

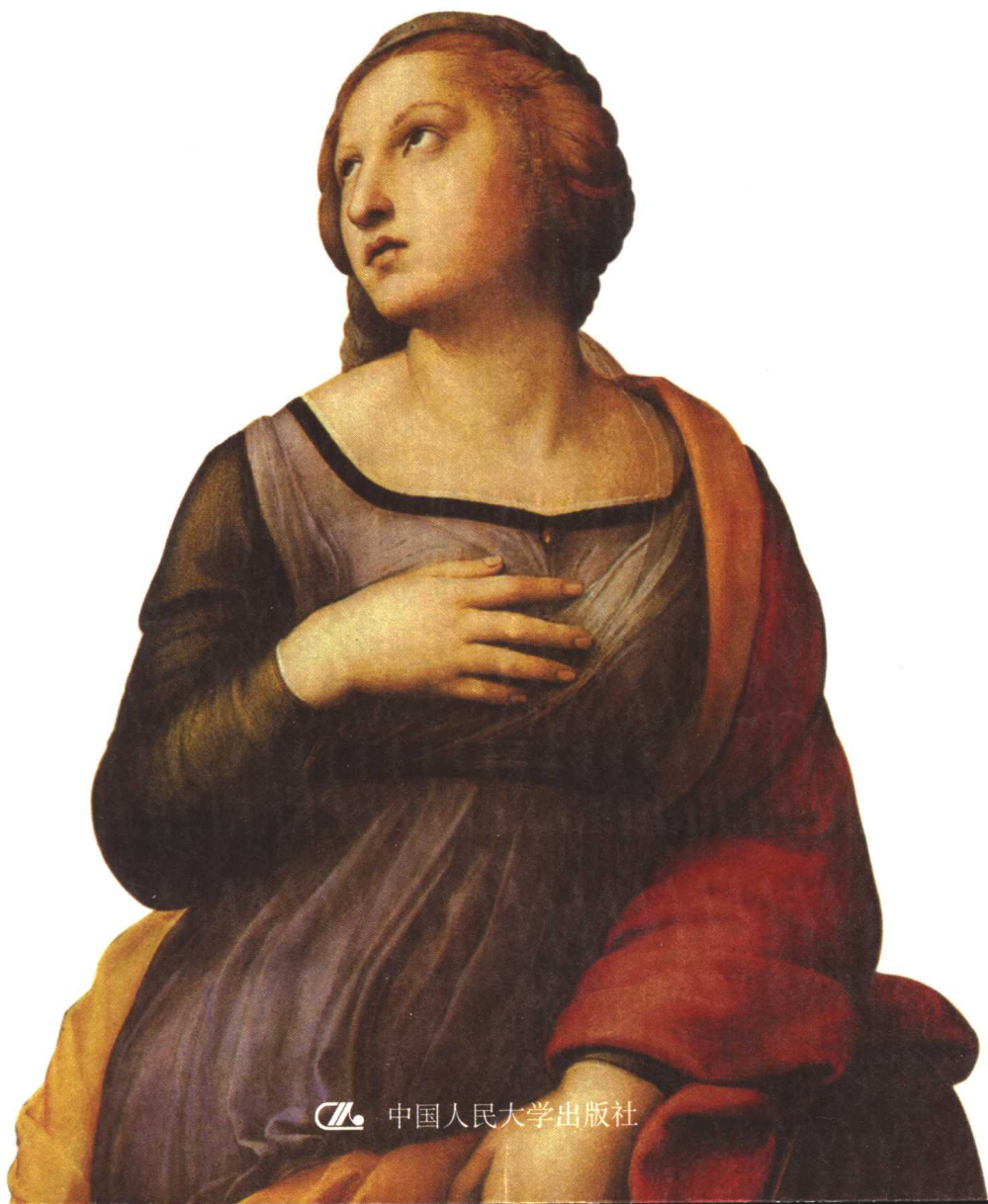
Principles of  Art History

西方艺术史论名著

艺术风格学

美术史的基本概念

[瑞士] 海因里希·沃尔夫林 著 潘耀昌 译



中国人民大学出版社

Principles of rt History

西方艺术史论名著

艺术风格学

美术史的基本概念

[瑞士] 海因里希·沃尔夫林 著 潘耀昌 译



中国人民大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术风格学:美术史的基本概念/[瑞士]沃尔夫林著;潘耀昌译.
北京:中国人民大学出版社,2003
(朗朗书房·西方艺术史论名著)

ISBN 7-300-05203-7/J·85

I.艺…

II.①沃…②潘…

III.艺术—流派—对比研究—世界—中世纪

IV.J110.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 117197 号



西方艺术史论名著

艺术风格学——美术史的基本概念

[瑞士]海因里希·沃尔夫林 著

潘耀昌 译

出版发行	中国人民大学出版社	邮政编码	100080
社 址	北京中关村大街 31 号	电 话	010-62511239(出版部)
电 话	010-62511242(总编室)		010-62514148(门市部)
	010-62515351(邮购部)		
网 址	http://www.crup.com.cn		
	http://www.ttrnet.com (人大教研网)		
经 销	新华书店		
印 刷	深圳大公印刷有限公司	版 次	2004 年 1 月第 1 版
开 本	787×1092 毫米 1/16	印 次	2004 年 1 月第 1 次印刷
印 张	19.25	定 价	49.80 元
字 数	280 000		

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

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。曾就学于巴塞尔大学、柏林大学和慕尼黑大学, 是著名史学家雅各布·布克哈特的高足, 先后在巴塞尔大学(1893—1901)、柏林大学(1901—1912)、慕尼黑大学(1912—1924)、苏黎世大学(1924—1934)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: 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。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)等就是例子。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耳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。后来的沃尔夫林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，他的美学思想被应用于日本艺术、古代北欧艺术和现代抽象艺术。

19世纪下半叶的欧洲，受进化论思想的影响，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要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式发展状态。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运动倾向的特征，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·李格尔(Alois Riegl, 1858—1905)由此提出了一个重要的理论，他把美术史看做是具有自然法则约束力的不断进化和发展的过程。他摒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，就风格的演变问题也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转变的过程，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”的美学原则。当时的美术史家，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，为美术史家的研究打开了方便之门。由罗伯特·费舍尔对移情论所做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非德勒。非德勒认为,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质疑和否定,从而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途。沃尔夫林的观点明显受到了非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、非德勒、李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。这个学派对艺术史的批评和以前其他派别截然不同,它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界和艺术界都试图获得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是顺应了这个“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,先后归纳出五对包含着辩证关系的基本概念,这五对概念是:线描和涂绘,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。沃尔夫林认为观察像知识学问一样,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(即文艺复兴方式或谓古典方式)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涂绘，或者可称为触觉和视觉，这是最重要的一对概念。这时概念体现了两种不同的艺术表现方式，前者通过线条来表现事物，后者通过块面来表现事物。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难以吻合。线描和涂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。这对概念还体现了风格不同的时代，如16世纪和17世纪，以及涉及风格不同的两个民族，如拉丁民族和日耳曼民族。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质感，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。涂绘风格是运动的、边界轮廓模糊的风格，多半呈现轮廓线含混不清的特征，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，而涂绘风格相反，事物的意义和美恰恰在脱离轮廓边缘的地方。在这里还涉及“入画的”这个概念。在德文原版中，“入画的”和“涂绘的”都使用同一个词(malerisch)，英译本通常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“涂绘”的本质的理解。“入画的”概念指的是在观察中能直接给人以涂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、斑驳脱落的建筑物等。这些对象之所以能给人以涂绘的印象，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貌完全重合。但是，其他视面情况就不同了，透视短缩规律一经在视觉画面中发生影响，建筑物的视觉外貌就和它的结构脱离，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涂绘的画面，虽说涂绘风格的画面并非必定得自入画的对象，但恰恰是

在对这些人画的对象的观察中，完全涂绘地理解世界的感觉产生了。沃尔夫林认为，“从线描到涂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，线描和涂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理解方面是互不相同的，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、委拉斯开兹、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，则基本上是涂绘的艺术家。当然，对线描与涂绘的划分是辩证的。例如，与丢勒相比，吕内瓦是涂绘风格的画家，在佛罗伦萨人中间，安德列亚被公认是涂绘的画家；从整体来看，威尼斯画派同佛罗伦萨画派相比是涂绘的画派。

沃尔夫林通过对纷繁芜杂的艺术现象的条分缕析，天才地发现了在素描、绘画、雕塑和建筑艺术中都有线描和涂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概念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被质疑，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。后来李格尔使用了“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，不是一律的和一成不变的。所以，他反对用一种固定的尺度来衡量所谓发展、完成和衰落等现象的企图。李格尔的理论为最后承认巴洛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洛克风格并对巴洛克时代的日耳曼艺术表达了敬意，这使他成为巴洛克研究领域的重要先驱之一。

在本书中，沃尔夫林通过把文艺复兴与巴洛克艺术相比较所做的形式分析，使人们能够较清楚地把握这两种有对等价值的风格，当然他的目的旨在解释巴洛克。比较具体地从建筑艺术上看，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洛克风格的特性。他把巴洛克风格归结为两点：厚重与鲜明的运动感。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，又与其他部分没有明显区别，因此无法独立存在。所以巴洛克建筑的外观就像阴暗的团块，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，使人感到明朗而轻快。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。所以巴洛克建筑在增加规模的同时，还增加力度感。这种力度并不遍及建筑物整体，而是倾注于一点，把建筑物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)，巴洛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。简言之，文艺复兴艺术是优美而雅静的艺术，至于巴洛克艺术，沃尔夫林以布克哈特《古物指南》(*Cicerone*)中的一句话“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洛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)和巴洛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，是引起艺术史家们对巴洛克艺术的重新评价。他把建筑视为新生活理想最明确的体现的见解和他那独到的研究方法，为对建筑史

的研究开拓了广阔的局面。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

第六版（德文版）序言

本书第一版(德文版)出版于1915年,现在是第六版,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概括。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。首先弄清在每个具体案例中自己研究的是哪种方式的想像过程,这对风格史学家将大有益处(称想像的方式比称视觉的方式更为可取)。不用说,想像的观看方式并非^是外^在的东西,相反,对想像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。

视觉的方式,或者说,想像的观看方式,不是从一开始就是相同的,也不是在各个地方都一样的,而是像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像的各个阶段。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。古代的希腊艺术,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。这样就将得到一种对作品根本不同的解释。

想像的观看的发展过程,用莱布尼茨(Leibniz)的话来说,“实际上”是一定的(“virtually” given),但是在生活过的历史现实中,

它被各种方式打断了，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。

由于认为想像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。惟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历史生活的所有方面，甚至最终涉及形而上学的问题。

还有一个是连续性和周期性的问题，这个问题本书只约略提及而没有详细论证。历史从来不会返回到同一点上，这是确定无疑的，但是，正因为如此，所以在总的发展之内，可以发现某些独立的发展阶段，而且发展的过程显示出某种类似。从我们的立场，也就是说，从后期的发展过程来看，看不出周期性的问题，但这是个重要的问题，虽然它不能仅仅从美术史家的立场来看待。

过去的视觉制品每次在多大程度上被引入风格发展的新阶段，一种持久不变的发展如何同各种特殊的发展混合，这是个更深入的问题，只能通过详细的研究来阐述。因此我们得到了一些程度不同的单元。哥特式建筑可以作为一个单元，北方中世纪风格的整个发展也可以作为一个轮廓清晰的单元，而且这样划分也同样站得住脚的。最后，风格的发展在不同的艺术中并不总是同步的：建筑的一种后期风格能够与雕塑或绘画中的新颖观念同时存在，如15世纪威尼斯的情况，直到最后一一切都服从于同一种视觉标准。

而且由于历史上重要的剖面各不相同，这是因为在不同种族中基本的视觉态度的本质不同所致，所以我们应当服从这样的事实：在同一民族中——不管人种学上是否统一——不同类型的想像经常是并驾齐驱的。甚至在意大利也存在想像的不统一，但是在德国，这点表现得最清楚。吕内瓦(Grünwald)和丢勒(Dürer)虽然

是同时代人，但是他们持有不同的想像类型。不过我们不能说这种不统一最终破坏了风格发展的意义，从更大的范围看，这两种类型又统一于一种共同的风格中。即我们一眼就能清楚地看出把这两个代表人物结合在一起的要素。把这种最强烈的个人差异并存的共性归纳为抽象的基本概念，这正是本书的意图。

甚至最有创造性的天才也不能逾越在其诞生之日就为他确定了一定界限。不是一切事情在任何时候都可能发生，特定的思想只能产生于发展的特定的阶段。

海因里希·沃尔夫林

1929年秋于慕尼黑

第七版（德文版）前言

第七版基本上是第一版的翻版，只做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。就想像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的论述的发展问题，我打算撰写一本题为《论发展》(*Entwickelungen*)的书。

海因里希·沃尔夫林

1929年夏于苏黎世

目录

沃尔夫林和他的美学思想——译者前言	1
第六版(德文版)序言	8
第七版(德文版)前言	11
导言	1
第一章 线描和涂绘	25
第一节 概说	25
第二节 素描	48
第三节 绘画	54
第四节 雕塑	69
第五节 建筑	78
第二章 平面和纵深	92
第一节 绘画	92
第二节 雕塑	126
第三节 建筑	139
第三章 封闭的和开放的形式	151
第一节 绘画	151
第二节 雕塑	179
第三节 建筑	180
第四章 多样性和同一性	189
第一节 绘画	189
第二节 建筑	219

第五章 清晰性和模糊性	231
第一节 绘画	231
第二节 建筑	259
结论	266
图版目录	279

导言

一、风格的双重根源

路德维格·利希特(Ludwig Richter)[路德维格·利希特(1803—1884)，德国画家，雕刻家，插图画家。——译注]曾在其回忆录中提到，他年轻时在蒂沃利，有一次同三个朋友外出画风景，四个画家都决定要画得与自然不失毫厘，然而，虽说他们画的是同一画题，而且各人都成功地再现了自己眼前的风景，但是结果四幅画却截然不同，就如四个画家有截然不同的个性那样。述者由此得出结论，根本不存在什么客观的视觉，人们对形和色的领悟总是因气质而异的。

对美术史家来说，这种事并不奇怪。人们早已认识到在每个画家的画里都蕴涵着“他的气质”，不同大师和他们的“手迹”之间的全部差异最终以我们承认上述种种发挥个性的创作这一事实为基础。虽然这些画具有相同倾向的审美趣味(我们大概会发现这四幅蒂沃利的风景画有点相似，属于前拉斐尔派类型)，但



琼斯 蔷薇物语 画稿
莫利斯编织