

Principles of Art History

艺术史的基本原理

不是价值的判断，而是风格的分类

[瑞士] 沃夫林/著 杨蓬勃/译



Principles of Art History

艺术史的基本原理

不是价值的判断，而是风格的分类

[瑞士] 沃夫林/著 杨蓬勃/译

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术史的基本原理/ (瑞士) 沃夫林著; 杨蓬勃译.

—北京: 金城出版社, 2011. 7

书名原文: Principles of Art History

ISBN 978-7-80251-932-9

I. ①艺… II. ①沃…②杨… III. ①艺术史—世界 IV. ①J110. 9

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第130075号

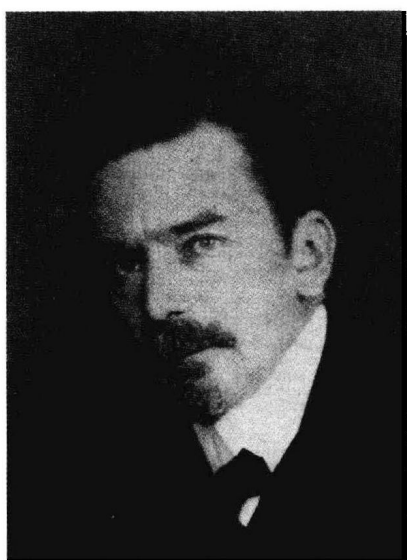
Copyright©2011 GOLD WALL PRESS, CHINA

本作品一切中文权利归 **金城出版社** 所有, 未经合法许可, 严禁任何方式使用。

艺术史的基本原理

作 者	[瑞士]沃夫林
译 者	杨蓬勃
责任编辑	方小丽
开 本	635毫米×965毫米 1/16
印 张	19. 5
字 数	270千字
版 次	2011年9月第1版 2011年9月第1次印刷
印 刷	北京蓝迪彩色印务有限公司
书 号	ISBN 978-7-80251-932-9
定 价	39. 80元

出版发行	金城出版社 北京市朝阳区和平街11区37号楼 邮编: 100013
发行部	(010) 84254364
编辑部	(010) 84250838
总编室	(010) 64228516
网 址	http://www.jccb.com.cn
电子邮箱	jinchengchuban@163.com
法律顾问	陈鹰律师事务所 (010) 64970501



沃夫林

第六版序

本书第一版(德文版)出版于1915年,现在已经是第六版,而形式没有改变。然而,有些句子较前版有所改动。那些解释和详述原版文章的材料大量增加,不得不出版另一卷书来容纳这些材料。

下列的注解只是作为通常的阅读指导。标题名为“基本原理”源于建立更坚实的经典艺术史基础的需要:毫无疑问,这并非为了价值判断,而是为了风格的分类。不同风格的历史学家往往非常有兴趣去探究在一个单独的艺术类型中想象艺术的发展进程(在这儿说为“想象”的类型比“视觉”的类型更为妥当)。想象艺术的发展并没有表明想象的类型与外在事物毫无关系,反而它对想象的具体内容而言具有决定的重要性,而且至今为止想象概念的历史还只是思想史的一部分。

视觉的类型,或者让我们换个说法,想象的类型,并不只是静止的开端,或是一成不变,而是像生命的表现一样,在不停发展。因此,历史学家所应对的问题是一种想象的进程。我们最初所知的视觉的不成熟风格与我们提及的高级和晚期的视觉风格具有同等重要的地位。古希腊雕塑艺术,或是沙特尔(Chartres)入口的雕塑,都应该被视为当代雕塑来进行解读。历史学家不应该去问“现代人,这些艺术如何影响了我”,再以此为标准去建立这些艺术的表现内容,而是必须认识到不同时期的艺术在确定其风格时都具有哪些形式的可能性可供选择。这样,一种本质上不同的诠释就会产生。

“想象”风格的发展过程,根据莱布尼兹(Leibniz)的解释,是一种“本质上”的给予过程。但在真正生动的历史中,这种过程被所有的方式阻断、检验、重新定向。因此这本书并不打算成为艺术史的摘录,而只是尝试着去建立一种标准,在这种标准之下,历史的转变(与民族类型)可以更精确地定义。

然而需要强调的是，我们对这些概念的简要说明，只符合近代的艺术发展。对其他时代的发展来说，必须对这些说明进行不断修订。至今，这种研究计划被证实可行，即使是对日本和古代北欧艺术的研究也都遵照此法。那种认为接受由法则决定的想象的发展，就会破坏艺术特色重要性的反对意见，是幼稚的。正像人类身体的生长完全是由一般法则，而不是由出自偏见的个人法则推动的，因此控制人类精神结构的法则绝不会与精神自由相冲突。而且当我们说人类总是看到他们想看到的事物时，这正是必然的结果。唯一的问题是这种人类意志在多大程度上屈从于某种确定的必然性，这种必然性在多大程度上又超越了审美而进入历史生活的全部综合体系，甚至最终进入哲学体系之中。

进一步的问题是有关历史的连续性和周期性的问题，对此本书只是稍作提及，并没有仔细研究。可以确定的是，历史不会重演，但在历史的总体发展之中，某种确定的独立发展有可能会与众不同，而且发展过程展示了与其他过程的某种平行性。从我们的观点来看，也就是说，近代的发展过程中没有周期性问题的影响，但这种周期性的问题十分显著，即使它不能仅用艺术史家的观点来解释。

更进一步的问题是，在何种程度上，古老的视觉产物被引入新的艺术风格阶段，一种永久的艺术发展是如何和一段特殊的艺术发展相混合的。这些问题都只能结合具体情况进行分析。因此我们最后需要多角度的观点和不同看法。哥特建筑可以看做一个整体，但是整个北欧中世纪艺术的发展也可以看做一种整体，因为其特征可以被划分出来，而且结论同样有效。最终，风格在不同艺术中的发展并不总是同时发生的：建筑的后期风格可以与雕塑或

绘画中的新创作观念同时存在，如15世纪的威尼斯的情况，直到最终所有的形式都统一在同样的视觉形式之中。

历史上重要的剖面并不总是统一的，只是因为基本的视觉观点产生于自身的天性之中，以及不同的民族之中。因此，我们必须接受一个事实，即在同一民族中——无论在人种学上相同与否——都会呈现出各不相同的风格类型，而且同时并存。即使在意大利，这种分裂也有存在，只是最明显的例子是在德国。格鲁尼沃尔德(Grünewald)比起丢勒(Dürer)来说就算是不同的艺术风格，虽然他们都是同一时代的人。但是我们不能说这种分裂就破坏了时代艺术风格发展的重要性：从更广的范围来看，两种风格终会统一于共同的风格。例如我们可以马上认出把这两个代表两种艺术风格的画家结合在一起的要素。把这种与最强烈的个性差异共存的共性归纳为抽象的基本原理，是本书的目的。

即使是最卓越的天才，也不能超越一些设定好的限制，或超越他的时代。并不总是一切皆有可能，特定的思想也只能在某个发展进程中才会产生。

1922年秋于慕尼黑

第七版序

第七版的重印前作了些次要的改动。增加内容的必要性在前言中已经提及。这些内容部分将有所修订，例如对不同国家间的风格类型的区别增加了讨论。但是在近代艺术史的研究中，这种不完美性是因为历史发展的局限性决定的，因此新书的计划还将继续。

1929年夏于苏黎士

目 录

.....

001	绪论	
	风格的双重基础	001
	最普遍的再现形式	010
	模仿与装饰	013
 015	 第一章 线描与图绘	
	第一节 总论	016
	第二节 素描	030
	第三节 绘画	038
	第四节 雕塑	050
	第五节 建筑	058
 073	 第二章 平面与纵深	
	第一节 绘画	074
	第二节 雕塑	119
	第三节 建筑	136
 151	 第三章 封闭的形式与开放的形式	
	第一节 绘画	152
	第二节 雕塑	186
	第三节 建筑	189

199	第四章 多样性与同一性	
	第一节 绘画	200
	第二节 建筑	238
251	第五章 清晰性与模糊性	
	第一节 绘画	252
	第二节 建筑	284
290	结论	
	外部的和内部的艺术史	290
	模仿的形式和装饰的形式	291
	发展的原因	293
	发展的周期性	295
	重新开始的问题	297
	民族特性	299
	重心的转移	301

绪论

风格的双重基础

路德维格·里克特 (Ludwig Richter) 在他的回忆录里讲述了一件事。当他还是一个生活在蒂沃利 (Tivoli) 的年轻画家时, 有一次他和三个伙伴一起动身去画当地的风景, 四个人都下定决心, 要一丝不苟地按照自然去作画。虽然画作主题一样, 而且每个人都严格按照自己眼中看到的风景去描绘, 结果却完成了四幅完全不同的风景画, 这种区别, 正如四个人的个性一样明显不同。因此里克特下了结论说, 世界上根本没有所谓的“客观视觉”, 画家的构图与色彩表现总是因人而异, 即使对象一致。

对于艺术史家而言, 上述结论丝毫不让人惊讶。我们早就意识到, 每位画家都在“用自己的血液”作画。不同的绘画大师及其“绘画手法”之区别都基于一个事实, 即我们都认可这些类型的个性创作。即使有相同的品位 (上述故事中, 我们可能发现四幅画作有点相近, 都属拉斐尔前派的画风), 画中线条也有刚劲与圆润之别, 线条流动则有迟缓与流畅之别。在人体造型方面, 正如画幅比例有的趋于修长, 有的趋于宽广, 同一个人体造型, 此人见丰满, 彼人则把同一造型中的曲线和纵深看得简单、节制。在光和色的应用上亦如此。即使画家抱着最真诚的愿望, 想要精确表现出真实, 亦不能避免下列情形: 看起来, 一种颜色时而温暖, 时而寒冷; 一片阴影时而太柔, 时而太硬; 一缕光线时而阴晦黯淡, 时而鲜亮夺目。

共同的自然主题已不再能限制我们的感觉, 因而人类绘画的个人风格变得更加鲜明。波提切利 (Botticelli) 和洛伦佐·迪·克雷迪 (Lorenzo di Credi) 是同一时代、同一民族的两位画家, 而且都是生活在15世纪后期的

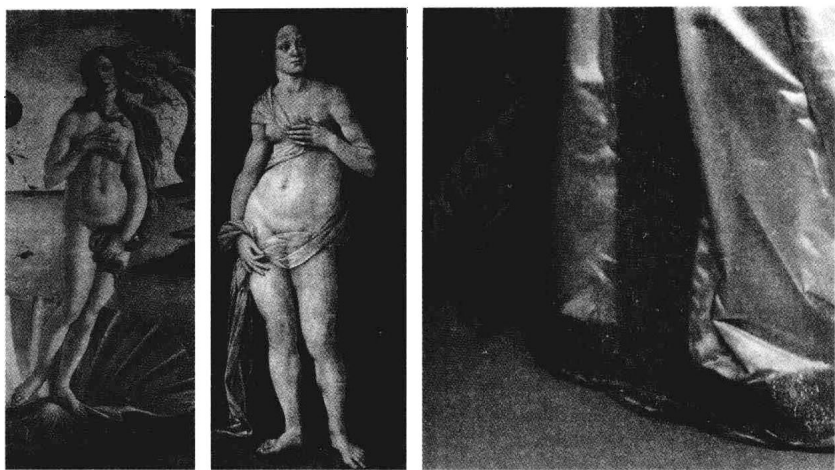


图1 维纳斯的诞生(局部) 波提切利布面蛋彩 172.5cm×278.5cm 约1485年(左图)

图2 维纳斯 洛伦佐·迪·克雷迪 布面油画 151cm×69cm 1493—1494年(中图)

图3 梳妆女士(局部) 特博尔希 布面油画 151cm×69cm 约1660年(右图)

佛罗伦萨人。但是波提切利描画女人裸体(图1)时,对身材与外形的理解都是如此独特,绝不可能与洛伦佐的女人画像(图2)相混淆,正如橡树与酸橙树的区别。波提切利作画时的激情,赋予其笔下人物形象特殊的神韵与活力。反观洛伦佐细致周密的画作造型,人物形象基本是静态的。最有启发性的是,比较两幅画作中刻画极为相似的人物手臂曲线。瘦尖的手肘、线条生动活泼的前臂、在胸前张开的五指,力量充溢在每根线条上——这是波提切利的。而克雷蒂的画风更柔和。尽管克雷蒂刻画的形体强调体积,很有说服力,但大量证据表明他的形体不拥有波提切利形体的动力。这是个性的差异,从细节、从整体来看,皆是如此,差异无处不在。即便纯粹从画家对人物鼻孔的描画来看,我们也要承认,不同风格自有其本质特征。

对克雷蒂来说,人物形象都是摆好姿势画出来的。对波提切利而言,这种情况并不存在。很容易看出,这两位画家的形式观念,是追求特定的美的形式和美的运动。波提切利将这种追求体现在对人物形象修长身形的塑造上,而对克雷蒂来说,我们也很容易从他对人物姿势和比例的真实描写中看出他的追求。

研究风格的心理学家,在15世纪这个时期画面中的衣饰风格上有很



图4 追求者的到访 特博尔希 布面油画 80cm×75cm 约1658年



图5 演奏音乐的年轻女子 梅蒂绥 木板油画 57.8cm×43.5cm 1662年

大收获。较少的元素，但足以证明不同个性表达产生的巨大多样性已经来临。数百画家，画了坐着的、膝盖间的衣饰像包裹的女神，但每一种新的表现手法都揭示一个完整的人。这不只是在意大利文艺复兴艺术的伟大线条中，甚至在荷兰17世纪风俗画家的图绘的（Painterly）的风格中，衣饰的画面表现依然拥有心理学意义。

众所周知，缎子是特博尔希（Terborch）最喜欢的绘画题材（图3、图4），而且他画得非常好。看起来，似乎这种华丽的织物定格为在特博尔希的画中的样子了，但每一种形式展示向我们的，只是画家的天生特性，就连梅蒂绥（Metsu），看待这种褶皱构成物的画法在本质上也是不同的（图5）。在梅蒂绥的画中，褶皱的下摆和褶皱显得很有重量，褶皱的突起处并不是很精致，它的曲线缺少一种优雅，整体来看，那种轻松与活泼的感觉全然消失了。它依然是绸缎，而且是大师画的，但放在特博尔希的画旁边进行比较时，梅蒂绥所画的织物则显得非常呆板。

在我们看到的画作中，上述现象并非凤毛麟角，而是比比皆是，因而这种特征分析可以发展到肖像画和群体画上。想象特博尔希画作中的弹琴女子的赤裸上臂——关节与动作是多么美妙，而梅蒂绥的画则显得多么笨



图6 风景 罗伊斯达尔 木板油画 35.6cm×43.2cm 1646年



图7 河边风景 霍贝玛 木板油画 47.3cm×62.9cm 1658年

拙啊！并不是缺乏绘画技巧，而是画家感觉完全不同。特博尔希的群体画中，人物组合分散，都沐浴在空气之中，梅蒂绥则给予画面更多的沉重与复杂。厚桌布与桌上书写纸堆积出的褶皱感，在特博尔希的画中找不到。

我们的复制品中，只有些许特博尔希画中色调渐变时的轻盈光泽，但画的整体节奏，仍可清楚传达一切，这个复制品可以很容易证明，我们能从各部分平衡的画面中看到与褶皱的描画内在相连的艺术。

这一问题，在风景画家所画的树木中也同样存在。从一段树干或树枝的一部分中，我们就可以看出这棵树是罗伊斯达尔（Ruysdael）（图6）画的还是霍贝玛（Hobbema）（图7）画的。这并不是从“风格”的外部特征去推断，而是因为形式感的基本特征即使是在最微小的画面上都存在。霍贝玛所画的树，即使与罗伊斯达尔所画的是同一种树，看起来总会更轻快，轮廓更自由，朝向空中的伸展更加舒展。罗伊斯达尔绘画风格显得庄重，其线条充满独特的沉重的力量，他更喜欢缓慢起伏的轮廓，他将叶簇压缩得更加紧密，自始至终，他的画作的特点都是在避免任何孤立形体的分离，将画面的一切密集地结合在一起。他的画中，树与山的轮廓都是通过低暗的线条相接。而霍贝玛喜欢优美、跳跃的线条、散开的叶簇、斑驳的地面、迷人的小风景和远景——画中所有的部分都像画中之画。

在这种不断增加的微妙性面前，我们必须尝试用这种方法，不断细微地揭示画面的细节与整体的联系，以便清楚定义个别艺术风格的类型，不止在构图上是如此，在光与色的表现上也是如此。我们将看到，某种形式

的概念是与某种色调紧密联系在一起，而且这种联系将逐渐让我们认识到表现具有个人气质和个人风格特征的整体性。对于描述性的艺术史而言，在这一部分将着笔颇多。

然而，艺术发展的过程是不能如此简化为一些孤立的点。个人的成长是从属于整个派别的。波提切利和洛伦佐·迪·克雷蒂尽管有许多的不同之处，但作为佛罗伦萨派画家，与威尼斯人比较时，有很多共同之处。尽管霍贝玛和罗伊斯达尔两人画法各异，但作为荷兰画家，与鲁本斯（Rubens）这样的佛兰芒画家比较时，两人的差别便显得微乎其微了。就是说，个人风格必须是在画派、国家、民族的风格之中。

让我们通过对照佛兰芒艺术来定义荷兰艺术。在荷兰艺术家笔下，安特卫普附近的平整草场之景象，无疑极力表现出荷兰牧场无尽宽广的宁静。但鲁本斯处理这一主题时，笔下风景截然不同（图8）：大地轮廓像波浪翻腾，树干充满激情地上升，枝叶完整处理成厚实的团簇。这与罗伊斯达尔、霍贝玛画作中精巧的树枝轮廓相比，完全不一样。荷兰绘画的细微性，可与佛兰芒绘画的厚实性相提并论。相比于鲁本斯画面构图中运动的力量，荷兰画家的构图总体来说是宁静的。无论是在山峰的突起中，还是在花瓣的曲线中，没有一幅荷兰画作中的树干拥有佛兰芒画作的激动人心的力量，即使是罗伊斯达尔画的最高耸的橡树，在鲁本斯的树木画像前也显得微弱。鲁本斯喜欢将地平线升高，使画面显得凝重，而荷兰画家对天空和大地的处理则截然不同：地平线低沉，甚至将画幅的五分之四留给天空。

一切思考只有在归纳后才有价值。荷兰风景画中的细微性，必须与相关类似现象联系，并且在构造领域进行研究。在荷兰绘画中，砖墙的纹理或竹篮的编法，与树木叶簇的画法一样特别。这种独特性，表现在微型画家道（Dow）的画作中，而且像简·斯蒂恩（Jan Steen）这样的叙述画家，即使在画狂风暴雨的场景中，也能精确地去描画柳条编织品的细节。砖墙上白漆呈现的网状纹路，齐整的石板式样，这些小细节深深吸引了建筑画家。对于荷兰建筑固有的风格，我们可以说，它们的石头看起来有一种特别的轻盈感。这种建筑的典型代表，就是阿姆斯特丹的市议会厅，在设计时，佛兰芒人极力避免任何使巨大的石块表现出沉重质感。



图8 风景中的挤奶女和牛 鲁本斯 木板油画 86.4cm×128.2cm 1617—1618年

我们思考的各个方面都触及一个关于民族感受的基本问题，在此基础上，美的形式感直接与精神、道德的元素相交融，艺术史则系统性地回答形式的民族心理，这是一项让人愉悦的任务。所有事物都结合在一起。荷兰肖像画中静立人像的艺术形式，也是建筑世界的对象基础。但是，当我们考虑将伦勃朗（Rembrandt）引入话题，他画中那生动的光（从所有物质形式中退去，神秘地运动于无穷空间），使我们可能很容易想要到将其深入至观察和分析德国绘画艺术，以便与通常所说的罗马艺术进行比较。

但在这儿，问题已经岔开。虽然在17世纪时，荷兰人与佛兰芒人仍然大相径庭，我们仍不能因一个时代，轻易作出民族风格差异的判断。不同的时代孕育不同的艺术。时代与民族互相作用。我们必须首先明确一种风格有多少种一般特征之后，才能称其为特殊意义上的民族风格。无论鲁本斯如何深刻地将个人风格融入他的风景画中，也无论有多少天才画家跟风，我们还是不能说他就是分量等同于当代荷兰艺术永久的民族风格之一。但他身上的时代色彩浓厚。他的艺术风格被一种特别的文化潮流深深影响，这种潮流源于罗马巴洛克的风格，因此，正是他而非那些被称为“永不过时”的荷兰艺术家要求我们形成对荷兰“时代”风格的观念。

这种想法最好是在意大利获得，因为意大利艺术的发展完全独立于外部影响，而且意大利民族性格的普遍特点遍及一切艺术，非常容易识别。从文艺复兴风格到巴洛克风格的转变，是一个新的时代精神如何产生新的艺术形式的经典案例。

在这儿我们开始处理大量线索。对艺术史研究来说，最自然不过的做法，就是不同文化时期和风格时期之间划上分割线。文艺复兴盛期时流行的圆柱和拱门十分明显地向我们展示了那个时代的精神，正如同拉斐尔（Raphael）的人物画一般；而一座巴洛克风格的建筑物也同样清晰明确地代表了思想的转变，就像吉多·雷尼（Guido Reni）的豪放姿态与《西斯廷圣母》（*Sistine Madonna*）中体现的高尚克制和尊贵的对比一样。

接着，让我们继续对建筑主体的严格讨论。意大利文艺复兴最中心的思想是要表现完美的比例，不论在人体肖像上还是在建筑结构中都是如此。这一时期的艺术创作努力在作品本身包含完美的外形，每一部分的形式都可以独立存在，而且作品的整体性可以自由协调：因为它包含着独立存在的各个部分。圆柱、镶板，以及整个空间的单独部分的体积，都是这样一些形式——在这儿，人类唯一能找到独立成形的个体，其完美超过人类的尺度，但总是能符合人类的想象。在这种无限的内容之中，心灵领会到的艺术是一种可分享的、更高级的自由存在着的形象。

巴洛克风格延用了文艺复兴艺术的同样形式，但是它用动荡和变化来替代完美和完善，用无限和庞大来替代有限与适当。美的比例的观念瓦解了，艺术兴趣关注的不再是存在着的事情，而是即将发生的事情。大块、沉重的、稠密的主体开始运动。建筑不再是文艺复兴时的模样，不再是组合式的艺术，一度将自由印象发展到自我的最高阶段的建筑结构，如今开始屈服于一种各部分并不能独立存在的聚合形式。

当然，上述分析并不详尽，但它可以向我们说明在不同时期风格是如何自我表现的。很明显，在意大利巴洛克时期有一种新的艺术形式在向我们诉说，我们将建筑语言作为这种艺术理想最主要的表达方式，同时代的画家和雕刻家其实也都在用自己的艺术语言表达同样的意思。如果想要抽取出风格的基本原理归纳为抽象原理，大家会发现它们表达的都是同一