

•李泽厚主编 美学译文丛书•

# 艺术风格学

【瑞士】H·沃尔夫林 著

潘耀昌 译



PRINCIPLES OF  
ART HISTONG

·当代西方美学名著·

李泽厚 主编

美学译文丛书

# 艺术风格学

——美术史的基本概念

[瑞士]H·沃尔夫林 著  
潘耀昌 译  
杨思梁 校

辽宁人民出版社

1987年·沈阳

# PRINCIPLES OF ART HISTORY

THE PROBLEM OF THE  
DEVELOPMENT OF STYLE  
IN LATER ART

BY  
HEINRICH WÖLFFLIN

Translated by M.D.HOTTINGER

DOVER PUBLICATIONS, INC

根据美国多弗出版公司1950年英文版(原据1932年霍丁格尔英译本)译出。  
德文书名为 Kunstgeschichtliche Grundbegriffe。书名原意为《美术史的基本概念》，《艺术风格学》系中译本所改。

## 艺术风格学

Yishu Fengge Xue

(瑞士)H·沃尔夫林 著 潘耀昌 译 杨思梁 校

辽宁人民出版社出版 辽宁省新华书店发行  
(沈阳市南京街6段1里2号) 沈阳市第二印刷厂印刷

字数: 200,000 开本: 850×1168 $\frac{1}{2}$  印张: 9 插页: 34  
印数: 1—39,220

1987年8月第1版

1987年8月第1次印刷

责任编辑: 丁炳麟

责任校对: 张富娟

封面设计: 赵多良

姚喜荣

ISBN 7-205-00093-9 / B·23

统一书号: 2090·123 定价: 4.20元

JO

WEF

424471-

5

267R

## “美学译文丛书”序

李泽厚

1980年6月全国第一次美学会议简报说：“中国社会科学院哲学所李泽厚同志在发言中强调指出：现在有许多爱好美学的青年人耗费了大量的精力和时间冥思苦想，创造庞大的体系，可是连基本的美学知识也没有。因此他们的体系或文章经常是空中楼阁，缺乏学术价值。这不能怪他们，因为他们根本不了解国外研究成果和水平。这种情况也表现在目前的形象思维等问题的讨论上。科学的发展必须吸收前人和当代的研究成果，不能闭门造车。目前应该组织力量尽快地将国外美学著作翻译过来。我认为这对于改善我们目前的美学研究状况具有重要意义。有价值的翻译工作比缺乏学术价值的文章用处大得多。我对研究生就是这样要求的，要求他们深入研究、批判现代美学某家某派，而不要去写那种空洞的讨论文章。”

DM 02/53 206

这确乎是我对当前也只是当前中国美学情况的基本看法之一，得到了与会同志们特别是社会科学出版社的热情支持后，就筹备出一套以整本著作为主的“美学译文丛书”（单篇文章已出版有《美学译文》刊物），以近现代外国美学为主，只要有学术参考价值的，便都拿来，尽量翻译，书前加一批判性的介绍序文，消化和批判主要仍交给读者们自己去作。我想，博采众家之长，不拘一得之见，批判改造对方，以丰富发展自己，是符合马克思主义的基本精神的。所译的书，尽量争取或名著或名家，或当年或今日具有影响的著作。译文则因老师宿儒不多，大都出自中、青年之手，而校阅力量有限，误译之处难免。但我想，值此所谓“美学热”、大家极需书籍的时期，许多人缺少阅读外文书籍的条件，与其十年磨一剑，慢腾腾地搞出一两个完美定本，倒不如放手先翻译，几年内多出一些书。所以，一方面应该提倡字斟句酌，力求信、达、雅，另一方面又不求全责备，决不因噎废食。总之，有胜于无，逐步提高和改善。

愿我们这个美学翻译事业兴旺发达。同志们，大家都来帮忙吧！

## 沃尔夫林和他的美学思想

### ——译者前言

海因里希·沃尔夫林 (Heinrich Wölfflin, 1864—1945)，瑞士著名美学家和用德语写作的最重要的美术史学家。曾就学于巴塞尔、柏林、慕尼黑大学，是著名史学家雅各布·布克哈特的高足，先后在巴塞尔(1893—1901)、柏林(1901—1912)、慕尼黑(1912—1924)、苏黎世(1924—1934)大学担任教授。他曾被认为是继温克尔曼、布克哈特之后第三位伟大的美术史学家。他的特色是把文化史、心理学和形式分析统一于一个编史体系中，因此不去过多地研究艺术家，而是紧紧地盯着艺术品本身，力图创建一部“无名美术史”，把风格变化的解释和说明作为美术史的首要任务。沃尔夫林的博士论文是《建筑心理学序论》(1886)，在这篇论文中已透露出他后来要发展完善的研究方法的端倪：即以创作过程的心理解释为基础的形式分析。他在后来的一系列著作中

都汲汲于这种方法。例如他的《文艺复兴和巴洛克》(1888)、《古典艺术》(1899)、《阿尔伯里希特·丢勒的艺术》(1905)等就是。其中《古典艺术》一书是他献给他的导师, 1892年故去的布克哈特的纪念, 此书长期以来一直被美国许多大学作为教科书。然而, 他的代表作是《艺术风格学》(1915), 这部研究文艺复兴后艺术中风格问题的专著, 把他的思想综合于完整的美学体系中, 这个体系对后来的艺术批评有很重要的影响。沃尔夫林在这部著作中提出了五对基本概念作为准则, 试图解答以下问题: 古典艺术和巴洛克艺术之间的主要差别是什么? 在不同的文化和不同的时代中是否存在这样一个模式, 它构成了表面上显得杂乱无章的艺术发展的基础? 是什么因素引起人们对同一幅画或同一个画家完全不同的反应? 他以大量的视觉艺术材料, 从素描、绘画、雕塑、建筑等角度, 通过对拉丁民族和日尔曼民族不同时期的艺术进行相互比较, 阐述了自己的观点, 为巴洛克艺术恢复了名誉。后来沃尔夫林的学派从这里进一步发展了他的理论, 使他系统地阐述了的体系也能适用于不同时代和不同民族的艺术, 例如业已证明的, 被应用于日本艺术、古代北欧艺术和现代抽象艺术。

19世纪下半叶的欧洲, 进化论开始成为普遍的观念。美术史家们都接受以发展、进化的观念来解释视觉艺术的历史进展和自然进展。当时, 最有洞察力的艺术批评潮流继续把哲学作为自己的基础。在许多用德语写作的史学家的理论中也流露出德国古典哲学的痕迹。其中有很大影响的是黑格尔的辩证法和循环论。按照黑格尔哲学体系中表现出来的循环

论，人类历史呈现出螺旋形运动。在当时的史学界，流行着一种辩证地把历史看成是钟摆的观念，认为一极行将结束之际，向相反一极的运动必将到来。由于艺术风格的演变具有钟摆般两种相反倾向的特征，因而这种钟摆的理论特别为美术史家所乐于接受。奥地利艺术学家阿洛伊斯·里格尔 (Alois Riegl, 1858-1905) 由此提出了一个重要的理论。他把美术史看作是具有自然法则约束力的不断进化和发展的过程。他摈弃了以往那种认为美术的历史过程是以无数的盛衰阶段为标志的观点。就风格的演变问题他提出了一组对立的范畴：“触觉的”和“视觉的”。他认为艺术的进步是艺术描绘形式从触觉的形式向视觉的形式进化的过程，更确切地说，是艺术描绘形式的“触觉”原则和“视觉”原则的交替。他的理论对沃尔夫林产生了重要的影响。

19世纪和20世纪之交，艺术批评最主要的倾向是移情论和“纯可视性”(pure visibility)的美学原则。当时的艺术史家，不论是采用自然主义或实证主义，还是采用理念论或活力说，都开始从更加心理学的观点来研究自己的课题。移情论对包含在审美经验中的活动过程的出色解释，为艺术史家的研究开了方便之门。由罗伯特·费舍尔对移情论所作的贡献在很大程度上推动了康拉德·菲德勒(Konrad Fiedler, 1841-1895)等人倡导的形式主义倾向。纯可视性的概念即纯形式的概念。纯可视性的美学原则的最有权威的代表是菲德勒。菲德勒认为，艺术不是以客观地反映生活为目的，而是根据主观的知觉(视觉的过程)来创造艺术形式。建立在这一认识基础上的纯可视性的提出，从积极意义上说，是对近几



个世纪以来，在美术史中占支配地位的强调内容的倾向的反动，引起了人们对形式问题的重视；从消极意义上说，这种纯形式的研究势必走上形而上学的歧路。沃尔夫林的观点明显受到了菲德勒等人的形式主义的影响，他在研究中完全排除了艺术的思想内容，把对艺术作品的分析只限于解释一些形式因素。

布克哈特、菲德勒、里格尔以及后来的沃尔夫林等人，形成了一个新的历史思想学派，后来被称为艺术科学学派。这个学派和以前的艺术史的批评截然不同，试图排除对整体的价值判断，例如不再争论拜占庭艺术和哥特式艺术的优劣，而把它们各自的价值理解为不同的观察方式。这种观察方式，按沃尔夫林的解释，“是一种充满生气的理解力，这种理解力有其自己内在的历史，并且经历过了很多阶段”。这个学派的纯形式理论，拒绝分析美本身，而只分析美得以显现的要素，主张在由天才创立的视觉和形式的法则上建立艺术科学。当时的史学家们对每个文化时代的自然世界和艺术世界都试图识别出一种多样化但相互一致的领悟、感受和解释的方法。艺术科学学派的出现可以说顺应了这个“对各个领域中的存在重新评价的时代”的潮流。

把与最强烈的个人差异并存的共性归纳为抽象的基本概念，这是《艺术风格学》的写作意图。沃尔夫林的研究方法，与其说扎根于理论的思考，不如说扎根于对具体艺术作品形式特点的敏锐观察。他以文艺复兴和巴洛克艺术为主要研究对象，经过长期探索，渐渐归纳出五对包含着辩证关系的基本概念，这五对概念是，线描和图绘，平面和纵深，封闭的形式

和开放的形式，多样性的统一和同一性的统一，清晰性和模糊性。沃尔夫林认为观察象知识学问一样，具有普遍的意义，因此他把他的五对概念系统地阐述为两种普遍的观察方式（或称视觉方式）。在这部著作中，他详细分析了一种观察方式（即文艺复兴方式）向对立的一种方式（即巴洛克方式）的演化。这五对基本概念的确立，目的不是为了价值的判断，而是为了风格的分类。

第一对概念是线描和图绘，或者可称为触觉和视觉，这是最重要的一对概念。这对概念体现了两种不同的视觉方式，前者通过线条来观看事物，后者通过块面来观看事物。前者基本上是客观的，旨在用事物的固体的、明确的关系来理解和表达事物，后者是比较主观的，事物的视觉外貌对眼睛来说看上去是真实的，然而这样的视觉外貌同人们对事物的真实形式的概念总是那么不同。线描和图绘的概念也反映了两种不同的造型的基本要素，前者是线条，按照事物的实际情况来表达，后者是块面，按照事物显现于眼前的情况来表达。这对概念也体现了两种不同的风格，其代表人物可以推举丢勒和伦勃朗。这对概念还可以推广到不同时代的风格，如16世纪和17世纪，以及推广到不同民族的风格，如拉丁民族和日尔曼民族。线描风格是有塑形感的清晰性的风格，多半表现固体的对象，其平静的、光滑坚实的、清晰的边界轮廓给观者以安全感，以致产生触觉的效果。这种风格的形象具有持久的、可测量的、有限的形式。图绘风格是运动的、边界轮廓模糊的风格，多半呈现轮廓线软化的现象，对观者只产生视觉的效果。从美学意义上看，线描风格意味着事物

的意义和美首先在轮廓上寻找，而图绘风格相反，事物的意义和美恰恰在离开轮廓边缘的地方。在这里还涉及到“入画的”这个概念。在德文原版中，“入画的”和“图绘的”都使用同一个词(malerisch)，英译本根据这个词在行文中的实际意义分别译出，这样更有利于对“图绘”的本质的理解。“入画的”概念指的是在观察中能直接给人以图绘的视觉印象的对象的客观属性。例如，衣衫褴褛的乞丐，微风吹皱的水面，市场上熙来攘往的人群，以及墙垣颓断、斑剥脱落的建筑物等。这些对象之所以能给人以图绘的印象，是因为在它们的外表上，表示结构的几何线条和秩序消失的缘故。另外透视效果也能使对象产生入画的特性。例如，就一幢建筑物的各个可能的观察方向来说，正视面往往最缺少入画的特性，因为在正视面中，建筑物的结构和它的视觉外表完全重合。但是，其他视面情况就不同了，透视缩短规律一经在视觉画面中发生影响，建筑物的视觉外表就和它的结构脱离，画面的形式变得不同于对象的真实形式，于是就具备了一种入画的特性。简言之，入画的对象能直接给人以图绘的画面，虽说图绘风格的画面并非必定得自入画的对象，但恰恰是在对这些入画的对象的观察中，完全图绘地理解世界的感觉产生了。沃尔夫林认为，“从线描到图绘的发展意味着为了纯粹的视觉外貌而放弃了物质实在”。

沃尔夫林指出，线描和图绘的概念反映了两种对世界的观念，它们在审美趣味和对世界的兴趣方面是互不相同的，然而各自都能产生可视事物的完美图画，都有自己的杰出代表。举例来说，文艺复兴时期的艺术家主要是线描的艺术

家，而印象主义者及其精神上的先驱伦勃朗、委拉斯凯兹、威尼斯画派，以及雕塑和建筑方面的巴洛克和洛可可时期的大师们，则基本上是图绘的艺术家。当然，线描与图绘的划分是相对的，是相比较而存在的。例如，与丢勒相比，吕内瓦是图绘风格的画家，在佛罗伦萨人中间，安德列亚被公认为是图绘的画家；从整体来看，威尼斯画派同佛罗伦萨画派相比是图绘的画派。

沃尔夫林面对纷繁复杂的艺术现象条分缕析，在素描、图画、雕塑和建筑艺术中都天才地发现了有线描和图绘两种不同风格的存在，从而证明这两种风格体现出一个普遍的规律。他对建筑的分析尤为精彩，使人读后有豁然大悟之感。

其余四对概念显得较为次要，它们与第一对概念大体上存在着——对应的关系，也就是说每对概念中的第一个都体现了同一种风格，这种风格可以称为文艺复兴风格或古典风格，而后一个概念则都体现了另一种风格，这种风格可以称为巴洛克风格。

意大利美术史上最引人注目的是从文艺复兴到巴罗克的风格变迁。然而，认为巴洛克是文艺复兴的衰落这一见解，很长时间一直没有人提出怀疑，直到布克哈特，他在盛赞文艺复兴风格的同时，才开始流露出对巴罗克的赞赏。后来里格尔提出了“艺术意志”的理论，认为艺术作品是人类根据特定历史的、社会的条件同世界抗衡的根本态度——艺术意志——而创造出来的。而各种艺术意志因时代、民族及其他条件的不同，不是一律的，一成不变的。所以他反对用一种固定的尺度来衡量发展、完成和衰落等现象的企图。里格尔的理论

为最后承认巴罗克具有与文艺复兴对等的价值铺平了道路。沃尔夫林沿着这条道路进一步充分肯定了巴罗克风格并对巴罗克时代的日尔曼艺术表示了敬意，这使他成为巴罗克研究的重要先驱之一。

在本书中，沃尔夫林通过把文艺复兴与巴罗克艺术相比较所作的形式分析，使人们能够较清楚地把握这两种有对等价值的风格，当然他的目的旨在说明巴罗克。比较具体地从建筑上看，沃尔夫林试图通过和稳重、朴素的文艺复兴风格对照来发掘巴罗克风格的特性。他把巴罗克风格归结为两点：厚重与运动。他指出，让人产生厚重感的最根本的原因是建筑体不能完全被划分为小的组成部分。各部分本身失去了分量，又不与其他部分有明显区别，因此无法独立存在。所以巴罗克建筑的外观就象阴暗的团块，具有宽阔沉重，从上压下来的形式。而文艺复兴风格则拒绝这种团块结构，将建筑按各个局部区划分节，使人感觉明朗而轻快。让人产生运动感的根本原因是艺术目的不在于建筑体的完美，而在于表现存在于建筑体内部的运动。所以巴罗克建筑在增加体积与重量的同时，还增加力度感。这种力度并不遍及建筑整体，而是倾注于一点，把建筑整体牵引于运动之中。以建筑立面为例，文艺复兴风格是单调地均分（如窗户排列），巴罗克风格则强调中间部分的效果，从而加强了运动感，比这更强烈的运动印象是壁面的曲线，即立面的两端向内弯曲，中央部分向前凸出。要言之，文艺复兴艺术是优美而雅静的艺术，至于巴罗克艺术，沃尔夫林以西赛罗的一句话“情感和运动不惜任何代价”来概括了它的本质。

虽然，沃尔夫林接受移情论的观点，但他只关心形式方面的分析，而不注重情感分析，然而，从他确立的五对概念，以及在此基础上对文艺复兴和巴罗克两种风格的解释来看，仍然很容易使人联想到尼采的日神和酒神二元说，联想到美与崇高这对审美范畴。可以看出在这些二分法中，大致上存在着——对应的关系。以往的美学中，美和崇高的二分法是建立在情感心理学的基础上的，而在沃尔夫林那里，文艺复兴（古典）和巴罗克的二分法则成为建立在视觉心理学的基础上了。沃尔夫林的后继者们则试图进一步把这些二分法中——对应的关系统一起来，使之具有更普遍的意义。

沃尔夫林最大的影响无疑是对艺术中风格发展的出色的解释，是引起对巴罗克艺术的重新评价。他把建筑视为新生活理想的最明确的体现的见解，和他那独到的研究方法，为建筑史研究的现代化开辟了道路。此外，沃尔夫林的理论对文学史、音乐史甚至经济学都产生了深远的影响。

沃尔夫林的形式分析主要是母题和母题组合（构图）的分析，把对艺术作品的分析只限于确定一些形式因素。这样一来，势必贬低了艺术的题材的作用。例如看一幅圣母像，按沃尔夫林的形式分析理论，只须看成一个等边三角形，或者说，只须注意到这是一个等边三角形就够了，然而这是不可思议的，实际上不可能排除圣母形象本身对观者的心理影响。对此缺陷，后来的美学家，如埃尔温·帕诺夫斯基（Erwin Panofsky, 1892—1968），已提出了中肯的批评。

潘耀昌

1986年11月

## 第七版（德文版）前言

第七版基本上是第一版的翻版，只作了一些不触及本质的微小改动。第六版前言中提到的补充材料仍然需要增加。就想象类型的民族差异而言，在不久将出版的《意大利和德国的形式感》(Italien und das Deutsche Formgefühl)一书中，将有一定的补充。但是关于那些只能在后期的美术史的狭窄范围中不够完备地论述的发展问题，我打算撰写一本题为《论发展》(Entwickelungen)的书。

1929年夏于苏黎世

## 第六版（德文版）序言

本书第一版（德文版）出版于1915年<sup>①</sup>，现在是原版第六版，在这里我想以几段简明扼要的话来取代以前几版中冗长的序言。用于解释和详述原文的材料不断增多，以致最后不得不把这些材料单独编入另一卷书中。

下面的几段话将作为总的指导。本书的“基本概念”产生于以更坚实的基础建立美术史分类的需要：不是价值的判断——在这里不存在这样的问题——而是风格的分类。首先弄清自己研究的是哪种方式的想象过程，这对风格史学家将大有益处（称想象的方式比称视觉的方式更为可取）。不用说，想象的观看方式并非是在外在的东西，而对想象的内容也是至关重要的，而且到目前为止这些概念的历史也属于心理的历史。

---

<sup>①</sup> 英译本首版于1932年，译自德文第7版。



视觉的方式，或者说，想象的观看方式，不是从一开始就是相同的，也不是在各个地方都一样的，而是象生命的每一种表现形式那样，有自己的发展过程。史学家必须考虑到想象的各个阶段。正如我们谈到艺术的“盛”期和“后”期那样，我们也知道早期不成熟的视觉方式。古风的希腊艺术，或者在沙特尔主教堂(Chartres)西门上的雕塑的风格，不应当被看成是今天创造的。史学家不应该问“这些作品是怎样影响我这个现代人的”，并用这个标准来评价它们的表现内容，而应当去认识这个时代有什么样的形式可供选择。这样就将得到一种根本不同的解释。

想象的观看的发展过程，用莱布尼茨(Leibniz)的话来说，“实际上”是一定的(“virtually”given)，但是在历史现实中，它被用各种方式打断了，妨碍了，折射了。因此，现在这本书并不打算成为美术史的摘录；它仅仅试图建立能够更精确地规定历史转变(和民族类型)的准则。

然而，我们明确表达的这些概念只符合于后期的发展。若要运用于其他时代，还应当不断修正。不过这个图式甚至已经证明可适用于日本艺术和古代北欧艺术。

认为由于同意了想象的发展是由规则决定的，艺术个性的重要性便被摧毁了，这种说法是幼稚的。正如人体的生长取决于无一例外的极其普遍的规则那样，支配着人类精神结构的规则决不会与自由相抵触。我们所说的，人们总是只看见他们希望看到的东 西，是理所当然的。唯一的问题是人类的这种希望在多大程度上受到某种必然性的支配，这当然是一个超出美学范围而涉及到历史生活的所有方面，甚至最终涉