

裝飾雕刻的形象和主題

В · 穆希娜



上海人民美術出版社

裝飾雕刻的形象和主題

當人們感覺到周圍世界的現實時，藝術便產生了。由於人們改變現實，造型藝術便產生了。原始藝術都是寫實的，例如：布西門族人[●]的狩獵圖，史前期西班牙和法蘭西洞窟中那些十分生動的奔牛壁畫，古代烏拉爾的那些鴨子頭，較近的斯基召人[●]的狩獵圖等。

所有這些作品都是從觀察現實而產生的。

曾經使這些作品的無名的作者感到激動的思想，甚至到現在我們還很了解，雖然這些作者早已和他們的民族一起從地面上消

● 南非洲遊牧民族——譯註。

● 黑海北岸的古代遊牧民族——譯註。

失了。

從遠古到現在，雕刻藝術曾把過去의思想和形象傳達給人類，就好像是一本石頭的書。在這本書上，我們看到了全部人類文化的歷史及其特點。在這本書上，我們也可以看到歷代人民對侵略者的鬥爭，他們與鄰人的友誼，以及人的社會體驗與個人體驗。同樣，我們今天的藝術將在久遠的將來告訴人們：我們是如何痛恨壓迫和愛好和平。

但這本石頭的書有它獨自的特色。它的沉重和堅硬的質料，要求使用特殊的表現方法。

幾世紀以來，造型藝術所表達的歷代人民的面貌，充分地反映出了新的人類、新的思想和新的願望的形成過程。

最近，我們雕刻的內容顯得特別貧乏，這是由於在雕刻中失却了那些能夠表現和概括某種思想或概念的形象。紀念碑雕刻主要局限於紀念像和紀念碑的範圍內；室內雕刻則局限於具體歷史人物的個別肖像。裝飾雕刻已處於最困難的地位。這種情形所以產生，是由於雕刻家不很了解對裝飾雕刻的某些要求，而這些要求是由形象的概括內容、它在建築物中所佔的裝飾地位和所採用的材料而決定的。

在體現一個具體的歷史形象時，現實主義能強調思想觀念和歷史細節的真實性；但在雕刻上體現一個抽象概念（例如「光榮」、「勝利」等）時，就常常不可能用具體的歷史事件（例如德國國會的佔領）的形式去創造一個裝飾性的形象。裝飾雕刻的困難更因下面的事實而增加：在我們中間有些人慣於把形象的現實性與「表面相似」混為一談，他們往往用照相或是用對人對事的

[日常] 概念去衡量雕刻作品的現實性。

藝術家們，尤其是[評選委員會]的委員們，一旦有了這樣的看法，就使概括的形象變成了自身的絆腳石，而時常在一陣吹毛求疵的發言中，將這種形象抹殺了。這是由於有些人不很了解某種特性的作用和需要，而這種特性，在任何裝飾作品中幾乎是不可避免的，它們能使雕刻跟一座建築物或是一個公園結合成不可分割的、調和的整體。

在今天，對造型藝術的特殊手法(УСЛОВНОСТЬ)●的問題極少加以注意。這是因為對裝飾藝術的特殊手法所起的作用缺乏理解，有時則是因為曲解。

此外，這些雕刻的特殊手法曾遭到某些同志的歧視，他們試圖用慣見的現實主義室內肖像雕刻的形式來製作裝飾雕刻和紀念碑雕刻，並以自己貧乏而狹隘的觀念來混充社會主義現實主義。

所有偉大的現實主義藝術流派，都帶有或多或少的特性，這些特性是由這些流派在人類關係史中的地位所決定的。

很多世紀以來，所有造型藝術作為一個整體而同時存在，由此產生了改變裝飾作品形式的若干方法。這些方法使得作品的內

● Условность 一詞，是藝術上使用的術語，意思是說，按照一定的藝術原則，特別是為了加強裝飾性效果，可以把所描寫的事物加以提煉，使之單純化。這樣，雖然作品不一定和實際現象一模一樣，但看上去却仍然是真實的，合乎觀眾的欣賞法則的。因此，討論雕刻的 Условность，便是討論如何發揮雕刻的特長，以使作品產生更好的效果。在這一方面，這個詞又含有[特性] (Особенность) 的意思。由於它所包括的範圍比較廣泛，而中文還沒有適當譯名，本書暫且把它譯為[特殊手法]——譯註。

容容易表達出來。

這種特殊的形式變化的造成，取決於安置雕刻品的建築物的結構，又取決於所採用的材料的性質，並且當然也取決於那個時代的世界觀和意識形態所產生的歷史因素。自然，這些規律和法則今天對我們並不具有同樣的價值，但忽視了它們，則往往會使觀眾對形象產生錯誤的理解，並因而引起形象意義的歪曲，即破壞了形象真正的現實性。形式是被本質所決定的，而本質是用形式表現出來的。我認為，從我們新的社會主義生活中所產生出來的那些新的概念的概括的形象，與那些充滿在美術史中的、古代神話和聖經故事的舊的寓言形象，是有本質上的區別的。它們具有自身的特性，並且也具有自身的特殊手法；因為如果沒有這些特性和特殊手法，那就根本不可能在藝術中體現出抽象的概念；但這些特殊手法不應該喧賓奪主而吸引觀眾的注意力，它們的作用只是幫助把形象的內容表達出來，我們應該靈活地、恰當地使用它們。

從另一方面說，如果人們把特殊手法本身當成目的，當成一種所謂幫助[提高]藝術作品使[超越]現實的方法，那麼這種特殊手法就成了使形式主義的各種派別得以滋生的土壤。而現實主義藝術家與形式主義藝術家之間的區別，就很明顯地表現在他們運用特殊手法的不同態度上。

在現實主義藝術家看來，特殊手法是用以表現和加強現實主義藝術形象的手段；而在形式主義藝術家看來，特殊手法却是脫離現實並退縮到個人主義深淵裏去的手段。

因此，對這些特殊手法在藝術中出現的原因，對這些特殊手

法所給予今天的「形象語言」的影響加以探討，我覺得是很有意思的。

建築決定着它本身的空間範圍和結構的條件。它那雄偉的形體，往往不宜用通常的、瑣碎的雕刻來作為裝飾。藝術作品必須具有極大的概括性，而在處理這種概括性時，特殊手法可能幫助我們，但也可能妨礙我們。

由於各種各樣的原因，形成了各種各樣的特殊手法。我們可以把它們約畧分為三類：

（一）雕刻材料所決定的特殊手法。

（二）建築學的特殊手法。

（三）歷史性的特殊手法——我們這樣命名它，因為它的消滅或出現是隨着人民生活的發展而轉移的，因為它是取決於特定時代和當時人民的意識形態的；這種特殊手法是最容易變更的。

任何一個雕刻家都知道雕刻材料所決定的特殊手法。每一種材料的性質及其製作的條件與特點，共同影響着它將採取的形式。這一點在裝飾性問題上所起的作用是特別重大的，因為每一種材料都有其「獨特的」裝飾性。

在製作雕刻時，澆鑄的材料與敲鑿的材料所產生的效果是不同的；同樣，後一種材料與刻製的材料所產生的效果又是不同的。有時同一種材料，加以不同的製作，也可以產生完全不同的效果。

先談那種最普通的、經常為我們所使用的材料——石膏。

石膏（ГИПС）是敲碎和煨燒過的雪花石膏（АЛЕБАСТР），在塑製任何造型形體時，具有迅速硬化的功能。澆製而硬化的石

膏，與那種雖然也是澆製、但却使用刀刻或是使用添補的辦法來加工的石膏，兩者的性質是完全不同的。剛澆成的石膏作品，質地往往顯得輕鬆；而使用刀子或任何雕刻刀來加工的石膏作品，質地就顯得較為細密，較為沉重，而有些近似石料。我們可以把石膏作品製造得十分細密，使它失去我們所輕蔑的〔石膏性〕。

未經煨燒的雪花石膏是半透明的石料，在製作時很鬆軟，具有從淡黃到淺紅的色澤。我們現在還保存着那些用雪花石膏做的、半透明的古代瓶形燭台。

木材是自古以來為俄羅斯雕刻家們所採用的材料。我們建築物上的刻製的雕刻裝飾術，巧妙地利用了我國北部和中部地帶木材品種的特性。這些品種的直の木紋和易折性決定了裝飾的浮雕作法；中國和日本則使用有韌性的木材，創製了穿通的和鏤空的雕刻裝飾術，在這些雕刻中，一組一組的紋樣常常是以卓絕的技巧用木塊刻製成的。

每種木材由於本身纖維的特性，其用途各不相同。有些木材的木層容易裂開，因此要使用它們製作鏤空的物件幾乎是不可能的。另外一些木材却相反地有着極為堅固的木質，例如柏樹和黃楊樹，即所謂〔鐵木〕；後者可用以製作薄得幾乎透明的精緻的器皿和機器的齒輪。南方地帶出產韌性的木材，例如篠木和榆木。

由於材料底特性的不同，在處理雕刻形式時，就需要使用各種各樣的製作方法。關於這一點，我們把同一個作者使用木材和石料而製作的兩件題材相同的作品比較一下，是很有意思的。例如柯寧柯夫（С.Т.КОНЕЧКОВ—一八七四年生）所作的兩個〔馬

爾芬克]。那個由於施着柔和顏色而顯得生氣盎然的白色大理石雕刻，與木製的變體雕刻是截然不同的。在木雕中，由於資料本身的特性，在製作時就減弱了形象的絕對酷似性，而使作品具有突出的裝飾性。在這一方面，就表現了我們這位最老的雕刻大師的極其豐富的經驗和藝術感覺，他是經常喜用木材的。

在用石料製作的作品中，也可以看到同樣的情形。如果我們拿花崗石和大理石來比較，就可看到花崗石製作的形體很簡畧，在造型性的變化上不能像大理石那樣運用自如。

從古代一直到今天，藝術家們都希望使用最耐久和最堅固的質料去表現形象，這是很自然的事。因此，雕刻家們都力求採用最堅固的石料——花崗石、閃綠岩和其他火成岩。但火成岩含有或多或少的大粒結晶體。這種由大粒結晶體構成的，而且常是多色彩的石料，用以製作細小的形體時，很容易破碎，因此藝術家們用此種質料雕刻時，不得不採用龐大和概括的表現形式。此外，由於此種質料的限制，也只有平滑巨大而不瑣碎的形體，才可以磨光。

上述的一切產生了埃及藝術的特殊雕刻形式，因為埃及雕刻是使用最堅固的石料製作的。或許便是這個原因，使得極大多數的埃及雕刻直到今天還能留存下來。埃及雕刻的形式看上去似乎很簡單，很程式化，但它並不[簡陋]。在這些作品中有一種敏銳的感覺，即哪些是藝術家所應該保留的，哪些是可以拋棄的；但這種雕刻製作得很精細：在任何一個法老(埃及國王——譯者)的雕像中，人體關節都具備了解剖學上的所有細節。埃及雕刻大師們在這些地方所表現出來的機智，確實是令人驚嘆的。

大理石是另一回事，它那光滑細緻的、較易加工和削括的質地，容許雕刻家表現更精緻、更靈巧和更複雜的形式：它那光滑表面的柔和光澤能美妙地表現人體的堅實和特性。因此，自古以來大理石即是雕刻家們喜用的質料。

但大理石本身也有弱點，它很少有組織上的堅實性；由於它易於碎裂，所以在古代希臘羅馬的雕刻中，就已採用了補充的支持點，當羅馬人把希臘的銅像原作雕刻為大理石像時，就不得不時常使用支持的物體，他們大都把這些支持物的形狀刻製成一段樹木的殘椿、或是曳到地面的衣服綫襞。

彩色的、有斑點的和有條紋的大理石非常富有裝飾性。在羅馬肖像雕刻中，這種石料被用以表現衣服，但頭部和人體的其他裸露部份則以單色的大理石製成。我們現在早已喪失了在雕刻中使用彩色石料的這種裝飾性的感覺。我們把那些產量極豐富的彩色大理石僅僅當作製造石壁的材料，而未能為雕刻開拓使用優良品質大理石的廣大前途。我們只是滿足於舊有的雕刻材料。

由於大理石的白色很美麗，使得千百年來全世界的雕刻家們都喜歡採用這種材料。我們常常認為這種白色具有獨立的藝術價值。這個為歷史所形成的傳統是極端錯誤的。希臘人雖具有最好的帕羅斯島大理石，却還是把大理石加塗顏色。可惜這種不經久的顏色幾已剝落殆盡，僅只少數古代雕像還保有此種加彩的殘痕[●]。此外，在古代文人的著作中，也描寫着巴特農[●]和奧林比亞神廟

● 例如雅典內城的那些雕像——原註。

● 巴特農（Парфенон）為雅典城內著名的雅典娜神廟，完成於紀元前四三八年——原註。

的塗顏色的破風[●]。

最近發現的紀元三——四世紀的古代荷里生[●]紀念性雕刻非常新奇有趣。托爾斯多夫考古隊[●]在中亞細亞的沙漠地帶中發現了大塊人類居留地的殘跡；在這些荷里生城堡中的一個城堡——托潑拉克·卡拉[●]——裏，發現了一些雕像，有的有一個半人高，有的和真人一般大小，有的則比真人矮些。這些雕像由黏土製成，未經煨燒，上面塗着顏色。主要的顏色是白色、綠色、粉紅、淺藍、紅色和黑色。這些雕像被排列成一堆堆，似乎是被安置在一些方形的壁龕中，這些壁龕有着深藍的底色，上面畫着一朵朵白色和紅色的百合花。這個事實表明了：在我國，雕刻着色的傳統已有很多世紀的歷史，不單在宗教木雕中是如此（例如特列嘉柯夫美術陳列館裏的〔勝利者喬治像〕的某些部份），而且在一般肖像雕刻中也是如此。新發現的荷里生波斯王雕像證實了這一點。

而且，希臘人並不僅僅在白色的大理石上着色，希臘雕刻中的最偉大的傑作——菲底亞斯[●]的雕像（奧林比亞的宙斯像[●]和

● 破風（Фронтон），或譯三角形額壁——譯註。

● 荷里生（Хорезм）為中亞細亞的古國——譯註。

● 以托爾斯多夫（Толстов）教授為首的考古探險隊於一九三七年就開始了荷里生古蹟的發掘工作——譯註。

● 托潑拉克·卡拉（Топрак-Кала）為荷里生帝國在紀元三世紀時的首都，托爾斯多夫考古隊曾以多年時間，從事於這個城堡的發掘工作。——譯註

● 菲底亞斯（Phidias 紀元前四九八年——紀元前四三二年），希臘雕刻家——譯註。

● 宙斯是希臘神話中的神王。菲底亞斯所作的宙斯坐像高六十呎，據說是希臘雕刻中最龐大的作品，惜原作已於四七五年焚毀——譯註。

巴特農的雅典娜像^①）——是用各種各樣材料製成的，包括象牙、大理石和金葉，這些東西貼附在木製的骨架外面。著名的薩拉比斯^②雕像也就是使用這種混合性的技術製成的，這個雕像已和亞歷山大里亞圖書館一起焚毀了。^③

可惜這種合併材料的方法——頭部以白色大理石製成，衣服以彩色石料製成——在羅馬肖像雕刻時代應用過之後，很快就被人忘記了。在以後的年代中，只有少數幾個雕刻家曾偶爾嘗試採用彩色石料製作雕刻，但他們的作品始終只限於個別的嘗試。

石刻退化為單色了。南歐的國家揀中了白色的大理石；法國則使用本國的良好砂石，在羅馬式^④時期、蛾特式^⑤時期和法蘭西文藝復興期，製作了遍佈全國的砂石雕刻。北歐的國家則揀中了自產的花崗石。

雕刻失去了本身鮮豔的色彩，變成了單色，而且應該承認，變得十分枯燥無味。從文藝復興期開始，古代石刻就被當作高不可及的典範；由於時間的侵蝕，這些石刻的顏色都已剝落或是暗淡了；於是就使這種偶爾造成的單色石料雕刻法成了正式的方

① 雅典娜是希臘神話中的智慧女神，這個立像高四十一呎半，為非底亞斯最著名的作品——譯註。

② 古埃及下界之神——譯註。

③ 此像與亞歷山大里亞圖書館焚毀於三八九年——譯註。

④ 根據羅馬建築原理演變而成的一種建築樣式，盛行於五至十二世紀的西歐；十一至十二世紀初期的法國，發展了此種建築的最完美的形式。這種建築樣式的主要特點是穹門和圓頂的合併——譯註。

⑤ 一種建築樣式，初盛行於法國北部，約在一一六〇年至十五世紀間盛行於西歐，其建築法係將重量及伸引力集於石柱及扶壁上，且以尖拱代替羅馬式的圓拱——譯註。

法。

這樣，在無形中就產生了新的特殊手法——單色雕刻。這種特殊手法使得我們拋棄了對於彩色世界的現實主義的感覺。這種特殊手法實質上是形式主義的特殊手法，它在很多世紀前就已無形地存在着，而沒有引起任何人的注意。我在這兒並不是想說單色雕刻沒有存在的權利，我的意思是說：懼怕在雕刻上着色，是沒有根據的。

我決不會僅僅只偏愛單色雕刻或是彩色雕刻，對於這兩者，我都要求着同樣的優良品質。我只不過想說明這樣的事實，即是在所有的世紀中，加彩雕刻和單色雕刻是同時並存的，而且具有同樣的存在權利。但越是靠近二十世紀，雕刻就越加趨向於單色方面。

在雕刻上使用色彩的方法極為繁多。我們試比較各種材料以說明雕刻的各種設色法——混合性製作法（毋須稱此種方法為古代的，因為我們今天也應該採用它）、本色設色法（俄羅斯宗教木雕和部份埃及雕刻）、大理石着色法（希臘）、木雕和陶磁像特殊着色法（為要生動地說明這一方法，可比較文藝復興期的一些雕刻，例如唐那泰羅[●]等雕刻家用木材所製的聖母子高浮雕的設色和鍍金，與羅俾阿[◎]的陶磁像的粗糙設色）。此外，尚有峨特式雕刻的特殊設色法，西班牙雕刻的栩栩如生的自然主義設色法。

● 唐那泰羅(Donatello 一三八六——一四六六年)意大利雕刻家——譯註。

◎ 羅俾阿(Luca della Robbia 一四〇〇? ——一四八二年)意大利雕刻家——譯註。

各種不同雕刻材料的花紋、着色和設色的區別、銅像的化學設色——對於這些問題和個別技術，我們的美術理論和美術史研究院的雕刻部門中是應該加以研究的。斯塔索夫●曾經主張在雕刻上運用怎樣的設色，這該是多末有意義的一件事呢！

現在讓我們進一步探討雕刻的材料。

先談最古的材料——貴金屬青銅。許多最優秀的藝術品有賴於這材料的特殊性質，才得以傳到今天。由於此種材料的堅固性，使得在希臘時代就可以不採用習慣的支撐物，而使雕像的重量集中在腳上。大理石雕刻上却常有此種支撐物，因為如無此物，整個身軀的重量就會壓碎那雙脆弱的腳。印度婆羅門時期的青銅像具有非常複雜和微妙的外形。又如，重量集中在一足的趾端的舞蹈者像，當然不可能用石料製作。在我們的時代裏，恰伊科夫（Чайков）在其作品〔足球運動家〕中，也使用青銅表現了外形非常複雜而重量集中在一點上的雕刻羣像。

青銅適合於澆製，由於有這種優秀品質，使得它從古代到今天，一直是雕刻家們所喜用的材料。青銅能夠極其準確地澆製塑像，甚至連雕刻家們指端的筆觸也能保存下來，這樣，它便能很準確地表達出雕刻家作品的獨特風格。但過份陶醉於〔筆觸〕，有時會造成浮誇和草率，我們在十九世紀末葉和二十世紀初期的許多雕刻中可以看到這一傾向。另一方面，這種澆製的青銅使得作品的表面顯得非常結實和飽滿。由於所有這些特性，由於青銅

● 斯塔索夫（В. В. Стасов 一八二四——一九〇六年）俄羅斯藝術批評家——譯註。

在任何氣候條件下，都具有高度的堅牢性，它便成為我國北方紀念碑雕刻家的喜用材料。青銅和鑄鐵的構成和可銹性解決了鏤空雕刻形式的新課題，在此種雕刻形式中，體積和空間在構圖上常是十分調和的。塑像的外形變得更為複雜和豐富了。

工業方面的新的成就為雕刻產生了新的材料，即不銹鋼的發明。

我們可以提出這樣的問題：〔工人和集體農莊女莊員〕[●] 這雕刻羣像可否按照它現在的大小用青銅鑄造？當然不能。為什麼？因為龐大沉重的銅像決不可能像又輕又薄的鋼片那樣輕快地在空中飛舞。如果使用沉重的青銅去鑄造這個羣像，那就不可避免地要使用觸目的支撐物，這在構圖上是難以想像的。

在龐大的塑像中，重又使用了鍛造的赤銅。米爾庫羅夫（МЕРКУРОВ）與符切季奇（ВУЧЕТИЧ）的斯大林紀念像便是使用此種材料的。赤銅較鋼易於鍊製，因為它沒有反射的彈性。但赤銅在任何氣候條件下，都容易起變化，而產生綠銹。有時，它所造成的結果非常觸目：我時常想起巴黎聖母院中部房屋的圓錐形屋頂上的翠綠色的十二門徒銅像——這便是氧化作用的結果。有時，由於塑像所在處的空氣的化學成份，赤銅（青銅也是如此）的顏色也會發生變化。以電版術運用銅，能使作品的形狀更為明晰準確，此種方法能用以製作任何體積的塑像。

這種現在重被採用的、俄羅斯早就使用過的、金屬的藝術製作法，是特別有前途的，因為金屬葉片輕巧而又價廉，而且能夠

● 本文作者羅希娜的名作——譯註。

很精確地複製出澆製雕刻所固有的形狀。在製作配合共產主義建設的龐大塑像時，合併地使用電版術和敲壓金屬法應該具有特別重大的意義。在俄羅斯第一次採用這種效果異常出色的合併製作法的作品，是聖以撒教堂的那些裝飾性的壁角天使像。

以玻璃製作雕刻時，必須估計到它的透明性。這種透明的特性，使得被表現出來的形狀產生了非常重大的變化。這時應該考慮到，雕刻背面的形狀都會透過玻璃體，而在雕刻的正面反映出來。因此，我們必須估計到雕刻物的體積的整個造型，必須把所有各個部份的毗連處儘量雕得柔和，這不僅爲了要避免那些透過玻璃而在正面現出的銳利的交界綫，又是爲了要使人們不致看到雕刻背面的形狀以及那爲光學的折射所引起的反面物象的擴大和歪曲。因此，玻璃雕刻的形狀往往是接近流綫型的。這種現象的所以產生，並不是爲了流綫型本身的效果，而是爲了要在視覺上保持物象的體積和現實性感覺。如果能利用那由於玻璃的透明性而像浮雕似地在正面顯現出來的背面的起伏，就可以使作品獲得一種美妙的浮雕性效果。

這樣，我們可以看到，每種材料都有其特性，這種特性決定了處理形象時的特殊手法。

毫無疑問，所有這許多各式各樣的材料，也由於其本身的顏色而造成了特殊手法。它們給人的色彩感覺非常豐富，並且非常富有裝飾性。與利用材料本身顏色的製作法相反的，有西班牙木雕的自然主義設色法——所雕的是一些殉教者的破殘軀幹，有些穿着真正的錦緞製的祭服，它們的創口淌着鮮血。這種自然主義設色法與古典藝術的概括而合乎現實主義裝飾性的特殊手法是完

全相反的，古典藝術是以美麗的人物爲其理想的。

十分廣泛地使用所有這些已經列舉的和未曾列舉的極爲豐富的材料，必然會擴大裝飾雕刻的範圍。

在一個建築整體中佔有一定位置而且被當成一個造型因素的雕刻，就其本身性質說來，已是裝飾性的了。爲了要把它安置在牆壁裏，或是壁龕裏，或是破風上，或者作爲一個圓柱的柱頭等，它就必須具有一定的特性。如果那是一條飾帶或是一個破風，它的構圖就必須加強它的平面展開；如果那是一個柱頭，它就必須構成一個四邊形或是圓形，即是說，應該採用使雕刻服從於建築物上的地位的一種特殊手法。

我們想像有一種自然主義的雕刻場面或是構圖，[是和實際生活中所見完全一模一樣的]——那末，它是否可以毫不改變地搬上牆壁去呢？它是否可以展開在一個平面上呢？它是否可以使浮雕的最高點與作爲底子的牆壁相處在同一平面上呢？當然不可能。我們可稱這種合乎浮雕法則的特殊手法爲「建築學的特殊手法」。

有一種具有強烈的幻覺深度感的浮雕，例如歧培爾提[●]的作品和唐那泰羅的某些浮雕。但這類作品爲數不多。

這種根據透視原理構成的浮雕，按其本質，和那種要保持牆壁的平面感的原則是恰巧相反的。它們的作用是產生一種強烈的幻覺空間感，即是要深入於它們所被安置的牆壁中。這種浮雕從

● 歧培爾提 (Lorenzo Ghiberti 一三七八——一四五五年) 是意大利雕刻家——譯註。

來不採用在建築物外部的牆上，因為它們會破壞建築物的體積。它們可採用在室內，因為室內有時需要用幻覺去擴大空間感。我把此種浮雕稱為透視浮雕。

我認為現代的類乎此種的浮雕被稱為「多層的」，是錯誤的。多層浮雕的構成可能有兩層、三層或四層，但它們之中任何一層都決不應該產生深入牆內的幻覺，相反地，每一層都應該竭力保持牆壁的平面感。在此種多層浮雕中，人體在遠處並不縮小。

透視浮雕沒有建築學的特性，因為體積在透視浮雕中作用不大。它們像繪畫一樣，常常需要框子，而且要有均勻的光綫，因為如果前景中的人體把強烈的陰影投射到後景上，透視結構所產生的幻覺空間感立刻便被破壞了。

人類因為有兩眼的差別視覺●故能直接看出空間的深度。也正因為有這種差別視覺，他才能夠覺察到物體的體積。由於眼睛的生理構造，使得直接使用兩眼差別視覺只有在約兩百至三百米之內方才可能。在這個距離內，直接的體積觀察力起着主要作用。但在更大的距離，就需憑藉透視學上的、物體所見面積的減縮而獲得的空間感。

透視浮雕常常是在較短距離內，即絕不超過一百米的距離內，用顯著的兩眼差別感覺看到的。因此，這種幻覺的透視空間產生了一種虛假的感覺，因為這時候透視感覺和差別視覺的立體感形成了一種不自然的合併。

● 兩眼所得的現象，稍有差別，相疊即得立體感——譯註。