

范景中 主编

艺术史
研究丛书

美术史的基本概念

后期艺术风格发展的问题

*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe
Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*

[瑞士] 海因里希·沃尔夫林 著

洪天富 范景中 译

中国美术学院出版社

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe
Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst

美术史的基本概念

后期艺术风格发展的问题

[瑞士] 海因里希·沃尔夫林 著

洪天富 范景中 译



中国美术学院出版社

责任编辑 祝平凡
装帧设计 祝平凡
责任校对 钱锦生
责任出版 葛炜光

图书在版编目 (CIP) 数据

美术史的基本概念：后期艺术风格发展的问题 / 洪天富，范景中译. — 杭州：中国美术学院出版社，2015.1

(艺术史研究丛书 / 范景中主编)
ISBN 978-7-5503-0857-2

I. ①美… II. ①洪… ②范… III. ①美术史—研究—欧洲 IV. ①J150.093

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 016697 号

美术史的基本概念

后期艺术风格发展的问题

[瑞士]海因里希·沃尔夫林 著
洪天富 范景中 译

出品人：曹增节

出版发行：中国美术学院出版社

地址：中国·杭州市南山路 218 号 / 邮政编码：310002

<http://www.caapress.com>

经销：全国新华书店

制版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印刷：杭州恒力通印务有限公司

版次：2015 年 6 月第 1 版

印次：2015 年 6 月第 1 次印刷

印张：18.25

开本：710mm×1000mm 1/16

字数：100 千

图数：127 幅

印数：0001—2000

ISBN 978-7-5503-0857-2

定价：95.00 元

目录

Heinrich Wölfflin

KUNSTGESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE

Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst

第一章 绪论 1

第二章 风格的发展 11

第三章 风格的发展基础 14

第四章 风格的发展过程 17

第五章 风格的发展结果 21

第六章 风格的发展意义 24

第七章 风格的发展问题 27

第八章 风格的发展理论 30

第九章 风格的发展实践 33

第十章 风格的发展总结 36

中译本据 München Verlag, Bisher F. Bruckmann 1948 年版
参照 Dover Publications, Inc. 1950 年版
M. D. Hottinger 英译本译出

目录

中译本札记 I

第六版序言 9

第七版序言 II

第八版序言 12

导论

- I 风格的双重根源 15
- II 最普遍的再现形式 28
- III 模仿和装饰 31

第一章 线描和涂绘

- 第一节 概说 35
- 第二节 素描 49
- 第三节 绘画 59
- 第四节 雕塑 72
- 第五节 建筑 81

第二章 平面和深度

- 第一节 绘画 93
- 第二节 雕塑 127
- 第三节 建筑 137

第三章 封闭的形式和开放的形式

第一节 绘画 147

第二节 雕塑 172

第三节 建筑 174

第四章 多样性和统一性

第一节 绘画 181

第二节 建筑 213

第五章 清晰性和模糊性

第一节 绘画 227

第二节 建筑 253

结论 261

后记：1933年修订稿 275

图录 282



图1 丢勒，《基督正对该亚法》

中译本札记

大约七年前，我邀请洪天富教授翻译此书。当时商定，由洪先生据德文本译，我再据英文本校勘定稿。原因是：洪先生是冯至的高足，德国文化的研究名家，而我则打学习美术史不久，就成了沃尔夫林这部书的倾赏者。承蒙先生慨然应允，我感悦无已，觉得的是天作人合。未料到，我却患了眼疾，让这部译稿一直拖延到今日，才算风骨初定。

回想畴昔，主编《美术译丛》时也曾邀请潘耀昌先生翻译此书。记得一个秋日，天气佳美，入目清快，井梧乍落，苑桂已开，正是吞花卧酒的时节，校院一片清寂。潘先生和我却在浙江美院史论教研室楼下站立良久，说起沃尔夫林五对概念的译名，左说右谈，最终我们还是拿不定主意，只好勉为其难，译成了现在这种笨词笨语，辜负了眼前的风物清瑟。译稿的导论部分先刊登《译丛》（1984年第二期），全书藏事又以《艺术风格学》为名出版，将近三十年来，它不知让多少人受益。直到现在，我还是受益者。因此在定稿中，潘先生的译作常置案头，鼓舞着我们拿出一部完全不同的译稿，以丰富美术史经典的阅读维度。现在，搁笔静思，如果说这部译稿还值得出版的话，那是因为它的确提供了一个新的维度。至少，在两个方面殆是如此：

首先，是所据底本。潘先生选用的是M. D. Hottinger翻译的英文版，这个版本准确忠实，措词高贵，还附有几条有益的译者注释，长期以来是英语国家的美术史教材。可是毕竟是译本，以德文本勘对，还是有可供依校之处。因此，选用德文原本翻译，为名著多提供一种

文本，仍值得一为。否则终是欠缺。下面列举三处，以见一斑。

一、导言第二节介绍五对概念之第五对，Komposition之前有一句：

Es braucht nicht mehr die Form in ihrer Vollständigkeit vor dem Auge ausgebreitet zu werden, es genügt, die wesentlichen Anhaltspunkte gegeben zu haben.此句为英文版所缺。（参见德文版第17页，英文版第16页）

二、第五章p.239: Darum bleibt es nicht nur dem Belieben des Beschauers überlassen, durch die Wahl des Standpunktes Überschneidungen hervorzurufen…

英译本p.222译为It is therefore not left to the spectator's free choice to create intersections by his choice of standpoint…

这诱使中译者不是翻为：因此不让观者有余地去自由创造交错的场面……就是译作：因此观者没有得到通过选择立足地而创造各种相交效果的自由……

三、在结论部分，作者写有一段重要注释，检讨自己的早期著作 *Renaissance und Barock* (1888) (德文版，第251页)，此注为英文版所无。更重要的是1933年的长篇后记。这是一篇作者极为重视的长跋，先是发表在 *Logos*，后来辑入 *Gedanken zur Kunstgeschichte* (1940)，1943年又把它收入本书。贡布里希评论沃氏的形式分析，特别指出：“美术史之为形式解决史，能够应用奥卡姆剃刀去破除时代精神。史学家研究形式发展所面临的两难困境，沃尔夫林本人最清楚，1933年的修订注意的正是这个问题，他把这个修订附于1943年版《美术史的基本概念》，这一一直鲜为人知。”（Cf.《艺术与人文科学：贡布里希文选》，浙江摄影出版社，1989年，第127页）

其次是译本的风格。潘先生采用严格的直译，把翻译当作学问来龟龟而为；全书洋溢着鲁迅当年翻译果戈里《死魂灵》的精神，字句盘折之间，随动着奥峭的涩味。相比之下，我们提供的是较为自由的意译，这也是因为想起鲁迅读严译本《天演论》的那种感动；严复为了吸引读者，开篇写道：“赫胥黎独处一室之中，在英伦之南，背

山而面野，槛外诸境，历历如在几下。乃悬想二千年前，当罗马大将恺彻来到时，此间有何景物？”《基本概念》就像《艺术的故事》一样，表面看都是好懂的书，可深入其间究竟有何景物？

此问提得容易回答却殊难。即使回答，也是 *The answer is more easily felt than given*。笼统言之，文章有方有圆，方者直白，圆者曲宕。例如，经史之书偏方，子集之书多圆。陈寅恪方，有棱有角；钱钟书圆，又苍又润；然而，文到妙处，皆离方遁圆。沃尔夫林乃是规整中洒落珠玉，时出缠绵之笔，极情尽致，总体则明明白白，举涓涓之言。因此，细读之下，《基本概念》中看似简单的描述却又总不那么简单，仿佛月光下看落花，看得清明，却总有一些朦胧、飘迷的意味。所以，要像严几道先生那样引发读者去体察沃氏书中的风物，不说信达雅，一笔清贵是起码的。但我们落笔轻弱，只好转而诉诸浅近通俗的形式，算是为心目中的对象——稍备西方美术史知识的读者——贡献一份礼物。而有一定水平、想看严谨翻译的读者，潘先生的译本，自是不可废读。

据说，沃氏这部书的中译本有五种之多，不论译笔的优劣高下如何，都是令人欢喜赞叹的事。任何严肃从事翻译的人都知道，翻译之难，何止一名之立旬月踟蹰，简直是如临深渊，如履薄冰。水平不够，容易出错，水平够了，还是不知不觉地出错。译者枯坐在冷板凳上尴尬地发呆，是学术生活中常见的图像。况且译者的热心肠还往往苦累不讨好，净是遭受批评，即使认真不苟的译者也难免受到嘲弄。诚然，翻译工作一步数蹶，极其艰辛。但一个翻译者踏踏实实地伏案迻写，风雨莫及，红尘不到，寂寞之心到底却不是灰心；他不仅思接千载，视通万里，而且身为传递火种者，还总能获得极高的报偿，这就是，深知人必犯错，并由此而领略最优美的学习方式：通过犯错来学习，摆脱掉惧怕犯错的可怜愿望。更重要的是，这报偿还可能潜移默化他的生活，让他绝不恋生，而誓在求知 [*This man decided not to Live but Know*]；让他视学问永生无止，视人生明日将逝 [*studebat discere, quasi semper victurus; vivere, quasi cras mortiturus*]。我们翻译沃

氏的书，不敢说有这种伟大的奢望，但却有点别的愿望。

从上世纪八十年代初，翻译《艺术与错觉》、《图像学研究》、《美术史的基本概念》¹就一直萦萦于心，想让更年轻一代的学生能够看到来自美术史领域的杰作，不像我们读书的岁月那么贫瘠那么狭隘那么荒陋，成了压倒一切的愿望。还时常悬想，一个国家的学术水平是由美术史代表的。王国维以为宋代的学术能凌跨百代，得益于“赏鉴之趣味与研究之趣味、思古之情与求新之念”互相错综。陈寅恪评论哲学史的研究，也说“必须具备艺术家欣赏古代绘画、雕刻之眼光及精神，然后古人立说之用意与对象，始可以真了解”。这些话都深含着美术史的意蕴。说到底，美术史乃无用之学，此种取向，正所谓以出世的心性做现世的事业。梁启超引导后人研究美术史，陈寅恪建议在大学设立美术史，具含此义。缺少了美术史的高水平研究，整体学术就无法越入巅峰。而这三部书乃是二十世纪美术史的核心经典，至今仍是；不仅美术史读者必读，也是其他人文学者的必读书。钱钟书在《七缀集》多次引用《艺术与错觉》即是一例。

这三部经典展现了三种境界，沉志一读，如听音乐：《基本概念》像D. Oistrakh, Y. Menuhin演奏巴赫的《D小调两把小提琴和弦乐曲》[*The Concerto for 2 Violins, Strings and Continuo in D Minor*] (BWV 1043)，整齐简正，参叙相应，往来疏数间，岁月递为两琴风色；《图像学研究》像I. Stern, P. Zukerman, S. Mintz, I. Perlman演奏的维瓦尔第的《四季》[*Le Quattro Stagioni*]，云日既秋，风烟满抱，有江山一线，指下迴环；《艺术与错觉》则像M. Rostropovich演奏巴赫无伴奏组曲的第二套曲[*Suite No.2 in D minor*] (BWV 1008)，俯仰沉奥，立声孤秀，通微处，啣忧怀于过弦之初。

三部经典有此三种境界，但却都从一个简单的假设出发。潘诺夫斯基假设我们从文艺复兴时期的画中能看出它的象征意义，从而找到

1 再加上李格尔《晚期罗马的艺术业》[*Die spätrömische Kunstindustrie*] (1901)，我常称为现代美术史“四经”；请见陈平教授的精致译本，《罗马晚期的工艺美术》，北京大学出版社，2010年。

一个国家、时期、阶级、宗教和哲学中潜在的基本精神。贡布里希假设我们从再现的风格史中能看到修改调整图式的轨迹，回答绘画为什么有一部历史。沃尔夫林则假设我们能从16世纪和17世纪的艺术中看出两种观看方式，即文艺复兴和巴洛克，他不只用五对概念阐明两种方式的差别性特征，还进一步提出了形式主义的最深刻洞见：

莱奥纳尔多·达·芬奇早已认识到阴影中的补色现象，但是他从不把这种理论知识用于艺术创作。同样，阿尔贝蒂也清楚地观察到，在绿色草地上漫步的人脸上会映出绿色，可他也觉得这与绘画没有多大关系。我们由此看到，风格很少取决于对自然的单纯观察；对装饰原理和审美趣味的信念，才拥有决定风格的最终权力。年轻的丢勒研究自然色彩的习作完全不同于他在绘画中的做法，就是这个原理的一个证明。（第一章第三节）

人们不仅以不同的方式观看，而且还看到不同的东西。但是，所谓的对自然的模仿，只有受到装饰性直觉[decorative instincts，可简单地理解为绘画性的直觉或美的直觉，译者]的启示而又能产生装饰性作品的时候，才具有艺术的意义。（第四章第一节）

在再现艺术的历史上，作为风格的一个因素，绘画得益于绘画的比它得益于直接模仿自然的还多。

这三个假设，此处说来简单，实际上都是能引发更多更重大而有趣问题的假设。不阅读它们生动迷人的书页，根本就无法领略什么是经典的笔魂文心。因此，以上的概括虽然有助理解，但却是极其糟糕的表述，因为它其实破坏了经典。而所谓的经典，正是我们发愿要读，而从未能细心静读的原典。我们往往抵挡不住诱惑，专食那些把经典简化成条条框框的快餐，大嚼一顿，便觉得腹笥满满。可真正享受经典的人，却决不能满足什么图像学和形式分析之类的方法和概念，而是踏踏实实地像修行者一样，去亲历金河常乐之说，香城实相之谈。

《基本概念》第一版刷印于1915年，此后在西方产生了广泛的影响，从美术界到音乐界到文学界，20世纪的哪部美术史著作都难以望其项背（只有贡氏《艺术的故事》例外）。它在中国的影响，也大得令人吃惊，超过了任何一部美术史甚至美学专著，只要回顾一下滕固《唐宋绘画史》、宗白华《美学散步》、李泽厚《美的历程》就能见其概略。姑且以滕固先生为例。1931年先生在《辅仁学志》第二卷第2期发表“关于院体画和文人画之史的考察”，两次引用沃尔夫林，第一次用《基本概念》的线描与涂绘来区分吴道子（写的）和李思训（画的），第二次引用沃氏的*Die klassische Kunst*；后来在1935年第二卷第1期分析“唐代艺术的特征”，又附设“备考”，专论沃氏的概念：

线描的和渲染（即涂绘）的两个范畴，在美术史有特殊的涵义；德国美术史家洼尔佛林指出十六世纪和十七世纪的艺术之不同，就是由线描的进于渲染的发展。线描的，往往求事物限界的分明，而渲染的，排除限界使沉入漠然混合的状态（参考其所著《美术史的根本概念》[*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915]）。我这里借用这两语，当然不是这么严格。我的意思，——以线条为主，表出形体之清明，可视为线描的；以色彩为主，运用强调的明暗法，表出物象之深远，可视为渲染的。

先生又在1937年翻译戈尔德施密特《美术史》的注中专门介绍了沃氏：“洼尔佛林为柏林大学教授，现已年高，卜居瑞士秋里墟城（即苏黎世）。他的学说影响于现代至为深刻，现今德国有名之美术史家及教授很多是他的门徒和私淑者。其主要著作：《美术史的根本概念》……此等著作已成为专家和一般知识阶级的必读品。”

遗憾的是，《基本概念》反而被后来研究西方学术的学者遗忘了，连朱光潜先生的大作《西方美学史》都未论及。二十世纪八十年代初的“形式美”大讨论，若是有沃氏的这部书用作基础，肯定会高拔人不少慧解，省去不少空洞的笔墨。这也许就是经典之为经典的深

意。也是因此，翻译经典，像抄书匠那样保存它，流播它，成了译者的抱负；传文明的光致，成了他的信念：经典是人类智慧的纪念碑，日月其徂不会让它漫漶，越磨洗字迹越明熠；文明面临危急，它可能被沉埋，而译者和抄书匠的责任，就是拂去尘封，让它焕往辉来。

早在公元二世纪古罗马诗律学家泰伦提安·毛鲁斯[*Terentianus Maurus*]就说：*habent sua fata libelli*[书籍自有命运]。沃氏此书诞生于1915年，再三年已整整百岁。其命运既如小羊玩水之浅滩，也像大象畅泳之深潭，给了泛泛览者和孜孜研者无穷的裨益。然而它的缺陷也日益明显：作者将建筑和绘画的联系似乎牵强；所述美术史循环论虽有启发，但落到实处则不稳当。半个多世纪前，施马尔索[*A. Schmarsow*]（1853-1936）和弗兰克[*P. Frankl*]（1879-1962）都提出过替代的方案，贡布里希也换用更简洁的方式（平面的秩序和立体的自然）讲述了艺术的故事。但无论命运如何，对于我们大多数人而言，正像波德罗[*Michael Podro*]所说，还很难找到一部书来取代《美术史的基本概念》用作绘画分析的典范[Cf. *The Critical Historian of Art*]。

最后，再次向洪天富先生深致谢忱，若非先生之力，依据德文迻译的文本，恐怕还要延搁十年。

范景中

2012年3月10日

付梓期间，见到金城出版社的新译本《美术史的基本原理》，令人眼明，只是腰封[tummy band]上说此书，“融文化、心理学、形式分析于一个编史体系，抓住艺术品本身，力图创造一部无名美术史”，结句似有不当。“无名美术史”是沃氏在初版中提出的想法，后来觉得不妥，即于修订版剔除了。附记于此，聊供旁参。

第六版序言

1915年本书初版问世，现在是第六版，内容一仍其旧。但这里却想用简短的话取代前几版的冗长序言。对那些不断增多的可以解释和扩充本书的材料，我只好把它们裛入另一卷中。

本书的宗旨概述如下。书中所用的“基本概念”源于想为美术史的特性建立一个更坚实的基础：这里不是对价值作出判断，而是要描述风格的特性。首先弄清每个案例所研究的是哪种图像想象的形式，这对风格史学家会大有裨益（称想象的形式[Vorstellungsformen]比称视觉的形式[Sehformen]更可取）。当然，想象的观看形式不是表面的东西，而是决定想象内容的重要因素。至今为止，这些直观概念[Anschauungsbegriffe]的历史也属于精神的历史。

视觉的方式，或者说想象的观看方式，并非自始都一样，也并非在各处都相同，它就像生命的各种形式，有自己的发展史。想象有发展的阶段，历史学家必须考虑这一点。我们一方面认识古代的“不成熟的”观看方式，另一方面也谈论“盛期的”和“晚期的”艺术。古希腊的艺术或者沙特尔主教堂[Chartres]西门的雕塑风格，不应当被视为今天的创造而加以解释。历史学家不应当用“这些艺术作品怎样影响了我这个现代人？”来评价它们的表现内容，他应当去了解特定时代有什么特定形式可供选择。这样，就会引向对作品本质上不同的解释。

想象性观看的发展路线，用莱布尼茨[Gottfried Leibniz]（1646-1716）的话说，是“潜在地”给定的。但是在生活的历史现实中，它经

历了各种断裂、挫折和改造。因此，本书不是向读者呈现一个历史的摘要，而是试图提出一些标准，并以此更准确地确定历史的变化和民族的类型。

尽管如此，我们所用的这些基本概念只符合近代的发展。若要用于其他时代，还须不断修正。不过，事实证明这个图式甚至适用于日本艺术和古代北欧艺术。

有人会提出反对意见：想象的“合乎规律的”发展会摧毁艺术个性的重要性，因此它不过是一种猜测。这种异议幼稚可笑。人体的生长也完全取决于规律，可个体的形式仍然互不相同，不会因此而夭折。支配着人类精神结构的法则绝不会与自由发生矛盾。我们常说，人们总是看到他们所希望看到的东西，这不言而喻。问题是人的这种希望在多大程度上取决于某种必然性。这个问题当然超出了艺术的范围，它涉及历史生活的各个方面，甚至最终涉及形而上学。

另外的问题是连续性和周期性的问题，本书只是略微提及，而未加详论。历史永远不会回到原点，这确切无疑。但同样不容置疑的是，在总的发展范围内，尽管可以区分出个别的、独立的发展阶段，可是其发展轨迹还是会显示出某种类似性。由于我们提出的问题只是对近代的风格发展进行分析，所以周期性的问题无关紧要。当然，这个重要的问题仅仅从美术史的角度去论述还不行。

过去的视觉成果在多大程度上被纳入风格发展的新阶段，长期持续的发展如何同各种特殊的发展相融合，这是更深刻的问题，只有进行详细的研究才能阐释清楚。因此，我们发现一些程度完全不同的单元。哥特式建筑可以视为一个单元，北方中世纪风格的整体发展也可以视为一个单元，其发展曲线我们可以绘制出来，而且有效。最后，风格的发展在不同的艺术中并不总是步调一致，例如，一种晚期的建筑风格能够与雕塑和绘画中的新颖独到的观念同时并存——这让我们想到15世纪的威尼斯艺术——直到最后所有的形式都统一在一种视觉标准之下。

由于不同的种族其基本视觉态度的本质差异，导致了时代的重

大截面产生不了完全一致的画面，所以我们必须承认：在同一民族中——不管人种是否相同——不同的想象类型经常同时并进。甚至在意大利，类型也不统一，不过在德意志，民族相同但想象类型不同的情况，表现得最清楚。格吕内瓦尔德[Grünwald]（约1475-1528）和丢勒[Dürer]（1471-1528）虽然同时代，可他们却代表着不同的想象类型。但我们不能认为他们的不一致破坏了风格发展的意义：从更广阔的视角上看，这两种想象类型都受制于一种共同的风格，因为我们立即就能看出把这两个代表一代人的艺术家联系起来的要素。这两个强大的个体既有别又存在共同性，把这种共同性归纳为一些抽象的基本概念，正是本书撰写的意图。

即使最具独创性的天才，也不能超越其诞生之日就已存在的限制。某些事情只能发生在某些时代，某些思想也只能产生于某些发展的特定阶段。

慕尼黑，1922年秋

第七版序言

第七版系第一版的重印，所作的修改无关宏旨。前面序言述及想增补的内容，依然需要，例如，不同民族的不同想象类型，在将要付梓的《意大利和德意志的形式感》[*Italien und das deutsche Formgefühl*]中有所补充。至于艺术发展的各种问题，只能在后期美术史的有限范围内作不全面的讨论，这反映在计划撰写的另一部书中，题为《论发展》[*Entwickelungen*]。

苏黎士，1929年夏日