但令人兴奋的黄金和其他珍贵的手工艺品，而古巴的西班牙殖民者整装待发，准备再次远征。在科尔特斯的带领下，这支西班牙远征队伍成为了第一个同伟大的阿兹特克帝国(Aztec)建立联系的征服者。在短短两年时间内，科尔特斯凭借火枪、战马和受阿兹特克国王压迫的土著人的帮助，征服了广阔和富饶的阿兹特克帝国。科尔特斯1521年的胜利，为大批西班牙殖民者掠夺财富，天主教传教士寻找新的皈依者打开了大门，同时把一些美洲土著人毫无免疫力的疾病也传播到了美洲。由此引发的文化碰撞导致了美洲一个世纪的动荡和西班牙国王新的统治区人口的急剧下降。大量财富流向欧洲，直到19世纪早期大部分拉丁美洲国家获得独立，这种局面才结束。尽管西班牙人破坏了很多具有非凡艺术魅力的建筑物与艺术品，将代表异教徒信仰的物品全部销毁，并把所有掠夺到的金银重新熔铸运回国内，但令人惊奇的是仍有大量的艺术精品通过各种方式保存了下来。这些艺术珍品和发现它们的遗址说明——在欧洲人到来之前，美洲已拥有延续了多个世纪的伟大文明。

## 中美洲

### 地理和气候

“中美洲”一词，是指今天墨西哥的部分地区、危地马拉、伯利兹、洪都拉斯和萨尔瓦多的太平洋沿岸地区。一些繁荣于欧洲殖民者到来之前的伟大文明都发源于中美洲地区。前哥伦布时期的中美洲主要包括墨西哥海湾沿岸地区、通称为西墨西哥的哈利斯科州、科利马州和纳亚里特州(奥尔梅克文明)，墨西哥恰帕斯州、尤卡坦州、金塔纳鲁州和康柏切州和危地马拉的贝腾地区(玛雅文明)、墨西哥西南部和瓦哈卡州(萨波特克和米斯特克文明)和今日墨西哥城周边中部高原地区(特诺奇蒂特兰、托尔特克和阿兹特克文明)。这些文明在广阔的地区具有深远的影响力。

墨西哥高地属于火山和地震区。在这片广袤的土地上，既有贫瘠的高原地带，又有水源充足、适宜耕作玉米和其他农作物的肥沃土壤，该地区坐落于茂密的山林中，一些山峰终年积雪。中部的平原地区有潮湿的热带雨林，开垦过的土地盛产农作物。在尤卡坦地区，数量丰富的石灰石为建筑和雕刻提供了充足的原材料。这片石灰石高原和危地马拉广阔的贝腾地区接壤，把墨西哥和洪都拉斯分离开来。拥有茂密雨林和广阔草原的尤卡坦和贝腾地区是部分壮观的玛雅遗址所在地。墨西哥和危地马拉宏伟的山脉延伸至洪都拉斯，(海拔)在热带海岸一侧陡然下降。高地、山谷寒冷温和的气候与热带雨林、海滨湿润的气候戏剧性地交替出现着。

### 语言和历史

中美洲丰富的风土人情和当地语言的多样性密切相关，众多的语言至少分属十四种语系，很多在殖民时期之前使用的语

言一直沿用到今天。一些玛雅人的语言在危地马拉和南墨西哥流传。阿兹特克人的纳乌阿塔尔语仍在墨西哥高地使用。萨波特克和米斯特克的语言仍在瓦哈卡和其周边地区使用。尽管这些地区的人们语言各异，但在文化上却有许多共同点。中美洲地区的人们共同耕种玉米，有着共同的宗教信仰和习俗、神话、社会结构、风俗习惯和艺术。然而，每个文明都别具特色。比如，玛雅人发明了复杂的文字系统；米斯特克人在制作黄金和绿宝石制品方面拥有领先的技艺；阿兹特克人是英勇的斗士，他们在短短几年内建立起了辽阔的帝国。

随着考古技术的不断发展，考古学家对中美洲地区的历史遗址进行发掘、记述和鉴定已经有一个多世纪了。自从20世纪50年代语言学家在破译玛雅象形文字上取得突破性进展以来，有关玛雅历史和艺术的详细证据便出现了。如今，许多玛雅统治者的名字和精确的统治年代都已一一列出。其他的文字系统（比如萨波特克人）由于开始记载的年限太过久远，非常难懂，但研究者在翻译他们的文字时也已取得了飞速的进步。如今，中美洲大致的年代表已被完全确定下来并获得了广泛的接受。标准的年代表被分为三个时期，包括一些相互重叠的年份——前古典时期：从公元前2000年到公元300年；古典时期：从公元300年到公元900年；后古典时期：始于公元900年左右，到西班牙殖民者1521年征服美洲结束。

## 前古典时期（公元前2000年—公元300年）

### 奥尔梅克的母亲文化

流传于今天的维拉克鲁斯和塔瓦斯科州的奥尔梅克文化（Olmec）被视作中美洲的“母亲文化”，许多宗教、社会和艺术传统都可追溯到此。尽管人们对它的起源、历史和语言都知之甚少，但奥尔梅克文明的制度形式、历史古迹、艺术和手工制品的广泛传播反映了该文化深远的影响。奥尔梅克文明的遗址不仅包括墨西哥湾沿岸地区的特莱斯萨波特斯、圣洛伦佐和拉本塔，还包括墨西哥中部和沿太平洋沿岸的从墨西哥的盖莱罗州到萨尔瓦多一段，这表明奥尔梅克文明远比学者们预想的要影响广泛。奥尔梅克文明很明显是其后的中美洲各具特色的众多文明的共同源头。在墨西哥湾热带低地定居的奥尔梅克人，在热带雨林和冲积低地上耕种庄稼，这些土地是被众多汇入海湾的河流冲积而成的。大约在公元前1500年到公元前400年，奥尔梅克人的社会组织就已经形成，其后的各种中美洲文化均在其基础上不断适应和发展。大部分人口——从事粮食生产的农民散居在内地村庄，为世袭的统治阶级、神职特权阶层、官员和工艺家提供生活物资和劳务。据推测，非农人口按照等级分别居住在有庆典、行政和居住功能的区域内，比如类似于市场的地区。整个社区定期将聚集在城镇的宗教和市民中心（比如圣洛伦佐和拉本塔），举行各种宗教仪式。这些中心建造了表达奥尔梅克社会结构和理想的成形建筑（物化的表现方式）。

### 巨大的统治者头像

在拉本塔，土制的低地平台和石头围墙围起了两个巨大的

院子。在大院子的北端有一个高达305米的土墩。这座土墩如今已严重受损，凹陷的锥形外观活像一座火山。这座久远的金字塔可能是仿制一座山，中美洲人用它来象征神灵，代表万物之源的水和令人畏惧的毁灭性力量。（到现在为止，火山爆发和地震仍旧威胁和毁灭着这个地区。）拉本塔的布局是一种金字塔庙和广场合为一体、在南北轴上一字排开的早期形式，这是后来中美洲地区宗教中心的典型设计。

四个巨大的玄武岩头像每个重达10吨，高达1.8至2.4米（图14-1），面向广场外。制作一件这样的石雕作品的巨石，都是人们穿过一百公里的沼泽地从最近的玄武岩产地运过来的。制作巨大的头像石雕是奥尔梅克艺术的特点。在圣洛伦佐和特莱斯萨波特斯也发现了一些头像。尽管他们的身份尚无法确定，但他们的个人特征、不同的头饰和耳部饰品以及后来玛雅人制作的统治者雕像都说明，奥尔梅克人制作统治者的头像多于神灵。奥尔梅克人明显地毁坏他们自己的雕像，可能是出于统治者结束统治时要举行相关仪式的原因。有时他们把雕塑作品改作它用，比如把雕刻好的石制王座改成巨大的头像。但由于圣洛伦佐和后来的拉本塔均出现了暴力颠覆的现象，所以这些被故意毁坏的雕像证明了侵略者和奥尔梅克革命者破坏艺术品的行为。



14-1 奥尔梅克人，巨大的玄武岩头像，公元前900—400年，高2.4米。拉本塔。

## 玉雕美洲虎人面像

奥尔梅克人也在玉石上雕刻，这些玉石是中美洲人从离他们故土很远的不知名的地方得到的，中美洲人非常珍视它。有时奥尔梅克人将玉石雕刻打磨成斧状，将其作为祭品埋在他们的庭院或平台下。用浮雕的手法，斧状的玉器可以被修改成人形。一些石制尖端的钻子和研磨物质（如沙子）被用于雕刻玉石。这些作品包括哭泣的婴儿（意义不明）和结合人与动物特征、姿态的各种形象，特别是美洲虎的雕像（图 14-2），它们是中美洲地区最大、最有力量和最让人难以捉摸的掠夺者。考古学家将这些美洲虎人面像称为“美洲虎们”。尽管奥尔梅克人的宗教信仰和活动鲜为人知，但这些美洲虎人面像可能代表了信仰萨满教的奥尔梅克神职人员遭受危险变故、夺取并利用超自然力量造福奥尔梅克人的信仰。



## 墨西哥西部精湛的陶瓷工艺传统

在奥尔梅克热带心脏地区的西面是与其相隔甚远的沿墨西哥太平洋海岸遗址。居住在西墨西哥今天的纳亚里特州、哈利斯科州和科利马州的前哥伦布时期的人们长期被认为生活在中美洲地理和文化的边缘。近期的考古发现表明，尽管西墨西哥人并不生产大规模的石雕，但他们却修建持久的建筑物。这些建筑物包括梯台和球场（参见“中美洲的球赛”，第 392 页），而且建筑特征几乎可以在所有中美洲文明中找到。然而西墨西哥最为著名的还是它丰富的土雕传统。

独特的坟墓由深达 15.2 米的柱子支撑，底部有房间，墓中藏有各种祭品。这些祭品中包括人、植物、动物和神话形象的黏土雕塑，一般是镂空的。考古学家们长期忽视了对西墨西哥的研究。因为科学的发掘工作新近才开始，人们关于这些墓葬的认识最初大都是从盗墓者的发现和盗卖中获得的。研究人员认为，这些墓葬的大部分都是在前古典时期的后期修建而成并放入精美祭品的。

在这些墓葬中发现的大号瓷器人像在尺寸上独具特色，尤其是夸张的躯干和四肢（图 14-3）。科利马人像一贯被磨光成橙红色，和大部分其他西海岸瓷器独特的彩绘表面形成对比。这些地区同样以制作小规模叙述性场景雕塑出名，包括制作房屋、寺庙模型和众多完整的小雕塑，以表现各种各样真实的活动。艺术史学家们将其中一些雕塑解释为节日、葬礼和战争。这些场景式的雕塑为人们了解古人的日常生活，提供了在其他前哥伦布时期的中美洲文化中找不到的素材。从某种程度上说，西墨西哥瓷雕的轶话和世俗色彩浓于宗教的观点既源于学者们对宗教的有限认识，又与现代西方将宗教和世俗隔离的趋势有关。中美洲的宗教信仰并不承认这样的分离。因此，学者们不能确定提到的人像是一个前额有角的萨满信徒（土著人象征特殊力量的共同符号），还是一个佩戴贝壳饰物的政治领袖（经常象征中美洲的统治权力）。当然可能两者兼而有之。在中美洲，这个被划为古典时期的年代见证了许多伟大文明的崛起。



14-2 奥尔梅克人、美洲虎人庆典斧头，公元前 900—400 年。硬玉，高 28 厘米。英国伦敦博物馆。



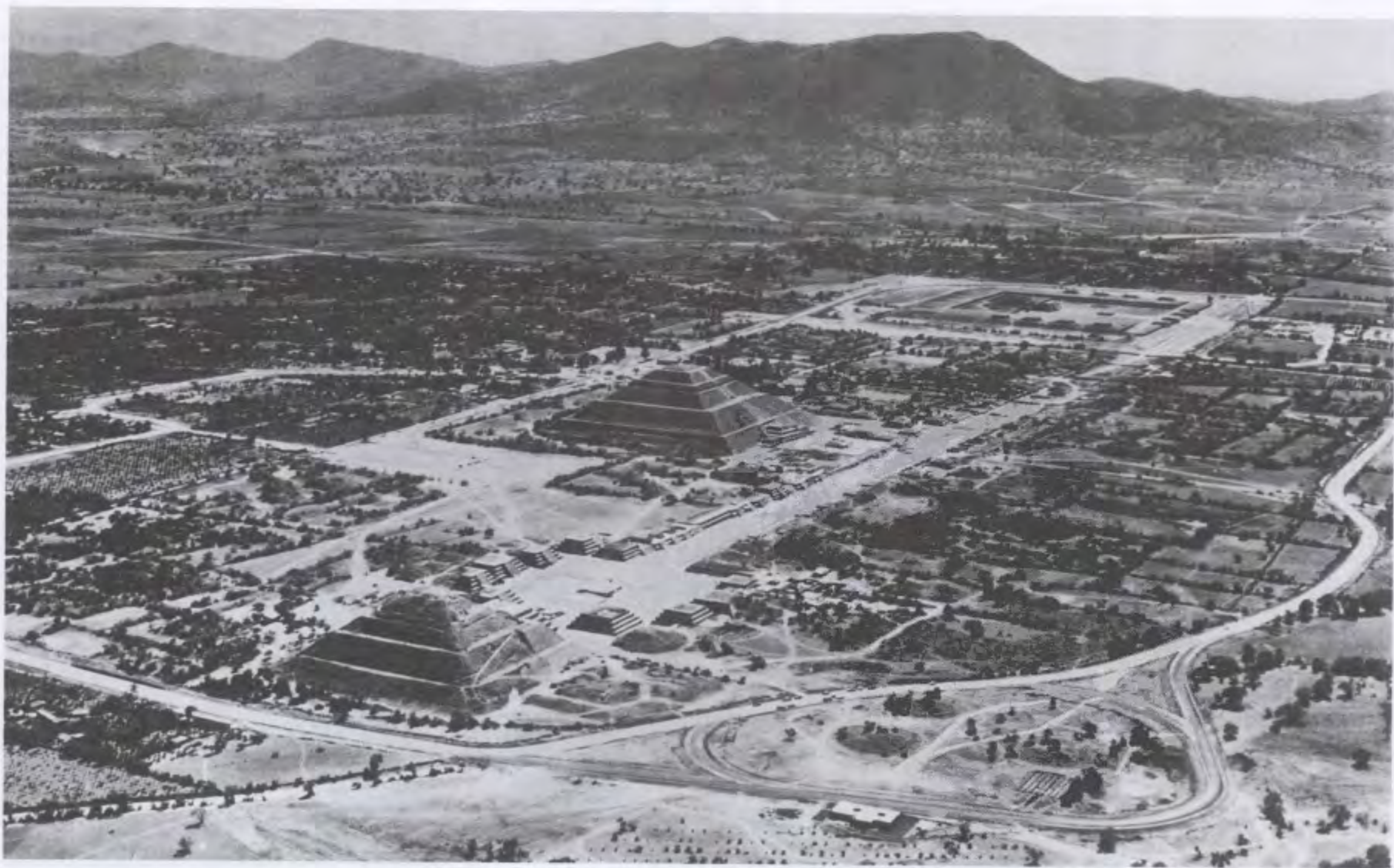


14-3 墨西哥科利马人，手臂抬起的坐姿人像，约公元前200—公元250年，橙红色黏土，高33厘米。洛杉矶国家艺术博物馆。

### 中美洲的第一座大都市

在奥尔梅克遗址拉本塔，特有的寺庙—金字塔—广场设计是中美洲城市最初的布局。在令人震撼的特奥蒂瓦坎遗址 (Teotihuacán) (今墨西哥城东北部)，前古典时期的城市格局经历了向真正的城市转变的伟大扩张。特奥蒂瓦坎是一个人口密集的大都市 (图14-4)，扮演着该地区乃至整个中美洲政治、经济和宗教中心的角色。精心设计的城区方圆23.4平方公里，城市建筑以精密勘测后划定的轴线为导向，呈格子状分布。城市的方位和一些重要金字塔的布局都与天文现象有关。

在它的鼎盛时期，大约公元600年，特奥蒂瓦坎的人口多达20万人，在当时可能是世界上第六大城市。按照方位被划为若干区域的特奥蒂瓦坎拥有独特的四海为家的特点。萨波特克人居住在城市的西部；来自维拉克鲁斯的商人居住在城东，进口他们自己的瓷器，按照他们故乡的风格建造房屋和坟墓。城市的都市化进程丝毫没有减弱它的神圣色彩。事实上，人们普遍认为特奥蒂瓦坎是一个重要的宗教中心。阿兹特克人在这个



14-4 特奥蒂瓦坎遗址西北向鸟瞰图，墨西哥城。月亮金字塔 (前方)、太阳金字塔 (中间)、西塔德尔 (中后方)；主要建筑约公元50—200年，遗址约公元前100—公元750年。

城市被遗弃很久以后经常虔诚地访问这座城市，并给予它今天的名字，意思是“神的地方”。由于这座城市的居民仅留下了少量未被破译的象形文字，而语言学家们仍然不知道他们说的何种语言，所以很多遗址的主要特征仍不为人所知。黄泉大道和太阳、月亮金字塔是后来的阿兹特克人建造的，这些建筑的名称并不一定和他们最初的名称相关。

格子状的布局被南北和东西向的两个轴平分为四等份，每条轴长6.4公里，这种合理的规划让人联想起希腊和罗马的城市布局（图5-75、10-40）。南北向主轴“黄泉大道”（图14-4）宽40米，和建筑群中的月亮金字塔相连，这组建筑群包括保存完好的克察尔科阿特尔神庙（稍后提到）。这并不是一条平坦的道路，而是沿途铺设一组台阶，为行人提供不断变换的视角，以观赏周围的建筑和风景。位于黄泉大道上的太阳金字塔坐东朝西，是城内最重要和最庞大的建筑，高达61米多。

特奥蒂瓦坎的建筑外形同周围的群山构成了回声，建筑的宏伟设计超越了中美洲其他遗址。用当地火山石填充和覆盖的金字塔由自下而上、逐级递减的方形平台组成，很像埃及塞加拉梯级金字塔（图3-4）。坡道台阶顺势而上，通向由易腐材料（木头和稻草）搭建而成的拥挤的台庙，因此现今早已遗失。

特奥蒂瓦坎人在一个岩洞上修建太阳金字塔，他们改造并向里填补了一些瓷器祭品。修建这座金字塔是为了纪念一眼今天已干涸的神泉。在金字塔各个角发现了四个被殉葬的孩童。其后的阿兹特克人把孩童当作祭品祈求雨水，特奥蒂瓦坎艺术包含了大

量有关水的内容，因此他们可能和阿兹特克人一样担心雨水和农业收成。在特奥蒂瓦坎早期历史上，该城的居民至少五次重建了月亮金字塔。这座金字塔可能是仿照其后的一座塞罗格尔多山修建的，毫无疑问这座山被人们视作重要的生命之源。

### 羽蛇神庙

在黄泉大道南端是宏伟的四方形的城堡建筑（图14-4）。在其中有一座稍小些的金字塔庙——“羽蛇神”克察尔科阿特尔庙（Quetzalcóatl）。克察尔科阿特尔是西班牙殖民者到来时中美洲万神殿中最重要的神，后来的阿兹特克人将他同风、降雨云和生命联系在一起。最近考古学家们在这座金字塔下发现了一座古代盗墓，推测可能是特奥蒂瓦坎统治者的墓地。这个发现使人们得出了这样的推断：和他们同时代的人一样，玛雅人、特奥蒂瓦坎人也把他们的精英埋葬在金字塔下。在金字塔下和塔周围至少发现了一百多具陪葬者的残骸。其中一些佩戴着人颚项链，有真人颚也有用贝壳仿制的，这说明古典时期的统治者未必都是仁慈的。和其他中美洲的部族一样，特奥蒂瓦坎人也意识到了用陪葬者供奉神灵的必要。这样大规模的祭奠也反映了特奥蒂瓦坎的军事扩张——在中美洲地区，胜利者通常以战俘为祭品供奉神灵。

受周围建筑的长期保护（图14-5），羽蛇庙西侧的雕刻面保存完好。巨大突出的克察尔科阿特尔神头像和额前带有环装饰物的长鼻鳞状动物交替装饰着六个神庙平台，这就是中美洲羽

14-5 克察尔科阿特尔庙局部，墨西哥城特奥蒂瓦坎遗址西塔德尔，公元3世纪。



蛇神第一个模糊的形象。鳞状动物来历不清。连接这些头像的是羽蛇神身体和海贝状的低浮雕。

海贝体现了特奥蒂瓦坎人同墨西哥沿海地区的往来，也象征着支撑农业经济的基本因素——水。

### 都市的辉煌壁画

和大部分前哥伦布时期的中美洲城市一样，特奥蒂瓦坎的建筑和街道都曾被粉刷和明亮地涂画过。特奥蒂瓦坎的独特在于精英阶层宅邸内房间的墙壁上画有精美的壁画。这些形象没有揭示任何关于特奥蒂瓦坎人日常生活的信息，只是大量地描绘了神灵、宗教仪式、教士和战士队列、甚至动物。尽管这些形象盛装登场，但由于壁画重复单调的主题人物常常缺乏个性。绘画的大小、空间关系和叙述手法都不是最重要的。

经历了外观、材料和技巧几个世纪的演进，特奥蒂瓦坎壁画师们最终选择在涂抹了黏土的光滑石膏上用颜料作画。他们将画表面磨得十分有光泽。在特奥蒂瓦坎绘画发展过程中，有一个阶段艺术家们仅限于用多种红色调的颜料（大部分从赤铁矿中提炼）作画，在人物和背景之间创造出微妙的对比。但大部分特奥蒂瓦坎壁画多以艳丽的色彩、单调细致的轮廓为特征。

### 特奥蒂瓦坎的赐子女神

曾被认为是男性的城市主神现在认为是大地和自然女神，她的形象在壁画中有所体现（图14-6）。她的正脸总是带着一副玉面具，巨大的羽毛头饰使她显得非常矮小，在标准化的金字塔上仅露出了半身雕像。她张开双臂，挥洒充满施舍的溪流（和在兹姆里利姆的闪族人比较），但在头饰正面鸟面具的侧边的人心表明了她的双性特征。这些提醒人们，古代的中美洲人将活人祭品看作兴农的关键。

特奥蒂瓦坎的影响贯穿整个中美洲地区。欧洲殖民地建在和玛雅文明南端一样遥远的危地马拉高地，距特奥蒂瓦坎约1288公里。特奥蒂瓦坎和墨西哥南部及危地马拉的玛雅文明间的政治和经济往来，将这两个杰出的早期古典文明联结在了一起。

### 玛雅古典城邦

源于奥尔梅克传统和特奥蒂瓦坎的文化，影响推动了古典玛雅文化的发展。相较于特奥蒂瓦坎，玛雅文明的根基建立于前古典时期，大约在公元前600年甚至更早。那个时候，占据了伯利兹潮湿低地、墨西哥南部、危地马拉和洪都拉斯的玛雅文明似乎已抛弃了他们早期人人平等的村社生活，而转变成了等级制的独裁社会。这个系统逐渐发展成为由世袭制的统治者和贵族控制的典型的玛雅城邦。为什么会这样以及如何变成了这样仍是个谜。

伟大的建筑工程标志着社会的变迁。由金字塔台庙、宫殿、广场、球场和统治精英宅第组成的庞大建筑群点缀着玛雅城邦。和特奥蒂瓦坎文明不同，这里没有一处遗址能够独立充当权力中心。新的建筑和装饰艺术证明了统治者的权力，它们充当了宇宙的象征并强调自己是神的后代，以此满足他们强化统治权合法性的要求。宗教和王权的统一牢固地建立起来，统治者们固执地坚持着自己的生活方式，而他们对象征性和形象化艺术

表现的关注使古典玛雅文明极端保守的系统持续了将近一千年。南部的玛雅文明在公元900年左右衰亡，这个结果比它的出现显得更突然和无法解释。

尽管古典玛雅文明开端和结束的原因不明，但研究者们逐渐揭秘了她的历史、信仰、仪式、风俗和日常生活方式。长期传奇化的玛雅文明如今已登上了世界历史舞台，和世界其他伟大文明一起为人们所信服。如今的玛雅不再被人们误认为是和平良好的神权社会，而被诠释为一个现实的世界，在那里人们赞颂统治者、压迫中下阶层，实行战略政治联盟，征战四方，活人祭神。这幅更加真实的画面是现代各学科交叉研究的成果。考古学家、古文字家（破译文字系统的学者）、艺术历史学家和人种史学家（研究当代社会的学者）都为人们加深对古老玛雅文化的了解做出了自己的贡献。



14-6 女神，墨西哥城，特奥蒂瓦坎遗址特蒂特拉建筑群壁画，公元650—750年。黏土和灰泥上着色。

## 艺术与社会

### 中美洲的球赛

西班牙殖民者在16世纪到达美洲后，目睹了墨西哥当地的球赛，并将阿兹特克球员带回欧洲，向人们展示这种新鲜的体育运动。人们对球员们精湛球技的评述被写入了编年史，赛场外伴有巨额赌注，连球赛用球的橡胶材质都是欧洲人闻所未闻的。

按照人们所知道的最早的球场推算，这种球赛至少始于3400年前，并在中美洲和美国西南部广泛流传。奥尔梅克人显然是这种运动的狂热爱好者。他们在橡胶生长区居住后，奥尔梅克人的这个名称作为阿兹特克语言的一个新的创造代表了“橡胶人”的意思。不仅球员的形象代表了奥尔梅克艺术，一些沉陷土制球场的遗迹甚至橡胶球都曾在奥尔梅克遗址发现过。

奥尔梅克的土制球场和其他中美洲一样发展成为石面I型或T型两侧有两面平行的斜面或垂直的墙，有时墙面宽到能够在其上再建小型的建筑，比如科潘（图14-7）。在其他遗址，球场两边都建有庙宇。中美洲最大的球场长约152米。在盛产橡胶的维拉克鲁斯最终有17座球场。大部分球场都邻近中美洲城市重要的建筑，比如宫殿和金字塔神庙，比如在科潘。特奥蒂瓦坎是一个例外，考古学家们在那里没有发现球场。但在该遗址的壁画上，却发现人们在玩一种轻便的东西（但该遗址的壁画说明这里的人们通过一种可移动的标记物来玩这种游戏）。

研究者们对这种球类的规则知之甚少——有多少个球员参加比赛，怎样记分，如何安排比赛。它和现代足球在球场的标准尺

寸上存在很大差异，中美洲球场的大小千差万别。一些球场设有石环，球可以从其中射中。它们高悬在球场的墙的直角处，但许多球场缺乏这个特征。另外，球还可以从墙上弹入决胜区。和足球赛一样，球员不能用他们的手触球，但能用他们的头、肘、臀部和腿部击球。他们身扎厚腰带，有时甚至是盔甲，保护膝部和手臂免受高速飞行的橡胶球的冲击。最典型的是玛雅人描绘的球员身穿厚重的球衣、护膝，侧身控球的形象（图14-10）。

尽管这种竞争性的运动受到了广泛欢迎，球赛并不仅仅是用来娱乐的。比如球可能代表了一个天体，如太阳，球在球场上运动就好像太阳每天在天空中的运行。某处遗址的球场墙上的浮雕清楚地显示比赛时常以人的牺牲来结束，可能是在战争中的俘虏，他们被迫参加命中注定要输掉的比赛。

在中美洲的神话中，也包含了球赛的角色。在古老的玛雅史诗人波波尔·乌赫，在殖民时期，首次用西班牙语写下的书中写道：一对富有传奇色彩的兄弟被迫同邪恶的地狱之主比球。（一对双胞胎的父亲）输掉了球赛并被处死。一对双胞胎兄弟最终来到了地狱，经历一系列的苦难，包括球赛，以机智战胜了地狱之主并杀死了他们。兄弟俩救活了被埋在球场下的父亲，他们的父亲在之前的比赛中输给了地狱之主。当年轻的双胞胎升入天堂并成为太阳和月亮时，父亲变成了玉米神，是所有中美洲人最主要的庇护神。球赛和之后的内容象征着生命的轮回、死亡和再生，这里充满了中美洲宗教的概念。

### 破译玛雅文字

和早先在19世纪破译埃及文字一样，玛雅文字的破译同样是一次令人兴奋的智力冒险。19世纪末，数字、日期和一些天文信息已被读懂，但其他方面再没有新的突破，专家们推断玛雅人沉迷于历法和宗教的研究，对记载人类的世俗生活不感兴趣。始于20世纪50年代的两个重要突破彻底改变了人们对玛雅文字和玛雅人世界观的认识。第一个发现是玛雅人在他们的艺术作品中描绘统治者的形象（而不是神或不知名的牧师），并在文献中记载了统治者的功绩。第二个是玛雅文字有很强的语音功能，在玛雅语言中象形文字由代表声音的各种符号组成。

幸运的是，各种玛雅语言散见于殖民地的书本和字典中，其中的大部分今天仍在被使用。尽管或许只有半数的古玛雅书面文字能被准确地翻译成玛雅口语，但今天的学者已经能够领悟很多象形文字的大意。

### 玛雅的天文和历法

玛雅人拥有很发达的算术知识和观测记录太阳、月亮甚至许多行星活动的本领。他们发明了非常复杂但精确得令人惊叹的历法，尽管历法的时间结构同西方今天使用的历法完全不同，但同样精准和有效。玛雅人利用这种历法，建立了非常重要的

见证历代统治者权力的家族谱图，并创造了古代美洲惟一真实的成文历史。尽管其他前哥伦布时期的中美洲社会也拥有历法，但只有玛雅历法才能直接转换成今天的历法系统。

### 作为戏剧舞台的城市中心

玛雅城市中最神圣和宏伟的建筑物矗立在被圈起来的城市中心地段，保证国家和宇宙秩序的宗教活动在此举行。玛雅人在象征自然和秩序的雕刻和绘画环境中举行激动人心的宗教仪式。玛雅建筑者设计了大规模的广场，大量的观众在此接受无法抵抗的宗教宣传。传道活动的组织者——统治家族、教士、贵族和家臣们的服装象征着他们的身份。在玛雅绘画和雕刻中，玛雅精英阶层穿着奢侈华丽、色彩鲜艳的棉制、羽毛、虎皮、玉制等所有象征他们地位和财富的服装。在不同平面以及抛光后的庙宇平台上，玛雅人将其市中心的建筑群转变成了一个宗教和政治剧院。对散居于郊区大部地区的农民人口来说，在典型的玛雅城市中心舞台式的规划当中，最主要的建筑群或称为“遗址中心”的是宗教和行政中心。

### 科潘广场和金字塔

位于洪都拉斯西部边境的科潘拥有较美洲其他遗址更多的象形文字碑铭和保存完好的雕刻作品，所以它是最先被发掘的玛雅遗址之一，它也被证明为拥有建筑、雕刻、手工艺复原文物最为丰富的遗址之一，考古专家至今仍在发掘该遗址。威严的广场矗立在科潘的心脏地区。在城市的中心（图14-7），大广场在左边，稍小一点的中部广场坐落在中心。中部广场被球场三面环绕（广场左侧）。

### 蒂卡尔统治者的金字塔陵墓

另一处古典时期的玛雅人遗址是位于危地马拉境内、科潘城以北约242公里的蒂卡尔（Tikal）。作为玛雅人最古老和最庞大的城邦之一，蒂卡尔坐落在茂密的热带雨林之中。城市和市郊最初方圆约195平方公里，大约七万五千人将这里视作他们的典礼中心。玛雅人并未将蒂卡尔设计成像其他城市（如特奥蒂瓦坎）一样的格状布局，而是由城市道路连接不规则的市区。现代勘测者们发现，在这片大概15.6平方公里的地区有多达



14-7 玛雅科潘城。洪都拉斯科潘城遗址复原图，大广场（左侧），带有球场的中广场（中部的两座小建筑）和象形文字台庙（中央，球场右侧），卫城（右边）和精英阶层的宅第（右边远处），公元8世纪。哈佛大学皮博迪博物馆。



14-8 玛雅人，一号神庙（亦称巨虎神庙），约公元700年。危地马拉贝腾蒂卡尔遗址。

三千处独立的建筑物遗迹。遗址的中心是大广场，广场上遍布各种石柱，并矗立着无数的建筑群。其中最为引人注目的是两座贯穿开放的广场、遥相呼应高耸入云的金字塔。较高的一座称为一号神庙（根据木雕楣梁上的图案，亦称作巨虎神庙），高达44米（图14-8）。这是一座为蒂拉尔统治者建造的陵墓，统治者的遗体被安葬在金字塔塔基的一间拱顶房间内。塔形结构由九层陡峭的平台和一条狭窄的梯道构成，塔尖矗立着一座有三个房间的台庙。庙顶装饰着一件精美雕刻品——用灰泥打制的统治者巨像镶嵌在垂直突出的建筑物上。该建筑简洁明了地体现了中美洲前哥伦布时期台庙金字塔的建筑风格和玛雅建筑绝伦的美感和心灵力量。

### 玛雅人的肖像画法

科潘和蒂卡尔金字塔是玛雅人所建造的最宏伟的建筑物。但它们仅是城中最吸引人的建筑物，装扮它们的雕塑和绘画作品同样起到了光耀统治者权威的作用。科潘大广场的D形石碑（图14-9）代表了统治者中最重要的一位——兔十八王（公元695—738年）。在历经十六位统治者的王朝更替中，兔十八王排列第十三。在他统治期间，科潘城拥有了历史上最辽阔的疆域和最深远的政治影响。D形石碑上塑造的兔十八王佩戴精美头饰，身着雕花褶皱短裙和便鞋。双手放在胸前，手中持象征天空和绝对权力的双头蛇杖。尽管该作品形象高度理想化，但肖



14-9 玛雅人，兔十八王石碑，公元736年。石质，高3.58米。洪都拉斯科潘城大广场。

像特征明显。玛雅精英阶层和埃及法老及其他古老社会的统治者一样，习惯于用传统的方式刻画自己，并永葆青春。高浮雕使雕塑形象栩栩如生，在石碑平滑的背面刻有象形文字。石碑是用红色颜料涂画的，红色的印迹在科潘许多石碑上仍清晰可见。尽管兔十八王这位强有力的统治者在科潘建造了许多石碑和建筑物，但最终还是被敌对的君王俘获并斩首。

### 反映日常生活的泥塑

泥塑雕像无穷无尽的姿态足以印证小瓷雕的丰富多彩，包括西墨西哥陶器在内的这些小瓷雕再现了玛雅人的日常生活。

一些独立的小型立体雕塑，栩栩如生，刻画细致，有时甚至富于喜剧效果。和玛雅石碑上描绘的形象相比，这些作品代表了更广泛的人群和活动，其中包括球员（图14-10）、织女、老人、侏儒、神灵和情侣，以及装扮精美的统治者和武士。很多空心的雕塑亦可作口哨。这些出自大陆工场、通常用模具制作而成的雕塑，埋藏在尤卡坦西海岸外的哈伊纳岛墓地，那里出土了上百件泥塑，包括前面提到的“球员”雕塑。雕塑腰间残留有蓝色画痕，很多泥塑都曾用一些艳丽的颜色粉饰过。玛雅人使用的“玛雅蓝”是一种用黏土和靛青（一种植物染料）混合而成的特制颜料，用于瓷器和壁画的创作。实践证明这确实是一种不易褪色的颜料，不像其他颜料用过一段时间就会大面积褪色。和西墨西哥较大体积的赤土陶器的用途一样，这些雕塑也将用于陪伴死者度过通向地狱的终极之旅。哈伊纳的挖掘工作尽管收获不多，但至少表明了这些雕塑的含义和功能。例如，男性的泥塑不仅仅只在男性个体的墓葬中有所发现。

### 描写王室礼仪的壁画

哈伊纳人像的活泼及其姿态、服饰、职业的多样在墨西哥东南部的博南帕克神庙（Bonampak）平面壁画中再次得到了诠释。博南帕克神庙建筑物的三间房屋中保存的壁画生动地再



14-10 玛雅人，墨西哥哈伊纳岛球员，公元700-900年。彩绘黏土，高15.9厘米。墨西哥城国家人类学博物馆。



14-11 玛雅人、玛雅统治者和战俘图，墨西哥博南帕克神庙一号建筑壁画，公元8世纪晚期。水彩复制品的作者安东尼奥·黛赫达，剑桥哈佛大学皮博迪博物馆。

现了玛雅人的宫廷生活。图14-11展现了战士在平台包围战俘的场景。不同于特奥蒂瓦坎雕塑，这些作品比例自然，姿态各异，有重叠的、扭曲的和旋转的。艺术家们经常使用流动的技法和线条去勾勒人物形象，用色彩表明质地和规格。博纳姆帕克的画家将矿物和有机物的颜料同水挤榨的石灰石和树胶的混合物结合在一起，将它们用于壁画创作。

博南帕克神庙壁画非常注重细节的描绘。壁画所传递的信息准确、完整，令人身临其境。贵族们可以根据他们的衣着判断身份地位，同时画上还记载了精确的日、月、年的信息，所有博南帕克神庙画上的场景都与迎接新皇位继承者的事件和仪式有关（一些场景中都描绘了一位走路蹒跚的人）。这些场景包括表演、准备皇家的节日、舞蹈、战争、捉拿和处死犯人。在

所有国家的活动中，公开献血是玛雅一世中不可缺少的一部分。统治者、他的随从和一些贵族从他们的身体里抽血并寻求和超自然世界的和睦，在这些仪式中经常伴随着屠杀俘虏的活动，事实上中美洲文明之间的战争为祭祀活动提供了大量的牺牲品。胜利者强迫许多战俘参加安排好的致命球赛，球场临近神庙（见“中美洲的球赛”，第392页）。对囚犯的折磨和极刑，既是为了滋养神灵，又是为了威慑敌人和大众。

在上面的画中，描绘了一场安排的为统治者的表演（图14-11），创作者将画中的人物排列成金字塔阶段的队列。在最上面一行，蓝色背景下是一列穿着华丽、佩戴动物头饰的贵族，在右边，最引人注目的是身着虎皮头戴美洲虎头饰的大臣。博南帕克神庙统治者自己则穿着虎皮上衣、高帮鞋，站在中间，面



## 古典末期和后古典前期 (公元800—1250年)

中美洲的古典时期随着众多伟大文明在不同年代的消逝而终结。例如，特奥蒂瓦坎的政治和文化帝国在公元600年左右瓦解，其影响也逐渐消逝。公元700年，这座伟大城市的中心被一场大火烧毁，可能是来自北方的托尔特克侵略者所为，在以后的五十年中特奥蒂瓦坎成为了一座荒城。公元900年左右，很多被荒弃的玛雅市镇杂草丛生，仅有的一些玛雅北方城市在玛雅人被彻底灭绝前继续繁荣了一到两个世纪。集中于瓦哈卡州蒙特阿尔班的萨波特克古典文明大约在公元700年走向了衰亡，它的邻居米斯特克人成为了这个地区后古典时期的主宰。在维拉克鲁斯平原，继承奥尔梅克文化的古典城市塔欣在席卷众多部族的危机中幸存下来，但在12世纪的某个时间却在北方侵略者的再次攻击中被大火吞噬。伴随古典文明的瓦解，战争和混乱使原先许多伟大的国家分解成了微小的政治实体，退守于孤立的堡垒中。文明的瓦解导致更多军事政权的建立和长期的战乱。军事城邦奇钦·伊查统治了尤卡坦，而在墨西哥中部来自北方的野心勃勃的托尔特克人和其后的阿兹特克人依靠武力建立了帝国。

### 奇钦·伊查的崛起

尤卡坦 (Yucatán)，这个蕴藏着石灰石、被灌木覆盖的平坦半岛，位于密林起伏的危地马拉贝腾地区北部。在古典时期，说玛雅语的人零星寄住在这个北部地区，因为一些仍然有争议的原因，当南部古典时期的玛雅遗址在公元900年后被遗弃时，北部的玛雅人继续在这片土地上修建新的庙宇。一种崭新的能在奇钦·伊查 (Chichen Itzá) 建筑中看到的艺术风格，伴随墨西哥城西北部图拉托尔特克族 (Toltec) 的政治崛起而出现了。尽管两座城市在艺术和建筑上有显著的相同之处，比如主廊的构造和对于牺牲及军事形象的强调，它们之间关系的本质

对一位跪地求饶的牺牲者，赤裸的俘虏，等死的人聚集在中间一排。其中一个人已经死去，趴在统治者的脚下，其他人默默无闻地注视着血从他们破损的手滴下。下面的部分，通过一扇门通向放置壁画的建筑内部，那里有一部分随从，他们的地位明显比高层的统治者低下，统治者以及随从们面无表情的姿态与不幸的牺牲者那哀求的态度形成了鲜明的对照。博纳姆帕克统治者都非常短命。壁画从未完成，壁画在墙上画好不久，好像就被遗弃了。

### 宫殿和皇陵中彩绘的花瓶

生动的图案同样也出现在彩绘圆柱花瓶的表面。典型花瓶图案的首次亮相展示了宫殿中一位加冕的统治者被众臣和随从围坐的场景 (图 14-12)。画面中，国王、大臣一边做手势一边谈话。科潘石碑上精美的服装和博南帕克神庙的绘画在画面中没有看到，取而代之的是简单的缠腰带、包裹着衣服和羽毛的穆斯林头巾和黑色的人体绘画。画周围的红色边框是一个建筑框架。画家所展示的是通过宫殿大门向里的一瞥。

花瓶上方水平的象形字带描述了花瓶的功用和制作者的姓名。尽管这些特殊的名字尚未被破译，但玛雅花瓶的一小群绘画者 (全部都是男性) 如今已被人们了解。(在前哥伦布艺术中，从来都没有艺术家的签名，甚至是玛雅的陶罐。) 一些文字甚至还列出了容器的用途。一个陶罐上标有可可和巧克力的图案，在它们被发现时罐中仍然存留一些名贵的酒。在这幅图版当中，艺术家可能也将自己画入作品，他在竖排的文字当中多次提到了自己的名字，这些文字既提到了人物又涉及了文字活动，一些艺术家甚至还记录了他们的身世，清楚地注明他们的贵族血统和高贵地位。这些瓶子，可能是玛雅贵族用来盛酒和装食物，但它们最终的目的地都是陪葬，在那里它们陪伴死者到达地狱。它们很有可能是死者在生前或死者的族人使用过的用具，偶然被送往遥远的目的地充当葬品。玛雅人和其他城市有权势的家族结婚，以巩固他们的权力，贸易往来和互送礼品也是常见的。



14-12 玛雅人，玛雅领主和朝臣圆柱花瓶展开图，危地马拉默图尔·德·圣何塞地区，公元672—830年。红色、玫瑰红、橙色、白和黑色涂层的瓷器，长约20.3厘米。华盛顿顿巴顿·欧阿克苏图书馆。

仍然很少被人了解，人们长时间持有的有关图拉战士侵占过玛雅遗址的说法逐渐被抛弃了。

奇钦·伊查的玛雅人留下了比他们的南方远亲少得多的文字记录，幸存的文字记录也非常简短，仅限于9世纪，记事风格和蒂卡尔及科潘等古典遗址也有很大不同。此外，最新被破译的象形文字和遗址的艺术风格，它不注重单个人物而是强调团队，表明奇钦·伊查的统治权是在贵族之间分享，而不是世袭制。

### 北部的试验

北方的玛雅人尝试使用了比南部玛雅人多得多的新型建筑材料。拱柱出现在门廊，石头马赛克使外墙变得生动。北部的玛雅人还创造了一种新的建筑方式，这就是以粗糙的碎石为核，外面用石灰石制成的板子覆盖。

奇钦·伊查的蜗形塔（图14-13，前景）表明北部的玛雅人在建筑形式上和他们在利用材料方面同样具有创造力。一个圆柱形的塔建在一个宽阔的平台上，被一个面积为52米×71米的四角平台托举。塔由两面的同心墙组成，并有环形楼梯一直通向顶部的圆形楼。从设计上看，这个建筑让人联想起海螺的

一圈圈的纹路。海螺是羽蛇神的供品，所以很可能这个墨西哥中部的圆庙就是用来供奉他的，这座庙也很有可能是纪念被玛雅人称之为克察尔科阿特尔的库库尔坎的。沿蜗牛神庙楼梯的窗户和庙顶部开着的窗户是用来观测天文现象的，也被称为天文台。按照天文学家的纪录，玛雅人非常虔诚地遵循天象做事，一方面有实践的原因（比如决定何时种植和下一次日月蚀的日期），另一方面为了预测及把握未来。

### 再造神山

在其他奇钦·伊查雄伟建筑中最为瞩目的是位于大金字塔（图14-13，背景）庙顶的库库尔塔庙。整座建筑被长期命名为城堡，有着令人惊叹的规模（高30米，底部宽55米），是一座大山的雄伟象征，在中美洲被认为是神山，并且经过无数次的重修与改造。九层金字塔四面的楼梯都可直通神庙。建筑上有关克察尔科阿特尔崇拜的浮雕，是墨西哥中部影响尤卡坦玛雅北部的鲜明标志。城堡是中美洲建筑形式的一个典范，伫立在城市中心广场上的梯级金字塔的四个部分和四个神圣的方向遥相呼应。

14-13 蜗形塔（前方）和城堡（后方），墨西哥尤卡坦州玛雅人奇钦·伊查遗址，约公元800—900年。



## 克察尔科阿特尔的托尔特克守护者

意为“造物之主”的托尔特克一般指来自北方的强大的人侵部族，他们到达墨西哥中部时恰逢由古典文明衰落导致的大动荡时期。托尔特克人首都在图拉（Tula），繁荣于约公元900年至1200年之间，托尔特克人是伟大的政治组织者和军事决策家，他们统治了墨西哥中部和北部的大部分地区。他们也同样以娴熟工艺家和农学家的身份受到人们的尊敬，之后的许多部族如阿兹特克人很崇敬他们，以自称是他们的后代为荣。

在图拉，四个巨大的戎装男性武士的（图14-14）圆柱雕像，反映出托尔特克政权的残酷和尚武。这些野蛮的武士永远



14-14 托尔特克人，巨型石人柱，约公元900年—1180年。石头高4.9米。墨西哥伊达尔戈图拉城金字塔B。

站立在那里保持警觉，防范所有敌人的威胁。四个摆放在B座金字塔上的巨大的石鼓雕塑是用来纪念克察尔科阿特尔的。这些武士们头戴羽毛头饰，护胸甲作蝴蝶状，是托尔特克人的传令标志。他们一手紧握一捆箭，另一手持墨西哥高地典型的飞标。这些人物最早是用于支撑现已遗失的神庙的。这样的建筑功能要求严格一致的姿势、紧凑的结构和简洁的外形，使建筑、人物造型的统一性和规律性与形象的抽象化完美结合在一起。

公元1180年，最后一任托尔特克统治者带领他的大部分子民抛弃了图拉城。一些年后，这座城市遭到了毁灭性的破坏，仪式建筑物被烧毁得只剩基座，壁墙坍塌，人口大量散失。和前哥伦布时期中美洲其他文明的命运一样，有关托尔特克人的离去和城市毁灭的确切原因仍旧是一个谜。历史的舞台已转让给了中美洲另一个伟大文明——阿兹特克，他们在经历了三百年的繁衍后才最终达到了权力的顶峰。

## 南美洲

伟大的南美洲安第斯文明和前哥伦布时期的中美洲文明经历了相似的发展历程。各种土著文明前后相继，产生了独具特色的建筑和艺术，最终在同西班牙殖民者的暴力冲突中消亡。尽管和闻名于世的墨西哥和中美洲文明相比南美洲文明有些相形见绌，但事实上后者更加古老，而且在某些方面还超越了这些同时代北方文明所获得的成就。比如，安第斯人民较早掌握了金属加工工艺，而且他们修建的纪念性建筑也比最早的中美洲文明奥尔梅克建筑早一千多年。

### 地理和年代大记事

南美洲安第斯地区的中心地带位于厄瓜多尔和智利北部之间，西部濒临太平洋。这一地区由界限分明的三部分组成，从北至南平行分布。狭长的西海岸平原是一片有着河流的炎热沙漠，肥沃的河谷适宜居住。另外，安第斯山脉的高峰部分坐落在气候温和的高原地区。安第斯山脉的东侧即该地区的内陆部分是一片湿热的丛林。

高度发达的安第斯文明繁荣于海岸和高山地区，但他们的起源仍是个谜。安第斯艺术文化和中美洲文明一样经历了不定期的繁荣和交替发展，但至少比中美洲文明的发端早一千年。安第斯地区经历了地区独立发展阶段和单一文化统治广阔地域的较长时期。未经确认的最早文明发生在公元前3000年至公元前800年间。查文文化（公元前800—200年）、蒂瓦纳库和瓦里文化代表了这一时期的艺术和建筑风格（大约公元600—1000年），最后是在安第斯地区占统治地位的印加文明（见30章）在1532年西班牙殖民者到来之前经历了一个世纪的短暂发展。这些时期的文化发展并不落后，不同地区的文化呈现出各异风格。在欧洲人到来之间的各种繁荣文明中，最为重要的是被称作早中



14-15 莫切人，猫头，约公元前1300年。坯土涂裹圆石，可能曾被涂画过，高1.68米，宽1.28米，深0.6米。秘鲁莫切城乌阿卡德洛斯雷耶斯亡马遗址。

期时代的（大约公元前200—公元700年）文明，尤其是秘鲁南海岸的帕拉卡斯和纳斯卡文明和北部的莫切文明。

## 早期文化（约公元前3000—800年）

放射性碳记载的复杂的古代社区的发现改变了研究者们对南美洲早期文明的想法。规划整齐的社区拥有组织有序的劳力系统，纪念性建筑点缀着从安第斯山到太平洋海岸的狭长河谷。在安第斯中部，这些早期遗址发源于公元前3000年左右，比这一地区公元前2000年左右的陶器发明早大概一千年。早期文明留存了一些可能来自厄瓜多尔的雕刻葫芦瓢和一些不完整的成对棉织品。（这是一种类似流苏花边纺织技巧，织者将两根线相互缠绕打成一个节。）他们描绘各种组合在一起的生灵（如螃蟹和蛇的合身），也复制和颠倒一些形象，这些都是安第斯艺术的一些特征。

### 仪式建筑

早期沿海遗址建筑的典型构造是：在凹陷的庭院中建造高十层、顶部是巨大U型平台的建筑。很多建筑在顶部都建有多间小房间。建筑材料包括未加工的自然散石和手工制作的锥形

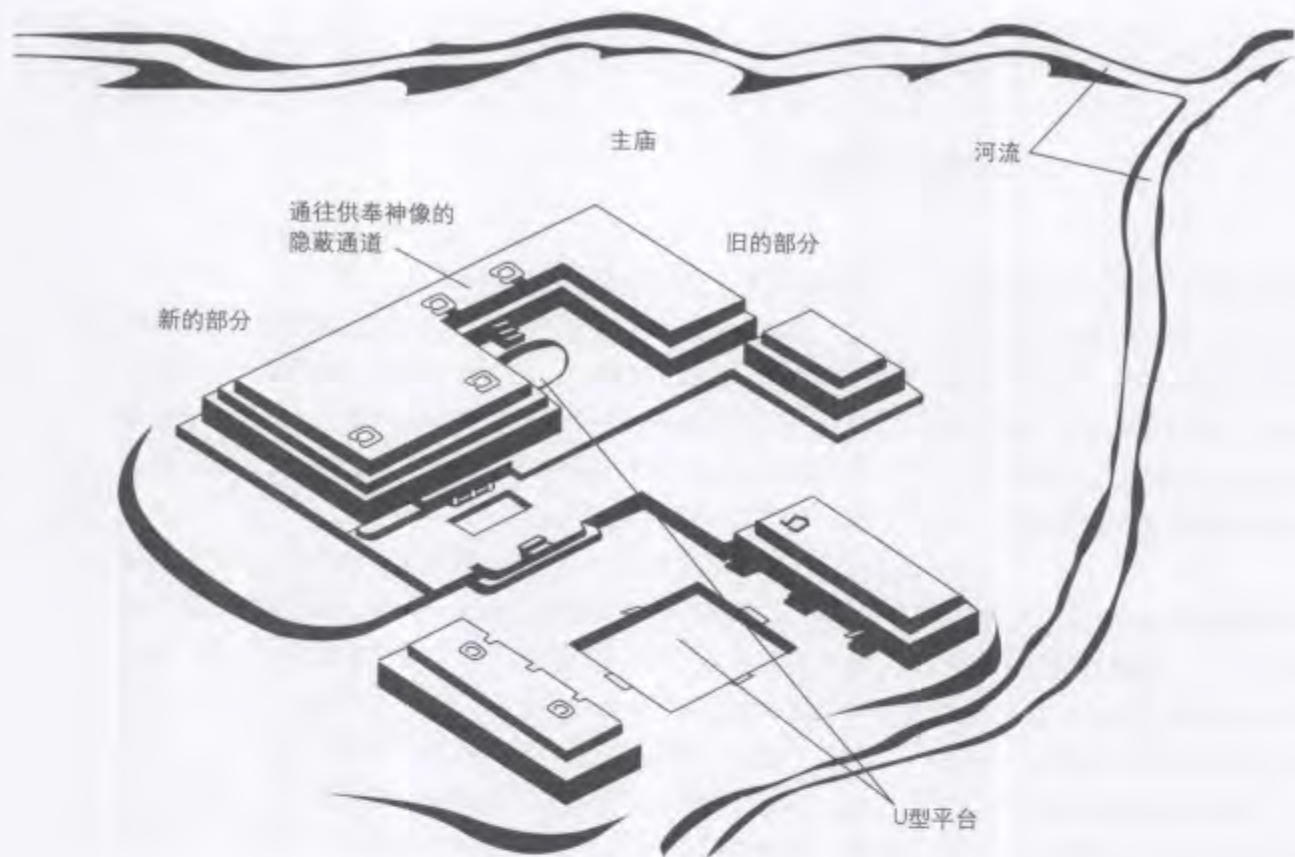
砖坯（晒干的泥砖），用粗糙的灰泥将它们叠砌在一起，建成墙面和平台。外墙有明亮的五彩坯砖装饰带，通常绘有猫或蛇形的人像或巨型尖牙面具。巨型坯砖猫头来自秘鲁乌阿卡德洛斯雷耶斯亡马遗址（Huaca de los Reyes），由于年代久远已失去色泽（图14-15）。猫和蛇的形象反复出现在安第斯前哥伦布时期的历史中。毫无疑问，早期的这些形象均被用作在露天广场举行大型公众节日庆祝活动的背景图案。这些U型建筑几乎都是面向被他们视作赖以生存的生命之源的安第斯山。安第斯民众对山的崇拜延续至今，这可能也是早期宗教活动的主题。

在高地，考古学家们也发现了大型仪式建筑群。和许多沿海地区建筑顶部众多相互连通的房间不同，高地建筑群的顶部一般只有一间小房，房间的中央是一处用石头垒建的火坑。研究者们认为这些坑在山地祭火仪式中扮演着一定的角色。人们在其中发现了一些烧过的祭品，通常是异域的海贝和热带鸟的羽毛。

## 查文（约公元前800—200年）

### 布满雕塑的陵墓平台

在秘鲁北部高地查文·德·万塔尔遗址（Chavin de Huántar）成为仪式中心后，查文文化于公元前1000年间在沿



14-16 神圣中心(台庙和凹陷庭院)平面复原图, 公元前1000年间, 秘鲁查文·德·万塔尔遗址。

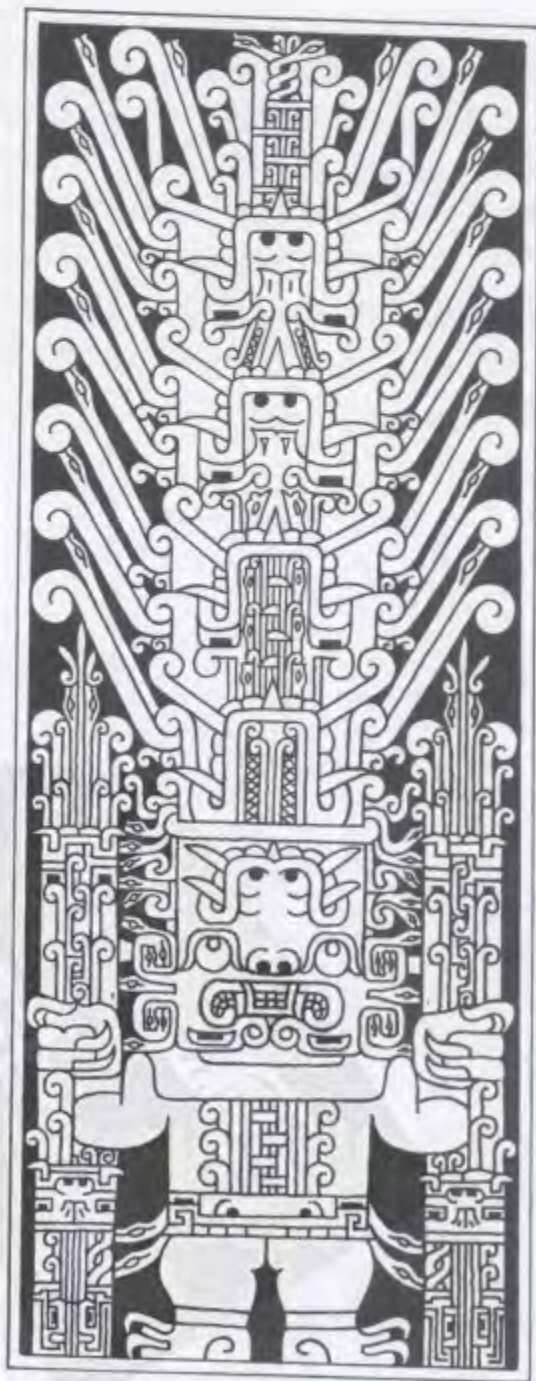
海和高地大部分地区发展流传开来。根据最近在其他遗址的发现, 考古学家们断定曾被认为是安第斯文明之母的查文文化, 事实上也只是发端于两千年前的某处文明的鼎盛时期。

### 一座富有雕塑品的台庙

查文·德·万塔尔遗址最重要的台庙是一座邻河向东的、U型石面台庙(图14-16)。尽管乍看上去这不过是一座顶部有间破损小屋的坚固庙宇, 但这座台庙却有着迷宫般的狭窄通道, 小房间和楼梯。能够知道这些房间进口的查文人很少, 如果有, 他们一定是手持火把才见证了那些神秘和庄严的仪式, 因为在台庙的内部并没有修建可以透光的窗户。台庙的修建者可能试图用石头仿建山谷四周高耸入云的安第斯山峰, 这说明安第斯人仍旧十分崇敬高山。台庙正对着凹陷的庭院, 这毫无疑问是采用了早期沿海遗址的设计。而今天见到的不对称格局则是后人对建筑物改造的结果。查文德万塔尔的台庙建筑以其丰富的石雕闻名于世。

### 皱眉神和微笑神

雷莫迪石碑(图14-17)是被发现后命名的, 它代表了查文石雕后期的发展。石碑最底部是一个称作“杖神”的形象, 它也出现在从哥伦比亚到玻利维亚北部的各种艺术作品中, 但精美程度都赶不上在查文出土的雷莫迪石碑。石碑刻画了一个半蹲着、皱眉的执杖神, 注视上方。一座精美的头饰占据了石碑上方三分之二的面积。整个头饰由一系列颠倒的尖齿无颚的面孔组成, 每个面孔从上面一个的口中延伸而出。石碑上布满蛇的造型。有的蛇从神的腰间伸出, 组成手杖的一部分; 有的则充



14-17 雷莫迪石碑图, 秘鲁查文·德·万塔尔遗址主庙, 公元前1000年间, 绿闪长岩, 高180厘米, 秘鲁利马国家文化研究所。

## 材料与技法

## 安第斯织物

当印加人第一次遭遇西班牙殖民者时，欧洲人对金银的狂热使他们大感困惑。织好的布匹对印加人来说比单纯的金属要珍贵得多，纺织品和布匹占据了他们生活的主导。在大仓库中储藏纺织品，印加领袖们将布匹当作礼品在外交谈判中交换，甚至将它们当作祭祀品焚烧。尽管男人和女人都参加布品的生产，但印加统治者将优秀的纺织女从整个帝国挑选并隔离出来，并专门为统治者纺织。

安第斯人民至少是在四千年前开始制作纺织品。安第斯人几乎掌握了今天人们所掌握的各种技巧，一些稀有的热带鸟羽和一些小的金银饰物常常被缝制在贵族穿的衣服上，他们常用生长在温和海岸与不同地方的棉花和高山上骆驼毛纺纱（家养的驼羊、小驼羊和野生的葡萄藤），然后把纺好的纱织成布。在安第斯广泛使用一种叫做织布机的简单装置，这样的织布机仍在安第斯使用。妇女们在两块木头间拉紧一根长经（垂直）线（其中一块固定在不动的器物上）。固定在另一块上的带子绕在坐在织布机前的织者的腰部，织者通过前后的倾斜来控制经线的张力。织者将纬线在经线的上方或下方插入，然后将它们紧紧地压在一起，就最终织好了布品。在古老的纺织品中，坚韧的棉花通常用来当作经线，而羊毛可以被染成更明亮的颜色，用来在纬线上制作出复杂的图案。在已织好的背景布上刺绣（见“刺绣和挂毯”，第17章，第485页）进而形成对比鲜明的图案，

是帕拉卡斯文化的特色（图14-18）。

秘鲁海岸的沙漠地带不仅保存了不同时期的大量纺织品，而且还有大量做工精美的、用于放置纺织工具的篮子。这些工具对于了解安第斯纺织生产过程是无价之宝。这些有记载的篮子是从妇女的坟墓中发现的，证明了纺织和妇女之间的密切联系，并再现了织布的过程。

所有纺织者面对一个特殊问题是他们必需提前看到完整的设计，在织布过程中不能轻易改变。没有记录表明安第斯的纺织者如何学习、保留纺织图案和如何将精美图案织成布，但莫切陶器（后面提到的北部遗址），描绘了工作中的纺织者，明显可以看出他们是从已经制作好的样品中复制了图案。从最早开始，安第斯地区的宗教和政治精英就已经控制了优良布匹的生产。虽然纺织者个人的创造性被严格控制，但仍然可以从前哥伦布时期的纺织品无穷的花色中看到。

一些主题，比如绣在帕拉卡斯布匹上的人物、动物和鸟（图14-18），是从自然界提取的，但大部分安第斯地区的织品图案是高度抽象和几何的，反映出经线和纬线的直角关系。一些抽象的图案是高度格式化的人物（图14-24），但人们仍然无法解读包括西班牙殖民时期制成的印加上衣等其他一些印加织品。根据殖民者留下的资料显示，只有安第斯人衣服和饰物的种类与质量才能反映他们的部族身份和社会地位。

当神的胡须、头发或头饰上的生灵；还有的出现在石碑的上方，充当装饰。雷莫迪石碑反映了安第斯艺术朝多元化和双关性的趋势。从上往下看，皱眉神的面孔变成了两个而非一个笑脸。

查文绘画通过各种便携媒介（如金器、织物和瓷器）在安第斯地区广泛流传。比如，在距查文480多公里的秘鲁南海岸，考古学家们发现了绘有查文雕塑形象的棉织品。这个绘有高地“杖神”的配偶——女“杖神”的布匹，可能是悬挂在庙宇墙上的装饰品。和乌阿卡德洛斯雷耶斯和查文文化末期同时代的秘鲁北海岸瓷器根据其容积大、有喷口、表层浮雕和深色（棕色、黑色和灰色）磨光表面的特征很容易被辨认出来。这些瓷器上的图画和查文出土的石雕很相似。带有半圆形手把的马镫状喷壶（图14-21）曾流行一时，并在北海岸得到广泛使用，直到西班牙殖民者的出现。

## 帕拉卡斯（公元前400—公元200年）

公元前500年至公元600年间，一些沿海传统得到了发展。这些文化传承了秘鲁艺术风格，并演变成各具特色的形式。最早繁荣于公元前5世纪的帕拉卡斯文化（Paracas）占据了秘鲁南海岸的沙漠半岛和临河峡谷。

## 一张墓葬织品上的舞动造型

在帕拉卡斯艺术中最为经典的是用于覆盖死尸的墓葬织品，共有一千多件这样的织品保存下来。在干燥的沙漠气候中，人们将这些织品埋藏在沙下轴状的棺墓中（图14-18）。这些织品



14-18 秘鲁南海岸帕拉卡斯人、萨满小人绣品，公元前1000年间。驼羊毛和植物纤维绣，140×240厘米。波士顿（威廉A·佩因基金）珍品艺术博物馆。

是安第斯艺术珍品中保存最持久的（见“安第斯织物”，第402页）。棉布上印有绣花图案，大都用羊驼或小羊驼的毛织成（从羊驼聚集的高地引进）。织者使用了一百五十多种艳丽的色彩，这些颜色大部分都是从植物中提取的。墓葬织品所描绘的主题具有尚未破译的象征意味。最与众不同的是有着突出眼睛的小飞人，这个形象在我们所提到的织品上反复出现。布上飞翔或流动的小人手持棍棒、扇子、植物或敌人的头颅。他们飘动的头发和缓慢的踢腿动作表现出该人物翱翔时的轻快。尽管布上有无数的小飞人，但每个织品上的造型和色彩却千变万化。墓葬织品的图案十分相似，一般将有色彩对比的不同部分缝制在一起。布上还有猫、鸟和蛇的图案，但现实和神话人物还是占据了主导地位。艺术历史学家们将小飞人解释成帕拉卡斯的萨满人在医治病人或祈求丰收的宗教仪式中舞蹈或飞翔。

## 纳斯卡（公元前200—公元600年）

纳斯卡文化（Nasca）的命名源于秘鲁南海岸的纳斯科河谷。纳斯卡文化以陶器著称。保留下来的上千件纳斯卡瓷器一般有圆形底座、用把手连接的双喷嘴和磨光彩饰表面（图14-19）。陶器的主题千变万化，但主要包括动植物和半人半动物的神话生灵。画匠们通常描绘宗教仪式中的人物，比如帕拉卡斯的手持头颅战利品和武器的飞人。就像图中的这两个飞人。工匠们将他们的身体和四肢简化成抽象的附属物，着重刻画人物的头部。飞人佩戴五彩的项链，有着金色的胡须和嘴巴，耳朵上悬挂着圆盘，头顶着一座光芒四射的王冠。面具亦或是作为战利品的、飘散着头发的头颅垂悬在主角的背后，烘托着整个作品的艺术主题。

### 纳斯卡平原上巨大的图画

彩陶并非纳斯卡文化惟一值得称道的艺术作品。在秘鲁西南部纳斯卡平原干燥的土地上，一幅全长约12公里多的网状艺术品以其神秘、巨大和复杂的工艺长期吸引着世界的目光。纳斯卡的艺术家们在平原上绘画了大约36幅鸟、鱼和植物的形象。例如所举的例子（图14-20）展示了一只羽翼达61米的蜂鸟形象。纳斯卡艺术家们还创作了一些几何形状的图案，例如梯形、螺旋状和几公里的直线图形。纳斯卡线图（提到的巨幅绘画）在黑暗的土地上显得明亮。被太阳晒黑的沙石与白色黏土和方解石构成的浅层形成对比，产生了奇异的效果。周围无雨的环境使绘画作品得以完好地保存了几个世纪，但现代公路和交通工具却破坏了纳斯卡线图的许多部分。

线图规模宏大、工艺复杂，人们对于它的起源、建筑手法以及含义仍怀有很多推测。从空中鸟瞰的效果最佳，从安第斯山丘和沿海沙丘也能看到该作品。由于现成的材料和简易的几何造型，这些线图的修建非常容易。一小群工匠轻而易举地仿建了现代版的线图。这些用石头排列而成的图画看上去像是一条条的小路。有的穿越了纳斯卡河岸的沙漠地带，有的则在线上打点似的修建了若干庙宇，好似一根绳上打了若干个结。线图汇聚的中心区域通常紧靠水源，这可能和水的供应和灌溉有



14-19 秘鲁纳斯卡河谷纳斯卡人，喷头把手人物壶，约公元50—200年。瓷器，高约14厘米。芝加哥艺术研究所（凯特·S·白金汉基金）。

关。这些线图可能为那些步行到当地庙宇朝拜的人们描绘出了朝圣线路。尽管有人提出线图的天文功能，但这种说法并未得到令人信服的证实。辽阔的纳斯卡线图并非毫无意义的迷宫，而是一个可以穿越的地图，图中向世人描绘了纳斯卡人所关注的所有物质和精神需求。值得注意的是，直到最近在玻利维亚的高地上仍修建了类似的用于连接神庙的宗教线路，这反映出安第斯土著民对信仰的执著。

## 莫切（公元1—700年）

莫切（Moche）文明活跃于秘鲁北海岸一些河谷地带，与繁荣于秘鲁南部的纳斯卡文明大致同期，却留下了更加辉煌的建筑作品。由于缺少石头，他们用坏砖修建由大金字塔平台组成的宗教建筑，然后涂上灰泥并用鲜亮的色彩粉刷一新。在莫切河谷的下游地区，由百万坏砖修建而成的太阳庙遗址向我们展示了此类建筑的宏大气势。

### 莫切人的日常生活

在秘鲁出土的古代艺术作品中最为出名的是莫切瓷器，最常见的作品是用双色黏土装饰而成的、带有镡状喷口的平底罐子。尽管早期的莫切手工瓷器没有陶工旋盘的帮助，但后来他们广泛使用了一种两件套的模具，因此大量的仿制品流传下来。





14-20 秘鲁纳斯卡平原蜂鸟图，约公元500年，宽8.2米，翼副61米，长140米，深色圆石和下层浅色粘土、方解石。

莫切陶工继续加工钵状喷口，将其制作成比查文陶器更狭长的精致的管状喷口。这种工艺在著名的莫切人像陶瓶中可以看到（图14-21）。陶瓶描绘了一个战士或统治者的形象，甚至可能是一位皇族的家臣，它和其他许多陶罐都是主人的随葬品。在古老的文明中，只有希腊和玛雅在利用陶器记事方面超越了莫切。莫切陶罐表现了建筑、冶金、纺织、酿造“奇恰”（酿制玉米啤酒）、人类残疾和疾病，甚至性行为等各方面的内容。

### 西潘领主们的财宝

在秘鲁西北海岸干燥土地上的西潘小村庄附近，发掘了一些葬有统治者和奴仆的莫切古墓。被盗过和未被盗过的陵墓都出土了许多金器财宝和上千件的瓷器。20世纪80年代末期发现的西潘墓葬在考古界引发了不小的震动，这对人们了解莫切文化有非常大的意义。临近两座损毁严重的大金字塔的一座土砖大平台下，隐藏着一个多年来未被当地村庄盗墓者发现的坟墓。陵墓中西潘领主华美的服饰、奢华的陪葬品和众多陪葬的奴仆都显示出死者高贵的社会地位。这个陵墓的主人可能就是人们经常在莫切瓷器和壁画中见到的武士祭司，他们既攻打敌人又参与祭祀仪式。

在一座墓中发现的绿松石和黄金耳饰说明，武士祭司的服



14-21 秘鲁北部海岸莫切人，人像瓶，公元5-6世纪。彩绘黏土，高29.2厘米，纽约美洲自然历史博物馆。



14-22 秘鲁西潘莫切古墓，耳饰，约公元300年。黄金和绿松石，直径约12.2厘米。兰巴耶克布鲁宁考古博物馆。

饰和西潘领主极为相似（图14-22）。从正面看，人物手持战斗的棍棒和盾牌，脖子上佩戴着猫头鹰项链。刀片状、月牙形的头盔是一件武士祭司随葬金器的复制品。耳饰的珠宝造型更是一件简化的艺术品。拥有可活动的鼻子和金下颚的卫士同样符合亡者的服饰习惯。图中两个扈从佩戴着相似的头盔和耳饰。

尽管安第斯文化没有发展文字系统，但他们却比中美洲人更早地掌握了先进的冶金术，这种冶金术在公元10世纪才传入中美洲。安第斯地区的金银财宝和珍贵的工艺品，由于西班牙殖民者的入侵和前哥伦布时期盗墓者的猖狂行为至今仍散落在美洲和世界各地。西潘的发现对于揭示莫切文化的魅力有着不可估量的价值。

### 蒂瓦纳库（公元100—1000年）

在秘鲁东南部和玻利维亚西南部，蒂蒂卡卡湖(Tiwanaku)周边寒冷的高地乡村和沿海温和的村庄形成了鲜明对比。在海拔3810米与世隔绝的高山上，另一种发端于公元头几个世纪的文明经历了半独立于沿海文化的发展，直到公元1000年左右结束历史。这个被称作“蒂瓦纳库”(Tiwanaku)的文明得名于玻利维亚蒂蒂卡卡湖南岸重要的考古遗址。蒂瓦纳库艺术风格在邻近的沿海和高地传播，并最终扩展到了秘鲁南部和智利北部。

### 太阳门

尽管今天的蒂瓦纳库已经被严重破坏，但它仍是一个重要的仪式中心。当地人用最好的石头——沙石、安山石和闪长岩建造建筑物，其中很多石头都是从很远的地方运来的。在这些建筑中最为瞩目的是太阳门（图14-23），这是一座由一整块巨大的安山石制成的建筑，门楣上刻有各式雕花。古时候从遗址的其他地方转移到现在位置的太阳门，如今作为一个巨大平台的一部分，不再通向什么地方。门的正中间是一个站立在梯台上、双手持杖的豹面人身的雕像，豹头周围是一圈四射的光芒造型。雕像让人联想起雷莫迪石碑的正面图案，对称的手杖以及刻画人物和动物时惯用的几何造型。“杖神”出现在许多蒂瓦纳库的艺术作品中，它可能是一位天神或天气神，而不是有光芒四射的头部造型的太阳神。正如该作品所呈现的，“杖神”还经常和一些小雕像搭配出现。在门楣的高浮雕中，杖神占据了主要位置，周围低浮雕所刻画的带武器的鹰人和飞人朝向主神做奔跑状。每个奔跑的形象都雕嵌在一块方形的石板内，增强了整个作品的动感。回纹饰（一种线形装饰性设计，常见于浮雕中的直角处）和面具图案交错点缀着门楣的底部。由于人物身体的比例失调、细节的简约和平雕手法的复杂，太阳门图案至今仍难以破译。艺术家们曾将雕塑表面装饰一新，用绿松石作人物的眼睛，用熔铸的黄金浇灌雕像的凹部，并将金片锤打在雕塑突起的部分。



14-23 蒂瓦纳库人。太阳门局部图，约公元375—700年。玻利维亚。

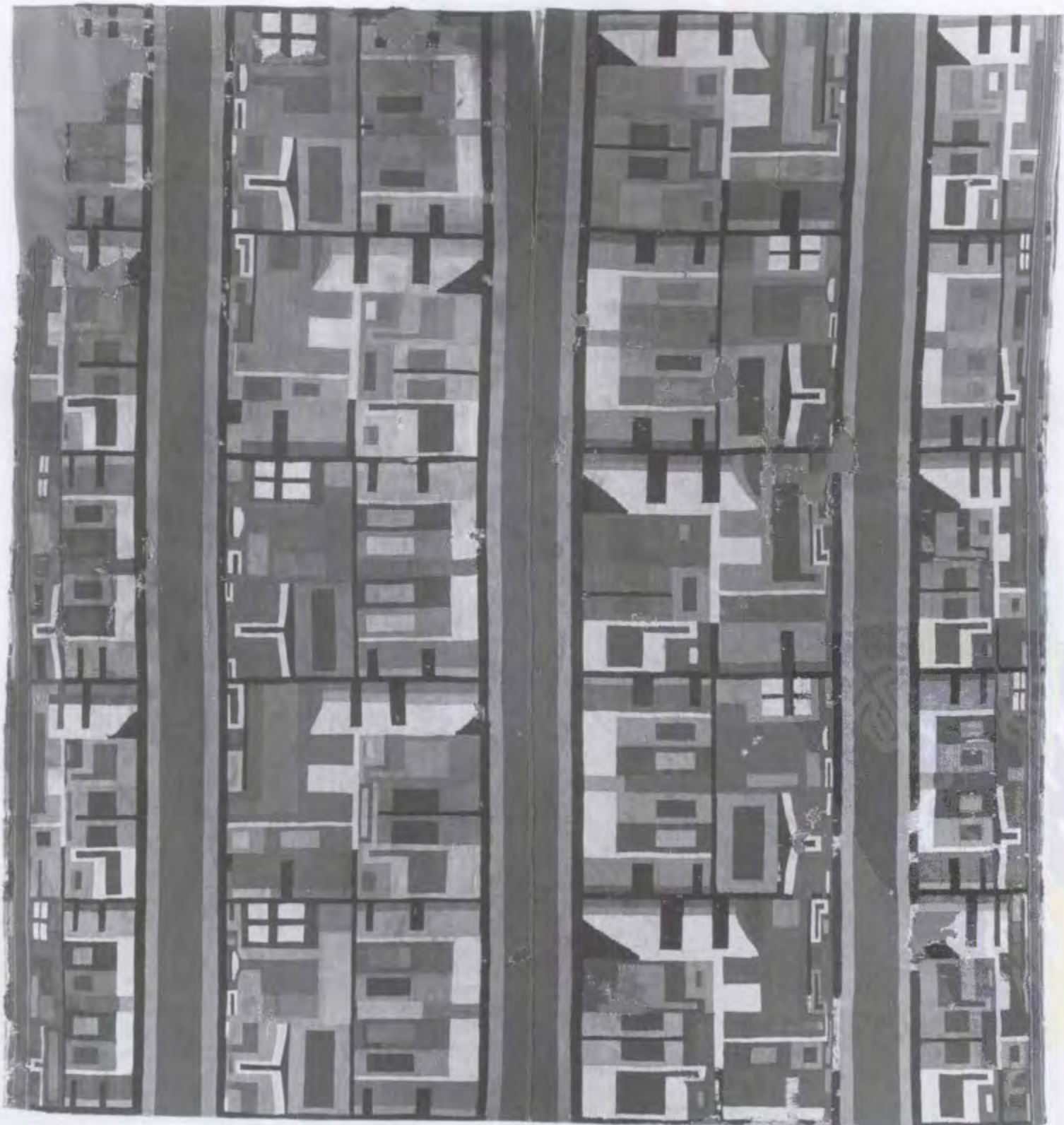
## 瓦里 (公元500—800年)

太阳门中心人物四周的单调、抽象和千篇一律的造型使人联想到织品上的图案。蒂瓦纳库人和帕拉卡斯人一样擅长纺织，尽管他们保存下来的织品比潮湿的高地文明少得多。秘鲁同期的瓦里文明根植于干燥的沿海地区，许多织品被人们重新发现，尤其是长罩衫。

### 抽象的挂毯

尽管瓦里 (Wari) 织工像帕拉卡斯早期织工一样改进了织

布工艺，既用羊毛又用棉花，但二者的纺织风格还是有彻底的区别。帕拉卡斯人将图案绣在织品表面，而瓦里人却直接将图案织进布里，用一种纬线密于经线的技巧编制“挂毯”（见第17章“刺绣和挂毯”，第485页）。一些精美的作品每英寸就有两千多条纬线。此外，和帕拉卡斯披风上相对自然和独立的形象不同，瓦里织品上的形象大都连接紧密且抽象到让人难以理解。大部分图案尽管有所改变，但都源自于蒂瓦纳库太阳门上的造型。比如这里的“利马挂毯”（图14-24）就是蒂瓦纳库太阳门上抽象化的飞人形象。艺术家们用不同的方法拉伸或压缩每个形象，并将它们置于垂直线上，紧压在平纺布红色的窄边间。优雅的贵族长罩衫带给人们这样的信息：蒂瓦纳库的杖神曾远赴安第斯地区。



14-24 秘鲁瓦里人，利马挂毯，约公元500—800年。99 × 89厘米，秘鲁国家考古、人类学和历史博物馆。



公元前1100年

公元200年

公元500年

公元1000年 公元1150年

公元1500年

公元1600年

史前时期

有史记载时期



石人烟斗  
俄亥俄，阿黛娜，  
公元前500—公元1世纪



面具  
阿拉斯加，公元100年



画有双鹤和几何图形的碗  
新墨西哥，公元1250年

亚拉丁文化，公元前1100—公元200年

爱斯基摩/因纽特人最早的牙雕，公元前500年

北美东部占主导地位的密西西比文化，  
公元800—1500年

米姆布雷陶器，公元1000—1150年

蛇行山丘，俄亥俄，公元1070年

因干旱而消失的查科峡谷，  
公元1200年

梅兹弗德台地被遗弃，公元1300年

印第安人的金堂壁画，公元1300—1500年

首个欧洲殖民地建立，  
公元1500—1600年

## 北美洲

在美国和加拿大的许多地区，一些最早发源于一万两千年前的前历史文化逐渐被人们所发现。然而如今大部分流传下来的工艺品都是过去两千年间制作的。“历史性”的北美洲文化最早始于对欧洲文明的传承，人类学家们广泛而系统地记录了该文化从16世纪到19世纪的变迁（见第30章）。有关这些文化的史料通常反映出外来工具、材料和价值对土著民的冲击所引发的深刻变革。

学者们将辽阔多变的北美洲按照语言、社会和艺术风格划分为若干文化地域。从小群游牧部落到时常定居城市的农民，北美洲土著民的生活方式可谓千差万别。其中前历史时期有记载的是靠渔猎为生的爱斯基摩人和北美洲西南部的种植玉米的农民，前者聚居在北极地区格陵兰至西伯利亚一带，后者则从他们干旱的环境中争取水源，修建了有效的灌溉系统、公路和壮观的悬崖住所。温和的东部林地也是农民聚居的地方，它覆盖了从加拿大东部到佛罗里达州、从大西洋海岸到密西西比河

西部大平原的辽阔地域。一些曾作为贵族宅邸和墓地的东部土丘也被保存了下来。

### 爱斯基摩人

#### 多脸面具

形式简约的爱斯基摩（Eskimo）雕塑在摆放和制作的精准方面通常可以达到精致甚至优雅的水准，一件从阿拉斯加希望角伊普塔克（Ipiutak）遗址出土的象牙面具约公元100年左右制造（图14-25），由九个相互连接的部分组成，面具上刻有若干兼有人和动物特征的面孔。面具精细完美的浅浮雕组合归功于艺术家们对材料富有想像力的把握能力。几个世纪以来，爱斯基摩人雕刻了上百件人物和动物形象，由于北极地区普遍缺少木材，这些作品大都是用象牙制成的。这些雕刻品和做工复杂的渔猎工具一样，反映出游牧民族偏好体积小、便于携带和实用物品的生活习惯。



14-25 墓葬面具，阿拉斯加希望角伊普塔克遗址，约公元100年，象牙，最宽处达24.1厘米。纽约美洲自然历史博物馆。



14-26 石人烟斗，俄亥俄州阿黛娜遗址，约公元前500—公元1世纪，石头，高20.3厘米。哥伦布俄亥俄州历史协会。

## 林地

### 相隔千年的两件雕刻品

美洲本土的早期艺术家还擅长将石头制作成各种日用品和仪式用具。俄亥俄州阿黛娜文化遗址（Adena）出土的石人烟斗（图14-26）形象逼真，制作年代大约在公元前500年至公元1世纪，和其后的其他地区文化形成了有趣的对比。另一个贝壳护喉或是项链吊坠上的平面图案，栩栩如生，代表了影响更加广泛的密西西比文化的特色（图14-27）。在田纳西州遗址

发掘的贝壳护喉，制造于大约公元1250年至1300年间。站立的石人造型尽管略为简单，但自然的关节和肌肉、生动的屈膝姿态和警觉的表情，都令作品看上去惟妙惟肖。这个雕刻而成的贝壳护喉描绘了一位奔跑的战士，他头戴精美头饰，左手持权杖，右手拎着一个头颅。大部分阿黛娜和密西西比文化的工艺品都是从墓葬和庙宇中发现的，这些祭品是为了确保死者安全抵达精神土地并享受富贵。其他出土的艺术品包括刻有手、身体、蛇、鸟等其他象征性图案的云母雕画和铜浮雕画。

### 用于仪式的护堤

在美国东部和中西部陆续发现了一些建于六千年前的土建工程（动物或鸟的形状）和复杂的台庙群。这种精美的土建工程代表了人们为仪式活动建造纪念性建筑的普遍行为。最引人注目的庙丘是伊利诺依州南部卡奥基亚的“僧丘”（Monk's Mound），这里曾是北美历史上一座最大的城市（大约公元900至1200年间），当时人口多达25000人，方圆15.6平方公里。陆续修建了三个世纪的僧丘曾用作贵族的宅第、庙宇和陵墓。每个阶段的建筑以木结构封顶，当建筑翻新时总会先破坏旧的结构。最好的作品是盘踞在俄亥俄州断崖上、俯瞰溪流的蛇丘（图14-28），从张开的蛇颞（好似口中紧含椭圆形的土丘）到紧蜷的蛇尾，总长约370米。蛇丘的修建日期和意义仍有争议。（见“蛇形山丘”，第411页）



14-27 贝壳护喉，田纳西州萨姆纳地区密西西比，约公元1250—1300年，宽10.1厘米。纽约史密森尼安研究所美洲印第安博物馆。

## 蛇形山丘

蛇丘（图14-28）是林地最庞大和最著名的雕刻山丘之一。从猎人和农民的破坏中被解救出来的蛇丘（抢救美洲本土考古遗址的最初行动），如今仍是一处颇有争议的遗址。

考古学家们很早就开始关注这座建于公元前，在俄亥俄州繁荣了几个世纪的蛇丘，它的第一次发掘工作是在19世纪80年代进行的。根据放射性碳显示的时间，蛇丘是由密西西比河岸的居民很晚才建成的。和其他古丘不同，人们在蛇丘并未发现墓葬和庙宇的迹象。蛇在密西西比河绘画中是非常重要的形象，比如前面提到的贝壳护喉（图14-27）。蛇与土地、庄稼的收成

紧密相关。有一座出土石人，表现的是一位妇女用锄头砸蛇的形象，蛇尾蜷曲成葫芦蔓的样子。

最近有人提出了关于古人修建蛇丘的另一种理解。关于蛇丘修建日期的新说法是公元1070年，和1066年哈雷彗星历史上最辉煌的一次亮相相隔不远。难道蛇丘的修建是为了回应这次重要的天文事件吗？更有人提出蛇丘的形状正是复制了彗星划过夜空时的样子。无论它的意义何在，如此大规模和精美的土建工程，只能是由大量的劳动力在贵族阶层的威权下被迫完成的，这些贵族无非是想在大地上永远留下自己的印记。



14-28 蛇丘，俄亥俄州密西西比地区，公元11世纪晚期。长366米，宽6米，高1.5米。

## 西南部

大部分美洲土著艺术都延续了相当长的时间。陶器风格的变换是历史学家们研究远古文化的主要工具，尤其是在西南地区。西南地区的陶器制作源远流长，从前基督时代延续至今，但直到大约公元1000年才显现出做工的优良和装饰的精美。

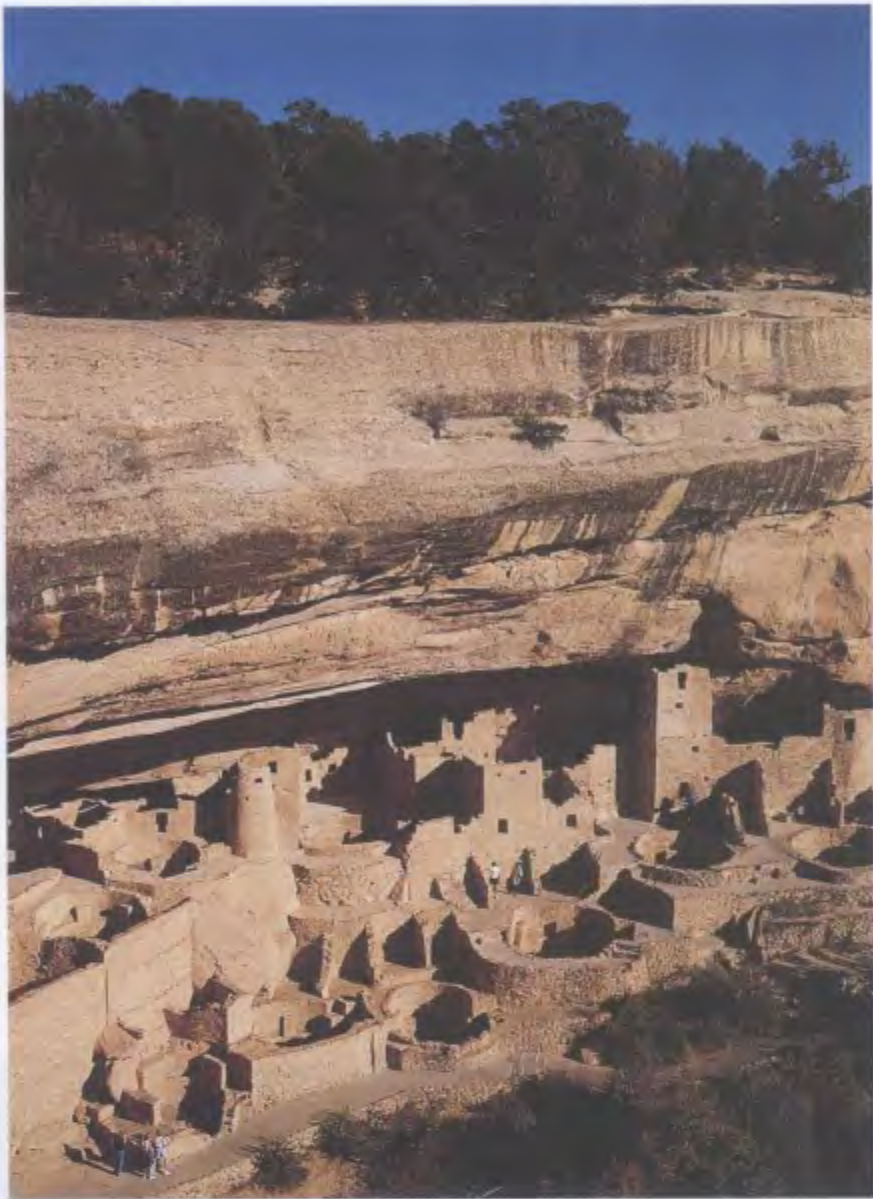
### 米姆布雷陶器

新墨西哥西南部米姆布雷 (Mimbres) 文化双鹤的陶碗造型栩栩如生 (图 14-29)，黑色图案和白色背景创造出生动的对比效果，碗边抽象的设计和鸟的对比创造出相似的张力。米姆布雷陶器以上千种不同的作品闻名于世。其中包括生动复杂的几何图案或滑稽古怪的人和动物形象。几乎所有的作品都是艺术家富有想像力的创造，他们尽力不去重复自己的作品。他们的设计强调在边界清晰的空间内创造与之平衡和谐调的线性图案。因为美洲人不知道使用陶轮，所以艺术家们用精湛的盘绕方法制作出无数个大小各异，造型精美的模具。尽管历史学家们无法直接确认制陶者的身份，但史前西南部通常由妇女制陶的事实说明米姆布雷的陶者也是妇女。

米姆布雷陶碗埋在房子地板下的坟墓中，倒置在死者的头上，碗底凿有小孔，象征死者在仪式上被处死的过程，同时小孔还是死者灵魂出窍、和祖先在天空中相会的出口 (当时西南部人认为的圆顶)。



14-29 新墨西哥州米姆布雷人，画有双鹤和几何图形的碗，约公元1250年。陶器，黑白相间，直径长约31.8厘米。芝加哥艺术研究所 (休·L和玛丽·T·亚当斯基)。



14-30 阿那萨兹，悬崖宫殿，约公元1150-1300年，科罗拉多州梅萨弗德国家公园。

### 阿那萨兹民族

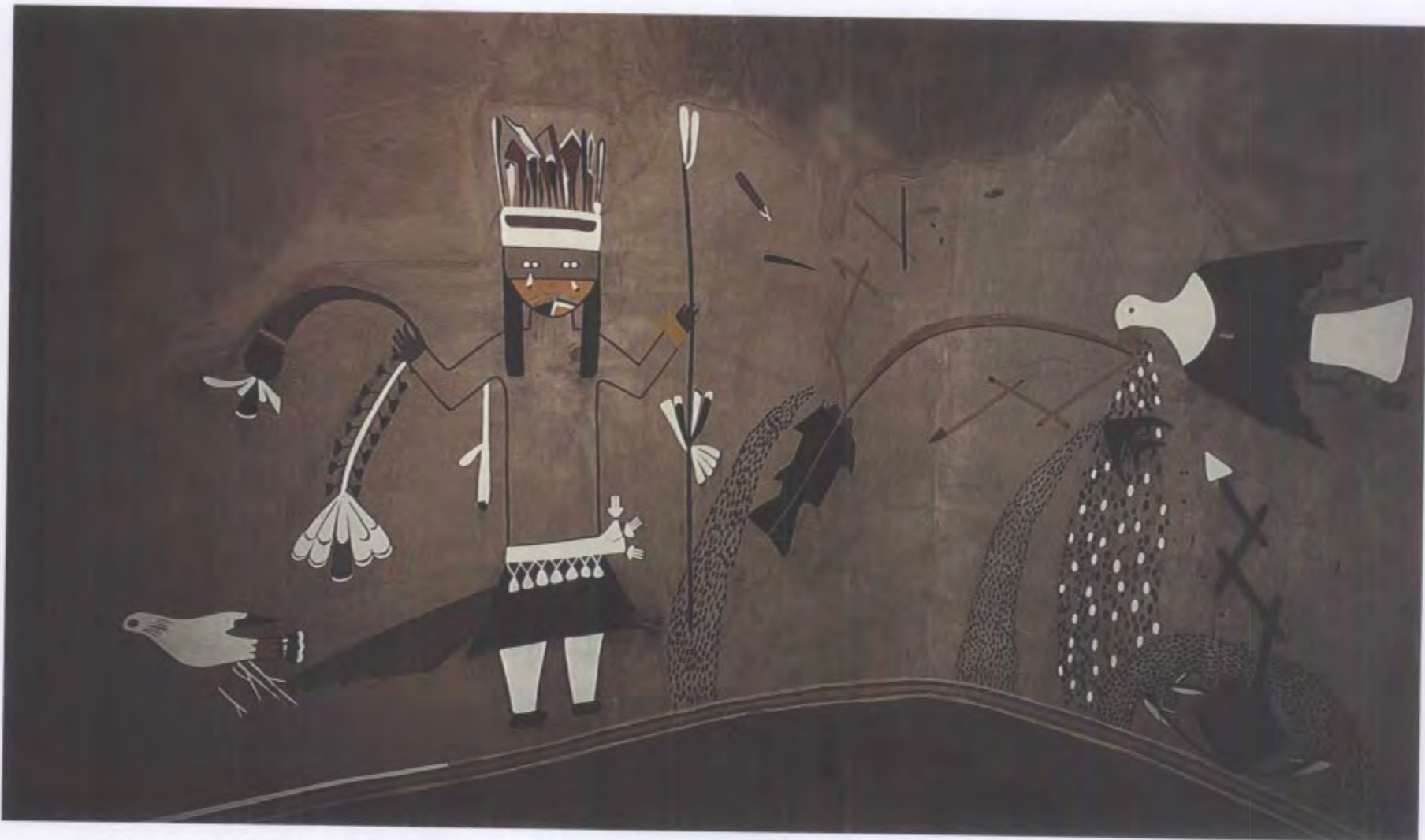
在前历史时期之后的几个世纪，米姆布雷人的北方邻居阿那萨兹人 (Anasazi, 纳瓦霍人的祖先) 修建了一些建筑技巧精湛、空间设计高超的建筑群。在西南地区有许多破落的城镇。在新墨西哥州的查科峡谷，建有半圆型、共八百间房屋的五层建筑，这是峡谷地区同类遗址中最大的。12世纪末期的某个时间，一场干旱使大部分阿那萨兹人告别了开放的峡谷居住地，迁居更北部的大峡谷陡峭的一面和科罗拉多州西南部树木更加茂盛的梅萨弗德 (Mesa Verde)。悬崖宫 (图 14-30) 楔入遮蔽的岩架中，坐落在谷底上。内有约两千间长方形的房屋，(大部分是用石头和树木精心修砌的民居，内涂灰泥，外有坯土。) 悬崖宫的选址并不是偶然的，阿纳萨齐人利用太阳运动的有利条件使悬崖宫既能享受到太阳取暖，有能在炎热的夏季获得荫凉。

阿那萨兹人的后代修建了多座高层的坯砖建筑物，建筑物由逐层递减的平台搭建而成。今天，新墨西哥州的陶斯人至少仍在使用其中的部分建筑。

### 一个新墨西哥点火人

分散在悬崖宫照片前部的是二十四个被称作“大地穴”的大型圆形半地下建筑，这些建筑曾被封顶并需要搭梯子从平坦





14-31 大地穴绘画，新墨西哥州阿那萨兹阿乌阿镇（科罗拉多州纪念碑），公元15世纪末—16世纪初。圣达菲新墨西哥州博物馆。

的屋顶进入洞中。这些房间是西南部土著民生活的精神中心（或是男性公民的议事厅），他们在这里举行王位的交接仪式、私人宗教仪式和公众的庆祝活动。

公元1300年至1500年间，阿那萨兹人用画有象征丰收的神灵的精壁画装点他们的大地穴。据他们的后裔——也就是今天的霍皮人和祖尼人称，库阿乌阿人壁画（图14-31）的左侧描绘了一个手持火把的人。鱼和鹰（和雨有关）的形象出现在画的右侧。从鹰的嘴中喷撒出种子、闪电和彩虹。所有这些

形象都与土地的肥沃和雨季的滋润相关，这些都是西南部的农民一直关心的问题。

阿那萨兹人并没有消失，而是逐渐发展成为散居在亚利桑那州、新墨西哥州、科罗拉多州和犹他州的各个部落。他们继续使用自己的土著语言，举行具有古老传统的宗教仪式，按传统方式制造陶器（见第30章“美洲土著艺术家”，第953页）。今天，世界各地的收藏家非常珍视西南部的土著艺术品，包括瓷器、珠宝、纺织品和竹篮。





公元前500年	公元200年	公元500年	公元800年	公元1100年
尼日利亚	诺克		伊博-尤克乌	伊费
马里与塞拉利昂				捷内
南非与津巴布韦		莱登堡	大津巴布韦	



诺克头像  
公元前5世纪



莱登堡头像  
公元6—8世纪



骑士像刀柄  
伊博-尤克乌, 公元9—10世纪



伊费国王  
公元11—12世纪

最早的撒哈拉陶器, 公元前500—公元200年

加纳王国, 公元6—8世纪晚期

最早的铜合金铸件, 公元820—1000年

# 第 15 章

## 撒哈拉沙漠以南： 古代非洲艺术

SOUTH OF THE SAHARA  
EARLY AFRICAN ART

公元1200年

公元1400年

公元1600年

公元1800年

贝宁

萨皮



母与子  
公元11—14世纪



圆锥形塔  
大津巴布韦，公元15世纪



最具有象征性的死刑场  
萨皮-葡萄牙盐瓶  
公元15—16世纪



掌上祭坛  
贝宁，公元17—18世纪

马里王国，公元11世纪初—15世纪末

欧洲与西非及中非的接触，公元1480—1510年

## 非洲艺术

### 地理和人口情况

非洲以其各异的地形和生态区域著称于世。炙热的沙漠占据了非洲的北部和南部，在其东部则是一组组高耸入云的山脉，而那些郁郁葱葱的河谷则像闪亮的珍珠点缀在大陆的各个角落。三条主要的大河——尼日尔河、刚果河（原称扎伊尔河）和尼罗河以及它们的支流——是这个大陆上各种农业经济的支柱，它们哺育了一大批定居在其附近的非洲人。广阔的草地或被开垦为农田，或被开辟为牧场，以供游牧民族和半定居的牧民们放养牲畜，牧民是以牧群的数量来作为衡量财富的标志。在海洋与河流中作业的渔民们获得了丰厚的回报。同时，在一些较小的部落里，尽管人们（以及牧民们）知道如何在土地上种植庄稼，却仍旧倾向于用狩猎和采集的方式来获取食物。

几百个不同种族、不同文化、不同语言的群体长久以来就一直定居在广袤的非洲大陆上，通常他们都被称为“部落”，然而这种叫法却是极不精确的。通过最近对超过五十个国家人口构成的比较发现：一直以来，这些群体都是按照人口数量来划分的，从几千人到几百万人不等。一些古老的部落通常都会控制那些较小的部落，而且就像古埃及时代一样，在一个中央集权的国家里，一些拥有更多人口的大部落会和其他的部族结合起来。有时候，一个单一的种族部落，例如约鲁巴人，就曾被分割为好几个自治的王国，并且这样的情况持续了几个世纪。

### 核心信仰、艺术和礼节

在众多的非洲民族中，有许多民族的核心信仰和惯例都大致相同，有一些还可以追溯到古埃及（见第三章）。在他们所共有的习惯中，有极度崇敬祖先所建立的传统保守主义；有为转世做准备，以期待美好来生的一种十分深邃的精神倾向；以及将统治者提升到一种神的地位的趋势。所有这些因素都大大提升了整个非洲大陆上极具表现力的艺术传统。许多非洲雕塑展示的都是按照永恒观念雕刻出来的艺术形象，这些雕塑大都没有面部表情或动作。非洲人也同样喜爱各种节日以及祭奠国家和宗教象征的特殊场合，并且通过那些舞艺娴熟且衣着华丽的舞者、杂技演员、音乐家和假面舞者在这些庆典中的精彩表演，将这些节日和祭祀场合永远留在人们的心中，成为不朽。

### 非洲艺术范畴

几千年来，非洲人民创造了大量极富视觉表现力的艺术类型（见“艺术在非洲的作用及年代问题”，第417页）。这些艺术品造型丰富，采用多种原材料，融合多种技术，它们从史前岩画和公元前的陶瓷雕塑一直绵延到现代的水泥雕塑和城市壁画。纺织品、首饰、刺青和皮肤上的描画是非洲个人的常见装饰。国家、宗教组织和家庭则要通过建筑来装点，这些建筑的装饰大都很精巧，同时艺术家们也制作陶器、家具和神殿器具。

较大的群众团体甚至整个社会都捐资修造神殿，并奠定了建筑风格。另外，化妆舞会和节庆艺术也融合了大量的精华元素，并在公众表演中来创造并表达艺术含义。

### 艺术与非洲的世界观

非洲的视觉艺术紧扣着非洲人的意识形态和世界观。尽管西非的伊斯兰人在公元12世纪就已经学会了阅读和书写阿拉伯文，但以西方的标准来看，撒哈拉以南的非洲人直到最近几代之前还都是文盲。在文盲人群中，一件艺术品具有更重大的指示意义，因为，与其说它是书面语言的补充，倒不如说是它取代了后者。一些艺术品涉及或展示了某些信息——隐藏或表现它——而另一些艺术品本身就是一种意识形态的工具，拥有不可替代的价值。所以，艺术诠释了文化，也创造了文化。对非洲人而言，艺术品不仅仅只是一种装饰，它已经成为非洲人民生活 and 思想有机整体的一部分。

整个非洲数百个种族部落说着各种不同的、互相无法理解的语言，各种族的经济状况和生活方式不同，可用的原材料不同，体现他们价值观的绘画技巧也不同，因此他们创造的视觉艺术品也是如此的不同。牧人们看重的是个人装饰艺术；早期猎人和采集者则创造了散布在整个非洲大陆的象形文字（有意义的图画）和众多岩画（刻在岩石表面的图画）；那些以公社形式定居的农民用木头和黏土雕塑出伟大的作品，他们同时也是金属加工艺术家，这里要强调的就是这些农民的艺术。

### 非洲最早的艺术

非洲大陆上散布着几百处古代遗址，从中发现的上千幅陶土残迹和岩画便构成了现在所知的最早的非洲艺术。从位于纳米比亚（图1-2）的11号阿波罗岩洞中发现的一些动物图案的历史也许可以追溯到两万五千年以前，如果没有欧洲的旧石器时代艺术（见第1章），这可能就是世界上历史最悠久的艺术了。既然人类起源于非洲已是不争的事实，那么世界上最早的艺术也就理所当然地应该出现在这片土地上。现在，岩画艺术最大的集中分布区位于撒哈拉以北，好望角以东，喀拉哈里沙漠以南的干燥沙漠地区以及纳米比亚和南非的一些岩洞中和裸露的岩石上。也许因为岩画艺术家中，往往以牧民或猎手兼采集者居多，农夫很少，所以，大多数非洲的雕刻作品并不是集中的分布在某一些区域中。

岩石表面自然质朴的雕刻再现了动物和人类的各种不同的姿态和活动，有个体的也有群体的，有静态的也有动态的。大部分艺术品都可以追溯到四五千年以前或更早的年代，这些作品极为详尽地记录了当时的环境和人类以及动物的各种活动。

尽管有大量的文献资料对这些岩画所展示的人类和动物的各种活动以及一些更加抽象的符号进行了描述、分析和解读，但对于岩画产生的确切年代至今仍存在着许多疑问，还不能完全理解它们所要表达的意思。岩画蕴含的全部意思很可能与后来那些农业地区的艺术（其中以雕塑居多）所表达的含义是一脉相承的——而这些对于了解人类的起源、生存和繁衍以及各种仪式的发展都具有积极的参考价值。

## 艺术在非洲的作用及年代问题

和欧洲人一样，大多数非洲人总是把纯的艺术和实用的艺术混为一谈。直到现在，大多数非洲人不能够给视觉艺术一个清晰的定义，正如大多数非洲语言中并没有一个词语能够精确地翻译为英文单词“ART”。关于非洲的艺术，还有其他一些特点，比如非洲人比较关注他们对艺术理解的前后联系，不同评论家持有的不同观点，以及非洲各个地方对艺术的不同理解。由于次撒哈拉地区（位于撒哈拉沙漠的南部）的非洲艺术通常都没有被分类，也没有年代考证，所以整理庞大的非洲文化艺术由于缺少一个可靠的纪年而变得异常困难。

一些非洲文明国家保留下一些文献资料，尽管这些文献所使用的纪年方法与现在的不同，但它们可以帮助确定过去艺术品的年代。其他的一些文明国家，如贝宁湾王国，他们以复杂的口头记录的形式记录下过去发生的大事，所以历史学家们可以对照历史上到

过贝宁湾王国的游人记录下的所见所闻来检查历史事件的年代（参阅第32章“贝宁国王的围场”，第987页）。当一些文献已经支离破碎或无法再获得了，艺术史学家就从客观的角度去编制纪年史，把历史上发生的一些变更以一种相似的形式重新组织编订。

联系前后来解读艺术品的分析方法和利用放射性碳元素和热发光的物理性质的科技手段都是重要的编制编年体的辅助方法。考古学家运用联系的分析方法帮助考古史进行纪年。放射性碳元素纪年法是利用碳的同位素在有机体中的衰退速度来确定像木材、木纤、象牙等这些有机物质的存在年代。热发光的物理现象是根据一些陶制品或是雕塑释放出来的射线以及艺术品里面的金属铸件释放出来的射线来纪年。尽管非洲复杂的艺术史仍需要重写，但是对于各个艺术流派和各个地区的工作而言，还是有很多可以利用的重要的历史信息。

## 尼日利亚

### 诺克艺术(公元前500—公元200年)

赤陶雕刻在埃及之外，邻近古努比亚的几个尼日利亚考古地点，人们相继发现了许多完整的雕刻品。这些被认定为诺克(Nok)文化一部分的雕刻，是非洲最早的艺术。当人们在其中一地首次发现赤陶雕刻的时候，就认定它们属于“诺克文化”。诺克村落存在于公元前500年至公元200年之间。人们于1928年首次发现了它。20世纪40年代之后，在开采锡矿和考古挖掘中，许多诺克人和动物头部以及身体的赤陶雕刻逐渐被发现。

在一个叫作捷玛(图15-1)的考古地点，人们发现了一个极具代表性的公元前5世纪时期的诺克赤陶头像。它的脸极具表现力，瞳孔很大，上下嘴唇分开，好像正在发出声音。雕刻师掏空了眼睛、嘴和耳朵，并将整个头像挖成中空，以使黏土在加热过程中受热均匀。向后梳理的发型、雕刻得很深的发线、扬起的眉毛再加上刻纹很深的三角形的眼睛，表明雕刻师在勾勒总体架构时也注意到了头部的一些细节。由于考古挖掘中没有发现早期的木刻艺术，从而导致了人们无法解释是哪种艺术传统形成了诺克文化这样高度复杂的赤陶雕刻艺术。也许是一种具有更高地位的官方传统使雕刻媒介从木头转变为更易持久保存的赤陶。

最近，由于黑市交易，尼日利亚流失了大量的诺克式艺术品。这些艺术品来源地不详，缺乏准确的考古挖掘时的地层信息，而这些信息对于人们了解诺克村落的发展有很大的帮助。(参阅“考古学，艺术史与艺术市场”，第4章，第81页，在史

前的希腊也有类似的事例。)

耶勒瓦(Yelwa)位于诺克遗址的西北部，其历史大约可以追溯到公元8世纪，人们在那儿发现了一个后诺克风格的赤陶雕刻，这一作品将诺克风格的影响继续延伸到了其后的一千年。一些学者已经注意到了诺克赤陶艺术与伊费、贝宁艺术以及距今更近的约鲁巴前、后殖民地雕刻艺术之间具有相似的风格。研究者们至今对这些艺术品的功用仍未达成一致意见，它们更可能与宗教仪式有密切关系，而并非只有简单的装饰作用。



15-1 诺克头像，尼日利亚捷玛遗址出土，公元前5世纪。赤陶，高25厘米，拉多斯国家博物馆。



15-2 骑士像刀柄，出土于尼日利亚伊博-尤克乌遗址，公元9-10世纪，铜和青铜合金，骑士像置于刀柄之上，高15.7厘米，拉多斯的博物馆。

## 伊博-尤克乌艺术(公元9-10世纪)

### 早期的青铜器铸造

到公元9世纪，西非的青铜器铸造技术已经发展得相当成熟。在尼日利亚西南部的伊博-尤克乌(Igb-Ukwu)，挖掘出的各式各样工艺精湛的物品就证明了这一点。发掘出的铜器、青铜器、铁器等史前古器物中包括盆、碗、祭祀台、棒、剑、鞘、刀以及其垂饰，它们都是按十分复杂而精细的风格铸造而成。在一处被称作伊博-理查德的遗址发现了一个统治者的墓穴，其中的陪葬品包括大量气派十足的物品——铜制的脚镯、臂环和

圆形饰物、饰有浮雕的螺旋形装饰品、一条皮带以及一个扇柄。墓穴中还发现了三根象牙、一个人类头骨、一串带珠子的臂环、一顶皇冠和一个青铜制成的美洲豹头骨。这些不同于撒哈拉南部的金属铸品是已知年代最早金属艺术品。

从伊博-尤克乌发现的以失蜡法铸造的一个青铜骑士像配有一把高高扬起的刀把(图15-2)，整个作品由两个截然不同的部分组成。这种铸造技术与大约一千五百年前在地中海地区和近东使用的技术类似(参阅“真人大小的铸空青铜雕塑”，第5章，第124页)。该雕塑的上半部分是一个坐在类似于马的动物身上的人像，而下半部分则是一个雕刻精巧的刀把，这个镶嵌着珠子的柄把向上扬起，表面上还饰有线状的图案。在出土于亚撒哈拉的诸多文物中，这件雕塑是非洲考古学中有记载的最早的骑士形象。骑士面部的条纹可能是其领袖身份的象征性标志。

## 伊费艺术(公元11-15世纪)

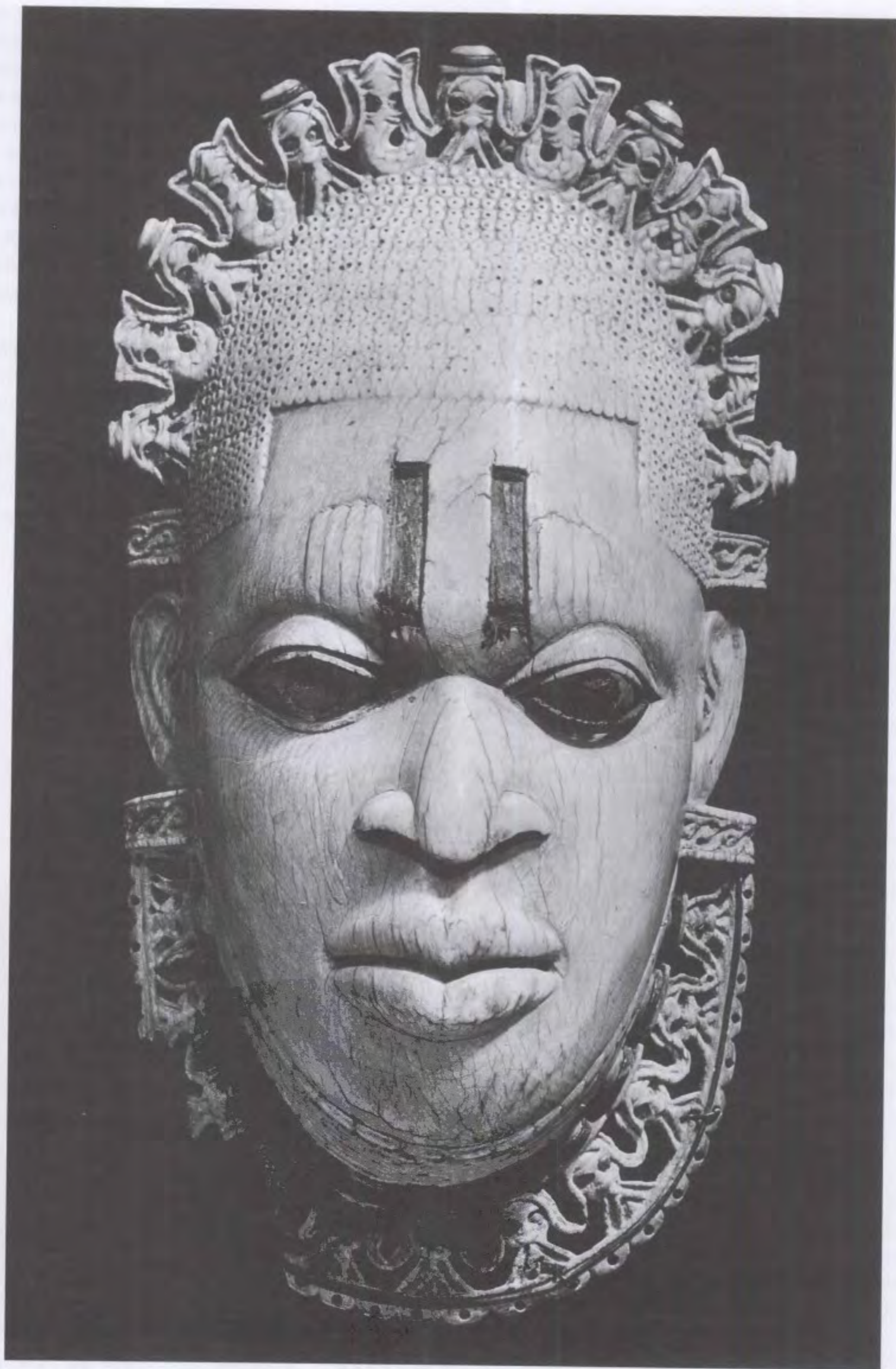
尼日利亚的西部地区长久以来就一直被认为是约鲁巴文明(Yoruba)及其文化的发祥地，而对约鲁巴人来说，这里则是其神灵创造宇宙的地方。伊费(Ife)起源的传说也就承袭着神圣的约鲁巴统治者的神话，从过去一直流传至公元12世纪。而公元11至12世纪之时，伊费出现了一种崇尚自然主义的艺术风格。

### 神圣的国王形象

作为早期的艺术品，这件(图15-3)以锌与黄铜合金制成



15-3 伊费国王，出土于尼日利亚，公元11-12世纪，锌和黄铜铸成，高47厘米，伊费博物馆。



15-4 贝宁王国的带状面具，出土于尼日利亚，制成于16世纪中叶，象牙和生铁，面具高23.8厘米。纽约城市艺术博物馆。

的金属铸件刻画的无疑是一位统治者。不同于非洲后来大多数的木质雕刻，这件作品采用的是十分普通的肖像法，通过躯干和头部的构造向人们展现了一种理想化的自然主义雕刻模式。然而，他的比例却不及所要表达的意识形态那样逼真贴切。现代约鲁巴人认为，头部是上天赐予的，是智慧和全身精华之所在。这样的观点在八百年前就已经存在并一直发展至今，成为现代约鲁巴文化的重要组成部分。该艺术品铸造技艺精湛，细致地刻画出了国王穿的镶有很多宝珠的礼服以及佩戴的皇冠和珠宝，而事实上无论是古代还是当代的伊费以及其他约鲁巴城邦的国王都一直保持着这种装束。人们在伊费发现了十几件复杂、精致的雕刻品，有的十分逼真，这些艺术品包括人的头部、全身以及各种动物的雕塑，其中大多数都是以赤陶或铜合金铸成的。这些从位于伊费西南部，奥巴的约鲁巴王国出土的艺术品和其他相关作品，毫无疑问都曾用于支持神圣王权的各种仪式上。

## 贝宁艺术(公元13—18世纪)

贝宁王国(Benin)建立于公元13世纪。尽管这个王国早已不复存在，但今天的贝宁城仍旧是尼日利亚伊多州的首府。学者们一直通过观察现在的祭祀仪式和王权标识以及与那些年长的、对该文化特征重要性有着深刻理解的专家们交谈，来继续研究贝宁艺术。伊费与贝宁的圣主之间有着千丝万缕的历史和宗教上的联系，而且这些群体也于15世纪70年代同葡萄牙商人建立了互利互惠的往来关系。贝宁的艺术家们制作出许多精美复杂的艺术品，有精美的铸铜合金雕塑以及象牙、木质、陶瓷和锻钢制品。皇室通常委托(现在有时也是这样)受过高水平训练的职业匠人行会来制作这些金属铸件和象牙雕刻。世袭的奥巴，或称圣主，及其宫廷现在仍旧使用这些物品，有时也把这些艺术品作为奖赏赐给皇族及其他主要官员。

### 女王母亲

16世纪，很多有军事才能的葡萄牙人在贝宁奥巴埃西吉(Esigie, 约公元1504—1550在位)的军队中任职，并直接推进了贝宁王国的扩张。埃西吉的母亲——伊迪亚，在战争方面给了他很大的帮助；作为报答，埃西吉赐予了她艾伊奥巴(王太后)称号并给她建造了宫殿。

制作于16世纪中叶的一个用于束牢衣服或保护臀部的带状象牙面具(图15-4)反映出了贝宁与葡萄牙人的密切贸易和外交关系以及艾伊奥巴与海神奥洛贡的关系。该面具的发式前排及前额上都点缀着葡萄牙人的头状饰物，每个头上都留着长发和胡须并带着头盔。贝宁文化很可能将拥有大型船舰、强大的武器以及丰富金属资源的葡萄牙人与海神奥洛贡联系在了一起。和鲛鱼一样长有触须的泥鱼象征性地代表了海神奥洛贡，并和其他许多动物一起在贝宁的祭祀活动中常被用作供奉的祭品。

### 一件手掌大小的皇家祭坛

一件被称为伊克古博(ikogobo)的贝宁国黄铜铸造的艺术

品(图15-5)来自于17或18世纪一个奥巴祖先的祭坛。从圆柱形的顶部和边沿可以看出，这件对称的作品以神圣的国王为中心，其结构与本书序言中讨论的贝宁王国皇室的饰板相类似，二者都是按比例设计层次，也都扩充了其中被看作是最重要的元素。处于中心位置的两幅贝宁国王的画像不仅置于顶部而且还直接延伸到边沿的下面，这都显示了他的最高地位。顶部的国王、侍从以及豹的个体图像每一个都是独立的。在稍低一点的两个雕刻区域里浇铸着各种各样的深浅浮雕，国王的大小和位置以及侧翼那些更小的侍从都突出了国王的重要性。在今天的贝宁王国，人们仍然使用这种去蜡的铸造技术，但是由于文化传播的原因，大约七百年之前，在现在属于尼日利亚的地区就已经有人掌握了这种技术。

在这样的个人祭坛，包括国王在内的那些高级官员们，用他人的牺牲来成就自己的权力——以其武器和手臂作为象征。典礼预期的结果和圣祠的图像材料里都可看出祭坛与权力有关。在顶部和底部周围的那些豹子、象头以及鳄鱼(在此无法见到)都是这种权力的象征。这些在贝宁王国艺术里很常见的动物，也是在它们各自的王国中的统治者。在顶部列在国王两侧的驯服的美洲豹，暗示着他也同样是野外的王者，从而体现了他超乎常人的能力。



15-5 掌上圣坛，尼日利亚贝宁古国，公元17—18世纪。青铜，高44.5厘米。伦敦大英博物馆。



## 马 里

### 捷内文化(公元11-15世纪)

在位于现在尼日利亚西南部的马里共和国，尼日尔河三角洲内陆地区的捷内(Djenne)，墓穴中出土了许多陶质(和一些铜合金的)雕塑品。这些雕塑品的制造时间大概在公元1000年至1468年之间，基本上与保存至今的从约鲁巴王国的伊费和奥沃出土的艺术品是同一时代的。中世纪西非有两个强大的帝国，它们是古加纳(Ghana, 约公元6世纪至11世纪末)和古马里(Mali, 公元13世纪初至15世纪末)。马里共和国就是以这些帝国的名字来命名的。

#### 生活和艺术中的性别角色

出土于三角洲内陆地区捷内的一个母与子的陶质小雕像(图15-6)基本上证实了在古马里的社会中男女之间已经有了明确而具体的分工。女人主要负责养育孩子和处理家务，而男人则要履行其作为武士、猎人以及家园保卫者的职责。古墓里发掘出的部分用黏土烧制的陪葬品和类似于祭司的雕刻品中有许多人像和动物。

许多雕像的神情姿态十分自然，也有的则显得很生硬，更



15-6 母与子，出土于马里捷内，公元11-14世纪。赤陶，高27.9厘米。爱荷华州大学艺术博物馆。



15-7 星期五清真寺的东面，马里捷内，始建于公元13世纪，于1906年至1907年重建。

多的雕像看起来十分严肃。遗憾的是，这些陶质雕塑品中很多都由于不善发掘而遭到破坏，因此失去了很多有助于了解这些陶器的重要资料。今天，从马里的多贡族和巴南巴族神殿中的艺术品上，仍能看出这些雕塑品通过其姿态、外形和配对所表达的信息(其中包括男女之间具体而明确的分工以及其与捷内文化有着历史联系的祖先)。这些在马里早期的文化里起到了连接历史的作用(见第32章)。

#### 不朽的建筑

至少在过去几千年中，非洲人民创造了不计其数极具表现力的建筑类型和风格。这些建筑包括12世纪埃塞俄比亚的石砌教堂，同一时期马里的土砖砌清真寺，以及后来西非热带稀树大草原之外的那些雕刻精美且描绘细致的神圣的砖砌建筑物，其中还有喀麦隆王国的宫殿建筑，建筑由雕刻和高高的茅草屋顶组成，给人留下了深刻印象。由于土砖的耐火性好，所以在撒哈拉南部地区，土砖成了人们建造房屋的首选材料。因此几乎没有早期的建筑完好地保存下来。如果不加以很好地维护，这些建筑物很快就会被大雨摧毁。

马里的伊斯兰教始建于13世纪，目前仍在使用的位于捷内的星期五清真寺(图15-7)是现存唯一一座保存下来的有纪念价值的古建筑。在该处曾经有过一座清真寺，它是两座建于13

## 艺术与社会

## 萨皮-葡萄牙的象牙艺术：一种混血的艺术形式

葡萄牙探险家和贸易者在西方及中非之间的接触最初是从15世纪后半叶开始的。在此之后的一个半世纪里，象牙成为了非洲重要的出口艺术品，通常被欧洲要人们作为家庭装饰品与收藏品。非洲三个位于不同地区的种族——塞拉利昂的萨皮族，尼日利亚比尼族以及位于刚果共和国(原扎伊尔)境内刚果河下游的刚果人——都出口象牙制品。(有关象牙雕刻技术的资料，参阅“古代及中世纪早期的象牙雕刻”，第11章，第322页)

学者们通过分析文献资料、图形以及风格特征得出结论：萨皮-葡萄牙的象牙艺术品是在公元1490至1530年间制造的。近一百件手工制品被保存下来，其中包括盐瓶，圣饼盒(教堂仪式中使用的一种小盒子)，勺子，叉子，匕首或是刀柄，以及猎号或者说是象牙号角。小盐瓶(图15-9)和圣饼盒大都是精心制作而成的，这些器皿的盖子和底座上都刻有高低不一的人和动物的浮雕图案。其中一些图案描绘的人物形象，尽管有着非洲人的外表，但其姿态及雕刻布局却是来源于基督教的艺术风格，比如图中的圣女和儿童，耶稣受难以及耶稣被救下并获得重生等等。基督教艺术中与犹太人相关的主题(例如，丹尼

尔在狮子洞中和三个希伯来人在炽热的火炉里，参见“基督教艺术中的犹太主题”，第11章，第305页)也出现在浮雕中。而非洲浮雕的主题则描绘的是骑着大象手执盾牌的武士，死刑执行者及其死囚们(图15-9)，吹笛子的人和坐在三脚椅上的人。身处第二阶层的男女(大部分是非洲人)和许多非洲动物，诸如鳄鱼，毒蛇以及狗，也是雕塑的重要组成部分。众所周知的猎号雕刻所采用的肖像法，以浅浮雕的形式描绘欧洲的打猎景象。此外，雕刻者通常会在猎号上将统治家族使用的武器也涂上颜色，同时还会在上面刻一些基督教的箴言如“满怀慈悲的玛丽亚万岁”以及“上帝赋予希望”。其他来自欧洲的图形还包括各种奇异的动物，如独角兽，鸟身女妖，鹰头狮身带有翅膀的怪兽。许多小盐瓶上的深浮雕的原型及其风格都来自于欧洲。相反，猎号上大部分叙事性的雕刻作品则似乎是综合了欧洲挂毯和书中的插图创作而成的。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 巴斯尼和法格著《非洲与文艺复兴：象牙艺术》，(纽约：非洲艺术中心，1988)。

世纪初期的清真寺中较早的一座。据推测，现在的这座重建于1906年至1907年之间的清真寺就是仿照它的风格建造的。异常垂直的特色是这个建筑物最值得夸耀的地方。在寺的东侧，有三座呈对称分布的土坯塔以及一些又高又细的受力柱，它们一起为清真寺营造了一种庄严的气氛。正面突出的横梁在结构上十分实用且具有很好的装饰效果。在一年一度的节日里，柱子的表层被糊上神圣的黏土，于是，工人们休息时就可以倚靠在这些柱子上(图15-7中可见)。虽然这个清真寺在规模上比该地区的城市民房更大，更宏伟，但是它的许多特征和庄严的风格就是仿造市内其他建筑物修建的。由口头流传下来的传统和考古出土的文物都表明，在过去的几个世纪里，伟大的苏丹帝国，例如古加纳和马里，都崇尚这种建筑风格。

## 塞拉利昂

## 萨皮艺术(公元15-16世纪)

在公元15至16世纪之间，位于非洲西部大西洋沿岸塞拉利昂的萨皮(Sapi)人创造了一种石头雕刻，这种雕刻主要供奉于祭奠祖先的圣祠之中。萨皮人很可能是现在的几内亚人和塞拉利昂人的祖先，而现在几内亚人和塞拉利昂人的雕刻艺术与早



15-8 萨皮武士，塞拉利昂出土，公元15世纪。呈弯曲状，高19厘米。伯尔尼的历史博物馆。



15-9 最具有象征性的死刑场，塞拉利昂的萨皮-葡萄牙艺术遗址出土，公元15-16世纪。象牙，高45.9厘米。

期萨皮族人的石刻也有着相当密切的联系，风格上十分相似。

萨皮武士以蛇形雕刻而成的这件艺术品(图15-8)刻画的很可能是一名武士，最值得注意的是他那与身体不成比例的大

大的头部和球茎状的眼睛、鼻子和嘴唇。这名武士左臂上挂着一个圆形盾牌，并持有一个站在他前面的更小的(头部已经丢失)。两个人物不同的大小和位置暗示了一种上级(武士或王者)与下级(失利者或牺牲者)之间的力量关系。

### 服务于欧洲顾客的萨皮岛艺术

15世纪末至16世纪初，萨皮岛的艺术家们以其精湛的技艺创造了不计其数的象牙手工艺品出口给欧洲的富人阶层。这些艺术品包括精致的勺子和餐叉、象牙号角(狩猎用的号角)，以及精心制作的各种盐罐(盛置盐和调味品的容器)。

这些手工艺品中的绝大多数作为王室收藏品保存了下来，今天学者们把这些收藏品作为非洲和欧洲两种文化相互交融的独特产物加以研究，而这种交融则是从两个大陆之间早期的往来和贸易开始的。(参见第422页“萨皮-葡萄牙的象牙艺术：一种混血的艺术形式”)

一个高仅有46厘米的盐罐(图15-9)，其表面图案就逼真地描绘出了一个相当特别的死刑处决场面。一个跪着的人，他一手提着盾牌，另一只手拿着斧子放在另一个坐着的人身上，而那个人马上就将人头落地。在刽子手前方的地面上，六个神情严肃的人头(在这可以看见其中的五个)向人们证明了刽子手的实力。罐上两道锯齿形的线条成为整个球容器罐盖和罐身的分界标志。整个容器置于由细长木棒支撑着的圆形平台上，木棒上饰有鳄鱼图像。在这些木棒之间坐着两男两女：男的穿着欧式风格的短裤，女的穿着短裙，女人们胸部之上还饰有精致的浮雕图案。通过这些人物头部的细节刻画和比例安排以及女性人物上的浮雕图案，可以发现他们与同时期萨皮艺术中的重要人物形象在风格上的一些相似之处。

学者们已经鉴定了至少三个活跃于公元1500年至1540年的艺术家工作室，并且认为这其中一个工作室的艺术家们创造了大约22个盐罐及其附属部件。现在看到的这件杰出的艺术品则被誉为“最具有象征性的死刑场”。

## 南 非

通过对能够体现南部非洲——特别是南非和津巴布韦——两种艺术风格的三件艺术品的考察，可以很详细地比较它们和西非艺术风格的异同。如前所述，南非的洞穴里和裸露的岩石上留有大量的早期石刻艺术，但是在南非和南部非洲的其他地方同样也有许多不同的艺术形式在发展。

### 莱登堡艺术(公元6-8世纪)

#### 最古老的南非雕塑

在莱登堡(Lydenburg)发现的赤陶头部雕像(图15-10)是该地修复的七件艺术品之一，它的制造年代在6世纪到8世纪之间，从而使得这件雕塑品成为迄今为止南部非洲发现的最



15-10 赤陶头像，南非莱登堡出土，公元6—8世纪。高38厘米。海角镇南非博物馆。

早的雕刻艺术品之一。虽然这个赤陶头像（用碎片重新拼成的）那坛子般的形状明显地不同于早期诺克风格的杰玛头像（图15-1），但它有着和人的头部一样的形状。通过在头状物上贴上薄薄的黏土片，艺术家做成了它的眼睛、耳朵和嘴巴。艺术家们用同样的方法在前额的眼睛和耳朵之间雕出了凸出的纹路。有锯齿状边缘的痕迹清晰地显示出了颈部的水平线和脑袋侧部和后部的一部分头发。沿着发迹线边缘呈曲线状排列的黏土点形成了凸出花纹头饰的效果。雕塑的头顶上有一个类似于小动物的东西，但判定动物的种类却是不可能的了。这些头部雕塑最初也许是用来祭祀或者做纪念的。

## 津巴布韦

### 大津巴布韦艺术（公元11—15世纪）

#### 一个失落的帝国废墟

位于南非政治中心大津巴布韦的一堆石头废墟就是整个南非最著名的建筑艺术。在这个建立于11世纪的城市里，静静地矗立着由墙壁环绕而成的围场，它始建于公元13世纪末至15世



15-11 圆锥形塔，津巴布韦的大津巴布韦地区，公元15世纪。



15-12 顶部刻有鸟和鳄鱼的石柱，津巴布韦的大津巴布韦地区，公元15世纪。  
鸟高36.8厘米。大津巴布韦地区博物馆。

纪中叶，那时，大津巴布韦王国拥有一个十分广阔的贸易网。在那儿发现了许多用于贸易的珠子，还有来自波斯、近东和中国的陶器以及一些铜器和金器，这些都表明了，在15世纪末，欧洲人开始大航海之前，这儿曾经是一个十分繁荣的贸易中心。绝大多数的考古学家和历史学家都认为大津巴布韦的统治者和附近其他的皇室成员就是目前津巴布韦境内那些说修纳(Shona)语的人们的祖先。

根据由葡萄牙人于16世纪至19世纪早期收集的人种资料以及近来有关修纳人习俗的研究，许多学者已经破解了发现于大津巴布韦的那些建筑以及手工制品的意义。他们大都认为该建筑群是一座被划分成不同区域的皇室宫殿，其中有为国王特别设立的区域(国王山部分)，还有供王妃和贵族所专用的，包括一个用于各种典礼集会的露天庭院。在该王国的鼎盛时期，大津巴布韦地区的居民多达一万八千人，其中大多数都是住在皇城之外的平民。尽管现在这里早已无人居住，但遗址的范围之广以及遗址内精致的石雕都让这片石头废墟变得不同寻常。遗址周围有一些围墙高达近10米。在一个被称为大围场的遗址里收藏有一个大的和几个小的圆锥塔状的石结构体(图15-11)。学者们通常将它们解释为男性(大塔)和女性(小塔)的象征，但是这些石结构的确切意义仍然是未知的。

### 皂石刻的鸟

大津巴布韦的勘探者已经发现了八块由皂石刻的独块巨石，有七块发现于国王山遗址，它们很可能是祭奠祖先的神殿中的一部分。八块几十厘米高的皂石刻的鸟形石柱(图15-12)目前被认为是在统治者第一任妻子先祖的神殿之中被发现。学者们已经破解了该石柱顶部的鸟所代表的意义——代表第一任妻子的先祖。(修纳人以鸟尤其是鹰，来象征其祖先的魂灵，而且他们认为其祖先是天与地之间信息的传递者。)石柱前方的鳄鱼则可能代表了王妃的男性祖先们，而鸟周围的环形在修纳人的信仰中被称之为“鳄鱼之眼”，象征的是其女性祖先们。围绕于石柱的双V形和单V形图案则分别代表的是年轻的男性和女性祖先。尽管该图所示的和其他来自同一地区雕刻上的鸟的爪子上像人一样都有五指，而不是三指的鹰爪，但是它们却可能代表的是诸如鹰之类的食肉鸟。鹰和鳄鱼则可能象征了那些已故的统治者，他们能在生者和死者之间传达信息，就像是天与地之间的使者一样。

在本章中所讨论的艺术品通常都是由经久耐用的材料制成的，例如陶土、象牙和铸炼的金属(青铜或众多铜合金中的一种)，从而使得它们在历经了许多世纪之后得以保存下来。其中许多艺术品的制作都非常精致而复杂，这表明它们应该是被用于一些盛大的仪式，譬如皇室礼仪以及一些庄严的传统仪式中。正如我们已经注意到的，这些艺术品是相似的，并且和历史传统一脉相承，例如那些发现于伊费-约鲁巴和早期贝宁或是现代贝宁的艺术品，其相似性和历史性都使得我们有机会去了解这些史前和早期艺术品的内在含义。非洲的艺术传统因王室和平民的身份和地位而异，所以，对后来亚撒哈拉非洲艺术(见第32章)的理解是学习非洲艺术传统的基础，也是其研究的第一手资料。而这些艺术形式当然也包括了许多的艺术材料以及各种艺术技巧，如木刻、编制、雕刻和油画。



公元476年		公元768年
法兰西与德国	墨洛温王朝	加林王朝
北欧	不列颠群岛的爱尔兰-撒克逊时期，斯堪的纳维亚的维京时期	



萨顿胡的钱匣盖子  
约公元625年



林迪斯法内福音书  
约公元698—721年



查理曼大帝(?)  
公元9世纪早期



兽头柱  
奥斯堡船, 约公元825年



林道福音书  
公元约870年

西罗马帝国结束, 公元476年

盎格鲁-撒克逊人占领罗马人统治下的不列颠, 约公元480年

法兰克人在高卢(墨洛温王朝), 公元482—768年

圣本尼迪克特为修道院建立《本笃会教规》, 公元529年

穆斯林在西班牙击败西哥特人, 公元711年

查理·马特尔在普瓦提埃击败穆斯林, 公元732年

查理曼, 公元768—814年在位, 在罗马被加冕为皇帝, 公元800年

维京人开始入侵不列颠, 公元793年

虔诚者路易, 公元814—840年在位

秃头查理, 公元840—875年在位

克吕尼会建立, 公元910年

# 第 16 章

## 罗马帝国灭亡后的欧洲： 西方早期中世纪艺术

EUROPE AFTER THE FALL OF ROME  
EARLY MEDIEVAL ART IN THE WEST

公元936年

公元1000年

公元1024年

公元1050年

奥托王朝



穆雷达希高十字架  
公元923年



圣潘塔莱昂修道院教堂  
科隆，公元966—980年



奥托三世福音书  
公元997—1000年



带有浮雕板的门  
希尔德斯海姆，  
圣米迦勒修道院教堂，公元1015年



木构教堂的木雕大门  
挪威瓦尔勒斯，约公元1050—1070年

奥托一世，公元936—973年在位，  
在罗马被加冕为皇帝，公元962年

奥托二世，公元973—983年在位，  
与拜占庭公主狄奥凡诺成婚，公元972年

奥托三世，公元983—1002年在位

雨果·卡佩，法兰西国王，公元987—996年在位

贝恩瓦尔德，希尔德斯海姆主教，公元993—1022年

亨利二世，公元1002—1024年在位，奥托王朝的末代皇帝

忏悔者爱德华，  
英格兰的盎格鲁-撒克逊国王，  
公元1042—1066年

## 中世纪的欧洲

### “过渡”时代

历史学家曾经将从垂死的罗马帝国接受基督教为其官方宗教开始，到对古典文化兴趣的重生（文艺复兴）之间长达千年的这段时间，称作黑暗时代（Dark Ages）。数个世纪以来，人们认为如此之长的“时间间隔”——从古代到那时被视为现代欧洲世界开始时代之间的间隔——是野蛮的和不完美的，在行为方式上是粗野的，在宗教信仰上是迷信的，在艺术上则是拙劣而原始的。他们视这些世纪——“中间的世纪”（“Middle Ages”）——只是处在两个伟大时代中间的一段空白。

就像已经看到的那样，这种判断显然是没有考虑到拜占庭帝国的存在。拜占庭统治者总是将自己视为罗马帝国的继承者，拜占庭的艺术家不仅创作出具有高度艺术水准的作品，同时也总是满怀敬意地看待希腊罗马的传统。同样，对西欧中世纪的否定性评价，现在也被认为是不足为信的。艺术史家们不再认为这是一个缺乏创造的黑暗时代，因为那是按照古典与文艺复兴标准得出的结论，按照那些标准，它们只是些技术粗糙而劣等的作品。历史学家与艺术史家，现在是用完全不同的眼光来看待它们，并看到了它们的创新与伟大之处。但在传统惯性的重压之下，学者们依然在使用“中间的世纪”这个并不恰当的否定性称呼，以及因此形成的“中世纪”这个词。

### 中世纪的融合

艺术史家将从大约公元500年到1000年之间有着重要艺术产生的这段时间，界定为早期中世纪（early Middle Ages）。早期中世纪文明，在西欧表现为基督教、希腊罗马文化遗产与充满活力而非常异质的“蛮族”文化——就像希腊人与罗马人对生活在古典世界以外民族的称呼那样——之间的一种融合。事实上，在晚期罗马帝国时代，这些所谓的蛮族中的一些人，已经在罗马军队与政府中上升到很重要的位置。有些在西欧占据了属于自己的统治地区，它们有时能得到罗马的认可，有时则站到了帝国的对立面。有时，这些非罗马人与前罗马行省的居民融合在一起，并慢慢发展出自己的政治与社会制度，从而陆续进入到与前罗马行省同步的社会状态。经过数个世纪，一种新的秩序逐渐取代了罗马帝国时代所建立起来的旧秩序，最终形成了今天欧洲民族国家的基础。

这一影响深远的阶段，过程是极其缓慢的，其特征就是为了权力而进行的无数斗争，这种斗争不仅发生在对立的军队中，同时也发生在世俗的权力机关与宗教机构之间。教会与国家政权之间的冲突，是中世纪欧洲历史最为鲜明的特征之一，并导致了西方世界与拜占庭和伊斯兰世界的剧烈差异。在西方，基督教会不仅掌握着巨大的财富，而且在早期甚至承担了主要的政府职能。经常性地，世俗机关与教会机构发现他们处于公开的对立状态。到了接近早期中世纪结束的时候，双方通过互相承认对方在不同领域的权力，从而使这种冲突在相当程度上得以解决，但这种对立的影响，甚至在今天都在产生着回响。

## 军事首领的奢侈艺术品

随着罗马的权力在古代晚期的衰落，在“蛮族”集团——匈奴人（Hun）、汪达尔人（Vandals）、法兰克人与哥特人（Goth）——之间对政治权力和军事权力的争夺变得司空见惯。一旦某个集团在某个意大利或罗马欧洲行省中建立了自己的统治，那么另一个集团常接踵而至，并逼迫前者离开。例如，西哥特人，曾控制了意大利的部分地区，并在今天属于法国南部的地区建立了自己的王国，就是在法兰克人的压力之下被迫向西进入西班牙，而法兰克人则渡过莱茵河下游，并最终在法国、瑞士（Switzerland）、尼德兰地区（Netherlands）和德国的部分地区建立起自己的稳固统治。东哥特人则从潘诺尼亚（Pannonia，现在的匈牙利【Hungary】、奥地利【Austria】与前南斯拉夫【Yugoslavia】的汇合处）进入意大利。在狄奥多里克统治时代，他们在那里建立起自己的王国，直到它在不到一个世纪以后陷落于伦巴第人之手，这个早期的日耳曼政权所控制的领土，一直处于老罗马帝国的范围之内（参见第12章）。在北方，盎格鲁-撒克逊人控制了罗马人的不列颠地区。凯尔特人居住在爱尔兰（Ireland），从未被罗马人所殖民。在斯堪的纳维亚，伟大的水手维京人（Vikings）占据着统治地位。

### 艺术品与身份

艺术史家已无法确切知道这些“蛮族”人的艺术与建筑所涉及的所有领域。那些幸存至今的物品并不具有真正的代表性，而且它们几乎都是些小的“身份象征物”。如，考古学家在那些殉葬品丰富的坟墓中发掘出的武器以及手钏、垂饰和带扣等个人装饰品。学者们长期以来一直忽视这些“次要艺术”（“minor arts”），因为它们的尺寸既小，外观上又带有功利主义的特征，装饰又是抽象的，同时也因为认为它们背离了艺术的目标应是再现自然的这种古典主义观念。这些早期中世纪物品，在当代获得了重新评价，而被视为技术与风格上高度成熟的艺术杰作。它们都是由有着非凡才能的艺术家制作的，从而提高了持有者的声望，并证明了殉葬品主人的身份。在早期（可能是7世纪）伟大的盎格鲁-撒克逊英雄史诗《贝奥武尔夫》（Beowulf）中，这位英雄被火化后，他的骨灰被埋葬在一座俯瞰大海的巨大坟墓中。作为对贝奥武尔夫伟大的永久纪念，他的人民“在坟墓中埋葬戒指与饰针，所有这些饰物都是在贝奥武尔夫死后那些勇士在储藏室里制作出来的。他们将这些闪光的金子，人们的财富，留给了大地”。

### 一位法兰克首领的贵重饰扣

这些非凡的饰物中最有特点的，或许就是饰扣（fibula），一种为罗马人（和他们之前的伊特鲁里亚人）所喜爱的饰针（参见图9-1）。几乎在所有的凯尔特-日耳曼集团中都大量生产，他们通常被用来扣紧外衣。饰扣用青铜、银或黄金制成，并常常伴有大量豪华的装饰，有时镶嵌着价值不等的宝石。这里展示的饰扣（图16-1）发现于法国，制作年代应是公元6到7世



## 景泰蓝

在早期中世纪艺术中，一种更为人喜爱的装饰是景泰蓝，这是豪华艺术中最为富丽堂皇的一种，深得那些在中世纪诗歌中被称为“财富给予者”（treasure giver）的国王与军事首领的欢心。这种技术在《萨顿胡的钱匣盖子》（图16-2）中，被艺术家或工匠发挥得淋漓尽致。首先，小的分割开颜色的金属细线（法语为“partitions”），通常使用黄金，沿边缘焊接起来形成金属衬底。铅质玻璃（随后被

熔化使其看起来像闪光的宝石）或不太珍贵的宝石，诸如石榴石，或彩色的玻璃片被嵌入那些小的隔断中。那些金属细丝的边缘在饰扣的表面仍能够看得到，而这正是设计的一个重要部分。这种技术是镶嵌画（参见“镶嵌画”，第11章，314页）与彩色玻璃（参见“彩色玻璃窗”，第18章，500页）之间的一个过渡，但只是在很小的尺寸上加以应用。

纪。它肯定曾是一位富有的法兰克首领引以为骄傲的珍宝。这枚饰扣的形状，相当现代，但却曾是用来扣紧拉文纳的圣维塔教堂半圆室镶嵌画中站在查士丁尼皇帝两侧的某些随从的外衣的（图12-10）。（现在更多被详细描述的是皇帝的饰扣。在罗马，新罗马，以及早期中世纪欧洲，这些饰扣是官职与威望的象征。）

法兰克人的饰扣，整个表面都布满装饰图案，因此美化并夸张了饰扣的形式与结构，并成为客体自身的一个有机组成部分。许多的动物形象元素被如此成功地融入到这种高度秩序化、抽象化的装饰设计中，以至于它们几乎无法被分辨出来。需要非常仔细地观察，才能识别出其中所包含的动物形象。在图16-

1中，从饰扣中心部位的下方，就可以分辨出有一条鱼。

## 一位国王的最后航行

《贝奥伍尔夫》这部传奇中还叙述了这位军事首领的葬礼，他被放置在一条船上，开始在北海（North Sea）漂流，船上放满了武器、铠甲与贵重的装饰品：

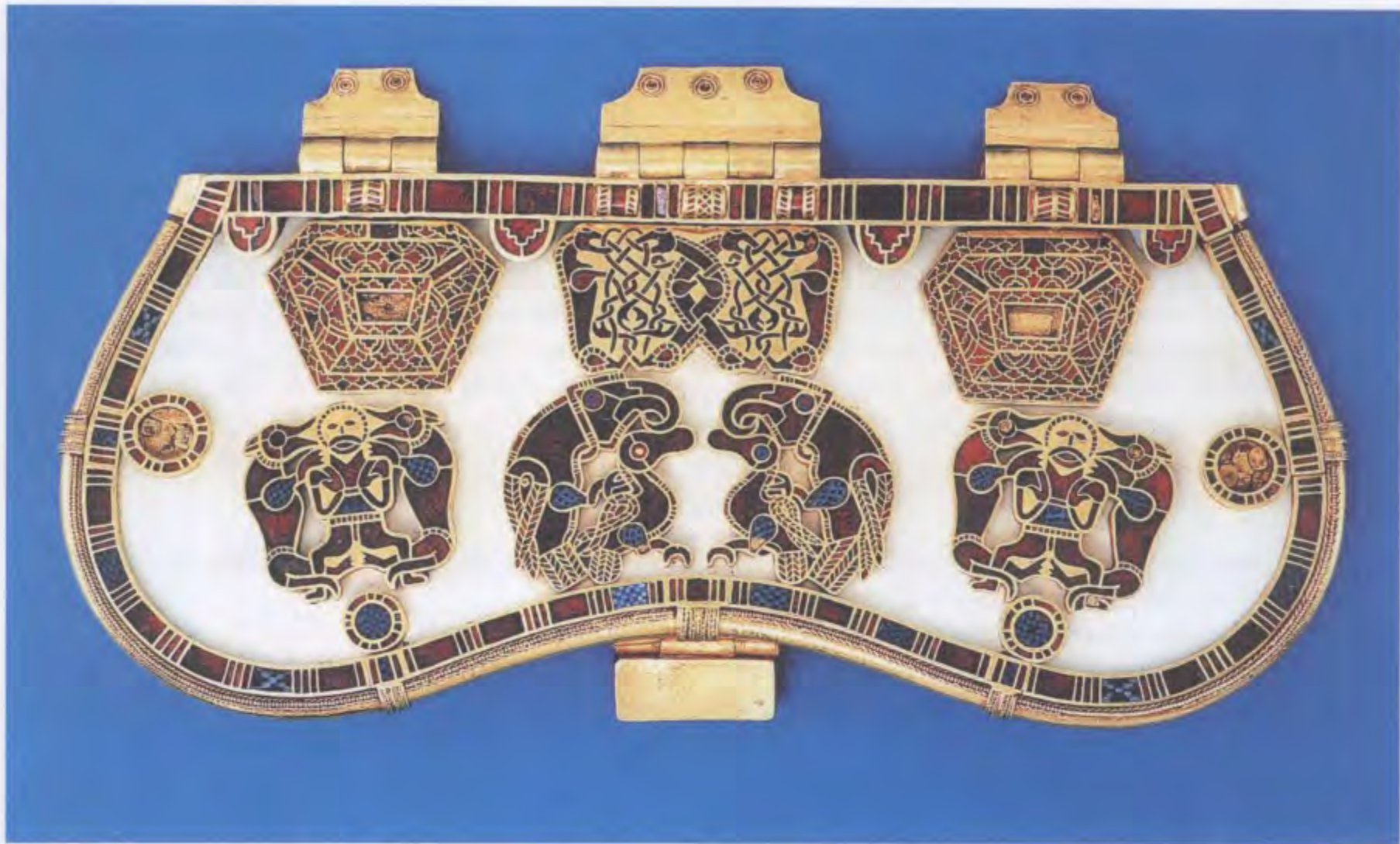
他们将他们高贵的首领，戒指的赠予者，深深地安放在船体内，让桅杆雄伟地竖立起来，来自久远年代和遥远地方的许多财宝和装饰品被堆积在那里。我从未听说过有一艘船，承载了比这更为慷慨的武器、刀剑和盔甲；他的胸前放满了数不清的财宝，它们将要跟随他运行，投入到那波涛的王国。

1939年，一艘满载着财宝的船只在英格兰萨福克郡（Suffolk）萨顿胡的一处古墓中被发现。尽管是惟一的，但它也成为在埋葬重要首领时要有大量随葬品这种早期中世纪传统的缩影，就像《贝奥伍尔夫》中所记述的那样。在这珍贵的发现中，有一件金的带扣，十只银碗，一只有拜占庭皇帝阿纳斯塔修斯一世（Anastasius I, 491-518年在位）印章的银盘子，以及四十枚金币（这些金币是要付给那四十名水手的，他们将载着死者在海上做最后的航行）。在这艘船上，还有两只刻着“Saulos”与“Paulos”字样的银匙，分别是圣保罗（Saint Paul）受洗前和受洗后希腊语的名字，或许是暗指对基督教的皈依。历史学家将这个位置与东盎格鲁（East Anglian）国王雷德沃尔德（Raedwald）联系在一起，他曾在公元625年去世前受洗成为基督教徒，但却从未彻底放弃异教的多神论。

在萨顿胡所有的发现中，最不寻常的是一个装饰有景泰蓝-珐琅瓷的钱匣盖子（图16-2，参见“景泰蓝”，本页上）。在下面一排，有四组神秘的图像。两侧的图像是由两只野兽和站在他们之间的一个人物组成的。人物的脸向前，并且都只显示轮廓。这种成组图像的纹章类型，是古代世界（参见图2-10）的一种古老传统。中间的两组图像，再现了鹰对野鸭的捕食。动物之间互相形成呼应。例如，凸起的鹰嘴正吻合于凹入的野鸭嘴，吻合得如此巧妙，一眼看去似乎是一个物象丰富的单体抽象设计。这也是一种真实的人物-动物母题。在这几组图像上方，是三组几何纹的设计。中央的一组是交织的图案，在交织



16-1 法兰克人的有环饰扣，公元6-7世纪。银质镀金，饰以金银丝，镶嵌有石榴石与其他宝石。长10.2厘米。圣-日耳曼-拉伊，古代民族博物馆。



16-2 钱匣盖子，英格兰萨福克郡的萨顿胡船葬，约公元625年。金、玻璃和珐琅釉景泰蓝，镶嵌有石榴石与绿宝石，长19厘米。伦敦，不列颠博物馆。

部分，变成了翻腾的动物图形。复杂的交织图案成为许多时代与地方的特征，最为典型的是伊斯兰世界的艺术（第13章）。但交织图案与动物形象的结合，在早期中世纪军事首领的统治领域之外却甚为罕见。事实上，带有大量的交织图案与其他母题，并与动物形象完美地融合到一起的金属工艺，毫无疑问，是西方早期中世纪的一种艺术形式。人们对它们怀有如此浓厚的兴趣，以至于在手抄本的绘画装饰中，在石雕中，在教堂的砖石建筑中，以及维京艺术特别重要的木雕中，都模仿了这种珠宝首饰物设计缤纷的色彩效果。

### 北方的海盗

公元793年，以异教商人与海盗构成的维京人（维京人的名称来自挪威海岸的viks——小海湾或“贸易场所”），从斯堪的纳维亚起航，并在不列颠群岛登陆。他们毁坏了与英格兰诺森伯里亚（Northumbrian）（东北）海岸相对的林迪斯法内岛上的基督教僧侣团体（见后文）。不久后，这些北方人（Norsemen）又攻击了英格兰加洛（Jarrow）和苏格兰西海岸爱奥纳岛（Iona Island）上的修道院。从这时起，直到11世纪中期，维京人一直是西欧的噩梦。他们乘船季节性不断骚扰和抢劫西欧的海岸、海港和河流两旁的居民点。他们快速而适宜海上航行的维京船（longboat），载着他们在广阔的范围内航行，从爱尔兰向东到俄罗斯，向西到冰岛（Iceland）和格陵兰岛（Greenland），简单地说，甚至到达了北美纽芬兰岛

（Newfoundland），远远早于哥伦布（Columbus）到达这片“新大陆”的时间。

维京人并不是简单地采取一种打了就跑的破坏性策略，而是对他们征服后占领的地区进行殖民。他们有着宛如进行战争一样异常杰出的组织与管理才能，使得他们能够占领和统治位于爱尔兰、英格兰、法国以及波罗的海（Baltic）地区和俄罗斯的广阔领土。在11世纪早期的一个时期，甚至整个英格兰都成了丹麦（Danish）帝国的一部分。当10世纪早期维京人开始在法国北部定居后，他们的领土开始被称为诺曼底（Normandy）——那些成了诺曼人的北方人的家园。（后来，一位诺曼人的大公，征服者威廉【William the Conqueror】，渡过英吉利海峡入侵英格兰，并成为盎格鲁-撒克逊英格兰的统治者。见图17-40。）

### 葬于一艘维京船中的两位妇人

维京人，这些海上流浪者的艺术很早便与船只联系在了一起——使用木头造船并对其进行雕刻。维京人木雕中最为激动人心的例子，是在挪威奥斯堡附近发现的一处王室船葬。这艘维京船，就像稍早的萨顿胡盎格鲁-撒克逊王室船葬一样，也是被小丘覆盖着，有20多米长。它一定曾装载着许多珍贵的物品，但在被发现之前，盗贼们已经将其洗掠一空。当这艘船被发现的时候，残余的物品并不比两位妇女的遗物更多，但船葬的尺寸和这艘流线型船只上极其丰富的木雕装饰，证明了那些



16-3 兽头柱，挪威奥斯堡的船葬，约公元825年。木制，高约12.7厘米。奥斯陆，维京船舶博物馆。

放置在里面的物品的重要性。

这个木质兽头柱（图16-3）就来自这艘奥斯堡船，同其他那些排在优美曲线的船首后面的动物形象一样，传递出这些北海流浪者旺盛的生命力。这个兽头与一个有着咆哮野兽图像的构件联在一起，野兽眼睛外凸，鼻孔翕张，雕刻精美，可以操控，并有着紧紧交叉缠绕的动物图案，好像正被人抓住而翻腾暴起的蛇一样。这件奥斯堡的动物头，是前罗马帝国北方边境军事首领艺术的两种基本母题——动物形式与交织图案——相结合的极具表现力的典范。

### 教堂中翻腾的怪物

到了公元11世纪的时候，斯堪的纳维亚人的大部分已皈依基督教，但维京人的艺术传统却保留下来。没有比挪威乌尔勒斯木构教堂（木构是指楔形木材的垂直安插）大门的装饰（图16-4）更为显著的证明了。这个大门几乎是这座保存完整的11世纪中期木制教堂的原样，而它又与一座12世纪教堂的墙壁完美地结合在一起。门框的边框和门楣，是木雕艺人的艺术杰作。被拉长怪兽的优雅形态，与蜿蜒柔软的植物茎和须缠绕在一起，形成螺旋状节奏。这种自然的状态是令人惊讶的。苦心经营的形式是如此的错综复杂和优雅，甚至使这种动物—交织艺术

似乎达到了创造性的巅峰。这种乌尔勒斯风格是三个世纪（从8世纪到11世纪）维京艺术的顶点。而在这整个时期，这些古代斯堪的纳维亚艺术，都与爱尔兰—撒克逊艺术有着密切的相互影响。

## 爱尔兰—撒克逊艺术

### 不列颠群岛的改宗

公元432年，圣帕特里克（Saint Patrick）在爱尔兰建立了第一座教堂，从此使这座从来不知罗马统治为何物的偏僻岛屿上的凯尔特人，开始了基督教化的路程。新皈依的凯尔特人，尽管在名义上服从于罗马的教皇，但却很快发展出自己的从礼拜仪式到宗教节日历法都不同于罗马教廷的修道院制度。爱尔兰教会的这种相对独立性，部分应归结于其修道院地理位置的孤立，因为它们常坐落在那些人烟稀少的荒凉地方，例如，斯开里格·米迦勒（Skellig Michael）。那里，在陡峭的山坡上，能够俯瞰大海，那些6世纪的爱尔兰修士和后继者们，住在无装饰的蜂窝型石头小房间内，远离世界上其他的诱惑与纷扰。

不久以后，爱尔兰的修士，满怀着传教士的热情，在不列颠和苏格兰建立修道院。563年，圣科伦巴（Saint Columba）在苏格兰的爱奥纳岛建立了一所重要的修道院，成功地使当地的皮克特人（Pict）皈依了基督教。而离开不列颠北部海岸的林迪斯法内修道院，就是由爱奥纳的修士们于公元635年建立的。



16-4 乌尔勒斯木构教堂的木雕大门，挪威，约公元1050—1070年。

这些以及此后建立的修道院，成为向苏格兰与英格兰学习的重要中心，爱尔兰以及盎格鲁-撒克逊传教士们的足迹遍及整个欧洲，在意大利、瑞士、德国和法国，建立起许多巨大的修道院。

### 爱尔兰-撒克逊之书

强调风格的艺术史家常用 Hiberno-Saxon (Hibernia 是爱尔兰古代的名称) 或 Insular (岛国) 来指称爱尔兰-英格兰群岛，正是在这里，不列颠群岛的修道院产生并繁荣其中。它最为独特的产品，是基督教的插图手抄本 (参见“中世纪之书”，第 434 页)。这些用于礼拜的书成为手稿装饰艺术 (miniature art) 的重要媒介，并成为北方世界与地中海世界之间风格观念转换的主要媒介形式。在普遍文盲的时代，书籍是极其稀有的。对那些能够阅读的人来说，书籍是被严加管理与保护的财产，绝大部分被放在修道院或重要教堂的图书馆和缮写室内。这里所描述的手抄本，是 9 世纪维京入侵者劫掠后的幸存。它们是现存的公元 7-8 世纪间绽放在爱尔兰与诺森伯里亚的灿烂文化不朽的丰碑。

在最早的爱尔兰-撒克逊手抄本中，被称为《杜罗之书》(Book of Durrow) 的福音书，可能是在爱奥纳修道院的缮写室中产生的 (在中世纪晚期，它被放在爱尔兰的杜罗——因此得名)。这部杜罗福音书已经显示出岛国抄本插图最为显著的特征之一：整幅书页既不专注于文本，也不专注于插图，而是倾心于纯粹的装饰。在杜罗的文本书页之间的装饰，被称为“地毯之页” (carpet pages)，就像纺织纹一样，由抽象的平面装饰与动物形象混合而成。这部《杜罗之书》也有一些书页，上面将宗教文本重要段落的首字母放大很多倍，并转换成精美的装饰图案。爱尔兰-撒克逊地毯之页 (图 16-6) 和首字母 (图 16-7) 的例子，稍后将要加以分析。非常值得注意的是，这种类型的抄本装饰，并没有古典艺术的先例。

### 一位身穿棋盘格外套的福音书作者

在《杜罗之书》中，四大《福音书》的每一部都有一页地毯之页，奉献给那部福音书的作者，这页由精美的装饰镶边框起来。圣马太的象征 (图 16-5) 是一位男子 (稍后更为常见的形象是带有双翼的)，但表明他属于人类。绘制《杜罗之书》的艺术家，一位 7 世纪的修道士，选择呈现的只有概念性的正面部和两只侧面轮廓的脚。“身体”的其他部分，则被布满了复杂的抽象图案、轮廓用暗褐色或黑色勾勒的黄色、红色和绿色的方块棋盘格外套包裹起来。这位男子不像是一个人物，倒更像是一位军事首领的景泰蓝-珐琅装饰的带扣、饰扣或钱包装饰。杜罗的艺术家更感兴趣的是装饰性的图案，而不是再现人物真实。《杜罗之书》将本土人物装饰艺术的抽象与古典和早期基督教的描绘性图像结合起来。地中海形式转换的媒介，就是这些插图抄本，它们被修道士带到北方，在北方修道院的缮写室存放，并被虔诚地复制下来。

### 地毯与十字架

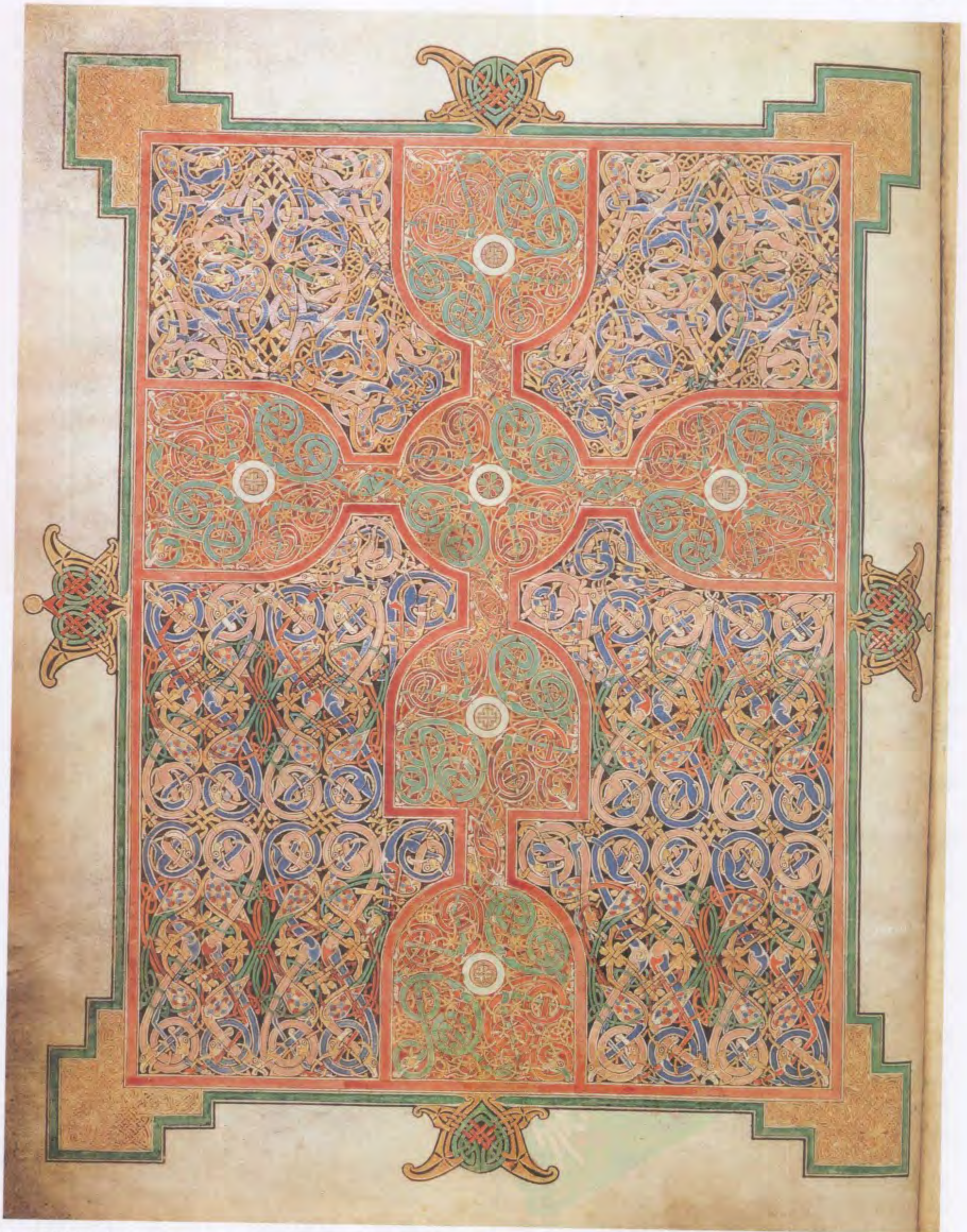
基督教图像与北方的动物编织风格相结合的一个杰出范例，就是《林迪斯法内福音书》中带有十字图案的地毯之页 (图 16-6)。这本书制作于位于林迪斯法内岛上的诺森伯里亚修道院，书

中包含的几幅装饰页，成为爱尔兰-撒克逊艺术的巅峰之作。根据末页的版本记录 (colophon，一种题记，通常位于抄本的最后，提供有关该书制作的信息)，伊迪弗里斯 (Eadfrith) 任 698 年到 721 年间 (去世) 的林迪斯法内主教，为“上帝和圣卡斯伯特 (Saint Cuthbert)”书写了《林迪斯法内福音书》。卡斯伯特的圣物 (参见“朝圣之路与圣物崇拜”，第 17 章，457 页) 在此前不久被存放在林迪斯法内教堂。

林迪斯法内装饰之页的图案比起《杜罗之书》来，要更为错综复杂，更为繁密。怪异的动物蜿蜒曲折地交织、缠绕在一起，它们翻腾而柔韧的形态，扩张的节奏与收缩的形式，产生了一种动感极为强烈的效果。但它被控制在规律性和居于支配性的十字架母题的范围内。十字架平衡了那迂曲盘旋的节奏，而且，与它的稳定形成对比，似乎增强了运动的效果。插图的作者使用倒置、反转和重复等手法，使十字架的母题处于必须趋近才能辨清细节的对称中，而这与其说是变化，倒不如说是迷宫般的错综复杂。运动形象混合着一束束、一簇簇的线条，而这整个的设计所回荡着的能量，也同样弥漫在维京艺术中 (图 16-3、16-4)。颜色虽然丰富但却冷漠。画面的整体色彩和谐，但色彩的饱和度较低。画家极为熟练地调整形状与色彩，获得了平滑优雅而十分均匀的画面效果。这一书页是一位师傅



16-5 男子像 (圣马太的象征)，《杜罗之书》对开书第 21 左页，可能出自苏格兰，爱奥纳，约公元 660-680 年。墨水、蛋彩绘于羊皮纸上，24.5 × 15.6 厘米。都柏林，三一学院图书馆。



16-6 十字架与地毯之页,《林迪斯法内福音书》对开书第26左页,出自英格兰诺森伯里亚,约公元698—721年。蛋彩绘于牛皮纸上,34.3×23.5厘米。伦敦不列颠图书馆。

## 艺术与社会

## 中世纪之书

中世纪基督教会中专门类型的牧师、修道士、修女和传道者的数量大幅增长，手抄本在其间扮演了极其重要的角色。

首要的神圣文本开始被称为《圣经》（“the Book”），包括最初用希伯来文写成的犹太《旧约》以及用希腊文写成的基督《新约》。在4世纪晚期，圣哲罗姆（Saint Jerome）写成了权威的或者说是公认的拉丁文版《圣经》（即Vulgate），将46卷的《旧约》与27卷的《新约》合而为一。在印刷机于15世纪发明出来之前，所有的书籍都是由手工缮写的（手稿一词“manuscript”，即出自拉丁语的manuscriptus）。《圣经》的制作极其困难，因此，只有极少数的早期中世纪修道院能够拥有一部完整的《圣经》。更为常见的是，将《圣经》中的少数几篇汇集起来，以一卷卷不连续的方式刊行。

《五经》（Pentateuch）包括《旧约》中的开首5卷，由亚当与夏娃的创造开始（《创世记》）。《福音书》（Gospels）则是四位福音书作者（圣马太、圣马可、圣路加与圣约翰）的《新约》作品，并讲述了基督的生平故事（参见“艺术中的耶稣生平”，第11章，308—309页）。中世纪的《福音书》，通常包括有教规、字母索引或者配以与

四大《福音书》相对应的篇章，就像4世纪凯撒里亚的优西比乌（Eusebius of Caesarea）所汇集的那样。《诗篇》（Psalms）包括有150首大卫王的赞美诗，用希伯来文写成并被翻译成希腊文与拉丁文。

其他类型的抄本在礼拜仪式中也经常被使用。教堂里诵读用的《经文选》（Lectionary）所汇集的圣句，出自《福音书》，但被打乱顺序，按照教堂全年的弥撒仪式中朗读的次序进行重新安排。《祈祷书》（Breviaries）中所包含的文本是要求修道士们每日诵读的。《圣礼书》（Sacramentaries）是供神父和祈祷者在弥撒时背诵使用的。《祝祷书》（Benedictionals）中则是主教的祝福。

在中世纪晚期，宗教书籍得以发展，已经用于世俗人士的私人祈祷仪式之中，其样式仿自修道士的读本。最为普遍的是《日课经》（Books of Hours），之所以这样称呼，是因为内中的祈祷文是在每天规定的祈祷时间供人们诵读的。

一些其他类型的书籍在中世纪也被人们缮写和复制——神学论文、关于历史和科学的非宗教文本，甚至有一些希腊罗马的文艺经典——但比起各种各样的神学文本来，它们并不常有插图。

娴熟运用长期形成的惯例的作品，然而，既不是规则也不是惯例使这些柔软的线条不知疲倦、永无休止地在这种设计中穿插、缠卷。

## 装饰字母

在几乎所有现代观者的眼中，爱尔兰—撒克逊艺术最伟大的成就就是《凯尔斯之书》（Book of Kells，图16-7）——这岛国福音书中装饰最为精美的一部。中世纪的那些注经者也同意这种观点，而且其中之一已经写入了1003年的《乌尔斯特年鉴》（Annals of Ulster），称“这部伟大的《福音书》（是）西方世界的首要圣物”。这部《凯尔斯之书》（该书因为藏于爱尔兰南部凯尔斯修道院而得名）或是在爱奥纳，或是在一所与之关系密切的爱尔兰修道院中缮写与装饰的。幸运的是，它在9世纪早期维京人的多次袭击中幸存下来。创造这件抄本，可能是为了在教堂祭坛上展示。最初它被放置在一个金属盒子里，十分合乎它极受尊敬的“圣物”身份。《凯尔斯之书》引以自豪的是它空前的整页装饰的数量，包括地毯之页，福音书作者的象征，圣母马利亚和基督的描绘，《新约》的叙事性场景，教规法典，以及取自《圣经》进行纪念和装饰的几个单词。

这里的一页（图16-7）展开的是《马太福音》中耶稣诞生的叙事。“基督”一词在希腊文中起首的几个字母（ΧΡΙ，chi-rho-iota）几乎占据了整个页面，尽管两个单词——autem（仅仅缩写为h）与 generatio（“这就是基督的诞生是如何发生的”）——出现在右下角。插图画家将这些神圣的单词变形为异常错



16-7 画押字之页，《凯尔斯之书》对开书第34右页，可能出自爱尔兰，爱奥纳，公元8世纪晚期或9世纪早期。蛋彩绘于牛皮纸上，33×24厘米，都柏林，三一学院图书馆。



16-8 圣马太,《林迪斯法内福音书》对开书第25左页。出自英格兰,诺森伯里亚,约公元698-721年。蛋彩绘于牛皮纸上,34.3×23.5厘米。伦敦不列颠图书馆。

综复杂的抽象设计,令人回忆起凯尔特人与盎格鲁-撒克逊人的金属制品。如果靠近观察就会发现,这些景泰蓝般的交织纹样并非单纯的抽象图案。例如,字母“rho”,终止于一位男性的头部,而那些动物则在它的底部探向“hgeneratio”的左侧。半身像面对观者朝向“chi”的左侧;而另一个头部正位于字母的顶端;等等。

吉拉尔杜·坎布伦西斯(Giraldus Cambrensis)神父于1185年参观爱尔兰时,描述了他所看到的一件手抄本,如果那不是《凯尔斯之书》,那么也一定与它极为相似:

对你来说,满眼都是精美的技艺,但你可能并没有注意到它。更为敏锐些地注视它,那么你……将能够识别出其中错综迷离的物像,那么精巧而微妙,那么精确而紧凑,那么多纠缠与连结,而颜色又是那么饱满而鲜艳,你或许不得不说,所有的这一切都是天使的杰作,绝非人力所能。就我个人而言,越是频繁地观阅这部书,越是仔细地研究这部书,就会越来越失去曾有的惊愕,从中看到越来越多的奇迹。

### 南方图像母题在北方

在此展示的这三本爱尔兰—撒克逊之书,显示了插图画家对小尺寸、无限复杂而极耗精力的题材的纯粹热爱。这种看法



16-9 缮写员以斯拉,《阿米阿蒂斯抄本》对开书第5右页。出自英格兰的加洛,约公元689-716年。蛋彩绘于牛皮纸上,50.8×34.3厘米。佛罗伦萨,美第奇-罗伦佐图书馆。

同样也适用于前面列举的那些爱尔兰—撒克逊金匠与宝石匠制作的物件。甚至是在描绘人物形象的时候,比如《杜罗之书》中圣马太的象征(图16-5),艺术家的样式在主体上仍是饰扣与饰针的抽象设计,而不是包围他们的世界或将古典传统引入作品。但有意外的情况。在一些岛国抄本中,清晰地显示出这是北方艺术家复制的地中海书籍。当出自《林迪斯法内福音书》中的原作者圣马太的肖像(图16-8)与同时代的《阿米阿蒂斯抄本》(Codex Amiatinus)中整页描绘的缮写员以斯拉(scribe Ezra,图16-9)相比较时,这一点就显鲜明示出来。二者都“复制”于基督教传教士从意大利带到英格兰的书籍——但却产生了截然不同的差异性结果。

《阿米阿蒂斯抄本》中的以斯拉和建筑环境,与古代晚期绘画的错觉主义有密切的联系。颜色尽管是平涂,但却很均匀地调和起来描摹人物,并显示出从亮部到暗部的渐次过渡。与之形成对比的是,描绘《林迪斯法内福音书》中圣马太的爱尔兰—撒克逊艺术家,显然既对错觉主义的绘画技术一无所知,也毫不了解人物造型的再现方法。虽然插图画家都是在小心谨慎地复制人物的姿态,但岛国的艺术家仍是在用独特的线条诠释形式,将古典样式的陌生图形“抽象”到样式化的人物之中。《林迪斯法内福音书》中圣马太很像现代扑克牌中国王、王后与

杰克的描绘方式。《阿米阿蒂鲁斯抄本》中以斯拉柔和的衣褶，在爱尔兰—撒克逊的抄本中，变成了一组组棱角分明、空间间隔规律的弯曲线条。艺术家习惯了非立体塑造的方式。亮部与暗部毫无差异。林迪斯法内的画家，将陌生的地中海形式转变为一种熟悉的线条形式。插图画家研究了描绘（picture）的方式，并将其构造为一种线条的样式（pattern）。然而，它所带来的结果，不是对南方原型的拙劣模仿，而是一种个性鲜明的表现福音书作者的新样式，丝毫不受令人分神的细节——诸如呈现于《阿米阿蒂鲁斯抄本》中的书柜与散落在地上的书写工具——的影响。

### 艺术中的神圣权威

中世纪的艺术家们并不模仿自然，而是求诸于一种原型——另一种图像、雕刻，或抄本中的一幅画。每一件副本，都可能是一个长长的复制链条中的一环，在有些情况下，艺术史家能够根据这些副本追溯到已经渺无踪迹的原初，推断其往昔的存在状态。中世纪对图画的复制，与对书籍的复制有着密切的关系，特别是宗教书籍，例如《圣经》与礼拜仪式中所用的典籍。中世纪的缮写员或插图画家（13世纪之前，绝大部分为修道士）的逻辑仅仅是，神圣的书籍文本要忠实地予以复制，如果这件抄本也是神圣的，那么图画也应忠实地予以复制。自然，在复制的过程中，错误也随之产生。尽管学者们努力试图清除这些书籍文本上的“讹误”，但在复制图画的过程中，却诞生了新的绘画风格或不同风格的融合，就像《阿米阿蒂鲁斯抄本》与《林迪斯法内福音书》那样。

在任何情况下，中世纪图像的风格，无论是雕刻还是绘画，都是对那些拥有神圣权威的原本进行复制的结果，而不是对自然原型进行研究的结果。因此，艺术家也就不可能“从生活中”描绘基督或圣徒。所以他们从宣布真理的权威——各种《圣经》与基督教会的创始者——那里了解什么是真实，并根据权威的图像绘制“真实的”图像。在中世纪早期，一种再现某些宗教人物与《圣经》叙事的绘画传统已经系统化、法典化。背离圣像学的惯例而自己研究“自然”是不可想像的，那将意味着质疑上帝的真理而对其进行揭露与诠释。

### 宏大尺寸的雕刻

保存至今的早期中世纪艺术，几乎都是些小型作品。不列颠群岛上的高十字架，竖立于8世纪与12世纪之间，却有着异乎寻常的规模和尺寸——更为不同寻常的是它们能够幸存至今。这些雄伟的纪念碑，有些高达5米甚至更高，它们无奈地目睹毗邻的修道院在整个爱尔兰（有些也发生在英格兰）农村所遭受的毁灭命运（有些也发生在英格兰）。这些高高的十字架孤立于任何建筑，有着令人难忘的一致性、重量感，以及介乎建筑与雕刻之间——建筑与雕刻的结合——的存在状态。

矗立在爱尔兰莫纳斯特博伊斯（Monasterboice）的《穆雷达希高十字架》（图16-10），尽管只是这种类型的一个晚期代表（上面碑铭的纪年为923年），但仍可以作为这种形式的一个标准。十字架耸立在斗形基础上，并在其顶上冠以一个方尖碑。十字架内凹的四臂间，被四段围成圆环的弧形环绕。这些臂伸展成直角形的终端（对比图16-6）。这种圆环与十字架的交叉，



16-10 穆雷达希高十字架，爱尔兰·劳斯郡·莫纳斯特博伊斯，公元923年。高约4.9米。

可以视为凯尔特式的一个典型。早期的高十字架带有抽象性的设计，特别是熟悉的交织图案，但较晚的作品上有人物装饰，其情景出自基督生平，偶尔也出自凯尔特圣徒的生平。另外，怪异的动物有时也有所表现。在穆雷达希十字架横梁的中央，复活的基督如最后的审判者一样站着，是濒死者的希望。在他的下方，死者的灵魂正在被称量。后来，12世纪教堂大门入口处（参见图17-25）的雕刻家们，以非凡的才能继续了这一主题。

## 加洛林艺术

### 罗马的再度复兴

在公元800年的圣诞节，教皇利奥三世（Pope Leo III）加冕768年即位的法兰克国王查理大帝（Charles the Great，查理曼大帝）为罗马的皇帝（emperor of Rome，公元800—814年在位）。他的继任者们并未在西方世界正式采用这一头衔，直到12世纪，而查理曼也最终被视为第一位神圣（即，基督教的）罗马帝国的皇帝。查理曼加冕礼的地点，非常合乎礼仪地设在罗马的圣彼得巴西利卡（图11-7），它由第一位信奉基督教的罗马皇帝



君士坦丁大帝修建。查理曼出生于742年，当北欧依然处于一种无序状态时，他巩固了从祖父、父亲那里传承下来的法兰克王国，并在意大利击败了伦巴第人。他统一了欧洲，并宣称要复兴古罗马帝国的光荣。他以自己的名字（拉丁语为Carolus Magnus）来命名了整整的一个时代——加洛林王朝（Carolingian）。

查理曼的官玺使用的词语是renovatio imperii Romani（罗马帝国复兴）。这一时期的“加洛林文艺复兴”是一种非常令人关注的历史现象，它充满热情而辉煌灿烂地模仿早期基督教罗马的艺术、文化与政治理念。查理曼的（神圣）罗马帝国，由衰而盛又由盛而衰，并时断时续地在中欧存在达千年之久，直到拿破仑（Napoleon）在1806年将其摧毁。

### 帝王雕像的复兴

当查理曼从他加冕的罗马返回故乡时，他命令将一座东哥特国王迪奥多里克的骑马像，从拉文纳搬迁到位于亚琛（Aachen）的加洛林王朝宫殿中。那座雕像现已无存，就像君士坦丁堡曾经站在纪功柱顶端的拜占庭皇帝查士丁尼的镀金青铜像一样（参见“‘新罗马’的皇帝们”，第12章，327页）。但在早期中世纪，这两件雕像都能令人想起古罗马的光荣，和异教罗马皇帝的中世纪继承者们所怀的抱负与仰慕之情。迪奥多里克的雕像，或许是一座9世纪早期的加洛林皇帝小青铜骑马像（图16-11）的灵感之源。查理曼对迪奥多里克这位罗马的第一位日耳曼统治者至为敬佩。一些人认为，这个小型的青铜人物即查理曼，然而另一些人则认为，它是查理曼的孙子——秃头查理。

这座小雕像最终的原型是罗马的马库斯·奥里利厄斯骑马像（参见图10-59）。在中世纪，它被错误地认为表现的是第一位基督徒皇帝君士坦丁大帝——另一位为查理曼与他加洛林王朝的继承者们所敬畏的先辈。中世纪雕刻家刻画的这位9世纪的皇帝，像马可·奥勒留一样，被过度夸张，从而使他，而不是马，成为视觉的中心。但与那位罗马皇帝不同的是，查理曼大帝严肃地笔直坐着。平静的高贵取代了马可·奥勒留身体的扭转和右臂一往无前的无畏姿态。查理曼（或秃头查理）正在阅兵，披的是皇帝的袍子而不是将军的斗篷，尽管他带鞘的剑仍隐约可见。他头上戴着皇冠，张开的左手上托着一个圆球——世界统治的象征。这件肖像宣告罗马帝国权力与服饰的复兴，而这同样也体现在许多加洛林艺术之中。

## 抄本艺术

### 查理曼的抄本

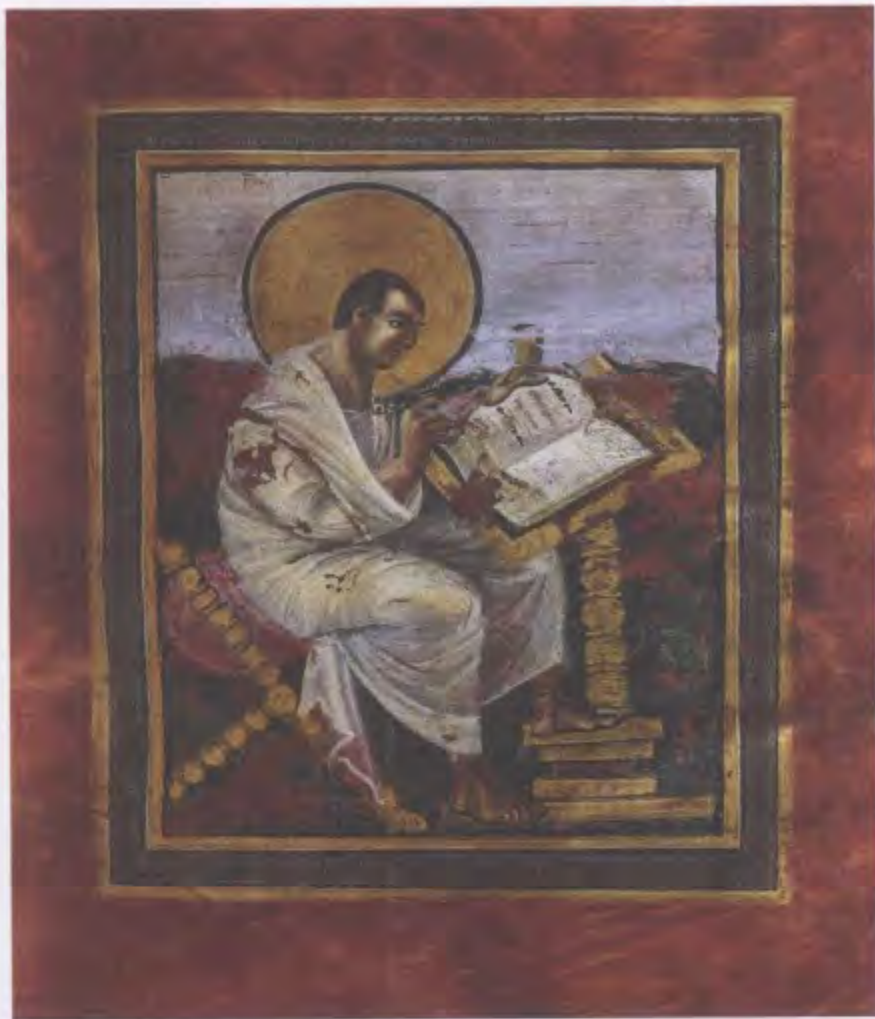
查理曼是一位学术、艺术和古典文化的真挚仰慕者（参见“查理曼宫廷中学术的复兴”，第440页）。他，他的后继者，以及他们保护下的那些学者，对书籍怀着高度的敬意，无论是宗教方面的还是世俗领域的，进口了许多，而生产的更多得多。留存至今的加洛林王朝时期的书籍，是现存的所有古罗马书籍的四至五倍。这些书籍中，就有著名的《加冕福音书》（Coronation Gospels，也称为《查理曼福音书》[Gospel Book of Charlemagne]）。根

据一则古老的（可能并不准确）传说，该书是在公元1000年奥托三世打开查理曼的墓室时，在他的膝盖上发现的。其文字是用堂皇的金字写在紫色牛皮纸上的。

该《福音书》主要的整页插图，展示的是工作中的四位福音书作者。这里的一页（图16-12），描绘的是圣马太。这种作者肖像在中世纪书籍中很常见，如前面介绍过的《林迪斯法内福音书》与《阿米阿蒂鲁斯抄本》（图16-8与16-9）。这一题材起源于古代的书籍插图，并与古代艺术中对正在写作或阅读的坐姿哲学家或诗人的表现（参见图10-72与11-4）很相似。加洛林王朝画家的技术，同样是古代的——灵巧的、错觉主义的绘画风格，能够轻松而精确地勾画出包裹着身体的大量充满变化的衣褶。是色彩，而不是线条，被用来创造形式。交叉腿的椅子，诵经台，以及圣徒的托加袍，都与罗马的装饰物相似。作为画面背景的风景是古典风格的，而充满画面边框的茛苕叶子，在罗马神殿的柱头与饰带（参见图10-30）中也有发现。整个作品完全自外于9世纪的北方。如果是一位法兰克人，而不是意大利人或拜占庭人，绘制出了《加冕福音书》中的圣马太与其他福音书作者，那就表明北方的艺术家已经熟练掌握了这种令人惊异的技巧。在爱尔兰—撒克逊或法兰克西方，几乎没有任何证据证明它们为这样一种圣马太的古典描绘方式做好了准备。



16-11 查理曼大帝(?) 骑马像，出自德国梅斯，公元9世纪早期。青铜，最初有镀金，高24.1厘米。巴黎卢浮宫。



16-12 圣马太,《加冕福音书》(《查理曼福音书》)对开书第15右页,出自德国,亚琛,约公元800—810年。墨水、蛋彩绘于牛皮纸上,32.4×25.4厘米。维也纳,艺术史博物馆珍宝馆。

### 一位充满激情的福音书作者

风格鲜明的《加冕福音书》绝不可能是突然出现在加洛林世界的惟一一例。通过宫廷学派和修道院,古代晚期的原型得以传播,并产生了风格上的广泛变化。对于当地人来说,这种尽可能精确复制的努力所形成的结果,一定是令人困惑的。另一位圣马太(图16-13),出自为法国兰斯的埃博大主教(Archbishop Ebbo of Reims)所作的一部福音书,或许是对《加冕福音书》使用的非常相同的原型的一种艺术加工。除了相似的停顿以外,它们在姿态和绘画技术上也很相似。《埃博福音书》(Ebbo Gospels)的插图者以一种狂热的激情代替了《加冕福音书》中古典的平静与沉实,这位虚弱的圣徒在激情的驱使下,几乎要跳跃起来。他的头发激动地竖立着,眼睛大大地凸张着,衣褶翻腾而震颤着,而他身后的风景像活了一般地暴跳起来。画家甚至使书页的边缘也处在运动之中。圣马太看起来似乎是受到灵感(在右上角有一位微型的天使)的驱使,如狂如癫地在纸上写下神谕。艺术家放弃了所有对于人体结构真实性的追求,只是关注于这位圣徒埋头写作的行为。而且,画面的焦点是马太的脸部、双手、兽角墨水瓶、鹅毛笔和抄本。这种表现方式与《加冕福音书》中着力均匀、整幅作品中没有任何一部分在观者眼前跳出来以抓人目光的那种圣马太固定的姿态,形成了强烈的对比。

本土艺术表现性的力量在《埃博福音书》中表露无遗,并

成为晚期中世纪艺术重要的标志性特征之一。就像《林迪斯法内福音书》中描绘马太(图16-8)的画家,将其原型转换为具有某种原创性而有力的风格,将南方手抄本的古典样式转化为自己的爱尔兰-撒克逊风格一样,《埃博福音书》的艺术家,也将他的古典原型转化为一种新的加洛林样式。这位杰出的艺术家,才华横溢地将古典的错觉主义与北方的线条传统成功地熔为一炉。

### 图解的《诗篇》

同早期基督教与拜占庭艺术一样,加洛林王朝也复兴了叙事性的插图,并制作出许多完全是插图的抄本(甚至有些大开本的《圣经》)。所有这些中世纪手抄本中,最为超凡而令人愉快的作品之一是《乌得勒支诗篇》(Utrecht Psalter, 圣歌之书)。该抄本用拉丁大写字母分三栏抄录了大卫赞美诗,仿效的是历史久远已不再流行的古代书籍的手迹与页面布置。艺术家为每一首赞美诗配上插图,用鹅毛笔蘸着墨水勾勒出的素描横过整个页面。这里的例子(图16-14),用一种令人耳目一新的幽默感从字面意义上图解了《诗篇43》,在那首诗里,作者哀叹受压迫的以色列人的困厄。诗中写道:“你使我们当作快要被屠宰的羊。”(这句话中译本见《圣经·诗篇》第44篇,原文为第43篇。——译注)艺术家画了一些被宰杀的羊,倒在一座带城



16-13 圣马太,《埃博福音书》(《兰斯大主教埃博福音书》),出自法国,欧维莱尔(靠近兰斯),约公元816—835年。墨水、蛋彩绘于牛皮纸上,31.1×22.2厘米。埃佩尔内市立图书馆。

墙的城市前面，这座城市令人回想起罗马《图拉真纪功柱》（图10-42）、早期基督教镶嵌画与手抄本中（图11-19）的城市。在左侧，信徒匍匐在一座神殿前的地上，因为诗中写道：“我们的肚腹紧贴地面。”对于“主啊！为何你如此深眠沉沉，起来”一句，艺术家所描绘的上帝，斜躺在一张有罩盖的床上，被两侧共六位正在恳求的天使包围着，对下方的杀戮视而不见。

这种风格显示了它与《埃博福音书》中的圣马太十分相似的类型——勃勃生机，而且这本《乌得勒支诗篇》也许是由同一“兰斯学派”（“school of Reims”）所制作的。像《埃博福音书》一样，甚至大地都围绕着人物耸立起来。这些人物都很紧张，肩膀耸起，头部前冲。这种迅捷的、速写般的技巧，有如《埃博福音书》中的福音书作者，令人物传达出同样的神经焦虑的生命活力。从人物的细节，衣着及一些装饰物中，有些学者认为，艺术家所仿效的是四百年前所汇集的一件或多件抄本。如果《乌得勒支诗篇》不是一件副本，那么它确然无疑是在构思上力图再现前代的艺术作品，并使作品看起来宛如“古代的”。它所感兴趣的是质朴的人类情感、行为、变化及姿态描绘，然而，本质上却是中世纪的品格。对人类行为坦率的观察，常在那无所防备的时刻，它的真实性与魔力适宜于中世纪艺术。

### 黄金、象牙与珠宝装饰的抄本

在早期中世纪军事首领艺术那些制作豪华的便携式物件中所显示出的趣味，在查理曼大帝和他的继任者那里得以继续，他们委托制作的许多作品都使用了贵重材料。其中最豪华的作

品之一是属于秃头查理（840—877年在位）的诗篇，秃头查理是查理曼大帝的孙子，靠近巴黎的圣德尼皇家修道院（royal abbey of Saint-Denis）——抄本的制作地——的赞助人。该抄本的封面（图16-15）显示了加洛林王朝时期对金属与象牙两种工艺的熟练掌握。位于封面中心的是一块象牙嵌板，如果不是主题，而仅仅从形式与尺寸来看，令人想到了古代晚期的双联板（图11-22）。它被嵌入一个镶嵌着珠宝的镀银、金银丝细工的边框里。该嵌板插图的文本出自《诗篇57》：

主啊，我要投靠在你翅膀的荫下。等到我的灾害……我的性命在狮子中间，我躺卧在性如烈火的世人当中，他们的牙齿是枪与箭，而他们的舌头是利剑……他们为我的脚设下罗网，他们在我面前挖了坑，自己却反掉在其中。

就像较早的《乌得勒支诗篇》一样，它是直接翻版的，叙事性的构图紧密追随着文本。从顶端开始，嵌板展示的是诗篇作者位于上帝的膝下，而两侧被狮子包围着。下一层的人则武装到牙齿，而在底层，那些人在挖坑，并且是自己掉入其中。这些雕刻人物的风格——注意那迅速、神经质般的运动和夸张的姿态——也同样源自《乌得勒支诗篇》的插图。《秃头查理诗篇》（Psalter of Charles the Bald）封面是对原型忠实进行复制的一个典型，并显示出许多中世纪雕刻对图画原本的依赖性，无论尺寸的大或小。一般而言，是抄本插图为中世纪的象牙与金属作品提供了原型。

这种构思中更具纪念性的是《林道福音书》（Lindau



16-14 诗篇43，《乌得勒支诗篇》对开书第25右页局部，出自法国，欧维莱尔（靠近兰斯），约公元820—835年。墨水绘于牛皮纸上，全页33×26厘米，乌得勒支大学图书馆。

## 艺术与社会

## 查理曼朝廷中的学术复兴

查理曼为使他的帝国像罗马一样辉煌强盛，将西方欧洲与东方拜占庭最有才智的人和最杰出的工匠都延揽至他位于亚琛的宫廷。他们之中有奥尔良的迪奥多尔夫 (Theodulf of Orléans)，阿奎莱亚的波莱纳斯 (Paulinus of Aquileia)，以及阿尔昆 (Alcuin)，诺森伯里亚学术中心、约克的主教学校 (cathedral school at York) 导师。阿尔昆将盎格鲁-撒克逊的学术引进到加洛林王朝，成为其文艺复兴的主要推动力。

查理曼大帝，按照他的传记作家艾因哈德 (Einhard) 的说法，除了他的母语法兰克语之外，能够阅读拉丁语并说得很流利。他也通晓希腊语，并且他还向周围的学者学习修辞学和数学。但他从没有学会正确的书写——那是一项最好是留给专职缮写员的工作。事

实上，查理曼最受人尊重的事业之一，是恢复了《圣经》的真实性。其时，经那些无知的缮写员几个世纪之手，《圣经》已是错讹百出。在皇帝的委托下，不同的学者承担了这项伟大的工程，但约克的阿尔昆在图尔 (Tours) 的新修道院中所修订的《圣经》版本，得到了最为广泛的通行。

查理曼的缮写员，也为一种称作加洛林小写体 (Caroline minuscule) 的拉丁字母的发展做出了贡献，这是一种新的、更为简洁、更为易写易读的拉丁字体。这些字母源于加洛林王朝缮写员所完善的字母表。后世人同样也感恩于查理曼对重要古典文献修复与复制的赞助。许多希腊与罗马作者的最早的已知手稿，是在加洛林王朝注明日期的。

Gospels, 图 16-16) 的黄金封面，它也是制作于秃头查理曼宫廷的工场之中。周围环绕着珍珠与宝石 (它们被镶嵌在黄金的带爪的托上，从而使它们可以吸收和反射光，甚至使光芒更为辉煌，并且还能有效地保护那从凹陷边缘凸出来的精美而细弱的

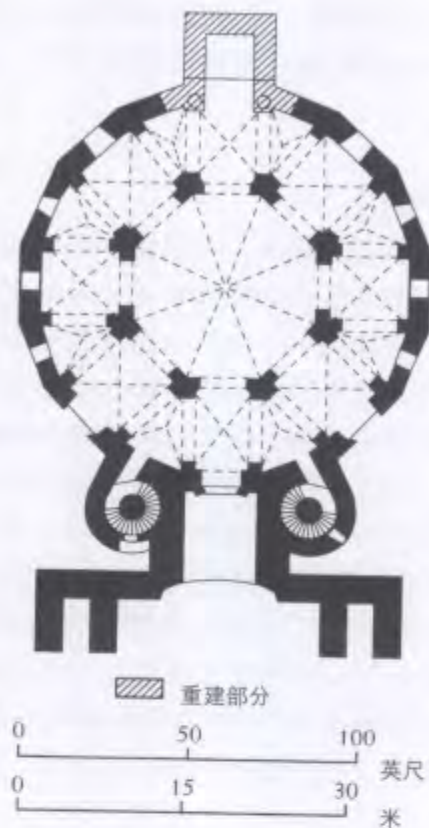
金属)，一位早期基督教传统中的青年基督被钉在十字架上。这位雕像般睁大眼睛的人物，是用“repoussé” (凸纹面，锤打或压制成浮雕) 来表现的，令人想起出自意大利、现藏不列颠博物馆的公元5世纪象牙首饰盒上那位没有胡须、对痛苦无动



16-15 诗篇 57,《秃头查理诗篇》封面，出自法国，圣德尼，约公元 865 年。象牙嵌板嵌入金银丝细工与贵重宝石的镀银边框。嵌板 14 × 13.3 厘米，整个封面 24.1 × 19.7 厘米。巴黎国立图书馆。



16-16 上十字架，《林道福音书》封面，约公元 870 年。黄金，贵重宝石与珍珠，34 × 26.4 厘米。纽约，皮尔庞特·摩根图书馆。



16-17 梅斯的奥多，查理曼宫廷礼拜堂复原平面图，德国，亚琛，公元792-805年。

于衷的基督(图11-21)。与之形成对照的是，四位天使与拟人化的月亮、太阳位于上方的二象限，而蜷曲的圣母马利亚与圣约翰(以及两位无法识别身份的人物)则位于下方的二象限，显示出《乌得勒支诗篇》的活泼和精神焦虑的能量。这件折衷主义的作品，同时展现出加洛林艺术古典化与本土化风格的两极。但处在中心位置，在南方流行的这种经过转化的人物风格，与那些带来“加洛林文艺复兴”的法兰克皇帝们的趣味与喜好是一致的。

## 建筑

在对重建往昔帝国辉煌的渴望中，查理曼也鼓励复兴罗马的建筑技术。在建筑上，就像雕刻与绘画一样，革新渗入到对早期罗马基督教源泉的重新阐释之中，成为此后北欧建筑发展的基础。至于其设定的前者到他所依据的典范，是罗马与拉文纳，前者是他意欲复兴的罗马帝国的前中心，后者则是显示拜占庭荣耀与权力的前哨阵地，并因驰名遐迩的温泉而被选定为都城的亚琛，对这两者进行效仿。

### 亚琛：北方的拉文纳

查理曼经常参观拉文纳，而且，他曾经将一件迪奥多里克的骑马像从拉文纳搬来陈列在他亚琛的宫中，在那里，它成为加洛林王朝骑马像(图16-11)的模范。查理曼也从拉文纳进口紫色大理石(porphry)圆柱，装饰他的宫廷礼拜堂(Palatine Chapel)，而且，长期以来历史学家们认为，他是选择了一座拉文纳教堂，作为这座新建筑的原型。亚琛这座礼拜堂的平面(图16-17)与圣维塔尔教堂(图12-7)相似，而且



16-18 梅斯的奥多，查理曼宫廷礼拜堂的室内景，德国，亚琛，公元792-805年。

两座教堂之间非常可能存在着直接的联系，尽管查理曼礼拜堂的设计与建造委托给了一位法兰克建筑者，梅斯的奥多(Odo of Metz)。(奥多是阿尔卑斯山以北名字为人所知的第一位建筑师。)

在北方的建筑之间进行比较，它是西方中世纪第一座带穹顶的建筑，而起到启蒙作用的却是它在南方的对应建筑。亚琛的平面是朴素的。圣维塔尔教堂从中央八边形伸展出来形成回廊的半圆室状的延伸部分被省略了，因此两个主要部分彼此之间显得更为独立。这种风格，或许缺乏拜占庭建筑那微妙而诡谲的变化，但这座宫廷礼拜堂却也因此获得了几何学上的清晰性。宫廷礼拜堂内部的一个视点(图16-18)，显示了圣维塔尔教堂的“流动性”特质(参见图12-8)被转换成一种简洁的宏伟，并被强化成坚固的几何形。

奥多将拜占庭复杂而微妙的原型转换成的建筑，传递出强健的力量和清晰的结构转折，预示了11、12世纪的建筑风格，而这种风格就被称作罗马式(Romanesque，参见第17章)。同样，他对宫廷礼拜堂外部侧接着入口处大门有螺旋形楼梯的两座圆筒状塔的构思，也是如此。这是自10世纪开始一直延续至今向西方教堂的壮丽双塔的正面前迈出的第一步。大门之上，查理曼能够在一个宏伟的构架拱(framing arch)中现身，并且可以被那些站在礼拜堂外中庭(整个中庭只有一小部分出现在我们的平面图上)的观众们看到。第二层拱的正后方，是查理曼的大理石御座。在那里，他可以从半圆室的祭坛上方向下

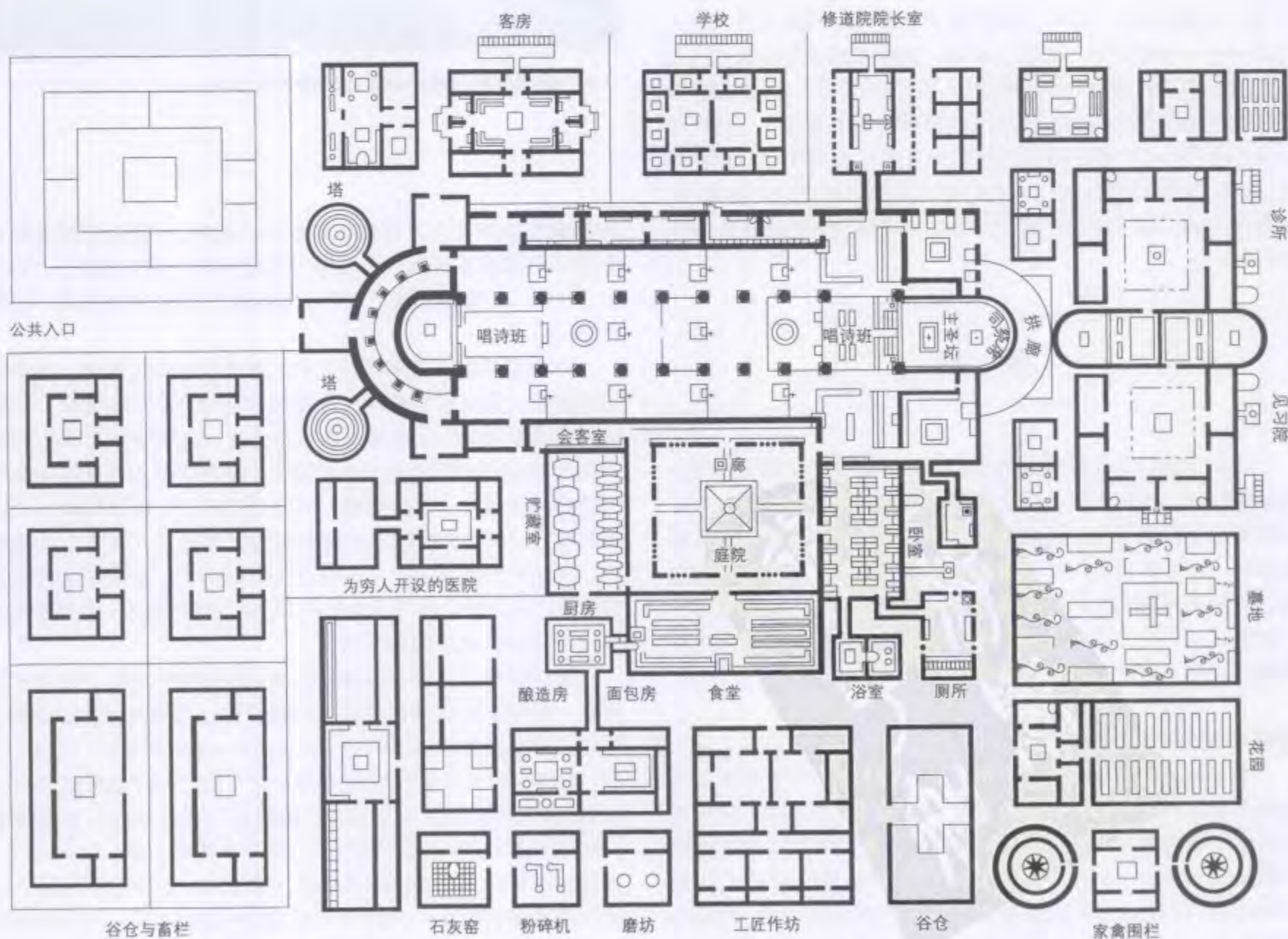


16-19 门楼，德国，洛尔施，公元9世纪。

窥视。这在任何意义上都是一座皇室礼拜堂。查理曼的儿子，虔诚者路易（814—840年在位）接替父亲继位时，就是在那里接受加冕的。

### 一座修道院的凯旋门

加洛林王朝对罗马的复兴，可以由一个引人注目的9世纪遗存得到说明，即德国洛尔施修道院（Lorsch Monastery）的门楼（Torhalle）（图16-19）。这座门很难准确指出其年代，因为它是独一无二的。很久以来，它被认为出自查理曼时代，但近来人们倾向于该世纪晚期。在修道院教堂中庭矗立着的洛尔施门楼，似乎是一个独立的建筑结构，它与君士坦丁凯旋门（参见图10-76）之间存在着一种远亲关系。但它及二层的窗户和侧接的塔（这也令人想到亚琛宫廷礼拜堂正面的构思），更多的却是承继罗马城门的设计。同样受到罗马建筑灵感启迪的，还有几近于复制的综合式柱头和嵌入圆柱的弓形过道的构筑体系。平面墙面带有米色和粉红色石头的彩色镶嵌图案的装饰方式，模仿的是罗马的网状工艺（opus reticulatum）——这种方法是



16-20 为瑞士圣加尔一所修道院所作的平面示意图。约公元819年。仿自9世纪手稿的重绘本，原本用红墨水绘于羊皮纸上，71.2×112.1厘米。圣加尔修道院图书馆。

## 中世纪修道院与《本笃会教规》

在西方，修道院的建立始于早期基督教时代。那些建立修道院的修道士们，同时也创立了各种教规。这些修道士中影响最大的是努尔西亚的本尼迪克特(Benedict of Nursia,即圣本尼迪克特)，他于公元529年创立本笃会(Benedict Order)。到了9世纪，本尼迪克特“规章”(Regula Sancti Benedicti)已成为所有西方修道院建立的标准，部分原因是查理曼鼓励在整个的法兰克境内采纳这种制度。

圣本尼迪克特认为，伴随着基督教会日甚一日的世俗化，神职人员腐化堕落的根源在于缺乏固定的组织和规章。疏远淡忘了上帝的教诲和教会的戒律，导致懒惰和惟利是图，而这反过来又诱惑着神职人员放松对自我的要求。要克服这些弊端，方法就是在修道院内建立起宗教团体，要在修道士们所选出的abbot(男修道院院长)(或修女们所选出的abbess[女修道院院长])的绝对管理之下，院长们要监督他们将每天的每一小时都要用在有益的工作和神圣的阅读上。它强调的是工作和学习，而不是冥想和苦行。这一点有着重大的历史意义。自古以来，体力劳动被认为是不体面的，是出身卑贱者或奴隶所从事的事情。本尼迪克特则将它提升到宗教的神圣高度。这种观念的核心，被许多当代人称作“工作道德”(“work ethic”)，早在这时就已经被表述为精神生活的一种本质特征。通过颂扬体力劳动的美德，本尼迪克特不仅将其从由来已久的与奴役的联系中解脱

出来，并认可其为整个宗教社会的一条通向自我圆满之路。

当圣本尼迪克特的一些追随者强调精神的“工作”胜于体力劳动时，另一些人，最著名的是西多会的修士们(Cistercians)(参见“克莱尔沃的圣贝尔纳[Saint Bernard of Clairvaux]论修道院雕刻”，第17章，470页)却将他关于身体劳动价值的教诲付诸实践。他们进入周围的环境之中，并使早期中世纪欧洲那令人生畏的荒野的巨大面积得以缩小。他们清除狼、熊和野猪出没的浓密森林，排干沼泽，开垦荒地，并且修筑道路，桥梁，水坝，也修建修道教堂和与他们的生活相关的设施。一座理想的修道院(图16-20)能够提供日常生活所必需的所有功能设施——磨坊，面包店，医疗室，菜园，甚至还有啤酒厂——因此修道士丝毫感受不到对护墙外世界的需要。

这样的宗教团体对于学术的复兴具有特殊的重要性。这些神职人员，常常也是缮写员与学者，在一个几乎所有人都是文盲的时代，掌握着对阅读与写作技术的垄断权。修道院的图书馆和缮写室，是阅读、缮写、插图和用带装饰的封面装订书籍的地方，成为学习的中心。这几乎是惟一保存希腊罗马世界和早期基督教文化的地方。《本笃会教规》对体力劳动和宗教阅读的要求，被扩展到写作和复制书籍，为歌颂每日的圣事而研究音乐，以及——意义最为重大的——教授工作。这些修道院是早期中世纪时代的学校，同时也是自给自足的一个个社会和生产中心。

使用菱形的砖或石头来装饰混凝土墙面，以获得一种网状的装饰图案。然而，圆柱所支撑起的装饰性stringcourse(线脚层，建筑物表面凸出的水平带状装饰)取代了完整的檐部(entablature)，而且第二水平面也并没有处理成古典建筑那样与之相类同的样式。伪爱奥尼亚式的半露柱(Pseudo-Ionic pilaster)支撑着锯齿形的装饰线脚(molding)，而网状工艺也转换成一种呈现为星状形态的六边形与三角形装饰图案。最后，坡度陡峭的木制屋顶遮蔽了一座奉献给圣米迦勒的礼拜堂，明确无误地印证了这座门楼是一个北方建筑。尽管如此，激发其灵感的根源是清楚的。但如果这最终的作品与原型不再存在密切的相似性，那要归因于它不是一件副本，而是对原型自由而充满想像力的阐释。

### 理想的修道院

位于洛尔施的加洛林王朝修道院没有保存下来，但学者们却已经在很大程度上了解了当时修道士社团的设计规划，这要感谢那个时代一件迷人的文献，为瑞士圣加尔(Saint Gall)一座修道院所作的理想化平面规划(图16-20)。这是大约819年为一个本笃会团体(参见“中世纪修道院与《本笃会教规》”，上)

所做的平面示意图，它是为赖谢瑙(Reichenau)修道院院长兼巴塞尔(Basel)主教海托(Haito)而作，并被送给了圣加尔修道院院长。这个平面图对所有建筑都做出了条理清晰的安排，并准备在圣加尔修道院重建时作为指导。这种设计的根本目的，在于将修道士与同样居住在这个团体之内的世俗之人分隔开来。这种规划的变体，在遍布西欧的晚期修道院中大致都可以看到。

靠近中心，统率一切的，是有修道院的教堂。带楼廊的庭院(对比图17-24)与早期基督教时期中庭的不同之处在于，它坐落在教堂的一侧，而不是位于正门之前。修道院是专门为修道士们所预留的，它所提供的平和与宁静，是冥想所必需的，并且被视为最可能摆脱尘世纷扰的一种现世幸福的途径。环绕修道院周围的，是寝室，餐厅，厨房，以及储藏室。其他的建筑，包括医疗室，学校，客房，面包房，啤酒厂和工场，成组地围绕在教堂和修道院这一中央区周围。

海托希望圣加尔的修道院院长采用他所看到的这种规划，而圣加尔的建造者们，并没有精确地遵循赖谢瑙的这个原型。尽管如此，如果修道院院长愿意的话，海托的平面图是能够成为圣加尔的泥瓦匠们的指针的，因为它已经被设计成了76.20米的模数(module，标准单元。指建筑部件的尺寸，被用作决

定一个建筑其他部分的比例度量单位或标准。——译注)。这个平面自始至终都是利用这种模数的部分或复合。例如，中殿的宽度12.2米，等于16个模数；每位修道士床的长度，为2.5模数；而菜园中小路的宽度为1.25模数。这种从一种既定模数而对平面进行的系统规划，反映了中世纪人们心灵中的一种渴望：希望能以建立在认真探讨和充分论证基础上的秩序化、理性化哲学来阐释基督教信仰。这与加洛林王朝时最为实用主义的发明——将书籍分为章、节的做法——是相类似的。

### 巴西利卡教堂的转型

为查理曼和他的建筑者们带来最大威严的样式，出自于晚期罗马帝国的基督教时期。在圣加尔和其他地方，得到广泛传播和接纳的，是早期基督教的巴西利卡，而不是拜占庭教堂的集中式穹顶，这对此后西方基督教教堂建筑的发展具有至关重要的作用。不幸的是，没有一座幸存的加洛林时代的巴西利卡，能与其原始的形式有任何近似之处。虽然如此，还是可以相当精确地推断出其中一些的外观，有几座相当紧密地追随着它们的早期基督教原型。但在其他例子中，加洛林王朝的建筑者们对巴西利卡的平面做了意义深远的改造，将其转换成一种更为复杂的形式。例如，位于圣加尔的修道院教堂(图16-20)，在本质上是一座三走廊巴西利卡，但其所具有的特征在任何早期基督教教堂中都没有发现。最为显著的是，在建筑的西首末端，添加了第二座半圆室，这或许与添加的祭坛与圣物有关(参见“朝圣之路与圣物崇拜”，第17章，457页)。不论意图何在，这一特征作为日耳曼教堂带有地域色彩的元素，一直保持到11世纪。

圣加尔教堂(十字形)左右两翼的耳堂(transept)虽然不太引人注目，但对北方教堂建筑日后的发展更为重要。这是一种非常罕见的特征，然而却是罗马两座最伟大的早期巴西利卡——圣彼得大教堂(图11-7)与圣保罗大教堂——的重要特征之一。在平面上，圣加尔的耳堂与中殿一样宽，而且还可能一样高。早期的基督教堂建筑者们并没有关注各种比例之间的关系。他们只是按照礼拜仪式的需要，来处理建筑各部分之间的关系。然而在圣加尔的平面上，建筑各部分之间，是按照几何学的规划紧密联系在一起，从而形成一个完整而富有凝聚力的整体。由于中殿与耳堂的宽度相等，从而使这两部分的十字交叉处(crossing)自动地呈现为正方形。绝大部分的加洛林教堂都具有这一特征。除此以外，海托平面图的设计者还将这一交叉正方形(crossing square，指十字形教堂中，教堂中殿和十字耳堂交叉处所形成的正方形。——译注)，作为教堂平面其余部分的测量单位。耳堂的臂，等于一个交叉正方形，耳堂与半圆室之间的距离为一交叉正方形，中殿的长度为四个交叉正方形。而侧廊宽度为中殿的二分之一，使得这座教堂的所有部分都整合成为一个理性、明晰而秩序化的平面。

### 塔的倍增

位于法国东北部森图拉(Centula)的圣-里基耶教堂(church of Saint-Riquier)现在已荡然无存，但关于它的一幅旧素描，为我们了解加洛林时代居于主流地位的巴西利卡形制，提供了一种很好的理念。圣-里基耶是与圣加尔很相似的

一座修道院教堂，是在8世纪末修建的，比圣加尔早近二十年。这幅素描(图16-21)显示出的一个特征是圣加尔所没有的——成倍增加的塔。圣加尔的平面图上展现的只有两座塔，是圆柱形的，位于教堂的西面，就像位于亚琛的宫廷礼拜堂(图16-17)一样，但它们脱离了教堂的正面而独立。如果圣加尔教堂中殿与耳堂交叉处之上有一座塔，那么将会有三座塔从其中殿的轮廓上兴起。圣-里基耶共有六座塔(并没有全部展示在这幅插图中)，都是直接建在或是在建筑本体之上矗立起来的，犹如庞大、垂直、圆筒形的团块。这些塔从教堂水平的屋顶轮廓线上升起，在这巴西利卡中殿两端的末尾，形成每三个为一组的两组，互为犄角地保持着平衡。这座巴西利卡西面末尾处带有圆形楼梯的塔，提供了通往所谓的西面工程(westwork，正门的建筑结构)上层的通道，并且可以到达与东端交叉处之上的大尖塔保持平衡的这一端的大尖塔。在第二层，有塔的西面工程，包含有一个与耳堂侧接的完整小礼拜堂，这个小的礼拜堂是为教区服务的，建筑的主体部分供神职人员使用。在亚琛，中殿之上的一条走廊是开放的，有时皇帝与他的随从人员，会在那里观看并参与下面举行的宗教仪式。圣-里基耶教堂的设计，尤其是它成倍增加的塔，产生了深远的影响，特别是在德国。



16-21 圣-里基耶修道院教堂的素描，法国，森图拉，约公元800年。(雕版制作于1612年。仿自一件现在已毁的11世纪微型画。)



## 奥托艺术

### 查理曼大帝之后

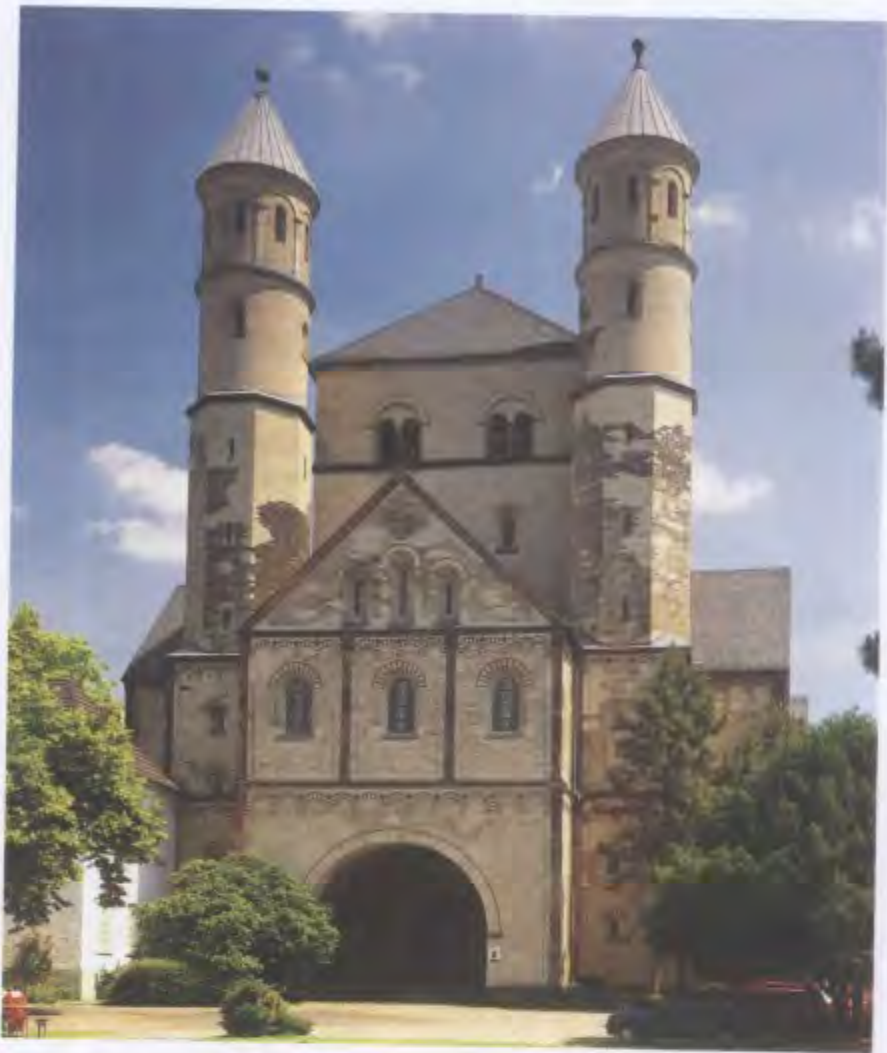
查理曼被埋葬在亚琛的宫廷礼拜堂。他的帝国此后存在了不到三十年。当他的儿子虔诚者路易于840年去世时，查理曼大帝的帝国被路易的三个儿子——秃头查理、罗退尔(Lothair)与日耳曼人路易(Louis the German)——所瓜分。他们兄弟间经过流血冲突之后，于843年签订条约，将法兰克王国划分为西方、中央和东方三部分，大略接近于后来的民族国家法国、德国及第三个大致相当于从尼德兰(Netherlands)和比利时(Belgium)延伸到罗马的狭长地域的雏形。维京人在西方日益严重的人侵，加速了加洛林王朝的崩溃和他们伟大文化的中止。一个帝国崩溃成一些虚弱的王国，根本无力抵抗这些人侵，从而带来欧洲史上一个黑暗而混乱的时代。维京人在西方的抢掠，还伴随着马扎尔人(Magyar)在东方的侵略，以及撒拉逊(穆斯林)海盗在地中海的掠夺及劫掠。

只是到了10世纪中期，这个前帝国的东方部分，才在日耳曼皇帝的一个新撒克逊家族的统治下得以巩固，它因这个家族三位最杰出的成员而得名奥托王朝(Ottonian)。第一位奥托(公元936—973年在位)于962年在罗马由教皇加冕为皇帝，夺取了此前这个世纪大多数时间由查理曼大帝那些软弱无力的继任者们所拥有的称号。这三位奥托都有力地抗击了来自东方的入侵者，在维京人的劫掠中保持了自由，他们不仅保存而且还丰富了加洛林王朝的文化与传统。已经变得腐化堕落而混乱的基督教会，10世纪时，经过一次在奥托皇帝们——他们也与意大利和教皇保持着密切的联系——鼓励与支持下所进行的伟大修道院改革，得以复兴。当奥托王朝家族最后一位皇帝，亨利二世，在11世纪早期去世时，那些异教的抢劫者们，已经皈依基督教，并开始定居，而修道院改革也获得了巨大成功。多种迹象都指向了文化上的复兴，注定将在不久产生伟大的纪念意义，而这将超越西方自古罗马以来的任何时代。

## 建筑

### 高耸的奥托式尖塔

奥托王朝的建筑追随的是他们加洛林先祖的道路。事实上，位于德国科隆(Cologne)的本笃会潘塔莱昂修道院教堂(abbey church of Saint Pantaleon, 图16-22)的西面工程，展示了圣-里基耶及其他加洛林教堂正面的理念。从966年开始修建，于980年将其奉献，圣潘塔莱昂是奥托一世的兄弟布鲁诺大主教(Archbishop Bruno)的埋葬地。它以其高耸的西面工程而闻名。两座头顶圆锥高高耸立的圆筒形尖塔，从多边形的塔基上升起，并且框住了一座小阁楼式、宽阔、四面交叉式的塔。中央部分是一个三层的正面，由半壁柱框起来的三扇弧形窗下，是一个大的拱形门，而那三扇窗户，则头顶被另一组三个小窗



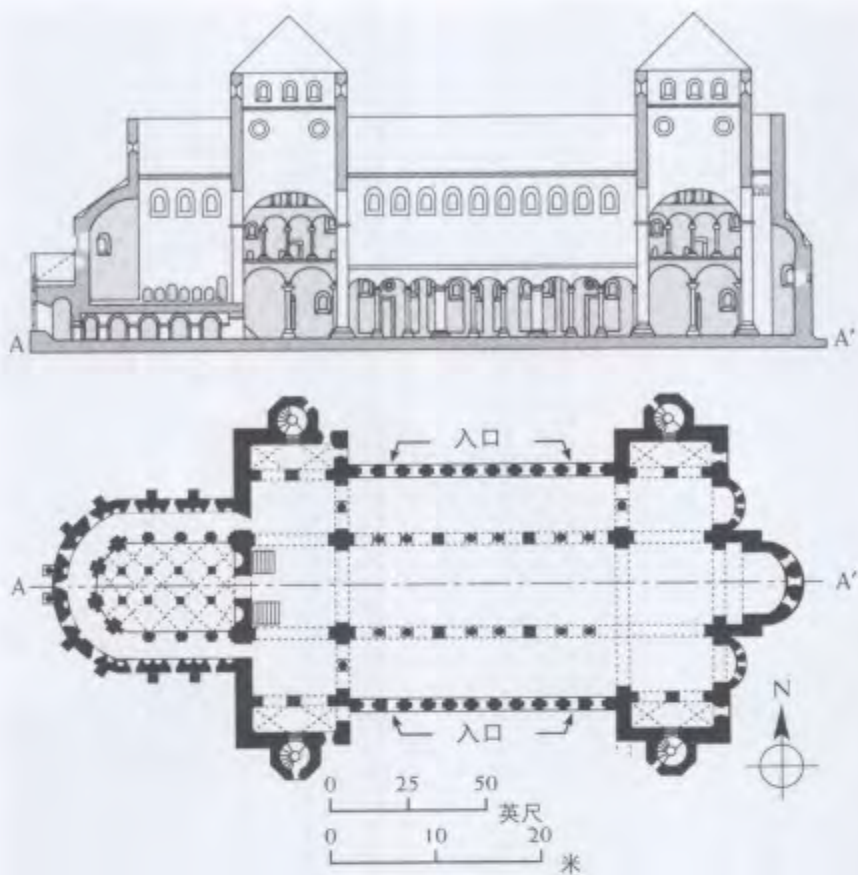
16-22 圣潘塔莱昂修道院教堂，德国科隆，公元966—980年。

户所打破的山墙状上层。这种布局令人想到了洛尔施的门楼(图16-19)及其回响，更远一些的，是罗马时代尼姆加尔水道(图10-31)尺寸变化的双层拱券。重复的图案，以不同的形式，位于十字形两翼的末端(未展示出来)。通过线角和半壁柱所形成的不同设计因素的框架，创造出一种线形几何构造网格，成为圆筒体、立方体、多面体，以及西面工程金字塔形之间交互作用的补充，并浑然一体。

### 在罗马的一位奥托主教

奥托艺术与建筑最伟大的赞助人之一，是德国希尔德斯海姆的贝恩瓦尔德主教(Bishop Bernward of Hildesheim)。他是奥托三世(公元983—1002年在位)的导师，以及位于希尔德斯海姆的圣米迦勒修道院教堂(the abbey church of Saint Michael's)的创建者。贝恩瓦尔德使希尔德斯海姆成为了一个学术中心，不仅因为他谙熟国家事务，同时他也是一位热心的学者，一位艺术的热爱者，而且，按照他的传记作家——海德堡的坦戈马(Thangmar of Heidelberg)的说法，他还是一位杰出的手工艺家和青铜翻铸工。1001年，他作为奥托三世的客人，应邀到罗马旅行。在此停留期间，贝恩瓦尔德从第一手角度研究了加洛林帝国的纪念物，而这正是奥托王朝的皇帝们所一直努力要复兴的。

贝恩瓦尔德的圣米迦勒修道院教堂及其用昂贵青铜制作的雕刻装饰，被公认为奥托艺术的杰作。教堂建于1001—1031年之间，它呈现为一个双重耳堂(double-transept)的平面，成组的塔楼，和一个类似于潘塔莱昂的西面工程，以及同样不时被弧形窗所刺破的厚重墙壁。圣米迦勒的平面与剖面图(图16-



16-23 圣米迦勒修道院教堂的纵切面(上)与平面(下), 德国, 希尔德斯海姆, 公元1001—1031年。

23) 清晰地显示出这双重耳堂是如何创造出东西两个重力中心的。中殿似乎只是一个将它们连接起来的走廊。位于侧面的大门, 从北和南两个方向导入教堂, 这几乎彻底失去了传统巴西利卡向东的方向感。一些古罗马巴西利卡, 例如图拉真广场中的乌尔比亚巴西利卡(图10-41), 也是双半圆室, 并且从侧面进入, 而贝恩瓦尔德很可能熟悉这种变化了的巴西利卡平面。

在希尔德斯海姆, 就像圣加尔修道院的平面一样(图16-20), 建造者也采用了模数的方式。例如, (耳堂) 十字交叉处的正方形, 就被用作中殿尺寸的基础——长度为三个交叉正方形, 宽度则为一个。这种方式, 事实上是通过对每个正方形支脚沉重墩柱的布置, 强化了视觉上的效果。这些墩柱与成对的圆柱交替出现, 以作为墙壁的支撑, 从而形成交替式支撑体系(alternate-support system)。它也成为北欧许多罗马式教堂的一种标准元素。

圣米迦勒教堂的一个视角(图16-24), 展现了光线与沉重的墙壁支撑之间的交错而产生的节奏。同样, 它也显示出, 这种节奏在上部的中殿墙壁并没有得到更充分的反映——事实上, 它所传递出的节奏感, 并不比那些墙壁支撑更多, 这不同于晚期的巴西利卡。尽管它中殿的比例与早期教堂相比已经发生了变化(相对于自身的宽度, 它比一座罗马巴西利卡要高得多), 但依然保持了早期基督教堂连续而完整的外观。

## 雕刻

### 巨门上的《圣经》故事

公元1001年, 当贝恩瓦尔德主教在罗马拜见年轻的奥托三世之时, 他住在奥托三世坐落在阿文丁山(Aventine Hill)



16-24 圣米迦勒修道院教堂修复后的中殿, 德国, 希尔德斯海姆, 公元1001—1031年。

的宫殿中, 而那里正与圣萨比纳教堂(参见图11-8)相邻, 这座早期的基督教堂以其带雕刻的木门而闻名。装饰那些木门的母题, 是出自《旧约》与《新约》的故事, 或许, 正是它们激发了这位主教浇铸他位于德国的新教堂青铜门的灵感。这些为圣米迦勒教堂所做的巨门(图16-25), 上面铭刻的时间是1015年, 高度超过了5米。每一扇门都被浇铸成带有人物的独体雕刻, 这是使用失蜡法(lost-wax)进行浇铸的壮举(tour-de-force, 参见“中空浇铸的真人等大青铜雕像”, 第5章, 124页)。加洛林王朝的雕刻, 就像晚期古代以来的绝大多数雕刻一样, 占首位的是用象牙和贵金属制作的小尺寸艺术, 因此, 希尔德海姆的这16对巨门, 可以与稍早的加洛林王朝与奥托王朝的书籍封面(图16-15、16-16)进行比较。但贝恩瓦尔德之门, 较之任何的书籍封面, 都更具公共性, 尽管它们被安放在从修道院去往礼拜堂的入口处, 而那里只有修道士才能够通过。圣米迦勒教堂大门入口处这些非凡的叙事性浮雕板的出现, 预示着罗马式时期大尺寸艺术的重新复苏(参见“罗马式大门,” 第17章, 471页)。

左侧门上的图画强调的是《圣经·创世记》中的内容, 以创造亚当开始(位于顶端), 而以亚当与夏娃的儿子亚伯(Abel)被他的兄弟该隐(Cain)谋害(位于底端)结束。右侧门上讲述的是基督的生平(从底端开始向上), 以天使报喜开始, 而以



16-25 带有浮雕板的门（《创世记》，左扇；《基督的生平》，右扇），由贝恩瓦尔德主教为德国希尔德斯海姆圣米迦勒修道院教堂委托制作，公元1015年。青铜，高约5米。德国，圣米迦勒修道院教堂。

复活后的基督在抹大拉的马利亚面前显身结束。两扇门合在一起，讲述了原罪和最终救赎的故事，展现的是被逐出伊甸园和通过基督教堂而重返天国之路。就像早期基督教时代一样，《旧约》被解释为《新约》的预兆（参见“基督教艺术中的犹太题材”，第11章，305页）。例如，一扇门上描述的亚当和夏娃的堕落，是与另一扇门上的上十字架并置的。夏娃照看婴儿时的该隐，是与马利亚和膝上的幼年基督在一起相对应的。

门上许多场面的构图源自加洛林王朝的手抄本插图，而带有表现性力量的人物风格，则令人想起了《乌得勒支诗篇》中的插图（图16-14）。例如，在左侧门从上往下数的第四幅画面上，上帝，被刻画成一位男人的样子，在指责从上帝的慈爱中堕落的亚当和夏娃。当他向他们宣布他们必死的诅咒时，这最重要的谴责，令他贯注着身体全部的力量，用他的手指指向他们。威力集中在这姿态上，成为整个构图精神上的焦点。而那受到惊吓的一对，则蜷缩着，不仅仅是在掩藏他们的羞耻，也是在逃避上帝雷霆般的震怒。他们每人都在转移自己的责任——亚当将手指向身后的夏娃，夏娃则将手向下指着狡诈的巨蛇。在这绝对的平面上，将愤怒、谴责、罪责和恐惧的姿势和态度，都浓缩到浮雕之中。这个故事以简单质朴的方式表现出来，但却有着巨大的情感冲击力。这位艺术家有一种处理趣闻轶事的天赋。亚当和夏娃两个人，都尽量只用一只手来指示方向，而同时又企图在他者的目光中遮掩自己的身体。由于这种表现性的姿态和手势，极富才情的雕刻家将他们因赤裸和牵强的邪恶罪行而新发现的尴尬，淋漓尽致地传达出来。

### 奥托王朝的纪念柱

圣米迦勒教堂的巨门，并不是贝恩瓦尔德委托制作的惟一青铜浇铸杰作。这座教堂内还耸立着一座青铜的螺旋形纪念圆柱（图16-26），它除了靠后的柱头和顶端丢失了的十字架，非常完整地保存下来。它的建造可能始于青铜门安装完毕后的某一时刻，并在主教1022年去世前完成。七段螺旋形浮雕带，用二十四个场景讲述了耶稣的生平故事，从他的受洗开始，到进入耶路撒冷结束。这些景象正是教堂的青铜门上所缺少的部分。

这一叙事的展开，是从底端开始渐次向上的，与罗马图拉真纪功柱上浮雕（图10-42）的阅读方式完全一致，确定无疑地，那座古代纪念柱是希尔德斯海姆纪念柱的原型，虽然这座奥托王朝圆柱叙事方式的展开是从右向左，而不是图拉真纪功柱的从左往右。罗马的纪念物再一次为在贝恩瓦尔德指导下工作的奥托艺术家提供了灵感。圣米迦勒教堂的青铜门与纪念柱，更增添了奥托王朝的皇帝们所宣称的要成为查理曼大帝复兴罗马帝国继承人的可信度。

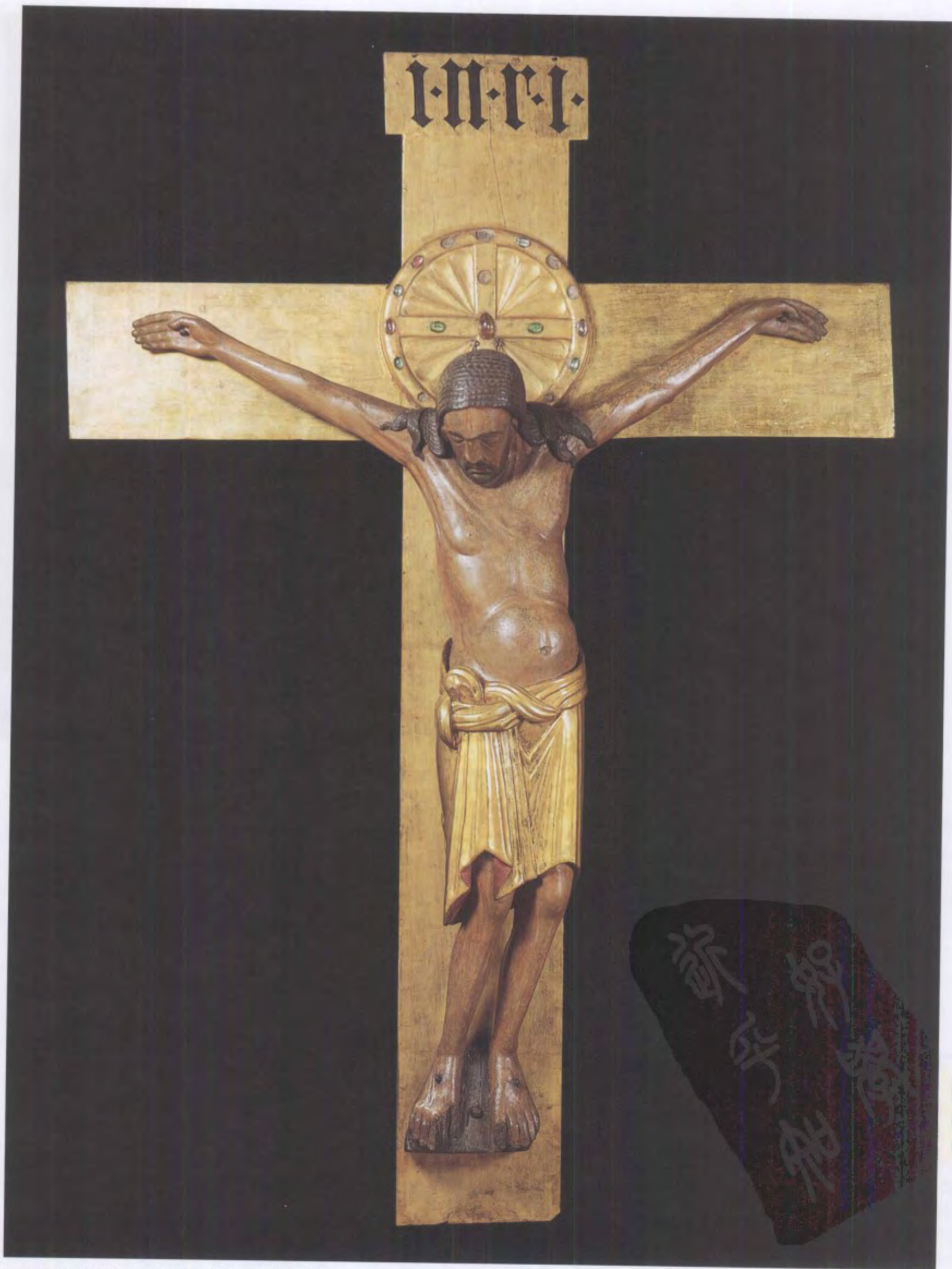
### 一件大尺寸的基督受难像

对于纪念碑雕刻的复兴，没有任何作品比杰罗大主教（Archbishop Gero）委托制作并于970年赠送给科隆大教堂（Cologne Cathedral）的十字架（图16-27）体现得更充分了。它用橡木雕刻，然后进行描绘并镀金，1.88米高的基督被钉在十字架上，它既是雕像又是圣物匣（reliquary），在基督头背面有一个小隔间放置圣饼。比起《林道福音书》封面



16-26 带有基督生平浮雕的纪念柱，由贝恩瓦尔德主教为德国希尔德斯海姆的圣米迦勒教堂委托制作，约公元1015-1022年。青铜，高3.8米，希尔德斯海姆，圣米迦勒教堂。

那令人想起早期基督教中战胜死亡的青年基督形象（图16-16），这个十字架上的救世主是一种明显不同的观念。杰罗的十字架上的这位有胡须的基督，更接近于拜占庭对受难基督的表现方式（参见图12-20），但奥托王朝作品的情感力量更为平静。雕刻家所刻画的基督，宛如十分人性化的殉教者，血痕从（遗失的）荆棘冠流到他的前额，他的眼睛闭着，脸因痛苦而扭曲。基督的身体因自身的重量而下垂。肌肉被拉长



16-27 由杰罗大主教为德国科隆主教堂委托制作的十字架，约公元970年。木质彩绘，人物高188.1厘米。科隆，主教堂。

16-28 天使向牧羊人报喜，《亨利二世经文选》中的对开页，出自德国，勒谢瑙，公元1002—1014年，牛皮纸上蛋彩，43.2×33厘米。慕尼黑，拜恩国立图书馆。



到极限——他右肩与胸部的肌肉看起来几乎要撕裂一般。基督头部后面的圣光，预示了他随后的复活，但所有朝拜者感受到的只是他的痛苦。杰罗的十字架是中世纪早期对强烈痛苦最富感染力的刻画。

## 书籍艺术

### 一部皇室经文选

奥托王朝的艺术家延续了加洛林王朝为神职人员和皇室制作华丽书籍的传统，其中最精彩的一部是《亨利二世经文选》(Lectionary of Henry II)。亨利二世是奥托三世的表兄弟，并继承了皇位(1002—1024年在位)。这本书是他送给班贝格大教堂(Bamberg Cathedral)的礼物。这里是天使向牧羊人报告基督诞生的整幅对开页插图(图16-28)。天使刚落在一座小山上，双翼还张开着，而他着陆时鼓荡起的风，吹拂起衣衫。尽管这位天使是希腊化时期充满动感的大理石雕刻《萨莫雷斯的胜利女神像》(图5-82)的遥远回响，与这个带外框的长方形画面有着更

多联系的依然是古典传统，包括散放着动物的牧场岩石风景，这在早期的基督教艺术中很常见(参见图11-15)。然而，金色的背景，却显露出拜占庭书籍插图与镶嵌画装饰的知识。(奥托二世，973—983年在位，娶拜占庭公主狄奥凡诺为妻。在奥托三世未成年时，她在983—993年间作为摄政进行统治。)天使巨大的身影显现在震惊并感到恐惧的牧羊人上方，充满了金色的天空，并将身体弯曲着朝向他们，就像他以充满威严与命令的姿势伸出的手一样，眼睛也凶猛而带有威胁地瞥向他们。这种信息的弦外之音，就是强调上帝的威力与至高无上的权力。艺术家在此以同样的情感冲击力——就像希尔德斯海姆之门上上帝狂暴的威力显示令人惊恐的压力一样——描绘上帝。

天使的衣衫，以一种有力而肯定的线条表现出来，而平面被分割成锐利的形状，则清晰地图解了画家触觉的实在感。但奥托王朝的人物，已经丧失了加洛林王朝《加冕福音书》(图16-12)那继承自晚期古代的旧写实主义，转向并不“合乎自然”却仍然强烈而具有叙述性表现的生硬奇峭。

### 欧洲的帝国理想

一幅出自《奥托三世福音书》的图画，描绘的正是皇帝本

16-29 登上王位的奥托三世,《奥托三世福音书》对开书第24右页,出自德国,特里尔,公元997-1000年,牛皮纸上蛋彩,33×23.8厘米。慕尼黑,拜恩国立图书馆。



人(图16-29),概括的是许多过往,并指明什么将要发生。在三位奥托之中,奥托三世对光复基督教罗马帝国的梦想最为强烈,事实上,那是他一生挥之不去的妄想。他的母亲是一位拜占庭公主,这使他敏锐地意识到自己来自东方与西方两大帝王世系的血统。他用拜占庭的礼仪,将宫廷迁到罗马,并在那里戏剧性树立起罗马帝制的权力象征。奥托对于欧洲统一帝国的浪漫梦想从未实现。他过早地去世了,时年只有21岁,而且,应他自己的要求,被埋葬在亚琛的查理曼大帝旁边。

插图画家再现了登上王位的皇帝。他手握权杖,而镌刻有十字象征王权的权球显示了他至高无上的权威,其所追随的基督教帝国的圣像学传统,一直可以追溯到君士坦丁大帝(参见图10-82)。位于他身体两侧的是教士和贵族(基督教会和世俗政权),二者一起成为他的支持力量。在封面页上(不是插图),斯拉夫尼亚,日耳曼,高卢和罗马——奥托帝国的行省——的古典拟人化女性形象,向这位新皇帝献上贡品。风格上已经与拜占庭艺术有了深深的隔膜,画面与位于圣维塔尔的查士丁尼镶嵌画(图12-10)之间,仍有一种清晰的政治上的类同之处。

一个基督教罗马帝国的残破理想——在法兰克的查理曼大帝时代得以苏醒,并被奥托王朝的继任者们延续了一段时期——在9世纪、10世纪和11世纪早期,导致了西欧的部分统一。至此,古罗马在延续千年之久,在奥托三世受挫的雄心中走到了它的终点。但英格兰、法兰西、西班牙、意大利和东欧当地的君主们,则朝思暮想地渴望建立起能够摆脱加洛林和奥托王朝统治的主权国家。根据他们对权力的要求,在中世纪权力角逐中划分出的边界,最终确立了现代欧洲国家的形态。随后到来的罗马式时代,事实上粉碎了已盛行数世纪的帝国理念——而不是西方基督教世界的观念。一个新的时代即将到来,而罗马——一个令人仰慕的神圣记忆——已经不再具有决定性的影响。欧洲所寻求的统一,更恰当地说,是在一种共同的宗教遗产传统和宗教热情的意义上。到了公元1000年,甚至是遥远的冰岛(Iceland),都已经接受了基督教。对于欧洲的国王和宗教领袖们来说,下一个目标就是扛起基督的旗帜,努力从穆斯林手中争夺对圣地(Holy Land,即《圣经》中的巴勒斯坦地区。——译注)的控制权。





# 第 17 章

## 朝圣与十字军东征的时代： 罗马式艺术

### THE AGE OF PILGRIMS AND CRUSADERS ROMANESQUE ART

公元1150年

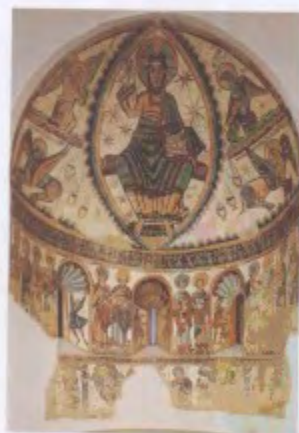
公元1200年



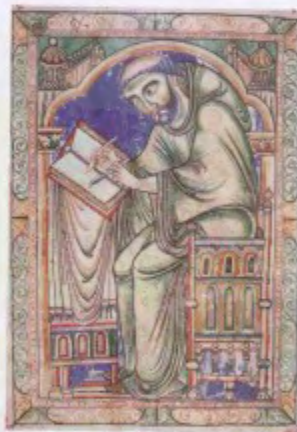
基督升天与众使徒的传教  
韦兹莱，公元1120—1132年



亚历山大头像圣物盒  
比利时斯塔沃洛，公元1145年



光轮中的基督  
穆尔的圣马利亚教堂  
公元12世纪中期



埃德温诗篇  
出自英国，约公元1160—1170年



穆甘的圣母  
出自法国，约公元1150—1200年

圣殿骑士团建立，公元1118年

阿基坦的埃莉诺，公元1122—1204年

法王路易七世，公元1137—1180年在位

坎特伯雷的杰维斯，公元1141—1210年

《古兰经》译成拉丁文，公元1143年

第二次十字军东征，公元1147年

腓特烈·巴巴罗萨，神圣罗马帝国皇帝，  
公元1152—1190年在位

英格兰金雀花王朝国王亨利二世，  
公元1154—1189年在位

法王腓力·奥古斯都，  
公元1180—1223年在位

英格兰狮心王理查，  
公元1189—1199年在位

第三次十字军东征，  
公元1190年

## 罗马式欧洲

罗马式时代一点也没有出自古风和古希腊的意思，这一名称的由来，更多是基于艺术风格上的考虑，而不是政治或地理方面的原因。不像加洛林和奥托艺术，因它们的皇帝而得名，或者爱尔兰—撒克逊艺术，是一种地理术语，罗马式是艺术史家发明出来的一个名称，用来描述一种艺术现象。罗马式(Romanesque)的意思就是“像罗马一样”(“Romanlike”)，而在19世纪初开始应用这一术语，是用来描述11世纪晚期和12世纪的欧洲建筑。学者们注意到这一时期某些特定的建筑要素，主要是筒形拱和穹窿拱(barrel and groin vaults)都基于半圆拱(round arch)，与那些古罗马的建筑很相似。因此，罗马式建筑这一名声显赫术语的所指，就既与较早的中世纪木顶建筑区分开来，也与稍后那些拱顶坐落在尖拱之上的哥特式教堂区分开来。其他领域的研究者迅速借用了这一术语。今天，“罗马式”广泛地指称大约介于公元1050年到1200年之间整个西欧的历史与文化。

### 封建主义与城镇的兴起

在早期中世纪欧洲大部分地区，占有统治地位的政治、社会和经济制度，被称为封建主义(feudalism)。那些早期中世纪时代的北方军事首领们，最终定居下来，并使自己成为掌握土地所有权的封建主。这些封建主或君主将一部分土地的所有权转让给他们的封臣。这些封臣向封建主宣誓效忠和服兵役，以作为对封建主提供土地和保护的回报。而这些封臣，也可以将他们的封地(fief，或称为采邑)再转让给其他人，他们也因此变成了小封建领主。农民承担了所有劳作，耕种土地以获得栖身之所和生活所需的食物。其中的一些农民，通过积攒财富来赎得人身自由。然而，绝大部分人却只能保留与领主之间的屈从地位，被禁锢在土地之上。

这种封建采邑制度，体现了早期中世纪农业社会的经济基础。经济的中心就是这些个体封建领主的采邑(manor)或庄园。但在罗马式时期，商业贸易急剧增长，部分是由于旅游的朝圣者和东征的十字军骑士的培育(稍后进行讨论)，从而刺激了城镇和城市的发展。这些独立的城镇非常自豪地依赖于他们的特许状(charters)。特许状是封建领主颁布的公共文献，其中除规定了城镇对领主的封建义务之外，还列举了城镇的权利、特权、豁免权和免税权。一个城镇可以通过购买完全的特许状而获得独立。一些新的罗马式城镇在古罗马的殖民地上建立起来，在经过数世纪的相对萧条之后，繁忙的城市生活开始复兴。这些城镇常常坐落在航线的口岸，从而成为海上和陆路贸易的枢纽。批发商、经销商、高利贷商人、工匠和自由农民构成了城镇的人口。

## 建筑

### “教堂的白袍”

新兴的罗马式城镇，同时也是教会的势力中心。那里的主教和大主教们，既修筑城堡、城门和城墙，也修建教堂。这种漫无边际的建筑浪潮，使得11、12世纪的西欧矗立起成千上万座教堂。然而，不能将原因简单归结为城市生活的复苏，它同时也反映出一种广泛的解脱之感和感恩之情，因为在公元1000年，基督教的第一个千禧年到来之际，世界并没有像人们此前忧惧的那样真正走向末日。在罗马式时代，教堂建筑几乎成了一个挥之不去的噩梦。拉乌尔·格拉伯(Raoul Glaber，约公元985—1046年)，一位曾目睹了这个新千年到来的修道士，记述了这一过程的开始：

在这千禧年过去(之后)已有大约三年时间了，这些事件——重建巴西利卡教堂——的发生，遍及了整个世界，尤其是在意大利和高卢。尽管已经建立起数目庞大的教堂，而且丝毫都不再需要，然而，每一位基督徒都在与另外要建更为华丽教堂的他人竞争着。似乎这整个地球摇一摇就摆脱了旧貌，而正处处为自己披上教堂的白袍。

巨大的建筑热情不仅仅是由快速增长的城市、朝圣者和一次次的十字军东征所激发起来的，同时也是因为入侵者的军队毁坏了许多教堂这一事实的存在(最显著的是意大利和法国)。那个时代的建筑师，是将提供这样一种建筑——一个使参加宗教活动的会众和参观者能够自由通行的空间——视为对他们最重大的挑战，它要坚固，防火，采光良好，并要有与之配套的听觉效果。这些要求，自然是任何伟大的民用和宗教建筑都必须达到的。但是，在建设者的头脑中，教堂的防火性能是首先要考虑的。木顶教堂最容易着火，无论是自然原因还是人为因素(参见“坎特伯雷大教堂的烧毁”，第455页)。在公元9、10世纪的时候，当来自北方、东方和南方的强盗放火焚毁时，它们总是燃烧得猛烈而彻底。

这些新教堂毫无疑问都覆盖着切割好的石头，因为混凝土浇筑技术已失传很久。由此而产生的结构问题，需要一种可靠的石工技术，能够有助于控制遍布大部分欧洲的罗马式建筑的“外观”。尽管如此，地区性差异的多样性，有些罗马式教堂，特别是在意大利，在石头拱顶在别处已变得习以为常以后很久，仍保留了它们早期基督教祖先的木顶。无论它们的差异有多大，所有这些建筑都清楚地表明，一种新的建筑思想和新的设计与结构逻辑被广泛共享。在某种程度上，罗马式建筑可以比作欧洲的罗曼斯语(Romance，罗曼斯语指属于、关于或从拉丁语发展而来的语言，主要指意大利语、法语、葡萄牙语、罗马尼亚语和西班牙语；其他还包括加泰罗尼亚语、普罗旺斯语、雷

## 坎特伯雷大教堂的烧毁

木质结构建筑的危险。在中世纪教会史编年史家的记录中，得到了淋漓尽致的表述。一些教堂仅仅是在一个世纪之内，就一次又一次被烧毁，从而不得不不断地进行大面积的修复，甚至是彻底重建。例如，在公元1174年9月，在四十四前才建成的坎特伯雷大教堂，被彻底焚毁，因为它的建造者们没有采用在达翰姆(Durham, 图17-12)和英格兰与法国的其他地区的石头拱顶。一段生动的目击记录被保存在坎特伯雷的杰维斯(1141-1210)的年鉴中，他于1163年进入坎特伯雷的修道院，并写了一部1100年到1199年的大主教史：

在狂暴的南风中，在教堂门前和修道院墙外，突然着起了火，近旁的三座屋舍部分被烧毁。从那时起，市民们就开始集合起来灭火，火星被强劲的风带到了高处，灰烬飘落沉积在教堂上，并伴着狂风在铅板的接缝处堆积，残留在那些半腐朽的铺板间，随着热量的不断聚集，温度不断升高，点着了那些已经腐朽的椽子，火苗又蔓延到大梁及其支柱，然而却没有人能觉察，也没有什么扑救方法，因为描绘精彩的天顶在下面，而薄铅板覆盖在上面，火

就隐藏在它们之间，并且从那里开始出现……但大梁和支柱着火了，火焰从教堂顶部的斜面冒了出来，薄铅板因承受不住不断升高的温度而开始熔化。狂怒的风也发现了这一更自由的进口，更助长了火势的狂虐……而这时，火已经烧得令大梁松开，那些半毁的木头倒在下方唱诗席修士的座位上，会更多的木头制品着起火来，局面更是无法控制。令人惊异的是，尽管悲伤，却目睹了壮丽的唱诗席是如何沦入火海并推波助澜的，而那大火正在将它焚毁。因为有这么多的木头，火焰日益汹涌暴烈，火焰升空足有七八米高，烤毁了墙壁，毁坏了教堂的圆柱……就这样，这座曾经像欢乐的天堂一样令人愉悦的上帝之所，成了一处可悲的灰烬之堆，一片令人感到凄凉的荒原。

这场大火之后，坎特伯雷的修士们从桑斯(Sens)——巴黎东南120公里的法国城市——请来了一位杰出的建筑师，负责他们新教堂的建造。杰维斯记载到，桑斯的威廉(william of sens)所做的第一项工作就是“从海外获得石料”。

蒂亚-罗马语、撒丁语和拉地诺语。或称之为拉丁语族。——译注)——它虽然因地区差异而有所不同，但却有着一个共同的核心，罗马人的语言——拉丁语。

## 法国南部

最早发展出独具特色的罗马式建筑的地区之一，是法国南部，古代高卢的心脏地带。这毫不奇怪，因为在罗马帝国的欧洲行省中，高卢是罗马化程度最深的。今天的参观者来到这个地区，几乎在每一个城镇都可以看到罗马时代的遗迹(参见图10-30、10-31)与罗马式建筑。实际上，这个法国地区的现代名称普罗旺斯(provence)，即“罗马行省”之意(the [Roman] Province)。

## 为法国朝圣者修建的新教堂

大约在公元1070年左右，图卢兹的伯爵们(counts of Toulouse)、十字军东征的主要发起人，为了纪念这座城市的第一任主教圣萨图尼努斯(Saint Saturninus, 法语为Saint Sernin [圣塞尔南])——他在3世纪中叶殉教——而开始修建一座伟大的新教堂。图卢兹，是从法国西南部到西班牙西北部的圣地亚哥·德·孔波斯特拉的朝圣之路上的重要一站。位于图卢兹的圣塞尔南教堂宏大的规模(图17-1至17-3)反映了朝圣的流行，以及由于圣物崇拜，甚至为那些相对与世隔绝的地方都带来了大量的朝圣人群(参见“朝圣之路与圣物崇拜”，第457页)。沿着那些伟大的朝圣之路，在各个圣地聚集着大量

的朝圣人群，而圣塞尔南教堂就设计成能为朝圣者提供住宿。这座教堂12世纪的外观至今基本完好，尽管西立面的两座塔楼从未最终完工，而其高耸于十字交叉处上方的塔，主要是哥特式的，并完成于随后的年代。矩形、多边形与圆形之间复杂的交互作用，使这个带十字耳堂的巴西利卡平面活泼起来。这种构造令人想起但又超越了稍早的加洛林王朝与奥托王朝在教堂外观几何空间布局上的经验(参见图16-21与16-22)。

圣塞尔南教堂的平面(图17-2)，与圣地亚哥·德·孔波斯特拉的圣雅各教堂(Saint James)和图尔的圣马丁教堂(Saint Martin at Tours)十分相似，并成为后来被称为“朝圣型”(“pilgrimage type”)教堂的典范之作。在图卢兹，可以清楚看到建筑者是如何为那些好奇的朝圣者、崇拜者和类似的礼拜行列提供另类空间的。他们将中殿拉长，将两边的侧廊加倍，扩展环绕着东端的走廊，从而形成一条回廊，并且附加一系列直通回廊和耳堂的辐射状小礼拜堂(radiating chapels, 目的是为了展示圣物)。此外，二层的走廊或教堂的廊台(tribunes, 或称讲坛，位于侧廊上层朝向中殿敞开的连拱廊式楼座。——译注)位于内层的侧廊之上，并直接面向中殿(图17-3)，在特殊的场合可以容纳过多的群众。

圣塞尔南的设计，也是极其规律化和精确几何化的。教堂的交叉正方形，侧接着厚重的墩柱，并由沉重的拱券划分出来，成为整座教堂的模数。例如，每一中殿隔间(bay, 比如柱子或壁柱将建筑空间分割成的部分。——译注)，都是精确的二分之一交叉正方形，而每一走廊隔间，都是精确的四分之一交叉正方形。建筑师在整座建筑中使用的都是相似的简单比率。在中世纪欧洲，最早采用如此平面布局的，是大约三个世纪以前的

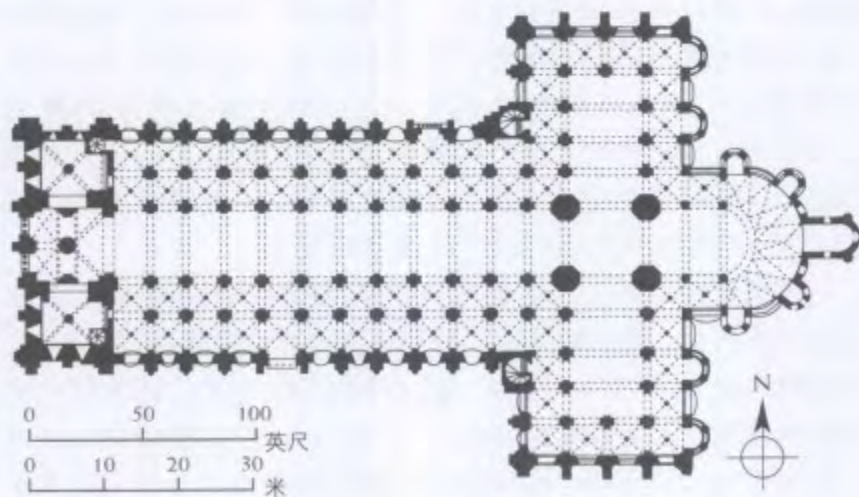


17-1 鸟瞰的圣塞尔南教堂（从东南方向），法国图卢兹，约公元1070—1120年。

圣加尔修道院平面（参见图16-20）。图卢兹的这种布局方式，是一种最早见于加洛林王朝建筑理念的明确理性化与高度精确化的实现。这种设计方式，在罗马式时期变得越来越常见。

### 防火的石头拱顶

圣塞尔南的建筑者们在寻找一种解决之道，以使这座伟大的教堂免遭火的蹂躏。在其顶端，他们在木质顶楼下放置了半圆形的石质筒形拱顶（barrel vault）。圣塞尔南长切石的中殿



17-2 圣塞尔南教堂的平面图，法国图卢兹，约公元1070—1120年（仿肯尼斯·约翰·科南特）。



17-3 圣塞尔南教堂的室内景，法国图卢兹，约公元1070—1120年。

## 朝圣之路与圣物崇拜

在罗马式时代，圣物崇拜不是什么新鲜事。数个世纪以来，基督徒们就开始到那些存放着圣家族或圣徒遗体，或与他们相关事物的圣地去旅行。这些信徒们相信，这些圣物——骨殖、衣物、殉难时的刑具等等——具有治愈身体和灵魂的力量。例如在7世纪时，圣阿波利奈尔的圣物就被安置在拉文纳一座建造于6世纪的教堂里，于是这座教堂被重新奉献，并被命名为新圣阿波利奈尔教堂（参见图11-16）。但对圣物的崇拜达到高峰，则是在11、12世纪。

在罗马式时代，朝圣是公众宗教信仰最为显著的特征，以此表明朝圣者对圣徒崇拜的忠诚，并渴望得到他特别的恩惠。主要的圣地——罗马的圣彼得教堂、圣保罗教堂以及耶路撒冷的圣墓教堂——吸引了来自欧洲各地的朝圣者。那些朝圣者，为了灵魂的救赎，要勇敢地面对恶劣的道路条件，以及强盗出没的榛莽荒野。旅行者们需要耗费一年以上的才能完成朝圣之旅——如果他们能够完成的话，人们通常将朝圣视为一种忏悔行为，或是为某些身体上的疾病所寻求的最后希望。艰辛和苦行，意味着提高了朝圣者免除罪孽和疾病的机

会。朝圣路途的遥远和艰苦，是对朝圣者虔诚之心的考验。

对于那些由于时间和财力匮乏，无法到罗马或耶路撒冷朝圣的人来说，在靠近家乡的地方也可以找到神圣的目的地。例如，在法国，韦兹莱的教堂就埋葬着抹大拉的马利亚（即马德莱娜）的遗骨。圣福伊（Saint Foy）被奉祀在孔克（Conques），拉撒路（Lazarus）在欧坦（Autun），圣马丁在图尔，而圣塞尔南则在图卢兹。这些伟大圣地中的任何一个，同时也都是在西方最受崇拜的圣地，位于西班牙西北部的圣地亚哥·德·孔波斯特拉——9世纪时在那里发现了使徒圣雅各的墓——的朝圣之路上的重要中转站。

朝圣的人群将崇拜奉献给圣徒，这给那些存放着圣徒遗物的教堂带来了巨大的负担，但同时也带来了巨大的收入，使建造更加宏伟更为豪华的建筑成为可能。朝圣的流行，带来了教堂设计的变革，需要更长更宽的中殿和侧廊，耳堂和回廊，并带有附属小礼拜堂和两层走廊（图17-2与17-3）。朝圣所形成的交通路线，此后成为欧洲商业和信息传递的主要通道。

拱顶（图17-3），会沿着整个支撑的石墙体对其施加恒定的压力。在绝大多数中殿两侧与走廊相接的教堂中，中殿拱顶是坐落在连拱廊上的，而越过走廊之上的拱顶，则将主要的侧冲力转移到厚厚的外墙上。在圣塞尔南这样宏伟的教堂中，二层的廊台及其拱顶（在图卢兹为交叉拱【groin】拱顶）是整个建筑结构中不可分割的部分，支撑着中殿之上更高的拱顶。

圣塞尔南的建筑者们，关心的不仅仅是防火的中殿拱顶，他们也仔细考虑拱顶的设计与下方的中殿连拱廊及建筑作为一个整体模数平面的谐调统一。从建筑的内部（图17-3）显示出，那种几何化的平面（图17-2）在中殿的墙上完全反映出来，标记出隔间的墩柱，因嵌入的半圆柱而得以美化。建筑史家将那种圆柱或半露柱附着在矩形中心之上的墩柱，称之为组合柱（compound piers）。在圣塞尔南，嵌入的圆柱从组合柱的底部升起，到达起拱点（springing，一个拱最低的那块石头，即拱脚），并连续穿过中殿，形成横拱（transverse arches）。

自从早期基督教时代以来，巴西利卡的内部就因位于连拱廊和高侧窗之间长长的平坦墙面，而形成单一、水平的完整体量空间（比较图11-8、16-24）。在圣塞尔南，中殿的空间表面则完全不同。它似乎是由无数完全相同的空间连接起来而形成的，在秩序化的行列中，建筑的深度空间渐行渐远。圣塞尔南内部空间的这种分割布局，既与建筑平面的几何化构成相一致，又呈现出这种视觉特征。这同样也体现在建筑的外墙上（图17-1），那些扶垛支撑着每一隔间，形成了这种建筑结构各部分达到的浑然一体，是较早的基督教建筑中所未及的。这种新的——带有以壁带（moldings）装饰并分割开来的重复单元——设计方案，在此后西方的教堂建筑中有着广阔的前景。

## 为天使修建的尘世居所

比圣塞尔南教堂更加宏伟的教堂，是11世纪晚期修建在克吕尼（Cluny）瑟米尔的于格修道院（Abbot Hugh of Semur）。在公元909年，阿基坦公爵（Duke of Aquitaine，阿基坦是法国西南部的一个历史地区，位于比利牛斯山和加隆河之间，在1137年阿基坦的埃莉诺与国王路易七世结婚后，阿基坦公国加入法国，但当她再嫁英国亨利二世后，其归属权便受到争议。——译注）威廉（William）将与罗马教会关系密切的科鲁尼阿库姆（Cluniacum，即克吕尼——译注）地方的土地捐赠给波美的贝诺（Bernon of Baume）领导下经过改革后的本笃会修士。自从威廉自动放弃了他对土地的封建权力，克吕尼的修道士便只服从于罗马教皇独一无二的特权。贝诺在克吕尼建立了一套新的规则，它严格地忠诚于圣本尼迪克特规则（参见“中世纪修道院与《本笃会教规》”，第16章，443页）。在贝诺继任者的领导下，克吕尼的修道士以他们的学识、音乐和艺术而闻名。他们的影响和财富增长迅速，因此在克吕尼建造了一系列比以前更加精美复杂的修道院教堂。

瑟米尔的于格教堂，是在同一地点第三次被委托修建的。工程始于1088年，被艺术史家称为克吕尼第三教堂（Cluny III）。非常不幸，这座建筑绝大部分已经被毁掉。法国大革命期间，它停止了作为教堂的功能。19世纪的时候，它被拆毁，建筑石材能被重新利用。在建立之初，克吕尼第三教堂是整个欧洲最大的教堂，而且当时的人们将其视为值得天使们居住在尘世的地方。如果他们居住于这尘世。这座教堂具有一项革新性并富有影响的设计，即带有五条走廊，一座桶状拱顶的中殿，以及辐射状的礼拜堂，就像在圣塞尔南一样，但带有三层中殿的



17-4 施派尔主教堂的室内景，德国施派尔，始建于公元1030年，中殿拱顶，约公元1082—1106年。

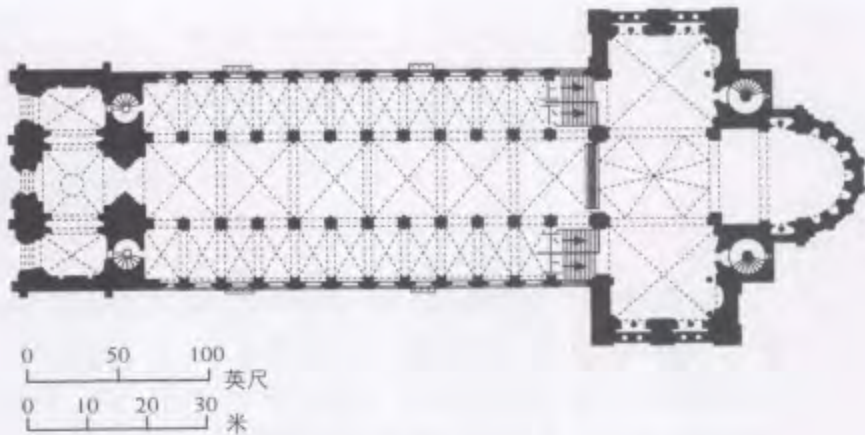
正面结构（连拱廊—讲坛—高侧窗）和稍微尖锐的中殿拱顶。教堂中殿的长度超过了150米，高度超过了30米（长、高都超过了圣塞尔南约50%），因此成为规模宏伟的新石头拱顶罗马式教堂的代表。

## 德意志与伦巴第

### 问题的解决：交叉拱拱顶

克吕尼第三教堂与圣塞尔南的筒形拱顶中殿，覆盖着巨大的空间，并相对具有防火功能。但这种筒形拱顶在另一项重要功能——采光——上却失去了效用。由于巨大的表面插入了连续的半圆形拱顶，很难建造高侧窗。（圣塞尔南的设计者们甚至没有想到在其中引入高侧窗，尽管他们的对手在克吕尼第三教堂取得了成功。）这就需要有一种更为灵活而有效的拱顶类型。从结构上来看，罗马式建筑的中心问题就是需要开发出一种利于采光的石造拱顶体系。

为了缓解采光不充分的问题，在这些富有才智的罗马式建筑者所设想出的许多实验性方案中，交叉拱拱顶是最为有效和灵活的。交叉拱拱顶已经被罗马时代的建筑者广泛采用，它于四个支撑点上聚结，其间能够插入高侧窗（参见“罗马建筑的



17-5 施派尔主教堂的平面图，德国施派尔，始建于公元1030年。

革命：混凝土结构”，第10章，249页，及图10-68、10-79）。那些宏伟的罗马拱顶（或称之为穹顶——译注）可能是用混凝土建造的，那些混凝土被倒入模型，在其中凝固成模块。但是，混合混凝土的技术在中世纪并没有保存下来。而用切割石材与大量碎石建造交叉拱拱顶的技术，与质量的关系非常小，只是局限于小面积覆盖物的使用，例如圣塞尔南耳堂与走廊的单体开间。但在11世纪，泥瓦匠们使用以灰泥接缝的方形石材，发展出一种具有纪念碑意义的交叉拱拱顶。

### 德国的大胆试验

坐落在德国莱茵兰（Rhineland）的施派尔主教堂（图17-4、17-5），是在中殿之上采用交叉拱拱顶的一个早期范例。教堂始建于1030年，并且直至12世纪初，一直是神圣罗马帝国皇帝们的埋葬地。像所有的主教堂一样，施派尔也是当地拥有权力的主教的主教的座堂（拉丁语中为cathedra）。在其最早的形式中，施派尔主教堂是一座木构屋顶建筑。当皇帝亨利四世（Henry IV）于1082年到1106年间对其进行重建时，泥瓦匠们为中殿覆盖上了交叉拱拱顶，这就使在每一对讲坛拱门的上方嵌入一扇高侧窗成为可能。学者们并不同意交叉拱拱顶的第一次广泛使用始于罗马式时期的观点，而国家主义的干预有时会影响到这种争论。我们在此对到底是哪个地区拥有优先权的问题将不予讨论。但没有任何人怀疑施派尔主教堂覆盖在中殿之上的大交叉拱拱顶（图17-4）代表了那个时代最为大胆和成功的拱顶计划之一。中殿宽约14米，而拱顶的顶冠则高达约33米。

尽管主教堂的平面图（图17-5）不太规则，并且没有设计得像圣塞尔南教堂那样富有条理和精确，但建筑者使用模数方案的意图却是很明显的。他们所采用的交叉（crossing，指教堂中殿和十字耳堂的交叉处。——译注），上面覆盖着一座八角形穹顶，作为教堂建筑东端布局的模数。由于中殿的开间不是正方形的，这一交叉作为衡量标准单元的作用不很明显。事实上，在中殿之中，每到第三个支柱就划分出一块区域，而这就是一个交叉的大小。侧廊的宽度是中殿的一半，而每一交叉拱—拱顶中殿的开间，正好对应着两个侧廊开间。

还是与圣塞尔南进行对比，施派尔主教堂的中殿展现的交替式支撑体系，就像希尔德斯海姆奥托王朝的圣米迦勒教堂一样（参见图16-24）。然而，在施派尔，这些交替的连续，以及中殿内标志出交叉拱拱顶之角更为模数化的组合柱，全都向上进入拱顶（图17-4）。这些组合式开间的布局，与中殿的一个



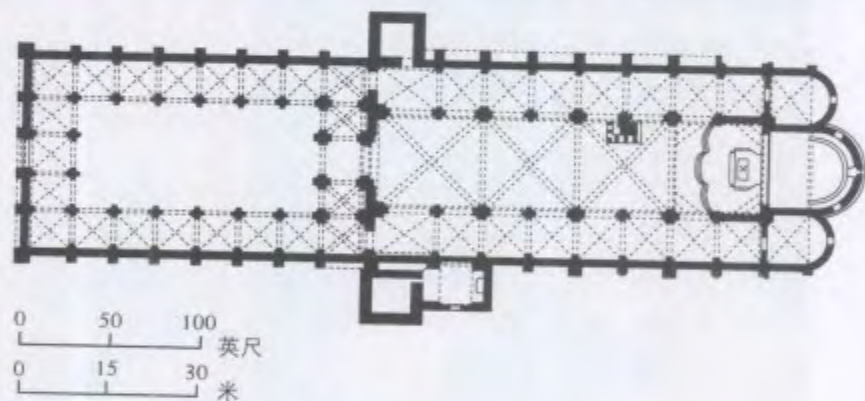
17-6 圣安布洛乔教堂的室内景，意大利米兰，公元11世纪晚期至12世纪早期。

大标准单元——与两边侧廊的各两个小标准单元相接——一起，几乎成为北欧罗马式建筑的标准。施派尔教堂的室内景，显示出在圣塞尔南看到的为了高度和同样的间隔化效果而做的努力。由于采用交替式支撑，施派尔中殿的节奏显得稍微复杂一些。由于每一单元都有单独的拱顶，一系列垂直空间效果的出现就变得更为合理。

### 伦巴第的革命性肋拱

自从查理曼大帝在公元773年镇压了伦巴第人之后，日耳曼的皇帝就把持了伦巴第的统治权，而莱茵兰与北意大利之间也因此产生了艺术上的交流。对于是北方还是南方在罗马式时代艺术的影响力上占据统治地位，没有形成一致的看法，并将会一直争论下去，直到米兰的圣安布洛乔教堂（Sant' Ambrogio，图17-6至17-8）的建造年代能够毫无疑问地确定下来为止。这座教堂的修建，是为了纪念圣安布洛乔（397年去世）这位米兰的第一任主教，是伦巴第地区罗马式建筑的核心式建筑。

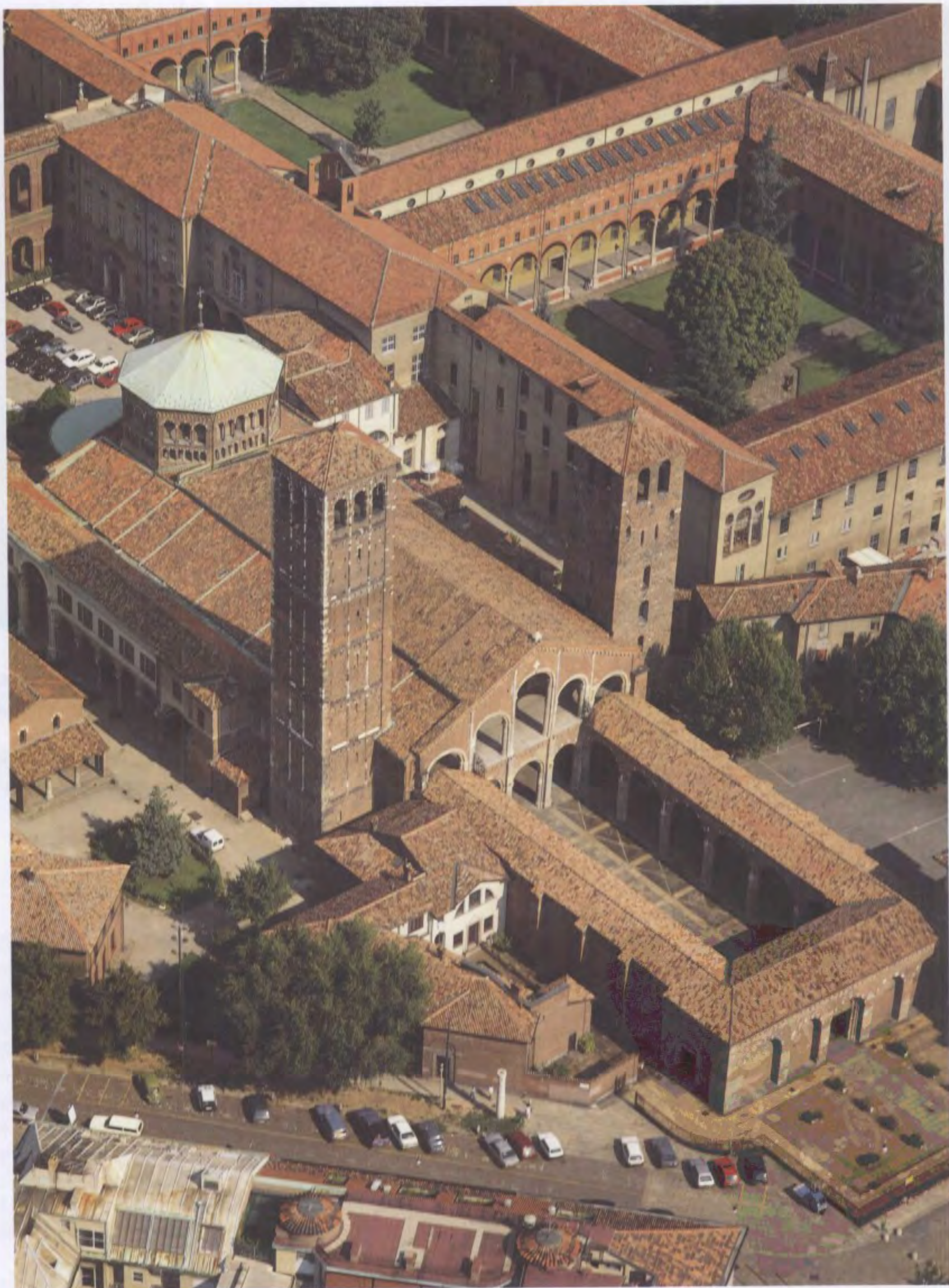
无论它是否是施派尔主教堂的原型，圣安布洛乔教堂都是一座令人难忘的建筑。它有一个早期基督教传统的中庭（这是最后所建造的几处中庭之一），一个双层——有两个不同水平面的拱穿过——的西门廊，还有两座钟楼（campaniles）。而且越过中殿的东端，一座八角形塔令人想起了德国教堂的交叉塔（crossing tower，即位于教堂中殿和十字耳堂交叉处之上的塔。——译注）。教堂正面的两座钟楼，较矮一座的时代可以追溯到10世纪，较高的北钟楼则是12世纪加上去的。



17-7 圣安布洛乔教堂的平面图，意大利米兰，公元11世纪晚期至12世纪早期。

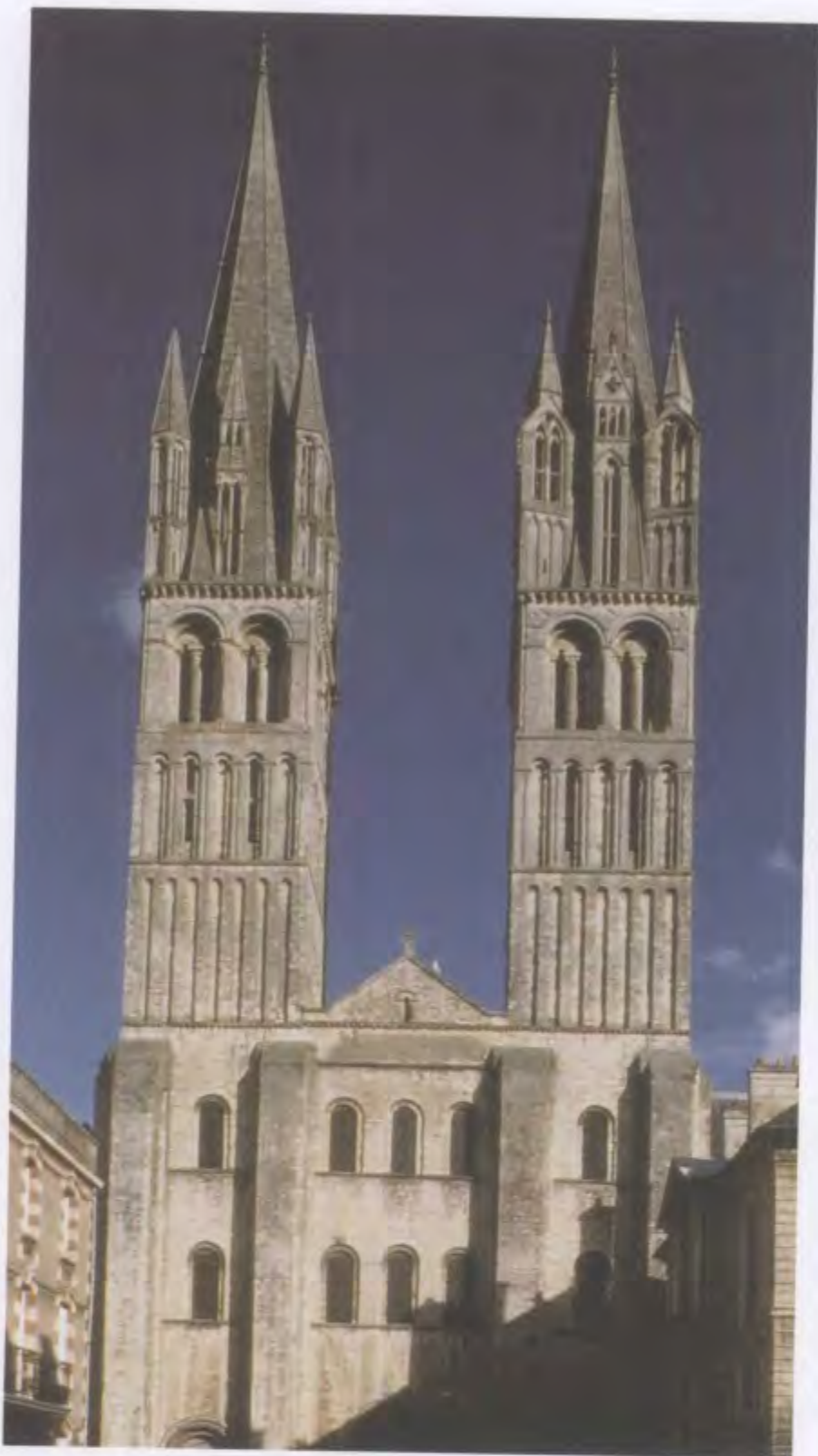
从平面图（图17-7）上看，圣安布洛乔有三条走廊却没有十字耳堂。其对模数方案的运用，较之施派尔更为缜密和精确。每一开间，都由中殿内的一个完美正方形与两边侧廊的各两个小正方形相接而成，都覆盖以交叉拱拱顶。主拱顶略近乎穹顶结构，上升高过横拱（图17-6）。一座八角形穹顶覆盖在最后的开间之上，其上的窗户提供了主要的光源（这座建筑没有高侧窗），否则教堂内将会相当阴暗。这种交替式支撑体系完美地反映了其平面的几何规律性。最轻快的墩柱线脚在楼廊的水平线上被打断，而巨大的墩柱则上升以支撑主拱顶。在圣安布洛乔，这些组合柱甚至延伸进入沉重的拱顶内，沿着它们的交叉拱，支撑着拱，或者肋拱。这是肋拱最早的实例之一，是成熟的罗马式与稍后的哥特式建筑的一种重要特征（参见“哥特式肋拱拱顶”，第18章，494页）。

就像前面所表明的，地域之间的差异形成了罗马式。通过将圣安布洛乔的比例与施派尔主教堂、图卢兹的圣塞尔南教堂



17-8 圣安布洛乔教堂的鸟瞰图，意大利米兰，公元11世纪晚期至12世纪早期。





17-9 圣艾蒂安教堂的西立面，法国卡昂。始建于公元1067年。

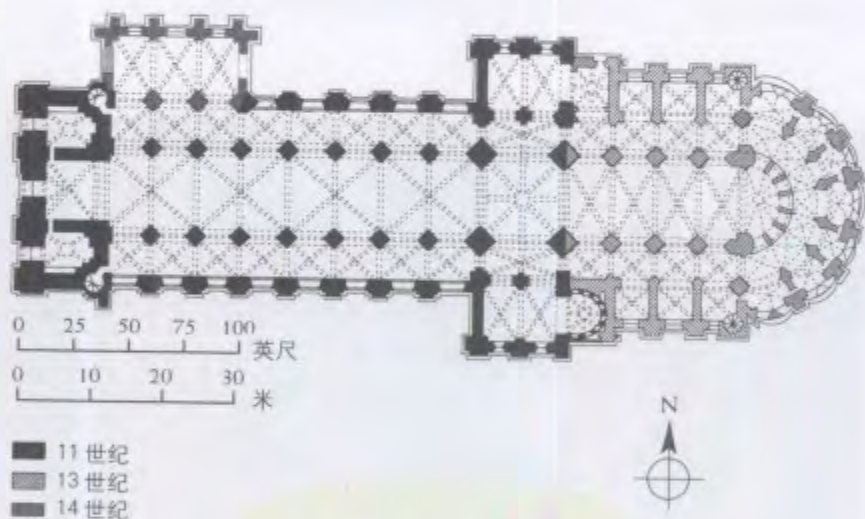
进行比较,就可以清楚看到地域之间的差异形成了罗马式建筑的特征。这座米兰建筑,并不热衷于像北欧教堂那样高耸入云。除了双塔中时代较晚的那座之外(图17-8),圣安布洛乔整体的比例低矮而宽阔,接近于早期基督教巴西利卡的比例。意大利的建筑师们,深深扎根于古老而令人尊敬的早期基督教风格,从未接受北方建筑的垂直建造方式,甚至在哥特式时期也是如此。

## 诺曼底与英格兰

在10世纪早期皈依基督教后,维京人开始在法国的北方海岸——今天的诺曼底(参见第16章)——定居。他们立刻就证明了,他们不仅仅是充满侵略性的武士,同时也是富有才能的



17-10 圣艾蒂安教堂的室内景,法国卡昂。拱顶约建于公元1115-1120年。



17-11 圣艾蒂安教堂的平面图,法国卡昂。

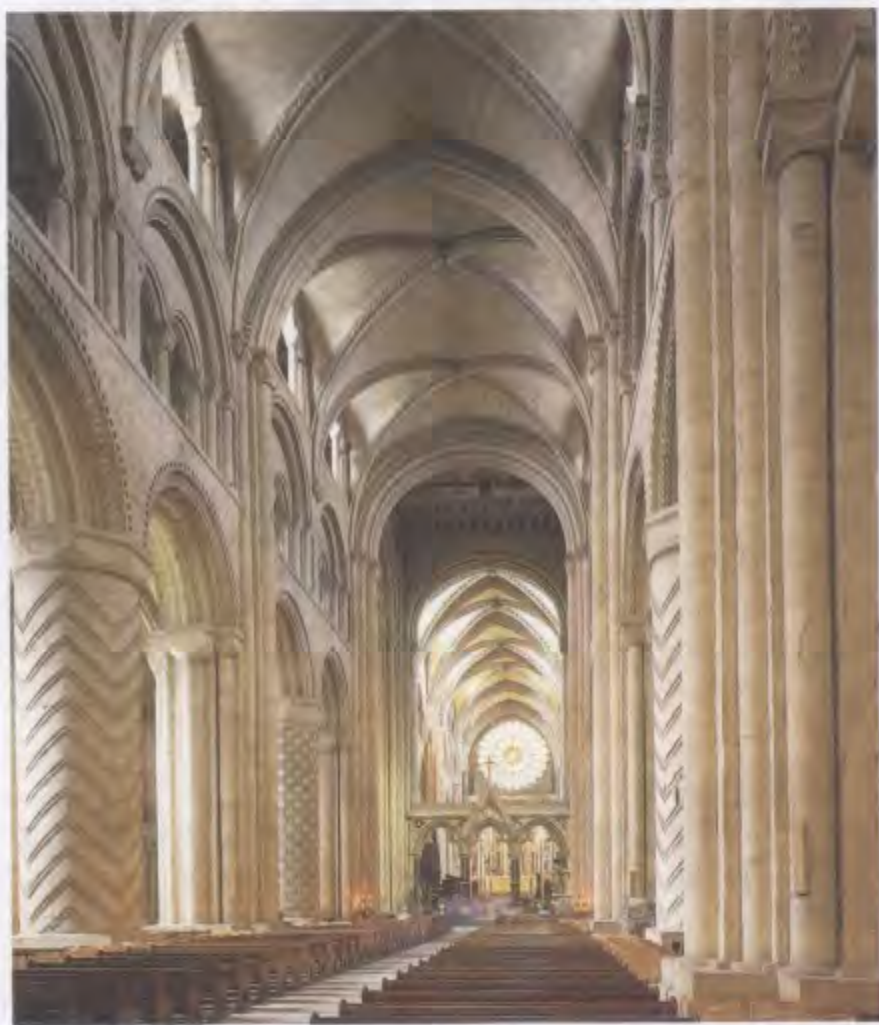
管理者和建筑者,并活跃在西西里(参见图12-24)和北欧。非常令人惊异的是,他们吸收了来自奥托王朝建筑的经验,并发展出一种迥然不同的罗马式建筑风格,而这成为了法国哥特式建筑的主要源泉。

### 一座为英格兰征服者修建的教堂

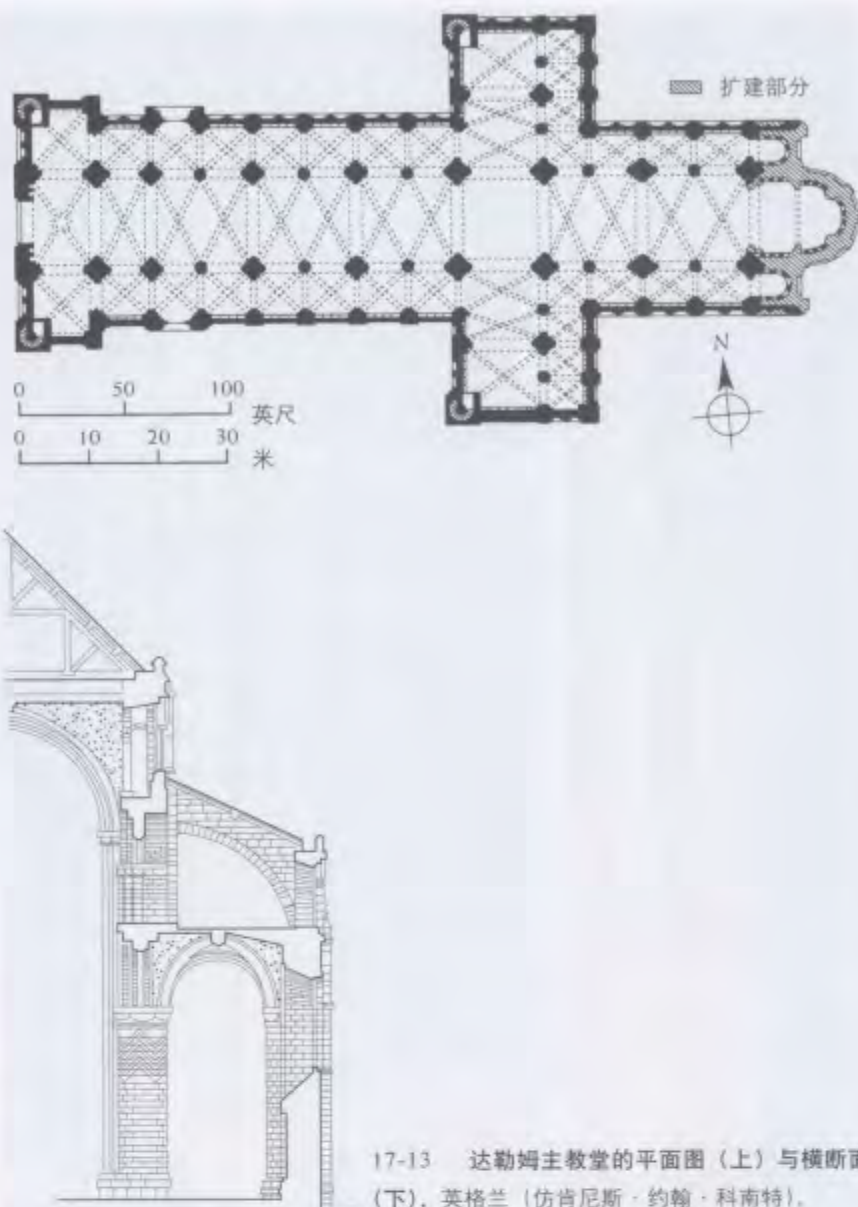
绝大部分批评家都将卡昂(Caen)的圣艾蒂安修道院教堂(abbey church of Saint-étienne, 圣司提反;图17-9至17-11)视为诺曼罗马式建筑的杰作。它是由诺曼底的威廉(William of Normandy, 即征服者威廉[William the Conqueror];参见484页)于1067年始建的,而且必然是建造得很快,因为1087年他就被埋葬在这里。圣艾蒂安的西立面(图17-9)是一个本

源于加洛林王朝和奥托王朝西面工程传统的令人激动的设计，但它显示出罗马式建筑日渐强化的理性主义。四堵巨大的扶垛，将这西立面对应着的中殿和两条侧廊分割成三个开间。在扶垛之上，这些塔楼同样也呈现为三分式的格局，并从下往上从墙壁上传递出一种日渐增强的穿透力。（最顶端的尖塔是哥特式时代的增建物。）这种三分式格局的应用贯穿整个立面，无论是垂直方向还是水平方向，都组织成一种严密的体系，这种充分整体化的设计，反映出整座建筑精心而系统的规划。

圣艾蒂安教堂最早的设计是木构屋顶，就像最初的施派尔大教堂一样。但从一开始，这座法国教堂中殿的墙壁（图17-10），就是采用半圆柱（half-cloumns）和墩柱——半圆柱是附着在壁柱上的——这种组合柱的交替节奏而建造的。这种使用交替式支撑体系的动机，更多是来自美学上的需要而不是结构上的考虑。1115年左右，当交叉拱拱顶引入后，这种变化的中殿墩柱被证明是一种理想的匹配。这种交替的组合柱，伴随着拱顶的延伸而一路升腾。它们叉形接头的肋拱，将巨大的正方形拱顶分为六部分，形成六分式拱顶（sexpartite vault，图17-11）。拱顶上升得很高，所形成的空间足以容纳采光充分的高侧窗。因此形成的三级正面结构，连同巨大的拱形孔，为教堂内部提供了更多的光明，也使得中殿看起来比实际高度更高。与米兰的圣安布洛乔教堂（图17-8）一样，这座诺曼建筑也使用了肋拱拱顶（rib vaults）。这些对角的和横向的肋拱，形成了结构上的骨架，以部分支撑依然相当沉重的嵌板。尽管是沉重的石工工程，巨大的窗户和简化的教堂内墙表面，还是使圣艾蒂安中殿获得了良好的采光和通风条件，而这在罗马式时期是非常罕见的。



17-12 达勒姆大教堂的室内景，英格兰。始建于约公元1093年。



17-13 达勒姆大教堂的平面图（上）与横断面（下），英格兰（仿肖尼斯·约翰·科南特）。

### 苏格兰边界上的罗马式

公元1066年，诺曼底的威廉对盎格鲁-撒克逊英格兰的征服，开始了英国历史上的一个新纪元。在建筑上，它预示了法国罗马式建筑与设计方法的输入。达勒姆大教堂（Durham Cathedral，图17-12、17-13）庄严地矗立在峭壁之上，俯瞰着北英格兰的韦尔河（Wear River）。它始建于约1093年，是诺曼人征服后一代人的时间，是苏格兰边境上一个修道院、大教堂与军事城堡的综合性建筑的中心。这座教堂带拱顶的内部（图17-12），要早于卡昂改建后的圣艾蒂安教堂带拱顶的内部，保持了最初严格的罗马式表面。它在规模上是野心勃勃的，其120多米的长度足以与施派尔——那宏伟的皇室大教堂——相媲美。但与施派尔和圣艾蒂安不同的是，这座建筑最初就是作为带拱顶的建筑来构建的。因此，中殿的交叉拱拱顶肋拱的样式，就反映在连拱廊下方的设计上。每一个七分式中殿拱顶（seven-part nave vault）覆盖着两个开间。巨大而简洁的墩柱装饰以抽象图案（菱形，波浪饰和绳索图案，皆为最初所绘）与组合柱交替支撑着拱顶的横拱。墩柱-拱顶的关系几乎无法被更多地看出来，或者说，是建筑的结构原理得以更好地运用。

达勒姆大教堂中殿大胆的墙面装饰是一种提示，即像英格兰和诺曼底的罗马式教堂这样宏伟的石头建筑，所需要的不仅

仅是杰出设计师的才能，而是更多熟练的石匠，需要将粗糙的石块雕凿成精确的形状，以适应在教堂结构中的特殊位置。尽管成千上万块简单的四方形琢石构筑起建筑的宏伟墙壁，而同样需要更加复杂、不同形状的石块。为了能够覆盖住中殿与侧廊，需要雕刻凹面的石块以与中殿的曲线相适合。同样，对于肋拱来说，要求石块凸起，有突出的表面以与支柱相一致，或要求多重的轮廓来适应组合柱，如此等等。这是一项持久而漫长的事业，但这毫不为奇，因为中世纪的建筑工程常常持续数十年。

达勒姆主教堂修长的比例（图 17-13），是典型英国式的。它没有采用卡昂的模数方案以及那种思考与逻辑方式。但在一些其他方面，这座英国教堂甚至比那座法国教堂更富于革新性。它是现在已知放置在三层式中殿（three-story nave）之上的带肋拱的交叉拱拱顶（ribbed groin vault）的最早范例。而中殿的西面部分，完成于 1130 年之前，肋拱与尖角拱（pointed arches）连在一起，第一次确定了哥特式建筑结构革命的关键性因素的结合。同样具有重大意义的是，中殿拱顶是由扶垛支撑的。纵向剖面图（图 17-13，下）显示了在讲坛上使用简单的扇形拱（quadrant arches，这种拱的曲线伸展成一个圆周的四分之一）代替了交叉拱拱顶。达勒姆教堂这种扇形拱在结构上的继续，即飞扶垛（flying buttresses，也称为飞拱。——译注），成为教堂结构中成熟的哥特式方案的典型特征。（参见“哥特式主教堂”第 18 章，498 页。）

## 托斯卡纳

在伦巴第地区南部，意大利人保持了它的古代传统，他们修建的大部分罗马式建筑，较之伦巴第，在结构上缺乏实验性。托斯卡纳（Tuscany）的建筑同罗马的建筑，均与早期基督教巴西利卡的传统密切联系。在罗马式欧洲，他们强调的差异性是规则，而非反叛。

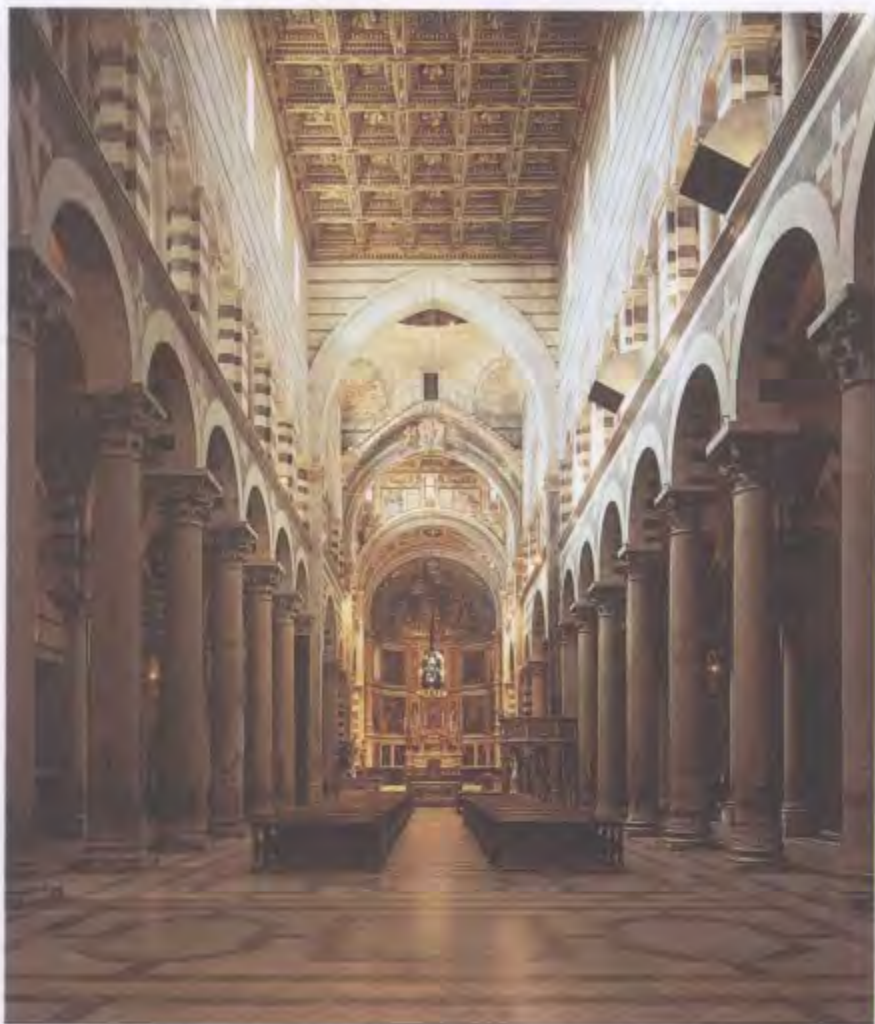
### 带斜塔的主教堂

坐落在比萨（Pisa）的主教堂联合体（cathedral complex，图 17-14），充满戏剧性地见证了这座繁忙的沿海城市所曾享有过的繁荣。主教堂、独立式钟楼（freestanding bell tower）以及洗礼堂——在那里，婴儿和皈依者们开始进入到基督教社会，三者共同提供了一个罕见的机会来研究三种罗马式建筑所组成的联合体。除了洗礼堂的上部分——具有改建的哥特式外观——之外，这三部分结构在风格上是类似的。

比萨主教堂开始建造的年代——公元 1063 年的同年，威尼斯——另一支强大的海上力量——的圣马可教堂也破土动工（图 12-21、12-22）。这项比萨工程的资金，来自于 1062 年将穆斯林驱逐出西西里岛巴勒莫那次海战的战利品。其主教堂规模宏大，有五条走廊，是所有罗马式教堂中令人印象至为深刻而庄



17-14 主教堂联合体，意大利比萨。主教堂始建于公元 1063 年，洗礼堂始建于公元 1153 年，钟楼始建于公元 1174 年。



17-15 比萨主教堂的室内景，意大利比萨，始建于公元1063年。

严的教堂之一。比萨人，按照当时文献记载，想使他们主教的教堂不仅仅成为上帝荣耀的纪念碑，而且要为这座城市带来信誉。第一眼看上去，比萨主教堂像是一座早期基督教巴西利卡。但其宽阔而突出的耳堂，十字交叉口上方的穹顶，及其正面众多的连拱廊楼廊，其丰富的大理石装饰（墙壁是由不同颜色明亮的嵌板装饰而成的，就像万神殿的内部一样，图10-50），立即就能识别出它是罗马式建筑。

教堂的内部（图17-15），非拱状的木结构天花板（最初这些椽子是暴露在外的，就像早期的基督教巴西利卡一样）和在连续性推移中重新采用罗马式圆柱的中殿连拱廊，也同样令人首先想到巴西利卡。楼廊之上，是连续的水平嵌线，楼廊的连拱廊矗立其上。自然，楼廊不具有巴西利卡式的特征，而是呈现出与阿尔卑斯山以北教堂相似的特点。这是拜占庭式风格的终极发展。其他与巴西利卡形式存在的分歧之处，还包括其内部相对强烈的垂直状态，以及在十字交叉处非古典的尖角拱，这种尖角拱可能是从伊斯兰建筑中获得的灵感。暗绿色与米色大理石交错条纹状墙壁所形成的豪华彩色装饰方法，成为托斯卡纳罗马式与哥特式建筑的一种标记。

主教堂的钟楼，即著名的比萨斜塔（Leaning Tower of Pisa，图17-14），与标准的意大利样式不同。垂直中轴线的倾斜是地基下沉的结果。它的“倾斜”甚至是在修建过程中就已经开始了，而现在，已经非常危险地偏离了顶部垂直线约6.4米。斜塔是圆形的，就像克拉塞的圣阿波利奈尔和其他拉文纳教堂的钟楼一样，但它要精巧得多。楼层由非常优美的连拱楼廊区分，楼廊风格与主教堂的正面母题相同并将这座钟楼与主体建筑有机地联系在一起。

## 佛罗伦萨的罗马式洗礼堂

佛罗伦萨总是与15、16世纪的文艺复兴联系在一起，但它在罗马式时代就已经是一座重要而独立的城市共和国（city-state）。佛罗伦萨罗马式建筑的典范，就是圣乔凡尼洗礼堂（Baptistry of San Giovanni，圣约翰【Saint John】，图17-16）。教堂是教皇尼古拉二世（Nicholas II）于1059年奉献给这座城市的保护神，它建造于随后的世纪里。和比它晚的比萨洗礼堂（图17-14）一样，佛罗伦萨的洗礼堂也面对着城市宏伟的主教堂。这些独立式的不同寻常的意大利洗礼堂反映出洗礼对于佛罗伦萨人和比萨人所具有的重要意义。当一名新生儿涂圣膏的时候，全体市民都聚集到洗礼堂，欢迎一位新成员加入他们的社会。因此，托斯卡纳地区的洗礼堂是重要的市民化的也是宗教性的建筑。晚期中世纪和文艺复兴的一些重要艺术家都曾受到雇用，为佛罗伦萨和比萨的洗礼堂完成布道坛（图19-2）、青铜门（图21-1、21-2、21-4）和镶嵌画。

圣乔凡尼洗礼堂简洁而沉静的古典主义设计，将它置于一种自古罗马建筑以来的清晰谱系中，从万神殿（图10-48）和帝王陵墓——诸如戴克里先（图10-75）到早期基督教的圣康斯坦察（图11-9）、拜占庭的圣维塔尔（图12-6），以及其他的集中式建筑，异教徒的或基督徒的，包括查理曼大帝位于亚琛的宫廷礼拜堂（图16-18）。一种别具一格的托斯卡纳罗马式特征，是用大理石镶嵌图案装饰的墙壁。这些简单的长方形和拱形，不仅能够勾勒出带镶嵌板的表面，而且能够强化建筑的结构线和它正面的水平线。角墩柱强化的八边形顶端，是比萨时尚中清晰的条纹状（图17-15）。

在平面图上，圣乔凡尼洗礼堂是一个带穹顶的八角形，外



17-16 圣乔凡尼洗礼堂，意大利佛罗伦萨，奉献于公元1059年。

部被一条优雅的连拱廊包裹，三个拱构成一个开间。它有三个大门，分别在北面、南面和东面。在西面，一座长方形圣堂取代了最初的半圆室。其穹形拱顶的直径大约27.5米，这座建筑是那个时代非常了不起的成就。

### 一座佛罗伦萨巴西利卡中的旧与新

与这座洗礼堂同时代，并且风格上有关联的另一座佛罗伦萨建筑，是本笃会的修道院教堂——山上的圣米尼亚托（San Miniato al Monte，图17-17）。它的位置就像它的名称所暗示的那样，是在山坡上，能够俯瞰阿尔诺河（Arno River，意大利中部的一条河流，发源于亚平宁山脉北部，流程约241公里，后注入利古里亚海。阿尔诺河的洪水，使佛罗伦萨的艺术珍藏遭到严重破坏。——译注）和佛罗伦萨城的中心。教堂的主体完成于公元1090年，王冠状山墙（gable-crowned）的正面，则完成于12世纪与13世纪早期之间。它的结构，从平面和正面来看，甚至比比萨大教堂更能够令人联想起早期基督教的巴西利卡，尽管其精妙的几何化装饰效果，与那种早期建筑相比实在是互不相干。尽管一眼看去，教堂最低的平面与佛罗伦萨洗礼堂的样式极为相似，连拱廊与（门窗上的）板条却不能反映教堂的结构。正面上部墙面比下部墙面的年代要晚许多，上面填满了纯粹是装饰功能的多变几何形。

圣米尼亚托有一个非常罗马式的内部（图17-18），虽然它与早期基督教巴西利卡的设计有着紧密联系。尽管教堂是木顶的，就像绝大多数的托斯卡纳罗马式教堂一样，中殿还是由横隔拱（diaphragm arches）分为相等的三部分。这些拱由组合柱架起，并支撑着相当高而薄的墙体。也在木顶之下备有防火道，并且以绝大多数罗马式建筑者那样普遍的方式划分这巴西利卡的内部。这种组合柱，与成对的带有复兴的罗马综合式柱头的单纯圆柱相交替。



17-17 山上的圣米尼亚托的西立面，意大利佛罗伦萨，公元1062年至12世纪。



17-18 山上的圣米尼亚托的室内景，意大利佛罗伦萨，公元1062年至12世纪。

## 雕刻

### 建筑雕刻

#### 纪念性石雕的复兴

石雕，除了一些著名的，如不列颠群岛上那些宏伟的十字架（参见图16-10），几乎从早期中世纪的西欧艺术中消失了。这种技术的复兴是罗马式时代的标志之一——也是这个时代被命名的原因之一。这种纪念性石雕的灵感，无疑是一——至少是部分地——来自于遍布罗马西北省份的石雕像与浮雕的大量遗存。就像人们料想的那样，罗马式雕刻家所采用的个体母题与构图，常常来自于加洛林王朝与奥托王朝的象牙雕刻、金属制品及手抄本插图。但遍布法国、意大利、德国和西班牙的古代雕刻，同样为赞助人和艺术家的想像力提供了强有力的启迪。

纪念性石雕在西欧的再度出现，是与罗马式教堂中石头拱顶的采用相吻合。但重要的是，用石材垒墙和纪念性的西立面教堂已经建筑了数世纪，即使这些建筑采用的是木构天花板和屋顶。对巴西利卡式教堂来说，增加石头拱顶，是对罗马化时期石雕复兴的一种解释，更确切地说，表明了许多教堂在西方



17-19 光轮中的基督及使徒。法国·方丹的圣热尼教堂，门口上方的横梁，公元1019-1020年。大理石，约61×213.5厘米。

基督教世界角色的变化。在早期中世纪，绝大多数教堂是为小的修道士团体服务的，而参加礼拜的主要仅仅是那些神职人员。这些建筑并不缺乏装饰，但采用的是“室内”镶嵌画或湿壁画这种形式。随着城镇在罗马式时代的兴起，教堂，尤其是那些位于主要的朝圣之路上的教堂，日益倾向于服务世俗公众。为了影响这些新的、大多数是文盲的观众，并吸引更多的人进入朝拜之地，教会官方决定在他们建筑的“外面”展示基督教的象征和故事。对于这样的展示计划，石头是最为恰当持久的媒材。

尽管罗马式教堂是从罗马巴西利卡的类型发展而来，但其高耸的西立面和宽阔的耳堂，还是与古代的巴西利卡或神殿毫无相似之处。罗马式的雕刻家或许是从幸存的罗马雕刻中获取了观念与构图の様式，但他们还是发展出自己对如何在教堂中布置雕刻的看法。

### 大门上方光轮中的基督

一件非常早而且年代可靠的罗马式建筑雕刻的例子，是方丹的圣热尼教堂（church of Saint-Genis-des-Fontaines）——位于法国最南端靠近西班牙边界——大门上方的雕刻横梁（carved lintel，图17-19）。根据铭文，其年代为1019-1020年，横梁刻画了基督在一个叶状mandorla（“光轮”）——由两位天使扶着并且两侧排列着使徒——中登上王位。在基督的左右分别铭刻着希腊字母中首尾的字母，提及他在最后的审判中的角色：“我是阿尔法，我是欧米加；我是初，我是终。”（《启示录》21:6）圣热尼教堂的横楣是最早的罗马式教堂的墙面浮雕的例证，它们通常描绘或以隐喻的方式表现末日审判的情景（那些虔诚的基督徒将被拯救，而其他的人将被诅咒）。

圣热尼横梁上的六位使徒，站在马蹄形拱——这种类型在伊斯兰统治下的西班牙很常见（图13-12）的连拱廊中。不过，这种常规性的框架，是典型的罗马石棺（图10-62），而一座法国的晚期古代或早期基督教的石棺，可能会成为浮雕的原型之

一。但如果样式是古代的，雕刻家就会将那些原型转换成一种新的、明显不同的罗马式风格。结果就是，一位被要求去复兴被遗忘的纪念性石头浮雕艺术的工匠，并不熟悉古典人像艺术风格。

### 为圣萨图尼努斯而作的圣物箱

时间同样可以精确确定的，是一组由七块大理石板组成的浮雕群。这组浮雕再现了天使、使徒和基督，是为位于图卢兹的圣塞尔南（图17-1至17-3）这座伟大的朝圣教堂而作。根据这组浮雕上的铭文可以知道，其制作年代为1096年，艺术家是伯纳德·吉尔杜因（Bernardus Gelduinus）。这些饰板被固定在回廊的墙上，它们最初的位置已经无从考证。一些学者认为，它们曾经是奉献给圣萨图尼努斯（Saint Saturninus，即保护圣徒圣塞尔南）的放置在这座伟大建筑地下室中的圣物箱的一部分。而另一些专家则认为，它们曾经装饰过教堂的内坛或外大门。

浮雕中人物的高度，是圣热尼教堂中那些人物的两倍，但是比真人等大的尺寸小得多。这组浮雕的中心部分是王位上的基督（图17-20）。基督坐在光轮中，右手抬起作祝福状，左手放在一本打开的书上，书中铭刻着“和平将降临于你”（Pax vobis）的字样。四大福音书作者的象征物，占据了这块饰板的四个角。上方是圣约翰的鹰和圣马太的天使，下方是圣路加的公牛和圣马可的狮子。艺术史家对吉尔杜因风格的来源存有争议，但一般人很容易想到，这样的构图曾在加洛林王朝或奥托王朝的手抄本的封面上使用过，材料是金属或象牙。这件磨光的作品闪烁着两种材料的光泽，而锐利的雕刻线条和基督身体周围光轮的装饰，则是前罗马式时期金属制品的典型特征。

### 一座意大利教堂中的《创世记》

大约15年以后的公元1110年左右，另一位雕刻家完成了罗马式艺术中最早的完全展开式的叙事性浮雕之一。意大利北



17-20 吉尔杜因·光轮中的基督，法国图卢兹·圣塞尔南教堂回廊浮雕，约公元1096年。大理石，高127.1厘米。

部的摩德纳大教堂 (Modena Cathedral) 的正面，檐壁的饰带延伸着横过三个开间，它再现了一些出自《创世记》的故事。就像方丹的圣热尼教堂 (图17-19) 一样，它的框架设计同样源自晚期罗马与早期基督教石棺。这一组雕塑 (图17-21) 展示的是亚当与夏娃的创造与诱惑 (《创世记》2, 3: 1-8)，这一主题几乎完全类同于希尔德斯海姆圣米迦勒大教堂的贝恩瓦尔德主教青铜门 (图16-25)。在摩德纳，就像在希尔德斯海姆一样，信徒们带着原罪的提示进入这座上帝之所，并得到暗示，只有通过基督教教堂才能获得走向救赎的惟一道路。

在这组雕像中，基督位于偏远的左侧，被框在由天使们起来的光轮中——无论是从母题还是从主题来看，都是方丹的圣热尼教堂横梁与圣塞尔南教堂浮雕的变体。创造亚当，然后是夏娃，以及夏娃受到巨蛇的诱惑，向右侧依次展开。尽管人物出现在建筑结构中，就像圣热尼，他们打破了连拱廊的局限，从而显现为一种更具连续性的叙事。犹如图卢兹的基督，他们不是线描的，而是高浮雕的。在摩德纳的有些部分，几乎完全是圆雕的。这件饰带，是一位杰出工匠维利杰尔莫 (Wiligelmo) 的作品，他的名字出现在正面另一件浮雕的铭文中。在那里，他自夸道：“在众多的雕刻家中，你的作品熠熠生辉。维利杰尔莫。”这段铭文也表明，维利杰尔莫的赞助人为能够得到如此杰出的雕刻家为他的城市大教堂提供服务所感到的自豪之情。

### 摩伊萨克的基督复临

在摩德纳大教堂，雕刻饰带叙述了人类的起源。大约25年后，法国西南部摩伊萨克 (Moissac) 的一处大门则宣布了它的终结。坐落在摩伊萨克的圣皮埃尔修道院 (abbey of Saint-Pierre) 于1047年加入了克吕尼会 (Cluniac order)，并成为去往圣地亚哥·德·孔波斯特拉的朝圣之路上的重要一站。那些修道士们，因为朝圣者与高贵的捐助人的捐赠而变得富足，于是，他们用罗马式时代最为宏大的气派来装饰教堂和回廊。



17-21 维利杰尔莫·亚当与夏娃的创造与诱惑，意大利摩德纳·摩德纳大教堂，西立面饰带，约公元1110年。大理石，高度约91.5厘米。



17-22 有天使与二十四长老的王座上的基督，法国，摩伊萨克，圣皮埃尔南大门的山花壁面，约公元1115—1135年。大理石，底部宽约5.03米。

巨大的山花壁面 (tympanum)，像王冠一样覆坐在圣皮埃尔的南大门（参见“罗马式大门”，第471页）之上（图17-22），刻画了基督作为世界之王和最高审判者在最后审判日的复临，这一主题在方丹的圣热尼教堂中已经提到（图17-19）。就像是为了适应他的光轮，王座上的基督位于中央，反映出来的是自早期基督教时代以来的一种构图原则。四大福音书作者的象征物位于他的两侧。在他右手一侧的是天使和狮子，左手一侧的是鹰和公牛。在每对象征物的一侧，都伴有一位天使举着名册，为最后的审判而记录人类的行为。那些戴王冠的音乐家——完成了这一构图设计——是二十四长老，他们伴随着基督成为世界之王，并使音乐处于基督的荣耀之中。他们每一个人都面朝向他，非常像罗马式时代君主的朝臣陪侍着统治者。两条波浪纹象征着天国的云朵，将这些长老们分为三排。

就像罗马式建筑一样，罗马式雕刻的常规风格中也充满许多变化，而摩伊萨克山花壁面上的人物，与此前探讨的那些浮雕人物形成了鲜明对比。这些天使们史无前例极度拉长的身体，圣马太的天使翘腿舞蹈的姿态，以及长老们头顶上方所形成的

繁密折页状图案，成为这位无名的摩伊萨克工匠再现人物的风格特征。雕像衣饰上的Z字形与楔形线，躯干上的带状褶皱，手逆着身体的后弯，以及宽颊骨，也都是这种与众不同风格的共同特征。

### 门像柱上的先知与狮子

在摩伊萨克山花壁面的下面，是一根有丰富装饰的门像柱 (trumeau) 及圆齿状轮廓的精美门侧柱 (jamb) (图17-22)，后者这种另类的罗马式，源自伊斯兰建筑（图13-13）。门像柱的右转是一位先知（图17-23），有人认为是耶利米 (Jeremiah)，而有人认为是以赛亚 (Isaiah)。无论这位先知是谁，都展示了写有他预言景象的卷轴。他的位置，处于基督作为《启示录》最高审判者而现形的景象之下，但仍然是《旧约》与《新约》主题成对出现的又一例范。这里所延续的是早期基督教时代所建立起的圣像学传统（参见“基督教艺术中的犹太题材”，第11章，305页。）

这位先知的形象极高而瘦削，是山花壁面中天使的样式，





17-23 狮子与旧约中的先知（耶利米或以赛亚），法国摩伊萨克，圣皮埃尔南大门的门像柱，约公元1115—1130年。大理石，约真人等大。

而且就像马太的天使，采用的也是一种翘腿的步伐。这种活泼的身体趣味，展现的是内心灵魂充满激情的本质。雕像衣褶飘拂的线条，优雅地包裹着这位颀长的人物，在根本上还是源自手抄本插图。长长的绉绉卷发和胡须，营造出一种梦幻般的神秘主义诡异图像。这位先知似乎为他未来的幻象所激动，睁大的双眼看不到世俗世界的光芒。他稍微有些忧郁——是在冥想和沉思。对于中世纪的人们来说，两种可供选择的召唤是很有效的。一种召唤是积极的现实生活（*vita activa*），另一种是沉思的宗教生活（*vita contemplativa*），对上帝幻象的追求。这位摩伊萨克先知的雕刻者，所抓取的正是这沉思的宗教生活景象，一种对修道院教堂来说最恰当不过的主题。

六头咆哮着的狮子，交错着布满了门侧柱的外面（图17-22、17-23）。动物世界从未远离过中世纪艺术家的本能与想像，因此，也从未远离过中世纪的心灵。国王与贵族常常与那些最勇猛无畏的动物联系在一起——如狮心王理查，狮子亨利（Henry the Lion），以及熊亨利（Henry the Bear）。狮子是教堂的理想守护者。在中世纪，人们相信狮子是睁着眼睛睡觉的。但是，在大门和重要场所放置一些令人恐怖图像的观念，有着非常古老的起源。狮子与怪物就曾经守卫过亚述与迈锡尼国王的宫殿（图2-18、2-21、4-20），警戒的斯芬克斯据守在哈弗拉金字塔前（图3-11），而出现在希腊神庙的山墙（图5-15）与伊特鲁里亚墓穴中的黑豹和美洲豹则是摩伊萨克教堂中那些交错在一起的狮子的远祖。

### 修道士生活中的回廊

安放雕刻的摩伊萨克教堂南大门，面对着的是市镇广场和所有公众，教堂的回廊（图17-24）则是被装饰起来单独供修道士们观看的。回廊（cloister [这一单词既指回廊也指修道院]，来自于拉丁语中的*claustrum*一词，指一个被围起来的场所）意味着被关起来而脱离于这个世界。在建筑上，中世纪教堂的回廊传递的是精神生活的隐居状态，沉思的宗教生活。它为修士（和修女）提供了一种天堂的先验经验。他们沉思着走过这里，诵读着祈祷书，在平静从容的氛围中祈祷与冥想，每个人都隐遁于自我的世界，在那里，灵魂只与上帝进行交流。回廊的封闭静默，是因为更为严格的修道士团体要求成员能带有这种静默。这座12世纪的修道院回廊，是修道院制度的生命力、普及性和影响到达巅峰的纪念碑。

在摩伊萨克，由墩柱和圆柱支撑起来的木顶通道，从四边环绕着修道院花园。摩伊萨克的回廊，是现存最早的有着众多雕刻的回廊。它由墩柱上夸张的人物浮雕和圆柱上带图案（用人物装饰）的柱头组成。墩柱浮雕，雕刻的是十二使徒和摩伊萨克的第一任克吕尼会修道院长迪朗杜（Durandus，公元1047—1072年），他就被埋葬在回廊之下。其中的76个柱头，顶在单根与成对相交替的柱身之上。它们的装饰也有变化，有些使用的是抽象图案，有些取自《圣经》故事或圣徒生平，其他的则是各种各样奇幻的鬼怪——蛇怪，狮身鹰首兽，蜥蜴，怪兽饰等等。这些雕刻在当时就有争议。例如，克莱尔沃的圣贝尔纳，就抱怨这些图像会使修道士们在祈祷时心烦意乱。（参见“克莱尔沃的圣贝尔纳论修道院雕刻”，第470页。）

## 文献资料

## 克莱尔沃的圣贝尔纳论修道院雕刻

罗马式时代最有影响的神学家，是克莱尔沃的圣贝尔纳（约公元1090—1153年）。他是一名西多会教士和他在北勃艮第（northern Burgundy）所建立的克莱尔沃修道院的院长，他所体现的不仅是西多会的改革精神，同时也是在西方所唤醒的新的宗教热情。

西多会（之所以这样称呼，是来自于其发源地的拉丁名称，法国的西多 [Cîteaux]）是本笃会修士从较为古老的克吕尼本笃会修道院制度中分裂出来的，因为他们觉得它已经变得富裕而又世俗化。他们重新开始严格遵守《本笃会教规》（参见“中世纪修道院与《本笃会教规》”，第16章，443页），将法衣的颜色，从克吕尼会的本笃黑变为本色白。这些所谓的白衣修士（White Monks）强调生产性的体力劳动，他们系统化的耕作技术刺激了欧洲的农业变革。在贝尔纳的领导下，他们急速扩张。当他于1153年去世时，西多会已经有了350座修道院。到12世纪末，则扩展到530座。

圣贝尔纳充满热情的雄辩，为他赢得了整个欧洲的声誉，并把他拖进了欧洲狂暴的政治之中。他介入到教会与世俗的高层事务之中，他保卫和庇护受到敌对方围困的教皇、有争议的国王、受到指控的异教徒，并鼓吹十字军东征讨伐穆斯林——所有这一切都是为了捍卫罗马教皇的基督教世界与宗教价值观。

圣贝尔纳反对在当时的罗马式教堂中进行大规模的雕刻，是富有传奇性的。在他1127年写给圣蒂埃里的修道院长威廉（William, abbot of Saint-Thierry）的一封信中，有一段激烈的言辞，对教

堂华丽的陈设进行了全面的批评，尤其指责了修道院回廊的雕刻装饰。

我认为，你们教堂非凡的高度，毫无节制的长度，毫无必要的宽度，昂贵的抛光，古怪的雕刻与绘画，所有这一切都毫无必要，只会吸引崇拜者凝视的目光，并妨碍他们的注意力……这且不说。然而说什么这一切都是为了上帝的荣光……但是在回廊中，在阅读它们的教友的目光里，那些荒诞不经的鬼怪，那些不可思议而扭曲的形体，那动人的变形，将会令他们得到什么教益？那些淫邪的猿猴，那些狂暴的狮子，那些畸形的半人半马怪（centaurs，具有人的头、上肢、躯干和马的躯体和下肢的一种怪物。——译注），那些半人怪，那些带斑纹的老虎，那些好斗的骑士，那些吹着号角的猎人，是要达到何种目的？在那里，可以看到一个或两个头下面有许多身体，许多头只有一个身体。这里一只四足兽拖着条大蛇尾巴，那里，一条鱼长着兽头。这里，又有一只怪兽：马的前半身却拖着山羊的后半身，或一只长着角的野兽却生着马的后半身。简单地说，（雕刻的这些形象）如此之多而不可思议，甚至诱惑着我们更愿意去阅读这些大理石，而不是我们的书籍，并且更愿意耗费整日的时光徘徊在它们之间，而不是去冥想上帝的律令。为了上帝的缘故，如果人们对这些罪恶丝毫不感到羞愧的话，那他们为什么不至少从这些花销中缩减一些呢？

17-24 圣皮埃尔的回廊，法国摩伊萨克，约公元1100—1115年。大理石。墩柱高度约183厘米。



## 罗马式大门

罗马式艺术意义最为重大而具有特色的特征之一，就是石头制作的纪念性雕刻的复兴。由于《十诫》中的第二诫禁止雕刻偶像，在罗马式时代以前，在基督教艺术中，大尺寸的《旧约》与《新约》人物（及后来的圣徒）雕像几乎未被发现。但到了11世纪晚期和12世纪早期，大量的人物浮雕系列开始重新出现，尽管独立式的雕像，依然与存留极少的异教徒偶像崇拜存在着关联。

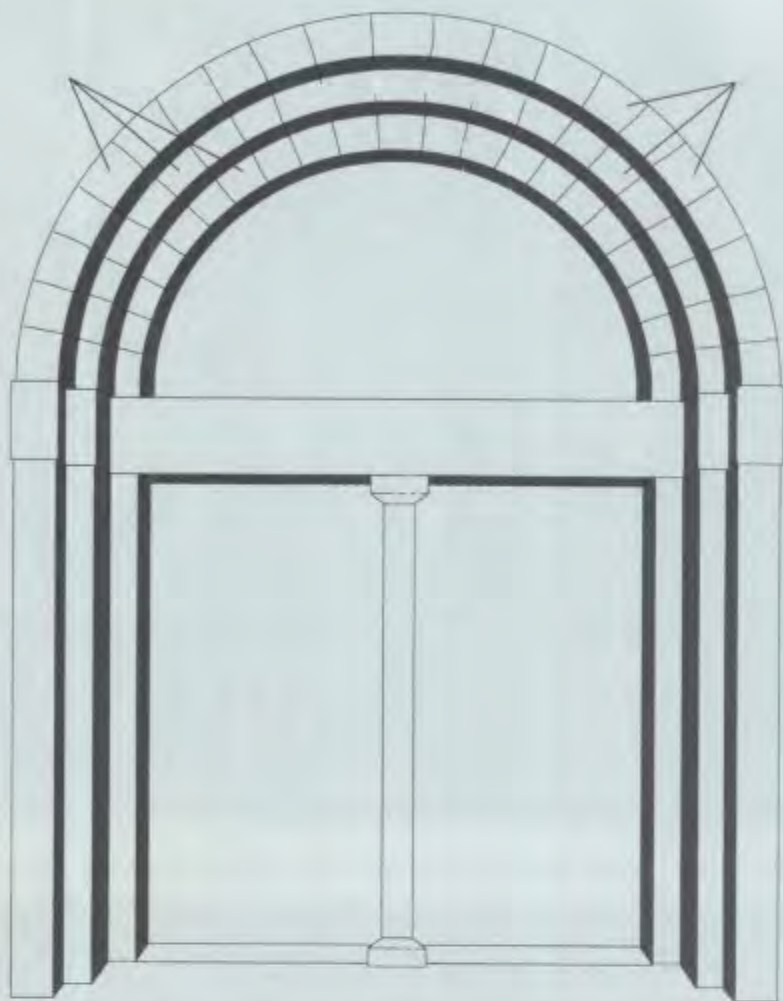
尽管用不同材料雕刻的雕像装饰着不同地区的罗马式教堂，但在信徒们必须要经过的宏伟的石头大门，雕刻是最常见的。神学家无疑是向公众开放这些罗马式大门的题材的。教会权力机关感到，将适当的题材雕刻在适当的地点，就像在神学论述上拥有正确的观点一样重要。以前雕刻是放在教堂门口的。例如，当那些早期的基督教崇拜者进入罗马的圣萨比纳教堂时，雕刻的木门就在欢迎它们。而用《旧约》与《新约》情景装饰的奥托王朝青铜门，就标记出朝向希尔德斯海姆圣米迦勒教堂的大门（图16-25）。但它们是例外。而在罗马式时代（以及接下来的哥特式时期），雕刻常常是出现在这一区域“周围”，而不是在门“上”。

这里图示的教堂大门区域，显示出罗马式雕刻家通常是用人物浮雕来进行装饰的。

■ 山花壁面 (Tympanum, 图17-22, 17-25, 17-26) ——突出的半圆壁正位于门口上方，其重要性可与希腊-罗马神庙的三角墙相比拟。

■ 楔形拱石 (Voussiors, 图17-26) ——楔形石块砌在一起形成拱门内侧的穹窿，框住山花壁面。

■ 横梁 (Lintel, 图17-19) ——门口上方的水平梁。



■ 门像柱 (Trumeau, 图17-23) ——立在门口中央支撑着横梁的柱子。

■ 门侧柱 (Jambes, 图17-27) ——门口两侧的柱子。

### 欧坦的最后的审判

在欧坦 (Autun) 勃艮第人的圣拉扎尔大教堂 (cathedral of Saint-Lazare [Saint Lazarus])，摩伊萨克柱头鬼怪的亲属是作为地狱魔鬼出现的 (图17-25)。克吕尼会主教艾蒂安·德·巴热 (Étienne de Bage) 修建了这座大教堂，并于1132年将其奉献。在摩伊萨克 (图17-22)，信徒们看到了神圣的最后审判者将人类召集起来进行最后的审判之前的突然现形。在欧坦，最后的审判是在进行之中的，由四位吹着号角的天使进行宣告。

在山花壁面的中央，远比其他人大得多的是基督，坐在一个由天使们举起来的光轮内的王座上，公正地将那些获得拯救者与永受惩罚者分开。在左侧，一位乐于助人的天使，将一个获得拯救者推举着进入天国之城。在下方，那些死者的灵魂排列起来等待着他们的命运。横梁最左边的两个男人，拿着饰有一具十字架和贝壳的袋子。他们是那些前往耶路撒冷和圣地亚

哥·德·孔波斯特拉的朝圣者的象征。那些经过艰苦旅行的人，将会得到最后的审判的恩惠。在他们右边，三个小人正在祈求一位天使能够代他们说情。这位天使使用手指向上方的最高审判者，作为对他们的答复。在右侧，是那些将要永受惩罚下地狱者 (参见导论图-6)。一个可怜的灵魂正被一双大手从人间拉起来。就在正上面，在山花壁面中，是艺术史中对称量灵魂 (weighing of souls) 最令人难忘的处理方式之一 (比较很久以前埃及对这一主题的处理，图3-39)。天使与魔鬼在秤上进行着竞争，每一方都试图操控那或有助于或有害于某个灵魂的秤。可怕的恶魔狂笑并咆哮着。他们憔悴而瘦骨伶仃的身体，连带着腿，支立在尖利的脚爪上，扭曲挣扎就像令人厌恶的虫子。一个恶魔，斜歪在地狱之龙的嘴边，将灵魂拖入其中，而在他上面，一个嚎叫着的魔鬼正用力地将灵魂头朝前地塞入一座炉子中。这种罗马式想像的方式，受到一种可怕信仰的刺激，从而产生出令人震撼的景象。



17-25 吉斯勒贝尔，最后的审判（石膏浇铸）法国欧坦，圣拉扎尔西山花壁面，约公元1120-1135年。大理石，底部宽约6.40米。



17-26 基督升天与众使徒的传教，法国韦兹莱，马德莱娜前廊中央大门的山花壁面，公元1120-1132年。

## 十字军东征

在公元1095年——当时教皇乌尔班二世在克莱蒙会议(Council of Clermont)上呼吁对圣地巴勒斯坦发动一场进攻。到公元1190年之间,基督徒们从法国发动了三次伟大的十字军东征。十字军东征(“取走十字架”)是大规模的军事性朝圣,目的是从穆斯林的手中夺取基督教的圣地。十字军战士与朝圣者受到相似誓约的约束。他们不仅希望能够赎罪并获得拯救,而且希望能够荣耀上帝并扩大基督教的力量。教皇势力与贵族——绝大部分是法国的——这一联合行动,以这种圣战的形式,经过相当长的时间确立了罗马教皇的权威,并创造出一幅基督教世界团结的幻象。

在十字军东征中,宗教力量与世俗军事力量的联合,好战的神父,或神父式的战士,是基督教世界战争的一种象征性体现。从早期中世纪战争中诞生了一种基督徒骑士,他们为上帝的荣誉而战,而不是为了保卫他们的首领。最早而且最有代表性的十字军骑士,就是圣殿骑士团。在基督徒1099年征服耶路撒冷后,他们的驻扎地紧临圣岩寺(参见图13-1),离所罗门神殿(Solomon's Temple)不远,这就是他们名称的由来。他们的使命就是保护朝圣者参观收复的基督教圣地。圣殿骑士团正式建立于1118年,并受到了圣贝尔纳的祝福。他为骑士团提供了一套建立在西多会规

基础上的组织规则。圣贝尔纳通过宣称“这些基督的骑士”是“荣耀地清洗异教徒……因为基督也因此得到荣耀”,而证明了这种军事行动的合法性,而这些基督徒骑士也因此赢得拯救。圣贝尔纳将十字军东征视为整个教会改革的一部分,并且是在保卫基督教世界至高无上的地位。他本人就在1147年发动了第二次十字军东征。

东征的十字军骑士,在东方并没有获得多少成功。他们在叙利亚和耶路撒冷建立了少数几个不稳定的王国和诸侯国,穆斯林不久后就推翻并吞并了它们。但在西欧,十字军所造成的冲击要大得多。他们提高了市镇的权力与威望。当封建主们需要金钱支付战争费用时,许多城镇就从他们手中购买了特许状。中产阶级的商人与工匠,开始与封建领主与大修道院的权力进行竞争。意大利的海滨城市,诸如比萨,借助十字军远征海外所带来的商业机会而繁荣起来。十字军的东征也拓宽了西方人褊狭的文化视野,令他们看到了更加文明的人和更具异国情调而富裕的生活方式。这是中世纪的西方社会闻所未闻的。而对拜占庭与伊斯兰艺术与建筑的直接接触,则对罗马式建筑、雕刻、圣物匣、壁画与手抄本的艺术品格,造成了影响深远的冲击。

人们能够想像得到,当那些信徒进入这座主教堂,经过这山花壁面时内心所产生的恐惧。即使是那些无法读懂克莱尔沃的圣贝尔纳的话的人,为了“阅读这大理石”这句话,欧坦的教士们直接将警告写出来以增强图画所传递的信息,并且将这些话用拉丁文直接镌刻在山花壁面上。例如,在称量灵魂的下面,铭文上写着:“或许这恐怖的景象会吓坏尘世那些有罪之人,因为这里所刻画的令人战栗的图像,真实地描绘了将要发生的一切。”另一处醒目的铭文位于基督脚下,是雕刻家吉斯勒贝尔(GISLEBERTUS)的名字。它表明,雕刻者吉斯勒贝尔将自己的名刻在山花壁面上,不仅是在宣扬自己的名声,而且也是表达一种要求雕刻家景仰他优秀作品的愿望,同时也是祈求自己在最后审判日的拯救。但在罗马式时代艺术家签名日渐增多的背景下,自豪于自己的成就也是一个因素,就像在摩德纳,维利杰尔莫所自夸的那样。

### 韦兹莱与十字军东征

另一处大的山花壁面(图17-26),位于韦兹莱(Vézelay)的马德莱娜(抹大拉的马利亚)教堂(church of La Madeleine [Mary Magdalene]),离欧坦不远,表现了基督升天与使徒们的传教。内容与《新约·使徒行传》1:4-9有关,基督预言了十二使徒将获得圣灵的能力,并成为《福音书》传遍世界的目击者。从基督双手散发出的道道光线,象征着在圣灵降临节(Pentecost,复活节后的第七个星期日)将圣灵注入使徒们的体

内(《使徒行传》2:1-42)。使徒们正举着《福音书》,接受神的指派,要将福音传遍所有的地方。

世界上的异教徒,使徒们所要传教的对象,出现在下方的横梁上,并围绕着山花壁面形成八个隔间。对那些将要皈依但尚未皈依的异教徒的描画,构成了一部中世纪人类学百科全书。表现的是传说中的印度巨耳帕诺提人(giant-eared Panotii of India),俾格米人(Pygmies,他们要借助梯子才能爬上马),以及许多别的种族,有些被刻画为顶着个狗头,有的则长着猪鼻子,还有的则是一头火焰般的头发。这些汇集在一起令人不安的形象,也包括驼子,哑巴,盲人,以及瘸子。这些人类,尽管正忍受着痛苦,但依然在期盼灵魂得到拯救时刻的到来。整个世界都为升天的基督的诺言而震惊,他巨大的形象,看起来正在灵魂力量的漩涡中升腾,隐现于人类的痛苦与残疾之上。再一次地,就像欧坦一样,当崇拜者进入教堂的时候,这山花壁面强调了上帝至高无上的权威与人类的渺小。

从风格看,韦兹莱山花壁面上的人物,与摩伊萨克和欧坦山花壁面上的那些非常相似。突然而急速的运动(在韦兹莱得到了强烈的夸张),线条的迅捷游动,被风吹动的衣褶、延展、倾斜,与激动不安的姿态、手势,以及剪影般的轮廓,成为这种法国罗马式风格的特征。韦兹莱的这位基督,在表现主题与变体方面是一种极好的尝试。衣褶一排排地像射出的光束,打破了迅捷的Z字形节奏,并盘旋成螺旋状,完美地传达出源自基督、充溢并进入受到激励的使徒们体内的神圣光辉和能量。

17-27 圣特罗菲姆西立面的大门，法国阿尔勒，公元1102—1103年。



众使徒传教的主题，对这一山花壁面来说，是一种理想的选择。韦兹莱与十字军东征的关系，比欧洲任何其他地方的教堂都要密切（参见“十字军东征”，第473页）。教皇乌尔班二世极力宣扬在韦兹莱1095年所发动的第一次十字军东征，时间在这山花壁面雕刻之前的二十至三十年。1147年，克莱尔沃的圣贝尔纳在韦兹莱鼓动第二次十字军东征，而法王路易七世就在那里举起了十字架。1190年，正是在韦兹莱，英格兰的狮心王理查与法王腓力·奥古斯都开始了第三次十字军东征的征程。十字军东征，部分地决定了韦兹莱山花壁面的圣像。十字军东征，是一种使异教徒转变信仰的“使徒的第二次传教”。

### 罗马式大门与罗马拱门

在普罗旺斯，有很丰富的罗马艺术与建筑遗迹，有的正面看起来是直接从罗马凯旋门获得了灵感，这就是阿尔勒(Arles)——古代阿热拉特(Arelate)，罗马的尤里斯·恺撒所建立的一个重要殖民地——12世纪中期的圣特罗菲姆教堂(church of Saint-Trophime)的状况。圣特罗菲姆是罗马高卢地区早期的一位主教。因此，这座教堂的西大门(图17-27)，一个突出来的大门，很像是一座罗马拱门被“粘合”在简洁的正面上。独立式圆柱上方的饰带，令人想起晚期古代石棺上带雕刻的正面，而它们在当地很常见。圆柱之间的人物仿效古典雕像，采用高浮雕。

然而，其主题却是严格的基督教题材，与已经介绍过的其他罗马式大门有关。山花壁面展示的是基督被四大福音书作者的象征所包围。就在他的下面，在横梁上，十二使徒出现在一条连续性的描绘最后审判的饰带中央。饰带的最外面，再现的是获得拯救者(在基督的右边)和地狱烈焰中的永受惩罚者(在他的左边)。再往下，在门侧柱和大门的前开间上，站立着古典服饰的圣徒雕像。雕刻者将最重要的位置给了圣特罗菲姆——从左边数第三个人物。穿过门口，是一块刻画圣司提反——他的遗物就安放在阿尔勒——的石雕。这是大门正面下层部分惟一的一块叙事性浮雕。

圣特罗菲姆圣徒的静止姿态，与摩伊萨克、欧坦和韦兹莱那些拉长的、扭曲的、舞蹈的人物形成对照。阿尔勒这些人物衣饰的褶皱，模仿的是古代石雕，而不是中世纪的手抄本与金属制品，同时也几乎毫无激动之处，并且也丝毫没有显示出此前较早时期大门的那种灵动线条。但阿尔勒门侧柱这些人物的雕刻处理方式，与法国哥特式艺术颇为相似。实际上，在法国北部，靠近巴黎的地方，雕刻家们已经开始用近乎独立式雕刻的门侧柱人物装饰教堂大门了。

### 雕像在意大利的复兴

对石雕之中圆雕兴趣的重新觉醒，在北意大利也能感受得到，当地的雕刻家贝内代托·安泰拉米(Benedetto Antelami)



17-28 安泰拉米·大卫王，雕像位于菲登扎大教堂西立面的壁龛内，意大利菲登扎，约公元1180-1190年。大理石，约真人等大。

就活跃于12世纪的最后二十五年。出自他手的几件浮雕一直保存至今，其中包括帕尔马大教堂（Parma Cathedral）的布道坛和该城洗礼堂的大门。但他最为非凡的作品，是为菲登扎大教堂（Fidenza Cathedral）西立面所作的两尊纪念性的《旧约》人物大理石雕像。安泰拉米的《大卫王》（图17-28）看起来是被限制在壁龛内。他的肘部紧贴着身体而站姿态僵硬，没有任何作为古典雕刻标记的对比（*contrapposto*，指在绘画或雕刻中将臀和腿转向肩与头的反方向，以这种对立的姿势保持身体的平衡。——译注）迹象。虽然雕刻家处理大卫的观念不可否认地来自于希腊罗马艺术。只要简单地将菲登扎的大卫与摩伊萨克门像柱上的先知（图17-23）——他也展示了一件打开的卷轴——进行比较，就会清楚地看到，意大利雕刻家在多大程度上让他的人物游离于它所附属的建筑环境。安泰拉米用石雕刻画《圣经》人物这种近乎古典的方式，并不是直接的模仿。但是，这种将独立雕刻放置在壁龛中的观念，将被早期文艺复兴的意大利雕刻家再次加以应用（图21-6、21-8）。

## 金属制品与木雕

### 比利时的青铜制作

另一位罗马式雕刻家，是于伊的赖纳（Rainer of Huy），来自于比利时的默兹河（Meuse River，西欧的一条河流，长901公里，源自法国东北部，流经比利时南部，在荷兰东南部注入北海。——译注）河谷，当地以金属制品而闻名。公元1118年，他为列日（Liège）的圣母马利亚洗礼盆教堂（Notre-Dame-des-Fonts）制作了一件精美的洗礼盆（图17-29，现存圣巴塞勒米教堂 [Saint-Barthélémy]）。这件青铜盆被放置在十二头公牛的肩上，这一观念导源于为所罗门神殿将“铜海（molten sea）……有12只公牛驮海”浇铸成青铜的描述（《列王纪·上》7: 23-25）。这则《旧约》故事被认为是基督受洗的预言（这十二头公牛被等同于十二使徒），而这件赖纳的洗礼盆，中心的情景正是《基督受洗》。

它的风格是古典化的。这些人物呈现为柔和的圆形，有着理想化的身体和面部，沉重的衣褶紧贴着身体。其中的一个人物（图版左侧）甚至将他的背部转过来朝向观者。背部四分之三侧面的处理方式，在古典艺术中是一种十分常见的母题。一些人物，甚至包括基督，都是赤裸的。在罗马式时代，古典精神在阿尔卑斯山的南北两侧都有着自己的生命力。

于伊的赖纳，加入到了由意大利的贝内代托·安泰拉米、伯纳德·吉尔杜因——他制作了圣塞尔南教堂的雕像（图17-20）、摩德纳大教堂饰带（图17-21）的雕刻者维利杰尔莫、欧坦的吉斯勒贝尔（图17-25）所组成的这一人数虽少但却日渐增多的罗马式艺术家行列。他们或是在自己的作品上签名，或是名字由他人记录下来。在12世纪，艺术家、手抄本插图画家也像



17-29 于伊的赖纳·基督受洗，比利时列日，出自圣母马利亚洗礼盆教堂，公元1107-1118年。青铜，高63.5厘米。列日圣巴塞勒米教堂。

雕刻家一样，日益开始了对自我的认同。（手抄本画家斯特凡努斯·加西亚 [Stephanus Garsia] 的作品，图 17-35；雨果师傅 [Master Hugo] 的作品，图 17-38；缮写员埃德温 [Eadwine the Scribe]，图 17-39。将随后介绍。）尽管绝大多数中世纪艺术家都是无名的，罗马式时期与早期中世纪所形成的对比还是很明显的。

### 智慧的君主

尽管石头浮雕被广泛用来装饰罗马式教堂的大门，但对用任何的材料的圆雕的反对仍在继续。避免任何东西被解释为偶像仍是其准则，以与《十诫》中的第二诫保持一致。在杰罗大主教为科隆大教堂委托制作纪念性木制偶像——十字架上的基督（参见图 16-27）后的两个世纪，独立式的基督、圣母马利亚与圣徒的雕像仍十分罕见。然而，对圣物的崇拜，带来了对小尺寸的圣家族和圣徒雕像的需要，沿着朝圣之路它们被放置在教堂礼拜堂的祭坛上。按照圣徒的样子（或身体的某些部分）所制作的圣物匣，摆在桌上的耶稣受难像，以及小的木制祈祷用偶像开始被大量制作。

这些最为流行的样式中的一种，法国奥弗涅地区 (Auvergne) 工场的特产，是一件刻画圣母马利亚将童年基督抱在臂腕中的木制雕像。《穆甘的圣母》(图 17-30) 之所以得名，是因为它一度属于金融家和大收藏家 J·皮尔庞特·穆甘 (J. Pierpont Morgan)，这是一件极其精彩的作品。这一样式——以智慧的君主而为人所知，是拜占庭流行的偶像与镶嵌画中的上帝之母主题 (图 12-15、12-16) 在西欧的一种独立样式。基督，上帝的化身，左手握着一本《圣经》，右臂抬起作祝福状 (双手已经断掉)。在《圣经》中，他是上帝智慧的化身。圣母坐在一把木椅上，也是王座上的智慧君主，因为她的膝盖是童年基督的御座。就像在拜占庭艺术中——许多罗马式画家和雕刻家对此很熟悉——一样，圣母与圣婴都僵硬地垂直坐着，而且都是严格正面的冷漠人物。但其不大的尺寸，祝福的姿势，曾经色彩辉煌的外表，以及圣母面部柔和的表情，这一切都使这组人物看起来较之在拜占庭的相应版本，要亲切得多。

### 一位封圣教皇的银圣物盒

极其昂贵，但也是用于私人崇拜目的的圣亚历山大圣物盒 (reliquary of Saint Alexander, 图 17-31)，是公元 1145 年为比利时斯塔沃洛修道院院长威巴尔德 (Abbot Wibald of Stavelot) 而作的，以放置这位被神圣化教皇的圣物。其理想化的头部，类似于年轻的罗马皇帝——诸如奥古斯都 (图前言-10) 与君士坦丁 (图 10-78) ——的肖像，其尺寸几乎与真人等大，头发是用凸纹 (repoussé) 银箔与镀金青铜制作的。这位圣徒脖子上佩戴着一条宝石与珉琅镶嵌的项圈。珉琅与宝石也用来装饰头像安放其上的盒子。这件圣物盒被放置在四条青铜龙——一种罗马式回廊柱头上很流行的神话动物——的身上。毫不奇怪，克莱尔沃的圣贝尔纳对诸如亚历山大圣物盒这样的罗马式雕刻作为礼拜之物提出了批评：

【人们的】眼睛享受着圣物被放入黄金盒子之中的愉悦，而他们的财政也随之疲软。他们看到了某位圣徒最为动人的图像，这使他们相信，他们愈加豪华地装饰它，它将会愈加神圣。人们跑



17-30 圣母子 (穆甘的圣母)，出自法国奥弗涅地区，公元 12 世纪后半叶。木质彩绘，高 78.8 厘米。纽约，大都会艺术博物馆 (J·皮尔庞特·穆甘赠送，1916)。

到那里去吻它，而他们也请求进行捐助；在这里，人们对它华丽的赞美，远胜于对它神圣的钦慕……啊！一切虚荣中的虚荣，也没有比这愚蠢荒唐的行为更加了无益处！教会……为它的石头披上金装，却令它的子民无衣蔽体，富人们的眼中满是穷人所遭受的损害。好奇之人能在这里寻找到惊喜，然而，穷人们却找不到丝毫的安慰。





17-31 圣亚历山大头像圣物盒，出自比利时斯塔沃洛修道院，公元1145年。银箔（部分镀金），镀金青铜，宝石、珍珠与珉琅，高约44.5厘米。布鲁塞尔，皇家博物馆。

这件斯塔沃洛圣物盒正面中央嵌板，刻画的就是教皇亚历山大（Pope Alexander）。在他两侧的分别是圣埃文蒂乌斯与圣迪奥多鲁斯（Saints Eventius and Theodolus）。在另三面的九块嵌板中，表现的是一些女性寓言人物——其中包括智慧（Wisdom）、怜悯（Piety）与谦卑（Humility）。

尽管是一位当地的艺术家在默兹河地区制作了这些珐琅嵌板，但其样式无疑来自于拜占庭（图12-25）。圣亚历山大圣物盒，既丰富了罗马式艺术的来源，同时也体现出其风格上的多重性。不仅仅是人们从古代开始就在广阔的地域内旅行，就如同他们在罗马式时代所做的那样，而且艺术家也经常能够见到广大区域内的作品。威巴尔德院长本人就是12世纪那些游历丰富的教士的一个缩影。他是南意大利蒙特卡西诺（Montecassino）的修道院长，参加了第二次十字军东征，后来又被腓特烈·巴巴罗萨（神圣罗马帝国皇帝，1152-1190年在位）派往君士坦丁堡，筹备腓特烈与拜占庭皇帝曼努埃尔·科莫内努斯（Manuel Comnenus）侄女的婚礼。

## 绘 画

不同于在中殿与侧廊之上构筑拱顶，以及用纪念性石浮雕装饰建筑物的正面，罗马式时代的绘画艺术并不需要“复兴”。带插图的手抄本在早期中世纪时代被大量制作，甚至罗马的壁画传统也从未断绝，尤其在意大利。但从罗马式时代开始，对湿壁画与插图书籍的保存却是空前的。犹如建筑和雕刻，罗马式绘画也显示出地域与风格上相当大的差异性。下面将探讨出自几个地区、用不同材料和版式制作的罗马式绘画的代表。

## 壁 画

### 基督教西班牙的绘画

公元8世纪的时候，来自北非的穆斯林军队击败了西哥特人，占领了几乎整个伊比利亚半岛（Iberian Peninsula，西班牙与葡萄牙），随着征服的步伐，带来了伊斯兰教与伊斯兰艺术（参见第13章）。但在西班牙北部，穆斯林征服者们从未完全控制其中的一些地区，因此基督教与基督教艺术依然繁荣。事实上，西班牙东北部的加泰罗尼亚（Catalonia）至今依然保存着比其他任何地方都更为丰富的罗马式壁画。

这些湿壁画中令人印象最为深刻的作品之一（图17-32），曾经安放在穆尔的圣马利亚教堂（Santa Maria de Mur）的半圆室中，这座修道院教堂离莱里达（Lérida）不远。（这件湿壁画被从教堂墙上剥离下来，而且这座半圆室在波士顿美术馆得以复原）。比较6世纪埃及西奈山圣凯瑟琳修道院的半圆室（图12-13）与12世纪晚期蒙雷阿莱巴西利卡的半圆室（图12-24），它的仪轨、对称性，以及对人物的安排是拜占庭式的。但西班牙的艺术家们，抛弃了拜占庭镶嵌画所常用的在墙壁灰泥上直接描绘的方法。而且，半圆室内半圆顶中的圣像画图式，与法国的那些罗马



17-32 光轮中的基督，西班牙，穆尔的圣马利亚教堂半圆室的湿壁画，公元12世纪中期，671 × 732厘米，波士顿美术馆。

式教堂大门的图式有着更为密切的联系（图17-22、17-27）。

在穆尔的圣马利亚的湿壁画中，基督位于一个布满星辰的光轮中，两侧环绕着四大福音书作者的象征——这《启示录》主题是如此的令罗马式的想像力着迷。七盏明灯，或七架烛台，位于基督与四大福音书作者的象征之间，象征着基督教的七个教会，圣约翰正在他书的开端（《启示录》1：4，12，20）写下获得的启示。下面站着的十二使徒，成对地以正面的方式描绘，与阿尔勒圣特罗菲姆西立面大门的圣徒（图17-27）非常相似，也与蒙雷阿莱半圆室中的形象（图12-24）相类似。那些主要人物——就像摩伊萨克（图17-22）与其他一些地方的罗马式艺术一样——用波浪纹分割画面，用局部的明暗变化在画面上形成管状的结构。画家将真实衣物的不规则形状僵硬化为几何形图案。这种效果在整体上形成一种描述上的单纯、有力，甚至是笨拙的率真，并因醒目、明亮的颜色而得以强化，十分适合于位充满力量的偶像。

### 意大利壁画与拜占庭样式

用恢宏壮丽的基督与圣徒像装饰教堂半圆室的传统非常古老，可以追溯到早期基督教艺术。因此，同样古老的，还有在巴西利卡教堂中殿连拱廊上图解《旧约》与《新约》故事的传统，就像圣马利亚教堂（图11-13）与圣阿波利奈尔教堂（图11-17）那样。一系列取自基督生平的很宽的带边框作品——采用湿壁画而非镶嵌



17-33 基督下葬，意大利卡普阿，富尔米斯的圣安杰罗教堂，中殿连拱廊上方的湿壁画，约公元1085年。

画的形式——展现在靠近意大利南部卡普阿 (Capua) 的富尔米斯 (Formis) 圣安杰罗教堂 (Sant' Angelo) 中殿两侧。(湿壁画也被用来装饰半圆室，在那里，基督坐在嵌有珠宝的王座上，他的上方有圣灵之鸽，而旁边有四大福音书作者的象征。)

蒙特卡西诺修道院院长德西迪里厄斯 (Desiderius, 后来的教皇维克托三世 [Pope Victor III]), 是6世纪本笃会创立以来伟大的修道士，于1072年开始在富尔米斯修建圣安杰罗教堂。中殿湿壁画的创作时间约为1085年。这里 (图17-33) 展示的平面上，描绘的是基督下葬，圣母马利亚抱着她死去儿子的头，而亚利马太人约瑟与尼科迪默斯在将基督放入棺材中。正在哭泣的福音书作者圣约翰 (头上戴着圣光) 在一旁观望。这些完全样式化的人物，三维的建筑背景，以及自然化的蓝色天空，与加泰罗尼亚的壁画形成了鲜明对比。但与马其顿的圣潘泰莱蒙教堂描绘的哀悼基督 (图12-27) 进行对照，就能清楚看到，意大利的画家是以拜占庭的艺术作品为样本的。为了蒙特卡西诺的这座教堂，德西迪里厄斯从君士坦丁堡引进了工匠，并要求他们训练他的修道士们制作镶嵌画与其他艺术。富尔米斯的圣安杰罗教堂，展示了德西迪里厄斯的希腊师傅手下意大利学生的作品。

### 筒状拱顶上的《旧约》

穆尔圣马利亚教堂与富尔米斯的圣安杰罗教堂的湿壁画风格，能非常容易地回溯到早期基督教巴西利卡，那里的半圆室与中殿之中有许多现成的资源可供利用。但加尔唐普河畔圣萨万本笃会大修道院教堂 (Benedictine abbey church of Saint-Savin-sur-Gartempe) 的壁画，却不可能早于罗马式时期对石头拱顶的控制。由圆柱支撑起来的连续性筒状拱顶，被描绘得看起来像是木纹状的大理石覆盖在这座法国教堂的中殿 (图17-34) 之上。虽然这座建筑既没有讲坛楼廊又没有高侧窗，缺乏直接光源，却并不妨碍修道士们接受委托用绘画 (并不是真正的湿壁画) 来装饰天花板的整个表面。由于侧廊从中殿拱



17-34 大修道院教堂的中殿，加尔唐普河畔法国圣萨万教堂，带绘画的筒状拱顶，约公元1100年。

顶的水平线向上伸展，因此会有比普通更多的来自侧廊窗户的光线照射到中殿。

这些题材全部出自《旧约》的前五卷，即《摩西五经》，与富尔米斯的圣安杰罗教堂的《新约》主题形成对照。它们与卡普阿和加泰罗尼亚的教堂受到拜占庭影响的壁画风格也略有相似之处。圣萨万绘画中那被拉长了的、激动不安地腿部交叉的人物，在精神与形式上都是北方化的。它们与法国南部教堂大门的浮雕，以及下面将要探讨的一些手抄本插图，在风格上都有密切联系。

## 手抄本插图

### 一件绘画对开书中的《启示录》

基督复临的启示录幻象，被记录在《启示录》中，并被雕刻在摩伊萨克宏伟的山花壁面上(图17-22)，也同样成为11世纪第三个二十五年期间一件双页插图的题材。这本《圣塞弗启示录》(Apocalypse of Saint-Sever, 图17-35)，包含了一位8世纪西班牙修道士列巴纳的比亚图斯(Beatus of Liébana)所写的关于《启示录》的注释。基督复临这一主题是如此的令人着迷，以至于罗马式时代比亚图斯的同时代人，在无数的手

抄本中对之进行复制与描绘。除了这本书，所有的都制作于西班牙。这座阿杜尔河畔的圣塞弗修道院(monastery at Saint-Sever-sur-l'Adour)，位于法国西南部，靠近摩伊萨克与图卢兹，离西班牙边境大约65公里。看起来他们不可能有自己的缮写室，因此，斯特凡努斯·加西亚，在《圣塞弗启示录》中描绘基督复临这一杰作的画家，必定是为了这一手抄本而被特别雇用来的。

斯特凡努斯的这一对开页绘画非常重要，不仅因为它是一件插图艺术的杰作，而且因为它与摩伊萨克的山花壁面有着图画上的关联。这样的手抄本画面，可能为摩伊萨克的雕刻家们提供了原型。它们的戏剧性特征在本质上是相同的，只是构图上有所差异。在这两种版本中，艺术家都严格遵循《新约》中圣约翰对这一事件的叙述(《启示录》4: 6-8; 5: 8-9)。基督在宝石蓝的圣光中君临天下，被四大福音书作者的象征——他们身上布满了眼睛而背上又长着许多翅膀——包围其中。头戴王冠并正在奏乐的二十四长老，献出了他们的熏香金杯和维奥尔六弦提琴(viols)。飞翔的天使框住了这一幻象所形成的大圆。颜色强烈而鲜艳。这些轻盈的人物以非常流畅的笔法画出。艺术家用一种鸟瞰的视角来描绘这些坐姿人物。他们身体重叠，而且有些人是从后面观察到的。在一种幻想式抽象的背景中，这些现实主义的痕迹是令人瞩目的，不过，罗马式人物典型的图案化特征，仍然留存其中。



17-35 加西亚，有四大福音书作者象征与二十四长老的王座上的基督，《圣塞弗启示录》对开书第121左页与第122右页，出自法国阿杜尔河畔圣塞弗，约公元1050-1070年。墨水与蛋彩绘于牛皮纸上，约36.9×55.9厘米。巴黎国立图书馆。



17-36 宾根的希尔德加德的幻象，希尔德加德的《通晓上帝之路》中一个已佚对开页摹本的局部，出自德国特里尔或宾根，约公元1050-1079年。原在威斯巴登，黑森州立图书馆。

### 一位日耳曼修女关于神的幻象

一件不同寻常的关于产生幻象者的肖像，是宾根的希尔德加德的《通晓上帝之路》(Scivias, Know the Ways [Scite vias] of God) 中的一个打开的插图。希尔德加德是一位日耳曼修女，最后成了莱茵兰的迪斯博登堡(Disibodenberg)的女修道院院长(参见“罗马式时代的女伯爵、王后与修女”，第482页)。这件手抄本，佚失于1945年，今天只能通过一件摹本来了解它。它最初可能是于1150年到1179年希尔德加德去世的这段时间内，在特里尔的圣马提亚修道院(monastery of Saint Matthias)缮写绘制，但这本书可能是在宾根由希尔德加德监督制作。这件手抄本保存了对希尔德加德1141年一个幻象的记录——宇宙之神的启示，并将人类安放其中。这一幻象从天国的拱顶中，如火焰一般的光芒降临在她身上，并灌入她的脑海。

在这件特里尔手抄本的一页(图17-36)中，希尔德加德坐在修道院内，并将脚放在脚凳上，非常像《加冕福音书》与《埃博福音书》(参见图16-12、16-13)中所描绘的福音书作者的方式。这件罗马式书页，可以追溯到古典时代描绘作者肖像的长链中的一环。画家通过描绘从希尔德加德头顶上方发出并进入她大

脑的五条长长的火舌，展示了她正在经验的神圣幻象，这一切正是她在对应文本中所描写的。希尔德加德即时在放于她左膝的涂蜡写字板上记录下自己所获得的启示。不远处，是修士沃尔玛(Volmar)，希尔德加德的忏悔牧师，正在一本书上抄写她所写下的一切。在这异乎寻常的情景中，这一插画展示了古代与中世纪书籍加工制作的本质——个体的缮写员通过手写来复制与再复制文本。在中世纪早期与整个罗马式时代，这些缮写员几乎全是修士或修女，他们在宗教团体隐蔽的缮写室内进行制作。

### 骑士战龙

罗马式时代的主要缮写室之一，是西多会的发源地——法国的西多修道院(abbey of Citeaux)。就在圣贝尔纳1112年到这个修道院之前，修道士们完成了一件圣格列高利(Saint Gregory)的《约伯道德之书》(Moralia in Job)的插图复制本。这是在圣贝尔纳激烈反对形象化艺术而在1134年开始禁止在手抄本中制作精美插图之前，是西多会插图的光辉典范。1134年之后，不仅是整页的插图被禁止，甚至首字母也要非形象化的，并只能使用单一的颜色。

这里装饰的首字母(图17-37)，如果它不是在圣贝尔纳的禁令生效前制作完成，那它毫无疑问是在违背禁令。一位骑士(有些人认为是穿着当时装束的圣乔治)，他的侍从，两条咆哮的龙，形成了一个错综复杂的字母R，是问候语最尊



17-37 有骑士战龙的首字母R，出自《约伯道德之书》，出自法国西多，约公元1115-1125年。墨水与蛋彩绘于牛皮纸上，35×23.5厘米。第戎市立图书馆。

## 艺术与社会

## 罗马式时代的女伯爵、王后与修女

罗马式时代的欧洲，依然是男性的世界，但妇女能够并确实地拥有了权力与影响。女伯爵卡诺萨的马蒂尔达(Countess Matilda of Canossa, 公元1046—1115年)，在公元1069年之后统治了托斯卡纳，是北意大利巨大领地的惟一女继承人。在教皇与控制着伦巴第的日耳曼皇帝的政治斗争中，她是一位关键性人物。她以毫不动摇的决心捍卫教皇格列高利的改革，并在她去世时，将她的绝大部分土地捐献给了教皇。

更著名而且更有权力的人物是阿基坦的埃莉诺(公元1122—1204年)，英格兰亨利二世的妻子。她先是嫁给了法王路易七世，在婚约解除后，她又嫁给了亨利。她做法国的王后十五年，英国的王后三十五年。她生了三个女儿和五个儿子，其中有两位成了国王——理查一世(狮心王)与约翰(John)。她鼓动自己的儿子们反抗他们的父亲，因此亨利监禁了她。在亨利去世后，她得到了赦免，以遗孀、王后的身份，管理着英格兰王国和约翰国王在法国的领地。

另一种十分不同的类型，是宾根的希尔德加德(公元1098—1179年)，她是12世纪最为杰出的修女，并且是整个中世纪最伟大的宗教人物之一。希尔德加德出生于一个在德国莱茵兰地区拥有大片土地的贵族家庭。在她幼小的时候，就开始产生幻象。她8岁时，父母将她送到了迪斯博登堡的一座本笃会双修道院(doublemonastery, 为修士和修女所共用)。在15岁时，她成了一名修女。1141年，在一次幻象中上帝要求希尔德加德将她所产生的

幻象传喻世人。此前，她只是向修道院的知己透露过这些幻象。其中之一就是沃尔玛修士，而希尔德加德是为了后人，才选择向他叙述这些情景的(图17-36)。像克莱尔沃的圣贝尔纳这种身份的人，在1147年鉴定她的幻象是真实可信的。美因兹的海因里希大主教(Archbishop Heinrich of Mainz)也加入他对希尔德加德的认可。1148年，西多会教士出身的教皇尤金尼厄斯三世(Eugenius III)，正式授权希尔德加德“以基督和圣彼得的名义刊行她从圣灵那里所知晓的一切”。这时，希尔德加德已经成为一座为她而在宾根附近新建的女修道院的院长。由于希尔德加德幻象传播的影响，国王、教皇、贵族以及高级教士们都在寻求她的教导，他们所有人都被她在洞察基督教信仰的神秘真理方面所显示的灵魂洞察力而深深吸引。

除了她记录幻象方面的作品——最重要的是《通晓上帝之路》(图17-36)——以外，希尔德加德还撰写了两篇科学论文。《物理》(Physica)是对自然世界的研究，而《起因与治疗》(Causae et curae)则是一篇医学百科。希尔德加德也创作音乐，她创作了七十七首抒情歌曲，以《协和曲》(Symphonia)的名称出版，并一直演出至今。

希尔德加德是所有罗马式时代修女中最著名的一位，但绝不是她那个时代惟一为人们所知的妇女。一位比她稍微年轻一些的同时代人，奥地利霍恩堡的女修道院院长赫拉德(abbess Herrad of Hohenberg, 1195年去世)，也是一部重要的中世纪百科全书的作者。她的《欢乐之国》(Hortus deliciarum)是一部意图令修女们接受她管理的历史，但却得到了更为广泛的传播。

敬的(Reverentissimo)一词的首字母。这一页是格列高利写给“非常尊敬的”塞维利亚主教莱安德罗(Leandro, Bishop of Seville)信的开头。这位骑士是一位瘦削的王室人物，他举着盾和剑与龙搏斗，而他的侍从，低头蜷缩在他下方，用一根长矛刺穿了龙腹。从圣贝尔纳激烈反对当时修道院柱头雕刻中的怪物与“好斗的骑士”的长篇言论中，人们可以想像他对这类插图(参见“克莱尔沃的圣贝尔纳论修道院雕刻”，第470页)。

对首字母进行装饰，可以追溯到爱尔兰—撒克逊时代(图16-7)。但这里的艺术家，将其主题转化为罗马式时代的文本，这或许是中世纪贵族服饰的可靠图画。其类型化的罗马式躯干的条带与折痕的分割(尤其是仆从的裙服)是很明显的，但高明的画家灵巧地避免了僵硬化和妄生圭角。这种分割实际上强化了骑士的挺拔与优雅，以及仆从刺龙的行为。线条流畅的衣袖，为这手持宝剑者的姿态平添了一种英武。这位骑士，服装华美，傲慢得连盔甲都没有披戴，充满轻蔑地瞄准着龙。

## 一部英国《圣经》中的摩西

有一件极其优雅精美的插图，是《贝里圣经》(Bury Bible)中《申命记》(Book of Deuteronomy)的卷首插图(图17-38)。它表明那些并不受西多会禁令约束的富裕罗马式修道院中较大尺寸的《圣经》，奢华的插图是很平常的。如此昂贵的书籍，不仅是供修士们进行研究和祈祷，而且为能够制作得起它们的修道院带来声望(参见“中世纪之书”，第16章，434页)。雨果师傅(MASTER HUGO)，一位雕刻家兼金属工匠，约1135年左右，为英格兰贝里的圣埃德蒙兹修道院(Saint Edmunds abbey)制作了这一书卷。看起来雨果似乎不是一位修士，而是一位世俗的艺术家，就像被修道院雇用的斯特凡努斯·加西亚一样(图17-35)。雨果与斯特凡努斯是数目不断扩大的职业艺术家与工匠中的两位，他们以接受那些获得大量捐赠的修道院的委托为生。他们居住在市镇中，并不断旅行以寻找工作机会。然而，这类艺术家只是特例，典型的罗马式时代缮写员与插图画家仍是修士与修女，他们在为上帝的服务中，默默无闻地工作着。例如，本笃会，明确说明“修道院中的手艺人……

### 一位“缮写员之王”

《埃德温诗篇》(Eadwine Psalter)的最后一页(图17-39),表现的是非常罕见的罗马式艺术家的工作场面。这本书是一位以缮写员埃德温(Eadwine The Scribe)而闻名的英国修士的杰作。它有166幅插图,其中一些是加洛林王朝《乌得勒支诗篇》(图16-14)作品的变体。埃德温的“肖像”——它可能只是样式化的类型而非有所指——在过去时代也有其原型。在古代和中世纪的手抄本中,一直有着描绘作者肖像的悠久传统(图16-8、16-9、16-12、16-13、17-36),虽然《埃德温诗篇》的真正作者是大卫王(这是指其中的诗歌作者为大卫王——译注)。埃德温的肖像之所以值得关注,是因为它再现的是一位活生生的人,一位神职缮写员,不是四大福音书作者之一或者别的什么圣徒。加洛林王朝与奥托王朝的手抄本中,也出现了现实人物的肖像(图16-29),但那些肖像是在位的皇帝,他们在宗教书中出现的权力,是上帝赋予的,就像查士丁尼与西奥多拉以及他们的随从拥有被描绘在圣维塔尔圣堂的权力一样(图12-10、12-11)。这里将缮写员的肖像插入书中,是对其工作的神圣化。通过将自己的图像比作一位正在书写福音的福音书作者,并通过一种能够识别他的铭刻动作而宣称他是一位“缮写员之王”(prince among scribes),埃德温夸张了他的重要性。他以这种方式宣告,由于他作品的出类拔萃,他的名声将会传之久远,并且,他能够将他的书籍作为奉献给上帝的一份不错的礼物。埃德温,就像那些在他们作品上签下自己名字的罗马式时代雕刻家与画家一样,有可能开始关注自己的



17-38 雨果师傅,摩西在解释律法,《贝里圣经》对开书第94右页,出自英格兰,贝里圣埃德蒙兹修道院,约公元1135年。墨水与蛋彩绘于牛皮纸上,约50.8×35.6厘米。剑桥,基督圣体学院。

在得到院长的允许后,应以全部的谦卑来完成他们的制作”。

这页《贝里圣经》(图17-38)展示的是出自《圣经·申命记》的两段情景。它被柔和明亮而和谐的对称树叶框住。上面一段,描绘摩西和亚伦(Aaron)向以色列人宣布律法,摩西头上顶着角,这与圣哲罗姆(Saint Jerome)对其希伯来单词的解释——它也可以被解释为“光辉”(“rays”——相一致(比较米开朗琪罗对这位希伯来先知的类似观念,图22-10)。下面一图,则刻画摩西正在指出洁净的和不清净的野兽。姿态缓慢、温和却十分高贵。摩西与亚伦看起来有如滑行一般。这种描绘方式,十分不同于在稍早的罗马式绘画中见到的生硬强调与痉挛般移动。在这里,就像变柔和了一样,人物的运动更加完整而流畅。然而,图案化的倾向,仍存留在下垂衣褶的一组组分割中,带有轻微阴影的部分与蜿蜒曲折的线条和梯子状的褶皱连在了一起。不知何故,雨果还是以同样的方式来考虑衣褶与身体。边框起到了十分明确的界定功能,而画家则极为经心地将这些人物安排在框架之内。



17-39 缮写员埃德温(?)。工作中的缮写员埃德温,《埃德温诗篇》对开书第283左页,约公元1160-1170年。墨水与蛋彩绘于牛皮纸上,剑桥三一学院。



17-40 去向威斯敏斯特修道院的出殡队伍（上），黑斯廷斯之战（下），《贝叶挂毯》局部。出自法国贝叶大教堂，约公元1070—1080年。亚麻布上羊毛刺绣，高50.8厘米（织品总长70米）。贝叶，征服者纪尧姆中心。

名声，但这些艺术家，无论是修道士还是世俗之人，仍未意识到美术与艺术家的观念。对他们来说，作品所以存在的理由，不是为了自我，而是上帝。

埃德温肖像的风格，与《贝里圣经》有联系。尽管图案化风格是明显的（特别是有帽子的长袍和大腿部分），然而衣褶的下垂却要柔和得多，并吻合于袍服下身体的姿态。在这里，许多罗马式绘画与雕刻服饰的随意性稍微有所改观，但显然它们更符合于更为自然化再现的要求。罗马式艺术家的装饰本能依然存留着，就像在法衣的旋转与螺旋上表现得明显那样。但是，

非常值得注意的是，它们被描绘得十分轻柔，从而不会与那些功能性线条发生冲突。

### 英格兰的征服者

结束对罗马式绘画叙述的作品，却不是一件绘画，也不是所谓《贝叶挂毯》（图17-40）的编织挂毯。实际上，它是用羊毛线在亚麻布上缝制成的刺绣织品（参见“刺绣与挂毯”，第485页）。但《贝叶挂毯》与罗马式手抄本插图有着非常密切的关系。它上下两条装饰边中，活跃着当时书中能够发现的各种真实的



## 刺绣与挂毯

中世纪最著名的刺绣，是具有讽刺意味的著名的《贝叶挂毯》(图17-40)。刺绣与挂毯是有关系的，但区别在于制作的方式不同。挂毯(Tapestry)的设计是在织机上编织出的，而这只是织物的一部分；刺绣(Embroidery)则是用线绣成。

制作《贝叶挂毯》的刺绣工人，是诺曼或英国的妇女。她们使用了八种染色的羊毛——两种不同的蓝色，三种差别细微的绿色，黄色，米色与赤土红——以及两种不同的缝合线。在梗状的轮廓线(stem stitching)中，短针脚形成了锯齿状的线条。而整块面的刺绣

(Laid-and-couched work)则形成了团团缜密的色块。在后一种技术中，刺绣工人第一次使用了先平行后交叉的针法。最后，缝合工人用刺绣(结形花边)缝合起这些十字形针脚的绣面。在《贝叶挂毯》中，亚麻布布面露出的部分，被作为背景、肉体、建筑物墙面以及其他“无色的”设计元素。梗状轮廓线勾勒出人物与建筑物以及要描画内部细节的部分——诸如面部特征，身披的铠甲和房屋的瓦片——的边缘轮廓。整块面的刺绣手工则用于表现衣物、动物的身体，以及其他的实心区域。

和想像中的动物，而且还经常附有用线缝织出的拉丁文说明。

这件《贝叶挂毯》高约0.5米，长约70.1米，它是对英国历史上一个重要时刻和引发这一事件因果的连续性、饰带般的图解性叙述。1066年，在黑斯廷斯(Hastings)，诺曼人击败了盎格鲁-撒克逊人，从而将英格兰置于诺曼人的控制之下，并使整个英格兰与绝大部分的法国联合起来接受统一的领导。诺曼底的公爵成了英格兰的国王。受奥多主教(Bishop Odo)——征服者威廉公爵(the conquering Duke William)的同父异母兄弟——的委托，这件刺绣可能是由妇女们在诺曼人的宫廷中制作出来的。然而，有些艺术史家，相信这是一件肯特(Kent)——诺曼人征服英格兰之后奥多成为那里的伯爵——的英国刺绣工的作品。奥多将这件作品捐赠给了贝叶大教堂(Bayeux Cathedral，这也就是这件作品别名的由来)，但有一点无法确定，即，它是否从一开始就打算在教堂的中殿进行展览，因为这一主题对那里来说实在是一种古怪的选择。

导致诺曼人入侵英格兰的详情，有着完备的文献记载。1066年，忏悔者爱德华、英格兰的盎格鲁-撒克逊国王去世了。诺曼人相信，爱德华已经承认了诺曼底的威廉(William of Normandy)为他的合法继承人但王冠却戴在了威塞克斯伯爵哈罗德(Harold, earl of Wessex)——国王的盎格鲁-撒克逊连襟，他曾向威廉宣誓效忠——的头上。被背叛的诺曼人，这些以航海为生的维京人的子孙，登上他们的帆船，穿过英吉利海峡，击垮了哈罗德的军队。

这里撷取的是再现这一英雄史诗的《贝叶挂毯》的两个片段。第一段局部(图17-40，上)描绘的是爱德华国王的出殡队

伍。上帝之手指向他将被埋葬的教堂——威斯敏斯特修道院(Westminster Abbey)——的路，这座教堂被奉献给上帝的时间是1065年12月28日，就在爱德华去世前几天。这座教堂是在英格兰修建的最早的罗马式建筑之一，而刺绣工人们耐心地记录了它的主要特征，包括壮丽的交叉塔楼和带有讲坛楼廊的长长中殿。在这里，威廉于1066年的圣诞节被加冕为英格兰国王。(从此，英格兰的君主都是在威斯敏斯特修道院举行加冕典礼的。)

第二段局部(图17-40，下)展现了进行中的黑斯廷斯之战。诺曼骑兵砍倒了英国防御者。下面的装饰边填满了死伤者，尽管上面的装饰边仍然延续着这件刺绣其他部分的动物母题。这些罗马式艺术家挪用了某些希腊罗马战争场景的典型母题。值得注意的是转动脖子及扭曲身体的马(图5-69)，但艺术家们将形象转换成了罗马式样式。线性风格与平面化的色彩，取代了用明暗色调所形成的三维空间感与立体感。

《贝叶挂毯》在罗马式艺术中是独一无二的，因为它在一个事件发生后不久就以充分的细节对其进行了描述，这令人回想起古罗马艺术中的历史性叙事。这件诺曼人的刺绣，常被人拿来与图拉真纪功柱的螺旋形饰带(图10-42)进行比较。就像图拉真纪功柱的叙述方式一样，《贝叶挂毯》上所讲述的故事，采用的也是胜利者的历史视点，一种对自豪感的宣扬。而且，也和图拉真纪功柱一样，叙事并不仅仅局限于战场上的胜利，它是整个事件的完整编年史。其中包括备战，描绘为造船而砍伐木头的情景；将装备搬运上船；进行烹饪和做准备；如此等等。就这个意义来说，《贝叶挂毯》在所有罗马式艺术作品中，是最为罗马式(Roman-esque)的。



# 第 18 章

## 大教堂时代： 哥特式艺术

### THE AGE OF THE GREAT CATHEDRALS GOTHIC ART

公元1250年

公元1300年

公元1500年

晚期哥特式



埃克哈德与乌塔  
璩姆堡主教堂，  
约公元1249—1255年



美男子腓力日课经  
奥诺雷大师，公元1296年



让娜·德夫勒的圣母  
公元1339年



米兰主教堂  
始建于公元1386年



雅克·科尔宅邸  
布尔日，  
公元1443—1451年



亨利七世礼拜堂  
伦敦，  
公元1503—1519年

路易九世与英格兰的亨利三世签订《巴黎条约》，公元1259年

拜占庭人夺回君士坦丁堡，公元1261年

但丁·阿智利，公元1265—1321年

马可·波罗在中国，公元1271—1292年

《玫瑰传奇》，第二部，约公元1275—1280年

法王公正者腓力，公元1285—1314年在位

教皇卜尼法斯八世

将路易九世封圣，公元1297年

英格兰国王爱德华二世，公元1307—1327年在位

法王查理四世，公元1322—1328年在位

英法百年战争，公元1337—1453年

杰弗里·乔叟，约公元1343—1400年

黑死病第一次横扫欧洲，公元1347—1350年

基督教会大分裂，公元1378—1417年

君士坦丁堡沦陷于奥斯曼土耳其人之手，公元1453年

英格兰国王亨利七世，公元1471—1509年在位

## 哥特式欧洲

### 哥特人与“哥特式”

在16世纪中期，乔治·瓦萨里 (Giorgio Vasari)，这位“艺术史之父” (参见“乔治·瓦萨里论拉斐尔”，第22章，654页)，使用了“哥特式”这一带有奚落性的术语来形容晚期中世纪的艺术与建筑。对他来说，哥特式艺术是“丑陋而野蛮的”，是由哥特人所创造的。瓦萨里以及其他希腊罗马艺术的崇拜者相信，那些笨拙粗鲁的武士不仅应为罗马的毁灭负责，而且也要为古典风格在艺术与建筑中的毁弃承担责任。然而，在13、14世纪，当哥特式艺术在欧洲绝大部分地区，尤其是阿尔卑斯山以北风行的时候，当时的评论家却将哥特式建筑视为 *opus modernum* (现代作品) 或 *opus francigenum* (法国作品)。他们认为，这些宏伟的大教堂，高耸在城镇的上空，展现的是一种激动人心而新颖的建筑与装饰风格——而这种风格起源于法国。人们不认为这些新教堂是对古典风格的扭曲，而是对上帝之城——天国的耶路撒冷——的想像，在此，他们获得特权将其修建在这尘世之上。

哥特式风格大约在1140年左右第一次出现在法国北部。在法国南部 (参见图17-27) 和欧洲的其他地方，罗马式风格依然繁荣。但到了13世纪，这种在巴黎附近出现的宗教现代风格，已经传遍整个西欧，而到下个世纪则更进一步。例如，布拉格 (Prague, 捷克共和国) 的圣维图斯大教堂 (Cathedral of Saint

Vitus)，始建于1344年，就严格地模仿法国的哥特式建筑。

尽管它成为了一种国际性流行风格，然而，哥特式艺术终究是一种地域性现象。对于东欧和南欧来说，伊斯兰与拜占庭风格仍然占据着统治地位。而且，欧洲哥特式内部也存在着许多地区性的变异。哥特式的出现与终结，地区不同，年代也不相同。当银行家雅克·科尔于15世纪中期在布尔日 (Bourges) 用哥特式风格建造他的宅邸时 (图18-30)，古典风格已经统治了意大利。当哥特式的圣马克卢教堂 (church of Saint-Maclou, 图18-28) 于16世纪早期还在鲁昂 (Rouen) 进行建造之时，米开朗琪罗 (Michelangelo) 已经在描绘罗马西斯廷教堂 (Sistine Chapel) 的天顶了。

### 动乱与变革

在欧洲，哥特式时期不仅拥有巨大的繁荣，同时也充满着动乱。1337年，百年战争开始，粉碎了英法两国间的和平局面。14世纪，一场残酷的瘟疫黑死病，扫荡了整个西欧，并杀死了至少四分之一的人口。从1378年到1417年，对立的教皇分别住在罗马和法国南部的阿维尼翁 (Avignon)，这一期间的政治—宗教危机，即著名的基督教会大分裂 (参见第19章)。

最重要的是，哥特式时期是欧洲社会产生深刻变革的一个时期。无论是文化中心还是宗教中心，最终都不可逆转地从修道院转移到城市。在城市里，富裕的商人们建起了私宅，由学者们组成的专业行会管理着大学，游吟诗人们在王室的“爱之宫廷” (courts of love) 中吟唱着侠义的骑士和美丽的少女，而主教们则修建起直刺青天的宏伟新大教堂。尽管教皇正处在

18-1 回廊与辐射式礼拜堂，法国圣德尼，大修道院教堂，公元1140—1144年。



## 修道院院长叙热与圣德尼教堂的重建

圣德尼修道院院长叙热(Suger, 公元1081—1151年)出身卑微,而最终成为路易六世(Louis VI, 公元1108—1137年在位)与路易七世(公元1137—1180年在位)两朝最为炙手可热的权势人物。当路易七世与王后阿基坦的埃莉诺一起参加第二次十字军东征(1147—1149)时,叙热成为了法国的摄政。从年轻时起,叙热写道,他就总是梦想着能够装饰那些从9世纪以来一直雨洗草埋的法国修道院教堂。1122年,他成为圣德尼修道院的院长,在十五年的时间里,开始了对这座始建于墨洛温王朝的修道院的重建。在叙热时代,法国国王的权力,除了一些分散的领地,几乎很难延伸到以巴黎为中心的法兰西岛(Ile-de-France,指由塞纳河、奥伊斯河与马恩河及其支流所围成的地区,是法国历史上的第一个政治中心。——译注)以外的地区。但国王们都吹嘘说,他们统治的是整个法国。叙热用宏伟的样式重建这座法国王室教堂,来提高他作为这座修道院院长及修道院本身的声望。

对于他作为圣德尼修道院院长的行为,叙热写了三篇详细的论文。他记录到,他从许多地区召集工匠与艺术家来设计建造这座新教堂。在其中的一个重要段落中,他描述了奉献于1144年的新唱诗席的特殊构造(图18-1至18-3):

(它)由于得到了巧妙的支撑——通过位置较高的圆柱和被安放在固定于地下室的位置较低圆柱上的中央拱——依靠几何与算术装置,以及新增加的中央中殿,这座古老(加洛林王朝的教堂)的中央中殿,将取得平衡;而且,老侧廊的规模将会与新侧廊的规模相等,除了一系列小礼拜堂所形成的圆状弦

的优雅而令人称道的延伸外,由于整座(教堂)将沐浴在最为神圣的窗户筛下来的美妙而连续的光线中,弥漫着内在之美。<sup>①</sup>

这位修道院院长对这座新唱诗席设计的简洁探讨,是理解早期哥特式建筑的关键。但他却以远为宏大的篇幅描述了教堂显赫的黄金与镶嵌着宝石的装饰。例如,叙热对唱诗席中祭坛帷幕(alter frontal,悬挂在祭坛前)的描述:

在这——它位于(圣德尼)至为神圣的身体前面——上面,我们使用了……大约336盎司(42马克)黄金,以及大量各式各样的宝石,红风信子石,红宝石,蓝宝石,祖母绿和碧玉,而且还有一串与众不同的大珍珠。<sup>②</sup>

贵重的装饰和撒满光明的空间,令叙热“欣喜于这上帝之所的美丽”并“请(他)不必再为外观而忧虑”。这座新教堂令他感到似乎是“居住在……宇宙的某个陌生的地方,它既不完全存在于尘世的污浊中,也不完全存在于天国的纯洁中”。因此,在叙热眼中,美仑美奂的新教堂,弥漫在新的光辉之中,装饰着黄金和贵重的宝石,是通往天国之路的一处中转站,它将“(把他)从这个鄙俗的世界带到那个至为高尚的世界”。<sup>③</sup>

<sup>①</sup>欧文·帕诺夫斯基,《修道院院长叙热论圣德尼修道院及其艺术珍品》,第二版(新泽西,普林斯顿:普林斯顿大学出版社,1979),第101页。

<sup>②</sup>同上,第55页。

<sup>③</sup>同上,第65页。

其权力的鼎盛期,遍布欧洲的骑士们仍在集结成东征的十字军抗击穆斯林,但现代欧洲独立的民族国家正在开始形成,其中最重要的就是法国。

## 法国哥特式

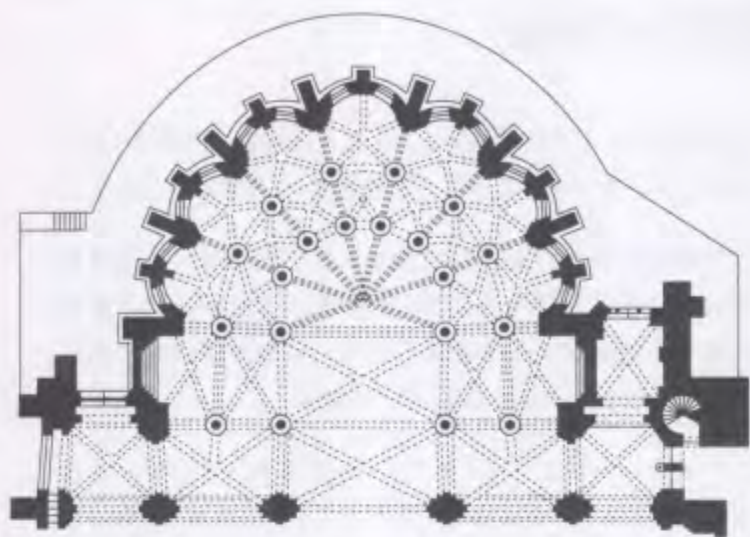
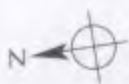
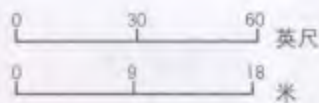
### 建筑与建筑装饰

#### 哥特式建筑的诞生

1144年6月11日,法王路易七世、王后阿奎丹的埃莉诺、王室成员以及许多著名的僧侣,包括五位大主教,为这座本笃会的圣德尼大修道院教堂奉献新唱诗席(图18-1)而会集于此。

圣狄奥尼修斯(Saint Dionysius,德尼是其在法语中的称呼)是一位将基督教带入法国的使徒,并作为一名殉教者牺牲于3世纪。这座教堂,在巴黎以北不远,其中有这位圣徒和法国国王的墓,也有据说曾属于查理曼大帝的深红色军旗。这座加洛林王朝的巴西利卡是法国的王室教堂,是这座修道院的绝对象征(就像施派尔主教堂,图17-4、17-5,是神圣罗马帝国那些日耳曼统治者的墓葬之地一样)。但这座老教堂变得日渐破损,而且对于接纳数量不断增长的朝圣者来说,它实在是显得太小了。它的院长叙热,也认为它作为法国国王的官方教堂,确实不够庄严宏伟(参见“修道院院长叙热与圣德尼教堂的重建”,上)。因此,叙热于1135年通过建造带雕刻大门的新西立面而开始了对这座教堂的重建。1140年,开始着手东端的工程。叙热在中殿改建前就去世了,但他参加了唱诗席1144年的奉献。

法国人认为,在其右侧的那座老教堂是一圣物,因此新的唱诗席不得不符合其下方地下室的规模。然而,叙热的唱诗席



18-2 唱诗席的平面图，法国圣德尼，大修道院教堂，公元1140—1144年（仿萨姆纳·克罗斯比）。

的正面图和平面图（图18-2），却显示出与以往的激烈冲突。这个1140—1144年的唱诗席，是哥特式建筑的诞生地。革新的肋拱拱顶坐落在尖顶拱（pointed arches，参见“哥特式肋拱拱顶”，第494页）之上，覆盖着回廊和礼拜堂（图18-3）。这些先锋性的——尤其轻盈的——拱顶，从回廊中修长的圆柱和薄的石墙上升腾而起，框住了礼拜堂。由于拱顶变得轻盈，礼拜堂之间的墙壁被去除了，而外墙得以展开并在其中嵌入彩色玻璃窗（参见“彩色玻璃窗”，第500页）。叙热与他的同时代人惊诧于从“最为神圣的窗户中”倾斜而入的“美妙而连续的光线。”从窗户射进来的五彩缤纷的光线，照在墙壁与圆柱上，几乎将它们消融。新型拱顶和彩色玻璃窗的应用，成为法国哥特式在建筑上的标记。

### 布满雕刻的皇家大门

圣德尼是早期哥特式艺术与建筑的重要纪念碑。哥特式雕刻与建筑和彩色玻璃窗一样，第一次出现在圣德尼。这座大修道院教堂西立面的雕刻，经过法国大革命后几乎荡然无存，尽管这座建筑本身大部分完好无损。其西立面，由一个像卡昂的圣艾蒂安教堂（图17-9）一样的双塔式西部结构和罗马式传统中的厚重墙面组成。一个修复的圆花窗（rose window，一种圆形彩色玻璃窗。因其辐射状的花式窗格令人联想起玫瑰花的形状而得名。——译注）嵌在立面的上层，这一新特征成为法国哥特式建筑的标准。叙热为了三个大门而延揽的雕刻家们，延续了罗马式勃艮第地区的丰富遗产。但在圣德尼，雕刻在圆柱上的《旧约》国王、王后和先知，屏蔽了所有三个入口的门侧柱。

叙热教堂大门的这些革新，随后立即出现在夏特尔（Chartres）的圣母大教堂（Cathedral of Notre Dame[“Our Lady”，即圣处女马利亚]）中，也出现在法兰西岛。其西立面的作品“王室大门”（图18-4、18-5），始建于约1145年。（王



18-3 回廊拱顶与唱诗席的辐射状礼拜堂，法国圣德尼，大修道院教堂，公元1140—1144年。

室大门之所以得名，是因为在其三个大门的两侧，有国王与王后的雕像柱。）夏特尔厚重的西面塔楼的下部分，以及它们之间的大门，都是始建于1134年并在其完工之前毁于1194年大火的主教堂的遗存。这座主教堂立即得以重建，但已是盛期哥特式风格（稍后将予以讨论）。然而，西大门得以最终完成，并令人惊异地完全延续了早期哥特式雕刻。夏特尔的蒂埃里（Thierry of Chartres），从1141年直至他十年后去世期间的夏特尔学校（School of Chartres）校长，或许构思了这一圣像学体系。例如，右大门的拱门饰，刻画了七位女性化的文科七艺（Liberal Arts）及其男性优胜者。这些形象代表着中世纪学术的核心，并象征着人类的知识，蒂埃里与其他人相信，这会导向真诚的信仰。

西立面的雕刻（图18-5），宣告了基督至高无上的权力和威力。这三座大门从圣像学和视觉上被联系在一起，雕刻家们在柱头上雕刻了取自基督生平的事件，它们形成的饰带将一个入口与下一个入口联系起来。在右大门的山花壁面上，基督出现在他的圣处女母亲的膝上，而他的诞生与早年生活则填满了下面的门楣。这一山花壁面的主题与构图令人联想起拜占庭对



18-4 夏特尔大教堂西北方向的鸟瞰图，法国夏特尔，始建于公元1134年，公元1194年后重建。



18-5 皇家大门，法国夏特尔，夏特尔大教堂西立面，约公元1145—1155年。



18-6 《旧约》中的王后与两位国王，法国夏特尔，夏特尔主教堂，王室大门的中央大门，门侧柱雕像，约公元1145—1155年。

这位上帝之母的刻画（参见图12-15、12-16），以及罗马式的智慧君主（参见图17-30）。但圣母马利亚在夏特尔正面所占据的重要位置，在罗马式教堂大门的装饰中却没有相应的匹配。在夏特尔，设计者们在雕刻体系中给予了她中心性的角色，她所保持的这一角色贯穿了整个哥特式时期。对圣母马利亚的崇拜，在哥特式时代达到顶峰。作为基督的母亲，她充满怜悯之情地站在最后的审判与恐怖的地狱之间，为所有她的崇拜者求情。崇拜者们在12世纪晚期和13世纪为她唱赞美歌，令她的形象遍布四方，并将宏伟的主教堂奉献给她。士兵们扛着有她形象的旗帜参加战斗，而且她的名字还与圣德尼联系在一起，成为法王的战斗口号。马利亚成了骑士制度精神上的象征，而基督徒骑士则将自己的生命奉献给她。罗马式主题严厉性所着重的最后审判，让位于哥特式艺术的温和，而马利亚正是和善的天国女王。

基督升天主题出现在左大门的山花壁面上。在周围的拱门饰中，是黄道十二宫的象征与代表一年不同月份不同劳作方式的情景。它们是宇宙与尘世的象征。基督的再次降临是中央山



18-7 拉昂主教堂的西立面，法国拉昂，始建于约公元1190年。

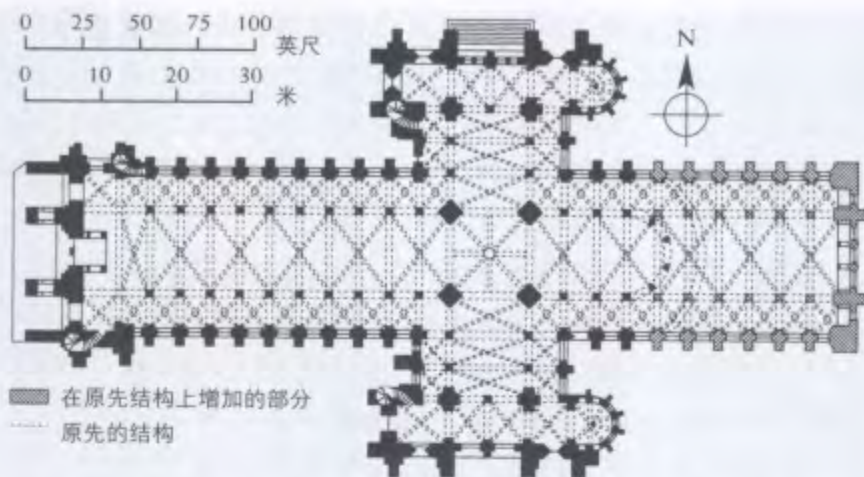
花壁面的主题。四大福音书作者的象征，《启示录》的二十四长老，以及十二使徒出现在基督周围或门楣上。基督的复临——在本质上，最后的审判主题——仍然处于核心的重要地位，就像它在罗马式大门中的地位一样。但在哥特式的夏特尔，这一主题更多是变成了一种救赎而非审判的象征。

### 早期哥特式雕像柱

王室大门每一入口的两侧，都有装饰着《旧约》国王与王后雕像（图18-6）的门侧柱。他们是基督的王室祖先，既是象征性的又是真实性的，支撑着大门上方的《新约》人物。他们穿着12世纪的衣服，而中世纪的观者也会将他们视为法国国王与王后的肖像，是世俗与宗教权力的象征。（这也就是在法国大革命期间，摧毁圣德尼教堂类似人物的动机所在。）

从远处看，这些雕像柱看起来与这大门与立面（图18-5）更宏大设计中的垂直装饰特征并无二致。这些人物僵硬地垂直站立着，肘部紧贴着身体腰部。他们衣物的线形褶皱——罗马式风格的遗产，连同身体拉长的比例——与他们身后圆柱的垂





18-8 拉昂主教堂的平面图，法国拉昂，约公元1160—1205年，唱诗席1210年后扩大（仿恩斯特·加尔）。

直线条形成呼应。（就这方面来看，哥特式门侧柱雕像与古典的女像柱有着意义重大的差别，参见图5-52。哥特式的人物是附着于圆柱的，古典的雕像则是代替了圆柱。）可是，尽管处在建筑的框架内并受其束缚，这些雕像还是展现了一种新的自然主义的最初征兆。它们突破了墙壁的平面。雕刻家以三维空间来构思和雕刻这些石像，因此这些人物就“移动”进入了观者的空间。这种新的自然主义尤其明显地体现在雕像的头部，这些温和的人类面部取代了大多数罗马式人物的面具般特征。在夏特尔，人物外观的个性化开始第一次改变了完美基督徒的理想化肖像，并最终在1400年，形成了明确个性化的肖像法。这王室大门雕像的头部，宣告了一个艺术关注人性化与个性化的时代的到来。

### 拉昂的罗马式与哥特式

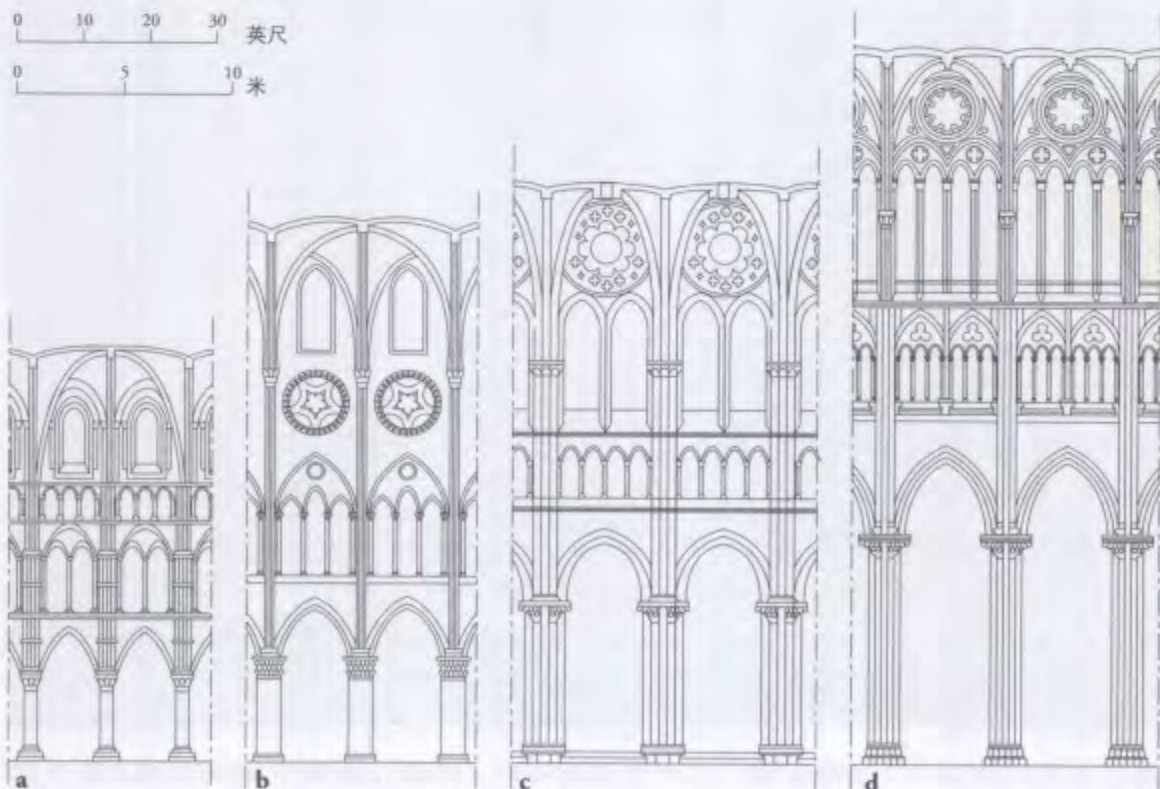
如前所述，叙热在12世纪所完成的只是圣德尼教堂的新



18-9 拉昂主教堂的中殿（向东方展望的景象），法国拉昂，始建于约公元1190年。

唱诗席和西门廊。然而，拉昂主教堂（Laon Cathedral，图18-7至18-9），却为我们提供了这个世纪下半叶早期哥特式教堂建筑相当完整的景观。这一建筑始建于约1160年，并完成于1200年后不久，保存了许多罗马式特征，但是将它们与坐落在尖顶拱之上的哥特式肋拱拱顶融合了起来。

这一平面图中的罗马式特征，是其带有巨大的六分式肋拱



18-10 同一比例的四座法国哥特式主教堂中殿的正视图（仿路易·格罗德基），(a) 拉昂，(b) 巴黎，(c) 夏特尔，(d) 亚眠。

## 建筑的基本要素

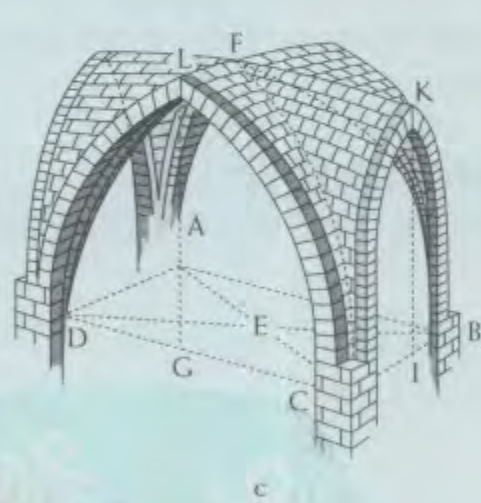
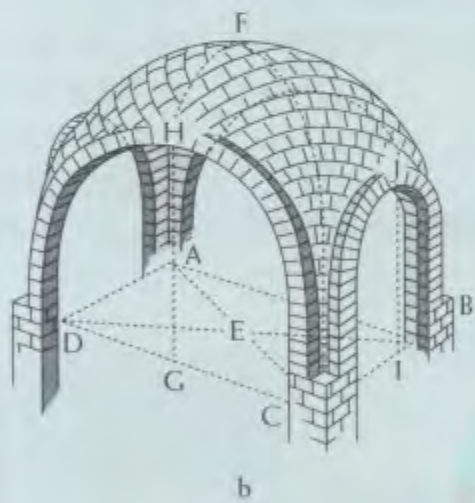
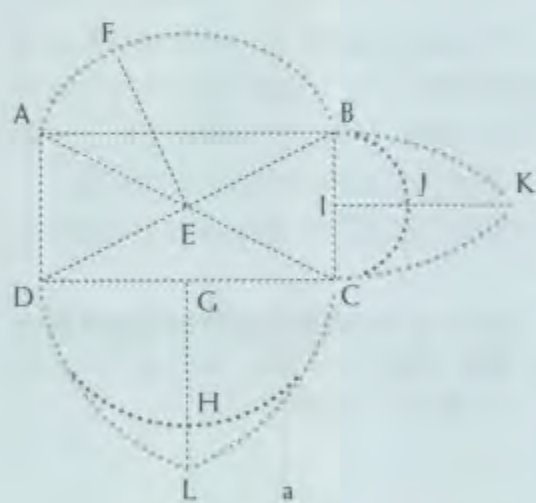
## 哥特式肋拱拱顶

哥特式肋拱拱顶的先驱，是建在卡昂（图17-10）、达勒姆（图17-12）及其他地方教堂中的罗马式拱顶。这种肋拱拱顶的不同之处在于，它是十字交叉形的，或对角线形的，拱顶位于交叉拱下面，就像在圣德尼教堂唱诗席所看到的那样（图18-3；比较图18-20）。这些拱形成支架或是构筑拱顶的龙骨。哥特式拱顶较之罗马式，在拱顶之间通常都有轻盈得多的拱顶结构网络，或者是拱顶分割间。但在罗马式与哥特式肋拱拱顶之间存在的主要差异是尖顶拱——构成哥特式骨骼支架不可缺少的部分。尖顶拱最早的大规模应用，是在萨珊王朝的建筑中（图2-28），而伊斯兰的建筑者们随后也加以利用。法国的罗马式建筑师（例如，克吕尼第三教堂，第17章，457页），从穆斯林统治下的西班牙移用了这种形式，并将其传播到他们的哥特后继者手中。尖顶拱，能够允许哥特式建筑者使所有拱顶的顶点几乎都处在同一水平面上，而不必顾及拱顶所拱卫起的空间。罗马式建筑师们利用他们的半圆拱就没能做到这一点。

示意图形象地说明了这一关键性的差异。在示意图a中，矩形ABCD是拱顶覆盖的一个长方形中殿开间。AC与DB是交叉拱肋；AB与DC是横拱；而AD与BC，是中殿连拱廊的拱。如果建筑师采用半圆拱（AFB，BJC与DHC），它们的半径以及它

们的高度（EF，IJ与GH）将会不同，因为一个半圆拱的高度是由其宽度所决定的。其结果就是形成这样的一个拱顶（示意图b）——它的横拱的拱（DHC）要比连拱廊的拱（CJB）高一些。拱顶（F）将依然是较高拱的高度。如果建筑师（architect）采用了尖顶拱，其顶点（以及肋）将会都处于相同的高度（示意图a中的IK与GL），其结果就是形成一个哥特式肋拱拱顶（示意图c），它们拱的顶点（L与K）与拱顶的顶点（F）将处于同一水平线上。

这种哥特式拱顶的主要优势在于灵活性，它能够允许不同形状的分割间的拱顶存在，就像在圣德尼的唱诗席平面图（图18-2）中所看到的那样。尖顶拱同时能够将拱顶的重量更直接地导向下方，而不是卸到半圆拱上。因此，这种拱顶，就可以用较少的扶垛来支撑，而代之以在拱的下方打开墙壁，嵌入巨大的窗户。由于尖顶拱能够牵引视觉上升，又会使这些拱顶看起来比它们的实际高度更高。在示意图中，罗马式（示意图b）与哥特式（示意图c）拱顶的顶点（F）与地面之间的高度是相同的，但哥特式拱顶看起来更高一些。带尖顶拱的肋拱拱顶，无论是在物理还是视觉特征上，都有助于哥特式建筑师实现他们令教堂内部急剧升高的要求。



拱顶（six-part rib vaults）的中殿开间，其每边的侧廊各侧接着两个小交叉拱正方形（图18-8）。这种拱顶体系（除了尖顶拱以外），在侧廊上方也有拱顶楼廊，这起源于诺曼人的罗马式教堂，诸如卡昂的圣艾蒂安教堂（图17-10），其在整个12世纪的法国北部一直享有巨大的声誉。然而，在拉昂的内部可以见到的一种新的特征，是暗楼（triforium），位于高侧窗下的这一区域带（图18-9）所占据的空间，与墙壁的外部条带——楼廊盖上倾斜的木屋顶——相一致。这种暗楼，没有任何的实际

功能，它所表达出的生长欲望，打破并去除了整个连续性的墙壁表面。这种暗楼对罗马式三层中殿墙壁立面的插入，产生了典型的四层早期哥特式内立面（图18-9）：中殿连拱廊，拱顶楼廊，暗楼，以及带有单挑尖拱（lancets，高高、狭窄的窗户结束于尖顶拱）的高侧窗。图18-10就对拉昂中殿的正视图与一些晚期哥特式大教堂进行了比较。

拉昂的建筑师同样也采用了卡昂与其他罗马式教堂的交替支撑体系，但要更精致一些。中殿连拱廊没有反映出这种交替

性(尽管建筑者为少数圆柱增加了细长柱作为改进)。更进一步地说,这种差异始于中殿的墩柱之上,那里三根与五根支柱成束地交替框住侧廊的开间。拉昂的建筑师抛弃了罗马式教堂内部分割开间的效果,因为那样容易使参观者在从一个单元向另一个单元行进时产生停顿。哥特式建筑者的目标,即使在拉昂还表现得小心翼翼,就是创造出一种能够不间断地从西掠到东的统一性内部空间。连续性中殿拱顶的水平顶点,由于尖顶拱而变为可能,愈发增强了这种纵深空间的连续性(图18-9)。

拉昂主教堂的西立面(图18-7),发出了一种更加明确的信号,即摆脱依然徘徊在圣德尼与夏特尔王室大门的罗马式风格。典型的哥特式是巨大的中央圆花窗,大门前深深的门廊,以及塔楼的敞形结构(open structure)。(塔楼上的公牛雕像,涉及当地的传说,曾经有公牛奇迹般地出现,为原址上较早的一座教堂拖运石头。)将拉昂主教堂的正面与卡昂的圣艾蒂安(图17-9)进行比较,就会显示出在稍后的建筑中墙壁主体深入得多的穿透性。在拉昂,就像在一般的哥特式建筑上一样,所运用的原则减轻了建筑的绝对质量,并用各种框起来的空间代替了它。

### 在巴黎新矗立起来的一座主教堂

大约1130年,法王路易六世将宫廷迁至巴黎,极大地刺激了这里商业活动和宏伟建筑的繁荣。巴黎立即成为了法国,实际上是整个北欧最重要的城市(参见“巴黎:哥特式欧洲的智力之都”,第496页),建造一座新的主教堂成为必需。巴黎圣母院(Notre-Dame of Paris,图18-11),占据了塞纳河西岱岛上一处风景如画的位置。这座哥特式主教堂取代了一座巨大五走廊的墨洛温巴西利卡,并包含着一段错综复杂的建筑史。唱诗席与耳堂完成于1182年;中殿,约完工于1225年;而其正面,则一直延续到约1250-1260年。六分式肋拱拱顶覆盖着中殿,就像拉昂的主教堂一样。最初的立面(建筑者在工程进行中修改了设计)有四层,但其设计方案(图18-10b)与拉昂的不同(图18-10a),取代了楼廊之上的暗楼,彩色玻璃眼洞窗(oculi,单个的眼洞窗为oculus,一个小的圆花窗)开在高侧窗单尖拱顶下的墙壁上。所产生的结果就是,在这四层之中,两层被窗户填满,这就进一步缩小了石材的区域。(该四层中殿立面,在图18-11中,只有一个开间中能够看到,即正在南耳堂的右侧,并部分地被其所遮蔽掉。)



18-11 圣母院(从南面展望的景象),法国巴黎。始建于公元1163年;中殿与飞扶垛,约公元1180-1200年;1225年后改建。

## 艺术与社会

### 巴黎—哥特式欧洲智力之都

在正式奉献巴黎圣母院祭坛(图18-11)前的几年,腓力二世(Philip II, 腓力·奥古斯都, 公元1180—1223年在位)继承了王位。腓力将贵族置于他的控制之下,并扩张了王室的势力范围——包括北方的诺曼底和南方的朗格多克的绝大部分,从而奠定了现代法兰西国家的基础。作为负有声望的“巴黎缔造者”,他使这座城市有了自己的城墙,铺砌了它的街道,并建造了卢浮宫(Palace of Louvre, 现为世界上最伟大的博物馆之一)作为王室家庭的居所。尽管罗马保持着西方基督教世界宗教中心的地位,但巴黎却成为其智力之都。巴黎大学吸引了整个欧洲最富有心智的人。实质上,在哥特式世界里的任何一位著名思想家,在某种程度上,都在巴黎进行研究或是任教。

甚至在罗马式时代,巴黎就已经成为了一个学术中心。它的大教堂学校(Cathedral School, 中世纪欧洲天主教大教堂教士主办的学校。这种学校的任务起初是培养司铎,但后来也教育世俗学生——通常是贵族家庭子弟,培养他们将来在教会、政府或商界担任要职,每座大教堂都有一所这样的学校,每校的学生不超过百名。——译注)的教授们,以经院哲学家而闻名,而他们所发展起来的这门哲学,被称为经院哲学。早期经院哲学家中最为声名卓著的是彼得·阿伯拉尔(Peter Abelard, 公元1079—1142年),一位逻辑理性的拥护者。阿伯拉尔和他的同时代人,通过伊斯兰西班牙的阿拉伯学者这一途径,开始介绍古希腊哲学家亚里士多德的著作。阿伯拉尔运用亚里士多德的理性体系阐释宗教信仰。直到12世纪,真理还被视为神的特权,并只是像《圣经》所呈现的那样显现出来。但经院哲学家们运用亚里士多德的方法,寻求证明理性自身能够朝向特定的真理。他们的目标是力图通过论辩(disputation)来证明基督教信仰的核心观点。在经院哲学家的论辩中,曾经陈述了一种可能性,一种权威观点被异议者所引证,即为取得了调谐,而且,最终,回复是给予拒绝最初争论的双方的。

阿伯拉尔最著名的批评者之一,是克莱尔沃的圣贝尔纳(参

见“克莱尔沃的圣贝尔纳论修道院雕刻”,第17章,470页),他认为经院哲学就等于是在质疑基督的神圣教义。尽管贝尔纳于1140年成功地令基督教会以官方的名义谴责了阿伯拉尔的学说,但经院哲学家的哲学还是得到了系统的发展,直到其成为晚期中世纪居于统治地位的西方哲学。到了13世纪,巴黎的经院哲学家们已经组织起了一个由杰出学者构成的职业行会,脱离了巴黎主教监督下的无数大教堂学校。这种巴黎行会的结构,成为许多其他欧洲大学的楷模。

阿伯拉尔经院哲学最杰出的阐释者是托马斯·阿奎那(Thomas Aquinas, 公元1225—1274年),一位意大利修道士。他最终成为圣徒。阿奎那于1244年迁居巴黎。在那里,德国神学家阿勒贝尔图斯·马格努斯(Albertus Magnus)引导他进入亚里士多德哲学。阿奎那一步步地成为了巴黎大学一位深孚众望的导师。他最著名的作品《神学大全》(*Summa Theologica*, 直到他去世时尚未出版),是经院哲学家接近知识的典范。阿奎那将他的论述分成许多卷,卷又分成许多问题,问题再分成许多论题,每个论题分成带有反驳与回应的异议,而最后,反击这种异议。他用理性探讨的方式提出五大论证来证明上帝的存在。阿奎那的作品延续了当时天主教教义的根本。

哥特式精神在艺术与建筑中最早的表现形式——叙热的圣德尼雕刻大门与带拱顶的唱诗席(图18-1)——与经院哲学的第一阶段是同步的,二者都起源于巴黎及其郊区。有些艺术史家注意到了它们二者之间存在着平行关系。哥特式建筑逻辑上的推进与反动,建筑各部分之间的几何关系,以及哥特式教堂大门圣像学秩序的系统化体系,与经院哲学原则和方法之间存在着某种一致性。尽管没有任何文献能够表明在学者、建筑者与雕刻者之间存在有联系,哥特式艺术与建筑还是与经院哲学共享了体系化的设计与程序。它们二者都在寻求恒常的、条理分明的、和谐的以及结构上可理解的解决之道。

### 最终的哥特式元素

为了支撑住圣母院很薄——而且很高(比较图18-10a与18-10b)——的墙壁,无名的建筑师引入了飞扶垛,外拱从覆盖着侧廊与回廊的下层屋顶升起(图18-11),并抵消了中殿拱顶向外的侧推力。飞扶垛似乎最早于1150年就在一些小教堂中采用,但在巴黎圣母院,它们却是环绕起了一座伟大的城市大教堂。在达勒姆所隐藏起来的扇形拱屋顶(图17-13),在拉昂也得以应用,它们所显示出的都是相似的功能,而且或许可以被视为暴露在外的哥特式飞扶垛的前身。精确布局的飞扶垛与肋拱及尖顶拱的组合,是在建筑上布满巨大彩色玻璃窗的高耸中殿的理想解决方案。这种飞扶垛,就像是细长巨大的手指嵌

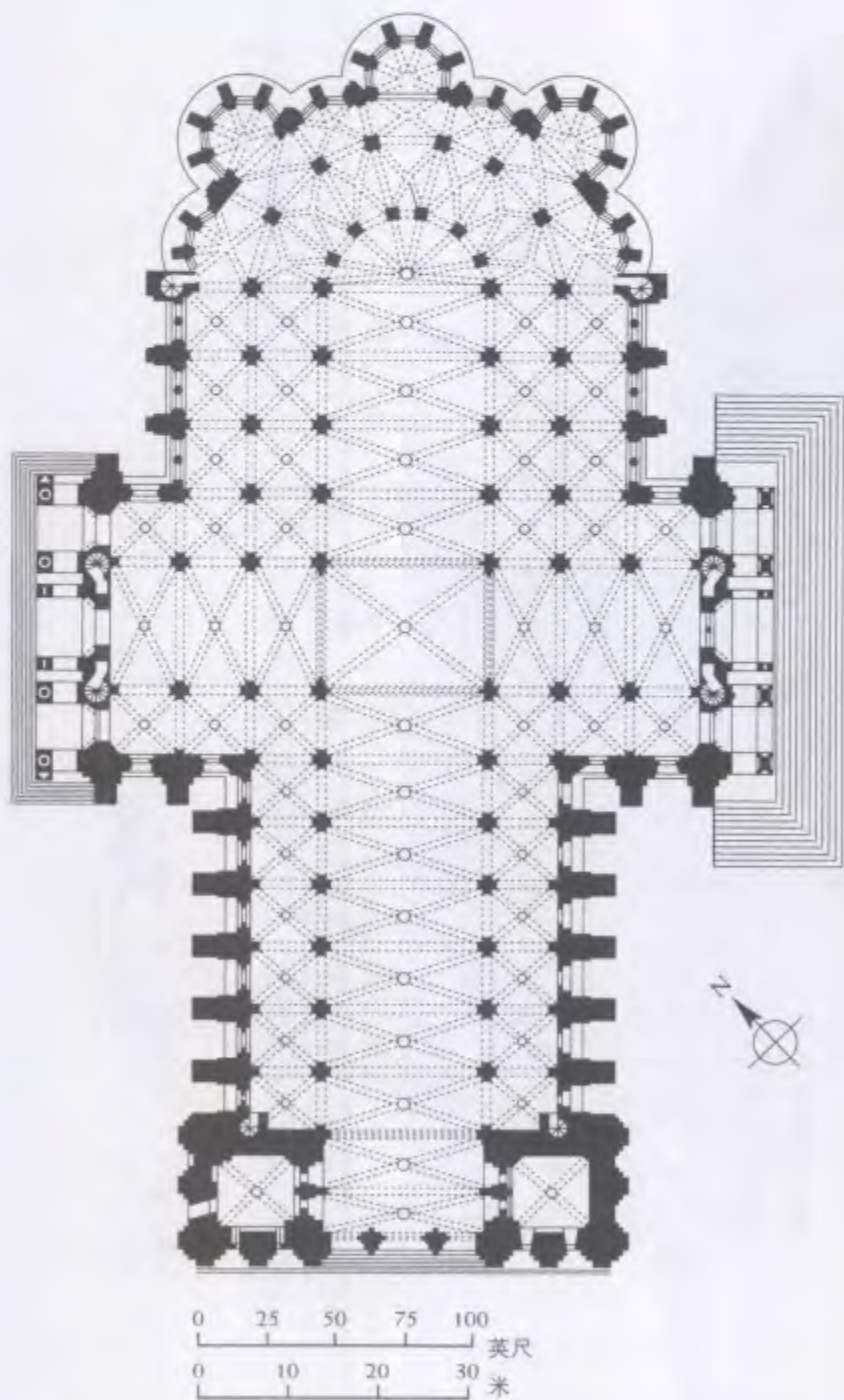
住了墙壁,也是造成哥特式大教堂独特“外观”的重要因素(参见“哥特式大教堂”,第498页)。

### 大火后的夏特尔

1194年的大火并不是第一次焚毁夏特尔(Chartres)大教堂,但造成的破坏却尤其严重。教堂的焚毁在整个中世纪频繁发生(参见“坎特伯雷大教堂的烧毁”,第17章,第455页),而教会就趁这种偶发事件鼓动人们为新的建筑活动捐款。相对于通常规模小并能迅速完工的修道院教堂,城市主教堂的建筑历史常常会拉长至数十年,有时甚至长达数世纪。其财政相当大程度上依赖于募捐与公众的捐献(并不总是自愿的),而资金

的匮乏则时常打断建筑工程的进展。不可预料的事件，例如战争、饥荒或瘟疫，或城镇与教会当局之间的摩擦，也会造成工程的停滞，而这些事件所导致的结果就是，工程在很多年之内无法恢复。在兰斯（图 18-23），教士们对那些愿意允诺承担建造主教堂巨额开销的人实行特赦（解除因罪过而应执行的惩罚）。1194年之后夏特爾主教堂的重建，在相对比较短的二十七年内就得以完工，但有一段时间，城镇居民因反抗沉重税务负担而发生暴动。他们充满狂怒地冲进主教的住所，并将他驱逐流放达四年之久。

建筑史学家通常将新的夏特爾主教堂视为第一座盛期哥特式建筑——第一次从一开始就利用飞扶垛进行规划。遗存下来的12世纪中期立面，朝向西方矗立着（图 18-4、18-5），而石头建造的地下室则面向东方，它们决定了新教堂的总体规模。地下室中存放着夏特爾最为珍贵的圣物——圣母马利亚的披风，它在那场大火中奇迹般地幸存下来。出于虔诚和经济上的考虑，建筑者们将地下室作为了新建筑的基础。原先的形式并没有对新的规划造成限制（图 18-12），而是展现出一种新的组织方式。



18-12 夏特爾主教堂的平面图，法国夏特爾。公元1194年后的重建方式（仿保罗·弗兰克尔）。



18-13 夏特爾主教堂的中殿（向东面展望的景象），法国夏特爾，始建于公元1194年。

矩形的中殿开间代替了带有六分式拱顶和交替支撑体系的正方形开间——它们依然存在于拉昂主教堂（图 18-8）这样的早期哥特式教堂中。这种新体系，它中殿的每一个矩形开间，都由单一拱顶限定而成，侧面各与侧廊中的一个正方形——而不是像以前那样的两个——相接，这成为了盛期哥特式的标准。拱顶设计上的变化与交替支撑体系的放弃，通常是与这种新的开间布局共存的。这种盛期哥特式拱顶，它所覆盖的区域相对较小，只有四部分，因此较之它的早期哥特式先驱更容易拉牢。这些变化所产生的视觉效果，就是使内部空间形成统一的整体（图 18-13）。盛期哥特式的建筑师所采用的同一单元的不断重复排列，使观者在看到它们的一瞬间，就感到它们似乎是单一性的空间。中殿转化成为一个宏伟而连续的大厅。

这种新的中殿—墙壁立面，可以通过急剧增大的高侧窗窗户向中殿洒下更多的阳光，增强了盛期哥特式室内有机的“流动性”特质。飞扶垛使得去除侧廊上方的讲坛楼廊——它部分地拉牢了罗马式与早期哥特式中殿——成为可能（将图 18-10c 与图 18-10a、18-10b 进行比较）。盛期哥特式分为三部分的中殿立面，由连拱廊、暗楼与高侧窗组成，强调的是巨大的高侧窗窗户。夏特爾的那些窗户，几乎与主连拱廊一样高，并且由冠有单眼洞窗的双桃尖拱构成。具有关键性意义的飞扶垛的设置，允许建造“空处”占统治地位而沉重的石头工艺扮演次要

## 建筑的基本要素

### 哥特式大教堂

在12世纪晚期与13世纪，宏伟大教堂的建造遍及整个欧洲，成为哥特式时代不朽的象征。这些耸立云天的建筑，是那些建造和装饰了这些建筑的建筑师、工程师、木匠、石匠、雕刻家、玻璃工人以及金属加工技工非凡技巧的生动写照。

出现在哥特式大教堂中的绝大部分建筑元素，在早先一些的建筑中都曾出现过，但哥特式建筑师将这些要素融合在一起的方式，使这些建筑物成为中世纪信仰独一无二的表达。这种哥特式“秘诀”的关键因素，就在于带有尖顶拱的肋拱，飞扶垛，以及巨大的彩色玻璃窗（参见“彩色玻璃窗”，第500页）。一个典型的哥特式大教堂模型的“解剖”示意图，形象说明了它与其他哥特式建筑要素是如何在一起协调运作的。

花饰窗格（tracery）的装饰性石砌部分之间填满彩色玻璃。

8. 暗楼（Triforium）：由连拱廊所组成的标准盛期哥特式三层中殿立面的中间层，通常是看不见的（图18-9、图18-13），但偶尔也饰满彩色玻璃窗（参见导论图-2）。

9. 中殿连拱廊（Nave arcade）：由墩柱所支撑起来的一系列连拱廊，将中殿与侧廊分开。

10. 带支柱（壁联）的组合柱（Compound pier with shafts [responds]）：也称为束墩柱（cluster pier），带有一组或一束附属性支柱或壁联（支持拱的壁柱——译注）的墩柱，伸展至拱顶的起拱点。

### 哥特式建筑的专业用语

1. 飞扶垛（Flying buttresses）：一种从旁侧支撑建筑物的石头支柱，跨过侧廊与回廊的屋顶，将中殿拱顶所产生的推力，传导到从教堂的外用墙升起的高高的墩柱上。比较布尔日大教堂的交叉部分（参见导论图-19）。

2. 小尖塔（Pinnacle）：位于墩柱或飞扶垛之上的尖角装饰；也用于主教堂的正面。

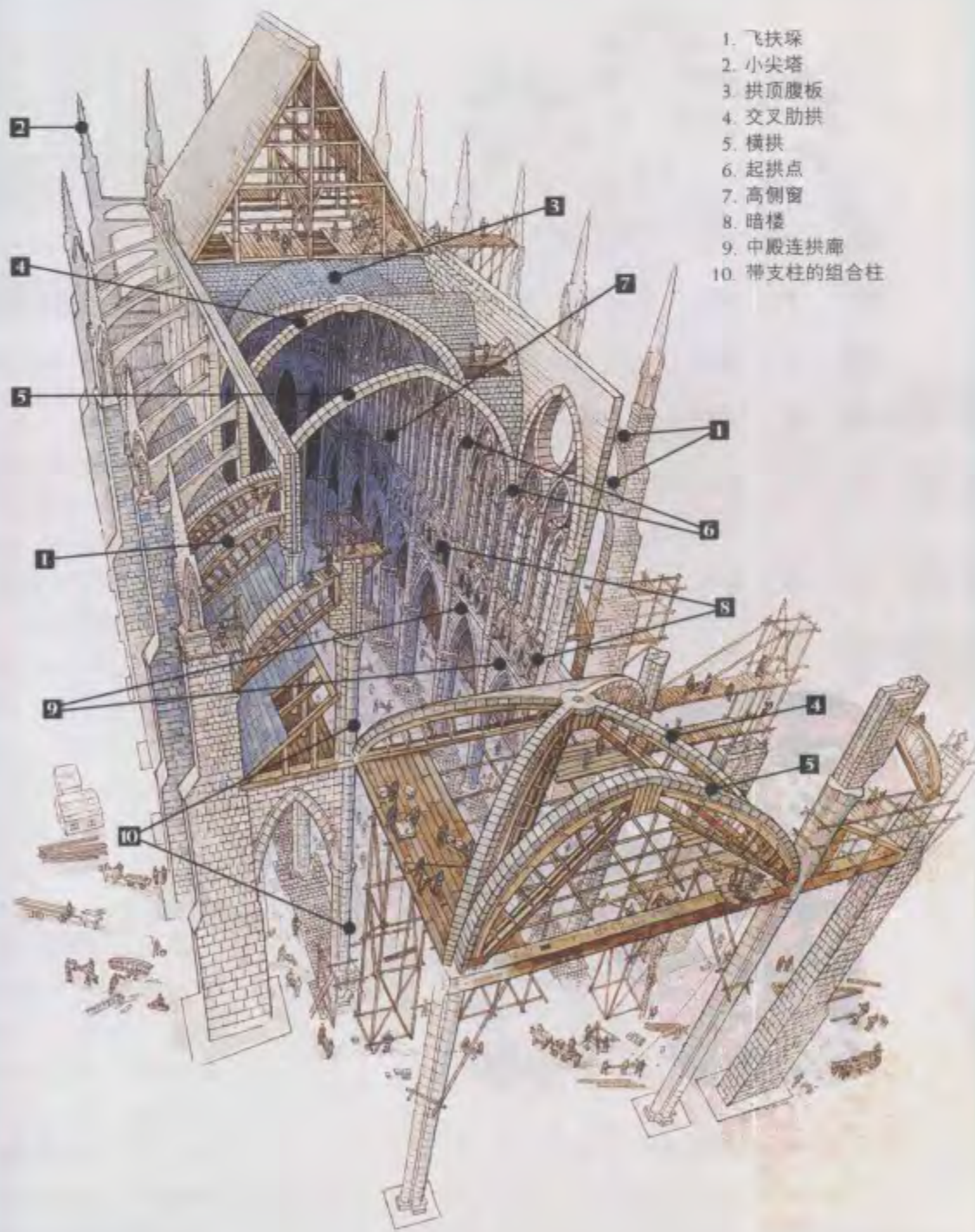
3. 拱顶腹板（拱顶分割间）（Vaulting web [Severy]）：填充在交叉拱拱肋之间区域的石材所形成的平面。

4. 交叉肋拱（Diagonal rib）：从平面来看，是形成x形的拱肋或交叉拱之一。在第494页的示意图中，交叉拱肋是直线AC与DB。

5. 横拱（Transverse rib）：以90度角横跨中殿或侧廊的圆形拱（第494页示意图中的直线AB与DC）。

6. 起拱点（Springing）：一个拱最下端的石头；在哥特式拱顶中，是交叉拱肋或横拱最下端的石头。

7. 高侧窗（Clerestory）：拱顶下方的窗户，它们形成了中殿立面最高的水平线。由于在尖顶拱上使用了飞扶垛和肋拱，哥特式建筑师能够建造出巨大的高侧窗，并在称为



1. 飞扶垛
2. 小尖塔
3. 拱顶腹板
4. 交叉肋拱
5. 横拱
6. 起拱点
7. 高侧窗
8. 暗楼
9. 中殿连拱廊
10. 带支柱的组合柱

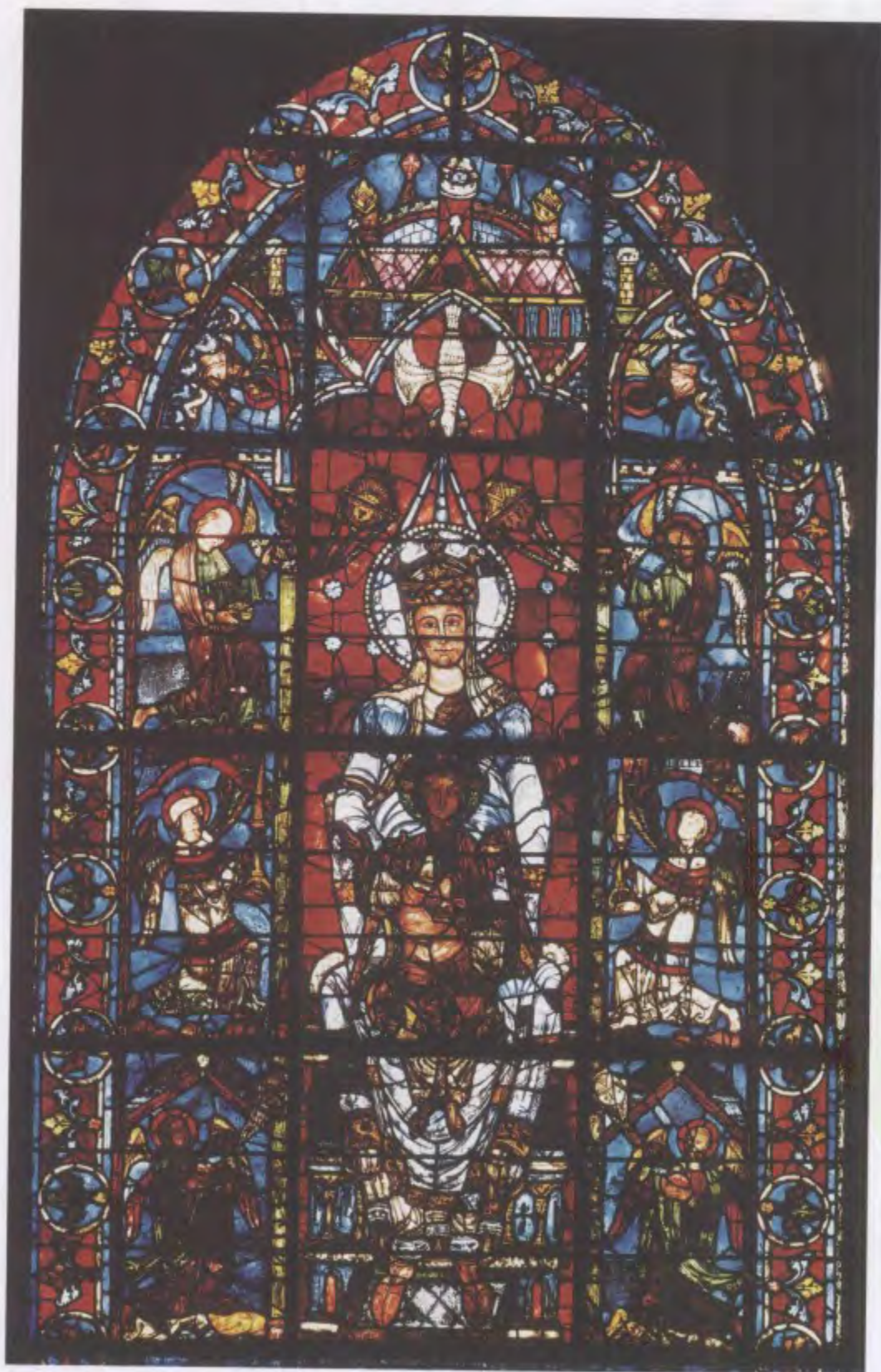
角色的中殿墙壁。

尽管高侧窗的尺寸有了巨大提高，但夏特爾的中殿相对来说还是有些幽暗（图 18-13）。这种解释似乎与窗户中嵌入的是被光所包裹的彩色玻璃的说法相矛盾。这些窗户并不意图使明亮的太阳光照亮室内，而是要使自然之光转化为叙热神秘的新的光辉（参见“彩色玻璃窗”，第 500 页）。夏特爾保存的几乎都是它最初彩色玻璃窗的补充部分，尽管色调已经变暗，但还是以戏剧性的方式改变了教堂内部的特征。哥特式教堂已经失去了它们最初的彩色玻璃窗，令人产生了有悖于建筑师本意的错误印象。

### 关于圣母的美丽彩色玻璃窗

有一扇夏特爾的彩色玻璃窗在 1194 年的大火中幸存下来，

而建筑者们随后在这座盛期哥特式主教堂中重新使用了它，这就是高高的单体桃尖拱中法国人所谓的“美丽彩色玻璃窗的圣母”（图 18-14），其中央部分，描绘了圣母马利亚将童年基督抱在膝上登上王位，时间约为 1170 年，并有着红色的背景。边框蓝色底子上的拜谒天使，是当这扇窗户被重新安置在 13 世纪的唱诗席后加上去的。艺术家将马利亚刻画成一位美丽、年轻、相当世俗化的天国的王后，头顶圣光，戴着王冠，并由圣灵之鸽陪伴。前部分的构图是传统式的。将这一圣母子与圣索菲亚的圣母与圣婴（参见图 12-16）进行比较，凸现的不仅是拜占庭图像更出色的庄严与超然，而且是反光的镶嵌画媒介与哥特式传导光的彩色玻璃之间的显著差异。拜占庭与哥特式的艺术家，都是用光来将物质世界升华为精神，但使用的却是对立的方式。在哥特式建筑中，光是经由带有衍射功能的嵌在石头中



18-14 圣母子与天使（美丽彩色玻璃窗的圣母），法国夏特爾，夏特爾主教堂唱诗席的窗户，约公元 1170 年。边缘带有 13 世纪的镶嵌板。彩色玻璃，488 × 234 厘米。

## 材料与技法

## 彩色玻璃窗

彩色玻璃 (Stained glass) 几乎就是哥特式建筑的同义词。没有任何别的时代能够生产出如此色彩丰富而美丽眩人的彩色玻璃窗。然而,制作彩色玻璃的艺术却非常古老。埃及艺术家就擅长制作精美的家居与墓葬用彩色玻璃器皿和其他物品。考古学家们在遍及古典世界的数百处地点,发掘出了数千件彩色玻璃制品。

虽然制造彩色玻璃的技术是古老的,但是艺术家在哥特式时代使用的彩色玻璃却是新颖的。彩色玻璃窗的安装,不仅是为了将色彩与宗教圣像学导入教堂内部,它们一直——而且是很早以前——用于壁画与镶嵌画,从而产生出华丽的效果。但彩色玻璃窗与那些较早的技术相比,在一处非常重要的方面有所不同:它们没有将墙壁遮蔽起来,而是取代了墙壁,而且它们是传送而不是反射光,当光进入建筑时,过滤并使自然的阳光发生变换。修道院院长叙热将这种彩色的光称为“新的光辉”(参见“修道院院长叙热与圣德尼教堂的重建”,第489页)。圣维克多的休 (Hugh of Saint-Victor, 公元1096—1142年),一位杰出的巴黎神学家,在叙热的圣德尼大教堂还在建造时就去世了,他也对彩色玻璃窗所产生的特殊神秘效果加以评论。他写道:“彩色玻璃窗,就是《圣经》……并且由于它们使辉煌的真理之光照耀进教堂,教堂的内部便沐浴在圣灵的光辉之中。”<sup>①</sup>

早在公元4世纪的时候,建筑师们就将彩色玻璃应用于教堂窗户,技术的完善是一步步完成的。圣德尼教堂唱诗席的彩色玻璃窗(图18-1)所展示的已经是一种高度完善的技术。按照叙热的说法,它们“由来自不同地区的许多师傅的灵巧之手描绘而出”,这表明,在那个时代这种艺术已经广为人知。<sup>②</sup>

彩色玻璃窗的制作需要耗费大量的劳动,而且很昂贵。首先,由高明的设计者将设计好的窗户的精确构图描绘在木板上,显示出所有的线条细节,并标出每一部分的色彩。吹玻璃工人为

玻璃工提供各种颜色的平玻璃板,玻璃工将这些窗玻璃用特制的铁剪子剪成所需要的尺寸与形状。他们通过速熔 (flashing, 将一种彩色玻璃熔化到另一种中去) 的方法,制造出更为丰富的色彩。例如,紫色,就是红色与蓝色相熔而形成的(对比三原色,导论图-11)。接下来,画家们再透过彩色玻璃,按照设计者在木板上的规划,用珐琅釉添加诸如脸、手、头发与衣饰等细节。然后,他们加热这经过描绘的彩色玻璃,将珐琅釉熔化附着于其表面。玻璃工然后用铅条框住这些玻璃的不同部分,更确切地说,他们是在其间嵌入被称为带槽的铅条。这些铅条框,不仅能将这些(常常是非常小的)部分固定在一起,而且能够将不同的颜色区别开来,从而提高其作为一个完整整体的设计效果。哥特式彩色玻璃窗这种独特效果的产生,相当大程度上源于由黑色铅条所框起来的精美线条细节与宽阔色彩平面的结合。最后,玻璃工用铁条支架来加固已经完成的窗户。12世纪,这在整个设计之上形成一种网栅(图18-14)。在13世纪,这些铁条是沿着团花图案与环绕区域的外轮廓线而加工的(图18-15, 18-26)。

将玻璃安放其中的石头窗框的发展,也贯穿哥特式时代的始终。早期的圆花窗,例如夏特尔主教堂西立面的那扇(图18-4),就是由盘状花饰窗格所支撑的。玻璃所填充的只是沉重的装饰性石砌部分上的“穿孔”,而条格状花饰窗格 (bar tracery, 图18-15),一种晚期的发展,却要轻盈优美得多。彩色玻璃窗几乎充满了整个的开放区域,而石砌部分几乎隐而不见,更像是精巧的铅墙而非石墙。

<sup>①</sup>圣维克多的休,《讲道之二》。

<sup>②</sup>欧文·帕诺夫斯基,《修道院院长叙热论圣德尼修道院及其艺术珍品》,第二版(新泽西,普林斯顿:普林斯顿大学出版社,1979),第73页。

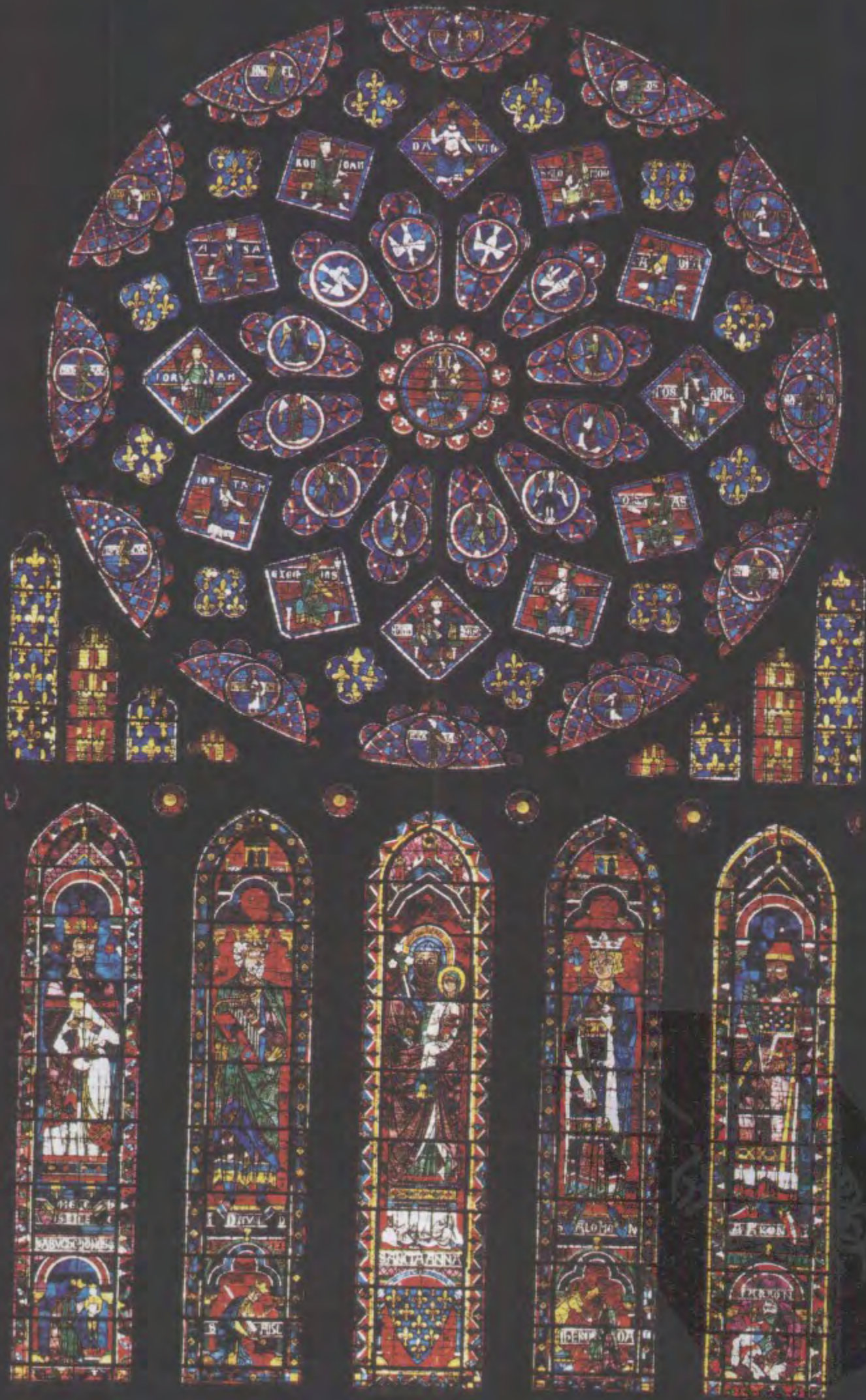
的玻璃屏传送出来的。而在拜占庭建筑中,光则是被镶嵌在厚厚石墙中的各种玻璃反射出来的。

## 一位王后赠给夏特尔的礼物

夏特尔13世纪的哥特式窗户,甚至比《美丽彩色玻璃窗的圣母》更加豪华,因为它们从一开始就被设计得要充满整个墙面,这要归功于飞扶垛的采用。其巨大壮观的圆花窗(直径约13.11米)与夏特尔主教堂北耳堂高高的桃尖拱(图18-4、18-

15),是法国王后,卡斯蒂利的布兰奇约1220年所呈赠的礼物。红色底子上的黄色城堡与蓝色底子上的黄色百合花饰——的王室母题,充满了圆花窗下方拱肩的那些小桃尖拱。)王座上的圣母子重又成为中心母题(夏特尔,就像前面所提到的那样,是奉献给圣母的并存放着她的披风),但尺寸却大为缩小。马利亚出现在圆花窗中央的圆形窗格之中,非常像镶满宝石的书籍封面或景泰蓝饰针。在下方,在桃尖拱中,是圣安妮(Saint Anne)与四大《福音书》作者的象征,支撑着上方的《新约》人物,就





18-15 圆花窗与桃尖拱，法国夏特尔，夏特尔大教堂北耳堂，约公元1220年。彩色玻璃，圆花窗直径约13.11米。

像王室大门一样。许多哥特式彩色玻璃窗也展示了叙事性的情景，而它们的圣像学体系，有的就像那些带雕刻的教堂大门一样复杂。

圆花窗与桃尖拱的色调与明度，随着时间的变化而变幻，将固体形态的建筑转换为一种天国漂浮的幻象。几乎是将墙体纯粹的厚重展现成彩色玻璃，它们由石制条格状花饰窗格错综复杂的石头支架——几乎像钢一般有力——所固定。在这里，对于光的哥特式激情，导向了一种最为大胆而成功的努力，即为了将坚硬的物质转换为非物质性、明亮的色彩，在不破坏结构稳定性的临界点上，减去了所有多余的物质质量。这种由石头基座支持玻璃的巨大、复杂的结构，保持其结构上的稳定性达八百年之久，充分证明了哥特式建筑师工程学上的天才。

### 又一次的“古典革命”

装饰1194年大火后所修建的两座新夏特尔耳堂大门的雕刻，也是这种新盛期哥特式精神的杰出典范。就像在拉昂（图18-7）和巴黎（图18-11）一样，这耳堂大门的工程，对教堂来说，比其西立面的早期哥特式大门更强有力。同样地，门侧柱上的圣徒雕像也更独立于建筑结构。南耳堂忏悔者之门



18-16 圣马丁、圣哲罗姆与圣格列高利，法国夏特尔，夏特尔大教堂南耳堂，忏悔者之门（右门），门侧柱雕像，约公元1220—1230年。



18-17 圣狄奥多尔，法国夏特尔，夏特尔大教堂南耳堂，殉教者之门（左门），门侧柱雕像，约公元1230年。

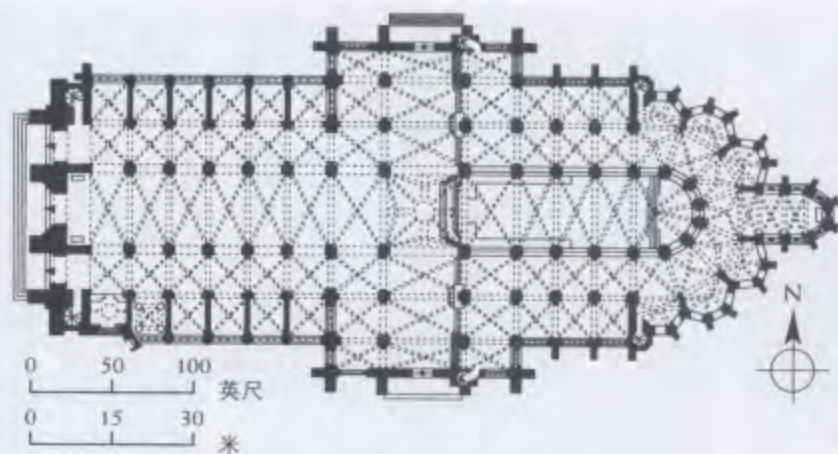
(Porch of the Confessors) 上的三位人物 (图 18-16), 显示出 12 世纪中期的王室大门雕像之后, 哥特式雕刻所发生的巨大变化。这些变化在许多方面令人联想起古希腊雕刻从古风向古典风格转化所发生的革命性变革 (参见第 5 章)。插图所选择的这些夏特尔耳堂雕像, 时间从 1220 年到 1230 年, 它们再现的是圣马丁、圣哲罗姆与圣格列高利。尽管它们依然附着于圆柱, 但这种建筑背景并不能像作用于西大门那样 (图 18-6) 决定它们的姿态。这些圣徒之间进行着默默的交流, 像是正在等待教会中的显贵人物。他们彼此之间既有轻微的呼应又有些许的疏离, 打破了王室大门使人物固定不动的那种僵硬的垂直线条。人物衣纹的褶皱毫不僵硬, 并有些许的垂直特征, 类似于西立面中的人物。衣服下垂并很柔软地重叠在身上, 虽然很有规律地折叠起来。

对面部的处理更加令人印象深刻。雕刻家赋予人物以个性化特征和不同的个性, 并为他们穿上当时的礼拜服。圣马丁是一位面容憔悴的高高的神情紧张的人物 (比较图 17-23 中摩伊萨克先知精神上变化但并没有个性化的脸部)。圣哲罗姆看起来像是一位温和、务实而有管理能力的学者, 手中拿着《圣经》抄本。在右边, 内省的圣格列高利似乎正陷入沉思之中, 好像正在倾听他肩上的圣灵之鸽。因此, 雕刻家区分他们, 不仅是依靠姿态、手势和特征, 而且, 相当大程度上强调的是, 他们作为人的存在。人的特征, 显露在脸上, 产生了真实的差异。

南耳堂的人物圣狄奥多尔 (Saint Theodore, 图 18-17), 出现在殉教者之门 (Porch of the Martyrs) 上的殉教骑士, 呈现出一种与早期哥特式门侧柱雕像更为鲜明的对比。雕刻家将狄奥多尔刻画为理想中的骑士, 给他穿上斗篷与哥特式时代十字军骑士的链壳式盔甲 (chain-mail armor)。这位英俊的长发青年, 右手紧握着他的长矛, 左手搁在盾上。他将头部转向左侧, 而髋关节则轻摆向右侧。其身体所产生的反扭性和明显的倾斜, 令人回想起古希腊的雕像, 特别是构图均衡的典范波吕克里特斯的《持矛者》(图 5-38)。将 13 世纪哥特式雕刻中出现的这种变化, 称为第二次“古典革命”, 并非是不恰当的。

### 亚眠对高度的追求

夏特尔大教堂是建筑史上最有影响的建筑之一。它的建筑者所确立的模式, 为无数的哥特式建筑师所追随, 即便他们在细节上更精美、更优雅。亚眠大教堂 (图 18-18 至 18-21) 的建造始于 1220 年, 当时夏特尔大教堂还在建设中。建筑师是罗伯特·德·卢扎切斯 (Robert De Luzarches), 托马斯·德·科尔蒙 (Thomas De Cormont) 与雷诺·德·科尔蒙 (Renaud De Cormont)。建筑者于 1236 年完成了中殿, 而辐射式礼拜堂则完工于 1247 年, 但唱诗席的工程却持续到 1270 年。亚眠大教堂的平面 (图 18-18) 与正视图 (图 18-10b、18-19) 衍生自夏特尔所确立的盛期哥特式准则。但亚眠大教堂的比例更加优美, 而高侧窗与暗楼中的桃尖拱窗户数目更多, 也更加复杂。整个设计显示出建筑者对全盛期哥特式建筑语汇的自由运用: 矩形开间体系 (rectangular-bay system), 四分式肋拱拱顶 (four-part rib vault), 而一个扶垛体系 (a buttressing system) 就几乎完全驱逐了沉重的质量与厚厚的承重墙。在亚眠, 自我支撑式的构架建筑观念已经达到完全成熟。在墩柱之



18-18 罗伯特·德·卢扎切斯, 托马斯·德·科尔蒙与雷诺·德·科尔蒙, 亚眠大教堂的平面, 法国亚眠, 公元 1220—1288 年。(仿保罗·弗兰克尔)

间仍然保留的作为构架的墙壁, 就像是一层壳, 感觉除了为建筑内部提供一个能够遮蔽风雨的屏障之外, 似乎没有任何别的用途 (图 18-20)。

亚眠大教堂, 是法国哥特式迷恋于建造比以往更高的主教堂令人印象最为深刻的范例之一。借助于新的石头构架, 法国



18-19 罗伯特·德·卢扎切斯, 托马斯·德·科尔蒙与雷诺·德·科尔蒙, 亚眠大教堂的中殿 (向东面展望的景象), 法国亚眠, 始建于公元 1220 年。



18-20 罗伯特·德·卢扎切斯、托马斯·德·科尔蒙与雷诺·德·科尔蒙，亚眠主教堂的唱诗席拱顶，法国亚眠，始建于公元1220年。

建筑者所企及的目标几乎超越了极限，竭力以更加轻盈的支撑而达到新的高度。拉昂的中殿拱顶，高度约为24.5米；在巴黎，达到了33米；在夏特尔，已经高达36米。而在亚眠，则去地44米。亚眠主教堂拱肋紧张、有力的线条汇聚于细长柱，并迅速滑过壳一般的墙面直至组合柱。其上层结构的每一部分几乎都有下方的对应要素。惟一的例外就是墙肋(wall rib, 拱顶与墙壁的会合处)。其整体就是形成一种毫不费力的效果，一种通常不会与石头建筑联系在一起的漂浮般的轻盈感。从下方向上仰望，唱诗席拱顶(图18-20)看起来犹如华盖，帐篷一般地悬浮在一束束的桅杆之上。从高侧窗倾泻而入的光线，使拱顶看起来更加具有非实在感。这种效果令人想起了另一座伟大建筑，一座与亚眠绝不相同但光却扮演了同样的规定性角色的建筑：君士坦丁堡的圣索菲亚大教堂(图12-5)。再一次地，不仅是建筑师依靠其在结构上的天才想像力与胆识减少了建筑的物质质量，而光也进一步使残存的物质感非物质化。如果说圣索菲亚是拜占庭精神在建筑上的完美表现，那么亚眠连同其高耸的拱顶和筛进神圣彩色光辉的巨大窗户，就是它的哥特式呼应。

与亚眠西立面(图18-21)工程同时展开的是它的中殿(1220年)，它的下面部分似乎反映的是拉昂主教堂(图18-7)漏斗状空间和山墙覆盖的大门的影响。但亚眠的设计者，以一种比拉昂建筑师更宏大的强度打破了其立面的上层部分。亚眠



18-21 罗伯特·德·卢扎切斯、托马斯·德·科尔蒙与雷诺·德·科尔蒙，亚眠主教堂的平面，法国亚眠，公元1220—1288年。

主教堂墙壁与塔楼深深地凹进，似乎没有留下多少可供装饰的连续性表面，但就是这些部分，也覆盖着细长柱、拱、小尖塔、圆花窗与其他装饰性石头工艺的网状结构，其所形成的视觉屏壁几乎消解了建筑上的实体中心。雕刻家充分利用了大门之上的区域，尤其是雕像带（即所谓的“国王长廊”），使立面的整个宽度直接位于圆花窗（连同15世纪的花饰窗格）之下。不均衡的两座塔楼是后来加上去的。矮的一座始建于14世纪，而高的一座则始建于15世纪。

### 基督，完美的神

亚眠主教堂立面上，最为杰出的雕像是位于中央入口山花壁面的基督（或“完美的神”，图18-22）。雕刻家完全将基督样式化，用从其手腕如瀑布般垂泻而下的衣褶包裹着他的身体。雕像自由地站立着，就像有些哥特式立面雕像曾经的那样，似乎独立于它的建筑背景。虽然如此，雕刻家还是在雕像头顶上方放置了一个建筑顶盖。它属于最晚期的哥特式风格，模仿的是这座——带有被一系列优雅的桃尖拱窗户所刺破的辐射状小礼拜堂——13世纪主教堂的东端。在顶盖之上，是雕刻有作为最后审判者的基督的宏伟的中央山花壁面（图18-21）。但这“完美的神”却是一位清秀、和善的人物，并不能令那些罪人产生震慑恐怖之感。相反，他祝福那些进入教堂的人，并将象征着世界邪恶势力的狮子与龙踏在脚下。这一基督图像，给人类以拯救的希望。“完美的神”是基督的一种长着胡须、仁慈的典型形象，它取代了早期基督教的青年基督形象（图11-6）与严厉的拜占庭万能主宰者形象（图12-24），成为此后欧洲艺术中救世主形象的首选。这位人物极端优雅与高贵，与穆瓦萨克山花壁面浮雕中雕刻的充满激情的变形罗马式先知（图17-23）同样形成了鲜明对比。

### 兰斯主教堂以玻璃取代了石头

兰斯主教堂（Reims Cathedral，图18-23）的建造，在亚眠主教堂的工程着手几年后就开始了。兰斯的设计者，将亚眠西立面的盛期哥特式风格——建筑与雕刻——更向前推进一步。这两个立面，尽管相似，还是显示出一些重要差异。兰斯的雕像国王长廊（Kings' gallery of statues）位于巨大的圆花窗上方，而且国王们站在更高并更具装饰性的框架之内。实际上，建筑师是“拉长了”这立面的每一细节。塔楼中与圆花窗向左与向右的所有“开口”都更高，更狭窄，并带有更加复杂的装饰，而且也更加接近于高侧窗内优雅的桃尖拱。一个尖顶拱也框住了圆花窗自身，而入口上方的小尖拱也比亚眠的更修长，更复杂精美。然而，最令人惊异的，是建筑师对入口上方山花壁面的处理，用彩色玻璃窗代替了此前立面的石头浮雕，这与罗马式沉重的石头结构（图17-9）形成了极端的对比。但从圣德尼、夏特爾（图18-4）以至拉昂（图18-7）这些12世纪的设计所发生的哥特式立面的快速转型，是值得注意的。

### 开始表现交流的雕像

在兰斯，这种完全成熟的哥特式风格在雕刻上也可以观察到。一眼看去，兰斯主教堂西大门的门侧柱雕像（图18-24）似



18-22 基督，法国亚眠，亚眠主教堂，中央入口山花壁面雕像，约公元1220-1235年。



18-23 兰斯主教堂的西立面，法国兰斯，约公元1225—1290年。



18-24 圣母往见，法国兰斯，兰斯大教堂西立面，中央入口的门侧柱雕像，约公元1230年。

乎完全与建筑背景脱离开来。设计者将支撑柱缩减到完全无意义的状态，从而不再限制这些圆雕人物自由而轻松的运动。（将兰斯的雕像柱与夏特尔的王室大门进行比较，图18-6，那些作为背景的圆柱体积与人物的相同。）这里举例说明的这两尊兰斯门侧柱雕像，刻画的是圣伊丽莎白在耶稣诞生之前对圣母马利亚的拜访。（根据《新约·路加福音》记载，怀孕的马利亚拜访年长的堂亲伊丽莎白，当时她也正怀着未来的施洗者约翰。伊丽莎白是第一个认出马利亚腹中所怀婴儿为上帝之子的人，并感到惊喜，即通常所说的《圣母往见》。马利亚和伊丽莎白同住了约三个月，就回家去了。此处所说的拜访，或是指雕刻家臆想的在此期间伊丽莎白对马利亚的探访，但更多的应是指形式上对圣母马利亚中心地位的强调。——译注）这是颂扬圣母马利亚生平的系列雕像中的两件，进一步证明了圣母在哥特式圣像学中的中心地位。

《圣母往见》的雕刻家显示了与罗马时代以来完全不同的、令人惊异的古典化倾向，艺术家可能研究了法国境内真正的古典雕像。尽管艺术史家无法确切地指出具体的原型，但两位妇女的头部看起来很像是古罗马肖像。例如，年轻的马利亚，很像安东尼（Antonine）王朝的妇女，特别是小福斯蒂娜（Faustina the Younger），马可·奥勒留的妻子。无论这位雕刻家的来源是什么，这些雕像与古典的自然主义风格却是惊人

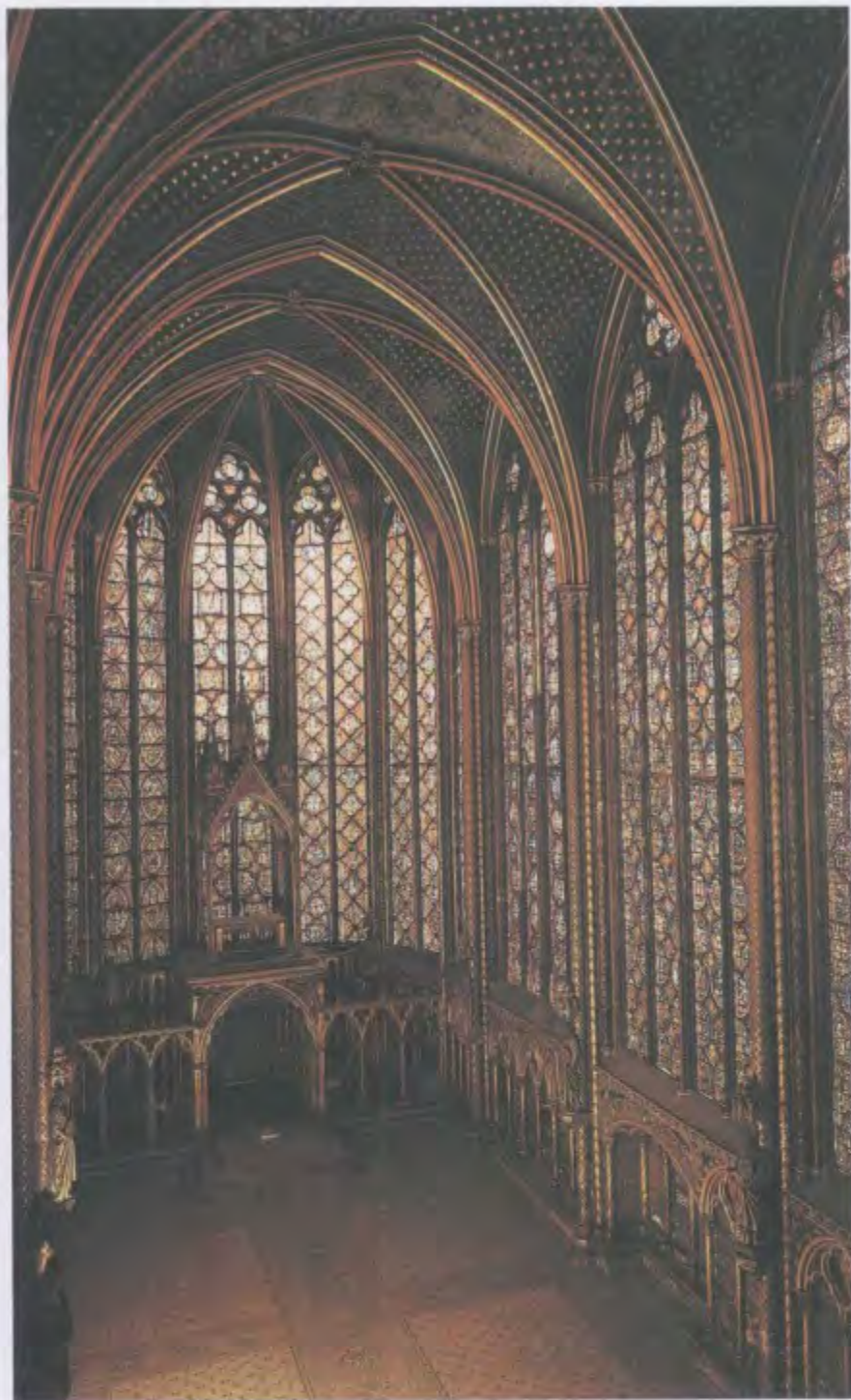
地相似。这位兰斯师傅甚至糅合了希腊的对应姿态，远远超越了夏特尔圣狄奥多尔的站姿（图18-17）。在兰斯，髋关节的倾斜更加显著。右腿弯曲，膝盖在外衣波浪纹的褶皱中凸显出来。雕刻家让人物的胳膊也处于运动之中，不仅马利亚与伊丽莎白将脸部互相转向对方，而且她们通过姿态互相交流。在兰斯《圣母往见》这组人物中，以前孤立的哥特式门侧柱雕像，变成了叙事性群像的一个组成部分。

### 辐射式王室礼拜堂

如果说兰斯大教堂大门的山花壁面被嵌入了彩色玻璃窗，正体现了盛期哥特式那种弱化墙壁的风格的话，那么巴黎的圣徒小教堂（Sainte-Chapelle，图18-25）就展示了将这一原则应用于整座建筑。路易九世建造的圣徒小教堂，与王宫连在一起，作为他1239年从他的表兄弟鲍德温二世（Baldwin II）——君士坦丁堡的拉丁皇帝——那里购买的基督受难与死亡的荆棘



18-25 圣徒小教堂，法国巴黎，公元1243-1248年。



18-26 礼拜堂上部的室内景，法国巴黎，圣徒小教堂，公元1243—1248年。

冠与其他圣物的储藏室。这座建筑与一件有着复杂雕刻的圣龕所存在的相似之处，是有意为之的（图18-55），它是盛期哥特式时代所谓的“Rayonnant”（辐射式）风格的杰出典范，这种风格统治了这个世纪的后半叶。它是与圣路易的王室巴黎宫廷联系在一起的（参见“路易九世：被封圣的国王”，第509页）。在圣徒小教堂，墙壁的消减与支撑部分的缩小导向了一种结果，即大约六百平方米的彩色玻璃构成了整座建筑超过四分之三的部分（图18-26）。支撑元素被缩减到如此程度，以至于它们几乎只是成了大的竖框（mullions），或垂直的条格。它所强调的是建筑形式上的极端精致修长与总体上的直线性。尽管这座礼拜堂在19世纪经历了重大修复（在法国大革命的破坏之后），但还是保留了最初13世纪绝大部分的彩色玻璃窗。圣徒小教堂巨大的窗户（图18-26）过滤了光线，使教堂内部洋溢着一种非尘世感的玫瑰—紫罗兰色氛围。大约15米的高度与4.6米的宽度，是直到那个时代为止的最大设计。

## 王后般的圣母

圣路易的“宫廷风格”（court style）并不局限于建筑。实际上，圣徒小教堂设计所显示出的优雅与精巧，也渗透着这种如画般的艺术。到了14世纪早期，一种样式化的优雅，标志着晚期哥特式艺术在总体上已经取代了盛期哥特式大门纪念碑式庄严的雕刻风格。也许这种晚期法国宫廷风格在雕刻上的最佳典范，是绰号巴黎圣母（Virgin of Paris）的雕像（图18-27）——因为它被放置在巴黎圣母院而得名。雕刻家将马利亚刻画成一位十分世俗化的王后，被用王室服装装扮起来，并且头戴着重重的宝石王冠。童年的基督也是同样的盛装，而且非常像一位在年轻母亲臂弯中的年幼王子。这对母子温柔、轻松的特征，代表了哥特式雕刻中对宗教人物表现的进一步人性化。

“巴黎圣母”中成人与婴儿之间有趣的互动，或许可以和希腊雕刻家普拉克西特列斯所作的相似构图的赫尔墨斯与幼年的狄奥尼索斯（图5-62）进行比较。毫无疑问，圣母身体夸张的S形曲线，与普拉克西特列斯公元前4世纪所采用的浅S形曲线，从表面看很相似。但不同于它的晚期古典时代前身，这种晚期



18-27 圣母子（巴黎圣母），法国，巴黎圣母院，公元14世纪早期。



## 路易九世——被封圣的国王

巴黎哥特式艺术与建筑的“宫廷风格”背后的王室赞助人，是国王路易九世 (Louis IX, 公元1215—1270年, 公元1226—1270年在位)。作为腓力·奥古斯都的孙子，路易在他还只有12岁时就继承了王位。因此，直到六年后成年之前，他的母亲，卡斯蒂利的布兰奇·阿基坦的埃莉诺 (参见“罗马式时代的女伯爵，王后与修女”，第482页) 的孙女，就成了法国的摄政。

法国人将路易视为理想中的国王。在1297年，他去世二十四年以后，教皇卜尼法斯八世宣布他为圣徒。在他的时代，路易以他的虔诚、公正、诚实和慈善而受到世人尊敬。他的慈善救济和对宗教机构的捐赠极其慷慨。他尤其喜欢托钵僧 (mendicant, 乞讨的) 修道会，多明我会 (Dominicans) 与方济各会 (Franciscans) (参见“托钵僧会和社团”，第19章，537页)。他钦佩他们的贫穷、虔诚和自我牺牲式的对物质生活的漠视。

路易发动了两次不成功的十字军东征，第七次 (公元1248—

1254年，当时，由于路易不在国内，布兰奇又一次成为了法国的摄政) 和第八次 (1270年)。在后一次东征期间，他死于突尼斯 (Tunisia)。作为一名东征的十字军骑士，在为教会服务的过程中失去了自己的生命，路易成为勇气、忠诚与自我牺牲美德的化身。圣路易集基督教骑士、仁慈的君主和圣洁的人这些最优秀的品质于一身。他被视为中世纪基督教君主的楷模。

路易的政治成就同样卓尔不凡。他慑服了桀骜不驯的法国贵族，因此在1243年到1314年之间，没有人真正对王权发起过挑战。他与亨利三世——法国宿敌英格兰的国王——通过谈判签订了条约。由于他所享有的诚实与公正的声誉，使他在至少十二次国际争端中充当了仲裁人。他作为和事佬是如此的成功，以至于尽管13世纪的大部分时间里内战连绵不断，但国际间却流行和平。在圣路易统治下，中世纪的法国达到了繁荣的顶峰，而它的艺术与建筑被整个欧洲所仰慕与模仿。

哥特式的S形曲线，并不是有机的 (衍生自人物内部)，也不是人体解剖学上不同部分的理性组织，即使它是令人愉快的。更确切地说，这种哥特式曲线是强加在人物身上的人工形式，一种能够达到预想的优雅效果的装饰性设计，但与人物结构毫无关系。实际上，在图例中，沉重衣褶后面的身体是十分失败的，它削足适履而且空洞，几乎否定了人物的实体存在。雕刻家创造的与这柔和的结构相吻合的装饰性线条，与建筑中晚期哥特式风格复杂而不停运动的花饰窗格相类似，统治了14、15世纪的北欧。

### 诺曼底的火焰式教堂

从辐射式建筑到晚期哥特式或火焰式 (Flamboyant, 之所以得名，源自于其尖角的条格状花饰窗格火焰般的外观) 风格的变化，出现于14世纪。这种风格在大约一个世纪后才达到令人目眩的成熟。对法国的君主政体来说，这是一段艰难时期，对抗英格兰和勃艮第公国的长期战争，消耗了它的经济和文化力量，使那些在王室领地内的建筑工程不是停工就是未曾开工。而在其之外的地区，建筑师们却颇为狂热地接受了这种新风格。

诺曼底地区的火焰式建筑尤其丰富，而其首府鲁昂的圣马克卢教堂 (Saint-Maclou, 图18-28)，就是这种火焰式风格的

杰作。比起那些宏伟的哥特式主教堂，这座教堂显得很小时 (只有大约23米高，55米长)。它的立面与13世纪的盛期哥特式风格 (图18-21、18-23) 形成鲜明的对比。它的五个入口 (其中两个是封死的) 向外弯曲成弧形。华丽的山墙像王冠一样顶在门口上方，刺入其中并使之充满曲线和反曲线构成的金属丝般、“摇曳的”火焰式花饰窗格，形成了尖利脆弱的装饰性网状结构，并遮蔽了建筑的结构。门口上方小尖塔的“透明”，使观者能够看到中央圆花窗和飞扶垛，即使它们完全处于立面之后。所有这些特征的重叠，像它们所显示的穿透性，混乱了结构上的线条，从而产生出一种视觉上令人困惑的错综复杂性，成为这种火焰式风格的标记。

### 双重设防的城镇

哥特式时代确实是“宏伟主教堂的时代”，但人们，同样也需要建造世俗性建筑物，例如城镇会所、宫殿以及私人住宅。在战争频仍的年代，封建贵族经常在某些敌人无法轻易接近的地方建造设防的城堡。有时厚厚的环形防御墙或壁垒 (ramparts) 能够围起整座城镇。最终，由于大炮的发明和围城技术的改进，纯粹防御性的战争变得过时了。堡垒时代逐渐没落，而遍及欧洲曾盛极一时的壁垒也走向了崩溃。



18-28 圣马克卢教堂的西立面，法国里昂，约公元1500-1514年。

最为著名的哥特式设防城镇，是法国南部朗格多克的卡尔卡松尼（Carcassonne，图18-29）。它是抵抗君主制法国北方军队的地区性中心。修建在一座由奥德河（Aude River）所界限出的小山上，卡尔卡松尼自罗马时代起就一直设防。它的西哥特城墙始自6世纪，但在12世纪，工匠们用棱堡（bastions，防御堡垒的突出部分。——译注）和塔楼加固了它。它双层的环形城墙令所有进攻的军队望而生畏。城垛（battlements，低矮的防卫墙）中的开垛口（crenellations），保护着卫兵在围绕起城镇的石头环形墙间巡逻。卡尔卡松尼可能会投降，但却难以被突袭猛攻所夺取。

在城镇的双层城墙之内，是设防的城堡（图18-29，左），它带有一个厚重的附联式要塞（keep，指城堡的把守要点。——译注），一座作为最后避难所的坚固塔楼。平衡这个世俗权力中心的是主教的所在地，圣纳泽尔大教堂（Cathedral of Saint-Nazaire，图18-29，右）。这座小教堂，建于1269年到1329年之间，可能是一位建筑师从法国北方引进的作品。无论如何，圣纳泽尔的建筑者必定是对法兰西岛建筑的最新发展了然于胸。今天，卡尔卡松尼为一种在哥特式法国曾经非常熟悉的景观提供了一抹罕见的余晖：在塔一般直耸入云的城墙内紧凑地包含有城堡、大教堂和城镇的复合体。

#### 一位富裕商人的宅邸

在晚期中世纪，一个新兴的富有商人阶层在整个欧洲崛起。尽管他们的财富或许无法与世袭的王族相比，其权力与影响却是巨大的。法国商人兼金融家雅克·科尔（Jacques Coeur，公元1395-1456年）就是一个这种类型的人物，他令人惊异的事业，生动地说明了一位富有进取心的平民，是如何获得和失去财富与权力的。科尔在法国的每座城市以及许多海外城市都开设有银行，他雇用了超过三百人的代理商，并与伟大的意大利商业共和国进行竞争。他的商船充塞了地中海。在教皇的特许

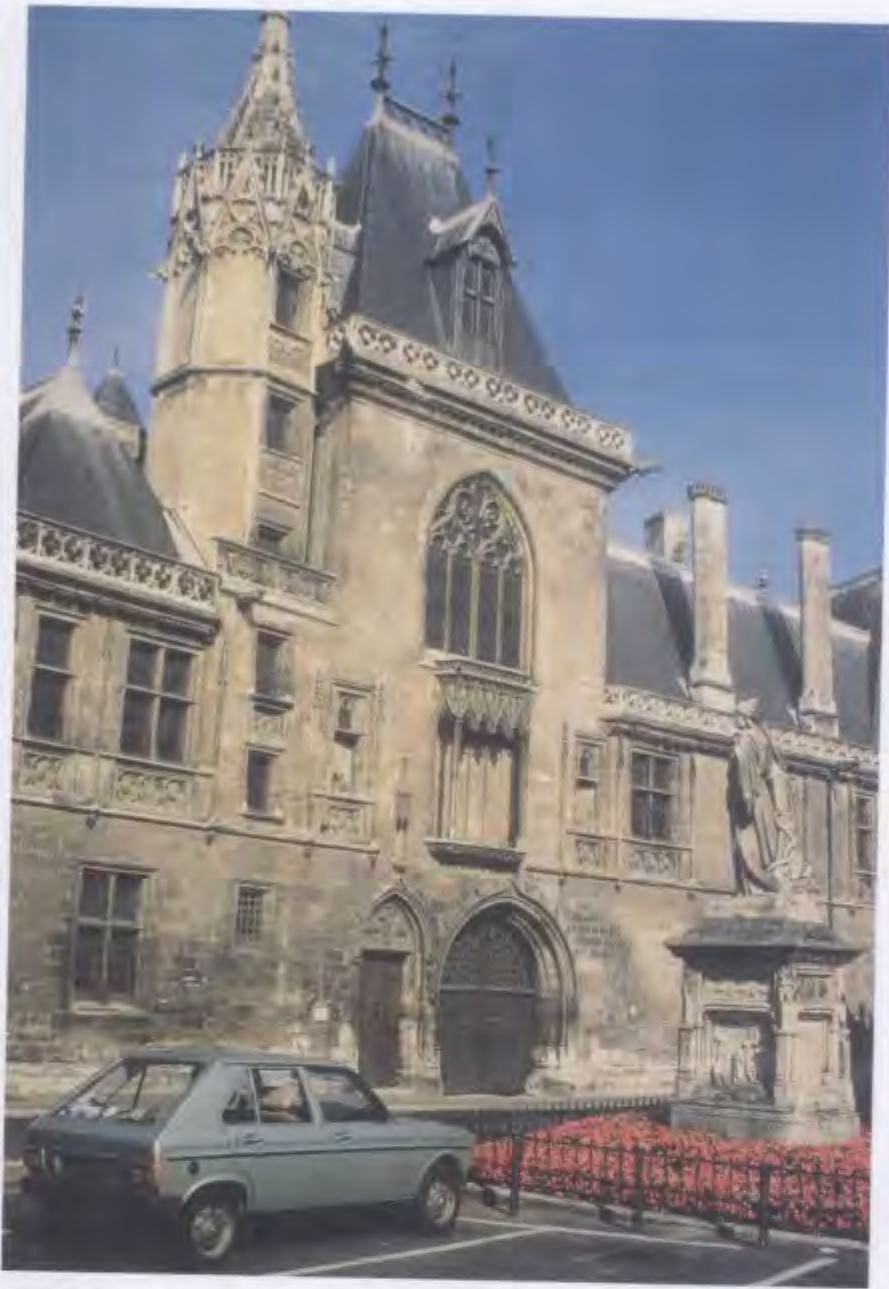


18-29 卡尔卡松尼设防城镇的鸟瞰图，法国，棱堡与塔楼，公元12-13世纪，由欧仁·维奥莱公爵于19世纪修复。

下，他的贸易远及埃及与中东的穆斯林，并获得了那里的特许权，而这令法国商业获益达数世纪之久。他是法王查理七世(Charles VII)的财政顾问，教皇尼古拉五世(Pope Nicolas V)的朋友。他的数百名出身名门的债务人和竞争对手的敌意，最终导致了他的毁灭。他的敌人以一种荒谬的理由陷害他，控告他给国王的情妇阿格尼斯·索列尔(Agnes Sorel)下毒，随后他被关押起来。他巨大的财富与财产被查抄没收，并被分配给国王的家族。科尔从监狱逃了出来，并到达罗马，在那里，教皇热情地接纳了他。当他率领教皇的单层甲板大帆船(gallys, 中世纪地中海巨型舰，通常大且吃水浅，是用帆和桨推进的单甲板船，用作商船或战舰。——译注)舰队出现在东地中海时，死于热病。

雅克·科尔宏伟的城市住宅(图18-30)，建于1443年到1451年期间，位于他的出生地布尔日，一直矗立至今。这是晚期哥特式时代民用建筑保存最为完好的典范。这座宅邸的平面是不规则的，所有单元都围绕着一所开放式庭园布局。服务区(生活用品商店与储藏室，仆人生活区，浴室)占据了地面一层。上面楼层有宏伟的大厅和辅助性房间，用于办公和家庭日常起居。

宽阔立面的焦点，是高耸的中心区，包括一个非常陡峭的金字塔形房顶，一间带有火焰式花饰窗格的尖顶帽式(spire-capped tower)塔楼，一扇巨大的尖顶拱彩色玻璃窗，以及两处入口(一处供行人使用，较大的一处则是供马车使用)。巨大窗户之下优雅的顶篷壁龛中，曾经放置着一座帝王骑马雕像。一件同样的科尔骑马像，控制了内部庭院上方的立面“开口”。其外立面一处与众不同的特征是那对假窗——上面有一位男仆与一位女仆正轻蔑地看着街上行人的真人等大浮雕。雅克·科尔的宅邸不仅仅是晚期哥特式建筑的豪华例证，同时也是那个时代新的世俗精神——对城市文明的胜利、资本的集聚以及世俗享受欲望与自豪炫耀的一种表达——的纪念性象征。



18-30 雅克·科尔宅邸，法国布尔日，公元1443—1451年。

## 书籍插图与奢侈品艺术

对巴黎成为哥特式欧洲时代智力中心的断言(参见“巴黎：哥特式欧洲的智力之都”，496页)，不仅仅是依据它的大学教师所享有的声望地位，而且也考虑到它的建筑师、工匠、雕刻家与彩色玻璃制作工的声誉。这座城市也是制作精美书籍的著名中心。闻名遐迩的佛罗伦萨诗人但丁·阿智利(Dante Alighier, 1265—1321)，在他大约写作于1310—1320年间的《神曲》中，就由于这座城市插图艺术的名声而提到了巴黎。毫无疑问，哥特式时期，是书籍制作从修道士与修女为了上帝的荣誉而在与世隔绝的缮写室中辛苦工作向城市工场转移的时代。那些持有并加工这些书籍的外行，将他们的产品兜售给王室、学者与富裕商人，这些盈利性的世俗生意，集中于巴黎，成为现代出版社的前身。

### 几何学的艺术

然而，保存至今最为迷人的巴黎手抄本之一，却不是为出售而制作的，它是由13世纪早期的杰出工匠维拉尔·德·奥雷

科尔(Villard De Honnecourt)汇编的一本私人速写簿，其中包括有建筑的细部，带有辐射状礼拜堂的唱诗席平面图，教堂塔楼，起阀装置，一台锯木机，彩色玻璃窗，以及其他令建筑师和工匠感兴趣的物品。但这本速写簿中也到处点缀着一些绘画，既有宗教和世俗人物，也有动物，有些是现实主义的，而另一些则纯粹是出自想像。

这里图示的这一页(图18-31)，维拉尔向艺术家示范了几何学的艺术(ars de geometria)的价值。他展示了自然形式和根据简单的几何形状——如方形、圆形与三角形——所勾画出的结构。在此，他甚至声称，自己根据自然描绘生物，不是根据骨骼而是抽象的几何化形状来勾画轮廓。几何学，按照维拉尔的话来说，“非常有助于描绘。”

但几何学在哥特式艺术与建筑中，也扮演着象征符号和实用性的角色。例如，哥特式艺术家、建筑师与神学家以相同的方式思考三角形，认为它具体表现了圣父、圣子和圣灵的圣三位一体观念。圆形，既不是始也不是终，象征着惟一上帝的永恒。当哥特式建筑师根据几何学的艺术进行设计，根据满负着象征性意义的抽象形态构造建筑的时候，他们相信自己是按照自然界的神圣立法进行工作的。

18-31 维拉尔·德·奥雷科尔，根据几何形状所勾画的图像，速写簿对开页第18左页，出自巴黎，约公元1220—1235年。牛皮纸上墨水，23.5 × 15.2厘米。巴黎，国立图书馆。



### 作为世界设计师的上帝

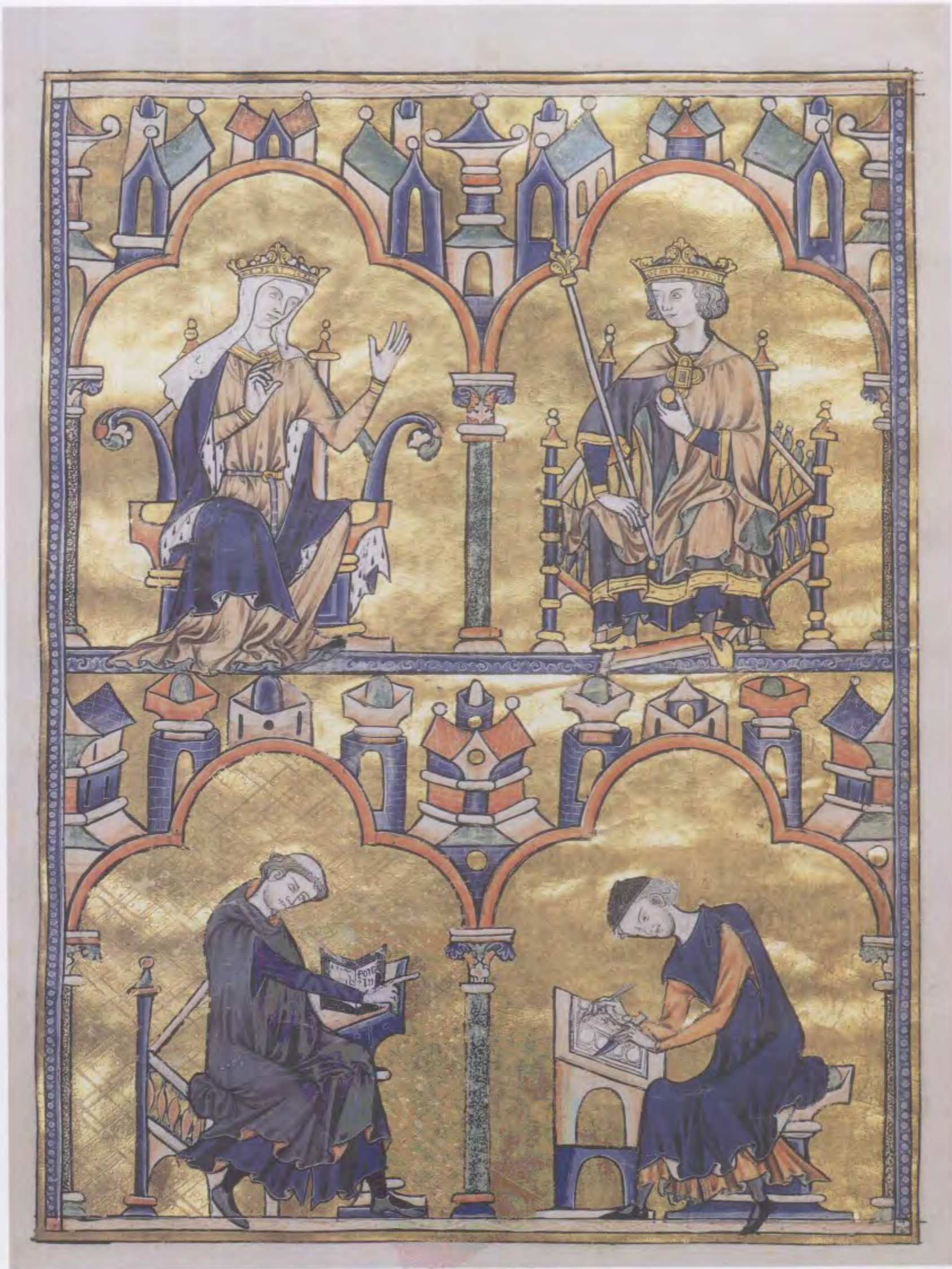
这种观念的一幅颜色鲜艳的插图，出现在1220年代制作于巴黎的一部教化《圣经》的扉页（图18-32）。这部《道德圣经》（*Moralized Bibles*）内有大量的插图，每一页都有成对的《旧约》与《新约》故事，并有插图阐释其道德含义。这里的这页插图，并不符合这一模式，因为它是导向后面所有作品的开场白。上帝作为世界设计师的形象出现，在圆规的辅助下规划宇宙世界。在完美的圆形之内，已经创造出来的是球形的太阳和月亮，而未成形的物质——上帝将马上按照同样的几何学原则将其规划成地球。按照《圣经·创世记》的记述，上帝以他纯粹的意志力和一句简单的“神说……”创造了世界，而与之大不相同的是，哥特式艺术家将上帝描绘成一位勤勉的建筑师，正在使用与人类建筑者同样的工具创造宇宙世界。

### 一部为王后制作的《圣经》

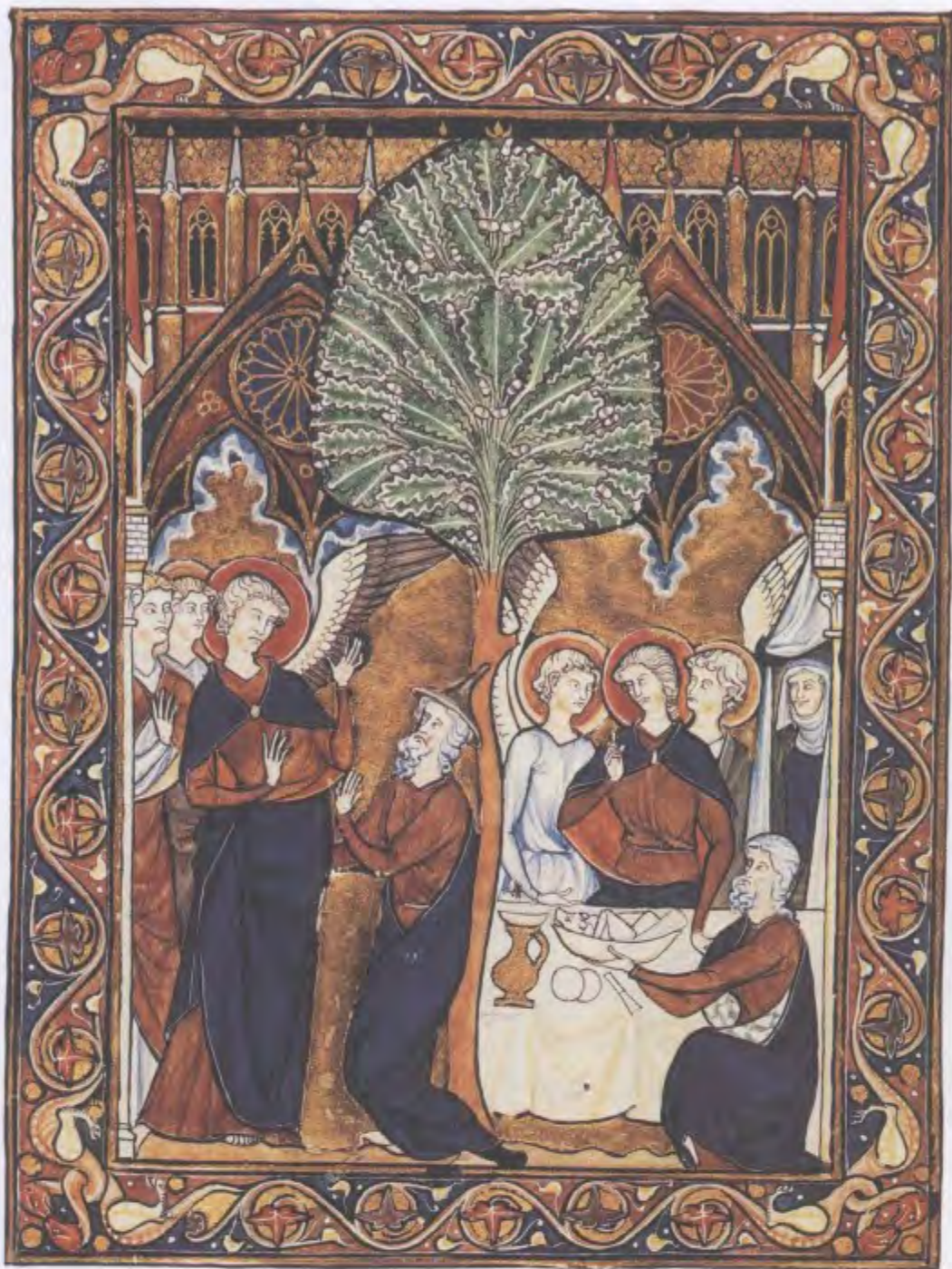
现在已知最为精美的哥特式书籍是属于法国君主的，圣路易尤其是一位世俗与宗教书籍的热心收藏者。他和他的先祖以及后继者们所建立起的藏书室非常巨大，并最终构成了法国国家图书馆——国立图书馆（*Bibliothèque Nationale*）的核心部分。这些王室委托制作的书籍中的一部是一本道德《圣经》，现收藏于纽约的皮尔庞特·摩根图书馆（*Pierpont Morgan Library*）。路易的母亲、卡斯蒂利的布兰奇，在她摄政期间（公元1226—1234年）为她十几岁的儿子定制了这部《圣经》。其题献之页（图18-33）有着贵重的黄金背景，并描绘了在三分式拱顶与缩微的城市景观下登上王位的布兰奇与路易。内中的三分式拱顶和缩微的城市景观，能够与同时代的法国（教堂）大门雕像头顶之上的建筑顶篷（图18-22）形成对照。在下方，在



18-32 作为世界设计师的上帝，《道德圣经》对开书第1左页。出自巴黎，约公元1220—1230年。牛皮纸上墨水、蛋彩与金叶。34.3 × 21厘米。维也纳，奥地利国家图书馆。



18-33 卡斯蒂利的布兰奇、路易九世与两位修士，一部教化《圣经》的题献之页（对开书第8右页），出自法国，巴黎，公元1226—1234年。牛皮纸上墨水、蛋彩与金叶，38.1 × 26.7厘米。纽约，皮尔庞特·摩根图书馆。



18-34 亚伯拉罕与三位天使，《圣路易诗篇》对开书第7左页，出自法国巴黎，公元1253-1270年，牛皮纸上墨水、蛋彩与金叶，12.7×8.9厘米，巴黎，国立图书馆。

相似的建筑画面之中，是一位修道士与一位缮写员。年长的教士向年轻的学徒口授神圣的文本。缮写员已经将书页两分为各有四个圆形的柱状物，这种格式经常用于《道德圣经》的成对插图。这种设计灵感可能来自于哥特式彩色玻璃窗的圆形（比较夏特尔大教堂“美丽彩色玻璃窗的圣母”的装饰边，图18-14，以及后来路易的圣徒小教堂的窗户装饰边，图18-26）。

在《卡斯蒂利的布兰奇的道德圣经》的题献之页上所描绘的哥特式书籍制作，是过于简略了。在13世纪巴黎的工场中，这种手抄本的制作，牵涉到许多步骤和众多专门艺术家、缮写员以及不同技艺水平的助手。本笃会修道院院长约翰尼斯·特里齐慕斯（Johannes Trithemius，公元1462-1516年）在他的专题论文《缮写员礼赞》（*In Praise of Scribes*）中，描述了晚期中世纪欧洲的书籍制作

即便你们不知道如何书写，依然可以用不同的方式来帮助那些缮写员。你们中的一个人可以校正别人已经书写完毕的文本。另一个人可以在这已经校改完毕的文本上加上红色标题（题目）。第三个人则可以加上起首的大写字母与章节符号。还要有人理顺书页并进行装订。另一些人还可以准备封面、皮革、搭扣以及搭钩。为缮

写员提供的所有协助，都是为了使他能够不受打扰地继续自己的工作。他所需要的一切都应该是事先准备好的：将羊皮纸切割，整平并拉直以便于缮写，准备墨水和笔。你们总可以找到能够帮助缮写员的事情可做。

单是为插图之页做准备就需要几个人。例如，有些艺术家，特别擅长描绘装饰边或起首的大写字母。只有工场的负责人或那些最高级的助手才能绘制主要的人物场景。了解了哥特式时代书籍制作的劳动分工和流水线性质，才会理解，为什么在一篇单独的书页中，在一页页的书页中，在绝大多数的插图手抄本中，风格会如此地统一！

### 彩色玻璃与王室圣诗集

布兰奇的《圣经》中的黄金背景是很罕见的，而在哥特式的窗户中也没有可与之匹配之物。但彩色玻璃窗所辐射的光辉，可能激发了其他巴黎13世纪插图手抄本生动色彩的灵感。在有些情况下，工匠们在同一个城市工场中，既制作玻璃也制作书籍。许多艺术史家相信，《圣路易诗篇》（*Psalter of Saint Louis*，图18-34）是由艺术家和为圣路易的圣徒小教堂制作彩



18-35 奥诺雷师傅，撒母耳为大卫涂圣油及大卫与哥利亚之战，《美男子腓力日课经》对开书第7左页。出自法国巴黎，1296年。牛皮纸上墨水与蛋彩，20 × 12.4厘米。巴黎，国立图书馆。

色玻璃窗的那些师傅们合作，在巴黎为圣路易制作的不多几本书的其中之一。确信无疑的是，《圣路易诗篇》中描绘出的建筑背景，反映的是诸如圣徒小教堂这种王室建筑所照耀进来的屏幕般的光辉和透明感。描绘的人物，也传递出同样的如巴黎王室所喜爱的辐射式“宫廷风格”建筑般的贵族式优雅与矫揉造作。其强烈的色彩，尤其是各种蓝色，几可媲美玻璃。其装饰边，像是由铅条所分割出的玻璃。而山墙，被带有条格状花饰窗格的圆花窗所刺破，是标准的辐射式建筑特征。

这里展示的出自《圣路易诗篇》的书页（图18-34），描绘了亚伯拉罕与三位天使。基督徒们相信，《旧约》故事预示了基督教的圣三位一体（参见“基督教艺术中的犹太主题”，第11章，305页），而这种主题在拜占庭艺术中也很流行（图12-8、12-34）。哥特式艺术家在同一画面中包含了两个事件，二者之间由《圣经》中提及的幔利橡树（tree of Mamre）分割开来。在左侧，亚伯拉罕正向三位天使致意。在另一情景中，他正热情地款待众天使，而他的妻子撒拉则从一顶帐篷中窥视着他们。

这些人物纤巧的特征和头发的线性波浪卷，与《卡斯蒂利的布兰奇的道德圣经》及巴黎彩色玻璃窗的特征相类似。其优雅的比例，面部的表情，戏剧化的姿势和扭动的姿态，是巴黎宫廷风格在整个欧洲受到仰慕的特征。雕刻中的这种样式化风格，连同左侧前景中那位天使身体夸张的对应姿势，在稍后的例子中也可以见到，即前面已经讨论过的《圣母子》（图18-27）。

### 法王的祈祷书

就像在罗马式时期一样，有些哥特式手抄本插图画家也会将他们的名字签在作品上，其中有些人的名字出现在王室的付款记录中，相当于正式文献记录。为法王宫廷制作书籍的艺术家，其中一位是奥诺雷师傅，他在巴黎的工场，位于今天的布特布里街（rue Boutebrie）。奥诺雷于1296年为美男子腓力（Philip the Fair，1285—1314年在位）的一部《日课经》（祈祷文与赞美诗的选编本）制作了插图。这里所选的这一页（图18-35）展现的两幕情景都涉及大卫。上面部分，撒母耳在为青年大卫涂圣油。下面部分，在扫罗王的注视下，大卫正准备将投石器掷向他最著名的敌手——巨人哥利亚（他已经在摸他前额上的伤口了！）。然后，在一种连续性叙事的古典式情景中，大卫用剑杀死了哥利亚。

奥诺雷师傅对头发的线性处理方式，人物精巧的手与姿态，以及他们优雅而矫揉造作的扭动姿势，都是那个时代巴黎绘画的典型方式。但这位画家比他的绝大多数同行更有兴趣赋予人物以雕刻般的体积感，并在他们的身体上显示出光的运动。然而，奥诺雷却并不关注人物在空间中的位置。《美男子腓力日课经》中有哥利亚的这部分，呈现出的是一种编织般的装饰性背景，而且奥诺雷人物的脚部常常与画面的边缘相重叠。与他的同时代人相比，奥诺雷师傅是人物绘画中先锋性的自然主义。但他基本上仍是将书籍插图艺术作为一种二维空间的装饰，他并没有接受所谓一幅绘画就是一扇进入三维世界的错觉主义之窗的古典观念。

### 让·皮塞勒与意大利

大卫与扫罗也是《贝勒维尔日课经》中一帧装饰精美的微型画（图18-36，书页左上方）的主题。巴黎的让·皮塞勒（Jean Pucelle）大约于1325年左右制作了这幅插图。他以真实可信的透视，将完全样式化的人物放置在三维建筑背景，在这方面远远超越了奥诺雷与其他法国艺术家。例如，皮塞勒将扫罗描绘成一位以四分之三侧面坐在王座上的重要人物，并且小心翼翼地描画少年大卫头顶上方筒形拱顶后退的饰板。这样的“场景和道具布置”（stage sets），在意大利绘画中已经司空见惯，而皮塞勒似乎参观过意大利，并在锡耶纳（Siena）研究过杜乔（Duccio）的作品（参见第19章）。皮塞勒（或他的一位助手）对植物、一只鸟、蝴蝶、一只蜻蜓、一条鱼、一只蜗牛和一只猴子的艺术处理，也显示出他对自然界的深切兴趣和仔细观察。然而，在《贝勒维尔日课经》中，文本依然控制着图形，而艺术家（和他的赞助人）也欣然自得于装饰的繁盛、充满想像力的首字母与抽象图案。将那种思考方式与纪念性的嵌板绘画（panel paintings）进行比较是不适宜的。皮塞勒的日课经坚持了书籍插图的传统。

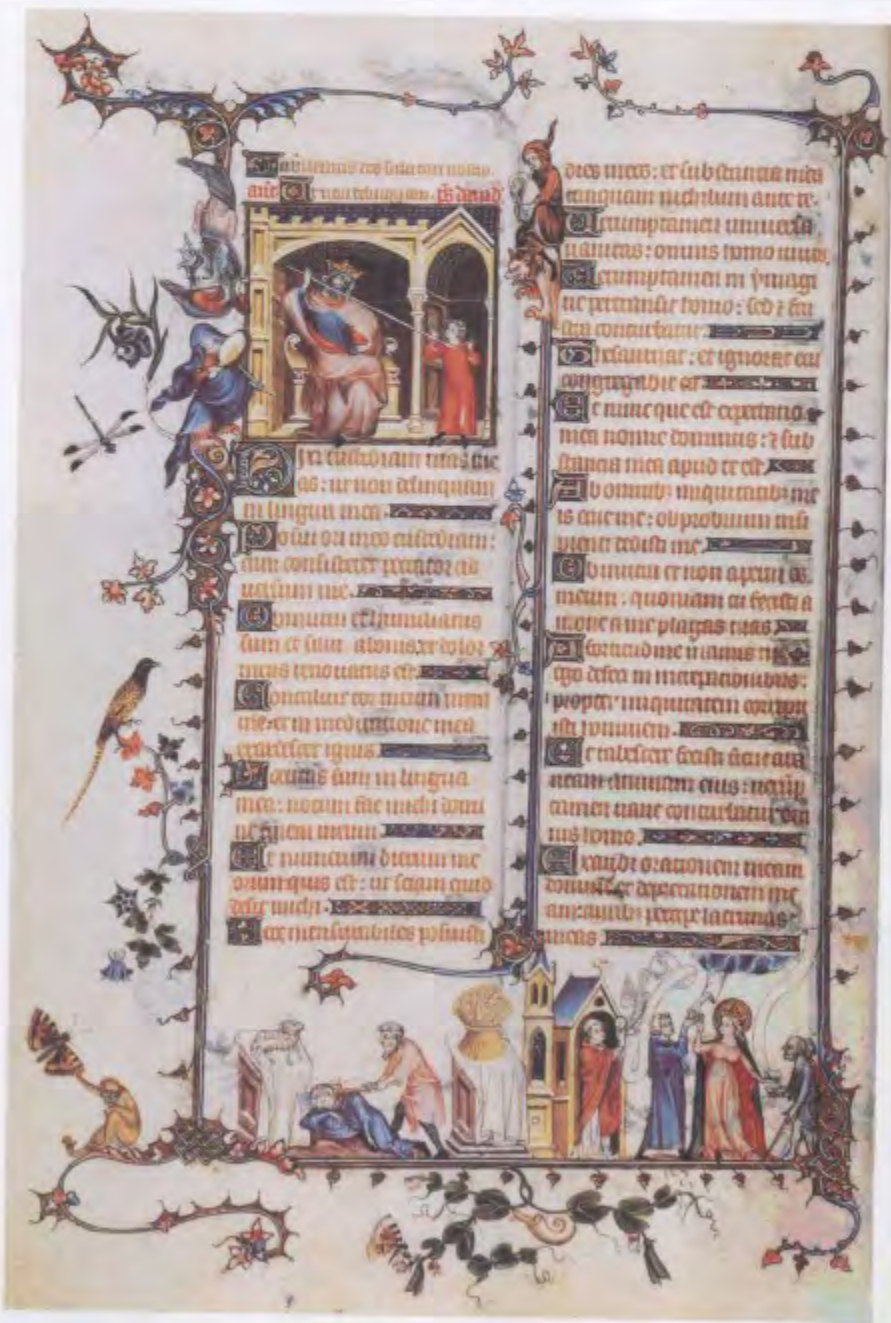


这本《贝勒维尔日课经》之所以特别引人关注，是因为皮塞勒与他一些助手的名字出现在书的末尾，一份记录他们为自己的工作收到付款的备忘录中。在其他哥特式插图书籍的题记中，通常出现的是制作费用的记录——材料，尤其是黄金的花费，以及首字母、人物、华丽的书写和其他装饰的花费。到这时候，插图画家们已是专业性行会的成员，而他们的个人声誉，就像现代的“商标”，保证着他们作品的品质。尽管材料费用依然是决定一本书籍价格的主导性元素，但个人的技巧和声誉日益决定着插图画家所提供服务的价格。历史悠久的基督教会对于书籍制作的垄断结束了。

### 为圣德尼教堂而作的圣母子

王室家庭也赞助金匠、银匠和其他艺术家用金属和珐琅为教堂、王宫和私人家庭制作豪华艺术。在富人中，特别流行的是宗教人物雕像，他们购买来或是用于个人祈祷，或是作为礼物赠送给他们经常出入的教堂。圣母马利亚作为一个令人喜爱的题材，反映出她在哥特式大门雕刻的圣像学中新获得的突出地位。

这些昂贵的雕像中，最好的或许就是一座被称为《让娜·德



18-36 让·皮塞勒，大卫在扫罗面前，《贝勒维尔日课经》对开书页第24页左页，出自法国巴黎，约公元1325年。牛皮纸上墨水与蛋彩，24.1 × 17.2厘米。巴黎，国立图书馆。



18-37 让娜·德夫勒的圣母，出自法国，圣德尼大修道院教堂，公元1339年。镀银与珐琅，高度69.9厘米。巴黎，卢浮宫。

夫勒的圣母》的大尺寸（高度约70厘米）镀银小雕像（图18-37）。让娜·德夫勒王后，查理四世（公元1322—1328年在位）的妻子，于1339年将这座圣母子雕像赠送给王家圣德尼大修道院教堂。马利亚站在一个由珐琅装饰的基督受难和死亡情景的矩形底座上。（有些艺术史家认为，珐琅部分是让·皮塞勒的作品。）没有任何悲伤的痕迹显示在年轻美丽的马利亚的脸上。幼年的基督，也丝毫不关注这尘世，正顽皮地伸手摸向他的母亲。这两位人物优雅的比例，马利亚扭动的姿势，沉重的衣物褶皱，以及两位宗教人物之间亲密的人性化刻画，也是同时代的《圣母子》（图18-27）的特征。纪念性的—石头（monumental—stone）雕刻家，与在小尺寸中施展身手的王室银匠，以一种相似的方式完成了对圣母子的再现。

在《让娜·德夫勒的圣母》中，就像《巴黎圣母》一样，马利亚看起来不仅是基督的母亲，而且是天国的王后。最初圣德尼的马利亚头上也有一顶王冠，而她所握的权杖则是百合花饰——法国王室的徽记——的形式。这座小雕像同时也是一件圣物箱。圣母权杖中保存有据说是马利亚的头发。

### 爱情城堡

哥特式艺术家既为世俗之人也为宗教人士制作豪华物品。有时，他们用由当时的传奇文学激起灵感的典雅爱情 (courtly love，这是中世纪和文艺复兴时期文学中赞颂的一种理想化的但又通常不正当的爱情形式，通常是一名骑士或侍从钟情一位已婚的、假装并不在意保护其名声的贵族妇女。——译注) 故事装饰这些昂贵的物件，例如，著名的兰斯洛特与王后格温娜维尔——卡默洛特的亚瑟王 (King Arthur of Camelot) 的妻子——的故事 (兰斯洛特是亚瑟王传说中的一位圆桌骑士，他与王后格温娜维尔的恋情导致了他与亚瑟王之间的战争。——译注)。法国诗人克雷蒂安·德·特鲁瓦，在12世纪晚期记录下了这闻名遐迩的风流韵事。

这种类型最为有趣的物品之一，是一件装饰有象牙浮雕嵌板的妇女珠宝盒，现收藏于巴尔的摩 (Baltimore) 沃尔特斯美术馆 (Walters Art Gallery)。在此所图示的嵌板 (图 18-38) 主题与《玫瑰传奇》有关，这部传奇由纪尧姆·德·洛里斯 (Guillaume de Lorris) 写于约 1225—1235 年，而由让·德·默恩 (Jean de Meung) 于 1275 年至 1280 年间完成。在左侧，雕刻家雕刻了围攻爱情城堡 (Castle of Love) 的寓言。哥特式骑士企图通过用他们的弓射出花朵和用弹射器将玫瑰花篮发射到城墙上夺取爱情堡垒。城堡守卫者之中的爱神丘比特，在将他的箭瞄准一位骑士，而另一位骑士正在用梯子攀登城墙。这个盖子中间的两块嵌板，

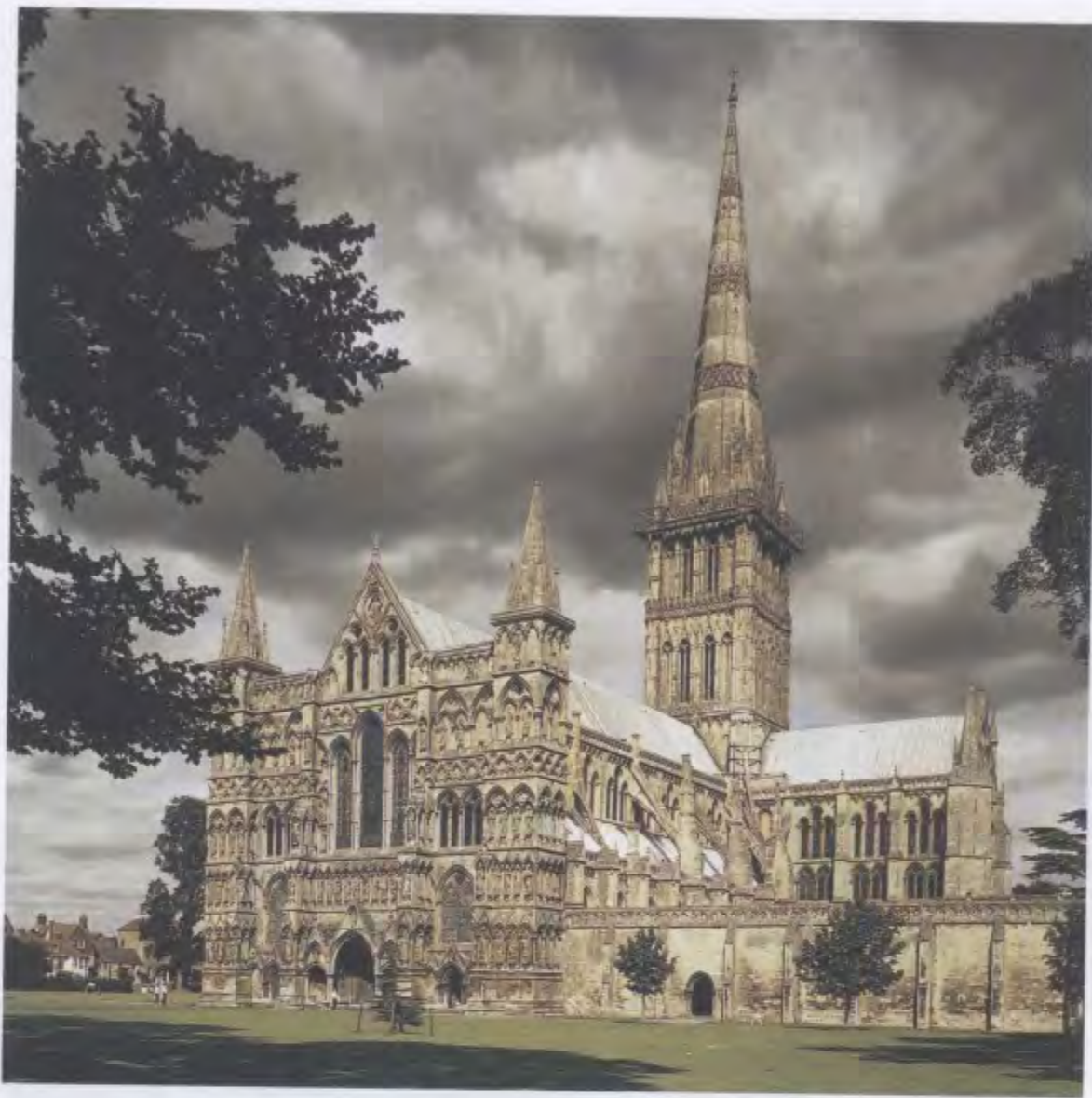
展示的是两位骑士正伴着喇叭的吹奏声，骑在马上用长矛比武的情景。几位少女正在阳台上向下观看比赛，并鼓励着骑士。人群中，有一位青年正架着一只猎鹰。这项运动是中世纪晚期有闲阶级所喜爱的一项娱乐。在右侧，获胜的骑士正从一位骑在马上、装束贞洁的少女手中接受奖品 (一束玫瑰花)。这件珠宝盒的侧面景象中，包括有著名的中世纪女性贞操的寓言，独角兽 (unicorn) ——一匹长有一只白角的白马——的传说。只有处女才能吸引住这种罕见的动物，而任何做到这一点的女性，也就因此证明了她们道德上的纯洁。在哥特式时代，宗教主题垄断了为教堂制作的艺术品，但在私人用品中，世俗主题占据着显著位置。不幸的是，后者能够存留下来的极少。巴尔的摩的这只珠宝盒，就是其中最好的作品之一。

## 法国之外的哥特式

1269 年，位于德国莱茵兰温普芬山谷 (Wimpfen-im-Tal) 的圣彼得教堂 (church of Saint Peter) 副院长 (修道院副院长)，雇用了“最近从巴黎来的一位非常富有经验的建筑师”来重建他的修道院教堂。这位建筑师以法国样式 (opere francigeno) ——也就是说，法兰西岛的哥特式风格——重建了这座教堂。巴黎哥特式风格的开始传播要更早一些，但是在 13 世纪下半叶，这种新的风格在整个西欧占据了统治地位。然而，欧洲的建筑师既没有立即全部转向哥特式，也没有采用一种统一的方式。几乎是所有地方，赞助人与建筑师都按照当地人的偏好，对法兰西岛的“宫廷风格”加以变更。因为老的罗马式传统还依然存留于许多地方，每一个地区，都将本地的地域性罗马式设计与此种新风格进行嫁



18-38 爱情城堡与骑士的决斗，一只珠宝盒的盖子。出自法国巴黎，约公元 1330—1350 年。象牙与铁，11.4 × 24.8 厘米。巴尔的摩，沃尔特斯美术馆。



18-39 索尔兹伯里大教堂（从西南方向展望的景象），英格兰索尔兹伯里，公元1220—1258年；西立面完成于公元1265年；尖塔约公元1320—1330年。

接，发展出具有自我特色的哥特式建筑。

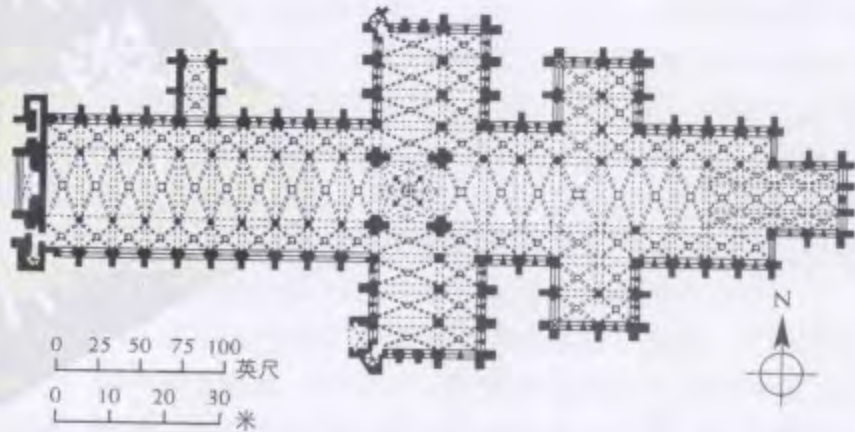
## 英 格 兰

### 索尔兹伯里的水平结构与色彩

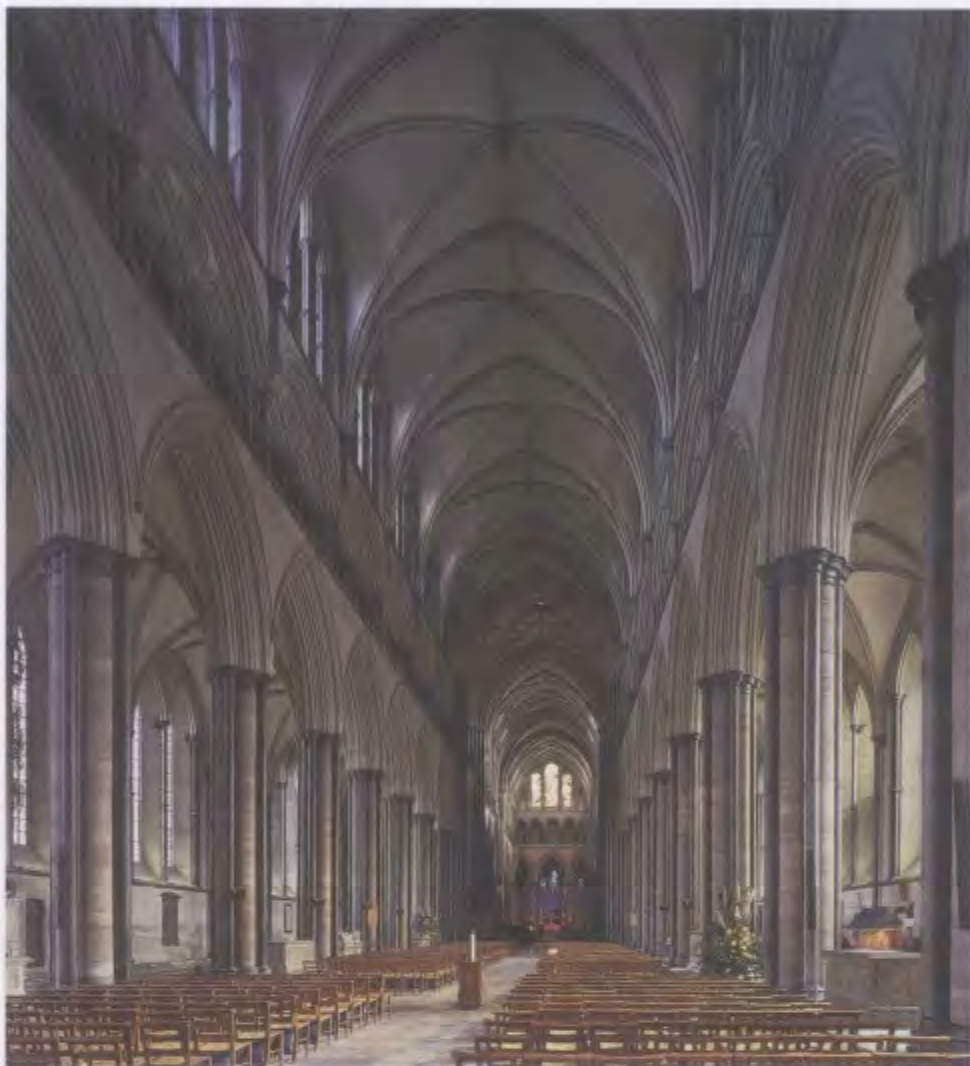
索尔兹伯里大教堂（Salisbury Cathedral，图18-39）体现了英国哥特式建筑的本质特征。教堂始建于1220年，亚眠大教堂工程开工（图18-18至18-21）的同一年，在大约四十年的时间里，索尔兹伯里大教堂的绝大部分已经完成。因此，两座大教堂，几乎完全是同时代的，而它们之间的差异很具有启迪意义。尽管索尔兹伯里的立面，有桃尖拱窗户和带有尖顶拱与雕像的盲拱，但还是与法国的设计（比较亚眠大教堂，图18-21，兰斯大教堂，图18-23）形成了鲜明的对比。这种英式立面在中殿前形成一个宽而低矮的屏。不仅缺少法国立面那种直插云霄的高度，而且这种英式立面要比后面的建筑宽。它的设计也没有遵循教堂内部的三分式（中殿与两条侧廊）格局。同样不同的，是对巨大的十字交叉口之上尖塔（它是约1320—1330年加上去的）的强调，它控制了教堂的轮廓。相对于亚眠与兰斯，索尔兹伯里的高度显得很适度。而且，由于高度在英国建筑中并不是一个决定性的因素，因此建筑师使用的飞扶垛很少，而且像是僵硬的道具，而非教堂拱顶体系中的一个有机部分。简而言之，英国的建筑者采用的只是法国哥特式建筑的一些表

面化母题，而没有接受其结构逻辑或对高度的强调。

同样不同的，是其长长的直线型平面（图18-40）及它的双重耳堂和平直的东端。后者是西多会教堂的特征，而且自罗马式时代以来，就一直受到英国人的喜爱。其室内景（图18-41），尽管哥特式的特征体现在其三层立面、尖顶拱、四分式肋拱拱顶和组合柱上，但已明显远离了法国哥特式风格。墩细长柱（pier colonnettes）止于中殿拱的起拱点，而并不与拱肋相连（比较图18-19、18-20）。取而代之的，是拱肋从拱廊中的翘托（corbels）升起，产生出了一种强烈的水平结构感。在墙壁、拱顶的浅色石头与用于暗楼线脚和翘托、组合柱壁联以



18-40 索尔兹伯里大教堂的平面图，英格兰索尔兹伯里，公元1220—1258年。



18-41 索尔兹伯里主教堂的中殿（向东面展望的景象），英格兰索尔兹伯里，公元1220—1258年。

及这水平结构之下其他细部的暗色波倍克(Purbeck)大理石之间，形成丰富的色彩对比。然而，在装饰性的细节，尤其是暗楼的花饰窗格中，可以再次清晰地看到法国哥特式风格的影响。尽管如此，那些到索尔兹伯里的参观者们，却绝不会将这座英国主教堂错认为法国教堂。

### 从装饰式风格到垂直式风格

很早以前，出于本民族的兴趣，英国在建筑样式上形成了自己的本土化语言（比较达勒姆主教堂罗马式墩柱的装饰性图案样式，图17-12）。建筑的逻辑性表现在建筑结构上，则是第二位的。墩柱、墙壁与拱顶元素，在索尔兹伯里依然相对简单。但到了14世纪，就已经变得相当复杂而充满装饰性。建筑史家通常将这段时期的英国哥特式建筑的风格，称作装饰式风格(Decorated Style)。格洛斯特主教堂(Gloucester Cathedral)的唱诗席(图18-42)，大约改建于索尔兹伯里教堂之后约一个世纪，显示出从装饰式风格向最终的英国哥特式风格——垂直式风格(Perpendicular Style)——的过渡。这种新风格之所以得名，来源于其装饰性细节的强烈垂直性，与索尔兹伯里和早期英国哥特式的水平特征形成对比。

一扇巨大的窗户，被分成许多形状与比例相似的小窗户的层层排列，充满了格洛斯特主教堂富于特色的平直东端。在顶端，同样终结于尖顶拱的宽阔中央部分，两边各侧接着一个修长的桃尖拱。其设计与索尔兹伯里的屏状立面非常相似，但比例却差异很大。垂直线，作为水平线的对立，占据着统治地位。



18-42 格洛斯特主教堂的唱诗席（向东面展望的景象），英格兰格洛斯特，公元1332—1357年。

在这唱诗席的墙壁上，建筑师也抹去了索尔兹伯里强烈的水平特征，好像垂直的墙壁元素是直接在地面向拱顶升腾而起一般，用法国样式将墙壁与拱顶统一起来。拱肋，在索尔兹伯里之后不久，设计者们就开始令其增殖，而在格洛斯特，它们形成了纯粹是装饰性因素的密集树丛状，而失去了任何结构性目的。实际上，唱诗席根本不是被肋拱拱顶，而是由一个采用哥特式装饰的连续性罗马式筒状拱顶所覆盖。在格洛斯特主教堂的唱诗席，装饰性表面的趣味战胜了结构上的“诚实”。

### 国王礼拜堂内的“扇形拱顶”

垂直式风格的装饰性与结构性伪装特征，在其晚期阶段变得更为突出。一个突出的例子，是伦敦与威斯敏斯特大修道院（Westminster Abbey）毗连的16世纪早期的亨利七世礼拜堂（Chapel of Henry VII，公元1471—1509年在位）顶篷（图18-43）。在这座礼拜堂中，早先肋拱的线性运动成了一种建筑装饰，衍变为带有钟乳石般巨大悬挂式垂饰（pendants）的独一无二的英国式“扇形拱顶”（fan vault）。这种拱顶看起来像是在融合过程中逐渐变得稳固起来的有机物质。错综复杂的花饰窗格所带来的花边，淹没了从顶篷垂下来的锥形体。这座礼拜堂，显示出结构上的哥特式在对装饰性的狂热中的解体。建筑师将哥特式风格极富创造性的线条，从其功能中解放出来，并使它们在无拘无束的精湛建筑技巧和戏剧性中成倍增殖。这一



18-43 亨利七世礼拜堂，英国伦敦，威斯敏斯特大修道院，公元1503—1519年。

结构中的垂直式风格，充分表达了中世纪末期，在骑士制度行将死亡的礼节中系统化的过于文雅甚至是挑剔的生活方式。在法国，一种同时代的现象，是在诸如鲁昂的圣马克卢（图18-28）这样的教堂中能够看到的火焰式风格。

### 教堂中的王室陵墓

在亨利七世礼拜堂的木隔板后面，是这位国王的陵墓——一个巨大的石棺，上面有亨利与他的王后——约克的伊丽莎白（Elizabeth of York）——躺着的雕像。这种陵墓类型，在晚期哥特式的英格兰很常见，实际上，整个晚期哥特式欧洲都是如此。尽管在教堂结构中并没有严格的区划，像陵墓被放置在教堂墙壁的壁龛中，带有死者仰卧图像的独立式陵墓，都是教堂中永久而不可更改的部分。它们既保存着被埋葬者的遗体，又保存着对他们的追思，并表明死者的无限虔诚。

为死者提供服务，是基督教礼拜仪式中一项必不可少的重要部分。基督教会希望为获得救赎而鼓励临终的信徒要求弥撒曲，或是为了他们灵魂的永久安宁而得到永生。为了这最后的时刻，出身高贵者和富有者为追思弥撒（chantries，指为支付做弥撒和颂诗花费而捐的款，通常为纪念捐款设立人的灵魂而设，即追思弥撒的捐款。或指为某人做这样的弥撒或颂诗而捐献祭坛或小教堂。——译注）而捐献整座礼拜堂，或是将大量的财产与财富作为遗产捐赠给教堂。如果不是一座为安放陵墓而特别设计并捐献的礼拜堂，有些人会要求将他们的陵墓安置在尽可能靠近唱诗席的位置，或教堂中的其他重要位置，例如威斯敏斯特大修道院中的亨利礼拜堂。独立式的陵墓，对教堂的参观者来说容易接近，既有道德上的寓意，又有纪念和缅怀死者的意图。死者静默的肖像，令人战栗而寂然无声，是对人类必然死亡的一种郑重提醒，这之所以更加有效，是因为被描绘者的遗体就躺在这肖像下面。一位杰出人物的陵墓，会为安放它的教堂带来荣耀、朝圣者和赞助。例如，坎特伯雷大教堂，就因为殉教的圣托马斯·贝克特（saint Thomas à Becket，死于1170年）被埋葬在它的地下室而成为欧洲最令人崇拜的圣地之一。

这种独立式陵墓制作异常精美的一个例子，是爱德华二世（Edward II，1307—1327年在位）的，在这位国王1327年被谋杀的几年后，安放在了格洛斯特主教堂（图18-44）。爱德华的继任者，他的儿子爱德华三世（Edward III），支付了纪念他父亲的费用，使爱德华二世得以身着帝王服装，头戴王冠地永久安息。雕刻家将这位死去的国王刻画成一位基督式的人物（比较图18-22）。在爱德华头部的两侧，各有一位殷勤的天使正温柔地抚摸着他的头发。在他的脚下，有一头护卫的狮子，也寓意着这位国王的力量与勇猛。一顶复杂精美的垂直哥特式华盖，将这具棺材包围其中，形成一个微缩的礼拜堂保护着死者。它是英国样式——有着林立的纤巧的雪花石膏与波倍克大理石山墙、飞扶垛与小尖拱——的一个精美典范。另一个与众不同的特征，是葱形拱（ogee arches，由两条S形曲线会于一点而形成的拱）的使用，成为晚期哥特式形式的一个特征。艺术史家经常将爱德华式的陵墓比作圣龛。确实，圣龛般的结构与教堂的背景，将死者转换成一种值得崇拜的圣物。



18-44 爱德华二世陵墓，英格兰格洛斯特，格洛斯特大教堂，约公元1330-1335年。

### 哥特式视野的世界

这里将以一件非常不同的重要物品，来结束对哥特式英格兰的综述，即陈列在赫里福德大教堂 (Hereford Cathedral) 的一件大尺寸牛皮纸的世界地图 (图18-45)。这件“mappamundi” (拉丁语中的“世界航海图” [cloth of the world])，可能是理查德·德·贝洛 (Richard De Bello) 的作品，他是1264年到1283年间林肯大教堂 (Lincoln Cathedral) 的一位司铎。这是13世纪地图制作艺术的最佳范例，它根源于古代，主要是帝国委托的对当时已知世界的地理勘测。事实上，在这件赫里福德地图页脚的左侧，有一幅图画，描绘着罗马皇帝奥古斯都将一纸公文交给三位勘测员，并命令他们“走遍整个世界并返回向元老院报告每块大陆”。

这件赫里福德地图和其他大多数中世纪地图，与绝大多数现代地图的方向不同。它是左北上东。对此的解释是，基督徒们相信，在最后的审判到来之时，基督将从东方升起，就像太阳一样。在这件赫里福德地图的山形盖顶，基督以登上王位的最后审判者形象出现。一位天使引导着获得拯救者从左侧升入天堂 (基督的右侧)，而丑怪的魔鬼则将那永受惩罚的灵魂拖入地狱的入口。这种圣像学主题，令人想到欧坦的罗马式圣拉撒路教堂的山花壁面 (图17-25)。一处不同的哥特式元素，是基督下方的圣母马利亚的出现，代表那些祈祷者向她的儿子求情。



18-45 理查德·德·贝洛 (?)，亨利三世的世界地图，约公元1277-1289年，牛皮纸上蛋彩，约157.5 × 132.1厘米，英格兰，赫里福德，赫里福德大教堂。

处在世界绝对中心的是耶路撒冷，不仅是因为中世纪的地图制作者相信地球是一个平坦的圆盘形，而耶路撒冷正位于其中心，而且因为在在中世纪人们的思想中，这座圣城有着中枢般的重要性。耶路撒冷，以一座圆形城墙城市——伴有一幅十字架上的基督的图画——的面目出现。按照这种范式，这位赫里福德都是以主要建筑物来描画世界上绝大多数著名地区的特征。例如，克里特的主要特征，是它迂回的迷宫，传说中位于克诺索斯的米诺斯王宫（参见图4-3、4-4）。巴比伦的巴别塔（参见“巴比伦：奇迹之城”，第2章，37页），是一座多层的堡垒，带有在卡尔卡松尼所见到的那种锯齿形城垛（图18-29）。亚历山大的灯塔，古代世界的七大奇迹之一，矗立在埃及的尼罗河河口。在有些地方，这位地图制作者描画了一些据说是居住在地球遥远角落的怪异种族，就像韦兹莱山花壁面的雕刻家（图17-26）在此前一个世纪所作的那样。这位哥特式艺术家也回答了旅行者越过划分出大陆界限的大洋时将会发现什么样的问题——MORS（死亡）。



18-46 科隆的格哈德·科隆大教堂（从西南方向鸟瞰的景象），德国，科隆。始建于公元1248年。中殿、立面与塔楼完成于公元1880年。



18-47 科隆的格哈德·科隆大教堂唱诗席（向东面展望的景象），德国科隆。完成于公元1322年。

## 德意志

### 科隆高耸的拱顶

德意志建筑在13世纪很好地延续了罗马式。在多数德国教堂中，仅有的哥特式特征是肋拱拱顶，完全由沉重的石头墙壁支撑。可是，到了这个世纪中叶，法国哥特式风格开始对其产生了影响深远的冲击。一个非凡的典范就是科隆大教堂（Cologne Cathedral，图18-46、18-47）。在科隆的格哈德（Gerhard of Cologne）指导下始建于1248年，主教堂直到六百多年后才得以完成，成为记录在案的建造时间最长的建筑工程之一。当14世纪的立面设计出人意料地完成时，工程从16世纪中期到19世纪中期却完全停止了。哥特式复兴（Gothic Revival）的建筑师们，后来按照哥特式规划，增加了中殿、塔楼而最终将其完成，而其立面到东端已经孤独地矗立了数世纪。这座哥特式/哥特式复兴建筑，是北欧最大的主教堂，并以每一侧都带有两条侧廊的巨大（长达144米）中殿而夸耀于世。

它高达46米的14世纪唱诗席（图18-47）是亚眠主教堂唱诗席（图18-19、18-20）的精巧变体，暗楼之中的双桃尖拱与高侧窗中高而修长的单体窗户位于上方，而唱诗席连拱廊则位于下方。它完成于格哈德死后四十年，但按照他的规划，这一唱诗席所传达的哥特式对高度的探索，甚至要比多数的法国哥特式建筑更加有力。尽管这座主教堂的表面缺乏牢固感，但



18-48 圣伊丽莎白教堂（从东南方向展望的景象），德国马尔堡，公元1235—1283年。

其结构上的稳定性在二战期间得到了充分证明，当时科隆受到了极其沉重的空中打击，这座教堂由于其哥特式的构造设计而从战争中幸存下来。开始时曾有不多的炸弹爆炸震爆了它所有的窗户，而随后的爆炸却没有产生什么不良的后果，其构架完好无损并且结构牢固可靠。

### 撒满光辉的厅堂式教堂

有一种不同的设计类型，也可能源自法国，但却在德国得到了蓬勃发展，即厅堂式教堂（Hallenkirche，或称为 hall church）。将这一术语应用于建筑，就表示其侧廊与中殿的高度是相同的。因此，厅堂式教堂，没有楼廊，暗楼，或高侧窗。这种类型的一个早期例子，是马尔堡（Marburg）的圣伊丽莎白教堂（church of Saint Elizabeth，图 18-48、18-49），建于1235年到1283年之间。它将从法国得到灵感的肋拱拱顶与尖顶拱和高高的桃尖拱窗户融合在一起。其立面有两座法国样式的尖顶帽式塔楼，但没有花饰窗格连拱廊或大门雕刻。由于侧廊为中殿拱顶提供了重要支撑，这座德国建筑的外观就没有出现飞扶垛——标志性地环绕着法国的哥特式教堂——那种戏剧性的夸耀展示。但其内部，被侧廊墙内双排的高高窗户所照亮，却更为统一而充满自由流动的气息，很少有狭窄感和分割感，并照耀得教堂内部比法国和英国的哥特式教堂更加明亮。

### 一座极富戏剧性的德国教堂的山花壁面

就像法国的哥特式建筑师一样，法国雕刻家也经常为他们的外国同行提供标准。德国莱茵兰，当时仍处于加洛林王朝和

奥托王朝皇帝继承人的统治之下，一座为现在属于法国的城市斯特拉斯堡（Strasbourg）而新修建的主教堂，于1176年开工。其半圆室、唱诗席与耳堂大约于1240年完工。从风格上看，这座新教堂的几部分是罗马式的，但其两处南耳堂大门的浮雕则完全是哥特式的，并显露出当时的法国雕刻尤其是兰斯雕刻对其形成的冲击。

这里列举的是左山花壁面，主题是圣母马利亚之死（图18-50）。将斯特拉斯堡这位处于死亡状态的马利亚，与兰斯圣母往见中的马利亚（图18-24）进行比较，就会发现，德国的这位师傅已经研究过最近刚安放完毕的法国门侧柱雕像。十二使徒围绕着圣母聚集起来，形成了一个哀悼者之拱，与半圆形的画面边框形成完美的匹配。在中间，基督接受了自己母亲的灵魂（他托在左手中的玩偶般人物）。抹大拉的马利亚，悲伤地握着双手，蜷缩在垂死的马利亚身旁。这些悲伤的人物所表现出的情感状态，强度各不相同，从平静地接受这一现实，到从姿态中表达出内心的波澜。雕刻家是用戏剧化的姿态和姿势来构思这组人物，但也借助于内切很深的衣褶的波纹般起伏，就像是一股有节奏的电流脉冲掠过他们。这位雕刻家的目标，是用人类的感情来充满这些宗教人物，并激起观者情感上的反应。在哥特式法国，就像前面已经讨论过的那样，艺术变得越来越人性和自然化。在哥特式德国，艺术家通过强调情感的戏剧性，将这种人性化的趋势甚至更推向前进。强烈的情感主义（emotionalism，或表现主义[expressionism]），在随后的数世纪直至现代，被证明是德国艺术中的一种重要元素。



18-49 圣伊丽莎白教堂的室内景（向西面展望的景象），德国马尔堡，公元1235—1283年。





18-50 圣母马利亚之死，法国斯特拉斯堡，斯特拉斯堡大教堂南耳堂，左门口山花壁面，约公元1230年。

### 死去很久的捐赠者的“肖像”

斯特拉斯堡的风格及其强烈的情感主义，非常适合于在浮雕中叙述戏剧性事件。接受委托对瑙姆堡大教堂（Naumburg Cathedral）西唱诗席进行装饰的雕刻家，就面临着一种非常不同的挑战：为了新一轮的募捐活动，制作在11世纪最初建造教堂时的十二位捐助人的雕像。斯特拉斯堡大门上人物生动的姿态和激动不安的面部表情，与瑙姆堡雕像的极度庄重形成对照。其中的两位人物突出于这组人物之外，是因为他们特殊的高贵身份。他们是迈斯（Meissen）的总督（德国的军事统治者）埃克哈德二世（Ekkehard II）与他的妻子乌塔（Uta）（图18-51）。雕像是附着于圆柱的，并站立在建筑的顶篷之下，踵继着法国哥特式大门雕像的样式。它们被放置在室内，解决了许多对最初描绘的保护问题。埃克哈德与乌塔，提供了一种我们曾看到的法国大教堂立面与耳堂雕刻如何被观看的观念。

这一时期的服饰和个性化特征，以及这位总督与他妻子的独特个性，令人产生一种印象，即这就是他们的肖像，尽管这些人物生活在雕刻家之前久远的年代。埃克哈德，这位热情并稍显粗壮的骑士，与他美丽而冷漠的妻子形成对比。她以一种极为动人的优雅姿态，拉起长袍的领子掩住了面部一角，同时，用另一只戴着珠宝的纤手，将下垂的袍服松松地揪折成一团，搭在臂上。雕刻家明白，衣袍下垂的褶皱与在身体上形成的褶皱是截然不同的。艺术家微妙地显露出披风之下乌塔右手的形

状，并精确地刻画出衣褶的下垂感，都表明了对样式的运用。这两尊雕像都抓住了真实人物的形象，即使它们被安上了艺术家从未见过的贵族的名字。到了13世纪中期，真人等大的形象不仅应用于宗教人物，而且也应用于在教堂中找到其存在方式的世俗显赫之人。

### 骑马像的复兴

时间上稍早于瑙姆堡“肖像”的，是被称为《班贝格的骑马者》（Bamberg Rider，图18-52）的骑马像。数世纪以来，这座雕像被安放在班贝格大教堂（Bamberg Cathedral）建筑顶篷之下的一根柱墩上，顶篷框住了骑马者的身体，而不是他的马。对于这件雕像就是为这一位置而作，还是从别处——或许是教堂外——移到这里，学者之间存在着争议。同一时期的另一座类似的骑马像，矗立在德国马格德堡（Magdeburg）的集市广场。这两座雕像，复兴的是古罗马（图10-59）与加洛林帝国的雕刻（图16-11）。

就像埃克哈德与乌塔一样，《班贝格的骑马者》看起来也像真实的肖像。有人相信它再现的是一位德国皇帝，或许是腓特烈二世（1220-1250年在位），班贝格大教堂的一位捐助人。其他的可能者包括圣乔治与东方三博士之一，但历史上的某个人最可能作为其雕刻对象。一位神圣罗马帝国的皇帝出现在这座大教堂中，就强调了13世纪德国教权与政权的联姻。艺术家



18-51 埃克哈德与乌塔，德国瑞姆堡。瑞姆堡大教堂西唱诗席中的雕像，约公元1249—1255年。石灰岩上彩绘，高约188.1厘米。

认真刻画了骑马者的服饰，高高的马鞍，以及马匹的装饰。马与骑马者的比例是正确的，尽管这位雕刻家并不确切地了解这种动物的解剖，因此它的形态只能是相当僵硬的图解。骑马者转身朝向观者，好像在指挥军队的阅兵。这位人物的勃勃英气和转身，似乎反映了与在兰斯大门雕像中所见同样的对从属于建筑的不耐烦。

### 哀悼憔悴的基督

矗立在瑙姆堡与班贝格的自信的13世纪人物，与出自14世纪德国的圣母马利亚将死去的基督抱在膝上的图像（图18-53）产生了强烈对比。14世纪广泛流行的灾难——战争、瘟疫、饥馑与社会动乱——带来了一种前所未有的对于苦难的敏感，这在宗教艺术中很容易发现其踪迹。死神的舞蹈，悲伤的基督，以及圣母马利亚的七宗悲哀，成为人们喜爱的主题。在狂热而令人恐惧的圣母怜子中，寻求慰藉和安心，即基督和他的圣处女母亲分担了人类的悲哀。为表现这一点，艺术家用强有力的、表现性的夸张，来强化人类痛苦的特征。这里选取的彩绘雕刻称为《圣母怜子》（意大利语中的“怜悯”或“同情”）中，雕刻家所刻画的基督，是一具矮小、扭曲变形的人类残骸，因死亡而变得僵硬，尸体上凝固着从一个巨大的伤口中流涌出的鲜血。他的圣处女母亲将他抱在膝上就像是一位婴儿，完全是一幅母性痛苦的表情，她特大型的脸，因痛苦而扭曲，似乎不堪忍受悲哀。



18-52 骑马像（班贝格的骑马者），德国，班贝格大教堂东唱诗席的雕像，约公元1235—1240年。砂岩，高236.4厘米。

这件雕像的表现方式，毫无罗马式与早期哥特式刻画马利亚的那种平静（图17-30、18-5，右山花壁面）。这座《勒特根的圣母怜子》（Rottgen Pietà，名字源自一位收藏家），与拜占庭流行的这位上帝生母将婴儿耶稣抱在膝上冷漠的、圣像般的图像（参见图12-15、12-16）也毫无共同之处。在此，艺术家是用一种人性化的、走向异端、神圣的个人化苦恼、死亡与哀伤的可怕圣像，有力地面对虔诚。这件作品向那些感到惊恐的虔诚者呼喊：“你的痛苦，较之如何？”

宗教主题与宗教图像的人性化趋势，从12世纪开始日渐强化。到了14世纪，艺术以一种对感情的直接诉求服务于私人（经常出现在私人场所）。对感觉的表达，伴以对人身动作的表现。由于教堂大门中的人物开始“移到”圆柱上，然后是壁龛中，而后又成为独立式的，因此其细节变得更加外在化，涉及观者对可辨识的人类情感的表达。

### 用于教堂的黄金与珐琅

当修道院院长叙热想在圣德尼的新哥特式唱诗席中布置一件有耶稣受难像的华丽十字架时，他是从德国的默兹河谷挑选艺术家来承担这项任务的。默桑地区（Mosan region）很久以来就以金属制造和珐琅工匠的高超技艺而闻名（图17-29、17-31），因此，叙热的选择毫不令人惊奇。圣德尼的耶稣受难十字架已经佚失，但叙热在一篇关于这座王室修道院教堂建筑与装饰的论文中，对其进行了描述。十字架挺立在用六十八块出自《旧约》与《新约》的成对珐琅彩饰板装饰的豪华底座上。诸如这件十字架一类的昂贵装饰，是叙热使他这座新教堂成为尘世导向天国壮丽景观计划中的关键性因素（参见“修道院院长叙热与圣德尼教堂的重建”，第489页）。

12世纪晚期与13世纪早期最重要的默桑艺术家，是凡尔登的尼古拉。1181年，他为靠近奥地利维也纳的克洛斯特新堡（Klosterneuburg）的本笃会大修道院教堂完成了一座镀金的铜与珐琅制作的读经台（ambo，用于阅读《圣经》的布道坛）。在1330年的一场大火焚毁了这座布道坛后，教堂雇用艺术家将其改造成祭坛装饰。布道坛的侧边，成了一件三联板的两翼。这些14世纪的艺术师，在尼古拉最初四十五块饰板的基础上增加了六块。

这里图示的这座《克洛斯特新堡祭坛》（Klosterneuburg Altar）是其最终的样子（图18-54），它的五十一块珐琅饰板，放置在被说明性铭文框起来的三叶形拱壁龛中。珐琅饰板的中间一排，描绘的情景出自《新约》，从《天使报喜》开始，并标示有“sub gracia”，或者说世界“笼罩在上帝仁慈的光辉中”，也就是基督出生之后的景象。上方与下方所显示的景象，则出自《旧约》，并分别标示着“ante legem”，摩西从西奈山接受“律法之前”，以及“sub lege”，在十诫“律法的控制之下”。在这一程式中，预言性的《旧约》事件，出现在它们所预示的《新约》情景上方和下方。这种安排方式，不太可能是尼古拉的创造。可能是克洛斯特新堡的教士长维尔赫（Provost Wernher）或另一位教会官员阐释了这一圣像学体系，是与可以回溯到最早的基督教艺术的悠久传统相一致的（参见“基督教艺术中的犹太主题”，第11章，305页）。



18-53 圣母与死去的基督（勒特根的圣母怜子），出自德国莱茵兰，约公元1300-1325年。木质彩绘，高87.7厘米。波恩，莱茵地区博物馆。

例如，在这座《克洛斯特新堡祭坛》中，天使向怀着即将诞生的耶稣的马利亚报喜，就被上方和下方天使宣告以撒与参孙（Samson）诞生的珐琅饰板框了起来。这三联板中央部分，与基督上十字架相对应的《旧约》事件，是亚伯拉罕献祭以撒，这种对应关系，在早期基督教时代的艺术（图11-5）与文学中就已经确立。凡尔登的尼古拉的金色人物，从蓝色的珐琅背景中生动地凸显出来。这些《圣经》人物的生动姿态和衣着，几乎被他们衣褶的复杂线条所淹没。

### 将东方三博士的圣物放入龛中

克洛斯特新堡人物的雕刻样式，出现在科隆主教堂的《三王圣龛》上（图18-55）。凡尔登的尼古拉可能是从1190年开始制作这个巨大的（长度超过了1.8米，而高度也近乎1.8米）圣龛。菲利普·冯·海因贝格（Philip von Heinsberg），1167年到1191年的科隆大主教，委托制作了这件圣龛，以放置东方



18-54 凡尔登的尼古拉，克洛斯特新堡祭坛，出自奥地利，克洛斯特新堡大修道院教堂，公元1181年。镀金的铜与珐琅，高108.7厘米。克洛斯特新堡，修道院博物馆。



18-55 凡尔登的尼古拉，三王圣龛，出自德国，科隆，科隆大教堂，始作于约公元1190年。银、青铜、珐琅与宝石，172.8 × 183 × 111.8厘米，科隆大教堂珍宝库。

三博士的圣物。神圣罗马帝国皇帝腓特烈·巴巴罗萨(Frederick Barbarossa, 公元1152—1190年在位), 在1164年征服米兰时获得了这些圣物, 并将其奉献给这座德国主教堂。由于拥有了东方三博士的圣物, 从而使科隆大主教获得了为德国国王加冕的权力。尼古拉的圣龕, 是用银和青铜制作的, 并以珐琅和雕琢的宝石进行装饰, 是展示作品中最为豪华者之一, 尤其是考虑到它的尺寸。它的形状, 像是一座巴西利卡教堂。凸纹面的人物——圣母马利亚, 东方三博士, 《旧约》中的先知, 以及《新约》中的使徒, 都位于那些克洛斯特布道坛拱形框架的变体之中。下垂衣褶深深的衣沟及密集的隆起, 是尼古拉风格的标志。一种类似的风格, 出现在半个世纪后斯特拉斯堡主教堂《圣母马利亚之死》的山花壁面上(图18-50)。

凡尔登的尼古拉的《克洛斯特新堡祭坛》与他的《三王圣龕》, 以及叙热关于圣德尼装饰的论文, 令人愉快地回忆起中世纪教堂内部的陈设是多么的恢宏壮丽。所谓的“次要艺术”, 在

为基督教仪式创造出特殊的非现实世界氛围方面, 扮演了规定性的角色。这些哥特式实例, 所延续的是一种可以回溯到罗马皇帝及基督教的第一位皇家赞助人君士坦丁时代的传统(参见“君士坦丁献给罗马教堂的礼物”, 第11章, 311页)。

## 意大利

### 奥维耶多的哥特式与非哥特式

没有任何地方的哥特式建筑能够呈现出比意大利更显著的地域多样性了。在罗马式时期, 意大利的建筑师就脱离了阿尔卑斯山以北的发展轨迹。许多意大利罗马式教堂, 更接近于早期基督教巴西利卡, 而不是当时的法国、德国或英格兰建筑。同样, 几乎没有多少意大利建筑师接受北方的哥特式风格。有些



18-56 罗伦佐·马伊塔尼, 奥维耶多主教堂的西立面, 意大利奥维耶多。奥维耶多主教堂。始建于公元1310年。



18-57 总督府，意大利威尼斯，始建于约公元1340—1345年；扩建与改建于公元1424—1438年。

建筑史家甚至怀疑，将晚期中世纪的意大利建筑称之为哥特式建筑是否恰当。

奥维耶多大教堂（Orvieto Cathedral）的西立面（图18-56），是意大利晚期中世纪建筑的典型。它是14世纪早期，由来自锡耶纳附近的建筑师罗伦佐·马伊塔尼（Lorenzo Maitani）设计的，其立面模仿了法国哥特式建筑的某些因素。在覆盖着三处大门上方的尖顶三角墙、（中央大门）上方被壁龛中的雕像所框起来的圆花窗，以及将整个立面分为三个开间的四座小尖塔中，法国的影响体现得尤其明显。这些耸立在外面的小尖塔，成为北欧那些巨大的西面塔楼的微型替代品。然而，马伊塔尼的立面，只不过是在托斯卡纳地区植根于早期基督教的罗马式传统中，将大教堂伪装成一种大理石覆面结构的哥特式饰面，就像在这座大教堂的四分之三侧面中所看到的那样。这一奥维耶多立面，像是一件巨大的祭坛屏风，其单纯的平面上，经意地布置着雕刻与绘画装饰。基本上，奥维耶多归属于佛罗伦萨的山上的圣米尼亚托（图17-17）或比萨大教堂（图17-14），而不是亚眠（图18-21）或兰斯（图18-23）大教堂。在其内部，奥维耶多大教堂有一个双层立面（圆柱形连拱廊与高侧窗）的木顶中殿。无论是框住半圆室的凯旋门，还是中殿连拱廊的拱，都是与尖顶相对立的圆形。

### 早期基督教的传统

同样，也是木梁而不是高高的石头拱顶，覆盖在始建于1295年的佛罗伦萨圣十字教堂（church of Santa Croce [Holy Cross]，导论图-3）的中殿与侧廊之上。尽管圣十字教堂高达38米的中殿，比法国的拉昂（图18-9）与夏特尔特（图18-13）大教堂的中殿都要高，这座佛罗伦萨教堂的室内景，还是更近

于意大利的早期基督教巴西利卡。惟一能够立即辨认出的哥特式特征，就是中殿连拱廊和侧廊的尖顶拱。

意大利的城市教堂，像哥特式时代欧洲的其他地方一样，很大意义上成为举行宗教仪式的城镇市民引以为傲的纪念碑。要承担建造这些宏伟建筑的费用，一座城市必须拥有繁荣商业所带来的富庶。而在此期间这些大教堂的花费，证明了那些建造和维持它们的城市的繁荣，也证明了13世纪和14世纪意大利经济的全面复兴（参见第19章）。

### 一座环礁湖上的哥特式宫殿

晚期中世纪意大利——以及欧洲——最为富裕的城市之一威尼斯，因它的水巷而驰名。由于它位于意大利东北海岸的一个环礁湖内，因此可以有效地防御来自陆地的攻击，并依靠一支强大的海军抵御来自海上的侵略。就其内部来看，威尼斯是那些数世纪以来统治稳固并培育了繁荣经济的统治家族的强力联合。威尼斯共和国的政府所在地是总督府（Doge's [Duke's] Palace，图18-57）。它始建于约公元1340—1345年，并在1424年后进行了重大改建，它是中世纪意大利最为华丽炫目的公共建筑。在堂皇庄严的序列中，第一层短而沉重的圆柱支撑着相当朴素的尖顶拱，使其看起来相当坚固有力，足以承担起上层建筑的重量。其节奏在上层连拱廊中得以倍增，在那里，更为修长的圆柱支撑着葱形拱，而终止于被四叶饰所刺破的（装饰性）圆形徽章间的火焰状顶端。每一层都比下面的一层更高，而最高一层的高度则相当于下面两层连拱廊合在一起的高度。然而，整座建筑看起来却并不显得头重脚轻。这部分是因为最高一层完全没有任何连接，部分是因为墙壁上精美的装饰图案——它们由奶油色与玫瑰色大理石制成，令其看起来好像纸张一样

轻薄。总督府是晚期哥特式建筑愉快而迷人变体的不朽丰碑。它的表面充满了色彩感、装饰性、明亮感与轻盈感，而不是超载感，这座威尼斯哥特式建筑与威尼斯城达到了完美的和谐，漂浮在水天之间。

### 米兰的折衷主义大教堂

自罗马式时代以来，在伦巴第比意大利的其他任何地方都能更清晰地感受到来自北欧的影响。当1386年米兰市民决定建筑自己的大教堂（图18-58）时，他们所邀请的专家不仅来自于意大利，而且也来自于法国、德意志和英格兰。这些师傅之间互相争吵，也与市议会争吵，而且从没有哪一位建筑师曾扮演过决定

性的角色。这种“委员会式建筑”（architecture by committee）尝试的结果，毫不令人惊讶，只能是妥协与折衷。这座建筑的各种比例，尤其是中殿，是意大利式的（换句话说，就是宽度与高度的比例），而表面装饰与细节则保留了哥特式特征。明显来自于法国的，是主教堂众多的小尖塔及其立面、侧翼与耳堂复杂精美的花饰窗格。但在这座建筑甚至连一半都没有完成时，意大利文艺复兴的新古典主义风格就已经蓬勃展开（参见第21章），而哥特式也变得过时了。因此，米兰大教堂（Milan Cathedral）的精美立面，反映了晚期哥特式与古典化的文艺复兴元素的杂乱混合。连同哥特式小尖塔之间覆盖在直线型大门上方的三角墙，这座主教堂成为哥特式风格衰落的象征。



18-58 米兰大教堂（从西南方向展望的景象），意大利米兰。始建于公元1386年。



公元1200年	公元1225年	公元1250年	公元1300年
	弗里德里克二世（神圣罗马帝国皇帝）	教皇的胜利 霍亨斯陶芬神圣罗马帝国的衰落	



圣方济各祭坛  
贝林吉利，公元1235年



锡耶纳市政大楼  
公元1288—1309年



受胎告知和基督降生  
乔万尼·皮萨诺，公元1297—1301年

圣多明我，约公元1170—1221年

方济各会建立，公元1209年

阿西西的圣方济各，  
约公元1181—1226年

多明我会建立，公元1215年

圣托马斯·阿奎那，约公元1225—1274年（经院哲学）

但丁，公元1265—1321年，《神曲》



# 第 19 章

## 从哥特到文艺复兴： 意大利 14 世纪的艺术

FROM GOTHIC TO RENAISSANCE  
THE FOURTEENTH CENTURY IN ITALY

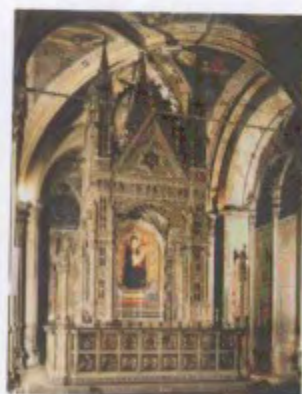
公元1305年	公元1338年	公元1378年	公元1400年
阿维尼翁教皇时期	英法百年战争	基督教会“大分裂”	



哀悼基督  
乔托，公元1305年



佛罗伦萨大教堂  
始建于公元1296年，钟楼设计于公元1334年



圣龛  
安德列亚·奥卡涅亚，  
公元1349—1360年

弗朗切斯科·彼特拉克，公元1304—1374年，人文主义诗人  
教皇迁居阿维尼翁，公元1305年  
乔万尼·薄伽丘，公元1313—1375年，人文主义学者和小说家

锡耶纳的圣凯瑟琳，公元1347—1380年  
黑死病，公元1348—14世纪50年代中叶

大分裂开始，公元1378年  
克莱芒七世当选教皇（阿维尼翁）  
公元1378年  
乌尔班六世当选教皇（罗马）  
公元1378年

## 城市国家：政治和经济

在14世纪，意大利还不是一个统一的国家。相反，它由许多职能独立的城邦组成。造成这种分裂状态的原因，一方面由于复杂的地理环境（特别是纵贯意大利全境的亚平宁山脉），使得旅行和交流非常困难，统一的任务难以完成。更重要的是，这些意大利城邦强烈抵制德国皇帝和教皇想要将它们置于帝国或教皇统治之下的企图。在反抗过程中，它们获得了自信和自足，导致很多城邦要求从国王、贵族和教会的统治下独立出来。

### 共和国、公国与王国

每个城邦都由一定的地理区域组成，大小各异，通常由一个主要的城市所主宰。例如，在14世纪的十二个城邦中就有米兰公国、威尼斯共和国和那波利王国。绝大多数城邦，像威尼斯、佛罗伦萨、卢卡和锡耶纳都是共和国。其他的主要城邦，像热那亚、波伦亚和佩鲁贾在这个世纪里也都时断时续地效仿这些政府的模式。这些共和国多实行寡头政治——由执行委员会、顾问委员会和特别委员会进行统治，只有少数拥有政治权力的市民集团能够在管理部门供职，由于拥有选举权的公民数量非常有限，因此同一个人经常会在议会和决策部门循环工作。其他具有实力的城邦还包括教皇国、那波利王国以及米兰、摩德纳、费拉拉和萨伏依公国。就像它们的名称所显示的那样，这些城邦的政治体制与共和国存在着很大的区别。

### 商业与贸易的扩张

14世纪初，意大利已经建立起繁荣的国际贸易，并在地中海世界中占据主导地位。独立的经济体系使每个城邦的独特性和独立性被加强。意大利的港口城市如热那亚、比萨和威尼斯曾经控制了那里繁忙和广泛的海上贸易，将西方与伊斯兰世界、拜占庭和俄罗斯联系在一起；在陆路上则联系着中国和西方的贸易。米兰的武器制造业非常著名，佛罗伦萨通过使金佛罗林成为到处可以兑换的标准货币而确保其在银行业的核心地位。佛罗伦萨的经济繁荣通过它对纺织业的控制得到了进一步加强。佛罗伦萨在和英格兰、尼德兰的羊毛交易中占有大量份额，而佛罗伦萨的商人则向整个欧洲出口他们做工精良的成衣和羊毛织物。

经济活动的组织结构渗透到各种贸易和职业领域。行会（手工艺作坊的师傅、学徒和商人的组织）早在12世纪就已经出现了，并且变得日益重要。这些组织不仅保护成员共同的经济利益免受外来的冲击，比如捐税，同时还为他们提供内部运作的管理模式（例如，产品的质量以及成员的训练等）。尽管成员的安全和福利是行会首先关注的问题，但是这些组织还操纵着城邦政府。

## 分裂与变革

### 黑死病

尽管整个意大利半岛建立了相对的稳定和繁荣，但是在14世纪40年代晚期爆发的黑死病（淋巴腺鼠疫）还是打破了这种脆弱的平衡，使半岛陷入混乱。历史学家们一致认为黑死病起源于中国，是由从中东归来的热那亚商人经西西里传入欧洲的。从这里，它横扫意大利南部并向上蔓延到法国和德国，最终到达斯堪的纳维亚、东欧和俄罗斯。作为欧洲历史上最具破坏力的自然灾害，黑死病在大约五年时间里夺去了大约25%至50%的欧洲人口。意大利遭受的打击最为沉重。在大城市里，由于人口比较集中，死亡人数达到了整个人口的50%到60%。在14世纪40年代，由于灾难性天气所导致的饥荒使这个世纪中叶的人普遍营养不良，这更加剧了疾病的传染力。

这次瘟疫对整个社会结构造成了严重破坏。维系家庭、邻里和社团的纽带断裂了。一位锡耶纳的亲历者写道：“父亲抛弃了孩子，妻子丢下了丈夫，兄弟相互离散，瘟疫夺去了人们的呼吸和视力。他们相继死去。没有人会为了金钱或友谊去埋葬死者。”面对恐惧与灾难，人们做出了不同的反应。在《十日谈》中，薄伽丘描写了一些意大利人所采取的漫不经心的态度，过着“放纵的”生活；另一些人则寻求上帝的宽恕，因为他们将瘟疫看成是神的惩罚。成群的自答者，他们用皮革制成的鞭子抽打自己或相互抽打（有时鞭子上还有小铁钉），他们从一个城镇流浪到另一个城镇，希望通过苦修来获得宽恕。

黑死病对艺术产生了深刻影响。它刺激了宗教遗产的增加并鼓励了奉献给神的图像的委托。对疾病和死亡的关注还导致了医院建设的发展。

黑死病的结果是令人吃惊的。疾病不分青红皂白地折磨着所有的家庭和社会阶层，社会动荡的后果是严重的。更重要的是，人口的锐减造成了劳动力的短缺，使得拥有土地的贵族和农民之间的矛盾异常尖锐。经济的混乱接踵而至。

### 大分裂

宗教领域的分裂同样加剧了社会的巨变。1305年，红衣主教团（一个包括所有红衣主教的团体）选出了一个法国教皇，克莱芒五世（Clement V）将教皇的宫廷设在法国的阿维尼翁。随后的法国教皇虽然宣布迁回罗马，但一直留在阿维尼翁。意大利人对此感到气愤是完全可以理解的，因为在他们看来只有罗马才是所有教会当之无愧的首都。1378年，法国和意大利人冲突的结果是选出了两位教皇：克莱芒七世（Clement VII）和乌尔班六世（Urban VI，公元1378—1389年在位），前者仍然留在阿维尼翁，后者回到了罗马。这就是著名的“大分裂”（the Great Schism）。四十年后，由神圣罗马帝国皇帝西吉斯蒙德（Sigismund）召集

的一个委员会解决了这场教会危机,推选出一位新的罗马教皇马丁五世(Martin V,公元1417—1431年在位),这位教皇得到了所有人的认可。

## 文学和学术

### 方言文学的发展

在经济、社会和宗教领域发生重要变革的同时,是方言(日常用语)文学的发展,这对意大利的知识分子和文化生活产生了深刻影响。拉丁文仍然是教会仪式和正式文件的官方语言。然而,意大利本国语言文学(以在佛罗伦萨地区流行的托斯卡纳方言为基础)的创造,扩大了哲学和知识观念的读者群,因为这种语言更加亲切易懂。但丁(Dante,公元1265—1321年,《神曲》的作者)、诗人和学者弗朗切斯科·彼特拉克(Francesco Petrarca,公元1304—1374年)和乔万尼·薄伽丘(Giovanni Boccaccio,公元1313—1375年,《十日谈》的作者)都为这种方言文学的建立做出了巨大的贡献。

### 人文主义:古典价值的复活

彼特拉克被认为是第一个提出多才多艺的个人主义和人文主义价值的人,他所阐述的这些观点导致了14世纪人们对人文主义的兴趣。但是,直到15世纪和16世纪人文主义才成为绝大多数意大利艺术的核心组成部分。人文主义是一种市民的行为规范、一种教育理论和一种学术修养,而不是一套哲学体系。就像“人文主义”这个词所揭示的,其支持者主要关心的是人的价值,并对与宗教的来世思想相区别感兴趣,但并不反对它。对拉丁文经典的研究,特别是由于其既具有实践性又具有美学价值,导致了一种可以被称为市民伦理的出现。它们指导着自治共和国里的生活规范,古代罗马的理想和样板一直在起作用。人文主义者对古代的事物充满了热情,西塞罗优雅的拉丁文和奥古斯丁时代的描述都成为人们争相模仿的对象,因为他们认为这些都是罗马人所具有的公民道德的一部分。这些公民道德包括为国家效力时的自我牺牲精神,积极参与政府事物,维护国家制度(特别是执政的公正),以及在履行职责时不计较个人利益的得失等等。为了复活这些古典精神,人文主义者们热衷于搜集古代的抄本,他们对抄本进行遴选和编辑,并且很快就利用当时新发明的机器印刷复印成书。凭借一种强烈的兴趣和掌握的有关希腊知识的帮助,人文主义者在14世纪晚期和15世纪重新发现了大量希腊的文学和哲学著作,这些著作在中世纪有的散失了,有的未引起人们足够的重视,有的则被弃置一旁。而这些人文主义者对文学的最大贡献也许就在于对这些著作的翻译。而且他们还撰写关于这些著作的注解,将这些著作作为自己在历史、修辞、诗歌和哲学写作上的范本。这些人文主义者

从古典著作中获得的最令人兴奋的发现就是一种关于现世世界的哲学,一种首先关注人的哲学,这种关注不是来自权威的或传统的宗教教条,而是来自理性。

理想情况下,人文主义者并不为自己所做的贡献寻求物质上的回报。对于公民道德的英雄的惟一奖赏便是名望,就像那些追随耶稣的宗教领袖被尊为圣徒一样。对于受过教育的人来讲,古代男女英雄们的传记和圣徒的生平一样富有教育和启示的意义。彼特拉克曾经撰写了一本关于杰出男性的著作,而他的同事薄伽丘则撰写了一本关于著名女子的著作加以补充,记载了从夏娃到他同时代的那不勒斯王后乔安娜的生平。彼特拉克和薄伽丘在他们那个时代都以诗人、学者和文学家而闻名,他们的成就与那些公民道德的英雄享有同等的荣耀。1341年,彼特拉克在罗马被授予在古代象征着胜利和美德的桂冠。人文主义者对名望的崇拜使得整个意大利都非常强调具有创造性的个人的重要性,以及他们为城邦赢得荣誉时所扮演的角色。

不过人文主义和与之相伴的对古代世俗文化的复兴,只不过是开始于14世纪,并在随后世纪的生活和艺术中占主导地位的人性化趋势的一个组成部分。在意大利,到处可以看到古代的纪念碑和纪念物,简直就成了一个从古代无处不在的影响中接受人文主义价值的天然博物馆。但丁,这位当时最伟大的诗人在他的《地狱篇》中再现了人类的罪恶和遭受苦难的戏剧。怀着强烈的热情,他以犀利和真实的细节刻画了其中的演员。意味深长的是,他选择了伟大的罗马古典诗人维吉尔作为他走过地狱的向导,而不是一位基督教的圣徒,因为维吉尔是人类理性所能达到的最高境界的化身。审慎而富有判断力的古典文学的学者彼特拉克,同时也是一位歌颂人间爱情的诗人,他完全不受传统宫廷样式的影响而从游吟诗人的歌曲中汲取灵感。他写给自己挚爱的劳拉的《歌集》带有性爱的描写、复杂的情感和心理洞察力,对其后的欧洲文学产生了深远的影响。薄伽丘也是一位人文主义学者,在他的《十日谈》中生动地描述了处于不同事件、情绪和人格状态下的人类场景,成为后来小说家和剧作家取之不竭的灵感和材料的源泉。

### 一种新文化艺术的诞生

上面所论述的政治、社会、经济、宗教和文化领域的大量变革旨在向我们揭示14世纪的意大利正处在一个转换时期,而这个世纪的艺术作品也处于意大利艺术史的一个分水岭上。这种评价可以在论述13世纪晚期和14世纪意大利艺术时所使用的一些术语中明显地感觉到。尽管有一些学者将这个时期称为晚期哥特式(Late Gothic),把它与此前的中世纪文化联系在一起,但是其他学者还是称之为“原始文艺复兴”(Proto-Renaissance)。后者承认一种新的文化艺术的开端——文艺复兴(该词来自法文单词renaissance和意大利语单词rinascita,两个词的含义都是“再生”)——在15和16世纪流行于意大利。两种描述都有各自的优点。中世纪的成规和习俗主导着13世纪晚期和14世纪的艺术和建筑,但是艺术家们都试图打破这些清规戒律。



19-1 贝林吉尔利。圣方济各祭坛，意大利佩西圣方济各教堂，公元1235年。木板蛋彩，约152.4 × 106.7厘米。

## 托钵僧会和社团

在14世纪教皇不在意大利(在阿维尼翁)的这段时间里,僧侣的组织和社团的重要性得到了显著提升。宗教组织如圣奥古斯丁会,加尔默罗会和圣母马利亚会变得非常活跃,确保了意大利人日常生活中宗教仪式从未间断。在宗教组织中,规模和影响最大的是托钵僧(行乞的修士)——由阿西西的方济各(Francis of Assisi)创立的方济各会(图19-1),和由西班牙人多明我·德·古兹曼(Dominic de Guzman,公元1170-1221年)创立的多明我会。这些托钵僧弃绝一切尘世的物品,将自己的一生奉献给传播上帝的言辞,行善事和救死扶伤。特别是多明我会,还创建了城市的教育机构,其意义更加深远。由于他们的虔诚和提倡与上帝的更加个人化的关系,使方济各会和多明我会的信众在意大利市民中非常普遍。

尽管两个托钵僧组织都为了一个共同的目的——上帝的荣耀——而工作,但是两者之间还是存在些许竞争的意味。方济各会的修士在佛罗伦萨城的东边建立了他们的教堂——圣十字教堂(Santa Croce, 导论图-3),而与此同时,多明我会的修士则在城的另一端建立了自己的教堂新圣马利亚教堂(Santa Maria Novella, 图19-14, 21-36, 21-37)。

社团则是由那些将自己献身给严格的宗教律条的非专业神职人员组成的,在14、15世纪也变得非常流行。社团的职责包括照看病人、埋葬死者、歌唱圣歌和做其他的善事。

托钵僧组织和社团在整个16世纪仍然在意大利人的宗教生活中扮演了一个非常重要的角色。他们通过委托大量的艺术作品和教堂建筑,来施加影响。

## 艺术中远离中世纪精神的运动

### 拜占庭艺术的回声

在这个时期,意大利艺术中最基本的中世纪特征非常明显地体现在一件作品里,这就是由波拿文杜拉·贝林吉尔利(Bonaventura Berlinghieri,活动于公元1235-1244年之间)创作的木板画《圣方济各祭坛》(图19-1)。在整个中世纪,拜占庭风格主导着意大利绘画。这种意大利-拜占庭风格,或者叫希腊风格(maniera greca),在贝林吉尔利的祭坛画中非常显著。这件作品是用蛋彩画在木板上的,圣方济各身穿由他确立标准的束腰僧侣装束。他手持一本大书,并展示着出现在他手上和脚上的圣痕——就像基督受难留下的伤痕。圣徒两边是两位天使,他们的表现方式——正面的姿势、显著的光环和缺少立体感——表明贝林吉尔利的作品借鉴了来自拜占庭艺术的范本。通过使用金叶(将黄金锻打成薄片,并贴到绘画的表面上),画家增进了他与早期艺术形式的联系,这种方法强调了图像的平面感和精神性的特征。而取材于方济各生平的几个场景的表现更明确地揭示出其灵感来自拜占庭的插图手抄本(对比图12-14)。圣徒右侧中央的场景描绘圣方济各正向小鸟布道。圣徒和他的两个随从被小心地排成一行,背景是浅浅的塔楼和城墙,这是从早期基督教艺术开始的一种象征市镇或城市的程式化表现方法。圣徒面前是另一个舞台布景般的表现落满小鸟和分布着树木的图像。构图严格而拘谨(这种拘谨被一些生动的点画所缓解——比如表现植物时所运用的色点),浅窄的空间,和描绘形时所运用的线性的平面的表现手法都是一个长久而受人尊敬的传统中最熟悉的特征,这个传统马上就要被突然而戏剧性地取代了。

贝林吉尔利表现圣方济各的作品不仅显示了一种表面的风格,同时也突显了宗教组织在意大利日益增长的重要地位(见本页上“托钵僧会和社团”)。方济各会得名于它的创建者阿西西的方济各(Francis of Assisi,公元约1181-1226年),该会成员勤勉地向公众宣传圣徒令人尊敬的榜样,并以身作则来教导公众,他们减轻所遭受的苦难。贝林吉尔利的祭坛画是由佩西亚的圣方济各教堂委托创作的,此时距离那位圣徒去世刚刚九年,是已知最早的有签名和日期的表现圣方济各的作品。这件作品非常适当地专注于对圣徒生平的表现,而这也是方济各会信徒们希望宣传的。圣方济各相信他可以通过抛弃尘世间的物品而更加接近上帝,为此他在一个广场当众脱光了身上的衣服并开始了严格的禁食、祈祷和沉思默想的生活。在他的手上和脚上有和基督受难后留下的相同的疤痕(在贝林吉尔利的绘画中可以看到),这被认为是上帝的祝福,也让很多追随者将方济各视为第二个基督。他穿着粗布衣服,腰间系着一条绳子,这成了方济各会徒众的典型装束。

### 古典艺术的影响

对古典艺术的兴趣在中世纪时期并非闻所未闻。例如,在兰斯大教堂西立面上的圣母马利亚拜会堂姐伊丽莎白的群雕,便准确无误地显示出对罗马雕塑的兴趣,尽管在人物的面部造型上还保留着哥特式血统。然而,与兰斯教堂雕塑同时代的13世纪雕塑家尼古拉·皮萨诺(Nicola Pisano,活动于约公元1258-1278年间)的作品展示了他对古典造型的兴趣,与在他之前的艺术家作品中所能看到的风格完全不同。这种兴趣可能部分受到在神圣罗马帝国皇帝弗雷德里克二世治下的西西里人文主义文化的影响。由于具有多方面的才能和天赋,这个皇帝在他那个时代被称为“世界的奇才”。弗雷德里克对罗马往昔辉煌的怀恋在13世纪中叶之前的西西里和意大利南部掀起了一股

## 艺术与社会

## 意大利文艺复兴时期艺术家的名字

在当代社会,人们已经习惯于以一种标准的方法来认定一个人的身份。名和姓被联系在一起,尽管两者(或更多)的次序有时会发生改变。这种习惯的形成很大程度上取决于官僚机构的流行(例如出生证明、驾驶执照和遗嘱)以及书面档案的优势。

然而,这种名字的规律性在14和15世纪的意大利却是不规范的。通常,一个人会选择自己的家乡作为名字。例如雕塑家尼古拉·皮萨诺(图19-2、19-3)来自比萨,朱利奥·罗马诺(图22-48)来自罗马,而画家多米尼科·维涅齐亚诺则来自威尼斯。莱奥纳多·达·芬奇(图22-1到22-5)出生于小镇芬奇,而安德烈·德尔·卡斯塔诺(图21-39)出生在卡斯塔诺。这些信息在与某人第一次见面时是非常有价值的,特别是在14世纪迁移和旅行增加的情况下。人们在提到这些艺术家时通常用他们的名,比如莱奥纳多。

绰号的使用也非常普遍。马萨乔(图21-11、21-12和21-13)是“大托马斯”(Big Thomas)的意思,而他的艺术家同道马索利诺的意思则是“小托马斯”(Small Thomas)。圭多·迪·皮耶特罗在今天更广为人知的是安杰里科修士(天使般的修士的意思;图21-38),而切尼·迪·皮波(图19-6)被人们记住的名字是奇马布埃,意思是“公牛的头”。有些艺术家的名字来自使其闻名的作品。雅科波·德拉·奎尔查在15世纪早期以雅科波·德尔·芬特(Jacopo del Fonte,即建造喷泉雅科波的意思)而广为人知,因为他在锡耶纳公共宫前的公共广场设计了著名的欢乐喷泉(Fonte Gaia)。

当时的名字不仅不规范,而且也不是永久性的,可以随意更改。这种随意性给历史学家带来了极大的挑战,他们必须掌握大量的文献档案和记录。



19-2 尼古拉·皮萨诺,比萨大教堂洗礼池布道坛,意大利比萨,公元1259—1260年。大理石,高约457.2厘米。

复兴罗马雕塑和装饰的热潮。由于皮萨诺(见本页上“意大利文艺复兴时期艺术家的名字”)可能在这种环境中接受了他的早期训练,因此他可能受到罗马艺术的影响。在1250年弗雷德里克去世后,皮萨诺到意大利北方去旅行,并最终定居在比萨,此时比萨正处在它的政治和经济实力的巅峰时期。尽管佛罗伦萨很快就以艺术变革的中心出现在托斯卡那,但是艺术家们仍然认为比萨是一个可以获得有利可图的委托的地方(见“定制的艺术——委托与赞助”,第539页)。

皮萨诺的雕塑与同时期的法国雕塑不同,不再是建筑宏伟入口处装饰的组成部分。他为比萨大教堂洗礼池雕刻的大理石浮雕和装饰的第一个大型布道坛完成于1260年(图19-2)。布道坛的很多元素延续了中世纪的传统(比如狮子驮负着的立柱和带有三裂片的拱门),但是尼古拉将古典元素融入到这个中世纪类型的构造中。巨大而茂密的柱头来自科林斯柱头的一种中世纪变体;拱门是圆形的而不是尖的(尖拱);而巨大的长方形浮雕板如果在比例上稍加调整,可以看作是来自古罗马石棺侧面。每块浮雕板上繁密的大尺寸人物造型也似乎来自古罗马石棺的构图。其中一块浮雕《受胎告知和基督降生》(图19-3)里圣母斜倚的姿势可以在拜占庭的象牙雕刻、镶嵌画和绘画中看到(关于“受胎告知”和“基督降生”的资料可以参考第11章第308—309页)。但是其中人物的面孔、胡须、发式和织物受罗马石棺浮雕的影响要比几个世纪内其他作品的影响大得多。

## 订制的艺术——委托与赞助

由于今天开放的国际艺术市场，一般公众倾向于将艺术看作是一个人——即艺术家的创造性表达。然而，艺术家并不是一直都能享受这种级别的自由。在历史上，几乎没有哪位艺术家主要作品的创作背后没有一位赞助人非常具体的委托。

赞助者可以是一个市民组织，一个宗教机构或者个人。尽管行会首先是个商业性的组织，也会向他们城市的宗教和艺术生活做捐赠，主要是通过资助大量的教堂和医院的建造和装饰工程。例如，毛织品制造商行会 (the Arte della Lana) 负责1296年佛罗伦萨大教堂 (图19-12、19-13) 的开工建设，羊毛批发商行会 (the Arte di Calimala) 负责监督完成教堂的穹顶 (图21-14)。

像托钵僧会这样的宗教团体也是主要的艺术赞助者。当然，教皇长期以来一直是重要的赞助人，艺术家们都努力竞争教皇的重要委托。到16和17世纪，教皇的赞助变得更加显著，今天，梵蒂冈博物馆是拥有世界上最引人注目的艺术品收藏的博物馆之一。

富有的家族或个人也会出于各种不同的原因而委托艺术品。

除了审美愉悦的原因，这些赞助者资助的艺术往往成了他们的财富、地位、权力和知识的证明。艺术也会被委托作为宣传、慈善或纪念性的用途。

由于这个时期的艺术作品是一种有效的服务合同的产品，因此观看者在观看这些委托的艺术和建筑时必须考虑赞助者的需求和愿望。从现存的一些合同中可以得知，艺术家通常被要求向他们的赞助者提交素描稿或模型以获得批准，而赞助者希望艺术家能够严格地忠实于获得批准的设计方案。保存下来的那些合同并未提供赞助者从一个具有法律效力的文件中可以得到预期作品的任何细节。这些合同通常规定了很多具体的条款，比如坚持要求艺术家亲手完成作品，颜料的质量以及使用黄金或其他珍贵材料的数量、完成日期、支付条件和违约处罚等内容。尽管合同表明赞助者对工程的细节非常了解并且通常会对作品做出很多决定，但是对预计完成的作品状况却没有写进合同。无论如何，在17世纪开放的艺术市场形成之前，赞助人在作品完成前的讨论中占有非常显著的地位。

### 儿子在雕塑上的回应

尼古拉·皮萨诺模仿古典艺术的手法没有被他的儿子乔万尼·皮萨诺 (Giovanni Pisano, 约公元1250—1320年) 继承下来。乔万尼为皮斯托亚的圣安德烈教堂布道坛创作的《受胎告知和基督降生》(图19-4) 比他父亲在比萨洗礼池创作的那件晚

了大约四十年。它与尼古拉作品那种厚重的雕刻手法，平静的、几乎是不动感情的表现主题的方式迥然不同。乔万尼对人物的安排松散而富有活力。一种激动的情绪使他们扭转弯曲，他们的动感被在他们之间开敞的深度空间所强调，这种动感使他们



19-3 尼古拉·皮萨诺。受胎告知和基督降生，意大利比萨，比萨洗礼池布道坛局部，公元1259—1260年。大理石浮雕，约86.3 × 114.3厘米。



19-4 乔万尼·皮萨诺。受胎告知和基督降生，意大利皮斯托亚，圣安德烈布道坛，公元1297—1301年。大理石浮雕，约86.3 × 101.6厘米。

显得局促，而人物的姿态也突出了这种感觉。在与基督降生联系在一起（在较老的版本中也是这样安排的）的受胎告知这个情节里，圣母由于天使的突然出现而蜷缩成一种受到惊吓后非常谦恭的姿态。在基督降生这个场景中，圣母同样因一种忧惧的痉挛而蜷缩起她柔软的斜倚的身体。人物充满戏剧性的冲突和一种激动不安的情绪，似乎他们都被一种突如其来的宗教热情所打动。与之相应的，只有牧羊人和羊群好像没有分享这神圣的事件。迅速地转动、繁复的衣纹，纤细的人物，以及充满感情流露的场面等特征，在尼古拉的作品中是找不到的。因此，父子二人的作品显示出在随后艺术中出现的两种影响深远的潮流——一种与古典形式的新的结合和一种自然主义的萌芽。

### 具有雕塑感的绘画

皮耶特罗·卡瓦利尼（Pietro Cavallini，约活动于公元1273—1308年）的作品代表了罗马画派的一种绘画风格。在他为罗马特拉斯特威雷的圣塞西莉娅教堂创作的、遭到严重破坏的湿壁画《最后的审判》（图19-5）中，显示出卡瓦利尼对运用充满雕塑感的表现风格的浓厚兴趣。卡瓦利尼可能受到现在已经遗失的罗马绘画的影响，抛弃了拜占庭程式化的威严而代之以一种遗失很久的对坚实感和力量感的趣味，这可以从《坐着的使徒》中看到。

### 拜占庭风格的最后辉煌

像卡瓦利尼一样，切尼·迪·皮波（Cenni di Pepo，公元约1240—1302年；见“意大利文艺复兴时期艺术家的名字”，第538页），他以奇马布埃（Cimabue）的名字而广为人知，也

打破了意大利式拜占庭风格的限制。和乔万尼·皮萨诺一样受到通往自然主义风格的推动，并且受到哥特式雕塑的影响，奇马布埃向主导早期艺术的传统惯例发起了挑战。奇马布埃的《有天使和先知的宝座上的圣母》（图19-6）带有明显的拘泥于形式的特点，主要是为了符合所要表现的庄严的主题。艺术家在创作这件尺寸巨大的作品时遵循了拜占庭的范例（图12-15），这可以从他精心安排的结构和对称的构图上显露出来。然而，奇马布埃让圣母子和围绕在周围的人物占据了一个具有深度的空间。他通过采用拜占庭艺术中常用的黄金装饰来突出织物的体量和三度空间的效果。尽管在其坚固的外表下具有这些革新的特征，这件巨大的祭坛画仍然可以说是拜占庭艺术在其最终变革之前的几个世纪以来的最后辉煌。

### 天国人物的世俗形象

一种建立在观察基础上的自然主义的方法是乔托·迪·本多内（Giotto di Bondone，约公元1266—1337年）的主要贡献，他与过去的决裂更加彻底。学者们对于乔托风格的来源仍然争论不休，但可以肯定的来源之一是罗马画派画家卡瓦利尼作品中所表现出来的风格。另一个重要的影响来自被认为是乔托老师的奇马布埃的作品。法国哥特式雕塑家的作品（乔托可能亲眼看到过，而且他肯定对曾经去过巴黎的乔万尼·皮萨诺的作品非常熟悉）、古罗马的绘画和雕塑也一定对乔托的艺术教育产生过影响。有人认为同时代的拜占庭艺术的新的发展对他可能产生了更加深远的影响。

但是对这些各式各样影响的综合并不足以产生艺术手法上的重要变革，这种变革让一些学者将乔托视为西方绘画艺术之

19-5 卡瓦利尼，坐着的使徒，《最后的审判》细部，意大利罗马，特拉斯特维雷的圣塞西莉娅教堂，约1291年，湿壁画。







19-6 奇马布埃，有天使和先知的宝座上的圣母，约公元1280—1290年。木板蛋彩，383.5 × 223.5厘米。佛罗伦萨乌菲兹美术馆。

父。乔托在他生活的时代就已经享有盛名，而且他的名声至今也没有被动摇。无论是什么对他的艺术风格产生过影响，他的真正老师是自然——由可见事物构成的世界。

乔托在绘画上的革命绝不仅仅在于取代了拜占庭风格、确立了绘画在其后的六个世纪中作为一种主要艺术形式的地位，还在于他恢复了由古代艺术家创造的、而在中世纪大部分被抛弃的自然主义的表现方法。他还创立了一种基于观察的绘画表现方法，并开创了一个可以被称为“早期科学化”（early scientific）的时代。通过强调获取关于客观世界的知识的洞察力，乔托和他的后继者开辟了一条通往强调实验的科学之路。他们认识到视觉世界只有通过观察才能被分析和理解。乔托在他自己的时代和随后的岁月里由于忠实于自然而受到广泛的赞誉，他不再仅仅是自然的模仿者。当他观察自然并推测其可见秩序的同时也在揭示自然的奥秘。事实上，他为同时代的人指出了一条全新的观看的途径。由于乔托，西方艺术家毅然转向了可见世界，作为他们获取关于

自然的知识的源泉。

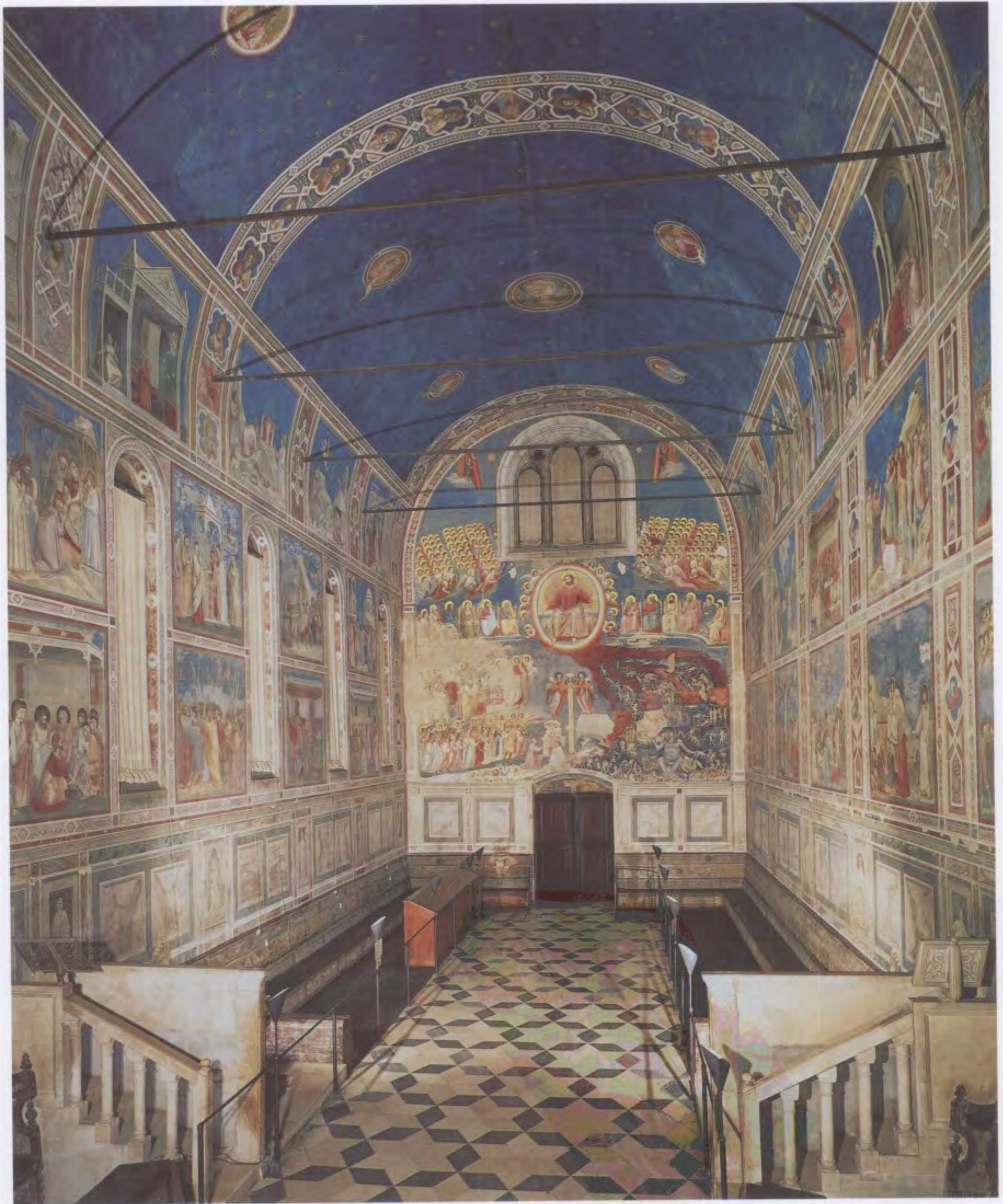
在早期创作的一件与奇马布埃所画的几乎同样大尺寸的圣母像里，乔托对圣母的描绘为我们提供了一个绝好的机会去评价他为再现性艺术所做出的最突出的贡献——即雕塑般坚实和重量感。圣母以一种古代大理石女神雕像般的坚实和稳定坐在哥特式的宝座上，周围围绕着天使。乔托用强健的、女王般的母亲形象来表现圣母，赋予她充满人性活力的躯体，甚至描绘了圣母隆起的胸部，取代了奇马布埃笔下圣母纤细的身体和衣物上图案化的细碎纹理。她的身体不再被漠视，而是被肯定地表现出来。新艺术的目标是首先要创造出一个个实实在在的、有维度和有体积感的人物。以这种新风格画出的作品在描绘人物时就像雕塑出来的一样，在光线里显得突出，给人以它们能够投下阴影的错觉。在乔托的《宝座上的圣母》（图19-7）中，宝座的深度足以容纳圣母巨大的身体，它从平面的背景中凸出来并包围着她。

### 肉体与灵魂的图解

在一个平面上，创造出一种有形的实体在空间中运动的错觉，向艺术家提出了双重的挑战。在创造这个身体错觉的同时还必须还要创造出足够容纳这个身体的空间的错觉。在乔托的一



19-7 乔托，宝座上的圣母，约公元1310年。木板蛋彩，325.1 × 203.2厘米。佛罗伦萨乌菲兹美术馆。



19-8 阿雷纳礼拜堂内部（斯科罗韦尼小教堂），意大利帕多瓦，公元1305—1306年。

## 湿壁画

湿壁画的历史非常悠久，特别是在地中海地区。早在公元前1650年，克里特岛的米诺斯文明就开始采用这种方法（图4-6至4-10）。湿壁画（fresco，意大利语“新鲜”的意思）是一种壁画技法，首先将混有胶质的颜料在水中稀释，再涂抹在刚刚铺好的灰泥底子上。由于当石膏变干后颜色被墙壁的表面所吸收，因此湿壁画是最为持久的绘画技法之一。像阿雷纳礼拜堂（图19-8至19-10）以及西斯廷礼拜堂（图22-12至22-14）湿壁画的稳定状况至今已经有数百年之久，证明了这种绘画方法是可以拥有很长寿命的。由于艺术家采用了不容易产生化学反应的颜料，因此画面的色彩一直保持鲜艳（尽管有些尘土和煤烟需要清除）。除了这种真正的湿壁画（buon fresco）之外，艺术家还运用了干壁画（fresco secco）的技法。干壁画是在已经干燥的灰泥底子上作画。尽管完成的作品在视觉上与湿壁画相差无几，但是颜色没有被吸收进墙壁内仅仅是附着在表面，因此干壁画没有湿壁画保存得长久。比如米开朗琪罗用湿壁画创作的西斯廷天顶画（图22-13）的现状与达·芬奇主要用干壁画（还采用了试验性的技法和颜料）完成的《最后的晚餐》（图22-3）的现状之间的对比就很好地说明了这一点。

湿壁画的创作过程需要消耗大量时间，并且对技术的要求非常苛刻，通常需要铺数层灰泥底子。尽管湿壁画的创作方法也经历了很多变化，但通常一幅湿壁画是由以下几道工序完成的：先有一层被称为草图层（trullisatio）的粗糙的灰泥涂层为基础，接下来是二道抹灰（arriccio），也是比较厚比较粗糙的涂层，然后是磨光层（arenato），最后是绘画层（intonaco）。构图的草图（全尺寸的素描稿）是在磨光层之后转移到墙壁上的，然后将绘画层根据艺术家在一定时间内希望完成的面积大小，分成部分（称为giornate，意大利语代表“工作日”）平滑地覆盖在素描上。艺术家必须以相当快的速度来画，因为一旦灰泥干了它就不再能够吸收颜料。所有在一定时间内没有画上颜料的绘画层都必须铲掉，以便在下一个工作日涂抹上新鲜的灰泥。

在像威尼斯这样非常潮湿的地区就不太适宜创作湿壁画，因为潮气会阻碍灰泥干燥的过程。在随后的几个世纪里，湿壁画已经变得不再流行，尽管在20世纪30年代经历了墨西哥壁画家对这种画法的复兴。很多比较古老的湿壁画都从它们原来的墙壁上被转移走了，人们揭下绘画层并把它们重新粘在其他支撑物上。

系列湿壁画中（他主要是个壁画家），他一直坚持不懈地力图调和产生错觉的绘画在这两方面所存在的问题。他为帕多瓦的阿雷纳礼拜堂（斯科罗韦尼小教堂）所画的湿壁画（创作于潮湿的灰泥底子上的绘画；见本页上“湿壁画”）是他最杰出的作品（图19-8）。阿雷纳礼拜堂得名于它附近的一个古罗马圆形竞技场，是为一位富有的帕多瓦商人恩里克·斯科罗韦尼修建的，与如今已被夷为平地的他的宫殿相邻。这座建筑原本是为斯科罗韦尼家族专用的，始建于1305年，它的设计非常适合其室内的装饰，以至于有些学者认为乔托本人可能就是它的建筑师。

带有桶形拱顶的长方形大厅只在南墙开有六扇狭窄的窗子，而把完整的采光良好的整个北墙表面留给绘画使用。整个建筑似乎就是为给乔托提供尽可能多的平坦表面而设计的，好让他创作出史无前例的最具感染力和最完整的表现基督救赎的杰作。一共有38幅带边框的图画，被安排在三层水平条带上，艺术家选取最感人的事件来表现圣母以及她的父母约阿希姆和安娜的生平（顶层），耶稣的生平和传道（中层），以及他的受难、被钉死在十字架上和复活（底层）。三条水平绘画带被安置在浅色的底子上。模仿大理石效果的饰面（让人联想到古代罗马人的墙壁装饰[图10-14]，乔托可能见到过）中间间隔的是模仿雕塑

效果的灰色画（grisaille，灰色的单色画，通常用在绘画中表现立体感）“美德”和“恶行”。整个人类救赎事件的高潮是“最后的审判”，覆盖了礼拜堂西墙入口处上方的绝大部分墙面。

大厅拱顶的顶棚是蓝色的——湛蓝的天空是天国的象征；上面点缀着金色的繁星和有着基督、圣母马利亚和不同先知的纹章。乔托用同样的蓝色来画墙面下层的叙事性画面的背景（有些现在已经褪色或者剥落了）。色彩在这里起到了统一整个装饰设计方案的作用，并使画面显得更加真实。对于这个小礼拜堂参观者来讲，整个装饰在形式和色彩上高度统一的效果使之成了衡量其他装饰方案的标准。

单独的画面被富于装饰性的边框所包围，这些精致的边框与它们所围合的简朴的图像形成了鲜明的对比。乔托笔下的人物（只有大约真人的一半大小）有着与礼拜堂空间非常微妙和谐的比例，这些庄严的、动作迟缓的演员们正带着极大的克制上演他们令人信服的戏剧。《哀悼基督》（图19-9）为他的风格提供了一个极好范例。在因悲痛而在空中急速飞翔的天使前面，一群人正在哀悼即将入殓的救世主的遗体。圣母马利亚抱着儿子的身体，抹大拉的马利亚正庄严地注视着基督脚上的伤口，而《福音书》作者约翰则戏剧性地向后张开他的双臂。乔托将



19-9 乔托, 哀悼基督, 意大利帕多瓦, 阿雷纳礼拜堂, 约公元1305年。湿壁画, 200 × 200厘米。

人物安排在一个浅浅的活动范围里, 一块沿对角线方向倾斜的厚重的岩石将前景围合成一个类似水平壁架似的空间。尽管非常狭窄, 壁架却为人物提供了非常稳固的支撑, 陡峭的斜坡将观众的目光引向了画面左下方戏剧性的焦点。满是岩石的背景还将这个场景与相邻的场面联系在一起。乔托用这种形式因素将整套壁画中带有边框的一个个场景结合在一起。人物是雕塑般的、朴素的和具有重量感的, 但是重量感并未排除运动和情感的表现。人物的姿势和动作可能有一点夸张和僵硬, 然而在这里却令人信服地表达了各种不同程度的悲伤。安排了从马利亚的悲痛欲绝, 到抹大拉的马利亚和约翰充满感情的爆发, 再

到画面右侧两位弟子的达观和顺从, 以及前景两位蒙着头巾的哀悼者的无声啜泣(对比图12-27)。乔托为后来描绘人类戏剧的画家创造了一个可以作为样板的舞台。他的风格完全摒弃了直到13世纪晚期还可以在艺术中见到的孤立的情节和人物。在《哀悼基督》中, 单一的事件唤起了一种强烈的反应。在乔托之前, 这种将形式与情感综合在一起的作品几乎无人尝试过, 更遑论完成了。

湿壁画《哀悼基督》的形式设计, 比如人物在构想出来的空间中的分组方式, 是值得仔细研究的。每一组都有其确定的含义, 并且都对构图节奏次序起作用。倾斜的岩石所形成的



19-10 乔托, 约阿希姆与安娜相会, 意大利帕多瓦, 阿雷纳礼拜堂, 约公元1305年。湿壁画, 200 × 200 厘米。

强烈的对角线, 以及它上面的枯树 (使人分辨善恶的智慧之树在亚当堕落后枯萎了) 将观众的注意力集中到围绕在耶稣头部的一群人身上, 他们被安排在离开画面中心的位置从而使画面具有活力。所有超出这群人的运动都被画面左下角坐着的哀悼者巨大体量所吸收或抵消。坐着的哀悼者向右与画面中间的一组人物联系在一起, 而这组人的目光和姿势重又将观众的注意力引向了耶稣的头部。人物背影经常出现在乔托的作品里, 代表了一种背离意大利-拜占庭风格过程中形式上的革新。这些人物是对前景的强调, 成为处在远景的人物的在视觉上的空间位置的中介。这种设计与古老的正面描绘方式形成了鲜明对照, 在效果上, 将观众安排在了“旁观者”的背后, 似乎作为一个观众目睹了整个事件, 加强了观众作为绘画中一个模特的戏剧性的感觉。

当然, 乔托对描绘空间深度和身体的体量感的描绘, 如果离开了他对光线和阴影的处理是无法实现的。他为人物添加阴影来显示照亮他们身体的光线的方向和阴影 (减弱的光线), 从而使人物具有体积感。在《哀悼基督》这件作品里, 光线洒落在人物的上部表面 (特别是中央两个弯腰的人), 然后传递到他们服装的暗部, 从而将两个体积分割开并将一个推向前景, 一个推向后面。光与影连续性的级差由一束单独的固定的中性光源所控制, 这个光源没有出现在画面里, 这是向明暗对照法 (chiaroscuro, 通过运用暗部与亮部的戏剧性对比来产生立体感) 发展所迈出的第一步。

乔托在透视法 (在二维的表面描绘空间中的三维物体) 和明暗对比上的发明使对具有舞台效果的场景的表现成为可能, 与方济各会修士所强调的生动的叙述方式非常吻合, 成为对教徒进行信仰教育的一个重要手段。在那个教化年代, 对宗教事迹的程式化表现发展成所谓的“神秘剧”。这种弥撒剧扩大成具有一两个角色和场景的规模, 又逐渐扩展为主要教堂入口和城

市广场演出的简单故事。(最后, 一些团体和帮会还表演更加精致的宗教戏剧, 被称为 *sacre rappresentazioni* ——神圣的演出。) 随着面向城市中听众数量巨大的平民布道的增加, 催生了一种符合公众品味的叙述方式, 那就是朗诵得尽可能地充满戏剧性。引起错觉的绘画艺术、戏剧和布道时的华丽词藻都一下子变得流行起来并且相互影响。乔托的艺术巧妙地——也许是独一无二地——将生动的叙述、神圣的训诫和对人的真实的再现通过他自己发明的视觉语言进行了综合, 对所有人来讲都是很容易接受的。

## 大师的遗赠

乔托的壁画是从马萨乔到米开朗琪罗及其后的几代文艺复兴画家的教科书。乔托在阿雷纳礼拜堂的另一件作品《约阿希姆与安娜相会》(图 19-10), 表现了安娜告诉约阿希姆她已经被选中怀上了圣母马利亚。构图简洁而紧凑。人物与唯一的建筑元素 (金门) 仔细地安排在一起, 在那里圣母的父母在一群衣着华丽的妇女的簇拥下激动地相遇了。后者在嘲笑那个拒绝相信年老的安娜 (圣安妮) 能够怀上孩子的披着斗篷的仆人。这个在《伪经》(规范的或正统的《圣经》是由天主教徒而不是新教徒写作的) 中记载的故事, 同样是用乔托的严谨、明晰和生动简洁的手法完成的。

受乔托影响, 他的养子和多年的助手塔迪奥·加迪 (Taddeo Gaddi, 约公元 1300-1366 年) 创作了一幅非常相近的作品。加迪的这个同一题材的作品 (图 19-11) 位于佛罗伦萨圣十字教堂内的巴隆切利礼拜堂, 画面 (特别是建筑) 要比乔托的作品复杂得多, 而对牧羊人和城里妇女的描绘则显得过于突出。但是加迪在对绘画光线的表现做出了重要的贡献。在《约阿希姆和安娜相会》这件作品中, 他以极大的耐心, 不仅描绘了投射在人物上的光线, 同时也描绘了投射在建筑上的光。



19-11 加迪, 约阿希姆与安娜相会, 意大利佛罗伦萨 圣十字教堂巴隆切利礼拜堂, 公元 1338 年。湿壁画。

连续的光影效果表现了城墙的体积和它转进背景的曲线。光线强烈照射在拱门的表面和城中林立的建筑物上。从光线低缓的角度，观众甚至可以推断出画面所描绘的一天中的时刻，清晨或是傍晚。

## 佛罗伦萨共和国

在14世纪的意大利城邦国家中，佛罗伦萨和锡耶纳共和国以对艺术的强力支持著称。佛罗伦萨和锡耶纳（两个共和国的主要城市）都是银行家和商人集中的城市，而且都有着广泛的国际交往。编年史家和历史学家很早就承认这两个城市在艺术发展过程中的重要性；对它们在艺术上的贡献的比较研究一直要追溯到14世纪。

### “最美的”托斯卡纳教堂

佛罗伦萨共和国是一个在14世纪具有统治地位的城邦国家。这种看法被像乔万尼·维兰尼（Giovanni Villani，约公元1270—1348年）这样的早期历史学家的论述进一步加强，他认为佛罗伦萨是“罗马的女儿和产物”，揭示了它从罗马帝国那里继承了卓越遗产。而佛罗伦萨人也因为他们意识到的自身在经济和文化上的优势而感到自豪。他们将这种自豪转化成了像佛罗伦萨大教堂这样的标志性建筑（图19-12）。作为公认的佛罗伦萨最重要的宗教仪式的中心，大教堂在1296年由阿诺尔福·

迪·坎比奥（Arnolfo di Cambio）开始设计建造。佛罗伦萨人要将它建成“托斯卡纳最美丽最辉煌的教堂”，这反映了好竞争的佛罗伦萨人有着与锡耶纳和比萨同样的追求。大教堂的权威人士希望教堂能够容纳城里的所有人口，尽管它只能容纳大约三万人（当时佛罗伦萨的人口略少于十万人），还是显得非常巨大，以至于著名的建筑师利昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂认为它似乎可以将“整个托斯卡纳笼罩在它的阴影下”。像圣米尼亚托·奥·蒙特（图17-17）的立面一样，建筑师们用古老的托斯卡纳风格来装饰建筑的表面，采用了由大理石包裹起来的几何图案设计。这与附近的采用11世纪罗马式风格的圣乔凡尼洗礼堂（图17-16）非常相近。意大利的教堂与北欧的同类建筑存在着显著差异，一件成熟的德国盛期哥特式风格的代表，比如科隆大教堂（图18-46）可以与北欧的建筑相对比。

科隆大教堂对垂直感的强调，产生了一种以令人震撼的活力和强度向上冲击的感觉。整个建筑具有一种有机的向着天空急速生长的特征，它上面锯齿状的部分与天空接合在了一起。尖塔上通透的石窗与大气融为一体。

佛罗伦萨大教堂则扎根大地，没有想要飞腾的愿望。所有设计强调的都是水平方面的元素，建筑坚实稳固地坐落在地面上。简洁的几何形体量界定得非常清晰，没有表现出一丝彼此穿插或没入天空的倾向。教堂的穹顶虽然由于其尖拱而似乎具有上升的感觉，但是由于它清晰和明确的轮廓线使之与背后的天空明显地区分开来。由于这个穹顶是个纪念碑式的作品，因此建筑史家通常用它来介绍文艺复兴时期的建筑（它由菲利普·布鲁内莱斯基在1420至1436年间建造），其实在讨论14世



19-12 坎比奥和其他设计师，佛罗伦萨大教堂（从南侧观看），意大利佛罗伦萨，始建于公元1296年。



19-13 佛罗伦萨大教堂的中殿(面向东方),意大利佛罗伦萨,始建于公元1296年。

纪意大利的艺术和建筑时,对佛罗伦萨大教堂的钟楼和科隆大教堂的钟楼进行比较似乎更为恰当。

### 砌块叠摞而成的钟楼

佛罗伦萨的钟楼是由画家乔托在1334年设计的(在他死后,最终完成时做了一些小小的改动),依据意大利的传统,钟楼与大教堂是分开的。事实上,这个钟楼可以建在佛罗伦萨的任何地方,因为它基本上是独立的。而同样的说法对科隆的钟楼就不适用(图18-46)。科隆钟楼是位于它后面的主体建筑的一个基本元素,将它们彼此分离或者放到别的什么地方都是无法想像的。在科隆大教堂的建筑群里不具有可以独立存在的要素。一个形式隐没在另一个无尽向上运动的系列之中,将人们的眼睛向上吸引并且不让目光有丝毫停留,直达天空。这是一种无序胜有序的结构之美——它诉诸人们的心灵而非理智。

意大利的钟楼则完全不同。乔托设计的钟楼可以被清晰地细分为一个个方形的部分,是由这些部分组成的集合。将钟楼从整个建筑旁移开不仅对整体效果毫无损害,而且每个组成部分——由连续的边框彼此区分开来——似乎都可以作为一个具有审美价值的对象而独立存在。这种区分让人联想到罗马式风格的建筑,但同时它也预示了文艺复兴建筑的理念。艺术家希望通过各个组成部分之间清晰和富有逻辑性的关系来表现结构,

从而创作出可以完全独立存在的自足的作品。与科隆大教堂北面的钟楼相比,乔托的作品具有一种冷静和理性的特征,它是诉诸理智而非情感的。

在佛罗伦萨大教堂的平面图上,令人感到中殿是后来添加到教堂两翼的交叉部分上面去的。事实上,中殿修建在先,主要依据的是阿诺尔福德的原始方案(除了圆顶),交叉部分是在14世纪为了增加大教堂的内部空间而中途重新设计的。目前的形式是,穹顶下面的部分是设计的焦点,而中殿导向这里。对于来自北方的参观者来说,中殿及其平面似乎都显得有些奇特,因为这两者都无法在北欧找到与之相对应的例子。佛罗伦萨大教堂中殿的隔间(图19-13)相当于亚眠大教堂隔间(图18-19)的两倍深,拱廊的宽度使浅浅的走廊成为中殿的组成部分。其结果是形成了一个无比宽敞的室内空间。像室外一样,这里强调的同样是水平方向的元素。结实的柱头阻止了立柱向拱顶的延伸,而更加强调它们的承重功能。

佛罗伦萨大教堂的正立面直到19世纪才完工,并且对最初的设计进行了大量改动。事实上,直到17世纪的时候,很多意大利的建筑师对教堂的立面都不是非常关注,很多作品至今都没有完成。一个非常重要的原因是,立面没有作为整体结构的组成部分进行设计,而是被当做随时可以添加到教堂外部的帷幕或装饰。



19-14 新圣马利亚教堂中殿，意大利佛罗伦萨，约公元1246—1470年。

### 乐善好施的信徒

14世纪，在佛罗伦萨，随着托钵僧团体的日益壮大，导致了方济各会（圣格罗斯教堂；导论图-3）和多明我会（见“托钵僧会和社团”，第537页）巨大的教堂建筑的建造。大约在1246年，由佛罗伦萨政府和来自市民的私人捐款资助了多明我会的新圣马利亚教堂的委托（图19-14）。由于这些宗教团体拥有为数众多的信徒，所以要求这座建筑的体量非常巨大。沿着交叉的拱券边缘有大理石的条带，中殿两侧的墙壁上点缀着小圆窗。起初，在中殿设有一层帷幕将修士和世俗的观众分开，弥撒分别在帷幕两侧的祭坛举行。为了鼓励更多的世俗人士参与弥撒，在16世纪中叶，教会官方撤掉了帷幕。在15世纪中期，佛罗伦萨颇有权势的鲁切莱家族（Rucellai）委托建筑师利昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti）为新圣马利亚教堂设计了立面。

### 一座黑死病的纪念碑

在佛罗伦萨奥尔圣米迦勒教堂（Or San Michele）中的童真女马利亚圣龕（图19-15）是两位乔托追随者的作品，他们是被称为奥卡涅亚（Orcagna）的安德烈亚·迪·奇奥内（Andrea di Cione，活动于公元1343—1368年间）和贝纳尔多·达迪

（Bernardo Daddi，约公元1290—1348年）。奥卡涅亚创作了作品的建筑和雕塑部分，安放在圣龕中的圣母子画像则是由达迪绘制完成的。奥尔圣米迦勒教堂原来是一个谷物市场，有一个敞廊延伸到街市上。后来它被改建成一座教堂和团体的建筑，并成为城中各个行会的中心。在1348年的瘟疫过后，增建了上层作为谷仓。奥尔圣米迦勒教堂主要作为一个行会教堂，每个行会都被分派了一个建筑外部的壁龛以供奉本行业的保护圣徒。瘟疫带来的灾难促使捐赠者出钱建造了奥卡涅亚创作的圣龛，他们无疑希望这个圣龛成为在这场灾难中的罹难者和幸存者的纪念碑。原本由奥卡涅亚独立完成的圣母像后来被烧毁，换上了达迪的作品。整个圣龛开始于1349年，历经十年才得以完成，总共花费了87 000佛罗林。

奥卡涅亚是一位艺术鉴赏家，也是一位建筑师、雕塑家和画家。他对乔托死后佛罗伦萨的所有艺术风格和实践都非常熟悉。圣龛建筑般的外框让人联想起佛罗伦萨大教堂和钟楼（图19-12）的窗子之间多边形的墙体以及纤细的螺旋形的柱子，而三角楣、门窗的设计以及尖塔，则又是典型的意大利哥特式建筑的立面特征（图18-56）。平坦的表面五彩斑斓，用黄金、青金石、马赛克和精心切割而成的大理石镶嵌成几何图案，被称之为“科斯马托样式”（Cosmato Work，得名于科斯马蒂





19-15 奥卡涅亚，圣龛，意大利佛罗伦萨，奥尔·圣米迦勒教堂，始建于公元1349年。马赛克、黄金、大理石、天青石、达迪。圣母子与圣徒，着色画板镶嵌，公元1346-1347年。



19-16 杜乔·宝座中的圣母子与圣徒，《马赛塔》祭坛画的主要部分，意大利锡耶纳大教堂，公元1308—1311年，木板蛋彩，213.4 × 396.2厘米。锡耶纳大教堂美术馆。

[Cosmati]，指12到14世纪制作大理石和马赛克的工匠，其中很多人属于这个姓氏的家族)。整个作品的效果犹如一件宝石镶嵌的闪闪发光的圣物箱，应该说更像一件首饰而不是建筑。

过度的装饰和昂贵的材料让人想到中世纪总是将圣物视作珍宝的看法，因此那件被新《圣母子》取代的圣母像一定也是一件奇迹般的作品。达迪以一种明亮的、静止的和迷人的手法来处理这个哥特艺术中最流行的题材，以表现宗教的人性化和个人强烈的宗教情感。宝座中的圣母坐在一个圆拱内，圆拱上装饰有雕刻出来的帘幕，两侧围绕着众天使，其中两个手里摆动着装满熏香的香炉。小基督顽皮地抚摸着母亲的面颊。构图是因袭传统的，但是被作品所传达的情感所弱化。建筑性的边框为图像提供了一个假想的舞台，建筑、绘画和雕塑全部服务于对圣母的崇拜。乔托之后的佛罗伦萨艺术家，沿着他充满创造力的灵感所开辟的道路展示出多方面的才华，这个圣龕便是证明。

## 锡耶纳共和国

### 庄严的圣母马利亚

锡耶纳像佛罗伦萨一样，在14世纪的意大利具有领导性的

地位。尤其让锡耶纳人引以自豪的是，他们在1260年的蒙特佩蒂战斗中战胜了佛罗伦萨人。锡耶纳人崇拜童贞女马利亚，他们相信是圣母帮助他们取得了战斗的胜利。锡耶纳人对圣母的信仰，在城市的宗教生活中占有非常重要的地位，市民们可以夸口说锡耶纳对这位天后的崇拜要比其他任何城市的都更加历史悠久和庄严。将对世俗的城市共和国的忠诚与它所崇拜的圣人联系在一起是非常重要的，马利亚不仅是每位市民的保护者，同时也是这个城市的保护者。

杜乔·迪·波宁塞纳(Duccio di Boninsegna，约活动于公元1278—1318年间)的作品代表了锡耶纳艺术的最高成就。他的大型祭坛画《马赛塔》(Maesta，即庄严圣母)是为了替换一件较小的圣母马利亚的画像而创作的。杜乔在《马赛塔》中的圣母宝座下刻上了自己的名字，使之既为自己祈祷，同时也为锡耶纳城以及它的教堂祈祷。

《马赛塔》的正面和背面都是用蛋彩画法完成的，整体由很多块木板组成。这件作品是1308年委托为锡耶纳大教堂的祭坛创作的，由杜乔和他的助手在1311年完成。最初完成时，它包括一个213厘米高的中央画面(图19-16)，画面上方有七个小尖塔，下方是一个祭坛台或支架，也有画面，整件作品通高396厘米。可惜的是我们已经无法见到它的全貌了。在随后的几个世纪中，这件作品被拆散，其中的很多画板都散落在世界各地的博物馆中，被当作单独的杰作展出。

中央画面的正面表现的是宝座上像天后般庄严的圣母，被天使和圣徒簇拥着。杜乔采用了拘谨对称式的构图，连同人物和主要天使的面部特征都来自拜占庭艺术的传统。但是艺术家减弱了典型的拜占庭圣像或东正教屏帷、以及半圆拱顶上的镶嵌画中，那种对人物严格的正面表现方式和僵硬的姿态，他们彼此相对在安静地交谈。另外，杜乔赋予跪在前景的四位圣徒的面孔以个性化的特征，他们礼拜的姿势也毫无生硬的感觉。杜乔同样减弱了通常拜占庭艺术中所特有的人体以及织物生硬的轮廓线和图案。特别是画面两端两位女圣徒的服装，具有明显的垂感和柔和的曲线。这与北方哥特式艺术中的特点非常相近（图18-37），是14世纪意大利艺术家与北方艺术家进行艺术交流和对话的标志。

这些变化是一种新的自然主义的组成部分，它缓慢地从细节中逐渐显现出来。由于这是一幅祭坛画，它将占据整个圣殿的中心位置，同时也是人们礼拜的焦点，因此艺术家遵循了传统上对此类作品的要求。他知道这件作品本身就要成为一件神圣的物品，一件看上去辉煌的作品，无论在其传达的信息上还是所用的材料上，都必须是珍贵的。同样，这种功能也限制了艺术家在描绘叙事性活动和产生错觉方面进行试验性的尝试，无法像乔托那样，通过增加形式的体积感和调整它们在绘画空间中的位置来获得这种效果。

与此相反，这件表现天后的作品是一幅色彩构成和结构处

理上的杰作，可惜无法在一张照片上被表现出来。仔细审视原作，可以看到这位锡耶纳艺术家从新的媒介和装饰手法上借鉴了很多东西。在13和14世纪，意大利是来自中国和中东的丝绸贸易的中心地区（见“丝绸与丝绸之路”，第7章第194页）。经过像卢卡和佛罗伦萨这样的城市共和国的加工之后，商人们将丝绸出口到整个欧洲，以满足一个巨大的豪华服装市场的需求。（但丁、彼特拉克和很多人文主义者都描写过人们对奢华服装的喜爱，在他们眼里，这体现了市民和道德品质的下降。）所有欧洲人（杜乔和其他艺术家也在其中）都非常珍视来自中国、波斯、拜占庭和伊斯兰地区的纺织品。在《马赛塔》中，杜乔创造出闪闪发光的丝织品的效果，以适应主题和设计上对异国材料的要求。

如果《马赛塔》的正面显示出杜乔是一个中规中矩的祭坛画大师的话，那么祭坛其他较小部分的画板的正面和反面的绘画，则揭示出他作为一个叙事性画家的力量。在背面的大量画板中，他描绘了基督生命的晚期——他的活动（祭坛底座部分），他的受难（主画面背面），他的复活和向弟子显现（小尖塔部分）。在这些小型的叙事性绘画中，杜乔减弱了适用于《马赛塔》中圣像和象征性表现的形式主义手法，并且显示出他不仅仅具有一个讲述者的能力，同时也是一个新绘画观念的实验者。在系列情节中的一幅小画《出卖耶稣》（图19-17）中，艺术家表现了事件中的几个情节——出卖耶稣的犹大之吻，因恐惧而逃走的信



19-17 杜乔，出卖耶稣，《马赛塔》祭坛画背面局部，意大利锡耶纳大教堂，公元1309-1311年。木板蛋彩，局部约57.2×101.6厘米。锡耶纳大教堂美术馆。

## 文献资料

## 庄严的祭坛：杜乔的《马赛塔》

阿格诺洛·迪·图拉·德尔·格拉索 (Agnolo di Tura del Grasso) 为锡耶纳大教堂的《马赛塔》的完成和安装提供了最详尽的记录。学者们认为他的记述是可靠的，因为他是锡耶纳首席金融长官的档案保管人。他描述了祭坛画运送到大教堂途中的盛大场面和庆典。

这《马赛塔》是由锡耶纳画家杜乔·迪·尼科洛绘制的，他是其所处时代在这片陆地上所能找到的最优秀的画家。作品是在拉特里诺街的斯塔洛雷吉门外穆采亚蒂的房子里完成的。锡耶纳人在 (1311年) 6月9日的中午将作品送往大教堂，人们兴奋而虔诚地排起长长的游行队伍，队伍中有锡耶纳的主教鲁格洛·达·卡索利以及大教堂的所有神职人员，还有锡耶纳所有的修士和修女，有贵族议会的成员，有城邦的政府官员和军政要员，所有的市民都佩戴着盾形的纹章而且还有些人带着非常高贵的纹

章，他们的手里都持着灯。与此同时，全锡耶纳的妇女和儿童都兴高采烈地聚集到城市中心的坎波广场，欢乐地摇着铃铛。为了庆祝，全城的商店都关门停业，而且所有的锡耶纳人都慷慨地给穷人以救济，他们不停地向上帝和他的母亲圣母马利亚祈祷，因为圣母保持并增加了锡耶纳城邦及其领地的和平，眷顾并保护这个城市使之远离所有危险和罪恶。随后，绘画被安放到大教堂的祭坛上。画板的背面描绘的是《圣经旧约》(原文如此)，表现了耶稣受难，正面描绘了手臂上抱着她的儿子的圣母马利亚，很多圣徒围绕在她的周围。所有部分都用纯金装饰，总共花费了3000金佛洛林。<sup>①</sup>

<sup>①</sup>詹姆斯·H·斯塔布里宾：《杜乔·迪·波宁塞纳及其传派》，普林斯顿大学出版社，1979年版，第1章第33-34页。

徒，以及彼得割掉大祭司仆人的耳朵。尽管背景上金黄色的天空和岩石的布局仍然保留了传统的特征，但是前景的人物风格则发生了根本性的变化。人物的身体不再是较早的拜占庭艺术中平板的正面的形状。杜乔通过明暗过渡赋予人物以体积感，并为他们安排了令人信服的服装。更加富于新意和引人注目的是表现了人物对于中心事件的反应。通过体态、动作和面部表情，他们表现出各不相同的情绪。杜乔非常精确地刻画出了彼得的愤怒，犹大的恶毒（通过与耶稣面孔的对比），以及逃跑的信徒们的忧惧与胆怯。这些人物就像一出生动的宗教戏剧中的演员，艺术家完全以充满人性的行动和反应来表现他们。在这件作品和其他类似的绘画中，杜乔向着宗教题材的人性化方面同样迈出了具有决定性的一步。《马赛塔》的伟大立刻赢得了人们的欢呼，一位锡耶纳编年史家写到，整个意大利从未创作过如此杰出的作品（见“庄严的祭坛：杜乔的《马赛塔》”，本页上）。

## 创造一种“国际式”

杜乔的锡耶纳画派的后继者显示出比杜乔更强的创造力和自信心。西蒙内·马蒂尼 (Simone Martini, 约公元1285-1344年) 是杜乔的学生和彼特拉克的挚友，后者对他为“劳拉” (Laura, 彼特拉克的十四行诗就是献给她的) 画的肖像给予了极高的评价。马蒂尼在那不勒斯和西西里为法国国王工作，他晚年主要为阿维尼翁的教廷创作绘画，正是在那里，他与北方的画家有了接触。通过将法国哥特艺术虽然有些纤弱但却非常华丽的样式与锡耶纳艺术相结合，同时又让北方画家熟悉锡耶纳的风格，马蒂尼对于所谓国际式 (International Style) 的形成起到了非常重要的作用。这种新的风格在14世纪晚期和15世纪初期波及了整个欧洲。它具有明显的贵族化趣味，色彩鲜艳，

服饰奢华、装饰繁复，主题通常淹没在由骑士和他们的夫人组成的行列中——一个完整的行列通常还包括仆人、马和猎犬——尽显他们的高贵。

马蒂尼本人的风格并未达到成熟的国际式那样繁复的面貌，但是他著名的祭坛画《受胎告知》(图19-18) 还是与乔托的风格形成了鲜明的对比。优雅的形式与明亮的色彩，平滑而飘动的线条，以及处于没有空间感中的没有重量的人物形成了《受胎告知》的主要特征。这种表现方式非常适合有着繁琐礼仪的欧洲骑士宫廷的要求。天使加百列刚刚降落，下落时的微风飘举起他的斗篷，他那斑斓的翅膀仍在拍打着。华丽的长袍象征着他所传达的信息是来自一个神圣的国度。圣母马利亚放下手中的祈祷书，面对加百列所行虔诚的屈膝礼，这是面对王族时才会采用的姿势，她因惊讶而稍微有点退缩。她用手拉着自己深蓝色、缀着金边的斗篷，这是她作为一个天后所着服装的标志性颜色。尽管非常出色地表现出了圣母马利亚的谦恭和羞怯以及她从天使那里接受的重要信息，但是场景还是让戏剧性从属于宫廷的礼仪，让结构上的实验从属于表面的华丽。繁复的窗饰和精心加工的晚期哥特式边框更加强了绘画的华丽效果。受到法国艺术的启发，它取代了意大利传统风格朴素而轮廓清晰的特征，而这种风格是阿尔卑斯山南北地区互相影响并最终导致国际式流行的最佳证据。

马蒂尼和他的学生兼助手利波·梅米 (Lippo Memmi) 在祭坛画上署名并标明了日期 (1333年)。《受胎告知》的哪个部分是由利波创作的一直是人们争论的焦点，不过今天艺术史家一般认为他画了两侧的两个圣徒——圣安萨纽斯和圣玛格丽特(?)。利波画的人物让人联想到哥特教堂入口处侧柱上的雕像，坚实有余，然而缺少马蒂尼在中央所画的一对人物所具有的优



19-18 马蒂尼和利波·梅米，受胎告知，公元1333年（19世纪重新装配的边框）。木板蛋彩和金叶，约307.3 × 266厘米。佛罗伦萨乌菲兹美术馆。

雅线条。接受过中世纪或文艺复兴时期作坊的训练，几乎无法区分哪些是出自师傅的手笔哪些出自助手，尤其是如果师傅修改或重画过后者作品中的某些部分（见“掌握一门手艺——文艺复兴时期的艺术训练”，第554页）。《受胎告知》现在的建筑性的边框要比中央的画板晚了将近一个世纪，这一事实使这种不确定性变得更加强烈了。

### 探索令人信服的空间错觉

洛伦泽蒂兄弟也是杜乔的学生，同样也在作为14世纪艺术特征的绘画中的现实主义方面进行了实验，特别是对令人信服的空间错觉的探索上。皮耶特罗·洛伦泽蒂(Pietro Lorenzetti，

活动于公元1320—1348年间)超越了他的老师，在一幅大型绘画《圣母的诞生》(图19-19)上取得了巨大的成功。与杜乔的《马赛塔》和马蒂尼的《受胎告知》一样，这件作品也是作为共和国崇拜天后圣母马利亚活动一个组成部分，为锡耶纳大教堂创作。皮耶特罗描绘了木制的建筑构件，将画面分成了三个组成部分，它们似乎延伸到绘画空间的后方，观众好像在透过木制的边框(显然是后来加上去的)向一个盒子状的舞台里观看，整个事件正在那里发生。一根垂直的立柱纵向遮挡住了一个人物的部分身体，更加强了这种错觉。在随后的几个世纪里，很多艺术家继续拓展了这种采用建筑元素来强调绘画错觉的方法。这些将真实与模拟的建筑和绘制出的人物结合在一起从而创造

## 艺术与社会

### 掌握一门手艺——文艺复兴时期的艺术训练

在14到16世纪的意大利，训练成为一名职业艺术家（获得相应行会的会员资格）是一个艰苦而漫长的过程。由于意大利人认为艺术是一门手艺，他们希望艺术家能够获得像其他所有职业一样的训练。因此有抱负的艺术家很早就开始接受训练，一般是从7岁到15岁。孩子的父亲与艺术家师傅商谈对孩子的安排，孩子会和一个师傅生活一段时间，通常是五到六年。在这段时间里，他们在作坊里当学徒，学习手艺。这种生活安排对渴望成为画家的女性来讲是最主要的障碍。毫无疑问，一个年轻的女孩生活在师傅家里肯定是不合适的。

学徒学到的技能因他们加入的工作室类型不同而各异。那些画家的学徒要学着研磨颜料，画素描，为绘画准备木制的画板，镀金以及为湿壁画抹灰泥。雕塑家在学徒期间要学会应付各种不同的材料（例如，木头、石头、赤陶、蜡、青铜或者装饰用灰泥）。尽管很多雕塑作坊通常只采用其中的一到两种材料。对于那些石雕，学徒主要通过为师傅的雕塑设计绘制草图来学手艺。

行会负责监督这种严格的训练。他们不仅希望通过只承认最有天才的学徒成为行会的成员以确保职业的名誉，而且还要控制艺术家的数量（以限制过度的竞争）。为此，他们经常需要调节一个师傅手下学徒的数量。无疑学徒的质量反映了师傅的水平和能力。当帕多瓦画家弗朗切斯科·斯夸尔乔内（Francesco Squarcione）鼓励一个有前途的学徒加入他的工作室时，他颇为自豪地宣称可以教授“真正的透视艺术以及所有绘画艺术所需的东西……我可以和安德烈亚·曼泰涅亚（图21-47、21-48、21-49、21-50）与我并驾齐驱，也可以让你做到这一点。”<sup>①</sup>

随着技艺的提高，学徒被分派给更加困难的工作。学徒期满

后，艺术家进入相应的行会。例如，画家由于要研磨颜料，加入到药剂师行会；雕刻家则加入石匠行会，而金工要加入丝绸行会，因为黄金通常被拉成金线编织到丝绸中。这种会员资格是对一个艺术家能力的认证。一旦通过“认证”，艺术家通常会与已有的作坊联合，为一位著名的艺术家充当助手。这主要出于实际的考虑。新艺术家通常无法获得很多委托，而建立自己作坊的费用是非常高的。无论如何，这种合作都不是永久性的，因为作坊毕竟不是一个稳定的企业。尽管有稳定的信誉良好的工作室存在，但是作坊通常是围绕一个单独的艺术组织起来的（没有固定的画室地点），或者是为某个特殊的工程组织起来的，特别是一个大规模的装饰工程。

通常助手负责对边框和背景进行镀金，完成装饰工作，偶尔也会绘制画面中的建筑环境。艺术家认为人物，特别是所表现的主题的中心人物是一幅画中最重要也最困难的部分，通常由师傅来完成这些人物。助手会被允许画一些不太重要的或处在边缘的人物，但只有在师傅的严格监督下才行。

当然，艺术家最终还是希望能够吸引赞助人，并确立自己作为师傅的地位。在15、16世纪，从中世纪艺术的匿名状态朝向艺术家的解放过程中，艺术家的社会地位从手艺人提高到了艺术家和科学家的高度。他们个人技艺的价值以及他们的名声，对他们的赞助人和雇主来讲变得越来越重要了。当回顾意大利文艺复兴艺术时，这套学徒体系——将知识从一代人传给下一代人——说明了人类经验的连续性。

<sup>①</sup> 吉塞佩·费奥科，《曼泰涅亚：奥维塔利小教堂》。米兰，1974年版，第7页。

出视觉错觉的探索，形成了一段悠久而成功的历史。

皮耶特罗不仅在结构上取得了进展，他对这个题材的处理也标志着在世俗的现实主义方面取得了关键性的成功。圣安妮疲倦地斜倚在床上，接生婆正在给孩子洗浴，几个妇女带来了给产妇的礼物，这是这个时期意大利上层阶级家庭中才会出现的一幕。大量经过精心观察的家居环境的细节和画面左边焦急等待着分娩消息的约阿希姆被安排在一个真实的家庭环境中，就好像观众移开了画板前的墙壁在向屋中窥视。皮耶特罗将结构上的创新与空间错觉结合在一起，伴随着人们对新事物探索的愿望，直接导致了艺术家仔细审视和记录呈现在他们眼前的日常世界。

### 力量与权力的堡垒

锡耶纳人对教会和政府同样关心。这个城邦国家为自己是佛罗伦萨在商业和政治上的主要竞争对手而感到骄傲。作为世俗团体的中心，市政厅几乎与大教堂一样是市民们引以自豪的对象。一幢像锡耶纳市政大楼（图19-20）这样的建筑在到访的异乡人和锡耶纳市民中赢得了同样的赞美，激起人们对这个城市的力量与成功的尊敬。在设计上，它比绝大多数同时期的同类建筑更加对称，它的边上是一座高高的钟楼，（与乔托在佛罗伦萨设计的钟楼一起）是意大利最优秀的建筑之一。这个高高的建筑既充当了瞭望城市及其周边乡村的瞭望塔，同时也是一个钟楼，负责向民众施放各种信号。城市本身是一个独立的



19-19 皮耶特罗·圣母诞生，意大利锡耶纳大教堂的圣塞维纽斯祭坛，公元1342年。木板蛋彩，约185.4 × 180.3厘米。锡耶纳大教堂美术馆。

政治单元，需要保护自己免受邻近城邦的侵害，而且经常还要对抗国王和皇帝的攻击。另外，它还要提防意大利城邦共和国历史上经常发生的内部动乱。富有的权势家族之间的冲突，阶级间的斗争，甚至全体市民起义反对城市的政府，都是时常发生的威胁。意大利市政厅厚重的墙壁和城垛，雄辩地说明城邦的统治者经常需要保护自己免受市民的攻击。高高的钟楼超出了当时绝大多数发射物的射程之外，在眺望台上还有堞眼（眺望台的地板上有孔，可以向底下的敌人扔石头或倾倒滚热的液体）。这些都建造在建筑顶部的托臂上，以利于一种垂直方向的（自上而下的）对塔楼基础的防御。

### 好政府与坏政府的图解

皮耶特罗的弟弟安布罗乔·洛伦泽蒂(Ambrogio Lorenzetti, 活动于公元1319—1348年间)在市政大楼精心创作的大型湿壁画，显示了锡耶纳人在规模宏大的作品上表现错觉的优势。安布罗乔创作了三幅湿壁画：《好政府的寓言》、《坏政府及其在城市中的影响》和《好政府在城市和乡村中的影响》。意大利城邦动荡的政治——激烈的党派斗争，政府的颠覆与恢复——必然会引起人们对公平与正义的统治的真诚向往。而市政厅是安放安布罗乔这些绘画最恰当的地方。

在《好政府在城市和乡村中的影响》中，艺术家描绘了好政府在城镇和乡村所产生的影响。《祥和的城市》(图19-21)是锡耶纳的一幅全景图，布满了鳞次栉比的宫殿、市场、钟楼、教

堂、街道和墙垣。城市里交通秩序井然，行会的成员们辛勤地展示着他们的手艺和物品，一群容光焕发的少女手牵手围成圆圈正在跳着优雅的舞蹈。艺术家满怀热情地观察他所生活的城市，它的建筑给了他一个绝好的机会去施展锡耶纳艺术家迅速增长的透视知识。穿过通往乡间的城门，在城市的围墙之外，安布罗乔的《祥和的乡村》(图19-22)用俯视的角度描绘了连绵起伏的托斯卡纳乡村——它的别墅、城堡、耕种的农夫和正在做着季节性农事的农民。一个象征“安全”的寓意性人物在风景的上空盘旋，正在展开一个承诺保护所有生活在法律秩序之下的人们的纸卷。在这幅真实乡村概貌的景色中，《祥和的乡村》代表了自古代以来西方艺术中风景画的最早面貌之一。所不同的是，艺术家在这幅风景中充满个性化的详细描绘——像城市景色一样——通过仔细观察赋予绘画一种对某个特定地点和环境肖像般的特征。通过结合乔托作品分析的力量和杜乔的叙事天才，安布罗乔达到了他的两位前辈所未能达到的更加壮观的效果。

可能是黑死病结束了洛伦泽蒂兄弟的艺术生涯。他们在1348年都从历史记录中消失了，这一年带给毫无防备的欧洲的是无尽恐惧和灾难。这是一段具有讽刺意味的历史，西方社会将其自身和世界带入一个更加清晰的视点，它们更加清楚地认识到物质的东西是无法持久的。这种观点在14世纪获得了动力——人文主义、直接的观察、对确定的形式的更多关注以及对错觉的兴趣——在随后被称之为文艺复兴的世纪里变得更加显著。



19-20 锡耶纳市政大楼，意大利锡耶纳，公元1288—1309年。





19-21 安布罗乔·祥和的城市（局部），《好政府在城市和乡村中的影响》，意大利锡耶纳，意大利锡耶纳市政大楼和平大厅，公元1338—1339年。湿壁画。



19-22 安布罗乔·祥和的乡村（局部），《好政府在城市和乡村中的影响》，意大利锡耶纳，意大利锡耶纳市政大楼和平大厅，公元1338—1339年。湿壁画。



公元1375年

勇敢者菲利普（勃艮第）

无畏者约翰

公元1425年

好人菲利普



摩西井  
克劳斯·斯吕特，  
公元1395—1406年



五月  
选自《华丽的贝里公爵祈祷书》，  
林堡兄弟，公元1413—1416年



梅洛德祭坛画  
佛莱马尔画师，  
约公元1425—1428年

百年战争开始，公元1337年

阿维尼翁教廷，公元1305—1378年

教会大分裂，公元1378—1417年

勃艮第公爵统治下的尼德兰，公元1384—1477年

## 第 20 章

# 虔诚、激情与政治： 15 世纪北欧与西班牙艺术

OF PIETY, PASSION, AND POLITICS  
FIFTEENTH-CENTURY ART IN  
NORTHERN EUROPE AND SPAIN

公元1467年

公元1477年

公元1500年

勇敢者查理

费迪南（阿拉贡）和伊莎贝拉（卡斯提尔），西班牙的天主教君主



阿维尼翁的皮耶塔  
约公元1455年



圣母之死和圣母升天  
法伊特·施托斯，  
公元1477—1489年



圣安东尼的诱惑  
马丁·施恩告尔，  
约公元1480—1490年



基督受难像  
吉尔·德·希洛，  
公元1496—1499年

百年战争结束，公元1453年

勃艮第和勃艮第属尼德兰归于神圣罗马帝国，  
哈布斯堡国王马克西米连一世，公元1486年

格拉纳达摩尔人的王国被西班牙所灭，公元1492年

哥伦布抵达西印度群岛，公元1492年

法国入侵意大利，公元1494年

## 15世纪政治、经济和宗教的发展

在晚期哥特式时期，阿尔卑斯山另一侧的西欧经历战争、瘟疫以及社会的剧变和动荡，与之相伴的是封建制度的消亡。1348年肆虐意大利的黑死病同样给欧洲的其他地方带来灾难。英法百年战争（公元1337—1453年）导致整个欧洲大陆陷入混乱不安。法国和英国之间的冲突持续了很长时间，百年战争也使佛兰德斯受到了牵连。在历史上，佛兰德斯是尼德兰的一个郡或公国，尼德兰包括今天的比利时、尼德兰（一般称为荷兰）、卢森堡和法国北部的部分地区。然而在15世纪，“佛兰德斯”通常是指一个更广阔的疆域。在百年战争期间，城市起义在广阔的佛兰德斯爆发，而它是英国主要的羊毛市场。法国对佛兰德斯问题的介入威胁到了英国的收入，这激化了英国和法国之间的对抗，并最终导致了这场旷日持久的战争。

### 政治权力的巩固

在政治上，始于12世纪的横扫欧洲的中央集权运动继续加速发展。官僚体制、皇家宫廷和议会制逐渐成为标准，与苟延残喘的封建统治不断发生冲突。在15世纪后期，一些国王曾成功地确立了他们在各自国家的统治，成立了“新君主政体”，这主要是指法国、英国和西班牙的政府体制。当然，欧洲的君主政体已经存在数个世纪了，但是那些“新君主政体”在运用和扩张其权力时采用了更加系统化和全面的方式。例如，他们镇压贵族，控制基督教会，并且坚持臣民要对其无比忠诚。

### 资本主义萌芽

尽管连年战乱，一种新的经济体系仍然发展起来，那就是欧洲资本主义的早期阶段。出于在贸易中对金融的需求，新的信誉和交换体系为充满信心的欧洲城市建立起一个经济网络。金钱交易伴随着日用品的贸易，而且前者还为工业的发展提供了资金。两者都被拥有中央机构和国际分支的贸易公司所控制，佛罗伦萨的美第奇家族（见第21章，第590、609—615页）就是这种贸易公司的一个绝好的例证。起源于法文的单词“证券市场”说明了佛兰德斯对欧洲经济发展的重要性。“交易所”（Bourse）这个词来自凡·德·布尔斯家族的名字，他们在布鲁日（现为比利时城市）的住所就是一个经济活动的中心。第一个国际性的商业证券交易机构是1460年在安特卫普建立的，它成为欧洲一体化经济的关键。商业、工业和金融业的繁荣归功于城市的发展，比如乡村人口向城市中心的移民就是其中意义深远的组成部分。

### 教会的分裂

宗教领域内部的危机加剧了这个时期政治的动荡。那些支持法国阿维尼翁教廷的人与宣扬教皇应该回到罗马的人之间的

冲突导致了教会大分裂（见第19章，第534—535页）。由于14世纪的大部分教皇都是法国人，因此将教皇的驻地设在阿维尼翁是在意料之中的事情。而意大利人坚持教皇应该待在罗马也是可以理解的。基督教会中的这场分裂——大分裂——一直从1378年持续到1417年，最终双方都同意选举马丁五世为教皇，将教廷设在罗马。

## 法国的手抄本插图

几个世纪以来，彩色玻璃窗画（图18-14、18-15）和手抄本插图（图18-34、18-35）一直是北欧特别是法国最具代表性的绘画形式。北方哥特式建筑师减少了坚固的墙面，几乎没有留下多少连续的空白表面可以采用绘画进行装饰（图18-26），不像意大利设计师，那里的气候和建筑都很适于采用湿壁画的手法进行壁画创作（图19-8）。北方的艺术家不仅在创作微型绘画上有丰富的经验，而且非常善于运用丰富的宝石般的色彩，特别是在彩色玻璃窗画上，好像光线正照射着那些形状，使作品具有一种丰富闪烁的色彩。在手抄本插图中，在精致细小和复杂的形状和图案中运用浓重的色彩，显示出艺术家对这种色彩的熟练掌握。另外，首字母的装饰开始流行并具有独立绘画的特征，这种首字母的装饰在尺寸上逐渐扩大直到占据了整页篇幅。

### 新时期的开始

在第18章中介绍过的让·皮塞勒在14世纪初期的作品代表了正文中首字母尺寸加大的第一步。《贝勒维尔日课经》中的一页（图18-36），显示了插图画家是如何控制整页画面的。边框扩展到书籍页边的空白处，不仅包括装饰性的藤蔓、长着尖刺的常春藤和花饰，还有许多昆虫、小动物和怪异的人物。另外，三个叙事性的场景侵入正文栏，表明手抄本插图画家几乎不受正文的束缚，在版式上不受页面的限制，在意思上也不考虑正文与图像之间的关系。

### 华丽的祈祷书

在15世纪早期，林堡三兄弟——波尔（保罗？）、埃内坎（让？）和埃尔曼（Limbourg Brothers—Pol [Paul?], Hennequin [Jean? Jan?], and Herman）——将手抄本中的插图尺寸进一步扩大。他们为贝里公爵（duke of Berry，公元1340—1416年）和法国国王查理五世的弟弟让创作了一本有着华美插图的祈祷书。公爵是位热心的艺术赞助人，并且将主要精力放在收集手抄本、珠宝和各种稀有的手工制品上。一份公爵图书馆的详细目录显示，他拥有超过三百本手抄本，其中包括《贝勒维尔祈祷书》和《让娜·德埃夫勒祈祷书》。林堡兄弟为《华丽的贝里公爵祈祷书》作插图，直到1416年他们去世。祈祷书是作为诵读祈祷用的，比如像日课经。一本祈祷书（见“中世纪之书”，第16章，第434页）的核心部分是《圣母

日课经》，它包括在一天中七个固定时间里私祷的内容，从早课（清晨祷告）到晚祷（每日七次祷告中的最后一次）。在《圣母日课经》的前面通常有一个绘有插图的日历，上面标注有当地的宗教节日。在核心部分之后是忏悔书、赞美诗、对圣徒的连祷以及其他祷告，包括那些为了死者和圣十字架的祈祷书。这些书籍成为14、15世纪北方贵族最热门的收藏品。作为祈祷书，它们取代了传统的圣诗集，直到13世纪中叶，这是私人手上惟一的礼拜用书。

《华丽祈祷书》中的日历画可能是手抄本插图历史上最著名的作品了。它们根据与之相关的季节性工作表现十二个月，交替表现了贵族和农民的生活。在每幅绘画的上方是一个半圆形，里面描绘有象征太阳在十二个月里周而复始地运动的太阳战车，还有黄道十二宫的图形。其中最精美的是《五月》这件作品（图20-1）。一队男女贵族在号手的导引下，骑马去城外庆祝五月的第一天，这是所有欧洲宫廷都要庆祝的春天的节日。田野里到处铺满了春天的绿色，还有烂漫的鲜花，骑马人华丽的服饰光艳夺目。在他们后面是一片茂密的森林，还有法国中南部城市里奥姆的城堡。这座著名的庄园绝大部分属于贝里公爵，在这套日历的很多背景中都能若隐若现地看到它的轮廓。艺术家非常真实地再现了这座庄园，其中那些留存至今的部分可以很容易地被辨认出来。服装上丰富的细节也说明艺术家是如何仔细地观察和描绘主题的。画面的气氛轻松，表现了中世纪的骑士精神和愉快的爱情。正如在《五月》里看到的，显示出插图者对于精致的细节和丰富的色彩有着浓厚的兴趣。

《华丽祈祷书》是由林堡三兄弟创作的，但是艺术史家无法确定到底谁画了哪件作品。在这个时期，艺术家们受过相同的艺术训练，并且在接受委托后通力合作，因此对作者身份的确并不非常重要。不过学者们可以确定的是，三兄弟都死于同一年，即1416年，此时这本日课书的插图还没有完成，是另一位宫廷插图画家在大约七十年后完成了整个手抄本。尽管具体某一页图画的作者无法确定，但是《华丽祈祷书》作为一个整体实现了将插图从文本中解放出来的步骤。更重要的是，林堡兄弟扩大了传统表现主题的领域，将风俗画也囊括其中，甚至在一本宗教书籍中也给予日常生活场景以显著的位置。这种结合反映了宗教与世俗之间的界限在日益消弭，无论在艺术还是在生活中同样如此。

## 15世纪的佛兰德斯艺术

### 勃艮第治下的尼德兰

#### 勃艮第版图的扩张

贝里公爵的侄孙好人菲利普（Philip the Good，公元1396—1467年）统治着勃艮第公国，因此他被称为勃艮第公爵。勃艮第是法国中东部非常富饶的地区，而且以盛产葡萄酒著称。

在14世纪晚期，好人菲利普的一位前任，勇敢者菲利普（Philip the Bold，公元1342—1404年）与佛兰德斯伯爵的女儿结婚，因此获得了尼德兰的郡县。在他们的统治下，一些富有的工商业和金融城市共同构成了北部和西部欧洲经济发展的中心。勃艮第公爵统治时期不仅控制着佛兰德斯的全部郡县，而且还有佛兰德斯周边的一些地区。尽管公爵的都城和宫廷位于勃艮第的第戎，但是勃艮第财富和权力的源泉却在布鲁日（Bruges），这个城市使勃艮第成了法国王室最危险的竞争对手。

布鲁日的财富来自羊毛贸易和银行业。直到15世纪晚期，还有一条北海的海湾伸向布鲁日的内陆，今天这条海湾已经被填平了。就是通过这条海湾，运来英国和西班牙未经加工的羊毛，再把加工好的精细的羊毛织物运出，使布鲁日闻名全欧。羊毛交易吸引来大批银行家，其中最著名的就是美第奇家族，而布鲁日也成为整个北欧的商业票据交易所。在它的街道上，来自意大利和近东的商人与来自俄罗斯和西班牙的商人摩肩接踵。尽管它的几个姊妹城市也很繁荣，如根特（Ghent）、卢万（Louvain）和伊普尔（Ypres），但是布鲁日在佛兰德斯还是处于领先地位。勃艮第公爵最终选择这里作为自己的都城，并于15世纪初将宫廷也从第戎迁到了这里。

由于“勃艮第尼德兰”疆域的扩大和繁荣，勃艮第公爵在15世纪前七十五年中可以说是北欧最有权力的统治者。尽管与法国国王同宗，但是他们在英法百年战争中经常站在英国一边（因为他们的羊毛工业需要依赖英国出产的原材料）。有时，勃艮第公爵甚至统治了包括巴黎在内的法国北方的大部分地区。在其权力的极盛时期，公爵的版图从罗纳河一直延伸到北海。直到勇敢者查理（Charles the Bold，公元1433—1477年）的冒进政策才使其边界的扩张走到了尽头，他在1477年南锡的战斗中去世，使勃艮第人想要在法国和神圣罗马帝国之间建立中间王国的美梦彻底破灭了。查理死后，法国重新收复了勃艮第南方的领土，而尼德兰由于查理的女儿，勃艮第的玛丽娅与哈布斯堡的马克西米连的婚姻也转到了神圣罗马帝国的版图中。

#### 对修道院的资助

尽管每个时期的勃艮第公爵都委托艺术家为自己创作，但是1364年到1404年在位的勇敢者菲利普却在北欧最伟大的艺术赞助者之列。他的兴趣主要集中在插图手抄本、阿拉斯壁毯（阿拉斯是法国东北部的一个城市，以其出产的织物而闻名）和它遍及王国各地的众多城堡和城市住宅内豪华的家具。他还赞助了一个雕塑家作坊。他最大的一项艺术事业是在第戎（Dijon）附近的沙特勒兹·德·尚普莫尔修道院（卡尔特会修道院）建筑。卡尔特会由圣布鲁诺于11世纪晚期创建，该会由一生坚持孤独生活和祈祷的僧侣组成。圣布鲁诺在靠近法国东南部格勒诺布尔的沙特勒兹建立了修会。因此，沙特勒兹（在英语中是“宪章室”的意思）这个词被用来特指卡尔特修道院。由于卡尔特修道院没有收入，因此勇敢者菲利普的捐赠就显得非常有意义了。这里准备作为勃艮第瓦卢瓦家族重要成员的墓地，因此沙特勒兹宏伟的建筑吸引了来自北欧各地的艺术家。



20-1 林堡兄弟（波尔、埃内坎和埃尔曼），五月，选自《华丽的贝里公爵祈祷书》，公元1413—1416年。插图，约21.6×14厘米。尚蒂伊孔戴博物馆。

20-2 斯吕特·摩西井，法国第戎，沙特勒兹·德·尚普莫尔修道院，公元1395—1406年。石头，人物高约183厘米。



### 生命之泉的象征

勇敢者菲利普让雕塑家克劳斯·斯吕特（Claus Sluter，约活动于公元1380—1406年）负责他的雕塑作坊。斯吕特为沙特勒兹·德·尚普莫尔修道院在一眼井上设计了一座大型雕塑喷泉。这眼井是修道院主要的用水来源。不过，似乎这个喷泉从未真正喷过水，因为卡尔特会要求安静，并且在祈祷时要摒除所有能够发出声音的东西。尽管雕塑家在整个喷泉完工之前就

去世了，但是他完成了《摩西井》（图20-2）。摩西、大卫和另外四个先知（但以理、以赛亚、耶利米和撒迦利亚）围绕着一个曾经承载着一组基督受难像的基座。尽管这个喷泉不具有实际的功能，但是它却有着巨大的象征意义。整个雕塑是一个生命之泉的象征，基督的血（在上面的十字架上）倾泻在旧约先知们的上方，洗去他们的罪恶，然后流入下面的井中。《摩西井》代表了人们对永生的渴望。



图 20-3 布罗德朗，受胎告知和拜访伊丽莎白（左），呈献基督和逃亡埃及（右），祭坛画的外侧，法国第戎，沙特勒兹·德·尚普莫尔修道院，公元1399年安放。木板，每块167×125.1厘米。第戎市立博物馆。

六个人物让人想起哥特教堂入口处侧柱上的雕像，然而它们却比其中最具现实主义特征的作品还要更胜一筹（图18-16、18-24）。斯吕特对自然外观细致入微的观察为他表现人物精微的细节提供了必需的素材。沉重的织物布满了褶皱，包裹着真人大小的雕像，这是斯吕特的典型风格。艺术家成功地使作品困难而复杂的表面看上去具有显著的自然主义风格，他技巧娴熟地区分各种质感而加强了这种效果，如从粗糙的织物到光滑的肉体再到柔滑的头发，而且还施加了彩绘，在某些部分还残留着一些颜色。这种对细节魅力的表现和对可视世界的可触知的表现，成为15世纪佛兰德斯绘画的一个主要特征。然而，尽管斯吕特的人物具有现实主义的特征，但是它们却没有明显的身体运动和重量的转移。

### 木板画——基督受难题材的开端

勇敢者菲利普还为沙特勒兹礼拜堂委托订制了一件重要的祭坛画。这是一件合作完成的作品，祭坛包括一个巨大的由雅克·德·巴尔兹（Jacques de Baerze）雕刻的神龛，以及一对由梅尔基奥尔·布罗德朗（Melchior Broederlam，约活动于公元1387-1409年间）绘制的外部嵌板（图20-3）。艺术家在左侧嵌板上描绘了《受胎告知和拜访伊丽莎白》，右侧嵌板上表现了《呈献基督和逃亡埃及》（见第11章“艺术中的耶稣生平”，第308-309页）。这些对基督诞生和幼年的表现引出了德·巴尔兹在内侧雕刻的基督受难的场景（基督在世的最后一天）。外侧的嵌板对各种不同风格、场景和宗教象征进行了异乎寻常的综合处理。两幅绘画既包括了风景和室内场景，也包含了从罗马



式到哥特式建筑结构的变化。学者们认为这种不同建筑风格的并置是具有象征意义的。圆顶代表了《旧约》，而哥特式的尖拱则与《新约》有关。在风格上，布罗德朗作品中对风景和建筑的表现显示出一种在二维表面上描绘三维物体的愿望。然而他对人物的处理比较僵硬，头光的表现和平面化的金色背景，这一切都让人回想起中世纪的绘画惯例。尽管有各种风格和图像的交互影响，祭坛画还是在艺术发展的很多方面开了先河（比如对三维物体充满错觉的描绘，以及对风景的表现等），预示了15世纪欧洲艺术家的探索。

## 佛兰德斯的艺术职业

### 确立职业生涯的艺术

像意大利一样，行会控制着佛兰德斯艺术家的职业。一个人如果想从事某种手艺，就必须加入控制这门手艺的行会。比如画家，就要获得圣路加行会的承认，这个行会还包括马具师、玻璃工人和制作镜子的工匠。一个人如果希望成为一名会员，必须很早就开始向这条道路努力。一位父亲通常会把尚处在童年的儿子送到一位师傅的门下，跟随这位师傅开始一个艺术家的生活。师傅会教一些最基础的手艺——如何制作工具，如何为嵌板准备石膏底子（石膏混合一种黏合剂），以及如何调和颜色、油和清漆。一旦年轻人掌握了这些程序并且学会了按老师的传统方法进行工作，他通常要花数年时间在不同的城市当雇工以观察和学习别的师傅的技艺。这样他就具备了成为一名师傅的条件，并可以向行会提出入会申请。通过行会，他可以获得委托订件。行会还会审查他的作品以确保他使用了品质合格的材料，同时评估其手艺的水平，让他能够得到与其水平相当的报酬。这种质量控制的一个结果就是，佛兰德斯艺术家很快就赢得了技艺过硬的好名声。

### 佛兰德斯的女艺术家

学者们对女艺术家所受训练的了解要比男性少得多。尽管15世纪及其后，在像布鲁日这样的佛兰德斯城市的艺术行会中确实能找到一些女艺术家的记录，但是女性从事艺术行业的毕竟是极少数。

在佛兰德斯，对艺术行业感兴趣的女性通常是从她们的艺术家父亲或丈夫那里接受辅导的，并且在整个的艺术创作过程中充当他们的助手。社会和道德的约束不仅禁止妇女在一个男性师傅家里学徒，而且也严格限制了她们活动的自由。此外，从16世纪开始直到20世纪，当学院派的课程补充并最终取代会行的训练，作为一条规定，妇女不能奢望也不被允许学习人物绘画，因为学习人物绘画需要解剖尸体和研究男性裸体模特。尽管缺少确实的资料，但是女艺术家肯定无法获得男艺术家所接受的训练和经历。但是，像布鲁日的拉维尼亚·特林克(Lavinia Teerlinc)这样的佛兰德斯女画家，还是设法使自己得到社会的承认。她们克服了重重困难，巧妙地使自己被接受为职业艺术家。事实上，特林克在艺术上获得了巨大的成功，并且被邀请到英国去为亨利八世及其后继者的宫廷去创作微型画。在这里，

她成为很多同时代的男艺术家最具竞争力的对手，而且她的很多作品都得到了比那些男性艺术家更高的报酬。

## 公众崇拜的图像：祭坛画

### 虔诚与政治

1417年，教会大分裂得以解决，教皇重又在罗马登上了王位，宗教继续在佛兰德斯人的生活中扮演异常重要的角色。因此，在哥特时期艺术中的宗教倾向继续兴盛不衰。这种宗教艺术的委托在佛兰德斯社会的各个阶层都非常流行，上至富有权势的统治者，下至地位卑微的臣民百姓。勇敢者菲利普表明他通过委托、慷慨而仁慈的捐赠以及对像卡尔特会这样的宗教团体的支持（例如沙特勒兹·德·尚普莫尔修道院的委托）等方式来赞助基督教会。从其权力的巅峰时期起，勇敢者菲利普对宗教的兴趣已经超出了自己获得救赎的领域，他为自己的臣民树立了一个虔诚的榜样，当然他同样在寻求以此增加自己的权力。

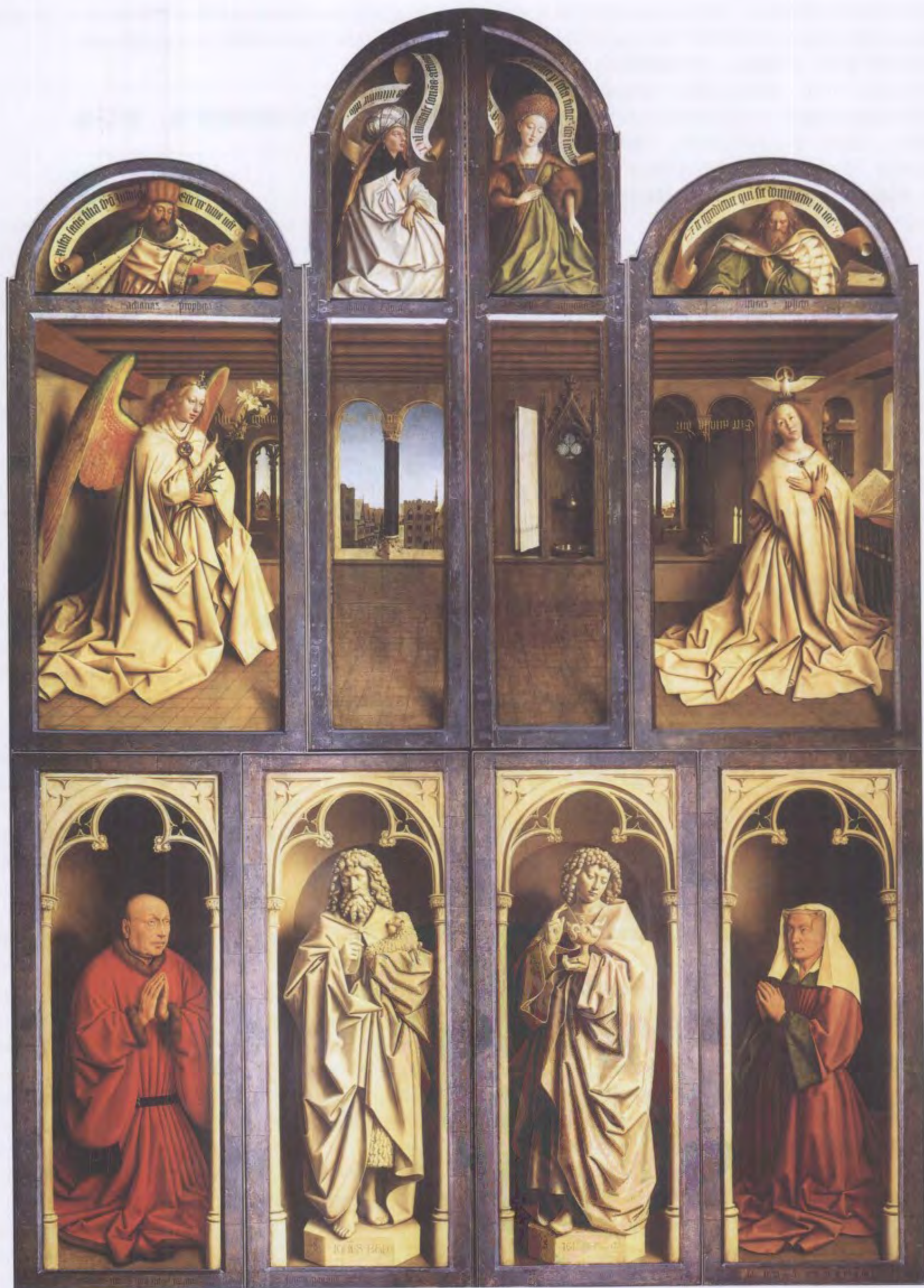
利用教会来扩大自己权威的做法是非常自然的，因为教会大分裂在本质上更多是由政治因素而非教义的原因导致的，其核心涉及的是控制与权力。15世纪的君主都非常清楚这一点，而且也认识到了联合教会的价值所在。因此，全欧洲的世俗领袖都急不可耐地加入到阿维尼翁教皇与罗马教皇之间的争论之中。勇敢者菲利普全力支持阿维尼翁的克莱芒八世，因为他确信对这个教皇的控制肯定比远在数百英里外的罗马教皇更容易。英国对罗马乌尔班六世的支持更坚定了菲利普希望阿维尼翁教皇占主导地位的决心。

这种对教会政治地位的提升同样影响了神职人员。因为勃艮第公爵把持着教会上层的任免权（例如主教、修道院长和牧师会的首脑），政治动机促使公爵将势力向神职人员中渗透，其中很多人都在公国里拥有一定的地位（这样可以保证他们对公国效忠）。教士卷入政治的纷争导致其教士的职能日益遭到忽视，同时也导致了道德的败坏和对物质利益的追逐。平民注意到了教士阶层的堕落，他们以更为虔诚的行动来加以反抗。朝圣和游行日益增多，人们对圣母的崇拜也随之增长。

这就是在15世纪佛兰德斯艺术中，数量巨大的宗教题材作品占据主导地位的原因。尺寸巨大的公共祭坛画是这种宗教虔诚最具代表性的形式。祭坛画扮演了各种功能，有时充当弥撒庆典的背景，有时作为传播教义的手段，还有时被当作在视觉上对虔诚的一种鼓励。佛兰德斯社会的各个阶层——虔诚的个人、政府高官和团体（宗教团体和世俗帮会）——都委托绘制祭坛画作为奉献的对象，捐赠者期望能够因此获得最终的救赎，并在信徒中唤起更加虔诚的情感。行会通常会委托艺术品，通过行会，中产阶级越来越多地参与到艺术赞助者的行列之中。

### 搭建寻求救赎的舞台

这些公众祭坛画通常采用三联画（带有铰链的多幅画板）或浮雕嵌板的形式。这些铰链让使用者可以将三联画的两翼在中央画板前关闭。祭坛画的内部和外部都由艺术家负责装饰。这种多图组成的形式为艺术家提供了一个通过一系列图像来构



20-4 凡·艾克，根特祭坛画（关闭），比利时根特，圣巴沃大教堂，完成于公元1432年。木板油画，高350厘米。

## 画家、颜料和木板画

通常所说的颜料 (paint 或 pigment) 是一个非常宽泛的概念, 包括了艺术家长期使用的很多物质材料。除了湿壁画 (见第 19 章“湿壁画”, 第 543 页), 在 14 世纪绝大多数艺术家选择的材料都是蛋彩, 无论是在意大利还是北欧。蛋彩由鸡蛋和湿糊状的研磨过的颜料混合而成。同时代的画家切尼诺·切尼尼 (Cennino Cennini) 在他极有影响的《艺术家手册》(*The Craftsman's Handbook*) 中, 提到艺术家只用蛋黄来调和研磨过的颜料。但是通过对这个时期的绘画分析发现, 有的艺术家使用的是整个鸡蛋。用蛋彩绘制的作品带有一种柔和的光泽, 而且厚涂的颜料所产生的细小的裂纹更为作品增加了一种独特的艺术魅力。

学者们发现, 早在公元 8 世纪, 艺术家就开始采用油彩。但是直到 15 世纪早期, 这种绘画方法才被广泛采用。佛兰德斯艺术家是最早广泛采用油彩的 (通常将之与蛋彩混合使用)。意大利画家很快也采用了这种方法。在 15 世纪早期, 对更容易干燥的成份发现使对油的运用更加得心应手。艺术家们不是像蛋彩画那样, 直接把油调和到有着细小斑点的笔触中, 而是将其调在透

明色料中, 覆盖在不透明的或半透明的底色上。用这种方法, 画家可以通过反复采用透明色料来增加色调的深度。蛋彩画表面由于水分蒸发干得很快, 与此不同, 油的干燥非常均匀和缓慢, 为艺术家提供了在某个区域反复工作的时间。这种适应性一定很受那些作画非常审慎的艺术家欢迎, 比如达·芬奇 (第 22 章, 第 636—642 页)。达·芬奇喜欢油画还因为它逐渐的干燥过程, 以及允许他不停地调和颜料, 从而创造出令人印象深刻的渐隐法 (*sfumato*, 一种朦胧的效果)。这为他带来了巨大的声誉。

蛋彩和油彩都可以运用到各种表面。到 16 世纪早期, 木板成为绝大多数绘画的基础。意大利人多画在白杨木上, 而北欧艺术家则使用橡木、酸橙木、山毛榉木、栗木、樱桃木、松木和冷杉木。这些木材的实用性决定了木料的选择。亚麻布的使用是在 16 世纪晚期逐渐变得普遍的。尽管证据表明, 艺术家并未打算永久保存他们早期画在画布上的作品, 但是这种材料被证实像威尼斯这样的地方是有特殊效用的, 因为那里非常潮湿, 湿壁画无法采用, 而木板又容易变形。更主要的是, 油画在绷到画框上或粘附在某个表面上之前, 它们比木板更便于携带。

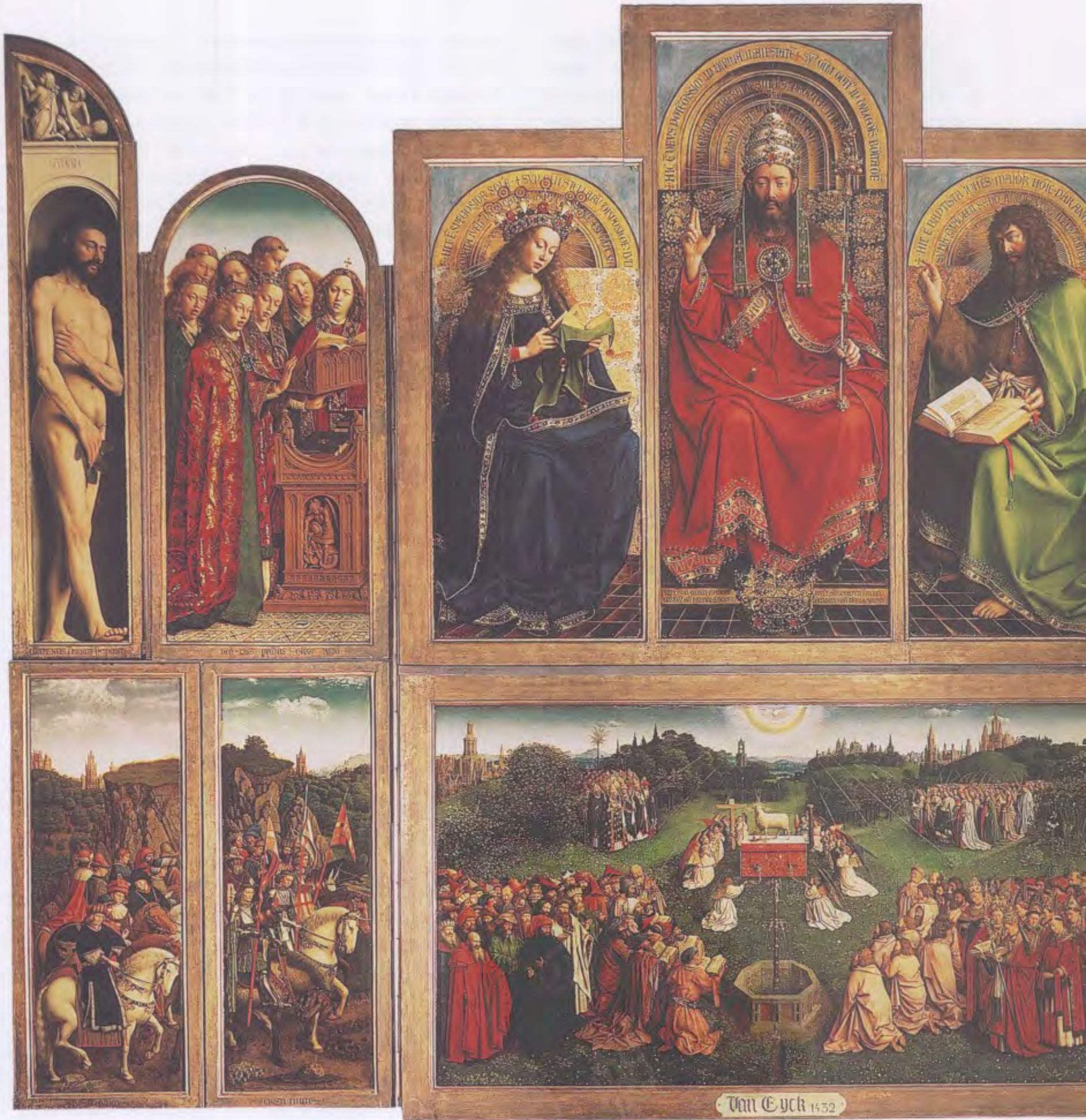
成叙述性表现方式的机会, 有点像手抄本插图。尽管没有确切资料显示这些祭坛画在何种特定场合开启或关闭, 但是有些证据暗示它们在平常肯定是关闭的, 而在星期天或节日被打开。这时观众可以看到祭坛的内部和外部, 不同时间所展示的不同图像遵照礼拜仪式的日程安排。

### 寻求救赎

位于根特圣巴沃大教堂中的《根特祭坛画》(图 20-4) 是 15 世纪佛兰德斯最大和最受瞩目的祭坛画之一。根特市长 (首席行政长官) 若多屈斯·维德 (Jodocus Vyd, 即约斯·维德, Joos Vijd) 和他的妻子伊莎贝尔 (伊丽莎白)·勃鲁特 (Isabel Borluut) 向扬·凡·艾克 (Jan van Eyck, 约公元 1390—1441 年) 委托了这件三联画 (由三块画板组成)。《根特祭坛画》完成于 1432 年, 是维德和勃鲁特礼拜堂向教会捐献的核心部分, 这座礼拜堂位于奉献给施洗约翰的地方教堂中 (现在的圣巴沃大教堂)。

在《根特祭坛画》外部嵌板的底部描绘了捐赠者。丈夫和妻子被描绘在画出来的壁龛中, 跪在地上双手合十正在祈祷。他们虔诚地注视着绘制出来的仿石雕像, 雕像表现的是根特的保护圣徒施洗约翰和福音书作者约翰 (他也是维德的保护圣徒)。上部的嵌板中表现了《受胎告知》的故事, 中间的嵌板精心描绘出了画面中窗外的佛兰德斯城市景色。在最上端的拱形嵌板中, 凡·艾克描绘了旧约中的先知撒迦利亚和弥迦, 中间是古典神话中的女预言家, 她们的预言宣告了基督的到来。

当祭坛画开启后 (图 20-5), 向人们展现了一幅华丽而庄严的图画, 体现了中世纪人们关于人类救赎的观念。在画面的上方, 上帝——头戴教皇的三重冠, 脚下摆放着一顶世俗的王冠, 身上披着华丽的深红色的斗篷——威严地主持着一切。凡·艾克将圣母安放在上帝的右侧代表天后, 她的头上戴着一顶由十二颗星星组成的王冠。施洗约翰坐在上帝的左侧。两边是各有一个由天使组成的唱诗班, 其中右侧一个天使正在弹奏风琴。亚当和夏娃出现在画面的两端。在马利亚和圣约翰头顶的拱形



Van Eyck 1432



20-5 凡·艾克·根特祭坛画(打开),比利时根特,圣巴沃大教堂,完成于公元1432年。木板油画,约350×459.7厘米。

中,镌刻着对圣母的德行与纯洁以及圣约翰作为基督的先行者之伟大的赞美铭文。意义深刻的铭文在上帝的上方,翻译过来就是:“全能、神圣而威严的上帝,给我们带来一切顺利,他温和而仁慈;他是最慷慨的施予者,因为他的慷慨是无限的。”在上帝脚前王冠后面的台阶上,镌刻着这样的铭文:“在他的头上,永生没有死亡;在他的额头,青春永驻而不会衰老;在他的右侧,快乐而没有悲伤;在他的左侧,安全而没有恐惧。”整个祭坛画强调了一个核心主题——救赎,尽管由亚当和夏娃所象征的人类是充满罪恶的,但是他们仍将由于上帝而得到拯救,出于他无限的爱,为了拯救人类而奉献出自己的儿子。

底层的画板扩展了上层的象征意义。在画面的中央,来自尘世间四隅的圣徒穿过一片茂盛而缀满鲜花的风光,向着羔羊的祭坛和八角形的生命之泉行进。羔羊象征着上帝之子的牺牲,从它心中淌出的血流进了一只圣杯,然后注入喷泉,那里流淌着“一道生命水的河,明亮如水晶,从神和羔羊的宝座流出来”(启22:1)。右侧是十二使徒和身穿红色长袍的殉教者,左侧是古代的先知。右侧背景中走来的是一组女殉教者,左侧背景中走出的则是男殉教者。在底层的两翼,行进中的其他人群则象征了四个基本美德:隐士象征了节欲;朝圣者象征着审慎;骑士象征坚韧;而法官则象征正义。祭坛画是对基督教中关于人类从堕落到拯救的完整教义赞美,表现了教会在神圣的耶路撒冷的胜利。

凡·艾克用印刷品无法还原的华丽色彩描绘了整个祭坛画。由于受过微型画的训练,凡·艾克不放过任何微小的细节。带着一种质朴的情感,他揭示了最不起眼的事物的美感,使绘画不仅成为一件艺术品,也成为一件表现其虔诚的作品。他描绘头发柔软的质感,厚重织物上金子的闪光,珍珠的莹润以及宝石的璀璨,所有这一切都被忠实地再现出来。

## 油画的发展

油画使凡·艾克和其他艺术家作品中的精致与细腻成为可能。尽管一些传统学者将油画的发明归功于凡·艾克,但是新的证据表明油画为人所知已经有一段时间了,布罗德朗在14世纪90年代就开始使用油彩了。佛兰德斯画家通过运用被称为透明画法的半透明涂层覆盖在底色上来制作绘画,而底色则是通过在一个白色底子的画板上安排精心构思的素描创作出来的。用这种重新发现的方法,画家创作出了前所未有的丰富色彩。因此,浓重强烈的调子、闪光的错觉和瓷釉般的表面成了15世纪佛兰德斯绘画的主要特征。这些特征与色调高亢、光线强烈以及表面粗糙的蛋彩画形成了鲜明的对比(见“画家、颜料和木板画”,第567页)。

性能卓越而适应性极强的油画材料能够完美地实现佛兰德斯画家在形式上的追求,他们力求在描绘成千上万种从巨大的到几乎难以看到的物体时,再现聚焦锐利、轮廓坚硬和闪烁着绚丽色彩的种种细节。

流行在整个欧洲大陆的学徒制训练体系,能够确保关于绘画表面处理和颜料配方的知识代代相传,从而使绘画形成了一种持续不断、生机勃勃的传统。



20-6 罗吉耶·下十字架，比利时卢万，圣母院教堂，约公元1435年。木板油画，约221 × 261.6厘米。马德里普拉多美术馆。



## 基督之死的戏剧

像凡·艾克的艺术一样，罗吉耶·凡·德尔·维登（Rogier van der Weyden，约公元1400—1464年）也对15世纪的北欧绘画产生了巨大的影响。尤其是罗吉耶（学者们这样提到他）所创造的流畅而富有活力的作品，着重强调了人的运动和场面的戏剧性。他专注于像《基督受难》和《哀悼基督》这样的主题，通过描绘基督所遭受的折磨和痛苦来深深地打动观众的情感。

《下十字架》（图20-6）是一件三联画的中央部分，这件三联画是由卢万的弓箭行会为卢万城外的圣母院教堂委托定制的。为了答谢赞助人对这幅大画的委托，罗吉耶将弩（行会的标志）作为拱肩两角的装饰融入到画面里。

这件祭坛画是罗吉耶早期风格和题材内容的最好概括。他没有像凡·艾克那样为画面营造一个带有空间深度和风景的背景，而是将人物及其活动压缩在一个舞台中以集中观众的注意力。在这里，罗吉耶模仿了在15世纪尤其是在德国极为流行的大型石雕神龛的做法，从而极好地服务于他在一个有限的空间里表现最大限度的运动的目的。由于艺术家轮廓清晰的素描和对人物体积感的精心处理，使这幅绘画类似于一件层次分明的浮雕。一系列横向起伏的运动赋予这组人物一种整体的和形式上的凝聚力，罗吉耶通过描绘所有人物共同的悲伤这种心理上

的方法加强了这种效果。基督与圣母马利亚相似的姿态进一步使《下十字架》统合为一体。很少有艺术家能像罗吉耶那样描绘出人的极度悲伤，那因悲伤而颤动的身体或者满是泪痕的扭曲的面孔。他对人类因失去基督而悲伤的描绘是宗教艺术中最令人信服的，对观众情感上的冲击直接而强烈。

## 生命与灵魂的拯救

在《最后的审判祭坛画》（图20-7）中，罗吉耶进一步证实了他在复杂的构图中表现人类情感的巨大天赋。好人菲利普任命的勃艮第地区的首席法官尼古拉·罗林委托创作了这件多联画。作品是为博纳的医院（由罗林创建）创作的，在治疗病人方面担负着非常重要的功能。公众通常将影响各行各业人们的可怕疾病看作是上帝的不快，并认定这些疾病是神的惩罚。因此，百姓们信奉向保护圣徒祈祷是治疗病症的一个重要组成部分。在祭坛画的外部（未附插图）罗吉耶描绘了圣安东尼和圣塞巴斯提安，两人都被认为是能够避免瘟疫的圣徒——关于他们的传说使之被认为具有可以阻止或治愈瘟疫的力量。这件作品具有多种功能。它是罗林虔诚与慷慨的证明，对治疗病人的帮助，同时也警告那些厌恶基督教会之人等待他们灵魂的将是什么样的命运。



20-7 罗吉耶，最后的审判祭坛画（打开），法国博纳，主宫医院，约公元1444—1448年。木板，225.1 × 546.1厘米。博纳主宫医院博物馆。



20-8 布茨，最后的晚餐（《圣礼的祭坛画》中央部分），比利时卢万，圣彼得大教堂，公元1464—1468年。木板油画，约182.9 × 152.4厘米。



罗吉耶将这种警告描绘在祭坛画的内侧(图20-7),他在这里表现了最后的审判,提醒人们记住一个超越尘世间的生命与死亡的更大问题——获得永生或者堕入地狱。发光的基督位于画面的正中央,他的下面是天使长米迦勒,正在用天平称量人的灵魂。画面两侧是众多位于死去的魂灵之上的圣徒,同时观众可以在画面的两端看到,左侧获得救赎的灵魂被接引到天堂,而右侧被诅咒的灵魂则被抛入地狱。由于这幅祭坛画主要是水平展开的,因此如果单纯地按照传统的表现方式以垂直方向来区分尘世间的灵魂,画面不会收到非常好的效果。所以,罗吉耶同时采用了层次和尺度两种手段来强调相对重要的人物。基督在祭坛画中是最大和最高的人物,而那些裸体的灵魂则是最小的。

### 表现最后的晚餐的新视点

尽管罗吉耶可能已经知道了意大利人发明的科学的线性透视法,但是很显然他没有将这种方法运用到自己的绘画中。最近的研究倾向于将这个领域的最早尝试者确定为彼得吕斯·克里斯图(Petrus Christus,图20-14),正是从他那里迪克·布茨(Dirk Bouts,公元1415-1475年)获得了关于透视法知识。1464年,卢万的圣礼会委托布茨创作《圣礼的祭坛画》。长期以来,学者们一直相信这件祭坛画的中央部分《最后的晚餐》(图20-8)是北欧绘画中第一件采用单独灭点来表现室内场景的作品。室内所有与画面垂直的线条都相交于基督头顶上的壁炉台中心的单一灭点。这幅绘画不仅是15世纪北方最成功地再现一个室内场景的作品,而且还是北方艺术家最早调整人物的尺度以使其符合所占据空间的作品。然而,布茨仅在一个单独的空间里采用了统一的透视效果。小的侧室有其自己的灭点,

这个灭点和主室的灭点都没有落在透过窗子看到的风景的水平线上。布茨解决面对空间问题的试验性方法表明他独立获得了这种透视知识,而意大利科学的透视方法除了一些零星的片段外尚未传到北方。无论如何,布茨的作品明确地证明,到15世纪中叶,北方艺术家也开始了对科学的形式问题的探索,而意大利艺术家在这个世纪的绝大部分时间里一直都在关注同样的问题。

学者们还指出,布茨的《最后的晚餐》是第一件描绘这个题材的佛兰德斯绘画。在这件作品里,布茨没有专注于《圣经》的叙述本身,而将基督表现成一个正在基督教堂里履行宗教仪式——奉献圣饼——的牧师。这与其他表现《最后的晚餐》的作品形成了强烈的对比,因为那些作品通常致力于表现犹大的背叛或者基督对约翰的安慰。布茨还通过表现四个仆人来增加画面的复杂性(两个在窗子里,两个站在基督及其徒众边上),这些仆人都穿着佛兰德斯人的服装。这些仆人都按委托这件祭坛画的行会成员的肖像来表现的。

### 从佛兰德斯到佛罗伦萨

佛兰德斯的祭坛画在佛兰德斯以外的国家也产生了很大影响。一件尺寸巨大的三联画《波提纳里祭坛画》(图20-9)就被赞助人安放在了佛罗伦萨的家庭礼拜堂中。创作这件作品的画家雨果·凡·德尔·古斯(Hugo van der Goes,约公元1440-1482年)在1468年至1475年间曾担任根特画家行会的会长,并且是一位极受欢迎的画家。

雨果的三联画是为托马索·波提纳里创作的,后者是一位意大利船主和美第奇家族的代理商,艺术家将他们及其家人连同保护圣徒一起表现在祭坛画的两翼。中央部分表现的是《牧



20-9 雨果·波提纳里祭坛画(打开),意大利佛罗伦萨,圣埃蒂奥教堂,约公元1476年。木板蛋彩、油彩,252.7×304.8厘米(中央部分),252.7×141厘米(两翼),佛罗伦萨乌菲兹美术馆。

## 材料与技法

## 边缘与边框——绘画的边框

最近几十年，艺术家开始将画框看作是整个绘画的一个组成部分，而不再是完成了绷在内框上的画布上的画面就算完成了。绝大多数15、16世纪的绘画都有由艺术家设计和制作的精美画框，画框通常被施以彩绘或镀金以抬高身价。从保存下来的合同上显示，有的祭坛画光边框就占了整个费用的一半。对于一些尺寸较小的作品，艺术家有时在绘画之前就将边框装好，以便在他们工作时保持视觉的连贯性。有时，一块木头同时做成画板和边框，艺术家将绘画的表面从木板上切割下来，留下边缘做成画框。

带有精美边框的较大画面，比如祭坛画，通常需要木雕艺人和石雕艺人参与创作。画家与制作画框的匠人密切合作以确保画面与边框相协调。在贝利尼（图22-31）和曼泰涅亚（第21章，

第627-630页）的一些祭坛画里，艺术家在画面中描绘了部分类似建筑式的边框的壁柱，从而加强了画面的空间错觉。这种对错觉的兴趣有时也延伸到边框上。例如，凡·艾克的《戴红头巾的男子》（图20-15）边框上的铭文看起来像是刻到上面的，而实际上是画出来的。

不幸的是，随着时间的推移，很多边框都被从画上拆除了。例如，绝大多数学者认为出于对《根特祭坛画》（图20-4）的保护，使之免于遭受新教徒破坏圣像运动的破坏，人们在1566年将其精雕细琢的画框拆除并将整体分解了。非常不幸的是，当1587年人们想要重新组装祭坛画时才发现找不到边框，很可能被毁掉了。而这些原始边框的缺失，使今天观众无法一睹完整祭坛画的风采，因为作品里凝结着画家和木雕艺术家的心血。

人来拜》。在这幅巨大的作品里，雨果表现了庄严而隆重的一幕，虽然没有声音，却是这个欢乐的场景最富戏剧化的部分。圣母、约瑟和天使们似乎在苦苦思索着即将到来的苦难，而不是在思考基督降生的奇迹。跪着的马利亚身材非常高大，表情显得十分忧郁，隆起的土地起到了烘托中心人物的作用。从右后方进来三个牧羊人，以强有力的现实主义手法表现了他们的惊愕、虔诚和好奇的态度。他们爬满皱纹的农民的面孔、长期劳作的双手以及粗俗的穿着和举止让人觉得非常熟悉。充满象征意义的建筑和漫长的北方冬天的景色将三幅画板统一起来。祭坛画充满了象征性。鸢尾花和耧斗菜花象征着圣母的悲伤；十五个天使象征着圣母的十五件乐事；一捆麦子代表了伯利恒（在希伯来语里是“面包屋”的意思），与圣餐有关；在中景建筑人口处上方的纹章内是大卫的竖琴（就在圣母头部的右侧），象征着基督的祖先。

为了强调所描绘事件的意义和重要性，雨果重又采用了中世纪的表现手法。在祭坛画的背景中表现了（从左到右）《逃往埃及》、《天使向牧人报喜》和《博士到来》三个小场景。雨果根据人物相对于中心事件重要程度的不同来改变尺度的手法，同样反映了以往的传统。而且，他还以充满活力和洞察力的现实

主义手法使作品呈现了一种新的趋势，那就是在表达人物共有的人性同时，根据他们不同的社会阶层来刻画其性格特征。

当波提纳里将这件祭坛画安放在佛罗伦萨圣埃蒂奥教堂的家庭礼拜堂内之后，在意大利艺术家中引起了极大的关注。尽管这件作品从整体上可能会给人以缺乏组织的感觉，然而雨果精湛的技艺和他在表现服装、花卉、动物特别是人物的性格和情绪时，所采用的令人难以置信的现实主义风格，都给他们留下了深刻的印象。至少佛罗伦萨画家基兰达约在一幅表现《基督降生》的绘画中就显示出了北方画家的影响，他采用了雨果作品里非常动人的母题——虔诚的牧羊人。

## 华丽祭坛的创造者

佛兰德斯的艺术团体同样给予雨果同时代的画家汉斯·梅姆林（Hans Memling，约公元1430-1494年）以极高的评价。梅姆林擅画圣母像，留存下来的作品通常将圣母表现为一个纤弱、美丽的年轻公主形象，怀里抱着洋娃娃一样的婴儿基督。其中最具代表性的是《圣约翰祭坛画》的中央部分《有圣徒与天使陪伴的圣母》（图20-10）。画面的构图均衡而宁静，色彩熠熠生辉，制作的技巧异常高超。（梅姆林的作品属于15世

纪以来绘画中保存最好的之一)画面中流露出的孤独与柔弱的感觉,不仅与雨果作品中纪念碑式的效果和忧郁的情调形成对比,也与凡·艾克作品中精力充沛的人物风格迥异。祭坛画的外部(未附插图)。在画面中央,有两个天使,一个在演奏乐器,一个手里托着一本书,围护在圣母两侧。在圣母的宝座两边,左侧站立着施洗约翰,右侧站着福音书作者约翰,在前景是圣凯瑟琳和圣巴巴拉。祭坛画所显示出的富丽堂皇的气息来自丰富的色彩、精心描绘的挂毯和织锦,以及静谧的人物。正是这些作品为梅姆林死后赢得了极大的赞誉:“约翰尼·梅姆林克(即梅姆林)是基督教世界最多才多艺和最杰出的画家。”

## 私人虔敬的象征

### 家庭中的私密空间

佛兰德斯人并没有将他们的宗教虔诚局限在公共领域,私人同样会委托制作艺术品用于家庭奉献。部分出于对神职人员的不满,这种委托是作为私人祈祷用的。另外,流行的宗教改革运动也鼓励个人的虔诚和奉献,这成了私人奉献图像的强大推动力。根据现存的佛兰德斯宗教绘画来计算,世俗赞助者的人数与神职赞助者人数之比是二比一。

这些私人委托作品的一个最显著的特征就是宗教与世俗内容的结合。例如,尽管从观念上讲,将一个宗教场景描绘在一个佛兰德斯的房间里似乎是不协调的,甚至有亵渎的嫌疑,但是宗教已经成了佛兰德斯人整个生活的一个组成部分,因此将神圣与世俗割裂开来实际上已经是不可能的了。就像当代著名的研究15世纪的历史学家约翰·惠奇纳(Johan Huizinga)所描述的:

所有的生活都被对宗教的热情所浸透,其范围之广,以至于人们始终处于无法分清宗教的东西与现世的东西的危险之中。如果一方面将所有日常生活的细节神圣化,另一方面又将神圣的东西世俗化,使之与日常生活相混淆……那么宗教思想与尘世的内容之间的区分就几乎被抹除了。

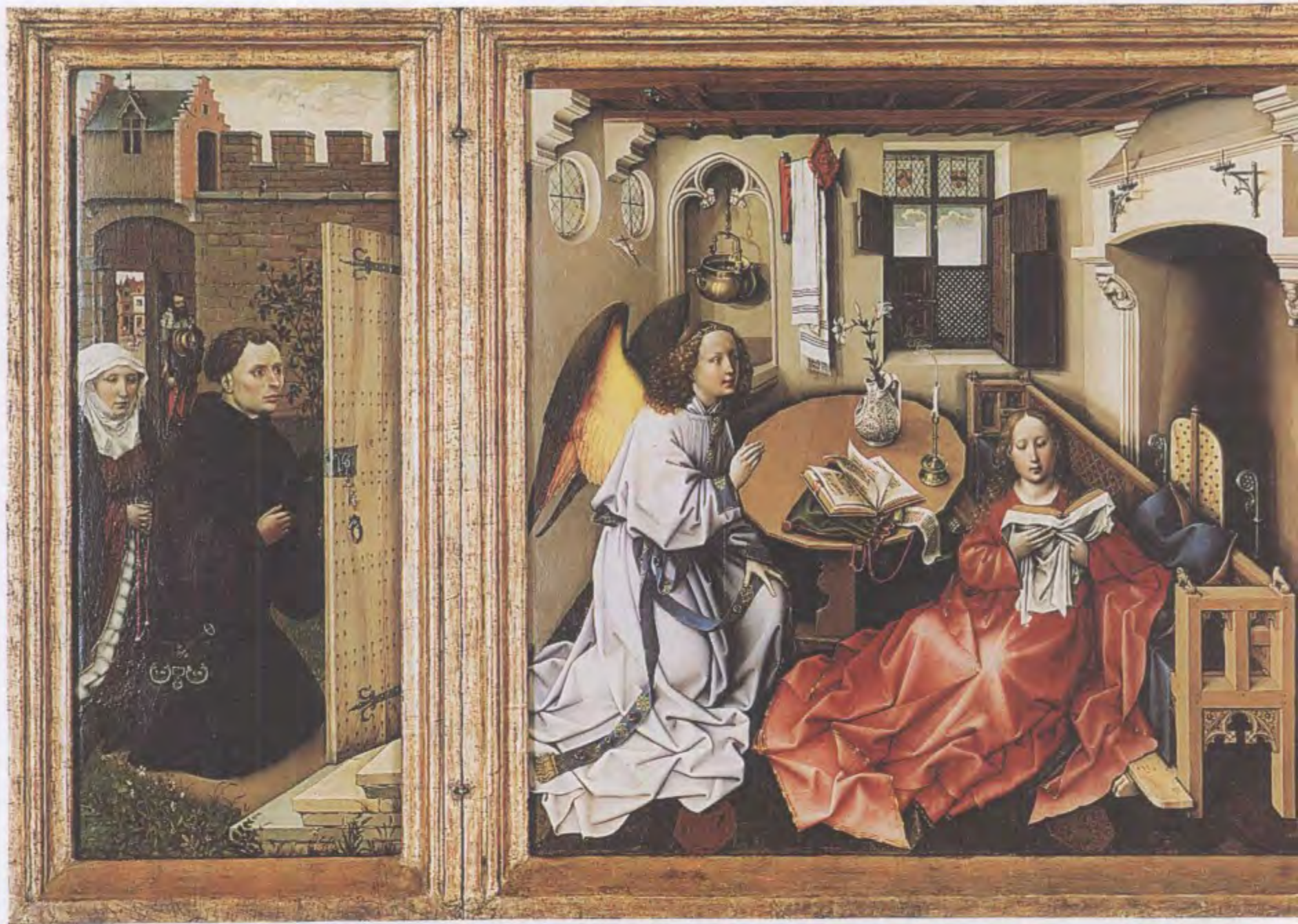
更主要的是,宗教艺术中对熟悉的场景和物体的描绘无疑加强了赞助人或观众与圣经人物之间的联系。

### 象征的与世俗的

《梅洛德祭坛画》(图20-11)是为私人用途而委托创作的三联画的极好例证。学者们一直对艺术家的身份争论不休,通常称作者为“佛莱马尔画师”。尽管很多人断言作者是图尔奈城的重要画家罗伯特·康宾(Robert Campin,约公元1378-1444年),但仍有很多不同意见。与同样形式的公共祭坛画的巨大尺寸相比,《梅洛德祭坛画》的尺寸要小得多(中央画板大约为0.4



20-10 梅姆林,有圣徒与天使陪伴的圣母祭坛画(或《圣约翰祭坛画》),比利时布鲁日,圣约翰医院,公元1479年。木板油画,约172.1×172.1厘米(中央部分),172.1×79厘米(各翼)。



20-11 佛莱马尔画师（罗伯特·康宾），梅洛德祭坛画（打开），受胎告知（中央部分），约公元1425—1428年。木板油画，中央部分约63.5 × 63.5厘米。纽约大都会博物馆（克洛伊斯特斯收藏，1956年）。

平方米），主要为了方便画的主人关闭画板进行搬动。中央画板表现的是最为流行的“受胎告知”的主题（以赛亚书7：14中的预言）。天使长加百列走近正在读书的马利亚。艺术家将一个经过悉心经营的佛兰德斯中产阶级家庭作为事件发生的场所，祭坛画右翼背景中精心描绘的建筑场景显示了房屋的位置。

佛莱马尔画师通过描绘附属物、家具和工具来确定布景的属性。然而，被表现的物体不仅仅是装饰性的，它们还具有宗教的象征功能，因此使观众关注整个事件的奇迹般的特征。书、熄灭的蜡烛、百合花、铜盆（在角落的壁龛里）、毛巾、挡火板和长凳都从不同角度象征了圣母的纯洁和她的神圣使命。在右侧画板上，约瑟做了一个捕鼠器，它象征着基督作为尘世陷阱的诱饵来捕捉罪恶的神学传统。画家详尽描绘了一个木匠的商

店。斧子、锯子和前景的水准尺不仅是木匠用来交易的工具，而且在以赛亚书第10章第15节提到了它们的含义。左侧的画板中，祭坛画的捐赠者彼得·安热尔布雷什特（Peter Inghelbrecht，亦做 Enghelbrecht）和他的妻子跪在打开的房门前似乎被允许目睹这重要的事件。安热尔布雷什特这对虔诚的中产阶级夫妇出现在一个象征着圣母纯洁的封闭的花园里，画家所描绘的各种花卉，如草莓、紫罗兰和车前子，都与马利亚的美德有关，特别是她的谦卑。

整个祭坛画是精心构思出来的，受胎告知的主题还暗示了捐赠者的名字——安热尔布雷什特（即“带来天使的人”），而右侧画板还暗示了他妻子的名字施林默谢尔（Schrinmechers，即“神龛制作者”）。



20-12 凡·艾克·乔万尼·阿尔诺芬尼和他的新娘，公元1434年。木板油画，约81.3 × 59.7厘米。伦敦国家画廊。



20-13 凡·艾克·乔万尼·阿尔诺芬尼和他的新娘（局部），公元1434年。



## 不论好坏

佛兰德斯绘画中世俗与宗教的交融还体现在凡·艾克的双人肖像画《乔万尼·阿尔诺芬尼和他的新娘》（图20-12）中。凡·艾克描绘了这位卢卡金融家（他作为美第奇家族在布鲁日的代理人而确立了自己的声望）和他的新娘在一间佛兰德斯风格的卧室内，作品同时具有世俗和精神上的内涵。和《梅洛德祭坛画》一样，几乎画面中的每个物体都表达了事件的纯洁性、特殊性以及婚姻的神圣。阿尔诺芬尼和他的新娘塞纳米手拉着手在做结婚仪式的宣誓。放在一边的木底鞋显示出这个事件有着神圣的基础，小狗象征着忠诚（犬科的名称Fido源自拉丁文fido，意为“信任”）。在他们身后，婚床的帘子打开了。床柱



20-14 克里斯图,《店铺中的金匠,或圣埃利吉乌斯》,公元1449年。木板油画,约99×86厘米。纽约大都会博物馆(莱曼藏品,1975年)。

的顶端是一个圣玛格丽特的小雕像,她是分娩的保护神。床柱顶端还挂着一个小扫帚,象征着对家庭的照料。窗下柜子上的橘子象征着多产,而无所不见的上帝之眼被提到了两次。一次是由华丽的吊灯上惟一点亮的蜡烛暗示出来的,另一次则是被镜子暗示的,在镜中观众可以看到整个房间的映像(图20-13)。嵌入镜子边框的徽章状的画面里表现的是基督受难的场景,代表了上帝对反映在镜子里的人物救赎的允诺。

由于佛兰德斯的传统风俗,佛兰德斯观众对《乔万尼·阿尔诺芬尼和他的新娘》一画中的很多物件都非常熟悉。依据习俗,丈夫通常会将木底鞋作为礼物送给新娘,而吊灯上点亮的惟一支蜡烛也是出于佛兰德斯的婚俗。凡·艾克对两个人物的安排也暗示了传统的性别角色——妇女站在离床较近的地方代表了室内的生活,而男子站在靠近敞开的窗子的地方,象征着外部的世界。

凡·艾克通过精巧地描绘每一件物品来提高这幅绘画的纪实性特征。他仔细地区分各种不同的质地并描绘来自左侧窗子的光线在各种表面上形成的反光。艺术家通过将凸面镜画在画面中增加了整个场景的可信性(图20-13),因为观众不仅可以看到主要人物——阿尔诺芬尼和他的新娘,同时还可以看到两个站在门口向室内观望的人,其中一个无疑是画家本人,因为在镜子上方华丽的铭文中写着“Johannes de Eyck fuit hic”,宣布他当时在场。因此,这幅画的目的似乎是在记录和认可这

桩婚姻。尽管这一直是关于这幅画的传统解释,但是最近有一些学者反对这种对图像的解读,认为阿尔诺芬尼正在向他的妻子授予一种法律上的特权,那就是当他不在时对生意进行管理。尽管不时有人对《乔万尼·阿尔诺芬尼和他的新娘》一画的明确目的提出质疑,但是这件作品还是以深刻的洞察力向今天的观众展示了凡·艾克高超的技艺和15世纪佛兰德斯人的生活。

### 金色的瞬间

像凡·艾克的双人肖像一样,彼得吕斯·克里斯图(Petrus Christus,约公元1410—1472年)的《店铺中的金匠,或圣埃利吉乌斯》(图20-14)中也表现了一对新婚夫妇和他们神圣的婚礼。学者们对克里斯图的生平所知甚少,只知道他是凡·艾克的学生,在布鲁日定居和工作。像很多佛兰德斯的艺术作品一样,无法确定为什么克里斯图要画这幅作品以及所描绘场景的确切含义。尽管那对夫妇的出现使人想到这是一件结婚纪念肖像,但是绝大多数学者相信是布鲁日的金匠行会委托了这件作品。圣埃利吉乌斯是金银匠、铁匠和所有金属工匠的保护者,他们共用一个教堂附近的礼拜堂。这幅绘画似乎就是为安放在行会礼拜堂中的行业绘画而创作的。

在《店铺中的金匠,或圣埃利吉乌斯》中,一个金匠坐在他的摊位里,向一对衣着华丽的夫妇展示一只精心挑选的戒指。新娘的订婚腰带放在桌子上,而那女子的手伸向金匠正在称量的戒指。画面右侧仔细描绘的物品展示了金匠经营的内容。宝石、珠子、水晶、珊瑚和珍珠这些原料散布在已经完成的物品中间,比如戒指、带扣和胸针。克里斯图还小心翼翼地描绘了前景的一面凸面镜,镜子将画面的空间延伸到观众,从而创造出一种强烈的参与其中的感觉。

## 肖像画

### 与观众的目光相遇

尽管宗教对佛拉德斯人日常生活的渗透是不可抗拒的,但是由于经济上重商主义所带来的持续繁荣,还是导致很多个人委托非宗教题材的风景画和肖像画。到这个时候为止,两件佛兰德斯绘画《根特祭坛画》(图20-4)和《梅洛德祭坛画》(图20-11)里已经出现了捐赠者的肖像。这些作品标志着肖像画这种从古代就开始衰退的绘画体裁的复兴。凡·艾克的《戴红头巾的男子》(图20-15)就是一件完全世俗的肖像,丝毫没有一般佛兰德斯绘画所具有的宗教内涵。在这件作品里(可能是一幅自画像),活生生的人物显然无须依赖任何宗教的目的而存在,他就是一个具有个性的人而已。随着画家和赞助人对绘画所揭示的真实(身体上的和心理上的)的兴趣日渐浓厚,这种私人肖像画的数量迅速增加。当人们面对自己在绘画中的肖像时,他们通常会将自己客观化为一个人。在这种面对面中,中世纪那种专注于精神方面的疏离感开始消退了。凡·艾克笔下的人物目光直视观众,也许在注视着镜子中的自己。研究表明,这是西方第一件以这种方式绘制的肖像。冷静的表情,四分之三侧面的姿势,一定给会给观众留下深刻的印象。画家创造出



20-15 凡·艾克，戴红头巾的男子，公元1433年。木板油画，约26 × 19厘米。伦敦国家画廊。

一种错觉，那就是无论观众从哪个角度来观看画中的面孔，都会与他的目光相遇。凡·艾克以他卓越的观察力和克制的风格，通过描绘人物充血的眼、浓密的胡茬和饱经风霜的老人特有的皮肤，为这幅肖像画注入了独特的个性。

尽管关于画中人的权威鉴定已经做出了，但画框上的铭文还是加强了《戴红头巾的男子》是一幅自画像的可能性（见“边

缘与边框——绘画的边框”，第574页）。在画框上方，凡·艾克用希腊字母以佛兰德斯语写道“尽我所能”，而画框下方则以拉丁文写着“扬·凡·艾克创作了我”和日期。

像凡·艾克这样令人尊敬的艺术家确立了肖像画的首要任务。富有的赞助人想方设法让自己的相貌被画下来可能出于各种原因。他们希望用绘画来纪念自己在王朝中的世系；而且绘



20-16 罗吉耶, 女士肖像, 约公元1460年。木板油画, 34 × 25.5 厘米。华盛顿国家美术馆 (梅隆收藏)。

画比家族的纹章能够更加具体地确立他们的身份、等级和地位, 或者在某些重要而他们无法出席的场合让肖像作为他们的代表。这种绘画甚至被用来安排婚姻大事。皇室、贵族或非常有钱的人会派画家去给他们“带回”未来的新娘或新郎的相貌。有证据表明, 当年轻的法国国王查理六世物色新娘时, 曾经派一位画家到三个皇家宫廷去为候选人画肖像以备国王选择。

### 把握身份与性格

对于罗吉耶创作的一位不知名的年轻女士肖像(图20-16)的委托细节, 人们至今仍不清楚。她的穿戴和举止暗示出她的贵族身份。艺术家不仅令人信服地表现了她有些平淡的面孔, 而且揭示了她的个人特征。她低垂的双眼, 紧握在一起的纤细的双手以及单薄的身体, 显示出她内向而虔诚的个性。尽管这个女子举止矜持, 罗吉耶还是以佛兰德斯画家特有的忠实而直接的表现方法揭示出更多的内容。这种风格与意大利人刻板的表现手法形成了鲜明的对比(图21-30), 意大利人采用的是来自钱币和徽章上惯用的全侧面的形象, 给人的感觉比较僵板,

几乎无法展示画中人物的个性。罗吉耶也许是佛兰德斯画家在表现主题时最富洞察力的, 同时, 作为一位伟大的画家, 他使这件看上去平淡的、轮廓僵硬得见棱见角的作品显得如此优美, 并且如此有力地揭示出人物的性格特征。与凡·艾克不同, 罗吉耶不太注重对那些表面细节的描绘。相反, 他表现大而简洁的平面和体积, 以现代的感觉来体会, 他达到了一种近乎“抽象的”高贵而优雅的效果。

## 一个难以捉摸的佛兰德斯画家

### 爱与婚姻还是性与罪恶?

尽管由于这种绘画题材和类型在15世纪佛兰德斯出现得非常频繁, 以至于被视为一种传统, 但是这里还产生了一位历史上最令人着迷同时也最令人困惑的画家, 希罗尼穆斯·博斯(Hieronymus Bosch, 约公元1450—1516年)。人们对博斯的评价存在着极大的分歧。他是一位艺术家, 还是一位不敬神的嘲弄者, 抑或仅仅是一个色情画家? 他是个持异端者, 还是像他同时代的意大利人及萨伏那洛拉那样是个维护传统的狂热分子? 他是否被负罪感或无所不在的邪恶和死亡所困扰?

博斯最著名的作品是《地上乐园》(图20-17), 也是他最晦涩难懂的作品, 没有哪一种解释能被普遍接受。这幅大尺寸的作品采用了熟悉的三联画的形式。整个作品有两米多高, 打开后有将近四米宽。三联画的形制似乎暗示这件作品具有一定的宗教功能, 但是资料显示, 这件作品在完成七年后被安放在尼德兰摄政王拿骚的亨利三世的宫廷里, 这表明作品是出于世俗委托的私人用品。学者们根据委托的性质, 再加上中央画面所表现的婚礼、性和生殖的主题, 指出这是一件婚姻的纪念性作品, 就像《乔万尼·阿尔诺芬尼和他的新娘》和《店铺中的金匠, 或圣埃利吉乌斯》一样没有什么特别之处, 但与那几件作品的相似之处仅此而已。凡·艾克和克里斯图将描绘的夫妇安排在当代的佛兰德斯生活和习俗中, 而博斯的作品却表现了一个充满幻想和令人着迷的世界。

左侧的画板表现了在大概是伊甸园的风景中, 上帝将夏娃交给亚当。博斯把这个原本很简单的赠送事件复杂化了, 他将其安排在一个原始而充满各种稀奇古怪事物的环境里, 水中有一座粉红色的喷泉状的结构, 周围散布着一些奇特而怪异的动物, 这一切可能暗示着一种对炼金术的解释——看上去非常神奇的中世纪学术的变化, 特别是化学的变化。与之相对应的右侧画板, 则向观众展示了令人恐惧的地狱。野兽状的生物正在吞噬人类, 而另一些人被刺穿和张挂在乐器上, 好像中世纪的拷问台。一个赌博者被钉在了赌博桌上; 一个蜘蛛状的怪物抱着一个女孩, 同时一个蟾蜍正在咬她; 黑暗的海洋包围着整个令人恐怖的空间。观众必须在博斯描绘的地狱中仔细搜寻, 才能理解其中那些吸引人而又令人厌恶的细节。

夹在天堂与地狱之间的是巨大的中央画板, 在充满奇异生



物和无法辨认的物体的风景中，一些裸体人物在快乐地嬉戏。充斥在画面中的果实和鸟（丰产的象征）是对生殖的暗示，而且很多人物都是成双成对出现的。《地上乐园》中放荡的特征与地狱恐怖的景象让一些学者对这幅三联画做出了如下的解释，像其他表现最后的审判的作品一样，这件作品是向观众警示等待罪恶、颓废与堕落行为的命运。

## 15世纪的法国艺术

在法国，百年战争严重破坏了经济的发展和社会的稳定。战争中的无政府状态和国王力量的衰微导致一批公国兴起，每个公国都拥有极强的实力。其中最强大的就是前面提到的勃艮第公国。尽管有这些不稳定因素，法国艺术家加入到富有贵族的随员行列中，例如贝里公爵、波旁家族和内穆尔家族，有时还包括皇家宫廷，在那里他们可以继续发展自己的艺术。

### 描绘虔诚

为私人祈祷用的图像在法国和佛兰德斯一样流行。在法国艺术家中，让·富凯（Jean Fouquet，约公元1420—1481年）的绘画最受欢迎，他主要为国王查理七世（他也是雅克·克尔的赞助者和主顾，图18-30）和内穆尔公爵服务。富凯创作的艾蒂安·舍瓦利耶及其保护圣徒圣斯提反的肖像（图20-18）被认为是一幅采用了习惯形制的捐赠者肖像画，因为个人委托（或“捐赠”）肖像是贡献行为的证明。跪着的捐赠者及其站立的圣徒让人联想到佛兰德斯艺术，都采用了四分之三站姿和清

晰明确的视点来表现肖像。尽管出身低微，舍瓦利耶努力提升自己在法国社会中的地位，并在1452年被法国国王查理七世任命为法国的司库。在《艾蒂安·舍瓦利耶和圣斯提反》中，捐赠者显得十分虔诚。艺术家描绘了圣徒手持一本经文，上面放着他殉难时的石头（被石头砸死的）以使观众辨别他的身份。富凯在整个作品中表现了众多精心描绘的细节以及高度装饰性的建筑背景。

法国肖像画在形制上也与佛兰德斯绘画非常接近，这幅作品最初是一件双联画的一半。画板在过去的某个时间被分开了，现在分别保存在两个不同的博物馆：一个在柏林，一个在安特卫普。第二块画板没有附插图，描绘的是圣母马利亚和婴儿基督。与《梅洛德祭坛画》一样，当两块画板结合在一起时，捐赠者就会成为神圣事件的目击者。

### 普罗旺斯的皮耶塔

一位法国艺术家在法国最南部的普罗旺斯创作了《阿维尼翁的皮耶塔》（图20-19）。传统的学者都认为这位艺术家是昂盖朗·卡尔东（或沙龙东）（Enguerrand Quarton或Charonton，约公元1410—1466年）。《阿维尼翁的皮耶塔》一度安放在维尔纳夫祝福山谷的查特教堂（卡尔特会教堂），因为卡尔特会在宗教大分裂期间支持阿维尼翁教皇。关于《皮耶塔》安放在这座教堂里的记录让人们将这件作品归于昂盖朗·卡尔东的名下，因为他的主要作品都是在这里创作的。尽管有这些联系，但是作品的归属问题仍有争论。

当我们看到《皮耶塔》时可能立刻会想到罗吉耶的《下十字架》（图20-6）。不过，在这里艺术家选择了一个更加克制的近乎单色的色彩方案，而且没有像罗吉耶那样将人物安排在一



20-17 博斯. 地上乐园：创造夏娃（左翼），地上乐园（中央部分），地狱（右翼），公元1505—1510年。木板油画，中央画板220×390厘米。西班牙马德里普拉多美术馆。

20-18 富凯·艾蒂安·舍瓦利耶和圣斯提反（来自一幅被分开的双联画），约公元1450年。木板油画，93 × 85 厘米。德国柏林绘画陈列馆。



20-19 作者被认为是昂盖朗·卡尔东（或沙龙东），阿维尼翁的皮耶塔，约公元1455年。木板油画，约162.5 × 218 厘米。巴黎卢浮宫。



个盒子般的布景里，场景出现在一个不甚明了的风景中，背景的远处一些建筑隐约可见。捐赠者（其身份至今未知）跪在画面的左侧，就像15世纪表现神圣场面时惯常描绘的那样。他的形象非常醒目而富有个性，橡木色、多瘤的面孔带有一种禁欲的表情。艺术家在闪光的金色背景上刻画出人物的轮廓，嵌入背景的光环让人联想到拜占庭艺术。

## 15世纪的德国艺术

随着权力集中的“新君主国家”在法国、英国和西班牙的建立，这些国家的艺术逐渐形成了内在的联系并得到极大的发展。然而缺少强大中央集权力量的神圣罗马帝国（其核心在德国）则产生了众多地方性风格，并且保留着严格的行会制度。由于神圣罗马帝国没有卷入漫长的百年战争，因此它的经济发展稳定而繁荣。这样，在缺少一个占主导地位的宫廷文化进行艺术委托的情况下，那些欣欣向荣的中产阶级、富有的商人和僧侣成为15世纪德国艺术的主要赞助者。

由于神圣罗马帝国在地理位置上毗邻佛兰德斯（特别是勃艮第公国），因此非常有利于两国艺术家之间的交流。通过对德国的两幅圣母子题材绘画的比较，就可以看出佛兰德斯绘画对德国艺术家的影响，一幅创作于15世纪早期（约1430年），一幅创作于晚期（1473年）。



20-20 洛赫纳，玫瑰园中的圣母，约公元1430-1435年。木板蛋彩，约50.8 × 40.6厘米。科隆瓦拉拉夫-里夏茨博物馆。



20-21 施恩告尔，玫瑰荫中的圣母子，法国科尔玛。圣马丁教堂，公元1473年。木板油画，200 × 115厘米。

## 德国人的虔诚

### 一朵荆棘中的玫瑰

斯特凡·洛赫纳（Stephan Lochner，约公元1400-1451年）的早期生活至今是个谜。学者们证明在1440年左右他在科隆从事艺术活动，而到1447年他已经获得了极高的声誉，并代表画家行会成为城市议员。洛赫纳在15世纪30年代创作的绘画，如《玫瑰园中的圣母》（图20-20），显示了在莱茵河地区广为流传的一种主题。艺术家描绘了在玫瑰荫中圣母马利亚和小基督，这代表了圣母的神圣（“一朵荆棘中的玫瑰”）也是她纯洁的象征。洛赫纳用传统风格表现了这个主题。他建立了一个对称而非常有序的构图，而优美的金色背景再次让人想起拜占庭和中世纪的艺术作品。他采用这种确立的传统模式也是应新兴赞助者的要求，那些富有的非宗教人士渴望用这种图像来满足表现他们个人虔诚的目的，或者以一种熟悉的、易于辨认的画法和表现方式作为社会地位的象征。

## 佛兰德斯绘画的影响

到15世纪后半叶，佛兰德斯的艺术观念波及包括神圣罗马帝国在内的整个欧洲，马丁·施恩告尔（Martin Schongauer，约公元1430—1491年）创作的《玫瑰荫中的圣母子》（图20-21）就反映了这种影响。尽管他一生中经常移居，但是施恩告尔大部分时间是在科尔马（原来是德国西部的一部分）度过的，在1473年他为圣马丁教堂创作了这幅绘画。艺术家表现了与洛赫纳相同的主题，但是他的人物更加真实而具有体积感。布茨和罗吉耶的作品肯定对这种人物处理方法产生过影响。

## 在日内瓦湖中捕鱼

与佛兰德斯一样，大尺寸祭坛画在神圣罗马帝国也很常见。其中最著名的是《圣彼得祭坛画》，这是1444年为日内瓦圣彼得大教堂内的马加比圣母礼拜堂创作的。在这幅三联画的外部一翼是由瑞士画家康拉德·维茨（Konrad Witz，公元1400—1446年）画的《捕鱼的奇迹》（图20-22）。另外一翼（未附插图）表现的是圣彼得从监狱中获救的场面。中央嵌板已经遗失，观众只能看到一个没有主体部分的祭坛画。在祭坛画两翼的内侧，维茨描绘了博士来拜和圣彼得将捐赠者（米斯的佛罗索瓦主教）引荐给圣母子的场面。《捕鱼的奇迹》显得尤为重要的原因，在于作品中风景所占的突出位置。维茨纯熟的技巧显示出他对水的效果进行过深入的研究——天空在缓缓流动的湖面留下的影子，船上人物在湖面投下的倒影，以及前景的浅水中湖水透明的效果。他对风景的观察和描绘非常精确，以至于艺术史家可以辨认出他所描绘的确切地点。维茨表现了日

内瓦湖畔的景色，画面右侧的是日内瓦城，基督头部后方的远处是莫勒山。这件作品是15世纪最早描绘一个特定地点的绘画之一。

## 圣母升天的见证

德国艺术家的作品，特别是那些大型木雕祭坛，显示了晚期哥特式风格无与伦比的巨大力量。雕塑家法伊特·施托斯（Veit Stoss，公元1447—1533年）为波兰克拉库夫的圣马利亚教堂雕刻了一件杰出的木雕祭坛（图20-23）。在中央像箱子一样的神龛里，巨大的人物（有些人物高达274厘米）表现了圣母之死和圣母升天，而在两翼则描绘了基督和圣母生平中的场面。当艺术家们运用每一个源自哥特艺术的人物形象和装饰设计元素来提升观众情感和赞美神圣的事件时，祭坛表达了哥特文化在其晚期阶段的极端虔诚。在《圣母之死与圣母升天》中，基督的门徒们聚集在正在离开人世的圣母周围。其中一个门徒支撑着她，另一个在她上方的门徒绞着双手来表达其悲痛。施托斯还表现了其他门徒的悲哀和心灵上受到的震动，在每一个细节上都追求精确的现实主义表现。此外，他将人物淹没在变动不定的、扭转和弯曲的织物序列里，织物那断裂和翻腾的线条把整个事件统一在一种可见的激动情绪之中。艺术家对尖锐、断裂和相互穿插的形式的运用，通过火焰形的构图使之统一在一起，并给人生机勃勃的印象，这种手法使人想起晚期哥特式建筑的设计原则（图18-28）。事实上，在克拉库夫祭坛画里，施托斯将雕塑与建筑有机地结合在一起，并以彩绘和镀金的方式使它们达到高度的统一。



20-22 维茨《捕鱼的奇迹》，来自《圣彼得祭坛画》，瑞士日内瓦，圣彼得大教堂马加比圣母礼拜堂，公元1444年。木板油画，约129.5 × 154.9厘米，日内瓦艺术史博物馆。

20-23 施托斯, 圣母之死和圣母升天 (两翼张开)。波兰克拉库夫、圣马利亚教堂的圣母马利亚祭坛, 公元1477-1489年。着色和镀金木雕, 1310.64 × 1066.8厘米。



### 华丽的精神幻象

蒂尔曼·里门施耐德 (Tilman Riemenschneider, 约公元1460-1531年) 在为克雷格林根教区教堂创作的《克雷格林根祭坛画》(图20-24) 中央嵌板里表现了圣母升天的场面。他也采用了错综复杂的哥特式形式, 特别是祭坛精美绝伦的华盖部分。通过在《圣母升天》的人物服饰中采用连续不断、充满动感线条, 里门施耐德成功地使整件作品具有一种流畅的运动感, 每个单独的因素之间都相互依存、共同发挥作用。飘浮和流动的衣物使身体隐没其中, 它们不仅具有描绘的作用同样也是设计的元素, 将人物彼此联系在一起, 也与祭坛的边框联系在一起。紧张的情绪和面部表情是里门施耐德创作的人物的共同特征, 这与那个新兴的分裂年代相一致, 增加了人物所表现出来的精神性、非物质性和无重量的感觉。

## 版画艺术

### 反向的纹理

15世纪, 一个崭新的时代伴随着一个突如其来的技术进步改变了人类的经验——德国人发明了凸版印刷术, 一种活字印刷术。众所周知, 中国人在几个世纪之前就发明了印刷术, 但是却从未像在15世纪的欧洲那样, 发展成一场在知识传播和信息的产生与管理领域的革命。印刷为艺术家提供了一种全新的和富有挑战性的媒介, 最早的形式就是木版印刷 (见“版画的变化——版画制作的发展”, 第586页)。艺术家运用圆凿, 沿着草稿的边线剔除木版的其余部分, 然后在凸起的线条上涂上墨水, 而其余凹陷的部分则保持干燥未被印刷, 这样就印出了凸起部

20-24 里门施耐德, 圣母升天, 《克雷格林根祭坛画》中央嵌板, 德国克雷格林根教区教堂, 约公元1495-1499年。椴木雕刻, 185.4厘米宽。

## 材料与技法

## 版画的变化——版画制作的发展

印刷术在几个世纪内的流行说明了媒介持续变化的要求。一般来讲，一幅版画是一件纸上的艺术品，通常是由多次印刷来完成的。从艺术家创作的一件单独画面上印刷下来的一批作品通常被称为一版。版画的制作过程包括了将墨水从印刷表面转移到纸上的过程，这个过程可以用几种不同方法来完成。在15、16世纪，艺术家往往采用凸版和凹版的方法来制作版画。

艺术家通过雕刻进一个表面来制作凸版版画，通常是木版。凸版是最古老也最简单的印刷方法，它要求艺术家以相反的方向来构思他们的图像，然后剔除围绕着图像的表面部分。这样，当印刷者在木版表面涂上墨水时，剔除的部分仍保持干净，当将纸张覆在木版上加以印刷后就得到一幅正向的图像。由于制作木版画是个做减法（将材料的部分去掉）的过程，因此很难创作出非常纤细、流畅和排列紧密的线条。所以，木刻版画适于表现强烈的黑白对比和僵硬的轮廓线（见导论图-9、23-4）。

与凸版印刷的制作过程相反，凹版印刷是一个正向的创作过程。由艺术家在金属板，通常是铜板上刻制或刮划出图像。图像由手工用工具（雕刀或铁笔，图20-26、21-26、23-6、23-7、23-9）在平板上创作出来（雕版或铜版雕刻），也可以采用化学方法（腐蚀版）。在后一个过程中，艺术家在涂有防酸涂层的平板上刻画图案，画过的地方金属板便暴露出来，再用酸溶液进行腐蚀。当艺术家将墨水涂抹在凹版的表面并将其擦干净，这时墨

水就被留在切口中。然后艺术家将凹版和纸张一起放进滚压机里滚压，纸张将残留的墨水吸收，从而创作出版画。由于艺术家将图像“画”在平板上，所以凹版印刷拥有一些与凸版印刷完全不同的特性。雕版、铜版雕刻和蚀刻画通常表现了一种更加丰富的线条效果，它们通常也展示更多的艺术家创作的痕迹，比如艺术家用力的轻重和改变运刀方向的不同效果。

艺术家所采用的纸张和墨水也影响到印刷图像的最终效果。在15、16世纪，欧洲版画复制匠所采用的纸是造纸匠人用棉花和亚麻碎屑和上水捣成纸浆，然后将一薄层纸浆倒在网屏上晾干制成的。随着与远东交往的增加，版画复制匠们越来越多地采用日本纸（由桑树纤维制成）和中国纸。艺术家像今天一样有很多种墨水可供选择。墨水成分的类型和比例影响到墨水的耐久性、色泽和油性，而且不同纸张的吸收性也是千差万别的。

版画的便携性——纸很轻，而且印刷的尺寸一直不是很大，直到最近才有改观——多少年来一直对艺术家有很大的吸引力。另外，从一幅版上复制出大量同样的作品也是一件饶有兴味的事情。相对而言，版画的售价要比油画和雕塑便宜，因此扩大了购买的观众群体。近年学者们试图搞清15、16世纪版画的制作过程、市场价值和观众情况，但是，保存下来的文献十分有限，严重阻碍了这些探索。无论如何，从北欧和意大利留存下来的版画的数量和质量来看，都证实版画是文艺复兴时期一种非常重要的媒介。

分的图案。艺术家在活字印刷出现之前很久就采用了木版印刷的方法。随着书籍的流行（插图也相伴而生）和需求量的增加，艺术家遇到了如何在同一页面上处理木刻图画和文字的挑战。

由纽伦堡艺术家米歇尔·沃尔戈穆特（Michel Wolgemut，公元1434—1519年）的工作室为被称之为《纽伦堡编年史》（*Nuremberg Chronicle*）的一部世界历史所作的插图（一共有六百五十多幅！）就是这种成就的证明。本书中的插图（图20-25）表现了意大利东北部的城市塔尔维休姆（今天的塔尔维西奥），处于“世界的第四阶段”（画面上方的拉丁文）时的样子。简洁而有力的线条为人们描绘了塔尔维休姆城的大致面貌，它的港口和船只、城墙与钟楼、教堂和市政建筑以及坐落在山丘上的宏伟的城堡。尽管历史学家无法确认这幅插图中如此众多的建筑是对该城的如实再现还是纯属出于艺术家想像的虚构，因为当时的艺术家经常用同一件作品作为不同城市的插图，所以这件描绘塔尔维休姆城的作品可能是非常普通的。但是它无疑是这种新的艺术形式的杰出典范，与当时书籍印刷的广泛传播相一致。

## 在金属上描绘

木刻尚未发展成熟，一种新的金属板雕刻（在坚硬的表面上刻画）就提供了一种更具柔韧性的材料（见“平面艺术的变化——版画的发展”，本页上），它开始于15世纪30年代，并在1450年得到极大的发展。在这个世纪的后半叶，金属板雕刻在书籍插图和更为广泛的单幅版画的创作领域顺理成章地取代了木刻。金属板雕刻产生了一种凹陷（切口）的印制表面，图形凹陷的而非隆起的线条沾有墨水。它和木刻技术的凸起效果（凸版）正好相反。

马丁·施恩告尔（Marti Schongauer）是技术最纯熟和精妙的北方金属板雕刻版画大师。他的《圣安东尼的诱惑》（图20-26）既展示了这种媒介的丰富性，也显示了艺术家熟练的技巧。坚韧的圣徒被一群浑身长刺的妖魔所围攻，被它们疯狂地撕扯着。凭借无与伦比的高超技巧，施恩告尔表现出了色调和质感上的细微差别，从光滑的皮肤到粗糙的衣物，从动物的皮毛和羽毛到毛发和鳞甲。这种用阴影来表现形状的方法很可能就是由施恩告尔发展起来的，逐渐被德国平面艺术家所广泛采用。



20-25 沃尔戈穆特及其作坊，塔尔维休姆，被称为《纽伦堡编年史》中的一页，公元1493年。安东·科贝格印刷。

20-26 施恩告尔，圣安东尼的诱惑，公元1480—1490年。铜雕版画，约33×27.9厘米。纽约大都会博物馆（罗杰斯基金会，1920年）。

意大利人更喜欢采用平行的阴影（比较波拉约罗的版画，图21—26）而且几乎不采用其他方法，而北方的艺术表现手法倾向于描绘事物的表面特征而非表现其内在的结构。

## 15世纪的西班牙艺术

在15世纪中叶，随着1469年卡斯提尔王国的伊莎贝拉（公元1451—1504年）和阿拉贡王国的费迪南的联姻，西班牙在欧洲的势力达到顶峰。一个王朝统一在两位统治者手中，费迪南和伊莎贝拉加强了王室对西班牙政府的控制。最终，他们的后裔成了欧洲最有权力的君主。

### 一个体现中世纪精神的祭坛

西班牙晚期哥特式艺术的最后杰作是雕塑家吉尔·德·希洛（Gil de Siloé，活动于公元1485—1510年）创作的一个巨大而华丽的祭坛（细部，图20—27）。雕塑家的出身至今仍然是个谜，但是在文献中登记的名字显示他可能来自安特卫普或者法国的奥尔良。他的风格明显混合了佛兰德斯德国北部的影响，但是其作品中的想像力却是独一无二的。祭坛画竖立在布尔戈斯附近的米拉弗洛雷斯卡尔特会教堂的祭坛上，其中的图像是对圣餐礼即主的晚餐的礼赞。圆形的小隔间象征着圣餐仪式中的圣饼。一个由众多天使组成的巨大光环环绕着钉在十字架上的基督，这是画面的核心部分。圣父和人格化的圣灵支撑着十字架的两臂，圣母马利亚和圣约翰站在下方。十字架的上方栖息着象征自我牺牲的鹧鸪。希洛所表现的从救死扶伤的天使中升起的基督身体，是以高度写实手法描绘的一个表现极度痛苦的形象。救世主的头部表达了他的痛苦、悲伤和顺从，通过他对人类罪恶的救赎战胜了死亡。这件作品创作于15世纪末，完美地体现了中世纪的精神。

15世纪的北欧和西班牙的艺术是政治、宗教、社会和经济变革的产物。勃艮第大公所关注的艺术领域和佛兰德斯商人、银行家的委托显示了他们的权力和财富。然而，好景不长。在1467年夺取勃艮第大公头衔的勇敢者查理于1477年去世，勃艮第尼德兰的优势也走到了尽头。法国和神圣罗马帝国瓜分了勃艮第王国的疆土。最终，通过一系列偶然的婚姻、过早的死亡和政权的更迭，西班牙费迪南和伊莎贝拉的孙子查理一世将哈布斯堡、勃艮第和西班牙三个王朝的血统联合了起来。这使他成为16世纪最有权威的统治者。



20-27 希洛，基督受难像，上色镏金木雕的中央细部，西班牙米拉弗洛雷斯卡尔特会教堂，公元1496—1499年。



公元1420年

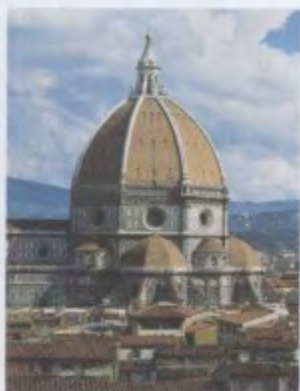
公元1425年

公元1430

早期文艺复兴



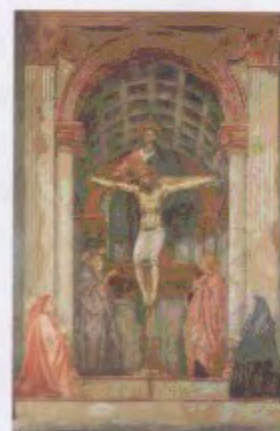
**四位桂冠圣徒**  
南尼·迪·班科，  
佛罗伦萨，约公元1408年



**佛罗伦萨大教堂穹顶**  
菲利波·布鲁内莱斯基，  
约公元1420—1436年



**博士来拜**  
真提尔·达·法布里亚诺，  
佛罗伦萨圣三一教堂，公元1423年



**圣三位一体**  
马萨乔，佛罗伦萨，  
新圣·马利亚教堂，约公元1428年



**大卫**  
多那太罗，  
约公元1428—1432年

美那利佐·维斯孔蒂去世，公元1402年  
米兰军队从托斯卡纳撤出，公元1402年

那不勒斯的拉迪斯劳国王去世，公元1414年

教会大分裂结束，公元1417年

圣罗马诺之战，  
公元1432年



## 第 21 章

# 人文主义与对古代的向往： 15 世纪意大利艺术

HUMANISM AND THE ALLURE OF ANTIQUITY  
FIFTEENTH-CENTURY ITALIAN ART

公元1440年

早期文艺复兴

公元1470年 公元1475年 公元1480年

公元1500年



圣罗马诺之战  
乌切洛，佛罗伦萨，约公元1455年



曼图亚圣安德烈教堂  
阿尔贝蒂，约公元1470年



公爵宫新婚夫妇室  
安德烈亚·曼泰涅亚，  
曼图亚，公元1474年



巴托罗米奥·柯利奥尼  
安德烈亚·德尔·韦罗基奥，  
约公元1483—1488年

马斯里奥·费齐诺，新柏拉图主义哲学家，公元1433—1499年

约翰·古滕堡发明活字印刷术，约公元1445年

洛伦佐·德·美第奇，公元1449—1492年

土耳其占领君士坦丁堡，公元1453年

美第奇家族被逐出佛罗伦萨，公元1494年

吉罗拉莫·萨沃纳罗拉掌权，公元1496年；  
于公元1498年被烧死

法国占领米兰，公元1499年

## 意大利文化的“再生”

15世纪的意大利见证了一种崭新而富有生命力的艺术与文化的繁荣。因此，艺术史家和其他学者通常将这个世纪称之为早期文艺复兴时期（法语中的renaissance和意大利语中的rinascita都是“再生”的意思）。尽管长久以来公众一直对15世纪和16世纪的意大利文艺复兴艺术充满热情，但是这种“再生”的根基却生长在14世纪。因此，在第19章中讨论的很多艺术探索，当发展成熟后就进入到通常所说的文艺复兴时期。用来描述14世纪的概念“原始文艺复兴”（proto-Renaissance）也显示出其重要性，因为它为随后的几个世纪的艺术繁荣奠定了基础。

文艺复兴文化的兴起要归因于很多因素，其中最为重要的有人文主义的传播，意大利政治和经济的波动，以及一大批艺术天才的出现。

### 人文主义的传播

彼特拉克和薄伽丘在14世纪所致力传播的人文主义对15世纪的发展产生了极大的影响。意大利人热切地接受了人文主义的基本信条——重视教育和知识的传播（特别是古希腊罗马时期的古典文化），探索个人的潜能和超越一切的强烈愿望，以及一种强烈的市民责任感和道德义务。

人文主义者对知识的追求首先体现在对希腊和罗马的文化遗产的热衷上，特别是柏拉图、苏格拉底、亚里士多德、奥维德以及其他人的著述。一种基于托斯卡纳方言的方言文学也在人文主义者著作的读者中迅速传播开来。另外，德国人约翰·古滕堡（Johann Gutenberg）在1445年左右发明的金属活字印刷术促进了绘画和书籍的进一步发展和传播。意大利人很快就接受了这种新的印刷机，1464年，罗马附近的苏比亚科已经拥有了一家著名的印刷厂，到了1469年，威尼斯也建立了一家同样规模的印刷厂。在意大利第一批采用这种新型印刷机印刷的书籍中就有但丁的杰作《神曲》。但丁《神曲》的不同版本相继在弗里诺（1472年）、曼图亚（1472年）、威尼斯（1472年）、那不勒斯（1477年和1478—1479年）和米兰（1478年）出现，这也说明了但丁关于天堂、炼狱和地狱的神话在15世纪的流传相当广。然而，人文主义者并未将他们对古代遗产的学习限定在著述上。他们如饥似渴地在一个更加广阔的领域去获得各种知识，其中包括科学（如植物学、地质学、地理学和光学）、医学和工程技术。达·芬奇在很多专业领域都取得了杰出的成就——从艺术、建筑到地质学、空气动力学、流体力学、植物学和军事科学等——使他成为一个当之无愧的“文艺复兴”时期的人。

### 鼓励个人的成功

人文主义还培育了一种对个人潜能的信仰和鼓励个人成功的风气。生活在中世纪社会中的人放弃了所有改变自己生活轨迹的想法，将重大事件的发生完全看作是神的意志，而生活在意大利文艺复兴时期的人则采取了一种更加世俗的态度。人文

主义者不仅鼓励个人的进取，而且还以名望和荣誉作为对那些杰出人士的奖赏。通过勤奋工作获得成功或改变自己的地位成为被社会认可的道德准则。

### 好市民

尽管强调个人主义，人文主义同样包含有公民义务方面的内容。市民参与他们所在社区的社会、政治和经济活动是义不容辞的义务。艺术与人文主义信条的交融可以从以下一些方面看到，如日渐流行的从古代历史和神话中选取题材，不断增加的对透视法的探究和表现准确的解剖结构，复兴了肖像画和其他具有自我膨胀性质的赞助活动，以及市民大量参与城市与宗教艺术的委托等等。

### 财富与权力

意大利政治和经济领域的持续动荡也为文艺复兴艺术的发展提供了机遇。大量城邦国家之间不断更迭的权力关系导致了宫廷的兴起和专制君主对城市的控制。雇佣兵队长（均是领导者）和数量众多的雇佣兵在权力斗争中扮演了一个非常重要的角色。比如乌尔宾诺（Urbino）和曼图亚（Mantua）的宫廷，就以文化和艺术中心的形象出现（见“公爵、君主、荣誉与财富：宫廷”，第591页）。当然，重要的赞助需要大量财富的积累，因此，在15世纪那些经济上非常成功的个人和家族走到了前台。其中最著名的就是美第奇（Medici）家族，它依靠经营银行业获得了巨额财富。金钱不仅使美第奇拥有巨大的权力，也使他们以空前绝后的规模委托定制艺术品和建筑。美第奇家族对艺术和学术的赞助近乎奢侈，直至今日，“美第奇”一词都被广泛地用来指一种对美术的慷慨赞助。

美第奇家族以及其他艺术赞助者，如国王、教皇和专制君主对人文主义所表现出来的兴趣并不是短暂的，人文主义与教育和文化的结合要求那些多才多艺的人享有更高的地位。

产生这种“再生”和赞助人的重要性的历史背景，说明了文艺复兴艺术的特点，另外，还必须注意到如此众多的天才艺术家的涌现绝非巧合。文艺复兴时期的意大利经历了艺术风格的快速变化，这种变化部分归因于独一无二的艺术环境，在那里，技艺纯熟的艺术家经过不懈努力和与其他艺术家的对话，永远地改变了艺术的方向和对艺术的理解。

## 佛罗伦萨

### 早期文艺复兴时期的雕塑与市民的骄傲

一场竞赛揭开了艺术中早期文艺复兴的历史序幕，这场竞赛是1401年为佛罗伦萨洗礼堂（图17-16）东门的设计而举行的。艺术家和公众都认为这项委托非常重要，因为这扇门将被安放在洗礼堂的东侧，正好面对着大教堂的入口。尽管此时尚处于早期阶段，很多文艺复兴艺术的特征却已经非常明显了。这些特征包括一种新的绘画错觉的发展，赞助人既体现了一种

## 公爵、君主、荣誉与财富：宫廷

意大利缺少具有权威的惟一的统治者以及分裂的城邦所具有的独立性，导致了对权力的野心和渴望。15世纪的意大利社会目睹了弥漫于整个半岛的各个宫廷的扩张与膨胀。一般来讲，一个君主就是一个封建领主，除了这个通用的名称之外，他可能是位公爵、侯爵、红衣主教、教皇、暴君或者教皇的代理主教。在15世纪，主要的宫廷出现在米兰、那不勒斯、费拉拉、萨伏伊、曼图亚和罗马教皇国。与其说“宫廷”一词是指一种特殊组织结构或实体，不如说是指建立在一种帝国模式上的宫廷和领地居民之间的一种权力关系。每一个君主都不知疲倦地保护自己的既得利益，而且还扩张他的统治和权威，力求建立一个社会框架，在这个框架中人们都到他那里来寻求工作、宠幸、保护、声望和职位。这些宫廷的重要性在于扮演了一个权力和文化中心的角色。

一个高效率的宫廷需要一套严密的管理体系。每个宫廷都雇用了大量掌管家务的人员，其规模包括宫廷、贵族、厨师、侍者、管家、男仆、侍女、豹子饲养员、男侍以及信使（负责跑腿取东西等杂事）。米兰公爵拥有四十多位侍从来照料他的个人需求。除此之外，每个君主还需要一套复杂的官僚机构来控制他的政治、经济和军事方面的运转并确保他长久的统治。这些官员包括大臣、律师、军官、大使和雇佣兵。国际外交和贸易的萌芽使每个君主都成为各种活动和权力的中心。他们的领域扩展到文化方面，因为他们自认为自己并不仅仅属于政治、军事和经济的领袖。君主们感到有责任活跃自己领地内的文化生活，而艺术则是培育有教养的公众的主要内容。视觉形象也被看作是加强统治的有效的宣传工具。作为领地中最富有的人，君主们有能力委托大量的艺术作品和建筑。这样，艺术就具有了多种功能——作为高贵与文化的象征，作为一种威望或纪念的形式，作为公共教育和宣传的工具，作为一种财富的炫耀，以及作为一种视觉愉悦的源泉。

君主们通常会事先调查他们将要委托的艺术家或建筑师的名声和风格。这种对艺术家名望的考察是非常必要的，因为作品的质量反映的不仅是艺术家的水准，同样也体现了赞助者的品味。然而尽管个人风格非常重要，君主还希望艺术家有时能够愿意暂时放弃个人的风格来完成更大规模的工程。

君主们授予那些选拔出来的人以“宫廷艺术家”的称号。作

为一个宫廷艺术家自有其好处，比如他们能够获得有保证的薪水（也不总是准时的），可以生活在宫廷里，而且有时还可以进入君主的核心圈子，也许还能被封为骑士。艺术家们一直致力于将他们的职业从手工艺人的水平上提升，为君主服务便提供了一个绝好的机会，因为直到16世纪，他们仍然与小店主和小商人属于同一阶层。实际上，在宫廷晚宴上，艺术家通常和其他领薪水的仆从坐在一起，比如裁缝、鞋匠、理发师和家具师。尽管这样，提高的可能性还是一种强有力的和坚定的激励。

君主对宫廷艺术家的要求很多。艺术家不仅要创作湿壁画、肖像画和雕塑，这些都将成为君主的遗产，他们还要设计壁毯、座椅的罩子、服装、面具，以及装点各种宫廷庆典。由于君主们不断地款待外交使节和权贵，为了强调他们的权威，奢华的盛大集会家常便饭。艺术家经常要为到访的贵族和君主设计礼物，接受者通常会从作品的质量和所用材料的质量两方面对礼物做出判断。通过采用贵重的材料，比如金叶、银叶、宝石、丝绸和锦缎，君主们可以让别人对他们的财富和良好的品味留下深刻印象。

宫廷艺术家的遭遇各不相同，有些君主仅把他们当仆人看待，有些则成为深受宠幸的幕僚。在佩里诺·德尔·瓦加传记的结尾部分，瓦萨里描述了他在教皇宫廷里的生活：“（他不得不）从早到晚地画，以便应付宫廷里没完没了的委托。一会儿要刺绣的设计，一会儿制旗匠需要他的铜版画，还有数不清的来自反复无常的法尔内塞和其他红衣主教与贵族们的装饰要求。简而言之，他整天被雕塑家、灰泥师傅、木刻匠人、裁缝、刺绣工匠、画家、镀金匠和其他诸如此类的手艺人包围，从来得不到片刻安宁。”<sup>①</sup>与此形成鲜明对比的是达·芬奇，他得到了最后一位赞助人法国国王弗朗西斯一世的礼遇，据说这位伟大的艺术家就死在他的怀里。

对于那些梦想扩大统治，并获得工艺品作为遗产的君主们而言，艺术是不可或缺的。因此，文艺复兴的艺术史如果离开对宫廷文化的认真考虑就无法被完全理解。

<sup>①</sup>乔治·瓦萨里：《最杰出的画家、雕塑家和建筑师传记》，加斯顿·杜·C·德维勒译，纽约·阿尔弗雷德·A·诺普夫出版社，1996年，第184页。

市民的要求，也具有一种个人宣扬的意味，以及对艺术家日益增长的尊重。

安德烈亚·皮萨诺（Andrea Pisano，约公元1270—1348年）在1330年至1335年为同一座建筑设计了南门。不过他与13世纪的意大利雕塑家尼古拉（图19-2和19-3）和乔万尼（图19-4）没有任何亲戚关系。在1401年，羊毛商会出资赞助为第二扇门举行竞赛，要求每位参赛者提交一件表现以撒献祭的浮雕作品。这个事件取材于《圣经》中的记载，上帝命令亚伯拉罕将他的儿子以撒作为祭品以示对上帝的忠诚。正当亚伯拉罕遵照上帝的命令准备杀死以撒时，一位天使出现了，拦住了亚伯拉罕刺向以撒脖子的刀。

这个主题绝不是随意挑选的。在14世纪90年代晚期，米兰的君主维斯孔蒂组成军队准备夺取意大利半岛。到1401年，大教堂的艺术主管们开始这场竞赛的时候，维斯孔蒂的部队实际上已经包围了佛罗伦萨，它的独立正处于危急之中。尽管水和食物的供应日渐短缺，佛罗伦萨政府还是鼓励公众捍卫城市的自由。例如身为人文主义者的执政者科卢乔·萨留塔蒂，他的拉丁风格的写作具有广泛影响，他敦促市民接受与古代罗马相联系的共和国公民理想和政治自由的信念，使自己与这种精神融为一体。佛罗伦萨人的信念和牺牲精神在1402年终于得到了回报，这一年维斯孔蒂突然去世，侵略的威胁解除了。以撒的献祭这个主题体现出的为了一个更高的理想而献身的思想，与城市政府传达给居民的讯息相一致。羊毛商会之所以选择这个主题，无疑想表明自己在佛罗伦萨众行会中的显要地位和它所体现出的公民责任感。

这场竞赛的负责人从众多参赛者中选出了七位进入半决赛的艺术家。只有进入决赛的洛伦佐·吉贝尔蒂（Lorenzo Ghiberti，公元1378—1455年）和菲利普·布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi，公元1377—1446年）的作品被保留了下来。1402年，选举委员会将这项委托奖励给了吉贝尔蒂。两位艺术家都采用了安德烈亚·皮萨诺在洗礼堂南门上用过的法国哥特式的四叶形边框，都描绘了故事的同一个瞬间——天使制止了亚伯拉罕的行动。仔细审视这两件作品，为我们提供了一些在15世纪早期文艺复兴艺术中所采用的风格上的暗示。

### 一位父亲的感人祭品

布鲁内莱斯基的作品（图21-1）是对主题一种直截了当的阐释，带有某种皮萨诺（图19-4）所喜爱的躁动情绪。亚伯拉罕似乎突然鼓足了根据上帝的旨意来杀死自己亲生儿子的勇气，他向前刺去，袍服飞动，裸体的以撒咽喉冲着刀子。与亚伯拉罕的动感相呼应，拯救的天使从左侧急飞而来，抓住了亚伯拉罕的手臂制止了这场屠杀。布鲁内莱斯基的人物表明他具有观察仔细和如实再现所有圣经中所叙述的要素的高超水平。

### 浮雕中的献祭

在布鲁内莱斯基使他的图像散发着戏剧性情感的地方，吉贝尔蒂强调的却是优雅与流畅。在吉贝尔蒂的作品中（图21-2），亚伯拉罕以一种熟悉的哥特式“S”形姿态出现，而且即使当他已经抬起胳膊准备向前刺去的时候，他似乎对他的举动陷入了沉思。以撒的形体无论姿态还是表现都很优美，让人想起



21-1 布鲁内莱斯基，以撒的献祭，意大利佛罗伦萨，佛罗伦萨大教堂洗礼堂东门竞赛作品，公元1401—1402年。镀金青铜浮雕，53.3 × 43.2厘米。佛罗伦萨巴尔杰罗国家博物馆。

古希腊罗马的雕像，甚至可以被看作是自古代以来第一件真正模仿古典裸体风格的作品。（例如，可以将以撒身体的扭转和他头部的戏剧性转动与希腊化时期的那件表现高卢人将剑刺入自己胸膛的雕像中的动作加以对比，图5-80）与他的中世纪前辈们不同，吉贝尔蒂显示出一种对男性裸体的真正热爱，以及对了解肌肉和骨骼系统是如何让身体运动的浓厚兴趣。甚至连表现以撒跪在祭坛时，吉贝尔蒂都要模仿古代的范例。祭坛上装饰的卷叶图案是一种在意大利罗马神庙的中楣上广泛运用的装饰手法，并曾经在整個罗马帝国流行（图10-30）。这些古代的特征反映了人文主义不断增长的影响。

吉贝尔蒂受过绘画和金匠两方面的训练。他对青铜镀金表面的精心处理，以及对明晰和准确的雕刻细节的把握，都证明了他作为一个金匠的熟练技巧。作为一个画家，他的兴趣在于对空间错觉的表现。充满岩石的风景似乎从平面背景中向观众浮现出来，并且具有强烈的透视角度。与之相比，布鲁内莱斯基的作品则更强调画面的平面性。

吉贝尔蒂将自己的作品仅仅分成两部分进行铸造（这样可以减少所需青铜的重量），这无疑给选举委员会留下了深刻印象。吉贝尔蒂的铸造方法与布鲁内莱斯基不同，后者将自己的作品分成数块进行铸造。这样一来，吉贝尔蒂设计的铜门不仅比计划中的要轻而且密闭性更好，并且节省了大量的开支。

无论在风格上还是在技术上，吉贝尔蒂的作品明显具有更多吸引人的地方。尽管吉贝尔蒂的作品没有布鲁内莱斯基的那



21-2 吉贝尔蒂，《以撒的献祭》，意大利佛罗伦萨，佛罗伦萨大教堂洗礼堂东门竞赛作品，公元1401—1402年，镀金青铜浮雕，53.3 × 43.2厘米。佛罗伦萨巴尔杰罗国家博物馆。

的雕塑家。多那太罗同样具有人文主义者对罗马人的品德和形式的热情。他的伟大之处在于他的极端多样性和作品深度，这使他能够通过多样的主题来表现人类的经验，并且通过多样的风格以一种前所未有的深度和力量来表现这些主题。多那太罗非常了解艺术家们所采用的各种美学规则，用以区别他们所描绘的来自于理想的真实和来自于精神的现实世界。他广博的知识和高超的技巧使他可以非常轻松地涉猎如此宽广的领域。另外，作为一个人类生活的敏锐观察者，多那太罗可以轻松地表现不同年龄、等级和生存状态的人物，比如童年、理想化的人体、世界的实践者、专制的君主、圣徒、被废黜的主教以及年老的苦修者，没有几个艺术家能够表现如此广泛的领域。多那太罗在开创自然主义的错觉艺术和古典的理想主义风格的雕塑方面都取得了非凡成就。

这种引起错觉的艺术手法，就像吉贝尔蒂在《以撒的献祭》所追求的，在多那太罗的青铜浮雕《希律王的宴会》（图21-3）中就表现得非常明显。这件作品是为锡耶纳洗礼堂的洗礼盆创作的。尽管施洗约翰被砍下的人头已经被跪着的刽子手呈现给了希律王，莎乐美（右侧）仍在舞蹈（毫无疑问她的形象与古罗马时期流行的表现舞蹈的酒神女祭司的浮雕原型非常接近），那些因恐惧而退缩的人分成了两组。在右边，一个男人用手捂着自己的脸；在左边，希律王和两个受到惊吓的孩子惊恐地向后退缩着。精神的爆发泯灭了人性，留下了一道情感火花所撕开的空隙。这种娴熟的戏剧性技巧掩盖了多那太罗展示在舞台上的另一出戏剧。《希律王的宴会》标志着理性的透视空间的出现，对此14世纪的意大利原始文艺复兴时期进行了长时间的准备，而多那太罗和他的同代人将之作为一种强化动态的视觉真实和人物个性的手段。多那太罗运用绘画的透视法，将人物活

种公开的情绪化的特征，但是它显得更加紧凑并且表现出了更加令人信服的空间错觉。吉贝尔蒂在后来的作品中进一步发展了这些有时与雕塑背道而驰的绘画效果。

完全可以理解，最终将委托奖励给吉贝尔蒂的决定对布鲁内莱斯基是个沉重的打击。布鲁内莱斯基的传记作家安东尼奥·马内蒂（Antonio Manetti）后来声称吉贝尔蒂的胜利是他与评审团相互勾结的结果。吉贝尔蒂对自己获胜的描述反映出名誉与荣耀的增长与早期文艺复兴时期对个人成功的肯定是相一致的。

我从所有专家和所有……竞争者手中赢得了代表胜利的棕榈叶。我获得这项荣誉实在是实至名归和无可争议的。我毫无疑问地战胜了所有人，并获得了一个杰出的委员会和由有学问的人组成小组的审查……这个委员会的成员都是技艺高超的画家，以及处理金、银和大理石方面的雕塑家。一共有三十四位评委……而我获得了一致通过……批准我为这所教堂制作铜门。

在1424年，吉贝尔蒂完成了二十八块门上的浮雕，表现的是《圣经·新约》中的场景。教堂委员会最后决定将门移到洗礼堂的北面，保留至今。

### 透视中的宴会

像吉贝尔蒂一样，多那太罗（Donatello，约公元1386—1466年）是另一位追求创新的形式，从而表现早期文艺复兴新理想



21-3 多那太罗，《希律王的宴会》，意大利锡耶纳，锡耶纳大教堂洗礼盆，约公元1425年，镀金青铜浮雕，约58.4 × 58.4厘米。

## 材料与技法

## 表现空间中的物体：早期文艺复兴时期的透视体系

学者们长期以来就注意到，文艺复兴时期艺术家对透视法的痴迷。从本质上讲，表现透视就是在一个二维图像上构筑一个令人信服的错觉空间，将所有的物体都统一在一个单独空间体系中。文艺复兴时期的艺术家并不是最早关注产生错觉空间表现的，古希腊和古罗马艺术家也都精于透视空间的表现。然而，透视法体系在文艺复兴时期的发展却与此前中世纪时期的空间处理形成了鲜明的对比。那些艺术家由于对他们艺术中精神方面的强调，大部分都抛弃了所有可以令人产生错觉的物体表现方法。文艺复兴时期的透视体系包括线性透视和空气透视两个方面。

由布鲁内莱斯基发展出来的线性透视法，可以让艺术家以数学的方法测量被描绘物体的相对尺寸以及它们在视觉上向空间缩进的相对位置。首先艺术家必须在图像上确定一条水平的线条来标注远处的地平线（因此这条线也被称为地平线），然后艺术家要在地平线上选择一个灭点（通常位于线的正中央）。通过从画面边缘向灭点画垂直线（实际上是斜线），艺术家完成了一个结

构性的网格以构筑图像，从而确定图像的错觉空间中物体的尺寸。采用这套体系，艺术家经常创作出一个身体向错觉空间中退去的透视缩短的人物，比如曼泰涅亚的《死去的基督》（图 21-50）。在这些作品中，提供了最典型的线性透视例子的是马萨乔的《圣三位一体》（图 21-13），达·芬奇的《最后的晚餐》（图 22-3）和拉斐尔的《雅典学院》（图 22-17）。

比这种数学性的结构体系（比如线性透视）更胜一筹的，是引入了光学现象的空气透视法。艺术家运用大气（有时也叫空气）透视的原理，在空间中越远的物体越模糊、越缺少细节，而且表面呈现出偏蓝的色调。更进一步讲，图像越退向远处的空间色彩的饱和度和明暗对比都在逐渐减弱。达·芬奇运用空气透视法取得了非常杰出的效果，比如他的作品《岩间圣母》（图 22-1）和《蒙娜·丽莎》（图 22-4）。

这两种在绘画中创造错觉空间的方法并不是相互排斥的，而文艺复兴艺术家通常采用两者来加强三度空间的感觉和效果。

动的空间向远处延伸，在背景上表现了两个带有拱门的庭院和一组组参与事件的人。这种利用空间错觉刺破画面表面的方法取代了中世纪的平面化的地面和背景区域。古罗马引起错觉的艺术（对比图 10-16）表现方法又被重新采用了。

## 遵守透视法

14世纪的意大利艺术家，像杜乔和洛伦泽蒂兄弟，采用了一些图像来表现距离，但是随着“真正的”线性透视法的发明（一般将这个发现归功于布鲁内莱斯基），早期文艺复兴的艺术家获得了一种创造带有数学精确性的错觉距离的方法（见“表现空间中的物体：早期文艺复兴时期的透视体系”，本页上）。在效果上，他们认为绘画的平面就像一扇透明的窗子，透过它观看者看到一个构造起来的绘画世界。这个发现非常重要，因为它使所谓的“视觉理性”变成可能。它将人们混乱和无限多样的视觉感觉统一到一个单独的人们可以用数学来表述的规则之下。

事实上，文艺复兴艺术家对透视法的再发现（古代希腊和罗马艺术家已经知道了它的基本原理），反映了科学的出现，它希望将观察到的自然世界简单地归纳到一个数学的精确秩序中。文艺复兴时期的艺术家通常也是数学家，而一位现代数学家也断言艺术家在15世纪的数学领域做出了最富有创造力的贡献。“通过”一幅图画来进入绘画“世界”的观察者的态度，与科学观察者关注研究对象的数据的地点和位置的态度是完全一致的。当然，早期文艺复兴艺术家首先并不是科学家，他们只是发现透视法是一种可以使他们的作品更加富有秩序和清晰的方法。

尽管如此，观众不会怀疑透视法，通过以数学的精确性使绘画变得可以测量和更加精确，赋予绘画一种美学的合法性。根据柏拉图的说法，可测量性是美的基本特征。希腊艺术就是这句格言的形象化例证。在文艺复兴时期，当人文主义者重新发现柏拉图，并如饥似渴地阅读他的著作时，艺术家再一次将测量的原则提升到作为美术中美的基础。在平面上的可测量物体的图形影响了文艺复兴绘画的特征，并且使按比例素描、地图、航海图、坐标图和平面图等精确再现的手段成为可能，而这些手段又使现代科学和技术成为可能。数学的原理和形式的美感在文艺复兴艺术家的头脑中得到了完美的结合。

## “天堂之门”的美誉

很多艺术家都意识到多那太罗表现引起错觉空间的重要性。吉贝尔蒂在他的《以撒的献祭》中就显示出了他对透视法的兴趣，他采用了多那太罗的创新。吉贝尔蒂对于表现空间统一体的热情，在他1425年接受的佛罗伦萨大教堂教会委托创作的著名的洗礼堂东门（图 21-4）中表现得更加明显。米开朗琪罗后来说这扇铜门“如此美丽简直可以作为天堂之门”。通向洗礼堂的共有三扇门（图 17-16）。皮萨诺在1330到1335年创作了第一扇，安放在南面。吉贝尔蒂因竞赛获胜而创作的第一对铜门（1403-1424）被挪到北面，这样他的第二对铜门（1425-1452）就可以安放在东门了。与南门和北门不同的是，吉贝尔蒂在“天堂之门”上抛弃了四叶形的图案，并且将二十八块浮雕减少到十块（可能是由于时间仓促的原因）。每块嵌板包含一块直接成



21-4 吉贝尔蒂，东门（“天堂之门”），意大利佛罗伦萨，佛罗伦萨大教堂洗礼堂，公元1425—1452年。镀金青铜浮雕，高约518.2厘米。

型的浮雕，表现了《旧约》中的场景。整个浮雕镀金后给人一种华丽而典雅的效果。

吉贝尔蒂东门浮雕的单独嵌板，比如《以撒和他的儿子们》（图21-5），在对空间的表现和叙事性的处理上明显借鉴了绘画技巧。有很多比绘画更加全面的原理，被建筑师、理论家阿尔贝蒂在他1435年出版的论文《论绘画》中阐明了。在浮雕中，吉贝尔蒂创造的错觉空间部分通过绘画的透视法，部分则是通过雕塑手法。他在表现建筑的时候，依据画家的单点透视方法来构造，但是人物（在浮雕的底部，实际上微微有些向观众凸出）则几乎以圆雕的形式表现的，其中有些人物的头部是完全独立于浮雕之外的。随着眼睛向上移动，浮雕逐渐变得平坦，最终结束于背景中的建筑上，这些建筑吉贝尔蒂只是用凸起的线条来表现。采用这种手法，艺术家创作出了一种“雕塑家的空气透视法”，即让较深空间中的形状以不太清晰的轮廓显现出来。吉贝尔蒂是这样描述东门的：

我竭尽所能地去模仿自然，并且采用所有透视法则来（获得）出色的有着丰富人物的构图。在一些场景中我放进了大约一百个人物，有的少些，有的多些。我以最大的精心和爱来完成这件作品。这里一共有十个故事，都在边框之内，因为眼睛是从一定距离之外来测量和理解这些场景的，因此这样会使它们看起来更加饱满。景物是以浅浮雕来表现的，人物处于平面上，那些近处的人物较大，远处的较小。就像它们在现实中一样……所有作品都是经过大量的研究和最大的耐心来完成的，我这里的每一件作品都是我曾创作的作品中最出色的，它们都是由高超的技巧、正确的比例和理解力来完成的。

这样，像多那太罗一样，吉贝尔蒂以他称之为“比例”、“技巧”和“理解力”的新科学与古代和中世纪的回声相和谐。在这些作品中，吉贝尔蒂达到了以往浮雕作品中所未曾有过的深度感。然而，浮雕中的主要人物并未安排在吉贝尔蒂为他们创造的结构性空间中，相反，艺术家把他们安排在与宏伟的建筑相平行的平面里。（根据阿尔贝蒂在他《论建筑艺术》中的说法，建筑的宏伟可以衬托出位于前景事件的高贵性。）吉贝尔蒂的人物风格混合了一种与哥特式艺术有渊源的富有韵律感的线条、古典的姿态和母题，以及一种在表现人物、运动和表面细节方面的全新的现实主义特征。中世纪的那种将几个情结表现在一个单独画面中的叙事方法被保留下来。在《以撒和他的儿子们》（图21-5）中，左前方的一群妇女是在照顾左侧背景中以扫和雅各的出生；在中央的前景表现的是以撒给以扫和他的猎犬分配任务；而在右侧前景，以撒在利百加的注视下祝福跪着的雅各。然后，由于吉贝尔蒂对每一个场景的仔细而精心的安排，观众丝毫不会感到混乱。人物凸起的程度各不相同，姿态优雅地转动着身体，好像在一个令人信服的舞台空间里活动，吉贝尔蒂通过表现一些背对观众的人物增加了这个空间的深度感。古典主义来自艺术家对古代艺术的认真钻研。他的传记中说他喜爱并收集古典雕塑、青铜器和钱币，这些影响可以从他的作品中看到，特别是利百加的形象，吉贝尔蒂是根据一种非常流行的希腊罗马雕像的原型创作的。15世纪收藏古典艺术的风气的出现，与文艺复兴时期人文主义艺术中古典主义的出现，有着非常密切的关系。



21-5 吉贝尔蒂《以撒和他的儿子们》（图21-4的细部），意大利佛罗伦萨，佛罗伦萨大教堂洗礼堂东门，公元1425—1452年，镀金青铜浮雕，约80×80厘米。

### 将壁龛用雕像填满

吉贝尔蒂只是需要感谢多那太罗伟大天才的众多艺术家中的一员。多那太罗令人羡慕的创造视觉真实和迷人浮雕的技巧同样体现在圆雕创作上。他的艺术天赋给那些委托者留下了深刻印象，他和其他著名雕塑家一起，比如吉贝尔蒂，共同完成的另一项重要的公共艺术项目，15世纪前半叶对奥尔·圣米迦勒教堂的装饰就是一个很好的例子。

奥尔·圣米迦勒教堂是座14世纪早期的建筑，在不同时间分别被用作谷仓、行会的总部、教堂和供奉奥卡涅亚所作的圣龛（图19-15）。奥尔·圣米迦勒教堂建成后，城市委员会将教堂外部的壁龛分配给特定的行会来安放该行会保护圣徒的雕像作为装饰（见“从圣方济各到圣保罗：通往圣徒之路”，第597页）。绝大多数壁龛被冷落一直空着。到1406年，十四个壁龛中只有五个安放了雕像。然而在1406到1423年间，行会在其余九个空着的壁龛中安放了由多那太罗、吉贝尔蒂和南尼·迪·班科创作的雕像。艺术史家们是如何解释这个匆忙的活动的呢？首先，城市委员会在1406年颁布了一条法令，要求行会根据最初的计划填满分配给他们的壁龛。其次，佛罗伦萨又一次遭到了围攻，这次是那不勒斯国王拉迪斯劳（Ladislaus，公元1399—1414年在位）。拉迪斯劳向北方进军，到1409年占领了罗马和教皇国，并且威胁说要攻占佛罗伦萨。像上一次一样，佛罗伦萨的政府官员们鼓励市民团结起来，保卫他们的城市共和国免受暴君的蹂躏。与几年前发生在维斯孔蒂身上的情况一样，



## 从圣方济各到圣保罗：通往圣徒之路

在现代社会中，圣徒几乎到处存在，比较常见的如一些特定地点和教堂的名称，同时他们也出现在艺术作品之中。为什么会这样呢？供奉圣徒的目的是什么呢？圣徒的历史是怎样的？如何才能成为一名圣徒呢？

圣徒 (saint) 一词来自拉丁文 “sanctus”，意思是“像上帝般圣洁”或神圣的。因此，圣徒是一些将全部身心奉献给上帝的人。最早的圣徒是一些殉教者——那些为了基督教事业而遭受折磨或去世的人——由公众选举产生。信徒们将这些殉道者奉为他们的代表。到公元4世纪末，圣徒的队伍扩大到包括那些为信仰而遭受折磨却并未殉道的人，以及那些虽然在世却因为对基督教虔诚信仰而应受褒扬的人。

一种更为正式的追封圣徒的程序出现在12世纪（而今天沿用的程序最早建立于1634年）。追封圣徒这个术语是罗马天主教会从教规的概念中衍化或独立出来，来册封被核准的圣徒。追封圣徒是个漫长而复杂的过程，通常要等若干年之后一个已故的天主教徒才会被教会承认为圣徒。经过一个由神学家和红衣主教组成的委员会对被推举为圣徒的候选人的生平做出彻底而全面的评估之后，教皇才会宣布一位被批准的候选人是“venerable”（值得尊敬的）。出现一个圣迹的证据为候选人赢得授福礼 (beatification 源自 beatus，意思是“受到祝福”)。在证实了另一个圣迹之后，教皇便册封这个候选人为一个圣徒。

尽管出自教规中的概念，但却没有一个权威的所有圣徒的名单。不同的教派有着完全不同的名单。例如，《罗马殉教史》里收录了超过4500人的名字。事实上，在约翰·保罗二世（公元1978—2005年在位）在位期间就有将近三百人被追封为圣徒。

圣徒为人们提供了启示，而且他们的教育功能使他们在艺术

中非常流行，特别是当宗教在人们的日常生活中占据统治地位的历史时期。这并不是偶像崇拜，因为观众并不崇拜图像，图像只是为了促进和鼓励个人的虔诚。而虔诚的信徒向圣徒祈祷只是希望他们充当替有罪者（信徒自己或其他人）说情的人。

信徒根据每个圣徒不同的品德和特征来赞美他们，通常与圣徒独特的生平与死亡有关。例如，信徒们都会因为圣特雷莎（见图24-9）的神秘经历（被圣爱之箭刺中心脏）而记住她，同时他们也会联想到圣巴塞罗缪（图22-25、图24-28）殉道的方式（他被活生生地剥去了皮）。观众通过圣徒的标志来辨认他们的身份。例如，艺术家通常将圣塞巴斯蒂安（罗马皇帝戴克里先的护卫，因为拒绝否认基督而被乱箭射死）表现为被绑在一根柱子或一棵树上，他的身体上刺满了箭。另外一些圣徒的标志如下：

圣徒	表现为
阿西西的圣方济各（图19-1）	身穿长袍，腰间系着绳子，身上有圣疤
战士和兵器制造者的保护圣徒乔治（图21-6）	一个戎装的年轻骑士，拿着画有红十字的盾牌
彼得（图23-5）	带着具有“约束与放松”威力的钥匙（Matt. 16, 19）
哲罗姆（图23-21）	一位坐在书桌前的学者或在旷野中的隐士
司提反（图20-18、23-27）	头上有石头，因为他是被石头砸死的
神学和学者们的保护圣徒奥古斯丁（图23-27）	头戴主教法冠（高顶）身穿主教长袍

1414年，当拉迪斯劳已经处于军事胜利的边缘时突然去世了，佛罗伦萨又一次幸免于难。无疑行会看到这次威胁是一个绝好的机会，促使其履行团结佛罗伦萨市民的义务，并且提升他们在佛罗伦萨社会中自身的重要地位和。在15世纪早期，这些

壁龛浮雕服务于各种不同的目的，而它们所处的公共空间为向广大观众传达政治、艺术和经济的信息提供了非常理想的手段。考察几件奥尔·圣米迦勒教堂上的雕塑，就可以说明这类作品所具有的在风格发展和历史上的深远意义。



21-6 多那太罗·圣乔治，意大利佛罗伦萨，奥尔·圣米迦勒教堂，约公元1415-1417年。大理石（壁龛中被替换为一件青铜复制品），高约208.3厘米。佛罗伦萨巴尔杰罗国家博物馆。

### 穿着大理石戎装的骑士

《圣乔治》（图21-6）是多那太罗为奥尔·圣米迦勒教堂创作的三件雕塑之一，在此艺术家表现了一个充满自豪感的理想化的青年形象。这位戎装的战士圣徒是盔甲制造者和武器制造者的保护圣徒（大约在1415年委托多那太罗雕刻这件作品），他充满大无畏精神，挺立着——两腿分开，两脚稳固地站在地面上，躯干微微扭转，这样左肩和左臂略微向前，给人一种傲慢的感觉，似乎做好了应对挑战的准备。雕像曾经戴着一个金属

头盔，右手握着一把金属剑，从壁龛指向下面的街道。这些附属物明显地暗示着人物和行会的身份，而剑的放置也加强了雕像与观众之间物质上的联系，这些现在已经丢失了。圣乔治昂起的头微微转向左侧。在紧皱的眉头下，屠龙者高贵的容貌显得格外专注。雕像那帝王般的姿态和紧张的预见性与中世纪教堂正面的雕像形成了强烈的对比，那些中世纪的雕像专注于精神价值，似乎完全从尘世和周围环境中脱离。通过《圣乔治》，多那太罗重申了作为意大利早期文艺复兴重要特征的对人物个性的强调。

一些艺术史家将《圣乔治》置于晚期哥特式时期的骑士传统之中，因为表现勇士与骑士或骑士与圣徒（比如圣乔治和圣马丁）在晚期中世纪艺术中非常流行。然而，另外一些学者则认为，由于多那太罗的《圣乔治》是由盔甲制造行会所订制，还表现出了一种面对军事威胁时的乐观主义精神。当多那太罗开始创作《圣乔治》时（这件雕塑的创作日期被认为最早可能会在1410年），佛罗伦萨正处于危险之中，所以圣乔治恰当地表现出了时刻准备着，然而也带着一丝忧虑的表情。在完成壁龛雕塑之后（也在拉迪斯劳于1414年奇迹般地去世之后），多那太罗创作了壁龛基座上的浮雕——表现乔治成功地杀死了恶龙。

### 四位殉道的雕塑家

就像《圣乔治》一样，为奥尔·圣米迦勒教堂其他壁龛创作的雕塑也采用了提倡牺牲精神和英雄主义的主题。例如，佛罗伦萨雕塑家、建筑师和泥瓦匠行会就选择南尼·迪·班科（Nanni di Banco，约公元1380-1421年）来创作四座真人大小的表现行会保护圣徒的大理石雕像。这四位基督徒雕塑家拒绝了罗马皇帝戴克里先让他们创作一座异教神祇雕像的命令，结果被皇帝下令处死。因为他们将自己的信仰置于一切之上，所以他们成了15世纪佛罗伦萨城邦领导者呼吁大家抗击来自拉迪斯劳入侵威胁的完美榜样。

南尼的群像《四位桂冠圣徒》（图21-7）还显示出在文艺复兴时期，解决人物间整体关系和在一个纪念碑尺幅内雕像间的空间问题的早期尝试。艺术家将这些雕像安放在壁龛里，这是向内的，但是它酝酿着要从建筑中分离出来，直到最后逐渐完全地摆脱了它的建筑底座。这个过程开始于兰斯大教堂西立面上的那些13世纪的雕像（图18-24）。壁龛凹进去的空间为雕像之间提供了一种新的充满戏剧性的空间关系。通过将它们安放在半圆形的具有空间深度的壁龛里，并且通过体态和姿势以及对衣物的安排，南尼获得了一种统一的空间布局。更重要的是，在这些石雕人像中具有一种内在的心理联系，它们的姿态表明了面对不幸和灾难时的信念和诚实。右侧的人物正在讲话，指向他的右侧，对面的两个人在仔细聆听，而他边上的一个人目光看向空间，思考着那些话语的含义。在后来的文艺复兴艺术家中，特别是达·芬奇，对表现一组人物的形式和心理之间的呼应进行了探索。

在《四位桂冠圣徒》中，南尼还表现出了对罗马肖像雕刻的关注和研究。内部两个圣徒面部的强烈感情明显受公元3世纪罗马皇帝雕刻的影响（图10-69），而长着胡须的靠外侧的两位圣徒则显示出作者对公元2世纪皇帝肖像雕刻非常熟悉（图10-60）。像多那太罗和南尼这样的早期文艺复兴艺术家一直在

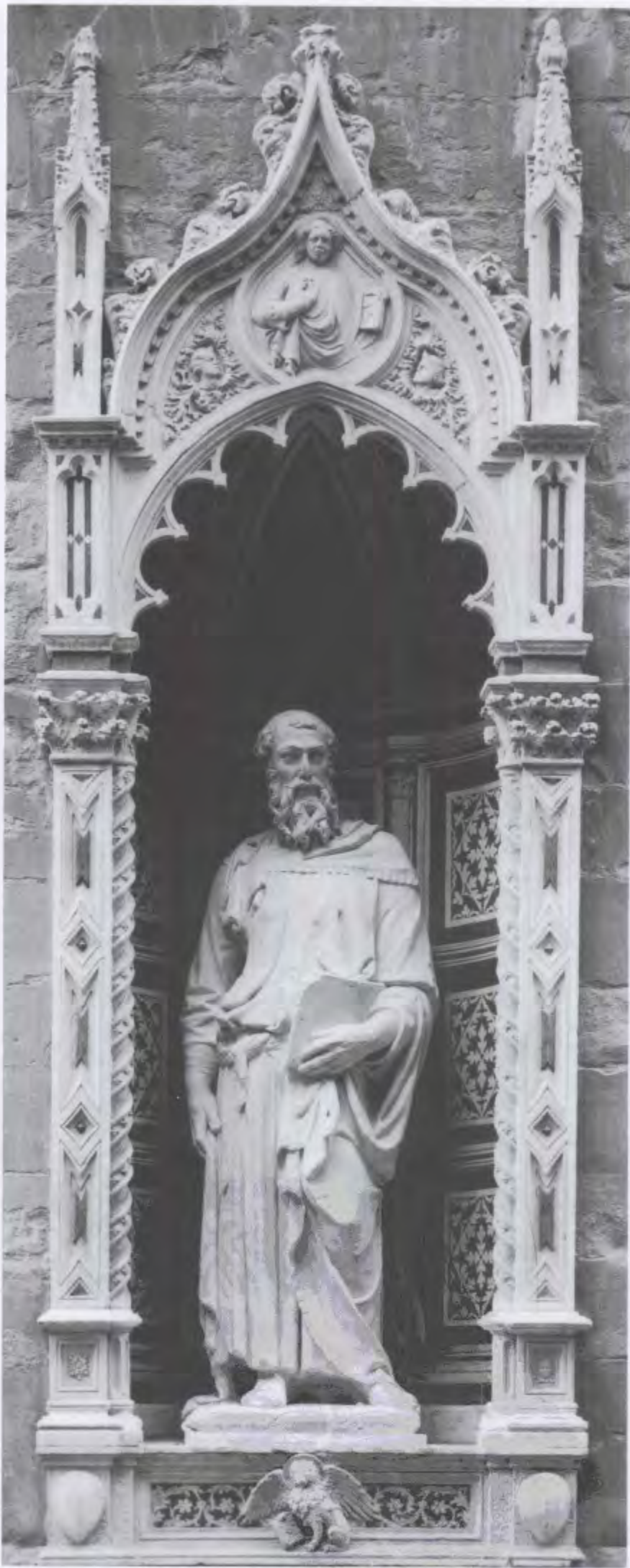


21-7 南尼·四位桂冠圣徒，意大利佛罗伦萨，奥尔·圣米迦勒教堂，约公元1408-1414年。大理石，人物高度约为真人大小。

寻求对人物个性和特征的表现。古罗马雕塑的典范为他们提供了创作灵感，但是文艺复兴艺术家并不是简单地模仿它们。复制并不是南尼和他同时代艺术家们的目的，他们用人文主义者处理古典文本的方式来努力理解古代艺术典范。

### 在石头中暗示运动

多那太罗对古希腊古典雕塑原则的运用在《圣马可》（图21-8）中表现得非常明显，这件作品是由亚麻布制品商会为奥尔·圣米迦勒教堂委托创作的，完成于1413年。在这件雕塑里，多那太罗通过对改变重心原则的理解朝表现人物的运动迈出了关键的一步。在以前的章节里，已经说明重心的改变在古代世界的重要性，希腊雕塑家们已经掌握了人体不是僵直的这个基本原则，比如《克里同青年》（图5-33）和《持矛者》（图5-38）这样的作品就是极好的例子。人体是一个柔韧而灵活的结构，通过不停地将重量从一条支撑腿转移到另一条，来使它的主体协调地运动。多那太罗重新引入了这个概念（被称为contrapposto，即对应）。



21-8 多那太罗·圣马可，意大利佛罗伦萨，奥尔·圣米迦勒教堂，公元1411-1413年。大理石，高约236.2厘米。



21-9 多那太罗·先知雕像，意大利佛罗伦萨大教堂钟楼，公元1423—1425年。大理石，高约195.6厘米。佛罗伦萨中央歌剧院博物馆。

随着圣徒身体的“运动”，身上的衣服也在随之“运动”，它们自然地在身体的支撑点上悬挂和折叠，让观众感觉到人物是一个被遮盖的裸体，而不仅仅是被武断地雕刻出衣物的柱状结构。这使多那太罗的《圣马可》与所有中世纪教堂入口处的雕像区分开来。这是第一件文艺复兴时期的人物雕塑，其厚重的服装（这是捐赠雕像的佛罗伦萨行会的骄傲）丝毫没有削弱反

而强调了胳膊、腿、肩膀和臀部的运动。这个发展进一步促使雕刻的人物从它的建筑基座中独立出来。圣马可充满动感的肢体，移动的重心以及活动的衣物，预示了即将到来的走出壁龛的运动。

### 充满力量的钟楼人物

在1416到1435年间，多那太罗为佛罗伦萨大教堂旁边的钟楼壁龛雕刻了五座雕像，这个工程像奥尔·圣米迦勒教堂的雕像一样也是从上个世纪开始的。与奥尔·圣米迦勒教堂不同的是，这些雕像不是被安放在略高于视平线的位置，大教堂的主管们要把它们安放在离地面至少9米高的壁龛里。在这个距离，精确的细节描写（头发、服装和面部特征）根本无法分辨清楚。因此需要比较概括地处理人物的衣纹以便能从远处看到，而且需要更加简略地处理面部特征和解剖特征，所有这一切多那太罗都表现得异常出色。另外，他还注意到由于人物位置的提升，他需要对人物作精细的变形，这样当人们从底下观看时能立刻感到雕像是写实而且富于戏剧性的。

五座雕像中最引人注目的是一件绰号叫“Zuccone”或“南瓜头”的先知雕像（图21-9），这座雕像充分展示了多那太罗刻画人物最本质个性的能力。艺术家表现所有先知时都采用了一种未经美化的直接的现实主义手法，这种手法让人联想到某些古罗马的肖像（图10-6、10-35、10-69）。它们的面孔都是骨感的、线性的和紧张的，多那太罗精心地赋予每件作品以个性。Zuccone是秃头，与传统的先知表现方法完全不同，却与很多罗马肖像雕刻相一致。多那太罗的先知穿着笨重的衣物，斗篷上有深深的褶皱，这与中世纪教堂入口处庄严的先知雕像相去甚远。雕像的头部揭示出人物的暴躁性格，紧皱的眉毛下是一对深陷的眼睛，鼻翼张开，张着宽阔的大嘴，好像先知正处在一场灾难的现场，并将说出可怕的预言。

## 绘画、透视和赞助人

### 一组国际风格的祭坛画

国际风格（图19-18）是1400年左右的主导风格，并一直延续整个15世纪，与新风格并行发展。真提尔·达·法布里亚诺（Gentile da Fabriano，约公元1370—1427年）为佛罗伦萨圣三一教堂圣器收藏室创作的一组祭坛画《博士来拜》（图21-10）可以说是国际风格的杰作。真提尔的赞助人是斯特罗兹，当时最富有的佛罗伦萨人，而这件祭坛画和它精美的哥特式边框成为斯特罗兹奢华品味的见证。绘画的表面异常华丽，画中的国王、廷臣、军官和随从也都衣着华丽，还伴随着大量充满异国情调和装饰性的动物。真提尔用彩虹般的色彩来描绘这些因素，并且大量使用金色。绘画将所有具有骑士风范的盛大场面和礼仪都表现在一个场景里，这样可以使贵族在圣母子面前得到宗教上的承认。尽管从整体上讲作品的风格是属于晚期哥特式的，真提尔还是在其中安插了一些具有自然主义特征的片段。观众可以看到从各种角度和具有真实感的透视缩短法描绘的动物，同时人物的头部和身体也具有不同的倾斜角度（比如为前

景中央那位站立的博士摘去马刺的那个人)。在右侧祭坛台上(祭坛基座上的壁架),真提尔将基督呈现于教堂的场景安放在一个“现代的”建筑结构中。而在左侧的祭坛台里,他画了可能是第一幅夜景的基督降生,中央光源——即发光的圣婴——成为画面本身的一部分。尽管从整体上讲真提尔是保守的,但是他并未忽略同时代的创新趋势,他娴熟地将自然主义和发明因素糅合在一起,并巧妙地放入传统的构图中,但丝毫不牺牲晚期哥特式艺术华丽的色彩。

### 绘画风格的重大转变

最没有折中味道的一位艺术家是托马索·圭迪(Tommaso Guidi),他以马萨乔(Masaccio, 公元1401-1428年)闻名。事实上,学者们通常将马萨乔当作15世纪早期绘画中最重要的革

新者。尽管推测他的老师马索利诺·达·潘尼卡尔(Masolino da Panicale)是一位国际风格的艺术家,马萨乔却在短短六年时间里突然进入了一个完全开放的未被探索过的领域(见“复制与模仿:文艺复兴时期的艺术观念”,第602页)。绝大多数艺术史家都认识到,在历史上没有哪位艺术家能够像马萨乔这样在如此短暂的时间里对一种新风格的发展做出如此巨大的贡献,但是他充满创造力的生涯却被他27岁时夭亡大大缩短了。马萨乔是乔托艺术的继承人,乔托那种平静的纪念碑式的风格被他转变为一种全新的、亟待文艺复兴艺术家探索和发展的写实手法。马萨乔同样知道并理解同时代艺术家多那太罗和布鲁内莱斯基的发明,而他则从形式和内容两方面提供了新的可能性。

马萨乔在佛罗伦萨圣马利亚卡尔米内教堂布朗卡奇礼拜堂创作的湿壁画,为他的变革提供了绝佳的例子。在他去世前不



21-10 真提尔·博士来拜,意大利佛罗伦萨,圣三一教堂祭坛画,公元1423年。木板蛋彩,约302.2×281.9厘米。佛罗伦萨乌菲兹博物馆。

## 文献资料

## 复制与模仿：文艺复兴时期的艺术观念

通常人们倾向于从自己占优势的角度来解释和归纳历史材料（比如“东方的宗教信仰”或者“第三世界经济”），特别是当它涉及到文化和社会价值的时候。然而，这样做的结果是扭曲了文化实践和拒绝了某些族群、国家和社会所具有的独特的历史身份。因此，当研究来自其他时间和地点的材料时，每个人都应该保持警惕，避免将个人已有的知识和个人价值标准强加进去。

在所有概念中，文艺复兴艺术家最看重的是“复制”（imitation）和“模仿”（emulation），而当代西方社会似乎更重视原创性，但是这种现象实际上是比较晚近才出现的。尽管很多文艺复兴艺术家发展出了独特而充满个性的风格，但是传统手法仍然在主题和表现实践中占据主导地位。回顾一下文艺复兴艺术，特定的主题、思想和表现手法与系统的和传统的训练揭示出复制与模仿对于一位有抱负的文艺复兴艺术家具有十分重要的意义。

复制是一个年轻艺术家训练的起点（见“掌握一门手艺：文艺复兴时期的艺术训练”，第19章第554页）。文艺复兴时期的意大利人相信最好的学习方式就是复制大师的作品。因此，一个学徒的训练绝大部分是从复制具有代表性的艺术作品开始。莱奥纳多的写生簿里充满了著名雕塑和湿壁画的素描，而米开朗琪罗则花大量时间去参观佛罗伦萨和罗马周围的教堂，并将在那里看到的作品画下来。

模仿则是下一步，它包括根据其他艺术家的风格来形成自己的艺术。复制还为这种实践提供了基础，一个艺术家采用另一位艺术家的风格只是作为一块进步和革新的跳板。因此，正在发展的艺术家通过对已经被广泛认可的大师的改进来超越以前的艺术家，并试图证明自己的能力和技艺。对照和某种程度的竞争是模

仿的必要因素。要想评价被“改进的”艺术作品，观众必须知道原始的“对象”。

最终，通过这个复制和模仿的过程，文艺复兴艺术家相信那些正在发展过程中的艺术家将会形成自己独特的风格。切尼尼（约公元1370—1440年）在出版于公元1400年的书——《艺术家手册》中解释了这种训练过程的价值，这本书被当作一本指导艺术创作实践的指南。

首先像我教你的那样在一块小画板上练习一会儿素描，要耐心和充满喜悦地复制你能找到的出自大师之手的最好的作品，持之以恒地练习。如果你正好在一个曾经出过众多大师的地方，那对你再好不过的事情了。但是我要给你一个忠告：每次都一定要选一位最好的、最著名的艺术家。如果你日复一日地练习，但是你又无法把握住他的风格或精神这将违背了练习的宗旨。因为如果你今天临摹这个艺术家明天临摹那个艺术家，那么你哪个艺术家的风格都不可能获得，因为你将不可避免地由这种热情而变得反复无常，因为每种风格都会分散你的精力。你今天以这个人的方式工作，明天以那个人的方法工作，所以你哪种方法都无法正确掌握。如果你跟随一个人的风格不断地练习，你的才能将成为真正天然的，因为你没有从中获得任何杂质。然后你会发现，如果你拥有想像力的天赋，你最终会获得一种属于你自己的个人风格，而且必定是一种优秀的风格。因为你的手和头脑一直都习惯于采集花朵，而诟病于如何去摘取荆棘。<sup>①</sup>

<sup>①</sup>切尼诺·切尼尼，《艺术家手册》（D. V. Thompson Jr.译），纽约多佛出版社，1960年，第14—15页。

久创作的《纳税钱》（图21-11）中，马萨乔描绘了出自《马太福音》（17：24—27）的很少被表现的故事。当收税人在罗马城市迦百农城门口拦住基督时，基督让圣彼得到加利利湖边。基督已经预见到彼得将会在鱼口中找到半个德拉马克银币，然后回来缴税钱。艺术史家一直在争论选择这个独特的圣经故事的原因。绝大多数学者认为是15世纪早期拥有这间家族礼拜堂的布朗卡奇委托艺术家创作了这幅壁画。为什么布朗卡奇或马萨乔会选择这样一个晦涩的故事尚不得而知。有些学者提出，在《纳税钱》中基督宽恕了税收，这可以作为对当时佛罗伦萨征收国家所得税（catasto）的合法性的一种证明。另外，这件湿壁画的安放地点是在一个家族礼拜堂中，意味着当时公众是很少有机会进入的。因此，由于这件湿壁画缺少一般的观众来欣赏，

比如像奥尔·圣米迦勒教堂的壁龛雕塑那样，它似乎不适宜作为对公众的宣言。

马萨乔在壁画中将故事表现为三个情节。在中央，基督被他的门徒簇拥着吩咐彼得去鱼口中取银币，收税人背向观众伸着手等着付钱。在左侧的中景，圣彼得从鱼口中拿到银币，而在右侧，他将银币塞到收税人手中。马萨乔笔下高贵而单纯的人物让人联想到乔托，但是他们传达出一种更强烈的心理和肉体上的可信性。马萨乔认识到，人物的体积感不是通过不可辨认来源的中性的平光塑造出来的，而是通过来自画面之外的一个特定角度的光源产生的。光线以一定的角度投射到人物身上，被照亮的部分阻断了光线的通路将其余的部分留在深深的阴影里。这种明暗对比给人以具有深度感的浮雕般的错觉。在亮部



21-11 马萨乔，《纳税钱》，意大利佛罗伦萨，圣马利亚卡尔米内教堂布朗卡奇礼拜堂，约公元1427年。湿壁画，246.4 × 596.9厘米。

和暗部之间，光线显示出一种持续的运动，使画面呈现出不同程度的亮度，似乎成为独立于人物之外的可以感知的物质。在乔托的绘画里，光线仅仅使一个物体具有体积感。在马萨乔的绘画里，光线具有其自身的特性，而物体之所以被看见是由于光线的方向和强度。观众可以想像光线在各种形上运动，展示某些形状同时又遮盖另一些，就像艺术家在指挥它。

《纳税钱》中的单个人物既庄严又具有体量感，但是它们同时也表现出了身体的结构和运动，就像多那太罗的雕像那样。马萨乔的作品熟练地暗示了骨骼与肌肉以及关节的压缩与拉伸。每个人物都显示出所蕴含的最大限度的能量。基督的形象和出现两次的收税人，使观众非常容易理解文艺复兴传记作家瓦萨里所说的话的意思：“……他（马萨乔）之前的作品可以说是被画出来的，而他的则是生动的、真实的和自然的。”

马萨乔对人物的安排同样充满了创造力。他们不是像一扇死板的屏风那样出现在前景。取而代之的是，艺术家让人物围绕着基督站成一组，从而使画面具有了深度感。他将这组人物放到一个开阔的风景中，而不像早期壁画那样处于一个封闭的舞台空间中。人物本身所形成的前景空间被右侧的建筑所扩大。马萨乔采用了单点透视法来描绘建筑，他将灭点（所有与视平线垂直的线都聚集在这一点）放在了基督的头部。空气透视法

（随着距离的增加光线在逐渐变弱而轮廓逐渐变得模糊）将前景与背景统一在一起。尽管古罗马画家曾使用空气透视法，但是中世纪艺术家却放弃了这种方法。因此，这种方法到马萨乔时实际上已经从艺术中消失了，而他同时代的艺术家显然是重新发现了它。他们意识到，由于光线和空气介入到观众和他们所观看的事物之间，这样才形成了他们被称之为“距离”的视觉经验。

### 一幅表现罪人痛苦的绘画

在布朗卡奇礼拜堂入口处的一个狭小空间，马萨乔画了《亚当和夏娃被逐出伊甸园》（图21-12），这是像《纳税钱》一样在表现上具有革新性的壁画。例如，来自画面外光源的光线倾斜地投射在人物身上造成高浮雕般的效果，亮部沿着暗部安排，使画面具有非常强烈的整体感。马萨乔还非常注意表现人物运动时结构的准确性和对真实的身体重量的表现。更重要的是朦胧而充满空气感的背景虽然没有特定的景物，却暗示了一个围绕和超出人物之外的空间。亚当的双脚明确地踏在地面上，标志着人类来到尘世，而夏娃嘴中发出的哭喊表达了她的痛苦。天使并没有从身体上将他们驱赶出伊甸园，而是由于他们盲目的错误，被天使的意志和自己的绝望所驱逐。作品的构图十分简洁，但是它所传达的讯息却无比清晰。



21-12 马萨乔，亚当和夏娃被逐出伊甸园，意大利佛罗伦萨，圣马利亚卡尔米内教堂布朗卡奇礼拜堂，约公元1425年。湿壁画，213.4 × 88.9厘米。



21-13 马萨乔，圣三位一体，意大利佛罗伦萨，新圣·马利亚教堂，约公元1428年。湿壁画，640.1 × 317.5厘米。



## 一幅令人信服的三位一体图

马萨乔在新圣·马利亚教堂创作的湿壁画《圣三位一体》(图21-13)的确切创作年代至今仍然存在争议,但是它却体现出文艺复兴时期两个最主要的兴趣:一个是基于观察的现实主义,另一个是在新兴的透视法科学中运用数学的方法进行画面的组织安排。艺术家将画面分成具有不同高度的两层。上层,在一个让人联想到罗马凯旋门的具有格子的桶形拱顶的礼拜堂内,圣母马利亚和圣约翰分别站在十字架上的基督两旁。上帝出现在基督后面,支撑着十字架的两臂。象征圣灵的鸽子在上帝的头与基督的头之间盘旋。马萨乔还将这幅绘画的赞助人洛伦佐·兰兹及其妻子的肖像画到了作品里,他们就跪在构成礼拜堂框架的壁柱前。在祭坛下面——在画成的构图中嵌入了一个石质的结构——艺术家画了一个装有一具骸骨的坟墓。在骸骨的上方画出一段意大利语铭文提醒观众:“我曾经和你一样,但是你终将成为我这个样子。”

《圣三位一体》这个主题并没有什么独创的地方,但是马萨乔那种真实的表现手法令人惊叹。他为观众提供了一个布鲁内莱斯基透视法原则的杰出例证。由于这件作品如此熟练地运用了布鲁内莱斯基的手法,以至于一些艺术史家推测布鲁内莱斯基可能指导过马萨乔。马萨乔将灭点放在十字架脚下。由于这个点位于视平线上,观众可以向上看到三位一体,向下看到陵墓。在距地面一米半高的地方,灭点将两个场景联系在一起,造成一种沿垂直方向截断后的真实墙面的错觉。同时,陵墓是突出的,上面的礼拜堂在视觉上是后退的,这样就延伸了观众的空间。这种根据观众的位置对绘画空间进行调节的方法是通向引起错觉绘画的第一步,这种绘画一直强烈地吸引着大量文艺复兴和晚期巴洛克时期的艺术家。由于马萨乔非常精确地计算比例,以至于可以准确地计算出礼拜堂的尺寸(例如,画中拱顶的跨度是213.4厘米,礼拜堂的深度是274.3厘米)。因此,他不仅创造出了一种成功的错觉,而且还通过保持设计表面的数学比例创造了一种理性的测量方式,这使这件纪念碑式的作品更加整体与和谐。

尽管马萨乔致力于对绘画错觉的表现,在佛罗伦萨新圣·马利亚教堂的湿壁画《圣三位一体》还是通过图像表达了信仰。在一个上升的人物金字塔中,观众从死亡的绝望逐渐过渡到对复活和永生的希望。

## 15世纪早期的建筑

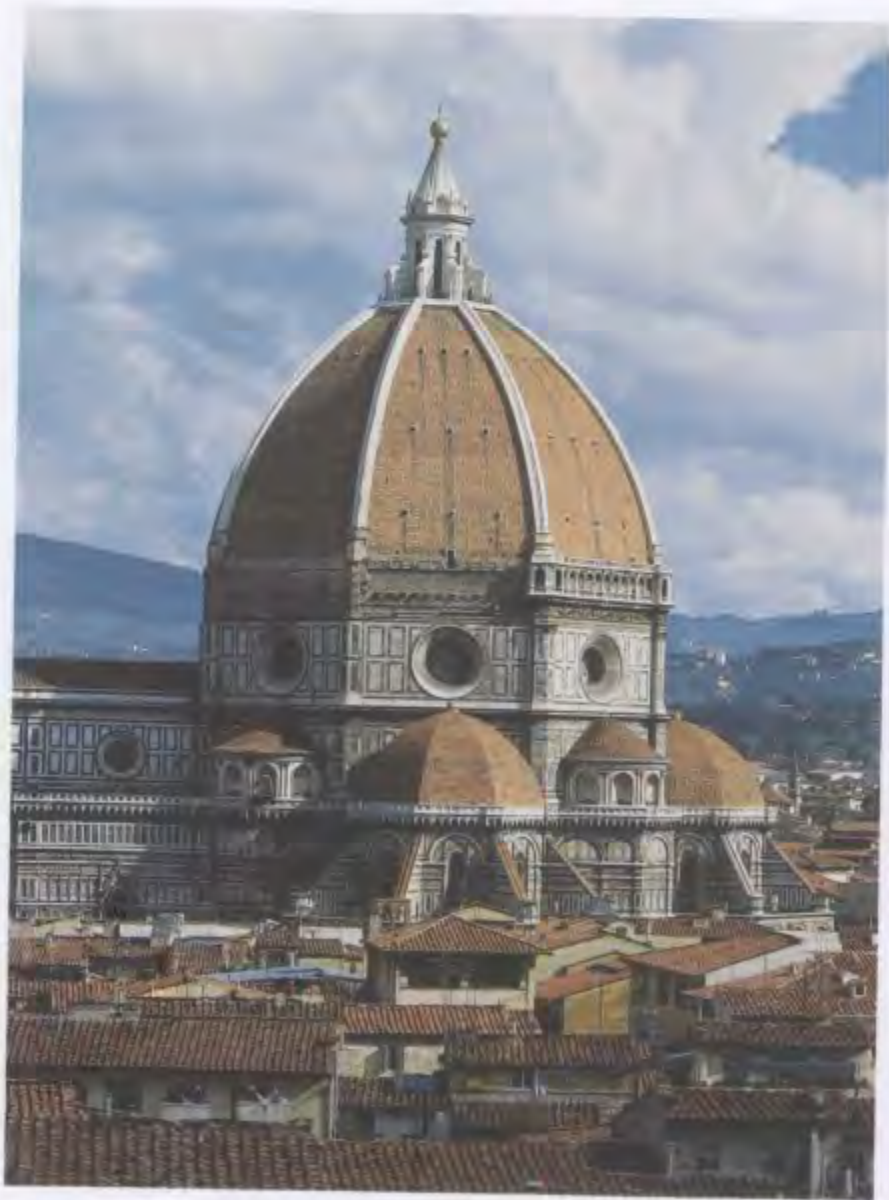
### 对罗马建筑的迷恋

布鲁内莱斯基之所以具有将线性透视法系统化的能力,部分来自他作为一个建筑师所具有的技能。尽管他的传记作家马内蒂记录说布鲁内莱斯基转向建筑主要是由于对失去洗礼堂的委托感到失望,但是最晚到1416年,他仍然在以一位雕塑家的身份工作并接受雕塑委托。但是随着15世纪的发展,布鲁内莱斯基的兴趣逐渐转向建筑也是确凿无疑的。他曾经多次到罗马旅行(最早一次是在1402年,可能是和他的朋友多那太罗一起),在那里他深深地被古罗马的废墟所吸引,增加了他对建筑

的痴迷。很可能由于他对罗马纪念碑的潜心研究以及力争精确地记录其所见,布鲁内莱斯基发展出了他那具有革命性的几何线性透视体系,这套体系被15世纪的艺术家长急切地采用。这使他成了第一位公认的文艺复兴建筑师。

### 难以企及的成就

布鲁内莱斯基的关于古罗马建筑结构原则的广博知识,加上他善于分析和富于创造力的头脑,使他解决了一个其他15世纪建筑师无法解决的工程问题。这个挑战就是为尚未完工的佛罗伦萨大教堂中殿与十字耳堂交叉的地方设计并构造一个巨大的穹顶(图21-14、19-21)。这是个令人束手无策的难题,巨大的空间跨度(42.67米)无法采用传统的木制中心来辅助建造。由于采用了十字形平面,也不能靠扶壁来支撑穹顶。布鲁内莱斯基大约是从1417年开始研究这个难题的,在1420年,负责监管大教堂工程的官员委托布鲁内莱斯基和吉贝尔蒂联合完成这个项目。但是后者很快就退出了,把这个工程留给了他。



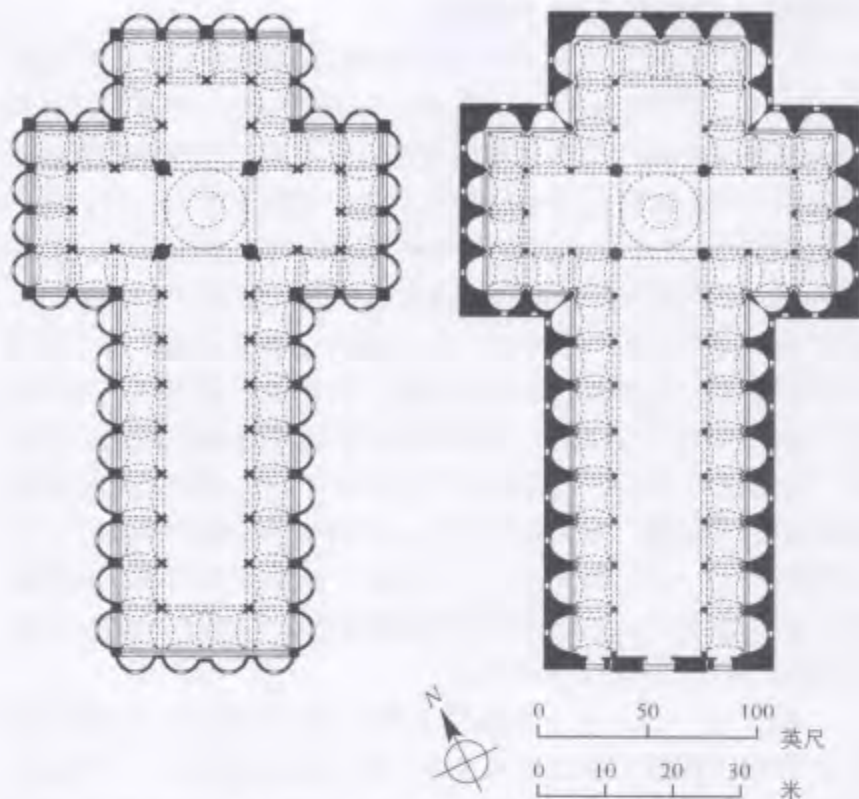
21-14 布鲁内莱斯基,佛罗伦萨大教堂的穹顶(从南面观看),意大利佛罗伦萨,公元1420—1436年。

凭借杰出的聪明才智，布鲁内莱斯基不仅抛弃了传统的建筑方法而另辟蹊径，并且还为了完成这项工程发明了很多必需的机械装置。尽管他本人可能更倾向于古罗马的半球形穹顶，但他还是提高了穹顶的中心，并且围绕一个尖拱结构进行设计，这在本质上就非常坚固，因为它减少了对穹顶基座向外的推力。为了尽可能减轻结构的重量，他围绕由二十四根肋组成的骨架设计了一个相对比较轻的双层壳体（这是历史上第一件）。八根最主要的肋骨可以从外部看见。最后，布鲁内莱斯基在顶端设计了一个相对较重的天窗锁定了整个结构，这个天窗在他死后才完成，但是出自他的设计。这种做法后来变得非常流行。

尽管布鲁内莱斯基对古罗马建筑具有渊博的知识，并对那个时期的建筑技术非常崇拜，甚至佛罗伦萨大教堂的穹顶成了他最杰出的工程成就，但他是通过最基本的哥特式建筑原理来解决这个关键的结构问题的。因此，这个穹顶与几个世纪前的建筑从形式语言上也显得非常协调。但是它并未真正表现出布鲁内莱斯基的建筑风格，这与随后他的思想逐渐成熟后所做的设计形成了非常鲜明的对比。

### 运用罗马人的数学原理

圣洛伦佐和圣灵教堂是布鲁内莱斯基在佛罗伦萨设计的两座巴西利卡式教堂，它们反映了他清晰和古典的注重理性的建



21-16 布鲁内莱斯基，圣灵教堂的早期平面（左）和完成后的平面（右），意大利佛罗伦萨。

筑特征。在两座教堂中，较晚的圣灵教堂（图 21-15、21-16）约开始于 1436 年，经过一些改动，在布鲁内莱斯基去世后才得以完成，这座建筑代表了建筑师成熟时期的风格。布鲁内莱斯基展示了这种十字形建筑的多样性，以及由穹顶覆盖的方形平面的丰富性。走廊细分为被浅碟形拱顶覆盖的小正方形，布满了平屋顶的中央空间，它们具有将纵向的设计压缩到一个集中空间的效果，因为无论观众站在什么地方，所看到的室内景象都是彼此类似的。最初，这种集中式的感觉更加强烈，在布鲁内莱斯基的设计中，走廊同样要横贯中殿的前方，如图所示（图 21-16 左）。由于设计模数的关系，要求建筑的正面有四个入口，而不是传统的和具有象征意义的三个入口，这个特征在布鲁内莱斯基在世时一直颇受争议，在他去世后被改动了。建筑外墙的表面后来也做了修改（对比图 21-16 中的两个平面图），设计中突出的礼拜堂之间的凹陷部分被填平，使原来非常具有雕塑感的墙面变成了平的。

然而，建筑内部的主要特征（图 21-15）还与布鲁内莱斯基当初的设计基本相同。他以服务于圣灵教堂的建筑整体的一个个单元作为所有建筑元素的比例基础。这个单元在整个室内重复，创造出一种富于节奏感的和谐。例如，中殿的高度是其宽度的两倍；拱廊和顶楼的高度相等，这意味着拱廊的高度等于中殿的宽度，等等。活泼的连接为观众清楚地标示出这些基本的建筑因素，他们可以像读数学方程式一样来观看它们。简朴的装饰增强了平和与宁静的氛围。布鲁内莱斯基没有为大面积的湿壁画留下空间，因为那只能打断他建筑设计的清晰性。设计的计算原理是对古典建筑比如古罗马巴西利卡的仿效。更重要的是，圣灵教堂的理性设计与哥特式教堂中向高处升腾和充满精神性特征的拱顶和中殿拱廊形成了鲜明的对比。它甚至也远离了那些意大利的建筑，比如佛罗伦萨大教堂的中殿（图



21-15 布鲁内莱斯基，圣灵教堂内部（面向东方），意大利佛罗伦萨，始建于约公元 1436 年。



21-17 布鲁内莱斯基，巴齐礼拜堂的西立面，意大利佛罗伦萨，圣十字教堂，始建于约公元1440年。

19-13)，尽管与北方的同类建筑相比，对垂直方向的高度已经做了限制。圣灵教堂充分表现了一种新的文艺复兴精神，那就是信仰理性而非情感。

### 一件带有中央穹顶的家族捐赠

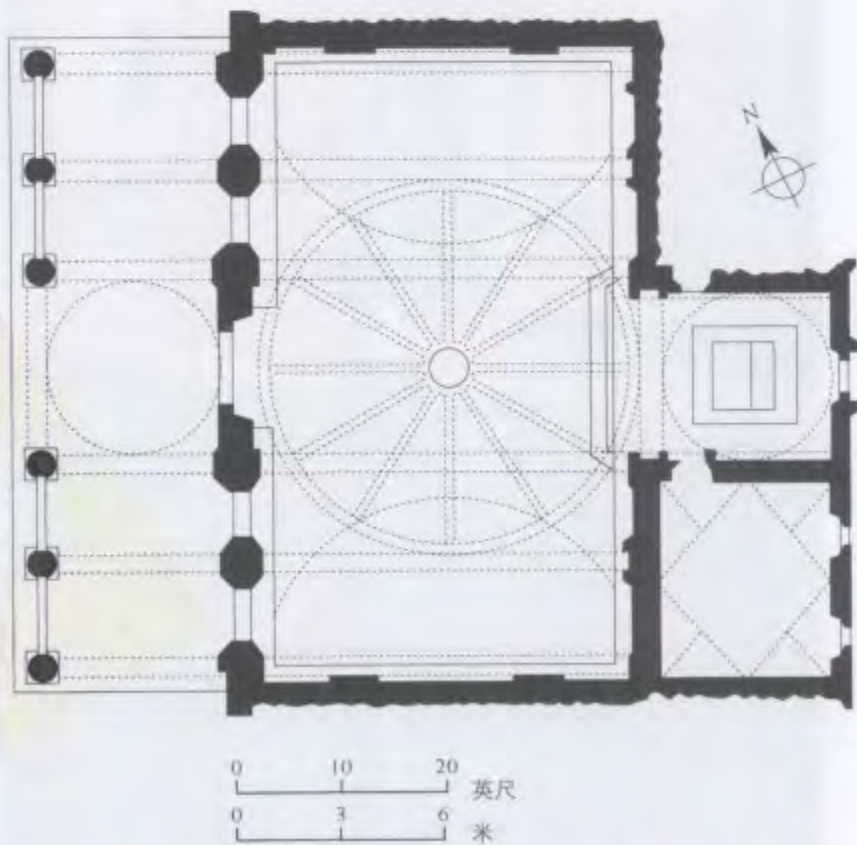
布鲁内莱斯基明显希望赋予圣灵教堂室内一种集中效果的努力，说明他对早期紧凑而完整独立的集中式建筑的特性有着浓厚的兴趣，比如罗马的万神殿（图10-50）。这个礼拜堂（图21-17至21-19）是巴齐家族捐赠给佛罗伦萨圣十字教堂的，恰好为布鲁内莱斯基提供了一个机会来实现他的兴趣，因为那个集中式的结构要比一座巴西利卡式教堂更合适。布鲁内莱斯基大约在1440年左右开始设计巴齐礼拜堂，大约在15世纪60年代才最终完成，此时他已过世多年（见“上帝与家族的礼赞：家族礼拜堂的捐赠”，第609页）。建筑的外观很可能未能反映布鲁内莱斯基最初的设计。教堂优美的前廊似乎是被后来添加上去的，可能由雕塑家兼建筑师吉利亚诺·达·马伊亚诺（Giuliano da Maiano，公元1432-1490年）设计的。历史学家们推测可能是当地方济各会修士为了在礼拜堂举行集会而要求扩建的。

在前廊后面，矗立着文艺复兴时期最早按照集中式结构设计的建筑之一。尽管平面（图21-18）是长方形的，而不是正方形或圆形，但是建筑师将所有精力都放在中央覆盖着穹顶的空间。从两侧支撑起穹顶的短桶形拱顶，看起来好像成了整个建筑的附属部分。内部的装饰（图21-19）采用了一种被称为“宁静之石”的灰色石头，它们突起在白色的灰泥墙面，明确地表示出了平面和立面之间的模数关系。就像他在圣灵教堂中所做的那样，布鲁内莱斯基采用了一种基本的单元来建构一个均衡的、和谐的和有着规则比例关系的空间。穹顶的穹隅部分用带有釉色的赤陶浮雕表现了四位福音书作者，在由壁柱所形成的墙面空间里则表现了十二门徒，以动人的色彩营造出一种安静的室内环境。

### 美第奇家族的宫殿

十分令人惊奇的是，布鲁内莱斯基这位当时最负盛名的建筑师却没有参与15世纪30年代到40年代佛罗伦萨的宫殿建筑高潮。这种豪华宅邸的增加证实了佛罗伦萨经济的稳定和富足，以及城市共和国领导阶层的自信。然而，布鲁内莱斯基在这个领域的尝试仅限于帕特·古尔法宅邸和打算为科西莫·德·美第奇建造的一座新宅邸设计的模型，而且还未被接受。

早在15世纪，乔万尼·德·美第奇（Giovanni de Medici，约公元1360-1429年）就已经为家族聚集了大量财产。科西莫（Cosimo，公元1389-1464年）扩大了家族的金融支配能力，同时也因此获得了令人瞩目的政治权力。在一个以共和主义为荣的城市中，这种对权力的巩固肯定会受到挑战。在15世纪30年



21-18 布鲁内莱斯基，巴齐礼拜堂平面图，意大利佛罗伦萨，圣十字教堂。



21-19 布鲁内莱斯基，巴齐礼拜堂的内部（面向东北方向），意大利佛罗伦萨，圣十字教堂，始建于约公元1440年。

## 上帝与家族的礼赞：家族礼拜堂的捐赠

在14到16世纪的意大利，一些富有的家族经常会向一些主要的教堂或相邻处捐赠礼拜堂。这些家族礼拜堂通常位于两侧唱诗班接近主祭坛的位置，在教堂的东端。那些极其富有的家族通常会捐赠一座独立的礼拜堂与教堂建筑连接在一起。例如，美第奇礼拜堂（老圣器收藏室）就与佛罗伦萨的圣洛伦佐教堂邻接。有权势的银行家族，例如巴隆切利（Baroncelli）、巴尔迪（Bardi）和佩鲁齐（Peruzzi），分别向佛罗伦萨的圣十字教堂捐赠了礼拜堂。巴齐（Pazzi）家族委托了一座与圣十字教堂相连的礼拜堂（图21-17—21-19），而布朗卡奇家族则捐赠了他们在圣马利亚卡尔米内教堂内的礼拜堂的内部装饰工程（图21-11、21-12）。

这些家族捐赠礼拜堂的目的是作为他们宗教虔诚和热情的表示。礼拜堂也是埋葬重要家族成员的地点以及提供举行庆典和宗教仪式的空间。礼拜堂的拥有者为死者举行弥撒，为他们所热爱的亡人向圣母马利亚和圣徒们祈祷，使他们得到宽恕。基督教学说的改变促使他们共同努力以提高个人获得永恒救赎的机会。

直到13世纪，基督徒们仍然相信死后灵魂要么上天堂，要么下地狱。此后，炼狱的概念——介于天堂与地狱之间，在那里灵魂可以在最后的审判到来之前洗清罪恶——日益得到人们的喜爱。教皇英诺森三世在1215年召开的第四届拉特兰会议（一个重要的重新定义教会教条的宗教会议）上承认了这个地方的存在。由于炼狱代表了一种最终获得进入天堂的许可的机会，所以他们急切地希望获得这个机会。他们将这个观念扩展到在生前就可以获得这个机会，因此慈善工作、善行和虔诚的修炼活动激增。家族礼拜堂为虔诚的宗教活动提供了必要的空间。绝大多数礼拜堂都包括祭坛、圣杯、法衣、烛台以及其他做弥撒时所采用的物品。绝大多数赞助者还委托各种装饰工程，如祭坛画的绘制，墙上的湿壁画，以及各种雕塑性的物品。

这样，由家族捐赠的这些礼拜堂就可以确保一个家族的成员和祖先的灵魂得到庇护。这样的礼物也使家族本身获得了荣耀，并为他们在公众面前的形象增添了光彩。

代早期，一场与其他富有家族的权力斗争导致美第奇家族被驱逐出佛罗伦萨。1434年，美第奇家族回到佛罗伦萨，科西莫重新获得了地位并成为佛罗伦萨实际上的统治者。然而，由于认识到公众的重要作用，他试图采取一种较为低调的姿态并且在幕后来行使他的权力。在某种程度上，这种态度可以说明他为什么拒绝布鲁内莱斯基设计的美第奇住宅。科西莫显然注意到布鲁内莱斯基的方案过于壮丽和炫耀，从政治角度考虑肯定是不明智的。科西莫最终将委托交给了年轻建筑师米开罗佐·迪·巴托罗米奥（Michelozzo di Bartolommeo，公元1396—1472年），他曾经与多那太罗合作过一些雕塑工程。尽管科西莫选择了米开罗佐而非布鲁内莱斯基，但是事实上布鲁内莱斯基的建筑风格对年轻建筑师有着非常深刻的影响。在某种程度上，美第奇—里卡尔迪宅邸（图21-20）体现了布鲁内莱斯基的设计原则。

这座建筑后来被里卡尔迪家族收购，在18世纪他们将立面几乎加长了一倍，但是整个宫殿无论是最初的设计还是扩建后的形式，都是一个简洁而厚重的建筑。表面粗糙而厚重的底层强调了它的力度。米开罗佐用长而完整的线条（水平条带）将

建筑分成高度递减的层，从而赋予整个建筑以一致性。最上层的石头经过抛光使建筑的表面显得平滑，从而改变了底层过于严肃的面貌。因此，整个建筑随着眼睛的向上移动会逐渐变得轻灵。然而米开罗佐并未将极端厚重的檐口设计得仅与建筑的顶层相关，而是与整个建筑相联系，使逐渐向上变得轻灵的感觉被戏剧性地逆转了。就像米开罗佐所效仿的古罗马檐口一样（例如图10-30、10-37、10-45），美第奇—里卡尔迪宅邸的檐口是整个结构的一个非常有效的盖子，明朗而有力地显示出它的比例。米开罗佐还从很多当时留存的古罗马砖石建筑，以及罗马时期所采用的在同一立面将粗糙与抛光的石头并置在一起的建筑先例（图10-32）中获得了灵感。然而，在古代世界中找不到能与米开罗佐的设计相媲美的建筑。美第奇—里卡尔迪宅邸是意大利早期文艺复兴建筑既受古代艺术影响，同时又具有独创性特征的绝好例证。

美第奇—里卡尔迪宅邸是围绕着一个带有开放柱廊的庭院建造的（图21-21），明显表现出米开罗佐受到了布鲁内莱斯基的影响。尽管半圆拱柱廊在比例上更加厚重，但是与布鲁内莱斯基的其他建筑非常接近。最终，这种被柱廊所围合的内部庭



21-20 米开罗佐·美第奇-里卡尔迪宅邸的立面，意大利佛罗伦萨，始建于公元1444年。

院成为此类建筑的先例，并对其后的文艺复兴住宅建筑的设计产生了深远影响。

### 豪华者美第奇

美第奇-里卡尔迪宅邸设计中所蕴含的古典因素完全符合其赞助人的要求。美第奇家族是狂热的人文主义者。科西莫开办了古代世界以来的第一家公共图书馆，历史学家估计在大约三十年时间里，他和他的后人在手抄本和图书上的花费相当于两千万美元。除了对古典和文艺复兴文学的收藏之外，美第奇家族还是狂热的艺术收藏者。几乎没有哪位伟大的建筑师、画家、雕塑家、哲学家或人文主义者能够逃过美第奇家族的关注。

科西莫是有教养的人文主义者的最好典型。他的孙子洛伦佐（Lorenzo，公元1449-1492年），被称为“豪华者”，由于其慷慨获得比他的祖父更大的声誉，就像他的名字暗示的那样。洛伦佐本人就是位颇有天分的诗人，在他周围聚集了一大批艺

21-21 米开罗佐·美第奇-里卡尔迪宅邸的内部庭院，意大利佛罗伦萨，始建于公元1444年。





21-22 乌切洛, 圣罗马诺之战, 约公元1455年。木板蛋彩, 约182.9 × 317.5厘米。伦敦国家画廊。

术家和在各个领域具有才能的人, 他扩充了科西莫的图书馆, 开办了指导艺术家的学园。他还建立了被称为柏拉图哲学学园(很像一个不太正式的读书小组)机构, 大量出资赞助(通常是城市自己出钱)建造辉煌的建筑、节日和各种庆典。美第奇家族委托了成百上千件艺术品, 显示了其家族对人文主义理想的兴趣和对自己公众形象的关注。

### 混乱与秩序同在

佛罗伦萨画家保罗·乌切洛(Paolo Uccello, 公元1397—1475年)受的是国际风格的训练, 他接受了洛伦佐·德·美第奇的委托创作一系列木板绘画。乌切洛画了《圣罗马诺之战》(图21-22), 是装饰豪华者洛伦佐寝室的三幅同名木板画之一。场景是为了纪念1432年佛罗伦萨人战胜锡耶纳人。在画面中, 科西莫的朋友和支持者尼科洛·达·托伦丁诺正在指挥军队向锡耶纳人发起进攻。洛伦佐选择这个特殊的场面可能是为了纪念托伦丁诺, 他后来的去世似乎与他和美第奇家族的友谊有关。尽管画面的焦点是表现托伦丁诺的军事胜利, 它同时也是对美第奇家族的赞美。这种涵义是以象征形式出现的。在画面左侧尖利的长矛后面巧妙安排的生机勃勃的橘子被认为是药用苹果(mela medica)。而美第奇的意思是“医生”, 因此这种果实成

了家族最贴切的象征(众多象征之一)。

乌切洛对透视法的着迷无疑吸引了洛伦佐。透视体系的发展之所以引起人文主义者的兴趣, 是因为透视表现了合乎理性的景象。作为坚定的人文主义者, 美第奇家族的成员对各个领域的新知识都密切关注。乌切洛的《圣罗马诺之战》让人想起真提尔华丽而辉煌的《博士来拜》(图21-10)。与真提尔充满表面装饰的国际风格不同, 乌切洛以稳定而坚固的形体构成了他的世界。他用透视缩短的方法精心地将长矛、标枪和一个倒下的士兵沿着与视平线垂直的方向按照透视角度进行安排, 从而构成了一个类似跳棋棋盘似的平面, 然后在上按照经过仔细测量的间隔安排大量人物。这种刻意营造的空间后退到远处风景中, 其景色非常容易让人想到佛罗伦萨和卢卡之间耕种过的山地。对三维形状的描绘, 在其他艺术家那里是用于再现或表现目的的, 而在乌切洛这里却成了他主要关注的东西。对他来讲, 它本身就具有魅力, 他探索这个领域完全是为了满足充满创造性和想像力的头脑。

### 源自古典艺术灵感的大卫

美第奇家族不知疲倦地从最著名的艺术家那里获取艺术品, 而他们认为多那太罗是最有资格获得委托的艺术家中的一个。青



21-23 多那太罗, 大卫, 约公元1428-1432年。青铜, 高158.1厘米。佛罗伦萨巴尔杰罗国家博物馆。

铜雕像《大卫》(图21-23)是多那太罗在1428到1432年间为美第奇宅邸的庭院创作的,这是自古代以来第一件独立的裸体雕像。这种裸体雕像在中世纪因为被认为是下流的和带有偶像崇拜嫌疑而遭到禁止,只有在表现《圣经》和说教性题材时才偶尔出现裸体形象,比如表现亚当和夏娃的故事或者描绘地狱中的罪人。多那太罗恢复了古典人体雕像,即使表现的既不是一个异教的神祇、英雄或运动员,而是《圣经》中杀死哥利亚的年轻大卫,他象征了佛罗伦萨共和国的独立精神。大卫的姿态,既具有古典艺术放松而均衡,同时又让人想到古希腊雕刻家普拉克西特列斯的神像所具有的匀称比例和感官美感(图5-62),这些特点在中世纪的人物雕像上已经荡然无存。多那太罗对古典姿态和形式的采用无疑吸引了崇尚人文主义的美第奇家族。

美第奇家族知道多那太罗较早创作的一件《大卫》雕塑,就安放在佛罗伦萨政治活动的中心西诺里亚宫。雕像创作于拉迪斯劳国王入侵期间,它成了佛罗伦萨人力量和独立的象征。美第奇家族之所以选择同样的题材,表明他们视自己为佛罗伦萨的代表,至少认为自己佛罗伦萨的繁荣与自由负有责任。

### 美第奇家族和佛罗伦萨的礼赞

另一件大卫雕塑由该世纪下半叶最著名的雕塑家之一安德烈亚·德尔·韦罗基奥(Andrea del Verrocchio, 公元1435-1488年)创作,重申了美第奇家族与佛罗伦萨的同一性。韦罗基奥既是画家又是雕塑家,同时具有多那太罗的多样性和深度。他在佛罗伦萨拥有一个非常繁荣的工作室,工作室吸引了众多



21-24 韦罗基奥, 大卫, 约公元1465-1470年。青铜, 高约125.7厘米。佛罗伦萨巴尔杰罗国家博物馆。



学生，其中就有莱奥纳多·达·芬奇。韦罗基奥像多那太罗一样多才多艺。他的《大卫》(图 21-24) 以其叙事性的现实主义与多那太罗平静而具有古典主义美感的《大卫》形成了强烈对比。韦罗基奥的《大卫》——是为洛伦佐·德·美第奇创作，在美第奇宅邸展出——是一个结实、瘦长的年轻人，身上穿着一件皮质的紧身上衣，轻松而自信地站立着。与多那太罗的作品一样，哥利亚的头放在大卫的脚下。他的姿态就像一个刚刚赢得比赛的运动员或者一个带着猎物的猎手。身体的重量与弹性处理得轻松而均衡，依然单薄的青春期的肌肉带着突起的血管，这一切都显示出韦罗基奥曾经非常仔细地阅读过《圣经》的原文，并且非常了解年轻人急躁而自信的心理特征。

洛伦佐和朱里亚诺最终将韦罗基奥的青铜《大卫》卖给了佛罗伦萨的主管团体，将它安放在西诺里亚宫。在美第奇家族被驱逐出佛罗伦萨后，城市共和国官方决定将多那太罗的《大卫》作为公民的象征并且将它也移到了宫里。

### 一场神话中的摔跤竞赛

在风格上与韦罗基奥非常接近的是安东尼奥·波拉约洛 (Antonio Pollaiuolo, 约公元 1431-1498 年)。波拉约洛还是一位重要的画家和雕刻师，他在 15 世纪 70 年代得到了美第奇家族的委托，创作一件小型雕塑《赫拉克勒斯和安泰》(图 21-25)。与多那太罗《大卫》的平静形成鲜明对比的是，《赫拉克勒斯和安泰》表现了人体在激烈运动中肌肉的紧张与拉伸。这件雕塑完全抛开了在整个中世纪和早期文艺复兴时期雕像中占主导地位的正面表现方式。尽管只有大约 45.7 厘米高，《赫拉克勒斯和安泰》却表现了身体对抗中猛烈和充满活力的特征。这组雕像表现了希腊神话中在大地之子巨人安泰和赫拉克勒斯之间的一场摔跤竞赛。像在前面看到的，欧夫罗尼奥斯 (Euphronios) 在一件古希腊陶瓶 (图 5-21) 上表现过这个故事。每次赫拉克勒斯将他摔倒在地，安泰都会跳起来，从与大地的接触中重新获得力量。最后，赫拉克勒斯将安泰高高举起，使他无法与大地接触，并紧紧抱住他的腰部将其扼死。波拉约洛表现了这场战斗的紧要关头——一个竭尽全力而另一个则精力衰竭，赫拉克勒斯咬紧牙关，安泰则挣扎哀号。人物在搏斗中纠缠在一起，而青铜表面凿痕的闪光表现了剧烈运动的效果。作品的主题来自希腊神话，而对人体解剖的强调则反映出美第奇对与人文主义有关的雕塑的偏爱。更加重要的是，赫拉克勒斯从 13 世纪末就一直被表现在佛罗伦萨共和国的纹章上。就像委托的两件《大卫》雕像一样，美第奇利用每次机会将他们的家族与佛罗伦萨共和国的荣耀联系在一起，以确保从中获得荣誉。

### 战斗中的裸体

尽管不是来自美第奇家族的委托，波拉约洛的《战斗中的十个裸体》(图 21-26) 进一步表明了艺术家对真实再现运动中的人物的不断增长的兴趣。较早的艺术家，像多那太罗和马萨乔，虽然有效地解决了表现人体解剖的问题，但是他们所描绘的人物通常处于休息或有节制的运动状态。像他的《赫拉克勒斯和安泰》一样，波拉约洛显然更乐于表现剧烈的运动，而战斗的主题无疑给他提供一个绝好的展示自己才能的机会。他把身体想像为一个充满力量的机器，正在展示它的机械结构——

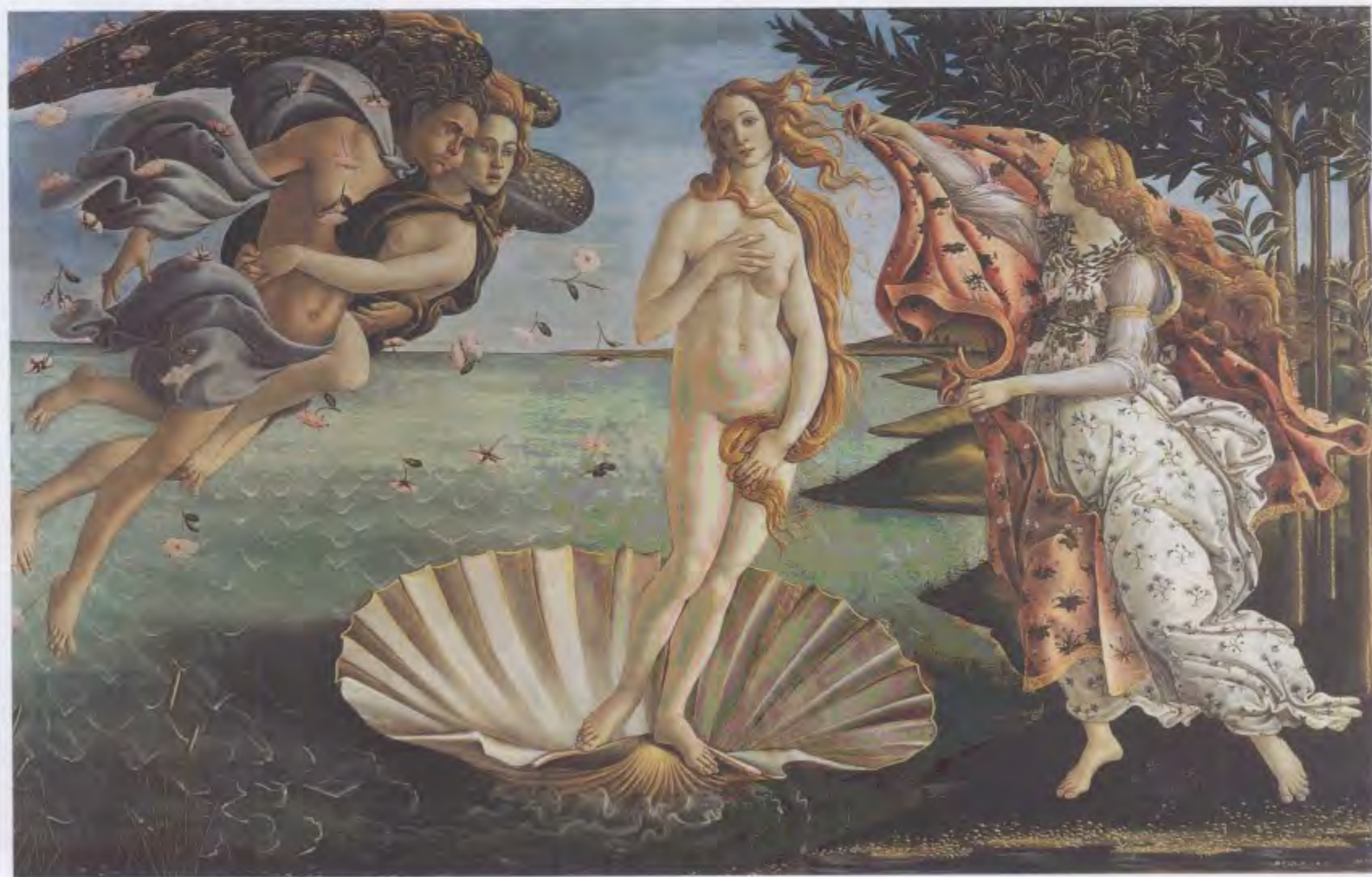
突起的肌肉和绷紧的筋腱，使骨骼运动起来就像绳子拉起杠杆一样。为了获得最佳的表现效果，波拉约洛发展出一种修长然而充满肌肉的人物，看起来似乎被剥去了皮肤，并对手腕、肘、肩和膝盖部分做了着重描绘。他的《战斗中的十个裸体》就表现了姿态各异角度多样的这种类型的人物。作品表现的不是特定的神话或历史题材，它恰当地显示出波拉约洛在描绘男性裸体人物方面的高超技巧。在这方面，他是 6 世纪晚期希腊瓶画家精神上的继承者，比如欧西米德斯 (图 5-22)，他在历史上第一次对透视缩短法进行了尝试。尽管波拉约洛的人物在凶狠无情地彼此砍杀，但是看上去他们似乎有些僵硬和冰冷，因为波拉约洛将所表现的“所有”肌肉组织都做了最大限度的拉伸。直到几个世纪之后，一位更伟大的解剖学家达·芬奇观察到：只



21-25 波拉约洛，《赫拉克勒斯和安泰》，约公元 1475 年。青铜，连同底座约 45.7 厘米高。佛罗伦萨巴尔杰罗国家博物馆。



21-26 波拉约洛，战斗中的十个裸体，约公元1465年。铜雕版画，约38.1×58.4厘米。纽约大都会艺术博物馆（普利策遗赠，1917年）。



21-27 波提切利，维纳斯的诞生，约公元1482年。布面蛋彩，约172.7×276.9厘米。佛罗伦萨乌菲兹美术馆。

有身体上的部分肌肉组织参与某个动作，而与此同时的其他肌肉组织则处于相对松弛的状态。

作为一幅铜雕版画，波拉约洛的《战斗中的十个裸体》是一种崭新的媒介，就像前面论述过的，这是北欧艺术家在大约15世纪中期发展起来的。与德国的版画家不同，比如马丁·施恩告尔（图20-26）根据形状来安排阴影，像波拉约洛这样的意大利版画家更愿意采用平行线来处理阴影。前一种方法被北方的艺术所保留，倾向于表现形状的表面而不是其下的结构，而后者则更侧重对解剖学的研究，这对波拉约洛和他的意大利同侪有着极大的吸引力。

## 视觉诗歌

桑德罗·波提切利（Sandro Botticelli，公元1444—1510年）是为美第奇家族工作的艺术家中最著名的。他的名作之一便是为美第奇家族创作的布面蛋彩画《维纳斯的诞生》（图21-27）。当时重要的人文主义者波里齐亚诺写过一首同样主题的诗，是波提切利创作这件抒情作品的灵感源泉。西风神将诞生于海水泡沫中，站在贝壳里的维纳斯吹向她的圣地塞浦路斯。果树女神波莫纳手持一件锦缎斗篷跑来迎接她。看不见的微风毫不费力地吹动着所有的人物。织物在柔和的风中轻轻飘动，雪白的浪花上散落着香气四溢的玫瑰花瓣。波提切利笔下的维纳斯的裸体是具有创新性的。前面曾经提到，裸体特别是女性裸体在中世纪一直被禁止。波提切利用如此巨大的尺寸，以及古代维纳斯雕像中端庄的维纳斯的类型——一种普拉克西特列斯著名的《克尼迪阿斯的阿芙洛狄忒》（图5-60）的希腊化变体——作为原型来进行表现，将会为他招致异教或不忠于教会的指控。然而在宽容的文艺复兴文化中和强大的美第奇家族的保护下，这种表现是完全可以被接受的。

波提切利的风格显然与那些热衷于领会人文主义和通过一种理性和经验主义的方式去探究自然世界的艺术家大相径庭。事实上，波提切利优雅而美丽的风格似乎完全忽略了那些注重科学性的实验艺术所获得的知识（比如透视法和解剖学）。他的风格与佛罗伦萨那些取材于骑士比武的寓意性舞台剧类似，只是采用了古代神话作为题材；在15世纪70年代和80年代的诗歌中也有同样的趋势。此时的艺术家和诗人并未直接模仿古代的作品，而是通过对古代神话独特魅力的细腻感悟选取古代神话做题材，采用一种带有中世纪浪漫色彩的手法加以处理。最终，波提切利创造了一种与洛伦佐·德·美第奇所写的彼特拉克体十四行诗相近的视觉诗歌风格。他的绘画具有一种抒情和谦恭的特色，这对像美第奇这样受过教育的赞助者有着极大的吸引力。

从美第奇的委托可以看出，佛罗伦萨家族的收藏并不局限于某种特定的风格或艺术家。他们在收藏时通常会综合考虑各种人文因素，因而作品涉及的范围包括从古代神话题材到对解剖学和透视法的关注。同样，美第奇的艺术也表明了赞助者们的态度。作为精明的商人，美第奇在赞助艺术和学术时绝不会感情用事。科西莫就承认，他所拥有的那些优秀作品不仅是对上帝的礼赞，也是构成其财产的组成部分。这并不是说美第奇家族是自私的，在整个世纪里，美第奇家族的成员显示出一种持续的对科学和艺术的热爱和乐于学习的热情。

## 肖像画的起源

### 佛罗伦萨的肖像画

伴随着人文主义不断增长的对个人成功和声誉的重视，肖像画在15世纪得以复兴。为死者所作的纪念性肖像非常流行，而赞助者也为他们自己委托肖像画。侧面肖像在佛罗伦萨非常普遍，直到1470年，四分之三侧面和正面肖像出现才被取代，基于罗马先例的胸像也开始流行。

#### 一幅心理肖像

大约在15世纪的最后十年里，波提切利画了这幅几乎完全正面的《青年肖像》（图21-28）。在该世纪的早期，北欧画家中流行表现四分之三侧面和完全正面的肖像（图20-15、20-16）。意大利画家采纳了这种视点，他们认为这样的姿势有利于传达给观众更多关于像主的信息。更主要的是，这种姿势允许艺术家对像主的性格进行更深的挖掘，尽管意大利艺术家比较喜爱一种掩盖了个人心理特征的非个性化的形式。一个明显的



21-28 波提切利，青年肖像，公元15世纪80年代早期。木板蛋彩，40.6 × 30.5厘米。华盛顿国家画廊（梅隆收藏）。



21-29 罗塞里诺·布鲁尼的陵墓，意大利佛罗伦萨，圣十字教堂，约公元1445—1450年。大理石，到顶部拱形结构高约609.6厘米。

例外是，波提切利笔下的青年表现出丰富的心理内涵。优美的姿态，头优雅地歪着，眼睛向旁边瞥视着，优雅的双手构成了一种半沉思半嘲讽的表情。波提切利将女性和男性的特征都糅合在一个优美的图像中。

波提切利是菲利普·利皮修士（图21-40）的学生，他一定从老师那里学到了“画”结实而优美的线条以及在轮廓内表现淡淡的阴影的方法，这种效果在肖像清晰而明确的优雅姿态中显露无余。波提切利不断完善这种技法，艺术史家公认他是最杰出的线条大师之一。

### 一位人文学者的礼赞

位于佛罗伦萨圣十字教堂中莱奥纳多·布鲁尼（Leonardo Bruni，公元1370—1444年）的陵墓（图21-29）完美地表现了当时流行的对古代艺术的热爱。雕塑家伯纳多·罗塞里诺（Bernardo Rossellino，公元1409—1464年）和墓主人一样，都曾经居住在佛罗伦萨东南部的小城阿雷佐。罗塞里诺希望创造出像他的同乡一样不朽的作品。墙壁陵墓的历史可以追溯到中世纪，但是罗塞里诺的作品却是崭新的和具有权威性的——表达了一个有意避开中世纪影响的时代。

布鲁尼是意大利最杰出的人物之一，他从1427年直到1444年去世一直担任佛罗伦萨的行政长官。当他去世时，举国哀悼。作为一位希腊文和拉丁文学者、外交家和四任教皇的秘书，布鲁尼的一生可以说是人文主义理想的完美体现。佛罗伦萨人由于他的著作《佛罗伦萨史》更是对他倍加崇敬。出于对他的尊重，市民们恢复了葬礼致辞的惯例以及为死者戴桂冠的习俗。为死去的人文主义者佩戴桂冠的历史事件一定让罗塞里诺获得



21-30 基兰达约·乔万娜·托纳波尼（？），公元1488年。木板油画和蛋彩，约76.2x50.8厘米。西班牙马德里收藏。

了灵感，他把整个陵墓设计成了一种对加冕桂冠场景的纪念。

死者身穿长袍，躺在灵枢台上，胸前放着《佛罗伦萨史》，罗马帝国之鹰在两端支撑着灵床上垂下的帷幕。长着翅膀的守护天使在灵枢台拱形结构的顶端扶着一个巨大的盾形纹章。在石棺的一侧，两个带翼的胜利女神托着一块拉丁铭文，上面记录着缪斯女神对这位学者去世的哀悼。罗塞里诺在壁龛基座狭小的空间里雕刻了罗马葬礼上的花环。惟一确定无疑的基督教内容是半圆壁中央的圣母子与天使。艺术家通过选取埃特鲁斯坎和罗马人纪念碑中的母题，显示出他对古代意大利艺术的精通。罗塞里诺不必长途旅行就可以研究他们石棺盖子上的大理石人物雕刻（图10-62），而让死者手里拿着一本书（或一个卷轴）以证明其生前成就的巧妙构思同样直接来自古代艺术（图9-14）。带翼的胜利女神展示镌刻的铭文，可爱的裸体小男孩手托花环，以及鹰（它将背负死者到天国）的形象也都是罗马石棺中常用的题材，而且和布鲁尼墓一样，这些陵墓也被安放在墙上的壁龛里。在一个试图唤醒古代希腊罗马的世界里，人文主义和异教古典主义支配了整个作品基调。

### 一位优雅而有教养的妇女

妇女同样也是肖像的主题。多米尼克·基兰达约（Domenico Ghirlandaio，公元1449-1494年）创作了一幅年轻贵族妇女的肖像（图21-30），可能是乔万娜·托纳波尼，她是地位显赫的阿尔比齐家族的成员和洛伦佐·托纳波尼的妻子。

尽管艺术家们通常不采用侧面的姿势来揭示一个人的个性，这幅肖像还是展现了一个有着高贵举止的敏感而美丽的年轻妇女的形象。它向观众展现了佛罗伦萨在文化上的先进，在生活和艺术中对美的价值观和精细品味，优雅高贵的举止，以及在它背后的巨大财富。这幅画同样显示出了古典文学对意大利人文主义者的强大吸引力，在背景中一篇悼文（乔万娜·托纳波尼1488年死于难产）便引用了古罗马诗人马提雅尔的诗句。

### 绘画发展的概括

尽管基兰达约没有发展出一种具有创新性的风格，他的艺术还是为观众展示了艺术发展的深远影响，对15世纪末佛罗伦萨艺术的发展状况是个很好的概括。他的作品是那个时期的完美典型，也正因如此，他在同时代艺术家中享有极高的声望。基兰达约的绘画还向人们展示出他对佛罗伦萨深深的热爱，热爱她的壮观与雄伟，热爱她的富有和奢华。乔万尼·托纳波尼，当时佛罗伦萨最富有的人之一，委托基兰达约为新圣·马利亚教堂的唱诗班创作了他最具代表性的绘画，一组描绘圣母和施洗约翰生平的绘画作品。在图解性的绘画《圣母诞生》（图21-31）中，马利亚的母亲圣安妮斜躺在一间装饰着精美木雕和雕塑的房间里，与此同时，产婆正在准备婴儿洗澡水。画面左侧，在一位托纳波尼家族年轻成员，可能是路德维卡——乔万尼的女儿的带领下走来一队庄重的妇女。这位衣着华贵的美女在画面中所占据的显著位置（接近画面的中轴线）正如她在佛罗伦萨



21-31 基兰达约，圣母诞生，意大利佛罗伦萨，新圣·马利亚教堂主礼拜堂，公元1485-1490年。湿壁画。

21-32 多那太罗，加塔梅莱达（伊拉斯莫·达·纳尼的骑马雕像），意大利帕多瓦，圣安东尼广场，约公元1445—1450年，青铜，约335.3 × 396.2厘米。



社会中的地位一样。她在这幅绘画中的出现（每幅壁画中都会出现一位不同的女性家族成员）是宗教题材世俗化的一个明显例证，而这在当时的艺术中非常普遍。艺术家描绘在世的上层人士，他们不仅被引荐到《圣经》题材中，就像在这件作品中一样，他们还占据了原本属于圣徒的位置。对贵族的优雅的表现很好地协调了《圣经》故事及其场景中所包含的信仰特征之间的关系。

基兰达约的作品概括了早期文艺复兴绘画所取得的成就：明确的空间表现，雕像般结构清晰的人物，以及人物和物体之间合理的秩序和合乎逻辑的关系。如果说在这里还保留了某些更早的艺术特征的话，那就是人物的安排仍然在某种程度上恪守着与绘画表面平行的逐层表现的手法。

## 佛罗伦萨以外的肖像画

### 一只马背上的猫

1443年，多那太罗离开佛罗伦萨到意大利北方，去接受威

尼斯共和国的委托，创作一座纪念碑，以纪念刚刚去世的威尼斯雇佣兵队长伊拉斯莫·达·纳尼，他的绰号是加塔梅拉达（Gattamelata，“honeyed cat”“讨人喜欢的猫”，来自他母亲的名字梅兰妮娅·加特利）。城市官员要求多那太罗创作一座加塔梅拉达的骑马像（图21-32），雕像将被安放在帕多瓦的圣安东尼广场。尽管在中世纪晚期意大利偶尔也会建立骑马雕像，但是多那太罗的《加塔梅拉达》是第一件可以同马库斯·奥里利乌斯雕像（图10-59）这样雄伟的古代骑马肖像相抗衡的作品，艺术家肯定在罗马见过这件作品。多那太罗的同时代人曾经写道，加塔梅拉达“威严地骑在马上，就像一位得胜的凯撒”，指出了这件作品和古代艺术之间的联系。雕像高高地站立在一个简洁的底座上，从周围的环境中脱离出来，同时也表明雕塑从建筑中获得了自由。体量巨大而宏伟，巨大的战马轻松地驮着满身戎装的将军，与马可·奥里利乌斯的雕塑家不同，多那太罗没有把这位威尼斯的雇佣兵队长表现为一位超人，而是将其塑造成与真人等大。他驾驭自己的战马是靠自己的力量而不是依靠绝对的尺寸。同样，人物和马匹共同传达出一种不可战胜的气概，有着无穷的力量和无限的威力。多那太罗还通过让马的左前蹄踏在一个球上来加强这种感觉，复活了古代关于统

21-33 韦罗基奥·巴托罗米奥·柯利奥尼（骑马像），意大利威尼斯，圣乔万尼和保罗广场，约公元1483-1488年，青铜，高约3.96米。



治整个地球的象征。这位意大利骑手，表情刚毅，具有不可动摇的意志，是文艺复兴时期一位个人主义者的绝好写照。这是一位机智、果敢、野心勃勃然而出身卑微的人，他能凭借自己的足智多谋和功绩获得居高临下的地位。

### 一位威严的军队统帅

韦罗基奥为另一位威尼斯雇佣兵统帅巴托罗米奥·柯利奥尼（图21-33）创作的骑马像是一件与《加塔梅拉达》相对应的作品。急于获得由多那太罗的雕塑给加塔梅拉达带来的声誉，柯利奥尼自己订制了这件雕像。两位艺术家都是在被塑造对象去世后完成作品的，而且多那太罗和韦罗基奥都和自己所表现的人素昧平生。但是两件作品对主题的表现却像两位军事统帅的行为方式一样迥然不同（就像两件《大卫》之间的区别，图21-23、21-24）。韦罗基奥将雕像安放在比多那太罗的《加塔梅拉达》更高的基座上，这样人们从通往广场（圣乔万尼和保罗广场）的各条大路上都能看到这座与屋顶等高的气概非凡、咄咄逼人的雕像。在天空的映衬下，《巴托罗米奥·柯利奥尼》显得无比威严。与近乎安静的《加塔梅拉达》不同，柯利奥尼的战马弓着强健的脖子欢快地迈着大步，与此同时，马背上的

指挥官似乎突然将全身的重量转移到马镫上，身体以一种剧烈的扭转从马鞍立起。艺术家以一种夸张的拉伸来表现人物——战马起褶的肌肉和人物紧张直立的身体共同传达出一种残忍的力量。多那太罗的《加塔梅拉达》描绘出一幅冷静而睿智的肖像，而韦罗基奥的《巴托罗米奥·柯利奥尼》则表现了一种粗野而残忍的力量。1513年，马基雅维里在他著名的《君主论》中写道，一个成功的统治者必须是狮子与狐狸品格的完美结合。多那太罗的《加塔梅拉达》似乎有点像后者，而韦罗基奥的《巴托罗米奥·柯利奥尼》则更像前者。

### 仰视教皇

教会的权力阶层同样热衷于委托肖像画创作。教皇西克斯图斯四世就为罗马梵蒂冈图书馆向梅洛佐·达·弗尔利（Melozzo da Forlì，公元1438-1494年）委托了一系列湿壁画。其中一幅（图21-34），艺术家描绘了教皇坐在椅子上接见他的侄子们（其中包括站在中央、身穿红衣主教袍服的未来教皇尤利乌斯二世）以及跪在他面前的图书管理员普拉蒂纳。弗尔利受到马萨乔的影响，这点可以从他笔下具有体量感的庄严人物，以及喜欢采用透视法来将画面的空间与房间的真实空间



21-34 弗尔利·教皇西克斯图斯四世及其侄子和图书管理员普拉蒂纳，公元1480—1481年。原为梵蒂冈城图书馆内的湿壁画，后转移到画布上，398.8 × 315厘米。罗马梵蒂冈绘画馆。

统一起来这些特征中看出来。由于壁画已经从墙壁上转移到梵蒂冈美术馆的画廊里，所以观众已经无法研究梅洛佐是如何在原始位置将绘画空间和真实空间结合在一起的。然而，很明显它在墙壁上曾经处于一个较高的位置，因为观众需要从下面仰视教皇和他的随从。在前景，普拉蒂纳指向下方的一块拉丁文铭文，这是他撰写的对西克斯图斯四世的颂词。按照严格线性透视法表现的柱墩，有节奏地将视线导引到远处的背景中。

## 建筑的发展与繁盛

莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti，公元1404—1472年）进入建筑领域比较晚，但是他却对建筑设计做出了杰出的贡献。他是第一个认真研究维特鲁维著作《建筑十书》的人，书本知识与他自己的考古调查相结合，使他成为第一个对古罗马建筑有深刻理解的文艺复兴建筑师。阿尔贝蒂最重要同时也是最有影响的理论著作《论建筑》（约作于1450年，出版于1485年），尽管受到维特鲁维的启发，但是却包含了大量具有独创性的内容。阿尔贝蒂提倡一套理想的比例，并主张集中式平面才是基督教堂的理想形式。他还认为立柱与拱的结合是不恰当的（而这种方式从古罗马时期，图10-51，直

到15世纪的布鲁内莱斯基一直被沿用），他认为拱是一面开敞的墙壁，应该由墙壁的一部分来支撑（如一堵窗间墙），而不应该由一个独立的雕塑性元素（一根立柱）来支撑，所以阿尔贝蒂（仅有极少例外）情愿采用在中世纪沿用了数个世纪的拱廊形式。阿尔贝蒂思想的早期影响已经可以从吉贝尔蒂为佛罗伦萨洗礼堂的“天堂之门”上所创作的《以撒和他的儿子们》（图21-5）的背景中看到。

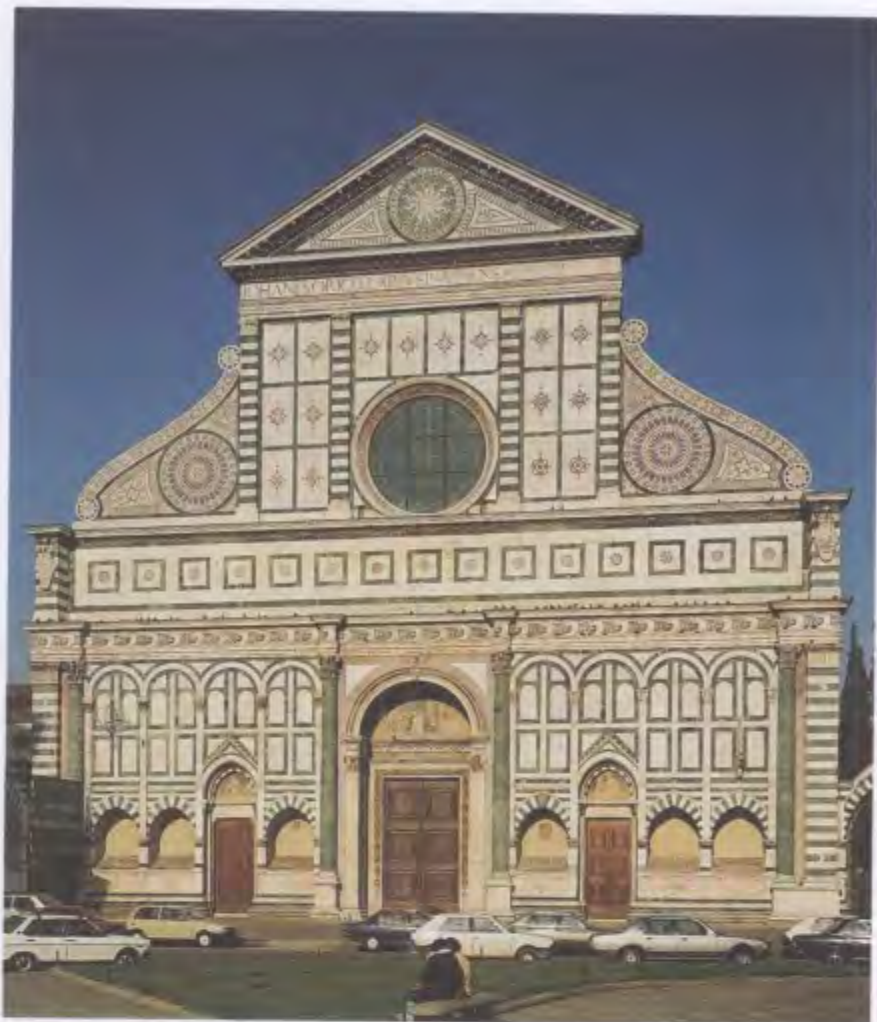
### 建立在古典原则上的建筑

阿尔贝蒂的建筑风格体现了古典建筑原则在当代建筑中的一种学究气的运用。他所设计的佛罗伦萨的鲁切莱宅邸（图21-35）大约建于15世纪50年代中期。阿尔贝蒂设计的立面采用了比另一座受古典主义影响的建筑美第奇—里卡尔迪宅邸（图21-20）更加严格的形式。笔直的壁柱支撑着横梁，形成了鲁切莱宅邸层与层之间的分隔，古典的檐口构成了建筑的屋顶。平滑的壁柱之间，是经过打磨的柔和而统一的墙面。阿尔贝蒂采用了古罗马的方式来使建筑看起来从底层向顶层在重量上渐趋轻巧，那就是改变每层壁柱的柱头。在底层，阿尔贝蒂采用了



21-35 阿尔贝蒂·鲁切莱宅邸，意大利佛罗伦萨，约公元1452—1470年。



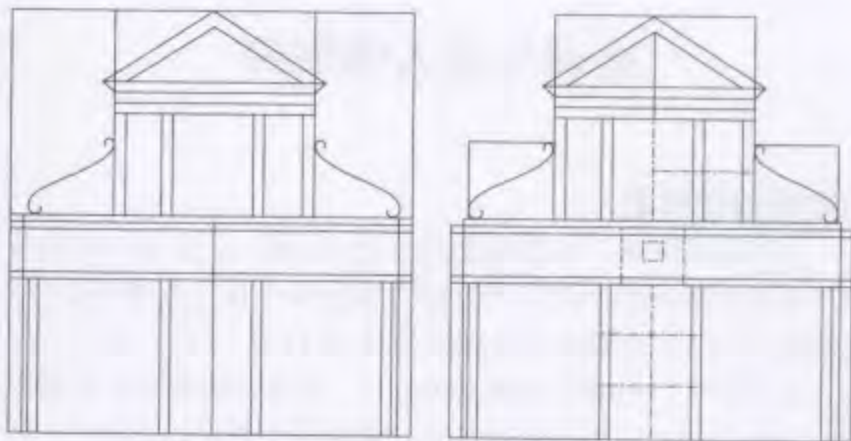


21-36 阿尔贝蒂·新圣·马利亚教堂，意大利佛罗伦萨，约公元1458—1470年。

托斯卡纳柱式（埃特鲁斯坎人从古希腊多立克柱式转变而成），第二层采用了混合柱式（罗马人将爱奥尼亚式的涡卷与科林斯式的茛苕叶结合在一起），而第三层则采用了科林斯柱式。阿尔贝蒂的立面在整体上模仿了壮丽的古罗马圆形剧场（图10-34），但是他绝不是一位缺乏创造力的模仿者。斗兽场的立面从底部到顶部的柱式分别采用了托斯卡纳式、爱奥尼亚式和科林斯式。更重要的是，阿尔贝蒂将斗兽场起伏的表面改成了平坦的立面，这种立面不允许对建筑实体做深度的穿透，而这却是古罗马建筑最重要的特征之一。通过将古代范例的嵌入式柱式（附在墙壁上的半圆形柱）转换成几乎不从墙面凸起的浅平壁柱，阿尔贝蒂创造出了一张巨大的线性网络。这张网紧贴在其建筑的前面，不仅整合了三个水平层，同时也强调了墙面本身平坦的二维特性。

### 关于比例与合理性

鲁切莱家族还委托阿尔贝蒂为佛罗伦萨新圣·马利亚教堂——这座13世纪的哥特式教堂设计立面（图21-36、21-37）。在这里，阿尔贝蒂从一件前哥特式的中世纪设计——圣米尼亚托修道院教堂（图17-17）中获得了灵感（布鲁内莱斯基偶尔也这样做）。根据这件罗马式原型，他为立面的上部设计了一个



21-37 阿尔贝蒂·新圣·马利亚教堂西立面图，意大利佛罗伦萨。

小型仿古典的、带有三角形山墙的神庙，支撑它的是一个宽大的基座，上面有由壁柱形成框架的拱廊配合尚存的哥特建筑的三个人口和六个陵墓。然而在安排这些因素时，阿尔贝蒂却大大超越了罗马式建筑的设计者。新圣·马利亚教堂的高度（到三角楣的尖端）等于它的宽度，这样整个立面可以被画在一个正方形中（图21-37，左）。阿尔贝蒂将整个立面分成彼此按一定比例相关联的区域，这样就可以用简单的数字比例来表示（如1:1、1:2、1:3、2:3等等）。例如，上部结构可以放入整个面积四分之一的方形中（其他的面积可以看右侧的图）。檐口的横梁将整个面积分成相同的水平方向的两个部分，这样底部正方形的宽正好是其高度的两倍。底层由立柱所围合的部分的面积正好等于该单元的三分之一。在他著作里，阿尔贝蒂详细阐述了设计优美建筑时和谐的比例关系的必要性。

阿尔贝蒂与布鲁内莱斯基分享了这种观点，而这种对数学的依赖使他们的建筑与其中世纪前辈的作品有着显著的差别。他们都坚信数字比例作为美的源泉的永恒性和普遍有效性。在这方面，阿尔贝蒂和布鲁内莱斯基复兴了真正属于古希腊古典时代盛期的精神，就像其代表雕塑家波利克列特斯和建筑师伊克提努斯所倡导的完美雕像和神庙建筑的比例法则。但是，并不是出于对维特鲁威和古典大师进行模仿的愿望促使阿尔贝蒂在寻求美的过程中转向数学法则。他的同时代人、人文主义者马涅蒂就主张基督教本身就拥有秩序和数学的逻辑，他在1452年的著作《论人的尊严与美德》中，认为基督教的真理就像数学公理一样不证自明。

新圣·马利亚教堂立面的设计独创性地解决了一个设计难题。一方面，它充分表达了依附于它的结构安排。另一方面，它使先前明显的中世纪特征，比如第二层的巨大圆窗服从于一种严格的几何秩序，并逐渐渗入一种古典的平静与理性的特性。这个立面还开了一个重要特征的先河，即用两个涡卷既将宽大的底层和狭窄的上层统一起来，同时又遮挡了走廊上方倾斜的屋顶。虽然不断变化，但是这对涡卷不断地出现在从文艺复兴到巴洛克时期的数百座教堂上。

## 虔诚与投入的图像

### 召唤祈祷的图像

从15世纪制作了大量宗教图像这点来看，人文主义和宗教并不是互相排斥的。然而，对很多艺术家和人文主义者来讲，他们所关心的并不是最基本的尊重。安吉利科修士(Fra Angelico, 约公元1400—1455年)就是其中之一。他是菲埃索莱圣多明我会修道院的修士，这个修道院可以俯瞰佛罗伦萨的小村庄，他的艺术主要服务于罗马天主教会。在15世纪30年代后期，佛罗伦萨的圣马可多明我会修道院请安吉利科修士为那里的僧侣创作一系列的湿壁画。圣马可教堂的修士们献身于祈祷和工作，这个宗教聚居地里的生活是简朴而严格的，从而使修士们沉浸于虔诚的生活。安吉利科修士的壁画是对一本13世纪书籍《祈祷之路》的图解，这本书描写由多明我会奠基者所确定的九种祈祷方式。

他创作的《受胎告知》(图21-38)就位于通向僧侣们的小房间的楼梯口上。安吉利科修士非常恰当地把圣母马利亚和天使长迦百列表现在一个简单而平静的场景里。两个人物出现在一个简朴的敞廊中，艺术家用一种朴素而直白的手法来描绘每个元素。作为对这幅画的虔诚功能的提醒，安吉利科在图像底部放了一小段铭文，写道：“当你满怀虔诚，当你经过它——童贞女的图像的时候，不要忘了说一声万福马利亚。”像绝大多数安吉利科的作品一样，《受胎告知》的天真与柔和的魅力始终具有非凡的吸引力，完全体现出艺术家纯朴而谦逊的个性。

### 基督面前的晚餐

安德烈·德尔·卡斯塔诺(Andrea del Castagno, 约公元1421—1457年)像安吉利科修士一样接受了一项委托，为一个宗教机构创作一系列壁画。他的《最后的晚餐》(图21-39)是为佛罗伦萨圣阿波罗尼亚本笃会女修道院餐厅创作的，这件作品既忠实于《圣经》的记载，同时也表明了他对透视法的兴趣。基督和他的十二个门徒所占据的华丽空间显示出卡斯塔诺对创造三度空间错觉的兴趣。然而仔细审查就会发现明显自相矛盾的地方，比如根据文艺复兴的透视系统是不可能同时既看到天花板又看到房顶的。更主要的，两边的墙壁是不平行的。

艺术家选择了一种传统的构图形式，即让人物坐在一张水平放置的桌子旁。卡斯塔诺显然热衷于按自己的想法来处理《圣经》题材，他所表现的绝大多数圣徒和罪恶的犹太显然来自《约翰福音》，而不像其他更常见版本的《最后的晚餐》那样来自《路加福音》的记载。当时流行的对透视法的探索无疑影响了卡斯塔诺创作这幅《最后的晚餐》，而修女们每天在这件作品前用餐时，肯定会体会到一种非同寻常的力量。

### 一件充满人性的圣母子

与安吉利科修士同时代的年轻艺术家菲利普·利皮(Fra Filippo Lippi, 约公元1406—1469年)也是一位修士，但他们的相同之处仅此而已。据传说，菲利普修士是一个非常和蔼可亲的人，但无法适应修道院中的生活。他经常会有一些不良行为，诸如制作赝品，诱拐一位漂亮的修女卢克西娅，她成为他的情妇并为他生下了菲利宾诺·利皮(Filippino Lippi, 公元1457—1504年)，也是一位画家。只有美第奇的出面干涉才使他



21-38 安吉利科修士，受胎告知，意大利佛罗伦萨，圣马可教堂，约公元1440—1445年，湿壁画，215.9 × 320厘米。



21-39 卡斯塔诺，最后的晚餐，意大利佛罗伦萨，圣阿波罗尼亚女修道院餐厅，公元1447年。湿壁画，约457.2 × 975.4厘米。

免受教会法庭的严厉惩罚和名誉扫地。菲利普修士是个孤儿，他的少年时代是在圣马利亚卡尔米内教堂旁的一所修道院里度过的。18岁时，他遇到了马萨乔，并目睹这位艺术家对布朗卡奇礼拜堂进行装饰。菲利普的早期作品只有一些片断保留下来，但是这些作品显示出他试图采用马萨乔具有体量感的形式进行创作。随后，大概是在吉贝尔蒂和多那太罗浮雕的影响下，他发展出一种注重线条的风格，强调人物的轮廓线，并且通过飘动卷曲的织物纹理来暗示人物的运动感。

菲利普修士晚年的一幅《圣母子与天使》(图21-40)显示出他运用线条的高超技巧。完美而流畅的线条将整个构图统一在一起，并且塑造出精确而平滑的形体，很少有艺术家能够超越菲利普修士在运用线条上的技艺。他以令人吃惊的世俗化的方式来处理题材，圣母就是一位美丽的年轻母亲，丝毫没有宗教感和缺少情感色彩的成分，被两个天使托着的小耶稣也是如此。其中一位小天使恶作剧般地转过身，脸上带着小男孩淘气的笑容，丝毫没把这当作一个神圣的场合。需要注意的是，所有人物都采用了真实的模特儿(圣母可能就是以卢克西娅为原型的)。菲利普修士毫不掩饰自己对年轻和美丽的渴望，就像他在这个世界所寻找的。他还喜欢表现真实的风景，从窗子透出的背景可以看到，尽管有些夸张，但完全可以辨认出描绘的就是阿尔诺河谷。与乔托(图19-7)和杜乔(图19-16)早期的圣母相比，这件作品显示出艺术家在将主题人性化方面走得更远。无论艺术家在过去几个世纪如何强调精神上尽善尽美的理想，文艺复兴时期的艺术家却更加意识到在这个世界上感官之美的重要。

### 为大众创作的浮雕

在15世纪后半期，私人礼拜堂和神龛(非大型的公共礼拜堂)对虔诚的图像的需求持续增长，也对传统宗教题材的世俗



21-40 菲利普修士，圣母子与天使，约公元1455年。木板蛋彩，约91.4 × 63.5厘米。佛罗伦萨乌菲兹美术馆。

化起到了推波助澜的作用。卢卡·德拉·罗比亚 (Luca della Robbia, 公元1400—1482年) 发现了一种方法可以大量生产圣母子的图像, 以便一般公众可以花不太高的价格购买它们。他的发现 (大约在1430年), 即在雕塑上施一层釉 (热熔过的), 使他的产品在数量上接近釉陶浮雕。他因此而闻名遐迩。而廉价、耐用和富于装饰性的雕塑变得非常流行, 为他兴旺的家族生意打下了基础。卢卡的侄子安德烈亚·德拉·罗比亚 (Andrea della Robbia, 公元1435—1525年) 和安德烈亚的儿子、乔万尼·德拉·罗比亚 (Giovanni della Robbia, 公元1469—1529年) 和吉罗拉莫·德拉·罗比亚 (Girolamo della Robbia, 公元1488—1566年) 将这个传统带进了16世纪。到那时, 产品已经变成纯商业性的, 人们一直称之为“德拉·罗比亚陶器”。

卢卡的一件特产就是被安放在奥尔·圣米迦勒教堂墙上的《圣母子》(图21-41)。人物被安排在一个圆形边框 (一种圆形的绘画或浮雕) 中, 这种形式在15世纪下半叶的雕塑家和画家

中非常流行。例如, 罗塞里诺为布鲁尼设计的陵墓中采用了这种形式的圣母子像 (图21-29), 而布鲁内莱斯基则将其融入到自己的巴齐礼拜堂的室内设计 (图21-19) 中, 其中的绝大部分圆形装饰都是卢卡的作品。在他为奥尔·圣米迦勒教堂创作的圆形浮雕中, 他在雕塑上采用了一种高亮度的釉色, 为圣母子这个题材平添了一份世俗的欢快气息, 他惯用的浅蓝色底色 (这里是百合花的绿色和白色以及白色的建筑) 显示这件作品是为复活节的喜庆气氛以及5月的圣母节而创作的。当然, 早先拜占庭风格的阴沉与威严早已一扫而空。在这种新形式的图像前祈祷的年轻母亲很容易被和圣母视为一体, 于是被观察者和观察者之间的界限消失了。

### 新西斯廷礼拜堂的装饰

毫无疑问, 宗教艺术的创作绝对不会局限于佛罗伦萨一地。教皇在罗马, 意味着那里同样有着异常活跃的艺术活动。在



21-41 卢卡·罗比亚, 圣母子, 意大利佛罗伦萨, 奥尔·圣米迦勒教堂, 约公元1455—1460年。釉陶, 直径约61厘米。



21-42 佩鲁吉诺，基督将天国的钥匙交给圣彼得，梵蒂冈城，西斯廷礼拜堂，公元1481—1483年。湿壁画，349.2 × 570.2厘米。

1481年和1483年，教皇西克斯图斯四世召集了一组艺术家到罗马，包括波提切利、基兰达约和西纽雷利等，用壁画装饰刚刚落成的西斯廷礼拜堂。皮耶特罗·万努奇（Pietro Vannucci），以佩鲁吉诺（Perugino，约公元1450—1523年）之名而广为人知，他也在其中，并画了《基督将天国的钥匙交给圣彼得》（图21-42）。从一开始教皇就是根据这个《圣经》中的记载来确定其在罗马天主教会不可动摇的绝对权威的。在作品里，在十二门徒和文艺复兴时期的人物的中间，基督将钥匙递给圣彼得，他们占据了一个大的舞台空间的边缘部分，这个空间一直向画面内部延伸，透视的灭点位于中央神庙的门口处。（佩鲁吉诺通过运用道路上的水平线和交叉线来划分其中的空间）中景的人物是对近景人物的补充，通过将人物分散安排来强调画面的疏密和秩序感。在广场的两个角落有两座凯旋门，充当了一个结构性三角形的底角，其顶点在中央的建筑中。佩鲁吉诺所描绘的凯旋门非常接近罗马的君士坦丁凯旋门（图10-76）。尽管在一幅表现基督生平的场景中出现年代的错误，但是凯旋门还是让观众联想到君士坦丁大帝与圣彼得以及这第一位基督教皇帝在罗马圣彼得墓上建造的巨大的巴西利卡之间的紧密关系。基督和圣彼得位于三角形中轴线的两侧，这条轴线一直延伸到透视的灭点——神庙的门口。这样，作品就将二维与三维的空间结合在了一起，而中心人物的安排又强调了轴线的中心位置。这种空间科学允许艺术家系统地安排人物的运动。而佩鲁吉诺在一幅绘画里综合了几代人的知识。

## 君主的宫廷

### 曼图亚

尽管到现在为止，讨论的所有艺术作品都是佛罗伦萨艺术家的，但是在15世纪整个意大利的艺术创作都很兴盛。特别是一些建立在城市基础上的宫廷，比如那不勒斯、乌尔宾诺、米兰、费拉拉和曼图亚，都因为它们对艺术的支持而享有盛名。这些宫廷由君主（一个地区的领主）、他的配偶和孩子、朝臣、家族成员和管理人员组成（见“公爵、君主、荣誉与财富：宫廷”，第591页）。这些君主所拥有的巨大财富，加上他们对赞誉、名望和权利的渴望，导致了重要艺术委托的出现。

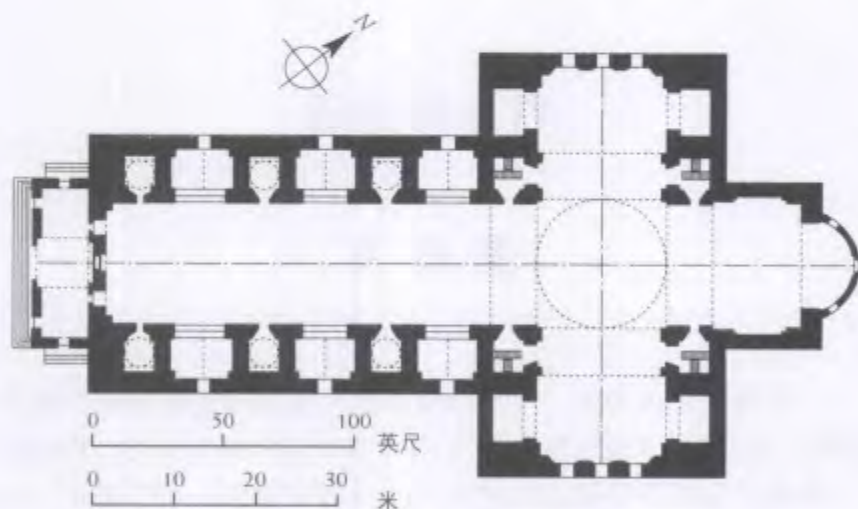
路德维克·贡查加侯爵（Marquis Ludovico Gonzaga，公元1412—1478年）就统治着这些宫廷中的一个——意大利北部的曼图亚侯爵领地。贡查加出身于著名的雇佣兵队长，以一名凶猛的军事统帅而闻名，同时还兼任着米兰军队的将军。1459年教皇庇护二世对曼图亚的访问促使侯爵决心将曼图亚变成一座壮观的城市。教皇离开后，贡查加着手建设一个将令整个意大利羡慕的城市。



21-43 阿尔贝蒂·圣安德烈教堂的西立面，意大利曼图亚，约设计于公元1470年。



21-45 阿尔贝蒂·圣安德烈教堂内部，意大利曼图亚，约设计于公元1470年。



21-44 阿尔贝蒂·圣安德烈教堂的平面，意大利曼图亚，约设计于公元1470年。

### 一座豪华的曼图亚教堂

贡查加着手的主要工程之一就是重新设计曼图亚的圣安德烈教堂（图21-43到21-45），以取代一座11世纪的教堂。贡查加求助于阿尔贝蒂来承担这项重要的委托。在富有独创性的立面上，建筑师将两个罗马建筑的重要母题结合在一起——神庙的正面和凯旋门，这件作品代表了阿尔贝蒂实验的顶点。这种结合本身就是古典建筑的一个重要特征。很多罗马的凯旋门都在拱形通道的顶部放一个三角形山墙以及嵌入墙壁的柱式，

这里附一幅位于里米尼的奥古斯都凯旋门（图21-46）的插图作为比较。阿尔贝蒂对比例的关注让他在立面上采用了水平方向和垂直方向相同的尺度，这使立面明显比它后面的教堂显得低矮。由于对视觉效果的高度重视，很多文艺复兴时期的建筑师不仅向纯粹的视觉比例做出让步，同时还要考虑与立面相联系的前面的小广场，甚至牺牲建筑整体的连续性也在所不惜。然而，圣安德烈教堂的立面与结构之间仍然非常和谐。立面上的壁柱与内部中殿墙上的柱子等高，而处于外部主入口上方的中央桶形拱引导出内部的系统，主入口是一个与中央桶形拱垂直的比例相同但尺寸稍小的桶形拱结构。立面上的壁柱作为墙壁的一部分毫不间断地贯通三层，是“巨大”或“巨型”柱式的早期运用，这是米开朗琪罗最喜爱的母题。

圣安德烈教堂内部巨大的桶形拱（图21-45）显示出阿尔贝蒂可能受到罗马荒废的君士坦丁新巴西利卡的启发（图10-79），它在中世纪和文艺复兴时期一直被错误地认为是一个古罗马的神庙。他抛弃了布鲁内莱斯基在圣灵教堂（图21-15）中所采用的中世纪柱形拱廊。厚重的墙壁和拱形的礼拜堂交替出现，在巨大桶形拱相互交叉的地方是一个巨大的圆顶。由于现在的穹顶是由菲利普·朱瓦拉（Filippo Juvara）在18世纪设计的，因此整个的效果可能与阿尔贝蒂的设计有些差别。无论如何，拱顶让人想起了罗马建筑内部宽大的空间和密闭围合的巨大体量。在他的著作里，阿尔贝蒂批评传统的巴西利卡的设计（中殿两旁有连续的柱廊）不实用，因为柱廊遮挡住了在通



21-46 意大利，里米尼奥古斯都凯旋门，公元前27年。

道中信徒观看仪式的视线。因此，他设计了单独的巨大的大厅，与之垂直的有独立的礼拜堂（图21-44）。这种设计打破了持续将近一千年的基督教建筑传统，对晚期文艺复兴和巴洛克教堂的设计有着巨大的影响。

### 由绘画装饰的华丽房间

像其他君主一样，贡查加相信一个给人印象深刻的宫殿是其权威的重要体现。公爵宫（Palazzo Ducale）中最富丽堂皇的房间之一是由威尼斯附近的小城帕多瓦画家安德烈亚·曼泰涅亚（Andrea Mantegna，约公元1431—1506年）装饰的。在被称为新婚夫妇室（图21-47）、原来被称为绘画室的房间里，曼泰涅亚展示了他创造视觉错觉的高超技艺，绘制了第一间完全由引起视觉错觉的图像装饰的房间。运用真实的建筑元素，曼泰涅亚用绘画这种手法延伸了屋中墙壁的空间，预示了后来的巴洛克装饰风格。它让人联想到在15个世纪之前庞贝和其他地方的意大利画家们的努力，这种将壁画与真实的建筑相结合的壁画风格，被称为罗马绘画的第二风格（图10-15、10-16）。

然而，曼泰涅亚的设计（“trompe l'oeil”，字面含义就是“欺骗眼睛”）远远超越了保存下来的任何古代意大利绘画。文艺复兴画家大胆的经验主义导致他第一次以自下向上看（di sotto in sù）的透视方法完成了房间的天花板装饰（图21-48）。巴洛克天顶画的装饰家们更加广泛地发展了这种技法。进入新婚夫妇室，观众成了被观看的对象。我们的视觉本身成了一只向下观看



21-47 曼泰涅亚，公爵宫新婚夫妇室的室内，意大利曼图亚，公元1474年。湿壁画。



21-48 曼泰涅亚，公爵宫新婚夫妇室天花板，意大利曼图亚，公元1474年。湿壁画，直径266.7厘米。

的“眼睛”。被透视强烈缩短的丘比特（维纳斯之子）和其他被描绘出来的观众（无法确定她们的身份）正微笑着向下看。孔雀是朱庇特的新娘朱诺的象征，它正俯视着这个合法的婚姻。这个引起错觉的绝技是一个世纪以来透视法实验的顶峰。

### 一个从下方看到的圣徒

贡查加的湿壁画显示了曼泰涅亚成熟时期的风格，他在帕多瓦埃勒米塔尼教堂（大部分毁于第二次世界大战）的奥维塔利礼拜堂（Ovetari Chapel）是他早期的作品，显示出曼泰涅

亚早年对表现错觉的兴趣和他在文学、考古和绘画方面的广博知识。《殉难途中的圣雅各》（图21-49）描绘被判处死刑的圣徒停下来，即使是在自己通往死亡的路上，仍向一个冲出人群跪在他面前的人祝福（与此同时，一个罗马士兵正在制止其他涌向前方的人）。但是，叙事显然不是曼泰涅亚这件作品首要关注的问题。画家力图表现历史的准确性，就像一位帕多瓦大学的考古研究者那样，他将主题表现在一个刻意选取的具有古典装饰语汇的凯旋门的桶形拱前，士兵的装束都是以古代服装为原型的。





21-49 曼泰涅亚，殉难途中的圣雅各，意大利帕多瓦，埃勒米塔尼教堂（大部分毁于1944年）奥维塔利礼拜堂，约公元1455年，湿壁画，327.7厘米。

透视同样是曼泰涅亚关注的重点。事实上，他似乎为自己设置了一个个透视法的难题，并从解决这些难题中获得快乐。在这里，观众处于一个非常低的视点来观看整个场景，几乎是从一个地下室的窗子看到的近在眼前的巨大的凯旋门。右侧建筑的线条急剧倾斜。画面上存在几处从真实的透视来看显然不合理的地方，然而，曼泰涅亚也并没有把科学地安排视觉空间作为自己追求的目标。出于艺术家的自由表现，他忽略了第三灭点（从下向上看，建筑物的延长线应该朝上交于一点）。无视透视的真实性，他更希望创作一幅具有整体感的，其画面元素与绘画的边框相联系的作品。曼泰涅亚也通过在右前景插入强烈的斜线（如旗杆），对缺乏透视逻辑进行了补偿。

### 检验基督的伤口

曼泰涅亚晚年的绘画《死去的基督》（图21-50）是一件具有震撼力的作品，尽管左侧两个哀悼的人物的安排显得有些生硬（可能是由一名学生完成的）。这是对透视缩短法极其写实的一种研究，然而艺术家减小了人物双脚的尺寸，因为他肯定知道，如果按照恰当的比例来表现的话，双脚将遮挡住大部分身体。这样，曼泰涅亚用艺术表现的自由调和了自然主义，他既表现了对强烈透视缩短的尸体的研究，同时也以一种悲痛的情绪描绘了《圣经》中记载的一出悲剧。画家坚硬而锐利的线条似乎切开了画面，似乎它是金属的，通过其经过打磨的边缘来传达主题所蕴含的情绪。最显著的是，所有15世纪的科学在这里都服务于虔诚的目的。

21-50 曼泰涅亚，死去的基督，约公元1501年，布面蛋彩，67.9 × 80.7厘米，米兰布雷拉绘画馆。



意大利北部的艺术家，不仅在曼图亚，在费拉拉和威尼斯都试图追随曼泰涅亚的脚步。然而，他的影响更加深远，因为他还是一位杰出的雕版画家（《死去的基督》中所运用的线条肯定让人联想到版画）。他的版画跨越阿尔卑斯山流传到德国，在那里影响到了16世纪艺术的代表人物阿尔布雷希特·丢勒（图23-4到23-9）。

## 乌尔宾诺

乌尔宾诺位于佛罗伦萨东南部，跨越亚平宁山脉，是另一个君主宫廷的所在地。它是费德里科·达·蒙蒂菲特罗（Federico da Montefeltro，公元1422-1482年）的领地，以文艺复兴时期的一个文化艺术中心而闻名。事实上，人文主义者保罗·科尔特斯认为费德里科是15世纪两个最伟大的艺术赞助者之一（另一个是科西莫·德·美第奇）。费德里科和贡查加一样是个闻名遐迩的雇佣兵统帅。费德里科高超的军事技能使得教皇和欧洲其他地区的国王都求助于他，而士兵们更是从欧洲大陆的各个角落来学习这种军事技能。皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡（Piero della Francesca，约公元1420-1492年）是从费德里科那里获得多项重要委托的艺术家之一。他的艺术显示出他有一个热衷于数学的头脑。皮耶罗相信最高的美存在于具有清晰和纯粹几何轮廓的形式中。在他漫长的一生快要终结时，皮耶罗这位高超的几何学家根据自己毕生成功的艺术实践，撰写了第一本论述系统透视学的理论著作。在约1450年到1451年，他在费拉拉和里米尼结识了建筑师阿尔贝蒂，这可能导致他将全

部注意力转移到了透视学（阿尔贝蒂是这个领域极具影响力的先驱者），从而帮助他创作出他晚年具有建筑特征的作品。这种特征引起了费德里科的注意，他是一个着迷于建筑空间及其表现的赞助人。可以公平地说，皮耶罗的作品完全建立在基于数学原理的精确而清晰的结构之上。不仅如此，他还熟练地掌握了对色彩和光线的处理，并且使色彩成为他笔下三维形式的源泉，一方面提升了色彩在作品中的重要性，同时又使之与周围的空间融合在一起。

## 享有盛名的壁画风格

在讨论皮耶罗在乌尔宾诺为费德里科创作的重要作品之前，应该先考察一下他早期艺术的特征。其最重要的作品之一是为位于佛罗伦萨阿尔诺河东南的阿雷佐圣方济各教堂后殿创作的壁画组画。组画画于1452年到1456年间，取材于在13世纪非常流行的由贾科布斯·德·沃拉吉尼所写的《金色传奇》，共包括真十字架（即基督被钉死的十字架）的传说等十个场景。皮耶罗阿雷佐组画的高潮是《真十字架的发现和证明》（图21-51），君士坦丁大帝的母亲圣海伦娜在随从的簇拥下预见到了真十字架的发掘（画面左侧），并见证了真十字架将一个死去的人（画面中裸体的人物）救活的奇迹（画面右侧）。背景中的建筑对人物进行了组织和安排；建筑正面的纹章、拱门和矩形的嵌板对应着二维的卵形、圆柱形和方形。精心描绘的建筑显示出一个建筑师的视角，表明他能熟练地运用圆规和直尺。这种具有建筑性特征的抽象的形同样被应用到人群上，为人物平添了一种庄严和沉静的情绪。

更重要的是，皮耶罗的作品显示出他对光线和色彩特性的一贯兴趣。他试图尽可能清晰地对形与形进行区分，他让绘画



21-51 皮耶罗·真十字架的发现和证明，意大利阿雷佐，圣方济各教堂后殿，约公元1455年，湿壁画，356.5 × 193厘米。

21-52 皮耶罗·基督复活，意大利圣墓镇  
康姆纳里宫，约公元1463年。湿壁画，226  
× 199.4 厘米。



沐浴在光线里，并采用了一种银蓝色的调子。为了避免厚重的阴影，他用反射光照亮形体的暗部。通过去掉所表现的形体的最暗的调子使它们达到一种中间量，他把这些形体与它们的背景分离开来。由于采用了这种方法，皮耶罗的绘画缺少某种马萨乔作品浮雕般的体量感，但是却获得了一种空间的清晰性，似乎每个形都形成了一个独立的被空气包围的单元并且可以移动到任何希望的位置，就像一个处于棋盘上的人物。

### 马萨乔构图的复兴

皮耶罗在为自己的出生地、位于托斯卡纳南部的圣墓镇市政厅创作的壁画《基督复活》(图21-52)中，艺术家采用了一种三角形的构图，这种方法被马萨乔在《圣三位一体》(图21-13)中成功地加以运用，以致后来文艺复兴的艺术家也喜欢采用这种构图方式。为了让构图显得稳定，皮耶罗将人物安排在

画面中央的一个三角形框架内。复活的基督以一种代表永恒胜利的姿态坚定地站在棺椁的边缘，占据了三角形的上半部分，这个部分位于前景睡去的士兵所构成的基础上方。这个三角形的体量围绕着绘画的中轴，使绘画的构图显得非常稳定，而这是达到均衡的关键之一，自信的文艺复兴艺术家都力争将这种方法运用到自己的作品中。在这里，皮耶罗还将观众引入到他的三角形构图中，在前景的右下方，他描绘了一个背朝观众的熟睡的士兵，这样这个人物就和观众一样面对着基督。他的头和另外两个离基督最近坐着的人一样是从下看的，观众仰视看到他们，接着目光投向位于正中央的成功复活的基督。皮耶罗对色彩的熟练掌握也使人们的注意力集中到基督。明亮的肉体、白色的旗帜和粉红色的袍子，与前景熟睡士兵的深色调形成了强烈的对比。这样，皮耶罗的构图和色彩都使观众的注意力转向到容光焕发头戴光环的基督。



21-53 皮耶罗，宝座上的圣母子和圣徒们接受费德里科·达·蒙蒂菲特罗的礼拜（布雷拉祭坛画），约公元1472—1474年。木板油画，248.9 × 170.2厘米。米兰布雷拉绘画馆。

### 身穿盔甲的赞助人与圣母子

为了完成费德里科的委托，皮耶罗施展了自己全部的绘画才能。其中一幅是《宝座上的圣母子和圣徒们接受费德里科·达·蒙蒂菲特罗的礼拜》，也被称为《布雷拉祭坛画》（图21-53）。皮耶罗早期作品中的清晰性在这里得到了完全的展示，比如费德里科身穿盔甲，虔诚地跪在圣母脚下。在他的背后，站着福音书作者圣约翰，他的保护圣徒。在观众通常认为应该出现他的妻子巴蒂斯塔的地方（画面的左下角，就像费德里科的一个镜像）却是空的。巴蒂斯塔死于1472年，在费德里科委托这幅绘画之前不久。这样，她的缺席明白地宣布了他刚刚丧偶。皮耶罗为了进一步让人们注意到这一点，他在画面的最左侧画了巴蒂斯塔的保护圣徒施洗约翰。在圣母头部上方从一个贝壳里悬挂下来的鸵鸟蛋是当时奉献给圣母马利亚的祭坛画中非常流行的表现方法。画面中的人物出现在一个引起错觉的建筑空间里，带有格子的桶形拱似乎反映了绘画原本打算安放的地点的建筑格局，位于乌尔宾诺附近的圣贝纳迪诺·德里·佐科兰迪教堂。如果这样的话，这幅绘画将会更容易引起错觉，而观众也更加相信费德里科就在圣母、圣婴和圣徒们面前。皮耶罗表现费德里科的侧面形象无疑是对赞助人的一种妥协。因为费德里科的右脸在一次竞赛中严重受

伤，这使他不愿意展示自己面孔残缺的这一侧。皮耶罗为费德里科完成的作品数量（包括其他肖像画），表明他成功地迎合了自己顾主的意愿。

## 世纪末的混乱

在波提切利画完《维纳斯的诞生》的十年之后，佛罗伦萨经历了一场政治、文化和宗教的动乱。佛罗伦萨艺术家和他们同道的市民一起做出了回应，不仅对人文主义理想，也对法国军队的人侵，特别是对多明我会的僧侣吉罗拉莫·萨沃纳罗拉的讲道做出了回应，他是一位鼓吹改革的修士独裁者，指责美第奇家族和他们的艺术家、哲学家和诗人为异教的信仰者。萨沃纳罗拉劝诫佛罗伦萨人忏悔他们的罪恶，当洛伦佐·德·美第奇在1492年去世，美第奇家族逃跑时，他预言了城市 and 意大利的陷落，并自己控制了政府。与大批市民一起，萨沃纳罗拉相信美第奇家族的政治、社会和宗教力量使佛罗伦萨变得腐朽，并且招致外国军队的人侵和蹂躏。萨沃纳罗拉抨击人文主义，

并鼓励市民用“自负的烈火”来烧毁他们的古代典籍、科学书籍和哲学出版物。现代学者仍然为萨沃纳罗拉短暂的掌权所带来的深远影响进行争论。为这位真诚修士辩护的人否认他的活动导致了15世纪末佛罗伦萨文化的衰落，但是他的确抨击人文主义为异端邪说，并且从佛罗伦萨驱逐了美第奇、托纳波尼和其他富裕家族，使当地艺术家被剥夺了他们主要的赞助人。当然，感动萨沃纳罗拉的奉行严格戒律的宗教精神也一定消除了佛罗伦萨人在文艺复兴早期的新异教主义的狂热。

### 被诅咒者的恐怖景象

在佛罗伦萨之外，萨沃纳罗拉狂热的布道在翁布里亚画家卢卡·西纽雷利 (Luca Signorelli, 约公元1445—1523年) 的作品中找到了图像上的对应。艺术家将安东尼奥·波拉约洛对表现剧烈运动中充满肌肉的人体的兴趣，进一步扩展到表现更多的姿势和透视角度。在奥尔比埃托大教堂圣布里奇奥礼拜堂，西纽雷利创作了表现世界末日场景的绘画，其中包括《受到诅

咒的人被投入地狱》(图21-54)。很少有15世纪的绘画具有如此令人恐惧的心理震撼力。圣米迦勒和其他天国的主人将被诅咒的灵魂打下地狱，在那里，密集的人群扭曲挣扎在一起，精力旺盛的魔鬼正在折磨着他们。自从吉斯勒贝图斯于1130年前后在欧坦的圣拉扎尔教堂的西立面雕刻最后的审判(图17-25、导论图-6)之后，还未出现过这样表现罪恶的生命所遭受的恐怖后果的图像。裸体的、瘦削的和充满肌肉的人体呈现出各种痛苦姿势。西纽雷利在表现人物透视缩短方面的技巧在于他掌握了它的运动，尽管每个人物都有模特儿做依据，但是他都以令人信服的手法让他们适合自己的主题。恐惧和愤怒像暴风雨一样席卷了所有痛苦而扭曲的身体。魔鬼们的头发像火焰一般，身体有着腐肉的颜色，狂怒地扑向他们的牺牲品。

毫无疑问，西纽雷利影响了米开朗琪罗，后者在下一个世纪使裸体成为他独特而富有表现力的主题。很多15世纪艺术家的艺术实验和追求的目标成为盛期文艺复兴艺术大师作品的基础，比如其中的莱奥纳多、米开朗琪罗、拉斐尔和提香等。



21-54 西纽雷利，受到诅咒的人被投入地狱，意大利奥尔比埃托大教堂圣布里奇奥礼拜堂，公元1499—1504年。湿壁画，约701厘米宽。



公元1500年

公元1525年

盛期文艺复兴



大卫  
米开朗琪罗，  
公元1501—1504年



蒙托里奥的圣彼得教堂  
布拉曼特，坦比哀多，  
罗马，约公元1502年



巴库斯与阿里阿德涅的相遇  
提香，公元1522—1523年



最后的审判  
米开朗琪罗，西斯廷礼拜堂，  
公元1534—1541年

尼科洛·马基雅维里，公元1469—1527年 《君主论》公元1532年

巴达萨里·卡斯蒂里奥内，公元1478—1529年 《廷臣论》公元1528年

教皇亚历山大六世，公元1492—1503年在位

教皇尤利乌斯二世，公元1503—1513年在位

教皇利奥十世，公元1513—1521年在位

宗教改革运动开始，公元1517年

教皇克莱芒七世，公元1523—1534年在位

教皇保罗三世，公元1534—1549年在位

耶稣会建立，公元1540年

## 第 22 章

# 意大利艺术的美、科学与精神： 盛期文艺复兴与样式主义

BEAUTY, SCIENCE, AND SPIRIT IN ITALIAN ART  
THE HIGH RENAISSANCE AND MANNERISM

公元1550年

公元1575年

公元1600年



艺术家的弟弟和妹妹肖像  
索弗尼斯巴·安圭索拉，  
约公元1555年



罗通达别墅  
安德烈·帕拉迪奥，  
约公元1566—1570年



诱拐萨宾妇女  
乔万尼·达·博洛尼亚，完成于公元1583年

乔治·瓦萨里，公元1511—1574年 《最杰出的画家、雕塑家和建筑师传记》，公元1550年

教皇格里高利十三世，公元1572—1585年在位

特伦托会议，公元1545—1563年

教皇庇护四世，公元1559—1565年在位

教皇西克斯图斯五世，  
公元1585—1590年在位

## 教会中的动荡

16世纪的意大利经历了诸多动乱和剧变，特别是在宗教领域。对罗马天主教会的统治和政策的普遍不满导致了新教改革，历史学家通常将其开始的年代定为1517年。在神圣罗马帝国，在马丁·路德（Martin Luther，公元1483—1546年）和约翰·加尔文（John Calvin，公元1509—1564年）这样的牧师的领导下，改革者们直接挑战教皇的权威，特别是管理世俗事务的权力。天主教徒们的不满主要针对的是教会大量出售赎罪券（赦免罪恶，减少灵魂在炼狱中的时间）、任人唯亲（让亲属担任要职）和教会高层对个人财富的无厌追求。宗教改革运动的结果是新教（Protestantism）的确立，其中又分为路德宗和加尔文宗两支。新教教义的核心是相信个人信仰，而不是依附于对教会和教条的虔诚。因为新教徒相信惟一真实的宗教关系是人与上帝之间所建立的个人关系，他们从根本上否定了教会在天主教中所具有的核心地位。

作为回应，天主教会发起了一场全面的运动来阻止其成员转向新教阵营，这种回应被称为“反宗教改革运动”（Counter-Reformation），它由数量众多的法案和教条组成。从1545到1563年时断时续召开的特伦托会议（Council of Trent）成为这种努力的一个重要组成部分。由红衣主教、大主教、主教、修道院院长和神学家组成的特伦托会议，主要负责发布教会教义，也包括很多与新教徒进行的论争。

反宗教改革运动的另一个重要方面就是耶稣会（Jesuits）的活动。罗耀拉的依纳爵（Ignatius of Loyola，公元1491—1556年）是一位西班牙贵族，他将自己的一生奉献给侍奉上帝，于是创立了耶稣会组织。他吸引了一批追随者，在1540年，教皇正式承认他们的组织是一个宗教团体。耶稣会是教皇最重要的支持者，他们寻求让天主教会重新获得绝对的权威。耶稣会在教育领域获得了极大成功，他们建起了大量学校，对教育的贡献至今还可以从世界各地保留下来的耶稣会学院中看到。另外，它的成员还是非常富有成效的传教士，他们将天主教的教义传播到了美洲、亚洲和非洲。在拉丁美洲、菲律宾和非洲地区，天主教所占据的主导地位就是很好的证明。

天主教会为了重新赢得支持者，还颁布和实施了一些更加极端的措施，比如宗教裁判所和宗教法庭的建立。宗教裁判所作为一个教会法庭主要用来对付异端。出于对彻底铲除异端的狂热，这个法庭对非天主教徒进行起诉，有时还将他们投入监牢或处死。

教会的混乱导致了新教改革和天主教的反宗教改革运动，同时也导致了在这个时期来自教皇的大量艺术委托。历任教皇长期以来一直都注意到了视觉图像在确立和加强意识形态诉求方面的威力，而16世纪的教皇更加充分地利用了这种能力（见“宗教艺术在意大利反宗教改革运动中所扮演的角色”，第637页）。大量重要的委托来自教会，而几位教皇个人也委托了很多宏伟的艺术工程。

## 盛期文艺复兴

### 16世纪艺术家的持久影响

在15世纪意大利艺术中的很多探索（例如对透视系统的兴趣和对解剖的描绘）到16世纪发展成熟，因此，学术界将15世纪称为“早期文艺复兴”，而将16世纪称为“盛期文艺复兴”。虽然无法用某种单独的风格来概括盛期文艺复兴，但是与这个时期密切相关的艺术——莱奥纳多·达·芬奇、拉斐尔、米开朗琪罗和提香等人的作品——无论在技法上还是在美学上都达到了令人震惊的水平。盛期文艺复兴艺术家创作的作品具有如此高的权威性，以至于随后的几代艺术家都将他们奉为学习的典范。

这些堪称楷模的作品进一步提升了艺术家的声望。艺术家认为，他们在创作时同样需要神圣的灵感，这使视觉艺术提升到了过去只有诗歌才拥有的地位。画家、雕塑家和建筑师开始获得应有的声誉，成功地为他们的工作在美术中赢得了较高的地位。在某种意义上，16世纪的大师们创造出了一个新的职业，它具有自我表现的权力并具有令人尊敬的特征。

### 从早期文艺复兴到盛期文艺复兴的转变

#### 从解剖学到生态学的转变

莱奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci，公元1452—1519年）所具有的广博学识、才能和预见性，使他为艺术与科学在未来的发展指明了道路。他的兴趣在深度和广度上都是史无前例的，这也导致他希望实现自己所有具有创造力的打算必然会以失望而告终。

尽管这里讨论的是一个作为艺术家的莱奥纳多，但是如果对其艺术的探索与他在其他领域的兴趣相结合，无疑有助于加深我们对其艺术作品的理解。在莱奥纳多的大量笔记和散布其间的插图中显示出他无法遏止的兴趣，它们涉及到植物学、地质学、地理学、制图学、动物学、军事工程、解剖学以及物理学领域，其中包括水力和机械。他对科学的研究也影响到他的艺术创作。例如，莱奥纳多对光学的深入研究使他对运用于绘画中的透视、光线和色彩有更加深入的了解，而他的科学素描本身就是艺术品。

莱奥纳多在绘画方面的抱负和他在科学探索方面一样，就是去发现隐藏在自然界运行与变化背后的规律。为此，他还研究人类的身体，并对生理学和心理学做出了不可估量的贡献。莱奥纳多相信，真实是永远无法达到的，人们所能够了解的只是它不断变化的图像。他认为眼睛是人最重要的器官而视觉是其最基本的功能，正是通过眼睛人们才可以直接而深刻地把握真实的图像。在他的笔记里，他再三强调正是这些科学研究使他成了一位出色的画家。



## 宗教艺术在意大利反宗教改革运动中所扮演的角色

天主教和新教都非常重视虔诚的图像在宗教生活中所扮演的重要角色。然而他们的观点却截然相反。天主教坚信艺术在培养虔诚信仰方面具有重要价值。新教则认为视觉图像会导致偶像崇拜，使人们的信仰与他们的目标之间发生偏离。这个目标就是建立一种个人与上帝之间的联系（见第23章，“马丁·路德论宗教艺术”，第692页）。作为反宗教改革的一部分，教皇保罗三世在1545年召集了特伦托会议，指示他们重新审查有争议的教会条款。在会议的决议中，包括下述有关圣徒祷文（对帮助的恳求）、尊重圣徒遗物和宗教图像的角色的法令，颁布于《特伦托会议的法令和法规》。

神圣会议命令所有主教和那些肩负教导和拯救人类灵魂使命的人，他们与基督教初创时期的天主教和教皇教堂的作用相一致，也和圣父的教导和神圣的会议的法令的作用相一致，他们首要的使命就是教导人们在向圣徒的祈祷和求助中具有坚持不懈的信仰，敬拜他们的遗物，并合理地使用图像……因此，基督的图像、圣母的图像，以及其他圣徒的图像要被安放和保留，特别是在教堂中，并且需要对它们加以敬拜……因为它们对它们的敬拜就是对它们所代表的原型的敬拜，因此通过我们亲吻和在其面前脱帽跪拜的图像，我们就敬拜了它们所承载的基督和圣徒。这是神圣会议所规定的法令，特别是第二次尼西亚会议，反对那些对图像的否定。

因此，让主教们通过描绘在绘画中的救赎我们的神迹故事

和其他表现形式进行教导，使人们的信仰得以坚定，这是需要被牢记在头脑中并且需要时常思考的，而那些神圣的图像也带来了巨大的益处，不仅由于人们因此记起基督给予他们的利益和赠与，而且通过圣徒和基督的奇迹以及给这些虔诚的眼睛所树立的有益的榜样，他们将会对上帝充满感恩，将会通过模仿圣徒的言行使自己的操行得以改变，使他们崇拜和热爱上帝并培养他们的虔诚……

而这是经常发生的，特别是对那些目不识丁的人具有极大的益处，当《圣经》中的神圣词句被表现和展示时，人们就会得到教导，这并不是因为表现在绘画中的神性可以被肉体的眼睛看到或者可以被表现为色彩或人物。更主要的是，在向圣徒祈祷时，敬拜圣徒的遗物时，以及出于神圣的目的使用图像时，所有迷信都应被扫清，所有对金钱的不洁要求都应被消除，所有好色的企图都被避免，因此图像就不能被画得或装饰得过于诱人，避免圣徒的庆典和对圣物礼拜的不当行为，比如喧闹的欢宴或醉酒，将对圣徒的崇拜搞得像狂欢的庆典而没有一丝庄重……

这些事情是必须被严格遵守的，神圣会议的法令任何人不得树立或者导致被树立在任何地点或教堂，而且各种图像不经主教允许也不能随意被移除；……<sup>①</sup>

<sup>①</sup>罗伯特·克莱因和亨利·泽纳：《意大利艺术1500—1600：原始资料与文献》，埃文斯敦，西北大学出版社，1966年，第120—121页。

莱奥纳多出生于佛罗伦萨附近的小镇芬奇，在安德烈·德尔·韦罗基奥的画室里学画。但是在大约1481年他离开佛罗伦萨，为米兰大公路德维克·斯福尔扎（Ludovico Sforza）服务。一方面由于佛罗伦萨的政治局势不太稳定，另外，莱奥纳多可能认为米兰在艺术领域内的竞争不是非常激烈。他在写给米兰大公的信中着重谈到了自己作为一个称职的军事工程师方面的能力，只在信的结尾处才谈到了他作为一个画家和雕塑家的才能：

简而言之，根据不同的情况，我可以发明各种方法用于进攻和防御……在和平时期，我相信我可以提供令人满意的建筑设计，无论是公共建筑还是私人建筑，并可以将水从一个地方引向另一

个地方……我能用大理石、青铜或黏土制作雕塑，同时我还能像其他任何艺术家一样创作各种形式的绘画。

这封信揭示了在15世纪艺术家与赞助人之间的关系，以及莱奥纳多广泛的能力。他选择军事工程和设计来吸引一个赞助人也说明当时时局的动荡。到这个时期，特别是在欧洲北部，武器装备已经发展到围城的大炮足以威胁那些富有而好斗的新兴君主的城堡。在世纪之交，野心勃勃的欧洲君主们都把意大利视为自己的猎物，各行各业的意大利人，不仅是士兵和建筑师，甚至包括艺术家和人文主义者都对一个城市防御系统的设计能否经得住新式武器的攻击表示关注。



22-1 达·芬奇，岩间圣母，约公元1485年。木板油画（转移到画布），约190.5x109.2厘米。巴黎卢浮宫。

### 描绘心灵的意图

莱奥纳多在他初次逗留米兰期间创作了《岩间圣母》（图22-1），这是为圣方济各教堂内的圣灵感孕说协会（见“托钵僧会和社团”，第19章，第537页）礼拜堂创作的祭坛画的中央部分。绘画采用了马萨乔发明的明暗对比法，对亮部和暗部做了微妙的处理。绘画注重对具有光影的体积感的塑造和对情绪的表达，在莱奥纳多看来这是绘画的核心：

一个好的画家有两个主要的对象要表现——人及其心灵的意图。前者容易，后者难，因为它必须通过人的姿势和肢体的运动才能被表现出来。……对于观众来讲，一幅出色的绘画不要过于突出或与墙面相分离。

莱奥纳多将《岩间圣母》中的人物安排在一个金字塔形的构图中，更加显著的是，周围的环境也采用了同样的构图。对处于充满空气感的背景中的物体的整体表现是个非常具有创造性的成就，也是他对围绕事物的不可见物质充满好奇心的证明。圣母、幼年基督、幼年的施洗约翰和天使，从幽暗的巨穴般风景的微妙光影中浮现出来。光线同时既遮盖形体又显示形体，

将它们浸没在一层隔在形体与观众眼睛之间的空气中。莱奥纳多在这里为我们展示了空气透视法的全部魅力。模糊的光线和阴影（类似于黄昏中的雾霭）烘托出心理感觉的不确定性。对整组围绕在微妙光影中的人物的表现，回避了清晰的轮廓和精确的艺术处理。人物的祈祷、指向和祝福以及他们的动作和姿势，尽管其意义并不确定，但是在视觉上是作为一个整体来描绘的。天使指向幼年的约翰，通过他的向外瞥视将观众引入这个充满戏剧性的场景，约翰向幼年的基督祈祷并得到基督的祝福。圣母整个具有内在联系的动作变得更加完整，她的左手伸向幼年的基督，而右手则保护性地放在约翰的肩头，温柔感人的情绪弥漫于整个作品，并被充满爱抚的光线所加强。眼睛看到的是难以捉摸的，是心灵的表达，或者用莱奥纳多的话说是它的“意图”。

### 一幅杰出的素描稿

莱奥纳多的风格在一幅草图（一幅标准尺寸的素描，见“素描：作为创作基础的素描”，第639页）《圣母子与圣安妮和幼年圣约翰》（图22-2）中得到了全面的展现。在这里，生动的光线轻柔地洒在庄严的形体上，洒在安详高贵而均衡的场景上。莱奥纳多将草图中的每个部分都安排得符合一种富有才智的绘画逻辑，其结果是产生了一种引人注目的视觉和谐。人物是精



22-2 达·芬奇，圣母子与圣安妮和幼年圣约翰，约公元1505—1507年。棕色纸上炭笔用白色提亮，约137.2x99厘米。伦敦国家画廊。

## 素描：作为创作基础的素描

在16世纪的意大利，素描逐渐在艺术创作中占据了比以往更加重要的位置。直到15世纪晚期，素描媒介的缺乏和过于昂贵都限制了这种预备性草图的创作。绝大多数艺术家在羊皮纸（用小牛、绵羊或山羊皮制成的纸）或上等犊皮纸（采用年轻动物的皮制成，因此非常昂贵）上画素描。由于这些材料十分昂贵，所以14世纪和15世纪的素描都非常注意细节或者画得小心翼翼。艺术家通常使用银尖笔（用白银制成）来画素描，因为它可以产生非常纤细的线条并且笔尖不容易被磨秃。比较廉价的用纤维纸浆制成的纸由于印刷业的发展而被引进，允许艺术家进行更多的实验和更加自由地用素描进行表现，其结果就是草图的大量产生。艺术家开始用钢笔和墨水、粉笔、炭笔、毛笔以及石墨或铅芯来创作素描。

然而素描的重要性远远超出了为艺术家提供的工具和技术上的可能性。术语 *disegno* 也被用来指构思或设计，成为构成一

件好艺术品所必备的组成部分。构思或设计是艺术的基础，而素描又是构思或设计的基本元素，起着连接两者的作用。艺术家费德里科·祖卡罗（Federico Zuccaro）的一段话也印证了这一点，他认为素描是内在的思维或设计的外在物质表现。

当一位艺术家形成自己风格的时候，构思因素在艺术创作中变得越来越重要。艺术训练的早期阶段很大程度上集中在复制与模仿（见“复制与模仿：文艺复兴时期的艺术观念”，第21章，第602页）。但是，要获得广泛的认可，艺术家就必须超越这种依靠以前范例的局限形成自己的风格。尽管艺术圈子和公众普遍承认技法的重要性，但是艺术作品的观念化——其理论和形式的发展——才是最重要的。因此，素描或构思代表了一位艺术家的观念和意图。在这个时期的文学作品中，作家和批评家在赞扬一个艺术家时通常采用的词汇包括创造性（*invenzione*）、独创性（*ingegno*）、想像力（*fantasia*）和原创性（*capriccio*）等等。

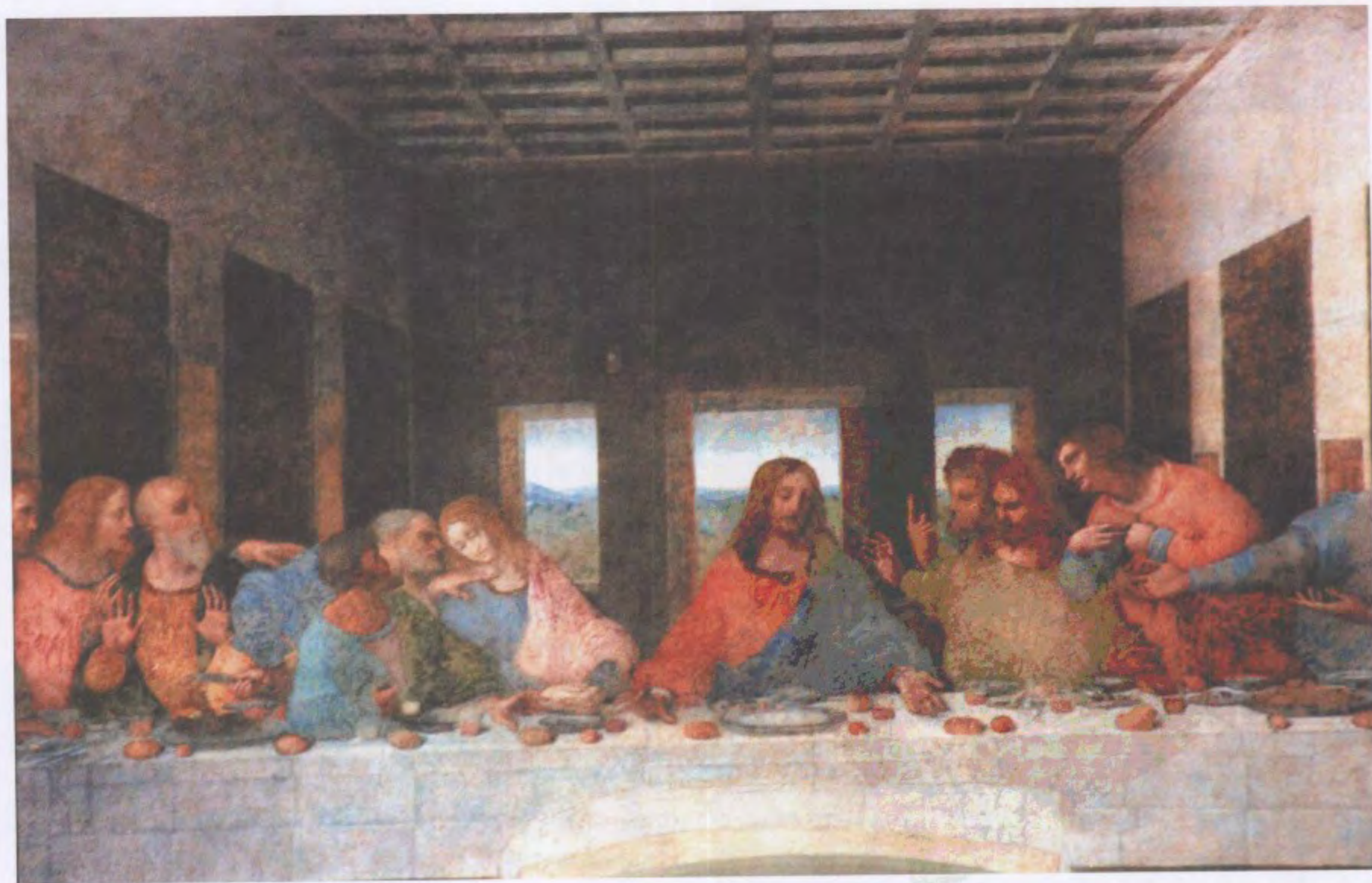
力充沛和纪念碑式的，他们优雅的动作让人想到菲狄亚斯为帕台农神庙三角形山墙上所作的女神雕像（图5-47）。但是莱奥纳多和他的同时代人从未见过这些精美的雕像，他们所熟悉的古典艺术局限于埃特鲁斯坎和古罗马的纪念碑，以及在意大利出土的古罗马人复制的古希腊杰作。

### 朴素背景上的戏剧

莱奥纳多为米兰感恩圣母堂的食堂创作了《最后的晚餐》（图22-3）。尽管这件作品毁坏的严重状况（很大程度上由于画家对材料不成功的试验）和多次被不恰当地修复（见“重现文艺复兴绘画的辉煌”，第652页），这幅绘画仍然是他在形式上和情感上都给人印象最深的作品。在一间简朴而宽敞的房间里，基督和他的十二位门徒坐在一张与画面平行的长桌旁。莱奥纳多突出了画面最具戏剧性的瞬间，将人物安排在一个朴素的背景上。基督摊开双手说道：“你们中间有一个要卖我了。”（马太福音，26:21）这句话在人群中引起了极大的骚动，每个门徒都在问自己，同时也在问自己旁边的人：“主，是我吗？”（马太福音，26:22）莱奥纳多将基督讲“你们中间有一个要卖我了”的瞬间，与古代的圣餐仪式，当时基督一边祝谢饼和葡萄汁一边说“这是我的身体，为你们舍的。你们也应当如此行，为的是纪念我。……这杯是用我血所立的新约，是为你们流出来的”（路加福音，22:19-20），这两个戏剧性情节以视觉方式结合了起来。艺术家精心的观念化构图为这个戏剧性的瞬间融入了力量与清晰。

在画面中央，基督似乎孤立于门徒之外，显得异常安详，平静地注视着周围躁动的情绪。位于他背后中央的窗子，其弧形山墙刚好在他的头顶上方，形成了人物的边框。山墙是整个建筑框架中惟一的曲线，它与漫射的光线一起起到了一个光环的作用。基督的头部是画面中所有透视线汇聚的焦点。因此，平静的心理焦点和引起躁动的原因同样是透视的焦点，同时也是二维平面的中心。换句话说，在这件作品里二维、三维以及心理的焦点是相同的。莱奥纳多将焦虑的使徒三个人一组共分成四组，通过手势和姿势将他们联系在一起。艺术家抛弃了传统的图像学模式和戏剧性的连贯性，把犹太与基督和其他门徒都安排在了桌子的同一侧。犹太的脸处在阴影里，右手抓着钱袋，而左手伸向前方以应验老师所说的：“看哪，那卖我之人的手，与我一同在桌子上。”（路加福音，22:21）桌子两端的两位门徒相对比较平静，他们似乎要将画面中的能量聚拢住，这股能量越靠近基督越强烈，而基督所表现出来的平静既阻止了这股能量，同时也强化了它。

门徒们表现出了各种情绪，包括害怕、疑惑、拒绝、愤怒和爱。莱奥纳多的大量预备草图显示，他想让每个人物都承担某种特殊的责任和特定的情感。莱奥纳多就像一个出色的导演（也许是现代意义上的第一位），他仔细阅读了福音书里的故事，并精心地指派他的演员来扮演《新约》中所描述的他们的角色。莱奥纳多所发明的这种古典艺术语汇，影响了直到19世纪的历史画家的创作。事实上，艺术史家海因里希·沃尔夫林认为，古典因素恰恰就是在这里出现的，在沉默中依循基督的话语，“情



22-3 达·芬奇，最后的晚餐（上：未经清洗；下：清洗之后），约公元1495—1498年。湿壁画（灰泥上油彩和蛋彩），880x460厘米。米兰感恩圣母堂食堂。

绪波动的原始动力得到持续的回应，动作虽然是瞬间发生的，却是永恒和完满的。”《最后的晚餐》和莱奥纳多的艺术生涯是15世纪艺术发展的集大成者，同时也是16世纪初期意大利盛期文艺复兴风格的第一份宣言。

### 永恒的微笑

莱奥纳多的《蒙娜·丽莎》(图22-4)可能是世界上最著名的一幅肖像画。关于被画对象的身份一直是学者们争论的话题，但是文艺复兴时期的传记作家乔治·瓦萨里断言她是丽莎·迪·安东尼奥·玛丽亚·杰拉尔迪尼(Lisa di Antonio Maria Gherardini)，一个富有的佛罗伦萨人弗朗切斯科·德尔·乔康达(Francesco del Giocondo)的妻子，因此被称为“蒙娜(是意大利文“我的夫人(ma donna)”的缩写)·丽莎”。瓦萨里还指出，莱奥纳多从米兰回到佛罗伦萨后花了三年时间来完成这幅肖像，这是莱奥纳多最喜欢的作品之一，因此他不忍与其



22-4 达·芬奇，蒙娜·丽莎，约公元1503-1505年，木板油画，约77x53厘米，巴黎卢浮宫。

分手，直到去世一直将它带在身边。最初，艺术家表现了蒙娜·丽莎坐在一个带有立柱的敞廊里。绘画曾经被剪裁过(不是被莱奥纳多)，这些立柱被裁掉了(在蒙娜·丽莎的左右肩膀处还可以看到残留的柱础)。画中她被表现为半身像，双手平静地交叉在身前，两眼直视着观众。那隐约的著名的“微笑”其实是莱奥纳多运用明暗对照法和空气透视法所产生的独特魅力的延续，这种方法和技巧已经显示在他的《岩间圣母》(图22-1)和《圣母子与圣安妮和幼年圣约翰》(图22-2)中。在这里它们的功能在于掩饰而不是揭示一个人的心理。艺术家精心地调整了光线并使画面显得朦胧，这就是莱奥纳多著名的渐隐法(sfumato)，用这种方法所描绘的面部表情让人难以捉摸。

《蒙娜·丽莎》持久的吸引力很大程度上在于，莱奥纳多为他所表现的对象安排了一片神秘而杳无人迹的风景作为背景。风景中的道路和桥梁似乎通向一个未知的领域，让人想起他的《岩间圣母》。同样也让人想起菲利普·利皮修士的“肖像画”《圣母子与天使》(图21-40)，人物坐在一扇窗子前，观众可以透过它看到远处的风景。

### 科学插图的诞生

莱奥纳多完成的作品很少。他追求完美的态度，以及持续不断地进行试验和广泛的兴趣也分散了他的精力。然而，保存在他笔记本中的素描是对他思想的一个全面记录。在晚年，他对科学的兴趣持续增长，并且对所有关于自然界的知识孜孜以求。他在研究解剖学的时候所画的素描极其精确同时又非常优美。《子宫中的胚胎》(图22-5)以21世纪的标准来看也许是不准确的(例如，莱奥纳多将子宫的形状规整地表现为一个球形，而且他对内部的描述也是不正确的)，但在当时却是一个令人震惊的成就。这种分析解剖学的研究是文艺复兴时期科学精神的缩影，成为现代世界在这个领域的前奏，与之前的中世纪形成了鲜明的对比。尽管莱奥纳多可能不是第一个近代的科学家(至少不是现代意义上的“科学家”)，但是他的确发明了一种科学插图的方法，特别是剖面图和分解图。艺术史家欧文·潘诺夫斯基强调了这点的重要性：“解剖学作为一门科学(同样适用于所有其他需要观察和描述的学科)，如果没有一种将观察结果用图像完整而精确地以三维形式保存下来的方法，是不可能发展的。”

莱奥纳多在当时同样是位著名的建筑师和雕塑家，尽管没有实际的建筑或保存下来的雕塑归于他的名下。从他大量集中式平面的建筑素描中可以看出，他和其他文艺复兴时期的建筑师一样对这种类型的建筑有着浓厚的兴趣。作为雕塑家，莱奥纳多留下了大量骑马雕像纪念碑的素描，其中有一件为斯福尔扎(米兰大公，米兰最富有和有权势的家族)所作的全尺寸纪念碑模型。在1499年法国人占领米兰时，将雕像作为练习射击的靶子，彻底将其毁掉了。莱奥纳多无法容忍这种对自己作品的侮辱，愤然离开米兰，为凯撒·博尔基亚(Cesare Borgia)当了一段时间的军事工程师。博尔基亚在他的父亲教皇亚历山大六世的支持下力求征服意大利中北部的罗曼纳地区，并建立一个博尔基亚公国。随后，莱奥纳多回到米兰为法国人服务。在法国国王弗朗西斯一世的邀请下，他动身去法国，并于1519年在克劳斯宫去世。



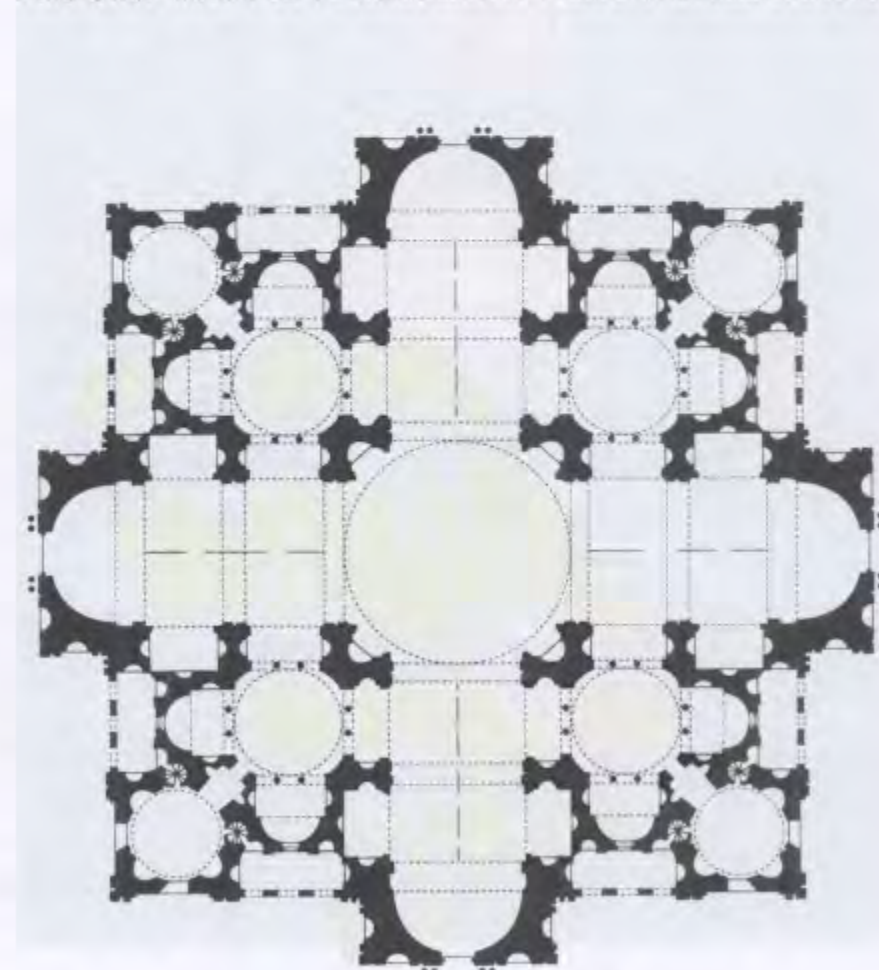
22-5 达·芬奇，子宫中的胚胎，约公元1510年。纸上钢笔和墨水，温莎城堡皇家图书馆。

顶画和对教皇公寓的装饰工程。这些大规模的工程肯定需要雄厚的资金支持。很多教会成员意识到可以通过增加出售特赦权作为生财之道，来资助教皇的艺术、建筑和奢侈的生活方式。其结果，无论确切与否，加速了教徒中间的不满。因此，尤利乌斯二世对艺术的支持尽管留下了大量杰出的艺术遗产，但也导致了宗教改革运动的兴起。

### 重建帝国时期的罗马

尤利乌斯二世最重要的艺术工程之一就是他打算取代君士坦丁大帝时期的长方形教堂，旧圣彼得大教堂（图11-7），建一座新教堂。早先的建筑已经破败不堪，而且也不符合这位野心勃勃的教皇好大喜功的口味。尤利乌斯希望控制整个意大利并使教皇统治的罗马恢复（如果不是更加辉煌的话）罗马帝国时期的辉煌。作为象征性的场所，圣彼得教堂代表了教会的历史。由于这种重要性，尤利乌斯二世精心挑选建筑师多纳托·达安吉罗·布拉曼特（Donato D'Angelo Bramante，公元1444—1514年）来承担这项工程。布拉曼特出生于乌尔宾诺，早年学习绘画（他的老师可能是皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡），他像莱奥纳多一样，于1481年到米兰，并在1499年法国人入侵时离开。在米兰，他放弃了绘画，成为他那个时代最具声望的建筑师。在菲利普·布鲁内莱斯基、列昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂，也许还有莱奥纳多的影响之下，所有这些都强烈地热爱古典艺术和建筑，布拉曼特发展出了盛期文艺复兴的集中式教堂形式。

布拉曼特最初设计的新圣彼得教堂采用了两臂等长的十字形平面，每一端都带有一个半圆形后殿（图22-6）。尤利乌斯二世打算将新建筑作为标志着圣彼得陵墓的纪念堂，同时也希望能把自己的陵墓安放在里面。在十字交叉点上方将覆盖一个巨大的穹顶，而位于这个约略的正方形平面的对角线上的附属礼



22-6 布拉曼特，圣彼得教堂平面图，公元1505年，梵蒂冈城。

## 尤利乌斯二世：一位勇士教皇对权威的渴求

另外一位由于个人的兴趣和活动影响了整个盛期文艺复兴进程的是教皇尤利乌斯二世（朱利亚诺·德拉·罗维雷，Giuliano della Rovere，公元1503—1513年在位）。作为一个野心勃勃的人，尤利乌斯二世对权力的要求远远超出了他作为基督教世界精神领袖的职责范围。由于他对战争的狂热为他赢得了“勇士教皇”的称号，反映出他对世俗权威和宗教领袖名望的渴望。另外，他选择的名字尤利乌斯（Julius），就是根据尤利乌斯·凯撒（Julius Caesar）而来的，更充分地说明他希望将罗马帝国作为其统治楷模的决心。

尤利乌斯二世的任期同样因为他对艺术的赞助而闻名。他是一位艺术的狂热赞助者，非常清楚视觉图像的宣传价值。在他当选为教皇之后，立刻委托艺术作品来表现其统治的权威性和强调天主教会的领导地位。在他的众多委托中，包括新圣彼得大教堂的设计、他自己陵墓的设计、西斯廷礼拜堂的天

拜堂则覆盖有较小的穹顶。布拉曼特具有挑战性的方案要求对穹顶之下的墙壁和窗间壁做大胆的雕塑性的处理。他的室内设计异常复杂，是一个错综复杂的对称的整体。在平面图中可以发现九个相互联系的十字形，其中有五个支撑着穹顶。建筑的尺度非常巨大，根据材料记载，布拉曼特曾夸口他能把万神殿（图10-48）的穹顶安放在新教堂上（君士坦丁教堂见图10-79）。

一枚由克里斯托佛罗·弗帕·卡拉多索（Christoforo Foppa Caradosso）设计的纪念章（图22-7）显示了布拉曼特的方案如果建成以后的样子。穹顶是半圆形的，就像万神殿，但是外部的两座钟楼和混杂的穹顶和柱廊破坏了整体的统一，其结果是整个设计的比例下降到早期文艺复兴对人体比例的表现水平。由于尤利乌斯二世对罗马帝国的兴趣，以万神殿为楷模是完全可以接受的。将布拉曼特为新圣彼得教堂所作的方案设计表现在纪念章中这件事本身是非常有意义的。这种纪念章在15世纪非常流行，复活了古罗马时期将帝国的重要建筑图形镌刻在钱币背面的惯例。文艺复兴时期的人文主义者非常珍视并狂热地收集这些钱币，美第奇家族的收藏至今仍是佛罗伦萨考古博物馆钱币部门的核心。

布拉曼特在世时，新圣彼得教堂的建筑工程一直停留在建造十字形的支撑结构和底层唱诗班区墙壁的进度上。在他死后，设计建造工作几经辗转，最终于1546年由教皇保罗三世交给米开朗琪罗（图22-28、22-29）负责。然而，直到17世纪圣彼得大教堂才得以最终完成。

## 复兴“美丽的建筑”

尤利乌斯二世选择布拉曼特来完成这项重要的委托，反映出他对建筑师能够找到恰当的建筑语汇来传达其世俗的人文主义观点的信心。这种基于古希腊和古罗马典范的语汇出现在布



22-8 布拉曼特 坦比哀多，意大利罗马，蒙特里奥的圣彼得教堂，公元1502年（？）。

拉曼特早期设计的一座建筑中，这座建筑被认为是文艺复兴和随后几个世纪中经典的穹顶建筑的原型。这座建筑就是坦比哀多（Tempietto，图22-8），得名于在同时代人眼里它看起来有点像一座小型的古代的异教神庙。“小神庙”对这座建筑来讲是个非常贴切的绰号，因为身在罗马的布拉曼特一定知道古罗马时期的圆型神庙（图10-2），其围廊成为布拉曼特建筑底层直接的灵感来源。

坦比哀多是由西班牙的费迪南国王和伊莎贝拉王后委托设计的，用以标明传说中的圣彼得被钉十字架而殉难的地点。根据已有的资料显示，赞助人让布拉曼特在1502年着手这项工程，但是一些学者对这个被通常认可的时间提出了质疑。无论如何，证据显示布拉曼特开始建造坦比哀多的时间肯定是在16世纪的第一个十年之中。

建筑师依靠体积与团块来进行设计，并且像对待雕塑一样处理建筑的实体与空间，使之与前一个世纪的结构设计完全区别开来，它们唯一的相似之处在于都不采用过多的装饰。矗立在罗马蒙特里奥的圣彼得教堂的回廊中，坦比哀多就像一个雕塑出来的圣骨匣，或者更像一个安放在布拉曼特为其设计的有圆形柱廊的庭院之中的建筑，只是这个庭院从未建造。如果认为早期文艺复兴和盛期文艺复兴建筑风格的主要区别在于，前者强调设计精巧的平坦的墙壁表面而后者更注重雕塑性地运用建筑团块，那么坦比哀多刚好开辟了一片新的天地，站在了一个崭新的盛期文艺复兴时代的开端。



22-7 克里斯托佛罗·弗帕·卡拉多索，显示布拉曼特为新圣彼得大教堂所作设计的纪念章，公元1506年，伦敦大英博物馆。

## 绘画与雕塑的优劣之争：莱奥纳多和米开朗琪罗的观点

莱奥纳多·达·芬奇和米开朗琪罗都用多种艺术媒介创作出大量作品，他们都获得了广泛的令人羡慕的声誉，不仅仅是作为画家或雕塑家，同样也作为建筑师和制图家。尽管他们都具有非凡的才能，但是他们关于艺术的观点却迥然不同。特别是莱奥纳多，他那富于才智和善于分析的头脑更喜爱绘画而不是雕塑，他称雕塑是一种体力劳动。与之相反，米开朗琪罗是以更加感性的方式进行创作，他认为自己首先是个雕塑家。下面两段他们著作的摘录揭示了他们在论述两种媒介的优劣特性时的立场。

莱奥纳多·达·芬奇在他自己称为《论绘画》的著作中写了“绘画与雕塑的比较”：

绘画是一件需要更多智力思考和更多技巧的事情，它比雕塑更加神奇，因为画家的头脑需要将自己转化为自然的头脑，成为自然与艺术之间的阐释者。自然证明了绘画的合理性，因为图画的形式要遵循自然的法则：眼前物体的图像以何种方式进入眼球。同样尺寸的物体为什么一个会在眼睛中显得大一些，同样色彩的物体如何会有或多或少地显得暗淡，而有的比较明亮，同样深度的东西为何某个看上去稍浅一些，那些摆放在同一高度的物体为何有的会看起来或多或少的高一些，以及为什么放在不同距离的物体中的某一个会或多或少比其他的看起来更清楚一些。

这种艺术由所有可见的事物组成或包含在其自身之中，比如色彩，而即使将这些因素减到最少也是贫乏的雕塑所无法包括的。绘画可以表现透明的物体，但是雕塑家只能毫无技巧地向你展示自然界物体的形状。画家可以用变化的色彩向你展示不同距离的物体，因为物体和眼睛之间的空气导致了色彩的变化。他可以向你展示视觉图像难以穿透的薄雾，他可以表现大雨中云雾缭绕的山川和峡谷，他可以表现尘土，以及搅起尘土

的战士；他可以表现不同规模的河流，他可以表现在水中嬉戏的游鱼；他可以表现河底被水冲刷的沙砾中各种色彩的光亮的卵石，以及周围绿色的水草；他可以表现挂在天空中离我们不同高度的星星，而且他可以达到无数雕塑难以达到的效果。

雕塑家说浅浮雕是一种绘画。这在某种程度上可能是对的。在构思的过程中它也需要考虑透视问题。但是在涉及阴影和光线时，这就是错误的。<sup>①</sup>

米开朗琪罗在1549年给本尼德托·瓦尔奇（Benedetto Varchi）的信中写了下面的话：

我认为，绘画之所以被认为在比例上是出色的，是因为它接近浮雕的效果，而如果浮雕被认为在比例上是糟糕的，恰恰因为它接近绘画的效果。

我过去认为雕塑是绘画的明灯，二者之间的区别就像太阳和月亮的区别一样。但是……现在我认为绘画和雕塑是一回事……

因此，一个与另一个（就是说绘画和雕塑）都是来自同样的能力，在两者之间建立和谐是一件非常容易的事情，把那些争论抛在一边吧，因为它们比完成一件作品本身还要浪费时间。至于那个人（莱奥纳多）认为绘画比雕塑更高贵，如果他对自己所论述的媒介多一些了解的话，这就是为什么我的女仆也会比他写得更出色！<sup>②</sup>

<sup>①</sup> 罗伯特·克莱因和亨利·泽纳：《意大利艺术1500—1600：原始资料与文献》。埃文斯敦，西北大学出版社，1966年，第7—8页。

<sup>②</sup> 米开朗琪罗致本尼德托·瓦尔奇的信，约1547年；同前，第13—14页。

乍一看，整个结构似乎非常严谨而理性，它那节制的柱座和冰冷的托斯卡纳风格的柱式，既没有暗示内部祭坛所在位置也没有提示入口的位置。然而，布拉曼特达到了在部分与部分之间以及部分与整体之间关系的完美平衡与和谐。栏杆以较短的音节回应着柱廊的节奏，避免了视觉过快地上升到鼓形结构（drum，支撑穹顶的由柱子构成的一圈围廊，形似西方的军鼓）。鼓形结构的壁柱重复着上升的母题，并引导眼睛越过檐口到达圆顶暴露在外的肋骨。围绕着圆柱和栏杆的光影，越过深陷的长方形的窗子和内殿墙上浅浅的壁龛以及上层的圆廊，加深了观众将建筑作为一个整体的雕塑性体块的经验。尽管坦比哀多表面上与希腊的圆型建筑（一个圆型神殿，图5-71）非常相似，尽管古代样本为其所有细节提供了创作的灵感，但是各个部分和细节之间的结合仍然是崭新的和具有独创性的。（例如，古典建筑既没有鼓形结构也没有栏杆。）将整个建筑看成是

一个高高的带有圆顶的圆柱，从底层较粗的圆柱中生长出来，这个小建筑综合了所有在一个雕塑纪念碑上所具有的特性。

文艺复兴建筑师都理解坦比哀多的重要意义。建筑师安德烈·帕拉迪奥，布拉曼特在艺术上的追随者，将它收录到他论述古典神庙的概述中，因为布拉曼特是“第一个让好的和美丽的建筑从被尘封的古代遗迹中重见光明的人”。圆形的平面，从一个基座上升起，这使它从周围的环境中脱颖而出，坦比哀多与阿尔贝蒂和帕拉迪奥对理想教堂的追求完全一致，印证了“上帝的统一性、无限性、均衡性和公正性”。

### 无与伦比的巨大体量的创造者

尤利乌斯二世认为，最有能力传达其思想的艺术家的艺术家就是米开朗琪罗·波纳罗蒂（Michelangelo Buonarroti，公元1475—1564年），他因此从教皇那里获得了很多令人垂涎的委托。尽管



他是一个建筑师、雕塑家、画家、诗人和工程师，但是米开朗琪罗首先认为自己是个雕塑家，他认为这是一个比绘画更高贵的称呼，因为雕塑家具有某些诸如“创造人类”的神奇力量（见“绘画与雕塑的优劣之争：莱奥纳多和米开朗琪罗的观点”，第644页）。在观念上与柏拉图相同，米开朗琪罗认为艺术家双手所创造的图像一定要来自艺术家内心的观念。因此，首先是观念，然后才是真实，是艺术的天才必须表现的。但是艺术家并不是他们所思考的观念的创造者。相反，他们需要到自然界中去发现他们的理想，对艺术家来讲，所表现的最不容置疑的观念就是美。在这个意义上，文艺复兴时期关于模仿自然的艺术理论强烈歪曲了柏拉图的哲学观点，揭示了隐藏在自然之中的最高真理。这种理论指导着米开朗琪罗的创作，尽管从来不是全部的和完全连贯性的，同样也体现在他的诗歌里。下面就摘引两则

对那些有着良好判断力的人，所有美的事物  
如我们所见，远胜其他东西，  
皆来自那仁慈之泉，

我的眼睛，渴望美好的事物，  
而我的灵魂，同样得到它的救助，  
没有别的办法升到  
天国，除了凝视所有这样的事物。

米开朗琪罗关于雕塑最著名的评论之一就是，艺术家必须从寻找观念开始自己的工作——形象就像观念一样被禁锢在石头里——因此，通过移除多余的石头，雕塑家将观念释放出来，创造出逼真的形式一样（见导论图-17）。米开朗琪罗认为艺术家通过多年的工作就是这种不断去揭示的过程并“最终达到新奇和崇高的事物”。

米开朗琪罗实际上已经达到了“新奇和崇高的事物”，因为他绝然地打破了前辈和同时代人的经验，这是非常重要的一个方面。他不相信数学的方法是产生美好比例的保证。他认为测量和比例都“要依靠眼睛”。传记作家瓦萨里引述了米开朗琪罗的说法，“在眼睛里有一把尺子而不是手上，这是必要的，因为手上的工作要靠眼睛来判断”。因此，米开朗琪罗根本不顾古罗马建筑师维特鲁威、阿尔贝蒂、莱奥纳多和其他人对完美比例的不断寻求，声称艺术家充满灵感的判断完全可以获得其他更完美的比例。另外，米开朗琪罗坚持艺术家一定不能受到束缚，除非根据认识观念的过程中所产生的需要。这个对艺术家自身权威性的主张是典型的米开朗琪罗的特点，同时也预示了现代艺术家拥有自我表现的权力和其天才只受到自身判断的限制的观念。艺术家的追求远远超出了“法则”的限制，部分地是对声望的追求和对成功的人文主义的鼓励。在这个意义上，米开朗琪罗的建筑、雕塑和绘画都远离了盛期文艺复兴的规律性，取而代之的是一种巨大而富有表现性力量的形式，通过复杂的、古怪的，通常是赫然出现在观众面前的，带有悲剧性的庄严感的巨大形式来表现的。米开朗琪罗的孤独、富有创造力的狂暴个性、自负的独立精神以及大胆的创新使意大利人在谈到这个无与伦比的人和作品时使用了一个特殊的字眼——骇人的（*terribilità*），其令人崇敬的个性被恐惧和敬畏所掩盖。



22-9 米开朗琪罗·大卫，公元1501—1504年，大理石，高434.4厘米。佛罗伦萨学院美术馆。

## 征服巨人

在1501年，佛罗伦萨让米开朗琪罗用一块被称为“巨人”的大理石来创作一件作品，这块大理石是一项被中断的委托所遗留下来的。米开朗琪罗用它雕刻出了《大卫》（图22-9），大卫是佛罗伦萨共和国具有反叛精神的英雄，这件作品为雕刻家赢得了巨大的声望，至今被认为是他杰出天才的代表作。这件



22-10 米开朗琪罗，摩西，意大利罗马圣彼得镣铐教堂，约公元1513—1515年，大理石，高约254厘米。

米开朗琪罗的早期作品显示出他对人体的迷恋，而《大卫》在形式上所反映出来的古典因素无疑吸引了尤利乌斯二世的注意，他把自己与人文主义者和古罗马皇帝联系在一起。因此，这件雕塑及其声望自然使米开朗琪罗得到了教皇的关注，从而从教皇那里获得了重要的委托。

米开朗琪罗所选取的《大卫》这个题材，是多纳那太罗（图21-23）和安德烈·德尔·韦罗基奥（图21-24）都曾经成功表现过的，但是米开朗琪罗的作品是独具创造力的。艺术家没有表现胜利后的大卫脚下踩着哥利亚的头颅，而是头部转向左侧，警惕地盯着敌人所处的方向。他全身的肌肉紧绷积蓄着力量，就像他严肃的面孔一样。《大卫》表现出了在米开朗琪罗后来的作品中所具有的能量，这种能量就像被盘起的弹簧一样具有张力。对年轻英雄身体的表现是运动前奏的一个重要组成部分。肌肉起伏的躯干、强健的四肢、巨大的手和脚，让观众感到能

量即将爆发，这些部分既不是简单的肌肉组织的表现，雕塑家也没有将它们理想化地概括为几个较大的体块。通过它们的活动大大增加了整个作品的情绪和姿势的紧张程度。每根凸出的血管和绷紧的肌肉都增加了这座雄伟的大卫雕像的心理能量。

米开朗琪罗无疑对古典裸体雕塑了然于胸。他像很多同行一样无比崇拜希腊罗马雕塑，他的知识主要局限在古罗马雕塑和罗马人复制的希腊艺术，特别是古典雕塑家在表现英雄体格时的高超技巧和准确性给米开朗琪罗留下了深刻的印象。在他的《大卫》中，米开朗琪罗并没有严格地模仿古代的风格，而是把握住了留西波斯式的运动员雕像（图5-65）的紧张感和希腊化雕像所具有的心理内涵和情绪表现（图5-80、5-81）。这件大卫与多纳泰罗和韦罗基奥作品之间的区别，非常类似于希腊化晚期的雕像与它们的古典前辈之间的差别。米开朗琪罗抛弃了15世纪大卫雕像那种自足的表现手法，而是让大卫的头突

然转向他的巨人对手。米开朗琪罗的《大卫》在构图和情绪上都与一个雕像之外的看不见的人物相关联，这一点在希腊化时期的雕塑（图5-86）上也表现得非常明显。在《大卫》这件作品中，米开朗琪罗的兴趣就在于表现被压抑的情感而不是那种平静而理想化的美感。他将自己的困惑、挫折和情感都倾注到他所创造的形象之中。他是创造拉奥孔群像（图5-89）的大师们在精神上的后继者，而不是波利克列特斯和非迪亚斯的。

### 对勇士教皇的纪念

尤利乌斯二世委托米开朗琪罗的第一项工程是在1505年为教皇自己设计陵墓。最初的设计是一个独立的两层结构，包括28座雕像。这个巨大的纪念碑将给米开朗琪罗极大的自由去表现人体，同时向教皇呈现一个宏伟的纪念碑（尤利乌斯二世打算把它安放在圣彼得大教堂）。米开朗琪罗刚刚开始这项工程不久，教皇不知何故终止了合同，可能是把资金投入布拉曼特主持的新圣彼得大教堂的重建中去了。当尤利乌斯二世于1513年去世后，米开朗琪罗逐渐减小了工程的规模，在1542年的最终合同上，陵墓已经是一个简单的墙壁式陵墓，上面雕像的数量还不到原计划的三分之一。在1545年，米开朗琪罗完成了陵墓工程，看着它被安放到罗马的圣彼得镣铐教堂，尤利乌斯二世在当选为教皇之前曾任那里的主教。昔日雄心勃勃的尤利乌斯二世，如果看到了他陵墓的最终设计或者知道它最终的安放地点的话，一定会感到非常失望。

陵墓的精神可以在雕像《摩西》（图22-10）上得到概括，这是米开朗琪罗在时断时续的工作过程中在1513年完成的。原来设计从下方观看雕像，并与其周围七座在精神上有关联的雕像取得平衡，而现在的《摩西》由于简陋的安放地点已经无法获得预想的效果了。米开朗琪罗表现了《旧约》中的先知坐在椅子上，刻有十诫的石板在他的一只手下，另一只手捋着浓密的胡子。摩西头上的角是基督教雕刻艺术中的惯例，以帮助文艺复兴时期的观众辨认摩西（图17-38）。在这里，米开朗琪罗再次运用了转头的姿势，来集中表现激荡在这位先知身体和双眼中的可怕的震怒。隆起的肌肉、凸起的血管以及粗壮的双腿显示出他似乎要开始缓缓地运动。一位作家写道，如果这位巨人一旦抬起他的脚，整个世界都将被粉碎。为了发现蓄积在一尊坐像中的被压抑的能量——无论是情感上的还是心理上的，历史学家必须再一次回到希腊化时期的雕像（图5-86）。

### 为争取自由的抗争

起初，米开朗琪罗打算在陵墓上雕刻大约二十个奴隶，他们有着各种挣扎或疲惫的姿势。其中之一就是《被缚的奴隶》（图22-11）。（另一件见导论图-17）关于这件雕塑（以及另外三件“奴隶”雕像）存在着大量学术上的疑问。尽管传统上学者们将这些雕像与尤利乌斯的陵墓联系在一起，但现在有一些学者开始表示怀疑。另一个关于这些雕像题材的有趣争论也在继续，很多学者不认为它们是“奴隶”或“被俘的人”。尽管存在这些还没有答案的疑问，“奴隶”像《大卫》和《摩西》一样，本身就是一种有力的表现。米开朗琪罗让每个人体都表现了一种完全不同的压抑的观念，因此这些人物雕像所代表的就不是一个观念，像在中世纪的寓言那样，而是诸多强烈感情的具体



22-11 米开朗琪罗·被缚的奴隶，公元1513-1516年，大理石，高约209.5厘米，巴黎卢浮宫。

表现。事实上，米开朗琪罗在石头的每一个平面和孔洞中传达出他强有力的想像力。在《被缚的奴隶》中，这个剧烈挣扎的人物代表了狂暴而无效的抗争。就像前面提到的，很多希腊化时期的艺术家都采用与米开朗琪罗相同的方式来表现人的形象。（例如，可以将他的《被缚的奴隶》与那些表现自杀的高卢酋长的雕像做对比，图5-80。）1506年在罗马发现的拉奥孔群像（图5-89）对《被缚的奴隶》的影响是非常明显的。米开朗琪罗的所有艺术创作都基于他确信，雕塑和绘画所表达的观念都必须通过人的形象传达出来。

### 西斯廷天顶画：一部伟大的戏剧

尤利乌斯二世的艺术计划仍然在毫不衰减地继续着，尽管他遇到了很大的阻力。在陵墓工程暂停的时候，尤利乌斯二世又在1508年让痛苦而不情愿的米开朗琪罗去画西斯廷礼拜堂的天顶画（图22-12、22-13）。艺术家坚持说绘画不是他的专长（事实证明这不过是他对教皇的抗议罢了，但是米开朗琪罗的主要工作直到当时仍然是雕塑，绘画对他来讲不过是次要的），其实他仍然对重新开始陵墓工程抱有希望。米开朗琪罗在绘制西斯廷天顶画时遇到了诸多困难。比如，他必须运用他并不十分熟悉的湿壁画技术；天花板巨大的尺度（一共约536平方米）；以及由于拱顶的高度和弧度所带来的复杂的透视问题。然而，在不到四年的时间里，米开朗琪罗创作了一幅史无前例的巨制，

这是一幅综合了赞助人的意见、教会的学说以及艺术家的个人兴趣的宏伟壁画。壁画描绘了最为庄严和神圣的主题——人类的创造、堕落和救赎（很有可能是由尤利乌斯二世选择，同时参考了来自米开朗琪罗和一个神学顾问的意见），米开朗琪罗在巨大的表面上开始了这个庞大的构图。他成功地将三百多个人物表现在一个气势恢宏的人类盛大的戏剧中。

位于拱顶中央的一系列叙事性的画面表现了创世纪中的内容，只是重新安排了书中记载的顺序，从《上帝分开光暗》（位于主祭坛上方）到《诺亚醉酒》（靠近礼拜堂的人口处）。预言了基督到来的希伯来先知和异教女预言家坐在巨大的宝座上，分列于处在拱顶中央的创世纪故事两旁的拱顶弯曲部分。在建筑的四个穹隅部分，米开朗琪罗安排了《旧约》中的四个场景，分别是大卫、朱狄斯、哈曼以及摩西和铜蛇。还有若干组较小的人物。基督的祖先填满了窗子上方三角形的窗间壁，裸体的男青年位于中央画面的四角，用单色画出来一对对裸体小童，支撑着环绕整个中央画面的画出来的檐口。整个作品的目的无疑是对尤利乌斯二世作为一个精神领袖、拥有至高的世俗权力和受过良好教育的人的颂赞。例如，在穹隅中表现了《旧约》中的英雄大卫和朱狄斯战胜了自己的对手，暗示着教皇率领军队抗击入侵者的功绩。另外两个穹隅中表现了摩西和以斯帖，暗指尤利乌斯作为一个掌握神圣律条的统治者的地位。整个作品本身就是令人震惊的，而对其中数以千计的细节的表达更证实

22-12 西斯廷礼拜堂室内（朝向东方），梵蒂冈城，建于公元1473年。图片版权所有，东京日本电视网。





22-13 米开朗琪罗，西斯廷礼拜堂天顶画，梵蒂冈城，公元1508—1512年。湿壁画，约3901.5x1371.6厘米。



22-14 米开朗琪罗·创造亚当（细部），梵蒂冈城西斯廷礼拜堂天顶画，公元1511—1512年。湿壁画，约569x279.4厘米。



22-15 清洗西斯廷礼拜堂天顶画，梵蒂冈城，公元1977—1989年。

这是一个超人的成就。

与安德烈亚·曼泰涅亚为曼图亚的新婚夫妇室（图21-48）所做的装饰不同，西斯廷礼拜堂的天顶画与整个建筑的构架完美地结合在一起，并不是为了构成“绘画窗子”来引起眼睛的错觉。恰恰相反，观众需要一个个地去审视画中的人物，每个都与建筑背景的中间调子形成强烈对比，或从平坦的背景中突出出来。在这里，就像在他的雕塑中一样，米开朗琪罗再一次把表现的目标放在人物上。对他来讲，身体的美不仅在于其自然形状，同样在于它的精神和哲学内涵。身体只是灵魂或某种思想和道德力量的显现。米开朗琪罗只表现身体最简单最基本的方面，要么是裸体的要么只有简单的遮盖，不加背景也不做任何修饰。他一直以一个雕塑家的眼光来处理光线和阴影，使之与体积和表面结合起来。所以他笔下的很多人物无异于上了色的浮雕或圆雕。

### 基督教信念的图解

位于天顶中央的画面之一是《创造亚当》（图22-14）。米开朗琪罗没有采用传统的表现方法进行创作，而是对这一重大事件做了一种大胆的、完全是人文主义的解释。上帝和亚当在一片原始的尚未成形的风景中相互面对，此时的亚当还是处于没有完全脱离塑造他的材料——泥土——的状态。上帝飞腾于地面之上，在一片像翻滚的云朵般的织物包裹中，被他自己的力量所支撑着。生命从上帝伸出的强有力的手指向一朵火花般跃向亚当。在古典神话中，神与英雄的交流是如此熟悉，在这里



22-16 西斯廷礼拜堂左侧窗子上方半圆壁内亚述-萨达赫修复过程的西部，梵蒂冈城，公元1977-1989年。图片版权所有，东京日本电视网。



成为具体而真实的；他们都由同样的物质做成，两者都是巨人。对上帝如此直接的描绘，就像表现奥林匹斯山上天国的主宰一样，显示出在盛期文艺复兴的思想里将异教与基督教传统相结合是多么简单的一件事情。然而古典的特征丝毫没有削弱最本质的基督教内涵。

在上帝左臂的保护之下的是一个女性形象，担心而好奇，但是到那时应该还没有被创造出来。过去学者们认为她代表了夏娃，但是最近有人指出她可能是圣母玛利亚（在她膝边的是幼年基督）。如果这种新的解释成立的话，它意味着米开朗琪罗在他的壁画中呈现了基督教信仰的一个基本信念。这个信念就是亚当的原罪最终导致了基督为了拯救全人类而献身。当上帝的手指向亚当时，观众的眼睛从右向左移动，但是亚当伸出的左手又让观众的眼睛回到右方，通过上帝的右臂、肩膀和左臂

到达他的左食指，它正指向幼年基督的脸。视点的这种从右至左又到右方的运动——亚当和上帝的指尖——明显偏离了中心。米开朗琪罗撇开了在莱奥纳多作品中经常出现的笔直的结构性轴线，代之以曲线和对角线。例如，两个巨大人物的身体是互补的，亚当凹进的身体正好与上帝突出的身体和飘动的“斗篷”相吻合。这样，运动的指向不仅在于人物，同样也在整个构图中。人物倚靠的姿势、厚重的肌肉以及扭曲的姿态成了米开朗琪罗风格中最基本的因素。

观众参观西斯廷礼拜堂时看到的是经过清洗的天顶画（图22-13、22-15），重现了昔日明亮的色彩（见“重现文艺复兴绘画的辉煌”，第652页）。争论一直伴随着这项修复工作，而生动鲜艳的色彩（图22-16）令很多观众感到迷惑。然而，这种反应可能来自那些已经习惯了天花板上覆盖着煤烟和尘垢的人。

## 重现文艺复兴绘画的辉煌

1989年，经过十二年的艰苦工作，西斯廷礼拜堂天顶画的清洗和修复终于完成了。修复者清除了数个世纪以来堆积的污垢、复绘和保护液，揭示出艺术家最初的造型、色彩、风格和创作过程。这里所附的窗子上方半圆壁内壁画（图22-16）的插图显示出了修复前后的强烈对比，以及修复工作的四个阶段。在这些半圆型的空间里，米开朗琪罗画了代表基督祖先的人物（马太福音，1:1-17）。在经过电脑对损害的评估后（包括使用红外线和紫外线灯光），修复人员开始仔细而缓慢地清洗壁画上的烟灰、尘土、溶化的盐以及各种类型的由动物胶做成的粘合剂与清漆。数个世纪以来，修复者用这种清漆来使发暗的壁画变亮，不幸的是，随着时间的推移，当清漆变质时画面变得更加暗淡了。在这次清洗中，修复者先用蒸馏过的去离子水打湿一小部分壁画。清洗溶液由碳酸氢硅和铵组成，然后添加抗菌和杀菌溶剂。然后在这种溶液中添加羧甲基纤维素，使之成为一种胶体，然后将胶体涂抹到壁画上。三分钟以后，修复者擦去胶体。在我们的细节图片（亚述-萨达赫半圆壁）中呈现出令人吃惊的效果，原始的作品从黑色的薄膜和不完美的修复中显现出来。

这些人物曾被认为是有意地处理成较暗的色彩，现在呈现出明亮而且高强度的色彩，并且采用了异常自由而充满活力的笔触。新鲜而明亮的色调大胆而和谐，但是对某些专家来讲却感到有些不太谐调，并由此引发了激烈的争论。有人认为修复者在擦去堆积涂层的同时也抹去了米开朗琪罗的作品，而这些刺眼的色彩不可能是他画的。其他学者则认为修复工作向现代人揭示了艺术家的真实意图和最初的效果，在西斯廷礼拜堂的作品中米开朗琪罗已经为样式主义画家铺平了道路。关于他们对盛期文艺复兴的回应将在本章的后面加以讨论。无论如何，由于修复工作，学者们现在已经开始重新研究和重估米开朗琪罗的绘画艺术及其影响。

修复工作还使米开朗琪罗的绘画方法清晰地显现出来，因为修复者建造了和艺术家当年设计并使用的相同的桥型脚手架（图22-15）。尽管一直有传说认为米开朗琪罗是躺着来画天顶画的，但那不过是虚构而已。在他的日记里，米开朗琪罗一直痛苦地抱怨由于站着画头顶上的壁画而遭受的痛苦。在另一首艺术家所写的十四行诗中也有大量的抱怨。“我胸前的皮肤变得松而长；背

后，由于弯曲而变得紧缩；绷紧的我就像一张叙利亚弓。”<sup>①</sup>

在完成了这项宏伟的清洗工程之后，修复者们又将注意力转到了位于西斯廷礼拜堂主祭坛后面的米开朗琪罗的《最后的审判》（图22-25）。他们在1994年完成了这幅巨大的湿壁画的修复工作。

最近，对位于米兰感恩圣母堂餐厅里的莱奥纳多《最后的晚餐》（图22-3）的修复，向修复者们提出了更加严峻的挑战。莱奥纳多将油和蛋彩混合在一起，将之用在干壁画上（即等底子干了以后再画）。这样，墙壁就不能像采用湿壁画技巧那样吸收颜料，所以颜色很快就开始剥落。米兰的潮湿加速了壁画变坏的过程。数个世纪以来，这幅壁画又屡遭破坏。拿破仑的军队曾经破坏过壁画；随后，它还被各种不同的材料清洗过。因此，当前的修复就变成一件意义重大而艰巨的任务。他们的工作像西斯廷礼拜堂的修复者一样艰辛而缓慢，进行了大量学术方面、化学方面和计算机方面的分析。他们终于完成了耗时将近二十年的工作，1999年5月，经过清洗的壁画向公众开放。

像其他修复工程一样，这项工作也同样引起极大的争议。负责清洗工程的皮宁·布兰比拉·巴斯隆博士（Dr. Pinin Brambilla Barcilon）说：“我们呈现给大家的是莱奥纳多最初的鲜艳的色彩。没有从原作上去掉任何东西，也没有添加任何东西。”<sup>②</sup>但是哥伦比亚大学艺术史教授詹姆斯·贝克博士（Dr. James Beck）认为现在这幅画“百分之十八到二十是属于莱奥纳多的，百分之八十是属于修复者的。”<sup>③</sup>观众只有自己来判断其结果。为了减少未来的进一步恶化，目前参观的时间是受限制的，参观者在进入餐厅之前需要通过外面的一个特殊的过滤系统和吸尘地毯。

争论并没有抑制其他修复工作的进行。现在修复者们正在清洗罗马梵蒂冈宫签字厅的壁画，而且梵蒂冈还计划修复西斯廷礼拜堂中佩鲁吉诺和其他艺术家的作品。

<sup>①</sup> 罗伯特·戈德华特和马可·特雷维斯编，《艺术家论艺术》，第三版。纽约万神殿书局，1958年，第59页。

<sup>②</sup> 皮耶罗·瓦尔塞奇，“它是艺术，但还是莱奥纳多的艺术吗？”米兰威尔出版协会，1999年5月28日。

<sup>③</sup> 同前。





22-17 拉斐尔·哲学（雅典学院），梵蒂冈城梵蒂冈宫签字厅，公元1509—1511年。湿壁画，约579.2x823厘米。

## 古代思想家的盛会

当米开朗琪罗为西斯廷礼拜堂天顶画辛勤工作的时候，教皇尤利乌斯二世又将他的注意力转向了教皇公寓。1508年，教皇召唤拉法耶罗·桑丘，即人所共知的拉斐尔（Raffaello Sanzio, Raphael, 公元1483—1520年）来到罗马教廷，可能是通过拉斐尔的同乡好友布拉曼特的举荐。拉斐尔出生于翁布里亚一座靠近乌尔宾诺的小城，他的启蒙老师可能就是他的父亲乔万尼·桑丘（Giovanni Sanzio），一个与费德里科·达·蒙特斐尔特罗公爵的宫廷有联系的地方画家。

到达罗马以后，通过和像佩鲁吉诺和卢卡·西纽雷利这样的老一辈艺术家竞争，拉斐尔获得了当时最大的一宗委托，装饰梵蒂冈的教皇公寓。在一系列房间中，拉斐尔画了签字厅（Stanza della Segnatura，教皇的图书馆）和希里奥多罗厅（Stanza d'Eliodoro）。他的学生根据他的草图完成了其他房间。在签字厅的顶部拉斐尔表现了神学、法学、诗学和哲学的象征图像，它们分别对应着下方的《圣体的辩论》、《公正》、《帕纳索斯山》和《雅典学院》，这是文艺复兴时期，社会对西方知识体系的理解。壁画表现了人类知识和智慧的四个分支，同时指出其美德和知识同样适合于一个教皇。由于尤利乌斯二世渴望既成为一个宗教界的精神领袖同时又是一个世俗的领导者，所

以神学和哲学被表现在相对的两面墙壁上。两幅图画表现了教皇所具有的双重品质，一方面是个有教养的学识渊博的人，另一方面是个由神指定的宗教权威。

拉斐尔表现哲学的壁画被称为《雅典学院》（图22-17），与其称之为“学院”不如称为古代世界的哲学家和科学家的盛会更加贴切。这些被文艺复兴时期的思想家重新发现的知识渊博的人们，正在彼此交谈和解释着他们各自不同的理论和思想。在一个覆盖着让人想到古罗马建筑的巨大拱顶的宽阔大厅里（这可能是在1509年创作这幅绘画时，新圣彼得大教堂的大致面貌），艺术和智慧的保护神阿波罗和雅典娜的大型雕像正注视着人们的活动。柏拉图和亚里士多德是画面的中心人物，拉斐尔对围绕在他们周围的人做了精心安排。柏拉图手里拿着他的著作《提迈奥斯》并用手指着天空，那是他的灵感来源；而亚里士多德一手拿着自己的著作《伦理学》，一手指向大地，那里是他观察客观事物的源泉。站在柏拉图的立场上，古代哲学家关心终极的神秘远远超过了这个世界。但是站在亚里士多德的立场上，哲学家和科学家应该关心自然和人类的事务。在画面的左下方，毕达哥拉斯正在书写，他的仆人为他拿着和音律。在前景的显著位置，赫拉克利特（可能是米开朗琪罗的肖像）正在孤独地沉思。第欧根尼四肢摊开斜倚在台阶上。在右侧，欧

## 文献资料

## 乔治·瓦萨里论拉斐尔

尽管乔治·瓦萨里 (Giorgio Vasari, 公元 1511—1574 年) 是一位杰出的画家和建筑师, 但是今天人们通常把他与其划时代的著作《最杰出的画家、雕塑家和建筑师传记》联系在一起, 这本书在 1550 年出了第一版。尽管其中的很多细节被证明是不准确的, 但是这本书还是一直被学者们当作研究意大利艺术和艺术家的主要资料来源。无论如何, 瓦萨里的《传记》为我们保留了记录艺术家生平最全面的一本著作。下面的摘录显示出瓦萨里对拉斐尔的敬佩, 同时也证实了在艺术技巧的发展过程中复制和模仿的重要性 (见“复制与模仿: 文艺复兴时期的艺术观念”, 第 21 章, 第 602 页)。

他 (拉斐尔) 在少年时期, 经过一段时间对他的老师皮耶特罗·佩鲁吉诺的方法进行临摹之后, 就在制图术、色彩和创造性方面做得非常出色了, 他认为自己已经做得足够了。但是当他到了比较成熟的年纪之后发现, 自己离真实还相去甚远。在看到了莱奥纳多·达·芬奇的作品之后, 由于他在表现男人和女人头部方面是无与伦比的, 并且在赋予人物以优雅和动感方面远远胜过其他画家, 创作出了杰出而迷人的作品; 总之, 莱奥纳多的方法让他感到欣喜, 他开始学习这种方法, 并且逐渐抛弃皮耶特罗所传授的方法, 尽管这是非常困难的。他开始集中全部精力和知识去模仿莱奥纳多。……很快他 (拉斐尔) 就发现自己常常受到从皮耶特罗那里学来的方法的干扰和阻碍。……对这种风格的无法忘怀也造成了他在学习人体之美时举步维艰, 无法顺利掌握米开朗琪罗为佛罗伦萨市政厅所作草图上那种高难的透视技法。……于是他开始致力于研究人体,

对被解剖的剥去皮的尸体的肌肉与活人的有皮肤的难以区分的肌肉进行比较, 看它们被剥去皮后是什么样子; 接着观察在何种情况下肌肉在特定的位置是柔软的, 从不同的视角观察弯曲的身体是如何产生优雅的扭转的, 以及肢体膨胀、放低或抬起时的效果, 同样还包括骨骼、神经和血管之间的连接, 他在一个杰出的画家所需要具备的所有技能方面都变得非常出色。……至此, 拉斐尔更加清楚地意识到, 可以通过添加一些不落俗套的透视、建筑和风景来丰富那些画面, 根据需要, 可以为人物添加优雅的服装, 有时可以让人物隐设在阴影中, 有时又可以让他们出现在阳光里, 需要赋予妇女、儿童、年轻人或老人的头部以生命和美感, 并赋予他们运动和勇敢。他同样认为战斗中飞奔的战马和凶猛的战士是如何重要, 以及如何去描绘各种动物, 同样需要赋予肖像以生命让人们知道表现的是谁; 还有数不清的其他东西是一个画家随时需要掌握的, 比如壁毯的装饰、鞋、头盔、铠甲、妇女的头饰、头发、胡须、花瓶、书、洞穴、岩石、火焰、动荡与平静的天空、云、雨、闪电、晴天、夜晚、月光、阳光和大量别的事物。……然而, 拉斐尔不仅专心模仿大师的表现手法, 同时也在所有艺术领域取得了杰出的成就。……我想在这篇传记将近结束时来进行这段论述是非常适宜的, 可以展示这位令人尊重的艺术家一直在如何进行工作和研究, 一直如何勤奋地从事他的艺术创作。<sup>①</sup>

<sup>①</sup>罗伯特·克莱因和亨利·泽纳:《意大利艺术 1500—1600: 原始资料与文献》。埃文斯敦, 西北大学出版社, 1966 年, 第 85—88 页。

几里德被学生们包围着, 正在示范一个定理。这组人物尤其有意思, 欧几里德可能是上了年纪的布拉曼特的肖像。在画面的最右方, 刚好在天文学家琐罗亚斯德和托勒密的右侧, 他们两个手里均持着一个球体, 拉斐尔画了自己的肖像。

这一组组人物看上去似乎可以自如而清晰地运动, 他们雄辩的姿态和手势象征着他们的学说, 人物的姿态具有一种迷人的多样性。他们的自信和高贵传达出理性的特征, 文艺复兴思想所具有的这种均衡与和谐正是他们所尊重的哲学的核心。

在这件作品里, 拉斐尔意味深长地把自己放到了数学家和

科学家中间, 而事实上绘画艺术在《雅典学院》中也达到了完美的境界。拉斐尔创造了一个宽阔的透视空间, 人物在其中可以毫不费力地自由运动, 就像莱奥纳多所说的, 每个人都按自己的意图进行活动。绘画中的舞台背景经过长时间的准备终于在这里被完美地表现出来, 这种发展为随后的艺术中令人信服地表现人类的戏剧提供了保证。拉斐尔将舞台布景式的空间放入了一个二维的平面, 这是数学与绘画艺术相结合的产物, 在这里被完美地掌握了。

艺术家的心理洞察力随着他对心理问题的表现逐渐成熟

了。拉斐尔《雅典学院》中的所有人物都像莱奥纳多《最后的晚餐》(图22-3)中的一样,传达出反应他们信仰的情绪,而艺术家对每个人物的安排都将这种情绪紧密地联系在一起。拉斐尔精心地考虑如何安排个体和群组之间的彼此关系,以及他们与整体之间的关系。这些构图元素需要进一步加以考察。从柏拉图和亚里士多德所站的中心位置,他们的身影映衬在远处圆拱内的天空里,拉斐尔安排人物在一个椭圆中运动。这个椭圆似乎向前转动,环绕到位于画面两端的前面两组人物,然后重又回到中心。运动通过前景开阔的空间,沿着地板的透视性图案,观众的眼睛穿过聚集在一起的哲学家继续经过斜倚的第欧根尼,最终到达代表了文艺复兴哲学相互对立的两大阵营的领导者。透视的灭点落在柏拉图的左上手上,将观众的目光吸引到《提迈奥斯》。在签字厅里,拉斐尔调解和缓和的不仅是柏拉图学派和亚里士多德学派之间的关系,同样还调和了异教与基督教之间的关系,这肯定是他吸引尤利乌斯二世的重要因素之一。

教皇尤利乌斯二世无疑具有令人畏惧的力量,他所选择的艺术家和发起的艺术工程揭示出了他的兴趣和意图。同样,这些工程——圣彼得大教堂、西斯廷礼拜堂的天顶画、他自己的陵墓以及教皇公寓——让那些投入其中的艺术家充分施展了自己独一无二的才华,其中包括布拉曼特、米开朗琪罗和拉斐尔。

## 时代精华的综合

### 盛期文艺复兴理想的总结

拉斐尔的艺术发展可以说是对15世纪以降的各种艺术倾向的总结。尽管深受莱奥纳多和米开朗琪罗的影响,拉斐尔还是发展出了一种独立的风格,它清晰地表现出了盛期文艺复兴的艺术理想。当他向其他人学习时,其强有力的独创性最终占了上风,他将那些能够被他采用的风格吸收并转化成当时人们所欣赏的古典形式。拉斐尔的早期作品《圣母的婚礼》(图22-18),是为位于佛罗伦萨东南的希塔·迪·卡斯泰洛的圣方济各教堂的圣约瑟礼拜堂所画。选取这个题材是最恰当的。根据《金色传奇》(一本13世纪关于圣徒生平的故事集)记载,约瑟和其他求婚者一起向玛利亚求婚。大祭司将把玛利亚许配给那个手中的木棍奇迹般开花的人。拉斐尔表现了约瑟带着他开花的木棍正在把结婚戒指带到玛利亚的手上。其他的姑娘站在画面左侧,那些失败的求婚者站在右侧。其中一个正将手中的木棍用膝盖折成两截,这为拉斐尔提供了一个展示他从老师佩鲁吉诺(图21-42)那里学来的缩短法和透视系统的机会。背景中的神庙是拉斐尔眼中的集中式建筑。这幅绘画几乎与布拉曼特设计的坦比哀多(图22-8)同时,但是拉斐尔采用了布鲁内莱斯基式的拱廊而不是布拉曼特的更加“现代”的“柱楣”系统。

从1504到1508年,拉斐尔花了四年时间待在佛罗伦萨。在这里,他发现自己辛辛苦苦从佩鲁吉诺那里学来的绘画风格,就像布鲁内莱斯基的建筑一样,过时了。在两个主要竞争对手莱奥纳多和米开朗琪罗之间展开的一场艺术上的较量已经开始了。人们蜂拥到圣母领报圣蒂西玛教堂去观看莱奥纳多刚刚向



22-18 拉斐尔。圣母的婚礼,来自意大利佛罗伦萨附近希塔·迪·卡斯泰洛的圣方济各教堂的圣约瑟礼拜堂,公元1504年,木板油画,170.2×118.2厘米,米兰布雷拉绘画馆。

公众展出的表现圣母、幼年基督、圣安妮和圣约翰的草图(可能是《圣母子与圣安妮和幼年圣约翰》的一个较早版本,图22-2)。米开朗琪罗则回应以《多尼的圣母》(未附插图)。大约同时,佛罗伦萨市政府委托两位艺术家装饰维奇奥宫的议会大厅,题材是纪念佛罗伦萨人在过去的两场胜利。尽管两位艺术家都没有完成壁画,仅有一些小幅的预备性草图和临摹作品保留下来,但是这个工程一定对生活在佛罗伦萨的艺术家产生了极大的影响,特别是对一个像拉斐尔这样有天赋的人(见“乔治·瓦萨里论拉斐尔”,第654页)。



22-19 拉斐尔·草地上的圣母，公元1505年，木板油画，113x87厘米，维也纳艺术史博物馆。

### 基督教的虔诚与异教之美

在莱奥纳多的影响下，拉斐尔开始调整他在翁布里亚学到的圣母肖像的构图。在1506年创作的《草地上的圣母》（图22-19）中，拉斐尔运用了莱奥纳多在《岩间圣母》（图22-1）中采用的金字塔式构图。接着，拉斐尔可能根据莱奥纳多为《圣母子与圣安妮和幼年圣约翰》（图22-2）所作草图的一个早期版本，采用微妙的明暗对照法来表现人物的面孔和身体。然而，拉斐尔将大而结实的人物安放在一片佩鲁吉诺式的风景中，并在中景采用了老师典型的羽毛状的树。尽管他采用了莱奥纳多的朦胧画法，但是他重又回到佩鲁吉诺的更加明亮的调子。拉斐尔更喜爱清晰而不是朦胧的感觉，也不像莱奥纳多那样着迷于神秘感。这是他数量众多的圣母像中的早期作品，将基督教的虔诚与异教之美很好地结合在一起。在表现这种崇高的主题时，采用如此高雅而庄严、甜美而又理想化的绘画手法方面，拉斐尔是无与伦比的。

### 纪念碑式的奥维德的神话

教皇利奥十世（乔万尼·德·美第奇，公元1513—1521年在位）是洛伦佐·德·美第奇的儿子，继尤利乌斯二世之后成为拉

斐尔的赞助人。利奥是个世俗的、喜爱享乐的帝王，在艺术上花费了大量的金钱；作为美第奇家族的成员，他是一个非常老练的鉴赏家。拉斐尔进入到教皇宫廷的上层圈子，成为社交界一颗耀眼的明星。他年轻、英俊、富有并到处受到追捧，不仅他的追随者如此，罗马和整个意大利莫不对他崇拜有加。温和而有气质、慷慨并富于心机的拉斐尔的个性，与孤傲而神秘的莱奥纳多或者暴躁而固执的米开朗琪罗形成了鲜明的对比。教皇并不是拉斐尔惟一的赞助者。他的朋友阿戈斯蒂诺·奇吉（Agostino Chigi）是个无比富有的银行家，负责掌管教皇国的财政事务，他委托拉斐尔用古代神话中的场景来装饰自己在台伯河上的宅邸。在拉斐尔为法尔内塞宫所画的众多作品中最出色的是《加拉特亚》（图22-20），这是他根据古罗马诗人奥维德的《变形记》创作的。

在拉斐尔的壁画中，加拉特亚从她粗野的情人、独眼巨人波吕斐摩斯那里逃出来，站在一个由跳跃的海豚拉着的贝壳上，海洋中的生物和调皮的丘比特围绕着她。绘画散发着自由的异教的欢乐与生气，这是对人类的美丽和美好爱情的一曲颂歌。在构图上，拉斐尔让那些强健的人物围绕着加拉特亚运动，他们最终都朝向她，使之成为整个画面的能量中心，从而增加了画面的生动性。以熟练的透视缩短法表现的丘比特也在重复着环形的运动。拉斐尔赋予他笔下的人物以雕塑般的感觉，而加拉特亚柔韧、健壮而充满活力的身体与波提切利笔下纤弱的、漂浮的和几乎非物质化的维纳斯（图21-27）形成了鲜明的对比，更容易让人联想到希腊化时期扭动盘曲的雕像（图5-80）。以如此宏大的形式来表现异教神话，充满活泼的运动感，以一种欢快的精神复兴了古代世界的自然主义艺术和诗歌。拉斐尔复活了神和英雄以及他们生活的世界，不是为了崇拜他们而是为了将他们表现到艺术里。

### 对品格与优雅的重视

拉斐尔在肖像画上的成就也超越了他同时代的人。他所表现的对象都是围绕在利奥十世周围的杰出的学者和廷臣，其中就有他的挚友巴达萨里·卡斯蒂里奥内伯爵（Count Baldassare Castiglione, 1478—1529年），他是盛期文艺复兴时期一本关于优雅举止的手册的作者。在《廷臣论》一书中，卡斯蒂里奥内逐一列举了一个完美的廷臣必须具备的品质——完美的性格、高贵的出身、军事上的成就、古典的教育以及关于艺术的知识。卡斯蒂里奥内接着描绘了一种生活方式，这种生活方式是基于对古代必要的教养的模仿。在拉斐尔为他所作的肖像里（图22-21），卡斯蒂里奥内衣着华贵而庄重，以一种哲学家式的庄重而温和的表情直视着观众，目光清澈，若有所思。人物采用四分之三侧面的半身像，这个姿势由于《蒙娜·丽莎》（图22-4）的成功而变得非常流行。两幅肖像都显示出了盛期文艺复兴艺术家越来越重视对象的个性和心理状态的描绘。柔和而克制的色调与这位沉思中的中年男子的性格和情绪非常吻合，黑色的背景完全是中性的，没有通常作品中的风景或建筑。头部和手完美地揭示出人物的特征，这是一个写过《廷臣论》这样雄辩著作的人，他启迪了人们对美的热爱。这种爱鼓舞着拉斐尔、卡斯蒂里奥内和其他同时代的艺术家，而米开朗琪罗的诗歌也显示出他有着同样的信仰。

22-20 拉斐尔·加拉特亚，意大利罗马法尔内塞别墅加拉特亚厅，公元1513年。湿壁画，294.7x226.1厘米。



22-21 拉斐尔·巴达萨里·卡斯蒂里奥内，约公元1514年。木板油画转移到画布上，约76.8x67.3厘米。巴黎卢浮宫。



22-22 米开朗琪罗，朱里亚诺·德·美第奇的陵墓，意大利佛罗伦萨圣洛伦佐教堂新圣器收藏室（美第奇家族礼拜堂），公元1519—1534年。大理石，中央人物高约180.4厘米。

## 服务于美第奇家族的米开朗琪罗

尤利乌斯二世死后，米开朗琪罗像拉斐尔一样开始为出身于美第奇家族的教皇利奥十世和继任的克莱芒七世（朱里奥·德·美第奇，公元1523—1534年在位）服务。这些来自美第奇家族的教皇并没有让米开朗琪罗为保留他们前任的不朽盛名继续完成尤利乌斯的陵墓，相反，他们（教皇利奥十世和当时任红衣主教的朱里奥·德·美第奇）在1519年委托他在佛罗伦萨圣洛伦佐教堂的新圣器收藏室建一座葬礼礼拜堂。

### 两位面对面的大公

在新圣器收藏室，米开朗琪罗对面放置了尼摩尔（巴黎南部）公爵朱里亚诺和乌尔宾诺公爵洛伦佐的陵墓，他们是豪华者洛伦佐的儿子和孙子。朱里亚诺的陵墓（图22-22）与洛伦佐的是成对设计的。这两个陵墓米开朗琪罗都没有完成。学者相信他打算在石棺下方安放一对斜躺的河神，以和斜面上的一对人体取得平衡。然而，尽管有这种争论，陵墓的构图长期以来一直是一个令人困扰的难题。它们最终应该是什么样子？它们代表着什么？不幸的是，学者们没有足够的证据来回答这些问题。

传统的艺术史学界认为米开朗琪罗的整体设计可以解释为新柏拉图主义关于灵魂提升的观点。新柏拉图主义，是一个在16世纪的人文主义者的圈子中非常流行的哲学派别，其思想的基础是柏拉图的理想主义和唯心主义哲学。陵墓的最底层，表现河神的部分将象征着下层世界的野蛮事物，是罪恶的源泉。在石棺上的两个雕像则象征着时间领域，特别是人类世界清晨、白昼、黄昏和夜晚的循环。人在这个时间世界中的状态是痛苦和焦虑的，是充满挫败感和令人筋疲力竭的。左侧代表夜晚的女人体和右侧代表白昼的男人体都处在一种永远无法放松的紧张状态。他们的身体痛苦地扭曲着，只是方向相反，这种被称为扭曲的人体（figura serpentinata），可以在艺术家《被缚的奴隶》（图22-11）和西斯廷礼拜堂的绘画中见到。扭曲的人体是米开朗琪罗人物画的重要组成部分。白昼有着树干般浑厚的身体和赫拉克勒斯般的体格（或者让人联想起古希腊罗马的河神，它们可能给米开朗琪罗的雕像以灵感），粗壮的双腿相互交叠着，他那尚未完成的面部从肩头昂起。夜晚象征着休息，蜷曲的身体似乎难以入睡，她的姿势是痛苦而焦虑的。艺术家在她周围安排了一只猫头鹰、罂粟花和一个象征着梦魇的丑陋面具。最近，学术界对这种解释提出了挑战。这些学者们认为夜晚和白昼的拟人形象暗示着生命的循环和最终通向死亡的时间通道，而不仅仅是表现人类的痛苦。

在两侧的陵墓上，洛伦佐和朱里亚诺的雕像出现在整个结构顶端的壁龛里。超越于世间的存在，他们代表了两种理想类型的人——沉思的人（洛伦佐）和积极行动的人（朱里亚诺）。最终，通过在基督之后所流行的沉思或积极行动的生命，这两种人类存在的方式在上帝那里得到了统一。米开朗琪罗并没有表现两位大公真实的肖像，他质问道，在数千年后谁会关心他们长得什么样？艺术家与两位大公并不认识，而且在他整个的艺术生涯中，他始终对刻画人物的面部特征和表情缺少兴趣，不像他对整个人体那样着迷。教堂中两位美第奇的平常的相貌也证实了这一点。不过艺术家对时间磨蚀的影响考虑得太多了。积极进取的朱里亚诺（图22-22），他的形象极度概括，身穿罗马皇帝的盔甲手里拿着权杖坐在那里，他的头警觉地转向一边就像正在议会中一样（他的目光落在礼拜堂另一侧的圣母雕像上）。房间另一侧坐着沉思默想的洛伦佐，他的脸隐没在阴影里。像他们的前辈一样，16世纪的美第奇家族仍然积极地赞助那些最杰出的艺术家以构筑他们的传奇。

## 教皇保罗三世时期

### 一座配得上教皇的宅邸

教皇保罗三世（亚历山德罗·法尔内塞，公元1534—1549年在位）保持了前任教皇所热衷的奢华的生活方式。在新教改革运动兴起后，他发起了反宗教改革运动，召开了特伦托会议并建立了宗教裁判所，同时还正式承认了耶稣会团体。保罗三世同时继续前任教皇的传统，广泛赞助艺术。他早期的一件主要委托工程，是他还在担任法尔内塞红衣主教时对罗马法尔内塞宫（图22-23）的建设。为了设计宫殿，教皇选择了小安东



22-23 小安东尼奥·达·桑加洛，法尔内塞宫（西北立面），意大利罗马，约公元1530—1546年。

尼奥·达·桑加洛（Antonio Da Sangallo the Younger，公元1483—1546年），由于他是教皇保罗三世最喜欢的建筑师而确立了自己的名望，并且因此获得了很多原本可能交给米开朗琪罗的委托。安东尼奥是一个建筑世家中最年轻的成员，他在1503年来到罗马，成为布拉曼特的制图人和助手。他是位典型的职业建筑师，事实上他的家族创建了一个建筑公司，通常为其他建筑师做设计和画图工作。安东尼奥为整个教皇国建筑了要塞，他所接到的委托多为军事建筑而非民用建筑。尽管可能不是他发明的，但是安东尼奥无疑为现代带棱堡的建筑要塞打下了基础。

法尔内塞宫为盛期文艺复兴的宫殿建筑确立了标准，同时完美地表达了盛期文艺复兴建筑所具有的古典秩序、匀称、简洁与庄严的特征。法尔内塞宫宽大而庄严的立面向公众炫耀着一个显赫家族的地位。这个令人印象深刻的立面概括了属于贵族的新时代的到来，以及与之相伴的欧洲城市（特别是意大利的城市）中新生中产阶级民主陷入低谷，具有绝对权力的国王将权力进一步集中到政府手中。在1534年保罗继任教皇之后，他大规模地扩建了原来的宫殿，反映出他在自己家族和教会两方面的野心。在1546年安东尼奥去世后，米开朗琪罗最终完成了建筑。

面对一个宽阔的铺筑好的广场，建筑的立面是显示其高贵的最基本要素。墙角打磨成毛面的隅石和檐口严格地将长方形的平滑的表面框在其中，窗子的线条（中央一行的山墙由三角形和弓形交替组成，这是布拉曼特最喜爱的手法）使建筑具有一种庄严的节奏。窗扉与墙面不像美第奇—里卡尔迪宅邸（图21-20）那样在一个水平面上，而是从表面凸起，这样就使立面成为一个具有空间运动感的三维实体而不是一个平坦单薄的平面。安东尼奥将每扇窗扉都当作一个建筑单元来设计，都具有柱脚、嵌入的立柱以及山墙。他对这些单元富于变化的处理避免了对称方案可能出现的僵硬或单调。粗石的入口和二楼的阳台安放着法尔内塞家族的徽章，强调了中轴线的位置，从而使

设计中水平和垂直方向的力量达到平衡。这种集中式的特征远离了米开罗佐·迪·巴托罗米奥（图21-20）和阿尔贝蒂（图21-35）的风格，一条中轴线贯穿整个建筑并持续延伸到花园中。围绕这条轴线，安东尼奥非常有规则地安排房间。在内部庭院（图22-24）的底下两层安排了具有庄严立柱的拱门，就像罗马斗兽场（图10-34）那样。在第三层，米开朗琪罗融入了



22-24 小安东尼奥·达·桑加洛，法尔内塞宫的庭院，意大利罗马，约公元1530—1546年。第三层和顶楼由米开朗琪罗设计，公元1548年。



22-25 米开朗琪罗，最后的审判，梵蒂冈城，西斯廷礼拜堂主祭坛壁画，公元1534—1541年。图片版权所有，东京日本电视网。



自己的设计(部分基于斗兽场第四层的科林斯式壁柱),用相互交叠的壁柱取代了安东尼奥方案中粗重的柱子。

### 最后审判日的庄严的基督

红衣主教法尔内塞继任教皇之后,他又向艺术家们提出了大量委托,希望重新获得天主教会昔日的辉煌。这样,这些工程也可以被看作是反宗教改革运动的一个重要的组成部分。保罗三世任期内的第一件委托是为西斯廷礼拜堂创作一幅大型壁画。米开朗琪罗答应在礼拜堂主祭坛后方的墙面上画一张尺幅巨大的壁画《最后的审判》(图22-25,像西斯廷天顶画一样,这件作品也刚刚经过清洗和修复,见“重现文艺复兴绘画的辉煌”,第652页)。在这里,米开朗琪罗将基督表现为一个严厉的世界末日的审判者,这个巨人正举起他强有力的右手发出横扫一切的诅咒,似乎要将包括天国和尘世在内的所有造物统统摧毁。天国中围绕着基督的人充满焦虑和敬畏。在他们下方是拥挤着吹喇叭的天使、得到公正裁决正在上升的人和受到诅咒正在下坠的人。在左侧,复活的死者身上开始长出血肉,在右侧,面目狰狞的恶魔让人想到罗马式建筑上的怪兽(图17-25),他们正在折磨那些被诅咒的灵魂。

米开朗琪罗笔下关于即将到来的命运的可怕场景远远超出了西纽雷利所表现的令人恐惧的图像(图21-54)。那些遭受巨大痛苦而死亡的殉道者正蜷伏在审判者的下方。其中,圣巴塞洛缪被活活剥皮,手里拿着剥皮的刀子和剥下的皮,那张人皮上的脸是米开朗琪罗一张怪异的自画像。巨大的人体扭曲着,他们有着小小的头颅和变形的面孔。虽然巨大的壁画让观众领略到基督在最后审判日的愤怒,但它同时也给人们带来了希望。一组得救的灵魂围绕着基督,在画面的最右边有一个背着十字架的人,他可能就是和基督一起被钉在十字架上的贼或者一个同样被钉在十字架上殉难的圣徒,比如圣安德烈。

### 大写的罗马历史

像米开朗琪罗这样的天才不可能仅为一件委托奔忙。在创作《最后的审判》时,他从教皇保罗三世那里得到了另一项重要而富有挑战性的委托。在1537年,他开始着手重新规划罗马的坎比多利奥山(图22-26)。教皇希望将这座古代的小山,曾经是罗马帝国主神殿的所在地,改建成一个教皇统治的新罗马权力的象征地。米开朗琪罗面临着巨大的挑战。他必须在自己的设计中包含两座已经存在的建筑,位于东面的中世纪的元老宫和位于南面的15世纪的保守宫。这种困难足以令一位稍逊一筹的建筑师望而却步,但是米开朗琪罗却将这种限制转化成文艺复兴时期为市民所做的给人留下最深刻印象的设计。

他将建筑当作一个人的形状来设计,建筑就会依据人的身体来安排。这就意味着其单元将围绕一个中心和唯一的轴线来设计,就像胳膊与身体或眼睛与鼻子的关系一样。“因为他是一个确定的事实,”他曾经写道,“建筑的部分与人体的部分一样。那些不了解人,特别是解剖学的人,就无法真正理解建筑。”出于这种看法,他使他的赞助者确信为了和保守宫保持平衡,需要在广场的北边建一座同样的建筑,保守宫的里面他也将重新设计。为了实现设计上的平衡和对称,米开朗琪罗设计了新建筑(古罗马神殿博物馆,起初仅打算在柱廊上方和后面加一层



22-26 米开朗琪罗,坎比多利奥山鸟瞰,意大利罗马,约设计于公元1537年。

办公室),它与元老宫和保守宫之间的角度完全一样。这样就产生了一个梯形而不是长方形的广场。米开朗琪罗记下来的所有设计因素都是围绕这个非传统的基本特征展开的。

马库斯·奥利留斯的古代雕像(图10-59),是经历中世纪之后罗马保留下来的唯一一座罗马皇帝的骑马像,现在成了整个设计的焦点。教皇没有听从米开朗琪罗的建议,下令将马可·奥利留斯骑马像移到坎比多利奥山,因为雕塑家似乎想在广场的中心放一座自己的作品。这件著名的纪念碑的深刻意义一定对保罗三世有着巨大的吸引力。尽管15世纪的人文主义者已经发现了雕像的真实身份(通过与古罗马的钱币相比较),但是中世纪将它确定为第一位基督教皇帝君士坦丁大帝的雕像,这个讹误仍然被当时人们所接受。在16世纪,马背上的马可·奥利留斯承载了双重含义:一方面它是基督教战胜异教的罗马帝国的最后象征;另外意大利人还把它与君士坦丁大帝、圣彼得和教皇国的建立联系在一起。总之,这座拥有巨大权力然而仁慈的古罗马皇帝的骑马像概括了罗马城的整个历史,从古代到早期基督教时期再到16世纪的教皇国。他是这个文艺复兴时期罗马新的市民活动中心的最理想的点缀,并完美地适应了一个人文主义者教皇在反宗教改革运动期间的需要。

为了使这个中心纪念碑与周围的建筑结合起来,米开朗琪罗为它设计了一个椭圆形的基座,将它安放在一个铺设有椭圆形图案的广场中央。米开朗琪罗选择椭圆形是非常值得注意的,因为其他文艺复兴时期的建筑师认为这是一个不稳定的几何形,因此都避免使用它。在一个梯形的广场中,米开朗琪罗认为椭圆形(它将中线和中轴线结合了起来)更适合将设计中的不同因素结合起来。在后来的巴洛克时期,艺术家几乎都采用椭圆

形作为他们最喜爱的几何图形。

面对广场，位于两侧的保守宫和古罗马神殿博物馆（图22-27）的立面都是两层。米开朗琪罗再次向观众展示了巨大的柱式，高高的壁柱第一次出现在阿尔贝蒂在曼图亚的圣安德烈教堂（图21-43）中。米开朗琪罗对这种巨大壁柱的运用更具有权威性。巨大的壁柱将建筑的上下两层联系在一起，而且还为其提供了坚实的骨架，因此具有实际承重的结构功能。但是米开朗琪罗去除了墙壁。在第一层，他在壁柱基座两侧安插了柱子，以缓解壁柱表面的巨大体量与柱子之间空洞的强烈对比。这些柱式支撑着上面的横梁，这种方法阿尔贝蒂早期曾经采用过，但是米开朗琪罗对它们的运用比阿尔贝蒂更富有逻辑性和连贯性。对于广场上的第三座建筑，三层的元老院，米开朗琪罗为其添加了一个带有两个楼梯的入口。他还装饰了立面，采用了与其他两个建筑同样的设计因素，只是采用了一种较少雕塑性的手法进行处理。位于轴心的建筑由于其高度成为一个整个建筑规划的主宰，在不损害设计的整体性的前提下提供了一种多样性。

米开朗琪罗让广场像房间一样被围合，这很符合阿尔贝蒂的理论，他在著作里认为所有广场都应该这样设计。但是米开朗琪罗却选择了将广场的一边设计为开放式的。他仅仅通过采用栏杆和一些古代雕塑来暗示第四面墙，有效地标明了广场的界限，同时并未阻隔人们的视线越过城市的房顶远眺梵蒂冈。这个轴线的象征意义一定令教皇非常满意，而那开阔的街景一定同样令后来巴洛克时期的城市规划者感到满足。

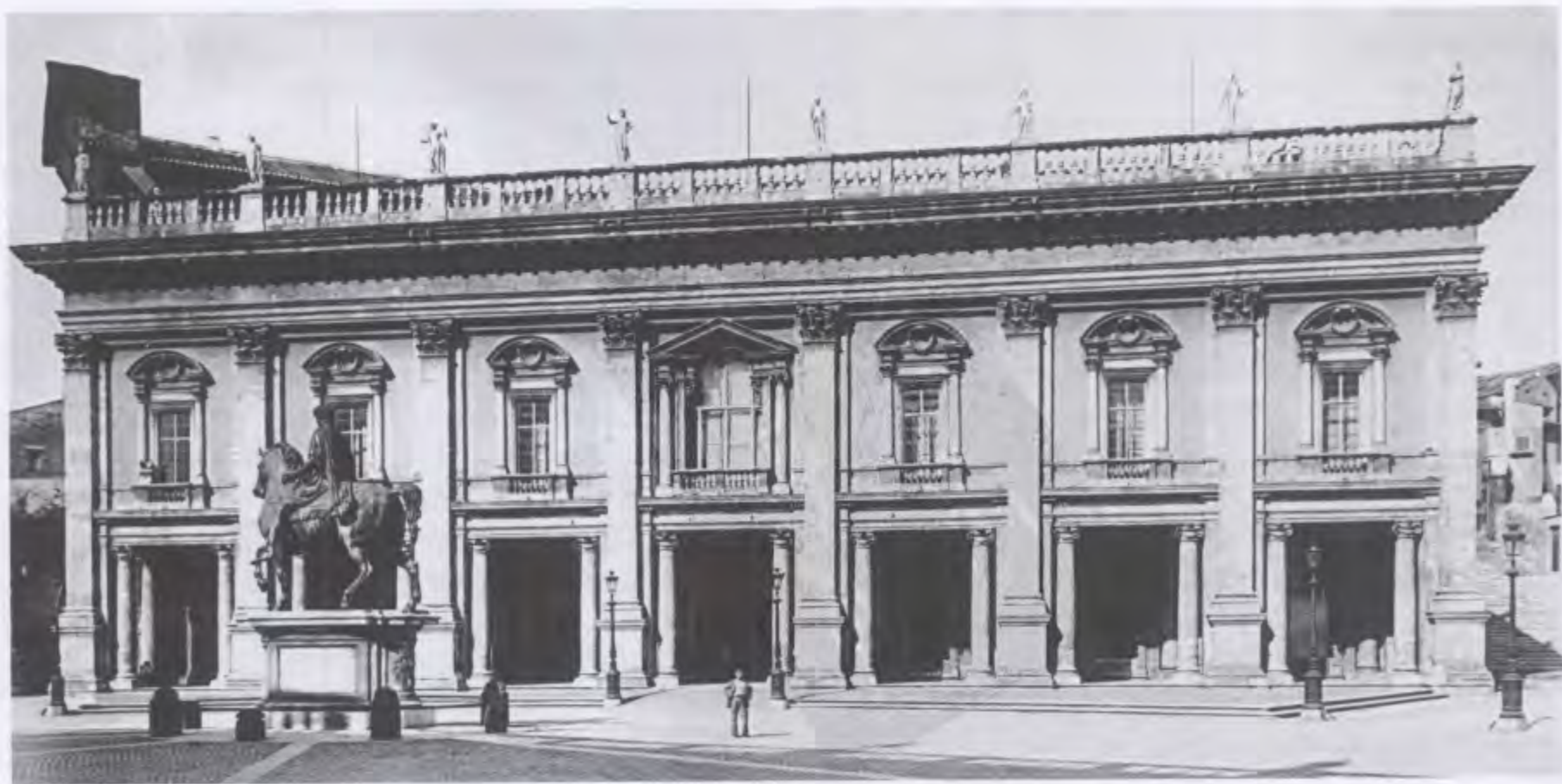
### 雕塑家的最后一笔

米开朗琪罗在1546年开始了他为教皇保罗三世所做的最后一

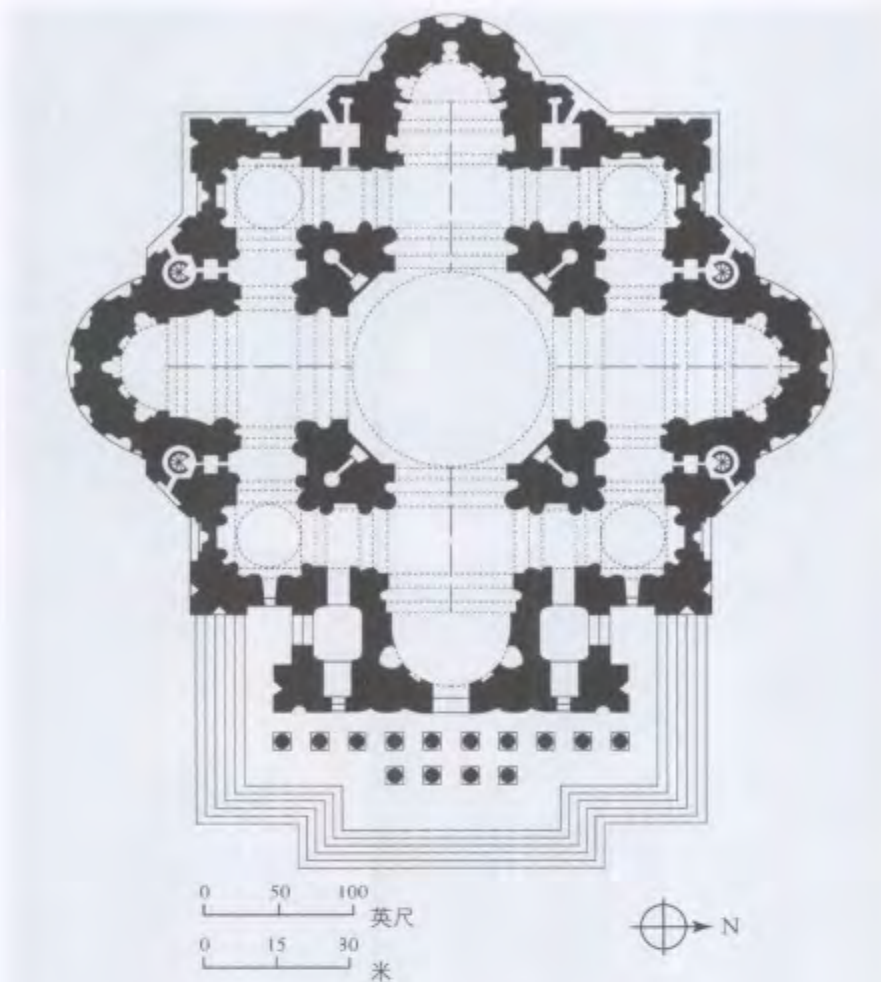
项工程，负责监督新圣彼得大教堂的建造。随着教会至高无上的权威受到挑战，保罗三世一定感到了完成这项工程的紧迫性。在布拉曼特去世后，圣彼得大教堂的设计建造工作多次变换建筑师，当米开朗琪罗接手时，似乎已经成了一项费力不讨好的工作。

米开朗琪罗遇到的众多困难之一就是力争保持和贯彻布拉曼特的原始设计（图22-6），他对其大加赞扬（尽管他也对方案进行了改动）。米开朗琪罗认识到了原初设计的力量（就像他对安东尼奥的法尔内塞宫的设计一样，图22-23、22-24），并且将它作为自己设计的依据。在布拉曼特为圣彼得大教堂的设计基础之上，米开朗琪罗减少了一定数量的相互联系的交叉部分，使结构成为更加紧凑的覆盖于穹顶之下的希腊十字，并添加了一个带有双柱的前移的门廊（图22-28）。在不损害布拉曼特集中式方案的特性的前提下，米开朗琪罗寥寥几笔就将原来像雪花一样繁复的平面转变为结实的、统一的整体。

米开朗琪罗对建筑外观的处理进一步揭示出他在创作一个整体而谐调的设计方面的兴趣。由于后来对教堂的正面做了改建，因此西部（半圆形后殿）就成了观看其风格和意图的最佳视角（图22-29）。他再次采用了巨大的柱式，巨大的壁柱似乎围绕着起伏的墙面行进，柱式限制了这种运动却并不打断它。建筑性的雕刻从地面延伸到顶楼，然后进入鼓形结构和穹顶，将整个建筑从基础到顶端完美地结合在一起，后来的巴洛克建筑师从这种整体设计中学到了很多。米开朗琪罗之所以采用这种整体设计方法，在于他坚信建筑是根据人体的有机美感设计出来的。带有穹顶的西面并没有完全按照米开朗琪罗原来的意图完成，尽管它像今天一样雄伟并且数个世纪以来一直对建筑产生着巨大的影响。起初，米开朗琪罗设计了一个尖拱的穹顶，就像佛罗伦萨的主教堂（图21-14）。但是在他最后的方案中他决定采用一个半圆形



22-27 米开朗琪罗，古罗马神殿博物馆，意大利罗马坎比多利奥山，约设计于公元1537年。



22-28 米开朗琪罗，圣彼得大教堂平面图，梵蒂冈城，公元1546年。

的穹顶（图22-30），用以缓和底层的垂直性，并在动态与静态因素之间建立一种平衡。然而，当贾科莫·德拉·波尔塔(Giacomo Della Porta, 约公元1537-1602年)在米开朗琪罗死后完成穹顶时，他重又采用了较早的尖拱穹顶，而没有采用米开朗琪罗确定的方案。贾科莫的理由可能和促使布鲁内莱斯基在佛罗伦萨大教堂采用尖拱穹顶是一样的，就是这种拱顶具有极好的稳定性并且易于建造。其结果是穹顶似乎从它的底座上升起，而不是与它紧



22-29 米开朗琪罗，圣彼得大教堂（自西北方），梵蒂冈城，公元1546-1564年。穹顶由贾科莫·德拉·波尔塔完成，公元1590年。

密地结合在一起，这肯定是米开朗琪罗所不满意的效果。然而，圣彼得教堂的穹顶可能是世界上最有吸引力和最美的，并且直至今日都是建筑师们学习的典范。

米开朗琪罗的艺术从15世纪的风格开始，发展成为典型的盛期文艺复兴艺术，而最终走向了样式主义和巴洛克风格。只有少数艺术家能够具有他那么漫长的艺术生涯。当他在1564年以89岁高龄去世时，仍然在为坎皮托里奥山和圣彼得大教堂辛



22-30 米开朗琪罗，圣彼得大教堂南面素描，梵蒂冈城，公元1546-1564年（由埃提安·杜佩拉克雕版，约1569年），纽约大都会艺术博物馆。

勤工作。当时和以后的艺术家很少能避开他的影响，他多样的艺术风格为随后数个世纪的艺术创作提供了基础。

## 16世纪早期的威尼斯艺术

威尼斯长期以来一直是地中海沿岸的主要港口，并且是通往东方的门户。在15世纪，威尼斯达到了经济和政治权力上的顶峰，16世纪开始衰落。尽管如此，威尼斯和教皇国是在那个纷乱的时代仅有的保持独立的意大利主权国家，即使在法国和西班牙占领了意大利的其他地区时也是如此。虽然新世界的发现和经济重心从意大利转移到了哈布斯堡家族统治下的德国以及荷兰，在很大程度上导致了威尼斯的衰落，然而还有更直接和更紧迫的事件耗尽了它的财富和力量。在占领君士坦丁堡之后，土耳其开始与威尼斯争夺东部地中海的控制权，并进一步对威尼斯构成威胁。在16世纪初，欧洲列强组成的康布雷同盟(League of Cambrai)也沉重打击了威尼斯。由教皇尤利乌斯二世组织并领导的同盟一直觊觎威尼斯所控制的意大利大陆上的领土，同盟的成员包括西班牙、法国和神圣罗马帝国，另外还有教皇国。虽然遭遇了这些挑战，威尼斯还是发展出了一个繁荣、独立而具有影响力的画派。

### 威尼斯艺术中的色彩

威尼斯色彩柔和的光线所产生的效果，对这个濒海共和国的艺术家有着独特的吸引力。威尼斯艺术家乔万尼·贝利尼(Giovanni Bellini, 约公元1430—1516年)在唤起艺术家使用色彩方面扮演了一个重要角色，同时也对威尼斯风格的形成产生了深远的影响。贝利尼早年跟父亲学习国际主义风格(见第19章, 第552—553页), 他的父亲雅各布(Jacopo Bellini)是真提尔·达·法布里亚诺(Gentile da Fabriano)的学生, 他一直在家族的作坊里工作, 直到父亲在1470年去世才开始形成自己的风格。他早期的独立作品显示出他的姐夫安德烈亚·曼泰涅亚(Andrea Mantegna)的强烈影响。但是在15世纪70年代晚期, 他开始接触到西西里出生的画家安东奈洛·达·梅西纳(Antonello da Messina, 约公元1430—1479年)的作品, 它们给他留下了深刻的印象。安东奈洛在那不勒斯接受了早期的绘画训练, 在那里他一定接触了佛兰德斯绘画, 并掌握了对油彩的运用(见第20章, 第569页)。这种适应性更强的媒介在色彩范围上比蛋彩和湿壁画都要广泛(见第19章, “湿壁画”, 第543页)。安东奈洛于1475年到达威尼斯, 在他停留的两年时间里, 向威尼斯的同行们传授了这种新油画技法所带来的可能性。贝利尼与梅西纳交往的直接后果就是他抛弃了曼泰涅亚严格的线条风格, 并发展出一种色彩感觉更加丰富的手法, 这成为15世纪和16世纪威尼斯绘画的重要特征。

贝利尼由于创作了数量众多的圣母子画像而获得极大声望, 通常尺寸较小的采用半身像(有些还有圣徒陪伴), 大幅的则采用全身像的方式来表现, 而巨大的祭坛画则采用圣谈(sacra conversazione, 即神圣的交谈)的形式。圣谈作为一个宗教绘



22-31 贝利尼, 圣扎卡里亚祭坛画, 意大利威尼斯圣扎卡里亚教堂, 公元1505年。木板油画转移到画布。约500.4x236.3厘米。

画主题从15世纪中叶开始变得非常流行, 表现一组来自不同时代的圣徒在彼此交谈或与观众交谈。(拉斐尔在他的《雅典学院》中也别出心裁地采用了这种形式, 图22-17, 其中聚集的哲学家也是属于不同时期的。)贝利尼把这种传统运用到他的大幅祭坛画《圣扎卡里亚祭坛画》(图22-31)之中。

在《圣扎卡里亚祭坛画》中, 贝利尼对他早期祭坛画中的构图元素进行了提炼。与传统的表现手法一样, 圣母马利亚怀里抱着圣婴坐在宝座上, 圣徒们在两侧围绕着她。在这里, 除了圣露西, 每个圣徒都有确定他们身份的特征——圣彼得带着他的钥匙和书, 圣凯瑟琳则拿着殉道者的棕榈叶和打破的轮子, 而圣哲罗姆拿着一本书(代表他将《圣经》翻译成了拉丁文)。在宝座的下方坐着一个拉提琴的天使。贝利尼将这组人物安排在一个精心描绘的圣龛中。他对光线和色彩的运用使画面显得异常精致, 绘画散发着一股平静的感觉和精神上的安宁。观众所获得的这种感觉主要不是来自人物(他们之间没有交流), 而是来自色彩和光线所表现出来的和谐与均衡。贝利尼在这里运用的绘画手法比他以前的作品更加柔和更加明亮。线条不再是主要的造型手段, 边线已经隐没到光线和阴影中了。作品的效果很大程度上来自闪烁的色彩, 一种柔和的光线笼罩着形体似乎带有一层薄雾, 更加强了作品庄严的神圣感。

## 色彩华丽的众神盛宴

《圣扎卡里亚祭坛画》是这位喜欢钻研的艺术家的成熟作品，他的绘画跨越了佛罗伦萨艺术发展的三个时代。在他漫长的一生中，他始终愿意改变他的风格与时代齐头并进，因此他开始尝试表现异教题材。

绘画《众神的盛宴》（图 22-32）实际上来自他的学生乔尔乔内·达·卡斯楚弗兰科（图 22-33、22-34）作品的启发，后者将老师作品背景中的风景发展成阿卡迪亚式的充满诗意的幻想景象。田园牧歌（Arcadian）这个词来自阿卡迪亚，一个位于伯罗奔尼撒（希腊南部的半岛）中部的古老区域，在文艺复兴时期是指田园牧歌式的乡村，生活平静而简朴。在乔尔乔内去世之后，贝利尼接受了学生的兴趣并在《众神的盛宴》中创作出一种全新的表现神话的绘画。费拉拉大公阿方索·德斯特为公爵官的一个房间委托了这件作品。尽管贝利尼从古希腊罗马艺术中选择

了几个标准的人物形象，比如头顶水罐的山林水泽女神和斜躺在右下角的女神都显得非常高贵，但是整个的奥林匹亚众神看上去就像一群在天国树阴茂密的林间空地聚餐的农民。贝利尼的题材来自奥维德的《岁时纪》，其中描写了众神的一次宴会。艺术家将人物安排在前景。萨提儿也加入到众神之中，山林水泽女神带来一罐罐葡萄酒，一个孩子正从酒桶中倒酒，成对的众神正在玩着爱情的游戏，熟睡的女神裸露着乳房引来好色的目光。下午甜美的光线轻柔地笼罩着众神，触摸着彩色织物的表面、光滑的肉体以及锃亮的金属。贝利尼将威尼斯画派的欢乐气氛与来自柔和、微妙而和谐的色彩完美地结合在一起。在人物温暖与华丽的色彩背后，树木苍翠的偏冷的绿色调将背景延伸到远方；在右侧，树木掩映之下形成了一道绿色的屏障。（学者们认为，背景被提香修改过，随后将讨论这个问题。）田园里幽静的气氛为那些不朽的众神提供了一个享受无尽欢乐的场所。



22-32 贝利尼，众神的盛宴，公元1529年。布面油画，约170.2x188厘米。华盛顿国家画廊（瓦德纳收藏）。

在贝利尼的影响下，威尼斯艺术发展成了可与佛罗伦萨和罗马相抗衡的伟大画派。威尼斯艺术家的工具是色彩，佛罗伦萨和罗马艺术家则更注重雕塑般结实的形体。学者们通常将他们分成两种相互对立的风格，即“色彩的绘画的”（colorito）对“素描的构思的”（disegno，见“素描：作为创作基础的素描”，第639页）。绝大部分意大利中部的艺术家强调精心构思的基础是素描，威尼斯艺术家则更加关注色彩和运用颜料的过程。在从文艺复兴到现在的西方艺术史上，这两个画派平行发展，有时相遇有时交叉。另外，他们的主题通常也是不同的。威尼斯画家表现诗意的场景、自然的美丽以及人类的欢愉；佛罗伦萨和罗马的艺术家倾向于表现更加深奥和知性的题材，如人类的史诗、男子的气概、崇高的理想以及充满英雄与庄严内容的宗教观念等。这两种传统之间的对话在随后的西方艺术史中一直没有间断。

威尼斯艺术可以被恰当地称为一种富有诗意的艺术，这意味着绘画的发展采取了一种与诗歌相类似的表现手法。古典和文艺复兴时期的诗歌都是威尼斯艺术家的灵感来源，而他们的绘画关注的是欢快的气息和诉诸感官的内容。因此，很多威尼

斯画派的作品，如果从叙事性或主题（传统意义上的）来分辨肯定是不可能的。

### 运动中的诗

在威尼斯画家里，以发展这种富有诗意的绘画手法而著称的艺术家非乔尔乔内·达·卡斯特弗兰科（Giorgione da Castelfranco，约公元1477—1510年）莫属。乔尔乔内的《田园合奏》（图22-33，有人认为这是他的学生提香的早期作品，稍后讨论）是这种诗意绘画的最好例证，并对其老师贝利尼表现阿卡迪亚式场景的绘画产生了影响。在浓重的阴影中浮现出人物和风景柔和的轮廓。作品的主题像谜一样费解。两个着衣男青年陪伴着两位裸体女性，在丰饶富足的风景中一个牧羊人正从那里经过。在远处，一座别墅立在小山的顶上。艺术家如此生动地唤起了人们这种田园诗般的感情，而丝毫没有觉察到绘画含义的不确定性，因为这种诗般的感受已经足够了。牧羊人象征诗人，笛子和鲁特琴象征着他的诗。两个与青年男子相伴的女子可能是他们看不见的灵感来源，他们的缪斯。一个女子



22-33 乔尔乔内（与/或提香）、田园合奏，约公元1508年。布面油画，约109.2x137.2厘米。巴黎卢浮宫。



22-34 乔尔乔内, 暴风雨, 约公元1510年。布面油画, 78.7x73厘米。威尼斯学院美术馆。

正在从诗歌源泉的圣井中取水。女性性感的身体被烟状的阴影调节得非常柔和, 成为威尼斯艺术中的典型特征。她们丰满的身体成为诗歌中丰饶的大自然的象征。

作为一个绘画中的抒情诗人和处理光线与色彩的大师, 乔尔乔内热情地赞美自然、音乐、女性和欢乐。瓦萨里记载说乔尔乔内是一个多才多艺的演奏家和歌唱家, 他从音乐和诗歌中获取灵感, 这正好与他作品所具有的田园诗般的气氛与柔和的调子相吻合。他在作品中灌注了一种梦境般静谧的情绪, 整个场景也如梦境一般, 画中的风景就像一片从未被忘却的失去的乐土。关于阿卡迪亚及其欢乐的居民的挥之不去的记忆具有一种持久的魅力。在意大利人中, 威尼斯人是最早表现对大自然的热爱, 并且认识到大自然对一个画家所具有的表现潜力, 尽管他们从未表现过无人居住的风景。

## 暴风雨

乔尔乔内的另一幅绘画《暴风雨》(图22-34)表现了人类居住的大自然所具有的诗意特征。主导画面的是一片茂密的风景, 暴风雨即将来临, 强烈的闪电出现在背景的天空中。人物被安排到了画面两侧, 右前景一个青年女子正在看护她的孩子, 左下方有一个荷戟(矛和战斧的结合)的青年男子。很多学者对这件作品的主题展开了争论, 争论主要起因于通过X光的检测, 发现现在男青年所在的位置, 乔尔乔内最初表现的是个裸体妇女。这种主题的随意性导致很多人相信这幅画并没有特定的题材存在, 非常符合威尼斯诗歌的特征。另外一些学者则认为作品可能表现的是神话故事或历史事件。尽管具有这些不确定的因素, 这幅绘画谜一般的特性还是为它蒙上了一层神秘面纱。

## 文献资料

## 合同谈判：提香与《卡多雷之战》

文艺复兴时期的赞助系统（见“订制的艺术——委托与赞助”，第19章，第539页）迫使艺术家勤奋地工作以获得更多的赞助者。下面摘录的在1515年（或1516年初）提香写给威尼斯总督的信，可以说是艺术家与十人委员会（一个管理委员会）之间一场旷日持久的谈判的顶点。由于这封信，那些棘手的问题最终得到解决，提香也在1538年完成了绘画《卡多雷之战》，而市政厅随后的一场大火使这幅作品付之一炬。

殿下已经决定为市政厅绘制那些油画，而我，提香，殿下的仆人，非常愿意制作这样一幅绘画，而且实际上我在一两年之前已经开始了，而且为市政厅创作也不是最困难和繁重的工作，我出于我的意愿答应按计划完成这件作品，由我自己负担费用，我在作品完成之前不想要任何其他费用，除了10达克

特的颜料费以及3盎司保管在盐政部门的蓝颜色，我希望您能为我预先支付两个为我工作的年轻人中的一个每个月只有4达克特的薪酬，另一个由我自己支付，并且负责绘画所需的其他费用，希望殿下能让盐政部门答应我在作品完成后，他们将支付我曾经答应佩鲁吉诺的一半的费用，他曾经被认为会完成这幅画，总共400达克特，而佩鲁吉诺要价800。我通过德国商人协会的经纪人获得了这项委托，由最杰出的政府在1514年11月28日做出的决定。<sup>①</sup>

<sup>①</sup>“提香致威尼斯总督”，约1515年12月到1516年1月，罗伯特·克莱因和亨利·泽纳：《意大利艺术1500—1600：原始资料与文献》。埃文斯敦，西北大学出版社，1966年，第47页。

## 一位杰出的色彩大师

乔尔乔尔的田园诗般的绘画风格，不仅影响了他虽然年事已高但却有着持续好奇心的老师贝利尼，同样也传给了提齐亚诺·维切利，他的名字被英国化地称之为提香（Tiziano Vecelli, Titian, 约公元1490—1576年）。提香是最杰出和多产的伟大的威尼斯画家，一位杰出的色彩大师，他拥有众多的赞助者（见“合同谈判：提香与《卡多雷之战》”，本页上）。在提香那个时代发生了一个重要的转变，那就是用帆布取代了木板来创作绘画。提香的作品确立了从那之后布面油画作为绘画媒介的传统。根据提香的同时代人帕尔马·乔万尼（Palma il Giovane）记载：

提香（使用）大量的颜色，作为……画面的底子。……我还见到有些是由沾满颜色的宽大的笔触所形成的，有时是纯红色的底子，他将其作为中间调子，而另一些时候用铅白；用同样的带有红色、黑色和黄色的画笔来表现高光，或者可以看到他只用四笔就画出一个出色的人物。……在完成上述这些精确的底子之后，他通常将画靠在墙上连看也不看一眼就离开了，有时一放就是几个月。当他想在上面工作时，他会非常仔细地检查画面……看看是否出现了某些错误。……用这种方法，表现人物并加以修改，他创造出美的艺术和自然所能展示的最匀称的形象。……这样，他逐渐用有着生动肉体的完美形体覆盖了画布，经过几个阶段使这些形象达到只差呼吸就具有生命状态。他从未一次画完一个完整的人物……在最后的阶段他更多地是用他的手指而不是画笔在工作。

## 圣母的壮丽图像

提香非凡的色彩感觉和通过色彩来表现光线的能力在一幅重要的祭坛画《圣母升天》（图22-35）中表露无遗，这是为威尼斯弗拉里荣耀圣母堂主祭坛创作的。由这个教堂的圣方济各会修士所委托，巨大的祭坛画（将近7米高）恰当地描绘了圣母升上天国的荣耀。在视觉上这也是一幅杰出的作品。金色的云朵如此明亮似乎闪闪发光，辐射出来的光线照亮了教堂的室内并包围着圣母。圣父在上方张开双臂等待她的到来。在下方，当圣徒们目睹了这重要的事件时激动地伸着手臂。提香异常清晰地表现了这幅巨大尺寸的祭坛画。通过这些强烈的色彩，他为绘画融入了一种戏剧性和强烈的情感，这些成就保证了他一直所享有的盛名。

## 令人眼花缭乱的色彩

提香曾经跟贝利尼和乔尔乔内学画，他对两位老师的风格掌握得如此纯熟，以至于至今学者们对他参与两位老师晚期作品的程度争论不休。然而，很清楚的是，提香的确完成了贝利尼和乔尔乔内几幅未完成的绘画。在1516年贝利尼去世后，威尼斯共和国政府任命提香为官方画家。此后不久，主教雅各布·佩萨罗委托提香创作《佩萨罗家族的圣母》（图22-36），这是捐赠给弗拉里教堂的。这件作品进一步提高了提香的名望，同时也确立了他的个人风格。佩萨罗是塞浦路斯帕福斯的主教，教皇舰队的指挥官，曾经在1502年威尼斯—土耳其战争期间领





22-35 提香, 圣母升天, 意大利威尼斯, 弗拉里荣耀圣母堂, 约公元 1516—1518 年。木板油画, 685.8x360.7 厘米。

导了一次成功的抗击土耳其人的远征, 出于感谢委托了这件作品。在一个沐浴在阳光下的庄严的宝座上, 圣母接见了虔诚地跪在宝座前的指挥官。在指挥官身后, 一个士兵(圣乔治?)扛着一面绣有博尔基亚(教皇亚历山大六世)和佩萨罗家族盾形徽章的旗子。他的身后是一个包着头巾的土耳其人, 这是一个这次战争中基督教军队的俘虏。圣彼得出现在宝座的台阶上, 而圣方济各将佩萨罗家族的其他成员(都是男性, 意大利在这个位置表现捐赠人时通常把妇女和儿童排斥在外), 他们都庄严地跪在右侧前景。

这些巨大的人物, 或单独或成组地被表现在一个厚重的庄严的建筑结构中, 就像已经看到的那样代表着盛期文艺复兴的

风格。但是提香没有将人物做水平的或对称的安排, 像莱奥纳多在《最后的晚餐》(图 22-3) 和拉斐尔在《雅典学院》(图 22-17) 中所做的那样, 而是把人物安放在一个倾斜的对角线上, 将画面的焦点, 圣母的位置安排在远离中央轴线的地方。提香通过透视线、人物倾斜的姿势以及具有指示方向性的目光和手势将观众的注意力吸引到圣母那里。旗帜向左倾斜, 从而使构图达到均衡, 平衡了其主要方向上向右和向上的趋势。

这种构图比那些盛期文艺复兴的作品更加具有活力, 预示了一种全新的绘画观念——强调运动而不是静止。在他表现丰富的表面结构时, 提香运用了令人眼花缭乱的色彩及其非常细微的差别。他将人间的——特别是威尼斯的——场景与天国的场景相交织, 表现了圣母和圣徒对这个特殊世界上一个特殊的人物的成就给予赞扬。这是对发生在一个女王和她的宫廷与忠实的仆人之间事情所做的完全世俗化的处理。(虽然有几个小天使在象征天国的云朵上。)提香将这个生动的场面用文艺复兴的方式加以表现, 显得庄严而辉煌。

### 酒神节的狂欢

在 1511 年, 费拉拉公爵阿方索·德斯特让提香为他的石膏厅(Camerino d'Alabastro) 创作了一幅绘画。赞助者分别向提香、贝利尼、拉斐尔和巴托罗缪修士订制一幅表现酒神节场景的绘画。拉斐尔和巴托罗缪修士都在完成委托之前就去世了, 贝利尼只完成了一幅(图 22-32), 所以剩下的另外三幅都由提香来完成。三幅绘画之一是《巴库斯与阿里阿德涅的相遇》(图 22-37)。巴库斯在一群喧闹的随从的陪伴下, 前来拯救被忒修斯遗弃在纳克索斯岛上的阿里阿德涅。在这个场景中, 显示出提香所受的古典艺术的影响。巴库斯狂欢行列中那个被蛇缠绕的人物来自明显古代雕像拉奥孔(图 5-89)。提香丰富而明亮的色彩为这幅绘画增添了一种诉诸感官的魅力, 使之刚好适合阿方索的“欢乐室”。

### 威尼斯的维纳斯

1538 年, 正直创作盛期的提香接受乌尔宾诺大公爵多巴尔多二世的委托, 创作了被称为《乌尔宾诺的维纳斯》(图 22-38) 的油画。标题(是后来起的)将一件不过表现了一个在自己卧室里的妓女的绘画提升到古代神话的高度。事实上, 大公只想委托一件满足个人享乐的女性裸体绘画, 没有证据表明他有任何其他的打算。无论主题是神圣的还是世俗的, 提香依据了一件由乔尔乔内在较早的时候(具有开创性的)创作的表现维纳斯的绘画(未附插图)。在这里, 提香确立了这种斜倚的女人体绘画的构图元素和标准, 无论后来出现了多少变体无不受到其影响。“维纳斯”在奢华舒适的床上, 侧身斜卧, 圆润的胴体的体积与织物的皱褶所构成的线条形成了鲜明对比。在她的脚边有一只起平衡画面作用的熟睡的小狗。在她身后简单的帷幕起着突出人物所在的前景和画面右半部所表现的背景深度的双重作用。两个仆人正弯腰在箱子(文艺复兴时期房间里装衣服的雕花木箱被称为“cassoni”)里找衣服给“维纳斯”穿。在她们之外, 一片更小的远景展示了远处的风景。提香熟练地将视点向画面后方的空间延伸, 并将空间逐步分成一个个更小的单元。他以熟练的技巧动用了



22-36 提香，佩萨罗家族的圣母，意大利威尼斯，弗拉里圣母堂，公元1519—1526年。布面油画，约488x275厘米。



22-37 提香, 巴库斯与阿里阿德涅的相遇, 公元1522—1523年, 布面油画, 175.3x190.5厘米。伦敦国家画廊。



22-38 提香, 乌尔宾诺的维纳斯, 公元1538年。布面油画, 约122x167.6厘米。佛罗伦萨乌菲兹美术馆。



22-39 提香，伊莎贝拉·德斯特，公元1534—1536年。布面油画，101.9x63.9厘米，维也纳艺术史博物馆。

妙的色彩安排。例如，两块红色（前景的垫子和背景中的裙子）的功能是非常重要的，它们一方面显示距离的标尺，同时也构成了一条隐含的对角线，与由斜卧的人体所构成的真实的对角线相对。在这里，提香不仅用色彩为形体上色，同时还用它来对形式进行组织安排。

### 一位有权势的女赞助人

提香还是一位非常杰出的肖像画家，他的委托源源不断。保留下来的他的肖像画作品超过五十幅，《伊莎贝拉·德斯特》（图22-39）可以作为说明其风格的例子（见“女性的神秘感：文艺复兴时期的女赞助人”，第673页）。伊莎贝拉·德斯特是文艺复兴时期最有权势的女性之一。她是费拉拉大公的女儿，嫁给了曼图亚侯爵弗朗切斯科·贡查加，曼图亚宫廷得以成为一个重要的艺术和学术中心，在很大程度上得益于她。提香的肖像画与威尼斯画派和其他艺术家一样，注重对最能够表现人物心理活动的身体部位的刻画，比如头部和手。因此，提香将伊莎贝拉的脸表现在最亮部，而她黑色的衣裙则隐没在背景中。看不到光源的光线同样照亮了伊莎贝拉的双手，艺术家用繁复的细节来表现她的衣袖，从而将观众的目光吸引到她的手上。这幅肖像不仅显示出提香的技巧，同样也表现了赞助者的愿望。画这幅肖像时伊莎贝拉已经60岁了，但是画家根据她的要求表现了她20岁时的样子。提香用一幅她早期的肖像作为参照，不仅表现了伊莎贝拉的年轻，同时也完美地表现出了她的泰然与自信。

## 其他16世纪意大利艺术家

### 巴洛克艺术的先兆在帕尔马

拉斐尔和米开朗琪罗在罗马所达到的巅峰成就令同时代所有其他人的创造都黯然失色。不过，除了繁荣的威尼斯画派以外，在16世纪上半叶仍然有很多杰出的艺术家活跃在意大利的其他地区。帕尔马的安东尼奥·阿莱里·达·科雷乔（Antonio Allegri Da Correggio，约1489—1534年）的绘画风格几乎是无法归类的。作为一个孤独的天才，科雷乔综合了包括莱奥纳多、拉斐尔和威尼斯画派在内的各种风格倾向。他发展出了一种独特的个性化的风格，如果一定要加个标签的话，可以称为“原始巴洛克风格”（proto-Baroque）。从历史的角度讲，他最杰出的贡献在于他所创造的充满透视错觉的天顶画，那些巴洛克时期的竞争者从未超越他。曼泰涅亚在曼图亚的新婚夫妇室（图21-48）创造了一个在天花板上开洞的错觉。在大约五十年以后，科雷乔在帕尔马主教堂的穹顶上创作了《圣母升天》（图22-40）。整个穹顶都打开了，艺术家向观众展示了一片天空中的景色，在逐渐集中的环状的云朵间，上百个人物以芭蕾舞中的皮鲁埃特旋转（用脚尖着地旋转身体）来庆祝圣母升天。在随后数个世纪中，这些天使的形象成了巴洛克教堂中的永恒形象。科雷乔还是一位极有影响的宗教画家，他的很多作品预示了很多在后来巴洛克绘画中出现的元素。科雷乔的同时代人并不欣赏他的艺术，但是在随后的17世纪，巴洛克艺术家将他视为创作的灵魂。

所有视觉表现的元素来创造出新颖而优美的效果，深深影响了几代意大利和北欧的艺术家。

像其他威尼斯画派的绘画一样，色彩在《乌尔宾诺的维纳斯》中扮演了重要的角色。女仆裙子的红色调与挂毯柔和的红色调衬托着她白色袖子的中间调子，跪着的女孩的长裙与深色的威尼斯红相呼应，它们共同衬托着前景白色的亚麻布和人体温暖的象牙般的金色调。观众只有非常仔细才能发觉画面中微

## 女性的神秘感：文艺复兴时期的女赞助人

文艺复兴时期杰出女艺术家的缺乏反应出她们所面对的障碍。特别是数个世纪以来，学习艺术都是居住在师傅的家里进行的（见“掌握一门手艺——文艺复兴时期的艺术训练”，第19章，第554页），这就将妇女排除在获得必需经验的可能性之外。更重要的是，社会的禁忌，比如禁止妇女画裸体模特儿，进一步阻碍了一位有抱负的女艺术家通过公认的渠道获得艺术训练从而取得更大的发展。

然而，尽管文艺复兴时期的妇女在成为艺术家方面遇到阻碍，但是她们却在艺术赞助领域对艺术产生了深远的影响。学者们近年开始系统地研究作为赞助人的妇女的作用。结果，虽然是粗略的认识，但是已经显示出妇女扮演了一个比以前所知道的更加重要的角色。研究者在试图阐明妇女参与赞助活动的情况时遇到的最棘手的问题之一，就是妇女通常是在幕后施加她们的影响和决定权的。很多这样的妇女通过婚姻获得她们的地位，她们的权力是间接的和暂时的，主要取决于她们的丈夫的财富和地位。这样，女性赞助人在一个男性主导的社会中运用和发挥权力的记载就比那些男性赞助人明显缺少独立性。

在文艺复兴的女赞助人中最著名的一个就是曼图亚侯爵夫人伊莎贝拉·德斯特（Isabella d'Este，公元1474—1539年）（图22-39）。她成长于费拉拉（威尼斯西南部）有教养而高贵的宫廷。伊莎贝拉在1490年17岁那年嫁给了曼图亚侯爵弗朗切斯科·贡查加（Francesco Gonzaga，公元1484—1519年）。伊莎贝拉的

婚姻为她在成为一个主要的艺术赞助人方面的兴趣提供了途径和必要的财富。作为一个殷切的收藏者，她寻求那些遍及意大利的代理人的帮助。伊莎贝拉的兴趣没有仅仅局限在绘画和雕塑，而是包括了陶瓷、玻璃、宝石、石雕、徽章、古典文本、音乐手稿和乐器。

伊莎贝拉无疑是个非常骄傲和野心勃勃的女人，她非常清楚艺术能够增加她的名望和荣誉。因此，她委托当时最著名的艺术家——莱奥纳多·达·芬奇、安德烈亚·曼泰涅亚和提香为她创作肖像。很多她和艺术家签订的详细而复杂的合同显示出她对艺术作品的严格控制。

另一位文艺复兴时期重要的女艺术赞助人是卡特琳娜·斯福尔扎（Caterina Sforza，公元1462—1577年），她是加雷佐·玛丽亚·斯福尔扎（米兰大公的继承人）的女儿，在1484年嫁给了吉罗拉莫·利亚里奥。1484年，她的丈夫、伊莫拉的领主和福尔利的伯爵去世了，这使斯福尔扎具有了凌驾于绝大多数女人之上的权力。

卢克西娅·托纳波尼（Lucrezia Tornabuoni）与皮耶罗·迪·科西莫·德·美第奇结婚）是美第奇家族中，无论男人还是女人作为艺术赞助人赢得了最高声望的人。对于文艺复兴时期女性角色的进一步研究，将为妇女是如何确立其艺术赞助人和艺术家的地位，以及她们对文艺复兴艺术的繁荣所做的贡献提供更多的证据。

## 样式主义

样式主义是对晚期文艺复兴艺术中出现的特定风格倾向的称呼。这个术语来自意大利语样式或风格（maniera），最初是指艺术家按照其他艺术家（通常是米开朗琪罗）的“样式”来创造。后来，学者们重新定义了样式主义的概念，试图确定这种风格的范围。从年代学的角度看，很难确定样式主义的确切年代，它与盛期文艺复兴艺术相重叠，出现于16世纪20年代。

在涉及样式主义的众多特点中，最贴切的是技巧，一种对刻意安排的和经过设计的图像的强调。样式主义艺术追求优雅与美，但不是那些直接从自然界中获得的。与依靠直接观察自然作为自己的创作源泉相比，他们更多地依靠更早的艺术，特

别是盛期文艺复兴和古罗马的雕塑作为他们的典范。另外，样式主义艺术家显示出了在视觉和观念上对不均衡的构图和极端复杂性的偏爱。暧昧的空间，违背传统或惯例的对传统题材进行独特的表现，这也是样式主义绘画与建筑的表面特征。在盛期文艺复兴艺术家寻求均衡的地方，样式主义艺术家追求不稳定的感觉。样式主义撇开了盛期文艺复兴艺术的平静和安详，代之以一种不安定的因素，一方面导致了扭曲、夸张和做作的姿势，另一方面也产生了一种繁复的优雅。这些艺术家限于他们的独创性和技巧，进一步总结出理想化的形式，因此典型的样式主义的绘画或雕塑看起来好像来自同一个远离自然的人物原型。样式主义在表现人物形象上是一种排外的艺术。样式主义对“发明”的要求导致其艺术家过于专注个人风格，使之变得复杂、怪诞（或别出心裁）、优雅、追求完美和过于雕饰。

22-40 科雷乔·圣母升天，意大利帕尔马，帕尔玛大教堂穹顶，公元1526—1530年。



## 样式主义绘画

### 远离文艺复兴的理想

雅各布·达·彭托尔莫 (Jacopo Da Pontormo, 公元1494—1557年) 的《下十字架》(图22-41) 表现出了样式主义绘画早期阶段的几乎所有风格特征。人物充满了构图，全都拥挤到画面前方并几乎完全遮挡了背景。彭托尔莫将人物沿着绘画的边框进行安排，在画面的中心留下了空间，而盛期文艺复兴艺术家通常要将他们的人物集中在这里。构图没有清晰的固定的焦点，人物似乎是被沿着画面边缘随意放置的。模糊的空间表现是样式主义风格的典型特征。空间似乎太浅不足以将人物的活

动容纳其中。例如，彭托尔莫没有给那个在基督头顶的四分之三背面朝向大家的头颅的身体留有任何空间。

艺术家让画面中人物好奇而焦虑的目光朝向各个方向，进一步加强了绘画的不确定性。很多的人物都是弯曲和扭转的，他们有着扭曲（人的躯体是不可能弯成前景中那个人的样子的）、拉长的肢体，所有人的头都是小的椭圆形的。冲突的色彩被安排在不协调的图像上。绘画完全背离了较早文艺复兴时期的均衡与和谐的结构。

### 样式主义的高雅与优美

科雷乔的学生吉罗拉莫·弗朗切斯科·玛利娅·马佐拉，被称之为帕米加尼诺 (Girolamo Francesco Maria Mazzola, Parmigianino, 公元1503—1540年)，在他著名的作品《长颈圣



22-41 彭托尔莫, 下十字架, 意大利佛罗伦萨, 圣费利奇塔教堂卡波尼礼拜堂, 公元1525-1528年。木板油画, 约312.4x182.9厘米。

母》(图22-42)中达到了样式主义所追求的优雅目标。他熟练地将科雷乔和拉斐尔的影响糅合到这副精致优雅而又甜美的绘画中。圣母椭圆形的小脑袋, 细长的脖子, 令人难以置信的纤细手指以及扭动的拉长的身体, 都标志着样式主义晚期贵族化的华美虚假的趣味。帕米加尼诺通过拉长圣母的身体, 从头到脚趾, 加强了这种不自然的感觉。左侧的一群天使似乎被情感所融化, 就像他们的身体一样柔软和光滑(构图的左侧采用的科雷乔的手法)。在右边, 艺术家画了一排没有柱头的柱子, 这个神秘的场景中出现了个手里拿着卷轴的谜一样的人物, 他和前景之间的距离是无法测量和模糊的。

### 一个充满寓意的爱情场景

由安诺洛·迪·科西莫(Agnolo Di Cosimo), 被称之为布隆基诺(Bronzino, 公元1503-1572年), 所创作的《维纳斯、丘比特、愚蠢与时间》, 也被称为《揭露奢华》(图22-43), 同样显示了样式主义作品的全部特征。布隆基诺是彭托尔莫的学生, 出生于佛罗伦萨, 是托斯卡纳的第一任公爵科西莫一世

的宫廷画家。在这幅绘画里, 显示出了样式主义画家对极其深奥和复杂寓意的兴趣, 这些寓意通常带有色情的含义, 完全放弃了盛期文艺复兴所追求的简洁表述和纪念碑式的形式。布隆基诺描绘了丘比特正在爱抚他的母亲维纳斯, 愚蠢正准备用玫瑰花瓣来为他们沐浴。出现在右上角的时间揭开了帷幕以揭露这场正在进行的欢快的乱伦行径。画面中的其他人物象征着妒嫉和善变。面具, 这个样式主义画家最喜爱的道具象征了欺骗。绘画似乎暗示了爱情——通常伴随着妒嫉并遭受善变的折磨——是愚蠢的, 相爱的人随着时间的推移最终会发现它的荒唐。但是像很多样式主义绘画一样, 作品的意义是模糊的, 而关于这幅图像的解释也是多种多样的。在构图上, 布隆基诺将人物安排在画面前方, 几乎完全遮挡了空间。轮廓线强烈而具有雕塑感, 绘画的表面非常平滑。样式主义画家对头、手和脚显示出了极大的兴趣, 因为他们认为这些部分是优雅的载体, 对它们的巧妙描绘能显示出一个艺术家的艺术技巧。



22-42 帕米加尼诺, 长颈圣母, 约公元1535年。木板油画, 约215.9x132.1厘米。佛罗伦萨乌菲兹美术馆。

22-43 布隆基诺，维纳斯、丘比特、愚蠢与时间（揭露奢华），约公元1546年。木板油画，约155x144.2厘米。伦敦国家画廊。



### 矫揉造作的肖像

样式主义画家通常在肖像画中达到他们所寻求的精致和优雅。布隆基诺的《青年肖像》（图22-44）就是样式主义肖像画的范例。对象是位骄傲的青年，属于有文化的知识阶层，而不是一个地位低下的劳动者或商人。其淡漠的表情和举止显得有些做作，对世界充满了一种玩世不恭的态度。这种沉着而矜持的表情是样式主义肖像画的典型特征。他们关心的是人物的等级和地位而不是他的个性。在这幅肖像中，傲慢的姿势、双手优雅而纤长的手指、书本、家具雕花的正面以及朴素庄重的建筑，都暗示出这位傲慢贵族的身份特征和环境。年轻人阴郁的西班牙黑紧身上衣和帽子（这是这个世纪流行的西班牙礼节）

以及房间橄榄绿色的墙面，使画面的色彩非常有限。布隆基诺将轮廓清晰的人物安排在一个模糊的背景中，样式主义不对称的轮廓线与他矫揉造作的姿势相抵触。

### 表现家庭的亲密

布隆基诺肖像画的冷漠与拘谨在索弗尼斯巴·安圭索拉（Sofonisba Anguissola，公元1527—1625年）的肖像画中得到了缓解。安圭索拉来自意大利北部的克雷莫纳，她采用强烈的轮廓线、朦胧的调子以及样式主义肖像画常用的在画完后将画面加以磨光的方法来创作。但是她在一组肖像中展示出了不可抗拒的魅力（图22-45），这完全是她个人的风格。像很多她





22-44 布隆基诺，青年肖像，16世纪30年代。木板油画，约95.2x74.9厘米。纽约大都会博物馆（H. O. 哈维迈耶收藏，H. O. 哈维迈耶女士遗赠，1929年）。

在1559年移居西班牙之前的作品一样，这是一幅其家庭成员的肖像。她在中景表现了自己的两个妹妹和一个弟弟，他们的样子非常可爱自然，没有一丝的做作，就像他们可能在一台现代照相机前所能摆的姿势一样。两个妹妹身穿同样的条纹长裙，位于抱着哈巴狗的弟弟两侧。年纪稍长的妹妹（左）按照要求摆出一副高贵的姿态，而弟弟则带着天真而好奇的表情疑惑地看着画家，另一个妹妹的注意力则转向画家左侧的什么人或事物。

安奎索拉所采用的自然的姿势和表情、充满同情而富于个性的表现手法以及对形式优雅的处理，没有逃过她同时代人的注意。瓦萨里赞扬她的艺术是完美而逼真的，认为安奎索拉努力地钻研绘画的技艺，并比我们这个时代的其他女性画得更加优雅，她不仅在素描、色彩和模仿自然方面获得了成功，同样也能复制其他艺术家的杰作，但是她还以自己的风格创作了很多非常精彩而美丽的绘画作品。

此外，她的“发明”获得了更大的赞誉。尽管这个词的含义与我们现在所用的不尽相同，安奎索拉的确将个人的、轶事性的和带有现实主义特征的风俗画（表现日常生活场景的绘画）引入了正式的肖像画。《艺术家的弟弟和妹妹肖像》可以被看作是对任何一个中产阶级家庭成员的描绘，人物无需通过炫耀他们的姓氏、头衔和优雅的服饰来赢得人们的尊重。安奎索拉一生长寿，并且事业成功。她认识年老的米开朗琪罗并且跟他学过画，是西班牙菲利普二世的宫廷画家。在她的晚年，她曾给一个年轻的崇拜者安东尼·凡·戴克，后来伟大的佛兰德斯大师提过建议。



22-45 安奎索拉，艺术家的弟弟和妹妹肖像。约1555年。梅休因收藏，英国威尔特郡柯沙姆城堡。



22-46 切利尼，枫丹白露的守护神，公元1543—1544年。青铜。比真人略大。巴黎卢浮宫。

## 样式主义雕塑

### 青铜女猎神

样式主义并不局限在绘画领域，艺术家们同样将它的原则运用到雕塑和建筑之中。本韦努托·切利尼（Benvenuto Cellini，公元1500—1571年）就是杰出的样式主义雕塑家之一。如果根据他那本迷人的《自传》来看，切利尼无疑是个多才多艺的人，他是位杰出的艺术家、政治家、战士、情人以及其他诸多角色，但他首先是位金匠。受米开朗琪罗的影响，切利尼一直试图创作大型作品，在他为弗朗西斯一世服务时，他翻铸了青铜的《枫丹白露的守护神》（图22-46），这是对意大利和法国样式主义艺术的概括和总结。女守护神是希腊罗马神话中的女猎神狄安娜和一个古典拟人化的春神的结合体，她正斜倚在一个向外喷涌泉水的罐子上（图11-19）。人物形象让人联想到美第奇礼拜堂陵墓上的人物（图22-22），而女性裸体又是维纳斯和情妇的混合，这是在当时文艺复兴绘画中刚刚变得流行

的题材（图22-38），但是切利尼根据样式主义的原则夸大了这些特征。人物头很小，躯干伸展，四肢拉长。身体的相互对比实际更加明显，因为身体上部并没有适当的扭转来抵消身体下方位置的改变。

### 螺旋式的人物

意大利的影响传到法国，吸引了一位杰出的法国年轻雕塑家让·德·布洛涅（Jean De Boulogne）到意大利学习雕塑，并取了一个意大利名字乔万尼·达·博洛尼亚（Giovanni Da Bologna，公元1529—1608年）。乔万尼的作品在米开朗琪罗的雕塑和巴洛克大师贝尼尼（图24-5到24-9）的风格之间架起了桥梁。《诱拐萨宾妇女》（图22-47）是样式主义人物构图原则的完美体现，同时也是打破样式主义表现原则的最初动力。

作品取材于罗马早期的传奇历史，讲述了罗马人如何从他们的邻居萨宾人那里诱拐他们的妻子，作品的标题是完成后才起的。乔万尼可能只是打算表现一组有趣的人物构图，包括一个老年男子、一个青年男子和一个妇女，他们像传统的古代雕像表现神话人物时一样是裸体的。雕塑显示了艺术家对早期艺



22-47 乔万尼·诱拐萨宾妇女，意大利佛罗伦萨，市政广场兰齐敞廊，完成于公元1583年。大理石，高约411.5厘米。

术的知识。乔万尼一定知道15世纪意大利雕塑家安东尼奥·波拉约洛的作品《赫拉克勒斯与安泰》(图21-25)，表现了古希腊的英雄将他的对手抱离地面。但是在这里，与乔万尼的先驱者不同，他直接从古代雕塑那里汲取灵感。《诱拐萨宾妇女》包含了一些拉奥孔中的因素(图5-89)，一个在蜷缩的老人身上，另一个体现在张开手臂的姿势里。三个身体在一个垂直的轴线上相互穿插，当观众的视线沿着雕塑向上时，产生了一种螺旋式的运动。

要想完整地欣赏雕塑，观众必须围着它走动，因为作品会由于视点的不同而发生根本性的变化。对变换的图像起作用的一个因素就是在体块中出现的开放空间(比如在一条胳膊和一个身体之间的空间)，它像实体一样具有重要作用。这件雕塑是自古代以来第一件设计为多重视点的大尺寸群雕，它与波拉约洛的作品形成了强烈的对比，艺术家希望呈现给观众的就是插图中的这个角度。乔万尼的人物并没有打破这个螺旋状的旋涡而是保持在一个圆柱体中。它们仍然保持“封闭的”效果以使艺术史家不能称之为巴洛克艺术。但是米开朗琪罗式的运动趋势和人物充满弹性的运动感觉是确实存在的。在随后的巴洛克时期，艺术家彻底解放了他们雕塑中的人物，让它们进入完全的运动中。

## 样式主义建筑

### 一座样式主义风格的曼图亚官邸

在20世纪早期，样式主义绘画和雕塑开始得到公正而全面地研究，但是直到20世纪30年代，学者们才发现这个术语也可以用来描述16世纪的建筑。样式主义建筑的主体从那以后开始形成，然而与绘画和雕塑的研究完全不同。米开朗琪罗以一种高度个人化和非传统的方式运用古典建筑元素的事实并不足以使他成为一个样式主义建筑师。在他为圣彼得大教堂所做的设计中，他必然追求体积、均衡、秩序和稳定的效果，这是盛期文艺复兴建筑的典型特征。然而，非传统地运用古典元素却是朱利奥·罗马诺(Giulio Romano, 约公元1492-1546年)在曼图亚设计茶宫时的明确目标，这座建筑几乎阐释了样式主义建筑的所有语汇。

朱利奥·罗马诺是拉斐尔装饰梵蒂冈房间时的主要助手。在1520年拉斐尔去世后，朱利奥成了老师作品的执行者，完成了拉斐尔未完成的壁画和油画。1524年，朱利奥来到曼图亚，在那里他找到了赞助人费德里格·贡查加，在1525至1535年间为他建造并装饰了茶宫。

贡查加打算将茶宫作为郊区的夏宫和他所饲养的名马的种马场。最初的设计是一座相对简朴的乡间别墅，公爵对朱利奥的设计非常满意，因此立刻委托建筑师去扩建整个建筑。在建筑的第二阶段，朱利奥通过围绕一个正方形的庭院添加三处边房，将一座别墅扩展为宫殿的规模。这种一次铺成的庭院具有一种接近城市建筑的特点，其功能一方面是作为通道，同时也作为设计的焦点。周围的建筑形成一个自我围合的单元，在它的东面与之相连的是一个巨大的带马厩的花园。



22-48 朱利奥·茶宫内部庭院的立面，意大利曼图亚，公元1525-1535年。

朱利奥在朝向宫殿内部庭院(图22-48)的立面上展示了他的样式主义风格,在这里他对建筑传统的背离是非常明显的,它们构成了对布拉曼特的古典风格的一种滑稽的模仿。如果一座建筑的结构是有悖常理和矛盾的,那么这些立面的设计必定是不合常规的。例如,拱心石没有被完全固定似乎要从拱上滑落,而更加古怪的是,朱利奥甚至为长方形壁龛的山墙上添加了拱心石,而那里根本就没有拱。壁龛两边粗壮的托斯卡纳柱式支撑着不成比例的狭窄的楣梁。两根柱子中间的楣梁从中部断开,感觉它们具有明显的结构上的不足,似乎无法支撑其上方三槽板的重量,如果谁愚蠢地站在下面就该考虑它们是否会砸到自己的脑袋。毫无疑问,能够理解朱利奥的这个玩笑的人必须是具备高度专业知识的人,这个人必须熟悉古典建筑的法则才能辨认出一些微妙的背离常规的做法。这说明公爵就是个具有这方面知识的人,所以他能接受朱利奥的这种形式的建筑幽默。

简而言之,在朱利奥·罗马诺为茶宫所做的设计中,他故意嘲笑关于秩序、稳定和对称的古典法则,并努力使观众感到震惊。这种去创造模糊与紧张的渴望在样式主义的建筑和绘画中同样典型,而朱利奥为茶宫做的很多设计和做法都成了晚期样式主义建筑在外观上的标准特征。

## 16世纪晚期的建筑

无论是建筑师还是赞助者,对建筑中样式主义风格的接受并不是普遍的。事实上,在意大利,16世纪晚期的建筑更多地保持了盛期文艺复兴的理想,并对17世纪的建筑产生了远比朱利奥·罗马诺和其他样式主义者那些喜欢冒险然而怪诞的做法更大的影响。

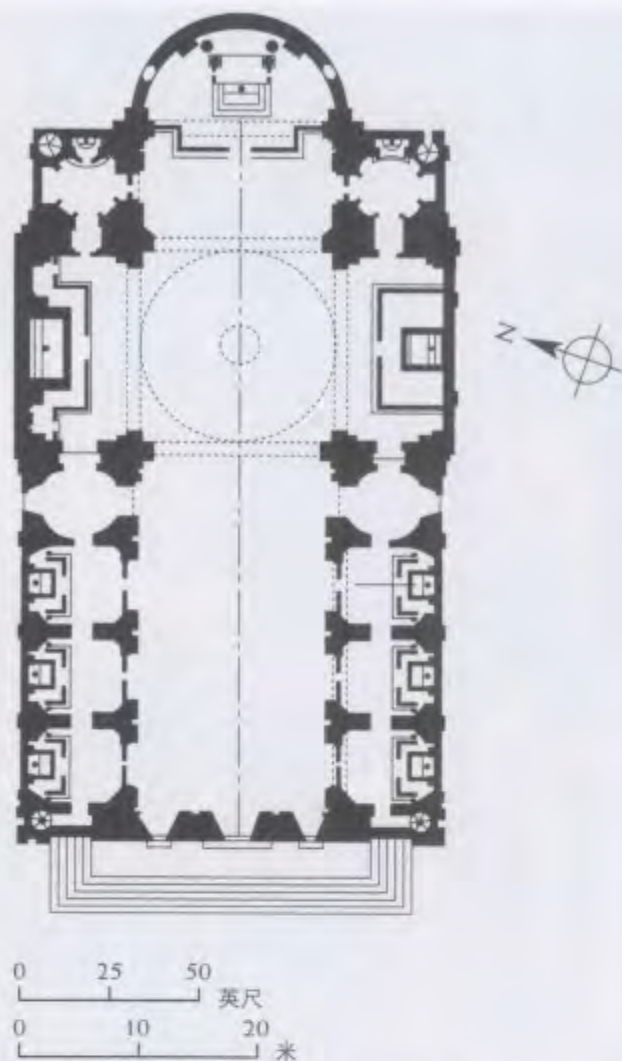
### 为巴洛克搭建舞台

在16世纪后半叶,最有影响的建筑可能要算耶稣会的教堂,该会创建于教皇保罗三世任期内的1534年。作为反宗教改革的中坚力量,耶稣会需要一个教堂来配合他们的显要地位。由于米开朗琪罗为教堂所做的设计提出来较晚,耶稣会转而请贾科莫·达·维尼奥拉(Giacomo Da Vignola,公元1507-1573年)为这个被称为耶稣教堂(Il Gesù,或Church of Jesus)的建筑主体,而请贾科莫·德拉·波尔塔(Giacomo Della Porta,约公元1533-1602年)负责立面设计。两位建筑师在1568到1584年设计并建造了耶稣教堂。从年代和风格上来看,建筑属于晚期文艺复兴,但是它对后来教堂建筑的重要影响则使它成为巴洛克建筑的里程碑。它的立面(图22-49)是随后两个世纪中罗马巴洛克教堂的重要样板和起点,很多天主教国家,特别是拉丁美洲都将它作为一个基本方案。立面的设计并不是完全独创的,用涡卷形的扶壁来连接上下两层的做法可以追溯到阿尔贝蒂为佛罗伦萨新圣母·马利亚教堂(图21-36)设计的立面。古典的山墙可以在阿尔贝蒂的作品中见到,同样也出现在威尼斯建筑师安德烈·帕拉迪奥的作品中。成对的壁柱出现在米开朗琪罗为圣彼得大教堂(图22-30)所做的设计里。但是,贾科莫·德拉·波尔塔非常巧妙地将这些已经存在的母题综合在一起。在他的立面设计中,水平方向的壁柱和立柱在中央的凸窗部分形成了最高点,而立面上的凸窗又与后面教堂的中殿结构完美地结合在一起。随后的罗马巴洛克建筑的立面都是这个基本主题的种种变体。

耶稣教堂的平面(图22-50)是对阿尔贝蒂在曼图亚设计的圣安德烈教堂(图21-44)的一个大规模扩充。在这里,中殿占据了空间的主要体积,使整个结构成了一个两侧带礼拜堂的大厅。一个穹顶强调朝向主祭坛的走向。耶稣教堂的平面在天主教世界被广泛采用直到现代,说明它在礼拜仪式上的效用。



22-49 德拉·波尔塔，耶稣教堂立面，意大利罗马，约公元1575—1584年。



22-50 达·维尼奥拉，耶稣教堂平面，意大利罗马，约公元1568年。

将教堂建筑为一个单独的大厅以适合大规模的行列行进（这似乎将社会功能与宗教功能结合在了一起）。最重要的是，这种空间足够容纳大量的群众聚集在一起聆听耶稣会教士雄辩的布道。

## 16世纪晚期的威尼斯艺术和建筑

### 样式主义的戏剧性与活力

16世纪晚期的威尼斯绘画建立在确定的威尼斯人的理想之上。雅各布·罗布斯蒂，被称为丁托列托（Jacopo Robusti, Tintoretto, 公元1518—1594年），曾是提香的学生，并立志要将提香的色彩与米开朗琪罗的素描结合起来。艺术史通常将丁托列托看作是威尼斯杰出的最具代表性的样式主义画家。他采用了很多样式主义的绘画手法，但是他作品中的戏剧性力量、深度的空间错觉以及闪烁的威尼斯色彩表现，都似乎与样式主义的模式相去甚远。

丁托列托的作品一般具有强烈的戏剧性。在他的《奴隶的奇迹》（图22-51）中，圣马可从天空疾飞下来帮助那个即将为自己的信仰而殉难的基督徒奴隶，把折磨他的刑具打得粉碎。刽子手正将这些破损的刑具举到无比震惊的法官面前，同时大量围观的群众目睹了整个场面。丁托列托增加了提香作品所具有的运动感，并采用相反的运动来组织构图，任何一个朝一边倾斜的人物都有一个与之相对应的人出现。在画面的最左侧，

两个男人、一个妇女和一个孩子在一个柱子旁，以相对的方向螺旋向上，很像乔万尼·达·博洛尼亚雕塑《诱拐萨宾妇女》（图22-47）中的样式主义手法。主要的人物被安排延伸到画面的深处，但是丁托列托最具运动感的表现出现在三个人物身上：奴隶、刽子手和倒转的圣马可。两个尘世的人物构成了一条蜿蜒的曲线，他们的运动被以相反方向运动的圣马可的插入所打断。

整个构图采用的是一种样式主义典型的对立运动的手法。然而，绘画的边框完全将运动包含在其中，健壮的人物以及他们结实的体格和真实的运动感，清晰安排的空间和连续性的运动，这些因素都与样式主义的表现无关。对奇迹事件的描绘，艺术家以强烈的戏剧性肯定而明确地进行了令人信服的表现。丁托列托熟练的戏剧性和强有力的表现手法，使他与样式主义相分离，成为那个以戏剧和歌剧为代表的巴洛克时代的先驱者。画面的色调——深深的金色、红色和蓝色则是纯粹威尼斯的。

### 生动的最后的晚餐

在丁托列托的晚年，他的艺术变得富于精神性，甚至是幻想的，坚实的形体融化到闪烁着间歇光芒的漩涡状的黑暗云朵中。在丁托列托的《最后的晚餐》（图22-52）里，这是为安德烈·帕拉迪奥设计的教堂圣乔治马焦雷（图22-59）的室内创作的，演员们表演了一出幽灵般的戏剧。他们似乎像由他们头顶的光环和惟一的灯光所投射出的微弱光线所形成的阴影一样，像幽灵一般是非物质性的。惟独围绕在基督头上的光是明亮的，显示出他是整个圣餐仪式的主导者。



22-51 丁托列托。奴隶的奇迹，公元1548年。布面油画，约426.7x548.6厘米，威尼斯学院美术馆。

这件作品与莱奥纳多的《最后的晚餐》(图22-3)的对比强烈而有意义。莱奥纳多的构图均衡而对称，与绘画的平面相平行地安排在一个几何形的封闭空间里。基督的形象是整个戏剧性事件的中心，同时也是透视的焦点。在丁托列托的绘画里，基督位于透视线之外，这条线从绘画表面以对角线的形式插入画面，创造出一种深度和活动都十分受限的令人困扰的效果。观众通过闪烁的光线来确定基督的位置，他像一座灯塔一样凸现在黑暗里。莱奥纳多则通过将基督安排在几何形和透视的中心来处理。两者之间的对比代表了16世纪文艺复兴绘画所采取的不同方向，当它从空间的建筑般的清晰性和中性的光线转向富有动感的透视和强烈的明暗对照法时，巴洛克时代到来了。

### 遭到质疑的关于基督的绘画

维罗纳的保罗·卡基利阿里(Paolo Cagliari)，人称保罗·委罗内塞(Paolo Veronese，公元1528—1588年)是威尼斯画派的大师之一。丁托列托以其戏剧性和深度的透视获得广泛的赞誉，而委罗内塞则专注于以绚丽的色彩表现壮观而华丽的场面，并在其中安插庄严的古典建筑。像丁托列托一样，委罗内

塞的绘画尺幅巨大，画布通常有6米乘9米大小。他经常为富有的修道院食堂创作，这使他有表现餐桌旁衣着华丽的人群。

《基督在利未家》(图22-53)就是一个极好的例子，这件作品最初被称为《最后的晚餐》。在一个有着三个巨大拱门的敞廊中(建筑风格很像雅各布·桑索维诺设计的国家图书馆上层的拱廊，图22-55)，基督坐在一群衣着华丽的威尼斯贵族中间。在前景，衣着得体而彬彬有礼的管家正在招呼客人。身穿长袍的主人、衣着华丽的家臣、小丑、狗和侏儒涌进了宽敞的敞廊。

当时正值反宗教改革运动期间，这种描写立刻招致了天主教会的指责。宗教裁判所的神圣法庭控告委罗内塞对上帝不敬，因为他将众多人物画得如此贴近基督，并命令他自己出资对绘画进行修改。但是委罗内塞不愿意修改，所以只是把作品的标题改了，以减少一点画面的神圣性。就像安德烈·帕拉迪奥(他的作品在后面讨论)以盛期文艺复兴建筑为样板一样，委罗内塞也回到了盛期文艺复兴的构图，它的对称与均衡，以及它的秩序与结构。作品的整个色调都是柔和的，尽管他避免在半阴影的地方使用纯色(如淡蓝、海绿、柠檬黄、玫瑰红和紫罗兰)，但是他还是创造出了一张真正的色调优美的花床。



22-52 丁托列托，最后的晚餐，公元1594年。布面油画，365.8x569厘米。意大利威尼斯，圣乔治马焦雷教堂主祭坛。



22-53 委罗内塞，基督在利未家，公元1573年。布面油画，约564x1295.4厘米。威尼斯学院美术馆。

22-54 委罗内塞，《威尼斯的胜利》，意大利，威尼斯总督宫大议会厅天顶画，约公元1585年，布面油画，约883.9 × 579.2厘米。



### 一幅对威尼斯荣耀的礼赞

威尼斯共和国委托丁托列托和委罗内塞装饰总督宫（图18-57）里的大房间和议会厅。作为一个伟大的受人喜爱的装饰画家，委罗内塞显示出他是一位表现富有错觉的天顶画构图方面的大师，比如像《威尼斯的胜利》（图22-54）这样的作品。在一个椭圆形的框架内，他表现了威尼斯正被荣誉戴上皇冠，她坐在位于一个带有栏杆的敞廊的两个螺旋形立柱之间的宝座上，被花环状的云朵所包围，参加这个盛典的还有象征其荣耀的众多人物。这件作品成为近代第一幅对一个国家所进行的绘画礼

赞，这个主题在随之而来的巴洛克时期变得非常流行。委罗内塞的透视不像曼泰涅亚和科雷乔的作品那样是从正下方向上观看的，它是观众的目光与天顶呈四十五度角时所看到的景象，这种技法被很多后来的巴洛克艺术家所采用，特别是18世纪的威尼斯画家姜巴蒂斯塔·提埃波罗（Giambattista Tiepolo）。

### 金钱与手抄本

佛罗伦萨人雅各布·塔蒂（Jacopo Tatti），被称为雅各布·桑索维诺（Jacopo Sansovino，公元1486-1570年），将盛期文



文艺复兴的建筑风格介绍到威尼斯。起初，雅各布师从安德烈·桑索维诺（Andrea Sansovino，约公元1467—1529年）学习雕塑，并采用了老师的姓，1518年他来到罗马，受到布拉曼特圈子的影响，他迅速转向了建筑。1527年，罗马遭受洗劫，桑索维诺逃离罗马流亡到威尼斯，在那里他很快就确立了自己作为城市最重要和最受尊敬的建筑师的地位。他的建筑经常成为包括提香和委罗内塞在内的威尼斯著名画家作品中建筑背景灵感来源。

桑索维诺最大和最重要的公共建筑的委托是位于岛城中心的铸币厂和与之相连的国立图书馆（图22-55）。铸币厂开始建造于1535年，面朝圣马可运河，有一个严肃而令人难以接近的三层立面。其厚重的经过打磨的表面给人以牢不可破的感觉。大胆突出的由托架支撑的檐口，让人想起中世纪城堡带有堞眼的走廊，更加强了它堡垒般的感觉。

动工于铸币厂开工之后一年，隔壁的圣马可大教堂的国立图书馆开始建造，安德烈·帕拉迪奥认为它“也许是自古代以来最华丽和最美丽的大厦”，建筑风格体现了与铸币厂完全不同的精神。有着二十一个隔间（桑索维诺生前只完成了十六个）的图书馆朝向广场对面的哥特式总督宫（图18-57），从侧面延展了威尼斯的圣马可中心广场。相对简洁的底层拱廊由托斯卡纳柱式与拱门支撑的立柱相连，采用了罗马圆形剧场（图10-34）

的处理手法。在柱间壁有一个多利克式的中楣和三槽板盖在上面，它们不像同时代的曼图亚的茶宫（图22-48）那样要从结构中“滑”落。底层稳固地支撑着轻巧的更富装饰性的爱奥尼亚式的第二层，在那里的阅览室里保存着珍贵的手抄本，以使它们免受洪水的袭击。在第二层，桑索维诺弱化了底层严格的系统，主要通过柱间壁的侧面采用爱奥尼亚式的细长柱，并将它们安排在凹进墙面的空间里而不是与墙面齐平的方法。细长柱在主要立柱三分之二的地方开始支撑拱顶的起拱处，这些拱的跨度是底层拱顶的三分之二，从而强调了第二层的垂直感。主要立柱支撑着柱上楣构，其中装饰着高浮雕的手里拿着花环的裸体小天使。阁楼层的椭圆形窗子打断了这种古罗马人喜爱的装饰母题，可以从较早的贝纳多·罗塞里诺设计的莱奥纳多·布鲁尼陵墓（图21-29）中看到。也许建筑最吸引人的特征在于它的屋顶轮廓线，在这里桑索维诺抛弃了传统的笔直的檐口，代之以一圈被雕像基座打断的栏杆（令人想到布拉曼特的坦比哀多，图22-8）。雕像的间距与下方的柱式相呼应，这样雕塑就成了建筑在垂直角度上刺破天空的终点。桑索维诺对雕塑在建筑主体框架（用看不见的墙）上的熟练运用缓和了设计的过于严肃，并为其表面增添了极大的雕塑般的丰富性。

一个很少谈及的特点是，图书馆如何巧妙地与对面总督宫（图18-57）带有丰富装饰的下面两层相呼应。尽管桑索维诺采



22-55 桑索维诺，铸币厂，公元1535—1545年（左），国家图书馆（右），开始于公元1536年。威尼斯圣马可广场。



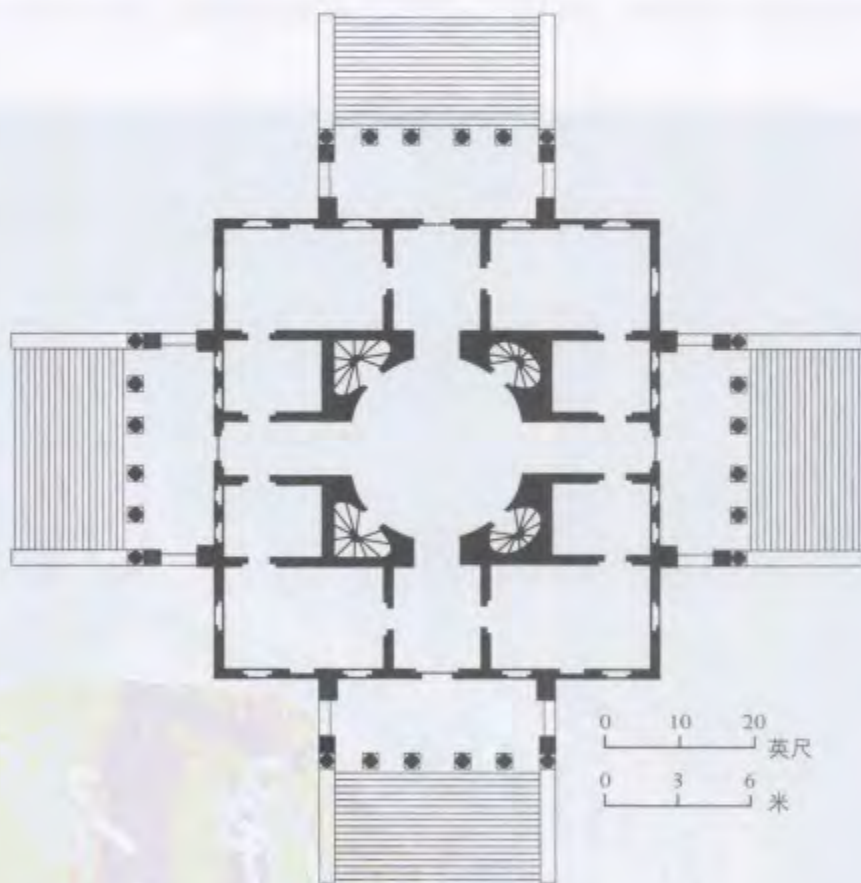
22-56 帕拉迪奥，罗通达别墅（原卡普拉别墅），意大利威尼斯附近，约公元1566—1570年。

用了大量不同的建筑语汇，但是他设法完美地使自己设计的建筑与较老的建筑相适应。其对应的地方包括：几乎完全相同的底层拱廊的间距，对第二层丰富的装饰性处理（包括它们的栏杆），以及对屋顶轮廓线的分解（总督宫采用了城垛，图书馆采用了雕像）。给人的感觉是桑索维诺要将总督宫的哥特式建筑转化为一种“现代的”文艺复兴方言。如果是这样，他的确获得了不同凡响的成功。两座建筑，尽管来自完全不同的精神和风格世界，却相互配合使广场成为欧洲最优雅的被围合起来的都市单元。

### 受古典建筑影响的建筑师

在雅各布·桑索维诺死后，安德烈·帕拉迪奥（Andrea Palladio，公元1508—1580年）继他之后成为威尼斯共和国的主要建筑师。他最初是个石工和装饰雕刻家，在30岁时转向了建筑、古代论述建筑、工程、地形学和军事科学的著作。与知识渊博的学者阿尔贝蒂不同，帕拉迪奥是个专家，他曾经几次去罗马以研究古代建筑的第一手资料。他为丹尼尔·巴巴罗（Daniele Barbaro）编辑的威特鲁维的《建筑十书》（1556年）画了插图，并写下了自己的著作《建筑四书》，最初发表于1570年，对随后几代整个欧洲的建筑师产生了广泛的影响。帕拉迪奥的影响超出了意大利，最显著的是在英国和殖民地美洲，比其他任何建筑师的影响都更深远持久。

帕拉迪奥通过在威尼斯大陆上的一系列别墅设计确立了自己的声望，其中有十九座保留至今，它们对后来的建筑师产生了极大的影响。同样对田园牧歌式的生活的追求使古罗马人将别墅建在了乡间，威尼斯画家乔尔乔内如此雄辩地将这种情调表现在自己的艺术里，在16世纪激发起同样的别墅建造的风潮。不难想像，威尼斯的空间如此有限，一定比任何一座古代城市都更加拥挤。但是对乡村生活的渴望并不是惟一的动机，财富的减少迫使威尼斯人在大陆增值他们的财产，采取对新土



22-57 帕拉迪奥，罗通达别墅平面图（原卡普拉别墅），意大利威尼斯附近，约公元1566—1570年。

地进行投资和开垦的工程。那些负担得起的市民被鼓励去把自己变成一个贵族化的农场主，把沼泽改良为可以生产农作物的土地。富有的家族将他们的别墅作为幸运的投资。别墅因此成为贵族化的农庄（很像后来美国的种植园，帕拉迪奥的建筑影响很大），被外屋所包围，帕拉迪奥通常将它们设计成从主要建筑分出来的长而低矮的侧翼，它们围合成了一个巨大的长方形的庭院。

尽管靠近维琴察的罗通达别墅(图22-56)是最著名的,但是它却不是帕拉迪奥别墅的典型风格。这座建筑并不是为一位野心勃勃的绅士般的农场主设计的,而是为一个退休的大主教,他希望别墅成为一个社交活动的场所。帕拉迪奥设计的罗通达别墅坐落在一座小山丘上,就像一座观景楼(山上的住处),没有通常的处在侧翼的次一级建筑。它的集中式的平面(图22-57),有四个完全相同的立面和突出的门廊,既具观赏性又具功能性。每座门廊都可以作为欣赏周围不同风景的平台。在这个设计中,中央覆盖着穹顶的圆形大厅合乎逻辑地成为一个圆形的平台,参观者可以朝向任何一个首选的景色。其结果是建筑的功能性部分有系统地根据一定的数学关系彼此相连。罗通达别墅体现了所有绝大部分文艺复兴建筑师所寻求的自足的特性和形式的完整。阿尔贝蒂和布拉曼特以及对罗马古代建筑遗迹的研究都对风格形成时期的帕拉迪奥产生了影响。他的罗通达别墅的每个立面都像一个古罗马的神庙。在一个覆盖着穹顶的门前面安放一个传统神庙的门廊,帕拉迪奥无疑把万神殿(图10-48)当作了自己的典范。然而,在1550年,他发展出了自己的风格,将样式主义因素与清晰的没有模糊性的最“正确的”古典主义结合在一起。



22-59 帕拉迪奥,圣乔治马焦雷教堂室内(从东部观看),意大利威尼斯,公元1565年。



22-58 帕拉迪奥,圣乔治马焦雷教堂西立面,意大利威尼斯。

### 光影与表面,大海与天空

威尼斯最富戏剧性安放的建筑之一就是圣乔治马焦雷教堂(图22-58、22-59),与圣马可广场隔着宽宽的运河遥遥相望。由于对早期将高高的中殿与两边的侧廊结合在一起的立面设计不满意,帕拉迪奥在一个低矮而宽阔的门廊上又加了一个高而窄的古典门廊(图22-58)。这个解决方案反映了建筑内部的安排(图22-59),因此是非常合乎逻辑的,但是将两个神庙的立面相互叠加的做法却是非理性的和模糊的样式主义特征。帕拉迪奥的设计还引入了三度空间深度的错觉,这种效果由中央强烈突出的立柱所形成,并被它们投射的阴影所强化。建筑表面跃动的阴影、它在水中的倒影、以及它在海天映衬下闪烁的白色共同构成了一种色彩斑斓的效果,预示了巴洛克建筑的风格。教堂的内部(图22-59)则没有了立面上的模糊性,显示出它深深地植根于盛期文艺复兴的建筑风格。光线倾泻在室内清楚地勾勒出充满丰富装饰的墙面(基座、柱础、柱身、柱头和柱上楣构),所有这一切都是美丽而“正确地”勾勒出来的,是古典建筑理论所想要的“理性的”组织的范本。

16世纪的意大利目睹了建筑、雕塑和绘画的胜利。他们在美术上所取得的成就,以及盛期文艺复兴艺术家的作品对其后数代艺术家的影响,确立了一种持久的传统。样式主义的发展,与盛期文艺复兴艺术的合乎理性的原则形成了鲜明的对比,为17世纪意大利巴洛克艺术的复杂性铺平了道路。



公元1475年

公元1500年

公元1525年

欧洲探险、海外殖民地、新教改革和天主教反宗教改革

神圣罗马帝国

哈布斯堡王朝的马克西米连一世

查里斯五世（哈布斯堡王朝），西班牙和西班牙控制的

英格兰亨利八世（都铎王朝）

法国弗朗西斯一世（瓦卢瓦王朝）



人类的堕落（亚当和夏娃）  
阿尔布莱希特·丢勒，公元1504年



伊森海姆祭坛画  
马塞厄斯·格吕内瓦尔德，  
约公元1510—1515年



钱伯德城堡  
始建于公元1519年

鹿特丹的伊拉斯默斯，公元1466—1536年

勃艮第公国和尼德兰被神圣罗马帝国和法国吞并，公元1477年

托马斯·莫尔爵士，公元1478—1535年

马丁·路德，公元1483—1546年，颁布反对免罪符的论纲

乌尔里希·茨温利，公元1484—1531年

都铎王朝，公元1485—1603年

西班牙人对穆斯林格拉纳达的征服，公元1492年

哈布斯堡王朝，公元1493—（1918）年

弗朗索瓦·拉伯雷，约公元1494—1553年

瓦卢瓦/波旁王朝，公元1498—1589年/公元1589—（1830）年

约翰·加尔文，公元1509—1564年

新教改革的开始，公元1517年

西班牙人征服墨西哥和秘鲁，公元1518—1536年

哈布斯堡-瓦卢瓦王朝战争，公元1521—1544年

# 第 23 章

## 改革的时代:

### 16 世纪北欧与西班牙艺术

THE AGE OF REFORMATION  
SIXTEENTH-CENTURY ART IN  
NORTHERN EUROPE AND SPAIN

元1547年 公元1550年

公元1575年

公元1600年

领地王国 鲁道夫二世, 哈布斯堡王朝

西班牙 (哈布斯堡王朝) 和西班牙美洲领地的菲利普二世

亨利二世 弗朗西斯二世 查里斯九世

亨利三世

法国亨利四世 (波旁王朝)



自画像

卡特丽娜·范·海默森, 公元1548年



尼德兰箴言

老彼得·勃鲁盖尔, 公元1559年



埃斯科里亚尔建筑群

让·德·赫雷拉, 约公元1563—1584年



奥尔加斯伯爵的葬礼

埃尔·格列柯, 公元1586年

罗耀拉的圣依纳提, 公元1491—1556年, 创立耶稣会, 公元1534年

加尔文新教在法国和瑞士的传播, 公元16世纪30年代

亨利八世于英格兰发起宗教改革运动, 公元1534年

特伦特会议, 公元1545—1563年

加尔文宗在苏格兰和尼德兰的传播, 公元16世纪50年代

路德教派和天主教派之间的奥格斯堡和约, 公元1555年

法国宗教战争, 公元1562—1598年

尼德兰反抗西班牙菲利普二世的肇始, 公元1568年

阿拉斯联邦的成立, 公元1579年

乌得勒支联邦的成立, 公元1579年

尼德兰的奥兰治/拿骚王朝,  
公元1584—21世纪

菲利普二世派无敌舰队进攻  
荷兰和英格兰, 公元1588年

## 新教改革

1477年勃艮第·尼德兰 (the Burgundian Netherlands) 的分裂导致16世纪早期欧洲政治地理版图的重组。法国和神圣罗马帝国 (the Holy Roman Empire) (当时囊括了今天德国的大部分地区) 在佛兰德斯 (Flanders) 解体之后, 扩充了他们的版图。经过了有计划的和亲, 武力征服, 以及野心勃勃的领土扩张, 西班牙最终成为欧洲占优势的支配力量。君主提高了他们在国民中的权威, 并于普通民众中培养起一种较稳固的文化和政治凝聚力, 因此奠定了现代国家的基础。然而, 一场基督教会里的重大危机使得这些权力的轮换相形见绌。正如前文所述, 改革教会协调一致的努力导致了改革和新教的建立 (与天主教截然不同), 这也随即促成了天主教会的反应——反改革。最终, 改革将基督教界一分为二, 并在新教 (Protestant) 和天主教 (Catholic) 之间制造了长达百年的内战。

### 用个人信仰代替教会准则

在16世纪早期得以实现的改革, 究其原因, 来自于长期且不断增长的对教会领袖的不满。信徒和教会统治集团之间逐渐恶化的关系, 对于无数个寻求富有意义的宗教经验的人来说成了障碍。尤其糟糕的是, 人们意识到罗马教皇们更多关切的是现世权力和物质财富, 而不是教会成员的救赎。15世纪的罗马教皇和红衣主教大多来自比如美第奇 (Medici) 这样富有的家族 (比如, 克莱门特七世 [Clement VII]、或者朱利奥·德·美第奇 [Giulio de' Medici]、利奥十世 [Leo X]、或者乔瓦尼·德·美第奇 [Giovanni de' Medici]), 这一事实印证了人们的看法。不仅最高阶层似乎在忽视他们的神职, 高层神职人员 (比如大主教、主教和修道院院长) 也开始将许多官职集聚在手中, 以此增加他们的收入。这种兼职的做法导致渎职, 因为这些官员不具备分身术。由于缺席, 大部分职责 (包括维持教会的有效运转, 以及留心信徒们的需要) 就落在了教区牧师身上, 这也时常使他们觉得负担过重。许多牧师逐渐对其上级产生怨恨, 由于他们并没有提供足够的支持或指导, 却往往作为教会等级制度里牧师前进路途中的障碍而存在。

由于人们同有等级制度的教会之间的关系已经恶化, 他们开始寻求新的途径, 以使他们的宗教献身重新焕发光彩, 并确保他们最终的救赎。正如在第20章已讲到的那样, 在15世纪, 这些新的途径包括去圣地朝圣, 加入世俗的团体和修道会, 在民间祈祷中赋予艺术作品以宗教视觉载体的意义。现代祈祷运动把重点放在了个人宗教仪式上。在14世纪, 这一运动出现了, 并朝着更加个人化的祈祷趋势发展, 以至于托钵修道会 (见“托

钵僧会和社团”, 第19章, 537页) 从13世纪发展起来了。在15世纪, 托钵修道会的日渐突出证明了对教会领袖越来越强烈的失望。现代祈祷仪式的继承者, 尤其是世俗宗教修道会——兄弟和姊妹会 (the Brothers and Sisters of the Common Life), 鼓励一种同上帝更直接的交流。尽管他们并不提倡抵制教会教义或准则, 这些追随者却把重点放在了发展个人与上帝的关系上, 这明显地削弱了教会官员的地位。

### 九十五条论纲和路德教义

在16世纪早期以前, 对教会的不满范围相当广泛, 以至于德国神学家马丁·路德 (Martin Luther, 公元1483—1546年) 对教皇权威的坦率挑战就足以引发改革。1517年, 在维滕堡 (Wittenberg), 马丁·路德发布了他的九十五条论纲, 列举了教会准则的弊端, 尤其是贩卖免罪符。免罪符是炼狱生涯的赦免 (或缩减)。逐渐增加的销售频率暗示人们: 他们正在缴纳通往天堂的买路钱。

路德的目标是卓有成效的改革和对主要宗教问题的澄清, 但是, 他的主张最终导致了基督教界的分裂。根据路德的观点, 天主教庞大的教会系统将会被瓦解, 因为他们在基督教义上找不到存在依据。《圣经》和其他任何东西都不能作为基督教的基础。路德宣称教皇是伪基督 (the Antichrist) (也因此, 教皇把他开除出了教会), 并把教会称作“巴比伦 (Babylon) 的娼妓”。他公然抨击被任命的牧师以及他们执行的圣典体制 (只接受两项圣典: 洗礼和圣餐, 即上帝的晚餐), 认为这是达到救赎的异教的障碍。根据路德的观点, 基督教需要清除在岁月中累积起来的不纯洁教义, 以恢复它原初的纯净。

改革者教义的中心是救赎问题——如何才能达到? 路德建议虔诚的信徒是通过上帝仁慈的恩典而得到救赎的, 而不是虚弱的带有原罪的人们在上帝具有惩罚性目光的注视下通过善行持续不断为之奋斗的方式。因此, 人们不可能赚得救赎。相应地, 也没有教会机构可以用它奇迹般的仪式和纵容的宽恕在上帝面前拯救原罪者。只有对救世主的绝对信仰才能为原罪者释罪, 并确保救赎。通过单独信仰的释罪, 和《圣经》经文的指导, 是新教的基础教义。此外, 路德提倡《圣经》是所有宗教原理出处之所在。《圣经》——这惟一的手稿权威——是上帝的言辞, 而不是教会的顾问参考、法律和仪式。

### 加尔文教、再洗礼教和英国国教教会

如果只有《圣经》手稿, 而不是教会, 是基督徒通向救赎的指引, 那么每个基督徒阅读和阐释《圣经》就变得十分必要。但是, 他们对神圣原文的解释也就会因此而不同, 这也会引起

改革者严重的分歧。路德同乌尔里希·茨温利（Ulrich Zwingli，公元1484—1531年）就约翰的第6章教义发生了争吵。后者的追随者自称为茨温利教派。法国学者约翰·加尔文（John Calvin，公元1509—1564年）建立了加尔文教宗，他在大部分主要教义上都与路德教义相似。加尔文教对于救赎的绝对坚信，使他们毫不动摇地认定他们在尘世履行着上帝的义务。这种信仰使他们尤其具有战斗性，并充满了传教士般的热情。

在那些最激进的改革者中，有再洗礼教徒。由于憎恶不受控制的权威（因为教皇和牧师滥用权威），他们组成了一个更为民主的教派组织，例如，教会成员选择新教牧师。再洗礼教派的后继者包括门诺派和门诺派中的严谨派。因此，原本是指路德继承者的“新教徒”（Protestant）一词，最终涵盖了这一时期所有挑战教皇权威的改革运动。

改革的精神一触即发，横扫欧洲。路德教宗很快成为丹麦、瑞典、挪威，以及神圣罗马帝国大部分地区和瑞士部分地区的首位宗教。茨温利教派在瑞士信徒众多，加尔文教宗则盛行于日内瓦、法国、尼德兰、苏格兰。16世纪的地方和国家政治影响了新教宗派主义和天主教的反对派。比如说，人们的宗教忠诚，是天主教还是新教，会和他们对所居住城市、郡县、公国、侯国或王国统治者宗教信仰的忠诚发生冲突。直到中世纪，国民往往被迫做出选择，是接受君主的宗教信仰，还是移民至同君主宗教信仰一致的地方。例如，在天主教占支配地位的法国，一些居民信奉新教，然而国王弗朗西斯一世（Francis I，公元1515—1547年在位）于1534年宣布其为非法。国家从而迫害这些新教徒，即雨格诺教徒（Huguenots），并迫使他们转入地下。尽管处于少数地位，雨格诺教徒对新教宗的忠诚最终导致了一场欧洲历史上最严重的流血冲突，发生于1572年新教和天主教之间的这场战争一直持续到16世纪末。

在英格兰，国王亨利八世（Henry VIII，公元1509—1547年在位）震怒于教皇克莱门特八世（Clement VIII）拒绝废除他同阿拉贡的凯瑟琳（Catherine）的婚姻，设法强制议会通过“至尊法案”（the Act of Supremacy）。这一法案断绝了与罗马的所有关系，并宣称国王是“英格兰教会领地上的至尊领袖”，因此建立了英国国教教会。

阶级区分也会影响宗教关系，尤其是在城市里，富人的宗教观念往往区别于穷人。在富有的城市，比如说神圣罗马帝国的奥格斯堡（Augsburg），商人、银行家、出版商、印刷商和艺术家——城市的资产阶级主人——倾向于天主教；下一个较低的社会阶层，则是路德教派；最低收入的工人们，则是再洗礼教派。德国农民，起义遭到无情镇压的受害者，于1525年发起了争取更好经济、社会条件的运动，把《圣经》手稿视作解除封建农奴身份的解放宣言。路德力劝镇压这次起义的路德派宗教领袖“重击、杀死和刺伤[农民]……记住没有什么能比造反更具有恶魔般的毒害了”。这个事件以及路德的反应，证明了对于《圣经》手稿解释的不同方式，且被运用以达到非宗教的目的。天主教也采取类似声调，这个关于改革和反改革的斗争表现了对反对声音的强力镇压。

在16世纪40年代，天主教会开始采取反宗教改革运动，这一运动削弱了新教的声望。反宗教改革运动采取了主动反击，包括特伦特委员会（the Council of Trent）（于1545—1563年召集，制定需要的改革方案），并建立耶稣会士规则，反宗教改革的努力一直持续到17世纪。它在意大利艺术上的影响将在第24章进行讨论。

## 基督教的人文主义

有趣的是，尽管喧嚣的宗教冲突席卷了16世纪欧洲，知识分子和艺术家思想的交流却一直保持着热度。天主教的意大利和路德教宗的神圣罗马帝国（大部分），在经济和文化上愉快地交往着，整个16世纪的欧洲艺术均展示着这种交流的成果。人文主义自意大利普及开来，传遍了北欧洲。北方的人文主义者，和他们南方的同路人一样，培养起一种经典文化和艺术的修养。但是，他们更多关注的是人文主义同基督教的和解，所以后来的学者给他们加上了一个概括性标签——“基督教人文主义者”（Christian humanists）。

基督教人文主义者中最有影响力的是出生于荷兰的狄赛德留斯·伊拉斯默斯（Desiderius Erasmus，公元1466—1536）和英国人托马斯·莫尔（Thomas More，公元1478—1535）。通过他的“救世主哲学”，伊拉斯默斯显示其兴趣在于意大利人文主义和宗教的交叉点上，并强调了教育和《圣经》的知识。托马斯·莫尔同样受到了良好的教育，服务于亨利八世。亨利最终命令莫尔执行法庭决议，因为人文主义者反对英国同天主教会分裂。在法国的弗朗索瓦·拉伯雷（François Rabelais，公元1494—1553年），从前是个修道士，他提倡抵制僵化的宗教教条，并传播人文主义精神。混乱于16世纪凸现出来，一直持续到17世纪，并永久影响了欧洲的面貌。对已建立权威的联合挑战和持续的哲学质询，最终导致了新政治体系（比如单一民族国家）和新经济体系（比如资本主义）的兴起。

## 神圣罗马帝国（包括德国）

### 宗教图像的分歧

很大程度上是因为路德的存在，从一开始，改革就在神圣罗马帝国产生了最大的影响。由于改革影响了艺术，尤其是影响了赞助人和委任艺术的形式，地震一样的换班在欧洲生活的各个方面都出现了。除了学说分歧外，天主教和新教在宗教视觉形象的角色上，也采取了分歧的姿态。天主教将教堂装饰品

## 文献资料

## 马丁·路德论宗教艺术

作为马丁·路德努力澄清其宗教焦虑，以及促进他同上帝个人关系的一部分，他在1525年的宣传册《在偶像和圣餐礼方面反对神圣的先知书》(Against the Heavenly Prophets in the Matter of Images and Sacraments)中，概述了他对宗教艺术的观点。他对宗教画像的阐释如下：

通过起初用上帝的言辞把偶像从人们的心中除去，再使它们变得无价值和遭人轻视，我已接近破坏偶像的任务了……因为一旦它们不再存于心中，看在眼里也就不再有危害……我允许而不是禁止偶像向外传播，只要这一切是在适当权威的控制之下，在不发生暴乱和骚动的情况下就可以进行……而且，开始时我就

讲了，按照摩西(Moses)的法律，只有受人崇拜的上帝这一个偶像而没有其他偶像是可以被禁止的。从另一方面说，耶稣十字架上的受难像，或者其他的神圣偶像是不会被禁止的……但是，如果按照福音书的说法提到偶像，我断言，没有谁被强制去以极端的方式打破偶像，甚至包括上帝，但是，万物皆自由，如果他用暴力打破了它们，他就是有罪的。但是，一个人如果有义务用上帝的言辞破坏它们，那就是……用福音书(Gospel)。<sup>①</sup>

<sup>①</sup>沃尔夫冈·施特肖：《1400—1600年北方文艺复兴艺术：原始资料和文献》(英格伍德·克里夫斯，新泽西州：学徒大厅，1966)，129—130。

视为同上帝交流的辅助，正如在意大利的天花板灰泥壁画中(图22-13；见“宗教艺术在意大利反宗教改革运动中所扮演的角色”，第22章，第637页)和德国/波兰、西班牙祭坛装饰中(图20-23、20-27)看到的那样。相反，新教认为这种图像将导致偶像崇拜，分散观看者的注意力，而他来到教堂的真正原因是直接同上帝进行交流(见“马丁·路德论宗教艺术”，本页上)。因此，新教教堂相对来说就显得光秃秃的。在意大利常见的大量教堂装饰，在新教教堂里却并不突出。这并不意味着新教对视觉图像是没有贡献的；艺术，尤其是印刷品(便宜并易于传播)是有效的教育工具。天主教和新教这种对艺术的不同利用，可以从两件艺术作品的对比上得到证明——一件是前宗教改革时代的，一件是宗教改革以后的。16世纪德国艺术家的代表——马赛厄斯·格吕内瓦尔德(Matthias Grünewald)和老卢卡斯·克拉那赫(Lucas Cranach the Elder)。

## 将疾病和救赎形象化

马赛厄斯·尼特哈德(Matthias Neithardt)就是通常说的马赛厄斯·格吕内瓦尔德(约公元1480—1528年)，作为宫廷画家和装饰家，从1511年为美因兹(Mainz)的大主教工作。他同样以建筑师、水利工程师和工厂负责人的身份服务于大主教。最终，他来到德国北部，定居于撒克逊的哈雷(Halle in Saxony)。大约于1510年，他开始创作《伊森海姆祭坛画》(图23-1、23-2)，这是一个复杂且迷人的典范。

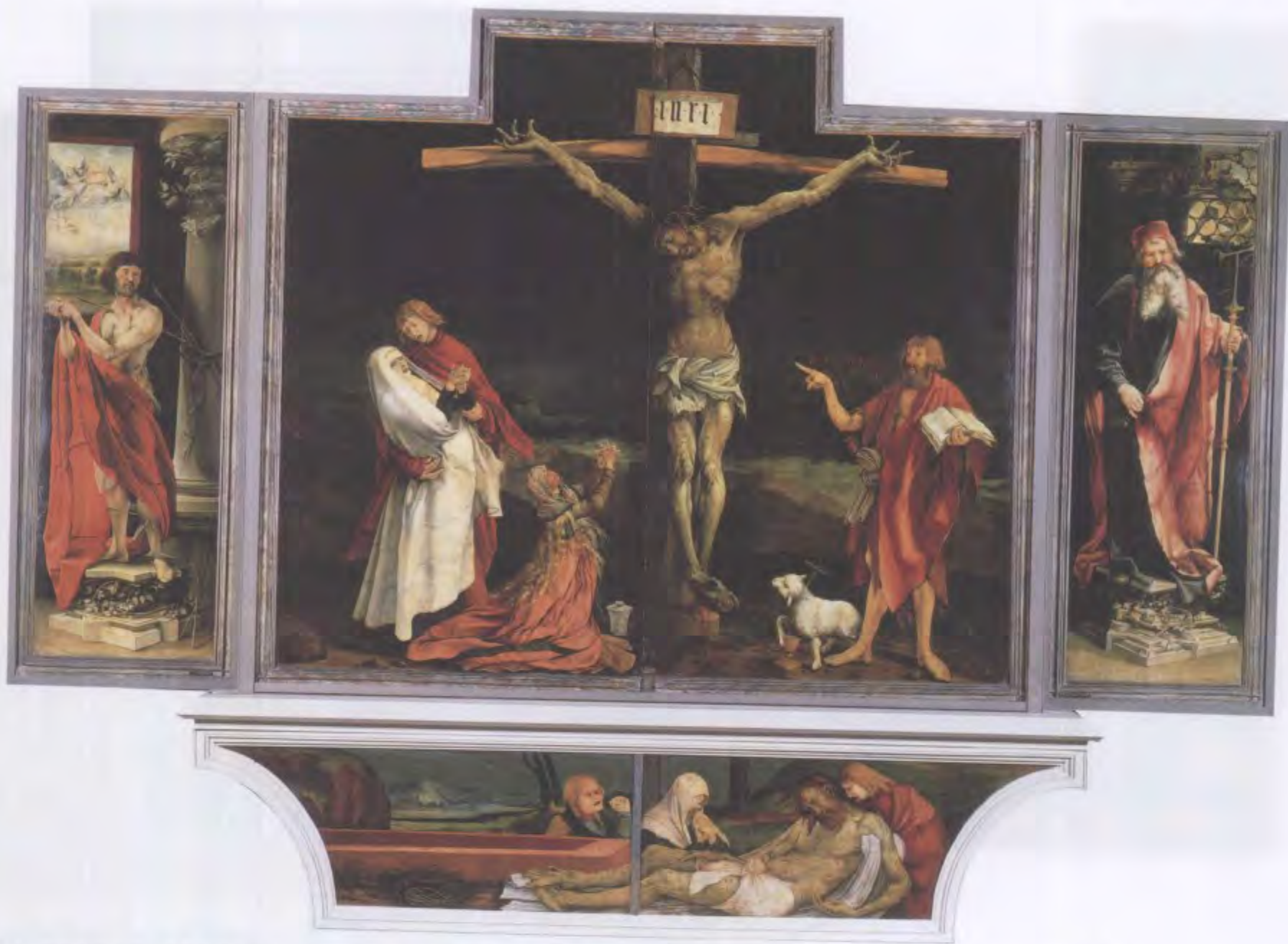
祭坛画是为修道院医院的修士，伊森海姆的圣安东尼创造的。包括一个木质神龛(雕刻家尼古劳斯·哈格瑙[Nikolaus Hagenauer]雕于1490年)、其中有彩绘镀金的圣安东尼·艾博特、圣奥古斯丁和圣哲罗姆(图23-2)。格吕内瓦尔德受修道院负责人圭多·盖尔西(Guido Guersi)的委托而创作，包括

两对可活动的翼部，从中间打开。在侧面以铰链相连，一对位于另一对的正后方。1510—1515年，格吕内瓦尔德绘制了此画，第一对的外部嵌板(当祭坛装饰闭合时可以看到，图23-1)呈现了四个场景——中心的《耶稣受难图》，左边的《圣塞巴斯蒂安》，右边的《圣安东尼》，祭坛台座上的《哀悼基督》。打开这些外部的翼部，观看者会面对四个附加场景(不是被图解)——《受胎告知》、《天使音乐会》、《圣母和圣婴》和《耶稣复活》。打开这第二对翼部，显露出里面的神龛，神龛的侧面有《圣安东尼和保罗的会晤》和《圣安东尼的诱惑》(图23-2)。

这个祭坛装饰的位置在教堂唱诗席上，与修道院的医院相连，从中可读出更多的图像意味。与类似瘟疫的疾病相连，与奇迹般治愈相连的圣徒，比如像圣安东尼和圣塞巴斯蒂安，不但出现在《伊森海姆祭坛画》中，也同样显著地出现在波恩罗吉耶的《最后审判祭坛画》(图20-7)中。但是，格吕内瓦尔德的嵌板，更为明确地处理了可怕的疾病和奇迹般治愈的主题，并相应地强调了修道会圣徒守护神安东尼的受难。格吕内瓦尔德的图像就像韦登的《最后审判祭坛画》一样，是一个警告，从而劝阻教士和医院的病人远离日益增多的献身。画面通过向受苦的人展示希望，也起到了治疗学上的作用。实际上，圣安东尼的传奇包含有两个角色，一个是复仇心重的公正的执法者(处以疾病的刑法)，一个是乐善好施的医治者。艺术家通过有效地运用色彩，增强了画面表现力。他通过微妙的色调、细腻调和的色彩与令人震惊的不和谐色彩之间的反差，加强了恐怖和希望的对比。

其中，一个最难忘的画面是《圣安东尼的诱惑》(图23-2)，紧挨着里面那个雕刻神龛的右面。他描绘了五个诱惑的可怕图像，在黑暗的风景里有一类恶鬼般残忍的生物，正要袭击圣徒。在前景，格吕内瓦尔德描绘了一个人物奇形怪状的图像，他渗





23-1 格吕内瓦尔德·伊森海姆祭坛画(闭合)。耶稣受难图(中央嵌板)。德国伊森海姆,来自圣安东尼医院的小礼拜堂,约公元1510-1515年。板上油彩,中央嵌板 $298.5 \times 327.7$ 厘米,侧翼各为 $250.2 \times 340.4$ 厘米,祭坛台座垂直面上的绘画 $74.9 \times 340.4$ 厘米。科尔玛,安特林登博物馆。

出的疮痍、干枯的手臂、膨胀的腹部,所有一切都暗示出一种骇人的疾病。病理学家将这种病症同麦角中毒(一种由于麦角引起的疾病,麦角是指一种专门长在黑麦上的菌类)联系起来。医生直到大约1600年才发现了它的病理,此前,人们一直活在它可认知的病症(痉挛和溃烂)恐惧里。公众谈起这种病,都说这是“圣安东尼的火”,这也是这所医院医治的主要病症。溃烂的结果往往是采取切断手术,学者已经把这些记录在一对可活动的祭坛台座上。如果分开,就好像基督的腿已被实施切断手术了。对于两个主要的内部嵌板,也有相同的效果。由于画中十字架非中心位置的放置,打开左侧嵌板刚好“切掉了”受难基督的一只手臂。

格吕内瓦尔德小心翼翼地选择并展示出他的祭坛圣像画,对这所医院里的观众具有独特的意味。在内部神龛,艺术家平衡了对疾病的恐惧和即将降临的惩罚,惩罚那些对类似《圣安东尼和保罗的会晤》这样的场景不表示忏悔的人们,它描绘了两个圣徒,年长但健康,他们在平和地交谈。甚至外部嵌板(闭合的祭坛)也传达出同样的关注。《耶稣受难图》强调了基督的痛苦和受难,但是对于这个救赎人类举动的认知却缓和了悲伤

的氛围。此外,圣安东尼作为基督虔诚的追随者出现在右翼中,就像基督一样同时也是为了基督,为信念忍受着剧烈的痛苦。同样地,圣安东尼在外部的出现强化了格吕内瓦尔德在整个祭坛中反复说明的主题——和希望、慰藉和救赎的主题一样,还有关于痛苦、疾病和死亡的主题。

当哈格瑞和格吕内瓦尔德创作出《伊森海姆祭坛画》的时候,新教信仰还没有被正式确定。因此,祭坛画的复杂性和纪念性一定被视为是天主教的。进一步说,格吕内瓦尔德合并了一些对天主教义的暗示,比如说外部《耶稣受难图》里的羔羊(象征着上帝的子嗣),它的伤口溅出鲜血,流进圣餐杯。

### 天主教对新教

老卢卡斯·克拉那赫(Lucas Cranach the Elder,公元1472-1553年)的《法律和恩惠的寓言》(图23-3,见“寓言的用途”,第700页)与宏大的《伊森海姆祭坛画》形成了一种有意义的对比。《寓言》创作于宗教改革开始后的几年,是一小幅木版画。在16世纪早期,北部欧洲经历了一场转变,即从手写手稿(比如带有装饰画的手抄本)到印刷媒介的转变。此外,新



教对视觉图像的约束抑制了大型祭坛装饰的创作。但是，新教把类似木刻版画这样低调的图像视为信仰的有效辅助。因为艺术家可以轻易地复制它们，版画提供了一个“教育大众”的最重要的机会。艺术家可以出售数不胜数的副本，并能广泛地传播。此外，木刻还是最廉价的艺术形式之一，这使它们比传统油画和雕刻那种被委托制作的艺术，更易于接近广大的观众。

在维登堡，克拉那赫成了马丁·路德的朋友和追随者；实际上，他同路德的紧密联系，以及路德影响（如果不是指引）其图像的程度，使学者倾向于把克拉那赫视为“改革的画家”。在《法律和恩惠的寓言》里，克拉那赫用中间一棵树分割两个图像的做法，把天主教（按路德的说法，基于旧约全书的法律）和

新教（基于对上帝的恩惠的信仰）的区别形象化了。在左半部，审判的日子已到，基督出现在画面的上部传达了这一点，基督盘旋在云环里，周围有天使和圣徒相伴。基督抬起左手，这是一个传统意义上处罚的手势；下面，一个骷髅将一个惊恐的人赶进火堆，献祭给无穷无尽的地狱。这个人尽管努力想要过一种美好、可敬的生活，但却失败了。摩西（Moses）站在一侧，手里拿着法典——天主教徒努力得到救赎所应遵守的戒律。对比天主教对虔诚工作、正直生活的信仰，新教则强调上帝的恩惠才是救赎的源泉。因此，在右半部里，上帝用恩惠沐浴罪人，就像血从十字架上的基督身上流下一样。在右边，基督从坟墓中现身，向信仰他的人允诺救赎。

23-2 格吕内瓦尔德, 伊森海姆祭坛画(展开)。中央神龛由尼古劳斯·哈格瑞雕刻于1490年。德国伊森海姆, 来自圣安东尼医院的小礼拜堂, 约公元1510-1515年。板上油彩, 中央嵌板298.5×327.7厘米, 侧翼各为250.2×92.7厘米, 祭坛台座垂直面上的绘画74.9×340.4厘米。科尔玛, 安特林登博物馆。



德斯和意大利。而且, 通过一些优秀的自画像、通信和一本保存仔细、异常详尽且通俗易懂的日记, 他成为给自己的生命和经历留下纪录的第一位北方艺术家。

### 支持路德的原因

纽伦堡(Nuremberg)是神圣罗马帝国的主要城市之一, 是改革的中心, 丢勒就出生于此。他沉浸在当时的宗教争论中, 他许多作品显示出对路德教派的同情。《最后的晚餐》(图23-4)是一件木刻, 创作于路德颁布九十五条论纲的六年之后。丢勒对这一传统题材(图21-39、22-3)的处理暗含了路德关于圣礼之一圣餐式(Communion)的教义。路德坚持认为圣餐式是纪念性的, 而不是再制定的, 不愿宣扬圣餐变体论教义, 即天主教的信仰, 认为由于牧师将面包(圣餐)和酒奉为神圣, 它们就在确切意义上, 奇迹般地变成了耶稣的身体和血(图24-20)。

丢勒在《最后的晚餐》里表达了这种区别。画面表现的瞬间强调了悲哀和共性: 耶稣宣布了背叛, 只有十一个门徒和耶稣在一起。面包和酒出现在版画显著的右下角, 在前景中出现的空盘子暗示了纪念性的, 而非确切意义上的在领取圣餐的圣礼上耶稣牺牲的本质。传统的描绘经常在盘中放一只被屠杀的羔羊, 显然这里没有。

这一木刻风格是简单易懂的。从构图上看, 丢勒用惯常的方式描绘这幅画, 座位被安置在一张长条的水平放置的桌子后面。平行线在整幅画面里延伸, 交叉阴影线暗示出三度空间。有规则的线条创造出明暗关系的均衡, 有助于图像的内聚性和直接性。

### 对《圣经》的强调

丢勒对路德教宗的支持表现在油画《四使徒》(图23-5)中。他在无订货的情况下创作了这件作品, 并将这两幅嵌板于1526年赠给了纽伦堡的市参议员, 后来又被悬挂在市政厅。这一切表明这件作品能代表画家本人的态度。约翰和彼得出现在左侧嵌板中, 马可和保罗则在右侧。题目是引起争论的地方, 可能是误称: 马可尽管在惯例中是按使徒被提及, 但却是一个福音传教士。丢勒通过人物位置的安排传达出路德教派的倾向性: 他通过把圣彼得(作为罗马教皇的代表)放在约翰(《福音书》作者)的后面, 从而将其降到了次等地位。约翰对于路德来说显得尤其著名, 因为在他的《圣经·新约》福音书(Gospel)中, 他侧重于耶稣的人性。此外, 彼得和约翰都在阅读《圣经》——对于路德来说, 这是宗教原理出处的唯一权威。丢勒通过把《圣经》描绘成展开的状态和上面清晰明了的一段话“开始是《圣经》, 《圣经》和上帝一起, 《圣经》是上帝”(约翰1:1), 强调了《圣经》的中心地位。在画框上, 丢勒引用了四使徒书中的话, 用的是新约《圣经》的路德德语译文。引言警告危险时代的来临, 也警告了歪曲上帝言辞的伪先知的宣教。四个男人脸部的个性特征, 以及他们的服装和象征物的细致描绘, 传达出正直和灵性。

### 具有才智的新教肖像

丢勒也在肖像画里表现出对路德教义的赞同, 而且, 不但

## 声名远扬的杰出天才

支配16世纪早期神圣罗马帝国艺术的是与格吕内瓦尔德同代的阿尔布莱希特·丢勒(Albrecht Dürer, 公元1471-1528年)。丢勒是在意大利之外, 成为国际艺术名流的第一人。丢勒声名远扬, 他认识许多他那个时代一流的人文学者和艺术家, 在其中有鹿特丹的伊拉斯默斯和乔凡尼·贝利尼(Giovanni Bellini)。由于具有优秀的天赋和充沛的精力, 丢勒在那个时代里成为众所周知的人物, 并从此声名鹊起。同列奥纳多·达·芬奇一样, 丢勒也撰写了不同学科的理论文章, 比如透视法、筑城术和人体比例的典范。与列奥纳多不同的是, 他完成并出版了他的文章。凭借出版物, 丢勒的影响遍及欧洲, 尤其在佛兰

23-3 老卢卡斯·克拉那赫，法律和恩惠的寓言，约公元1530年。木刻，27 × 32.4厘米。伦敦，英国博物馆。



23-4 丢勒，最后的晚餐，公元1523年。木刻，21.3 × 30厘米。伦敦，英国博物馆。





23-5 丢勒，四使徒，公元1526年。板上油彩，每块嵌板215.9 × 76.2厘米。慕尼黑古绘画陈列馆。



23-6 丢勒·菲利普·梅兰希顿，公元1526年。雕版画，17.5 × 12.9厘米，伦敦，英国博物馆。

传达出外形上的逼真，也传达出其个性特征。除了表现宗教改革人物比如伊拉斯默斯之外，丢勒还创作了《菲利普·梅兰希顿》（图23-6），一位学者的雕版画。梅兰希顿（Melancthon，公元1497-1560年）于1518年来到维滕堡，在那里教授希腊语和希伯来语。但是，他着迷于路德的思想，成了一个坚定的支持者。梅兰希顿是一位受人尊敬的学者，也因改革德国教育体制而著名。在新教领袖们反对崇拜宗教人物之后，对于像梅兰希顿这样有影响力的人物的描绘变得极为普遍。丢勒将梅兰希顿描绘成一个有思想且严肃的人。丢勒对梅兰希顿脸部特征的强调揭示了他的过人才智。在梅兰希顿一只眼睛里，出现了窗子的反射，这或许是“眼睛是心灵的窗子”这一概念的视觉化。然而，丢勒也颇为谦逊地承认了传统肖像画的限制——拉丁文的题字是：“丢勒可以把菲利普的特征描绘得活灵活现，但熟练的手却不可能传达其灵魂。”尽管艺术家如此谦逊，它还是抓住了菲利普·梅兰希顿那生动的瞬间，并使其经久不衰。

通过诸如《菲利普·梅兰希顿》这样的版画，丢勒因其精湛的绘画技艺而声名鹊起。在他从事油画和印版制作之前，丢

勒的父亲想把他训练成金匠，因此他能异常熟练地使用雕刻刀——雕版工具。这种技术能力，加之用线条塑造形体的敏感，使他能够用木刻表现绘画般的形体，以至于在质量和数量上都几乎无可匹敌。除了为书籍作插图，丢勒也以单页形式散布和出售他的版画作品，其价格即使收入微薄的人也可承受，这在极大程度上扩充了他的受众群。当然，版画的出售也使他成为一个富有的人。

### 北方的古典理念

丢勒着迷于来自意大利文艺复兴艺术家的古典思想，他也成为第一批专门去意大利学习艺术及其理论来源的北方艺术家里的一员。他在1494-1495年第一次旅行之后（第二次是1505-1506年），在自己的艺术中加进了许多文艺复兴的成果。艺术史家认为丢勒是北方艺术家里全面了解意大利文艺复兴基本目标的第一人。

《人类的堕落（亚当和夏娃）》（图23-7）是一幅雕版画，展示了丢勒研究关于人体比例的维特鲁威风格理论——一种基于建筑比例的理论——的最初成果。亚当和夏娃从北方森林的黑暗背景中清晰地凸现出来，这两个理想化的人体摆出的姿势，让人想起《望景楼的阿波罗》（导论图-7）和《美第奇的维纳斯》——丢勒可能是通过绘画临摹而了解了这两件古代雕塑作品。基于大量的几何构成素描，艺术家尝试将保持构图均衡姿态的理想化人体比例系统化。最后的版画展示出丢勒1504年关于“完美”男人体和女人体的概念。然而，丢勒把这种理想化同自然主义结合起来——强调一定要观察。

丢勒通过对背景中植物和动物的描绘，展示了他经过仔细打磨的观察技巧。粗糙多瘤的树皮和柔软如羽毛的树叶，同躲藏在地上的种类众多的生物一样，印证了风景的真实性。在版画中占有一席之地的动物是象征符号。易怒的猫、忧郁的麋鹿、乐天的野兔和冷漠的公牛代表了基于“四种脾性”的人类性情。“四种脾性”是古希腊医师恩培多克勒（Empedocles）命名的体液，也是中世纪生理学的一种理论。在前景中，猫和老鼠的紧张关系，象征了在《人类的堕落》的紧要关头，亚当和夏娃的关系。

丢勒认同亚里斯多德（和新文艺复兴批评家）的观点——“视觉是人类最高贵的官能”。丢勒说，对于那些具有洞察力的艺术家来说，自然蕴含着美。因此，美甚至存在于卑贱的，或许丑陋的事物中。在自然中回避或改良的理念，最终不一定具有真实的美。由于自然构成具有同样多的两方面——并非按部就班的一面和冷静且整齐划一的一面，那么，并非按部就班且平凡普通的自然也可以是艺术家兴趣的合理指向。

### 植物学般精确的绘画

当丢勒用水彩画笔探讨一处草丛的极端精确性时，他综合了列奥纳多的科学研究成果。对于这两位艺术家来说，观察得出真实。被神秘主义者，诸如库萨（Cusa）的尼古拉斯（Nicholas），和艺术家诸如扬·凡·艾克（Jan van Eyck）神圣化了的视觉，变成了现代知识的通俗工具。非凡的《一大片草丛》（图23-8）同其极具诗意的美感一样，也具有科学的精确性。植物学家可以



23-7 丢勒，人类的堕落（亚当和夏娃），公元1504年。类似雕版画，25.1 × 19.4厘米。波士顿美术馆（兰登T. 克雷的百年诞辰的纪念礼物）。

## 文献资料

## 寓言的用途

西方艺术家经常使用寓言——给故事、图像和人物注入象征含义——来传达道德原则和哲学理念。为了观众从寓言的图像里得出深层含义，特定图像的象征意义必须作为文化习俗被固定下来。卡尔·凡·曼德尔（Carel van Mander，公元1548—1606年）是尼德兰艺术史家和理论家，在其众多的出版物里有一本《画家论文》（*Painter's Treatise*，1604）。在这本书里，包含了一节尼德兰和德国艺术家传记——这是乔吉奥·瓦萨里的《最杰出的画家、雕刻家和建筑师传记》的北方代表。凡·曼德尔在《寓言手册》（*Handbook of Allegory*）（起初是作为《画家论文》的最后一节出版的）里概述了寓言的功用和用法。在这本手册里，凡·曼德尔列举了许多寓言形象的例子。他对于山羊的象征性使用和俗谚寓言性描述的解释如下：

山羊代表着能较好地听取意见，而且有人相信它能通过鼻孔，亦能通过耳朵进行呼吸。山羊——也包括半人半羊的森林之神——代表着不贞。山羊代表着娼妓，娼妓毁坏年轻人，就如同山羊咬掉、毁坏嫩绿的苗芽……

在上面，为了年轻画家在无需特殊学习的情况下，能描述图像中带有明显意义的事物——所有拥有自己语言的人，只要他们有才智或是有点经验，是应该能够洞察和理解的——我已经在某种程度上为他们扫清了道路，同时建议他们如何推测和描述一些具有特殊含义的形象。……在普通人当中，就修辞学家常用的题铭或韵文来说，当看到没有字母，只有符号或图形

笔迹便感到惊奇的大有人在……

[接着，凡·曼德尔提出了“一句关于世界循环过程的俗谚”——“和平生生计；生计生财富；财富生骄傲；骄傲生冲突；冲突生战争；战争生贫穷；贫穷生谦逊；谦逊生和平”——并描述了一位画家如何通过图像赋以寓意地表达这句俗谚。]

开始，“和平”可以用墨丘利神（Mercury）的“caduceus”[有翼的权杖]，或者用蜂巢形头盔或一条橄榄枝来表现。“生计”可用犁刀、船舵、锤子、铲子、线轴，和诸如此类必要的器具来表现，并把这些放置在前述的蜂巢形头盔或其他和平的象征物上面，作为“和平”带来并维持“生计”的证据。在“生计”之上，可以用钱袋来表现“财富”。接下来，或在钱袋之上，增加三根孔雀羽毛表示“骄傲”。在羽毛之上，四处散落的箭代表了分歧或“冲突”，在“冲突”之上有一具双头死尸。一张箭在弦上的弓代表“战争”。乞丐乞钱用的有活动盖的盆子、碟子、瓶子和盘子代表由“战争”导致的“贫穷”。在“贫穷”之上可放置“谦逊”，由一只踩着花冠或王冠的脚表示。脚的上面又是“和平”。但是，由于“和平”在这之前已被表现过了，每个人都知道必须从下面重新开始，因此再重复一遍是没有必要的。<sup>①</sup>

<sup>①</sup>沃尔夫冈·施特肖：《1400—1600年北方文艺复兴艺术：原始资料和文献》（英格伍德·克里夫斯，新泽西州：学徒大厅，1966），71—72。

分辨出每一株抽芽植物的种类——蒲公英、大车前草、西洋蓍草、草地早熟禾、石南灯心草。“依照你的想像，但并不背离自然，”丢勒说，“独自发现任何事物都会变得更加美好的想像；……对于真实的‘艺术’来说，是根植于自然的；谁能提炼它，谁就拥有它。”

## 被提升的雕版艺术

生命一样漫长的对于理想化和传移模写的兴趣，呈现在《骑士、死亡和魔鬼》（图23-9）中，这是号称雕版大师的丢勒创作于1513—1514年间的三幅画之一。这些作品（另外两幅是《忧郁》和《书房里的圣哲罗姆》）将雕版艺术带到了卓越的至高境界。丢勒运用他的雕刻刀呈现出肌理变化和色彩的明暗关系，即使用较为易于驾驭的媒介——蚀刻版画（etching）（用腐蚀的办法将图案刻进金属），想要取得和谐的效果也是困难的。（在后期，丢勒也尝试蚀刻版画的实践。）

《骑士、死亡和魔鬼》描绘一位身披铠甲的骑士，骑着马无所畏惧地穿过一片充满不祥之兆的风景。由他的忠实猎狗相伴，骑士代表一位基督教骑士——上帝的战士。因为拥有信仰，这个战士能够抵制死神的威胁。死神以头戴王冠、正在腐烂的僵

尸面目出现在画面里，他戴着蛇做的花冠，摇晃着一个作为时间和死亡率暗示器的沙漏。骑士平静地不为所动，一个可怜又可怕的有角动物跟随着他。骑士获得了胜利，因为他已经“穿上了上帝的全部铠甲，（他）能够抵御魔鬼的诱惑”——正如《以弗所书》中圣保罗使徒书（*Epistle*）所规劝的那样。

纪念碑般的骑士及其坐骑，展示出力量、动感，和文艺复兴时期骑马像的比例标准。丢勒熟悉多那泰罗（Donatello）的《加塔梅拉塔像》（图21-32）和韦罗基奥（Verrocchio）的《巴尔托洛梅奥·科莱奥尼像》，并且临摹了许多列奥纳多关于马的素描。丢勒对真实的高超感受，以及对其小心翼翼地描摹，通过大量细节呈现出来——骑士的铠甲和武器、马的解剖结构、死神和魔鬼令人作呕的相貌塑造，以及岩石的形状和纹理粗糙的植物。丢勒用富于流动感的细密的雕刻排线，使全部图像得以实现，而这种线条可以同油画的丰富色系相媲美。伊拉斯默斯恰如其分地将丢勒称为“黑线条的阿佩利斯（*Apelles*）[古希腊的油画大师]。”

的确，无论是油画、水彩，还是雕版，丢勒对线的使用都堪称卓越。不是简单地用线去再现，也同样用其去表现。这种能力已经超出了他那令人印象深刻的熟练驾驭各种不同媒介的



技巧。比如，在其木刻《启示录·四骑士》（导论图-9）中，当表现死神、饥荒之神、战争之神和瘟神给社会带来浩劫时，丢勒创造了一个混乱不堪的世界末日般的场景。常常突然转向且起伏的线条给场景带来了活力。此外，其线条的抑扬顿挫，忽而粗壮，忽而渐弱，忽而中断，加之丢勒小心仔细地将这些线性因素归类分组，创造出感人的光影效果。

丢勒的艺术显示出一种充满灵感的好奇心，和一种非凡的天赋才能。直至今日，其艺术仍被作为艺术家的范本，而且，由于他拓展了绘画艺术的表现力，使其能够传达出理性和情感上的复杂主题，丢勒也博得广泛的赞誉。

## 对历史和政治的阐释

### 援引过去，改变未来

当贯穿16世纪且在罗马帝国占主导地位的宗教改革影响这一时期艺术的同时，艺术家也从事历史和政治主题的创作。比如，阿尔布莱希特·阿尔特多费尔（Albrecht Altdorfer，约公元1480—1538年）的《伊苏斯之战》（图23-10、5-69），描绘了公元前333年亚历山大大帝在皮纳鲁斯河（the Pinarus River）（显示在悬挂于天空的匾额里）击败大流士的历史性事



23-8 丢勒。一大片草丛，公元1503年。类似水彩。40.6 × 31.7厘米。维也纳阿尔贝蒂纳版画收藏馆。



23-9 丢勒。骑士、死亡和魔鬼，公元1513年。雕版画。24.4 × 18.7厘米。纽约大都会艺术博物馆。

件。巴伐利亚（Bavaria）的公爵威廉四世（Wilhelm IV）于1528年订购了这幅画，与此同时，也是他以武力反抗土耳其人入侵的开始。对于公爵来说，历史和当代冲突二者的类似性，无疑具有特殊的意味。相关的两股社会力量都认为他们自己是代表进步的一方，正在发起对异教徒——在公元前333年是波斯人，在1528年是土耳其人——的战争。阿尔特多费尔通过给他的人物穿上当代铠甲，并排列着当代的军事方阵，强化了这种联系。

画面场景揭示了阿尔特多费尔对风景的喜爱，战役几乎发生在宇宙哲学般的布景里。从鸟瞰的角度，拼杀的军队蜂拥云集在画面的前景；在远处，崎岖的山峰耸立在片片静谧的水域边上。在旋转的云层里，燃烧的太阳正斜沉而去。除了令人敬畏的地貌奇观，艺术家也运用可获得的历史信息进行创作。阿尔特多费尔按照地图复原了所描绘的风景。能够确定的是，画家通过希腊望向埃及尼罗河的视角，把画面场景定位在地中海东部。此外，阿尔特多费尔还可能从一位德国学者约翰内斯·阿文蒂努斯（Johannes Aventinus）的记述中得到了关于这场战役的信息。在他的文本里，作者描写了血流成河、长达一天的战役，以及亚历山大最终的胜利。相应地，考虑到亚历山大被唤作“太阳王”，太阳被放置在画面的右侧，照耀着胜利的希腊；而一小轮弯月（近东的象征）悬浮于正在撤退的波斯人头顶，即画面的左上角。



23-10 阿尔特多费尔，伊苏斯之战，公元1529年。板上油彩，132.7 × 120厘米。慕尼黑，古绘画陈列馆。



23-11 荷尔拜因，法国大使，公元1533年。类似板上油彩、蛋彩，203.2 × 207厘米。伦敦国立画廊。

### 一个外交的解决方案

小汉斯·荷尔拜因 (Hans Holbein The Younger, 约公元1497–1543年) 选择较少的戏剧性场景，擅长肖像画。师从其父，荷尔拜因创作的肖像画反映了出现于15世纪佛兰芒 (Flemish) 艺术里精确写实主义的北方传统。同时，他也吸取了意大利理念中的纪念碑式构图、身体比例构成和雕塑感的形体。其油画的色彩表面具有瓷漆一样的光泽，细节描绘得精巧而准确，明暗对比从不生硬。

在巴塞尔 (Basel)，荷尔拜因开始了艺术生涯，在那里，他认识了鹿特丹的伊拉斯默斯。由于受到巴塞尔宗教内战的直接威胁，伊拉斯默斯建议荷尔拜因去英格兰，并推荐他拜访托马斯·莫尔——英格兰国王亨利八世 (Henry VIII) 的朝臣。荷

尔拜因极为努力，最终成为英格兰的宫廷画家。在那里，他创作了优秀的出使英国的法国大使双人肖像，即让·德·丹特维尔 (Jean de Dinteville) 和乔治·德·塞尔夫 (Georges de Selve) (图23-11)。《法国大使》展示了荷尔拜因非凡的才华——极强的构图感、精致的线条图案、肖像画的天赋、对色彩不可思议的敏感、完美无缺的扎实的技巧。这幅油画可能是荷尔拜因的最爱，因为这是他唯一一幅签署全名的作品。两个热情洋溢的人文主义者，站在一张靠墙的桌子两侧。桌上覆盖着一张东方风格的毯子，还有一些物品收藏，反映出他们广博的阅历和对学问、艺术的兴趣。其中包括数学和天文学模型及仪器、一根琴弦已经绷断的鲁特琴、圆规、日晷、笛子、地球仪，和一本展开的赞美诗集——路德译本《恺撒大帝，创造者》和《十诫》。

特别有趣的是，有一条长长的灰色阴影倾斜着穿过画面，打破了稳定、平衡、静谧的构图。这是一个变形的图像，只有通过类似圆柱透镜这样的特殊器具，或者从锐角观察画面，才会辨认出。在右侧站离画面进行观察，将会发现这条灰色阴影是一个头骨。尽管学者们没有对头骨的含义达成一致意见，但至少，在指代死亡这一点上是能够确定的。艺术家通常在画面里加入头骨，作为必死命运的警示；实际上，荷尔拜因在让·德·丹特维尔的帽子上描绘了一个带头骨的金质奖章。联系到出现于画面左上角，半隐在窗帘后面的十字架上的耶稣受难像，荷尔拜因可能力图使观众去思考死亡和复活的意义。

这幅画暗含了世俗权威和宗教权威之间日渐紧张的关系；让·德·丹特维尔是一个有爵位的地主，而乔治·德·塞尔夫则是一个主教。路德译本同断弦的鲁特琴（不和谐的象征）并置在一起，其含义巧妙地指涉宗教冲突。尽管学者们对《法国大使》的确切含义并不确定，但是作为荷尔拜因艺术成就的至尊代表这一点却是肯定的。荷尔拜因像描绘人物一样，像描绘人物背后带有编织纹样的暗绿窗帘一样，像描绘地砖一样，小心翼翼地描绘静物，并把它们组合在准确的透视关系里。他一定希望以这幅作品的典雅和技巧（在荷尔拜因到达英国后不久即已形成）打动亨利八世。

## 法国

正像《法国大使》表现的那样，在16世纪早期，法国努力维护其公认的政治权威。果敢的国王重组国家，结束了整个15世纪法国被分裂和蹂躏的历史。在16世纪末，法国已足够强大，以至于可以对周边国家施加侵略政策。在弗朗西斯一世（Francis I，公元1515—1547年在位）的统治下，法国在米兰及其周边地区建立起稳固的立足点。弗朗西斯发起了一场对抗查里斯五世（Charles V，西班牙国王兼神圣罗马帝国皇帝）的运动（这场运动以哈布斯堡—瓦卢瓦王朝战争[Hapsburg-Valois Wars]而闻名），查里斯五世曾于1521至1544年期间代其执政。这场战争源于对边界的争论——法国南部、尼德兰、莱茵兰（the Rhineland）、西班牙北部和意大利。除却这些，弗朗西斯一世也想努力提升国家的文化形象。最终，他邀请令人尊敬的意大利艺术家，诸如列奥纳多·达·芬奇和安德里亚·德尔·萨尔托（Andrea del Sarto）来到他的宫廷。弗朗西斯力图颂扬国家和他本人，这意味着统治中世纪的宗教艺术不再盛行，因为现在是国王而不是基督教会掌握大权。

### 富丽堂皇的法国君主

吉恩·克劳埃（Jean Clouet，约公元1485—1541年）的肖像画《弗朗西斯一世》（Francis I，图23-12），表现了一个用富丽堂皇的丝绸和锦缎妆点的尘世君主，他佩戴着一条挂有圣麦克勋爵士团徽章的金链，手放在短剑剑柄的圆球上。传说这个“快活的君主”是个大情圣，是一个“对女人献殷勤”场合中的英雄；相应地，他表现出温文有礼和自信的神情。除了谨慎的细节，肖像亦展示出一种文雅的形式特征。这一特征源自



23-12 克劳埃·弗朗西斯一世，约公元1525—1530年。类似板上蛋彩，油彩，96.5 × 73.7厘米。巴黎卢浮宫。

克劳埃对造型真实感的抑制，导致了一种平面的特质，画中弗朗西斯的脖颈尤其能体现这一点。这种不合比例体现在国王尺寸较小的头部和他宽大身躯的对比上，他的身躯裹在层层繁缛的锦缎里，增加了形式化特征。

### 绘画和灰泥装饰的宫殿

弗朗西斯及其宫廷的个人趣味一定会使艺术趋向优雅、色情和非正统。相应地，样式主义（Mannerism）（参见第22章，674—680页）最投其所好。对法国艺术影响极大的意大利艺术家是样式主义者罗索·费奥伦蒂诺（Rosso Fiorentino，公元1494—1540年）和B.切利尼（Benvenuto Cellini）。1530年之后不久，罗索成了弗朗西斯一世的宫廷画家。国王让费奥伦蒂诺和他的同事佛罗伦萨人弗朗西斯科·普里马蒂乔（Francesco Primaticcio，公元1504—1570年）负责装饰位于枫丹白露（Fontainebleau）的新王宫。学者将服务于这个工程的雕塑家和画家称为枫丹白露画派。当罗索和普里马蒂乔在枫丹白露装饰国王弗朗西斯一世的游廊（图23-13）时，他们综合了油画、壁画、仿造镶嵌工艺和低浮雕、高浮雕中的灰泥装饰。比例上无理的改变和装饰华丽的结构，同扁平的空间、拉长的雅致和程

式化的姿态一样，是典型的样式主义风格。绘画的程式化雅致也出现在灰泥浮雕像和女像柱中，而油画和灰泥像比例的改变加强了张力。绘画和灰泥浮雕装饰的结合，从那时起就变得异常流行，并在17世纪到18世纪早期的巴洛克艺术（Baroque）和罗可可艺术（Rococo）中保持了这一偏爱过分装饰的技巧。

### 城堡：从堡垒到宅邸

弗朗西斯一世在位时沉迷于大兴土木，在他授意兴建的几座大型城堡里，包括在钱伯德村兴建的钱伯德城堡（Chateau de Chambord）（图23-14）。这些城堡是较为和平时代的反映，从古老的乡村堡垒发展而来，用作皇室的乡间别墅，建在森林边上用作皇室狩猎时的住所。钱伯德城堡始建于1519年，但是弗朗西斯一世未能眼见其完工。钱伯德城堡的设计图起初由朱连奥·达·圣加洛（Giuliano da Sangallo）的一个学生设计，他把意大利匀称平衡的理念施加于古老的法国堡垒不规则的形式上。由四条走廊围成的十字形中心广场，有一个宽阔的中心阶梯，通向成组的房间——现代套房或单元房的原型。在城堡四角，各有一座圆塔妆点着广场，另有一条护城河环绕这一切。从外部看，钱伯德城堡呈现出精心设计的三层水平特征，地面被连续的装饰线脚分开。窗户准确地排列，一扇恰巧在另一扇的上面。意大利城堡因其与水平和垂直特征相和谐，而用作典范；但是在第三层以上，建筑线条加入了一片混乱，这一混乱是由高耸的天窗、烟囱和顶塔——它们让人回想起高耸云霄且参差不齐的、被天空背景映衬出的哥特式（Gothic）的黑色轮廓——所构成的。

### 对卢浮宫的再设计

钱伯德城堡基本上保留了法国建筑风格。但是，在弗朗西斯的继任者亨利二世（Henry II，公元1547—1559年在位）的统治时期，意大利建筑论文译本出现了，意大利建筑师也来到法国工作，而且，法国人为了研习和旅行来到意大利。这种交流引起了较早期更为广泛的样式革新，尽管某些源自哥特传统的法国因素保留了下来。这种同意大利建筑理念的结合可以从巴黎卢浮宫的重新设计里见到。卢浮宫原本是中世纪的宫殿和堡垒，弗朗西斯一世为了更新和扩建皇家宫殿而启动了这一项目，但是在项目启动之前他就已经谢世了。他的建筑师皮埃尔·莱斯科（Pierre Lescot，公元1510—1578年）在亨利二世的指挥和雕塑家让·古戎（Jean Goujon，公元约1510—1565年）的协助下进行创作，其创作的古典样式后来同16世纪法国建筑风格发生了关联。

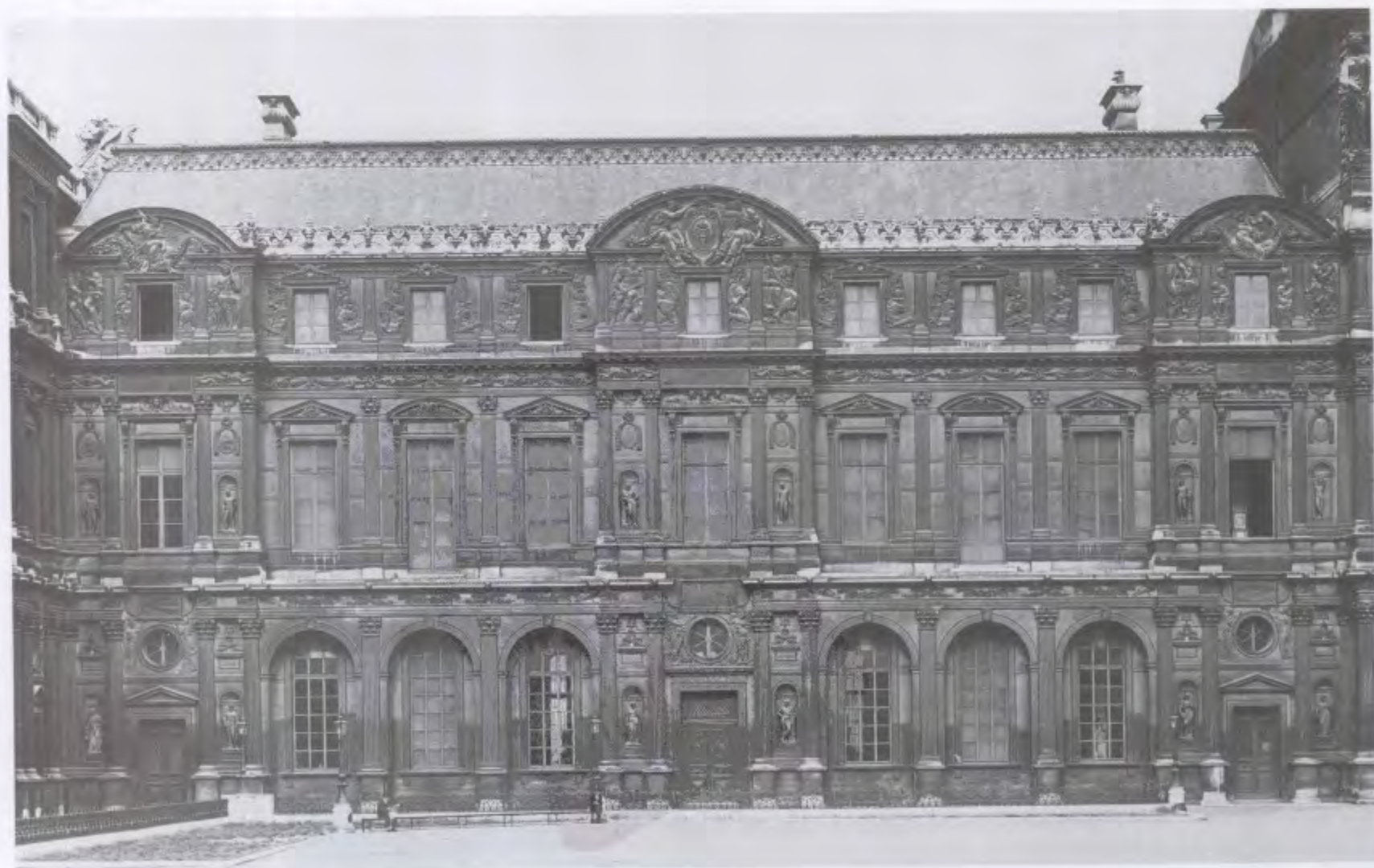
钱伯德城堡除了加入早期文艺复兴、尤其是来自伦巴底（Lombardy）的形式语汇，莱斯科及其同行也同样熟悉16世纪文艺复兴布拉曼特及其学派的建筑风格。正如广场宫（Square Court）西侧正墙（图23-15）所示，卢浮宫的每一层均构成一个完整序列，檐口足够突出呈现出有力的水平特征。底层的连拱廊反映出古罗马对拱门的使用，比起上面几层壁龛布局来说，制造出更多的阴影效果，因此也强化了设计的视觉支撑基础。在第二层，从柱基向上伸展的壁柱，以及由涡卷形支架支撑的交错出现的曲线形和三角形山墙，在一些文艺复兴盛期的宫殿里可以找到其前身。然而，楼层高度的降低，窗户的比例（相对于文艺复兴建筑的尺寸大得多），以及陡峭的屋顶暗示出北部



23-13 费奥伦蒂诺和普里马蒂乔，建筑、雕刻和绘画的总体效果，国王弗朗西斯一世的游廊，法国，枫丹白露，约公元1530—1540年。



23-14 钱伯德城堡，法国钱伯德村，始建于公元1519年。



23-15 莱斯科和古戎，卢浮宫广场宫的西侧正墙，法国巴黎，始建于公元1546年。

样式。特别是，法国具有从墙上伸出的亭阁。法国有一种长期以来偏爱的建筑特征——双柱组成一个壁龛——强化了亭阁。建筑的垂直线使其本身成为标志。孔隙穿透布满雕塑的墙壁。其他北方国家效仿这种法国古典样式——其双柱亭阁、高而宽的窗户、丰富的雕像和陡峭的屋顶——尽管带有地方性变异。法国创造的这种改进的古典主义，在贯穿16世纪的大部分时间里，是作为被北方建筑师奉为典范的惟一经典而存在的。一些学者相信，卢浮宫的西院正墙是16世纪法国建筑的最高成就；最终，法国人清除了建筑里的意大利特征。

### 轻盈、自然和优雅

卢浮宫的院墙雕塑出自古戎之手，如今大部分已归复原位。

巴黎《贞洁喷泉》上的《宁芙女神》浮雕（图23-16）起初是装饰喷泉的两面正墙的。相应地，宁芙女神背负着花瓶，或站在流水花瓶的一侧。如同卢浮宫的建筑一样，古戎的宁芙女神让人想起意大利（特别是样式主义）的人像标准。她们流动、贴身的衣饰可与古代希腊雕塑——比如说，胜利女神雅典娜神庙的胸墙塑像（图5-54）——“浸渍”的衣饰相媲美。古戎塑造出纤细、婀娜的形象，在受限且非特指的空间里，表演着她们的舞步。她们似乎在表演着连续的动作，翻转着姿态产生的幻象，就好像从镜中看到的那样。枫丹白露的样式，和最终的普里马蒂乔、切利尼样式，引导着这里的雕塑家，但是古戎却从中发展出一种新样式，并熟练地加以运用。以轻盈、自然和优雅著称的宁芙女神的确是法国的杰作。



23-16 古戎，宁芙女神，来自已拆除的《贞洁喷泉》，法国巴黎，公元1548—1549年。大理石浮雕。每块194.9×65.7厘米。巴黎卢浮宫。

## 尼 德 兰

随着1477年勃艮第公国 (the Duchy of Burgundy) 的终结,以及法国和神圣罗马帝国之间领土的划分,尼德兰在16世纪初期囊括了17个省(相当于现代荷兰、比利时和卢森堡)。通过统治者之间的和亲,尼德兰受控于西班牙。但是,由于文化、语言和宗教的广泛差异,尼德兰在此时几乎不能被认作是一个有凝聚力的组成部分。德国文化、荷兰语、加尔文教在北方七省占支配地位;而南部省份则大部分讲法语和佛兰芒语,信奉天主教,文化上则与法国有联系。

### 繁荣的省份

尼德兰属于商业最先进和繁荣的欧洲国家。直达大西洋的便利交通,以及广阔的河流网,为尼德兰发展海外贸易提供了基础,其中,造船业就是利润丰厚的贸易之一。但是,扼地利之便的商业中心地位,在15世纪末改变了。部分原因是由于布鲁日 (Bruges) 河口的淤积,交通枢纽转至安特卫普 (Antwerp),后者在1510年后成为了尼德兰经济活动中心。在中世纪前,一个妒羡的威尼斯特使不得不承认在几星期内安特卫普的商贸周转比威尼斯一年的总和都要多。在一天之内,多达五百艘船穿过安特卫普港口,来自英格兰、神圣罗马帝国、意大利、葡萄牙和西班牙的大批商业侨民定居在这座城市里。

尼德兰经济上的繁荣,促使西班牙的统治者菲利普二世 (Philip II) 加强了他对这些省份的控制。他从其父查里斯五世 (Charles V, 公元1519—1556年在位) 那里继承了这些地区,后者积聚起一个类似神圣罗马帝国那样庞大的帝国。1566年,菲利普派出一万兵力去平息尼德兰叛乱,以加强其统治。他的苛政和压制措施导致了1579年的进一步反抗,并最终导致两个联邦的形成。阿拉斯联邦 (the Union of Arras) 是南部尼德兰省份的天主教联邦,仍受西班牙控制;乌得勒支联邦 (the Union of Utrecht) 是北部省份的新教联盟,后成为荷兰共和国。

随着皈依新教的尼德兰市民与日俱增,艺术也受到波及,这一点从大尺寸的祭坛装饰和宗教作品(尽管这些作品仍有天主教会委托订作)的相应缩减中可见一斑。这一时期大部分尼德兰艺术给观众呈现出不同社会阶层的奇妙生活,从贵族到农民,摄取了他们的活动、环境和价值观。

### 对古典遗迹的重新解释

意大利文艺复兴艺术的发展使许多尼德兰艺术家产生了兴趣。扬·霍萨尔特 (Jan Gossaert, 约公元1478—1535年) 同人文主义学者有联系,并访问了意大利。在那里,霍萨尔特(根据其出生地“Maubeuge”,将名字改成了拉丁文的“Mabuse”)着迷于古典遗迹和神话主题。瓦萨里(意大利的历史学家,也是

霍萨尔特的同代人)写道:“马布斯 (Mabuse) 的让·霍萨尔特 (Jean Gossaert)[原文如此]几乎是将意大利真实的创作方法——创作一个充满裸体和诗意虚构场景的方法——带到佛兰德斯的第一人。”尽管霍萨尔特从丢勒那里学到了大部分古典主义亦是显而易见的。

实际上,丢勒的《人类的堕落》(图23-7)激发了霍萨尔特的灵感,使其创作了《尼普顿和安菲特律特》(Neptune and Amphitrite) (图23-17)。但是,不同于丢勒精巧的小幅雕版画,霍萨尔特的油画高于2米、宽于1.2米。艺术家如同预期中一样,用尼德兰富有光泽、颇有技巧的素描和细致的人体造型完成了这幅作品。霍萨尔特用三齿叉、头戴月桂花冠、以及优于丢勒无花果树叶遮羞布的华丽的海螺壳这些传统特征描绘海神。安菲特律特是丰满的,就像尼普顿一样,以对立且均衡的姿态站立着。建筑则是古典元素不寻常的混合,比如,部分多利安柱式和爱奥尼亚柱式同卵锚饰 (egg-and-dart) 和公牛



23-17 霍萨尔特·尼普顿和安菲特律特,约公元1516年,板上油彩,218.4×124.5厘米,柏林绘画陈列馆、国立博物馆。



头骨装饰 (bucrania) 组合在一起。霍萨尔特的这个奇异的场景, 可能基于他在罗马创作的建筑结构草图。他同他的大尺寸嵌板油画赞助人——一个勃艮第的海军上将, 曾去意大利旅行。

### 平衡世俗和宗教

安特卫普的发展乃至繁荣, 伴随着城市富有商人收集和购买艺术品的倾向, 吸引艺术家来到这座城市。在他们其中有昆廷·马西斯 (Quinten Massys, 约公元 1466—1530 年), 在 1510 年后成为安特卫普的重要画家。马西斯是卢维思 (Louvain) 一个铁匠的儿子, 他表现出一种愿望, 即探索不同典范的风格和样式, 从凡·艾克到博施 (Bosch), 从范·德·威登 (van der Weyden) 到丢勒和列奥纳多。然而, 他的折衷主义——微妙细致, 具有谨慎的判断力, 并富有私人印迹的独创性——使他成为重要、知名的艺术家。

在作品《兑换钱币的人和他的妻子》(图 23-18) 中, 马西斯表现了一个职业商人。他控制着磅秤, 秤着桌上铸币的重量。他的妻子也忘了阅读祈祷书, 注视着他。艺术家对人物、背景和物品细致的描画, 暗示出对可见事实的逼真再现。这样, 作

品使观众可以窥视重商主义者 (mercantilist) 成长中的一个瞬间。《兑换钱币的人和他的妻子》也揭示出尼德兰人的价值观和传统风俗。尽管油画重点表现了, 在 16 世纪尼德兰的世俗生活中, 金融交易正成为日益突出的一部分, 马西斯却用大量对品行端正的、正义的和神圣生活的重要性的提及, 分散了对物质世界的关注。不仅妻子拿着一本祈祷书, 而且艺术家也置入了其他传统的宗教象征 (比如, 盛水的玻璃瓶和烛台)。马西斯呈现给观众的还有两幅书籍花饰小插图 (这对夫妇是看不见的), 它们指涉这对夫妇在世俗存在和他们对上帝的誓言所做的承诺之间必须构建的平衡关系。在右侧, 透过窗子, 一个老人在和另一个人交谈, 暗示着懒散和流言蜚语。柜台上凸面镜里反射的图像平衡了这个描绘懒惰和愚蠢饶舌的图像。在凸面镜里, 一个男人很可能在阅读《圣经》或是一本祈祷书; 在他后面是教堂的尖塔。

原始画框上的题字 (今已失) 好像强调了 this 信息。按照 17 世纪学者的记述, 这个题字是, “让平衡公正, 让负担相抵” (《利未记》19:36), 适用于换钱人的职业行为, 也适用于终将到来的最后审判。



23-18 马西斯, 兑换钱币的人和他的妻子, 公元 1514 年。板上油彩, 70.5 × 70 厘米。巴黎卢浮宫。



23-19 阿尔岑·肉，公元1551年。板上油彩，122.9 × 197.5厘米。乌普萨拉市乌普萨拉大学艺术收藏。

### 对宗教义务的认知

这种在画面里对灵魂健康的提示趋势，在皮尔特·阿尔岑 (Pieter Aertsen, 约公元1507—1575年) 的《肉》(图23-19) 中显现出来，他在安特卫普工作了三十多年。对于画面的第一印象，似乎是描述性的风俗画场景。观众面对的是一片充斥着肉制品的场景——猪肋条、鸡肉、香肠、填料肠、火腿、肉饼、牛头、猪头和悬挂的内脏，也能看到鱼、脆饼干、奶酪和黄油。同马西斯一样，阿尔岑也在画面中策略性地插入了宗教图像，作为对观众的提醒。在《肉》背景中，约瑟 (Joseph) 牵着一头驴子，载着玛利亚和年幼的耶稣。神圣家族 (the Holy Family) 停下来，施舍一个乞丐及其儿子，而后面的人群蜿蜒着走向教堂。此外，在大浅盘中交叉交叉的鱼，以及在左上角的脆饼干和酒都指涉“圣餐” (spiritual food) (在大斋期[Lent]脆饼干常常作为面包而存在)。阿尔岑通过将它们同与其相对的——暴食、贪欲和懒惰生活的对比，强调了通过耶稣得到救赎的暗示。他通过散布在画面右侧地上牡蛎和贝壳 (尼德兰人认为具有催情功能) 表现这种堕落，也可以看到在附近屋顶下暴饮暴食的人。

### 技艺娴熟的女艺术家

随着尼德兰财富的积聚，肖像画日渐流行。据称，卡特丽

娜·范·海默森 (Caterina van Hemessen, 公元1528—1587年) 的《自画像》(图23-20) 是已知第一幅出自女画家之手的北欧自画像。在这里，她自信地把自己表现成一位艺术家：停下画笔，望向观众。她左手拿着画笔、调色板和支腕杖 (maulstick) (在作画时用于支撑握画笔的手使其避免触到画布的长木棍)，用右手柔和地将颜料涂抹到画布上。范·海默森受训于其父扬·桑德斯·范·海默森 (Jan Sanders van Hemessen) ——一位著名画家。卡特丽娜通过画上的题字给予了适当证明 (和信誉)：“卡特丽娜·范·海默森画了我/1548年/她20岁。”

### “一位优秀的风景画家”

风景画也兴盛起来。尤以风景画著名的是约阿希姆·帕提尼尔 (Joachim Patinir, 卒于1524年)。据学者考证，“风景” (Landscape/Landschaft) 作为对一种艺术样式的描述最早出现在德国文学里，丢勒就将帕提尼尔称作一位“优秀的风景画家”。在《有圣哲罗姆的风景》(图23-21) 中，帕提尼尔让《圣经》场景从属于奇异、细致的风景。前景的圣哲罗姆，把一根刺从狮爪上拔下来。在背景陡峭的岩层、起伏的原野和辽阔水域的衬托下，圣徒显得很矮小。帕提尼尔通过精湛地运用色彩，以增强推后和前移的视觉效果，从而夸张了景深感。



23-20 海默森·自画像，公元1548年。板上油彩，32.3×25.1厘米。巴塞尔美术博物馆。

### 冬日的尼德兰风景

老彼得·勃鲁盖尔 (Pieter Bruegel The Elder, 约公元1528—1569年) 早期的高视角“全景式”风景画揭示了画家对人类和自然相互关系的兴趣，以及帕提尼尔的影响。但是在勃鲁盖尔的画里，不论他表现的世界一角多么宽广，人物活动均占主导地位。与许多同代人一样，勃鲁盖尔曾到意大利旅行，在那里逗留了两年，南至西西里。但与其他艺术家不同的是，勃鲁盖尔没有选择将古典元素并入画面。最经常的情况是，艺术家把意大利经历的影响运用在作品中意大利或阿尔卑斯山风景的部分里，而这来自于他在旅途中创作的大量素描。

《雪中猎人》(图23-22)，在一套六幅有关季节变化的图画中，是其中幸存的五幅之一，画作表现了被冰封在冬日严寒里的人物和风景。勃鲁盖尔于1565年创作了这幅画，这与那一年冬天尤其严寒的背景相吻合。疲惫的猎人带着猎狗回来了，女人在生火，溜冰的人掠过冰封的池塘，小镇及其教堂蜷缩在白雪披风下，在典型尼德兰冬日风景的远处，有一小段阿尔卑斯山风景。但是，除去极少量的幻想成分，艺术家也运用精确的

视觉方式表现风景。从前景平稳地过渡到背景，从倾斜的角度把观者引向纵深。勃鲁盖尔运用线条和图形的熟练技术，以及对和谐色调的微妙把握，使这幅画作成为一幅堪与中国古典山水杰作相媲美的伟大风景画。

### 尼德兰的谚语智慧

在所有作品中，最为全面地摄取了16世纪尼德兰生活万象的当属勃鲁盖尔的《尼德兰箴言》(图23-23)。这件作品描绘了一个有代表性的尼德兰村落，由各阶层的人组成(贵族、农民和牧师)。从鸟瞰视角，观众面对的是令人迷惑和难以置信的一系列活动。但是，超出了仅仅局限于村镇生活的场面，勃鲁盖尔在一幅油画里足足图解了一百多个谚语故事，这就使画面具有了另一层作用，并需要仔细观察。描绘的谚语故事包括，在最左边，一个穿蓝衣服的男人正在咬一根柱子(“他咬圆柱”——一个伪善的化身)；在他的右侧，一个人“在用头撞墙”(一个受野心驱使的傻瓜)；在屋顶上，一个人“一只一只地放箭，但什么也没有射到”(一个目光短浅的愚人)；接着，在很远的地

23-21 帕提尼尔，有圣哲罗姆的风景，约公元1520—1524年，板上油彩，74 × 91.1厘米。马德里普拉多博物馆。



23-22 勃鲁盖尔，雪中猎人，公元1565年。类似板上油彩，116.8 × 162.6厘米。维也纳艺术史博物馆。



23-23 勃鲁盖尔，尼德兰箴言，公元1559年。板上油彩，116.8 × 162.9厘米。柏林绘画陈列馆，国立博物馆。

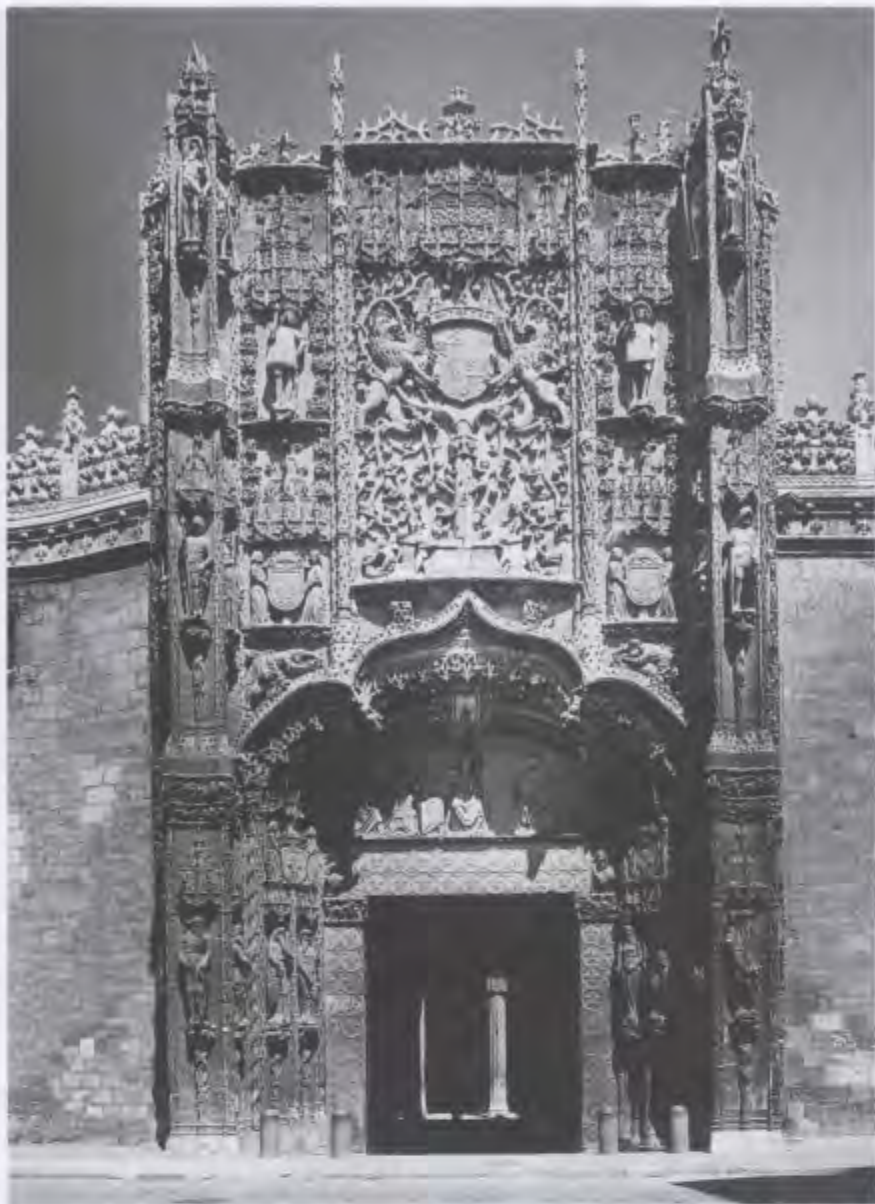
方，“瞎子引导着瞎子”。《尼德兰箴言》精细地总结了存在于16世纪尼德兰的自然真实，又不仅仅局限于此；同时，它也捕捉到了尼德兰人的道德规范和思想状态。更主要的是，这件艺术作品起到了研究人类本性的作用。

到了生命的最后几年，勃鲁盖尔对人类生存状态的评说已接近尖酸刻薄的边缘。尼德兰受尽了宗教冲突的煎熬，成了残暴肆虐的中心，当天主教的西班牙企图肃清宗教改革时，这就变得更加可怕。

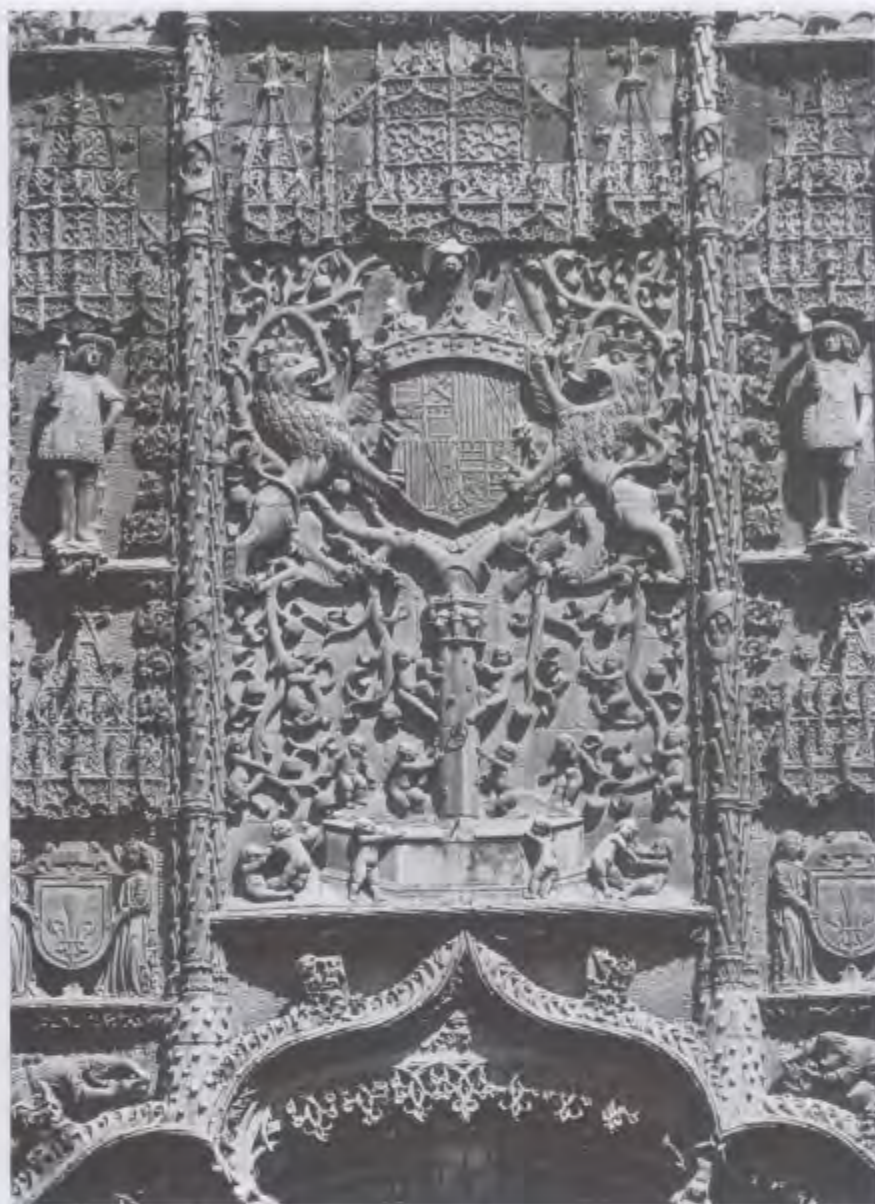
## 西班牙

16世纪末期，西班牙成为欧洲的支配力量。在哈布斯堡王朝（Hapsburg）查里斯五世（公元1516—1556年在位）与其子菲利普二世（公元1556—1598年在位）的统治下，西班牙王朝占据了辽阔的疆土，其广度在已知的王国里无可匹敌——欧洲

大部分、地中海西部、北非一带和在新世界的广袤扩张。西班牙通过侵略性的海外探险，获得了新世界的大部分殖民地。在西班牙麾旗之下参与航行的最著名的航海家包括克里斯托弗·哥伦布（Christopher Columbus，公元1451—1506年）、瓦斯克·努涅斯德·巴尔沃亚（Vasco Nuñez de Balboa，约公元1475—1517年）、费迪南德·麦哲伦（Ferdinand Magellan，公元1480—1521年）、埃尔南·克茨（Hernán Cortés，公元1485—1547年）和弗朗西斯科·皮萨罗（Francisco Pizarro，约公元1470—1541年）。哈布斯堡帝国通过对新世界的掠夺而富足起来，维持着欧洲最具战斗力的军事力量。西班牙先是防范，而后又在对抗新教改革的威胁时，开始支持天主教会的势力；菲利浦二世甚至赢得了“天主教魁首”的绰号。西班牙在物质和宗教两方面的努力——西班牙士兵狂热的勇气和大西班牙令人敬畏的圣徒热情——结为一体。西班牙士兵成为新教和异教徒世界的恐惧，而圣徒则起到了激励天主教信徒的作用。受到同穆斯林世纪之战滋养的西班牙十字军精神，全身心地投入到创建横跨欧洲、美洲天主教大一统文明社会的事业中。无论是好



23-24 门庭和局部，西班牙巴利阿多利德，圣格雷戈里神学院，约公元1498年。



是坏，总之16世纪的西班牙在两个半球均留下了权力、宗教、语言和文化的印记。

### 从银制品汲取灵感的建筑

15—16世纪，一种哥特式晚期建筑样式——复杂花叶形装饰(Plateresque)开始在西班牙流行。“Plateresque”一词来自于西班牙语“Platero”，意为“银器匠”，因其精巧的装饰手法而指称这一样式。位于瓦列多阿里德(Valladolid)卡斯提尔城邦(the Castilian city)的圣格雷戈里神学院(图23-24)可以作为这种样式的出色范例。正像德国的祭坛装饰影响了德国人一样(见图20-23、20-24)，绝妙的祭坛雕刻吸引了西班牙的教堂赞助人和建筑师。他们使这种装饰成为外部建筑的显著装饰特征，使门庭样式得到夸张，与空白的墙形成对比。圣格雷戈里神学院的入口是巍峨的石头雕刻屏风，同后面建筑并不具有功能性的联系。让人想起摩尔风格的花边状窗饰，给火焰式有尖顶的拱门镶上了花边。一张被镶嵌成雕刻隔板的巨大屏风，树立在窗饰上面。在中心(图23-24，局部)，一株巨大的石榴树枝干(象征着格拉纳达于1492年被哈布斯堡王朝攻陷)环绕着国王费迪南德(King Ferdinand)和王后伊莎贝拉(Queen Isabella)的盾形纹徽。爱神丘比特在树枝间玩耍，而且，在中心嵌板的侧翼，壁龛里雕刻

着宫廷的武装侍从、野蛮的传令官(野蛮人象征着进攻，这里则作为颁布王室命令的传令官)和披甲的士兵，展示出西班牙新的引以为豪的战斗力的。在典型的“Plateresque”和晚期哥特式风格中，上千个纠缠在一起，反复出现的装饰图案职能统一了整个设计。总之，创造了一幅尺寸极大、布满了绝妙雕刻的嵌板。

### 国王的古典主义复兴

意大利古典主义风格的影响在格拉纳达(Granada)阿尔罕布拉宫(Alhambra)中查里斯五世的未完成宫殿里显露出来(图23-25)，这是画家兼建筑师皮德洛·马楚卡(Pedro Machuca，活动于公元1520—1550年)的作品。叠置的多利安和爱奥尼亚柱式，支撑着连续不断的水平柱上楣构而非拱券，环绕着圆形中央庭院，装饰只包括了柱式本身的局部，马楚卡运用从布拉曼特及其学派继承而来的简洁、明晰和权威加以糅合。较低的一层让人想起了坦皮耶托(Tempietto)的环形柱廊(图22-8)；尽管在此建筑师翻转了曲线。在此时的西班牙完全是例外的这一纯古典主义风格，可能反映了查里斯五世的个人品位——来自于意大利的一次旅行。(毕竟，国王是提香热情的赞助人。)马楚卡可能也曾在意大利逗留，这一庭院可能是他综合古典建筑元素的尝试性作品。



23-25 马楚卡，查里斯五世宫殿的庭院，西班牙格拉纳达，爱尔罕布拉宫，大约1526—1568年。

### 一个“王朝的万神殿”

查里斯五世和西班牙王位的继承人是菲利普二世。他欣赏源自意大利古典主义经改进的透彻性，渴望一种更为独特的风格。其品位体现在埃斯科里亚尔建筑群 (the Escorial) (图23-26) 这一恢弘的结合体上，这是由若安·包提斯塔·德·托列多 (Juan Bautista De Toledo, 死于公元1567年) 和让·德·赫雷拉 (Juan De Herrera, 约公元1530—1597年)，主要由后者，为菲利普二世建造的。依照查里斯五世的意愿，要求建一座“王朝的万神殿”，用以庇护西班牙过去和未来君主的遗骸。菲利普二世遵从了其父的意愿，选择了距马德里西北大约48公里的一处崎岖的荒山。在这里，建造了埃斯科里亚尔建筑群，它不仅是一座皇家陵墓，也是一座教堂、修道院和宫殿。其网格状的平面图庞大而复杂，190米宽，纵深160米，象征着杀害埃斯科里亚尔建筑群赞助人圣劳伦斯 (Saint Lawrence) 的行刑架。

整个巨大的建筑风格是同菲利普俭朴、勤勉的性格特征相一致的，同他对天主教的狂热笃信、对王朝自豪的崇敬，以及他要将其意愿施加于世界的坚定决心相一致的。在设计埃斯科里亚尔建筑群时，他坚决主张建筑师应集中精力于简洁的形势，整体上的严肃风格，高贵而不傲慢，宏伟而不卖弄。其结果是使建筑呈现出多利安式俭朴的古典主义风格，究根溯源，来自于意大利建筑风格，在规划时暗含了圣彼得的威严。即使后来的建筑反映了它的影响，但是它在西班牙和欧洲的建筑中是独一无二的——一种无与伦比的风格。



23-26 赫雷拉，埃斯科里亚尔建筑群（鸟瞰视角），西班牙马德里附近，约公元1563—1584年（仿照18世纪一幅无名氏的绘画作品）。



23-27 格列柯，奥尔加斯伯爵的葬礼，西班牙托莱多，圣特梅，公元1586年。类似布面油画，487.7 × 365.8厘米。



宫殿正面只有三个入口，中间一个是由重叠柱式构成的正门，上面有一个意大利样式的三角形山墙，打破了漫长且异常单调的墙体建筑。坚固的广场塔矗立在广场四角。建筑师把重点放在了中心轴上，侧面的两个入口是其柔和的回声，三部分组织在一起构成了后巴洛克宫殿样式的正面。整个综合性建筑（包括有交叉穹顶的教堂）的建筑材料——花岗岩，一种很难处理的石头——传达出坚硬和沉重的感受。教堂厚重的正面，和内部建筑严格的几何构成，连同其结实的墙体和沉重的拱门，产生出无法抗拒的强度和重量感。

这一建筑体系，是一个伟大国王和一个异常聪慧的建筑师联手的纪念碑。埃斯科里亚尔建筑群是英雄时代西班牙精神独一无二的建筑代表，也是导演这一切的非凡统治者——菲利普二世性格特征的代表。

### 西班牙样式主义

被称为埃尔·格列柯 (El Greco, 约公元1547—1614年) 的多米尼克斯·特奥托科波洛斯 (Doménikos Theotokópoulos), 出生于克里特岛 (Crete), 但是在年轻时就移民到了意大利。在年轻时，他吸收了晚期拜占庭灰泥壁画和镶嵌工艺的传统。同样在年轻时，格列柯去了威尼斯，在那里他同提香的工作室联系密切，尽管丁托列托的绘画似乎给予他更强烈的印象。一次短暂的罗马旅行可以解释罗马和佛罗伦萨样式主义对他的影响。在1577年之前，他来到了西班牙，在托莱多 (Toledo) 度过了余生。

格列柯的艺术是晚期拜占庭和晚期意大利样式主义元素的极具个性的综合。其画面中自然投合虔诚西班牙人宗教热情的强烈的感情主义，以及非物质的形态和对色彩的自信，使艺术家接近了16世纪的威尼斯艺术和样式主义。但是，强烈的运动感和对光的使用，预示着巴洛克样式。从严格意义上讲，格列柯的艺术并不是西班牙的（尽管它使西班牙社会某阶层的人尤其感兴趣），因为在西班牙，格列柯并无师承，亦对其后的西班牙画家影响不大。然而，格列柯的混合风格却捕捉到了西班牙天主教的宗教狂热。这可以从艺术家1586年的杰作《奥尔加斯伯爵的葬礼》（图23-27）一画中得到确认，这幅画是为托莱多

的圣特梅 (Santo Tomé) 教堂绘制的。格列柯取材于奥尔加斯伯爵的传奇故事，他死于大约三个世纪之前，是圣特梅教堂的主要捐助人，奇迹般从天而降的圣史蒂芬和圣奥古斯丁 (Saints Stephen and Augustine) 将其尸身埋葬于教堂的墓室。

在画面上部，开启的天国光辉照耀着现世的场景；格列柯小心翼翼地区分着世俗和天国的界限。他用一种坚实的现实主义手法来表现世俗，而用一种非常个性的方式描绘天国，带有拉长、起伏的形体，摆动的服饰和想像中的涡旋状云彩。在下面，两个圣徒慈爱地放下伯爵穿着铠甲的尸身，铠甲和沉重的服饰用极具美感的威尼斯画派风格绘成。由身着黑衣的西班牙要人组成的庄严的合唱队填补了背景。在这些人物极富个性特征的描绘中，格列柯显示出他也是一个伟大的肖像画家。这些人让人回想起西班牙征服者，是他们，在世纪初去新世界冒险；是他们，在完成这一壮举的两年后，领导着无敌舰队去进攻新教的英格兰和尼德兰。

下面一些人向上的扫视和上面天使的飞翔，联系了画面上下两个部分。天使的动势加强了这种联系——他用手臂托着伯爵的灵魂，而圣约翰和圣母玛利亚在耶稣面前为其说情。格列柯在两个场景上意图明确的风格区分，使观众有机会在一件作品里同时见到艺术家早期和晚期风格。艺术家相对盛大的世俗场景的表现，仍深深根植于威尼斯艺术，但是格列柯用以描写非物质天国场景的手法——抽象和变形，则是他其后风格的代表。存在于不确定空间里拉长的人体，沐浴着无确定光源的冷光。通常情况下，格列柯被归为样式主义者，但要无条件地给他贴上这一标签则是困难的。尽管他使用了样式主义的形式图样，格列柯最关注的还是情感，以及如何表达他的宗教热情并唤起观众的热情。为了加强画面含义，他演绎出一种高度个性化的风格。因此，裹着超自然光色动态涡旋的、锐利精巧的形体，作为精神的幻象出现了。

尽管欧洲国家之间相互冲突不断，在其间，艺术家却存在着广泛的交流与对话，他们在多方面展开相互影响和理念的传播。随着现代单一民族国家和资本主义经济的日益稳固，广泛的宗教、政治冲突也给予艺术以持续的影响，直至下个世纪。





公元1600年	公元1620年	公元1630年	公元1640年	公元1650年
西班牙菲利普三世	西班牙菲利普四世			
法国亨利四世	法国路易十三（受控于枢机大主教黎塞留，母后玛丽·美第奇摄政，公元1610—1614年）			路易十四
英格兰詹姆士一世		英格兰查理一世		英格兰护国公克伦威尔



圣保罗的皈依  
卡拉瓦乔，公元1601年



晚宴  
洪索尔斯，公元1620年



自画像  
莱斯特，公元1630年



圣德列萨祭坛  
贝尼尼，  
公元1645—1652年

莎士比亚，公元1564—1616年	哈维的血循环原理， 公元1628年	笛卡尔的《方法谈》，公元1637年	
教皇保罗五世，公元1605—1621年			教皇英诺森五世，公元1644—1655年在位
伽利略改进望远镜，公元1609年			法国皇家绘画与雕刻 学院成立，公元1648年
开普勒有关行星运动的三大定律，公元1609—1619年			尼德兰联省共和国建立， 公元1648年
三十年战争爆发，公元1618年			三十年战争结束，公元1648年
教皇乌尔班八世，公元1623—1644年在位			
布莱斯·帕斯卡，公元1623—1662年			

# 第 24 章

## 教皇、君主、农民与商人： 巴洛克与罗可可艺术

OF POPES, PEASANTS, MONARCHS, AND MERCHANTS  
BAROQUE AND ROCOCO ART

公元1660年	公元1670年	公元1680年	公元1690年	公元1700年	公元1710年	公元1720年	公元1730年	公元1740年	公元1750年
西班牙查理二世				菲利普五世			费迪南二世		
枢机主教马萨林控制的法国，公元1661年						路易十五			
英格兰查理二世		詹姆斯二世	威廉与玛丽	安妮	英格兰乔治一世		英格兰乔治二世		



宫娥  
委拉斯开兹，公元1656年



新圣保罗教堂  
雷恩，伦敦，公元1675—1710年



路易十四像  
里戈，公元1701年



离开基希里婭岛  
华托，公元1717—1719年

教皇亚历山大七世，公元1655—1667年在位		牛顿提出万有引力定律，公元1687年		发掘庞贝城始于公元1748年	
英国皇家学会成立，公元1662年					

## “巴洛克”

17世纪与18世纪早期的西方文化产物通常被描述为“巴洛克”，这是一个方便的特定术语。但是，由于这个时期在一片广阔的地理区域中包括了范围很宽的历史与艺术的发展，使这个词存在许多问题。而且，它最初的起源带有轻蔑的意味，这个内涵很早便被学者们舍弃了。（虽然它的起源还不明确，但是它可能来源于葡萄牙语“barroco”，意为不规则形状的珍珠。）术语“巴洛克”的使用出现于18世纪晚期至19世纪早期，这时评论家们在批评巴洛克时期的艺术产物，原因在很大程度上归结于与之前的时期（尤其是意大利文艺复兴）的艺术相比，体现出的不足与缺陷。随着时间的推移，贬义的涵义渐渐褪去，现在这个词普遍被用来形容一个特定的时期。

由于这个词所伴随的问题以及这个时期的艺术和文化缺乏共性，本书之中我们限制了它的使用。使用它的地方我们都定位于特定的文化之中，比如意大利巴洛克与荷兰巴洛克的比较。

### 欧洲变动之中的地理政治形势

#### 三十年以至更长的战争。

17至18世纪早期，随着各个国家的财富此消彼长，许多地理政治变动出现在欧洲。17世纪早期，一些松散的联盟建立起来，并通过战略性的政治婚姻被加强。宗教冲突，尤其是天主教徒与新教徒之间，哈布斯堡王朝与他的敌人之间的政治仇恨很快便瓦解了这些联盟建立起来的稳定。这种多变的形势升级为三十年战争（公元1618—1648年），卷入了西班牙、法国、瑞典、丹麦、荷兰、德国、奥地利、波兰、奥斯曼帝国以及神圣罗马帝国。1648年的“威斯特伐利亚和约”终止了这场战争，很大程度上重组了欧洲的政治格局。结果是，奥匈帝国出现了；联省共和国（荷兰共和国），瑞典，法国扩展了他们的政权；西班牙和丹麦丧失了相对的权力。这一时期是民族国家兴起的重要阶段。

虽然三十年战争不是现代民族国家体制发展的惟一原因，但在它的萌芽期，战争的确成为了一种发展的动力。战争的原因和结果突现了欧洲当时所争执的历史和意识形态问题。三十年战争仅仅是之后更大动荡的一个先兆，就像一位历史学家所说，在1562与1721年之间整个欧洲只有四年的和平。

#### 向世俗化政权的转变

对于三十年战争和欧洲总体的动荡，一个根本性的冲突在于天主教与新教之间的冲突。除了对领土边界的重新设定，“威斯特伐利亚和约”还重新界定了欧洲的地理版图，而且实质上在欧洲承认了宗教信仰自由。于是标志着统一的天主教欧洲这种想法成为过去，取而代之的是世俗化的政治体制。

持续的战事也刺激了政权的世俗化。中世纪之后军事技术变化很大。16世纪晚期与17世纪早期，战争中使用更多的火器和大炮，增加了战术的弹性和机动性，以及更大的常备军和能够提供更大机动性的先进炮兵部队。军事力量的扩充要求更大的中央集权式的官僚机构来管理军事行动和资源。军事行动的有效协调加强了世俗权威之间力量的联合。

### 科学的进步

与政治领域中的世俗化发展伴随的是新兴科学的进步。这些新兴的科学挑战了许多基础的宗教信条，包括天文学、物理学、生物学和数学。以数学和唯物主义（认为宇宙由运动的物质组成）为基础，科学领域的这些重大转变成为启蒙运动和强调经验数据思想的根基（这个内容将在第28章阐述）。

#### 探索宇宙

新兴的科学驳斥了亚里士多德关于宇宙的解释，主要是由于亚里士多德的很多理论与客观的可观察的事实似乎是矛盾的。17世纪晚期与18世纪早期，科学的进步依赖于实验和切实的证据。对数、解析几何、微积分的发明改变了数学理论。在天文学领域，波兰科学家尼科劳斯·哥白尼（Nicolaus Copernicus，公元1473—1543年）认为不同于传统的宇宙模型，太阳才是宇宙的中心，地球不过是在围绕它运转的一条轨道上。虽然这个发现在17世纪开始的时候就顺利产生，但是直到经德国的约翰尼斯·开普勒（Kepler，公元1571—1630年）和意大利的伽利略（Galileo，公元1564—1642年）进一步发展后，太阳中心说才被整个欧洲接受。（伽利略用他改进的工具望远镜为这个天文学结论提供了可视的证据。）

#### 化学反应

对化学物质的研究也以很快的步伐前进，这个领域的发现影响了医学，并最终影响了机械化。比如，英国人罗伯特·波义耳（Robert Boyle，公元1627—1691年）建立了化学的基础。在他所著的1661年出版的《怀疑的 chemist》中，波义耳阐述了对

物质的原子解释，之后涉及了原子粒子（后来称为化学元素）的变化。这些研究导致了波义耳解释了气体体积和压力之间相反的关系并且据此发明了空气泵。英国人威廉·哈维（Willan Harvey, 公元1578—1657年）在解剖学上的研究使他提出了对心脏的解释，即心脏像一个泵一样运作，使血液在全身循环流动。

新兴科学的许多相关思维被艾萨克·牛顿爵士（公元1642—1727年）组织在一起。虽然他的理论（比如力的概念与运动和引力定律）一经出版就立即对科学思想产生了冲击，但是它更深远的影响是为启蒙运动思潮奠定了基础。牛顿的物理学与启蒙运动将在第28章讨论。其他的科学家，比如弗朗西斯·培根爵士（Sir Francis Bacon, 公元1561—1626年）和法国哲学家雷内·笛卡尔（René Descartes, 公元1596—1650年）也是科学进步中的重要人物。培根是英国科学研究的主要支持者之一。笛卡尔研究了怎样由怀疑论产生确定性。他的被称为笛卡尔哲学的这一理论，基于物质和意识的二元论。

虽然对这些进步的讨论和争辩主要发生在学术圈子里面，这些创新的思想还是有很广泛的衍生。因为新科学基于怀疑论和坚持可论证的事实，它鼓励了无神论。在天主教徒和新教徒之间长期的冲突这种严酷的历史背景下，这些信念看起来非同寻常的异端。

## 世界市场的发展

17世纪，西方社会开始系统地协调他们的远距离贸易。拓展市场，提高利润，扩大商品范围，都促进了这一时期国家之间无情的经济竞争。国际范围重商主义的许多基础——远距离航海和地理的发现，制图法的改进以及造船术的提高——在上个世纪便已实现。事实上，在16世纪末期，所有的主要贸易路线都已经被建立起来。

### 咖啡或茶？

17世纪，金融系统、生活方式、贸易模式的改变以及殖民地的开拓，加速了世界市场的建立。1609年，荷兰人建立了阿姆斯特丹银行，它为该城市之中流通的各种货币建立了统一的汇率。该银行最终成为欧洲转账交易的中心。在这里，商业公司把钱存到账户里，商人可以不必携带贵金属付款。贸易实践变得越发复杂。不同于简单的双边贸易，三角贸易（三个团体之间的贸易）使所需商品的更大联营成为可能。前所未有的商品增长影响了欧洲的饮食和生活方式。咖啡（来自岛国殖民地）和茶（来自中国）在17世纪早期成为流行饮料。相似的爆炸性增长还有糖的食用。

糖、烟草和稻米，都是殖民地的作物。为了满足对这些商品的需求，奴隶贸易得到增长。非洲人被奴役并输入到欧洲的殖民地和美洲，来提供必须的劳动力以供生产这些商品。

一些群体（比如拥有田地的地主或领取薪俸的官僚）反对贸易的扩大化。这些反对并没有阻碍贸易的增长，伴随而来的是世界性的商业系统，反而永久改变了欧洲的面目。贸易产生的繁荣影响了社会和政治关系，迫使新的礼节和圆滑策略的产生。随着剩余利润的增加，更多的新兴富人为艺术花钱，扩展了可能的赞助资源数量。到1700年，有钱阶级的增长对罗可可艺术的产生起了很大作用，罗可可是一种有钱人和贵族的装饰样式。

## 17世纪的巴洛克艺术

### 意大利

虽然天主教会在16世纪发动了反宗教改革——挑战新教的宗教改革，但在接下来的一个世纪里还是不断被新教占领。1648年威斯特伐利亚和约正式承认了宗教信仰的自由，确认了新教（主要在德意志各州）。由于像前几世纪一样，主教和牧师继续作为主要的艺术捐助人，许多意大利巴洛克艺术作品旨在宣传恢复天主教的权威和中心。不同于意大利文艺复兴的艺术家经常讲究的精确性和对古典秩序的合理性的追求，意大利的巴洛克艺术家信奉更加动态和复杂的美学。17世纪中，生动的戏剧风格，宏伟的规模，精细的装饰，都用来产生一种壮观的效果，勾画出了意大利巴洛克艺术和建筑。教皇制的罗马作为意大利巴洛克艺术的发源地的重要性，预示了艺术在支持教会中的作用。特伦特宗教会议，反宗教改革的发起之一，坚定反对新教徒在宗教活动中拒绝崇拜偶像的行为，并坚持他们教导俗人的必要性。所以，被教会所委托的意大利巴洛克艺术不仅仅是装饰性的，也是说教性的。

天主教会发动了一场旨在重新建立其权威地位的长期的战役。教皇西克斯图斯五世（Sixtus V, 公元1585—1590年）为此做出重要贡献。他扩大了教皇的金库，意图建立一个新的更加宏伟的罗马。几个强有力且有野心的教皇——保罗五世、乌尔班八世、英诺森五世和亚历山大七世——继承了西克斯图斯五世，并且很大程度上建立了现代的罗马城，其中到处可见他们的巴洛克式的标志。意大利17世纪的艺术和建筑描绘了天主教反宗教改革的复兴力量，并且将此传达给了大众。



24-1 马德诺，圣苏珊娜大教堂，意大利罗马，公元1597—1603年。

### 对更高权力的向往

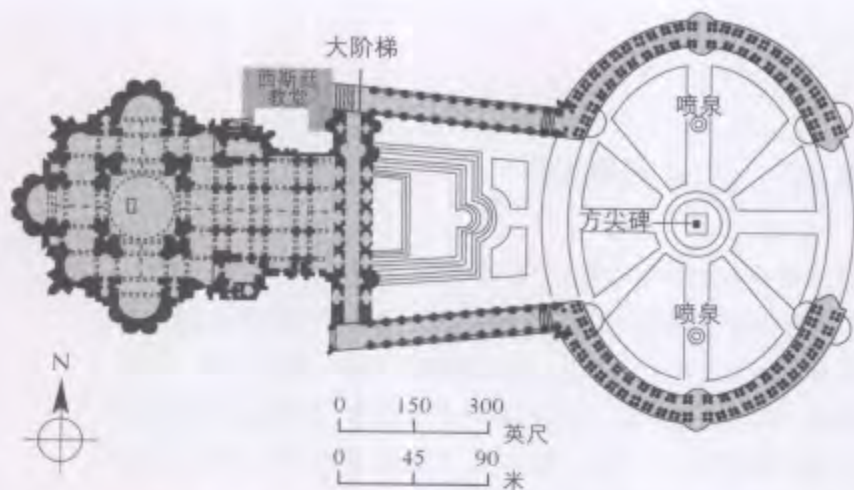
卡罗尔·马德诺(Carlo Maderno, 公元1556—1629年)在世纪之交为罗马的圣苏珊娜大教堂(Santa Susanna, 图24-1)设计的立面，标志着意大利巴洛克艺术和建筑精神的一个最早体现。从总体外观上讲，马德诺的立面很像雅各伯·德拉·波尔塔(Giacomo della porta)的具有很大大影响的为耶稣会设计的教堂(在反宗教改革教育中起了主要作用并且扩展了在新大陆和远东的越洋传教活动)。但是马德诺的立面有更大的纵向性，集中且渲染了它的原型的主要特点。立面的高高的中央部分从水平的低层突出出来，连接两层的涡卷形扶壁更加窄，并且设计成更尖锐的角度。圣苏珊娜充满魄力的突出的立柱和半露柱投射的阴影，进一步增强了特别强调的中轴线，包括雕像的凹进的壁龛也提高了雕刻效果。

### 恢复圣彼得的庄严

圣苏珊娜立面的内在戏剧性的效果吸引了教皇保罗五世(公元1605—1621年在位)，他在1606年委托马德诺完成罗马的圣彼得大教堂。作为教皇皇权象征性的场所，圣彼得辐射出很多的象征性存在。由于挥之不去的对反宗教改革的关注，巴洛克教皇对于结束长期的重建工程并重新确定权力的意图包含在巨大的建筑之中。在许多方面，马德诺的圣彼得立面(图24-2)是圣苏珊娜第一层的元素的巨大扩展。但是相比小教堂立面的紧凑性和纵向性，由于圣彼得扩展宽度的平衡而不那么显著。评定这个设计的时候必须考虑如何减轻环境的影响。已存在的



24-2 马德诺，圣彼得大教堂立面，梵蒂冈城，公元1606—1612年。



24-3 卡罗尔·马德诺，圣彼得大教堂平面图。（加入了后来贝尼尼所设计的广场部分）

未完成建筑的核心限制了马德诺，为圣彼得设计一种全新的概念只是一种奢望。此外，他的立面的设计也从未得到完全的实施。外面的两个钟楼不是马德诺最初的设计。所以说，如果立面完全按照最初的设计建造，它将会展现更大的纵深性和视觉一致性。

马德诺的圣彼得大教堂的（图24-3）设计也同文艺复兴时

期的布拉曼特（图22-6）和之后的米开朗琪罗（图22-28）为之所做的中心设计所背离。17世纪牧师否决了一项圣彼得的中心设计，原因是与异教建筑的结合，比如万神殿（图10-48）。保罗五世委托马德诺增加三个中堂跨间到以前的中心。这项纵向的设计加强了神职人员和俗人之间的象征性区别，并且为前所未有增长的集会队列提供了空间。延长中堂，不幸的是，把穹顶从立面推向后方，米开朗琪罗设计的效果——被穹顶拉在一起并支配的建筑——不容易见到。近距离观看时，穹顶刚刚从立面的高高前平面显现出来。从更往后的地方看（图24-2），它看起来没有鼓状壁。参观者要从前方往后移动很长一段距离才能同时看到穹顶和鼓状壁，体会到米开朗琪罗意图表达的效果。今天，要想看到16世纪建筑家预想的效果，必须从后方观看（图22-29）。

### 罗马迎接虔诚的礼拜

圣彼得的设计（除了细节）最终被贝尼尼（Gianlorenzo Bernini，公元1598-1680年）完成。贝尼尼是一位建筑家、画家、雕塑家——意大利巴洛克时期最重要、最具想像力的艺术家之一，最具代表性和持续精神。贝尼尼最大最具影响的单独作品是圣彼得前的纪念广场（公元1656-1667年）（图24-4）。米



24-4 圣彼得大教堂鸟瞰图，梵蒂冈城，公元1506-1666年。

## 艺术与社会

## 数个世纪的教会历史展览：访问梵蒂冈

教皇的权力长期以来不仅在宗教领域，在艺术领域也发挥作用。由于这两个原因，去意大利的旅行访问梵蒂冈是必需的。梵蒂冈是世界上最小的独立国家。1929年通过拉特兰条约正式建国。组成梵蒂冈的建筑群有一千多间房屋，其中很多对外开放。

在体验圣彼得的巴洛克式的辉煌之外，参观者不应当错过下到地下（通过路口附近的楼梯）参观埋葬着许多教皇的地下室的机会。虽然有时圣彼得有弥撒，见到教皇的机会还是很少。通常，他在复活节向大众露面，在圣彼得立面的祝福阳台上祝福广场上聚集的数千人群。

在广场与教皇起居室之间是贝尼尼设计的楼梯间。在楼梯后面的是西斯廷教堂。天花板和最终审判都已完全复原，允许观众

通过脚手架无障碍的参观米开朗琪罗的壁画。

教皇宫包括教皇起居室，罗马天主教会政府办公室，一些礼拜堂，以及一个图书馆。图书馆藏有书本，还有手稿、印版、雕版、钱币，和奖章，均可以在学术上使用。教皇起居室的大多数房间都面向公众开放。署名室（Stanza della Segnatura）中的拉斐尔壁画“雅典学园”是一大亮点。

很多非凡的艺术作品散布在这些梵蒂冈的博物馆之中。除了绘画和雕塑，这些博物馆还藏有，历史物品，埃及和伊特鲁里亚的文物，天主教的传教活动收集的民族物品。

所有的一切，这些建筑，艺术品和收藏品代表了一段长期的著名历史——为宗教服务的艺术和生活。

开朗琪罗在很多方面被迫重新组织卡匹托尔山，贝尼尼不得不调整他的设计适应已有的建筑——罗马人从埃及带回来的一块古方尖碑（教皇西克斯图斯五世 1585年作为纪念基督教在罗马的胜利的一部分，将其转移到广场）与马德诺设计的喷泉。他用这些特色来定义被柱廊围成的宽广椭圆的长轴，这些柱廊通过两侧的翼连接到圣彼得的立面。四列巨大的托斯卡纳式立柱组成了两列柱廊，终结于严格的古典式神庙正面。当观众进入广场时，柱廊造成的拥抱式的戏剧性姿态象征了反宗教改革时期罗马天主教会给予其会员的欢迎。贝尼尼自己认为他的柱廊设计看起来像教堂欢迎的双臂。

连接圣彼得立面和椭圆广场的两翼从侧面包围了一个梯形空间，让人想到卡比托利欧广场（图22-26），但在这里，后者的视觉效果相反。从广场看过去，分离的两翼阻碍了自然的透视，趋向使立面更接近观察着。通过这种强调立面高度的方式，贝尼尼巧妙且有效地补偿了它广阔的宽度。于是，把布拉芒特和米开朗琪罗紧凑的中心设计通过巴洛克式的转换扩展成轴向有序的元素组成的动态综合体，这些元素突出且包围了宽广的空间。通过绝对的比例和戏剧性，完整的圣彼得展示了一幅教堂令人敬畏的权威的景象，满足了17世纪天主教的需要。

## 一座高耸的青铜华盖

在设计广场很早之前，贝尼尼一直致力于装饰圣彼得的内部。在大穹顶下主祭坛之上，这个像华盖的建筑标志着圣彼得的坟墓位置（图24-5），大约30米高（平均八层楼高）。华盖是教堂壮观华丽的中心。它协调了新教堂的巨大，从视觉上使人类的比例与高大的拱顶连接起来。它的四个螺旋柱子使人想起在老圣彼得大教堂相同的地方的古老华盖，于是通过刺激回忆加强罗马天主教会权威。部分凹进与被藤蔓盘绕，这些柱子看起来否定了其上支撑的数吨重的青铜。（从万神殿的柱廊剥下来的金属，表明了教会对异教的排斥）在柱子之上，四个巨大的天使守卫在华盖的顶角。四个弯曲的支架组成了华盖的顶点，举起球和十字架，这些是最初的圣彼得教堂建造者康斯坦丁皇帝之后教会胜利的标志。华盖的特色还包括很多的蜜蜂。巴尔贝里尼家族的标志。作为官方的赞助者，教皇乌尔班八世毫无疑问的要求适当的承认。建筑在视觉上表达了基督教的胜利和教皇主张的最高权力。

17世纪胜利与伟大的概念与圣彼得的建筑和设计计划统一起来。摆出了一个宏大庄严的队列，群体的主轴穿越广场（被中央的方尖碑所缓冲），进入马德诺的教堂中殿。在华盖下的祭





24-5 贝尼尼，华盖，圣彼得大教堂，梵蒂冈城，公元1624—1633年。镀金青铜，高约29米。

坛暂时中止，然后向着最终目的地——教堂后殿（半圆壁龛）的另一个大祭坛前进。

### 迈向天堂的阶梯？

贝尼尼在梵蒂冈的另一项工程中展示了他空间变换的娴熟技巧，这就是楼梯间或叫皇家楼梯（图 24-6）。这条纪念性的长廊把教皇起居室与柱廊和圣彼得的教堂前厅连接起来。由于最初的通道无规则，黑暗，下去的时候危险，教皇亚历山大七世委托贝尼尼将其替换掉。阶梯入口处，顶上是一组吹喇叭的天使和教皇的双臂的雕刻，在其上是筒形的穹顶（分两部分建

成）。穹顶被从侧翼包围中间走廊的柱子顶着。随着阶梯的上升渐渐缩小柱子和墙壁之间的距离，贝尼尼通过建立一种对于整个阶梯而言宽度上的一致性和走廊的连贯性的错觉，实际上消除了上部的走廊。同样地，柱廊之间的空间随着上升变窄，加强了自然透视，使阶梯比实际的看起来长。为了使这种效果弱化，贝尼尼加强阶梯顶上光源的强度，利用了人类从黑暗移动到光亮的自然向光性。为了使长长的攀登更容易，他加入了一个照亮的平台，提供了一个中途休息点。结果形成了一个很复杂的设计，动态且戏剧性。这个设计是圣彼得内部建立的队列次序在一个小范围上的重复，可能更加有效。



24-6 贝尼尼。楼梯间，梵蒂冈城。公元1663-1666年。



24-7 贝尼尼。大卫，公元1623年。大理石，高约170厘米。

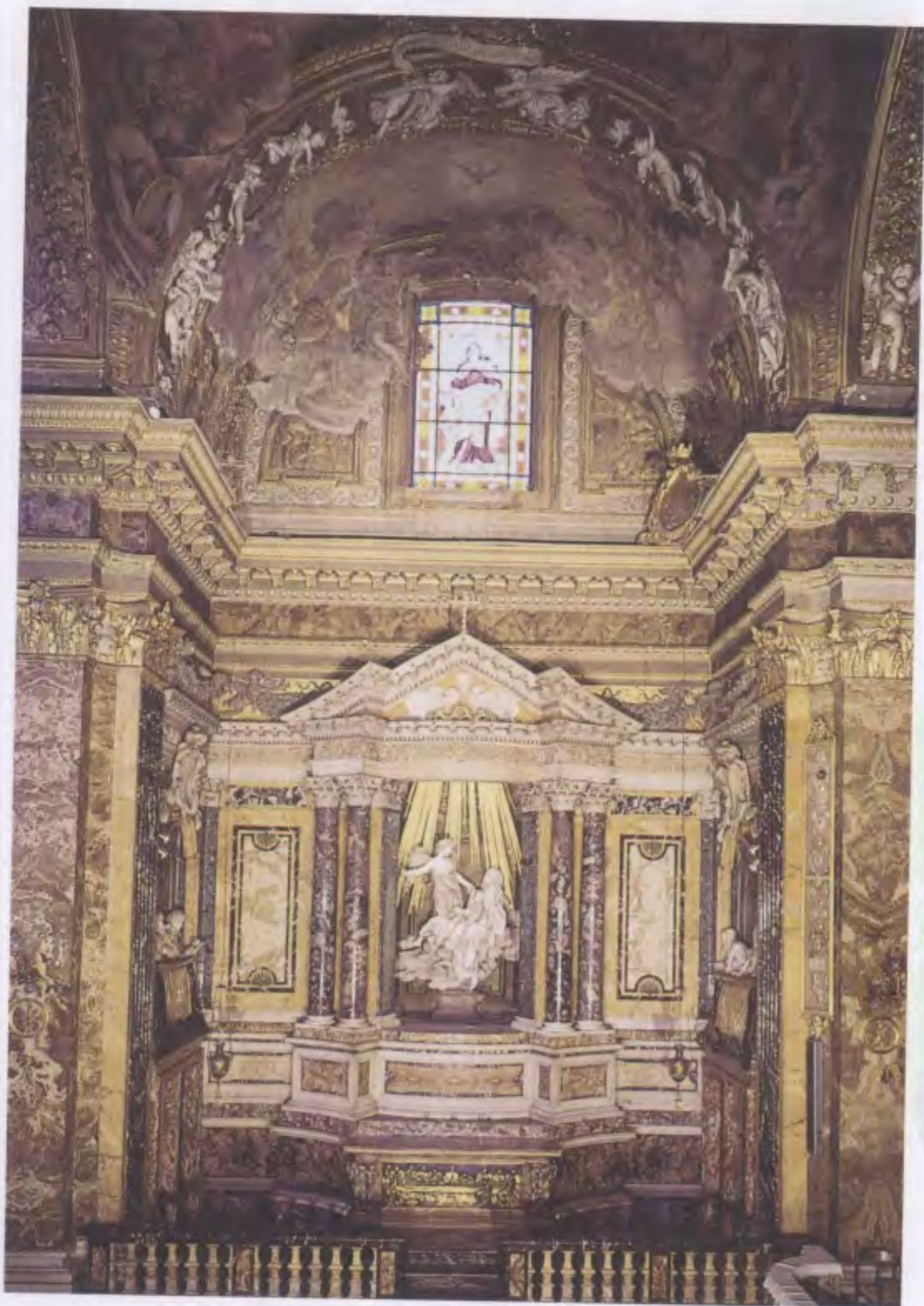
## 决定性与戏剧性的行动

贝尼尼把他多生涯的很大一部分贡献给了结合着雕刻和建筑的圣彼得的装饰。虽然贝尼尼是一个伟大且有影响的建筑家，但他的名气主要建立在他的雕刻上。他的雕刻像他的建筑一样，积极地表达了意大利巴洛克的精神。贝尼尼的雕刻宏大且戏剧性，时间元素经常发挥重要作用。在他接受圣彼得工作之前的一个雕塑是他的《大卫》(图24-7)，是受卡迪纳尔的委托所作。这尊大理石雕像旨在捕捉人物瞬间的动作，显著不同于其他的大卫像，如多那太罗、韦罗基奥、米开朗琪罗的大卫。贝尼尼的大卫，强健的双腿稳稳站着，马上要发动剧烈的旋转运动，将石头从他的投石机中投掷出去。在此动作之前，他的身体是一种不同的姿势，在此之后，是另一种完全不同的姿势。不像公元前5世纪的希腊雕刻家米隆，他的《掷铁饼者》处在静止不动的状态。贝尼尼选择了一连串姿势中最具动感的一个，观察者会同时想到这一连续的动作和其中的这个片断。蕴含的

连续性给予雕像的动态特征表达了米开朗琪罗雕像中所约束的能量的爆发。贝尼尼的雕像看起来要穿越时间和空间。这不是那种雕在圆柱上或放入壁龛中的雕像，他所表现的动作需要周围空间的环绕。不像文艺复兴式的自信姿态，他的姿势和态度把观察者的注意转移到周围（转向看不到的被牧羊人大卫杀死的非利士的巨人）。贝尼尼的雕像参与到环绕其与观察者的空间之中。而且，大卫脸上近乎凶猛的表情与以前大卫像平静的容貌远远不同，加强了雕像的动态冲击。

## 一个宗教狂喜的幻像

贝尼尼另一尊体现意大利巴洛克艺术极富空间张力与奢华品质的雕塑是《圣德列萨的狂喜》，放置于罗马的圣马利维塔莱教堂的祭坛中(图24-8)。贝尼尼利用了建筑、雕塑和绘画的所有资源使整个区域充满动态的张力。圣德列萨是加尔默罗会(Carmelite order)的一个修女，也是西班牙反宗教改革一位



24-8 贝尼尼. 科纳洛祭坛, 意大利. 罗马. 圣马利维塔莱教堂, 公元1645-1652年。

伟大的神秘圣人。她的皈依是在她父亲死后，当她陷入一系列的精神恍惚，看到幻觉，听到声音，感到持续的痛苦，她归结于天使重复刺入她心脏的上帝之爱的箭。在她的著作中，圣德列萨把经历描写为快乐并痛苦中的晕厥。整个的壁龛变成了这一出神秘戏剧的舞台。上演戏剧的壁龛就像一个浅浅的幕帘前部的舞台。上面是巴洛克的三角墙，舞台用彩色大理石装饰，壁龛两边的包厢中正在祈祷的浮雕肖像表现了赞助人卡迪纳尔及其亲戚的虔诚，他们也加入到这神圣的戏剧中。贝尼尼塑造了狂喜的圣人，将精神与肉体的激情融为一体。圣德列萨向后晕厥在云彩中，天使微笑着拿着刺向她的箭。整个雕刻群采用的是白色大理石；云彩，粗糙的僧侣外套，纱似的材料，平滑的

肉体，生满羽毛的双翼，这些不同视觉效果的质感展示了贝尼尼精湛的技巧。从一个隐蔽的黄玻璃窗透过的光倾泻在青铜制的光线上，表现了天堂辐射的光芒。（隐藏的光源安装在青铜光线的顶端，保证参观者一致的观察体验。）贝尼尼雕塑表现的充满激情的戏剧与依纳爵宣传的思想一致，依纳爵是耶稣会的创立者后被奉为圣依纳爵。他认为观众精神体验的重新建立可以很大程度提高宗教热情和虔诚。所以说，戏剧性和感觉上的冲击对于达到反宗教改革的目的是有用的承载体。贝尼尼是非常虔诚的天主教徒，这毫无疑问的为他对那些目的的理解做出了贡献。他的创造力、技术、敏锐以及精力，使他成为意大利巴洛克艺术家中的杰出代表。

24-9 贝尼尼，圣德列萨的狂喜，意大利罗马，圣马利维塔莱教堂，公元1645-1652年。大理石，高3.5米。





24-10 波罗米尼，圣卡罗教堂，意大利罗马，公元1665—1676年。

### 运动中的教堂立面？

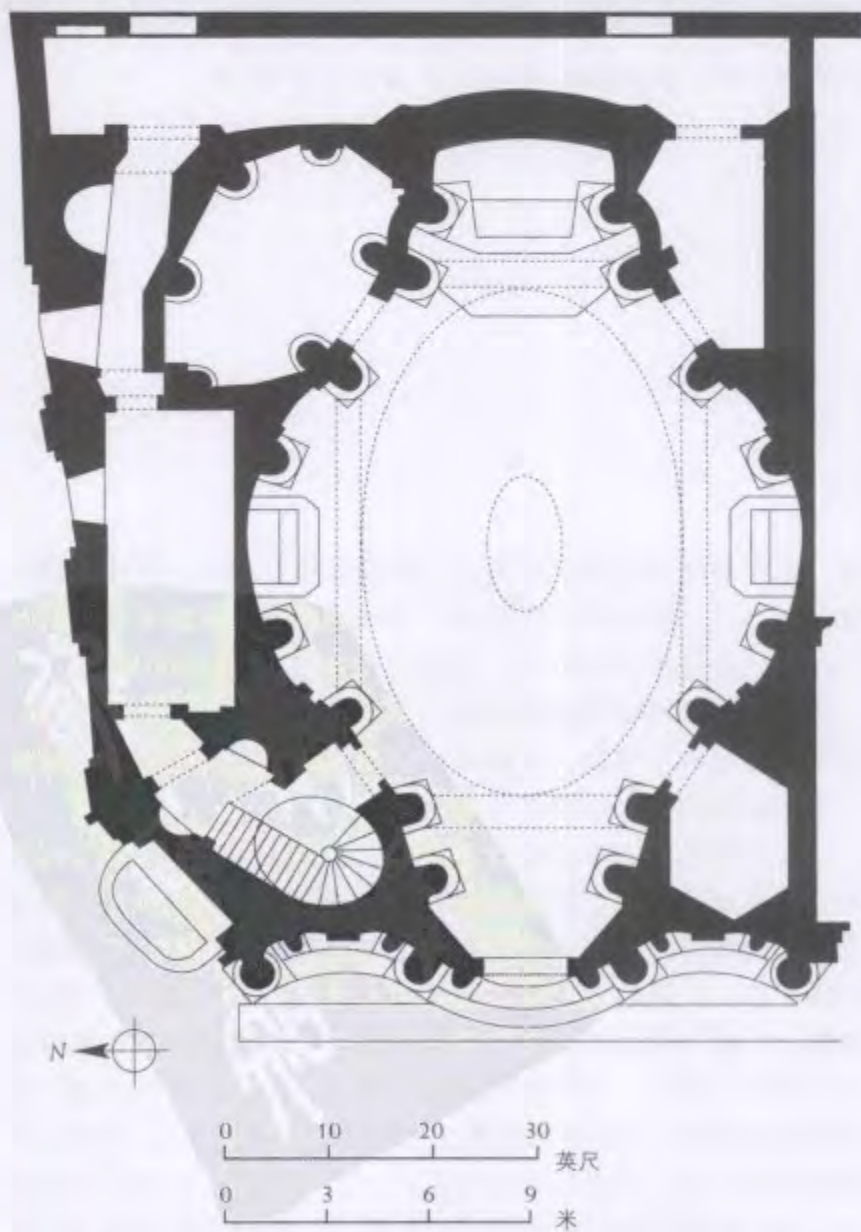
弗朗西斯科·波罗米尼(Francesco Borromini, 公元1599—1667年)把意大利巴洛克建筑艺术带入一个更高的戏剧性高度。圣卡罗教堂表现出的动态立面(图24-10),表明波罗米尼在强调建筑的雕刻效果上超越了所有他的前辈或者同时代的人。虽然马德诺把雕刻元素合并到他为圣苏珊娜和圣彼得设计的立面中,但它们依然延用了相关的侧平面。波罗米尼把他的整个立面设置成波浪状运动,向前,向后,凹进和突出的元素在两个层面上对照(比如飞檐的摆动)。他用凹进的壁龛强调三维效果。这个立面不是传统的定义建筑外形的平面。它是跃动的,生动地插入内层与外层之间空间中的部分,被设计用来不是分离而是提供两者之间一个平滑的过渡。这种建筑和其环境之间功能上的联系被这奇怪的事实强调,它有两个而不是一个立面。

第二,一个窄窄的隔间,其上有自己的小塔,离开主立面,沿着街道的曲线,面对十字路口。(上部的立面在波罗米尼死后七年完成,史学家无法确定现在的设计在多大程度上反映了他的最初意图。)

教堂内部不仅是对于其所处的尴尬场所的机灵回应,也是对中央设计教堂的一种挑衅的变化(图24-11)。计划中,圣卡罗看来像希腊十字和椭圆的混合,长轴处在入口和后殿(半圆壁龛)之间。侧墙形成与里面运动相反的波浪状。椭圆基调的多样变化,动态连接到静态的圆周,创建了一种从入口流动到祭坛的教堂内部,而没有被文艺复兴式的分割所阻碍。

### 内聚式框架环抱的虔诚

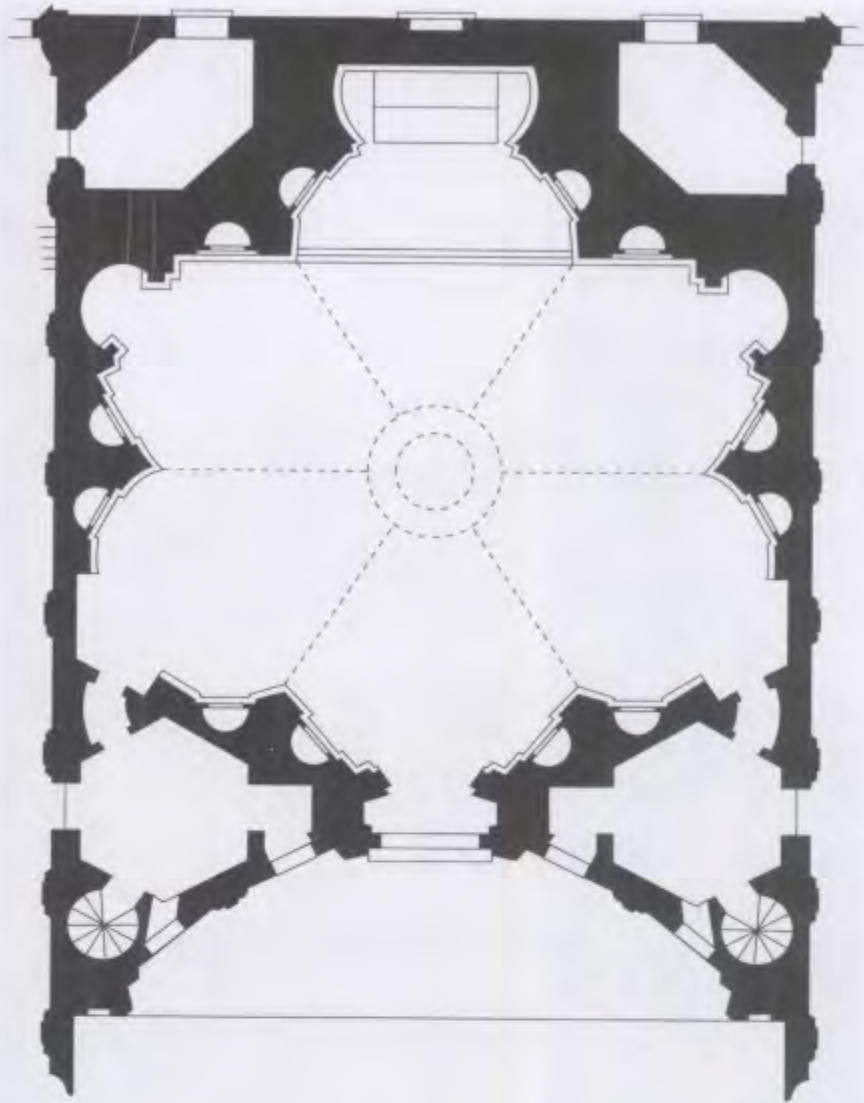
内部空间的统一在波罗米尼设计的圣伊美教堂被更好地表



24-11 波罗米尼，圣卡罗教堂平面图，意大利罗马，公元1665—1676年。



24-12 波罗米尼、圣伊芙教堂，意大利罗马，始建于公元1642年。



24-13 波罗米尼、圣伊芙教堂平面图，意大利罗马，始建于公元1642年。

现。波罗米尼以他特有的方式，在教堂外立面的上层用凹进与突出做对比。庭院的底层构架了立面的底部，在波罗米尼开始工作时已经建成(图24-12)。随着内部拱廊的曲线的延伸，(这一设计适应了原来庭院的拱廊)是一座向上升起的穹顶建筑，高大的壁柱向上推拥，支撑着一个高大、华丽的顶塔，它就像一个把建筑和天空连接在一起的螺杆。

圣伊芙教堂的中央设计是一个圆角的星型(图24-13)，每条边上都有半圆壁龛。沿着呈角的弧形墙面的凹进和突出，组成了一个相当复杂的设计，所有的元素都在教堂内部的正视图上反映出来。从地板到顶塔，墙面向上越来越细，被一水平的飞檐暂时中断。穹顶不像文艺复兴时那样，是放在建筑物支撑结构上的独立单元。它是机能的组成部分，从墙上延伸出来，共享同样的品质，不能单独分离。这些统一的群体建立了动态，有粘合力的外壳，包围并热情塑造了一个有着同一空间的扇形部分。很少有建筑家具有波罗米尼的能力，能够把非常复杂的设计转化为精湛的统一建筑，就像圣伊芙教堂。

### 三重立面

继承波罗米尼雕塑式建筑形式的是瓜里尼(Guarino Guarini, 公元1624—1683年)，他是位牧师、数学家、建筑家。在都灵，他花费了生命中的最后十七年，把意大利的乡下小镇转变为后来风靡全欧洲的建筑理论的展示地。他设计的卡里奇纳诺宫(图24-15)有效运用了波罗米尼波浪形立面的原则。他把长长的立面分为三个部分，中央部分像圣卡罗教堂的立面一样弯曲，被两方块型的侧翼包围。立面横向分为三部分，大多数巴洛克宫殿的特征可能基于这样一种观察结论，普通人本能地把最多三个物体归为一个单位，更多的物体将会使观察者把每一个物体分离开来。大面积表面的三部分组织允许艺术家在不破坏建筑统一的前提下引入设计的更多变化，也允许对中轴的强调，瓜里尼在此极为有效地通过在突出的中部中央打孔做到这一点。通过丰富的材质(砖块)和进一步把每一部分分为三块的扶壁柱，加强了设计的多样性，高底起伏造成不同强度的阴影，并且增强了装饰效果。



24-14 波罗米尼。圣伊芙教堂穹顶内部，意大利罗马，始建于公元1642年。



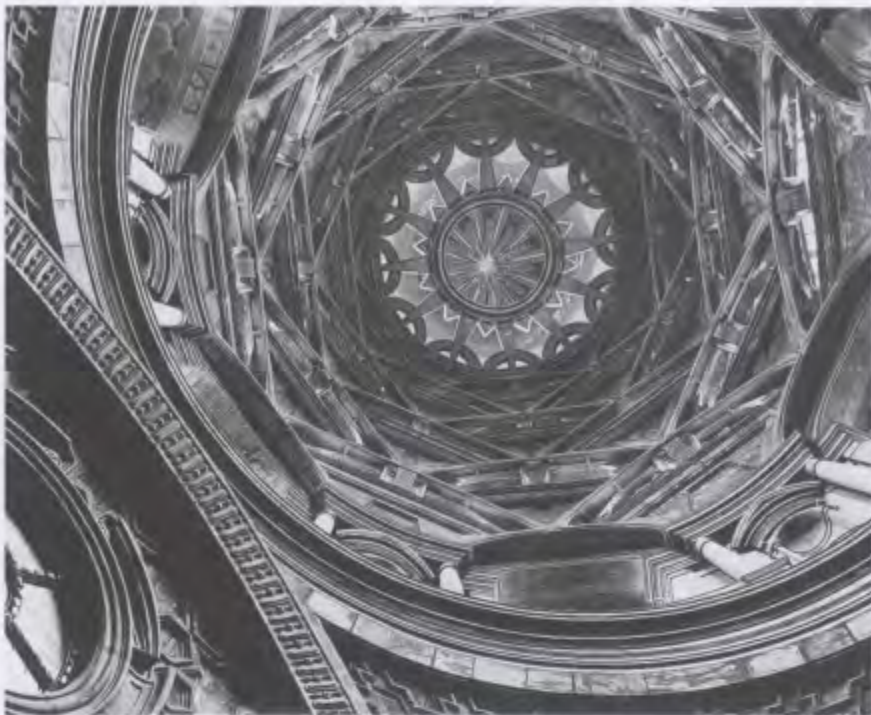
24-15 瓜里尼。卡里奇纳诺宫，意大利都灵，公元1679—1692年。

### 眼花缭乱的天堂景象

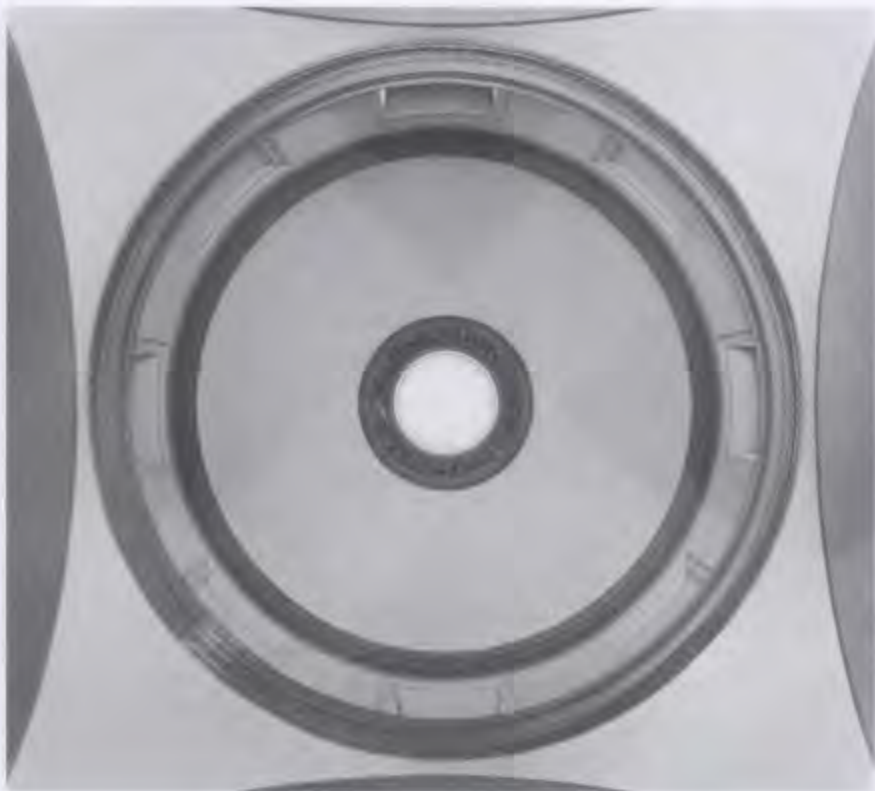
当瓜里尼在设计都灵天主教堂中存放基督尸体的壁龛时，他一定运用了他的数学天赋。望向穹顶的图片揭示了混乱的几何元素，这些元素以五花八门的方式围绕中央，中央有一幅《圣灵的鸽子》。在这里，建筑师把传统的穹顶转变为一系列相交的圆弧。布拉芒特和拉斐尔设计并在约1600年重建了罗马圣埃利希奥教堂穹顶，瓜里尼的穹顶与之相比，显示了一个基本原则

的改变。对于布拉芒特和拉斐尔的设计，没有变化的圆形所展示的质朴明晰使人立刻想到万神殿的穹顶。文艺复兴建筑和哲学造就的静态的“天堂的穹顶”，瓜里尼将其转换为表达戏剧性动态的意大利巴洛克设计。

17世纪末和18世纪初，波罗米尼和瓜里尼的设计风格沿着阿尔卑斯山流传，激发了奥地利和德国南部的建筑师。这些风格在欧洲的天主教区和新世界（特别是巴西）特别受欢迎。



24-16 瓜里尼，都灵天主教堂穹顶内部，意大利都灵，公元1667-1694年。



24-17 布拉曼特和拉菲尔设计，圣埃利希奥教堂穹顶内部，意大利罗马，公元1509年，公元1600年重建。

## 接纳宗教艺术

虽然雕刻和建筑成为表现空间、创造戏剧效果的最显著的载体，绘画仍像以前世纪一样，继续作为一种重要的艺术形式得到发展。最著名的意大利巴洛克画家中有卡拉瓦乔和安尼巴莱·卡拉齐，他们的风格虽然不同，但都与此时期十分一致。米开朗琪罗·梅里斯，被人称作卡拉瓦乔（Caravaggio，公元1573-1610年），此名出自他所出生的意大利北部的城镇。他发展了一种对整个欧洲影响巨大的独特风格。他对古典大师直率的蔑视引来许多画家辛辣的批评，有人谴责他为“反绘画的基督”。贝洛里（Giovanni Pietro Bellori），此时期最有影响的评论家，并且是卡拉齐的倾慕者，认为卡拉瓦乔拒绝仿效其杰出前辈的典范，对于以拉斐尔作品为顶峰的意大利传统绘画艺术造成了威胁。不管这些批评和卡拉瓦乔生活中的问题（比如警方纪录等文件重建的历史），许多人借鉴他的创新之处并且给了他很高的称赞。他对于之后的艺术家，在意大利内外，都有很大的影响。在卡拉瓦乔的作品中，他将宗教和古典的传统转化为对他们那个时代的丑陋与肮脏的戏剧性表现。他画中的形象来自生活中的田间地头，然而都是意大利民众最为熟悉，也是最具表现力的。

## 鲜明的明暗对比

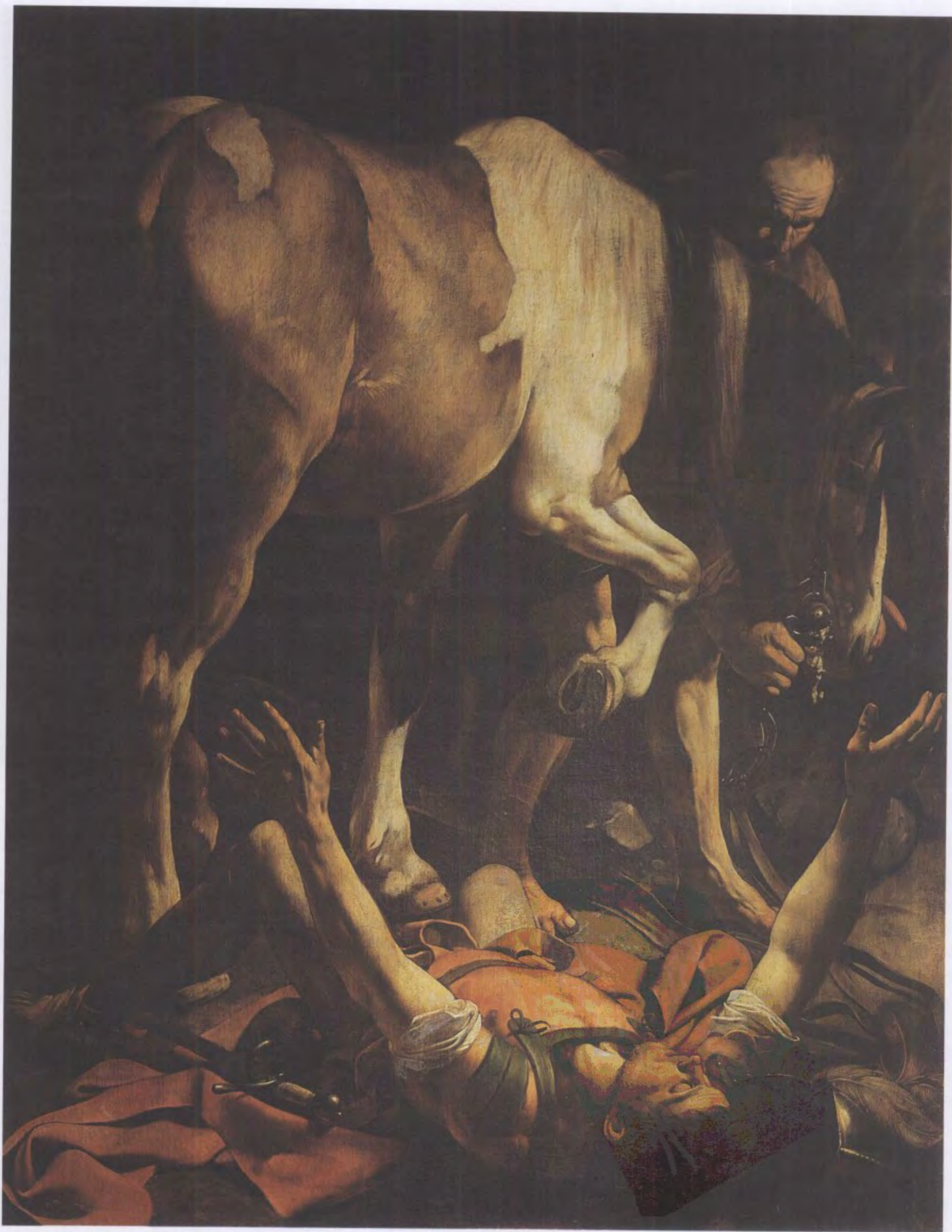
卡拉瓦乔为罗马人民圣母教堂的葬礼小礼拜堂绘制了《圣保罗的皈依》（图26-18）。描绘了扫罗皈依基督教，成为信徒保罗。在画中，他仰卧着举起双手。背景中，一个老马夫在全神贯

注地照料马。第一眼看上去，没什么地方显示这是个重大精神事件的发生。观众好似在见证一个平凡的场景，而不是一个人被伟大的奇迹所征服。虽然卡拉瓦乔偏离了对宗教场景的传统描述，他画中具有的说服力和人性依然给人强烈印象。结果是，卡拉瓦乔在罗马天主教会和市民之中都找到很多的赞助者。

卡拉瓦乔也使用其他手法来吸引观者的兴趣并使他们置身于事件之中。在《圣保罗的皈依》中，他使用了透视法和明暗对照法，旨在把观者尽可能的带入场景之中，好似他们参与其中一般。饱含其中的感觉被低低的水平线加强。卡拉瓦乔把《圣保罗的皈依》设计成在教堂的墙上展示，放置在观者站在教堂的入口处的视线上。另外，光线聚焦的人物应当是从黑暗的背景中显现出来。教堂窗口透过的实际光线起到舞台照明灯的作用，与贝尼尼《圣德列萨的狂喜》中的光线相似。所以，卡拉瓦乔与贝尼尼一样，也在作品中注入了戏剧性。

卡拉瓦乔对光线的表现确实很有戏剧性。明暗的强烈对比是卡拉瓦乔风格的一个特征，最初震惊然后迷住了他的同代人。卡拉瓦乔利用明暗对比和强光暗影突出主要形象的手法，深深影响了欧洲艺术，被称为暗色调主义（tenebrism），来源于意大利词汇“tenebroso”，又被称为阴影样式“shadowy manner”。虽然暗色调主义在17世纪广泛流传，但它最显著地表现在西班牙和荷兰。在卡拉瓦乔的作品中，暗色调主义也对画的中心含意贡献很大。在《圣保罗的皈依》中，戏剧性的光线聚焦般地投射在倒下的扫罗身上，这是使他皈依基督教的神圣之光。





24-18 卡拉瓦乔，圣保罗的皈依，意大利罗马，人民圣母教堂的葬礼小礼拜堂，公元1601年。布上油画，约230 × 175厘米。

24-19 卡拉瓦乔，圣马太被召，意大利罗马，圣卢格教堂康塔雷利礼拜堂，公元1597—1601年，布上油画，约338 × 348厘米。



### 从税吏到信徒

一束刺目的光线照亮了黑暗世界，并表达了一种神圣的信息，这是卡拉瓦乔早期作品的主要特征，这幅《圣马太被召》（图24-19）。是画家为罗马圣卢格教堂康塔雷利礼拜堂的边墙绘制的两幅赞颂圣马太的大幅油画之一。平凡的背景是典型的卡拉瓦乔式的——温和的街道景色，朴素的墙壁作为背景。在这平凡的环境之中，被神秘的阴影掩藏着、几乎不可见的基督，只能通过模糊的光环辨别出来。基督从右侧进入，通过一个命令性的手势，这个手势使人想起西斯廷教堂天花板上米开朗琪罗所作的《创造亚当》中的上帝，他召唤罗马收税员利瓦伊，惊讶的收税员，他的脸被来自于基督头上不明确的光源和画面外的光线照亮，怀疑地指向自己。虽然基督延长的手臂使人想起《创造亚当》中的上帝，但是基督的手和手腕的位置却似亚当。这样的寓意理论上是非常恰当的，基督是第二个亚当。亚当对人类堕落负有责任，而基督对人类的救赎负有责任。利瓦伊（马太）的皈依成就了他的救赎。

### 圣餐变体论的视觉化

1603年，卡拉瓦乔创作了一幅很大的《基督下葬》，是为罗马的圣马利亚教堂的皮埃罗礼拜堂所作。这幅作品包含了卡拉瓦乔风格的所有主要特征：平民的形象（特别是抱着基督双腿的法利塞人疲惫而邋遢的形象），强烈的明暗对比，让观者融入其中的构图。与《圣保罗的皈依》一样，形象位于前景中。画家把人物置于一块石板之上，石板的直角似乎直插观众的视线，暗示着基督的身体仿佛就躺在观众的面前。

除了它感动观众的因素之外，这幅作品还有其神学上的含意。由于反宗教改革努力的发展，这种寓意不能视而不见。对于礼拜者而言，基督的身体好像被放到画前面的祭坛上。它将圣餐变体论（面包和葡萄酒经祝圣后变为耶稣的身体和血）形象化了，这是天主教的信条却为新教所摒弃。写实的手法使教徒在做礼拜时仿佛感受到真实的场景。卡拉瓦乔用写实的手法表现了抽象的神学教义。不幸的是，观众再也无法体会到了。



24-20 卡拉瓦乔，基督下葬，意大利罗马，圣马利亚教堂的皮埃罗礼拜堂，公元1603年，布上油画，约300×201厘米。

### 沿着卡拉瓦乔的脚印

卡拉瓦乔的风格越来越受欢迎，他将自然主义和戏剧性结合的风格吸引了赞助者和艺术家。常被冠以“卡拉瓦乔追随者”的一个重要代表是阿蒂米西亚·真蒂莱斯奇（Artemisia Gentileschi，公元1593—1653年）。她的老师就是她的父亲，画家奥兰佐（Orazio）。奥兰佐本身也深受卡拉瓦乔的影响。真蒂莱斯奇的足迹遍及佛罗伦萨、威尼斯、那不勒斯以及罗马，这也使得卡拉瓦乔的风格在整个意大利半岛传播。

在她的《犹滴杀死荷罗孚尼》中，真蒂莱斯奇使用了暗色调方法和卡拉瓦乔喜爱的称之为“酒窖光线”手法。有意味的是，真蒂莱斯奇选择了一个英雄女性的故事，这是她特别喜欢的一个主题。这个故事来源于《圣经·旧约》中的“犹滴传”，攻占耶路撒冷的亚述元帅荷罗孚尼被犹滴的美丽所迷，请她到

自己的帐篷中过夜。当他睡着时，犹滴割下了他的头颅。在该幅画中（真蒂莱斯奇画了不止一幅关于犹滴的画），犹滴和她的女仆正在割荷罗孚尼的头。事件的戏剧性无可回避——血溅得到处都是，完成任务所需的勇气在两个女人努力挥剑的过程中表露无疑。紧绷的张力非常明显。在前景情节上对光线的运用，使人联想到卡拉瓦乔的作品并且的确增强了戏剧性。

### 回归古典

与卡拉瓦乔相对，安尼巴莱·卡拉齐（Annibale Carracci，公元1560—1609年）不仅学习并且谨慎地模仿文艺复兴大师。卡拉齐在他家乡博洛尼亚的一所艺术学院接受大部分的训练。这是与他的家庭成员合伙建立的，包括他的堂兄弟洛多维科·卡拉齐（公元1555—1619年）和他兄弟阿戈斯蒂诺·卡拉齐（公

24-21 真蒂莱斯基，犹太杀死荷罗孚尼，公元1614—1620年。布上油画，约198 × 163厘米。佛罗伦萨乌菲兹美术馆。



24-22 卡拉齐，逃亡埃及，公元1603—1604年。布上油画，约229 × 121厘米。罗马帕姆菲利美术馆。



24-23 卡拉齐, 上帝之爱, 罗马法尔内塞宫, 天顶湿壁画, 公元1597-1601年。

元1557-1602年), 在西方艺术史上波伦亚学院是第一所重要的艺术学院。它建立的前提是艺术可以被教导——而且它的授课除了解剖学和写生外, 必须包括对古典和文艺复兴传统的学习。所以, 相对于卡拉瓦乔的自然主义风格, 卡拉齐更信奉古典主义的风格。

例如, 在根据《圣经·马太福音》所作的《逃亡埃及》中, 卡拉齐创造出一种“理想化”的或称为“古典的”风景。他形象地描绘出体现神的法则和人的理性的自然秩序。这种风格的来源是文艺复兴威尼斯画派作品中的风景部分。平静的群山和田地, 静静流淌的溪流, 晴朗的天空, 平整的树叶, 牧羊人及其羊群——所有这些乡村景色充满着整个画面空间。卡拉齐常常将树木置于画面的前景中, 并以该部分的暗调子与背景中的呈亮调子的平静天空形成对比。在这类场景中, 溪流或田野所占的比例较为细窄, 常交错出现, 呈现为“之”字状, 将观众

的视线引向整个画面的中景部分。许多文艺复兴的威尼斯风景画家描绘了各样的建筑(正如卡拉齐在该画中所表现的)——有围墙的城镇或城堡, 塔楼, 神庙, 陵墓, 别墅。这些场景表现了理想化的悠远时代和田园般的生活。虽然画家们经常赋予这些古典主义风景以宗教或英雄主义主题, 但他们似乎更想表现的是恬静的田园风景而非叙述性的情节。在这幅画中, 马利亚、小耶稣和圣约瑟夫的比例很小, 他们渡过溪流, 慢慢走向远方的埃及, 似乎成为了整个风景中的一部分。

### 为上帝而作的天顶画

为罗马的法尔内塞宫所作的装饰和画作是卡拉齐最著名的作品之一。教皇保罗三世富有的后代卡迪纳尔·法尔内塞委托卡拉齐创作的这幅天顶画是为了庆祝他兄弟的婚礼(图24-23)。恰如其份的是, 该画的题目“上帝之爱”正是体现了古典

神话对多样性的人世间和神间的爱的阐释。

卡拉齐将每幅有着独立外框的画面组合在一起，这些画都绘制在天顶浅浅的弧面上。这使人想起西斯廷教堂的天顶画，然而却不尽相同。这种绘制于天顶的多幅画作的组合形式被称为“移动绘画”(quadro riportato)，并由于卡拉齐的声誉而流行了一个多世纪。画面的两边是裸体青年——他们转头凝视着四周的画面，以及阿特拉斯神像。这些图像的灵感来自米开朗琪罗的西斯廷天顶画。值得注意的是，画面两边的形象明暗是不一致的。这使画面两边的形象似乎显得亮而凸起于画面之上，在下面走廊灯的照射下，他们好像是立体的雕像。这种利用视觉错觉的表现手法在文艺复兴时期已有，并持续发展于17世纪大规模的天顶画创作中。在这里，天顶中央是长方形构图的《酒神的胜利》，显示了来自拉斐尔和提香的影响，是二者风格的巧妙融合。这反映了卡拉齐擅于习人所长而为己所用的特点。

### “神授”画家笔下的天堂景色

波伦亚学院培养的另一个画家圭多·雷尼(Guido Reni, 公元1575—1642年)，则选择拉斐尔作为他的灵感来源，这在他的《曙光女神》中非常明显(图24-24)。该画是罗马罗斯皮里洛斯宫的一幅天顶画。曙光女神引领阿波罗的马车，诸女神则围着马车跳舞。雷尼把画作构思成移动绘画式的，就像卡拉齐的

《上帝之爱》，绘制了复杂逼真的假画框。画面展示了温和流动的姿态，柔和的形体，稳定的构图，没有拉斐尔雕刻般的力量感。这是对大师风格与古典艺术的聪明的阐释，构图的来源是罗马的浮雕和钱币，它们雕有站在凯旋马车中的皇帝，四周是飞翔的胜利女神及其化身。由于创作了这样的作品，雷尼享有盛名直到19世纪，被称为“神授的圭多”。

卡拉齐及其他画家创作的天顶湿壁画激发了很多画家和赞助人对天顶画的创作热情。抬头仰视一幅画与平视一幅挂于墙上的画是如此的不同。大多数天顶画的高度和宽度更容易使人产生敬畏之感。

### 巴尔贝里尼家族的荣耀

许多艺术赞助者意识到天顶画是为其树碑立传的绝好载体。1633年，教皇乌尔班八世为罗马巴尔贝里尼宫委托了一项天顶壁画的工作。这项工程是17世纪30年代最重要的装饰工作，所以很多画家都垂涎于此。乌尔班八世选择了科尔托纳(Pietro Da Cortona, 公元1596—1669年)，他是托斯卡纳人，1612年迁往罗马。30年代，科尔托纳已是一个享有盛名的画家。宏伟壮观的《巴尔贝里尼的荣耀》使观众无不为该家族(尤其是乌尔班八世)的荣耀所折服(图24-25)。该画的图像方案来自诗人布拉奇奥里尼，集中体现了巴尔贝里尼家族的成就。神灵显



24-24 雷尼，《曙光女神》，罗马罗斯皮里洛斯宫，天顶湿壁画，公元1613—1614年。



24-25 科尔托纳, 巴尔贝里尼的荣耀, 罗马巴尔贝里尼宫, 天顶湿壁画, 公元1633-1639年。

现于光芒四射的光晕中, 戴着星辰制成的皇冠, 将永恒的生命赐予巴尔贝里尼家族。月桂花环更强调了该家族的生生不息, 它被蜜蜂(该家族族徽)飞舞环绕, 由象征忠诚、希望、仁爱的美德之神所托举。象征乌尔班八世个人功绩的教皇三重冕和钥匙也清晰可见。

### 耶稣显现

天顶画的壮观景象对表现宗教主题也非常有效。教会的权威认识到, 这些高高在上的画, 提供了展示天主教会荣耀和权力的完美机会。与意大利巴洛克建筑和雕刻的戏剧性相结合, 跨越教堂天顶的壁画创造了一种超然的精神境界, 非常适合反

宗教改革的意大利教会的需要。

这种天顶画所能达到巨大效应的一个突出的例子是《耶稣圣名的荣耀》(图24-26),由高里(Giovanni Battista Gaulli, 公元1639—1709年)所画。该画绘制于罗马的耶稣会教堂的天顶。作为耶稣会的主要教堂,它在反宗教改革中起到显著的作用。高里创造的视觉效果是令人吃惊的。天花板中心展开的镀金结构给观者提供天堂的一瞥。画家把耶稣表现为在朝向天国的炫目光线中的字母(IHS)。相对的,罪人被猛烈地抛回凡间。画家给镀金结构上光来同阴影对比,于是加强了景象的奇幻感觉。为了进一步加强这种幻觉,高里用灰泥塑造罪人的形象,使其突出于画框之外。

### 对圣依纳爵的赞颂

另一位天顶画大师是波佐(F.A.Pozzo, 公元1642—1709年),他也是耶稣会的修士和透视法大师。他曾写过一本很有影响的关于透视法的专著。波佐为罗马的圣依纳爵教堂设计并完

成了巨幅的天顶画《圣依纳爵的荣耀》(图24-27)。该教堂在反宗教改革的罗马非常有名,因为他供奉着耶稣会的创建者——圣依纳爵。如同高里在《耶稣圣名的荣耀》一样,波佐创造了在会众头上打开的天堂幻境。为了达到此目的,画家描绘出虚拟的教堂天顶,似乎教堂在向上无限延伸。随着天上与人间的结合,圣依纳爵被引向处于中心的耶稣,在其周围是代表世界四个方位的人物。天顶下方地板上的一块圆盘地板是一个坐标点,站在那里是观看该天顶画的最佳位置,可以看到完整的景象,仿佛天堂和圣灵就在前面。

意大利巴洛克宗教艺术的魅力在于其图像的戏剧性,以及建筑、雕刻、绘画的相互融合和作用。音乐性也增强其感染力。教堂设计的时候考虑到声学效果,在一所充满巴洛克音乐的意大利巴洛克教堂,图像和声音的力量一定非常感人。通过同时的视觉和听觉刺激,信仰的威力被转换为一种恍惚的状态。的确,像同时期的英格兰诗人密尔顿在他的《丢失的天堂》中所作的生动表达:“把天堂带到眼前。”



24-26 高里,耶稣圣名的荣耀,罗马耶稣会教堂,天顶湿壁画与灰泥装饰,公元1676—1679年。





24-27 波佐·圣依纳爵的荣耀，罗马圣依纳爵教堂，天顶湿壁画，公元1691-1694年。

## 西班牙

在16世纪，西班牙建立起了国际性的影响力。哈布斯堡王朝建立的王国包括了葡萄牙、意大利的一部分、尼德兰、新大陆的广阔区域。然而，他的统治也激增了欧洲其他国家对西班牙的敌意，并对其霸权进行挑战。17世纪开始的时候，哈布斯

堡王朝艰难维持，虽然三十年战争期间西班牙积极推进其势力，然而到了1660年西班牙哈布斯堡王朝时代还是结束了。

西班牙帝国消亡的部分原因是由于它不愿意进行商业拓展。在西班牙霸权达到顶峰的时候，哈布斯堡王朝的势力无所不达，人口的增长，消费需求激增，海外势力无限扩展。然而他们在贸易中的失败投资，却给了其他国家特别是英格兰和尼德兰，发展其有利可图的经济体系的机会。

因此，西班牙巴洛克的开端始于其政权日益衰落之时。正

是意识到形象化表现的价值，西班牙国王菲利普三世和其儿子菲利普四世成为积极的艺术赞助者。

因为西班牙被天主教支配，它也遭遇了与意大利同样的反宗教改革问题。与意大利一样，西班牙巴洛克艺术家用很多方法感动观者并激发更大的宗教热情和虔诚。这方面特别吸引人的是死亡和殉难的场景，这给画家提供了描述并且给观者注入一种极端感觉的机会。西班牙以圣人为自豪（比如，圣德列萨、圣依纳爵都诞生于西班牙），殉难的场景在西班牙巴洛克作品中经常出现。

### 受酷刑的圣者

胡塞·德·里贝拉 (Jose de Ribera, 公元1588—1652年) 年轻时移居那不勒斯并定居于此。由于这个原因，他有时被称为“小西班牙人”。受到卡拉瓦乔的影响，里贝拉在他作品中注入了自然主义和强烈的戏剧性，并加入了残酷的悲剧色彩。这体现了反宗教改革时代的严酷性和与痛苦抗争的西班牙特色。里贝拉的《圣巴多罗马的殉教》一画的主题是残酷和悲剧的（图24-28）。刽子手把圣巴多罗马吊起来，他将要被活生生地剥皮。圣者粗糙、沉重下坠的身体和黑黝黝的平民面部特征与旁边的行刑者十分相似。行刑者的形象与卡拉瓦乔作品中的人物形象类似。在这里，里贝拉藐视所有的理想主义。在这个充斥着宗教狂热的时代，残忍地对圣者施行酷刑是很普遍与公开的现象。

### 平静的殉教者

苏巴兰 (F.d.zurbaran, 公元1598—1664年) 也通过对卡拉瓦乔的作品摹仿学习卡拉瓦乔的风格。在《圣塞拉皮翁》中（图24-29），苏巴兰使用了卡拉瓦乔的表现手法：人物从阴暗的背景中浮现出来充满了前景。照在人物身上的亮光使人注意到圣塞拉皮翁悲惨的死亡，并且增加了景象的戏剧性。圣塞拉皮翁，参加了1196年的第三次十字军东征，在向穆斯林布道传播福音的时候殉难。根据对他殉难的一种记述，这个修道士被绑在树上受折磨，然后被砍头。在苏巴兰的画中，背景中的两条树枝隐约可见，圣人旁边的小小标签确定他的身份。西班牙修道士（生于英格兰）粗糙朴素的特征表明他不过是个平民，毫无疑问引来很多同情。在这幅作品中，像很多其他作品一样，苏巴兰表现了西班牙天主教强烈的宗教热情。

### 有影响的宫廷画师

艺术家经常把委拉斯开兹 (Diego Velazquez, 公元1599—1660年) 誉为那个时代最伟大的西班牙画家。像许多其他的西班牙画家一样，他创作宗教绘画，但是他因为为其主要的赞助者、国王菲利普四世所作的作品而得到应有的赞誉。他受训于塞维利亚，被菲利普四世注意的时候还很年轻。国王被他优秀的天赋所震惊并任命他为宫廷画师。除了两次前往意大利的长期旅行和几次远足，委拉斯开兹在马德里度过了余生。他与菲利普四世密切的关系和作为宫廷司仪官的职位给了他声望和少有的机会，来通过多种艺术任务满足他的天赋。

委拉斯开兹的技巧在他的早期作品《塞维利亚的卖水人》中就显露出来（图24-30）。这是他只有20岁时创作的。画家



24-28 里贝拉，圣巴多罗马的殉教，公元1639年，布上油画，约234 × 234厘米，马德里普拉多美术馆。



24-29 苏巴兰，圣塞拉皮翁，公元1628年，布上油画，约119 × 107厘米，美国哈特福德沃兹沃思图书馆。



24-30 委拉斯开兹, 塞维利亚的卖水人, 公元1619年。  
布上油画, 约104 × 79 厘米。伦敦威林顿博物馆。

对技巧的运用给人深刻印象。他用清晰和庄严来表现人物, 对前景水壶的精细描绘, 还有水滴, 增加了情景的可信度。阴暗和光亮的对比, 还有人物平民的本质, 显示了卡拉瓦乔的影响。委拉斯开兹学习了卡拉瓦乔的作品。画家如此谨慎和自信的表

现风俗场景, 好像要赋予其更加深刻的含义。

### 庆祝西班牙的胜利

作为官方的宫廷画师, 委拉斯开兹为菲利普四世创作了很

24-31 委拉斯开兹，《布列达的投降》，公元1634—1635年。布上油画，约307 × 366厘米。马德里普拉多美术馆。



多作品。1635年，他画了《布列达的投降》来纪念西班牙1625年对荷兰的胜利（图24-31）。西班牙最棘手的麻烦之一是与荷兰的冲突。北尼德兰决心要摆脱西班牙的控制，在16世纪末成功脱离了西班牙帝国。小冲突沿着北部尼德兰和南部尼德兰持续不断。1625年菲利普四世派斯皮诺拉将军到布列达收回此城镇。委拉斯开兹在画的右边，描绘了胜利的西班牙军队，有序且武装精良。形成尖锐对比的是，左边被击败的荷兰军队残败且混乱。前景的中央，布列达的市长贾斯廷尼斯把城市的钥匙交给西班牙将军。这幅画不仅赞美了西班牙军事力量的强大，还有斯皮诺拉将军的仁慈，尤其在这特定环境之中，委拉斯开兹描绘了将军宽宏大量地拍拍贾斯廷尼斯的肩膀——表达善意的姿态。

### 西班牙的统治

《布列达的投降》这样宣传性的作品，对菲利普四世企图重振雄威、拯救日益萎靡的政权是有效的。同样有效的还有君主的肖像画。委拉斯开兹绘制了很多菲利普四世的肖像画，又称弗拉加菲利普，因为他们大都绘制于阿拉贡的弗拉加城。这可以与其他皇室肖像画区分开来（图24-32）。在画中，国王被表现为一个军事统帅，他身着红银相间的战袍。由于国王本身缺乏将帅气质，而且继承了哈布斯堡家族明显的大下巴特征（近亲婚配的结果），所以委拉斯开兹必须找到一种“美化”国王的办法。他通过把观众的注意力吸引到耀眼的战袍上做到了这一点，而且并没有过多地美化国王本身的面部特征。

### 艺术和王室生活

1648到1651年，在对罗马的长期访问之后，委拉斯开兹回到西班牙，并且创作了他最伟大的作品——《宫娥》。委拉斯开兹在这幅作品中展现了他对形式和内容的掌控（图24-33）。画



24-32 委拉斯开兹，《国王菲利普四世像》，公元1644年。布上油画，约130 × 99厘米。纽约弗里克收藏基金。



24-33 委拉斯开兹，宫娥，公元1666年。布上油画，约318 × 274厘米。马德里普拉多美术馆。

家这样描绘他自己：他站在画室中一块大画布前，他可能就是在画这幅画，也可能是在画国王菲利普四世和王后，这两人的肖像在远处墙上的镜子中反射出来。年幼的公主玛格丽塔和她的两个宫女、她喜欢的侏儒以及一条大狗出现在前景。中间的是一个穿着寡妇服的妇女和一个男性护卫；在后面，一个绅士出现在明亮的走道中。人物的身份都被确认了，但是我们在这里不需要叫出他们的名字。值得注意的是，委拉斯开兹如何在各方向延伸画面构图深度。打开的走道和上升的楼梯使人的视线越过画室，镜子和几个人物望向外面的视线把观者的空间合并到图画中。（对比一下凡·艾克的《阿尔诺芬尼与新娘》一画中的镜子怎样把画前景的区域结合到中景之中，虽然比较不明显且没有越过房间后墙的类似空间的延伸。）

门口和镜子上面的墙上挂着两幅模糊可辨的图画，被鉴别为是鲁本斯表现永恒上帝是艺术来源的作品的摹本。于是，委拉斯开兹这件作品存在着双重主题。它既是对家庭日常生活的非正式描述，看起来随意自然，又是一幅风俗画——它的标题是“参观画家的画室”。画中表现的房间是在马德里或原来摩尔人所建的宫殿中。1646年卡罗斯王子死后，国王把王子宫殿的一部分房间赐给委拉斯开兹做画室。

作为国王的御用画家和宫廷主管，委拉斯开兹不仅意识到自己宫中职位的重要性，更有作为一名专业画家的荣誉和尊严。通过这幅作品，可以看到他出色地担当起这两个同样重要的角色。一些17世纪的画作展示了画家与皇室赞助者之间的关系，画家们不断提高他们的绘画技巧，并以此获得地位和尊敬。在委拉斯开兹的一生中，他希望通过皇室得到著名的圣地亚哥骑士勋位，但由于他缺少一些必须的高贵出生身份的证明，直到晚年才因教皇的特许而获得这一勋位。在此画中，他上衣上有该会的徽章，据说是国王亲自画上去的，而事实上是他自己画的。对委拉斯开兹而言，《宫娥》寓意着尊贵的国王访问他的画室，像古代的亚历山大大帝访问阿佩利斯（前者为马其顿国王，后者为希腊画家，曾是前者的宫廷画师。译注）画室一样。画中所有的人物都确认了王室的存在。他们之中同样高贵的是委拉斯开兹，与他的君主面对面。完成的画的位置加强了这种对视的效果——看和被看。《宫娥》挂在宫中国王的私人办公室中。所以，虽然偶尔进入国王寓所的访问者可能看到过这幅画，它主要被国王欣赏。每次国王观看的时候，站在大画布之前，作为委拉斯开兹画中的主题和人物所注视的对象参与其中。绘画的艺术，代表画家，在这里被提升到最高的地位。委拉斯开兹不仅为他自己还有他的艺术授勋。

对于委拉斯开兹在画中正在他前面的画布上描绘国王和王后这一场景的解释，标准且符合视觉逻辑。还有，委拉斯开兹对场景的视觉表现，在各个细节上都很真实，形象化地表现了不同空间层次下各种不同的形象。他描绘了画布中的图像，镜

子中的图像，视觉图像，和两幅复制画中的图像。这幅作品——镜中空间，“真实”空间，图画空间，以及图画中的图画，这一切的巧妙对比——看起来好似取材于反映整个场景的大镜子。这意味着画家没有把公主和她的随员描绘为《宫娥》的主题，而是在画这一切的画家。在巴洛克时期，当画家认真思考达·芬奇的名言“镜子是我们的主人”，就不奇怪，令用镜子和类似照相机的原始工具来达到画中视觉上最适宜的逼真。《宫娥》是对视觉世界神秘性以及当不同的形态和层次交织或并列形成的不确定性的图像和构图上的总结和解释。

委拉斯开兹是如何做的呢？与卡拉瓦乔强烈对比的明暗手法不同，他更多地使用了介于明与暗之间的灰色调。他所用的颜色的色调之丰富接近于以后照相术发明后达到的水平。委拉斯开兹并不像以往许多画家那样先考虑形象的素描结构，然后再上色。而是直接通过光线和色调来塑造形象的场景。他弱化了坚实的素描结构，而着力表现真实视觉所看到的那种光与色彩的流动性。他用或轻快或重的，或看似随意和偶然的笔触消解了所有可视的结构。如果观者近距离地观看他的画，看到的只能是随意挥洒的颜色和笔触。

## 佛兰德斯

16世纪，尼德兰被西班牙哈布斯堡王朝统治，皇帝查理五世（emperor Charles V）退位，把西班牙皇位和尼德兰各省留给他惟一的儿子菲利普二世（Philip II）。他对新教徒的压迫导致北部省份脱离西班牙并建立荷兰共和国。南方省份继续被西班牙控制，并保持天主教为官方宗教。现代荷兰和比利时之间的政治差别或多或少反映了这最初的分离，这种分离在巴洛克时期标志着不仅宗教而且是艺术上的不同。佛兰德斯（西班牙尼德兰）的巴洛克艺术保持与西班牙巴洛克艺术的紧密联系，但是荷兰的艺术发展了他们自己的主题和风格。这与他们的宗教改革和荷兰共和国中产阶级新的政治、社会、经济结构是一致的。

### 泛欧风格

著名的佛兰德斯大师彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens, 公元1577—1640年）将文艺复兴大师（米开朗琪罗和提香）的贡献和意大利巴洛克（卡拉齐和卡拉瓦乔）艺术综合在自己的风格之中，成为第一个真正的泛欧风格。鲁本斯的艺术，虽然是学习很多大师的结果，但并不是无力的折衷而是原创和有力的综合。最终，鲁本斯的影响国际化。

作为那个时代最博学的人之一，鲁本斯受过贵族式的教育，



24-34 鲁本斯·升十字架，比利时安特卫普教堂，公元1610年。木板油画，每联约462 × 340厘米。

有谦恭的举止，圆滑的外交手腕。所有这些，加上他学习和语言的天赋，使他成为王子的助手和门徒。他成为曼图亚（意大利文艺复兴著名画家曼特尼亚的赞助人曼图亚的后裔）公爵的宫廷画师；西班牙国王的朋友和艺术收藏顾问；英格兰查理一世和法国皇后玛利·美第奇的画家；以及佛兰德斯的西班牙政府的终身画师。鲁本斯在国事上也赢得了皇家赞助者的信赖，这些赞助者经常委托给他最重要的外交任务。在他的艺术实践中，鲁本斯有许多助手和学徒协助他，为各地客户创作了很多绘画作品。另外，他还是艺术品商人，买卖同时期的艺术作品和文物。这些事业使他成为富人，有华丽的城内住宅和乡下的庄园别墅。富有和荣耀并没有损坏他亲切、朴素和自我约束的性格。鲁本斯与拉斐尔一样，是一个功成名就的画家，国王的近侍，精明的商人，有学问的名人。

鲁本斯在1598年成为独立画师，两年后前往直意大利，一直待到1608年。这些年中，他逐渐形成了自己的风格。从意大利回来不久，他为安特卫普教堂画了《升十字架》（图24-34）。这件三联画显示了他长期学习意大利艺术的结果，尤其是米开朗琪罗、丁托列托和卡拉瓦乔的作品。场景中通过表现强壮的人们费力抬起十字架，具有很强的张力感。在这里，画家展示了短缩的透视法技巧和表现剧烈运动的扭曲感，使人想起米开朗琪罗的雕塑和绘画中扭曲的人物。鲁本斯将耶稣身体呈对角线地斜置于画面上，并向后倾斜。整个画面充斥着真实的力量感，从人物紧绷的肌肉中散发出来。这种张力存在于感情和肉体上，不仅反映在基督的脸上，还有三联画两翼中跟随者的特征。光和暗的强烈描绘提高了戏剧性，并且标志着这一时期鲁本斯作品的特征，这种特征慢慢转变为更柔和的配色风格。

24-35 鲁本斯·拉奥孔素描稿，公元1600—1608年。粉笔与淡彩，约48×48厘米。米兰安布罗斯主教堂。



## 素描大师

鲁本斯在他整个生涯中保持了早期风格中的活力和激情，虽然后来他依据主题把作品中的冲突性修改成不那么紧张并更精细的形式。继续作为鲁本斯艺术焦点的一个主题是人体，穿衣或裸体，男性或女性，在充满张力和其他相互作用的环境中自由运动或者准备运动。这种兴趣加上他的学习欲望，促使鲁本斯摹仿古典和意大利大师的作品，这在鲁本斯描绘的《拉奥孔》中体现出来（图 24-35）。

拉奥孔是1506年发现的古典雕塑。鲁本斯是在1606至1608年之间在罗马时创作了这幅画（一组画之中的一幅）。古老的大理石雕塑描绘了特洛伊祭司拉奥孔和他的两个儿子努力挣脱海蛇死亡的缠绕。鲁本斯卓越的素描展示了画家对古典人体的仔细学习。在鲁本斯的一篇题为“雕塑的模仿”的拉丁语文章中写道：“我确信为了达到最高的完美，需要对古典雕塑完全的理解和完全的吸收……”

## 王室的权力和高贵

鲁本斯与王室和贵族的交往使他意识到巴洛克（尤其是意大利）艺术的炫耀和壮观对权贵的吸引。鲁本斯是天生的朝臣，陶醉于王室的奢华。当权者需要意大利巴洛克艺术作品中那些表现天主教会奢华场景，这些景象的华丽辉煌能够增强其政权的威慑力。著名的佛罗伦萨家族的后裔玛丽·美第奇，委托鲁本斯创作一个系列画，来纪念和赞美她的家族和丈夫——法国波旁王朝的第一位国王亨利四世。1622到1626年间，鲁本斯以惊人的创造力绘制了21幅巨大的历史画，后来被悬挂于王后新的寝宫——卢森堡宫中。

在这组风格类似的组画中，最引人注目的是《玛丽·美第奇抵达马赛》（图 24-36）。在这幅画中，玛丽结束航行从意大利抵达法国。在宫女们的簇拥下她步下船只，披着法国王室象征的百合花斗篷的拟人化人物向前表示对她的欢迎。天空与大海因她的到来而欢欣鼓舞——海神与女儿们向她致敬，一个有





24-36 鲁本斯，玛丽·美第奇  
抵达马赛，公元1622—1625年。  
布上油画，约155 × 114厘米。  
巴黎卢浮宫。

翼的天使吹着喇叭飞在上方。在华丽装饰的驾驶位上，站在穿着美第奇家族军服的船长，他的黑与银色的服装色彩在整个充满着银灰、金、红色的画面中格外醒目。他胸前的马耳他骑士十字符号暗示着该船的归属。作为惟一处于静止不动的人物，他可能是这一盛大欢迎仪式的指挥者和见证者。鲁本斯极力展

现出整个画面的宏大气势和统一构图。除了人物，卷曲状的海洋生物的拟人形象增添了画面的活力与生气。

### 反对战争

鲁本斯从他的外交公务中洞察到欧洲的政治形势，他也从



24-37 鲁本斯，《战争爆发的寓意》，公元1638年。布上油画，约206 × 343厘米。佛罗伦萨皮蒂美术馆。

未停止对和平的促进。他一生的大部分时间，这一地区持续着战争。当1638年被托斯卡纳公爵费迪南多委托作画时，鲁本斯有机会象征性地表达了他对战争的态度。他创作的《战争爆发的寓意》（图24-37），以艺术的方式谴责了三十年战争。人体形态优美清晰的表达和混乱场景散发的能量，与鲁本斯其他作品相似。画家对作品的描述，通过一封信，清晰说明了该画的内容和他对于军事冲突的观点：

主要的人物是马尔斯，他打开了杰纳斯神把守的门（根据罗马习俗，此门在和平时期关闭），持着盾牌和血染的宝剑阔步向前，用灾难威胁所有人；他没有注意维纳斯——他的情人，被她的小爱神包围着，徒然的想用亲切和拥抱把他拉回来。在对面，马尔斯被手里拿着火把的复仇女神拉向前。还有代表瘟疫和饥荒的怪物，这都是战争不可分离的伙伴。被压在地上手持坏的鲁特琴的女人，象征着和谐不能存在于战争。同样，一个抱着婴儿的母亲显示出战争对立面的富饶、生产和慈爱。还有一个建筑师手里拿着工具倒向后面，表达和平时期，城市公益和装饰建筑成为废墟和被军队占领……你也可以看到在地上，马尔斯的脚旁边有一本书和一幅画，表示他践踏了文学和其他的优雅……悲伤的女人……穿着黑衣，破损的面纱，被剥夺了所有的珠宝和装饰品，这代表了不幸的欧罗巴，这好多年来经历的掠夺、衰退和悲惨，如此深刻地影响我们，以至于说得再多也无法表达。



24-38 凡·戴克，《查理一世》，公元1635年。布上油画，约274 × 213厘米。巴黎卢浮宫。

## 英格兰国王的优雅肖像

鲁本斯在佛兰德斯的继任者一度是他的那些助手。其中最有名的是凡·戴克(Anthony Van Dyck, 公元1599—1641年)。在早期,这个年轻人不愿被无可争议的主人所遮蔽,离开家乡安特卫普来到热那亚,然后是伦敦。在伦敦成为查理一世的宫廷肖像画家。虽然凡·戴克能够创造那些气势宏大的作品,但他却成为有名的肖像画家。他创造出一种颇有世界性影响的宫廷优雅式肖像画模式。他最好的作品之一《查理一世》(图24-38),表现了有着不幸命运的斯图亚特国王站在风景之中,泰晤士河在背景中流过。一个王室侍从武官和男侍从伴随着他。虽然国王假扮成一个贵族在他的庄园中随意骑行,还是没有人会对他君主的姿态和弥漫的绝对权威的气氛产生误解,他的这种权威招致议会的怨恨并不久起来反对他。这幅画中,国王背对他的随从,巡视着领土。国王的位置使整个构图非常巧妙。他偏离画的中央,但是通过望向观者的锐利目光平衡了图画。凡·戴克甚至设法把国王描绘成向下俯视观者的角度。实际上,君主的短身材迫使他以不同于真实尺寸的方式表达他的权力。凡·戴克的优雅风格在英格兰肖像画中的影响一直延续到19世纪。

## 荷兰共和国

### 各省的繁荣

荷兰在16世纪晚期成功地保卫了他们从西班牙得到的独立。直到1648年,经过连年的同西班牙的边界冲突(正像委拉斯开兹的作品《布列达的投降》所描绘的),尼德兰北部正式被

承认为尼德兰联省共和国(荷兰共和国)。尽管奥兰治家族试图努力建立君主政体,但荷兰最终保持了共和政体。

17世纪荷兰共和国的兴起,很大程度上归功于经济的繁荣,阿姆斯特丹有全欧洲最高的人均收入。该城市成为欧洲的金融中心,1609年建立了阿姆斯特丹银行。荷兰经济从航海及对外贸易中受益良多,建立了很多遥远广阔的殖民地。到1650年,荷兰的贸易路线超越欧洲,包括了北美、南美、非洲西岸、中国、日本、南亚和太平洋的很多地区。

由于经济的繁荣和缺乏一个绝对的君主,政治权力逐渐落到由商人和制造业者组成的城市贵族阶级手中,尤其在类似阿姆斯特丹、哈勒姆、代尔夫特这样的城市。由于这些城市都位于荷兰(七个联省之中最大的省),因此揭示了为何“荷兰”一词经常用来非正式的代指整个国家。

### 新教徒对艺术的反对

16世纪和17世纪早期,北部尼德兰一直要求独立,宗教分歧是主要的原因。西班牙和南部尼德兰信奉天主教,但北部尼德兰主要是新教。流行的加尔文主义要求在教堂中严格排斥艺术,所以这时期的荷兰艺术家创作了相对很少的宗教艺术品(尤其与反宗教改革的天主教区相比)。尽管大多数信奉加尔文教,但荷兰人仍是十分宽容的,那些天主教徒的艺术家们也创作了不少的宗教绘画。

### 感人的宗教场景

泰布鲁根(H.ter.Bruggen, 公元1588—1629年),1621年从意大利旅行回来后创作了《圣马太被召》(图24-39)。作为一个天主教徒,他也许与诸如卡拉瓦乔之类的画家有着共鸣,



24-39 泰布鲁根, 圣马太被召, 公元1621年。布上油画, 约102 × 137厘米。荷兰乌得勒支博物馆。

## 艺术与社会

### 小贩，面包师傅，烛架制造者 荷兰的艺术赞助和艺术收藏

艺术收藏经常被认为是富裕的体现，的确，向有名的艺术家订制艺术作品的价钱可能相当昂贵。但是，在17世纪的荷兰，社会高度繁荣，相当程度上扩展了艺术赞助的范围。结果，巴洛克时期荷兰艺术创作的一个显著特点，是它与中产阶级观众品味的相投。

“中产阶级”这个词在这里的外延很广。贵族阶级——包括大船商、有钱商人、高级官员、大公司首脑，所有这些人组成的上层阶级仍然存在。这些群体继续作为主要的艺术赞助者。随着荷兰经济的繁荣，商人、手艺人、低层官员和士兵——中层和中下层阶级也成为艺术赞助者。

浸染了加尔文教的道德观和习惯，荷兰的中产阶级想办法巧妙表现他们的成功和新取得的地位。家具、绘画、挂毯、瓷器被收集并在家中展示。荷兰人蔑视过分的奢侈，这归功于加尔文主义，使得收集者偏爱小型低调的作品——肖像、静物、风俗和风景画。这与意大利巴洛克形成了对比，后者倾向于大型、耀眼的天顶画和丰富的室内装饰。

这些新兴的中产阶级客户，与发展的开放市场一起，影响了荷兰巴洛克艺术的取向。这些赞助不仅影响了艺术创作的体裁，而且对艺术品的销售及其体制的建立做出了贡献。

他们都创作过类似题材的作品，叙事性的画面，马太的惊奇神态，以及其他写实的形象，都与卡拉瓦乔的同名作品相似。但是，泰布鲁根舍弃了明暗的尖锐对比，代之以更柔和的色彩。还有就是，人物都挤在一个明亮的小空间中，造成了一种幽闭的效果，不同于卡拉瓦乔作品仔细渲染的黑暗街道场景。

#### 不同的赞助者，不同的主题

由于没有一个强有力的统治者，加之加尔文派教徒对艺术对宗教有潜在误导的担心，来自王室或基督教会委托，在其他国

家很寻常，但在荷兰并不普遍。随着经济的繁荣，出现了一个日益扩大的商人赞助者阶层，这种变化导致了对不同的绘画内容的强调。荷兰巴洛克艺术集中体现于风俗、风景、肖像和静物画，所有这些都吸引了富裕的中产阶级（见本页上“艺术与社会”部分）。“中产阶级”经常用来特指荷兰这一时期迅速发展起来的赞助人群体。但是，一定要注意虽然没有王室，但荷兰社会并不是完全平等的。贵族阶级（大的商人和大的制造业者）和中上层阶级（商人、贸易者和学者）比起中层和中下层阶级（熟练的手艺人、工人和仆人）要更加可能收藏艺术品。不管怎样，艺术在

24-40 洪索尔斯，晚宴，公元1620年。布上油画，约142 × 213厘米。佛罗伦萨乌菲兹美术馆。



这种商业主义的文化中繁荣起来。17世纪不仅是荷兰共和国的“黄金时代”，也是荷兰艺术的“黄金时代”。

### 描绘荷兰的日常生活

一幅典型的荷兰风俗画是乌得勒支的洪索尔斯(Gerrit van Honthorst, 公元1590—1656年)的《晚宴》(图24-40)。这幅画中,洪索尔斯展示了非理想化的平凡人物的日常集会。一个音乐家在给大家弹奏小夜曲,他的同伴饶有兴致地观看一个年轻女人把一块鸡肉喂给一个男人,这个男人双手都被占满了——一只手拿着酒壶,一只手拿着玻璃酒杯。洪索尔斯在意大利待了很多年,在那里他仔细学习了卡拉瓦乔的作品。平凡的酒馆场景和夜间灯火明显显示了卡拉瓦乔的影响。洪索尔斯着迷于对夜间光影效果的表现,经常在画中以某一隐藏的光源来烘托戏剧性和冲突性的明暗对比氛围。像这样愉快的风俗画在巴洛克时期很流行,并创作了很多。荷兰风俗画经常可以从道德观念来欣赏。比如《晚宴》一画,淫欲可以解释成对贪婪(右面的男人代表)和淫欲(喂东西的女人,各方面都像一个妓女,在她旁边是年纪大的老鸨)罪的警示。或者是表现了放荡的同伴——老鸨和妓女喝酒、唱歌、弹唱和大笑。严谨刻板的荷兰加尔文教徒无疑会赞同这种解释。

### 面对面

荷兰巴洛克艺术家们在肖像画上的成就也为其赢得了声誉,这是艺术的另一种体裁。弗朗斯·哈尔斯(Frans Hals, 公元1581—1666年)是哈勒姆最优秀的画家,并把肖像画作为专长。肖像画家习惯上非常依赖于传统手法——比如特定的姿势、背景、服装和配饰——来表现被画者。由于主题经常是有地位或著名的人物,比如教皇、国王或富人,画家的目的是创作与人物地位相称的形象。随着荷兰中产阶级赞助人的增多,荷兰肖像画家的任务越发具有挑战性。不仅因为传统手法变得不可用,还由于加尔文教徒排斥奢侈,代之以穿着统一的、很少变化和压抑的暗色调服装。不管这些困难,或者正是由于这些困难,哈尔斯创作了远比传统刻板的肖像画更随和和生动的作品。哈尔斯的肖像画不仅非常自然生动,而且抓住了被画者的个性特征。他的技巧加强了作品中的随意性,直观性,亲和性。哈尔斯的笔触就像他捕捉一瞬间的姿势那样的轻盈和短促,所以人物、衣服上的高光、面部表情都好似在一瞬间创作而成。

哈尔斯也很擅长群体肖像画,这比描绘一个单独的模特增加了许多难度。《圣哈德良射击军官协会》(图24-41)就是这样的一幅画。该协会是荷兰许多从西班牙手中解放荷兰共和国的民兵组织中的一支。像其他的团体一样,该协会在他们圣人



24-41 哈尔斯. 圣哈德良射击军官协会, 公元1633年。布上油画, 约206 × 335厘米。哈勒姆哈尔斯博物馆。

的节日穿着制服参加盛大的宴会。庆祝有时持续整整一周，但一般是“三天，最多四天”。这需要群体肖像画，这样的任务使哈尔斯有机会解决在充分表达每一个成员的同时保持构图的情节和多样性时出现的问题。尼德兰早期的群体肖像画更加有秩序。哈尔斯刻意使图像生动，可以在此画中看到其结果。在这里，每一个人都不仅是军队的一员也具有独特的个性，有些人直接看着观者，其他人有的把脸转向别处或看着同伴，有的严峻，有的活泼，每个人都同样的明显和可辨。服装的统一——黑色的军事服装，白色的领子，肩带——并没有阻止哈尔斯注入一种随意性。的确，他用那些元素创造了一种生动的韵律，延伸到整个构图并赋予人物活力。临场性的效果——每一处细节的保留和一瞬间的面部表情。但是哈尔斯生动的画笔好像是本能的移动，被他脑中的设计所指导却是无法预知的，呈现出偶然性的生动。

### 整洁体面的荷兰女性

哈尔斯在《哈勒姆养老院的女管事们》中捕捉了刻板、虔诚的加尔文教徒的特征（图24-42）。与他其他的群体肖像画自由、轻松随意的特点不同，女管事们表达了一种严厉、清教徒式的严格、冷静的敏感性。那些女人们望向画外（只有两个与

观者的视线相交），有着从忧郁的冷漠到善意的关怀等各式的表情。阴沉以至于单色的色调，仅仅被白色的衣料所点缀，增加了画的压抑。虽然这幅画缺乏哈尔斯其他肖像画的活力和随意性，但他捕捉模特个性外貌和整体文化特征的准确能力仍令人印象深刻。

### 一堂外科课

伦勃朗（Rembrandt van Rijn，公元1606—1669年），是哈尔斯年轻的同代人，被公认为他那一时期荷兰最优秀的画家。大约1631年，伦勃朗从他家乡莱顿搬到阿姆斯特丹，这给他提供了更多的客户，促成了他丰富多彩的艺术生涯。在他特别著名的肖像画中，伦勃朗深入研究了模特的心智和个性。在《杜普医生的解剖课》中，他比哈尔斯更加偏离传统严肃的群体肖像画。尽管哈尔斯决心使他的肖像更生动，但还是在画布上均匀地组合他的对象。相对的，伦勃朗选择把外科医生协会（委托了这幅群体肖像画）的会员描绘成聚集在画的左边。前景展示了一具尸体。杜普，一个著名的医生，正在进行解剖讲解。伦勃朗运用对角放置并透视缩短了尸体，通过打破传统严格的水平取向活跃了空间。他对每一个“学生”进行特定的描绘，虽然他们实际上穿着相同的服装，但变化的姿态和面部



24-42 哈尔斯，哈勒姆养老院的女管事们，公元1664年。布上油画，约171 × 250厘米。哈勒姆哈尔斯博物馆。



24-43 伦勃朗、杜普医生的解剖课，公元1632年。布上油画，海牙。

表情表现了独特的个体。根据史实，伦勃朗创作这幅画时26岁，刚刚开始他的绘画生涯，此时他对群体肖像画的创新反而更不一般。

### 准备游行的民兵团队

伦勃朗在1642年创作的著名的《军官弗兰斯·班宁的队伍》中（图24-44），增强了群体肖像画的复杂度和活力。该画更通俗的名字是《夜巡》，但却是错误的名称——它不是夜间场景。伦勃朗熟练地运用光线，戏剧化的光线确实增强了场景的渲染。但是，画面的黑暗（导致了那普遍使用的标题）应归结于画家使用的清漆，时间一长，变暗了很多。

这幅画是这一时期很多有关民兵组织肖像画的一幅。根据关于这项委托的有限资料，伦勃朗被要求描绘两个军官，班宁和他的副官，还有这个民兵组织的16个成员（每一个都付伦勃

朗报酬）。这幅作品是1640年左右六幅委托给不同艺术家的作品之一，这些作品用来装点阿姆斯特丹新射手的集会和宴会大厅。有一些学者认为委托的起因是庆祝法国王后玛丽·美第奇1638年访问荷兰城市。

伦勃朗捕捉了人们准备游行时的兴奋和狂热。将此画与哈尔斯的《圣哈德良射击军官协会》比较，可以体现出伦勃朗对那时普遍的肖像画形式的创新。比起仅仅表现聚集的人物，画家选择了描绘这个团体在集合时候的急促，从而使画面变得非常生动。中央偏左的那个女人相当显眼，但是学者们还没有确定她的身份。

这幅大画1642年被放置在指定的大厅中。不幸的是，当1715年这幅画被转移到阿姆斯特丹的市政厅时，四边都被裁切，给今天的观者留下了画家对描绘一组群体的最终解决方式的不完整记录。

24-44 伦勃朗，军官弗兰斯·班宁的队伍（夜巡），公元1642年。布上油画，约363 × 437厘米。阿姆斯特丹美术馆。



### 赞美基督的谦逊

伦勃朗研究人物精神状态的兴趣不仅局限于肖像画。加尔文教派反对宗教艺术的禁令并没有阻止他创作一系列宗教油画和版画。然而这些绘画并不是丰富、奢华、宏伟的巴洛克意大利的艺术风格，他的艺术是一个忠诚的基督徒用人性（与崇高的神学相对）的观念来解释圣经故事。伦勃朗宗教绘画中精神上的沉静是内敛的沉思，远远不同于贝尼尼和波佐的唱诗班、喇叭和天堂的吵闹。伦勃朗给予观者的不是基督教会伟大的胜利而是基督的人性和谦逊。他的心理学上的洞察力和对人类苦难的深刻同情，使他在晚年创作了宗教作品中最感人的图画之一《浪子回头》。浪子被他慈悲的父亲温柔拥抱，跪在他的前面哭泣着忏悔，三个人以不同的角度隐没在温和的阴影中，见证了这仁慈的一刻。光线在每一个角落同阴影混合，通过照亮父亲和儿子并遮蔽旁观者来引领观者的注意力。它的焦点是老人优美、精神的脸庞；其次是最前面旁观者严肃的脸。该画通过对圣经故事简单有力的表现，展示了伦勃朗已经形成了一种完全的个人风格。



24-45 伦勃朗，浪子回头，公元1665年。布上油画，约264 × 206厘米。圣彼得堡埃米尔塔什美术馆。



## 光的样式

从以上讨论的伦勃朗的几幅画中，明显地可以看到画家对光线的运用是他风格的一个特征。伦勃朗的绘画风格在于对光与影的提炼，并精致细腻地描绘出色调变化的微妙之处。以往的画家对明暗的生硬表现，在诸如伦勃朗和委拉斯开兹的作品中已被细腻柔和的渐变所取代。或许这些后来的作品由于没有强烈的明暗对比而少了些许戏剧性效果，但它们更加接近眼睛所看到的真实场景，因为人眼对光影的感觉不是静态而是细致微妙的。

一般而言，文艺复兴时期的艺术家多用平涂的、非色彩的光影来塑造形象和场景（即使是达·芬奇的阴影的晕染法），他们表现的是光的概念，而不是人眼所看到的实际光影。而像伦勃朗这样的画家发现了明与暗之间渐变的层次，不同的姿势，不同的面部结构的各个层面，以及不同的心理状态。他们表现的是视觉上的不同层次，而非是概念或理性上的。伦勃朗发现由于光线的方向、强度、距离和质感的不同，可以渲染出不同的人物特征和情绪及场景氛围。他的发现对于现代世界而言，揭示了光影的微妙变化，无疑可以体现出不同的情绪与心境。在可视的世界中，光与影、明与暗，以及其中的渐变层次富有意味与情感，有时是独立于形象之外的。戏剧与摄影艺术正是因此而生发出更强的戏剧性效果。

伦勃朗把他宗教作品中的精神性质持续到后来同样意义的肖像画中——可以称之为“光的心理学”。在他的肖像画中，光影并不冲突——它们和谐、柔和，巧妙融合在一起，创造了一种视觉上的沉静与平衡。他的肖像画传达的是一种充满哲理与达观的沉思与冥想。冥想的回忆——的确，只有在默思中才能感受到情感的波澜。

## 具有启示性的自画像

在这幅伦勃朗的后期自画像中（图24-46），画面左上角照射下的光，使他的脸沐浴在柔和的光线中，身体下部分留在阴影中。画家把自己描绘成高贵和刚毅的象征，此肖像可以看成是他一生所尝试的风格和技巧的总结。伦勃朗不仅对光线与众不同的运用很明显，而且确定的笔触展示了信心和自信。他把自己表现为一个正在工作的画家，拿着画笔，调色板，支腕杖。他穿着工作服——罩衣和头巾。墙上的圆形（许多学术讨论的主题）暗指艺术鉴赏的传奇标志——空手画出完美圆形的能力。最终，伦勃朗长期的对于揭示人类灵魂的兴趣在这里展现为把观者的注意力集中在他富有含意的外貌上，他对光线的控制和非特定的背景强调了这种主题。另外，对画进行的X射线透视检查表明，他最初把自己描绘成正在作画的姿势。而他最终的定稿，则把观者注意力拉回到他的脸上，创作了一幅不仅是画家而且是“人”的肖像。



24-46 伦勃朗，自画像，公元1659—1660年。布上油画，约112×94厘米。伦敦肯沃德家族藏。

## 难以忘怀的蚀刻画

伦勃朗艺术的精湛技巧也体现在他的版画作品——特别是蚀刻画中。当这种技术在17世纪初已经成熟时，许多艺术家都开始从事蚀刻画的创作。他们发现它远比雕刻更易操纵，而且创作起来更为自由。蚀刻画，就是在—块铜版上覆盖—层蜡或亮光漆，画家用蚀刻针或类似的尖锐工具把图像刻到上面，蚀刻针只是在版的表面轻轻划过，而非雕刻进去。然后用酸性溶液浸泡铜版，酸就会侵蚀划过的线条部分。材质的软硬度使蚀刻画的创作比木版和金属雕刻更自由，因为木材和金属更难处理。因此，在19世纪平版印刷术发明以前，蚀刻画由于最易表现出微妙的线条和色调而最为常见。

即使伦勃朗从未画过油画，他仍然会—样很有名，这是因为版画也是他收入的一个主要来源，而且他经常重作印版，使

## 艺术与社会

## 真假之分——伦勃朗研究

伦勃朗的作坊很多产，他许多助手和学生的画风与技巧都与他类似。因此，鉴别伦勃朗的画是很困难的。1968年，一些荷兰学者组建了伦勃朗研究项目（RRP），并着手鉴定全世界博物馆和私人收藏的伦勃朗的画。他们最终的目的是编辑的一本权威艺术家作品的全面目录。RRP依赖于很多新科学技术，比如X射线，显微镜，颜料样品的化学分析和树木年代学（木料的年代测定）。当然，风格分析依然是鉴定的重要依据。

虽然调查依然在进行中，他们调查的结果导致了艺术史学家、

博物馆长、收藏家与商人激烈的争论。到现在，该项目出版了三卷（预计五卷）的《伦勃朗的绘画全集》。这三卷包含了伦勃朗1625到1642年的作品，对作品的评估，还有介绍他风格、赞助者和作坊实践的文章。对于他们已经检查的作品，RRP学者认为有146幅画的确出自伦勃朗之手，12幅画可疑，122幅以前认为是伦勃朗的画是冒名的。当然，这些并没有减少伦勃朗艺术作品的美学价值，这种价值是无法估价的，也没有减弱他在艺术史上的地位。它再一次提醒了人们，艺术历史的“事实”欢迎重新对其解释并修正。

它们可以印制新版本。《基督与病人及孩子》是伦勃朗最有名的蚀刻画之一（图24-47）。的确，这幅作品最有名的标题是：“一百基尔德版画”，表明了在这幅作品中获得的高报酬。与他其他的宗教作品一样，这幅版画充满了深深的持久不变的虔诚。基督站在中央，富于同情心地向着盲人、跛足的人和年轻人布道。在左边，一群犹太人热心地讨论问题。就像伦

勃朗的《浪子回头》，这幅画是表现基督的谦逊和仁慈。

伦勃朗的天赋是无可争议的。他被尊称为多才多艺的艺术家，光影的大师，新教徒对圣经理解的独特解释者。由于伦勃朗艺术的名声，他的作品和风格成为很多伪造者的目标。为了抵制这个，一群学者发起了“伦勃朗研究项目”，目的是对现在归属于伦勃朗的几百幅作品提供准确的鉴定。

24-47 伦勃朗, 基督与病人及孩子(一百基尔德版画), 公元1649年。蚀刻画, 约28 × 38厘米。纽约摩根图书馆。



## 画架前的休憩

莱斯特 (Judith Leyster, 公元 1609—1660 年) 与她一度的老师哈尔斯一样, 是一个知名的肖像画家。她的《自画像》(图 24-48) 表明她受到扎实训练; 作品详细、精准, 浸入了哈尔斯作品中所具有的随意性。在这幅作品中, 莱斯特把自己描绘成一个坐在画架前的画家。左手持调色板, 右手拿着画笔, 清楚表明画是她所作。她允许观者评价她的技巧, 画布上的小提琴家和她自己的形象都体现出娴熟的技巧。她的自信反映在她活泼的微笑和她以放松的姿势停下工作并望向观者的视线。莱斯特还创作了许多其他体裁的绘画, 包括风俗画、静物画等。

## 从大海开垦土地

除了肖像画, 荷兰人热心收藏风景画、室内景物画和静物画。这些绘画体裁都直接反映了城市商业社会的日常生活, 满

足市民的需要。荷兰人与地形有一种特殊的关系, 由于地貌和政治的不同而有别于其他的欧洲国家。从摆脱西班牙获得独立之后, 荷兰人实施了持续一个世纪的广阔的造地工程。堤坝和排水系统在大地上交错。因为这些努力, 荷兰人与土地发展了一种很直接的关系, 而且, 开垦工程冲击了荷兰社会和经济生活。大多数土地的沼泽特征使之不适于大规模的开发, 欧洲的封建土地所有制在这些省内从未发展起来。大多数的荷兰家庭拥有并且耕作在自己的农场, 培养了一种对荷兰自然地貌的融洽观念。

## 多德雷赫特的景色

一个以创作风景画而享有名声的荷兰画家是阿尔伯特·库伊普 (Aelbert Cuyp, 公元 1620—1691 年)。他的作品包含了细致的观察和对荷兰风景的欣赏与理解。《多德雷赫特远眺——



24-48 莱斯特, 自画像, 公元 1630 年。布上油画, 约 74 × 64 厘米。

24-49 库伊普，多德雷赫特远眺——挤奶妇与四只奶牛及其他景象，1640年代后期，布上油画，约155 × 193厘米，伦敦国家美术馆。



24-50 鲁伊斯达尔，从沙丘远眺哈勒姆，公元1670年，布上油画，约56 × 64厘米。



## 商业的繁荣：发展中的开放的艺术市场

随着荷兰艺术市场的扩展，委托——这种意大利和西班牙的主要艺术生产方式，在联省不再那么盛行（除了肖像画）。荷兰画家为一个匿名的市场作画，希望能吸引大范围的观众。为了确保成功，画家们适应了艺术品生产和销售变化的环境。他们通过各种方式销售绘画作品，向访问他们画室的买家直销或通过艺术品商人、展览会、市集、拍卖甚至抽奖来出售作品。由于这种销售机制的不确定性（相对于有确定合同的委托），画家变得更快地适应市场需求。专门化在17世纪荷兰画家中变得普通。比如，画家把他们的创作限制在肖像画、静物画，或者景物画——中产阶级收藏者中最时尚的题材。那时销售的作品的确切售价很难断定。有着大范围的收藏者，价

格毫无疑问从很便宜到很昂贵都有。据关于艺术品售价的史料记载，到1700年，风俗画平均是最贵的，其次是历史画、宗教绘画、风景画、静物画和肖像画。另一个价格的不确定因素是由于交易经常不是用现金支付。画家经常用他们的画来偿还贷款和债务。特别是酒馆的赊账，可以通过绘画作品偿还，这就解释了为什么许多艺术品商人（比如维米尔和他父亲）都是酒馆老板。这种艺术品买卖和其他生意之间的联系最终被巩固，比如酒馆老板经常在自己的酒馆里举行艺术品展览来做交易。

开放的艺术市场的建立——经纪人、画廊、拍卖会、资产销售——都与荷兰艺术的“黄金时代”有关。

挤奶妇与四只奶牛及其他景象》是库伊普技巧的一个很好的例子（图24-49）。这个主题表明这个特定的场所对于画家非常重要。不像意大利文艺复兴作品中流行的理想化的古典风景画，这幅风景是具体的。实际上，背景中的教堂可以被鉴别为多德雷赫特的柯克教堂。前景的奶牛、牧羊人和挤奶妇，表现了荷兰农业的基础——随着城市中心发展而增长的对类似黄油和奶酪等奶制品的需求。这些作品的可信性基于库伊普对每一个细节的质朴表现。

### 天空的界限

雅可布·凡·鲁伊斯达尔（Jacob Van Ruisdael，公元1628—1682年）与库伊普一样，用精确和敏锐描绘荷兰风景。在《从沙丘远眺哈勒姆》中（图24-50），鲁伊斯达尔表现的是对这个主要荷兰城市的拱形俯瞰。这幅风景的特征——背景的圣巴沃教堂，表达开垦土地所做努力的许多风车，以及前景的人物在亚麻并漂白（哈勒姆的主要产业）——赋予作品以真实和完整。这依然是幅风景画。虽然场景以很清晰和详细的风格描绘，居

民和房子很小，融入大地之中。还有，地平线很低，天空几乎充满了三分之二的画面。大地只在阳光穿越云层的地方被照亮。在这里，像他其他的风景画一样，鲁伊斯达尔不仅捕捉到了哈勒姆特定的和历史的景色，而且赋予作品一种超然的宁静。

### 家是心灵的居所

荷兰风景画中洋溢的平静，熟悉和舒适的感觉也出现在室内景画中。这些作品描绘了一幅繁荣、有责任心、有修养的市民生活景象。最著名最受人尊敬的荷兰室内景画家是代尔夫特的维米尔（Jan Vermeer，公元1632—1675年）。维米尔的主要收入来自于他酒馆老板和艺术品商人的工作，他创作了不超过35幅作品，这些都可以确定为他的作品。维米尔的画很小而迷人。15世纪的佛兰德斯画家也描绘过家庭室内景，但具有神圣地位的人物经常占据了那些场景。相对的，维米尔和他的同时代者描绘了荷兰中产阶级住所整洁、富裕的内部场景，男人、女人、孩子们从事各种家庭劳务和娱乐。这些平凡的活动反映了拥有简单美的舒适家庭生活的价值观。

24-51 维米尔, 信, 公元 1666 年。布上油画, 约 43 × 38 厘米。阿姆斯特丹国立博物馆



在《信》中(图 24-51), 维米尔引导观者进入一间典型的荷兰房间。拉起的帘子和打开的房门(通过门才能望向内部)加强了观者局外人的身份, 并确定了“非计划性的正常景象”。一个穿着考究的女人坐着。她的鲁特琴的演奏被一个送信的侍女打断。这是一封情书, 维米尔用一些物体来向 17 世纪的荷兰观众暗示这种推断。鲁特琴是爱情乐曲的传统标志, 后面墙上平静的海景画是求爱的标志。1634 年阿姆斯特丹出版的《爱的寓意》中, 作者写道: “爱情可以被正确的比作大海, 正如它的善变……”虽然描绘的这一事件不是历史性的时刻, 但是维米尔纪录这场景时的有意和暗示, 提供给观者对荷兰人生活和文化的重要洞察。

### 光的哲理与诗意

维米尔是表现光线的大师, 具有极为精湛的技艺。他通过对光线的描绘, 非常令人信服地对空间进行渲染, 使得图画的面表面就像是无形的玻璃, 观者透过这层玻璃看到构建的幻象。历史学家知道维米尔使用镜子和暗箱作为工具, 这种暗箱是现代照相机的始祖, 光线通过小孔或透镜把景象投射到屏幕或一面墙上。(晚一点的版本中, 景象被投射到一个盒子的毛玻璃面

上。)这并不意味着维米尔仅仅是复制了景象。而且, 这些辅助工具帮助他得到了他所要的构图, 把人物和房间的家具放置在一个完美稳定的四边形之中。这使他的画面结构有着以无与伦比的古典宁静, 而它们又被既真实又经过反复推敲的色彩所渲染, 展示了维米尔远远超过了在他那时代的色彩科学认知水平。对他作品的检查表明: 维米尔意识到阴影不是无色和黑暗的, 相近的色彩可以互相影响, 并且光由多种颜色组成。于是, 他在描绘物体表面的色彩时加入了相邻色。可见, 维米尔也发现了被现代摄影师称为“弥散光圈”的现象, 这种现象在焦点未对准的底片上可看到。维米尔也在暗箱的透镜投射的图像中发现了这一现象。他通过轻轻点触的手法来表现这种效果, 近距离观察他作品的时候, 让人产生一种图像聚焦不清的印象。当往后退远一些时, 就好像调节镜头一样, 那些色点会融合在一起, 产生一种令人惊讶的真实的立体色彩效果。

所有这些技术上的观察反映了时代的科学精神, 但那些富有诗意的形式、色彩和光线只能来自于一个伟大艺术家的敏锐。杰出的鉴赏家普鲁斯特试图写一篇关于维米尔的专论但是失败了, 他承认没有任何词汇能够确切地评价维米尔所画的一面墙上的一块光斑。



24-52 维米尔，《绘画的寓意》，公元1670—1675年。布上油画，约132 × 112厘米。维也纳艺术史博物馆。

### 对画家的赞美

维米尔的精确风格和敬业精神在《绘画的寓意》中得到体现（图24-52）。画家自己出现在画中，背对观者，穿着“历史性”的衣服（好似勃艮第服装）。他正在努力作画，一个站在他前面的模特戴着月桂花冠，手持一把喇叭和一本书，她是克利俄，代表缪斯女神。后面墙上的联省地图（荷兰家庭日趋大众化的墙壁装饰品）也暗示了历史。与《信》中一样，观者处在

这些情节发生的空间之外，拉起的帘子提供了视觉上的通道。一些艺术史学家认为，左边不可见的窗口透射的光线照亮了模特和画布，这一场景暗示了艺术的启迪之光。从而，这幅画被解释为（就像题目所反映的）一幅寓意画——暗示着被历史启发的绘画。当维米尔的遗孀希望在画家死后保留此画时，她在手写的声明中将其称之为“那幅……当绘画的艺术被描绘”，这种象征性的意义便被确定。

24-53 扬·斯丁，圣尼古拉的筵席，公元1660—1665年。布上油画，约81×69厘米。阿姆斯特丹国立美术馆。



### 对荷兰人生活的讽刺

当维米尔展示荷兰家庭生活的魅力和美的時候，扬·斯丁（Jan Steen，公元1625—1679年）的作品提供了对比物。在《圣尼古拉的筵席》中（图24-53），斯丁表现的是一个混乱嘈杂的场景，而不是一个整洁、平静的荷兰家庭画面。圣尼古拉刚刚访问了这所房子，孩子们骚动着在他们的鞋子中寻找礼物。有些孩子很高兴——中央的小女孩紧紧抓着她们的礼物，明显不愿意同其他孩子分享而不顾母亲的请求。其他的很失望——左面的男孩在流泪，因为他仅仅得到一根桦树棒。画面笼罩着节日气氛，同充满维米尔作品中的规范性形成尖锐对比。与许多其他巴洛克画家的作品一样，斯丁生动的场景带有寓意或者道德色彩。斯丁经常用孩子们的活动来讽刺大人的愚蠢行为。该画可以看作暗示着对自私，小气和嫉妒的讽刺。

### 美丽与死亡

繁荣的荷兰有理由为他们的成就和静物画的流行感到骄傲——特别是表现堆积着物质财富的图画——反映了这种骄傲。这些静物画，如同维米尔的室内景画，是非常精巧的图画，不但在光学精确性上非常科学，而且其中的美丽和抒情非常具有诗

意。比如海达（Willem Claesz Heda，公元1599—1680年）的《有牡蛎、朗姆酒杯和银杯的静物》（图24-54），表现了自豪的荷兰市民拥有的物质财富，摆放在桌面或梳妆台上。但是，这种骄傲，被一直作为加尔文教信仰中心的道德和谦逊所调和。所以，当欣赏所描绘物体的美丽与价值时，画家提醒观者生命的短暂。他通过包含死亡的暗示达到这一点。有这种特征的画叫做“死亡寓意画”。在静物画中，暗示死亡的包括牡蛎，部分削皮的水果，碰坏的玻璃杯和倾倒的银杯。所有这些暗示了一种已经消失的存在，有某种东西或某个人曾在这里——现在消失了。

### 奢侈品的诱惑

随着荷兰日益繁荣，奢侈品进入了静物画。卡尔夫（Willem Kalf，公元1619—1693年）的《有圣塞巴斯蒂安的角制汤杯的静物》（图24-55）显示了荷兰市民不断增长的财富和美妙精细的技巧——技术上和美学上——荷兰巴洛克艺术家所具有的。卡尔夫着迷于反射的闪烁高光和织物的光泽。在这幅画中非常明显地展现了一组装饰性物体，比如饮酒用的角。他描绘的龙虾和削皮的水果，表明不管物质多么丰饶富裕，也是“死亡寓意画”。





24-54 海达，有牡蛎、朗姆酒杯和银杯的静物，板上油画，约43 × 71厘米。鹿特丹贝尔布鲁根博物馆。



24-55 卡尔夫，有圣塞巴斯蒂安号角制汤杯的静物，公元1653年。布上油画，约84 × 99厘米。伦敦国家美术馆。



24-56 鲁斯，花，公元18世纪。布上油画，约76×61厘米。托来多艺术博物馆。

## 花卉画家

与静物画一样，花卉画在荷兰巴洛克艺术中也相当著名。像活的物体不久会死亡一样，花卉，特别是正在开花的，在“死亡寓意画”中经常出现。但是，花卉画也流行起来。这种艺术最优秀的实践者之一是鲁斯(Rachel Ruysch, 公元1663—1750年)。她的父亲是一个植物学和解剖学教授，这可能解释了她对植物和昆虫的兴趣和知识。她由于花繁叶茂的《花》享有名声(图24-56)。在这幅画中，繁茂的花布置得这样满，许多花看起来像是溢出花瓶。鲁斯小心地建构她的构图。比如，左下到右上花朵组成的对角被相对的桌子边缘形成的对角所补偿。鲁斯由于花的静物画出名，从1708到1716年成为德国杜塞尔多夫的帕拉廷选帝侯(巴伐利亚的一部分，帕拉廷的统治者)的宫廷画师。

荷兰巴洛克艺术独特的特征，使其从其他比如意大利等区别开来，当然共同点还是可以找到的。荷兰巴洛克的吸引力依赖于她的美丽和真实，以及对荷兰生活和历史的领悟。

## 法 国

巴洛克的法国，处于发展了几个世纪的君主权力达到顶峰的时期。这种权力的巩固表现在国王路易十四(公元1661—1715

年在位)身上，他的权力决定了法国巴洛克社会和文化的取向。政府对绝对君主权力的推崇显示了法国的衰败，国家不愿进行经济扩张使其不能同新兴的力量比如荷兰共和国竞争。法国迟滞的政治、经济和社会体制最终导致了1789年的法国大革命。

宗教冲突导致了16和17世纪的紧张态势。宗教改革之后，法国新教徒挑战王室的权威，导致天主教徒和新教徒之间一系列的宗教冲突。1598年，国王亨利四世签署了《南特赦令》，有效保证信仰自由。尽管存在这个法令，新教徒最终还是被赶出了法国。

## 现实主义，唯心主义，古典主义

由于宗教议题和天主教所注重的艺术的说教作用(像巴洛克意大利)，宗教艺术在法国得到发展。创作宗教绘画的知名艺术家之一是乔治斯·德·拉图尔(Georges de La Tour, 公元1593—1652年)。拉图尔的作品，特别是他对光线的运用，表现了同卡拉瓦乔风格的关联，这可能是他在荷兰乌得勒支的学校学到的，拉图尔运用北派卡拉瓦乔风格的手法，同他们还是有非常大的不同。他的《牧羊人的礼拜》(图24-57)运用了那所学校惯用的黑夜背景，如同洪索尔斯描绘的一般。但在这里，光源被一个老人的手遮蔽，光线落在—群不寻常人的不寻常的表情上。这是些谦逊的男人和女人，穿着粗糙，聚在一起虔诚地为婴儿耶稣守夜。没有题目的话，这像是幅风俗场景，记述了农民生活中的一些事件。没有背景场景、地点，姿势、衣着或者人物特性把他们区别为玛利亚、约瑟夫、婴儿耶稣。画家没有描绘光环，天使的唱诗，辉煌的建筑，或者华丽的贵族。光线不是精神上而是物质上的，它来自于蜡烛。拉图尔对光线效果的科学研究，仍然具有宗教意图，比如光线在表面上投下精确的阴影。光线照亮了一群普通人，他们由于目睹了奇迹的发生而处于神秘的恍惚之中。在这些朴素人物的永恒一幕中，拉图尔消除了宗教教义的意义，一改该宗教场景的传统图像，但



24-57 拉图尔，牧羊人的礼拜，公元1645—1650年。布上油画，约107×137厘米。巴黎卢浮宫。

这些人仍虔诚凝望他们认为神圣的事情。因此，这幅画可以被任何虔诚的宗教信仰所理解，不管他们知不知道这种基督教信仰的中心教义。

弥漫着超然平静的情绪是拉图尔作品的典型特征。他达到这一点是通过消除动作和肢体语言（只有光线是戏剧性的），弱化细节，简化形象体量。这些风格特征混合了古典艺术和基于古典原理的艺术——比如，弗兰切斯科的艺术。几种明显相反的元素存在于拉图尔的作品中：古典的沉静，浓厚的宗教意味和写实的风俗性。

### 农民生活的艰辛

路易·勒南（Louis Le Nain，公元1593—1648年）和他同时代的拉图尔、同荷兰人形成了对比。荷兰绘画中喧闹诙谐的主题，法国人则待之昏暗的沉静。《农民家庭》表达了一个农村家庭的沉重的尊严（图24-58），他们被艰苦磨得麻木不仁。这些褐色单调的乡巴佬肯定没有多少乐子。勒南生活的时代，农民非常悲惨可怜。持续的战事（该画绘制于三十年战争期间）使农民经历痛苦和挫折，受到军队的残酷剥削，经常起义并被野蛮镇压。但是，这个家庭虔诚，温驯，平静。由于勒南把农民描绘成谦良恭顺的形象，不论他们严酷的生存环境，有些学者认为他意在取悦富有的城市收税者。

### 一幅赤裸裸表现死亡的蚀刻画

雅克·卡洛特（Jacques Callot，公元1592—1635年）的系列蚀刻画《战争的苦难之行刑之树》是对时代的记录（图24-59）。卡洛特的创作以蚀刻画为主，并对当时及后来都产生了很大的影响，伦勃朗是受他影响的艺术家之一。卡洛特完善了蚀刻画的材料和技术，为铜版画发展出一种硬表层，允许用针精细准确的描绘。在一个不大的画面中，他集合了最多一千二百



24-58 勒南，农民家庭，公元1640年。布上油画，约112 × 158厘米。巴黎卢浮宫。

个人物，只有细致审查才能区别。他快速、活泼生动的笔触和完美无瑕的制图创造了一种全景，闪耀着生和死的尖锐细节。在《战争的苦难》系列中，他沉着的观察，展示了一定是在自己的地区，亲身观察到的战争景象。

在该画中，他描绘了一次大规模的绞刑。被处死的可能是战俘或农民起义者。事件发生的背景中有一支训练有素的军队正在行进，他们持有旗帜、火枪和长矛，后面有帐篷。被行刑者在一十字形大树的树枝上成群地摇摆。一个僧侣爬上梯子，向一个人举着十字架，刽子手正在调整他脖子上的绳结。梯子下面，另一个被行刑者跪在地上接受宽恕。十字形大树下面，一些人正在为分割被行刑者的财物在一面鼓皮上掷骰子。（这可能暗示了基督钉十字架时为分他的衣物而抓阄的士兵。）在右边的前景中，戴着头巾的牧师在安慰一个受刑者的家属。卡洛特的这件作品是对战争灾难的首次真实的记录。



24-59 卡洛特，战争的苦难之行刑之树，公元1621年。蚀刻画，约91 × 213厘米。巴黎国立图书馆。



24-60 普桑，即使在阿卡迪亚也有我，公元1655年。布上油画，约79 × 122厘米。巴黎卢浮宫。

### 借助于古典的秩序

与同时代的拉图尔和勒南的沉静风格不同，卡洛特的风格是辛辣而生动的。而拉图尔和勒南艺术中洋溢的朴素与节制的特点，在另一个同时代艺术家尼古拉斯·普桑（Nicolas Poussin，公元1549—1665年）的作品中可以看到。对于法国巴洛克艺术来说，他创建了一种重要的古典主义的表现形式。桑普生于诺曼底，一生中大部分时间生活在罗马，那里的历史遗迹和乡村景色给了他灵感，他模仿提香和拉斐尔创作了许多严肃而中规中矩的作品，同时也谨慎地表现出了他自己的想法。桑普的《即使在阿卡迪亚也有我》（图24-60）深受拉斐尔理性的秩序与古代雕塑的影响。风景也成为他所热衷表现的对象。这件作品的前景是三个生活在理想之地阿卡迪亚的牧羊人，他们正在研究一座坟墓上的神秘铭文，一个古典雕像般的女子轻轻地将手放在其中一人的肩上。她可能是死亡的化身，与铭文一样提醒着凡人，即使在阿卡迪亚这样的乐园中也存在死亡，女子的形象取自古罗马以来的古典雕塑作品，一只脚踏着墓石

的牧羊人形象来自古希腊和罗马雕像中的海神形象，他拿着三叉戟。坚实的形象，稳定的构图，平和的光线以及沉思、节制、悲剧感成为以后普桑作品的基调。

在一篇关于绘画的文章中，普桑勾画出古典主义的“恢宏风格”，他成为罗马最有代表性的人物。画家首先要选择一个伟大的主题：“首先得需要，并作为所有其他的基础，宏大的主题和情节，比如战争，英雄业绩和宗教主题。”细小的细节应当被避免，以及“低下”的主题也是，比如风俗体裁——“这些主题的人是想由此来回避自己的天赋不足”。显然，这些信条贬低了那些写实和具装饰性的艺术风格。

普桑展示了可以回溯到早期文艺复兴的西方艺术的理论传统。认为所有优秀艺术都是优秀鉴赏力的结果——基于可靠知识的判断。只有这样，艺术才能达到正确与合适，正确与合适是古典主义画家和建筑师的两种范畴。普桑赞扬了古希腊人用他们悦目的“范型”“创造了奇迹般的效果”。他认为“‘范型’实际上也指系统，或我们制作东西时使用的尺寸和形式。它使我

们不能超越限制，并强迫我们在所有东西中使用平衡和适度”。“平衡”和“适度”是法国古典主义信条的本质。在路易十四时代，学者们在文学、音乐中，与绘画和建筑一样鼓吹这些信条。

### 被处死的希腊将军

普桑最好的作品之一是《福基翁的葬礼》(图 24-61)。他一贯从文学和历史中谨慎选择主题。他创作的来源是普卢塔克(Plutarch, 公元 46?-120?年, 古希腊传记作家。译注)的《福基翁传》。这是一著名的雅典将军的传记, 将军被他的同胞不公平地判卖国罪处死。最终, 国家还是给予他公开葬礼并纪念他。在前景, 普桑描绘了英雄的躯体被运出, 由于不允许葬在雅典的土地上。两个魁梧的搬运工和棺材被突兀孤立在一片场景之中, 有力地表现了被遗弃的英雄。在左边是向上倾斜的明亮天空, 细致安排的地形上有缓缓流动的小溪, 牧羊人和他们的羊群, 远处是多样的几何建筑(庙宇、塔楼, 墙壁, 城堡)。天空

很晴朗, 光线柔和。树木不多, 经过仔细的安排, 就像往后轻轻拉起的帘子, 揭示了为动作而精心设置的场景。不像鲁伊斯达尔的《从沙丘远眺哈勒姆》, 这幅场景不是表现一个具体的时间与场景。这是普桑创造理想化场景的具体表现, 来体现高尚的主题, 很像卡拉齐的古典风景画。这里的风景是服从于理性的自然。

### 与美德齐名的风景画家

克劳德·盖伊, 也叫克劳德·洛兰(Claude Lorrain, 公元 1600-1682年)以较柔和的风格弱化了普桑严谨的、呈几何化的理性风格。与普桑不同, 克劳德风景画中的人物没有戏剧性的身份, 没有道德含义, 也没有英雄化。的确, 它们看上去就是风景中的元素。对于克劳德来说, 绘画只包含一个本质的主题——就是宽广的天空中布满黎明或黄昏时的金色阳光, 光线穿过朦胧的空气投射下来, 在泛起涟漪的水面上闪闪发光。



24-61 普桑: 福基翁的葬礼, 公元 1648 年。布上油画, 约 119 × 178 厘米。巴黎卢浮宫。



24-62 克劳德·有牛群和农夫的风景，公元1629年。布上油画。约107 × 147厘米。美国费城美术馆。

他作品的主题经常取自古迹或古物，就像在《有牛群和农夫的风景》中（图24-62）。右面前景的人物正在聊天，左面前景中牛群悠闲地休息，中景中的牛群慢慢向远处溜达。明确的前景，清楚的中场，远去的背景，在平静的秩序中变模糊，直到融入在发亮的薄雾中。朦胧雾气和线性透视互相加强，将景色变为典型的克劳德式的景象，在无限的空间中沐浴着阳光的古典理想世界。

克劳德笔下的建筑群，树木形成的屏障，宽阔的水域，是遵循了古典风景画的传统。它开始于威尼斯画派，其后由卡拉齐和普桑延续。然而，与荷兰画家一样，他表现了实际的光线和大气微妙差异，做出了独特的贡献。他用几百幅素描仔细记录了罗马乡村的风景，风景中有平坦的地形，点缀着柏树、白杨，古代

水渠的遗迹，坟墓和塔楼。他把这些作为构图的基础元素。旅行者可以体会到克劳德风景画中罗马郊外独特的美丽。

画家通过细微的色彩渐变达到这种惊人的光线效果，在一定程度上表现了室外光影的实际变化。相对于正午阳光，克劳德更喜欢并且令人信服地描绘了阳光渐渐变亮的早晨或落日映照下的黄昏。他把人性注入自然风景中，并体现了一种均衡，对18和19世纪早期的风景画家产生了很大的影响。

### 凡尔赛的园林雕塑

古典主义也出现在建筑和雕塑中。弗朗西斯·吉拉东（Francois Girardon，公元1628—1715年）为凡尔赛花园设计了《阿波罗与仙女们》（图24-63）。形象庄严且优雅，特别是



24-63 吉拉东与里劳乌丁，阿波罗与仙女们，公元1666—1672年。大理石，等人大小。凡尔赛花园。

仙女们在照顾阿波罗时散发出来的魅力。(背景中的三个仙女是里劳乌丁的作品) 吉拉东对希腊罗马雕塑的研究很大程度影响了他的风格，普桑的人物构图则启发了他。如果这些结合还不够，那华丽的群体雕塑暗示了路易十四是“太阳之子”，以保证其在宫廷中的成功。吉拉东象征性的风格非常适合于赞颂法国王权的伟大。

### 官方认可的古典主义

相比之下，皮埃尔·皮热 (Pierre Puget, 公元1620—1694年) 的作品偏离古典主义的信条，导致了官方的排斥。他作品中紧张的戏剧性和感情特质一点都不合宫廷的品味。他的《克罗顿的弥隆》表现了强壮的古代英雄 (图24-64)，英雄的手被分开的树枝卡住，无力面对进攻他的狮子。通过肉体的和精神刻画，普热表现了生动和巨大的痛苦。这种方法与官方的品味相冲突，路易十四和勒布伦喜欢英雄式的设计。勒布伦是宫廷画师，被提拔为“皇室绘画内阁的主管”。虽然普热一度很有名，但他作为那个时代最早的原创雕刻家，从未被法国宫廷接受。

### 威严有序的建筑

弗朗西斯·曼萨 (Francois Mansart, 公元1598—1666年) 的早期作品中就确定了他的古典主义倾向，这可以在布卢瓦别



24-64 皮热，克罗顿的弥隆，公元1671—1682年。大理石，高约269厘米。巴黎卢浮宫。

24-65 曼萨·布卢瓦  
别墅奥尔良侧翼，公元  
1635—1638年。法国布  
卢瓦。



墅的奥尔良侧翼部分中看出来，这个建筑建于1635至1638年（图24-65）。与意大利和其他地方的巴洛克更大胆和幻想的特点比较，这里优雅的庄严成为法国“古典的巴洛克”的特征。紧密的线条组织和倾向于使用重复单元，使人想起了意大利文艺复兴建筑（也浸透着古典主义精神），还有对纯直线的运用和墙面接缝处的直角凸面。对中心焦点的强调——通过排列半弧的柱廊，变化的墙面，入口处集中的装饰物——构成法国巴洛克建筑的总特征。

### 服务于专制政权的艺术

1648年成立的皇家绘画和雕塑学院加速了法国古典主义风格的建立。国王路易十四和他的首席大臣柯尔伯特决心把绘画和建筑组织起来服务于国家。竖立起国王绝对权力的象征和纪念物，并且通过学院指导艺术品味。

路易十四是政治谋略大师和鼓吹者。他确定这种臣服是通过把他的权力植根于神圣国王权力的信条上，强调国王的权力就是上帝的意志，把路易的权威渲染得无与伦比。因此，路易十四成为整个法国的中心，他热衷于别人称其为“太阳王”。像太阳一样，路易是宇宙的中心。他也同贵族建立了很微妙的关

系。他允许贵族得到足够的利益以保持他们的安定，但同时严格控制以防止谋反和叛乱。

路易的控制欲望扩展到法国的各个领域。国王非常理解艺术作为宣传的力量以及肖像对树立公众形象的价值，他大量向画家委托作品显示了他对艺术的兴趣。

里戈（Hycinthe Rigaud，公元1679—1743年）的《路易十四像》（图24-66），表现了这位不可一世的君主形象。63岁的国王直视观者。傲慢的感觉也许是来自于姿势——路易十四站着，左手插腰，优雅的貂皮纹加冕长袍覆盖在肩上。肖像的权威感也体现在构图上。国王是画面的焦点，画家将他描绘成似乎在俯视观者。实际上路易十四的身材很矮——只有163厘米，这促使他发明了肖像中所穿的红高跟鞋——看起来画家满足了他的期望。国王所处的环境也增加了画的威严和宏伟。路易十四坚持认为最好的画家才能满足他的需要，他有一个画家作坊，每个人都有不同的特长——面容，织物，建筑，风景，盔甲，或者毛皮。所以，许多国王的肖像画是群体创作的结果。

### 卢浮宫东立面的重新设计

正式登基之后，年轻的路易十四和他的顾问柯尔伯特的第一





24-66 里戈，路易十四像，公元1701年。布上油画，约279 × 190厘米，巴黎卢浮宫。

项工程是完成卢浮宫的东面，16世纪被设计者莱斯柯留下未完成。贝尼尼，作为那时期最有名的建筑师，被从罗马召来完成莱斯柯的设计。他设想了一个巨大的意大利式宫殿，包含所有以前作品的痕迹。他的设计被否决，贝尼尼愤怒返回罗马。取而代之，卢浮宫的东立面由佩劳、勒瓦和勒布伦合作完成（图24-67）。这个设计是法国和意大利古典元素的巧妙整合，最终形成一种新的和规定性的形式。法国凉亭式结构得到保留。中央的凉亭具有古典神庙的正面结构，以及由成对圆柱组成的大柱廊，神殿两边圆柱形的侧翼相向对折就如同两翼，被包含在两端凸起的凉亭式结构中。所有这些都基于一个宏伟的底座之上。设计者偏好平直的屋顶流线，它仅仅被一个处于中央的三角门楣所打断，这种门楣是传统的法国金字塔式。这种立面所强调的平面性抹去了所有以往哥特式那纵深性的记忆。它宏伟的比例和尺度体现了法国新的官方趣味和作为中央集权制的象征。



24-67 佩劳、勒瓦、勒·布朗。卢浮宫东立面，公元1667—1670年。法国巴黎。



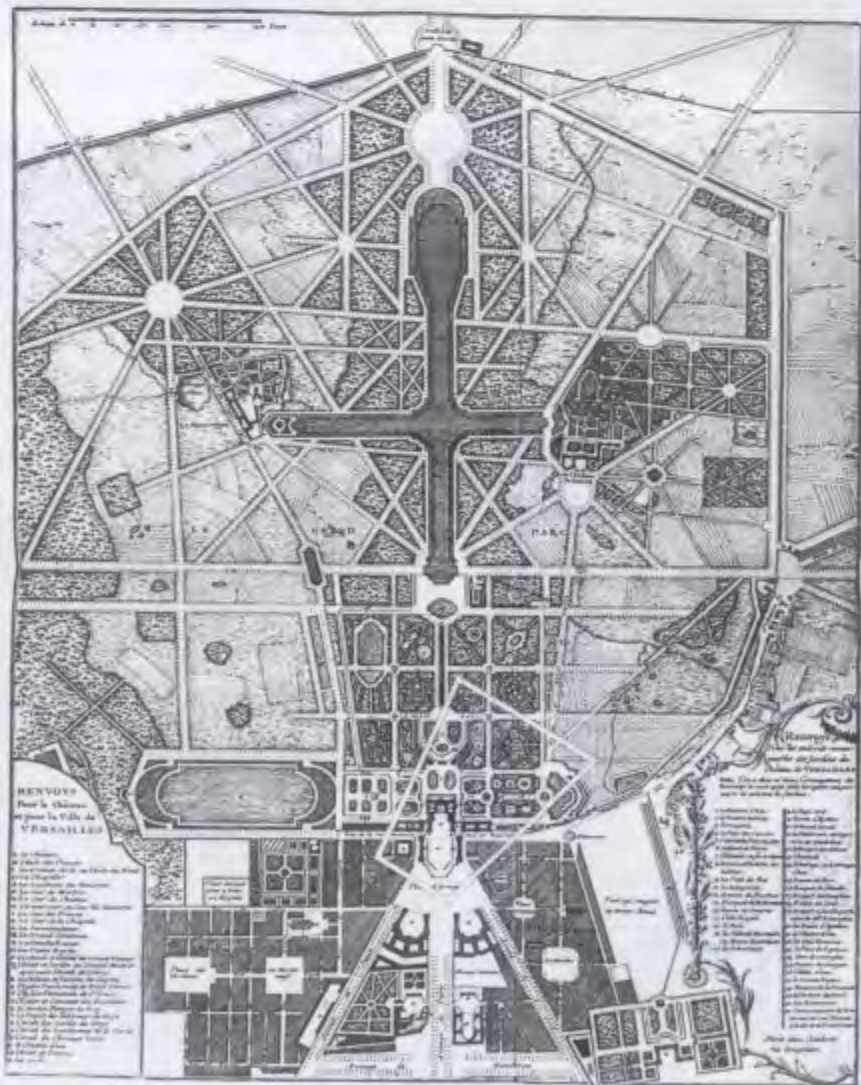
24-68 凡尔赛宫鸟瞰，始建于公元1669年，法国。

### 成为宫殿的狩猎小屋

卢浮宫的工程刚刚开始，路易十四决定将巴黎几英里之外凡尔赛的狩猎小屋改建成宫殿。一支由建筑师、装饰者、雕刻家、画家和园林设计师组成的名副其实的队伍被集合起来，由普桑的学生勒·布朗统一管理。他们要将简单的小屋建成凡尔赛宫，这个时代最伟大的建筑工程——成为法国巴洛克风格的标志和路易十四权力和野心的不容置疑的象征（图24-68）。

规划的规模相当大，工程不仅包括被巨大花园围绕的大宫殿，还有卫城，容纳宫廷和政府官员、军事人员和警卫，侍臣和仆人（无疑要把他们都限制在国王的严密监控之下）。这个卫城建筑在宫殿的东面，沿着会聚于宫殿的三条辐射状大街；它们的轴线，象征着统治者的绝对权力，聚焦于国王的卧室。（这卧室实际上是会见室）宫殿本身，四分之一英里多长，与主要的穿过城市和花园的东西轴线成直角（图24-69）。

宫殿内部奢华装饰的每一个细节都经过仔细推敲。建筑师和装饰设计家设计了从壁画到门把手的所有一切，渲染凡尔赛的壮观并展示精巧的工艺。宫殿的几百间房屋中，最有名的是“镜厅”（图24-70）。这个大厅从二楼俯瞰花园，其宽度差不多与该部分建筑的跨度相当。虽然没有了最初的华丽家具，包括金银的椅子和镶有珠宝的树，今天的“镜厅”仍然十分奢华。它如隧道般的长形空间被数百面镜子所缓冲。镜子装在窗子对面的墙上，形成拓展房间宽度的错觉。镜子，作为制造错觉的最



24-69 凡尔赛花园宫殿，卫城平面图。



24-70 哈丢-曼萨·勒·布朗，凡尔赛“镜厅”，公元1680年，法国。

佳手段，是巴洛克室内装饰中特别喜爱的元素；在这里，它也加强了路易十四非常喜欢举办的大型宴会的奢华。

### 掌控自然

巨大花园的非凡设计使庞大的宫殿看起来几乎只是附属物，若非如此，宫殿则是无比的奢华。“镜厅”在窗外开阔的景色的映衬下显得微不足道。这景色包括由树木组成的轴线穿越庭院，草坪、池塘和湖。凡尔赛的花园，由勒诺（Ander Le Notre，公元1613—1700年）设计，是世界上无论形式和理念都最伟大的艺术品之一。在这里，一整片的森林被转换为花园。虽然几何设计可能看起来呆板整齐，实际上花园提供了几乎是无限的景色变化，不仅利用了自然形态的多样性，还利用了地势的轻微起伏，并赋予其令人吃惊的效果。

宫殿旁的花园提供了从冰冷的建筑形式到自然生动的合理转变。在这里，修剪的灌木和篱笆的优雅形态定义了紧密设计的几何单元。每一个单元都不同于相邻的单元并都有一个中心，中心上有群雕，或亭子，或池塘，或喷泉。距宫殿更远处，设计变得松散，树木形成一片片林荫的乡下景色。勒诺仔细地组合所有的景致达到最大的效果。光和影，规则和不规则，密集的植物和开放的草地——都在无尽的组合和变化中相互作用。没有哪怕一系列的照片能够揭示设计的丰富性，花园只对漫步其中的人呈现出来。在这方面，它是暂时的艺术品，它的外表随着时间和观者的相对位置的改变而变化。

作为专制权力的象征，凡尔赛宫是无比卓越的。它也表达了那时代最重要的术语，即理性主义信条——基于笛卡尔的哲学思想——所有的知识都应当是系统化的，所有的科学都应当是基于事实的推论。凡尔赛整个卓越的设计骄傲地宣布了人类对无序自然的掌控（还有路易十四至高无上的权利）。

### 内敛的皇家礼拜堂

勒瓦死后，朱尔斯·哈丢-曼萨，弗朗斯·曼萨的侄孙，完成了凡尔赛宫的花园立面，并在1698年接受委托，在建筑群中增加一个皇家礼拜堂（图24-71）。礼拜堂的内部是一矩形建筑连着一个与教堂中部一样高的半圆壁龛，给予流动的中央空间以巴洛克曲线的特征。但是大天窗照射的光线缺乏意大利巴洛克的戏剧性效果，代之以被明亮均匀照亮的室内精雕的细节。拱廊包含一行庄严的科林斯式的柱子，形成了皇家画廊。礼拜堂的皇家包间在后面，直通国王的房间。教堂装饰是有限的，实际上，仅仅1708到1709年由科伊佩尔所加的天顶装饰，就显示了意大利巴洛克艺术的戏剧性和复杂性。



24-71 哈丢-曼萨，天顶装饰由科伊佩尔设计，皇家礼拜堂，凡尔赛宫，公元1698—1710年，法国。



24-72 哈丢-曼萨·荣军教堂，公元1676-1706年，法国巴黎。

### 荣军的教堂

哈丢-曼萨 (Jules Hardouin Mansart) 的巴黎荣军教堂也体现出了意大利巴洛克建筑风格 (图24-72)。巨大的四方形建筑支撑着结构复杂的穹顶，教堂属于老兵医院，这医院是路易十四为他那些因战争伤残的士兵建立的。教堂分为两层，上面那层有三角楣，处于建筑正面。它构成的柱子和隔间与意大利巴洛克相似。紧凑的立面相对于巨大的穹顶部分显得低矮且狭窄，看起来仅仅是它们的底座。压倒性的穹顶，在巴黎的上空异常明显，表达了意大利巴洛克对恢宏的热爱，也是设计者要达到光线和空间的戏剧性效果的手段。穹顶包括里外三层，最下面的一层被切断，室内的观者能够透过它看到上面的一层。上面那层绘有神圣的法兰西的庇护者圣路易。第二层穹顶被隐藏于第三层中的窗户透过的光线照亮，创造了一种天堂开阔无限的空间和光亮的印象。下面的建筑物的内部仅仅被朦胧照亮，其古典主义的设计远没有埃斯科里亚尔那样严谨肃穆。

## 英格兰

英格兰没有法国那样专制的君主政权，法律和议会限制了王室权力。所以，17和18世纪，英格兰经历了君主立宪制的发展。虽然宗教是英格兰人生活中的一个重要部分，但没有像欧洲大陆那样成为争论的焦点。英格兰的宗教关系包括天主教，英格兰圣公会，新教，清教 (英格兰的加尔文教)。在经济领域，英格兰作为一个统一国家 (不同于荷兰共和国)，利用远洋贸易带来的机会而得到迅速发展。作为一个岛国，英格兰同荷兰共和国一样，拥有一支强大的海军和航海技术。

英格兰的巴洛克艺术没有荷兰或意大利巴洛克的明显特征。在英格兰文化中最突出的是建筑，其主要吸收了古典主义元素。

### 跟上琼斯

英格兰建筑艺术的革命主要归功于一个人——伊尼戈·琼斯 (Inigo Jones, 公元1573-1652年)，国王詹姆斯一世和查理一世的建筑师。琼斯在意大利待了很长时间。他很钦佩帕拉迪奥建筑的古典主义权威性和约束性，他很仔细地学习了帕拉迪奥关于建筑的文章。从帕拉迪奥的别墅和宫殿，琼斯得到很多启发，并且把帕拉迪奥的基本设计思想应用到自己的建筑中。他的成就在他为王室赞助者建造的建筑中体现得非常明显，其中有伦敦的白厅的宴会室 (图24-73)。这个对称的建筑具有清晰和庄严的特质，琼斯添加了两种形式的柱式，在中央使用立柱，在尽头使用扶壁柱。栏杆式的屋顶线不间断的水平延伸，比卢浮宫的立面早了四十年以上。虽然借用了帕拉迪奥的设计元素，但此建筑并非他作品的翻版。虽然依赖于令人崇敬的意大利建筑词汇和法则，琼斯保留了作为设计者的独立性。他如同帕拉迪奥般对于英国建筑权威性的影响持续了两个世纪。与北部意大利别墅委罗内塞绘画和帕拉迪奥式建筑的混合一样，琼斯的白厅内部装饰着几幅鲁本斯的重要绘画作品。

### 杰出的建筑天赋

直到现在，伦敦地平线上最显著的标志是圣保罗大教堂的巨大穹顶，这是英格兰最有名的建筑师雷恩 (Christopher Wren, 公元1632-1723年) 的作品 (图24-74)。作为一个数学天才和熟练的工程师，赢得艾萨克·牛顿的赞誉，雷恩25岁的时候在伦敦被任命为天文学教授。教授数学和建筑学，查理斯二世要求雷恩准备修复古老的哥特式圣保罗教堂的计划。雷恩提出基于罗马建筑重新改建的方案。几个月之内，1666年的伦敦大火摧毁了很多古老的建筑和教堂，这给了雷恩机会。他不仅建造了新的圣保罗教堂，还有很多其他的教堂。

虽然琼斯的作品有力地影响了雷恩，雷恩在法国旅行时，还是被巴黎市内和郊外华丽的宫殿和庄严的建筑打动，当时正在竞争卢浮宫的设计。雷恩也一定仔细学习了意大利的巴洛克建筑，这是因为他在圣保罗教堂的设计中融合了帕拉迪奥式、法国和意大利巴洛克风格的元素。

对于如此巨大的规模，教堂的建造速度却非常快——三十

24-73 琼斯，白厅的宴会室，公元1619—1622年。英国伦敦。



24-74 雷恩，新圣保罗大教堂，公元1675—1710年。英国伦敦。



多年——雷恩能够看到它完成。建筑的形式随着建造不断被修正，塔楼的外形直到1700年才确定。在壮观的空中轮廓中，两个前景的塔楼有效衬托了巨大的穹顶。意大利建筑师解决罗马的圣彼得教堂立面与穹顶的关系问题时所设计的结构启发了雷恩。上层的建筑和塔楼的提灯是波罗米尼风格的，底层是帕拉迪奥风格，双柱门廊让人想起卢浮宫的立面。雷恩精巧的折衷把所有这些外国特征整合成巨大的统一体。

雷恩设计的城市教堂是细致和精巧的杰作。他的任务从不轻松，教堂经常要适应于小型、不规则的区域。雷恩设计了各种各样的结构来适合棘手的环境。当设计教堂外表时，他把注意力集中在塔楼上，这个塔楼元素可以把建筑从周围拥挤的环境中分离出来。雷恩留下了许多这样的塔楼作为伦敦天空的点缀，这些成为以后英格兰和其在美洲殖民地建筑的原型。

## 18世纪初的晚期巴洛克艺术

### 英格兰的晚期巴洛克建筑

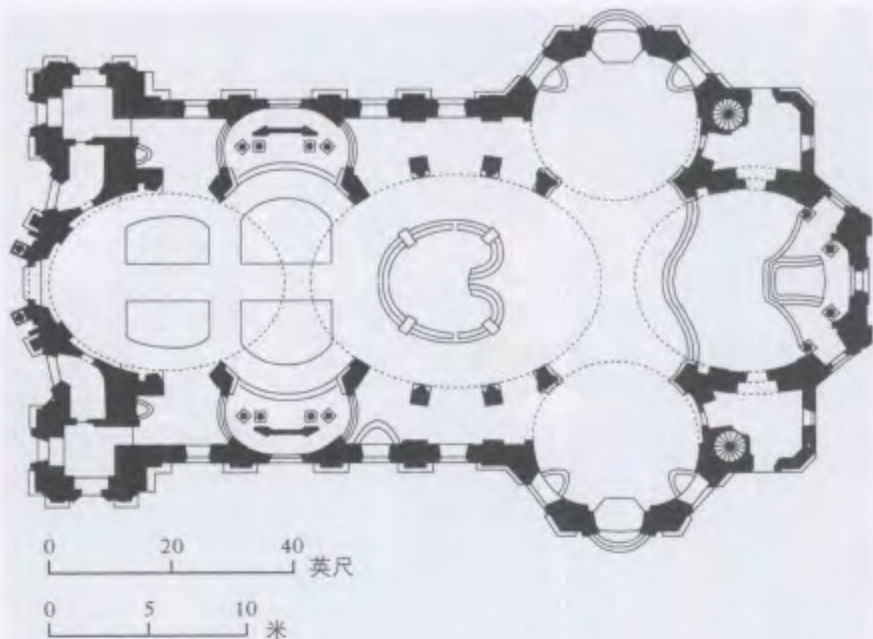
1705年，当圣保罗建成时，不列颠政府为马尔伯勒公爵在牛津郡的布莱尼姆修建了一座纪念性宫殿。这个宫殿是奖励公爵的军事成就，赞颂他在西班牙王位继承战争中率英荷联军击败法国。由约翰·范布勒(John Van brugh, 公元1664—1726年)设计的布莱尼姆宫是大不列颠扩张繁荣时期最壮丽的乡间



24-75 范布勒，布莱尼姆宫，公元1705—1722年，英国牛津郡。



24-76 纽曼，朝圣礼拜堂内部，公元1743-1772年。德国巴伐利亚。



24-77 朝圣礼拜堂平面图。

宫殿之一（图24-75）。那个时候，一小批建筑师和上了年纪的雷恩爵士对意大利巴洛克艺术的回归取代了琼斯精简的帕拉迪奥式的古典风格，范布勒是这一批人中最有名的。他为布莱尼姆宫设计的独特生动的轮廓以及富有创造力的建筑细节，令人想起意大利巴洛克建筑。这个设计展示了他对变化和对比的热爱，这种热爱展示在他创造中心区域的能力上。这种中心区域在17世纪的建筑中反复出现。巨大的前院，大而突出的亭式结构，延伸的柱廊同时让人想到圣彼得教堂和凡尔赛宫。也许是由于范布勒早年曾是通俗喜剧作家，是上演这些戏剧的剧场的建造者，他所有的建筑设计都倾向于大规模和戏剧性。像许多巴洛克建筑师一样，他甚至牺牲便利性换取戏剧性效果，比如把布莱尼姆宫的厨房放置在宏伟饭厅的几百尺之外。范布勒的设计最初取悦了他的赞助者，但在布莱尼姆宫完工之前，评论家就谴责他设计风格的沉闷和怪异。

## 德国和意大利的晚期巴洛克艺术和建筑

意大利人波罗米尼和瓜里尼的作品深深影响了南部德国和奥地利的宗教建筑。最华丽的德国建筑之一是由巴尔萨泽·纽曼（Balthasar Neumann，公元1687-1753年）设计的朝圣礼拜堂（图24-76）。纽曼生于波希米亚的德国部分，曾到奥地利和北部意大利旅行，并在巴黎学习，之后回到家乡成为最活跃的建筑师之一。该礼拜堂具有丰富的装饰和很多大窗户，光线透过这些窗户均匀明亮地照亮室内，展示出一首活泼的建筑幻想曲，保留了意大利巴洛克动态的张力，但是消除了所有的戏剧性特征。

它的复杂可以从它的平面图中看出来，它是被称为最具创造力的建筑设计中（图24-77）。直线似乎被故意消除。平面由相切的椭圆和圆形构成，在传统的哥特式教堂（半圆壁龛，袖廊，教堂中部，西部的塔楼）轮廓中达到一种非同寻常的内部效果。波浪形的空间持续运动，眼花缭乱的变化和令人惊讶的效果创造了无限的景象。建筑的各个细节生动混合，仿佛它们处在不停的塑造过程之中。流畅的线条，漂浮盘旋的表面，交织的空间，消失的体量，混合在一起，就像一曲“凝固的”巴赫作品中眼花缭乱的对应声部。教堂是建筑、绘画、雕塑和音乐的美妙合奏曲，清除了各门艺术的界限，成为梦想的统一体。



24-78 阿萨姆，圣母升天，公元1723年。德国莱赫修道院教堂。

### 毫无体量的雕塑

把各种艺术媒介统一在一起的欲望，促使德国和奥地利的建筑师和艺术家进一步探索每一种媒介产生错觉的能力。埃吉·奎因·阿萨姆在莱赫修道院教堂设计了祭坛群雕《圣母升天》，阿萨姆（Cosmas Damian Asam，公元1686-1739年）与其兄弟科斯马斯·戴米安合作设计了该教堂（图24-78）。受他们在罗马的旅行中看到的晚期巴洛克建筑影响，两兄弟回到德国时有一种对幻觉景象的热衷。在阿萨姆的这座祭坛雕塑可以看到贝尼尼“圣德烈萨”祭坛的影子，奇迹在观者眼前成为现实，成为一幅实际可见的精神幻象。圣母被天使们毫不费力地托在空中，升向发光的天堂，下面，见证这一事件的使徒围

绕着她空空的坟墓惊讶不已。升向天堂的人物被镀金，把他们与留在俗世的人物分开。这是一出奢华装饰的戏剧。场景本身是纯歌剧——18世纪完善并非常流行的艺术。这里，雕塑融化为绘画、戏剧和音乐，它的体量变得虚空，它自然紧凑的构图向外散开。在这种情况下，阿萨姆使用雕塑似是而非的、掩饰物质和功能，重量和触觉，这都是为了造成障眼的神秘幻觉。

### 描绘幻觉的盛宴

对幻觉的表现，特别像在意大利和法国的教堂和宫殿的天顶画中，到18世纪初已成为一种受人尊敬的传统。晚期巴洛克的天顶画常常成为一种幻觉的盛宴。这方面的大师盖姆巴蒂斯塔·提埃波罗（Giambattista Tiepolo，公元1696-1770年）是最后一个直到20世纪都享有国际影响的意大利艺术家。他来自威尼斯，为遍及奥地利、德国和西班牙及意大利的赞助人工作，并在他所到之处留下影响。他明亮、愉悦的色彩和不拘一格的构图完美地适合于晚期巴洛克建筑。他为意大利北部的比萨尼别墅所做的天顶湿壁画《赞美比萨尼家族》（图24-79），表现了空中的人物飘浮在阳光照射的天空和云彩之中，他们的形象被强烈的阳光所衬托。该画象征了比萨尼家族成员在天堂般的场景中被神化，这让人想起了柯雷乔和波佐的天顶画。在保留了17世纪的幻觉倾向的同时，提埃波罗使表现手法柔和并创造了高雅优美的构图，使它们作为舞台布景而拥有无法超越的效果。

## 罗可可：法国趣味

1715年路易十四的去世给法国上层社会带来很多改变。凡尔赛宫立刻被离弃，让位于城市生活。虽然法国市民仍然效忠他们的君主，但18世纪早期贵族阶级的政治、经济权力得以复苏。因此，一些历史学家把18世纪称为贵族的时代。贵族不仅拥有传统的特权（比如免除税赋和劳力），而且不断扩展他们的权力。贵族的兴起影响到艺术赞助领域。巴黎的市政厅很快成为新柔媚风格的中心，这种风格称为“罗可可”。新时代的柔媚风气，以及路易十四死后的摄政期，还有路易十五的统治，在这种新风格中找到完美和谐的表达。罗可可大约在1700年出现在法国，起初是一种室内装饰风格。法国罗可可外表经常很朴素，甚至很平凡，但罗可可的内部是繁缛的。“Rococo”来源于法语词汇“rocaille”，字面上的意思是“卵石”，这个术语特别用来指装饰人造岩穴内部的小石头和贝壳。这些贝壳或贝壳纹样是罗可可装饰的主要元素。

### 永远的“节日”房间

一个典型的法国罗可可房间是巴黎索必兹宫的公主的沙龙客厅，由杰曼·伯封（Germain Boffrand，公元1667-1754年）设计（图24-80）。把这间房间与凡尔赛宫的“镜厅”相对比，立刻显示出本质的不同。伯封将早期风格明显的建筑线条和平面柔化，蜿蜒的曲线且通过镜面反射逐级增加。墙面融入拱顶，其上置有雕塑，并被典型的贝壳纹样隔开的非规则绘制的形状取代了大厅的飞檐。绘画，建筑，雕塑，结合成合奏曲。丰富的





24-79 提埃波罗，赞美比萨尼家族，天顶湿壁画，公元1761-1762年。意大利比萨尼别墅。

## 文献资料

## 知识、品位和优雅：沙龙文化

罗可可风格的女性化特点，体现了这一时代是被女性的品味和主动权所支配——而且是大范围的。女性——法国的蓬巴杜夫人，奥地利的玛丽亚·特雷西亚和俄国的伊利莎白和凯瑟林娜——占据着欧洲的一些最高的权力位置，女性影响在许多的小圈子里也可以感受得到。罗可可沙龙是18世纪早期巴黎社会的中心，而巴黎是欧洲的首都。富有，有野心、聪明的女主人竞相吸引最有名和最有成就的人到她们的沙龙里来。社交的方式是具有如同击剑比赛一般快速熟练的机智和巧妙应答的谈话。玩心眼、耍手段非常盛行，而热忱或忠诚却不被认为是好的品行。这些沙龙女性把自己称为“女学者”或“博学的女人”。在这些博学的女性中有朱莉·德·莱斯皮纳斯，她是那个时代最善于表达的、文雅的、聪明的法国女性之一。她每日举办沙龙，从下午5点到晚上9点。《马蒙泰尔回忆录》记录了这些聚会的生动和女主人非凡的特质。

圈子不是由单一成份的人们组成。她从社会的各个地方挑选，但是巧妙地对他们进行安排，以至于一旦他们到了那

里，就变得像精巧的手弹奏出的和弦一样和谐。进一步说，我认为她是用天赋弹奏这乐器，她在接触之前就知道每一根弦的调子；我的意思是她如此了解我们的思想和特质，以至她不需要说一个字就能奏出音乐。没有别的地方的谈话能够比她那里更生动，更有才华，或更有序。这的确是一种很少见的现象，对如何制造沙龙的氛围，她非常的了解，并知道通过缓和或者加快来维持这种热度。她活跃的灵魂同我们的灵魂交流；她的想像力是主要推动力，她是调节器。她所推动的不是拙劣和轻率……她表达一种思想并给大家讨论的空间，她具有精确富有说服力的天赋，她提出新的想法并具备转换主题的天赋——总是带有精灵一般的灵巧和轻松……这些天赋，我认为不是一个平凡的女性所能具有的。在每日四个小时的谈话中，没有愚蠢的方式和空虚，没有倦怠和空白，她知道怎样吸引一群有思想的人们。<sup>⑤</sup>

<sup>⑤</sup>琼·弗朗西斯·马蒙泰尔，《马蒙泰尔回忆录》，第27页，布里吉特·帕特莫尔译，伦敦劳特利奇出版社，1930年。

24-80 伯封，公主的沙龙客厅，陈设着纳托涅的绘画，莱蒙涅的雕塑，公元1737—1740年。巴黎索必兹宫。





24-81 库韦斯勒，阿玛莱堡镜厅，德国慕尼黑，公元18世纪早期。

弯曲卷须和飞洒的树叶同贝壳纹样混在一起，形成一种自由生长的自然效果，显示了设计者为这间罗可可房间装饰了永久的节日氛围。

罗可可风格在小型艺术品上特别的明显。艺术家把家具、器具，各种各样的附件精巧地用细致的曲折的罗可可线条装饰。法国罗可可室内装饰包括雅致的家具，迷人的小雕塑，花式镜框，令人愉悦的陶器和银器，几幅“架上”绘画，补充建筑的挂毯，浮雕和壁画等。今天可以看到，法国罗可可室内装饰，比如公主的沙龙客厅，已经丢失了曾经装饰它们的那些大部分的可动的“附件”。观者可以想像，这样的房间——镀金的饰线，活泼的浮雕，优雅颜色的花卉和花环——与其中演奏的音乐谐调在一起，还有精致的丝绸锦缎服装，以及赋予这种美丽的拥有同样优雅礼节和智慧的人们。

### 法国罗可可风格的德国狩猎厅

在德国的一个法国罗可可例子是弗朗西斯·德·库韦斯勒 (Francois de Cuvillies, 公元1695—1768年) 在慕尼黑尼姆芬堡宫花园中的阿玛莱堡狩猎厅。虽然罗可可主要是室内装饰风格，但也调和了内部和外部，通过弯曲流畅的线条和平面聚合成优雅的雕刻般的统一。内部装饰最华丽的房间是圆形的镜厅，这是建筑与粉饰的浮雕，镀银的青铜镜和水晶组成的银和蓝的合唱 (图24-81)。从全套的罗可可装饰技巧借鉴的无数闪光的元素，形式和外观使人目眩。这间房展示了这种风格的顶峰。银色的光线被窗口和镜子增强，并尖锐或者柔和地描绘无尽扩散的形状和轮廓，这些形状和轮廓有节奏地交织围绕在墙的上部和穹形天花板。所有的一切看起来都是有机的，增长的，并且在运动之中。建筑师，画家，工匠，魔法般操纵各自的媒介创造了终极的幻觉。



24-82 华托，不同寻常的人，公元1716年，布上油画，约25×18厘米，巴黎卢浮宫。

24-83 华托，公园景色，公元1715年，布上油画，约46×53厘米，波士顿美术馆。



### 矜持的舞者

与法国罗可可风格最密切的艺术家是安托尼·华托 (Antonie Watteau, 公元1684—1721年)。法国巴洛克时代和罗可可时代之间的不同通过对比里戈《路易十四的肖像画》和华托的画《不同寻常的人》可以明显地看出来。里戈描绘了无比的华丽和高贵，仿佛法国君主在回看凡尔赛一群鞠躬的朝臣。相对的，华托的画，不那么沉重却平静而更加精致。画家展示了一个疲倦的舞者 (图24-82)，如果把两幅画挂在一起，舞者装腔作势的姿势好像在模仿君主的严肃。里戈的肖像画中，坚实的建筑，醒目的帷幕，平滑的貂皮和鸢尾花都烘托着国王的形象。在华托的画中，舞者在五彩的微光中移动，伴随柔和的音乐浮现在滑稽歌剧的舞台上。国王的肖像很大，“舞者”的“肖像”很小。

### 赞美美好的生活

华托在很大程度上建立了一种特别的罗可可绘画风格，叫做“游乐图”。这些作品描绘上层社会的户外娱乐和消遣。《公园景色》就是这样一幅画 (图24-83)。虽然第一眼看上去，这像是幅风俗画，由于相对很少人能过这种特权生活，所以这不能看作是“日常生活”。华托在此作品中的风格是罗可可式的——轻盈的笔触，优美的人物，柔和的颜色。这幅画洋溢着优雅和精致。



24-84 华托，《离开基希里娅岛》，布上油画，公元1717—1719年，约130×193厘米。巴黎卢浮宫。

华托的名作（绘有两个版本）是《离开基希里娅岛》（图24-84），创作于1717至1719年间，作为画家进入皇家学院的申请。华托是佛兰德斯人，他的风格是鲁本斯风格的美丽衍生——一种改良。

世纪之交的时候，法国皇家学院明显分成两派。一派支持勒布伦（路易十五手下法国主要的巴洛克支持者）的思想，勒布伦追随普桑，认为绘画中最重要的元素是造型，而“绘画的色彩是说服眼睛的一种诱导”，增强效果但不是本质。另一派，以鲁本斯为样板，认为色彩是自然的权威风格和画家合适的向导。根据站在哪一边，学院成员被称为“普桑”派或“鲁本斯”派。由于华托的加入，使“鲁本斯”派占得上风，他们基于鲁本斯和威尼斯的色彩建立了绘画的罗可可风格。

华托的《离开基希里娅岛》表现了一群年轻的情侣们准备

离开爱神拥有永恒青春和爱情的岛屿。年轻且穿着豪华，他们表演了一出优雅、柔和的芭蕾，沿林荫出发，由多情的丘比特陪伴，沿绿色的斜坡而下，来到等待的驳船。华托仔细刻画了人物的姿态；每个人都有独特的姿势，混合着优雅和愉快。他基于保留下来并质量良好的优美绘画的画集来创作很小的一些绘画作品。这些展示了他从困难和不寻常的角度观察缓慢的运动，显然是要寻找最光滑、最平衡、最优雅的姿态。寻找身体姿势和运动的细微不同的同时，华托努力寻求不同颜色精妙的差别，在单一的笔触中定义弯曲膝盖处微微发亮的丝绸或者从阴影中浮现出来与平滑光亮的表面相交的彩虹。

艺术史学家注意到华托作品中的爱情和阿卡狄亚式的快乐主题（自从乔尔乔涅开始，并且华托可能在鲁本斯的作品中见到过）轻轻地被沉思甚至忧郁所笼罩。也许是华托在他短暂的



24-85 布歇，《丘比特被俘》，公元1754年。布上油画，约168×86厘米。伦敦，华莱士收藏。

生命中，思考易逝的青春和欢乐。朦胧的色彩，巧妙构建的形状，流畅的动作，优雅的气氛，都适合于罗可可绘画富有的赞助人的品味。

### 嬉戏的罗可可幻想曲

华托的后继者从未达到他的品位和微妙。他们的主题是关于爱情，通过色情的轻浮和嬉戏情节巧妙地追逐这个目的。华托在37岁早逝之后，他的继承者弗朗索瓦·布歇（Francois Boucher，公元1703—1770年），蓬巴杜夫人的画师，在法国绘

画中上升到统治地位。虽然他是一位优秀的肖像画家，布歇的名声主要在他优雅的象征画上，被粉色和天蓝色包围的幽谷中欢跃着阿卡狄亚牧羊人、仙女和女神。《丘比特被俘》展示给观者婴儿和女性组成的蔷薇色的金字塔构图，衬托着凉爽、繁茂的背景，飘摆的织物使人物的裸体忽隐忽现（图24-85）。布歇用全部的意大利和法国巴洛克技巧来创造他精巧的构图：动态的十字形对角线，弯曲的轮廓和向后的倾斜凹进。但在他的作品中，他把有力的巴洛克曲线分割成阿拉伯花饰的组合，把巴洛克的戏剧性转化为肉感。生动且欢快，布歇巧妙的罗可可幻想曲成为他赞助者的画像，反映了富裕法国人的愉悦与消遣。

### 迷人的调情

让·奥诺雷·弗拉戈纳尔（Jean-Honore Fragonard，公元1732—1806年），布歇的学生，是一流的配色大师，他的装饰技巧几乎超越了他的老师。他的作品不仅仅体现了他的风格，也表现了整个晚期巴洛克的特征。《秋千》是一幅典型的“调情”图画（图24-86）。一个年轻的绅士安排了一次约会，在这里，一个老教士把年轻人的小情人荡得越来越高，她的情人（作品的赞助人），在左下角，在地面上的一个重要位置伸手热烈地赞美她。年轻的女士轻浮并大胆地把她的鞋子踢向上方。背景设定出自华托——花园里繁茂的阴蔽处，很像滑稽歌剧的舞台场景。发亮的浅淡色调和温和的光线本身就表达了肉感的主题。

### 罗可可中的贝尼尼风格

罗可可的肉欲元素也渗透到许多为18世纪沙龙设计的小型雕塑中。艺术家，比如克劳德·米歇尔（Claude Michel，公元1738—1814年），他被称为克隆迪翁（Clodion），专长于创作结合了罗可可肉欲幻想和贝尼尼生动人物形象的小型雕塑。也许历史学家应当期望在克隆迪翁的作品中出现这种影响。在他作为罗马奖的获得者前往罗马期间，发现了罗马的魅力，之后在那里生活和工作了许多年。皇家学院每年颁发罗马奖给创作了最好的历史画的艺术家，并资助其留学罗马（三到五年）。

克隆迪翁的小型群雕《山林女神与萨梯》（图24-87），具有一个开放和生动的构图，展示了它动态的根源。但是画家覆盖了那种根源以布歇和弗拉贡纳尔的肉感，使热情的女神和欢快的萨梯活跃起来，女神正在给萨梯的嘴中倒酒。在这里，罗可可风格的肉感表现在小规模且便宜的赤陶上。在这么多的罗可可饰品和克隆迪翁的大多数最好的作品中，艺术家为可供桌面陈设的要求创作了这件群雕。

### 巴洛克多变的流派

由于17和18世纪早期的艺术作品种类之多，很难全面地概括“巴洛克”时期。每一个国家都面临不同的历史性挑战，即使在一个国家境内也出现了多样的艺术形式。虽然这一时期在艺术发展中缺乏持续性，它的影响始终是持久的。17世纪和18世纪早期的艺术特征，比如直接的观察，强烈的感情，以及光线和色彩的运用，给两种出现在18世纪晚期的风格奠定了基础，这两种风格是新古典主义和浪漫主义。还有，艺术家们比如卡拉瓦乔、贝尼尼、委拉斯开兹、鲁本斯、伦勃朗、维米尔和华托，等等许多，他们对艺术领域的影响一直延续至今。



24-86 弗拉戈纳尔，秋千，公元1766年。布上油画，约89 × 81厘米，伦敦，华莱士收藏。



24-87 克隆迪翁，山林女神与萨梯，公元1775年。赤陶，高约58厘米，纽约大都会博物馆。



	公元1000年	公元1200年	公元1250年	公元1300年	公元1400年	公元1500
印度	晚期印度教与佛教王朝			维贾亚纳加尔王朝		
泰国				素可泰王朝		
缅甸						
越南	李朝		陈朝			



大金塔  
缅甸仰光，公元14世纪初



曼哈耶佛寺  
泰国素可泰，公元14世纪



翡翠佛陀  
泰国曼谷，公元15世纪

越南独立，公元10世纪	贾亚得瓦著《吉塔·戈文达》(印度)，公元12世纪	国王拉木哈姆哈恩(泰国)，公元1279—1299年在位	大城府为都城，公元1350年	公元15—17世纪东南亚的陶瓷贸易
-------------	--------------------------	-----------------------------	----------------	-------------------



# 第 25 章

## 宗教变革与殖民统治： 近代南亚与东南亚艺术

RELIGIOUS CHANGE AND COLONIAL RULE  
THE LATER ART OF SOUTH AND  
SOUTHEAST ASIA

公元1500年	公元1600年	公元1700年	公元1800年	公元1900年	公元1932年	公元1947年	公元1975年	公元1982年
纳亚克王朝				英国统治		印度独立		
莫卧儿王朝						君主立宪制的泰国		
						缅甸独立		
						越南独立		



花枝双鸟盘  
越南，公元16世纪



沙汗杰尔喜爱苏非族长而不喜欢国王  
贝彻，公元1615—1618年



大佛寺  
印度马杜拉市，公元17世纪



佛陀足印，南耶系列二  
卡莫尔·塔珊纳乔利，  
公元1982年

国王克利须那德瓦拉亚（印度），公元1509—1529年在位

阿卡巴皇帝（印度），公元1556—1605年在位

塔利科塔之战（印度），公元1564年

扎汗杰尔皇帝（印度），公元1605—1627年在位

沙·杰汗皇帝（印度），公元1627—1658年在位

翡翠佛像到达曼谷，公元1778年

英国正式统治印度，公元1858年

马拉拉贾·贾斯旺特·辛格

统治焦特布尔（印度），公元1873—1895年

印度脱离英国统治，公元1947年

女神桑托西·玛被搬上银幕，  
公元1975年

## 印度和东南亚

### 神性和世俗权力

在印度和东南亚，13世纪初的一些地区以及14、15世纪的其他地区，当地人经历了各种文化的、政治的、艺术的更迭。

在印度，佛教在13世纪接近消亡，而伊斯兰教，作为一支宗教及政治力量在不断增长。一直拥有众多信徒的作为印度首要宗教的印度教，则做政治性的撤退。在印度教统治者一直统治着的印度北部，他们也向伊斯兰统治者效忠，尽管一些印度教统治者反抗或者叛乱。因为伊斯兰统治者力量的增强，他们向南部推进，而那里是整个16和17世纪印度教统治者一直统治着的独立王国。英国人，从16世纪到17世纪以后出现在印度，1858年正式接管了政权。1877年，维多利亚女皇被宣布为印度女皇。印度在1947年从英国人手中获得了独立。

在东南亚，13、14世纪政治权力和宗教同盟也发生了重要的变更。吴哥的高棉人（见第6章）在13世纪初取得了最高权力后，在世纪中叶丧失了部分泰国北部的前哨基地给泰国诸侯。新建立的泰国迅速取代了吴哥成为最重要的宗教政权，因而小乘佛教（见“佛教和佛教图像学”，第6章，第164页）成为占据除越南之外整个东南亚大陆的宗教。越南人抵制了越南北部的宗教，在被中国的政治和文化统治了一千年后，在10世纪获得了独立。他们向南部推进，最终捣毁了当地统治了千年的土著文化。同样，缅甸人也向南部扩张，同泰国和越南人竞争，这都归因于第二个千年内人口的增长，从而导致了东南亚大陆文化、政治及艺术的变更。

宗教的变化也同样发生于印度尼西亚。随着伊斯兰教的日益强大，除巴厘岛外，所有的大陆国家到了16世纪，伊斯兰教徒人数都占压倒性多数。

## 印度

### 绘画

早期的印度绘画几乎完全没有保存下来，这是因为使用例如棕榈叶和棕榈树这样难以保存的材料。只有极少数的印度宫殿和家居中木板壁上的大幅绘画得以保留。但是15世纪的阿旃陀（图6-12）岩洞壁画证明了史前印度绘画的出色品质。在一些12、13世纪的棕榈叶手稿中，耆那教徒和佛教徒的传统仍然保留着，但是只有印度绘画从15世纪到16世纪或者更晚期一直幸存了下来。

### 手绘细密画

印度绘画通常是手工制作的，每次只有一至二人为书籍或者册页创作插图，因此，这样的绘画通常很小，就像伊斯兰（图13-

29）以及西方中世纪的书籍（见16-18章节）那样。因为尺寸小——大约相当于书页大小——艺术史学者称它们为“细密画”。欣赏者不会将印度绘画放入相框中，只有极少数人会将其悬挂在墙上。相反，他们将它们像书籍一样保存，通常放在一起，在某些特定的场合也会将它们分开放在相册里，取出来欣赏。印度艺术家用著名的树胶水彩技法——颜色混合着水——创造了他们自己的优美艺术，尽管直到17世纪，优质纸张才从波斯传过来。

艺术史学者将13世纪后的印度绘画划分为几个流派，包括以回教莫卧尔王朝（Mughal）命名（见13章）的莫卧尔画派，以及拉奇普特画派（Rajput），以统治拉奇普特的强大的印度教团体命名。莫卧尔的君主主宰了17到18世纪的莫卧尔绘画。拉奇普特绘画一直延续到19世纪，但是有些部分在日期上和莫卧尔的绘画是重复的。很多位于拉奇普特和旁遮普地区（Punjab）的印度教君主和他们的朝廷是拉奇普特绘画的赞助人。

### 时间之上的君主

莫卧尔王朝，尤其是在三位君主阿卡巴（Akbar，公元1556-1605年），扎汗杰尔（Jahangir，公元1605-1627年），沙·杰汗（Shah Jahan，公元1627-1658年）的统治下，对待艺术在印度是空前的慷慨（见“莫卧尔君王对绘画的态度”，第792页）。同印度教和佛教中艺术家不留姓名的传统相反，许多莫卧尔的艺术家在作品上签名。贝彻（Bichitr，活跃于17世纪早期到中期），绘制了端坐于更漏形御座上的扎汗杰尔的水彩肖像（图25-1）。贝彻把他自己也画进了这幅画中，他作为其中的一个人物，几乎完全隐藏在画面的左下角，戴了一顶红色的头巾。和艺术家站在一起的其他三个人是英格兰的詹姆斯一世（James I，公元1603-1625年），土耳其苏丹和回教的圣徒胡森（husain）族长，从君主那里接受了《可兰经》副本的人。艺术家将自己的名字签在沙汗杰尔用来登上御座的踏板上。因此，统治者便踩在贝彻的名字上，暗示着艺术家的位置是在君主的脚下。贝彻非常清楚他在统治集团中的地位。这幅画象征着沙汗杰尔的地位是在那个时代的世俗统治者和宗教统治者之上的。他被安排在更漏形御座上则表示他同样超越于时间之上。

两位执笔天使跪在御座的台基下在御座上书写：“哦，汗王（Jahangir），你的生命跨越千年。”天使通常出现在犹太-基督教和伊斯兰教的艺术传统中，尽管他们接受了莫卧尔绘画中追随欧洲风格的形式。伊斯兰教发展出了与犹太教和基督教同样的文化情结并且同它们共有许多特征（见第13章）。在这幅画中，用比日月更大的火焰状的光圈作为背景是为了强调君主至高无上的地位，暗示着他的神圣，他是宇宙和光源的中心。沙汗杰尔非常喜欢用光的象征物来显示出他和神的联系。他的作品能够最经常看到的主题，“nur-un-din”，用于画幅的一个题词，可以翻译为“信仰之光”。贝彻的画作精心表现了沙汗杰尔超越了莫卧尔生活，包括世俗生活和宗教生活之上的至高无上的地位。

这幅画的主题，“沙汗杰尔喜爱苏非族长而不喜欢国王”，来自作品的另一个题词：“Shah Nur ad-din Jahangir……尽管那些国王站在他的身前，但是他的目光直视着回教的僧人（向导）。”通过授予这位回教圣徒以《可兰经》，沙汗杰尔带给他的荣誉远远超过带给其他两位国王的，这表示放弃了世俗的生活而听从宗教精神的指引。天空中的小天使手持折断的弓箭，表示着



25-1 贝彻·沙汗杰尔喜爱苏非族长而不喜欢国王，印度，莫卧尔绘画，公元1615-1618年。纸上亚光水彩，47.9 × 33厘米。华盛顿弗瑞尔画廊。

## 艺术与社会

## 莫卧尔君王对绘画的态度

阿卡巴君主对于绘画一直保持着兴趣。他指导他的画家们——一个大约一百名艺术家的作坊——去尝试几个雄心勃勃的项目。一个任务是，为阿拉伯语—纳马语的文本——阿拉伯语的故事《穆罕默德的叔叔》——制作插图，一共画了一千四百幅图画，历时十五年完成。阿卡巴感到绘画不仅仅是娱乐，也能够起到教育作用。他的兴趣延伸到形式如何能够承载意义的问题，他的结论是绘画能够用形式来揭示现实的内在意义。阿卡巴拥有他的追随者们的肖像，他认为能够从他们的面容上读解他们真正的心理，并且由此决定是否能够信任他们。

沙汗杰尔，是阿卡巴之子，也是王位继承者，他从绘画的爱好者发展成为成熟的鉴定者。他对绘画本身更感兴趣，而并非对它们可能教育什么或者它们如何娱乐感兴趣。行家感兴趣的是艺术风格的鉴别和分类，尤其是个体艺术家的风格。他们判断艺术

的品质，排列艺术家和艺术品的水平高低，同时取最好的作为判断其他作品好坏的标准。行家收集艺术品观看和欣赏。具有极高鉴赏力的沙汗杰尔和莫卧尔朝廷突破了印度对于艺术的传统观点，艺术的功能最主要的是表现神和神的世界。莫卧尔的这位君主接受了西方文艺复兴之后的艺术价值观。

到了沙汗杰尔之子、王位继承者沙·杰汗时期，莫卧尔朝廷变成了财富炫耀陈列的地方。珠宝、黄金和宝石比绘画更能使沙·杰汗沉迷。他也授权建造了许多的建筑项目，包括亚拉格市著名的泰姬·玛哈尔陵——他为他的妻子建造的陵墓（图13-27，关于后期伊斯兰艺术语境的讨论）。但是他保持了他的前任们创立的皇家画室，只是注意力在于用绘画纪录重大的事件，尤其是像婚礼、朝廷典礼和皇家捕猎这样的场合。每一幅这样的绘画一般都包括很多这些重大事件出场者的个人肖像。

政治控制的放松。当然，君主通常并不会放弃世俗权力，这幅画只是显示他是超越在世俗和精神领袖之上的。

沙汗杰尔，像其他的莫卧尔君主一样，有许多肖像，不仅仅是他自己的，还有许多朝臣、朋友、敌人，甚至是外国人的，例如詹姆斯一世，不论是君主本人还是贝彻都不曾见到过这位国王，因此画家利用英国艺术家约翰·德·克雷兹（John de Cretz）所画的肖像作为参考。在这些肖像中，莫卧尔的赞助人要求完全的现实主义风格，这样观者就能根据他们的面貌特征来判断他们的身份。朝廷中的女性（尤其是君主的妻子们和回教的女眷们）同男人们不同的是，她们极少成为肖像的主题。女性舞蹈者或者音乐家，不是作为个体而是当作一种标准的类型被加以描绘，在画面中不是隐身于男性之后就是根本不出现。

莫卧尔的艺术从西方风格中学习现实主义的技法，在欧洲的书籍和版画中（一般是佛兰德斯和德国）学习。这样的资源通常会由基督教传教士传进来。传教士、商人以及外交人员也会带来印刷品。葡萄牙的耶稣会会员带来了一种极其重要的资源，八卷本的皇家多语种语言对照的《圣经》，在1580年作为礼物呈献给阿卡巴（Akbar）。这部大部头的书籍，在安特卫普印刷，其中的插图是几位佛兰德斯艺术家的版画。阿卡巴立刻让他的画家们复制了这些版画。

## 雪山女神：宇宙的创造者

大胆的色彩、风格化的人物形象、平面化的画面空间，这样的作品产生于贝受利（Basohli）——17世纪德里北部旁遮普省的一个印度教朝廷，同莫卧尔艺术现实主义风格形成强

烈的差异。大约1660年，贝受利朝廷的艺术家创作了七十或者更多的旁遮普的绘画，描绘了雪山女神或者女神像（见《印度的女神崇拜》，第793页），这些作品中有三十二幅流传至今，包括《日出中的薄扎卡里》（图25-2），描绘了女神薄扎卡里（Bhadrakali）——雪山女神的数千种变体之一。每一幅画都配有一段诗歌，用梵文书写在背面。画幅背面的诗歌是这样：

她爱住在	手中持书
初升太阳的曼荼罗中	身穿黄色长袍
丰满的面容好像森林中的莲花	脚踏尸体
黑色的那支	她不断造访
莲步姗姗，好像年幼的天鹅	这祭拜之地
胸膛高耸，丰满又成熟	我赞美薄扎卡里
佩戴着盛开莲花所做的花环	

这幅画（和诗歌所描述的非常相符）描绘了薄扎卡里手中持书，在光芒四射的太阳中，站在一个男性的尸身之上。黑皮肤的女神在脖颈上戴着粉红色的莲花和成串的珍珠。蠕动的眼镜蛇缠绕在她的脖颈和胳膊上。贝受利的艺术家通常将闪光的绿色甲虫的翅膀，用胶粘在画纸上，来取得类似于宝石的效果。印度教认为女神是宇宙的创造者，而世界万物的动力，则被设想为男性的形象。因此，男性的尸体充当了被她唤醒的事物的角色，也代表着那些将自己置身于女神慈悲的崇拜者所做的身体祭祀。雪山女神的地位被比喻为贝彻的莫卧尔画作（图25-1）中的处于太阳中心的沙汗杰尔的地位，印度教朝廷的神社中心和神社崇拜之间除了人主作为世界中心之间的惟一差异。

## 印度的女神崇拜

在整个印度的神祇崇拜中三位最重要的印度教神祇是雪山女神，或称女神，还有男性神祇湿婆和护持神（见“印度教和印度教图像学”，第6章，第173页）。就像湿婆和护持神一样，女神也有各种变体。印度教教徒只将她当作男性神的配偶或妻子，当作母亲来信奉。她有慈悲和恐怖两种面貌：她兼管创造与毁灭。因为独身和未婚，雪山女神是危险而且不可控制的。在某一种变体中，她是达加（Durga），以雄狮为坐骑的千手女神。达加杀死了破坏神魔之间平衡的牛魔。在另一种变体中，女神是卡蕾（Kali），“黑暗之神”，是要求血祭的凶恶形象（薄扎卡里，见图25-2，是卡蕾的一种变体）。在其他的变体中，崇拜的对象是蕾克什梅（Lakshmi），财富女神，或者莎拉瓦蒂（Sarasvati），学习女神，雪山女神是慈悲而且和善的女神。作为男性神的配偶，她是帕瓦蒂（Parvati）或者尤姆（Uma），湿婆的妻子；是蕾克什梅，

护持神的妻子，而且还是拉德哈（Radha），克里须纳（Krishna）——护持神的化身——的爱人（见图25-3）。她也会以母亲的形象出现，经常怀抱婴儿或孩子，被简单的称作“妈”，或者母亲。所有这些变体（其他的还有数千种）都是雪山女神或者女神的一种面貌，拥有女性权力的神被称作莎克蒂（Shakti），驱动着宇宙万物。

现代经验允许新的女神的引进，甚至是在现在的印度。萨特什·玛（Santoshi Ma），在1975年的一部电影中创造和引进的新女神，是印度现在最受欢迎的女神之一。印度教通常认为这些新女神是湿婆、护持甚或雪山女神这些神祇的更新变体。在马杜拉市的大佛寺中最重要的神祇崇拜是女神，麦纳什雪山女神（Minakshi Devi），或“鱼眼女神”。麦纳什是整年大量节日的中心。她在护持神主持下与湿婆的婚礼每一年会有十天带给寺庙超过五十万的信徒。

### 护持神的情人

旁遮普绘画中最流行的主题之一是克里须那，即护持神的化身，以及他的许多情爱历险。（在第6章提及，化身即神以可视的形象出现，就像上帝在世间表现的神迹一样。照字义来讲，这个术语可被翻译为“降凡”，是以神圣的护持神的化身的概念

为基础翻译的。）克里须那是一个在田园牧歌的环境中放牛的牧童，吹着长笛，同美丽的女牧童一起嬉戏。他的亲密爱人是拉德哈（Radha）。在《亭中的克里须那和拉德哈》（图25-3）中，这对恋人赤裸着坐在茂盛园林中的一座红色的、珠宝镶嵌的亭子下。克里须那温柔地触摸着拉德哈的胸部，直视着她的面庞，



25-2 日出中的薄扎卡里，《雪山女神》系列之一，印度旁遮普省，公元1660—1670年。亚光水彩，纸上金银檐翅，24.8×21厘米。费城，奥文·贝拉克私人收藏。



25-3 康格拉，亭中的克里须那和拉德哈，印度旁遮普省，公元1760年。纸上亚光水彩，28.3 × 19.7厘米。新德里国家博物馆。



25-4 马瓦的大君詹斯瓦特·僧伽，印度焦特布尔，公元1880年。纸上亚光水彩，39.4 × 29.5厘米。布鲁克林博物馆收藏（罗伯特·帕斯特夫妇捐赠）。

拉德哈则羞涩地避开他的目光。这是夜晚，是违禁约会的时间，黑暗的无月的天空，转瞬即逝的闪电照亮了这片刻如电的激情。闪电是在旁遮普绘画中表现性爱激情通用的标准模式之一。

就它的写实主义而言，这幅绘画，应当是比贝受利大概晚一个世纪的康格拉（Kangra）或者库勒（Guler）的作品，风格上可追溯到莫卧尔的传统（图25-1）。它拥有参与了写实主义环境描写的莫卧尔自然主义风格的艺术家，这位创作了《亭中的克里须那和拉德哈》的艺术家花了大量的精力去描绘细节，能够看到芒果树、棕榈叶和红色织物上的图案。克里须那和拉德哈之间的爱情是爱情的模范，或者薄可蒂（Bhakti）、神的献身者。克里须那和瑞德哈的爱情故事是在《贾达·高文达》（*Gita Govinda*）或者《牧人之歌》——是加雅德瓦（Jayadeva），12世纪的诗人的作品——里面开始提及的。诗歌鼓舞了克里须那的崇拜者并且成为数以百计绘画的源泉。

### 像英国绅士般的统治者

大君（意思是“大王”）詹斯瓦特·僧伽（Jaswant Singh）从1873年到1895年统治拉加斯坦的久德浦市，当时英国人正控制着印度。到那个时代，印度的统治者和人民已经适应了英

国，或者更通俗地讲，适应了西方的文明和思想。在这位大君的坐像（图25-4）中，他选择独自坐在一张普通的椅子中，而并非御座。他的手臂搭在一张简易的桌子上，桌上放着一束花和一本书。换句话说，他的姿态就像是一位普通的英国绅士在他的起居间里。但是作品毫无疑问地表现了大君的尊严和骄傲。他的强壮的胸膛和手臂，宝剑以及他的皮革马靴，都表明了他作为武士和猎手的能力。他的卷曲的胡须，表明了他的凶猛和威胁力，毫不退缩的目光则显示着他的自信。也许他戴的两条项链是他的两种世界的结合体的最好证明。一条项链是巨大的翡翠和钻石，是他的家族统治的财富和辉煌的遗产；另一条是镶着阔金带的雕刻过的宝石，是印度之星的勋章，这是英国统治者赠与他的最高荣誉。

印度绘画对写实主义的兴趣在如《马瓦的大君詹斯瓦特·僧伽》这样的作品中达到了顶点。艺术家从照片中复制了大君的肖像，然后创作了非常逼真的统治者的形象。印度艺术家有时候甚至在照片上直接作画。摄影术在早些时传入了印度；在1840年，就在巴黎发明它之后的一年，银版照相术就已经传到了加尔各答。印度艺术家毫不困难地接纳了新的媒质，不只是用来创作肖像，也用来纪录风景和遗迹。



25-5 大佛寺，印度马杜拉市，公元17世纪。

## 建 筑

### 城市格局的寺庙群

那亚卡 (Nayak) 的统治者，曾经是维查耶那加达 (Vijayanagara) 国王的家臣，击败了前一个统治者而获得了政权，使印度教在17、18世纪期间一直统治着印度南部的大片地区。印度最大的寺庙群中大部分建筑产生于这个时期。这些巨大建筑群的建筑者通过树起更大的围墙来将建筑群从中心向外扩大，通过定向的门塔来做间隔。这样的布置就像是盒子套着盒子，每一圈围墙都比前面的那些围墙有着更高的门塔，这些塔达到了纪念碑的高度而使最中心的庙宇显得矮小。马杜拉 (Madurai) 的大型寺庙最外围的门塔 (图 25-5) 高达46米。晚期的典型寺庙是巨大的而且有着众多的曼达普斯 (mandapas, 有柱的殿堂)，同时有大型水池，供崇拜者作仪式性的沐浴。这样的寺庙几乎一直是独立的都市，有着数以千计的朝圣者、崇拜者、商人和传道者，

他们从远方或者近处蜂拥而来，参加由寺庙举办的每年度的节日。

## 泰 国

东南亚信奉佛教和印度教 (见第6章)，但是到了13世纪，印度教灭亡，佛教主宰了泰国的大部分地区。两个主要的佛教王国在13世纪和14世纪早期掌握了泰国的政权。历史学家认为苏加霍泰 (Sukhothai) 王朝的开端可以追溯到1292年，在这一年国王拉木哈姆哈恩 (Ramkhamhaeng, 约公元1279-1299年在位) 树立了一座四边形的石碑，上面有第一次用泰国语所写的题词 (见“拉木哈姆哈恩国王和泰国”，第798页)。(王国在统治期间和它最重要的城市同名)。然而，素可泰的统治是短命的。大城府 (Ayuthaya)，1350年建于泰国中部的城市，迅速地成为更强盛的王国，而且不时地和东南亚的其他国家发生战争直到18世纪中期。素可泰的艺术具有很高的品质和极其



丰富的想像力，成为了泰国艺术的标准。

### 伟大遗址中的佛寺

在苏加霍泰的中心矗立着佛寺的遗址（图 25-6），这个城市最重要的佛教寺院。尽管大部分已经毁坏，但是佛寺遗址的主要面貌还是清晰的。中心的纪念物(Stupa, 窠堵坡, 即佛塔), 构筑了一个佛陀的遗址。尽管没有早期印度窠堵坡那样环形的土堆(图6-5、6-9), 但是遗址中的窠堵坡具备同样的功能——使遗迹变得神圣。中央的莲花花蕾状的佛塔和八个环绕着佛塔矗立在窠堵坡底层的矮基上, 仅有小部分带有灰泥装饰的砖石结构保留到了今天。在前方, 有围墙和砖、灰泥、木材、陶瓦屋顶的殿堂, 这些都未幸存下来, 但是巨大的石柱仍然屹立着。两座纪念碑立在窠堵坡侧面的佛像处, 紧紧地环绕着砖石建筑。还有大量较小的窠堵坡和佛塔, 都裸露出了砖石基座, 分散在这片区域里。



25-6 曼哈耶佛寺, 泰国素可泰, 公元14世纪。

### 行走的佛陀

泰国人民尊敬素可泰发展出的、作为这个城市顶级艺术成就的有特色的佛像类型。素可泰的佛像非常有特点, 佛像头顶是跳跃的火焰, 圆脸上伸出尖尖的鼻子。紧身長袍流畅地展示出圆润的手臂和丰满的身体。尽管佛像一般都是石头的, 但是素可泰的艺术家们却用最好的青铜来制作, 这种材料很适合形式所要求的弹性。素可泰的行走的佛陀(图 25-7)这一类型的雕塑在佛教艺术中并不常见。在《行走的佛陀》中, 佛陀大步向前, 脚踵抬离地面, 他的左臂抬起, 手掌做无畏式——神鼓



25-7 行走的佛陀, 泰国素可泰, 公元14世纪。青铜, 高219.7厘米。曼谷, 贝克马勃佩特佛寺收藏。

## 文献资料

## 拉木哈姆哈恩国王和泰国

用泰语书写的第一份和最重要的文件是1292年的所谓一号铭文，18世纪镌刻于素可泰市的石碑上，被蒙卡特(Mongkut)国王带往曼谷。研究者不能确定石碑在苏加霍泰市的最初位置，因为当蒙卡特发现它的时候，这个地方已经大部分荒废了，但是他们可以确认是拉木哈姆哈恩国王建立了这座石碑。铭文描述了泰国的来由开头如下：

我的父亲名叫斯里·因扎德雅(Sri Indraditya)。我的母亲名叫南·宋(Nang Suang)。我的兄长名叫班·芒(Ban Muang)。我有五个同胞兄妹，三个男孩两个女孩……当我十九岁的时候，陈昆三(Khun Sam Chon)，芒族的首领，和芒·塔克(Muang Tak)发生了冲突。我的父亲在左路迎战陈昆三……陈昆三占据了上风。我父亲的人开始混乱逃离，我没有逃跑。我骑着大象纳卡搏(Nakabol)冲在我父亲的前面……陈昆三被击败了。于是我的父亲给予我荣誉的称号拉木哈姆哈恩，因为我刺杀了陈昆三的大象。

拉木哈姆哈恩的意思是“拉玛的强者”，在挽救了他父亲新生的王国之后，拉木哈姆哈恩转而去侵袭素可泰王国，和素可泰市同名的国家，从而达到历史上最强盛的阶段。在铭文中，国王将素可泰描述成有着众多僧院，众多佛像和石头讲经台的地方。他也提到他种植了许多不同类型的树木——棕榈、椰子、菠萝蜜、芒果和树柳猴——的树林。据拉木哈姆哈恩讲，当他点亮蜡烛，燃放烟火的时候，这个城市的人民就好像在过节一样。

在他的题词中，拉木哈姆哈恩也在炫耀：“在拉木哈姆哈恩国王的时代，素可泰(城市)十分美好。水中有鱼，田中有米。”事实上，专家认为素可泰王国，尽管政治上的强盛只维持了一个半世纪，但却是泰国历史上的黄金时期。在这个时期，泰国王权的专制作风只是个形式，国王是他的臣民的父亲；人民认为自己是国王的孩子。小乘佛教也在这期间成为泰国的最具影响力的宗教，泰国的艺术也罕见地达到了完美的水平。

励他的信徒依靠信仰勇往直前。右臂松弛下垂，从表面上看不出肌肉和关节，就像是象鼻一般。苏加霍泰的艺术家们试图使身体成为超自然的存在，表达出了佛陀的至高无上的完美。

## 曼谷的翡翠佛陀

泰国北部第二种有特色的佛陀像是翡翠佛陀(图25-8)，是今天泰国最著名也最重要的佛像，供奉于曼谷的尤伯萨(ubosoth)，或者皇宫神殿的翡翠塔中。这种佛像不仅为泰国人所崇仰，而且也是数以千计的国外观光客每年造访曼谷的原因。

雕像很小，大约仅有76厘米高。它在1434年第一次出现于北部泰国的历史记载中，在那里，佛教徒长期记录着它的历史。记载叙述佛像被灰泥覆盖，没人知道它是用翡翠所制。闪电使得部分灰泥剥落下来，露出了珠宝的原貌。此后三百多年，佛像被很多统治者带往泰国北部和老挝的城市，最终在1778年，作为泰国王朝成立的礼物来到了曼谷。

翡翠佛像并非由真正的翡翠雕刻而成，而很可能只是绿色的玉石，然而宝石的性质给予了它非同寻常的力量。有魔力的宝石被认为是宇宙之王，能够带来降雨。历史上的佛陀为了精



25-8 翡翠佛陀，来自泰国曼谷的翡翠庙，公元15世纪。翡翠或碧玉。高约76厘米。



25-9 大金塔，缅甸仰光，公元14世纪早期（重建数次）。金、银、宝石镶嵌，约高105米。佛塔顶部金球上嵌有4,351颗钻石，每颗约重76克拉。

神生命而放弃了世俗生活，然而，用宇宙之王雕刻而成的佛像却也履行着世俗皇室成员的身份。因此，在这座小小的雕像中神圣和世俗的结合体阐明了它的象征性的权力。泰国的君王和僧侣轮流在他们的袍服上佩带翡翠佛像（图25-8，佛陀穿着皇家的服装），反映出雕像的双重本质，同时强调了它象征着佛陀和君王。泰国的君王因此同时拥有宗教和世俗的权威。

## 缅甸

### 仰光的金色佛塔

缅甸和泰国一样，今天是小乘佛教占据压倒性地位的国家。重要的佛教僧院和纪念物星散于整个国家。事实上，世界上最大的窠堵坡之一就是位于仰光的金色窠堵坡（图25-9）。（pagoda采用了欧洲的发音，即印度方言中的窠堵坡）。它藏有两根佛陀的头发，传说是佛陀亲手赠与僧侣之后传回了缅甸。缅甸怀着高度的敬意几次重建了这座窠堵坡。金色佛塔因为表面镶嵌着金银珠宝而闻名，它一百零五米高，上面的部分覆盖着一万三千一百五十三块金片，每一片大约九平方分米。在最顶端是七层带着一个金球的伞状王冠，金球上镶嵌着三千三百五十一颗钻石，每一颗重七十六克拉。这笔伟大的财富是缅甸的信徒们为了积下功德而献给佛陀的礼物。窠堵坡位于这个巨大建筑群的核心，包括摆满了佛像的木结构庙堂。出售各种食物和礼品的店铺排列在长长的入口阶梯处。在这里，信徒们买花、蜡烛和香，几个世纪以来这些都是拜祭佛陀的贡品。

## 越南

### 越南的重要瓷器

越南的艺术史格外复杂，因为它秉承了印度脉络的艺术和文化，同样又受到东南亚其他国家的影响，同中国的文化艺术也保持着独特而紧密的联系。越南陶瓷的传统可以追溯到汉代（公元前206年—公元220年），中国对越南的直接影响长达千年，越南早期的陶瓷受到中国器物的紧密影响。但是在李朝和陈朝期间，越南独立，越南的陶工发展了陶瓷的外形、设计和釉彩的配置，使得他们的器物达到了品质和创造力的最高水平。相比较中国和越南这个时期的陶瓷，越南器物的自发性、有力以及有趣正好和中国器物的规整和完美形成对比。

缅甸、泰国和越南都有着重要的陶瓷传统，这些包括各种建筑用陶瓷，例如装饰砖木结构房屋的房瓦，除此之外还有陶瓷器物，例如盘、瓶和罐。泰国和越南的陶器产量尤其巨大，特别是在15世纪、16世纪，他们的陶瓷出口到整个东南亚和中东（见“15世纪到17世纪的东南亚陶瓷业”，第800页）。

在14世纪，越南以首产于中国的青瓷和白瓷为模本开始生产和出口釉下钴彩瓷器（见“中国瓷器”，第26章，第807页）。16世纪画有花枝双鸟的盘子（图25-10）显示了画家的创造性和信心。艺术家用波浪线和圆形画出簇叶，并不频繁地将笔从盘子表面抬起，这种技术能够快速生产，而且和画家的控制力结合在一起，能产生新颖而独特的图案。而抬起毛笔或者比较慢的行笔可能会产生完全不同的效果。

## 艺术新闻

## 15世纪到17世纪的东南亚陶瓷业

大量的早期越南陶瓷（图 25-10）不是在越南而是在东南亚出土的，尤其是在爪哇岛和苏拉维西岛以及菲律宾。早在14世纪，越南就开始出口陶瓷器物到东南亚市场，但是主要是在15世纪到17世纪期间，当时越南的陶瓷甚至到达了更远的市场——中东、埃及、土耳其和波斯。在中东，越南陶瓷进入了皇家收藏。而在东南亚群岛，它们主要是作为陪葬器物，因此才能保存到今天。

中国和欧洲——主要是英国、荷兰和葡萄牙——商人经营越南陶瓷，同时还有来自中国和泰国的陶瓷。根据1969年到达过爪哇岛的葡萄牙商船的存货清单来看，商船的货物包括三十八万一千二百件越南陶碗。

最近在中国南海岛屿海岸旁的水域中发现的失事船只里，他

们的陶瓷货物完整无损，有助于澄清日期和各种陶瓷传统之间的相互联系。在失事船只的调查开始之前，艺术史家不得不依靠越南的陪葬陶瓷，很难确定器物的时代。一般来说，基本不可能确定在墓葬中的个体器物的具体时期，因此研究者并不能根据不同世纪或者同时期的器物来弄清楚墓葬陶瓷的时代。

最近发现的失事船只显示出许多建立在对东南亚陶瓷风格分析上的假设都是错误的。研究者能够相当准确地确定失事船只的日期，尤其是他们能够用碳十四来分析确定保存下来的木材。失事船只上的陶瓷，能够以准确的时代来归类。海难使大量的陶瓷保存到现在，被按时代分类。水下考古学的技术使得对完整的越南陶瓷史有了新的理解。

## 印度和东南亚的当代艺术

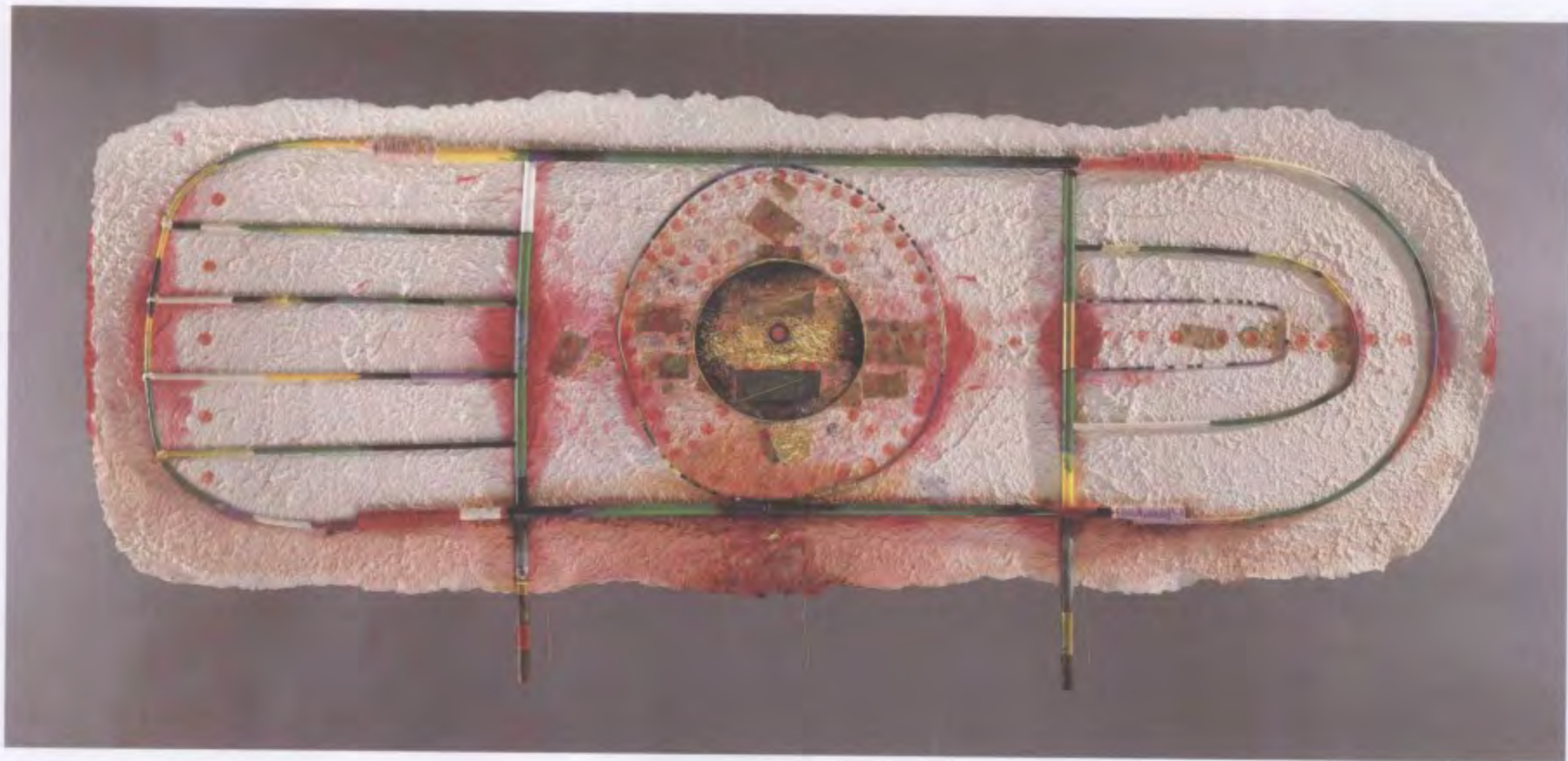
## 民族和世界艺术

印度和东南亚国家的当代艺术落入了两个普遍的范畴——艺术创作应当遵守民族传统还是为了国际市场。在印度，传统的艺术家以乡村的标准工作，用廉价的材料，例如黏土、灰泥和纸浆来制作神像，供当地使用。城市的艺术家同样用这些材料来制作精致生动的场景，例如描绘女神德加（Durga）杀死牛魔（见“印度的女神崇拜”，第793页）。在加尔各答每年历时十天德加节期间，参与者常常会用数以千计的彩色电灯来装饰活人画。然而，最受欢迎的制作神像的艺术形式是彩色石版印刷，每一张明亮的彩色印刷品只卖很少的几个卢布。在东南亚的佛教国家中（泰国、柬埔寨、缅甸和老挝），艺术家不断生产出成千上万的佛像，主要是青铜制作，用于家庭、商业和佛寺。

然而，国际风格的艺术家希望他们的作品能够被作为艺术品出售，用来装饰家庭或者陈列在世界各地的博物馆中。实际上，这些艺术家中有许多人，是在欧洲或者美国的学校中接受培训的。虽然出身亚洲，却是在异国工作。他们面临着许多当代亚洲艺术家共同面临的困境——如何在民族和世界、传统和现代、非西方和西方文化之间定位自身以及自己的作品。



25-10 花枝双鸟盘，越南，公元16世纪。釉下钴彩粗陶，直径36.8厘米。美国加利福尼亚州帕萨迪纳市，太平洋亚洲博物馆。



25-11 查理·佛的足印，《南耶》系列Ⅱ，公元1982年。手工制纸、丙烯酸、金叶、墨水、丝线和木条，976.2 × 154.2厘米。曼谷，泰国国家收藏文化中心。

### 佛的足印

卡缪尔·泰森安·查理 (Kamol Tassanan-Chalee) 是20世纪70年代以来在洛杉矶和曼谷生活和工作的艺术家。他1982年的作品《佛的足印，南耶 (nang-yai) 系列Ⅱ》(图25-11)，是一种他研究了二十年的混合媒介作品。南耶，可字面翻译为“大的皮革”，是泰国的俗语，玩偶是从大张的皮革上切下然后被两个棍子固定在木架上，在表演者的头上表演。卡缪尔用不同的材料改造了这个泰国民间艺术，包括手工制作的纸张、丙烯酸和墨水。在这里，他创造了佛的足印——一个佛教徒的共

同关注点，显示了用木框制作的五个脚趾和圆形的脚踵。中心的环形反映了轮回 (chakra)，有时佛的足印被当作超自然的标志。卡缪尔在他最近的回顾展目录中讲道：“在我的作品中表达的主题是从我的生活经验中生发而出的，是两个半球之间的一个平衡。随着泰国艺术家心态的稳定，我处于自己的旅程中，用我的艺术将东西方联结在一起。”正如许多亚洲当代艺术家所做的那样，卡缪尔感到他架起了文化的桥梁，用这种真正现代的经验去创作艺术，这种艺术是泰国也是美国的——或者换句话说——是世界的。





公元1279年	公元1300年	公元1368年	公元1392年	公元1450年	公元1500年	公元1644年
中国	元朝	明朝	李朝			清朝
高丽						



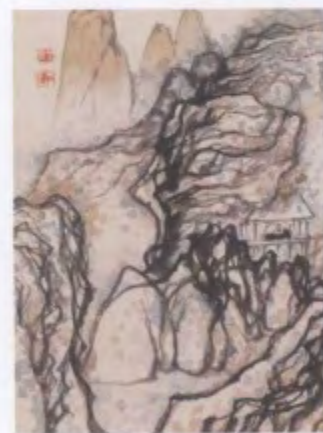
墨竹  
吴镇，公元1350年



三层桌  
约公元1426—1435年



秋山图  
董其昌，公元17世纪初



山水  
石涛，公元17世纪末

蒙古入主中国，公元1279年

中国景德镇，建成陶瓷制作中心，约公元1325年

中国苏州，成为繁荣的文化中心，公元1450年

葡萄牙人乘船抵达中国，公元1514年

满族人统治中国，公元1644年

# 第 26 章

## 统治、重建与改革： 近代中国与朝鲜半岛艺术

INCURSION, RESTORATION, AND TRANSFORMATION  
THE ART OF LATER CHINA AND KOREA

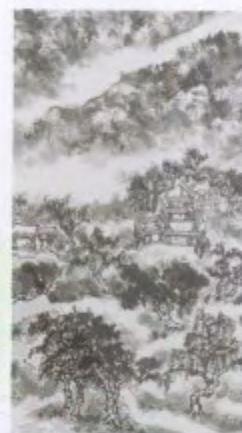
公元1700年	公元1800年	公元1911年	公元1945年	公元1949年
		中华民国		中华人民共和国
		日本统治	解放战争时期	



叶边盘  
约公元1700年



康伊吴肖像  
尹昌焕，公元19世纪初



栖霞隐居图  
黄宾虹，公元1954年

与欧洲的贸易开始活跃，约公元1720年

日本吞并朝鲜，公元1910年

中国末代皇帝退位，公元1912年

朝鲜摆脱日本统治，公元1945年

韩国（南朝鲜）和朝鲜民主主义人民共和国（北朝鲜）成立，公元1948年

中华人民共和国成立，公元1949年

朝鲜战争，公元1950—1953年

## 中 国

古代中国文化为后来的东亚文明奠定了基础。书写方式、哲学和宗教的基本原则和思想理念、各种基本工艺、标准的审美原则以及艺术与建筑的风格、材料、基本形式和主题（参阅第7章）都在此时形成。所有这些都第一个千年结束前发展到了很高的水平。

### 元 朝（公元1279—1368年）

1279年，宋朝在成吉思汗之孙忽必烈（公元1215—1294年）率领的蒙古铁骑的屡次猛攻之下土崩瓦解。后来忽必烈在中国自封为王，成为元朝的开国之君。从1210年前后到14世纪中叶，来自中国北疆游牧部落的蒙古人统治着中欧至今天伊拉克的大片土地。由蒙古人建立的元朝，在中国的统治虽然只延续到1368年，但是，它对中国文化，尤其是绘画艺术的影响却是深远的。

#### 苏东坡与文人

北宋末期，新的价值观念在绘画艺术中应运而生，并在中国艺术中成为主要力量。这种观念在元朝得到了升华。宋朝著名诗人、画家以及政治家苏东坡（公元1036—1101年）对当时华而不实的文风和雅致工整的格式进行了理论批判，而这些在当时是衡量绘画作品价值的标准。对苏东坡而言，这些特点仅仅体现了职业画家和翰林画院的御用画师们的绘画技巧，并不是真正高尚的人格体现。相反，他极力推崇非职业画家的文人的那种去除华丽、务求真实的画风。这些文人是典型的士绅阶层，他们所受的教育使得他们可以在官场上谋得一官半职或过

上一种隐居遁世、修身养性的生活。苏东坡支持他们的作品，因为这些作品表现了他们超凡脱俗的品格。为达到他们的目的，这些文人对前朝遗风谙熟于心，有时候以一种刻意笨拙的或天真的方式表述出来。非职业画家的文人作画的主要目的在于表达有着同样教育水平和社会地位的同僚们共同的情感、哲学思想与宗教信仰。

#### 写意山水

文人绘画在元代趋于成熟，部分原因是文人阶层的一些成员所处的社会环境造成的。忽必烈定都北京，很多文人画家认为蒙古人是外来的统治者，所以他们选择退隐山林以逃避在蒙古统治者手下任职。文人们被迫重新评估他们在社会上的地位，不再将风景看成是隐居的世外桃源，山水已经成为他们生活环境的重要组成部分。在元朝著名画家黄公望（公元1269—1354年）所画的《富春山居图》（图26-1）中，这种新的人与环境的亲密关系被表现得淋漓尽致。在这幅作品中，画家一改往日南宋山水画那种烟笼雾罩的气氛，代之以粗线条勾勒出的浓墨重彩的磅礴气势。这种富有节奏感的运笔着墨赋予了当时山水画的内部结构与动感。

#### 书法艺术

许多书画作品都有题字（图26-6），有时甚至会占据整幅作品的显要位置（参阅“中国画上的题字”，第805页）。理论上讲，这种画家风格的表达方式使得文人画作本身接近于书法。这种书写艺术的效果如何，要依赖于对各个笔画的力量掌控，每个字各个笔画之间，以及字与字之间的运笔关系。对书法的临摹练习是古代中国学者和政府官员接受教育与修身养性的一个重要组成部分。

#### 竹与君子

与黄公望风格迥异的是吴镇（公元1280—1354年）的作品，后者的作品更加婉约柔和、不拘一格。这时期的中国文人尤其



26-1 黄公望，富春山居图，中国元代，公元1347—1350年。手卷局部。纸本水墨。高33cm。台北故宫博物院。



## 中国画上的题字

许多国画上都有题字或跋，题字是指书写在画面上的文字，跋是指书写在后附纸张或丝绸上的文字。纵观整个中国历史，书法与绘画都是密不可分的，甚至书写与绘画的早期用具与材料都是相同的——圆柱形的毛笔，墨汁（炭黑制成）以及纸张或丝绸。

学者们有时把书写符号称作“象形图形”，类似于早期埃及人的象形文字，而且一些基本字符的确揭示了这样的起源。然而，将成千上万的现代汉字称为语标符号是最恰当不过了——一个字都对应着一个有意义的语言单位。不同的汉字书写方式——书法，其在中国和东亚的其他地区已经成为一种备受推崇的艺术形式，风格多样的书法艺术相映成趣。在运笔工整的书法作品里，每个汉字自成一体，由整齐划一、棱角分明的笔画组成。而汉字的草书由带有圆润边角的缩略草体字符一气呵成。在吴镇（图26-2）和董其昌（图26-6）的画作中，题字表现了上述的大部分特点，尽管这些题字并不包括最正统的书法风格。

在中国，悠久的学术传统将文字与书画，尤其是诗与画，用

隐喻的手法紧密联系在一起。一些古代的理论家认为：“诗乃无形画，画乃有形诗。”也就是说，诗与画用不同的形式表达大自然相同的所见、所思、所感、所应。在更为具体的作品内涵中，著名诗作都曾经为绘画提供了素材，同时诗人们也从著名画作中受到启发，下笔成文，两种做法都促使了在诗画作品上留下题字。这些题字有些揭示画作的主题，有些颂扬画作的品质和作者的人格，还有一些画家的题字仅仅是简单解说作品的创作环境。后来的景慕者和收藏者也常常在画作上写诗作赋，以表达仰慕之情。

画家、题字人甚至收藏者也常常加盖红色印鉴（图26-1左上，图26-2左边）以表明自己的身份和社会地位，而且通常使用汉字中的特殊字体。一些历史悠久、受人仰慕的带有所有这些附加文字的画作历经多次收藏，在西方人看来可能有些眼花缭乱。然而在中国，这些题字和收藏品的历史重要性是中国绘画鉴赏的要素。

喜好画竹（图26-2），吴镇便是一例。竹是百折不挠的中国君子气节的象征。另外，竹叶的形状酷似书法笔迹，为中国画家提供了一个绝佳的展示用笔功底的机会。

### 瓷器的发明

到元朝，中国的陶工已经将他们掌握的技艺应用到了高度发展的瓷器制作中，这种工艺对技术要求甚高（见“中国瓷器”，



26-2 吴镇，墨竹，中国元代，公元1350年。册页纸本，41.6 × 53.3cm，台北故宫博物院。



26-3 花瓶，中国元代，公元1351年。白瓷青花，63.5 × 20.6厘米。伦敦，珀西瓦尔·戴维中国艺术基金会。

## 中国瓷器

众多学者认为中国的瓷器发明(图26-3、26-7)是中国对世界物质文化最伟大的贡献。没有哪一样中国的发明能够像瓷器一样被世界其他国家如此推崇、争相效仿,并广泛应用于人们的日常生活中。长期以来,瓷器一直被中国的邻国作为奢侈品和珍宝进口,直至后来才在西方世界备受瞩目,在那里,陶工们对瓷器神秘的制作工艺兴趣尤甚。但是,直到18世纪早期,仿制瓷器才在西方世界获得成功。

在中国,最早的制瓷工艺出现在唐朝(公元618年—907年),成熟于元朝(公元1279—1368年)。今天,全世界的制瓷工厂和个体陶工都在大规模地生产瓷器。和加砂陶(stoneware)一样(参见第7章“泥制陶与加砂陶”,189页),瓷器也是在窑炉中的极高温下烧制的(2000华氏度以上的高温),直至土坯全部熔化成类似于石头或玻璃的密实坚硬物。液体无法渗透这种物体。然而,和陶器不一样的是,瓷器的原料是一种称为“高岭土”的白色细黏土和

白瓷土(一种长石)的混合物。纯瓷呈半透明状,敲击时有回响。

大多数瓷器的表面有彩绘。工匠们用悬浮在水中的细磨矿物和黏合剂(类似胶水)作为原料进行装饰。矿物质的色彩在窑炉内发生巨大变化。在初次烧制(main firing)之前,画工将一些矿物颜料涂到坯体表面然后加盖一层透明釉。在窑炉中,这种釉下色彩充分附着到坯体上,但因为颜料必须能够耐高温,所以只有部分颜色能够附着上。到目前为止,钴化合物在瓷器颜料中最为稳定,应用也最为广泛,可以煅烧至深蓝色(见图25-10、26-3)。在极少数情况下,陶工使用铜化合物制作极其美丽的红色,但必须精确地掌控窑炉温度和含氧量。为获得更为丰富的色彩,煅烧后,釉工必须在釉面之上再次上色。然后,釉彩上再涂一层釉,或称瓷釉,在较低的温度下回炉并使之熔化进坯体表面。瓷釉能够使釉的色彩看起来更加亮丽,从深褐色到鲜红、翠绿都能够表现,但这种色彩却不如釉下彩那样经久不褪。

第807页)。出自景德镇窑炉的寺庙花瓶,这是一对几乎完全一样的瓶子中的一只(图26-3),有1351年制的题字。题字还告诉世人,这对寺庙花瓶和一只香炉一道,组成一套祭坛用品,捐献给佛寺,以表达捐献者祈求家世平安、家道兴隆的虔诚之心。这只花瓶是有记载以来带有钴蓝色釉下彩绘的精美瓷器中的一例。它展示了景德镇工匠精湛的技艺,景德镇因而成为明朝宫廷和政府的官方瓷器作坊。景德镇出产的寺庙花瓶那生动的象头环是力量的象征。瓶体上花团锦簇,蕴含着吉祥之意。两个最主要的图案是瓶颈下部的凤凰和瓶腹的龙(图7-4),都隐现于云中。这些花纹图案是捐献者的高尚品质,或是祈求财富的象征。龙凤象征无边的威力、高贵和财富,同时,龙和凤又分别代表着皇帝和皇后,因此,他们经常出现在宫廷御用物品上。龙还代表着“阳”(男子的阳刚之气),而凤代表着“阴”(女子的阴柔之气),阴阳调和,始成乾坤。

### 明朝(公元1368—1644年)

1368年,大规模的农民起义推翻了元朝统治者。直至1644年,由朱元璋建立的明朝统治了中国。在这段时间里,宫廷画盛极一时,一些主要的地方画派也陆续出现。明王朝的贪图奢华、讲究排场使得装饰工艺精湛,成果辉煌。

#### 漆器艺术

明朝统治者掌握政权之后,朝廷亲自督建工厂,生产奢华用品。与元朝统治者的做法如出一辙,明朝统治者也在景德镇窑炉烧制精美的瓷器,并设立了制造漆器的官办作坊——果园厂,专门为宫廷生产雕漆家具在内的漆器,至今仍名闻遐迩。

26-4 三屉桌，中国明代，公元1426—1435年，木胎朱漆，长119.4厘米。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。



漆，从漆树液中提炼，用矿物质着色，固化成坚硬体，使其附着体表面光彩熠熠。油漆艺术在中国历史悠久，盛行不衰。到15世纪，制漆工艺就已经达到了非常高的技术水准。1426年—1435年间，果园厂生产的带有抽屉的方桌便是早期的杰作之一(图26-4)。工匠把建立在多个层面上的花团锦簇、龙凤呈祥的皇家图案刻进厚厚的朱红色漆器中。其他的漆器装饰技术包括镶嵌金属和有光泽的材料(例如珠贝)以及湿漆洒金。这些技术在朝鲜和日本同样盛行(图27-10)。

戴进(公元1388—1452年)曾服务于宫廷，后因小过错被解职，回到杭州故里，是影响深远的浙派创始人。正如《风雨归舟图》(图26-5)所表现的，浙派画家汲取了从宋朝发展起来的院体派画家的绘画技法，尤其强调表现形式的工整，墨色的强烈对比以及对氛围的烘托。但他们赋予了这些要素更大的发挥空间和自由度。在《风雨归舟图》中，用更加强烈、更富于表现力的笔法取代了马远作品的工整形式和精致的线条，而对前景元素的非对称搭配(weighting)又让人想起了马远的画风。但是，戴进的作品更加强调对形式的生动调配和空间上的层次处理，在这点上，南宋画家是较为出名的。在这幅画中，戴进的绘画技法与他所要表达的主题配合默契——一排生动真实的小渔船。

### 浙派与其他画派

明朝的宫廷画师以南宋先辈画家们的作品为蓝本进行临摹，例如南宋马远(图7-24)的作品。但他们的作品也自成一派。



26-5 戴进，风雨归舟图，明代，公元15世纪。手卷局部，纸本设色，高46厘米。华盛顿史密森学会，弗雷尔美术馆。



26-6 董其昌, 秋山图, 中国明代, 公元17世纪早期。手卷纸本水墨, 38.4 × 136.8厘米。俄亥俄克利夫兰, 克利夫兰艺术博物馆。(J.H. Wade基金会资助购买)

其他的地方画派, 诸如南京和苏州的画派, 也扮演着重要角色。苏州画派聚集了很多受过良好教育的非职业画家, 他们从元朝文人画家的作品中获取灵感, 进行创作。活跃在苏州和其他地区的职业画家的作品表现出了精湛的技艺和纯朴的画风。

### 激进的文论

明朝末年, 颇有影响力的批评家、政治家和画家董其昌(公元1555—1636年)曾经撰文, 对文人画家和学院派传统之间的区别进行了比较研究。董其昌对元朝文人画派的称赞反映了其自身在古画研究和收藏方面的造诣。他的理论促成了绘画领域内正统派别的建立——虽然这种正统派别有些沉闷压抑, 但是他自己的作品却真实地反映了他变革传统模式的理想, 师古而不泥古。在董其昌的山水画中, 他经常采用重新组织的构图形式, 努力揭示大自然的内部结构与动势(图26-6)。他将地平面倾斜, 大胆地安排岩石和树木, 强调重复的抽象形状和结构而不考虑自然的尺度和质感。他的作品看起来恣意变化, 甚至是率意而为, 以气势和力度构成其品格, 而在画面的和谐和表现的准确方面有所欠缺。

## 清朝 (公元1644—1911年)

明朝官僚的内部腐败让来自北方的满族人在17世纪统治了中国, 并于1644年建立清朝。这些北方人迅速汉化。清朝前期的皇帝们开始学习汉人的艺术技能, 在他们的领导和庇护下, 装饰艺术广泛流行。

### 福、禄、寿

清朝的陶工, 尤其是在景德镇的官窑陶工, 在元朝和明朝取得成就的基础上, 继续对绘有釉下彩和釉上彩的精美瓷器的生产发扬光大。叶边盘(图26-7)便是釉上彩技巧的代表作。

它上面的所有颜色——黑、绿、褐、黄甚至蓝都是由釉上色彩表现出来的。和其他产自东亚的瓷器一样, 画工用高雅的象征图案装饰盘面。盘中央绘有福、禄、寿三星。环绕盘边的鹤、梅花鹿和松树是长寿的象征。

### 连续的线条

在满族人的统治之下, 文人画在保守派艺术家中继续流行, 但是其他的画家却在尝试大量用墨的效果或独特的绘画方式, 大胆自由创作的崭新的、富有表现力的绘画技法开始出现。其中



26-7 叶边盘, 中国清代, 公元约1700年。白瓷釉面, 5.7 × 35.5厘米。伦敦, 珀西瓦尔·戴维中国艺术基金会。

26-8 石涛，山水，中国清代，公元17世纪早期。  
册页，纸本设色，24.1 × 27.9厘米，纽约，王季迁收藏。



最为著名的画家有石涛（道济，公元1642—1707年），他的理论著作提倡通过运用“一笔画”（single brush stroke）或连续线条（primordial line）作为所有现象和表现的根基，从而回归创作的本源。在石涛册页（album leaves）中（图26-8），小屋里的人物被飘逸洒脱的墨迹所爆发出的能量环绕，大量蜿蜒曲折的轮廓线条象征着机体的生命脉络。艺术家没有过多地将山水的外形描绘成贯穿其中的一种富有生气的造型力量——这是中国山水画有史以来的关键所在。

### 装饰艺术

1644年满洲贵族掌握政权之后，他们大张旗鼓地发展装饰艺术，他们通常对技艺精湛、精雕细刻的工艺品情有独钟。直到19世纪中期的战争摧毁浮梁（古代景德镇的一部分）的大官窑之前，这些官窑曾经繁荣一时并生产了大量做工精良、质量上乘的装饰瓷器。雍正（公元1723—1735年在位）时期，宋朝瓷器的简约风格有所复兴，但后来的统治者不久又将瓷器的风格重新推向更加细腻的方向。专为奢侈的皇家仪式而准备的精美的刺绣和纺织品，遵循了当时的总体风格，随着时间的推移，这些刺绣和纺织品越来越趋向于精致。在18世纪末期，大规模的作坊如同现代化的流水线工厂一样，继续为宫廷织造大量的原料。当时，在每一个生产环节，都配有专家，而不是设计—操作工人。到19世纪中期，这种生产形式使得装饰艺术的活力消失殆尽。

## 住宅与园林

13世纪以后的中国住宅与园林设计源自两种截然不同的哲学思想，住宅源自儒家思想，园林源自道家思想（参阅第7章“道家与儒家”，第193页）。这两种哲学思想差异显著，但却并非相互矛盾。儒家弟子追求道德与社会制度的和谐，而道家传人追求人类自身的内在和谐和对于自然力量的反应。儒家强调规则性、对称性、平衡性和有限性；道家强调的是不断变化的不规则性、非对称性、不稳定性和不完整性。因此，儒家弟子重视控制与精确，而道家传人重视人对大自然未知强大力量的屈服与让步。这种力量时刻包围和推动着人类及其他万事万物，不管有生气的还是没有生气的。

### 住宅与儒家思想

中国的住宅像中国的寺庙与城镇一样，是院墙内部的厅堂与场院的轴群集合体，这种房屋规划表达了儒家所倡导的宗法社会思想。这种宗法社会是建立在家长制的家庭基础上的，因此居住者是从属于长辈的命令和地位的。先辈所信仰的宗教与传统礼教也尊崇这样的思想。严格的规矩决定着厅堂、院落与卧室在中国住宅中的布局，尽管这些规划可能在细节上有所出入。住宅的朝向通常决定于“风水”思想，这种思想认为，风



26-9 民宅外景，中国福建，清代早期。

可以吹散生命的气息，而水可以阻止“风”，因此，建筑方位必须平衡风和水的力量。另外，对吉祥或不吉祥的精神力量影响的考虑可以决定住宅的前后通道。

中国住宅的正面通常掩饰内室，例如，建于清代早期的一幢福建民宅（图 26-9）。这幢房子的格局是最普通的，它的前面是一条狭窄的石板街，前门上刻有“福”字和其他一些驱邪避凶的文字。由墙壁隔开的内室可能将正门开进走廊之中，请参见无锡民居（图 26-10）。站在走廊上，房子的主人和客人可以看到另一个小院——园林。园林是经过精心设计的大自然的精粹。它集美学、智慧与精神源泉于一体，是中国建筑领域的一朵奇葩，在世界上绝无仅有。

### 大自然的缩影

中国文字对园林下了这样一个定义：“一个围墙环绕的地方，里面有亭台轩榭、曲径流水、假山怪石、林木花草。”苏州的网师园（织网大师的花园；图 26-11）便是一例。历史上，建造园林名目繁多，有些也相当实用。园林设计的一个重要方面是要在它有限的范围内尽可能多地容纳自然景观——创造一种



26-10 院内走廊，中国无锡。



26-11 网师园，回廊、亭子和水池，中国苏州。



宁静雅致、清心明志的环境，引人入胜。中国诗人连篇累牍地歌颂花园对思想和精神的陶冶作用。园林设计是一门博大精深的艺术，类似于创作一首诗歌或一幅山水画。它不仅仅是一排排地栽花种草或堆土垒台（修造花圃）、机械地铺设通道。中国园林的设计将自然与人造景观巧妙地融为一体，重现未经雕琢的大自然的不规则形状。中国建筑师经常将回廊建在池塘之上，将亭台楼阁建在高出水面的支柱之上。园林和亭子的主要特征在于控制视野的广泛性。石桥、小径、堤道则引导游人在林木、花草、岩石和它们在池塘中的倒影所形成的甬道中徜徉。典型的园林设计是，当游人徜徉其中时可以移步换景，创造出强烈的视觉冲击效果。奇峰怪石是园林里不可或缺的组成部分，它表现了大自然的原始面貌，理想上应该是苏州留园冠云峰所表现的“奇、瘦、漏”的特点（图 26-12）。中国园林是一个理想国，人们在那里与自然尽情地交流。

### 皇城金殿

中国儒家的保守思想也体现在建筑艺术中。例如太和殿（图 26-13），它是明清两代的主要历史遗迹。在中国的首都北



26-12 留园。冠云峰。中国苏州。

京，太和殿是紫禁城里最大的建筑物和最宏伟的中心，典型的轴心设计风格。因为只有皇帝的近亲、侍从和文武百官能够进入，所以，以前的皇城就被称作紫禁城，它本身就坐落于北京城的南北中轴线上。

大殿的主要功能是供皇帝临朝听政，始建于1627年，重建于1697年，改造于1765年。它是延续标准中国建筑风格的后期建筑物，意义重大。它规模宏大，约有61米长、30米宽，神圣而庄严，适合于举行盛大的皇家仪式，这座大规模的木结构宫殿高高地矗立在汉白玉的大理石底座之上，飞檐斗拱、居高临下、俯瞰对称环绕的两翼群殿，身后黄色琉璃瓦鳞次栉比。与太和殿如出一辙，其他宫殿也是飞檐斗拱，沿着北京城的南北中轴线对称排列，而北京城的中轴线则贯穿护城河环抱的紫禁城。这些各有庭院的辅殿是皇亲国戚的私人寓所、侍从人员的服务场所、嫔妃的后宫以及御书房、御花园和举行各种宫廷活动的封闭场所。紫禁城的这种大规模整体设计与规划遵循了延续千余年的设计和结构理念。



26-13 太和殿，中国北京故宫。明代和清代，公元17世纪及其后。



## 现代中国（公元1911年至今）

清王朝的覆灭和1911年中华民国的建立，加速了中国对其传统文化在当代世界中的地位讨论。早在清朝末年，学校里已经开始教授西洋绘画和东亚绘画。1949年中华人民共和国成立后，这种讨论仍在进行，并一直持续至今。

### 当代传统主义

某些中国艺术家继续在古老的传统基础上进行艺术创作，例如，黄宾虹（公元1864—1955年）开创了自由洒脱、极富表现力的一代画风，并保持了生命力极强的书法传统，代表作是《栖霞隐居图》（图26-14）。在将传统绘画融入当代世界的进程中，黄宾虹扮演了举足轻重的角色。他编撰了第一本图文并茂的汉语美术典籍，并执教于新成立的艺术学校。

### 人民的马克思主义艺术

与黄宾虹继续忠实于传统思想与技法截然不同，马克思主义在艺术领域有时候倡导的是一种为当今世界所熟知的社会现实主义，这种思想与传统的中国艺术大相径庭。它的目的在于服务于那些通过斗争解放和提高大众地位的人们。作品《收租院》（图26-15，局部），取材于四川大邑县的一个真实场景，由一个不署个人名字的雕塑小组真实地刻画出了解放前旧社会的一个屡见不鲜的场景。饱受疾苦的旧社会农民，正在把他们的地租（农产品）带到残酷无情、巧取豪夺的东家的院子里来。这幅作品所传达的信息是显而易见的——这种事情绝不能再发生了。描绘这一事件的艺术家们本身就十分伟大。只有人民团结起来成为一个集体，才能够实现人民共和国所寻求的变革。



26-14 黄宾虹，栖霞隐居图，公元1954年。卷轴，纸本设色，120.6 × 59.7厘米。纽约大都会博物馆。



26-15 收租院（大型群雕局部），公元1965年。泥雕，真人大小，中国四川大邑。



26-16 徐冰, 天书, 麦迪逊, 威斯康辛大学, Elvehjem 艺术博物馆装置, 公元1987-1991年。活字印刷及书籍。

## 天 书

20世纪80年代末和90年代, 接触本国传统的中国艺术家们开始在后现代的国际大背景下进行创作。一个典型的例子是由徐冰(1955年生)创作的大部头作品《天书》(图26-16)。作

品首先在中国, 然后相继在日本、美国和香港展出。这部作品展现了大量的活字版印刷而成的文章, 其中的汉字看似汉字, 实为艺术家所创作的伪汉字。创作这样的文字, 不仅需要扎实的汉字功底, 还需要活字刻板方面的大量训练。徐冰的作品指出了在由美国流行文化占主导地位的日益国际化的世界中, 为古老的文化传统留出一席之地之困难处境, 但是作品也表明了保留古老传统是可以让人受益匪浅的。

## 朝鲜半岛

### 李 朝 (公元1392-1910年)

朝鲜半岛上最后一个本土王朝是李朝(公元1392-1910年), 它的创立者在1392年占领了这个高丽国家。李朝期间, 长期作为主流宗教的佛教统治结束了。新儒教主义开始占据统治地位, 这是一种中规中矩和注重形式的宗教, 关心的是日常生活中的细枝末节, 引起了公众和全世界的广泛注意。同时, 古老的自然崇拜思想死灰复燃(与中国的道教相融合)。艺术创作的源泉多来自于当地的动物、植物和人们居住环境周边的风景。日本对王国的入侵(公元1592-1598年)将许多朝鲜陶工迁移到了日本最南端的九州岛, 他们充当了开创日本陶瓷工业的工具。朝鲜民间制作的碗在日本茶道(见第27章)中变成了价值连城的附属品。日本将它们并为本土的文化财富。

### 首尔城门

大规模的公共建筑塑造了新朝鲜尊贵和力量的形象。一个令人印象深刻的早期建筑物是为纪念朝鲜时代的新首都首尔而建立的汉城南大门(图26-17)。它集威仪堂堂的石基的宏伟与其上矗立的木造楼阁的精巧细致于一体。在东亚, 通常呈行列排布的精心设计的城门是城市设计的典型部分, 和皇室神圣的宫殿一道, 都被城墙环抱。这些城门是统治者至高无上的权力象征, 也是与统治权并列的神圣自然力量的象征。穿过这些建



26-17 首尔南大门, 始建于公元1398年, 韩国。



26-18 郑都, 金刚山, 公元1734年。卷轴, 纸本水墨, 269.8 × 59厘米。韩国湖岩艺术博物馆。

筑物的入城道路让人回想起朝鲜时代曾有过的辉煌。

## 金刚山

在朝鲜时代漫长的岁月中, 各种绘画艺术流派纷呈, 包括以特有的朝鲜方式创作的市井文人画, 正统的肖像画和流派画 (genre painting)。与中国画家有所不同, 朝鲜文人画家并不沉浸于董其昌所提倡的形式与意义的争论。他们对中国的画风兼收并蓄, 引入自己的创作中, 尤其是在李朝的前半期。然而, 时至18世纪, 这些画家开始认真研习中国文人画的风格, 创造了他们自己辉煌一时、自成一体的画风, 如郑都 (公元1676—1759年) 的《金刚山》(图26-18) 所表现的那样, 画家用更犀利的、浓重的秀丽笔法将实景转化成想像中的山水, 而这种手法是中国的文人画家, 例如黄公望 (图26-1) 所喜好的。郑都使用这样的笔法表现金刚山水晶般的外形, 并突出群山的悬崖峭壁, 赋予了画家生命力极强的节奏感, 而不是黄公望作品的那种柔和与深沉。

## 戴高顶礼帽的肖像

像中国和日本一样, 在整个朝鲜时代的历史上, 肖像画是一门非常重要的艺术, 祖先崇拜和对老师和领袖的膜拜仪式赋

予了肖像画 (类似于宗教圣像) 在东亚文化中的重要地位。尹昌焕 (公元1783—1837年) 的作品中所描绘的地方官员康伊吴肖像 (图26-19) 展现了这类作品的典型特色。艺术家对官袍和其他特征的细致入微的描绘揭示了主人公所处官阶的社会地位。对面部的逼真描绘为后代记录下人物 (也许是家庭某成员) 的身份。在这幅特别的绘画中, 有帽翅的高顶礼帽明白无误地告诉人们画中人物乃一朝鲜官员。

## 后记

除了与中国保持交流之外, 朝鲜切断了与外界的所有联系, 这种状况一直持续到19世纪日本和包括美国在内的其他国家强行打开朝鲜的门户为止。1910年朝鲜被日本吞并以后, 一直是日本的一部分, 直至1945年二战末期西方盟国和苏联攻占朝鲜。虽然今天朝鲜分裂为朝鲜与韩国, 韩国已经发展成为一个经济强大的发达的工业国家。也许在21世纪, 一个统一的朝鲜将在国际事务中发挥更大的作用, 它的影响可能有助于朝鲜的后现代艺术屹立于世界艺术之林。



26-19 尹昌焕, 地方官员康伊吴肖像, 公元19世纪早期, 卷轴, 绢本设色, 高63.5厘米。首尔国立博物馆。



公元1334年

公元1400年

公元1500年

公元1573年

室町时代

桃山时代



**枯山水**  
京都西芳寺, 公元14世纪



**泼墨山水**  
雪舟等扬, 公元1495年



**唐狮子**  
狩野永徳, 公元16世纪晚期

皇权归复, 公元1334—1336年

足利将军幕府建立, 公元1336年

与中国明朝建立官方联系, 公元1401年

土佐派和狩野派出现, 公元15—16世纪

大型的城堡建筑, 公元16世纪日本重新统一,  
约15世纪60年代

修养身心的文雅的茶道仪式出现, 公元16—17世纪

# 第 27 章

## 从幕府时代至今： 日本艺术

FROM THE SHOGUNS TO THE PRESENT  
THE ART OF LATER JAPAN

公元1615年	公元1700年	公元1868年	公元1926年	公元1964年
江户时代		明治时代	昭和时代	



桂离宫东面  
公元1620—1663年



白梅图  
尾形光琳，公元1710—1716年



神奈川冲浪里  
葛饰北斋，  
公元1826—1833年



花魁（艺妓）  
高桥由一，公元1872年



奥林匹克运动场  
丹下健三，公元1964年

德川家康政权的巩固，公元1615年  
日本的闭关守国，公元1639年

印刷业的快速发展，公元17世纪晚期  
社会与文化的激荡，公元17—18世纪

明治维新，公元19世纪  
对西化的抵制，公元19世纪

美国军舰强制打开日本门户，公元1853年

睦仁（明治）天皇即位，公元1867年  
开始内阁体制，公元1885年

日本向美国投降，  
公元1945年  
美国从日本撤离，  
公元1952年

在东京举办奥  
林匹克运动会，  
公元1964年

## 日本的封建时代

### 室町时代（公元1334—1573年）

日本皇权曾有过一次短暂的光复，在此之前，武士家族已统治日本达一个多世纪，1336年，武士家族再次掌握了国家政权。那时，足利(Ashikaga)家族夺取了领导权，建立了日本历史上第二个将军(shogunate)政治，或者称武士政治。他们把将军的宫室设在京都的室町地区。原则上将军只是代表天皇掌管和维持国家的统一，但事实上，后者仅仅是一个有名无实的领袖，并且当时的皇宫也只有非常有限的财力资源。就是连足利将军也从来没有获得过日本全境的控制权，他们主要通过封地的形式统治日本，其中地方上的封建主在他们的封地上有相当大的处理各种事务的权力。随着时代的迁移，这种管理国家的方式，使得将军的权利越来越小，到15世纪末，将军政权实际

上已经丧失了统治权。尽管足利将军幕府这个称号一直保持到1573年，但是地方上有势力的封建主一直在为领地的争霸而彼此竞争，处于激烈对峙的局面，而且他们最终控制了国家。

在室町时代(Muromachi)，禅宗(见“禅宗和禅宗艺术：理想和现实”，第819页)在先前的宗派，尤其是净土宗的基础上兴盛起来。净土宗强调的是对西方极乐世界拯救世人的阿弥陀佛的信奉，与这种信仰不同的是，禅宗强调的是严格的戒律和个人的责任。由于这个原因，禅宗受到武士阶层的特别青睐，他们的行为规范中极为看中忠诚、勇气和自我抑制力。然而，禅宗并不仅仅是禅宗僧侣和武士的信仰。贵族、商人和其他一些人也学习它并且资助禅宗寺院。此外，那些信奉禅宗的人，包括武士，通常也信奉其他的佛教教义，尤其是净土宗的思想。这些宗派更多关注的是死亡和救世的话题。禅宗寺院所代表的不仅仅是宗教机构，而且也是非宗教文化的中心，在那里人们可以学习中国宋元时期的艺术、文学和禅宗知识(见26章)。

#### 石庭与禅宗精神

京都的西芳寺(Saihoji)庭院反映出了宗教艺术在室町时代的延续性和过渡性。在14世纪，这个带有宽大庭院的净土宗寺院被改换成一个禅宗学院。然而，禅宗的领导者并没有企图



27-1 枯山水，日本京都，西芳寺庭院上部，重修于室町时代，公元14世纪。

## 禅宗和禅宗艺术：理想和现实

禅宗，作为一个成熟的佛教宗派，12世纪传入日本，并且从14世纪开始给予日本文化最普遍的影响。禅宗的教义宣称每一个人都有成佛的慧根，但是人世间的常识和世俗的思想模式压制了它。然而，依照禅宗的信仰，人们不能通过研习经卷、行善、举行宗教仪式，或者膜拜偶像来唤醒这种悟化的潜能。相反，信徒必须打破这种平凡的感知和逻辑。禅宗的修行以一位老师为中心，直接学习于他。这种师徒的纽带关系随着时间的延续形成了一个僧侣的“禅宗世系”。一些禅宗学派强调沉思冥想，把它作为一项长期的修行，最终达到开化；而有些学派则强调从世俗思想中通过“打机锋”而得到顿悟。

事实上，日本的禅宗寺院在供那些专职的信徒使用外，还有各种各样的用处。禅宗的教义把精神的平和，不怕畏惧和自发性看作一个人在通往教化的道路上的进步。因而，禅宗的修行也可以在日常生活中进行，并且一般来讲早期的禅宗寺院也是学习汉文化的中心。一些僧侣在学习新近传入的哲学和诗学上花费的时间比学习禅宗还要多。就是在宗教方面，在禅宗寺院的修行也还包括许多与禅宗实质上没有关联的传统的佛教仪式。地方上的禅宗寺院还主持葬俗仪式。

禅宗的僧侣和俗家弟子进行绘画和其他艺术品的创作，他们在创作中表达他们的主题思想，感悟自发性，看似正在领悟禅宗思想的真谛。然而，一些像雪舟等扬这样最杰出的僧侣画

家，更多地是投身于艺术品的创作中，而不是对禅宗思想的领悟。雪舟绝大多数的时间没有住在寺院里，但是却是典型的禅宗僧侣，他吸引了许多学生向他学习绘画。从他在一幅泼墨山水画(图27-2)上的题字，可以得知这幅作品是作为一件礼物送给一个学生的。另外的一些僧侣，虽然他们在寺院中生活、作画，但是他们也创作出了丰富多样的绘画作品，从肖像画到山水画。这些看似单纯的个人表达禅宗思想的作品，常常是在寺院权威人士和非宗教赞助人的要求下完成的。因而，大量的禅宗画僧很大程度上是在扮演职业画家的角色，他们作品中禅宗的品质来源于对早期绘画的学习，也包括制度上有规定的标准肖像。事实上，那位在一家大型禅宗寺院画“禅宗元老志贤持帚清扫图”(图27-4)的狩野元信，就是一个和禅宗没有实际联系的职业画家。

随着禅宗教义的传播，禅宗思想的自发性和对世俗的拒绝反映在日本文化的各个方面。例如，发展于15、16世纪的茶道仪式，或者说喝茶的仪式，它的目的就是使人们从日常事务中得到短暂的舒缓，到一个有思考氛围的安静的避所简短地逗留一下，如这间待庵(Taian)茶室(图27-6)。尽管茶道仪式完全不是自发兴起的，但是在16世纪中期之后，茶道美学却在器具质朴的形制和装饰上起到了重要的影响作用。这个叫古岸(Kogan)的志野陶水罐就是一个例子，它的名字来源于它粗质的表面。

抹掉原有的宗教信仰，虽然他们想在庭院的设计上更多地为禅宗的思想性考虑，但是西芳寺庭院在整体布局上依旧表现出阿弥陀净土的美景。这样，他们使室町时代两大佛教宗派完美地对应起来，互为补充，前者反映的是救世的希望，后者则是促进学习和冥想。

西芳寺庭院中地势较低的花园，现今的名声归于它那虹彩般的新鲜的苔藓，它们的美看起来几乎属于另外一个世界。与之形成对比的是对庭院上部山坡上的岩石和沙土的安排，尤其是干涸的瀑布和池塘(图27-1)，它们被珍视为室町时代山水庭院艺术的早期代表。设计者把岩石堆叠起来的形状，使人看上去好像真有一条山涧的小溪正在快速地流过，并在下面形成一个水潭。在东亚，人们传统地认为在山间漫步和凝望生动的自然风光能使他们的性情受到熏陶。这样的活动能使人在大量的日常事务之后，精神得到焕发，并且有助于他们到达世俗之外的境界。这种没有水的庭院，或者称石庭，在日本的室町时

代乃至后来都非常流行，尤其在禅宗寺院里。这种没有真实的流水而是用叠石造出的山水风景暗示出了更加高雅的景致情韵，就像在中国的山水画(图7-19)中见到的一样，人们可以借这种景致来寻找与自己内心深处、审美理念、精神上相同的契合点，而这些仅仅在心境中能够被充分地展现出来。

### 泼墨画

室町时代，很多画家主要都是用墨汁来作画。这种墨画在日本艺术的历史上很常见，它们的形式和题材通常遵循中国的范本，和它们靠得很近，并且有些画家还在他们的画中加上中国的景和物。绝大多数的墨画大师至少在表面上都是禅宗僧侣。其中最著名的是雪舟等扬(Toyo Sesshu, 公元1420—1506年)，他在禅宗寺院中只待过很短一段时间，他是少有的几个到中国旅行过的画家之一，他从同时代的明代画家那里学到了很多东西(图26-5、26-6)。雪舟(1868年以前人们通常以姓来呼名)

的绘画风格多种多样，从用精细的笔法画出严谨的作品到用泼墨的形式绘出潇洒自如的作品，泼墨是东亚的禅宗僧侣经常采用的技法，但这并不是只被僧侣所继承的。

泼墨画家不求形象的逼真，他们把笔蘸上饱和的墨汁，然后主要用宽大快速的笔触作画，有时甚至把墨直接滴到纸上，这种绘画总是使画中的形象处于似与不似之间。画家平衡于自发意识和传统绘画功力之间，赋予作品艺术的力量。在雪舟的一幅泼墨山水中(图 27-2)，观者能够很容易观赏到画者对于纸和笔的大胆尝试，但是只有在行的观者才能很快地辨认出熟悉的山、树和房子。船上有两个人的形象(右下边)，旁边两笔急速的笔触则象征着这家酒铺的旗和竿，图中还有中国文人正在泛舟的景象，他们正驶向向往的目的地。



27-2 雪舟等扬。泼墨山水，日本，东京，室町时代，公元1495。立轴，水墨纸本，148 × 35.2 厘米。东京国立博物馆。



27-3 土佐光信，《源氏物语》绘卷(“夕颜”第四景)，日本室町时代，公元16世纪早期，册页，纸本水墨设色，约24.1 × 17.8厘米。剑桥哈佛大学浮世绘美术馆。

在室町时代，墨画并不是很盛行的一种绘画形式。艺术家不仅在宫廷、在寺院中进行绘画创作，还在不同的有势力的家族中为他们绘制肖像画、圣像画、叙述性绘卷、折叠的屏风画，还有其他色彩丰富艳丽的绘画类型。雪舟就没有把他的作品限制在一个类型。

### 土佐派

在15、16世纪期间，日本出现了两个主要的画派，土佐派和狩野派。土佐光信(Tosa Mitsunobu，公元1434—1525年)是室町时代晚期画师(见“日本的艺术家、作坊和赞助人”，第8章第228页)的领导者，并且也是宫廷画家的核心人物。到室町时代时，皇宫的赞助费已大大减少，因此他自己的画坊可能不会是一个独立的官方机构。土佐光信不仅服务于宫廷，而且也为和宫廷有关系的大寺院以及足利将军服务。他遗留下来的叙述性的绘卷和六扇曲屏风画最使人熟知，同时他也画肖像、佛像和《源氏物语》的插图，如这幅作品(图 27-3)。像12世纪绝大多数的绘卷作品一样(见图 8-11)，他为《源氏物语》所作的插图也在继续强调色彩和二围空间的展示，这是叙述性绘卷的基本要素。然而土佐光信在绘画文雅性的安排上，融合了更多描述性的元素，而不是像早期作品中仅表现隐喻的情绪。





27-4 狩野元信，禅宗元老志贤持帚清扫图，日本室町时代，公元1513年。立轴，纸本水墨设色，171.1 × 88.3厘米。东京，东京国立博物馆。

在这幅画中，源氏公子正和他的一位爱人坐在她的房间里交谈，这个房间很拥挤，呈现出一种破败的气息。画中描绘了他们所听到的声音——右上方漂洗衣物发出的重击声和左下方那个男人作祷告的声音。画面的左上方，飞动的天鹅显示出了这是在秋季。到室町时代时，故事插图画家的任务已经发生了变化。画家的欣赏点很少集中在叙述性绘画丰富的情感内容上，而是更多地关注作品的身份地位，就像平安时代一幅伟大的杰作一样（见第8章）。《源氏物语》绘画已经成为综合文化的代表，用于捐赠、赠送和陈列。

历史上艺术史家通常把土佐光信的画派称为土佐派，他也是这一画派的核心人物。在土佐光信之前，因某种家族关系有几个画家也用过土佐这个名字。然而，从16世纪早期土佐的儿子开始，这个画司领导者的位置第一次被继承下来。从那时起，一个更加明确的土佐派真正地建立起来，但是它从来没有同时代狩野派的影响大。

### 狩野派的兴起

狩野元信（Kano Motonobu，公元1476—1559年）是一位画家的儿子，他的父亲服务于足利将军八世，他也很有可能是土佐光信的女婿。他的绘画训练使得他可以以多样的形式来迎合不同的题材，包括中国的山水画、禅宗人物、《源氏物语》绘卷、肖像画、佛像和花鸟画。作为16世纪早期这个动荡年代里的一位独立的画家，在国内和平秩序摇摇欲坠被蹂躏成齑粉的时候，他建立了一个高效的画坊，并且以他广泛的绘画技能来迎合需要。元信和他的继承者是如此的成功，以至于狩野派实质上成为17世纪的国家学院，到19世纪晚期这个画派才结束。元信的《禅宗元老志贤持帚清扫图》（图27-4）描绘了这个僧侣在悟化的那一瞬间的情景。画面中的僧侣归隐于乡间，当时他正在住所旁边扫地，这时一个石块撞到了一根竹竿。这位老者沉浸在禅宗的思考当中，响亮的撞击声把他唤醒。这幅作品最清晰地展示了元信在墨、光、色运用上的绘画形式。它吸

收了中国院体水墨画的风格特点，像这种尖的、有角的岩石的形状，是日本画家、包括雪舟，长时间学习融合的结果。元信和他的助手在一家禅宗寺院画了一组安装有滑动门的建筑物作品，这幅老者像也是其中之一。在16世纪，这样的建筑装饰在绘画中渐趋流行，成为狩野派乃至后来的竞争对手的一个保留项目。

## 桃山时代（公元1573—1615年）

### 茶道仪式的作用

统制者为了在东亚建立正统合法的地位，赢得尊重，他们不得不展示他们对于精美文化活动的支持，并且还要参与到其中。在桃山时代（Momoyama），茶道礼仪（见“日本茶道仪式”，第823页）是人们喜爱的精致文雅的活动。在日本，这项重要的文化活动带有政治和意识形态方面的色彩。对于那些已经在政治和经济上握有大权而又对文化领域相对陌生的人来说，茶道礼仪为他们提供了进一步掌控文化领域的手段。茶道仪式的政治含义是如此严肃，以致于军阀统治者有准予和拒绝他们的封臣参加的权力。这项礼仪也有特殊的社会意义，因为它作为审美甚至是精神升华的主要表达方式而得到了人们的承认。

### 新兴的幽雅的乡村风格

大概从15世纪晚期开始，对于中国物品精美技巧的崇拜开始慢慢减弱，人们更多地欣赏到了朝鲜和日本乡村器皿的优点。这种新的具有乡村气息的审美风尚，反映的是一种寂寥清凉的



27-6 千利休·待庵茶室（内景），京都妙喜庵，日本，桃山时代，约公元1582年。

朴素之美，表现在非常简陋的茶室和山野中隐者居住小屋的设计当中。禅宗的思想观念在这次转变中起到了重要的作用。

这个叫作古岸（Kogan）（图27-5）的志野陶水罐就受到了茶道礼仪中乡村审美风格的影响。（这个叫“古岸”的罐子，名字来源于它表面描绘的图案，也来源于它粗糙的质地和朴素的形制，这两者都能使人联想起水边溪岸。）志野陶器以形制简单、质地粗糙为特色，表面上有厚重的釉料，放入火中烧制后呈现出白色、桃红或者灰色，这些都要依靠含铁量和火候来定。粗糙的器物形体、简单的形式和少量的装饰展示了和禅宗寺院的枯水园林（图27-1）表现出的类似的审美趣味，和对此生发出的阐释。

### 作为仪式空间的茶室

桃山时代兴起了具有乡村风格的审美风尚，待庵茶室（图27-6）便是这一风格的典型代表，它是在当时最有名望的茶师千利休（Sen No Rikyu，公元1522—1591年）的指导下设计完成的。千利休出生于一个富有的、有教养的商人家庭。茶室内部展示了日本家居建筑两个标准的特点——有很厚的、用生硬的稻草制成的垫子，被称作榻榻米（tatami）；还有一个被称作壁龛（tokonoma）的凹室，凹室是在室町时代晚期发展起来的，但是在当时已经开始过时。日本人有进屋不穿鞋、席地而坐的传统习惯，榻榻米便起到这样的作用。壁龛规划出了一个地方，用来悬挂卷轴画或者书法作品，也陈列其他的赏赐品。



27-5 茶道水罐，或称古岸，日本桃山时代，公元16世纪晚期。釉下彩志野陶，高17.8厘米。东京香雪美术馆。

## 日本的茶道仪式

日本茶道仪式包括仪式前的准备工作、招待客人和品新茶。茶道仪式中一些基本的礼俗开始于中国，但是它们在日本得到了发展融合，达到一个更高的程度。在桃山时代更是达到极致。茶道中简朴的形式开始于日本的禅宗寺院，如从平凡的世俗社会中做一个象征性的归隐，去修养性情。到十六世纪晚期的时候，这些习俗影响到了其他的社会阶层，特别是武士和富有的商人。但是在室町时代晚期之前，在武士官邸都还举行的盛大的茶道仪式，这主要是在借茶道的名义来展示他们所收藏的珍贵的中国物品。

如瓷器、漆器和绘画。

茶道仪式的参加者包括主人和来宾。仪式在茶室(图27-6，更适宜在带有花园的茶室)中举行，所用的器具很多都是陶制品(图27-5)。主人的职责是招待好客人，挑选茶具以及决定茶室的装饰风格，当然茶室的装饰要依据场合和季节来安排变化。茶师都是被公认为具有超凡审美敏感力的人，他们会在仪式上被赞助人考察并被学生学习。茶师甚至指导或影响茶室(包括内部和花园)和茶具的设计。他们经常用竹子做简单的器具，甚至有时还做陶器。

待庵茶室的壁龛和喝茶的房间是一个整体，墙面异乎寻常的黑，用灰泥覆盖，甚至连拐角处的一些方形柱也用这种灰泥覆盖。房间里昏暗狭小(大约不到6平方米)给人似在洞穴的感觉，但却增添了主客间的亲密感。客人要通过茶室外花园中的一个小滑门才能进入，以致于他们不得不弯腰匍匐。这种环境强调出了客人进入仪式空间的通道——他们摆脱了喧嚣的平凡世界——在那儿，理论上，所有的一切都是平静和谐的。作为茶室建筑的指导者，千利休把这两者再一次完美地统一起来，毫无疑问他使茶室适合了这种简陋的环境。这与桃山时代第二位霸主举行的盛大的茶道仪式形成鲜明对照，他拥有奢华环境，并且还有一个完全包金的可移动的茶舍。这些都是桃山时代美学精选品中最好的。

### 桃山时代的绘画

在桃山时代，从15世纪晚期起，前后有三个大霸主统治日本，经过内战摧残的日本，表面上出现和平的景象。这个时代以第二位霸主的权位所在地来命名。这些大霸主和职位稍低的封建主建造了带有豪华住宅的巨大的城堡，用来象征其霸主的权威，也当作防御要地。新的统治政策使狩野派画家和他们的对手要在城堡的墙上、滑门和折叠屏风上用墨、色以及金箔作画。从室町时代起，金色屏风就已著名，但是桃山时代的画家使它们变得更加巨大醒目，他们通过减少屏风的数量，扩大主体图案来克服单调，并且贴以金箔使底子闪闪发光。

### 画有唐狮子的日本屏风

尽管元信的孙子狩野永德(Kano Eitoku, 公元1543-1590

年)只留下了很少的作品，因为他所负责装修的所有的大型城堡最后都被毁坏了，但是还是可以知道他是画这种壁画和屏风画的最优秀的画家。从这个单独的六曲屏风(图27-7)上画有唐狮子的绘画作品，就可以管窥到他作品的伟大。这些华美的猛兽，有着健壮发达的身体，明朗的轮廓线使它们的形象变得清晰而明确，它们在一片带有小型装饰物的金色的背景上大踏步地行进。在东亚，狮子对于人们来说是陌生的，像这样程式化的形象是以起源于南亚的佛教画为基础的。在画有唐狮子的画中，它们更多是粗鲁莽撞力量的象征，而不是佛教的象征。因为永德的装饰工程都很庞大，因此在做这种类型的画时他经常以纪念碑的形式来表现。然而，桃山时代的绘画并不局限在像这样以单独形式出现的雄浑醒目的陈列品。它也包括本国的和中国的肖像画题材，其中含有丰富的文化、宗教和哲学内涵。

### 薄雾中的树林

狩野永德所作的唐狮子表现了色彩绚烂的风格特点，但是并不是所有桃山时代的画家都喜用这种格调。长谷川等伯(Hasegawa Tohaku, 公元1539-1610年)是千利休一手提拔起来的，他和禅宗寺院有着密切的联系。他对中国禅宗画家的美学思想和绘画技巧都非常熟悉，他有时用松动的笔法作墨画并取得了辉煌的成就，像在这幅《松林图》(图27-8)中就可以看到。他的湿笔簇——长而慢，短而快，浓淡相宜，展现了隐藏在薄雾中的笔直高大的松林之景。他画的树在厚厚的大气中浮隐浮现，给人似清晰又模糊的感觉。用禅宗的话来说，这幅画根据现实世界虚拟出一个自然界，它可以唤起人们平和宁静沉思的心态。



27-7 狩野永徳，唐狮子，日本桃山时代，公元16世纪晚期。六曲屏风，纸本金箔，水墨设色，223.5 × 452.1厘米。日本宫内厅。



## 江户时代（公元1615—1868年）

1615年，德川家康（Tokugawa Ieyasu）将军，这个决定性的再统一者加强政权，建立了一个新的幕府时代，这个时代一直持续到1868年。他的幕府设立在江户（Edo，现在的东京），也就把这个时代命名为江户时代。这个新政权制定了许多政策，有计划地严格限制日本在社会文化方面变革的步伐。德川家族的统治者禁止国人信仰基督教，除了荷兰人以外，他们把所有的西方人驱逐出境，而且这些荷兰人也被限制在商业贸易区内，远至长崎的西南部。他们把有关社会等级和公民责任的儒家思想纳入他们的公众政策之中，他们也试图控制大部分武士领袖的社会影响。然而，城市中心人口的大面积膨胀，市区和郊区间文化的传播，以及人们对于知识和娱乐的迫切渴望，这使得当时的社会需要一个轻松愉悦受大众欢迎的文化氛围，而这些并不是强权所能控制改变得了的。

### 京都的皇室别墅

尽管数世纪以来，皇室的权力都是形同虚设，仅是礼仪制

度的象征，但是在艺术品鉴赏和文化问题上，皇室却一直占有领导地位。例如，在17世纪中有大约五十年的光景，一位皇戚把一块适合归隐的乡村地开发成了一幢别墅，对于日本国内建筑而言，它显得与众不同，赢得世人的赞赏。尽管从20世纪早期起，日本普通的居住环境在结构和装饰上变得日益西洋化，但是它还是激起了世界各地建筑家的兴趣。桂离宫（图 27-9）修建于1620至1663年，这是茶道仪式最流行的时代。因此，这座别墅中许多的设计元素和一些有品味的细微之处都是得益于早期的茶室建筑，如千利休的待庵茶室（图 27-6）。然而，更多新近的茶道美学家从千利休美学发展的极致中摆脱出来，桂离宫的设计者和木匠吸收了具有宫廷气派的优美的装饰元素。

根据这座建筑的需要，掩饰结构形制的装饰物并没有在其中起到多大的作用，相反，依靠的是比例、颜色和质地这些细微的地方。别墅使用的各种各样的材质（石质、木质、瓦片和灰泥）、柔和的色彩以及准确的基调定位丰富了它的线、面和形体。在这座建筑物的构造中细微之处的精巧处理是非常重要的。工匠们辛辛苦苦地磨光擦亮所有的表面，以显现出质地纹理天然的美。别墅中的房间不大，但是将房屋之间安装上可移动的滑门，就可以展示出宽大的矩形空间。可能最重要的是，居住者能够到室外享受房屋和花园的完美结合——这是日本家居建筑追求的理想之一。



27-8 长谷川等伯，松林图，日本桃山时代，公元16世纪晚期。六曲一双屏风，水墨纸本，每个345.4 × 155.9厘米。东京，东京国立博物馆。





27-9 桂离宫东面，日本京都，江户时代，公元1620—1663年。

## 琳派的出现

江户时代的绘画呈现出灿烂纷呈的景象。狩野派的画家有官方政府的赞助，他们为德川家族和其重要的封臣服务。到18世纪中期的时候，对于渴望进入狩野派这个行当中去的几乎每一个人而言，狩野派的画工也成为了主要的绘画老师。虽然如此，还是涌现活跃着一批独立的画家和其他的绘画流派，他们显现出与众不同的风格。

琳派(Rinpa)是江户时代早期出现的两个主流画派之一，它完全不同于狩野派和土佐派。琳派没有父子、师徒传承授艺的世系关系。然而，它的美学观念跨越时间的界限吸引了大批参加者和支持者。尾形光琳(Ogata Korin)是琳派的创立者，琳派的名称也是来源于他名字当中的最后一个音节。有两个关系密切的画家本阿弥光悦(Honami Koetsu, 公元1558—1637年)和俵屋宗达(Tawarayama Sotatsu, 公元1576—1643年)为琳派的建立奠定了基础。

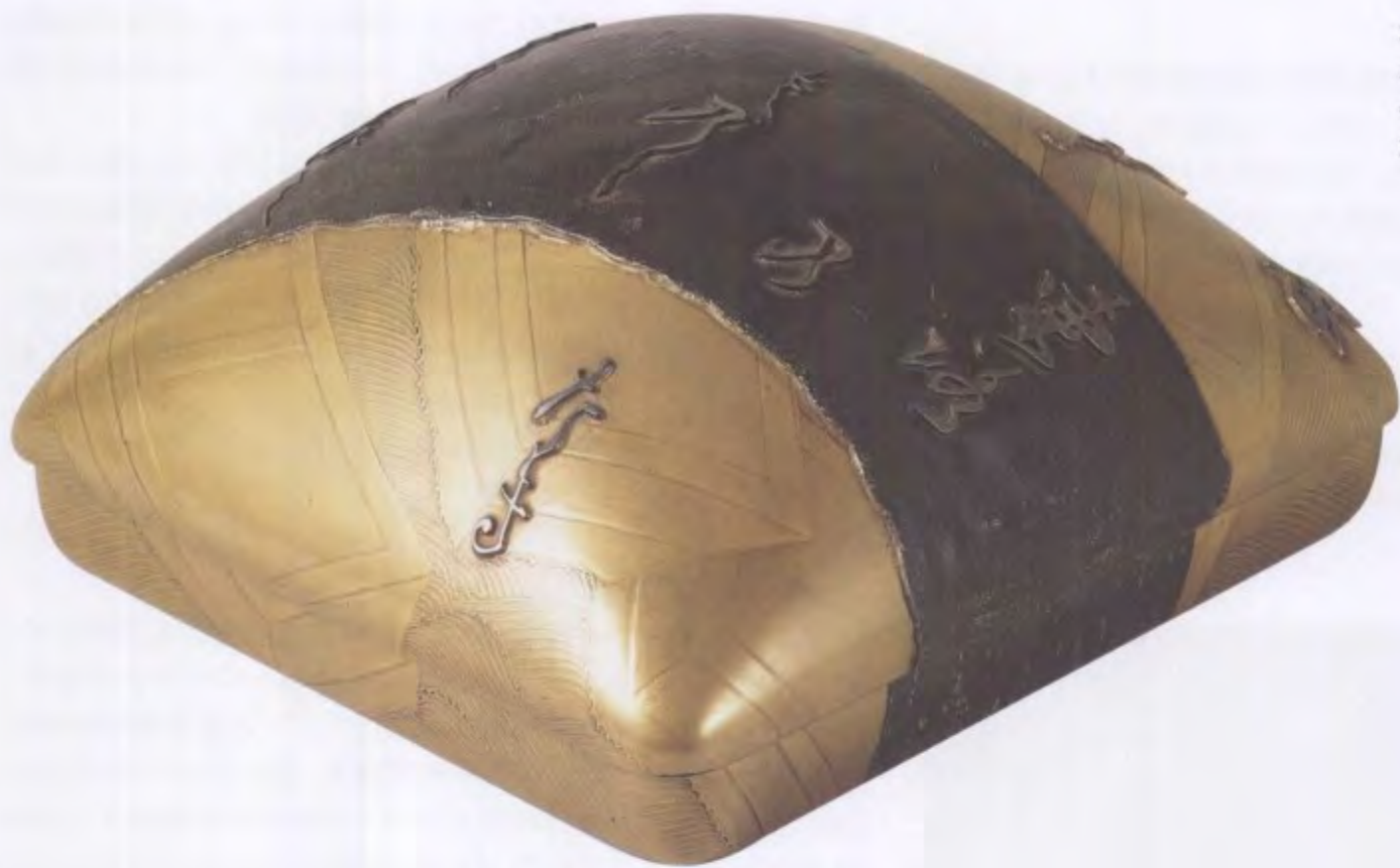
## 结合古老的传统

光悦出生于古老的京都一个以刀剑研磨和鉴定为祖业的家族，此家族颇有声望和地位，光悦本人也很喜爱书法艺术，他也参加茶道仪式并且还制作一些茶具。许多学校都聘请他去监管漆器(主要是用油漆装饰的木制品)设计，可能是在宗达的帮助下他经营了一家扇画店。学者们都很清楚他们把古老的绘画传统和工艺装饰结合起来进行绘画创作，从而创立了一种新的风格，打破了这二者的界限。绘画、漆箱和陶器都具有共同的母题纹样和构图。很多琳派作品的装饰主题能够显示出一种宫廷文学和材料传统的亲密联系。

光悦的舟桥蒔绘砚箱(图27-10)是当时很典型的流行式样，它所展示的主题取自古典诗歌。砚箱的盖子上一些小船并肩排列在水中以托起临时的桥板，这个场景刻画得精细入微，而且是叠金的。在盖子凸起的表面用深色的金属镶嵌铺成带状，这就形成了桥的形状。水面上、船上、桥上凸起的暗色的线形是一些日文字，它们取自诗歌，描写人过桥时产生的对人生飘零的联想。这个箱子，尤其是镶有深色金属的桥和耀眼的金色表面，都在形制、质地和颜色上显示出生动的对照，标志了琳派的美学特征。无论怎样，在设计加工方面，光悦是有贡献的，镶嵌和洒金是要求很高的技术，精通于它们的专家实际上是借用了漆器装饰。

## 梅花和溜込

尾形光琳(Ogata Korin, 公元1658—1716年)把光悦和宗达开创的美学精神带到了18世纪。光琳出生于一个殷实的布商家庭，他主要是一个画家，但是也用光悦的方法设计漆器。光琳绘画的杰作之一是一件两曲一双的屏风，描绘了被溪流隔开的正在盛开的红白梅花(图27-11、导论图-13)。就像光悦对他的砚箱所做的一样，光琳把主体图案减少到最小程度是为了突出外形和视觉肌理，使它们形成一个鲜明的对照。整幅作品被描绘得精妙细微，其中溪流侧面光滑的平地上孱弱的枝条，粗糙多瘤饱经沧桑的树干，展示出耀眼的光芒、精确的曲线和沉默宁静的基调。甚至在绘画技巧上也存在差异。如，树上的斑纹就是采用琳派的标志性画法——溜込(tarashikomi)绘制而成，这种画法是在先前的没有干的墨色上继续着墨。溪流中的图案如同蜡染织物上的图案，有着精确文雅的风格，它们形成了鲜明的对照。



27-10 本阿弥光悦，舟桥荷绘砚箱，日本江户时代，17世纪早期。洒金镶嵌漆器，11.7×24.1×22.9厘米。东京东京国立博物馆。



27-11 尾形光琳，白梅图，日本江户时代，公元1710—1716年。两曲一双屏风，纸本金银箔水墨设色，每个屏风156.5×172.4厘米。日本热海艺术馆。

## 文人风格

在17、18世纪，日本的城市居民和受教育的人日益增多，在平民和下级武士中掀起了一个社会文化浪潮，这些是德川家族的限制政策所压制不了的。人们渴望寻求新的思想和图像，他们像先前的日本人一样把注意力主要放在中国，当然他们也向西方学习。这时来自于不同方向的新的绘画思想（对于孤立的日本人而言）出现了。

从17晚期开始，几个独立的日本画家和他们的追随者吸收了中国文人画的一些要素（见第26章）。他们的灵感来自时代稍为早一点的中国画家，像黄公望（图26-1），但是仅仅只是间接地学习。印刷出来的书籍插图和一些品质不是很高的绘画带

给日本人对于文人画风的了解是有限的。然而，对于狩野派保留的传统剧目，最新的中国式样为他们提供了一种有意义的选择办法，这就是在画中展现自我表达的意愿。

与谢芜村（Yosa Buson，公元1716—1783年）是日本文人画家早期的杰出代表之一，他的《布谷鸟在清新的草木中飞翔》（图27-12）充分显示了他成熟的风格。他在作品中采用全景式构图，用精致柔软的笔簇表现出茂密枝叶柔和的纹理效果，通过这些他把中国和日本的文人画的基本元素结合在了一起。尽管与谢芜村模仿了大量中国文人画笔法，但是相比而言，他的笔法却显得更加大胆和抽象，并且喜用文雅的苍白色是他独有的。

## 来自西方的新思想

正当日本的文人画家，如与谢芜村在迎合文化人的嗜好时，以圆山应举（Maruyama Okyo，公元1733—1795年）为首的，一个要求并不严格的画派也在这时产生了，它用纯粹的绘画技法表现写实主义，吸引了大量的追随者。圆山应举不仅关注东亚的艺术风格，同时也向西方学习。在他所作的动物、昆虫和植物的草图中可以看到西方人所强调的写生方法，的确，在这个时代西方人对于写实主义的描绘方法在日本得到了极为广泛的传播。从长崎荷兰人居住的地方，欧洲和中国的书籍，包括那些讨论西洋画和绘有西洋画的书籍都经过筛选进入日本。事实上，学习荷兰文化的组织和一些画家已经尝试了用油作画和用铜板雕刻的技术。

圆山应举和他追随者的主要作品并不是极度的写实，而是写实主义的混合物，它们融合了狩野派绘画和中国工笔画的绘画元素。他的《孔雀牡丹图》（图27-13）就是一个突出的例子。圆山应举对于孔雀身上的羽毛和绚烂的色彩以及花卉进行了丰富的细节描绘，使人眼花缭乱。其中，特别是对孔雀颈脖上轻轻的弧形羽毛的刻画和石头上的光影处理，使主体形象更显得栩栩如生。这样的作品要求画家要具备对市俗文化把握的敏感性。

## 江户的浮世绘

城市的活跃发展，使得市民更直接地寻求物质文化的享受。德川家族竭力阻止这样的活动，但是很大程度上是徒劳。很快，出现了表演世俗生活的剧院，并且在江户的吉原（Yoshiwara）还形成了妓院区，给市民和那些找乐的武士带来了快乐。那些收入很少的人也能够负担得起这种娱乐的开销。绘画行业的快速发展，使得很多书籍和印刷的画像（见“日本版画”，第831页）都有了积极的用武之地，它们能够把人们参加城市娱乐的场景片段呈现出来。比起简单的物质上的满足和粗俗的娱乐而言，人们更喜爱参加市民文化色彩更多的活动。参加者多是一些在文学、音乐和其他艺术方面受过高等教育的人。绘画作品尤其是版画是最知名的反主流文化的艺术形式，它的大部分题材来自快乐的浮世（ukiyo-e）——吉原的妓院和表演世俗生活的剧院。

## 闺室里的场景

市民爱好浮世中快乐，这使得许多版画设计家为此而忙碌，并且印刷行业间的激烈竞争，也使得版画的制作更加精美，方



27-12 与谢芜村。布谷鸟在清新的草木中飞翔，日本江户时代，公元18世纪晚期。立轴，绢本水墨设色，153.7 × 79.4厘米。日本横滨，平木浮世绘博物馆。





27-13 圆山应举, 孔雀牡丹图, 日本, 江户时代, 公元1776年。立轴, 绢本设色, 130.4 × 68.3厘米。东京皇室收藏品。

法多样。18世纪当中, 铃木春信 (Suzuki Harunobu, 约公元1725-1770年) 是最值得赞赏和学习的设计家之一, 在研发一些最早的锦绘 (brocade prints) 的制作技法中, 他起到了关键性的作用。与他的同行相比, 铃木春信占据了极大的有利条件, 当时他接受了一个诗人团体委派的任务, 要求他设计高品质的版画, 并且这些版画的印刷是有限的。他以前更多的是在设计商业版画, 现在他从中吸取经验并把其中很多东西带到了这一次设计当中。后来因为供不应求他还出版了一些署有自己名字的私人设计作品。在他的精细成熟的作品中《时钟晚记》(图27-14) 是非常有名的, 他作了一个系列这样的作品, 名叫《闺室八景》, 《时钟晚记》便出自于其中。它的平整而丰富的色调使人想起传统的宫廷绘画(图27-3), 这种对比关系是许多浮世绘画家公然追求的。

然而, 年轻美丽的女子和城市的世俗娱乐并不是铃木春信所作的一系列起居图中惟一的主题。这幅版画戏剧性地选取了在日本流行了很长时间的古老的中国山水画主题, 通常被称作《潇湘八景》。铃木春信并没有像中国人的作品那样, 喜欢描绘寺院里的钟, 他打破了这一惯例, 刻画了一个现代的钟的形象。图中的过去和现在并置的景象表现出这幅作品的诙谐性, 同时也展示了浮世中市民文化的混合性。并不是所有的浮世绘都能使观众品味到如此多的含义。其中许多都是通俗易懂的像海报一样的画像, 有著名艺妓的画像, 也

有博得大众欢迎的男演员的画像。另外还有描绘花鸟、静物和春宵的作品。

### 西洋透视画法

18世纪晚期出现了以风景作为主题的版画, 它们在绘制的过程中经常采用西方的透视技巧。葛饰北斋 (Katsushika Hokusai, 公元1760-1849年) 是画这类作品最有名的画家, 这幅著名的《神奈川冲浪里》(图27-15) 就是出自他所作的一套名叫《富岳三十六景》的木版画。图中前景处巨大的波浪把远处的富士山映衬得非常矮小。浪尖像手指头一样带有不祥气息的白色泡沫增加了波浪的危险感。渔夫弯着腰拼命地滑动船桨与凶猛的大海抗争, 期待他们的小船能够度过这次劫难。尽管这幅作品只运用了一点点西洋技法, 但是从低矮的地平线还是可以看出典型的西洋透视画法的存在。葛饰北斋所描绘的波浪比传统上的更加平整, 并且在前景处显得非常逼真。

## 现代日本

### 明治和大正时代(公元1868-1926年)

江户时代和武士统治在1868年结束了, 当时德川幕府已经倒台, 部分原因是因为它无力控制日益增长的来自西方国家对于日本的压力, 他们要打开日本的国门要求对外开放。由来自江户以外下级行省的武士领导的起义, 把被控制的君权重新归还给天皇, 但实际上真正的权力掌握在皇室内阁成员手中, 天皇本人并没有实权。在天皇选择放弃实权之后, 为了象征性地保留君王权威的存在, 就以他的名字把这个新时代正式命名为明治时代。这在后来一直成为一个标准。从江户时代的末年起进入明治时代, 日本的领导者一直担心日本可能会成为西方国家的殖民地, 因为有如此多的西方人都认为他们是未开化的。因此, 他们极力强调要在军事、科学和技术方面赶上西方国家。他们也提倡学习西方的文化, 把此作为日本文明进步的标志。毕竟, 日本文化长时间都是在效仿中国从而提升自己的文化, 比如在奈良时代(见第8章)。为了尽可能快地赶上西方国家, 日本政府引入了一些西方的建筑家和艺术家, 他们中许多人都在日本新建的项目和学校中授课。

### 西洋油画

油画成为日本19世纪晚期的一个重要画种。有理想抱负的学生在政府开办的学校和留学期间向西方的老师学习。高桥由一 (Takahashi Yuichi, 公元1828-1894年) 所作的《花魁》(照字面意思是“艺妓”; 图27-16) 这幅油画作品使明治时代的人们对于油画的兴趣高涨。这幅作品是为一位客户创作的, 这位顾客满怀乡愁感, 很怀念那些正在消失的日本文化。浮世绘版画家经常描绘像这样出没于娱乐场所的优美的艺妓像。在这



27-14 铃木春信，时钟晚记，取自《闺室八景》，日本江户时代，公元1765年。木刻版画，28.6 × 21.6厘米。芝加哥，芝加哥艺术学院。

## 日本版画

江户时代，浮世绘版画非常受欢迎。在街上和小的店面里都有出售，一幅普通的版画相当于一碗面条的价格。因此，普通大众都能够买一些放在像框里或者把它们贴在墙上。一个非常高效的生产制作体系为这种日本绘画艺术的广泛传播提供了可能性。

印刷业使浮世绘在那个年代乃至今天都很有名，但是浮世绘画家并不直接参加印刷制作的工作。作为设计者，他们把所作的原画卖给发行者，由他们监管印刷流程。发行者在浮世绘的创作过程中也起到了重要的作用，在印刷之前他们会给浮世绘画家提供详细而精确的构思，或者做一些配合工作。当然，在作品完工时会同时署上设计者和发行者的名字。

几乎所有的浮世绘作品都不会留下木刻匠和印刷匠的名字，因而他们也不会被世人所知。从孩时起他们就苦练这些技能，他们以速度和精确度来获得相应的低报酬，因而，作为大众艺术的浮世绘也就有可能变得很便宜。浮世绘版画大师似乎看起来都是男人。女人中，尤其是妻子和女儿，经常辅助画家和其他的艺术家，但是很难得到单独认可。但是葛饰北斋（图27-15）的女儿剑爱是一个例外，她是一位家喻户晓的画家，并且还可能帮助她父亲完成了许多版画设计。

受印刷流程的影响，日本版画往往都有黑色的轮廓线以区分不同的颜色区域（图27-14）。雕刻师把画好的图案正面朝下贴在木板上。把这张很薄的画纸打湿并且轻轻地刮擦，以在木板上显示出这个被颠倒的图案，从而使刻工更好地雕刻。在雕刻之后，

雕板上只留有图案的外形线和其他一些凸起的黑色状的东西。然后印刷师在雕板上涂一层墨汁，把最初的一些轮廓线的痕迹显现出来。这些轮廓线为其他木块的雕刻提供了帮助，一个木块代表一种颜色。雕板上需要印刷的地方，被雕刻师雕成一个个小木块，它们每一个上面都被涂上了颜色。连普通的印刷品有时都需要二十种颜色，因而也就需要二十块木块。要印刷出一种颜色，一个印刷工事先会把颜色准确地涂在木块凸起的表面上，然后铺一张薄纸在上面，用一个光滑平整的物体磨擦纸的背面。其他的印刷工会在同一张纸上印不同的颜色。在纸上的每一道工序都要尽善尽美，这对防止颜色的重叠是很关键的，因此木板雕刻师在印刷的过程中起着先导的作用，如他们在木板上所刻的像L形的折线和笔直的线。在最后印刷黑色轮廓线的工序中，印刷师会把所有细小的程序上遗留的瑕疵掩盖掉。

印刷使用的材料一直在变化，但是到了18世纪中期，材料的选择标准化了。木板要优良的带有木纹的硬木，通常是樱花木。最好的纸是用桑树皮下的那层白木做成的，因为它长长的纤维使纸很有韧性能够反复在木块上磨擦。印刷师使用一些矿物质颜料，但是需要印刷大面积的颜色时，他们更偏爱使用一些用植物制成的相当便宜的染料。因此，浮世绘版画极容易褪色，尤其是它遇到强光时。在19世纪早期，更多持久耐用的人工合成的欧洲染料开始进入日本。最先传入的是普鲁士蓝，这能够从葛饰北斋的《神奈川冲浪里》（图27-15）中看到。



27-15 葛饰北斋，神奈川冲浪里，取自《富岳三十六景》，日本江户时代，公元1826—1833年。木刻版画，纸本水墨设色，25.1×37.5厘米。波士顿美术馆。

幅作品中，高桥由一并没有像浮世绘画家那样用理想的手法表现艺妓的容貌，而是采用了西方肖像画写实的手法。然而，画家对于外衣更加抽象的描绘反映出了东亚肖像画中一个非常古老的惯例(图 26-19)。

### 对西化的抵制

在某些方面对于西化的过分狂热最终会导致抵抗，也会在其他方面导致日本文化特性的丧失。然而意想不到的，最极力想保存日本艺术特性的人竟是一个名叫恩思特·弗诺洛萨(Ernest Fenollosa, 公元1853-1908年)的美国教授，他在东京帝国大学教授哲学和政治经济学。他和他以前的一个叫冈天仓心(Okakura Kakuzo, 公元1862-1913年)的学生联合一些人发起了一场运动，最终他们成立了一所艺术大学，在冈天仓心的带领下专门从事日本艺术创作。他们的目的是使日本绘画能够在现代社会生存下去，而不是成为逝去的废墟，因此他们提倡在日本传统绘画的基础上结合西洋技法。这种改良式的日本传统绘画被称作“日本画”(nihonga)，它和西式的油画(yoga)形成对比。

由横山大观所作的珍藏在广岛严岛神社的《屈原》(图 27-17)就是日本画的杰出例子。画中描绘了低矮的地平线和微妙的光影效果，这些都吸收了西洋画的技法，但同时又融合了东亚的一些特点，例如靠角落的那一部分(见图 7-24 和 26-5)，画者用刚劲有力的笔法勾出轮廓线，用水和胶一起调和的颜料上色，并且运用了大量矿物质颜料。这幅作品描绘的是一个失去皇帝宠爱的中国诗人，横山大观借这一主题折射出自己和同伴在日本的生活境况，当时的日本人需要抵御很多东西。画中诗人迎着强风毅然站立，表现出了早期日本画画家对于这股强大的变革力量的抵制精神。



27-16 高桥由一，花魁(艺妓)，日本明治时代，公元1872年。布面油画，76.8 × 54.9 厘米。东京，东京国立艺术大学。



27-17 横山大观，屈原，日本广岛市，严岛神社，明治时代，公元1898年。立轴，绢本设色，32.1 × 289.6 厘米。



27-18 丹下健三，国家奥林匹克室内运动场，东京，昭和时代，公元1963—1964年。

## 昭和和平成时代（公元1926年至今）

20世纪的发展促使日本在世界经济、政治和文化的舞台上扮演着越来越重要的角色，这使得日本导致了二战的爆发，这一悲剧性的结果给世界人民带来了巨大的灾难。在接下来被占领的年代里，美国把新的民主制度强加于日本，天皇在国家中只是充当一个礼仪性的首脑，但是日本在失败后立即以惊人的速度重新发展起来。从上世纪下半叶到现在，在国际艺术世界，日本一直占有积极的位置。尽管以前日本在文化和艺术方面一直与中国和朝鲜有着密切的联系，但是现在它已经把西方的一些东西内在化，并把它们改造成自己主流文化的一部分。

### 举办奥林匹克运动会

日本的建筑，尤其是公共和商业建筑，快速地沿着西方的路线发展。事实上，建筑艺术为日本创业者学习了解世界的风采提供了最真实的外表。他们对于日本现在和将来的发展做出了重要的贡献。丹下健三（Kenzo Tange，生于公元1913）是二战后最大胆的富有创新的建筑家之一。在他设计的1964年的奥林匹克运动场（图27-18）中，使用电缆悬浮的方法，把钢筋混凝土变成了相当优美的建筑，引起世人的注目。他对在建筑物的毛坯面上进行雕刻和空间的流动性很感兴趣，这使得他跻身于世界上继承了法国勒·柯布西耶（Le Corbusier）的晚期风格（图34-40）的建筑师的行列。他的运动场因而和约恩·伍重（Joern Utzon）的悉尼歌剧院（图34-42）形成了对照。

### 继承传统的陶艺

20世纪日本的另一个艺术形式——陶艺也引起了世人极大的兴趣，但并不是因为它具有国际流行的风味。像其他世界性的民间艺术一样，传统的日本陶艺和另外可以被称作手工艺的技术活在今天都有很高的价值。在日本民间艺术运动中，柳宗悦教授（Yanagi Soetsu，公元1889—1961年）是一位很有影响的人物，他从那些匿名工匠用天然材料制作的实用品中提出了一种美学观念。陶艺家滨田庄司（Hamada Shoji，公元1894—1978年）非常赞成那些没有功利心的想法，但他还是获得了国

际性的声望和日本官方的认可，被称作“拥有重要无形文化财富的人”，更多的是被称作一个“活着的国宝”。如他带有似乎不经意绘成的灵动的装饰图案的盘子（图27-19），尽管没有署名，但还是能够被鉴赏家一眼认出来。和瓷器比起来，这件作品显得更粗糙、更暗、更沉一些，并且缺乏精美的装饰。然而，对于那些欣赏简单、天然去雕饰之美的人来说，这个盘子是具有很大吸引力的。

### 从改革到创新

日本艺术拥有从改革到创新的伟大力量。从和东亚一些国家的联系和到后来和世界其他地区的联系，以及对于自己过去文化的了解学习，这些都为日本艺术家和赞助人提供了丰富的美学思想来源。像他们综合新的东西一样，他们建立了文化空间，很少有没有经过彻底改造的东西能够留存下来。就是在今天，当日本拥有了后工业化的远景前途时，传统的艺术家和非常当代的艺术家还能在一起肩并肩地活跃作战，这是在其他工业化国家里所没有的。



27-19 滨田庄司，大碗，公元1962年。于半透明釉面上黑色笔画，10.9 × 57.1厘米，京都，国立现代艺术馆。



公元1750年

公元1770年

公元1780年

公元1790年

英国乔治三世

法国路易十六

法国大革命

法兰西第一共和国



先贤祠

索夫勒，公元1755—1792年



蒙蒂塞罗住宅

杰斐逊，公元1770—1806年



荷加斯兄弟的宣誓

达维特，公元1784年



永恒之神

布莱克，公元1794年

伏尔泰，公元1694—1778年

卢梭，公元1712—1778年

狄德罗，公元1713—1784年

百科全书，公元1751—1780

普鲁士·腓特烈二世，公元1740—1780年在位

歌德，公元1749—1832年

美国独立战争，公元1763—1783年

英国皇家艺术学院成立，公元1766年

新式蒸汽机发明，公元1769年

司各特，公元1771—1832年

法国大革命，公元1789—1795年

# 第 28 章

## 启蒙运动及其影响： 新古典主义到 19 世纪中叶

THE ENLIGHTENMENT AND ITS LEGACY  
NEOCLASSICISM THROUGH THE  
MID-NINETEENTH CENTURY

公元1800年	公元1820年	公元1830年	公元1840年	公元1851年
英国乔治三世	英国乔治四世	威廉四世	维多利亚	
第一共和国	拿破仑一世	路易十八	查理十世	路易·菲利普
				第二共和国
				第二帝国



理智入睡，产生梦魇  
戈雅，公元1798年



扮作维纳斯的宝林·鲍斯  
卡诺瓦，公元1808年



自由领导人民  
德拉克洛瓦，公元1830年



水晶宫  
帕克斯顿，公元1850—1851年

拿破仑，法兰西共和国第一执政官，公元1800年  
夏多布里昂，《基督精神》，公元1802年  
拿破仑加冕为皇帝，公元1804年

拿破仑退位，公元1814年  
滑铁卢之战，公元1815年  
波旁王朝复辟，公元1815年

法国1830年革命  
法国建立君主政体，公元1830—1848年

达盖尔银版摄影出现，公元1839年

卡尔·马克思，公元1818—1883年  
《共产党宣言》，公元1848年  
法国1848年革命

## 启蒙运动：哲学与社会

18世纪，欧洲知识领域的扩大标志了人们称为“启蒙时代”的到来。不同于宗教、神话和传说中关于人类和世界的看法，启蒙运动在本质上是一种新的批判的思考方式。这种思考方式建立在对于物理实验结果的理性思索上，并且包含了对不同文本的批判分析。启蒙运动以经验为依据，提倡对一切判断的科学质疑，抛弃了关于人类和世界本质的虚幻信仰。对于那些像迷信和祖母们的故事一样无法验证的学说和理论，启蒙思想保持怀疑。因此，启蒙运动鼓励人们养成用科学方式思考问题的习惯，激励人们用科学的思考方式去解决问题。

### 经验主义学说

启蒙运动根植于17世纪的传统，受到笛卡尔、巴斯加尔、牛顿和莱布尼茨在数学和科学领域研究成果的影响。尽管启蒙运动宣言对遍及欧洲和美国殖民地的知识分子都产生了影响，英国和法国仍然是主要的活动中心。美国许多知名人物如弗兰克林和杰斐逊都曾接受启蒙思想的原则。而英国的依撒克·牛顿(Isaac Newton, 公元1642—1727年)和约翰·洛克(John Locke, 公元1632—1704年)的研究则对启蒙思想具有特别重要的意义。

牛顿在他的科学研究中坚持认为：理论需要有经验的证明。他鼓励其他人也回避形而上学和超出自然物理世界的超自然领域。牛顿对于明确数据和具体经验的强调成为启蒙运动思想的基石。此外，牛顿的实验似乎也揭示了物理世界的合理性。启蒙主义思想家们将牛顿的科学观念运用于社会政治领域，倡导一种由理性组织的社会。而约翰·洛克进一步深化了这种思想。他的思想成为启蒙思想的信条。洛克认为，我们所知道的来自于我们对物质世界的感知，我们所知道的会深深地铭刻在我们原先一片空白的头脑中，我们只能通过感知形成思想，我们的思想并不是天生的、上帝赐予的，而只能是来自于我们所知道的经验。(这被称为经验主义学说)洛克相信人类的天性是好的而不是被原罪诅咒的。自然的法则赋予人们生活的权力、自由的权力、财产的权力和道德上达到自由的权力。政府是一种契约，政府的作用是保护上述这些权力。一旦政府滥用了权力，我们则将进一步拥有天赋的革命权力。洛克的思想使人们能够掌握自己的命运。

### “发展的学说”

法国知识分子也从牛顿和洛克的思想中获得灵感。法国思想家们(法语中称为“philosophes”)提出了新的哲学，即：将个人和整个社会都作为自然的一部分。他们深信只要运用理性和常识来解决人类的问题，就可以消除人类的罪恶。他们抨击教堂的权力。他们宣称加在政治和学术上的限制是不合理的。他们相信随着知识的积累和普及，人类能够一步步地达到比以往任何时候都幸福的状态。这种观点最终演变为具有现代特征的“发展论”和人性可完善的必然论。以前的社会在很大程度

上把未来看成是无法避免的，即：生死的循环和由各种宗教信仰决定的命运。直到18世纪才首次提出这种发展的观念。(发展是指社会有系统有计划的进步)

### 知识的纲要

人类的进步和人类可完善的信念激励着启蒙运动思想家们。他们担负起收集知识而且让所有有阅读能力的人都能获得知识的任务。他们的使命实际上是使知识民主化。丹尼斯·狄德罗(Denis Diderot's, 公元1713—1784年)充满智慧和批判精神的学说，大大影响了启蒙运动的理性主义和唯物主义。他是编辑《百科全书》的先驱。《百科全书》是词条和图解的汇编，由所有最重要哲学家在内的一百多人共同编纂而成。《百科全书》内容广泛，该书的正式名称是《科学、艺术和工艺的系统词典》，涵盖了当时可以获得的全部知识，涉及历史、科技、宗教、道德以及政治理论。1751年《百科全书》第一卷出版，至1780年包括三十卷文字和图解在内的全套丛书完成。知识的搜集和汇编当时对于西方社会来说是个全新的观念。西方文化历来非常重视传统和惯例。《百科全书》粉碎了西方思想中的自满情绪。

和狄德罗同时代的布封(Comte de Buffon, 公元1707—1788年)着手编写了自然科学丛书。他的《自然史》共四十五卷，是一部不朽的作品。《自然史》为动物学研究提供了宝贵的资料，也对能够阅读的大众产生了广泛影响，提高了他们对于自然世界的兴趣。知识的汇集这一点与启蒙运动理性主义和经验主义的思想基石是一致的。

### 革命性的转变

知识领域的扩大对政治、经济和社会产生了爆炸式的影响。最近数百年的两大革命——法国大革命和英国工业革命——在同一时期爆发并非巧合。启蒙运动认为公民具有平等的权力，而且应该受到教育，这种思想促使了1789年法国大革命的爆发。法国大革命反对君主专制。大革命发生的直接原因一是法国的经济危机，二是第三等级(资产阶级、农民和市民)和第一等级(僧侣)、第二等级(贵族)之间的矛盾冲突。税收问题由作为立法机构的等级大会决定。第三等级要争取权力，出席等级大会。然而随之而来的革命却暴露出君主专制和法国传统社会结构的不稳定。当法国试图在这些决定性的转变中寻找出路、做出调整的时候，在法国大革命之后出现了一系列共和国和帝国的政权更迭。

伴随着科技进步，社会的“发展”出现了工业革命。虽然无法确定工业革命发生的确切日期，但是在18世纪40年代出现了技术创新的标志。至1850年英国经济已经形成了制造业。这种发展是革命性的，因为在历史上从未出现过。社会变得有能力生产和供给无限多的产品和服务。英国生产力的提高是因为制造业采用了新技术，另外也在加热、照明及运输多方面取得的进步有关。

这些技术的发展同时加速了其他领域的变革。城市人口的增长和工人阶级的形成就是其中两大变化。对于廉价劳动力和原材料的需求增长，殖民地也随之扩张。比如英国和法国为了争夺北美和印度次大陆的殖民地长期不和。对增长的追求最终



导致了美国的建立和命定论的出现。命定论为持续的领土扩张做意识形态上的辩护。苏立文在1845年最先使用这一术语。他解释说：“我们的人口每年增长数百万。很明显，为了这些人口的自由发展，去占领上帝赐予的土地是我们的命运。”

因此，启蒙时代带来了新的思考方式，影响了全世界历史的发展。艺术家们参与了这场关于国家和社会发展方向的讨论。在鼓励公众去思索这些重大变革上，艺术家起到了重要作用。18世纪末以来，许多艺术作品被普遍贴上了“现代”的标签，这些作品反映出启蒙运动的新的思考方式。“现代”这一普通术语涵盖了数百年的艺术。这个词的含义模糊不清。如果想给“现代艺术”下一个具体的定义，实际上是不可能的。然而，学者们和评论家们却一贯认为“现代”的一个明显特征是：对历史的意识。人们认识到，文化是继承或者抛弃以往确立的思想或习惯。“现代性”这一观念是指一种现代的状态，包括当下，暗含了过去和现在的分界。最新的艺术史方面的学术成果是将现代开始的时间大大向前推进了一步。当今许多艺术史家断言：对历史的意识在更早以前的社会就已经出现了。这一点可以解释为什么当前用“早期现代”一词来描述文艺复兴甚至是中世纪的艺术。

## 启蒙运动：科学与技术

### 启蒙思想的倡导者

F. M. 阿鲁埃，就是众所周知的伏尔泰（Voltaire，公元1694—1778年），过去是现在也仍然是启蒙运动最具代表性的人物。他就是启蒙思想的化身。伏尔泰积极介绍过牛顿和洛克，把他们引进了法国知识界。雕塑家乌东（Jean-Antoine Houdon，公元1741—1828年）创作了著名的老年伏尔泰的胸像（图28-1）。乌东塑造的微笑是那么引人注目。伏尔泰的笑是对自己不懈努力的肯定。他一定是感受到了政治和社会的变革，而这些变革和他永不停息的批判是分不开的。他痛恨国王的专制、贵族教会的特权和宗教的偏执，而首要的一点是，痛恨不公正的旧秩序。他的写作就是进攻的武器。当局常常谴责和焚毁伏尔泰的著作。在无数本书籍和小册子里，他抗议政府对人们的迫害，因为人们要争取思想自由和宗教信仰自由。伏尔泰认为，只有消除人类思想和社会福利发展中的障碍，整个人类才能够得到幸福。除了写作，他还参与公众活动，与政治当局和宗教权威作斗争。斗争为伏尔泰的思想确立了威信，他的思想影响了整整一代人。他们深信要进行根本性的改革。这种信念为法国大革命的爆发铺平了道路。这一点是伏尔泰不曾预期的，即使他曾经想到过，但可能也不会承认。他并不相信“人生来是平等的”。而这个观点被卢梭和杰斐逊奉为信条。“人生来是平等的”正代表了《美国独立宣言》的精神。

尽管伏尔泰出于兴趣也试着做过实验，但他并不是一位科学家。（当时科学家被称为“自然哲学家”）不过，伏尔泰认为启蒙是以经验和物理学为基础的，他甚至宣称一切哲学都能转变为物理学。

数学物理学主宰了其他科学。所以在自然科学发展史上，

伏尔泰可以被看作是一位伟大的宣传鼓动家。他用他的威望推动了自然科学的进步。

### 大小小的一切生命

生物力学和化学的研究推进了人类的知识领域。布封收集了关于动植物的丰富资料。除了布封以外，和他同时代的一位瑞典植物学家卡罗勒斯·林尼厄斯（C. Linnaeus，公元1707—1778年）对植物进行了系统分类。虽然有局限，但是直到今天，当我们要处理庞杂的生物学数据时，他的分类依然很有用。生物学中可以被证实的理论远远少于牛顿的物理学。生物学着重于对数据的收集、描述和分类；而物理学理论则有待证明并且



28-1 乌东，伏尔泰胸像，公元1781年。大理石，与真人等大。伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆。

可能成为以后观察的指导和模式。

对于生命科学来说，研究人体，研究人体的结构、功能和运转，自然成为了科研兴趣的中心。自从文艺复兴以来，艺术家们就和解剖尸体、了解人体有了关联。历史学家们早已承认了达·芬奇所做的贡献。达·芬奇最先开始描绘解剖图（图22-5）。随着人体解剖模型变得越来越精确和完整（图28-2），解剖学知识成为一种艺术家的专长，内科和外科医生教学和实践的工具。所以，不仅仅是画家和雕塑家在塑造人体以前必须对解剖学有所了解，在创作中以解剖学为指导；而且在另外一个和艺术完全不同的学科领域，解剖学还是专家们的研究工具。在这一方面，解剖学既是一项技术发明，又是运用于某一科学的艺术。当我们完全进入计算机时代，事实证明，技术制图和技术模型的建构已经成为科学发展必不可少的一部分。

### 技术和工业的发展

科学研究和技术创新为人类理解世界和控制世界的物质力量创造了新的可能性。人们研究电和燃烧现象，人们发现了氧气和蒸汽的能量，这些成就产生了巨大影响。蒸汽动力成为人



28-2 亨特。子宫里的孩子。人体解剖素描（一个怀胎九月死去的妇女）。摘自《妇女怀孕解剖》。

类劳动力的助手或替代品，这开辟了世界历史的新纪元。英国发明蒸汽机促进了工业生产，后来又将蒸汽机用于交通运输。蒸汽机的诞生是1740年以后出现的一系列技术和工业革命的开端。蒸汽、煤、石油、钢铁和电力在生产中同时使用。欧洲各国的面貌在不到一百年的时间里发生了必然的改变。科学和技术的成就对艺术也产生了影响，尤其是在这些成就导致摄影术的发明和建筑艺术的变化之后。

### 宇宙的奇迹

技术进步的原因是人们喜爱用机械原理来解释宇宙的奇迹。英国画家约瑟夫·赖特（Joseph Wright，公元1734—1797年）的作品《太阳系仪》就是以此为主题（图28-3）。画中描绘了普通人和学者都被自然奥秘吸引的场面。赖特擅长描绘处于烛光和月光下的戏剧性场景。他喜爱画《太阳系仪》这类由一个光源照亮画面的作品。在画中，一位学者用一种特殊的技术模型（被称为太阳系仪）来代表宇宙的运行。这种理论把宇宙看成是类似时钟结构的巨大机械装置。代表太阳的灯光从前景男孩的面前射出。男孩的侧面轮廓制造出明暗的光影效果，加强了场面的戏剧性。孩子们恭恭敬敬地挤在前面，观察那个小小的金属球。金属球代表的天体，在带状弧形轨道里运行。一个认真的听众在记笔记。一个女人偏左两个男人在右，他们都在凝神谛听。赖特画中的每一个人都被宇宙的奥妙吸引住了。一次普通的讲座具有了宏大的“历史画”的特质。赖特一丝不苟地画出了每一个人物，画出了太阳系仪的机械装置，甚至画出了那些书本和作为阴暗背景的帘子的每一个细节。赖特作品的写实主义风格吸引了当时伟大的工业主义者。工业科技发明家像韦奇伍德和阿克赖特爵士常常买下《太阳系仪》这类作品。（韦奇伍德是发明成批制陶技术的先驱。他发明的精密陶瓷今天仍然在大规模生产；而阿克赖特爵士发明的精纺机彻底改革了纺织工业。）赖特描绘出工业革命的理论和创新。在工业发明家眼里，赖特将这类作品提升到历史画的高度是令人激动的。他们认为赖特的作品符合了时代的发展脉搏。

### 跨时代的铁桥

18世纪的工程学预示了未来，尤其是在工业材料的运用方面。有两个人使用铁作为材料，设计建造了第一座铸铁大桥。铁桥横跨英格兰第七大河，位于煤溪山谷附近。那里有达比家族经营的铸铁生意。以前用木头造桥，木桥横跨的距离相对较短。面对工业时代大流量的交通运输，木桥就有了局限。达比家族的铸铁生意预示了英国钢铁工业的发展，而且也强有力地支持了材料应用方面的研究。达比家族为铸铁铁路和大桥加工零部件。这促使达比Ⅲ（Darby Ⅲ，公元1750—1789年）和建筑师普利查德（Thomas F. Pritchard，公元1723—1777年）合作设计出了煤溪山谷大桥（图28-4）。铸铁材料支撑了路基，从这个石头桥墩横跨到那个石头桥墩，直到大桥越过最后的30.5米，横跨了第七大河的峡谷。大桥中心弧形的优雅风格类似于罗马高架桥的巨大弓形结构（图10-32）。此外，大桥的铸铁部件结构暴露在外面，这预示了19世纪钢铁骨架结构的建筑设计风格。如此一目了然的钢架结构成为后来水晶宫（图28-60）和埃菲尔铁塔（图29-57）等建筑中的表现性因素。



28-3 赖特，太阳系仪，公元1763—1765年。油画，147.32 × 203.2厘米。德比郡德比博物馆和画廊。

## 伏尔泰对卢梭： 科学对“自然”的趣味

当说起法国启蒙运动的代表，或者是为法国大革命做思想准备发挥过积极作用的人，人们常常会把卢梭（Jean-Jacques Rousseau，公元1712—1778年）和伏尔泰的名字相提并论。然而，正如前面提到的，伏尔泰认为：人类的出路在于科学的进步和社会理性的提高。与此相反，卢梭认为，艺术、科学、社会和文明通常只会使“自然”人（即处于原始状态的人）腐败堕落。人类的出路只能是回到无知、纯洁和幸福的原始状态。根据卢梭的理论，人类具有的感觉、感受和情感的能力先于理性。“存在就是去感受。我们的感觉无疑是先于智慧的。我们在有思想以前已经有了感情。”只有自然才能成为指南。“人们所有自然的倾向都是正确的。”卢梭的基本观点是：“人性本善……社

会使人堕落和反常。”他反对发展的思想，坚持认为：“艺术和科学越进步，人类的思想越腐败。”

上述观点和卢梭类似的观点使伏尔泰感到震惊。伏尔泰在一封信中对此做了尖酸的讽刺。这封信表明了他们在观点上的根本分歧。

“先生，我收到了您反人类的新书（《论人类不平等的起源》，1775）……您真实地描绘了人类社会的恐怖……还从未有人如此费尽心机地想使我们变得愚蠢。读了您的书，人们会产生由走变爬的愿望。不过，我丢了这个习惯六十多年，我感到不幸的是我已经不可能再学会婴儿爬行了。”

卢梭攻击和伏尔泰辩护的社会，事实上，是指他们两人都熟悉和居住过的社会。那个社会的中心在巴黎，当时流行罗可可的装饰风格。卢梭的著作流传很广，许多人接受了他的观点，这很大程度上是因为人们厌恶罗可可的情调，是为了反对矫揉造作才形成了对“自然”的趣味。

28-4 达比田和普利查德。煤溪山谷大桥(跨越第七大河的第一座铸铁大桥)。公元1776-1779年。全长30.5米。



## “自然”的风景画

18世纪，人们在艺术家描绘的风景中寻求“逼真”，如实记录一些有特色的风景变得流行起来。这一方面是因为旅行的机会增多了，一方面也与殖民地的扩张有关。对地理环境的描绘一方面满足了科学探险的需要，一方面也满足了上流社会旅行者们的需要。在过去一百年里，人们对科学探险的兴趣大大提高，而旅行者们也需要一些纪念品。到了18世纪，每一个受过良好教育的人都应该去欧洲大陆主要景点旅行，因为这成了教育的一部分（见“欧洲大陆的旅行：旅行、教育和意大利的诱惑”，第842页）。很自然地，那些旅行的人希望能够留下一些东西，以后帮助他们回忆起旅行的经历，也让呆在家里的人对旅行所见的奇观留下印象。

### 威尼斯如画的风景

英国人尤其热衷于收藏绘画类的纪念品。有些威尼斯的艺术家专门描绘最具威尼斯特征的风景画来卖给英国游客。这类风景画被称为“维都塔”。卡纳列（Antonio Canaletto，公元1697-1768年）画的维都塔特别受英国人的欢迎。他们把画挂在奇兹威克（图28-22）和布莱尼姆（图24-75）那样的大房子的墙上，表明他们的确参观过威尼斯的大运河。在英国一个灰蒙蒙的冬天的下午，当你抬头看见一幅阳光灿烂全景式的作品，你一定会精神振奋。卡纳列画的《从圣乔吉欧·马乔雷远眺圣马可内港》（图28-5）正是这样一幅作品。画中描绘了白云点缀的天空，平静的港湾，各式的水上交通，好看的行人和

威尼斯著名的地标性建筑。画家按照透视法将一切都画得一丝不苟，记录下了每个细节。

卡纳列最初受父亲的教育，成为一名舞台美术家。不过，他轻松掌握了对细节、光影的处理技巧，很快成为最受欢迎的维都塔威尼斯风景画家。偶尔他也会直接对景写生，不过通常他都是在“外景地”画一些素描稿，然后带回画室作为创作的素材。为了使写生的素描稿变得逼真，他常常使用“照相暗箱”（见第762页）。“照相暗箱”使卡纳列（包括其他艺术家）能够创作出视觉上令人信服的作品。画中的景物远近不同，焦点也不同。卡纳列的画给人一种抓住所有细节，丝毫未经“剪辑”的印象。而实际上，他是严格按照文艺复兴的透视法则来展现每个场景。哪些细节需要保留，哪些细节需要忽略，都经过精心的选择，以确保画面的协调一致，引人注目。与此同时，他也注意保持画面基调的一致性。他的每件作品都是积极向上，令人神往。在卡纳列描绘的世界里，每件事物都既干净又整齐。太阳永远闪耀，天气永远晴朗，观众在他的画中永远捕捉不到一丝一毫威尼斯阴郁雨季的味道。

## “自然”的趣味在法国

卢梭将感情置于理性之上。他把感情看作人类最原始，因此也最“自然”的一种表达。他提倡培养真诚、同情和温柔的感情。因此，卢梭把农民简朴生活的地位提升了。他把农民的生活看成是理想的，值得模仿的典范，因为农民有真诚和纯朴的感情。于是，那些未曾被腐蚀的“自然”的人的欢乐悲伤出



28-5 卡纳列，从圣乔治·马乔雷远眺圣马可内港，公元1740年。布上油画。伦敦，华莱士收藏。

现在每部小说里。比如哥尔德·史密斯的《威克菲尔德的牧师》(1766年)和贝尔丹纳·德·圣皮埃尔的《保尔和薇吉尼》(1787年)，很快，欧洲就被淹没在眼泪的洪流中。眼泪汪汪，跪下恳求，为绝望的爱情苦恼憔悴成为一种时尚。歌德的小说《少年维特的烦恼》(1774年)的主人公，就是因为绝望的爱情在月光下自杀了。

### 乡村爱情的多愁善感

艺术中的情感叙述成为法国画家格勒兹(Jean-Baptiste Greuze, 公元1725—1805年)的特长。他最著名的作品《乡村的订婚》(图28-6)具有一切风俗画的特征。画的背景是一个乡下人家没有装饰的房间。在公证人的公证下，老父亲把女儿的嫁妆交给她未来的年轻丈夫。他正说着一些祝福新人的话。



28-6 格勒兹，乡村的订婚，公元1761年，油画，91.44 × 118.11厘米。巴黎卢浮宫。



## 艺术与社会

### 欧洲大陆的旅行：旅行、教育和意大利的诱惑

尽管18世纪去欧洲各地的旅行都已非常普遍，但是作为旅游点，意大利尤其受人欢迎。法国、英国、德国、佛兰德斯、瑞典、美国、俄国、波兰和匈牙利的贵族、富人、政客和外交官纷纷来到意大利“朝圣”，这种旅行就是人们所说的“大旅行”。意大利的魅力引发了古典主义的复兴。古典主义形式在新古典主义(Neoclassicism)那里表现得最为明显。而新古典主义的兴起反过来又进一步使人们对意大利越来越着迷。一位英国人观察以后指出：“我们所有的宗教、所有的艺术，几乎所有使我们摆脱蒙昧的事物，都来自这个地中海国家。”<sup>①</sup>

大旅行不仅仅是休闲旅游。那些善于探索的人可以从意大利得到教育。因此对于任何希望在社会上出人头地的人而言，去意大利旅行成为一种必不可少的体验。启蒙运动使得关于古代希腊罗马的知识成为每个人的必备。在18世纪晚期和19世纪早期，一批批欧洲人和美国人源源不断地来到意大利旅行，这些旅行者希望增进对于文学和艺术（视觉艺术、建筑、戏剧和音乐）、古代史和现代史、政治和经济、风俗和民情的了解。考虑到日程是如此宽泛，那么花费数年的时间才能完成一个大旅行也就不足为奇了。大多数的

旅行者遵循既定的旅行计划，从一个地方来到另一个地方。

英国人是最热切的旅行者。他们制定了最初的“旅行规范”，其中包括重要的目的地和必要的旅行指南。虽然他们很早就把罗马作为首要的朝圣地，旅行者们的足迹还是向北到达威尼斯，向南到达那不勒斯。到最后，帕埃斯图姆、西西里、佛罗伦萨、热那亚、米兰、锡耶纳、比萨、波伦亚、帕尔马和巴勒莫都在旅行指南和维都塔(veduta)的绘画中出现了。许多英国艺术家都曾参与大旅行。而威廉·透纳(图28-51)和德比的约瑟夫·赖特((Joseph Wright of Derby)(图28-3)就是其中的两位。

最终，大旅行的范围远远超出了意大利的边界。赫库兰尼姆和庞贝古城的考古发现大大激发了人们前往希腊观光的热情。大旅行最终演变成一揽子旅行。这种形式流行至今，反映出地中海文化和古典文化的持久魅力。

<sup>①</sup>西斯里·德·塞塔，“大旅行：18世纪意大利的魅力”，见《大旅行：18世纪意大利的魅力》，编者：安德鲁·威尔顿与艾瑞亚·比格纳米尼（伦敦：泰特美术馆，1996），13。

年轻的一对轻轻挽着彼此的胳膊。老母亲流着泪在和女儿告别，伸手抚摩女儿的手臂。而小妹妹哭着伏在娴雅的新娘子的肩膀上。大姐姐满心嫉妒，趴在父亲的椅背上盘算着什么。孩子们的脸蛋红扑扑的，正四处玩耍。画里的故事一目了然：一个乡村爱情的幸福高潮。画里的道德主题同样明确：幸福是“自然”美德的报偿。

据说观众热爱这幅画。他们仔细分析每个姿势和画中每个人物感情的细微差别。这幅画激起了热烈的反响。在1761年沙龙上展出的时候，《乡村的订婚》成为大家关注的焦点。（沙龙是一年一度的学院展览——见“学院派：界定艺术的可接受范围”，第29章，第898页）《百科全书》的伟大撰稿人狄德罗在报刊上发表的一篇评论中说：要是有人想靠近一点看那幅画一定很难，因为画的前面挤满了观众。

#### 平凡事物的魅力

和“自然”的趣味相关的，是人们喜爱富有道德寓意的描述，排斥罗可可式风流韵事的轻薄下流。法国画家夏尔丹(Jean-Baptiste-Siméon Chardin, 公元1699-1779年)描绘

家庭生活的平静场面。观众会高兴地发现其中的道德价值。看上去，艺术家是在赞美普通人身上的纯朴美德。他尤其爱画母亲和孩子。她们在精神上远离污浊的社会。（在18世纪，“趣味”一词也指对道德及美学价值的欣赏。）卢梭衡量人类品质的尺度是：距离社会的坏影响有多远。他在农村老百姓的身上，还有这里，在夏尔丹画的城市中产阶级毫不张扬的家庭里，发现了人类的品质。夏尔丹的《餐前祈祷》(图28-7)把观众的目光引到了一个朴素的房间。一位母亲和她的两个小女儿正要用餐。画中沉静的光线，柔和的色彩以及作为陪衬的静物，都和画家安静的注视是一致的。夏尔丹细心研究过那些器物，有些已经磨损用旧了，诉说了自己卑微家庭的历史。观众看见了一个特定阶层的家庭教育的一瞬间：妈妈和姐姐正在监督小妹妹做餐前的一个简单的宗教仪式，来感谢上帝。夏尔丹以他特有的方式，使平凡事物充满了诗意。他是表现平凡事物细微差别的大师。夏尔丹所有的作品都充满了一种温柔的感情。这种感情不是虚假的、做作的，而是来自画家内心的真诚、理解和同情。（有趣的是，这幅画的主人是法国国王路易十五，而他的生活和品位恰恰是罗可可风格在皇室的体现。）

## 一位女画家的肖像

维热-勒布伦 (Elisabeth Lovise Vigée-Lebrun, 公元1755-1842年) 的自画像 (图28-8) 是18世纪法国肖像画中“自然主义”冲动的一个变体。和以往不同的是, 勒布伦的目光直视观众。她仿佛是在工作的时候暂时停下来, 回应观众的凝视。虽然她的表情轻松愉快, 虽然她衣服细节也有罗可可艺术家和富有的赞助人喜爱的那种螺旋形的弧线, 但是无论是勒布伦的姿势或者她的情绪都和罗可可的轻浮作风毫不相干。勒布伦的姿态充满自信, 她的艺术为她赢得了独立的社会地位。和许多同时代的人一样, 她为欧洲各国的贵族阶层画画。个人独立和经济独立使她的生活不同寻常。她的肖像画以力度和典雅出名, 特别是出身高贵的女士和贵族肖像。勒布伦生活在法国君主专制的晚期。她获得了成功, 是为数不多的获得学院承认的女画家之一。(见“界定艺术的可接受范围”, 第29章, 第898页) 法国大革命之后, 法兰西美术学院取消了勒布伦的艺术院资格, 因为那个时候学院不再欢迎女性的加入。凭着她的天赋、智慧和与上层联系的能力, 在大革命以后, 她依然成功。自画像里的勒布伦, 正在靠近细看带给她声誉的作品之一《王后玛丽·安托瓦内特肖像》。画里的她, 表情自然而专注, 和庚斯伯罗的作

品《夏理丹夫人像》(图28-10) 有相似之处。勒布伦的态度反映了她作为一个女性独立自主的理想。

## 英国“自然”的趣味

### 以讽刺的方式用视觉表达道德

英国新兴中产阶级的富裕与自信在威廉·荷加斯 (William Hogarth, 公元1696-1764年) 的艺术中间得到了再现。他运用喜剧的笔调和一点点罗可可的“失礼”讽刺了当时的社会。从荷加斯开始, 真正的英国绘画风格出现了。从传统上来讲, 画家 (比如荷尔拜因、鲁本斯和凡·代克) 是从欧洲大陆引进的。荷加斯一生都在积极活动, 抵制英国人对于欧洲大陆艺术家的依赖感和自卑感。虽然荷加斯或许并不愿意承认这一点, 他自己的绘画作品还是得益于海峡那一边同时代法国罗可可艺术家的作品。不过, 尽管他的主题常常带点道德说教意味, 却完全是英国的。当时正处于英国讽刺文学的一个伟大时代, 荷加斯 (他认识而且崇拜这一体裁。《汤姆·琼斯》的作者亨利·菲尔丁是他最好的朋友之一) 很清楚地知道自己将讽刺文学转换为视觉艺术。

荷加斯喜爱创作一系列叙事性的绘画和版画, 类似于一本书的若干章节或是一出戏的不同场景。在系列作品中, 一个人物或者一组人物表现出某些社会黑暗面。《时髦的婚姻系列》中的《早餐场景》(图28-9) 是他最好的作品之一。一位年轻子爵的婚姻由父亲的社会抱负和对于对方金钱的需求所促成。这段婚姻在画面中正显示出失败的迹象。画中场景发生在午后: 丈夫和妻子各取所需度过漫漫长夜都疲倦了。前景处打翻的椅子上有乐谱和乐器; 背景中, 衣冠不整的仆人清理房间的桌椅, 暗示了妻子在家里打牌、奏乐过了一夜。她半迷糊半卖弄风情地伸着懒腰, 偷眼看她那年轻丈夫。丈夫出于莫名的原因, 明显刚从外面回来。他帽子还顶在头上, 社交华服也没脱, 就没精打采地倒在壁炉边的椅子上。他的手深深地插在马裤口袋里。装钱的口袋空了。而他妻子的那只小狗对于从上衣口袋露出来的花边女帽很是好奇。账房先生, 手里满是未付的账单, 见到他那尊贵夫妇的所作所为, 绝望地抬头看天。房间华美, 但荷加斯对于房主的可疑趣味在画中四处巧妙地留下了线索。壁炉架上摆满小雕塑和一尊古典胸像, 将后面墙上建筑预留边框的绘画全挡住了, 只露出一个带着翅膀的爱神形象。宗教人物的绘画挂在远处房间的高墙上。这种虔诚的证明却被那一排最后一张有帘子遮住的画面抵消了。毫无疑问, 那幅画描绘的是色情主题。这幅画几乎会小心地从那些粗心大意的来访者和女士的眼皮底下躲过。不过根据当时的习俗, 一拉帘子的绳子, 男主人和他的男性客人就可以观赏。在整幅作品的构图中间, 与其他所有作品的构图一样, 荷加斯仿佛一位小说家那样, 用各种精心设计的细节来阐述他的主题。而细节的发现会加强画面的喜剧效果。画中这一幕是六张组画中的一幅, 讽刺了英国的有钱阶层在婚姻中的种种不道德行为。荷加斯将这个婚姻组画设计成一套版画出版。这套版画以及其他道德叙事的版画非常受欢迎, 以至于画家刚画完就有不法商人的盗版出现了。



28-7 夏尔丹, 餐前祈祷, 公元1740年。油画, 48.3 × 38.1厘米。巴黎卢浮宫。



28-8 勒布伦，维涅·勒布伦夫人自画像，公元1790年。布上油画，254 × 205.7厘米。佛罗伦萨。





28-9 荷加斯，时髦的婚姻系列——早餐场景，公元1745年，布上油画，约69.9 × 90.87厘米，伦敦国家美术馆。

### 庄重风格肖像画

《夏理丹夫人像》(Mrs. Richard Brinsley Sheridan) (见图28-10)是英国画家托马斯·庚斯博罗(Thomas Gainsborough, 公元1727-1778年)的作品。它混合了两种不同风格，一方面有自然主义的描绘，一方面有罗可可式的风景作为背景。作品表现了一个可爱的女人，穿着随意，身后是一派田园风光。画家对风景的处理依稀可见华托的影子(图24-84)，同样运用了轻柔的光线和细腻的笔触。庚斯博罗希望把自然风景的美和主人公的自然美相匹配。微风轻拂她那深褐色的头发，她的脸上流露出英国式无助的表情，显得甜蜜而天真，和欧洲大陆罗可可式繁复的肖像作品形成了鲜明对比。艺术家原本打算再添几头羊，给画面带来更多的田园风情。可是，没等实现，庚斯博罗就去世了。虽然没有画羊，画家对风景描绘的浓厚兴趣是显而易见的。尽管肖像画给庚斯博罗带来了更大的声誉，但他同样是一位风景画家，也喜欢在肖像画中加上对自然风景的描绘。

《夏理丹夫人像》是所谓“庄重风格肖像画”的代表作品，庚斯博罗也被看成是这种风格的实践者和倡导者。庄重风格肖像画一方面清晰地描绘出一个个独立的对象，一方面也表现出人物的精致和优雅。某些统一的手法，比如说人物在作品中占据较大的位置，有所控制的姿态，常常是田园牧歌式的背景以及较低的地平线都表现出这样的优雅和品质。因此，虽然庚斯博罗的肖像作品具有自然主义的特点，但这些作品也是经过精心设计的。精心的设计使作品显得有所节制，同时也反映出这类肖像作品具有重要的社会功能。



28-10 庚斯博罗，夏理丹夫人像，公元1787年，布上油画，220 × 166.7厘米，华盛顿国家美术馆。

## 荣誉和英勇的美德

和自然性相统一的其他美德包括荣誉、英勇和对祖国的热爱。18世纪，西方社会认为这些美德会产生出伟大人物和丰功伟绩。“高贵”这个概念卢梭曾专门论述过。“高贵”不是指贵族的血统，而是指性格。随着17世纪的社会发展，人们越发感受到革命即将来临。勇气、决心、爱国主义和自我牺牲这些美德变得越来越重要。来自社会底层的现代战斗英雄，而非那些腐朽的贵族，带来了战争的兴奋和“自然的”感情。

## 保卫直布罗陀

乔舒亚·雷诺兹爵士 (Sir Joshua Reynolds, 公元1723—1792年) 善于画同时代人物的肖像。他们参与过18世纪后半叶的一些重要事件,比如《希斯菲尔德勋爵像》(Lord Heathfield, 图28-11)。希斯菲尔德是个结实健壮、红光满面的英国军官,是直布罗陀要塞的指挥官。雷诺兹最擅长描绘这一类型的人物。希斯菲尔德为了保卫直布罗陀,与西班牙和法国军队进行过顽强的斗争,后来被授予直布罗陀的希斯菲尔德男爵头衔。在画中,他手持钥匙,仿佛在沉思。要塞巨大的钥匙象征了他的胜利。他站在那里,身后弥漫着战场的硝烟,侧面两门大炮,



28-11 雷诺兹爵士·希斯菲尔德勋爵像,公元1787年。布上油画,142.2×114.3厘米。伦敦国家美术馆。

一个无力地指向地面,另一个枪管倾斜。雷诺兹着力刻画了指挥官敦厚诚实的脸和他的军装,带有不加美化的真实。但是希斯菲尔德勋爵的姿势和他身后的背景都戏剧性地暗示了战斗英雄的主题,指向了(美国和法国的)现实革命。当旧王朝渐渐退出历史舞台,革命就不可避免地爆发了。

## 美国“自然”的趣味

### 沃尔夫将军之死——英雄之死

自从古希腊以来,在文学和艺术中就常常表现年轻的战斗英雄之死,美国艺术家也是一样。尽管美国画家本杰明·韦斯特 (Benjamin West, 公元1738—1820年) 出生在宾夕法尼亚州,位于殖民地边界,但他在年轻的时候就被送往欧洲学习艺术,后来来到英国。在英国,韦斯特可以说是立刻获得了成功。他是皇家美术学院的创始人之一,也是院长雷诺兹的继任者。他成为英王乔治三世的御用画家,即使是在美国革命的紧张阶段也是如此。在英国期间,他大量接触庚斯博罗和雷诺兹的作品。在《沃尔夫将军之死》(The Death of General Wolfe, 图28-12)中,韦斯特描绘了在战争中负伤的英国指挥官的垂死一刻。那是1795年打败法国的决定性战役魁北克之战,这场战役使英国获得了对加拿大的控制。虽然韦斯特选择了一个当代历史性的主题,画中人物穿着当时的服装(尽管军装并不是在所有细节上都完全精确),但是韦斯特把细节的现实性和历史画创作的宏大传统糅合在一起。他将人物安排在复杂而又戏剧化的构图中。他的当代英雄在一群哀悼的军官中间,躺在获胜的战场上。一切都暗示成为了伟大的圣徒。韦斯特希望在表现英雄之死时反映出充满宗教感情的殉难场面。他把英雄画的传统和现代现实相结合。这一创新非常有效,在当时赢得了观众的心,也对直至19世纪的历史画创作产生了影响。

### 银匠保罗·里维尔

美国艺术家约翰·辛格尔顿·科普利 (John Singleton Copley, 公元1738—1815年) 是在麻萨诸塞州的殖民海湾成长为一个成熟画家。和韦斯特一样,科普利后来也移居英国,在那里他吸收了当时流行的英国肖像风格。但是和庄重风格肖像画不同的是,科普利的《保罗·里维尔肖像》(图28-13)表现了对视觉现实的直接和忠实的再现。这幅画是科普利离开波士顿以前完成的,它标志了一种直接明了的趣味。在18世纪和19世纪之间,许多去美国的观众都曾经注意到这一点。在创作这幅画的时候,保罗·里维尔还不是美国革命家喻户晓的英雄。画中,他正在从事他的本行银匠的工作。背景简单,光线清晰,一目了然。主人公穿着随意,坐着,前倾,正在做一个茶壶。他暂时停下来,扭过头,直视着观众的眼睛。画家对茶壶发光的表面做过精心的处理,反射出里维尔和他使用工具的影子。科普利着重描绘了人物的眼睛,它们反射出强烈的红光,照亮了脸和手的暗部。随意性和当下的感觉都使这幅画和同时期的英国、欧洲大陆肖像画发生了关联。但是和它们不同的是,这幅美国艺术家的作品具有简约风格和对人物自身性格的关注。



28-12 韦斯特·沃尔夫将军之死，公元1771年。布上油画，152.4 × 213.4厘米。加拿大国家美术馆（1918年韦斯敏斯特公爵赠）。



28-13 科普利·保罗·里维尔肖像，约公元1768—1770年。布上油画，89.2 × 71.1厘米。波士顿美术馆（约瑟夫·W·威廉姆B和爱德华·H·R·赫夫赫赠）。

## 古典主义趣味的复兴

### 启蒙的榜样

18世纪晚期的突出特点之一是对古典主义兴趣的重新点燃。艺术中的新古典主义运动涉及绘画、雕塑和建筑多领域。尽管人们常常认为新古典主义运动是这一特点的突出表现，但是对希腊和罗马文化的心醉神迷产生了广泛的影响，甚至波及到公共文化领域，比如时尚和家庭装潢。启蒙运动对理性的强调也产生了部分影响。古典艺术和建筑中的几何和谐似乎正反映出启蒙思想的理想状态。此外，古典文化代表了文明社会的高度，而希腊和罗马也是进步政治组织的典范。这种文化以及自由、公民美德、道德和牺牲在政治上经历巨大变革的时期都可以作为理想的典范。从这个角度考虑，新古典主义在法国大革命和美国革命时期特别流行就不是个偶然的現象了。当1738年赫库拉尼姆开始发掘和1748年庞贝古城的发现进一步刺激了公众对古典主义的兴趣。公

公元前79年庞贝城在一次火山喷发中被埋葬。(见“重现废墟：赫库拉尼姆城和庞贝古城的挖掘”，第849页)

对于古典的兴趣同样弥漫在当时的学术界。在18世纪晚期，古代世界不断成为学者关注的焦点。一次去罗马的访问促使爱德华·吉本(Edward Gibbon)在1776至1778年间写下了他的不朽著作《罗马帝国的兴亡》。温克尔曼(Winckelmann)是第一个现代美术史家。早在1755年就出版了他的《对希腊绘画和雕塑艺术关于模仿的思考》，明确地将希腊艺术作为人类所能创造的完美艺术的典范。温克尔曼对希腊雕塑的评价是“高贵的单纯和静穆的伟大”。在1764年出版的《古代艺术史》中，他按照主题、风格和时期对艺术品进行了工程浩大的整理。在温克尔曼之前，艺术史家关注的是个人传记，比如瓦萨里的《意大利大建筑师、画家和雕塑家传》(在1550年首次出版)。所以，温克尔曼运用启蒙运动组织知识的思想开创了一种现代方法。他明确了描述和分类的系统，为人们理解风格的演变提供了新的模式。作为一种标准，温克尔曼对古代艺术的熟悉主要来自对罗马作品以及罗马对希腊艺术所作复制品的了解。然而，温克尔曼的研究引起了学者的兴趣。他们关注这两种艺术的区别所在。因此，温克尔曼的研究为关于这两种艺术在美术和建筑上的明确特征的彻底研究打下了基础。同时，他的著作也为一直流行到19世纪的新古典主义艺术在理论和历史上做了铺垫。

## 新古典主义艺术的舞台

### 美德的罗马典范

在安吉莉卡·考夫曼(Angelica Kauffmann, 公元1741—1807年)的艺术中，格罗兹(Greuze)有道德意味的“自然”绘画中的那些简单的人物类型、家居环境和同时代的背景被改变了，取而代之的是仍然保留某些罗可可风格的新古典主义。考夫曼出生于瑞士，在意大利接受艺术训练。在英国生活多年，这是她创作的多产期。她是雷诺兹的学生，也是罗伯特·亚当建造的许多住宅的室内设计师。此外，她还是英国皇家美术学院的创建人之一，在当时受到普遍的欢迎。她的作品《考内莉亚将孩子作为珍宝展示》是早期新古典主义的代表作(图28-14)。画的主题来自希腊和罗马历史与文学中有说教意义的美德典范。贺加斯和格罗兹的道德题材作品已经标志了一种趣味的转变。但考夫曼将他们作品中现代的背景和人物都改变了。她给女主人公穿上古罗马的长袍，在一个罗马式内景中以罗马式的古典姿态展现人物。画面的主题是表现考内莉亚的美德。考内莉亚的孩子提伯瑞斯(Tiberius)和盖斯·格拉库斯(Gaius Gracchus)后来成为了政治领袖，在公元前2世纪试图进行罗

28-14 考夫曼, 考内莉亚将孩子作为珍宝展示, 约公元1785年。布上油画, 101.6 × 127厘米, 弗吉尼亚美术馆。



## 重现废墟：赫库兰尼姆城和庞贝古城的挖掘

欧洲对于古典的狂热与赫库兰尼姆城 (Herculaneum) 和庞贝古城的挖掘有关。公元前 79 年 8 月，维苏威火山的猛烈喷发把位于那不勒斯海湾的两个城市掩埋在火山灰土之下（见第 10 章，第 252 页“维苏威火山喷发目击证明”）。尽管两个城市在随后的岁月里也不断被发掘，但是一直到 18 世纪中期才被大规模地系统开掘。特别是庞贝古城的重见天日产生了广泛的影响，庞贝古城成为最为古老的建筑遗存。

由于两座城市的完整掩埋，它们的发掘也就完整重现了这些罗马古城的风貌。不仅是建筑还有绘画、雕塑、家具、花瓶、银器、小物件以及人类骸骨也被挖掘。结果，欧洲人对于古罗马的想像和兴趣都大为提升了。

一些欧洲人得到了一些出土物品。比如威廉·汉密尔顿爵士。他在 1764 至 1800 年任那不勒斯的英国领事，收集了大量的花瓶和小物件。1772 年他将收藏卖给了英国博物馆。公众因此能够亲近这些来自赫库拉尼姆城和庞贝古城的物品。

尽管启蒙运动在很大程度上影响了对古典兴趣的重新燃起，两个古城的出土也极大地促进了人们对不仅仅是罗马而且是整个古代社会的想像。很快就形成了所谓的“庞贝风格”。在罗伯特·亚当 (Robert Adam) 的室内设计 (图 28-25)，约翰·弗拉克曼 (John Flaxman, 公元 1755-1826 年) 和韦治·伍德 (Josiah Wedgwood, 公元 1730-1795 年) 的陶瓶设计上都有反映。伍德受到古代艺术的启发，在 18 世纪 60 年代生产的米色陶瓶大受欢迎。他最终生产出了被认为是以埃特鲁斯坎设计制造的花瓶。他把生意扩展到制作小型古典胸像，以及装饰有古代浮雕和塑像的大小徽章。古代建筑的发掘还影响到园林的设计。古典风格变得流行。埃玛·汉密尔顿 (Emma Hamilton)，也就是威廉·汉密尔顿爵士的妻子，常常身着飘逸的希腊风格的服装举行豪华聚会。

因此，虽然这两座城市在多年以前被掩埋，是个悲剧，但是它们的重要性也因此而延续多个世纪。18 世纪的重要发掘大大推动了新古典主义的形成。

马共和国的改革。画面展现了考内莉亚的性格。一位女宾向她炫耀自己的精美珠宝，然后急切地要求考内莉亚拿出她的珠宝。考内莉亚并没有急着去拿那些名贵饰品，相反她把儿子们带上前来，孩子就是她的珍宝。画面的建筑背景完全是罗马式的，并没有罗可可式的主题。构图和素描都有浅浮雕般的简单和清晰。只有在人物的安排、柔和的光线以及在考夫曼本人宁静的风格上，才流露出一些罗可可风格的魅力与优雅。

## 法国的新古典主义

### 绘画——荣耀的种子

罗可可风格的余音在雅克·路易·达维特 (Jacques-Louis David, 公元 1748-1825 年) 的创作中彻底消失了。他是法国大革命和拿破仑帝国的新古典主义画家和思想者。达维特是布歇 (Boucher) 的一个远亲，也曾追随过布歇的风格。但是去罗马的一次旅行使得这个年轻人完全转向了古典艺术的传统。达维特赞同学院按照古代以及文艺复兴艺术大师的规范进行教学的方式。在他的个人风格上，达维特发扬了古典和学院的传统。他

认为罗可可风格“做作矫饰”，而将古典艺术提升到对自然的最美丽的完美模仿的高度。他热情赞扬希腊艺术，尽管他和温克尔曼一样，对希腊艺术的原貌知之甚少。他说：“我希望完全按照希腊艺术的风格进行创作。古代雕塑滋养了我的双眼，我甚至想去模仿它们中的一些。”

达维特赞同启蒙主义的思想，认为主题应当具有道德含义，画面应该“具有英雄主义和公民美德的印记，来滋养人民的双眼，刺激灵魂，种下荣耀和忠于祖国的种子”。《荷加斯兄弟的誓言》(Oath of the Horatii, 图 28-15) 是达维特绘画事业的里程碑。画面描绘了共和制前的罗马，罗马历史中的英雄篇章。主题对于达维特的观众来说并不神秘，故事关于爱与爱国主义之间的冲突。古罗马历史学家力维 (Livy) 最先讲述过这个故事，经过皮埃尔·高乃依 (Pierre Corneille) 的改编，几年以前又在巴黎上演。所以，故事对于达维特的观众来说应该已经熟悉了。故事中，战争的双方罗马城和奥巴城决定各派三个代表进行战斗解决之间的冲突。荷加斯三兄弟是罗马城的冠军，要去面对奥巴城的库瑞提斯家族的三个儿子。而卡米拉，荷加斯三兄弟的姐妹，是库瑞提斯家儿子的未来妻子；荷加斯三兄弟中最小的那个的妻子又是库瑞提斯兄弟的姐妹。

28-15 达维特, 荷加斯兄弟的誓言, 公元1784年。布上油画, 335.3 × 426.7厘米。巴黎卢浮宫。



达维特的画展现了荷加斯三兄弟正面对父亲高举的剑, 发誓为罗马城血战到底, 无视他们的女性亲属的伤痛。在形式上, 《荷加斯兄弟的誓言》是新古典主义的典范。不仅在主题上讲述了来自罗马历史的爱国主义和牺牲的故事, 在形象的表现上也表现出清晰和力量的美。达维特像舞台一般展现了一个并不深远的空间, 以极为简洁的罗马柱式为背景。那些如雕塑般精心造型的人物, 靠近前景, 如古代浮雕一般, 横向展开。左边刚硬有棱角、有决断的男性和右边有柔软曲线的心神错乱的女性形成了鲜明对比。启蒙思想家赋予男性的美德如勇气、爱国、为了事业毫不动摇的忠诚与画中表现的女性的爱、悲痛和绝望的感情对立。法国观众将这种感情主义看成是女性特质。画面传达的信息对于大革命之前的法国观众来说是明确又易于辨识的。作品于1785年在巴黎展出的时候引起了轰动。尽管作品是由皇家订购, 并不是为了革命的宣言创作的, 但它的新古典主义风格还是很快成为革命的半官方语言。达维特虽然似乎是遵循了学院的传统, 但他还是有所创新。为了激起观众的爱国热情, 他创造了新的传统。

### 为革命服务的艺术

当1789年法国大革命爆发的时候, 达维特积极地参与其中。他相信“艺术必须……在对公众的教育中发挥积极的作用”, 他意识到对爱国主义和公民美德的强调可以和古典主义融为一体, 要想使绘画发挥出这个功能, 必须使画面戏剧性并具有教化意义。但是, 达维特并没有继续使用古代场景作为绘画的背景。相反, 他开始直接描绘法国大革命的场景。

《网球场的宣誓》(图28-16)正是这样的作品。它不仅记录了革命的一个重要事件, 也为革命力量带来了灵感和勇气。达维特描绘了来自中下阶层的第三等级的代表在附近的网球场聚集, 反对代表国王路易十六统治阶级的第一等级所制定政策的一刻。第三等级代表自发组成了国民大会, 宣誓在制定出新的法国宪法之前, 国民大会永远存在。达维特捕捉了狂热和混乱的瞬间。和他早期新古典主义作品的清晰、冷静和简单不同, 这个作品中挤满了人群。其中的主要角色是让-赛尔文·贝利(Jean-Sylvain Bailly)。他成为了巴黎市长。左上方从窗户吹进的帘子加剧了整个场面的戏剧和动荡, 它暗示给当时依然存



28-16 达维特，《网球场的宣誓》，公元1791年。石墨、油墨，用白色加强，纸本，64.8 × 105厘米。法国凡尔赛宫国家博物馆。

在的腐朽政体带来了革命的“新鲜空气”。

激进好战的雅各宾派向达维特订制了这件作品，想把它挂在国民大会大楼作为革命斗争理想的永久象征。很大程度上由于政治局势的不稳定，这件纪念碑式的作品（前景人物应当是真人大小的）最终没有完成。但观众看到这幅初步完成的作品想必也会满意。

### 革命的殉难

达维特不断地卷入革命，和雅各宾派交往甚密。他担任了革命宣传部长的职务，负责组织政治游行和庆典，筹备彩车、服装和雕塑式的道具。让-保罗·马拉（Jean-Paul Marat）遇刺的悲剧使达维特创作了另一幅受革命启发的作品《马拉之死》（图28-17）。马拉是一位革命激进分子，作家，也是达维特的朋友。达维特描绘了革命殉难者马拉在进行药浴时被另一政治势力人物夏洛特·考贝（Charlotte Corday）刺杀的情景。画家使人们能够认出这位英雄的身份。临时凑合用的纸条，纸上的题字和药浴（马拉当时染上了一种痛苦的皮肤病）。所有信息都指向了马拉。达维特直接而又清晰地处理了场景。睡在浴盆里的马拉身体之上的冷色调的空间给人以压抑感。画家生动地描绘了叙述性的细节——刀、伤口、血和信。那个年轻女人就是凭借信才得以进入的。一切使得观众直面现场，加剧了痛苦和愤怒的感情。尽管达维特描绘的是一个历史事件，画的构图依然反映了画家对于米开朗琪罗的深入研究，特别是这位文艺复兴大师在罗马圣彼得大教堂创造的基督形象的影响。《马拉之死》的描绘令人信服，非常真实的同时，又将马拉塑造成为了国家而献身的圣徒展现在法国观众的面前。从这个角度看，这



28-17 达维特，《马拉之死》，公元1793年。布上油画，160 × 124.5厘米。比利时皇家美术馆。

幅画可以看成是为新的公民“宗教”所创作的“祭坛画”。创作这幅画是为了用被刺领导人的献身精神激发观众。和韦斯特《沃尔夫将军之死》(图28-12)宏大特点不同的是,达维特的《马拉之死》运用了典型的新古典主义的简约手法,保留了它的戏剧性却仍然能够感动观众。

### 帝国的复辟

随着法国大革命罗伯斯皮尔(Robespierre, 公元1758—1794年)领导的革命政党在1794年的失败和他本人的死亡,达维特也不得不去逃生。他经过审判被关进监狱,1795年被释放,重新努力工作,重振事业。拿破仑·波拿巴(Napoleon Bonaparte, 公元1769—1821年)利用革命的失败获得了权力。之后他接近达维特,请他做帝国的首席画师,达维特抓住了这个机会。他为拿破仑创作的主要绘画之一是《拿破仑的加冕》(图28-18)。这件巨幅作品记录了1804年12月拿破仑加冕的盛大仪式。

《拿破仑的加冕》是件纪念碑式的巨幅绘画,展现了艺术赞助人和艺术家本人两方面的趣味。拿破仑充分意识到可以利用艺术来树立公众形象,也认识到达维特的技巧可以创作

出激动人心的有力形象。在很大程度上,达维特依据了加冕的历史真实,他展现了这个重要事件,并将自己画入画中(他在其中一个包厢内,作为观众)。仪式在巴黎圣母院举行,达维特忠实记录了它的庄严内景,同样记录下了那些出席的人。除了拿破仑之外还有他的妻子约瑟芬(正在被戴上后冠),教皇(坐在拿破仑身后)。其他参加的人还有约瑟夫和路易·波拿巴,拿破仑的大臣,皇帝和皇后的随从以及一群牧师的代表。一切都很清楚。但是从达维特的初稿和素描来看,他曾应拿破仑的要求做过几次改动。比如,拿破仑坚持要求画家把教皇画成手举起表示祝福,而且拿破仑的母亲位于背景的中心位置,但实际上她曾拒绝出席加冕礼。很明显,这是在皇帝的要求下才加上去的。

除了表现无数人物和豪华场面之外,达维特依然保留了新古典主义风格的特点之一:有序的构图。和《荷加斯的誓言》一样,这幅画看上去也像一个舞台布景。此外,和誓言中对男人和女人的安排一样,达维特从理念上分割了画面,表现了冲突。从这个角度看,代表天主教堂的教皇、主教和牧师出现在右边,和左边的拿破仑帝国的成员形成了对比。教会和政府的关系是当时最有争议的问题。拿破仑决定自己加冕,而不是按照传统



28-18 达维特。拿破仑的加冕, 公元1805—1808年。布上油画, 621 × 979.8厘米。巴黎卢浮宫。



实行教皇加冕礼，这一点反映出拿破仑对于教会和国家之间权力分配关系的忧虑。他对自身权力的关注在画面中表现得很明显，他已经自我加冕过了，在给他的妻子加冕。因此，这幅画虽然像传统历史画一样代表一种视觉证明，它也展现了拿破仑统治时期法国政局变换的复杂局面。

不仅仅是达维特个人的技巧，总的来说也是新古典主义吸引了拿破仑。当拿破仑·波拿巴登上权力宝座的时候，他欢迎各种和以往古典的联系，来象征他那短暂统治时期的权威。这样的联系，特别是和罗马帝国的联系，很适合拿破仑，不仅表现在绘画上也反映在建筑和雕塑上。

### 崇高的罗马式在法国

建筑由于具有公共展示的特性，成为了巩固权力的有力武器。但拿破仑并不是第一个依赖古典风格的人。早在18世纪初，建筑师们就开始试图摆脱巴洛克和罗可可的矫饰风格，转向更为流线型的古典主义。巴黎圣让·尼维伍教堂(Sainte-Genevieve)，就是现在的先贤祠(Pantheon)，它的新古典主义风格的门廊是由雅克·热曼·索夫勒(Jacques-Germain Soufflot)设计的(图28-19)。它代表了对希腊罗马文化兴趣的复兴。位于叙利亚贝尔贝克的罗马废墟，特别是那里的巨大柱廊，给这个门廊的设计提供了灵感。经过精密建筑计算的廊柱是罗马式在法国的最初体现。除了靠近顶部不断重复的花环主题图案以外，墙壁几乎是空白。有柱廊支撑的穹顶是罗马的圣彼得大教堂(图22-29)、巴黎的荣军教堂(图24-72)和伦敦的圣保罗大教堂(图24-74)穹顶的新古典主义翻版。穹顶建造在希腊式十字的平面图之上，穹顶和拱顶都位于科林斯式柱头的上面，门廊的柱廊一直延伸到建筑的内部。尽管整体效果，无论是内部还是外部都是罗马风格的，但是在整体结构中也运用了哥特式建筑的要素。索夫勒是18世纪最早建议在建筑结构中运用哥特式建筑要素的建筑师。他认为哥特式要素也可以用于现代建筑。他的作品是哥特式和古典建筑奇特却并非毫无理由的结构上的结合，这预示了19世纪对哥特式建筑的推崇。

### 拿破仑式的“光荣殿”

圣玛德莱纳(La Madeleine, 图28-20)又被称为拿破仑军队的“光荣殿”，是为了纪念法国新取得的胜利而建造的。在1807年建成，最初是个教堂，当时是拿破仑执政的鼎盛时期(在拿破仑称帝大约三年的时间)。在他失败后圣玛德莱纳又被变为教堂，一直到1842年才正式完工。由皮埃尔·维农(Pierre Vignon, 公元1763-1828年)设计，巨大的礼拜堂包括高高的墩座墙和宽大的楼梯，一直延伸到前面长长的门廊。在建筑特征上，运用了科林斯柱式，反映出罗马神殿的特征(比如法国尼姆的卡西神庙，图10-30)。因此圣玛德莱纳成为拿破仑帝国和罗马帝国连接的象征。奇怪的是，建筑的古典屋顶围绕的内部包含了三个连续的穹顶。这是拜占庭帝国和阿奎纳罗马式教堂的特征，仿佛维农给一个基督教教堂穿上了一件罗马异教的外衣。



28-19 索夫勒，先贤祠，法国巴黎，公元1755-1792年。

### 扮作女神的皇帝的姐妹

在拿破仑统治时期，古典范本在雕塑上同样流行。拿破仑皇帝喜爱的雕塑家是安东尼·卡诺瓦(Antonio Canova, 公元1757-1822年)。他在意大利的时候取得了事业上的成功。后来他并非十分情愿地回到法国定居，为皇帝服务。一旦来到法国，卡诺瓦又成为拿破仑的崇拜者，为皇帝和他的家人做了无数雕像。在这些作品中，最有名的或许是那个为拿破仑的姐妹宝林·鲍斯(Pauline Borghese)所作的《扮作维纳斯的宝林·鲍斯》(图28-21)。最初卡诺瓦想把她表现成狩猎女神狄安娜，但是这个作品的主人公却坚持要扮成爱神维纳斯。所以在作品里她斜倚在一个榻上，手里优雅地拿着一个金苹果，象征在帕里斯的判断中取得了胜利。尽管卡诺瓦很显然地是从希腊艺术中吸收了营养，比如作品优美的姿势和衣褶都有希腊雕像的特征，但是作品也并非完全的理想化。对于榻椅和皱褶极为具体的描绘也显示出自然主义的倾向。

公众关于宝林·鲍斯的传闻也影响到这尊雕塑的设计和展示。拿破仑·波拿巴曾一手安排了她的婚姻，他把宝林嫁给了罗马贵族鲍斯家族的一个继承人，而宝林在罗马的行为更加的不检点，她坚持把自己扮成爱神也反映出她的个人倾向。由于她的名誉问题，她的丈夫卡米洛·鲍斯王子，作为作品的正式赞助人，一直把塑像藏在鲍斯别墅里，只有很少人能见到这个作品，即使是见到也只能是在烛光下才行。而作品也使艺术家和主人公更加臭名昭著，使得在1822年卡诺瓦死后作品才赢得了持久的声誉。



28-20 维农，圣玛德莱纳（光荣殿），法国巴黎，公元1807-1842年。

## 新古典主义在英国

对古典的喜爱也延伸到法国境外。希腊和罗马文化的流行不仅和它们与道德、理智及正直有关，而且也与从雅典的民主制到

罗马的帝国制的政治制度有关。因此，在实行议会制的英国和经历过革命和帝制的法国，新古典主义都同样流行。在英国，新古典主义的流行还由于巴洛克风格与绝对的君主专制的结合，尽管有时，君主专制政权屈从于议会制度。在英国建筑中对于简朴和合理风格的偏好直接来自于古典罗马建筑的影响。从安德烈亚·帕拉迪奥（Andrea Palladio）的作品（图22-56、22-57、22-

28-21 卡诺瓦，扮作维纳斯的宝林·鲍斯，公元1808年。大理石，真人等大。鲍格才画廊，罗马。



58、22-59) 到伊尼戈·琼斯 (Inigo Jones)(图 24-73) 的作品都体现出这一点。正如亚历山大·蒲柏在 1731 年所写的《第四道德书信体诗文》中提到的一样。这是写给理查德·伯里 (Richard Boyle, 伯林顿爵士, 公元 1695-1753 年) 的, 理查德是政治家又是建筑爱好者。诗文这样写道:

你同样进步了! 创造你关注的即将没落的艺术, 建立新的奇迹, 琼斯和帕拉迪奥重新恢复的传统, 和从前的罗马荣光维楚威尔斯一样。

## 帕拉迪奥

伯林顿爵士采纳了蒲柏的建议, 在建筑师威廉·肯特 (William Kent, 公元 1686-1748 年) 的帮助下, 建造了新风格的奇兹威克府邸(图 28-22), 重申了帕拉迪奥至琼斯的理论。府邸位于伦敦郊外。这种新风格的出现, 除了其他原因之外, 还和克林·坎贝尔 (Colin Campbell) 的《英国的维楚威尔斯》一书的出版有关。书的前言摒弃了意大利的巴洛克艺术, 对帕拉迪奥和琼斯做了高度评价, 书籍三卷叙述了保存在英国古代建筑中的雕塑。

奇兹威克府邸是帕拉迪奥所做的洛同达别墅 (Villa Rotonda) 建筑主体的一个变体。在外观的设计上表现出对韦塞利壮丽外观的转变。在简单的对称中, 没有修饰的平面图, 直角, 严格遵循的比例, 这一切都使奇兹威克府邸显得非常古典而“合理”。但是, 和许多英国的帕拉迪奥式的别墅一样, 整体效果由于府邸所在花园的随意性有了一定程度的改变。花园呈现出迷人而又不规则的轮廓, 整个景观里自由生长的未经修剪的植物成为了主体。正如环绕英国帕拉迪奥式建筑周围不规则的风景一样, 18 世纪早期建筑内部的装饰风格常常更接近于欧洲大陆流行的罗可可风格, 并不像外部一样呈现出帕拉迪奥风格。奇

兹威克的室内设计接近晚期巴洛克的豪华风格, 和外部及平面上的严格对称并存。虽然有这些“偏差”, 帕拉迪奥古典主义式建筑仍然一直流行到 1760 年。到了 1760 年, 帕拉迪奥式风格才发展成为新古典主义。

## 一处展现帕拉迪奥新古典主义建筑风格的胜地

正是在这个转变的时间, 老约翰·伍德 (John Wood the Elder, 公元约 1704-1754 年) 和小约翰·伍德 (John Wood the Younger, 公元 1728-1782 年) 为位于索马塞特郡的疗养地浴场设计了一系列的复杂建筑。建筑结构被规划成简单的几何形, 比如方形、圆形和半圆形。这样的建筑有皇后广场、竞技场和皇家新月浴场 (由小约翰·伍德设计)(图 28-23)。这些早期的天才作品为城市设计的问题做出了解答。这些建筑不仅仅是为皇家而建造的, 也是为了来到这里享受“温泉”的社会富裕阶层建造的。自从罗马时代以来浴场就很著名, 也正是由于那个时代而得名。浴场在 18 世纪得以重建并经营。竞技场和皇家新月浴场都是将许多建筑单元按照弧形排列, 而不同的单元相连接, 又共同组成了一个共同的帕拉迪奥式建筑的外观。皇家新月浴场将三十个单元合成了一个巨大的半圆。原计划在皇家新月浴场的对面再建一个相匹配的对称的半圆形建筑, 以此来暗示古罗马的圆形剧场 (图 10-34)。浴场, 由于有和古罗马的关联, 带给小约翰·伍德以灵感。他不仅在平面上参照了古罗马的圆形剧场, 也在规模上提升了整个建筑, 具有帝国建筑的庄严。特别是表现在一系列贯穿整个建筑“罗马式”巨大的爱奥尼亚柱式, 沿着宏伟的地基呈弧形排列。而屋顶一线有规律出现的一个个烟囱则体现出英国建筑的特点。这个带有许多变体设计的浴场成为一个世纪以来英国城市建筑的典范。这里, 在帕拉迪奥式的建筑风格基础上又融入了新的罗马古典建筑的语言。



28-22 伯林顿勋爵和威廉·肯特, 伦敦奇兹威克府邸, 英国, 始建于约公元 1725 年, 英国皇冠版权。

28-23 小约翰·伍德，皇家新月浴场，英国，公元1769—1775年，帕拉迪奥式壮丽风格的疗养地。



### 英国的希腊式带圆柱的门廊

英国画家和建筑师詹姆斯·斯图尔特（James Stuart，公元1713—1788年）和同样是画家和建筑师的尼古拉斯·里维特（Nicholas Revett，公元1720—1804年）将体现希腊艺术庄严和创造性的具有广泛影响的雅典遗迹引入了欧洲。第一个体现这种风格的建筑出现在1762年。这些建筑和希腊式建筑是有很大区别的。因为自从文艺复兴以来希腊艺术的一个变体——罗马艺术一直是古典的典范。斯图尔特为位于乌斯特郡的海格立公园设计的门廊（图28-24）就是参照了雅典的多利安式神庙，表现出他对于希腊艺术与建筑的喜好。

### 新古典主义进入室内设计

对以“希腊的荣耀和罗马的宏伟”为理念的古典世界的重新发现，也直接影响到室内装饰设计中新古典主义风格的出现。室内的新古典主义风格总结了皇家关于古典世界的概念。现代建筑史上的第一个重大事件就是18世纪30年代和40年代古罗马赫库兰尼姆（图10-14、10-22、10-24）和庞贝古城（图10-9、10-13、10-15、10-21、10-23）的发掘（见第849页：“重现废墟：赫库兰尼姆城和庞贝古城的挖掘”）。这些城市的发掘是对古代世界的真实再现，而不仅仅是由某些废墟所引起的有限猜测。历史现实取代了想像。壁画和其他庞贝古城出土的物品都促使了一种“庞贝风格”的出现，也就是那种纤细、直线和优雅的庞贝风格。在18世纪后期几乎完全取代了罗可可的曲线风格。

### 采用庞贝式的装饰

在英国，庞贝风格在罗伯特·亚当（Robert Adam，公元1728—1792年）的作品中体现得最为充分。他的室内装饰影响

了全欧洲。位于米德尔塞克斯的奥斯特雷雷园林别墅的伊特斯坎（图28-25）始建于1761年。如果和罗可可风格的沙龙建筑相比较，比如索比兹宫的公主客厅（图24-80）和阿玛莱堡狩猎厅（图24-81），这个房间就可以表现出完全的对称和直线特征的回归。但是在回归的同时又有着精心的设计，和路易十六的宏大风格并不相同。房间的室内装潢从罗可可艺术中汲取了装饰的主题（圆型徽章、大茶壶形、藤状涡形图案，斯芬克斯和三脚凳），并且和罗马灰幔作品一样，这些装饰图案分散在一个



28-24 斯图尔特，多利安式门廊，英国，乌斯特郡，海格立公园，公元1758年。



28-25 亚当·伊特斯坎房间，英国米德尔塞克斯，奥斯特雷雷园林公园，始建于公元1761年。伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆。

宽阔的中色的空间里，带有纤细的边线（图10-18、10-20）。亚当也是一位建筑师，他探索并记录了位于斯普利特的迪奥克利坦的宫殿废墟（图10-75）。另外在德比郡的凯德莱斯通和位于伦敦的亚德非街，还有其他许多由亚当设计的建筑都表现出了斯普利特宫殿的影响。

## 新古典主义在美国

### 杰斐逊的理想主义

新古典主义的多样性和与新古典主义相关的一些品质，比如道德、理想主义、爱国主义和公民美德都使得新古典主义与不同的政治制度发生了广泛的联系，从对于革命的民主政治的追求到对于不可动摇的权威帝制的追求。因此，拿破仑利用新古典主义为他的帝国统治服务。而同时，在新的美利坚合众国，托马斯·杰斐逊（Thomas Jefferson，公元1743—1826年）领导了一场运动，把新古典主义作为国家建筑的象征（他认为新古典主义可以代表美国的民主品质）。

杰斐逊作为学者、经济学家、有教养的理论者、政治家和天才的建筑爱好者，天生就被古典建筑所吸引。他按照自己的想法设计了自己的家——蒙蒂塞罗（图28-26）。这所住宅始建于1770年。杰斐逊非常推崇帕拉迪奥式建筑，并仔细阅读过意大利建筑师的《建筑四书》。后来，在出任驻法国大使期间，杰斐逊对法国18世纪的古典建筑和城市规划进行研究，还曾经寻访过在法国尼姆的一个卡西神庙（图10-30）。欧洲之旅之后，杰斐逊把蒙蒂塞罗的风格完全改变了，原先的设计风格是英国



28-26 杰斐逊，蒙蒂塞罗住宅，美国夏洛特斯维尔，公元1770—1806年。



28-27 华盛顿特区鸟瞰素描，公元1852年。展现拉特布设计的首都（1803—1807）和兰芳特1791年的市政规划计划。

乔治亚式的。在修改过程中，他运用了帕拉迪奥风格，在建筑正面的设计上受到了罗伯特·亚当作品的启发。对蒙蒂塞罗的最后修改中还保留了一些罗通达别墅（图22-56）和奇兹威克府邸（图28-22）的影子，但是在建筑材料上则完全采用了弗吉尼亚当地的木材和砖石。

从私人领地转向公共空间，杰斐逊开始推行他的在美国为官方建筑发展古典风格的梦想。这里，他的新古典主义是对启蒙思想进一步的延伸，相信人类的完美和依靠艺术的力量有助于达到那种完美。作为华盛顿总统的国务卿，杰斐逊支持了由法籍美国人梅杰·皮埃尔·兰芳特(Major Pierre L'Enfant, 公元1724—1852年)主持的在1791年制定的华盛顿特区有序的城市建设计划。这项计划将先前用于城市部分地区的有序设计比如伍德设计的浴场(图28-27)扩大到对整个城市的设计。作为一个建筑师，杰斐逊同样将卡黑大厦的独特风格(图10-30)融入到对弗吉尼亚的省会城市里士满(Richmond)的设计之中。他还批准威廉姆·桑顿(William Thornton)将帕拉迪奥的设计风格用于1793年对联邦首都建设的建议。当总统时，他选择本杰明·拉特布(Venjamin H. Latrobe, 公元1764—1820年)负责首都的设计，要创造出一种“能够代表致力于实现自由的国家的视觉象征”的建筑。杰斐逊之所以选择罗马风格，一方面是因为他推崇罗马风格的美，一方面也和他将罗马风格和理性化的罗马共和体制联系起来有关，进一步说他是将其和希腊的民主联系起来。拉特布则致力于建造一种建筑，“当建成的时候，建筑本身能成为我们年轻共和国的持久荣誉的纪念碑，并能够和同类古代共和政体的希腊和罗马建筑遗迹有值得自豪的共通之处。”为了这个目标，在首都的建筑上，拉特布将罗马之鹰的象征改变成为美国秃鹰，设计了一种新的科林斯式的顺

序，即用玉米叶纹饰来取代科林斯式的叶形装饰。同样他还设计了代表自由的雕塑，放弃了传统的装束，转而变为一手持自由之冠，一手持美国宪法。

### 作为希腊神的乔治·华盛顿

新古典主义风格的局限在乔治·华盛顿的一尊雕像上表现得很明显(图28-28)。雕像的作者是美国雕塑家霍雷肖·格里诺(Horatio Greenough, 公元1805—1852年)。这里，杰斐逊曾成功利用过的代表民主的新古典主义风格在表现纪念性的雕像上就变得不太适宜了。国会订购了这尊雕像来纪念作为美国第一任总统的华盛顿。雕塑家使用了乌东的一尊广为流传的华盛顿的胸像为模型(这尊胸像在现实主义的生动性上和乌东的伏尔泰雕像不相上下，图28-1)。至于雕塑的身体部分，格里诺希望达到一种纪念碑式的庄严。他从菲狄亚斯所作的希腊神宙斯像上得到灵感，菲狄亚斯的这尊雕像已经失传却很著名。被剑鞘包裹的剑，手柄朝前，是为了象征华盛顿是位“和平的缔造者”而不是“革命战争的将军”。在“国父”形象的表现上，总统被塑造成被神化了的半裸的异教之神。但是同时，这种表现又不是美国民众所能接受的。在格里诺的时代人们认为这尊雕像的失败恰恰是在于，作品体现了现实主义和理想主义相遇时两者之间的冲突。在卡诺瓦的手中，这两种倾向的结合在《扮作维纳斯的宝林·鲍斯》表现出的是和谐(图28-21)，在格里诺的手中却表现出冲突。虽然这尊华盛顿的雕像从未真正和一位国会议员建议的那样被扔进波托马克河以使它“从世界消失”，但是，雕像也从未被摆在原定的地点，就在美国国会大厦的拱顶之下。今天人们对这件作品的评价已经有所提高，把它陈列在华盛顿特区的国家肖像馆里。虽然对一些人来说，这件

作品可能显得僵硬、冷酷，或者就是无法令人信服。但是就雕像主人公的国家记忆而言，作品的确具有一种绝对的庄严。

## 从新古典主义到浪漫主义

如果考虑到雅克·路易·达维特作为画家的地位和影响力，以及新古典主义流行的因素，达维特能够吸引无数学生，发展出一个活跃兴旺的工作室就不足为奇了。达维特曾对当时的许多重要艺术家有过实际的指导，并对他们产生了深刻影响。这些艺术家中就有下面即将谈到的三位。达维特自己是如此地投身古典主义，以致他鼓励所有的学生学习拉丁文，来更好地沉浸在古典文化之中并对其有深刻理解。不仅如此，达维特最初还要求他的学生从普鲁塔克，《伟大希腊和罗马生活》的古代作者那里寻找主体，从新古典主义的标准中间寻找主题。由于有坚实的古典基础，达维特学生的所有作品在本质上都保持了新古典主义的元素。但是除了这个表面上的教条之外，达维特也是思想开明的，并不以自己的教条作为权威，而是鼓励学生找到自己的视觉语言。

安东尼·让·格罗、安尼·路易·吉罗德·特里奥松和让·奥古斯特·多米尼克·安格尔都是达维特的学生。他们的作品都明显表现出对新古典主义在结构限制上的解放。在从古典主



28-28 格里诺·乔治·华盛顿，1832—1841年。大理石，约高345.4厘米。美国国家肖像美术馆。

义到浪漫主义的转变中间，这些艺术家的作品都是奠基之作。他们探索了奇异和色情的领域，也常常像浪漫主义艺术家们做的那样由绘画的主题转向小说式的叙述。

### 拿破仑在病人和垂死的人中间

和他的老师达维特一样，安东尼·让·格罗（Antoine-Jean Gros，公元1771—1835年）也认识到受到当权者对自己艺术的认可会带来利益。追随达维特的脚步，格罗在19世纪早期也创作了几件带有愈来愈强的虚构性的关于拿破仑的作品。在《雅法城的黑疫病人》这个作品（图28-29）中，画家以1799年在近东战役间爆发的淋巴腺鼠疫为背景。作品是拿破仑命令画家画的。可怕的疾病在穆斯林和法国双方的军队里都有出现。1799年的3月，拿破仑亲自视察了雅法城的传染病院，来平息日益增长的恐惧和歇斯底里的情绪。格罗描绘了拿破仑一行中的随员都捂住口鼻，来阻止当地的恶臭；而拿破仑站在死亡与垂死之间，却表现出了无畏与镇定。他安慰那些还活着的人，显然那些人对他的出现和权威表现出了明显的敬畏之情。事实上，在描绘这位法国君主去触摸传染疫病的病人伤口的时候，格罗几乎是将拿破仑描绘成为具有一种魔力，运用国王的神奇触摸，能使伤口愈合。这种对君主的提升是对当时反对君主大众的一种有力的反击。当时，正是这些持反对意见的人是格罗创作的预期观众。很明显的是，在拿破仑视察了传染病院的两个月之后，他就下令将所有被传染的法国士兵全部毒死，省得还要费劲把他们带到开罗，或者干脆就将那些士兵遗弃在土耳其。其中的一些士兵活了下来，他们对于拿破仑的负面描述流传开来。格罗的大画显然就是针对这种不利的言论来重新叙述事件，恢复拿破仑的公众形象。

格罗在构图安排的方式上仍然使人联想到达维特的主要作品。清真寺庭院的马蹄形拱门和摩尔式的连拱廊都为情节的展示提供了背景。此外，格罗将探视被传染的穆斯林病人的医生放在左边，和处在右侧沐浴在耀眼光线下的拿破仑及其士兵形成了对比。达维特也曾使用过这种鲜明对比的手法以突出效果，比如在《荷加斯兄弟的誓言》中就是这样（图28-15）。但是，格罗还表现出了对于近东异国情调的兴趣。他关注到当地独特的建筑、服装以及地域特征，表现出与新古典主义不同的一面。这个特点，还包括画家对于死亡、痛苦和感情的描绘都预示了浪漫主义的主要特征。

### 发生在路易斯安那的自杀悲剧

达维特的另外一个学生是安尼·路易·吉罗德·特里奥松（Anne-Louis Girodet-Trioson，公元1767—1824年）。他同样也创作出了流露出异国情调和反映异国文化的作品，朝着浪漫主义又迈进了一步。《阿塔拉之死》（图28-30）取材于法国作家夏多博里昂写的一部畅销小说《基督徒的天赋》。在1802年整部作品出版之前，关于阿塔拉的那一部分曾经作为节选在头一年就提前刊登了。节选和小说的出版都获得了成功，结果阿塔拉几乎成为了狂热崇拜的对象。和浪漫主义的发展相一致，《基督徒的天赋》的流行在很大程度上是因为在叙述中融合了异国情调和色情成分。小说以路易斯安那为背景，夏多博里昂主要叙述了两个年轻的美国青年阿塔拉和查克塔斯。两人分别属于不同的

28-29 格罗,拿破仑在雅法鼠疫院,公元1804年。布上油画,530.9 × 700.8厘米。巴黎卢浮宫。



部族,坠入爱河后来双双私奔到荒野。书中充满了许多的性爱激情,而阿塔拉曾为终身的贞洁立下誓言,最终为了维护诺言而自杀身亡。特里奥松的画就是描绘了这个悲剧。画中阿塔拉被她那悲痛欲绝的爱人查克塔斯埋葬在十字架的阴影里。在埋葬的时候有一位披着斗篷的牧师在帮忙。他的出现来自夏多博里昂小说中所强调的基督徒的复生(和基督教化的新世界)。和格罗描绘外国的穆斯林世界一样,特里奥松对于美国印第安人情侣在路易斯安那荒野中的描绘吸引了大众的想像。特别是受

到1803年收购路易斯安那的刺激,人们想像美国原住民部落生活的激情和原始性。《阿塔拉之死》在这里讲述的是情感而不是使观众做哲学上的思考,也不是要揭示某些自然和形式的伟大秩序。达维特在《荷加斯兄弟的誓言》(图28-15)里试图唤醒的感情在公众行为中可以得到体现,特里奥松的作品面对的是观众私人世界的情感与想像。

### 新古典主义法则的总结

让·奥古斯特·多米尼克·安格尔(Jean-Auguste-Dominique Ingres, 公元1780—1867年)在18世纪90年代晚期来到达维特的画室。当时特里奥松已经离开,去开创自己的事业了。安格尔在那里学习的时间很短。他很快和达维特在风格上意见分歧,以至于两人闹翻了。分歧的原因在于安格尔相信他运用了比达维特更加真实、更加纯粹的希腊风格。这位年轻的艺术家采用了平面的和线性的形式,和希腊瓶画中的形式很类似。在许多安格尔的作品中,人物都位于前景,很有浅浮雕的感觉。

安格尔的巨幅画作《荷马礼赞》(图28-31)1827年在沙龙展出。这幅作品是理想形式、新古典主义趣味和一代代学院画家所遵循的准则的宣言。荷马由名誉或者是胜利女神授予桂冠,背景是爱奥尼亚式神庙。荷马脚下是两个雕塑般的女人,她们是荷马想像力的产物,《伊里亚特》和《奥德赛》的化身。在荷马两侧对称排列的是安格尔称为“最高天赋”的代表,他们代表了人类在哲学、诗歌、音乐和艺术上的最高理想。荷马的左边是带着竖琴的埃纳克里农,带着雕塑锤子的菲迪亚斯、柏拉图、苏格拉底和其他一些古代圣贤。荷马的顶右边是霍勒斯,维



28-30 特里奥松,阿塔拉之死,公元1808年。布上油画,210.8 × 266.7厘米。巴黎卢浮宫。





28-31 安格尔·荷马礼赞，公元1827年。布上油画，386.1×515厘米，巴黎卢浮宫。

吉尔、但丁，还有引人注目的拉斐尔。拉斐尔是安格尔最为推崇的大师。在靠前的一组画面的左侧，是普桑（指着什么）和莎士比亚（半边脸被遮住了）。而画面的右侧是法国作家拉康、莫里哀、伏尔泰和费内隆。安格尔原本计划了一个更大更全面的人物组合，但是这个计划从没能真正完成。多年来，他都为了选择谁作为人文主义英雄的代表而痛苦挣扎。

很明显，拉斐尔的《雅典学院》（图22-17）至少在构图上影响了《荷马礼赞》的创作。当安格尔在他的事业上发展的时候，他越来越倾向拉斐尔，把拉斐尔的艺术看成是古典主义的精华。相应地，安格尔摒弃新的“现代”风格（当时被称为是‘现实的’和‘浪漫的’）。他把它们看成是真正艺术的破坏者。他说：“我们必须回到过去。”

我不愿再听到那些荒谬的格言了：“我们需要新的，我们要跟上时代。一切都在改变，一切也都被改变。”所有这些言论都是一一诡辩！自然改变了吗？光线和空气改变了吗？自从荷马以来人们的心中所感受的激情改变了吗？“我们要跟上时代”，但是如果我们的时代是错误的呢？

这是反对现代的强力保守派的呼声，这个声音恰恰反映了古典主义者对新出现的浪漫主义的抵制。浪漫主义着重色彩和感情，改变了古典主义的理想形式，而安格尔正是古典派的最高代言人和最出色的大师。

### 理想和异国情调的结合

虽然安格尔坚持对于理想形式和精心构图的追求，他也像格罗和特里奥松一样，创作了一些在他同时代的人看来是背离

新古典主义的作品。其中一件就是《大宫女》（图28-32）。作品的主题是个斜倚的女人体，这是一个传统题材，可以追溯到乔尔乔内和提香（图22-38）。此外，作品表现出安格尔对于拉斐尔的崇拜，他对于女性头部的塑造就来自拉斐尔。人物慵懒的姿态，身体比例（头小身长），以及整个画面的冷色调都反映出他对样式主义艺术比如帕米贾尼诺（Parmigianino）的吸收。但是艺术家通过将人体转换成宫女的形象（来自土耳其后宫），也表现出对同时代浪漫主义的异国情调趣味的明确妥协。

作品是一种奇异的、不同艺术理念的混合，既有对古典形式的严格遵守，又融入了浪漫主义的主题。混合产生了混乱。当《大宫女》1814年首次展出的时候，这幅画遭到了尖刻的批评。无论是从形式上还是从内容上，批评家们都把安格尔看成是个叛逆者。他们不停地攻击，一直持续到19世纪20年代中期，当另外一种官方敌对的风格即德拉克罗瓦出现为止。当时批评家们突然意识到，安格尔的艺术虽然有其创新和改变，但是仍然坚持了代表官方的新古典主义风格的许多元素，仍然体现了一种理想趣味。安格尔很快就成为学院势力的领导，向籍里柯、德拉克罗瓦以及他们的“运动”和他们的“野蛮”艺术发起了进攻。渐渐地，安格尔变得像曾经攻击过他自己的批评家一样，把自己看成是好的和真正艺术的捍卫者，古典理论的保护者，对那些可能成为“破坏者”艺术的反对者。

### 被音乐吸引

安格尔在他的许多肖像作品中混合了现实与理想。尽管有评论家说安格尔是“理想化的天才”，他总是坚持，他只是在画他所见到的。通过安格尔肖像画的形式来看，观众可以看出精



28-32 安格尔，大宫女，公元1814年。布上油画，89 × 162.6厘米。巴黎卢浮宫。

确的素描。安格尔将曲线流动的价值看成是他一生艺术风格的特征。曲线，虽然只是线，但是在安格尔那里意味着一切。而素描就是创造曲线的方式。有一句著名的口号，后来成为安格尔风格的战斗宣言，那就是：“素描是艺术的诚实。”他为伟大的小提琴大师帕格尼尼所作的铅笔素描(图28-33)就是这句话的体现。安格尔是个业余小提琴爱好者，自己拉得也不错，他非常喜爱音乐。(他曾想把莫扎特也画在围绕荷马的不朽人物中间(图28-31)。他也认识帕格尼尼。肖像中表现的明快清晰的线条是安格尔一切肖像画的共同特征。作品是对帕格尼尼的特征和风度的直接描绘。安格尔画的音乐家看上去有些像官员，使用了一种暗示的手法，使作品具有背景的感觉。帕格尼尼既显得有些脆弱，又显示了使用琴与弓的灵敏，他好像要和观众们说几句开场白。肖像看上去既正式又优雅，并不僵硬。音乐家直面观众，仿佛是在一个熟悉的场合出现，而他知道对那种场合自己可以驾轻就熟。伟大音乐家在安格尔忠实形象的描绘中间浮现了出来。

## 浪漫主义的兴起

新古典主义产生的影响和应用的范围非常广泛。然而，尽管新古典主义的合理性强化了启蒙运动的思想，特别是扩大了伏尔泰的影响，让·雅克·卢梭(Jean Jacques Rousseau)的思想却导致了浪漫主义的产生。卢梭的宣言“人生来就是平等的，而无论何地，人又是始终相关的”是浪漫主义的奠基石。这



28-33 安格尔，帕格尼尼，公元1819年。铅笔素描，30.5 × 21.6厘米。巴黎卢浮宫。

个宣言出现在他1762年出版的《社会契约》上。《社会契约》的很大部分是关于18世纪末和19世纪革命的解读和思考。浪漫主义的出现和对自由的追求有关。自由不仅仅是政治的自由，同时也是思想的、情感的、行动的、崇拜的、言论的、趣味的以及其他一切的自由。浪漫主义宣称，自由是一种权利，是所有人的共同属性，但是每一个独立个人的自由程度又是有差别的。在卢梭《忏悔录》的开篇（是在1781—1788年间，卢梭死后出版的），卢梭为自己，同时也为每一个浪漫主义者的灵魂说出了这样的话：“在这个世界上，我和所有的人都不同，虽然我也许一无是处，但至少我是独特的。”每一个人的自由以及相关的主体性是浪漫主义的第一要素，也是理解在现代社会那些已经发生和被人相信的信仰的关键。

那些加入了浪漫主义阵营的人们相信，通向自由的道路是通过想像而不是理智，是依靠感情而不是思考发生作用。浪漫主义的魔力在18世纪末有了戏剧性的增长。从那时起，学者们开始争论浪漫主义的定义和历史范畴；直至今日，这种争论仍没有结束。许多学者认为浪漫主义作为一种现象出现于大约1750年，到大约1850年结束。“浪漫主义”一词在狭义上是指在现代艺术进程中间兴起又衰落的一种艺术运动，活跃时期从1800至1840年之间，是新古典主义和现实主义之间的一个时期。而本书是从一个广义的角度来谈浪漫主义，在论述浪漫主义运动之前，先来说明浪漫主义的本质和它在18世纪晚期和19世纪作为一种思想形式对人们的吸引力所在。

尽管卢梭是浪漫主义的倡导者，他却从来不曾知道浪漫主义是这个样子。“浪漫主义”一词来源于18世纪末的德国文学评论家，他们使用“浪漫主义”一词是想把“现代的”特征和新古典主义的特征相区别。当时新古典主义已经取代了巴洛克和罗可可的设计风格。

### “感觉就是一切！”

浪漫主义在1750到1780年所谓感觉的时代有了进一步的发展。当时像卢梭一样的思想者们鼓吹真实感情和自然人类同情的价值，认为这种价值高于理性和上层社会冷酷的计算。感觉的宣言是：“信任你的心而不是头脑。”或者像德国作家歌德（公元1749—1832年）说的那样：“感觉就是一切！”所有的虚伪矫饰都被看成是真实情感的敌人。因此，浪漫主义首先是建立在情感和想像的基础上的。

从新古典主义到浪漫主义的转变可以说是从对理性的强调转为对情感的强调，从对计算的强调转为对直觉的强调，从对客观本质的强调转为对主观情感的强调。在浪漫主义的各种表现中，有对哥特式艺术和崇高的兴趣。浪漫主义想像发现了中世纪，那个哥特式的世界，那个世界是被魔咒镇住了的。（在这里用18世纪对哥特式的拼写法“Gothick”是为了特指在18世纪和19世纪的特殊感觉，而不会和实际中世纪的哥特时期相混淆。）对生活在18世纪的人们来说，中世纪是个黑暗的“世纪”，野蛮、迷信、神秘莫测的世纪。哥特式的想像将中世纪的幽灵



28-34 皮拉内西，地牢图之十四，约公元1750年。蚀刻、草图，40.6 × 53.3厘米。牛津阿什莫林美术馆。

延伸到所有的迷幻世界，那里有残忍、地狱、可怕、梦魇、怪诞、虐待狂，还可以延伸到当理智还在沉睡，来自恐怖密室的一切。和哥特式相关的是人们称为“崇高”的概念。根据埃德蒙·博克（Edmund Burke）的说法，崇高会激起敬畏和恐怖混杂的感觉。当人们看着巨大的和遥不可及的山峰或者是目睹海上的风暴时所感受到的就是这种感觉。伴随着崇高而来的是想像、神秘和可怕，以及灵魂到达意识所及的危险领域所经历的种种冒险。

### 幽闭恐怖的地牢

有一件作品可以作为博克崇高理论的佐证，那就是G.B.皮拉内西（Giovanni Battista Piranesi，公元1720—1778年）所作的蚀刻版画（图28-34）中展现的地狱场景。这是一系列想像中的地牢场景中间的一幅，还是第二阶段，即草图阶段。皮拉内西用幻想创作出了令人敬畏的场景，展现了让人迷惑的错综复杂的建筑结构。建筑一层层叠加，从阴暗的空间中延伸出去。在画中，仿佛无穷无尽的拱门、穹顶、扶壁和楼梯构成了深景的不断叠加和断裂。小小似昆虫一般的人物悄悄地穿行其中。虽然作品具有多层空间和宏大的视角，但是却使观众陷入窒息；整个空间仿佛是密闭的，看不到出口。这种阴暗的空间里潜藏着酝酿中的危机和绝望。在这一系列的蚀刻画中，皮拉内西常常在后来的版面中进一步使画面的阴暗加深，突出不祥之感。这一幅《地牢图之十四》是其中一件。它使观众注意到，18世纪古典主义的崇高感发展到19世纪后，转化成许多浪漫主义艺术家与诗人们对黑夜的幽邃想像。而这种想像又和罗可可的繁复、启蒙运动的理性同时并存。

28-35 弗赛利·梦魇，公元1781年。布上油画，101.6×127厘米。底特律美术学院（创立者协会用B.L.斯莫克勒夫妇和L.A.弗雷什曼夫妇基金购买）。

### 梦魇景象

亨利·弗赛利（Henry Fuseli，公元1741—1825年）的作品《梦魇》突出强调的就是噩梦的概念（图28-35）。弗赛利擅长表现噩梦的恐惧和哥特式的幻像，比如恶魔般的，毛骨悚然的，常常是虐待狂的场景。他出生在瑞士，在英国定居，最终成为皇家美术学院的一员，并且在那里执教。（见第29章，第898页，“美术学院：界定哪些艺术能被接受”。）弗赛利主要是靠自学成才。他为表现自己生动的想像创造了独特的方式。《梦魇》是围绕这一可怕主题所创作的四幅作品中的一件。一个美丽的年轻女人躺在那里睡着了，玉体横陈，柔软的手臂从床的一边垂了下来。在中世纪，人们相信梦魇或魔王会占有沉睡的女人而且常常是以性的方式。画中就有一个魔鬼不怀好意地蹲在那里，看着女人的身体。背景处一匹马像幽灵一样从帘子后面露出了闪着火焰的眼睛。虽然因为马的存在，有人试图把这幅作品的主题看成是一种双关。事实上英文梦魇一词“nightmare”来源于两个词，一是“night”，就是夜；另一个是“mara”，“Mara”是北方神话里面的一种精灵，会折磨沉睡的人，使其窒息。虽然弗赛利的画可能会使人不安，显得堕落，但是他是最先试图表现人类潜意识的未知领域的人，在这一方面浪漫主义艺术家们取得了丰硕的成果。

在那些崇高和可怕的形象上，艺术家们常常把来自巴洛克的动感和自然主义的细节糅合在一起，来表现扣人心弦的动人形象。这种手法成为了浪漫主义的主流，和更加学术、理性的新古典主义的主题和表现形成了鲜明的对比。但是并不是说它们就是相互排斥的。正如前面有关格罗、特里奥松和安格尔的描述一样，新古典主义的元素可以很有效地和浪漫主义相融合。



## 神灵的启发

爱幻想的威廉·布莱克(William Blake, 公元1775—1872年)是英国的一位诗人、画家和雕版工人,人们常常把他看成是一位浪漫主义的艺术家的,但是他的作品却吸收了古典主义的营养。布莱克非常崇拜古希腊艺术,因为希腊艺术是数学的典范,因此也是永恒的典范。然而,布莱克并不把自己看成是启蒙运动的一分子。和许多其他的浪漫主义艺术家一样,布莱克也向中世纪艺术——哥特式学习。他的许多诗歌和绘画的源泉来自在他的梦境中出现过的精灵。布莱克非常看重这种体验,而且他由此相信对于物质世界所作的理性探索已经压抑了人类本性中间精神的一面。同时他也相信,正统信仰所强加的种种严格的行为规范抹杀了个人创造性的冲动。布莱克的幻像《永恒之神》中所表现的全能之神就是以一种独特的方式结合了他的思想和兴趣(图28-36)。对于布莱克来说,这个形象是创世者和作为上帝一部分的智慧的两个概念的结合。《永恒之神》是为布莱克的《欧罗巴,一个寓言》一书所作的卷首插图。该书出版时引用了《圣经》第八章《箴言》(8:27)中的文字(“他把圆规放在渊面上”)。《圣经》的大部分章节都是智慧威兹德姆在说。人们认为智慧是个女性,她告诉读者在创世纪的过程中

间,她一直都和上帝在一起。(《箴言》第8章第22—23和27—30节)。

布莱克的整个画面都充斥着能量。永恒之神从一个如火焰般燃烧的天体上把身体前倾,凝视着地球,伸出左手,两条光柱从手中射出,能量由此发射出去。他的形象好似建筑师在测量土地。一股强大的风吹起了他那浓密的头发和胡须。只有他那“米开朗琪罗般”强壮的身体使他稳稳地立足于天体之上。这里,古典人体和哥特式浪漫主义的内在隐秘的梦融合在一起。19世纪的作品中常常出现对梦境的描绘。布莱克,由于他的独立性和他个人化的艺术表现而成为一位现代艺术家。

## 激动人心的行动、感情和色彩

在19世纪早期,浪漫主义艺术家们不断采取积极的行动,同时对不同领域进行新的探索,比如异国情调、色情、小说,还有幻想。其中有一位艺术家的作品在以上各个方面都做了大胆的尝试。他就是西班牙画家弗朗西斯科·戈雅(Francisco Goya, 公元1746—1828年)。戈雅和达维特是同时代的人,很少能找出像他们两个的情况,同处一个时代,住在相邻的国家,却彼此完全不同。哥雅,一位伟大的独立艺术家,摒弃新古典主义,不以古典为师,只承认委拉斯贵支、伦勃朗和“自然”为师。

### 对理智的重新思考

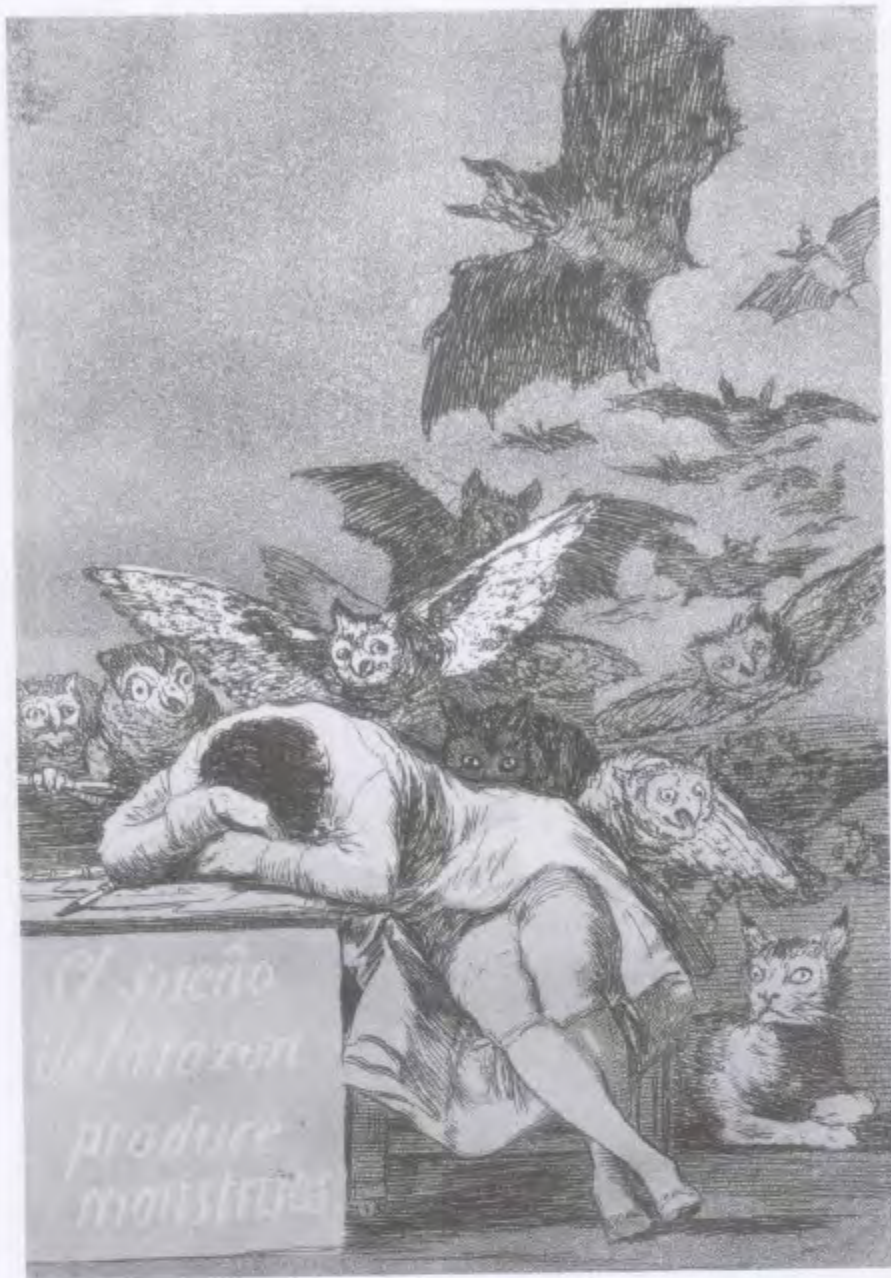
戈雅是在通过对启蒙运动和新古典主义对于合理性和秩序的偏好进行过全面思考之后才摒弃了新古典主义的。这种思考在一些作品中间得到了反映,其中就有《理智入睡产生梦魇》(图28-37)。这是一幅用飞尘腐蚀法制作的蚀刻版画,是系列作品《加普里乔斯》的其中一幅。在这幅版画中,戈雅把自己描绘成睡着了,伏在一张桌子或者是写作台上。他身上聚集了一群怪物。想要攻击他的是一些猫头鹰(象征愚蠢)和蝙蝠(象征无知)。观众也许会觉得这个作品是为了表现当理智被压抑时怪物就出现了,所以将这幅画看成是宣扬启蒙运动的理想。然而,作品同样也可以被解读为戈雅投身于创造的过程,具有浪漫主义的灵魂,要释放他的想像、感情,乃至梦魇。

### 对西班牙皇室的描绘

戈雅在他漫长的一生中创作的充满激情的作品不仅是浪漫主义视觉表现的宣言,也见证了西班牙的动荡和戈雅自身生活的矛盾冲突。戈雅作为一位画家,在技术上很早就得到了承认。1786年他就被任命为宫廷画师,1799年被提升到首席宫廷画师的位置,创作了许多作品,比如《查理四世一家》(图28-38)。画中路易十四国王和玛丽亚·路易莎王后围绕在一群孩子们中间。作为一位宫廷画师和艺术家,戈雅醉心于他的前辈委拉士开兹的成就,很自然地受到委拉斯开兹《宫娥》的启发(图24-33)。和《宫娥》一样,皇室成员也在一个室内空间里面对观众,而画家把自己安排在左侧阴影里,几乎看不见,也是画幅很大。曾有人对戈雅的这幅描绘皇室的画做过仔细的学术考证,产生出若干不同的解读。从自然主义的描绘到对当时西班牙动荡历史的



28-36 布莱克,永恒之神,《欧罗巴,一个寓言》的卷首插图,公元1794年。凸版蚀刻并加水彩,24.1×17.1厘米。曼彻斯特大学,威特沃思美术馆。



28-37 戈雅，理智入睡产生梦魇，《加普里乔斯》其中一幅，公元1798年，飞尘腐蚀版画，21.6 × 15.2厘米，纽约大都会美术馆。

评价。很显然，这幅画的赞助人规定了这个作品的基本方面，比如皇家成员、他们的服饰以及把戈雅也包括其中。但是对这幅画的反映却有很多的纪录。虽然有学者认为皇室不满意这幅作品，也有人说这幅画证实了西班牙君主专制的存在和力量，因此皇室对它有积极的评价。

### 西班牙的动荡

西班牙人民对查理四世和玛丽亚·路易莎皇后统治的不满越来越强烈，政治局势也随之动荡，最终转而支持费迪南七世，查理四世和路易莎王后的儿子。人民寄希望于费迪南七世能发起改革。为了推翻父母，费迪南七世向拿破仑·波拿巴寻求帮助，当时拿破仑在法国的地位和军事上的领导是毋庸置疑的。拿破仑正觊觎西班牙的皇权，所以很乐意派法国军队进入西班牙。毫不奇怪，查理四世和路易莎皇后的政权一旦被推翻，拿破仑就暴露出自己要统治西班牙的野心，将他的兄弟约瑟夫·波拿巴扶上了王位。



28-38 戈雅，查理四世一家，公元1800年，布上油画，279.4 × 335.3厘米，马德里普拉都美术馆。





28-39 戈雅, 1808年5月3日, 公元1814年。布上油画, 264.2 × 343厘米。马德里普拉都美术馆。

### 1808年5月3日的大屠杀

西班牙人民终于看清了法国侵略者的面目, 努力推翻外族的统治。1808年5月2日西班牙人民在一场混乱和暴力冲突中袭击法国军队受挫, 法军为了显示武力, 在次日屠杀了大批西班牙人。这场悲剧成为戈雅的名作《1808年5月3日》的主题(图28-39)。

戈雅用富有感情的笔触描绘了拿破仑士兵残忍地杀害那些害怕的手无寸铁的西班牙农民的场面。画家描绘了他们脸上的恐惧和极度痛苦的表情以激起观众的同情; 同时又使那些射击手变得惨无人道。此外, 那个即将被射杀的农民举起双臂, 成为十字架的姿势, 又使人联想到基督。

戈雅通过鲜明的明暗对比加强了场景的戏剧性。同时他对于形象的塑造也超越了时间, 传递了悲剧气氛。尽管他只是抓住了某一个特定的时间, 当一个人即将被杀死, 死去的躺在他的脚下, 血染红了山上的土地, 而另外一大群人蜷缩在一起, 是下一步枪杀的对象。

《1808年5月3日》表现的是发生在1808年西班牙人民的抵抗和爱国主义, 是在1814年费迪南七世在位时画的, 当时费迪南七世在赶走法国入侵者之后重新掌权。虽然西班牙人民对费迪南七世抱有极大的期望, 相信他会比他父亲查理四世统治时期采取更多的民主政策, 但是费迪南七世不断地向父亲靠拢, 最终重新恢复了君主专制。

### 描绘阴郁情感的绘画

一段时间以来, 戈雅希望幻灭, 对现实看得越来越清楚, 也变得越来越悲观, 他不断恶化的健康状况也加剧了情绪的低落。在他后期的作品中, 有一系列被称为《黑暗绘画》的壁画。戈雅把画画在了他在马德里郊外的农庄里。因为戈雅画这些画是出于个人的原因, 自己观看, 所以人们可能会认为这些作品更能够反映出画家的状态。如果是这样, 那么所展现的画面是可怕又使人不安。《农神吞噬他的孩子》(图28-40)就是壁画中的一幅。画中描绘了农神(希腊神克罗纳斯[Kronos], 见第5章第99页“奥林匹斯山的男神和女神”)生吃孩子的暴力情景。当农神吃孩子的时候, 他的眼睛露出狂野的光芒, 模样可怕。在希腊语中, 农神(Kronos)和“Khronos”(希腊语表示“时间”)两个词很近似, 农神和时间有关。所以对这个作品的解读之一是有人认为戈雅画反映了画家对于时间流逝的绝望。虽然画中的形象非常简单, 它却传达出了狂野、无耻和野蛮。这是任何人一看到就会感受到的。

戈雅的作品既扎根于个人的生活, 也关注国家的历史, 和浪漫主义一样展现了阴暗面的各种形象。缠绕戈雅的恶魔出现在他的画里。正如历史学家盖伊·威廉姆斯(Gwyn Williams)准确总结的那样: “至于那些鬼魅、狂躁、神秘和巫术, 它们正是人类的理智入睡所产生的; 它们是人类的梦魇。‘魔怪是人’, 这就是要点所在。”



28-40 戈雅，农神吞噬他的孩子，公元1819—1823年。壁画上画布后的局部，全画144.8 × 81.3厘米。马德里普拉多美术馆。

### 木筏上的死亡和绝望

在法国，籍里柯和欧仁·德拉克洛瓦是和浪漫主义艺术联系最紧密的艺术家。籍里柯(Theodore Gericault, 公元1791—1824年)曾是盖兰(Guerin, 公元1774—1833年)的学生。盖航是达维特的崇拜者。尽管籍里柯对于英雄主义和宏大史诗仍有兴趣，并且接受过很好的训练，有良好的古典素描的基础，他还是对新古典主义的教条无法忍受，最终创作出了充满戏剧性、视觉上的复杂性和感情力量的扣人心弦的作品。

籍里柯最著名的作品是一幅大画：《梅杜萨之筏》(图28-41)。《梅杜萨之筏》大约是488 × 700厘米。画的主题是1816年发生在非洲海岸的一次海难。法国护卫舰梅杜萨上面载有士兵和到法国殖民地塞内加尔定居的人。由于那个船长(一个政客)的失误，梅杜萨触礁了。船上的救生船很有限(实际被船长和他的

随员霸占了)，数百人被遗弃在正往下沉的船上自己逃生。其中的一百五十人用尽了最后的求生力量，用船的残余部分做了一只筏。小筏漂流了十二天，最后只有十五人活了下来。没有水和食物，什么也没有，船上的乘客很快支撑不住了，即使没有死的许多人也精神崩溃。而留下来的人被迫吃死人的尸体才活下来。最后小筏被人发现，瘦骨嶙峋的幸存者获救了。这个可怕的事件一经披露，立刻引起了政治上的轩然大波。

籍里柯花了八个月的时间才完成这个巨幅画作。他一方面仍然受到宏大历史画创作手法的影响，一方面又试图使观众面对悲剧的恐怖、混乱，感受情感的冲击。他描绘了这些虚弱、绝望的幸存者，他们鼓起了最后的一点力气向远在地平面那边路过的船只打旗号。籍里柯没有用新古典主义构图上一目了然的安排，而是描绘了纠缠在一起的人体。幸存者和尸体交错，从各个方面展现了痛苦、绝望和死亡(使人想起格罗的拿破仑，图28-29)，整个呈X形构图。光线呈对角线照射，从左下角的尸体到上面那个在同伴们的支撑下，拿着一块布朝着海平面挥舞手臂的黑人身上。另一条对角线从左上角的乌云和被风撑起的帆一直延伸到那个身体被拖到海里，上半身被遮蔽的人体上面。的确，看上去好似一些尸体要从筏上滑下来，落入我们的眼帘。强烈的色彩和显著的阴影使整个场面笼罩了不祥之感。

虽然这幅画充分表现出了浪漫主义的精神，有着戏剧性和激烈的场面，而实际上籍里柯做了很多努力，来确保一定程度的准确性。他曾走访医院和停尸间查看尸体，也曾采访过幸存者，还在画室里做了一只筏的模型。

籍里柯还曾寻求机会抨击奴隶制的实行，他是主张废除奴隶制度组织的成员之一，这个组织致力于结束在殖民地的奴隶制。如果考虑到籍里柯对奴隶制的反感，人们就会很容易了解为什么他会把让·查尔斯，那个黑人士兵和其他一些幸存者一道放在金字塔形的一堆人体的顶端了。

### 描绘疯癫

精神错乱和人类非理智的状态很自然地引起了启蒙运动理性反叛者们的兴趣。籍里柯和许多同时代的人一样，研究过精神状态对人脸部的影响。籍里柯也相信人的脸的确能揭示出性格，尤其是在疯癫和死亡的状态下。他曾对精神病院的患者做过许多研究，还研究过死在断头台上的死者的头部。要将对科学和艺术的好奇从浪漫主义对疯癫和死亡的不同寻常的兴趣中间分离开来，并不是件容易的事。籍里柯描绘的《疯女人(嫉妒)》(图28-42)，嘴部肌肉紧张，红红的眼睛流露出痛苦的表情。这个作品是他几幅疯癫肖像中的一张，具有一种独特的催眠力量。这些肖像带有令人震惊的真实，展现出精神的实际状况。它们和早期那些订购的肖像画形成了鲜明的对比。浪漫主义对本质、疯癫或者疯狂越关注，浪漫主义艺术家们就越希望达到真实。

### 线条和色彩

和籍里柯这个名字一样，一谈起浪漫主义就不能不提到德拉克洛瓦。19世纪绘画史的前六十年常常被看成是两位大师竞争的历史。安格尔的线条和德拉克洛瓦(Delacroix, 公元1798—1863年)的色彩之间的竞争。他们的争论可以回溯到17世纪





28-41 籍里柯，梅杜萨之筏，公元1818—1819年。布上油画，约488 × 700厘米。巴黎卢浮宫。



28-42 籍里柯，疯女人（嫉妒），公元1822—1823年。布上油画，71.1 × 50.8厘米。里昂美术馆。





28-43 德拉克洛瓦，《帕格尼尼》，公元1831年。木板上卡纸，纸上油画，44.8 × 30.2厘米。华盛顿菲利普收藏。

末普桑主义者和鲁本斯主义者的争论。像先前论述的一样，普桑主义者是学院主义保守的捍卫者，认为素描比色彩更高级；而鲁本斯主义者认为色彩的重要性大于线条（线条的品质受学院影响更深，因此比色彩有更多的限制）。尽管安格尔和德拉克洛瓦之间的区别非常明显，实际上要想对任何一位艺术家做明确的分类都是不可能的。正如已经论述的那样，安格尔的作品虽然具有新古典主义的传统，也具有浪漫主义的元素。最终，安格尔和他伟大的竞争者德拉克洛瓦之间实际形成了互补而非对立的关系。他们的作品可以被看成是新古典主义和浪漫主义对话的视觉表现。

### 一幅音乐的肖像

如果将安格尔的铅笔素描《帕格尼尼像》（图28-33）和德拉克洛瓦的同是帕格尼尼的肖像作品（图28-43）做一个比较，新古典主义和浪漫主义的对话关系就很明确了。这两件作品反映了两位艺术家相区别的手法上的不同。安格尔对帕格尼尼客观的描绘，展示了他的正式的公众形象。历史学家们相

信虽然是对帕格尼尼的理想化的描绘，却仍然是忠实于对象的描绘。而德拉克洛瓦在作品中所表现的“像”不是在于形式，而是在于表演。帕格尼尼在德拉克洛瓦的画中已经忘记了观众，不再是那样正式地面对听众，而是已经完全陷入了灵感的漩涡之中，他那芦苇一般的身躯仿佛随着小提琴琴弦的颤动而颤动。德拉克洛瓦在作品里试图暗示的仿佛是帕格尼尼的音乐只是为他，音乐家一个人的耳朵和灵魂在演奏。安格尔试图描绘主人公的外部特征，使呈现在观众面前的形象达到完美；而德拉克洛瓦与此相反，是要表现一种内心的状态，音乐家已经被音乐改变了。德拉克洛瓦想要达到的是符合想像的真实。

今天的批评家们认为这两位大师同样伟大。但是，德拉克洛瓦对想像的提升，捕捉生活本质和改变世俗经验的能力，是这两位大师的根本区别之所在。德拉克洛瓦把安格尔的艺术称为是“未完全开发智慧的完美表现”。“未完全开发”是因为没有经过想像的激发。德拉克洛瓦在他著名的《日记》中写到：“波德莱尔（Baudelaire，一位19世纪著名而且富有影响的诗人和艺术评论家）……说我把情感带入绘画……寻找可怕事物的魅力。他是正确的。”德拉克洛瓦认识而且崇拜籍里柯，通过进一步发展浪漫主义的主题，完善浪漫主义的形式，在创作中注入更多感情的因素，使得浪漫主义表达的可能性大大加强了。

### 带来灵感的小说和诗篇

德拉克洛瓦的作品也体现了他的思想。他认为艺术家想像的力量能反过来抓住并激发观众的想像。文学中的想像是德拉克洛瓦（以及和他同时代的许多人）常常使用的主题。浪漫主义评论家和小说家戈蒂耶（Theophile Gautier）回忆道：

近来绘画和小说关系密切。画家读诗而诗人又拜访画家。我们在画室里和在书房里一样可以发现但丁、歌德、拜伦和司格特的作品。在这些我们不断追求的绝妙作品里，油彩的印痕和墨水一样多。这些外国的著作有如此丰富的色彩，如此自由奔放的想像，使我们已经蠢蠢欲动的想像火焰一样燃烧起来了。

### 毁灭和死亡的狂欢

德拉克洛瓦的《萨达纳巴尔之死》（图28-44）是宏大戏剧场面的例证。无疑，德拉克洛瓦的灵感来自拜伦1821年的叙事诗《萨达纳巴尔》，但他的画并不是文本的图解（见“音乐和文学中的浪漫主义精神”，第873页）。相反，德拉克洛瓦描绘了亚瑟王的最后时刻（当时亚瑟王得知他的军队失利，敌军已经进城的消息）。德拉克洛瓦描绘了比拜伦的叙述更加激烈的场面，有众多人物。画中毁灭的狂欢取代了诗歌中自杀式的牺牲。画面上国王正目光阴郁地看着一切，他躺在火葬用的柴堆上，柴堆即将点燃。他所有最珍贵的财产，女人，奴隶、马匹和珠宝都当着他的面被毁灭掉。他宠爱的妃子扑在床上，决定和他同归于尽。国王主宰了整个场景，仿佛魔鬼附身。最引人注目的是后宫女人痛苦、垂死的身体。在前景处，一个浑身肌肉的奴隶正将刀砍入一个女人的脖子。最为痛苦的姿势和色彩的丰富性都加强了整个场景的痛苦和死亡。《萨达纳巴尔之死》以其异国情调和色情描绘进入了艺术家和观众的想像空间。



28-44 德拉克洛瓦，《萨达纳巴尔之死》，公元1826年。布上油画，368.3 × 495.3厘米。巴黎卢浮宫。

### 领导起义民众

《萨达纳巴尔之死》显示了德拉克洛瓦丰富的想像，但同时和籍里柯一样，他也关注现实事件，特别是把那些悲剧性和轰动性的事件作为主题。比如说，他为希腊独立战争就创作过几幅图画（1821—1829）。当然，法国人对希腊的印象局限于希腊人为反对残酷的异族土耳其奥斯曼帝国所进行的自由之战。这个事件激起了法国人很大的兴趣。对于国内事件来说，德拉克洛瓦抓住了1830年革命所带来的激情和力量。他把这个事件放在了《自由领导人民》这幅画中（图28-45）。1830年7月底巴黎爆发了反对查理五世统治的起义。德拉克洛瓦在画中将自由拟人化为一个女神，挥舞着共和国的三色旗，鼓舞民众进行战斗。女神头上戴的猩红色帽子强化了斗争的紧迫感（在古代帽子象征获得自由的奴隶）。在她周围进行战斗的是无畏的巴黎市民。那个街头男孩挥动着他的枪；前进的工人手持弯刀；头戴礼帽的知识分子拿着锯短枪管的滑膛枪。和籍里柯的《梅杜萨之筏》一样，《自由领导人民》里也是尸横遍野。背景处，巴黎圣母院的尖塔在薄雾里浮现。画家在画里画出这个巴黎标志性建筑是为了表明事件发生的具体地点，同时也反映出了画家的创作目的。和籍里柯在《梅杜萨之筏》一样，巴黎圣母院的出现是使真实的历史事件富有了诗意的比喻。这种以现实来平衡的愿望在作品的命名上得到了进一步的体现。当这幅画在沙龙展出时，它的题目是《7月28日：自由领导人民》。

### 摩洛哥的魔力

1832年德拉克洛瓦对北非的访问对他的生活产生了深远的影响，这种影响在德拉克洛瓦艺术的主题和形式上都有体现。他在北非的所见所闻带来的新鲜记忆给他的想像力以震撼，这种震撼一直持续表现在他之后的艺术中。他发现了一种具有骄傲美德的新文化。这种文化表现在那里沐浴在阳光中的风景里，表现在吃苦耐劳的摩洛哥人五彩的衣服上，那种衣服还保存了罗马宽袍的遗风。德拉克洛瓦认为摩洛哥人的文化比欧洲新古典主义所能想像的任何一种文化都更为古典。他在给一位朋友的信中写道：“我感到希腊和罗马就在我的眼前。它使得达维特的希腊变得如此可笑。”摩洛哥人为了自由所进行的豪侠、英勇和艰苦斗争，在德拉克洛瓦看来，都使得摩洛哥人成为“自然的贵族”——没有受到欧洲堕落污染过的自然的英雄。

摩洛哥之行改变了德拉克洛瓦的观念。他的浪漫主义理念认为美存在于自然的斗争、自然的过程和自然物特别是动物的身上。在摩洛哥之行以后，德拉克洛瓦的主题越来越涉及动物以及动物和人类之间的斗争。他描绘了纠缠在一起的狮子和老虎和狗的争斗，还描绘了穆斯林人捕猎巨大猫科动物时的贴身肉搏的场面。画面构图仍有鲁本斯的影子。《猎狮图》（图28-46）是其中的一件，就清楚表明了浪漫主义对遥远国度和奇异文化的兴趣。

28-45 德拉克洛瓦. 自由领导人民, 公元1830年. 布上油画, 259.1 × 325.1 厘米. 巴黎卢浮宫.



28-46 德拉克洛瓦. 猎狮图, 公元1854年. 布上油画, 73.7 × 91.4 厘米. 巴黎卢浮宫.



## 音乐和文学中的浪漫主义精神

对资源和情感的强调使得浪漫主义的吸引力大大超越了视觉艺术的领域。在欧洲18世纪末到19世纪的音乐、文学和诗歌中，浪漫主义都占据了主要位置。这些艺术形式摒弃了古典主义的有序结构，偏好情感和表现。在音乐中，舒伯特（Franz Schubert，公元1797—1828年）、李斯特（Franz Liszt，公元1811—1886年）、肖邦（Frederic Chopin，公元1810—1849年）和勃拉姆斯（Johannes Brahms，公元1833—1897年）的作曲都强调抒情性。他们相信音乐能够表达难以言喻的微妙感情，传递最强烈的人类情感。

在文学上，浪漫主义诗人如济慈（John Keats，公元1795—1821年）、华兹华斯（William Wordsworth，公元1770—1850年）、柯尔律治（Samuel Taylor Coleridge，公元1772—1834年）出版的诗集都表现出了对抒情戏剧的浪漫主义兴趣。雪莱（Percy Bysshe Shelley，公元1792—1822年）的诗篇也表现了遥远的异国风情。拜伦（Lord Byron）公元1821年的诗篇《萨达纳巴尔》的背景是公元前七世纪的亚述王朝。作品创造出了种种色情和狂

乱的意象。德拉克罗瓦又将这些自由想象力的成果视觉化，创作了《萨卡纳巴尔之死》（图28-44）。最能代表浪漫主义精神的作品之一是引人入胜的小说《弗兰肯斯丹Frankenstein》，写于1818年，作者是玛丽·雪莱Mary Wollstonecraft Shelley（1797—1851）。她是诗人雪莱的妻子。小说讲述了一个怪兽乱砍乱杀胡作非为的奇异故事，充满了戏剧性，并且一直畅销至今。和许多浪漫主义的作品一样，这部小说不但强调情感，而且摒弃启蒙运动思想的基石：理性。弗兰肯斯丹博士的怪物是科学的产物。小说很容易被解读成是对启蒙运动思想家们如伏尔泰等人所鼓吹的科学信仰的控诉。因此《弗兰肯斯丹》是有警诫意义的，它告诫人们不加限制的科学实验和由于一些象弗兰肯斯丹博士一样的科学家们的自大而产生的灾难性后果。

无论是音乐还是文学都象浪漫主义绘画和雕塑的想象和视觉一样令人感动又引人入胜。浪漫主义的持久生命力是浪漫主义运动和精神的魅力证明。

### 德拉克洛瓦的色彩传奇

德拉克洛瓦的非洲之行进一步强化了他对色彩和光线表现力的已有认识。他对色彩的了解影响到其后19世纪的艺术，特别是印象主义者的创作。他观察到纯色和线条同样是很少在自然中出现的。而色彩在不同的色调、阴影和反射下有无限变化的可能性，这种可能性又是德拉克洛瓦在他的艺术中试图重新创造的。他在《日记》里记录下了观察心得，这些心得成为了前印象派色彩理论的来源，并且在后印象派的保罗·希涅克（Paul Signac）那里又得到了重申。德拉克洛瓦预言了印象派之后色彩理论的发展，但是这种艺术科学要一直等到谢弗勒（Michel Eugene Chevreul）和赫尔默兹（Hermann von Helmholtz）对光线的分解和互补色的属性发现之后才得以解决。直到那时，在绘画中色彩的感知和并置的问题才得到了适当的阐释。（见“19世纪色彩理论”，第29章，第920页）。但是，德拉克洛瓦的观察是有深远意义的。他建议其他艺术家不要调和他们的画笔，因为离开一定距离观看时色彩会自然调和。

### “充满激情地爱上激情”

没有哪位画家能像德拉克洛瓦一样如此彻底和坚定地探索浪漫主义的主题和情感。德拉克洛瓦的手法是激烈的、即兴的，凭直觉行事而非谨慎、刻意和冰冷的。它集中体现了浪漫主义

的色彩创作理论，迅速地捕捉印象并且在使它在整个的创作过程中得到发展。和德拉克洛瓦同时代的艺术家评论说他一旦有了灵感就会狂热地工作，一直到整个的创作过程完成为止。他行动的狂热和他想像的奔腾、主题的丰富是相匹配的。最后，他的朋友西尔维斯特（Silvestre）在一些涉及浪漫主义的文字里对德拉克洛瓦进行了颂扬。这些颂扬也可以看成是对浪漫主义画家的定义。

最后德拉克洛瓦死了，在1863年的8月13日，似乎还带着一丝微笑。……他用了四十年的时间描画了人类的激情。或宏大，或可怕，或文雅。他画笔的描绘从圣徒到战士，从战士到情人，从情人到老虎，从老虎到花卉。

## 雕塑的戏剧性

### 法国荣耀的寓言

和大家预想到的一样，浪漫主义影响了19世纪的一切艺术形式。许多雕塑家和同时代的画家一样，创作出了融合新古典主义和浪漫主义两种元素的作品。巴黎凯旋门的巨型浮雕《马

赛曲》(图28-47)就是这样一部作品。作者是弗朗索瓦·吕德(Francois Rude, 公元1784—1855年)。吕德在作品里描绘了1792年一些志愿者为了保卫祖国,反抗敌视革命的外国力量出发的场面。作品用寓言的手法表现了革命法国的荣耀。罗马的战争女神贝罗纳(Bellona,在这里是自由的象征,也是革命赞歌和现在的法国国歌的象征)发出了雷霆般战斗的吼声,鼓舞每一位爱国者,护送他们前进。女神的形象使人想起达维特着装(图28-15)或者是裸体的古典女英雄的形象。此外女神在风中扬起的臂膀和大踏步前进的姿态也会使人产生同样的联想。但是作品里出现的密集的人群,不规则的轮廓和暴力的动感都和浪漫主义的戏剧性构图有着更为紧密的联系,使人想起籍里柯(图28-41)和德拉克洛瓦(图28-45)的作品。《马赛曲》的寓言形象是德拉克洛瓦自由女神(图28-45)的姐妹篇。她们都戴着同样的帽子,象征着自由。虽然两个作品都可以说是在反映几乎是同时期的主题,但是在雕塑作品中,人物身穿古典服装而德拉克洛瓦作品中的人物却穿着现代巴黎的服装。两件作品虽然同样使用了寓言的手法,却是一个回溯过去,一个指向现在。



28-47 吕德,《马赛曲》,公元1833—1836年,约12.7×7.9厘米,巴黎。

## 动物的残暴

德拉克洛瓦对野性的美和动物暴力的兴趣在雕塑中也能找到回应,比如安东尼·路易·巴里(Antoine-Louis Barye, 公元1795—1875年)所作的一组稍小的铜雕《美洲豹吞食野兔》(图28-48)。虽然作品主题充满痛苦,巴里的作品以其对自然残酷的逼真描述,对于观众来说仍然有不可抗拒的吸引力。豹子下压的身躯,突起的肌肉,耸着的肩膀和紧张的脊梁,甚至是尾巴的转动,这一切都是作者长时期在巴黎动物园观察的结果。作品一方面反映出浪漫主义对强烈情感和桀骜不驯本性的浓厚兴趣,另一方面也反映出当一个新的领域展现在自然主义的眼前所产生的影响和19世纪艺术家的倾向。在19世纪当人类的动物性受到遏制,浪漫主义对动物野性的描绘就受到了热烈的欢迎。

## 风景画中的想像与情感

风景画在19世纪成为了一个充分独立而且具有一席之地的画科。在19世纪之初,风景画的发展曾经历过一个短暂的追求理想形式,偏好人物画和历史画构图的时期。之后随着一些主要画家事业的开创,风景画得到了蓬勃的发展。

18世纪的艺术家曾认为只有当风景自身“如画”时,也就是风景能够入画的时候,自然风景才有令人愉悦的美感。起初他们认为英国“自然的”园林是“如画的”,后来敏感的浪漫主义艺术家改变了风景画的面貌,具有了美感、诗意和绘画性,风景染上了观者的情感。诗人和艺术家常常在自然中包含寓意,而不仅仅是简单地描绘自然。用这种方式,艺术家涉及到精神、道德、历史和哲学诸多问题。在传达个人见解方面,风景画是个特别有效的工具,因为它使得艺术家能够将环境“自然化”,而显得正常,容易被人们接受或者是无法回避。

### 德国风景画

在19世纪早期,北欧,主要是德国,大多数的风景画已经在不同程度上表现出浪漫主义的泛神论的观点(卢梭所颂扬的)。他们认为自然是个“生命”,其间包含一切存在,呈现出有序、统一和和谐。在自然中——歌德曾将自然称为“上帝的外衣”——艺术家找到了理想的主题来表现浪漫主义关于灵魂是和自然世界合二为一的观点。既然自然处处都神秘地充满“生命”,那么艺术家就有必要来解读各种物体的信号和象征,发现掩藏在可见物质外表下的宇宙“精神”。艺术家不再仅仅是观察自然,而是参与到自然的灵魂之中。艺术家也不再仅仅是描绘物象,而是要通过由自然激发的情感来解读自然的深层内涵。

### 可敬的风景

在北欧的艺术家当中,卡斯佩尔·达维德·弗里德里希



28-48 巴里，美洲豹吞食野兔，公元1850—1851年，青铜，40.6 × 94厘米，巴黎卢浮宫。

(Caspar David Friedrich, 公元1774—1840年)是最先开始描绘蕴涵浪漫主义精神风景画的艺术家之一。对于弗里德里希来说，风景画的意义如同神庙，而他的风景画本身就是祭坛画。看他的作品会令观众肃然起敬，沉默下来，仿佛这样才能和充满宗教气息的神圣之地相适应。《雪中的修道院墓地》(图28-49)正如一曲肃穆的挽歌。在冬季的天空下，穿过光秃秃的橡树枝，一个送葬的队伍走在白雪覆盖的墓地，将棺材送进哥特式小教堂的废墟。画中到处充满了死亡的气息：冬季的荒寒，倾斜的十字架和墓碑，痛苦的哀悼和光秃秃的树枝，还有小教堂的废墟。作品是对于生命短暂的沉思。正如弗里德里希自己所说的那样，“我常常想到并且问自己，为什么我常把死亡、短暂无常和墓地作为绘画的主题？一个人只有把自己多次投射到死亡上，才能在某一天获得生命的永恒。”画家对和主题相关的一切物质世界的细节都有明确的描绘，表明了他敏锐的观察力和感受力。弗里德里希的作品体现了外在世界和内心体验的平衡。

他写道：“艺术家不单单是画眼睛所见的，也应当画出内心感受的。”尽管弗里德里希的作品并没有籍里柯和德拉克洛瓦作品中戏剧性的激情，却能激起人们的共鸣，表达深厚的感情。

## 英国风景画

工业革命属于西方历史发展中最为重要的阶段之一，也影响了浪漫主义风景画在英国的发展。尽管人们通常只关注工业革命的某些方面，比如技术的进步、工厂的发展和城市的扩张，却很少注意到工业革命对乡村和土地本身的影响。由于工业革命极大地影响了农产品的价格，这种不利的经济影响使英国农村发生了很大的骚动。特别是越来越多的农民失去了土地所产生的生存危机。



28-49 弗里德里希，雪中的修道院墓地，公元1810年，布上油画，119.4 × 178厘米，作品于二战中被毁。

## 英国乡村的怀旧形象

约翰·康斯泰布尔 (John Constable, 公元1776—1873年) 或许是英国最著名的风景画家了。他的作品就突出了这种社会现状。《干草车》(图28-50) 是康斯泰布尔的代表作品, 展现了他的世界观。在这张大画里, 康斯泰布尔描绘了乡村宁静如画的风景。有一座小房子在画面的左侧; 前景中央一个农夫正赶着马车渡河。巨浪般的云朵缓缓地飘在天空。绿色和金色的调和以及画家细致的笔触都加强了画面宁静的感觉。画家描绘出了浪漫主义诗人所追求的自然的一分子。人物放松的状态并不是在观察自然, 而是融入自然风景中间的一分子。康斯泰布尔为他的每幅作品都画过无数的写生稿, 这种写生锻炼才使他能够创作出令人信服的有真实感的作品, 而且赢得了当时人们的赞誉。在对于画面真实性的追求上, 康斯泰布尔就像气象学家那样研究自然(气象学也是他的业余爱好)。他有过人的天赋能够在风景画中捕捉空气的肌理(对天气和气候的描绘使得一切都蒙上了一层薄雾)。同时他对空气的描绘也是表现自然永不停息过程的一个关键。空

气总是随着天气和季节每时每刻都在发生改变。康斯泰布尔使用当地湿而软的小块颜料, 用白色点画, 使画面产生出光和色的闪烁。这种闪烁和颤动本身也暗示了运动和过程。

《干草车》的意义恰恰在于画面里所没有表现的, 也就是农民、工人阶级的骚乱和与此相关的暴力和纵火事件。事实上, 这幅画洋溢着怀旧和希望。在一定程度上, 画面景象(尽管非常具体)是和康斯泰布尔对正在消失的田园风光的记忆有关。他出生在一个富裕家庭, 父亲是位农场主。康斯泰布尔在画中描绘的许多景象(包括《干草车》)都是他的家族产业, 靠近安哥利亚(Anglia)东部萨福克(Suffolk)的东勃格胡特。

出现在康斯泰布尔画中的人物和风景融为一体, 是自然的一部分。观众很少会看见画中人物在从事繁重的体力劳动。这种怀旧, 用自然主义的方式表现, 使得康斯泰布尔的画具有浪漫主义的情调。画家本人也认为他和浪漫主义艺术家具有相同的精神追求。康斯泰布尔曾经评论说: “…绘画只是情感的另一表述形式……”



28-50 康斯泰布尔, 干草车, 公元1821年。布上油画, 129.5 × 188 厘米。伦敦国立美术馆。



## 奴隶交易的恐怖

和康斯泰布尔同时代的另外一位英国风景画家约翰·马洛德·威廉·透纳 (Joseph Mallord Willam Turner, 公元1775—1851年) 的作品反映了工业革命的入侵。和康斯泰布尔绘画的宁静和精确描绘相比, 透纳的作品则是颜料泡沫的动荡漩涡。作品所展现的激情和能量一方面反映了透纳艺术基石的浪漫主义的敏感, 另一方面也是博克崇高概念的具体阐释——恐怖和尊敬的混合。

透纳最著名的作品之一是《奴隶船》(图 28-51)。作品的主题是发生在1783年的一个真实事件。托马斯·克拉克森在一本名为《废除奴隶交易的历史》的畅销书里记载了这一事件, 所以广为人知。这本书在1839年再版。很可能就是克拉克森的叙述使得透纳在1840年以此为主题创作了这幅画。事件涉及一个奴隶船的船长, 他得知只有因为奴隶失踪才能拿到保险金, 而奴隶死亡却不行。所以他下令将所有死亡和垂死的奴隶都抛进海里。而这幅画的题目全称应该是《死亡和垂死的奴隶被扔进海里, 台风袭来》。透纳狂放的手法正好和主题的残酷相匹配。太阳在变幻不定的紫色云层中间变成了一颗灿烂的彗星。奴隶

船正驶向远方, 汹涌的海水正在吞噬着那些奴隶的尸体。整幅作品的细节几乎淹没在色彩之中。但是当你走近观察残酷是显而易见的。观众可以看到下沉奴隶身上的脚镣手铐, 他们没有一点生还的可能性。

确切地说《奴隶船》是一幅海景画而不是风景画。但是透纳对奴隶交易事件的兴趣也表明他对工业革命影响的关注。在他的其他作品中, 也有许多风景画。透纳比康斯泰布尔对于工业化更有一种求知的态度。

人们常常把透纳的风格看成是梦幻的。他非常关注纯色表达情感的力量。透纳作品中形式的模糊性和构图的不确定性都使色彩和有利的笔触具有更大的影响。透纳是个伟大的革新者, 他的创造在他的作品中反映出来, 比如《奴隶船》。透纳将色彩从许多限制性的因素中解放出来, 表现了自然的力量和画家面对自然时的情感。色彩的真实就是情感的真实。透纳的绘画方式对现代艺术的发展有巨大的影响。他发现了纯色的美感和传递情感的力量。他对于媒介流畅性的追求使得主体几乎通过绘画自身得到表现, 这是迈向20世纪抽象艺术的重要一步, 抽象艺术同时解放了轮廓和形式。



28-51 透纳, 奴隶船 (全称《死亡和垂死的奴隶被扔进海里, 台风袭来》), 公元1840年。布上油画, 90.7 × 122.7厘米。波士顿美术馆 (亨利·理列·皮尔斯基基金)。

## 美国的风景画

### 美国未来的方向？

在美国从事风景画创作的主要是一个艺术家组织，就是所谓的哈德逊河画派。画派的得名是因为这些画家主要描绘哈德逊河流域未开发地区的风景。但事实上，他们中的许多人也描绘美国其他地区的风景。所以“哈德逊河画派”只是一个不完全的地区性称谓。和19世纪早期德国和英国的风景画家一样，哈德逊河画派的艺术家们不仅表现了浪漫主义全景式风景画的观念，也探索个人和土地以及国家和土地的关系。由于每个国家都有独特的地理和历史背景，美国的风景画家常常关注的是具有美国特征的风光。其中一位是出生在英国的托马斯·科尔(Thomas Cole, 公元1801—1848年)。他常常被看成是哈德逊河画派的领袖，曾经阐述过这样的观点：

无论他(一个美国人)是注视着哈德逊河的水流汇入大西洋，是在探索这个广阔大陆的中心荒原，或是站在遥远奥尔良的一角，他都是置身于美国的风景之中——在这片属于他自己的土地上，她的美、壮丽和崇高都属于他，如果他对这一切都视而不见或者毫不动容，那么他就不配出生在这片土地。

哈德逊河画派经常在画中展现的主题是美国作为一个文明国家的道德发展方向。科尔在他的《之字形河湾》(图28-52)里向观众提出了这个问题。画中康涅狄格河之字形转弯处的壮丽景观展现在观众眼前。在构图上有左右明显的分界。左边是黑暗、暴风雨下的荒原，右边是更加发达的文明地带。在画的下部中间有个小小的戴礼帽的艺术家。和自然相比，他显得很渺小。他转向观众仿佛在呼吁大家为了国家的未来一同努力。科尔的风景画结合了思考和情感，他的浪漫主义倾向吸引了观众。

### 西部蛮荒

其他的哈德逊河艺术家把风景画作为寓言的载体，表达对道德和精神问题的关注。阿尔伯特·比尔斯塔德(Albert Bierstadt, 公元1830—1902年)在1858年去西部旅行。他创作了许多描绘落基山脉尤斯马特山谷和加利福尼亚一些地区的风景画。在这些作品中，比如《加利福尼亚希拉内华达山谷》(图28-53)展现了自然的壮丽景观。这幅全景式的绘画(三米宽)使人产生由衷的敬畏之情。一个平静的湖边有鹿群和水鸟，左边的山崖粗糙陡峭，直冲云霄，消失在远方。右边的森林围绕湖边，野蛮原始。为了使景色给观众留下超乎自然的记忆，比尔斯塔德描绘太阳的光线冲破了头顶的乌云，暗示了土地神圣的奉献。画家对西部的关注并不是毫无意义的。通过对落基山



28-52 科尔，之字形河湾，公元1836年。布上油画，130.8 × 193厘米。纽约大都会美术馆(卢梭·萨奇夫人赠)。



28-53 比尔斯塔德，加利福尼亚希拉内华达山谷，公元1868年。布上油画，182.9 × 304.1厘米。华盛顿史密森学院，美国国家美术馆。

脉以西地区独特壮丽风景的描绘，引起美国民众对那片土地的关注，比尔斯塔德的作品支持了命定说。命定说是19世纪流行的学说，认为美国的向西扩张是必然的。因此这样的艺术作品是对征服的现实、取代美国原住民和剥削自然的关注。所以最想购买比尔斯塔德作品的人是一些邮政大亨和铁路巨头就不足为奇了，因为正是这些商人和金融家卷入了西部扩张。

### 美国正义感的重新确立

弗里德里克·埃德文·丘奇（Frederic Edwin Church，公元1826—1900年）也和哈德逊河画派联系在一起。他对风景画的兴趣不只局限于美国。他生前曾去南美、墨西哥、中东、纽芬兰和拉布拉多旅行。丘奇的绘画和科尔、比尔斯塔特一样是有教育意义的，因为他们都受到浪漫主义崇高思想的深刻影响。然而，他们在建构美国命运和性格的神话上也表现了对立和冲突。《荒野的薄暮》（图28-54）呈现一幅落日的壮丽景观。除了丘奇对自然景观的准确描绘之外，值得一提的是画中所没有描绘的。和康斯泰布尔一样，丘奇和其他哈德逊河画派的画家处在一个激烈动荡的时期。《荒野的薄暮》创作于约1860年，当时美国国内的南北战争正在横扫全国，然而在画中却没有流露一丝一毫的动荡，同时画中也并没有一丝一毫人类的痕迹。丘奇要创作这么一幅理想化和令人安慰的图画，是为了建立一个正直和神圣天意的美国神话，而这个神话在面对冲突的时候是越来越难以继续了。

### 美国南北战争的余波

美国风景画涉及到关于哲学、道德和政治的公共话语。这一点在温斯洛·霍默（Winslow Homer，公元1836—1910年）的作品中可以得到反映。霍默有美国南北战争的第一手资料。在1865年南北战争结束的时候，霍默画了这幅画《新农田里的老兵》（图28-55）。虽然是相当简单和直接的描绘，这幅画却对于这场灾难性的国内冲突的影响和后果做了重要的评价。画中描绘了一个男人的背影，他正在收割麦子。很明显他是一个老兵，不仅是题目表明了这一点，而且从他身上的制服和画面右下角随意扔在地上的军人的饮食用具上也看得出来。老兵从事有意义和生产性的工作表明了从战争到和平的平静过渡。实际上，可以解释为老兵已变成正在收麦子的农夫。在南北战争后任务的转换和老兵的命运是个全国关注的问题。《纽约星期论坛》评论说：“罗马把农民变成了独裁者；而我们必须把士兵从帐篷里拉回来，让他们成为农民。”美国人将战后的平稳过渡看成是国家力量的象征。诗人瓦特·惠特曼（Walt Whitman）这样写道：“1865年的夏天，军队和平而又平和地解散了。”他认为这是“民主的不朽证明，是已往历史无法比拟的”。因此霍默的画强调了国家的伟大。

《新农田里的老兵》同时也在一个象征的意义上涉及死亡。士兵的死亡和林肯总统的遇刺。到了19世纪60年代，农民常常使用大镰刀来收割麦子。但是在这里霍默并没有遵守历史事实，而是画了一个单刃的镰刀，这样老兵的形象转变成为死亡

28-54 丘奇，荒野的薄暮，19世纪60年代。布上油画，101.6 × 162.6厘米。俄亥俄州克利夫兰美术馆（威廉·H·马拉特夫妇基金1965.233）。



的象征，作为阴暗的收割者（英文意指死亡），整个作品也变成了一曲挽歌，一为在南北战争中阵亡的千万将士，二为哀悼刚刚遇刺身亡的总统。和《荒野的薄暮》一样，霍默的风景画一方面为美国神话的继续编织做出贡献，同时也是对困难时期国家问题的思考。

风景画在18世纪晚期和19世纪早期非常流行，这很大程度上是因为风景画为观众提供了欣赏大自然雄伟壮丽风景的机会。艺术家也可以以自然作比喻，很少有风景画是不涉及精神、道德、历史和哲学问题的。风景画成为艺术家的最佳工具，对一些富于争议的问题发表看法，却丝毫没有冲突的痕迹。

28-55 霍默，新农田里的老兵，公元1865年。布上油画，61.3 × 96.8厘米。纽约大都会美术馆（埃德莱德·密尔顿·德·古鲁特小姐1967年赠）。



## 建筑上多种风格的复兴

### 对历史的重新思考

当19世纪的一些学者开始广泛收集资料，进行欧洲历史编写的时候，每个欧洲国家都开始重视起本国的历史，以此来证明国家野心的合理，以此来声称自己国家的伟大。知识分子欣赏遥远古代的艺术，把它们看成是国家文化的象征。1773年歌

德赞扬斯特拉斯堡的哥特式教堂是德国建筑的一种。歌德认为德国学者“应当感谢上帝使我们能够大声宣布：德国建筑是我们的建筑”。他还对观众叮嘱：“走近它们，发现其中最深刻的真实感情，感受由一个强大、充满活力的德国精神生发出来的比例的美。”1802年法国著名作家夏多布里昂出版了产生广泛影响的《基督教真谛》一书。他从美和神秘的立场而不是真理的角度为宗教辩护。哥特式建筑在夏多布里昂看来，是法国神圣精神的代表，应当是法国神圣历史的明证。在他看来，基督教的历史和法国历史都始于中世纪。

### 恢复中世纪的艺术

因此，现代民主主义使得每个国家都重新审视自己的艺术史。1834年当伦敦国会大厦被烧毁之后，英国国会评审委员会决定选择一种新的“哥特式或者伊丽莎白时代的”建筑设计。查尔斯·巴里（Charles Barry，公元1795—1860年）在帕金（A.W.N.Pugin，公元1812—1852年）的帮助下于1835年递交了竞争设计稿（图28-56），并取得了胜利。到了这个时候，风格已经成为了从以往艺术风格中间选择的问题。巴里曾去欧洲、希腊、土耳其、埃及和巴勒斯坦广泛游历，研究各地的建筑。他偏爱古典的文艺复兴风格，但是也曾设计过一些早期新哥特式建筑；而帕金对巴里产生了重要影响，使他转向英国式的晚期哥特风格。帕金曾是英国一个艺术和批评家团体的成员，认为中世纪的宗教建筑体现了道德的纯洁和精神的力量。他们推崇那些创造艺术品的中世纪工匠。工业革命使得市场充斥着廉价难看的商品，机器制作代替了手工。许多人和帕金一样，认为有必要回复旧的手工业传统，手工体现了诚实和质量。然而，国会大厦的设计并非是纯粹哥特式的，虽然它具有那些优美的塔楼建筑（一端是包括大本钟在内的钟塔，一端是维多利亚塔楼）。整个建筑是沿轴线排列，在都铎王朝时代建筑细节的基础上具有帕拉迪奥式的规整。据说帕金在谈到这个建筑时曾这样说道：

“全都是希腊式的，在古典主体上加上了都铎式的细节。”

### 帝国主义的影响

虽然新古典主义和新哥特式风格是19世纪早期的主流风格，然而由于欧洲的帝国主义扩张，各种各样的异国风格建筑也很快出现。大英帝国向世界各地扩张势力，各种异国建筑，特别是印度展现了和英国文化完全不同的非欧洲体系艺术风格。由约翰·纳什（John Nash，公元1752—1835年）设计的皇家亭（图28-57）就反映了风格的多样性。纳什是位著名的建筑师，曾主持过伦敦新古典主义风格的多个建筑。当时他应邀为摄政王（也就是后来的英王乔治四世）设计位于布列顿海边的皇家行宫。这个建筑奇妙的外观综合了许多因素，其中有伊斯兰教的圆顶、伊斯兰教的寺院尖塔，还有被称为是“印度哥特式”的屏饰，而内部的装饰则来自希腊、埃及和中国的综合影响。建筑的正面呈现异国情调，由一个铸铁结构支撑，这是非商业建筑中较早运用（内部）铸铁结构的做法。纳什同时还出人意料地将铸铁材料做成棕榈树形的柱子，用来支撑建筑中厨房的天花板。这个皇家亭对于来到海边休闲的人们来说是再合适不过的欢乐背景了，它可以作为休闲式建筑的典型代表。至今在欧洲和美国的度假胜地，加尼尔仍然可以见到类似的建筑。

### 采用巴洛克艺术的富丽

有些人听从了法国历史学家兼政治家弗朗索瓦·吉佐特“要富裕起来”的建议。在那个扩张的年代，这样的人需要在建筑中采用巴洛克艺术的因素来表现富丽堂皇。这少数人的富裕可以在巴黎歌剧院的建筑上得到体现（图28-58）。巴黎歌剧院由J.L.查尔斯·加尼尔（J.L. Charles Garnier，公元1825—1898年）设计。歌剧院的正面采用新巴洛克风格的欢乐壮观（参考图24-67），可以和卢浮宫的正面相媲美。实际上，歌剧院的设计正是在一定程度上模仿了卢浮宫的设计。加尼尔天才地进



28-56 巴里和帕金，英国伦敦国会大厦，公元1835年设计。

28-57 纳什，皇家亭，英国布列顿，公元1815—1818年。



行了室内设计，方便观众出入。复杂的设计还包括走廊、门厅、楼梯、阳台、壁龛、入口和出口，这些设计使观众能够方便地出入整座建筑，同时也为幕间休息的娱乐和社交提供了空间。整体宏大壮丽的巴洛克风格和客人对歌剧院的装饰要求，都使巴黎歌剧院成为了那些富裕阶层衣冠楚楚宾客的云集之地。这种风格是如此诱人，所以直到第一次世界大战完全改变了整个社会，许多戏院和歌剧院都采用了模仿巴黎歌剧院的设计。

在建筑历史上跨时代的发展比起原来的风格要更为理性、实际，更注重功能性。当到了19世纪末时，建筑师们逐渐放弃了那些多愁善感的浪漫主义风格，他们开始注重建筑本身的实用性。自从18世纪以来，桥梁一直是用铸铁建造的（图28-4）。大多数其他的实用型建筑比如工厂、仓库、船舶修造厂和类似的制造厂一直都采用朴素的设计，并没有其他风格的装饰。铁和其他一些工业材料的运用所带来的技术进步，使人们能建造比以前更大、更结实而且更加耐火的建筑。铁的承受力（特别是1860年制造出的钢的承受力）都给建筑师提供了新设计的可能性，可以建造出带有巨大空间的建筑，比如火车站的巨大通道和展览大厅。

### 铸出建筑的“垂饰”

圣让尼维伍图书馆（Bibliothèque Sainte-Geneviève，公元1843—1850年）是由亨利·拉布鲁斯特（Henri Labrouste，公元1801—1875年）建造的（图28-59）。这座建筑表现出了对复兴风格（这里是对文艺复兴风格）的改变，以适应铸铁结构因素的需要。建筑正面弓形结构的一排窗户反映出文艺复兴建筑的特点；楼层的划分则表现出内部的区域划分：低的一层是书架的储存空间，而高的一层是阅览室。阅览室主要包括两个具有筒形拱顶的大厅，屋顶是赤褐色，由一排纤细的带有柱角的铸铁柱子来分割空间。柱子是科林斯式，支撑着铸铁的弧形屋顶，带有文艺复兴建筑风格的复杂的卷曲装饰。人们很难找

到比这座建筑更好的例子，来说明一种新型建筑材料的运用是如何从美学上改变了传统的砖石建筑。同时也很难找到一个更好的例子来说明，19世纪的建筑师们虽然充分意识到采用新的设计和建造的可能性，却又是怎样地不舍得放弃传统的形式。许多年来，建筑师们一直嘲笑“‘工程师式的’建筑”，继续要在一个钢筋混凝土结构的基础上给建筑披上浪漫主义的“垂饰”，以怀念过去的风格。

### 水晶体建筑技术

完全没有“垂饰”的建筑首先是在英国的乡村田产的温室建筑中得到普及。约瑟夫·帕克斯顿（Joseph Paxton，公元



28-58 加尼尔，巴黎歌剧院，法国，公元1861—1874年。



28-59 拉布鲁斯特，圣让尼维伍图书馆的阅览室，法国巴黎，公元1843—1850年。

1801—1865年)为他的赞助人德文郡公爵建造了几座类似的建筑，其中最大的一个足足有91米长。他尝试使用了一种玻璃—金属屋顶结构，并获得了成功。受到这个成功的鼓舞，帕克斯顿递交了一份玻璃—钢铁结构的建筑设计，参加1851年世界博览会展览大楼的设计竞赛，并且取得了胜利。博览会是要将“所有国家的工业产品”都聚集到伦敦。帕克斯顿的展览设计就是水晶宫(图28-60)。水晶宫是由许多的活动部件组合而成，这

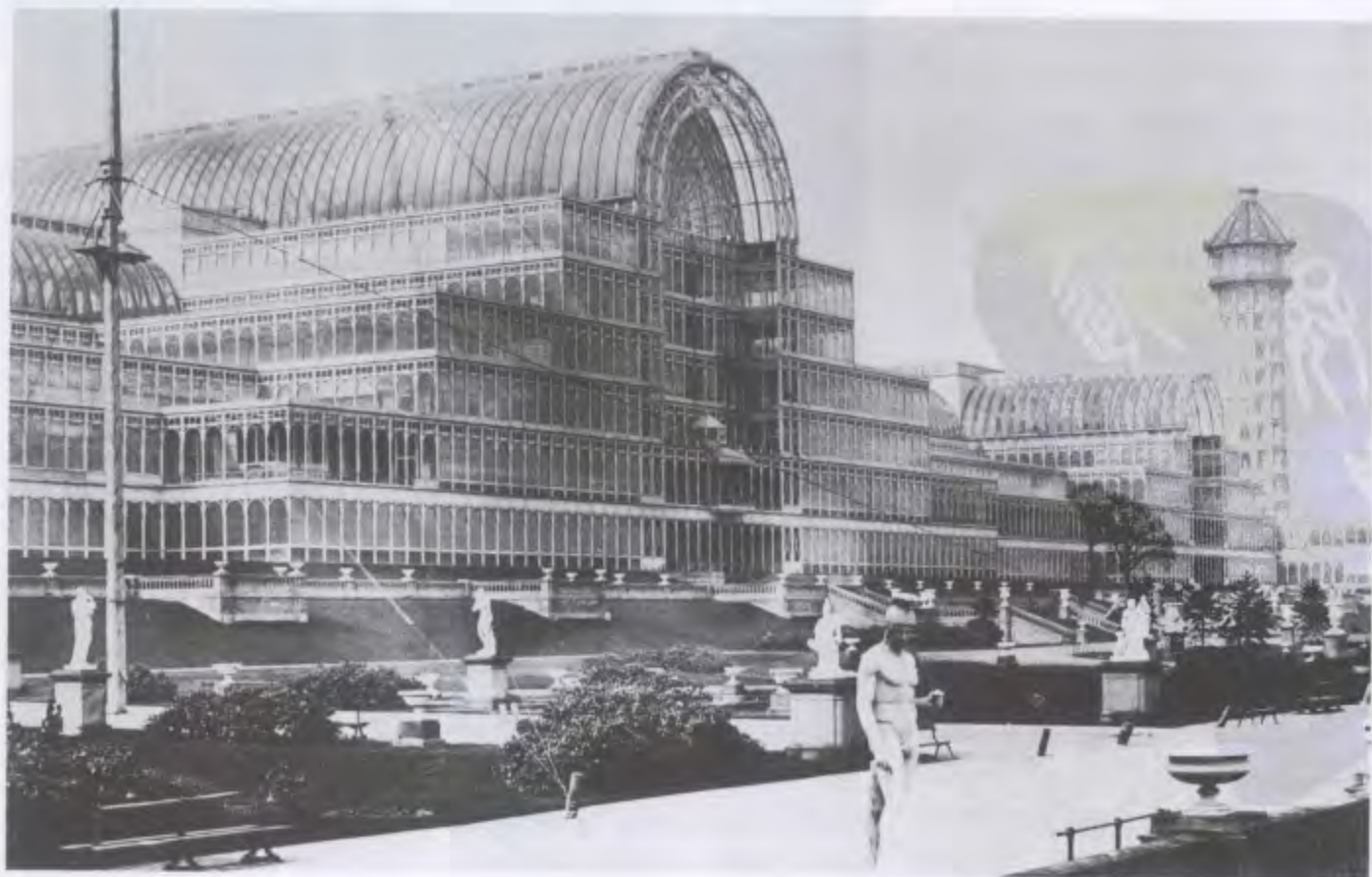
使得这个庞大的建筑能够在前所未有的六个月之内建成，又在展览结束时被拆除，以免对公园造成永久的破坏。设计具有古罗马和基督教巴西利卡教堂的元素，中部有一个平顶的“教堂中殿”，还有弓形结构的“十字形耳堂”。设计为展出那些巨大的机器提供了充足的空间，并为活动喷泉和大树等装饰设施提供了便利。公众对这个建筑非常推崇，所以当它被拆除的时候，在伦敦的郊外又重新建造。那个建筑一直保留到1936年发生火灾之前。

## 摄影的开端

### 照相机的影响

早在19世纪中期以前，一项对现代社会产生深远影响的发明就出现了，那就是照相机以及随之而来的摄影艺术。几乎每个人都明了照相机的功能：随着自己的意愿报道并记录视觉经验。人们已经习惯性认定在照片和它所记录的视觉世界的片断之间有着紧密的联系。照片的明确性使得人们相信他们所见的就是真实存在的。比如美国人有多种方式体验到照片作为真实和可靠的权威，比如驾驶执照、护照等等都有照片的存在。

自从1839年法国人达盖尔和塔尔博特第一次宣布摄影这项实用技术成果以来，摄影一直是揭示可见事物的方式。摄影是科学进步的结果，是记录19世纪各项发明的有用工具。科学家和艺术家们为了捕捉对象的准确形象做了几个世纪的努力，摄影的诞生仿佛使他们美梦成真。同时摄影也是那个时代应运而生的产物，当时艺术的赞助人从少数的精英阶层向一个更大范



28-60 帕克斯顿，水晶宫，伦敦，公元1850—1851年。玻璃—钢铁结构。伦敦维多利亚和阿尔伯特美术馆。

围的人群转移。不断增长的中产阶级的权力不断扩大，他们可以借助摄影以低廉的价格获得各种图像。

### 艺术对摄影的反响

对于传统的艺术家来说，摄影似乎对“什么是真实以及如何如何在艺术中表现真实”这个巨大的争论提出了新的解答。同时，摄影也对起源于文艺复兴的传统图画的再现方式提出质疑。各种流派的艺术家都认为摄影是绘画的一种有用的辅助工具，比如德拉克洛瓦、安格尔、现实主义艺术家库尔贝(Desire Gustave Courbet)和印象派艺术家德加(Edgar Degas)。他们对摄影如何将三度空间的物体转变为二维平面的问题越来越感兴趣。但是，也有一些艺术家认为摄影能够取代艺术家再现客观物象的真实时所做的艰苦努力。摄影从历史和技术两方面对绘画提出了挑战。绘画一直拥有创造真实形象的独一无二的特权，而摄影的出现剥夺了这种特权。但是正如一些艺术家想从摄影的新技术里找到线索，希望在绘画里更好地创造形象一样，一些摄影家也想从绘画里寻求答案，能够使摄影不再仅仅是简单的复制。德拉克洛瓦和摄影家杜栩(Eugene Durieu, 公元1800—1874年)合作的作品《身披织物的模特(背影)》(图28-61)可以作为画家和摄影家关系的象征。虽然照片可以使德拉克洛瓦一直有一个摆好姿势的裸体女模特，但是摄影家在这里也试着通过小心地调整光线和织物的皱褶来创造一种气氛。

### 达盖尔式摄影法(银版照相法)的发展

“现实”、“真实”、“事实”，这些都是艺术家一直以来通过各种传统手段像油画、蜡笔和钢笔等等努力实现、不断追求的目标，在摄影那里却能够以非常轻松的方式获得极为准确的形象。艺术家本身对于这项新技术的出现起到过促进作用。早在17世纪，像维米尔(图24-51、24-52)这样的艺术家就曾经使用过称为“照相暗箱”的光学仪器，来更准确地获得物象。这种装置是在黑暗的屋子(一些实际上是可以移动的密室)，在一面墙上安装光学透镜，光线从透镜射入，将对象的形象倒置投影在密室对面的墙上。艺术家可以画出对象的主要细节，以供将来继续加工和完善。1807年投影描绘器的发明取代了密室。相反一个小小的棱镜，悬在一处，将对准的物象投射到一张纸上。不论最后的结果是如何精确，艺术家们还是会觉得这种方式既耗时又艰苦。所有人都一齐努力来寻找捕捉物象更为直接的方式。1839年，在英国和法国几乎是同时宣布了方法不同却都能达到这一目的的两项科学发明。

第一个新发现是达盖尔式摄影法。这是以两个发明者之一的达盖尔命名的(Louis-Jacques-Mande Daguerre, 公元1789—1851年)。第二种是卡罗式摄影法，这个在以后会有论述。达盖尔之前曾是一个建筑师，后来成为舞台美术家和设计者。这样的经历使他(和一个朋友一起)开了一个受人欢迎的娱乐场所叫做迪奥拉马(Diorama)，观众能够在那里看到“活的绘画表演”。这种表演是通过改变照在“三明治”上的光影效果得到的。所谓“三明治”，包括一个事先画好的背景和几层半透明的前景构成。达盖尔曾在迪奥拉马使用过照相暗箱，但是之后他想找到更为快捷有效的方法。通过一个熟人，他结识了约瑟夫·尼塞法荷·尼波斯(Joseph Nicéphore Niepce)。尼波斯

曾在1826年通过在暗箱里用一个金属板，在它的表面涂上一层感光材料，从他的二层窗户那里得到了城市风景的永久影像。虽然尼波斯记录对象的曝光时间需要八个小时，但是达盖尔还是对他的试验兴奋不已。两人由此结下友谊，一起合作探索新的方法。尼波斯死于1833年，但达盖尔继续独立工作。他做出了两大贡献。一是发现使用化学方法，大大缩短了曝光所需的时间；二是发现了更好的方法来“固定”影像(同样是使用化学的方法)，减少光线对于感光板的影响，否则光线一旦变暗，形象就不可辨认了。

法国政府在1839年7月在巴黎的科技学院展示了新的达盖尔式摄影法。(虽然发明者本人得到了一大笔奖金)所有对这项技术感兴趣的人都可以免费得到技术细节。很快，世界各地的人都开始使用达盖尔式摄影法来拍照了。英文照相机一词camera是照相暗箱camera obscura的简称。而摄影一词photography则和两个希腊词有关，一个是photo，意思指光线；另一个是graphos，意思是写。从一开始，艺术家们就被这种新的艺术媒介的可能性吸引。当时的一个有名的画家保罗·德拉洛克(Paul Delaroche)在写给法国政府的正式报告里这样写道：



28-61 杜栩和德拉克洛瓦，身披织物的模特(背影)，约公元1854年。蛋白印像法，18.6×13厘米。洛杉矶保罗·盖提美术馆。



达盖尔的银版摄影法完全满足了艺术的要求,将艺术的基本规则发挥极致。即使是最有成就的艺术家也要对这种摄影法仔细观察研究。这种方法得到的图象,细节既是如此丰富,整体效果又如此和谐。自然不仅仅是得到了真实的再现,也实现了艺术的再现。

每个达盖尔式摄影法得到的作品都是独特的,展现出惊人的细节,还具有从黑色到白色的细致过渡。这两个方面在《画室里的静物》(图28-62)中表现的很明显,这个成功的作品是达盖尔在完善了他的方法之后做出的。达盖尔设计的生动图画里展现了每个细节:微妙的形状、多样的质地、光与影的多种层次。三度空间的雕塑、篮子和布都变成了高浮雕的效果,在画面中展现出了令人信服的形象。它的构图显然受到了17世纪荷兰静物画的影响,比如海达的作品(图24-54)。和海达一样,达盖尔在物品的安排上清楚地表明了它们的质地和形状。但是和画家不同的是,达盖尔并没有在其中改变什么来创造出更为强有力的形象。虽然他可以暗示在物品的安排上有其象征意义。和荷达画中的牡蛎和水果一样,达盖尔的雕塑和建筑残片以及一个装框的版画都暗示出,即使是艺术也不能永远存在。

### 一个手术的完美图像

达盖尔式摄影法在巴黎公开的两个星期之后,美国也学会了这种技术。在鼓吹新技术的人中有两位尤其著名,他们是画家豪斯(Josiah Johnson Hawes,公元1808-1894年)和药商兼教师绍斯沃斯(Albert Sands Southworth,公元1811-1894年)。他们一起在波士顿开了一个达盖尔摄影法工作室,专门制作肖像。他们获得了成功,因为制作时间缩短了。(尽管当时仍

然需要很长时间,所以在照相的时候要用支架支撑头部,帮助拍照人保持不动。)

尽管如此,两个合作伙伴还是将他们的设备搬到工作室以外,来记录下他们特别感兴趣的地方和事件。其中一幅这样的作品就是《马萨诸塞总医院的早期手术》(图28-63)。这张照片使用达盖尔式摄影法制成。19世纪流行将手术过程公开,作为学生的教学课。这里观众就成为了医学学生,从一个较高的角度向下俯视整个手术。这是一个历史记录,它使我们得以了解一点点西方医学的实践历史。关注的中心是那个白布包裹的病人,一些穿深色衣服的老师环绕在她身边。照片清楚交待了人物的细节和屋内的设施,但是在手术过程中走动的人的形象有些模糊。观众被抬高的视点使得整个观看空间平面化了,强调了人物之间的关系,这种方式使印象主义艺术家特别是德加非常感兴趣。

### “美丽”摄影法(塔尔博特的卡罗式摄影法)

达盖尔摄影法在摄影中的主导地位一直保持到19世纪50年代。但是就在达盖尔的发现在巴黎被披露不到三个星期,摄影的第二项主要发明就公开了,并且最终取代了第一项发明。这就是现代负像照片系统的前身。1839年1月31日,塔尔博特(William Henry Fox Talbot,公元1800-1877年)在伦敦的皇家学院递交了他的“照相式素描”的论文。早在1835年,塔尔博特就通过将物体放在一种感光材料上,并且调节光线,获得了“负像”。这样创造出一种轮廓,能够记录下不透明或者是半透明部分挡住了光线的地方,光线来自材料上的感光乳剂,不断变暗。然后再将已经感光的材料放在简单的相机内,



28-62 达盖尔,画室里的静物,公元1837年。  
达盖尔式摄影法,法国摄影协会。

28-63 豪斯和绍斯沃斯，马萨诸塞总医院的早期手术，约公元1847年。达盖尔式摄影法。波士顿马萨诸塞总医院档案和特别收藏。



第二层就可以得到“正像”。后来通过运用感光的化学制剂，塔尔博特进一步完善了负像技术。这种技术可以产生多层图像。塔尔博特将他的发明命名为“卡罗式照相法”（卡罗一词来自希腊语，原意指美丽）。但是由于图像会和材料的质地融合，就出现了它的局限，产生细微的模糊或是出现细小颗粒。这一点和达盖尔式照相法的精确和丰富的色调相比有很大差别。除了这点不足之外，由于塔尔博特在1841年注册了专利权，严格的注册和设备费用多年以来都使得这项技术没能普及。由于照片的缺陷和高昂的价格，许多摄影家还是采用达盖尔式摄影法，一直到摄影技术的发展超越了卡罗式摄影法的不足时为止。

### 捕捉一位艺术家的肖像

人像摄影是最早采用新技术，超越卡罗式摄影法不足之处的摄影种类之一。制作人像是许多摄影师的经济来源，像绍斯沃斯和豪斯一样。但是最伟大的早期人像摄影家无疑是法国人图纳荣（Gaspar-Felix Tournachon，公元1820—1910年）。他是小说家、记者、驾驶气球的爱好者、漫画家，后来又成为了摄影家。他一直以纳达尔闻名。他的漫画追随杜米埃辛辣讽刺的平版印刷品（图29-5），后来开了一家人像工作室。纳达尔是捕捉人物本质的天才，所以法国当时最重要的人物都涌进他的工作室照相。这里面有德拉克洛瓦、杜米埃、库尔贝，以及和印象派有关的马奈。纳达尔说他在作品里寻求：“和对象接触时的初次印象，有助于归纳他的个性，了解他的习惯、思想和性格，使你能够创作出……真正令人信服的、产生共鸣的

人像，一个亲密的肖像。”

纳达尔的高超技巧在《德拉克洛瓦像》（图28-64）中可以得到体现，这是纳达尔在创作高峰时期的作品。画家在照片中的形象引人注目，即使是半身像，但是他的手势和表情都似乎在向观众诉说他的一切。或许是由于纳达尔非常善于使照相的客人放松下来，这里德拉克洛瓦展现了一个最能表现他个性的姿态。新的摄影材料的运用使得纳达尔的照片具有丰富的色调。和塔尔博特的卡罗式照相法相比，底片和蛋白印刷纸（用蛋白处理过）能够记录下种种细节以及光影的多样变化。

新出现的湿版技术即棉胶湿版法（由于在曝光、冲洗和定影的过程中，感光板一直是湿的）几乎是立刻取代了达盖尔式和卡罗式摄影法，到了1880年成为制作负像的惟一方法。但是湿版技术也有缺点。那些感光板必须在现场准备，现场冲洗。在室外作业意味着必须使用某种可移动的暗室——马车、帐篷或是盒子，而摄影师的胳膊上要套上防水套袖。但是有了湿版技术，艺术家就可以拍出更为醒目的照片，战场、阿尔卑斯山，甚至是在拥挤的街道上的交通状况都可以被记录下来（图29-22）。

### 记录战争的悲剧

照片的记录功能立刻就实现了。随之而来的是这项新技术对现代生活的影响，以及交流及信息管理由于摄影的产生而发生的转变。在历史的记录功能方面，照片具有无法比拟的重要性。对重要事件能够做现场记录，保留第一手资料。方顿（Roger Fenton，公元1819—1869年）记录克里木战争（Crimean War，



28-64 纳达尔，德拉克洛瓦，约公元1855年。巴黎国家图书馆藏负像所印的现代图片。

公元1856年)的图片,布拉迪(Matthew B Brady,公元1823—1896年)和加德纳(Alexander Gardner)还有苏利文(Timothy O'Sullivan,公元1840—1882年)关于美国南北战争的照片,仍旧是对于军队生活无法超越的深层记录。它们表达了人类体验,具有毫不掩饰的真实细节和深刻性。

在记录美国南北战争的照片中间,最能打动人的是对于战争死亡的客观记录。也许对于南北战争复制最多的就是这张苏利文的《死神的收获,1863年7月,盖提斯伯格 Gettysburg》(图28-65)。虽然观众可能仅仅将这张照片看成是一种记录,它还是能使我们感受到战争的惨重代价。我们的视力所及,死尸遍野。苏利文展现的场景一直向水平线延伸过去。前景处的美国士兵的尸体清晰可见,他们的靴子给人偷了,口袋给人翻了。当我们的眼光从前景向后看去,一直到那几乎无法辨认的远方,无数死难者的印象是我们无法回避的。这种“收获”的景象比霍默的战争形象《新农田里的老兵》(图28-55)更令人难过,使人抑郁。尽管在多年以后才能像现在一样在报纸上刊登这样的照片,但是照片在公开展出时仍然达到了新闻版画无法达到的效果。

摄影对于艺术的许多方面及大众对“真实”的感受方面依旧有着深刻的影响。紧随浪漫主义脚步的现实主义运动就着重强调了现实以及现实主义的问题。



28-65 苏利文,死神的收获,公元1863年7月,宾夕法尼亚的盖提斯伯格,苏利文的负像,由加德纳最初印刷,纽约大众图书馆(阿斯特、雷诺克斯和提尔登基金,珍品图书和手稿特区)。



公元1850年	公元1860年	公元1870年	公元1880年
维多利亚第二共和国			
拿破仑三世		第三共和国	



拉罗谢尔港  
柯罗, 公元1851年



奥林匹亚  
马奈, 公元1863年



海边别墅  
摩里索, 公元1874年



奔马  
迈布里奇, 公元1878年

达尔文, 《物种起源》, 公元1859年  
卡尔·马克思, 公元1818—1883年  
恩格斯, 公元1820—1895年

美国内战(南北战争), 公元1861—1865年

巴黎公社, 公元1870—1871年  
普法战争, 公元1870—1871年  
德意志帝国建立, 公元1871年  
第三共和国, 公元1871—1940年  
意大利统一, 公元1871年  
克拉克-马克斯韦尔的电磁辐射理论,  
公元1873年

## 第 29 章

# 现代主义的起源： 19 世纪后期

THE RISE OF MODERNISM  
THE LATER NINETEENTH CENTURY

公元1885年

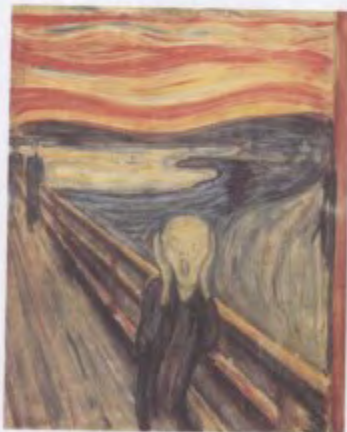
公元1890年

公元1895年

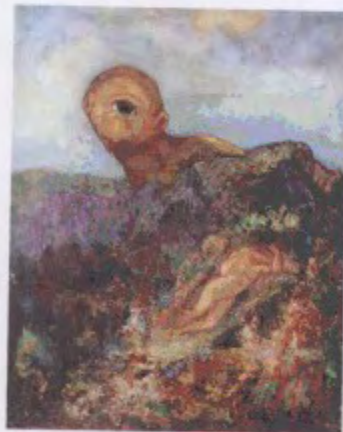
公元1900年 公元1905年



埃菲尔铁塔  
埃菲尔，巴黎，公元1889年



呐喊  
蒙克，公元1893年



独眼巨人  
雷东，公元1898年



圣维克多山  
塞尚，公元1902—1904年

电影摄影机发明，公元1891年

欧洲瓜分非洲殖民地结束，  
公元1900年

## 工业化、城市化和全球化意识的蔓延

### 第二次工业革命

西方在19世纪初的重大发展——工业化、城市化、全世界日益增强的经济与政治互动——在19世纪后半叶迅速成熟。英格兰的工业革命使它呈现出与欧洲大陆上其他国家截然不同的面貌，这一革命随后在全欧洲蔓延开来并登陆美国。由于这一戏剧性的扩张，19世纪中后期常常被称作第二次工业革命。第一次工业革命以纺织、蒸汽、铁为中心，第二次工业革命则围绕钢、电、化学、石油进行。这些领域的发现为塑料、机械、建筑建造、机动车制造的发展奠定了基础，也为收音机、电灯、电话、有轨电车的发明铺平了道路。

城市化是工业化最重要的后果之一。19世纪后期，西方城市的数量和规模都呈现出戏剧性增长，这在很大程度上是由于农村地区人口向城市迁移所导致。扩张的农业企业将小业主挤走，于是农村居民被迫向城市迁移。城市中处处可得的就业机会，特别是工厂提供的就业机会，也是向城市移民的一个重要原因。此外，城市中日渐改善的健康和生活状况也推动了城市人口的爆炸性增长。

### 重申科学信仰

这一时期的另一个特点是对科学的日益重视。工业技术的进步巩固了启蒙运动的民族主义基础。科学与进步的联系对许多人来说都显而易见，无论在知识分子圈还是一般公众中都是如此，而人们对经验主义也越来越热衷（以观察和直接经验为基础探索知识）。对科学的普遍信仰体现出实证主义的影响，是实证主义这一西方哲学模式，推动了作为最高知识成就的科学。实证主义最早由法国哲学家奥古斯特·孔德（Auguste Comte，公元1798—1857年）提出，孔德倡导以一种纯科学和纯经验主义的方式对待自然与社会。他相信，科学规律统治着环境与人类活动，而这些规则可以通过仔细记录和对所观察到资料进行分析而揭示出来。

### 适者生存

英国博物学家查尔斯·达尔文（Charles Darwin，公元1809—1882年）和他的物竞天择理论极大地助长了人们对科学的兴趣。尽管在此之前，也有人提出过进化的说法，但达尔文和他的同胞华莱士（艾尔弗雷德·拉塞尔·Wallace，公元1823—1913年）各自独立地提出的自然选择理论，为进化过程提供了一个模式。他们的理论以机械论法则为基础，而不是将进化归结为偶然机会或上帝的安排。他们提出，世界是一个竞争体系，只有适者方能生存。达尔文在《物种起源》（1859）中的观点与

《圣经》的创世纪叙事形成了尖锐对立，由此引发极大争议。而达尔文主义对传统基督教信仰的挑战，助长了世俗态度的成长。

另有理论家和社会思想家将达尔文法则应用于快速变化的社会经济领域，其中以赫伯特·斯宾塞（Herbert Spencer）最为著名。他们像生物学家一样，坚称工业化的激烈竞争将使最具经济适应能力的公司、企业、国家生存下来。19世纪末20世纪初盛行一时的西方种族主义、帝国主义、民族主义、军国主义由此得以正名。由于社会达尔文主义假科学之名为理论基础，其拥护者也就视认这些冲突和斗争为不可避免。

### 卡尔·马克思和阶级结构

在卡尔·马克思（Karl Marx，公元1818—1883年）的思想中，冲突概念占有中心地位，他是这一时期另一位有影响力的人物。马克思出生于特里尔市的德国犹太人家庭，曾获柏林大学哲学博士学位。他移居巴黎之后，遇到了德国同乡弗里德里希·恩格斯（Friedrich Engels，公元1820—1895年），从此成为终生的合作者。他们共同撰写了《共产主义宣言》（1848），呼唤工人阶级推翻资产阶级制度。马克思像达尔文和其他经验主义者一样，相信科学和理性法则统治着自然和整个人类历史。马克思认为，以阶级斗争为基础的经济力量引发历史变革。他指出，纵观整个历史，在掌握生产手段的人和被有钱有权者剥削劳动的人之间始终存在冲突。这种持续的对立——他称这种力量为“辩证唯物主义”——带来变革。马克思主义的最终目标是建立一个社会主义国家——由工人阶级掌权，消灭资本主义。马克思主义对被压迫者和许多知识分子都产生了巨大吸引力，它强调阶级冲突，对后来工会和社会主义团体的兴起起到关键作用。

### 殖民世界

许多重要的发展——例如工业化和社会达尔文主义——都有助于解释这个时期的泛帝国主义。工业化需求广泛多样的自然资源，而社会达尔文主义轻易地将该理论中固有的社会等级观念转译为种族和民族等级。西方领导人以他们所谓“后进”人民和文化为对象进行殖民活动，这些等级观念则为殖民提供了理论支持。到1900年，主要的经济和政治力量已经将世界上大部分地区瓜分完毕。法国人殖民占领了北非和印度支那的大部分地区，而英国占领了印度、澳大利亚和大部分非洲地区，其中包括尼日利亚、埃及、苏丹、罗得西亚（津巴布韦的旧称——译者注）和南非联邦。荷兰的势力主要在太平洋，德国、西班牙、意大利也都在非洲不同地区建立了自己的殖民地。

### 现代性和现代主义

广泛的技术变革、与其他文化日渐频繁的接触、加之这些变化的迅速性，共同导致身处西方文化中的人强烈感到，世界缺乏稳固性或永恒性。达尔文的进化观点和马克思所强调的

——冲突和解决冲突的持续性，都使人更加强烈地感到现实的反复无常。这些社会变化都促发了对于现代性（即，现代的状态）的更强烈意识和兴趣。对于现代状态，以及人与历史连续统一体的相对关系的热切探索也同样渗透了西方艺术界，导致了现代主义的发展。现代主义艺术因其批评功能而不同于现代艺术。现代艺术，如第28章所讨论，是一个或多或少带有编年性的界定，指最近几个世纪的艺术。现代艺术家在过去和现在都意识到他们的艺术与更早前时代的关系。现代主义发展于19世纪后半期，现代主义发展起来，其现代之处在于，当时和现在的现代主义艺术家，都试图捕捉所处时代的形象和感受。然而，现代主义不仅仅是单纯地面对现在，还涉及艺术家对艺术自身前提的批评性查验或反思考。所以，现代主义意味着对艺术和审美的一些特别关注，其特别之处在于，在艺术创作中关注艺术和审美的内在之处，而非关注创作的是不是关于当下社会生活的图景。

克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）是一位20世纪美国艺评家，他曾阐述：“现代主义的精髓在于……用一个学科的独特方法批评该学科自身——但究其目的，并非要颠覆该学科，而恰恰是为了巩固该学科在所处领域内的竞争力。”他进一步解释“批评该学科”的意思：“现实主义的、幻像的艺术对媒材进行伪饰，以艺术隐藏艺术。现代主义则用艺术来呼唤对艺术的关注。对于绘画媒材的限制——平面画面、支撑物的形状、颜料的特性——这些都被以前的大师视作负面因素，只能令其含蓄或间接地显现。现代主义绘画则将同样的限制视为积极因素，令其公然显露。”19世纪晚期两大现代主义艺术运动——现实主义和印象主义，都是其特定历史和理论环境的产物。

这一批评的相对主义姿态公然对抗了保守的接受传统训练的学院派艺术家。最终，在19世纪末，现代主义的攻击性导致了前卫艺术的出现——前卫艺术家的作品断然否定过去，逾越艺术实践的传统边界。前卫艺术的颠覆性与当时欧洲社会政治中的无政府和革命倾向相一致。后印象主义艺术，例如凡·高、高更、修拉、塞尚的作品，是第一批贴上“前卫”标签的艺术。19世纪末以其独特的世纪末文化，为现代主义和前卫艺术在20世纪的确立铺平了道路。

## 现实主义：现代生活的绘画

写实主义是19世纪中期出现于法国的运动。居斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet，公元1819—1877年）一直被看作是19世纪现实主义运动的先驱，他在展览自己作品时尽管省却了展签，却使用了“现实主义”这个词。无论在库尔贝所处的时代还是后来，对现实主义的困惑一直广为存在。率先注意并欣赏库尔贝作品的批评家之一尚佛勒里（Jules-Francois-Félix

Husson Champfleury，公元1821—1889年）曾经宣称：“我不对现实主义下定义……我不知道它从何处来，往何处去，也不知它是什么；……它学究气的词尾让我觉得恐怖；……关于这个著名词语的困惑已经够多了。”关于现实主义的困惑，或者说意见不一，仍然存在于19世纪历史学家之间和与此相关的20世纪艺术中。

### 重新定义现实

根本来说，现实主义作品就是为观众提供一个对“现实”的重新评估。现实主义艺术家像经验主义者和实证主义者一样，只有在当下时代的、能亲眼见到的东西才是“真实的”。与此相应，现实主义将注意力放在当下日常生活的经验和所见上，否定传统和神话主题，认为这些题材看不见、不真实、不属于现在的世界。库尔贝在1861年宣称：

我要把我看到的，我所处时代的风俗、观念，面貌阐释出来——一句话，要创造出活的艺术——这就是我的目标……绘画的艺术只存在于画家对看得见摸得着的东西的再现之中……画家必须将他的个人才能用于表现他所处时代的观念和事物……我认为，绘画在本质上是具像艺术，只能成立于对真实且现存事物的再现上……一个不可见或并非现存的抽象对象不属于绘画的范畴……要想让我画天使，就先找个天使给我看看。

现实主义画家对周边环境真诚细致的体察，令他们超越传统题材范畴，创建出新的主题和图景。他们摹写的对象和形象都是此前被认为不值得描摹的东西——凡俗琐碎的世界、劳工阶层和农民，如此种种。不仅如此，现实主义画家更以大画幅、以及以前只有画重大历史题材时才有的热情与严肃来描绘这些场景。

### 底层中的底层

在《采石工》（图29-1）中，库尔贝向观众展现出乡间卖苦力者的生活瞬间。他在画面上以直接的方式捕捉到两个劳动者——一个成年人和一个年轻人——正在敲石头的动作，他们历来被视作社会的最底层。库尔贝并没有将他们把从事的卑贱劳作浪漫化或理想化，而是将其直接准确地呈现出来。他向观众揭示了这些人的劳苦。他以棕、灰等脏颜色传达出沉闷乏味的感觉，以成年采石工肢体的对角构图表现劳动的机械单调。

对于19世纪中期的法国观众来说，对正在劳动的穷人表现出兴趣并以之为主题，这有着特殊的意义。1848年，工人起义反抗刚刚成立的第二共和国的资产阶级领导人，反抗国家中的其他阶层，要求更好的工作条件和财产的再分配。军队在三天内镇压了革命，但也伴以许多生命的牺牲和长久的伤痛。1848年革命由此将劳动者提升为一个举国关注的话题，将工人在事实和象征意义上置于舞台中心。所以，库尔贝在1849年对采石工的描绘可以说是真正的真实可信和平民主义。

29-1 库尔贝, 采石工, 公元1849年。布面油画, 160 × 259.1 厘米。1945年被毁, 此前藏于德国德累斯顿艺术博物馆。



### 不为人知的农民生活

库尔贝的另一件代表作是《奥尔南的葬礼》(图29-2), 描绘了一个阴郁荒凉的乡下葬礼, 参加葬礼的都是“卑微、普通”的人, 他们就像是巴尔扎克(Honoré de Balzac)和福楼拜(Gustave Flaubert)小说中描述的那类人。一个神情严肃的牧师在为死者念祷词, 参加者成群聚集在挖好的墓穴周围, 脸上呈现出各种反应。

该作品采用了传统历史题材的大画幅, 却有着太过普通的

题材和全然反英雄的构图, 这令当时的批评家感到恐慌。画家将人物分组描绘——右后方颜色阴沉的妇女、呈半圆形环绕墓穴的同样颜色阴沉的男人、以及左边披挂整齐的牧师, 这些人的群像造型波浪起伏, 从头到尾贯穿了画面上宽阔的天际线。然而, 观察者的注意力完全落在人墙上, 在视平线高度的任何地方, 都有人群阻挡视线进入更深的空间。每一张脸都是对照真人写生而成, 其中有些模特是库尔贝的朋友。在人物的后方和上方, 是带状的阴郁天空和荒凉峭壁。在前景正中间, 是敞



29-2 库尔贝, 奥尔南的葬礼, 公元1849年。布面油画, 304.8 × 670.6 厘米。巴黎卢浮宫。





29-3 米勒，《拾穗者》，公元1857年。布面油画，83.8 × 111.8厘米。巴黎卢浮宫。

开的阴暗墓穴。尽管人物的姿态随意，但艺术家通过对亮色的控制使用，达到了大师级的构图控制。这里找不到英雄、崇高和恐惧——只有单调的现实、平淡的生死。1857年，尚佛勒里这样写《奥尔南的葬礼》：“……它再现了一个小镇的葬礼，也再现了所有小镇的葬礼。”这幅现实主义作品不同于浪漫主义画面中对超人或非人的宏大演绎，其画面运动依从了当下生活的日常节奏。

### 强调画面的绘画性

许多学者和批评家认为，在第一次现代主义运动中，现实主义背离了当时既有的以建立幻象为画家首要任务的认识，对

于画家的首要目标进行了重新思考。现实主义画家通过颜料运用或构图处理吸引人们对画面构成的关注。库尔贝在构图和技法上刻意使用简单直接的表现方法，这在当时许多更加传统的人看来，简直是无可忍受的粗糙制作，而他却称其为原始。尽管究其本质来说，库尔贝大胆、阴暗的颜色仍然是传统的，但他经常用画刀进行快速着色和整体的大笔触描绘，由此完成画面。他的做法给他工作的年轻艺术家（以及后来的莫奈和雷诺阿等印象主义画家）带来了启发，但也被公众指责为“粗率”，被批评家撰文称为“野蛮”。

库尔贝的绘画风格和内容都致使他的作品不受欢迎。1855年巴黎博览会评委会拒受他的两幅送展作品，理由是他对主题和人物都描绘得过于粗糙（粗糙得几近直白的“社会主义”）也过于庞大。作为回应，库尔贝在博览会会场之外举办了自已的展览，称其为现实主义展场。库尔贝的展场和他的言论相当于新运动宣言。尽管他始终宣称，他没有创建任何流派，也不属于任何流派，然而就像他的展场名称所显示，他接受了以“现实主义”这个词来形容他的艺术。

### 一位乡村生活画家

米勒（Jean-François Millet，公元1814—1878年）像库尔贝一样，在日常生活的人物和场景中找到了他的主题。米勒曾参加过一个法国乡村生活画家团体，这些人为了接近他们所描绘的乡村生活，住到了枫丹白露森林近旁的巴比松村。这个“巴比松”画派专门对森林和乡村进行细节描画。米勒可能是这个画派中最有名的成员，他的作品多为农民题材，以描绘贫苦乡间的艰难生活而著名。在《拾穗者》中（图29-3），他描绘了三个农民妇女正费力地拾起遗落在地里的麦穗。这些女性是农民中的最底层，在收割完毕之后，她们这些穷人才可以到地里捡拾剩下的麦穗。米勒以独特的手法，使三个人物纪念碑般地矗立于画面前景，后面衬以辽阔的天空。尽管在向后延伸的



29-4 柯罗，《罗谢尔港》，公元1851年。布面油画，50.8 × 71.1厘米。美国纽黑文市耶鲁大学美术馆（1903年克拉克捐赠）。

田野边缘上，还有干草堆、村舍、树木、远处的工人和平直的天际线，但观众的目光仍然被吸引到安静进行着单调费时劳动的拾穗者身上。

尽管米勒不带有库尔贝作品中的那些感情，但法国公众仍对《拾穗者》这样的绘画报以鄙视和怀疑。在1848年革命之后，米勒对农民身上投注的神圣庄严之感并未获得富裕阶层的赞许。中产阶级将其与危险的新兴劳工阶级相联系，而劳工阶级正是马克思、恩格斯、皮尔·普鲁东（Pierre Proudhon）、巴尔扎克、福楼拜、左拉（Émile Zola）和狄更斯（Charles Dickens）的直接拥护者。社会主义运动正在兴起，社会主义的财富观乃至对社会公正、经济平等的要求令资产阶级感到恐惧。对许多人来说，米勒对穷人的同情描绘就如同一个政治宣言。

### 柯罗笔下的真切风景

如果将《拾穗者》与另一位与巴比松画派联系紧密的法国艺术家柯罗（Jean-Baptiste-Camille Corot, 公元1706—1875年）的风景画《罗谢尔港》（图29-4）相比，那么前者对于自然的现实主义描绘就显而易见。尽管两幅画都情绪平静、构图精确，但在《罗谢尔港》中，柯罗的兴趣在于作为一个场面的风景，其中的人物尺寸都很小，与其他东西诸如树木、圆筒、马匹一样，仅仅是场景的构成因素。然而对米勒来说，拾穗者和

她们的劳动占有中心地位。而尽管他对于所遇场景的忠实描绘也使其具有了现实主义精神，但他通常不被认为是现实主义者。

### 讽刺当权者

因为人们普遍认识到艺术作为政治手段的力量，18世纪末19世纪初，伴随着法国及欧洲其他地方暴力革命的政治与社会鼓动，使得法国人怀疑起艺术家的颠覆倾向。如果一个人新闻、文学、艺术乃至音乐与戏剧中，发表了过于大胆的看法，就会被逮捕入狱。现实主义艺术家杜米埃（Honoré Daumier, 公元1808—1879年）以社会主义批评和政治主张大胆对抗了当局，作为回应，当局随即将其逮捕。杜米埃既是画家也是雕塑家，他像戈雅（Goya）一样，是世界上最伟大的平面（印刷）媒体大师之一。他就像米勒维护乡村穷苦农民一样，维护着城市劳工阶层。杜米埃为自由主义的法国共和党刊物《讽刺画》而作的讽刺石版画获得了大量观众。在这些版画中，他无情地讽刺了政客、律师、医生以及整个富裕资产阶级的弱点与恶行。

他的石版画《特朗斯诺奈大街的屠杀》（图29-5）像戈雅的《5月第三周》一样描述了令人震惊的暴行（图28-29）。在巴黎的特朗斯诺奈大街上，试图镇压工人起义的政府军队狙击手刚刚击毙了一名无名民兵。由于从工人住宅区中发出的这致命一射，其他民兵立刻对这所建筑发起猛攻，屠杀了其中所有

29-5 杜米埃，特朗斯诺奈大街的屠杀，公元1834年。石版画，约30.5 × 44.5厘米。美国费城费城艺术博物馆（菲斯克和金伯捐赠）。





29-6 杜米埃,三等车厢,公元1862年。布面油画,约65.4×90.2厘米。美国纽约大都会博物馆(H.O.海维梅尔收藏,1929年H.O.海维梅尔夫人捐赠)。

居民。杜米埃以尖锐的现实主义视角,像戈雅一样有力地描绘出暴行场面。他没有选取杀人的戏剧性时刻,而是表现了杀戮之后平静恐怖的场面。混乱的室内到处是断裂破碎之物,令人感到暴行似乎刚刚发生在眼前。这幅版画的<sup>1</sup>意义在于它的真实性。它体现出,当时的艺术面貌已并非总是制造幻象,以真实题材入画的艺术潮流正日渐兴起。杜米埃的绘画样式粗略随意,其富有表现性的夸张手法也给画面带来震撼的力量。杜米埃的作品在内容上忠实于生活,但在风格上呈现出独特的个人面貌。

### 城市贫民的困境

杜米埃的绘画显示出与其版画同样的感染力,这一点在1848年之后尤为明显。他未完成的《三等车厢》(图29-6)呈现了19世纪60年代狭窄肮脏的火车车厢中的一刻。画面上的乘客都是穷人,他们只坐得起三等车厢。第一二等车厢都有封闭包厢,而三等车厢的乘客只能挤坐在硬板凳上。19世纪工业制度下的被剥削大众令杜米埃感到愤慨不平,并成为他画中反复出现的主题。他以自然神情和姿态,表现数百万的现代城市居民中的代表——无名、卑微、默默忍耐着他们无法改变的命运。杜米埃看到了他们在日常生活里的样——面目模糊、表情

冷漠——不为任何观察者所设计的自然状态。他试图从日常生活中摘取随意片段,通过对其中人类生存细节的表现而达到真实的目的。他的作品在19世纪末现代快照相机发明之前,预先呈现出快照图像的随意性与真实性。

### 巴黎公园中的乱交?

像库尔贝一样,马奈(Édouard Manet,公元1832—1883年)对现实主义的贡献也在现代主义绘画的发展中起到关键作用。马奈是19世纪的一个关键人物,其原因不仅在于他的作品对现实主义原则的表述起到关键作用,更在于他的艺术对19世纪70年代印象主义的发展起到主要作用。艺术史学家在试图解释现代主义的中心原则时,常常以马奈的绘画(图29-7、29-8、29-24)为首要范例。马奈对现实主义和现代主义原则的兴趣在《草地午餐》(图29-7)中表露无遗。

尽管历史学家可以指出《草地午餐》在主题上已有先例(如乔尔乔内、提香和华托的田园绘画),但马奈这幅画中的前景人物与上述先例完全无关。事实上,所有前景人物都依据当时在世的具体人物画成。坐着的裸女是维多利亚·默兰(马奈当时最喜欢的模特),拿手杖的绅士是马奈的兄弟尤金,雕塑家是费

迪南德·里沃夫。两位绅士穿着19世纪60年代时髦的巴黎服饰，前景中的裸女不仅身材完全不符合理想标准，更是毫无窘迫、坦然自在，不带任何羞怯或挑逗地直视观众。

观众由此感到了在任何传统田园画中所没有的羞辱，《草地午餐》似乎只是要再现巴黎公园里的一次乱交。一个带有敌意的批评家无疑说出了公众的意见：

一名姿色平平的暗娼（指乱交的女性，特别是妓女）一丝不挂，懒洋洋地倚坐在两名武装到牙齿的花花公子中间。后者就像是度假的学生斗胆装成男人。这是年轻人的恶作剧——无耻而公然地制造难堪。

如果马奈像他的同代人布格罗（图29-9）那样，将画中男女像身着古典服装或赤裸的森林之神与仙女们的形象，就会为人所接受。在《草地午餐》中，马奈去掉了典故的面纱，以现实直面公众。

公众和批评家不仅痛恨马奈的题材，也不喜欢他的表现方式。他将焦点弱化，花大篇幅描绘了森林，其中包括在池塘中洗澡的另一个女性，与处于强光中的三个前景人物形成对比，左下方是脱下的女装和野餐食品。画面用光形成强烈的明暗对比，主要人物身上的许多明暗关系都被总结成一到两个明暗区域。其效果是将造型平面化，同时形成强烈的快照式画面。形体并非由线条构成，而仅仅源于光与颜料的相互作用。马奈称，光是画面的主角。在真正的现代主义潮流中，马奈正是用艺术“呼唤对艺术的关注”——换句话说，他已经背离了幻觉，转而

探索对绘画性（如画面的平面性）的开放认识。而公众看到的，只是按照惯例尚未“画完”的粗陋速写。

### 令人震惊的无耻与大胆

马奈在1863年画的《奥林匹亚》（图29-8）更强烈地震惊了法国观众。这幅作品描绘的是一位斜倚在床上的年轻白人女性，床贯穿了整个前景画面。她完全赤裸，仅有的衣物就是脖子上的黑色细丝带、腕上的手镯、头发上的兰花和脚上的时髦拖鞋，她——奥林匹亚，以冷漠的目光看着观众。背景中，一位黑人妇女为她捧来鲜花。

公众和批评家都被吓坏了。尽管妓女形象在这一时期并非闻所未闻，但观众还是被奥林匹亚的无耻和她近乎挑衅的样子所惊吓。黑人妇女的形象在绘画中也并不鲜见，但公众认为，马奈将黑人女仆和赤裸的白人妓女收进一个画面，是在引诱道德沦丧、堕落和兽性的色情。一位批评家形容奥林匹亚为“一个手脏脚皱的妓女……她的身体带着像太平间死尸一样的铁青色，身体的轮廓以炭笔勾出，绿色充血的眼睛似乎在挑衅公众，还有一个丑陋的黑女人时时刻刻保护着她。”

从这一评论中可以看出，观众的反应不仅针对马奈的题材，也针对他的艺术风格。比起传统的学院派绘画，马奈的笔触更粗放，色调变化也更生硬（见“学院派：界定艺术的可接受范围”，第898页）。对于可接受画法的背离更加剧了《奥林匹亚》在题材上的大胆。



29-7 马奈，草地午餐，公元1863年。布面油画，213.4 × 269.2厘米。巴黎奥塞博物馆。



29-8 马奈, 奥林匹亚, 公元1863年。布面油画, 129.5 × 190.4 厘米。  
巴黎奥塞博物馆。

### 学院派艺术的惯例与追求

将《奥林匹亚》与一位受到极高赞誉的同时代法国学院派艺术家阿道夫·威廉·布格罗(Adolphe William Bouguereau, 公元1825—1905年)加以比较, 将有助于更好地解释公众对这一现代主义绘画的反应。布格罗在作品《森林之神与仙女们》(图29-9)中, 以光亮优美的幻觉手法描绘了古典神话题材。在这幅画中, 画家将挑逗而富有理想美的仙女们画得姿态优雅, 却又像她们周围枝叶的细部描绘一般真实自然。她们玩笑着向不同方向拉扯着半人半兽的森林之神——他长着山羊的下身和犄角、马的耳朵和尾巴、人的上身。尽管布格罗以极为自然主义(即视幻觉上的现实主义, 或幻觉主义)的样式有所根据地描绘了这一场景, 但它显然不是现实主义。因为布格罗选取神话题材, 并遵从既有的绘画惯例, 只能说, 他是传统的忠诚追随者。他在19世纪晚期极受欢迎, 终生享受政府赞助。

### 现实主义动物绘画

罗萨·博纳尔(Rosa Bonheur, 公元1822—1899年)是另一位在创作期间就获得极高赞誉的法国艺术家。博纳尔在1865年获荣誉勋章, 是19世纪最著名的女性艺术家。尽管她的作品含现实主义因素, 但法国批评家朱尔斯·卡斯塔纳里(Jules



29-9 布格罗, 森林之神与仙女们, 公元1873年。布面油画, 高约259.1厘米。美国麻省威廉斯镇斯特林与克拉克艺术学院。

## 艺术与社会

## 学院派：界定艺术的可接受范围

现代主义艺术经常被作为与学院派艺术相对立的概念来讨论。什么是学院派艺术？学院派艺术指的就是那些被学术团体（诸如法国皇家绘画与雕塑学院〔建立于1648年〕和英国皇家艺术学院〔建立于1768年〕等有声望的艺术院校）认可的艺术。这两个学院都为艺术学生提供指导并举办展览。在它们的悠久历史中，都对艺术施加了相当程度的控制。年度展（在法国称为“沙龙”——但不同于17世纪的社交沙龙）竞争激烈，作品入选与否由这些艺术学院把持。法国皇家绘画与雕塑学院受法国政府津贴，因此也只支持有限范围内的艺术表现，强调传统题材和高度光亮平滑的技法。由于现代主义艺术对既有艺术传统的质疑，使其常常遭到沙龙和其他展览的抵制。例如，1863年

拿破仑三世建立被抵制沙龙，展出所有未被学院评委会选入常规沙龙的作品。马奈的《草地午餐》（图29-7）就入选被抵制沙龙，受到了大部分公众的嘲笑。

印象主义者使这些学院进一步成为保守主义的堡垒。这些艺术家在遭到反复拒绝之后，1873年在巴黎决定自立团体，自办展览，这一决定使得印象主义者更加自由，因为这样一来，他们就不必再与学院派权威而狭隘的观点相辩论。自1874年起，印象主义每一两年举办一次展览，直至1886年。另一批对沙龙保守本质不满的艺术家也采取了同样的叛逆做法。1884年，这些艺术家组成独立艺术家协会，每年举办独立沙龙。

Castagnary) 称她为“自然主义者”的评价可能更为恰当。博纳尔的父亲对她进行艺术训练，并将她培养成一位女艺术家，博纳尔不但创立出自己的事业，也在开创理想新社会的过程中发挥了特别的作用。她热爱现实主义的精确描绘，但拒绝库尔

贝、马奈及其他现实主义作品中呈现的社会复杂性和社会冲突。与之相比，她更愿意描绘动物世界。她在作品中结合了她作为自然主义者对于马科动物的解剖学知识，以及对野生和家养动物兽性力量的真诚热爱与崇拜。她跑很远的路程，到展示和交易马匹



29-10 博纳尔，马市，公元1853—1855年。布面油画，约244.5 × 506.7厘米。美国纽约大都会博物馆（1887年范德毕特捐赠）。

的巴黎马市观察活马，也花费很多时间在巴黎的屠宰场研究死马。她最著名的作品《马市》（图 29-10），采取了与库尔贝此前几年完成的《奥尔南的葬礼》（图 29-2）类似的构图。但不同于《奥尔南的葬礼》中的静止人物，博纳尔的宽幅画面上充斥着强健的农用佩尔什马（法国北部产的灰色重型挽马——译者注），马夫们似乎正在每年一度的巴黎马匹交易会上游行炫耀。一些没有完全驯服的马爆跳起来；其它马匹则被人牵着骑着，或慢步或小跑。参差不齐的马队、仿若雷鸣般的马蹄声以及佩尔什马不可抵挡的力量，这些无一不来自于对生活的密切观察，尽管与此同时，博纳尔也从帕特农神庙檐壁（图 5-48）的古典造型中获得一些启发。戏剧性的用光、放松的笔触、云霞翻滚的天空也体现出她对籍里柯（图 28-41）风格的崇尚。在作品《马市》中，博纳尔对马的戏剧性描绘抓住了观众，人们争相购买此画的复制品，使得此画成为 19 世纪最著名的绘画之一。

而法国的现实主义者——库尔贝、米勒、杜米埃、马奈，还有其他艺术家，他们尽管受到公众嘲笑，却挑战了传统艺术的整个图像学根基，吸引公众关注波德莱尔（Baudelaire）所谓“现代生活的英雄主义”。他们不仅改变了西方艺术的进程，也使后代观众得以了解 19 世纪晚期法国生活和文化的更广阔面貌。

## 法国以外的现实主义

尽管法国艺术家在推动现实主义上起到先驱作用，率先提出应描绘现代生活中的现实，但这一运动并未局限在法国。在经验主义和实证主义基础上建立的现实主义吸引了许多国家的艺术家，其中包括德国、俄国、英国、美国。写实主义以多样的形式出现于不同地区，到 19 世纪末得以完全确立。

### 一位美国现实主义者

在美国，托马斯·伊肯斯（Thomas Eakins，公元 1844—1916 年）展现人类经验现实的热切愿望促使他成为一位现实主义肖像画和类型画大师。他先在费城学习绘画和医用解剖，又到法国艺术家热罗姆（Jean-Léon Gérôme，公元 1824—1904 年）门下深造。伊肯斯是一位坚定的现实主义者，他的愿望是将事物画出如他所见的样子，而不是画成公众可能希望看到的样子。这一态度融合了对精确描绘的崇尚和对真理的渴望，非常吻合 19 世纪末的美国趣味。爱默生（Ralph Waldo Emerson）和梭罗（Henry David Thoreau）也印证了这两种品性的美国性——爱默生观察到，美国性格喜欢精确的了解，而梭罗坚持，事实的价值在于它终将成为真理。

### 神经脆弱者免看

伊肯斯早期代表作《格罗斯医生的临床课》（图 29-11）曾送选为庆祝美国独立百年而举办的费城艺术展，但因其画面过于残忍而遭到评委会拒绝。该作品呈现了著名外科医生格罗斯在费城杰斐逊医学院手术阶梯教室的情形，这幅画现在也正挂在这所医学院中。伊肯斯选择这个题材，也是为了表现公众对

科学和医学进步日益增加的信心。格罗斯医生的手指和手术刀上鲜血淋漓，讲解着他正为一位年轻男子腿部做的外科手术。该病人患骨髓炎，属骨髓感染性质。格罗斯医生以这个手术的技术而特别著名，他身边围绕着同行——历史学家可以认出其中每一个人以及手捂着脸的患者母亲。背景中的麻醉师正用布遮住患者的脸，他的出现暗示了作品的时代。麻醉从 1846 年开始用于外科手术，它的出现消除了普及外科手术的主要障碍。该作品实际是在对一个当下事件进行不带任何感情色彩的描绘，记录下许多观众无法亲历的大量事实。一位批评家说：“这是一幅即便壮汉也难以长时间观看的画——如果他们还敢看的话。”《格罗斯医生的临床课》像苏斯沃斯和霍斯所作类似题材银版照相（图 28-63）一样，是忠实于“现代生活场景”的艺术处理。两个图像都记录了具体时间的具体事件。

伊肯斯相信，知识——具体而言，是相关的科学知识——是他艺术的前提。伊肯斯作为一个科学家（他曾学过解剖），更喜欢根据他对透视、解剖、对象真实细节的观察，以缓慢、周密的方法小心创造。他的这种坚持正符合 19 世纪后半期占统治地位的经验主义。伊肯斯对于解剖正确性的关注促使他探索人体造型和人体运动，并以常规相机和法国运动机能学家马雷发明的特殊相机进行记录。伊肯斯后来与迈布里奇合作，对动物与人类运动进行摄影研究，在法国引起了极大关注，特别引起了德加的兴趣，预示了后来的动态影像。

### 除马蹄声以外的一切

现实主义摄影师和科学家伊德韦尔德·迈布里奇（Edward Muybridge，公元 1830—1904 年）于 19 世纪 50 年代从英国移居美国旧金山，以美国西部摄影作品建立起卓越的国际声誉。（他以加州约塞米蒂国家公园为题材拍摄的大幅面风景作品赢得 1873 年维也纳博览会金奖。）1872 年，加州州长斯坦福断言，一只全速奔跑的马无论采取何种步伐，跃起时都四蹄离地，并请迈布里奇协助证实此事。迈布里奇通过他的序列摄影《奔马》（图 29-12）证明确实如此。他由此开始研究对人类与动物运动的连续摄影——因为在快速运动中，人眼无法捕捉到画面细节。1885 年，这些研究在宾州大学达到顶峰——通过一系列多相机运动研究，一个单一动作被记录为连续瞬间的单独照片。他于 1887 年出版《动物运动》一书，使这些发现受到了广泛关注。迈布里奇的动态摄影为他在科学史和艺术史中都赢得一席之地。他的序列动态研究，以及伊肯斯和马雷的研究，影响了其他许多艺术家，其中包括与他们同时代的画家与雕塑家德加，也包括杜尚等 20 世纪艺术家。

迈布里奇用一个叫“动物实验镜”（Zoopraxiscope）的设备向科学家和一般观众展示他的作品，他发明的这个仪器可以将序列影像（镶在特殊玻璃板上）投射到大屏幕上，效果极为生动，有个观众说它“分明是将活蹦乱跳的动物扔到了屏幕上。除了马蹄踏到草地上的喀哒声之外什么也不缺。”这些运动幻象是由人眼的生理现象——“视觉存留”造成的。简单说，就是无论眼睛看到什么，大脑都会在影像从视线中消失后，自动将其保留几秒钟时间。于是，观众看到的一系列快速连续影像就相互融合，制造出连续动作的幻觉。这一幻觉成为所有电影“现实主义”的核心。



29-11 伊肯斯，格罗斯医生的临床课，公元1875年。布面油画，243.8 × 198.1厘米。美国费城杰斐逊大学杰斐逊医学院。





29-12 迈布里奇，奔马，公元1878年。柯罗版印刷，美国纽约州罗彻斯特市城伊斯曼宅邸。

## 美国现实主义肖像

移居国外的美国艺术家琼·辛格·萨金特(John Singer Sargent, 公元1856—1925年)与伊肯斯和迈布里奇属同时代人，只是年轻几岁。较之于伊肯斯对精细的细节刻画，萨金特呈现出一种更轻松活泼的现实主义肖像画风。萨金特曾在巴黎学习艺术，后移居伦敦并成名。在伦敦人眼中，他是有修养、有见识的绅士，也是风格轻松时尚的肖像画家。他创造出笔触流畅的薄涂法，通过对委拉斯开兹(Velázquez)的研究，学到以轻松手法迅速生动地营造幻觉，萨金特画的家庭肖像《波埃特的女儿们》(图29-13)可能就受到了委拉斯开兹代表作《宫女》(图24-33)的影响。画中的四个女孩(她们都是萨金特一位密友的孩子)出现在她们巴黎家中的一间小会客厅里。她们身体纤细，随意古怪的姿态说明她们在熟悉的环境中极为放松，巨大的日本花瓶、红色帐幕、带流苏的地毯——这些东西的尺寸都巧妙暗示了女孩的小巧身材。萨金特肯定十分熟悉和喜爱波埃特的女儿。这些女孩面对萨金特时，感到信任而放松，令他有可能会记录下年轻人的单纯。他敏锐地捕捉到前景中小女孩天真好奇的坦诚、10岁女孩的端庄质朴以及青春期女孩略带自觉的姿势。萨金特笔下人物的随意姿态和对场景看似随机的选择营造出自然的氛围。画面似乎呈现出一个瞬间时刻——孩子们刚刚注意到一个成人，他要求她们先停下手上的活动“看这边”。这正是对现实主义信条的最生动体现——艺术家的工作就是记录现代语境下的现代存在。

## 普通人的贡献

美国艺术家亨利·奥萨瓦·坦纳(Henry Ossawa Tanner, 公元1859—1937年)的早期作品代表了现实主义画家描绘普通人生活的愿望。坦纳曾随伊肯斯学习艺术，后移居巴黎。此后，他将伊肯斯仔细研究自然的信念结合以他本人的愿望——他作为宾州非洲裔美国人牧师的儿子，希望能描绘有尊严的普通人生活。《感恩的穷人》(图29-14)传达出的情绪与米勒的现实主义画风(图29-3)颇为相近。在坦纳的画中，对祖父、孙子，以及室内的主要物件都进行了大量的细节刻画，然而一切又都融合为笔触放松的光与色。表现性的用光突显出画面的虔诚氛围，深重的阴影强调了祖父的宗教专注，洒在窗户上的金色光芒照亮了感恩节时孙子年轻面孔上的平静表情。这幅画以日常生活经验传达出强烈的神圣感，而这一神圣感也变得对坦纳越来越重要。在完成《感恩的穷人》几年后，坦纳开始直接以圣经题材作画，他这样做既是基于对自然的直接观察，也是出于对伦勃朗的热爱——当他还在费城学习艺术时，就已经从伦勃朗身上获得许多启发。

随着时间流逝，从欧洲到美国的现实主义艺术家不断将题材拓展与多样化，以包纳所有的社会阶级与阶层、各样的人与环境。他们的题材中包括了城市与郊区的劳工阶层、大城市居民、小镇平民、在度假的有闲阶层以及外省的乡村人口。除了在杜米埃、库尔贝、米勒作品中见到的社会同情以外，作品还呈现出人类学的动机，这种反映为对国家与地区性格、民间风俗与文化以及带有地方色彩的趣怪事物的兴趣。

29-13 萨金特，波埃特的女儿们，公元1882年。布面油画，约221.9 × 221.9厘米。感谢波士顿美术博物馆（玛丽·路易莎·波埃特、佛罗伦斯·D.波埃特、简·哈伯德·波埃特和朱莉娅·奥弗玲·波埃特赠，以纪念他们的兄弟达利·波埃特）。



29-14 坦纳，感恩的穷人，公元1894年。布面油画，90.2 × 112.4厘米。威廉H. 与考斯比收藏。



## 拉斐尔前派兄弟会

### 拥抱英国的前工业历史

在英国，有一群艺术家不愿意按照现实主义的严格限制描绘眼前场景，约翰·埃弗里特·米莱（John Everett Millais，公元1829—1896年）就是其中一员。这些艺术家在题材上选取神话、历史和幻想主题，但仍然使用现实主义技法。米莱就花了大量的时间观察自然，研究视觉真实，波德莱尔称他为“精微细节的诗人”。米莱在1848年创建了拉斐尔前派兄弟会。在这些人看来，由拉斐尔在学院中传播开来的艺术样式传承至今，已经显得陈腐做作，他们要从中解脱出来，创造出新鲜真诚的艺术。米莱受到重要批评家、艺术家、作家约翰·罗斯金（John Ruskin，公元1819—1900年）的影响，认同他对当下物质而丑陋的工业化世界的嫌恶，米莱也和前拉斐尔兄弟会成员一样，欣赏过往时代——特别是中世纪和文艺复兴早期的精神性和理想主义（以及那些时代的艺术和手工艺）。

### 溺死的莎士比亚女主人公

米莱的方法在《奥菲莉娅》（图29-15）中得以鲜明体现。此幅作品在1855年巴黎世博会上展出，正是在这届博览会上，库尔贝建立了现实主义展厅。该作品的主题是莎士比亚作品《哈姆雷特》中溺死的奥菲莉娅，疯癫的奥菲莉娅完全没有意识到她身处困境

她的衣缕尽展

片刻之间，像人鱼般浮上水面

断续唱着古老的曲调

似乎不胜悲痛之重

(4.7.176—79)

米莱为了将这一悲伤场景变成画面，力图使其中每个细节逼真可信，并以原诗中的抒情风格营造画面。尽管米莱的技法具有视觉上的现实主义，但正统的19世纪现实主义者会指出，其题材并不真实——不过是演戏而已。这个在亲见亲历与对虚构或历史事件的现实主义再现之间的矛盾，最终在现代电影中得以解决。米莱在《奥菲莉娅》中，以逼真的视觉效果，将戏剧事件中的虚构行为呈现在观众眼前，而此后动态戏剧影像中，



29-15 米莱，奥菲莉娅，公元1852年。布面油画，76.2 × 111.8厘米。伦敦泰特美术馆。

创作者以同样的逼真度呈现虚构与现实。19世纪现实主义者可能反对，像《奥菲莉娅》这样的图绘戏剧不应归于绘画范畴，而应归于且只能归于戏剧范畴。

### “绘画主义”摄影

摄影术——即人造眼——的发明是为了体验视觉现实，以现实主义记录世界，摄影媒介自身就是新现实主义的创造者，但聪明的摄影师也可以利用它来制造浪漫效果。摄影发展在经历了第一次大突破之后，已经能够将眼睛所见之物直接呈现出来，摄影师模仿自然的浪漫安排，以感觉过滤自然的面貌——并且像以往任何时候一样，安排焦点。在19世纪晚期，摄影被更多公众所认可，也形成了自己的现实主义-浪漫主义流派。摄影师以之作为一种“绘画主义”方法。



29-16 哥处特，你在妇女中是有福的，公元1899年。铂墨印刷，日本织物，23.8 × 14厘米。纽约现代艺术博物馆（特纳夫人捐赠）。

美国人格特鲁德·哥处特(Gertrude Käsebier, 公元1852—1934年)是摄影绘画主义风格的先驱实践者之一。哥处特自1897年起从事摄影，此前她已经是肖像画家，并且组织了家庭。她很快以象征主题的摄影成名，如《你在妇女中是有福的》(图29-16)。题目引用了《新约圣经》中天使加百利对圣母玛利亚宣布她已成为耶稣之母时说的话。在作品的语境中，该题目具有双重含义，既指《圣经》中的“上帝之母”，又指画面上保护女儿并送她出门的现代母亲形象。在白色背景中，母亲的浅色睡袍泛着柔和的微光，而神情严肃、一身暗色的女儿则处于强焦点之下。在哥处特的这幅以及其他作品中，都受到摄影师彼得·亨利·埃默森(Peter Henry Emerson, 公元1856—1936年)倡导的自然主义摄影观念影响。然而她完全拒绝他教授的差别聚焦，即，使背景处于焦点之外，而使前景处于强焦点或近乎强焦点之中，通过使整体形象略微模糊，达到“表现性”的效果。在《你在妇女中是有福的》中，整个场景都笼罩以梦幻般的氛围——柔焦对光、构图中心的人物、垂直的门框以及被推向前的女孩和她优雅俯身的母亲之间的关系。如当时一位评论家所写：“艺术家对现代衣物进行处理，使其服从于构图需要，发挥了恰当的作用……显示出她卓越的艺术感受。”《你在妇女中是有福的》极好地体现了哥处特通过赋予日常生活场景以精神性与神圣感而获得的感人力量。

## 印象主义：捕捉现代生活的无常形象

无论就内容还是风格而言，印象主义都是工业化、城市化巴黎的艺术产物。它将现实主义的某些想法进一步推进，有着坚定的时代性。尽管现实主义强调对现在的关注，印象主义更将这一关注精确到某一单一时刻。虽然印象主义经常被作为一个完整的运动来讨论，它实际是个模糊而多变的艺术现象。人们之所以认为印象主义者是个团体，很大原因在于他们在19世纪70年代和80年代共同举办的展览。然而，这些展览在参展艺术家之间引发了频繁的争辩。

### 印象主义与速写

一位带有敌意的批评家在评论克劳德·莫奈(Claude Monet, 公元1840—1926年)的《印象：日出》(图29-17)时用了印象主义这个概念。《印象：日出》面世于1874年的第一届印象主义展，尽管批评家本想用印象主义这个词来挖苦他们，但1878年艺术家直接以此作为第三届印象主义展的标题。

印象主义一词之前也曾用于艺术，但主要用于速写。印象主义绘画中结合了速写的特点——概括、速度、随意。印象主义作品的“完成”标准也在于完整的思考或对特别瞬间的特征刻画，而非学院派作品所强调的光亮平滑和反复加工。这在《印象：日出》中得以明显体现。画中的笔触显而易见；莫奈并未试图调和颜料以达到色调的平滑过渡和精确逼真的视觉效果。尽管这幅画并非速写，但就技法而言，它具有速写性。自现实主义开始，现代主义就沿着这种对绘画和画面的日益关注一路前行。



29-17 莫奈。印象：日出，公元1872年。布面油画，49.5 × 64.8厘米。巴黎马蒙丹博物馆。

### 捕捉稍纵即逝的瞬间

大部分印象主义绘画之所以缺乏质朴明确的特点，其中有着特定的历史原因。19世纪后半期，在法国广泛发生的工业化和城市化可说是一场残酷而混乱的变革。这些变化的迅速发生，使得世界看上去不再平稳可靠。如同法国著名诗人波德莱尔所观察的：“现代性就是瞬间、无常、偶然。”从而，印象主义作品代表了试图捕捉飞逝瞬间的意图——不是像现实主义绘画那样呈现出绝对

的固定和精确，而是表现形象和状态的难以捕捉和非永恒性。

### 铁路与巴黎生活

印象主义与当时的工业发展和城市化进程联系密切，这一联系也表现在题材的选择上。大部分印象主义者描绘巴黎市内及周边的景象，而这些地方正是工业化和城市化影响最大的地方。莫奈的《圣拉扎尔火车站》（图29-18）描绘了巴黎生活的



29-18 莫奈。圣拉扎尔火车站，公元1877年。布面油画，约75.6 × 104.1厘米。巴黎奥塞博物馆。

一个主要侧面。不断延伸的铁路网使旅行更加方便，火车也将成群的人带到巴黎。圣拉扎尔火车站位于巴黎市中心，毗邻熙攘时髦的商业区大道。莫奈捕捉到这个地区的活力与生机；火车从蒸汽中显现，冒着烟开进车站。从背景的薄雾中，可以看到正在成为巴黎主要风景的高楼。莫奈颤抖的笔触正有助于表现生机勃勃的感觉和营造城市生活的气氛。

### 巴黎大改建

其他印象主义者也表现了巴黎的城市生活。古斯塔夫·凯勒波特 (Gustave Caillebotte, 公元1849—1893年) 在《巴黎：雨天》(图29-19) 中描绘了巴黎的另一种景象。画中开阔的街道会合处是自1852年起实施的巴黎改建的成果。到19世纪中期，巴黎人口已接近一百五十万人，为了容纳这些人口，当时的皇帝拿破仑三世下令进行巴黎改建。他任命城市总督奥斯曼负责整个项目；随后，这个改造过程也被称为“奥斯曼化”。除了增加新的上下水系统、街灯、住宅和商用建筑以外，新巴黎的主要组成部分就是宽阔开放的大道。为了兴建这些大道，破坏了数以千计的古代建筑和街道，以此为代价，中世纪巴黎改建成现在的现代城市——其中既有狭长的街景，又有宽阔不间断的交通干道用于车流和步行。凯勒波特就选择了这些令巴黎迅速城市化的标志作为他的主题。

艺术家显然使用了随意和不对称的构图。人物看似随意地安置任意穿插的建筑框架中。出现在画面中的全是穿着考究的

巴黎有闲阶层。画家精心安排了雨伞、湿的鹅卵石、水坑以及阴天造成的单色调环境中的微弱反光——令观众感到似乎和画中人同在雨中。凯勒波特没有使用印象主义特有的复色和笔触。在看似偶然的布局中，人物情绪都停滞在某个已经过去的时刻，凯勒波特的《巴黎：雨天》显然是一个“印象”，一个早已过去的瞬间。

### 巴黎街景一瞥

埃德加·德加 (Edgar Degas, 公元1834—1917年) 像凯勒波特一样，喜欢流连于巴黎大道——观察行人，捕捉他们的瞬间动态和情绪变化，并将这些收进他随后的画面。作品《维孔特·勒皮克及其女儿》(图29-20) 概括了德加从摄影中、从他自己的辛勤研究中、以及他这一代艺术家从日本版画中学到的东西——明确而平面的造型；奇特的视点；以及当下生活的随意瞬间。不管主题是什么，在德加眼中，都会成为从新鲜独特视角下观察到的明确线条和造型。在《维孔特·勒皮克及其女儿》中，朝着不同方向的父亲与女儿，从左边进入画面的男人、以及正穿越背景的马和马车——生动记录了从特定位置看到的特定瞬间的画面。在另一个瞬间，这一景象就会在真实生活中消失，因为其中每个人物都会朝不同方向运动，这个群体将消失。德加也像凯勒波特一样，巧妙利用街道将观众纳入画面空间。实际上，画家似乎在从观众的视角记录街景一瞥——画面中的一切都可以从单角度瞬间审视看到。

29-19 凯勒波特. 巴黎：雨天，公元1877年。布面油画，205.7 × 297.2厘米。美国芝加哥市芝加哥艺术学院，伍斯特基金会。



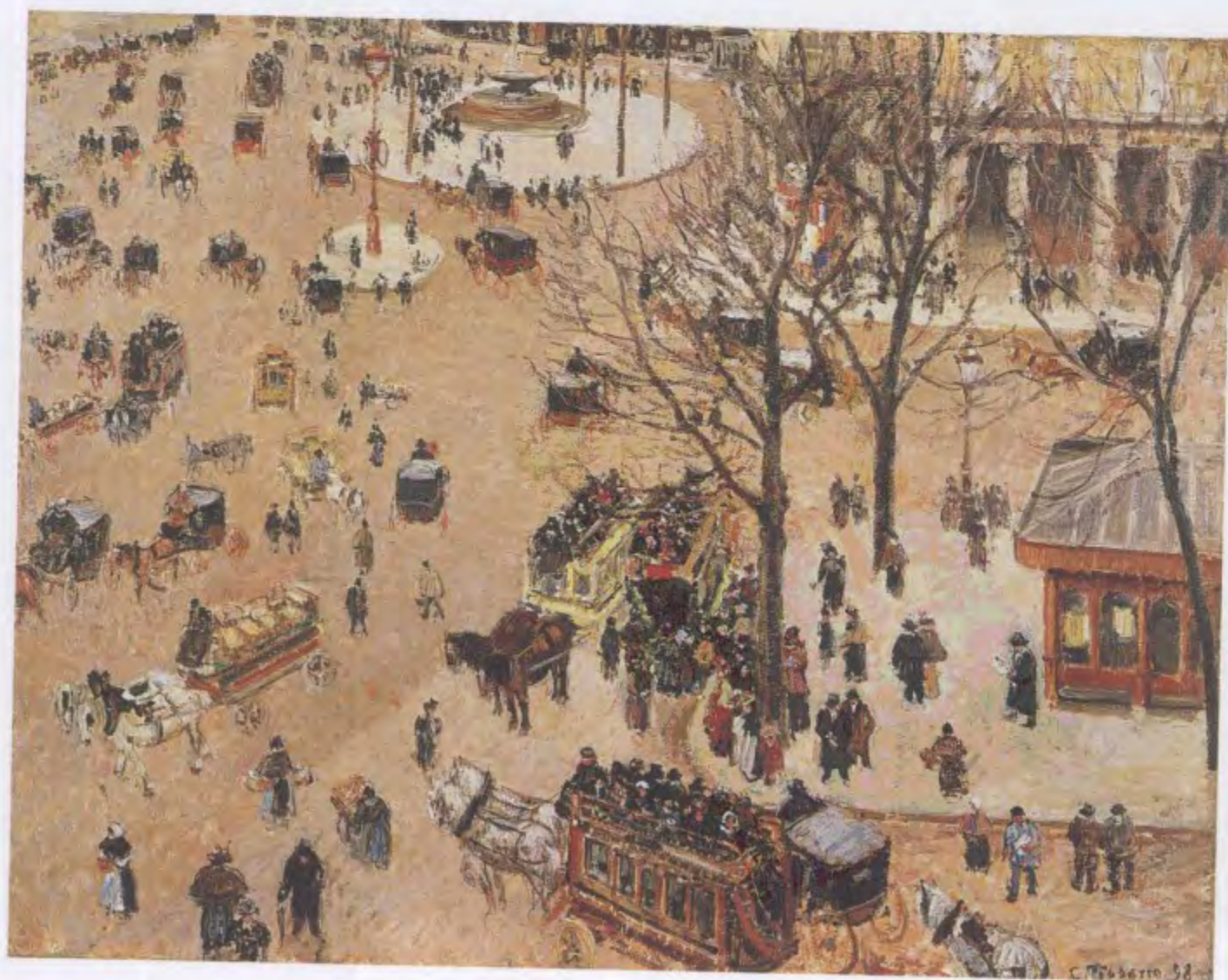


29-20 德加，维孔特·勒皮克及其女儿，公元1873年。布面油画，81.3 × 119.4厘米。圣彼得堡修道院。

### 熙攘人群的全景画

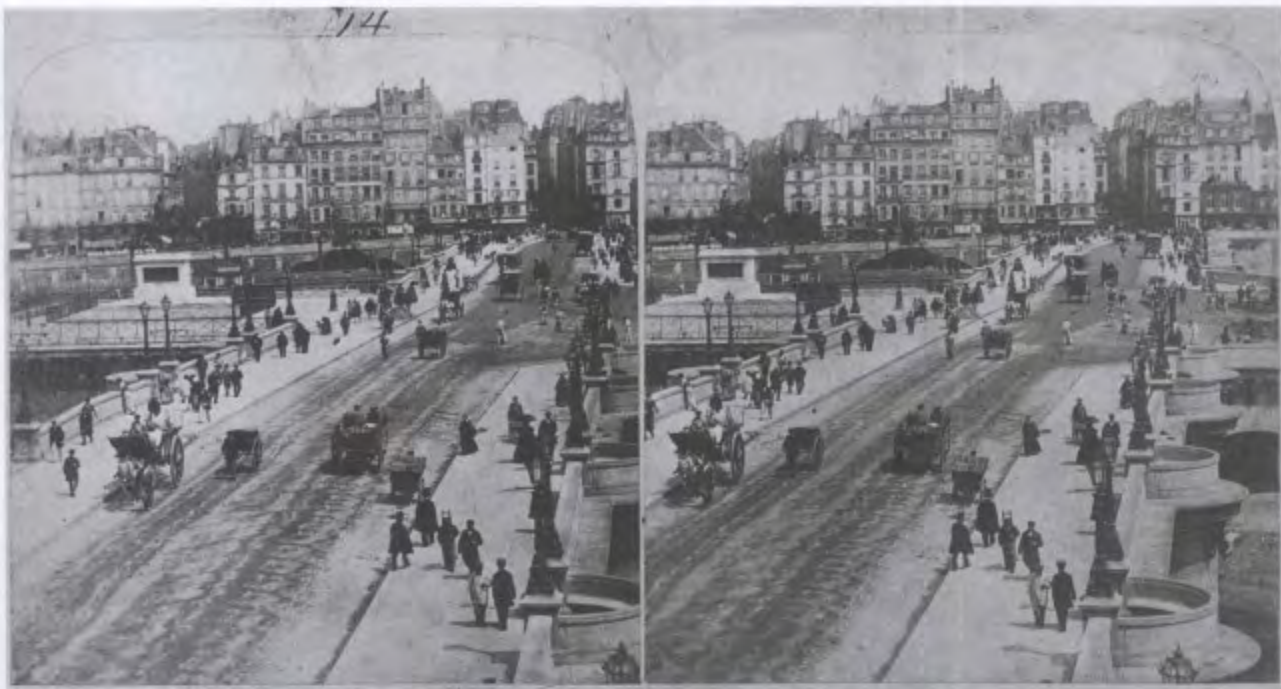
卡米尔·毕沙罗 (Camille Pissarro, 公元1830-1903年) 画了许多描绘巴黎改建后宽阔大道的全景画,《法兰西剧院广场》(图29-21)是其中一幅。在这幅画中,毕沙罗以浅色地面为背

景,衬出许多像深色音符一样的模糊人影,这显然是从街边高楼上所见的拥挤巴黎广场。毕沙罗像其他许多印象主义者一样,试图捕捉瞬间时刻,但《法兰西剧院广场》中的瞬间并没有像其他街景绘画中那样,刻意以偶然的人物布局达到强烈的瞬间光效。



29-21 毕沙罗，法国大剧院广场，公元1898年。布面油画，72.4 × 92.7厘米。美国洛杉矶市洛杉矶国家艺术博物馆（西尔瓦夫妇收藏）。

29-22 尤凡·巴黎新桥，约公元1860—1865年。阿布里曼立体摄影。



毕沙罗有时像他的印象主义同道一样，以令人着迷的摄影“真实”来完善模特写生。他可能不知道，立体摄影《巴黎新桥》（图29-22）与他的作品《法兰西剧院广场》惊人相似。希波吕

忒·尤凡（Hippolyte Jouvin，活跃于19世纪中期）用一种特别的双镜头相机制作立体摄影，通过立体视镜设备再造三维幻觉。在这个双幅图像中，观者的优越视点位于“新桥”铁道旁



29-23 雷诺阿·红磨房街的舞会，公元1876年。布面油画，129.5 × 172.7厘米。巴黎卢浮宫。





29-24 马奈, 福利-贝热尔酒吧, 公元1882年。布面油画, 94 × 129.5厘米。伦敦考陶尔德美术馆。

边的楼顶上,俯瞰而下,如图可见从左下至右上呈对角线贯穿画面的铁路。匆忙的行人在照片中显现为深色的剪影,画面由近而远,焦点渐虚。由于毕沙罗和其他印象主义者对摄影的熟悉,使得学者很容易指出印象主义绘画和摄影的相似性。以这两幅作品为例,其相似性包括,在画面边缘对人物的任意裁减以及高视点所导致新奇的空间平面化效果。

### 休闲与娱乐

工业化的新巴黎令印象主义者着迷的另一侧面,就是居民的休闲活动。宴饮、舞蹈、咖啡厅演奏会、歌剧、芭蕾,以及其他令人愉悦的娱乐活动——这些场景都成为印象主义的主要画面。尽管这些活动与工业化没有直接的关系,却因其而受益。正由于工业化带给人们固定的工作时间,时间安排才变得更加有控制,从而令人得以有计划地安排自己喜爱的娱乐。

### 在巴黎的社交舞厅

皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿(Pierre-Auguste Renoir, 公元1841—1919年)的作品《红磨房街的舞会》(图29-23)描绘了一个时髦的巴黎舞厅。成群的人聚集在此,一些人挤在桌边大

声谈笑,另一些则尽情舞蹈。画面的气氛如此活跃,观众几乎可以听到其中的音乐、大笑以及觥筹交错间的叮当作响。整个场景笼罩在斑驳的阳光和树影之中,画家巧妙地利用光斑模糊的人物形象,从而达到印象主义者向来推崇的光影流动效果。在这幅作品中,人物自然,布局随意,舞厅空间似乎并未受画框所限,仍在向各个方向延伸而出,这些都令观众感到自己并非外人,而是参与其中。尽管古典艺术追求对普遍与永恒的表现,印象主义却试图描绘相反的东西——现实中的偶然、瞬间与无常。

### 令人困惑的吧女形象

爱德华·马奈(Édouard Manet, 公元1832—1883年)的名作《福利-贝热尔酒吧》(图29-24)画于1882年。福利-贝热尔是巴黎一个时髦的咖啡音乐厅(带音乐表演厅的咖啡馆)。这些咖啡馆不仅是酒徒食客的时髦聚会场所,也是印象主义者常常光顾的地方。《福利-贝热尔酒吧》中,将一个吧女安排在画面正中,眼睛望着观众,似乎神情冷淡,又似乎在走神,她仿佛脱离了酒吧的顾客,也脱离了看画的观众。

此画形象概括,逸笔草草,背景尤其如此,立体感和透视效果被最小化。这一方法迫使观众细察作品才能弄清场景,从

29-25 德加·芭蕾排演(柔板), 公元1876年。布面油画, 58.4 × 83.8厘米。英国格拉斯哥格拉斯哥博物馆(伯勒尔收藏)。



而进一步将观众的注意力引向画面本身。观众在细察过程中就会发现视觉矛盾。例如, 吧女身后的镜子原本一目了然, 但一经细察, 就与画面其他部分相混淆。右边的女子是吧女的背影吗? 如果是, 则吧女、镜子、吧台以及似乎变形的吧女背影之间的空间关系就无法解释。马奈延续了他早前探索媒材基本前提的现实主义兴趣, 坚持通过这些视觉矛盾, 吸引人们关注此画的画面结构本身。他与传统的激进决裂、对画面功能的重新界定, 都足以解释为何令许多学者将其列为第一位现代主义艺术家。

### 关于音乐与舞蹈：芭蕾形象

印象主义者也描绘一些更加正式的休闲活动。德加就着迷于巴黎歌剧院及附属芭蕾学校带给他的动态造型。在那里, 他以卓越的观察力领悟古典芭蕾的形式化运动, 并以之作为他的主要题材之一。在《芭蕾排演(柔板)》(图29-25)中, 德加以多种手法将观众带入画面空间。画框切断了螺旋形楼梯、背景中的窗户以及画面右侧的不完整人物。人物并没有聚集在画面中心, 而是形成看似随意的布局。墙基与地板的接缝形成醒目的对角线, 引导观众视线向演员起舞的方向延伸。最后, 像德加的其他芭蕾绘画一样, 一大块偏离中心的空旷空间制造出地板向画面外延伸的幻觉, 从而将观察者与画面人物联系起来。

在德加作品中, 常常出现随意剪裁掉的人物、光斑以及模糊的形象——这些都显示出艺术家再造瞬间的兴趣, 也显示了他对摄影的迷恋。德加不仅研究他人的摄影, 自己也坚持用相机进行作品的初期准备, 特别是拍摄室内人物。像《芭蕾排演(柔板)》这样的作品中, 其他灵感来源还包括18世纪日本木刻版画(见“日本主义: 东方的诱惑”, 第912页)。德加作品中

精巧的空间投影可能部分源于诸如铃木春信等人的日本版画(图27-24)。日本艺术家不仅用发散线条组织人物的平面造型, 也将观众视线引入画面空间。印象主义者自19世纪60年代就已熟知这些版画, 并极为推崇其中的空间组织、亲切私密的主题以及平面无造型的色块, 从中受益良多。

### 沿塞纳河航行

印象派喜欢画室外的休闲活动, 他们的许多早期作品都在描绘塞纳河沿岸的度假胜地, 例如阿让特伊(Argenteuil)、布吉佛(Bougival)和夏杜(Chatou)。阿让特伊和巴黎之间有铁路相连, 可以从圣拉扎尔火车站乘车往返阿让特伊, 交通不成问题。巴黎人经常会乘火车到阿让特伊呆上一天, 划船、野餐、沿塞纳河漫步。

莫奈许多关于阿让特伊的画都被看作是印象派的精华。在《阿让特伊的池塘》(图29-26)中, 小船安详地驶在湛蓝的水面上。划船在当时是项非常流行的娱乐活动, 因为塞纳河在阿让特伊比其他地方更宽更深, 所以吸引了不少划船爱好者。

虽然《阿让特伊的池塘》的构图近乎静止, 但水面上泛着微光的帆船倒影不仅令画面生动, 更营造出光影震颤的感觉。莫奈以碎笔触强调画面的随意感, 这些碎笔仿佛是水面的波纹粼粼, 又像是岸边的枝叶飘摇。

### 海边休闲

贝尔特·摩里索(Berthe Morisot, 公元1841-1895年)常常与印象派共同展览, 同印象派画家也相当熟悉(马奈是她的姐夫)。她的大部分作品以家庭场景为题材, 这也是像她这样的巴黎上层妇女惟一可以自由进入的领域。从《海边别墅》(图29-27)可以看出摩里索的高超技巧。作品的主题与风格相得益



29-26 莫奈, 阿让特伊港, 公元1875年。布面油画, 55.2 × 74.3厘米。美国普罗维登斯市罗德岛设计学院艺术博物馆(默里S.夫人捐赠)。

彰, 呈现出印象主义的风貌。画面中的场景是时髦的海边别墅夏日旅店的一个带遮檐阳台。一位衣着优雅的妇女安静地坐在阳台上, 目光穿越栏杆, 望向阳光下的海滩、阳伞、浴室。她的小孩站在一只鲜红的玩具船旁边, 正留意平静海面上的过往船只。画面情绪放松而悠闲。摩里索在此使用了印象派的奔放

笔触和外光, 简洁笔触体现出机敏果敢。她将一切都化为迅速、简略的笔触, 完全不在轮廓或琐碎细节上拖延。她以略似电影柔光效果的手法表现空气感, 其构图也令人想起其他印象派作品; 画中人物姿态自然, 就像处于私人空间的放松状态。摩里索同时具有高度的热情和才华, 这点从她捕捉瞬间画面的能力



29-27 摩里索, 海边别墅, 公元1874年。布面油画, 50.8 × 70厘米。美国洛杉矶市西蒙艺术基金会。

## 艺术与社会

### 日本主义：东方的诱惑

尽管欧美在19世纪大肆拓展殖民地，日本却在相当长时间避免了西方的入侵。直到1853—1854年，马修·佩里准将和美国海军才从日本获得贸易和外交特权。随着越来越多的合同，西方开始熟悉日本文化。法国人对日本艺术和文化十分着迷，以至于出现了一个专门形容日本美学的名词——“日本主义”。日本主义吸引着巴黎社会中的时尚人士，他们无疑被其中的美感与异国情调所折服。1867年巴黎世博会上，日本馆获得了比任何国家都多的关注。很快，日本和服、扇子、漆艺柜子、茶叶罐、屏风、茶具、珠宝都风靡巴黎，日本主题的小说和旅行书籍也大受欢迎。随着西方对日本商品的需求日渐增长，日本开始发展进出口业务，流进日本的外汇为日本的工业化积累了资金。

日本艺术对艺术家具有特别的吸引力。大部分印象派和后印象派艺术家都受到了日本美学的影响，特别是马奈、惠斯勒、德

加、卡萨特、凡·高、高更、劳特累克。对他们大部分人来说，日本木刻版画（图27-14、27-15）中的空间呈现比其他日本艺术形式更适用于西方，也更具吸引力。由于木刻版画的手法简单——每种颜色制一块版，然后按顺序印刷——其主要特征为平面色域以及程度有限的层次变化。这一平面性吸引现代主义画家——他们正想办法吸引人们关注画面本身。在德加《浴盆》（图29-29）的右侧就呈现出这样的二维特性。事实上，德加拥有一幅日本艺术家鸟居清长（Torii Kiyonaga，公元1752—1815年）的版画《浴女图》（约1780年），《浴盆》的灵感正来自这幅版画。日本形象的装饰性吸引了新艺术运动（图29-52、29-53、29-54）中的艺术家，也完全符合了工艺美术运动的两大基本原则（图29-50、29-51），即：艺术应服务于大众；实用物品应加以艺术设计，以符合使用群体的趣味。

就可看出。她幸免于其他大部分印象派画家遭受的恶毒批评；以其作品的敏感、优雅和细腻获得赞许。

#### 莫奈对光与色的研究

在莫奈画户外景色时，多强调在气氛与天气的瞬间呈现出的光色作用。在所有印象派中，莫奈对光色进行了最深入系统

的探索。然而所有与这个运动相联系的艺术家的也都认识到，需要对光色作用加以仔细观察和理解。这样的透彻研究使得印象派的形象传达出真正的瞬间感。

对光的科学研究和化学颜料的发明，都增加了艺术家对自然色彩多样性的敏感，由此赋予作品新的色彩。印象派在仔细观察过光色对造型的影响之后得出结论——固有色（即物体真

正的颜色)常常被环境光的特性、其他物体的反光、邻近物的颜色所改变。阴影并非像很多早前画家所认为的灰色或黑色,而是被反光或其他条件修正的固有色。如果艺术家在较大的区域将补色并置,补色之间就会相互强化,而如果以小色块并置,则会融合为中性色调。此外,从远处看,直接并置在画布上的颜色会比起在调色板上调好的颜色产生更强烈的视觉效果。以原色并置合成间色(例如,以蓝和黄合成绿)并非印象派的惟一手法,但他们确实以短而碎的笔触取得了极为灿烂的画面效果。事实上,印象派的画近看一片模糊,只有离开一定距离看才能达到视觉上的融合,这曾招致许多早期评论家对他们的攻击。譬如有人就说印象派需要用手枪把颜料射到画布上。莫奈晚年的一个学生佩里对莫奈的作画方法做了如下描述:

记得他曾对我说过:“当你出门画画时,要尽可能忘掉眼前的东西——树木、房子、田野,不管是什么。只想着这有一个蓝色方块,这有一粉色长方形,这有一笔黄色长条,然后把看到的这些颜色和形状准确画下来,直到画面呈现出对象在你自己眼中的单纯印象。”他说他希望天生是个盲人,然后突然之间有了视力,这样他就能在对于所见全无了解的状态下动笔画画。

莫奈对光色现象的深入研究特别显见于对同一主题的多个系列中。仅《阳光下的鲁昂大教堂正门》(图29-28)他就画了四十多幅,其中每幅画的视点都完全相同,但配以不同的时段或天气。他以科学般的精确对时间流逝做出了无可比拟的记录,就像是拍摄同一物体上光线变化的电影。后来有批评家指责莫奈和其他印象派以流逝的气氛破坏了形体和秩序,但莫奈对光色的精确研究正是为了更好地理解形体。

### 德加的粉彩和线描

尽管印象派艺术家以光色为追求瞬间感觉的主要手段,但也对其他形式元素做出了思考。例如,德加就是一个用线大师,这也使他的作品呈现出与莫奈、雷诺阿迥然不同的面貌。德加擅长研究处在快速随意运动中的人物,迅速记录瞬间情绪给他留下的印象,例如《芭蕾排演》。他常常以线传达动感。在《浴盆》(图29-29)中,一位少妇蹲伏在澡盆中。艺术家勾勒出主要对象的轮廓——少妇、澡盆、水罐——以影线覆盖全部画面。德加以他最喜爱的材料——粉彩,达到这一线性效果。他像其他人使用炭棒一样,用这些干粉做的颜料棒直接在纸上作画,使线条成为画面的基本特征。尽管色粉颜料有些擦抹,却仍然保持着独立性,令画面新鲜明快。

从《浴盆》也可以看出,德加像其他印象派画家一样,通过对画面的认识,继续了现代主义对绘画前提的探索。尽管作品对少妇进行了三维空间描绘,但右侧桌面或搁板的透视却严重倾斜,几乎与画面平行。对桌面的平面处理,使桌子二维呈现与少妇立体造型之间的视觉矛盾更加复杂。在对水罐的描绘中,画家减少了透视上的缩短处理,两个水罐的轮廓交接处也与画面其他形象相模糊,这些给观众造成视觉困惑。

### 母女亲情

在1874年沙龙展上,一位年轻美国艺术家的作品引起德加的赞叹——她就是玛丽·卡萨特(Mary Cassatt,公元1844—1926年),一个费城银行家的女儿。德加评论道:“这个人有着与我相同的感受。”德加帮助并影响了卡萨特,使她得以常常与印象派一起展出。卡萨特到欧洲前,已经接受过绘画训练,此后又到法国和意大利研究大师作品。作为一个女性,她不仅很难像男性艺术家那样频繁地出入咖啡厅,还要照顾搬来巴黎与她同住的年迈父母,这些都限制了她的题材选择。由于这些限制,卡萨特的主要题材为母亲与孩子,描绘中结合了客观性与真情实感。《洗澡》(图29-30)等作品表现了母亲与孩子之间的温情。像德加的《浴盆》一样,《洗澡》中的母亲与孩子形象立体扎实,与平面化的墙纸与地毯形成对比。卡萨特这幅作品的风格在很大程度上吸取了德加和日本版画的构图技法,但在构思上显示出她独有的原创性和力量。



29-28 莫奈,阳光下的鲁昂大教堂正门,公元1894年。布面油画,100×65.7厘米,美国纽约大都会艺术博物馆(戴维斯收藏,1915年戴维斯捐赠)。

29-29 德加，浴盆，公元1886年。粉彩画，29.2 × 82.2厘米。巴黎奥塞博物馆。



29-30 卡萨特，洗澡，约公元1892年。布面油画，99.1 × 66厘米。美国芝加哥市芝加哥艺术学院（沃克基金会）。

### 探索巴黎的夜生活

法国艺术家亨利·德·屠洛斯·劳特累克（Henri De Toulouse-Lautrec，公元1864—1901年）乐于捕捉现代生活的感受，同时极为推崇德加，这使他的作品带有印象派的特征。然而除此以外，他的作品还具有讽刺的锋芒，常常呈现出接近讽刺画的面貌。在某种程度上，劳特累克表现的就是他自己的生 活。古老的贵族姓氏使他得以进入上等社会，古怪的身材和腿部残疾却令他自我放逐，他成为巴黎夜生活的常客，与俗丽的艺人、妓女和其他社会边缘人为伴。他狂欢于廉价的音乐厅、咖啡馆和妓院。在《红磨坊》（图29-31）中，画面呈现出模糊而不对称的构图、倾斜的空间、强烈的线条造型和刺眼的颜色，从中可以看出德加、日本版画和摄影对他的影响。但劳特累克将每个元素都加以强调乃至夸张，尽管他仔细研究过这些场景在生活中的真实样子，观众也早从之前印象派的作品中熟悉了这些场景，但画面气氛是新的。例如，与雷诺阿《红磨房街的舞会》（图29-23）中的放松随意相比，劳特累克的夜景中充斥着耀眼的人造光，铜管乐，各样腐败、凶残、假面一般的脸。（他把自己也画在背景中——就是那个矮个的带帽男子，旁边的高个是他的堂兄弟。）画面通过对身体与脸的简化而制造失真效果，成为表现主义（见第33章）艺术家以形式元素——例如，使用比以前明度更高的颜色和更大胆的线条——增加形象对观众的视觉冲击的先例。

### 像交响乐一样的艺术

詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠斯勒（James Abbott McNeill Whistler，公元1834—1903年）是一位移居国外的美国艺术家，他一度在欧洲大陆工作，后来定居于伦敦。在巴黎，他认识了许多印象主义者，将印象派的观念与自己的认识进行了有趣的结合。惠斯勒和印象派一样感兴趣于表现当下生活的题材和色彩带来的视觉冲击，此外，他还希望创造出音乐一般的和谐：



29-31 劳特累克，红磨坊，公元1892—1895年。布面油画，121.9 × 140厘米。美国芝加哥市芝加哥艺术学院（巴特莱特纪念收藏）。



就像键盘上包括了所有乐曲的音符，自然中也包括了所有图画色彩与形式。但艺术家的天职是将这些元素科学地拣选和组织起来，得出美的果实，就像音乐家集合音符、形成和弦，从混乱中提升出辉煌的和谐。

为强调他的艺术意图，惠斯勒称他的绘画为“改编曲”或“小夜曲”。《黑色与金色的夜曲：堕落的烟火》（图29-32）是一幅大胆的绘画，滴洒泼溅而成的金色再现了爆裂的烟火划破夜空黑幕的场面。艺术家兴趣显然在于营造气氛，而非再现逼真细节。他强调在画布的矩形范围内，以形色创造出和谐乐曲，这种方法影响了很多20世纪艺术家。

### “将颜料掷到公众脸上”

这幅作品激怒了许多观众。英国批评家约翰·罗斯金(John Ruskin)以他惯有的风格，写评论痛斥惠斯勒“将一罐颜料掷到公众脸上”。作为回应，惠斯勒以诽谤罪将他告上法庭。在审判期间，惠斯勒被问到该作品的“夜曲”主题：

29-32 惠斯勒，黑色与金色的夜曲：堕落的烟火，公元1892—1895年。布面油画，60 × 47厘米。底特律市底特律艺术学院（费里捐赠）。

“《黑色与金色的夜曲》主题是什么？”

惠斯勒回答，“它是一幅夜景，描绘了克莱莫的烟火。”

“画的不是克莱莫的景象吗？”

“如果把它作为克莱莫的景象，那只能令观众失望。它是个艺术的编排……。我不可能向你解释其中的美，就像如果你对一首乐曲无动于衷，音乐家也无法向你解释其中的和谐之美。”

尽管惠斯勒赢了官司，下场却颇为讽刺。法官表现了他的——或许是公众的——同情心，只判给艺术家一铜币（不到一便士）作为赔偿，却要求他支付所有的诉讼费用，使他落到破产的地步。至此以后的二十年，他继续作蚀刻版画和肖像画。

## 后印象主义：形与色的试验

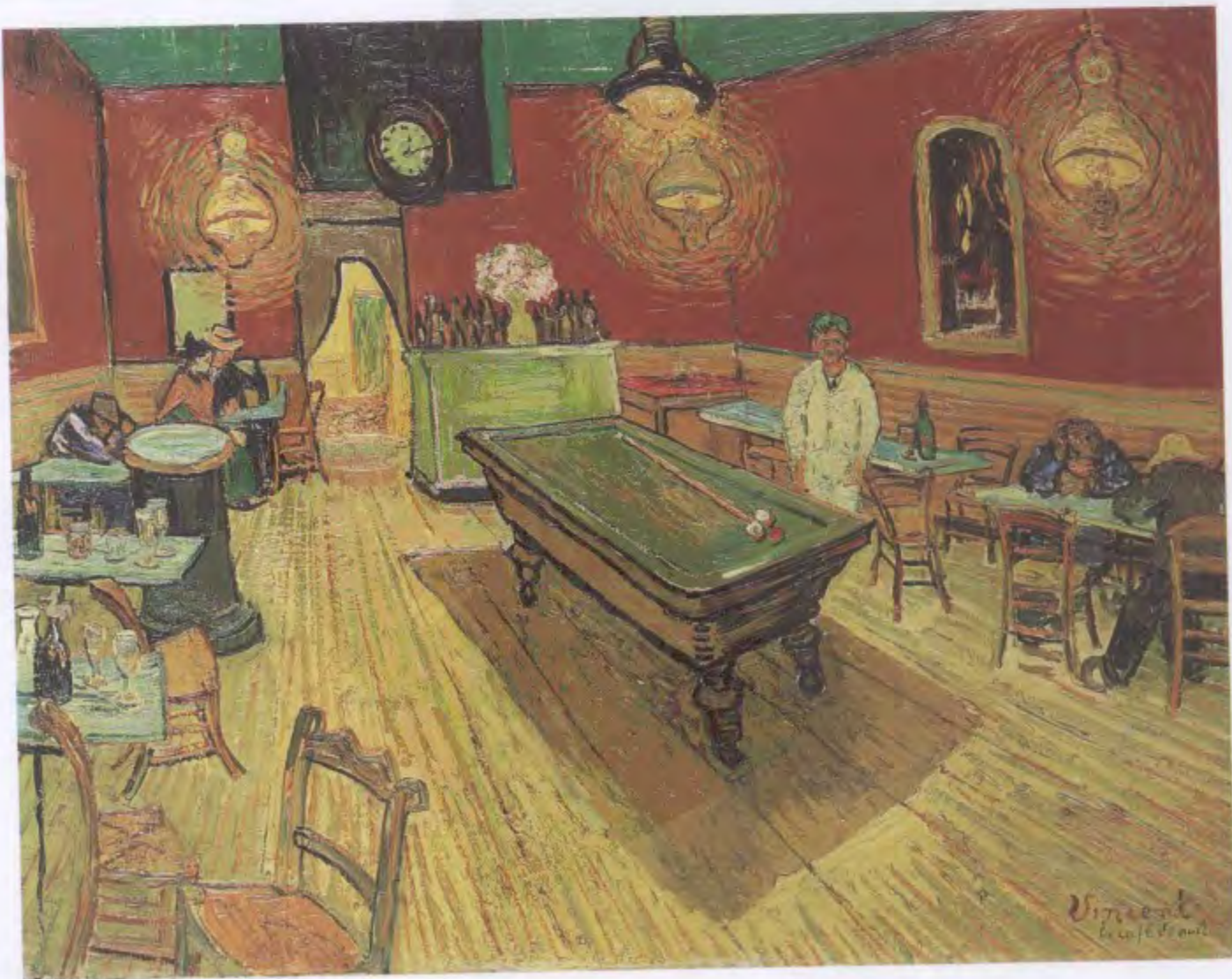
到1886年，大部分批评家和相当多的公众已经认可印象派为严肃艺术家。印象派们关于当下生活的形象看起来已不那么粗鲁草率，然而，有些印象派画家、以及一群更年轻的家伙都感到，印象主义在追求对瞬间光色感受的画面效果时，忽略了

许多传统元素。在1883年前后，雷诺阿对著名画商沃拉德说：“我已经把印象主义榨干，我终于得出结论——我并不知道如何画画或者素描。一句话，我现在认为，印象主义是条死胡同。”18到19世纪80年代，四位艺术家更系统地考察了线条、图形、造型、色彩的特点与表现性：凡·高、高更、修拉、塞尚。凡·高和高更都致力与探索形式元素的表现性，而修拉和塞尚则更具分析性。由于他们的艺术与早期印象主义出现了如此明显的分歧（尽管他们最初都以印象主义的观念和方法为创作基础），这四位艺术家以及和他们有共同想法的艺术家被称为后印象主义。这一划分也令他们在19世纪西方绘画发展中具有编年史意义。

### “人类的可怕情绪”

文森特·凡·高（Vincent van Gogh，公元1853—1890年）面对自然，探索了色彩和变形在表达自我情绪上的能力。凡·高出身于一个荷兰新教牧师家庭，曾发愿献身宗教，并到伦敦贫民区和比利时矿区传教。在事业和个人生活上的不断失败，令他近乎绝望。（见“从贱民到典范：凡·高的诡异命运”，第917页）。凡·高的疯子形象在公众的想像中根深蒂固，更确切地说，他是被癫痫发作所折磨。只有在画画时，他才有办法表达自身经验。他给弟弟提奥写了许多信袒露心事，他在的一封信中承认：“在我的生活和绘画中，都可以没有上帝，但是在发病时，我不

29-33 凡·高，夜间咖啡馆，公元1888年。布面油画，72.4 × 91.4厘米。美国纽黑文市耶鲁大学美术馆（1903年克拉克捐赠）。





## 从被忽视者到杰出典范：凡·高的诡异命运

1890年，37岁的凡·高自认是个失败的艺术家人，开枪自杀身亡。他感到自己不仅被艺术圈子抛弃，也被整个社会抛弃。无论同行艺术家还是一般公众都对他的作品抱以敌意，这无疑加重了他的被抛弃感。在他短暂的事业生涯中，卖画极为困难：事实上，他终生只卖出一幅画。

然而自他死后，他的个人声誉和作品知名度都出现了戏剧性增长，不夸张地说，凡·高是今天最著名也最受尊敬的艺术家之一。对凡·高的价值重估显示出他作品的意义，但事实上，更说明了公众的趣味变化和持续评估在艺术史进程中占有的中心地位。无论公众还是个人的趣味都向来难以预测，这点从时装、设计、建筑艺术的频频变迁中就可可见一斑。艺术史作为一个学科，

其基础是对先前艺术的持续研究。所以对艺术作品的结论也就会发生变化。今天，凡·高的作品成为对表现主义艺术的重要贡献，深刻影响了几代艺术家。尽管作品的货币价值不一定反映其艺术价值，但值得注意的是，凡·高近几年频频创出拍卖最高价。1987年，《太阳花》（1888）以3990万美元被一家日本保险公司买走。次年，《鸢尾兰》（1889）以5390万美元被澳大利亚制酒与房地产大亨艾伦·邦德买走。（邦德最后未能按期付款，这幅作品随后被洛杉矶盖蒂博物馆买走。）1990年，《加歇医生像》（1890）以8250万美元卖给日本造纸巨头斋藤，创出艺术品最高价。

一位对艺术趋势和广大公众都产生了如此戏剧性影响的艺术家，死时却认为自己是个失败者，这实在令人警醒。

能没有一个比自己更强大的东西，那就是创造的力量——我的生命。”对凡·高来说，创造的力量也包括了表现性的色彩。他对提奥写道：“我没有一成不变地复制眼前的东西，而是更随意地使用颜色，从而更有力地表达自己。”在另一封信中，他解释自己在一幅画中的用色——“从现实主义的虚妄视角来看，这并非全然真实，但那颜色能唤起某种热烈的情绪。”

凡·高对于色彩表现性价值的坚持，使他的绘画中显现出相应的表现性。厚涂的颜料、笔触的方向都成为他强烈色彩体系的可触知对应物。他层叠或垂直地添加笔触，形成织物的效果，或把颜料直接挤在画布上，形成点状或条状。这一大胆得近乎放肆的处理更加强了色彩的力度。

在1888年搬到法国南方的阿尔以后，凡·高画了室内景《夜间咖啡馆》（图29-33）。尽管题材温和，凡·高仍然注入了充满感情的力量。如同凡·高对它的描述，作品试图传达出压迫性的气氛——“一个可以自我毁灭、发疯、犯罪的地方……”他以鲜艳色彩并置加强力度，从而营造出他要的气氛。凡·高在给提奥的信中如此形容：

我试图以红与绿表达人类的恐怖情绪。房间是血红和深黄色，中间是一张绿色的台球桌，四盏柠檬黄的灯发出橙色和绿色的光。到处都是最强烈的冲撞与对比——睡着的小流氓身上的红与绿、空旷沉闷的房间中的紫与蓝。比如，台球桌上的血红、黄绿色与角落柜台的颜色——柔和的路易十五绿形成对比，柜台上则是一束粉花。店主的白色大衣、炉边睡醒的人变成柠檬黄或淡淡的浅绿。

店主像幽灵一样站在台球桌边上，而桌子被凡·高以不合理的透视画成陡峭的倾斜角度，几乎要从画中滑到观众眼前。凡·高选取了一个平淡的场景，然后注入“人类的可怕情绪”。

### 希望闪烁？

凡·高的“表现主义”手法可见于他在死前一年——1889年画的《星空》（图29-34）。此时的凡·高住在圣-雷米（Saint Remy）的圣-保罗精神病院，后来在此自杀。在《星空》中，凡·高并没有现实主义地描绘天空，而是表现了宇宙的空旷，天空中布满呈旋涡状爆发开的星星和星系，让土地和人蜷伏其下。在星空照耀下，可以看到村子中央的教堂，凡·高可能想以此

29-34 凡·高、《星空》，公元1889年。布面油画，73.7 × 92.1厘米。美国纽约现代艺术博物馆(布利斯遗产捐赠)。



传达或平复他矛盾的宗教感情。尽管《星空》的风格极富个性，但也从许多方面反映出他从圣-保罗精神病院房间窗户里看到的景色。经证实，他住在圣-保罗精神病院期间，确实可以从窗户看到画上的柏树和星系布局。但是，艺术家仍然把一切可见之物诠释为他眼中的独特景象。他既已决心用色彩进行有力的自我表达，就不能忽视弥漫整个画面的又深又暗的蓝色。它与狂暴的笔触一起，表现出平静而无处不在的压抑。凡·高在给提奥的信中写下了他的想法：

在一个画家的生活中，死亡可能并非最难的事……。我经常对着星星做梦，就像对着地图上代表城市村庄的小黑点做梦一样。我问自己，为什么天空中这些闪光点不能连接法国地图上的那些黑点？我们可以就像坐火车抵达塔拉斯康或鲁昂一样，以死亡前往星宿。

### 从印象主义到平面用色

法国画家保罗·高更 (Paul Gauguin, 公元1848—1903年) 像凡·高一样反对客观再现，主张主观表现，他也突破了印象派的小笔触对比色并置，因为他认为，色彩首先应该是表现性的，艺术家对画面色彩的决定是一种巨大的创造力。然而，当凡·高以厚重笔触作为风格的重要构成元素，高更却赋予色块平面化甚至抽象化。高更曾经是个业余画家，但随毕沙罗上过课，1883年辞去经纪人工作，完全投身绘画。

1886年，高更搬到法国最远省份布列塔尼的彭特-艾温

(Pont-Aven)，在那里画出了一幅完全否定写实主义和印象主义的《雅各与天使搏斗》(图29-35)。他着迷于布列塔尼的淳朴文化、古凯尔特习俗以及当地人保有的天主教虔敬。在高更眼中，这些人是安于未受破坏的农村环境的“自然”人类。雅各遇到天使(上帝)的故事可见于《圣经·创世纪》。画面中的布里多尼妇女带着浆洗过的白色礼拜帽子，身着黑衣，刚刚在教堂布道中听过的雅各遭遇圣灵，此刻就显现眼前。她们在奇迹前虔诚祈祷，就像面对布里多尼乡间路边随处可见的十字架。

高更背离了视觉上的写实主义，通过画面构成将观众的注意力集中到观念上，以此强调他要传达的信息。画面形象也并非印象主义者眼中的样子，而是经回忆与想像的修正。艺术家将透视扭曲，在空间安排上强调虔诚妇女的纯真信仰，而将扭打的雅各与天使缩小成斗鸡一样，放在布里多尼石围栏之后。妇女们成为这场争斗的观众，对她们来说，这就像斗鸡一样真实。

高更没有以地平线透视、光影或中性色调统一画面，而是将其抽象化。未经调和的纯色填满了平面色块，并环绕以结实的线条。这里只有白帽、黑衣、红色格斗场。画面形象生硬得近乎刺目。带棱角的帽子、尖峭的手指、清晰的侧面头像、以及坚实的轮廓线都显示出农民日常与宗教生活的禁欲倾向。高更受到了日本版画、教堂彩窗和景泰蓝珐琅釉(图16-2)的影响，在这些影响下，他大胆试验，将传统绘画和印象主义转变为线、形、纯色的互动与表现。他的这一革命性方法首次显现



29-35 高更，雅各与天使搏斗，公元1888年。布面油画，73 × 92.7厘米。爱丁堡苏格兰国家美术馆。

于作品《布道后的观想——雅各与天使搏斗》。

1888年，经过在阿尔与凡·高的短暂接触后，高更继续不停地寻找刺激性的题材和便宜的住宿，最终在塔希提岛找到了这些。他在这个南太平洋小岛上生活了几年，以一系列具有表现性的惊人绘画，表达了他对原始生活和明亮色彩的迷恋。从高更的构思中，常常可以间接看到当地的生活，岛上淡紫、粉色、柠檬黄的热带花卉也转化成他画面上独特的和谐色彩。

### 生活与艺术的总结

纵然南太平洋风情万种，高更也仍需挣扎为生。他的健康状况恶劣，艺术也不被人接受。1897年，高更终于疲惫不堪，决定画完一件大幅作品——《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》（图29-36）就自杀。作品题目也是萦绕在高更心里的问题，可以看作是他对自己艺术方法（特别是对平面造型和纯色的使用）和人生观的总结。

作品画的是一幅带有妇女儿童的热带风景。尽管高更传达



29-36 高更，我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？公元1897年。布面油画，139.2 × 373.4厘米。波士顿美术博物馆（汤普金斯收藏）。

## 材料与技法

## 19世纪的色彩理论

随着19世纪后半期对科学和工业的日益依赖，人们对光学产生兴趣也就并非意外。许多物理学家、化学家、美学家（艺术与艺术规律的专家）专注于研究光学接收和人眼对不同波长光线的反应。画家修拉熟知这些艺术家、科学家的作品，运用其中的许多理论发展出点彩画法（图29-37）。

对色彩的讨论常常围绕色调（如红、黄、蓝）进行，但色彩的其他方面同样重要——饱和度（色调的明亮或晦暗程度）和明度（色调的明暗）。19世纪的大部分艺术家了解原色——红、黄、蓝，和原色混合而成间色——绿（蓝加黄）、紫（红加蓝）、橙（红加黄）。化学家谢弗勒尔以他担任哥白林挂毯作坊担任染色主任时的观察为基础，概括出色彩同时性对比法则，扩展了艺术家对色彩活力的认识。谢弗勒尔指出，如果将两种颜色并置，人眼就会将二者在色调和明暗关系上的差异最大化。例如，将浅绿与深绿放在一起，就会使浅绿更浅，深绿更深。谢弗勒尔又进一步解释了连续性对比——即著名的色彩余像现象。当一个人专心看一个颜色（比如绿色），然后转向一堵白墙，疲劳的眼睛会瞬间感受看到补色（橙色）。

修拉可能对美学家勃朗的作品也很熟悉，勃朗发明了“光学混色”概念，形容补色并置形成的视觉效果。他指出，色块越小，眼睛就越容易“混”色，看到一个发灰的或中性的色调。这一规律被修拉频频用于绘画。

麦克斯韦也对色彩理论的发展和修拉的用色起到关键作用。麦克斯韦的最重要意义在于，通过将代数方程式与色彩相匹配，设计出一个客观的色彩测量方法。需要指出的是，麦克斯韦的研究适用于光的混色，不适用于颜料的混色。换句话说，麦克斯韦的理论解释了眼睛对光的接收，而不是画家如何在调色板上调色。

物理学家洛德的著作对修拉产生了特别大的影响，他在1879年出版的《现代色彩学及其在艺术与工业中的应用》中阐释了自己的理论。洛德拓展了谢弗勒尔、勃朗和麦克斯韦的理论，建立了一个精确易懂的色彩对比图表。他又进一步（这对修拉有特别重要的意义）探索了色阶的再现。他指出，如果将小色点或色线并置，当观众从远处观看，“眼中就会或多或少地发生混色效果”，可以利用这一现象获取色阶。<sup>⑤</sup>

尽管修拉为这些发现所吸引，也买了洛德的书，对其中一部分作了笔记，但他的目的并不仅仅是创造一个科学的绘画方法。修拉的作品尽管具有训练有素的系统方法，但也结合了他对形象的情绪性的关注。然而，这些色彩理论家的探索到20世纪仍然具有重要意义并影响了艺术的发展。

<sup>⑤</sup> 约翰·莱顿与理查德·汤姆森，《修拉与浴者》（伦敦：国家美术馆出版社，1997年），49页

的信息模糊不清，但他在写给朋友莫里斯（Charles Morice）的信中流露了一些思想观点：

我们在往哪去？挨着死亡的是一个老女人……我们是谁？日复一日的存在……我们从哪来？起源。孩子。生命开始……树后面是两个险恶之人，披着颜色阴沉的外套，站在智慧树的旁边，智慧令他们愤怒，对比之下，另一些心地简单的人忘我于生之欢乐，他们身处纯洁自然之中——这可能是人类所说的天堂。

高更称这幅作品“堪比《福音书》”，这一形容说明了他对视觉表现性的追求，但《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》仍然是一幅清醒地表达了关于生命轮回之不可避免的悲观图像。从风格上说，它表现了高更对色彩表现性的追求。尽管

它看上去像幅风景画，但除人物以外的大部分场景都由纯色平涂而成，传达出强烈而葱郁的感觉。

高更的自杀企图未能成功，他在几年以后的1903年死于马克萨斯群岛。他的艺术与思想影响了许多年轻一代的艺术家。巴黎艺术家德尼斯（Maurice Denis，公元1870—1943年）在1903年写了《高更的影响》：

从临摹式绘画教学强加给我们的所有束缚中，高更将我们解脱出来……例如，如果我们看到树在某个时刻略呈红色，可以把树画成朱红……为什么不能以变形强调肩膀的美丽弧线……将对称的树枝程式化？

## 色彩的科学

与凡·高和高更的表现性相比，法国人乔治·修拉(Georges Seurat, 公元1859—1891年)是完全理性的。他设计了一套严谨费时的色彩分析绘画法。较之于即时色彩感受的记录，他更倾向于将色彩严谨系统地组织为新的画面秩序。他以科学色彩理论为基础，将印象派自由流畅的色彩规范为计算过的用色（见“19世纪的色彩理论”，第920页）。修拉的体系称为点彩法或分色法，是在严谨观察的基础上将色彩进行分解。艺术家以点或线的方式，将分解而成的纯色涂抹到画布上（图29-37）。于是只有在一定距离之外，人眼才能将许多色点融为一体，看清画

面的造型、人物、空间。

点彩派问世于1886年—修拉以作品《大碗岛的星期天》（图29-38）参加了第8届也是最后一届印象派画展，其主题让人想起印象派感兴趣的休闲题材。尽管修拉（像印象派一样）喜欢做光色分析，但他的画面呈现出古怪僵冷之感，这是他与印象派不同的地方。修拉根据严谨的计算，塑造出一个有深度的矩形空间。他以同样的手法表现平面图案和深度空间。通过对妇女侧面轮廓、阳伞造型、以及其他人物的圆柱形状加以反复强调，使人物在深度空间与平面构图中都形成有节奏的运动。阳光充满画面，却并非瞬间即逝的斑驳色片。光、空气、人和风



29-37 修拉，《大碗岛》（局部），公元1884—1886年。



29-38 修拉，《大碗岛的星期天》，公元1884—1886年。布面油画，205.7 × 304.8厘米。美国芝加哥市芝加哥艺术学院（巴特莱特纪念收藏）。

景统统被抽象地凝固了，在精确严谨的组织中，线条、色彩、明暗关系与造型得以统一。

修拉的艺术极为理性。他自己说：“他们在我的作品里看到诗意，但我只专心于方法，除此无它。”修拉认为，人类对空间的光学体验不过是色彩的作用，空间只是个微不足道的变量，基于这样的认识，他在《大碗岛的星期天》中将传统画面的场景空间转化为一套色彩规则图式。以前的艺术家认为，空间是真实的，色彩只是些附加物，而在修拉看来，色彩才是真实的，空间和形体不过是幻像而已。在发现色彩关系的规则以后，艺术家再也无需依赖模糊的印象。西涅克与修拉共同研究出“新印象主义”方法，他这样描述了他们的发现：

新印象主义者消灭所有混乱污浊的调色，以纯色进行完全的光学调配，以点彩为方法，根据科学色彩论进行严谨观察，从而在最大程度上保证色彩的亮度、力度与和谐度——这是一项前所未有的成就。

### 让印象主义“可持久”

法国艺术家保罗·塞尚（Paul Cézanne，公元1839—1906年）像修拉一样，从印象主义转而探索更具分析性的风格。尽管塞尚终生崇拜德拉克洛瓦，但在事业早期曾将自己归为印象派，特别推崇毕沙罗，并接受了印象派的色彩理论和日常生活

为题材。而他通过对卢浮宫里古代大师作品的研究之后却发现，印象派缺乏造型和结构。塞尚称，他希望“使印象主义像博物馆里的艺术那样结实和持久”。

塞尚根据自然的独特研究，完成了《圣维克多山》（图29-39）等作品。他追求的不是外表真实或摄影真实，也不是印象主义的“真实”，而是存在于人眼所接收到的模糊短暂的视觉信息背后的恒久结构。面对自然，塞尚并没有使用印象派的随兴手法，而是试图对自然中的线、面、色加以理性组织。为了达到这一目的，他不断将画面对照于他正研究的实景——他称其为“主题”。当塞尚写下他的目标——“从自然中再现普珊”，他的意思显然是，必须以对自然的光学分析得出的色彩，而非以传统的透视和明暗法，再现普珊曾创造出的距离感、深度感、结构感、实体感。

塞尚从特别的角度，探索了线、面、色的特性与相互关系。他研究了线条处于不同角度的不同效果，面在创造深度感上方面的能力，以及色在修正线、面的角度和深度方面的能力。塞尚专注于通过仔细的用色，创造三维造型与空间。他认识到，不同色彩具有不同的特性——色调、饱和度、亮度。冷色收缩，暖色膨胀。他通过小色块的并置和冷暖调的调配，使得某些地方膨胀，某些地方收缩，从而在画面上创造出体积和空间深度。有时，他基本以单色调描绘对象，通过对饱和度的调节使其达到令人信服的结实程度。也有些时候，他将对比色——比如绿、黄、

29-39 塞尚，圣维克多山，公元1902—1904年，布面油画，69.9 × 89.5厘米。费城艺术博物馆（艾金斯收藏）。





29-40 塞尚, 一篮苹果, 约公元1895年。布面油画, 61.9 × 78.7厘米。美国芝加哥市芝加哥艺术学院(巴特莱特纪念收藏)。

红——以相近饱和度并置（通常以中饱和度而非高饱和度）而构成特定物体，如苹果或碗。

塞尚家乡普罗旺斯地区的圣维克多山被他画过很多次,《圣维克多山》是其中之一。在这幅画中,他没有像莫奈那样采用表现因大气流动而产生出的瞬间视觉效果,而是代之以对于广阔受光空间更专注、持久的分析。主要空间伸展到比画布表面更加纵深和广大的地方,包纳了许多小元素,如道路、田野、房屋,以及远处的高架桥,每个元素的视角都略有不同。在这一变动、后退的视角之上,是圣维克多山的巨大体量,对前景和后景轮廓的同等强调,使画面同时呈现出近景和远景的效果。其描绘相当接近于人眼观察圣维克多山时真实而片段的体验。各部分的相对比例有所变化,而不是受制于照片一样严格的单点或两点透视。塞尚将印象派的瞬间色彩凝固为一系列明晰的面,以这些面构成其作品场景中的物体和空间。塞尚在给朋友的信中,曾这样描述过他的方法:

将自然当成圆柱、球体、圆锥,从恰当的视角看每个东西,使每个个体或面的每一面都朝向一个中心点。与地平线平行的线带来呼吸,那是自然的截面……与地平线垂直的线带来深度。但我们人的深度并不停留在画面表面,由此我们还需要以红色和黄色引入光的颤动,以大片的蓝色表示天空。

### 揭示潜在的结构

在塞尚的《一篮苹果》(图29-40)中,静物似乎失去了作为瓶子或水果的个性,而成为圆柱和球体。静物也是一个表现艺术家经验的良好载体,因为静物画使得艺术家可以选择有限的几个东西加以安排,从而使其处于有序的结构中。塞尚在准备、观察和绘画静物的过程中,都极具分析性(与印象派强调的即兴形成对比),以至于在作品尚未完成时水果已经开始腐烂,于是只能用假水果替代。在《一篮苹果》中,他以并置的色块实现每个对象的坚实感,他的兴趣显然在于研究与绘画相

离析的体量与力度——桌子的边缘并不连续，各个物体也似乎是从各自不同的最适合角度画的。他狂热于认知三维特性，传达与其周边空间相关的形式布局，以不同视点探索静物，这导致了塞尚绘画在观念层面上的连贯一致和视觉效果上的支离破碎。他的作品可以说是悖论性的色彩建筑。

塞尚保持了现代主义者对于画面自身完整性的关注，但与此同时，也从不允许观众无视绘画表面真正的二维性。在这个意义上，塞尚取得了杰出的成绩——他向观众同时呈现出二维和三维形象。

## 前卫艺术的兴起

### 否定艺术传统

19世纪接连不断的现代主义运动——现实主义、印象主义、后印象主义——越来越猛烈地挑战着艺术传统。这些毫不留情的挑战促生了前卫艺术。尽管“前卫”一词由来已久，但此时开始用以形容一切新鲜或前沿的文化表现。先锋即“前哨”，最初为19世纪法国军事用语，指被派遣到大部队前面，担负侦察或突袭任务的士兵。随后，政客用这个词标榜自己的远见和前瞻性思维。此后，“前卫”一词于19世纪80年代进入艺术领域，用以形容领先于时代、打破既有艺术形式的限制的艺术家。这些人成为当时的先驱，或者说开拓者。前卫派反对古典、学院或传统艺术，以批判性立场面对各自的媒材，在这个意义上具有现代主义特性。但前卫派在艺术上的极端叛逆性或颠覆性则背离了现代主义。而且，前卫派越来越脱离公众。前卫艺术家狂热探索绘画、雕塑或其他媒材的前提与形式特征，在此过程中形成一个孤立的群体，只在内部成员之间讨论作品。被公众

认为不可理解的后印象主义者成为第一批贴上前卫标签的艺术家。在20世纪初，前卫主义的原则吸引了越来越多的艺术家（如野兽派、立体主义和达达主义艺术家），而前卫运动所取得的声势也使其成为20世纪的一支主要力量。

## 象征主义： 自由的想像、表现与造型

现代主义艺术家——特别是印象主义和后印象主义艺术家，专注于以情绪或感性认知自然。到19世纪末，对自然的再现已经完全主观化，艺术家不再模仿自然，而是对其进行自由阐释。艺术家否定观察到的光学世界，而是以他们在想像中召唤到的形状，追求幻想世界——无论其中有没有人们通常看到的东西。每个艺术家的技法和观念都呈现出强烈的个人色彩。色彩、线条、造型从曾经的和谐统一分解为后来的光学形象，现在则成为一些反映个人情绪的象征符号。这些艺术家否定可见世界，只关注于表现合乎他们精神和灵感的现实。这些艺术家完全置身于传统之外，像先知一样以符号和象征言说。

### 超越于有形世界的实在

许多走上这条道路的艺术都采取了近乎主观的方法，从而在广义上加入了欧洲的象征主义运动。“象征主义”一词同时用于艺术和文学，而正如这两个领域的批评家所指出，此时期的艺术和文学有着密切的关系。象征主义者蔑视现实主义庸俗琐碎的“纯粹现实”，而坚持将现实转化为对现实的内在体验的象征符号。象征主义艺术家与文学家的宗旨并不在于看见什么，



29-41 夏凡纳，圣林中的文艺女神，公元1884年。布面油画，90.2 × 208.3厘米。美国芝加哥市芝加哥艺术学院（帕尔马收藏）。



而是通过穿越所见之物，抵达比表象更加深层的意义与真实。在这个意义上，如诗人兰波所称，艺术家是具有卓越洞见的存在。（一个受到高更影响的象征主义画家团体自称为纳比派，即希伯来语中的先知。）兰波在这条路上渐行渐远，其诗作对艺术家产生了极大影响，他在《通灵者书信》中指出，艺术家必先疯狂，方能获得通灵者的慧眼。事实上，正常的感官意识和逻辑推理只能模糊艺术的视野，他们必须彻底脱离并打乱这个体系。艺术家必须以其神性的幻像，将常识世界中的对象转化为象征更高层次真实的符号，最终升华个体内在的真实。

### 想像、幻想、心像

象征主义的极端主观性促使他们致力于所有幻想与想像的资源，不管这些资源多么隐晦或含混。此外，他们还敦促艺术家反对庸俗的唯物主义以及工业社会与中产阶级的传统习俗。根据象征主义者的美学思想，特别要肃清一切功利主义的文学艺术，以培养敏锐的审美感受，使“为艺术而艺术”的口号成为人们的信仰和生活方式。

在这样虔诚的艺术态度和夸张的审美敏感之下，象征主义的主题变得愈发深奥与奇异、神秘、空想、虚幻与荒谬。（或许并非偶然的是，就在象征主义运动的同时，心理分析学说的创建人弗洛伊德以其著作《梦的解析》介绍了无意识观念和无意识世界，开启了心理学的新时代。）

尽管高更和凡·高的作品里也出现了象征主义元素，但他们的作品都更强调呈现与物质现实相关联的不可见现实，而非像主流象征主义那样，试图描绘一种别样的、完全内在的生活。作家的光芒掩盖了投身象征主义运动的艺术家，但两位法国艺术家——莫罗与雷东——对象征主义运动产生了强有力的影响。夏凡纳（Puvis de Chavannes）等另外几名画家在其作品中追随了象征主义强调追求想像、幻想、心像的道路。在这些较晚期群体中，以法国人卢梭和挪威人蒙克最为著名。所有这些沉迷于幻想的艺术家都预示了20世纪艺术对于被压抑心理真实的兴趣。

### 象征主义的“先知”

法国艺术家夏凡纳（Puvis de Chavannes，公元1824—1898年）反对现实主义和印象主义，他不为种种运动所动，在19世纪沉着走出了自己的道路。尽管夏凡纳从未正式承认自己是象征主义者，但他成为象征主义艺术家的“先知”。夏凡纳的艺术富于装饰性和思想性——从而成为对现实主义嘈杂日常世界的戏剧性抵制。在《圣林中的文艺女神》（图29-41）中，他将雕像般庄严优美的人物安置于带有古典圣祠的宁静风景中。她们的情绪凝滞于恒久的姿态中，轮廓简单清晰，造型如同浅浮雕般轻浅。宁静的气氛提醒人这是个神圣的地方，所有的动作和姿态都有着永恒的仪典意义。造型简单静止、有节奏感的轮廓形成线性造型以及对象征意义的暗示——这些一并成为对现实主义的否定。夏凡纳的作品给高更等年轻画家和象征主义者留下深刻印象，他们在其中看到了可以取代现实主义的新风格，由此将夏凡纳看成先知。夏凡纳获得了双重声誉，他以古典主义的一面为政府和学院所接受，同时又以对想像的倡导、独立于唯物主义和机械世界的艺术创作而成为著名的前卫派。艺术家对这些题材加以奢华的表现，他对感官享受的天然热爱，使

得他赋予画面华丽的色彩、错综的线条以及充满细节的造型。

### 带有死亡诱惑的辉煌

古斯塔夫·莫罗（Gustave Moreau，公元1826—1898年）是一位有影响力的老师，他倾向于从幻想的独处中获得题材，让主题尽可能远离日常世界，从而保证象征主义原则的实施。

莫罗真正完成的画很少，《朱庇特与塞墨勒》（图29-42）是其中之一。垂死的塞墨勒是朱庇特的一个情人。她企求主神朱庇特显示出所有的神力，随后被其强大神力杀死。艺术家将场



29-42 莫罗·朱庇特与塞墨勒，约公元1875年。布面油画，213.4 × 101.6厘米。巴黎莫罗博物馆。



29-43 雷东, 独眼巨人, 约公元1898年。布面油画, 63.5 × 50.8厘米。  
荷兰奥特罗市克罗勒-穆勒博物馆。

景设置为歌剧一般华丽的塔形建筑。(莫罗喜欢瓦格纳的音乐, 他像这位伟大的作曲家一样追求宏大的综合艺术。) 在他笔下, 奥林匹斯山光辉灿烂, 带有闪亮边框的神龛把朱庇特像宝石一样镶嵌起来。在《朱庇特与塞墨勒》中, 中世纪装饰、印度小雕像、拜占庭镶嵌以及异国服饰共同形成的和谐色彩, 影响到现代艺术家。塞墨勒坐在朱庇特腿上, 被随着闪电雷鸣而来的神光所震吓。她衰弱地昏了过去, 连同其他人物脸上凝滞住的恍惚神情, 形成莫罗愿以所有“必要的丰富性”来达到的“美的惯性”。

### 为“想像之物”萦绕

奥狄隆·雷东 (Odilon Redon, 公元1840—1916年) 像莫罗一样富于幻想。他从童年起就强烈地感受到内心世界, 并且如他后来写道一被“想像之物”所萦绕。雷东采取了印象派的色彩, 以点状的笔触取得不同的效果。在《独眼巨人》(图29-43) 中, 雷东把一个想像出的虚构之物描绘得栩栩如生, 并使其呈现出他认为与主题情绪相谐调的强饱和度古怪色调。独眼巨人波吕斐摩斯婴孩般的脑袋上长了一只可爱的大眼睛, 羞涩而温柔, 他像气球一样浮升于睡着的加拉提亚上空。诞生于梦幻的形象, 以及清醒解析和分离出的色彩, 在艺术家的意志下合而为一。如雷东自己所察: “我的原创性在于, 令不可能的存在苏醒为人, 通过将可见之物逻辑最大程度地适用于不可见之物, 使其在或然性法则下, 使他们得以生存。”

### 强有力的个人幻想世界

法国艺术家亨利·卢梭 (Henri Rousseau, 公元1844—1910年) 的想像力投入了一个不同于莫罗、却同样有力的个人幻想世界。高更曾到南洋去寻求土著的纯真; 卢梭却是巴黎的“原

29-44 卢梭, 睡着的吉普赛人, 约公元1897年。布面油画, 129.5 × 200.7厘米。纽约现代艺术博物馆 (古根海姆夫人捐赠)。



始人”——一个未曾受过训练的画家。卢梭创造出一种具有风格独特诡异的梦幻艺术,以自己的方式背离了当时的艺术潮流。他以天赋的构思才华和充满神秘热带风景的奇异想像,补偿了自己在视觉、观念、技术上的单纯。他最著名的作品可能就是《睡着的吉普赛人》(图29-44),题目中的吉普赛人身处寂静神秘的沙漠,在一轮惨淡浑圆的月亮之下进入梦乡。前景中,一只自命不凡又带些险恶的狮子用力嗅着吉普赛人。一场关键性的遭遇即将发生——这令人想到,人因潜意识在睡眠中受到威胁而感到的不安。

### 描述“现代的精神生活”

挪威画家和版画家爱德华·蒙克(Edvard Munch, 公元1863—1944年)也具有象征主义精神。蒙克深切感受到人类生命的痛苦。他相信,当面对强大的自然力量如死亡、爱以及相关的种种情绪——嫉妒、孤独、恐惧、欲望、绝望,人是无能为力的,而这些也成为他大部分作品的主题。用蒙克自己的话说,他的目标是描述“现代精神生活”的状态,因此关注有形世界的现实主义和印象主义技法并不适用。在象征主义的精神下,蒙克发展出一种以色、线及人物变形来表达终极感的风格。



29-45 蒙克,呐喊,公元1893年。油彩、粉笔、蛋清。纸本,91×73.5厘米。奥斯陆国家美术馆。

### 愤怒与绝望

蒙克的著名作品《呐喊》(图29-45),就是这一风格的例证。画面形象以现实世界为基础——可以清楚看到,一名男子站在桥头或码头,背景是自然风景——但它显然严重地背离了视觉真实。实际上,蒙克正是以戏剧性的呈现唤起了观众的内在情绪反应。前景中几乎简化为骷髅形状的男子发出原始的尖叫。背景风景充斥着大弧度曲线,与前景男人的脑袋与嘴的形状相呼应,似乎就是他的回声。促使蒙克创作《呐喊》的情绪动机可见于他为该画写的说明:“我停下来,靠在栏杆上,几乎快要累死。有云飘在深蓝色峡湾之上,红得像血像火。朋友们都离开了,只剩我独自一人。愤怒让人簌簌发抖,就在这时,我似乎听到了大自然空旷、永恒的呐喊。”因此,这幅作品原名《绝望》。

高更的绘画和他由此翻制而成的木刻版画都曾影响过蒙克。蒙克自己也做版画,并在其中传达出与绘画同样充沛的感情,他强烈的绘画形象以及由此翻成的版画,都成为20世纪早期德国表现主义者的主要灵感来源。

## 19世纪晚期的雕塑

三维的雕塑艺术并不适用于像许多19世纪晚期绘画那样捕捉光学感受。雕塑的特性——可触摸性和实体性——意味着永恒。因此,雕塑首先服务于对永恒理想而非瞬间性的表达。但这并未阻止这一时期的雕塑家追求现实主义和印象主义等运动中的许多基本理念。

### 雕塑中的地狱

让-巴蒂斯特·卡尔波(Jean-Baptiste Carpeaux, 公元1827—1875年)在雕塑中结合了他对现实主义的兴趣,以及对巴洛克艺术、古代雕塑和米开朗琪罗作品的热爱。卡尔波的群雕《乌谷利诺及其子孙》(图29-46)是根据但丁的《地狱》而作,表现了乌谷利诺和他的四个儿子被关在塔里活活饿死的情景。然而在《地狱》中,但丁却将乌谷利诺描绘为极端的绝望:

我因悲痛而咬噬双手。  
而他们认为,我这是饥饿所致,  
他们突然起身叫:“父亲”……  
[然后献上自己的血肉]  
(33, 58—75)

有力的形象——扭曲、缠绕、极度浓缩——显示出自相吞噬的折磨正在毁灭不幸的乌谷利诺,令他陷入挫折与绝望。卡尔波曾经仔细研究了米开朗琪罗的男人体,并且说他脑子里已经有了拉奥孔群像的样子(图5-89)。当然,《乌谷利诺及其子孙》的动感和力度让人想起拉奥孔群像和其他类似的古代“巴洛克”作品,如宙斯祭坛檐壁上正在较量的众神与巨人(图5-79)。在这些影响之外,《乌谷利诺及其子孙》在解剖上表现得精确生动,也说明了卡尔波对写生的兴趣。



29-46 卡尔波·乌谷利诺及其子孙，公元1865—1867年。大理石，高195.6厘米。纽约大都会博物馆（1967年捐赠，约瑟芬·贝·保罗与C. 迈克尔·保罗基金会、查尔斯·乌利与约瑟芬·贝基金会）。



29-47 圣-高登，亚当斯纪念碑，华盛顿洛克·克里公墓，公元1891年。铜，高177.8厘米。

### 一个庄严的肖像

美国雕塑家奥古斯塔斯·圣-高登 (Augustus Saint-Gaudens, 公元1848-1907年) 曾在法国接受训练，他在若干肖像中极为有效恰当地使用了现实主义手法。然而，在设计亨利·亚当斯夫人纪念碑时 (图29-47)，他却选择了古典的再现方式，并加以自由变化。他制作了一个庄严悲痛的妇女坐像，巨大的丧服披巾遮住了部分她具有古典美的面庞，也将身体包裹起来。她以近乎静止的状态，永恒守候着墓碑，只有手上显露出一点点自然而又神秘优雅的动作。

### 体与面

与圣-高登相反，法国艺术家奥古斯特·罗丹 (August Rodin, 公元1840-1917年) 沉浸于现实主义精神之中，并以纯粹的现实主义构思和完成雕塑。罗丹像迈布里奇和伊肯斯一样，着迷于动态中的人。与此同时，他也清楚意识到印象主义等艺术发展。尽管色彩并非罗丹作品中的重要因素，但在印象主义的影响下，他也开始关注光对三维表面的作用。就人体而言，罗丹将精深的解剖学与运动学知识与对身体外在表面的特

殊关注结合起来，他说：“雕塑家必须学习复制表面，其中也包括复制在皮肤、灵魂、爱、热情、生命中发生的震颤……因此，雕塑是关于虚与实的艺术，而非关于平滑或光亮表面的艺术。”罗丹的创作总是从柔韧材料而非坚硬木石入手，他以手指感觉表面的微妙变化，捕捉持续变化的光线在人体上的瞬间效果。在工作室里，他常常让一个模特在他眼前做动作，自己则以黏土进行动态速写。

罗丹在铸铜雕塑《行走的人》(图29-48)中捕捉到人体的动感。雕像没有头和胳膊，正处于行走过程中身体重心从后腿经骨盆移至前腿的一瞬间。《行走的人》也如同罗丹很多早期作品一样，显示了罗丹对肌肉、骨骼、肌腱等的细节关注。他通过大量的躯干雕塑速写，使每个细节都充满了有说服力的真实感。罗丹作《行走的人》，是为了准备后来的作品《圣约翰的说教》——他在其中尝试以人体传达了更宏大的表现主义组题。



29-48 罗丹，行走的人，公元1905年，铸于1962年。铜，高212.7厘米。赫什霍恩博物馆与雕塑公园，华盛顿史密苏尼博物馆 (1966年赫什霍恩捐赠)。



29-49 罗丹，加莱义民，公元1884—1889年，铸于1953—1959年。铜，高209.6厘米，长241.3厘米，深198.1厘米。赫什霍恩博物馆与雕塑公园、史密苏尼博物馆，华盛顿（1966年赫什霍恩捐赠）。

### 对绝望与抵抗的研究

与此类似，罗丹对等身群像《加莱义民》（图29-49）中的每个人物也都做了许多人体与衣纹研究。这一铸铜雕像是为纪念英法百年战争中的英雄壮举的一个订件作品。1347年，在英国对法国加莱城的围攻中，加莱的六名高贵市民同意以他们的生命换取英王的撤军承诺，解救全城市民。群像的每个人物都呈现出令人信服的绝望、屈服与无声的抵抗。罗丹通过对各个人物的动作编排而产生心理作用。他并没有让人物集聚在一起，形成紧密的形式构图，这些中产阶级的高贵市民似乎只是在漫无目的地游走。雕像的粗糙表面强调了人物的痛苦，也吸引了观众的进一步兴趣。罗丹没有像往常一样，把塑像放在高

台上，而是希望把这组雕像直接置于市中心的地面高度，使加莱市民可以深入其间，真切感受祖先即将踏上牺牲之旅的那一刻。而作为委任方的当地政府则认为其现实主义倾向太过侵略性，于是他们将作品挪到一个更偏远的位置，又加上高台，以便同步行者拉开距离。

罗丹的许多作品不是未能完成，就是故意做成片段。从这些作品的审美价值和表现性而言，现代观众已经学会欣赏抽离于语境的速写、未完成人像、片段及小装饰的言下之意和未尽之意。罗丹以其极富质感的作品表面，显示出把握瞬间的高度能力，与此同时，也揭示出更大的主题和更深刻恒久的感受。以上种种，也解释了他对20世纪艺术家的影响力。

## 艺术与实用艺术运动

对于工业化的决定性力量，视而不见是不可能的，尽管许多艺术家热烈拥抱了这一“现代生活”表现——或者至少，也要研究研究它的效果，但也有些艺术家愤然谴责工业主义的无节制蔓延，表现之一就是英格兰的工艺美术运动。这一运动发展于19世纪末，其基本思想来自艺术批评家、作家约翰·拉斯金（John Ruskin，公元1819—1900年）和艺术家威廉·莫里斯（William Morris，公元1834—1896年）。两人对机械和工业资本主义有着共同的不信任感，认为这些东西令工人脱离自己的本性。于是，他们倡导另一种艺术——“人造、人享、制造者与使用者同乐。”他们对资本主义的谴责，对手工业者的支持都与社会主义相符合，该运动中的许多艺术家也自认是社会主义者，并参加了劳工运动。

这一民主的、至少是人民主义的态度也带到了他们的艺术

创作中。工艺美术运动的成员致力于为广大民众创作有高度审美价值的实用物品。他们倡导的风格以自然的而非人为的形式为基础，通常由重复的花卉或几何图案构成。对于拉斯金、莫里斯以及工艺美术运动的其他成员来说，最重要的是有品质的手工艺和真诚的劳动。这一运动催生了许多致力于推动这一理想的行会、作坊和学校。

### 从地面到天花板的造型

莫里斯全心投入到这一更加人民主义的艺术中去，与马歇尔（Marshall）、福克纳（Faulkner）合作成立了一个装饰公司——绘画、雕刻、家具和金属制品美术工匠公司。公司制造墙纸、织物、瓷砖、家具、书籍、地毯、彩色玻璃以及瓷器，生意供不应求。1867年，莫里斯为伦敦南肯辛顿博物馆（现在的维多利亚&阿尔伯特博物馆）公共艺术教育中心和装饰艺术收藏馆设计了绿色餐厅（图29-50）。莫里斯的设计延伸到全部房间部件——窗户、灯、护墙，创造出统一、优美、实用的环境；没有什么能逃过他的眼睛。他对这间屋子的设计也显示出工艺美术运动设计师对于复杂装饰的兴趣。



29-50 莫里斯，绿色餐厅，公元1867年。伦敦维多利亚&艾伯特博物馆。

29-51 麦金托什·女士午餐厅改造，苏格兰格拉斯哥英格拉姆街茶室，公元1900—1912年。苏格兰格拉斯哥市格拉斯哥博物馆。



## 有风格的午餐厅

在这一理想的感召下，在美国、英国、德国涌现出许多工艺美术团体。在苏格兰，查尔斯·伦尼·麦金托什（Charles Rennie Mackintosh，公元1868—1929年）普及了这一理想。他设计了许多茶室，其中之一就是格拉斯哥英格拉姆街茶室的女士午餐厅（图29-51）。这间茶室于1992—1995年重建于格拉斯哥博物馆，房间装饰符合莫里斯提出的实用与精致原则。椅子，彩窗，以及以细绳、玻璃珠、线、珍珠母、锡箔装饰的大型赋色石膏板都呈现出质朴的几何形与节奏感（由艺术家、设计师麦金托什本人制作，许多作品与妻子合作完成）。

## 新艺术

### 金属植物

新艺术运动是一个由工艺美术运动理念发展而来的建筑与设计运动。新艺术运动得名于巴黎的一家“新艺术”商店，并以这个名字传播到法国、比利时、荷兰、英国、美国，成为一种国际风格。在其他地方，新艺术运动还演变成另外的名字——在德国和奥地利，叫“青年风格”（由《青年》杂志而得名），在西班牙叫“现代主义运动”，在意大利叫“自由风格”。这些运动的倡导者试图将所有艺术合而为一，以自然造型为基础，为

广大公众创造出可以大批量制造的艺术。新艺术风格出现于19世纪末，将缠绕的植物造型应用于建筑、绘画、雕塑以及所有装饰艺术领域。成熟的新艺术风格最早见于维克多·霍塔（Victor Horta，公元1861—1947年）在19世纪90年代在布鲁塞尔作的房间设计（图29-52），范例之一就是1895年为布鲁塞尔阿尔芒·索勒维公馆设计的楼梯。楼梯的每个细节都融于生动的整体空间——家具、帘幕、穿插于奢华石头镶板中的叶脉造型、结合以真实植物的门板装饰，这些都优雅地呼应于藤蔓植物主题。金属的须蔓缠绕着栏杆和柱子，精致的金属窗饰填满了整个玻璃屋顶，织物屏风上布满花叶主题的装饰。（见图左侧背景）。

从新艺术运动中可以辨别几个方面的影响。除了工艺美术运动中丰富的二维叶形装饰和工艺性，还有日本版画中自由迂回的波状曲线带来的启发（图27-14）。此外，还有从凡·高（图29-33、29-34）、高更（图29-35、29-36）及同时代的其他表现主义者和象征主义者那里借鉴而来的表现性造型风格。

### 孔雀拖曳的弧线

在英国，有一批介于象征主义和新艺术之间的艺术家，奥布里·比尔兹利（Aubrey Beardsley，公元1872—1898年）就是其中一员。他曾为王尔德（Oscar Wilde）的书《莎乐美》作插图《孔雀袍子》（图29-53），其中令人眼花缭乱的装饰性构图完美体现了其艺术风格。尽管日本版画的影响显而易见，但





29-52 霍塔，阿尔芒·索勒维公馆的楼梯，布鲁塞尔，公元1895年。



29-53 比尔兹利，孔雀袍子，公元1894年。钢笔与墨，为王尔德《莎乐美》所作插图。



29-54 高蒂，米拉公寓，巴塞罗那，公元1907年。

比尔兹利将其融入自己的独特样式。他摒弃现实主义，彻底去除明暗法，以单纯线条和黑白图式造型。他以结实而富有弹性的大弧度曲线环绕出平面造型，其中一些近乎空白，另一些则填满复杂的旋涡状有机图形，从而以无可挑剔的节奏感与协调性充实了书法性用线。比尔兹利尽管生年短暂（26岁去世），却在生活和艺术中都体现出“为艺术而艺术”的审美理想。

### 仿佛用黏土翻制的建筑

在西班牙建筑家安东尼奥·高蒂（Antonio Gaudi，公元1852—1926年）的作品中，新艺术风格呈现出最个人化的表达。在成为建筑师之前，高蒂学的是钢铁建筑专业。他像那个时代的许多年轻艺术家一样，渴望创造出一种既现代又民族的风格。他从摩尔—西班牙建筑和家乡加泰罗尼亚的简单建筑中获得灵感，发展出个人审美情趣。他把建筑当成雕塑，像雕塑家用黏土塑造人物一样，对建筑进行整体构思和造型。尽管他在直觉和灵感指引下设计出的作品进展缓慢，但他以高超的技巧发明出许多新的结构技术，便利了实际施工。他设计的米拉公寓（图29-54）形态自由，仿佛是一大团东西糊住了街角。在公寓琢石立面上，像蕾丝一样的铁架使臃肿的弧度造型顿显生动。贴了瓷砖的波浪状屋顶上是窥视孔一样的天窗，屋顶上的烟囱造型梦幻古怪，似乎在蠕动扭曲着奋力戳向天空。石墙的粗糙表面让人想起受到自然侵蚀的岩石。正门入口则像是个海蚀洞。但这些设计也反映出，1879年在阿尔塔米拉岩洞里发现旧石器时期壁画后，席卷整个西班牙的兴奋之情。高蒂感到，每个建筑都象征着一个生物。就精神谱系而言，米拉公寓中强烈的自然主义与20世纪早期表现主义绘画和雕塑具有密切联系。

## 世纪末文化

随着19世纪末的临近，现实主义和印象主义所关注的瞬间变化变得熟悉而普通，这个时期被称为“世纪末”。这一称呼不仅仅是编年史意义上的，也指某些特定的感受。世纪末文化特指在19世纪末对政治动荡的体验。此外，繁荣富庶的中产阶级在社会中占据了优势地位——他们渴望贵族享受过的种种优越。这些人决心要过“好日子”，由此衍生出颓废与放纵的文化。世纪末文化就是不受约束和随心所欲，享受生活的决心掩饰了政治动荡和未来不确定引发的焦虑。与世纪末文化联系最紧密的国家就是奥地利。

### 世纪末艺术的感官性

维也纳艺术家古斯塔夫·克里木特（Gustav Klimt，公元1863—1918年）就捕捉到这一时期的华丽浮夸，但他却将其融合了令人不安的柔美色彩。在《吻》中（图29-55），克里木特描绘了一对拥抱的情人，然而惟一能看清的就是两人的头部，画面其余部分统统融化为闪亮华丽的平面图饰。这一处理与新艺术运动和工艺美术运动有着直接的联系，同时也让人想起德加和其他现代主义者作品中固有的二维与三维冲突。《吻》以华美的形象表现颓废，成为对世纪末精神的视觉显现。然而，类似于这样的形象都在不同程度上掩盖了无常未来和不详预感给人带来的焦虑。

### 对现有体制的反抗

克里木特和另外十八位艺术家一起，在1897年成立了维也纳分离派，以表明他们反抗（或分离于）维也纳已确立的传统艺术家组织的立场，从而反对该组织对艺术展览施加的视觉垄断。分离派成员都比较年轻，作品也更具试验性，他们反复遭到那些展览的拒绝，于是决定自己办展。此外，他们也（像工艺美术运动一样）倡导将艺术作品与室内环境相结合。维也纳分离派的创始人之一，建筑师约瑟夫·马拉·奥布里奇（Joseph Maria Olbrich，公元1867—1918年）在1897—1898年间设计了维也纳分离派建筑（图29-56）。他为了满足展览成员的非传统需要，在室内空间设计了可调节天窗和可移动展墙。建筑的外观虽然令人生畏，却也包括了华丽精致的装饰——这正是世纪末风格的标志性元素。在巨大建筑的顶端，是奢华的镀金月桂叶房顶。几何形朴素建筑体与华丽有机装饰元素之间的对话反映出，奥布里奇既追求古典主义的庄严宏大，又表现出独特而个人的感受。

## 19世纪晚期的其他建筑

### 新风格的开始

在19世纪晚期，新技术的出现，以及城市化、工业化社会的新需要，影响了整个西方世界的建筑。自18世纪以来，桥梁都由铸铁建造（图28-4），而大部分其他工业建筑——工厂、仓库、船厂构架、制造厂等等——的建造也早就成为易事。铁和其他工业材料共同保障了工程进步，使建造更大、更坚固、更耐火的建构成为可能。铁（特别是1860年以后出现的钢）的延展性使建筑有可能出现支撑巨大封闭空间的新设计——譬如火车候车站和展览大厅。



29-55 克里木特·吻，公元1907—1908年。布面油画，179.7 × 179.7厘米。维也纳奥地利美术馆。



29-56 奥布里奇，维也纳分离派建筑，维也纳，公元1897—1898年。

## 高耸的金属构架

现实主义驱动鼓励建筑师诚实表现建筑的目的,而非精心伪装建筑的功能。法国18世纪建筑师亚历山大·居斯塔夫·埃菲尔(Alexandre-Gustave Eiffel, 公元1832—1923年)设计的优雅金属骨架结构呼应了这一观念,为20世纪摩天大厦的发展做出了重要贡献。埃菲尔是勃艮第人,在巴黎完成学业后创立了辉煌的事业,他的设计作品包括展览大厅、桥梁以及法国送给美国的自由女神像(巴托尔迪[Frédéric Auguste Bartholdi]创作)中的内部电枢结构。他最著名的作品埃菲尔铁塔(图29-57)是1889年为巴黎的一个大型展览而作。当时,埃菲尔铁塔被看作是现代巴黎的象征,即便在今天,它依然象征着19世纪文明,铁塔顶端的针状物距地面三百米,这使它成为当时(以及后来相当



29-57 埃菲尔,埃菲尔铁塔,巴黎,公元1889年(图片摄于1889—1890年)。锻铁,高300米。

一段时间内)世界上最高的建筑物。铁塔的形象闻名世界——其外缘呈优雅拱形的开放结构连接四个巨型支撑,为加固支撑所必须的笨重横梁带了一个悦人的面具。游客可以乘两部电梯到达铁塔顶端,也可以走内部楼梯。建筑史学家吉迪恩恰如其分地形容了铁塔的作用:

在塔顶所见的天空,使人仿若置身飞机……这是一种前所未有的体验——铁塔内外的空间在眼前交错为一。只有从螺旋滑梯顶端俯冲而下时,才会发生类似的效果——铁塔耸然而上的线条结构汇入树木、房屋、教堂以及蜿蜒迂回的塞纳河。由视点的持续变化而产生的交错感,给人带来瞬间的三维体验。

这一内外空间的交错成为20世纪艺术与建筑的标志。在当时,埃菲尔设计的金属骨架结构、以及拉布鲁斯特(图28-59)和帕克斯顿(图28-60)设计的铁骨架结构带来的震撼使建筑行业意识到,新材料和新方法可能在建筑设计上催生全新的风格和方法上的根本变革。

在建造施工中,对于速度、经济和更高防火系数的追求,推动了铸铁和锻铁在建筑项目、特别是商业建筑中的广泛应用。英国和美国的设计师热衷于发展铸铁建筑,直至19世纪70年代初纽约、波士顿、芝加哥发生一系列灾难性的大火,人们才发现铸铁本身耐火性不足。在这一发现后,后来的建筑开始以石材包围金属,以结合金属的强度和石材的耐火性。

城市之中,对便利的需求令建筑群更加紧密集中,房地产价值飙升则迫使建筑师将建筑加高。第一部新式电梯问世于纽约公正大楼(Equitable building, 公元1868—1871年)。在当时,如果楼里有一部这样的电梯,即便住阁楼也要付很高的租金。金属可以支撑高层建筑,美国的摩天大楼随即诞生。沙利文(图29-59、图29-60)以一系列无可辩驳的杰出设计,成功驾驭了这种全新的建筑类型。

## 厚重的石建筑商场

路易·沙利文的前辈亨利·霍伯桑·理查森(Henry Hobson Richardson, 公元1838—1886年)常常使用大量的圆拱和厚重的石墙。因为他特别喜欢法国奥弗涅地区的罗马式建筑,所以其作品有时也会令人想起罗马建筑。然而在理查森短暂的十八年职业生涯中,这类建筑并没显示出太多的原创性或品质。倒是在他设计的波士顿三一教堂以及英格兰和其他地方做的小型建筑——公共图书馆、民居、火车站、法院——都极好地展示了他生动的想像力和以坚固(包围感和永恒感)为特色的风格。然而,他最重要也最有影响的建筑是始建于1885年的芝加哥马歇尔商店(图29-58,现已拆除)。这个商店的占地面积相当于一个街区,设计以实用为原则,并不模仿历史建筑,却能另人想起历史风格。文艺复兴宫殿建筑的三层式(图21-20)或法国尼姆附近的嘉德水道桥(图10-31),都可能是理查森的灵感。但理查森没有使用古典装饰,而是通过石建筑的许多粗重横饰线、窗台强烈的水平感、以及表示楼层的间断横饰线,强调建筑物线条的横向延伸和体量厚重感。尽管建筑的结构仍然隐藏在立面之后,但巨大的楼顶施釉拱廊已经打开了这栋巨大建筑的墙体,也指出了通往现代建筑之路——将墙体完全穿透,仅留下一层屏风或帐帘,对基础结构同时起到呼应和保护作用。



29-58 理查森，马歇尔商店（已拆除），芝加哥，公元1885—1887年。



29-59 沙利文，信托银行大楼，布法罗，公元1894—1895年。

## 形式服务于功能

路易斯·亨利·沙利文（Louis Henry Sullivan，公元1856—1924年）被称为第一个真正意义上的现代建筑师。他在理查森的事业早期就发现了其设计的革新之处，并将其吸取到自己设计的高层建筑作品中，加以进一步发展，布法罗市的信托银行大楼（图29-59）就是一个显著的例子。他在大楼的外立面上显现出内部空间的细分及支撑结构中的结构性（即非承重性）。内外面都镀有赤色金属的玻璃占据了楼面的大部分空间。沙利文的设计充分保证了内外空间的对应性，在这一点上，完全不同于理查森的马歇尔商店或拉布鲁斯特的图书馆（图28-59）。然而，沙利文也带有一些传统的东西，譬如信托银行大楼的基脚和檐口，尽管基脚的透空方式已经预示出20世纪出现的腾身支撑建筑。

沙利文以这种方式，使建筑形式开始传达其功能性，也对他那句早已成为20世纪初建筑师信条的名言——“形式服务于功能”——做了形象的阐释。沙利文所言的“形式服务于功能”，并非指一个实用的建筑就会自动成为美的建筑，也不是鼓吹室内和室外设计之间死板教条地对应——他的一个学生赖特（Frank Lloyd Wright）后来以手上的骨骼和肌肉为喻，对此关系做过类似的描述。

## 敞露建筑内部

沙利文在他设计的伊利诺斯州芝加哥市卡森·皮尔·史考特百货公司大楼（图29-60）中，对室内与室外设计的统一进行了进一步探索。百货商店要求宽敞、开放、照明良好的展示空间。极简的钢结构骨架卓越地完成了以上要求。它既保证了空间与实体关系的合理性，也无需添加任何结构饰面，而是完全彻底地显露于建筑外立面。沙利文完全以白色陶片装饰外立面，使得大楼像是用纸牌搭起的房子，其中的若干不规则性（特别是拐角入口处突出的开间）使设计打破了沙利文早前建筑中的立方体造型。建筑师完全以（他发明的）铸铁装饰处理卡森·皮尔·史考特百货公司大楼的一二层，这些装饰的主题野性怪诞，与传统建筑毫无相似之处。在19世纪末，他引导了对新建筑风格的全面探索。无论对于建筑装饰还是建筑自身，他都投以大量的关注，找寻新的方向。在这个意义上，他可以说是新艺术运动的一位重要人物。

尽管这些新的建筑模式和材料十分重要，但种种创新并未得到迅速而广泛的接受。在20世纪，历史风格仍然在建筑设计中占有显著地位。特别是在19世纪晚期，工业和铁路巨头手里积聚的大量财富，使得他们可以建造造价昂贵的奢侈别墅、宅邸以及富丽堂皇的市内住宅群。历史风格似乎正适合这些像中世纪男爵财主或文艺复兴公爵王子一样生活的新富翁。

## 美国“宫殿”？

理查德·莫里斯·亨特（Richard Morris Hunt，公元1827—1895年）长于满足美国新贵的建筑需求。他以文艺复兴和巴洛克形式设计出炫耀卖弄的平面布局。亨特曾在瑞士和巴黎学习建筑，喜欢将历史风格随意结合，以满足客户口味。他为铁路大王科尼利厄斯·范德比尔特二世（Cornelius Vanderbilt II）建造了碎浪别墅（图29-61）。这座位于罗德岛纽波特市的一个辉煌宫殿，是相互攀比的富人们夏日度假的首选。别墅建造在一



29-60 沙利文、卡森·皮尔·史考特百货公司大楼，芝加哥，公元1899—1904年。

个壮观的海角之上，可以看到壮观的碎波堤，整个建筑更像是16世纪意大利宫殿（也带些法国风格）而非大型夏日别墅。室内房间尺度宏大、装饰豪华，每间都有不同的古典柱式、彩绘天花板、豪华织物、以及雕塑饰品。入口大厅天花板离壮丽庄严的主楼梯约14米高，暗示出楼上房间的豪华。从大厅和大部分的主要房间都可看到原野和大海的宏伟景象，由此可以看出亨特建筑的富人定位。

### 花卉彩色玻璃灯

该时期建筑的奢华与卖弄同样延伸到室内设计领域。新艺术或世纪末艺术盛行一时，其华美风格也成为诸如家具、灯具、地毯、墙纸等物品的设计灵感。路易斯·康福特·蒂凡尼(Louis Comfort Tiffany)的彩色玻璃灯就是一个范例。蒂凡尼莲花台灯(图29-62)由加铅法夫赖尔玻璃、马赛克和铜制成，采取了以莲花为原型的弧形花卉造型。蒂凡尼工作室在1906年以富人为目标客户制作出这款台灯，750美元的售价使其成为最昂贵的灯。由于其制作中投入的费用、劳动和时间，一次只做一盏。对工艺品质的推崇，正体现了在美国已经落地生根的工艺美术运动价值观。

这一宏大华美的建筑与装饰风格盛行不衰，直至一战粉碎了“美好年代”(1900年前后，法国最安定繁荣的时代——译者注)。



29-61 亨特·碎浪别墅，罗德岛纽波特市，公元1892年。



29-62 蒂凡尼·莲花台灯，约公元1906年。加铅法夫赖尔玻璃，马赛克，铜，高87.6厘米。私人收藏。



公元800年

公元900年

公元1000年

公元1100年

中美洲

后古典早期

南美洲

中后期



蝙蝠人垂饰

哥伦比亚泰罗纳，公元1000年以后

印加人到达库斯科，公元1000年

中南美洲酋长辖区繁荣，公元1000—15世纪早期

阿兹特克人到达墨西哥，  
公元1193年



# 第 30 章

## 发现美洲的前与后： 11 世纪以后的美洲土著艺术

BEFORE AND AFTER THE CONQUISTADORS  
NATIVE ARTS OF THE AMERICAS AFTER 1000

公元1200年                      公元1300年                      公元1400年                      公元1500年                      公元1600年

后古典晚期

后期



印加古城马楚比丘  
秘鲁，公元15世纪



博尔西亚手抄本  
墨西哥，公元1400—1500年



科阿利库（蛇神）  
墨西哥，特诺奇蒂特兰，  
公元1487—1520年

存留的中美洲陶瓷绘画，公元1400—1500年

阿兹特克人建立帝国，公元1427年

印加帝国扩张，公元1438年

最后一次重建玛雅神庙，公元1487年

阿尔斯特到达墨西哥，公元1519年

克尔特斯攻打阿兹特克帝国，  
公元1521年

皮萨罗征服印加帝国，  
公元1532年

米特克人成为中美洲有才艺的金匠，公元1200年  
图拉和查文的衰落，公元1200年之前

特诺奇蒂特兰的建立，公元1325年

## 中美洲

墨西哥中部城市特奥蒂瓦坎 (Teotihuacán) 于18世纪衰落和毁灭后, 大约公元900年墨西哥南部的玛雅人旧址也神秘消失, 新的城市取而代之。最为著名的是位于尤卡坦和图拉的玛雅城市奇钦·伊查 (Chichén Itzá), 它是托尔特克人的首府, 据今天的墨西哥城不远 (见14章, 第397-399页)。他们的统治时间相对较短, 没有一个城市留下大量的书面记载, 除一些浮雕作品记录了战士的名字外, 图拉似乎根本没有太多著作。因此, 中美洲在后古典时期早期 (约公元900-1250年) 的历史并不如早先在瓦哈卡州南部的玛雅和萨波特克文明记载详实, 后者刻在石头浮雕上的文书是中美洲最早的文字记录之一。接下来的后古典时期末期 (约公元1250-1521年) 文化 (如米斯特克和其他墨西哥高地群落), 有少数带插图的手稿在16世纪西班牙殖民者入侵的破坏中奇迹般地幸存下来, 因此他们的历史更被人了解。

### 后古典时期的中美洲高地群落

#### 黄金、马赛克和书籍

自从公元700年在蒙特阿尔班征服了萨波特克人后, 米斯特克人 (Mixtecs) 通过皇族通婚和战争进一步拓展了在瓦哈卡的疆域。从蒙特阿尔班 (Monte Albán) 墓葬中出土的财宝足以见证米斯特克人的财富, 这些物品的质量显示了米斯特克人高超的艺术成就。冶金术是古典时期后期传入墨西哥的, 米斯特克人成为了中美洲地区熟练的金匠。同样以制作马赛克出名的米斯特克人从一些遥远的地区 (如今天的新墨西哥州) 获取绿松石, 用于马赛克的制作。

米斯特克人七本记载系谱的历史书得以幸存。对后古典时期的中美洲人来说, 书作为珍贵的工具不仅用于记载历史, 还用于记载宗教活动、天文图表、历法计算、地图和贸易赋税等。工匠们在宽大的树皮和鹿皮上绘画, 他们先用上好的白色石灰泥涂在上面, 再将作品折叠放置。木制的封面用于保护被称作“手抄本”的古代典籍。后古典时期的玛雅拥有卓越的文字艺术和存放这些书籍的图书馆。这些象形文字书籍采用圆柱形分栏排版, 阅读时按Z字型从左到右、从上到下阅读。只有四本前哥伦布时期的玛雅书籍被保留下来, 其中一本是三十年前刚发现的。西班牙16世纪研究尤卡坦玛雅文化的编年史学家毕肖迭戈·德·兰达解释道: “我们发现了大量印第安文字的书, 因为书中没有包含任何关于迷信和恶魔谎言的内容, 我们把书全部都烧光了, 这令人们非常后悔和苦恼。”

#### 对立面的统一

影响广泛的手抄本《博尔西亚》源于墨西哥中部高地某处 (可能是普艾布拉或特拉斯卡拉州), 是一本不同于米斯特克人

系谱的另类古籍, 主要涉及宗教主题。这里提到的这幅作品展现了生神——黑色的克察尔科阿特尔神 (这里以面具人的形象出现, 而不是通常的羽蛇神形象) 和死神——白色的米克特兰特古利神背靠背坐着的场景 (图30-1)。在他们的下方是一个倒置的尘世怪兽头颅, 有两排牙齿, 象征着地狱入口。每个人物一手握着权杖, 另一只打着手势。作品表达了对立统一和生死的必然联系, 这在中美洲大部分艺术中是一个重要的主题。在作品四周的嵌板上有象征中美洲宗教历法二百六十天中二十天的图案。在今天一些墨西哥边远地区和中美洲的人们甚至仍在使用这种历法, 但它的最初形式已不幸遗失。除米斯特克人的系谱外, 大多数在西班牙殖民者到来前后出现的关于天文、历法、预言和宗教的古籍仍然不为人们理解。

## 阿兹特克

### 无政府状态和阿兹特克人的崛起

大约公元1200年, 图拉城的毁灭和托尔特克帝国的瓦解使墨西哥谷地陷入了一个世纪的无政府状态。该地区海拔2134米, 广阔的丘陵地区包含了今天向四面延伸的墨西哥城。野蛮的北方侵略者破坏了地区的安宁, 并逐渐转化成了一些小的敌对城邦。然而, 他们仍然受到了托尔特克人文化遗产和传统的教化。山谷地区的居民把这些北方侵略者视作可憎的蛮夷。

这些征服者是阿兹特克 (Aztecs) 人。仅仅经历了几代人的繁衍, 阿兹特克人就神速地从流浪者和奴隶角色转变成了统治者的雇佣军, 进而又掌握了墨西哥谷地这些小王国的统治权。在这些过程中, 他们和他们的邻居们一样学到了托尔特克文化。他们开始称自己为墨西哥人, 并遵照一则神话预言在特克斯可湖 (月亮湖) 中的一个小岛定居下来, 这则预言讲道: 当他们遇到一个栖息在仙人掌、口中刁着一条蛇的鹰时, 他们将就地建立自己的城市。

### 阿兹特克人的恐怖统治

以战争中的激烈与和平时期的残忍统治著称的阿兹特克人, 的确以作战和军事统治的勇猛为荣。在墨西哥, 他们彻底改变了社会和政治局势。阿兹特克人认为, 他们肩负着战神 (见“阿兹特克人的宗教”, 第944页) 维奇洛波奇特利所赋予的宣扬对部族神灵崇拜的神圣使命, 这一使命意味着强迫所有被征服者顺从他们。屈服者不仅要臣服于阿兹特克人的军事力量, 还要接受对战神维奇洛波奇特利的崇拜, 并甘做战神和许多其他阿兹特克神灵的祭祀品。因此, 阿兹特克政权依靠神灵实现和维持残暴的政治统治。

为进一步控制阿兹特克帝国内的臣民, 阿兹特克人大幅增加了活人祭品。一些不情愿的国民被定期征做祭祀的牺牲品, 而阿兹特克人还专门设计了一种被称为“花战”的活动以获得用于祭祀的俘虏。毫无疑问, 当殖民者埃尔南·科尔特斯攻打阿兹特克帝国时, 受阿兹特克统治者压迫的民众已然成为了他们现成的同盟军。



30-1 米克特兰特古利神和克察尔科阿特尔神(生死神),墨西哥(普艾布拉或特拉斯卡拉,尚无考证)手抄本《博尔西亚》彩页,约公元1400—1500年,鹿皮27.1×10.2厘米,梵蒂冈信徒图书馆。

### 特诺奇蒂特兰城：帝国首府

阿兹特克人的首府——特诺奇蒂特兰(Tenochtitlán)就坐落在今天的墨西哥城市中心。20世纪70年代末期,墨西哥考古学家考证了阿兹特克“圣区”中许多重要建筑物的精确地址,而墨西哥城大教堂附近的大规模挖掘工作也在继续。其中最重要的建筑是阿兹特克人用以纪念维奇洛波奇特利神和雨神特拉洛克的“大神庙”(图30-2)。两条起于广场水平面的楼梯一直通向顶部的一对神殿。大神庙是采用叠加手法修建的一处建筑杰作,这是中美洲地区最常见的一种建筑风格。建筑剖面图揭示了大神庙里外共七层的结构,人们可以清楚地看到早先的墙壁是如何嵌在后建的部分中。(今天,只有两层内部结构能够看见,后来部分在西班牙统治者殖民时期被毁坏。)”圣区”同样也包括了供奉其他神灵的庙宇、球场、在祭祀仪式上展示牺牲者头颅的头颅架和贵族学校。



30-2 大神庙建筑群剖面复原图,阿兹特克人特诺奇蒂特兰城,墨西哥城。

## 宗教与神话

### 阿兹特克人的宗教

阿兹特克人认为他们的世界是一个建立在巨大地神背上的平盘。首都特诺奇蒂特兰是他们的活动中心，城中的大神庙（图30-2）代表神圣的高山，并构成了上至天堂，下通地狱的中轴线。四个方向分别有各自的保护神，颜色、树木和历法系统。天空分十三层，而地狱有九层。阿兹特克人的地狱是一处令人厌恶的地方，在那里几乎所有的死者无论其生前的品行和地位怎样都将永无来世。只有孩童的灵魂、溺水者、分娩时死去的妇女和战士才有重生的机会。

阿兹特克人常常接受被征服者信奉的神灵，他们信仰的众神复杂多样。当阿兹特克人到达墨西哥城时，他们的保护神——战神和太阳神维奇洛波奇特利就融合了中美洲发展成熟的特拉洛克神和克察尔特阿特尔神（羽蛇神，慈善的生命之神、风神、智慧和文化之神和祭司们的保护神）的特点。当阿兹特克人进一步征服中美洲地区时，他们又开始信奉当地的一些神灵，如从墨西哥湾海岸和瓦哈卡州传入的代表早春的金匠庇护神西佩-托特克神。在他们的神庙中摆放着各种石头、木头和面团（在宗教仪式中食用）制成的神像。

阿兹特克人的宗教活动安排得非常满，他们按照两套历法举行宗教仪式，神历共有二百六十天，阳历包括三百六十天和另五个不幸和无名的日子。16世纪的西班牙传教士注意到阳历很大程度上与农事相关。几乎所有的阿兹特克节日都要用活人做祭品，比如供奉雨神特拉洛克时，最需要孩童祭品，因为他们的眼泪将带给人们雨水。而纪念西佩-托特克神时，阿兹特克人要披着牺牲者的人皮二十天。这个仪式象征着干壳内的活种子和春天大地复苏的气象。阿兹特克人的宗教仪式还要燃烧香料（从松树获取的松脂），佩戴彩色鹿角头饰的舞者和演员伴着海螺、喇叭、

鼓、发出咯咯声的乐器、锉刀、钟铃、口哨。当然还有人声合成的音乐进行祭祀活动。

中美洲两套同时使用的历法每五十二年重合一次。一种被称为“新火节”的仪式就是纪念这一少有事件的。为下一轮回准备的新水壶取代被砸烂的旧壶，孕妇被藏起来，所有的火也被熄灭。午夜十分，山顶上的祭司将刚挖出的牺牲者心脏，用钻木取火在露天的空穴中点燃。柴火堆代表过去的五十二年，燃着后预示着清晨太阳将冉冉升起，新的轮回即将开始。

宗教仪式的举行同样也代表着一些重要宗教建筑的建成。比如，特诺奇蒂特兰大神庙1487年的最后一次大翻修，就和当时从墨西哥湾地区战争中俘获用作供奉品的千万战俘有关。在神庙最初的几层中发现了各式各样的祭品，其中相当一部分是被压迫者献上的供品，包括带有雨神特拉洛克形象的蓝色彩绘石具和瓷器、贝壳、虎骨、燧石和黑曜石刀，甚至还有可能是阿兹特克人盗墓所得的几百年前制成的奥尔梅克和特奥蒂瓦坎石雕面具。

阿兹特克人的高级祭司就是统治者，这相当于一种政教合一的文明。上千祭司在阿兹特克神庙中供职。新教徒修行艰苦，要练习自我牺牲，用仙人掌的刺扎入自己的皮肤中取血，并接受阿兹特克宗教神秘复杂的训导。与众不同的发式、服装和用颜料涂成的黑色身体是祭司身份的象征。在神庙工作的女祭司专门负责对各种女神的敬拜。西班牙殖民者贝尔纳·迪亚兹·德尔·卡斯蒂略在见到一群浑身恶臭、不修指甲、长发、血迹斑斑和耳朵穿孔的祭司时十分震惊，根本没有意识到他们是苦修多年，从事祭神工作的人。尽管他们外形蓬乱，但这些祭司仍是阿兹特克人中受教育程度最高的人。其中不乏天文学家、占卜家、教师、神学家、手抄本作家和书法家。



特诺奇蒂特兰是一座区划成格状的城市，这让人回想起早已被废弃、后成为阿兹特克人朝拜遗址的特奥蒂瓦坎（图14-4）。特诺奇蒂特兰岛国的地理位置决定了它只能通过运河和其他水路建立快捷的通讯和交通网络。当很多西班牙殖民者看到水中升起特诺奇蒂特兰时，都不约而同地想到了意大利的威

尼斯。除了拥挤的建筑、广场和庭院，这座城市同样以巨大和繁华的市场为荣。用伯尔纳·迪亚兹·德·卡斯蒂亚（首位到达特诺奇蒂特兰的西班牙人科尔特斯的士兵）的话说：“我们一些士兵去过世界上的很多地区，如君士坦丁堡、意大利全国各地和罗马，都说如此大规模、人潮涌动、管理良好的市场还从未

见过。”城市约有十万多人。研究者们进一步考证，阿兹特克人统治的墨西哥领土的人口在殖民者到来时已将近1.1亿人。

### 月亮女神

特诺奇蒂特兰城的维奇洛波奇特利神庙是为了纪念维奇洛波奇特利神战胜他的兄弟姐妹而修建的。神话中通常由维奇洛波奇特利扮演的太阳征服了星星和月亮。为了给母亲科阿利库(蛇女神)报仇，维奇洛波奇特利在图拉(金字塔象征)附近的一座山上杀死了陷害母亲的凶手——同父异母的兄妹，并肢解了他邪恶的妹妹——科尤奥奇(钟神，面颊佩带铜铃)的身体。这个神话故事被描绘在一个巨大的石盘上(图30-3)，1978年石盘的发现引发了考古学家们对墨西哥城大广场附近遗址的继续考察。石盘直径约为3.4米，放置在通往维奇洛波奇特利神庙的楼梯口。浮雕的主角是近乎裸体的被肢解的科尤奥奇。除了代表人类牺牲的死者身体，破碎的身体还代表了月亮自身的月圆月缺。

圆盘是一件令人难忘的表达阿兹特克人性情品味的艺术作品，这个形象体现了阿兹特克神面对敌人的力量和他们战败后不可逃脱的命运。奇妙的组合使浮雕产生出一种令人畏惧却又美仑美奂的效果。圆形空间内，设计巧妙的平衡、富于细节的组合使作品显现出如旋转天河般舒缓的韵味。作品层次单一、表面平滑，以浮雕的形式体现了中美洲绘画线性、平淡的基调、人物主体和非色彩背景等特点。

### 巨大的大地女神

除了浮雕，阿兹特克人还制作了一些非建筑用途的独立圆雕艺术品。科阿利库石雕(维奇洛波奇特利和科尤奥奇的母亲)



30-3 墨西哥城阿兹特克人，特诺奇蒂特兰城大神庙的科由奥姆基神(钟神)，公元15世纪晚期。直径约335.3厘米。墨西哥城大神庙博物馆。



30-4 墨西哥城阿兹特克人，特诺奇蒂特兰城大神庙的科阿利库(蛇神)，公元1487-1520年。安山石，高约259.1厘米。墨西哥城人类学国家博物馆。

体积庞大，面目狰狞(图30-4)。这座于1790年在墨西哥城大教堂发现的雕像已找不到最初的基座。殖民者由于惧怕女神狰狞的面孔，将它埋藏了很多年。主要轮廓采用高浮雕，细节用低浮雕或切割技术。作品由一整块巨石雕刻而成，令观赏者叹为观止。

斩首女神像由许多可怕的部件组成。两条毒蛇缠绕在女神的无头颈上，蛇头会合成一副长牙面具。颈部佩带了一条串联着人手和人心的项链。项链的垂饰是一个头颅。盘绕的群蛇组成了她的皮肤。她的双腿之间是一条既象征女性月经又象征男性生殖器的蛇。和其他阿兹特克神一样，科阿利库具有双性特征。她的手脚都长有大爪，用来剥食人肉。她所有的标志都象征着牺牲者的死亡。因此，阿兹特克人认为这位众神的母亲结合了野性和温柔的性格，既代表破坏的力量，也唤醒新的生命，这个主题在早先的特奥蒂瓦坎壁画中也曾体现过(图14-6)。

## 西班牙人征服阿兹特克人

从默默无闻到迅速崛起、再到中美洲统治者的角色，阿兹特克文明的艺术成就令人惊叹。阿兹特克人迅速掠夺了所到之处最好的工艺品和最智慧的艺术家的作品，并将他们带回特诺奇蒂特兰。因此，其他地区的工匠，比如瓦哈卡的米斯特克人制作了很多阿兹特克贵族使用的精美陶器、金器和绿松石马赛克。在大神庙发现的同鹰武士等大的赤陶雕塑可能出自墨西哥湾地区的艺术家之手。

尽管阿兹特克人将图拉城洗劫一空，将托尔特克人的石雕带回特诺奇蒂特兰，但阿兹特克独有的雕刻风格在其权力盛极一时的15世纪末期仍是不可超越的。不幸的是，许多阿兹特克或源于阿兹特克艺术的工艺品在西班牙殖民者入侵和其后的基督教化时代未能幸存下来。征服者们将阿兹特克金器运回西班牙并将其销熔，热心的传教士们破坏了他们的神像和手抄本，许多易腐的材料（如织品和木材）也都纷纷消失。一些制作精美的羽毛饰品在欧洲被销毁，其中包括征服者到来前阿兹特克人的末任统治者莫克特祖玛（Moctezuma，公元1502—1521年在位）的一件华美头饰。阿兹特克工匠们甚至在殖民者到来后，为天主教教堂制作羽毛马赛克作品，创作宗教图画，用明亮的热带鸟羽装点教会服饰。

西班牙殖民者认为调和特诺奇蒂特兰的美丽市景和阿兹特克人可恶的宗教信仰是一件不可能的事情。他们赞叹阿兹特克建筑的五彩缤纷、阿兹特克人奢华和宽大的庭院、繁华的运河、热闹的市场和佩戴精美鸟羽饰品的阿兹特克贵族。但当莫克特祖玛把科尔特斯和他的随从一同带进维奇洛波奇特利神庙时，征服者们重新恐惧起来，并开始憎恶布满血迹的阿兹特克神像。科尔特斯怒了。他公然抨击维奇洛波奇特利是魔鬼，并提议将十字架放在金字塔上，将圣母像放在神庙中驱逐恶魔。

这个提议象征着西班牙殖民者征服美洲的公然意图和历史性结果。征服者崇敬的十字架和圣母像耀武扬威地摆放在新建的神庙中，这些神庙是在被洗劫一空的曾经供奉印第安神的庙宇废墟上建立起来的，而西班牙天主教国王的旗帜终于在经历了欧洲式的暴行后飘扬在美洲的土地上。

## 南美洲

### 印加

#### 庞大的印加帝国

印加人（Inca）是公元1000年左右生活在南美洲安第斯地区库斯科山谷的一个高地小部落，库斯科（Cuzco）是印加人的首府。15世纪，他们迅速扩张，势力范围直至今天厄瓜多尔的基多和智利中部，横跨四千八百多公里地域。大约一千二百万人居住在印加人管辖的地区。

印加人的故事和中美洲前哥伦布时期的其他文明一样，都是在同西班牙殖民者的冲突中结束的。在安第斯地区，从西班牙殖民者占领的中美洲传播过来的天花病夺走了印加国王的性命，他的继承者们甚至未能看上一眼西班牙殖民者就深深地陷入了印加帝国的内战，这从一定程度上为欧洲殖民者后来的入侵创造了良机。1532年，西班牙攻打安第斯地区的殖民者弗朗西斯科·皮萨罗伏击了正在凯旋途中的印加首领阿塔瓦尔帕，这位印加首领刚刚战胜了敌对的兄弟，正准备回库斯科封冕。尽管阿塔瓦尔帕承诺给皮萨罗整整一屋子的黄金和白银，但这位西班牙殖民者还是杀掉了他并控制了辽阔的印加帝国，这仅发生在科尔特斯在墨西哥打败阿兹特克人的十年之后。

庞大的印加帝国需要严密的组织和管理体系，而印加人在这方面具备了过人的才能（见“印加服饰和社会状况”，第947页）。这一点他们和罗马人很相似（见第10章，第246页）。他们将帝国分成若干区、片、省和社区，所有的区划都以库斯科（在印加语言盖楚瓦中代表世界中心的意思）为中心呈发散状。印加人高超的建筑技艺和他们在组织方面的才能很匹配。这些技艺精湛的工程师将帝国内的建筑用各种公路网和桥梁编织在一起。由于缺少带轮子的交通工具和马匹，他们在整个王国内



## 印加服饰和社会状况

印加人不但推行他们的政治统治，还在他们的王国内推广艺术文化，征服当地传统。这种统治甚至体现在服饰方面，人们的着装表明了他们的社会地位。印加人纺织印有小方格和各式重复的抽象图案的布匹。学者们认为这些图案带有政治含义，标志着某个特殊

社会群体的身份。印加统治者长罩衫上的花纹则可能寓意了他对所有这些群体的控制。被印加王国征服的人必须时刻穿着当地的特色服装，这在今天安第斯土著民独具特色、丰富多彩的服饰文化中依然有所体现。

修建了运输物资和军队的公路系统。印加人还掌握了解决农业难题的梯田和灌溉技术。精通冶金术的印加人广泛挖掘矿藏，皮萨罗正是受到印加帝国遍地是金银的诱惑才决心征服印加的。

### 记事法、道路和信使

和同期的墨西哥阿兹特克文明不同的是，印加文明从未发展文字系统。然而，他们却借助复杂的通信系统维持了辽阔帝



30-5 秘鲁印加古城马楚比丘（从邻近山峰上眺望），公元15世纪。

国内的严格统治。人们仅知道的安第斯结绳记事系统——基普，并不是一本书或碑，而是一种由植物纤维制成的织物。每个结的颜色和位置以及结的种类清楚地记录了物、人、驼羊或庄稼的数量与种类。人们对基普的研究表明印加人不但使用十进制，而且熟悉零的概念。印加王国的普查员或税收人员能够便利地使用和携带基普。

印加人在其境内修建了22540公里的公路，两条主路分别贯穿高地和沿海地区，另有公路连接这两条主路。印加人建立了高效快速的信使传输系统，信使们在帝国内接力传递信息。据说在库斯科的印加帝国仅需三天就能获得沿海地区的新鲜鱼。印加帝国地势陡峭，无法修建平坦的道路，印加人就修建了石梯和横跨峡谷河道的绳索桥。他们还按照每隔一天路程的距离在路边修建了若干驿站，以便旅人休息和获得物资。

和罗马人一样，印加人是伟大的建筑师。尽管他们仍在使用古老的建筑材料坯砖，但他们已掌握了打造和安装石头的高超技术。此外，他们还具有建筑选址的天生本领。作为军事征服者，他们自然选择了易守难攻的地点修建堡垒，进一步巩固阵地。

考古学家们发现了许多用黏土和石头制成的建筑模具，这些有可能是印加人用于设计建筑物或整个市镇的工具。一些刻有建筑物（如广场和楼梯）的大鹅卵石也幸存了下来。学者们无法断定这些模具和现存建筑或社区之间是否存在联系，因此，他们仍然无法得知印加建筑师们是如何规划和修建重要市政和宗教建筑的。

### 静谧的马楚比丘

印加古城马楚比丘（Machu Picchu）坐落在两山之间的山脊上（图30-5），海拔2743米，是世界上最为雄伟的古迹之一。从海拔488米的乌鲁班巴河谷村庄完全看不到马楚比丘。直到1911年美国探险家希拉姆·宾厄姆的到来，马楚比丘的神秘面纱才逐渐被世人揭开。隐藏在安第斯山脉心脏部位的马楚比丘位于库斯科城北部80.5公里处。和该地区其他一些城市一样，马楚比丘属于15世纪中叶一位强大的印加统治者的私人领地。尽管和其他邻城相比，马楚比丘规模偏小，无足轻重（人口不到一千人），但这却是一座少有的未被外界打搅的印加古城，具有重要的考古价值。城中建筑和四周景致非常和谐，整座城市看上去和四周群山融为一体。印加人甚至还用大石块模仿山的造型。坐落在山腰的梯田有时甚至修建在城市主广场后乌阿伊纳比丘山的山顶上。印加人建筑选址非常慎重，所建房屋的窗户和门总是正对着巍峨的山峰，壮美的自然景观尽收眼底，而且还便利观测重要的天文事件。

### 库斯科：美洲豹之城

印加都城库斯科在西班牙殖民者入侵时和其后的殖民时代遭到了严重破坏。因此，人们对于这座城市的了解大都源于常常自相矛盾的西班牙殖民者史料中，而并非考古发现。有描述称：库斯科平面图形像一只美洲豹，城市山上的一座堡垒象征豹首，东南角两条河流的交汇形成了豹尾。在城市的中心是一座大广场，仿佛依偎在美洲豹的胃下。美洲豹象征印加王权，而女性象征则要追溯到安第斯艺术的最源头（见第14章，第400页），且几乎在各种艺术作品中都有所体现（图14-15）。



30-6 金色围墙（圣多明戈教堂坐落其上），秘鲁库斯科印加古城，公元15世纪。

### 干砌石工：克里冈

印加人的石工技术闻名于世。他们的干砌（不用灰泥，即可将石块组合在一起）建筑技艺非常有名。工人们将斜切的方石紧密地砌在一起，石头接口天衣无缝，很难看出。印加人通过打磨，制作出接口紧密的方石。石匠们将每块石头放入投石器中打磨，直到石头表面变得圆滑，适合干砌。对于重要建筑物的墙壁，比如庙宇或行政宫殿，工人们通常按水平方向修砌。而对于不太重要的建筑物，他们则采用多边多角形（大部分为梯形）的石块。（梯形是最受欢迎的建材形状，经常出现在壁灶、门廊、窗户甚至是广场。）印加建筑者修筑的曲线墙，沿水平面伸展开来，仿佛是由混凝土整块浇注而成。

整体效果最经典的版本是幸存的库斯科太阳庙墙壁（图30-6）。最早被称作克里冈（金色围墙）的太阳庙墙壁是所有印加神庙中最恢宏的建筑部分。该庙用于供奉印加众神，包括造物主维拉科察和太阳神、月亮神、星神等。16世纪的西班牙编年者记叙了雄伟的克里冈金碧辉煌的外墙和建筑内部用金银及绿宝石装饰的部分。用于干砌的磨光石头被打磨成了半抛物线（镰刀）状，以备地震中建筑出现断层时，留足复原的调整空间。



在16世纪30年代中叶印加人反抗西班牙人入侵的骚乱中，太阳庙被严重烧毁。后来，西班牙风格的圣多明戈教堂在它的废墟上建立起来，墙壁的雕刻部分成了教堂后殿的地基。尽管人们一直能够看到印加早期建筑的部分，但自从教堂在1950年地震中遭到严重损坏后，甚至有更多的庙宇、房间、庭院、梯形壁龛和门廊暴露在世人面前。后人重建了圣多明戈教堂，两座风格迥异的建筑叠建在了一起（图30-6）。克里冈不仅具有建筑和考古价值，它还象征着西班牙殖民者对美洲的入侵。作为一座内涵丰富的纪念性建筑，它见证了一种文明在另一种文明的废墟上建立起来的历史。

## 中间地带

在高度发达的中美洲和安第斯文明之间，有一片被考古学家们称为中间地带的区域。中间地带包括遍及厄瓜多尔、委内瑞拉部分地区、哥伦比亚整个国家、中美洲现代国家巴拿马、哥斯达黎加、尼加拉瓜和萨尔瓦多、洪都拉斯部分地区，在欧洲殖民者入侵时该地区被许多相互对立的小首领割据，尚未实现政治上的统一。尽管中间地带的居民并没有像他们北方和南方邻居一样修建大规模的建筑，也没有像中美洲人那样留下文字系统，但他们仍然是高超的艺术家。中间地带的陶工制造了美洲地区一些最早的陶器，还创造了各式各样令人叹为观止的土陶和雕塑艺术品，直到西班牙殖民者的到来。中间地带的石雕艺术不仅包括大型雕塑，而且包括雕刻精美的磨盘（庆典磨石，可能用作封冕的王座）。古代哥斯达黎加人的玉雕技艺也相当精湛，尤其是神人同形同性和动物造型的石斧或石凿，同几个世纪之前的奥尔梅克艺术（见第14章，第388页）风格迥异。在这些地区，金器十分珍贵，当第一批来到这里的欧洲人看到近乎裸体的土著民却带着黄金珠宝时，感到异常惊讶。

## 泰罗纳金器

在南美西北角的哥伦比亚，安第斯山被深谷分割成四条平行的山脉。另一座单独的山群——巍峨的圣玛尔塔内华达山耸立在加勒比东北部。在内华达山地，高山河谷的地貌造成了众多部落的孤立局面和独立发展。这个地区的居民（根据该地区匮乏的年代表记录，大约公元1000年和西班牙殖民者建立联系）包括有名的泰罗纳部落（Tairona），都是前哥伦布时期最好的金器制作者。

秘鲁、厄瓜多尔和南哥伦比亚的金匠通过剪切和锤打制作出了技艺先进、造型精美的金器。由于当地黄金非常稀少，金匠们只有通过交易才能获得黄金，所以他们采用了局部低蜡（见“中空铸造的等大铜像”，第5章，第124页）的方法保存这种贵重的金属。他们制作的金器无论做工还是设计质量都非常高，甚至一些遥远的土著民在西班牙探索者到来之前就到哥伦比亚寻找金器。当中美洲人开始自己制作金器时，墨西哥的奇钦·伊查人（见第14章，第397-398页）将哥伦比亚金器投入他们的圣井中。一则关于黄金的故事——一位哥伦比亚首领穿着黄金服饰参加仪式，是诱惑西班牙殖民者对该地区无情掠夺的主要原因。

秘鲁和哥伦比亚的金匠通常将金银打造成垂饰。这些垂饰并不是简单地用于装饰服装、显示富贵，而是给佩戴者带来保护和地位、代表神灵的护身符和辟邪物。磨光材料的色泽象征着天堂的光辉。印加人和他们的北方邻居将金银分别视作“太阳的汗水”和“月亮的眼泪”。

这里图示的垂饰（图30-7），两边对称设计，蝙蝠面人身，双手叉腰，双鸟头，两边拱茎上挤满螺旋状的饰物。和谐重复的线性主题、富有韵律的造型、精制的细节刻画，充分显示出这些无名艺术家精湛的技艺和对美的领悟力。各种在西班牙殖民者入侵后幸存下来的前哥伦布时期的金属工艺品普遍反映了当地娴熟的珠宝工艺。



30-7 哥伦比亚东北部泰罗纳文明，蝙蝠人垂饰，公元1000年后。黄金。高33.8厘米。纽约都市博物馆（米歇尔收藏）。



公元1200年	公元1300年	公元1400年	公元1500年	公元1600年	公元1700年
史前的			有历史记年的		

阿帕切族与纳瓦霍族的先人从加拿大抵达美国，公元1200—1500年  
现代的霍皮族与普韦布洛族人的演化形成，公元1200—1500年

哥伦布到达美洲，公元1492年  
北美洲的首个欧洲殖民地，公元16世纪晚期

纳瓦霍族向霍皮族和普韦布洛族学习编织技艺，公元1600年

大平原上的居民开始使用马匹（最早由欧洲人引入），公元1760年  
金属在工具制造和艺术品的更广泛使用，公元18世纪晚期

欧洲人对西北海岸的探索和最初的贸易，公元1778年

## 北美洲

## 西南部

从16世纪第一次和欧洲人取得联系，西南部的古老民族，如修建美丽村庄和悬崖宫殿（图14-30）的阿那萨齐人，发展成为印第安部落。这些土著美洲人的名字来源于西班牙语的“村庄”一词，也作农庄。印第安部落（Indians）的语言呈现多样性，但在部落文化上却存在相似之处，比如亚利桑那州北部的霍皮部落和新墨西哥州里奥格兰德部落。他们是在公元1200至1500年间的某个时间，从遥远的故乡加拿大西北部迁居到西南部的游牧民族的后代。这些阿帕契和纳瓦霍部落尽管在文化

上同西南部原始居民有很大不同，但却吸收了这些部落的很多生活习俗。

## 纳瓦霍仪式和沙画

在被借鉴的艺术元素中有一种名为沙画的工艺，纳瓦霍人从印第安村庄学会了这种手艺，并将其改造成为一种与众不同的复杂的仪式艺术形式。这种短暂的沙画（也称干画）伴随祷告和圣歌，是治病仪式上不可缺少的重要部分。（在治疗仪式中，病人坐在仪式中央，吸收神和他们的扮演者所赐予的生命力量。）纳瓦霍人还举行类似的仪式祈祷打猎的胜利和人类及自然界的繁衍。见证这些复杂形象产生的艺术家是萨满人，他们被认为是可以和超自然世界的力量直接沟通、以帮助个人和部落的神医（很少有女性）。

纳瓦霍人使用的自然材料，如玉米、花粉、炭、沙和五颜六色的石粉的象征作用，反映了美洲土著人对自然力量的畏惧。绘有神和神话英雄的沙画作品是人们祈福的对象，在仪式过程中被毁坏，因此没有模具存在。然而传统艺术原型经过艺术家们的代代相传，被尽可能地保存下来。错误会导致仪式丧失效

800年

公元1850年

公元1900年

公元1950年

公元1990年



海达战士贝里斯卡鲁帕  
卡尔·博德梅，公元1833年



帐篷前的赞歌  
凯厄瓦人斯科特，公元1880年



鹰面具  
夸扣特尔人，公元19世纪末



卡奇纳娃娃  
彭特瓦，公元1959年



面具  
爱斯基摩人，公元20世纪初

欧洲与北美艺术家记录大平原生活，公元1800年

美国政府迁移和重新安置美国土著民，19世纪30年代

大平原的“保留地”时期，手工艺品的繁荣时期，始于19世纪60年代

天花的流行使海达人人口减少，公元1862年

旅行者强索西南部土著手工艺品，19世纪80年代

白人狩猎者几乎消灭大平原上的野牛，到公元1890年之前

马利亚和米利安·马丁内斯发明上陶瓷，公元1918年

首届印第安艺术展，公元1920—1940年代

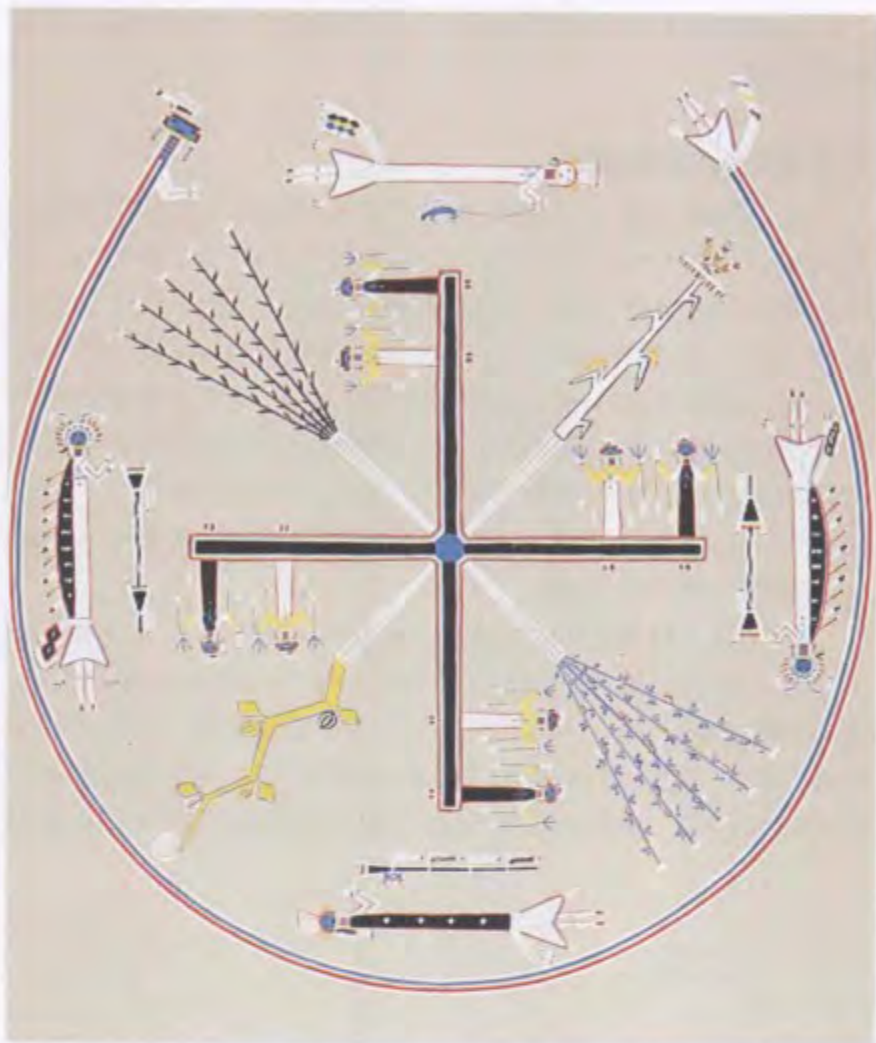
美国土著民获得公民权，公元1924年

美国政府赞助土著民艺术项目，20世纪30年代

加拿大的因纽特人建立其本土艺术品的销售，20世纪50年代

西北海岸艺术的重新复兴，20世纪60年代

美国国会批准建立美国印第安博物馆，公元1989年



30-8 奈特威·旋转仪，纳瓦霍沙画仿制品（弗兰克·J·纽科姆画），公元1933年前，57.5 × 73厘米。圣达菲美洲印第安车匠博物馆。

力。尽管徒手作画存在着无限的创作自由，但纳瓦霍的干画风格却非常僵硬，由简单的曲线、直线和重复的图案组成。一个很好的例子是奈特威的旋转仪（图30-8），一件仿制品。（英国艺术家弗兰克·J·纽科姆长年在纳瓦霍生活，当他取得一位德高望重的纳瓦霍医师信任后，被获准制作沙画的水彩复制品。）画面复杂，但如文本一般表意清晰。居中的旋转木和河流共享交会点，交会的河流中生长着四种神圣的植物——黑色烟草、蓝豆、黄色的南瓜和白色的玉米。每根木头上站立着两个霍皮圣人。东边（在这幅作品的上方）的话神正和人们交谈，还带有一个用松鼠皮做成的蓝色医药箱。北部和南部分别有两个头上长山羊角和啄木鸟羽毛的驼背神，身旁是他们的医杖，他们将袋中的种籽带给人类。西边是感召神和他的神杖。

从17世纪中叶起，纳瓦霍人还从霍皮和普埃布罗斯邻居那里学会了纺织技术，并很快适应了如羊毛和合成染料等西班牙殖民者以及后来的英裔美国人所带来的新材料。他们迅速将自己穿着的简易毛毯改造成精美的地毯，以满足19世纪80年代早期因铁路和游客的到来而开创的新市场。纳瓦霍人掌握了多得让人难以至信的图案，包括一些生动的抽象图案，如“眩目者”和沙画的复制品（略做改动，以保存这些短暂的仪式艺术品的神圣特质）。

### 霍皮卡齐纳玩偶

西南部的另一种艺术形式——卡齐纳玩偶(Hopi Kachinas)同样也发源于这个地区。卡齐纳象征仁慈的超自然精神，是自然



30-9 彭特瓦·卡齐纳娃娃（尼满或赫米斯），霍皮新欧莱比地区，公元1959年前雕刻。棉白杨根，约高30.5厘米。图森亚利桑那大学亚利桑那州博物馆。

## 美洲土著艺术家

尽管美洲土著的男人和女人都制作工艺品,但他们所使用的传统媒介和劳动分工却有所不同。比如在纳瓦霍人中,纺织工一般都是女性,而她们的邻居霍皮人却是男人纺织。根据纳瓦霍神话,很久以前,蜘蛛女的丈夫为她制作了一架纺织机。而她又教会了纳瓦霍妇女们纺纱织布,这样人们就都有衣服穿了。今天年轻的女孩们从母亲那儿学习纺织,就像蜘蛛女教会她们的祖先一样,纺织的技术和图案就这样代代相传。

在印第安村落,制陶成了主导妇女生活的一件大事。为了满足对陶器的大量需求,新墨西哥州圣伊德方索村庄的玛丽亚·马丁内斯负责陶罐的造型,而她的丈夫胡里安专门绘制图案。尽管他们掌握了多种风格的陶器制作技术,有些甚至是根据史前瓷器改进加工的,但他们享誉全村庄的作品却是玛丽亚在1918年左右创作的黑底黑纹陶器(图30-10)。陶罐的优雅造型与建筑及室内设计的德克艺术风格非常吻合,收藏者们曾经十分热衷寻找这些陶器(仍在继续寻找)。当本地买者建议玛丽亚在她的陶罐上签名以增加它的价值时,玛丽亚听从了他们的建议。但根据村庄传统的社区精神,玛丽亚把邻居们的名字同样也写在了陶罐上,希望他们能分享自己的好运气。尽管玛丽亚在1980年去世,但她的后代仍然继承了她杰出陶工的美誉。

妇女们还用条纹布,染过的豪猪毛和买来的珠子装点皮衣和

后来林地和平原地区的布衣。在夏安族人中,羽毛工艺是一门神圣的艺术,年轻女性必须学习得体的礼仪和正确的技巧才能获得权威行会的成员资格。通过创作精美的日用品,妇女们取得了男人只有在战场上才能获得的荣誉和尊严。男人和女人都在圆锥形帐篷和衣服上绘画,女人们通常画抽象的图案(图30-16),而男人则偏好用更加现实主义的表现手法描绘他们在战场上的功绩(图30-17)。

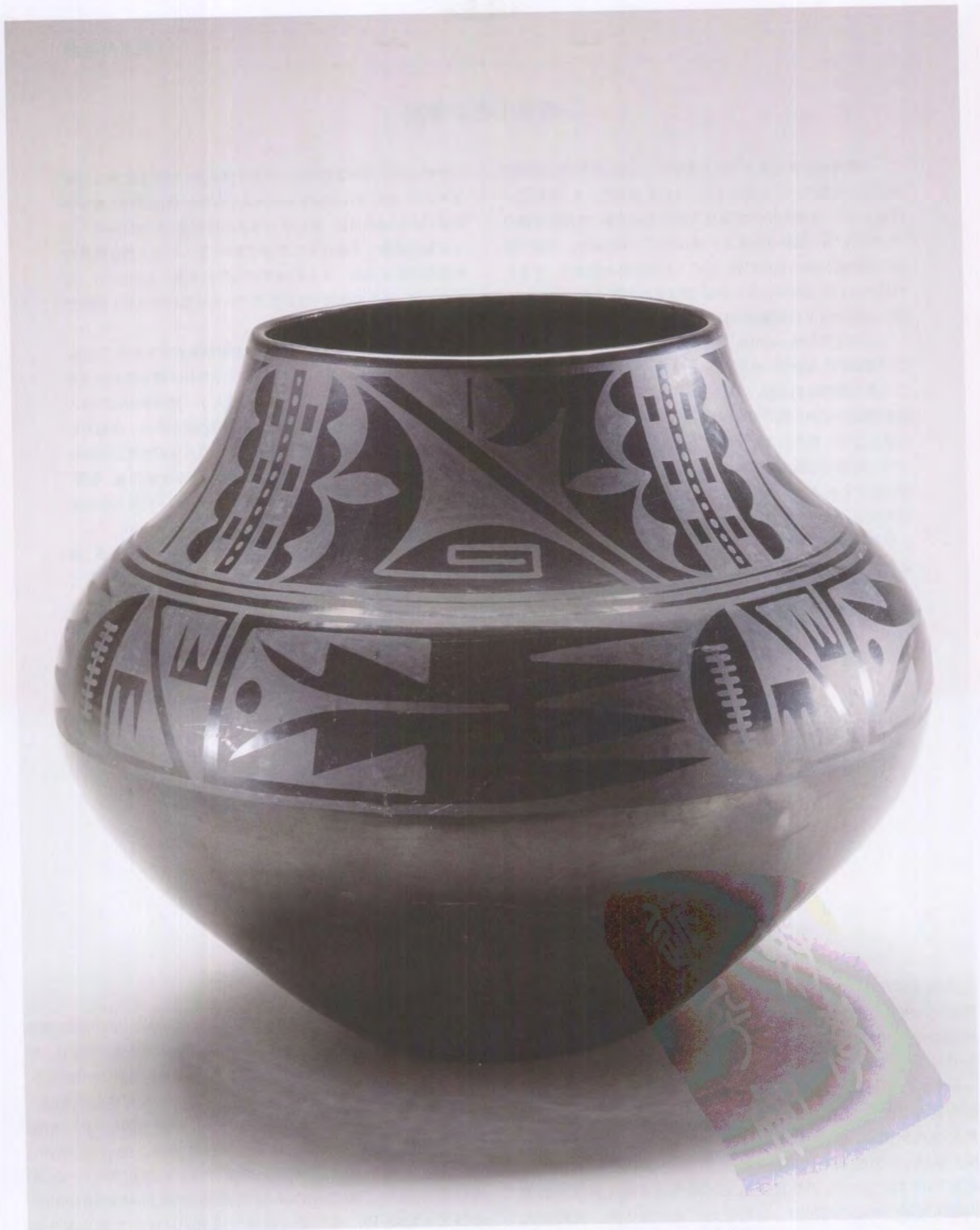
在遥远的北方,妇女们常用动物皮毛等柔软物质制作工艺品,而阿拉斯加和北极的爱斯基摩男人则分别制作木雕面具和象牙雕刻品。20世纪50年代,版画复制工艺传入了一些加拿大因纽特人部落,尽管这一外来工艺尚未规定从业者的性别取向,但却为当地妇女提供了新的创作思路。对这些曾经陷入贫困和孤立的部落来说,版画复制工艺成为了他们经济独立发展的关键因素。今天,因纽特人部落的男人和女人都参与版画复制工作,但男人依然主导着石雕工艺的发展,这是一种新的工艺,且远销异地。

在北美洲,土著艺术家们继续用传统的材料制作工艺品,如瓷器、串珠和篓编织品,并在博物馆商店、画廊、地区比赛和艺术展览会上出售这些工艺品,其中很多作品还获得了极高的艺术成就,一些土著艺术家甚至用油画和多媒体雕塑等欧洲艺术手法来表现他们的艺术创造力(图34-69)。

元素的人格化身,寄居于山水之间。人在死后也将和卡齐纳的世界融为一体。在当时的普埃布罗部落,戴面具的舞蹈演员在每年求雨求丰收和打猎的节日上都要装扮成卡齐纳人。为了教育年轻女孩学习庆典仪式的规矩,传统上的霍皮人把微缩的面具舞者——卡齐纳娃娃传给孩子们。这里提到的霍皮卡齐纳,是欧拓·彭特瓦在1959年前雕刻的一座雨神像(图30-9),雨神佩戴的面具绘有几何图案,象征雨水和丰收。面具顶部是一个象征雷云的梯形装饰,下方的羽毛代表霍皮人的祈祷随风飘散。卡齐纳娃娃来源不明(她们甚至有可能是受殖民时期西班牙殖民者带来的圣人雕像影响而得以发展的)。这种信仰可能非常古老,人们在大地穴壁画、岩石艺术和陶器中也曾发现类似的形象。

### 陶 镇

西南部同样也生产北美陶器的精品,最初人们生产的陶器多为日用品。西南部的陶工不使用陶轮,而是用盘形模具造型,然后打磨和烧制。装饰图案通常是一些抽象传统的设计,比如和云、风、雨等自然力量密切相关的主题。圣伊德方索村庄的玛丽亚·马丁内斯(María Martínez,约公元1881—1980年)和她丈夫朱利安·马丁内斯(Julian Martínez,约公元1879—1943年)(见本页上“美洲土著艺术家”)经过努力,在20世纪早期复兴了陶器制作中保持完美造型、比例和质地的古老技艺(图30-10)。他们通过在氧气稀薄的环境中大面积磨光和特殊的烧制过程,在陶器的高光表面制作出糙面的黑色花纹。



30-10 玛丽亚，陶罐，新墨西哥州圣伊德方索镇，约公元1939年。黑色，28.3 × 33厘米。女性艺术家国家博物馆（华莱士和霍拉齐赠）。

## 西北海岸

华盛顿州北部、加拿大不列颠哥伦比亚省和阿拉斯加南部海岸及岛屿的美洲土著人拥有富饶和适宜居住的环境。他们捕鱼，猎杀海洋哺乳动物，游戏，收集可食用的植物，建造房屋、生活器具，甚至从该地区的雪松森林中获取制衣材料。西北海岸的众多部落包括不列颠哥伦比亚省南部的夸扣特尔人、夏洛特女王岛上的海达人和阿拉斯加南部的特林基特人。和美洲土著人具有代表性的兼职艺术家不同，西北海岸有一群职业艺术家。

### 一个战争头盔

这些工作高度职业化、艺术风格精细的西北海岸艺术家在五千多年的时间内制作了各种各样的艺术品，包括图腾柱、面具、绳梯、柜子、碗、衣服、符咒、装饰过的房屋和独木舟。他

们为治病仪式中的萨满人和冬季庆典中参加戏剧演出的男演员制作面具，面具及其他雕刻作品上的动物和神话人物源自西北海岸丰富的口头传说，体现了神话起源和贵族家庭的世袭特权。在闪烁的火光中，当佩戴者拉动隐线时，夸扣特尔面具便能（图 30-11）一张一合，活动自如。因此，面具可以神奇地从人面转变成鹰面，当人们起舞时再变回人面。面具特点显著，尤其是面部的夸张和变形处理，钩状鸟喙和引人注目的塌鼻，另外还有曲线型的凹陷部分形成了强阴影。和人面形成对比的是面具外壳内侧的平面鹰像，与人面同色，图案抽象。

### 面目狰狞的头盔

夸扣特尔面具（图 30-11）代表了该地区最夸张的艺术风格，而其他一些作品更具感染力，比如木制的特林基特战争头盔（图 30-12）更加栩栩如生。尽管头盔描绘的是真人面容，但它也有可能代表了地狱的一种神灵，使佩戴者增强力量。艺术家们刻画面目狰狞的人物，也是为了威慑敌人。



30-11 阿勒特湾，夸扣特尔人的鹰面具，公元19世纪晚期。木头、羽毛和绳索，约55.9×27.9厘米。纽约美洲自然历史博物馆。



### 海达柱上的部落史

尽管西北海岸艺术具有一定的精神意义，但它们更是社会地位的象征。海达领主屋前的图腾柱，充分体现了海达人对特权和家族史的关注。一根19世纪的图腾柱（图30-13）矗立在一座重建后的海达村，村庄的重建工作是比尔·雷伊德（Bill Reid，海达人，公元1920—1998年）和他的助手道格·克兰梅尔（Doug Cranmer，夸扣特尔人，公元1917年生）在1962年完成的。柱子上刻满了标志部落史的图案，包括头盔、动物和超自然力量。结婚和贸易也能获得头盔。占有和佩戴头盔的权力非常宝贵，人们甚至常常为争夺头盔而展开战争。在更高的柱子上，头盔图案从上到下，依次刻有角鲨鱼（小鲨鱼），嘴朝下的鹰和杀人鲸，杀人鲸的嘴部和尾片之间蜷缩着一个人。在19世纪，海达人相互竞争，并利用金属工具建造了更多更大的图腾柱。艺术家们用一根雪松树干雕刻了高达18米的柱子。由于潮湿的海岸气候，这些柱子不到一个世纪就损毁了，只有博物馆收藏了少数保存完好的19世纪的图腾柱。

### 阿拉斯加的庆典毛毯

西北海岸的另一种特色艺术品是阿拉斯加特林基特人编织的奇尔卡特毛毯（图30-14）。男人在木制模板上设计图案，女人负责纺织。制作特林基特毛毯至少需要六个月时间，人们在竖立的织机上用碎雪松树皮和山羊毛纺织。过肩长袍是19世纪当地最流行的庆典服装，它们代表了西北海岸艺术风格的一些特色：对称和富有韵律的重复、动物的象征图案（如长袍上的熊）、眼睛的设计、粗细线的规则搭配和边角的完美设计。



30-12 特林基特人，战斗头盔，公元1888—1893年被收藏。木制，高30.5厘米。纽约美洲自然历史博物馆。

许多批评家和收藏家将优雅、精致和技艺精湛的西北海岸艺术视作美洲土著艺术珍品中的奇葩。19世纪流行病灾难性的后果以及政府和传教士发起的西北海岸仪式和社会活动，几乎

30-13 海达村，雷伊德（海达人）和其助手克兰梅尔（夸扣特尔人），于1962年完成了最早建立在夏洛特女王岛的19世纪海达村的重建工作。温哥华大不列颠哥伦比亚大学人类学博物馆藏。







30-14 特林基特人，带有动物图案的齐卡特挂毯，公元20世纪早期。山羊毛和雪松树皮，88.9 × 182.9厘米，洛杉矶西南博物馆藏。



30-15 阿拉斯加尤普伊科爱斯基摩人，面具，公元20世纪初。木头和羽毛，高约114.3厘米。纽约都市艺术博物馆藏。

使该地区的艺术传统销毁殆尽。然而，一小群杰出的艺术家仍在继续制作精美的艺术品，一些艺术品甚至远销异乡。20世纪上半叶，传统艺术形式经历了令人难忘的复兴，版画等新的艺术形式也得到了迅速发展。

## 爱斯基摩人

### 北风面具

19世纪，居住在阿拉斯加白令海峡的尤普伊科爱斯基摩人(Eskimo)拥有高度发达的庆典生活，狩猎动物(尤其是海豹)在他们的生活中扮演了重要角色。萨满人富有想像力的面具带有可以活动的部件。这里图示的北风面具(图30-15)、面部周围有象征宇宙的圆环，面具的其他部件还具有发声的功能。面具上的双手象征萨满人狩猎时吸引动物的本领。白色斑点代表雪花。20世纪20年代的超现实主义画家(见第33章，第1037页)非常赞赏这些面具的选材以及富有想像力和不对称的叠加造型。(由于尤普伊科人的面具通常只在特定场合使用一次便被丢弃，所以想要购买这种面具并不难，在博物馆和私人收藏家处都有许多这样的面具。)

近年来，加拿大的爱斯基摩人——因纽特人(Inuit)建立了制作和销售石雕、版画的合作网。通过这种新的方式，艺术家们把正在迅速消亡的因纽特人传统的生活方式展现在了世人面前。

## 大平原

在欧洲殖民者将马引入北美洲、殖民政府破坏了东海岸的土著民定居点后，一种新的美洲土著流动文化在大平原上繁荣了一小段时期。大平原艺术家在选材和艺术风格上同西北海岸及爱斯基摩人非常不同，很多艺术灵感体现在了结实的羽毛缝纫设计和其后串珠对皮革制衣、袋子、马饰的妆点上。大约在19世纪30年代以前，艺术家们将几何图形和僵硬的形象绘制在圆锥形帐篷及其内层和野牛皮长袍上。之后，他们的艺术风格逐渐受到欧洲艺术家的影响，引入了对自然场景的描绘，尤其是战争场面。

### 服饰的艺术

由于后来一段时期内大部分平原居民都是游牧部落，所以他们对美的关注集中在服饰、身体和其他便携的器具上，比如盾牌、棍棒、烟斗、战斧和各种容器。短暂但重要的平原艺术形式，时常能在外来的欧美艺术家创造的绘画作品中见到。例如，瑞士人卡尔·博德梅创作的油画——“两只乌鸦”（图30-16），刻画了一位海达战士。题为“海达战士贝里斯卡鲁帕”（两只乌鸦）的画中，描绘了主人公的烟斗、彩绘的野牛皮长袍、熊爪项链、羽毛饰品和所有象征身份和军功的东西。这些用不同材料组合在一起的艺术品仿佛是一本让邻近的美洲土著人容易读懂的传记。比如，左肩上的同心圆图案代表了抽象的鹰羽礼帽造型。

平原人还制作象征权力的盾牌和盾牌饰物工艺品。盾牌绘画通常源自个人的宗教观。盾牌主人相信象征手法、颜料和材

30-16 博德梅，海达战士贝里斯卡鲁帕（“两只乌鸦”），公元1833年。40.3 × 29.2厘米。奥马哈约斯林艺术博物馆（恩伦艺术基金赠品）。





30-17 凯厄瓦斯科特：帐篷前的赞歌，公元1880年。账本，铅笔，墨水和彩笔，19.1 × 30.1厘米。查尔斯·戴克夫妇珍藏。

料（例如羽毛）会给他们带来神奇的保护和超自然的力量。

平原战士在19世纪同侵略者展开了战斗，但他们最终还是被破裂的条约、野牛的迅速灭绝和美国军队的进攻等一系列不利因素打败。1890年在南达科他的伍德尼克里克举行的鬼神舞仪式上拉克塔参加者遭到了大屠杀，捕杀平原土著人的行动达到了高潮。事实上，从19世纪30年代起，美国军队就强行将美洲土著人赶出他们的故土，在其他地区重新安排他们的生活。19世纪末，美国和加拿大政府将他们限制在定居点内生活。

### 账本绘画

具有讽刺意味的是，在定居点时期平原艺术依然活跃，尤其是女人们的珠工和男人们的账本绘画。商人、军队和印第安官员常年为平原人提供铅笔、新的或丢弃的账本。他们利用这些材料描绘自己的功绩，或为感兴趣的英国买者作画。有时，这些被战士们带到战场上的绘画账本被美国军队收回。被限制在定居点生活后，平原艺术家们不但描绘他们的英勇过去和已逝去的生活方式，还把他们对新环境（经常是远离故土的州）的

感受也画进作品。这些通常辛酸但有时诙谐的形象是记录北美洲大动荡和变迁时代的重要史物。比如一位不知名的凯厄瓦艺术家在其画中（图30-17）描绘了一群（可能是）科曼奇人（凯厄瓦人的盟友）在三座帐篷前起舞高歌，左前方的帐篷上绘有石制的烟斗和肢解的腿臂。女人们（中部和右边）穿着19世纪晚期平原印第安人典型的传统服饰——鹿皮鞋、印花布衣和红底黑纹的哈得逊海湾毯。

尽管账本绘画不再出现，珠饰细工却从未彻底消失。带有羽饰、珠饰和绘画的古老服饰艺术发展成了今天在帕瓦仪式舞蹈比赛中展示的精美服装。

无论是世俗的、装饰性的还是精神的、高度象征的艺术作品，北美洲丰富多彩的艺术风格和形式显示了北美洲人民古老而持久的艺术领悟力。他们对当地材料和颜料创造性的运用正是他们对自然的艺术重塑，很多艺术作品都反映了美洲土著人对环境的依赖和崇敬，他们将这种能力视作自然赋予他们的居住特权。在采用新的材料和介质时，他们显得游刃有余，不失天生的创造性。



公元1800年

公元1850年

公元1900年



蜡罗通加当地神雕像  
波利尼西亚群岛，公元18-19世纪



手持武器和归营号的武士  
马克萨斯群岛，公元19世纪



禁止提及的面具  
新西兰，公元19世纪晚期

库凯利莫库及其他欧洲探险家重新发现波利尼西亚，公元18世纪晚期

基督教在波利尼西亚传播，公元19世纪50年代中

欧洲对大洋洲大部分地区的殖民化，  
公元19世纪80年代—1920年

## 第 31 章

# 长辈、“大男人”、首领与国王： 大洋洲艺术

ELDERS, "BIG MEN," CHIEFS, AND KINGS  
THE ARTS OF OCEANIA

公元1950年

公元2000年



猎人与黑袋鼠  
澳大利亚，约公元1913年



战争盾牌  
西伊里安爪哇，公元1961年



被称为“bai”的仪式堂  
贝劳，摄于公元1992年

欧洲人首次与新几内亚的居民接触，公元20世纪30年代

第二次世界大战，公元1940—1945年

大洋洲大部分地区独立，公元20世纪60—70年代

## 大洋洲的岛屿

南太平洋上的岛群,即大洋洲由四个部分组成:美拉尼西亚群岛(黑人群岛),密克罗尼西亚群岛(小岛群岛),波利尼西亚(多岛群岛)和澳大利亚(极南之地)。虽然证据还不充分,但考古学家已经指出,大洋洲在数万年前就有人居住,却直到16世纪早期欧洲航海时代到来时才被发现。研究者将大洋洲的最早居民归于4万年前或更早时候在澳大利亚一些地区居住的先民。大约3万年前,新几内亚地区和俾斯麦群岛附近的一些岛屿,如新西兰就已经有人居住了。美拉尼西亚和密克罗尼西亚群岛上有人居住的时间较晚,但大致也在2000到3000年前。

大洋洲最晚出现居民的岛屿是波利尼西亚群岛。公元前1000年左右,以陶器制作闻名的拉庇泰(Lapita)文化(时间晚于美拉尼西亚的新喀里多尼亚陶器文化)在波利尼西亚西部出现。公元以后,其中部和东部岛屿也相继有人居住。至公元800至1000年时,人类已遍布波利尼西亚的所有外部岛屿,包括夏威夷、新西兰岛和复活节岛。现在,考古学家、语言学家、人种学家和艺术史学家正努力进一步使大洋洲早期的艺术发展焕发出更迷人的光彩。但是,与欧洲和非洲的石器时代所面临的状况相同(见第一章),学者仅仅只能给出大洋洲艺术发展的一个模糊年表。这一章谈的就是大洋洲艺术从被欧洲人发现到现在的发展状况。

## 美拉尼西亚

美拉尼西亚(Melanesia)从西到东包括新几内亚、俾斯麦群岛、所罗门群岛、新喀里多尼亚、瓦努阿图群岛和斐济群岛。美拉尼西亚的艺术形式具有丰富的造型和象征意义,显示出其历史发展的丰富性特征。美拉尼西亚的艺术由新几内亚早期及晚期的复杂部族和其他东部岛屿上的土著人共同创造,是这些人不断适应各种生态环境和生活条件的结果。典型的美拉尼西亚部族比波利尼西亚族群显得民主,并相对少阶层感。他们的祭祀活动和艺术形式表现为一个关于祖先和自然神明传说的表演仪式。面具,在波利尼西亚是很少见的,但在美拉尼西亚却是许多宗教仪式的灵魂用具。在精心准备的节日里,以面具为中心的许多艺术形式经常出现。

### 迁移和生态系统

新几内亚包括今天的两个部分:一个是西伊里安爪哇,岛西端靠近印度尼西亚的一个省;另一个是岛东端的巴布亚新几内亚。新几内亚居民使用的语言加起来有八百多种,占世界已知语言的四分之一。数万年前,当新几内亚和澳大利亚两个大陆块相连时,人类在这两个地方出现。当时的海平面要比现在低几百英尺,承载人们跨过两个大陆块的陆地现在已被海水深深淹没。这些早期先民定居在新几内亚近1200公里

的范围内,适应着各种不同的生态系统,包括常年积雪覆盖的高地环境,各种典型的热带、亚热带环境和深入新几内亚北部、西南部、东南部及东部腹地的低地热带河流系统。要在这样的地方生存,就要学会适应这些不同的生态变化。为此,这些先民在山地和森林地区发展了高密度农耕管理方法(特别值得一提的是当时当地已经出现了家养猪),在其他地区还有渔猎等活动,并会在新几内亚全境收集各种野生动植物作为衣食补充。

### 语言和社会

新几内亚先民的子孙使用的语言被统称为非南太平洋诸岛语族(在早期黑人定居新几内亚东南部以后,也被称为老巴布亚语)。这些人倾向于通过授予族群中男性长者(一些地区也可以是女性长者)政治权力的手段建立平等的社会部族。长者以自治、或多或少带点民主的形式管理部族事物。那些具有显赫声望的长者被称为“大人物”,有这样称号的人往往具有极高的政治声誉、经济能力和战争业绩。后来那些远航而来的移民和美拉尼西亚其他岛屿居民所使用的语言统称为南太平洋诸岛语族(也称马来-波利尼西亚语族)。这一语族与东南亚、印度尼西亚、密克罗尼西亚和波利尼西亚使用的语言有关。总的来说,新几内亚的文化倾向于分层,首领往往处于社会系统的顶端。在首领的社会、经济、政治力量之下分有不同的阶层。

新几内亚阿斯马特、艾特姆和阿贝拉母地区使用非南太平洋诸岛语族,是最早在这里生活的先民后代。其中,每一地区都有一个重要的、可以辨认的艺术文化形态。但我们必须清楚地知道,这三种文化仅仅是在新几内亚发现的数百种艺术文化中的一小部分。它们在整体上与后来分层更加清楚的、使用南太平洋诸岛语族的新几内亚其他地区、美拉尼西亚、密克罗尼西亚、波利尼西亚和澳大利亚文化具有很大的不同。

## 新几内亚西部的阿斯马特艺术

阿斯马特(Asmat)文化和艺术的特征表现为纠结着“竞争、武力、猎取人头”思想的先民神话信仰。在新几内亚西南部阿斯马特地区生活是严酷的,每个部族都只有依靠在它们生存的红树林沼泽、河流及热带深林中狩猎,采集野果才能维持生存。竞争的残酷使他们的艺术充满了象征意义。有一些象征先祖,还有一些动物和昆虫的符号,如正在吃果实的蝙蝠(也称飞狐)、犀鸟、苍鹭、美冠鹦鹉、螳螂等,则包含着对战争胜利后猎取敌人人头的象征意义。阿斯马特人喜欢看飞狐从一棵树上飞到另一棵树上采摘果实,他们将之视为“猎取人头”过程的一种象征。同样的,他们也愿意将犀鸟、苍鹭等动物看作是很好的猎人,认为看到它们猎取食物与可以在战争中获取人头并吃掉牺牲者之间具有象征意义,而阿斯马特人在艺术中表现母螳螂在交配后咬掉配偶的头并吃掉它的过程也是这个意思。阿斯马特人将出外猎取人头视为一种维持精神力量的手段。当一个人死去了,无论是因为自然原因,还是因为战争原因,阿斯马特人都将之归结为是一种先祖精神力量的消失。自然死亡被理解为是敌人巫术的力量;而战争死亡则被视为是将先祖精神

输给了另一方。为了找回平衡，就必须在人死去后取得敌人的头来弥补失去的先祖精神。

### 纪念亡灵的祖先柱

在部族中纪念亡灵的特殊仪式上，阿斯马特人会竖立祖先柱（图 31-1）以祈求猎取更多的人头，并完成一种巫术过程。柱子垂直轴上逼真的人像象征那些死去的人。柱子下端固定的抽象物体是祖先和螳螂的共同象征。柱子顶端伸出的部分，像一面镂空的旗子，也包含着对先祖及螳螂的象征，其内弯曲的“S”形喻指保有先祖的勇气。仪式结束以后，阿斯马特人会把祖先柱抛弃在附近的沼泽之中，从而开始一种象征重生的循环。

### 战争中自卫使用的盾牌

在一种战争频繁的文化中，盾牌对族群中的每一个人来说都是非常重要的自卫武器。今天，阿斯马特人制作盾牌主要用于出售，但盾牌依然是他们文化中的重要部分。在战争频繁的时候，当一队人还有妇女儿童在屋内休息的时候，另一队人会守护在房子外面。守卫的人会被安排在靠近屋内人的位置上，以备在需要时为屋内的人搭建逃生的出口。这里的盾牌（31-2），在今天看来好像是由艺术家制造的。上面的图案是对祖先和猎取人头的象征，这些图案可以给予持盾者一定的心理安慰。阿斯马特人相信



31-1 西伊里安爪哇，阿斯马特中部的祖先柱，公元1960年。木制，绘有图案和西米叶装饰，最高达5.5米。纽约大都会博物馆。



31-2 西伊里安爪哇，阿斯马特中部的战争盾牌，公元1961年收集。木制，绘有图案，炭颜料，饰有西米叶纤维。

这些图案具有保护持盾人的力量。有时候，盾牌上的图形是对人体的模拟，例如盾牌顶部中心的小人像。其他形式也具有一些象征意义，如沿盾牌中心向下对称出现的、像翅膀一样的抽象图形是对前面提到的飞狐翅膀张开状态的象征。这种飞狐形



31-3 绳编的先祖服装(在jipae仪式中使用),新几内亚西部,阿斯马特西北部,公元1953年。木制,绘有图案,饰有西米叶纤维。高2.06米。荷兰莱顿博物馆。

式象征着这块盾牌具有两种保护力量,一种是对祖先的保护,一种是对猎取人头的保佑。

### 先祖的服装

在阿斯马特的一些地方,人们举行一种古老的特殊仪式来安慰死去的祖先灵魂。这些仪式被称为“jipae”。在这种仪式上,阿斯马特人穿着具有戏剧性的由纤维编织的服装(图31-3)。服

装头部的面具创造出一种冥世的效果。眼睛的外形从侧面看是被刻成了鸟的形状,那是先祖眼睛和犀鸟眼睛结合的象征。阿斯马特人在晚间的仪式活动中使用这种带面具的服装,目的是捕捉已逝先祖的灵魂。其过程是将这种先祖服装由村落引至西边——他们认为太阳落下去的地方就是亡灵的居所。在仪式的结尾,阿斯马特人会点燃面具,并将它们丢入沼泽,象征一个从死亡到重生的过程。

## 新几内亚东部的阿贝拉母艺术

### 仪式堂的成人礼

阿贝拉姆人(Abelam)都是农学家。他们生活在塞皮克河北部的山地,主要艺术形式是绘制华丽的仪式堂正面(图31-4),寓意是祈求先祖保佑农耕的收获(当时的主要农作物是土豆)。仪式堂本身具有象征男女交合,繁衍生息的意义。进入仪式堂需要爬过正面右端低处的门洞,这个门洞被称为“子宫”。仪式堂正面向上三分之一处的门楣上雕刻着一对男女祖先的交合,象征性地将先祖与子孙及农业丰收连接起来。靠近悬臂山形墙顶端有一个巨大而怪异的女性脸庞,其位置排列在正面两排男性



31-4 巴布亚新几内亚群岛中阿贝拉姆的仪式堂,公元1970年摄。





31-5 巴布亚新几内亚，阿贝拉母仪式堂的内部门洞，公元20世纪60年代摄。

祖先脸形图案的最前面。仪式堂顶端突出的元素被称为“阴茎”。

当召开成人礼的时候，年轻男性就从外面的门洞爬入仪式堂。门洞在仪式堂内部的那面被装饰成正在生育的女性祖先（图31-5），她两腿叉开的部分正好形成了门洞。这样，入会者无论是进入还是离开仪式堂都象征性地得到了一次重生。在仪式堂内，年轻男性会得到他在社会中即将成为成年男性的所有必要教育。

## 新几内亚东部的艾特姆艺术

### 仪式堂和女性祖先

艾特姆(Iatmul)人生活在巴布亚新几内亚塞皮克河中游，以其巨大的马鞍形仪式堂闻名。按照当地说法，这种仪式堂象征的是一位长相怪异的女性祖先（见图31-6）。一般情况下，这种仪式堂的山形墙底端会刻绘一个具有守护意义的巨型女性脸庞（与图31-4中巫婆脸庞的意义相似）。这间仪式堂在二战时遭到破坏。人们在重建的时候没有恢复它的原貌，而是将原来藏在里面的内部结构和刻绘暴露出来，使观者对它的结构和风

格特征有了更为直观的认识。我们看到，其部族祖先的图像刻绘在房屋两端共5根中心脊梁和12根顶棚脊柱上（在图片上可以见到1根中心脊梁和2根顶棚脊柱）。在顶棚脊柱顶端，艾特姆人绘制巨大的脸谱表现部族神话中的精神，下方鸟形图案则象征着在男性祖先保佑下部族的战争精神。

仪式堂内部可分为三个部分——前厅、中厅和后厅——表现的是修建这个仪式堂的三个主要部族联盟。在这三个部分中又可再分成各个附属子部族区域。在子部族区域的顶棚脊柱上也刻绘有男女祖先的图案。一般情况下，女人和未成年的男孩是不能进入仪式堂的，仪式堂是当地举行成人礼和各种祭祀活动的地方。在房子下面，每一个部族都有属于自己的巨型带缝铜鼓，装饰华丽（见图31-6的右下部）。这些铜鼓是传递集会仪式消息的道具，同时也有象征先祖灵魂之音的意思，这意味着每次召开集会都是听从祖先的召唤。在通往仪式堂二层的梯子下方，艾特姆人在醒目的梁柱上放置了一个女性祖先的脸谱（见图31-6，山墙露出的部分）。这张脸谱象征部族中正在生育的女性祖先。艾特姆人用这个脸谱来表达他们在出入仪式堂时渴望获得重生的愿望。

### 祖先灵魂的面具

艾特姆仪式堂内部保存着大量的祭祀用品，包括用灰泥制作的祖先头盖骨、仪式时使用的椅子、笛子、用于悬挂祭祀食物的铁钩和各种各样的面具。其中，有一种人形面具被称为



31-6 暴露在外仪式堂内部结构，公元1953—1954年摄于巴布亚新几内亚的艾特姆。



31-7 巴布亚新几内亚的祖先服装，摄于1953—1954年。面具为木制，绘有图案，饰有西米叶纤维、贝壳和羽毛等。除面具外由西米叶纤维制成的服装约1.83米高。

“Abwan”，这里的是一件带有“Abwan”面具的祖先服装（图31-7）。面具制作者在面具上绘制象征先祖精神的图案，每一部族都有自己的特征；在祭祀仪式上，族人就穿着各自具有华丽羽毛装饰和不同外观元素的祖先服装。

## 新不列颠东部的萨卡艺术

### 会说话的蛇和成人礼面具

萨卡(Sulka)人生活在巴布亚新几内亚群岛中的新不列颠岛

上，使用的是非南岛语族语言，善于制作面具。这些面具在出生、成人、献祭和守灵仪式中使用。有两种类型，一种被称为“Hemlaut”，在面具顶部有一个巨大的鸡冠；另一种被称为“Susu”，又可分为几种小类型，各自具有不同的特征。“Gitvung Susu”（图31-8）的外观似圆锥体，装饰有拟人化特征。它与成人礼仪式密切相关。在图中可以看到面具上有穿孔的鼻子、拉长的耳垂和涂黑的牙齿，这些与成人礼仪式的各种活动具有直接的象征性联系。特别的是，从面具的嘴中伸出一条蛇形舌，尾部盘曲在面具后面。这是当地一条令人十分畏惧的蛇精灵Kot的象征。

## 新爱尔兰北部的玛琅岗艺术

### 守灵仪式与祖先肖像

巴布亚新几内亚群岛中新爱尔兰岛北部的居民使用南岛语族语言，在纪念死者的大型仪式上使用一种叫玛琅岗



31-8 “Gitvung Susu”，萨卡，公元1900—1910年。木制，绘有图案，外裹西米叶纤维，高68.6厘米（不算叶裙）。不莱梅海外博物馆。



31-9 存放神像的房子，公元1930年摄于巴布亚新几内亚群岛的新爱尔兰北部。

(Malanggan)的彩雕。这种仪式是纪念先祖和成人礼的集合体。在1930年摄制的这幅玛琅岗展示屋中(图31-9)，所有立着的彩雕都是先祖的象征。在这些彩雕表面覆盖着各种鸟、鱼和其他动植物形式，暗示着这个地区每个部族祖先的起源——灌木丛(森林)或海洋。这些雕像开放式的长条结构和丰富的具有区别性的复杂刻绘构成了它们令人困惑的复杂茎干，由此，人们更加认为它不平常，因为雕刻者居然能在一块木头上刻绘如此多的图案。玛琅岗仪式之后，部族会抛弃这些雕像，让它们自然腐烂。然后，他们再为下一次的仪式制作新的玛琅岗雕像。

### 禁止提及的面具

在为玛琅岗仪式准备的面具中有一种具有强烈戏剧性的禁止被提及的面具，叫玛吐哇(Matua，图31-10)。这种面具为木制，附以植物材料、羽毛装饰和丰富刻绘，充满超现实主义气息。其面部由前额和较低部分的面孔组成，两部分不对称。在露出牙齿的嘴里，有一块舌形状的物体，这可能表现的是玛吐哇正在活吞生人。这个神明的两只长耳朵是用刻绘的木板插进面具两端制成的。其上装饰有鱼头、鸟头、突出的舌头和眼睛等图案。在前额上，垂直和斜插的木板上象征性地刻有鱼、蛇和倒转的鹰头。制作这个面具的部族将这些动物图案同他们的动物图腾紧密地联结起来。



31-10 禁止提及的面具，巴布亚新几内亚北部，公元19世纪晚期。木制，彩绘，纤维装饰，高64.77厘米。巴塞尔文化博物馆。



31-11 被称为“bai”的仪式堂，贝劳，摄于公元1992年。

## 密克罗尼西亚

密克罗尼西亚(Micronesia)和位于密克罗尼西亚、美拉尼西亚之间的波利尼西亚外岛(波利尼西亚外岛居住着从东部西迁的波利尼西亚人)属于南岛语族,他们的文化比新几内亚和其他美拉尼西亚地区的非南岛语族文化更倾向于分层。这样的文化通常以首领为中心组织起来,通过他们的工艺、各种特殊仪式和宗教活动表现出来。其中,他们宗教的核心是各种神明和那些受人崇敬的祖先。事实上,所有的密克罗尼西亚文化的内核在于海洋渔猎、贸易和长距离的航海旅行。因为这个原因,海洋通常是他们艺术的主要描绘对象。

密克罗尼西亚艺术包括独木舟、陶器和各种神的形象。神像被认为可以保护海上航行者获得神奇的渔猎丰收。密克罗尼西亚的工匠们喜欢将动植物和人的自然形式加以简化和抽象成几何形。这种风格使密克罗尼西亚的艺术独树一帜,与美拉尼西亚、波利尼西亚和澳大利亚的艺术区别开来。

### 加罗林群岛的贝劳艺术

加罗林的贝劳(Palau)旧称帕劳,当地人喜欢创造和保有那些经过精心绘制建造的仪式会所“bai”。文中提到的例子是一座近年建造的“bai”,约建于1991年(图31-11)。它的典型特征是大斜坡屋顶和屋顶板上的几何形装饰带。贝劳的工匠们用浅浮雕、具有故事性带有鱼形图案的水平绘画带和各种贝壳钱(贝壳钱是当时使用的货币)的抽象形式来装饰山墙。那些经过精心刻绘的故事板列举出了当地主要的历史事件和修建此仪式堂的部族神话。在本文的例子中,仪式堂正面底处的公鸡图案象征当地一位贝劳神明;而在屋顶底部支撑柱上刻绘的“钱鸟”轮廓则象征了贝壳钱的源泉。许多先人面孔被刻绘在底处山墙柱上,公鸡图案之上的垂直区域内还表现了一个叫Blellek的神明。他警告女人远离仪式会所和海洋,否则他将给予她们严酷的惩罚。神在贝劳社会中扮演着中心控制力量的角色。

工匠也把故事板绘制在房屋内部的大梁上。装饰屋顶外缘和房屋底部的贝壳图案象征着部族的财富和贝壳钱在部族中的重要地位。早先提到阿贝拉姆和艾特姆人的仪式堂大都是通过打结、鞭打和用柱、树、草的编织方式建造的,而贝劳人则不同,他们完全依靠木材料的榫卯结构来搭建仪式会所,这种建构方式的好处在于可以使木材随意结合或分开。

### 加罗林群岛的谬库鲁艺术

#### 男女共有的灵魂屋雕塑

在密克罗尼西亚和波利尼西亚外岛,居民经常将神明雕刻

成精炼的抽象人体形式。在加罗林群岛东部的谬库鲁(Nukuoro)岛上有一对被称为缙诺(Tino,图31-12)的男女神雕像就是很好的例子。这一对雕像是在19世纪晚期完成的。

在加罗林群岛上,有一种灵魂屋是男女族人共有的宗教场所,里面有专门供奉大小神像的神龛(缙诺神像就是其中的一部分)。大雕像表现的是部族中主要的神,而像本书例子中的小雕像表现的是较次要的神。图中右边的男性雕像比左边的女性雕像高,两尊雕像的头部都只具有抽象形式,没有眼睛、鼻子和嘴,只有下巴被着重描绘了一下,这两尊雕像与后来的西方艺术家创造的抽象立体主义极为相似(见33章)。另外,男性雕像的胸部轻轻拱起,暗示这位男性神的宽阔胸怀,而在女像胸部一对尖角向下的三角形则暗示女神下垂的乳房。两尊雕像的手臂比正常比例要长,双腿呈垂直矩形结构,无膝盖,无



31-12 男女神像,加罗林群岛的谬库鲁岛群,公元19世纪晚期。木制,左为女性,高约35.9厘米,右为男性,高约77.5厘米。莱比锡民俗博物馆。

足，无脚趾。缪库鲁岛的这对缇诺雕像表面平滑，体态优雅，与之前提到阿斯马特、阿贝拉姆、艾特姆和玛琅岗艺术中人体形象有非常大的差异。同时，这种将人体简化成抽象几何形式的表现方式在密克罗尼西亚、通加和波利尼西亚中部的艺术中是很常见的。而在波利尼西亚的其他区域，如腊罗通加、马克萨斯、复活节岛、夏威夷和新西兰岛等地，工匠们更喜欢表现具有丰富健全细节的生动人体。18世纪，当欧洲殖民者最初与这些地区接触时，他们还保持着自己的艺术传统。

## 波利尼西亚

在世界范围内，波利尼西亚(Polynesia)是人类最后进驻的区域之一。公元前10世纪末期，波利尼西亚西部出现居民；而波利尼西亚东部至公元10世纪的时候才有人居住。波利尼西亚岛上的居民具有复杂的社会政治和宗教制度。其社会是典型的

贵族式政治，拥有专门的祭司和由首领主导的政治组织。波利尼西亚的艺术形式主要用来表现精神意志或超自然的力量。他们相信贵族具有超自然的力量，他们还相信超自然力量会在许多宗教器具、自然物体、神龛、寺庙或有重要历史意义的地点出现。“Tapu”（英语Taboo——“禁忌”一词的词根）是当地与超自然力量作用相反的一种力量，它也是控制波利尼西亚社会和宗教的一种力量。

在波利尼西亚，艺术深受超自然力量观念的影响。先祖、神明、上层贵族、祭司、法器等等形象都笼罩着超自然力量的保护。同时，波利尼西亚有着严格的僧侣阶级制度，这导致波利尼西亚人对那些身份比自己高的人都会有所敬畏。

波利尼西亚的工匠们在刻绘木、石、象牙雕塑方面有着非凡的才能。这些雕像的大小差别很大，从复活节岛上巨大的神像到长约一寸的小象牙爵士耳坠都有。一般情况下，这些雕像都为单色，姿态充满力量。波利尼西亚人还会制作具有装饰性图案的树皮布。它在波利尼西亚的社会中扮演着重要的角色，可以做衣料、铺盖、礼品等（见图31-13）。树皮布的制作和装饰



31-13 Mele · Sitani 正在制作“manulua”图案的树皮布，公元1967年摄于通加。

## 波利尼西亚人的树皮布制作

波利尼西亚的妇女用纸桑树的内皮制作装饰树皮布,这种布在波利尼西亚的不同地区有不同的名字,如在塔希提叫“ahu”,在库克群岛叫“autea”,在新西兰叫“aute”,在夏威夷叫“kapa”,在马克萨斯叫“hiapo”,在萨摩亚叫“siapo”,在斐济叫“masi”等。在这些名字中,只有夏威夷的“kapa”一词与现波利尼西亚通用的“tapa”一词相似。这一通称形成于19世纪,直至现在还在使用。

在波利尼西亚人和欧洲人取得联系的早期,即18世纪末19世纪初,波利尼西亚西部通加聚集着大批制作树皮布的一流女技师,今天,被称为考塔哈(Kautaha)的通加女性组织还在制作这种有名的装饰树皮布“ngatu”。

在通加,男性种植纸桑树,并在2-3年后砍伐。通常,他们把树砍成1.5米左右的木块,然后晾晒。女人们将晾干后的树皮剥去,留下内皮浸泡;浸泡后,再放到木制砧板上剥成细长的条;再用木制鞭沾水击打(击打时,内皮条要不断叠压,扩大面积),击打的过程是制毡的过程,经不断加水击打,植物纤维软

化,树皮条不断变宽变薄,直至成为柔软耐用的树皮布,再在太阳下晾晒并漂白。然后,女人们开始装饰工作——先将树皮布固定在半圆形的板上;再将经过精心设计的图案、椰叶、细条状图案模等也固定在板上;然后,用摩擦的方式将图案“复印”到树皮布上;最后再上颜料,并在大块空白处绘制图案,装饰树皮布就制成了。

通加人喜欢使用灰、红、黑三色,颜料分别取自树皮、黏土、水果、煤灰等。“Ngatu”只在一些特殊的情况下使用,例如婚礼、丧礼、授勋仪式等。书中举出的例子是为庆祝通加“Tupou”四世王加冕礼而做的一种传统式树皮布(图31-13),作于1967年。可以看到,布面上图案丰富,整体感强,几何形式变化多端,工艺十分精湛。图中,跪在树皮布中央的Mele·Sitani是当地重要的树皮布制作专家;树皮布上由三角形构成的复杂图案在当地很有名,又名“Manulua”。“Manulua”是“两只鸟”的意思,这种图案意味着两只鸟一起飞翔,象征当地“地位源自父母”的观念。

是波利尼西亚女性工艺的一种重要形式(见上方“波利尼西亚人的树皮布制作”一节)。文身艺术在波利尼西亚也有较高的发展。事实上,波利尼西亚是现在英语中“文身”一词的最初来源。

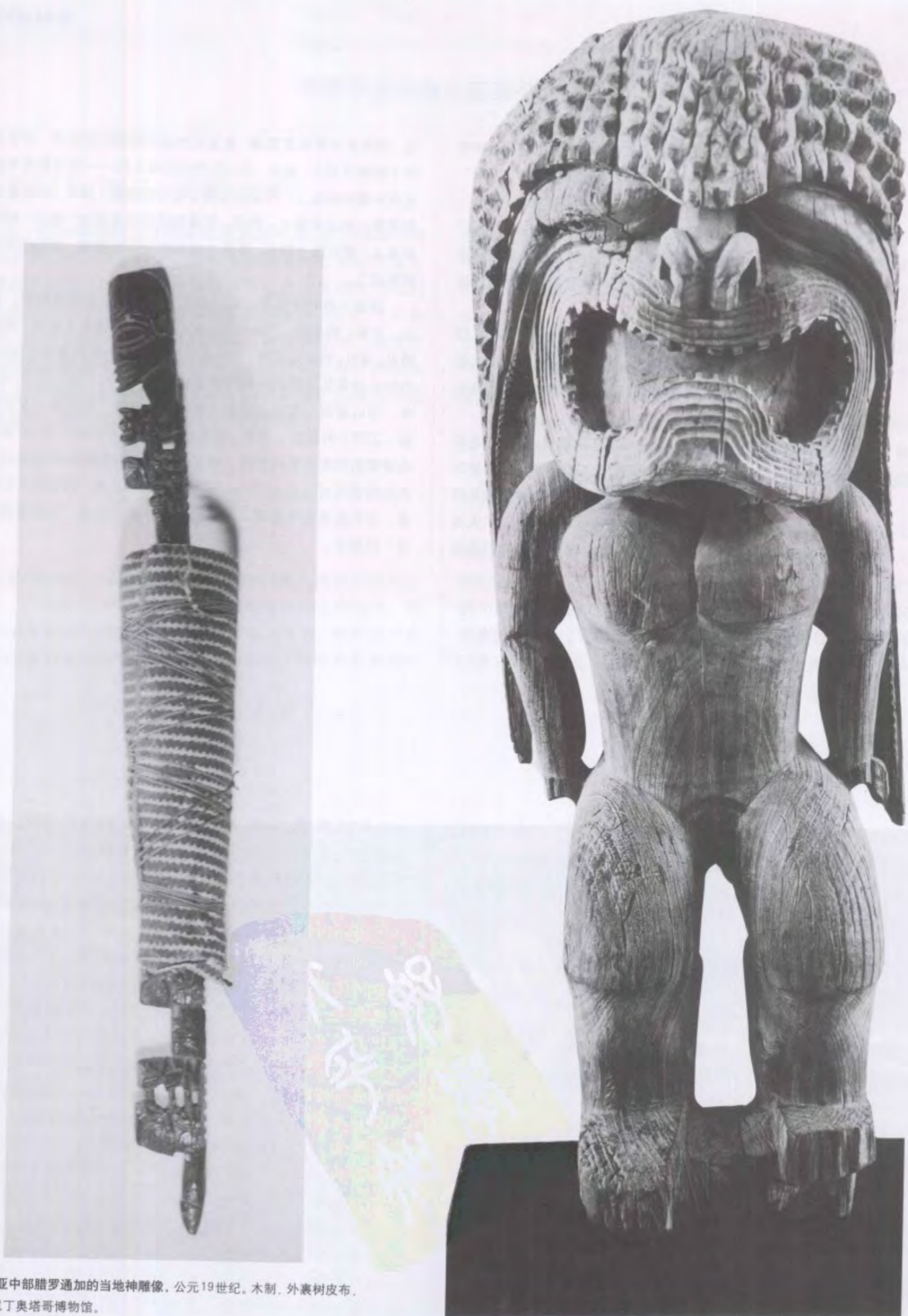
## 库克群岛的腊罗通加艺术

虽然波利尼西亚人的航海技术很好,但是波利尼西亚众多的岛屿在数世纪间还是因为距离太远而相互孤立,这导致波利尼西亚宗教在各岛的发展都有一些不同。无论是在库克群岛的腊罗通加、芒各亚,还是在南方诸岛的鲁鲁图,人们都依据自己的相貌发展了不同类型的神像。当然,也用雕刻来表现部族祖先,当地土著认为部族祖先具有保护他们生活生产的作用。在所有神的形象中,“创造神”最为重要,当地人认为,创造神是使种族繁衍生息的核心控制力量。

### 用树皮布包裹的当地神雕像

腊罗通加(Rarotongan)位于波利尼西亚中部,岛上居民在

19世纪的最初二十年里还在使用自己传统的神像。当时,随着欧洲殖民者而来的西方基督教正逐渐覆盖这一地区,破坏着原有的神明。在欧洲殖民者眼里,这是促进当地人进步的一种方式。在腊罗通加传统神像中包括木制渔猎神、大型自然神等至少三种当地神。有一些神像超过6米长。这里举出的例子是一较小神像,只有1.14米高(见图31-14),身体中部裹有多层装饰树皮布,图案为黑色锯齿纹;头为侧面,下巴突出,嘴唇微微凸起,眼为正面、轮廓清晰,眼睛后的耳朵为卵圆形。在突出的下巴下面,有两个小神像依次攀附在大神像的胳膊上,大神像的胳膊十分简化,就像一根杆子一样。两个小雕像的刻画与大神像相似,头也为侧面。其中,最小的也是位置最低的神像只在树皮布上方露出头部,躯干已经不能辨认。在这尊神像的末端,工匠表现的是露出龟头的阴茎;在它后边,有一对背靠背的小神像;而另外还有一个小神像大头朝下。大神像和附着在他身上的小神像具体表达怎样的意思还不清楚,19世纪初基督教对当地宗教的破坏使得答案永远被埋藏了。然而,具有生殖器和身上附有小神像的特征似乎暗示这是一个生育神,从他身体里正在创造出小神。对神话中生育神的表现是波利尼西亚中部艺术和宗教的一个重要特征。



31-14 波利尼西亚中部腊罗通加的当地神雕像，公元19世纪。木制，外裹树皮布，高1.14米。但尼丁奥塔哥博物馆。



## 夏威夷艺术

图31-15是18世纪末19世纪初夏威夷神庙中的木制战神像“Kukailimoku”。它高达1.8米以上，体态墩实，与腊罗通加细长而形式简化的神像形成鲜明的对比。这尊战神雕像的头部约是他整个身体的三倍，咧开的大嘴呈八字形，露出的成排牙齿显示出战神的进攻性和挑战性。他充满肌肉的双腿微微弯曲，好像随时都可以行动起来。工匠们通过表现他充满力量的手臂、双腿和发达的胸，表现了战神强烈的竞争欲望。在18世纪末19世纪初的夏威夷，这些战神雕像被两两相对，排成半圆形放在当地的神庙中（当地的神庙称“heiau”）。当然，当地也有一些较小的神像和祖先雕像，其形式在夏威夷群岛中的不同属岛也有一些差异，但总体都表现的是充满好胜和挑战性的精神。

## 马克萨斯人的艺术

### 文身和社会地位紧密相连

虽然文身在密克罗尼西亚十分常见，但波利尼西亚的文身制作工艺却更为有名。当地贵族、武士都有经年积累文身图案的习惯，因为他们认为这样做可以提高自己的社会地位、超自然力量和个人魅力。书中举出的例子是一张19世纪早期的铜版印刷品，表现的是一位来自努卡黑瓦的马克萨斯武士（见图31-16）。他周身布满文身，右肩扛一根巨大的矛状武器，左手提一只水罐。



31-15 夏威夷战神雕像，公元18-19世纪。木制，高2米。塞伦皮巴第博物馆。



31-16 马克萨斯群岛中努卡黑瓦手持武器和归营号的武士，公元19世纪。铜版。

## 文献资料

## “mana”岛上首领“Rangihaeata”建造的聚会所

1844年，集艺术家、植物学家、作家于一身的英国人乔治·弗仑奇·安加斯（1822—1886）在新西兰度过了六个月的时间。他用水粉画表现毛利人的建筑、独木舟、居民、武器、工艺制品、服饰、归营号等。19世纪前半期，欧洲早期殖民者和传教士来到毛利，安加斯的绘画为人们展示了当时毛利文化的传统样貌。这种传统样貌不久就在殖民文化的打压下衰退了，安加斯的画和他的记述为我们留下了珍贵的资料。这里举出的这张由安加斯绘制的毛利建筑图和安加斯自己配的文字记录就是其中之一。

新西兰人的房子通常聚集而建，形成村庄。在村庄外，有高高的木制栅栏（在当地被称为“E pa”）做保护。房屋内部有巨大的支撑柱，其上往往刻绘有长相怪异的人像。村庄内有许多小聚落，每一家庭的房子都用松散的小栅栏围出院子，院落之间又由梯栏连接成窄小的通道。毛利人完美的艺术才能和审美天赋主要体现在聚会所的建筑雕刻和装饰上。这种聚会所通常由首领亲自建造，用于纪念一场战役或显示其在雕刻方面的精湛技艺。在聚会所装饰中，毛利人喜欢用新西兰赭石做颜料，这种颜料来自“Taranaki”（北岛的中西半岛，毛利人的战场）。在聚会所大梁柱和支撑屋顶的木板上，绘有黑白红等色的螺旋图

案，具有阿拉伯风格。画中的聚会所由食人者“Kai Tangata”设计，多年前由“Rangihaeata”建造。“Rangihaeata”是“Nga-ti-toa”族的一位杰出首领。这座聚会所坐落在库克海峡 mana 或是 Table 岛的一个属岛上，是现存最完美的聚会所建筑之一。其内部的大多数雕刻都是由“Rangihaeata”亲手完成的。大梁柱上的人像据说就是以他自己为原型的。<sup>①</sup>

聚会所山墙顶端有一张面具，面具上有一尊小雕像。屋顶厚木板主体未加装饰，在接近地面的地方刻有精心设计的螺旋形图案，末端还有像六根手指一样延伸出来的木框。门廊两端用于支撑屋顶的木板上刻着两个大人像，这两个大人像长相怪异，体态墩厚、咧开大嘴、伸出舌头、肩部和膝盖部覆盖有螺旋形文身图案，显示出好胜和具有挑战性的气势。房屋的椽板也绘有图案，依次排列在外门廊的下端。门框和窗框也一样，巨型门楣上的装饰尤为特别，刻绘的是由螺旋形图案围绕的两个小人像。门道内部屋顶支撑柱上刻着的人像被认为是“Rangihaeata”自己。

<sup>①</sup>节自乔治·弗仑奇·安加斯著《新西兰人插画》，伦敦汤马斯·麦克兰出版社，1847年，文章见彩页4。

“mana”岛上“Rangihaeata”的聚会所，乔治·弗仑奇·安加斯绘制，公元1844年，水粉画。





31-17 聚会所门楣，来自新西兰的毛利文化，公元19世纪。木制，48.3 × 114.3厘米。塞伦皮巴第博物馆。

丰富的文身图案将武士的身体划分成不同的区域，这些区域以人体中线为主轴，左右对称。一些图案看上去着重勾画人体接合处，而另外一些图案将肌肉区分成水平和垂直的几何形状。值得注意的是，这个武士的面部、手和脚也都布满文身。

## 新西兰的毛利艺术

### 有文身的大地之神

新西兰毛利人(Maori)的艺术非常有特色。总体来说，是倾向于装饰化。毛利人喜欢将人体表现为各种复杂而富于动态的图形。这些图形外轮廓比较简略，但小细节却变化多端，排列紧密。这里举一门楣为例，它来自毛利人建造的聚会所(图31-17)。它通身布满装饰，图案布置精炼复杂，技巧极高。

中部女性图案可能表现的是大地神“Papa”正在孕育众神。她咧开嘴、伸出舌头的姿态具有挑衅的意味。其周身布满各种图案与毛利人的文身极为相似。在Papa两边刻绘的侧面像是她生育的神明，当地人称为Manaia。这两个侧面像面朝外，其下是手臂，手臂布满文身图案，末端只有三根手指。在毛利人眼里，这样的形象是世界上死亡和破坏力量的象征。毛利人将造物神和死神同时表现出来象征世界在创造和破坏两种力量下的循环和连续。部族成员在进出聚会所时通过门楣下方，暗示从外部环境到内部神圣环境的转换。毛利人用祖先、神明的形象装饰聚会所，是希望从祖先、神明那里为他们的政治、战争觅求保护和建议。毛利人的许多其他装饰，包括身体上的文身图

案、武器等都具有同样神圣的作用。

在欧洲殖民者未到达这里之前，聚会所在毛利人的生活中扮演着重要的角色。“Mana”岛上由首领“Rangihaeata”建立的聚会所就是一个很好的例子。一位英国艺术家在1844年对它进行了清晰的描述(参见“mana 岛上首领Rangihaeata 建造的聚会所”，第974页)。今天，随着毛利文化在新泽兰岛上的复兴，毛利人又重新建造了一些聚会所。这些新建的聚会所不仅成为当地的社区中心，还成为当今毛利文化的标志。

## 澳大利亚

在过去的4万年里，土著人是澳大利亚的主要居民。他们适应着这块大陆上的各种生态环境，包括北方的热带、亚热带气候，中部的沙漠气候和南方的温带气候等。最早的欧洲殖民者在18世纪晚期到达这里；19世纪初时期已对土著人的生活方式和当地的环境有了一定的认识。他们发现土著人的生活与大陆环境有直接的联系，大陆的自然环境直接导致当地人主要以狩猎和采集为生。土著部落的神话多强调他们现在生活的区域和在很久之前他们迁移来的地方。土著人的大多数装饰物都是为他们的宗教仪式准备的，其内在象征意义都有对远古祖先起源的追溯。土著人用歌舞和更多的艺术形式——包括文身、雕像、宗教器物、装饰石、岩画、树皮画等，来讲述他们自己的“创世纪”。艺术在当地人的精神世界中具有不同寻常的重要意义。



31-18 猎人与黑袋鼠，来自澳大利亚，阿纳姆地区的恩贝里。公元1913年收集。树皮绘画，130 × 81 厘米。墨尔本，维多利亚国家博物馆。

## 土著神话

第二幅土著绘画（图 31-19）来自阿纳姆东部的伊尔卡拉地区，创作于 1959 年。作者是当地使用“Yolngu”方言的土著人“Mawalan Marika”（公元 1908—1961 年）。Marika 的绘画主题是“Djanggalawul”姐妹，取材于伊尔卡拉地区的部族神话。与单幅表现图像的前一幅树皮画相比，这幅画以矩形划分出了四个区域，其中两个区域（从上面数第一个、第三个）



31-19 “Mawalan Marika”，“Djanggalawul 姐妹”，来自阿纳姆东部的伊尔卡拉地区。作于公元 1959 年。树皮画，悉尼新南威尔士艺术馆。

## 阿纳姆的土著艺术

### 类似在x射线照射下的树皮画

来自澳大利亚北部地区阿纳姆(Arnhem)的两张树皮画是当地土著艺术的典型例子。第一张(图 31-18)创作于一战之前，表现的是一只黑袋鼠和一个猎人。这幅画来自阿纳姆地区一个叫恩贝里的地方。那里，使用“Kakadu”方言的土著人创造了类似在x射线照射下的树皮画风格。在这种风格中，艺术家同步展现了绘画对象的内部结构和外部特征，再加上背景为偏红的赭色，这使画面就像是用x射线拍的片子一样。总的来说，这幅画风格简洁，流畅，神话色彩浓郁，姿态动感十足。猎人右手高举矛状武器，奔向袋鼠；胯下男性性征清晰可见。袋鼠身体后倾，好似正准备逃离，气氛十分紧张。袋鼠的外轮廓和内部结构同时呈现，是当地典型的“x射线式”绘画特征。画中的场面可能是对当地狩猎生活的表现，也可能是给青年人传授狩猎技巧的视觉教案。



31-20 “Cliff Whiting”. 风神，来自毛利。作于公元1984年。材料可能为木质纤维板，油彩。193.8 × 362.6厘米。新西兰惠灵顿，新西兰气象服务有限公司。

又被再细分为两个更小的区域。每一个区域表现的都是当地部族神话中的一个片段。

最下面区域表现的是两姐妹在生育。第三个的左边表现的是八根法杖，它们象征部族中创造春天、水源和树木的祖先；右边表现的是两姐妹和她们的兄弟（横在中间带阴茎的人像），在当地神话中认为两姐妹和她们兄弟的结合是族人的起源，所以三人共同出现的画面在当地土著文化中十分常见；最右端的两个小矩形中分别表现的是日出和日落的景象。第二个长方形表现的是两姐妹产下伊尔卡拉族人。最上面左端的大矩形表现的是两姐妹脚踏春天（中间圆形），身旁清水流淌（以圆形为中心向外发散的斜线）；在右端的小矩形中，画家表现的是自己坐在部族法杖前高唱部族神话歌谣的情景。

## 当今的大洋洲艺术

在大洋洲，特别是波利尼西亚中部和外围的一些岛屿，传统艺术日渐消亡，在当地人的文化生活中不再显得那么重要了。然而，在另外一些地区，受全球多元文化发展的刺激，那些传统艺术重又出现，并日渐活跃。全新的文化意识正引导当地艺术家以骄傲的心态继承和复兴他们的传统艺术形式文身、雕刻、编织、绘画等。

### 毛利文化的革新

一些新西兰艺术家已经将毛利文化的继承问题提到正式的日程上来，成立了生产效率极高的工作室，这是大洋洲艺术革新的好例子。历史上有名的毛利木刻工艺再次出现，艺术家“Cliff Whiting”身体力行，制作了“雕刻的壁画”《风神》（图31-20）。这是一件木刻杰作，创作于1984年。艺术家意图展现的主题是“风的狂暴”，富于变化的线条处于流线型不安的旋涡状态中。这件作品取材于毛利神话，中间蓝色的形象即为风神。画面的左上方和右下方分别表现的是太阳和月亮，它们是整幅画面能量的来源。右上方天父和地母的第一次孕育产生了海神、森林之神、风神三兄弟。画面上蓝色波浪和绿叶分别象征风神的两个兄弟。

在这幅画中，艺术家轻松地将传统艺术形式和世界潮流的现代设计审美要求完美地结合起来，在保留传统艺术精髓的同时又有新的发展。艺术家本人这样讲到：我们必须发展那些从我们自身文化而来的新形式；我们必须培养年青人在这方面的意识，树立他们的责任感，只有这样，我们才能保证自身文化的传承。这样的话不仅强调要复兴并发展毛利传统文化，还着重指出要对年轻人进行教育，使他们对自己文化价值的永久性有清楚的认知，这才是能够保证其文化兴盛的根本。总的来说，当地的当代艺术家在一种理念上已经形成了共识，那就是要想在世界范围内建立自己民族的特色，将更多依靠在复兴并发展毛利传统文化方面取得的成功。



公元1700年

公元1800年

公元1850年

公元1875年

公元1900年



**国王科塔-恩特希**  
刚果民主共和国，库巴族，  
公元18—19世纪



**卡格尔面具**  
利比里亚，丹族，  
公元19世纪



**身上布满钉子的雕像（恩基辛孔迪）**  
刚果民主共和国，刚果族，  
约公元1875—1900年



**班达面具**  
几内亚，巴加族，  
公元19世纪后期



**圣骨盒守护者**  
加蓬科塔族，公元19到20世纪

许多基督教团体积极传教，公元18—19世纪

开发非洲自然资源和贸易的殖民利益，公元19世纪

利比里亚获得独立，公元1847年

欧洲殖民国家瓜分非洲大部分地区，约公元1885—1924年

英国惩罚探险队洗劫贝宁，  
公元1897年

欧洲和美国收藏家和博物馆开始系统化地收集非洲艺术品，  
公元19世纪末—20世纪初

压制传统价值改变了非洲艺术的形式和功能，公元1890年—现在

## 第 32 章

# 探险、殖民化与独立： 近代非洲艺术

EXPLORATION, COLONIZATION, AND INDEPENDENCE  
LATER AFRICAN ART

公元1960年

公元2000年



通灵占卜者  
发现于象牙海岸鲍勒族，  
公元19—20世纪



身穿现代服装的雷神阿马迪奥哈和他的妻子  
尼日利亚伊格博族，公元1966年拍摄



带着小鸡的母鸡形棺材  
卡内·奎，加纳加族，公元1989年

大多数非洲国家（除利比亚之外）摆脱英国或法国的  
统治获得独立，约公元1960年开始

国际艺术市场汇集地点在整个撒哈拉以南非洲地区  
变得更为普遍，20世纪后期

新趋势发展倾向于现实主义、更为广泛的主题范围、  
都市环境、绘画、新材料以及更加强调整体风格，  
公元20世纪后期

## 艺术与社会

### 作为历史文献的桑族人岩画

许多岩画发现于南部非洲的一些地方,这些岩画大多地处津巴布韦、博茨瓦纳、南非和莱索托等国山区的背阴处。在南非的达肯斯伯格山区,学者们已经将包括动物与人类形状在内的许多复杂作品与说科伊桑语的桑族人(San, 以前称为布须曼人[Bushman])联系在一起。这些作品经常描绘几种被猎获作为食物的动物,同时还有一些被认为在祈灵与祭祖仪式上具有应验效用的动物,例如大羚羊。到19世纪早期至中期,不断发展的殖民定居者(农场和牧场)以及说班图语的农业定居者,极大影响了桑族狩猎者和采集者的生活方式和运作模式。在达尔肯斯伯格山区的某些地方,桑族人开始袭击当地定居者,获取家畜和马匹作为替代的食物来源。发源于班布山的马兹姆克胡鲁河附近的一些桑族人石掩体画,可能表现的是根据大约发生在1838至1848年期间的一系列抢夺家畜的画面。在多次夺取家畜袭击之后,南非军队和警察部队并没有成功地追捕到桑族袭击者。常常伴随着雨

和雾的恶劣天气,增加了捕捉偷袭者的难度,他们作为狩猎者和采集者在这一地区生活了许多年,非常熟悉当地的地形。

这里图示的绘画大约有240厘米长。1910年原地拍摄之后,后来官方政府将它搬移到南非彼得马里茨堡的纳塔尔博物馆。在作品的右边,两个桑族骑手骑在驮着肉食的马上,驱赶着一大群家畜和马,走向位于画面中心左侧并用线性轮廓线圈起来的一个桑族人营地。在营地内有许多妇女和儿童。在左侧的远端,一个人(可能是一个占卜者或祈雨者)独自牵着一头大牲畜走向营地。这一情景(一个人牵着一只动物)与另外一些具有神秘解释的岩画十分相似,表明这可能表现的是一个处于出神入化状态的精神领袖,他正在祈雨以阻止政府士兵和警察寻找和惩罚桑族袭击者的企图。这幅画所描绘的形象与1938至1948年间的真实事件之间的密切一致更加确切地表明,这幅作品既间接记录了政府和警察的行动,又是企图帮助祈雨的。



班布山家畜袭击以及牛、马、营地和神秘的“雨兽”,发现于南非桑族,公元19世纪中期。1910年拍摄。岩石彩绘,约长243厘米,南非彼得马里茨堡纳塔尔博物馆。

## 与欧洲人的交往和早期殖民化

### 探险者和传教士

欧洲人与非洲人之间早期交往时期,从15世纪后期一直延续到19世纪初期。除了个别人外,早期欧洲探险者很少冒险穿

越沿海地区(在那里他们常常修建要塞),并没有真正接近内陆地区或居民。虽然15世纪后期建立起来欧洲与非洲之间的奴隶贸易一直持续到19世纪中期,但16世纪至19世纪初之间的欧洲战争和革命减少了与非洲人民的交往。

奴隶贸易的衰败刺激了更伟大的内陆探险和众多的传教成就。15世纪后期,在有限的地域内,葡萄牙与贝宁王国(尼日利亚)和刚果(刚果民主共和国,以前属扎伊尔)的交往和贸易,被视为是对基督教的皈依和传播。伊斯兰教自9至10世



纪通过撒哈拉沙漠向南扩展（参见图15-7）。到19世纪后期，沿着一条从西向东将大陆等分为两部分的线路，包括（在它的南部边界线）今天的塞内加尔、马里和尼日尔的大部分地区，北部的尼日利亚、乍得和苏丹的大部分地区、埃塞俄比亚的东海岸（以及贯穿这个国家的大量基督教属地）、索马里和坦桑尼亚，许多土著居民已改信伊斯兰教。18、19世纪基督教传教士们活跃于遍及大陆南部剩余的三分之二地域的大部分地区，从沿海定居点移向内地。这种输入的宗教影响到当地崇敬神灵和祖先的传统崇拜，特别是在较为精英主义的文化（王国）中这种影响更为深远。它们在较为平等主义的文化中很少产生影响，这种文化统治着撒哈拉沙漠以南非洲（sub-Saharan Africa）的大部分地区。

许多基督教传教士（既有新教教徒又有天主教教徒）将艺术收藏品（面具、人像、装饰艺术品）寄回他们本国的布道团，常常将其作为“偶像崇拜”、“魔鬼崇拜”或者皈依基督教的证据。因此主要宗教协会，如梵蒂冈罗马教廷、伦敦布道协会和（瑞士）巴塞尔布道团，都藏有重要的非洲艺术品，同时，手稿和摄影档案资料有助于重构非洲艺术史。来自殖民化时期的许多作品本身就是历史重构的有用文献（参见“作为历史文献的桑族人岩画”，第980页）。另外，探寻有关一个非洲群落中的人像或面具的问题，经常引出的是描述起源或随着时间而变化的答案。这种信息是理解一个民族、一个地区或一种特殊艺术形式的历史本质。

### 殖民者与收藏家

整个殖民化时期，非洲艺术品同样也不断流入欧洲皇家收藏与其他要员或商人的收藏之列。对非洲自然资源例如奇异的森林、钻石和贵金属日益增长的兴趣，突出表现在19世纪，在这段时间内许多欧洲国家开始在非洲开辟殖民地。从大约1885至1924年间，英国人、比利时人、法国人、德国人、意大利人、葡萄牙人和西班牙人的贸易利润，实际上以巨大贸易网络的形式将整个非洲大陆都变为欧洲的殖民地。甚至更早的时候，葡萄牙与非洲的大量贸易导致在塞拉利昂出现了专门出口欧洲的艺术品生产（见“萨皮—葡萄牙的象牙艺术：一种混血的艺术形式”，第15章，422页）。殖民主义时期一直持续到第二次世界大战之后，在20世纪60年代早期大多数非洲国家获得了独立。

在19世纪后期和20世纪初期这一期间，许多欧洲和美国博物馆开始收藏来自全非大陆各民族的艺术品和工艺品。这些收藏经常来自于人类学领域的考察（后来也关注于艺术领域），从世界各地收集人类工艺品进行比较研究。可以预见，每一股欧洲殖民势力都支持在自己殖民地的探险（虽然有些探险者为了探求收藏品漫游了更为广阔的地域）。例如，某些来自于加纳和贝宁的阿散蒂（Asante）地区的最早的艺术收藏品现在保存在大英博物馆，加纳和贝宁以前都是英国的殖民地。同样，德国博物馆保存的主要艺术收藏品来自于德国的殖民地，即今天的多哥、喀麦隆和坦桑尼亚。

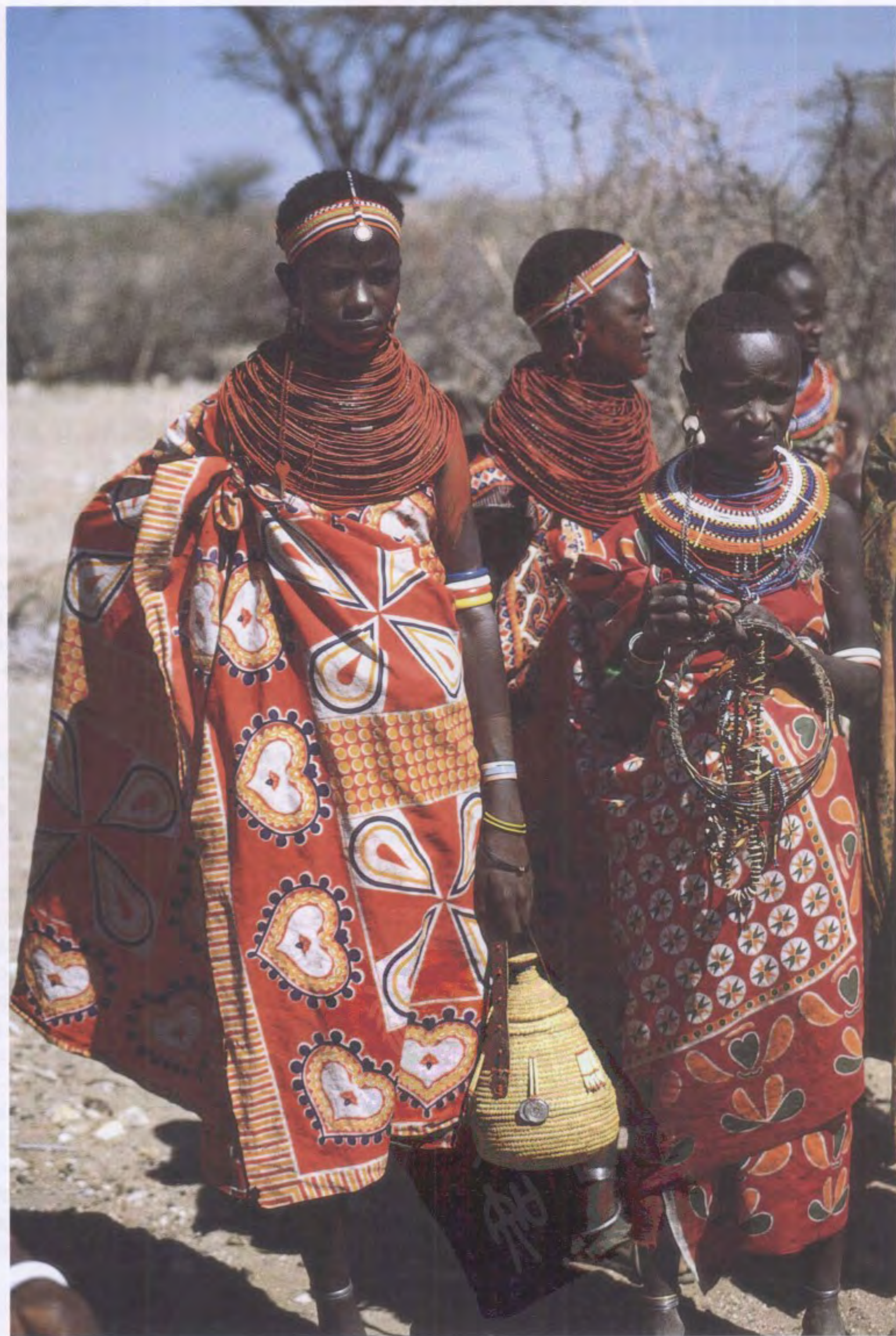
## 非洲艺术的特质

### 语境和意义

非洲艺术有着极为丰富的人性和物质语境，了解这些语境对理解这些艺术品是必不可少的。例如，在肯尼亚的桑布鲁人（Samburu）中（图32-1），服装样式、发型和佩戴的珠宝都具有特殊的性别和年龄的区分，所以，通过他们日常（以及正式）的衣服和装饰，一个桑布鲁族男人或女人可以立即说出其他族群成员的年龄和婚姻状况。大多数外来的旁观者并不会识别出不同服装、发式和珠宝饰物的意义。

在非洲的其他族群中，无论什么地方舞蹈者上演化装舞会（几个戴面具的人在一起），这种表演是以一种方式被一个表演者所理解的，但却是以一种完全不同的方式被化装表演者追逐的一个幼稚的孩子或一个妇女所理解的。此外，一个单独的舞蹈者通常只是在一个较大的仪式中的一个个体单元。例如，就像在马里的多贡族（Dogon）中进行的表演一样（图32-15），这个仪式包括几个甚至是十几个戴着不同面具的化装表演者，他们可能重新展现血统的故事，祈求多元的祖先和自然灵魂。此外，一个面具越古老可能就会越具有威力，最后它可能会作为具有神力的物品，在一座圣祠中居于荣耀的高位之上。于是，一个礼仪用面具在它的语境与意义上可能不再会发生变化。当一个面具出价卖给艺术商人时，它便迅速变成一种商品。在一座博物馆的有机玻璃柜中聚光灯照射下的相同面具，或者用于装饰一个收藏家起居室的的面具也在本质上发生了变化。每一种语境都提供了新的观点、不同的观众、全新的阐释和独特的意义。

本章简要概述大约在1889年之后的非洲艺术和艺术家，并探索多种多样的语境。它将源自于非洲研究的关于用途、功能和意义的当地信息与大多是由外来者设想出来的阐释策略结合起来。（将非洲人具有社会性、精神性和政治性用途的物品重新归类为“艺术品”的那些人也是外来者。）通常将非洲艺术品分为三大类——统治阶层艺术品、精神性艺术品和面具——但这仅仅是分类的权宜之计。有些艺术形式在两个甚至所有三个类别中都发挥作用。例如，一个贝宁皇家祭坛（图32-4）是一个强化巩固国王作为统治者的祭祀场所。这个祭坛也是历史的和礼仪的“文献”和“原典”的集大成者，这有助于重构贝宁的艺术史和仪式程序。这个祭坛作为例证说明了艺术品的其他生命力因素，例如，艺术品的活力中心存在于委托制作并运用它的人民的生活之中，它存在于它在译码价值和知识水平上的收容力以及它的多种象征意义之中。



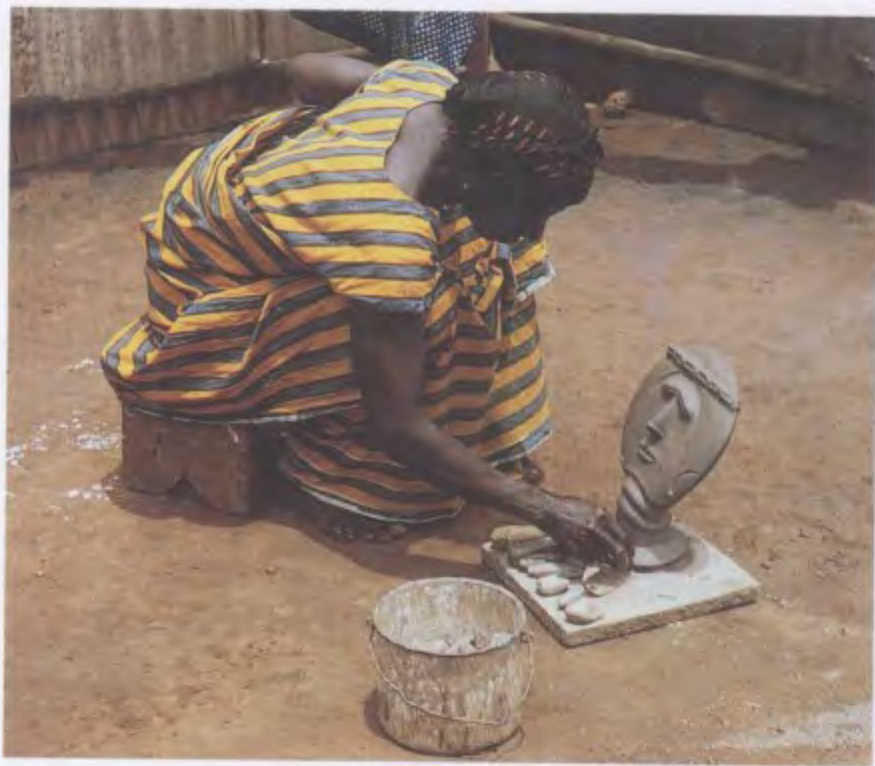
32-1 穿着印花衣服佩戴着成串珠宝的未婚女人，肯尼亚桑布鲁族。公元1987年拍摄。

## 风格和艺术产品

就像这本书从头至尾所展示的那样,艺术风格不仅因个体艺术家而变化,而且也根据制作的时间与地点而变化。时代、地域和个人风格的观念对于非洲同样有效,即使早期的研究者强调:他们所看到的相当雷同的风格是由所有族群发展出来的。早期的观察家们还注意到:诸如约鲁巴(Yoruba)、多贡、丹(Dan)、巴加(Baga)、鲍勒(Baule)这样的族群的艺术风格长时间固定不变。近来学术文献记录了一种巨大的风格差异和流变。例如,约鲁巴人或伊格博人(Igbo)有许多地域风格,这些地域风格以及个人风格随着时间流逝而发生变化,现在这一点已确定无疑。

### 习俗化

不同程度的习俗化通常成为非洲雕塑和绘画的特色。大多数艺术家源自一种观念模式进行创作,而不是感性地体现观察到的生动的人或动物原型,因此每一种雕塑或绘画类型趋向于具有它自己的形式惯例。这种形式惯例通常保存在艺术家的头脑里,并且与来自于这一地区以相同类型进行创作的其他艺术家分享。例如,加纳的阿肯人(Akan),具有一种长久的制作雕像的习俗,雕像的头部呈平面化的唱盘形。妇女们以这种风格制作出纪念性的陶瓷雕塑,陈列在王室葬礼上和葬在坟墓中(图32-2)。同样,阿散蒂族(阿肯人的一个族群)男人也是以这种风格雕刻小型的表现生殖力木雕人像(单独一个称为阿库巴



32-3 女雕塑家正在制作完成祖先肖像,加纳,阿肯族,公元1965年拍摄。

[akua ba],全体总称为阿库马[akua mma],图32-3),这些雕像经常在一个女人成功受孕之后摆放在圣祠里。正如在这些人像中看到的那些变化所示,每位艺术家都根据并不断改变这些观念模式来创作每件新作品。可是,在过去几十年,为了适应来自欧洲和美洲的影响,雕塑家经常明显地改变从前的惯例。



32-2 两个圣像(阿库马),加纳阿散蒂族。木头,左边人像高34.6厘米,右边人像高32.5厘米。大英博物馆。

## 艺术生产中的性别角色

直到过去的十年二十年，非洲的艺术生产仍具有十分严格的性别限定。男人一直是（大部分仍然是）铁匠与金和铜合金的铸造匠，同样也是建筑师、施工者和雕刻家。女人是壁画与文身画家、葫芦装饰者、制陶者，常常还是陶塑家，虽然在某些地区男人也做陶塑。男人和女人都制作珠子饰物与织物，男人在水平方向的织机上制作狭窄的条带（然后缝在一起），而女人则在垂直方向的织机上制作较宽的布。不过，许多艺术品加工过程是合作完成的。例如，男人可能建成一堵土墙，但女人却对其进行装饰，实际上调用了所有艺术品的节庆活动确实是合作完成的。在大多数地区，直到近年，非洲人也不十分强调艺术家的个性特征，甚至在个性化风格清晰可辨的时候也是如此。这并不意味着艺术是没有个性特征的，或者艺术家在当地不受尊敬。非洲国家并不倾向于像西方国家那样赞美具有创新个性的艺术家（参见“非洲艺术家：丹族和贝宁王宫”，第985页）。

## 对象与主题

### 统治阶层艺术品

在非洲艺术与统治者之间的关系是普遍的、复杂的和多层面的。统治者征用的艺术形式范围很广，从显而易见的（君主与王室祭坛）到较为隐蔽微妙的，例如进行社会控制的面具，以及由相当有权威的特殊宗教人物侍奉的族群圣祠。当然，由于

艺术显现出的超自然特征，统治阶层艺术品常常是共同一致的。

许多形式与功能上的显著特征形成了统治阶层艺术品的特色，但是，最重要的特征是它们与平民拥有和使用的物品之间的鲜明对比。与那些普通物品相比，统治者艺术品是更为耐久的、在图像上更为复杂的和更为昂贵的。拥有财富与权力的国王和宗教领袖委托制作艺术品，展示这些艺术品，并将其作为一种工具精心地加以利用以使一切合乎礼仪。在艺术上精心制作的剑、祖先的头颅和来自于贝宁的祭坛用品便是很好的例证。它们的威力部分源自于它们在王朝祖先圣祠中所处的位置，这些艺术品创造出多种层面的意义。

### 王室祖先圣祠

保存神圣祖先头颅的贝宁圣祠（图32-4）基本上由圣河中的黏土建成，展示着铸铜合金的头颅，每个头颅上都安装着一根雕刻着浮雕的象牙。这些从前曾闪闪发亮的头颅被认为具有抵御邪恶的力量，通过它们材料的耐久性，表现出王权的持久性。在贝宁，国王的头颅象征着智慧、公正和王国神圣的指引。象牙浮雕是纪念王国历史上重要事件和人物的。洁白的颜色还象征着纯洁，像豹子一样，象牙自身（大象巨大的物质力量）也是国王的象征。在祭坛上的其他仪式艺术品包括以分段形式来表现祖先世系的木雕响棍。就像几个锥形铃一样，这种棍子还具有去呼唤祖先灵魂的音乐性功能。

在整个分等级构图图中的中心雕塑描绘的是一位两侧伴有随从的神圣国王。在世的国王（连同这类祭坛上的动物祭祀品）通过呼唤由这些头颅所代表的其祖先集体力量来净化他自己的“头颅”。因此，包括这座祭坛在内的多种物品和物质材料在艺术上和礼仪上都有助于想像王室的权力，同样也有助于王室的复兴和永存。地位较低的统治者和其他显贵的祭坛也经常拥有

32-4 王室祖先祭坛，尼日利亚贝宁，公元1970年拍摄。高岭土、铜合金、木头、象牙。



## 非洲艺术家：丹族和贝宁王宫

正如其他时代和地域一样，在非洲社会中艺术家的角色发生了令人瞩目的变化。不同的培训和创作方法以及各种不同的艺术家资助人的关系，通过比较丹族无政府社会（象牙海岸）和贝宁皇室（尼日利亚）这两个西非社会中艺术家的社会地位，便可以有效地阐明。

在丹族社会中，传统的艺术家常常是艺术家—农民、艺术家—猎人、艺术家—铁匠等等。大多数丹族木雕艺人不能仅靠作为木雕艺人来维持生活，还需要做其他工作来供养妻子和家人。丹族艺术家通常跟从一位公认的雕刻大师学徒，并效仿这些大师学习丹族人制作面具和雕像的风格，直到这些老师觉得徒弟们获得足够的资格水平，才让他们离开独自从业。这样的艺术家接受委托为任何需要面具、雕像或实用性物品（例如雕刻长柄勺）的人工作。依靠信誉，他们可能为来自于附近村庄或远处村庄的顾客，包括来自于邻近异族群落的顾客制作雕刻制品。

一旦一位顾客得到一件作品并付了钱，艺术品便开始有了自己的生命，随着时间的流逝，根据它在仪式和庆典上的效果而获得威望与声誉。它的意义有时在其原来的意义上发生了变化。例

如，随着时光的流逝，女性（歌唱的）灵魂面具可能被认作是男性（跳舞或审判的）灵魂面具，即使雕刻者有意想要保留它原来作为女性面具的形式和意义。

相反，在贝宁王宫中的艺术家是专职的，并且隶属于坐落在贝宁城特定区域的遗产行会，这个行会目的是保护铜器铸造者、铁匠、象牙制作者、木雕者等等。他们的资助人首先是国王（奥巴），其次是王族首领，再次是达官显贵。每一个贝宁行会都细分为不同名称的类别，进一步组织可以单独制作或协同制作的不同类型的艺术品。贝宁政府包括管理国家事务的王室协会。最高级别的皇家艺术家行会的成员隶属于王室协会，受委托创造皇家艺术，并将某些过去的学识永久保存下来。其中一些人还享有诠释融入到皇家艺术品中的许多母题的特权。

在每一位贝宁统治者（如奥巴王）上任后的某段时间内，他要为他父亲建造一座圣祠，然后他命令皇家遗产象牙雕刻家行会的最高等级的艺术家（举例说明），提供一套上面雕刻着为列入皇家祖先祭坛而设计的象牙（图32-4）。雕刻家运用世代相传的母题以及个人灵感，创造出设计图案。较低等级的雕刻者负责雕刻许多其他象牙制品，例如手镯或臂环。

相似的祭坛陈设品，虽然它们是用诸如木头和黏土这类较易腐朽的材料制成的。

### 王权的象征

其他非洲艺术形式，特别是精心装饰的凳子和椅子，提高了统治者地位，造就了他们在现实和象征中的优越与庄严。武器、伞和其他华丽物品——衣服、帽子、权杖、飞毛掸子——进一步突出了统治者的形象，使他们变得高大，彰显了他们的统治风采。这张在喀麦隆巴姆拍摄的照片（图32-5），表现的是宫殿外面坐在蒙着布、饰有珠宝的木制宝座上的恩乔亚国王，这一形象展现出王宫的华丽，并向他的臣民和他的敌人表明了他的力量。雕刻的男人和女人像立在他的身后，还有一排更小的人像装饰着脚踏。在王宫正面用来作为支柱的许多人像代表着他的众多臣民。王室的形象混合着多种力量的象征，例如蜘蛛和双头蛇以及随从与那些化装成国王侍从的人。警戒站岗的全副武装的武士则象征着他的军事力量。

### “审美超载”

在节日中巡行或乘车出行时，在一群身着盛装的随行人员簇拥下，正襟危坐、身着华丽服装、佩戴象征性器具的非洲国王唤起了庄严与神秘，统治者华丽而带有复杂含义的形象传达出政治和精神的力量。这些信息往往源自于学者们所谓的“有意设计过剩”和“审美超载”。这类短语是指：有意识一层层地穿着奢华的衣物，佩戴珠宝、武器；激增设计精细和富有象征性的图像；复杂、华贵、作品尺度十分宏大；具有一种普遍的过剩感觉。刚果民主共和国库巴族人（Kuba）的国王科特·阿姆布韦基三世（图32-6）便是这类将其塑造为“高于生活”的形象的一个缩影。财富和权力的信息从他超载的装束中流露出来，他的服饰上使用了珠子、贝壳、布料、兽皮、兽牙和羽毛，他成为一个活生生的拼合体，成为力量与权威的化身。

库巴族和相关种族运用酒椰棕榈织成织物。在垂直的织机上，男人用棕榈劈开的有条纹的叶子织出平纹布。然后，通过刺绣（创作出图案的轮廓）和剪绒（也称长毛绒）缝合，妇女

32-5 坐在宫殿前饰有珠宝的宝座上的恩乔亚国王，喀麦隆巴姆，公元1912年拍摄。



32-6 1970年初库巴族国王科特·阿姆布韦基三世（他从1969年统治至今）正在为摄影家和电影制作人艾略特·艾利索方进行表演展示，刚果民主共和国，穆申根。



## 贝宁国王的围场

1897年，英国医学博士H·林·罗思参加了劫掠贝宁的英国惩罚探险队。1903年，在一本书名反映了那时欧洲人对非洲艺术与整个社会态度的书中，罗思记录了有关珍贵地保留至今的贝宁艺术与建筑的背景资料。<sup>①</sup>另外，罗思的书还为了解17世纪到19世纪后期之间的贝宁城的艺术提供了最完整的说明。此书还证明了从殖民时期到现在贝宁艺术以及与宗教仪式联系在一起的信仰的连贯性。在书中的开头两章，罗思详细描述了在19世纪后期发现于国王私人围场中的、上面装饰着象牙雕刻的铸铜头像的布局与外观。这些描述与1970年在贝宁一座圣祠前拍摄的照片中所展现的形象（图32-4）十分近似。

从国王的围场和宅邸出发，走向右边的主路，有一道高六米的大墙，底部有约一米宽，上部约有半米多宽。在墙的后面，有一个大围场（或开放的空间），它是通过一个门道进入的，大门上排列着一些上面用印模冲压着男人形象和豹子头的铜板……

穿过中央的门，我们来到围场：在围场中有一棵大树，在树的根部有一个深坑……在朝向大墙的围场的另一侧是另一道带有部分顶沿的墙，沿墙是一排黄铜头像，在每个头像的顶端是一根又长又重、装饰着丰富精美雕刻的象牙；在头像的附近靠着墙摆放的是一些木头响棍，正如我们听说的那样，俘虏是

被人用响棍击打脖颈而致死的；在黄铜头像之间是黄铜铸造的骑在马背上的男人，身披盔甲、锁子甲，等等，还有许多我们已经熟悉的其他人工制品。<sup>②</sup>

（参见导论图-16，一块表现骑在马背上的贝宁国王的青铜板。）罗思然后描述了贝宁国王的接待厅：

穿过围场向右是国王的谈判或会议厅，国王通常坐在那里会见外来者，等等。这里第一件令人吃惊的事是一个金属屋顶，屋顶上（正对着你）有一条巨大的铜蛇，蛇蠕动着垂下来，它的大头趋近屋顶的沟槽。有一个芒次黄铜（从欧洲进口）斜面屋顶完整环绕着这个围场，留下露天的围场中央。这个地方相当壮观，所有的椽子上都有粗犷的木雕人像，有些椽子上包有上面冲压着人像的黄铜板。这个屋顶由百余根铆在一起的青铜板制成的柱子支撑，产生了一种非常好的效果。环绕周边，数百人可以找到栖身之地。<sup>③</sup>

<sup>①</sup>H·林·罗思，《伟大的贝宁：它的风俗、艺术和恐怖》（英格兰哈利法克斯市F·金与儿子出版社，1903）。

<sup>②</sup>同上，175页。

<sup>③</sup>同上，175-177页。

在布上制作精致的几何图案。运用剪绒技巧，妇女们将酒椰纤维的一股（或一小束）拉长穿过平纹酒椰纤维布，然后将它切断。在每一边都留下大约二到三毫米长的一小簇。用刀刃切掉这些小簇的末端，将其展开，便生成了一种天鹅绒般的表面。用多种不同的颜色如红色、黑色、黄色进行染色。这些线束便在浅棕色的天然原始的酒椰纤维布上形成多种多样的几何装饰。

今天像过去一样，横跨这个大陆，雕塑与王权的标识、圣祠与祭坛、面具（参见下面的论述）是服务于现世和精神领袖的，它们既是积极的统治工具，又是较为消极的象征或纪念物品。非洲统治者清楚地知道：有价值的艺术品既能行使又能体现力量与权威。

## 精神性艺术品

很大部分的非洲艺术品都具有一种精神性元素，多数雕像和面具都是超自然力量的象征性的形象化。不可胜数的形象和

圣祠是为了帮助接触到众多的神灵这一目的而被创造出来的，例如自然界众神，见到祖先与现实生活中人的灵魂的传奇。

### 原始的多贡祖先

产自于马里多贡地区的一对木制夫妇（图32-7），以一个将一男一女合并并在同一个底座上的巨大木雕，体现了复杂的信息。虽然学者们缺乏这件雕塑原来确切位置的证据，同样缺乏有关它原来语境信息的证据，但是它明显描绘的是一对已婚夫妇，并且几乎肯定是表现多贡族中小群体或重要家族的原始祖先的。男人的背上背着一个箭囊，女人背上背着一个婴儿。这样，这件作品便确立了基本的社会职责——男人作为狩猎的武士，而女人作为孩子的生养者。通过尺寸上和保护性的典型暗示，通过他的姿态，这个男人还被表现为一个统治者。雕刻家拒绝自然主义而偏好一种直线性的概念化表现，一些学者认为这种表现方法基于哲学上的象征，并体现出几种多贡风格的特色。雕刻家刻画出躯体的所有部分，但却进行了简化，将其表现为筒状，用几何形式对其进行限定，以展现一种复杂的垂直与水平的韵律。女人的管状唇饰对应着男人的胡须。男人的右



32-7 祖先夫妇(?)，马里多贡族，约公元19世纪。拍摄于1975年。木，高72.6厘米。

手放在女人的右乳上，而他的左手则放在他的生殖器上，这可能是象征性地表现生殖力。头部和躯干是夸张的，也许是为了强调意识形态，正如几个其他非洲部族文献记录的那样。这件雕刻制品可能具有象征性和精神性的作用，可能是放在一座全部落的圣祠中的。

### 鲍勒族占卜者的神龛

例如这里看到的男性和女性雕像(图32-8)，大多数象牙海岸的鲍勒族(Baule)人物雕像都出现在一些隐藏在私人自己住宅内的圣祠中。一位出神入化的占卜者指令着这些雕像，它们可能是作为灵感与力量之源的丛林精灵。祭祀品布置在这类人像上面或附近，以供养精灵，并表达对他们的尊敬，以此来使他们得到满足，从而去呵护、关心或者祝福人类祈祷者。占

卜者可能有几个这类被表现成壮年英俊人物的雕像。虽然按照当地的标准丛林精灵被认为是并不漂亮、甚至是丑陋的，但雕刻者却塑造出他们精炼而严谨的美丽形像，他们具有精美的发型和精心表现的划痕。

### 伊格博族的神舍

在尼日利亚南部的伊格博族(Igbo)中，有威力的自然神祇有时需要他们的人类代言人建造一座姆巴里(Mbari)神舍，这些精美统一的综合体由许多未经火烧的陶土雕塑和绘画组成，在一座姆巴里神舍中，在一个特别设计的建筑环境中，偶尔会有一百多件作品。伊格博族人建造这些土砖住房作为祭品献给氏族的主神，通常是埃拉，大地女神。在图示的姆巴里神舍中(图32-9)，雷神阿马迪奥哈坐在他妻子旁边。他穿着现代服装，而他的妻子则以传统的文身和发式出现。这些不同的服装模式关系到伊格博人现代与传统的观念，两者都被视为是积极的人生方式。艺术家扩展延伸了两个人像的躯干、颈项和头颅以表



32-8 通灵占卜者的一对丛林精灵(?)。发现于象牙海岸，鲍勒族公元19-20世纪早期。木、串珠、高岭土，男性高55.2厘米，女性高52.4厘米。纽约大都会艺术博物馆(米歇尔·C·洛克菲勒纪念收藏中心、尼尔森·A·洛克菲勒赠送)。





32-9 姆巴里神舍中身穿现代服装的雷神阿马迪奥哈和他妻子，尼日利亚伊格博族。乌姆古特奥里沙兹。公元1966年拍摄。高岭土。

达他们的超然态度、尊贵和权力。更为非正式姿态的人物和群体出现在这件神舍的另一面——源自于神话、历史、梦幻和日常生活的美丽、有趣或恐惧的动物、人和精灵的形象。

藩篱之后掩藏着秘密，姆巴里圣祠的建造过程是一种程式化的世界复兴仪式，整个历史建筑物炫耀着姆巴里历经庆典仪式开放之后的那个世界，在公众看来，开放神舍仪式表明神接受了（神舍中的）献祭的祭品，并且那将是一种慈悲之举（至少一度曾是这样）。一座姆巴里神舍绝对不会被修缮。伊格博人任它销毁，并回归到它们的源头——大地。不幸的是，伊格博人今天很少为宗教仪式的目的而制作姆巴里神舍，最近由尼日利亚政府出资修建的两个姆巴里神舍，实质上是作为“博物馆”用水泥制成的。

### 圣骨盒守卫者

在加蓬的科塔人（Kota [Ndassa-Wumbu]）与南喀麦隆和加蓬的芳族人（Fang）中，圣骨盒人像以实质上同样的方式发挥作用，虽然两者的艺术形式不同。两种类型的人像都保护着神祇的重要物品。两尊木质芳族人圣骨盒人像坐在树皮制成的圆形盒子上，里面盛放着祖先的遗物（图32-10），他们的手横放在胸前，通过直立的姿态和抑制的动势来研究雕塑的力度控

制。一尊科塔圣骨盒守卫者（姆布鲁—恩古鲁，Mbulu—Ngulu）雕像的正面和背面视图（图32-11），形式上更为抽象，强调头部和头饰，不考虑任何肢体，除了一个菱形涉及到双臂呈现出一种下垂的钻石形的姿势。

### 一件库巴皇室肖像

在皇家艺术传统中，例如刚果民主共和国的库巴（Kuba）的艺术传统，纪念在世与故去国王的雕像保存在宫廷，在礼仪场合使用。图示的这尊男性人像，表现的是科塔—恩特希（Kota—Ntshey）国王（以前为卡塔·姆布拉，Kata Mbula，图32-12），他在18世纪上半叶统治王国。国王戴着一顶简单的帽子，佩戴着镶有玛瑙贝的腰带，以及臂环和腿环。另外，他的前面还雕刻了一只鼓，表明他是一位出色的音乐家。与在世的库巴国王展示出的富有而具有权力的装饰形成对比（图32-6），这尊雕像似乎平和宁静处于冥想之中，按照库巴皇家传统，这类雕像安放在奄奄一息行将死亡的国王的身旁，用以吸取他生命的精华。在他在世时以及当他离开皇宫时，它们还被作为象征性的替代品放在他妻子的住所。

### 刚果人的女人和男人像

刚果民主共和国的刚果族人（Kongo）的祖先与力士的雕像、传统的雕塑形式，服务于许多目的——纪念、治疗、占卜和社会规章。这里图示的妇女和儿童雕像（图32-13）表现的是刚果皇族。它可能是纪念一位祖先，或者更有可能是一位传奇的创立氏族的母亲，一位生育女神（genetrix）。刚果人称其中的某些人像为“白粉”，这涉及到白色高岭土的灵魂力量。占卜者掌管着这些雕像。



32-10 坐在树皮盒上的圣骨盒守卫者雕像，喀麦隆芳族。公元1914年拍摄。木头。



32-11 一尊科塔圣骨盒守护者（姆布鲁—恩古鲁）雕像的正面和背面图，发现于加蓬科塔族，公元19—20世纪。木头、铜、象牙、黄铜，高53.5厘米。日内瓦巴比尔—穆勒博物馆。



32-12 国王科塔-恩特希，发现于刚果民主共和国库巴族，约公元18-19世纪。木头、珠子、金属，高50.8厘米。特瓦伦中非王室博物馆。

身上布满钉子和刀刃的高大男性立像（图32-14）是刚果大力士（恩基辛孔迪，Nkisi n'kondi），它是通过一位受过培训的神职人员运用严格的宗教仪式来祭神的。这类雕像当时在非洲仍在使用，它具有灵性，被认为能够复原和赋予生命，有时它还可能会带来伤害、灾难甚至死亡。正如这尊雕像携带着特殊的药物——腹部突起并呈现出一个玛瑙贝壳，每个力士雕



32-13 祖先雕像，发现于刚果民主共和国刚果族，公元19到20世纪。木头和黄铜，高40.6厘米。特瓦伦中非皇家博物馆。



32-14 身上布满钉子的雕像（恩基辛孔迪），发现于刚果民主共和国希洛安果河地区，刚果族，约公元1875-1900年。木头、钉子、刀刃、药材和玛瑙贝壳，高118.7厘米。密执安州底特律市底特律艺术博物馆（埃莉诺·克莱·福特非洲艺术基金会）。

像都有它自己的特殊角色。刚果人还激励每个雕像都有所不同，雕像的主人每次将钉子或刀刃插入雕像时，都祈求将力量融入到刚果族雕像之中。人们通过诵经，或者通过磨擦它们，或者通过涂敷特殊的粉末，来召唤其他灵魂。这些雕像的角色变化极为多样，从治愈未成年人的心神不宁到促进庄稼生长，从惩罚盗贼到战争中削弱敌人。非常巨大的雕像（例如非洲男性雕像）具有奇异的力量。虽然这些雕像对其主人（某些情况下是全体氏族成员）是仁慈的，但它们站在生与死的边界上，大多数村民都对它们怀有敬畏之心。不过，今天这类富有魔力的雕像更有可能是在博物馆中而不是在村庄中看到。

非洲普遍深入的宗教艺术非常富有变化，从帮助妇女生育的唱片形脑袋的简单小雕像，到由氏族主办的、涉及到建立一个新象征世界的纯洁姆巴里神舍仪式。整个非洲的人民仍然祈求祖先和不同神灵特别是那些自然界中神灵的力量，去保佑他们丰收、健康，保佑他们拥有一个平衡和谐的社会秩序。虽然传统的宗教协会在近几十年中已经衰弱，但在许多区域它们仍然生存。

## 面具

即使在今天，面具艺术仍是重要的，尤其是在殖民统治到来之前，非洲面具社团自诩拥有广泛的调节与审判的权力。这些社团在没有国家的社会里特别具有力量，例如丹族人（Dan）和伊格博人的面具，在那里，面具具有强大威力，它们拥有自己的祭祀者，被当作一座神坛。社团将佩戴面具的权力授予通灵的女巫（通常定义为社会的破坏者），并有时授权佩戴面具者去杀人。可是通常（特别是今天）面具并不是恐怖的，而是更富有教育性和娱乐性的。佩戴面具的舞蹈者既表示祖先（被认为暂时返回人间），又表示不同的自然神灵召唤它们特殊的神力。

作为整个装束的焦点，一个面具结合一些物品、音乐和舞蹈姿态，召唤着一位特别有名的神灵。面具舞会上几个佩戴面具者表演着或多或少带有强烈宗教仪式化色彩的戏剧。有些戏剧再现着宇宙的故事，另外一些戏剧可能是在模仿被认为异常者或超常者的行为。佩戴面具者表演的戏剧行为表现范围非常广泛，有时扮演动物的特征，但是更常见的举止行为象征着人类不同的性格特征。实际上，从精神力量和浓厚娱乐价值的削弱到这些因素几乎荡然无存，非洲面具的功能或作用沿着这一方向经历了连续的变化，虽然曾经看到以具有神力的圣祠为后盾，这些面具拥有巨大的决策与执行力量。大多数面具都表现那些极端化的举止，将滑稽模仿、平庸、可笑、古怪、严肃等人类举止行为变化具体再现出来。这些行为鼓舞并影响着观众，因为它们通常只是在偶尔集会场合里的化妆舞会中才表演和体现出来。

因此，面具和化妆舞会在男人与女人、青年与老年、初学者与传授者、自然力量与人类代言者力量、甚至生者与死者之间进行交流斡旋。对于许多西非和中非的部族来说，面具在社会化的进程中扮演了积极的角色，特别是对于在这个大陆上控制着大多数面具的男人。佩戴面具者将男孩从他们的母亲那里

带到一个丛林启蒙营地，让他们通过严酷的考验和训练，并在几个月甚至几年之后让他们作为一个男人回到社会。

### 多贡人的假面舞会

在马里，精心组织的环形多贡人假面舞会戏剧地表现了宇宙创造的故事。根据这些传说，女人是在模仿佩戴面具的神灵始祖，并因此成为人类最早假面舞会的创始者。后来男人接管了面具，永远禁止女人直接参与面具制作过程。看起来代表所有女人的面具，萨蒂姆比（Satimbe，图32-15）便是纪念这个传说的。被称为达马（Dama）的庆典每三到六年举办一次，旨在向自上次达马以来死去的人的生命表示敬意，萨蒂姆比包括许多不同佩戴面具的神灵角色，他们护送死去的灵魂离开村庄，将其送往死者的国土。他们曾经是祖先，死者授命降福于



32-15 萨蒂姆比面具，发现于马里多贡族，公元20世纪早期。木头，私人收藏。



32-16 面具(卡格尔),发现于利比里亚丹族,公元19世纪。木头,高22.9厘米。康涅狄格州纽黑文,耶鲁大学艺术学院(奥斯本先生和夫人捐赠给林顿非洲艺术收藏中心)。

其活着的后代,并促进农业的丰产。因此多贡人定期邀请祖先回到人类部落,来接受活着的人的供养、赞颂和尊崇。

### 丹族人的神灵面具

在利比里亚边缘区域的丹族人中,神灵(有些是作为面具而显现的)的拥有权成为通往社会政治权力和神灵力量的主要途径。全部由男人掌管和佩戴着跳舞的众多面具类型,包括警察、猎人、漂亮歌手、消防员、武士、外来者和动物。同一个丹族艺术家,可能会雕刻出相当自然主义的精美女性面具和较为粗犷抽象的、由前伸与后退的实形与虚形构成的男性面具(卡格尔, Kagale, 图32-16)。没有场(field)的信息,真正的灵性或这些面具的作用是无法被感知的,因为功能是随着时间而变化的。一个面具可能作为一种和蔼的女性娱乐表演道具开始它的“生命”,然后经过几代之后获得神灵的力量,并成为具有威力的审判者或者神谕。

### 巴加族的男性和女性面具

体现出男女互补对立的两种类型的面具,包括源自于几内亚巴加西特穆族(Baga Sitemu)女性的头饰、达姆巴族(D'amba)的舞蹈(图32-17)和精致的班达族(Banda)或孔巴鲁巴族(Kumbaruba)面具(图32-18)。达姆巴族的面具,具有丰满而下垂的乳房,具有巴加族理想女性的特征,她养育了许多健康的孩子。立志在田里做艰苦劳作的年轻男子戴上这

种沉重的面具,将它与农业的丰产与太平联系在一起。班达族面具以一种完全想像出来的超自然组合,体现出鳄鱼(下巴)、人类(面孔和发式)、羚羊(角)、巨蛇(身体图案)和变色蜥蜴(尾巴)等多种形式。它出现于20世纪以前,这种面具过去具有一种神圣的警示作用,现在它主要是娱乐性的。

### 作为面具舞蹈者的女人

虽然大多数面具都由男人拥有和佩戴表演,但是,在塞拉利昂和利比里亚的几种相邻的文化中,女主人却拥有并佩戴某些面具跳舞,例如门德族人(参见“佩戴面具的门德族妇女”,第995页)。以黑色闪光的表面召唤祖先灵魂从他们的水下家园重新浮现(还通过顶部的海龟象征表现,图32-19),这个面具和它的组成部分涉及到女性美丽、道德和行为的理想。高大而



32-17 女性头饰(达姆巴舞蹈),几内亚巴加西特穆族。公元1990年拍摄。



32-18 面具（班达或孔巴鲁巴），发现于几内亚纳卢族或巴加族，公元19世纪后期。木头、金属、颜料、酒椰纤维，高158厘米。伯尔尼历史博物馆。

宽阔的前额表示智慧和成功。错综复杂编织（或编结）而成的头发代表着在理想的家居生活中建立起来的和谐与秩序要素，



32-19 女性面具，发现于塞拉利昂门德族。木头、颜料，高36.8厘米。洛杉矶哥伦比亚大学福勒文化史博物馆（特拉斯特捐赠）。

席子和织物也带有这种象征意义。紧闭的小嘴和低垂的眼睛象征着期盼新启蒙者应具备的宁静、庄重的风度。

### 一个鲍勒族的肖像面具

在象牙海岸的鲍勒族（Baule）中，格巴格巴（Gbagba）面具在表演中供人娱乐，象征表现在乡村生活与文化中文明状况的重要性。表演者佩戴着不同的动物和人像面具，它们按照等

## 佩戴面具的门德族妇女

在塞拉利昂和利比里亚的门德族人 (Mende) 和邻近民族中, 竟然由妇女佩戴口罩和服饰 (图 32-19) 进行表演, 这在非洲是十分独特的, 面具和服饰完全遮住了她们, 出席她们表演场所的观众无法看见表演者本人。门德族的桑德人 (Sande) 社会属于母系社会, 等同于波罗人 (Poro) 父系社会。这两个社会都让女性和男性青年分别接受启蒙、教育和文化交流, 成为具有生产力的成年人。女性领袖像女祭祀一样佩戴这些面具跳舞, 并在母系社会控制宗教礼仪历法的三年之内担任裁决者 (接替父系社会的这一角色), 从而治理着整个族群。女性佩戴口罩者, 同时也是启蒙者、教师和导师, 帮助初学的女孩成为有教养的、适婚的女人。在门德族和临近的几个族群中, 佩戴口罩的神灵及其象征性的特征在女孩的启蒙过程中起到重要作用。

波罗父系社会在其社会仪式中使用称为格比尼 (Gbini) 与格波伊 (Goboi) 的面具服饰, 具有神力的丛林精灵和象征男性主

要力量的白色伴随着假面舞会。桑德社会的索维 (Sowie) 面具与水精灵和黑色联系在一起, 而黑色又是与人们的肤色、与文明世界联系在一起的。妇女头上戴着这些盔甲般的面具作为头饰, 穿着黑色酒椰植物纤维和布制成的服装, 在公共表演时遮蔽了化妆者自己的个性特征。精致的发型, 闪光的黑色、优美的三角形面孔与细长的眼睛、环绕脖颈的项圈、顶端实实在在雕刻成的各种护身符和不同的徽章, 共同表现出索维面具的特征。这些象征着成熟女性担当着妻子、母亲、家庭养育者的角色, 担当着桑德社会与整个社会中所用药材的掌管者的角色。

桑德社会资助团体委托男性雕刻家制作面具, 根据特殊社会用途的需要, 资助团体与雕刻家共同决定面具的类型。门德人在几十年中通常保存、修护和反复使用这些面具, 从而保留下它们作为后世一代代雕刻家的范本。

级次序排列, 从驯养的动物到野生动物到理想化的人类男女肖像面具 (马布洛, Mblo)。这里图示的 (图 32-20) 是一个由奥维·基穆 (Owie Kimou, 卒于 1948 年) 雕刻于 1913 年前后的一件肖像面具, 表现的是莫雅·扬索女士, 她在年轻的时候因美貌和舞蹈才能而闻名于世。经过漫长的一生, 莫雅·扬索

女士 (照片中的妇女, 旁边是她的继子) 作为一个不戴化妆假面具的舞蹈演员一直与她的面具相伴, 而他的第一任丈夫和他一些亲近的男性亲戚则戴上这个面具, 以此对她年轻时的风韵和成就表示敬意。她在晚年不能再戴着它跳舞时, 她的孙女与这个面具相伴, 直到 20 世纪 90 年代中期它被出售。



32-20 基穆·莫雅·扬索的格巴格巴肖像面具 (马布洛) 和她的继子考亚姆·尼德里, 象牙海岸卡米村, 鲍勒族。约雕刻于公元 1913 年, 公元 1971 年拍摄。



32-21 三只角的丛林精灵面具（波纳阿穆英），发现于象牙海岸鲍勒族。木头和颜料，长62.1厘米。巴黎人类博物馆。



32-22 神秘的祖先面具（休息的莫肖布维），刚果民主共和国库巴族。公元1938年拍摄。

### 丛林的力量

与马布洛肖像面具和其他格巴格巴族动物和人像面具形成鲜明对比的，是鲍勒族人想像的复合动物面具波纳阿穆英（bonun amuin，图32-21），表现出具有阳刚倾向的丛林力量。与这些面具相伴的服饰是用来自丛林的酒椰纤维制成的，而不是用布料（一种文明化乡村的产品）制成的。这类面具经常具有恐怖的布局特征，长着巨牙的嘴，向上直刺的角，凸起的锥形眼睛，所有这一切增加了面具的冥世灵魂力量。在传统的鲍勒族的社会中起到一种社会警示作用，与更为世俗的表演性肖像面具的风貌相比，这些面具是神圣而神秘的。



32-23 神秘的祖先面具（恩加迪·阿姆瓦什），发现于刚果民主共和国库巴族。公元1890—1910年收集。美国剑桥市哈佛大学皮博迪博物馆。



## 自然神灵和祖先

在库巴国王宫廷里,三个被称为莫肖布维(moshambwooy)、布翁(bwoom)和恩加迪(ngady)的雕像代表着传奇的祖先。莫肖布维(图32-22)代表一个定期出现的自然神灵,它能够起到社会控制的作用,体现出国王的超自然力量和政治权力。另一个面具布翁,长着凸起的前额,据说是代表传说中的小矮人或小精灵,他经常为了引起美丽的女祖先恩加迪·阿姆瓦什(ngady amwaash,图32-23)的注意而冒险。在排演原型行为的不同形式时,这三个人物重新展现了创造宇宙的故事,以此来指导处于启蒙时期的年轻人,强调库巴人的基本社会价值。面具以及与其相配的服装,还有精美的珍珠、羽毛、动物的皮毛、玛瑙贝壳、剪绒布和装饰物,与库巴国王自身的奢华(图32-6)相互呼应形成共鸣。

来自于非洲大陆无数次演出之中的这几个面具与化装舞会的例子,作为具有异常丰富而重要的价值与意义的例证,描绘了这种艺术形式的特征。自从非洲国家获得独立以来,并且通常在早期殖民统治之下,曾经在社会统治中具有重要作用的面具,至少已在某种程度上变得世俗化。不过,在这个大陆的许多地区,面具化装普遍存留下来,并与社会活动保持着联系。

## 编后语：现在

过去的五十至一百年已经见证了非洲艺术形式与作用的许多变化。即使国王盛装和宫廷典礼服装在依然承载着价值观念的节日活动中仍可以看到,但是,殖民政府、接踵而来的现代独立国家政府,已促成了统治阶层艺术品的分崩离析。基督教、

伊斯兰教、西方教育和市场经济的入侵,导致了所有艺术品越来越世俗化。许多受委托为圣祠和重大舞会而制作的人像和面具,现在仅仅是为了外来者的购买需要而制作的,在本质上成为旅游艺术品。在城市里,非传统的壁画和水泥雕塑频频出现,常常对现代生活做出至少是暗示性的评论。尽管城市化变得日益重要(在欧洲人到来之前的许多区域),不过,大多数非洲人仍生活在乡村部落之中。尽管处于压力之下,传统价值仍拥有相当强大的势力,特别是在农村,并且许多人坚持神灵信仰,拥护以上探讨的那些类型的艺术形式。另外,随着国际艺术市场汇集地点在整个撒哈拉沙漠以南的非洲地区变得更为普遍,艺术资助机构也正在发生着变化。

与非洲大陆发展演变的历史相对应,非洲艺术总是在发展和变化的,在欧洲人出现在非洲之前和之后都是如此。在21世纪开始的时候,几种倾向是显而易见的。非洲艺术家强调现实主义胜过强调传统,他们喜爱更为广泛的主题范围,喜爱都市而非乡村环境,喜爱绘画胜于雕塑,喜爱较为明亮的色彩、新颖的材料和更富地域色彩的个人风格。

## 多贡族谈话屋

以上大多数倾向,都可以在多贡族被称为托古纳(toguna,图32-24)的男人屋里最近安装的彩色柱子上看到。多贡人以人性化特征加以表现的托古纳(因为男人在屋子庇荫的屋顶下商议有关部落安居乐业的大事而被称为“谈话屋”),被视为部落的“头脑”和最为重要的部分。类似于程式化的祖先夫妇(图32-7)或萨蒂姆比面具雕像(图32-15),较早的一些柱子(例如中间的那根)图示性地表现了传奇的女祖先。最近置换的柱子特征为:表现各种不同题材富有叙述性与主题性的场景,更加关注描述性的细节,用瓷漆来书写文字、绘制彩色绘画,并且制作柱子的艺术家们渴望赢得人们的赏识。



32-24 托古纳(男人的“谈话屋”),马里多贡族。公元1989年拍摄。木头和颜料。

## 加族人的棺材

今天非洲艺术家还趋向在具有实用性的古老艺术类别中运用新的形式和材料。由卡内·奎(Kane Kwei, 公元1924—1991年)这位隶属于南部非洲一支非阿肯语群落的加族人(Ga)制作的木雕棺材,便是这种类型的艺术例证。奎制作的棺材力图反映死者的生活和职业,并且他创造出如此丰富的造型,如一只船、一条鱼、一条鲸鱼、一只鸟、各种农产品(一个洋葱或一个可可豆豆荚)、飞机、一辆梅塞德斯—奔驰汽车和一座现代别墅。他还运用诸如一只鹰、一头大象、一只豹子和一条木凳这类传统的阿肯族形式来制作棺材。阿肯人使用这种类型的棺材(图32-25),一只母鸡带着一些小鸡,代表一位年长的老妇人同她的大家庭。

## 一位刚果的国际主义者

特里戈·皮乌拉(Trigo Piula, 约公元1950年生)是一位刚果民主共和国“国际画派”的当代画家(接受西方艺术形

式、技巧和风格的训练),他创作出将西方与刚果的形象和物品融为一体的作品,形成一种图像混合,对当今刚果文化做出了社会性的评论。《谢谢电视》(图32-26)描绘了一群刚果市民目不转睛地凝视着消费主义的彩色图像,即展示在一个背景墙上的十四个电视屏幕。电视形象包括涉及异域之旅的形象(例如巴黎与埃菲尔铁塔)、体育比赛、爱情、从卫星上看到的地球和反映西方消费品的世界性商品。与战争和预言相伴的下层传统刚果大力士(被称为恩基希·恩杜达, nkisi nduda)站在构图中央,作为一个视觉中介者介于前景不知名的观众与背景电视形象之间。在传统的刚果语境中(图32-14),这个人物的羽毛头饰与来自天庭的超自然和神秘力量相伴,例如闪电与风暴。在皮乌拉的艺术表现中,头饰可能涉及到空中电视形象的力量。在刚果大力士腹部区域,有时会嵌入一面镜子,皮乌拉则安放了一个电视屏幕,上面再次映现这位大力士的形象,好像使它的力量成倍增长。皮乌拉在某些观众成员的脑袋后面画了一些小的、白色的消费物品形象——汽车、鞋、心(表示爱



32-25 奎,带着小鸡的母鸡形棺材,发现于加纳,加族,公元1989年。木头,颜料,长229.9厘米。鹿特丹人类学美术馆。



32-26 特里戈·皮乌拉，谢谢电视，来自于刚果民主共和国，公元1988年。画布油彩，100 × 102.6厘米。

情)、瓶子和刀叉，而其他一些人的脑后则画着一个小圆形。

画面意义看起来似乎是电视信息麻木了当代刚果人需求现代日用品的头脑。这位大力士站在方形的棕色土地上。两只梯形的音箱安放在后墙的电视屏幕之下，似乎向下直入大地之中（好像墓碑？）。在传统的刚果思想和色彩象征中，白色和土色是与精灵和死亡的王国联系在一起的。可能皮乌拉在暗示：好像过去传统的大力士一样，当代世界新电视导向的消费主义就好像施了魔法

或巫术一般，正在影响着刚果人的头脑和灵魂。这些富有效果的形象明显是在谴责在中非和更多区域盛行的当代消费主义。

许多当代非洲艺术在形式上是鲜明而充满活力的，同样也涉及到出现的社会和政治问题。例如，南非艺术首先反映的是反对种族隔离的主张，然后是庆祝种族隔离的终结和随后民主选举政府的诞生。就像以往一样，发展变化将不断影响着非洲艺术的类型、形式、风格、象征、作用和主题。



公元1900年

公元1915年

公元1925年



阿维尼翁的少女  
帕布洛·毕加索, 公元1907年



葡萄牙人  
乔治·勃拉克, 公元1911年



纪念卡尔·李卜克内西  
凯瑟·柯勒惠支, 公元1919年



空间中的鸟  
康斯坦丁·布朗库西, 公元1919年

西格蒙德·弗洛伊德, 公元1856—1939年; 《梦的解析》, 公元1900年  
 马克斯·普朗克, 公元1858—1947年; 桥社, 创立于公元1905年  
 量子论, 公元1900年 野兽主义, 创立于公元1905年

阿尔伯特·爱因斯坦, 公元1879—1955年;  
 相对论, 公元1905—1915年

未来主义宣言, 公元1909年

尼尔斯·玻尔, 公元1885—1962年; 原子论, 公元1913年

青骑士, 创立于公元1911年

维多利亚女王统治结束, 公元1901年

第一次世界大战, 公元1914—1918年

最早跨越大西洋的无线电信号, 公元1901年

赖特兄弟首次飞行, 公元1903年

俄国革命, 苏维埃政权建立,  
 公元1917—1921年

包豪斯创立, 公元1919年

凡尔赛条约, 公元1919—1921年

商业电视, 公元20世纪20年代

国际联盟, 公元1921—1939年

超现实主义宣言,  
 公元1924年

墨西哥战争结束,  
 公元1924年

苏联正式成立,  
 公元1923年

# 第 33 章

## 现代主义艺术的胜利： 20 世纪早期

THE TRIUMPH OF MODERNIST ART  
THE EARLY TWENTIETH CENTURY

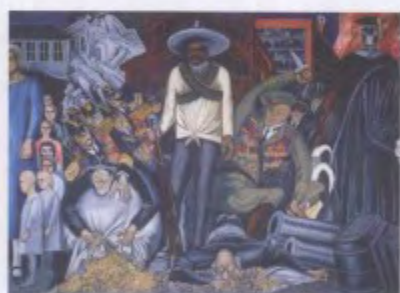
公元1930年

公元1936年

公元1940年



红色、蓝色和黄色的构成  
皮特·蒙德里安，公元1930年



美洲文明史诗：西班牙裔美洲人（第16块板）  
何塞·克莱门特·奥罗兹科，  
约公元1932—1934年



流动工妈妈，尼珀莫村  
多萝西娅·兰格，公元1935年



考夫曼住宅（瀑布）  
弗兰克·劳埃德·赖特，公元1936—1939年

卡尔·荣格，公元1875—1961年（分析心理学）

意大利法西斯主义，公元1920—1930年

股票市场崩溃，公元1929年

大萧条，公元20世纪30年代

纳粹主义在德国兴起，公元20世纪30年代

罗斯福在美国推行“新政”，公元1933—1939年

西班牙内战，公元1936—1939年

日本侵略中国，公元1937年

第二次世界大战，  
公元1939—1945年

标志着19世纪的决定性变革——工业化、都市化和民族主义与帝国主义的发展，按编年史的顺序在第29章已经提及。贯穿整个20世纪，这些发展变迁继续对一些国家发生着引人注目的影响。迅疾蔓延的工业化走向成熟，发展为国际工业资本主义，并推动了消费经济的兴起。

正如在19世纪一样，这些发展为社会带来了巨大的希望，也带来了重大的问题。同样，这些变革既令人欢欣又令人忧虑，快乐与疏离相伴这一欧洲世纪末的文化特征（第29章第934页）纵贯了随后的几十年。重大的历史事件——第一次世界大战、大萧条、极权主义的兴起和第二次世界大战——加剧了这种颇具精神分裂症色彩的态势。

## 20世纪理性的发展

在20世纪早期，全世界的各个阶层都在争取发展，争取以一种崭新的方式在广泛多样的领域内进行思考，其中包括科学、技术和政治。这些新思想促使人们从根本上去修正他们如何去理解他们的世界，特别是那些科学革命时代（牛顿时代）和启蒙时代遗留下来的价值与理想开始让位于革新的观点。因此，知识分子以挑战有关物质宇宙、社会结构和人性等方面传统思想观念，对18和19世纪关于进步与理性的假定前提提出质疑。

### 挑战牛顿物理学

启蒙时代的一个基本信仰是相信科学。因为它是基于经验主义（或者是可以观察到）的事实，科学提供了一种宇宙机械论的观念，使一个平民恢复信心发现传统宗教并不那么确定可靠。正如在艾萨克·牛顿的经典物理学中所倡导的那样，宇宙是一部由时间、空间和物质组成的巨大机械。20世纪早期见证了挑战这一宇宙模式的科学活动的惊人爆发，这便是所谓的“第二次科技革命”。特别值得注目的是德国物理学家马克斯·普朗克（Max Planck，公元1858—1947年）、德国出生的阿尔伯特·爱因斯坦（Albert Einstein，公元1879—1955年）、英国物理学家欧内斯特·卢瑟福（Ernest Rutherford，公元1871—1937年）和丹麦物理学家尼尔斯·玻尔（Niels Bohr，公元1885—1962年）等人的著作。这些科学家中的每一位都因为他们的发现，粉碎了对物质客观现实的现存信仰，这样便铺垫了探求新宇宙模式的道路。普朗克的量子理论（1900）提出有关原子能传播的问题。他坚持认为一个受热的物体以一种他称为“量子”的单位不连贯地辐射能量。爱因斯坦继续深入进行热力学方面的这些研究。在1905年的论文《运动物质的电气力学》中，他简述了他的相对论。他认为：与牛顿物理学假定不同，空间和时间都不是绝对的。爱因斯坦进一步解释说：时间和空间是相

对于观察者而言的，是以一种他所谓的四维时空连续体联结在一起的。他还推断物质（超出固态的、有形的实在）实际上是能量的另一种形式。爱因斯坦著名的等式 $E=mc^2$ ，提供了理解原子能的一个公式，在这里E代表能量，m代表物质， $c^2$ 代表光速。1896年铀元素放射现象的发现以及后来的探索，为在全世界传播的电子技术开启了道路。总之，所有这些科学发现构成了一种物质特性的更变观念，并拉开了原子时代的序幕。

### 技术：化学与电子

科学的发展并不仅仅局限于物理学领域。20世纪初，化学、生物学、微生物学和医学的进步，引发了对聚合物、塑料、化肥、酶、病毒、维他命、荷尔蒙和抗生素的了解认识。分子生物学家分析并描述了细胞和生物组织的结构，以及大脑与神经系统的电子特征。他们对蛋白质和核酸的研究导致了对生命遗传结构的理解认识。

极大依赖于科学发现、最为突出的技术进步发生在通讯和运输领域。人们已适应了收音机、雷达、电视和谈论电影，同样也适应了汽车、飞机（从螺旋桨驱动式到喷气式飞机）、电气化火车和市政运输系统、街道照明和家庭用品的电气化。

化学技术成为一种像电气化技术一样重要的工业。它的最大影响在物质世界，在采矿、金属制品、石油提炼、纺织、制药、农业、食品生产和食品加工。化学技术用在与疾病和饥荒斗争中具有更特殊的作用，虽然在这个时候它的长期生态学效果并不为人所知。

在机械工程领域同时也经历了巨大的进步。物质生产和装配线对工业来说是不可缺少的。化学和生态学研究发现科学仪器（例如电子显微镜）对他们的工作至关重要。计算需求被科研和机械环境极大拓展，使电子仪器和控制机械装置成为当务之急。控制论和早期计算机模式到世纪中叶应运而生。

### 精神超越物质

在思想、哲学、心理学和经济理论等其他思想领域，出现了对理性和客观现实的首要地位发起的重大挑战。一位德国知识分子，弗里德里希·尼采（Friedrich Nietzsche，公元1844—1900年）拒绝理性。在他的存在主义出版物中，他认为西方社会是颓废的，绝不会有真正的创作力，因为它过分依赖理性而戕害了情感和热情。尼采因西方文明的衰落而谴责上帝，并且他坚持认为：社会只有在承认上帝死了的时候才能获得自由和复兴。

维也纳医生西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud，公元1856—1939年），也对质疑理性精神和动摇已确立的人类与世界的理性信仰产生了促进作用。他发展了被称为精神分析的基本原理。在《梦的解析》（1900）一书中，弗洛伊德认为无意识和内在本能冲动（人们基本没有意识到）控制着人类的行为。他运用催眠与梦的分析来理解行为。弗洛伊德推断这种无意识控

制是由于压抑或者个人精神上隐藏着的不快体验和记忆造成的。这种压抑出现在大脑中，是因为三种力量——本我（id）、自我（ego）和超我（superego）之间的争斗造成的。本我包含无意识冲动和欲望，而自我是理性的，并对这些力量之间的争斗进行协调。超我是由社会力量（例如父母或朋友）所强调的禁忌和价值组成。弗洛伊德相信：通过心理分析，使病人意识到压抑的记忆或无意识的冲突，可以保证使病人的心理处于良好状态。

在20世纪，弗洛伊德的思想得到普及。另一位非常有影响的心理学家拓展了弗洛伊德的理论，他便是卡尔·荣格（Carl Jung，公元1875—1961年）。这位瑞士医生觉得弗洛伊德理论的关注焦点过于狭窄。荣格则提出一种与个人梦境相关的模式，而这种个人梦境是以他称为“个性化程序”独特排列的。通过区分梦境的图式，治疗者可以理解一个人的行为和个性。进而，荣格提出构成无意识的两个方面：即“个人无意识”和“集体无意识”。集体无意识由人类所共有的记忆和交往构成，例如原型和精神结构。按照荣格的观点，这种集体无意识导致了神话、宗教和哲学的发展。

## 工业资本主义的兴起

工业化在19世纪的迅速成熟十分引人注目。到20世纪初期，董事会控制了大型公司。这些大公司往往是具有几家大型工厂、经营范围广泛的企业。这些工业“巨人”的拥有者和管理者被称为“工业寡头”，他们操控支配着极大的经济和政治权力。由于在这些工业寡头与劳动者之间的鸿沟，马克思主义（第29章，890页）得以普及发展。马克思主义拥护支持劳动阶级，具有极大的吸引力，所以加入贸易联合组织和社会党的人数不断增加。尽管社会主义者没有统一的策略，但他们都赞同这一观点：即资本主义利益体系剥削工人而使业主致富，从而导致大多数工人处于悲惨的生活与工作环境之中。

正如19世纪发生的戏剧性社会变化一样，20世纪的人类个体面临着更大的不确定性和焦虑。不仅他们的生活环境变得大不相同，而且他们还要面对根本的、真正的革命，面对由爱因斯坦、弗洛伊德和尼采这类思想家提出的如何观察世界的挑战。

## 第一次世界大战与俄国革命

欧洲和美国先进工业社会的发展导致了狂热的帝国主义扩张。一些国家控制着经营范围广泛的大企业，并在全世界拓展其影响范围。到20世纪初，英国、法国、德国、比利时、意大

利、西班牙和葡萄牙都已在非洲拥有立足之地。在亚洲，英国控制了印度，荷兰控制了印度尼西亚的广阔群岛，法国掌管着印度支那，俄国统治了中亚和西伯利亚。日本作为新兴而强大的太平洋力量开始崛起，并在30年代宣布成立帝国。这样的帝国主义国家既是资本主义者，又是扩张主义者，它们创建殖民地作为原材料的源泉，作为产品市场，作为区域性的猎获物。帝国主义还常常拥有传教范围，将基督教的“光辉”和文明带给“愚钝的人们”，并对“劣等种族”进行教化。在社会达尔文主义（第29章，890页）的驱动下，传教团将其信仰建立在查尔斯·达尔文的“适者生存”的观念之上。社会达尔文主义的重要创建者是英国哲学家赫伯特·斯宾塞（Herbert Spencer，公元1820—1903年），他认为社会和文化充满冲突，只有最强大者才能得以生存。

## 大战

虽然许多人乐观地希望民族与国家的发展将带来和平与协调，但事实并非如此。普遍流行的民族主义和猖獗的帝国主义导致了竞争而非合作。最后，一些国家协议联合以保护他们的各自利益。三国同盟（德、奥匈、意）与三国协约（俄、法、英）这两大阵营之间的冲突，导致了1914年7月的第一次世界大战，奥匈帝国对塞尔维亚宣战。这场“大战”一直持续到1918年，实际上整个欧洲都卷入战争。忠诚使不同国家变幻不定的命运发生了改变，例如，意大利背叛了三国同盟的其他盟国，1915年站在协约国一边参加了战争，最初力主战争的狂热显示了民族主义者情感的力量。

屠杀和破坏很快便毁灭了士兵们对一战曾抱有的任何浪漫幻想。不仅几百万男人死于战争，而且毒气的采用更加剧了对人类自身非人性暴行的恐惧。虽然美国试图保持中立，但最后还是被迫于1917年加入战争。

二十七个协约国最后协商于1919年正式结束第一次世界大战。各个国家的国家利益使协商变得复杂化。众多参战国达成的不同和平条约带来了脆弱的和平。第一次世界大战的劫难带来了普遍的痛苦、社会分裂和经济崩溃。全世界都看到了民族主义、帝国主义和扩张主义者目标的最终结果。

## 俄国沙皇的灭亡

1917年爆发的俄国革命加剧了全球的混乱。对沙皇尼古拉二世的不满引起了工人大罢工，3月沙皇退位，君主统治结束。1917年下半年布尔什维克从当权的临时政府手中夺取了对国家的控制权。布尔什维克是由V·I·列宁（Lenin，公元1870—1924年）领导的俄国社会民主党的一个派别，它支持暴力革命，并最终重新命名为共产党。列宁当政时推行了土地国有化，并将土地移交给当地农村苏维埃（工人与士兵代表委员会）。经过大规模的内战之后，共产党成功地捍卫了对俄国的控制权，并在1923年将俄国重新命名为苏联。

## 大萧条与第二次世界大战

第一次世界大战的决议案实际上是微不足道的；30年代的大萧条对西方国家的稳定带来了沉重的打击。经济大萧条主要是由于国际范围的银行业和工业资本主义造成的，它深深地影响到美国和许多欧洲国家。到1923年，英国25%的劳工失业，而德国也有40%的工人失去工作，美国的生产直线下降50%。

### 没有引起关注的一战教训

这种经济灾难以及战后条约与国际联盟维持和平的失败，为危险力量的再次出现提供了肥沃的繁殖土壤。在20和30年代，极权主义政权首先降临到几个欧洲国家。在意大利，贝尼托·墨索里尼（Benito Mussolini，公元1883—1945年）成为源自于顽固民族主义的法西斯政权首领。墨索里尼解释道：“法西斯主义便是极权主义，法西斯国家是所有价值、阐释、发展的综合与统一，它赋予所有人以生命的力量。”1929年，约瑟夫·斯大林（Joseph Stalin，公元1879—1953年）控制了苏联共产党。与此同时，阿道夫·希特勒（公元1889—1945年）通过建立德国国家社会主义工人党（或稍后的纳粹党），并将其发展为群众政治运动，在德国强化了权力。

这些权力的无情攫取与发展“一统国家”的愿望导致了诸多冲突，进而演化为第二次世界大战。这场灾难性的战争爆发于1939年，德国入侵波兰，从而招致英国和法国对德宣战。最后，这场冲突演变为一场世界大战；德国与意大利对战大多数欧洲国家和苏联，而日本入侵中国，并占领印度支那。在日本1941年轰炸夏威夷珍珠港之后，美国对日宣战。因为与日本松散结盟，德国对美国宣战。虽然二战各个参战国关注的利害大都是地域性的和民族性的，但其他一些议事日程也同样浮出水面。纳粹推行希特勒顽固的反犹太政策，决定建立一个种族排外的雅利安国家。这一决定导致了一场可怕的大屠杀，将近三分之二的欧洲犹太人被屠杀。

1945年第二次世界大战结束，同盟国军队击败德国，与此同时，美国在日本广岛和长崎投下原子弹。战争造成的物质、经济打击和心理上的劫难立即得到缓解，意气风发的人们感觉到全球敌对状态的结束。

## 现代主义与前卫艺术的发展演进

像社会的其他成员一样，艺术家也深受20世纪初这种激变的影响。有时，他们感到充满活力和乐观，有时他们则陷入凄凉的失望之中。艺术界自身的变化也影响着艺术的发展。印象主义、后印象主义的挑战，以及众多反叛性的展览，削弱了

虽然还仍然存在的学院派的权威。

对于艺术家来说，在历史动乱的严酷考验中进行创作，与艺术界中变化的制度结构相抗争，对现代主义的意义确认，导致了难以置信的艺术演变繁荣期。特别是前卫艺术（第29章，第924页）首次与后印象主义相提并论成为主要力量。像19世纪前卫艺术先驱者一样，通过向关于艺术以及艺术与社会关系这些传统而又通常受到珍视的观念发起侵略性的挑战，20世纪初期的前卫艺术家将自己置身于最前线。就像旧的社会秩序崩溃，新的社会秩序取而代之一样（从共产主义到社团资本主义），20世纪前卫艺术家信奉的画派一个接一个，他们自愿承担的任务之一便是：在这个从根本上发生了改变的社会中寻求一种新的沟通方式。但是，这并不是暗示前卫艺术家表现为一个统一的整体——远不是这样。有些前卫艺术家运用他们的艺术强烈谴责政治和社会制度。因为前卫这一术语是在用于政治上之后才出现在艺术上，这些批评使普通公众将前卫艺术家与激进的政治思想和无政府主义联系在一起。相反，另外一些前卫艺术家在本质上是脱离社会的，他们将注意力集中于与大社会分离的、作为独特活动的艺术。这些艺术家不断关注于形式特征，（继续展开现代主义批评）致力于对艺术规律和要素进行一种反思性的探究。

## 20世纪初欧洲的表现主义

所有前卫艺术的不懈努力促成了“表现主义”的出现。表现主义（expressionism）这一术语很久以来一直被用来论及范围宽泛的艺术。简单地用表现主义来谈论艺术那便是：艺术家独特内心或个性化的视觉想像结果与通常具有情感的因素。它与例如关注于真实地描绘经验世界的艺术形成对照。这一术语首先在20世纪开始广泛传播，并在最初在慕尼黑出版的前卫艺术期刊《狂飙》上得到普及。《狂飙》杂志的编辑赫尔瓦特·瓦尔登发表声明：“我们称这个世纪的艺术为表现主义，是为了区别于那些并不是艺术的东西。我们十分清楚数世纪以前的艺术家也在探索表现，只不过他们并不知道如何明确地表达它。”

在这一章和下一章里，从1910年代的德国表现主义到1940年代出现的美国抽象表现主义，几个运动都被划归为表现主义运动。有些表现主义艺术引起观众内心的情感共鸣，而另外一些表现主义作品则依赖于艺术家内心的表露。与这种普遍表现愿望相关联的最早的运动之一便是野兽主义。在野兽主义作品中，艺术家们探索了表现主义的两个方面。在形式上，他们通过强烈的色彩和充满力量（甚至兽性）的笔触大胆地释放内在的情感，将外在的表现主义与内在的表现主义结合在一起，通过这些非常极致的技法来唤醒观众的情感。表现主义艺术家经常冒犯观众甚至批评家，他们寻求的是移情（将艺术家与观众的内心状态联系在一起）而不是同情。



## 野兽主义

1905年，20世纪特定绘画运动的第一个标志出现在巴黎。那一年，在第三届秋季沙龙，马蒂斯领导下的一群年轻艺术家展示了他们的油画作品，这些作品在构思设计上那么简洁，在色彩上那么惊人的明亮，以至于一位感到震惊的批评家将这些艺术家称为野兽（fauves）。这些“野兽”完全独立于法兰西学院与“官方”沙龙。野兽运动是在发展一种简明直接的艺术愿望推动下产生的，这种艺术是反印象主义理论倾向的，但是它同样也运用强烈的色彩并置，并且同样也具有印象主义艺术家的情感感染力，这是诸如凡·高和高更这类艺术家的遗产。野兽主义艺术家看到过这两位艺术家的作品（在1901年和1903年巴黎举办的回顾展上展出），但是野兽主义艺术家走得更远，他们将色彩从描绘功能中解放出来，运用色彩进行表现，并把色彩当作结构性的目标。他们创作肖像画、风景画、静物画以及处于自然状态的充满活力的裸体绘画。他们运用丰富的表面肌理、活泼的线性图案以及最重要的因素即大胆的色彩。在新鲜强烈的色彩运用上，野兽主义艺术家超过前代任何艺术家，他们运用狂放的笔触和大胆将朱红与翠绿、天蓝与鲜艳

的橘黄并置在一起，形成惊人的对比。

野兽主义画家从未有过正式的组织，他们是因私人关系和风格上的近似而松散组合在一起，这就导致野兽运动一出现便几乎开始瓦解。在五年之内，大多数艺术家几经放弃了严格忠实的野兽主义原则，并发展出他们自己更为个性化的风格。但是，在短暂的存在期内，野兽主义运动通过展示色彩的结构性、表现性和审美感染力，对艺术的发展方向做出了令人瞩目的贡献。

### 色彩的首要地位

野兽主义的色彩运用，在亨利·马蒂斯（Henri Matisse，公元1869—1954年）的作品中表现得尤为突出，他是这个团体中向外扩散的离心力。马蒂斯认识到色彩可以在传情达意中起到重要作用，并致力于拓展这一观念。他的《戴帽子的女人》（图33-1）便是这样一个带有启发性的例子。在一个十分传统方式的构图中，马蒂斯描绘了他的妻子艾米莉。可是，看上去有些随意武断的色彩立刻震惊了观众。整个形象——女人的面孔、衣服、帽子和背景——由小色块和色点构成，色块与色点并置在一起，有时会产生刺眼的对比。马蒂斯解释了他的处理手法：“野兽主义的特征便是我们摒弃模仿的色彩，我们用纯粹的色彩获得更为强烈的反应——更为惊人的同步反应，并且我们的色彩同样也是发光的。”马蒂斯所论及的发光，使他与塞尚联系到



33-1 马蒂斯，戴帽子的女人，公元1905年。画布油彩，80.6 × 59.7厘米。旧金山，旧金山现代艺术博物馆。（艾丽丝·S·哈斯遗赠）。





33-2 马蒂斯，《红色的房间（红色的和谐）》，公元1908—1909年，画布油彩，约180.3 × 246.4厘米。圣彼得堡艾尔米塔什国家博物馆。

一起，塞尚认为画家不能用色彩复制光，但必须用色彩表现光。因此，对于马蒂斯和野兽主义来说，色彩成为与其他大多数绘画因素相一致的形式因素，成为传情达意的主体。

### 从绿色，到蓝色，到红色

这种色彩发现的成熟可以在马蒂斯的《红色的房间（红色的和谐）》（图33-2）中看到。在这幅画中，观众面对的是一个舒适的室内，在富裕的家庭中，一位女仆正在往桌子上摆放水果和红酒。艺术家选择了更多产生温暖和舒适感觉的色彩，将这些色彩并置在一起。他以简洁而又系统化的方式描绘表现对象，并使形式变得平面化——例如，他去掉了桌子的前边，运用相同的图案，使桌子与后墙处于同一个平面，但是色彩却形成了丰富而强烈的对比。

马蒂斯整幅铺满色彩的绘画方法，揭示了在观者眼中鲜明而真正和谐的色彩的重要性。最初，这幅作品主要是绿色的，后来他又将作品重新画成蓝色的。这两种色彩似乎都不能令马蒂斯满意，直到他将这件作品重新绘制成红色的，他才感觉到他获得了真正的和谐。像凡·高和高更一样，马蒂斯希望用色彩唤起观众的情感共鸣。他宣称：“色彩不是为了应该模仿自然而赋予我们的，而是为了能够表达自己的情感而赋予我们的。”

### 用色彩表现内容

安德烈·德兰（André Derain，公元1880—1954年），也是野兽主义群体中的一员，曾与马蒂斯在一起进行创作。像马蒂斯一样，为了增进色彩的光感，为了唤起观众情感上的共鸣，德兰运用色彩的所有潜能进行创作，以达到审美和构图上的和



33-3 德兰. 伦敦桥, 公元1906年。画布油彩, 66 × 98.1厘米。纽约现代艺术博物馆 (查尔斯·扎达克夫妇赠送)。

谐一致。《伦敦桥》(图 33-3) 是德兰的艺术的一个典型代表。画面的透视看起来是扭曲变形的, 而色彩却描绘出空间。另外, 艺术家不是通过色彩明暗的不同, 而是通过色相的对比来表现光与影。总之, 色彩不是在描摹表现对象的固有色, 而是在表现画面的内容。

### 揭示社会真理的野兽主义色彩

法国艺术家乔治·鲁奥 (Georges Rouault, 公元1871—1958年) 并不是野兽主义圈子中的成员, 但是他却师从于古斯塔夫·莫罗 (Gustave Moreau), 这位老师对马蒂斯的发展曾产生过很深的影响。鲁奥显然对色彩的感召力产生过相似的兴趣, 他的作品便是建立在这个基础之上的。不过, 虽然野兽主义艺术家的作品通常不涉及强烈的社会和政治内容, 但鲁奥的作品却恰恰发生了转变, 因为其作品揭示了社会的真理, 并触及到征服灵魂的力量。鲁奥最著名的是他那富有表现力的小丑、妓女和演员肖像, 所有的肖像看上去都是带有普遍悲剧性的人物。由于鲁奥具有坚定的宗教信仰, 所以他的许多作品都带有宗教暗示并不足为奇。鲁奥与野兽主义主旨共通之处源自于: 他运用强烈的色彩, 赋予形象一种华丽和发光的感觉, 增加了形象的力量。

《老国王》(图 33-4) 展现了鲁奥作品的感染力。艺术家描绘了国王的独自形象, 他的面部是用强烈的轮廓来表现的。画面



33-4 鲁奥, 老国王, 公元1916—1936年。画布油彩, 76.8 × 54厘米。美国匹兹堡卡内基艺术博物馆 (赞助人艺术基金, 1940年)。

呈现出丰富的宝石色调——闪光的深红色、翠绿色和深蓝色。醒目的黑色线条划分出色彩区域，并描绘出形象的轮廓，这是他一直沿用的风格。这种风格与彩色玻璃窗的相似之处并非偶然。鲁奥年轻时当过玻璃制作匠的学徒工，深沉、强烈的玻璃色彩给人留下深刻的印象。国王鹰一般严峻的面孔、深暗的肤色、浓密的黑发，暗示出他是一位陷入沉思冥想之中的专断暴君。醒目、粗犷的简洁形式以及好像砍出来的粗糙的边缘轮廓线，以一种生硬直率的力量表现出一位复仇国王的容貌。在这里，鲁奥创造出残忍的强权者强悍而傲慢无礼的形象，一位历尽岁月沧桑的统治者。荒谬的是，这位国王的拳头里似乎握着一束鲜花。

## 德国表现主义：桥社

野兽主义形象的直接性和大胆性吸引了许多艺术家，其中包括德国表现主义艺术家。虽然在德国表现主义艺术家的作品中色彩起到重要作用，但是，他们作品形象的表现性同样归功于扭曲变形的形式、粗犷的轮廓和激动的笔触。在第一次世界大战之前的几年中便产生了富有原始力量与情感的油画。

1905年，在恩斯特·路德维希·凯尔希纳(Ernst Ludwig Kirchner, 公元1880—1938年)的领导下，探索表现主义理念的第一个德国艺术家群体聚集在德累斯顿。这个群体的成员认为，他们通过架设从古代通向今天的桥梁为更完美的时代铺路。他们群体的名字“桥社”便是源自于这一观念。凯尔希纳早年学习建筑、绘画和平面艺术，这使他逐渐对德国中世纪艺术深

感敬佩。就像参与英国工艺美术运动的艺术家例如威廉·莫里斯(图29-50)一样，这种敬佩激励这个群体模仿他们理想中的中世纪手工艺行会，生活在一起，并平等地从事各种艺术。在一份响亮的宣言中，凯尔希纳描述了他们的崇高理想：

由于相信发展，相信新一代创造者和欣赏者，我们召集所有的年轻人。作为年轻人，我们担负着未来，我们想为自己创造生活的自由，创造反对长期以来建立的旧势力运动的自由。直率与真诚地表明正是这些驱使他进行创造的每一个人，都属于我们。

这些艺术家抗议那些当权者的虚伪与唯物主义论的颓废。特别是凯尔希纳非常关注工业化的有害影响，例如，城市中个体的疏离感，他感觉到这种影响滋养出一个机械化和非人性化的社会。当这个群体的大多数成员(包括凯尔希纳)迁居到柏林这个物质丰富的大都市时，这种感觉更加强了。不久，导致第一次世界大战的紧张局势加剧了人们的困苦和忧虑，这些清晰地展现在桥社的作品中。

### 战前德累斯顿的都市生活

凯尔希纳的《街道，德累斯顿》(图33-5)提供给观众的是一战前在纷乱的德国城市中狂热活动的一瞥。不同于印象主义画家的全景式都市远景，这幅街景喧嚣而杂乱。前景中的女人们显得十分突出，有些威胁地迫近观众。街道剧烈的透视恐怖地将这些女人直接推向观众，加剧了两者之间的对抗性。女人们难看的面孔，看上去好似行尸和食尸鬼，艳丽而冲突的色彩(亮橘色、翠绿色、刺目的黄绿色和粉色并置在一起)增加了形象的表现效果。

33-5 凯尔希纳，街道，德累斯顿，公元1908年(签名日期为1907年)。画布油彩，150.5×200厘米。纽约现代艺术博物馆(购买)。





33-6 诺尔德, 罪人中的埃及圣玛丽亚, 公元1912年。三联画左边一幅, 画布油彩, 86.4 × 99.1厘米。德国汉堡美术馆。

### 圣经人物的性欲与纵欲

埃米尔·诺尔德 (Emil Nolde, 公元1867—1956年) 比桥社的大部分艺术家都要年长很多, 但是因为他在作品中追求相似的观念, 所以1906年他应邀参加了这个群体, 并在此后的一年半里成为一位重要成员。诺尔德大多数作品的内容都是以宗教形象为中心的。不过, 与神情宁静克制的传统宗教形象相比, 诺尔德的绘画是发自内心的和充满力量的。《罪人中的埃及圣玛丽亚》(图33-6) 便是一个很好的例子。在皈依之前抹大拉的玛丽亚接待一些好色之徒, 这些人的性欲使他们兽性的丑陋变得更为夸张。形式的变形与色彩 (特别是蓝色和橘色的醒目并置) 以及粗拙的笔触使这些淫荡面孔变得更加丑陋。

桥社艺术家借用来自于凡·高、蒙克、野兽主义和非洲与大洋洲艺术观念, 创造出范围广泛的形象。醒目的色彩、大胆的笔触和变形的形式表现了画家对社会不公正的感触, 表达了他们对人类与自然健康结合的信仰。他们利用如此变化多样的灵感源泉, 反映了从殖民主义到国际资本主义全球接触范围的扩大。到1913年, 这个群体解散, 每个成员继续独立进行创作。

### 德国表现主义：青骑士

德国表现主义第二个重要群体青骑士 (Der Blaue Reiter, The Blue Rider) 1911年在慕尼黑成立。两位创建成员, 康

定斯基和马尔克之所以异想天开地选择了这个名字, 是因为他们共同对蓝色和马抱有兴趣。像桥社和其他表现主义艺术家一样, 这个群体创造出用视觉形像来记录他们的情感, 同时又引起观众强烈内心共鸣的绘画。

### 启蒙蓝图

瓦西里·康定斯基 (Vassily Kandinsky, 公元1866—1944年), 生于俄国, 是青骑士的驱动力之一, 他在1896年移居慕尼黑, 并很快发展出一种自发而大胆的前卫表现风格。实际上, 康定斯基是最早探索完全抽象的艺术家之一, 《即兴28》(图33-7) 便是例证。由于康定斯基对通神论 (一种宗教与哲学信仰体系, 它融合了来自于佛教和神秘主义以及包括其他渊源在内的宽泛信念) 与神秘学, 同时也对科学的进步抱有兴趣, 加速了他排斥再现因素的步履。康定斯基是一位真正的知识分子, 他广泛研究哲学、宗教、历史和其他艺术, 特别是音乐, 他也是少数几位研究并相当理解爱因斯坦时代新科学理论的早期现代主义艺术家之一。例如, 卢瑟福对原子结构的探究, 使康定斯基确信物体是没有真正实体的, 因此打破了他对可感知世界的信念。

在1912年出版的一篇有影响的论文《艺术中的精神》中, 画家清晰地阐明了他的观念。康定斯基认为, 艺术家必须通过和谐的色彩、形式、线和空间, 来表现精神和内心情感。他创作了大量像《即兴28》这样的作品, 用色彩的并置、交叉的线性因素和暗示的空间关系来表达情感。最终, 康定斯基将这些抽象作品视为一个强调精神性、更为启蒙与解放的社会的发展蓝图。

33-7 康定斯基，即兴 28（第2版本），公元1912年。画布油彩，111.4 × 162.2厘米。古根海姆博物馆（所罗门·R·古根海姆捐赠）。



### 表现一种“内在真实”

康定斯基的朋友和桥社的共同创建者是弗朗兹·马尔克（Franz Marc，公元1880—1916年）。像许多其他德国表现主义艺术家一样，马尔克对人类的状态越来越悲观，特别是当第一次世界大战隐现在地平线上的时候。马尔克深深地感觉到人类的缺陷，这使他将其主题转向动物世界。他认为，动物比人类“更美丽，更纯洁”，因此更适于作为传媒来表现一种内在的真实。马尔克在探求使他的绘画充满更强烈的情感力量时，他将精力集中在色彩上，并发展出一种表达特殊感情和观念的色

彩体系。在给桥社同仁的一封信中，马尔克解释道：“蓝色是阳性的，强烈而富有灵性。黄色是阴性的，温柔、欢快而富有感性。红色是实在的，残忍而沉重……”他将这种色彩与情感之间的相应关系基于他的感觉之上。在某种意义上，马尔克是在尝试创造一种色彩图像学（或再现体系），这将他与其他努力探寻新的交流方式的前卫艺术家联系在一起。

《动物的命运》（图33-8）代表了马尔克色彩探索的巅峰。这幅画作于1913年，当时灾难即将来临的紧张状态已经弥漫在社会中，也出现在马尔克的艺术中。一些动物看似在森林中被

33-8 马尔克，动物的命运，公元1913年。画布油彩，194.9 × 268厘米。巴塞爾美术馆。



诱捕，大概预示着灾难性的事件正在毁灭它们。整个景象是变形的——被打散成为碎片。更有意义的是，较浅和较亮的色彩（活跃、温柔和欢快的色彩）不见了，沉重与残忍的色彩笼罩着作品。当第二年马尔克来到前线时，他发现他的绘画恰好预示着战争的剧痛和悲惨。他在写给妻子的信中写道：“《动物的命运》是恐怖和破碎的，就像这场战争的前兆。我几乎不能相信我把它画了出来。”他鄙视人类的残忍，并尝试用他的艺术将它表现出来，悲惨而富有讽刺性的是，这种尝试因他死于1916年第一次世界大战的战斗中而终结。

## 早期的表现主义雕塑

### 古典的优雅与美

正如画家通过线条、色彩和形状的处理来探索最强烈的表现效果一样，许多20世纪早期的雕塑家也走过类似的路线。他们离开文学描述的对象，寻求使他们的作品充满更强烈的情感共鸣。法国雕塑家阿里斯蒂德·马约尔（Aristide Maillol，公元1861—1944年）希望他的雕塑（主要是人像）体现出抽象的美、安详与宁静。他的作品，例如《地中海》（图33-9），通过优雅简朴的姿态与动势，捕捉到那些理想的本质。马约尔雕塑明晰的线条和永恒的外观，展现出他将古典精神深深地注入到他的艺术中。实际上，有人认为《地中海》是一种文化地理学的隐喻，因为这件作品的主旨在于如何捕捉到曾经处于地中海区域的希腊与罗马文化特征。马约尔出生于巴尼于尔斯（Banyuls），那里是地中海畔的一个渔村，邻近西班牙边界，这可以充分解释他对古典遗产的敏感。



33-9 马约尔，地中海，公元1902—1905年（底座约公元1951—1953年）。青铜，高114.1厘米，底座114.3×73.7厘米。纽约现代艺术博物馆（斯蒂芬·C·克拉克捐赠）。



33-10 毕加索，格特鲁德·斯坦，公元1906—1907年。画布油彩，100×81.3厘米。纽约大都会博物馆（格特鲁德·斯坦遗赠，1947年）。

## 抽象的出现

一位西班牙艺术家，他在艺术史上的重要性是无可争议的，那便是帕布洛·毕加索（Pablo Picasso，公元1881—1973年）。在他漫长的职业生涯中，他丰富多产的艺术创作涵盖了范围宽泛的媒介与风格（他采用的媒介有绘画、雕塑、陶艺、版画和素描）。他对抽象的发展和表现周围世界的新方式做出了惊人的贡献。

毕加索是位早熟的学生，到1890年代后期他进入巴塞罗那美术学院时，他已经全面掌握了19世纪后期的现实主义技巧。他惊人的才能使他开始在西班牙而后在巴黎进行了广泛的视觉表现实验。贯穿毕加索的艺术生涯，他始终坚持像传统艺术家一样，对每一件重要的作品，都要精心创作预备习作。不过，他具有现代特征，在持久探索创新的过程中，他从不自鸣得意，他坚持不断地向自己和周围的事物挑战。毕加索用不断的实验，用从一种风格到另一种风格的突变，用在绘画、平面艺术和雕塑包括其他媒介上的令人震惊的创新，展现了这种现代性。到他永久定居巴黎时，他的作品已经由印象主义阶段之后西班牙绘画的严肃现实主义（一度受图卢兹—劳特累克早期作品的影响），发展为所谓的蓝色时期（Blue Period，公元1901—1904年）。毕加索忧郁的心态造就了蓝色时期，那时他基本上运用蓝色描绘疲倦、可怜和孤僻的人物。

## 空间形式的破碎

### 一位作家的一幅平面肖像

到1906年，毕加索不停地探索描绘形式的新方式。在非洲雕塑中，在古代伊比里亚的雕塑中，在塞尚晚期的绘画中，他发现了线索。（19世纪末和20世纪初，殖民帝国的扩张，使欧洲和美洲艺术家受到来自非洲、印度和其他遥远地域的

艺术的影响。）受到这三个灵感源泉的启发，毕加索重新投入到他的朋友和资助人格特鲁德·斯坦的肖像（图33-10）创作中（参见“培植前卫艺术：作为艺术资助人的格特鲁德和利奥·斯坦”，第1015页）。那一年年初，毕加索便已开始创作这幅画，但是，在斯坦摆了八十多次坐姿之后，这幅画还没有完成，因为艺术家对她说：“当我看过去的时候，我无法再看到你。”当毕加索重新开始绘制这幅肖像时，他融合了广泛的灵感源泉的方方面面，将斯坦的头部画成简洁的平面形式。



33-11 毕加索，阿维尼翁的少女，公元1907年6-7月。画布油彩，243.8 × 233.7厘米。纽约现代艺术博物馆（通过布利斯遗赠获得）。



## “我描绘如我所思考的形式”

非洲、伊比里亚和欧洲艺术的影响同样也显现在《阿维尼翁的少女》中(图33-11),这幅作品从根本上开启了通往再现空间形式的新方法之门。毕加索开始将这幅作品表现为象征主义绘画,其标题为《哲学妓院》,描绘男嫖客在一家妓院的接待间里与女人鬼混(巴塞罗那的阿维尼翁街位于红灯区内)。到艺术家完成作品时,他取消了男性形象,并将房间里的细节简化为一丝帷帐的痕迹和示意性的前景静物。毕加索完全被寻找一种新方式描绘室内空间中五个女人这一问题所吸引。他不是将形象描绘为连续的体积,而是用描绘帷帐与虚空间同样参差不齐的平面将她们的形状打碎,使其交织在一起。实际上,被人体如此缠绕的空间确实是模糊的。在这幅作品中,毕加索将塞尚的形式与空间的处理推向新的对立。毕加索的三维空间再现与他平铺在平展画布表面上的、作为二维空间图式的绘画语言之间的这种对立,是再现与抽象之间的对立。

艺术家通过不和谐的人物描绘,进一步彰显出《阿维尼翁的少女》的基本特征。左边三个宁静、理想化的年轻女人受到伊比里亚古代雕塑的启发,毕加索在夏季游览西班牙时看到过这些雕塑。两个头部朝向右侧,画有醒目条纹、充满活力的人物,后来还出现在毕加索日后作品的创作中,这是由毕加索对非洲雕塑魅力的日益迷恋直接发展而来的。可能是为了与这两个新奇头部的活力相对应,毕加索也对这两个人物的躯体进行了修改。他将她们的躯体分裂成更为大胆的、多视点结合的平面,好像这两个人物是同时从不止一个空间地点看到的。坐在右下方的那个女人极为清晰地展示出这种多重视点,一个是四分之三左侧后方的视点,另一视点在右侧,还有一个头部的正面视点暗示着从正面看到这个人物,似乎同时出现了几个观看者。反映世界、有秩序结构、统一的绘画空间的传统观念消逝了,取而代之的是一种新的再现方式的初步开始,它将世界再现为时间与空间动态交互影响的世界。显然,《阿维尼翁的少女》戏剧性地背离了认真的视觉真实再现。毕加索解释说:“我描绘如我所思考的形式,而不是如我所看到的形式。”

很多年来,毕加索只向其他画家展示《阿维尼翁的少女》。最先看到这幅画的画家之一便是乔治·勃拉克(Georges Braque,公元1882-1963年),这位野兽主义画家被这幅作品所打动所激励,以致他开始重新思考他的绘画风格。运用绘画的革命观念作为出发点,勃拉克与毕加索一道在1908年左右勾画出立体主义的框架。

## 立体主义

立体主义代表着艺术史中的一个根本转折点,它完全解构了多年以来一直统治着西方艺术的图像幻觉艺术。立体主义艺术家拒绝自然主义的描绘,而喜欢用从传统感知世界“抽象”出来的形状和形式构成作品。这些艺术家追求以塞尚的艺术探索为中心的形式分析,他们采纳了塞尚的建议:艺术家运用圆柱体、球体和圆锥体等简单形式来表现艺术中的特性。他们将生活中连续延展的视觉形象剖析成它的许多构成形象,然后他

们通过一种新的图式逻辑将其重新构成为一种条理分明的审美对象。对于立体主义艺术家来说,绘画艺术必须远远超越对视觉现实的描绘。这种对公认艺术实践的拒绝,既说明了这一时期前卫艺术家对绘画传统的大胆批评,又说明了公众对安全、具体的牛顿世界的信仰正在削弱,这种忧虑是因为爱因斯坦和其他人的物理学而萌生的。虽然不能免受20世纪早期社会动乱的影响,但是立体主义艺术家越来越直接地将他们的精力投入到对传统审美的批评中。法国作家和理论家纪尧姆·阿波利奈尔在1913年清晰地总结了立体主义中心概念:

真正的立体主义(是)运用形式因素的全新描绘艺术,它不是借用视觉的真实,而是借用观念的真实。这种倾向导致了一种处于被观察到世界之外的、富有诗意的绘画,甚至就简单的立体主义而言,一个物体的几何表面一定是展开的,以便对它进行全面的再现。……每个人必须承认,一把椅子,无论从那一面观看它,绝不会有四条腿、一个座位和靠背,如果剥夺了这些因素中的一个,就剥夺了它的一个重要部分。

这种新风格接受了马蒂斯为其命名的名称,他在向一位批评家路易·沃塞尔描述某些勃拉克的作品时,将其形容为“用小立方体”画成的,而这位批评家继续在他的评论中将其称作“立体怪物”。因此,批评家通过他们选择的标签,部分造成了公众对这种原创性与开拓性画法的不解。

## 分析立体主义

艺术史家通常将由毕加索和勃拉克共同发展的立体主义的初始阶段称为分析立体主义。因为立体主义艺术家用传统的从一个位置上描绘模特儿的素描或绘画方法,无法获得阿波利奈尔描述的那种全方位的视点,所以这些艺术家开始解析表现对象的形式。他们将这些解析的形式表现在画面上,以便让观者观察到它们。简单地说,分析立体主义包含分析形式和研究传达意义的视觉语汇(那便是绘画因素)。

### 一位音乐家的变形肖像

乔治·勃拉克的绘画作品《葡萄牙人》(图33-12)是一个引人注目的分析立体主义范例。艺术家取材于他记忆中几年前在马赛一家酒吧中看到的一位葡萄牙音乐家。在这幅画中,勃拉克将他的注意力集中于解析形式,并戏剧性地将它与它周围的空间交互放置一起;他将色彩缩减为棕色调的单一色彩。不同于野兽主义和德国表现主义的高调绘画,立体主义艺术家运用柔和的色彩,以使观者的注意力集中在形式上。在《葡萄牙人》中,艺术家表达了他的分析,所以观者必须认真发现主题的线索。交叉的大平面结构暗示着人和吉他的形式,较小的形体渗透和悬浮在大平面上。勃拉克处理光与影的方式表明他背离了传统的艺术实践。光与阴影的细节既暗示着明暗关系的塑造,又暗示着透明的平面,使观者可以透过一个平面看到另一个平面。正如观察者看到的那样,通过对主题的不同读解,立体形式刚一出现,就几乎立刻被消解。



33-12 勃拉克，葡萄牙人，公元1911年。画布油彩，117.2 × 81.3厘米。巴塞尔美术馆公共美术收藏品（拉罗什捐赠）。

用模版印刷的字母和数字增加了绘画的复杂性。字母和数字是平面形式。在书页上，它们存在于三度空间之外，但是，在一幅像《葡萄牙人》这样的立体主义绘画中，它们却让画家与观者玩起了感知二维与三维空间的游戏。字母和数字平展在绘制过的画布表面，可是，画面形象的阴影与形状似乎在它们的背后和下面流动，将字母和数字向前推进到观看空间中。有时，它们似乎粘在画中物体的表面。毕加索和勃拉克明确地开拓了这种对视觉语言（例如构图、二维形状、三维形状、色彩和明暗）的探索，并对它在生成意义方面所起的作用进行了探索。最后，这种不断变换的形象不可能获得确定或最终的形象解读。即使在今天，分析这样一幅绘画仍然是一次陷入迷惑和怀疑的不安旅行。

### 万花筒般的色彩碎片

毕加索与勃拉克在他们分析立体主义的作品中避开明亮的色彩。艺术家和艺术史家通常将这种色彩的抑制视为立体主义成功的关键。这两位艺术家运用这种策略，来统一从根本上瓦

解了观众期待再现时间与空间的绘画。他们的同辈，罗贝尔·德劳内（Robert Delaunay，公元1885—1941年）倾向于创作一种色彩立体主义作品。法国诗人纪尧姆·阿波利奈尔将这种艺术风格称为俄耳甫斯主义（Orphism），它是以具有音乐魔力的希腊神俄耳甫斯来命名的。阿波利奈尔相信，艺术如同音乐一样，是脱离于视觉世界再现的（图33-13）。《竞技场（Champs de Mars）》（或《红色的塔》）是1909至1912年间德劳内所创作的描绘埃菲尔铁塔的许多绘画之一。20世纪初的人们仍然认为这座建于1889年的铁塔是现代工程技术的一个奇迹。标题《竞技场》与埃菲尔铁塔所在的巴黎运动场有关，这座运动场是以罗马共和国城墙外的竞技场来命名的。

艺术家将瞬间的知觉统一打碎，使其成为万花筒般排列的色彩碎片，它们变化多样，按照破碎形体的相关色相和明暗，向前跳跃或向后退缩，建筑物含糊不明地升起和崩溃。除了作品与立体主义的形式联系之外，《竞技场》中破碎的埃菲尔铁塔，还被认为具有政治上的含义，它表明了第一次世界大战之前几年里的社会崩溃。在未经校订的笔记中，德劳内将崩溃的铁塔形象形容为：“一个阶段毁灭的综合；同样也是战争和基础崩溃等社会反响的预示性情景。”这一陈述恰如其分地概述了那些年的社会与艺术气候——旧的世界秩序的毁灭与被视为陈腐的艺术实践的毁灭，同样，它也概述了前卫艺术的预见性及其推翻传统的决心。



33-13 德劳内，竞技场（或《红色的塔》），公元1911年。画布油彩，160 × 130厘米。芝加哥艺术学院。

## 培植前卫艺术： 作为艺术资助人的格特鲁德和利奥·斯坦

持反叛与敌对姿态，采用各种媒介的前卫艺术家，引起公众对他们艺术的敌意和抵抗是可以理解的。这种反应当然限制了前卫艺术家们交往的社会圈子。格特鲁德（Gertrude，公元1874—1946年）与利奥（Leo，公元1872—1947年）在20世纪早期的前卫历史中扮演了关键性的角色，因为他们在巴黎的家中提供了一个宜人的环境。对进步艺术与观念感兴趣的艺术家、作家、音乐家、收藏家和批评家可以聚会在这里进行交谈和联谊。哥哥利奥和妹妹格特鲁德出生于宾夕法尼亚，1903年移居巴黎，在弗勒吕斯街27号建起了一个家。格特鲁德的实验性写作激励她对最新的艺术发展产生了兴趣；相反，在斯坦家中谈论的前卫观念也影响到她独特的诗歌、戏剧和其他文学形式。她或许是因《艾丽丝·B·托克拉斯自传》（1933）而出名的，这是一本以她的长期伴侣为第一人称写成的独特回忆录。（艾丽丝·B·托克拉斯，美国作家，是格特鲁德·斯坦的秘书和长期的生活伴侣。——译注）

斯坦关注发生在前卫圈子里的令人激动与鼓舞的争论，引导他们欢迎来访者参加他们的星期六沙龙。沙龙包括演讲，富有思想性的讨论和热烈的争论。通常，这些“沙龙”聚会持续到黎明。沙龙聚会闻名遐迩，那里不仅有法国人，而且还有来访的美国

人、英国人、瑞典人、德国人、匈牙利人、西班牙人、波兰人和俄国人。在有机会光临造访斯坦家的数百人中，有艺术家马蒂斯、毕加索、勃拉克、卡萨特、杜尚、斯蒂格利茨和戴维斯；作家海明威、菲茨杰拉德、帕索斯、哥克顿和纪尧姆·阿波利奈尔；艺术品经营商卡恩维勒和沃拉德；批评家弗莱和贝尔；以及收藏家休金和莫罗索夫。

弗勒吕斯街27号的艺术装饰墙也吸引了许多参观者。斯坦兄妹是热心的艺术收藏家。利奥最初购买的一批绘画之一是马蒂斯众所周知的《戴帽子的女人》（图33-1），随后他又购买了许多马蒂斯和毕加索的重要绘画，还有高更、塞尚、雷诺阿和勃拉克的作品。毕加索与格特鲁德建立起密切的友谊，请求为她画肖像。这幅著名的绘画是（图33-10）画了一年多之后，于1907年完成的。格特鲁德摆了许多次模特儿。今天这幅画悬挂在大都会美术馆中。格特鲁德如此迷恋于这幅完美的肖像，她一生一直保留着它，直到1946年死后才将它遗赠给大都会美术馆。

最终，格特鲁德和利奥·斯坦在20世纪初期前卫艺术的发展中扮演了重要角色，他们既是收藏家又是资助者，在前卫艺术家、作家、音乐家和艺术界的其他人中发挥了广泛影响。他们对国际艺术界的热爱与迷恋，无疑为20世纪的艺术史做出了贡献。

最终，德劳内实验的色彩动力学强烈地影响到未来主义艺术家（后面探讨）和德国表现主义艺术家（他与蓝骑士群体以及立体主义艺术家一同举办展览）。在他的艺术中，这些艺术家发现了通过形状和色彩来暗示剧烈运动的强烈表现意味。

## 综合立体主义

### 幻觉还是现实？

1912年，立体主义进入一个新阶段，当时这种风格不再依赖于与可见世界的可读解的联系。在这个所谓综合立体主义新阶段，艺术家用纸和其他材料剪裁出的物体和形状，表现主题的组成部分，构成绘画和素描。开创这种新风格出发点的作品是毕加索的《有藤条椅的静物》（图33-14），这幅画有一块油布，油布上印着藤条椅座的石版影印图案，此后被粘贴到画布

上，它是用一段绳子来作画框的。这件作品对观众理解的“现实”提出挑战。这把用石版影印法复制的藤条椅似乎如此“真实”，以致人们希望藤条间的洞来打断涂绘在椅子上的笔触。这把藤条椅虽然在视觉上暗示着真实，但是它实际上仅仅是一个幻觉或一个物体的再现。相反，绘制的抽象区域则并不涉及现实世界中可触知的物体。然而，它们并不模仿任何东西这一事实，使它们比藤条椅更为“真实”——并非虚伪的存在。毕加索通过使字母U脱离与J和O相伴的空间，并插入一个圆柱形形体穿过它的左侧，将它部分遮掩。JOU出现在许多立体主义的绘画中；这几个字母构成法文日报（journals）报头的一部分，通常处于被描绘的物体之中。毕加索和勃拉克特别喜欢与法文单词jouer（玩）和jeu（游戏）有关的双关语。

### 粘贴在画布上的纸

在《有藤条椅的静物》之后，毕加索与勃拉克不断探索在这件作品中引用的这种拼贴新媒介。根据法文单词的意义“进

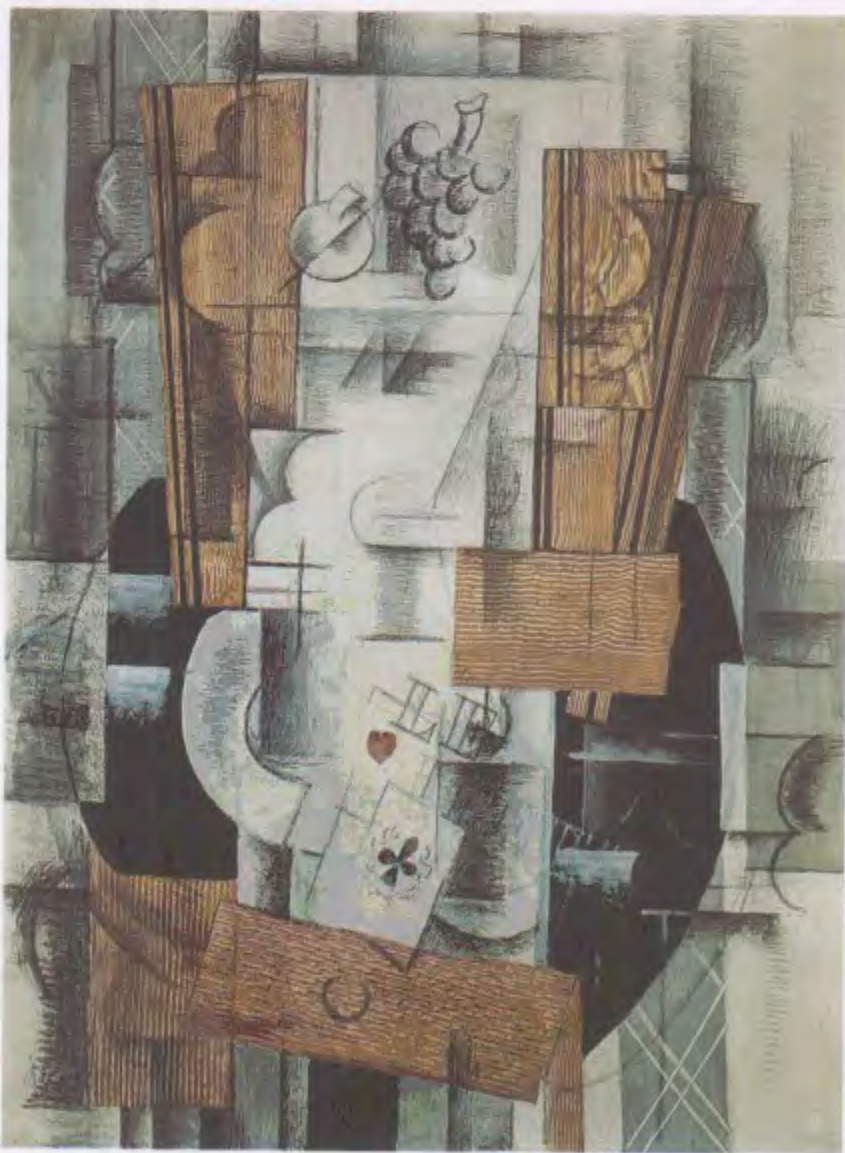
33-14 毕加索，有藤条椅的静物，公元1911-1912年，画布上油彩和油布，27×34.9厘米，巴黎毕加索美术馆。



行粘贴”，拼贴是粘贴在画面的物体碎片（例如报纸和布）构成的。拼贴的潜在价值在勃拉克的《水果盘和扑克牌》（图33-15）中也可以看到，这幅画是运用多种所谓贴纸拼贴完成的（即将混杂多样的纸质形状粘贴到素描或绘画中）。在这里，炭笔和铅笔线条和阴影提供了桌子、盘子、扑克牌和水果等立体主义多重视点的线索。大致呈矩形的木纹纸片、灰色和黑色纸片垂直地在作品中游动。它们互相交叠创造出明确的平面层次，既与线条暗示的空间相呼应，又确立了作品表面的平面性。画中所有的形状似乎都是游移不定的，在空间中向前推移和向后退缩。阴影在某些地方似乎将空间切成平面，在其他地方似乎又将变成透明的表面。例如，梅花A的底边似乎向前伸展遮住一块木纹纸，而它的上角看来似乎却插在一块透明薄板后面。

《水果盘和扑克牌》的观众知道，这是一件艺术家创造的艺术作品，他们必须进入视觉游戏去解读所有的再现层面。勃拉克不再分析物质世界的三维空间的特性。在这里，他运用他使用的材料来构成或综合物体与空间。有关立体主义在这一点上的发展，毕加索表明了他的观点：“我们不仅试图取代现实；现实已不再是目标。……在纸拼贴作品中……我们不再想要愚弄眼睛；我们想要愚弄头脑。……如果一块报纸可以成为一个瓶子，这也就为我们提供某些东西去思考报纸与瓶子的关系。”

像所有的拼贴一样，纸拼贴技巧在它的媒介材料方面是现代的（大批量生产的材料以前从未出现在“高级”艺术中），在艺术家运用图像和用这些日常材料的特性来体现艺术的“信息”方面，它也是现代的。虽然大多数有关立体主义和拼贴的讨论都聚焦于它们所表现的形式创新，但是，公众也从社会政治的意义上来审视立体主义的革命性和颠覆性，关注这一点是十分重要的。立体主义对艺术惯例与传统的攻击，很容易被引申为



33-15 勃拉克，水果盘和扑克牌，公元1913年，画布上油彩、铅笔、纸拼贴和炭笔，81×60厘米，巴黎蓬皮杜艺术中心国家现代艺术美术馆。

包含对社会固步自封与现状的攻击。这期间的许多艺术家和作家将他们自身与众多无政府主义群体联系在一起，这些群体的社会批评和乌托邦幻想吸引着进步的思想者。因此，将像立体主义这样的激进艺术视为具有政治性的分支，这并非是遥远的跳跃。事实上，法国新闻界的许多批评家一向将立体主义与无政府主义、革命和蔑视传统相提并论。因此立体主义的影响力扩展到艺术界自身范围之外。

### 奇异的音乐三重奏

勃拉克和毕加索最后运用拼贴中发现的材料重新将色彩引入到作品中。在20世纪20年代，毕加索将综合立体主义的一种富有色彩的变体形式，发展为高度个性化的、模仿早期招贴

画风貌的绘画风格。在诸如《三个音乐家》(图33-16)这样的绘画中，毕加索用作品中相互连接与渗透的简单平面形状构成人物，将现代主义的油画平面表述与传统的再现模式奇异地结合在一起。在上演这段快乐三重奏的房间中，地板与墙面暗示着文艺复兴透视画法悄然走向歧路，而桌子(表面摆放着意想不到的静物)则是以倒转透视画法出现的。杂乱的形状化作人物：吹单簧管的皮耶罗(法国哑剧中身穿白衣的丑角)、弹吉他的哈利昆(戴面具穿紧身衣的法国小丑)和戴着神秘面具作为歌手的修道士。不可思议的是，这些不合规则而又富有韵律的形状赋予每个音乐家以不同的个性，同时暗示着他们正在演奏的轻快曲调。仔细观察会发现一只机灵的狗四肢伸开趴在乐队的后面，似乎正用它的尾巴随着音乐活泼地打着拍子。20年代，



33-16 毕加索，三个音乐家，枫丹白露，公元1921年夏。画布油彩，200.7 × 221厘米。纽约现代艺术博物馆（古根海姆夫人）。

毕加索和勃拉克作为艺术家踏上各自的道路，但是他们对立体主义的贡献却产生了引人注目而又广泛的影响，许多年来，他们各自创造出一些具有深远意义的艺术作品。

## 立体主义雕塑

### 消解三维形式

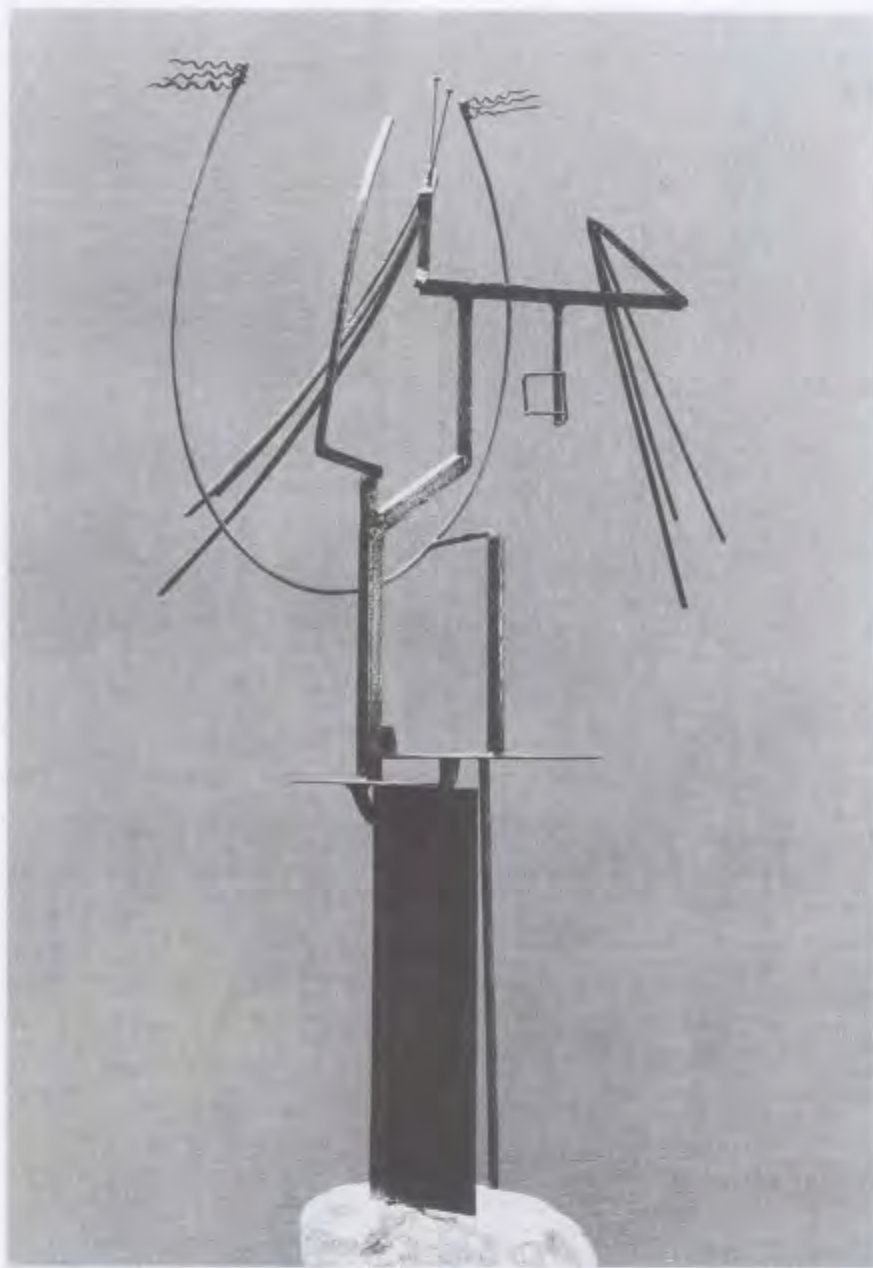
立体主义并非仅仅为在二维空间表面上的表现形式开辟了新途径，它还激发了雕塑的新方法。在与勃拉克发展立体主义风格的那些年里，毕加索在雕塑上探索了立体主义的可能性。将形式分解为平面的碎片是分析立体主义绘画的根本，使它适应于三度空间的最成功的雕塑家之一是雅克·利普希茨 (Jacques Lipchitz, 公元1891—1973年)。利普希茨生于拉脱维亚，常年居住在法国和美国。他的许多雕塑都是先用黏土设计出构思，然后再用青铜和石头塑造出来。《浴女》(图33-17) 是他立体主义风格的代表。利普希茨打破这件作品中的连续形式，



33-17 利普希茨，浴女，公元1917年。青铜，88.3 × 33.7 × 33厘米。堪萨斯尼尔森—阿特金斯博物馆（艺术之友协会赠），利普希茨遗产版权所有，纽约视觉艺术家与画廊协会，马尔伯勒画廊特许。



33-18 阿基彭科，梳头发的女人，公元1915年。青铜，高约35厘米。纽约现代艺术博物馆（布利斯遗赠）。



33-19 冈萨雷兹，梳头发的女人，约公元1930—1933年。铁。高144.8厘米，斯德哥尔摩现代博物馆。

使之成为立体的体积和平面。相互联结而又优美有趣的不规则小平面与曲面，令人联想起毕加索与勃拉克的绘画，体现出对空间中动态形式的相应分析。利普希茨后来制作了一些体积较小的雕塑，包括用金属做外轮廓的虚空间雕塑。在这些雕塑中，利普希茨探求了有关空间的模糊性以及实体形式与空间的关系这些更深层次的立体主义观念。

### 团块与空间的相互影响

正如在《梳头发的女人》(图33-18)中所看到的那样，俄国雕塑家亚历山大·阿基彭科(Aleksandr Archipenko, 公元1887—1964年)也在探索相似的观念。这件小雕塑在头部的位置上采用了虚空间，它自身的形状在整体设计中十分重要。封闭的空间在人物雕塑中一直存在，例如，在韦罗基奥的《大卫》(图21-24)中那样，当手放在髋部时胳膊与身体之间的空间。但是，在这里空间渗透到人物的连续团块中，是与青铜团块同

样重要的明确形式。它完全不是体积的相反对应物。阿基彭科的人物展现出流动的相互穿插的平面，与在立体主义绘画中所看到的完全相同，平面之间的互相关系也是同样复杂。因此，在绘画和雕塑中，立体主义艺术家打破了传统的限制，并且改变了材质。阿基彭科的人物在某种程度上仍是再现性的，但是以立体主义风格完成的雕塑(与绘画一样)趋向于摆脱再现的最后痕迹。

### 20世纪30年代的焊接金属雕塑

毕加索的一位朋友，朱利奥·冈萨雷兹(Julio Gonzalez, 公元1876—1942年)对新材料在艺术上的可能性、对从工业技术与传统金属制造借鉴而来的新方法都很感兴趣。冈萨雷兹出生在西班牙巴塞罗那的一个金属制作匠家庭，他帮助毕加索制作了许多焊接雕塑。与毕加索的这种交往，反过来使冈萨雷兹提炼出自己的雕塑语汇。运用现成的栅栏、金属片和焊接的金属杆或锻造的铁与青铜，冈萨雷兹创造出既有线因素又有体积形式的动态雕塑。在他的《梳头发的女人》(图33-19)中，(与阿基彭科的相同主题作品比较，)这个人物被精简为曲线、直线和平面——实际上完全是抽象的。虽然在冈萨雷兹的一生中他的雕塑只得到过有限的展出，但是，对于那些后来几十年始终关注焊接金属可能性的雕塑家来说，他的雕塑却非常重要。

## 纯粹主义

### 机械审美

查尔斯·爱德华·让纳(Charles Edouard Jeanneret)，即著名的勒·科布西耶(Le Corbusier)是今天最著名最重要的现代主义建筑家之一(参见后面的论述，P1056—57)。同时他还是一位画家，他在1918年发起了一个被称之为纯粹主义的运动，这个运动反对综合立体主义，原因是它正在变成一种与机械时代没有联系的、深奥的、装饰性的艺术。纯粹主义艺术家主张机械简洁实用的线条和机械部件的单纯形式，无论在绘画、建筑还是在工业产品上，都应该引导艺术家在构思上的实验方向。这种“机械审美”启发了费尔南德·莱热(Fernand Léger, 公元1881—1955年)，一位先前与立体主义画家一起作画的法国画家。他创造了一种具有效果的折衷趣味，将精细的立体主义形式分析与纯粹主义的概括简化以及好似机械完成的设计成分合为一体。他保留了立体主义绘画对圆柱体与管状母题的偏爱，暗示像活塞和汽缸这样的机械部件。

莱热的作品具有一种机械的严格精确，他是最早发现机械美与本质的艺术家之一。他的同辈、现代作曲家乔治·安西尔曾为莱热的一部电影《机械芭蕾》(1924)谱曲。这部电影将无生命的物体例如运行的机械与处于不同舞蹈般姿态的人类进行对比。现代都市生活画家莱热非常卓越地将现代海报与广告牌宏大的效果、电灯刺目的闪光、交通的喧闹和被机械化了的人们的机械运动融入他的作品中。这些效果显现在一幅早期作品



33-20 莱热，城市，公元1919年。画布油彩，约231.1 × 298.5厘米。费城艺术博物馆（加勒廷收藏）。

《城市》(图33-20)中(不过这幅作品仍然受到综合立体主义审美的调控)。它的巨大尺幅暗示着莱热有机会成为他那个时代伟大的壁画家之一。他以一种明确的方式描绘了那时和现在当代城市的机械喧闹。

## 未来主义

参与另一场20世纪早期运动未来主义的艺术家的艺术家，追求许多立体主义已探索过的观念。不过，未来主义的贡献不仅仅在艺术上。这些艺术家还具有非常明确的社会政治性的议事日程。未来主义是1909年由意大利具有超凡魅力的诗人和剧作家菲利波·托马索·马里内蒂发起和命名的，它开始只是一个文学运动，但是很快便涵盖视觉艺术、电影、戏剧、音乐和建

筑。由于对意大利政治和文化衰落的愤慨，未来主义者发表了许多宣言，在宣言中大胆倡导在社会和艺术领域的革命。像桥社和其他前卫艺术家一样，未来主义者的目标是通往一个更为开化的新时代。

未来主义者寻求将意大利社会推向辉煌的未来，他们拥护战争，因为战争是清洗停滞不前的往昔的手段。实际上他们将战争视为清洗剂。马里内蒂宣称：“我们要赞美战争——使世界健康化的惟一方法。”未来主义者鼓动摧毁博物馆、图书馆和被他们视为陵墓的类似机构。他们还呼唤艺术上的根本革新。未来主义特别感兴趣的是现代技术的速度与动力。马里内蒂认为：“一辆风驰电掣的汽车……比《萨莫雷斯的胜利女神》(古希腊著名雕塑——译注)更美。”(图5-82，在这里它是古典主义和往昔文明辉煌的象征)未来主义艺术往往关注于时间与空间的运动，恰好与立体主义艺术家在分析形式上的发现融为一体。





33-21 巴拉，《一条用链子牵着的狗的动态》，公元1912年。画布油彩，89.9 × 109.9厘米。纽约布法罗·奥尔布赖特—诺克斯艺术画廊。（古德伊尔遗赠，古德伊尔捐赠，1964年）。

### 多视点的同时性

未来主义艺术家对运动以及对立体主义形式分解的关注，在贾科莫·巴拉（Giacomo Balla，公元1871—1958年）的《一条用链子牵着的狗的动态》（图33-21）中表现得十分清楚。在这里，观众把他们的目光投向一条经过的狗和它的主人，艺术

家仅仅将她的裙子安排在视觉范围内。正如在狗的腿部和尾巴上以及在链子来回摆动的线路上，巴拉通过重复形状取得运动的效果。就像在这里所展示的那样，多视点的同时性是未来主义纲领的中心。

### 捕捉运动的感觉

翁伯托·波乔尼（Umberto Boccioni，公元1882—1916年）将巴拉的再现技巧运用到雕塑。他宣称，我们所需要的不是凝固空间中的运动，而是凝固运动自身的感觉：“由于形象在视网膜上的滞留，运动中的物体是多重的和变形的，它们互相追随好像空间中的波浪。因此，一匹疾驰的马不是有四条而是有二十条腿。”显然，这段描述适用于《一条用链子牵着的狗的动态》。虽然波乔尼在此谈论的是绘画，但是他的观点却有助于解释他的《在空间中连续的独特形式》（图33-22）这件明确的未来主义雕塑作品可能是什么样。

这件作品强调的是运动的形式与空间效果，而不是它们的源头——大步行走的人。这个“人物”如此膨胀，并被平面与轮廓线所阻断和打破，以致他好像在他朦胧的运动背后消失。波乔尼对表现动态运动的雕塑意义的探索在这里得到非凡的展现。这件雕塑以它的力量和富有活力的动感胜过（由波乔尼与他未来主义同仁们创作的）绘画中的类似效果，创造出现代生活具有动态特点的形象象征。有一点是令人信服的，人们只需要思考一下，当他们在高速路上高速运行或在低飞的飞机中，出现在他们外围视野中的邻近风景的细节是什么样的。虽然波乔尼的人物与古代的《萨莫雷斯的胜利女神》（图5-82）具有出奇的相似之处，但是这种粗略的比较却也展示出现代作品与古代作品相距多么遥远。

未来主义艺术家用雕塑对运动进行的这种再现具有它的局限性。这种基于固定形象快速连续影像的运动画面的最终发展，制造出更为可信的运动幻觉。在后来数十年雕塑领域中，亚历山大·考尔德（Alexander Calder，图33-73）用真正运动的



33-22 波乔尼，《在空间中连续的独特形式》，公元1913年。青铜，111.4 × 88.6 × 40厘米。纽约现代艺术博物馆（通过布利斯遗赠获得）。



33-23 塞韦里尼. 装甲列车, 公元1915年。画布油彩, 116.8 × 86.7厘米。  
纽约蔡斯勒收藏。

部件, 开创了动态雕塑 (kinetic sculpture) 的发展。不过, 在20世纪早期, 波乔尼的雕塑因其能够捕捉到运动的感觉而受到人们的关注。

### “我们要赞美战争——使世界健康化的惟一方法”

由吉诺·塞韦里尼 (Gino Severini, 公元1883—1966年) 创作的《装甲列车》(图33-23) 极好地概括出未来主义在艺术上、政治上的纲领。艺术家描绘了一辆高科技的装甲列车, 它的铆钉闪闪发光, 从顶端伸出发出隆隆炮声的加农炮。隐藏在列车内部的一排士兵用枪瞄准着一个看不见的目标。塞韦里尼的绘画反映了未来主义对战争净化作用的信仰。不仅色彩基本上是明亮灿烂的, 而且艺术家还从形象中略去了死亡与毁灭——战争悲惨的结果。这种对战争净化的描绘, 与弗朗西斯科·戈雅的《1808年5月3日》(图28-39) 形成了鲜明的对比, 那幅画是描绘一排身穿制服的士兵在枪决百姓。不过, 戈雅在绘画上表现了死亡和那些将要被枪决的人, 作品阴暗的色调塑造出一种戏剧性和庄严的阴郁气氛。《装甲列车》捕捉到动态与运动这一未来主义的中心。塞韦里尼用立体主义风格描绘出所有的物体, 从士兵到加农炮散发出的烟雾, 都被打碎成为小块面与平面, 暗示着动态与运动。

第一次世界大战刚一爆发, 未来主义群体就开始瓦解, 主要是因为他们中的很多人都被迫加入了意大利军队。他们中的一些人 (包括翁伯托·波乔尼) 在战争中死亡。未来主义所倡导的观念成为其后不久在意大利出现的法西斯主义的一个组成部分。

## 挑战艺术传统

虽然未来主义者赞美战争, 战争将实现他们所期望的变化, 但是第一次世界大战的巨大毁灭和混乱却使其他艺术家感到恐怖。人类以前从未目睹过这种时间延续这么长、规模如此浩大的大屠杀。数百万人在大战中死伤或失踪 (被炸成碎片)。例如, 在1916年的凡尔登战役 (持续了五个月) 中有五十万人伤亡。1916年的一天, 英国在索姆河战役开战时损失了六万人。钢铁时代孕育的军备新科技使战争成为“枪炮的战争” (正如在塞韦里尼的《装甲列车》中所表现的那样)。面对发射出数百万吨高性能炸药与毒气炮弹的密集大炮, 在数千挺机枪形成的火海中, 进攻便是自杀, 从英吉利海峡一直延伸到瑞士, 战事活动凝结为壕沟战的僵局。对于用进化学说培养起来和相信文明基本价值的那一代人来说, 壕沟的泥泞、肮脏和血污, 连续不断的炮火猛烈打击和爆炸碎片, 可怕的死亡与伤残, 是心理上同样也是肉体上的毁灭性经历。

## 达达

以这场战争为背景, 许多艺术家投身于一个被称为达达的艺术与文学运动。这些艺术家中的许多人认为没有任何事情胜过集体杀人这一疯狂行径, 这个运动的出现在很大程度上是这种观念的一种反映。显然“世界大战的血腥屠杀引起了他们的反叛”。国际范围的达达运动证明了这种反叛思潮是广泛普遍的; 虽然达达运动是在纽约和苏黎世各自独立产生的, 但是它也出现在巴黎、柏林、科隆和一些其他城市中。达达是一种思想倾向或态度, 而不是一种可以确认的风格。正如安德烈·布列顿, 稍后超现实主义运动的创建者所解释的那样: “立体主义是一个绘画流派, 未来主义是一个政治运动; 达达是一种精神状态。”达达主义者认为理性与逻辑应为世界大战这一彻头彻尾的灾难负责, 他们断定惟一的拯救路线便是通过政治上的无政府主义、无理性和直觉。因此, 荒谬的因素成为达达的基石, 甚至反映在这个运动的名称上。“达达”是一个与这个运动无关的术语; 根据一则经常被重复的轶闻, 达达主义者是从一本法德字典中随意选取了这个词。虽然达达 (Dada) 一词具有含义 (它是法文, 意为儿童木马), 但是它却满足了达达主义者期待某些无理性或荒唐事物的愿望。(不过, 有一点应当注意, 在为这一运动冠名的诸多解释中, 这仅仅是其中的一种解释。)

此外, 这些艺术家的悲观主义与厌世表现为他们对习俗与

传统的蔑视，其特色为共同一致、坚持不懈地致力于毁灭那些曾被珍视的艺术观念与前提。由于这种破坏性的因素，艺术史学家经常将达达描绘为一种虚无主义的冒险企图。这种虚无主义，达达对所有传统和已确立价值的蔑视以及它那嘲弄性的反偶像论，可以随便在达达的许多目标宣言和声明中读到：

达达明白一切。达达唾弃一切。达达迷说“一清二白的事情”，达达没有固定的思想。达达绝不捕捉飞虫。达达是痛苦的，嘲笑一切确定无疑与被神圣化的事物……达达绝不是正确的……不再有画家，不再有作家，不再有宗教，不再有保皇主义者，不再有无政府主义者，不再有社会主义者，不再有警察，不再有飞机，不再有尿道……像生活中的一切，达达是无用的，一切都以一种完全愚蠢的方式发生……无论如何我们不能严肃对待任何问题，惟一的问题是：我们自己。（在描述他们自己的运动时，达达主义者说）达达是在战后经济和道德危机之中的一种爆发现象，救世主，怪物，将用它的途径来践踏一切。（它是）一种破坏与伤风败俗的系统工作……最终它什么都不是，只是亵渎神圣的行动。

虽然艺术家的玩世不恭和悲观主义引发了达达，但是其发展却是非常具有影响和力量的。通过攻击习俗与逻辑，达达艺术家为富有创造性的发明开启了新的道路，从而促进了对艺术基本前提展开比先前运动更为严肃的质问。由于它的颠覆性，达达是极为前卫和惊人解放的。另外，虽然对于战争的恐怖与厌恶最初激励了达达，但是幽默与奇想（有时是讽刺或无礼）的潜流大量贯穿在这种艺术中。例如，杜尚在达·芬奇的《蒙娜丽莎》的复制品上画上了小胡子。法国画家弗朗西斯·毕卡比亚（Francis Picabia，公元1879—1953年），杜尚在纽约创立达达的合作者，将一个猴子钉在木板上，并贴上“塞尚肖像”的标签。

由于强调内在冲动和直觉，达达与弗洛伊德、荣格和其他人的心理分析观点有相近之处。达达艺术家对弗洛伊德提出的无意识的探索特别感兴趣，他们相信艺术具有极强的自我揭示和宣泄的实际意义。此外，他们相信起源于潜意识记忆的形象具有自己独立于传统幻象的真实。一位达达电影制作者里希特概括了欧洲达达主义者的态度：

正如以前一样，我们拥有能力将自己交付给“偶发”，交付给我们意识及无意识记忆，我们成为众所周知的秘密社会……我们嘲笑一切……但是嘲笑只是我们新发现的表现，而不是这些新发现的本质和目的。大乱、毁灭、无政府状态、全盘反对世界大战？达达为何能够处于绝非破坏性的、大胆的、无礼的状态，处于绝非恪守原则与仅凭兴趣的状态？

### 偶发创作的无政府状态

有一位达达艺术家，他的作品成为里希特所提及的“偶发”的很好例证，他便是活跃在苏黎世的艺术家让·（汉斯）·阿尔普（Jean [Hans] Arp，公元1887—1966年）。阿尔普开创了运用偶发来构成形象。他厌倦了他正在创作的与某些立体主义者相关的样式，他将几张纸撕成大致的方形，让它们随意散落在地板上的一张纸上，并将它们粘贴成由此形成的布局。这些形状的直线性保证了某种程度的规则图式，但是

偶发却引入了一种不平衡，对于阿尔普来说，这似乎是将一种他想要保留的神秘活力归还给他的作品，《按照偶发规则排列的拼贴》（图33-24）便是他用这种方法创作的一幅作品。对于达达主义者“偶发”的运用是这种即兴创作的一个至关重要的部分。正如里希特所叙述的那样：“对于我们，偶发便是弗洛伊德1900年发现的‘无意识记忆’……采用偶发还有另外一个目的，一个秘密的目的，这便是使艺术作品恢复它的原始神秘力量，发现一条返回直观性的道路，这条道路曾由于与……古典主义的联系而迷失。”此外，由于偶发抛弃了艺术上的控制，阿尔普相信，当他创作作品时，偶发增强了达达固有的无政府状态和颠覆性。

### 从惯例中解放艺术

也许在所有达达主义者中最具影响力的便是法国人马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp，公元1887—1968年），他是纽约达达的中心人物，并在达达运动的末期活跃于巴黎。1913年，他展出了他的第一批“现成品”（ready-made）雕塑，它们是艺术家选择的大批量生产的普通物品，有时通过改变它们的本质或让它们与其他物品结合而“改头换面”。杜尚认为，这样的



33-24 阿尔普，按照偶发规则排列的拼贴，公元1916—1917年。撕碎与粘贴的纸，48.6 × 34.6厘米。纽约现代艺术博物馆（购买）。



33-25 杜尚，泉（第2版本），公元1950年。釉面卫生瓷具与黑色油漆，高30.5厘米，费城艺术博物馆（在博物馆艺术藏品出售时购买）。

作品是没有考虑或好或坏的品味、性质而创造出来的，他与其他达达艺术家发现这种品味与性质是一个审美完全丧失的社会所塑造的。也许他最非凡的作品便是《泉》（图33-25），一个背面冲下展示的陶瓷小便池，签名为：“R. Mutt”并签有日期。实际上，这个“艺术家的签名”是一个诙谐的笔名，它源自于蒙特（Mott）管道公司的名称，也是马特与杰夫（Mutt and Jeff）连环漫画组合的前半部分的简称。像杜尚采用的其他现成品一样，他并不是因为这件物品的审美特性而选择它进行展出的。这件作品的“艺术之处”在于艺术家选择了这件物品，它具有因被授予艺术身份而产生的效果，并迫使观众以一种新的眼光来观看它。在一个无需评审的展览的展览委员会拒绝展出《泉》之后，他在1917年发表的一份“辩护词”中这样写道的：“马特先生是否用他自己的手制作了这件《泉》并不重要。他选择了它。他挑选了一件生活中的普通物品，将它放置在特殊的地方，以致在新的标题和视点之下，它的实用含义消失了——为那件物品创造了新思想。”很难想像一种更为激进的前卫艺术手法；达达坚持不懈地对艺术惯例提出令人惊愕的挑战。

杜尚（与其后深受他的艺术特别是他的态度影响的几代艺术家）认为生活与艺术事件具有从社会与传统惯例中解放出来

的偶发性与选择权。在他处理艺术与生活的方法中，每一个举动都是个性化的和惟一的。例如，每一个人所选择的拾得艺术品（found objects）都将是不同的，每一个投出的骰子都是不同距离的，并且可能将会出现不同的数字。这种对于艺术家绝对自由的哲学成为20世纪艺术史的基础。杜尚在纽约度过了第一次世界大战的大部分时光，以他对艺术家角色和对艺术特征的根本性的重新思考，激励了一群美国艺术家和收藏家。

### “伟大的达达世界”景象

达达的传播遍布西欧的大部分地区，早在1917年便抵达柏林，那里不久就呈现出一种激进分子的政治狂热，在某种程度上，它是与在一战结束时和其后不久几年中出现在那座城市中的经济、社会和政治混乱相对应的。柏林达达主义者将早期大众艺术明信片的技巧发展到一个新高度。将来自于许多图片的组成部分粘贴在一起，形成一幅图像，柏林人将他们的这种技巧形式命名为“集成照片”（photomontage）。这种通过将纸片粘贴在一起创造作品的技巧，在20世纪之前很久便已被运用到私人与大众艺术中。几年之前，立体主义者将这种方法命名为“拼贴”（collage）。不同于立体主义的拼贴，达达拼贴的各部分几乎全部是由“拾得”（found）的局部组成，例如杂志照片的片断，通常故意组合成反逻辑的作品。拼贴非常有助于达达在创作艺术与反艺术作品时运用偶发的愿望，但是并非所有的达达拼贴都像柏林集成照片拼贴那样猛烈激进。

使这种集成照片技巧臻至完美的柏林达达主义者之一便是汉娜·霍克（Hannah Hoch，公元1889—1978年），霍克的集成照片极为敏锐，因为她的作品汇集了许多当时谈论的话题。通过表现充满混乱、矛盾和讽刺因素的景象，她的作品不仅促进了达达的荒谬不合逻辑，而且对德国魏玛共和国（公元1918—1933年）时期两个最激动人心的发展，即妇女社会角色的重新定义与大众印刷媒介的爆炸性增长，做出了尖刻而富有见解的评论。在富有冲击力的集成照片《达达用厨刀戳穿最近的魏玛啤酒肚文化时代》（图33-26）中，她展示了这些综合的主题。艺术家以一种似乎偶然的方式，将有选择性的剪切照片混合排列在一起。不过，在较近处观看，观者可以看到：霍克细心地将她的一些达达同仁的照片安排在马克思、列宁及其他一些革命者形象之中，将这一运动与处于右下部分的其他革命力量联系在一起。她用剪切下来的、处于醒目位置的字母——“Die grosse Welt dada”（德文：伟大的达达世界），来倡导鼓励达达。当然，德国军队首领的脑袋与异域舞者的身体并置在一起，带有恶意的幽默批评，这正是许多达达艺术作品的中心所在。霍克将她自己也安排在她创造的这个混乱的世界中。一张她头部的照片出现在右下角，与一张欧洲地图并置在一起，展现了妇女解放的进步。霍克意识到妇女与达达都必须撼动社会，她创造出了这种信仰的有力的视觉宣言。

### 垃圾的视觉诗

汉诺威达达艺术家库特·施维特斯（Kurt Schwitters，公元1887—1948年）追随优雅的缪斯。施维特斯受到立体主义拼贴的启发，但却以抽象的手法进行创作，他在现代社会的废弃垃圾中发现了视觉诗，并将在垃圾箱中搜寻到的素材粘贴或



33-26 霍克. 达达用厨刀戳穿最近的魏玛啤酒肚文化时代, 公元 1919-1920 年。照片, 114.3 × 90.2 厘米。柏林国立博物馆新国家画廊。



33-27 施维特斯, Merz 19, 公元1920年。纸拼贴。约18.4 x 14.9厘米。纽黑文耶鲁大学艺术画廊（无名收藏协会捐赠）。

钉在一起,形成诸如《Merz 19》(图33-27)这样的图式。“merz”一词,被施维特斯采用作为所有拼贴绘画系列的一个普遍标题,它荒谬地源自于kommerzbank(德文:商业银行)一词,并作为一个词的片断出现在他的一幅拼贴中。他的作品虽然抽象,但作品中所包含的支离破碎的拾得物品的“意义”仍产生了反响。像杜尚的现成品一样,施维特斯拼贴中的废物利用因素由于它们的新用途和新方位而获得了新的意义。当然,将这些本质上是垃圾的物品提升到高雅艺术的地位,正好与达达纲领的要素相吻合,与许多达达艺术的荒谬因素并行不悖。否定、自相矛盾、讽刺甚至亵渎是达达的遗产。在达达与其后继者的眼中,这些正是自由与反叛艺术家在与公众进行的所谓百年战争中的武器。

## 大西洋彼岸的艺术对话

从事这些前卫实验的艺术家们的活力与热情并不局限于欧洲,大范围的艺术家人投入到活跃的艺术观念交流与意义深远的

横跨大西洋旅行之中。在19世纪后期,美国艺术家,例如萨金特、惠斯勒和卡萨特在欧洲度过了他们多产的艺术生涯的许多时光,特别是在第一次世界大战爆发之前与战争结束之后不久这段时期。

## 军械库展览及其传奇

### 挑战艺术的桎梏

在美国传播欧洲艺术发展信息的重要媒介之一,便是1913年初举办的军械库展览。这个大胆激进的大型展览因其展出地点而得名。在一直寻找合适的展出地点一年之后,这次展览的协调人选定纽约国家卫队第69团的军械库。军械库展览(图33-28)大部分都是由两位艺术家库恩和戴维斯组织的,展览包括由美国和欧洲艺术家创作的一千六百多件艺术作品。在欧洲参展艺术家中包括:马蒂斯、德兰、毕加索、勃拉克、杜尚、凯尔希纳,以及以后将论述的表现主义雕塑家莱姆布鲁克与有机雕塑家布朗库西。除了向美国艺术家和公众展示欧洲艺术的最新发展之外,这个展览还为美国艺术家的作品提供了一个最初的展示场所。

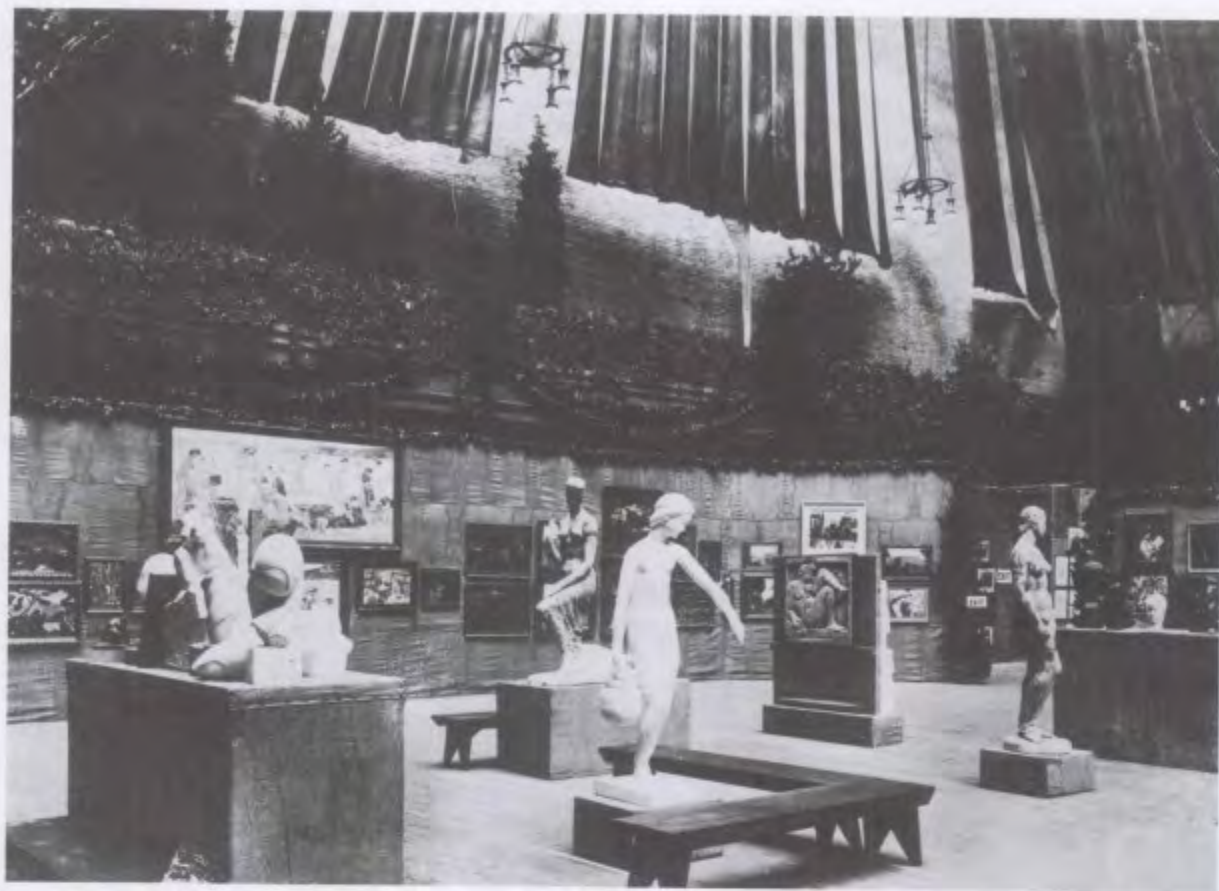
### “木制屋顶工厂中的爆炸”

这个富有挑衅性的展览一开幕,便成为评论的避雷针,立即引起激烈的论战。《纽约时报》将这个展览描述为“病态的”,另外有一些批评家以威胁公共道德为由要求关闭这个展览。招致新闻界最多诽谤的作品是杜尚的《下楼梯的裸体》(图33-29)。这幅画描绘一个人物在时间的连续中走下楼梯,令人联想起交叠的连续电影静止画面的效果。虽然以前对杜尚的论述集中关注的是他对达达运动的贡献,但是《下楼梯的裸体》与立体主义者和未来主义者的作品有更多的共同之处。单一的色调如同杜尚表现人形所用的小块面一样,令人联想到分析立体主义。艺术家对描绘运动中的人物的兴趣,揭示了作品与未来主义者观念的密切关系。一个批评家将这件作品形容为“木制屋顶工厂中的爆炸”,报纸漫画家们也都纷纷兴奋地对此幅作品进行讥讽。

### 一位摄影家的前卫画廊

军械库展览在纽约结束后,又来到芝加哥和波士顿,这对于讨论和严肃思考近期艺术的发展是一剂重要的催化剂。在这一时期的艺术激变中另一剂催化剂便是阿尔弗雷德·斯蒂格利茨(Alfred Stieglitz,公元1864—1946年)。为了致力于促进前卫艺术在美国的发展,斯蒂格利茨在纽约的第50街291号建立了一座艺术画廊,最后它被简称为“291”。他的画廊因展出欧洲及美国的最新艺术而闻名,因此,像军械库展览一样,它在20世纪早期美国艺术史中起到了重要的作用。

斯蒂格利茨也将他在艺术上的能量导入到摄影创作之中。无论走到哪里他都带着照相机,拍摄下他所看到的一切——从纽约城熙熙攘攘的街道到纽约州北部的云空以及朋友和亲人的面孔,他坚信只创作“直白、未经巧妙处理的”摄影。因此,他



33-28 纽约国家卫队第69团,军械库展览的布局照片,公元1913年。纽约现代艺术博物馆授权。



运用基本的摄影方法来曝光和冲印作品,而不采用诸如二次曝光或二次冲印这类技巧,这些技巧将会把信息添加到表现对象中,而不是呈现当他松开快门时所表现的对象。斯蒂格利茨说,他想要用这种直接的技巧创作摄影:“把握瞬间,如此完全地记录下某一事物,以致看到它的那些人同样将会重新体验到那些被表现的东西。”

当斯蒂格利茨还是一位在德国学习光化学的学生时,他就开始了一项毕生的计划:在美术中为摄影赢得地位。返回纽约后,他创立了一个摄影分离团体,在美国举行旅行展览,并向海外发送出借的藏品,他自己还出版了一本名为《摄影技巧》的富有影响的杂志。在他的作品中,斯蒂格利茨专门创作表现他周围环境的摄影,并以黑白照片素材的形式与“色彩”来看待这些主题。他首先被那些打动他最深层情感的形式布局所吸引。



33-29 杜尚,下楼梯的裸体,第2号,公元1912年。画布油彩,约147.3×88.9厘米,费城美术博物馆(路易丝与阿伦斯伯格收藏)。



33-30 斯蒂格利茨，《统舱》，公元1907年（1915年冲印），（薄纸上）照相凹版印刷，31.4 × 25.7厘米。沃思堡卡特博物馆授权允许。

在创作他最著名的作品之一《统舱》（图33-30）时，他的审美取向便已明确形成，这幅作品是在他与第一位妻子和女儿在1907年前往欧洲的旅程中拍摄的。斯蒂格利茨是头等舱的，他很快便厌倦了头等舱的部分旅伴。他尽可能远地走向那一层的前方，此时环绕通向下层甲板开口处的围栏使他突然停下来。这一层是留给“统舱”旅客的，因为众多原因中的某个原因，政府拒绝这些旅客进入美国，而后将其遣返回欧洲。后来，斯蒂格利茨在下面这段文字中描述了当时的情景

这一情景深深地吸引了我：一顶圆帽子，烟囱向左倾斜，楼梯向右倾斜，白色的吊桥，桥栏杆用锁链制成，白色吊带交错在下方一个人的背上；圆形的铁机器，桅杆横入天空，形成一个三角形。我着魔似的站着。我看到相互关联的形状——不同形状形成的画面，由此而生的一种新的想像吸引了我：简朴的人们，轮船、大洋、天空的感觉，因为我远离那群所谓富人而产生的一种获释感。伦勃朗闯入我的脑海，令我好奇的是他的感觉与我一样……我只有一个感光版夹与一张没曝光的感光版。我能捕捉到我看到和感觉到的东西吗？我按下了快门。如果我捕获到我想要的东西，那么这张照片将远远超越我以前任何一张照片。它将是一幅基于相互关联的形状与人类最深情感的画面——是我自身发展中的一个台阶，是一种自发的发现。

这幅照片如此精彩地实现了斯蒂格利茨的想像，并塑造出他未来摄影作品的模式，它将所发现的图式与人类活动令人难以忘怀地结合在一起，至今仍继续打动着观众的情感。

## 走向抽象

斯蒂格利茨致力于将摄影作为一种艺术形式提升到与绘画和雕塑相同的地位，这也正是爱德华·韦斯顿（Edward Weston，公元1886—1958年）所追求的目标。除了（像斯蒂格利茨创作的）“直白”的摄影作品之外，韦斯顿还利用摄影进行与其他媒介发展相平行的、走向更高抽象的实验。《裸体》（图33-31）便是这种摄影风格的一个极好的例子。这幅照片十分简洁，它选取人体的一小部分作为主题，从而形成一幅光影区域乍看去好似风景的抒情摄影，更深入观察便会发现流动的曲线及潜藏在下面的人形骨架。这幅摄影以其形式上的简化，表现了对近乎抽象的人体的研究。

## 一件顽皮有趣的礼物

美国艺术家曼·雷（Man Ray，公元1890—1976年），曾与杜尚密切合作直到20年代，他以一种明确的达达精神进行艺术创作。曼·雷将拾得艺术品融入到他的许多绘画、雕塑、电影和摄影中。曼·雷曾接受过建筑绘图员和工程师的培训，以平面设计师和肖像摄影师的身份谋生。他将他对大批量生产的物品和技术的兴趣，带入到他富有个性化的作品中，同时致力于探索人类感知外部世界的心理学领域。像施维特斯一样，曼·雷运用偶发与使日常环境中的普通物品发生错位的方法，令观众感到惊奇并形成新的认识。在诸如《Cadeau（礼物）》（图33-32）这类作品中，他的拾得艺术品移位给人留下了极为深刻的印象。为完成这件雕塑，他在一个熨斗上安装了一排看上去有些顽皮的长钉，彻底毁坏了熨斗特定的熨平和熨压功能。《Cadeau（礼物）》中怀有恶意的幽默（在整个达达艺术中并且在许多当代艺术中都可以看到）赋予作品一种富有特色的、可以切割麻木不仁的利刃。

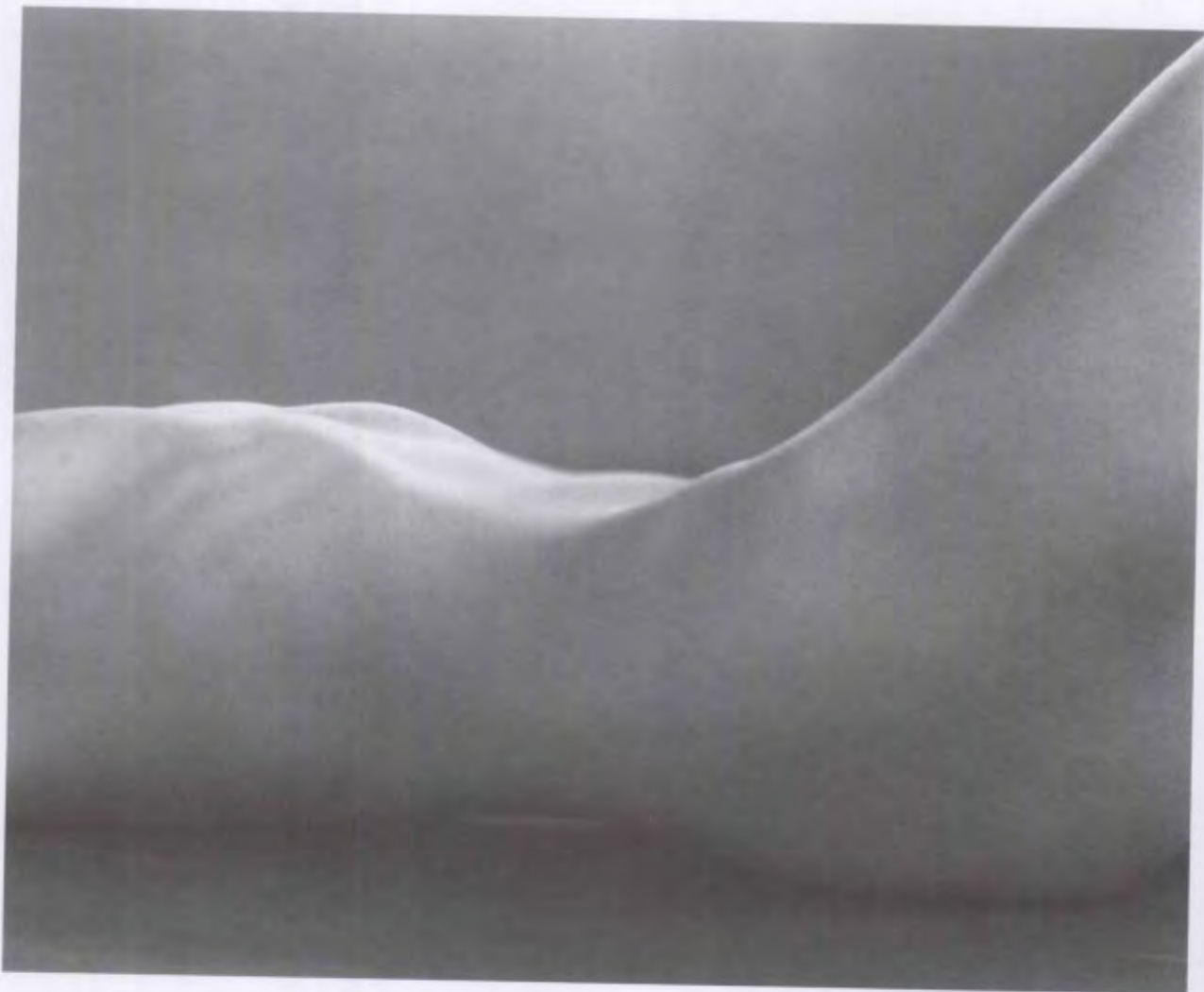
## 缩略的立体主义

其他美国艺术家发展出与诸如立体主义的一些运动相交会的个人风格。例如，斯图尔特·戴维斯（Stuart Davis，公元1894—1964年）通过将综合立体主义的平面形式、他对爵士乐节奏的感受以及他对快步调美国文化的活力的感知相结合，创作出一种他所坚信的美国现代艺术风格。《时运》（图33-33）是戴维斯从1921年开始创作的几幅香烟静物画之一。戴维斯烟瘾很重，对烟草产品及其包装十分着迷。因此，他认为19世纪后期包装的引入是高度文明的见证，并因此推论这也是美国文化进步的见证。戴维斯以片断形式来表现时运香烟的包装，令人联想起综合立体主义的拼贴。不过，虽然这件作品融入了平面印刷的因素，但是却是用视幻觉艺术手法绘制的，而不是粘贴在画布表面的。这种不连续性和互相穿插的平面，使《时运》充满一种与美国爵士乐及美国都市充满生机勃勃的生活步调极为相似的动态与节奏。这件作品绝对既是美国的又是现代的。

## 哈莱姆文艺复兴之声

还有一位艺术家，他的个人风格也是源自于综合立体主义，他便是美国黑人艺术家亚伦·道格拉斯（Aaron Douglas，公元1898—1979年），他运用这种风格富有象征性地表现美国黑人的历史和文化记忆。道格拉斯生于堪萨斯州，在定居纽约城之





33-31 韦斯顿, 裸体, 公元1925年。铂灰色冲印。  
图森亚利桑那大学创造摄影中心收藏。



33-32 雷, Cadeau (礼物), 约公元1958年(1921年原作的复制品)。着色熨斗, 13个  
钉子头被粘在熨斗底部, 高15.6, 宽9.2, 纵11.4厘米。纽约现代艺术博物馆(索比基金)。



33-33 戴维斯, 时运, 公元1921年。画布油彩, 84.5 × 45.7厘米。纽约现代艺术博物  
馆(美国烟草有限公司赠), 戴维斯遗产版权所有, 纽约VAGA 特许。



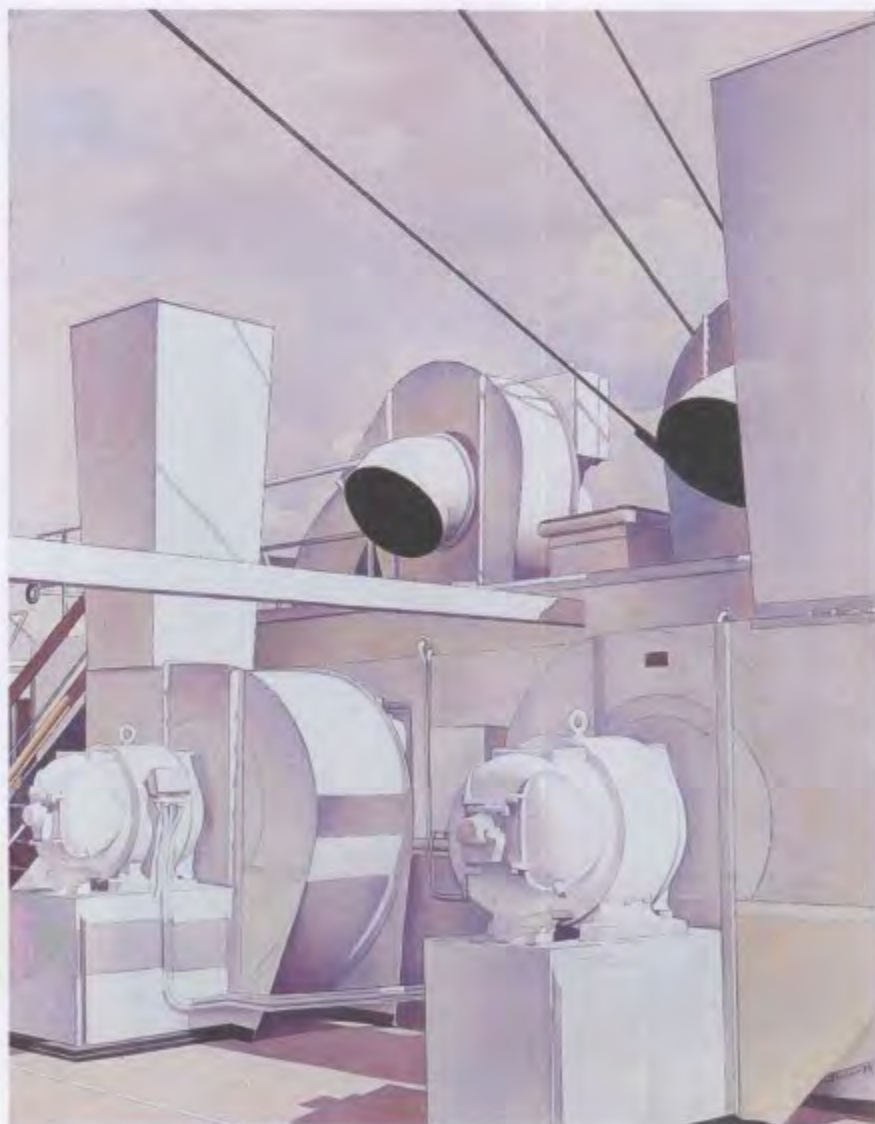
33-34 道格拉斯·诺亚方舟，约公元1927年。梅森奈特纤维板上油彩，121.9 × 91.4 厘米。田纳西州纳什维尔市菲斯克大学画廊。

前曾在内布拉斯加州和巴黎学习，20年代在纽约，他成为被称作哈莱姆文艺复兴的艺术与文学繁荣的一个组成部分。（哈莱姆区是纽约市的一个地区，位于曼哈顿北部，傍依哈莱姆河和东河。自1910年以来，迅速增加的黑人居民使该地成为美国最大的黑人聚居地，20世纪20年代黑人艺术及文学的兴起被称为哈莱姆文艺复兴——译注）在德国艺术家雷斯创作的表现其种族文化历史的艺术的激励下，道格拉斯将来自于非洲雕塑的母题，融入到以强调透明角形平面的综合立体主义的一种变体形式绘制的作品中。《诺亚方舟》（图33-34）是根据约翰逊名为《上帝的长号：诗体黑人七诫》的诗集创作的七幅作品之一。道格拉斯运用平展的平面唤起一种神秘空间与奇迹发生的感受。在《诺亚方舟》中，闪电与光线交叉汇集在一对对正在进入方舟的动物身上，同时人们在装载供应品，准备启程跨越涨水的大海。艺术家通过将画面底部工人大头和肩膀与在轮船远处甲板上工作的小人之间的尺寸加以区分，暗示出纵深的空间。另外，作品未经调和的色彩图形，在梅森奈特纤维板表面创造出打消了任何三度空间幻想的图式。道格拉斯在这里运用立体主义的形式语言表现出一种富有强烈宗教性的情景。

## 精确主义

从军械库展览之后不久的这段时间观察美国艺术，美国艺术家显然对近年欧洲前卫艺术——从立体主义到达达产生了兴趣，不过这些艺术家并不仅仅被动地吸收这些跨越大西洋传播过来的观念。对于许多美国艺术家来说，面临的挑战是理解欧洲现代艺术所提出的这些观念，并通过一种美国化的感受力来过滤它们。最终，许多美国艺术家将发展独特的美国艺术定为他们的目标。

这些艺术家中的一个群体被称为精确主义艺术家。精确主义并不是一个有组织的运动，这些艺术家很少在一起展览（虽然由于他们作品展现出的相似性在一些展览中他们曾被聚集在一起），但是，在他们作品中却共享某些特定的主题与风格特征。精确主义源自于对现代生活中机械的精确性和重要性的迷恋，是在20世纪20年代发展起来的。虽然许多欧洲艺术家（例如，未来主义艺术家）已经对发展中的技术表现出兴趣，但是美国人通常似乎比欧洲人更迷恋于对机械化社会的展望。法国艺术家毕卡比亚（曾参与过立体主义和达达）曾指出：“既然机械是现代世界的灵魂，既然机械的特色在美国得到最充分的展现，为什么不能合乎情理地相信在未来的美国艺术中机械将会



33-35 希勒，上甲板，公元1929年。画布油彩，74 × 56.2 厘米。马萨诸塞州（贝滕斯基金），哈佛大学美术博物馆，福格美术馆授权允许。

是最为繁荣辉煌的？”艺术界其他人的努力也支持了这种看法。斯蒂格利茨的291画廊因拥护“机械时代”而为展出带有机械性倾向的作品提供了帮助。

不过，精确主义的拓展超出了对机械形象的探索。许多艺术家参加了这个群体，倾向于将综合立体主义平展的、鲜明描绘的平面作为他们画面恰如其分的视觉风格，以增强他们作品的清晰和精确。通过将在美国建筑和人工制品中常见的本土风格与大部分来自于综合立体主义的现代语汇融为一体，最终，精确主义形成了自己的特征。

### 一种简洁有序的几何排列

由查尔斯·希勒（Charles Sheeler，公元1883—1965年）创作的《上甲板》（图33-35）是一幅单纯而严谨地表现轮船通风系统的作品。与许多综合立体主义作品相比，这幅独特的绘画更为条理分明，它是根据希勒受委托在德国越洋班轮“S.S. 宏伟”号甲板上为一本小宣传册拍摄的照片创作的，因此它是以特定的视觉现实为坚实基础的，这幅作品依然弥漫着一种简洁有序的几何排列。对于希勒来说《上甲板》具有特殊的意义，这表明他已抵达他的艺术目标。“我觉得一幅画可以将暗示着抽象的结构设计与完全现实的表现手法融为一体。”

### 美国金字塔？

传递出更多综合立体主义信息的是查尔斯·德穆思

（Charles Demuth，公元1883—1935年）的作品。1912—1914年德穆思是在巴黎度过的，因此直接受到立体主义和其他前卫艺术倾向的影响。他将立体主义空间上不连续性的特点融入到他的作品中，他十分关注于表现故乡宾夕法尼亚的兰开斯特附近的工业场所。《我的埃及》（图33-36）是精确主义绘画的最佳范例。德穆思描绘的是埃什尔曼与儿子公司的谷物升降机，将其简化成简单几何形。谷物升降机显然仍可以辨认出来，并且是立体的。不过，这幅画被一些透明平面形成“光柱”和一些富有力度斜线所扰乱，给画面带来不稳定的威胁，相当于立体主义的空间碎片。这种对立体主义语汇的变通不仅使德穆思被列入这个时代较为进步的美国艺术家行列，而且也显露出他对发展中的科技成果的敏感性。一位作家曾将这些成果描述为：

所有这些器具：电话、显微镜、放大镜、电影摄影机、镜头、扩音器、留声机、汽车、柯达相机、飞机，不仅仅是无生命的物体。（这些）机器成为我们自身的一部分，介入世界与我们之间。犹如银幕过滤镭发射物一般过滤现实。感谢它们，我们对一件物体不再只有一种简单的、清晰的、连续的、不变的概念……对于今天的人们世界好像是描绘性的几何（descriptive geometry），投射出无限的平面。

虽然这段文字并不是描写德穆思的绘画的，但是《我的埃及》却为工业场所“过滤现实”以及“描绘性的几何，投射出无限的平面”提供了完美的图示。德穆思想要将美国工业场面赞美到什么程度并不清楚。标题《我的埃及》在语气上十分晦



33-36 德穆思·我的埃及，公元1927年。合成板上油彩，90.8×76.2厘米，纽约惠特尼美国艺术博物馆收藏（用惠特尼基金购买）。



33-37 奥基芙. 纽约, 夜, 公元1929年。画布油彩, 101.9 × 48.6 厘米。内布拉斯加州林肯市谢尔登纪念艺术画廊 (内布拉斯加州艺术协会, 伍兹纪念收藏)。

涩, 适合于各种不同的读解。一方面, 德穆思可能暗示着埃及金字塔与美国作为文化象征的美国谷物升降机之间的一种赞许性的比较; 另一方面, 这个标题被具有嘲讽性地读解为对美国文化局限性的一种否定评价。

### 捕捉城市生活的节奏

像许多艺术家的作品一样, 乔治亚·奥基芙 (Georgia O'Keeffe, 公元1887—1986年) 的作品在她一生的艺术生涯中都经

历着风格上的变化。在20年代, 奥基芙成为精确主义的一位成员。1918年她从得克萨斯州的小城坎宁来到纽约城 (虽然她以前曾观光过那里), 她发现那里既征服了她又令她激动。“你必须生活在今天,” 她曾对一位朋友说, “今天城市比历史上的任何时候都更大、更复杂。什么都不能从逃避中获得。即使我能逃避我也无法逃避。”在纽约时, 奥基芙结识了斯蒂格利茨, 他看到和展出过一些她早期的作品, 她被吸引到围绕在斯蒂格利茨和他的画廊周围的画家与摄影家的圈子中。斯蒂格利茨成为奥基芙的坚定的支持者之一, 并最终成为她的丈夫。斯蒂格利茨和他的圈子的兴趣在于捕捉机械时代的感觉, 这与奥基芙对城市生活的快节奏的迷恋是相互贯穿的, 在这一时期她创作的绘画, 例如《纽约, 夜》(图33-37), 描绘统治着这座城市的高耸的摩天大楼。像其他精确主义艺术家一样, 奥基芙将她的形象简化成平展的平面, 在这里点缀其中的矩形小窗户, 与笼罩着建筑物的一片漆黑形成对照, 为形象增添了节奏和活力。

### 生长植物的纯粹形式

尽管奥基芙与精确主义有联系, 但她最闻名的也许是那些描绘牛头骨和花卉的绘画。这类绘画中的一幅《天南星6号》(导论图-4) 显露出艺术家的兴趣: 将她的主题精炼为最纯粹的形式与色彩以提高它们的表现力。在这幅作品中, 奥基芙将她的主题难以接纳的细节简化为基本色彩、形状、肌理和视觉节奏的交响曲。通过展现弯曲平面和轮廓的自然流动, 奥基芙将形式几乎简化到花的特征的极限。流动的平面像波状花瓣从巧妙安排的轴线 (白色喷射状的条纹) 上展开, 令人想像到生长着的生命缓慢而受到抑制的运动。奥基芙的绘画与康定斯基的迸发 (图33-7) 以及蒙德里安直线性的纯粹 (图33-56) 形成惊人的对比, 她的绘画通过强调物体的独特特征, 以其优雅、宁静的诗意展现出物体有机的实在 (布朗库西将会说成物体的“本质”)。1946年, 奥基芙永久移居到新墨西哥州, 并连续不断地画了几十年的画。

## 紧随第一次世界大战的 欧洲表现主义

美国艺术家可能关注到, 这种致力于现代艺术的努力是由于欧洲全境打响的第一次世界大战这一事实引发的。所以, 战争的后果并不仅仅局限于地缘政治学上的区域毁灭以及个体与国家的灵魂毁灭。在战争结束之后, 许多欧洲艺术家受到 (如野兽主义和德国表现主义所发展的) 表现主义风格的吸引, 以这种风格来表现和处理世界大战的创伤。

### 新客观主义

如前所述, 战争严重影响到许多艺术家, 特别是那些与德国表现主义和达达有联系的艺术家的。新客观主义 (Neue

Sachlichkeit) 直接由一群德国艺术家的战争经历发展而来。所有参与新客观主义的艺术家在某种程度上都曾在德国军队中服过役, 所以都有与军事相关的直接经历。他们的军事经历深深影响了他们的世界观, 并造就了他们的艺术。新客观主义不是一个有组织的运动, “新客观”这一标签是由博物馆馆长哈特劳布在1923年杜撰的。不过, 这个标签却抓住了新客观主义艺术家们的宗旨, 即清晰、直接、忠实地表现战争及其带来的后果。正如新客观主义艺术家之一, 乔治·格罗兹所阐释的那样: “我正在尝试创作出这个世界绝对真实的画面……”

### 尖刻描绘军事题材

乔治·格罗兹 (George Grosz, 公元1893—1958年) 一度曾参与柏林的达达群体, 但是他的作品带有刻薄而苦涩韵味, 似乎更适合与新客观主义联系在一起。格罗兹怀着惊悸而迷恋的心情看到了战争的开始, 但那种感觉很快便转变为愤怒和受挫。他记述到:

当然, 开始有极大的热情。但是这种陶醉很快便蒸发, 留下巨大的真空……此后几年一切都陷入泥潭, 我们战败了, 一切都破碎了, 至少对于我和我的许多朋友来说, 剩下的只有厌恶和恐惧。

格罗兹创作了大量尖刻描绘军事题材的绘画和素描, 例如《适合现役》(图33-38)。在这些作品中, 他经常将军官描绘成残忍或无能的人。这幅特殊素描可能与格罗兹个人的经历有关。

1917年他濒临精神崩溃, 被送往一座疗养院, 在那里医生们给他做了检查, 并令他极为恐惧地宣布他“适合现役”。在这幅尖刻而富有讽刺性的素描中, 一位军医宣布他面前的一具骨架“适合现役”。其他在场的军官和医生没有一个人要反驳这种评定。往骨架的面部观看, 非常像戴着金边眼镜的格罗兹, 这进一步暗示他是根据自己的经历创作了这幅作品。这幅线描的凝练简洁促成这幅尖刻描绘德国军队作品的直接性和直观性。

### 世界暴力入侵家园

与格罗兹一样, 马克斯·贝克曼 (Max Beckmann, 公元1884—1950年) 也在德国军队中服役, 并在开始时将战争合理化。他相信这种混乱将导致通往一个更美好的社会, 但是随着时间的流逝大规模的毁灭使他逐渐醒悟。不久他的作品开始着重强调战争的恐惧, 强调他眼中陷入疯狂的社会的恐惧。他那混乱的社会景象清晰地展现在作品《夜》(图33-39)中。按照最佳阐释, 《夜》描绘的是三个人侵者强行侵入一间狭窄房间。被捆绑起来的女人显然被强奸; 她的丈夫出现在左边, 一个入侵者将他吊起来, 而另一个人侵者将他的左胳膊扭曲脱臼; 一个身分不明的女人畏缩在背景中; 在右侧的远端, 第三个人侵者准备带着孩子逃走。

虽然这幅画并不是描绘战争的场景, 但是这种在家中发生的令人痛楚的兽行和暴力泛滥, 是针对社会状况的一种炽热而骇人的批评。通过以他自己、他的妻子和他的儿子作为模特儿,



33-38 格罗兹, 适合现役, 公元1916—1917年。纸上钢笔、毛笔和墨, 50.8×36.5厘米。纽约现代艺术博物馆(古德伊尔基金), 格罗兹遗产版权所有, 纽约VAGA 特许。



33-39 贝克曼，夜，公元1918—1919年。画布油彩，133 × 153厘米。杜塞尔多夫北莱茵—威斯特法伦美术陈列馆。

贝克曼将一种个人参照注入到这三个家庭成员中。人物生硬的棱角和颜料粗糙的表面造就了画面的原始野性。另外，艺术家形式与空间的处理反映了世界的暴力。物体似乎是错位和扭曲的，并且空间也是变形和不合逻辑的。例如，那个女人的双手被绑在从这间房屋后墙上打开的窗户上，但是她的身体看起来好似垂直悬挂起来，而不是横躺在介于其间的桌面上。虽然实际形象（例如《夜》）并非描绘战争大屠杀或暴力，但贝克曼的艺术无疑是有力和真诚的。

### 战争的毁灭

与贝克曼和格罗斯一道，奥托·迪克斯（Otto Dix，公元1891—1959年）是第三位与新客观主义联系最紧密的艺术家。虽然贝克曼通常避开特定的战争形象，但是迪克斯却热切地接纳了它，迪克斯既当过机枪手又当过飞行侦察员，他十分了解

战争的后果。像格罗兹一样，他起初也试图在这一预示着灾难的事件中发现补偿的价值。迪克斯曾解释道：“战争是一件可怕的事情，但是它也是至关重要的事情……你必须知道处于这种释放状态的人类才懂得人性是什么……我需要体验我生活的所有深度，这就是为什么我离去的原因，这就是为什么我志愿参军的原因。”这种体验“生活深度”的观念源自于迪克斯对尼采哲学的兴趣，尼采因其存在主义著作而声名显赫。迪克斯特别如饥似渴地阅读尼采的《快乐的科学》，对生育与死亡、建设与毁坏以及成长与衰退等生活循环特征的信仰，便是源自于这本书。

不过，随着战争的发展，迪克斯对战争潜在推动社会发展的信仰烟消云散了，他开始毫不畏缩地创作直接而具有煽动性的作品。他的作品《战争》（图33-40）鲜明地记录下战争造成的毁灭全景。在左边的板子上，荷枪实弹、穿着军装的士兵正



33-40 迪克斯. 战争, 公元1929-1932年. 木板上油彩和蛋彩, 204 × 417.4厘米. 德累斯顿新大师画廊国立美术陈列馆.

出发走向远方。在中间和右边的板子上，迪克斯用绘画展现了可怕的结局，在那里残缺不全的躯体许多被打的满是弹孔，遍布在光线怪异、预示着不祥的风景中。好像为了强调这一景象强烈的个人特征，艺术家把自己画进右边那块板子中，他把自己画成像鬼一般但却十分坚定的士兵，正在把一位同志拖向安全的地方。在底下那块板子中，在像棺材一样的掩体中躺着一个熟睡（或许已经死亡）的士兵。迪克斯意味深长地选择用三联画的形式来表现这些具有连续性的形象，这幅作品令人联想起诸如格吕内瓦尔德的《伊森海姆祭坛画》（图23-1）这类的三联画。在那里基督的死亡与受难成为迪克斯死亡士兵的参照点。可是，《伊森海姆祭坛画》通过基督复活而带给观众灵魂得救的希望，在这幅《战争》三联画中并没有出现。像他的新客观主义艺术家同仁一样，迪克斯感觉到受驱使去揭露他所处的那个战争暴力占据统治时代的现实。甚至好几年之后，迪克斯仍坚持认为：

你必须以它们的方式来理解事物。你必须对存在和将永远存在的人类表现形式说是。那并不意味着对战争说是，而是对在某种条件下降临你的命运说是，因此你必须证明你自己。反常的情况揭露出人类所有的颓废、兽性……我描绘种种状态，战争导致的种种状态以及作为种种状态的战争后果。

## 德国战后其他表现主义者的艺术

### 深刻的版画

在独立艺术家凯瑟·柯勒惠支（Kathe Kollwitz，公元1867-1945年）的木版画中，德国表现主义的情感范围，从激昂的抗议和讽刺的苦楚扩展到深刻表现对穷人的同情。高更和蒙克的版画艺术激励了德国版画媒介特别是木版画的复兴，而德国宗教改革时代强有力的木刻版画例如荷尔拜因的作品也提供了富有启发性的范例。木版画粗犷、漆黑和尖锐的线条，正是现代表现主义者们所推崇的不加修饰的形式和强调直率要旨的理想典范。在她的《纪念卡尔·李卜克内西》（33-41）中，柯勒惠支表现悲伤的穷人聚集在这位被暗杀的1919年社会主义革命领袖周围。第一次世界大战结束时，李卜克内西和卢森堡及其他激进的左翼社会主义者一道创立了德国共产党，但是共产主义者对控制德国的社会民主党进行的挑战却遭到残酷的镇压。柯勒惠支并没有正式加入新客观主义和其他任何有组织的德国表现主义群体，不过，这幅作品却是一幅表现主义的杰作，精湛地描绘了哀悼离去的领袖这一主题，在感人而富有雄辩性的视觉声明中表达出一种强烈的政治抗议。

33-41 柯勒惠支，纪念卡尔·李卜克内西，公元1919年。木刻。柏林柯勒惠支美术馆。



### 修长而具有表现性的雕塑

正如同柯勒惠支一样，战争也深深地影响了德国艺术家威廉·莱姆布鲁克（Wilhelm Lehmbruck，公元1881—1919年）。



33-42 莱姆布鲁克，坐着的年轻人，公元1917年。着色复合材料和石膏，103.2 × 76.2 × 114.3厘米。华盛顿国家艺术画廊（梅隆基金）。

他的人物雕塑流露出一种宁静的感觉，但却仍具有一种引人注目的情感敏感性。莱姆布鲁克在1919年来到巴黎之前，曾在杜塞尔多夫学习雕塑、绘画和版画艺术，在巴黎他发展出他的《坐着的年轻人》（图33-42）这种风格。他的雕塑将他十分推崇的两位同道雕塑家作品中的富有表现性的特点——即马约尔的古典理想主义（图33-9）与罗丹的心理活力（图29-48、29-49）结合起来。在莱姆布鲁克的《坐着的年轻人》中，鲜明而修长的人体比例、下陷的肩膀和无力垂下的手臂，所有这一切都使这个颇为古典的人物流露出一种隐含的痛苦。莱姆布鲁克的人像传达出一种姿态和动势上的孤独，虽然它的特殊比例可能令人联想到样式主义的纤弱（例如帕米贾尼诺的《长颈圣母》，图22-42），但是它的变形却宣布了在意象上的新自由。像罗丹一样，对莱姆布鲁克来说，人像可以表现出每一种状态和情感。这件雕塑宁静、沉思的特点既是莱姆布鲁克日渐消沉的个性表现，又是第一次世界大战之后不久这种普遍敏感性的强有力的写照。确切地说，《坐着的年轻人》原来的标题是《朋友》，与艺术家在战争中失去生命的许多朋友有关。在莱姆布鲁克于1919年悲惨自杀之后，官方将这件雕塑作为纪念雕塑安放在莱姆布鲁克故乡杜伊斯堡城的士兵墓地中。

### 悬浮的难以忘怀的战争纪念雕塑

一件更加注重精神表现的作品是《战争纪念》（图33-43），这件作品是德国雕塑家恩斯特·巴拉赫（Ernst Barlach，公元1870—1938年）1927年为他的故乡古斯托大教堂创作的。巴拉赫通常用木头进行创作，他雕塑的单独人像往往穿着飘动的长袍，以强健而简单的姿态加以表现，体现出人类深层情感以及诸如悲伤、警惕或自我安慰等体验感受。巴拉赫的作品将清晰、平滑的平面形式与强烈的表现结合起来。《战争纪念》中青铜铸造的飘浮人物是第一次世界大战的深刻纪念雕塑之一。不同于





33-43 巴拉赫。战争纪念，源自于德国古斯托大教堂。公元1927年。青铜。科隆西达街大教堂。

描写通常在战斗中奋勇作战的英雄军事人物的传统战争纪念雕塑，巴拉赫创造了一尊令人难以忘怀的象征性人物，它述说着在战争冲突中遭遇的所有经历。这个飘浮的人体，悬挂在一座坟墓的上方，坟墓上铭刻着日期“1914-1918”，后来又添加了“1939-1945”，暗示此刻一个垂死的灵魂正在唤醒永恒的生命——死亡与显灵的主题。刚直而简约的表面将注意力集中在简洁但却富有表现性的头部。战争灾难引发的灵魂痛苦以及通过灵魂得救的希望来解脱这种痛苦，很少像在《战争纪念》中被表现得这样动人。这件雕塑如此有力，以致纳粹在1937年将它从大教堂中拆除，并将它熔化为炮弹。幸运的是，一个朋友隐藏了巴拉赫制作的另一个版本，科隆的一个新教教区购买了这件幸存的铸件，并根据它为古斯托大教堂制作了一个新铸件。

## 超现实主义与幻想艺术

在第一次世界大战期间出现的达达运动充满活力的进取势头，仅仅维持了很短的时间。到1924年，随着《超现实主义第

一宣言》在法国发表，大多数参与达达的艺术家参加了超现实主义运动，坚定地探索超现实主义用艺术表现梦幻和无意识世界的道路。由于这种转变，超现实主义融合了许多达达主义者的即兴创作技巧就不足为奇了。他们认为，这些方法对于致力于幻想因素和激活深藏于每个人内心的无意识力量十分重要。超现实主义决意探索内在心灵世界、幻想和无意识领域。部分受到心理分析学者弗洛伊德和荣格的观念的启发，超现实主义对梦的特征特别感兴趣。他们将梦视为是在与人类所有意识有关的层面上发生的，认为梦建构了一个舞台，在那里人们可以超越环境的束缚力量，与被社会长期压抑的深层自我重新契合。1924年，超现实主义重要的思想家之一，年轻的巴黎作家布列顿制定了超现实主义的定义：

纯粹心理无意识，通过它，我们用文字、书写以及别的手段来表达思想的实际过程，表达不受理性、美学和道德控制的思想……超现实主义基础是：相信以往忽视的、某些特定形式的更高现实，相信梦的无限威力，相信思想的无目的的游戏……我相信在未来梦与现实这两种表面上似乎如此矛盾的状态将融化成为一种绝对的现实，或超现实。

因此，超现实主义者的主导动机是：将外在与内在的“现实”的状况结合在一起，形成一种独特的情境，以几乎同样的方式将生活中似乎不相关的片断结合成逼真的梦幻世界。这种新概念的视觉形式映现需要视觉构成的新技巧。超现实主义者顺应了达达的某些策略，并发明了一些新技巧例如无意识记录，各种类型的经过计划的“意外事件”并不只是展现了一个无意义的世界，而且还激发了与下意识经验密切相关的种种反应。

超现实主义沿着两条路线发展。一些艺术家的兴趣转向由无意识支配的生物形态（生命形态）超现实主义——“没有意识控制的思想记录”。生物形态超现实主义如米罗创作了大量抽象作品，虽然它们有时暗示有机生物或自然形态。与此相反，自然超现实主义则表现似乎变成梦或噩梦幻象的可认知的情景。艺术家达利和马格利特与这种变异的超现实主义联系最为密切。

## 形而上绘画

意大利画家乔吉奥·德·基里柯（Giorgio De Chirico，公元1888-1978年）创作出一些显然含义模糊的作品，确立了基里柯超现实主义的先驱者的地位。德·基里柯描绘街景和商店窗户的绘画，成为所谓形而上绘画运动的一部分。德·基里柯在慕尼黑学习之后返回意大利，他通过奇异的并置来探寻展现神秘的现实，例如在都灵城市中深秋午后看到的景象，落日时分太阳长长的影子，将大面积展开的广场和寂静的纪念碑转化为“意大利城市的最形而上的事物”。德·基里柯在作品中用色彩诠释了这一景象，例如《一条街道的忧郁与神秘》（图33-44），在这幅作品中，罗马和意大利文艺复兴时期的广场与宫殿唤起一种预示着不安的感觉。选择“形而上”这个术语来形容德·基里柯的绘画，暗示着形象超越了有形物质的外观。《一条街道的忧郁与神秘》因其整体的清晰与简洁而呈现出一种十分不祥的氛围。只有几个费解而又不和谐的因素——前景中玩铁环的小女孩、空的有篷货车和一个从建筑物后出现的人影，打

33-44 德·基里柯，一条街道的忧郁与神秘，公元1914年。画布油彩，87 × 71.8厘米。私人收藏。



破了这一景象的孤寂。德·基里柯对熟悉的景物施了魔法一般的奇异感觉，令人联想起尼采的“预示着在我们生活与我们存在的现实之下隐藏着另一个全然不同的现实”。

德·基里柯的绘画差不多一完成就很快被定期复制，他的作品很快影响到意大利之外的艺术家，其中包括达达以及后来的超现实主义艺术家。同时，诸如《一条街道的忧郁与神秘》这类绘画中怪诞的心绪和幻想的特点，刺激并启发了那些寻求描绘梦幻世界的超现实主义艺术家。

### 探寻心灵感觉

原先是一位达达积极分子的马克斯·恩斯特 (Max Ernst, 公元1891—1976年)，成为布列顿坚定支持的超现实主义圈子中的早期追随者之一。恩斯特的小孩时代生活在科隆附近的一个小社区，那时他已发现他心存幻想，充满好奇。在大部分以第三人称写成的自传笔记中，他讲述了他的出生：“马克斯·恩斯

特于1891年4月2号上午9点45分第一次接触感觉世界，那时他从一个他妈妈放在鹰巢里的蛋中出现，这个蛋已经被鸟孵了七年。”第一次世界大战期间恩斯特在德国军队服役，他早年作为表现主义者的成就荡然无存。用他自己的话说：

马克斯·恩斯特死于1914年8月1日。1918年11月11日他重新回到生活中，一个想成为魔术师和发现他那个时代的中心神话的年轻人。有时他会向保护着他出生前容身其中的那个蛋的那只鹰请教，在他的作品中可以发现鸟的忠告。

在参加超现实主义运动之前，恩斯特在他的艺术中探索了获得心灵感觉的所有方法。像其他的达达艺术家一样，恩斯特开始将拾得艺术品与偶发融入到他的作品中。运用一种被称为拓印 (frottage) 的方法，在具有强烈而富有吸引力的肌理图案表面铺上一张纸，用色粉笔和其他媒介在纸上摩擦而获得的图案，通过将把这些图案结合在一起，他创作了一些作品。在其他



33-45 恩斯特·两个孩子受到夜莺恐吓，公元1924年。木板油彩及木构件，高69.9，宽57.2，深11.4厘米。纽约现代艺术博物馆（购买）。

作品中，他将他从旧书、杂志和版画上剪下的碎片结合在一起，形成一幅令人产生幻觉的拼贴。

恩斯特不久开始制作版画，这些版画也同样具有他的拼贴画中的那种神秘梦幻般的效果。1920年，他的作品使他开始与布列顿接触，布列顿立刻认识到恩斯特与超现实主义群体的亲缘关系。1922年恩斯特来到巴黎。他的《两个孩子受到夜莺恐吓》（图33-45）表现出许多超现实主义创造性的基本要素。在这里，恩斯特展现了一个私密的梦幻，对文艺复兴之后的观念——认为一幅画应该类似于从窗户看到的、通过精确的透视以幻觉的三维空间表现的“真实”景色——提出了挑战。在《两个孩子受到夜莺恐吓》中，艺术家以传统的风格描绘了风景、遥远的城市和一只小飞鸟；他遵循所有已确立的虚幻和线性的透视法则。不过，三个以速写手法表现的人物则显然属于梦幻世界，真实的三度空间微型门、奇异的带按钮的圆形把手以及奇怪的封闭建筑物“侵入”宽大的画框空间。另一个错乱出现在

传统的博物馆识别标签上，恩斯特将标签移入到画框上的切削部分，手写标明作品的题目（画的题目源自于恩斯特在画此画之前写的一首诗），增添了另一个无理性神秘的暗示。

像许多超现实主义艺术家作品的标题一样，《两个孩子受到夜莺恐吓》也是含义模糊，很难与观众所看到的画面联系在一起。观众必须尽力破解形象与文字之间的联系。当超现实主义艺术家（和他们之前的达达艺术家和形而上艺术家）运用这类标题时，他们想要让这种在标题与画面之间的矛盾，看上去好像是“吹入头脑之中的”，因所有的期望都受到挑战而击溃观众的平衡。超现实主义作品的许多暗示，都是始于观众突然意识到所描绘的东西是并不和谐的和荒谬的。

### 烦扰忧郁的幻境

西班牙人萨尔瓦多·达利(Salvador Dali, 公元1904-1989年)，一位得到公认的超现实主义画家，也在绘画、雕塑、珠宝

33-46 达利,记忆的永恒,公元1931年。画布油彩,24.1×33厘米。纽约现代艺术博物馆(匿名赠送)。



与家具设计和电影中探索他的心灵和梦幻。达利通过他的作品探究纵深的色情因素,他研究弗洛伊德和克拉夫特-埃宾的著作,并发明了他所谓的“偏执狂临界状态方法”(paranoiaccritical method)来助推他的创造性进程。如他所述,在绘画中他的目标是“以一种最为帝国主义式的狂人的精确,体现具体实在的不合理形象……所以想像和具体实在的不合理世界同样可以是客观明确的……就像可感知的外部世界一样。”所有这些达利的风格特征都可以在《记忆的永恒》(图33-46)中看到。在这里,达利创作了一幅令人难以忘怀的寓意画,表现时间已经终结的虚空空间。怪诞的永不下落的太阳照亮荒芜的风景。没有明确形态的生物在前景中入睡;它是以博斯《地上乐园》(图20-17)中天堂部分的一个人物为根据的。达利将柔软的怀表披盖在这个生物身上。另一块表从一棵死树的树枝上悬垂下来,而那棵树则是出人意料地从一个块状结构的建筑形体中生长出来的。第三块表从矩形形体的边缘悬垂下半边,旁边一块小表表盘朝下放在那个矩形结构的表面。蚂蚁神秘地爬满那块小表,而一只苍蝇则在旁边那块大表上爬行,好像这些钟表装置是正在腐烂的柔软而黏稠的有机生命。达利以精确的控制描绘出这一梦境的每一个细节,力求使他画中的世界就像源自于自然界真实景象、极为精心描绘的风景画那样可信而真实。

### 文字与形象的矛盾

比利时画家雷尼·马格利特(Rene Magritte, 公元1898—

1967年)也以超现实主义观念和方法的典型风格表现这种梦幻般的形象与意义的分裂。他的作品因毁灭观众基于逻辑与普通感觉上的期望而造成分裂性的震动。观看一幅超现实主义作品时对合理性的信任危机,醒目地出现在马格利特的《形象的背叛(或背信)》(图33-47)中。马格利特展现了一幅以逼真画法(trompe l'oeil, 逼真画法, 法文, 一种精细的视错觉艺术表现, 字面意思为: 愚弄眼睛)精心描绘的烟斗。可是形象下边的文字说明“Ceci n'est pas une pipe”(这不是一只烟斗)与似乎一目了然的画面相互矛盾。这种形象与文字说明之间的差异,显然对作为视觉艺术解读基础的前提提出了挑战。如同其他超现实主义艺术家的作品一样,这幅绘画摧毁了观众对意识和理性的信仰。

### 模糊的逻辑

超现实主义艺术家也倾心于雕塑,雕塑实存的确定性使他们的艺术更为令人不安。瑞士艺术家米雷特·奥本海姆(Meret Oppenheim, 公元1913—1985年)的《物体(毛皮中的午餐)》(图33-48),捕捉到不和谐的、诙谐的视觉吸引力以及通常带有色情特征的超现实主义。艺术家受她与毕加索谈话的启发表现了一只用毛皮覆盖着的茶杯。在对奥本海姆用包裹着皮毛的黄铜手镯加以赞赏之后,毕加索注意到任何东西都可以用皮毛覆盖。当她的茶已经变凉时,奥本海姆已决定利用“更多的皮毛”来回应毕加索的意见,这件雕塑便开始酝酿了。《物体(毛皮中的午餐)》呈现出一种神人同形同性论的特点,由于皮毛与



33-47 马格利特，形象的背叛（或背信），公元1928—1929年。画布油画，60×94厘米。洛杉矶县艺术博物馆（用哈里森收藏馆提供的基金购买）。



33-48 奥本海姆，物体（毛皮中的午餐），公元1936年。毛皮覆盖的茶杯。直径11.1，茶托直径23.8厘米，匙20.3厘米。纽约现代艺术博物馆（购买）。

实用物体的奇异结合而充满生命力。此外，这件雕塑还捕获到超现实主义的炼金术天赋，即似乎富有魔力或神秘的转化。它融入了性欲和色情（可以在诱人的柔软、富有触觉的皮毛罩着的凹陷形式里看到），那也正是许多超现实主义艺术中的成分。1937年，前往纽约现代艺术博物馆观看超现实主义展览的观众选择《物体》作为最典型的超现实主义象征，这表明它似乎成为超现实主义幻象的缩影。

### 将她的心戴在袖子上

墨西哥画家弗里达·卡洛（Frida Kahlo，公元1907—1945年），运用她生活中的细节来作为经常被超现实主义者讨论的人类生存心理痛苦的有力象征。在她的艺术中，她所涉及的精神性和自传性的问题引发了这些联想。实际上，布列顿本人认为她是天生的超现实主义者。可是，卡洛自己却有意识地远离超现实主义群体，这使其他人强行将超现实主义与她联系起来。

33-49 卡洛·两个弗里达，公元1939年。画布油彩，170.2 × 170.2厘米。墨西哥城现代艺术博物馆。



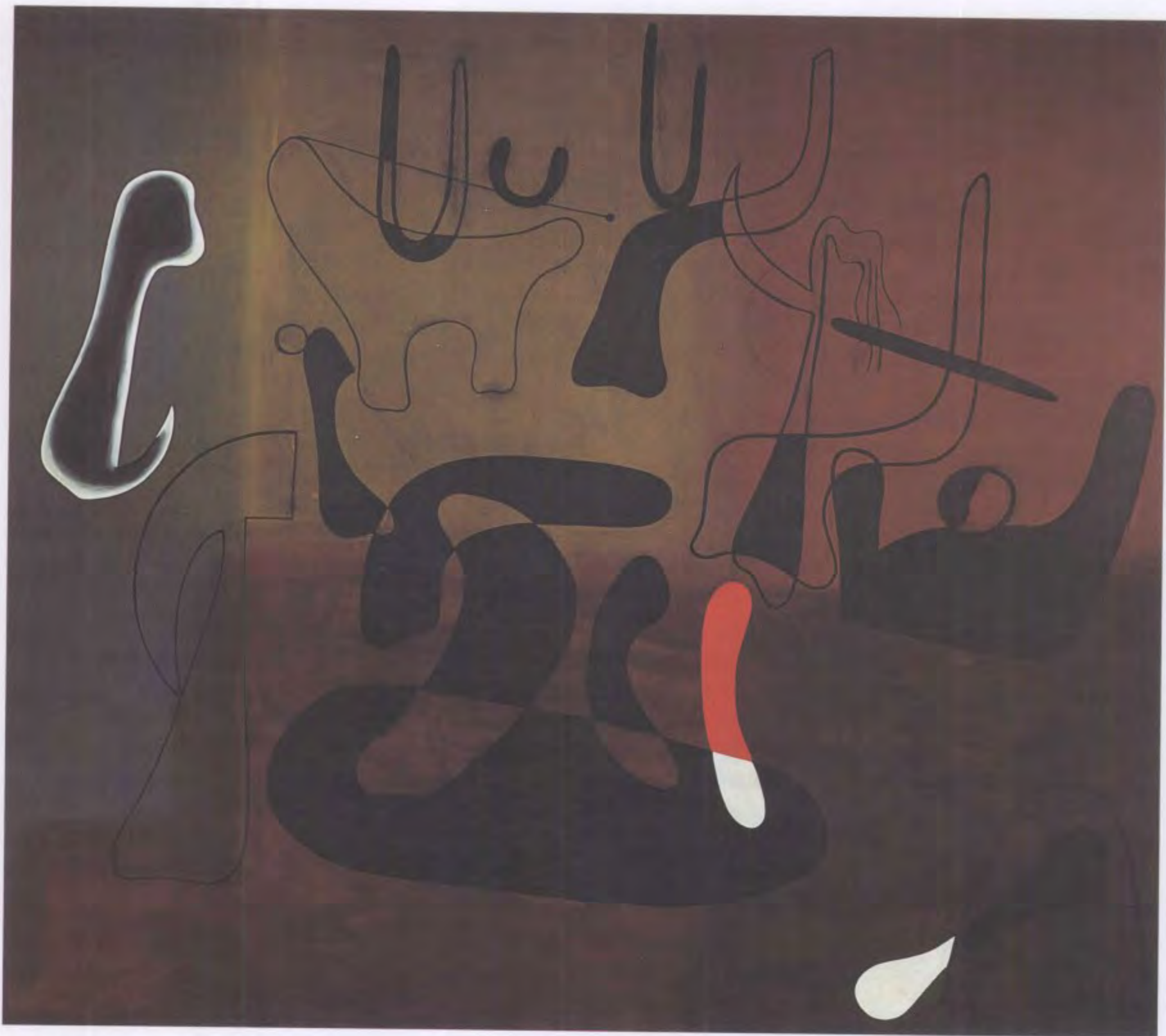
当卡洛还是一个年轻学生时就开始认真作画，她那时正值从一次悲惨地陷入无休止的痛苦事故中逐渐恢复期间。她的生活成为了为了生存而与疾病和风暴般的个人关系所进行的英勇而激烈的战斗。《两个弗里达》（图 33-49）这幅卡洛创作的为数不多的大画之一，是长期创作的一系列坚定无畏的自画像的典型。在荒芜的风景中，在风雨欲来的天空下，两个孪生人物并肩坐在一条凳子上。一个人穿着简朴的墨西哥服装，另一个人则穿着可能是精心制作的婚礼服装。这两个人暗示着艺术家个性的不同方面，通过紧握在一起的手，通过伸展在她俩之间的、连接着她们暴露在外的心脏的动脉血管，将她们难分难解地联系在一起。动脉血管的终端一边是手术镊子，另一边则是她丈夫、艺术家里维拉（图 33-18）的一幅像个孩子似的微型画像。卡洛深深涉及个人身心的绘画，在观众中触动了有关她的肉体和心理上的记忆。

### 意识与无意识

如同达达艺术家一样，超现实主义艺术家也运用许多方法，将创作性进程从对于过多意识控制的依赖中解脱出来，他们认

为这些意识是社会制定的。达利运用他的偏执狂临界状态方法以促进在他创作时进行自由的联想。其他超现实主义艺术家运用无意识——没有意识控制的艺术创造，运用计划好的“意外事件”来唤起与潜意识经验密切相关的反应。西班牙艺术家若安·米罗（Joan Miró，公元1893—1983年）便是运用这种方法的一位大师。虽然米罗抵制与任何运动或群体（包括超现实主义）在形式上的联系，但是布列顿却把他看作是“我们所有人之中的最超现实主义的人”。从一开始，他的作品就包含着幻想和幻觉的因素。通过引用巴黎超现实主义诗人运用的偶发来创造艺术，这位年轻的西班牙人发明了一种新的绘画方法，使他创作出诸如《绘画》（图 33-50）这样的作品。米罗用从机械目录上剪下来的碎片制成分散的拼贴，由此开始了这幅绘画的创作。拼贴的形状成为艺术家重新塑造的黑色轮廓线的母题，这些黑色轮廓线勾画在以白色和朱红色醒目的色调绘成的实体或轮廓的边缘。在画中，这些形状暗示一群阿米巴变形虫有机体，或者飘浮在充满柔和的红色、蓝色和绿色的非物质背景中的外层空间星群。

米罗将他的创作性的方法形容为在无意识和意识之间来回转换的形象创作：“我并不是着手画某种东西，而是开始画画，



33-50 米罗·绘画，公元1933年。172.7 × 195.6厘米。纽约现代艺术博物馆（拉斯克通过交换获赠）。

在我绘制画面的时候，在我的笔下，画面开始自我表露出来，自我暗示出来。当我画画时形式成为一个女人或一只鸟的符号……第一个阶段是自由的、无意识的……第二个阶段是精心计算的。”甚至连艺术家也无法解释《绘画》这类作品的画面意义。从最真实的意义上讲，这些绘画是对生活中不太被理解、被淹没的无意识部分的自发而直觉的表现。

### 机械鸟

运用幻想形象表现不可见世界的最有创造力的艺术家，可能是瑞士—德国画家保罗·克利（Paul Klee，公元1879—1940年）。像米罗一样，克利避免在形式上与诸如达达和超现实主义这类的群体联系在一起，而是继续探求它们对潜意识的关注。克利分担着普遍的现代忧虑：即理性主义驾驭科技文明可能毁灭的与建构的一样多。正如一些心理学家一样，克利以原始的

形式和符号来探寻有关更深层人性的线索。像容格一样，克利似乎承认集体无意识的存在，古老的符号与图案表明了它的存在，在所谓的“原始”文化的艺术中到处都明晰地显示了它的存在（见“‘原始主义’、殖民主义与20世纪早期的西方艺术”，第1044页）。克利是一位专业音乐家的儿子，他自己也是一位卓有成就的小提琴家，他认为绘画的表现力类似于音乐，绘画能够通过色彩、形式和线条的精心运用来打动观众的心灵：

艺术并不是复制可见的事物，而是在创作可见的事物……绘画艺术的形式因素是点、线、面和空间——后三者承载着不同类型的能量……从前我们习惯于表现地球上可见的事物，表现我们想要去看或已经看到的事物。今天我们展现的现实是隐藏在可见事物背后的……通过创造包括善与恶概念在内的一种道德领域……艺术成为创造的一种明喻。

## 艺术与社会

## “原始主义”、殖民主义与20世纪早期的西方艺术

许多学者已经注意到，许多20世纪早期艺术中的重要源泉之一是非西方文化。毕加索、马蒂斯、德国表现主义艺术家、布朗库西、克利、达达艺术家、超现实主义艺术家都融合了来自于非洲、大洋洲和美洲土著人的人工制品中的风格因素。

这些艺术家都得益于在欧洲和美洲收藏馆和博物馆中展示的大量非西方物品。在19世纪下半叶，人类学和人种学博物馆激增。1882年，巴黎人种学博物馆（现在的人类博物馆）对公众敞开大门。与马赛非洲博物馆一样，巴黎殖民地永久博物馆（现在的非洲与大洋洲民族艺术博物馆）也给公众提供了来自于殖民地的大量物品——武器、工具、编织品、首饰。在德国，到1886年柏林人种学博物馆收藏了近1万件非洲部落物品，在这一年开放供公众参观。另外，这类素材的私人收藏也相当普遍——甚至连马蒂斯和毕加索也收藏非洲和大洋洲的手制品。在1851年之后，旨在庆祝工业进步的经常在法国按期展出的世界博览会，也包括来自于大洋洲和非洲的艺术品，使公众熟悉了这些文化。到20世纪初，一些重要的非西方收藏在利物浦、格拉斯哥、爱丁堡、伦敦、汉堡、斯图加特、维也纳、柏林、慕尼黑、莱顿、哥本哈根和芝加哥等地的博物馆展出。

利用这些收藏和素材是由于猖獗的殖民主义引起的，而殖民主义是19世纪和20世纪大部分时间地缘政治学动力论的中心。大多数西方势力都把持着殖民地。例如，荷兰、美国和法国都在太平洋把持着殖民势力；英国、法国、德国、比利时、荷兰、西班牙和葡萄牙瓜分了非洲大陆。人们通常觉得这些殖民

文化是“原始的”，陈列在博物馆中的许多非西方手工制品被当作是“人造的珍奇事物”，或者被看作是迷信的物品。实际上，在远征殖民地时期展出这些物品，是为了进一步强调“有必要”在这些国家推行殖民势力。如上所述，殖民主义通常带有传教的因素。这些通常似乎被描述为奇异的神或创造者的物品，进一步强化这种感觉，即这些人是“野蛮人”，他们需要被“教化”或被“拯救”，因此认为世界范围的殖民主义是正确的。

前卫艺术家是否知道他们搬用的非西方文化的帝国主义含意，这一点并不清楚。不过，可以肯定的是，许多艺术家深爱这些非西方形象和形式的活力与清新。这些不同的文化产品为西方艺术家提供了一种观看艺术的新方式。马蒂斯总是坚持认为：他把非洲雕塑看作是确实“非常好的雕塑……像所有其他雕塑一样”。<sup>①</sup>与此相反，毕加索却相信这些物品是“神秘的东西”，是人与邪恶力量之间的“介体”。<sup>②</sup>此外，“原始”艺术似乎体现出直率、亲近自然和真诚。这些吸引了决意抛弃传统模式的现代艺术家。最终，非西方艺术成为西方艺术中一支重要的新生与活跃力量，这种影响一直延续到现在。

<sup>①</sup>让-路易斯·波德拉克，《20世纪艺术中的“原始主义”：部落与现代的联姻》一书中“来自非洲”，威廉·鲁宾编（纽约现代艺术博物馆，1984），1：141。

<sup>②</sup>同上。

为了洞悉隐藏在可见事物背后的现实，克利如饥似渴地研究自然界，对分析生长和变化的过程表现出特别的兴趣。在笔记本中他将这些研究以概略形式编成代码，他以这种方式获得的知识成为他意识中的重要的一部分，以致影响到他用来创作时的“心灵即兴创作”。

克利的作品，例如《鸣叫的机械》（图33-51），尺幅很小具有私密性。观众必须走近才能解读精致的表现形式，进入这种神秘的梦幻世界。在这幅作品中，艺术家将古代的自然世界与现代的机械世界结合在一起。四只简略的鸟儿，好似布谷鸟钟上的鸟儿一般，看似被迫发出鸣叫——在这里，通过旋转一个曲柄驱动的机械装置。将这些鸟儿与生活与机械联系起来，与人类有能力控制自然联系起来，并不过分牵强。（实际上，在1921年克利画的一幅被称为《细枝上的音乐会》的素描中，出

现了这四只鸟儿以及它们栖身之上的显然是绑在一棵树上的两根弯曲的枝条。）不过，在《鸣叫的机械》中，克利将这些鸟儿与机械永久地连结在一起，创造出一幅存在于现今时代的具有讽刺性的景象。每一只鸟儿都各自映现出一种独特的姿态，观众可能将所有的鸟儿看作是对他们自己的隐喻——由于他们创造或维持的工业社会的操纵，他们正在落入陷阱。有些观看者还在《鸣叫的机械》中看到了更为黑暗的含义。这些独特的鸟儿可能代表了古代、中世纪和文艺复兴时期的四种气质，而它们疯狂的外表也反映了可能正在引诱真鸟进入在画面底部矩形食槽里的圈套中的鸟类形态。克利在熟练地创造一个模糊而又轻描淡写的世界时所表现出的精妙入微之处，也许没有哪一位20世纪的艺术师可以与之匹敌，它吸引着每一个观众去发现有关作品的独特诠释。





33-51 克利·鸣叫的机械，公元1922年。装裱在纸板上，油彩印绘的纸上水彩、钢笔、墨水，63.5 × 48.3厘米。纽约现代艺术博物馆（购买）。

### 一个俄国人的童年记忆

在形式上与达达和超现实主义没有联系，但却共享了它们在艺术创作中以潜意识为先导的哲学，这便是俄国艺术家马尔克·夏加尔（Marc Chagall，公元1887—1985年）。他或多或少地保持了独立的姿态，创造出他个人的自由幻想的世界。通过象征与幻想，他创造出充满极为快乐与失望的幻觉作品。夏加尔曾在巴黎与柏林学习和创作，他的作品中融入了表现主义、立体主义和野兽主义的因素。可是，他从未忘记他在维捷布斯克一个俄国小村庄里的早年生活，来自童年的主题好似在梦幻和记忆中一般反复出现在他的艺术中。有些欢乐和富于幻想的画面暗示着民间生活更为淳朴的快乐；而其他一些忧郁甚至悲惨的画面则令人回想起犹太人遭受的磨难和迫害。他的所有作品都贯穿着一种浓厚的宗教感，这种宗教体验是他早年生活的一个重要组成部分。在《我和村庄》中（图33-52），夏加尔描绘了来自于他对故乡记忆中的各种形象——农民和他们的家庭、给母牛挤奶的女人和一排房屋。这些不同尺寸的形象与其他一些形象交叠在一起，所有这些都是用野兽主义的色彩和立体主义的片断分割空间描绘而成的。这幅绘画的心理构想显然胜过逻辑描述，它具有神话一般的抒情特点。夏加尔是一位个性强烈的艺术家，他凭借直觉运用的多种前卫风格，帮助他将他俄国童年的个人主题转化为暗示着更为广泛的人类经验的象征。



33-52 夏加尔，我和村庄，公元1911年。画布油彩，192.1 × 151.4厘米。纽约现代艺术博物馆（古根海姆夫人基金）。

## 面向新社会的新艺术——乌托邦理想

诸如达达这类运动的悲观主义和犬儒主义，根据历史环境是完全可以理解的。可是，并不是所有的艺术家都倾向于远离社会与深重的社会动乱。有些前卫艺术家倡导乌托邦理想，坚信艺术可以为改善社会和全人类做出贡献。这些努力通常出现在面临重大的政治革命时，表明早日在政治革命和艺术革命之间建立起联系。在这些艺术运动中，信仰乌托邦理念的运动是俄国的至上主义与构成主义、荷兰的风格派和德国的包豪斯。

### 至上主义与构成主义

#### 纯粹的感觉至上

虽然俄国在地理上与20世纪早期国际艺术界中心巴黎相距遥远，但是俄国与西方的接触和相互影响却有很长的历史。因此俄国艺术家熟知20世纪早期的艺术发展，特别是野兽主义、立体主义和未来主义。在这些艺术家中，有一位追求立体主义提倡前卫方向的艺术家的，他便是俄国画家卡泽米尔·马列维奇（Kazimir Malevich，公元1878—1935年）。马列维奇发展了一种抽象风格以传播他的信仰：即世界上至上的真实是纯粹的感觉，

它不附属于任何物体。因此，这种信仰需要一种新的非客观的艺术形式——与可见世界中客观物体无关的形式。马列维奇研究绘画、雕塑和建筑，他在年轻的时候已经通过最前卫的风格开创出自己的道路，在此之前他断定没有一种风格适合于表现他发现的最重要的主题——“纯粹的感觉”。他将他的新艺术方法命名为“至上主义”。他解释到：“在至上主义的导引下，我理解了在创造性艺术中纯粹感觉的至高无上。对于至上主义者来说，客观世界的视觉现象自身是没有意义的；具有意义的东西是感觉，同样，由此产生的环境也更不值得一提……至上主义者并不观察，并不接触——他在感觉。”

马列维奇的新至上主义非客观艺术的基本形式是方形。他将直线和长方形相互联系地组合在一起，方形很快便充满他的绘画，例如《至上主义构成：飞机在飞行》（图33-53）。在这件作品中，色彩明亮的形状飘浮在白色空间背景之中，艺术家使它们相互之间处于动态的联系之中。马列维奇相信所有的人都将很容易地理解他的新艺术，因为它象征着普遍性。他运用纯粹的形式和色彩语言，每个人都能直觉地做出反应。马列维奇拥护1917年爆发的俄国革命，他将他的艺术方法公式化，作为一种将要消灭旧传统开始新文化的政治行动。他相信他的艺术将会因其普遍的易接受性而扮演重要的角色。实际上，在新政权宣传前卫艺术很短一个时期之后，苏联后革命时代的政治领袖决定新社会需要更为“实用的”艺术。这种艺术将教导公民：他们的新政府或生产的物品将改善他们生活。马列维奇十分震惊：对于他来说，真正的艺术永远远离于这种与生活的实际联系。正如他所解释的：“每一种社会理想，无论它可能怎样伟大和重要，它都是源自于一种渴望的感觉；每一件艺术作品，不管它可能似乎多么渺小和没有意义，它都是源自于绘画或造型的感觉。对于我们来说，现在正是认识艺术远离爱好和理智这一问题的时候。”

由于失望和在他自己的国度里得不到赏识，马列维奇最终停止了绘画，并将他的注意力转向其他事物，例如数学理论、几何和逻辑领域，体现出他对纯粹抽象的兴趣。

#### 时空的绝对真实

像马列维奇一样，俄国出生的雕塑家瑙姆·加波（Naum Gabo，公元1890—1977年）也想要创造一种创新的艺术来表现新的现实，也如同马列维奇一样，加波也相信这种艺术的源泉是与日常世界相分离的。对于加波而言，新的现实是通过20世纪初期的科学进步来描述的时空世界（space/time world）。正如他与他的兄弟安东尼·佩夫斯纳在1920年发表的《现实宣言》中所写的那样：“空间和时间是惟一的形式，在此基础上生活被构建起来，因此艺术一定会被构建起来。”后来，他解释道：“我们是现实主义者，受到地球上物质的束缚……我们正在创造的形式不是抽象的，它们是绝对的。它们是从自然界中所有业已存在的事物中释放出来的，它们的内容存在于它们自身之中……通过理智独自理解绝对形式的内容是不可能的。我们的情感是这种内容的真正表现形式。”

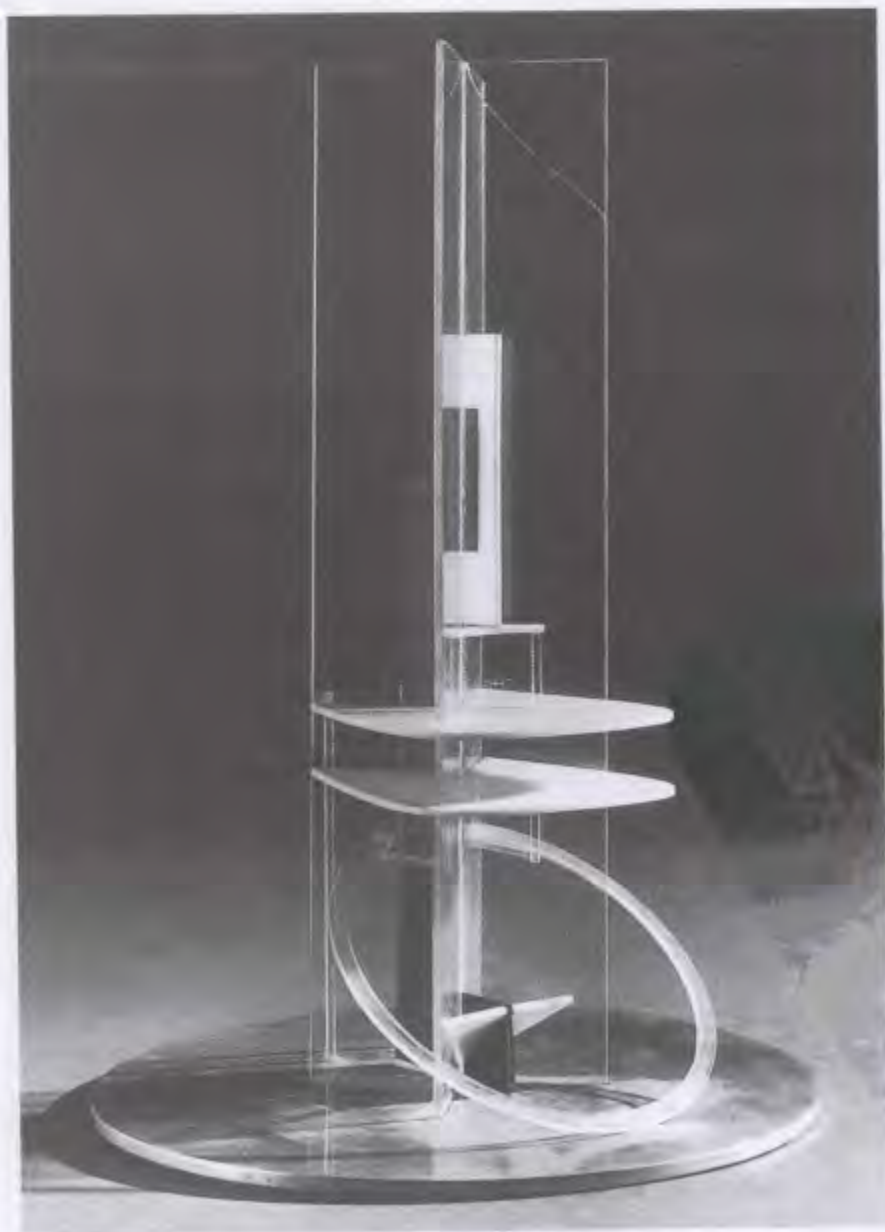
加波参与了一个被称为构成派的俄国雕塑家群体。构成主义（constructivism）的名称可能源自于作品标题《构成》，这是俄国艺术家符拉基米尔·塔特林1913至1914年创作的浮雕



33-53 马列维奇。至上主义构成：飞机在飞行，公元1915年（签字为1914年）。画布油彩，58.1×48.3厘米。纽约现代艺术博物馆（购买）。

所用的标题。根据加波的想法，他将自己称为构成主义者，部分原因是因为他是空间逐渐构建他的雕塑的，取代了以传统方法雕刻或塑造雕塑。这种方法使构成主义者获得了以“团块体积和空间体积”进行创作的自由，团块体积和空间体积作为“两种不同的材料”，创造出充满“动态旋律”的作品，而这种“动态旋律”则被人类感知为“真实的时间”。

虽然加波在他的作品中短暂地实验过真实的运动，但是他的大部分雕塑都依赖于团块与空间的关系暗示出时空的特征。为了在他的雕塑中更加清楚地表明团块与空间的体积，加波使用了一些合成的可塑性新材料，其中包括赛璐珞、尼龙和透明合成树脂，创造出空间似乎穿流过透明材料同时又环绕着透明材料的结构。在诸如《圆柱》(图33-54)这类作品中，雕塑的深度是可以看到的，因为雕塑家打开了圆柱的圆环形体面，所以观众可以体验到雕塑所占据的空间体积。两块透明板沿圆柱的直径延伸，直角相交于暗示性的圆筒状圆柱形的中心。底部不透明的有色板和倾斜的开口圆环构成与交叉的垂直板子相反的韵律。这些形成了一种动态运动感，加波始终在探索将这种动态运动感作为现实的本质部分加以表现。



33-54 加波·圆柱，约公元1923年(1937年重构)。有机玻璃、木头、金属、玻璃。  
104.1 × 73.7 × 73.7厘米。纽约古根海姆博物馆。

## “材料文化”

在紧随俄国革命之后的几年里，一个新的艺术运动在苏联出现，这个运动的成员奉献他们的才智，为人类设计更加美好的环境。俄国人将他们的运动称为生产主义。它是作为构成主义的一个分支而发展起来的，这个运动最有天赋的领袖之一是符拉基米尔·塔特林(Vladimir Tatlin, 公元1885-1953年)。受立体主义的形式分析、未来主义的动态以及俄国传统圣像画(图12-29)中富有韵律的色彩平铺曲面构图的影响，塔特林为舞台布景创造出抽象的浮雕构成和模型。他用玻璃、铁、金属片、木头和石膏等各种材料进行实验，为他所谓的“材料文化”铺垫了基础。

革命向塔特林及俄国其他前卫艺术家发出了“可恶的旧秩序正在终结”的信号，他们决心在创造新世界的进程中扮演重要的角色，这个新世界将充分运用工业化的力量来造福于全体人民。最初，像马列维奇和加波一样，塔特林相信非客观艺术是新社会的理想，因为这种艺术摆脱了所有以往的象征。几年之后，所有的俄国前卫艺术家都一起创作，为公众节日和公众游行进行设计。他们上演戏剧，举办展览，旨在帮助教育公众，了解他们的新政府，了解他们未来的美好前景。俄国未来主义一构成主义诗人马雅可夫斯基宣布了他们的新目标：“我们并不需要死亡的艺术陵墓，那里崇拜的是死亡的作品，我们需要人类灵魂的活着的工厂——在街道上，在电车轨道上，在工厂、车间和工人的家中。”

这些艺术家改组艺术院校，将它们与工艺院校结合起来，形成新的教育体系，例如莫斯科绘画雕塑与建筑学院，他们将它重新命名为莫斯科高等艺术科技工作室。塔特林、马列维奇、加波的兄弟佩夫斯纳都在那里建有工作室。加波(一位经常造访者)描述了这所学院的活动，这些活动与德国包豪斯的活动极为相似，他做了以下的详述：

它既是一所学院又是一个自由的学会，在那里不仅有目前教授的特殊专业(……绘画、雕塑、建筑、陶艺、金属制品、木制品、编织和印刷)，而且还举行多元化的讨论，在学生之间展开了针对各种不同问题的研讨会，公众可以在那里参加讨论，不是正式教员的艺术师可以演讲和上课……在这些研讨会中……我们抽象群体中的对立艺术家之间的许多意识形态问题，也被提出来进行研讨。

正如加波这段陈述中所指出的那样，在前卫艺术家成员中正在逐渐出现分裂。一方面是马列维奇、加波和康定斯基(他于1914年返回莫斯科)，这几位另类艺术家都相信艺术是人类精神性的一种表现。另一方面是生产主义艺术家——塔特林和其他艺术家，他们认为艺术家必须把艺术的方向指向为新社会创造有用的产品。生产主义者将他们的立场与一个被称为无产阶级文化组织的立场联系在一起。这个组织成立于1906年，只是到了1917年革命之后，它才能自由地追求它的主要信条“艺术是一种社会产物，艺术是由社会环境决定的”。塔特林抛弃了抽象艺术，通过设计产品例如高效炉和一套“实用的”工作服，热情地投入实用性艺术。他一度甚至前往彼得格勒(1989年后再次被称为圣彼得堡)附近的一个冶金工厂工作。

塔特林最著名的作品是他设计的《第三国际纪念碑》(图33-55)，这件作品是受人民启蒙委员会艺术作品局的委托而作，



33-55 塔特林，第三国际纪念碑，公元1919—1920年。用木头、铁和玻璃制成的模型。1968年为在斯德哥尔摩现代美术馆举办的展览重新制作。塔特林遗产版权所有，纽约视觉艺术家与画廊协会特许。

以表达对俄国革命的崇高敬意。他的设想是建一座巨大的玻璃和铁的象征性建筑，它的高度将是帝国大厦的两倍。这个具有广泛影响的建筑被称为“塔特林塔”，它被那些探求促进社会委托艺术和实用艺术的艺术家的艺术家视为一个典范。在原计划的兴建地址莫斯科的中心，它将被当作苏联人民的宣传和新闻中心。在一个充满动感的倾斜的螺旋笼状结构中，三个几何形的房间环绕在中心轴的周围，每个房间都为不同类型的政府活动提供了方便的场所，并以不同的速度旋转。底部的那个房间是一个举办讲座和会议的巨大圆柱形玻璃建筑，一年旋转一周。上一层是一个圆锥形房间，是供行政机构使用的，一个月旋转一周。在顶层是一个立方体形的信息中心，一天旋转一周，通过现代意义的通信技术发布新闻公告和通告。其中包括一个露天新闻屏幕（在晚间发光）和一个设计用来在阴天时将文字投射到云彩上的特殊设备。在观众攀登这座纪念碑时，原计划中这三个房间递减尺寸是与政治体系中的决策阶层相对应的，最小最权威的团体接近于这个建筑物的顶端。

塔特林的这种设计是为了在视觉上突出强化社会或政治现实。塔特林将整个综合体视为一个与新时代令人振奋的步调完

美谐调的动态的交流中心。另外，这一设计简洁的几何形，表明塔特林与至上主义和构成主义艺术体系的联系。但由于在那些年里俄国的艰难的经济状况，塔特林的大胆设计作为建筑物是不可能完成实现。它只是以金属与木头的模型形式而存在，在销毁之前在许多官方场合展出。模型仅存的记录见之于几幅草图、照片和例如图示这样的近来重建的模型。

## 风格派

1917年，荷兰一群年轻的艺术家发起组织了一个新的运动，并开始出版杂志，这个运动和这本杂志都被称为“风格”。这个群体是由皮特·蒙德里安（Piet Mondrian，公元1872—1944年）和泰奥·范·杜伊斯堡（Theo van Doesburg，公元1883—1931年）共同创建的。这个群体的成员提倡乌托邦理想，并坚信在第一次世界大战之后不久一个新的时代将诞生。他们认为这是一个平衡个体价值与普遍价值的时代，在这个时代中，机械将确保生活的舒适：“有一种旧时代意识和一种新时代意识。旧时代意识指向个体，新时代意识指向普遍。”他们的目标是艺术与生活的完全一体化

我们必须认识到，生活和艺术不再是分离的领域。那就是为什么‘理想’和‘艺术’与真正生活分离这种错误观念必须消除的原因。‘艺术’一词对于我们不再有任何意义。我们应当要按照基于确定原则之上的创造法则构建我们的环境。这些法则遵循于经济、数学、科技、环卫的法则……将引导出新的造型个体。

### 非客观的普遍性

为了迈向这种一体化的目标，蒙德里安创造了一种坚决一元论的风格——就是说，它是基于单一的理想原则之上的。选择“风格”（De Stijl）这一术语，反映出蒙德里安确信这种风格揭示了潜在的永恒存在结构。风格派艺术家将他们的艺术语言简化为简单的几何因素。正是在第一次世界大战之前，蒙德里安曾在巴黎学习，这使他了解到诸如立体主义这样的前卫艺术的抽象模式。不过，由于当代科技著作对他的吸引愈演愈烈，蒙德里安探求清除他的艺术与外在世界个体之间的极为明显的关联。（他特别崇信通神论教义，通神论取决于对神圣自然和精神力量的认识，是关于自然与人类的一种传统的基本认识。）他的同道通神论者康定斯基（图33-7）也在探求一条相似的道路。蒙德里安转向非客观概念或图示设计——“纯粹造型艺术”——他坚信表现出普遍的真实。1914年他极富雄辩地清晰阐明了他的信条：

首先迷住我们的东西并非是后来（像玩具一样）迷住我们的东西。如果一个人长时间地喜爱事物的表面，那么以后他将寻求更多的东西。……事物的内部是通过表面表现出来的，因此当我们观看表面时，内在形象便在我们的心灵中形成。应该被表现的正是这种内在形象。因为事物的自然表面是美丽的，而模仿却是无生命的。……所以艺术是高于现实的，并且与现实没有直接的联系。在物质领域和精神领域之间有一条边界，在那里我们的感觉停止了运

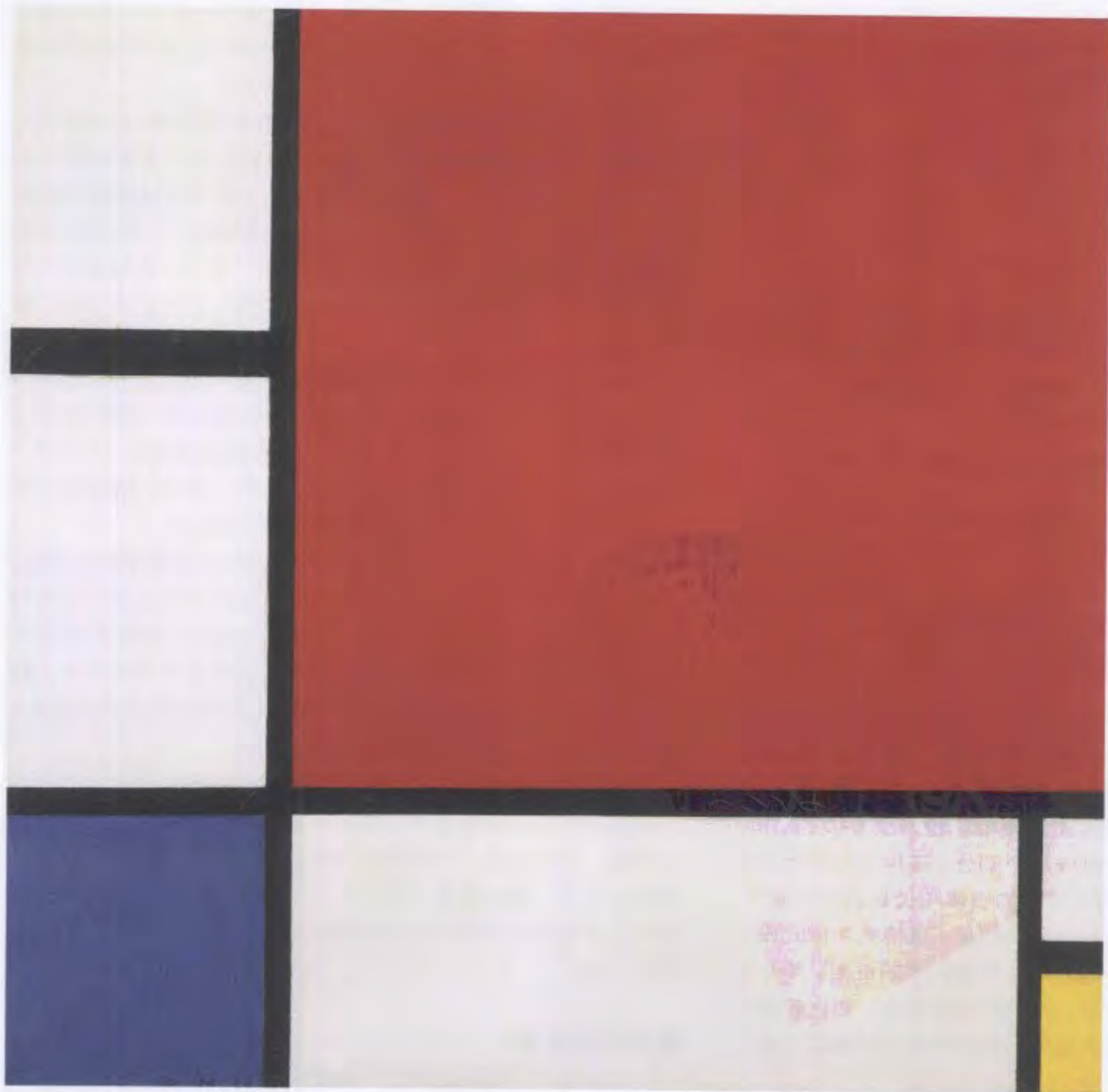
行。……精神渗入现实……但是对于我们的感觉而言，这是两种不同的事物。为了在艺术中接近精神，人们要尽可能少地运用现实，因为现实与精神是对立的。面临一件抽象艺术作品，我们发现了我们自己。艺术应当高于生活，否则艺术对人将没有价值。

蒙德里安不久便远离立体主义，因为他觉得“立体主义并不接受它自己发现的逻辑推论；它并没有向它的目标即表现纯粹造型发展”。由于在荷兰游历时正赶上战争爆发，蒙德里安在第一次世界大战期间一直留在荷兰，发展他称之为新造型主义——新“纯粹造型艺术”的理论。他认为所有伟大的艺术都具有对立而又共存的目标，即试图创造“普遍的美”和渴望“自身的审美表现”。第一个目标在自然界中是客观的，而第二个目标则存在于个人的头脑和内心中是主观的。为了创造普遍性的表现，艺术家必须“真正平等地沟通普遍性和独特性”。为了表现这种想像，蒙德里安最终将他的形式语汇限制为三种基

本色（红色、蓝色和黄色）、三种基本色调（黑、白、灰）和两个基本方向（水平和垂直）。他的观念是在结合了许多学说的基础上建立起来的，他断定基本色和基本色调是最纯粹的色彩，因此是帮助艺术家构建和谐作品的完美工具。正如在《红色、蓝色和黄色的构成》（图 33-56）中那样，运用这一体系，他创造出许多将色彩锁入由相交垂直线和水平线形成的格子中的绘画。在这些绘画的每一幅画中，蒙德里安都改变格子的样式和色彩平面的尺寸和位置，创造出一种内在的凝聚性与和谐。这种画法并不意味着惰性，相反，蒙德里安在他的绘画中保持着一种动态的张力，它来自于线条、形状和色彩的尺寸和位置。

### 空间中的风格派样式

建筑家也在探求蒙德里安和风格派艺术家所追求的一些观念。风格派建筑杰作之一，是1924年在荷兰乌得勒支建成的施



33-56 蒙德里安。红色、蓝色和黄色的构成，公元1930年。画布油彩，72.7 × 54 厘米。私人收藏。



33-57 里特维尔德，施罗德住宅，荷兰，乌得勒支，公元1924年。

罗德住宅（图33-57），它是由格里特·托马斯·里特维尔德（Gerrit Thomas Rietveld）设计的。里特维尔德是作为家具设计师加入到这个群体的，他的整个职业生涯都在创作风格派家具。他的建筑承载了同样的精神，形成一个更大的综合的整体，完美体现了范·杜伊斯堡为风格派建筑所下的定义：

新建筑是反立体主义的，即它并不力求包含不同功能性的呈单独封闭立方形的空间单元，而是投向从立方体中心脱离出来的功能性空间（以及顶篷平面、阳台体积等），因此，长度、宽度和深度加上时间，以开放空间形成一种全新的造型表现。……造型建筑必须要以新领域、新时空来构建。

里特维尔德的住宅具有开放的设计以及与自然的联系，很像他的同辈人、美国建筑师赖特（图33-67、图33-69）的住宅。里特维尔德用可滑动调整的隔墙来设计整个二层，可以封闭隔墙形成单独的房间，或者推回隔墙创造一个开放的空间，只是利用家具布置来将它分割成几个部分。这种变化的特点也出现在住宅的外部，围栏、自由移动的墙体和长长的矩形窗户，在观众眼前产生一种立方单元分裂的效果。里特维尔德的设计明显将所有的艺术联系在一起。在施罗德住宅的正面，矩形平面相互之间似乎可以来回滑动，好像活动的平面，使这座建筑物成为蒙德里安绘画中那些严格而又精细对称的平面在三度空间上的一种投射。

## 包豪斯

风格派不仅发展了一种引人注目的简洁的几何风格，而且还提倡艺术应该彻底融入生活环境这一观念。例如蒙德里安坚决认为“艺术和生活是一个整体；艺术和生活都是真理的表现”。在德国，“整体建筑”的独特景观是由建筑师瓦尔特·格罗皮乌斯（Walter Gropius，公元1883—1969年）发展起来的，他不仅使这种观念成为他自己作品的基础，而且使它成为他几代学生的作品的基础，这些学生在被称为包豪斯的学校中受到他的影响。1919年，格罗皮乌斯被任命为建于1906年的德国魏玛艺术与手工艺学校的校长。在他的领导下，这所学校被更名为包豪斯国立学校（大致译为“建筑国立学校”），被称为包豪斯（Bauhaus）。

格罗皮乌斯的目标是培养艺术家、建筑师和设计师去接受和预见20世纪的需要。他基于特定的原则设计了范围广泛的课程。第一，格罗皮乌斯坚定提倡坚实的基础设计（包括构成原则、两度和三度空间和色彩理论）以及将手工技艺作为好的艺术和建筑基础的重要性。格罗皮乌斯发表宣言：“建筑师、雕塑家、画家，必须都要回到手工艺。……在艺术家与工匠之间没有本质的不同。”为了实现这一点，每一个系都由一位技术讲师和一位“形式教师”即艺术家共同执教。

第二，格罗皮乌斯提倡艺术、建筑 and 设计的统一。他认为：“建筑师、画家和雕塑家，必须重新认识到作为一个实体的一座建筑的综合特征。”为了鼓励消除传统上将艺术从建筑中分离以及将艺术从手工艺分离的界限，包豪斯提供了广泛的艺术训练课程。这些课程包括编织、陶瓷、装订、木工、金属制造、彩色玻璃、壁画、舞台设计以及广告和类型学，此外还有绘画、雕塑和建筑。

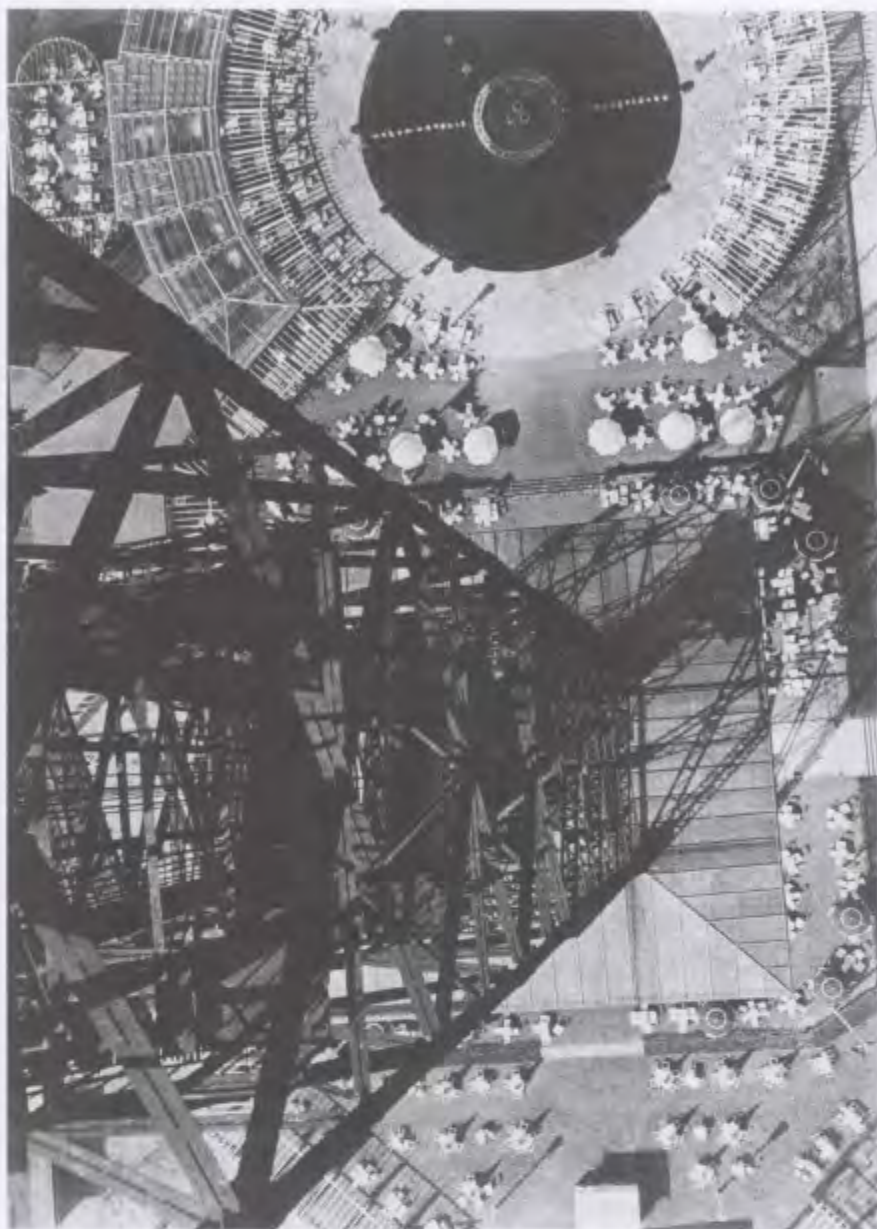
第三，因为格罗皮乌斯想要包豪斯培养可以设计出满足20世纪需要的先进环境的毕业生，所以他强调全面了解机械时代的科技和材料。他认为，为了创造出真正成功的设计，艺术家/建筑师/工匠必须了解工业和大批量生产。最后，格罗皮乌斯希望艺术与工业联姻——设计与生产的一种结合。

正如风格派运动一样，包豪斯是建立在乌托邦原则之上的。格罗皮乌斯的宣言表明了整个包豪斯事业的理想主义：“让我们一起构想并创造未来的新建筑，它将包含建筑、雕塑和绘画于一个统一体中，有一天它将从百万劳动者的手中升入天堂，就像是一种新信仰的结晶的象征。”这篇宣言提到劳动者的联合，这表明在那时社会主义的潜流出现在德国。

格罗皮乌斯聘请了一些这期间最有创新性和最前卫的艺术家和思想家在包豪斯教学，在包豪斯以及包豪斯解体之后的很长时期，他们作为一个群体和个体的影响都是不朽的。在这些教师之中有：康定斯基（图33-7）、克利（图33-51）以及风格派艺术家范·杜伊斯堡和蒙德里安（以客座教师的身份参与，图33-56）。

### 探求时空关系

最重要的包豪斯教师之一是匈牙利出生的艺术家拉兹洛·



33-58 莫霍利-纳吉，自柏林广播塔，公元1928年。凝胶银盐感光照片，芝加哥艺术学院。

莫霍利-纳吉 (László Moholy-Nagy, 公元1895-1946年), 他信奉格罗皮乌斯的艺术应该是包罗万象的这一观念。因此, 莫霍利-纳吉创作绘画、雕塑、版画、物影照片、广告、布景设计、摄影和电影的特殊效果。他特别感兴趣的是现代的特征, 他认为社会正在

趋向于一种运动的时空存在, 趋向于认识到界定全部生活的各种力量以及它们的关系, 关于这些我们没有从前的知识, 因此我们至今没有准确的术语。……时空代表着许多事情: 运动和运动测量的相对性, 综合, 同时领会内在与外在, 揭示结构而不是外表。它还代表着关于物质、能量、张力以及它们的社会暗示的新视觉。

由于这种对时空关系的迷恋, 莫霍利-纳吉越来越多地将他的注意力转向摄影和电影就不足为奇了。《自柏林广播塔》(图33-58) 不仅描绘了现代奇迹——广播塔, 而且这幅照片还运用他的“新视觉”, 就好像是从塔顶直接向下观看。这种垂直的俯瞰视点呈现给观众的是世界上的一种新透视(这种透视由于航空飞行的发展而变得越来越普遍), 是一种新的形式图式与视觉关系。

## 首要设计原则

留下永久遗产的另一位包豪斯教师是德国艺术家约瑟夫·阿尔贝斯 (Josef Albers, 公元1888-1976年)。虽然他最初在包豪斯的玻璃与家具车间工作, 但是他对学校的最大贡献是他修订了所有学生都需要的基础设计课程。在那里他提炼了他的思想, 他申明: “我们要学会当今重要的形式特征: 和谐或平衡、自由或有规则的节奏、几何或运算的比例, 对称或不对称、中心或外围的强调。” 这种系统而彻底的艺术形式特征研究, 成为他作品的特色, 例如在他最著名的系列作品《向正方形致敬》(图33-59) 中这一点清晰可见。虽然阿尔贝斯是在1950年至1976年之间完成这一系列作品的, 这个时期是在他离开包豪斯1933年移民到美国之后的一段时间, 但是这一系列却概括地表达了他在包豪斯时发展的设计概念。《向正方形致敬》系列作品由数百幅绘画组成, 都是关于同心正方形的相同构图的简单色彩变体, 这一系列反映了阿尔贝斯的信仰, 即艺术起源于“物质事实与精神作用之间的矛盾”。

因为这些画中的每一幅画的构图都保持不变, 所以这些作品成功地表现了色彩感觉的相关性和不稳定性。阿尔贝斯改变了这一系列中每幅画中的每个正方形的色相(色彩)、饱和度(明度和灰度)以及明暗或色调(亮度或暗度)。结果, 从一幅画到另一幅画正方形的尺寸看起来似乎发生了变化(虽然它们是相同的), 这些源自于这些绘画感觉范围从冲突不和谐变为优雅宁静。阿尔贝斯解释了他专注于色彩并置的动机: “它们(这些色彩)是为了获得多样而变化的视觉效果而并置在一起的。……这种作用、反作用、交互作用……是力求为了弄清色彩相互之间是如何影响和变化的; 比如说, 相同的色彩与不同



33-59 阿尔贝斯, 向正方形致敬: “上升”, 公元1953年。合成板上油彩, 110.5 × 110.5 厘米。纽约惠特尼美国艺术博物馆收藏。



33-60 格罗皮乌斯，包豪斯车间区，德国，德绍，公元1925—1926年。

的底色和邻近色并置在一起看起来的效果是不同的。……这种色彩迷惑证明我们看到的色彩绝不是互不相关的……”

与包豪斯鼓励熟练运用广泛的媒介并行不悖，阿尔贝斯用油彩在梅森奈特纤维板上、用石版画、用丝网版画、在奥布松地毯（法国图案密集的地毯）和其他挂毯上以及大面积的室内墙壁上创作出许多版本的《致敬》。不仅在他任教包豪斯那些年间，而且在他后来在美国居住期间，阿尔贝斯的设计与色彩观念得到了广泛传播。

### 包豪斯迁往德绍

在遭到来自于1924年选举出的新政府的愈演愈烈的敌视之后，包豪斯于1925年初被迫向北迁往德绍。到这个时候，包豪斯的体系已成熟。在一篇宣言中，格罗皮乌斯更加清晰地罗列出学校的目标

- 对机动车辆与机械生活环境的坚定积极的态度。
- 符合事物自身现行规律的有机造型，避免所有的浪漫的装饰和奇想。
- 典型而又可以被普遍理解的基本形式与色彩限制。
- 繁中求简，节约利用空间、材料、时间和金钱。

格罗皮乌斯为德绍包豪斯设计的建筑显然表现了这些目标，并且被视为包豪斯的建筑宣言。整体建筑由车间区和教学区、一所食堂、一所剧院、一所体育馆、一座有工作室公寓房的侧楼以及一座作为行政办公室用房的封闭二层桥楼组成。在主楼中，最引人注目的是车间楼（图33-60）。虽然纳粹政府拆毁了这座建筑，但是包豪斯的主要建筑后来又被重建。三层高的车间楼设有一个印刷车间和染色操作设备车间，另外还有一些其他的工作区域。建造者们构建了加固的混凝土构架，但将这些支撑物完全安置在背面，用玻璃将整个建筑外层覆盖，创造出一种现代化与明亮的效果。这种设计上的简洁遵循了格罗皮乌斯的格言：建筑应该避免“所有浪漫的装饰和奇想”。而且，车间楼内部由自由流动空间未经分割的几块大区域组成，他用车

间楼室内规划，实现了在他罗列的原则中清晰表明的“节约利用空间”的原则。格罗皮乌斯认为这种空间结构激励思想的互相影响与共享。一个学生形容这种规划生成了“奇妙的团体精神”。

这座德绍包豪斯建筑从前的室内装饰也表现了包豪斯体系的综合性。因为地毯、家具设计和编织都是包豪斯课程的一部分，格罗皮乌斯将设计这座建筑的家具和照明设施的任务交给学生和老师。

### 包豪斯钢管家具

出自包豪斯的令人难以忘怀的家具设计之一，是由匈牙利的马塞尔·布鲁尔（Marcel Breuer，公元1902—1981年）手工制作的钢管椅子（图33-61）。据推测，布鲁尔在骑自行车时对车把十分欣赏，从而受到启发而使用钢管的。与包豪斯的审美相一致，他的椅子具有一种现代的、简洁几何形的外观，皮制或布制的靠背增加了家具的舒适和功能性。这些椅子也是便于大批量生产的，因此成为包豪斯体系的范例。

这种简约的几何审美满足于艺术上、实践上和社会上的许多目的。包豪斯和风格派艺术家同样推崇这种风格。范·杜伊斯堡，这位风格派的主要成员，提倡这种简洁的艺术语言，部分原因是因为相信这种风格与前卫艺术和进步思想联系在一起。这种审美还令人联想起机械。的确，这种审美可以轻松自如地被应用于各种艺术形式，从舞台设计到广告到建筑，因此它完全适合于大批量生产。此外，这种审美符合格罗皮乌斯的方针，即艺术家、建筑师和设计师应将他们的艺术语言限定为“典型而又可以被普遍理解的”，因其信守社会主义原则表明了包豪斯议程的社会性因素。



33-61 布鲁尔，钢管椅子，公元1925年。





33-62 斯托尔策尔，哥白林挂毯，公元1926—1927年。亚麻和棉。

## 包豪斯纤维织物手工艺的活力

在由岗塔·斯托尔策尔 (Gunta Stolzl, 公元1897—1983年), 这位包豪斯唯一的女员工设计的一块挂毯 (图33-62) 上, 看到了这种几何审美的普遍适用性。这件复杂而色彩鲜艳的作品比包豪斯生产的许多其他设计作品更为活泼, 它强调几何图案, 强调垂直与水平的鲜明交叉。为了保持包豪斯编织车间的活力, 斯托尔策尔担负了极大的责任, 她创作了大量的手工编织的地毯、窗帘和长条桌布。根据包豪斯的原则, 她还为机械生产设计织物。在建立产品与外界商业之间的联系方面, 她的部门在学校中是最为成功的。

## “少即是多”

1928年, 格罗皮乌斯离开包豪斯, 建筑师路德维希·密斯·范·德·罗 (Ludwig Mies van der Rohe, 公元1886—1969年) 最后接任校长, 将学校迁往柏林。在他的建筑和家具中, 他创造出这样一种国际风格 (图33-64、图33-65) 的清晰而优雅的表达语言, 他的作品对现代建筑产生了巨大的影响。密斯·范·德·罗将“少即是多”作为他的座右铭, 称他的建筑为“皮包骨头”, 他的审美在他1921年构想的柏林摩天大楼的模型 (图33-63) 中就已经完全形成。这个模型在1923年第一次包豪斯展览上展出时, 引起了广泛的公众关注。采用玻璃进行构建, 为密斯·范·德·罗提供了一种新自由和许多表现的可能性。

在这个模型中, 三个不规则形状的塔楼从中心天井向外流动, 中心天井设计包括一个门厅、一个门房和一个社区活动中心。两个圆柱形的入口通道在天井的两端升起, 每一个通道中都包括电梯、楼梯和卫生间。完全透明的周界墙显露出悬臂式楼板构成的有规则的水平图案结构以及楼板之间很细的垂直支撑元件。玻璃外墙和嵌入支撑的大胆运用, 在当时是科技上和审美上的冒险。几年之后, 在为德绍包豪斯建筑所作的设计中格罗皮乌斯继续采用了它。这个玻璃模型精妙的网状线条、它闪烁的光辉以及由反光与光线变化而形成瞬间幻觉, 使它被明确地视为在当今全世界主要城市中建成的许多玻璃摩天大楼的鼻祖。

## 包豪斯的终结

1933年, 纳粹最终占领了包豪斯并永久地关闭了学校, 这是希特勒掌握权力之后最初的行动之一 (参见“颓废艺术”, 第1055页)。在包豪斯存在的十四年间, 这所被围攻的学校毕业了不足五百名学生, 但它却取得了传奇的地位。它的非凡影响超越了绘画、雕塑和建筑扩展到室内设计、平面设计和广告。此外, 包豪斯对艺术教育产生了巨大影响, 各地的艺术学校都按照包豪斯开创的课程安排自己的课程。很大程度上是由于大量逃避纳粹德国的教师, 包豪斯哲学和审美才得到广泛传播, 他们中的许多人来到美国。格罗皮乌斯和布鲁尔在哈佛大学找到归宿, 而密斯·范·德·罗和莫霍利-纳吉前往芝加哥并在那里任教。阿尔贝斯在1933年来到美国, 在北卡罗来纳的黑山学院后来又在耶鲁大学任教。



33-63 密斯·范·德·罗, 为德国柏林设计的一座玻璃摩天大楼模型, 公元1922年 (现已不存在)。

## 国际风格

### 设计功能性的生活空间

格罗皮乌斯和密斯·范·德·罗发展的简洁现代的审美, 因其广泛的流行性被称为国际风格 (不同于早期文艺复兴绘画风格)。在这种风格的建筑纯粹主义者 (也许是清教主义者) 中, 第一个也是最坚定的追随者当属被称为勒·科布西耶 (Le Corbusier) 的瑞士建筑师夏尔-爱德华·让纳雷 (Charles-Edouard Jeanneret, 公元1887—1965年)。科布西耶曾在巴黎和柏林受过培训, 他也是一位画家, 但他却是作为一位具有影响力的建筑师和现代建筑理论家而广为人知。他致力于设计一种被他形容为“居住机器”的“功能性”生活空间。

## “颓废艺术”

前卫艺术家与公众的疏离，演变为界定他们之间关系的基本特征——艺术家经常有意识地促成一种距离，因为他们觉得这种距离可以确定他们艺术的创新性。尽管前卫艺术家执著地献身于艺术，但是，这种来自于公众（以及艺术界部分较为保守的人）的不断奚落和敌视肯定是困苦和令人厌倦的。

有时，这种敌视超越了无关紧要的嘲笑而走向彻底的政治迫害。在1933年国家社会主义者（纳粹）强迫包豪斯关闭之前，这所学校曾忍受了他们多年的侵扰。但是，前卫艺术家遭受迫害的最引人注目和令人震惊的例子，可能是阿道夫·希特勒和纳粹党徒1937年举办臭名昭著的“颓废艺术”展览。

希特勒自己曾立志成为一位艺术家，并创作了许多素描和绘画。这些作品反映出希特勒的信念：即19世纪现实主义流派的绘画代表了雅利安艺术发展的顶峰。因此，他诋毁不符合这一标准的所有艺术——特别是前卫艺术。希特勒下令没收了一万六千幅他认为“颓废”的艺术作品，并公开宣布他对这种艺术的谴责。他命令他的公众启蒙与宣传部长（和副指挥）戈培尔组织了这种大型的“颓废艺术”展览。希特勒定义为“颓废艺术”的是那些“侮辱德国人情感的，或者摧毁与混淆民族形式的，或者完全表明缺乏足够的手工和艺术技巧的”作品<sup>①</sup>。在那时“颓废”这一术语还有其他特殊的含意，它大致是指劣等民族、色情下流和道德败坏这些类型。希特勒命令戈培尔将矛头对准20世纪的前卫艺术，将其纳入这个展览中，这是想要使观众对这些普遍低劣的作品样本产生印象。为了使这一点更为鲜明突出，希特勒命令组织另一个“伟大的德国艺术”展览，展示大量纳粹支持的保守艺术。

“颓废艺术”展览于1937年7月19日在慕尼黑开幕，展览包括650多件绘画、雕塑、版画和书籍。在112位其作品被纳粹展出取笑的艺术家中，包括巴拉赫、贝克曼、夏加尔、迪克斯、恩斯特、格罗兹、康定斯基、凯尔希纳、克利、莱姆布鲁克、马尔克、莫霍利-纳吉、蒙德里安、诺尔德和施维特斯。这里的照片展示的是希特勒正在参观展览，停在一堵达达展墙前，施维特斯、克利和康定斯基创作的作品起初被故意斜挂在墙上。没有一位前卫甚或现代艺术家免受希特勒的攻击，在这个展览中仅有6



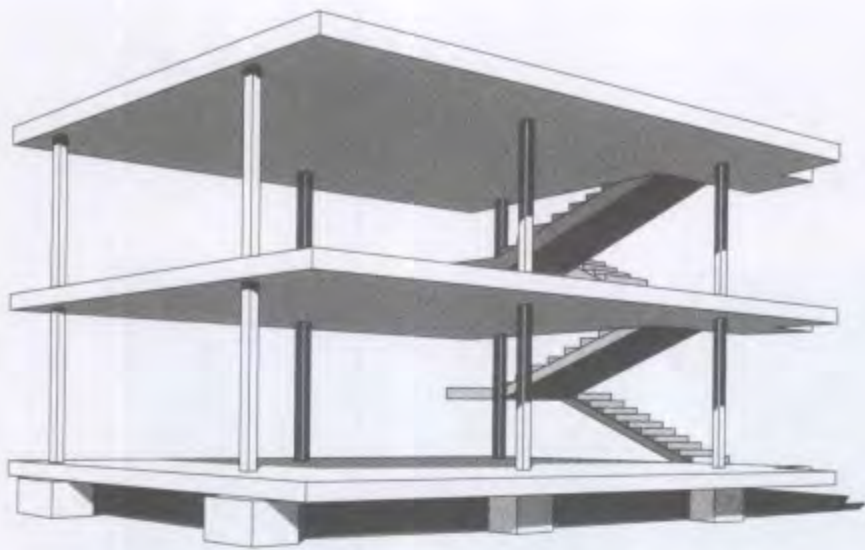
阿道夫·希特勒在纳粹委员会成员摄影家海因里希·霍夫曼、沃尔夫冈·维尔里希、瓦尔特·汉森和画家阿道夫·齐格勒的陪同下，于1937年7月16日参观了“颓废艺术”展览。策展人故意斜挂着康定斯基、克利和施维特斯的作品（虽然后来在展览期间这些作品还是被垂直悬挂的）。

位艺术家是犹太人。实际上，尽管诺尔德的身份是纳粹党的特权成员，但他却被挑选出来遭受了极为粗暴的对待。纳粹从德国的博物馆没收了一千多件诺尔德的作品，其中包括在这个展览上展出的27幅作品，几乎超过所有其他艺术家。

“颓废艺术”展览是非常迎合大众口味的：每天大约有两万观众参观这个展览。到四个月的展出结束时，展览吸引了两百多万观众，差不多有一百多万观众是在这个展览在德国和奥地利巡回展出时来参观的。

显然，艺术家需要巨大的勇气来反抗传统，创作前卫艺术。献身前卫艺术需要一种超越审美和超越艺术疆界的果敢。如此的迫害需要这些艺术家付出巨大的代价。例如，由于纳粹施加重压，凯尔希纳毁掉了他的所有木刻版画，并烧掉了许多作品。一年之后，他于1938年自杀。贝克曼和他的妻子在展览开幕日逃往阿姆斯特丹，再也没有返回他的祖国。虽然“颓废艺术”展览仅仅是希特勒和纳粹造成的生活和精神巨大毁灭的一个片段，但是，希特勒坚决主张压制和诽谤这种艺术，却鲜明地表明了艺术对观众的影响力。

<sup>①</sup>斯蒂芬妮·巴伦，《“颓废艺术”：前卫艺术在纳粹德国的命运》（洛杉矶县美术馆，1991），第19页。



33-64 科布西耶，为多米诺住宅设计所作的透视草图，法国，马赛，公元1914年。

科布西耶为多米诺住宅设计所作的草图(图33-64)，展示出他的理想住宅的构架。每一层都能够被利用。加固的混凝土厚板具有天花板和楼板的双重功能，由从建筑内部空间的周边内侧直立的细钢柱支撑。整个建筑是在高出地面的一些矮石块上建起的，所以这种设计利用了底部空间，同样也利用了屋顶上面的空间。外墙就像自由悬挂的窗帘，可以从这个模型中突出的混凝土厚板的边缘悬垂下来。因为这个构架是靠自身支撑起来的，所以建筑师运用这一设计，在所有需要的地方，采用不承担结构负荷的轻型墙体，获得了进一步划分内部空间的完全自由。这幅草图图示说明了与国际风格相关的主要原则之一——取消承重墙。新建筑系统使用例如结构钢和钢筋混凝土(加固混凝土)这样的材料使这种理想成为可能。

这种设计方案允许建筑师提供那些被科布西耶视为人类基

本物质和心理需要的东西——阳光、空间、结合调节温度的植物、良好的通风以及防止有害和扰人噪声的绝缘材料。他还相信要根据人的比例尺寸进行住宅设计，因为房屋是处于自然界之中的人类宣言。多米诺住宅系统的主要原则，早在大约五年之前就在德国建筑师格罗皮乌斯和贝伦斯的设计中首先采用(科布西耶在他职业生涯的早期与曾与贝伦斯一起工作)。不过，科布西耶的草图因为将他们的观念描绘得如此优雅简洁，从而产生了巨大的影响。它是这种设计观念的一个基本宣言，受到这种设计观念控制的建筑原则被用于许多现代办公楼和摩天大楼。

### 一座“纯粹主义”住宅

科布西耶将多米诺工程中的基本观念运用到许多单一家庭住宅中，其中最优雅的当属位于巴黎附近塞纳河畔普瓦西的萨瓦别墅(图33-65)。这座乡村住宅醒目地坐落在它的所在地内，从高处俯视，有一片视野开阔的风景。萨瓦别墅是一个轻盈闭合和深入渗透空间的立方体，它只有部分狭窄的底层(包含一个三车车库、卧室、一间浴室和多功能房间)。这座住宅的内部大部分都是开放空间，细细的圆柱支撑着主起居层和屋顶花园区。在萨瓦别墅中，主起居室在二层，围起一个中间开放的庭院，通过沿着膜状外墙延展的条带形窗户采光照明。一道斜坡从第二层庭院向上通往一个平坦的屋顶阳台和一侧有弯曲的防风墙保护的花园。

科布西耶通过拒绝用石墙封闭萨瓦别墅的底层，颠倒了将轻的元素置于上方而将重的元素置于下方的这一传统设计惯例。这种开放使萨瓦别墅上层的“负荷”看起来好似轻轻地悬浮在细长的圆支柱之上。科布西耶在这座建筑的外部使用了几种色彩——最初的色彩是：深绿色的地基层层，奶油色的墙体和顶

33-65 科布西耶，萨瓦别墅，法国塞纳河畔普瓦西，公元1929年。



部玫瑰色与蓝色的防风墙。这些色彩有意类似于那时受到机械启发的纯粹主义风格绘画（图 33-20）中的色彩，他曾积极地实践过这种风格的绘画。

### 高效而人道的城市规划

萨瓦别墅是独栋家庭住宅的一个杰作。不仅如此，同风格派建筑师一样，勒·科布西耶同样梦想将他把住宅作为“居住机器”的观念扩展到高效而人道的城市设计中。他将伟大的城市视为灵魂的工场，他提议改正现存城市中的缺陷，这些缺陷是由于不畅的交通循环、不充足的居住单元和缺少娱乐与锻炼空间造成的。勒·科布西耶建议用三种类型的新社区来取代这样的城市。垂直城市将为工人、商业和服务业提供用房。线性工业城市将像传动带一样沿着垂直城市之间的线路延伸，成为居民和加工制造业中心。最后，将要为人民构建的这些分散中心包含在密集的农业活动之中。勒·科布西耶的城市将要准备满足人类的文化需要，此外，还要满足每个人在身体上、精神上和情感上舒适的需要。

多米诺住宅设计是勒·科布西耶思想的一个关键部分，因为这个模件设计几乎可以在水平方向与垂直方向上被无限重复。它的体积可以控制调整与相互连结，提供不同尺寸和高度的内部空间。它不是特定场所的产物，可以舒适地矗立在任何环境中。在勒·科布西耶职业生涯的后期，他设计了几个垂直城市，最令人瞩目的是马赛联合住宅（1945-1952）。他还为印度旁遮普首府昌迪加尔创作了杰出的整座城市的设计规划（1950-1957）。他在龙尚设计的高地圣母教堂（图 34-40、图 34-41），以一种个人表现风格结束了他的职业生涯。

## 装饰艺术运动

在理论与实践上，新建筑（特别是与包豪斯相关的）拒绝所有类型的装饰。纯粹形式因功能性的结构而出现，并不需要装饰。然而大众趣味却仍然喜欢装饰，特别是在公共建筑中。在 20 世纪 20 年代和 30 年代，一个运动力求改善工业设计与“美术”之间的对立。倡导者想要在新材料上加上装饰图案，这些图案既可以是机器也可以是手工制作的，它们在一定程度上反映出建筑中的简化倾向。这个运动是新艺术运动的一个遥远的后裔，被称为装饰艺术运动。（像它的前辈一样，装饰艺术运动是工业设计史上而不是建筑史上的一个运动。）装饰艺术普遍应用于建筑、室内、家具、器具、珠宝、服装、插图和各类商业产品。装饰艺术产品具有一种现代的、修长而又对称的特征；具有简朴的平面造型与轻薄的体积，这些都是在模仿主流现代建筑的严谨风格。作为一种文化现象，装饰艺术运动与爵士时代的特殊风格、轻浮和优雅联系在一起，与在“迷失一代”的那些岁月里运送无忧无虑的富人的远洋轮上的华丽沙龙联系在一起。

### 闪光的不锈钢尖顶

装饰运动的典范杰作，是由威廉·范·艾伦（William van Alen，公元 1882-1954 年）设计的纽约城克莱斯勒大厦的不锈

钢尖顶（图 33-66）。这座建筑和尖顶是神话般的 20 年代的纪念碑，在那个时代，美国的百万富翁和公司在这座最大的城市中竞相建造最高的摩天大楼。由逐渐变小的扇形构成的尖顶在天空中闪烁着胜利的光芒，好似赞誉这位伟大的汽车制造商商业成就的一顶辉煌皇冠。作为一座商业神殿，克莱斯勒大厦是奉献给经历大萧条磨难之前的美国商业原则与成功的。



33-66 艾伦·克莱斯勒大厦，不锈钢尖顶，公元 1928-1930 年。总高 320 米。

## 强调有机体

对于20世纪早期的艺术家来说，忽视越来越具有入侵性的机械化扩张与科技的发展是不可能的。不过，并不是所有的艺术家都像未来主义艺术家那样拥护这些发展，相反，许多艺术家通过沉浸于探究有机体与自然，力图战胜机械化的优势。

### 有机建筑

在20世纪早期的建筑发展历程中，最引人注目的人物之一便是弗兰克·劳埃德·赖特(Frank Lloyd Wright, 公元1867—1959年)。赖特出生于威斯康星州，在迁居芝加哥之前曾在麦迪逊市威斯康星大学学习过很短一段时间，在芝加哥他最终加入了沙利文领导的公司(图29-59、29-60)。赖特宣布要创造“民主的建筑”。德国教育家弗雷德里希·福勒贝尔(赖特在童年时就知道他)设计的一组教学楼的体面造型，1893年他在芝加哥美洲博览会上看到的有机统一的日本建筑以及杰斐逊派的个人主义和人民党主义的信仰，都对赖特早年产生了影响。赖特始终相信建筑是“自然的”和“有机的”，他将建筑视为是为有权居住在“自由”空间中的自由个体服务的，将建筑想像为在空间上与自然环境互相作用的非对称设计。他探索发展一种规划、构造、材料和地点的有机统一体。赖特确定了连续性原则作为理解他有机统一观点的基础：“古典建筑都是固定的。……现在为什么不将墙壁、天顶、地板视为相互关联的组成部分？……你可以看到你的手的表面外观与它自身骨骼结构的相互连接形成对比。这一完美的典范，具有其深刻的建筑学含意……我称之为……连续性。”

赖特很早便清晰地表现出他充满活力的独创性，到1900年时他已形成了一种完全属于他自己的风格。在20世纪第一个十年的作品中，他的十字轴设计规划与连续的屋顶平面和屏壁阐释了新的家庭住宅建筑的定义。

#### 大草原上的一座“漫游”住宅

赖特将这些要素和观念全部表现在1907至1909年建成的罗比住宅(图33-67)中。同在芝加哥地区大约在同一时间里他设计的其他建筑一样，这座建筑也被称为“大草原住宅”。在赖特的构想中，这些不受突兀高墙限制、与地面紧紧相拥的长线条伸展到中西部大平原的广袤之中，并捕捉到这种广袤的感觉。建筑师摒弃了所有的对称，取消了正面，扩展的屋顶远远超出墙体，几乎隐藏了入口。在赖特所作罗比住宅的“漫游”设计图(图33-68)中，布满交错连接在一起的空间(有些是巨大而开放的，另外一些则是封闭的)，成组自由地聚集在一个巨大的中央壁炉周围。(赖特坚信壁炉的古老家庭含意。)赖特设计

了封闭的天井、挑出的屋顶，还设计出提供意想不到的光源的条带状窗户，当人们在室内走动时，这种窗户可以让你看到户外景色。这些要素与开放的地面设计一起创作出空间处于内外运动之中的感觉。赖特全新与基本的室内空间安排与外部处理是相辅相成的。他平衡地安排体量与虚空；内部空间的流动决定了外墙的布局。外部棱角分明的平面以显然有些奇异的角度会合，与室内实体复杂的布局形成对应，它们的功能并不是无生命的抑制的表面，而是起到设计空间作用的等同要素。

#### 融合内部与外部

罗比住宅是赖特“自然主义”(即他让建筑适合于它的所在环境)的一个很好的范例。不过，在这个特殊的个案中，城市的限制大大抑制了建筑与环境的联系，远远不如赖特设计的一些更为开阔的郊区和乡村住房。别名为“瀑布”的考夫曼住宅(图33-69)便是后者中的一个最佳范例，这所住宅在匹斯堡附近的比尔朗，设计为一处周末休养住所。这座建筑栖居在一个小瀑布之上的岩石山坡上，这个山坡在所有四个方向上扩展了罗比住宅的坚实的体量。混凝土、着色金属和墙体上的自然石头之间形成肌理上的对比，给它的造型带来了生机，如此同时，赖特还运用通体的条带状窗户创造出一种内外空间的精彩交织。

赖特新建筑的暗示信息是空间，而不是体量——空间设计要适合客户的生活，要根据需要封闭和划分空间。赖特特别努力地满足他的客户要求，经常设计出一所住宅的所有附属物(至少有一次竟包括客户夫人的长外衣!)。在30年代后期，赖特将他渴望的梦想付诸行动，通过让他的大草原住宅观念适应较小、较为实惠的住宅设计，为并不富裕的人们提供良好的建筑设计。

有关赖特设计的出版物使他在欧洲特别是在荷兰和德国有了一定的知名度。1910年在柏林发行的他的作品资料以及随后一年举办的一个他的设计作品展览，激发了年轻的建筑师采纳了他关于为客户提供自由的开放设计的一些观念。在他职业生涯结束前的大约四十年中，他的作品已具备了革命性的意义。现代建筑师范·德·罗在1940年写道：“来自于(赖特的)作品的充满激情的推动力鼓励了整整一代人。他的影响即使是在没有被真正看到的时候，仍是可以被深深感知到的。”

### 有机雕塑

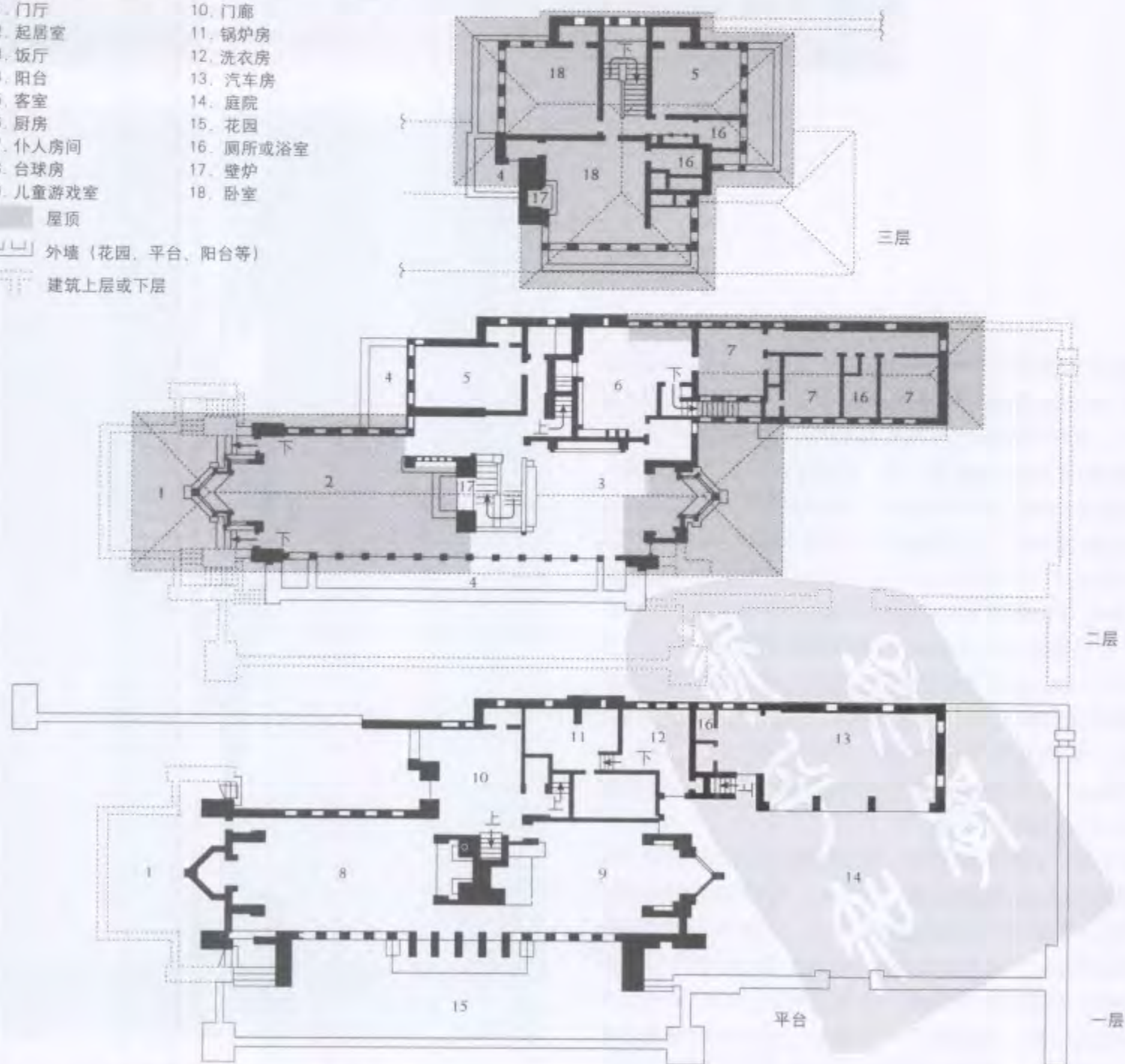
#### 探寻飞行的本质

罗马尼亚艺术家康斯坦丁·布朗库西(Constantin Brancusi, 公元1876—1975年)是热衷于创造强调自然或有机体作品的许多雕塑家中的一位。他的雕塑通常由柔软弯曲的表面和卵形的形状构成，或直接或间接地涉及到生命的循环。布朗库西探求超越表面捕捉所表现物体的本质或灵魂。他宣称：“真实的东西并不是事物外部的形式，而是事物的本质。从这一真理出发，对于任何人来说，通过模仿事物的外表来表现它本



33-67 赖特，罗比住宅，伊利诺斯州芝加哥，公元1907—1909年。

- |          |           |
|----------|-----------|
| 1. 门厅    | 10. 门廊    |
| 2. 起居室   | 11. 锅炉房   |
| 3. 饭厅    | 12. 洗衣房   |
| 4. 阳台    | 13. 汽车房   |
| 5. 客室    | 14. 庭院    |
| 6. 厨房    | 15. 花园    |
| 7. 仆人房间  | 16. 厕所或浴室 |
| 8. 台球房   | 17. 壁炉    |
| 9. 儿童游戏室 | 18. 卧室    |
- 屋顶  
 — 外墙 (花园、平台、阳台等)  
 - - - 建筑上层或下层



33-68 赖特，罗比住宅设计图，伊利诺斯州芝加哥，公元1907—1909年。

33-69 赖特，考夫曼住宅（瀑布），宾夕法尼亚比尔朗，公元1936—1939年。



质上的真实是不可能的。”构想富有韵律、优雅的雕塑以传达他的主题本质，布朗库西的这种才能清晰地展现在《空间中的鸟》(图33-70)中。这件作品显然不是在按照字面意思描绘一只鸟，它是一个漫长创作过程的最终结果。布朗库西开始创作的是一只翅膀收在两侧、栖息的鸟的形象，最终完成的却是一个两端明显变细的抽象圆柱形。尽管抽象，但这件雕塑仍保留了一只鸟在天空中自由高飞的暗示。此外，布朗库西还成功地捕捉到飞的本质。磨光青铜高度反光的表面不能使目光逗留在雕塑自身上(例如，罗丹激动不安和富有肌理的雕塑表面也是如此。图29-48)。于是，观众的目光便循着闪烁的反光，顺着精美的曲线立刻达到作品的顶端，因此诱发了一种飞的感觉。布朗库西叙述道：“我一生都在探寻飞的本质。不要寻求神秘的事物。我给你纯粹的快乐。注视着这些雕塑直到你理解了它们。那些离上帝最近的人已经理解了它们。”

尽管这些言论似乎有些夸张，但布朗库西仍深深沉浸于探索雕塑能够触动观众的情感心弦。实际上，他预想将包括这件作品在内的许多雕塑放大到纪念碑的尺寸。这件作品的副标题为《放大时将充满天空的鸟的投影》，雕塑家曾说过那种尺寸的作品能够使观众充满愉快和宁静。布朗库西总是特别关注他所使用材料的固有特性。他用木头、大理石、石头和青铜制作雕塑。运用每一种媒介，他都力求创造出注重并利用材料特性的形式，从而获取最佳的表现效果。



33-70 布朗库西，空间中的鸟，公元1928年，青铜（惟一的铸件），137.2 × 20.3 × 15.2厘米。纽约现代艺术博物馆（匿名赠送）。



## 呼唤有机生命力

巴巴拉·赫普沃思(Barbara Hepworth, 公元1903—1975年)发展出她自己的一种本质的雕塑形式,将质朴的形状与有机生命力的感觉结合在一起。她在探求一种雕塑风格,能表达出她对自然和风景的感觉,表达出她作为一个人身处自然之中并观察自然的感觉。

自从童年时期便对我具有特别意义的形式是直立的形式(它解释了我为什么对在风景中站立着的人情有独钟),两个形式(一个有生命的事物在另一个旁边具有亲密的关系)和一个封闭的形式,例如卵形、球形或穿孔的形式(有时具体体现为色彩),对于我来说这些阐释为联系并意味着风景中的姿态。……在所有这些形状中,根据体量、内部张力和韵律,根据与我们人类尺度相关的尺寸以及通过我们的手和眼述说的表面特点,人们感知人与自然之间关系的另一种阐释,一定会被雕塑家表达出来。

《三个形式》(图33-71)是赫普沃思于1934年成为三胞胎母亲后不久开始创作的一系列作品中的第一件,这一经历可能刺激她探索安排在狭小底座上的三个要素之间尺寸、形状和位置的关系。在这件作品中,一个小卵形紧紧偎依着一个较大的卵形,后者好似与前者相对应的膨胀体。一个娇小的球体被安置在离其他两个形式最远的底座一角。艺术家在这里聚合了对她具有特殊意义的基本有机形式。虽然人类的双手塑造出这些光滑的大理石形式,但它们本身仍具有简朴与“自然”的特征。像赫普沃思所有成熟作品的形式一样,《三个形式》中的那些形式是基本的和普遍的,表现出一种永恒不朽的感觉。

## 赞美自然状态

英国雕塑家亨利·摩尔(Henry Moore, 公元1898—1986年)分享了布朗库西对自然的深爱,分享了他对有机形式和材料的认识。亨利·摩尔对生机论——一种赞美自然状态的哲学很感兴趣。他坚持认为所有的“物质都具有它自身的个性”,这些个性可以在创造性的过程中扮演角色。“只有在艺术家直接创作时,只有在与他的材料有密切关系时,材料才能够参与到观念的塑造之中。”因此,摩尔的铅和石头雕塑的形式与线条倾向于强调材料的硬度和坚固,而他富有流动性的木雕塑则注重于木纹的流动。摩尔作品中一个反复出现的重要主题是形式简洁而厚重的斜倚着的女人像。一幅来自于前哥伦布墨西哥的查克·莫尔雕像小照片最初激发了这一母题。虽然查克·莫尔雕像可能是为了表现神或者崇拜者携带的供奉物,但这些雕像通常是用石头雕刻而成的,处于半斜倚姿势,雕像的头部陡然转向一边。

虽然观者可以在摩尔的大多数作品中辨认出人形,但是艺术家将人像加以简化与抽象,试图表现一种超越物质世界的普遍真理。在30年代写的论文的两个段落中,他概括了他对抽象人像形式的探索

因为一件作品的目的并不在于复制自然的外表,所以它没有脱离生命,而是可能渗透到现实中。……我的雕塑正变得较少有再现物体,较少有外表的视觉拷贝……但是因为我相信只有以这种方式,我才能最为直接和最为强烈地表现出我作品的人类心理内涵。



33-71 赫普沃思,三个形式,公元1935年,大理石。伦敦泰特画廊。



33-72 摩尔，《斜倚着的人像》，公元1939年，榆木，94 × 200.7 × 76.2厘米。底特律艺术学院（创建者协会以由费里、小特拉斯泰公司提供的基金购买）。

《斜倚着的人像》(图33-72)是摩尔处理人形以及他善于选择材料(榆木)的一个精彩范例。人像厚重的造型使人联想到超现实主义的生物形态(图33-50)，但是摩尔的斜靠着的女人也是一位富有力量的大地母亲，她那波状的形态和孔洞暗示着养育人类的能量。同样，它们也令人联想到摩尔曾在那里长大的约克郡山区的轮廓以及风化木头和石头被风蚀的表面。雕塑家在作品中通过实体量与虚空间的相互作用，加强了风景和超现实主义有机形态的暗示，而他作品中的虚空间是以自然界中洞穴的特点为基础的。正如他所解释的那样：“孔洞使一面与另一面连接起来，立刻使它更具三维空间立体感。……孔洞的神秘体现出处于山腰和悬崖上的洞穴的神秘魅力。”对虚空间(孔洞)的关注令人回想起诸如阿基彭科这样的艺术家的雕塑(图33-18)。《斜倚着的人像》的轮廓和孔洞都是顺着木头纹理制作的。最重要的是，这件作品融合了摩尔价值体系中的主要有机语汇——骨骼造型、受侵岩石和地质构造，表达出人物形态的流动性与动态，并唤起对自然的追忆。

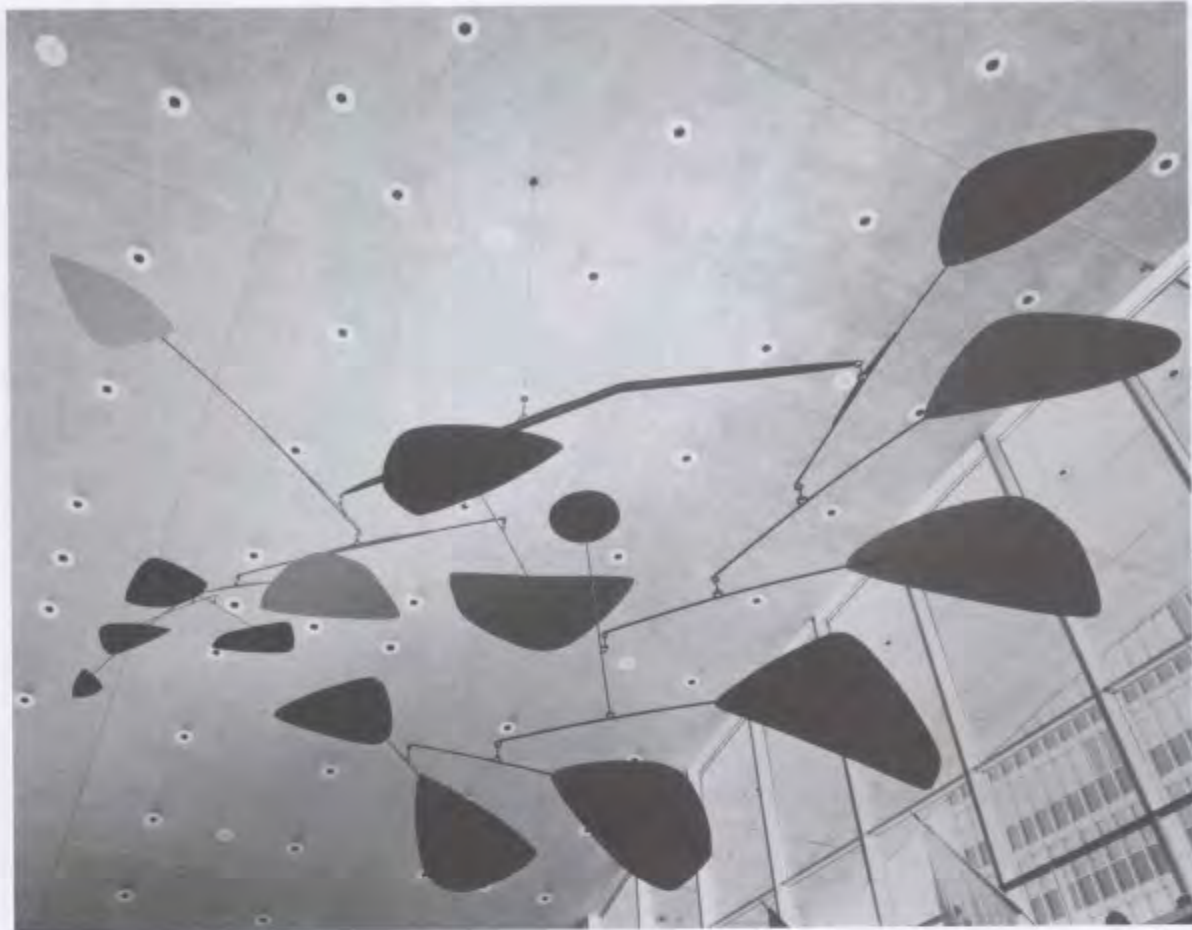
### 大型动态雕塑

莫霍利-纳吉(图33-58)的现代体验是时空体验这一信念以及他对新材料的兴趣，可能成为美国雕塑家亚历山大·考尔德(Alexander Calder, 公元1898-1976年)的研究课题。考

他整个一生都着迷于运动，在他的许多雕塑中，他都是在探索现象以及它与三维空间形式的关系。

20世纪20年代后期，作为一位在巴黎的年轻艺术家，考尔德创造了一个马戏团，作品中充满用金属线制作的小表演者，他操动它们真实地模拟生活中相应物的运动。30年代早期在访问过蒙德里安的画室之后，考尔德一心想要使这位荷兰画家作品中那些色彩明亮的矩形运动起来。(杜尚对考尔德早期机动化和有手动曲柄的运动抽象作品的一些范例很感兴趣，并将它们命名为活动雕塑。)考尔德在工程学上的技艺，很快便帮助他用金属杆、金属线和有机物形状着色金属片，塑造出一系列平衡结构悬挂物，例如《125》(图33-73)，便是很久之后为纽约肯尼迪国际机场设计的。雕塑家认真设计每一件非机械化活动雕塑，所以任何气流都会使雕塑的各部分运动起来，创造出空间中不断变换的舞蹈。当气流触动雕塑时，它的图案令人联想到云彩、树叶或被风吹拂的波浪。

蒙德里安的作品可能为这些活动雕塑提供了最初的灵感，但它们的有机形态却类似于米罗绘画中(图33-50)的那些有机形态，考尔德对自然的热爱真正创造出它们。实际上，考尔德的形式既可以被解读为几何的，又可以被解读为有机的。从几何学角度来看，这些线条暗示着电路图和传动装置，而这些形



33-73 考尔德, 125, 公元1957年。约12.8米长。纽约肯尼迪国际机场。

## 20世纪30年代作为政治宣言的艺术

纵观历史,艺术一直有规律地为政治目标服务,并涉猎到政治主题和问题。在20世纪上半叶,西方世界经历了惊天动地的巨变——例如,第一次世界大战、俄国革命、西班牙内战和第二次世界大战,许多艺术家被迫自我表白,并运用他们的艺术来创作政治宣言。

### 描绘社会的不公

美国画家本·沙恩(Ben Shahn, 公元1898—1969年)运用摄影作为他半抽象人物画的出发点,他觉得这些将会表达出情感和社会不公正事实的人物画,成为他职业生涯的重要主题。沙恩于1906年从立陶宛来到美国,在扩展媒介之前,他曾受训成为一位石版画家,他运用多种媒介创作出包括架上绘画、摄影和壁画在内的作品。他关注普通人的生活,关注冷漠社会制度经常施加给他们的不公。在20世纪30年代早期,他完成了一套有二十三幅绘画和版画的组画,这套组画受到审判与处死两位意大利无政府者萨柯和万泽蒂的启发。这两个意大利人被指控1920年在马萨诸塞州的南布雷茵特里拦路抢劫时杀死两人,在审判中被判有罪,许多人认为这一结果是严重的误判。沙恩认为他在这一事件中发现了一个主题,它可以与西方艺术史任何主题相提并论:“突然我认识到……我正经历着另一次基督受难。”这套组画中的许多作品都是根据这一事件的报纸照片创作的,沙恩创造了一种风格,应用他熟知的综合立体主义与他

所受的商业艺术培训,将平铺、强烈的色彩富有情感表现地运用到这些充满尖利、刻板的角形形式的人物画作品中。这一系列中的一幅重要作品被简单地称作《萨柯与万泽蒂的受难》(见导论图-5)。这幅狭长的绘画无论在时间和空间上都浓缩地叙述故事。这两个被处死的人躺在处于作品底部的棺材中。主持审判他们的是三个调查团成员,这个调查团由哈佛大学校长洛厄尔任主席,他宣布原判公正,并为执行处决扫清了道路。宣布最初判决的法官塞耶的肖像镶在镜框中,悬挂在一座简洁的政府大楼的墙壁上。死者灰白的脸色,道貌岸然、身穿丧服的调查团委员们程式化面具一般的面孔以及假装神圣的、冷漠的法官,这一切都有助于表达一种极度痛苦的情绪,使这幅人物画成为沙恩最有力度的一幅作品。

## 格尔尼卡和西班牙内战

### 人类悲痛的不朽疾呼

前面讨论过毕加索作品关注的是他对于审美问题的专注,但他整个一生同样也保持着一种政治责任感。他宣称:“绘画不是为了装饰房间而创作,它是对敌展开进攻战与防御战的一种工具。”当毕加索看到他的祖国在30年代后期突然爆发内战时,这种政治责任感变得更加强烈。1937年1月,流亡到巴黎的西班牙共和国政府请求毕加索为那年夏天巴黎博览会西班牙馆创作一幅作品。像墨西哥壁画家(图33-80、图33-81),对用他们的艺术传播政治和社会信息感兴趣的艺术家们一样,认识到将他们的作品安置在公共场所的重要性,毕加索也充分意识到



33-74 毕加索，格尔尼卡，公元1937年。349.3 × 776.6厘米。马德里索菲亚艺术中心国家博物馆。

这个机会给他提供了广阔的视野和大量的国际观众，因此他接受了这个邀请。但他一直没有灵感去创作这一方案，直到他获悉消息：为了反叛将军弗朗西斯科·佛朗哥的利益，巴斯克地区首府格尔尼卡4月26日遭纳粹轰炸机空袭几乎全都被毁。德国人不仅破坏了这座城市本身，而且由于他们的攻击发生在集市日最繁忙的时刻，他们还炸死或炸伤了七千市民中的许多人。这一事件震惊了毕加索，并使他投入行动之中；到6月底，完成了壁画尺寸的油画作品《格尔尼卡》（图33-74）。

毕加索创作这幅不朽的绘画，谴责漫无目的的愚蠢轰炸，它并没有特指这次事件——没有描绘炸弹和德国飞机。更确切地说，《格尔尼卡》中聚集的形象汇成一种人类发自肺腑的悲痛疾呼。在画面中间部分，沿着画底边躺着一位被杀死的武士，他的手中紧握一把无用的断剑。一匹被刺伤的马践踏着武士，它好像正濒临死亡后腿着地惊恐立起。在画面左边，一位发出尖叫、极度痛苦的女人紧紧抱住她死去的孩子。在画面右边远端，一位身上着火的女人正惊叫着从正在燃烧的建筑中跑出，而另一位女人则不顾一切地逃走。在画面的右上角，一位只画着脑袋的女人从燃烧的建筑中出现，向外伸出一盏灯照亮了恐怖的场景。俯看这场毁灭的是一头公牛，按照艺术家的观点，它代表着“兽性与愚昧”。

为了增强表现效果，毕加索在《格尔尼卡》中运用了他的立体主义发现，特别是对对象的片段和具有解剖特征的错位。这种立体主义的片段形象化地显现出恐怖。在艺术家的作画过程中，这些人的经历——人形的解剖和扭曲与他们在真实生活中

的经历是完全一致的。为了强调这一场面的严肃性和严酷性，毕加索将他的色彩简化为黑色、白色和灰色的阴影。

为了表明他的政治谴责以及他对艺术力量的认识，在佛朗哥元首当权时，毕加索拒绝在西班牙展出《格尔尼卡》。按照艺术家的要求，《格尔尼卡》在世界博览会结束之后悬挂到纽约城的现代艺术博物馆中（参见“现代艺术博物馆与前卫艺术”，第1065页）。直到1975年佛朗哥死后（他的右翼专政结束），毕加索才允许将这幅壁画移交给他的祖国。1981年这幅作品被运走，今天它作为西班牙历史上悲惨一章的明证悬挂在雷尼·索菲亚艺术中心。

## 大萧条及其遗留后果

作为美国历史上一次重大的灾难性事件，1929年10月股票市场的崩溃和后来30年代的大萧条，造成了广泛的全国性影响。艺术家受到了不同寻常的影响。有限的艺术市场实际上已消失，博物馆缩减了购买和展览计划。艺术家寻求来自政府的财政资助，政府设立了许多用以提供救济、资助恢复和促进改善的计划。在资助艺术家的计划中包括：为资助联邦建筑业委托艺术于1934年设立的财政部救济艺术计划，以及为救济所有失业者于1935年成立的公共事业振兴署（WPA）。在公共事业振兴署的管理下，联邦艺术计划中的许多活动为艺术家、作家

## 现代艺术博物馆与前卫艺术

纽约现代艺术博物馆始终被认为是最应担负起发展现代艺术责任的机构。现代艺术博物馆（它经常被称作MoMA）建立于1929年，它的存在应归功于三位非凡的女人——莉莉·P·布利斯、玛丽·奎因·沙利文和阿比·奥尔德里奇·洛克菲勒。这些有远见和有影响力的女人本身都是收藏家，她们认为需要一座收集和展示现代艺术的博物馆。她们共同创立了现代艺术博物馆，它已经成为（并将持续成为）世界上最有影响的现代艺术博物馆。鉴于大多数人对现代艺术所持的怀疑态度和敌视，她们的努力和成功都是更为不平凡的。事实上，在当时根本没有美国博物馆愿意展出19世纪后期和20世纪的艺术。阿比·奥尔德里奇·洛克菲勒的儿子纳尔逊（后来成为纽约州长并参与现代艺术博物馆的管理）注意到这些女人所需的大胆和勇气：“这是一个完美的结合。这三个联合在一起的女人富有谋略、机智和这一职位所需的当代艺术知识。此外，面对广泛传播的分歧、愚昧，面对一种无知的怀疑：即所有这一切都是某种布尔什维克阴谋，她们有勇气提倡现代运动的理想。”<sup>①</sup>

几年之后，现代艺术博物馆成为博物馆学和促进现代艺术的领军者。雄心勃勃的展览计划、开拓性的博物馆组织和丰富的收藏，将现代艺术博物馆置于艺术机构的最前线。为了向观众展示现代主义艺术家特别是前卫艺术家的活力和挑战性，博物馆推出了一些独特而激进的展览。在现代艺术博物馆举办的值得纪念的展览中，包括1936年的“立体主义与抽象艺术以及幻想艺术、达达、超现实主义”展览。博物馆还组织了这样一些具有震撼力的展览，例如，1933年的“美洲现代艺术之源（阿兹特克、玛雅、印加艺术）”和1935年的“非洲黑人艺术”。这两个展览包括在以艺术语言而不是以人类学语言来看待这些工艺品的第一批展览之中。

现代艺术博物馆管理结构组织和博物馆的活动范围也是引人注目的，在很大程度上，这些应归功于现代艺术博物馆的第一任馆长艾尔弗雷德·H·小巴尔的远见和能力。受到包豪斯及艺术史课程的影响，巴尔强调所有艺术的相互关系，他坚决主张：在现代艺术博物馆不仅要设立绘画和雕塑部，而且还要设立其他艺术部门。他发展了一个现代艺术书籍图书馆和一个电影图书馆，这两个图书馆已经成为世界级的收藏中心，同时也成为大规模的

出版系统。批评家约翰·拉塞尔概括了现代艺术博物馆的雄心和里程碑式的建筑。

正如它现在这样，现代艺术博物馆无疑具有鲜明的特征。它是真正国际性的。它不仅涵盖绘画和雕塑，而且也涵盖摄影、版画、素描、建筑、设计、装饰艺术、活版印制、舞台设计和艺术家的书籍。它拥有自己的出版社以及自己的电影和录像部门。它拥有一家商店，在那里可以出售各类日用品。……它是一个快乐的地方，此外它还是一所未被系统化的大学。你不是为了获取成绩来到这里，而是以一种神秘的、不可计量的方式关注现代艺术的活力。<sup>②</sup>

通过激动人心的展览和教育活动，现代艺术博物馆成功地鼓励公众将现代艺术作为他们生活的一个正常的组成部分。同时博物馆继续推行其创立者要吸引更多观众的愿望，它还通过出版严肃和高质量的图书和展览目录来建立自己内部的学术团体。

不过，还是博物馆的艺术收藏最为引人注目。通过培养开明而富有影响力的资助人群众体，现代艺术博物馆已逐渐获得丰富而令人羡慕的19世纪末和20世纪的艺术收藏。它的收藏包括这样一些重要的作品，例如毕加索的《阿维尼翁的少女》（图33-11）、凡·高的《星夜》（图29-34）和布朗库西的《空间中的鸟》（图33-70）。简单浏览这本教科书中的插图标题，便会知道有多少重要的艺术作品保存在现代艺术博物馆中。

这个机构的优势地位也使它成为批评的靶子。一些观察家认为，现代艺术博物馆作为现代艺术卓越收藏者的优势位置，使它成为一个具有过度影响力的评判者。他们认为，现代艺术博物馆并不是简单记录艺术的发展，而是通过它的展览和藏品积极影响艺术的方向。虽然这座博物馆的影响不能被否认，但它不朽的遗产将会使公众进入它所提供的范围广阔的艺术领域。

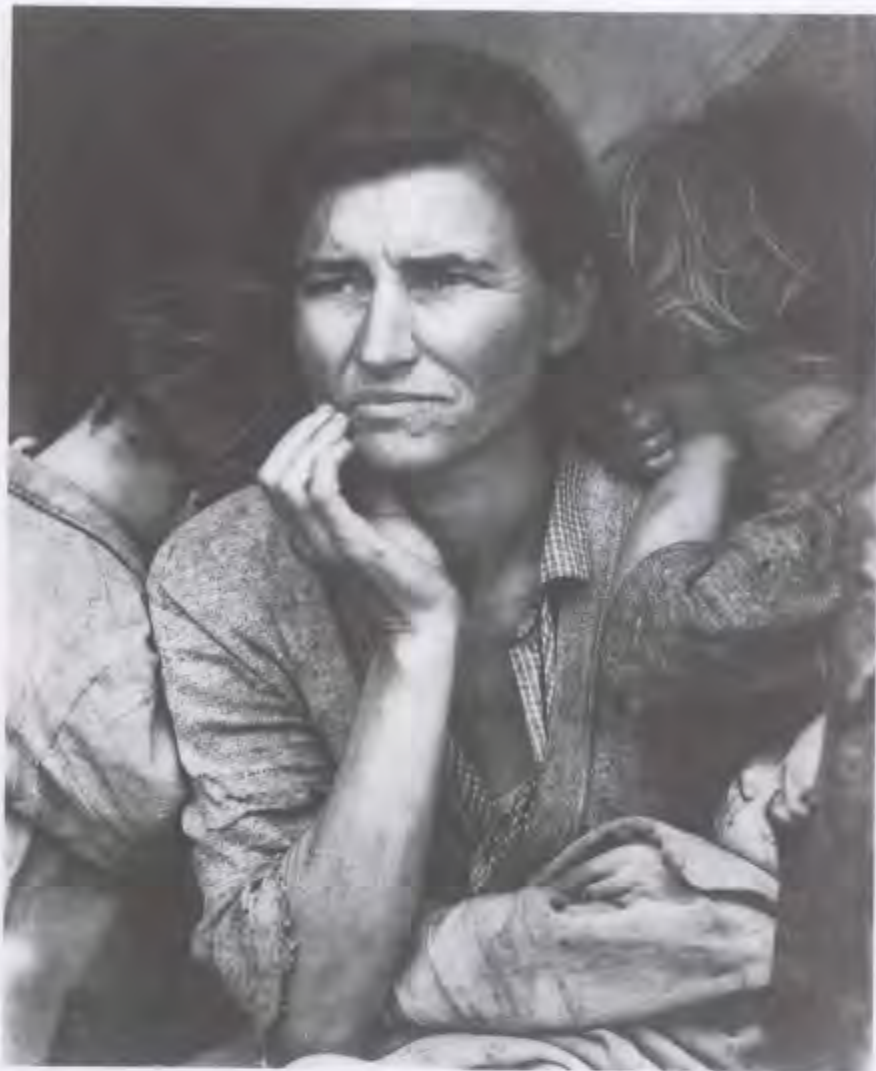
<sup>①</sup> 萨姆·亨特，《现代艺术博物馆，纽约：历史与收藏》（纽约哈里·N·艾布拉姆出版社，1984年），第10页。

<sup>②</sup> 同上，第11-12页。

和戏剧界人士提供了专职工作并支付定期工资。其他重要计划是重新安居署（RA）和农业安全署（FSA），农业安全署监管紧急资助计划，资助在大萧条中遭受影响的农业家庭，并向公众提供关于政府资助计划信息以及这些计划受益者的境况信息。

### 体现大萧条时期的痛苦

1936年重新安居署雇用美国摄影家多萝西娅·兰格（Dorothea Lange，公元1895-1965年），派她拍摄大萧条时期移居的乡村穷人的可怕境况。最后的一个任务是记录加利福尼亚移居的豌豆



33-75 多萝西娅·兰格，流动工妈妈，尼珀莫村，公元1935年。明胶银盐感光照片。兰格收藏馆版权所有，奥克兰市加利福尼亚奥克兰博物馆（保罗·S·泰勒赠）。

采摘者的生活，兰格在尼珀莫的一个营地停了下来，发现那里的流动工人因庄稼被冻在地里而挨饿。在她创作的表现这一重大事件的照片之中包括《流动工妈妈，尼珀莫村》（图33-75），像《美国哥特式》一样，这件作品已经获得了标志性肖像的地位。几代观众都被那只抬起的手所蕴含的力量与焦虑所打动，被将婴儿放在膝上的年轻母亲那张忧心忡忡的面孔所打动。两个大一点的孩子紧紧地偎依在母亲两侧，他们的脸转了过去，避开照相机。兰格描述了她是如何拍到这张照片的：

（我）看到并走近这位饥饿而绝望的母亲，好像被一块磁铁所吸引。我不记得我是如何向她解释我来这儿干什么或者我为什么要拍照的，但是我记得她没有向我提问。我拍了五张照片，从同一个方向越拍越近。……她朝向帐篷坐在那里，她的孩子们偎依在她的周围，她似乎知道我的照片会帮助她，所以她也帮助我。

虽然观众们经常感觉到这类“文献记录”照片是现实的一种反映，但是他们肯定会承认人们总是通过文化条件反射作用的镜头来解读视觉形象。记住这一点，这幅受政府委托、描绘一位妈妈和她的孩子的照片，作为百万人大萧条经历的代表而出现，似乎是合乎逻辑的。这样一个形象因为联想到家庭与社会稳定的文化价值而深深吸引了观者，它可信地描绘了一种庄严和不应遭受的苦难，而不是把注意力聚焦于重大的经济问题。对这幅照片的回应表明，《流动工妈妈，尼珀莫村》的感染力打

动了观众同情的心弦。在旧金山的一家报纸刊登了这幅照片之后的几天之内，人们迅速将食品运往尼珀莫村为饥饿的工人提供给养。

### 寂寞孤独的景象

爱德华·霍珀（Edward Hopper，公元1882—1967年）在大萧条时期创作的绘画再现了国家的精神状态。不过，霍珀并没有描绘历史性的特殊景象，而是将对象处理成更为普遍、弥漫着寂寞的主题，映射出美国现代生活中的孤独。霍珀曾接受过成为一位商业艺术家的培训，他曾在纽约和巴黎学习绘画和版画，而后返回美国。后来他专注于表现当代美国城市和乡村生活的情景，描绘建筑、街道以及奇异静寂而又充满虚空空间的风景。运动被终止，时间被停滞，好像艺术家记录下令人痛苦的个人记忆的一些重要细节。在《夜生活者》（图33-76）中，从黑暗街道中突显出一家餐馆，透过巨大的玻璃窗户，观者瞥见明亮的室内，这样便形成了自相矛盾的感觉：对于三个顾客和店员来说，这里的内部空间既是一个安全庇护所，又是一个易于受到攻击的地方。霍珀笔下人物相互之间似乎是漠不关心的，再加上环绕着他们的回应空间，令人联想起现代人普遍的孤独。霍珀赋予例如《夜生活者》这样的作品以直率的表现方式，创造出令人联想到诸如伊金斯（图29-11）和坦纳（图29-14）等19世纪艺术家的一种现实主义景象。

### 美国黑人的奋斗

美国黑人艺术家雅各布·劳伦斯（Jacob Lawrence，公元1917年生）在现代历史中发现了他的主题，将目光投向美国黑人的文化和历史。1927年10岁左右的劳伦斯来到纽约的哈莱姆区。在藏有重要美国黑人艺术和档案资料的第135大街纽约公共图书馆主办的讲座与展览以及特别活动中，他发现了非洲艺术和美国黑人历史的魅力，并为这种魅力所倾倒。在戈雅（图28-39）、杜米埃（图29-6）和奥罗兹科（图33-80）等人具有政治倾向性艺术的激励下，劳伦斯在哈莱姆的日常生活中和他的民族的历史中发现了他的主题。他将自己的绘画定义为美国黑人不断反抗歧视的奋斗。

1914年，劳伦斯开始创作题为《黑人的迁移》的六十幅系列绘画。不同于他描绘美国历史中诸如道格拉斯、拉奥维图里和杜伯曼这样的重要人物的早期历史绘画，这一系列绘画将注意力集中于一个同时代的事件——黑人劳动力从美国南方迁移。由于在南方生活梦想的破灭，几十万美国黑人在第一次世界大战后的几年中迁移到北方，寻求改善经济机遇和更为宽容的政治与社会环境。这一主题关系到劳伦斯的个人身世。他解释道：“我便是迁移的一个组成部分，我的家庭、我的母亲、我的姐妹和我的兄弟同样如此。……我听着有关先民‘出现’、另一个家族来到的传说故事长大。……直到大约30年代中期我并不知道发生了什么，正是在那个时候《迁移》系列绘画已开始在我的脑海中形成。”

这一时期的“文献”（例如FSA计划）忽视了美国黑人，因此这一重大的人口学变更并没有引起大多数美国人的太多关注。当然，与以前在南方一样，美国黑人在迁移期间以及在北方经常面临艰难困苦与受到歧视的境况。



33-76 霍珀. 夜生活者, 公元1942年。画布油彩, 76.2 × 144 厘米。芝加哥艺术学院 (美国艺术收藏之友)。



劳伦斯的系列绘画以大量简洁的画面捕捉到这些移民的经历。通常，一种黯淡和美国黑人生活恶劣的感觉笼罩着这些画面。这一系列绘画的《第49号》(图33-77)标有文字说明：“他们在北方也发现了歧视，虽然这种歧视与他们以前在南方所遭受的歧视大为不同。”艺术家描绘了一间明显经过分割的饭厅，一道界线沿房间的中央将左侧的白人与右侧的黑人分开。为了在所有六十幅绘画中确保一种连贯性和视觉完整性，劳伦斯运用粗犷、平面和强烈的色彩造型，以富有韵律的排列，系统地诠释了他的主题。他的风格同样也吸取了他对立体主义空间推拉效果的兴趣，吸取了他记忆中童年故乡使地板生辉的小块彩色地毯形成的图案。此外，他还将谐调的蓝绿、橘黄、黄色和灰棕色统一贯穿于整个系列之中。就像劳伦斯在他漫长的职业生涯中描绘的每个主题一样，他相信这个故事是教化观众的重要课程。

33-77 劳伦斯, 第49号选自《黑人的迁移》系列绘画, 公元1940-1941年。合成板上蛋彩, 30.5 × 45.7 厘米。华盛顿菲利普收藏馆。

## 地方主义

虽然迅速发展的城市或科技进步使许多美国艺术家为之倾倒，例如精确主义艺术家（图 33-35、图 33-36、图 33-37），但是其他一些艺术家却并没有选择描绘这些现代生活的风貌。地方主义艺术家（有时被称为美国景色画家）将他们的注意力转向作为美国文化中坚实的乡村生活。例如，地方主义艺术家之一的格兰特·伍德（Grant Wood，公元1891-1942年）在1935年发表了一篇题为《反叛城市》的文章。虽然这一运动并没有正式的组织，但伍德却认为它在1931年就已存在，当时他在一个会议上发表了一篇演讲。在演讲中，他宣布一个被称之为地方主义（Regionalism）的新运动正在中西部逐渐形成，他将地方主义阐述为专注于美国主题的运动，反对欧洲与纽约“现代主义者的抽象”的运动。

### 衣阿华乡村的魅力

格兰特·伍德的绘画焦点是他生于斯长于斯的衣阿华乡村景

色。将伍德推向举国瞩目位置上的作品是《美国哥特式》（图33-78），这幅作品已成为美国人的标志性肖像。艺术家描绘了一位农场主和他的未婚女儿，他们站在一座有柳叶窗的整洁房屋前，这座房屋是参照哥特式教堂特征建成的。男人和女人都穿着传统的服装——男的看似穿着长衫，女的穿着装饰着波浪形花边的围裙。两个人脸上阴郁的表情赋予这幅绘画一种冷峻的特征，伍德严谨精细的笔触使这一特征显得更为突出。当《美国哥特式》展出时，许多人都很喜欢这幅作品，用一位批评家的话说，他们感觉这幅作品“奇异、幽默，并且‘充满美国味’”。许多人认为这两个人物体现出“力量、尊严、坚韧、果敢、诚实”，他们相信伍德捕捉到美国人真正的精神。

伍德的地方主义绘画并不仅仅停留在主题上，还扩展为用一种清晰易懂的现实主义风格来抵制前卫风格。这种方法确实吸引了被不断出现的抽象艺术所疏远的许多民众。十分有趣的是，尽管这幅绘画受到赞誉，但它同样也遭到了批评。并非每个人都认为这幅画是中西部生活的和谐写照。实际上，衣阿华的某些人因这种描绘而感觉蒙受侮辱。另外，尽管《美国哥特式》表面上具有记录性的特征，但有些人仍认为它是一种坚定的民族主义的政治宣言。当时正值德国令人忧虑的民族主义猖

33-78 伍德，美国哥特式，公元1930年。纤维板上油彩。  
75.8 × 63.1厘米。芝加哥艺术学院（美国艺术收藏之友）。







33-79 本顿, 拓荒时代与早期定居者, 杰斐逊城, 州议会大厦, 公元1936年。壁画。T·H·本顿和R·P·本顿遗嘱信托版权所有, 纽约视觉艺术家与画廊协会特许。

彘之时, 这种可觉察到的民族主义态度更加令人不安。换句话说, 围绕着民族主义的讨论并不仅仅是风格上的讨论, 同样也是政治上的讨论。

### 构建密苏里的历史

托马斯·哈特·本顿(Thomas Hart Benton, 公元1889—1975年)是另一位重要的地方主义艺术家。就在伍德将他的注意力投向衣阿华的同时, 本顿致力于描绘来自于他故乡密苏里的景色。1936年, 本顿为密苏里州议会大厦创作了他的重要作品之一, 题为《密苏里州的社会历史》的系列壁画。壁画描绘了从本州真实和传奇历史中收集起来的形象, 例如原始农业、马匹买卖、治安维持会的私刑和旧时的政治会议。其他场景描绘了采矿业、谷物升降机、土著美洲人和家庭生活。壁画的一个片段《拓荒时代与早期定居者》(图33-79), 展现了一个白人正在用威士忌酒作为易货贸易的工具与(位于左方的)土著美洲人进行交易, 同时还记录下密苏里建州的建筑景观。正如图例所示, 本顿笔下的形象部分来自于文献, 部分来自于想像, 包括了密苏里历史积极与消极的两个方面。虽然地方主义者一般被理解为致力于赞美中西部生活, 但那种信念却歪曲了他们的宗旨。实际上, 伍德曾评述道:“真正的地方主义者并不仅仅是一个赞颂者; 他可能更是一个严肃的批评家。”像伍德一样, 本顿也致力于一种视觉上易于接近的风格, 但他发展了一种高度个性化的审美, 包括复杂的构图、流动性的形象, 并以橡胶

般变形扭曲的形式来描绘简洁的人物。

在20世纪30年代的大萧条期间, 地方主义画家的绘画具有广泛的吸引力并不令人惊异, 因为这些绘画通常映现出美国中心地带的平实形象。通过文化寻根, 公众将地方主义视为是再现国家转折期的一种方法。因此, 人们愿意接受地方主义绘画中乡思的暗示, 或许, 为了达到更远大的目标, 人们愿意接受这些作品中不朽的神话。

## 墨西哥壁画家

### 验证墨西哥历史

何塞·克莱门特·奥罗兹科(José Clemente Orozco, 公元1883—1949年)是墨西哥艺术家群体中的一员, 这个群体立志于将他们的艺术建立在以欧洲人到来前便存在于墨西哥的本土历史与文化基础之上。这些艺术家发起的运动是社会理想主义反思的一部分, 这种反思的出现是与墨西哥革命(1910—1920)和20年代延绵不断的政治骚乱联系在一起的。在这些具有政治激情的艺术家接受的设计方案中, 包括绘制公共建筑上的巨幅壁画组画, 这些壁画戏剧性地表现和验证了墨西哥土著人民的历史。1922年, 奥罗兹科创作的第一批重要的组画之一, 绘制在墨西哥城国家培训学校的墙壁上。他带着这种壁画革命

的理念来到美国，在1927至1934年间完成了许多壁画委托。从1932年至1934年，在新罕布什尔州的达特默斯学院的贝克图书馆，他创作了他最优秀的壁画组画之一，在一定程度上赞誉了图书馆丰富的西班牙文藏书。学院让他选择主题，奥罗兹科在十四块大板子和十块较小的板子上，描绘了古代和现代墨西哥全景式和象征性的历史——从早期神话时代的长着羽毛的大毒蛇羽蛇神到现代教育当前困苦而带有讽刺性的情景。

在《美洲文明史诗：西班牙裔美洲人》（第十六块板）插图局部（图33-80）中的形象，是以全副武装参与到墨西哥革命之中的英雄墨西哥农民这个不朽人物为中心的。他两边堆满压迫者的象征性形象——银行家、政府军士兵、官员、强盗和富人。金钱攫取者将储存的黄金倾倒在雇农脚下，加农炮在威胁着他，一位挂满勋章的将军在他背后举起匕首向他刺去。奥罗兹科接受过建筑师培训，这赋予他一种轻易控制结构墙面的直觉意识，将他清晰勾画的人物映现在尺幅巨大的坚实的壁画板上。

另外，奥罗兹科早期曾受训成为政治版画创作者和报纸艺术家，这使他了解了简洁图形的夸张力，在此他运用了这种夸张力，以确保他的寓意易于读解。他将平面图形与壁画媒介结合在一起的这种特殊效果，赋予作品一种在文艺复兴和巴洛克时期之后的壁画中罕见的独创性和力量。

### 公共艺术的力量

迭戈·里维拉（Diego Rivera，公元1886—1975年），像他的同胞奥罗兹科一样，也因壁画而在墨西哥和美国获得极高

声誉。坚定的马克思主义者里维拉致力于发展一种为人民需要服务的艺术。为了这一目的，他探索创造一种墨西哥民族风格，这种风格关注于墨西哥历史，同时又融合了通俗而普遍易于接受的审美（与墨西哥革命的社会主义精神相一致）。里维拉在公共建筑物上创作了许多巨幅壁画，其中包括墨西哥城民族宫楼梯旁边的组画（图33-81）。在绘制于1929至1935年间的这些画面中，他描绘了墨西哥历史场景，这些场景表现了土著人与西班牙殖民者之间的冲突。里维拉将墨西哥历史上特别是为墨西哥独立奋斗的重要人物肖像纳入画中。虽然构图错综复杂，但画面由简洁而宏大的形式和醒目的色彩区域构成，这种装饰性使壁画像民间传说一般通俗易懂。

## 移居者与流亡者： 20世纪中叶充满活力的美国艺术

如前所述，1913年的纽约城军械库展览成为传播欧洲艺术发展信息的重要媒介。同样具有重要意义的是遍及欧陆的欧洲艺术家跨越大西洋移居到美国。20世纪30年代早期希特勒和国社党徒发起的战争迫使艺术家流亡。美国以及其他国家既提供了生存环境，又为他们创作艺术提供了较为宽松的环境。

许多艺术家倾心于巴黎和伦敦，但是这两个地方当时受到战争扩展的威胁，美国成为一个具有吸引力的选择。几位与包豪斯相关的艺术家和建筑师——格罗皮乌斯、莫霍利-纳吉、阿

33-80 奥罗兹科，美洲文明史诗：西班牙裔美洲人（第16块板），汉诺威达特默斯学院贝克纪念图书馆，约公元1932—1934年，湿壁画。奥罗兹科·维拉达尔斯家族，墨西哥SOMAAP版权所有，纽约视觉艺术家与画廊协会特许。





33-81 里维拉，古代墨西哥，选自墨西哥城民族宫《墨西哥历史》湿壁画，公元1929—1935年。湿壁画。

尔贝斯、布鲁尔、蒙德里安和范·德·罗——来到美国。许多人接受了教职，为传播他们的观念提供了途径。参与其他前卫运动——新客观主义（贝克曼和格罗兹）、超现实主义（恩斯特、达利、布列顿和夏加尔）和立体主义（莱热和利普希茨）——的艺术家也都纷纷来到美国的都市。

为了想要表明熟知最激进的欧洲艺术，并与其保持着联系，美国的博物馆举办了一些以近年欧洲艺术发展为中心的展览。仅仅在1938年这一年，密苏里州圣路易斯城市艺术博物馆举办了贝克曼作品展，芝加哥艺术学院筹办了“乔治·格罗兹：1918—1938艺术纵览”展览，纽约现代艺术博物馆展出了“包豪斯，1919—1928”展览。对于展出受迫害与被驱逐出祖国的艺术家作品的兴趣，同样也具有一种政治暗示。30年代后期在导致第二次世界大战爆发的高度紧张气氛中，人们通常认为支持这些艺术家及其作品就是支持自由与民主。1942年，小巴尔叙述道

在纳粹摧毁的自由之中，没有哪一种自由比艺术自由遭受到更

为嘲讽性的歪曲、更为野蛮的践踏。因为不仅纳粹德国的艺术家必须向暴政卑躬屈膝，他还必须遵从伟大的艺术鉴赏家阿道夫·希特勒的个人趣味。……但是富有灵魂而正直的德国艺术家拒绝遵从。他们走向流亡或滑落到忧虑的黑暗之中。……他们的绘画和雕塑也被藏匿起来或被逐出境外。……但是在自由的国度它们仍然可以被看到，仍然可以目睹自由德国文化的幸存。

尽管这是对流亡艺术家道义上的支持，但一旦美国正式加入战争，德国正式成为敌人，那么，对于艺术界来说，宣传德国艺术家就非常困难了，无论他曾遭受怎样的迫害。许多移民艺术家（例如恩斯特、达利、莱热和格罗兹）在战争结束后返回欧洲。不过，直到后来，他们在美国的集体出现，对于美国艺术的发展是至关重要的，并对20世纪后期许多美国前卫艺术家的广泛兴趣产生了深远的影响。

因此美国与欧洲艺术家之间的对话极大刺激了20世纪早期的艺术酝酿与实验。军械库展览和欧洲艺术家移居到美国，成为继续迈向20世纪后期的艺术界中动力与能量的重要催化剂。



公元1945年                      公元1950年                      公元1960年



高地圣母教堂  
勒·科布西耶, 公元1950—1955年



女人第1号  
威廉·德·库宁, 公元1950—1952年



绿色可口可乐瓶  
安迪·沃霍尔, 公元1962年

存在主义, 公元20世纪30—50年代  
联合国成立, 公元1945年  
原子弹摧毁广岛和长崎, 公元1945年

晶体管发明, 公元1948年  
以色列国创立, 公元1948年  
印度共和国成立, 约公元1949年  
中华人民共和国成立, 公元1949年

朝鲜战争, 公元1950—1953年  
克里克和沃森, DNA的结构和功能,  
公元1954年

人造地球卫星一号发射,  
公元1957年

计算机芯片发明, 公元1959年

激光发明, 公元1960年  
第一次载人太空飞行, 公元1961年  
约翰·F·肯尼迪遇刺, 公元1963年

公共广播公司成立, 公元1967年

马丁·路德·金和  
罗伯特·肯尼迪遇  
刺, 公元1968年  
登月, 公元1969年

# 第 34 章

## 后现代主义的端倪： 20 世纪后期

### THE EMERGENCE OF POSTMODERNISM THE LATER TWENTIETH CENTURY

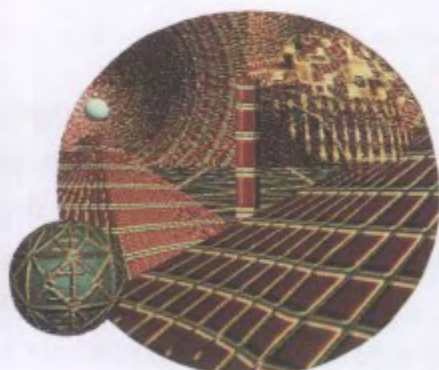
公元1970年

公元1980年

公元1990年



螺旋形防波堤  
罗伯特·史密森，公元1970年



诺拉  
戴维·埃姆，公元1979年



无题电影静止画面第35号  
辛迪·舍曼，公元1979年



西班牙古根海姆博物馆  
弗兰克·格里，公元1997年

艺术、文学中的后现代主义，公元20世纪70年代—

水门事件，公元1972—1974年

越南战争结束，公元1975年

个人计算机推出，公元1975年

伊朗伊斯兰革命，公元1978—1979年

戈尔巴乔夫执政，  
公元1985年

柏林墙拆除，公元1989年，苏联解体

美国干涉索马里、海地，  
公元20世纪90年代

南斯拉夫解体，公元20世纪90年代

“控制论革命”，公元20世纪90年代

## 第二次世界大战及其后果

第二次世界大战是20世纪最具毁灭性的大灾难，这不仅是由于它的破坏性和大量的生命丧失，而且是由于它在个体、文化、政治和经济等许多层面所产生的深远影响。始于1945年二战结束的20世纪后期是动荡、变革和冲突的历史。在这个时代的大部分时间里，世界人民生活在莫名战争的威胁中。两个超级大国，美国和前苏联将世界划分为势力范围，无论何时何地，每当它们认为各自利益受到威胁时，就会进行政治、经济和军事上的干预。

### 分裂与动荡

遍及整个世界都发生了分裂与混乱。1947年，英国离开爆发了残忍的印度教与穆斯林教徒战争的印度，这场战争将这块次大陆分割为印度和巴基斯坦两个仍然敌对的新国家。在一场灾难性的战争之后，1949年共产主义者在中国掌权。北朝鲜通过在1950年入侵南朝鲜，来考验成立于战后羽翼未丰的联合国，并与美国及其联合国联盟国展开了一场严酷的战争。苏联野蛮地镇压了东德、波兰、匈牙利和捷克斯洛伐克等附属国的起义。美国干预中、南美洲的争端。一些以前的非洲殖民地国家（肯尼亚、乌干达、尼日利亚、安哥拉、莫桑比克、苏丹、卢旺达和刚果）刚刚赢得了独立，内战就击溃了它们。印度尼西亚内战使十万人丧生。阿尔及利亚在经历了一场与阿尔及利亚穆斯林民族进行的持久而残酷战争之后，于1962年赶走了法国。在东南亚历经十五年的痛苦战争之后，美国在越南被击败。1979年，苏联入侵阿富汗，但是被逐出。因石油财富而在经济上繁荣的阿拉伯国家在1967、1978年和1980年代早期与以色列交战。在阿拉伯世界兴起的复活伊斯兰教，激发了伊朗的宗教革命，并鼓励以一种新的武器——国际恐怖主义向西方发起“圣战”。1991年西方与东方在波斯湾发生冲突。1992年南非正式终止了种族隔离。

动荡不断袭扰着全球范围的许多国家。在巴尔干塞尔维亚人、克罗地亚人和穆斯林人之间正在进行的战争、许多俄罗斯独联体共和国的不稳定局面以及许多非洲国家的分裂性种族冲突强调表明：国际性的敌对状态和政治上的不稳定性仍是世界局势的特征。

全球连续不断的动荡局面揭示出20世纪的一个基本特征

——变革。部分原因是因为相对未受伤害的美国（与欧洲国家、日本和苏联相比）从第二次世界大战中浮现出来，所以它可以更富侵略性地推行它的经济、政治和文化上的议事日程，并建立全球势力。然而，虽然在20世纪后半叶北美文化似乎占领了中心舞台，但是美国也并不能免受国际变革和动荡的影响。在战后这些年中，人们不断对现状提出质疑。美国黑人为争取公民权利、争取在大学校园中自由讲演以及反对越南战争的奋斗，导致了美国年轻人的反叛。在60年代和70年代，他们经常走向街头进行伴有暴力倾向的喧嚣示威。长期的动乱导致了一种新的价值体系、一种“年轻文化”的产生，这些都是以一种极端激进的拒绝表现出来的，不仅拒绝国家的政策，而且还经常拒绝养育他们的社会。年轻人嘲笑长辈的生活方式，采纳非传统的穿着（属于那个时代的长发、蓄须和工装牛仔裤）、风格、习惯和道德，蓄意颠覆传统的社会标准。这个年轻的时代见证了性革命、毒品的泛滥和摇滚乐的发展，还有后来排他的年轻艺术形式。年轻人从常规社会中“淡出”，信奉标新立异的信仰体系，摒弃被视为落伍的“西方”大学课程。

这种反正统文化造成相当大的社会冲击，并产生了超出其政治方面的广泛影响。与抵制种族主义和男性至上主义相关联的公民权利运动与后来的妇女解放运动反映出反叛的精神。与反抗已确立的权威日渐崛起相一致，妇女开始有系统地挑战男性主导文化，她们认识到数世纪以来这种文化限制了她们的政治权利和经济机遇。女权主义者指责西方社会制度，特别是令人费解的男性族长统治家族、长期延续的男性当权和女性服从地位。女权主义者观察到西方文化的不朽成就（它的艺术与科学以及政治、社会和经济制度）掩饰了男性当权的事实。“女权运动”（feminism）这一通用的术语，既没有反映出议题所包含的复杂性，也没有反映出女权主义者中出现的激烈争论。实际上，这一术语包含着其有效性受到限制的广泛的观点和理想。

### 权力动态学

循着最初在公民权利运动而后在女权运动中发展起来的模式，许多种族群体以及同性恋者都对歧视的政策和态度发起挑战。这些群体为争取承认、尊敬和合法保护而奋斗，并以政治行动与歧视进行斗争。旨在促进个体与公众理解如何自我认定身份、以及如何利用和继承身份等这些身份策略探索影响到生活。在学术领域内，对权力动态学与权力行使所做的许多日渐详尽的研究（文化研究、文学理论以及殖民与后殖民研究）也促进了这些问题上的对话。特别是法国哲学家和理论家雅克·德里达和迈克尔·福柯，因其分析世界权力结构特征的出版物而备受关注。

## 艺术界焦点的向西迁移

这一时期强调变化的特征同样也波及到艺术界。美国经济上的相对稳定,成为西方艺术从巴黎转向纽约的一个重要因素。这有助于解释:正值全球艺术家都在不断进行创作时,为何美国艺术家却在世界市场上占据优势。只是在20世纪行将结束的几十年,随着对多元文化主义和全球经济的日益关注,美国之外的一些国家开始了更为广泛的艺术展示。

### 现代主义、形式主义和克莱门特·格林伯格

现代主义作为19世纪艺术不可或缺的组成部分,与变革的历史条件与需要一道改变了进程。在战后的岁月中,现代主义不断逐渐被认同为一种严格的形式主义(强调一件作品的视觉因素而不是它的主题),这在很大程度上应归功于美国的克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg,公元1909-1994年)的杰出贡献。格林伯格作为一位艺术批评家在20世纪40年代到70年代产生了相当大的影响,他在发展并确立现代主义重新定义的参数方面发挥了作用。

对于格林伯格来说,20世纪后期的现代主义艺术家,是对19世纪末和20世纪初的现代艺术家的批评态度加以提纯的那些艺术家。这种批评态度包括拒绝幻觉艺术与探索每一种艺术媒体的特性。格林伯格如此具有权威,以致学者们经常将这一时期普遍的现代主义倾向都称为格林伯格式的形式主义。特别是格林伯格提出艺术中的纯粹观念。他解释道:“艺术中的纯粹在于接受(愿意接受)特定艺术媒介的局限性。”换言之,他坚信艺术家应该更为明确地关注每种媒介唯一的特性——例如,绘画中的两度空间或平面性,雕塑中的三度空间。为了达到这一点,艺术家必须排除幻觉,热情地投入抽象。格林伯格详尽地阐释道:

原则上,它遵循着:一件现代主义艺术作品,必须尽力避免与并非最真实与最本质地阐释其媒介固有特性的任何种类的经验发生联系。其中,这就意味着摒弃幻觉与明确的主题事物。所有艺术都应当通过仅仅涉及它们各自的本体,就是说,通过变为“抽象”或非具象,达到具体实在,达到“纯粹”。

格林伯格热心倡导前卫艺术,他将它视为战后现代主义的同一词。一般而言,反叛与蔑视传统的精神,作为历史上前卫艺术的根本所在,活跃于社会政治巨变和反正统文化的60年代与70年代。不过,到这个时代,前卫艺术早期发展所固有的敏

锐的社会政治因素已经消失(虽然许多艺术家认为前卫艺术使他们与左翼结为同盟)。因此前卫艺术(和现代主义)变成一种根本的艺术奋斗目标。激进艺术家与大众之间的距离仍然在加大。1939年他在一篇里程碑式的文章《前卫艺术与庸俗文化》中,格林伯格坚决主张将前卫艺术与庸俗文化分开(格林伯格将庸俗文化定义为“劣质”或虚假的文化,例如流行的商业艺术与文学),提倡前卫艺术不断疏远大众。

### 后现代主义的出现

现代主义者强烈的批评主义原则以及对艺术传统的无情挑战,最终导致了现代主义的终结。对于许多人来说,似乎是艺术传统彻底地遭到破坏,致使现代主义完全将自己置于死地。正是这种情形,导致了20世纪最迅猛发展的运动之一后现代主义(postmodernism)的出现。后现代主义不能被描述为一种风格,它是一种广泛传播的文化现象。许多人将它视为是对现代主义原则的一种抵制,因此,后现代主义远比较为严格限制的现代主义实践更具包容性、更容易被接受。后现代主义似乎能够容纳艺术中的所有东西,这便很难清晰而具体地定义这一术语。为了回应现代主义精英者不妥协的态度,后现代主义脱胎于一种天真而乐观的民粹主义。

鉴于抽象作品费解的含义,现代主义艺术的观众已经减少,后现代主义艺术家呈现了一些适于每个人的东西。例如,在建筑中,后现代主义折衷的特征经常外在地表现为多种风格和建筑因素的奇异混合(例如希腊柱式与华丽的巴洛克装饰并置)。在其他艺术媒介中,从传统的架上绘画到录像与装置(installation,在一间房间或陈列室中创造一个艺术环境的艺术作品),从与现代主义联系在一起简约抽象到精心描绘的幻觉景象,后现代主义容纳了广泛的风格、主题、形式。另外,许多调查研究被认同为特别具有后现代主义特征,其中包括:批评现代主义原则、重新评价再现的特征和探索含意发生的途径。虽然这些质询具有很强的哲学性和理论性,但大量产生于后现代时期的艺术肯定植根于特殊的历史条件。因此,在本章的后面,将讨论关于种族、阶级、性别、性取向和种族划分等问题的艺术。

### 欧洲二战后的表现主义

1945年第二次世界大战结束,在整个欧洲遗留下被摧毁的城市、被割裂的经济和混乱的政府。这些因素连同大量生命的

丧失以及广岛与长崎难以磨灭的恐惧,导致一种普遍的失望感、幻灭感和怀疑感。虽然许多人(例如,意大利的未来主义者)曾尝试发现第一次世界大战的拯救价值,但是同样看待第二次世界大战实际上是不可能的,紧随战争而来的应该是“结束所有战争”。另外,第一次世界大战在很大程度上是一场欧洲冲突,造成八百多万人死亡,而第二次世界大战是一场真正的全球大灾难,造成四千五百万人死亡的后果。

## 存在主义：人类存在的荒谬性

横跨欧洲出现的愤世嫉俗反映了存在主义的流行(参见第33章,第1002页),这种哲学坚信人类存在的荒谬性与达到必然的不可能性。许多存在主义者还倡导无神论,并对在系统哲学中神的存在的的可能性提出质疑。存在主义的根源通常追溯到丹麦神学家索伦·克尔恺郭尔(Soren Kierkegaard,公元1813—1855年)以及诸如尼采(参见第33章第1002页)、海德格尔、陀思妥耶夫斯基和卡夫卡等一些哲学家和文学家传播存在主义理念的著作。在战后,法国作家让-保罗·萨特(Jean-Paul Sartre,公元1905—1980年)的著作极为明确地捕捉到存在主义的灵魂。按照萨特的观点,人必须慎重考虑神学论的暗示。如果神不存在,那么个体必须要在孤独之中不断奋斗,在一个没有绝对或传统价值的世界中痛苦地做出决断。这种悲观主义与失望的精神频繁出现在战后不久那段时期的欧洲艺术中。野蛮或粗暴恰如其分地表现出艺术家的精神状态与更强烈的文化感染力,在很大程度上代表这种艺术的特色。

### 人类的一种控诉

由英国艺术家弗朗西斯·培根(Francis Bacon,公元1910—1992年)创作的《绘画》(图34-1),表现的是一个引人注目而又令人厌恶的人物,他正在操纵着一场屠杀。这幅作品作于二战结束的第二年,可以被解读为人类的一种控诉与战争血腥屠杀的一种反映。中心人物是个短粗结实的人,他张开嘴,上嘴唇染成鲜红色,好像是一只食肉动物,正在吞食放在他周围栏杆上的生肉。培根可能是参照纳粹领导人戈培尔与希姆莱、墨索里尼或者罗斯福的新闻照片来描绘这个中心人物的,这些人的照片成为第二次世界大战期间媒体新闻报导的重要组成部分,艺术家非常熟悉。雨伞令人联想起战时张伯伦的形象,这位对希特勒做出如此严重错误判断的英国首相常常带着一把雨伞照相。培根在中心人物的后面悬挂了一具剥了皮的、好像钉死在十字架上的人形一般的屠宰畜体,增强了这幅绘画的内在冲击力。虽然《绘画》中意象的特殊来源并不十分清楚,但是将这幅作品视为“试图评论现实自身的暴力”(培根经常如此描述他的艺术)却并不困难。艺术家的确是以他所谓的“真实的暴行”来作为这幅绘画的基础。

### 刮磨与涂抹的油画

虽然很少有什么明确详尽之处,但法国艺术家让·杜布菲(Jean Dubuffet,公元1901—1985年)的作品也通过巧妙运用



34-1 培根, 绘画, 公元1946年。亚麻布上油彩和色粉, 197.2 × 132.1 厘米。纽约现代艺术博物馆(购买)。

材料表现出世界的某种痛苦景象。在诸如《不安的生活》(图34-2)这类作品中,杜布菲展现了在看起来很干燥的板结表面上进行划刻所形成的画面。他首先用石膏、胶、沙子、沥青等常见材料制作一层厚涂色层,然后在上面绘制出或划刻出可爱的孩子、精神病患者和涂鸦痕迹等稚拙的形象。点缀着形象的涂鸦,使涂抹与划刻破裂的墙面与留下过路者痕迹的磨损路面的感觉更加强烈。杜布菲认为儿童、精神不稳定者、囚犯和流浪者的艺术是更为直接和真实的,因为这类艺术是没有受到经验玷污的,是未经传统的艺术标准与审美反应污染的。他提倡原生艺术(Art Brut)——天生、粗糙和粗略的艺术。

### 迷失在世界的浩瀚之中

在瑞士艺术家阿尔贝托·贾科梅蒂(Alberto Giacometti,公元1901—1966年)中年创作的雕塑中,存在主义精神可能得到了最充分的体现。虽然贾科梅蒂从未声称他在他的艺术中追求存在主义观念,但却很难否认他的作品捕捉到这种哲学的灵魂。事实上,贾科梅蒂的朋友萨特将艺术家的人物雕塑视为存





34-2 杜布菲, 不安的生活, 公元1953年。画布油彩, 129.5 × 193 厘米, 伦敦泰特画廊。

在主义的人类化身——孤独、寂寞、迷失在世界的浩瀚之中。贾科梅蒂在他早期的艺术生涯中根据真人模特儿创作雕塑，但大约在1940年他放弃了这种直接观察，开始根据记忆进行创作。他40年代的雕塑，例如《正在指点的人》（图34-3），表现的是表面粗糙不平、实质上没有特征的修长人物。并非展现传统青铜人物雕塑的坚实与体量，这些严肃而细弱的人物似乎被它们周围的空间所淹没，流露出一种孤独而脆弱的感觉。这些雕塑完全背离了贾科梅蒂早期的超现实主义倾向的作品。像许多欧洲战后艺术一样，贾科梅蒂的后期雕塑是感人而又发人深省的，表达出二次大战战后的普遍失望情绪。

## 现代主义中的形式主义

### 抽象表现主义

在20世纪40年代，西方艺术世界的中心由巴黎转向纽约，这在很大程度上是因为二战灾难席卷了整个欧洲以及大量移民艺术家流亡美国。美国艺术家聚集起欧洲前卫艺术的能量，诸如立体主义和达达运动得到进一步发展。对前卫艺术的兴趣统治着40年代至70年代的许多美国艺术家。

第一个重要的美国前卫艺术运动抽象表现主义在20世纪40年代出现于纽约（并因此常被称为纽约画派）。正如它的名称所暗示那样，加盟抽象表现主义的艺术家的创作大多是抽象而又表现出艺术家精神状态的。抽象表现主义艺术家力求拓



34-3 贾科梅蒂, 正在指点的人, 公元1947年。青铜, 6个铸件中的第5个, 177.8 × 94 × 44.8 厘米。得梅因艺术中心科芬收藏馆（科芬美术委托财产基金购买）。

展他们的艺术创作过程来表现心理学家荣格所谓的“集体无意识”。为达到这个目标，他们采用了超现实主义艺术家的即兴创作方法，例如“心理无意识”（参见第33章，第1037页），并运用他们创造性的精神作为无意识力量的开放渠道，让这种无意识力量自身变成可视的形象。这些艺术家转向内心创造，他们的作品看上去处于一种粗朴的自然状态，展示出一种清新的力量。抽象表现主义艺术家想要观众以一种摆脱建构性思考的状态直观地领会他们的艺术。就像艺术家罗斯科雄辩阐述的那样：

我们维护人的绝对情感。我们不需要后盾或传奇。我们的形象自身便证明了它的现实存在。让我们自身摆脱记忆、联想、怀旧、传奇、神话。我们并不创造源于基督、人类或生活的大教堂，我们创造源于我们本身、源于我们自己情感的形象。我们创造的形象，任何没有透过历史怀旧的眼镜来观看它的人都可以理解。

抽象表现主义运动沿着行动抽象与色彩抽象两条路线发展。行动抽象艺术家依靠充满活力地涂绘颜色进行表现。相反，色彩抽象艺术家则专注于色彩的情感共鸣。

### 过程处于首位

其作品成为行动抽象最好例证的艺术家是杰克逊·波洛克（Jackson Pollock，公元1912—1956年）。虽然波洛克早期作品受他的老师托马斯·哈特·本顿（图33-79）的影响，但在40年代中期他发展出独特的个性化风格。到1950年，波洛克精炼了他的技法，创作出大尺幅的抽象绘画，例如《第1号，1950（淡紫色的雾）》（图34-4）。这些绘画由有韵律地滴洒、泼溅和流淌的颜料构成。壁画尺幅的、有力地凝聚成一团的颜色区域包围着观者，把他们带入到镶着花边的蜘蛛网中。这种标志性

的行动极好地记述了波洛克的创作技法。他简单地在画室的地板上将一卷画布铺开，运用木棍或画笔，将颜料（不仅有传统的油画颜料，而且还有铝质颜料和家用瓷漆）倾倒、滴洒到没按尺寸裁开的画布的一个区域上（图34-5）。正如画面展示的那样，波洛克创造出既是自发的又像舞蹈动作的艺术。他的创作方法鲜明表现出行动抽象的一种特殊前卫风貌——强调创造的过程。实际上，波洛克自己在绘画的创作过程中完全沉浸在绘画中。他曾解释道：“我感觉到我更像是绘画的一部分，由于这种方式，我可以在画的周围走动，从四面进行创作，完全‘进入’绘画。”学者们将（正如波洛克这段解释所提出的）他即兴创作作品的观念与源自于他潜意识中对荣格心理学的兴趣以及集体无意识的概念联系在一起。此外，那些深深依赖于潜意识的超现实主义艺术家也对他产生了影响。波洛克作品中即兴创作的特征与康定斯基的作品（图33-7）也有相似之处，康定斯基早在1919年便被十分恰当地形容为一位“抽象表现主义艺术家”。

除了波洛克独特的创作方法之外，他的绘画中缺少明确的构图焦点，旗帜鲜明地背离了传统绘画。他的油画的巨大尺幅断然背离架上绘画的尺度，强化了这种对传统的背弃。他作品中这些前卫因素使他遭到了公众的嘲笑，并得到了“杰克点滴”的绰号。1949年《生活》杂志上一篇文章的标题幽默地发问道：“杰克逊·波洛克：他是美国最伟大的在世艺术家吗？”波洛克44岁时在一次车祸中英年早逝，中断了他创新的艺术视觉的发展。

### 凶猛而热情的女人

虽然公众对这种艺术持怀疑态度，但其他一些艺术家仍热情地追求探索类似的表现方式。荷兰出生的威廉·德·库宁

34-4 波洛克，第1号，1950（淡紫色的雾），公元1950年。画布上油彩、瓷漆和铝质颜料，221 × 300厘米。华盛顿国家艺术画廊（布鲁斯基金）。





34-5 波洛克作画照片。

(Willem de Kooning, 公元1904—1997年)也发展出一种行动抽象风格。例如《女人第1号》这样的绘画虽然源自于人物画,但却展示出一种横扫的行动笔触与行动抽象典型的富有活力的色彩涂抹(图34-6)。从混乱排列的醒目线条和躁动不安的色块之中,显现出一个瞪着眼睛、乳房硕大、长相凶猛的女人。受到一则骆驼香烟广告启发,她露齿微笑,似乎是在扮鬼脸。广告牌上的女模特儿在某种程度上影响到《女人第1号》——系列女人绘画之一,但是德·库宁的女人形体还暗示着生育繁殖的形象,暗示着对爱情女神维纳斯传统形象的一种讽刺性颠覆。

正如波洛克一样,过程对德·库宁也十分重要。差不多两年的时间,德·库宁不停地在进行《女人第1号》的创作,他画完一幅画,第二天又把它刮掉,开始重画。他的妻子(也是一位画家)估计:在这幅画最终确定之前,在这块画布上他大约画了两百个被刮掉的女人形象。

除了这个《女人》系列之外,德·库宁还创作了一些主要由宽阔色带和飞溅的色点构成的非再现性作品,他的画表现出一种粗朴和张力。对此他的经济人贾尼斯印象很深,他回忆起德·库宁有时给他带来一些上面有破洞的绘画,这是他过分用力的结果。像波洛克一样,德·库宁也非常投入地“进入”他的绘画之中。

人们还将行动绘画称作“动作绘画”(action painting),批评家罗森伯格首先将这一术语应用于纽约画派作品。他在1952年的一篇富有影响力的文章《美国行动画家》中,描述了这些艺术家尝试“进入到绘画之中”。他详细地阐述道:

在某一时刻画布开始作为进行行动的区域,而不是作为重新创造、重新设计、分析或“表现”物体、现实或想像的空间,出现在一个又一个美国画家的面前。登上画布的不是一幅图画而是一个现象。画家不再以他头脑中的形象来着手绘制架上绘画,而是以他手中的物质(指画笔、颜料等作画材料——译注)在他面前的另一块物质(指画布——译注)上作画。这幅画将是这次遭遇的结果。

### 彩色持久的共鸣

与行动抽象艺术家富有侵略性与充满活力的绘画形成对比,色彩抽象艺术家的作品散发出一种较为宁静的审美(以巴尼特·纽曼和马克·罗思科的作品为例)。他们作品的情感共鸣源自于他们意味深长的色彩运用。由于学习生物学以及迷恋于美国本土艺术的原因,巴尼特·纽曼(Barnet Newman, 公元1905—1970年)在他早期绘画中表现出一种有机抽象。不久他



34-6 德·库宁,女人第1号,公元1950-1952年。画布油彩,192.7×147.3厘米。纽约现代艺术博物馆(购买)。

就简化了构图，所以他的每一幅作品，例如《英勇而崇高的人》（图34-7），都是由一整块色调略微变换的色域（color field）构成的，他称之为“拉链”的狭窄条纹从画面的一条边到另一条边将色域分开。正如纽曼解释的那样：“一道痕迹划过大气层；我力求创造一个环绕着它的世界。”他并不想要让观众将拉链感知为从背景中脱离出来的特殊实体，而是将它们感知为增强色域能量及赋予色域尺度的重音符号。通过简化作品构图，纽曼增强了色彩传达和表现能力，体现出他对现代生活悲惨境遇与人类奋力生存的感怀。他宣称：“艺术家的问题……是与神秘联系在一起复杂思想——关于生活、关于人、关于自然、关于死亡的无情的黑色混沌，或是关于悲剧的较为灰色较为模糊的混沌。”面对纽曼的巨幅色彩画作，观众确实感到他们好像是出现在史诗之中。

### “悲剧、入迷、厄运”

马克·罗思科（Mark Rothko，公元1903—1970年）的作品同样也涉及到普遍性的主题。罗思科生于俄国，他10岁的时候随他的家庭迁往美国。他早期的绘画倾向于人物画，但他很快便坚信：涉及到物质世界中的任何特定东西，都会与具有普遍性的、具有超自然“神秘精神”的崇高理念发生冲突，他将这种崇高的理念视为艺术意义的核心。在与纽曼和艺术家戈特利布共同撰写的、寄给《纽约时代》评论家朱厄尔的一篇宣言中，罗思科表述了他的艺术信仰：

我们喜爱复杂思想的简单表现。我们倾向于巨大的形状，因为它具有明确的暗示。……我们坚信……只有主题是正确的，它是悲剧性的和永恒的。那就是为什么我们表明与原始和古代艺术有精神性的亲缘关系的原因。

罗思科的绘画在构图上变得简洁单纯，他越来越关注于色彩。在例如《无题》（图34-8）这样的作品中，罗思科创造出

引人注目的视觉体验，这些作品由两三个巨大的纯色矩形构成，矩形的边缘模糊、柔和，似乎漂浮在画布表面，轻浮在彩色背景上。当照明合适的时候，这些绘画看上去就好像悬浮在画布上的、由强烈发光色构成的闪光的面纱。虽然色彩并置具有视觉魅力，但罗思科却想要他的绘画超越装饰性。他将绘画视为通往另一种现实的入口，他相信色彩可以表达出“人类的基本情感——悲剧、入迷、厄运”。他解释道：“在我的画前流泪的人具有与我画画时相同的宗教体验。如果像你所说的那样，你仅仅是被这些绘画的色彩关系所打动，那么你就没有领会到真谛。”像其他抽象表现主义艺术家一样，依赖于形式因素而不是在观众中唤起情感的特殊再现内容，罗思科创作出十分具有感染力、十分感人的绘画。

## 后绘画性抽象

后绘画性抽象（Post-Painterly Abstraction）是从抽象表现主义中发展出来的另一个美国艺术运动。实际上，许多参与后绘画性抽象运动的艺术家在他们职业生涯的早期都曾创作过抽象表现主义作品，但后绘画性抽象却表现出一种完全不同于抽象表现主义的感受。抽象表现主义表达出一种热烈的情感和内在的张力，而以一种冷静、超然的理性强调更为严谨的画面控制，则体现出后绘画性抽象的特征。

“后绘画性抽象”这一术语是艺术批评家克莱门特·格林伯格杜撰的，他认为这种艺术是与“绘画性”（painterly）概念相对立的，绘画性概念涉及到松散、显而易见的颜料涂绘。与动作抽象的绘画性特点形成对比，艺术家手绘的痕迹显然并没有出现在后绘画性抽象中。格林伯格之所以倡导这种艺术，是因为它似乎体现出他的艺术纯粹观念。



34-7 纽曼，英勇而崇高的人，公元1950—1951年。画布油彩，242.3 × 541.7厘米。纽约现代艺术博物馆（赫勒夫妇捐赠）。

34-8 罗思科，无题，公元1961年。画布油彩，175.3 × 127厘米。伊斯特曼先生和夫人收藏。

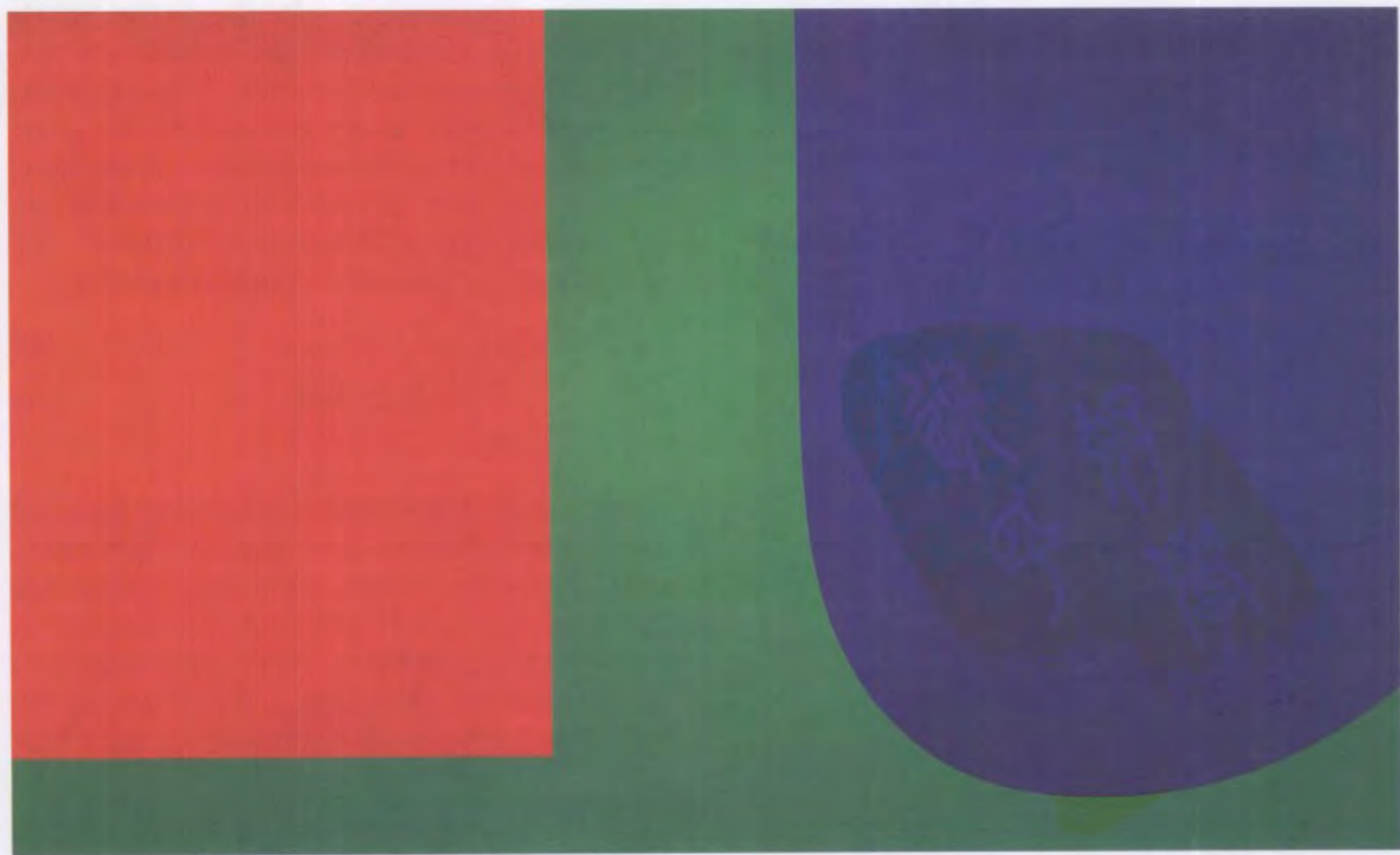


### 本质的硬边绘画

为了力求臻至纯粹绘画，后绘画性抽象艺术家提炼出绘画的本质元素，创造出简约、基本的形象。后绘画性抽象的一种变体——硬边绘画 (hard-edge painting) 的一个极好的例证，是由埃尔斯沃思·凯利 (Ellsworth Kelly, 生于公元1923年) 创作的作品《红、蓝、绿》(图34-9)，画面具有剃刀一般锋利的边缘与清晰勾画出的形状。这幅作品的确是完全抽象的，构图上极为简洁。此外，这幅画并不包含任何纵深错觉的暗示——色彩形式看起来无疑是二维的。

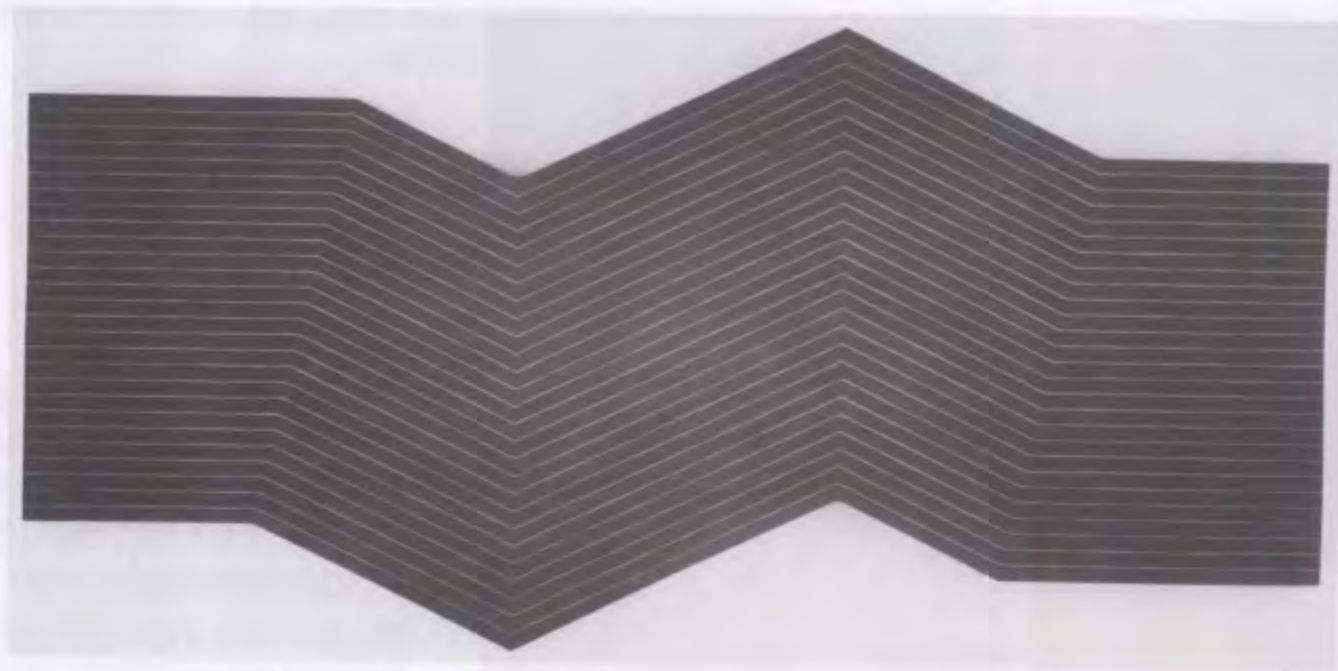
### “你看到的就是你看到的”

弗兰克·斯特拉 (Frank Stella, 公元1936年生)，硬边画家联盟中的一位艺术家，也在60年代追求着相似的理念。在诸



34-9 凯利，红、蓝、绿，公元1963年。画布油彩，212.4 × 345.1厘米。圣地亚哥当代艺术收藏博物馆（法里斯先生和夫人捐赠）。

34-10 斯特拉·什么事情都未曾发生，公元1964年。画布上金属粉嵌入聚合乳状漆，279.4 × 560.1厘米。兰南基金会收藏。



如《什么事情都未曾发生》(图34-10)这类的作品中，斯特拉排除了许多与绘画相关的变数。他的简洁的绘画由在色彩背景上的间隔平均的细条纹构成，没有中心焦点，没有绘画性或表现性的因素，没有表面上的调整，没有触觉特征。斯特拉的系统化绘画图解了格林伯格所坚持的艺术纯粹。艺术家对自己作品的评论“你看到的就是你看到的”，强化了这一观念，即有志于创作高层次艺术的画家必须要将他们的作品简化为本质的元素，观众必须懂得一幅画仅仅是一个平面上的色彩。

### 平铺的色域绘画

色域绘画(color field painting)，后绘画性抽象的另一种变体，同样也强调绘画的基本特性。不过，并不像硬边艺术家那样创作出清晰、不经调整的形式，色域画家将稀释的颜料



34-11 弗兰肯塞勒·海湾边，公元1967年。画布丙烯，188 × 205.7厘米。纽约私人收藏。

倾倒在未经处理的画布上，让这些颜料进入到画布纤维中。很难相信另一种绘画方法会产生如此平整的平面效果。由海伦·弗兰肯塞勒(Helen Frankenthaler, 公元1928年生)创作的作品，例如《海湾边》(图34-11)，看起来好像是即兴的并且几乎是偶发的。不同于罗思科和纽曼那些蕴含着情感成分的作品，这些作品是从属于消解形式问题的。

### 染色画

另一位从事色域绘画的艺术家是莫里斯·路易斯(Morris Louis, 公元1912-1962年)。格林伯格对弗兰肯塞勒的绘画很感兴趣，他带路易斯前往她的画室，在那里她向路易斯介绍了晕染技巧的潜在价值。在几个系列的绘画中路易斯都运用了这种将稀释的颜料倾倒在未经处理的画布表面的方法。《莎拉班德舞曲》(图34-12)是路易斯《染色》系列作品中的一幅。通过控制画面上的一条条边缘和倾倒在稀释的丙烯树脂，路易斯创造出铺满画布的、流动、透明、波浪般的形式。像弗兰肯塞勒一样，路易斯将绘画简化为颜料浸染的物质材料这一具体事实。艺术家可能无法再进行将绘画简化为绘画物质本质的探索了。

## 极少主义

画家并非是惟一对格林伯格的观念感兴趣的艺术家，美国雕塑家也力求他们的媒介臻至纯粹。画家致力于强调平面性，雕塑家选择了关注三维，将其作为雕塑语言惟一特征和内在限制。极少艺术(Minimal art)或极少主义(Minimalism)，这一出现在60年代的主流雕塑运动，便清晰地展现了这种努力。这一运动的名称揭示了它的简化特征，人们还将极少艺术称作基本结构或ABC艺术。

### 强调客观性

极少主义艺术家托尼·史密斯(Tony Smith, 公元1912-1980年)创造出诸如《死亡》(图34-13)这样的雕塑，这些雕

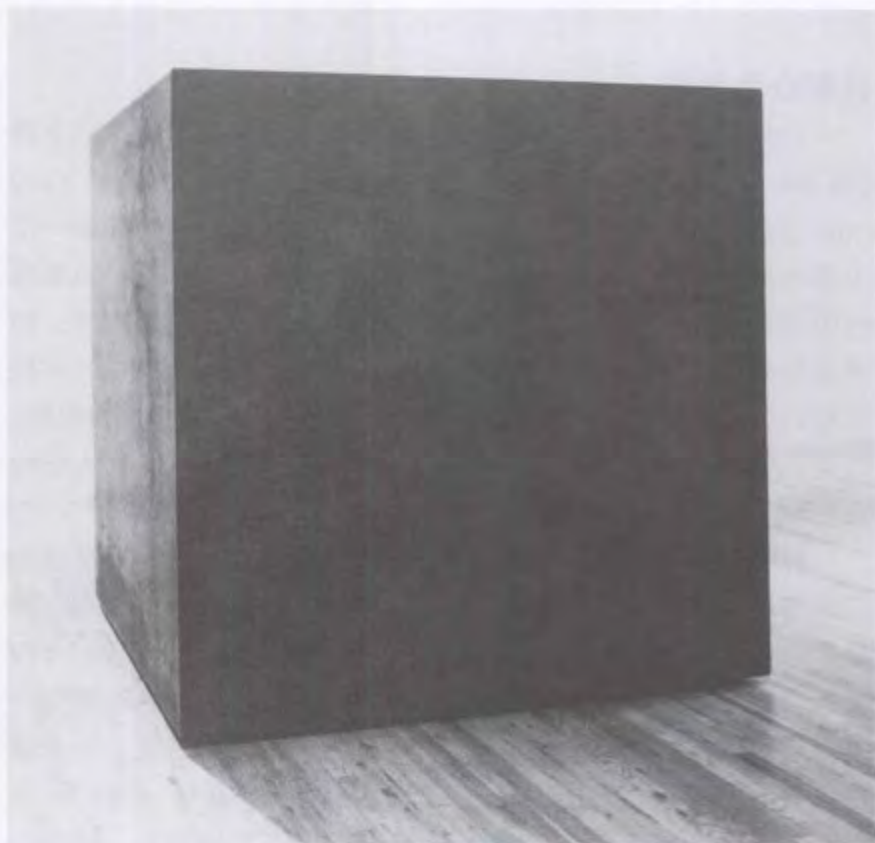


34-12 路易斯·莎拉班德舞曲，公元1959年。画布丙烯树脂，256.9 × 378.5厘米。纽约古根海姆博物馆。

塑像其他极少雕塑一样具有简洁的体积结构。极少艺术作品通常缺少可识别的主题、色彩、表面肌理和叙述因素，除了三维客体之外很难加以描述。通过排斥错觉艺术，将雕塑简化还原为基本的几何形式。极少主义艺术家明确强调他们艺术的“客观性”和具体的实在性。为了达到这个目的，他们将体验感受减至最基本的层面，阻止观众被面对艺术时的设想或成见所引诱。

#### 一种明确的视觉语汇

唐纳德·贾德 (Donald Judd, 公元1928—1994年) 在他的艺术中探求明晰和真理，他的艺术通向一种简约而具有普遍性的审美，符合极少主义原则。贾德决意要获取一种规避迷惑或含糊的视觉语言，这使他远离再现，趋向精确而简洁的雕塑。对于贾德来说，一件作品的力量源自于它的整体特征，源自于它的物质材料的特殊性。《无题》(图34-14)表现的是一些由



34-13 史密斯，死亡，公元1962年。钢，182.9 × 182.9 × 182.9厘米。



34-14 贾德，无题，公元1969年。钢托架上黄铜和有色荧光玻璃，10个单元，每个15.6 × 61 × 68.6厘米，间隔15.2厘米。华盛顿史密斯学会赫什霍恩博物馆和雕塑公园(赫什霍恩捐赠，1972)，贾德遗产艺术版权所有，纽约视觉艺术家与画廊协会特许。



34-15 林·越战老兵纪念碑，华盛顿特区，公元1981—1983年。黑色花岗岩，每侧长约75米。

黄铜和红色玻璃钢构成的、没有色彩和其他材料掩饰的基本的几何盒子。艺术家并不想要这件作品成为隐喻或象征，而是直接表述雕塑的客观性。在这类作品中，贾德使用了玻璃钢，因为它的半透明性可以让观众了解到内部，从而展示出雕塑既是开放又是封闭的。这种设计风格是与他想要摒弃含糊或虚假的愿望相吻合的。像其他极少主义艺术家的雕塑作品一样，贾德的雕塑为观众提供了一种独特的视觉体验——一种既直觉又永恒的体验。

尽管极少主义与格林伯格的形式主义之间存在着表面上的联系，但格林伯格并不拥护这种艺术倾向。他表达了他的疑虑：

极少艺术保留了太多观念化的技艺（观念的心理形式），而其他的就不足挂齿了。它坚持这样一种观念，即以某些推论的事物取代某些感受与发现的事物。几何与组合的简洁可能宣布和表明了审美上的极端激进，但是事实上这些信号却被理解为它们意味着审美上的背叛。在极少艺术中几乎没有审美上的惊奇。……审美惊奇永远高高挂起（它存在于拉斐尔的艺术之中，同样也存在于波洛克的藝術之中），观念无法单独达成审美惊奇。

### 抚慰心灵创伤

一件确实表现出这种持久影响的雕塑是越战老兵纪念碑（图34-15），它是1981年由21岁的玛雅·英·林（Maya Ying Lin，生于1960年）设计的。这座质朴、简洁的纪念碑是一道由黑色抛光花岗岩构建而成的V字形墙壁，墙体每侧的末端都起始于地平面，逐渐升高，在V字的中心达到三米的高度。越南战争中的57939名伤亡者（以及那些仍然失踪者）的名字按照他们的死亡时间铭刻在墙上，赋予作品一种震撼人心的效果。而且，林将这道墙置于园林景观之中，当观众沿墙走向中心时会产生一种下降的感觉。

林在设计这座质朴而简洁的纪念碑时，大量思考的是战争纪念碑的宗旨。她确定这座纪念碑“应该忠实于战争现实，并且是敬献给那些付出生命的人的。”她决定“并不想建造一个仅供人们观看的静态物体，而是想建造某种让人们能够联想到一个历程或进程的物体，它将使每个人得出自己的结论。……我想与大地一起创作，而不是凌驾于大地之上。我有一种切开大地的冲动……最初的暴力将会很快消失。青草将复生，但创伤却将长存……”考虑到战争的悲惨，这座暗示着创伤和永恒伤



## 极少主义的力量：马雅·林的越战老兵纪念碑

对于许多人来说，虽然极少主义艺术最初似乎只在形式领域产生影响，但是，极少主义艺术作品的直观性与物质性的样式，却经常赋予这些作品以持久的共鸣。像其他极少主义雕塑一样，玛雅·林为越战老兵纪念碑所作的设计是一个简单的几何形式。可是当她的设计最初公诸于众时却引起了争论，激动的公众对落成纪念碑的反应，说明了某些极少主义艺术作品何以能够超越具体的客观性。这座宁静而简洁的纪念碑，积极致力于将观众带入一种心理对话，而不是让他们沉默地站立。这种对话让观众有机会探究他们对于越南战争的感触，并体验到某种到达终极的感觉。

越战老兵纪念碑的历史戏剧性地见证了这座纪念碑的力量。1981年，在设计一座坐落在华盛顿特区宪法公园中的纪念碑的投标竞赛中，建筑师、雕塑家和园林建筑师组成的评审团评选出林的设计。可以想见，评审团不仅发现了她的设计的出众之处，而且也考虑到它的不加掩饰的简洁性将有可能最大限度地招致争议。可是，当评选公诸于众时，激烈的争论却接踵而来。因为在高大的、竖向的纪念碑与这道墙之间存在着极明显的对比（将华盛顿纪念碑和林肯纪念碑与越战老兵纪念碑相提并论），有些人认为林的设计是在谴责越南战争，广而言之，是在谴责那些参战者的成就。这些批评者中的一些人将这道插入土地的墙壁理解为是对美国参与这场战争的一种认罪。这道墙的颜色同样也受到攻击，一位老兵指责黑色“在世界所有种族、所有社会中，都是一

种普遍象征着羞耻、悲哀和堕落的色彩”。<sup>①</sup>

由于反对的声浪，必须进行折衷妥协以确保纪念碑的建成。美术委员会，监督这项工程的联邦小组在1983年委托艺术家弗雷德里克·哈特建造一座附加纪念碑。这座超出真人尺寸、写实风格的青铜雕塑表现了三个身着制服、荷枪实弹的士兵，最终被安放在距离这道墙大约三十七米的位置上。后来，组创越战妇女纪念碑项目的一个护士团体，赞成建造一座表彰女性在越战中的奉献的雕塑。由格伦纳·古达克创作了一座表现三个女性形象的二米多高的青铜雕像，其中一个女性怀抱着一个伤兵。这件作品于1993年揭幕落成，被安放在这道墙壁南面大约九十米处。

虽然引起这些争议并做了一些妥协让步，但这道墙却产生了强烈的反响。通常，观众会产生非常强烈的情感反应，甚至连那些对名字铭刻在纪念碑上的所有士兵都一无所知的人也是如此。许多观众在纪念碑脚下留下纪念品，纪念那些被人们深爱的、在越战中逝去的人，或者拓印下那些被铭刻下来的名字。这可以证明这座纪念碑的力量许多都是源自于它的极少主义的简洁性。正如极少主义雕塑一样，它并不要求做出回应，却因此成功地激发了个人探究。抛光的花岗岩表面也唤起了这种个人的心灵探索——观众看到他们自己映现在这些名字之中。

<sup>①</sup>伊丽莎白·赫斯，《两座纪念碑的故事》，《美国艺术》杂志第71卷第4号（1983年4月），第122页。

疤的不露锋芒的纪念碑具有一种亲和的沟通力。（参见本页上“极少主义的力量：马雅·林的越战老兵纪念碑”。）

### 多种多样的雕塑方向

#### 引人注目的非传统材料

虽然极少主义是60年代的主导性雕塑倾向，但是许多雕塑家却在探求其他风格。爱娃·黑塞（Eva Hesse，公元1936—1970年）在她职业生涯早期曾是一位极少主义者，因此远离了极少主义艺术的许多严格特征。她创作的雕塑，虽然简约单纯

但却具有引人注目的风貌。黑塞运用诸如玻璃钢、绳索和乳胶这样的非传统材料，创作了一些雕塑，这些雕塑的纯粹极少主义形式在大气压力和重力作用之下出现破裂、下陷和扭曲。黑塞出生于希特勒统治下的德国的一个犹太家庭，当她的父母和姐姐不得不逃避纳粹时，年轻的黑塞躲藏在一个基督教家庭中。直到40年代初他父母离婚之前，她才与家人重新团聚。那些特殊的环境使她产生了一种难以忘怀的感觉：即现代生活的中心境况是奇怪与荒谬的。为了努力在她的艺术中表现出这些特征，她用一些经常是从天顶上吊下来、从墙壁中倾斜出来或从地板中涌现出来的单元，创作出非正规的雕塑布局。她说她想要她的作品成为“非艺术的、非含蓄的、非拟人化的、非几何的、什么都不是、又无所不是，它仅仅是另外一种视觉类型”。



34-16 黑塞，悬挂，包裹木头的布上着丙烯色和钢，182.9 × 213.4 × 198.1 厘米，芝加哥艺术学院（基廷捐赠并与莫里斯先生和夫人交换）。

令人惊奇的是，《悬挂》（图 34-16）满足了这些要求。这件作品看起来好像一个精心制作的画框，画框生出一条奇异的触角，触角在房间中延伸又折返回画框。黑塞写道：在这件作品中，她“荒谬或偏激的情感第一次被成功地表现出来”。用她

34-17 史密斯，立方体 X VIII，立方体 X VII，公元 1936—1964 年。抛光不锈钢，《立方体 X VIII》高 2.94 米，《立方体 X VII》高 273.7，163.5 × 96.8 厘米。马萨诸塞州波士顿美术博物馆（苏珊·W·和佩因捐赠）和达拉斯艺术博物馆（尤金和麦克德莫特基金），史密斯遗产版权所有，纽约视觉艺术家与画廊协会特许。



的话来说，“（《悬挂》）具有一种我一直没有抵达的深度，那是一种生命的深度、灵魂或荒谬，是我想要获取的意义、情感或智慧。”雕塑具有一种不安和感人的风貌，暗示着在现代压力之中生命的脆弱和伟大。在艺术界，黑塞的个人身世也是感人与脆弱的，她在 34 岁的年轻年龄便死于脑瘤。

### 巨大的金属雕塑

美国雕塑家戴维·史密斯（David Smith，公元 1906—1965 年）1925 年在一家汽车工厂学过焊接。他后来将那次经历中获得的处理金属的专业技术，运用到他的艺术中。另外，运用工厂中的大尺度进行创作，帮助他展现出巨大金属雕塑的潜在价值。60 年代早期，史密斯创作出使他名声鼎沸的系列作品，即他的《立方体》系列。这些作品，包括这里列举的《立方体 X VIII》和《立方体 X VII》（图 34-17），都是由立方体、圆柱体和矩形长方体等简单的几何形式构成的。这些形式由不锈钢制成，一个摞一个随意堆积起来，然后被焊接在一起，形成令人难忘的大尺度雕塑。虽然这些《立方体》雕塑的金属元素再现了极少主义的基本语汇，但史密斯却是以一种暗示人类性格的方式来创作这些作品的。为了这个目标，他的雕塑背离了极少主义。另外，由于史密斯运用钢丝绒打磨金属，形成旋转的、随意的、富有动感的图案，这些图案将注意力吸引到雕塑表面的二维空间上，从而断绝了与极少主义程式的联系。这种处理捕捉到闪现在雕塑上的光，激活了表面，并赋予这些雕塑一种肌理。

### 含义的多样性

俄国出生的路易丝·尼维尔森（Louise Nevelson，公元 1899—1988 年）将一种建筑部件的感觉与达达及超现实主义拾得艺术品的力量融汇在一起，创作出她个人对生命基本意义的感受的雕塑。含义的多样性对于尼维尔森十分重要。她在探索“……处于中间的位置……黎明与黄昏”，即一种状态与另一种



34-18 尼维尔森. 热带花园 II, 公元1957-1959年。着黑色的木头, 181.6 × 334.6 × 30.5厘米。巴黎蓬皮杜中心国家现代艺术博物馆。

状态之间的过渡领域。到50年代后期, 她将木质的拾得艺术品与形式装配成雕塑, 将小雕塑作品装入不同尺寸的盒子中, 再将盒子互相连为一体形成“墙壁”, 然后她再用单色——通常是黑色、白色或金色进行粉刷。

单色的色彩方案统一了诸如《热带花园 II》(图34-18) 这类作品的不同部分, 并创造出神秘的形体与阴影区域。这些构成暗示着神秘环境, 好似来自于童年朦胧记忆中的秘密藏宝处。但是, 盒状结构与机械加工的拾得艺术品的精确, 创造出一种粗犷的几何结构, 任目光在其间自由漫游, 徘徊于某些细节。尼维尔森雕塑的组成部分及其互相关系, 令人联想起施维特斯的《Merz19》的结构(图33-27)。这种效果也很像是从向高处运行的火车上观看一座公寓建筑的侧墙, 或者好像是从空中俯瞰一座城市。

### 唤起美感的有机形式

与尼维尔森作品的建筑风格特征形成对比, 法裔美国艺术家路易丝·布儒瓦(Louise Bourgeois, 公元1911年生) 通常呈现给观众的是唤起美感的有机形式, 令人联想起米罗的生物形态超现实主义形式(图33-50)。她曾经将雕塑描述为: “相互关联的物体族群……关于群体中的个体的戏剧场面。”《兼而有之 I》(图34-19) 汇聚了一些圆头的单元体, 它们蜷曲在一整块斗篷中, 斗篷上开了许多洞, 露出单元体的头部。这些单元体的不同尺寸以及它们在群体中的位置, 赋予每个单元以独特个性。虽然形式是抽象的, 但它们却与人形有着密切的关联。布儒瓦在作品中运用了多种不同的材料, 包括木头、塑料、乳胶和塑料, 另外还有大理石和青铜。她充分利用每种材料的特性来满足作品的表现力。



34-19 布儒瓦. 兼而有之 I, 公元1969年。大理石, 56.8 × 127 × 121.9厘米。巴黎蓬皮杜中心国家现代艺术博物馆, 布儒瓦版权所有, 纽约视觉艺术家与画廊协会特许。

在《兼而有之 I》中，与亚光抛光面相邻的大理石高光，加大了膨胀形式群体与包裹它们的柔软褶皱物之间的美感差别。像赫普沃斯（图 33-71）一样，布儒瓦的雕塑也涉及到人体与风景之间的多元关系：“（我的作品）是拟人化的，它们同样也是风景，因为，从地形学的观点来看，我们的人体可以被视为有土丘、山谷、洞穴和孔洞的一块土地。”不过，与赫普沃思的作品相比，布儒瓦的雕塑更具个性化，更加彰显性欲。《兼而有之 I》完美地表现出布儒瓦所寻求的暗示：“在我的作品中总是有性欲的暗示。有时我全心关注的是女性的形体，即如流云一般的乳房特征，可是我经常融入活动状态——阴茎状的乳房、男性与女性、主动与被动。”

## 表演艺术

由于对挑战艺术传统的兴趣，20世纪60年代的前卫艺术家探求出一些创新的表现形式。例如后绘画性抽象者与极少主义者这类艺术家坚持现代主义艺术批评原则，探索二维与三维的含意。创作出偶发艺术（Happenings）的其他艺术家以及激浪派（Fluxus）群体（这两者以后将要加以讨论），发展出第四维时间来作为他们艺术作品的一种整体构成元素。这些简洁、短暂的作品最终被归类在表演艺术（Performance Art）这个宽泛的术语之下。在这类作品中，活动、动作以及与观众交流的人声（观众可以参与或不参与这一事件）取代了实在物体。通常，在这些事件之后保留下来的惟一证据是当时拍摄的记录照片。此外，大多数这类作品运用人物作为主要素材，具有非正式与自发的特性，推动艺术超越了主流艺术机构（例如美术馆和画廊）的限制。行动、事件和偶发艺术在很大程度上源自于达达和超现实主义作品的精神特征，源自于60年代的反叛与年轻活力。最初，这些艺术作品可能是作为针对于大多数艺术作品矫揉造作的解毒剂而出现，并对艺术作品商品的功能提出挑战。不过，在60年代后期，一些博物馆日益频繁地授权举办表演，因此大大压制了这种艺术形式的颠覆性锋芒。

### 一位作曲家的影响

许多对于发展表演艺术起到推动作用的艺术家的，都受到具有超凡魅力的教师和作曲家约翰·凯奇（John Cage，公元1912—1992年）的影响。凯奇鼓励就读于纽约社会研究新学校与北卡罗来纳州黑山学院的学生，将他们的艺术直接与生活联系起来。他将他感兴趣的杜尚思想和东方哲学带入音乐作曲。在他的作品中，凯奇运用诸如偶发这类方法来避开创作传统音乐的封闭结构，并且，按照他的观点，让作品脱离日常实在的不可预知与多层面的特点。例如，凯奇一首钢琴曲的乐谱为：令表演者出现，坐在钢琴旁，抬起琴盖标志乐曲开始，在乐器旁保持4分33秒的静止，然后关上琴盖，起身、鞠躬，以示作品结束。“音乐”将成为在“表演”期间从观众中发出的无计划的声音和噪音（例如咳嗽和低语）。

### 偶发艺术与激浪派

美国艺术家艾伦·卡普罗（Allan Kaprow，公元1927年）是凯奇50年代的学生之一。卡普罗具有渊博的艺术史知识，深受凯奇音乐作曲的启发。卡普罗同样致力于将艺术与生活融为一体，这一点以及他对波洛克行动绘画的信仰：即创作一幅绘画比已完成的绘画更为重要，致使卡普罗发展出一种被称之为偶发艺术的事件，他将偶发艺术描述为：

不止一次和一个地点的表演或感知事件的集合。它的物质环境可以被构建，可以直接采用那些有价值的东西，或者稍加改变。正如它的活动可能是虚构的或平凡的。偶发艺术不同于舞台剧，可能发生在超级市场中，发生在高速公路驱车时，发生在一堆破布下，发生在一个朋友的厨房里，或是即时的或是连续的。如果是连续的，时间可能延续一年多。偶发艺术是按计划进行的表演，但不需要排练，观众或重复。它是似乎更接近生活的艺术。

偶发艺术是具有广泛参与性的。一次偶发艺术由几部分的构成布景组成，观众在布景上写下短语，同时包括旁观者在内的其他人则正在一堆轮胎上行走。

凯奇的另外一些学生，则对作曲家发现处于非传统和平凡事物之中的审美潜能的研究产生兴趣，最后组成激浪派群体。这个群体最终发展壮大，其中包括欧洲和日本艺术家，与偶发艺术相比，激浪派的表演更富戏剧性。许多激浪派表演追寻着事件的结构性“线索”，并关注于单独的行为，例如，开灯关灯，或者观看下雪，即激浪派艺术家拉·蒙特·扬（La Monte Young，公元1935年生）所谓的“单独事件戏剧”。艺术家通常在舞台上表演这些事件，但并不穿戏装或添加舞台装饰。

### 作为仪式的表演

在60年代早期，德国艺术家约瑟夫·博伊于斯（Joseph Beuys，公元1921—1986年）因其激浪派的左派政治立场而产生了强烈的影响。博伊于斯运用偶发与激浪艺术形式，创作出一些旨在阐明现代人境况的情节。他想要创造出一种新的雕塑体，它将包含“思想形式：如何铸造我们的思想或者表述形式；如何将我们的思想塑造成言语或者社会雕塑；如何铸造和塑造我们生活在其中的世界”。

博伊于斯致力于激发有关艺术与生活思考的艺术作品，部分原因是由于他在战争中的经历。战时他是一位飞行员，在克里米亚上空被击落，他自己说：游牧的鞑靼人用油脂和毛毡将他裹起来为他取暖，护理他恢复健康。因此，对于艺术家来说，油脂和毛毡象征着康复和再生，他将这些材料加入到他的许多雕塑和行为艺术之中，例如《如何向一只死野兔解释图画》（图 34-20）。这个个人事件由一些令人联想到神秘与神圣的程式化行为组成。博伊于斯出现在一间挂着他的绘画的房间里，正怀抱着一只死兔子，向它轻声细语。博伊于斯将它的头部涂上蜂蜜，上面覆盖着一层金箔，形成闪闪发光的面具。他以这种方式扮演着萨满教巫师的角色，一位具有特殊精神力量的人。作为一位萨满教巫师，博伊于斯相信，他所起的作用是促进彻底变革人类的思想，所以每个人都会成为一个真正自由与富有创造力的人。



34-20 博伊于斯·如何向一只死野兔解释图画，公元1965年。表演艺术照片。杜塞尔多夫施米拉画廊。

### 作为创造的破坏

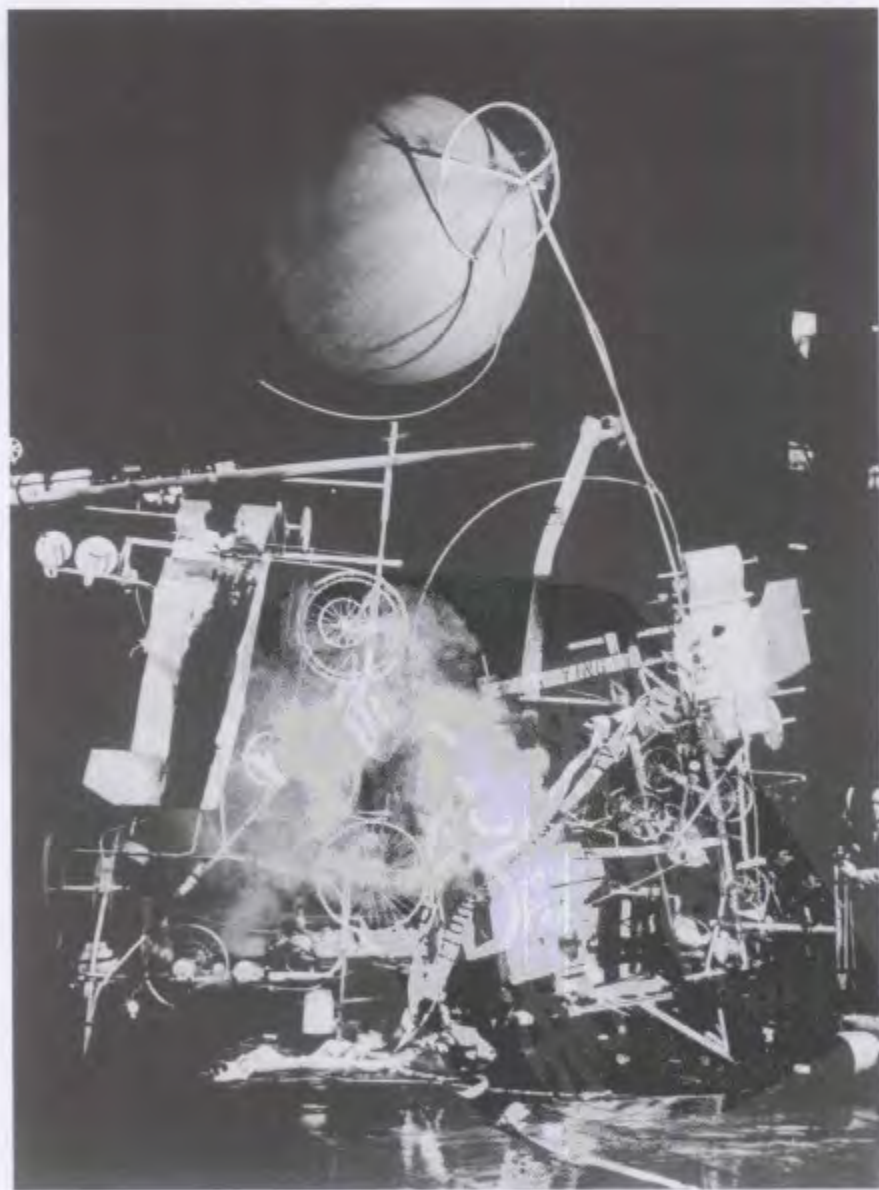
作为一种创作行为的破坏观念，显现在许多活动艺术作品中，在让·廷格利（Jean Tinguely，公元1925—1991年）的雕塑中表现得最为突出。廷格利曾在他的故土瑞士学习过绘画，并对活动雕塑产生兴趣。在50年代，他制作出一系列绘制速成抽象绘画的“元数学”机器、发动机驱动装置。他以一种反机械的不可预知的方式设定了这些电动机器的程序，当观众将一枝毡尖记号笔插入到一个钳子中，按下按钮，让这枝笔在一张夹在“画架”的纸上开始交叉运动。观众可以连续使用不同颜色的记号笔，可以关闭和开启设置，在某种程度上控制最终的形象。这些操作创作出一系列类似于抽象表现主义绘画的小幅作品。

1960年，在纽约现代艺术博物馆的一个巨大庭院中，廷格利以一件活动作品扩展了他作品的尺度，它是为“表演”然后将自毁而设计的。在工程师克鲁夫尔的帮助下，廷格利创作出《向纽约致敬》（图34-21），克鲁夫尔从曼哈顿附近的一个垃圾场帮他搜集轮子和其他运动物体。为了在黑暗的夜空下明

晰可见，整个结构被刷成白色，其中包括：改造成一部活动绘画机器的自动钢琴，在表演期间飘浮起来的气象气球，一些装满彩色烟雾的小瓶，许多传动齿轮、滑轮轮子以及其他拣来的机器零件。

这件作品于1960年3月17日在现代艺术博物馆雕塑公园里首次展演（并被破坏），纽约州长洛克菲勒、大批贵宾和三组电视工作人员出席了这次活动。当机器被启动时，烟雾从机器内喷出，钢琴着起火来。机器的许多零件散落，滚向远处，同时一个运动机制试图绘制一幅抽象绘画，但却没有成功。最后，廷格利命令一个消防队员扑灭烈火，并确保用斧子将《向纽约致敬》毁掉。像艺术家的其他雕塑一样，在某种程度上，《向纽约致敬》分享了杜尚的讽刺性的达达精神（图33-25）与克利的《鸣叫的机械》（图33-51）中的离奇意味。但是，廷格利故意使《向纽约致敬》中的古怪行为变得更为有趣而令人喜爱。由于最先在机器世界中赋予古怪行为的“自由”，廷格利的造物通常好像具有人类表演者异想天开的个性。

人们首先运用偶发（happening）、动作（action）和人体艺术（body art）这些术语，来描述包括将人体作为审美素材在内的多种艺术求索。在70年代中期，人们开始广泛使用表演艺术这一普遍的术语来描述这些范围广泛的创造性活动。极端的表演艺术范例包括：一些艺术家用枪和碎玻璃创作出许多以



34-21 廷格利·向纽约致敬，公元1960年。恰好在它自毁于纽约现代艺术博物馆公园之前。

进行冒险活动为中心的表演作品。这类作品对公认的艺术定义发起了引人注目的挑战。

## 观念艺术

对以往前卫艺术传统基础的无情挑战,在60年代后期因观念艺术(Conceptual art)的出现而得到一个符合逻辑的结论。观念艺术家宣称:处于艺术家观念之中的艺术“奇思妙想”,无法体现在最终表现形式中。实际上,一些观念艺术家完全排除了物体。此外,观念艺术家重新思考长期以来已经形成艺术基础的那些审美问题。这些艺术家将观念或概念视为艺术作品的首要因素。

### 什么构成“椅子?”

美国艺术家约瑟夫·科苏思(Joseph Kosuth, 公元1945年生)是观念艺术的重要倡导者。他的作品作用于语言与视觉的交汇点,涉及到抽象与具体之间的关系。从更广泛的意义上讲,他的艺术是在探索审美意义发生的方式。例如《一把椅子和三把椅子》,作品由一把真实的椅子和安放在一侧的这把椅子的等大照片以及一本字典中“椅子”一词的影印件组成(图34-22)。科苏思要求观众仔细思考是什么构成了“椅子”的概念。他解释说:“这意味着你可以拥有一件艺术作品,那便是一件艺术作品的‘观念’,它的形式成分并不重要。我觉得我已发现了一种方式来创作没有与表现构成相混淆的形式成分的艺术,这种表现存在于观念而非形式之中——形式仅仅是为观念服务的一种策略。”在一系列题为《作为观念的艺术等同于观念》的作品中,科苏思进一步探索了这些观念。他详细阐述道:

像别人一样,我继承了作为一组形式问题的艺术观念。所以当开始重新思考我的艺术观念时,我就不得不重新思考那种思考过程,它是与创作过程同时开始的。……“作为观念的艺术等同于观念”系列作品想要暗示的是真实的创造过程和根本转变,是在改变艺术观念自身。换句话说,我的创作观念是真正具有创造性内容的。

通过创作包括例如惰性气体、放射性同位素或无线电波这类不可见素材在内的作品,其他观念艺术家也在追随着这一观念,即“即使不能创造视觉形象,观念自身作为一种结果等同于一件艺术作品”。在每一个个案中,观众必须将他们对艺术作品的理解建立在他们对这些素材特性的了解之上,而不是建立在任何视觉经验资料之上,并且还要依靠于艺术家对作品所作的言语性描述。在观念艺术对艺术结构所进行的理性和审美的研究过程中,他们对艺术真正的基础提出了挑战,将艺术的界限推向一个临界点,在这一点上具体的艺术定义是不可能存在的。



34-22 科苏思,《一把椅子和三把椅子》,公元1965年。木制折叠椅,一把椅子的照片复制品和一本字典上椅子定义的放大照片,椅子82.2×37.8×53厘米,照片面板91.4×61.2厘米,文字面板61×61.2厘米。纽约现代艺术博物馆(奥尔德里奇基金会基金)。

## 现代形式主义的抉择

在战后那些年中,前卫艺术为艺术创作提供了重要的指向性推动力。正如在抽象表现主义、后绘画性抽象和极少主义艺术家作品中所看到的那样,艺术家们极为频繁地对这种关于坚定的抽象语言方面的现代实验艺术表现出兴趣。不过,另外一些艺术家感觉到前卫艺术家这种孤立与内省的态度导致了公众的疏远。这些艺术家致力于艺术的沟通力量,并用他们的艺术影响广泛的观众,这并不暗示着他们创作的是保守和学院派的作品。不过,这些艺术家(例如,波普艺术家、超级现实主义艺术家和环境艺术家)很少致力于一心一意地关注现代主义倾向的形式问题特征。

## 波普艺术的发展

抽象的流行和存在于大多数战后艺术中的形式实验疏远了公众。波普艺术家重新引入传统上艺术中用以表意的所有艺术策略——符号、象征、隐喻、暗示、幻觉和人物形象，而这些正是近来探寻纯粹的前卫艺术家在他们的抽象与常常简化的作品中所要清除的。波普艺术家不仅热衷于再现，而且还创造出一种坚定植根于消费文化、大众传媒和流行文化的艺术，因而使其更易于接受、更能够被普通人所理解。实际上，波普艺术(Pop art)的名称(应归功于英国批评家理查德·阿洛威，虽然他在最初使用这一术语时并没有坚定的信心)是流行艺术(popular art)的简称，波普艺术涉及到流行的大众文化与当代都市环境中熟悉的形象。这是坚定确立于20世纪后期公众的感受力与视觉语言之上的一种艺术。

### 英国波普：独立团体

波普艺术的根源可以被追溯到一个年轻的英国艺术家、建筑师和作家群体，他们于20世纪50年代早期在伦敦当代艺术

学院成立了独立团体。在某种程度上，由于共同迷恋于例如广告、连环漫画和电影这类流行文化方面的审美与内容，这个团体的成员探寻开始崭新的艺术思考。

在伦敦独立团体中展开的讨论，探索从大众文化和广告传媒中寻求象征的角色和意义。1956年，这个团体的一位成员，理查德·汉密尔顿(Richard Hamilton，公元1922年生)创作了一张小幅拼贴《是什么使今天的家庭如此不同，如此具有魅力?》(图34-23)，这幅作品反映出英国波普艺术态势的许多特征。汉密尔顿学过工程绘图、展示设计和绘画，他对以广告的方式来体现公众的意愿非常感兴趣。汉密尔顿长期以来一直受到杜尚观念的影响，他始终如一地将流行艺术与纯艺术的因素结合起来，认为两者都隶属于视觉交流整体世界。《是什么使今天的家庭如此不同，如此具有魅力?》是这位波普艺术家为一个展览所创作的招贴，并作为展览的一部分被编入目录中。这个展览题为“这就是明天”，是一个环境装置展览，展览中充满来自于好莱坞电影、科幻、大众传媒的形象，还有一幅凡·高绘画的复制品(代表流行纯艺术作品)。

通过从印刷精美的时尚杂志上剪裁下来的人像和物品图像，汉密尔顿拼贴的虚幻室内反映出现代消费文化的价值。《是什么使今天的家庭如此不同，如此具有魅力?》将寻找来的形象重



34-23 汉密尔顿。是什么使今天的家庭如此不同，如此具有魅力? 公元1956年。拼贴，26 × 24.8厘米，德国蒂宾根美术馆。



构为一个全新的整体。艺术家纳入了与大众传媒（例如电视、窗外的戏剧海报和报纸）、广告（例如胡佛吸尘器、福特轿车、阿默火腿和宝贝汽水）和流行文化（例如美女色情杂志、查尔斯·阿特拉斯和浪漫连环漫画册）有关的参照资料。学者们写了许多著述来论述这件作品的深层意义，但无论艺术家是否想提出尖锐的批评，几乎没有人会否定这幅作品的讥讽效果。这类艺术作品激发观众广泛思索社会价值，这种对大众传媒意义与形象的戏弄成为英国和欧洲波普艺术的典范。

## 美国波普艺术与消费文化

虽然波普起源于英格兰，但这一运动却在美国得到了极为充分的展现，并获得了极大成功，在很大程度上是因为更为完善成熟的消费文化为这一运动在60年代的繁盛提供了适宜的发展环境。实际上，独立团体的成员宣称他们的灵感来自于好莱坞、底特律和纽约麦迪逊大街，表达了他们对美国在大众传媒、

批量生产和广告领域里的突出成就的敬仰。

对美国波普艺术早期发展产生过关键影响的两位艺术家是约翰斯和劳申伯格。这两位艺术家早期都曾创作过抽象表现主义作品。他们介入波普艺术的尝试性作品还保留着行动抽象绘画的笔触。但是他们两人都将源自于流行文化的因素引入到他们的艺术中，这些借鉴增加了他们作品的力度与直观性。

### 看见过却没有审视过的事物

贾斯珀·约翰斯（Jasper Johns，公元1930年生）在他的早期作品中，特别注重将观众的注意力吸引到人世间的平凡事物，即他称之为“看见过却没有审视过的事物”之上。为了这个目的，他创作了靶子、旗、数字和符号系统等几个系列的绘画。例如，《旗》（图34-24）便是一种人们经常见到却很少仔细审视的物品。由于约翰斯使用了蜡画法（即一种使用液体蜡与溶解颜料的传统绘画方法），这件作品的表面有很高的肌理。首先，艺术家将报纸碎片或照片拼贴嵌入蜡中，然后上面用蜡画法作画。由于蜡很快就会变硬，所以约翰斯应该画得很快，蜡的透明性使观众看到富有层次的绘画过程。



34-24 约翰斯，旗，公元1954—1955年。裱着画布的木板上蜡画法、油彩、拼贴，107.3 × 154厘米，纽约现代艺术博物馆（约翰斯为了向巴尔表示敬意而赠送），约翰斯版权所有，纽约视觉艺术家与画廊协会特许。





34-25 约翰斯，着色青铜，公元1960年。青铜铸造，颜料。约高14厘米、宽20.3厘米、深4.4厘米，科隆路德维希博物馆，约翰斯版权所有，纽约视觉艺术家与画廊协会特许。

### 青铜饮料

约翰斯的《着色青铜》(图34-25)表现的无疑也是熟悉的物品。不过，通过用铸造青铜的方式复制巴兰坦淡色啤酒听，艺术家将它们毫无功能性地表现出来，并且以一种类似于杜尚的《泉》(33-25)的方式，将这些普通物品提升到高级艺术领域。由于这种相似性，在60年代艺术界的观察家通常将波普艺术称为新达达(Neo-Dada)。在《着色青铜》中，约翰斯将那些通常被形容为破烂货的物品进行重构，把它当作某种值得关注却很少得到关注的东西来对待。艺术家庄严地颂扬平凡的物品，通过用石膏将淡色啤酒听翻模，然后用青铜把它们铸造出来，如实地画出商标，并将它们坚实地安放在一个底座上。像青铜婴儿鞋一样，这个用后即被丢弃的容器成为现代商业文化中具有深刻象征性的人工制品的纪念碑。

《着色青铜》的创作灵感进一步增进了波普艺术与消费文化之间的交汇。按照约翰斯的说法，他为了回应德·库宁对约翰斯的纽约艺术经纪人卡斯特利一番评价而创作了这件雕塑。约翰斯说：“有人告诉我：德·库宁说你就是给那畜牲(指卡斯特

利——译注)两个啤酒听，他都可以把它们卖掉。我想，这是多么精彩的雕塑想法啊。”因此，就像淡色啤酒听自身一样，作为商品的艺术观念成为这件艺术作品的整体组成部分。十分巧合的是，卡斯特利真以960美元的价格卖掉了这件雕塑。

### “组合”绘画与雕塑

约翰斯的朋友罗伯特·劳申伯格(Robert Rauschenberg, 公元1925年生)在50年代便开始在作品中使用了大众传媒形象。劳申伯格首先通过进行“整合”，即在绘画的片段中点缀雕塑因素，着手创作一些具有开放性与不确定性的作品。有时，这些作品似乎是在雕塑中并入绘画的特定片段；而其他的整合作品则似乎是在绘画表面贴上三维空间物体。在50年代，这类作品包含大量艺术复制品、杂志、报纸剪贴以及用抽象表现主义风格绘制的绘画片段。在60年代早期，劳申伯格采用了丝网印这种商业媒介，最初用的是黑白的后来是彩色的，他开始用挪用的新闻形象和没有特色的城市风光照片充满整幅画面。《峡谷》(图34-26)是他整合作品的典型。印制的纸片和照片粘贴在画



34-26 劳申伯格, 峡谷, 公元1959年。画布上油彩、铅笔、纸、织物、金属、纸盒、印刷纸张、印刷复制品、照片、木头、颜料管和镜子以及涂有油彩的秃鹰和枕头, 207.6 × 177.8 × 61 厘米。松阿本德收藏馆, 无题出版公司版权所有, 纽约视觉艺术家与画廊协会特许。

布上。粗犷涂抹的颜料构成大面积涂绘不均匀的表面，这种风格令人联想到德·库宁作品(图34-6)。一只制成标本的秃头鹰粘在这件组合作品的下方，它展开翅膀好像正在飞向观众。一个枕头顺着一条拴在鹰下面的木棍上的绳子悬垂下来，完整地构成了这件组合作品。艺术家以一种混乱的方式来表现这件作品的各个组成部分。他让一些形象倾斜或扭转到一侧，或者每个层面都会被其他形象的一部分所侵扰。这种构图上的混乱也许类似于一幅达达拼贴，但是，与施维特斯的作品(图33-27)相比，劳申伯格组合绘画(combine painting)的各部分却保留了更多的个性特征。各种各样能够辨别的形象与物体看起来不合逻辑地排列，实际上对于劳申伯格的组合作品最终不可能达成一致的解读。眼睛扫过劳申伯格的一幅画作，很像是走过一座城市领略到那里的环境。正如约翰·凯奇敏锐指出的那样：“在(劳申伯格创作的)组合作品中不再有主题，它是报纸中的一页。每一件事情都有一个主题。它处于一种多元化的情境之中。”

### 艺术中的“连环漫画”焦点

当波普运动成熟时，形象变得更加具体，更加严谨克制。罗伊·利希滕斯坦(Roy Lichtenstein, 公元1923-1997年)将他的注意力转向作为美国流行文化支柱的连环漫画册。在诸如《毫无希望》(图34-27)这类绘画中，利希滕斯坦从一本代表着被阅读与被丢弃的娱乐形式的连环漫画册中引用了一个形象，并以巨大的尺幅使其变为不朽的形象。除了小小的更改之外，利希滕斯坦非常忠实于原来的连环漫画形象。第一，他选择了那时极为流行的普通连环漫画册中的一幕戏剧性情景。第二，他采用连环漫画的视觉语汇，运用其深黑色的轮廓线与未调和的色彩区域，并保留那种为人所熟知的正方形尺度。第三，利



34-27 利希滕斯坦·毫无希望，公元1963年。画布油彩，111.8 x 111.8厘米。巴塞爾美术馆(从路德维希基金会收藏馆永久借出)。



34-28 沃霍尔·绿色可口可乐瓶，公元1962年。画布油彩，210 x 144.8厘米。纽约惠特尼美国艺术博物馆收藏(用惠特尼美国艺术博物馆之友协会的基金购买)。

希滕斯坦的印刷技巧即本戴网点制版法(benday dots)，唤起人们对大批量生产衍生出的形象的关注。本戴网点制版系统是以它的发明者报纸印刷商本杰明·戴(Benjamin Day)的名字命名的，这个系统包括通过设置色点的大小尺寸来调节色彩。利希滕斯坦的作品进一步强化了连环漫画册简略的视觉语言。

### 商品艺术

最典型的美国波普艺术家是安迪·沃霍尔(Andy Warhol, 公元1928-1987年)。沃霍尔早年作为商业艺术家和插图画家取得了事业上的成功，由于这一经历，他对广告和大众传媒浮华的视觉语言十分敏感，并且意识到这种视觉语言将被证明适用于他的波普艺术。在诸如《绿色可口可乐瓶》(图34-28)这类绘画中，沃霍尔选用了当代消费文化批量生产的图像。尽管在60年代早期可口可乐作为最畅销的软饮料拥有至尊的地位，但它的生产厂商仍感觉到迫切需要发起一场强大的广告战，向它的主要竞争对手百事可乐日益增长的市场份额发起挑战。沃霍尔选择了无疑为人熟知的曲线型可乐瓶，以这种方式与那时美国消费者经常遇到的视觉形象相交汇。正如利希滕斯坦所采用

连环漫画形象一样，沃霍尔也运用视觉语汇和印刷技巧来强化形象与消费文化的联系。重复而冗余的可乐瓶反映了美国社会中这种产品无所不在的优势地位。丝网印技巧（劳申伯格也曾使用过）使沃霍尔可以无限地印制这一形象。沃霍尔如此沉迷于批量生产文化之中，以致他不仅创作出许多表现同一形象的油画，而且还将他的画室命名为“工厂”。

### 神话般的名人

沃霍尔经常创作好莱坞名人的形象，例如玛丽莲·梦露。像他的其他绘画一样，这些作品强调表现对象的商品身份。沃霍尔利用玛丽莲的死亡促成的传媒狂热报道，在这位电影明星于1962年8月悲惨自杀的几个星期之后，创作了《玛丽莲双联画》（图34-29）。沃霍尔选择了一张为人所熟知的梦露照片，这张照片无法让人看到真实的诺玛·琼·贝克（玛丽莲的原名——译注）。更确切地说，所有观众看到的是一个面具——好莱坞神秘机器生产

出来的一个角色。艳丽的色彩和平涂的颜色促成了这一形象的面具一般的特点。正如可乐瓶一样，重复的梦露面孔强调的是她作为一种消费产品的身份，正如美国公众在她死后的一段时期内所经历的那样，她那迷人的、令人难忘的面容似乎可以永无休止地面对观众。这件作品的右半部分以其劣质的颜色配准，暗示着一序列电影静止画面，涉及到那个梦露由此成名的领域。

沃霍尔自己对名人界的统治优势，突出表现了他对大众文化的活力与视觉语言的非凡而机敏的理解。他曾预言：大众传媒时代将会使每个人成名十五分钟。在1987年他58岁死后很久，他自己的名望却保持得十分长久。

### 超大尺寸雕塑

波普艺术家克莱斯·奥登伯格（Claes Oldenburg，公元1929年生）创作出许多对美国消费文化提出敏锐批评的雕塑作品。他的早年作品由表现食物和衣物的石膏浮雕构成。奥登伯



34-29 沃霍尔，玛丽莲双联画，公元1962年。画布上油彩、丙烯和丝网印瓷漆。伦敦泰特画廊。



34-30 奥登伯格。1962年在纽约格林画廊举办个人展的照片。

格用分层铺在镀锌铁丝和薄纱织物上的石膏塑造这些雕塑，用廉价品牌的瓷漆在雕塑上进行彩绘。在后期作品中，他关注于同样的主题，改用聚乙烯或画布缝制出大尺寸填充雕塑。这两种雕塑的例子，在这张1962年奥登伯格在纽约格林画廊举办个人展的照片（图34-30）上都可以看到。这个题为“商店”的展览是他举办较早的一个展览，展览中包括他的许多作品。“商店”展览是用奥登伯格的消费产品雕塑构成的一个装置，这个展览对在消费社会中艺术作为商品的功能提出了恰当的批评。几年之后，奥登伯格的雕塑变得越来越巨大。他同她的妻子与合作者科斯娅·范·布鲁根（Coosje van Bruggen，公元1942年生）在过去几十年里创作出许多表现熟悉的普遍物品（例如台球、羽毛球、晒衣夹子和撕碎的笔记本）的巨大户外雕塑，可能正是这些作品使他们成为极为著名的人物。

## 超级现实主义

像波普艺术家一样，超级现实主义艺术家（Superrealists）也有志于寻求一种更易于接近公众的艺术交流形式，而不是采用抽象表现主义或后绘画性抽象的疏远、陌生的视觉语言。超级现实主义艺术家致力于像相片一般严谨地忠实于视觉真实，在60年代后期和70年代以绘画和雕塑扩展了波普图像学。因为许多超级现实主义艺术家采用照片作为他们形象的来源，所以人们也将超级现实主义艺术家称为照相现实主义艺术家（Photorealists）。这些艺术家以精微而一丝不苟的细部再现出波普艺术所专注的平凡现实和人工制品。

34-31 弗拉克·玛丽莲，公元1977年。画布上油彩覆盖丙烯，美国图森亚利桑那大学美术馆收藏（美术馆用由加拉格尔纪念基金会提供的基金购买）。



### 探索“照片影像”

美国艺术家奥德里·弗拉克 (Audrey flack, 公元1931年生) 是这一运动的先驱者。她的绘画例如《玛丽莲》(图34-31) 不仅是简单地应用照相术技巧, 而且还对照相术的特征及其构成的对现实的理解范围进行概念上的探究。弗拉克指出:“(照相术是) 我全部的生命, 我研究艺术史, 全都是照片, 我从来没有看到过这些绘画, 它们都在欧洲。……看电视看杂志和看复制品, 这些全都受到照片影像的影响。”照相的形式特点也引起她的兴趣, 她运用照相技巧, 首先将一个幻灯形式的形象投射到画布上。接下来运用喷笔(一种最初作为照片润饰工具而设计的设备), 可以复制出在照片中看到的那种平滑渐变的色调和色彩。她注意细节并进行精心的准备, 致使呈现给观众的绘画(大都是静物画) 汇集了一些视觉上极为真实的熟悉物品。与沃霍尔的《玛丽莲双联画》相比,《玛丽莲》一画对玛丽莲·梦露的惨死做出了不同的评价。在她的静物画中, 弗拉克暗中涉及到传统静物画(图24-54)。正如荷兰静物画一样,《玛丽莲》充满对于死亡的联想。除了一张微笑的年轻的玛丽莲黑白照片之外, 新鲜的水果(有些被切开)、一个沙漏、一枝燃烧着的蜡烛、

一只表和一张月历, 所有这些都与时光的流逝与世间生活的短暂联系在一起。

### 大幅自画像

美国艺术家查克·克洛斯 (Chuck Close, 公元1940年生) 因他的大幅自画像而广为人知, 他是其作品与超级现实主义运动联系在一起的另一位艺术家。不过, 克洛斯觉得他与照相现实主义艺术家的联系是有限的, 因为对于他来说, 现实主义自身并不是目的, 实际上它只是一种理性而精准的系统绘画方法。他60年代后期和70年代早期的绘画, 例如他的《大自画像》(图34-32), 都是根据照片创作的, 他将照片信息转化为绘画信息, 因为他的目的便是简单地记录下他的主题的外观视觉信息, 所以他故意避开创造性的构图、美化的光照效果以及能够透露内心世界的面部表情。克洛斯描绘无名者和普通人, 大都是他的朋友, 他对洞察这些被画者的个性并不感兴趣。通过减少他绘画中的可变因素(甚至这些画的尺寸都是不变的274厘米乘213厘米), 克洛斯可以集中运用他有条不紊的画法来表现面部, 从而促使观者关注他作品的形式风貌。实际上, 由于艺术家绘画

的巨大尺幅，所以近距离地仔细观看致使这些形象化解为抽象的模式。

### 典型美国人的模型

超级现实主义雕塑在杜安·汉森（Duane Hanson，公元1925—1996年）的作品中得到了最好的体现。像许多其他超级现实主义艺术家一样，汉森有志于寻找到一种公众能够理解的视觉语言。他曾改善过他的翻模技巧，创作出许多真人大小的人物雕塑。汉森首先用真人模特儿翻制出石膏模子，然后用聚酯树脂将模子注满。在树脂变硬之后，艺术家除掉外模，并用喷枪进行清理、喷绘，再用假发、衣服和其他附属物进行装饰。这些作品，例如《超级市场购物者》（图34-33），描绘的是典型的普通美国人，因其熟知性而特别引起观众的共鸣。汉森对他的形象选择进行了解释：“我最喜欢的主题是常见的美国当今中低阶层的典型形象。对于我来说，他们生存中的顺从、空虚和孤独，记录下这些人生活中的真实现实。……我想实现一种表现出我们时代迷人特质的确定而严格的现实主义。”由于汉森的形象选择和精心的制作，在展览中观众经常把这些雕塑错当成真人，并因此将他与超级现实主义运动联系在一起。



34-33 汉森，超级市场购物者，公元1970年。聚酯树脂和用油彩着色的多色玻璃钢、衣服、钢制手推车和货物，真人尺寸。亚琛路德维希美术馆追踪研究会新画廊。



34-32 克洛斯，大自画像，公元1967—1968年。画布丙烯，271.8 × 210.8 × 5.1厘米，美国明尼阿波利斯沃克艺术中心（艺术中心买进基金，1969）。

## 特定地点艺术和环境艺术

环境艺术（Environmental art），有时称为大地艺术（Earth art）或大地作品（earthworks），出现于20世纪60年代，包括范围广泛的、大多数都是处于特定地点和存于户外的艺术作品。参与到这些雕塑项目中的许多艺术家同样也使用自然或有机材料，包括大地自身。这种艺术形式是在日益关心美国环境那段时期发展起来的。60年代和70年代的生态运动，旨在令公众注意到日益严重的污染、自然资源的损耗和有毒废料的危害，并与其进行战斗。公众的审美问题（例如乱扔废物、都市无计划扩展和对风景区的损害）也被列为争论之列。对环境的普遍关注，导致1969年通过了“国家环境政策法案”，并创立了联邦环境保护局。环境艺术家运用他们的艺术唤起对风景的关注，其所作所为正是这种国民对话的一部分。

作为一种形式对艺术制作和艺术模式传统前提提出挑战的创新艺术，环境艺术明显具有前卫、进步的因素。不过，在这里与一些较为平民化的艺术运动例如波普和超级现实主义一起来探讨环境艺术，是因为这些艺术家坚持要将艺术从美术馆与画廊高雅的氛围中迁出，让它进入公共领域。大多数环境艺术家鼓励观众与作品之间产生交互作用。诸如克里斯托和珍妮·克劳德这样的环境艺术家，他们的作品都是在新现实主义这一欧洲版本的波普艺术的背景中走向成熟的，他们让观众作为作品的一个整体组成部分参与到其中。所以，像波普艺术家和超

级现实主义艺术家一样，这些艺术家想要他们的作品与更多的公众发生联系。具有讽刺意义的是，许多大地作品遥远的地理位置限制了公众的接近。

### 自然的不朽力量

最重要的美国环境艺术家是罗伯特·史密森（Robert Smithson，公元1938—1973年），他运用工业建设设备来巧妙地处理位于封闭地域中的大量泥土和岩石。史密森最有名的作品之一是《螺旋形防波堤》（图34-34），由黑色玄武岩、石灰岩和泥土构成的巨大螺旋形蜿蜒于犹他州的大盐湖之中。一天史密森驾车经过湖边，偶然看到一些废弃的采矿设备，那是一家试图在这里开采石油却没有成功的公司遗弃在那里的。史密森将这一切看作是自然不朽力量与人类无法征服自然的实证。他决定在湖中创作一件艺术作品，最终形成一条从湖岸伸出并在水中蜿蜒四百五十多米长的巨型螺旋曲线。史密森坚持让他作品的构思与这个地点自身相适应；他希望避免傲慢的艺术家仅仅将一个无关的观念加强给这个地点。螺旋形的观念来自于史密森对这个地方的最初印象。

当我看到这个地方时，它恰好映现在地平线之上，令人联想到静止的气旋，而闪烁的光芒使整个风景看似好像发生了地震。一场休眠状态的地震，延展为令人心绪不宁的寂静，延展为一种静止不动的眩晕感。这个地方是一个处于无限循环之中的自我封闭的旋转体。从那种回旋的空间中显现出这道螺旋形防波堤存在的潜在可能性。

当史密森对大盐湖进行调查研究时，他发现覆盖在水边岩石上的盐晶体的分子结构是螺旋形的，螺旋形式的适宜性得到进一步强化。史密森不仅用照片记录下《螺旋形防波堤》，而且还用一部记述整个地域形态和生命的电影拍摄下它的建造过程。这些照片和电影变得越来越重要，由于大盐湖水平面的涨落变化，《螺旋形防波堤》经常处于水面之下。

### 作为虚空间的雕塑

虽然迈克尔·海泽（Michael Heizer，公元1944年生）并不认为他自己是一位环境艺术家，但他的许多雕塑却涉及到地貌。这类作品之一《双重否定》（图34-35）由内华达州欧弗顿



34-34 史密森，螺旋形防波堤，公元1970年。黑色岩石、盐晶体、泥土、红水（水藻），美国犹他州大盐湖，457.2 × 4.6 × 1.1米。史密森遗产，纽约科汉画廊提供，纽约迪亚艺术中心收藏。





34-35 海泽·双重否定，内华达州欧弗顿附近，公元1969—1970年，457.2 × 15.2 × 9.1米，照片，洛杉矶当代艺术博物馆。

附近摩门梅萨的两个巨大挖掘通道构成。海泽运用掘土设备将每条通道挖掘到约十五米的深度，两条通道在悬崖状山脊上隔着一道纵深的凹进缺口相互对应。每条通道九米多宽，这件作品的全长为四百五十多米。因此，这件雕塑完全是作为虚空间——作为与体量或体积相对立的空间而存在的。虽然大多数大型雕塑按照传统惯例以巨大的体量面对观众，但这件雕塑的确可以让参观者进入到作品之中。不幸的是，《双重否定》地理上的偏远不可能让许多人亲身感受到这件作品；1970年年初，纽约一家画廊中的照片使这件雕塑引起了观众的注意。不过，海泽强调的是审美问题而不是生态问题。这件作品的概念、规模和地理位置迫使观众重新思考雕塑的特性，并重新评价它们与大地的关系。

### 包裹的艺术

像海泽一样，克里斯托·贾瓦谢夫（Christo Javacheff，公元1935年生）和珍妮—克劳德·德·吉耶邦（Jeanne-Claude de Guillebon，公元1935年生），即著名的克里斯托与珍妮—

克劳德也增强了观者对自然界和都市场景的空间与特征的认识。但是，不是像海泽那样让大地自身发生物理变化，克里斯托与珍妮—克劳德是通过用布修饰风景来唤起这种认识的。他们的作品也融入了人类社会政治行为、艺术和环境之间的关系。克里斯托曾经在他的故乡保加利亚和维也纳学习艺术。在移居巴黎之后，他开始用低廉的包装材料包裹物体，被包裹物体的轮廓依稀可见，因此将现实世界中的小物品搬入到封闭包裹的神秘世界。70年代，克里斯托与珍妮—克劳德，丈夫与妻子，开始合作大规模项目。

他们将注意力转向环境，在明尼阿波利斯和德国创造出“空气包裹”（air package）。而后他们触及到大地自身，完成了诸如包裹几十万平米澳大利亚海岸和在科罗拉多赖弗尔峡谷悬挂巨大幕布这样一些项目。大地作品需要几年的准备、研究，需要与当地权威人士和当地市民相关团体开会评估。艺术家总是考虑规划，考虑获得众多许可的程序，考虑艺术作品每个组成部分的视觉记录。这些临时作品通常展览几个星期。《被包围

34-36 克里斯托与珍妮-克劳德,《被包围的岛屿》,佛罗里达迈阿密比斯坎湾,公元1980—1983年。粉红色聚丙烯织物,60万平方米。



的岛屿》(图34-36)创作于佛罗里达迈阿密的比斯坎湾,在1983年5月展出了两个星期,是克里斯托与珍妮-克劳德的代表作。为了这个项目,他们用特制的粉红色聚丙烯织物包围了海湾中的十一个人造小岛(源自于一项清淤工程)。

这个环境艺术项目需要两年的准备以获得必要的许可,召集必要的无需技能的劳动力和熟练工人,筹集320万美元的费用(通过出售初稿、拼贴和模型来完成)。当全体工作人员从岛上清除垃圾时(以确保岛屿的深颜色、布的粉红色和海湾蓝色之间的最大限度的对比),大量观众在观看,随后看到展开织物的“茧”形成环绕每一块小面积陆地的迷人漂浮“裙”。虽然《被包围的岛屿》存在的时间短暂,但它却在大量的照片、电影和记录这件作品的书籍中留存下来。

### 钢铁大墙

当位于公共领域的许多作品(正如刚刚探讨的环境艺术作品)探求重新唤醒对大地的力量与美丽的欣赏,探求关注生态问题的时候,另外一些艺术作品却专注于公共空间中艺术的功能。一件引发全国讨论的雕塑便是由美国艺术家理查德·塞拉(Richard Serra,公元1939年生)创作的《倾斜的弧形》(图34-37)。雕塑是由总务管理局(GSA)委托制作的,这个联邦机构除了其他任务之外还负责监督选择和安装为政府建筑创作的艺术作品。这道近四十米长低合金高强度钢制成的弯曲大墙立起来有近四米高,在下曼哈顿雅各布·K·贾维特联邦大楼前的广场上被分为两段。塞拉确定的雕塑位置,使这个开放广场的空间和穿过广场的交通流量产生了重大变化。艺术家解释道:这件特定地点(site-specific)雕塑要想“扰乱或改变广场的装饰功能,并积极地将人们带入雕塑的语境中”。通过在这片



34-37 塞拉,《倾斜的弧形》,公元1981年。低合金高强度钢,3.7×36.6×0.06米。受华盛顿特区总务管理局委托安置在纽约城联邦广场,1989年被美国政府拆除。

## 《倾斜的弧形》与公共艺术问题

当1981年《倾斜的弧形》(图34-37)被安置在雅各布·K·贾维特联邦大楼前的广场时,许多公众立刻以敌意的批评做出反应。这件极少主义作品一分为二,坚定而毫不妥协地出现在广场上,激起一片抱怨之声。许多人发表言论认为:《倾斜的弧形》是丑陋而引人注目的涂鸦,它干扰了纵览广场的景观,并妨碍利用广场举办演出或音乐会。由于持续不断的要求拆移《倾斜的弧形》的抗议与请愿,总务管理局召集了一系列公众听证会。后来,总务管理局虽然以前同意了塞拉的设计模型,但还是决定拆移这件雕塑。塞拉持有一份合法而具有法律约束力的合同,承认这件作品的特定地点特性。这一决定激怒了他,艺术家发表声明:“拆移这件作品便是毁灭这件作品。”<sup>①</sup>

这一事件提出公共艺术特性这一令人瞩目的问题,其中包括:公众对实验艺术的接受,在完成公共委托时艺术家的责任与权利,艺术品的审查机构和公共艺术的宗旨。如果一件艺术作品在博物馆或画廊相对私密的范围之外被置于一个公共空间之中,那么会应用不同的方针吗?正如一位《倾斜的弧形》传奇事件的参与者提出的那样:“一位艺术家有权利将他的价值与品味强加给一位拒绝他的品味与价值的公众吗?”<sup>②</sup>历史上前卫艺术表现出的作用之一,正是通过拒绝传统和打破观众的自我满足来挑战陈规陋俗的。将实验艺术置于公共场所永远会引起争论吗?从塞拉的声明来看,显然他想要以这件雕塑来挑战公众。

《倾斜的弧形》提出的另一个问题涉及到艺术家的权利。在这个案件中艺术家对审查机构总务管理局提出指控。塞拉就侵害他的第一修正法案的权利对总务管理局提出诉讼,他坚持认为:“艺术家的作品必须是未经删改、受到尊重并被宽容接受的。即使认为它令人反感,感觉到它是一种挑战或体验到它是一种恐惧。”<sup>③</sup>作品的拆移要制定审查制度吗?一家联邦区法院判定审查制度没有制定。

最后,谁来决定什么样的艺术作品适合于公共区域?一位艺术家认为:“我们不能通过公民投票来获得公共艺术。”<sup>④</sup>但是为了避免《倾斜的弧形》这样的争议再次发生,总务管理局改变了程序。现在,在委托公共艺术作品之前,先征求来自于市民和附近团体的广泛意见。虽然《倾斜的弧形》被拆移(现在被冷落在仓库中),但是,在有关公共艺术审美、策略和动态所有这些讨论中,这件雕塑却继续展现出力量。

<sup>①</sup> 格雷·格卢克,《在选择公共艺术时公众应该扮演什么角色?》,《纽约时报》1985年2月3日

<sup>②</sup> 加尔文·汤姆金斯,《艺术界,倾斜的弧形》,《纽约人》杂志1985年5月20日,第98页。

<sup>③</sup> 同上,第98-99页。

<sup>④</sup> 同上,第98页。

开阔的公共空间中创造如此巨大的存在物,塞拉成功地迫使观众重新考虑这个广场作为一种雕塑形式的实际空间。

## 建筑新模式：现代主义到后现代主义

### 现代主义

20世纪,在绘画和雕塑这样的媒介中走向形式抽象的进步运动已经叙述过了。与此相似,现代主义建筑师也越来越关注强调简洁的形式主义。他们在那些保留着迷人的雕塑有机特点以及那些坚持较为严格的几何化的建筑中都清晰表现出这种形式主义。

#### 雕造混凝土：赖特的要素

弗兰克·劳埃德·赖特(Frank Lloyd Wright)将他的建筑形容为“有机体”,以他设计的所罗门·R·古根海姆博物

馆(图34-38、图34-39)结束了他漫长而多产的职业生涯,这座博物馆于1943年至1959年在纽约城建成。赖特运用加固混凝土几乎就像一位雕塑家运用有弹性的泥土一样,他受到蜗牛壳的螺旋形启发设计了这座建筑。



34-38 赖特,所罗门·R·古根海姆博物馆(北面的外观),纽约,公元1943-1959年(照片拍摄于1962年)。



34-39 古根海姆博物馆室内，纽约，公元1943—1959年。

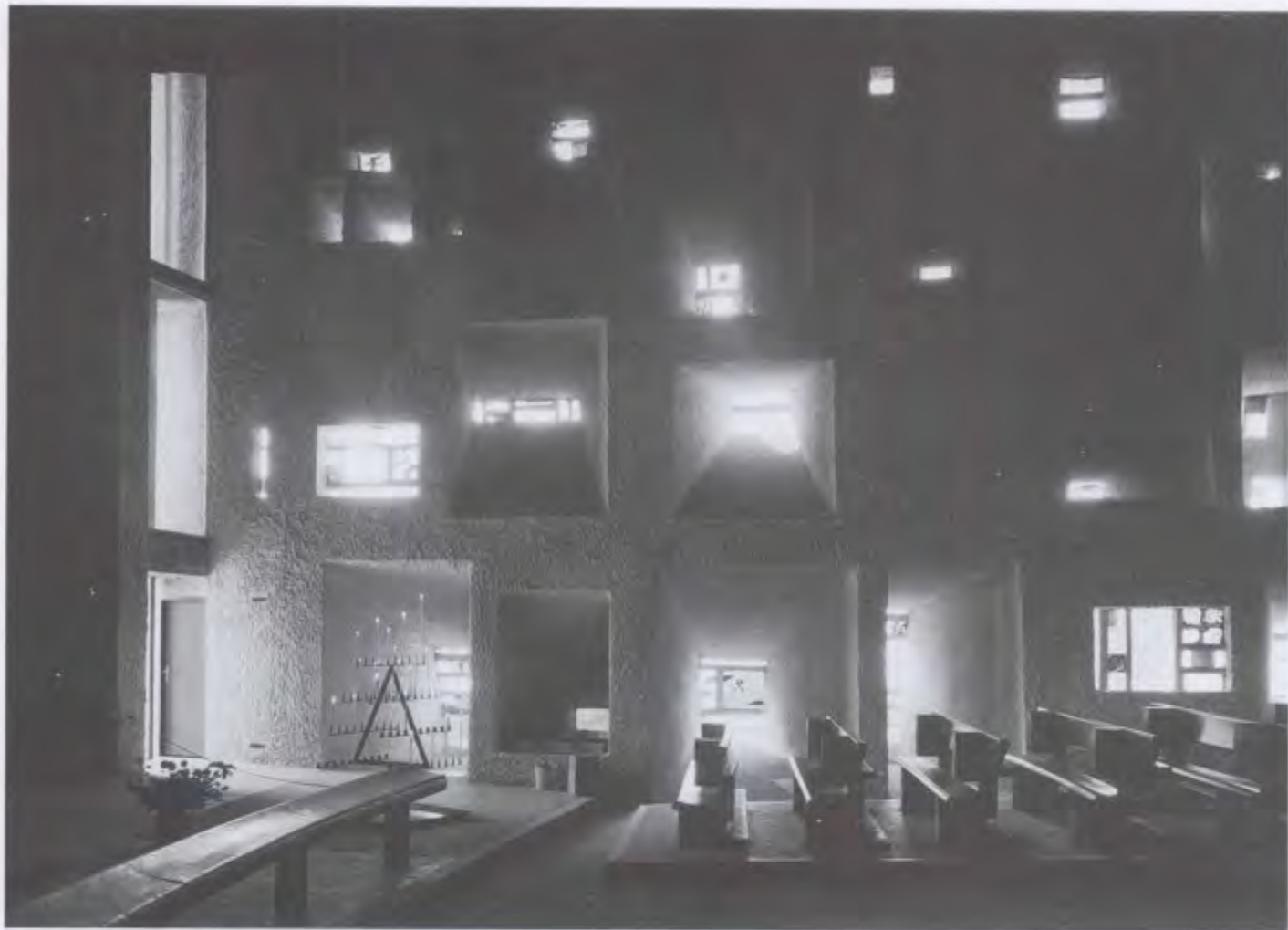
赖特在30年代便将曲线和圆形引入到他的一些设计之中，正如建筑史学家布莱克所指出的那样：“螺旋形是下一个逻辑步骤；它是带入第三维和第四维空间的环形。”在这座建筑的内部（图34-39），贝壳的形状延展到顶部，环绕的室内坡道盘旋连接着画廊的隔室，这些隔室是通过嵌在博物馆外墙上的天窗带来照明的。观众可以沿斜坡漫步而上或乘电梯达到建筑的顶部，接着沿缓坡通道而下，观看沿通道陈列的艺术作品。厚厚的墙壁与连续不断的有机形状赋予这座建筑（外部与内部）一种自我封闭的感觉。此外，与近三十米的中央天井空间相通的长长室内观看区域，似乎是一个受庇护的环境，安然远离外面喧嚣的城市。

### 融合建筑与雕塑

勒·科布西耶（Le Corbusier）的高地圣母教堂（图34-40、图34-41）1955年在于法国龙尚建成，它令人震惊的有机形式展现给观众的是：以一种独特的表现形式将建筑与雕塑融为一体。建筑师在孚日山脉的一处朝圣地设计了这座小教堂，以取代在第二次世界大战中被毁掉的一座建筑。从远处看高地圣母教堂给人的深刻印象是有点虚无飘渺。虽然厚重的外墙包含着一个讲坛，讲坛朝向在宗教节日举办大规模露天仪式的宽阔户外区域，但室内最多只能容纳二百人。私密的尺度、生硬而厚重的墙面和神秘的照明（从深深凹进的彩色玻璃窗投射出来的宝石色调）赋予这个空间（图34-41）一种氛围，令人联

34-40 科布西耶，高地圣母教堂，法国龙尚，公元1950—1955年。





34-41 高地圣母教堂室内，法国龙尚，公元1950—1955年。

想起神圣洞穴或一处中世纪的修道院。

高地圣母教堂的结构，对于没有经过训练的眼睛来说，可能看起来像是自由的形式，但是，这座教堂像中世纪教堂一样，实际上是科布西耶根据基本数学体系设计出来。这座建筑的构造由钢和金属网框架构成，用混凝土喷饰表面并漆成白色，除了两个彩色墙面的室内隐秘教堂壁龛和未经漆饰随着时间流逝自然变暗的屋顶。屋顶看起来好像自由地漂浮在这座圣殿之上，进一步强化了室内空间的神秘特性。屋顶立在一系列几乎可以看到的垫座上，被提升到墙体上方。科布西耶为这座建筑设计的初稿表明：他将他的设计与祈祷的双手的形状、鸽子的翅膀（两者都代表着和平与圣灵）以及船头（一种暗示，拉丁文将基督教堂中的主要聚集场所称为nave，意为“船”）联系在一起。艺术家想像：在这些充满力量的雕塑实体和虚空间中，人类能够发现新的价值——对于神圣信仰和自然环境的新阐释。

### 敏感地点建筑的隐喻

澳大利亚悉尼歌剧院（图34-42）是由丹麦建筑师约恩·伍重（Joern Utzon，公元1918年生）在公元1959年设计的，是一件巨大规模的有机形式的大胆作品。伍重在塔利辛（赖特在威斯康辛州的住处）曾短暂地与赖特一起工作过，悉尼歌剧院的风格与古根海姆博物馆的优美曲度遥相呼应。两簇巨大的混凝土贝壳从宏伟的平台上升起并高飞到精美的顶峰。伍重特别借鉴了中美洲的平台建筑（图14-7）。这些贝壳形首先令人联想到哥特建筑的穹顶尖拱形，同样它们也暗示着海鸟翅膀的轻快，暗示着将欧洲移民者在18、19世纪带到澳大利亚的高桅横帆船的船帆。这些建筑隐喻十分适宜于环绕着贝尼隆海角的海

港，海角基岩地基支撑着这座建筑。伍重让建筑与它的地点与氛围相协调，增加了这座建筑的有机性。

这座建筑不仅是市民引以为傲的纪念性建筑，而且还起到了城市文化中心的作用。除了使这座建筑得名的歌剧大厅之外，它还为音乐会、表演艺术、电影、讲座、艺术展览、会议以及所有其他现代文化活动提供了一些附属大厅和房间。

从1959年开始到1972年落成，这项工程耗费了很长时间，伍重富有争议的设计需要难以达到的结构技术来应对它大胆创新的要求。伍重于1966年离开这项工程，1972年澳大利亚建筑



34-42 伍重，悉尼歌剧院，澳大利亚，公元1959—1972年。加固混凝土，最高处61米。

34-43 萨里宁，肯尼迪机场环球航空公司集散站，纽约，公元1956—1962年。



师完成了悉尼歌剧院工程。今天悉尼歌剧院已成为悉尼的鲜明象征。

### 用混凝土捕捉运动

芬兰出生的建筑师埃罗·萨里宁（Eero Saarinen，公元1901—1961年）曾负责挑选伍重作为悉尼歌剧院的建筑师，在50年代后期萨里宁设计出曲线贝壳建筑版本。萨里宁以运动主题为基础，设计了纽约肯尼迪机场环球航空公司集散站。集散站由两个从中间分开并且略微旋转的巨大混凝土贝壳构成，赋予建筑一种适合于它角落位置的流动曲线轮廓（图34-43）。贝壳直接暗示着展开的翅膀和飞行。建筑师运用脑海中同样的曲线语言设计出室内的所有物品，包括家具、通风管道和广告牌。

从50年代中期到70年代，其他建筑师创造出了宏伟、光洁而又严格几何化的建筑。这些建筑大多数是他们遵循密斯·范·德·罗“少即是多”的论点设计出来，这类建筑呈现给公众的是一种纯洁、权威的面貌，流露出来的充满力量的英雄气度，恰好象征着那些通常使用着这类建筑、坚如磐石的大公司。

### 一座玻璃塔楼

无疑，这些公司的摩天大楼的“最纯粹”的范例，便是由范·德·罗和美国建筑师菲利普·约翰逊（Philip Johnson，公元1906年生）为西格拉姆公司设计的、位于曼哈顿的直线性玻璃与青铜塔楼（图34-44）。到这座建筑建成的时候（公元1956—1958年），混凝土、钢与玻璃塔楼已然成为全世界城市的熟悉景观，这种塔楼的前驱是沙利文的作品（图29-59）和范·德·罗自己设计的玻璃摩天大楼模型（图33-63）。这种风格具有迷人的结构逻辑与明晰性，虽然有些平庸，但却很容易效仿，并很快成为战后商业高层建筑的典范。西格拉姆大厦的建筑师慎重地将它设计为一个细长的柱体，留出位于市中心的前方区域作为一个开放的步行广场。这座塔楼立于支柱之上，看起来好像是



34-44 范·德·罗与菲利普·约翰逊，西格拉姆大厦，纽约，公元1956—1958年。



34-45 斯基德莫尔、奥因斯和梅里尔 (SOM) 建筑公司, 西尔斯塔楼, 芝加哥, 公元1974年 (照片拍摄于1976年)。

从人行道上腾空而起,玻璃墙甚至环绕着休息大厅。这座建筑隐蔽式的结构因素使它看上去好像具有一层玻璃肌肤,它仅仅受到支撑着窗户的细青铜条的干扰。青铜金属和琥珀色玻璃窗使这座塔楼以一种富丽堂皇的气派从临近的几座建筑中脱颖而出。范·德·罗与约翰逊精心设计出西格拉姆大楼里里外外的每一个细节,创造出一种整体的优雅。他们甚至设计出室内和外部的照明,使这座大厦白天与黑夜都有令人难忘的景象。

## 世界上曾经最高的建筑

斯基德莫尔、奥因斯和梅里尔 (SOM) 建筑公司, 可以被视为密斯式灵感建筑的最纯粹的倡导者。SOM建筑公司设计了许多这类直线性的玻璃外壳建筑, 公司的发展表明了这种建筑类型的普及。到1970年, SOM建筑公司拥有一千多位建筑师, 在纽约、芝加哥、旧金山、波特兰和华盛顿特区都设有事务所。1974年公司在芝加哥建成了一家大公司的建筑西尔斯塔楼 (图34-45)。这座110层的建筑, 由聚成一簇、垂直耸立的9幢筒楼构成, 包含可以容纳12000员工的充足空间。原来的设计要求为104层, 但是建筑师遵循西尔斯公司的坚决要求, 让这座建筑成为世界上最高的建筑 (测量建筑构造的顶端), 这一殊荣一直保持到最近。这座塔楼的尺度以及与之相伴的黑色铝外壳和烟色玻璃, 赋予它一种令人肃然起敬的外观, 这与公司力求投射出的宏伟形象是互相契合的。

## 后现代主义

现代主义建筑的限制性以及许多直线性公司建筑的非人性化与思想贫乏, 导致了建筑领域对现代主义权威的摒弃。加之外观与建筑所在城市与相邻地区的独特个性缺乏呼应, 这些反作用力引发了后现代主义。与现代主义建筑的简洁形成对比, 经常援引形容后现代建筑的术语是多元主义 (pluralism)、复杂性 (complexity) 和折衷主义 (eclecticism)。现代主义的纲领是简化, 而70年代和80年代后现代的语汇却是扩张和包容。

首先在建筑领域探索这种新方向的是简·雅各布斯 (Jane Jacobs, 公元1916年生) 和罗伯特·文丘里 (见图34-49)。在他们富有影响的著述《美国大城市的死亡与生存》(雅各布斯, 1961) 和《建筑的复杂性与矛盾性》(文丘里, 1966) 中, 两个人都指出: 现代主义建筑 (特别是统治着许多城市天际的摩天大楼) 的一致性与个性不明, 并不适合于人类社会的交互作用, 多样性是城市生活的巨大优势。后现代建筑接受 (实际上是热切接受) 城市生活纷乱无序的特性。

此外, 许多后现代建筑师在设计这些富有变化的建筑时, 有意识选择过去的建筑因素或参照, 让它们与当代因素并置, 或者用高科技材料来塑造它们, 因此创造出一种过去与现在之间的对话。后现代建筑师不仅融合了传统建筑的参照因素, 而且也同样融合了大众文化与流行形象的参照因素。文丘里以“复杂性与矛盾性”作为书名是恰如其分的。文丘里写道:

建筑师不能再容忍正统现代建筑清教主义式的道德语言的威胁。……合理的建筑引发出多层含义与综合焦点, 它的空间与它的元素同时运用几种方式都是可读解的与可操作的。

### 过去与现在并置

发现于后现代建筑之中的、折衷主义和传统与当代元素之间对话的鲜明例子, 是由美国建筑师查尔斯·穆尔 (Charles

Moore, 公元1925—1993年)设计的意大利广场(图34-46)。70年代后期在新奥尔良设计的意大利广场,是敬献给这座城市的意大利裔美国人社的一个开放广场。穆尔恰当地选取了明确与意大利历史相关的元素,所有的形式风格都回溯到古罗马文化。

广场最直接的历史参照是希腊广场或罗马广场(图10-41)。不过,广场的圆形暗示着文艺复兴时期理想的几何图形(图22-8)。同心排列廊柱框架的不规则布局将有点不稳定的成分引入设计规划之中,令人联想到样式主义(图22-26)。正如广场人行道设计的延续性(似乎穿过一所建筑并向外通往街道),这种错觉设计策略具有巴洛克的特点(图24-6)。所有古典的建筑风格大多是经过奇异的修改之后表现出来的。不过,现代风貌还是对历史特色提出了挑战,例如,不锈钢支柱与柱头、环绕着柱颈的霓虹柱环以及周边装着霓虹灯的室外讨论会场的各个部分。

总之,穆尔将意大利广场设计成一个包含象征、历史和地理暗示(有些是明显的而另外一些则是模糊的)的复杂综合体。虽然意大利广场的特定目的是向新奥尔良的意大利社区致敬,但它更为明确的目的却是:通过一个焦点,为邻近居民的社会活动而设计一个建筑环境,赋予一片市区一种新气象。



34-46 穆尔,意大利广场,路易斯安那州新奥尔良,公元1976—1980年。



34-47 约翰逊和伯奇及西蒙斯建筑事务所的助理建筑师,AT&T大厦模型,纽约,公元1978-1984年。

### 一位信奉后现代主义的现代主义者

就连一些为现代主义理念的扩展发挥过作用的建筑师也信奉后现代主义。约翰逊在20世纪的建筑中做出了一次最惊人的风格转变,在他设计的纽约城AT&T(American Telephone and Telegraph,美国电话电报)大厦(图34-47)中,终于远离了西格拉姆大厦严格的几何形式主义而形成古典化的转变。建筑师约翰·伯奇(John Burgee)与来自西蒙斯建筑事务所的助手共同参与了这座大厦的设计。在远离现代主义走向后现代主义转变的建筑品味与实践方面——即从有机的“混凝土雕塑”和坚挺的“玻璃盒子”走向自由改编源于历史风格的复杂精美的形式、母题与轮廓,这座建筑非常具有影响。

AT&T大厦二百米高的混凝土楼板被花岗岩所覆盖。与现代主义的玻璃外壳摩天大楼形成对比,约翰逊将窗户的空间减少到建筑的13%。他的建筑外部正视图设计为古典的三段式:包含带拱廊的基脚和拱形入口、被细长竖框(mullion,又称直棂,窗扇中起分隔作用的垂直支板。)所分割的方尖碑似的高大建筑主体、被一个圆盘似的开口(orbiculus)所打破的顶部山墙。这种布局参照了古希腊建筑和文艺复兴建筑正面图的基脚—圆



柱—柱上楣构体系（图 5-42、图 21-43）。更为特别的是，被圆形空间所切割的山端，类似于典型的 18 世纪奇彭代尔式抽屉高柜这种任何家具店中常见“殖民者”的顶部。这座建筑从纽约天际单调的平顶玻璃塔楼中高高升起，这些玻璃塔楼好像是对现代主义建筑的严格统一性的一种富有讽刺性的指责。喜爱现代主义的批评家却根本不觉得可笑，并愤怒地争论设计的正统性和完整性。不过，AT&T 大厦是具有独创性和大胆离经叛道的，它似乎仍然与更早建造的、今天仍受到推崇的克莱斯勒大厦（图 33-66）结有亲缘关系。

### 一个“放大的投币式自动电唱机”？

约翰逊最初赞同而后反对的一座建筑，比他的 AT&T 塔楼乘着后现代主义的浪潮前行得更远。波特兰（俄勒冈州）大厦（图 34-48）是由美国建筑师迈克尔·格雷夫斯（Michael Graves，公元 1934 年生）设计的一件较小的作品，格雷夫斯重新强调与有窗的高建筑主体的垂直性相对立的墙体水平性。格拉夫斯喜欢方形的坚固性与稳定性，让方形成为作品的主体（与窗户产生共鸣），建造在一个宽阔的地基之上，带有回缩的顶楼。狭长的竖向窗户并在一起有七层高，展现出两两成对的四个建筑正面。这些狭长的窗户在两个相对的正面上支撑着一个柱头似的大出檐，在另外两个相对的正面，支撑着由缎带联结一起的巴洛克风格圆形饰物构成的中楣。一个巨大的漆刷而成的拱顶石母题汇入到两个相对正面的上面五层，漆刷的表面进一步明确地划定了建筑的地基、主体和顶楼几个层面。

墙面的分明、微小的方形窗户和多色装饰漆将表面界定为引人注目的壁画，并且承载着相当复杂的象征性程式。现代主义纯化论者肯定既不会欢迎装饰墙面、彩色漆，也不会欢迎象征性的参照。这些特征结合在一起，引起了一场甚至比悉尼歌剧院或 AT&T 大厦所遭受的更为强烈的批评风暴。许多批评家将格拉夫斯的波特兰大厦指责为一个“放大的投币式自动电唱机”、一个“超大的圣诞礼品包装”、一个“杏仁蛋白软糖的巨大变异体”、一个“戏剧性的假面具”和一种“波普超级现实主义”。可是，另外一些批评家欣喜地指出它的古典参照造就了一座“象征主义的神殿”，并且将这座建筑赞誉为一次勇敢的建筑冒险。城市官员和市民以称赞或指责格雷夫斯的方式参与到建筑批评之中。现在，如同 AT&T 大厦一样，史学家将波特兰大厦视为是后现代主义创新的一个早期标志。

### 为建筑的平民主义而辩护

在这里，注意到公众更广泛地参与到新建筑的评判之中是十分重要的，它标志着日益意识到都市环境的大众化新用途。许多建筑发展观察家都表达出这样的感触：即，那些借鉴波普文化生动（即使或多或少有些花哨）语言的建筑设计并不是最差的。诸如拉斯维加斯这类娱乐场所耀眼的夜灯，或者狂欢节的色彩、服装以及主题乐园小道具的幻想力，可能恰恰也是城市建筑设计者的灵感源泉。罗伯特·文图里（Robert Venturi，公元 1925 年生）将这些观点纳入到他的出版物《向拉斯维加斯学习》（1972）中。对于许多观者来说，波特兰大厦似乎是在为



34-48 格雷夫斯，波特兰大厦，美国俄勒冈州，公元 1980 年。

34-49 文图里、劳赫和布朗，特拉华州的住宅（向西的建筑正面），公元1978—1983年。



与现代主义精英论的自命不凡相对立的建筑平民主义进行的一场辩护。

文图里自己设计的住宅表明：他同时对历史与当代风格加以改编，以适合于他的象征与表现目的。现代主义的基本原理是：建筑的形式必须直接而富有逻辑性地源自于它的功能与结构。与这一规律相悖，文图里坚持认为，形式应该和功能与结构相分离，日常生活的装饰与象征形式应该围绕建筑的核心。因此，1978年文图里与劳赫和布朗一起设计出特拉华州住宅（图34-49），通过唤起对像石谷仓一般、有木瓦屋顶与两段悬挂式多窗格窗户的朴实农舍的回忆，文图里表达了对乡村环境及其18世纪的历史敬意。他用有趣的“图案”与一个不对称戏谑模仿的新古典主义门廊，来装饰这座房子的正面。用文图里自己的话来说，他设计的这座建筑是一种“盛装小屋”。

### 创造可视的“新陈代谢”

在巴黎，英国建筑师理查德·罗杰斯（Richard Rogers，公元1933年生）和意大利建筑师伦佐·皮亚诺（Renzo Piano，公元1937年生）这对短暂的合作伙伴，在他们为巴黎乔治·蓬皮杜国家艺术文化中心，通常被称为“美丽乡镇”（图34-50）所作的设计中，专注于运用源自于普通工业建筑的母题与技术。于1977年开放的这座六层建筑解剖结构是完全暴露的，很像水晶宫（图28-60）的现代版本。不过，建筑师也使蓬皮杜中心的“新陈代谢”变得明晰可见。他们按照功能将编码管道、输送管、导管和通道刷上颜色（红色代表人流，绿色代表水，蓝色代表空调，黄色代表电），很像一座精密复杂的工厂。

那些谴责美丽乡镇流俗特点的批评家轻蔑地将这个综合体称为“文化超市”，并指出它暴露的内部部件需要额外的维护以防自然环境的侵蚀。然而，这座建筑自从开放以来却广受民众

欢迎。可塑性的内部空间和多彩的建筑结构主体，为在建筑中川流不息的人群提供了喜庆的环境，人们在那里欣赏浏览它的艺术画廊、工业设计中心、图书馆、科学和音乐中心、研究和档案机构、电影院、休息区和餐厅（俯视并透过建筑看到外部的阳台）。主入口前的斜坡广场已成为当地景观的组成部分。小贩、街头表演者、巴黎人和旅游者，几乎在白天与夜晚的所有时间都挤满这个“方形广场”。曾经发生在大教堂入口前的开放空间中的这种世俗活动，在这里已有趣地转向这座文化与大众娱乐（可能是最普遍的共享体验）中心。



34-50 罗杰斯和皮亚诺，蓬皮杜国家艺术文化中心（“美丽乡镇”），巴黎，公元1977年。

## 解构主义建筑

在20世纪的后几十年，艺术批评家（例如克莱门特·格林伯格和哈罗德·罗森伯格）担当起权威的角色。实际上，他们对艺术运动的归类和他们艺术典范的阐释与评价，已成为一种决定与描述艺术界发生了什么的监控、掌门活动。这些批评家（以及艺术家与艺术史学家）撰写的连篇累牍而富有影响力的著作，促使一些学者对批评的基本前提进行检验。这种检验创造出一个被称之为批评理论（critical theory）的研究领域。批评理论家将艺术与建筑以及文学与其他人文学科视为一种文化的理性产品或“结构”（construct）。这些结构无意识地压抑或隐藏了真正激活文化、激活从根本上由政治控制的价值的前提。因此，文化产品以一种模糊的意识形态身份发挥作用，例如，种族主义或男性至上主义态度。按照批评理论家的观点，当通过分析揭示出隐藏在那些结构背后的事实时，有助于更为真实地理解艺术作品、建筑、书籍和所有的文化。

效仿法国知识分子著名的米歇尔·福柯和雅克·德里达在60年代和70年代发展出来的一种方法，许多批评理论家采用了一种被称之为解构（deconstruction）的分析策略。对于那些运用解构的人而言，所有的文化结构都是“文本”。人们可以以多种方式解读这些文本，但是他们却不能获得确定或统一的含意。任何解释可能都是有效的，不同时间、不同地点、不同人的解读是不同的。而且，作为文化产物，文本如何表示以及它们表示什么完全是传统惯例的。它们只能参照其他文本，而不能参照自身之外的任何东西。因此，并不存在人们可以参照的特别文本的实在本体。富有胆识的解构便是要揭示这些文本或者（书写或可视的）文化语言的矛盾与不稳定性。

与根本的政治与社会目的一致，解构分析具有影响政治与社会变化的最终目标。因此，运用这种方法的批评理论家，探求去揭示、去解构隐藏在所有既定文化惯例与制度之下的权力、特权和偏见的真相。正因为如此，解构揭示了结构和系统的不确定

性，例如，语言与文化惯例以及隐藏在它们之下的种种前提。

批评理论家们在哲学或分析方法上并不统一，因为他们在原则上反对固定的定义。对于所有传统的真理断言与价值标准、对于所有等级的权威与制度，他们都共同抱有一种健康的怀疑态度。对于他们来说，解构意味着：在鼓励主观性与个体差异的同时，动摇既定的含义、定义和解释。

在建筑上，作为一种分析策略的解构出现在70年代（一些学者将这种发展称为解构建筑）。首先，它企图迷惑观察者。为了这个目的，解构建筑师试图打破传统的建筑分类，并断绝观众建立在这些传统分类基础上的期望。在解构建筑中不稳定性扮演了一个重要角色。无秩序、不和谐、不平衡、不对称、不整体和不规则，取代了它们的对立面——秩序、和谐、平衡、对称、规则以及清晰谐调、连续和完整。体积、体量、平面、边缘、采光、位置、方向、空间关系和被掩饰结构实体的偶然表现，向观众关于与功能相关的建筑形式的设想发起挑战。按照解构原则，在一座建筑中，完全不存在传统建筑分类便宣告了一座“解构”建筑的出现。

### 作为一种审美策略的不和谐

英国建筑师詹姆斯·斯特林（James Stirling，公元1926—1992年）觉得，社会目前的状况要求冲突意识形态的并置而非消解。斯特林遵循解构的方法，在他的设计中探索作为一种审美策略的不和谐。在他为德国斯图加特新国家博物馆（图34-51）所作的设计中，斯特林将古典形式（例如被分割成片段的拱形与粗石结构）与明亮的绿色、粉色与蓝色漆饰元素以及那些以有失优雅与不可预知的角度交汇在一起、似乎并不平衡的线条（既有直线又有曲线）结合在一起。这座建筑的效果实际上是迷惑混乱的，但同时也是富有活力与魅力的。

由于解构关于建筑前提的不稳定性以及对于隐藏在所有文化结构之下的前提的质疑，人们可以想像解构导致建筑设计具体体现为衰退过程，从而展现出解构的方法。当设计新国家画廊停车场的空气通风时，斯特林正是那样做的。斯特林并不是以石工技术切割出整齐、对称的通风口，而是将一些石块移走



34-51 斯特林，斯图加特新国家博物馆，德国，公元1977—1984年。

创作出不规则的通风口，并将那些石块抛掷到通风口的下方暗示废墟，令人联想到发现于古典文化之中的那些通风口。

### 一座混乱的建筑

形式解体更为大胆、沿着解构的路径前行得更远的，是斯图加特的另一座建筑，斯图加特大学的海索拉尔学院大楼（图34-52）。岗特·比尼希（Gunter Behnisch，公元1922年生）把它当作德国与沙特阿拉伯联合研究太阳能技术项目的一个组成部分进行设计。建筑师想要完全否认空间封闭的可能性，他明显混乱的单元安排向简单的分析发起挑战。海索拉尔学院屋顶、墙壁和窗户的形状似乎是爆炸的，避开了任何清晰、稳定的体量的暗示。比尼希大胆地嘲弄了建筑以及观众与建筑的关系的所有概念。似乎不稳定的就位以及在视觉上预示着崩溃、杂乱无序的建筑因素，阻止了观察者对建筑物的预期。

### 无秩序与不均衡

可能被学者们认同为与解构建筑关系最密切的一位建筑师，

是加拿大出生的弗兰克·格里（Frank Gehry，公元1929年出生）。格里学习过雕塑，在不同的时期一度成为奥登伯格和贾德的合作者，通过构建模型，然后将其切开进行排列，直到得到满意的布局，格里逐步创作出他的设计。他最近的项目是西班牙毕尔巴鄂的古根海姆美术馆（图34-53）。这座非常引人注目的建筑物看上去好似一堆不对称与不平衡的形式，不规则性主体（它的轮廓随着观者位置的每个变化而发生戏剧性的变化）看似好像已经崩溃或正在崩溃的集合体。鳞状的石灰石与镀钛外部表面赋予建筑一种太空时代的特征，强光更增添了许多形式的独特集群效果。一组格里称之为“金属花”的有机形式居于博物馆的顶部。格里受到毕尔巴鄂这座重工业城市、被他称为“惊人坚硬”的启发，创造了这一不规则的设计。弗里兹·朗的电影《大都会》（首次发行于1926年）中2026年冰冷机器工业世界的未来都市景象，也激发了格里的灵感。在博物馆的中心，一个巨大的玻璃墙中厅高达50米，成为从这里放射出去的三层展厅的焦点（导论图-1）。似乎没有重量的隔板、拱顶以及室内体积，只是在明与暗的暗示引导下相互漂移流动。总

34-52 比尼希，海索拉尔学院大楼，德国斯图加特大学，公元1987年。





34-53 格里，古根海姆博物馆，西班牙毕尔巴鄂，公元1997年。

之，毕尔巴鄂古根海姆美术馆是一座意义深远而又引人注目的建筑。它的无秩序、它的似乎随意的设计以及它在观众中唤起的不均衡感，非常符合后现代和解构的议事日程。

## 绘画、雕塑与新媒介中的后现代主义

出现在建筑中对现代主义学说的挑战，在其他艺术媒介中具有它们自己的解释。正如建筑一样，在其他媒介中达成对后现代主义的具体定义也是非常困难。在历史上，到70年代艺术的范围（从抽象到表演到具象）如此宽泛，以致后现代艺术特征同样体现为以后现代建筑为中心的包容性。正如后现代建筑师融合了传统因素或历史参照一样，对于他们在艺术史延续中所处的地位，许多后现代艺术家也展露出一一种自我意识。他们复兴艺术传统，对这些风格或特色进行评论和重新解释。有关后现代艺术的著作涉及到新极少主义、新波普、新浪漫主义等等，证明了这种对早期艺术形式的重新评价的盛行。

然而除了这一点之外，艺术家、批评家、画商和艺术史家在构成后现代艺术模糊界限的元素上并不能取得一致的意见。许多人将后现代主义视为是对现代主义的一种批评。例如，为数众多的后现代艺术家，担负起向诸如前卫艺术家所主张的原创性这类现代主义原则发起挑战的任务。由于前卫艺术家热衷

于损毁传统艺术观念创造更为创新的艺术形式，他们鼓励原创性与创造性。后现代艺术家通过强调拷贝或复制问题以及挪用其他人的形象或观念，对这种主张发起挑战。

其他一些学者例如弗雷德里克·詹姆森则坚持认为：后现代主义的一个主要特点，是被克莱门特和现代主义者们所严格定义划分的高雅文化与大众文化之间的侵蚀状态。由于波普艺术的出现，这种划分更加难以维系。詹姆森认为：实际上，这种高雅文化与大众文化的交集，正是新后现代主义的一个定义性特征。他将后现代主义的出现归因为：“一种新的社会类型和一种新的经济秩序——即经常被婉转地称为现代化、后工业或消费社会，媒介或景观或多民族资本主义社会。”

此外，作为解构建筑基础的批评理论家的理性质询也影响到其他媒体。对于许多近来的艺术家来说，后现代主义蕴含着剖析意义发生的过程，剖析在观众与艺术作品之间发生的洽谈或对话。像理论家运用解构方法分析“文本”或文化产物一样，许多后现代艺术家拒绝每一件都包含单一固定意义的观念。在一定程度上，他们的作品在探索观众如何从视觉资料中获得意义。

另外，后现代艺术由许多令人眼花缭乱的艺术作品组成。一些作品涉及到对现代主义纲领的批评，另外一些作品则呈现出对艺术界的批评，此外，还有一些作品融入了先前艺术的因素，并对先前艺术进行了阐释。以下便是以不同媒介创作的后现代艺术的实例。

## 新表现主义

出现在后现代时期最早的连贯性运动便是新表现主义(Neo-Expressionism),这一运动的名称反映了后现代艺术家对重新剖析从前的艺术作品的关注,将这种艺术与德国表现主义艺术家、抽象表现主义艺术家以及包括其他艺术家在内的有力而强烈的作品联系在一起。

### 颜料的物质性的一种拓展

美国艺术家朱利安·施纳贝尔(Julian Schnabel,公元1951年生)的艺术,在效果上强有力地重申了抽象表现主义的前提。不过,在80年代创作作品时,施纳贝尔已广泛进行了材料与基底实验——从粘在木板上的陶瓷碎片到绘制在天鹅绒和油布上颜料。他对物体的物质性特别感兴趣,正如在《回家》(图34-54)中所见到的那样,通过粘贴碎陶片,他发现颜料可以进行一种拓展。从表面上看,这幅画令人联想起行动抽象绘画的作品——波洛克的自发色滴(图34-4)和德·库宁搅动的笔触(图34-6)。施纳贝尔作品巨大的尺幅也令人联想到抽象表现主义。马赛克一般厚重的肌理、媒介的混合,将绘画、马赛克与浅浮雕聚合在一起。在本质上,施纳贝尔因其表现性方法而回归到较为古老的媒介,这些媒介大大增强了他大胆而富有特色的表述。

### 作为人类隐喻的马

在70年代,美国的苏珊·罗森伯格(Susan Rothenberg,

公元1945年生)以马为中心形象创作了一系列重要的大幅绘画。马的主题引起历史与隐喻的共鸣——从罗马骑马者的雕塑到德国表现主义画廊马尔克的绘画。正如马尔克一样,罗森伯格将马视为人类的隐喻。她曾陈述道:“马并不是表现人的一种方式,但是它是人类的象征,是自画像,真的。”不过,罗森伯格将形象精炼为一种幽灵般的轮廓,或比描述更富诗意的朦胧描绘。同样,她的作品处于再现与抽象之间的朦胧区域。在诸如《文身》(图34-55)这类绘画中,轻松的笔法与搅动的表面促成了形象的表现性,并因此将罗森伯格归类为新表现主义艺术家。《文身》这一标题与画在马腿轮廓中的马头有关——按照艺术家的观点,这是“一种文身或记忆中的形象”。

### 面对德国历史

新表现主义决不是一个美国的艺术运动。在他们的艺术中追求这种方向的艺术家的数量,说明了这种风格引人注目的特征。德国艺术家安塞姆·基弗(Anselm Kiefer,公元1945年生)创作了一些极为抒情而迷人的当代作品。他的绘画例如《黑斑蚧》(图34-56)尺幅巨大,因此威严而富有直觉吸引力。更深入地观看,作品将观众吸引到因添加诸如麦秆和铅这类材料而变得更为复杂的、搅动的绘画表面。像施纳贝尔的那些作品一样,基弗的绘画具有厚厚结为硬壳的表面。不过,基弗作品的冲击力,并非仅仅取决于他的绘画给人留下深刻印象的物质性。他笔下的形象具有神秘或寓意层面上的含义,同样也具有特定历史层面上的含义。基弗在70年代或80年代创作的作品,经常涉及到对德国历史特别是对1920—1945年痛苦的纳粹时代的重新审视,并唤起一种悲观绝望的情感。基弗认为德国参与



34-54 施纳贝尔,回家,公元1984—1985年。木板上油彩、盘子、铜、青铜、玻璃纤维和软奶酪,281.9×589.3厘米。布罗德家族基金会与纽约佩恩画廊。



34-55 罗森伯格, 文身, 公元1979年。画布上丙烯、发光材料, 170.2 × 38.4 × 3.2厘米。明尼阿波利斯沃克艺术中心收藏(用鲁本先生和夫人以及戴维斯先生和夫人的资助基金, 艺术中心收购基金和国家艺术捐赠基金购买, 1979年)。

二战和大屠杀给德国人民和全人类的心灵留下永恒的创伤。

《黑斑蚧》(一个意味着“黑色”的词)将观众引入到用文艺复兴透视原则描绘的广袤风景之中。不过, 这片风景绝非是田园风光或精心耕种过的沃土, 它看上去更像是凄凉和被烧焦的景象。这片被焚毁的风景并非特指大屠杀, 也不直接暗示那

一历史事件所带来的恐怖。从更为普遍的意义上来讲, 黑色的风景可能涉及到炼金术一般的变化或转变这一理念, 这是基弗极为关切的一个概念。黑色是一种与被火焚毁物质的死亡、熔化或混沌状态联系在一起的色彩, 对于炼金术士来说, 黑色是一种具有四种象征含义的色彩。不过炼金术士关注的是物质的



34-56 基弗, 黑斑蚧, 公元1984年。光敏纤维上油画颜料、丙烯剂、麦秆、虫胶、从漆刷木板上撕下的纸上的凸起颜料, 335.3 × 548.6厘米。费城艺术博物馆(费城艺术博物馆之友捐赠)。

转变，并因此强调黑色不是绝对的，而是可以被理解为更新与救赎过程的一部分。因此基弗将深刻的象征意义浸透到他的作品之中，当这种象征意义与他枯焦、凝结的绘画表面的迷人视觉特点结合在一起时，便形成了有力、动人的形象。

### 转化的艺术史教训

像许多新表现主义艺术家的作品一样，意大利艺术家桑德罗·基亚（Sandro Chia，公元1946年生）的作品，也在效仿先前艺术家——更为恰当地说是德国表现主义艺术家与意大利未来主义艺术家的遗产。《晚餐的兔子》（图34-57）便是一幅这样的作品。初看上去，这幅绘画的色彩、激情和力量吸引了观众。更深入地观看便会看出作品与先前艺术的联系——凯尔希纳的鲜明色彩（图33-5）、诺尔德的搅动的笔触（图33-6）以及令人联想起塞韦里尼作品的分解形式（图33-23）。基亚认为：他作为一位艺术家的力量来自于他能吸取艺术史的教训，并将那些形象重新阐释为新的当代视觉现实。关于运用往昔艺术，艺术家解释道：“我们在一个历史时期生活在积累的感觉十分强烈的世界中。现在就如同整个艺术史一般……按照我的观点，我们应该致力于……表现这种积累，表现这种错综复杂的风格。”

## 作为一种政治武器的艺术

由于在60年代和70年代由波普艺术家和超现实主义艺术家引领的对再现重新关注，艺术家再一次开始热衷于利用艺术

与广大观众沟通的诱导力量。在近几十年中，艺术家们更加坚持不懈地调查研究权力与特权的动态，特别是与种族、种族划分、性别和阶级有关的问题。这一章节从女权主义开始介绍艺术家们对这些问题的关注。

在70年代，女权主义运动公开关注于妇女的历史和她们在社会中的地位。在艺术界中，两位妇女——芝加哥和夏皮罗——因支持“女权主义艺术项目”而大张旗鼓地成为美国女权运动的先锋。芝加哥和弗雷斯诺加利福尼亚州立大学的一个学生团体创立了这个项目，芝加哥与夏皮罗在加利福尼亚瓦伦西亚的加利福尼亚艺术学院协同开展了这个项目。1972年，作为这个项目的一部分，老师和学生们参与创作了诸如“女人屋”这样的项目，女人屋是洛杉矶一处被废弃的房屋，他们根据妇女生活与想像的各自不同的面貌，彻底改变了整套房屋的“环境”。

### 赞美妇女的宴会

在70年代，朱迪·芝加哥（Judy Chicago，公元1939年出生，原名朱迪·科恩）想要观众了解妇女在历史与艺术中的角色。她力求建立起对妇女与她们的艺术的尊敬，铸造一种新艺术来表现妇女的经验，并发现一种途径让这种艺术接近广大观众。在职业生涯早期芝加哥受到赫普沃思（图33-71）、奥基芙（图33-37、导论图-4）和尼维尔森（图34-18）作品的影响，发展出一种有意识包括抽象阴道器官形象在内的个人绘画风格。在70年代早期，芝加哥开始计划创作一件大胆的作品《宴会》（图34-58），运用传统妇女从事的手工艺技巧（例如瓷画和针线活），来赞美妇女在整个历史中的成就与贡献。她起初将这件作品构思为由十三位女人（“尊敬客人”）出席的女权主义

34-57 基亚，晚餐的兔子，公元1980年。画布油彩，205.7×339.1厘米。阿姆斯特丹国家博物馆收藏，基亚版权所有，纽约视觉艺术家与画廊协会特许。







34-58 芝加哥。宴会，公元1979年。包括陶瓷制品与针线活在内的多种媒介，安装尺寸14.6 × 14.6 × 14.6米。

者的最后晚餐。十三这个数字也参照了十三女巫大聚会中女人的数目。这是在承认一种为鼓励女性（即母神）崇拜而确立的宗教（巫术）。在研究的过程中，芝加哥发现有许多有价值的女性，因此她将被邀请客人的数目扩展了三倍增加到三十九位，并安排客人围着一个每边约15米长的三角形桌子落座。三角形在古代象征着女人与女神。宴会的概念也暗示着妇女作为持家者的角色。在芝加哥的监督指导之下，一支近四百名工人的队伍，协助进行创制与组装这件她特别设计的艺术作品。

《宴会》安置在白瓷砖地面上，地面上铭刻着另外999位“有成就妇女”的名字，暗示着三十九位尊敬客人的成就是建立在其他妇女铺垫的基础之上。桌上“被邀请”的女性之中包括：奥基芙、埃及女法老哈特谢普苏特、英国作家伍尔夫、土著美国人向导萨卡加维亚和美国妇女参政主义者苏珊·B·安东尼。芝加哥确定每位客人的就餐餐位都使用同样的餐具与高脚酒杯。

每人同样都拥有一个超大尺寸的独特瓷盘与一块长条餐位垫或桌布，上面布满反映这位客人生平与重大文化事件的形象。从带有瓷画形象的简单凹形到雕刻着三维设计的盘子，盘子形状的变化范围几近自由。每个盘子的独特设计都融入蝴蝶与阴户的母题——蝴蝶在古代是自由的象征，而阴户则是女性性的象征。每一块桌布都结合采用了传统的刺绣缝纫技艺，其中包括：针绣花边、刺绣、钩织、珠饰、拼缝和补花。

《宴会》严谨的布局及其神圣的特点吸引着观众，让他们体验感受到妇女在历史中被遗忘了的细节的重要性。在精心营造的颂扬三十九位女性的个性化就餐餐位给人留下深刻印象的同时，整个作品（在观念与表现上）为思考女权主义者关注的问题提供了有力的出发点。这件作品完成之后，在美国、加拿大、澳大利亚和欧洲几乎展出了十年。虽然这件作品曾于1996年在洛杉矶被展出过，但其后它并没有找到永久的家园。



34-59 夏皮罗·一件和服的分解(部分)。公元1976年。织物与画布丙烯, 203.2 × 259.1厘米。苏黎世比绍夫伯格收藏。

### “女性时代”和拼贴艺术的根源

米丽亚姆·夏皮罗(Miriam Schapiro, 公元1923年生)的求索之路与芝加哥略有不同。自70年代以来,夏皮罗试图在其作品中以崭新的目光,去欣赏女性艺术家们在整个历史中所采用的材料与技艺的美。60年代后期移居到加利福尼亚时,夏皮罗作为一位硬边艺术家步入事业的辉煌,其后她深深着迷于在其抽象绘画中所看到的那种含而不露的女人气质的隐喻。夏皮罗参与“女人屋”项目创作的一间玩偶屋所使用的材料激发了她的兴趣,她开始制作巨大的缝制拼贴,这些拼贴由从古玩展览和集市收集来的纤维、棉被、钮扣、装饰亮片、花边装饰和荷叶边集合而成。她将这些作品称为“女性时代”,用以指出:在毕加索将拼贴引入到艺术世界之前很久,妇女便一直在制作着所谓的拼贴。根据日本和服、扇子和长袍图案创作的《一件和服的分解》(图34-59),便是一系列巨幅“女性时代”拼贴中的一幅。这幅巨大的作品以大量华丽的织物碎片重复着和服的形状。

### 女性美与“男性凝视”

早期在艺术中涉及女权主义问题的尝试倾向于实在论,强调女人与男人之间生理上或经验感受上的普遍不同。近来的探讨已趋向于作为社会结构概念(一个极为不稳定的概念)的性别观念。身份是多面与可变的,这使女权主义问题的探讨更富挑战性。不过,由于考虑到许多可变的因素,导致了对于性别角色的一种更为复杂的理解。美国艺术家辛迪·舍曼(Cindy Sherman, 公元1954年生)在她的作品中强调一种许多西方艺术一直建构的对于女性美的表现方式,这种女性美是为了“男性凝视”享乐的,而“男性凝视”则是当代女权主义理论的一个基本焦点。从1997年开始,她创作了超过八十幅、题为《无题电影静止画面》的一系列黑白照片。舍曼思考再现如何构成现实,而这又引导她重新思考如何表现出她自己的形象。当她

被展现在一些较为淫秽的黄色杂志上时,人们描绘女人的典型方式打动了她,她产生了创作《无题电影静止画面》系列的想法。舍曼决定创作她自己的写真照片系列,设计、扮演、导演和拍摄这些作品。因为这样一来,她便控制了自己的形象,并构建起自己的身份。在诸如《无题电影静止画面第35号》(图34-60)这样的系列作品中,舍曼经常身着戏装头戴假发,出现在一幅好似电影静止画面一样的摄影照片中。大多数形象都令人联想到流行电影类型,但仅仅是十分类型化的,所以观众无法将这些形象与特定的影片联系在一起。舍曼经常用她手中拿着进行拍照的快门线(在这里的插图中快门线横穿过地板)来暴露这些形象是被构想出来的特征。虽然在这些图像中她仍是观众凝视的对象,但她扮演的人物身份却是经过选择的。

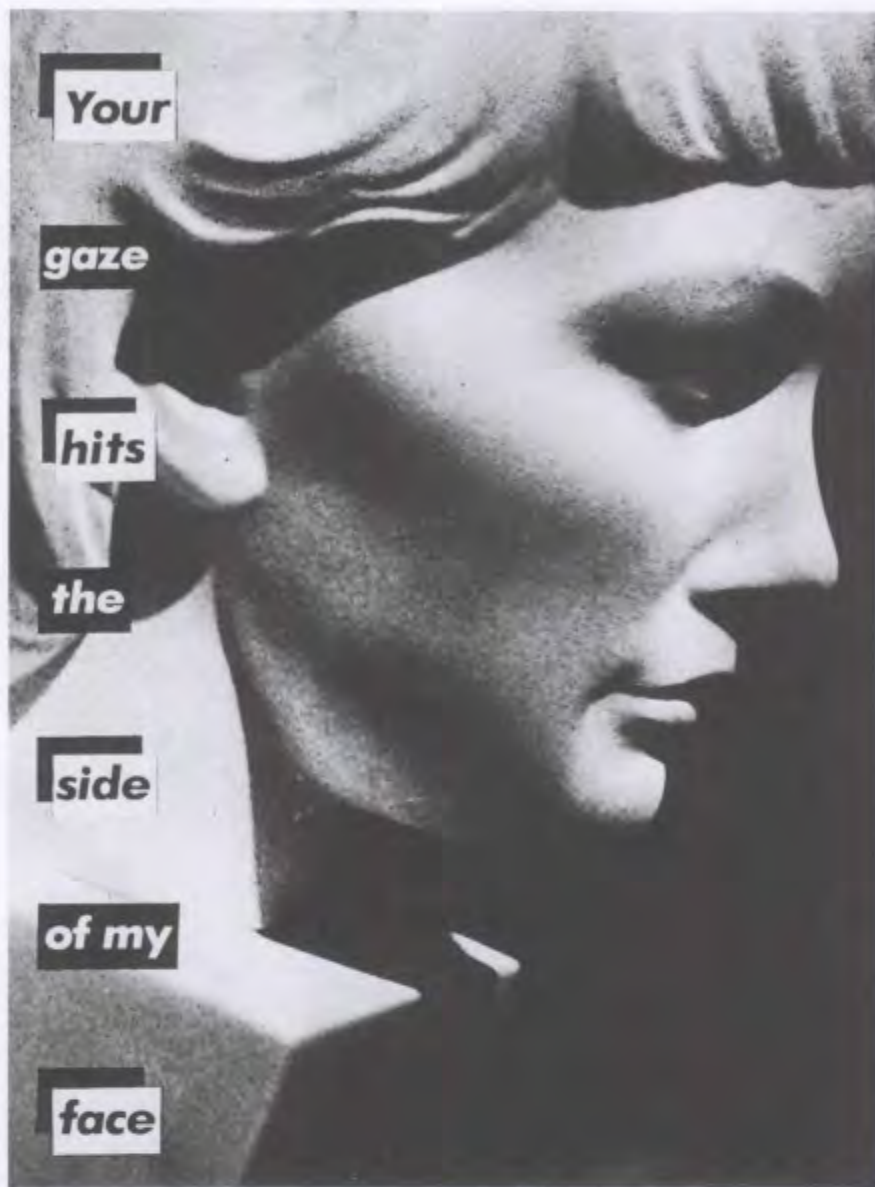
### 探索文化性别观念

另一位艺术家在她的艺术中也对男性凝视与文化结构的性别观念进行了探索,她便是巴巴拉·克鲁格(Barbara Kruger, 公元1945年生),她最著名的主题是她对当代大众媒介的策略与技巧所进行的探索。克鲁格的严肃艺术生涯开始于受阿巴卡诺维奇(图34-71)作品启发而创作的纤维雕塑。不久她开始从她的早期培训与作为《小姐》杂志平面设计师的工作中吸取灵感创作了一些作品。成熟作品例如《无题》(《你的凝视盯在我的面孔的一侧》,图34-61)融入了用来向消费者兜售的大众传媒版面设计技巧。虽然克鲁格喜爱广告令人打消疑虑而又熟知的形式和式样,但她的目标却是想颠覆这类形象的典型用途。而且,她力求揭露这种观众沾沾自喜而又全神贯注的传媒信息的欺骗性。克鲁格想要打破那些传媒不断强调的神话,特别是有关女人的那些神话。她巨大的文字与摄影拼贴(尺幅通常120 × 180厘米)向被嵌入到商业广告之中的文化态势发起了挑战。

在《无题》(《你的凝视盯在我的面孔的一侧》)中,艺术家将一竖排由她选出的八个单词组成的文本覆盖在一张描绘古典



34-60 舍曼，无题电影静止画面第35号，公元1979年。黑白照片，25.4 × 20.3厘米。



34-61 克鲁格, 无题(你的凝视盯在我的面孔的一侧), 公元1983年。影印, 红漆边框, 185.4 × 124.5 厘米。

美女头部的现成照片上。一眼掠过无法理解这些单词的意思。由于这些单词遍布画面具有累加的特点, 延迟了理解与强化意义(很像从一辆高速行驶的汽车上解读一系列路边的广告牌), 因此读解这些单词成为一种断奏训练。克鲁格在她的作品中运用文本与单词具有重要意义。许多文化理论家断言: 语言是一种充当内在化典型与条件反射角色的最有力的传播媒介。

### 风景与女性人体

像舍曼一样, 古巴出生的艺术家安娜·门蒂塔(Ana Mendieta, 公元1948—1985年)也运用她的身体来作为她艺术作品的组成部分。虽然她关心的是性别问题, 但她的艺术也涉及到灵性与文化遗产问题。门蒂塔最著名的系列作品《轮廓》, 由大约二百件从1973年至1980年间完成的大地与人体(earth and body)作品组成。正如她所描述的那样, 这些作品展现出她试图“在风景与(基于她自己轮廓之上的)女性人体之间进行一种对话”。

《无题, 第401号》(图34-62)是《轮廓》系列中一件大地与人体雕塑的文献照片。在这件作品中, 门蒂塔在一段倒地的原木上用黑色火药勾画出她人体的轮廓, 而后点燃火药, 生成她人体的燃烧轮廓。正如在环境艺术中一样, 来自自然环境的物体与地点在门蒂塔的艺术中同样扮演了重要角色。在其他作品中, 她使用了花、黏土、泥和嫩树枝。门蒂塔解释了这种与自然相联系的中心: “我相信这是我在青春期时被迫离开祖国的一个直接结果。我被一种从子宫(自然)被抛开的情感所征服。我的艺术是重建我与宇宙合一的纽带的一种方式。它是对母性源泉的一种复归。通过我的大地与人体雕塑, 我与大地合为一体。”

燃烧的观念暗示着与驱邪和净化宗教仪式的一种联系, 展示出门蒂塔艺术的精神因素。她的作品除了感性、生动的表现之外, 还产生了一种可感知的灵性力量。由于渴望回到她的祖

34-62 门蒂塔, 无题, 第401号, 公元1977年。摄影, 33.7 × 50.8 厘米。



国，门蒂塔寻求文化上的理解和接受自然中固有的灵性力量，而现代西方社会为了有利于科技的发展似乎常常拒绝抵制这种力量。门蒂塔的艺术是抒情的与充满热情的，促成了文化、灵性、物质和女性主义关注问题的交汇。

### 谁控制着人体？

许多涉及性别问题的艺术都特别关注于客观化地体现女性和人体。例如，美国艺术家基基·史密斯（Kiki Smith，公元1945年生）便十分关心谁控制着人体的问题。她的早期作品由涉及到人体器官与体液的雕塑组成。这种好似医学临床的处理方法，在部分程度上归因于史密斯曾在纽约接受过紧急医疗服务技师的培训。不过，史密斯同样想要揭示社会构建的人体的特征，在她最近的艺术中，她激励观众去思考外在力量例如媒介如何决定着人们对人体的感知。在例如《无题》（图34-63）中，艺术家呈现给观众的显然是与艺术和媒介中常规人体表现相背离的人体描绘。《无题》由一男一女两个真人尺寸的蜡人组

成。两人都是裸体，看起来被悬挂在一个金属架上。史密斯在每件雕塑上都标画出长长的一串白色滴液——体液从女人的乳房和男人的腿流下。她解释道：

人体的大部分功能都被……社会隐瞒。……我们将我们的身体与我们的生活分开。但是当人们将要死去时，他们便失去了对他们身体的控制。那些失去的功能似乎是羞耻与可怕的。但是，另一方面，你可以看到一种自由的人体。这就好似一个极好的隐喻，好似一种思考社会的方式，即人们失去了控制，虽然在社会中有许多不同的意识形态议事日程，但它们都是在力图控制人的躯体……医药、宗教、法律等等。去思考一下控制吧——谁控制着人体？……是头脑控制着人体？还是社会？

### 既富有个性又具有政治色彩

林戈尔德和派珀都运用她们的艺术来探索与美国黑人与当代美国妇女有关的问题。受民权运动影响，费思·林戈尔德



34-63 史密斯·无题，公元1990年。金属架上蜂蜡与微粒水晶蜡人像，女性人像高186.7厘米，男性人像高195.4厘米。纽约惠特尼美国艺术博物馆收藏（用绘画与雕塑委员会基金购买）。

34-64 林戈尔德, 谁害怕杰迈玛阿姨, 公元1983年, 画布丙烯与被单状的织物边, 228.6 × 203.2厘米, 私人收藏。



(Faith Ringgold, 公元1930年生) 在60年代创作了许多作品, 指出种族偏见现实并对其进行了尖锐的批评。在70年代, 她还不断结合涉及性别问题, 并转而将织物作为她的艺术主要材料。运用织物创制出涉及传统上与女人联系在一起的家庭氛围的特殊参照物, 并与她做时装设计师的母亲威利·波西进行合作。在她母亲于1981年死后, 林戈尔德创作了《谁害怕杰迈玛阿姨》(图34-64), 一块由染色、绘制和拼缝的织物组成的被单。这件作品既富有个性又具有政治色彩, 是奉献给她母亲的一件感人的礼物。这块被单上包含一段叙事——杰迈玛阿姨一家的诙谐故事。杰迈玛作为一位典型的黑人“保姆”而广为人知, 但是在这里她却成了一位成功的美国黑人女实业家。林戈尔德是通过一段用黑人方言写成的文本和散布在传统图案方块中的刺绣肖像来表达这个故事的。在与个人的、自传性参照发生共鸣的同时, 这件作品同样也论及了美国黑人文化史和妇女战胜压迫的奋斗这些更为重大的议题。

### 一件直面观众的装置

阿德里安·派珀 (Adrian Piper, 公元1948年生) 一直致力于运用她的艺术来影响社会的变革——特别是与四处蔓延的种族主义进行斗争。的确如此, 她的艺术是富有挑衅性与对抗性的, 例如装置《身处角落》(图34-65)。这件作品包括一个放置

在一张掀翻的桌子后面的一个录像监视器, 当派珀向观众讲话时, 她确实身处桌子后面的角落里。她的评述源自于她作为一位浅肤色美国黑人女性的经历与她的信念, 她坚信虽然公开的种族主义已经销声匿迹, 但这一顽疾诡秘而同样危险的形式依然猖獗。她在十六分钟的录像带上宣布: “我是黑人,” 她继续叙述说道: “现在让我们一起触及这一事实以及我叙述的事实……如果你觉得我让人们知道我不是白人是没有必要的大惊小怪, 那么你一定觉得我争取正义与公正的行动进程是为了白人的。这便是一种思考的前提, 即认为被看作一个白人本来更好。”派珀艺术的直接性迫使观众去剖析他们自己的行为与价值。

### 抵制客体化

种族与性别歧视问题也是洛娜·辛普森 (Lorna Simpson, 公元1960年生) 作品的中心。在她的职业生涯中, 辛普森创作了许多探索女权主义和美国黑人问题的摄影作品, 来揭露和颠覆传统的性别与种族表现。像舍曼 (图34-60) 一样, 她也触及凝视问题, 力图抵制客体化进程, 以便使女性与美国黑人成为主体。

在一连串宝丽来照片与雕刻饰板构成的《立体风格》(图34-66)中, 辛普森将焦点集中在经常用来象征整个种族的美国黑人发式上。头发是与社会身份与地位联系在一起的身体代码。一位研究过头发在文化上的重要性的学者曾指出: “头发从来不



34-65 派珀·身处角落，公元1988年。可变换尺寸混合媒介装置，录像监视器、桌子和出生证明。芝加哥当代艺术博物馆收藏。

是一种直截了当的生理‘事实’，因为它总是被修饰……修剪……通常由人的双手‘打扮整理起来’。这类习惯使头发具有了社会化倾向，使它成为关于自身与社会的重要‘宣言’的传媒。”而且，就种族而言，“在一些地方种族构建起权力的社会关系，头发就像肤色一样明显可见，而且也是最确凿的种族差异信号，它呈现出另外一种有力的象征因素。”在《立体风格》中，辛普森还触及到搬用源自非洲的发式作为时尚商品，触及到被归为特定风格相互联系之列的个性特征。

### “私刑的碎片”

美国的梅尔文·爱德华兹（Melvin Edwards，公元1937年生）也在探索通过他的艺术来揭露集体压迫的历史。爱德华兹重要雕塑系列之一将焦点集中在私刑的隐喻上，以唤起对种族主义残余的思考。《私刑的碎片》系列包括1963年之后几年中创作的一百五十多件焊接钢雕塑。私刑作为一个艺术主题激起一种直接而发自内心的反应，令人回想起往昔冰冷而可怕的形象。爱德华兹探索进一步拓展这种情感共鸣，在他的艺术中



34-66 辛普森·立体风格，公元1988年。10张宝丽来黑白照片和10块雕刻塑料饰板，总尺寸162.6 × 294.6厘米。康涅狄格州沙伦市利尔西收藏。



34-67 爱德华兹。一个明亮的早晨，公元1963年。焊接金属。  
36.2 × 23.5 × 12.7厘米。艺术家收藏。

### 探究私刑的“隐喻与象征的意义”

在这一系列中，爱德华兹制作了一些较小的挂在墙壁上的焊接雕塑，例如用捡来的金属物（如锁链、钩子、锤子、长钉、刀刃和手拷）制成的《一个明亮的早晨》（图34-67）。虽然爱德华兹经常将这些单独的金属成分缠绕或焊接在一起以便减弱物品的可辨认性，但是雕塑与总的主题仍然保持着难以割断的联系。例如，关于《一个明亮的早晨》，艺术家解释道：“锁链末端悬荡的钢球是绞刑的造型隐喻。这件作品必须要悬挂在墙上，这进一步强化了这种隐喻。我曾对自己说：‘在这里绞刑便是在进行一种私刑。’”

这些作品在涉及到唤起集体压迫记忆的历史一幕的同时，同样也透露与述说着当代为争取民权和终止种族主义而进行的不懈奋斗。爱德华兹在洛杉矶长大，曾耳濡目染种族冲突。混入到他的《私刑的碎片》雕塑中一些金属物便是在1965年沃茨暴乱之后在街上捡到的，从而使这些令人不安而又难以忘怀的作品蕴含了更大的强度。

### 挑战文化偶像

敦促观众进行反思是隐藏在戴维·哈蒙斯(David Hammons, 公元1943年生)艺术背后的强大力量。在他的装置作品中，哈蒙斯将尖锐的社会批评与富有诱惑力的感官因素结合在一起，迫使观众面对美国社会中的种族主义。他为1991年在纽约现代艺术博物馆举办的一次展览而创作了作品《社会公敌》(图34-68)。哈蒙斯通过在地面上抛撒芬芳的秋叶和在展厅中布置氢气

34-68 哈蒙斯。社会公敌，纽约现代艺术博物馆装置，公元1991年。照片、气球、沙袋、枪和其他综合媒介。





球，来诱使观众与装置互动。树叶在脚下沙沙作响，气球飘荡的细绳轻拂着在装置周围行走的观众。一旦被引入这个环境之中，观众便会迎面看到《社会公敌》的中心元素——几张公共纪念碑的大幅黑白照片，表现罗斯福（公元1858—1919年，于公元1901—1909年任美国第26任总统，曾获1906年诺贝尔和平奖——译注）凯旋骑在马上，他的两侧是一个美国黑人和一个土著美国人，这两个人都是以仆人的角色出现的。在装置边缘的四周，环绕着这几幅纪念碑照片的是一堆沙袋和一些架在沙袋上、瞄准雕像的真枪与玩具枪。通过选择唤起记忆的拾得艺术品，以一种鼓励观众互动的戏剧性方式将它们展现出来。哈蒙斯先是吸引观众，然后揭示出隐含在公认文化遗产中的种族主义，并激励对价值与文化象征物进行重新检验。

### 与白人进行交易

探究身份的政治策略，已经成为生活中持许多不同处事态度的人们的一项重要活动。贾娜·奎克-图-西·史密斯（Jaune Quike-To-See Smith，公元1940年生）是一位美国土著艺术家，是克里部落撒利希语族肖松尼族人的后裔，在蒙大拿州的弗拉特洛克保留地长大。史密斯的土著人遗传总是弥漫在她的艺术中，她对美国土著艺术家不受重视问题的关心，致使她组织举办了他们的艺术作品展览。她还承认她的作品受到广泛的影响，包括：“来自于欧洲、阿穆尔河（中苏界河，中国称黑龙江。——译注）、美洲的古代石壁画形式；来自于珠饰细工、生皮革制品、山水风光的色彩；来自眼镜蛇画派、纽约表现主义、

原始艺术的颜色运用；来自于康定斯基、克利及拜占庭艺术的构图。”她甚至还将她所运用的部落形象与抽象表现主义艺术家们所运用的形象进行比较。

虽然在史密斯的艺术中有多种多样的参照与视觉形象素材，但是她的作品仍然保持了一种一致性与力量，像许多探究与身份相关问题的其他艺术家一样，史密斯也向一些典型化与未被公认的前提发起了挑战。《交易》（《与白人进行土地交易的天赋》，图34-69）是一幅带有拼贴元素和附加物体的大幅绘画，令人联想到劳申伯格的组合绘画（图34-26）。绘画的中心形象，一条独木舟出现在一片以放纵的抽象表现主义风格描绘的广阔田野上，上面粘贴着美国土著报纸的剪贴物。在绘画的上方是好像挂在晾衣绳上的一串物品，这些物品包括美国土著工艺品，例如珠饰腰带和羽毛头饰，还有一些来自于克利夫兰印第安人队、亚特兰大勇敢者队和华盛顿红皮肤队的当代运动纪念品，这些球队的名称都是源自于美国印第安人。包含其中的这些当代物品，立刻使人回想起对这些名字与行为的鲜明反对立场，例如勇敢者队的“印第安战斧劈砍”。像爱德华兹一样，史密斯也是运用文化遗产和历史参照来借古讽今的。

### 暴力时代的残忍景象

其他一些艺术家也运用艺术来述说紧迫的社会和政治问题，有时是就普遍而言的，有时则具有炽烈的特异性。美国艺术家利昂·戈卢布（Leon Golub，公元1923年生）通过对新闻传媒的原始资料诡辩而精深的解读，在他的艺术中表现出当代生



34-69 史密斯，交易（与白人进行土地交易的天赋），公元1992年。画布上油彩和综合媒介，152.4 × 431.8厘米。弗吉尼亚州诺福克市克莱斯勒艺术博物馆（博物馆1993年2月购买）。

活中表层的残忍景象。他最著名的作品涉及到最近几十年的暴力事件，人们已经学会根据参与残暴的街头暴力、恐怖活动和严刑拷打的匿名者拍摄的新闻照片来推断了解这些事件。戈卢布《暗杀者》与《雇佣军》系列中的绘画暗示的不是特殊的故事而是一种生存状况。正如艺术家所讲述的那样：

通过媒体我们被铺天盖地不断入侵的形象爆炸所限制。我们经常不得不采取逃避行动以便避开令人不快的认可……在什么是视觉上和感知上可以接受的东西与什么可能延伸（正如我们所遭遇的）这些限制之间，艺术作品应该有一种进行转向的渴望，或力求展现富有力度真正作品。

《雇佣军（第4号）》（图34-70）是一幅巨大的画作，表现由五名雇佣军（志愿为佣金、为政治理想而战的残暴自由职业军人）构成的神秘的戏剧性场面。三个人聚集在画面的右侧，看似以紧张的姿势与站在左侧远端二个人中的那个正在说话的人形成对峙。四个黑人战士的深色制服和皮肤色调使他们的形体变得平面化，并使他们从灼热的暗红色背景中跃然而出。轻微变换色调的背景似乎将他们的形体从绘画平面上推出，并在两组人之间形成一个回应的虚空间。这些具有威胁性的人物赫然显现在现场观众面前。戈卢布如此描绘致使这些观众的眼睛与雇佣军的膝盖同处一个高度，将这些军人放在如此接近画面前景的地方，以致他们的双脚被画的底边切掉，因此诱使这些观众与这些军人们同处在绘画的压缩空间中。戈卢布着重强调白人雇佣军带有疤痕的皮肤的浅色调和武器。用影子与闪烁的高光塑造出来的枪支与人物平面化的粗糙刮擦的表面形成对比。画面的粗朴增强了人物形象的野性。敷色之后，戈卢布经常用溶剂来溶解某些区域，并用其他工具（其中包括一把切肉刀）将

涂绘的颜色刮掉。迎面而来的危险感无情地袭向观众。与所有被卷入当今政治战争的受害者一道，他们同样成为受害者。

### 作为灵魂记录的编织

克制、平凡、坚韧的人类精神，成为波兰纤维艺术家玛格达莱娜·阿巴卡诺维奇（Magdalena Abakanowicz，公元1930年生）创作的人物作品的主题。阿巴卡诺维奇，近年来在雕塑中探索编织技巧表现力的领军人物，因实验性独立式的抽象与具象形式作品而闻名。对于阿巴卡诺维奇来说，纤维材料具有深刻的象征意义：“我将纤维视为构成我们星球有机世界的基本材料，视为我们环境中最为神秘的事物。所有的生命（植物组织和我们自身）都是由纤维构成的。……织物是我们的遮盖物和我们的衣服。织物是用我们的双手制成的，是我们灵魂的记录。”

作为被二战混乱和战后灾难所搅扰的贵族家庭的一位成员，这位艺术家将这种早年生活经历带入到她的所有作品中。阿巴卡诺维奇最初被以编织作为媒介吸引是因为它很适合于她可以利用的小画室空间，她逐渐发展出一些巨大的抽象悬挂物，她将它们称为“阿巴坎斯”（Abakans），暗示着有机组织空间，同样也暗示着巨大的衣饰作品。她又返回到较小的尺幅，创作出基于人形的作品——《头部》、《坐着的人物》和《后背》，作为在社会中迷失在人群中却仍保持着某些独特性的个体的象征，这些作品多次参加各种类型的群展。在装置作品《后背》（图34-71）中，这种印象尤为强烈。阿巴卡诺维奇通过将一层层自然有机纤维压入一个石膏模子，制作出每一个后背的单件。每个雕塑表现的都是驼着背、耷拉着双肩和双臂的人物，这个没有腿部的人物性别模糊，被直接放置在地板上。在《后背》中这些姿势重复的人物暗示着冥想、屈服和预知。虽然是用一个模



34-70 戈卢布，雇佣军（第4号），公元1980年。亚麻布丙烯，304.8 × 584.2厘米。芝加哥市麦耶收藏。



34-71 阿巴卡诺维奇, 艺术家与作品《后背》, 于法国巴黎现代艺术博物馆, 公元1982年, 阿巴卡诺维奇版权所有, 纽约视觉艺术家与画廊协会与纽约马尔巴勒画廊特许。

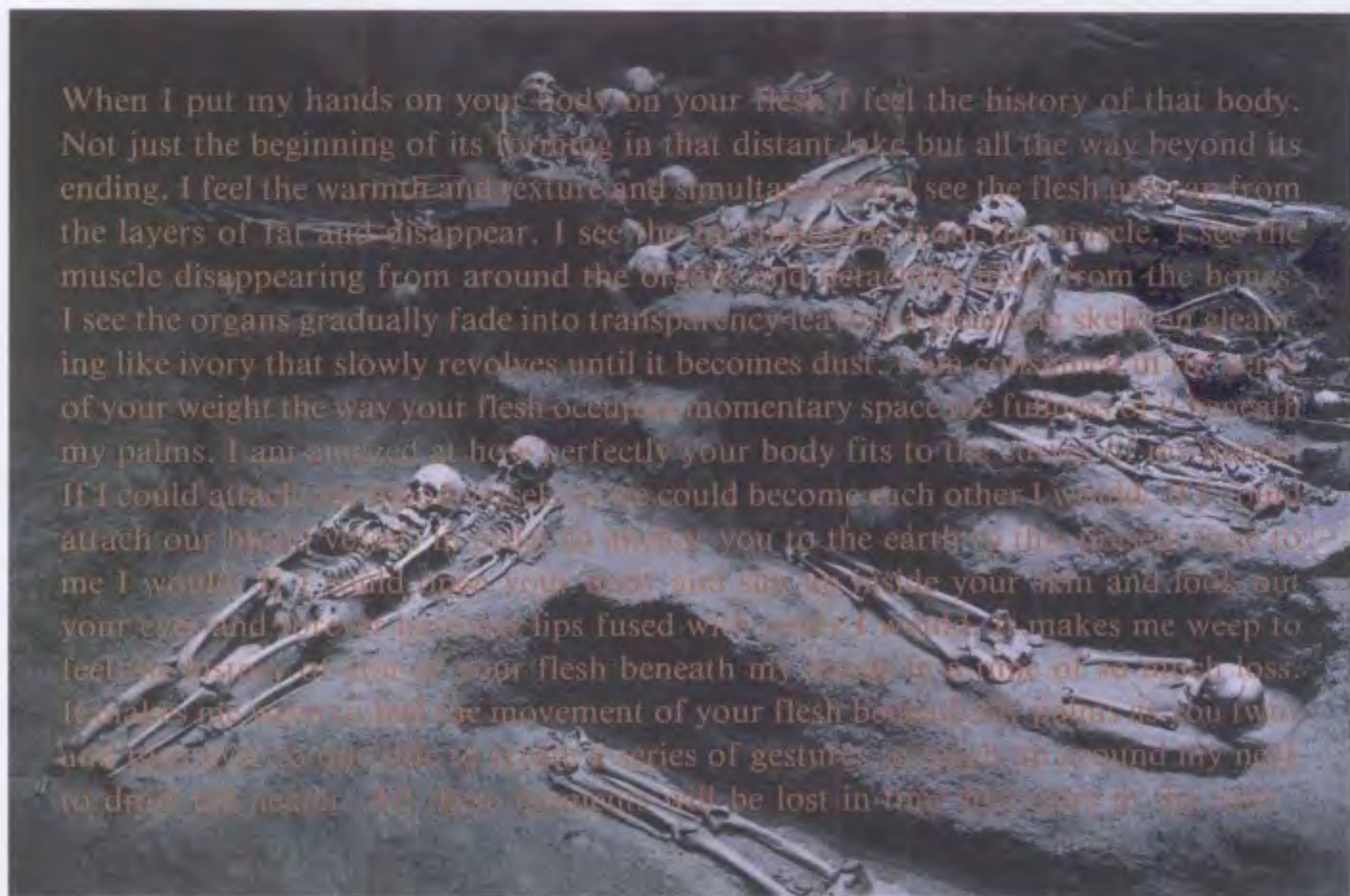
子制成的, 但却仍可以感觉到这些人物的个性特征, 这是因为在材料变干时每一个人物的姿态都会呈现出轻微的不同, 还因为艺术家在每一个人物身上都压印出不同的纤维肌理图案。

### 关注艾滋病

戴维·沃伊纳罗维奇 (David Wojnarowicz, 公元1955—1992年) 在艺术生涯后期致力于创作与同性恋和艾滋病问题有关的作品。作为同性恋激进分子, 作为一个看到许多朋友死于艾滋病的人, 沃伊纳罗维奇创作出一些有关这种悲惨疾病的、令人不安而又令人感动的作品, 例如《当我把双手放在你身上的时候》(图34-72)。在这幅作品中, 在一张表现一堆遗存人骨的照片上, 艺术家覆盖上了以均匀的空间间隔打印出来的一篇纪实报道, 这篇报道表达了他看到一位曾深爱过的人死于艾滋病时的情感。他感人地描述了艾滋病对人类躯体与灵魂所造成的影响。像克鲁格(图34-61)和辛普森(图34-66)的作品一样, 沃伊纳罗维奇也将文本与形象并置在一起, 这等同于在广告中使用文字与形象。公众对这种形式的熟知确保艺术家的信息更易于接受。沃伊纳罗维奇也于1992年死于艾滋病, 他的艺术生涯就此戛然而止。

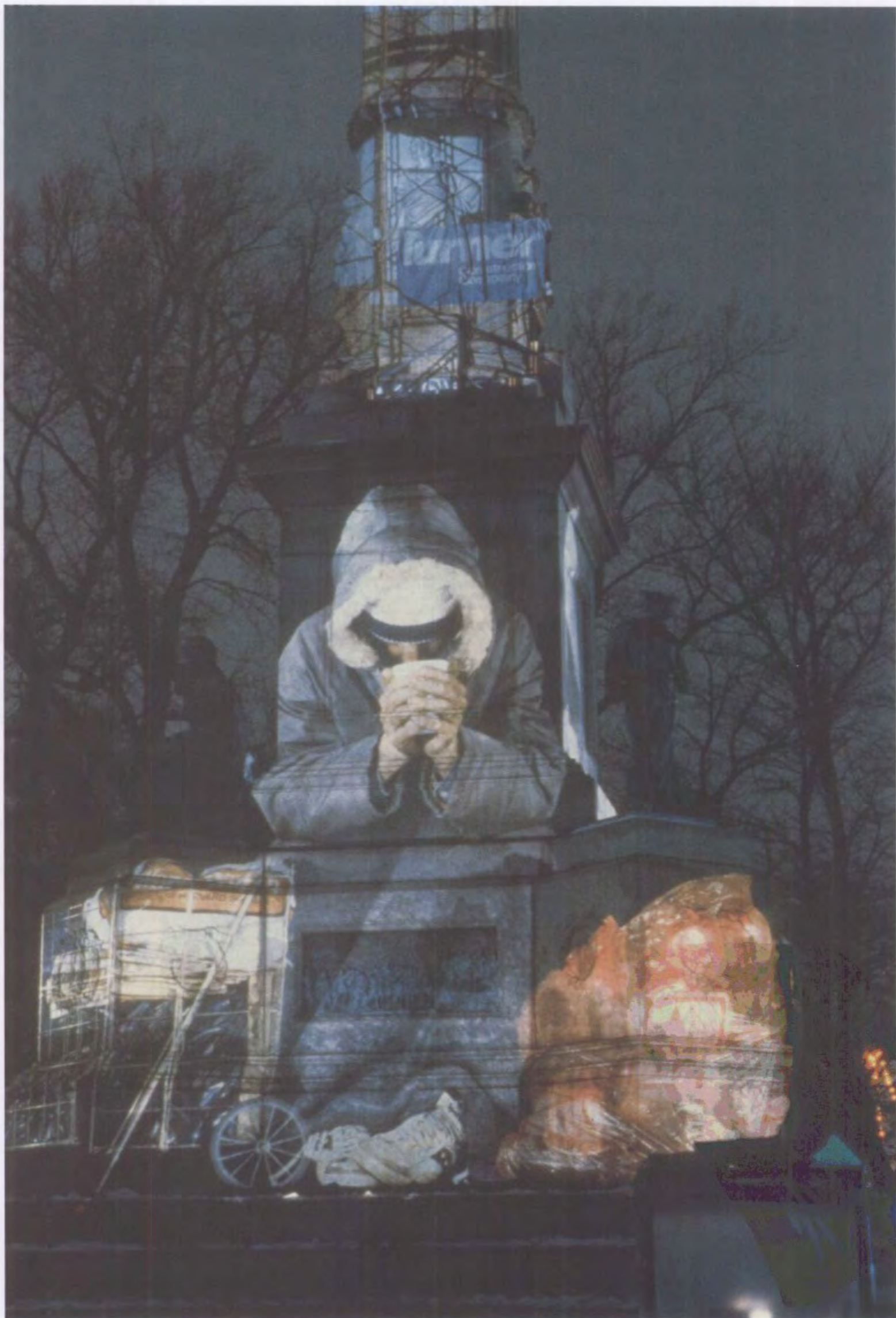
### 公开揭露权力结构

波兰出生的艺术家克日什托夫·沃迪奇科 (Krzysztof Wodiczko, 公元1943年生) 1980年在加拿大进行创作时, 发展出一些涉及到户外幻灯形象的艺术作品。他将照片投射到特定建筑物上, 以揭露城市建筑如何体现合法而又永恒的权力。当1983年沃迪奇科移居纽约时, 普遍无家可归问题困扰着他, 他决心用他的艺术来让公众关注这一问题。1987年他创作出作为波士顿新年庆典组成部分的《无家可归者计划》(图34-73)。艺术家将无家可归者的形象投射在波士顿公共广场士兵与海员内战纪念碑的全部四个面上。在这些照片中, 一些装满无家可归者财产的塑料袋放在那些被描绘者的侧面。在纪念碑的上面, 沃迪奇科投射出当地一个公共建筑工地的照片, 以帮助观众在城市发展与无家可归者之间建立起一种联系。



34-72 沃伊纳罗维奇, 当我把双手放在你身上的时候, 公元1990年, 博物馆展板上明胶银盐照片和丝网印文本, 66 × 96.5 厘米。





34-73 沃迪奇科，无家可归者计划，公元1986—1987年。户外幻灯投射在波士顿士兵与海员内战纪念碑上。在波士顿组织首次展出。

## 新科技：录像和数字化形象

最初，录像仅仅被运用于商业电视工作室，并且仅仅是偶然对艺术家产生影响。在60年代，随着相当便宜的便携式录像设备和可以处理录像资料的电子设备的发展，艺术家开始认真地探索这种新媒介特别富有表现性的潜能。就基本形式而言，录像技术涉及到一台记录可视形象特殊运动画面的摄像机，以及将这些形象转换成可以被展现在录像监视器或电视屏幕上的电子数据。录像画面类似于其包含的细节照片总和，但是，像电脑图形一样，录像形象是作为栅极上的一系列光点被展现出来的，呈现出软焦点印象。观看电视或录像艺术的观众并没有意识到监视器的表面。他们实现了文艺复兴的理想，就像透过窗户一样，取而代之，他们透过玻璃表面观察到它后面的“空间”。录像形象将照相现实主义与监视器“之中”纵深空间里的物体实时运动的感觉结合在一起。

### 从录像形象到电脑形象

当录像将处理实时对象的可能性引入的时候，诸如韩国出生活跃在纽约的录像制作人白南准（Nam June Paik，公元1932年生）这样的一些艺术家便热切地运用这种媒介进行创作。在美国作曲家凯奇的观念激励之下，在韩国和日本学习了音乐演奏、艺术史和东方哲学之后，50年代后期白南准曾在德国创作过电子音乐。他后来又转向运用改进过的电视机进行表演。在1965年重新回到纽约城之后，白南准在曼哈顿买到最早的廉价录像机（Sony Porta-Pak），并立即在返回他闹市区工作室的途中录制下他透过出租车车窗所看到的一切。白南准曾经是波士顿WGBH电视台和纽约WNET电视台的驻留艺术家，这一经历使他实验了最先进的广播录像技术。

一份授权书批准白南准与天才的日本机械发明家阿部修弥合作开发一部录像合成器。这种仪器使艺术家可以以多种方式来处理和改变电子录像信息，致使画面形象或画面形象的某些部分伸长、收缩、改变色彩或分裂。运用合成器，艺术家也可以将形象分为层次，将一个形象插入到其他形象之中，或者将那些来自于不同摄像机的形象与那些来自于视频信号记录器的形象合并起来，形成一个完整的视觉万花筒式的“时间拼贴”（time collage）。这种构图上的自由，允许白南准将他所感兴趣的凯奇观念、绘画、音乐、东方哲学以及有关生存、人性化、技术和控制论的全球政治策略结合起来。白南准将他的录像作品称为“有形的音乐”，并宣称他的音乐背景使他能够比接受过绘画或雕塑训练的录像艺术家更好地理解时间。

白南准最著名的录像作品《全球理想状况》（图34-74）以快速连续的片段插曲的形式，将女性踢踏舞者、正在朗读作品的诗人金斯伯格、大提琴演奏家穆尔曼用一个男人的背部作为乐器进行的一段演奏、日本电视上的百事可乐商业广告、韩国鼓手以及“生活戏剧”团体表演的《今天的天堂》的有争议戏剧作品的一个拍摄片断结合在一起。《全球理想状况》最初是受联合国卫星播放的委托而制作的，作品中串联的形象是想要观众浏览白南准预测在未来可供使用的全球范围的丰富电视节目菜单。

在一些新技术彻底改变了艺术家可以用以进行创作的图像空间方式的同时，其他一些技术特别是那些计算机图形技术，也正在使艺术家创造和处理三维幻象形式发生转变。作为一种媒介计算机图形运用光来创造形象，并且，就像摄影一样，可以混入特别录制的摄像形象。正如画家可以做到的一样，计算机图形可以使艺术家用完全虚构的形式进行创作。

经过60年代和70年代的发展，计算机图形为抽象与具象艺术开启了新的可能性。它涉及到将计算机监视器阴极射线管表面分割成由所谓“像素”微小单元组成的栅极的一些电子程序。艺术家可以各自运用电子操作的方法来处理这些像素创作出设计图形，这非常像针织或编织图案拥有网格状的矩阵元素作为指南来制作织物设计图形。一旦创作完成之后，一幅计算机图形设计的各个部分都可以通过一个电子程序被快速更改，这可以使艺术家修改或复制设计中的形状，并任意处理任何想要得到的细节的色彩、肌理、尺寸、数量和位置。一幅计算机图形画面是用发光色彩被展现在阴极射线管上的，其效果让人联想到存在于阴极射线管内部的一个广阔的世界中的景象。

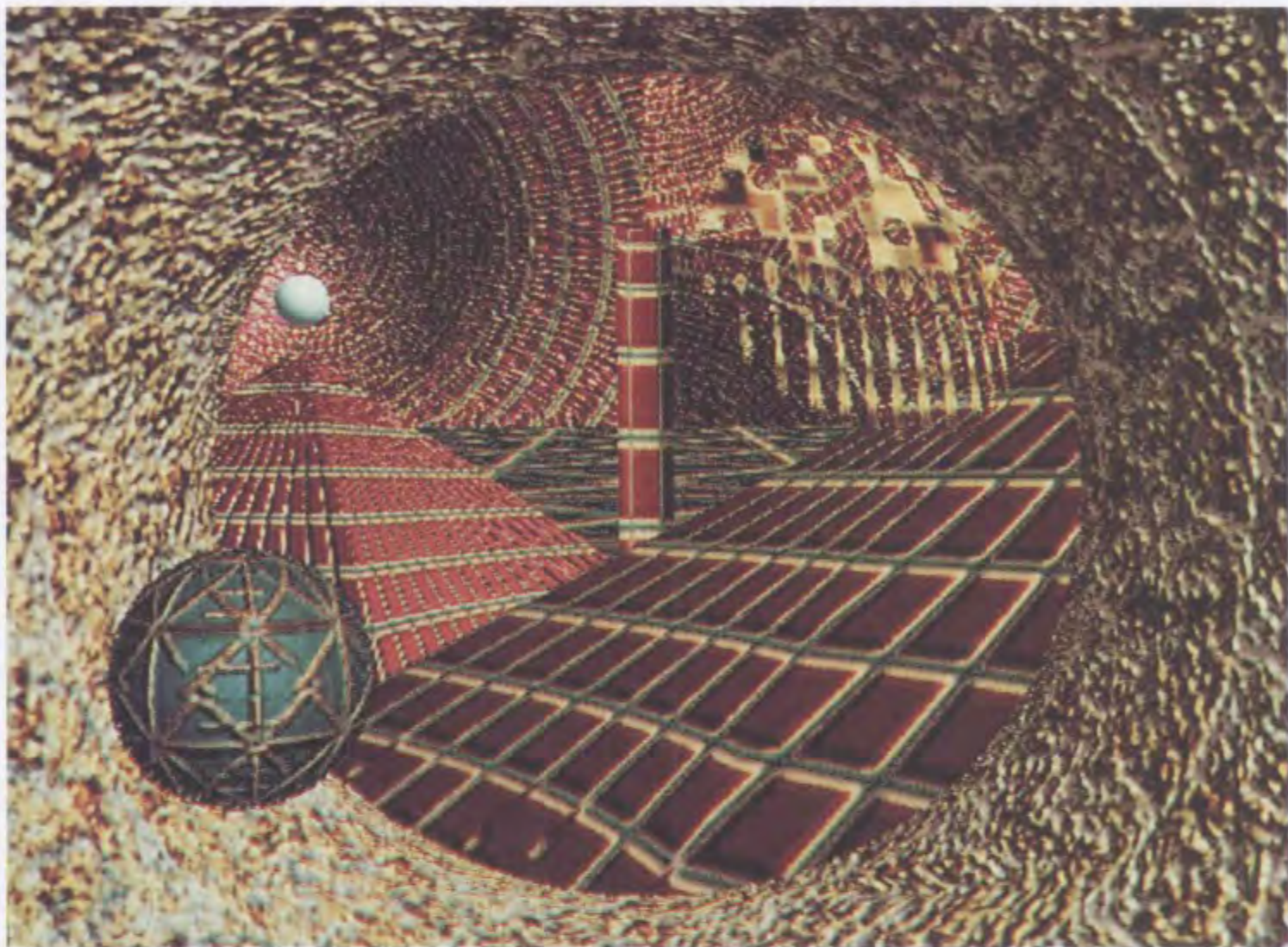
### 计算机生成风景

以这种电子绘画模式进行创作的最著名的艺术家之一，戴维·埃姆（David Em，公元1952年生）运用他称之为“计算机成像”的方法制作出许多奇异的想像风景。这些风景奇异而可信地存在于计算机监视器的视窗中。埃姆从前曾是加利福尼亚州理工学院喷气推进实验室的一位在校驻留艺术家，他运用实验室先进的计算机图形设备，创作出色彩辉煌的异域陌生世界景象。他还有权使用软件程序，开发创作国家航空与空间管理局外层空间使团的计算机模拟图形。用计算机创作形象可以使埃姆在处理简单的几何形体方面具有极大的机动性——收缩或放大、伸展或倒转、重复、在其表面添加肌理以及创造光影



34-74 白南准。全球理想状况，公元1973年。录像静止画面。

34-75 埃姆·诺拉，公元1979年。计算机生成色彩照片，43.2×58.4厘米。私人收藏。



幻象。在诸如《诺拉》(图34-75)这样的画面中，埃姆创作出超现实主义梦幻景色的未来几何形式，这些形式似乎是熟悉的同时又是陌生的。作品中的空间幻觉是极为鲜明和富有魅力的，似乎可能漫步穿过管状的前景“构架”，到达倾斜的前景平面，或者跳到左下角漂浮的球体中，进行穿越这神秘迷宫般环境中的奇异图案和肌理的旅程。

### 符号的功效与权威

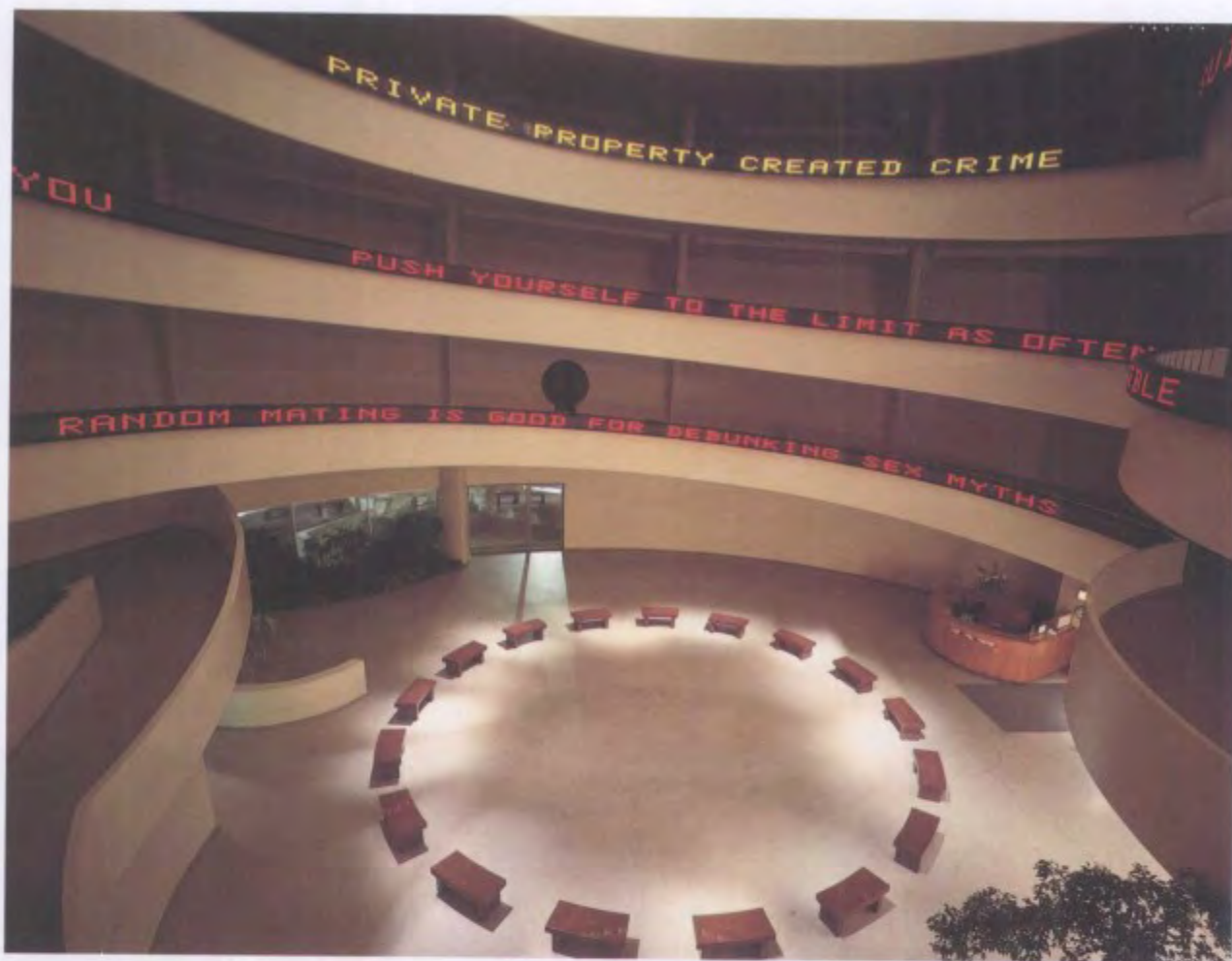
随着数字化形象的发展普及和对录像技术的关注日益扩展，许多艺术家都已挪用了这些媒介的技巧和策略。詹妮·霍尔泽(Jenny Holzer, 公元1950年生)一直有志于以她的艺术来影响广大的观众。霍尔泽认识到符号的功效，她运用最主要涉及到发光二极管(LED, light-emitting diode)技术的电子符号创作出了几组系列作品。1989年霍尔泽在纽约古根海姆博物馆制作了一个重要装置，其中包括一些来自于她从前作品的元素，以及一些由绕博物馆室内楼梯扶手盘旋的巨型连续LED显示屏组成的元素(图34-76)。霍尔泽的艺术特别关注文本，她以权威的语气为她的LED显示屏编造出一些格言，包括：“保护我免受欲望之苦”、“职权滥用见怪不怪”、“浪漫的爱情是为摆布女人而虚构的”。这些人们从远处就可以看到的陈词在含义上含混不明，并且在某些情形下是自相矛盾的。

### 颠覆媒介信息

美国的达拉·伯恩鲍姆(Dara Birnbaum, 公元1946年生)也在她职业生涯的早期从传统绘画和雕塑转向录像。不过，并非关注于这种新技术在审美上的潜在可能性，伯恩鲍姆将商业电视作为她的主题。她的许多作品涉及分析这种媒介的结构与电视内容的意识形态基础。《PM杂志》(图34-77)是一个大型装置，作品聚焦于来自网络杂志形式展示《PM杂志》中的连续镜头。这些经过修饰的连续镜头展现在两个录像监视器上，这两个监视器被嵌入根据录像场景放大的大照片中，伯恩鲍姆运用暂停、凝固画面、慢动作、换景(线路信号过渡)和淡出来控制录像，揭示了新闻和娱乐都是剥削妇女的形式。

### 数字化形象的感官冲击力

比尔·维奥拉(Bill Viola, 公元1951年生)将艺术生涯的大量时间奉献在探索数字化形象的潜能上，创造出许多录像装置和单频道作品。这些作品经常聚焦于感官直觉，不仅强化了观众的感觉意识，而且还暗示着深入到精神领域的探索。维奥拉这位美国人花费了多年时间认真研究佛教、基督教、苏菲教(伊斯兰教的神秘主义教派——译注)和禅宗神秘主义。因为他热诚地相信艺术的教化力量，相信对人性的精神审视，所以维奥拉构思出激励观众内省的作品。为了取得戏剧性效果，



34-76 霍尔泽, 无题(选自《真实性》、《煽动性》、《随笔》、《实况系列》、《生存系列》、《在一块岩石下》、《哀悼》和《儿童文本》), 公元1989年。分布在螺旋状三色LED电子显示信号板上, 40.6 × 49.38 × 15.2厘米。纽约古根海姆博物馆, 1989年12月-1990年2月(1989年艺术家部分捐赠)。



34-77 伯恩鲍姆, PM杂志, 公元1982年。1997年5月9日至9月16日装置在旧金山现代艺术博物馆。5频道彩色录像和声音装置。装置嵌板182.9 × 243.8厘米。旧金山现代艺术博物馆(通过布兰斯顿的捐赠和财产自然增益所有权委员会基金购买; 收藏家论坛、多丽丝与费希尔、伊夫林与哈斯、迈耶和诺拉斯通捐赠)。



34-78 维奥拉·穿越，公元1996年。用4.8米高屏幕上投影播放的两频道彩色录像构成的装置。

他最近的录像投影作品涉及到例如极慢速播放、尺寸上的对比、焦距的变换、镜像反射、断续编辑和多个或分层屏幕这样的多种技术。

维奥拉作品的力量在《穿越》(图34-78)中是显而易见的，这件装置作品包括两个投射在近五米高的屏幕上的彩色录像频道。艺术家不是将两个投影画面展现在同一个屏幕的正反面，就是将其展现在同一个装置中的两个分开的屏幕上。在这两个相伴同时展现在两个屏幕上的录像中，一个笼罩在黑暗中的男人显现出来，并越走越近直到充满屏幕。在一个屏幕上，水滴从上方洒落到男人的头上，与此同时，在另一个屏幕上，一小团火在这个男人的脚下迸发。过了几分钟，水势和火势不断增强，直到这个男人在一个屏幕上消失在湍急的水流中，火焰在另一个屏幕上将这个男人吞没。熊熊烈火和倾盆大雨震耳欲聋的轰鸣声伴随着这些视觉形象。最后，一切趋于平息并渐渐消失在黑暗之中。这件装置的自然力特征以及在黑暗空间中的展示，使观众沉浸在一种完全源自于可触知现实的纯粹感官体验之中。

## 后现代主义和商业文化

### 当今所有坏事的象征？

詹姆森认为后现代主义文化与商业社会与大众文化有着密不可分的关系，与这种评价相一致，几位后现代艺术家深入研究商业文化相关的问题。美国的杰夫·昆斯(Jeff Koons, 公元1955年生)首先是因80年代早期创作的一系列作品而蜚声艺坛的，其中包括展出一些购买来的普通物品，例如吸尘器。昆斯明显跟随如杜尚和沃霍尔这样一些艺术家的足迹，他并不尝试去处理或改变这些物品。批评家和艺术界的其他同道们认为他们表现了艺术界与整个社会的商业基础。在投身于艺术之前昆斯是一位商品经纪人，这一经历以及他那喧嚣的自我推销，



34-79 昆斯·粉红色的豹子，公元1988年。陶瓷，104 × 52.1 × 48.3厘米。芝加哥当代艺术博物馆收藏(埃利奥特收藏)。



## 20世纪后期的艺术市场

艺术始终是一种商品，但是大多数人不愿意讨论这个问题。直到17世纪，来自资助人的委托促成了大多数为公共景观而创作的艺术。由于这些协议具有保密性，公众通常并不知道每件艺术作品的价格。有关资助人付给艺术家多少钱的消息仅仅是口传而已，并不真实可靠。

专门销售艺术品职业的发展促进了现代艺术市场的演进。作为艺术家与收藏家或资助人之间的中间人，艺术品经营商人在17世纪出现在西方艺术界。拍卖行的出现虽然可以追溯到罗马帝国，但在18世纪才发展成为一股重要的力量。随着这些“艺术品推销商”与日俱增的参与，艺术品的价格得到更广泛的传播。通讯网络的扩展（全国性或国际性的报纸和杂志，电话系统，广播与电视播放以及最近的因特网）使在公共领域获得艺术品价格信息变得更加轻而易举。另外，大多数买家都从经销商那里获取他们的艺术品，这些经销商代表艺术家并在画廊中陈列与出售艺术品，今天的艺术品购买常常成为一种直截了当的金融交易。

这种有关艺术品价格信息的广泛传播与由商业文化促成的艺术品收藏的诱惑力相伴而来，这便提出了一个问题：即价格与一件艺术作品的价值之间的确切关系是什么？当然，艺术品的价值远远超过金钱价值。但是需要理解的是，价格反映价值或品质是消费文化创造出的不朽大众神话。

在最近几十年中，为购买艺术品而花费的金额总数已经发生

了引人注目的增长。老大师（Old Master，例如伦勃朗、列奥纳多和委拉士开兹）的作品价格总是居高不下，现代艺术家甚至当代在世艺术家的作品价格也已经急剧攀升。在某种程度上，20世纪80年代的繁荣，公司扩张与普遍投机性商业冒险的这个十年，推动了这种价格的增长。甚至令人肃然冷静下来的1987年10月19日股票市场暴跌，即所谓的“黑色星期一”，也并没有抑制住艺术市场的膨胀势头。在80年代早期，拍卖行出售的作品之一便是《狮子亨利的福音》，这件作品1983年被西德政府以1130万美元购买。几年之后在1987年凡·高的《向日葵》以3990万美元的非凡价格出售，令全世界的艺术爱好者感到十分震惊。几个月之后凡·高的《鸢尾花》超过上一幅作品以5390万美元的价格出售。最后，由于毕加索的《皮埃雷特的婚礼》以5170万美元，雷诺阿的《红磨坊街的舞会》（图29-23）以7810万美元拍卖，加之凡·高的《加歇医生肖像》以8250万美元拍卖，成为当时购买单件艺术作品的最高价，艺术市场在1989年和1990年达到顶峰。日本的收藏家购买了最后这三件作品。

购买艺术作品的惊人价格证实了艺术在现代生活中的重要性。不过，这也存在不利的一面。艺术作品较高的价格削弱了博物馆以有限预算购买或担保艺术作品的的能力，因此减少了公众观看艺术作品的机会。博物馆馆长们已经公开谴责这种发展趋势，他们现在必须更加努力地工作，以寻找途径为他们的观众继续提供广泛的能够获得的艺术作品。

导致了对他的艺术受到市场驱动的指责（参见本页上“20世纪后期的艺术市场”）。

近年，昆斯创作了几件陶瓷作品，例如《粉红色的豹子》（图34-79）。在这里，通过将一个杂志插页的裸体照片与著名的卡通角色缠绕在一起，昆斯继续沉浸于在当代大众文化之中。他通过将包括这件作品在内的展览命名为“庸俗展览”来强调这一形象的陈腐而庸俗的特征。某些艺术批评家认为：昆斯及其作品是在对观众进行教化，因为艺术家及其作品都被视为是当代美国社会所有坏事的最醒目的象征。无论这一点是否是真的，至少人们必须承认：像他之前的沃霍尔一样，昆斯在艺术界的崛起表明他已经唤起了许多观众的共鸣。

## 后现代主义和艺术史批评

后现代建筑通常将历史上的形式与风格融合在一起。艺术界的同仁们常常将这种对于历史的认识引证为（建筑与艺术上的）后现代主义的定义性特征。但是，这种认识超出了仅仅作为引证，人们已经将它描述为一部分艺术家对于他们在艺术史延续中所处位置的一种自我意识。艺术家不仅表明他们了解过去的艺术，而且他们还表达了对于艺术界技巧和机构的认识。因此，对于许多后现代艺术家来说，参照历史超越了简单引用



34-80 坦西. 现代绘画的短暂历史, 公元1982年。画布油彩。三块画板, 每块147.3 × 101.6厘米。

以前的作品与风格, 还涉及到对于基本艺术历史前提所做的批评或评论。总之, 他们的艺术是关于创作艺术的。

### 用艺术见证艺术史

美国艺术家马克·坦西 (Mark Tansey, 公元1949年生) 在他的《现代绘画的短暂历史》(图34-80) 中为观众提供了绘画艺术家前些年采用的许多方法的一个纵览。坦西展现了由三个画面组成的连续序列, 每一个画面都形象化地展现了一种观看艺术的方式。在左边的远端, 一扇玻璃窗概述了仿佛一个人正在透过一扇窗户观看艺术的文艺复兴理想。在中间的画面中, 一位男子正把自己的头撞向一堵坚实的墙壁, 形象化地表现了以大量现代形式主义为中心的论题——即绘画应该被确认为一种具有其自身合理权利的事物。现代主义 (特别是格林伯格在60年代和70年代所倡导的现代主义) 是建立在拒绝模仿并拒绝以幻象作为基本艺术目标的基础之上的。在右边的画面上, 坦西用一只对着镜中影子沉思的鸡, 对后现代艺术方法进行了总结。这只鸡的行为揭示了后现代艺术家自我意识或认识到他们在艺术史延续中所处的地位。

### 讽刺性的陶瓷雕塑

罗伯特·阿内森 (Robert Arneson, 公元1930-1992年) 生活在旧金山以北的一个小镇, 这一事实为他的陶瓷作品《加利福尼亚艺术家》(图34-81) 提供了动力。那时, 阿内森历经数年已创作出大量作品, 主要是陶瓷人像雕塑, 通常带有讽刺性或趣味性, 而有时又是发人深省的。1981年, 著名艺术批评家克雷默针对一个包括阿内森作品在内的展览发表了一篇评论。克雷默评价阿内森的艺术是炽烈的否定性的。阿内森决定创作《加利福尼亚艺术家》, 将其作为对批评家特别是对克雷默关于

加利福尼亚艺术乡土观念的贬损评论的一个直接回应。这件半身自塑陶瓷像融入了所有的批评家的典型观点。艺术家将他的上本身肖像放置于一个乱扔着啤酒瓶、烟蒂和大麻植物的基座上。阿内森只穿着一件牛仔夹克戴着太阳镜出现在那里, 他的双臂交叉看上去非常具有挑衅性。通过创作直接回应艺术批评家评论的艺术作品, 阿内森揭示了他对人们当前用来评价和认证艺术的技巧 (例如艺术批评) 的理解。

### 挑战原创性

美国艺术家谢莉·莱文 (Sherrie Levine, 公元1947年生) 对艺术的前提和合法性提出了可能是最富有戏剧性的挑战。莱文挪用其他艺术家的著名艺术作品创作了一系列作品。例如, 她根据沃克·埃文斯 (Walker Evans, 公元1903-1975年) 的《阿拉巴马州哈尔县佃农住户的厨房一角》(图34-83) 创作了《无题》(《仿沃克·埃文斯》, 图34-82)。作为大萧条时期阿拉巴马州农业安全署分派任务的一个组成部分 (参见第33章第1064-1065页), 埃文斯在1936年拍摄了这张照片。莱文的变体版本不仅是精确复制品, 而且还清楚地表明她想要观众根据标题来了解她的作品的源头。莱文以这种行为向原创性和原作者的观念发起了直接的挑战。原创性的概念 (或者至少是原创性的神话) 是现代主义的基本原则之一, 在这里艺术家以拒绝现代主义原则方式来宣告她接纳了后现代理论。一位批评家对莱文摄影的内含进行了评论:

没有组合、没有变化、没有增加、没有综合。……莱文以如此不加掩饰地剽窃业已存在的作品的方式宣称并不需要传统的艺术创造性观念。她运用作品形象, 但却并不构建她自己的风格。她的挪用作品仅仅对于将这些作品引入的特殊历史讨论具有实用价值。



34-81 阿内森，加利福尼亚艺术家，公元1982年。釉面相陶，173.4 × 69.9 × 51.4厘米。旧金山现代艺术博物馆（现代艺术委员会捐赠），阿内森遗产版权所有，纽约视觉艺术家与画廊协会特许。

这一中肯的评价指出，像其他后现代艺术家的作品一样，莱文的作品作为更广泛艺术史讨论的一部分是如何发挥作用的，并且它的重要性只有在那种语境中被真正理解。

## 后现代主义与艺术机构

随着对艺术史确认过程重新评价的理解认识，后现代艺术家转向对艺术机构（例如博物馆与画廊）的评价。这些艺术家不仅强调有关这些机构在认证艺术时所起的作用的问题，而且，与公众日益关心的种族、阶级、性别和种族划分问题相一致，他们也对这些机构歧视的策略与政策进行了仔细审查。



34-82 莱文，无题（仿沃克·埃文斯），公元1981年。明胶银盐照片。纽约大都会艺术博物馆（艺术家捐赠）。



34-83 埃文斯，阿拉巴马州哈尔县佃农住户的厨房一角，公元1936年。黑白照片。

34-84 哈克·大美孚，公元1985年。玻璃钢构件，三个条幅和大幅照片，355.6 × 609.6 × 152.4厘米。巴黎蓬皮杜中心收藏。



### 博物馆与艺术的政治化

德国艺术家汉斯·哈克(Hans Haacke, 公元1936年生)关注于艺术博物馆的政策, 关注这些政策是如何影响艺术展览以及最终博物馆参观者对艺术史的理解。建立在实质性研究基础之上的特殊性, 使他的作品对他所批评的这些机构的行事惯例提出了强烈控告。在《大美孚》(MetroMobilTan, 图34-84)中(MetroMobilTan, 这个合成词具有“大美孚”与“大都会[metropolitan]”的双关含义——译注), 哈克以图解的方式阐明了艺术领域(更为明确地特指大都会艺术博物馆)与充满政治和经济利益的“真实”世界之间的联系。一幅巨大的南非黑人葬礼照片, 为1980年由美孚石油公司赞助、在大都会艺术博物馆展出的“古代尼日利亚珍宝展览”的

横幅海报提供了背景。1980年, 美孚公司成为美国在南非的主要投资者, 这件作品暗示着: 他们资助这个展览在一定程度上是受到了尼日利亚是非洲最大的石油生产国之一的这个事实的驱使。1981年, 公众向美孚董事会施压要求停止向南非白人政府的军队和警察提供石油。在《大美孚》两边悬挂的蓝色条幅上, 哈克提供了公司对这一要求做出的正式答复。他用玻璃钢复制的博物馆上横梁布置出完整的场景。通过这些完全不同的元素(既有视觉形象又有文本)摆放在一起, 哈克迫使观众去思考跨国公司、南非的政治经济状况和公司资助艺术展览这一有争议的政策之间的联系。美孚石油与永远不公正的其他公司同谋扩展到博物馆领域, 这一公众通常将其视为不受政治与经济困扰的领域。

34-85 “游击队姑娘”团体。作为一位女艺术家的优势, 公元1988年。招贴海报。

## THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success.  
 Not having to be in shows with men.  
 Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs.  
 Knowing your career might pick up after you're eighty.  
 Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine.  
 Not being stuck in a tenured teaching position.  
 Seeing your ideas live on in the work of others.  
 Having the opportunity to choose between career and motherhood.  
 Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits.  
 Having more time to work when your mate dumps you for someone younger.  
 Being included in revised versions of art history.  
 Not having to undergo the embarrassment of being called a genius.  
 Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit.

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD  
 532 LA GUARDIA PLACE, #237, N.Y., N.Y. 10012  
 WWW



34-86 迈耶·格蒂中心。洛杉矶。公元1997年。

### “艺术界的良知”

成立于1984年活跃于纽约的“游击队姑娘（Guerrilla Girls）”团体，宣布她们自己是“艺术界的良知”。这个团体将这一信条视为她们的责任，在艺术界呼吁关注公正，特别是关注一些重要机构所坚持的她们视之为男性至上主义与种族主义的倾向。身为“游击队姑娘”成员的女人总是保持匿名，她们通过在公共场合佩戴大猩猩面具来保护她们的个人身份。她们运用游击战术（她们的团体因此而得名）在公共场所张贴海报和传单。这种分散的网络扩大了她们的信息影响。一份反映出“游击队姑娘”宗旨的海报幽默地罗列出“作为一位女艺术家的优势”（图34-85）。实际上，这些条目为读者详细列举了女性艺术家在当代艺术界中所面临的巨大障碍。“游击队姑娘”希望，将她们的这些障碍公开化将会促成女性艺术家境遇的改善。

## 迈向21世纪：艺术与艺术史的未来

在19世纪末，出现了一种独特的世纪末文化，随后在20世纪初出现了像马蒂斯、杜尚和毕加索这样的非凡艺术天才。21世纪将带来什么？在我们开创新世纪和新千年的时候，类似的艺术与文化繁荣期将会像一些人所预期的那样出现吗？当然，要确切预知任何事情都是不可能。此外，由于后现代主义范围的扩张，任何单一的方法、风格或倾向都无法居于统治地位。

### 一座财力雄厚包罗万象的博物馆

有一个机构可能在未来的艺术和艺术史起到重要作用，这

便是洛杉矶格蒂中心（Getty Center）。这座近年完成的建筑群既包含展览空间与办公室，又包含花园（由美国艺术家欧文设计），占地近10万平米。是美国建筑师理查德·迈耶（Richard Meier，公元1934年生）的作品。这一散乱分布的建筑群（图34-86）融入了现代主义与后现代主义的设计因素。建筑的许多部分都令人联想到单纯的现代主义——明晰的线条、几何学的合理性以及近乎白色的墙面。迈耶以后现代风格在这里建造了相互不同的十二个展馆，形成了建筑空间与形式之间的有趣对话。室内设计强调后现代的折衷主义观念。博物馆馆长沃尔什要求建造传统陈列馆，迈耶以不同的墙面色彩和表面处理设计出每一个陈列馆，以便接纳特殊的艺术藏品。他为某些陈列馆重新构建了一些古代展室，例如18世纪早期装饰嵌板展室。

格蒂中心远不止是一座博物馆，从这个角度看有许多人推测它可能在21世纪对艺术界产生影响。除了位于马利布的格蒂博物馆之外，新格蒂中心还包括其他五个规划项目——格蒂艺术与人文历史研究学院、格蒂保护学院、格蒂教育学院、格蒂捐赠项目和博物馆经营领导学院。这些项目的范围表明，格蒂中心实质上涉及到艺术与艺术展示各个方面，其中包括艺术史和艺术教育。因此，格蒂中心的定位是在未来将对艺术和艺术研究产生引人注目的影响。另外，格蒂财产托管会可以使用的大量基金（源自于J·保罗·格蒂1976年去世时捐赠的7亿美元格蒂石油股票），使格蒂中心能够获取、展出、研究、保护、记录艺术，其规模远远超过世界上任何其他博物馆的含义。

十分凑巧的是，格蒂中心高高栖息于一座小山之上，使参观者可以纵览广阔的洛杉矶向四周延展。只有时间才会述说艺术将走向何方，学者们将会如何重新评价艺术史（需要新的教科书），格蒂艺术中心影响范围有多大。

# 名词解释

(以字母顺序为序)

## A

**阿巴坎** (Abakans) 阿巴坎诺维茨 (Magdalena Abakanowicz) 制作的抽象纺织-帷帐, 暗示着有机的空间与庞大的衣物。

**阿拉伯图案** (arabesque) 字面意思是“阿拉伯式的”。一种流畅而繁复的纹样, 起源于风格化的动植物 (通常是植物) 母题, 经常安排成对称的棕叶饰图案; 一般说来, 它是伊斯兰教的装饰母题。

**阿拉斯毯** (arras) 一种起源于法国东北城镇阿拉斯的挂毯。

**阿里乌斯教** (Arianism) 一个早期的基督教运动, 被教会宣告为异端。认为三位一体 (圣父、圣子与圣灵) 中的三者不是平等的。

**阿罗汉** (arhat) 见“菩萨”。佛教的圣人, 已臻觉悟和涅, 亦即能克制一切世俗欲望。

**阿玛劳庙** (amalau) 密克罗尼西亚的加罗林群岛上的神祠, 是男女共用的宗教建筑。

**阿摩勒** (amalaka) 印度教神庙设计中处于蜂窝状塔之上的部分, 为有瓜楞的扁球形构件。

**矮墙** (parapet) 阳台或房顶边沿起保护作用的低矮的墙。

**爱奥尼亚式** (Ionic) 为将希腊神庙立面的三个基本单元—平台、柱廊和上层结构 (檐部)—连接起来而发展出的两种体系 (或称柱式) 之一。爱奥尼亚柱式的涡卷、柱头、带柱础的柱子以及连续不断的檐壁等都很有特点。

**爱尔兰-撒克逊风格** (Hiberno-Saxon) 中世纪早期不列颠群岛上寺院中流行的一种艺术风格。也被称为“岛风” (Insular)。

**安魂礼** (jipae) 新几内亚西部的阿斯玛尔人 (Asmar) 举行的一种特殊仪式, 在这种仪式上祭司穿着纤维编织的奇异服装, 抚慰死去的某位祖先的灵魂。

**暗楼** (triforium) 天窗之下的连拱廊, 它所占据的空间对应于走廊上方倾斜的木屋顶覆盖着的外墙带。在哥特式大教堂中指天窗之下的盲拱廊式走廊; 偶尔连拱廊填饰有彩色玻璃。

**暗色调主义** (tenebrism) “黑暗方式”的绘

画, 如卡拉瓦乔的作品那样使用光线与黑暗的强烈对比。

**暗箱** (camera obscura) 现代照相机的前身, 其内有小孔充作透镜, 将影像投射到屏幕、房间墙壁或者盒子的磨砂玻璃壁上; 17、18世纪以及19世纪早期的艺术家用它作为从自然界捕获图像的帮手。字面意思是“黑暗的房间”。

**凹浮雕** (sunken relief) 雕塑术语, 指通过在石头表面之下凿凿而创造的浮雕, 而不是围绕形象削减以使形象从表面凸现出来。

**奥托的** (Ottonian, 形容词) 指与奥托一世 (Otto I) 及其继承者的帝国有关的。

## B

**八叶饰** (octafoilate) 八叶形图案。

**巴洛克式** (Baroque) 包罗公元1600-1750年间艺术的名称。

**巴西利卡** (basilica) 古罗马建筑中为集会 (尤其是审判) 而设计的公众设施, 平面长方形, 入口通常设在一条长边上。基督教建筑里有种教堂有点类似古罗马的巴西利卡, 通常从一端进入、在另一端设后堂, 呈现轴向平面图。

**白底技法** (white-ground technique) 一种古希腊陶瓶彩画技术, 瓶子上先涂一层用非常细腻的白黏土制成的泥釉, 其上再用黑色釉勾勒人物轮廓, 然后用淡淡的棕色、紫色、红色和白色对形象加以彩绘。

**白墩子** (petuntse) 一种长石, 经研磨后在制瓷器时与黏土混合。

**白毫** (urna) 一缕涡轮形头发, 表现成佛眉间的一个点; 佛的诸相之一。

**拜占庭** (Byzantium, 形容词 Byzantine) 东罗马基督教帝国, 一直延续到公元1453年奥斯曼土耳其人占领君士坦丁堡。

**斑岩** (porphyry) 紫色大理石。

**版权页/题跋** (colophon) 通常在书的最后一页出现的文字说明, 介绍有关的出版事项。在中国绘画中, 指在一张纸或绢上题写的文字, 附加到原画上。

**半人马怪** (centaur) 古希腊神话中的一种奇

异生灵, 前面或者说上半身是人形, 后面或者说下半身呈马形。

**半人马怪之战** (centauromachy) 古希腊神话中发生在希腊人与半人马怪之间的一场战争。

**半圆壁** (lunette) 墙上门窗或壁龛上方的半圆形区域 (直线部分在下)。

**半圆形后堂** (chevet) 哥特式教堂的东端或者半圆形的一端, 包括有唱诗席、走廊和辐射状分布的礼拜堂等。

**半圆形穹顶** (conch) 呈半圆形, 正好是穹顶的一半。

**包豪斯** (Bauhaus) 20世纪20年代德国的一个建筑学院。它在格罗皮乌斯的倡导下产生, 他强调艺术、建筑 and 设计的结合。包豪斯在艺术与工艺二者的广泛领域内培养学生, 最终于1933年被纳粹关闭。

**宝塔** (pagoda) 中国的塔, 通常与寺庙连在一起, 伸展出来的檐多种多样; 被认为起源于印度的塔。

**宝座圣母像** (maestà) 表现圣母玛利亚在天使和圣徒的咏唱中加冕为天国之后。

**贝社** (bai) 密克罗尼西亚的加罗林群岛上贝劳 (Belau) 男人的精心描画的仪式会所。

**背靠背** (addorsed) 背对的形象, 特指纹章图案。

**本生** (jataka) 有关佛前世生平的故事或文字记述。参见“佛经”。

**笨笨石** (ben-ben) 一块金字塔形的石头; 埃及瑞神 (Re) 的神物。

**壁端柱** (antae) 古希腊神庙中构成前殿或后殿的墙壁的模制凸出末端。

**壁画** ① (fresco) 绘制在石膏层上的画作, 可以是干壁画 (dry fresco 或 fresco secco) 或湿壁画 (true fresco 或 buon fresco)。在后一种方式中, 颜料用水调和, 从化学性质上看可以紧密依附于新敷的石膏层。无论哪种方式制作的绘画都可以使用本名词。② (mural) 墙面绘画, fresco 则指壁画的媒介和技术。

**壁龛** (ivan) 伊斯兰教建筑里券顶、平面方

形的墙壁凹进处,朝向庭院。

**壁联** (respond) 附墙柱、壁柱或类似的构件,它或者从复合扶垛或其他某种承重部件上突起,或者与墙壁联结,负担拱的一端。

**壁柱** (pilaster) 一种突出于墙壁表面的扁平、方形、垂直的元素,并构成墙壁的一部分。通常它具有柱础和柱头,还经常有柱槽。

**避邪** (apotropaic) 能够致胜祛邪的。

**璧** (bi) 在中国古代,指雕琢后用于陪葬死者的圆形玉器。通常它凿饰有穿透器体的孔。

**编织纹** (guilloche) 一种建筑装饰,模仿编织起来的绳带或者由交织的曲线构成。

**变形图像** (anamorphic image) 必须借助某些特定的手段(例如镜子)才能辨识的扭曲或变形的图像。

**表现主义** (Expressionism) 20世纪的现代主义艺术,它由艺术家独一无二的内在或个人幻象导致,经常糅合情感因素。表现主义与注重对经验主义世界进行视觉描绘的艺术形成对照。它的特征是大胆而活跃的笔触、斩钉截铁的线条以及明亮的色彩。20世纪早期德国表现主义的两个重要群体分别是德累斯顿的桥社(Die Brücke)和慕尼黑的青骑士(Der Blaue Reiter)。

**表演场地** (orchestra) 古希腊剧院中表面硬而平的圆形场地,古代的仪式即在该场地之上展开。字面意思是粪池。

**表意符号** (ideogram) 一种具有固定含义的简单的图形符号。

**别针** (fibula) 一种饰针,通常用于扣紧衣服。

**兵营** (castrum) 古罗马军队的宿营地,以其设计规划的精确而闻名。

**波普艺术** (Pop Art) 英国艺术批评家阿洛维发明、20世纪50年代首次出现的一个术语。指从流行文化中汲取元素的艺术,例如源自电影、电视、广告、告示牌、日用品等等的图像。

**补色** (complementary colors) 指成对的颜色,如红色和绿色,它们分别位于光谱两侧。一种原色的补色是其他两种原色的混合色。就颜料而言,它们按正确的比例混合,可调出某种中性的灰色。

## C

**擦身器** (strigil) 古希腊运动员训练后用来从身体上刮除污垢的刮刀。

**彩色** (polychrome) 由若干种颜色完成的。

**彩色粉笔** (pastels) 粉笔状蜡笔,用矿物质颜料混合水与结合剂制成。它们用于快速绘制草图,提供了很广的色域、微妙的色调,适合表现明暗的细微变化。

**彩釉陶** (faence) 低温陶器或陶器,特指有绚烂彩色图案的陶器(词源是意大利地名法恩扎Faenza,该地生产这种器物)。上釉的陶器。

**餐厅** (andron) 古希腊住宅中的餐室。

**草图** (cartoon) 在绘画中指与正式作品等大的预备图样,据此绘制画作。

**侧廊** (aisle) 教堂中堂两侧的部分,用一排柱子或扶壁与之区分开来。

**侧堂** (parekklesion) 拜占庭教堂中旁侧的礼拜堂。

**层叠柱式** (superimposed orders) 在连拱廊或柱廊建筑中排列柱子的建筑柱式,通常按照以下顺序:多利克式(第一层)、爱奥尼亚式和科林斯式。晚期希腊建筑中可以找到层叠柱式,罗马和文艺复兴建筑师也广泛采用。

**插画的** (historiated) 指用具有叙事功能(与纯粹的装饰不同)的植物、动物或人像等形象进行修饰。在中世纪插画的首字母乃是很流行的写本装饰手法。

**查伦斯** (Charuns) 埃特鲁斯坎人的死神。

**禅** (Zen) 一个佛教宗派及其教义,强调通过直觉和内省,而不是研习经文来获得觉悟。汉字拼音是Chan。

**长外衣** (chiton) 一种希腊长套衫,男子和女子必需的(经常还是惟一的)外套,其他还包括方袍或披风。

**敞廊** (loggia) 一面或者两面具有开放的连拱廊或柱廊的走廊。

**唱诗席** (choir) 教堂中为神职人员预留的空间,通常在耳堂东部,但有时延伸到中堂。

**抄本** (codex, 复数codices) 羊皮书的单页,或羊皮纸在一边装订、加上封面,现代书籍的前身。抄本取代了写卷。在前哥伦布的中美洲,指在长长的树皮纸或者鹿皮上抄绘的书,表面覆有细腻的白石膏,折叠成风琴褶。

**抄本插图** (illumination) 有图画(通常使用金、银材料和明亮色彩)的装饰,尤其是中世纪手抄本的书页。

**超级写实主义** (Superrealism) 20世纪60、70年代的一个绘画和雕塑流派,强调谨细、照片般地忠实于视觉事实,进行人与物图像的创作。超级写实主义画家也被称为照像写实主义者,因为很多人利用照片作为创造图像的源泉。

**超现实主义** (Surrealism) 继达达而起的艺术运动,它吸收其前辈即兴而作的性质,探索在艺术中表现梦幻和无意识世界的途径。米罗等生物形态超现实主义创造了非常抽象的构图。自然超现实主义首推达利,他们使熟悉的场面变形为梦幻或噩梦图景。

**城邦** (city-state) 独立、自治的城市,统治着周围的乡村。

**抽象** (abstract) 绘画和雕塑强调的一种派生然而重要的性质,它仅使用风格化的或象征性的视觉形象来表示自然事物。

**抽象表现主义** (Abstract Expressionism) 也被称为“纽约画派”(New York School)。作为美国最早的前卫运动,抽象表现主义于20世纪40年代诞生于纽约城。艺术家们创作抽象画来表现他们的精神状态,旨在拨动观众的心弦。本运动沿着两条路线发展:动作抽象派与色彩抽象派。

**窗花格** (tracery) 装饰石工,其中容纳彩色玻璃,是哥特式主教堂的特征。石板窗花格的玻璃只填在沉重的装饰石工的“镂空孔”中。铁楞窗花格的彩色玻璃窗几乎填满了整个窗洞,而石工则很不起眼。

**窗棂** (mullion) 分隔一扇窗户或将两扇窗户区分开来的竖直的构件。

**窗牖设计** (fenestration) 建筑物上窗户的排列。

**床の间** (tokonoma) 日本茶室内的浅壁龛,用于安置单一的装饰物,如画作或插花。

**垂直风格** (Perpendicular style) 英国最晚的哥特式风格,也被称为都铎式,其特征是非常强调纵向以及密集如丛林、完全服务于装饰功能的点缀性券顶肋拱。

**垂直线** (orthogonal, or-'thag-'ün-'ül) 一条线被想像成位于画面之后并与该画面垂直;一幅画的垂直线看上去仿佛向后延伸到地平线的灭点。

**锤** (repoussé) 从背面打击金属板,在正面得到印痕而形成的浮雕。金属按中空的木模型或其他柔软材质制作的模型进行锤打,最后用雕刻刀加工。参见“浮雕”。

**唇饰** (labret) 一种穿在嘴唇上的饰物。

**瓷器** (porcelains) 极其细致、坚硬的白色陶器。与粗陶器不同,制作瓷器的原料是一种细腻的白色黏土即高岭土,混合一种长石白墩子。真正的瓷器是半透明的,敲击时发出清脆的声音。

**刺绣** (embroidery) 把线缝到光滑底子上,形成对比图案的技艺。

**葱头拱** (ogee arch) 晚期哥特式拱,由两段S形曲线交会于一点构成。

**丛林之神面具** (bo nun amuin) 西非象牙海岸的鲍勒人(Baule)制作的神禽异兽面具。它代表丛林中精灵的力量,神圣而又神秘的面具在鲍勒人的传统社会中起到维持秩序的作用。

**粗面斜棱石工** (rusticate) 通过把石块表面做得粗糙、把棱角打造成斜面以强调其间的结合部,而使石块呈现出具有乡村风味的外观。文艺复兴时期流行的一种技法,尤多用于建筑底层的石过道上。

**簇垛** (cluster pier) 见“复合扶垛”。

**村庄** (pueblo) 西南美洲土著用石头或土坯建造的多层公共住所;有顶。也用于指大量的这种住所构成的群落。

**存在主义** (existentialism) 一种哲学理论,它主张人类的存在充满荒谬,无法实现必然。

**错视画** (trompe l'œil) 一种采用了幻觉手法,尝试在画面上把物体表现得如同存在于三维空间中的绘画形式;字面意思是“欺骗眼睛”。

## D

**达达** (Dada) 一种艺术运动,它反映了针对第一次世界大战的荒谬与恐怖的厌恶情绪。达达抵制一切艺术,无论是现代的还是传统的,也拒绝接受产生这些艺术的文明,从而创造出一种荒谬的艺术。达达主义者中最重要的当首推杜尚。

**大和绘** (yamato-e) 也被称为本土风格绘画,是为藤原贵族创作的纯粹日本风格的绘画,深奥微妙但缺乏个性色彩。

**大祭司** (pontifex maximus) 拉丁术语,意思是国教中“主要的牧师”。

**大口水罐** (ewer) 通常有柄和流的大罐壶。

**大梁** (ridgepole) 有山墙的屋顶屋脊之下横跨建筑物的梁。

**大墓场** (necropolis) 大规模的下葬地区或公墓;字面意思是死者之城。

**大厅** (apadana) 古波斯宫殿中庞大的集会厅。

**大小等级法则** (hierarchy of scale) 一种艺术惯例,体量尺寸越大意味着其地位越重要。

**代达罗斯式** (Daedalic) 指希腊公元前7世纪的一种东方化风格,以传说人物代达罗斯而得名。该风格的特征是人物头部呈倒三角形,两边直垂的长发与面部形成余角。

**单点透视** (one-point perspective) 见“透视法”。

**单色** (monochromatic) 只有一种颜色的。

**单体雕塑** (freestanding sculpture) 见“圆雕”。

**单一灭点透视** (single vanishing point perspective) 见“透视法”。

**蛋彩画** (tempera) 用蛋黄、胶水或酪蛋白调和颜料的一种绘画技法;也指该媒介自身。

**岛风** (Insular) 见“爱尔兰—撒克逊风格”。

**道** (marga) 佛所建议的阻断欲望的一种途径。

**道德典范** (exemplum virtutis) 德行方面的范例或榜样。

**低浮雕** (low relief) 见“浮雕”。

**底子** (ground) 为准备画面而在画布或者其他表面上所涂的覆盖层;也指背景。

**底座** (socle) 在墙体或扶垛底部、基座之下抑或柱础处塑造的突起。

**地方主义** (Regionalism) 20世纪的一个美国运动。它抵制前卫艺术,采用易懂、写实的风格描绘美国的乡村生活。主要的地方主义者包括伍德和本顿。

**地平线** (ground line) 绘画和浮雕中画出或

刻出的基线,人物看起来就站在这条线上。

**地毯书页** (carpet pages) 中世纪早期的写本中类似织物的装饰页。

**地下室** (crypt) 一座建筑物某部分之下的具有券顶的空间,可以是全地下或者半地下的;在中世纪的教堂里,它通常指中堂或者半圆形后堂之下的部分。

**地下甬道** (dromos) 通往蜂窝墓冢的道路。

**第二风格** (Second Style) 约公元前80年到约公元前15年的罗马壁画,旨在消解房间四面的墙,用艺术家想像力建构的三维世界的幻象取而代之。

**第纳里** (denarius) 标准的罗马银币,此词最终演变为“便士”。

**第三风格** (Third Style) 罗马壁画的一种风格,精致的线性幻觉勾画在主要是单色的背景上。

**第四风格** (Fourth Style) 在罗马壁画艺术里,第四风格标志着对建筑幻像的回归,不过第四风格产生的建筑景象是不合理的虚构情景。

**第一风格** (First Style) 罗马壁画艺术最初的风格。也被称为“石工风格”(masonry style),因为艺术家的意图是用着色的灰泥浮雕来模仿昂贵的大理石饰板的外观。

**点彩** (pointillism) 一种注重色彩分析的绘画体系,19世纪法国画家瑟拉发明。这位艺术家把色彩分为多个组成部分,然后用小圆点(点)把这些组成元素敷设在画布上。图像只有在一定距离外才能被理解,这时观众的眼睛将颜料小点融合到一起。

**碘化银纸照相法** (calotype) 摄影的一种加工步骤,通过给负像打光到感光纸上而获得正像。

**垫板** (echinus) 建筑术语,指柱头紧接冠板之下的弯曲凸起的构件。

**碉楼** (keep) 城堡中筑有防御工事的高楼,用作最后的庇护所。

**雕版画** (engraving) 将设计稿刻画到坚硬材料、经常是金属板(一般是铜板)上的过程;也指用这样的底版制作的版画或印刷品。参见“干刻法”、“蚀刻版画”和“阴刻”。

**雕刻刀** (graver) 雕刻家和雕塑家使用的一种切削工具。

**调色板** (palette) 古埃及用于仪式目的的一种石板,如纳尔迈王纪功碑(Palette of King Narmer)。又是一端有拇指孔的薄板,艺术家在板上放置并调和色彩,可以用各种材料制成。也指某位艺术家使用的独特色彩或色彩种类。

**叠加** (superimposition) 早期建构嵌套在晚期结构之内,中美洲建筑的常见特性。

**叠涩** (corbel) 一种突出的墙构件,用以支撑上层结构中的某些部件。也指一层层砌起来的砖石,每层都比下面一层更伸展、突出。两个这样的

结构在最上一层交会,即构成突拱。

**叠涩券顶** (corbeled vault) 通过石块在水平层面的堆砌形成的券顶,向内悬挑直至两面墙相交成尖拱。不使用灰泥,券顶仅依靠石块自身的重量而得到适当的支撑,用小些的石头充当楔子。

**钉钉神像** (nkisi n'kondi) 刚果民主共和国的刚果人雕刻的一种神像。这种像据信可以治病、起死回生或能造成伤害乃至死亡的神灵的化身。

**顶冠** (roof comb) 玛雅金字塔神庙顶上的精心雕琢的垂直凸起。

**东方化** (Orientalizing) 希腊古风艺术的早期阶段,这样命名的原因是吸收了源于古代近东和埃及的形式和母题。

**东西干道** (decumanus) 古罗马城镇中东西向的街道,它与南北干道呈直角交叉。

**动态艺术** (Kinetic Art) 一种活动艺术。与奥普艺术有密切联系,它也关心视觉刺激产生的运动感。要表现的确处于运动中的物体,它是合情合理的一个步骤。考尔德和构成主义者的作品颇具代表性。

**动物风格** (animal style) 约两千年前(公元前)在中国和西欧之间迁徙的蛮族人所穿着、佩戴的颇具特色的手工饰物的通称。这种风格的特征是使用幻想出来的形象,例如龙。

**动作抽象派** (Gestural Abstraction) 也被称为“行动绘画”。一种抽象绘画,姿势或者说绘画的行为被看作是艺术的主题。最著名的代表人物是杰克逊·波洛克。参见“抽象表现主义”。

**都铎式** (Tudor) 见“垂直风格”。

**犊皮纸** (vellum) 准备用作书画材料的小牛皮,构成抄本书页的材料之一。

**独石柱** (monolith) 由整段材料构成的柱子(不是由多段材料构成柱身);巨石结构中使用的整块大石。

**对称** (symmetria) 各部分的均衡。波利克利托斯关于比例法则的论述总结了对称的原理。

**对角肋拱** (diagonal rib) 见“肋拱”。

**对应** (contrapposto) 人像的安排方法。一部分转向与另一部分相反的方向(一般是臀部和双腿在一个方向上,肩膀和胸部转向另一个方向),围绕身体的轴线创造出对立而均衡的姿态。有时称为重心转移,因为身体的重量偏向一只脚,使得一边显得紧张而另一边则显得放松。

**盾纹徽章** (escutcheon) 具有盾形纹样的徽章。

**多利克式** (Doric) 为连接古希腊神庙立视图上的三个单元—平台、柱廊和上层结构(檐部)—而发展起来的两种体系之一。多利克柱式的特征包括:柱头有漏斗状的垫板,柱子没有柱础,具有三槽板和间板构成的檐壁。参见“爱奥尼亚式”。

**多联画** (polyptych) 多于三部分构成的祭坛装饰。



**多柱大厅** (hypostyle hall) 古埃及建筑中由柱子支撑屋顶的大厅。也指伊斯兰教建筑清真寺中由大量柱子承载屋顶的祈祷殿。

## E

**额枋** (architrave) 过梁或檐部最下端的部分,有时又称为柱顶过梁。

**恩杜达神像** (nkisi nduda) 一种传统的刚果神像。

**耳堂** (transept) 十字形教堂的一部分,其轴线与教堂主线形成直角正交。

## F

**发现物** (found objects) 从日常环境中发现、适合应用到艺术品中去的图像、材料或物体。

**法则** (canon) 规则,例如比例方面的规则。古希腊人认为美是具有“正确”比例的事物,于是为音乐、人像寻求比例的规则。

**反偶像** (aniconic) 无形象的表现。

**方袍** (himation) 希腊男女在长衣外披的一种披风,有多种穿着方式。

**房间** (stanze) 意大利语。

**放射性碳年代测定** (radiocarbon dating) 通过测定有机物质中碳同位素的衰变比例来为木头和纤维等有机材料断代的手段。

**飞拱** (flying buttress) 见“扶壁”。

**吠陀** (veda) 梵语,意为“知识”。

**分隔块(券顶网格的)** [severies (vaulting web)] 哥特式建筑中填充拱顶券顶的肋拱之间区域的石块。

**分解立体主义** (Analytic Cubism) 立体主义的第一个阶段,由毕加索和布拉克共同发起,艺术家们从一切可能的视角去分析形体,然后将他们看到的不同情形组合成一个图绘整体。

**丰饶神像** (akua ba, 复数 akua mma) 西非加纳的阿桑特 (Asante) 人雕刻的象征丰收的木雕小人像。

**风格派** (De Stijl) 荷兰语。20世纪早期的艺术运动(也是刊物名),由蒙德里安和杜斯堡发起,其成员热衷于乌托邦理想并发展起一种简化的几何风格。

**风景画** (landscape) 表现自然景色的绘画,不含叙事内容。

**风水** (fengshui) 中国的一个概念,字面意思是“风与水”。生命的呼吸由风而散,为水所止;因此风与水的力量必须根据中国建筑的取向加以调整。

**风俗画** (genre) 艺术的一种风格或是一个门类;也指一种写实描绘日常生活场景的绘画。

**封建主义** (feudalism) 中世纪的政治、社会和经济体制,以君、臣和诸侯关系为联系的纽带。

**蜂窝墓冢** (beehive tomb) 迈锡尼建筑中的一种蜂窝状的坟墓。上覆一个土墩,构造成叠涩券

顶。见“圆形建筑物”。

**佛** (Buddha, 形容词 Buddhist) 佛教中至高无上的觉悟者:神圣智慧与德行的体现。

**佛法** (dharma) 在佛教中指以佛说之法为依据的道德准则。

**佛经** [sutra] 佛教中关于佛说法或佛参与的对话的记载。也指关于佛的文字记述。参见“本生”。

**佛三尊** (Buddha triad) 三尊一组的雕塑,中央为佛,两侧各为一尊菩萨。

**扶壁** (buttress) 外面的石造结构,用于抵消拱或者券顶的侧向推力。外扶垛墩是实心的石工艺;典型的飞拱包括一个拱或者一列拱上支撑的倾斜部分,及一个承受它传递过来的侧向推力的实心扶壁。

**扶垛** (pier) 垂直而独立的石构支撑物。

**浮雕** (relief) 雕塑术语,指形象从背景中凸起,但同时又是背景的一部分。浮雕的程度可划分为高浮雕、低浮雕、凹浮雕或阴刻。过去,艺术家把设计稿刻到表面上,这样图像凸起最高的部分也不会高于表面自身。参见“锤”。

**浮世绘** (ukiyo-e) 日本风俗画的一种风格(“浮动世界的图画”),影响了19世纪西方的艺术。

**浮凸图案** (emblem) 马赛克的中央部分或者母题。

**福音书** (Gospels) 新约中讲述耶稣生平和教诲的四部书。

**辐射式** (Rayonnant) 哥特式建筑的“放射状”风格,主要流行于13世纪下半叶,与路易九世在巴黎的法国皇宫联系在一起。

**辐射状礼拜堂** (radiating chapels) 中世纪教堂里为展示圣物而直接开设在走廊或耳堂上的礼拜堂。

**斧形器** (celt) 在前哥伦布的墨西哥,指奥尔梅克人(Olmec)用琢磨过的玉制作的斧形器物;一般来说指的是史前凿子形或斧头形的金属或石头工具。

**负牛犊者** (moschophoros) 希腊语。

**附墙肋拱** (wall rib) 券顶与墙壁接合处的肋拱。

**附墙柱** (engaged column) 与墙体连在一起的半圆形柱子。参见“壁柱”。

**复合扶垛** (compound pier) 这种扶垛具有一组或一簇相连的柱身或壁联,在哥特式建筑中尤为典型。

**复合视角** (composite view) 见“扭转透视”。

**赋色** (colorito) 字面意思是“彩色的”或“着色的”。本术语用于描述16世纪威尼斯艺术特有的对色彩的运用方式。它构思不同,强调根据画稿做精心的设计准备。

**腹** (soffit) 拱、过梁、檐口或台阶等建筑构件的下侧。参见“拱腹”。

**概念性表现方式** (conceptual approach to representation) 见“描述性表现方式”。

## G

**干壁画** ① (dry fresco) 见“壁画”。② (fresco secco) 见“壁画”。

**干刻法** (dry point) 制作铜版画时设计稿不是用刻刀刻到铜板上,而是用坚硬的钢“笔”画在表面上。见“雕版画”、“蚀刻版画”和“阴刻”。

**干砌法** (dry-joining) 不用灰泥而使石块相互吻合的技术。

**干绳** (cuerda seca) 装饰伊斯兰教建筑物时采用的一种彩色贴砖工艺。

**高浮雕** (high relief) 见“浮雕”。

**高岭土** (kaolin) 制作瓷器时使用的一种白而细腻的黏土。

**高坛** (chancel) 教堂在祭坛一端升高的区域,为牧师和唱诗班而预留。

**戈耳工** (gorgon) 古希腊神话中丑怪的蛇发女妖。其中最有名的是美杜莎,她能把所有看到她的人都变成石头。

**哥特式** (Gothic) 最初是个贬义词,因哥特人而得名,用于描述12至14世纪中世纪西欧的历史、文化和艺术。

**阁楼** (attic) 在建筑术语中指最高一层。

**弓形** (bombé) 向外弯成弓状。

**觥** (gong) 古中国使用的一种有盖的容器,通常采用动物形状,举行献祭仪式时在其内盛酒、水、谷物或者肉类。

**拱** (arch) 一种弯曲的建筑元素,它跨越一段空间,一般说来由楔形的砖石(拱石)构成,将向下的压力转化为侧向压力。横隔拱是横向的、由墙体支撑的拱,它把券顶或平顶划分成若干间隔,形成一种防火道。见“推力”。

**拱背** (extrados) 拱的上表面或外表面。见“拱腹”。

**拱侧空间** (spandrel) 相邻的拱的曲线与连接其顶点的水平构件围成的大致呈三角形的空间;也指一个拱的曲线与一个封口的直角所围成的空间。指拱自身与框架性的柱子和檐部之间的区域。

**拱墩** (impost block) 置于柱头和拱之间,形状为截去尖端的倒棱锥形石块,拱架设其上。

**拱腹** (intrados) 拱或券顶的下腹。见“拱背”。

**拱脚** (springing) 拱最靠下的石头,安置在拱墩之上。哥特式券顶中指对角或横隔肋拱最下面的石头。

**拱门饰** (archivolte) 罗马式或哥特式拱上一系列同轴饰带之一。

**拱式** (arcuated) 拱—柱子结构的。

**拱楔石** (voussoir) 用于建造真正的拱的楔形石块。正中的那块拱楔石即是拱心石。

**拱心石** (keystone) 拱券中央最高处的那块

拱楔石。

**构成主义** (Constructivism) 伽柏发起的一场艺术运动。他渐次搭建他的雕塑,而不是按照传统方式进行雕刻或者铸造。按照这种方式,雕塑家的工作是把“体积感”和“空间感”当作不同的材料来对待。

**构思** (disegno) 在意大利语中是“素描”和“设计”的意思。文艺复兴艺术家们认为素描乃是设计的内在观念 (disegno interno) 的外在表现 (disegno esterno)。

**构图** (composition) 艺术家在一件艺术作品中组织各种形式的方式,无论是在平面上安排形状还是在空间里布置形体。

**古兰经** (Koran) 见“可兰经”。

**古墓** (tumulus, 复数 tumuli) 坟堆; 伊特鲁里亚建筑中古墓覆盖着一个或多个地下多室墓,这些墓室用当地的凝灰岩开凿。也是日本公元3-4世纪古坟时代的特征,它们标志着大政治领袖的兴起。

**鼓座** (drum) 支撑穹顶的圆形墙体; 当一根柱子的柱身不止由一块石头构成时,本术语也指其中的每一段圆柱形石头。

**雇佣军队长** (condottiere) 文艺复兴早期意大利城邦所雇佣的职业军队首领。

**刮除法** (sgraffito) 中国陶瓷的一种技法,将设计稿刻画在彩色泥釉层上。

**观念艺术** (Conceptual Art) 20世纪60年代美国的一个前卫潮流。主张艺术的“艺术性”存在于艺术家的理念之中,而不是最终的表达方式。约瑟夫·科苏思是主要的倡导者之一。

**观众席** (theatron) 古希腊剧院中俯视表演场地的斜面,观众坐于其上。字面意思是观看之场所。

**冠板** (abacus) 柱子的柱头最上面的部分,通常是一块薄板。

**光轮** (glory) 见“头光”。

**光效应艺术/奥普艺术** (Optical or Op Art) 一种绘画风格,画中精确设计的图案直接甚至令人不安地影响视觉感知。

**广场** ① (agora) 古希腊城市中举行公众集会或交易的开放空地或空间。② (forum) 古罗马城市中的公共广场。

**归属** (attribution) 将一件作品归类于某位或某些作者名下。其依据有文献证据(例如作品上的名款、年款,和/或艺术家自己的撰述)和内在证据(风格和图像志分析)。

**贵族** (patricians) 古罗马共和国里生而自由并拥有土地的人。

**国际风格** (International Style) 14和15世纪的一种绘画风格,由马尔蒂尼肇始,他参照锡耶纳艺术改变法国哥特式的样式,还混合了来自北

方的影响。这种风格受到贵族阶层的青睐,因为它色彩鲜明、服饰华丽、装饰精致,题材涉及骑士和淑女的盛大行列。也指20世纪的一种与柯布西耶有关的建筑风格,他优雅的设计逐渐影响到现代办公建筑和摩天大楼的外观。

**国王像** (ndop) 刚果民主共和国库巴人雕刻的庆祝在世国王或纪念去世国王的男像。

**过梁** (lintel) 跨越一段空隙的横梁。

## H

**哈里发** [caliph(s)] 穆斯林统治者,被认为是穆罕默德的继承人。

**海怪** (ketos) 希腊语,指海里的龙。

**号手** (tubicen) 拉丁语。

**诃哩诃罗** (harihara) 一种印度教的宗教雕塑,可纵向分为两部分,亦即表示湿婆的一半与表示毗湿奴的一半。

**黑像工艺** (black-figure technique) 古希腊陶器的早期阶段,在黏土微微发红的自然浅色背景上勾勒出人物深色的剪影,剪影部分还用线条刻画细部。

**横隔拱** (diaphragm arch) 见“拱”。

**横梁式** (trabeated) 属于梁柱体系结构的。字面意思是“有梁”的结构。

**横向肋拱** (transverse rib) 见“肋拱”。

**红像工艺** (red-figure technique) 在晚期希腊陶器上人物的红色剪影浮现于黑底,用线条对细部加以描绘; 与黑像工艺相反。

**后带式织布机** (backstrap loom) 古代以来南美安第斯的织工以及其他使用简单织布机。

**后绘画性抽象** (Post-Painterly Abstraction) 从抽象表现主义中发展形成的一个美国艺术运动,但二者表露出的意识相差悬殊。抽象表现主义艺术传达的是情感和内在强度; 而后绘画性抽象特点是: 冷静而超然的理性强调要对图绘施加更加强有力的控制。参见“色域绘画”和“硬边绘画”。

**后廊** (opisthodomos) 希腊建筑后部的走廊,与内殿空白的后壁相对。

**后堂** (apse) 建筑物后部,通常只有一个,为半圆形,位于罗马巴西利卡的墙上或者基督教教堂的东端。

**后现代主义** (Postmodernism) 对现代主义主张的形式主义的一种反动,被看作是精英文化。后现代主义更多是包容和接受,而不是现代主义实践的严格限制。它通过容纳各种各样的风格、主体和形式,来为每个人提供某种东西,包容的对象从传统架上绘画到装置,从抽象到错觉场景。

**厚涂法** (impasto) 一种绘画风格,厚厚地或者大块地涂抹颜料,如杜布菲或基弗的大量画作。

**呼图白** (khutba) 伊玛目在正向墙附近诵读宣讲的言论,既包括布道,也表露了穆斯林团体对其领袖的忠诚。

**弧棱券顶** (groin or cross vault vault) 两个尺寸相同的筒形券顶直角交叉而形成。它需要的扶壁比筒形券顶要少,因此外观显得更轻巧。见“券顶”。

**湖** (barays) 柬埔寨瓦特周围分布的水池,可用于运输及灌溉。水池之间通过形成水网的运河相互连通。

**护颈** (gorget) 咽喉处的铠甲或一种项饰。

**护身符** (amulet) 一种供佩戴用的物品,可以祛除邪魔或者起到帮助佩戴者的作用。

**花坛** (parterres) 中国园林中凸起的花床。

**华盖** (baldacchino) 架设在柱子上的顶棚,同样构建在祭坛之上。参见“祭坛天盖”。

**化身** (avatar) 神灵在地上完成一项神圣任务时,以某种可视的形体化示人。在印度教中指某位神的具形显现。

**划痕** (scarification) 在人体上留下疤痕的装饰性记号。

**画廊** (pinakothek) 希腊语。

**还愿供品** (votive offering) 给予某位神灵的礼物或酬答。

**环境性** (contextuality) 艺术家、艺术品与影响制约他们的社会或文化之间的因果关系。

**环境艺术/大地艺术** (Environmental or Earth Art) 20世纪60年代美国涌现的一种艺术形式。环境艺术家们通常把土地自身作为他们的素材,营建规模巨大、形式极简的纪念碑式建筑。这些作品有永久的也有暂时的,它们改变了环境中的某些部分,这样就使人们的注意力集中到大地自身以及艺术家的手上。

**黄金分割** (Golden Mean) 也被称为黄金规律 (Golden Rule) 或黄金分区 (Golden Section)。一种度量体系,它将用于构造图案的单元细分为长短两部分,方法是长段与整个单元长度之比等于短段与长段之比。这种比例的美学魅力引导各个时期、各种文化的艺术家们对它加以应用,来决定基本的尺度。

**黄金象牙雕像** (chryselephantine) 用黄金和象牙制作的。

**灰泥** (stucco) 用于墙壁涂层或装饰目的的细腻的石膏或水泥。

**灰色画** (grisaille) 一种单色绘画,主要用中性的灰色来模拟雕塑效果。

**灰色石材** (pietra serena) 字面意思是“平静的石头”,一种因其外观与建筑上的灰泥或其他光滑的表面涂饰形成和谐对比而得到应用的灰色石头。

**回形纹** (fret, key或meander) 一种纹样,通常接续呈带状,但也可以覆盖大面积,由相互连接的几何母题构成。多系按直角相连的连续直线装饰图案。

**会堂式教堂** (Hallenkirche) 有大厅的教堂, 侧廊的高度被增加到与中堂相同。哥特式设计方案的一种, 尤其在德国受到青睐。

**绘图风格** (Pictorial style) 一种早期的摄影风格, 摄影师使用居中人像、取景框设备和软焦点, 希望在这种照片中实现绘画效果。卡塞比尔是这种摄影风格最著名的推动者。

**惠赐** (prasadā) 印度教信仰中首先敬奉给神, 从而变得神圣的食物。

**混合式柱头** (Composite capital) 一种繁复的柱头, 结合了爱奥尼亚式的涡卷和科林斯式的叶饰, 在罗马时代很流行。

**混凝土** (concrete) 罗马人发明的一种建筑材料, 由石灰浆、火山沙、水和小石子按照不同的比例组成。源自拉丁语 caementa, 从中派生出英文词“水泥”(cement)。

**活动雕塑** (mobile) 有些部分可以活动的雕塑。

**活字印刷** (letterpress) 15世纪德国发明的印刷技术, 使用可活动的字版。

**火焰风格** (Flamboyant style) 晚期哥特式建筑风格, 它取代了辐射式风格, 因尖尖的铁楞窗花格看上去犹如火焰而得名。

**火葬礼** (decursio) 围着罗马火葬堆绕行的葬礼仪式。

## J

**肌肉骨骼部位图** (écorché) 仿佛没有皮肤, 展示身体肌肉的绘塑形象。

**基督表记** (Christogram) 即“XPI”希腊语中基督姓名的三个首字母, 后来被当作极度的花押字。

**基督一性论** (Monophysitism) 早期基督教运动, 被教会宣布为异端。它否认耶稣基督具有神性与人性的二元性。

**基克拉迪斯艺术** (Cycladic art) 基克拉迪群岛上的前希腊时代艺术。

**基里克斯杯** (kylix) 古希腊饮酒用的浅杯, 有两个柄与一个高脚。

**基瓦** (kiva) 大的圆形地下结构, 普韦布洛 (Pueblo) 印度安人生活里宗教活动与庆典活动的中心。

**激浪派** (Fluxus) 20世纪60年代的一群美国、欧洲与日本艺术家, 他们创造了行为艺术。他们的表演集中在单一的行动上, 例如开灯关灯或观看下雪, 比偶发艺术更具戏剧性。

**激烈音乐** (physical music) 白南准创作的一种录像叙事, 内容包括大量材质的快速而连续的片断序列, 如: 舞蹈、广告、诗歌、街景等等。

**吉开酒** (chicha) 安第斯山脉地区在很多庆典上以及平常的场合饮用的一种经发酵的玉米啤酒。

**吉什神杖** (gishes) 属于耶神的巫术手杖。

**极简主义/极简艺术** [Minimalism (Minimal Art)] 美国在20世纪60年代占据统治地位的雕塑潮流, 其作品大刀阔斧地简化形式, 只剩下单一而类似的单元, 即所谓的“主要结构”。范例如史密斯和贾德的作品。

**纪念碑式** (monumental) 艺术批评中指一切兼具庄严和简洁的艺术作品, 无论其规模大小。

**纪念诅咒** (damnatio memoriae) 规定与元老院发生冲突的人将被处刑的罗马法令。那些遭受纪念诅咒的人的纪念碑将被摧毁, 他们的姓名也要从公众的题名里抹去。

**技法** (technique) 艺术家用以创造形式的过程, 以及他们掌控材料和工具的独特个性化方式。

**祭坛后部装饰** (retables) 祭坛后上方的建筑屏壁或墙壁, 通常具有绘画、雕塑、雕刻或其他装饰。参见“祭坛装饰”。

**祭坛台座** (predella) 祭坛上安置祭坛装饰的狭窄的壁架。

**祭坛围屏** (pala) 基督教教堂中的祭坛装饰或竖立在祭坛后面的饰板。

**祭坛装饰** (altarpiece) 位于祭坛后上方的绘制或雕刻的饰板。参见“祭坛后部装饰”。

**加洛林王朝** (Carolingian) 形容词, 指与查理曼及其继承者的帝国有关的事物。

**加洛林小写字体** (Caroline minuscule) 加洛林王朝的抄写员钟爱的字体, 现代字母从中发展而来。

**假尽头** (deceptive cadence) 指横卷的“伪终止处”, 看起来好像是叙事情节的结尾从而吸引观众的目光, 但实际上是为压轴人物或场面做铺垫。

**假面舞** (masquerade) 有些非洲群体内的一种仪式化的戏剧, 由若干戴假面、代表祖先或自然神灵的舞者演出。

**尖顶** (pinnacle) 哥特式教堂的一种尖锐的装饰物, 冠于扶垛或飞拱顶端; 也用在教堂的正立面上。

**尖拱** (pointed arch) 见“尖穹顶”。

**尖拱窗** (lancet) 哥特式建筑中高而窄的窗户, 顶端为尖拱形。

**尖穹顶** (ogive; 形容词ogival) 对角肋拱或哥特式券顶; 尖拱或哥特式的拱。

**间板** (metope) 多利克式檐壁上两块三槽板之间的嵌板, 经常有浮雕。

**间壁** (in antis) 古希腊建筑中壁端柱之间的部分。

**间色** (secondary colors) 橙色、绿色和紫色, 通过混合两种原色(红、黄、蓝)获得。

**减重三角** (relieving triangle) 指突拱的过梁上方的开口, 它的作用是减轻过梁自身负载的重量。

**剪贴** (découpage) 一种装饰手法, 将字母或图像从纸上或类似材料上剪下来, 然后粘贴到一个表面上。

**见** (darshan) 在印度教信仰中指看到神灵以及被神灵看到。

**鉴赏家** (connoisseur) 对艺术品和艺术家个人风格有研究的专家。

**将军** ① (shogun) 日本封建时代的军事统治者, 他代表傀儡皇帝管理国家。② (strategos) 古希腊率军将领。

**讲坛** (minbar) 清真寺中的宣教台, 伊玛目站在其上。

**交叉券顶** (cross vault) 见“券顶”。

**交替承重体系** (alternate-support system) 中世纪教堂建筑在中堂里交替使用各种墙体进行承重, 通常是轮流使用扶壁、柱子或复合扶垛。

**角状杯** (rhyton) 古代仪式上使用的饮用容器, 有时采用兽头、人头或异兽头的形式。

**教规** (canon law) 罗马天主教会的法律体系, 与民法或世俗法相对立。

**教诫圣经** (moralized Bible) 哥特式有大量插图的《圣经》, 每页上都并列旧约与新约故事, 用抄本插图解释其道德内涵。

**杰哈德** (jihad) 伊斯兰的圣战, 死于圣战的回报是能确保一个虔诚的穆斯林进入天堂。

**结绳记事** (quipu) 安第斯山人用纤维制作的记录装置, 很多打结的绳子从一根主绳索上垂下, 用位置和颜色来记录事物的数目和种类。

**解放奴隶** (freedmen) 在古代和中世纪社会里男女的一个阶层, 他们从奴隶身份解放出来, 但并不是生而自由的。

**解构** (deconstruction) 20世纪晚期兴起的一种分析策略, 据其理论所有文化的“建构”(艺术、建筑和文学)都是“文本”。人们可以通过各种途径解读这些文本, 但结果并不是固定的或者是统一的涵义。任何阐释都可以是有效的, 解读本身因时间、地点和人的不同而产生差别。对于应用这种手段的人来说, 解构意味着动摇或者颠覆已经建立起来的意义和阐释, 鼓励发挥主动性、鼓励个体之间的差异。

**解构主义建筑** (Deconstructivist architecture) 解构主义建筑师运用解构作为分析手段, 尝试瓦解常规的建筑分类以迷惑观众。体积、重量、平面、光线等等的随意出现对观众心目中认为形式与功能相适应的观念发起挑战。

**戒坛殿** (ubosoth) 泰国佛教寺庙的授职殿堂。

**金堂** (kondo) 字面意思是“黄金殿堂”。指日本佛寺建筑群中安置主要雕像的建筑。

**锦绘** (brocade prints) 日本木刻版画, 其中的图画用多种颜色印刷(而非手绘)。

**浸染色斑** (soak stain) 弗兰肯塞勒倡导的

一种绘画技法。该艺术家把未经加工的画布织物浸透液体颜料,从而获得流动、抒情、绘画性的效果。

**禁忌 (tapu)** 波利尼西亚人的一种观念,与神力相对,它与神力在统治社会和宗教实践的力量之间造成激烈的对立。

**经线 (warp)** 织机或布上的垂直线。

**精确主义者 (Precisionists)** 一群活动于20世纪20、30年代的美国画家,他们的作品以清晰而简明的方式集中表现人造环境,从而表达机械形式的完善与精确之美。代表人物是谢勒。

**景观画 (veduta)** 自然主义风景画与都市风景画的一种类型,流行于18世纪的威尼斯。字面意思是“景致”绘画。

**竞技训练场 (palestra)** 古希腊罗马的训练之地,通常由柱廊围出其范围,经常在沐浴设施之中营建。

**静物画 (still life)** 描绘安排好的物体的一种画。

**酒椰布 (raffia cloth)** 刚果民主共和国的库巴人用棕榈属酒椰树制成的织物。通过刺绣和剪堆缝制(将短酒椰绳穿过素底椰酒布,再修剪一簇簇末梢并使它们伸展开,从而形成天鹅绒般的表面)创造出精美的几何图案。

**旧石器时代 (Paleolithic)** “旧的”石器时代,大约从公元前30,000年开始,人类在这段时间内开始制作最早的艺术物件。

**巨爵 (krater)** 古希腊的一种广口碗,用于混合葡萄酒和水。

**巨人与天神之战 (gigantomachy)** 古希腊神话中发生在诸神与巨人之间的战斗。

**巨石 ① (Cyclopean)** 庞大的、广阔的、粗糙的、厚重的。巨石工程是一种石构方式,使用大而规则的石块堆砌,不用抹灰泥。青铜时代利用庞大而未经打制、只粗略开凿的石块来构建堡垒,例如在梯林斯及其他迈锡尼遗址。②(megalith,形容词 megalithic) 字面意思是“巨型岩石”,指庞大、仅稍加斧凿的石块,用于建造史前纪念碑式建筑。参见“巨石圈”、“史前墓表”和“竖石纪念碑”。

**巨石圈 (cromlech)** 独块巨石构成的圈子。

**剧场背景 (skene)** 古希腊剧院中包括为演员准备的更衣室、并形成戏剧所需背景的布景建筑物。

## K

**喀迈拉 (chimera)** 希腊虚构出的一种怪物,狮头、狮身、蛇尾。第二个头是山羊头,从身体的一面长出来。

**卡皮托利乌姆神庙 (Capitolium)** 一座奉祀朱庇特、朱诺和密涅瓦等神的古罗马神庙。

**开垛口 (crenellation)** 槽口或锯齿状开口,通常指墙体顶部的,例如雉堞。

**凯旋门 (triumphal arch)** 罗马建筑中纪念

军事胜利等重大事件的独立的拱。

**龛座 (exedra)** 凹进去的区域,通常作半圆形。

**科林斯式柱头 (Corinthian capital)** 一种比多利克式和爱奥尼亚式都更加繁复的形式,包括两层叶饰,从中生长出藤蔓和花朵,围绕钟形的垫板。尽管这种柱头形式经常被认为是科林斯柱式的独特之处,但严格来说,不是科林斯柱式而只有爱奥尼亚柱式才使用这种风格的柱头。

**科斯马蒂 (Cosmati)** 12至14世纪的一群工匠。他们用大理石和马赛克创造出的作品(被称为科特马蒂工艺 Cosmato work)的特点是镶嵌黄金、宝石或半宝石,在大理石上琢刻出精细的何图案。

**可兰经 (Quran)** 也拼作“古兰经”。伊斯兰教的圣典,由划分成诗行的章构成。

**克奇纳玩偶 (Kachina)** 西南美洲土著的一种艺术形式,克奇纳玩偶代表居住在山脉和河流源头的心地善良的超自然精灵(kachinas)。

**刻刀 (burin)** 顶端尖锐的工具,用于雕版画或刻画。

**刻画 (incise)** 用尖锐工具在一个表面上进行挖凿,也指一种装饰方式,尤其是在金属和陶瓷表面进行的。

**空间 (space)** 物体集合的有界或无界的容器。

**空间透视 (aerial perspective)** 参见“透视法”。

**空气透视 (atmospheric or aerial perspective)** 见“透视法”。

**空虚劝世画 (vanitas)** 本术语描述涉及到死亡的绘画。

**苦 (dukha)** 佛洞察到生命的痛苦。

**苦行 (asceticism)** 自我约束与自我克制。

**库法字体 (kufic)** 阿拉伯字母的一种早期字体。

**块状雕像 (block statue)** 古埃及雕塑中立方形的石像,对人体的各部分进行了简化。

## L

**拉斐尔前派 (Pre-Raphaelite Brotherhood)** 一群19世纪艺术家,包括米莱斯,他拒绝被限制在当时的现实场景之中,相反选择用写实主义手法表现虚构的、历史的和奇异的主题。

**拉玛苏 (lamassu)** 亚述艺术中人头、有翼牛身的卫士。

**蜡画法 (encaustic)** 一种绘画技法,将颜料与蜡混合,趁热在画面上着色。

**栏 (register)** 图绘叙事情节时一组多层带状画面的一层;或放置母题的特殊的层。

**栏杆 (balustrade)** 一排瓶状支撑物,上置扶手。

**廊院 (cloister)** 寺院的庭院,通常边上有具备屋顶的走道或走廊。

**浪漫主义 (Romanticism)** 西方的一个文化现

象,始于1750年前后,约1850年结束,它使得感觉和想像凌驾于理性和思想之上。狭义地理解指约1800—1840年间活跃的艺术运动。

**肋拱 (rib)** 从一个表面上突起的相对较细、一模一样的石拱。在哥特式建筑中肋拱构成了券顶的框架。对角肋拱乃是构成弧棱券顶的X形的肋拱之一。横向肋拱以九十度直角横过中堂或侧廊。

**肋拱券顶 (rib vault)** 由对角与横向肋拱构成结构骨架的券顶,该骨架部分支撑起其间仍很沉重的嵌板。

**棱 (arrises)** 多利克式柱子的柱槽中凸起的部分。参见“平缘”。

**冷浴室 (frigidarium)** 古罗马沐浴设施中冷水浴的部分。

**理想化 (idealization)** 根据对理想形式或类型的成见来表现事物,为创造理想化的形式而进行的一种美学变形。参见“写实主义”。

**立面图 (elevation)** 在素描和建筑中指一座建筑物在垂直于地面的平面上的几何投影。垂直投影。是墙外或者内墙的正面视图,表现出其特征,经常还表示出其他墙外或者墙前面可以看到的元素。

**立体主义 (Cubism)** 20世纪早期的一个艺术运动,它反对写实描绘,喜爱采用从日常感知的世界中“抽象”而来的各种形状和形式进行构图。参见“分解立体主义和综合立体主义”。

**粒面细工 (granulation)** 一种装饰手法,把细小的金属球、微粒熔合到金属表面上。

**连拱廊 (arcade)** 由扶壁或柱子支撑的一系列拱。

**连穹柱廊 (avlu)** 由多个穹顶方形空间构成的柱廊,在夏季作为清真寺的扩展部分。

**连续叙事 (continuous narration)** 绘画和雕塑中的一种惯例,亦即同一个人物在故事的不同阶段多次出现在同一个空间里。

**莲花柱头 (lotiform capital)** 莲花花瓣形状的柱头。

**梁柱体系 (post-and-lintel system)** 一种横梁式结构体系,两根柱子支撑一根过梁。

**双向柱式 (amphiprostyle)** 一种古希腊建筑风格,前后两端均建有柱廊,但左右两侧则没有。

**列 (tier)** 一组建筑构件的行、层或级,安排成一个在另一个之后,或一个在另一个之上。

**列柱廊 (peripteral colonnade)** 柱廊或围绕柱廊。参见“双排柱廊”。

**林伽 (linga)** 印度教艺术中表现成男根或宇宙之柱形象的湿婆。

**檩 (purlins)** 屋顶结构中与大梁平行的水平梁,架设于主要的椽子上,支撑次要的椽子。

**灵魂 (ka)** 古埃及的不死的人类本体,这个概念大致相当于西方的灵魂(soul)观念。

**灵柩台** (catafalque) 支撑并环绕安置死者遗体的棺材的支架。

**灵像石室** (serdab) 埃及墓葬(石椁)中为死者雕像设置的隐蔽的墓室。

**陵墓** (mausoleum) 修建作纪念物的集中结构穹顶建筑。

**溜** (tarashikomi) 日本艺术的一种绘画技法,指将墨和颜料滴到预先敷了墨和颜料、仍然湿润的表面上。

**流派** (school) 在一定地域范围内对艺术作品从时代和风格角度所做的划分。

**六肋券顶** (sexpartite vaults) 在复合扶垛上架设肋拱的券顶。分枝肋拱将大的方形券顶隔间划分为六个部分。见“券顶”。

**露天** (hypaethral) 建筑物没有三角墙和屋顶,朝天开放。

**卵石马赛克** (pebble mosaics) 用形状不规则的各种颜色的石头制作的马赛克。

**轮** (chakra) 佛双足有时刻出轮形,标志他超自然的属性:佛的相好之一。

**轮回** (samsara) 印度教信仰里指灵魂屡次转世再生。

**轮廓线** (contour line) 艺术中指勾勒出物体外形的连续线条。

**轮王** (chakravartin) 印度理想中的帝王,指运用仁慈进行统治的普天之主。

**罗可可** (Rococo) 公元1700年前后法国出现的一种风格,主要是室内设计。室内用优美的家具、小雕塑、装饰镜子、架上绘画和挂毯来补充建筑、浮雕和壁画,设计得犹如整体就是一件艺术作品。

**罗马帝国复兴** (renovatio imperii Romani) 字面意思是“罗马帝国的复兴”,系由加洛林王朝的第一位皇帝查理曼提出。

**罗马式** (Romanesque) 字面意思是“罗马般的”。本术语用于描述1050年左右至1200年左右的中世纪西欧的历史、文化和艺术。

**罗塞塔石碑** (Rosetta Stone) 埃及的一件人工制品,它为学者解读象形文字提供了线索。

## M

**马格苏拉** (maqsurat) 有些清真寺在米哈拉布前面有块被屏风挡起来的区域,它为统治者而预留。

**马朗根雕塑** (malanggan) 新爱尔兰(巴布亚新几内亚)的一种多彩的雕塑,以其令人迷惑的错综复杂而闻名。大量使用透雕细工和长条状突起,外涂绘微小的几何图案以进一步细分图像,以产生破碎零星而又轻灵的效果。

**马赛克** (mosaic) 通过将小块石头或玻璃(嵌片)嵌入到墙壁和地板等水泥表面而形成的图案或图画。也指制作这种作品的技术。

**玛哈泰** (Mahathat) 字面意思是“大圣物”。

**迈锡尼文明** (Mycenaean) 铜器时代希腊艺术的晚期阶段,因迈锡尼遗址而得名。

**满实构图** (horror vacui) 字面意思是“对虚空的恐惧”。整个表面都被图案所占据、不留空白的设计手法。

**盲拱廊/墙拱廊** (blind arcade/wall arcade) 没有真正开口的连拱廊,用作墙体表面的装饰。

**毛拉** (mullah) 伊斯兰教中的老师。

**玫瑰窗** (rose window) 圆形的彩画玻璃窗。

**梅瓶** (mebyong) 一种高丽花瓶,类似中国的梅瓶。

**媒介** (medium) 艺术家于其上工作的物质或中介;也指绘画中承载颜料的工具(通常是液体)。

**美学** (aesthetics) 哲学的分支,是探讨有关艺术和艺术表达的各种理论的学科。也指这些理论。

**门间柱** (trumeau) 建筑中在门道中支撑过梁的支柱或中心柱。

**门廊** (narthex) 教堂的门厅或前廊,一般是柱廊或连拱廊,位于中堂之前。

**门厅** (vestibule) 见“柱式门廊”。

**门柱** (jamb) 建筑上门道两侧的柱子。

**蒙太奇照片** (photomontage) 一种用多幅图片或图片局部拼合起来形成的构图,特别是使用照片的。见“拼贴”。

**弥诺斯艺术** (Minoan art) 克里特岛上前希腊时代的艺术,根据传说中的国王克诺索斯的弥诺斯而命名。

**弥撒** (Mass) 天主教和正教仪式,信徒坚信基督为救赎而上十字架的过程会在圣餐仪式上牧师为面包和酒祝圣时重复。

**弥塞亚** (Messiah) 《旧约》中预言的犹太人的救主。基督徒相信拿撒勒的耶稣就是弥塞亚。

**米哈拉布** (mihrab) 伊斯兰教清真寺中正向墙上开凿的半圆形的壁龛,或译“凹壁”。

**描述性表现方式** (descriptive approach to representation) 在艺术表现中,根据对某物体“已知的”东西进行表现。要“说明性地”描绘一个人的侧面像就需要艺术家表现出两只眼睛而不是一只。

**庙丘** (temple mounds) 前哥伦布时代北美洲人修建的有平台的复杂的土木工程。

**民族中心主义** (ethnocentrism) 观众从自己所处的文化出发来解释和判断工艺品、贬低其他文化的倾向。

**明暗法** ① (chiaroscuro) 在素描和绘画中对明与暗的处理与应用,特指能产生塑造效果的光线的渐变。② (skiagraphia) 希腊词,字面意思是“阴影绘画”,据说是公元前5世纪的雅典画家阿波罗多罗斯所创。

**模数** (module) 一个基本单位,一件作品主要部分的尺寸都是它的倍数。雕塑和其他艺术门类都遵循这一原则,不过运用最广泛的还是建筑领域。在建筑中,模数可能是一座建筑物的重要部分的尺寸,例如柱子,或只是被普遍接受的度量单位(厘米、英寸,而柯布西耶使用的是人体的平均尺寸)。

**摩萨姆布伊面具** (moshaambooy) 表现刚果民主共和国库巴人的原始自然神灵、神话祖先的面具。它起到社会支配功能,是国王超自然力量和政治权力的化身。

**摩西五经** (Torah) 包括摩西五书的卷子,即希伯来圣经的前五书。

**磨盘** (metates) 仪式上使用的研磨石,在南非北部和中美洲的很多地区可能被当作宝座。

**抹刀** (cestrum) 蜡画法绘制过程中使用的小刮铲。

**墨西哥人** (Mexica) 指一群来自墨西哥北部、想证明自己的最初的移民侵略者;他们定居在墨西哥中部塔斯科科湖(Lake Texcoco)中的一座岛屿上,如今被称为阿兹特克人。

**墨汁** (india ink) 中国书画使用的以炭烟为基本原材料制成的墨水。

**木刻板画** (woodcut或woodblock) 将木板表面不准备印制的地方浅浅去掉一层,图案则保留下来呈突起状态;也指用这样一块木板压印的结果。

**木乃伊化** (mummification) 古埃及人用于保存人体的一种技术,后者因此可以充当不朽灵魂的永恒居所。

**墓洞** (loculi) 埋葬尸体的地下墓穴的墙壁上的洞口。

**穆哈盖格体** (muhaqqaq) 伊斯兰书法的一种字体。

**穆斯林** (Muslim) 伊斯兰教的信徒。

## N

**内殿** (cella) 古神庙的中央部分(希腊语的拼写是naos),在古典神庙中指通常竖立有供祭祀礼拜用的雕塑的殿堂。

**内角拱** (squinch) 用于将方形过渡为穹顶的多边形或圆形基础的一种建筑方案。它可能由过梁、叠涩或拱等构成。

**内在证据** (internal evidence) 在判断一件艺术品的归属时,与其他作品比较分析其风格和图像志、分析材质自身的物理属性所得到的认知。

**内脏坛** (canopic jars) 古埃及盛放死者器官的容器,用于以后随木乃伊下葬。

**纳比派** (Nabis) 希伯来语,意为先知。受到高更影响的一群象征主义画家。

**男像柱** (atlantid) 作用相当于承重柱子的男像。参见“女像柱”。

**南北干道** (cardo) 罗马城镇中贯通南北的街

道，它与东西干道呈直角交叉。

**泥釉** (slip) 细泥和水的混合物，用于陶瓷装饰。

**捻** (twining) 一种不用织布机的技术，织工将两股线拧在一起，形成最后的布。

**涅槃** (nirvana) 佛教和印度教中将个人灵魂或意识融合到至高无上精神中去的极乐状态。也称“解脱” (moksha)。

**涅槃像** (parinirvana) 佛卧像，经常被看作佛逝世的表现。

**宁芙** (nymphs) 古典神话中的泉水、洞穴和树林女神。

**凝灰岩** (tufa) 泉水沉积物形成的多孔的岩石。

**扭转透视** (twisted perspective) 一种表现的惯例：同一人物的一部分是侧面，而另一部分则是正面。这种手法不是严格的视觉性表现方式（依固定视点的透视进行组织），而是描述性表现方式。

**女式长外衣** (peplos) 古希腊女性穿着的一种样式简单的毛纺有带长袍，它使得女性形象具有像柱般的外观。

**女像柱** (caryatid) 如柱子般起到支撑作用的女性形象。见“男像柱”。

**女性拼贴** (femmage) 夏皮罗创作的一种女性主义缝制拼贴作品。她使用在历史上与女红相关的技艺（这些手艺和材料都不曾提升到艺术的高度），把织物、被褥、扣子、亮片、蕾丝镶边、荷叶边等集合到一起，为表现女性特质探索各种隐秘的譬喻。

**诺莫利石雕** (nomoli) 15至16世纪时西非大西洋海岸上的萨皮人创造的石雕像。

## O

**偶发艺术** (Happenings) 发端于20世纪60年代的结构松散的行为，其发起人试图表明日常生活变动不安而又混乱不堪的性质；意外、变化和奇迹之间最相通的性质。

**偶像破坏运动** (iconoclasm) 对肖像的破坏。在拜占庭时代，本术语指公元726-843年之间的时期朝廷禁止出现肖像。肖像的破坏者被称为偶像破坏者 (iconoclasts)，而反对这种做法的人则被称为偶像者爱好 (iconophiles) 或偶像卫护者 (iconodules)。

## P

**排线** (hatching) 素描和雕版等使用的一种技法，刻绘紧密排列在一起的细线条，从而得到阴影效果。

**披风** (mantle) 一种无袖的具保护作用的外套。见“方袍”。

**毗诃罗** (vihara) 佛教僧舍，经常开凿在小山中；又译“精舍”。

**拼贴** (collage) 通过在平面上将各种各样的材料如报纸、壁纸、印刷品以及插图、照片和布之

类结合起来而构成的作品。见“蒙太奇照片”。

**贫民住房** (insula) 罗马建筑中多层的公寓楼，通常采用混凝土砖面结构；也指城市中的一个完整街区。

**平假名** (hiragana) 日本从汉字发展而来的一种表音的文字体系。它逐渐成为日本宫廷诗歌使用的主要文字。

**平面图** (plan) 建筑物或建筑群乃至城市或城镇街道的水平面上各部分的安排，或按水平剖面图表现这种安排的图画或图示。轴向平面图是将建筑物的各部分沿纵向或沿着给定的轴线进行组织在中心平面图上，各部分从一个中心点辐射开来。

**平民** ① (demos) 希腊词，意思是“人民”，从它衍生出“民主” (democracy) 一词。② (plebeian) 罗马共和国的一个社会等级，包括小农场主、商人和解放奴隶。

**平头** (harmika) 佛教建筑中石构的篱笆或栏杆，它将塔的覆钵顶上的区域圈起来，代表佛教诸天界之一；其中央竖立刹柱。

**平缘** (fillets) 爱奥尼亚式柱槽的扁平脊。见“槽”。

**剖面图** (section) 建筑术语，指沿着一个垂直穿越一个结构或建筑物某部分的想像平面来做的示意图或描绘。显示一个结构横向切面的图示是横剖面图。纵向切开的则是纵剖面图。参见“立视图”和“剖视图”。

**剖视图** (cutaway) 一种建筑图纸，将建筑物某部分的外面视图和内面视图结合起来。

**菩萨** (bodhisattva) 佛教思想中一种拥有神力的存在，他协助佛拯救众生。他将在未来成佛。参见“信爱”。

## Q

**七枝烛台** (menorah) 犹太教宗教实践中使用的有七个分枝的大蜡烛台。

**漆** (lacquer) 中国艺术中的一种清漆状物质，用亚洲漆树的树液制成，用于装饰木材或其他有机材料。它经常用矿物质颜料调成彩色，经处理后变得非常坚硬，形成具有光泽的表面。

**祈祷像** (orant) 早期基督教艺术中抬手作祈祷状的人像。

**耆那** (jina) 梵文词语“圣徒”；大雄 (Mahavira) 创建的宗教“耆那教”的英文词Jainism的词根。

**起源** (provenance) 源头或来源。

**掐丝珐琅** (cloison) 字面意思是“分割”。用金属线或金属窄带焊接成小格，填以珐琅或其他装饰材料。

**掐丝珐琅工艺** (cloisonné) 一种使用掐丝珐琅的上釉工艺。

**千木** (chigi) 日本神社建筑山墙接横梁处的木结构。

**前殿** (pronaos) 古希腊神庙内殿之前的空地或门廊。

**前哥伦布** (pre-Columbian, 形容词) 在欧洲人接触并征服西半球之前这里繁荣发展的文化。

**前卫** (avant-garde) 字面意思是连队中的先遣人员。指19世纪晚期至20世纪早期在作品中强调创新、挑战成规的艺术家们。也用作形容词。

**前柱式** (prostyle) 古希腊神庙的一种风格，即柱子矗立在中殿之前并排列得与之等宽。

**嵌片** (tesserae) 打凿成合适形状和大小的小石子或玻璃片，用在马赛克中以产生图案和构图。

**墙角石** (quoins) 有时经粗糙打制、通常轻微突出的大石头，经常构成石构建筑外墙的角落。

**青瓷** (celadon) 中国和高丽生产的一种陶釉，在缺氧的窑中烧制而成，形成一种特殊的灰绿或浅青色泽。

**青金石** (lapis lazuli) 一种华美的深蓝色半宝石，用于雕刻并作颜料来源。

**清真寺** (mosque) 一种伊斯兰教的宗教建筑。源自阿拉伯语词“masjid”，意思是“鞠躬之地”。

**穹顶** (dome) 半球状的券顶；从理论上看似如一个拱绕纵轴旋转而成。

**穹隅** (pendentive) 凹入的三角形石构件（半球体的三角形部分），从方形区域向穹顶笼罩下的圆形基础进行过渡需要用到四个这样的构件。尽管它们看上去是从穹顶悬（垂）下来的，但实际上是它们在支撑着穹顶。

**覆布罗** (gopuras) 南印度神庙建筑群的庞大、装饰繁缛的入口处的塔楼。

**去除式** (subtractive) 一种雕塑手法，从原来的材料上去掉某些部分，如雕刻。

**券顶** (vault) 根据拱的原理建造的石构屋顶或天花。筒形券顶或隧道券顶的横剖面图是半柱面形，从效果上看是长方形空间之上的一个很深的拱，或一组连续不断、一个接一个的拱。弧棱券顶或交叉券顶由两个筒形券顶直角相交构成。肋拱券顶的框架由肋拱或拱构成，上方是交叉的起券部分。六肋券顶是肋拱结构、有六块嵌板的券顶。扇形券顶是英国垂直风格哥特式枝肋技术的发展，辐射状的肋拱形成扇状图案。

**券棱** (groin) 两个券顶交叉而形成的棱边。

## R

**热浴室** (caldarium) 古罗马洗浴设施中用于热水浴的部分。

**热致发光** (thermoluminescence) 通过测定陶瓷或雕塑以及金属铸件内土芯的黏土中的辐射量进行断代的方式。

**人本主义** (humanism) 文艺复兴时期对教育和扩展知识领域（尤其是对古典古代时期的认知）的重视，对个人潜能的探索，对超越的渴望，以及

对公民义务和道德责任的奉献。

**人格化** (personification) 用肉体形式加以表现的抽象观念。

**日本画** (nihonga) 19世纪的日本绘画风格,大体上是日本风格的画面,但吸收了一些西方技法,区别于“洋画”(yoga,西画)。

**日课经** (breviary) 基督教书籍,内容为经过挑选供每日使用的祈祷文和赞美诗。

**肉髻** (ushnisha) 佛头顶的发结;佛的诸相之一。

## S

**S体形** (figura serpentinata) 文艺复兴艺术里将躯体在相反的方向上加以扭曲或变形的做法,尤以米开朗琪罗和样式主义者的雕塑和绘画最为典型。

**萨满** (shaman) 在美洲土著中被认为能与超自然力量直接联系的巫医,他调用这些力量来帮助人们。

**萨提尔** (satyr) 古希腊神狄厄尼索斯(Dionysos)的男性侍从,表现为半人、半山羊。

**萨兹纹样** (saz) 奥斯曼土耳其的一种蜿蜒弯曲的花叶纹样。

**塞壬** (siren) 古希腊神话中一种半鸟、半女子的生灵。

**三槽板** (triglyph) 多利克式檐壁中突出而有凹槽的构件,与间板交替出现。

**三叉戟** (trident) 与古希腊海神波塞冬(古罗马神话中的尼普顿)有关的三股叉。

**三耳水罐** (hydria) 古希腊的一种三柄的大罐子。

**三角墙** (pediment) 古典建筑中建筑物顶端的三角形空间(山墙),由柱廊之上倾斜的屋顶形成;也指这种形状的装饰特征。

**三联画** (triptych) 三块木板构成的绘画或祭坛装饰。

**三石牌坊** (trilithons) 一对顶部架设过梁的独石柱;发现于巨石结构中。

**三叶式** (trefoil) 三叶草(苜蓿)状的装饰,或三片叶子一组的样式化符号。

**色彩** (color) 见“原色”、“间色”与“补色”。色值或者色调是色彩的明暗程度。色彩的强度或者饱和度是其纯度、亮度或暗度。

**色彩抽象派** (Chromatic Abstraction) 抽象表现主义的一种,关注色彩与情感的共鸣,就如纽曼和罗斯科的作品展示的那样。

**色调** (hue) 色彩的名称。见“原色”、“间色”与“补色”。

**色域画家** (color field painters) 后绘画性抽象的一个变体。这些艺术家通过把稀释的颜料泼洒到未做处理的画布上,使颜料渗透到织物纤维内,力求将绘画还原为其物理本质。例如海伦·弗

兰肯塞勒与莫里斯·路易斯的作品。

**色值** (value) 见“色彩”。

**刹柱** (yasti) 佛教建筑里竖立在塔的覆钵部分及平头上的杆、柱,象征宇宙之轴;它装饰有一组被赋予多种含意的相轮(石圆盘)。

**砂岩怪石** (sarsen) 砂岩的一种形式,用于巨石阵(Stonehenge)的巨石。

**山花壁面** (tympanum) 过梁与门道之上的拱围成的空间。

**山门** (propylaion, 复数propylaia) 通向古希腊罗马神庙前的开放庭院的大门建筑。特指雅典卫城的纪念碑式入口。

**山墙** (gable) 见“三角墙”。

**闪长岩** (diorite) 美索不达米亚和埃及艺术中使用的一种极其坚硬的石头。

**扇形拱** (quadrant arches) 曲线延伸至圆周的四分之一的拱。

**扇形券顶** ① (fan vault) 见“券顶”。② (quadrant vault) 半个筒形券顶。见“券顶”。

**缮写室** (scriptoria) 欧洲中世纪早期修道院和教堂内的抄写工作室。

**商店** (bottega) 商铺;意大利艺术家的工作室兼商店。

**上帝生母** (Theotokos) 希腊语,意为“神的载体”。基督教艺术中指耶稣之母圣母玛利亚像。

**烧陶** (terracotta) 烧硬的黏土,用于雕塑和建筑材料。它可以上釉或者彩画。

**少年立像** (kouros, 复数kouroi) 希腊语,意思是“青年男子”。

**少女立像** (kore, 复数korai) 希腊语,意思是“青年女子”。

**蛇形(线)** [serpentine (line)] S形曲线,它被荷加斯认为是美的线条。

**蛇杖** (caduceus) 古希腊神话中诸神使者赫耳墨斯(古罗马神话中是墨丘利)所持的盘踞着大蛇的神杖。

**社团** (confraternities) 在欧洲中世纪晚期,严格恪守宗教教规的世俗人众建立的组织。

**身光** (mandorla) 围绕基督或其他圣人的杏仁状的光环或光轮。

**神** (kami) 日本神道教(Shinto)信仰的神或精灵,他们被认为存在于自然界中(山脉、瀑布)或附于天授神异的人身上。

**神车** (ratha) 从巨石中开凿的独立的印度教小神庙(发现于印度的默哈巴利普拉姆Mahabalipuram)。

**神化** (apotheosis) 提高到神的地位,或上升至天界。

**神力** (mana) 玻利尼西亚人的一种观念,表示精神力量。

**神圣风格** (hieratic) 宗教教义和观念所规定

的表现手法。

**神圣会谈** (sacra conversazione) 字面意思是“神圣的对话”。15世纪中叶以后流行的一种祭坛装饰画风格,表现不同时代的圣徒们集合到一个空间里,仿佛在互相交谈,或者与观众对话。

**神通游戏** (lalita) 印度教艺术中大神湿婆的舞姿,众多手臂在一个弧形中富于韵律地摆动。

**神物** (fetish) 被认为具有魔力的物体,特指能够实现其所有者的愿望的那种,有时被看作某种超自然力量或者灵魂的居所。

**生产主义** (Productivism) 前苏联在革命之后涌现的一个艺术运动,其成员相信艺术家必须引导艺术走向为新社会创造产品的道路。

**生涩艺术** (Art Brut) 艺术家杜布菲所造之词,用于概括真诚、未经教化、未加修饰乃至有点粗野的艺术特质。

**绳文** (jomon) 日本的一种装饰技法,其特点是绳状纹样。字面意思是“绳饰”。

**圣餐仪式** (Eucharist) 在基督教中指分享面包和葡萄酒的仪式,信徒认为它们乃是基督本身或是其象征。

**圣殿屏风** (templon) 拜占庭教堂中将圣殿与教堂主体划分开来的筒形屏风。

**圣痕** (stigmata) 基督教艺术中基督在上十字架时受到的创伤,神奇地出现在某位圣徒的身体上。

**圣灵** (Holy Spirit) 基督教中三位一体的第三位(另两位是圣父与圣子),经常用鸽子作为其象征形象。

**圣母悼子** (pietà) 表现圣母玛利亚对着基督的身体哀悼的画塑作品。

**圣蛇头饰** (nemes) 古埃及雕塑上法老佩戴的亚麻头饰,前面有象征王权的圣蛇标记。

**圣诗集** (psalter) 内容为圣经诗篇的书籍。

**圣徒** (saint) 源自拉丁语sanctus,意思是“上帝使之神圣的”。指为基督教信仰而遭受苦难或死去的人,以及因生前为自己对基督教的热忱奉献而理应受到尊崇的人。在罗马天主教会里,指去世后教皇追封为圣徒的可敬的天主教徒。

**圣物** (relics) 基督教里与某位圣徒或者基督本人有关的遗体、衣物或物件。

**圣物盒** (reliquary) 保存圣物的容器。

**圣像** (icon) 写真或肖像;特指东正教教堂里绘有圣人形象、作为礼拜对象的木板画。在视觉艺术中,它指作为礼拜对象的绘画、雕塑乃至建筑物。

**圣像屏风** (iconostasis) 拜占庭教堂中承载圣像的圣坛大屏风,它使圣殿隔绝于教堂的其他部分。在东正教教堂里,它指有门和多列圣像的屏风或隔断,将圣殿与教堂的主体分隔开来。

**《圣经》文选** (lectionary) 从《福音书》摘

抄段落所成的书,按照一定顺序编排,以便在全年的弥撒等宗教仪式庆典上诵读。

**失蜡法** ① (lost-wax process) ② (cire perdue) 一种青铜铸造工艺。用蜡塑造像模、外包装黏土,整体经火烧制后,蜡熔化流走而黏土被烧硬,从而得到一个为浇铸金属准备的范具。

**诗意** (poesia) 描述“如诗”艺术的一个术语,最著名的是文艺复兴时期的威尼斯绘画,它强调抒情和感观享受。

**湿壁画** ① (true fresco) ② (wet fresco) 见“壁画”。

**十字交叉部** (crossing) 十字形教堂里由中堂和耳堂相交形成的空间。

**十字军** (Crusades) 欧洲中世纪的武装朝圣者,以从穆斯林手中收复圣地为己任。

**十字形** (cruciform) “十”字形状的。

**什叶派** (Shiites) 相信只有先知穆罕默德的直系子孙才有资格取得政治和宗教最高领导地位的穆斯林。

**石板窗花格** (plate tracery) 见“窗花格”。

**石碑** (stele) 用作墓表或纪念历史事件的经雕刻的石板。

**石膏底子** (gesso) 由石膏与一种具黏合力的材料混合而成,为浮雕所用或为绘画作底子。

**石工风格** (Masonry Style) 见“第一风格”。

**石棺** (sarcophagus, 复数 sarcophagi) 棺材,通常石制。源于拉丁语,意思是“食肉者”。

**石椁** (mastaba) “长凳”的阿拉伯语。古埃及的长方形砖结构或石结构,在通过竖井与外界相连的地下墓室之上竖立倾斜的侧面。

**石灰华** (nelfro) 见“凝灰岩”。

**石器** (stonewear) 高温烧制以至如石头般坚硬致密的陶器。

**蚀刻版画** (etching) 一种雕版画。将图案刻到金属板涂的一层蜡或者清漆上,刻好后将金属板浸到酸液里,板上暴露出来的部分将被酸浸蚀(轻轻地溶蚀)。参见“干刻法”、“雕版画”和“阴刻”。

**食堂** (refectory) 基督教修道院的餐厅。

**史前墓表** (dolmen) 若干顶部覆有石板的大石块(巨石),竖立于史前时期。

**始祖面具** (ngady amwaash) 刚果民主共和国的库巴人的神秘女祖先面具,用于重演创世故事,这些故事也在强化基本的社会价值观。

**世纪末** (fin de siècle) 字面意思是世纪的结尾。西方文化史上始自19世纪末、终于第一次世界大战之前的时期,这个时期以颓废和放纵来掩盖对于不确定的未来所抱有的焦虑情绪。

**侍** (samurai) 中世纪的日本武士。

**视觉后滞** (persistence of vision) 眼睛看到的一切形象在头脑中会保持一段时间,它导致快速连续的图像会连接起来,产生连续改变和动作的

假象,例如电影。

**视觉性表现方式** (optical approach to representation) 在艺术表现中,只有实际上“看到的”而不是“知道的”才得到表现(例如,从视觉角度出发描绘的侧面人像只有一只眼睛,而“说明性”的表现的特征则是两只眼睛)。见“描述性表现方式”。

**饰板** (coffer) 拱腹、券顶或屋顶凹嵌进去的板子,通常起装饰作用。

**饰带** (fasciae) 指希腊古典时期的爱奥尼亚柱式中构成额枋的三条水平带。

**收分** (entasis) 柱子的柱身呈曲线形逐渐变细。

**手祭坛** (ikegobo) 西非贝宁奉祀手或胳膊的祭坛,象征贝宁国王成就的能力。

**手卷** (handscroll) 亚洲艺术中的在水平方向上绘制的长卷,向左展开,经常用于制作插图宗教文本或者风景画。

**手印** (mudra) 具有神秘含义的类型化、象征性的手势,一般用于表现佛和印度教神。

**守护神** (genii) 护卫之神。

**书法** (calligraphy) 手写或书写艺术,特指作为装饰艺术的优雅或“漂亮”的字迹。在中国书法中,指用毛笔书写的各种书体的字。

**竖石纪念碑** (menhir) 史前的独石柱,未经打凿或略加雕琢,独自矗立或与其他竖石成行、成圈排列。

**双耳陶瓶** (amphora) 一种用于储存各种物品的双耳罐,通常盛放的是葡萄酒或油。

**双联画** (diptych) 由两块木板构成的绘画或祭坛装饰;也指古罗马、基督教时代早期或拜占庭时期安装有铰链的书写板,通常是象牙做的,外表面有雕刻。

**双排柱廊** (dipteral) 本术语用于描述环绕希腊神庙的两列并排的柱廊。参见“列柱廊”。

**双语瓶** (bilingual vases) 古希腊在公元前6世纪晚期的一个很短的时间段内,试验制造的一种瓶;特征是一面用红像工艺进行装饰,另一面则采用黑像工艺。

**水粉** (gouache) 一种运用以水调和的颜料的绘画技法。

**水泥** (cement) 见“混凝土”。

**斯芬克斯** (sphinx) 古埃及神话中的一种狮身、人头的异兽。

**死亡象征** (memento mori) 人类必死命运的标志物,通常用骷髅头来代表。

**四人统治** (tetrarchy) 由四个人联合进行统治。一种罗马政府类型,公元3世纪晚期由戴克里先建立,目的是与潜在的对手分享权力。

**四叶式** (quatrefoil) 各部分采取四叶苜蓿形的形状或平面。

**苏丹** (sultan) 穆斯林统治者。

**塑造** (modeling) 用黏土之类柔软材料做成或塑造成三维形状;也指从空间中物体表面上反射出来的光影的渐变,或素描、绘画和版画中通过明暗的变化产生出这种渐变的幻觉效果。

**隧道券顶** (tunnel vaults) 见“券顶”。

**榫** (tenon) 木构件末端的突起,它插入到另一个木构件上相应的孔(榫眼)中,形成一个接合点。

**榫卯结构** (mortise-and-tenon system) 见“榫”。

**榫式** (tenoned) 通过石栓连接的。

## T

**塔** (stupa) 大的土堆形佛教神殿。

**塔殿** (mondop) 泰国建筑中与塔相邻的砖构建筑,内置佛像。

**塔门** ① (pylon) 埃及神庙中简单而宏伟的门道,有倾斜的墙面。② (torana) 塔周围石围墙的门道,坐落在基本方位(四方)上。

**塔庙** (ziggurat) 古代美索不达米亚为神庙修建的一种纪念碑性平台。

**塔帕纤维布** (tapa) 波利尼西亚人的装饰性树皮布。

**榻榻米** (tatami) 日本建筑里地板上铺设的传统草垫。

**胎藏室** (garbha griha) 字面意思是“子宫室”。在印度教神庙里它相当于内殿,即核心的圣殿,用于安置神像或其象征物,是神庙中最神圣的地方。

**太阳系仪** (orrery) 一种特殊的技术模型,用于演示宇宙的运行模式就如同一个大机械钟表结构的理论。

**躺椅餐室** (triclinium) 罗马住宅的餐厅。

**陶器** ① (earthenware) ② (pottery) 用黏土制作的陶器,经低温火烧制,有轻微渗水现象。

**题记** (inscriptions) 与图画写在同一表面上的文字(如中国画的情形)或刻画在石头上的文字(如在古代艺术中)。

**天窗** (clerestory) 一幢建筑物的窗檐设计的一部分,突出,比其他部分的屋顶要高。在古罗马巴西利卡和中世纪教堂中,它指的是中堂木天花或者券顶之下最高一层的窗户。

**天房** (Kaaba) 源自表示“立方体”的阿拉伯词语。建造于麦加的一座四方小建筑,它是穆斯林世界朝觐的中心。

**天井** (atrium, 复数 atria) 古罗马房屋的庭院,部分向天敞露。也指基督教巴西利卡前端附加的庭院,系由柱廊围绕构成的开放空间。

**添加式** (additive) 一种雕塑技法,即将黏土之类材料逐渐堆积起来或添加上去,从而创造出形象。



**田园式** (arcadian) 在文艺复兴及其后的艺术中对平静而质朴的田园环境的抒情描绘。词源为“阿卡狄亚”(Arcadia, 世外桃源), 希腊南部伯罗奔尼撒半岛中央地带的古名。

**挑檐** (corbel tables) 叠涩之上水平方向的突出物。

**贴面** (revetment) 建筑上指外部的覆盖物或铺贴物。

**铁楞窗花格** (bar tracery) 见“窗花格”。

**铁线** (iron-wire lines) 古代中国画体现出张力的细线条。

**通俗文字** (demotic) 古埃及晚期的文字。

**铜铎** (dotaku) 古日本庆典仪式用的青铜钟, 通常以凸起的装饰为特征。

**铜器时代希腊艺术** (Helladic art) 希腊大陆 (Hellas) 上的前希腊艺术。

**筒形券顶** (barrel or tunnel vault) 见“券顶。”

**头光** (nimbus) 出现在圣人头部周围、表示其神性的光环、光晕或光轮。

**投影描图器** (camera lucida) 一种装置, 通过其内的小棱镜把物体的图像上下颠倒地投影到纸上。字面意思是“照亮的房间”。

**透视短缩** (foreshortening) 艺术中使用透视法来表现物体在空间中以与观者目光的垂直面呈一定角度, 向后伸展时, 其大小在视觉上明显的缩减。

**透视法** ① (perspective) 将三维世界的幻象投射到二维表面上去的一套规则。在最常见的类型即线性(单一灭点)透视中, 所有的平行线或投影线看起来交会于一点、两点或三点, 这些点即是灭点, 它们的位置与观众的视线有关; 要把相关物体表现得距离观众越远, 那它们的体积就要越小。空气或空间透视通过色彩强度的降低、色彩向几乎中性的蓝色偏移、轮廓的模糊来表示观众与物体之间距离的增加。② (skenographia) 希腊语, 字面意思是“布景绘画”。它使用线性或者说单一灭点透视来创造深度感。

**突拱** (corbeled arch) 见“叠涩”。

**图像志** (iconography) 字面意思是“图像的著述”。本术语既指艺术品的内容或主题, 也指对艺术中内容的研究。它也包括对艺术品描绘的物体、人物或事件的象征意义, 通常还有宗教含意所进行的研究。

**土坯** (adobe) 用于制作风干土砖(也使用这个名称)的黏土; 用这种砖砌的建筑物。

**推力** (thrust) 拱或券顶向外施加的力量, 必须用扶壁加以抗衡。

**托钵僧** (mendicants) 欧洲中世纪时属于圣方济各会和多明我会的化缘修道士, 他们放弃了一切世俗财产, 依靠俗人的施舍度日(托钵僧一词字

面意思是“乞丐”), 完全投身于传道、教化和行善。

**托古·纳** (togu na) 西非马里的多贡人将村庄人格化, 本术语指其“头”和最重要的部位。字面意思是“词语之家”, 托古·纳是人们的家, 在这里举行对公众福祉至关重要的商议探讨。

**托斯卡纳柱** (Tuscan column) 也被称为“埃特鲁斯坎柱子”。类似古希腊多利克式柱子, 但用木材制成, 柱身不开槽, 并且有柱础。其间距比希腊的要宽。

**托斯齐人** (Tusci) 定居在埃特鲁斯坎的古代人, 现代地名托斯卡纳起源于本名称。

**拓印法** (frottage) 把纸张放在某种具有结实明晰的纹理图案的表面上, 用蜡笔或其他工具在纸上摩擦, 从而产生图案。

## W

**瓦特** (wat) 柬埔寨的佛教寺院。

**外扶墩** (pier buttress) 见“扶壁”。

**外光** (plein-air) 印象主义者非常喜爱的一种绘画方法。艺术家们在户外绘制草图, 获得对光、空气和色彩的快速印象。然后草图被带回画室中进行加工, 形成更完美的艺术作品。

**外扩** (splayed) 斜切的开口(如墙体上的), 外边缘比内边缘宽阔。见“斜面门窗洞”。

**万能者** (Pantocrator) 基督教艺术中基督作为主宰者、天地审判者的形象。

**网纹工艺** (opus reticulatum) 一种用菱形砖石给实心墙贴面的方式, 产生一种网状表面装饰效果。

**维罕殿** (vihara) 泰国建筑里立于寺塔之前的殿堂, 具有用砖、灰泥、木材和瓷砖修建的墙壁和屋顶。

**伪列柱式** (pseudoperipteral) 罗马建筑里的伪列柱式神庙有一列附墙柱围绕中殿的两侧面和后面, 造成列柱廊的外观效果。

**纬线** (weft) 织机或布上的水平线。

**卫城** (acropolis) 字面意思是“高处之城”。在希腊建筑中通常指一座城市里最重要的神庙所在地。

**未来主义** (Futurism) 20世纪早期的一个运动, 是意大利诗人、画家和雕塑家构成的一个好斗的团体。这些艺术家发表了大量宣言, 宣扬针对一切传统品味、价值和风格的艺术革命, 捍卫现代社会的钢铁、速度, 并拥护暴力和战争在摧枯拉朽方面的价值。

**温浴室** (tepidarium) 罗马沐浴设施中温水浴池部分。

**文本证据** (documentary evidence) 在确定艺术品的归属时, 文本证据包括合同、作品上的签名与年款以及艺术家自己的撰述。

**文化** (culture) 种种特征的集合, 凭借这个共同体对自身产生认同, 并希望得到承认和尊重。

**文化建构** (cultural constructs) 在重新构造一件艺术品的上下文时, 专家们要参酌信仰、科学、技术、语言、哲学和艺术等方面的证据, 揭示艺术家及其观众相通的思想模式。

**文人画家** (literati) 中国地主阶层出身的具有天赋的业余画家和学者, 他们的作品在元代(公元1276-1368年)臻于成熟。

**纹身** (tattoo) 波利尼西亚语, 指人体上永久性的装饰。

**涡卷** (volute) 螺旋、漩涡状的一种形式, 古希腊爱奥尼亚式和罗马混合式柱头的特征。

**乌银** (niello) 一种黑色的金属合金, 用于在装饰金属器物时填充刻画的图案。

**屋檐** (eaves) 屋顶下部挑出墙外的部分。

**舞台** ① (arena) 古罗马圆形剧场的中央区域, 角斗士之间残酷的决斗以及其他热闹事件的上演之地。② (proscenium) 古希腊罗马剧院的舞台。也指舞台在幕布之前的部分。

## X

**西面工程** (westwork) 中世纪教堂西端的正立面和尖塔, 主要出现在德国。

**希波达摩斯规划** (Hippodamian plan) 公元前466年前后米利都(Miletos)的希波达摩斯设计的一种城市规划方案, 在一个地方严格营建规整的网格而不考虑其地形, 以至所有街道都垂直正交。希波达摩斯规划还提倡为公众、私人和宗教功能留出单独的街区, 因此这种城市的规划既合乎逻辑又规划有序。

**希腊化** (Hellenistic) 本术语指公元前323年亚历山大大帝去世后发展起来并持续了大约三个世纪的文化, 直至公元前31年罗马征服埃及。

**希腊人** (Hellenes, 形容词Hellenic) 古希腊人称呼自己为希腊(Hellas)之人, 以区别于那些不讲希腊语的人。

**希腊十字架** (Greek cross) 四臂等长的十字架。

**洗礼堂** (baptistery) 基督教建筑物中用于洗礼的房屋, 通常位于教堂旁边。

**细长柱** (colonnette) 小柱子。

**细密画** (miniatures) 印度画家设计的单张小画, 可拿在手上, 供一人或两人同时观看。

**细琢石工** (ashlar masonry) 精心开凿、通常打磨成特定形状的建筑用石块, 不用抹灰泥即可吻合、砌筑。

**匣** (pyxides) 教会仪式上使用的小象牙盒子; 15世纪晚期至16世纪早期西非萨皮艺术家为欧洲顾主而制作。

**贤士** (magi) 来自东方、将礼物奉献给婴儿耶稣的贤人。

**现代** (modern) 艺术中指打破传统形式和技法的风格。

**现代主义** (Modernism) 一个西方艺术运动,于19世纪下半叶发展起来,追求捕捉时代的图像和意识感受。现代主义艺术不再局限于仅仅处理现实,艺术家们以批判的眼光审视艺术自身的前提。第二次世界大战之后,现代主义愈加与严格的形式主义等同起来。

**现实主义** (Realism) 19世纪中叶法国兴起的一个运动。现实主义艺术家从日常生活(尤其是直到当时一直被认为不宜加以描绘的)中找到表现的题材,并采用写实主义手法。

**线脚** (molding) 建筑中连续不断的狭窄平面(凸起或凹下,素面或有装饰),设计用来打破另一平面、加以强调或做装饰。

**线性透视** (linear perspective) 见“透视法”。

**相** [lakshana(s)] 佛与众不同的标志,包括白毫和肉髻。

**相轮** (chakra) 见“刹柱”。

**厢廊** (tribune) 罗马式教堂建筑在内部侧廊之上修建的走廊。

**镶嵌工艺** (intarsia) 镶嵌作品,主要用木头,有时也用珍珠母、大理石等材料。

**镶嵌贴砖工艺** (mosaic tilework) 伊斯兰装饰技法之一,烧制大块陶板,然后切分成小块,嵌入到灰泥石膏上。

**镶嵌细工** (incrustation) 用不同色彩的明亮饰板对墙壁进行装饰。

**镶色法** (flashing) 在制作彩色玻璃画时,将一层彩色玻璃熔化到另一层上,以产生更广色域的技巧。

**项圈** (torque) 高卢人颈项上佩戴的饰带。

**象形符号** (pictograph) 代表观念、通常样式化的图像;也指使用这种方式的书写体系;亦指岩画。见“象形文字”。

**象形土丘** (effigy mounds) 前哥伦布的美洲本土文化,按鸟兽形象修建的仪式用土丘。

**象形文字** (hieroglyphic) 一种使用象征符号或者图像的字体体系。

**象牙号角** (oliphants) 15世纪晚期至16世纪早期西非萨皮艺术家为欧洲主顾雕刻的、狩猎使用的象牙号角。

**象征主义者** (Symbolists) 19世纪晚期的一群艺术家和诗人,他们具有相同的观点,即艺术家不是自然的模仿者,而是创造者——他把自然事实转化为该事实的内在体验的符号。

**像柱** (statue column) 见“男像柱”和“女像柱”。

**小铺** (taberna) 罗马建筑中具有筒形券顶的单房间商铺。

**小天使** (putto, 复数 putti) 天使般的小男孩,意大利绘画中广受喜爱的题材。

**小卧室/殡葬室** (cubiculum, 复数 cubicula)

古罗马居所里朝向天井的小寝室或小卧室。也指早期基督教地下墓穴里充当殡仪礼拜堂的房间。

**楔形文字** (cuneiform) 字面意思是“楔子形状”。古美索不达米亚使用的一种书写体系,通过用铁笔在黏土软板上按压产生出楔形的字符,然后烘焙泥板或采用其他方式使之变硬。

**楔形座席** (cunei) 古希腊剧院中座席的一排排石凳被台阶分隔成的若干个倒梯形区域。

**斜角** (bevel) 见“斜面”。

**斜面** (chamfer) 通过切掉板材或柱材的一角而形成的面;斜角。

**斜面门窗洞** (embrasure) 墙体上外扩的洞,形成门道或窗户。

**斜挑檐** (raking cornice) 三角墙倾斜面上的檐口。

**斜削** (splay) 大的斜角或斜面。

**写卷** (rotulus) 埃及、希腊、伊特鲁里亚和罗马人使用的写本长卷;抄本的前身。

**写实主义** (realism) 根据事物的视觉性质和外观对它们加以表现(不加理想化处理)。

**新表现主义** (Neo-Expressionism) 20世纪70年代出现的后现代艺术运动,反映了艺术家对以前艺术、特别是德国表现主义和抽象表现主义的兴趣。

**新客观派** (Neue Sachlichkeit [New Objectivity]) 从一群德国艺术家在第一次世界大战的体验中直接生发的艺术运动,他们尝试表现战争的恐怖及其后果。

**新石器时代** (Neolithic) “新的”石器时代,大约在公元前7000—前3000年。

**新艺术运动** (Art Nouveau) 19世纪晚期至20世纪早期开展的一个艺术运动。其拥护者尝试将所有的艺术门类综合在一起,努力创造基于自然形式的艺术,希望能用工业时代的技术进行大规模生产。

**新造型主义** (Neoplasticism) 蒙德里安提出的一种艺术理论,想创造一种纯粹的造型艺术,包括最简洁、最少主观性的元素,如尽可能少的纯色、明暗调子与大方向(水平和垂直)。

**信爱** (bhakti) 在佛教思想中,指对某位人格化的神(菩萨)的崇拜,通过它可实现与该神的结合;信徒感受到对该神的爱恋。在印度教中,指生活中的一切事务和活动都虔诚、无私地服务于侍奉某位神。

**星期五清真寺** (masjid-i jami) 一座清真寺名,它大到足以容纳一个伊斯兰团体的全部信众做星期五正午礼拜。

**行动绘画** (Action Painting) 也被称为“动作抽象派”。波洛克所实践的抽象表现主义的一派。它强调创造的过程,亦即艺术家在创造艺术时的动作。波洛克站在画布上,用液体颜料泼洒出线条之

网,因此在绘制一幅画时完全将自己投入画中。

**行为艺术** (Performance Art) 20世纪60年代美国的前卫艺术潮流,它使时间成为构成艺术的一个要素。在创造作品的过程中人与观众进行交流的活动、姿势和声音取代了自然物体。一般在这些事件发生后只留下记录照片作为证据。参见“偶发艺术”。

**形而上绘画** (pittura metafisica) 字面意思是形而上学的绘画。代表作是超现实主义的先驱基里柯的绘画。

**形式** (form) 艺术术语,指物体的形状和结构,可以是二维(平面绘画的形象)或者三维(例如雕像)的。

**形式主义** (formalism) 严格忠实于或者依赖于风格化的形状和构图方式。更重视艺术品的视觉要素而不是其主旨。

**性力** (shakti) 印度教中女神(Devi)的女性力量,它激活了宇宙物质。

**胸甲** (cuirass) 保护胸部用的铠甲。在罗马艺术中指军官的徽章。

**胸饰** (pectoral) 胸部佩戴的一种饰物。

**胸像方碑** (herm) 置于四方形柱子上的胸像。

**叙事构图** (narrative composition) 安排艺术作品诸元素的一种方式,仿佛在讲述一个故事。

**蓄水池** (impluvium) 罗马住宅中位于天井,蓄积雨水的水池。

**宣礼人** (muezzin) 伊斯兰教中召唤信徒进行祈祷礼拜的人。

**宣礼塔** (minaret) 伊斯兰教清真寺建筑的独特特征,宣礼人在塔上召唤信徒做祷告。

**雪花石膏** (alabaster) 一种石膏或方解石,质地紧密,纹理细腻,通常是白色的,但也有红、黄、灰等颜色,有时带条纹。

**逊奈** (Sunna) 记载先知穆罕默德的道德教诲与其行为的文集。

**逊尼派** (Sunrites) 承认最早的哈里发的合法性的穆斯林,这些统治者是穆罕默德的追随者,但并非是其直系后代。

## Y

**亚光** (matte, 也作 mat) 指绘画、陶器和摄影作品中晦暗的表面。

**亚马孙之战** (Amazonomachy) 古希腊神话中流传的发生在希腊人与亚马孙女战士之间的战争。

**咽喉门厅** (fauces) 字面意思是房屋的咽喉。指罗马住宅中通向天井的狭窄门厅。

**严峻风格** (Severe Style) 希腊古典雕塑最早的阶段。

**岩刻** (petroglyphs) 岩石上的雕刻或刻画。

**檐壁/饰带** (frieze) 檐部在额枋和檐口之间的部分;也指建筑、家具等上面的带状雕塑或装饰。

**檐部** (entablature) 建筑物柱子以上、屋顶以下的部分。由三部分构成: 额枋或柱顶过梁、檐壁和三角墙。

**檐口** (cornice) 构成三角墙的檐部的突出的顶部构件; 也指任何顶部的突出部分。

**眼窗** (orbiculum) 三角墙上的碟状开口。

**眼状孔** (oculus, 复数oculi) 穹顶中央圆形的开口或“眼”。也指哥特式大教堂的小圆窗。

**羊皮纸** (parchment) 为书写绘画而准备的羔羊皮, 是构成抄本书页的材料之一。

**阳** (yang) 中国宇宙哲学里主动、活跃的阳刚力量, 它与阴—被动、驯服的阴柔力量此消彼涨、弥漫宇宙。

**洋画** (yoga) 见“日本画”。

**仰视短缩** (di sotto in sù) 绘制天顶画时表现透视的技法。字面意思是“从下到上”。

**样式主义** (Mannerism) 文艺复兴艺术晚期的一种风格, 它强调“技巧”, 构思的图像不是直接来源于自然。这样的艺术品显示出一种自觉的风格化, 兼具复杂、奇思异想、虚构和优雅。样式主义建筑倾向于置秩序、稳定、对称等古典规则于不顾, 有时到了拙劣的地步。

**腰线** (stringcourse) 一种突起的水平线脚或石工饰带, 是装饰性的, 但通常也反映内部结构。

**药叉/药叉女** (yaksha/yakshi) 佛教和印度教中本土的小男神灵。药叉是与药叉女对应的男神, 经常被表现为胖硕而有力的男子。药叉女是与丰饶和生长有关的女神。

**耶神** (Yeï) 纳瓦霍 (Navajo) 砂画中描绘的神圣之人。

**野兽派** (Fauvism) 源自法语词“野兽”(fauves)。20世纪早期马蒂斯领导的一个艺术运动, 对他来说色彩变成产生画面和谐的最重要的形式元素, 也是意义最主要的传达者。野兽派画家采用横扫的笔触、大胆的方案, 把朱红与翠绿、天蓝与鲜橙这样令人震惊的色彩放在一起, 以对比来强化色彩效果。

**业** (karma) 在吠陀信仰中指一个人生平的善恶果报, 这将决定其命运。

**页** (folio) 写本或书籍中的一张。

**伊玛目** (imam) 伊斯兰世界公众进行礼拜时的领导者。

**伊斯兰教纪元** (Hijra或Hejira) 公元622年穆罕默德从麦加流亡到麦地那, 伊斯兰教以此作为纪年的开始。

**伊斯兰学校** (madrasa) 伊斯兰宗教学院, 毗连、经常包含一座清真寺。

**移动绘画** (quadro riportato) 一种天顶设计方案, 所绘画面安排在饰板上, 类似于转移到浅而弯曲的券顶表面上的加框架的绘画。

**艺术品的审美属性** (aesthetic properties of

works of art) 一件物品的视觉和触觉特征 形式、形状、线条、色彩、重量感和体积感。

**异教徒** (pagan) 崇拜很多神的人。

**阴** (ying) 见“阳”。

**阴刻** (intaglio) 制图技法的一种, 设计稿刻画或画到金属板上, 可以是手工操作(雕版画、干刻法)或者化学过程(蚀刻版画)。按底稿刻画的线条填上墨, 这与木刻版画技法正好相反。

**银版照片** (daguerreotype) 用早期照相术在经化学处理的金属感光板上制作的一种照片; 达盖尔发展起这种技术。

**银尖笔** (silverpoint) 一种银制的针笔, 14至15世纪用于素描, 因为它能产生精细的线条并保持笔尖锋利。

**印象主义** (Impressionism) 19世纪晚期的艺术运动, 追求的目标是捕捉到表现出图像和环境的虚幻与无常的转瞬即逝的时刻。

**影人** (Nang-yai) 泰语, 指皮影戏的道具傀儡。从大张皮革上剪切下来, 用系在木架上的两根棍子举过表演者头顶。

**硬边绘画** (hard-edge painting) 后绘画性抽象的一个变体, 它坚决排斥一切对姿态的暗示, 结合平滑而锋利的几何形式来表达一个概念 绘画的含意应该是其形式而不是其他。代表人物之一是埃尔斯沃思·凯利。

**甬道墓** (passage grave) 穿过长长的隧道状过道而进入的墓室。

**泳池** (natatio) 罗马浴中的游泳水池。

**俑** (ushabtis) 古埃及放置在墓里、充当后世生活中的仆役的小雕像。

**油瓶** (lekythos) 一种盛香油的长颈瓶; 经常放置在希腊坟墓中, 作为给死者的祭品。

**游乐图** (fête galante) 罗可可绘画的一种类型, 描绘上层社会的户外娱乐活动。

**有顶柱廊** (stoa) 古希腊的一种开放式建筑, 具有用一排与后墙平行的柱子支撑的屋顶。覆以屋顶的柱廊。

**右绕** (circumambulation) 佛教礼拜时按顺时针方向绕塔行道。

**釉** (glaze) 加在陶器上的一种玻璃质材料, 它能够对器物表面起到密封和装饰作用 它可以是彩色的、透明的或者是不透明的, 也可以是有光泽或者是亚光的。在油画中, 本术语指覆在颜料上、起到稍微改变色彩作用的透明或半透明的薄涂层。

**釉面砖** (glazed brick) 彩绘砖, 然后入窑烧制以使颜色熔入烧成的黏土。

**釉上彩装饰** (overglaze decoration) 装饰瓷器时在作品烧制后将彩画敷设于釉面之上的技术。第二次烧制的温度比第一次低得多, 这时釉上彩或珐琅熔入釉面。参见“釉下彩装饰”。

**釉下彩装饰** (underglaze decoration) 装

饰瓷器时在主要的烧制过程前于器物表面敷设矿物质颜料, 随后施以清澈光亮的釉。参见“釉上彩装饰”。

**预兆** (prefiguration) 早期基督教艺术中作为基督和新约事件之先兆的旧约人物和事件的描绘。

**元老院** (senate) 字面意思是长者们的政务会。指罗马法治政府中的立法实体。

**元首** (imperator) 拉丁词, 意思是“总司令”。从它衍生出“皇帝”(emperor)一词。

**原地** (in situ) 位于原处; 处于原来的位置。

**原色** (primary colors) 从这些颜色—红、黄、蓝—可以调和一切色彩。间色来自调和两种原色。

**圆雕** (sculpture in the round) 单体形象, 在三维中雕刻或铸造。

**圆顶** (cupola) 建筑外表面的一种特征, 由鼓座和薄薄的顶棚构成: 穹窿顶。

**圆丘** (tell) 近东考古中的小山或土墩, 它们通常是古代居住点。

**圆形画** (tondo) 圆形的绘画或浮雕。

**圆形建筑** (tholos, 复数tholoi) 一种圆形结构, 通常采用古典风格; 也指爱琴海建筑中的圆形蜂窝状墓穴。

**圆形剧场** (amphitheater) 字面意思是双重剧场。一种古罗马建筑类型, 它仿佛是将两个希腊剧场放在一起。古罗马圆形剧场的特点是环绕中央的舞台有连续的椭圆形座席。

**圆形饰物** (roundel) 见“圆形画”。

**圆柱印章** (cylinder seal) 一种圆柱形的石制物件, 通常大约有1英寸高, 装饰有阴刻的纹样, 这样当印章在柔软的黏土上滚动时就会留下凸起的图案。在古代近东文献里, 储藏罐和其他重要财产都要留下记号、封印, 藉此得到确认。

**晕涂法** (sfumato) 绘画中轻微柔化轮廓线的朦胧烟雾; 达芬奇和科雷乔的画里尤多应用。

## Z

**宅邸** (domus) 罗马私人住宅。

**窄木板** (stave) 楔形木料, 为美化建筑外观而垂直安装窄木板。

**章** (surahs) 《可兰经》(古兰经)的章节, 划分为诗节。

**照像写实主义** (Photorealists) 见“超级写实主义”。

**遮阳篷** (velarium) 罗马圆形剧场的布遮篷, 可以从座席顶部放下, 为观众遮蔽日晒或雨水。

**针笔** (stylus) 雕版画和刻画时使用的针状工具。

**真实的** (veristic) 忠实于自然外观的。

**正方形交叉部** (crossing square) 教堂里由相同宽度的中堂和耳堂相交(十字交叉部)形成的

区域,经常用作内部比例的标准量度。

**正交规划** (orthogonal plan) 给一个地点强加规整的网格而不顾其地形如何,这样所有的街道均直角相交。参见“希波达摩斯规划”。

**正教** (Orthodox) 拜占庭建立的三位一体的基督教教义。

**正立面** (façade) 通常指一座建筑物的前面,当从建筑学的角度进行强调时也可以指其他立面。

**正向** (qibla) 穆斯林信仰中做礼拜时信徒们面朝的方向(朝向麦加)。

**支架** (armature) 十字形或对角形的拱,构成哥特式肋拱券顶的基本骨架。在雕塑领域指泥塑的像骨。

**支提** (chaitya) 印度在岩体上开凿的神庙殿堂,其中一端置有还愿塔。

**支柱** (pillar) 通常指承重的建筑元素,例如扶垛或柱子;有时指用于纪念目的的孤立的单体结构。

**枝肋** (lierne) 短肋拱,架设在券顶的两个主肋拱之间。

**织锦** (tapestry) 一种纺织技法,纬线密密地织入经线,这样图案就直接编织到织物上。

**埴轮** (haniwa) 塑成后烧制的陶圆柱,塑造成人、动物或其他形式,放在早期(古风时期)日本墓冢周边。

**纸草** (papyrus) 一种生长在埃及及其周边地区的植物,用于制作纸状书写材料;也指该材料本身或上面书写的东西。

**至上主义** (Suprematism) 马列维奇为表达其信仰而构想的一种艺术,即他认为世界至高无上的真实是纯粹的感觉,它不依附于客体,因此艺术需要新的、非写实的形式—形状与可视世界中的物体无关。

**质地** (texture) 光照下一个表面的性质(粗糙或光滑,坚硬或柔软,闪光或亚光)。艺术家把物体描绘得仿佛具有某种质地,而实际上颜料才是其真正的质地。

**掷矛者** (atlatl) 矛、标枪的投掷者。

**中美洲** (Mesoamerica) 包括墨西哥、危地马拉、伯利兹(Belize)、洪都拉斯的地区以及萨尔瓦多的太平洋海岸。

**中石器时代** (Mesolithic) 史前时代的“中期”,处于旧石器时代和新石器时代之间。

**中世纪** (Middle Ages, 形容词 medieval) 欧洲历史上从西罗马帝国的灭亡到文艺复兴、大约历时一千年的时期(约公元400—1400年)。

**中堂** (nave) 教堂在主入口和唱诗席之间的部分,用扶壁或柱子与侧廊划清界限。

**中堂连拱廊** (nave arcade) 巴西利卡建筑中用以划分中堂和侧廊,由扶壁支撑的一系列拱。

**中心平面图** (central plan) 见“平面图”。

**中央大厅** (megaron) 迈锡尼宫殿中国王的接待大殿,前部为开放的两柱门廊。

**钟楼** (campanile) 教堂的钟塔。一般说来是独立的,但并非一概如此。

**钟乳石饰** [muqarna(s)] 伊斯兰教建筑的灰泥装饰,用“钟乳石”状的形式来打破一个结构的坚固感。

**钟形** (campaniform) 铃铛的形状。

**重心转移** (weight shift) 见“对应”。

**围绕柱廊** (peristyle) 古希腊建筑里围绕内殿与其门廊的柱廊。

**轴向平面图** (axial plan) 见“平面图”。

**轴心距** (interaxial) 柱子各段柱身石块的中心之间的距离。

**主教职** (cathedra) 字面意思是主教的座位,从而衍生出主教堂一词。

**贮藏室** (treasuries) 古希腊为安全保存还愿供品而建造的小建筑物。

**柱槽** (flute或fluting) 垂直的凹槽,横截面大致呈半圆形,主要用于柱子和壁柱。

**柱础** (base) 古希腊建筑中爱奥尼亚式和科林斯式柱子最下部的部分。

**柱殿** (mandapa) 印度教神庙的一部分,为通常有柱子的集会殿。

**柱顶过梁** (epistyle) 见“额枋”。

**柱基** ①(plinth) 柱础最靠下的构件;也指柱子底部的正方形厚板。②(stylobate) 古典神庙平台顶部支撑柱子的部分。

**柱间距** (intercolumniation) 柱廊的柱子之间的距离或排列柱子的方法。

**柱颈** (necking) 古希腊多利克式柱头底部在垫板和柱槽之间的凹槽,用于掩盖柱头和柱身的结合部。

**柱廊** (colonnades) 一系列或一排柱子,通常其上架设过梁。

**柱身** (shaft) 柱子在柱头和柱础之间的部分。

**柱式** (order) 古典建筑中柱子和檐部的各具特色的设计风格。参见“层叠柱式”。

**柱式门廊** (portico) 具有柱子支撑的屋顶的门廊;入口处的门廊。

**柱头** (capital) 柱子最顶端的部分,充当柱身到过梁的过渡。根据柱式的不同,柱头的形状也有所不同。

**柱子** (column) 直立的、承重的建筑元素,横截面呈圆形,由柱础(有时省略)、柱身和柱头组成。

**妆奁** (cista) 埃特鲁斯坎的圆柱形容器,由青铜叶制成,柄与器足浇铸,器身通常有精细的刻画图案,用于存放女性的梳妆用品。

**装饰艺术** (Art Deco) 衍生自新艺术运动。20世纪20、30年代开展的这个运动追求在与“美术”

(fine art) 的竞争中提高工业设计的地位,并将新材料应用到机器生产或手工制作的装饰图案中去。其特征是纤长、对称而“流畅的”图案。

**装置** ①( assemblage) 用发现物、纸张、木材和布帛等各种材料制作的三维作品。参见“拼贴”。②( installation) 一种后现代主义艺术品,在一个房间或者画廊中创造艺术环境。

**追认圣徒** (canonization) 罗马天主教会里,教皇将受到尊崇的死者宣布为圣徒的过程。

**计算机成像** (computer imaging) 20世纪60、70年代发展起来的一种手段,它运用计算机程序和电灯在计算机或电视机屏幕上生成设计和图像。

**字** (logogram) 汉语书写体系中成千上万的汉字,各自对应于一个有意义的语言单元。参见“象形文字”。

**自动主义** (automatism) 绘画时在规定一系列条件(例如纸张或其他媒介的尺寸)之后,任由自己的双手本能地动作的过程,最终创造出一件作品。

**自然主义** (Naturalism) 认为艺术应该尽可能紧密地保持自然界外观的学说。自然主义在西方艺术史上曾多次出现,对外观表象的忠实程度则有所不同。

**综合立体主义** (Synthetic Cubism) 1912年立体主义进入一个新阶段,这时的风格不再依赖于与视觉世界可解读的关系。在这个新阶段即所谓的综合立体主义阶段,绘画和素描用从纸或其他材料上剪切下来物体和形状来构建,表现一个主题的各部分,做在幻觉和真实之间游移这样的视觉游戏。

**棕叶饰** (palmette) 一种历史悠久的传统装饰图案,从杯状基础上涌现放射状的花瓣。

**总督** (doges) 中世纪时威尼斯和热那亚的统治者。

**纵剖面图** (longitudinal plan) 见“平面图”。

**走廊** (ambulatory) 户外(如廊院中)或室内有顶棚的步道,特指环绕教堂的后堂和唱诗席的廊道。

**族祖** (genetrix) 传说中创建氏族的母亲。

**祖拉** (zullah) 穆罕默德在麦地那的房屋里沿着中央庭院有遮蔽的区域。

**祖先像** (imagines, 单数 imago) 古罗马时期的祖先蜡像。

**座席** (cavea) 古希腊和古罗马剧院和圆形剧场中的座位区。字面意思是空地或者空洞。