

看名画的眼睛

〔日〕高阶秀尔 著

范钟鸣 译



34833

J205
2

责任编辑：刘治贵

封面设计：许大成

技术设计：叶 兵

看名画的眼睛 [日]高阶秀尔 著 范钟鸣 译

四川美术出版社出版

(成都盐道街三号)

四川省新华书店发行

自贡新华印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/32 印张8.375插页18字数169千

1987年4月第一版

1987年4月第一次印刷

印数：1—13,150

书号：8373·749

定价：2.00 元

ISBN 7-5410-0032-9/J33

出版说明

本书是一本指导美术欣赏的读物。作者高阶秀尔是日本东京大学教授，他长期从事欧洲美术史及美术理论的研究，有大量著译，在日本享有盛名。在这本《看名画的眼睛》中，他从文艺复兴至本世纪初欧洲绘画作品中，挑选了二十九幅有代表性的作品，一一进行详细的介绍和评述，同时运用比较的方法，阐述了西方美术发展的内在趋势。对于一般美术欣赏者来说，它是一本指导性的读物；对于美术研究者来说，它无疑具有启发的意义。

原书为正、续二册，分别出版于1969年和1971年。为方便我国读者阅读起见，我们将二册合并为一册出版。作者的两篇“后记”亦合并译出，附于书末。本书发稿前，承高阶秀尔先生为中国读者撰写序文，谨此致谢。

中国语版的序文

中国是世界上最古老，文化传统最悠久的国家之一。日本在遥远的古代就受到了中国文化的恩惠，使自己的文化得以发展。我也和众多的日本人一样，从接触中国古典文化开始迈出自己学业的第一步。以后，我去法国留学，专门研究西洋美术。我的研究成果的一小部分能得到尊敬的中国读者们的阅读，我感到莫大的荣誉，同时也非常高兴。

我在这本书里选择的名画，都是西洋从文艺复兴到二十世纪的优秀的绘画杰作。绘画作品和文学作品不同，它具有不需要语言翻译而直接沟通人们心灵的长处。同时，它又是诞生在历史、文化的漫长的传统中。我在此书中，力求把这些伟大杰作之产生的西洋文化的历史背景阐述出来。通过这样的努力，我相信一定能帮助人们加深对这些优秀作品的理解和鉴赏。世界各国的人们通过对优秀艺术作品的理解，也能加深彼此之间的相互了解。英国诗人约翰·济慈曾这样赞

美道：“美的东西就是永远的幸福。”对伟大艺术作品的感动和喜悦把所有的人紧紧地联结在一起。

最后，我对为翻译此书付出艰辛劳动的范钟鸣先生从心里表示感谢！

高阶秀尔

1986年1月

目 录

中国语版的序文……………〔日〕高阶秀尔 1

1 杨·凡·爱克《阿尔诺弗尼夫妇像》
——彻底的写实主义…………… 1

2 波提切利《春》
——神话般幻想的装饰美…………… 9

3 达·芬奇《圣安娜与圣母子》
——天上的微笑……………17

4 拉斐尔《座椅中的圣母》
——完美无瑕的构图……………25

5 丢勒《忧郁》
——阴与阳的世界……………34

6 委拉斯贵兹《宫娥》
——笔触的魔术……………43

7	伦勃朗《花神》	
	——明暗中的女神	52
8	普桑《萨比尼妇女的劫夺》	
	——骚动的群像	60
9	维米尔《画家的画室》	
	——象征性的室内景	68
10	华多《爱之岛的巡礼》	
	——画布上的戏剧世界	76
11	戈雅《裸体的玛哈》	
	——梦和现实的官能美	84
12	德拉克罗瓦《阿尔及尔妇女》	
	——辉煌的色彩	92
13	透纳《国会大厦的火灾》	
	——水、火和空气	100
14	库尔贝《画室》	
	——置身于社会的艺术家	109
15	马奈《奥林匹亚》	
	——近代绘画的序曲	117
16	莫奈《撑阳伞的少女》	
	——阳光的渴望	127
17	雷诺阿《钢琴前的少女》	
	——色彩的和声	135
18	塞尚《暖房里的塞尚夫人》	
	——造型的戏剧	144

19	凡高《阿尔的寝室》	
	——恐惧的内心世界.....	156
20	高更《阿门！玛丽亚》	
	——异国的幻想.....	166
21	修拉《大碗岛的星期天》	
	——静谧的诗情.....	176
22	劳特累克《红风车海报》	
	——世纪末的哀愁.....	185
23	卢梭《沉睡的吉普赛少女》	
	——朴素派的梦.....	194
24	蒙克《呐喊》	
	——恐惧与不安.....	204
25	马蒂斯《红色的室内景》	
	——单纯化的色块.....	213
26	毕加索《亚威农少女》	
	——立体主义的诞生.....	222
27	夏伽尔《我和村庄》	
	——回想的艺术.....	232
28	康定斯基《印象·第3号》	
	——通向抽象艺术的道路.....	241
29	蒙德里安《百老汇的爵士乐》	
	——大都会的造型诗.....	250
	著者后记.....	259

1 杨·凡·爱克

《阿尔诺弗尼夫妇像》

——彻底的写实主义

〔画板油画，82×59.5cm，1434年作，
伦敦国家美术馆藏〕

惊人的真实感

在这里，一切都好象被施了魔法一样，逼真地跃然于我们眼前。

这幅画是以法兰德尔富商家的室内作为场景的。一对身穿法兰德尔式服装的夫妇合手站立着。屋内虽然见不到刻意修饰的地方，但是，无论从悬着的豪华吊灯，还是从挂在墙上的凸面镜，或是从他们两人之间露出的被褥，我们都可以看出这家人的趣味和财力。我们同时还能看出，作者表现这吊灯、被褥、以至室内的每一件家具的笔触，是何等精致和绝妙啊！

从画面左边窗口射入的北方柔和的阳光，那受着阳光照射而熠熠发光的铜质吊灯，主人公阿尔诺弗尼无袖披风的毛皮边，夫人白色面纱的饰边……，具有惊人的真实感，使我

们不由自主地想伸手去触摸一下这张画。不知不觉地，我们已被凡·爱克的表现魔术所征服，好象霎时间我们被带回到五百多年前的过去，做起了阿尔诺弗尼家的客人，进入了这只有80厘米高的绘画世界里。

当然，凡·爱克在画这幅画的时候，对这种真实的效果是估计到的。不单是具有惊人真实感的细部，画面的整个构图也将我们不由自主地带入了画中。由床、天顶和墙壁构成的这四方形房间的透视感，把画面一直延伸到我们面前。似乎我们也在这同一个空间内。

不易察觉的是，凡·爱克是用巧妙的绘画技巧来暗示这室内空间的延伸的。就在这一对静静地互相合着手的夫妇之间，后面墙上挂着一面我们前面提到过的凸面镜。如若仔细看一下，这面镜子里所反映的，恰好是画面上所没有的房间的前半部。

事实上，在这里是用了凸面镜所特有的圆度，才把左边敞开的窗、右边连着天顶的红色的床、中间从天顶吊下来的吊灯、还有那默默站立着的两人的背影等都反映出来的。哦，还不止这些，请看，在两人的背影之间，有这间屋子的门，现在正开着，有两位客人走进屋来……。直至这样细小的细节，凡·爱克都无所遗漏地画出来了。

虽然就整个画面而言，它所描绘的只是房间的后半部，我们毕竟见不到房间的前半部。但镜子却象一幅袖珍画一样，把整个房间都展现出来了。再进一步说，画家把他的视点非常巧妙地放在镜子中的门口。因此，我们观者好象也是

从门口往里看的。当我们站在这幅名画前时，总象有应主人之邀而来到这房间的感觉。应该说，就是因为上述原因才有这种感觉的。

如此看来，凡·爱克作画时，他的位置一定就在门口了。镜子里所反映的进来的两位客人中，也许有一位就是凡·爱克自己。不管怎么说，凡·爱克站在来客的位置上是确切无疑的。

恰恰象是以上推测的证明，在挂着凸面镜的墙上，我们可以见到以哥特式美妙的拉丁装饰文字写着：

Johannes de egek fnit hir / 1434

（杨·凡·爱克在此 / 1434）

显然，这张画是凡·爱克在1434年作的。同时文字也暗示了凡·爱克确实来过这对夫妇家。

从乔凡尼·阿尔诺弗尼这名字推测，他不是法兰德尔人，而是意大利鲁卡出生的商人。是为了经商吧，他来到了这座当时与北意大利相提并论的商业发达城市法兰德尔，并一直居住在这里（我们所见到的这两人的服装完全是法兰德尔式的，并不是意大利式的）。因此，我们可以进一步推测，凡·爱克和他们是好朋友。但是凡·爱克究竟为了什么来到这对夫妇家里呢？

画面的意义

画面上写着的“杨·凡·爱克在此”的拉丁文，一般

来说这是画家的署名。但在中世纪，留下画家姓名的画是极少的，几乎是见不到的。只有到了文艺复兴时期，署名的风气才渐渐盛行起来。这是因为人们开始注意到画家的个性了，画家也想明确表达自己的见解。这也显现了中世纪默默无闻的画匠渐渐变成有独特个性的艺术家的过程。

然而，这张《阿尔诺弗尼夫妇像》上的署名是略为特别的。普通的署名形式只是写上姓名，或者某某作等。象这幅画这样“……在此”的写法是不多见的。

围绕着这个署名，出现了各种各样的争论。有的学者认为“……在此”的意思是凡·爱克在这里。也就是说，这里站着的一对夫妇即是凡·爱克夫妇。但是，各种史料都很明确地记载着阿尔诺弗尼确有其人，而且当过凡·爱克的模特儿。凡·爱克除这幅画外，还为阿尔诺弗尼作过另一幅半身肖像画（现藏柏林国立达雷姆美术馆）。两张画上的形象完全相同。所以，应该断定这确实是阿尔诺弗尼夫妇的肖像。

这样看来，“……在此”的署名者大概是指镜子里走入屋内的来访者了，可是从镜子里我们却看不到作画的姿式。问题在于凡·爱克究竟是为什么来到这里的。

为了搞清楚这张画，让我们再一次仔细地观赏一下这幅名作吧。

这是一幅男女组合的肖像画。在十五世纪前半叶，这几乎是绝无仅有的。现在，画肖像画有很多方法，我们自然不会觉得这幅画有什么特别的地方。但在1434年，这幅画可以说是革命性的作品。

首先，这幅画里的两个模特儿是全身像。在当时作为肖像画，就象以上曾提到的那幅收藏于柏林的阿尔诺弗尼肖像一样，都是半身像。全身像并且是双人组合的肖像是很罕见的（祭坛画上朝圣者的全身像，因为它不属于纯粹的肖像画，所以是例外的）。

其次，这幅肖像画有现实的室内景更为罕见。当时，一般肖像画的背景是空白的，至多也只是象《蒙娜丽莎》那样，以自然风景作为背景。以室内景作为背景的肖像画几乎是绝无仅有的。

再者，这两人不仅仅是站在屋内，而且是手合着手，好象正在做什么似地站立着。更进一步说，丈夫是伸出左手去托着妻子的右手，右手举在胸前做着起誓的动作。而妻子呢，侧过身子向着丈夫，右手放在丈夫的手心上，左手压着胸前的长衣。两人神态庄重，似乎正进行着什么事。象这样的主人公正从事着什么行动的肖像画，在当时还未曾有过。

据以上种种事实分析，作为主人公的这一对夫妇在这里所摆的姿式，凡·爱克一定是有寓意的。我们不妨来分析一下这极为重要的姿式。丈夫用一只手托着妻子的手，另一只手做着起誓的动作。显然，这是在举行结婚的仪式。丈夫将右手合在妻子的右手上，意味着他们永远地结合了。而且，在妻子的左手上已经戴上了作为结婚象征的戒指，这就使一切都变得显而易见了。

应邀来到庄严仪式上的客人，他们并不是来访亲朋友的，而是作为证人而来的。那奇异的署名之谜也可以迎刃而

解了。杨·凡·爱克不是为了作肖像画，而是作为证婚人而来到这里的……。

种种象征

为了更明确地表达画面的特殊意义，作者在这里用了许多象征手法。例如，那闪闪发光的吊灯，窗外是明亮的白昼，可吊灯上却点着一支蜡烛。显然它不是为了照明而燃着的。只有一支蜡烛的烛台，中世纪以来素有“婚礼的烛台”之称。它象征着“结婚”。

还有，放在画面右边床旁墙边的椅子，椅背上雕有圣女玛格丽特合着双手的木雕像。圣女玛格丽特是可爱的孩子们的守护圣女。她的像正好被画在阿尔诺弗尼夫人脸旁，这决非偶然吧。

再有，在他们两人的脚旁，有一只活泼的小狗面对着我们。小狗也来到了这庄严的仪式上，这是忠贞的象征。

另外，还有许多宗教上的象征。镜子旁挂着的一串念珠、圣女玛格丽特木雕下挂着的香油圣毛刷，这些都可以理解为天主教会的“结婚”圣物。

除此之外，宗教性的象征还有不少。左边敞开的窗下，放有一只普通的桌子。桌子上随意地放着一些桔子、苹果之类的水果。因为它们被很随意地放着，所以我们不留意的话就很容易忽略过去。其实它们是有寓意的。那是象征着人类原罪之树的果实。“结婚”是教会的圣事，同时它也和人类的命运紧紧相连。人类冲破禁忌，触犯了原罪，自然想要得

到拯救。这种拯救是通过十字架上的基督而获得的。在中世纪，人们常常将人的原罪和十字架的拯救连起来表现。譬如，描绘十字架上磔刑的祭坛画的下部，总要画上原罪的场面。还有，在十字架下，人们通常要画上亚当的形象（大多数是画成骷髅形的）。在中世纪，象这类的画是很多的。

在这幅《阿尔诺弗尼夫妇像》里，真实的水果暗示了人类的原罪，它们同时也提示了十字架上的拯救。那镜子的周围刻有十个圆形的浮雕，它们描绘了基督从橄榄园的祈祷开始，经过笞刑、十字架的道行、磔刑、埋葬以及后来的复活等十个受难的场面。实际上这些浮雕是展现了基督如何在地狱里救出亚当、夏娃的过程，它意味着基督拯救了原罪中的人类。

历史背景

杨·凡·爱克（1390——1441）和他的哥哥胡伯特·凡·爱克（1370——1426）一起被誉为油画之父。当然这并不是说他俩发明了油画。在哥特时期行将结束的时候，法兰德尔的许多画家都在尝试着新的绘画技法。而凡·爱克兄弟集众人之长，在历史上正式确立了油画的地位。《阿尔诺弗尼夫妇像》中所刻画的许多逼真的细部，也第一次展现了用油画技法表现现实的真实性效果。

可是，到底凡·爱克他们是采用了什么调色剂才使油画颜色显得如此鲜艳的，这至今还是个谜。此外，在煮热的亚麻油中他们又以什么方法使粘性树脂得以溶解，他们是否采

用过落叶松叶提炼出来的树脂等等，关于这些疑问，后人曾进行过各种假设，但最终还是不能得出令人信服的结果。再说，包括凡·爱克在内的当时的许多画家，往往是交替着使用油画技法和鸡蛋清画法的，他们以完成的鸡蛋清画为底子画油画。每个画家都有自己的秘法。仅仅从这些保存下来的作品上去分析推测，显然是难以得到圆满答案的。

总而言之，油画技法的出现，给绘画的表现力带来了一个巨大的飞跃。这是一个无可否认的事实。再者，油画技法在凡·爱克居住过的法兰德尔得以发展，这和当时那里发达的商业活动有着不可分割的联系，商人们的写实主义审美趣味也为写实性油画的出现奠定了基础。

从以上种种意义上来说，《阿尔诺弗尼夫妇像》的作者杨·凡·爱克，他是在继承中世纪象征手法的同时，把这些象征意味隐寓在现实的日常生活里，从而创立了一种新型的市民阶层的室内肖像画的。他预示着一个新时代的到来。