

# 巴洛克 与洛可可

BAROQUE  
AND  
ROCOCO

艺术与文化

ART. AND CULTURE

[美] 温尼·海德·米奈 著 孙小全 译  
孙宜学 校

艺术与文明书系

# 巴洛克 与洛可可

BAROQUE  
AND  
ROCOCO

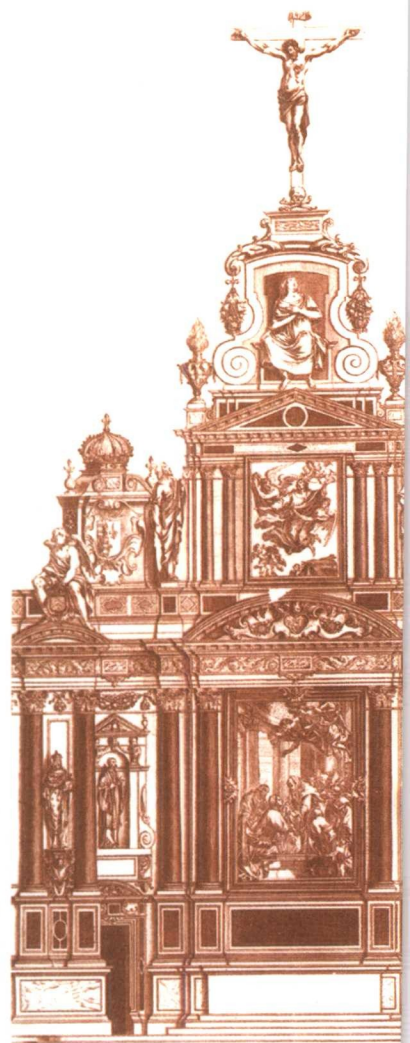


艺术与文化

ART AND CULTURE

[美] 温尼·海德·米奈 著 孙小金 译

孙宜学 校



广西师范大学出版社

·桂林·

**Baroque and Rococo: Art and Culture**

By Vernon Hyde Minor

Copyright©1999Laurence King Publishing Ltd.

Translation copyright©2004Guangxi Normal University Press

著作权合同登记图字:20-2003-041号

**图书在版编目(CIP)数据**

巴洛克与洛可可:艺术与文化/(美)米奈著;孙小  
金译. —桂林:广西师范大学出版社,2004.4

(艺术与文明书系)

ISBN 7-5633-4322-9

I.巴… II.①米…②孙… III.艺术史-世界-  
17~18世纪 IV.J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第114279号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路15号 邮政编码:541004)

网址:www.bbtpress.com

出版人:萧启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

北京世艺印刷有限公司印刷

(北京市通州区永顺镇乔庄村 邮政编码:101100)

开本:850mm×1168mm 1/16

印张:21 字数:180千字

2004年4月第1版 2004年4月第1次印刷

定价:88.00元

---

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。



# 序 言



对于“巴洛克”与“洛可可”，多年以来我一直不解的是为什么那些文化和艺术史专家拒绝使用这两个概念，似乎它们过多地强调了尚需质疑的风格。许多学者似乎更愿意使用诸如“早期现代派”这样的虽然含义不清但更为中立的称谓。

那么“巴洛克”和“洛可可”这两个概念的危害何在？为什么自从讲述17和18世纪艺术的教科书最近一次出现至今已经经过了一代时间？首先，因为巴洛克与洛可可是体现贵族社会的风格（无论是宗教的还是世俗的），对于热衷多元文化和精英文化的新千年的人来说，也许会对这种言过其实和不谦虚的自我夸张的文明感到不适。我们不免会由此想到中央集权政府中傲慢的权威主义。我们快速地把“洛可可”与“巴洛克”与帝国权力的展示连在一起。其次，我们存在着把这两个术语具体化的问题，比如我们谈论“巴洛克”时似乎它是一个东西，当人们写到“巴洛克精神”或者“巴洛克感觉”时，就是使用了尚可允许的转借。但我们应该提醒自己，无论过去或现在，巴洛克与洛可可都是历史学家发明的方便的标签，不应该把它们看做像幽灵一样穿越几个世纪的鲜活的历史事物。也许要担心的是：像巴洛克与洛可可这样的鲜明的术语会唤醒酣睡的时代精神，会击退一个多世纪的历史批评。

至少我要说，我们与那个时代足够的艺术联系和区别证明，我们应该为此著书立说。但更进一步来说，我在《巴洛克与洛可可：艺术与文化》这部书中的意图，是不得不冒险做那些不时髦和时间错位的事情，来表达对于我们艺术史家已经据此处理我们事务的方式的合理关注。我相信，我们不应该在权力（无论是贵族的还是资本主义的社会）的艺术表现形式面前退缩，而应该关注、分析，甚至可以用一个危险的词——去欣赏它们。

前后关联是所谓“新艺术史”的一个重要侧面。一个多世纪以来，西方的主要展览馆一直在展出一些艺术流浪品，一些被从它们原来的位置撤换下来放置到墙根或墙上的图片或物品。在一定程度上，建筑也是同样的命运：照片使我们能够研究那些似乎被隔离和装在箱子里的艺术物品。去“活化”艺术意味着尽力用过去的方式或者在过去的地方以当时有代表性的眼光来看待这些东西。设想我们可以摆脱现代人的身份，像当时的典型公民如信教者、商人、高级教士、贵族、小姐、知识分子、手工业者那样重新进入17世纪，这是愚蠢的。我们研究过去的目的，是要增加我们对于它过去的含义以及生命和人类现在的意义的了

解。通过“活化”艺术，我们会详细地理解人们使用图画来表达感情和思想、维护权威和风采、具象信仰和呼唤超凡帮助、了解自我和他人、反思并反射人自身的特性或者把这个特性穿越现在投向将来的兴趣。

据我所知，关于巴洛克最好的综合性教材是约翰·卢比·马丁著的《巴洛克》(1977)。马丁没有树立一种历史构架然后据此展示它的范例，而是允许一些情况和思想离散于表面。他就风格、自然主义、灵魂的激情、空间、时间和光等都写了论文，这就形成了关于巴洛克的独特观点。这个观点既是富有个人色彩的，又是根植历史的。唐纳德·波森和朱丽叶·赫德这两位研究巴洛克与洛可可的重要学者著有广为流传的《17、18世纪的艺术》(1971)一书。他们完成此书，是遵循传统艺术史并依据地理和时间界限来处理材料的。比如，在该书当中，就有关于17世纪的法国、18世纪的德国和奥地利以及荷兰绘画的章节。这种书的好处在于组织形式一目了然，但忽略了显而易见的时代共性和各学派区分视觉艺术的方法。这部回顾传统的书接受了19世纪的概念——理解艺术最好围绕两个轴心：它发展的时间过程和它表达的“理性特征”。

在本书中，我已经以几种重要的方式放弃早期的模式。为了沿不同纹理切入17世纪和18世纪艺术并揭示不同的特征，本书放弃了时间的和地理的组织形式(尽管在单独的章节里仍然保留)。本书的主要组织形式是主题和思想性并举。其中一个重要的主题或场景是教堂，我首先对有代表性的例子的基本结构和它所象征的意义做了全面的描述，然后统观教堂内部的圣坛装饰、天花板绘画和葬礼纪念堂等。人们会在圣坛装饰中看到天主教的核心思想图景，可以在天花板上体验通向归属上帝的精神之路，从坟墓沉思教堂的教权。另外，我还借用了艺术学院艺术分类的方法，比如肖像画、静物画、风景画、风俗画和风景画集。此后是关于不同国度和城镇的一章，这样可以使读者比较阿姆斯特丹和罗马的城市规划，审视宏大的国家庄园，如唯尔切利。这样读者可以转向不同的环境，比如家庭内部空间(有时是通过绘画来沉思)以及花园。

在本书中，几个总领性的章节不得不与理论有关。第一章引入了批评家、学者、艺术和艺术史教师使用的“巴洛克”与“洛可可”这两个术语；第五章讨论了17世纪和18世纪以劝说和快乐为目的的修饰的因素和风格的使用；第十章，作为结尾，我回顾了17世纪和18世纪所讨论的理论。

本书的安排是围绕一定中心展开，而不是以直线的形式推进，因此没有以对象的开始和结尾作为本书的开始和结尾，而是逐渐趋向主题。虽然如此，我们还是尽力体现了时间的顺序，如前所述，很多章节是从较前的巴洛克讲到较靠后的洛可可。第二章具有最重要的定位作用，它向读者提供了不同国家的政治、战争、宗教运动、17世纪和18世纪的艺术氛围等等背景信息。

每一个艺术史教师都有自己组织材料的方法。没有哪一种方法或教材是惟一“正确”的，因为艺术家和艺术主题没有惟一理想的关联关系。虽然这样，我仍然希望本书能为教师和学生等相关人员所用，当巴洛克与洛可可艺术出现在课堂时，本书能够为其核心问题和艺术作品提供重要的信息和视角。更重要的是，我希望本书把艺术品收藏其中，而不是把艺术品用做讲述艺术史的标点符号。为了展示视觉思想的复杂性，尊重我们透过今天的背景不能完全理解的艺术，我还尽力提供了建筑、雕塑和绘画的文字资料。

作者于科罗拉多布罗底

1999年5月

*Baroque and Rococo*

*Art and Culture*







# 目录



序 言	1
第一章 巴洛克与洛可可的概念与图景	1
第二章 舞台布景：社会、文化与艺术制度	25
第三章 巴洛克教堂：神秘宣传与崇拜	49
第四章 神圣的内部：教皇墓、装饰祭坛和屋顶壁画	87
第五章 视觉修辞：巴洛克和洛可可风格	121
第六章 小艺术：肖像、静物和风俗画	167
第七章 风景画：对自然和人文世界的描绘	211
第八章 城市和乡村规划：罗马、阿姆斯特丹和凡尔赛	243
第九章 居家空间：室内和花园	271
第十章 结语：巴洛克和洛可可的理论	287
附录 1：魏尔夫林的原则	299
附录 2：神圣法庭前的审判	301
附录 3：查尔斯·博罗梅奥对建筑和装饰教堂的指导(1577 年)	304
附录 4：耶稣会士团体	306
附录 5：巴洛克的暴力和性	308
附录 6：17 世纪的科学和知识潮流	310
附录 7：超越流派：委拉斯开兹的《拉斯·门尼纳斯》	313
附录 8：田园牧歌	315
附录 9：想像的景观：乔瓦尼·巴蒂斯塔·皮拉内西的监狱	317
附录 10：圣西门的备忘录	319
附录 11：图像的传播	321

# 第一章

## 巴洛克与洛可可的概念与图景



“巴洛克”与“洛可可”是两个模糊而且情绪化的术语。“巴洛克”这个词使人想到陌生和奇异以及或多或少的炫耀，自从这个术语所描述的时代开始，批评家们就表达了不解和不安。在17世纪，法国《法兰西大词典》就把“巴洛克”定义为“不规则的、奇异的、易变化的”。在18世纪早期，意大利的知识分子把“巴洛克”看做异常的、被中伤的、迷失方向的现象。一个世纪之后，意大利最权威的词典仍将“巴洛克”描述为“奇怪的和令人尴尬的”。直到近代，“巴洛克”这个术语的使用以及对此类艺术方式的看法才祛除了早期的种种偏见。

这并不奇怪，“巴洛克”这个词自身的起源就充满了神秘和复杂性。一种理论认为，这个词是从西班牙词汇 *barroco* 演化而来的，原义是指一个大而不规则的珍珠(它至今仍是珠宝匠的术语)，这意味着宝贵的东西已经变得不成形了。有人相信这个术语是从拉丁语 *verruca* 演化来的，它的意思是瑕疵。但更多的学者相信“巴洛克”这个词是从罕见而且费解的三段论演化来的。一个中世纪的逻辑学的学生可以借助 *baroco* 这个词来记忆论辩的形式。这种论辩有一个表示肯定的大前提，一个否定和特殊的小前提，由此产生一个否定和特殊的结论(大概 *baroco* 这个词的每一个字母表达三段论中不同的因素)。在17世纪，舍尔伍德的逻辑学家威廉恰好给出了一个恰当的三段论的例子：每个珍珠都是一个石头；有些人不是石头；因此有些人不是珍珠。

(图1-0) 约翰·韦伯：《双层方形房间》，1649~1650年，英国维尔顿宫。

最初的贵族住宅在1647年或1648年被焚毁，在重建后，韦伯在古典建筑师英格·琼斯的帮助下，设计了这样的其中包括凡·戴克肖像的辉煌内景。对于英国尚属新奇的巴洛克设计的灵感也许来自法国——特别是1633年出版的简·巴贝特的有影响的著作《建筑》。

事实上，直到19世纪中期德国学者使用“巴洛克”这个词来概括17世纪的欧洲艺术的时候，它才被用来区分和标志一个艺术时代。它在文化研究中大概没有更多的概念之争。巴洛克不是一系列风格化的品质(虽然这样的清单已经被列出：见本书299~300页附录1：魏尔夫林的原则)。虽然它通常描述16世纪末到1700年的欧洲和拉丁美洲，但也不是特指一个统一的时代。这个词的模糊性以及它与颠覆和破坏的联系，使它适合于躁动的时代。在本书第二章中通过讨论巴洛克制度、人格和政治活动的历史探究了这个躁动的时代。

“洛可可”这个词开始使用时也是带有厌恶的口吻，对那个时代的研究一直陷于争议和偏见。然而这个词本身所招致的争议比“巴洛克”要少。它的起源意义很清楚：它似乎由法语 *rocaille* 演化而来，意思是卵石或者贝壳作品。根据《牛津英语词典》的解释，这个风格是“过时的、古旧的。指家具或者建筑有

路易·奎因兹特征或路易·奎因兹工艺，比如传统的贝壳或涡形装饰，以及无意义的装饰；指过分的和乏味的华丽和装饰”。当然，这些解释反映了维多利亚时代的词典作者的观念。20世纪初古怪而又可敬的语言评论家H.W.福勒对洛可可有以下见解：

洛可可和巴洛克作为特征形容词使用，对于18世纪早期法国或类似地区建筑和家具的流行趋势而言，有时区别不大，有时有以下区别：典型特征是远离常规和预想，不和谐的组合，繁华的外表，过多的装饰，奇怪或者断裂的线条。区别在于，当巴洛克目的不再是用奇观来震惊旁观者，而是要用天才来取悦旁观者时，巴洛克在形式上采纳了洛可可。

虽然福勒的语言没有《牛津英语词典》那样具有批评性，但他强调了这个风格的不和谐和奇怪特性。像巴洛克一样，大概洛可可也是异常的或者发疯的。19世纪的批评家把一个古旧的品质归为洛可可，也许是因为它与法国大革命前的品位有关，这个时代(以及其风格)对很多人来说是奇异和陈旧的。

虽然今天的艺术史家不再说洛可可或巴洛克是迷途的、怪诞的、过时的风格，但他们也许还是承认其中有不规则和不正常的特性。正是洛可可和巴洛克远离“经典”和常规，才促成了它们自己的影响。

## 定义艺术史的时代

历史的分类会妨碍或者帮助我们理解艺术。也许我们应该放弃历史分类，以宏大的眼光回顾不间断的文化、制度和艺术的总体。毕竟时间是连续的，其间没有断裂或者标志物。放弃历史的分类绕过了定义某一时代的特征、情绪和精神的困难，但这使写作艺术史更加困难(或许这不是一件坏事)。

即使在最早的神话写作过程中，也提出了一定的时代概念，如黄金时代、白银时代、黄铜时代、黑铁时代，每一个时代都是以幸福开始，然后过渡到后面的多事之秋。划分过去的历史事件以便创造研究历史的适当背景，从罗马时代开始，著述者们就发现这是方便和有意义的。

操德语的艺术史家提出了很多词语来命名时代的精神特征。Zeitgeist，字面意思是“时间幽灵”，与英语中的“时代精神”意思相近。另外一个变体如Weltgeist(世界精神)和Geistesgeschichte(精神史或者知识史)，这些都体现了历史学家希望找到某个时代的精神、灵魂或者特征的持久愿望。在德国哲学家黑格尔(1770~1831)的著作中，精神的存在是绝对的，并且居于宇宙的中心，所有的变化都是“世界灵魂”沿着预定的历史路径产生的。在20世纪末期，唯心论和先验论色彩稍淡一些的历史学家，一般都回避那些不可避免地要把历史引向未知将来的非物理、非空间的讨论。

然而，因为我们要用术语来思考特征鲜明的时代的广泛延续，艺术史家们是不愿意全部放弃时代划分及其标签的。本书的标题——巴洛克与洛可可：艺术与文化——就是延续了这样处理传统的传统。即使本书的标题是“17世纪和18世纪的艺术”(这样也许更中立，但缺少了趣味)，我们也会遇见时代分期的问题。何况洛可可和巴洛克这两个词对于写作和思考艺术史的事件来说，并非方便和正规的处理方法。这两个词不但指一个时代，而且指贯穿其中的哲学、风格、视觉。这两个词语的使用意味着这两个时代在物品和态度上的基本相似之处。

无论怎样违背自己的意愿,如果一个艺术史家承认,我们的概念系统使我们承认一个特定时代的作品具有某些共同特征,那么我们就又遭遇了时代精神,以及那些讨厌的“时间精灵”的问题。摆脱这个困难的方法就是宣布巴洛克只是一种风格,一个被贝尔尼尼、伦勃朗、鲁本斯、皮特·达·科尔托纳、博罗米尼等一批艺术家共有的风格,而不是所有艺术家的风格。比如说,鲁本斯的画看上去并不很像伦勃朗的画。但如果巴洛克(对洛可可也一样)只是17世纪少数人的风格,我们就无须把它神圣化并作为专有名词来对待,而应该代之以更为宽泛的“17世纪和18世纪的艺术”。

在本书中,洛可可和巴洛克作为表述时代特征的术语使用,也具有风格的含义。目的在于试图建立这样的图景:就像宽泛的文化和制度一样,洛可可或巴洛克不是一个统一体,而是一个时代多样性的、同时共存的现象(而不是单一表征)。希望看到每一个时代所预示的信息的老一辈艺术史家们经常把绘画、雕塑和建筑看做某一个时代的征兆,也就是作为引导观察者看到本质(时代精神)的现象。一个征兆经常指其他的东西,一个先验的事物和力量。社会历史学家和马克思主义者们推测,任何文化产品,如绘画、汽车,甚至是作为人类行为的礼节,都表征着更深层的东西。相比之下,持“共同现象论”的人承认在某种文化(比如服装、广告、电影、音乐、政治)的不同物品和事件中存在一个模式,但并不是试图把那些环境和事件归为更根本的单一原因。而且,我们不设想背景中存在共同的驱动力,但承认事物之间的相互联系。本书就与相互联系有关。

正是这个原因,本书的主要分界线不是时间和地理界线。虽然风格变化(至少部分的)是因为每一代艺术家对其前辈的损益,同时也被后辈艺术家驳斥、接受或者加强,但艺术史不是一个简单的艺术家影响艺术家的历史。艺术史其实更为复杂,比如君主制和教堂、经济体制(如资本主义),这些制度对艺术品市场的建立、品位和风格具有巨大的影响作用。因此,从第二章到第四章通过制度的不同视角讨论时代文化。类似的,从第五章到第七章讲述巴洛克和洛可可,详尽讨论了巴洛克和洛可可的修饰风格、风俗画和主题。从第八章到第九章讲述巴洛克和洛可可艺术家规划他们的城市和乡村、组织他们的室内空间的方式。结尾详细叙述巴洛克艺术理论的某些侧面。

## 风格、修饰、风俗画

这一部分引入一些关于巴洛克和洛可可的重要思想。这些大纲不是要定义时代,而是把读者的注意力引导到有区别作用的因素上,为读者提供鉴别的工具。

### 风格

在艺术史上,“风格”是一个平常但是难以定义的概念。事物如何能够与其本质或者它所显现的样子相反,这是风格要处理的问题。米达特·霍贝玛(1638~1709)的这幅风景画(图1-1)的风格不是由于画面上的树木、小路和闲逛的人物,也不是因为使用了某种特殊的颜料。风格与其表现方式有关,米达特·霍贝玛的风格来自他表现树叶、树丛的方式以及画面布局。风格是绘画行为的记录,是艺术家的签名和笔迹,是画布表面背后的标记。米达特·霍贝玛的一个个人风格的要素是他对树叶的处理。他没有画出树叶堆,他遵照他的个人原则,使每一个叶子都显得独特,并且在颜色、形状和阴影上可以观察。



(图1-1) 米达特·霍贝玛：《迈德巴厘斯的林阴道》，布上油画(1.03米×1.41米)，伦敦国家美术馆藏。

风格也可以代表一个时代或者文化的可以辨别的特征。荷兰的巴洛克画家一个典型的例子是根据习俗来安排风景画的技巧。这里，通向迈德巴厘斯的路是在构图的“中间”，这不仅仅是村庄的名字，更是要唤起画家和欣赏者之间不言而喻的理解。这里，欣赏者不仅仅是一个风景画的购买者，而且是一个老到的评论者。

小路从位于中央位置的观察者延伸到地平线，这样产生了显而易见又具有说服力的单点直线透视。这个技术在17世纪就根深蒂固了。天地交接处的地平线被小路严格二分，这样产生了“消失点”。严格来说，虽然人们的视角不能比做直线透视(我们有两只眼睛，我们双目视物，我们可以看到宽阔的区域和弯曲的空间；而直线透视是单目视物，视角较小，而且是平面的)，但直线透视为我们如何视物提供了有趣而且有用的模型，并且具有文化价值。最重要的是，直线透视是一个基于透镜的构图理性系统。直线透视安排元素，使它们“适合”我们的理性和理解力。至于更进一步观察的科学方法的浓厚兴趣的证明，我们可以拿出17世纪荷兰重要的透视仪器，比如望远镜和显微镜。

把道路安排在构图中间位置和透视系统的中心，这个特别的艺术策略曾被荷兰艺术家阿尔伯特·克伊普(1620~1691)在《米尔德沃的小路》中使用过。重复前辈艺术家的技巧，说明艺术家的学习和对视觉权威的引用。通过所有这些方法，米达特·霍贝玛完成了一幅风景画，其中的艺术参考对于具有良好教育的

在霍贝玛年轻的时候，曾追随著名的风景画家雅各·万·雷斯达尔受训，并随他在尼德兰旅行，描绘当地的风景。在他完成这幅充满垂直和水平线条的绘画的时候，是在他结婚和被任命为阿姆斯特丹城区酒税官之后，此时霍贝玛已经实际上退出画坛。

(图1-2) 贝尔尼尼:《圣·彼得王座上的天使》,1665年,铜、大理石、灰泥质地。位于罗马圣·彼得教堂。

像贝尔尼尼这样的反改革艺术家热衷于肯定教皇的崇高和惟一的权威。这里是在椅子的背面,艺术家插入耶稣名言的浮雕:“请喂我的羊。”在侧面耶稣交给彼得天堂和地狱的钥匙。在上面,在一块卵圆形的琥珀上,是一个代表圣灵的透明的鸽子形象。



精英来说仍是可以辨明的。

## 修饰

修饰,源于古代的说服艺术,是一个传统的绘画技巧,是用清晰可辨的图景指代其他的东西。在语言中,说服的技巧把人从文字的通常和字面意思引开;在绘画当中,说服的技巧把人从画面的通常和表面意思引开。在语言中,说服的技巧是诸如明喻和暗喻这样的东西;在视觉艺术中,说服的技巧是图画的一定视觉转换。比如,贝尔尼尼(1598~1680)画的罗马圣·彼得宝座两侧的天使身上的严格压缩的、有力的服装样式,就是一个视觉暗喻,象征着神秘的天火(图1-2)。这里的布并没有着火,但是看似火。有恰当的证据表明贝尔尼尼熟悉早期的天主教神秘主义者称做戴奥尼夏法官的作品,他写了教士和天国的等级制度,教士的等级制度是为世俗教堂里的成员准备的。天国的等级制度是为上帝和天使准备的。

戴奥尼夏法官说:“火的外观在最高程度上意味着天使与上帝的相似。”因为火是纯洁的、没有实体但具有隐藏本质的。贝尔尼尼在此以雕塑形式发挥着语言学上明喻和暗喻的作用。巴洛克艺术家也有说服的行动,其中有的和语言相似,有的是视觉艺术独有的。

在古代的说服理论中有“雄辩的多种形式”,是由在不同场合讲话的适当形式构成的。辞藻华丽的高等的讲话用在正式场合;中等的讲话次之;普通的讲话用在非正式场合。法国画家尼古拉斯·普桑(1594~1665)宣布遵照说服的理论和希腊的音乐模式。希腊的音乐模式与现代的音乐调门相似,但尼古拉斯·普桑解释说,多利安模式、爱奥尼亚模式、腓尼基模式、吕底亚模式等等,分别适合不同的“心情”。

多利安模式肃穆而严厉,目的在于教化品德。普桑的《弗考茵的葬礼与风景》(图1-3)就是表明了多利安模式的绘画特征。这幅画的主题很高尚,构图完全是数学的安排,颜色很柔和。弗考茵是一位希腊将军,他不顾民众的谴责,杀死了一个诚实的人。普鲁塔克(46?~120)是古希腊作家和传记作者,他的著作《平行的生命》讲述了古希腊和罗马的道德传说,普桑是从他的作品中知道弗考茵的故事的。就像普鲁塔克的传说目的在于教化一样,普桑的绘画通过传递精彩和高贵的视觉信息起到教化的作用。他写道:“就像任何其他事情的基础一样,首先要求的是事件及其主题必须是高尚的东西,比如战争、英雄行为和宗教主题。”在这幅画中,明暗色调的安排使观赏者的目光从明到暗、从暗到明有条理地移动,直至到达地平线。这些云彩、建筑和树木被安排在平行的系统中,使用几何形状放置艺术作品的要素增强了普桑发现的适合多利安模式的严格性。在前景的树都弯向画面中心。这是一个引导观察者的眼睛的叙事场景的视觉修饰技巧。

普桑关于模式的理论的重要性,在于它为17世纪的绘画引入了安排场景和价值的观念。不久,如《埋葬弗考茵》这样的绘画也遵照这样的“伟大原则”。因为它考虑我们与现实之间的关系,绘画情绪的发展(即使在传统的时尚词语中)对观察者也很有冲击力。修饰的技巧把我们带入画中,而不是保持美学距离(就



(图1-3) 尼古拉斯·普桑:《弗考茵的葬礼与风景》, 1648年, 布上油画(1.14米×1.75米), 什罗普郡普利茅斯的伯爵奥克莱帕克租借给威尔士卡尔狄夫国家博物馆。

弗考茵被强制喝下毒芹, 然后被禁止埋在他曾经担任长官的雅典城内。普桑描绘了尸体被抬至城外火葬的情境, 通过将画面安排在一个由云扫过右侧的树木构成的半圆拱形, 他把戏剧和古典的克制微妙地结合起来。

像文艺复兴中经常发生的那样), 这个技巧似乎使我们成为既陌生同时又可以理解的东西的一部分。带有基调的绘画使我们可以与另外的世界产生关联, 可以发生反应, 这是我们所希望和畏惧的。

## 风俗画

在艺术史上, 风俗画有两层意思, 要么指关于农民和手工业者“低级生活”图景, 如路易斯·勒南(1593~1648)的《铁匠铺》(图1-4), 要么是把人的注意力引向绘画的种类。在17世纪和18世纪, 评论家承认艺术分类等级制度, 其中历史绘画地位最高。历史绘画一般有《圣经》、历史或者传说的主题, 多个人物(一般4到12个人物), 通过场景、姿势、表情和人物的位置来展示故事和叙事。法兰西学院认可比所有历史绘画低级的风俗画, 比如风光、肖像、静物等。

这个“平常的”主题, 比如勒南描写底层社会的绘画, 经常带有与最高级的风俗画同样的尊严。另一方面, 图1-4的色彩、布局、人物姿势与历史绘画很不相同。事实上, 其灰色的色调、家庭成员明显简单和直接的表现以及粗糙质地与主题的特征很相称。这幅画表明勒南的



(图1-4) 路易斯·勒南:《铁匠铺》, 1641年, 布上油画(69厘米×57.1厘米), 巴黎卢浮宫藏。

在这幅画中, 每一代人都有他们自己的注视以及对艺术家做出反应的方式: 铁匠和他的妻子礼貌而且冷静, 祖父陷入自己的沉思中, 孩子则是机警而且害羞。勒南来自艺术世家, 经常与他的哥哥安东尼和马斯尤合作。

绘画是对劳动阶级忠实和忠诚的再现。他不是把他们画成我们经常看到的低等人或者傻瓜，而是和上流社会一样具有价值和人性的个人。

## 主题

在这一部分，更详细地讨论一些主题、风格和修饰技巧以及凸显巴洛克和洛可可风格的风俗画。这个讨论是远未完成的，但它已经开始影响各个时代文化和艺术行为的态度和概念。本书其他大部分的目的就是充实这些概念的内容。

### 巴洛克

由于17世纪文字和图像有着紧密关系，特别是在天主教的罗马，用有强烈装饰作用的思想开始有意义。我们已经说过，装饰是古代公共谈话中说服的艺术。为了说服听众，谈话者经常借助于大量的修饰和文学技巧。巴洛克的视觉修饰也有同样的说服功能和作用。

巴洛克的视觉发明有另外一个作用，它可以把我们惯常的经验和思考方式中逼出来。虽然放弃我们平常的感觉去经历变化也许不和谐，但我们进入的巴洛克艺术的世界，无论神圣还是世俗，事实上是一个比较好的世界。下面讨论的修饰的技巧提供了进入巴洛克艺术梦幻世界的门径，在那里我们遇见或者融入一个神圣或者美丽的风采。

### 概念

Concettismo 这个词相当于英语里的“想法、幻想、做作”，由于这个词的自我主义的弦外之音，最好把它理解为“概念”。这个“概念”可以是文学的，也可以是视觉的。在文学中，人们可以辨认和使用明喻以及暗喻。在1564年出版的题为“神圣的概念”的书中，人们可以看到，好的概念有“精美格言的智慧”，这表明，好的概念是辛辣和锐利的。在巴洛克诗人乔瓦尼·巴蒂斯塔·马里诺的诗文中，我们可以看到可爱的头发和恋人对毁灭(心被爱吞没)的恐惧之间的对比是如何集中在象牙梳子、躁动的头发和钻石上的：

通过她头发的金浪，  
象牙小船终于扬帆，  
象牙般的手在掌舵，  
大浪处处，  
沿着美的浪花，  
她驶向前，  
划出笔直无尽的沟壑，  
在翻滚的金浪中，  
爱要找到维系的链，  
我毁灭的心那么快走向死亡，





(图1-5) 贝尔尼尼：《圣·德列萨祭坛》，1645~1652年，大理石，群高11.6英尺(3.51米)。罗马圣玛丽·德拉·维特里教堂卡那罗小教堂祭坛细节。

德列萨的恍惚出神是一个神秘的经历。对于贝尔尼尼和巴洛克，神秘主义不仅仅是内向和隐藏的经历，而且涉及对神圣的直觉，它是如此的清晰，以至于可以用生动的语言和具体的、视觉的形式来表达。