

The
Cambridge
Introduction
To
Art



The Seventeenth Century

剑桥艺术史

17世纪艺术

[英国]玛德琳·梅因斯通 罗兰德·梅因斯通 著 钱乘旦 译

译林出版社



剑 桥 艺 术 史
17世纪艺术

The Seventeenth Century

[英国]

玛德琳·梅因斯通

罗兰德·梅因斯通

著

/

钱乘旦

译

图书在版编目 (CIP) 数据

17 世纪艺术 / (英) 玛德琳·梅因斯通
(Madeleine Mainstone), (英) 罗兰德·梅因斯通
(Rowland Mainstone) 著; 钱乘旦译. —南京: 译林
出版社, 2017.11

(剑桥艺术史)

书名原文: The Seventeenth Century

ISBN 978-7-5447-6925-9

I. ① 1… II. ①玛…②罗…③钱… III. ①艺术史
—西方国家—17 世纪 IV. ① J110.93

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 084039 号

The Seventeenth Century by Madeleine Mainstone & Rowland Mainstone
Copyright © 1981 by Cambridge University Press
This edition arranged with Cambridge University Press
Simplified Chinese edition copyright © 2017 by Yilin Press, Ltd
All Rights Reserved.

著作权合同登记号 图字: 10-2012-326 号

17 世纪艺术 [英国] 玛德琳·梅因斯通 罗兰德·梅因斯通 / 著 钱乘旦 / 译

责任编辑 李瑞华
特约编辑 宋 旸 刘 静
图片编辑 韦 枫
责任印制 单 莉

出版发行 译林出版社
地 址 南京市湖南路 1 号 A 楼
邮 箱 yilin@yilin.com
网 址 www.yilin.com
市场热线 025-86633278
排 版 南京展望文化发展有限公司
印 刷 南京爱德印刷有限公司
开 本 718 毫米 × 1000 毫米 1/16
印 张 6.75
插 页 2
版 次 2017 年 11 月第 1 版 2017 年 11 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5447-6925-9
定 价 (全八册) 398.00 元

版权所有·侵权必究

译林版图书若有印装错误可向出版社调换。质量热线: 025-83658316



序

对一切爱好美术的人来说,17世纪艺术大有看头。这时有第一流的绘画、雕塑和建筑,艺术家能出色地表达故事情节,巧妙地唤起感情、表现人物、渲染气氛。不同艺术家表达同一故事时可以有不同方法,对所画人物和所熟悉风景的观察也不同,但他们都非常直接地对观众说话,所以我们看起他们的作品来,常常就好像在读书。

谁如果第一次接触这种艺术,最好的方法也许就是用这种方式让艺术直接向他说话。本书的插图都是精选的,正好可以让我们这样去欣赏,即使我们还不可能看到这些绘画、雕塑或建筑物真品也罢。当然,只要有机会,还是应该去看原物的。在一幅画面前,我们可以努力找出绘画的主题,看看画上的人在做什么,他们为什么在那儿;而站在建筑物前面或里面,就可以想想它对我们产生了什么影响,为什么会有这种影响。这样做是很有趣的——即使只靠书中插图之助也罢——它可以让我们判断:在时光流逝三百多年后,作品还在多大程度上向我们直接“说话”。

看艺术品与读书读诗差不多,可以通过实践而逐步熟悉,在理解作品的“语言”和艺术家的意图之后,它就会变得简单易懂。我们写这本书的目的就是帮助大家掌握这门艺术,书中将记载艺术家创作的背景,人们要他们做什么,他们自己想做什么;我们还要讲艺术家是怎样取得某些效果的,并学会辨认不同作品的特色。

书中每一章都讨论17世纪艺术的一个重要侧面,比如它怎样从16世纪的

左页

1. 吉安洛伦佐·伯尔尼尼作《圣德肋撒的幻觉》,1645—1652年,大理石,真人大小,罗马圣玛利亚·德拉·维托里亚教堂科尔纳罗礼拜堂。

艺术中发展出来；它如何追求印象深刻的现实主义风格；它的色彩和动作；其他艺术家所提倡的比较拘谨的创作手法；能够让我们透察时人性格与抱负的肖像画；以及对风景和日常生活环境的不同看法等等。假如读者愿意，各位可以在看完插图后立即阅读大家最感兴趣的章节——甚至直接讨论单个的艺术作品也行——而不必先看全书，对17世纪的成就取得较全面的了解。书后还附有对生僻术语的解释和书中主要艺术家的生平介绍。

本书仅想作入门的指南，因此书后开列一些读物供进一步参考。玛德琳·梅因斯通在写作时，曾希望能和她的读者分享她对17世纪伟大艺术的热爱之情——就像她在担任维多利亚和艾伯特博物馆教育部主任时，曾成功地和听她讲解的人分享过的那样。不幸的是，在她开始动笔写作时她已经身患癌症，未能完成就离开了人世，但她仍为个别绘画和雕塑品写了许多精彩动人的评述——第2和第3章的许多段，以及第4至第7章的绝大多数。这以后，填空补白、概述背景、书写结尾章节和大部分序论的任务就落到我身上。我以同样的热情写作，把这看作是对她的最后贡献，她和我共同生活了这么久，而我又在那么多方面欠着她的情。我还要提另外两个人——剑桥大学出版社的安妮·博伊德，出这套书就是她的主意，和帕特里西娅·赫福德，她是我们的好朋友。我相信玛德琳也会要我代她致谢的，她们在她困难之时不断地鼓励，伸出援助之手。此外我自己也要向她们致谢，她们也不断地鼓励过我，没有她们的鼓励，我是不敢承认我所做的工作能达到最后圆满的。

罗兰德·梅因斯通

1980年4月于圣奥尔班斯

目 录

序	1
1 导 言	1
17世纪初的罗马:教会的胜利	2
从文艺复兴到巴洛克艺术:绘画	3
雕塑和建筑	7
2 雕塑:大理石上的动态和血肉	13
神话故事雕塑	13
教皇的墓棺	15
人物胸像	17
圣彼得大教堂的华盖和圣彼得的座椅	18
3 绘画:用光表现的现实	21
卡拉瓦乔	21
卡拉瓦乔在佛兰德斯和荷兰的追随者	24
伦勃朗的宗教作品	27
4 绘画:佛兰德斯的色彩和华丽画面	33
鲁本斯和意大利艺术	33
鲁本斯的宗教作品	35
乐观精神处处在	37
佛兰德斯和荷兰花卉画中的色彩	41

5 绘画:受理性抑制的感情 43

阿尼巴·卡拉奇及其门徒 43

普 桑 46

路易十四的宫廷艺术 48

6 绘画:巴洛克肖像画 51

鲁本斯和凡·代克的宫廷画像 52

法国的宫廷画像 55

荷兰市民的群体像 56

伦勃朗揭示人类灵魂 58

委拉斯开兹 63

7 绘画:风景、市容和室内 65

佛兰德斯风景画:鲁本斯的宏大场面 66

荷兰风景画:大地的风光 67

古典派风景画:罗马原野 69

荷兰市容画:弗美尔笔下的德尔夫特 71

荷兰室内画 72

8 建筑及各种艺术的统一 75

壮丽的设计 75

罗马教堂的外观 79

形成空间的新方法 81

天顶画:向天国攀登 83

意大利以外的巴洛克建筑 85

艺术家小传 89

小词典 93

进一步阅读书目 95

索引 96

1 导 言

17世纪是艺术活动蓬勃向上的时期,这是个伟人辈出的时代,产生了像伯尔尼尼和鲁本斯、克劳德和普桑、伦勃朗和委拉斯开兹这样一些巨匠,以及在今天知名度虽较小,但实际上是处于同级次上的其他许多大师。这也是个充满信心和乐观精神的时代,至少在成果最丰硕的几个中心是这样。艺术赞助人和艺术家有广阔的行动和思考天地。今天我们因直接迎合观众的感情而不时会有的那种畏惧,在当时却几乎不存在。

我们给这时期的艺术一个正式的名称叫“巴罗克”。巴罗克艺术并不是铁板一块,每一个巨匠都有他自己的风格,个人风格上的差异又反映在国与国之间更大的差别上——比如说,反映在17世纪初罗马的艺术和后来法国或荷兰的艺术之间。但法国和荷兰及其他地区的艺术家始终与罗马保持联系,他们都对文艺复兴时期和古罗马艺术有浓厚兴趣,而这就意味着他们之间有明显的相似之处。

文艺复兴艺术起源于佛罗伦萨,巴罗克艺术则起源于罗马,它是在为天主教会和富裕的宗教贵族效劳时产生的。在弄清楚如何会出现这种情况以后,我们就可以把其中一些作品和前一个时期的作品做比较,这将使我们初步认识巴罗克艺术的某些典型特征。再往后一点,我们还要看看在17世纪发展起来的某些风格上的差异。

17世纪初的罗马：教会的胜利

1527年之后的几年，很少有人看出罗马又真会成为西方世界或天主教教会的艺术中心，而教皇竟会对这种复苏起主要作用。1527年，教会已经处在路德这些改革家的猛烈攻击之下，罗马城又被一支庞大的西班牙雇佣军洗劫一空。毁坏极其惨重，许多死里逃生的人流离失所，沦落他乡。但对那些留下来的人来说，重建家园、恢复经济的要求却如在现代战争中被摧毁的国家那样，成为复兴的动力。

教会靠自我改造进行反击，有些行动是由品德高尚而卓有才能的个人采取的，其中如圣依纳爵，他曾创立影响很大的传教布道团体耶稣会（即一般人所知的耶稣会士）；圣方济各·沙勿略，他曾在东方传教，是耶稣会早期会员；圣菲利普·内里创建了奥拉托利会；圣德肋撒则改造圣衣会。1542年^①教皇保罗三世召集全教大会，这就是特兰托公会议，该会在断断续续召开了近二十年之后，重申并澄清了天主教的一切基本信仰，严肃了宗教仪式并将其编纂成册，对新教教派如路德派、卡尔文派等等，则决定不作任何妥协。

这种自信的对抗态度使大会显得生气勃勃，而米开朗基罗《最后的审判》中那威风凛凛的基督形象，就是它最好的表现。这幅画在大会召开前不久就已完成，结果却比16世纪后半期的任何绘画和雕塑都表现得更出色。这种情况是由于大会并不像某些新教徒那样提倡偶像破坏，它没有像新教徒那样把基督和圣人们的绘画与雕像清除出教堂，相反，它同意用这些肖像来开导信徒，但开始时把重点放在建筑上。

人们继续对圣彼得教堂的旧堂进行改建，1590年完成圆顶。许多很大的新教堂建造起来，其中包括为耶稣会和奥拉托利会修造的那些。到16世纪末，在教皇西斯图斯五世主持下，罗马城本身也重新规划过，成为像我们今天所见的这样——长而直的大道连接许多中心广场，并和重要的教堂相隔不

2. 米开朗基罗·博纳罗蒂《最后的审判》中基督细部，1536—1541年，壁画，罗马西斯廷礼拜堂。



^① 应为1545年，此处疑有误。——译者

远。每个中心广场都有喷泉为标志,或者一个古典式的方尖塔。西克斯图斯五世公开宣称要把罗马重新变成名副其实的首都,真正继承异教时期的帝国罗马,为做到这一点,人们放肆地掠夺或篡改古代遗迹。

到17世纪初,对抗已经不必要了,教会已经取得胜利。大量的新祭坛需要作画,同时还有许多其他工作要做。这使罗马对大艺术家们有很大的吸引力,他们从意大利各地来到罗马,同时也来自低地国家、法兰西和西班牙。他们的作品多数都有很浓的宗教色彩,有些是对老题目作新解释,有些则发掘新题材,比如表现上文提到的改革派圣徒的生平,即那些刚死不久并仍对许多人有鼓舞作用的圣男圣女。不错,许多艺术家本身就笃诚信教,但也有一些非宗教性质的工作可做,比如给公馆、别墅作装饰画。艺术家和他们的主顾都不觉得在基督教信仰和生活提供的欢乐之间有什么不一致,因此,他们也大胆地使用异教神话的丰富遗产,这笔遗产是由文艺复兴时期的人文主义者们留传下来的。

从文艺复兴到巴洛克艺术:绘画

在文艺复兴晚期的几十年中,这些异教神话——古希腊罗马关于神的故事——常常被用作绘画、雕塑和公馆装饰的题材,其中一个故事由拉斐尔及其助手于1516年画在大银行家阿戈斯蒂诺·基吉 (Agostino Chigi) 的郊外别墅里。这是个面向花园的房间,他们在平坦的天花板中央画了《丘比特和普赛克的婚礼宴会》,就好像画在一张挂毯上。在开阔的天空下,挂毯仿佛是临时的帐篷。

这所别墅现在叫法尔内西娜 (Farnesina) 别墅,它在1595年转入年轻的红衣主教奥杜阿尔多·法尔内塞手中,这时他已经继承了在台伯河对岸的家族府宅法尔内塞公馆,公馆中藏有从古罗马废墟中找到的极其精美的大理石雕像收藏品。他请阿尼巴·卡拉奇,一位博洛尼亚画家,给这座公馆的大餐厅天花板作画,这可说是与拉斐尔的装饰画相对应的早期巴洛克作品——他画的



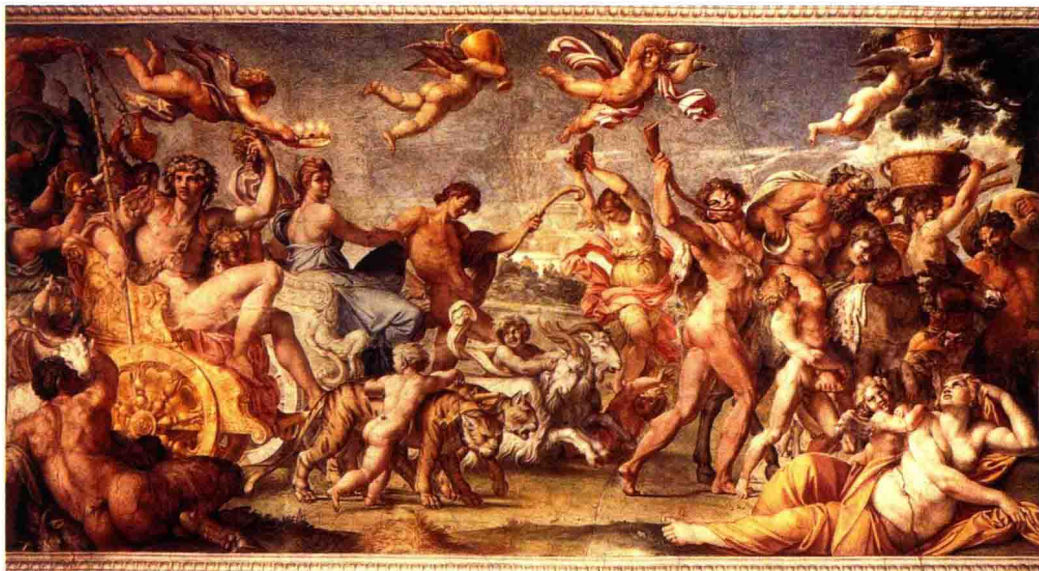
上

3. 拉斐尔作《丘比特和普赛克的婚礼宴会》，1516年，壁画，罗马法尔内西娜别墅。

右

4. 罗马法尔内塞公馆画廊，其中可见阿尼巴·卡拉奇的天花板壁画。





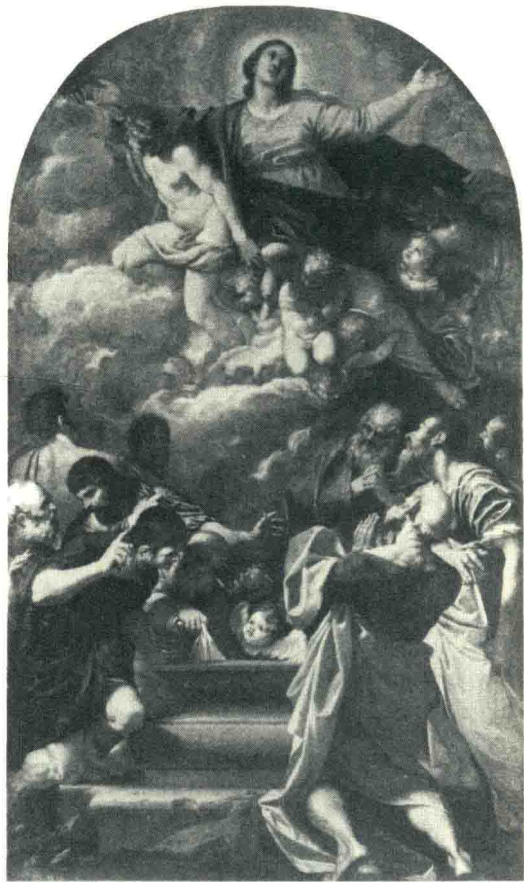
是奥维德所叙说的众神生活的情景。

阿尼巴的画面面积较大,因此他的方案比拉斐尔的复杂得多。他想象在墙壁檐板上方不是真正的天花板,而是一道扶栏,房间的空间超出于扶栏之上,甚至能瞥见开阔的天空。他画的天空在四角可见,而其他地方,房间被画得好像一直向上,撑住一道更高的檐板,这道檐板只有一部分可以看得见。这个想象中的向上延伸部分完全用石雕人像和青铜串珠装饰起来,但这些都是画出来的,由于有身涂纯真肉色的裸体青年存在,空间就显得更真实,青年们仿佛是在那真正的檐板上倚栏而坐,或舒适地跪着。描写众神生活的主要场景被置于这么一种建筑结构中,仿佛是一幅幅带框的画。

天花板中心画的是巴库斯和阿里阿德涅坐在漂亮的马车中凯旋,豹和山羊在拉车,前面打头的是骑毛驴、喝得醉醺醺、胖乎乎的赛利纳斯,他由裸着身子、因喝醉酒而踉踉跄跄地载歌载舞的青年们架着。画下方两角斜倚着森林之神和迈娜得斯,当游行队伍在阳光照耀下的自然风景中缓缓向前时,他们的存在使纵深感更为强烈。整个气氛无比欢快。^①

5. 阿尼巴·卡拉奇作
《巴库斯和阿里阿德涅的狂欢游行》,
1597—1600年,天花板壁画细部,罗马
法尔内塞公馆。

① 巴库斯是希腊神话中的酒神,即狄奥尼索斯,阿里阿德涅是他的妻子。赛利纳斯曾抚养过幼年的巴库斯,当过他的老师;迈娜得斯是酒神的伴女。——译者



上

6. 提香作《圣母升天》，1516—1518年，木板油画，690×360厘米，威尼斯弗拉里的光荣圣母玛利亚教堂藏。

上右

7. 阿戈斯蒂诺·卡拉奇作《圣母升天》，1592年，博洛尼亚美术馆藏。

欢快的气氛、纵深的感觉、现实主义的绘画和动态情景，这些特点后来成为许多巴洛克绘画的典型特征。但在拉斐尔的天顶画上，这些特征从未表现得这么充分。比如说，拉斐尔的画上人物相对静止，他们排成一行，好像是一条扁平的饰带。但我们不能把所有这些创新都归于阿尼巴一人，同时期威尼斯的绘画中也出现了这些东西，而这是阿尼巴所熟知的。

为公正对待威尼斯人，我们可以比一比两幅宗教画——其一是提香的巨幅祭坛画《圣母升天》，在1516—1518年为威尼斯弗拉里教堂所作；另一幅则是阿尼巴的哥哥阿戈斯蒂诺画的同一题材，约作于1592年。

如果不考虑提香的画上内容较多，比如在顶上有上帝在等着迎接圣母，他身旁有捧着金冠准备戴在圣母头上的天使等等，那么两幅画的特色有什么不同呢？也许最明显的是在阿戈斯蒂诺的画中各部分结合得更紧凑，人物的

动作更连续,就好像在阿尼巴的《巴库斯和阿里阿德涅的狂欢游行》中一样。但人物的对比也更鲜明,这种对比有强烈的冲击力,能唤起观众的情感。可以说阿戈斯蒂诺的画更引人注目,使人们更准备投入行动,这后来也成为巴罗克艺术的共同特征。但我们应该当心,不要因此就说阿戈斯蒂诺的画更好。在艺术中,得之于此常意味着失之于彼,今天看来,我们会觉得提香的画更深刻,而且最终更具有动感。这部分是取决于我们自己的性情,部分也取决于两位艺术家各自完成预定计划的能力。对我们来说重要的是:在二者之中,是阿戈斯蒂诺的手法更符合17世纪天主教信徒们的气质,而在其他方面,如对个别人物的现实主义处理和色彩运用等等,两幅画的差别就小得多。阿戈斯蒂诺在这些方面学习提香,就像鲁本斯后来所做的那样。

雕塑和建筑

巴罗克特征也在很大程度上从雕塑和建筑方面表现出来。当然,表现的方式不完全相同,而且直到后来才表现得比较清楚。有三位艺术家的作品当时表现出这种特征——伯尔尼尼、博罗米尼和皮耶特罗·达·科尔托纳,但他们直到16世纪最后几年才出生;而且建筑这门艺术,又总是要过很长时间才会起变化,因为它需要时间去建造。

我们现在不仅可以把巴罗克风格和文艺复兴艺术作比较,而且可以和古罗马的(甚至在较小程度上和古希腊的)雕塑和建筑作比较,也就是和所谓的古典艺术作比较。古典绘画传世的很少,但许多罗马雕塑和建筑物保存下来,至今犹在,雕塑中还包括大量希腊作品的仿制品。这些遗物对17世纪艺术家来说,既是样板又是挑战,正像它们对文艺复兴艺术家也起过同样的作用;但17世纪的艺术家用问题的眼光不同,而且受不同作品的影响。若是把米开朗基罗在16世纪初雕刻的《旧约》大卫石像和一百多年后伯尔尼尼雕刻的同一形象作比较,这一点就看得很清楚。

米开朗基罗一定研究过也描画过古典雕塑,当然还有他画室中的真人模



从左至右

8. 米开朗基罗·博纳罗蒂作《大卫》，1501—1503年，大理石，高434厘米，佛罗伦萨艺术学院藏。

9. 《瞭望塔中的阿波罗》，原作可能制于公元前4世纪，大理石，高224厘米，罗马梵蒂冈藏。

10. 吉安洛伦佐·伯尔尼尼作《大卫》，1623年，大理石，高170厘米，罗马博尔盖塞美术馆藏。

特儿。他的《大卫》是典型的文艺复兴作品，明显地与所谓的《瞭望塔中的阿波罗》有联系。这尊石像正好在它之前不久发掘出来，可能是罗马时期对一座公元前4世纪希腊原作的仿制。两尊像体态相同，重量都落于一只脚上，全身扭成S形以达到平衡。米开朗基罗的《大卫》比《阿波罗》更有力量感，没有一处显得僵直，每一块肌肉都在皮肤下活动，使人感到运动只是暂时地稍停，石弹很快就要发出，它将击毙歌利亚。但两尊石像又都是静止的，而且在后来的《最后的审判》中，基督决断的手势也有相似的静态。

伯尔尼尼的大卫则表现为正在投弹，就连紧咬的嘴唇都显示出此时此刻的高度专心和用力。虽说没有哪尊传世的古像具有同样的表情，但可以认为公元前2或前1世纪的《博尔盖塞武士》却比《阿波罗》更有可能是其模本。同样值得注意的是，假如我们站在伯尔尼尼的《大卫》前（最初人们必须这样做，因为它靠墙而立），我们就不仅看到它的动作而且被卷入其中。石弹很快会擦我们之身而过，我们甚至可能以为自己就是歌利亚；一些小的细节，比如像右脚脚趾在座基边缘微微勾曲以便站得更稳等等，使人们更感到事件的紧迫性，感到自己置身其中，相比之下，米开朗基罗的《大卫》则仅仅包含它自己。

后来，当伯尔尼尼为罗马的圣玛利亚·德拉·维托里亚教堂一个小礼拜堂塑造《圣德肋撒的幻觉》时，他就尝试用大体相同的手法唤起更大的宗教热