

SHIJE YOUHUA JINGWU JINGXUAN

周小英 编

SHIJE YOUHUA JINGWU JINGXUAN

The background of the cover is a still life painting. It depicts a wooden chair with a high back and horizontal slats. The chair is painted in warm, yellowish-brown tones. On the seat, there is a thick, textured cushion in shades of brown and orange. Resting on the cushion is a small, crumpled object, possibly a piece of fabric or a small animal. The background is dark and moody, with some greenish-blue tones visible behind the chair's back.

世界 油画静物

SHIJE YOUHUA JINGWU JINGXUAN

岭南美术出版社

精选

世界油画静物精选

SHIJIE YOUHUA JINGWU JINGXUAN 周小英 编

图书在版编目(CIP)数据

世界油画静物精选/周小英编. —2版. —广州: 岭南美术出版社, 2002.12

ISBN 7-5362-1626-2

I. 世... II. 周... III. 油画: 静物画—作品集—世界 IV. J233

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 093287 号

世界油画静物精选

周小英 编

出版、总发行: 岭南美术出版社

(广州市水荫路11号9、10楼 邮编: 510075)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 广州市豪信彩印有限公司

版 次: 2002年12月第二版
2002年12月第一次印刷

开 本: 889×1194mm 1/16

印 张: 16

ISBN 7-5362-1626-2

J.1468

定价: 98.00元

目 录

前 言

西方静物画：它的历史、风格和画家

- 一 古代绘画中的静物画成分
- 二 西方静物画作为独立画种的出现
哥特式晚期到17世纪初
- 三 从17世纪到19世纪作为独立类型的
静物画

参考书目

关于十幅静物画的说明

图 版

前言

这部静物画选集分为两个部分，一为文字，一为图版。这样做的目的，是想让读者既可分看，又可合观。图版部分，大体按历史顺序排列，各个时期，各种风格，重要画家及其重要作品，大致搜罗齐备，以期读者选择绘画样板提供一个较为广阔的参照范围。文字部分，据 *Encyclopedia of World Art* (Volume X III, 1967) 的有关条目写成，虽然内容稍嫌简略了一些，但条理却很分明，就目前的情况而言，仍不失为第一次对西方静物画所作的全面而系统的介绍。

看过了图版的读者想进一步了解作者及其风格等情况，可以回翻书页，或可找到相关的文字，不过这两部分并不能拼合成一个严密的整体，尤其是 19 世纪以后的情况，文字常付缺如，但我们相信读者自会从它的历史脉络中寻出线索。作为看画的提示，我仅仅选出了十幅作品给予简单的说明。这些作品不一定全是伟大静物画的代表，但它们对于理解静物画可能具有一些启发意义。因此，我除了对个别几幅作形式分析之外，大部分是结合其文化背景、理论背景以及象征意义等方面来谈的。在正文的后面还附录了一份参考书目，这样做反映了编者的一个希望，即希望能有更多的读者对静物画进行深湛的研究。

本书在编撰过程中，得到了周清女士、曹佩女士、谢雪珍女士、竺文怡女士、施绍辰先生、范厉先生、井上剑先生、焦小建先生的大力帮助，得到了杨小彦先生的热情鼓励，值此谨致谢忱。

周小英

1995 年 11 月

西方静物画

它的历史、风格和画家

提要：一、古代绘画中的静物画成分；二、西方静物画作为独立画种的出现：哥特式晚期到17世纪初；三、从17世纪到19世纪作为独立类型的静物画：鲁本斯和斯奈德斯——水果与花卉画——尼德兰的17世纪——弗兰德斯和法国的17世纪——西班牙的17世纪——卡拉瓦乔式静物画——伦巴第人——那不勒斯人——巴罗克晚期到19世纪。

静物在意大利语中叫作 *natura morta*（意为无生命的自然），出现在18世纪中期，与典雅的绘画类型 *natura vivente*（意为生气勃勃的自然）相对，而后者是得到学院承认的唯一类型，因此 *natura morta* 带有贬义。不过，早在瓦萨里时代，美术史文献中就出现了描绘各种“自然物、动物、布匹、工具、花瓶、风景、公寓和草木”之类的画，那时还第一次使用了 *vie coye* 的提法。不久这个术语就在荷兰等地被译为 *stilleven*，与约阿希姆·冯·桑德拉特 [Joachim von Sandrart] 用于他学生塞巴斯蒂安·施托斯科普夫 [Sebastian Stoskopf] (1597—1657) 作品的术语 *stillstehende Sachen* 相当。在德国和英国则被分别译为 *Stilleben* 和 *still life*，即静物。

因此，比贬义的 *natura morta* 更古老的静物名称强调的是主题的不动与静止，或者，说得更进一步，它的不动与静止的生命。

一 古代绘画中的静物画成分

我们不能顺理成章地把现代的“静物画”概念追溯到古希腊、罗马时代。不过，这一门类的艺术在其早期阶段涉及到了古代所使用的题材，这一点可以从古代绘画对于文艺复兴绘画的影响来说明。

派生于希腊词的两个术语 *topography* 和 *rhyparography* 有时和“静物画”涵义相当，分别指小件物体画和鄙陋杂物画，它们的区别是，前者更近于门类画 [genre painting]，后者更近于乱真画。在

乱真画中植物、水果和猎物没有地位 [图 1—2]。它们的更确切名称是 *asaretum* [意为未打扫的房屋]，并把它明确地归于镶嵌画艺术家索索斯 [Sosos] (公元前2至3世纪活跃于帕加马) [图 3]。这一事实表明，不论对于希腊人还是对于后来的罗马人，这些主题只是体现了委托者的一时兴趣。因此，由于艺术家的精湛技艺而实现的一时兴趣，还不能归入一种明确的艺术门类。对此作出证明的还有下述一事：在

一些批评文献中把镶嵌画艺术家赫费斯提翁 [Hephaestion] 也包括在这个范围，因为在了一幅画着一张破裂的纸的画卷上发现了他的署名，而这幅画卷显然是一幅乱真画，特别是这位艺术家在公元前2世纪的前半叶也活跃在帕加马。由此可以看出，在帕加马的艺术文化内流行着一种我们现在称之为错觉主义和“写实”的趣味。

在有些人看来，*xenion* [礼品画] 一词似乎与静物画有更密切的



图1 《鱼和贝》出自庞贝，壁画（1世纪）



图2 《水果和猎物》出自庞贝，壁画（1世纪）



图3 《未打扫的厨房》[asarotum] 赫拉克莱托斯[Herakleitos]，罗马，镶嵌画（仿自希腊化时代帕加马的索索斯的作品）（2世纪）

联系，因为古罗马作家威特鲁威[Vitruvius]说，希腊人用这个名称称呼上流人士馈赠客人的食物礼品。很可能某些画的题材就是这样称呼的。不过，即使如此，一个解释题材的术语也不应与一种绘画门类相混淆。

这样说，并不是否认古代也有现代意义上的静物画。即使我们不能把某些表现形式包括在静物画之内，有些表现形式也只能被或者已经被大胆地称作“静物画”。但是，不能把东方浮雕与绘画中所再现的放置在死者近旁的水果、花叶和动物归为静物画，希腊花瓶上再现的对死者的祭品也是这样。它们是整个画面的构成部分，认为它们单独地构成一种类型，那是武断的。对于希腊化时期和古罗马宅邸和墓室中的彩绘装饰，有时对于在浮雕中常常出现的植物、动物和诸如器具、花瓶、面具等等组成的部分，可以认为它们在题材上具有独立性。但是，当这些部分未以明确的意图组合成一幅“画”的主题的时候，它们往往服务于纯装饰的功能，就像画面上的建筑成分所起的装饰功能一样。

在古代，静物画似乎蔓延到了广阔的地域，并且延续了许多世纪，实际上，它却属于一个有限的文化范围，即属于希腊化艺术，尤其属

于帕加马、亚里山大里亚和罗马的中心。罗马是传播希腊化文化的最后一个中心，静物画在那里出现是从公元前2世纪下半叶到安东尼王朝时期。尽管罗马在传播希腊化文化上时强时弱，但在文化连续性上并没有实质性的中断。出自罗马、奥斯蒂亚、庞贝和赫库兰尼姆的数量有限的作品可以归入静物画，它们无疑都源自希腊化世界。因此，最早的静物画中心通常被认为是希腊化世界的帕加马和亚里山大里亚。在帕加马似乎产生了错觉主义绘画，在亚里山大里亚，一般认为那里对于细节描绘和如画的景象有特殊的兴趣；但是这些全属猜测。

有资料证明的作品实际上仍然是罗马世界的作品，这包括作于公元前2世纪的孚恩宅邸[House of the Faun]的镶嵌画上的三只猫和几只鸟，以及出自阿庇亚大道上的昆提利别墅[Villa of the Quintilii]中绘有花篮的镶嵌画（作于安东尼王朝时期）。它们形成了一个编年的曲线，包括了罗马艺术的一个明确的方面，这个方面通常称之为新雅典派[Neo-Attic]：实际上，它是对希腊艺术的一些方面，特别是雅典一带，而且是对小亚细亚和亚历山大里亚的希腊化艺术的冷静的、几乎繁琐的重构，它从这些艺术中汲取了图式和题材，并且几乎是机械

式地重复，不论是在整体上还是在细节上。

但是，在希腊世界通过个别事物（即细节的诗意，一种面对自然和人的几乎特奥克里托斯式的重新评价）所产生魅力，到了罗马世界（也许为模仿自然的观念所败坏）却仅仅成了显示技巧的冲动，它显示的不是艺术家卓越的修养与技巧，而是过度娴熟的技巧。

帕拉蒂尼山[the Palatine]的利维亚宅邸[House of Livia]的一些小幅画，画有三张躺椅餐室，室中有一些玻璃杯和水果，赫库兰尼姆的一些画有还愿物的xenion[礼品画]，庞贝的一些画有鱼的镶嵌画，以及那不勒斯的画有水果篮旁的公鸡的画，如此等等，数目庞大。此处仅举几例，它们构成了静物画的一部分，也表明了其艺术范围不够宽广。

这种趣味在塞维鲁皇帝时期消失，到4世纪又重新出现，并在5世纪及6世纪的地板镶嵌方砖中延续下去。在那些镶嵌方砖中出现了果盘和装有水果花草的篮子的图案。然而，甚至在这些情况下，也证明了“静物画”这一术语所具有的极大弹性。

上述题材在希腊化—罗马世界的墙壁装饰中一直居于次要地位，并在地板方砖中不断重复，这一事



实使人们很难相信有人提出的这些静物画所具有的宗教象征意义，这应当是不言而喻的。

二 西方静物画作为独立画种的出现 哥特式晚期到 17 世纪初

14 世纪，绘画开始经常取材于现实生活和自然景象。实际上在中世纪晚期这种把现实视觉化的倾向便愈演愈烈，并在哥特式晚期出现了对细节描绘的兴趣。在意大利，这种兴趣几乎全都局限于抽象的图式。相比之下，在法国—佛兰德斯和毗邻地区（勃艮第、普罗旺斯、西班牙）和属地（那不勒斯和西西里）的艺术中，这种兴趣则被自由发挥。因此，在 14 世纪末和 15 世纪初的几十个别细密画先例之后，我们看一看《贝里公爵时祷书》[*Les Très Riches Heures du Duc de Berry*] 的醒目细节，就可以明白，15 世纪伟大的佛兰德斯绘画使人们对宗教主题绘画中的静物画有了深刻的了解。此处也包括普罗旺斯的艺术，其例证如艾克斯的圣母领报画师 [Master of the Annunciation of Aix] 所作的耶利米板上画中盛满液体的网架。同样也包括其属地，其例证如那不勒斯的科兰托尼奥 [Colantonio] 的辉煌成就 [图 4—5]。

意大利从未获得这种描绘才能，至少在 15 世纪是这样。虽然，早在 14 世纪的头十年，乔托已在帕多瓦画了一些可称作静物画的东西，但是这些东西与他的风格的极其规整的节奏合拍，并且总是隶于从属的位置。当它们获得自由的时候，例如像在斯克罗韦尼礼拜堂 [Scrovegni Chapel] 的大拱门上画的“秘密礼拜堂” [Secret Chapel] 中那样，它们在（古典传统的记载中）似乎

与错觉主义透视法的迫切需要有关，同样的需要由塔代奥·加迪 [Taddeo Gaddi]，马泰奥·乔万内蒂·达·维泰尔博 [Matteo Giovannetti da Viterbo] 及其他人直至马索利诺 [Masolino] 本人所提出。意大利静物画的早期阶段即使在 15 世纪的绘画中也保持着对现实主义和错觉主义的透视法的双重依附，当时，它主要被用于镶嵌细工中。探索一种理想特征的公式，即严格的几何和透视的公式，使镶嵌工艺的画师去再现物体而非花卉水果 [图 6]，这的确是相当重要的。换言之，早期文艺复兴非常讨厌片断插曲，即 *tranche de vie*，因此，偶然出现的静物画实例也是放在透视法的练习水平上，例如放在想象的城市景观和纯几何形式的研究上。的确，当抽象的倾向在从保罗·乌切洛 [Paolo Uccello] 到皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡 [Piero della Francesca] 的画家手中达到顶峰后，要使托斯卡纳文艺复兴绘画的日益荒荒的场景中重新注入自然主义的成分，是需要佛兰德斯趣味的压力的。

这样，佛兰德斯画家格斯 [Hugo van der Goes] 作的波尔蒂纳里三联画 [Portinari triptych] 在 1475 年后不久被带到佛罗伦萨时，其画中的瓶花便充当了片断性现实主义新倾向的标志，它影响了西尼奥雷利 [Luca Signorelli] 在佩鲁贾作的祭坛画，在吉安达约 [Domenico Ghirlandajo] 的作品中

也随处可见，后者十分真诚地承担了把日常叙事重新引入历史画的任务。

在 15 世纪的意大利，所有表明自己善于接受静物画成分的艺术家，不论是在艺术上、商业上还是在政治上都与佛兰德斯有联系，这并不完全是偶然的：从科兰托尼奥的那不勒斯到安东内洛·达·梅西纳 [Antonello da Messina] 的西西里，维托雷·卡尔帕乔 [Vittore Carpaccio] 的威尼斯都是如此。实际上，正是威尼斯在 16 世纪初产生了第一幅真正的意大利静物画 [图 7]，作者为巴尔巴里 [Jacopo de' Barbari]，他与北方尤其是德国的联系的紧密程度，怎样估计也不过分。在 16 世纪，人文主义在意大利绘画中逐渐占据支配地位，这就为自然主义成分在宗教和世俗主题绘画中的更广泛扩散开辟了道路。在此必须强调，各种不同的静物画成分尽管在功能上仍是从属的，然而却常常迎合了在某种意义上是抽象的或者说是非写实的自然幻景的趣味。例如，在博洛尼亚绘画馆的拉斐尔的名作《圣塞西利亚》[St. Cecilia] 中这种倾向显而易见。画中那组乐器（根据瓦萨里的记载，是大师委托乔瓦尼·达·乌迪内 [Giovanni da Udine] 绘制）几乎是独立的，就像画中之画。丰塔纳 [Prospero Fontana, 1512—1597 年] 后来也创造出了同样的效果，这也许是仿效拉斐尔，见于他的大幅画《降下圣

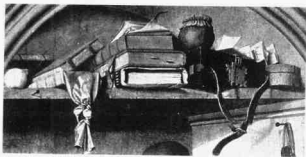


图4 《耶利米板上画》(局部)
艾克斯的圣母领报画师, 板上画
(1445)

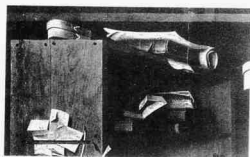


图5 《圣耶罗姆从狮脚上拔刺》科兰托斯奥, 板上画 (15世纪中期)

体) [Deposition] (在同一座绘画馆)。

伟大的伦巴第画家的情况稍有不同, 他们更直接地表现了对日常现实的兴趣。在某种意义上, 其特征与北欧大师们的作品更相似, 只不过缺少他们那种清晰、稍许繁琐的细节罢了。因此, 在莫雷托 [Moretto da Brescia] 和罗马尼诺 [Il Romanino] (这里只以最著名的人物为例) 的作品中, 静物画成分完全与构图的其他成分相协调, 因为平静的自然主义基调支配着艺术创作, 这为一种传统奠定了基础, 这种传统几乎持续了两个世纪都未中断。在16世纪头20年之后, 随着手法主义, 自然主义成分在意大利绘画中处处或多或少地占据支配地位。大体上, 把现实主义细节引入非现实主义的观念, 仿佛是用来弥补发明的随意性和风格化的过分性, 这是手法主义的特征之一, 这种特征几乎造成了与晚期哥特式相似的情况, 而创作静物的冲动正是从晚期哥特艺术中产生的。

然而, 作为独立类型的静物画的真正历史并不与自然主义成分、偶然的偏题和描绘的这种足迹完全一致。有理由认为, 具有明确而独立的目的, 其主题与所谓的“静物画”相同的绘画起源于15世纪。在卢加诺 [Lugano] 的一幅由美姆林 [Memling] (约1440—1494年) 作的肖像画的背面, 画有一个花瓶,

它无疑是已知的最早的静物画之一 [图8]。在肖像画背面作装饰的习俗在15世纪流行很广, 画的常常是纹章或象征物。因此, 美姆林画的花卉很可能具有某种特定意义, 与被再现的人有关。不管怎样, 这与最早和最普遍的在画中插入静物的作法相一致, 即在圣母领报的画中插入放着百合的花瓶, 百合象征着圣母的贞洁。

在16世纪, 尤其在下一个世纪, 静物画具有了支配性的象征和寓意, 即 *Vanitas vanitatum* [虚空之虚空] 的主题。这个主题有时十分明显, 如在花卉或水果的华丽构图中放上头盖骨, 代表生与死的对立及后者的获胜; 有时则更微妙些, 如水果的金黄色表皮上的疵痕, 玫瑰花上落下的一片花瓣, 咬榛子的老鼠, 正被火焰烧尽的蜡烛等等, 充当了人体美的精微即逝和时间对它的侵蚀作用的象征 [图9]。

在17世纪, 确定一幅画的虚空主题, 从图像志来看, 它的特征是, 或是在沙漏与蜡烛间的一本书上放置头盖骨, 或是在前景中画一朵正凋谢的花。这本身就构成了一种类型, 被用于修士的密室或虔诚的教徒的寝室。由于虚空主题的流行, 在反宗教改革的艺术的严峻气氛中, 静物画获得了实质性的正当理由, 这无疑促成它作为独立类型的出现和存在的诸种因素之一。

另一个因素肯定是下述这种愿

望: 当时的一些艺术赞助人对科学感兴趣, 他们想准确地复制植物、动物和矿物; 这正与对自然研究的复兴相一致, 那种研究是16世纪末的特征。在这类画中以花卉居多, 对此我们有准确的证据, 例如老布吕格尔 [Jan Brueghel the Elder] (1568—1625年) 的作品 [图10], 它们证明了艺术家费尽艰辛要弄到委托人所要求的各种不同的植物, 然后绝对忠实地再现它们。这也解释了为什么那些科学性的静物画要处理得不厌其烦和绘制得细致入微。

然而, 无可置疑的是, 一定还有另一个有关静物画的完全世俗的根源。这就是从晚期哥特式起出现于宗教绘画中的那些自然主义成分和描述性成分逐渐增多的问题, 这种发展应在北方国家, 在那里这种倾向一直十分显著, 这是合乎逻辑的。

在弗兰德斯, 早在1550—1575年期间, 阿尔岑 [Pieter Aertsen] 开始创作这样一些作品, 它的背景是宗教主题, 而整个前景则明显被即将成为静物画的常见题材的东西所占据。在阿尔岑带有签名并注明年代为1553年的《基督在马利亚和马大》[*Christ in the House of Mary and Martha*] 之中 [图11], 在因河畔法兰克福市的带有签名并注明为1559年的《基督与奸妇》[*Christ and the Adulteress*] 之中, 几乎可以说, 由于对前景中的物体的刻意显



图6 《书、科学仪器和乐器》
V. 达勒·瓦彻 (V. Dalle Vacche), 木头镶嵌 (16 世纪)

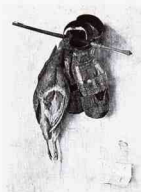


图7 《有鹧鸪和骑士戴的铁手铐的静物》巴尔巴里, 板上画 (1504)



图8 《静物。圣洁马利亚的象征标志》(画在一个年轻男子肖像的背面) H. 美姆林, 板上画

示, 宗教场景已经隐退在这些物体的后面。阿尔岑的外甥伯克拉克 [Joachim Beuckelaer] (约 1530—1574 年) 步其后尘, 他作于 1565 年和 1566 年的《基督在马利亚和马大家》的两幅变体作表明了这一点。对宗教场而缺乏兴趣, 相反却对“静物画”具有的强烈兴趣, 被为数众多的家禽、鱼、水果和蔬菜市场所强调, 它们构成了这两位画家的基本主题。后来在全欧洲广泛流行的表现摆好的餐桌的绘画类型, 一定也是在阿尔岑的圈子中形成的。

与这类静物画一起或与之平行, 在这一时期还发展出了另一类静物画, 它或者是产生于对四季的寓意式再现, 或者更单纯些, 在风景画中添加典型的静物画成分。风景画家布勒梅特 [Abraham Bloemaert] (1564—1651 年) 提供了后者的实例, 在他的一幅风景画里, 前景是由展示得华美而丰富的蔬菜构成的。对于四季的寓意式再现, 可以锡耶纳画家彼得拉齐 [Astolfo Petrazzi] (1579—1665 年) 画的北方风景《冬天》[Winter] 和两幅引人注目的静物为例。这些作品已由德尔·布拉沃 [Del Bravo] 出版 (1961 年)。

但是, 考虑一下阿尔岑静物画的更典型的程式在意大利的传播, 会有更大的收获。所有考虑都指向

了一种可能性, 即能在坎皮 [Vincenzo Campi] (1536—1591 年) 时期发现一个缺失的环节, 坎皮主要活跃在他的故乡克雷莫纳。坎皮与阿尔岑的作品之间的联系——尤其是阿尔岑在基尔希海姆城堡 [Castle of Kirchheim] 的五幅油画 (其中之一注明为 1578 年), 它们再现的是家禽、水果和鱼贩, 和坎皮在米兰的布雷拉宫 [Brera] 的一些变体画 [图 12] ——是显而易见的, 这已经得到了学者们的普遍承认。很可能坎皮在他的故乡看到了阿尔岑或者伯克拉克的作品, 因为当时商人与银行家阿法伊塔蒂 [Giancarlo Affaitati] 在克雷莫纳跟尼德兰之间建立了密切而复杂的联系网。无论怎样, 坎皮的作品备受欢迎; 他的兄弟安东尼奥 [Antonio] 指出, 他的静物画不仅在米兰, 而且在“意大利的其他许多地方, 还在西班牙 (他的许多作品都送到了那里)”——此处再补充一笔, 还有坎皮在 1584 年所到之处——都深受尊重。他获得的成功由下述事实得到了证明: 在博洛尼亚的画家圈子中, 他很快被帕萨罗蒂 [Bartolomeo Passarotti] (1529—1592 年) 所模仿, 如帕萨罗蒂在罗马的两幅画 (一幅画内, 一幅画鱼, 但都画有人物) 和在佛罗伦萨的更重要的画《鸡贩》[Poultryers]。坎皮的影响继

续出现在普罗卡奇尼 [Carlo Antonio Procaccini] (约 1555—1605 年) 的作品中, 据马尔瓦西亚 [Malvasia] 说, 普罗卡奇尼在米兰很受尊重, 被看作 *frutta e fiori* [水果与花卉] (应用于静物画的一般名称) 画家——只要此说可靠, 它就可以被收藏在贝桑松的《一座大宅第的食物贮藏室》[Cellier d'une grande maison], 甚至 (通过帕萨罗蒂) 被安尼巴莱·卡拉奇 [Annibale Carracci] 的作品所进一步证实, 安尼巴莱的《肉铺》[The Butcher's Shop] 是一个重要的例子。而且必须把活动在佛罗伦萨一带的恩波利 [Empoli] (即雅各布·基门蒂 [Jacopo Chimenti]; 1551—1640 年) 和活动在西班牙一带的洛阿特 [Alejandro de Loarte] 所受的影响包括在内, 有一幅 *bodegón* [食品餐具静物画] 带有洛阿特的签名, 注明的日期为 1626 年。甚至在此之前就通过帕萨罗蒂在埃斯特万 [Juan Esteban] 的作品中留下了影响, 埃斯特万的存世之作有带有签名、注明日期为 1606 年的彻底的帕萨罗蒂式静物画。上述两位艺术家激励了委拉斯克斯的更直接诉诸观察的动人之作, 尽管仅仅是在主题方面, 如委拉斯克斯的早期作品《仆人》[The Servant] 和《基督在马大家》[Christ in the House of



图9 《虚空》哈尔门·凡·斯滕韦克，板上画（17世纪）



图10 《瓶花》老布吕格尔，板上画



图11 《基督在马利亚和马大家》阿尔岑，板上画（1553）

Martha》。后一幅之所以在这里述及，是因为它画的主要是前景中在厨房中忙碌的两名妇女，而宗教场面则只限于背景中的一隅，就像大画中的小画，而这在更早有实例可鉴的。

在博洛尼亚一带，巴尔别里 [Paolo Antonio Barbieri] (1603—1649年) 的作品既代表了这种类型的尾声，又是对它最生机勃勃的表现。巴尔别里最典型的作品是《调味品商店》[Spice Shop] (1637年) 和《家禽贩》[Poultry Vender]，在这些画中，遥远的北方气息被直接的气势动人的笔法所取代，这种笔法更关注对明度的巧妙运用——在这些方面，它使人想起委拉斯克斯的作品。不过，不要把博洛尼亚的尾声看作这种绘画流派的结束，因为它在巴罗克的盛期又重新出现，在乔尔达诺 [Luca Giordano] (1632—1705年) 的《厨师》[The Cook] 中，人们再次见到这种绘画。

到目前为止，我们述及的所有作品，是作为近代西方静物画链条上的一些环节而列举的，它们的图式特点可称作“古风式”[archaic]（即将物体分别排列，用漫射光，以及画出准确的细节等等），正如上面所表明的那样，它与源自手法主义的图式有关。在画有大餐桌的图中，手法主义也开始崭露头角，这

些构图在17世纪初已十分流行，在透视上把大餐桌拉长，这样就更好地展示出盛着各种不同烹饪物的一排排碟子、水果和花卉；比尔特 [Osias Beert] (卒于1625年)、皮特斯 [Clara Peeters] (活动于1611—1648年)，尤其是老凯塞尔 [Jan van Kessel the Elder] (1626—1679年) 的作品提供了重要的实例，后者在鲁本斯时期之后，仍然是老布吕格尔的忠实追随者，他的典型作品是收藏在罗马多里亚·帕姆菲利美术馆的两幅《水果与花卉》[Fruit and Flowers]。在意大利，这类绘画在花卉画家宾比 [Bartolommeo Bimbi] (1648—约1725年) 的作品中得到了奇妙的应用，尽管为时已晚，如作于1699年带有签名的油画所证明的那样，他在巴罗克的背景中画上了“梨的样品”。但是甚至在更早，现在所重组的状态——即简化为几种基本成分——就在加利齐亚 [Fedele Galizia] (1578?—约1630年) 的作品中得到了表现，在这种倾向中，他获得了类似的、比凡·胡尔斯东克 [Jacob van Hulstondck] (1582—1647年) 的作品更有控制的效果。实际上，反宗教改革的静物画引起了对更古风式静物画的改造。

具有寓意或者科学含义的古风式类型和把宗教主题降至背景或者

直接描绘水果、鱼贩和肉店的源于阿尔岑的类型，是静物画的最早实例。但是，不久其他类型随后而至，它们经过交融混合，产生了17世纪和18世纪的丰富作品。

首先，必须提及所谓“卡拉瓦乔式”[Caravaggesque] 静物画的诞生。卡拉瓦乔也许从未画过一幅独立的静物画，他画的一个人和几篮水果的早期绘画令人想起阿尔岑的构图，但是在其简单性上则具有更高的艺术价值。卡拉瓦乔式静物的原型即使不是卡拉瓦乔本人所作，也肯定是来自罗马的与他最接近的圈子，特别是萨利尼 [Tommaso Salini] (1575—1625年) [图13]，时间不迟于17世纪第二个十年。这样，罗马就成了和弗兰德斯与西班牙一样重要的静物画中心之一。在罗马，伦巴第·博洛尼亚 [Lombard-Bolognese] 类型的静物画（源自阿尔岑，并由卡拉奇兄弟的追随者，例如邦齐 [Pietro Paolo Bonzi]，即伊尔·戈博·代·卡拉奇 [Il Gobbo dei Carracci]，卒于1633和1644年之间，等人引入）在克雷申齐 [Giovanni Battista Crescenzi] (约1577—1660年) 的画室或“学院”的范围内与卡拉瓦乔式静物画相遇并交融，随之得到传播，并通过与西班牙和那不勒斯的地方趣味的接触而得到变革与发展。



图 12 《鱼贩》坎皮, 画布油画

可能的确是罗马的静物画最终摆脱了寓意和科学的内容, 而这的确是它正当存在的理由。在对教会和传统文化的怀疑气氛中, 就像班博乔式 [the Bamboccianti] 和乌得勒支的“路德式” [the “Lutheran”] 画师们的作品一样, 画有卡拉瓦乔式创意的自然主义形象的宗教或寓意画面被转换为风俗场面, 静物画因此而独立自主——凭其本身即有效。这次从题材中的解放在静物画的历史和演化中有巨大的重要性: 它产生了凡拉埃 [Pieter van Laer] (即伊尔·班博乔 [Il Bamboccio]; 1592—1642 年) 和切尔阔齐 [Michelangelo Cerquozzi] (1602—

1660 年) 的“没有历史的战役”, 产生了曼弗雷迪 [Bartolomeo Manfredi] 和德·布隆涅 [Valentin de Boulogne] (1594—1632 年) 的没有寓意的音乐会, 以及萨利尼和切尔阔齐的纯粹静物画。

这样, 在 17 世纪的头两个十年之后, 从罗马到那不勒斯, 到西班牙, 到北欧, 静物画自由地繁衍。在弗兰德斯, 在该世纪的第三和第四个十年, 水果和花卉的静物以及仿效阿尔岑手法的静物, 这两者都在鲁本斯艺术的动律中和巴洛克方向上得到了激烈的更新, 产生了斯奈德斯 [Frans Snyders] (1579—1657 年) 和法伊特 [Jan Fyt]

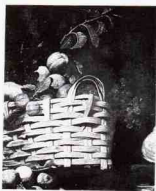


图 13 《有人的静物》(局部) 萨利尼, 画布油画

(1611—1661 年) 的巨大的繁茂的构图。

从此, 接连不断地出现了不同类型的静物画, 它们在这个门类中的相互关系错综复杂, 已不适合作整体论述。为了说明起见, 必须把讨论分成几个不同的部分, 这些部分的划分必然出诸人为。但心中牢记下述一点就足够了: 自始至终都有一类静物画的成分在某种程度上穿插到另一类静物画中, 论述的顺序也未必遵循年代的顺序。例如, 尽管卡拉瓦乔式静物画将在鲁本斯式静物画的后面讨论, 在时间上实际却是在它前头。



三 从17世纪到19世纪 作为独立类型的静物画

鲁本斯和斯奈德斯

在弗兰德斯，手法主义的构图图式似乎突然中断；由于宗教斗争，安特卫普的画家也云散四方，这样，鲁本斯这位即使不是欧洲巴洛克艺术的唯一创立者也是其创立者之一的作品便即刻引人注目。已往盛行的颇具筹划和有些阴暗的风格被巴洛克绘画的温暖、激烈、光线与色彩的爆发性以及对大胆而夸张的高超与宏伟性所替代；简言之，旧式的沉静构图让位给新式的雷鸣般的喧嚣的构图。

这种发端在鲁本斯本人的作品中可以发现，尽管这位大师是否曾画过真正的静物画尚不确定。卢浮宫的画《一位老妇认出希洛皮门》[*Philopoemen Recognized by an Old Woman*]（它的规模更大的变体作在南特美术馆）有人认为是出于他手，也有人认为是凡·代克[*Anton van Dyck*]所作；无论对压缩在画幅左部边缘的神话场面里的人物作何判断，画面上大部分展示的是猎物和蔬菜的这种大胆构思是以鲁本斯绘画的富有灵感、才气焕发的语汇实现的，这一点是肯定无疑的，即使不是直接由大师本人，也是由他的一名追随者弗兰斯·斯奈德斯所作。

在这个特定领域，斯奈德斯肯定是鲁本斯风格的最名副其实的解释者，在该世纪的第二个十年开始，他放弃了源自布吕格勒的更古风的

方式，并绘制那些表达更迅速、更直接的作品，例如奥斯特陆的《猎物商》[*Game Merchant*]和布鲁塞尔皇家美术馆的画有猎物、水果和蔬菜的大幅油画，前一幅也许是这第二种倾向的最引人注目的杰作。斯奈德斯的作品不仅在弗兰德斯而且在全欧洲广泛流传[图14]。贝尔奈茨[Nicasius Bernaerts]（1620—1678年）把他的风格带到法国，并在法国工作了很长时间；雅各布茨[*Jurien Jacobsz*]（1625—1685年）把它带到尼德兰，扬·法伊特把它带到法国和意大利，他曾在这两个国家生活过。甚至在法伊特到热那亚之前，扬·罗斯[*Jan Roos*]，即乔瓦尼·罗萨[*Giovanni Rosa*]（1591—1638年），就住在那里。罗斯喜爱的主题是动物，这直接被瓦萨洛[*Anton Maria Vassallo*]、斯科尔扎[*Simibaldo Scorza*]（1589—1631年）、特拉维[*Antonio Travi*]（1608—1665年）和卡斯蒂里奥内[*Giovanni Benedetto Castiglione*]（即格雷凯托[*Il Grechetto*]（1616—1670年）等艺术家所采纳和仿效。

早在该世纪的最初几十年，鲁本斯、德·韦尔[*Cornelis de Wael*]（1592—1667年）和凡·代克等艺术家就在热那亚留下作品，或实际旅居在那里，如斯奈德斯的另一个有天赋的追随者彼得·伯尔[*Pieter Boel*]（约1622—1674年）在大约该世纪的中叶所做的那样——他们

都为巩固对动物画的兴趣作出了贡献。如果不及上述这一事实，对热那亚绘画中的弗兰德斯成分的说明就不完全。这样，与鲁本斯式技法并无联系的斯特罗齐[Bernardo Strozzi]（1581—1644年）怎么会在热那亚一带画出像罗索宫[*Palazzo Rosso*]中的著名的《厨师》[*Cook*]那样如此新鲜而明亮的作品，就十分清楚了。应当补充说，这种观念的传播也十分有效地影响了伦巴第的画家，例如，它影响了克里韦利[*Angelo Maria Crivelli*]（卒于约1730年）、隆多尼奥[*Francesco Londonio*]（1723—1783年）、杜兰特[*Giorgio Durante*]（1685—1755年）以及皮亚琴察艺术家博塞利[*Felice Boselli*]（1650—1732年）的活动；这一切越过了17世纪的界线，进入18世纪绘画的核心，那时古风式静物的特征被融入阿卡迪亚式景色之中，或被转移到明显的装饰性层次。在罗马和那不勒斯的画家圈子中，斯奈德斯的作品，即使是间接地但通过他的追随者们，也在纳瓦拉[*Pietro Navarra*]那里找到了推广者。雷萨尼[*Arcangelo Resani*]（1670—1740年），尤其是德·卡罗[*Baldassare de Caro*]（1689—1750年）的作品至少在某些方面也受到影响。卡罗是位多产的艺术家的，据人们所知，他在贝尔韦德尔[*Andrea Belvedere*]的画室受到训练；他的作品现藏于那不勒



图14 《有水果和花卉的静物》
(局部) 斯奈德斯, 画布油画



图15 《静物》 海达, 板上画 (1634年)

斯、佩萨罗和皮亚琴琴的博物馆, 许多私人藏品中也有他的作品。

水果与花卉画

对古典时代的绮思遐想不仅决定了错觉主义传统的延续, 而且影响了其他类型的静物画——首先是花卉画。在这个倾向中怪诞性装饰 [grotesques] 是决定性的, 它在 15 世纪已为人所知, 并且由于在该世纪末发现了尼禄金殿 [Nero's Domus Aurea] 的洞室而盛行一时。许多画家都潜心研究洞室的古典装饰, 但是在装饰上的应用——这种应用对花卉画的发展极其重要——则是在拉斐尔的支持下发生的, 主要是在乔瓦尼·达·乌迪内的作品中。乌迪内可称为是 *ante litteram* [早期] 静物画的画家, 因为据瓦萨里所说, 拉斐尔正是委托他画了圣塞西莉亚脚下的“所有乐器”。斯特林 [C. Sterling] 在《从古到今的静物画》[*La nature morte de l'antiquité à nos jours*] (1959 年) 中, 考萨 [R. Causa] 在《古今艺术》[*Arte antica e moderna*, IV] (1961 年) 中已经发表了两幅那不勒斯摹本, 它们临自乌迪内所作的怪诞画范本, 其中旧的题材似乎已被拉斐尔派根据自然而作的修正所更新。

这些摹本的日期很早 (1538 年和 1555 年), 促使我们提出, 对瓶花的再现是从成熟于意大利文艺复兴

范围内的刺激因素中起源的, 尽管我们发现这种类型是在弗兰德斯和尼德兰得到发展的。甚至就前面讨论的手法主义静物画而言, 最初的刺激因素也似乎源于意大利, 尤其是源于巴萨诺 [Jacopo Bassano] 的绘画, 它早于在阿尔岑作品中所发展出的刺激因素。

在北方, 塑造古典时代风格的瓶花的最初作品出诸扬·萨德莱尔 [Jan Sadcler] (1550—1600 年) 和萨弗里 [Roelant Savery] (1576 或 1578—1639 年) 之手。开始是一些在淡色背景衬托下或围在壁龛内的个别的瓶花, 但是不久就呈现出各种不同的面貌, 正如在这一门类绘画中常常出现的那样: 玻璃杯中的花卉、陶罐中的花卉、成束的花卉等等。由这些先例——它们也再次回应了弗兰德斯细密画的传统——开始了这类绘画所经历的巨大发展, 尤其在 17 世纪的头 30 年, 在德·盖因 [Jacques (Jacob II) de Gheyn] (1565—1629 年)、奥西阿斯·比尔特 (卒于 1625 年)、博斯夏尔特 [Ambrosius I Bosschaert] (1573—1621 年)、胡尔东克 (1582—1647 年)、皮特斯·安德里金森 [Alexander Adriaenssen] (1587—1661 年), 然后又在老布吕格尔和塞格尔斯 [Daniel Seghers] (1590—1661 年) 的作品中得到了发展。上述画家的最后两人曾一度生活在意大利。

在 16 世纪的最后十年, 因此也是当卡拉瓦乔的最初的静物画——如果他确实画过独立的静物画的话——出现的时候, 布吕格尔已经在意大利。塞格尔斯在 17 世纪头 25 年将近末尾之时在罗马呆了两年, 鲁本斯趁此机同这位年轻的耶稣会会士进行了合作。

在这些艺术家的作品中, 弗兰德斯绘画的微妙与精致的性质——这反映了细密画的影响——与荷兰绘画的更刚健、更强烈的性质结合在一起。博斯夏尔特的花卉画的特征是在明亮、凉爽的天空衬托下的浅淡色彩, 而老布吕格尔的特征则是更生动、明快的色彩整体与极度完美主义的结合。在这些作品中, 这位艺术家以植物学家的精确性把各种各样的花卉结合起来。这种类型的绘画在全欧洲广泛流行, 而在它起源的一些国家, 于该世纪的下半叶在阿尔斯特 [Willem van der Aelt] (约 1625—1683 年) 和勒伊斯 [Rachel Ruysch] (1664—1756 年) 的作品中, 于将近该世纪末又在赫伊苏姆 [Jan van Huijsum] (约 1682—1749 年) 的作品中得到了进一步的发展。勒伊斯的绘画色调冷而优雅, 对高超的手工艺充满热情, 而在赫伊苏姆的作品中, 精湛的技艺已定型为学院派的模式。

在意大利, 尽管有文艺复兴的先例, 有根据 16 世纪盛期开始用于



图 16 《有螃蟹的静物》贝耶伦，板上画



图 17 《静物》卡尔夫，画布油画

美化教堂的大理石镶嵌装饰所作出的推论。花卉画却是在弗兰德斯旗帜下兴起的，尽管在其发展过程中，它利用了卡拉瓦乔模式的杰出范例。事实上，在弗兰德斯传统和卡拉瓦乔风格之间有一种不可调和的分歧：前者倾向于近距离的精致而准确的视觉形象，就像植物标本，尽管连续而稳定的光线神秘地改变了花卉的动人外观，而后者倾向于更自然的视觉形象，花卉和色彩生气盎然，或者通过光的活泼效果而恢复生机。

在许多无名氏的花卉画中可以看到手法主义传统的遗风，尤其在罗马一带，它们表明是出自大型装饰性烛台上的浮雕和上面提及的镶嵌大理石装饰。在这些无名氏中已揭示出两个值得注意的人物的姓名，即马里奥·努奇 [Mario Nuzzi]，外号花卉的马里奥 [Mario de' Fiori] (约 1603—1673 年) 和贾科莫·雷科 [Giacomo Recco] (活动于约 1627 年)，他们通过美术史家泽里 [F. Zeri] (《La Galleria Pallavicini in Roma, Florence, 1959》) 和库萨 [R. Causa] (《Un avvio per Giacomo Recco, Arte antica e moderna, IV, 1961, pp. 344—353》) 的研究而具有了重要性。他俩的画都植根于手法主义的风格，有布吕格尔影响的痕迹；但是，尽管雷科仍停留在古风式的构图图式上，努

奇的作品却采用了更明亮欢快的色调，这种作法在罗马一带通过努奇的追随者而结出了更丰硕的成果。这些本已湮没无闻的追随者由于泽里的研究而彰明于世，他们是瓦雷利 [Zenone Varelli]、斯坦基 [Giovanni Stanchi] (生于约 1645 年) 和布鲁尼奥利 [Brugnoli]。

罗马和那不勒斯的画家群体对于弗兰德斯的花卉画家，特别是布吕格尔和塞格尔斯的作品，并非一无所知，但是，似乎米兰艺术家受了他们的更有决定性的影响。在那里，布吕格尔的风格被加利齐亚 [Fede Galizia] (1578—1630 年) 所回应，他活动在世纪之交的几十年里。布吕格尔的风格也被许多次要的艺术家所乏味地继续着，他们是：温琴齐诺 [Giuseppe Vincenzino]、达·洛迪 [Girardo da Lodi] 和克雷莫纳画家卡非 [Margherita Caffi]。在某种意义上，他们固守着一种 *retardataire* [拖延性] 的风格。

但是，也可把米兰一带的加利齐亚的作品看成是反映了 17 世纪初对全欧洲更古风式的静物画构图的改造。因此，她的一些小幅水果与花卉画，尽管在她最后阶段也受到了卡拉瓦乔的光亮主义启示的影响，但在静物画历史的一个异常有趣的时期在国际舞台上占有一席之地，而且，由于她与胡尔东克的来源相同，就对后者的作品提供了一种

值得注意的平行比较，如果把加利齐亚的一幅描绘小束花卉的画与胡尔东克的相似主题的画（藏于阿姆斯特丹的霍根迪克美术馆）[Hoogendijk Gallery] 作一比较，就不言而喻了。加利齐亚的图像有节制，然而优雅，总是悬在把写实化与图案化连接起来的细线上，具有宁静而朴实的生命，研究者隆吉 [R. Longhi] 看到了一种“技法性的专注与反宗教改革的新托马斯主义倾向”的非凡的交叉。无疑，在那种精心编织的肌理中，在那种少有的把抽象与写实的结合中——即在抽象中结晶着写实，在写实中即使不是溶化了抽象的结晶形式，也是把它柔顺化了——有一种强烈的倾向，它来自现在通常称为“手法主义的诗意”的特征，而且，无论如何，这种倾向可以追溯到静物画审美历史的最古风阶段。

与加利齐亚同时，尤其在 1581 年和 1631 年之间，在米兰活跃着另一位手法主义的伦巴第血统的艺术家努沃洛内 [Panfilo Nuvoione] (活跃于 1581—1631 年)。他的静物画受布吕格尔风格的影响很轻微，是典型的伦巴第的自然主义，即兰齐 [Lanzi] 所说的 *sfoggio di pittura* [绘画的炫耀] ——为设计而画的宽大背景，清晰、分明而丰富的色彩，以及迅捷的笔触，这几乎预示了斯帕迪诺 [Spadino] 的巴罗克作品。