

巴洛克风格

建筑 雕塑 绘画

罗尔夫·托曼 主编
阿希姆·贝德诺尔茨 摄影
中铁二院工程集团有限责任公司 译

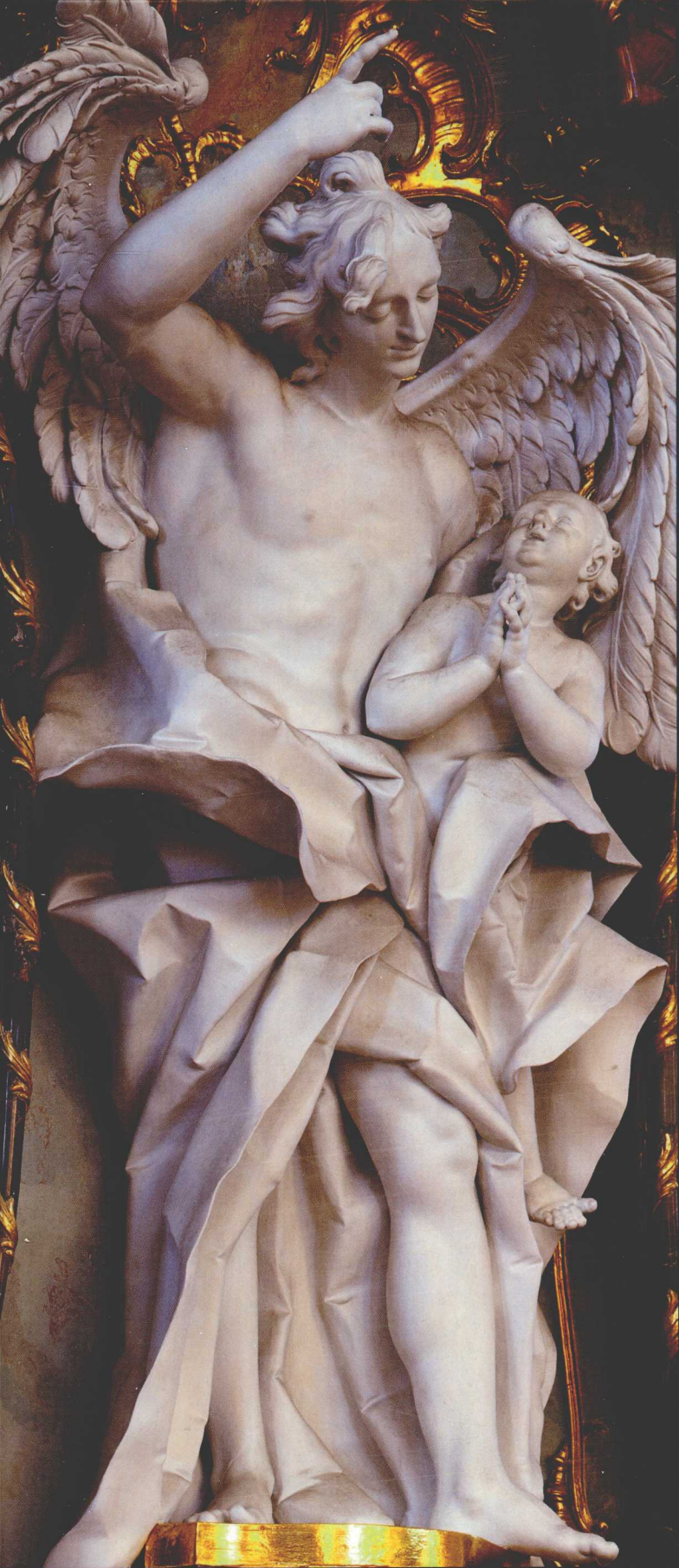
中国铁道出版社

巴洛克风格

建筑 雕塑 绘画

罗尔夫·托曼 主编
阿希姆·贝德诺尔茨 摄影
中铁二院工程集团有限责任公司 译

中国铁道出版社



巴洛克风格的建筑及视觉艺术为人们呈现了一个缤纷的大千世界。罗马教皇的浮夸，太阳王庭院的宏伟壮丽，以及17世纪的荷兰绘画，带您穿越时空的艺术隧道，尽情领略巴洛克艺术的迷人魅力。

意大利建筑和城市

巴洛克早期至新古典主义早期

巴洛克风格建筑

在西班牙、葡萄牙、法国、英国、德国、瑞士、奥地利、东欧

巴洛克风格雕塑

在意大利、法国、中欧、西班牙

17世纪的绘画

在意大利、西班牙、法国、荷兰、德国、英国

ISBN 978-7-113-14007-6



9 787113 140076 >

定价：400.00元

巴洛克风格

建筑·雕塑·绘画

罗尔夫·托曼 (Rolf Toman) 主编
阿希姆·贝德诺尔茨 (Achim Bednorz) 摄影
中铁二院工程集团有限责任公司 译

丛书翻译：朱颖、许佑顶、秦小林、魏永幸、金旭伟、王锡根、苏玲梅、张桓、张红英、刘彦琳、祝捷、白雪、毛晓兵、林尧璋、孙德秀、俞继涛、徐德彪、欧眉、殷峻、刘新南、王彦宇、张兴艳、张露、刘娴、周泽刚、毛灵

中国铁道出版社
CHINA RAILWAY PUBLISHING HOUSE

封面图片：

鲍姆圣子教堂 (Bom Jesus do Monte)，布拉加，1784-1811年

苦路14处与教堂正面

摄影：阿希姆·贝德诺尔茨

封底图片：

奥托博伊伦修道院 (Ottobeuren abbey) 的本笃会教堂 (Benedictine Church)

南面十字圣坛上的天使

约1760年

摄影：阿希姆·贝德诺尔茨

卷首插图：

埃吉德·奎林·阿萨姆

《圣母升天》(Assumption of the Virgin)，1723年

奥格斯帝安卡农修道院教堂，巴伐利亚州罗尔市

北京市版权局著作权合同登记号：图字 01-2011-4633

图书在版编目 (C I P) 数据

巴洛克风格：建筑、雕塑、绘画 / (德) 托曼(Toman,R.) 主编；
中铁二院工程集团有限责任公司译. -- 北京：中国铁道出版社，
2012.8

书名原文：Baroque: Architecture, Sculpture, Painting
ISBN 978-7-113-14007-6

I. ①巴… II. ①托… ②中… III. ①巴洛克艺术
IV. ①J110.94

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第024444号

Baroque: Architecture, Sculpture, Painting
ISBN: 978-3-8331-5138-5

© for the Chinese edition: China Railway Publishing House, 2011
© h.f.ullmann publishing GmbH

Editing and producing: Rolf Toman, Esperaza, Birgit Beyer,
Cologne, Barbara Borngasser, Potzwenden
Photography: Achim Bednorz, Cologne
Picture Research: Barbara Linz, Cologne
Cover Design: Werkstatt Munchen

书 名：巴洛克风格——建筑、雕塑、绘画
著 者：(德) 罗尔夫·托曼 (Rolf Toman)
译 者：中铁二院工程集团有限责任公司
策划编辑：杨新阳 石建英 凌遵斌
责任编辑：王菁 电话：010-83545974-807
责任印制：郭向伟

出版发行：中国铁道出版社（北京市西城区右安门西街8号）

印 刷：北京盛通印刷股份有限公司
版 次：2012年8月第1版 2012年8月第1次印刷
开 本：889mm × 1080mm 1/16
印 张：31.25 字数：1100千
书 号：ISBN 978-7-113-14007-6
定 价：400.00元

版权所有 侵权必究

凡购买铁道版图书，如有印制质量问题，请与本社读者服务部联系调换。电话：(010) 51873170 (发行部)

打击盗版举报电话：市电 (010) 63549504，路电 (021) 73187

目 录

芭芭拉·博恩格赛尔/罗尔夫·托曼 绪论	6
沃尔夫冈·容 巴洛克早期至新古典主义早期的意大利建筑和城市	12
埃伦弗里德·克卢克特 巴洛克时期城市规划	76
芭芭拉·博恩格赛尔 西班牙和葡萄牙的巴洛克式建筑	78
拉丁美洲的巴洛克式建筑	120
法国的巴洛克建筑	122
埃伦弗里德·克卢克特 巴洛克园林建筑设计	152
芭芭拉·博恩格赛尔 英国的巴洛克式建筑	162
荷兰的巴洛克式建筑	180
北欧的巴洛克式建筑	182
埃伦弗里德·克卢克特 德国、瑞士、奥地利和东欧的巴洛克建筑	184
乌韦·格泽 巴洛克时期意大利、法国和中欧的雕塑	274
约斯·伊格纳西奥·埃尔南德斯·雷东多 西班牙的巴洛克式雕塑	354
卡琳·赫尔维希 17世纪意大利、西班牙和法国的绘画艺术	372
埃伦弗里德·克卢克特 纹章	428
基拉·范利尔 17世纪荷兰、德国和英国的绘画艺术	430
术语表	482
参考文献	488
人名索引	493
地名索引	497
图片来源	500



上一页：
约翰·米歇尔·若特迈尔
穹顶湿壁画，1716—1717年
梅尔克史蒂夫特教堂

弗朗切斯科·博洛米尼
罗马圣卡罗教堂（S. Carlo alle Quattro Fontane）
正立面细节，1664—1667年

芭芭拉·博恩格赛尔/罗尔夫·托曼

绪论

世界剧场：人生是艺术的融合

西班牙诗人卡尔德隆·德·拉·巴尔卡作品唤起的巴洛克精神，就感召力而言，是世界上鲜有作品所能企及的。他在1645年首演的寓言剧《世界大剧场》（*El Gran Teatro del Mundo*）中将古典思想“人生如戏”移花接木到他所处的时代。该思想认为，所有人在上帝及其天主面前均是演员，他们所演的戏就是演绎他们自己的生活，他们的舞台就是整个世界。

“世界舞台”这一比喻盛行于整个巴洛克时期，即从16世纪末到18世纪晚期。这一思想包含了许多台前幕后都能发现的重要矛盾概念，如本真与表象、富丽堂皇与苦行生活、强势与弱势。这些矛盾是那个时代持续对立的特点。在一个充斥着社会动乱、战争和宗教冲突的世界里，宏大戏剧的形象似乎带给了人们某种稳定感。同时，巴洛克时期的统治者们——无论教皇还是君主，其浮华背后似乎还有另一层政治目的：他们那些盛大的仪式可视为代表这一“世界剧场”的舞台指导，以及代表臆想中上帝安排的高级秩序的反应。

美术，甚至表演艺术，在这个时期似乎发挥了两种明显不同的功能：旨在传达某种特殊的思想意识，感染大众，甚至使之神魂颠倒。同时，美术为戏剧的呈现提供布景，而且有利于营造出井然有序的世外桃源。在这一背景下，以巴洛克式教堂和宫殿的天顶画所采用的艺术视角为例，它们在建筑上空打开了一个天地，好似从这里就能直接进入天堂。

然而，人们常常不可能忽略现实生活的矛盾，而巴洛克艺术在一定程度上反映了这些矛盾。对物质财富的炫耀与对信仰的虔诚形成鲜明的对比，肆意放纵的感官享乐生活受到了必死意识的影响。箴言“铭记汝将必亡”（*memento mori*）可看作是一个充满生活痛苦的动荡社会的主题。在那个时代，出现细节丰富的静物画则绝非偶然，这些静物画通过蠕虫、腐烂的浆果、啃了半边的面包片等悲惨形象让我们目睹了死亡。

在第一个例子中，巴洛克艺术倾向于从感官上吸引观众。艺术家们利用戏剧的悲情效果、幻化似的手段以及不同样式之间的交互作用，试图借此打动人们、说服人们、并引起人们内心的回应。这也许



可以解释为什么人们通常觉得这种风格是奢华的、炫耀的，或者甚至是装腔作势的。在18世纪末期，意大利作家弗朗切斯科·米利齐亚曾将博洛米尼的巴洛克风格建筑描述为“怪诞或者极度滑稽的夸张表现。”20世纪期间，巴洛克经常受到嘲讽。例如意大利哲学家贝奈戴托·克罗齐就在20世纪20年代批评过巴洛克风格虚无空乏。他称巴洛克是“一种游戏……一种对惊异效果的追寻。就其内在本质而言，尽管它具有溢于表面的动感和温暖感，但巴洛克最终还是冰冷的。因为其图案中融入的财富与权力给观众留下的是一种空虚感。”这类偏见在一定程度上仍普遍存在。也许在当今这个时代，由于人们明显更多地被表面的魅力所吸引，所以人们对艺术史上这一段迷人时期的态度将发生新的变化。

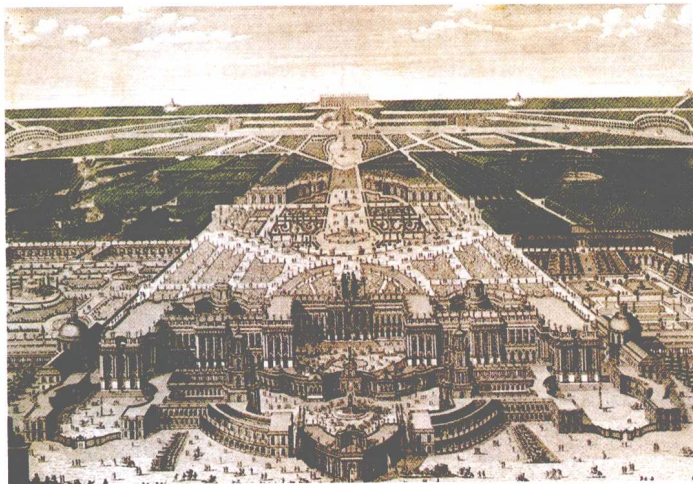
通过研究个别艺术家，可以超越最初的视觉感官方法，更加深刻地对巴洛克文化进行评价。巴洛克艺术的历史、知性与社会背景日渐成为艺术严肃研究的课题。在本书中将反复提到对一些课题的新研究，比如修辞学对意象结构的影响、“合成艺术”概念、宫廷节日活动在创作昙花一现的艺术作品中的重要意义等等。

保罗·德克尔

理想王宫远景图

摘自《皇家建筑师》(Fürstlicher Baumeister)

奥格斯堡(Augsburg), 1711—1716年



菲利波·尤瓦拉

剧院远景图

都灵国家图书馆(Biblioteca Nazionale)

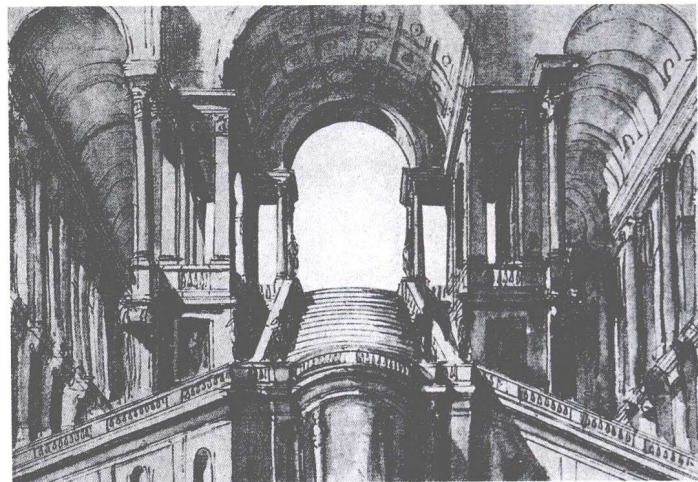
下一页:

巴尔塔扎·诺伊曼

布吕尔城堡

(Brihl, Schloss Augustusburg)

楼梯, 1741—1744年



巴洛克，既是一种风格概念，也代表一个历史时期

事实上，轻视上述类型的巴洛克艺术，即使在其开始成为一种独立风格时，轻视之风也很明显。19世纪末期，在巴洛克被命名为特定风格之前，“巴洛克”一词就已经普遍用作一个贬义词，用以形容任何视为荒谬、怪诞、华丽、含混、混淆、矫揉造作及不自然的事物。甚至在《迈尔百科全书》第二版(Meyer's Konversationslexikon, 1904年)中，相关词条写道：“巴洛克……原意指粗糙(用于珍珠)，引申指不规则、奇怪、怪异……”直到1956年，只有汉斯·廷特尔诺特才对克罗斯及其同事在关于“巴洛克概念征服”的历史论文中的一些观点提出了有力的质疑。

在审美价值观念方面持相同见解的学院派人士按照教条主义方法，大肆宣传巴洛克的负面形象，将其作为一种华丽甚至荒谬的风格加以宣传，而他们的审美价值观念则是牢牢扎根于对古典主义的崇拜。许多学者，例如德国伟大的艺术史家约翰·约阿希姆温克尔曼，认为巴洛克时期仅仅代表的是“一时的狂热。”尽管如同温克尔曼一样，雅各布·布克哈特拥护的也是古典主义风格。但是，他却是第一个将17、18世纪的建筑不仅仅作为孤立的异常现象进行研究，而是强调其与文艺复兴时期各种风格的联系。虽然他把从文艺复兴向巴洛克的过渡描述为“自我表达的堕落”，但是他的研究工作考虑到了从更高的鉴赏力层次上评价这一时期的艺术，同时也代表了对这种艺术成分最早进行的严肃研究。1875年，他坦言道：“我对巴洛克的敬意

时时刻刻都在增加，我已经准备好承认它是现有建筑的真实总结和最终结局。”——这是值得注意的态度转变。

19世纪80年代，在建筑师、艺术史学家科尔内留斯·古利特的作品中，巴洛克终于被接受为一个值得学术研究的课题。值得强调的是，这一情况出现在这样一个时期：新巴洛克开始崭露头角，以及人们开始对这种风格抱着更为开放的态度。随着学院派的审美标准(基于古典主义原型)遭到摒弃，巴洛克才被命名为一种单独的特定风格。在随后的几十年中，海因里希·韦尔夫林在巴洛克研究领域享有盛名，著名作品包括《文艺复兴与巴洛克》(Renaissance und Barock, 1888年)和《艺术史中的基本概念》(Kunstgeschichtliche Grundbegriffen, 1915年)。他试图采用成对的反义形容词，例如“单一——复杂”、“振动——静止”及“开——关”，以便界定巴洛克特有的特征。他首次将心理因素、观众体验与幻觉效果纳入考虑范畴，并为读者进行解读。

埃尔温·帕诺夫斯基的有关贝尔尼尼的“国王大楼梯”(Scala Regia, 1919年)的著名论文以及汉斯·泽德尔迈尔的《奥地利的巴洛克建筑》(Osterreichische Barockarchitektur, 1930年)也对这些问题进行了研究。大约在同一时期，人们研究起了巴洛克艺术的历史文化背景与反宗教改革运动和肖像学起源之间的联系，肖像学起源早在切萨雷·里帕的《肖像学》修订版(1593年)中就进行了探讨。

过去几十年来，由于扩展了跨学科研究方法，我们对巴洛克的理



解发生了进一步的改变：时下对“合成艺术”的研究兴趣正浓，研究包含各类书写文化与视觉文化的综合效应与相互作用，即，将围绕修辞学的各种思潮与装饰艺术和美术结合起来考虑。目前，“世界剧场”概念从本质上体现了一个时期的较为复杂的画面，这一时期不再被视为不协调的怪诞，而被认为是表现聪明才智的舞台。

悲情效果与戏剧

荷兰历史学家约翰·赫伊津哈在其《17世纪的荷兰文化》(*Dutch Culture in the Seventeenth Century*)中清晰地总结了巴洛克文化的基本要素：“华丽与高贵、夸张的手势、严格实行的规章制度以及封闭式教育制度为其原则；顺从敬畏教会和国家为其理想。君主专制制度被其推崇；各国均提倡自主和冷酷的利己主义民族政策。在社交场合一般使用高雅语言，即一种完全谨慎的语言。华丽和炫耀主宰着盛大庆典活动。西班牙画家鲁文斯与贝尔尼尼以图画形式描绘信仰的恢复，他们的画作洋溢着胜利喜悦，让人产生高度共鸣。”赫伊津哈将这种分析用作探索完全不同性质的荷兰文化背景：“刻板的风格、夸张的手势和高贵的威严难以表现这个国家的特点”；它完全缺乏巴洛克及其艺术形象所必需的夸张。

为了表现巴洛克统治者对浮华、炫耀需求、节庆文化的需求，与从中产生的建筑物之间的密切关系。我们在此将只考虑最为重要的巴洛克城堡与宫殿——尤其是楼梯——因为它们为社会生活的登场和退场提供了最好的舞台。德国文化史学家里夏德·阿勒温很好地描述了它们的功能：“毋庸置疑，在这样一个特定的空间里，引起那个时代想象力的是迎接仪式，特别是斜穿这一特定空间的可能性，这非常符合巴洛克的精神要素，即只有运动时，这一空间才会真正展现其风貌。楼梯便是需要观众运动起来才能目睹所处空间风貌的经典例子，而运动是所有巴洛克空间艺术的根本原则。因为客人的到来与接待如此重要，所以楼梯和门厅均变得至关重要，且就其功能而言，必须将其视为成排仆人恭迎客人和举办迎接仪式的场所。”

除了举办这种迎接仪式外，巴洛克时期繁荣的宫廷文化还融入了一系列具有高度象征意义的其他社交活动。其中最著名的是法国路易十四的“起居”仪式(*lever and coucher*)，这一盛大场面持续数小时之久，且涉及整个王室家庭(见第138—139页)。如今，这些礼节的意义在很大程度上已经失传了，但这并不意味着我们的社交做作行为减少了。然而，我们已无法得知古典戏剧的规则，并且由于我们不清楚其中蕴含的具体象征意义，所以我们会歪曲场景、手势和举止的

重要意义。对于当时某些肖像画中的姿势，也同样属于这种情况。

巴洛克宫廷里的生活受到刻板的礼仪和庆典约束的同时，尽管有明确的基本生活准则，但是也不缺乏欢娱的机会。没有哪一个时代有这么多的奢华庆典活动。凡尔赛宫要求这种气派，欧洲各大宫廷也纷纷效仿它：持续整日整夜的庆典活动广泛结合了歌剧、芭蕾和烟花等所有艺术，为娱乐设立了新标准。装饰带神话意象的殿堂、花园和大片水域是理想的背景，并利用幻觉和机械把戏不断地将其变换成新的景色。在这几天时间里，整个王室家庭悄然进入了一个充满众神和英雄的世界。这些壮观的场面以及整个宫廷文化对国家财政的影响将在后面章节探讨。

庆典活动延伸到了大街上。时逢万圣节、游行和集会，通过颁布社会法令，受压迫的城市也会装扮上临时的木结构建筑物和豪华的饰物。在街头庆典活动中，剧院也颇具特色：喜剧演员们表演粗俗的段子。这反映了一个与宫廷社会的风雅教养形成鲜明对比的现实世界。

修辞学与绮丽体

巴洛克艺术过分浮华的名声不应掩盖它遵循严格规则的事实。正如礼仪影响一个人对另一个人的行为举止一样，修辞学规则决定了演讲和艺术作品的结构。修辞学继承了古典主义传统，被称为“慎思说话的艺术”——即一种演讲风格——它是从古典主义时期到18世纪末的教育组成部分。修辞学不仅为演讲者与听众之间的沟通提供了指南，而且为理解所说内容提供了规律。它证实了必须以恰当的方式向听众发表有关特定话题的演说，而且必须清楚解释这个话题，以便在听众权衡过各种问题之后使演说者说服听众。在这一过程中，可以诉诸于情感法、激将法、离间法等手法巧妙操纵他人。经证明，这三大手法在解读巴洛克艺术时特别有用。这些修辞手法被广泛应用在图像结构和同系列历史湿壁画的场景结构中，如同被广泛应用在雕塑中一样，不管是在贝尔尼尼的《圣特雷萨的沉迷》(*The Ecstasy of St. Teresa of Avila*)表达的狂喜，还是以夸张风格表达的殉教恐惧，二者均旨在为观众带去一种直观的体验。“悦人和感人”既是一次成功演讲的目标，也是一件结构严密的艺术作品的旨趣。

甚至建筑也须遵循修辞学规则，这些规则明确规定了哪种古典柱式适合哪类特定目的，以及哪些具有重大建筑意义的结构应安置在教堂内部、城堡外部或广场布局中。因此沉重、坚固的多立克柱式被指定用于敬奉男性圣徒的教堂和战争英雄的宫殿。另一方面，爱奥尼

彼得·博埃尔

《琐物静物画》(Still Life of the Vanities), 1663年

画布油画, 207厘米×260厘米

里尔美术馆



查理六世石棺细节

维也纳卡普欣教堂
地下墓室



亚柱头被指定用于学者的府邸。由一组高度达到若干楼层的立柱子构成的巨大柱式，被认为是自米开朗琪罗以来所有建筑构造元素中最为宏伟的元素。视角在巴洛克城堡布局中起到了至关重要的作用。与礼仪性楼梯一样，这些建筑随着人们走近好像变得开阔起来。这里的建筑也一样，如同从凡尔赛宫一连串的房间和庭院中所看到的那样，建筑学提供了舞台指导。如同在一篇好的演讲中，主题思想层层推进。内室布局表现宫廷生活的等级结构，而外部建筑则利用打动或震慑效果针对大众生活。保罗·德克尔的《皇家建筑师》(*Fürstlicher Baumeister*)是一本记录自1711年起宫廷建筑设计的画册。遗憾的是，德克尔充满想象力的设计从来没有被实现过(见第8页，左图)。无论是埃尔斯科里亚尔修道院充满苦行的严格布局，卢浮宫蔚然壮观的立柱，还是凡尔赛宫的选址，虽然它们是整个景观的主导内容，但仍然可以从洞悉建筑师表达资助者的意图所采用的说服观察者或参观者的手法。

这一独到匠心的运用，预示着只有学者已经提出了缜密的理论方法才能实现。宗教和世俗贵族，有时甚至艺人本人，吸引诗人、朝臣，通常还有宗教人物，为他们就某一特定主题出谋划策。

这些智慧贡献是艺术作品的重要组成部分。艺人本人很少能够致

力于构思。然而，这却是超越匠人档次的一条途径。赫尔曼·鲍尔将构思定义为“一个想法经过若干阶段后的转变”，“从对象到其重要意义的实现途径(隐喻)”。构思是巴洛克艺术作品的一个“构成”要素。

“结局”

让我们回到卡尔德隆的“世界剧场”。在这一出戏中，世界为每个演员提供与其社会生活地位相对应的所有需求，不管他是一个乞丐还是一个国王。演员通过一个标有“摇篮”的门走上舞台，再通过第二个标有“坟墓”的门退出舞台，在这里演员们都卸下各自的身外之物，审视自己是否已经完成了各自扮演的角色。在彼得·博埃尔的油画(上图)中，放弃的权力标志生动地描绘了这一出戏的场景，这是对幻想和幻想破灭的注解。在卡尔德隆的剧本中，只有乞丐和智者因为自满和自负而保持清白无瑕。只有他们理解了这一出戏的道德教育意义，并因此逃过了下地狱的命运。

当帷幕落下时，只剩下“最后四样东西”——死亡、审判、天堂和地狱。对这四个概念的寓言式表述充斥着整个巴洛克时期，并为这个时期最感人的艺术作品提供了思想源泉。

沃尔夫冈·容 (Wolfgang Jung)

巴洛克早期至新古典主义 早期的意大利建筑和城市

建造“乌有城”

伊塔洛·卡尔维诺在他这本《看不见的城市》(*Invisible Cities*)的书中，将一个名为芝诺比亚的地方归类为“乌有城，2”。他形容这座城市是与众不同的、复杂的，且往往是自相矛盾的。然而，他认为，目前几乎无从知晓这座城市的创建者在确定芝诺比亚的布局时，提出了哪些具体的要求，因为后代添加的无数建筑层已经将它们都遮掩起来了。不过，如果你叫一个居民描述下他理想中的幸福，答案总会指出一个类似芝诺比亚这样的城市，不一定是芝诺比亚发展的现阶段，但是从根本上一定要包含其最初设计的元素。卡尔维诺接来说，这意味着将芝诺比亚描绘成一座快乐或是不快乐的城市都是毫无意义可言的。将城市进行此种归类也是毫无意义的，必须找到其他类型的城市。城市应该被分成两种，一种是指其建筑物经过许多年和无数次的改造，已经塑造了其居民的愿望，另一种则刚好相反，是指其建筑物为了居民的需求做出了牺牲并且不再表达居民的愿望和需求。

就17世纪城市对居民愿望的影响而言，芝诺比亚是其他任何欧洲城市都无法企及的，而芝诺比亚就是罗马。其中一个最有名的罗马居民，吉安·洛伦佐·贝尔尼尼，曾被邀请去巴黎竞标卢浮宫的外观设计。对于这一点，我们确信无疑。巴黎是那个时代欧洲的政治大都市，贝尔尼尼将罗马和巴黎进行比较，他强调巴黎和他的故乡罗马在外观上是如何不同，罗马以可追溯到古代和文艺复兴时期的文物建筑（他特别列举了米开朗琪罗的作品）为主，以现代建筑为辅。总体而言，他评论罗马“所有建筑都富丽堂皇、外观宏伟壮丽”。主要就是通过这些建筑特点体现罗马艺术家和资助人的需求和愿望，尤其是罗马教皇及其家族。如下事实就是这方面的一个最好的例子：教皇亚历山大七世是一位建筑设计资助人，在设计圣彼得广场时他也跟贝尔尼尼合作过，他下令在他的私人寓所里建造一个详细的罗马中心木制模型，这样他可以直接检验他对建筑设计方案的一些想法。

在亚历山大七世去世以后，这些年来似乎永无止境的乐观突然消失不见了。人们很快清楚地知道，在那个时代的欧洲政治舞台上，梵蒂冈的作用基本上是无足轻重了。尽管如此，在衰落期间，罗马依然是意大利及欧洲各国众多艺术家首选的艺术胜地。建筑师们，诸如特辛、菲舍尔·冯·埃拉赫、施劳恩、瓜果尼和尤瓦拉，他们奔赴罗马，主要是为了直接学习贝尔尼尼、博洛米尼和彼得罗·达科尔托纳的现代建筑设计，以及在大型建筑设计工作室获取经验，以便回国后学以致用。

贾科莫·巴罗齐·达维尼奥拉

(Giacomo Barozzi da Vignola)

贾科莫·德拉·波尔塔 (Giacomo della Porta)

罗马耶稣教堂, 1568—1584年

即使在进入18世纪之后,就独特的外观而言,罗马城依然是巴洛克晚期意大利建筑的杰出代表。这也是18世纪40年代昙花一现的建筑热潮的特点之一。其他重要的发展情况有:参观者对遗址的兴趣增加(这些艺术家和显赫的游客可以看作是早期浪漫主义的先驱),以及诞生了更加系统化的考古方法。研究文物是新古典主义运动的特点。

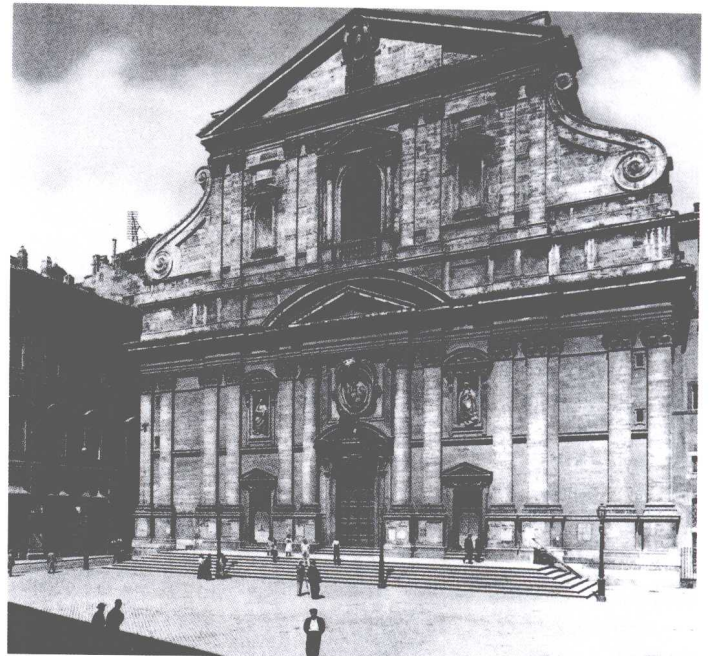
因此,17和18世纪的罗马是如何展现其建筑师和教皇的理想,以及建筑师和教皇本人是怎样被启发打造巴洛克式的城市规划,成为了这类研究的主要课题。我们将在此讨论许多问题,尤其是让规划得以实现的法律和法律体系的作用,以及主要来源于剧场的特定正式模式在建筑中的运用。在对各个建筑设计的探讨中,着重讨论巴洛克创新和古典主义传统之间的相互影响。正是这一相互影响给那个时代的许多方面都打上了烙印。

除罗马外,意大利最重要的巴洛克建筑中心还有都灵和那不勒斯,随着法国和西班牙在南部影响力的下降,它们在17世纪末具有举足轻重的地位。威尼斯将单独予以探讨。虽然直到17世纪,威尼斯才符合文艺复兴晚期的模式,但罗马巴洛克从未真正建立起来;到18世纪初期,威尼斯开始萌芽新古典主义,远远早于罗马、都灵和那不勒斯。

原则上,这里将重点介绍城市建筑。虽然城市可以塑造其统治者和建筑师的思想,但是似乎个人及个人思想不会自动融入到城市中。即使是在巴洛克鼎盛时期,规划也拖延数年甚至数十年之久。新的统治者常常下令更改先前统治者发起的项目,同样地,在规划阶段和建造阶段,建筑师也不断被更换。这样就出现了改造和新的规划、现有建筑物设计的变动、建筑物结构局部或整体破坏等结果。就城市和建筑设计的发展而言,明显模仿“天才”的设计和艺术表现方法通常似乎比逐步和反复无常的发展更受关注。这就是我们在此大致按时间顺序进行介绍的原因。

手法主义晚期和巴洛克早期的罗马

教皇的建造方针始终具有一个明确的目的。旨在匹敌或者甚至超越中世纪以前的文物古迹的建筑结构,给人留下了深刻的印象,它们是“教会权力”(auctoritas ecclesiae)的象征。同时,盛大的场面(spettacoli grandiosi)将增强薄弱的信仰,带领人们重新回到上帝的怀抱。这种想法有着悠久的历史:早在1450年,教皇尼古拉斯五世就提出了以教会名义实施这类建造工程。直至已经进入巴洛克时代,

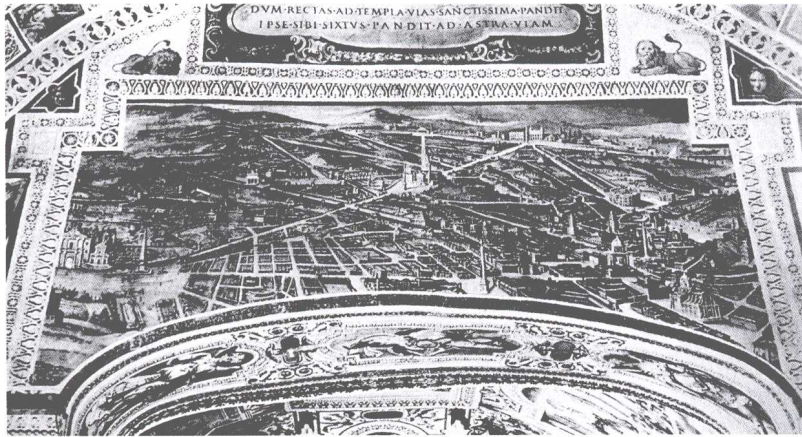


这些规划依然处在实施过程中。200年以后,在非常相似的情况下,开始着手圣彼得广场的设计。

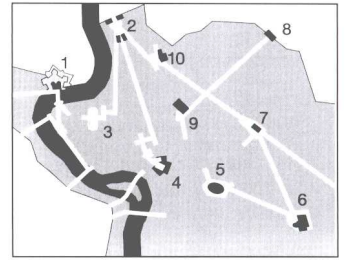
据贝尔尼尼称,圣彼得大教堂,即教皇亚历山大七世首次承担的建筑工程,其目的在于吸纳所有的天主教徒、坚定他们的信仰、重新团结异教徒和他们的教会、将真正信仰之光照耀在非教徒的身上。

教皇建筑方针的另一个通常同等重要的目的是确保教皇的个人声望永垂不朽。在15世纪末期,教皇西斯图特四世就属于这种情况。就这种倾向而言,教皇亚历山大七世是另一个值得注意的例子:在他的寓所里,他的灵柩被放置在前面提到的城市木制模型的旁边。该模型象征着亚历山大的梦想,即,他对城市的建筑设计方案将不仅为天主教会增添荣耀,而且确保他自己的声望永垂不朽。

16世纪最重要教皇的建设方案在教皇尼古拉斯五世的城市规划和方案里都能找到影子。我们将在此详细介绍这些规划和方案。尼古拉斯五世的贡献不仅为17和18世纪所有类似项目奠定了基础,而且他最重要的城市改造建筑特征在早期得到确立,并在随后的规划中被频繁采用。



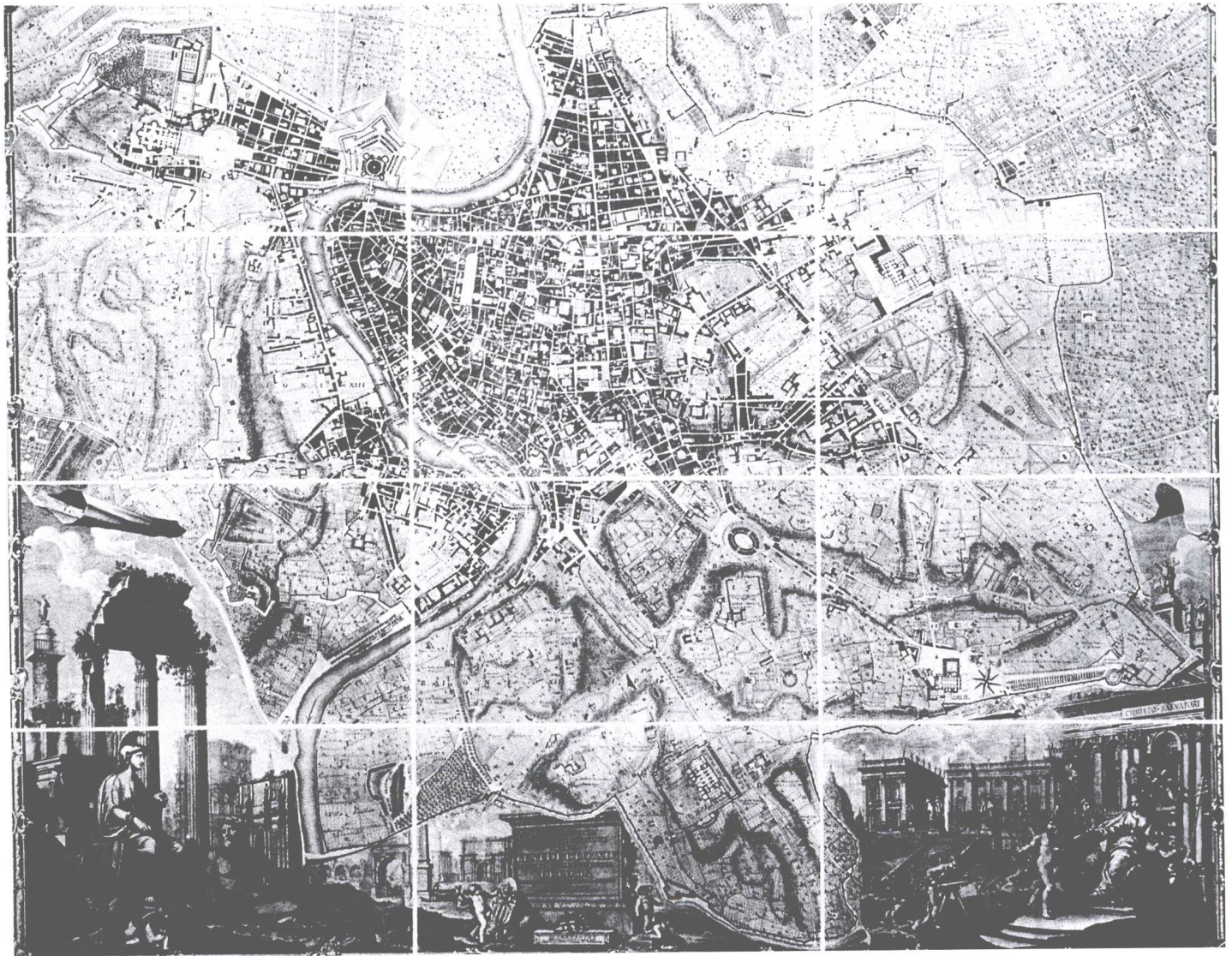
教皇西斯图特五世的城市规划中的湿壁画
罗马，梵蒂冈博物馆



下图：
乔瓦尼·巴蒂斯塔·诺利
罗马平面图，1748年

罗马城市规划16与17世纪

- | | |
|--|---------------------------------|
| 1 天使城堡 (Castel S. Angelo) | 7 圣母大教堂 (S. Maria Maggiore) |
| 2 人民广场 (Piazza del Popolo) | 8 庇亚城门 (Porta Pia) |
| 3 纳沃那广场 (Piazza Navona) | 9 奎里纳勒宫 (Quirinale) |
| 4 卡比多广场 (Capitol) | 10 圣三一教堂 (S. Trinita dei Monti) |
| 5 罗马圆形大剧场 (Coliseum) | |
| 6 拉特兰的圣乔瓦尼教堂 (S. Giovanni in Laterano) | |



从教皇尤利乌斯二世到教皇西克斯图特五世

教皇尤利乌斯二世和教皇利奥十世策划的“重建罗马”是受到了权力和炫耀欲望的驱使；“重建罗马”是指一系列主要关于圣彼得大教堂的规划，圣彼得大教堂的修建有力激发了宗教改革运动。尽管如此，这两位教皇还继续实施在西克斯图特四世时期就已开始的中世纪旧城改造工程。在此现代化改造方面，笔直街道的提出起到了重要作用。在教皇尤利乌斯二世统治期间，修建了念珠商大道、朱利亚大道和伦加拉大道；在教皇利奥十世统治期间，则修建了立庇得街。街道不再被认为是其周边房屋未占用的剩下空间：如今它已经成为一个界定其周边环境的、完全独立的实体。司法宫前面的广场情况也可能一样，只是该广场未曾建成。

对巴洛克时期视觉文化具有极大影响力的三岔路（trivium）也能追溯到16世纪开初几十年。早在邦齐地区的天使之桥那里修改了三条笔直的街道，三条街道汇聚在广场的同一角落。在教皇保罗三世统治期间，人民广场也朝着品奇欧公园、沿着巴别诺大道向东延伸。

在规划街道和广场过程中，教皇保罗三世大肆强调戏剧元素和强权政治；反宗教改革运动期间他硬是将教皇游行途径路线从耶稣教堂延伸到卡比多广场，并委托米开朗琪罗设计卡比多广场。与圣彼得大教堂一样，卡比多广场并非只是教皇游行的重点区域，也是整个城市的定向点。教皇保罗三世统治期间，布法利尼于1551年测量和起草的城市平面图，在1748年被诺利（Nolli）重新发布，使人们可以更深入地了解部分这些工程项目（见左图）。

下面几项设计选自教皇西克斯图特五世年间制作的湿壁画（见左图）。第一项设计极具影响力，是教皇庇护四世委托米开朗琪罗设计的庇亚大道。该设计方案反映了教皇庇护四世有意将城市扩建到坎波马尔齐奥地区。虽然几位教皇事先已经将他们的规划限制在中世纪晚期和文艺复兴早期罗马人口稠密的区域，但是庇亚大道的修建预示着开始在城市中心周边空旷地开展城市化建设，远至奥勒利安城墙。在这些场地主要建有古代遗迹、早期的基督教教堂、别墅和园林。跟卡比多广场一样，庇亚大道的设计也很新潮。这条路是由米开朗琪罗设计的杰作，它连通从古代的狄俄斯库里雕像到奎里纳勒宫和庇亚城门的历史遗迹。教皇格列高利十三世在连通拉特兰的圣乔瓦尼教堂和圣母大教堂早期的长方形基督教堂时，也以庇亚大道为蓝本。不过他对罗马城市设计的主要贡献则是体现在他颁布的法令“市政公用设施”（1574年），即一种市政公用设施观念。这为随后2个世纪里罗马巴洛克时期的创造奠定了法律基础。该法令允许兴建新的街道、矫直和延



长现有的街道。同时，还推进了大量空旷场地和中世纪旧城中心的开发。乡间小路沿线的土地所有人也被要求修建高高的院墙。与此同时，城市中心再也找不到孤零零建筑物的踪影：如今隔防火墙之间的空间可以封闭起来；在某些情形下，也能购买相邻的建筑。结果，普遍盛行的2层或最高3层的楼房打造出了独立式街区楼房系统。

教皇西克斯图特五世发展了教皇庇护四世和教皇格列高利十三世的空旷场所城市化方案，但做了修改，扩大了规模。他取消了相当杂乱的岔路口布局，采用以七个早期长方形基督教堂为中心、向四方辐射的街道系统，而这七个教堂彼此之间相隔很远。从本质上看，教皇西克斯图特五世的设计方案强调的是宗教象征：游行路线将与这些长方形基督教堂相连。正如湿壁画所示，已经修建了六条街道，还有无数条正在规划当中。然而，随着工程进度推进，自身利益成为了这项宏伟设计的重点。这一点最终集中体现在教皇的蒙塔托别墅上。

尽管如此，西克斯图特五世及其建筑师多梅尼科·丰特纳的规划为罗马带来了真正有所进步的建筑物。西克斯图特五世的设计方案提供了一个全面的解决方案，考虑到了可追溯至罗马帝国建造期的大型遗迹以及人口密集的中世纪旧城区。新的街道使得城市扩张成为可能，同时保持城市中心原封不动。很快，宅邸和商铺如雨后春笋般在通往长方形基督教堂的街道沿线涌现出来。

巴洛克城市规划的另一重要元素是在西克斯图特五世统治期间形



下一页:

卡洛·马代尔诺 (Carlo Maderno)
罗马, 圣苏珊娜教堂 (S. Susanna), 正
面图, 1597—1603年

左图:

吉安·洛伦佐·贝尔尼尼
罗马圣彼得广场

下图:

卡洛·马代尔诺
罗马圣彼得大教堂, 正立面, 1612年完工

成的, 即铺设了通往方尖碑的狭长街道。在教皇尤利乌斯二世统治期间, 布拉曼特早就希望调整圣彼得大教堂, 使其与方尖碑对齐, 这些方尖碑曾被误解为是凯撒大帝的杰作; 教皇利奥十世统治期间, 拉斐尔和安东尼奥·达圣加洛打算将传闻属于奥古斯都时期的方尖碑竖立在人民广场上(见第15页)。尽管政治表达问题影响着这类早期的设计方案, 但现今看重的则是建筑全景。方尖碑成为其身后一排建筑物和街道沿线的中心点。虽然在文艺复兴时期建筑师看重宫殿或教堂正面与(符合透视法和具有运动感的)矩形平面之间形成的静态对比, 但是方尖碑在几何灵活性和动态视点方面具有调节余地。

起始点位于圣母大教堂长方形公堂之后堂的费利切大道就是这种创造视觉连接和对齐效果新理念的一个经典例子。如果当时笔直连通是一个问题的话, 则可能已经环绕小山铺设了一条更加简单的街道。但是这一进取精神的真正目的是让城市成为一个符号。甚至还曾计划延长费利切大道, 穿过圣三一教堂前的广场—此处后来修建了西班牙大阶梯—斜穿品奇欧公园, 一直延长至人民广场, 当时未考虑巴别诺大道沿线的建筑。

值得注意的是, 西克斯图特五世还补充了教皇格列高利十三世提出的法律条文, 这些条文对罗马的发展起了相当大的作用。从而可以更加快速地解决土地所有人之间的地界争端, 并通过减免税收和废除建筑限制, 刺激了建修活动。

因此, 西克斯图特五世为巴洛克罗马的发展奠定了建筑基础和法律基础。后任的所有教皇, 包括亚历山大七世, 均未能承担过如此浩大的工程项目。然而, 西克斯图特五世的继任者在罗马城市街道网络的中心位置, 采用华丽的布景充实了罗马的建筑。

**博尔盖塞王朝教皇保罗五世 (Paul V Borghese) 统治时期
(1605—1621年)**

17世纪初期, 有关城市规划的教皇政策的特点可归结为一点: 大胆尝试。这些尝试对罗马的未来发展产生了巨大影响。不过在这一时期, 仍有一些建筑设计属于晚期手法主义风格。这一共存期被称为早期巴洛克的过渡期。

约100年之后, 圣彼得大教堂的竣工具有重要意义(见上图和下图)。最初, 人们曾多年来一直争论这座教堂是否应该像布拉曼特设计的、米开朗琪罗规划的那样作为中心建筑物。最后, 教皇保罗五世决定兴建一座中堂。卡洛·马代尔诺赢得了中堂修建项目。马代尔诺首先绘制了圣苏珊娜教堂(见下一页)的正面设计图。这些设计图的起始点位于正面的独特位置, 平行于米开朗琪罗设计的庇亚大道, 斜穿现今的托里诺大街。马代尔诺对纵向和对角视野的处理, 是在构造一个非常不自然的方案。他的设计与传统古典主义风格的单一平面

