对立之美

西方艺术500年

严伯钧——著

Art in Parad

500 Years of Western Art

郎朗、薛兆丰、吕思清、俞潞、邬建安跨界推荐

一本能让你终身受益的艺术入门典藏书!

近 200 位艺术界超级 IP ★ 300 余幅世界名画★ 20 多个艺术流派

一条“二元对立”极简逻辑线，串起 500 年西方艺术史精髓

听得懂——记得住——用得上

对立之美：西方艺术500年

严伯钧 著

中信出版集团

目录
CONTENTS

导论 二元对立法

01 天主教与新教：西方艺术的精神根源

（一）精神与世俗

（二）犹太人与罗马人

（三）拉丁语与希腊语

（四）层级与平等

（五）朴素与浮华

02 意大利与德意志：西方艺术中的两极

（一）个体与整体

（二）日耳曼人与罗马人

03 米开朗琪罗

（一）宗教与文化

（二）北方与南方

（三）绘画与雕塑

（四）科学与神学

（五）古典与浪漫

04 拉斐尔与提香：不同地区的文艺复兴

（一）天才与圣人

（二）威尼斯与罗马

（三）在朝与在野

05 哥特与巴洛克：西方建筑与雕塑艺术

（一）“大路”与“小径”

（二）“太阳”与“月亮”

（三）圆顶与尖顶

06 伦勃朗与鲁本斯：巴洛克绘画艺术

（一）“黑暗”与“光明”

（二）“庙堂”与“江湖”

（三）局部与整体

（四）传统与创新

07 “珍珠”与“珊瑚”：洛可可艺术

（一）手艺与学科

（二）自然与人文

（三）巴洛克与洛可可

08 巴赫与亨德尔：巴洛克时期的音乐

（一）音乐与美术

（二）艺术与技术

（三）赋格与咏叹

（四）大师与公务员

（五）神父与教师

09 莫扎特与贝多芬：古典主义时期的音乐

（一）复杂与简约

（二）歌剧与交响曲

（三）水与火

（四）使徒与英雄

（五）创造与颠覆

10 安格尔与戈雅：浪漫主义绘画艺术

（一）启蒙与狂飙

（二）德意志与法兰西

（三）色彩与线条

（四）西班牙与不列颠

11 勃拉姆斯与瓦格纳：19世纪浪漫主义音乐

（一）歌曲与歌剧

（二）律师与银行家

（三）起点与终点

（四）分裂与融合

12 威尔第与罗西尼：歌剧的艺术

（一）小提琴与钢琴

（二）美声与戏剧

（三）茶花与茉莉

13 马奈与莫奈：写实主义与印象主义艺术

（一）虚幻与真实

（二）复古与创新

（三）知识与感官

14 斯拉夫与法兰西：民族乐派

（一）民族的与世界的

（二）冬风与鬼火

（三）天主教与东正教

（四）工具箱与调色盘

（五）北欧与南欧

15 塞尚与凡·高：后印象主义艺术

（一）科学与艺术

（二）瞬间与永恒

（三）客观与主观

（四）先进与原始

16 毕加索与马蒂斯：现代主义艺术

（一）局域与完全

（二）达意与传情

（三）探索与表现

（四）艺术与哲学

17 达利与杜尚：达达主义与超现实主义

（一）符号与图形

（二）破坏与建造

（三）现实与梦境

（四）艺术品与艺术家

18 勋伯格与凯奇：20世纪西方音乐

（一）调性与非调性

（二）古典与新古典
（三）美洲与欧洲
（四）加法与减法
尾声
版权页

导论 二元对立法

本书阐述的是西方艺术的历史，但西方艺术史的规模异常庞大，想要用短短几十万字说清道明，实属不易。所以需要一套方法，让读者抓住西方艺术史发展的主线逻辑，即便将来碰到未曾了解过的新艺术作品或新的艺术知识，也能用这套方法融会贯通。

对某一领域知识的构建，其关键不在于记住多少知识点，而在于了解该领域的核心思维方式及其独特的推理逻辑。如同种树一样，一棵树是松树、柏树还是银杏树，从远处看，判断标准自然是树冠的造型，可实际上，这棵树的树根、树干才是其生命体征的根本。

对艺术史来说，一件件传世的作品就好比艺术史这棵大树上的一片片树叶。创作了300多件质量极高的绘画作品的“画圣”拉斐尔这片区域的树叶茂密，但如果不知道拉斐尔的“树叶”是如何长在“文艺复兴”这根粗壮的树枝上，以及文艺复兴这根“树枝”又是如何长在艺术史的“树干”上的，恐怕就算把拉斐尔的每一片“树叶”都数清楚，也于了解艺术史这棵大树并无大用。恰恰绝大部分人对于艺术的了解，都停留在一片片零碎的“树叶”上。

谈到西方艺术，人们脑海里涌现出来的通常是一个个如雷贯耳的名字以及数不清的艺术作品，但细说起来，却是熟悉又陌生。众多艺术家、多如牛毛的艺术作品，如果要用一个形容词来描述，相信对于大多数人来说，应该是“一团乱麻”。

西方艺术，不论作品数量、题材、形式、内容还是技法，每一方面都极其繁复，都可写就一部厚厚的编年史。

谁是哪个流派的代表人物，谁是谁的老师，谁是谁的竞争对手，谁是什么技法的创始人……把这些问题弄清楚，大约可以帮助你在艺术史领域拿到不止一个博士学位。

在西方艺术中，不论绘画、雕塑、建筑，抑或古典音乐，都经历了超过500年的发展与流变，积累了太多内容，再加上现代社会发达的科技、便捷的交通，信息的不对称被极大地打破，人们可以轻易地欣赏到这些数量庞大的艺术品。但这些作品一同呈现在人们眼前时，其实它们已经丧失了时间属性。

举两个例子。在现代人的固有印象中，风景画是常见题材。但你可能不知道，风景画这种题材是到了18世纪末、19世纪初的浪漫主义时期才开始盛行。在这之前，风景画出现的频率非常低，而再早一些，如文艺复兴时期前，大多著名画家甚至没有将风景作为重要的创作题材。

再譬如，自你接触西方绘画起，一定有过一个疑问：为什么西方绘画当中有如此多的女性裸体，难道西方人如此开放，看到这些裸体形象不会尴尬？其实，西方人也尴尬。仔细研究就会发现，从波提切利画中维纳斯的“奉旨裸体”到库尔贝的《世界起源》，女性裸体作品中，其尺度放宽的过程是循序渐进的，而非一蹴而就。

无论是风景画出现得很晚这个事实带来的惊讶，还是充斥着裸体形象的西方绘画带来的疑问，本质上都来自人们对艺术作品的时间属性缺乏敏感度：它们被同时放到了人们的眼前，人们并不深究它们在创作时间上的先后。这也是为何学习艺术史或欣赏西方艺术，首先摆在我们面前的是一些分量沉重的风格、主义名词：从文艺复兴开始，到巴洛克、洛可可、新古典、浪漫主义、印象主义、现代主义等（其中包含大约几十个细分的“主义”以及流派）。这些风格、主义名词给500年的艺术作品排了先后。要明白艺术史，必须唤起对艺术作品时间属性的重视，不然如

何称其为艺术“史”呢？但是那么多“主义”，要记住的东西实在是太多，这无论如何都不是一件容易的事情。故而方法论极其重要。

本书贯穿始终的方法论是“二元对立法”。本书采用的二元对立法，是在研究对象众多的领域中，首先找到其风格、特性最为典型却又互为对立的两个极端，并对其进行研究、归纳。这在艺术史中通常体现在一个艺术时期中成就极高且又风格迥异的两位大师身上。譬如文艺复兴时期达·芬奇的“科学理性”和米开朗琪罗的“激情感性”，影响了后世几百年。直到19世纪初，在新古典主义和浪漫主义这两个针锋相对的艺术流派身上，依然可以分别从达·芬奇和米开朗琪罗的艺术理念中找到其精神源头。掌握了这两个极端后，就可以把其他艺术家分门别类地归纳在两个极端中间，由此，一个时代的艺术家和艺术风格的坐标体系就被确立了。本书的章节标题都是“某某与某某”的形式，就是希望能帮助读者建立各个风格时期的“艺术坐标”。

实际上，二元对立法是人类认知世界最基本的方式之一。研究对象最初都是杂乱无章的，这时只要找到两个最具有代表性的“点”，再用一条逻辑线把它们串联起来，就得到了一个“维度”。有了“维度”，才有大小、强弱、先后等度量概念。譬如在物理学中，把在标准大气压下冰水混合物的温度定为0摄氏度，再将标准大气压下沸水的温度定为100摄氏度。有了低温和高温两个固定点以后，其他的温度就都有了参考标准，于是温度的概念就明晰了。

用二元对立法去理解艺术史，就好像晾衣服一样。晾衣服的关键不在于有多少衣服要晾，而是要撑起一根晾衣绳。了解了一个风格时期的“二元”，就好比撑起了这根晾衣绳，其他的艺术家和艺术作品，直接挂在这根绳子上就好了。本书的写作目的正是帮助读者撑起这一根根艺术史中的“晾衣绳”。

既然是为了了解西方艺术史的主线逻辑，那么必然要抓重点、做取舍。为此，在很多传统的编年史艺术书中必然会介绍的艺术家，本书会做一定的取舍。虽然有些艺术家成就极高，作品质量超绝，但是他们的作品在艺术史的进程中并未体现出巨大的推动作用，故本书不会用普遍艺术史类图书中必定使用的浓重笔墨进行描写，甚至不会提及。这批历史上极其优秀的艺术家包括但不限于：文艺复兴时期佛罗伦萨的波提切利；矫饰主义时期最重要的雕塑家切利尼；巴洛克时期意大利的画家卡拉奇、雷尼；印象主义和后印象主义的毕沙罗、西斯莱、罗特列克；进入20世纪以后，巴黎画派的莫迪利亚尼、超现实主义的夏加尔和克利、雕塑家亨利·摩尔以及瑞士的贾科梅蒂；抽象表现主义的德·库宁和纽曼以及大量优秀的女性艺术家，如画家欧姬芙以及雕塑家路易丝·布尔乔亚等；再如西方艺术史中一些极其重要的东方艺术家，如日本的藤田嗣治、中国的常玉和赵无极等。在此向这批顶端的艺术家致歉。

除了二元对立法的方法论，了解任何一个领域的知识，触类旁通也是极其重要的。如果就艺术讲艺术，不仅会显得学究气太重，可能也无法讲得透彻，因为艺术问题的答案也许并不在艺术领域之中。譬如，为什么相比其他作曲家，巴赫的钢琴音乐在乐谱的标记上看上去那么干净，几乎看不到什么强弱的记号？难道是因为他的基督教信仰，拒绝人世间的激情，所以要追求音响效果的平缓？从音乐角度去看，这些问题可能永远没有答案。但实际上，其背后真正的原因很简单：在巴赫的时代，有强弱的钢琴还没有被发明出来。与现代钢琴不同，古钢琴是所谓的拨弦钢琴，一个音的振幅强弱跟弹奏的力度毫无关系，所以并不是巴赫拒绝强弱变化，而是无法做到强弱变化。相反，巴赫晚年接触到有强弱差别的新型钢琴后非常喜欢，还为之创作了不少作品。

法国十八世纪启蒙运动“三剑客”之一的卢梭就曾指出，不同的地理环境和自然条件会对当地居民的性格、习俗等各方面产生重大影响。在艺术当中，卢梭的理论体现得极为显著，德意志、意大利、俄罗斯、北欧的艺术，方方面面都与其种族、人口、地理、气候、政治、经济密不可分，它们之间也都呈现出巨大的风格差异。

艺术史这棵大树固然美丽，但是把树木培育出来的土壤也甚为重要：为什么文艺复兴始发于意大利而不是不列颠？为什么19世纪的巴黎才是世界艺术之都，而非老牌的罗马、维也纳？这些问题的答案，艺术本身是很难给出的。所谓学科，是发展得艰深了之后，人为定义划分出来便于研究的，学科之间的界限也是人为设定，而非天然存在的。各领域的从业人员都好比在攀登一座山峰，峰顶叫“真理”。哲学家、科学家、艺术家只是通过不同的路径向上攀爬，目标实则一致。有时候，爬着艺术的路径，遇到了大的障碍，再沿着艺术的路径走，也许不如绕到隔壁科学或者哲学的道路来得轻松，并且越接近峰顶，学科与学科、路径与路径之间的距离就会越小，这也是为什么在各个学科领域，成就最高的大师通常都是全才。触类旁通，追根溯源，透过历史看艺术，再透过艺术看历史，方能知其然，也知其所以然。

在内容设置上，本书把传统美术史内容，即绘画、雕塑甚至建筑知识与西方古典音乐一并阐述，本质上是为了减少学科间的界限感，更全面地还原西方文艺的历史，因为不论是造型艺术还是音乐艺术，都脱胎于时代，有许多共性。原本应再囊括文学与戏剧，把西方文艺看成大整体，但篇幅有限，本书主要对美术及音乐进行探讨。

尽管在对艺术史的了解过程中，会遇到种种风格、主义名词，如哥特、巴洛克、洛可可，以及贯穿始终的二元对立法等，此处还需再次提醒读者注意，此类名词或方法论，大多是后人为方便总结才发明出来的，不是艺术创作

的根本。古代艺术家在创作过程中，并无创作某种特定风格作品的主观意识，卡拉瓦乔并不知道他的作品是巴洛克风格，他只知道自己更喜欢高明暗、强对比的绘画风格罢了。若是把对于某种风格名词定义的掌握作为学习目标，则是本末倒置。因为风格、主义名词和方法论都仅仅是帮助我们理解艺术、享受艺术的工具，工具是用来解决问题的，人不应为了学习使用工具而使用工具。这就好比很多摄影爱好者最终沦为“器材控”一样，相机、镜头再好，也是为了拍出好照片，不锤炼技术而一味追求器材的高级昂贵，是缘木求鱼。

01 天主教与新教：西方艺术的精神根源

（一）精神与世俗

在现代社会中，基督教总体上是精神化的，它在西方古代社会中的世俗影响力容易被忽视。但是，19世纪资产阶级在欧洲范围内全面兴起以前，基督教对整个欧洲社会的影响力，一度超过任何单一政府。

现代社会，对全世界十几亿天主教信徒来说，居住在梵蒂冈的教皇是精神领袖，但在古代欧洲，教皇的权威在世俗生活中也是至高无上的。

皇帝、国王以及贵族们会因为世俗控制权的问题与教皇、主教们发生斗争。这时候，教皇有两招“撒手锏”。第一招叫“禁止主持神圣仪式”。例如某地君主得罪了教皇，教皇就下一道谕旨：此地从今起，禁止主持神圣仪式。从此，这个地方的神父不能为新生儿施洗，不能为新婚夫妇证婚，也不能代表上帝聆听信徒的忏悔并代表上帝赦免其罪，更不能为逝者主持死亡弥撒。简单理解，就是当地宗教系统全面瘫痪。这对该地人民的心理算得上一记重创，如果该地君主并不受其人民爱戴，就会受到来自人民的压力，也许就此向教皇妥协。

教皇的另一招叫作“绝罚令”，也叫“开除教籍”，意即教皇昭告天下，说此人从此失去当基督徒的资格，就算出生时受过洗，死后也无法上天堂。被绝罚之人十恶不赦，有魔鬼一般的品格，谁和他走得近，谁就不是好人。这招

通常会用在君主身上，虽然君主很清楚这不过是一种宣传手段，和他能不能上天堂没有直接关系，但这极大地绑架了民众的心理，原本在被“绝罚”的君主与教皇之间保持中立的其他君主会向教皇靠拢。前者治下的臣民也会开始质疑君主作为国家领袖的合法性。

君主被绝罚，民心就会开始动摇，从而影响到君主统治的根基。受到绝罚的人相当于被整个基督教社会拉入了黑名单，他的仆从、军队、臣民都要离开他，并自动解除为其服务的职责。

经过两千多年的发展，基督教从一开始的十几个人，发展成为世界三大宗教之一，经历了很多错综复杂的演变和冲突。同时，西方艺术史的演变也大多和基督教的演变紧密相关，二者可以理解为“同构”关系。宗教上的大事件几乎都引导着当时主流艺术风格的重大变化。

（二）犹太人与罗马人

基督教的《圣经·旧约全书》承继自犹太教的经典。犹太教历史悠久，公元前2000年左右就已存在。但犹太人的数量自古就不多，且犹太教是只属于犹太人的宗教，所以它一直是一个小众且影响力有限的宗教。犹太教的神学体系与当时其他主流的神学体系都不一样，犹太教是“一神教”。在犹太教的神学体系里，只有一位神祇是万事万物的主宰，这位神祇叫雅赫维（基督教人读为“耶和华”），即俗称的“上帝”。

一神体系与其他主流神学体系有本质上的差别。公元前300年左右，最主流的神学体系非古希腊神话莫属。古希腊的神学体系是标准的多神体系：不同的神明掌管不同的人间事务，分工细致。其中最主要的是“奥林匹斯十二主神”：众神之王宙斯，宙斯之妻、婚姻和生育女神、天后赫拉，炉灶和炊事女神赫斯提亚，海神波塞冬，谷物女神得墨忒尔，战争与智慧女神雅典娜，太阳神阿波罗，狩猎女神阿尔忒弥斯，战神阿瑞斯，爱与美的女神阿佛罗狄忒，火神与匠神赫菲斯托斯，以及商业之神赫耳墨斯。再往下有更细致的分工，如掌管葡萄酒的神——酒神巴克斯，举着天空防止天塌下来的擎天巨神阿特拉斯，等等。之后，古希腊为古罗马所灭，而古罗马几乎原样照搬了古希腊的神学体系，只是把古希腊的神明改了名字：宙斯改成了朱庇特，阿瑞斯改成了马尔斯，阿佛洛狄忒改成了维纳斯等。

一神体系与多神体系的差别绝不只是神明数量上的简单差异。一神体系相对于多神体系更具有严肃性，甚至是攻击性。因为对于多神体系来说，世界本来就由多位神明掌管，多一神、少一神对这个体系来说并不那么关键。但

一神体系不同，一神体系是说普天之下，甚至全宇宙，只有一个主宰，不存在其他神。一神体系甚至会坚决否认其他神学体系的正确性与正当性，因为其他神学体系的存在从根本上否认该宗教的“一神”。

一神教神学体系在与其他宗教的神学相碰撞时会产生矛盾，甚至兵戎相见。中世纪的八次“十字军东征”，背后的精神根源正是基督教的一神体系排他性。

具有如此排他性的犹太教，在罗马帝国统治时期并未受到严重的打压和迫害，除了因为犹太教只是犹太人自己的宗教，信仰主要是血缘性的，基本只有犹太人才信犹太教，还因为犹太人数量少，且不会像基督教一样到处传教，试图把路人感化成信徒。这对罗马帝国来说并不是主要威胁。

但这时，出现了一名犹太人，名叫耶稣。耶稣建立了基督教，要把对上帝（或天主）的信仰传遍全世界。基督教的指导思想来自《圣经》，分为《旧约》与《新约》。《旧约》记录耶稣诞生以前的事情，《新约》记录耶稣诞生以后的事情。犹太教的《圣经》是《旧约》，包含《创世记》等内容。

《创世记》的内容最为世人所熟知：上帝创造世界；上帝创造亚当与夏娃；亚当与夏娃在蛇的诱惑和教唆下偷吃智慧果，并被逐出伊甸园；亚当和夏娃的后裔堕落至兄弟间自相残杀；为了惩戒人类，上帝发动了大洪水毁灭世界，同时给人类留下一线生机，授意挪亚造方舟延续生命，等等。《新约》则是由耶稣的追随者们所撰写，比如有“四大福音书”，分别是《马太福音》、《马可福音》、《路加福音》和《约翰福音》，记述了耶稣的四个不同方面。《新约》最后的篇章是《启示录》，预言了世界最终会遭遇毁灭，无论是信徒还是非信徒，活着的还是已经死了的，都要经受“末日审判”。

基督教与犹太教一样，是一神体系，但基督教的神学体系更为复杂，有“三位一体”之说。三位即圣父、圣子、圣灵。圣父即上帝；圣子为耶稣；圣灵，英文为the Holy Spirit，相对难以解释，可以笼统地解释为是神性在精神上的体现。但这三个“圣”不是三位神，而是同一位神的三个不同方面，神学里叫作神的三个不同“位格”。其实关于这三者之间的关系，全世界范围内的不同基督教分支对其解释都各不相同，甚至教派与教派之间互相攻击，把对方列为“异端”：如罗马帝国的君士坦丁时期，阿里乌派坚持认为上帝与基督之间不存在一体之说。与之相对的尼西亚则是三位一体的支持者[1]。不同教派中，这些看似细微但是能让他们大动干戈的事情还有很多，比如圣诞节，有的教派主张庆祝，有的教派则不主张庆祝。

基督教认为不仅犹太人应该信上帝，连罗马人，甚至罗马皇帝也应该信上帝。例如“耶稣十二门徒”之一的圣马太，先是当着罗马帝国的税吏（税吏是为当时的犹太人所鄙视的职业），专门替政府收税，后来被感化成基督徒，最终以身殉教。基督教不断地对外传教，信徒人数逐渐增多，这是公然与罗马帝国当局作对，所以帝国当局对基督教进行了异常严厉的打压，最后耶稣被钉死在十字架上。

自此以后三百多年间，罗马政府从来没有停止过对基督教的镇压与迫害。直到公元313年，一个奇迹让基督教从此青云直上。这个奇迹便是君士坦丁大帝使基督教得以合法化。

当时的罗马帝国并非内外统一的大帝国，而是群雄割据。公元3世纪末，罗马皇帝戴克里先为加强帝国统治，另任命了一个共治者，两人分管帝国东、西部，两位共治者又各任命一名助手，由此便有两正帝、两副帝，他们在帝国境内形成了史上著名的“四帝共治制”。戴克里先去世

后，帝国内部开始军阀混战。最后消灭了所有对手并成功统一帝国的，是君士坦丁一世，史称“君士坦丁大帝”。

君士坦丁一世在与其他共治者争斗的过程中，发现基督教信仰对于凝聚军心以及树立战争正当性有极大好处，就于公元313年颁布了《米兰敕令》，宣布承认基督教的合法性，并发还已没收的基督教资产，从此基督教可以公开举行宗教活动并自由传教了。

到了公元392年，罗马皇帝狄奥多西大帝索性把基督教立为罗马帝国的国教，即在罗马帝国范围内，只有基督教是合法的，其他宗教、神学体系均不合法。基督教从此日益壮大。

君士坦丁大帝之所以可以统一罗马帝国，与其善用基督教信仰不无关系，客观上，基督教合法化对帝国统治有好处。第一，基督教是个传播力极强的宗教。以今天的观点来看，每个基督徒都“自带转发功能”，只要成为基督徒，就要给不是基督徒的人传教，这一点到今天都没变。把高效的宗教控制在手，必然会获得有力的统治工具。第二，基督教的教化成本低。基督教的一神体系传播成本低。当时帝国民众文盲比例很高，阐述“一神”体系相对容易，不像古希腊和古罗马的多神体系太过复杂。从意识形态控制的角度看，基督教具有显著优势。

---

[1]彼时的基督教信仰有所谓的阿里乌派与尼西亚之争，两派在耶稣的神性以及三位一体的概念上有显著分歧，公元380年，狄奥多西大帝立为国教的是尼西亚三一基督教（The Nicene Trinitarian Christianity）。

（三）拉丁语与希腊语

基督教在公元1054年经历了一次分裂，史称“东西教会大分裂”。这次大分裂的结果，就是把原本统一的基督教会分裂为统治西边的“天主教”与统治东边的“东正教”。

基督教会的分裂过程持续了约600年才正式一拍两散。原本基督教成为罗马帝国的国教后已是如日中天，但罗马帝国是个超大型帝国，西到不列颠，南至北非，东括土耳其，北达喀尔巴阡山脉和黑海北岸，所以狄奥多西大帝在全国范围内设立了五个大教区，有五个中心城市是教区首脑所在地，分别是罗马、君士坦丁堡（现伊斯坦布尔）、亚历山大（现埃及境内）、安条克（现叙利亚境内）以及耶路撒冷，并任命了五大主教来分管各自教区的宗教事务。

后来，罗马帝国的首都由罗马迁到君士坦丁堡，也就是现在土耳其境内的伊斯坦布尔，狄奥多西大帝又把帝国一分为二，给了自己的两个儿子进行东西分治。偌大的罗马帝国分成了西罗马帝国和东罗马帝国。

从罗马帝国分治开始，东边和西边教会的关系就开始变得紧张，他们都认为自己是最正统的，双方只是互相不服气，还没有到彻底决裂的地步。

公元476年，北方蛮族入侵，西罗马帝国灭亡。奈何基督教感召力甚强，蛮族居然也皈依了基督教，成了基督徒。但西罗马的基督教从构成上与罗马帝国时期的相比已然全面换血。相反，东罗马帝国则又延续了近一千年，直到1453年才被奥斯曼帝国灭亡。东罗马帝国还有一个更响亮的名字，叫“拜占庭帝国”。

既然西边的教会已经被蛮族侵占，东边的教会就更不会承认西边教会的领导地位，双方的矛盾一直僵持到1053年，迎来了一次爆发。在此之前，两边的教会在语言使用上并不一致，西边教会传教使用拉丁语，东边教会则使用希腊语[1]。两个教会在对方的领地上互有渗透，西罗马地界上有希腊语教会，东罗马地界上也有拉丁语教会。但在1053年，东边教会的宗主教（也叫“牧首”）下令要求东罗马境内的拉丁语教会统统关闭；然而时任西罗马主教（即教皇）并不想决裂，于是在1054年派出代表团与东罗马教会谈判。正所谓“无巧不成书”，代表团走到一半，西边的教皇突然去世，而该代表团则是去世的教皇所派，其合法性受到质疑，而且双方都不愿妥协让步，谈判便无法进行下去。

据说当时代表团的使者脾气暴躁，直接把教皇的绝罚令往圣索菲亚大教堂[2]一扔就返回罗马了，这就代表西边教会要把整个东边的基督教徒开除教籍。当然君士坦丁堡宗主教也毫不示弱，宣布把教皇和他的使节都开除教籍。原本藕断丝连了600多年的东西教会彻底分手，从此对双方而言，对方都是异教徒。

东西教会大分裂以后，西边的教会是天主教（Catholic Church），天主教的译法是明代西方传教士来中国传教时确定的。“Catholic”在英文中强调“广泛性”，普天之下只要是信仰基督的人均为其信徒，都归天主教管理。东边的教会是东正教（Orthodox Church），“Orthodox”在英文中表示“正宗”，东正教并不强调自己的广泛，而是强调自己“血统纯正”。

这一次分手极为彻底，双方教会自此没有过任何官方交流。直到2016年2月12日，时任天主教教皇的方济各与东正教俄罗斯大牧首基里尔才在中立地点——古巴的哈瓦那进行了真正“千年等一回”的会晤。

至此，从西方艺术史角度看来，拜占庭以及东正教的重要性一直若隐若现，但到19世纪时，俄罗斯艺术中东正教的影响才着重显现，此处暂且搁置，重点看天主教如何深刻地影响西方艺术。

---

[1]其实《圣经》的《旧约》原文以希伯来文为主，也是犹太人最早使用的语言，《新约》是用希腊文写成，从这个角度上来说，东边的教会更具有传承性。

[2]现伊斯坦布尔最为重要的名胜，拜占庭灭国后改成清真寺。

（四）层级与平等

自基督教被立为罗马帝国国教以来，西罗马教会经历了无数次与各国君主之间的斗争，且充满了动荡。

尽管如此，天主教在一千多年中所经历的冲击，没有哪一次比1517年由一个德意志修士所发起的宗教改革来得猛烈。这次宗教改革的最终结果是从天主教当中抽离出来一个新的教派，就是“新教”，又被称为基督教的“路德宗”。这位修士就是大名鼎鼎的马丁·路德，在2005年德国电视二台投票评选的“最伟大的德国人”当中，马丁·路德名列第二。

为什么会发生宗教改革，宗教改革具体要改变的是什么？此处不得不探讨的是天主教的管理体系。正如前文所述，在15世纪和16世纪这个时间段里，天主教对整个欧洲的统治力是极强的，它不光支配人们的精神世界，还管理世俗世界，教皇的权力就如君主一般。

绝对的权力往往滋生绝对的腐败。16世纪，教廷的腐败达到了前所未有的程度。米开朗琪罗有一件堪称艺术史上最伟大的作品，画在西斯廷教堂天顶上的天顶画作《创世记》。让米开朗琪罗画这幅天顶画的人，是一个非常有野心的教皇，叫尤利乌斯二世，人称“战争教皇”。尤利乌斯二世一心要名垂青史，所以主持了不少“面子工程”。他最大的面子工程当属现今梵蒂冈的地标性建筑——圣彼得大教堂（A1）。尤利乌斯二世在有生之年没能看到大教堂竣工，因为教堂的设计极为奢华，要耗费极大的财力、物力、人力，短期根本无法完成。

尤利乌斯二世去世之后，他的继任者利奥十世，这个来自欧洲第一财团——美第奇家族的“富二代”继承人也是

穷奢极欲。利奥十世一心要把圣彼得大教堂盖完，但资金不足，怎么办？这时，美第奇家族的银行家基因赋予了利奥十世灵感：发行赎罪券。信徒可以花钱买赎罪券，买得越多，他在凡间的罪孽就被抵消得越多，抵消完了，死后就能上天堂了。虽然赎罪券并不是利奥十世首创，而是在早几百年的中世纪就存在，但却在他手上得以“发扬光大”。

A1↑

/

圣彼得大教堂（St. Peter’s Basilica）梵蒂冈

赎罪券发得太多，信徒对天主教的不满一直在积累，于是宗教改革爆发了。1517年10月31日，马丁·路德（A2）在德国威登堡的教堂大门上张贴著名的《九十五条论纲》，上面写的是宗教改革的核心思想，这件事情被认为是宗教改革的起点。

马丁·路德的核心主张是，人从信仰上帝、信仰耶稣的那一刻起，就已经成为基督徒了，死后就能上天堂，没有必要去服侍横征暴敛、穷奢极欲的教廷。在天主教的等级制度管辖下，普通信徒不能自己跟上帝交流，需要到教堂里跟神父忏悔。神父会代表上帝原谅忏悔的信徒，并代忏悔的人去跟上帝祷告。所以在天主教的体系里，普通信徒跟上帝之间的沟通需要通过神职人员完成。这就像是你要

去一个叫“天堂”的主题公园，马丁·路德认为，只要信仰了基督，就等于买过门票了，里面的单独项目不再收费，你可以随意游玩。天主教却不是这样的，信仰耶稣还不够，进去之后还要一项项收钱，在马丁·路德看来，这明显是不合理的。

A2↑

/

《马丁·路德》（*Martin Luther*）卢卡斯·克拉纳赫（Lucas Cranach）
73cm×54cm板上油画1529年德国奥格斯堡圣安娜教堂（St. Anne’s Church）

宗教改革的核心就是反对以天主教教皇为首的神权阶级领导。按照宗教改革的逻辑，人与神之间的关系非常简单，根本不需要神职人员，更不需要教皇。再加上天主教到处敛财，除了征税，还要发赎罪券，明明是侍奉上帝的神职人员，生活却穷奢极欲、腐败至极。所以马丁·路德认为，根本不需要天主教会作为管理机构。

宗教改革运动轰轰烈烈地在北方各国兴起，通过宗教改革从天主教当中分离出来的教派就是“新教”。新教的管理系统相对“扁平化”，并没有中央集权的等级制度。新教没有神父，有的主要是牧师，牧师的工作是布道，并不比

普通信徒更高贵，信徒在上帝面前人人平等。现在的英国、美国，包括亚洲的基督教分支，大部分都属于新教。

马丁·路德只不过是一位职位普通的神职人员，他领导的宗教改革能够成功，有多重原因。一是当时罗马教廷发赎罪券，引发了群众的仇恨，为宗教改革提供了群众基础。二是宗教改革成功发起的地区包括德意志、尼德兰（今荷兰与比利时）等，这些国家和地区和意大利、罗马之间隔了一座阿尔卑斯山，古代交通又极其不便，所以对教皇来说，这些地方是“山高皇帝远”，想镇压也是鞭长莫及。再就是马丁·路德在发起宗教改革后，立刻变成了教皇的眼中钉，这时萨克森选帝侯把马丁·路德保护了起来。马丁·路德被保护起来后做的第一件事，就是把《圣经》翻译成德文，这样普通老百姓都能看得懂《圣经》了。在这之前，《圣经》的解释权牢牢掌握在教会手中，而且教会传教的语言大多用属于上层阶级的拉丁语，普通民众在拉丁语面前几乎是文盲。此外，技术的进步也帮了大忙。宗教改革爆发的年代，德国已经有了印刷术，关于宗教改革的宣传单页，可以迅速印制数万份，发遍全世界，数不清的信徒选择了对宗教改革精神“点赞”和“转发”。

天主教与新教作为西欧基督教当中的二元对立，其间的斗争一直没有间断过。历史上，双方的矛盾造成了极为严重的后果。

（五）朴素与浮华

作为二元对立的两个教派，天主教与新教除了在管理结构上的对立，最主要的差别还是在对核心教义的理解和操作上。

基督教的核心教义中有一条，简单来说，就是不可拜“偶像”。关于这段话的解释，其实并没有举世公认的标准，因为天主教和新教在对这条诫命的执行上明显有不同的见解。

有一个区分天主教教堂和新教教堂的好办法：凡是极尽奢华、巍峨恢宏且里面外面还有很多雕像、天顶画、壁画等装饰的教堂，基本是天主教教堂；如果装饰朴素，内里除一个十字架以外空空如也，大约就是新教教堂。从这一点区别上就能够看出，对于教义理解的差异是如何引导两个教派的艺术风格的。

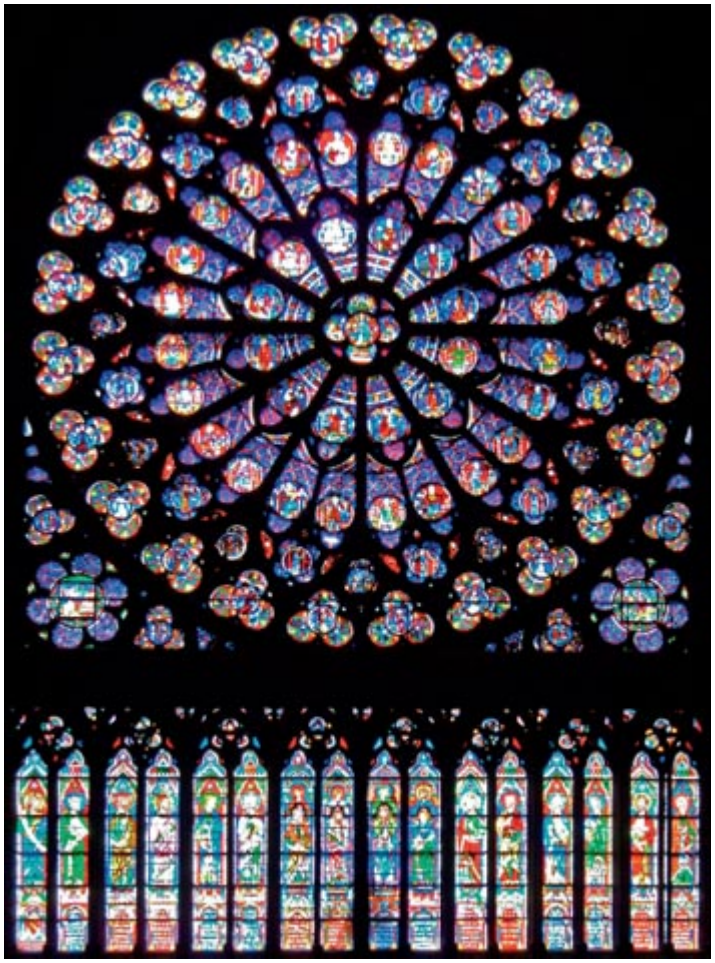
天主教原本也恪守这条“不可拜偶像”的原则，在漫长的中世纪一千年中，几乎看不到像样的雕塑。但在人们的印象中，欧洲的雕像作品简直数不胜数。这个转变是如何发生的？公元6世纪，天主教会出了一位“格列高利一世”教皇，他是天主教历史上最有作为的几位教皇之一。

格列高利一世在位时，一心想着更好地加强信徒们对基督的信仰、对教会的忠诚。在具体实施教化的过程中，他发现一个重要问题：信徒们的文化水平过低。天主教传道用的是拉丁语，布道时只能口传心授，连发个小册子让大家通过文字学习都难以做到，这就导致布道的效率极为低下。

为了解决这个问题，格列高利一世发明了“格列高利圣咏”，即以音乐的形式来唱赞美歌，让信徒们通过音乐去感受信仰的力量。“格列高利圣咏”是最早的、有记谱的、西方古典音乐形式。在这之前的音乐，主要靠口传心授。格列高利一世对流传在民间的三千多首民谣歌曲进行了编纂，并组织发明了记谱法，其时的乐谱是四线谱，不是现在通用的五线谱。用乐谱进行音乐传播，效率要比之前的“一对一辅导”高了许多。而且格列高利圣咏的曲调虽然没有之后的古典音乐发展得恢宏壮丽，还处在西方古典音乐的最初级阶段，但总体也是清澈空灵，在帮助信徒们被圣灵感动的方面助力不少。为了进一步提高教化的效率，格列高利一世又发展了绘画艺术。

教义里说不可拜偶像，但并没有说不能用绘画的形式来把《圣经》里的故事画出来，如果能让信徒们直接看到《圣经》里所记载的神迹，岂不妙哉？这样他们就都可以时时刻刻地被神圣的故事感染了。

这就是为什么在中世纪的教堂中有相当多的壁画作品和几乎成为天主教标准形象的彩色花窗（A3）。中世纪绘画的目的是为了教化，而不是追求美，所以中世纪绘画的特色是要把故事里的人物画清楚，把故事讲明白。因此，画面的风格不追求技巧，也不追求相似，整个中世纪美术给人的感觉是相对呆板、僵硬的（A4）。



A3↑

/

玫瑰窗（Rose Window）法国巴黎巴黎圣母院

A4↑

/

《圣特里尼塔的圣母像》（*Maestà di Santa Trinita*）奇马布耶（Cimabue）［塞尼·迪·佩波（Cenni di Pepo）］385cm×223cm板上蛋彩画1280—1285年意大利佛罗伦萨乌菲齐美术馆（Galleria degli Uffizi）

格列高利一世对“不可拜偶像”的全新解读开启了天主教追求造型艺术的传统。这个传统在文艺复兴时期被无限放大，为整个意大利留下了无数的艺术珍宝。

到了文艺复兴时期，在意大利，整个天主教社会花在造型艺术上的财力、物力可谓倾尽所有。一座教堂里不会存在空白着的墙，通通要用画面和装饰填满。墙上填满还不够，还要把天花板也画满。“画圣”拉斐尔最著名的画作应当要数他给教皇的“四个房间”画的壁画，其中最著名的

是《雅典学院》。西斯廷教堂除了米开朗琪罗画的天顶画以外，西面的整堵墙还有米开朗琪罗画的《末日审判》，周围的其他墙面上也被文艺复兴的绘画大师们画满了。

相反，新教人士认为，这种追求表面功夫的错误思想会让天主教误入歧途。所以新教的人严格尊崇《圣经》的指示，不让任何造型艺术出现在教堂中。新教不追求浅表的浮华，而是追求内心的自省。天主教是外向的，新教是内向的。新教地区对造型艺术的抑制，以及追求内心自省的意识形态导致音乐，尤其是宗教式听感的音乐变得尤其丰富。音乐之父巴赫就是一位路德宗基督徒，他一生创作了至少1000部作品，其中与宗教相关的作品极多。

此处已然看出基督教在西方艺术史当中的重要性。本质上天主教地区能有如此多的、集中爆发于意大利的传世作品，跟天主教会的支持是分不开的。因为教会是艺术品的主要买家，教会出钱，艺术家创作。其时绝大多数作品描绘的主题都是宗教，因此每个画家都要画大量的“圣母七喜”以及“圣母哀悼基督”。这也是从文艺复兴时期开始一直到巴洛克时期结束，近300年的时间，你看到的除肖像画以外，几乎都是宗教作品的根本原因。

在新教地区，造型艺术被打压，甚至造成了当时北方各国一次美术界的“下岗大潮”。新教占据主导后，不会再有来自教会的订单，这逼得很多北方地区最优秀的画家纷纷转行或者逃离，如老勃鲁盖尔转型成了“农家乐”画家。老勃鲁盖尔善于描绘农村生活并率先在绘画题材中融入了大量的风景元素，创造了新的绘画品类——“风俗画”（A5）。再如美术史上在肖像画方面最为接近照相机精细度的一位画家——德国的小荷尔拜因，因为没有订单，无奈之下只能远游英国，为英国的王室与贵族进行肖像画的创作（A6）。

A5↑

/

《农家婚宴》（*Peasant Wedding*）彼得·老勃鲁盖尔（Pieter Bruegel theelder）114cm×164cm板上油画1567年奥地利维也纳艺术历史博物馆（Kunsthistorisches Museum Wien）

A6↑

/

《亨利八世肖像》（*Portrait of Henry VIII*）汉斯·小荷尔拜因（Hans Holbein theyounger）28cm×20cm板上油画1537年西班牙马德里提森—博内米撒艺术博物馆（Thyssen-Bornemisza Museum）

历史上一次次艺术风格转变的浪潮，也与这两个教派的针锋相对有关。文艺复兴结束后，意大利迎来了巴洛克时期，巴洛克时期的艺术大背景其实是源于天主教的反宗教改革。彼时，新教势力的蔓延趋势如火如荼，天主教在

意识形态上选择反击的武器当然是他们一贯所信赖的——艺术。但是，从画面观感上看，文艺复兴时期典雅的艺术风格似乎不够强劲了，所以巴洛克时期（16世纪末到18世纪初）的绘画强调明暗差异、戏剧冲突以及对光线的运用，画面要更有冲击力，也更有教育意义和戏剧效果。

从建筑艺术来看，巴洛克时期的建筑更强调华丽的外观、恢宏的设计和复杂的装饰。天主教的一贯理念就是告诉信徒：我们很幸福，我们在基督的关照下，离天堂并不遥远。来到教堂，信徒们看到教堂华丽的设计和金碧辉煌的装饰，就好像置身天堂。

A7↑

/

《阿尔米达遇见入睡的里纳尔多》（*Armida Encounters the Sleeping Rinaldo*）乔万尼·巴蒂斯塔·提埃波罗（Giovanni Battista Tiepolo）187.5cm×216.8cm布上油画1742—1745年美国芝加哥芝加哥艺术学院（The Art Instituteof Chicago）

天主教会对于华丽建筑的追求一直继续。在洛可可时期（18世纪中叶）的艺术中，教会的姿态从高压的说教，变成了充满关怀的劝诫；从威胁你“不信基督就要下地狱”，变成了“天堂很美好，快来信基督”。于是出现了像威尼斯的提挨波罗这样充满氤氲之息的宗教画作（A7）。

天主教和新教作为欧洲宗教的二元对立，它们产生的影响其实不止在艺术方面。例如，在饮食方面，意大利的饭菜要比德国强不少；与法国大餐比起来，英国人吃的炸鱼薯条（fish and chips）简直难以下咽。

其实这个规律总结起来很简单，就是天主教地区的食物都好吃，酒也好喝，新教地区没什么好酒（德国的雷司令白葡萄酒算是个例外），食物也相较天主教地区简陋，究其原因也体现了一些在宗教仪式认知上的差异。欧洲各地的饮食文化是文艺复兴时期之后才集中发展起来的，在文艺复兴之前，全欧洲的经济水平低下，要吃饱都很难，更不用说饮食文化。富有后，美食才变成一门艺术，比如美第奇家族除了赞助艺术家，在吃的方面也下足了功夫，可以说是在佛罗伦萨推动了一场“舌尖上的文艺复兴”。

对于天主教徒来说，圣餐仪式当中的葡萄酒、马拿（一种饼），它们分别代表了基督的血和体。所以天主教徒格外地注重基督的“血”和“体”，尤其是“血”，这就不难理解为什么欧洲最好的葡萄酒多是出自天主教的修道院。葡萄酒里的绝顶佳酿——勃艮第的罗曼尼·康帝，就是出产自可以追溯到公元900年左右的圣维旺·德·维吉修道院。

新教对核心教义的追求在圣餐仪式这件事情上其实也有贡献，他们的一大贡献就是17世纪尼德兰地区（荷兰）诞生的一类静物画（A8），代表画家有海达和考尔夫。

这类静物画会把桌上的餐食画得极为丰富，象征基督的身体，这里的身体指的是更广义的基督“身体”，也就是教会本身。因为在新教的教诲中，所有信徒其实都是基督身上的一部分，大家都在教会这个大家庭当中融合进一个身体。把桌上的餐食画得丰盛，是象征着教会的昌盛，毕竟新教不让画作里出现神圣的人物形象，那么就用食物来指代。且画作中餐桌上的食物种类相对固定，每种食物都有宗教劝解的含义。如果让天主教的画家来画这个主题，

想必会是恢宏无比的大场面，耶稣悬浮在半空，受万民景仰。

天主教与新教这一对二元对立构成了欧洲文化的背景色，有了对基督教的深入认知，就更容易理解西方艺术史。

A8↑

/

《有镀金杯的静物》（*Still Life with a Gilt Cup*）威廉·克拉斯·海达（Willem Claesz Heda）88cm×113cm 板上油画 1635年荷兰阿姆斯特丹 国家博物馆（Rijksmuseum）

02 意大利与德意志：西方艺术中的两极

艺术家们来自不同国家，说不同的语言，有不同的文化背景，在宗教信仰上也并非完全一致。人们总说百花齐放、百家争鸣，但历史的发展如此奇妙，最终在特定领域占据主导的，却是特定的几个群体。西方艺术乃至西方文明也是如此，尤其是西方古典艺术，尽管作品浩如烟海，只要抓准其中最主要的二元对立——意大利和德意志，问题就解决了一半。这里的“意大利”和“德意志”不局限于国家概念，而是更广泛意义上的意大利文化区和德意志文化区。

在讨论这组二元对立之前，需要对西罗马帝国灭亡以后的欧洲历史做简要了解。

欧洲的国家数量众多，并且每个国家的历史变迁不是线性的。国家之间的国境线一直在变动，想要了解欧洲艺术风格的变迁，最重要的是知晓三个文化地区，分别是意大利、法兰西和德意志。

意大利、法兰西和德意志，这三个地区的形成有一个共同的历史背景，就是东西罗马分裂。公元476年，西罗马帝国灭亡后，欧洲大陆就一直处在混乱状态，直到公元8世纪，查理大帝建立了法兰克王国。查理大帝去世后，法兰克王国又分成了西、中、东三个部分，分别演变成了法兰西、意大利以及德意志。

法兰西差不多就是现在的法国全境，当然国土的边界与现在相比有显著差异。

由东法兰克王国演变而成的德意志，就是“神圣罗马帝国”。神圣罗马帝国已然与罗马帝国没有直接关系了，叫这个名字是要体现出它与罗马帝国是一脉相承的，显得更为正统。神圣罗马帝国本质上并不是自上而下、全面统一、层级分明的大国家，而是由众多王国、公国、侯国构成的大德意志联邦，每一个小国家都有自己的领导者。帝国的最高领导人，就是所谓的神圣罗马帝国皇帝。皇帝的产生并不完全依靠世袭，而是由七个选帝侯推举产生，但哈布斯堡家族实力过于强大，从1273年到1806年（有间断）统治神圣罗马帝国，而且，从1438年开始到1806年[1]的三百多年间，除维特尔斯巴赫家族的查理七世短暂占据皇位以外，都由该家族的成员出任皇帝，与世袭几无差别。

意大利的情况比较复杂，虽然它是由中法兰克王国演变而来的，但中法兰克王国很快就解体了。其领土融入或者演变成了现在的法国、德国、瑞士、尼德兰部分地区以及意大利北部的伦巴第地区（现意大利伦巴第大区，以米兰为中心）。但此处的“意大利”是指亚平宁半岛中南部一直到最南边的西西里岛，直到1861年意大利王国诞生以前，其内部一直是四分五裂、各自为政。文艺复兴时期的意大利，教皇占据罗马周边地区，统领“教皇国”，而美第奇家族在托斯卡纳地区的佛罗伦萨共和国实行僭主统治，北面有维斯孔蒂家族控制的米兰公国，南面是那不勒斯王国，东北有威尼斯共和国，西西里岛自己也曾经是一个王国，等等。

值得一提的是，在欧洲的天主教势力范围内，能称皇帝的，也就是用emperor称谓的君主，一直只有一个——查理大帝。查理大帝去世后，中法兰克王国的君主，也就是查理大帝的儿子虔诚者路易继承了皇帝的称号。至此，只有神圣罗马帝国的君主是“皇帝”，哪怕是完全不受帝国管辖的法国和英国的君主，也只称国王（king），或者女

王。女性皇帝是女皇（empress），比如俄罗斯帝国1762年到1796年在位的叶卡捷琳娜大帝。拿破仑在征服欧洲之后建立法兰西第一帝国，在巴黎圣母院接受教皇的加冕并称帝。同时，在东正教世界的皇帝有拜占庭帝国的皇帝，直到1453年拜占庭被奥斯曼帝国灭亡后，俄罗斯大公就升级成为沙皇（tsar），也是皇帝。

帝国（empire）的君主叫皇帝，帝国境内往下是自治王国（kingdom），王国的君主叫国王（king），再往下，有公国（duchy），公国的君主叫大公（duke）。很多情况下君主是身兼数职的，比如莫扎特在维也纳活跃时期的皇帝是哈布斯堡家族的约瑟夫二世，他同时也是奥地利大公以及匈牙利王国和波希米亚王国的国王。

---

[1]神圣罗马帝国1806年被拿破仑一世推翻。

（一）个体与整体

当然，欧洲还有英国、西班牙、北欧各国和俄罗斯部分地区等地，尽管看上去国家众多，在文艺上理应百花齐放，可单就对艺术的贡献而言，意大利和德意志占据了这当中的绝大比例。

英国只是在18世纪末19世纪初的浪漫主义风景画领域打出一波小高潮，其中透纳和康斯特布尔两位画家居功至伟，毕竟文学、戏剧似乎才是英国人的专长。西班牙长期被阿拉伯人统治，直到1492年西班牙王室才收复失地，恢复统一，这导致西班牙未赶上文艺复兴的大浪潮。北欧到今天，总人口加起来和上海不相上下，马上能想到的知名画家只有一个蒙克，著名的作曲家有西贝柳斯(芬兰）、格里格（挪威）、尼尔森（丹麦），倒是文学、戏剧领域的安徒生和易卜生名头很是响亮。俄罗斯更是到了19世纪初还存在农奴制，19世纪上半叶才出了第一个国际级的作曲家格林卡。

法国尽管12世纪在建筑领域有一项席卷欧洲的巨大贡献——哥特建筑，但在艺术上的爆发也要等到19世纪初。19世纪的巴黎可以说是世界文化的中心，全欧洲乃至全世界的艺术家都要到这里谋求发展。那些独步天下的艺术大师，如西班牙的毕加索、达利、米罗，荷兰的凡·高，美国的惠斯勒……无一不是来到巴黎才变得熠熠生辉。

如果给西方艺术史划定一个所谓“古典艺术”的范围，是从文艺复兴开始到现代主义艺术之前，那么意大利和德意志无疑是两个产出最多、存在感最强以及风格特色最为显著的文化地区，二者的艺术风格也形成了鲜明的二元对立。

在宗教上，意大利无疑是天主教的正宗大本营，而在神圣罗马帝国境内，巴伐利亚，尤其是之后的普鲁士地区，是新教的主要阵地。在神圣罗马帝国范围内，最主要的国家除了德国，还有奥地利。它们都是说德语的国家，虽然在口音上有差异，但在文化概念上，德、奥经常被一同提出来。在宗教上，奥地利虽未全面受到宗教改革的影响，天主教依然是主流，但总体对境内的新教徒是持宽容态度的，哈布斯堡家族的皇帝也一直打压和控制各个天主教的大主教在帝国的世俗权力，要把天主教的权力全面限制在精神信仰的范围内。莫扎特当年能在维也纳获得到皇帝的重用，除了他的作曲才能（约瑟夫二世是个音乐迷），某种程度上皇帝也希望通过帮助莫扎特在维也纳的发展，来逃避萨尔茨堡大主教的控制。当时的萨尔茨堡并不是奥地利的一部分，而是一个独立的大主教教区，实行政教合一，即大主教不仅是主教，也是当地政府的首脑。由此可见，天主教在德意志地区的权力远不如在意大利稳固。

如果去研究意大利与德意志两个地区的艺术形式，甚至不用具体去看作品的风格，只要把历史上最伟大的画家、雕塑家以及音乐家的名字列出来，然后统计一下他们的国籍，就会发现一个显而易见的事实：造型艺术的大师绝大部分在意大利，伟大的作曲家则基本在德奥。简单数一下，美术领域就有“文艺复兴三杰”和“威尼斯三杰”，以及一众大师如安杰利科、利皮、乌切洛和波提切利，还有巴洛克时期的卡拉瓦乔、卡拉奇三兄弟、雷尼等，他们都是意大利人。音乐领域，“德国三B”（巴赫、贝多芬、勃拉姆斯）、海顿、莫扎特、舒伯特、门德尔松、舒曼、瓦格纳、布鲁克纳、理查德·施特劳斯、马勒（虽然是波希米亚人，但属于帝国文化圈范围内，一直在维也纳学习发展）、勋伯格，不是德国人，就是奥地利人。如此一来，最粗浅的一层二元对立就出现了：意大利擅长美术，德意

志擅长音乐。这似乎粗略对应着天主教艺术的外放和新教追求的内省。

再深入地看，意大利擅长美术并不代表没有音乐，恰恰最早的音乐也是从意大利发源的。西方最早有记谱的音乐就是上一章提到的格列高利圣咏，意大利的克雷蒙纳更是提琴之乡，钢琴上的键盘系统也是意大利首创。德意志擅长音乐也不代表没有伟大的画家，丢勒、小荷尔拜因、弗里德里希都是划时代的超级巨匠。可哪怕是在同一领域，意大利和德意志的二元对立也是明晰的。以音乐来说，德奥音乐的主要题材是交响曲、奏鸣曲、室内乐、协奏曲等多声部音乐（为了方便讨论，此处只用交响曲来举例，最典型的代表是贝多芬），意大利主要的音乐类型是意大利歌剧，以17世纪的蒙特威尔第、18世纪的凯鲁比尼以及19世纪的罗西尼、威尔第、普契尼等人为代表。

交响曲对阵歌剧。交响曲是多声部交织的艺术，交响乐团当中有众多乐器，作曲家通过不同乐器的相互交织、穿插，创作出变化多端的和声以及音乐织体，以此构成一部内容丰富、听感充实的交响曲。在整部交响曲中，每件乐器都各司其职，并没有明确的主角和配角，乐器和乐器之间的关系相对平等，作曲家在作曲时不会刻意突出某件乐器。想突出某件乐器的话，通常写成协奏曲。交响曲是群体的、整体的艺术。

歌剧则完全不同，虽然歌剧也由管弦乐团在乐池演奏，但歌剧的音乐逻辑是区分主唱与伴奏。尽管有庞大的管弦乐团参与演奏，但歌剧当中最著名的段落都是突出歌唱家的咏叹调，或者是歌唱家之间的重唱。观众所有的注意力，甚至作曲家在作曲时的侧重点，也大多集中在歌曲的主旋律上。歌剧中，虽然乐团的规模也不小，但在著名歌剧唱段中，乐团的地位几乎只是伴奏，甚至很多有名的唱段，乐团的伴奏简单得完全可以用钢琴代替。意大利“美声歌剧三杰”之一的贝利尼所创作的正歌剧《诺尔

玛》当中最著名的咏叹调，也是歌剧史上最著名咏叹调之一的《圣洁女神》，其伴奏就十分简约，让所有人的注意力都集中在女高音的独唱上。相较交响曲，歌剧是典型的“个体的艺术”。

再向深处思索，德奥音乐中不是没有歌剧，意大利音乐中也不是没有交响乐作品。德奥歌剧的代表是瓦格纳歌剧，虽然莫扎特也是德奥作曲家，但莫扎特的歌剧是非常意大利式的，而且在莫扎特的年代，德奥的独特音响风格还没有成型。瓦格纳曾经公开表示自己的歌剧是一种“整体艺术”，不应该被称为“歌剧”，而是“戏剧”（在“勃拉姆斯与瓦格纳”一章中详解）。如果去聆听瓦格纳的歌剧作品，会发现里面的唱段并不像意大利歌剧那样清晰地区分主唱与伴奏，瓦格纳在创作时，本质上是把人声当成了一件乐器，与乐团里的各种乐器交相辉映。一个很好的证明就是演唱瓦格纳作品的歌唱家有专门的称谓：如果一个女高音歌唱家是“瓦格纳女高音”，就意味着她拥有异常强大的音量。因为当乐团不再为人声伴奏，而是与之竞争的话，歌唱家的声音必然要异于常人的响亮，否则一定会被乐器声轻松盖过。毕竟，乐团里可是拥有超过30把小提琴，而若是在楼道里吹奏铜管乐器的话，整栋楼都能听得一清二楚。

意大利音乐中也不是没有交响乐作品，比如协奏曲。所谓协奏曲就是全程突出单件或者几件特定乐器的交响乐。在德奥的协奏曲作品中，比如贝多芬的《D大调小提琴协奏曲》，浪漫主义时期勃拉姆斯的两部钢琴协奏曲，独奏乐器在里面扮演的角色并不是类似于歌剧当中的独唱，乐队与独奏之间也绝不是伴奏与独奏的关系，而是利用双方不同的音响效果交错演奏，相互竞争。甚至在很多德奥的协奏曲中，独奏乐器从头到尾并不过多参与主旋律的演奏，而是把主旋律交给乐队。

这样做，既保持了独奏乐器和乐队之间地位的对等，也顾及了音响效果的平衡。反观意大利的协奏曲作品，最具有代表性的是巴洛克时期威尼斯的，人称“红发神父”的维瓦尔第所创作的一系列弦乐协奏曲，以及19世纪初意大利小提琴家帕格尼尼写下的小提琴协奏曲。在他们的作品中，小提琴的独奏、领奏特征就太过明显了。尤其是帕格尼尼，全然是意大利歌剧的写法，从头到尾都在突出小提琴，一首曲子演下来，整个乐队演奏的音符数量也许都没有小提琴独奏多。从这个意义上来说，帕格尼尼的小提琴协奏曲并不是成功的协奏曲。

以上可以看出，从艺术形式的侧重，到音乐题材的差异，以及作曲手法的不同，由粗到细，由浅入深，都体现出德意志和意大利的截然相对。意大利的个体性和德意志的整体性，体现在其艺术的方方面面。

（二）日耳曼人与罗马人

如果把眼光放得更宽广一些，看看意大利和德意志在其他方面的差异，这组二元对立就体现得更为显著。

最简单的例子莫过于语言。意大利语属于印欧语系，源于拉丁语，德语属于印欧语系日耳曼语族西支。法语和西班牙语都源于拉丁语，意大利语则更是结合了拉丁语以及意大利的托斯卡纳方言改编得来；英语、荷兰语以及很多北欧的语言都属于日耳曼语族。拉丁语系语言的发音特点是元音多，意大利语就是字正腔圆，特别适合用于歌剧咏叹调的演唱；德语相对来说辅音多，辅音多的语言有更多不同的语气，更适合多变的音乐情绪以及多变的音乐角色，故德意志的声乐作品形式中以“艺术歌曲”最为突出，“歌曲之王”舒伯特便是其中代表。

在轻松一些的领域，比如足球，意大利足球与德国足球也是两种针锋相对的踢法。意大利国家队和德国国家队都水平高超，截至2018年，双方都得过四次世界杯冠军。但放眼球场则会发现，看他们踢球是两种完全不同的体验。意大利队的观赏性较强，球员脚法细腻，带球、过人，小范围的传接和倒脚，很注重个人技巧和小范围的配合，看意大利队你可以关注里面的每一个球星。德国队的踢法则是一种整体的战略式踢法，整支队伍作为一个整体，配合度极高，喜欢战略性长传，甚至会用自己的身高优势采用大量的头球进攻，整体感极强，因此也被称为“德国战车”。

在汽车领域，你会发现顶级超跑大多来自意大利，如帕加尼、法拉利、兰博基尼、布加迪威龙（德国公司，意大利品牌）、玛莎拉蒂。但是要谈到量产、经久耐用或品

牌接受度高，还是德国的奔驰、宝马、奥迪。又是“个体”与“整体”的对立。

这样的例子还有很多：最好的小提琴都是意大利造的，最好的钢琴不是德国就是奥地利造的（施坦威虽然现在是美国公司，但起家是德国人，现在亚洲的施坦威钢琴几乎都是德国汉堡的施坦威工厂制造的）。小提琴是旋律的艺术，钢琴则是和声的艺术。旋律与和声也是音乐当中最重要的两个基本元素，音乐作品大多要在这两个元素当中有所偏重，是音乐中的二元对立。

面对如此庞大的西方艺术史，我们现在已经抓住了里面最重要的一条线索，即意大利与德意志的二元对立。这种艺术上的二元对立，与前文宗教的二元对立虽不能说互为因果，但是相关性极高。有了这条线索，接下来就可以进入具体艺术形式以及艺术流派的分析了。

根源上，德意志和意大利的二元对立其实也是两个民族的对立，是北方的游牧民族与南方拉丁民族的对立，是日耳曼人与罗马人的对立。5世纪，以日耳曼人为主的诸蛮族强行移居罗马帝国境内，使得西罗马渐渐走向灭亡。日耳曼人侵占了西欧南欧大部，并在现今西班牙所在的伊比利亚半岛上建立起西哥特王国，在意大利和希腊的土地上建立起东哥特王国。11世纪下半叶在法国兴起的哥特式建筑，就是意大利人揶揄北方人野蛮，才用“哥特式”来形容该建筑风格。意大利地区对于教皇和天主教的笃信，德奥北方地区宗教改革的成功，本质上都与日耳曼人和罗马人之间历史悠久的矛盾有关。虽不能说有严格的因果关系，但是民族的差异，似乎是埋藏在所有艺术现象背后的根源矛盾之一。

03 米开朗琪罗

（一）宗教与文化

如果要选出从古到今对人类发展影响最为巨大的一个时期，相信大部分人会选择20世纪。人类在20世纪的科技水平和生活品质都达成了质的飞跃，这是之前几千年文明成果加起来都无可比拟的。

但笔者的答案却是15世纪，文艺复兴在意大利以燎原之势全面蔓延开来的那个世纪，才是对人类发展影响最为巨大的一个时期。

文艺复兴，英文是Renaissance，发明这个词的人叫儒勒·米什莱，是19世纪一位法国历史学家。但最早提到文艺复兴概念的人是16世纪的佛罗伦萨人瓦萨里。他使用这个词的时候用的是意大利文Rinascita。

瓦萨里是一个“三流的画家”以及“二流的建筑设计师”，但他是一个“超一流的传记作家”。当然这里说的“三流”是放在他那个时代而论，毕竟在瓦萨里周围，第一流的画家是“文艺复兴三杰”这样划时代的伟大艺术家，和“三杰”比起来，韦罗基奥、佩鲁吉诺、吉兰达约等大师恐怕也只能算“二流”，瓦萨里算作“三流”也不算委屈。不过佛罗伦萨圣母百花大教堂的天顶画是瓦萨里画的，这应该是他一生中最辉煌的“战绩”（C1）。瓦萨里还是佛罗伦萨乌菲齐美术馆（这座美术馆最早是美第奇家族的办公大楼，“uffizi”对应的就是英语的“office”）的设计者。这座乌菲齐宫的顶层在17世纪被改成美术馆，是现代美术馆的雏

形。但乌菲齐毕竟不是第一流的建筑物，所以瓦萨里的建筑设计能力只算得上是二流，而一流的建筑设计师自然是如圣母百花大教堂穹顶的设计者布鲁内莱斯基这样不世出的天才人物。

但如果没有瓦萨里，我们也许根本无法了解那么多的古代艺术家——瓦萨里写了一套名为《艺苑名人传》的书，原书英文名是*Lives of the Most Eminent Painters，Sculptors and Architects*，字面直译是“最优秀的画家、雕塑家及建筑家生平”。这套书记录了几乎全欧洲范围内最优秀的艺术家，超过260人，字数过百万。瓦萨里尽力做了翔实的记录，这套书几经修改后多次再版。很难想象，在那样一个信息闭塞、交通落后的年代，如何对全欧洲的艺术家做较为翔实的描述。瓦萨里这份抱负和决心令人感佩。

C1↑

/

《最后的审判》（*The Last Judgement*）乔尔乔·瓦萨里（Giorgio Vasari）直径约40米湿壁画1572年意大利佛罗伦萨圣母百花大教堂（Cattedrale di Santa Maria del Fiore）

文艺复兴，Rinascita，在意大利语中的字面意思是“重生”，这里是说文化和艺术复活了，所以叫“复兴”。问题是，这里的“复兴”是复兴谁的文艺？

答案是“古希腊”与“古罗马”。

古希腊和古罗马，在雕塑和建筑领域的成就是极高的，比如古希腊的《米洛斯的维纳斯》（C2）。文艺复兴时期雕塑的代表作《大卫》（C3），粗略地看上去和《米洛斯的维纳斯》是同一个时代的东西，但实际上《大卫》的制作年代比《米洛斯的维纳斯》晚了1600年以上，可见古希腊雕塑的影响力。

C2↑

/

《米洛斯的维纳斯》（*Venus de Milo*）安提阿的亚历山德罗斯（Alexandros of Antioch）高203cm大理石雕像约公元前130年到公元前100年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

C3↑

/

《大卫》（*David*）米开朗琪罗·博那罗蒂（Michelangelo Buonarroti）高549cm 大理石雕像1501—1504年意大利佛罗伦萨学院美术馆（Galleria dell’Accademia）

C4↑

/

《尼多斯的阿佛洛狄忒》（*Aphrodite of Knidos*）普拉克西特列斯（Praxiteles）高230cm大理石雕像（原作复制品）约公元前4世纪梵蒂冈梵

蒂冈博物馆（Vatican Museums）

古希腊时期确定下来的审美标准甚至到今天都在影响我们，比如人们常以身材婀娜、呈“S”形的女性身体为美，其实这在古希腊时期就已经是女性身体的审美标准了。“S形曲线”其实叫作“普拉克西特列斯曲线”，由古希腊雕塑家普拉克西特列斯确立，他的代表作有《尼多斯的阿佛洛狄忒》（C4），这应当是历史上第一尊裸体女性雕像。再如人们总是说超模身材比例好，是所谓的“九头身”，而“九头身”的审美标准也是在希腊化时期，由亚历山大大帝的御用雕刻家利西波斯确立的。

在建筑领域，古典建筑的典型特征，一个是古典建筑中的柱式结构，即在装修界常说的“罗马柱”，另一个是古典建筑中的穹顶。所有立柱的类型，尤其是柱头的形状，都是在古希腊时期就确定下来的，分别是爱奥尼亚造型、多利安造型以及柯林斯造型（C5）。

之后的立柱无论造型再怎么变化，都万变不离其宗。至于穹顶，自古罗马后，所有恢宏建筑的终极追求都是罗马的“万神庙”（C6）。

当时的古罗马人已经拥有混凝土技术，他们以火山灰和石灰为原料做成混凝土，浇筑成了万神庙的穹顶，这是古代社会的第一穹顶，直径达43.5米。然而这种混凝土技术在经历了蛮族入侵、基督教掌权以及中世纪的南征北战之后便已失传了。

C5↑

/

罗马柱（左至右）爱奥尼亚造型多利安造型柯林斯造型

C6↑

/

万神庙（Pantheon）阿格里帕（Agrippa）穹顶直径43.5m花岗岩建筑公元前27年兴建，公元120年重建意大利罗马

C7↑

/

《采花的少女》（*Spring*）作者不详约80cm×50cm壁画公元1世纪意大利那不勒斯国家考古博物馆（Museo Archeologico Nazionale）

C8↑

/

《有桃子的静物》（*Still Life with Peaches*）作者不详约36cm×34cm壁画公元1世纪意大利那不勒斯国家考古博物馆（Museo Archeologico Nazionale）

再看绘画领域，古希腊、古罗马的绘画几乎没有被完整地保存下来。但无巧不成书，公元79年，位于意大利西海岸的维苏威火山爆发，活埋了整个庞贝古城，意外地定

格了古城的时间。当庞贝古城在18世纪重见天日的时候，人们有幸一睹古城里保存的壁画。这些壁画展现出来的高超水准是出人意料的。来看一幅《采花的少女》（C7），它的颜色丰富、题材轻松。

再看《有桃子的静物》（C8），甚至可以与19世纪末后印象主义大师保罗·塞尚的作品（C9）进行比较。若不进行说明，单从艺术风格上看，这两幅画看上去相差的年代似乎不会太远。玻璃水壶上的光斑、桃子映在红色木板上的阴影都已有了相当仔细的处理。

由此不难看出，古希腊和古罗马时期的艺术造诣已经颇深了。直至公元476年西罗马帝国灭亡，基督教一统天下，宣告欧洲世界正式进入中世纪，一直持续到文艺复兴繁盛的15世纪，在这漫长的一千年里，西方文明把主要的精力都放在了巩固教会统治上，至于文化、科学、艺术等方面，大约除哥特建筑外几无突出建树。

C9↑

/

《一篮苹果》（*The Basket of Apples*）保罗·塞尚（Paul Cézanne）
65cm×80cm布上油画1893年美国芝加哥芝加哥艺术学院（The Art Institute of Chicago）

中世纪末期，意大利逐渐掀起了一股要恢复古希腊和古罗马时期学术、艺术之昌盛的热潮，人们将精力从“上天堂”的宗教追求中抽离出来，开始关注世俗生活、关注艺术。想要发展文化艺术，为什么要学古人？因为在当时，古人曾经达到的成就是在能够学习和参考的资料当中最高的，当时的人们甚至认为古希腊人的智慧已经到达顶峰，后人再也无法超越，他们唯一的目标，就是达到古人的水准。

把绘画以及雕塑创造得更精确、更写实、更贴近“描绘自然”，以达到古希腊和古罗马的水准，只是文艺复兴运动的一个结果，或者说一种现象。文艺复兴的本质并没有这么简单，关于这一点，我们要把时间再从15世纪往回推两百多年，到12世纪，从一位至关重要的宗教人士讲起。

这个人，就是“方济各修道会”的创始人——圣方济各（San Francesco di Assisi），这里的“圣”，指其是天主教会所追封的“圣人”。天主教对于封圣非常谨慎，历史上的圣人不多，且要经过极为严格的考察：第一，“圣人”一定是死后追封的；第二，此人一生当中至少要有两件“神迹”发生。这是两个必要条件。所谓“神迹”，就是《圣经》中提到的那些由上帝施行的奇事，或者是一些超自然的、不可思议的事情。例如《圣经》中的《出埃及记》里，摩西在上帝的帮助下把红海一分为二，让众人从海底通过；再比如耶稣用五个饼和两条鱼喂饱了几千人。圣方济各身上最不缺的就是神迹，传说他能够和动物交流，让小鸟也相信耶稣。教会在考察这些资历时非常谨慎，如著名的圣女贞德，教会考察了500年才将其封圣，相比之下，圣方济各在死后两年就能被追封为圣人，可见他在当时影响力之巨大。

历史作家盐野七生曾写道：“如果说文艺复兴的伟大艺术作品，是在文艺复兴环境下开出的一朵朵灿烂的文明

之花，那么当时的社会环境就是培育这些花朵的土壤。圣方济各推行的全新的基督教思想恰恰为文艺复兴提供了生长的土壤。”想要知道艳丽的花朵是如何绽放的，不仅要看花朵本身，观察培育花朵的环境也十分重要。

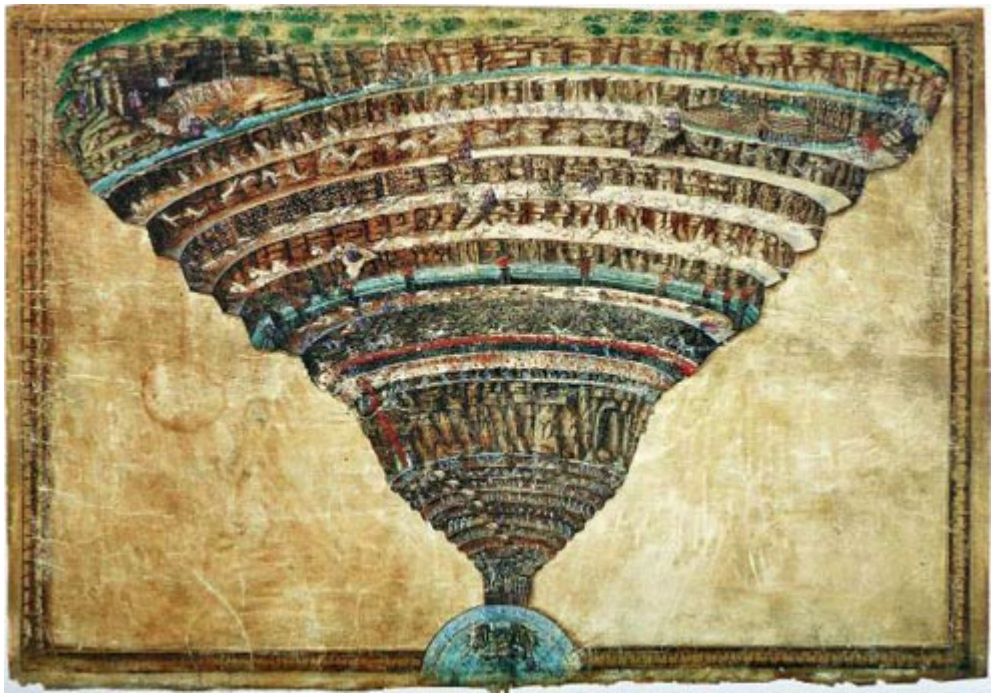
1182年，圣方济各出生于意大利阿西西的一个上层阶级家庭，他的父亲一心想让他通过参与战争成为“骑士”。他20岁时参与了一场战争，吃了败仗，据传他在家休养时听到上帝对他说：“你要去把我的庙宇建造起来。”于是圣方济各就散尽家财给穷人，建立了方济各修道会。

方济各修道会是以穷人、平民为主体的修道会，推行的是用充满慈爱的方式传递基督的信仰。这在中世纪，算得上是一次革命性的宗教创新。在圣方济各生活的中世纪末期，基督教往往通过训诫和恫吓，来达到传教以及稳固信仰统治的目的。所以中世纪的天主教会是“严父”式的教会。

与之相对，方济各修道会推行的则是一种“慈母式”的传教。方济各修道会强调耶稣对人类的爱，而不是强调不信耶稣的严重后果。这样的做法普遍受到平民阶级，尤其是商人阶级的欢迎。这种观念上的转变十分关键，从“不怎样怎样就要下地狱”变成“只要怎样怎样就能上天堂”，将一种负面的压迫变为正面的激励，让信徒的心里轻松了许多，所以方济各修道会发展得极为迅速，规模扩展得很快。除了传教方式的改变，方济各修道会得以迅速扩张还有一个重要原因：圣方济各是用托斯卡纳方言传教，而不是拉丁语。

今天的基督教主流推行的已经是彻头彻尾的“慈母式”传教，或应说是“方济各式”的传教。从这个意义上讲，圣方济各才是真正的“文艺复兴第一人”。

圣方济各一系列“接地气”的新型传教方式其实与天主教有极大的冲突，这实际上就是一种“质疑精神”的体现。



C10↑

/

《地狱深渊》（*The Abyss of Hell*）桑德罗·波提切利（Sandro Botticelli）32cm×47cm羊皮纸、彩铅1480年梵蒂冈梵蒂冈图书馆（Biblioteca Apostolica Vaticana）

文艺复兴的本质就是这种质疑精神。文艺复兴的支持者们开始质疑宗教的合理性，开始大肆批判教会的腐败和堕落（C10）。但丁的《神曲》描绘了地狱、炼狱、天堂，他把教皇打入地狱的最底层与恶魔为伍，在但丁心目中，教皇才是最堕落、最充满罪恶的人。“桂冠诗人”彼得拉克，公开声称自己的学术是“人学”，是人文主义的，以此来区分为宗教服务的“神学”。薄伽丘的《十日谈》更是用100个不同的故事全面地把天主教挖苦、讽刺了个遍，气得教会要在他死后掘他的坟。这些都是质疑精神的代表。质疑精神才是文艺复兴精神的核心。

为什么说15世纪才是对人类社会的发展影响最为巨大的一个世纪？其实很简单，文艺复兴是人类文明史上的精神分水岭。物理学中有一个现象，叫作相变，比如不断给水加热，最后水就会沸腾，从液态变成气态，成为水蒸气。这种量变到质变的过程就是相变。

谈历史的时候，总有所谓的“古代”和“现代”之分，但到底哪一年是古代和现代发生转变的年份？恐怕这样泾渭分明的界限并不存在。不过，笔者以为，文艺复兴至少是西方社会区别古代和现代分水岭的时代，过了文艺复兴，西方社会就逐渐进入现代。换句话说，文艺复兴就是西方文明经历的历史“相变”。

从社会形态、政治形态上来说，文艺复兴时期，现代政治的雏形开始形成。在古代社会，金字塔式的中央集权君主制是天经地义的。文艺复兴时期，经济水平的提升，资产阶级的兴起，都是从王权到民权转变的必要因素。

最重要的是古代社会和现代社会在认知上的巨大差异：古代人遇到很多问题主要靠祭司、靠宗教信仰去解决，而现代社会是科学精神为主导的社会，主张使用科学的办法解决问题。文艺复兴时期恰恰就处在这样的社会变革期，因此出现了哥白尼、伽利略、开普勒等科学家。他们主张用科学的办法，用质疑的眼光去研究自然，研究万事万物的规律。由他们开始，才有了以后的牛顿三定律、工业革命。在科学精神这件事上，文艺复兴也是一个分水岭。

文艺复兴对艺术的影响更显而易见。文艺复兴在造型艺术上的成就，好比提前发明了照相机，以科学的方法、细致的观察来描绘自然，奠定了其后三百年的写实技法基础，此后的所有艺术家都像是在给文艺复兴拍出来的这张照片做各种处理和微调。比如巴洛克绘画，是让这张照片拥有更强的“对比度”，洛可可是给照片中的人物加上“磨皮效果”，等等。文艺复兴对造型艺术的意义就在于它完成了整个古典绘画体系的确立。

文艺复兴让人类从蒙昧走向开化，从盲从走向质疑，开启了科学探索之路。如果说20世纪人类在科技上进步、成就很大的话，那么这一切的源头其实都应该归功于文艺

复兴对科学实证思维方式的启蒙。人类在20世纪取得的成绩实际上是之前所付出努力的一次集中大爆发，而这次爆发的源头是文艺复兴。

换句话说，20世纪的成就是后面许许多多个“0”，15世纪的文艺复兴才是那个前面的“1”。

（二）北方与南方

在文艺复兴时期，相对于中世纪一千年，在各领域的变化中，艺术领域的变化最为剧烈。首先数量上呈现爆发的趋势，如果你现在到罗马、佛罗伦萨，甚至是佛罗伦萨边上较小的城市锡耶纳，随便找一个教堂走进去，几乎都能看到质量极高的壁画、天顶画。

相比中世纪，文艺复兴时期有一个非常重要的转变，就是艺术作品有了“署名”，也就是说，有了“艺术家”的概念。在艺术匮乏的中世纪，哪怕一些绘画或者雕像得以保留，人们也无从知晓具体是谁创作了这些作品。那个时候，绘画和雕塑更多的是一种宣传工具，创造它们的人只是“工匠”，所以不会强调这些作品的艺术性，只会强调其功能性，自然也不会有所谓艺术家的概念了。

从圣方济各以及但丁的时代开始，才渐渐有了艺术家的概念。能被叫出名字来的第一个大艺术家，应当是佛罗伦萨人奇马布埃。文艺复兴时期第一位划时代的伟大画家，就是奇马布埃的得意门生，同为佛罗伦萨人的乔托。

文艺复兴时期的画作相比中世纪的作品，最明显的特色就是画得更“像”了，即更写实、准确、有立体感。对于“画得像”这件事的追求，就是从乔托开始的，所以乔托被认为是文艺复兴的“绘画之父”。

据传乔托12岁左右的时候，在奇马布埃处当学徒，调皮的小乔托趁大师出去办事，跑到大师正在创作的圣母像上画了一只栩栩如生的苍蝇。奇马布埃回来之后，以为这是只真苍蝇，就开始挥手驱赶，结果这只苍蝇如此倔强，怎么都赶不走，最后才发现是乔托捣鬼。由此可见，乔托在“画得像”这件事情上极具天赋。

乔托所处的年代是13世纪后半叶，方济各修道会如日中天，其以人为本、“慈母”般的教义对乔托影响深远。乔托认为，没必要把所有神圣人物形象都程式化，应该展现圣人更人性化的一面。

C11↑

/

《哀悼基督》（*Lamentation of Christ*）乔托·迪·邦多纳（Giotto di Bondone）185cm×200cm湿壁画1304—1306年意大利帕多瓦斯克洛文尼小教堂（Scrovegni Chapel）

乔托最著名的湿壁画作品，是位于意大利帕多瓦斯克洛文尼小教堂的《哀悼基督》（C11），画的是基督从十字架上被放下，圣母玛利亚与门徒们围上去哀悼的场景。这是一位放贷者委托乔托创作于自家礼拜堂中的壁画。在这幅作品中，乔托唤醒了很多古希腊时期的绘画技法，例如“缩短法”，就是从侧面的角度去观察物体的时候，它的长度是缩短的。你可以让你的朋友把手伸平，让他用手指指尖对准你的眼睛，如此看过去，手的长度就缩短了。

在这幅作品中，乔托为了表现人物的立体感，给人物的面部和衣服的褶子都加上了阴影，这些细节在中世纪的绘画当中是几乎看不到的，充分展现出了对古希腊绘画技巧的复兴。

圣方济各、乔托，加上引领文艺复兴思想的诗人们，诸如但丁、彼得拉克、薄伽丘等，都是佛罗伦萨人，包括15世纪的“文艺复兴三杰”，都与佛罗伦萨有着很深的渊源，还有作为艺术家最大赞助方的美第奇家族坐镇，佛罗伦萨是当之无愧的文艺复兴第一城。

文艺复兴起源于以佛罗伦萨为中心的意大利托斯卡纳地区，但同时几乎席卷了整个西欧地区。1347年到1353年，欧洲暴发了大规模黑死病，人口减少了三分之一。佛罗伦萨是当时规模较大的城市，有十万以上的人口，传染概率更高，人口几乎减半。这一次浩劫让佛罗伦萨元气大伤，在文化艺术方面出现了一个小小的断代，直到15世纪上半叶才缓过劲儿来。

在这段时期，北方的艺术家率先在绘画领域创造出了举世瞩目的辉煌成就。

这里说的北方，指的是尼德兰地区。尼德兰大约是现今荷兰、比利时、卢森堡以及法国东北部一带。尼德兰的手工业非常发达，尤其是布鲁日地区，纺织业尤其发达。随着经济的发展、资产阶级萌芽的出现，尼德兰掀起了整个文艺复兴时期第一波艺术需求暴涨的浪潮。

尼德兰地区的画家颇具盛名，最具代表性的是大约出生于14世纪末，被称为“北方文艺复兴三杰”的扬·凡·艾克、罗伯特·康平、罗希尔·凡·韦登。“三杰”中又以活跃在布鲁日的扬·凡·艾克为代表，扬·凡·艾克的艺术集中体现了尼德兰绘画的特色。

在普遍认知中，西方绘画指的是油画。据说，扬·凡·艾克是油画的发明人，被称为“油画之父”（尽管油画的使用可以追溯到公元7世纪的阿富汗，但在欧洲范围内率先推广油画技法的是扬·凡·艾克）。当时的颜料是用各种矿物质以及天然材料研磨、提炼制成的颜料粉，与液体介质如蓖麻油调和后再使用。除此之外，扬·凡·艾克的“绝

活”主要是极端细致的绘画方式。他最具代表性的作品是《阿尔诺芬尼夫妇像》（C12），该画作集中体现了扬·凡·艾克精细到极致的技巧。画中是一对年轻夫妇，新娘身着一件绿色长大衣，大衣上的褶子繁复，每一处都被处理得恰到好处，如果拿着放大镜看衣服上的白色绒毛，几乎每一根细丝都能看清，极为精细。

这幅画的高度大约是83厘米，相应的，画面中墙上的圆形镜子（C13），直径不到10厘米，镜框则不到2厘米。在如此狭窄的区域中，凡·艾克在镜框的圆形装饰区域中画进了三个人物，隐约是基督在十字架上受难的场景。

中国明代魏学洢的《核舟记》中描述了能工巧匠如何在一枚方寸大小的核桃上雕刻出栩栩如生的人物形象。相信这样精细的核桃雕刻与扬·凡·艾克的精细画工不相伯仲。

C12↑

/

《阿尔诺芬尼夫妇像》（*The Arnolfini Portrait*）扬·凡·艾克（Jan Van Eyck）83.7cm×57cm板上油画1434年英国伦敦国家美术馆（The National

Gallery）

C13↑

/

《阿尔诺芬尼夫妇像》（局部）

扬·凡·艾克还有一幅著名的三联祭坛画，叫《根特祭坛画》（C14），现收藏于比利时境内的根特市圣巴沃大教堂。《根特祭坛画》有一个大部分人不会注意到的细节：仔细观察画中唱诗班的人物形象，会发现不同人物的口型是不一样的（C15）。

C14↑

/

《根特祭坛画》（*Ghent Altarpiece*）扬·凡·艾克（Jan Van Eyck）
350cm×461cm板上油画1420—1432年比利时根特圣巴沃大教堂（St. Bavo Cathedral）

这里展现出来的是古典音乐当中很重要的一种作曲形式，叫复调。复调是非常高级的创作方式。在复调音乐当中，不同声部的演唱者会唱不同的旋律，甚至相异的歌词。这种复调音乐正是北方地区的音乐特色。能抓住这样的细节，可见扬·凡·艾克对于描绘真实的追求已经到了极致。

如果说北方文艺复兴的绝活是油画颜料以及对事物细致入微的观察和描摹，那么南方艺术的独特创造又是什么呢？答案是透视法。

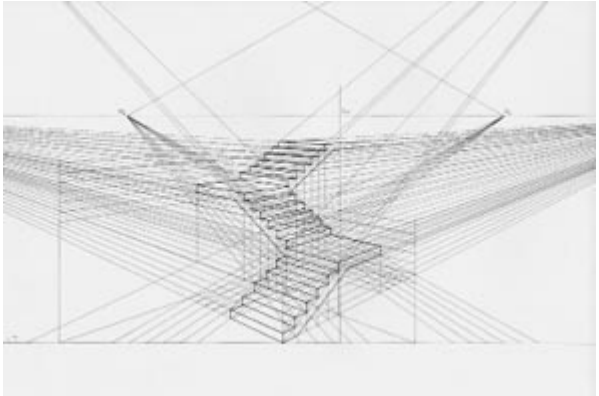
C15↑

/

《根特祭坛画》（局部）

所谓透视法，是将缩短法进行了定量化的升级。在透视法之前，画家们只知道画东西要“近大远小”，从不同角度去观察事物，其长度有一定程度的“缩短”，但对具体缩

短多少这些定量的规律是不了解的，所以画作仍然不够精确。透视法是能够给出具体“近大远小”定量的、几何学上的方法。绘画中的透视法，简单概括就是，真实世界中的所有平行线，在一幅画作中都应该消失于同一点，即便没有在画面中相交，它的延长线也在画面外消失于同一点，这个点叫作“消失点”（C16）。



C16↑

/

透视法示意图

透视法的引入，对当时画家的作画方式产生了革命性的影响。有了透视法，下笔之前就可以先确定消失点的位置，再以消失点为起点画出向外散射的射线，再画出与之垂直的分隔线，当整个画面被分为若干个小格子后，再依照比例去确定建筑的位置、人物的形象，这样画出来的作品比例恰当、形态准确。

在绘画中率先使用透视法的艺术家是马萨乔，他的原名叫托马索·迪·乔万尼，马萨乔是他的绰号，意思是“笨拙的”。据说此人平时因过于醉心绘画，与人说话的时候口齿不清、神神道道，故被人送了这样一个诨名。

马萨乔的代表作是画在佛罗伦萨新圣母教堂的《三位一体》（C17），在当时引起了极大的轰动。马萨乔画出了前无古人的立体感，虽然画在平面上，却让人误以为是墙壁凹陷了，景深的处理让人物异常逼真，形成了强烈的视觉震撼。这在今天看来也许习以为常，但当时的社会在中

世纪教会的统治下压抑了长达一千年，人们看了太多失真的、规程化的画，习惯了旧的表达方式。马萨乔的画作给当时人们的视觉，甚至是宗教信仰，都造成了巨大的真实感的冲击。

C17↑

/

《三位一体》（*Santa Trinità*）马萨乔（Masaccio）［托马索·迪·乔万尼（Tommaso di Giovanni）］667cm×317cm湿壁画1427—1428年意大利佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂（Basilica of Santa Maria Novella）

C18a↑

/

《圣罗马诺之战：尼科洛·达·托伦蒂诺》（*The Battle of San Romano: Niccolò Mauruzi da Tolentino*）保罗·乌切洛（Paolo Uccello）
182cm×320cm 板上蛋彩画 1438—1440年英国伦敦 国家美术馆（The National Gallery）

C18b↑

/

《圣罗马诺之战：击败贝纳迪诺·德拉·齐亚达》（*The Battle of San Romano: Victory over Bernardino della Ciarda*）保罗·乌切洛（Paolo Uccello）
182cm×323cm 板上蛋彩画 1435—1455年意大利佛罗伦萨 乌菲齐美术馆（Galleria degli Uffizi）

C18c↑

/

《圣罗马诺之战：米凯莱托·阿滕多罗的反攻》（*The Battle of San Romano: The Counterattack of Michelotto da Cotignola*）保罗·乌切洛（Paolo Uccello）180cm×316cm 板上蛋彩画 约1455年法国巴黎 卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

只可惜马萨乔英年早逝，去世时还不到30岁，有人说如果马萨乔能多活10年，他的成就可能不会低于“文艺复兴三杰”。

还有一位叫乌切洛的画家，他同时也是一名数学家。在他之前，绘画作品中大多是三五个人、七八个人的小场面，但经过乌切洛对透视法的钻研和精确的数学计算，在一幅画中可以安排几十人，甚至上百个描绘对象的大场面。乌切洛的代表作《圣罗马诺之战》（C18a/C18b/C18c），是一组三幅的大型画作，有超过100个主体形象，包括骑士、步兵、旗帜、旗杆等，画面比例和谐，将一场战役活生生地展现出来。乌切洛特别喜欢炫耀自己的几何学才能，即便是混乱不堪的战场，他也刻意安排每一个细节，甚至是折断在地的旗杆，也精确地符合透视法原则，延长线都消失于同一点。

乌切洛的创作方式就是先通过确定消失点（C19）画格子的方式把画面分好区域，再进行创作。

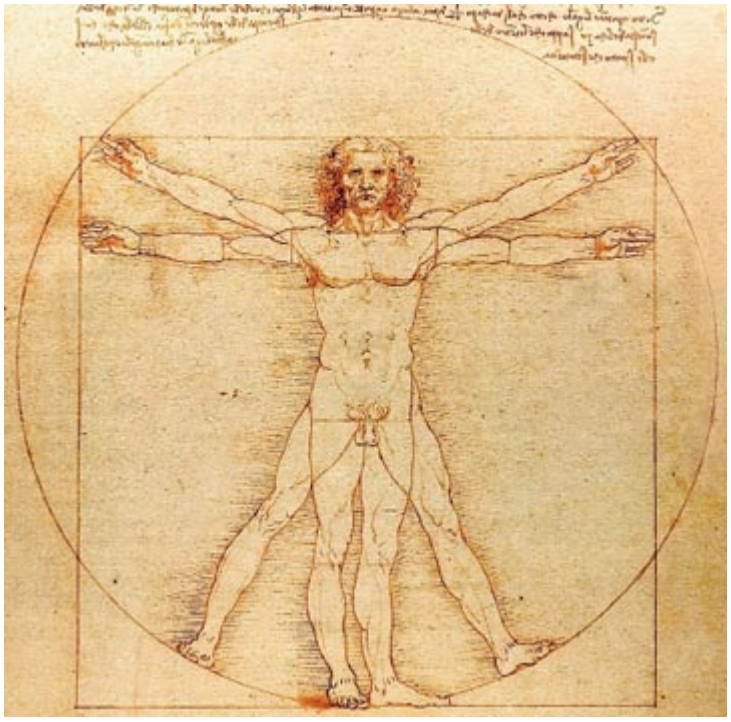
C19↑

/

消失点示意图

15世纪的佛罗伦萨，解剖学也已经开始萌芽。在中世纪，人体解剖是被教会明令禁止的。文艺复兴时期，教会的管控没有中世纪时期严格，再加上佛罗伦萨有一贯对学术、艺术给予大力支持的美第奇家族坐镇，故风气更为开放，让解剖人体变成可能。达·芬奇就解剖过30多具尸体，据他自己的记录，他解剖过2岁的死婴，也解剖过100岁老人的尸体，并首次发现了心血管疾病的存在。

解剖学的发展让艺术家们更了解人体的构成，对人体比例的掌握也更为精确。这方面的代表作是达·芬奇的《维特鲁威人》（C20）。维特鲁威是古罗马时期的建筑家，曾总结描述了人体四肢比例的奥秘。在这幅素描中，达·芬奇把解剖学和几何学的知识联系起来，总结了人体比例的具体规律，画出了人体最完美的比例。在《维特鲁威人》当中，男子以两种不同姿势站立，两种姿势的手与脚分别触到正方形和圆形的边缘，此时圆心位于男子的肚脐处。《维特鲁威人》用简单的几何图形解构了标准人体的比例。



C20↑

/

《维特鲁威人》（局部）（*The Vitruvian Man*）莱昂纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）纸上墨水1492年意大利威尼斯威尼斯学院美术馆（Gallerie dell'Accademia,Venezia）

至此，南北文艺复兴的特色可以总结为：南北双方都在追求真实地描绘自然，力争画得更准确、更精细。“求真”是文艺复兴的核心价值观之一，但南方和北方采用的方法不一样，北方是“看”，南方靠“算”。北方艺术家通过细致入微的观察，对画面进行像素级的描摹；南方则是通过对自然规律的研究，总结出来几何以及解剖方面的规律，用这些科学研究得到的知识，从更宏观的视角指导绘画的准确性。

从创作材料上来说，北方的画法细致很大程度上得益于对油画颜料的使用，油画颜料相对黏稠，画起来易于控制，可以把线条画得很细。同一时期的南方绘画，主流还是坦培拉，也叫蛋彩画，也就是用蛋黄或蛋清作为颜料粉的调和剂。蛋彩画的颜料相对较稀，从精细以及可控程度上不及油画颜料，直到15世纪下半叶，佛罗伦萨才全面普及油画创作。南方绘画的一大类型还有前文提到的湿壁

画。所谓湿壁画，是在墙上抹上热石灰泥，在灰泥还没有干透时便在上面进行创作。因为绘画的过程中画面湿润，笔触无法做得太细，但湿壁画的好处是等灰泥干后，颜色就已经与灰泥一起干结，对于色彩的保存是有优势的。如果直接在墙壁上创作，虽然工艺较为简单，但画作不易于保存，容易褪色。湿壁画和蛋彩画的问题都是颜料较稀，画出来的作品色彩饱和度较低，所以佛罗伦萨文艺复兴时期的画作给人的感觉大多是清新淡雅，没有过多鲜艳的颜色，但从现代的审美潮流来看，反而给人一种清淡的“高级感”。

C21↑

/

《自画像》（*Self-Portrait*）阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Dürer）52cm×41cm板面油画1498年西班牙马德里普拉多博物馆（Museo Nacionaldel Prado）

难道没有人结合双方之所长，把南北的技法结合到一起吗？有，德国历史上最伟大的画家丢勒几乎做到了。

首先，在画得精细这件事情上，丢勒在无数的自画像中充分向世人展示了他的精细画工（C21）。

C22↑

/

《基督与圣贤们》（*Christ among the Doctors*）阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Dürer）65cm×80cm板上油画1506年西班牙马德里提森—博内米撒艺术博物馆（Thyssen-Bornemisza Museum）

丢勒对人体比例以及人物动作的把握，也充分体现了他对解剖学知识的掌握程度，例如他的名作《基督与圣贤们》（C22），这幅画作中每个人手部的姿势各异，且动作都不简单，要把这么多手画在一起，必须合理安排手的姿势，让画面看上去从容合理，且不能违背人的生理结构，这便需要相当的解剖学知识。

丢勒年轻时曾四处游历学习，南下到威尼斯，师从画家乔万尼·贝利尼，丢勒关于南方画派的知识就是从贝利尼处学来的。对透视法的掌握程度，丢勒似乎并没有给后人太多的机会来检验，他应该并未画过太多景深很深的作品，这就导致后人无法检验其通过透视法安排大场面的能力。但至少在丢勒的肖像作品中，他都非常合理地安排了消失点，这在尼德兰画家创作的肖像画中并没有被很好地关注。精细如扬·凡·艾克，也画出过透视不正确的失真肖像画，透视法的重要性可见一斑。

（三）绘画与雕塑

谈文艺复兴，必谈“文艺复兴三杰”：达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔。这三位都出生于15世纪后半叶，同时期北方有丢勒，威尼斯有贝利尼，各地大师能人辈出，故三杰活跃的这一时期，被称为“文艺复兴盛期”。

为什么这三个人是“杰”？因为他们的艺术作品都达到了完全“自洽”的境界，即self-consistent。很多优秀的艺术家虽然都有自己的特长，但也多少存在一些缺陷，比如：乌切洛虽然透视极好，但人物形象的描绘过于平面化，导致画面失真；波提切利的人物虽然极美，但身体比例不协调。“三杰”的艺术风格虽各不相同，但都能够自圆其说，形成一套在他们自身框架内挑不出毛病的艺术体系。

三杰中达·芬奇最为年长，他1452年出生于佛罗伦萨边上一个叫芬奇的小镇，是一名公证人与酒馆服务员的私生子，西方世界喜欢叫他莱昂纳多，他的全名翻译过来是“来自芬奇的莱昂纳多”。达·芬奇被称为“文艺复兴时期最完美的代表”，他学识渊博、思想深邃，是人类历史上绝无仅有的天才以及全才，在众多领域都为后世留下了极为丰硕的成果。甚至可以说，将达·芬奇列在艺术大师的榜首，依然是一种“屈才”，因为达·芬奇对人类文明的贡献，远不止于绘画艺术。他的头衔还包括数学家、音乐家、工程学家、建筑学家、机械学家、医学家、解剖学家等。

绘画对于达·芬奇来说很可能只是“业余爱好”，这一点可以从他的画作数量上看出来。除了最著名的《蒙娜丽莎》，达·芬奇的代表作能被人们想起名字来的，基本上只有《最后的晚餐》《施洗者圣约翰》《抱银鼠的女子》与两幅《岩间圣母》。达·芬奇活了67岁，以他的绘画造诣，

应该留下大量的传世作品，但全球范围内，能确定是达·芬奇手笔的油画，一共不到20幅。相比之下，达·芬奇给后世留下了超过7000页的手稿，手稿内容涵盖数学、物理、天文、工程、地质、生理学等学科（C23a/C23b）。

C23a↑

/

《子宫中胎儿的研究》（*Studies of the Foetus in the Womb*）莱昂纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）30.4cm×22cm纸上墨水1511年英国英国王室收藏（Royal Collection）

C23b↑

/

《让弹簧均匀释放的螺旋齿轮》（*Spring Device*）莱昂纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）尺寸不详纸上墨水1500年西班牙马德里普拉多博物馆（Museo Nacional del Prado）

由于教会的打压，达·芬奇的很多研究在当时是不能公之于众的，因为有太多是和教会的主张相违背的，想想伽利略的遭遇就能明白。爱因斯坦认为，达·芬奇的科研成果如果在当时就发表的话，整个社会的科技进程可以提前30到50年。

在达·芬奇的自我认知中，画家的身份似乎是最不值一提的一个。达·芬奇早年在佛罗伦萨很不得志，借由洛伦佐·美第奇派往米兰公爵处做使者的机会，给米兰公爵写了一封自荐信，信中提及了自己的种种能耐，唯独没有强调画技的高超。由此看来，在达·芬奇心中，他的真正身份应该是一名卓越的科学家。

再看米开朗琪罗。他出生于一个上层阶级家庭，祖上出过伯爵。和达·芬奇一样，米开朗琪罗也是集雕塑家、画家、建筑师以及诗人等各种身份于一身的大家。

米开朗琪罗最出名的作品，是画在现今梵蒂冈西斯廷教堂的天顶画《创世记》（C24）。歌德曾经说过，如果不到西斯廷，永远也不会知道一个人的能力可以强大到什么程度。米开朗琪罗花了4年多的时间画西斯廷的天顶，1508年动工，1512年完成，天顶画长40米，宽14米，面积超过500平方米。

但米开朗琪罗对自己的认知和定位却是一名雕塑家。米开朗琪罗早在14岁时就决心要成为一名雕塑家，尽管他的绘画技艺超群。他一开始对教皇尤利乌斯二世交给他画西斯廷天顶的任务是拒绝的。之所以后来答应，是因为教皇准备用一笔巨款为自己修建陵墓，米开朗琪罗希望能参与这项工程，他希望能在陵墓的建造过程中把自己在雕塑

方面的毕生绝学都施展出来，才答应先为教皇画一幅天顶画。

米开朗琪罗为教皇的陵墓计划了40尊像《大卫》一样的雕像。他的对手，负责设计圣彼得大教堂的建筑师布拉曼特曾挖苦他说，光是《大卫》，米开朗琪罗就雕刻了4年，要造陵墓他得用160年。不过非常可惜的是后来教皇采纳了布拉曼特的建议，认为生前就放太多精力在自己的陵墓上，一是不大吉利，二是会给社会留下过于自私的印象，于是把精力都放在了建造天主教世界的地标圣彼得大教堂上，米开朗琪罗算是壮志未酬。

达·芬奇和米开朗琪罗，不仅形成了文艺复兴时期两种代表性艺术风格的二元对立，一直到几百年以后的浪漫主义时期，整个古典造型艺术在风格以及艺术理念上二元对立的源头，也可以追溯到这两位艺术家。达·芬奇和米开朗琪罗的艺术集中体现了理性与感性、古典与浪漫这两种对立的艺术理念。

来了解一下两位艺术家如何看待绘画以及雕塑这两种艺术形式。

达·芬奇推崇绘画，轻视雕塑。他对绘画的理解集中体现在其著作《绘画论》中。在这本书里，达·芬奇除了写下许多关于绘画的经验，还论述了他的绘画理念。达·芬奇认为绘画的本质跟科学一样，都建立在感性认知基础上，再用理性方法小心求证。科学最早的发端是好奇心，是对自然的感性认知，而绘画也是如此。此外，达·芬奇认为绘画和科学都可以用精确的数学去计算和推导，例如绘画中的透视法，本质上其实是对几何学的运用。达·芬奇喜欢理性的艺术创作，对他来说，进行绘画创作跟解决科学问题一样，都是一种探索。这也从侧面说明了为什么达·芬奇有那么多的未完成作品，很有可能是在他探索到一半的时候，问题就已经解决了，所以也就没有必要画完。

同时，达·芬奇很“瞧不上”雕塑。在他看来，雕塑就是一个体力活，没有绘画中的计算、透视、解剖等高级技巧，只不过是拿个凿子敲敲打打。自然界的东西是什么样，原封不动地复制出来就好了，思想上并没有类似于透视法这样的智慧内涵。此外，达·芬奇还是一个非常优雅的人，他觉得雕塑会让创作者灰头土脸，一点儿也不像优雅的艺术家。

达·芬奇对艺术的追求是理性的追求，本质上更是对智慧的追求。

米开朗琪罗则崇尚雕塑、轻视绘画。他认为，艺术的任务是描绘造物主的伟大，造物主创造的世界本就是三维的，雕塑才是能从三维空间中最大限度还原造物主伟大的最好方式。相反，绘画是一种虚假的把戏，只不过是把事物的形象用一些俏皮的花招在二维平面上投影出来，少了一个维度的描绘，是偷工减料。由此可见，米开朗琪罗认为雕塑的维度是更丰富的，绘画只能从一个特定的角度去欣赏，而雕塑不仅能让人从不同的角度去观看，还能通过抚摸的方式去感受作品的曲线、质地与纹理。米开朗琪罗对艺术的追求是一种感性的追求，追求感官上的直接享受，从而获得精神上的愉悦、情感上的升华。

达·芬奇的艺术之美如数学定理，闪耀着真理之光；米开朗琪罗的艺术之美则如诗篇漫卷，洋溢着信仰之辉。

C24↑

/

《西斯廷天顶画》（*Sistine Chapel Ceiling*）米开朗琪罗·博那罗蒂（Michelangelo Buonarroti）14m×40m 湿壁画 1508—1512年梵蒂冈 梵蒂冈博物馆（Vatican Museums）

（四）科学与神学

在达·芬奇与米开朗琪罗所处的文艺复兴盛期（15世纪末到16世纪初），虽然欧洲已经开始从蒙昧转向开化，但总体上，教会的控制力依然十分强大。两位大师在宗教信仰上可谓南辕北辙，这也是他们二位艺术风格差异巨大的根源之一。

达·芬奇是不信宗教的。他倾注一生心血的各类科学研究中，有不少是被教会明令禁止的。比如前文提到达·芬奇为了研究人体，私自解剖过很多尸体。

达·芬奇是个左撇子，留下的7000多页手稿中有很多是用左手写成的“镜像文字”，必须用一面小镜子对照着才能阅读。达·芬奇这么做也许是为了防止被人轻易发现，因为他做的研究在当时已经遭到教会反对。

在达·芬奇的绘画作品中，我们看到的是理性之美，是从容与和谐，以及精巧的设计。《最后的晚餐》体现出达·芬奇对戏剧性效果有着敏锐的把握和设计。在达·芬奇之前，很多画家都画过这个题材，但对比之下不难发现，前人画中的人物都相对僵硬（C25）。

而达·芬奇所画的每个人物的表情与动作都非常真实、准确，完美地展现了耶稣说到自己被人出卖的那一瞬间，所有人的惊讶和不解。此外，通过精心的设计，达·芬奇还能让人一眼看出哪个是出卖耶稣的犹大。画面中间，其他人都是身体倾向耶稣，或者手指指向耶稣，只有犹大整个人向后倾斜，做背离状，达·芬奇完美地设计出了这一戏剧性瞬间（C26）。

达·芬奇在《最后的晚餐》中解决了当时很多画家都无法解决的难题：既保证透视的正确，又让画面整体构图显得和谐均衡。透视法的发现给画家们提供了异常准确的描绘自然的工具，但同时也带来不小的难题，因为在有透视法之前，画家只需要考虑画面的和谐，例如在中世纪，为了保证画面的平衡，人物的四肢可以以超越生理极限的形态进行扭曲。加了透视法这条原则，实际上是多了一条限定条件，这样就大大增加了构图的难度，构图不仅要保证画面和谐，同时也要兼顾透视的正确性。这就好比让你从厨房端一碗汤到餐桌上，很容易，但如果要让你一边转着圈一边把汤端到餐桌上，就不那么容易了。但达·芬奇通过精确的计算以及合理的安排，在《最后的晚餐》当中做到了这一点。

C25↑

/

《最后的晚餐》（*The Last Supper*）多梅尼科·吉兰达约（Domenico Ghirlandaio）约400cm×810cm湿壁画1480年意大利佛罗伦萨诸圣堂（Cenacolo di Ognissanti）

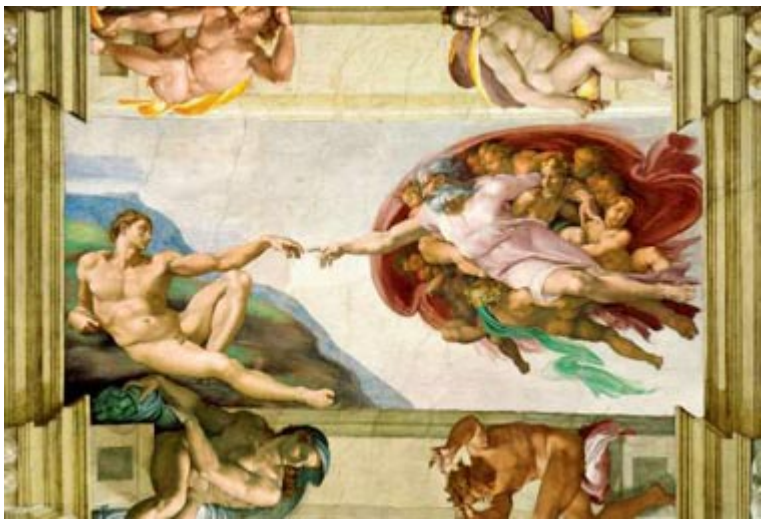
与达·芬奇相反，米开朗琪罗是一个信仰力量很强的人。西斯廷天顶画的计划原本并没有像今天这般恢宏。尤利乌斯二世实际上是个审美品味不高的教皇，一心只想做面子工程，原本米开朗琪罗也只是打算应付一下教皇的委

托，画上十二使徒草草了事。但后来米开朗琪罗幡然醒悟，觉得这样做一是不尊重艺术，二是违背上帝的旨意，违背了自己的信仰。于是他重新设计了整个天顶的构图，画出了《创世记》。人们能从米开朗琪罗的人物形象当中深切地感受到他信仰力量的强大（C27/C28/C29）。

C26↑

/

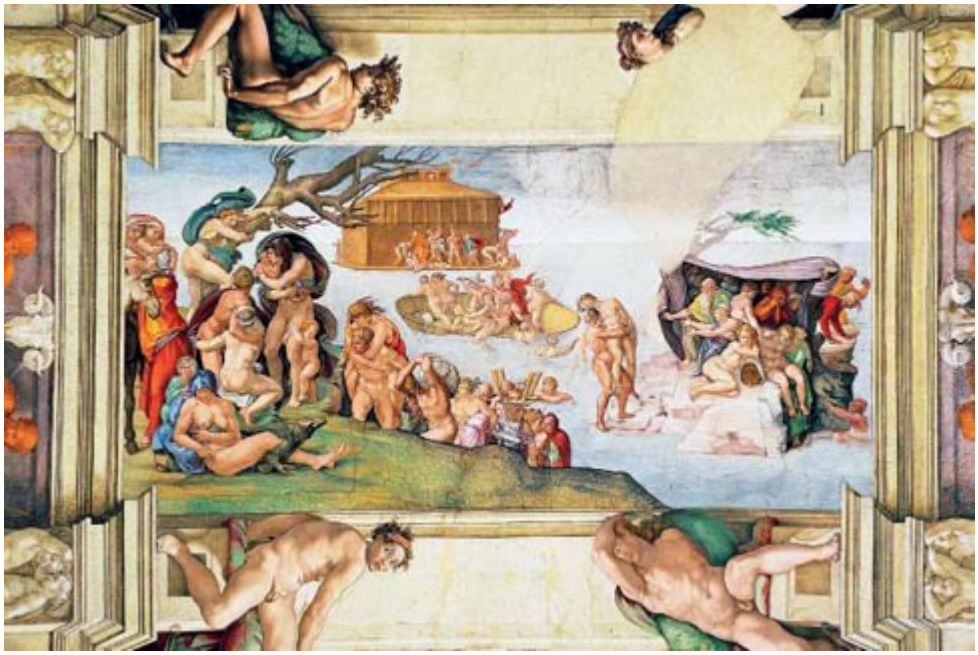
《最后的晚餐》（*The Last Supper*）莱昂纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）460cm×880cm 石膏+蛋彩+油彩 1495年意大利米兰 圣母感恩教堂（Chiesa di Santa Maria delle Grazie）



C27↑

/

《西斯廷天顶画：创造亚当》（*Sistine Chapel Ceiling: Creation of Adam*）米开朗琪罗·博那罗蒂（Michelangelo Buonarroti）湿壁画1508—1512年梵蒂冈梵蒂冈博物馆（Vatican Museums）



C28↑

/

《西斯廷天顶画：大洪水》（*Sistine Chapel Ceiling: The Deluge*）米开朗琪罗·博那罗蒂（Michelangelo Buonarroti）湿壁画1508—1512年梵蒂冈梵蒂冈博物馆（Vatican Museums）

米开朗琪罗的作品，无论是雕塑还是绘画，都能从中看到肌肉异常发达的男子形象，这其实与他的基督教信仰是分不开的。米开朗琪罗认为，上帝是超越人的存在，但根据《圣经》，上帝又是按照自己的形象造人，所以上帝不可能是三头六臂，但要在自己的作品当中表达“超人”的形象，表达上帝之力，唯有把人物形象塑造得异常健壮。要知道，肌肉发达到米开朗琪罗所造人物形象的那种程度，就算在当今社会，普通人也很难做到，除非是专业的健美运动员。而在文艺复兴的年代，人的营养水平远没有现代的好，自然更是不可能。

C29↑

/

《西斯廷天顶画：利比亚女先知》（*Sistine Chapel Ceiling: Libyan Sibyl*）
米开朗琪罗·博那罗蒂（Michelangelo Buonarroti）湿壁画1508—1512年梵蒂冈梵蒂冈博物馆（Vatican Museums）

再譬如《大卫》。大卫是古代以色列—犹太王国的国王，他的故事是一个以弱胜强的故事：大卫在少年时期，打败了战斗力以及体格都远胜自己的巨人歌利亚，并割下了歌利亚的头颅。米开朗琪罗的《大卫》代表了雕塑艺术的至高水准，体格健美的大卫被认为是理想化的男性美。但大卫的右手有着米开朗琪罗刻意为之的“不完美”。相较大卫的身高，他的右手实在过大，且青筋暴露的样子过于苍劲有力，不像一个少年能够拥有的右手。米开朗琪罗之所以给了大卫一只“上帝之手”，是为了表达在上帝的祝福下，大卫才能以弱胜强，这同样是米开朗琪罗信仰之力的展现。

C30↑

/

《梯边圣母》（*Madonna of the Stairs*）米开朗琪罗·博那罗蒂（Michelangelo Buonarroti）56.7cm×40.1cm大理石浮雕1490年意大利佛罗伦萨博纳罗迪之家（Casa Buonarroti）

C31↑

/

《圣家庭》（*Doni Tondo*）米开朗琪罗·博那罗蒂（Michelangelo Buonarroti）直径120cm板上蛋彩与油彩1507年意大利佛罗伦萨乌菲齐美术馆（Galleria degli Uffizi）

为了表达这种属于信仰的、超人的力量感，米开朗琪罗作品中的形象，甚至连女性角色都拥有发达的肌肉和健壮的体格，以及一双大手（C30/C31/C32）。

米开朗琪罗为了他的艺术理念，会在客观事实的基础上做一些主观的夸张，有一些“表现主义”的倾向，其根源则是对上帝的信仰。

在信仰科学以及信仰神学这组二元对立的信仰框架下，两位大师在艺术上的对立又一次被显著地展现出来。

C32↑

/

《西斯廷天顶画：库玛伊女祭司》（局部）（*Sistine Chapel Ceiling: Cumaean Sibyl*）米开朗琪罗·博那罗蒂（Michelangelo Buonarroti）湿壁画 1508—1512年梵蒂冈梵蒂冈博物馆（Vatican Museums）

两位大师的关系也不是很融洽。米开朗琪罗的《大卫》完成时，佛罗伦萨组织了一个委员会，讨论这尊雕像应该被摆放在什么地方。委员之一就是达·芬奇。达·芬奇率先反对把这尊雕像放在户外，理由是户外风吹雨淋对雕像的保存不利，但实际上达·芬奇是觉得这毕竟是一尊没有遮羞的裸体雕像，放在户外显眼处的话着实不够雅观。但米开朗琪罗偏偏反其道而行之，最终越过委员会，直接说服当时的执政官，把《大卫》放在了韦奇奥宫，也就是当时市政厅的入口处。

还有一次，据说米开朗琪罗在路上公开奚落达·芬奇，质问其曾经答应要给米兰公爵做一尊青铜骑马像，为何多

年过去了，连个影子都没见到，以此讽刺达·芬奇不擅雕塑。

（五）古典与浪漫

达·芬奇与米开朗琪罗的艺术风格象征着西方古典艺术当中两股最大的势力，“广义的古典主义”和“广义的浪漫主义”[1]。

16世纪初，在佛罗伦萨新落成的能供500人集会的市政厅里，两位大师曾有过一场称得上“世纪之战”的正面对决。在这场对决中，整个西方古典艺术史当中最具有代表性的两股力量被区分出来，形成了整个西方艺术史中的二元对立。这之后西方古典艺术中的流派之争，本质上都是这两种艺术理念之争。

C33↑

/

《安吉里之战》（*Battle of Anghiari*）

两人画的两幅壁画内容是佛罗伦萨历史上两次非常重要的战争。达·芬奇画的是《安吉里之战》（C33），米开朗琪罗画的是《卡西纳之战》（C34）。

这场“世纪对决”在当时引起了巨大轰动，传闻全意大利两位大师的崇拜者们都前来观战，在两位偶像休息的时候，追随者们就各自站队，展开骂战，为偶像争论不休。其他艺术家们也来围观，据说艺术家们看完之后都极为沮丧，因为他们发现两位大师把当时能够被创作的艺术形式都画到了极致，再没留什么创作空间给其他艺术家。

在这场对决中，两位大师的艺术理念都被充分地表达在画作之中。《安吉里之战》代表着达·芬奇纯粹理性的绘画理念，描绘的是在这场战争中，士兵骑在马上厮杀的场景。画中有形态各异的马，它们的关节、肌肉都精准正确。要画一匹动作剧烈的战马，首先要知道马的关节能弯多少度。作为科学家的达·芬奇，着重于对自然的理解和刻画，整个画面充满精妙的计算。

与之相对的，《卡西纳之战》选择了充满戏剧性的场面：战士们正在河中沐浴，突然敌人杀过来，所有人慌忙穿衣应战。米开朗琪罗选择了这样一个突发场景的瞬间进行描绘，他对细节的抓取以及刻画都相当精湛。画中并没有描绘战争本身的激烈，而是从侧面展现了战争的紧张。米开朗琪罗不是表现自己对知识的掌握，而是要凸显对整个场面戏剧冲突的洞察，整个画面充盈着力量感。

C34↑

/

《卡西纳之战》（局部）（*Battle of Cascina*）

达·芬奇与米开朗琪罗各自的艺术特点与长处，也在另两件作品中充分展现，形成强烈对比。达·芬奇在前往米兰服务于斯福尔孔扎公爵之前，曾受托创作一幅《三博士来朝》（C35），但未及完成，达·芬奇便启程远赴米兰。如今这件未完成作品被收藏在佛罗伦萨的乌菲齐美术馆。

也幸亏该作并未完成，后人才有幸得以欣赏达·芬奇的伟大之处。作品并未着色，但线条底稿已全部完成，该作充分体现出达·芬奇对线条的控制以及对布局的掌控力。《三博士来朝》中没有任何两个主体形象拥有相似的动作和外形，画面中，所有对象都以各异的姿态呈现，同时却又连成有机整体，画面中无任一主体形象与整体画面独立无关。达·芬奇对微观和宏观的同时掌控，让画面呈现出平衡、动感、张弛有度的完美效果，好似借由造物主之手创造的有机生命体一般。达·芬奇的《三博士来朝》是有强烈韵律感的，在某种程度上可以比肩王羲之的书法艺术：无论《快雪时晴贴》抑或《丧乱贴》，都是不论单个汉字还是整体气势，皆安排得当，笔墨所到之处，一气呵成，流畅无比。

C35↑

/

《三博士来朝》（*Adoration of the Magi*）莱昂纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）243cm×246cm板上油画1481年意大利佛罗伦萨乌菲齐美术馆（Galleria degli Uffizi）

C36↑

/

《最后的审判》（*The Last Judgement*）米开朗琪罗·博那罗蒂（Michelangelo Buonarroti）13.7m×12m湿壁画1533—1541年梵蒂冈梵蒂冈博物馆（Vatican Museums）

达·芬奇对线条和布局的掌控前无古人并远超同行。纵观艺术史，再无人能在平衡感与有机感上超越达·芬奇，也许新古典主义的代表安格尔摸到了一点儿边，安格尔的《土耳其浴室》与《泉》也一定程度上体现出这种平衡感与有机感。

与之相对，米开朗琪罗的名作是画于梵蒂冈西斯廷教堂墙壁上的《最后的审判》（C36），画中人物形象虽多，但并不具有生动的有机感。画面明显划分区域，且各区域中人物形象大势趋同。虽有众多主体形象，其数目甚至远多于达·芬奇的《三博士来朝》，但《最后的审判》的看点并非在大场面上，而是体现在个体形象中。米开朗琪罗始

终是优秀的雕塑家，在刻画个体人物形象时，其充满表现力的雕塑艺术审美便展现其中。

达·芬奇与米开朗琪罗的对决，本质上是广义的古典和广义的浪漫的对决。古典讲究精确、典雅、平衡、节制，浪漫讲究想象力、表现力、对比度和放大的情感。这两种艺术追求的二元对立，其实在所有的艺术形式当中都可以找到。达·芬奇和米开朗琪罗之后的艺术家，如果要去概括他们的作品风格，大致可以归类到这两个范畴之内。威尼斯画派的一对师兄弟，师兄乔尔乔涅的画风沉静，刻画柔美，可以归类到广义的古典；师弟提香的作品，活色生香，色彩艳丽，看了让人凡心大动，可以归类到广义的浪漫。巴洛克时期的罗马，有风格互为对立的卡拉奇和卡拉瓦乔：卡拉奇的作品讲究匀称典雅，可以归类为广义的古典；卡拉瓦乔的作品离经叛道，讲究强对比和强烈的戏剧冲突，可以归类为广义的浪漫。同为巴洛克时期的北方画家，尼德兰的维米尔，照相机般的写实精确，色彩朴素平实，可以归类为广义的古典；佛兰德斯的鲁本斯作为巴洛克时期的集大成者，喜欢用对角线构图，最大限度地增加画面的戏剧性和律动感，色彩上极为明艳绚丽，可归类为广义的浪漫。一直到19世纪初，两大针锋相对的画派，大卫和安格尔师徒为首的“新古典主义”和德拉克洛瓦为代表的“浪漫主义”分别是标准的“古典”和“浪漫”。这种规律推行到其他艺术领域也成立，西方古典音乐中也有这样的二元对立。19世纪的勃拉姆斯和瓦格纳，就是广义的古典和广义的浪漫的典型代表。

从创作方式上，也可以分为广义的古典和广义的浪漫。古典派的作画方式，从拉斐尔开始，到安格尔达到顶峰，他们都要在正式进行油画创作前，先打好底稿，并对画面进行缜密的构思，可能要画几十张素描草图，详细研究好构图和布局，并规定好线条走向之后，才开始使用油彩。浪漫派的作画方式，以威尼斯画派的提香为首，到鲁

本斯，一直到19世纪法国浪漫派的代表艺术家德拉克洛瓦，他们的创作方式更为直接，或是把线描稿转移到画布上随即开始创作，抑或是直接用颜色在空白的画布上创作，并不会如古典派一般在上油彩前反复地对素描进行推敲。

C37↑

/

《皮亚森人溃逃》（*The Rout of the Pisans at Torre San Vincenzo*）乔尔乔·瓦萨里（Giorgio Vasari）7.6m×13m湿壁画1568—1571年意大利佛罗伦萨维奇奥宫博物馆（Palazzo Vecchio Museum）

世纪之战的两幅画最终都没有画完，达·芬奇没有遵守合约，提前接了另一个订单。米开朗琪罗也没有画完，就被召唤去了罗马给教皇修陵墓，西斯廷的天顶是后话了。之后佛罗伦萨的新执政官为了完成装饰任务，翻修了两面墙，找来瓦萨里创作了新的壁画（C37），今天能看到的都是“决战”时的草图以及其他画家临摹的版本，实为艺术史上一大憾事！

达·芬奇与米开朗琪罗都不能被认为是全职的画家，是因为在他们身处的年代，整个艺术的发展还没有成熟到分工细致的地步。达·芬奇和米开朗琪罗对众多艺术领域的探索为后世的艺术家留下了极其重要的学习材料，由他们二人奠定的广义的“古典风格”以及广义的“浪漫风格”，影响

了后世几百年的艺术发展，一直到19世纪末，众多艺术大师仍然在他们的艺术中吸收养分。

---

[1]“狭义的古典主义”通常用来形容18世纪的维也纳古典主义音乐，而“狭义的浪漫主义”用来形容19世纪的浪漫主义绘画和浪漫主义音乐。此处的“广义”是指将古典主义精神和浪漫主义精神做大范围的延伸。

04 拉斐尔与提香：不同地区的文艺复兴

（一）天才与圣人

前文提到1504年达·芬奇与米开朗琪罗在佛罗伦萨举行的“世纪之战”，前去观战的艺术家都十分沮丧，是因为两位超级大师已经把艺术的可能性挖掘透了，留给其他艺术家的创作空间已然不多，众人觉得前途渺茫。

在众多观战者中，只有一人暗自得意，这就是后来人称“画圣”的拉斐尔·桑西，一个生于1483年的“80后”小伙儿。他的父亲乔万尼·桑西也是一名画家，在家乡乌尔比诺颇具盛名。拉斐尔早年就跟着父亲学习绘画技巧，但很不幸，乔万尼在拉斐尔11岁时便已去世。由于母亲也早逝，拉斐尔便成了一个孤儿，13岁就独自撑起桑西工作室的招牌，开始接订单。

拉斐尔14岁时的画作《圣凯瑟琳的神秘婚礼》（D1），尽管技巧上还略显稚嫩，但从画面的整体构图、格局以及色彩运用上都已经全面超越了父亲（D2）。

拉斐尔是一位天才型画家，不仅早慧，而且学习速度超群。根据瓦萨里的记载，拉斐尔曾师从文艺复兴中期的绘画大师佩鲁吉诺，但拉斐尔在21岁时创作的与佩鲁吉诺同一题材的画作（D3/D4），似乎已超越了老师。佩鲁吉诺本人似乎也从未以拉斐尔老师的身份自居。

“文艺复兴三杰”并不是并驾齐驱的关系。虽然三人的艺术造诣都登峰造极，且三人有属于自己的独特风格，但拉斐尔的成就很大程度上得益于他对另两位大师艺术精髓的吸收。“世纪之战”期间，拉斐尔从两位大师的创作过程中学习他们的创作手

法，相比于观赏杰作的完成形态，观看其创作过程相对更为有益。

艺术大师给人的印象通常都桀骜不驯、恃才傲物、性格古怪且不易相处。据说达·芬奇就是个冷傲的人，平时不苟言笑，不与常人交往过密；米开朗琪罗性格乖戾，不把常人放在眼里，在罗马期间，他就有能耐让几乎全罗马的艺术家都与其为敌。拉斐尔的性格却并不像一个典型的艺术家，若非通晓人情世故，他又怎会在不到30岁的年纪就成为教皇尤利乌斯二世的首席御用画家。拉斐尔在两位大师之间游刃有余，善于处理人际关系的他，居然同时获得了势如水火的两位大师的青睐，他们都对拉斐尔的艺术创作进行了指点。

D1↑

/

《圣凯瑟琳的神秘婚礼》（*The Wedding of St. Catherine*）拉斐尔·桑西（Raphael Santi）51.2cm×37.7cm板上油画1497 年私人收藏

D2↑

/

《与基督复活的神圣对话》（*Sacred Conversation with the Resurrection of Christ*）乔万尼·桑西（Giovanni Santi）420cm×295cm湿壁画1481年意大利加利圣多梅尼科教堂（Chiesa di San Domenico）

D3↑

/

《圣母的婚礼》（*The Marriage of the Virgin*）拉斐尔·桑西（Raphael Santi）170.1cm×118cm板上油画1504年意大利米兰布雷拉美术馆（Pinacoteca di Brera）

D4↑

/

《圣母的婚礼》（*The Marriage of the Virgin*）彼得罗·佩鲁吉诺（Pietro Perugino）234cm×185cm板上油画1502—1504年法国卡昂卡昂美术博物馆（Musée des Beaux-Artsde Caen）

“世纪之战”时期，拉斐尔的作品与之前相比有了明显的变化。其代表作是《草地圣母》和《金翅雀圣母》（D5/D6），在这两幅画中，圣母和婴儿耶稣以及婴儿施洗者约翰在画面中形成了三角形构图，这和达·芬奇的《岩间圣母》如出一辙（D7）。

而且，圣母面部刻画用到了达·芬奇发明的晕染法，圣母面容形象与达·芬奇惯用的女性形象呈现出一定相似之处。画中人物一改传统画法中的僵硬形象，动作幅度较大，同时还保证了画面的平衡，这应当是受到来自米开朗琪罗雕塑技巧的启发。

D5↑

/

《草地圣母》（*Madonna in the Meadow*）拉斐尔·桑西（Raphael Santi）
113cm×88.5cm板上油画约1505年奥地利维也纳艺术历史博物馆（Kunsthistorisches Museum Wien）

D6↑

/

《金翅雀圣母》（*Madonna of the Goldfinch*）拉斐尔·桑西（Raphael Santi）
107cm×77cm板上油画约1505年意大利佛罗伦萨乌菲齐美术馆（Galleria degli Uffizi）

D7↑

/

《岩间圣母》（*The Virgin of the Rocks*）莱昂纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）189.5cm×120cm板上油画1491—1506/1508年英国伦敦国家美术馆（The National Gallery）

拉斐尔只活了37岁，在短暂的一生中，他留下了300多幅绘画作品。其中最具代表性的是《拉斐尔的四个房间》。这其实是教皇宅邸的四个房间，若你到梵蒂冈博物馆参观西斯廷天顶，这四个房间就在必经之路上。拉斐尔把这四个房间的墙壁都画满了壁画。在罗马的12年，是拉斐尔最巅峰、最辉煌的时期。这段时间他基本上以每三到四年画完一个房间的速度，为教皇的宅邸创作壁画。这些壁画记录了拉斐尔风格的演变，是其绘画艺术的缩影。

“四个房间”中的第一个是教皇的签字大厅，房间四面墙壁上的画作中，《雅典学院》最为重要，甚至被称为“文艺复兴第一画”：不只绘画技巧精湛、艺术成就高超，更是最能代表文艺复兴精神的一幅画作（D8）。

雅典是古希腊最强盛的城邦。雅典学院是在古希腊著名哲学家柏拉图的主张下成立的，可供各个领域人才谈论学术、交流思想的组织。文艺复兴精神所追求的就是复兴古希腊和古罗

马的文明荣光，要让学术、艺术领域再次繁荣，而最好的学习蓝本正是画中在雅典学园里高谈阔论的古代先哲们。

拉斐尔并不知道古人的具体样貌，于是把画中的古希腊哲学大师都画成了与自己同时代各领域大师的形象。画面中间的白发、长须、右手指天的老者是伟大的古希腊哲学家柏拉图，用的是达·芬奇的形象，可见拉斐尔对达·芬奇的崇敬；柏拉图身边站着他的学生亚里士多德，人物形象用的是布拉曼特，文艺复兴时期杰出的建筑家，他向教皇举荐了拉斐尔，也是拉斐尔的同乡，若单论实力，布拉曼特似无资格与达·芬奇平起平坐，这里面或许有人情的成分在。画面下方托腮沉思的人，是犬儒学派学者第欧根尼，他靠在一个箱子上，人物形象来源于米开朗琪罗。也有说靠在箱子上的是赫拉克利特，而第欧根尼则是其身后台阶上的光头学者。拉斐尔并没有留下详细的人物信息，画中人物所用形象也是众说纷纭。

《雅典学院》对文艺复兴精神的彰显，还在于它所处的地点——教皇处理政务的房间。基督教是一神教，但在这幅画中，除了这些古希腊学者，拉斐尔还画上了古希腊的神——阿波罗和雅典娜的雕像赫然矗立在画面的两端。又有异教神，又是拜偶像，看似是在公然挑战基督教的核心教义。这说明在当时的环境下，古希腊的文化已经被普遍接受了，甚至连教皇自己都认可。这也充分说明16世纪初的欧洲已经开放了许多，其实哪怕是在中世纪，古希腊和古罗马的文化也一直是被教会的高层所接受的，对于他们而言，古希腊和古罗马灿烂的文化也是智慧的源泉，从某些角度可以帮助天主教的高层寻求治世的方略。

D8↑

/

《雅典学院》（*The School of Athens*）拉斐尔·桑西（Raphael Santi）500cm×770cm湿壁画1509—1511年梵蒂冈梵蒂冈博物馆（Vatican Museums）

D9↑

/

《解救圣彼得》（*Deliverance of Saint Peter*）拉斐尔·桑西（Raphael Santi）高560cm湿壁画1512年梵蒂冈梵蒂冈博物馆（Vatican Museums）

《雅典学院》所展现出来的技巧之精湛，完全不输达·芬奇的《最后的晚餐》。这幅画里的人数要比《最后的晚餐》里的更多，同样也是在保持透视正确的情况下，让每个人的形象和动作恰到好处。拉斐尔还非常俏皮地将自己和疑似他情人的女性形象也画进了《雅典学院》。画面中的人物要么是在讨论问题，要么是在自行思考，只有两个人是“看着”观众的，其中一个是画面最右边的拉斐尔自己。他让自己和情人同历史上最伟大的大师们站在一起，好像在对你说：“没错，我们和他们在一起。”

第二个房间是签字厅边上的“艾略多罗室”，这里面的壁画凸显出了拉斐尔对“光线”的思考（D9）。

D10↑

/

《波尔戈的火灾》（*The Fire in the Borgo*）拉斐尔·桑西（Raphael Santi）高770cm
湿壁画1514年梵蒂冈梵蒂冈博物馆（Vatican Museums）

在拉斐尔的年代，没有光线强烈的电灯可以打光，要画出这样明暗对比强烈的画面感，需要很强的想象力。这样的明暗对比，第二次出现是在近百年后的卡拉瓦乔的《圣马太蒙召》里，这种明暗对比可谓预言了巴洛克绘画的特色。

在另一个被称为“火灾室”的房间中，拉斐尔对米开朗琪罗的艺术做出了回应。这个房间里有一幅名为《波尔戈的火灾》的壁画（D10），描绘了小镇发生火灾，众人惊慌失措，教皇利奥四世令神迹显现，扑灭大火的场面。拉斐尔之前的画中人物大多是优雅恬静的，而这场火灾中的人物则体现出了极度紧张的状态。画中裸体男子的肌肉都异常发达，这展现出了拉斐尔从米开朗琪罗身上学到的雕塑技法，在把握动态的同时，还精准地刻画出了人体肌肉的不同形态。值得注意的是，这幅画创作于1514年，而西斯廷天顶画1512年刚刚完成。据说米开朗琪罗在画西斯廷天顶期间，是不让外人参观的，唯有教皇可以进出。考虑到拉斐尔跟教皇的关系，教皇让他偷跑去看米开朗琪罗的创作过程，拉斐尔借此“偷师”，也未可知。

最后一间房被称为“君士坦丁大厅”，面积相当于另外三个房间的总和。这间大厅的绘制时间是1520年到1524年，可惜的

是拉斐尔在第一年就去世了。按照当时的创作习惯和资料显示，拉斐尔绘制了详细的草图，每一个细节都应已敲定，剩余的部分由其弟子罗马诺带头完成，但依然算作拉斐尔的作品。大厅中最震撼的一幅壁画是《米尔维奥桥的战役》（D11），在画中能看到达·芬奇和米开朗琪罗在拉斐尔天才艺术下的无缝结合。而在这种结合下，你又会忘了达·芬奇和米开朗琪罗。这幅壁画气吞山河，把14年前佛罗伦萨市政厅“世纪之战”中未完成的《安吉里之战》和《卡西纳之战》的美感完美地结合在了一起。

D11↑

/

《米尔维奥桥的战役》（*The Battle at Pons Milvius*）拉斐尔·桑西（Raphael Santi）宽约15米湿壁画1520年梵蒂冈梵蒂冈博物馆（Vatican Museums）

在拉斐尔的这幅“遗作”中，可以看到类似于《安吉里之战》中战士骑马厮杀的场景，也有《卡西纳之战》里河水中搏斗的场景。从全景来看，透视法的运用极度精确；从主体数量上来看，远远多于惯常画大场面的画家，甚至超过乌切洛的《圣罗马诺之战》。在这幅恢宏巨制中，人们看到了文艺复兴名家的汇聚，透视法、解剖学、大场面、奇异的视角、近景远景的结合等等，不一而足。这幅画出现后，以佛罗伦萨和罗马为中心的南方文艺复兴，才真正达到了顶峰。

从拉斐尔的身上隐约可以总结出，要想成为这个领域的圣人，需要满足以下几点：

首先，要集前人成果之大成。拉斐尔几乎集合了所有前辈大师的优点，尤其是达·芬奇的理性与优雅、米开朗琪罗的感性

和表现力。

第二点，要对后世的从业人士有深远的影响和启发。在这一点上，拉斐尔可谓当仁不让。拉斐尔之后，几乎所有的“学院派”，譬如以普桑、安格尔为代表的法国学院派，以雷诺兹为代表的英国学院派，以及俄罗斯的皇家美术学院，他们所学习的以素描、透视、明暗为基础的绘画，本质上都是在追随拉斐尔的绘画理念。后世除了推崇拉斐尔的人受到拉斐尔的深远影响外，反对拉斐尔的人通常也是经受过拉斐尔学院体系训练的。譬如在19世纪中叶的英国诞生的“拉斐尔前派”，就是反对拉斐尔“完美主义”绘画理念的，主张绘画应该回到拉斐尔之前的绘画方式，返璞归真，回归自然。这从另外一个侧面说明了拉斐尔对后世影响之巨大。

除了要承上启下、承前启后，成为圣人还有一个最重要的条件，就是必须要有属于自己在这个领域的独创。拉斐尔在艺术上的独创，就是在绘画领域定义了“完美”。这里的完美有两层意思。第一层是“被动的完美”。拉斐尔在融合前人智慧结晶之后，呈现出观感完美的作品，这是他追求画技精进的自然结果。第二层意思是拉斐尔主动定义的“完美”。拉斐尔之前，文艺复兴的画家打破了中世纪的规程化创作方式，追求写实的效果，精确地描绘自然。他们找大量的模特进行人物形象的描摹。但拉斐尔在积累了足够经验后，会在脑海中勾画想象中最为完美的形象。举例说，也许拉斐尔画了一千个女性形象之后，他发现某一类眼睛特别美，某一类鼻子特别美，以及某一类脸型很美。之后，拉斐尔再进行创作，会刻意把这些对象往他认为最完美的方向去修改，由此达到他心目中最完美的状态。这也是拉斐尔的圣母形象如此温婉动人的原因之一。例如拉斐尔最著名的一幅圣母画像，如今收藏在德国德累斯顿茨温格博物馆古代艺术大师馆的《西斯廷的圣母》（D12），就是他多年来对圣母刻画经验的总结，女性的慈爱、温柔都集中在同一个人物上，成为最“完美”的圣母形象。

当今社会的审美观之下，拉斐尔对完美的处理方式，会遭到一大批后世画家的反对，也是意料之中。这种做法相当于是给他笔下的人物形象做了一定程度的“整形”，虽然好看，但总

体不够天然。就好比现代人会诟病经过整容术做出来的脸，确实都挺好看的，但好看得千篇一律。

D12↑

/

《西斯廷的圣母》（*The Sistine Madonna*）拉斐尔·桑西（Raphael Santi）
269.5cm×201cm布上油画1512—1513年德国德累斯顿茨温格博物馆古代艺术大师馆
（Gemäldegalerie Alte Meister）

（二）威尼斯与罗马

威尼斯共和国自建国以来就一直是个特殊的地方。在全欧洲都是君主制的情况下，威尼斯从正式建国以来就是共和国，实行终身制总督领导，这种政治制度维持了一千多年。威尼斯除了是个水城，它的商业也一直很发达：一是因为它在地理位置上是连接东西方的关隘，是重要的贸易港；二是由于威尼斯的资源有限，通过贸易富国强民成了一个不错的选择。

从宗教上说，威尼斯几乎不在教廷管辖的范围内，人的宗教信仰也相对薄弱。原因主要有两方面。从宗教和文化上说，这里有大量不同文化以及不同宗教的交融，有穆斯林，有东正教徒。从历史成因上看，这又与威尼斯共和国的建立过程息息相关。文艺复兴时期的威尼斯已经非常发达了，但威尼斯共和国能建立，并不是因为威尼斯的水土得天独厚，恰恰是因为威尼斯的“穷山恶水”。

这要追溯到公元476年，西罗马灭亡。当时有一批逃难的西罗马人，为避免被劫掠的命运，决定跑到那些自然环境恶劣、不容易被抢的地方。于是威尼斯的第一批开拓者来到了一片位于意大利东北角的潟湖，这里陆地不像陆地，海洋不像海洋。威尼斯共和国就是在这样一片“不伦不类”的“土地”上建立起来的。事实证明，这里确实易守难攻，历史上想要征服威尼斯的企图几乎都没有得逞。威尼斯共和国一路发展起来，这期间天主教廷自身难保，故威尼斯人一贯和天主教廷没有直接的管辖关系。在威尼斯共和国的认知里，远在罗马的教皇只是场面上的宗教领袖而已。全欧洲的大主教都由教皇亲自委任，唯独威尼斯搞特殊，威尼斯先是给教皇一个名单，让教皇在这份候选人

名单中挑一个人做威尼斯的大主教，然后这个大主教在威尼斯就会被集体冷落，变得毫无存在感。

威尼斯的社会风气可以用“世俗”二字来形容。威尼斯的商业发达，宗教信仰薄弱，再加上多元的文化在此地碰撞，导致威尼斯人相比追求死后在天堂的荣耀，更追求现世的利益和及时的“享乐”。

威尼斯这种民风上的世俗以及喧嚣，集中体现在了威尼斯的绘画艺术当中。代表了威尼斯文艺复兴绘画最高成就的艺术家，自然是伟大的提香。提香在绘画上的地位重要到什么地步？开玩笑地说，如果文艺复兴三杰要凑一桌麻将，三缺一，要选第四杰，那么这个人必然是提香。提香没有一开始就成为四杰之一，相信主要也是因为那个时候交通闭塞，信息不畅，瓦萨里对提香实在是不够熟悉，作为佛罗伦萨人的瓦萨里必然更希望突出本土的艺术家。

提香是威尼斯画派的集大成者，是当时最有才能的画家之一。他对色彩的运用达到了登峰造极的地步，不仅影响了文艺复兴时期的画家，更对西方艺术产生了整体上的深远影响。

D13↑

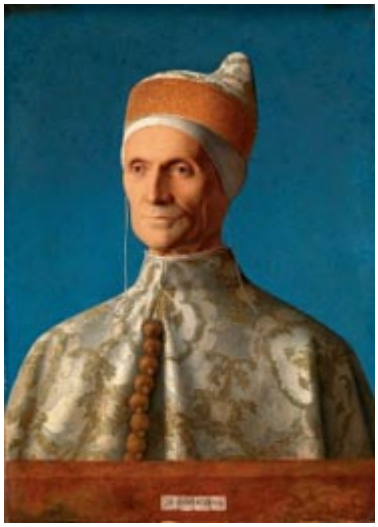
/

《圣母升天》（*Assumption of the Virgin*）提香·韦切利奥（Tiziano Vecellio）690cm×360cm布上油画1516—1518年意大利威尼斯弗拉里荣耀圣母教堂（Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari）

“活色生香”，是对提香绘画风格最贴切的形容。提香的画作色彩饱和度高，配色艳丽，且提香喜欢把互为补色的颜色画在一起，提高色彩上的冲击力，从而抓住观众的眼球。让提香在全欧洲一战成名的画作，是他给威尼斯弗拉里教堂画的祭坛画《圣母升天》（D13）。

画中的四个主要人物形象是最上方的上帝，中上部的圣母，以及下方左右两边的圣徒。这四个主体形象都着红色外衣。为了让圣母和下面两个圣徒的形象形成稳固的三角形构图，足够吸引观众的注意力，提香安排下面的两个圣徒边上站着两个穿绿色外套的人。红色和绿色互为补色，放在一起会显得突出跳跃。圣母的斗篷是群青色的，和圣母身边橙黄色的光芒也互为补色，导致圣母所处的位置异常显眼。画中的圣母与其在传统艺术作品中的形象大为不同，头顶没有光环，看上去只是一位面容姣好的世俗女子，观感舒适。提香就这样通过对色彩的精心设计，以及人性化的圣母形象，使观众的注意力牢牢地被画面吸引。

威尼斯画派的色彩艳丽，一方面是来源于威尼斯画家的审美倾向，另一方面也来源于威尼斯大贸易港的成本优势。正如前文所述，当时的颜料都要靠各种矿石或植物等天然物质研磨制成颜料粉，再由液体介质加以调和使用。有一些颜色的矿石极其昂贵，难以获得，例如蓝色颜料，就要依靠从阿富汗进口的一种叫作“青金石”的矿石。这种矿石在当时比同等重量的黄金还要贵，但由于威尼斯是贸易港，所以用来做颜料的矿石相对便宜。



D14a↑

/

《莱昂纳多·洛雷丹总督肖像》（*Leonardo Loredan*）乔万尼·贝利尼（Giovanni Bellini）61.6cm×45.1cm板上油画1501年英国伦敦国家美术馆（The National Gallery）

D14b↑

/

《圣母子》（*Madonna and Child*）乔万尼·贝利尼（Giovanni Bellini）83cm×66cm板上油画1480—1490年意大利贝加莫卡拉拉学院（Accademia Carrara）

D14c↑

/

《众神的盛宴》（*The Feast of the Gods*）乔万尼·贝利尼（Giovanni Bellini）170cm×188cm板上油画1514—1516年美国华盛顿特区国家美术馆（The National Galleryof Art）

威尼斯画派的“创派祖师”，也就是提香的老师乔万尼·贝利尼。他的画作一大特点就是蓝色极多（D14a/D14b/D14c），懂行的人看到这样的画面，第一感受其实是“炫富”。洛可可时期之前的画作，画面整体偏灰暗，就是因为蓝色在整个画面的色谱中欠缺的缘故，且若是画面当中有蓝色，就几乎是以纯色呈现，因为蓝色得来不易，成本太高，如果与其他颜色混合使用略显浪费。贝利尼在作品中使用了太多的蓝色，几百年后其他颜色都褪色了，而这种蓝色恰恰因为质量极好不易褪色，使贝利尼的画作给人的第一印象就是一块块的蓝色扑面而来。

提香的画作在题材选取上不可谓不大胆，女性裸体在提香的笔下屡见不鲜，但她们几乎都有统一的身份，就

是“维纳斯”。文艺复兴时期的画家大多爱画维纳斯，不是因为维纳斯好看，而是因为画维纳斯可以画裸体，因为在古罗马的神话体系中，维纳斯是从海上的泡沫中诞生的，原本就是裸体的形象。尽管是“奉旨裸体”，但提香的维纳斯也还是太过大胆了。

D15↑

/

《乌尔比诺的维纳斯》（*Venus of Urbino*）提香·韦切利奥（Tiziano Vecellio）119cm×165cm 布上油画 1538年意大利佛罗伦萨 乌菲齐美术馆（Galleria degli Uffizi）

D16↑

/

《入睡的维纳斯》（*Sleeping Venus*）乔尔乔涅（Giorgione）［乔尔乔·巴巴雷里·达·卡斯特佛兰克（Giorgio Barbarelli da Castelfranco）］108.5cm×175cm 布上油画 1505年德国德累斯顿 茨温格博物馆古代艺术大师馆（Gemäldegalerie Alte Meister）

提香的《乌尔比诺的维纳斯》（D15）是他的代表作。

其实在提香之前，他的师兄乔尔乔涅也画过一幅裸体维纳斯，叫《入睡的维纳斯》（D16）。

乔尔乔涅也是威尼斯画派的代表人物，可惜33岁就因为瘟疫亡故，存世的画作能确定是其作品的不超过5幅，但每幅都是精品。《入睡的维纳斯》也并不是乔尔乔涅一人完成的，由于早逝，提香补完了这幅画。可以先看《入睡的维纳斯》，这是一幅被宗教压抑了一千年，算得上是真正惊世骇俗的作品。即便是没有宗教束缚的古希腊，这样的正面女性裸体作品也并没有被发现过。在文艺复兴的一线大师中，只有波提切利的《维纳斯的诞生》（D17）与之类似，但还是用长发遮住了私处。然而《入睡的维纳斯》却“欲盖弥彰”：画中的维纳斯用左手遮住了自己的私处，但这只手的位置，横向位于画面的正中，纵向是处于画面高度的黄金分割点处，也就是说，没有比这只手更显眼的位置了。

D17↑

/

《维纳斯的诞生》（*The Birth of Venus*）桑德罗·波提切利（Sandro Botticelli）180cm×280cm 布上蛋彩画 1485年意大利佛罗伦萨 乌菲齐美术馆（Galleria degli Uffizi）

如果说乔尔乔涅的维纳斯是“惊世骇俗”，那么提香这幅《乌尔比诺的维纳斯》就只能被形容为“岂有此理”了。《入睡的维纳斯》整体还是很含蓄的状态，整幅画是在人体美的基础上稍加性感元素，睡眠中的裸体也可被理解为

不经意的裸体。提香的维纳斯则不然，眼睛直勾勾地盯着观众，简直是明晃晃的“挑逗”。这幅画的另一个露骨之处是人物所处的环境。提香之前有很多艺术家描绘过神话主题，但环境大多在野外，因为很多神祇都是自然的化身，融入自然之中，合情合理。而提香却将维纳斯置身于闺房之中，背景是两个女仆翻箱倒柜，可能是在找衣服，要赶紧给女神穿上。整幅画作除了画的名字里有维纳斯，完全找不到其他证明画中人是维纳斯的线索。这幅画据说是给一位贵族的新婚礼物，维纳斯也是参照当时威尼斯第一名妓的形象创作，这个名妓似乎也是提香的常用模特，出现在多幅提香的作品中（D18），不知这位贵族的新娘作何感想。

D18↑

/

《天上的爱与人间的爱》（*Sacred and Profane Love*）提香·韦切利奥（Tiziano Vecellio）118cm×279cm布上油画1514年意大利罗马博尔盖塞美术馆（Galleria Borghese）

从构图上，提香的画作与拉斐尔式的四平八稳也不同。相比于对称美观的构图方式，提香偏爱能够让画面呈现出动态的非对称构图，比如那幅著名的祭坛画，就在《圣母升天》的旁边，叫作《佩萨罗圣母》（D19）。

这幅画是一个名叫佩萨罗的商人出资委托提香创作的，画面中穿暗红色长袍、双手合十跪在右下角的那位就是赞助人佩萨罗。提香一反祭坛画的惯例，把怀抱圣婴的

圣母放在了右边，让整个画面有向右上角倾斜的趋势，用画面左边红色的旗帜、士兵的形象来达到构图上的平衡。相对于传统祭坛画的“中正仁和”与“四平八稳”（D20），提香的这种构图方式无疑充满动感，从气势上也更有说服力。这种艺术创作方式深深地影响了后来巴洛克时期的佛兰德斯绘画大师鲁本斯。

D19↑

/

《佩萨罗圣母》（*Pesaro Madonna*）提香·韦切利奥（Tiziano Vecellio）
266cm×478cm布上油画 1519—1526年意大利威尼斯弗拉里荣耀圣母教堂
（Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari）

D20↑

/

《圣母子与圣徒们》（*Madonna and Child Enthroned with Saints*）拉斐尔·桑西（Raphael Santi）约247cm×175cm板上油画 1504—1505年美国纽约大都会艺术博物馆（The Metropolitan Museum of Art）

威尼斯画派除了画面色彩艳丽、热衷描绘人多的热闹场景外，对于所画对象的偏好也独具特色。与佛罗伦萨、罗马的南方文艺复兴相比，威尼斯画派还常常描绘大量的风景，尤其是贝利尼与乔尔乔涅。他们的画作中，风景的占比突出，有一些画作中风景所占面积超过画面一半，这样大比例的风景，以及对风景刻画的细致程度，在南方文艺复兴的画作中是少见的。在南方文艺复兴画作中，仅有的风景几乎都是以朦胧可见的背景形式出现（D21）。这是因为威尼斯忽视宗教，认为亲近自然、摸清楚大自然的脾气，可能对生活更有帮助，所以自然之美值得描绘。

威尼斯的文艺复兴与罗马的文艺复兴形成了鲜明的二元对立。直接用威尼斯和罗马对比，而不是佛罗伦萨，是因为1492年以后，艺术中心逐渐从佛罗伦萨转移到罗马，艺术巨匠米开朗琪罗和拉斐尔的主战场都在罗马。自从1492年美第奇家族的第三代掌门人——高贵者洛伦佐去世

以后，整个佛罗伦萨的自由以及文艺风气急转直下。佛罗伦萨的新掌权者是一位叫萨伏那洛拉的多明我修道会教士，他在佛罗伦萨推行极为严苛的宗教式管理，导致艺术中心逐渐向罗马转移。从成就上看，15世纪的佛罗伦萨艺术家们还在探索阶段，到了“三杰”在罗马时期才算“神功大成”。

D21↑

/

《田园音乐会》（*Pastoral Concert*）乔尔乔涅（Giorgione）［乔尔乔·巴巴雷里·达·卡斯特佛兰克（Giorgio Barbarelli da Castelfranco）］110cm×138cm布上油画1509—1510年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

提香和米开朗琪罗几乎生活在同一时代，而且寿命都很长，米开朗琪罗活了89岁，提香活了大约87岁，米开朗琪罗只比提香大不到20岁。在拉斐尔和达·芬奇去世后，米开朗琪罗的地位可谓天下无敌，也只有威尼斯的提香可以给他带来少许压迫感。威尼斯和罗马的二元对立基本上是围绕他们二人展开的。

威尼斯和罗马鲜明的二元对立有以下几点：色彩上，威尼斯的绚丽，罗马的淡雅；构图上，威尼斯讲究冲突、律动，钟情非对称构图，甚至是偏好有对角线倾向性的构图，罗马讲究平衡感，偏爱对称构图；题材上，威尼斯的

更世俗化，罗马的更为宗教化；绘画对象上，威尼斯重视风景，罗马轻视风景。如果要研究威尼斯和罗马的二元对立，究其本质，还是要把眼光放在宗教上。

在对待风景方面，信仰宗教的地方认为上帝最高，按照上帝的形象所造的人类次之，人类智慧所造的建筑房屋再次之，荒野风景根本不值一提；相反，忽视宗教的地方则认为亲近自然、摸清楚大自然的脾气，可能对生活更有帮助，所以自然之美值得描绘。

罗马文艺复兴和威尼斯文艺复兴的二元对立在绘画理念上，是“形”与“色”之争。例如，你用一盒水彩笔来画一幅彩色的人物肖像画，摆在你眼前的可选画法有两种：第一种是先用黑色把人物的形状轮廓全部勾勒出来，再用彩色的笔涂上颜色；第二种是不勾勒人物形态，直接用彩色的水彩笔，看到什么颜色就画什么颜色。

这就是“形”与“色”之争，是“形”为先还是“色”为先？罗马以及佛罗伦萨的答案都是“形”为先，威尼斯则是“色”为先。佛罗伦萨以“形”为尊的观点最为明显，这其中又以波提切利和其老师利皮为代表。他们的画作，尽管精美无比，但观感上更像漫画作品，而不像一张照片，原因就在于他们在作画过程中忠实地贯彻用“黑水彩笔勾边”的形状至上原则，所以他们的人物在外形上都有很明显的黑线轮廓（D22/D23）。

佛罗伦萨的“绝活”是透视法和解剖学，它们给予佛罗伦萨绘画艺术的指导都是“形”上的指导。

重视形的画法，必然要先打底稿，在画布上做好详细的规划，形状到位了之后才开始进行创作。而重视色的画法，是简单打好线稿后，就直接用油彩在画布上开始创作。有一则故事突显了这两种画法之间的冲突。提香中年时名满天下，全欧洲的君主贵族，包括神圣罗马帝国的皇帝都要向提香订购画作。据说在提香老年时，皇帝到其工

作室拜访，还曾经蹲在地上帮提香捡起他掉在地上的画笔。有一次，已经名满天下的提香来到罗马访问，教皇心想，威尼斯的“顶梁柱”都来了，我们可不能输了气势，于是安排当时罗马艺术界的头把交椅米开朗琪罗来与提香做面对面的交流。这应该是有记载的两位大师首次，也是唯一一次会晤。据说两个人就艺术理念进行了亲切友好的交流，对于提香带来展览的一些画作，米开朗琪罗也是赞不绝口。在回去的路上，友人问米开朗琪罗：“大师，您真的觉得提香的画作很优秀吗？”米开朗琪罗回答的大意是：“嗯，色彩还是非常绚丽的，但是他们的画，素描太差，一看就是草稿都没打，拿着颜色就直接往上刷，威尼斯这帮家伙都这个样。”可以看出，罗马的文艺复兴是多么地注重“形”。其实不是威尼斯画派素描差，而是从根本上，两个画派对绘画的基本认知不同。

D22↑

/

《春》（*Primavera*）桑德罗·波提切利（Sandro Botticelli）203cm×314cm布上蛋彩画1482年意大利佛罗伦萨乌菲齐美术馆（Galleria degli Uffizi）

威尼斯的绘画内部也有自己的二元对立。提香对威尼斯绘画的贡献不是一枝独秀，与提香对立的这个人就是曾经跟着提香学徒不过十天就被提香请回家，被认为是威尼斯画派“叛徒”的丁托列托。

伟大的艺术通常都有自省的一部分，丁托列托的绘画风格就代表着威尼斯绘画的自省。

丁托列托是威尼斯画家中最为特立独行的、重“形”的画家，他更崇尚米开朗琪罗的作画方式，崇拜他的素描法。丁托列托的代表作《发现圣马可遗体》（D24），讲述的是两位威尼斯商人在埃及的修道院中，想要从藏尸楼里将圣马可的遗体运走。从这幅画中就可以看出，丁托列托与提香、贝利尼等威尼斯代表画家有很大不同。画面严格遵循透视法原则，这在主要依托于色彩表现的威尼斯画派中较为少见。丁托列托也喜欢画有很深景深的作品，由此来制造画面的戏剧冲突，比如他的《最后的晚餐》（D25）就是一幅对角线构图、景深极深的作品。

D23↑

/

《圣母子与圣安妮生活场景》（*Virgin with the Child and Scenes from the Life of St. Anne*）菲利普·利皮（Filippo Lippi）135cm×135mm板上油画1452年意大利佛罗伦萨皮蒂宫（Palazzo Pitti）

D24↑

/

《发现圣马可遗体》（*Finding of the body of St. Mark*）丁托列托（Tintoretto）［雅科波·康明（Jacopo Comin）］405.2cm×405.2cm布上油画1562年意大利米兰布雷拉美术馆（Pinacoteca di Brera）

D25↑

/

《最后的晚餐》（*The Last Supper*）丁托列托（Tintoretto）［雅科波·康明（Jacopo Comin）］365cm×568cm布上油画1592—1594年意大利威尼斯圣乔治马焦雷大教堂（Basilica di San Giorgio Maggiore）

丁托列托基本上抛弃了威尼斯画派明艳的色彩，以黑暗系的色调来反映当时的社会状况，他甚至专门描绘瘟疫给人世间带来的苦难。威尼斯人口密度高，不时暴发瘟疫。在丁托列托的中年时期，一场瘟疫又夺走了威尼斯四分之一人口的生命。他曾用17年时间，以每年3幅油画的速度，为威尼斯的圣罗科教堂几乎免费创作了51幅画作，其中描绘了大量瘟疫场景以及基督的救赎，由此来警示世人。在威尼斯这样世俗浮华的社会，丁托列托的绘画象征着威尼斯的自省（D26）。

不仅伟大的艺术有自省的一面，最伟大的艺术大师也有自省的一面。文艺复兴“雕塑之父”多纳太罗、米开朗琪罗，甚至包括提香，在晚年都创作出了一反自身艺术风格的作品。如多纳太罗晚年的木雕《抹大拉的玛利亚》（D27），一反典雅风格，创作出了形容枯槁的老妇人形象，多纳太罗认为经过多年的岁月摧残，人物形象就该是这般真实，雕塑不仅要表现人物的外形，还要能展现人物的内心世界，而当你看到这尊《抹大拉的玛利亚》，会被她的精神感染力所震慑，同样类型的感动在400年后罗丹的作品当中也能找到。

D26↑

/

《基督被钉十字架》（*La Crocifissione*）丁托列托（Tintoretto）［雅科波·康明（Jacopo Comin）］122cm×518cm布上油画1565年意大利威尼斯圣罗科教堂（Scuola Grande di San Rocco）

米开朗琪罗晚年也创作出了含有“后现代意味”观感的作品，如他的最后一件作品《隆达尼尼的圣殇》（D28），从形态上，已经完全看不到米开朗琪罗盛年时期那种对人体力量的表达了。这件作品当中有种淡然以及超脱，甚至不会让人觉得这件作品没有完成。提香的晚年似乎也受到了丁托列托艺术风格的影响，也创作出了“黑暗向”的作品，如提香的最后一件作品《哀悼基督》（D29），这是一幅油画，画面上再看不到他的活色生香，只在斑驳中存有星星点点的色彩，似乎象征着耶稣仅存的恩典。

D27↑

/

《抹大拉的玛利亚》（*Magdalene Penitent*）多纳太罗（Donatello）［多纳托·迪·尼科罗·迪·贝托·巴尔迪（Donato di Niccolò di Betto Bardi）］高188cm木刻雕塑1453—1455年意大利佛罗伦萨大教堂歌剧院博物馆（Museo dell’Opera del Duomo）

D28↑

/

《隆达尼尼的圣殇》（*Pietà Rondanini*）米开朗琪罗·博那罗蒂（Michelangelo Buonarroti）高195cm大理石雕塑1564年意大利米兰斯福尔扎城堡（Castello Sforzesco）

不难发现，这种违背自己惯常艺术风格的晚期“自省”，几乎是顶级艺术大师的必经之路，也正是有这样一反常态的“自省”，这些顶级大师才真正成为伟大的艺术家，因为他们能在成名之后，仍然对自己的艺术水准感到不满足，不断地挑战新的艺术形式和艺术高度。当艺术大师的声望达到不用取悦大众的时候，他们就能直面自己的艺术，抛弃浮华的成分，去追求返璞归真的境界。然而这

种情况下创作出来的作品往往不为当时的大众所接受，就好比贝多芬晚期的作品，甚至被出版商指责不知所云，认为贝多芬江郎才尽，殊不知贝多芬晚期音乐作品深邃高远的程度几乎直接暗示了20世纪音乐发展的走向。

D29↑

/

《哀悼基督》（*Pietà*）提香·韦切利奥（Tiziano Vecellio）351cm×389cm布上油画1576年意大利威尼斯威尼斯学院美术馆（Gallerie dell’Accademia,Venezia）

（三）在朝与在野

“形先于色”的画法在学院派这条路子上，一直比“色先于形”的画法更受推崇。“形先于色”的代表是拉斐尔，“色先于形”的代表应该说是以提香发端，之后有鲁本斯、伦勃朗、德拉克洛瓦等人后继，但它的传承并没有如学院一般的官方组织，此处便有必要探讨关于艺术学院的知识。

总的来说，“形”这一派一直是“在朝”的，总有官方的扶持和帮助；“色”一派则是“在野”，大致自给自足。

理论上讲，17世纪以前，欧洲并没有真正意义上的美术学院。比较有名的大约是由意大利博洛尼亚的卡拉奇三兄弟最早创立的工作室，算是美术学院的雏形。在学院出现以前，欧洲的美术行业主要是以作坊的形式“接订单”。如果一个孩子想要成为画家，他的选择就是去一位画家的作坊或者说工作室，给艺术家当学徒。从做杂务开始，逐渐上升到为画家磨颜料，再过一段时间，画家会开始让学徒画一些画面当中不重要的部分。达到一定的水平后，学徒就可以自立门户了。比如当年达·芬奇最早是在韦罗基奥的工作室做学徒，有一次，韦罗基奥在画一幅宗教画（D30）的时候，交给达·芬奇画其中一个天使的形象，结果20岁的达·芬奇画出来的天使形象已经超越了自己的老师。在这幅画中，左边的天使是达·芬奇的手笔，相较右边韦罗基奥的天使要更为生动，而且师父画的天使手掌过大，比例失衡。传说韦罗基奥竟然因此意欲封笔，不再作画。由此可见，达·芬奇画鸡蛋的故事并无实据，彼时作坊忙碌无比，老师哪有心思让达·芬奇一遍遍地画鸡蛋。

D30↑

/

《基督受洗》（*The Baptism of Christ*）安德里亚·德·韦罗基奥（Andrea del Verrocchio）177cm×151cm 板上油画 1472—1475年意大利佛罗伦萨 乌菲齐美术馆（Galleria degli Uffizi）

有一些名气大的画家会有很多学徒和助手，自己便画得越来越少，但这并不太影响最后画面完成的效果。比如鲁本斯在进行一些大尺幅作品创作的时候，先是做好画面构图，之后上色，大面上的事情由学徒和助手完成，最后再由鲁本斯本人做修改和调整。再比如达·芬奇，虽然真迹极少，但达·芬奇工作室出品的东西还是经常能看到。而且达·芬奇工作室出品的画作，画面效果整体看上去，尤其是人物形象，是非常“达·芬奇”的——有极多的晕染法，人物形象也都是达·芬奇风格的，比如画中人物的眉毛都比较淡。

比较成规模、成体系的美术学院，最早是在17世纪的法国由路易十四组建。人称“太阳王”的路易十四是法国历史上最有作为的君主，他在位时间极长，整整72年。路易

十四在位期间，是法国封建时代最为鼎盛的时期。路易十四把法国的政治中心从巴黎转移到了巴黎边上的凡尔赛，并大兴土木，建造了全欧洲君主都艳羡无比，继而竞相效仿的凡尔赛宫。路易十四还把全国的贵族、朝臣都聚集在凡尔赛宫，夜夜笙歌，以此麻痹各地贵族，让他们对自己俯首称臣。在这期间，路易十四在艺术上当然需要大量投入，于是主持建立了法国的皇家美术学院以及皇家音乐与舞蹈学院。

学院的建立对艺术会有怎样的影响？这个问题主要看学院的职能是什么。学院的一大功能当然是把现存的、散落在民间的知识、技法进行收集、编纂，然后把这些知识和技法汇总成一套完整的教学体系传授给学生。总体上，学院诞生之前的艺术市场，是更为商品化的市场。艺术的创作跟着客户的需求走，对技巧本身的传授仅限于作坊内部的代代相传，相对零散，失传的风险也不小。在这样的行业环境下，艺术品的商品属性较强，并且艺术家在创作时需要考虑大众的审美层次以及审美需求，与人们今天所认知的“纯”艺术品有显著差别。开作坊的画家、雕塑家，虽然在本质上已经可以作为个人、艺术家，在作品上留下姓名，为人所铭记，但是他们依然不能完全摆脱“匠人”的属性，因为他们工作的模式需要依靠客户下订单。

学院建立起来后，艺术家的地位和以往大大不同。首先在艺术学院建立之前，早就有大学的存在，诸如博洛尼亚大学、巴黎大学、剑桥大学，人们对学院中的“学科”是有一定认知的，如数学、法律、哲学等。这些学科不需要对所谓的“客户”负责，更不需要为大众的知识水平负责，他们钻研的就是大众不懂的“高精尖”领域。美术学院建立后，绘画、雕塑就从一门手艺、一门活计，被提升到“学科”的高度。艺术家自然就摆脱了“工匠”身份，变成和科学家、哲学家一样的学者。创作方式也发生了改变。学院的画家会有一些按照自身意愿创作艺术品，客户是先看到

了这些艺术品，再决定买不买。当然学院画家也会大量接受来自客户的订单，只是在传统的模式上他们有了更多的选择。这和当今社会艺术品市场的买卖规则已经基本一致了。

学院的好处是帮助艺术成为一门学科，艺术的地位自此大大提升。艺术家们有闲暇去创作自己喜欢的主题，而不是一直受雇于客户，也不必被品味庸俗的客户“拖后腿”。被客户拖累这件事确是广泛存在的，就连皇家学院的第一任建院院长，18世纪的雷诺兹，也一辈子为肖像画所累，尽管他更喜欢画风景，描绘自然，但总是被来自英国王室以及贵族的肖像画订单弄得焦头烂额。

美术学院的一大任务当然是要培养学生，但艺术创作这件事，有些能教，有些教不了。能教的东西是那些能被归纳、总结的知识性内容，如特定事物的画法、笔法，还有透视法、明暗法、解剖学等都可以教，但艺术性的东西是教不了的。人们当然可以总结拉斐尔的绘画特点，从而通过教学让学生们画得像拉斐尔，这样教出来的学生充其量是一个技艺高超的拉斐尔的模仿者，这远远不是艺术创作的目的！优秀的艺术作品应该是那些还没有被创造出来的、前所未见的作品。

正是因为美术学院能教的东西是那些可以被总结的、知识性的、技巧性的东西，所以，以拉斐尔为代表的以“形”为主的画法成为学院派的主流。“形”这一派的技法，是一直到今天的美术学院也在传授的知识，以“形”为主的画法是有边界的，相对理性、古典。

因此，以“色”为主的这一派就势必要变成“广义上的浪漫主义”，因为他们不受“形”的束缚，除了基本的色彩理论，对色彩以及色彩搭配的感受都是相对主观的。“形先于色”的艺术追求是有固定方向的。“形”这一派，到了19世纪初的安格尔达到顶峰，之后再无人能超越，安格尔

的艺术已是最终答案，对“形”和线条的写实追求是有止境的。

学院存在的问题是，一旦有自上而下的管理机构，有人在经济上、学术道路上把握住学生的命脉，那么学院就会有自己的倾向性，比如法国的学院会鼓励学生们创作古典主题作品，俄国的皇家美术学院曾经因为因循守旧，直接逼得14位学生集体退学，这14人中的12人积极推进属于俄罗斯民族的写实主义绘画，不为沙皇歌功颂德，而是积极描绘俄国的民间生活。

“色先于形”这一派因为没有“形”这一束缚，似乎不会迎来终结。把形状的束缚打破，以“色”的维度为主观出发点，可以有无限的排列组合，无限的发挥空间。不难发现，出现在19世纪的浪漫主义（德拉克洛瓦）、法国写实主义（库尔贝、米勒、柯罗），到印象主义（莫奈、雷诺阿），到凡·高、塞尚、高更的后印象主义，再到现代主义（马蒂斯、毕加索为代表）的绘画，这些画家大多与学院联系不深，而且他们的画作无一不被当时的学院反对。

这是不是代表着学院不好？作为想成为一个艺术家的人是不是应该刻意回避学院？其实并非如此，人们就不应该把学院看作是为了培养艺术家而存在的。学院的任务从一开始就是对知识性的、技巧性的东西进行总结和传授，然后在这些领域上进行深度挖掘。艺术性不是被“教”出来的，而是艺术家在学习了知识、经历了思考之后，创造出来独创性的东西。否则的话，只要把技巧和知识教给人工智能，它一样也可以进行艺术创作。

学院没有好与不好，一定要认清学院的任务，学院的目标不是培养艺术家，而是给想要成为艺术家的学生提供必要的准备。能不能成为艺术家，要看学生自己。哪怕是在当代，也不是说抛弃传统的知识基础就可以成为一名艺术家。世人都知道毕加索的画作看上去和画得“像”毫无关

系，但毕加索说过：“我14岁就同拉斐尔画得一样好，但我毕生都在追求如孩童般绘画。”这样坚实的基础才会让毕加索拥有更广阔的创作视野。

05 哥特与巴洛克：西方建筑与雕塑艺术

（一）“大路”与“小径”

一定要明确，技术和艺术全然不是一回事。艺术是目标，技术只是达到目标的手段。凡是能在艺术史上留名的，被称为艺术家的人，并非他们的技术有多高超，而是他们的作品有独特的表达方式。这就是所谓艺术家独有的“艺术风格”。

很多艺术家在技术上是有缺陷的，但其艺术风格却十分明显。如果用文艺复兴时期追求的透视准确、解剖到位、刻画精细的技术标准来看的话，波提切利的解剖明显没学好，乌切洛虽然透视法精准到了近乎强迫症的地步，但他的人物形象略为刻板，色块式的绘画方式让他的画作看上去有一种生硬的中世纪风格。可是这些并不影响他们的作品被选入“世界百大名画”。

乔托之所以伟大，是因为他是中世纪以来第一个追求把人物画得立体的画家，这是乔托表达方式的创新；马萨乔将透视法引入绘画中，这是马萨乔的创新；米开朗琪罗用“异常发达的肌肉”构成了他作品中的“超人”；达·芬奇有晕染法；拉斐尔创造了“完美”的定义；提香的色彩令人炫目……这些都是表达方式的创新，让人只一眼就能记住，甚至下次见到时瞬间就能辨认。如果作品的风格没有显著到让人过目不忘的话，那么只能说这位艺术家在个人风格的塑造方面不尽如人意。

西方艺术发展到16世纪中后期时，遇到了明显的瓶颈，可谓“盛极而衰”。文艺复兴盛期以来，米开朗琪罗和提香超长的寿命以及丰富的艺术创作，为后世艺术家留下了极大的难题：丰碑太多。这让后来的艺术家——哪怕是不世出的天才，想在文艺复兴的审美框架下再创造出属于自己的独特艺术表达已非常困难。这句话的关键是“在文艺复兴的审美框架下”。那换个框架呢？或者说改造框架——创造一套全新的审美体系！

这就是艺术史会经历那么多风格演变的原因之一。每当一个风格时期出了几个最具天赋、顶级的艺术家时，艺术创造也跟着达到了巅峰。就好像一款游戏已经通关，就只好换下一款游戏打一样，一个风格时期的艺术可能性被挖掘殆尽时，审美标准的框架就必然发生变化。

当然，艺术家的艺术追求本身不是艺术风格演变的唯一动因，还有很多社会因素：社会结构的变迁，政治、经济的发展，甚至科技的进步，都会从不同程度上影响审美框架的变化。例如，洛可可艺术的诞生与世俗权力的崛起有莫大关系，浪漫主义的诞生与法国启蒙运动以及德国的狂飙突进运动，甚至之后的法国大革命有直接关联，印象主义的诞生与摄影术的发明密切相关，等等。

艺术的发展从来不是自成一体、曲高和寡、仅在象牙塔当中的，而是当时整个社会各方面的思想、情绪，甚至民风的缩影。艺术其实和历史一样，包含了大量时代信息。

文艺复兴盛期的“游戏”被“打通关”之后，西方迎来了史称“巴洛克”的伟大艺术时期。在这一时期，美术、建筑、音乐等各个领域都出现了一些超级大师。

在进入巴洛克时期之前，其实有一个比较短暂的“过渡时期”，即16世纪后半叶的“矫饰主义”时期，是文艺复

兴盛期后，艺术家们对新审美框架进行的摸索，只是还不够完善、“自洽”，所以不够被重视。

矫饰主义时期的作品在表现力上比较“满”，充满装饰性，有“矫揉造作”的气息。其精髓主要体现在“过度修饰”，甚至夸张到了不尊重客观事实的地步，这与文艺复兴以精确、典雅为基础的审美核心有了较为显著的差异，毕竟大师们已经把精确、典雅的“大路”走完了。这个时期的艺术家们只好另辟蹊径，在尝试阶段难免走出一些“小径”来。米开朗琪罗在其后期的艺术作品中也展现出了很多矫饰主义的特征：戏剧性异常激烈、人物造型趋于极端化，例如西斯廷教堂墙面上的《最后的审判》（见C36），那是米开朗琪罗60岁以后的作品，来自教皇保罗三世的委托。

从1536年开始，米开朗琪罗花了5年时间完成这幅杰作。与西斯廷天顶《创世记》当中的人物形象进行对比，不难发现在《最后的审判》中明显有了更多极端的，甚至是扭曲的人物表达。《创世记》中人物形象的肢体动作无疑是更优雅自然的，而在《最后的审判》中，考虑到是“审判”这样属于基督教神学中最后的“大日子”，艺术家采用极端的表达方式来表达这样的紧张感和末日感，是可以理解的。《最后的审判》中的“样式元素”不光表现在人物肢体的动作安排方面，也表现在具体的表达方式上，如米开朗琪罗在画面中把自己的形象描绘成了一张“人皮”（E1a），以及地面上哪怕是已经化为白骨的人都要从坟墓中爬起来接受审判（E1b）。米开朗琪罗的这种做法无疑是极为成功的，据说画作完成的时候，教皇保罗三世竟在画作面前震惊得跪倒在地，或许是米开朗琪罗极具戏剧冲突的描绘方式让教皇深深地意识到了自己的罪孽，情不自禁地下跪想要祈求上帝的宽恕。

E1a↑

/

《最后的审判》（局部）

矫饰主义这种“妖娆”的文化现象，在当代也有迹可循。苹果公司推出i Phone 5S的同时，也推出相对便宜且五颜六色的手机，叫作i Phone 5C，但销量令人失望。其实这也可被看作一种工业设计上的“矫饰主义”。在乔布斯的设计框架下，苹果的产品一直走着高端典雅的黑白灰路线，新任领导者想必是要在设计上拓宽苹果的设计元素，所以从色彩变化以及平价入手，推出了5C手机，无奈在市场上受到重创，这十分类似于矫饰主义艺术的尝试。

E1b↑

/

《最后的审判》（局部）

矫饰主义时期，有四位画家值得铭记。他们创作了许多令人印象深刻的作品，名作也不在少数，四人多少也和“文艺复兴三杰”有一些联系。其中一人便是帮助拉斐尔完成《米尔维奥桥的战役》的拉斐尔“大弟子”罗马诺。在完成了老师的“遗作”之后，罗马诺声名鹊起，成为意大利享有盛名的画家。他的代表作是在意大利曼图瓦德泰宫的《巨人的陨落》（E2）。作品利用半球形穹顶做出了极多的夸张与变形，把壁画和穹顶画联系在了一块，达成“360

度环幕观画效果”。这幅画描绘的是古希腊神话中的众神之战，奥林匹斯十二主神将泰坦巨人打败的场景。

蓬托尔莫是矫饰主义画家中使用色彩最为出奇的一位，代表作是《基督下十字架》（E3）。作品中的用色展现出一种“水彩”感，明亮粉嫩，与文艺复兴时期的传统用色有较为明显的区别。蓬托尔莫对于色彩的夸张、矫饰，甚至可以让人仅通过色彩就能判断出是他的作品。

E2↑

/

《巨人的陨落》（*The Fall of the Giants*）朱里奥·罗马诺（Giulio Romano）
直径约10m 湿壁画 1532—1534年意大利曼图瓦德 泰宫（Palazzo del Te）

布龙齐诺是蓬托尔莫的学生，他在画中展现的矫饰主义精神主要依靠题材的怪诞扭曲，其代表作《维纳斯、丘比特，时间与愚神》（E4）。作品让人第一眼就感受到诡异，甚至少许不适。画中的维纳斯拿着金苹果，她的儿子丘比特一边抚摸维纳斯的胸部，一边要去亲吻她，丘比特的身材比例也不似传统神话中的婴儿。整个画面主题错综复杂，甚至有些凌乱得让人不知主题为何，但又不得不承认，布龙齐诺的画工已算得上出神入化。从他对阴影的描

绘，人物形象与肢体的摆放可以看出，布龙齐诺深得文艺复兴大师的真传。

E3↑

/

《基督下十字架》（*Deposition from the Cross*）蓬托尔莫（Pontormo）［雅各布·卡鲁奇（Jacopo Carucci）］313cm×192cm 板上油画 1526年意大利佛罗伦萨 圣菲利西塔教堂（Chiesa di Santa Felicita）

E4↑

/

《维纳斯、丘比特，时间与愚神》（*Venus, Cupid, Folly and Time*）布龙齐诺（Bronzino）［阿尼奥洛·迪·科西莫（Angnolo di Cosimo）］146cm×116cm 板上油画 约1546年英国伦敦 国家美术馆（The National Gallery）

来自帕尔马、人称“小拉斐尔”的帕尔米贾尼诺，年轻时就画技超群，被认为是拉斐尔的接班人。但帕尔米贾尼诺运气委实不佳，当他在罗马的艺术事业如日中天时，却遇上了“罗马浩劫”——自1527年5月6日始，因神圣罗马帝国皇帝查理五世与教皇克莱雷门七世（与发赎罪券的教皇利奥十世一样，来自美第奇家族）之间的矛盾，罗马遭受了帝国军队持续数天的洗劫。这对艺术、学术造成了不可估量的损毁，罗马人流离失所。浩劫来临，帕尔米贾尼诺只得返乡，个人发展受到重创。帕尔米贾尼诺在矫饰主义方面的表现主要在于对人物肢体形象的扭曲。他的代表作《长颈圣母》中（E5），圣母的脖子、躯干、手指都超过正常长度许多，不符合人体比例。她怀中的圣子也身体过长，不是正常婴儿该有的比例。

E5↑

/

《长颈圣母》（*Madonna with the Long Neck*）帕尔米贾尼诺（Parmigianino）［弗朗切斯科·马佐拉（Francesco Mazzola）］216cm×132cm布上油画1534—1540年意大利佛罗伦萨乌菲齐美术馆（Galleria degli Uffizi）

矫饰主义虽然不如文艺复兴那般持久灿烂，但这是一种可喜的文化现象。这恰恰说明，自文艺复兴时期开始，人们对于艺术的追求已经不仅仅是功能性的了，否则，拉斐尔已经达到了顶峰，大家只要纷纷仿效拉斐尔，画得和拉斐尔一样便是，为何还要追求艺术上的创新？矫饰主义的出现，充分说明了文艺复兴已经让人们对于艺术的追求意识彻底觉醒。

（二）“太阳”与“月亮”

文艺复兴结束后，西方艺术进入了巴洛克艺术风格时期。“巴洛克”的原意是“不规则的珍珠”，来源于葡萄牙文的“barroco”。

巴洛克艺术时期没有明晰的划分标志，一般认为是从意大利伟大画家卡拉瓦乔的活跃时期，即1600年前后开始，一直到最伟大的音乐家巴赫去世的1750年结束，前后约150年时间。

其实很多风格、主义以及艺术时期的形容词都不是褒义词，甚至不是中性词，巴洛克亦然。巴洛克最早出自一篇评论文章，法国作曲家拉莫的新歌剧作品《希波吕托斯与阿丽西》上演后，法国的文艺评论杂志（《法国信使》，*Mecure de France*）刊载了一篇匿名的批评文章，说这部歌剧是“du barocque”——批评拉莫的音乐天花乱坠，没有重点，音符过多，有太多不必要的装饰。这是“巴洛克”这个词用来形容艺术风格的第一次亮相。

巴洛克艺术风格的诞生背景还是和天主教与新教之争有关。宗教改革在北方各国轰轰烈烈地展开，天主教廷自然不能坐以待毙，他们也要有自己的宗教“运动”来与之抗衡。于是，南方掀起了所谓的“反宗教改革”运动。

除音乐和绘画外，巴洛克风格最显著的体现实则在建筑领域，其开端间接是由教廷的会议规定出来的，尽管教会不叫它“巴洛克”。

1545年到1563年期间，天主教廷在意大利北部召开了特兰托会议，决定要对组织内部进行体制化改革，谋求自身进步，提升竞争力，从而应对新教徒给天主教廷带来的压力。这说明，当时新教的势力已然相当庞大，想要全面压制并消灭已无甚可能。会议决议产生的文件，算是新的“教义”，其中规定了新的教堂结构以及范式。

总体上，反宗教改革在艺术上的追求依然跟新教所提倡的克己复礼、清心寡欲的风格形成鲜明对比。宗教改革反对造型艺术，反对圣人形象出现在艺术作品当中，反宗教改革就大力提倡造型艺术，要让基督的恩典、圣母的慈爱在造型艺术中获得更大的升华；宗教改革提倡自省与朴素的生活，上了天堂之后自然会有金碧辉煌的圣殿可供得救的信徒栖息，反宗教改革则要在人世间把教堂建造得无比华丽，让信徒生前就能感受到天堂的幸福，要用神的手把信徒都拥抱在怀中。这再次显现了简约与繁复的对立，以及朴素与奢华的对立。

在反宗教改革的影响下，天主教地区诞生了所谓的“耶稣会”，和之前提到过的方济各修道会一样，都是修会，耶稣会还是全世界最大的男修会。与方济各修道会以穷人以及平民为主体人群不同的是，耶稣会多由社会精英支持，如政府高层人士和贵族阶层等，这让耶稣会在调配人力、物力方面拥有巨大优势。值得一提的是，中国明朝时期率先来中国传播天主教的利玛窦，就是耶稣会的成员。在实力雄厚的耶稣会推动下，欧洲又掀起了兴建恢宏教堂的狂潮。今天的罗马实际上是巴洛克式的罗马，众多教堂以及知名建筑都建造于16世纪末以及17世纪。

罗马的巴洛克建筑，最显著的特征是“涡卷”，这种装饰风格在文艺复兴时期的建筑中并不多见。涡卷从建筑功能上来说只有装饰作用，并无实用功能。代表性的建筑有于1626年到1650年间，由耶稣会主持建造的以耶稣会创始人之一圣依纳爵命名的圣依纳爵教堂（E6）。赋予罗马的巴洛克建筑生命的，是建筑师中的“太阳”——贝尼尼。罗马，是贝尼尼的罗马。

贝尼尼是巴洛克建筑的集大成者，为后世留下了极多优秀的建筑作品。其代表作就是当时的罗马或者说如今的梵蒂冈的地标性建筑——圣彼得大教堂前的圣彼得广场（E7），广场本身及两侧的回廊（E8）均由贝尼尼设计。

圣彼得大教堂是在16世纪初期，由教皇尤利乌斯二世主持建造，最早担纲设计总监的是著名建筑师布拉曼特，布拉曼特之后，拉斐尔也参与过设计方案的改进，最终是在米开朗琪罗

手上定了下设计方案。到了贝尼尼，这座天主教世界的“第一教堂”才算真正定了形。

圣彼得大教堂的内部，中央矗立着一座青铜华盖（E9），也是由贝尼尼设计制作，极尽巴洛克装饰之能。

E6↑

/

圣依纳爵教堂（Chiesa di Sant’Ignazio di Loyola）乔万尼·特利斯塔诺（Giovanni Tristano）1650年意大利罗马

E7↑

/

圣彼得广场（St. Peter’s Square）济安·洛伦佐·贝尼尼（Gian Lorenzo Bernini）梵蒂冈

E8↑

/

圣彼得广场回廊

E9↑

/

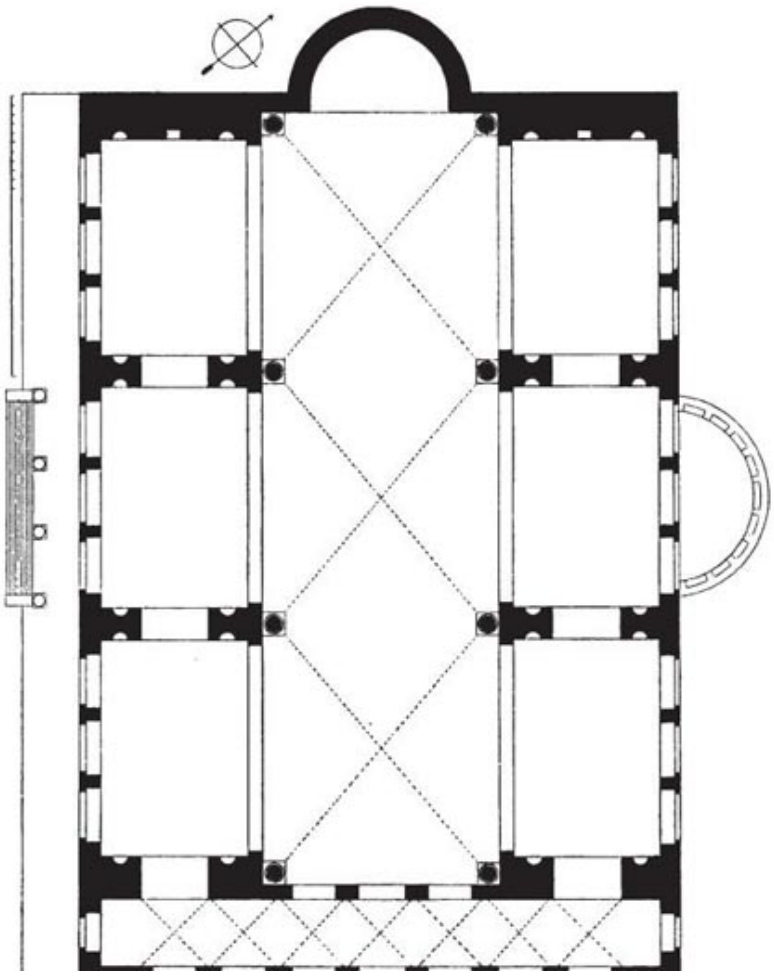
圣彼得大教堂青铜华盖

圣彼得本人的陵墓就位于华盖下方。这座青铜华盖有四根螺旋形铜柱支撑，花纹极其繁复。顶部装饰可谓美轮美奂，尽

显巴洛克艺术的装饰性。这样一件作品，很难说清楚它到底是一件雕塑作品，还是一件室内建筑作品。

此处必须指出，传统教堂的设计大多采用所谓的“巴西利卡”结构，这种建筑风格可以追溯到古罗马时期。基督教成为国教后，传统的古希腊式神庙已经无法满足基督教的宗教需求了。古希腊、古罗马的宗教活动主要是祭祀，并不需要广大民众在神殿内参与，但基督教的活动与之相反，例如主教对一众信徒的布道，需要教堂有剧院式的、能容纳足够多信徒的空间。巴西利卡式建筑正能满足这一需求。巴西利卡指的是宫殿，也就是当时的王宫。

巴西利卡的基本结构是一个长方形（E10），图中是标准的巴西利卡俯视图，入口开在短边。例如圣维塔大教堂（E11），位于意大利东北部的沿海城市拉韦纳，主要结构分为中殿、后殿和侧廊三个部分。中殿相当于音乐厅的观众席，顶部是教堂的木制天顶。两边的侧廊是走廊（非正式区域），中间的过道是给神职人员走的。后殿是唱诗班、神父以及神职人员宣讲布道或做弥撒时的位置，类似于音乐厅的舞台，俯瞰下的后殿形状为半圆形（E12）。唱诗班和神职人员的布道在圆形的后殿发出声音，好比天上传来的神的声音。



E10↑

/

巴西利卡结构俯视图

E11↑

/

圣维塔大教堂室内意大利拉韦纳

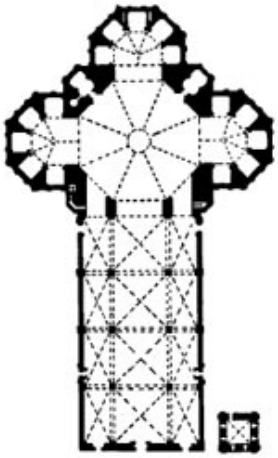
E12↑

/

圣维塔大教堂球形后殿意大利拉韦纳

布道和唱诗一般要站在圆形和顶点正中的位置，这样声音就会集中传向信徒所在的中殿，这可算是最早的扩音装置。经过一定时间的发展，巴西利卡式教堂形成一个“十字”结构（E13），代表耶稣殉难的十字架，后来的主流教堂无一不是呈十字状结构。也有例外，如世界五大教堂之一的西班牙塞维利亚大教堂（E14/E15）。西班牙曾经被北非穆斯林摩尔人统治过一段时间，天主教逐渐恢复统治后，改造了很多当时的清真寺。再加上西班牙有很多犹太人，所以经常能看到“三教合一”的庙宇。塞维利亚大教堂就是由清真寺改造得来，内部的教堂结构虽然被改造成十字结构，但总体的外部轮廓并非十字。

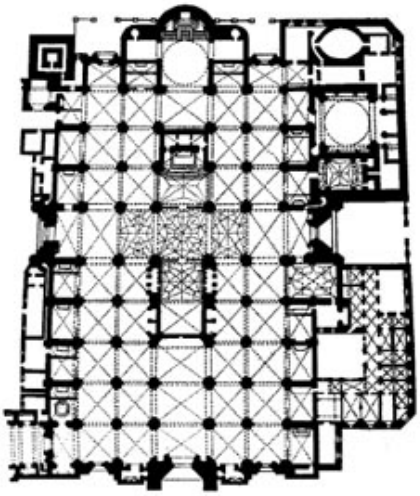
十字结构也分成拉丁教会的“拉丁十字”和希腊教会的“希腊十字”。拉丁十字的横竖两个方向长短不同，而希腊教会则是一个“正”十字。圣彼得大教堂的建造方案就经历了布拉曼特时期的希腊十字、拉斐尔时期的拉丁十字，最终米开朗琪罗确定的方案是给希腊十字加长一小截的方案（E16a/E16b/E16c）。



E13↑

/

圣母百花大教堂平面图



E14↑

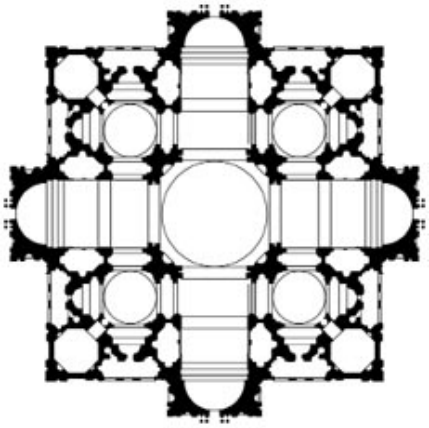
/

塞维利亚大教堂平面图

E15↑

/

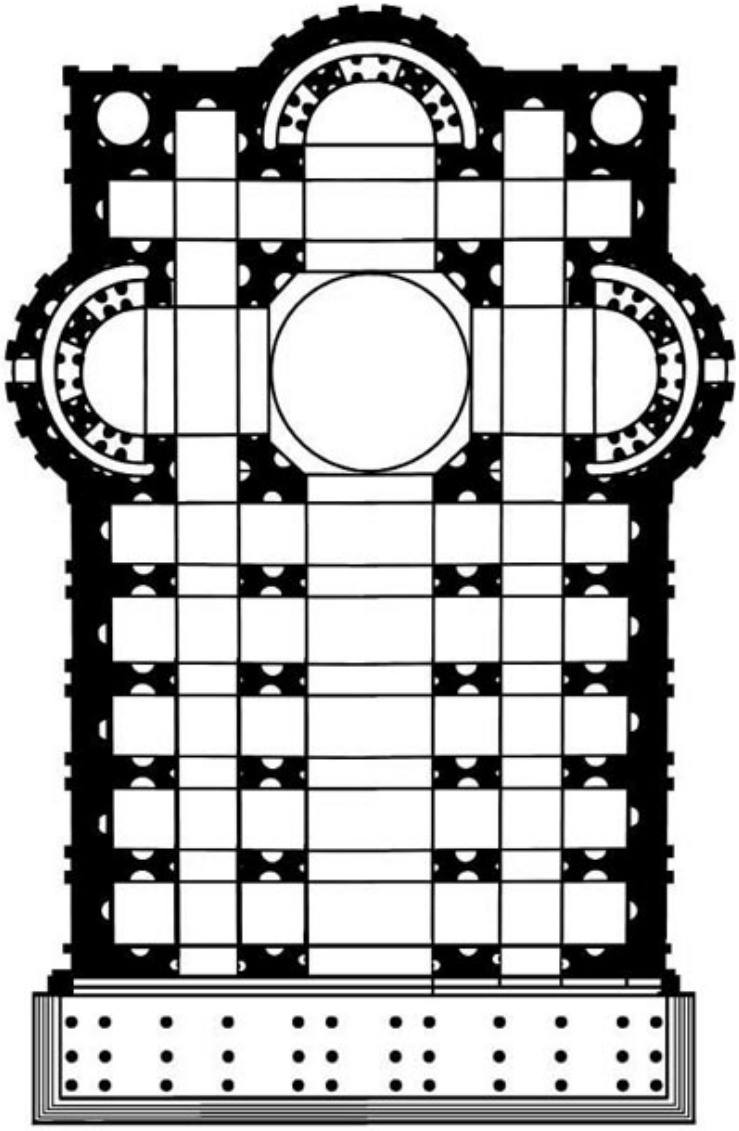
塞维利亚大教堂西班牙塞维利亚



E16a↑

/

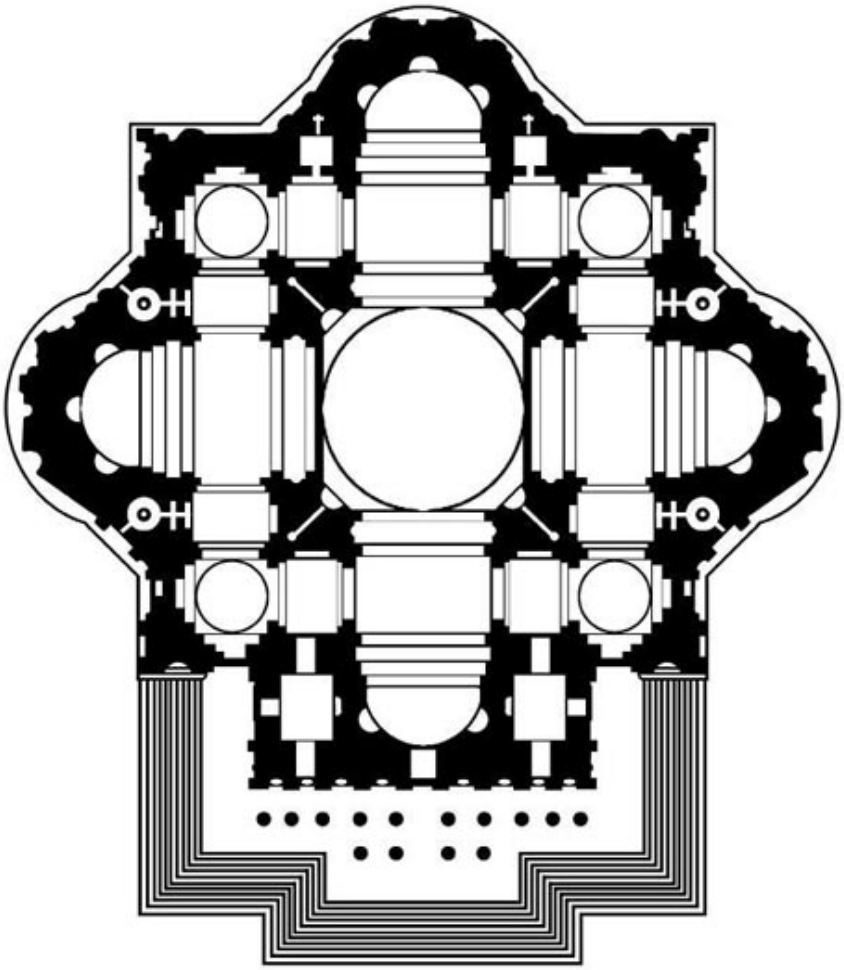
布拉曼特方案



E16b↑

/

拉斐尔方案



E16c↑

/

米开朗琪罗方案

E17↑

/

圣安德烈教堂平面图

E18↑

/

圣安德烈教堂（Sant’Andrea al Quirinale）济安·洛伦佐·贝尼尼（Gian Lorenzo Bernini）1670年意大利罗马

贝尼尼除了擅长处理宏大的建筑主题，在小的建筑主题上也别具一格。贝尼尼的晚期建筑作品有位于现在罗马的奎里纳莱街的圣安德烈教堂。这座教堂实际上面积很小，由于施展的空间不大，所以贝尼尼就打破了传统教堂的十字平面结构，采用了椭圆形的平面结构（E17），把教堂的正门开在了椭圆形的长边（E18），尽管教堂的深度不够，但依然气势恢宏。这座教堂是贝尼尼最满意的作品，堪称巴洛克建筑艺术的巅峰杰作。

那个时期的艺术家通常都是全才，贝尼尼也不例外。贝尼尼是一个标准的建筑、雕塑、绘画“三栖艺人”，被称为“雕塑界的莎士比亚”。在贝尼尼的时代，很难找到一个在雕塑艺术方面与之成为二元对立的艺术家，就如同米开朗琪罗在文艺复兴盛期一样。如果非要找一个的话，贝尼尼和米开朗琪罗倒是可以隔空对话，构成整个古典雕塑界的“二元对立”。米开朗琪罗的雕塑风格象征着文艺复兴时期的经典与永恒，贝尼尼的雕塑风格象征着巴洛克时期的律动和瞬间。

在雕塑艺术上，相比于永恒，贝尼尼更喜欢抓取瞬间。以米开朗琪罗为代表的文艺复兴雕塑作品大多是安静、恒定的状态。贝尼尼则反其道而行之，喜欢捕捉人物瞬间的姿态、表情和情感。贝尼尼最出名的雕像之一是摆放于罗马胜利圣母教堂内的《圣特蕾莎的狂喜》（E19a/E19b）。

E19a↑

/

《圣特蕾莎的狂喜》（*The Ecstasy of St. Teresa*）济安·洛伦佐·贝尼尼（Gian Lorenzo Bernini）真人大小大理石雕塑1645—1652年意大利罗马胜利圣母教堂（Santa Maria della Vittoria）

E19b↑

/

《圣特蕾莎的狂喜》（面部）

这座雕像展现的是一位叫特蕾莎的修女（死后被天主教封圣），梦见自己被神的箭矢刺穿心脏，感受到了一种幸福的痛苦的场景。这座雕像由半躺着的修女形象与手拿箭矢的天使形象组合而成，修女在飘浮上升中，似乎即将进入天堂。在这件作品中，贝尼尼极为注重人物表情的刻画，雕塑中的修女表情极不平静，这与文艺复兴时期的雕塑作品形成了鲜明的反差。文艺复兴雕塑作品的人物面部大多没有太多表情，显得从容，这恰恰证明文艺复兴时期的审美对于永恒的追求，就好像你拍

证件照的时候表情丰富的话，想必拍不出合格的证件照，要面无表情或有极小的微笑才算合格。

E20↑

/

《大卫》（*David*）济安·洛伦佐·贝尼尼（Gian Lorenzo Bernini）高170cm大理石雕塑1623—1624年意大利罗马博尔盖塞博物馆（Borghese Gallery and Museum）

这位修女嘴唇开启，显示出充满享受的喜悦，眉心则展现出被箭矢贯穿心脏的痛苦。有一个值得注意的地方，在文艺复兴时期的雕塑中，衣服的褶子都是下垂且硬朗的状态，但贝尼尼对修女裙摆褶子的刻画则是大波浪曲线，天才地展现出修女是处在半空、失重的状态。这在传统美学中被解读为贝尼尼巴洛克风格对裙摆的加工与夸张想象，是为了增加雕塑的戏剧冲突效果。理性分析，这种褶子其实是一种极为真实的刻画。因为裙摆在失重情况下的确应该是蓬松、柔软的状态。但考虑到贝尼尼那个年代的科技水平，他不太可能观察到真实失重状态下裙摆褶子的情景。唯一可能帮助贝尼尼想象的，应该是模特穿着裙子泡在水中的形象。由于浮力的关系，可以展现出接近失重的状态。猜测准确的话，贝尼尼为了表现出“瞬间”下了不少功夫。

贝尼尼描述瞬间的另一尊代表作是《大卫》（E20）。

《大卫》是基督教经典题材，不仅米开朗琪罗创作过，被称为文艺复兴雕塑之父的多纳太罗也做过两尊（E21a/E21b）。

贝尼尼的《大卫》描绘的是少年大卫紧紧地抿住嘴唇，正铆足了全身力气弯下腰准备发射弹药的瞬间姿势，从头部到脚的连线和两条手臂构成的连线，使整座雕像刚好构成一个斜着的十字形，支撑住了整尊雕像。这种不稳定的斜对角构图充满动感和戏剧冲突，仿佛下一秒大卫就会将手中的石块投掷出去。贝尼尼雕刻《大卫》时才二十出头，若是让29岁创作了《大卫》的米开朗琪罗看到了贝尼尼的大作，他会不会也感叹一声：后生可畏！

E21a↑

/

《大卫》（*David*）多纳太罗（Donatello）［多纳托·迪·尼科罗·迪·贝托·巴尔迪（Donato di Niccolò di Betto Bardi）］高191cm大理石雕塑1408—1409年意大利佛罗伦萨巴杰罗国家博物馆（Bargello National Museum）

E21b↑

/

《大卫》（*David*）多纳太罗（Donatello）［多纳托·迪·尼科罗·迪·贝托·巴尔迪（Donato di Niccolò di Betto Bardi）］高158cm青铜雕塑1440年意大利佛罗伦萨巴杰罗国家博物馆（Bargello National Museum）

从贝尼尼的雕塑作品中，可以总结出巴洛克时期艺术的特色：在意动态和对比，喜欢抓取瞬间，要用坚实永恒的磐石刻画最为柔软的瞬间。这种戏剧性的张力和冲突，之后在巴洛克时期的绘画当中也随处可见。

柔软是一种触觉，很难直接用大理石这样的坚硬材料直接表达出来，贝尼尼的表达方式是抓取触摸的瞬间。他有一尊最著名的雕塑，现收藏于罗马博尔盖塞博物馆中，叫作《哈迪斯诱拐佩尔塞福涅》（E22a）。

这是古希腊神话中的经典桥段：佩尔塞福涅是丰收女神德墨忒尔非常宠爱的女儿。无奈佩尔塞福涅被冥王哈迪斯看中，被绑架到冥界，做了哈迪斯的冥后。德墨忒尔四处奔走，请来宙斯做主，最后双方达成协议，一年四季中有一季佩尔塞福涅

要去冥界陪冥王，其他三季可以回到母亲身边。于是在女儿离开的那个季度，丰收女神极为悲伤，无心工作，原本四季如春、季季丰收的大地则在这一季陷入寒冬，颗粒无收。

E22a↑

/

《哈迪斯诱拐佩尔塞福涅》（*Rape of Proserpine*）济安·洛伦佐·贝尼尼（Gian Lorenzo Bernini）高225cm大理石雕塑1621—1622年意大利罗马博尔盖塞博物馆（Borghese Gallery and Museum）

E22b↑

/

《哈迪斯诱拐佩尔塞福涅》（局部）

在作品中，贝尼尼刻画了冥王双臂环绕美貌的少女，要劫走她的瞬间。在表现佩尔塞福涅吹弹可破的肌肤时，贝尼尼让冥王的手指掐进凹陷了的少女肌肤，这成了这尊雕像的点睛之笔（E22b）。

这又展现出巴洛克风格的另外一个宏观特点：把对立的元素在画面当中进行高度的融合以及统一。如贝尼尼用坚硬表达柔软，卡拉瓦乔用黑暗表达光明，巴赫用复杂表达空灵，等等。

除传统雕塑外，贝尼尼还创造了一种新型雕塑形式：园林雕塑。文艺复兴时期的雕塑通常以独立作品的形式存在，纯粹为了观赏与装饰。而园林雕塑除了观赏性、艺术价值，也有一定功能性。贝尼尼最具代表性的园林雕塑是位于罗马市中心的《四河喷泉》（E23），泉水从雕塑中流淌而出，在具备功能性的同时，又有着雕塑艺术的观赏性。

E23↑

/

《四河喷泉》（*Fontana dei Quattro Fiumi*）济安·洛伦佐·贝尼尼（Gian Lorenzo Bernini）1647—1652年意大利罗马

这座喷泉也富有深意：喷泉与雕塑展现的“四河”分别代表非洲的尼罗河、亚洲的恒河、欧洲的多瑙河以及美洲的里约·德·拉·普拉达河，再加上最上方的方尖塔，象征着耶稣的荣光遍布全世界。

贝尼尼在绘画方面的成就虽然也算不俗，但与他在雕塑及建筑上的造诣相比，可以按下不表。从贝尼尼在整个巴洛克时期建筑和雕塑的影响力上看，他是当之无愧的“太阳”，用艺术的万丈光芒，照耀着欧洲大地。

在建筑方面，贝尼尼一生的对手是博罗米尼。如果说贝尼尼的建筑风格是耀眼的阳光，那么博罗米尼的建筑风格则是动人、柔美的月光。

博罗米尼是最为著名的巴洛克建筑大师之一，几乎与贝尼尼齐名。博罗米尼的作品在建筑线条卷曲、复杂程度上更胜贝尼尼一筹。他的建筑作品充满了诗意的变化和意外的灵感，个

性十足，如果没有博罗米尼的建筑作品，巴洛克时期的建筑恐怕要缺失不少想象力。

两人的人生轨迹以及个人性格都极为对立。贝尼尼性格开朗自信、风流倜傥，再加上年轻时得到红衣主教博尔盖塞的支持，在他25岁时，就接到了来自巴贝里尼家族的新教皇——乌尔班八世的召见，进驻梵蒂冈为其服务。一路走来，贝尼尼春风得意。博罗米尼则是另外一个极端，虽然最早的时候两人都在巴贝里尼宫服务，但他们很快就成了“抢订单”的竞争对手。博罗米尼性格忧郁内向，经常与委托人因为订单需求而发生纷争，毁约拖延情况屡见，最后甚至自杀身亡。贝尼尼一辈子顺风顺水也与他拥有拉斐尔一样人见人爱的性格有关。据说贝尼尼不仅对上级恭顺，对朋友友善，哪怕对学生也是和蔼可亲。这就与博罗米尼的性格形成了巨大反差，似乎在外表上，博罗米尼也相较丑陋，贝尼尼则是英俊潇洒。

E24↑

/

圣卡洛教堂（Chiesa di San Carlinoalle Quattro Fontane）弗朗切斯科·博罗米尼（Francesco Borromini）1638—1667年意大利罗马

两人性格上的迥异也充分体现在他们的建筑风格上。博罗米尼最具代表性的教堂作品是坐落在罗马的圣卡洛教堂（E24），恰巧与贝尼尼最后的圣安德烈教堂在同一条街，相隔还不到一百米。贝尼尼的教堂在博罗米尼的教堂建成后才建起来，不知道是不是贝尼尼在向他的老对手致敬。只是对比两座教堂的立面，就能感受到二者在设计理念以及审美倾向上的强烈反差。贝尼尼的总体风格是周正的、华丽的，博罗米尼的建筑则会给人剑走偏锋的感受，就连立面也要做成波浪形。

如果用音乐来类比二者的建筑风格，贝尼尼的建筑是光辉华丽的大调音乐，博罗米尼就是曲折婉转、充满忧郁色彩的小调音乐。

博罗米尼对几何有着深入的研究，这体现在对圣卡洛教堂天顶的设计上。博罗米尼用巧妙的方式，将八边形、六边形和十字架的形状和谐地结合在一起，做到了无缝过渡，并铺满整个天顶（E25），给人以炫目的新奇感。相比之下，贝尼尼的圣安德烈教堂天顶则显得单调了些，单纯用雕花极为繁复的六边形单元将天顶铺满（E26），单刀直入。博罗米尼在追求多变性上比贝尼尼更多了一份巧劲。

E25↑

/

圣卡洛教堂天顶

E26↑

/

圣安德烈教堂天顶

博罗米尼还喜欢在建筑中卖弄一些小技巧来进一步增加整个建筑物的多变性。在圣卡洛教堂中，阳台围栏柱子的摆放很特殊，相邻的花瓶状的柱子会上下颠倒，形成相间交错的效果。

E27↑

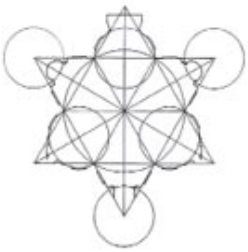
/

圣伊沃堂（Sant'Ivo alla Sapienza）弗朗切斯科·博罗米尼（Francesco Borromini）
1660年意大利罗马

博罗米尼的另外一件建筑作品也十分著名，是距离罗马万神庙不远处的圣伊沃堂（E27）。这座教堂完全颠覆了传统教堂应该有的十字架结构，是一座正三角形平面的教堂，整座教堂像是以三角形的塔顶为中心，旋转着向上建造而成的。这种三角形的造型也代表基督教核心的"三位一体"理念（E28a/E28b）。

如果不用一种整体的审美观来看待博罗米尼的建筑作品的话，难免会觉得他是一个为了复杂而复杂，为了曲线而曲线，喜欢用奇技淫巧来哗众取宠的建筑师。但如果真是如此的话，博罗米尼的建筑不会展现出一种建立在复杂以及卷曲基础上的高度统一感。博罗米尼是从理念上把建筑看成了一件雕塑品，正因秉持这样的观点，在他眼中，墙面、柱子等元素就不仅仅具有功能性，更具有装饰性，这些零部件实际是这座建筑雕塑

整体的一部分。平面的墙体自然是最具建造效率的；柱子只是柱子的话，当然直的最好用。但当它们成为建筑物这尊“雕塑”的一部分时，局部的部件就要服从整体的造型趋势。如果整体需要成为一座具有流动感的雕塑，则墙面和柱子都要配合着流动起来，那波浪形的立面也就不难理解了，适度地“矫饰”也变得尤为重要。如此，就可以解释为什么博罗米尼的建筑作品虽然复杂，曲线甚多，但是并不让人觉得冗余过分。



E28a↑

/

圣伊沃堂平面图

E28b↑

/

圣伊沃堂天顶

（三）圆顶与尖顶

在古代欧洲，一个地方无论再小、再穷、再偏僻，最高、最核心的建筑一定是当地的教堂，城镇的各种机关、设施也是围绕教堂所建。如果单看欧洲的教堂，总体可以分为两种建筑风格，一种是尖顶的教堂，一种是圆顶的教堂。

著名的尖顶教堂，有意大利的米兰大教堂（E29）、德国的科隆大教堂（E30）、奥地利首都维也纳的斯蒂芬大教堂（E31）、西班牙的塞维利亚大教堂等。圆顶的著名教堂，有佛罗伦萨的圣母百花大教堂、梵蒂冈的圣彼得大教堂、英国的圣保罗大教堂（E32）等。尖顶教堂是所谓的“哥特式”教堂，而圆顶教堂主要是文艺复兴式以及巴洛克式的教堂。

E29↑

/

米兰大教堂（Duomo di Milano）高103m1386—1813年意大利米兰

提到哥特风格，出现在脑海中的形象通常都有些“暗黑”。恐怖、超自然甚至颓废等元素都与“哥特”相关，如

哥特音乐、哥特文学、哥特式妆容等等。这种刻板的认知其实是对哥特建筑的巨大误解。

哥特风格起源于11世纪的法国建筑，可以被认为是早于意大利的、属于北方地区的文艺复兴萌芽，是建筑史上一颗闪耀的明珠。哥特建筑这种尖顶的建筑风格，一开始并非建筑师艺术审美上的偏好，而是建筑技术的天然走向。

1066年，法国的诺曼底公爵威廉征服了英国，开启了英国历史上诺曼王朝的统治，直到1154年才由金雀花王朝和平接管。威廉成为英国国王之后，大兴土木，要建造大量教堂建筑。前文提到，最早巴西利卡式教堂的屋顶都是木制，木质结构容易失火，在庄重感上亦有所欠缺。为了解决这个问题，首先诞生的是诺曼建筑（又名罗曼建筑，E33）。

E30↑

/

科隆大教堂（Kölner Dom）高157m1248—1880年德国科隆

E31↑

/

斯蒂芬大教堂（Stephansdom）高136.7m1160年奥地利维也纳

E32↑

/

圣保罗大教堂（St Paul’s Cathedral）克里斯多夫·列恩（Christopher Wren）
高111m 1675—1710年英国伦敦

E33↑

/

诺曼风格建筑

在中世纪的一千年中，古罗马的混凝土技术已经失传，人们根本无法再建造出罗马万神庙那样完美的球形穹顶。诺曼建筑的设计者们想出了所谓“肋拱”的技术，可以简单理解为是“先搭房梁骨架，再用轻材料把屋顶填满”的办法。这种做法替代了木质屋顶的落后结构。

诺曼建筑是哥特建筑的前身。哥特一词是意大利人发明出来专门形容这种建筑风格的名词，跟“巴洛克”一样，也是贬义词。当年北方的日耳曼人入侵罗马帝国导致了西罗马的灭亡，并建立东哥特王国以及西哥特王国，“哥特”是北方日耳曼人中的一个部落，是意大利人揶揄北方人土气的说法。

至此，现代建筑思想已然从诺曼建筑身上显现。盖房子的思路中，最直接的就是简易的平房思路：用砖块一层层地叠加上去。但是现代建筑的思路，是用钢筋搭“骨架”，再用混凝土浇筑，把建筑的“肉”填上去。哥特建筑所采用的正是这种接近现代化建筑的思想。

哥特建筑把诺曼建筑的“先用立柱肋条搭框架，再填入轻材料”的思想应用到了整栋建筑上。不仅屋顶，连墙壁也用这种方法建造，因此，哥特建筑的墙壁不需要太多厚重的砖石，甚至可以用巨大的玻璃代替大面积的墙壁。现代的摩天大楼，不正是用全玻璃结构包裹整栋大楼吗？

哥特建筑的外形特点是尖拱以及飞扶壁。塔尖越高，似乎就越接近上帝，这确实是一种宗教上的审美选择，但前提是技术上已经可以做到。但屋顶造得过高也会有问题——屋顶过重，向两边施加的侧推力太大，不够稳固。飞扶壁就是用来解决这个问题的。简单来说，可以把它们想象为从地里长出来的多条手臂，去扶住墙体，用来承受屋顶太高所带来的侧推力（E34）。

哥特建筑的内部特点是，可以在房顶和墙壁上看到很多“肋条”（E35）。

由于多采用大面积玻璃，哥特教堂内部给人的感觉非常通透。哥特教堂与古罗马教堂相比，给人截然不同的视觉体验。古罗马时期的教堂非常敦实，给人保守、像安全堡垒一样的感觉（E36）；哥特式的教堂则很轻盈，光线通过彩色玻璃穿透进来，内部色彩通透斑斓，就好像《圣经》中所描绘的天堂场景一般，让信徒仿佛置身基督的怀抱。

E34↑

/

飞扶壁

E35↑

/

哥特建筑内部

E36↑

/

比萨洗礼堂（Battistero di San Giovanni）迪奥蒂萨尔维（Diotisalvi）高54.86m1363年意大利比萨

哥特建筑会给人阴森恐怖的感受也不是不能理解。远看哥特建筑，刺猬一般的外形，加上拔地而起的飞扶壁群，像极了一具横卧在地上的骷髅。

如果不是混凝土技术失传了，可能哥特建筑根本不会出现。因为罗马的万神庙一直以来都是古典建筑审美中最崇高的完美范式：古希腊式的额坊与立柱，再加上球形的巨大穹顶，直径达43.5米。穹顶顶部中心镂空，光芒从穹顶当中直射下来。当时的人们坚信天堂的构造就是完美的球形，这样的穹顶放在教堂顶部，还有什么能比这更好地象征天堂呢？可惜造不出来！北方的法国人等不及了，于是率先创造出了哥特建筑。

意大利不向“野蛮的”哥特风格低头，一直到15世纪初，一名“业余”建筑师的出现，这个问题才得到了解决。这就是文艺复兴的“第一建筑师”——布鲁内莱斯基。

如今去到佛罗伦萨，不论你从什么方位前往、从什么角度观赏或眺望，首先映入眼帘的，一定是佛罗伦萨圣母

百花大教堂（又名佛罗伦萨大教堂，E37）的穹顶。

E37↑

/

圣母百花大教堂（Cattedrale di Santa Maria del Fiore）菲利普·布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi）穹顶直径42.2m，高106m1296年—19世纪意大利佛罗伦萨

圣母百花大教堂是世界五大教堂之一，无论从造型、色彩以及内部装饰等哪一方面来看，圣母百花大教堂都透着一种文艺复兴时期独有的得体、淡雅以及适度的高级美感。

但这座举世闻名的教堂在建成封顶之前，当了一百多年不折不扣的“烂尾楼”，原因是教堂穹顶的设计直径太大，导致建造难度巨大。最终，由布鲁内莱斯基建成的穹顶直径达到了42.2米，几乎可以比肩万神庙，是自古罗马时代以来穹顶建筑的一个巨大进步。

圣母百花大教堂最初的设计者是13世纪意大利著名的建筑设计师以及雕塑家阿诺尔福·迪·坎比奥。在15世纪，意大利境内是城邦林立，各自为政。圣母百花大教堂是佛罗伦萨共和国的主教堂。佛罗伦萨边上就是教皇国和锡耶纳共和国，就连比萨斜塔所在地的比萨都还不是佛罗伦萨共和国的属地。在那样一个群雄割据的年代，城邦之间不仅会时不时发生小规模战争，还会比拼形象工程。一座主

教堂的规模直接影响了一个国家的“国际形象”，国家的主教堂如果不够气派，就会侧面反映出该国的国力羸弱。所以，千万不要小看了一座主教堂对一个国家的影响。

文艺复兴时期的欧洲，没有现代建筑科技，建造教堂费时费力，工期动辄几十年，再加上不断地装饰、修整，耗时达到百年以上也不稀奇。

各国在教堂的建造上攀比归攀比，但也有几条约定俗成的共识。首先，不能抄袭他人创意。15世纪初期，北方的哥特风格风头正劲。但意大利人一向看不上北方人的野蛮，所以哥特风格他们瞧不上。第二，规模一定要大。用来判断教堂是否优秀的一个标准就是教堂的大小，越大越厉害。第三，在施工过程中不能出严重事故，例如设计好的教堂，盖到一半由于设计缺陷没盖起来，或者盖到一半倒塌，这种事故如果出现，国家就会颜面无存。

想必设计师坎比奥非常清楚，自己是个设计者，教堂的建造肯定不用亲力亲为，因此不用太考虑施工难度。所以他干脆放飞想象力，把设计做得足够宏大、雄伟。很明显当时的执政者也缺乏基本的建筑常识，居然批准了这么一个不可能的任务。

1296年，佛罗伦萨市政当局决定在市中心修建圣母百花大教堂，一直到布鲁内莱斯基拿到穹顶委托的时候，教堂一直没有封顶。穹顶的建造难度主要在于直径太大、高度太高，且不说找不到合理的承重结构让穹顶跨出这么大的距离，这样的高度要把相当数量的材料运送上去都极为不易。当时的技术根本没有办法建造横跨40米以上距离的穹顶。

搁置了那么多年，据说当时佛罗伦萨人都放弃希望了，但执政者依然很坚持，因为这象征着国家的形象。佛罗伦萨，这个在当时代表着主流的共和国，主教堂长期不封顶，遭到周边国家耻笑还自罢了，毕竟当时通信也不发

达，关键是象征国家形象的建筑一直半吊子，甚至会影响自己国民的信心，国家凝聚力恐怕会下降。

布鲁内莱斯基通过1418年的一次竞标比赛获得了穹顶的建筑资格。布鲁内莱斯基并不是一个专职的建筑师，他是一个金匠。值得一提的是，跟他竞标的另一位也是金匠，叫吉贝尔蒂。在上一次的竞标比赛中，是吉贝尔蒂赢得了佛罗伦萨洗礼堂北门青铜门扉的装饰项目委托，两人是一生的竞争对手。最终参加竞标的竟然是两位金匠，看来当时的专业建筑师都深知这项工程的难度，通通袖手旁观。你会发现历史上有很多这样的事情，干成划时代大事的人常常是外行，因为被传统框架训练出来的专业人士，往往无法冲破自身的思维定式，用创新的办法解决问题。

为了完成任务，布鲁内莱斯基还专门去了一趟罗马采风，研究万神庙。研究完以后他得出一个结论：万神庙，真的是盖不出来了……但他发明了一套折中的办法。

布鲁内莱斯基解决这个难题的方式可以被概括为："哥特"加"罗马"。简单来说，就是学习哥特建筑的做法，先用肋条把圆形拱顶的轮廓搭出来，再用轻质的材料把空隙填满。用哥特建筑的技术基础，搭出罗马万神庙式的球形穹顶造型。

如此巨大的穹顶，重量也非同小可，非一般哥特式尖顶的重量可比。为了减轻穹顶的重量，布鲁内莱斯基采用了"空心拱"的办法，让大教堂的穹顶变成内外两层，中间留空。这样做大大减轻了穹顶施加给周围墙体的压力，而且空心拱中可以架设平台和楼梯，人可以从中通过，检修也相当方便。但即便如此，穹顶的重量依然不小。这个问题如果让哥特建筑师来解决的话，他们会毫不犹豫地在后殿的外墙架设一圈飞扶壁。但是不要忘了，哥特元素是被佛罗伦萨反对的，而且飞扶壁这种略显张牙舞爪的设计，确实不符合佛罗伦萨文艺复兴得体、适度的审美追求。布

鲁内莱斯基想了一个办法，他在空心拱内部，用石头和铁链给八条肋条加上了几圈“紧箍”，把穹顶的八角形结构牢牢束缚住，由此缓解了穹顶施加在侧墙上的压力，省去了造飞扶壁的麻烦。

整个穹顶的建造过程耗时30年，布鲁内莱斯基花了16年时间盖完了穹顶，后来14年的时间花在了穹顶上方采光室的建造上（E38）。这个采光室会花那么久时间据说和当时的资金状况有关。可惜的是，直到去世，布鲁内莱斯基都没有看到整个采光室建成。

布鲁内莱斯基在建造穹顶的过程中没有留下任何设计图纸，所有的方案都在他的脑子里，因为那个时候没有知识产权保护法，布鲁内莱斯基害怕别人剽窃他的方案，可见布鲁内莱斯基在几何学、结构工程学和数学上的造诣是多么惊人。

圣母百花大教堂的设计方案以及最终造型奠定了文艺复兴风格建筑的基础，而布鲁内莱斯基建造的穹顶更是意义非凡，此后的教堂，在修建圆顶时采用的都是类似的方案。米开朗琪罗在设计圣彼得大教堂穹顶时所采用的是16条石制肋拱的方案。据说他还故意把圣彼得大教堂的穹顶直径限制在42米，比圣母百花大教堂的穹顶直径短一点点，由此遥相致敬布鲁内莱斯基，以他为尊。由布鲁内莱斯基开始，欧洲人尤其是南方人，又可以再次追求他们心目中的圆顶了。这与北方的尖顶哥特建筑正式地形成了分庭抗礼的建筑局面。

值得一提的是，在施工过程中，布鲁内莱斯基还发现与发明了很多“副产品”。比如他偶然地发现了透视法原则，并把透视法教给了自己的朋友，前文提到的马萨乔，这才有了统治古典绘画几百年的透视法。再比如为了能够更好地运送建材，布鲁内莱斯基发明了类似于现代起重机的吊车装置。

实际上，如果布鲁内莱斯基不去造穹顶，那么“文艺复兴雕塑之父”这个称号也不知是否会就此易主。布鲁内莱斯基与雕塑之父多纳太罗是好友，有一次多纳太罗收到订单，对方委托他做一尊基督在十字架受难的雕塑作品。雕塑完成后，多纳太罗邀请布鲁内莱斯基前来参观，但布鲁内莱斯基看完后只是不痛不痒地夸赞了几句。多纳太罗是个急性子，便立刻追问，于是布鲁内莱斯基直言多纳太罗这尊基督的形象不像一位神明，而像一名山野村夫。多纳太罗哪里受得了这样的揶揄，当即反唇相讥，大意就是“你行你上啊”。结果布鲁内莱斯基果真不声不响地也做了一尊同样主题的雕塑摆在家中，但秘而不宣。直到有一天这两人约好去布鲁内莱斯基家中聚会，据说是在买好了菜一同前往布鲁内莱斯基家的路上，布鲁内莱斯基借故说还有东西没买，让多纳太罗先去他家。这自然是要让多纳太罗在不尴尬的情况下自己感受两人在雕塑艺术上的差距。等到布鲁内莱斯基“买完东西”回家时，他看到多纳太罗错愕地把鸡蛋撒了一地，因为多纳太罗已经被眼前的作品深深地震撼了。这时，多纳太罗转而对布鲁内莱斯基说：“你说得对，我做的耶稣是山野村夫。”（E39/E40）

E38↑

/

圣母百花大教堂采光室

E39↑

/

《基督受难》（*Crucifixion*）多纳太罗（Donatello）［多纳托·迪·尼科罗·迪·贝托·巴尔迪（Donato di Niccolò di Betto Bardi）］173cm×168cm木雕1406—1408年意大利佛罗伦萨圣十字教堂（Santa Croce）

E40↑

/

《基督受难》（*Crucifixion*）菲利普·布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi）
尺寸不详木雕1410年意大利佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂（Basilica of Santa Maria Novella）

06 伦勃朗与鲁本斯：巴洛克绘画艺术

（一）“黑暗”与“光明”

17世纪，进入巴洛克艺术时期，绘画艺术在欧洲已经逐渐铺开，文艺复兴时期绘画传统深厚的意大利和尼德兰地区继续引领潮流。当时，尼德兰南部的佛兰德斯地区，大约在今天比利时的位置，分立出来，是为天主教领地。而尼德兰的北部地区，大约在今天荷兰的位置，是新教领地。不过，自古以来佛兰德斯这块土地的统治问题就没有算清楚过，神圣罗马帝国、西班牙、法国，甚至海峡对面的英国都要插一手。

除了意大利和尼德兰地区，周边国家和地区在艺术方面也都大放光彩：西班牙逐渐摆脱阿拉伯艺术的影响，在文艺方面迎头赶上；法国逐渐建立起了以王室为主导的学院绘画体系；英国也通过重新塑造的王室形象来奠定属于自己的绘画风格……总之，巴洛克艺术时期的欧洲绘画界很是热闹。

首先，画家们的技巧都更为纯熟——透视正确、解剖到位；其次，油画更普及了，蛋彩画大致退出历史舞台。这一时期，对于不同画派之间的比较，几乎可以忽略画家基本功这个维度，直接从艺术表现手法的层次上来讨论其中的风格差异，巴洛克时期的绘画艺术已然进入了专业人士竞技的领域。

从大的题材上来说，巴洛克时期的意大利绘画，主题依然是围绕“反宗教改革”展开的。

文艺复兴时期，大部分的宗教主题画作主要体现的是神性典雅的一面：耶稣、圣母慈爱圣洁，圣徒们睿智且乐于奉献。至于观者是否被感染，变得更爱基督，几乎全凭自觉自愿。对于“反宗教改革”时期的天主教来说，这样“愿者上钩”的态度已经远远不能满足宣传需求。绘画艺术一定要“主动出击”，要用一双双充满感染力的艺术之手，捧着观画者的脸庞，端到画作面前，接受画中神圣人物的诘问。落实到表现形式上，就要求绘画的内容要生动，要充满戏剧性，画面要有视觉冲击力，使观画者获得强烈的宗教体验。在这方面，全意大利做得最出众的当属卡拉瓦乔。

卡拉瓦乔的绘画风格教科书般地展现了巴洛克时期绘画的特点。首先，追求强烈的明暗对比。这是一种专门的作画技巧，叫作“明暗法”，首见于文艺复兴时期。明暗法的原理是，先考虑整个画面是一团漆黑的，然后将一束光从某一个方向打过来把事物照亮。简单来说就是把暗的地方画得更暗，亮的地方画得更明亮，这有助于展现事物的立体感。如果说文艺复兴时期的画作都是“光天化日”，那么这种使用明暗法的创作手法，则在画作当中用到了所谓“布光”设计：要充分考虑光线是从何角度照射过来。这样的做法，不仅使描绘对象有了更强的立体感，更对营造画面的戏剧性氛围起到了至关重要的作用。

与文艺复兴时期的绘画相比，这种创作方式显然是一种更“有重点”的方式。文艺复兴时期的画作几乎会事无巨细地把人物及周围环境全部画下来，就好像一个摄影师对着一处场景按下了快门，然后把照片里拍到的东西原封不动地拿给你看。卡拉瓦乔则选用了“抓重点”的做法——把他最想表达的地方突出给你看，就像一个会好好聚焦且热爱浅景深的摄影师。艺术并不只是一味显示构图有多精

妙、刻画有多精细、勾勒有多准确，还要在作品中表达自己的主张。从这一点上看，卡拉瓦乔的做法，相较文艺复兴时期，是艺术创作理念上的一种进步，显示出他对于艺术任务的认知更加成熟。

同时，这种对比强烈、明暗分明的做法也更符合人眼的观察方式。人眼的观察方式本来就有重点，只能聚焦在一处，不被人眼聚焦的地方，是人眼余光所观察到的部分。如果画家事无巨细地把画面中所有事物都刻画得极为细致的话，我们除了感叹画家技巧的精湛，久而久之，从观感上会感受到一种“凌乱”。

卡拉瓦乔对明暗法的大规模使用，其实很好地满足了反宗教改革所需要的“金刚手段”。他向我们展示出，想要表现一个主题，除了正面的歌颂，反面衬托也许是更好的方式。

卡拉瓦乔明暗法的代表作是陈列在罗马圣王路易堂的布上油画《圣马太蒙召》（F1）。

F1↑

/

《圣马太蒙召》（*The Calling of Saint Matthew*）卡拉瓦乔（Caravaggio）[米开朗琪罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（Michelangelo Merisida Caravaggio）] 343cm×323cm布上油画1600年意大利罗马圣王路易堂（San Luigi dei Francesi）

这在《圣经》中是非常经典的故事。圣马太原本是古罗马帝国的税吏，在基督教的价值观中，这是攫取人们血

汗的邪恶职业。但圣马太在基督的感召下，最终成为圣人，是耶稣的十二门徒之一。这幅画描绘的就是圣马太被耶稣感召的瞬间。整幅画作几乎沉浸在黑暗之中，右上方一道光线照射进来，映在众人脸上，伴随着光线而来的，是身处最右方头顶有光的耶稣。与耶稣一道的是光着双脚、衣着朴素的圣彼得。左边桌子围坐着的五个人，都是相关的税务人员，像是在数着桌子上的银圆。他们衣着光鲜，紧跟潮流，代表着世俗，与右边的圣彼得形成鲜明对比。左边五个人的脸，都被这道圣光照亮，展现了“天启”的瞬间。

不知是偶然，还是有意借鉴，耶稣向众人伸出的手与米开朗琪罗在西斯廷教堂天顶画《创世记》中上帝向亚当伸出的手极为形似。如果是借鉴《创世记》中“上帝之手”的话，这层寓意就更为深刻了：上帝对亚当伸出的手是人类第一次被“天启”；现在，耶稣又向人类第二次伸出了手，这是在人类因为偷吃禁果被逐出伊甸园后接受的又一次“天启”，象征着耶稣代表上帝赦免了人类的罪。

在这幅画里，关于谁是圣马太是有争议的。较为主流的说法是左数第三个长着大胡子的人。理由有几个：第一，沿着右边照射进来的圣光方向看，这个大胡子形象处在圣光的中心；第二，在卡拉瓦乔另外两幅画作《圣马太殉难》与《圣马太的启示》当中，圣马太的形象都有大胡子；第三，画中大胡子的手似乎是指着自己在问耶稣：“是我吗？”另一种不太主流的说法是，左边那个低着头数钱，并没有看向耶稣的人是圣马太，主要的理由是，很明显另外几个人是配角形象，以及大胡子的手指其实是指着低头的那个人问耶稣：“是他吗？”

后一种说法理由其实很简单，单纯从卡拉瓦乔绘画艺术所追求的戏剧效果来推测：首先，既然耶稣占据了画面最右边的位置，画面中另外一个主角圣马太，就应该占据最左边的位置，这样整个画面从对称性上来说才“压得

住”。其次，既然圣马太是主角，则他的反应该与众人有所区分，就好比前文提到的达·芬奇在《最后的晚餐》中能让你一眼看出叛徒犹大，是通过只有犹大一人的身体倾向是远离耶稣来体现的。在《圣马太蒙召》中，只有这一个人的脸没有被光照亮，且不看耶稣，他是最与众不同的一个。第三，仔细观察，做一些“辅助线”就会发现，如果延长圣光的下沿和阴影的交界线的话，可以直接连到低头人的头顶，如果把耶稣的手和大胡子的手连线延长的话，指向的也是低头者，再把右边圣彼得的手和大胡子的手连线延长，指向的还是低头者。最后，对于善于使用戏剧对比的卡拉瓦乔来说，要在画面中表现耶稣感召力的伟大，一定要证明，这种感召力可以感召最为堕落的人。在画面中，除左边低头者还在摆弄桌面上的银圆，沉迷金钱，众人都已经看向耶稣。这样无可救药的堕落之人，不正是展现基督伟大救赎的最好对象吗？可以想象，下一秒马太就会在感召下缓缓抬起沉迷虚幻金钱的头颅，跟随耶稣而去。

F2↑

/

《圣多马的怀疑》（*The Incredulity of Saint Thomas*）卡拉瓦乔（Caravaggio）［米开朗琪罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（Michelangelo Merisi da Caravaggio）］107cm×146cm布上油画1602年德国波茨坦无忧宫（Sanssouci Palace）

卡拉瓦乔的另一代表作《圣多马的怀疑》（F2），显著地表达了巴洛克绘画的一大特点——戏剧效果。这幅作品描述的是《圣经》里的经典故事。被钉死在十字架上的耶稣三天后复活，但是托马斯也就是多马（Thomas的另外一种翻译），由于错过了耶稣复活的场面，对此并不相信。多马说："除非我看到耶稣被钉过的伤痕，把自己的手伸到他的伤口里，否则我是不会相信的。"又过了一周，耶稣再次出现，并让多马伸手触碰他的伤口。耶稣说："你见到了我，你才相信，而那些被祝福的，是尽管没有看见也相信的人。"在画面中，卡拉瓦乔依然采用了极为显眼的明暗法，光线从画面的左边照射过来。在西方艺术史中，描绘耶稣在十字架上被钉死的画作非常多，描绘耶稣复活的画作也非常多。耶稣先死后生是一个动态的事件，需要时间线的配合，这对电影来说很容易，拍两组镜头串起来就好了，但要在一幅静态的画作中同时表现这两件事情是困难的。《圣多马的怀疑》这幅作品安排多马去触摸一个死而复生之人的伤口，确实巧妙地把这两个场景联系在一起，极具戏剧效果。

除了戏剧性，卡拉瓦乔还极善于让观画者产生"参与感"，融入画作中。在《圣多马的怀疑》中，如果只有耶稣和多马两个人，参与感是不够的，所以在他们身边还站着两个人，聚精会神地看着多马去触碰耶稣的伤口。作为欣赏者，能看到旁边的人在围观，这个时候观画者的身份就由一个客观的欣赏者，变成参与其中的第三个围观者，如此，观众便"参与"到这幅画作中了。这种参与感甚至也存在于卡拉瓦乔的静物画中，比如他的静物画《水果篮》（F3）。

F3↑

/

《水果篮》（*Basket of Fruits*）卡拉瓦乔（Caravaggio）［米开朗琪罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（Michelangelo Merisi da Caravaggio）］46cm×64cm布上油画1599年意大利米兰阿姆布罗西亚那图书馆（Biblioteca Ambrosiana）

这水果篮并不是在桌子上好好放着，而是有一侧沿跑到了桌子外面，在水果的重力影响下，篮子的边缘微微下垂，让观画之人忍不住想上去推一把，把篮子推回原位。

喜欢刻画瞬间这件事，其实是在没有电影技术的时代，画家对于“电影”的追求。文艺复兴时期画作的整个画面是没有“时间轴”的，时间变与不变，画出来都是同样的画面，画面并不是时间的函数，即画面不随时间的变化而变化。但巴洛克时期描绘瞬间的画作只是抓住其中某一个时刻，贝尼尼的《大卫》抓住的是大卫铆足全身力气投掷出手的那一刹那，如果抓的是下一秒，大卫一定不是这个姿势了。描绘瞬间的作品都呈现了时间的函数：在创作这些作品的时候，画家的脑海里有一条时间轴，画面配上时间轴，就是电影了。不难发现，真正优秀的画家永远都在追求更丰富、更新颖的表达方式。文艺复兴时期画家们的追求在现代科技框架下看，他们想要的是一台照相机，能

够把现实描绘下来，用镜框裱起来，一直到永远。到了巴洛克时期，画家们想要的其实是一台摄像机。

卡拉瓦乔对于戏剧性和参与感的追求，导致他被一些反对者称为“自然主义者”。这里的自然指的不是大自然，不是野外，而是一种原始的、不经雕琢的描绘方式。这种对真实的追求让卡拉瓦乔不会刻意美化事物，而是要追求最真实直接、让人感同身受的表达。这方面的代表作是他的《圣母之死》（F4）。与之前提香、科雷乔等画家们描绘圣母升天的光辉场景不同，在卡拉瓦乔的笔下，圣母的脸色惨白，变成了一具普通妇人的尸体。这幅画作被当时的委托人拒收了，之后才在鲁本斯的推荐下被曼图瓦公爵买下。正是这种对真实的、原始感的粗放式艺术追求，导致卡拉瓦乔的作品常常展现出一种“暴力美学”。卡拉瓦乔会把砍头、淋漓的鲜血这类主题不遗余力地展现出来。例如他的《莎乐美接受施洗者约翰的头》（F5），描绘了圣人约翰的头颅血淋淋地被呈现给莎乐美的场景；再如《手提歌利亚头颅的大卫》（F6），卡拉瓦乔把歌利亚的头颅画成自己的样子，因为他在一次斗殴中弄伤了一位圣殿骑士，故创作此画谢罪。最著名的血腥画作要数《犹迪杀死荷罗孚尼》（F7），藏于罗马的巴贝里尼宫国家美术馆，描绘了少女斩下侵略者的头颅，鲜血直流的情景。但很显然，卡拉瓦乔应当没有看过真实的砍头，人体内的血压极高，做喷射状的血液不会那么少，而且少女用刀的方式也有问题，这样的姿势根本使不上劲儿。

F4↑

/

《圣母之死》（*The Death of the Virgin*）卡拉瓦乔（Caravaggio）［米开朗琪罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（Michelangelo Merisida Caravaggio）］369cm×245cm布上油画1605—1606年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

F5↑

/

《莎乐美接受施洗者约翰的头》（*Salome Receives the Head of John the Baptist*）卡拉瓦乔（Caravaggio）［米开朗琪罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（Michelangelo Merisi da Caravaggio）］91.5cm×106.7cm 布上油画 约1609年英国伦敦 国家美术馆（The National Gallery）

F6↑

/

《手提歌利亚头颅的大卫》（*David with the Head of Goliath*）卡拉瓦乔（Caravaggio）［米开朗琪罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（Michelangelo Merisi da Caravaggio）］125cm×101cm 布上油画 1610年意大利罗马 博尔盖塞博物馆（Borghese Gallery and Museum）

F7↑

/

《犹迪杀死荷罗孚尼》（*Judith Beheading Holofernes*）卡拉瓦乔（Caravaggio）［米开朗琪罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（Michelangelo Merisi da Caravaggio）］145cm×195cm布上油画1598—1599年意大利罗马巴贝里尼宫国家美术馆（The National Gallery of Ancient Art in Barberini Palace）

F8↑

/

《七善行》（*The Seven Works of Mercy*）卡拉瓦乔（Caravaggio）［米开朗琪罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（Michelangelo Merisida Caravaggio）］390cm×260cm布上油画1607年意大利那不勒斯皮奥蒙德拉仁慈堂（Pio Monte della Misericordia）

卡拉瓦乔被称为“历史上脾气最坏的画家”。他曾经在一次决斗中杀死了对手，从罗马逃亡到那不勒斯。这也是为什么现在去那不勒斯可以看到很多卡拉瓦乔的真迹。其

中包括他最为著名的《七善行》（F8），他将七种善举画在了一幅画中，这在当时是一种极大的创新。到那不勒斯没多久，卡拉瓦乔又来到了马耳他，加入骑士团。在这里他又惹是生非，弄伤了一名骑士，被骑士团关押了起来。接着他越狱成功，辗转到了西西里，最后又回到了那不勒斯。想必是卡拉瓦乔的艺术成就过于突出，最终拿到了教皇的特赦，结果他却在回罗马的路上死于热病，年仅39岁。卡拉瓦乔的古怪脾气和他那充满戏剧性的一生，也许是支撑他创作的灵感源头。

卡拉瓦乔使用的是一种“色先于形”的创作方式：直接在画布上用油彩开始创作，并不会打详细的底稿。在色彩的艳丽以及对比度强烈的特点上，能隐约看到威尼斯的提香和丁托列托的影子，虽然卡拉瓦乔与威尼斯画派并没有明确的传承关系。

放在二元对立中，卡拉瓦乔明显是属于“广义的浪漫主义”这一派，他在绘画艺术中追求的是表现力。

卡拉瓦乔可以被认为是巴洛克时期最具影响力的画家，在他之后，沿着这条线路发展的，巴洛克时期最伟大的画家都深受他的影响：佛兰德斯的鲁本斯、尼德兰的伦勃朗、西班牙的委拉斯开兹都继承和发扬了卡拉瓦乔的绘画理念。

在罗马，能与卡拉瓦乔形成二元对立的画家是卡拉奇。据说两人虽然是竞争对手，但私交着实不错，还经常进行绘画艺术方面的探讨。卡拉奇是巴洛克早期最重要的画家之一，他与两位兄长被称为“卡拉奇三兄弟”，三人在巴洛克早期艺术中占有极其重要的地位。卡拉奇出生于博洛尼亚，是文艺复兴古典艺术的传承者，将文艺复兴时期的艺术风格与巴洛克时期崇尚的一些艺术元素结合起来，为古典主义画法的发展奠定了基础。卡拉奇三兄弟都是欧

洲较早的美术学院——博洛尼亚美术学院的创始人，是学院派美术的倡导者。

一个伟大的时代过去后，新时代的发展一般都会面临两种选择："起点派"和"终点派"。卡拉奇就是标准的"起点派"：文艺复兴前辈大师奠定的技巧和艺术风格是新时代的伟大基石，新时代的艺术家应该在前辈们的基础上、框架下，继续努力深挖。卡拉瓦乔则是一个"终点派"：在前辈大师建立的框架下，留给后人的空间已经太少，新时代的人要摒弃前人的框架，发展属于自己独特的艺术形式。

F9↑

/

《圣母哀悼基督》（*Pietà*）安尼巴莱·卡拉奇（Annibale Carracci）
156cm×149cm布上油画1599—1600年意大利那不勒斯卡波迪蒙特美术馆
（Museo di Capodimonte）

卡拉奇的作品也强调画面的明暗对比，在他的代表作《圣母哀悼基督》（F9）中，圣母和基督的皮肤惨白，轮廓线很深，整个画面光影强烈，拥有强对比以及"有重点"两大巴洛克绘画的特征。然而画面中的人物形象其实更接近拉斐尔的画作特征，画中圣母的面容十分平静，没有太多的戏剧冲突。

总体上，卡拉奇对于卡拉瓦乔这种极端追求真实感的"自然主义者"是排斥的。卡拉奇在主题的选取上依然是古典的、文艺复兴式的，甚至是柏拉图式的完美主义者，这与拉斐尔的理念并无二致。他始终是一个文艺复兴

式“永恒”的追求者，代表着古典的审美和艺术创作理念，也是后世学院派绘画的先驱。

（二）“庙堂”与“江湖”

从卡拉瓦乔开始，“色先于形”的创作方式在巴洛克时期占据了主流。在这一时期，传统绘画风气浓厚的尼德兰地区继续繁荣昌盛。只是这一时期，尼德兰产生分裂：如南边的佛兰德斯，是天主教的地界；如北边的荷兰则属新教。

这一南一北最重要的代表画家莫过于佛兰德斯的鲁本斯与荷兰的伦勃朗。他们的绘画集中体现了巴洛克绘画的精髓，二人也都深受卡拉瓦乔影响。

如果把鲁本斯和伦勃朗放到整个艺术史中，无论在哪个时代，他们都能跻身最伟大画家之列。虽然他们都有巴洛克的绘画特征，但鲁本斯和伦勃朗绘画的精神内涵是截然相反的，甚至巴洛克绘画的形成进一步促进了“广义的浪漫主义”中的二元对立。

在对比他们的画作之前，先来简要了解一下尼德兰这块是非之地在17世纪发生了什么事情，毕竟社会结构深深地影响着艺术创作。

尼德兰原本属于神圣罗马帝国的管辖范围，从1356年起，神圣罗马帝国的皇帝是通过七个选帝侯推选产生的，原则上并非世袭，但从15世纪初到帝国最终瓦解，由于哈布斯堡家族的实力过于强大，导致皇帝的位置几乎一直留在哈布斯堡家族。其实，哈布斯堡家族之所以强大，一大策略就是他们喜欢到处搞“政治联姻”，通过血缘关系把全欧洲绑在一起。欧洲王室贵族的亲缘关系复杂到可能他们自己都算不清楚，例如瓦格纳的赞助人——巴伐利亚国王路德维希二世年轻的时候就差点儿和自己的表姑妈结婚，最后他因自己的同性恋倾向放弃了婚姻。

1556年，神圣罗马帝国的皇帝查理五世把西班牙和尼德兰地区，从神圣罗马帝国中分离出来，赏给了自己的儿子腓力二世。查理五世和腓力二世都是西班牙国王，于是尼德兰就从神圣罗马帝国的属地变成了西班牙的属地。

至于为什么会发生这样的事情，原因是查理五世自己的身份就很复杂：他不只是神圣罗马帝国的皇帝，也是西班牙国王卡洛斯一世、那不勒斯国王卡洛四世等等，一个人是好几个国家的君主，而且在每个国家的名号都不一样。究其原因就是哈布斯堡家族八爪鱼般的联姻策略：例如查理五世的父亲是腓力一世，原本是奥地利大公，和西班牙没什么关系，但他通过与卡斯蒂利亚（西班牙地区的一个王国，跟周边王国逐渐融合变成了整体的西班牙王国）王位继承人，史称“疯女胡安娜”的女王结婚，成为该王国的共同统治者之一，这是哈布斯堡家族历史上首次打入西班牙王室。腓力一世的父亲，即查理五世的祖父，是神圣罗马帝国历史上最有作为的皇帝之一——马克西米利安一世，查理五世作为他的孙子，在继承了神圣罗马帝国皇帝的同时，也继承了母亲在西班牙的王位，成为西班牙国王，所以腓力二世作为查理五世的儿子，拥有对西班牙王位的继承权。在分地盘时，查理五世除了让腓力二世当了西班牙国王，也把原本同属于神圣罗马帝国的尼德兰给了腓力二世，于是尼德兰就变成了西班牙管辖的尼德兰，神圣罗马帝国皇帝的位置则由查理五世的弟弟继承。

尼德兰北部民众不满西班牙的统治，加上当时正值宗教改革，新教在北部地区很受欢迎，作为天主教国家的西班牙当局对尼德兰的新教徒（主要是加尔文教徒，加尔文教是新教六大宗派之一）进行了残酷的镇压。于是北方地区爆发了尼德兰资产阶级革命。这场革命先以北尼德兰地区的独立告终，1581年独立的荷兰联省共和国成立了。这是人类历史上第一个联邦制国家，也是人类历史上第一个以商人阶级为主导的国家，直到1609年，西班牙在事实上承认了其独立。欧洲的17世纪是属于荷兰的世纪，当时，荷兰的商业极为发达，商船数超过全欧洲其他国家商船数的总和。17世纪也被称为荷兰的“黄金年代”，然而尼德兰的南部地区自16世纪以来一直为西班牙所统治，以天主教为主导。虽然也遭受过不同国家的侵略和瓜分，但总体上，17世纪的荷兰和佛兰德斯，一个新教、一个天主教，一个联邦共和、一个王政集权的对立是非常明确的。

宗教、政治、经济、科技都会影响艺术的表现形式，更不要说这两个地方除了科技水平接近，其他三个方面都是对立的，这一定会产生对立的艺术。

先来看鲁本斯。每每看到鲁本斯的画作，第一感受都是提香画的人物学会了做体操。鲁本斯和威尼斯画派有一些渊源，他早年时曾到意大利游学，首先去的就是威尼斯，并深深受到了威尼斯画派的感染，尤其是“威尼斯绘画三杰”——提香、丁托列托以及韦罗内塞，他们的作品给鲁本斯带来极大的启发。在鲁本斯的画作中可以看到极为丰富的色彩，而且它们艳丽异常，饱和度极高，整体呈暖色调。对于这种色彩的审美，就见仁见智了。很多人说鲁本斯的画作装饰太多，内容复杂，色彩斑斓，整体呈现浮华、绚烂的特点，相比之下，伦勃朗的画作似乎更为深邃、质朴。

在意大利游学期间，鲁本斯也有幸目睹了卡拉瓦乔的作品。尽管鲁本斯比卡拉瓦乔小不了几岁，但卡拉瓦乔这种极具戏剧性“自然主义”的创作方式却对鲁本斯的触动很大。鲁本斯也建议他当时的赞助人——曼图瓦公爵买下卡拉瓦乔被委托人拒收的《圣母之死》。鲁本斯也曾临摹过卡拉瓦乔的作品。

鲁本斯的绘画作品极富戏剧性，这体现了他对卡拉瓦乔艺术思想一定程度的传承：他在绘画时喜欢采用对角线构图，这种构图方式会让整个画面极不稳定，有一种摇摇欲坠之感，造成一种观感上的戏剧冲突。鲁本斯在这方面的代表作有《被诅咒者的堕落》（F10a）、《屠杀无辜》（F10b）以及《劫夺吕西普斯之女》（F10c）。

《屠杀无辜》讲述了希律王害怕耶稣的降世会影响自己的王位，于是下令把伯利恒（耶稣的出生地）附近两岁及以下的婴儿统统杀死的故事。整个画面人物极多，但总体上所有人都聚在一块儿，形成了从右上角到左下角的对角线，这样的构图能让人感受到画面是动起来的，有整体向右的运动倾向。

在《劫夺吕西普斯之女》中，动感并不是来源于两匹马激烈的动作，而在于三个主要人物的肢体所串联成的一条从左上角到右下角的对角线，这样的构图让画面有整体向左倾的运动

趋势，仿佛下一秒，吕西普斯的女儿就要被人从地上抄起并掳走。这种对角线构图方式所追求的动感，与文艺复兴时期追求的三角构图所带来的稳定感形成鲜明的审美差异。

F10a↑

/

《被诅咒者的堕落》（*The Fall of the Damned*）彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens）286cm×224cm 布上油画 1620年德国慕尼黑 老绘画陈列馆（Alte Pikothek）

F10b↑

/

《屠杀无辜》（*Massacre of the Innocents*）彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens）142cm×182cm板上油画1612年加拿大多伦多安大略美术馆（Art Gallery of Ontario）

F10c↑

/

《劫夺吕西普斯之女》（*Rape of the Daughters of Leucippus*）彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens）224cm×210.5cm布上油画1618年德国慕尼黑老绘画陈列馆（Alte Pikothek）

鲁本斯画作中所描绘的对象都极具个体律动，通常动作幅度都很大，而且从整体感上，对角线构图方式让整个画面都激动不已，就像是提香的人物都变成了体操运动员，在绚丽鲜艳的色彩环境下翩翩起舞。

至于画中的精神内涵，鲁本斯无疑是外放的。不论是在意大利游学，还是之后回到佛兰德斯的中心城市安特卫普担任宫廷画师，鲁本斯所处地区的大环境都是天主教的势力范围，且处在反宗教改革的历史时期。这使鲁本斯画了很多祭坛画，也创作了很多描绘历史大事件，且拥有大场面的“历史画”。总体上，鲁本斯的作品与宗教、权贵息息相关，是一种“居庙堂之高”的艺术，大多展现伟大、恢宏、华丽的主题。

与之相对的是出生于莱顿、活跃于阿姆斯特丹的伦勃朗，他的绘画作品集中展现了新教地区所特有的内省与深刻，是一种“处江湖之远”的绘画艺术。

首先从题材的选取上，鲁本斯身处反宗教改革的中心，创作了大量的大场面画作，画中人物众多，场景激烈；伦勃朗身处宗教改革中心的荷兰，从根本上反对宗教画，更是反对神圣形象出现在作品当中，这使伦勃朗的代表画作常以人物肖像画为主。

除了肖像画，伦勃朗在一定程度上还重新定义了一个新的绘画门类“自画像”。虽然从文艺复兴时期开始，画家就有画自画像的传统，比如丢勒就有好几幅著名的自画像传世，但像伦勃朗这样从自己青年时期一直画到老年时期的，几乎前无古人。除了肖像画和自画像，伦勃朗的绘画主题多种多样，有风景画也有部分历史画，但总体上场面远远不如鲁本斯的宏大。简单来说，伦勃朗的画面里人少、东西少，画面的整体观感更为灰暗、沉静。

与鲁本斯的色彩斑斓相比，伦勃朗的绘画作品朴素得简直像黑白照片一样。尽管如此，伦勃朗在色彩变化上的细腻把控程度完全不输鲁本斯。用物理学的表述可以如此形容：两位画家色彩变化的频率都很高，但很明显鲁本斯色彩变化的幅度要比伦勃朗的大很多。

从精神内涵上看，相比于鲁本斯的外放，伦勃朗绘画的精神明显是内敛的。鲁本斯在画面中展现饱满的激情，伦勃朗则体现了他深沉的思考。这种内秀的气质可以从伦勃朗的一系列自画像当中一览无余。他的自画像除了记录从青年到老年容貌的变化，还能够帮助后人了解伦勃朗从青年到老年心理状态的变化。伦勃朗年少成名，妻子是个“富二代”，因此年轻时的他似乎将“春风得意”写在脸上；中年时家道中落，惹上了官司；到年老又是晚景颓唐。伦勃朗在自画像（F11a /F11b）中真实地记录了这一系列心理状态的变化。

F11a↑

/

《青年自画像》（*Self-Portrait in a Gorget*）伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱因（Rembrandt Harmenszoon van Rijn）38.2cm×31cm板上油画1629年德国纽伦堡日耳曼国家博物馆（Germanisches National Museum）

F11b↑

/

《自画像》（*Self-Portrait*）伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱因（Rembrandt Harmenszoon van Rijn）80.3cm×67.5cm布上油画1660年美国纽约大都会艺术博物馆（The Metropolitan Museum of Art）

对于个体人物心理的深层刻画一直是伦勃朗的强项，相比之下鲁本斯并不太擅长个体人物性格的塑造，他更擅长“大制作”的安排。有人批评他“大而无当”，甚至专门发明出一个词语“rubenesque”，直译过来是“体形丰满的”，用来形容鲁本斯的浮夸画面。鲁本斯的女性形象，尤其是裸体女性形象，经常胖得能看到脂肪堆积成块，产生所谓“橘皮现象”，可能这对鲁本斯来说符合他“富得流油”的观感。鲁本斯的女性裸体（F12）与他人的相比（F13）常常包含有比较明显的性暗示和色情意味，这就让讨厌鲁本斯的人越发觉得其恶俗难耐。

从对卡拉瓦乔技法的传承和发扬上，两位画家的选择也不一样。虽然伦勃朗一生从来没有像鲁本斯那样出国游学，但伦勃朗师从的画家拉斯特曼是一个Utrecht Caravaggist（Utrecht是荷兰的一个城市，译为“乌得勒支”，那里有现在荷兰最好的大学，乌得勒支大学），即“乌得勒支卡拉瓦乔主义者”——荷兰深受卡拉瓦乔绘画影响的一批画家，他们在自己的绘画风格中深刻落实卡拉瓦乔的绘画技法以及审美品味。可见卡拉瓦乔在尼德兰北方也影响甚广。

F12↑

/

《美惠三女神》（*The Three Graces*）彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens）221cm×181cm板上油画1639年西班牙马德里普拉多博物馆（Museo Nacionaldel Prado）

F13↑

/

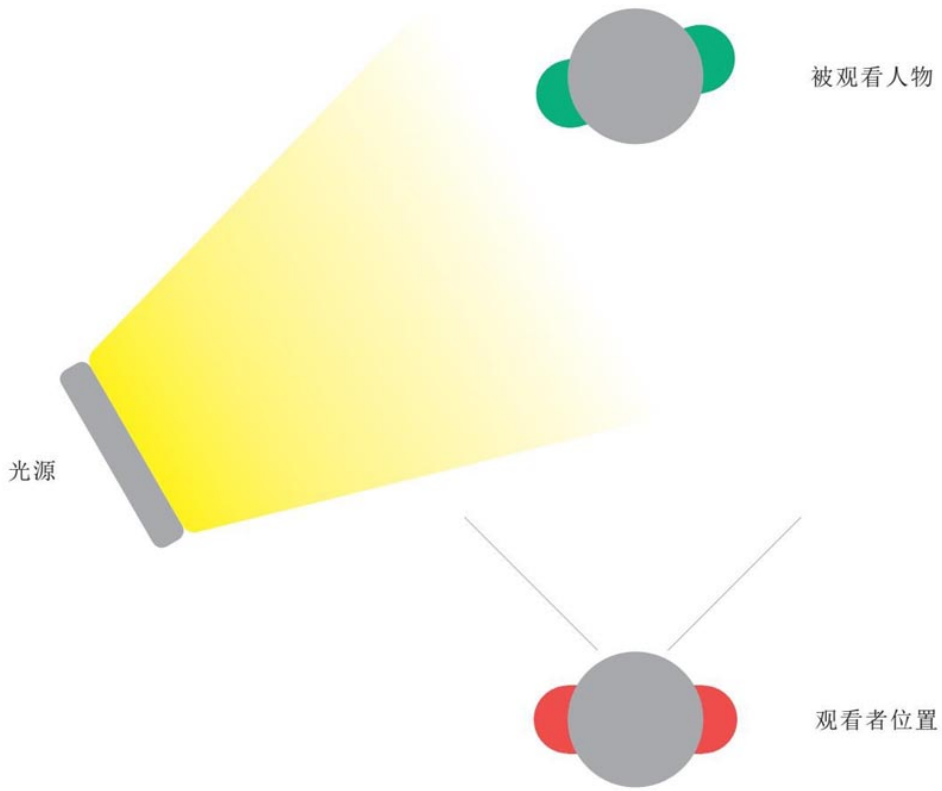
《美惠三女神》（*The Three Graces*）拉斐尔·桑西（Raphael Santi）
17.8cm×17.6cm板上油画1504—1505年法国香提邑孔代博物馆（Musée Condé）

相比之下，鲁本斯更多地吸收了卡拉瓦乔绘画创作当中戏剧性的部分，而伦勃朗则对明暗法情有独钟，不难发现，伦勃朗绝大部分作品的整体观感都是以暗色为大基调，然后从黑暗当中生出光明、生出人物形象，这是极具卡拉瓦乔特色的做法。

伦勃朗醉心于明暗法，深入地研究布光法，其独创的“伦勃朗式”布光法一直到今天还在人物摄影领域被频繁使用。“伦勃朗光”已然成为人像摄影艺术的经典技法。如果仔细观察伦勃朗的人物肖像，就会发现，他的人物在背光一面的脸颊上都有一个小小的三角形（F14），这就是伦勃朗光的特色。这样的布光方法（F15），既不像正面打光那样显得面部毫无立体感，也不像只有侧面强光一样形成“阴阳脸”，而是让人物的面部更立体，勾勒出人物的轮廓线，给人以稳定庄重的感觉，同时又平衡、和谐、生动。

绘画题材上的对立，可以归结为佛兰德斯与荷兰在宗教以及政治体制、社会结构上的差异。宗教上的差异势必导致两位画家创作题材的巨大差异，不仅如此，他们的订单类型也会有很大差别。鲁本斯会收到大量来自教廷、王室的委托，自然会追求主题的宏大、造型的华丽；伦勃朗的订单主要来自商人阶

级，而那个时候的荷兰是联邦制共和国，并无王室，所以他的订单以肖像画以及集体肖像画为主，类比今天，这个需求其实和照相馆类似。



F15↑

/

伦勃朗光示意图

F14↑

/

《波兰贵族》（*Polish Nobleman*）伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱因（Rembrandt Harmenszoon van Rijn）66cm×97cm板上油画1637年美国华盛顿特区国家美术馆（The National Galleryof Art）

两位画家的人生际遇也是相差甚多。鲁本斯是一位“学而优则仕”的画家，他依靠绘画技能获得了很高的政治地位，一辈子都顺风顺水，享尽荣华富贵。鲁本斯还获得西班牙王室的委任，出访各国进行外交事务，并成功地促进了西班牙和英国的友好关系，为此还被英国的查理一世封为爵士。

伦勃朗的遭遇则完全不同。伦勃朗生活的荷兰已经是一个发达的商业文明社会，他的订单大多来自商业需求。早年的伦勃朗还算人生得意，因为才华出众，订单络绎不绝。但伦勃朗的毕生名画，有“世界三大名画”之一称号的《夜巡》（F16）却给他带来了不少麻烦。当时荷兰社会对于绘画的需求几乎和照相馆差不多，因此经常出现“拍集体照”的需求。《夜巡》是来自阿姆斯特丹射手队成员的群像订单，这幅画的费用，画面里的每一位成员都缴纳了相同数额。既然是集体照，大家出的钱又一样多，那显然应该画成哈尔斯《圣乔治射手连军官们的宴会》（F17）一般风格的画作：每个人的显眼程度都差不多。

F16↑

/

《夜巡》（*The Night Watch*）伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱因（Rembrandt Harmenszoon van Rijn）363cm×437cm布上油画1642年荷兰阿姆斯特丹国家博物馆（Rijksmuseum）

F17↑

/

《圣乔治射手连军官们的宴会》（*A Banquet of the Officers of the St. George Militia Company*）弗兰斯·哈尔斯（Frans Hals）175cm×324cm布上油画1616年荷兰哈勒姆哈尔斯博物馆（Frans Hals Museum）

而伦勃朗为了追求艺术上的表达，不甘于只是将人物机械地排列，因此打破传统，按照自己的创作意愿作画，有主次、有剧情、有表情，极大地突出了射手队队长的形象。这并不是一幅简单的“集体照”，而是伦勃朗精心安排的一出戏，像极了歌剧舞台上的一幕场景：作为主角的男高音和男中音在舞台正中唱着一首二重唱，身后的合唱团随声附和着，又或是两位主角在议论着一场即将到来的战役，正在进行战略部署，身后的射手们跃跃欲试，准备去打一场硬仗。

如此生动且具有戏剧性以及艺术性的作品，却导致伦勃朗官司缠身。因为出钱的人没有在画面的安排当中受到平等的对待，这在荷兰的商品经济社会看来是一种缺乏诚信、有违契约精神的做法。至此之后，伦勃朗的声誉一落千丈，订单越来越少，落得晚年穷困潦倒的结局。

人生际遇上的差别无疑也会影响两位画家的创作风格。这就是为什么鲁本斯的画作总是“大弦嘈嘈如急雨”，用大场面震撼你，伦勃朗却是“小弦切切如私语”，用深入的刻画感动你。

两位大师都是巴洛克时期最优秀的画家，在他们身上有很多共性。除了前述的戏剧性、强对比以及瞬间感，他们在创作

技法上，具体说是绘画笔触上，都集中体现了巴洛克时期绘画相较于文艺复兴时期的进步。

虽然二位都深受卡拉瓦乔的影响，但他们在对于事物“层次感”的刻画上，要比卡拉瓦乔更进一步。如果仔细对比观察卡拉瓦乔作品以及鲁本斯作品对于人物或者事物阴影部分的刻画，会发现在鲁本斯的阴影中，哪怕是暗面，也会有丰富的变化与层次感。相比之下，卡拉瓦乔的阴影就好似漆黑一块，变化并不显著。与传统不同，鲁本斯并不是对画面进行直接的描绘，而是采取冷色与暖色交替分层的画法，一层层地把颜色铺垫上去，这样就会产生极为细致的纹理变化，让画面显得更为真实有层次感。相比之下，卡拉瓦乔的绘画虽然充满戏剧冲突，但这种过于分明的明暗差异，真实感略显逊色。在追求描绘自然的真实这方面，鲁本斯的技巧明显是更为进步与创新的。

如果近看了鲁本斯与伦勃朗两位大师的画作，会发现他们的笔触痕迹都很明显，他们并不刻意掩饰运笔的走向，颜料甚至可以被“一坨坨”地在画布上辨认出来。在鲁本斯的《屠杀无辜》中，最明亮的部分是直接把白色颜料以很厚重的方式直接“甩”到高光处，有凹凸感的油性颜料，让高光拥有更强的立体感。厚重的油彩还会反射自然光线，比单纯使用白颜料用传统方法涂抹晕开更为明亮，拥有更显著的强调效果。伦勃朗的粗笔触，让他的画作具有很强的概括性，能够让人迅速感受到画作的重点。看伦勃朗的画作甚至不用过分靠近去看油彩的厚度，只是看笔画的走向，就能感受到他粗犷的作画方法。这种方法与文艺复兴时期的画法相去甚远。文艺复兴讲究看不到笔触，一定要把颜料涂抹平整，画面才算“完美无缺”。

（三）局部与整体

F18↑

/

《腓力四世》（*Philip IV*）迭亚哥·委拉斯开兹（Diego Velázquez）57cm×44cm布上油画1628年西班牙马德里普拉多博物馆（Museo Nacional del Prado）

在“概括性笔触”这方面做得最到位的，是西班牙巴洛克时期最伟大的画家，也是西班牙王室的首席宫廷画家委拉斯开兹。他的画作内容主要以王室形象为主。值得一提的是，哈布斯堡家族基因极为强大，只要是哈布斯堡家族的人，都有牙齿咬合问题，俗称“地包天”，所以不论是神圣罗马帝国皇帝的肖像，还是西班牙王室的肖像，都常常会看到标准的“鞋拔子脸”（F18），哪怕女性家族成员也毫不例外。

鲁本斯在西班牙马德里期间，委拉斯开兹是唯一可以随时去拜访当时已经名满天下的“大艺术家”

鲁本斯的“小艺术家”，鲁本斯非常欣赏其才华并时时给予建议和指导。委拉斯开兹在鲁本斯的建议下，在30岁和50岁时到罗马游学，他在罗马期间得见拉斐尔、米开朗琪罗，当然也有卡拉瓦乔的真迹，大受启发。委拉斯开兹也是“广义的浪漫主义”的一员，西班牙历史上的伟大画家大多是“广义的浪漫主义”，文艺复兴时期有埃尔·格列柯，浪漫主义时期有戈雅。

委拉斯开兹的粗放式笔触是一种极为高效的、概括式的画法。他用笔不多，但极其精准到位，能把画面的主要矛盾迅速抓住，一击解决问题。

F19a↑

/

《腓力王子像，腓力四世之子》（*Prince Philip Prosper, Son of Philip IV*）迭亚哥·委拉斯开兹（Diego Velázquez）128.5cm×99.5cm布上油画1659年奥地利维也纳艺术历史博物馆（Kunsthistorisches Museum Wien）

F19b↑

/

《腓力王子像，腓力四世之子》（小狗局部）

F19c↑

/

《阿尔诺菲尼的订婚式》（小狗局部）

来对比两幅作品。第一幅是委拉斯开兹给西班牙王室腓力王子画的童年画像（F19a），这里面的关键不是小王子，而是小王子的宠物狗（F19b）。有了委拉斯开兹的宠物狗，再来看两百多年前的尼德兰画家，以精细著称的扬·凡·艾克在《阿尔诺菲尼的订婚式》当中所画的宠物狗（F19c）。乍看之下，两只狗都活灵活现，但两位画家的描绘方式截然不同。扬·凡·艾克使用的是“像素级”的工笔式画法，好像小狗长了多少根毛，他就画多少根毛。委拉斯开兹的小狗则全然不同，他的做法是通过观察小狗身上毛发的走向，用概括的方式，寥寥数笔就把小狗毛茸茸的形态勾勒出来。如果近看，甚至看不出委拉斯开兹的小狗长了“毛”，但如果远看，反而会觉得委拉斯开兹的概括画法更为生动。

委拉斯开兹在罗马游学访问期间，画下了一张可能是史上最著名的教皇肖像《教皇英诺森十世肖像》（F20）。

把它和拉斐尔的《教皇尤利乌斯二世肖像》（F21）做一个对比。这两幅肖像作品，人物的装扮、坐姿，都是类似的，不知道是委拉斯开兹在致敬，还是在挑战拉斐尔，可以很明显地看出委拉斯开兹画的教皇要比拉斐尔的生动不少。拉斐尔画的教皇尽管描绘极其细致，近看会发现拉斐尔大面积使用了“晕染法”，为的就是让整个画面看上去更柔和，掩盖所有的笔触，感觉就像用图像处理软件PS（Photoshop）给教皇的照片做了“羽化”一般。但再看委拉斯开兹画的教皇，活灵活现，面部神采自不必说，尤其教

皇的红色上衣上胸口一大片的白色反光，你几乎都能想象出这件衣服的材质，摸上去一定很光滑。但仔细近看，会发现这些白色反光完全不是精雕细琢的结果，它只有寥寥数笔，笔触的痕迹还很明显。教皇下半身的白色裙摆近看根本是毫无立体感的粗线条描摹，甚至只是分区域的色块而已。之后的印象主义代表画家马奈就深受这种画法的启发，“色块感”就是马奈绘画观感的一大特点。

F20↑

/

《教皇英诺森十世肖像》（*Portrait of Pope Innocent X*）迭亚哥·委拉斯开兹（Diego Velázquez）140cm×120cm布上油画1650年意大利罗马多利亚潘菲利美术馆（Galleria Doria Pamphilj）

F21↑

/

《教皇尤利乌斯二世肖像》（*Portrait of Pope Julius II*）拉斐尔·桑西（Raphael Santi）108.7cm×81cm板上油画1511—1512年英国伦敦国家美术馆（The National Gallery）

为什么这样概括性的、粗放式的、不经修饰的画法反而给人更为生动的感觉？这主要与人眼观察事物的方式以及人眼工作的生理原理有关。正常情况下，人们不会趴得非常近去看一幅作品，就跟看见一只小狗，不会真的把眼睛凑到小狗身上去看小狗一根根的绒毛一样。人眼在正常情况下观看事物的感受实际上都是一种“总体感受”，远的东西，人眼看不出细微处的分别。人眼看到小狗觉得是毛茸茸的，事实上不是因为看到了一根根的毛发，而是小狗无数毛发集合在一起给人一种毛茸茸的“趋势”。这种趋势本身是概括性的、粗线条的，作为画家，如果能用概括性的笔法把这种趋势抓住，那么就是抓住了事物的神髓，因为他抓住的不是物理事实，而是视觉感受。委拉斯开兹的这种画法是基于对事物形象趋势的观察，并做出敏锐把握的画法，是一种更为高级的画法。虽然寥寥数笔，但需要

的功力和积累却非一日之功。相比之下，扬·凡·艾克精细、诚实的办法反而是一种“笨办法”，因为只要你肯付出时间和专注力，把每根毛都画清楚，效果总是不差。但说到要能画出一件事物的神髓，那么判断被画形象的趋势就极为重要。从这个意义上来说，中国的山水写意画一直都是境界极高的。国画水墨不像油画能够层层覆盖，尽情修改，它讲究一气呵成，一招错、满盘输，对于画家观察力和概括能力的要求都极为苛刻。

委拉斯开兹最重要的一幅作品是同样隶属“世界三大名画”之一、绘制于1656年的《宫娥》（F22）。

在笔者看来，《宫娥》甚至是一出伟大的“戏剧”。历史上关于《宫娥》是如何神秘、如何重要、如何伟大的评价数不胜数，有说它展示了“绘画的神学”，有说它体现了“绘画的至高哲学”，认为它是“千古第一画”的人也不少。

在此要提出一个原创概念：《宫娥》的画面创造出了“第二人称”绘画。再现代一点，这可以算作是古代的“虚拟现实”，因为画作充分考虑到了观赏者的立场，如果没有观赏者的参与，这幅画并不完整。要知道这种为观赏者预设具体身份，以及需要观赏者参与剧情本身的创作方式在巴洛克时期前并不多见，这种意味的名画，大概还有达·芬奇的《蒙娜丽莎》、提香的《乌尔比诺的维纳斯》和之后维米尔的《戴珍珠耳环的少女》。这三幅画作当中的女子都在看着欣赏者，与欣赏者存在互动，画家预设了欣赏者的位置，但其他三幅并不如《宫娥》预设得如此完整以及具体。

F22↑

/

《宫娥》（*Las Meninas*）迭亚哥·委拉斯开兹（Diego Velázquez）318cm×276cm 布上油画 1656年西班牙马德里 普拉多博物馆（Museo Nacional del Prado）

大多数的古典绘画作品都采用“第三人称”绘画方式，欣赏者并不参与画面中发生的事情，完全是旁观者的身份，古典小说多由这种人称写成。“第一人称”绘画是观画者以上帝视角，并以自己为主角的视角来审视画面，这样的画作当中没有主角，也就是没有明显的主体人物或者事物，风景画大多属于这个类型。包含人物的作品中，可以被归类为“第一人称”绘画作品的有文艺复兴时期，北方的博斯所画的一些具有超现实主义精神的宗教作品，比如《人间乐园》（F23）以及《干草车》（F24）。再比如尼德兰画家老勃鲁盖尔所创作的“风俗画”以及类风景画作品（F25）。

在《宫娥》中，欣赏者要和画中的人物互动，才能使作品变得完整。必须要把欣赏者的身份考虑进去，才能明

白《宫娥》所描绘的是什么场景。很明显，画中所有的人都在看着画外，公主在向你鞠着躬，侍女在服侍公主，等等。左边的画家胸口有一个红色十字（圣地亚哥骑士团的标志，委拉斯开兹后来加入了这个骑士团），那正是委拉斯开兹本人，这个红十字应该是画家在完成之后才加上去的。画家很明显是在给“你”画着画像，而“你”又是谁呢？尊贵的公主会向谁行礼？御用画家会给谁画像？答案当然是国王腓力四世和他的王后。答案在远处的镜子里——远处镜子里的正是国王和王后的镜像，尽管已经是高度概括的刻画，也能隐约地看出国王的“鞋拔子脸”。画架的背面在画面中可算得上“神助攻”，因为一般在古典绘画中，这种粗糙的、不合时宜的、不美观的部分，不应该成为一幅画的前景，但正是这画架的粗糙背面，让“你”，这个此时此刻成为国王与王后的人，感到无比沉浸。如果用一段文字来描写，可能会是这样：“你站在大厅里，焦虑地看着委拉斯开兹给你和你的王后（国王）画着肖像，你心想，当国王（王后）可真累，还要每天过来一动不动地站两个小时。这狗倒是自在，想趴着就趴着。”

F23↑

/

《人间乐园》（*The Garden of Earthly Delights*）希罗尼穆斯·博斯（Hieronymus Bosch）205.5cm×384.9cm 板上油画/三联画 1490—1500年 西班牙马德里 普拉多博物馆（Museo Nacional del Prado）

F24↑

/

《干草车》（*The Haywain Triptych*）希罗尼穆斯·博斯（Hieronymus Bosch）135cm×200cm 板上油画/三联画 1516年西班牙马德里 普拉多博物馆（Museo Nacional del Prado）

F25↑

/

《孩子们的游戏》（*Children's Games*）彼得·老勃鲁盖尔（Pieter Bruegel the elder）118cm×161cm 板上油画 1560年奥地利维也纳 艺术历史博物馆（Kunsthistorisches Museum Wien）

（四）传统与创新

从创作题材的角度看，天主教地区对于绘画艺术创作大体上持鼓励态度。反宗教改革的需求导致教会更加依赖绘画艺术：自公元6世纪，尤其从格列高利一世开创性地把绘画“解禁”以来，绘画艺术给天主教带来的反馈都是正向的。不过也正是因为教会在政策以及财力上的大力支持，天主教地区的绘画艺术在题材上较为单一，宗教画永远占据主流，哪怕是风景比例更多的历史画，总体来说也是描绘神圣人物、先哲学者、帝王将相的居多，这就导致天主教地区的绘画看久了之后多少有些审美疲劳。

相反，在新教尤其荷兰地区宗教画严格被排斥，此消彼长，在荷兰就诞生了一个在天主教地区不经常描绘的主题：静物画。在新教地区除了神像画不能画，来自商人、达官贵人的肖像画委托很普遍，还诞生了一大批“风俗画”。所谓“风俗画”，就是对一类特殊场景进行描绘，风俗画当中又以静物画的成就最为突出。这其实就是一次在“传统”被封杀了的情况下，被“逼”出来的一轮创新。

虽说风俗画、静物画的诞生源自新教对宗教画的反对，但静物画这一类题材，实则与宗教有着一定的联系。尼德兰北方地区虽然不拜偶像，不在绘画中直接展现神的形象，但依然非常注重圣餐仪式。在圣餐仪式中，马拿和葡萄酒象征基督的“体”和“血”，因此在静物画中，描绘食物的丰盛，也可以算作是比喻基督在世间的“体”，也就是教会的繁荣。除宗教寓意，静物画在当时社会也隐约成为一种“炫富”手段。17世纪的荷兰商业无比繁荣，除肖像画，静物画通过描绘食物丰盛的餐桌、艳丽的花束以及直接描绘的珠宝首饰、金盘银器等昂贵的物件来满足商人阶级彰显财富、地位的需求。

静物画创作的要点，首先在于精美的“摆盘”。一盘水果应该如何放置，一盆花应该如何插放，都是静物画当中的重要技巧。静物画必须有实物作为参照才能画，而这些实物则需要经

过认真地挑选以及精心地安排，让不同物体的摆放形成和谐的关系，才能最终呈现出一幅完美的静物画。

精美的“摆盘”决定了画面的构图。静物画当中虽然没有人物，但也有对比和戏剧冲突的基本元素。静物画领域成就最为突出的当属海达。他几乎定义了餐桌主题静物画的创作模板。海达的静物画中时常会出现的杯盘狼藉景象，就是为了构图的需要而设计的。倒下的烛台、横放的杯子等，都是在给整个画面造成不稳定的冲突感，若是所有事物都工整地摆放，整个画面会显得单调，缺乏动感。当然，杯盘狼藉、食物残破的景象，也是为了警醒世人：世上的繁华总是短暂，终归尘土，做人还需常念基督恩典，方得永生极乐。骷髅形象也经常出现在静物画当中，这更是警醒世人的一种明喻：人生苦短，唯有天堂才是永恒。

在人物画中，画家可以通过描绘衣物的褶子进行炫技，静物画中桌布的褶子自然也提供了这样的炫技空间。

除了对于摆盘的讲究、桌布的刻画，海达对于静物画的布光有着独特的贡献，他是较早注意到环境光影响的画家。通常，绘画中物体表面的光线都直接来自光源，而海达将物体反射后的光线也考虑在内，例如银器上映着柠檬反射的黄色光线（F26），让画面更为生动逼真。

海达也首创了“早餐绘画”这一门类。这种静物画描绘的是早餐后杯盘狼藉的景象，如吃剩的食物，乱放的刀叉，虽然客观是混乱的场景，但无论从构图、色彩，还是戏剧冲突方面，恰恰都是静物画当中最适合表现的内容。海达在他的早餐画作品中，总是会画入一只皮削了一半的柠檬，柠檬皮卷曲着耷拉下来，给本来硬朗的静物画面增添了柔和的元素，可谓是整个画面当中的点睛之笔。此举常常被海达之后的画家效仿（F27）。

“荷兰三大画家”说的是伦勃朗、凡·高以及维米尔。维米尔的画作在整个艺术史上都极为神秘。他的传世作品极少，能确定是真迹的油画不超过40幅。虽然数量少，但维米尔画作的价

值属于顶级之列，《戴珍珠耳环的少女》（F28）更是有“北方蒙娜丽莎”之称。

F26↑

/

《有镀金啤酒罐的静物》（*Still Life with a Gilded Beer Tankard*）威廉·克莱兹·海达（Willem Claesz Heda）44.5cm×62cm板上油画1634年荷兰阿姆斯特丹国家博物馆（Rijksmuseum）

F27↑

/

《静物与饮酒之角》（*Still Life with Drinking-Hor*n）威廉·考尔夫（Willem Kalf）86.4cm×102.2cm布上油画1653年英国伦敦国家美术馆（The National Gallery）

F28↑

/

《戴珍珠耳环的少女》（*The Girl with a Pearl Earring*）约翰内斯·维米尔（Johannes Vermeer）46.5cm×40cm 布上油画 1665年荷兰海牙 莫里茨美术馆（Mauritshuis）

维米尔的作品并不具有古典绘画中的宏大、高尚、典雅等主题，而是专注于描绘市井琐碎的生活场景，主题朴素。总体来说，维米尔的这类“生活琐事”画作也可以被认为是“风俗画”的一种。在维米尔的画作中，人物形象多种多样，维米尔对他们却是一种恰如“静物画”般的刻画方式，完全看不到鲁本斯式的激烈场景，也看不到伦勃朗式的深邃意境，但恰恰是这种静物画一般的处理方式，让人有一种说不出的沉静之感。维米尔画过许多生活场景，如倒牛奶（F29）、弹琴等，甚至他有一幅描绘自己正在作画场景的画作（F30）。这些充满生命力的生活琐事造就了维米尔独特的风格与辨识度。

维米尔的画作中，常常有着淳厚的、大面积的湖蓝色，就如文艺复兴时期威尼斯的绘画作品一样。这种湖蓝色象征着富有，因为蓝色颜料极其昂贵，这可能部分解释了为什么维米尔的画作极少。传说维米尔夫人家非常富有，绘画也许只是维米尔的兴趣爱好，以他这样的创作速度，想必客户是等不及的。

关于维米尔创作速度的缓慢，存在这样一种解释：2013年，有一位富豪为拍摄纪录片《蒂姆的维米尔》，重现了维米尔的作画方式，蒂姆猜测维米尔的画作之所以如此真实，以及对光线的把握如此到位，是用了所谓“小孔成像”的原理。他通过一个暗箱以及透镜系统，把真实场景中的景象投影到画布上方，再如同描红一样以“地毯式”扫描的方式，依葫芦画瓢，一笔笔地描摹，结果蒂姆这位毫无绘画基础的人，竟然真的画出了几乎与维米尔原作一模一样的作品，但这种绘画方式会让绘画变成“持久战”。这似乎也解释了为何维米尔的作品会如此稀少。

F29↑

/

《倒牛奶的女仆》（*The Milkmaid*）约翰内斯·维米尔（Johannes Vermeer）
45.5cm×41cm布上油画1658—1660年荷兰阿姆斯特丹国家博物馆（Rijksmuseum）

F30↑

/

《绘画的艺术》（*The Art of Painting*）约翰内斯·维米尔（Johannes Vermeer）
120cm×100cm布上油画1666—1668年奥地利维也纳艺术历史博物馆
（Kunsthistorisches Museum Wien）

像描红一样作画，使得维米尔的画不论是构图、人物比例，还是光影变化，都精致得如同照片一般，因此也有评论家

认为这不是艺术，维米尔只是一台“人肉照相机”。但看似机械的描摹过程，解决的只是形的问题，而创作过程中对于色彩、光影的把握以及对笔触的控制，也是艺术创作。即便在照相技术已经成熟的今天，摄影本身也是一门重要的艺术。就算维米尔的创作方式真是如此，那也说明，艺术的表达维度并不需要受到技术的限制。

维米尔的画作是在二战时期重新掀起了一股浪潮，才达到了今天的地位。原因是一位叫米格伦的画家，以伪造维米尔的名作出名，而希特勒非常喜欢收藏艺术作品，米格伦就把自己伪造的维米尔作品卖给希特勒的手下。米格伦战后被法庭判决，罪名为“售卖国家宝藏罪”，于是米格伦承认了那是自己伪造的作品，并非真的国宝，但他最终还是因“伪造国家宝藏罪”获刑。

至此，了解了代表巴洛克时期绘画风格最重要的几位艺术大师：卡拉瓦乔开强明暗、强对比、强戏剧性、抓重点、刻画真实绘画之先河；鲁本斯把戏剧性的大场面发挥到了极致，结合了如提香一般丰富的色彩，创造了历史上最为绚烂、华丽的画作；伦勃朗则是通过对明暗法的深入挖掘，创造出了最具情感深度的作品；委拉斯开兹用高度概括的笔触，勾勒出了巴洛克绘画史上最具有戏剧创造力的一幕。四位大师的创作数量都极多：卡拉瓦乔的作品超过100幅；鲁本斯则有过千幅作品；伦勃朗的油画数量大约有600幅，此外还有大量的版画作品；委拉斯开兹的油画超过200幅。要感谢这几位大师的辛勤创作，让巴洛克艺术的动感在绘画史上抹下浓重的一笔。

这样看来，“色先于形”“广义的浪漫主义”式的创作方式，全面占据了上风，这似乎是米开朗琪罗、提香们在巴洛克时期的伟大胜利。属于达·芬奇、拉斐尔的“广义的古典主义”以及“形先于色”的这一派消失殆尽了吗？并没有，他们去了法国。

07 “珍珠”与“珊瑚”：洛可可艺术

（一）手艺与学科

从19世纪开始，全欧洲范围内普遍存在着“反学院”的现象。现代艺术的源头便是19世纪后期这轮“反学院”浪潮。

浪漫主义以法国的德拉克洛瓦为代表，“反”的是法国学院派以大卫、安格尔为首的新古典主义；英国反学院的主攻手是“拉斐尔前派”，反的是英国乃至整个传统欧洲拉斐尔艺术理念至上的学院派审美；以克拉姆斯科伊、列宾、列维坦为主要代表的俄罗斯“巡回展览画派”，其诞生的起源事件就是14名学院学生反对俄罗斯皇家美术学院设定的主题陈旧的毕业命题；法国的写实主义不仅反学院，也反对出身于学院的浪漫主义；印象主义更是把整个传统的绘画理念，无论是“广义的浪漫主义”还是“广义的古典主义”通通推翻，重新定义对“真实”的认知……后来更不必说，凡·高、高更这样几无学院基础的艺术家横空出世，把19世纪末的艺术界搅得好不热闹。

音乐界也是如此。德彪西对和声的全新认知，让巴黎音乐学院的老师给他打出“不及格”的成绩；斯特拉文斯基的《春之祭》直接拉开了20世纪现代音乐的序幕；普罗科菲耶夫，这位把钢琴当“打击乐器”用的怪才，在音乐学院的和声课挂出红灯……

19世纪开始的反学院狂潮奠定了现代艺术的基础，这才出现后来的能人大师横扫千军，为世人带来精彩纷呈的艺术珍宝。

巴洛克时期最伟大的艺术家大多属于“广义的浪漫主义”“色先于形”这一派。在此期间，拉斐尔的后继者们似乎有些默默无闻，但事实并非如此。就在“卡拉瓦乔”们攻城略地的当口，拉斐尔的门徒已悄无声息地在最高权力的支持下，占据了艺术教育体系的制高点。这就是最早在法国成型的“学院艺术”。说到法国学院派绘画的诞生，首推普桑。

在普桑之前，法国并没有出现影响力大到足以开宗立派的画家，只有让·富凯，这个曾到意大利学画的法国“留学生”。富凯活跃的年代大约是15世纪中期，在他之前，法国绘画主要是宫廷绘画，且宫廷绘画又主要以英国画家的绘画为主，用“乏善可陈”来形容已算是手下留情。就像是请体育老师补习数学一样，文艺复兴时期的英国在艺术方面亦未有太高建树，或者说，文艺复兴在美术方面的星火根本没有烧到英国。除16世纪上半叶德国的小荷尔拜因曾到英国发展，并服务于英国宫廷，英国又等了100年，才等到鲁本斯最得意的弟子——凡·戴克爵士定居于此，从此整个英国的绘画事业被带了起来。对于15世纪还要靠英国画家创作宫廷绘画的法国，说他们的绘画艺术和罗马、佛罗伦萨、威尼斯比起来是“一片荒芜”，并不过分。

富凯可算作是在意大利学习工作后，第一个把文艺复兴风格引入法国的艺术家。富凯的作品哪怕与意大利文艺复兴大师的创作相比，也算是杰出的。富凯的画作（G1）在透视、人物形象比例以及色彩运用上，绝非同时期法国的宫廷绘画可比，富凯为法国的绘画种下了文艺复兴的种子，直到普桑时期终于生根发芽。但严格来说，普桑手上的绘画艺术也不能算作纯粹的法国艺术，因为普桑也是一个“留学生”。

G1↑

/

《艾提安骑士与圣史提芬》（*Etienne Chevalier with St. Stephen*）让·富凯（Jean Fouquet）93cm×85cm板上油画1452年德国柏林柏林国家博物馆（Staatliche Museen zu Berlin）

普桑出生于法国西北部的诺曼底地区，家境贫寒的他，早年于巴黎学艺、工作，但他非常不适应当时巴黎的艺术圈。当时的法国艺术市场已蓬勃盎然。这个时期的巴黎，艺术行业的运行模式更像是批量生产的工厂：一个工作室里，当家的画家带领好几个学徒共同创作，生意好的时候可能同时画着好几件作品。前文提到的鲁本斯，甚至连达·芬奇也有不少这样集体创作的“工作室”作品。

普桑非常讨厌这种创作方式，他认为艺术品就应该出自艺术家自己的手，所以他喜欢一个人“慢工出细活”地进行创作。普桑在巴黎换了几次工作室，没有一间能让他满意，再加上普桑是一个外地人，无法融入当地的画家与雕塑家从业者行会，故而在接订单上并无太多优势。

自文艺复兴时期以来，一直存在一种“行会”制度——有点儿像“工会”，是由各个行业的从业者组成的民间组织。对个体的从业者来说，这个民间组织可以为大家提供订单信息。当然，行会还会聚集起来，拉帮结派，打击异己，对“抢生意”的非行会从业者提起法律诉讼等，起到保护行会成员的作用。行会是很有帮派感、江湖气的组织，并且每个地方的各行业通常只有一个行会。作为一名画

家，进了画家与雕塑家从业者行会，就算是得到了“江湖”对其水准的认可，算是“拜过山头”，是可以开张迎客的“师傅”了。

机缘巧合，普桑有一位朋友是法国王后的侍从，该王后来自意大利的美第奇家族，普桑在他的帮助下，有幸得见王后的艺术收藏，包括拉斐尔在内等文艺复兴大师的杰作。于是普桑便一心向往罗马，几经努力后，终于在30岁时实现愿望。当时的罗马是教皇乌尔班八世主政，就是贝尼尼一直服务的那位。这位教皇坚定不移地、全方位地支持艺术事业，恨不得把全世界最优秀的画家、雕塑家、建筑师都聚集在罗马。这对普桑来说，简直是如鱼得水。

在罗马期间，普桑形成了自己的绘画风格。他是“广义的古典主义”阵营中的一员悍将，尽管对威尼斯画派有着一定的研究，但其秉承的是“形先于色”的创作理念。普桑致力于在绘画中体现“高贵的设计”，追求“终极的和谐”。这和拉斐尔“想象中的完美”相似，追求让绘画达到完全宁静、和谐、自洽的状态。

普桑极为在意人物形象的塑造以及画面整体的构图布局。他在创作之前会画很多黑白草稿，甚至会制作小的蜡像，再通过对蜡像的素描去捕捉对象的形态。在普桑的画作中，永远看不到多余的痕迹或浮夸的线条。

普桑在典雅、和谐这一方面的代表作是《阿卡迪亚的牧羊人》（G2），这幅作品可以说是艺术史上最高深莫测的作品之一。画中四个人有的头戴花冠，有的拿着手杖，读着石碑上的铭文：“即使在阿卡迪亚，我也存在。”这句铭文使整个画面的含义变得晦涩，主流见解是其中的“我”代表死神，意思是说，即使在阿卡迪亚这样的世外桃源，死亡依旧不可避免，有警世寓意。普桑喜欢在自己的作品中加入悬疑元素，让人猜测。这幅作品中的主体人

物虽然只有四个，但人物有一个整体造型，这个造型就如中国汉字一般拥有一种和谐感。

G2↑

/

《阿卡迪亚的牧羊人》（*Et in Arcadia ego*）尼古拉·普桑（Nicolas Poussin）85cm×121cm布上油画1637—1640年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

普桑绘画中所蕴含的几何形象以及和谐感，在大约200年后大大启发了后印象主义画家保罗·塞尚，甚至揭开了以毕加索等人为代表的立体主义的序幕。对比塞尚的《圣维克多山》（G3）与普桑的《圣让在帕特莫斯》（G4），不难发现，他们对于山体几何形状的表达极为神似。

普桑从未创作过属于他那个时代主题的东西。除了少数自画像，普桑也不给别人画肖像，因为他一贯反对法国流行的“绘画产业”。他认为绘画艺术应该追求永恒的完美，不应为利益驱使，去接客户的“照相订单”。普桑的画作，主要是“历史画”，描绘历史上的重要事件或古代哲人学者的故事，抑或是文学典故。当然，身处罗马，普桑也有许多关于宗教故事的画作。

G3↑

/

《圣维克多山》（*Mont Sainte-Victoire*）保罗·塞尚（Paul Cézanne）73cm×92cm布上油画1892年美国费城巴恩斯基金会（Barnes Foundation）

G4↑

/

《圣让在帕特莫斯》（*Landscape with Saint Jean at Patmos*）尼古拉·普桑（Nicolas Poussin）100.3cm×136.4cm布上油画1640年美国芝加哥芝加哥艺术学院（The Art Institute of Chicago）

与其他历史画家不同的是，普桑的历史画场景中，风景的比例占据主导。在这一点上，普桑比文艺复兴时期威尼斯的画家们更为大胆，这是他创新的地方：人们第一次在一位顶级大师的画作中看到如此大比例的风景。其代表作有《第欧根尼于山野》（G5），人物的形象占比与周围

的风景相比很小。但普桑的处理不应该被理解为对风景的单纯偏好——这是一种对绘画主题的深入理解。第欧根尼是古希腊时期著名的“犬儒主义”哲学家，这幅画作描绘的是第欧根尼的一则故事：第欧根尼主张返璞归真，回归自然，衣衫褴褛地行走于山野之间，只用一只破碗进食与饮水，但当他看到旁边的人俯身下去直接从河中饮水，便深觉自己不够极致，于是把手中的碗扔掉。画面中，普桑把第欧根尼画得很小，还位于一个不起眼的角落，实际是对第欧根尼哲学思想的思考：淡化个体，融入自然。

普桑46岁时达到了自己艺术生涯的巅峰。他声名远播，美名传回了自己的祖国。当时的首相是同时兼任主教的黎塞留，代表国王路易十三亲召其回国为宫廷服务。当年那个郁郁不得志的小画家，16年后回到祖国成了誉满天下的绘画大师，全法国没有一个画家的水准能望其项背。虽然受到了极大重视，普桑和法国绘画界依然“八字不合”，他不堪忍受宫廷生活的钩心斗角，只在路易十三宫中服务了一年多就借故再次前往罗马，从此再未回到法国。即便如此，普桑对法国绘画艺术的影响依然极为深刻，被尊为“法兰西绘画之父”。

G5↑

/

《第欧根尼于山野》（*Landscape with Diogenes*）尼古拉·普桑（Nicolas Poussin）160cm×221cm布上油画1647年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

虽然“神功大成”的普桑并未直接服务于法国的绘画艺术，但他有一个弟子叫夏尔·勒布朗，却是地地道道法兰西学院绘画的奠基人。

此处不得不对路易十四做简要介绍。路易十四是法国历史上权势最为强盛的君主，他使法国成为全欧洲最强大的国家，他建造的凡尔赛宫是令全欧洲君主都艳羡无比并竞相效仿的对象。最重要的是，路易十四“国有化”了法国文化艺术。

路易十四的父亲——路易十三似乎并非强权君主，连大仲马的《三个火枪手》中对于路易十三的描写，也倾向于把他描述成一个优柔寡断的弱主，执政期一直是首相黎塞留操持，实行君主专权。黎塞留和路易十三去世后，年仅5岁的路易十四继位。路易十四年幼，之前黎塞留打下基础的君主集权又危在旦夕，各地的大贵族们都各自为政并蠢蠢欲动——在一场以孔代亲王为首的叛军与马扎然（路易十三王后的情夫，新首相候选人）为首的法国王室斗争中，以王室的胜利告终。路易十四亲政后，把法国的权力中心从巴黎转移到了凡尔赛，在全国范围内实行绝对的中央集权。马扎然死后，路易十四未再设首相一职，他事必躬亲，是一位极为勤政的国王。

难以想象，凡尔赛宫的前身只是路易十三打猎时用来歇脚的野外小别墅而已，而今，凡尔赛宫是欧洲宫殿中最奢华的一座，它集中代表了路易十四至高无上的权力。在艺术风格上，凡尔赛宫也代表着法国巴洛克建筑风格，屋顶上都镶着大块的黄金雕花，置身金碧辉煌的“宫”中，那种压迫感让人透不过气。

路易十四把全国的贵族都聚集到凡尔赛，夜夜笙歌，用享乐麻痹他们。表面上看，这是贵族们的殊荣——国王出钱款待贵族，给他们好吃、好喝、好玩的，照顾得无微不至，但事实上是把各自为政、蠢蠢欲动的贵族们，集中地管控起来。

路易十四平日的生活也极为烦冗，每天早上起床都是一场仪式，贵族们要在国王起床之前，来到他身边观摩。国王白天主持政事，晚上开派对狂欢，带领着贵族们过着极具仪式感的生活。多年下来，贵族们变得俯首帖耳，百依百顺。路易十四成功地巩固了中央集权，法国历史上没有任何一位君主的权势能比路易十四的更大。

要维持如此奢靡的派对生活，艺术家的参与是少不了的，尤其是音乐和舞蹈。路易十四的宫廷乐师吕利就是法国巴洛克艺术时期最重要的作曲家之一。虽然是个意大利人，但吕利入了法国籍，并终身服务于法国宫廷。吕利创作了许多芭蕾舞音乐，还把芭蕾舞融入意大利歌剧，发明了法国歌剧。

路易十四本人便是芭蕾舞高手，在宫廷派对中，他亲自演出过21部芭蕾舞剧。那时的芭蕾舞还是社交舞种，并不像今天看到的那样需要高超的技艺。芭蕾舞起源于佛罗伦萨，是由美第奇家族的卡特琳·德·美第奇带到法国宫廷的。路易十四同时还是高跟鞋的发明人。

一方面为把艺术发扬光大，满足自己的需求，另外一方面，路易十四充分意识到，文化艺术对意识形态产生的影响不容忽视。在路易十四的授意下，法国的文化艺术被高度国有化：1661年路易十四建立了皇家舞蹈学院，从此，芭蕾舞走上了专业化的道路。虽然芭蕾舞到19世纪在法国走向衰落，但之后又在俄罗斯获得了更深远的发展，一直发展到了今天这样超绝的地步。

在造型艺术方面，法国的“绘画和雕塑学院”于1648年成立，但这是个民间团体，由一群艺术家组成，成员结构相对松散。到了1663年，路易十四把它收编成为真正由国家支持的“皇家美术学院”。

皇家美术学院拥有系统化的教学体系，以培养未来的艺术家为宗旨，并资助大批高水平的艺术家，确保艺术为王室服务。在初代院长勒布朗的带领下，皇家美术学院致力于创造一种属于法国的“皇家艺术”，总体来说，就是歌颂王权，为路易十四服务。

勒布朗早先学艺于巴黎，后得普桑赏识，在普桑逃回意大利后，勒布朗追随普桑去了罗马，并继续跟随普桑学习了4年。从绘画理念上，勒布朗对普桑有着比较完整的传承。勒布朗对于形体极为看重。相比之下，勒布朗并不像普桑那般热衷于对风景的刻画，可能是长期服务于宫廷，他更善于把握宏大的主题，诸如宗教场景抑或是战争场景（G6）。

G6↑

/

《亚历山大进入巴比伦》（*Entrance of Alexander into Babylon*）夏尔·勒布朗（Charles le Brun）4.5m×7.07m布上油画1661—1665年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

学院国有化后的一大好处是教育体系更完善，对艺术家的培养也更为高效。路易十四的皇家美术学院几乎是所

有官办艺术学院的雏形，在它诞生之前，欧洲的艺术家学艺或者说技术被传承的方式，都是所谓“学徒制”。学徒制相对灵活、实用，但在技艺的传承以及系统化的归纳方面相对薄弱。皇家美术学院相比学徒制的工作室，有了更为完善的培训体系，技艺的传承也变得更高效。但这样做会遏制百花齐放的多样性，使得学院出来的艺术家，在整体风格上趋同。

为了让学生获得更好的成长，路易十四还设立了“罗马大奖”，就是当时的“公派留学”奖学金。获得罗马大奖的艺术学生，可去罗马留学，为此，路易十四还在罗马开设了“法兰西学院”供获奖学生继续深造。罗马大奖的影响极其深远，当时法国最优秀的一批艺术家，无论是画家、雕塑家还是音乐家，很多人都获得过罗马大奖，比如柏辽兹、比才、德彪西等音乐家，还有布歇、大卫、安格尔等重要画家。

从勒布朗开始，普桑的“广义的古典主义”以及“形先于色”的绘画方式，或者说拉斐尔的绘画方法和艺术理念成为学院的“标准教材”，影响了之后法国100多年的艺术，直到19世纪新古典主义的兴起，学院都起到了重要的作用。从路易十四的学院开始，整个欧洲艺术界的结构开始逐渐发生变化。学院诞生后，艺术界的江湖气就逐渐衰退了，各国都开始纷纷推出自己的学院。取行会而代之的是学院的评审委员会，艺术从一项“手艺”变成了一个“学科”，艺术家的社会地位有了显著提升。

（二）自然与人文

若真要给普桑找一个二元对立的话，大范畴内，前文讲到的鲁本斯、伦勃朗、委拉斯开兹都是其对立面。然而从艺术成就上来说，这三位的艺术表达都比普桑的有辨识度得多，所以用来作为其对立面并不贴切。从绘画的内容以及艺术家的性格特点来看，“风景画之父”洛兰算得上普桑的一个对立面。但他们并非艺术风格上的二元对立，而是在同一主题框架下创作理念的对立。普桑的风景画（历史画）充满人文主义气息，讲故事、讲道理，洛兰的风景画充满了自然主义气息，讲审美、讲感情；普桑描绘风景是表现深刻的哲理，洛兰则是描绘优美的自然。

普桑与洛兰年纪相仿，都是法国人，也都在意大利发展。他们二人的绘画作品在欧洲的各大博物馆经常被挂在一起展出，而且一眼望去，他们的绘画风格还很接近，除了一些特定的只有洛兰才会画的主题，比如一些海港景色（G7），其他作品很难一眼辨别出来具体是谁的，但他们的作品几乎只要一眼就能让人说出：“这幅画不是洛兰画的就是普桑画的。”

现代人肯定觉得，风景画题材的作品极为常见，对中国人来说更是如此，因为中国古代的绘画作品，自两宋以来，山水风景、花鸟鱼虫，全然是主流的绘画题材，人物画反而并不占主导。但西方艺术史却并非这般光景，这与基督教神学体系下的艺术观有极大关系。在洛兰之前，风景画题材异常少见，是因为从文艺复兴时期开始，风景就被认为是相对“低等”的题材。最高等的自然是神的形象，其次是神圣人物的形象，再次是由神所造的人的形象，更

次之是由人创造的建筑物，最后才轮到风景，因为那是不加修饰的荒野自然。

G7↑

/

《克娄帕特拉在塔尔苏斯登陆》（*Cleopatra Disembarking at Tarsus*）克劳德·洛兰（Claude Lorrain）119cm×148cm布上油画1642年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

洛兰之前的画家虽然也在风景画领域有所尝试，但最多算是人物远景，画中还是要将人物作为主要对象进行描绘，譬如威尼斯画派的乔尔乔涅的一些作品，但这些都不能称之为真正意义上的风景画。洛兰是第一个大规模画风景画的一流艺术家，在他的风景画作品当中，人物依然存在，但洛兰已经把对人物的刻画缩小到了极致，描绘手法几乎是几笔略过。

洛兰之所以选择风景画创作，一个原因是在当时的意大利，其他主流题材已经被挖掘透彻了，相比之下，风景画却是一块几乎未被开垦的处女地。此外，还由于洛兰生性恬淡，闲云野鹤。洛兰喜欢去罗马郊外游玩，自然风景时常激发他的创作热情。洛兰与普桑相比文化水平十分低下，他甚至连自己的签名都写不好，因此他的风景画与饱

读诗书的普桑不同，更具备抒情气质，以及自然的纯粹之美，讲究返璞归真。

洛兰的风景画建立起了对自然风景的审美标准。他的风景画（G8）常常以金色阳光洒在绿色植被上的画面给人温和感，营造出唯美效果，这都是洛兰通过户外观察后回到画室，在画布上虚拟出来的半观察、半想象的效果——用虚构世界支配真实世界的风景。可以说，你走到野外，碰到某处的风景，如果某处风景能让你想起洛兰的画作，则此处风景便算得上是一处美景。

G8↑

/

《随想曲与罗马广场的废墟》（*Capriccio with Ruins of the Roman Forum*）
克劳德·洛兰（Claude Lorrain）118.8cm×79.7cm布上油画约1634年澳大利亚阿德莱德市南澳大利亚美术馆（Art Gallery of South Australia）

洛兰的画作对于大海的观察和描绘是前所未有的，洛兰之前似未有艺术大师认真描绘海景。洛兰还是最先把太阳的形象放到绘画作品（G9）中的一流艺术家，这也是他的一大创新。

洛兰死后，他的风景画在英国受到了强烈追捧，现今其作品有一大批都在英国。英国人庭园建造的范式受到了洛兰不少启发，英国人会按照洛兰的画作修建私家园林。

洛兰的艺术对英国学院艺术的影响也不容小觑。英国后世重要的画家们对洛兰的评价极高，如庚斯勃罗曾经说："我们为什么还要画风景呢？洛兰明明已经把风景画画到极致了。"浪漫主义时期的风景画家康斯特布尔也说："洛兰是最完美的风景画家。"被认为是英国最伟大画家的透纳也曾要求把自己的海港作品与洛兰的海港作品挂在一起展出，以表达对洛兰的敬意。前二位实则过谦了，他们二位画了极多的风景画，而且康斯特布尔也被认为是有史以来最优秀的风景画家之一。

G9↑

/

《示巴女王登船》（*The Embarkation of the Queen of Sheba*）克劳德·洛兰（Claude Lorrain）149cm×194cm布上油画1648年英国伦敦国家美术馆（The National Gallery）

洛兰的艺术对英国艺术的发展影响深远，洛兰之后，英国诞生的擅长风景画的画家，相比西欧地区要多出许多。

（三）巴洛克与洛可可

巴洛克艺术时期之后的18世纪中后期，以法国的巴黎和凡尔赛为中心，诞生了一种新的艺术风格，史称“洛可可”艺术。对于洛可可艺术最有意思的一句形容是：“巴洛克一发疯，就变成了洛可可。”

“巴洛克”这个词原本被用来形容过度装饰的艺术风格，原意是“不规则的珍珠”，而洛可可（Rococo）是一个新造词，结合了“Rocaille”和“Baroque”两个词，是一种戏称。“Rocaille”是一种用贝壳、珊瑚、鹅卵石等材料进行室内装潢的手法。如果说巴洛克是“不规则的珍珠”，洛可可就是“张牙舞爪的珊瑚”。

洛可可艺术风格是把巴洛克艺术的过度装饰精神发挥到极致的风格，流行于路易十五时期的凡尔赛宫廷，并席卷全欧洲。洛可可风格从室内装饰开始逐渐蔓延到绘画、雕塑甚至音乐领域，是属于社会潮流性质的艺术风格。当然，“Rococo”的形容也是后人加上去的，在19世纪被艺术史学者广泛应用。

路易十四在位72年，是西方历史上在位时间最长的君主，终其一生，他都在不断强化自己至高无上的君主形象。为了配合路易十四至高权威的形象，皇家美术学院进行了大量歌颂王权的艺术创作，所以在艺术风格以及艺术形象上，路易十四时期，法国的巴洛克艺术风格已经经过充分深化与强化，观感上金碧辉煌，形态上阳刚雄壮。这一视觉上所体现的意识形态与路易十四高度集中化的强权统治，形成了固有关联，深深印在世人脑海中。

路易十四的继任者路易十五，是路易十四的曾孙，因为路易十四的“超长待机时间”已经成功“熬死”了他的儿子

和孙子。拥有这样一位，把法国国力提升到空前高度的“太阳王”曾祖父，作为新统治者，路易十五所承受的压力是巨大的。

在旧统治者的框架下，新统治者再怎么努力，也很难超越前人，路易十五亟须在意识形态和可视化上拥有自己在艺术上的视觉风格，需要世人对自己有独特认知，路易十五的时代要有属于路易十五的时代背景色。洛可可艺术风格正是路易十五的艺术背景色。

说起洛可可风格，不得不提路易十五的“首席情妇”蓬巴杜夫人。蓬巴杜夫人是社交名媛，也是一位深度参与了法国政治的女性，在政治上她是一位“铁腕女强人”。洛可可艺术风格的诞生与她有直接联系。

蓬巴杜夫人原名让娜·安托瓦尼特·普瓦松，出生于巴黎一个普通的中产阶级家庭，据说在小时候曾有占卜师预言她会成为法国国王的情妇。

蓬巴杜夫人发迹的故事是典型的“灰姑娘”式的：长大后的蓬巴杜夫人通过婚姻获得了一处距离皇家牧场很近的房产，由于经常出现在国王打猎的路上，一来二去，蓬巴杜夫人就顺理成章地吸引了国王的注意，并成为国王的情妇，一路青云直上。

18世纪上半叶，情妇在法国社会成为一种被普遍接受的身份，是“公开的秘密”。法国是一个天主教国家，《圣经》明确规定了一夫一妻制，但很明显，国王是很难遵从这一点的，因此就有了情妇这种关系，并逐渐流行于上流社会。关于这方面的社会人情状态可以参考莫泊桑的小说《漂亮朋友》，其对于法国社会的婚外情文化描写可谓十分辛辣到位。

G10↑

/

蓬巴杜粉

蓬巴杜夫人长期保持着对国王的吸引力，并非仅靠美貌就能做到。艺术是她的一件重要武器。蓬巴杜夫人在艺术上的品味引领潮流，她培养了许多艺术家，用美术、音乐以及戏剧来取悦国王，并让宫廷的专业艺术家和表演家创作一些世俗题材的内容给国王看。这与当时盛行的、路易十四遗留下来的宏大题材截然不同。由此，她成功博得了路易十五的欢心，国王因此不断下放更多权力给蓬巴杜夫人。蓬巴杜夫人也一直保持着对艺术家以及学者的资助和支持，她甚至在时尚和艺术方面都有独特贡献，比如到今天还有人在梳的“蓬巴杜发型”，就源于蓬巴杜夫人。蓬巴杜夫人还发明了以她名字命名的独特玫瑰粉色，叫“蓬巴杜粉”（G10）。

蓬巴杜夫人对室内装潢也有独到见解，洛可可艺术最主要的风格特色其实体现在室内装潢上。凡尔赛宫从外观上看是标准的法国巴洛克风格，但它的内部尤其是小型的卧室、书房都是教科书式的洛可可装饰风格。装饰中充满了珊瑚般的触角、木耳一样的花边等造型，纹理十分繁复，最重要的是金碧辉煌到夸张的程度，恨不得在墙上贴满金质的雕花纹理，可谓极尽奢华。洛可可风格的艺术深得路易十五欢心，这正是他所需要的，能够用来对抗路易十四奠定的巴洛克“皇家风格”的重要艺术武器。

在凡尔赛宫的引领下，洛可可风格席卷欧洲，各国君主纷纷仿效，进而开始有一些教堂以及宫殿的建筑外部也呈现出洛可可风格。这一特色在德国的巴伐利亚地区表现得尤为明显，如维斯朝圣教堂（G11）、维森海利根教堂（G12）等，都是由内而外的洛可可风格。它们棱角极多、锐角也极多。巴洛克风格总体是圆润平滑的大波浪线主导，但洛可可艺术风格除了大波浪线的趋势，在大波浪线里还有小波浪线，可说是雕梁画栋。与巴洛克追求的雍容、对称、方正的审美不同，洛可可喜欢用不规则的、不对称的，类似于贝壳、旋涡等的纹理进行装饰，交错扭曲在一起。如果说巴洛克风格是“鳞次栉比”，洛可可则算得上是“盘根错节”。

洛可可的绘画艺术一反巴洛克艺术强明暗对比的特色，整体呈现出明艳、轻佻、氤氲的感受。奠定洛可可绘画风格的画家是华托，他出生于17世纪末的佛兰德斯地区，当时佛兰德斯处于法国统治之下，所以华托大致可被算作一位法国画家。

华托早年跟随画店师傅学艺，但很明显，他的老师不是什么优秀画家，所以华托也算自学成才，并在早年就已经形成了自己的独特风格。从绘画内容上看，华托的一大创举是发明了所谓“游乐画”，描绘的是一些嬉游的、充满欢乐气息的场景，这在当时是非常新颖的题材。细数一下，从文艺复兴时期开始，除了人物肖像画，其他类型的画作，哪怕是风景画，都与宗教、历史、大事件有切不断的关系，艺术从来没有摆脱过宗教与王权的影子。游乐画的出现改变了这种情况，因为游乐画描绘的是世俗享乐场景。

华托在画中描绘贵族游玩时的场景，表现出在社会物质发达的环境下，人们热衷于享乐的生活状态。如此主题的画作折射出18世纪的欧洲社会，核心价值观从宗教信仰

全面向世俗生活转移，这样的转移从文艺复兴初显端倪，到洛可可时期基本完成。华托这一派也叫“雅宴画派”。

G11↑

/

维斯朝圣教堂（Wieskirche）齐默尔曼兄弟（The Zimmermann Brothers）1746—1754年德国施泰因加登

G12↑

/

维森海利根教堂（Basililca Vierzehnhei-Ligen）巴尔萨萨·诺依曼（Balthasar Neumann）1743—1772年德国班贝格

G13↑

/

《舟发西苔岛》（*The Embarkation for Cythera*）安托万·华托（Antoine Watteau）129cm×194cm布上油画1717年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

华托最著名的作品是《舟发西苔岛》（G13），描绘了贵族男女向西苔岛出发的场景。西苔岛是希腊神话中一个象征爱情和欢乐的岛屿，传说爱神维纳斯就住在那里。这幅画折射出当时的上流社会似乎并不关注宗教信仰以及国家大事，而是向往爱情，向往时髦的享乐生活。华托的游乐画对当时艺术界的影响就好像是在提倡文以载道、警世雄文的文坛中，突然杀出一部言情小说，这在当时是非常新潮的题材和创作方式，深受大众喜爱。华托也因为类似的几幅“西苔岛”作品被评选为皇家美术学院院士，从此开始对学院绘画产生影响。

华托喜欢用厚重的白垩色增加层次感，堪称是画作的点睛之笔。他的画面明亮，色彩饱和度较低，有一种云淡风轻的高级感。他的绘画语言和传统的一大区别，体现在叙述方式的不同——传统的绘画作品，总体上是故事性的叙述方式，欣赏者需要通过画面中的具体人物形象以及相关剧情来了解作品的内涵，与此同时，画面的观感用于烘托剧情以及人物性格。华托的绘画作品则是以画面感代替

故事性，欣赏华托的画作，并不需要对所画人物以及故事有所了解，而且通常游乐画也没有具体的人物形象与故事情节，画面本身就足以达到传情效果，能让人明显地感受到欢快、愉悦。

华托的艺术影响是深远的，连后世的音乐家都可以从华托的画面中汲取灵感，像德彪西、拉威尔、肖邦甚至西贝柳斯等作曲家都在华托的作品中得到启迪，创作出有画面感的音乐。虽然不知是否有直接联系，第一次看到《舟发西苔岛》的时候，脑海里马上响起了德彪西的《快乐岛》，这是德彪西写在新婚蜜月时的、听着略显古灵精怪的曲子，充满爱情、欢乐。

相比巴洛克时期，洛可可时期的画作更为明艳生动，它的画面明亮，色彩也更丰富、平衡。这些特点其实与一项技术发明息息相关。在18世纪初，德国一位名叫迪斯巴赫的工人，在机缘巧合之下，用草木灰和牛血混合烧制，提炼出了一种新型的蓝色颜料“普鲁士蓝”，从此蓝色颜料的成本大大降低，再也不像以前需要用昂贵的矿石制备了。这使洛可可时期的画家可以大胆地使用蓝色，而且也更舍得把蓝色与其他颜色搭配调和出显眼生动的绿色，而不是像以前那样，绿色多以墨绿色出现。到了18世纪中叶，大部分颜料更是实现了工业化生产，从此颜料的限制被逐渐解除。

华托的弟子，也是洛可可时期最重要画家之一的布歇就是运用这种新型蓝色的高手。布歇深得蓬巴杜夫人的垂青，他也为其创作了多幅肖像，后世对蓬巴杜夫人形象的认知几乎是通过布歇的肖像画（G14）获得的。

布歇画的这幅全身像中，蓬巴杜夫人身着蓝绿为底、粉色相间的长裙，据说当年，蓬巴杜夫人就是穿着这样一套色彩搭配的衣衫成功地吸引了路易十五的注意力。布歇的绘画整体更为明亮、真实、鲜活，他在画中使用大量蓝

色，例如在《狄安娜出浴》（G15）中，女性均配有蓝色浴袍。

布歇画作中的洛可可精神内涵相比他的老师华托表现得更为显著——布歇极其热衷于描绘女性裸体（G16），而且他的女性裸体在人物形象与人物动作的设计方面表现得直接大胆，毫不掩饰。布歇给他的妻子画了一张裸体画像，画面直白，据说当年著名的启蒙运动学者狄德罗看到后，诟病布歇是在给自己的妻子用绘画“拉皮条”。布歇却认为，女性的裸体是自然的绘画内容，是美好的事物，没有必要隐晦地传达。从这一点来看，布歇是一个敢于突破禁忌的艺术家，这与洛可可时期崇尚奢靡享乐的社会风气是密不可分的。这也说明当时社会的开放程度远非文艺复兴以及巴洛克时期可比。

G14↑

/

《蓬巴杜夫人像》（*Madame de Pompadour*）弗朗索瓦·布歇（François Boucher）201cm×157cm布上油画1756年德国慕尼黑老绘画陈列馆（Alte Pikothek）

G15↑

/

《狄安娜出浴》（*Diana Getting Out of Her Bath*）弗朗索瓦·布歇（François Boucher）57cm×73cm布上油画1742年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

G16↑

/

《宫女》（*Odalisque*）弗朗索瓦·布歇（François Boucher）59cm×73cm布上油画1745—1751年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

布歇担任过皇家美术学院院长，本来法国的绘画艺术就是以学院为尊，如今学院的首领尚且如此崇尚享乐主义精神，那整个洛可可时期的法国画坛，乃至全欧洲的绘画风格可想而知。

法国洛可可绘画的集大成者是布歇的弟子弗拉戈纳尔。弗拉戈纳尔的绘画作品集中代表了洛可可绘画的画面观感效果，总体展现出一种“氤氲之息”。说得简单一些，弗拉戈纳尔笔下的洛可可绘画作品，有一种给画作加了“磨皮滤镜”的感受。他画的人物大多面色红润，如小酌微醺般愉快，看了他的画总让人想起一句诗：“暖风熏得游人醉，直把杭州作汴州。”洛可可时期的娱乐主题在弗拉戈纳尔的画作中表现得一览无余：它消磨你的意志，使你放开怀抱，投入到无尽的享乐中去。

弗拉戈纳尔最出名的作品是几乎人人都熟悉的《秋千》（G17），这幅作品描绘的是一段三角关系：女子被丈夫推着在秋千上玩乐。秋千在法语中是“escarpolette”，在英语中是“swing”，都是“摇摆”的意思，在此处形成一语双关。画面中，秋千上的女子明显是在两个男人之间“摇摆”——一方面是在背后推着她的丈夫，另一方面，在秋千荡起来后，女子就向前方树丛里的情夫抛着媚眼，连鞋子都飞了出去，然而丈夫却并不知道妻子已经红杏出墙，还保持着愉悦的表情。据说当时的社会并没有发明现代社会人人都穿的“内裤”，所以有人猜测，情夫所面对的是女子一览无余的裙底风光，女子实际是赤裸着下半身的，画作带有强烈的性暗示。画面中还有几座古希腊形象的雕塑，也许暗喻“人在做，天在看”，有一定警世寓意。

G17↑

/

《秋千》（*The Swing*）让—奥诺雷·弗拉戈纳尔（Jean-Honore Fragonard）81cm×64.2cm布上油画1766年英国伦敦华莱士收藏（The Wallace Collection）

洛可可在意大利也有着独特的表现形式。意大利的宗教气息一直非常浓厚，但洛可可风格也适时地渗透到宗教画中，并表现出全然不同的面貌。到了18世纪中后期，经过几场大规模的宗教战争后，天主教和新教的势力范围基本固定，新教教徒不用再高举旗帜反对教皇，教皇也不用靠反宗教改革来打击新教，停留在语言论战已经足够，并无必要再发生肢体冲突、大动干戈，于是在意大利，宗教画也展现出新气息。

这方面成就最高的画家要数威尼斯的提埃波罗。提埃波罗的画作，单从技法和表现形式上，已看不到太大创新，因为古典绘画的根基已然稳固，在提埃波罗的画作中可以看到提香、鲁本斯，甚至还有雷尼的影子，绘画技巧过硬。

在提埃波罗的宗教画中埋藏的是洛可可精神。如前文所述：文艺复兴时期的宗教画是典雅的，它通过优雅地展现神迹以及神圣人物形象来达到传递基督教诲的作用；巴洛克时期的宗教画一反文艺复兴时期“温吞”的姿态，采用戏剧冲突的表达方式，对欣赏者进行“震撼”；而洛可可时期，这两种方法似乎都已过时。

可以这么认为：文艺复兴时期的人们，笃信宗教，是“求着教会”想上天堂，所以教会不需要太用力，很安静自然地展现自己的伟大与神圣就够了，这就有了“典雅”的宗教艺术；巴洛克时期，人们依然信仰宗教，总体依然是“求着教会”想上天堂，但情况发生了改变，新教在和天主教“抢人”，天主教需要努力地让人们“转向”自己，所以巴洛克时期的宗教画是充满戏剧性且引人注目的；洛可可时期，整个社会已经逐渐从宗教抽离，更关注世俗，人们开始不那么“求着教会”了，没办法，教会就只能来“求你”了。提埃波罗的宗教画展现的不是神圣人物的伟大，也不威胁你“不好好侍奉就要下地狱”，而是集中展现天堂的美好。

提埃波罗洛可可式的宗教画着重描摹欢愉、幸福的宗教场景。这是一种“糖衣炮弹”式的描绘手法，通过绘画作品，传达出“宗教是欢愉的，天堂是幸福的”信息。其代表作是《皮萨尼家族的神化》（G18），画中已无法看到明确的、直接的宗教主题，而是充满了缥缈的、幸福的视觉感受。

值得一提的是，在洛可可艺术时期，东方文化对西方的影响已变得显著。路易十四时期，法国就与清政府有一定往来，据说路易十四曾致信康熙皇帝，而康熙本人对西方的科学也很着迷，据说乾隆皇帝还很爱听西方管弦乐。

G18↑

/

《皮萨尼家族的神化》（*The Apotheosis of the Pisani Family*）乔万尼·巴蒂斯塔·提埃波罗（Giovanni Battista Tiepolo）1350cm×2350cm天顶湿壁画 1761—1762年意大利斯特拉皮萨尼别墅国家博物馆（National Museum of Villa Pisani）

瓷器在东西方文化交流中起到了至关重要的作用，洛可可艺术时期的西方诞生了全新的艺术形式，就是瓷器以及瓷塑。从巴洛克艺术时期开始，西方世界尤其是西方君主就对瓷器极为着迷。瓷器珠圆玉润的观感、坚硬无比的质地以及釉料五彩缤纷的变化，都让西方人神往。西方的君主大多愿意为瓷器珍品付出巨大代价，譬如波兰国王，“强力王”奥古斯都二世，就曾用一支600人的“龙骑士”部队，换取了151只大青花瓷瓶。为了研制出自己的瓷器，奥古斯都二世可谓倾尽全力——他把欧洲范围内有名的炼金术士囚禁起来，命令其研究烧制瓷器的方法，终于发现瓷器的秘诀来自“高岭土”。奥古斯都二世还建立了瓷器厂，制造出了第一批属于欧洲自己的硬土瓷器。据说当年为了掌握瓷器制作的奥秘，西方人还派传教士专门去往景德镇，“潜伏”20年，就是为了获得制作瓷器的秘方。

蓬巴杜夫人在瓷器方面的贡献也十分卓著，在她的一手操持下，法国建立了“塞夫勒瓷器工厂”。塞夫勒瓷器工厂烧制了很多流传后世的经典瓷器（G19a/G19b），以各式各样的洛可可装饰雕花风格混搭中国风主题的绘画内容，诠释了什么叫作“极尽奢华之能事”。

法国大革命爆发于1789年，是欧洲社会形态从君权到民权过渡最重要的分水岭，也是洛可可艺术风格的末期。对于洛可可艺术的认知，不能只停留在艺术品味和审美需求层面。洛可可风格的兴盛，深深地折射出当时法国的社

会环境，为社会的剧变埋下了重要伏笔：对洛可可艺术的崇尚印证了当时的社会有能力去关注世俗生活、追求世俗幸福。

G19a↑

/

塞夫勒瓷器

G19b↑

/

塞夫勒瓷器

根本上，这是因为社会经济水平的进步。人一旦富裕了，就会开始追求更多的权利，这是人的天性，符合马斯洛的需求层级论。资产阶级人群兴起后，必然会去追求一个于他们而言更为公平、民主的社会，这就给王权统治带来了不安因素。再加上18世纪中后期，法国以伏尔泰、孟

德斯鸠等人为代表的启蒙运动也轰轰烈烈地展开，伏尔泰等人公开反对王权统治，学术和艺术的兴盛也让人们的思想越来越开放以及多元化。这一切都预示着法国社会结构的巨变不是突如其来的意外，而是酝酿已久的必然。

讲到这里，“物极必反”的道理在洛可可艺术和巴洛克艺术上也表露无遗。虽然洛可可是由极致的巴洛克演化而来，但在艺术风格以及视觉观感上，洛可可与巴洛克的艺术也形成了鲜明的二元对立。

在观感上，巴洛克艺术虽然也重装饰、重戏剧冲突，但总体上巴洛克艺术的建筑外形是圆润、向内收的，风格是周正、雍容的。而洛可可艺术风格则更为“矫饰”，总体是向外“喷张”的，风格是充满棱角的。在这一点上洛可可风格与矫饰主义风格有很多类似之处，都是剑走偏锋，讲究夸张造作，存在时间也都相对短暂。洛可可之于巴洛克，就好似矫饰主义之于正统的文艺复兴风格。

绘画观感上，二者也形成了鲜明对立。巴洛克艺术的绘画，明暗对比强烈，甚至画面多有阴沉黑暗的视觉效果，如卡拉瓦乔、伦勃朗、委拉斯开兹等，甚至前文并未提及的，西班牙的苏巴朗（G20）、法国的拉图尔（G21）以及一众北方擅长画静物的画家们皆是如此，洛可可的画面则是明艳、光亮的；巴洛克绘画的色彩大多浓重深刻，洛可可的则是轻佻、淡雅；巴洛克绘画依然“文以载道”，喜欢“摆事实、讲道理”，洛可可则倡导娱乐至上，喜欢“论情调、重观感”。当然社会大背景的差异也是这两种艺术风格差异如此巨大的根本原因：巴洛克艺术与宗教紧密相连，洛可可则是属于世俗的艺术。

G20↑

/

《上帝的羔羊》（*Agnus Dei*）弗朗西斯科·德·苏巴朗（Francisco de Zurbarán）38cm×62cm布上油画1635—1640年西班牙马德里普拉多博物馆（Museo Nacional del Prado）

G21↑

/

《油灯前的马格达丽娜》（*Mary Magdalene with a Night Light*）乔治·德·拉图尔（Georges de La Tour）128cm×94cm布上油画约1640—1645年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

如果说巴洛克充满神性的威严、王权的阳刚，那么洛可可则充满女性化的温柔和纤巧多变。

08 巴赫与亨德尔：巴洛克时期的音乐

（一）音乐与美术

西方美术的高峰从文艺复兴方才开始，但西方古典音乐却未经历过真正意义上的复兴。造型艺术以及建筑之所以能经历复兴，是因为它们拥有能被复兴的对象，即古希腊与古罗马的艺术与学术。古希腊与古罗马时期都有大量建筑物和造型艺术流传下来，如位于雅典卫城的帕提侬神庙，众所周知的罗马万神庙、大斗兽场、凯旋门，以及图拉真纪念柱这样的雕塑与建筑结合的遗迹，古希腊的雕塑众多，最有名气的莫过于《阿佛罗狄忒》（《米洛斯的维纳斯》）与《拉奥孔》。文艺复兴时期的艺术家皆以古代遗留之范式为标准，致力于达到古人的成就，并且认为古人的成就是无法超越的。造型艺术的有迹可循，让艺术家们少走了许多弯路。

音乐则全然不同。尽管学术研究表明，古希腊时期的戏剧已经非常发达——这一点从遍布南欧的古希腊剧场遗迹可考证，哪怕远在西西里岛的希腊化地区，也有规模庞大的圆形剧场，而戏剧经常会配以音乐进行演出，古希腊的琉特琴也是当时的主流乐器。但遗憾的是，公元6世纪格列高利圣咏被发明时才诞生了音位谱。文艺复兴时期的音乐家并无太多前人遗产可作参考，只能“白手起家”，这便是为何西方音乐体系完善的进程要比文艺复兴晚了近两百年。

在西方音乐史中，第一位真正意义上的国际级作曲家，是意大利克雷莫纳的蒙特威尔第。蒙特威尔第被认为是从文艺复兴音乐过渡到巴洛克音乐最关键的作曲家之一，他启蒙了巴洛克音乐的作曲方式，也是意大利歌剧的早期发明人之一，极大地完善了西方古典音乐体系。

蒙特威尔第活跃在17世纪上半叶，此时已进入巴洛克艺术时期，音乐迎来第一波发展高潮：以法国的吕利和拉莫、德国的巴赫、意大利的维瓦尔第、英国的珀塞尔、服务于西班牙宫廷的意大利人斯卡拉蒂以及活跃于英国的德国作曲家亨德尔为主要代表。尤其是拉莫，建立了详尽、理论化、系统化的和声体系，堪比马萨乔把透视法引入绘画，从此让音乐的创作有了技术和理论的依托。

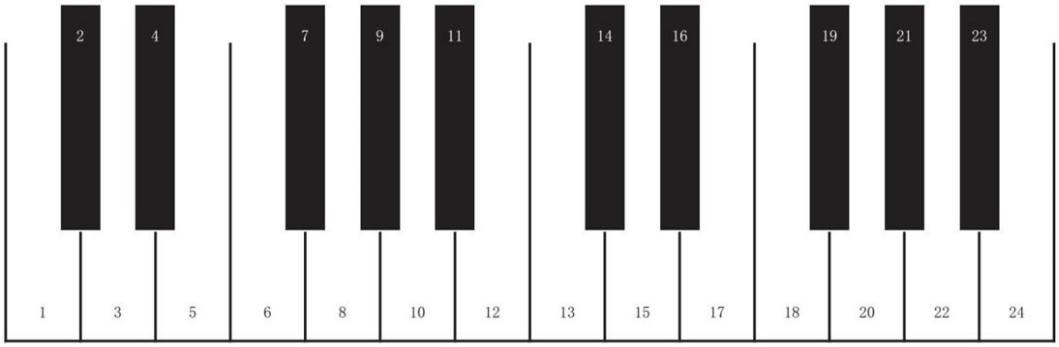
世人对西方古典音乐的认知中，德奥音乐似乎比意大利音乐占比更高。但自文艺复兴以来，西方艺术几乎都发源于意大利，音乐也不例外。包括最主要的乐器——现代乐团所用的“提琴家族”中的四种提琴（小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴），它们的雏形最早都诞生于意大利；钢琴的键盘体系也由18世纪初的意大利人发明。

在西方古典音乐一穷二白的“创业”过程中，蒙特威尔第的贡献极为卓著。在他之前，音乐的主要职能是为教廷服务，较著名的作曲家有文艺复兴时期的塔利斯和帕莱斯特里纳等，他们创作了许多宗教音乐，包括牧歌、赞美歌、弥撒曲。文艺复兴时期的作曲技巧已然繁复，譬如塔利斯创作过四十个声部的合唱作品[1]。到了蒙特威尔第，音乐从服务于宗教的功能性逐渐开始转变为面向世俗的娱乐欣赏性，极大地丰富了音乐的创作方式，这是一个重大转变。

在详述蒙特威尔第做出的贡献之前，需清楚音乐中的两个基本元素，即旋律与和声。旋律很好理解，人们平常说一首歌很好听，实际指的是歌曲的旋律好听，旋律是不同音高的音符在时间线上的排列规律。和声则是个更复杂的概念。具体的、单个的和声类型叫作和弦。和声是不同音高的音符在空间上的排列组合：不同音高的音在同一时刻发声。和声使音乐的表现力千变万化。和声自身拥有表达情绪的功能，比如大三和弦与小三和弦，虽然只有一个音的差别，但在听感上，前者是光明的，后者却是阴暗的。不同类型的和声在时间线上排列衔接，可以达到情绪变化的效果，能展现强烈的戏剧性，也能展现情感的聚集和递进，更能表达不同的情绪和气氛。和声就好像一个“工具百宝箱”，箱子中的每一件“工具”都能帮助音乐达到不

同效果，不同“工具”的排列组合可以组成不同的情绪变化，烘托不同的环境氛围。

要理解和声主管情绪的原理，要从它最简单的情况开始：单看两个音同时发声的效果。例如在钢琴键盘上（X1），1号按键和8号按键同时发声，给人的听感是和谐的，这两个音可以相互融合。两个不同音之间的音高差距，叫作“音程”，1号和8号按键的音程关系叫“纯五度”，是Do和Sol的关系，给人的感觉是和谐、舒服的。如果换一个音程关系，比如1号和3号按键同时发声，这个音程关系是“大二度”，是Do和Re的关系，给人的听感则是不和谐甚至突兀的。依此类推，三个音同时发音，就有三组音与音之间的关系，音和音两两之间都有音程关系，这些不同的听觉感受交织在一起，会给听者综合情绪的感受。比如8号、12号和15号按键同时发声，这组和声的音响效果总体上是明亮、和谐的。但这时若再加18号按键，四个音同时发声，由于与其他三个音之间新的音程关系，18号按键会与原本的和弦反应出新效果，这个新和弦给人“上升”、悬在半空的感觉，像是屏住一口气，呼之欲出。在这个和声里面，8号按键代表的Sol和18号按键代表的高八度的Fa是“小七度”的音程关系，此类和弦有一个专业名称叫“属七和弦”。



X1↑

/

键盘系统示意图

不同音程关系会给人不同的听觉感受，背后有其数学原理：两个音频率之比的最小公倍数越小，两个音的和音就越和谐。例如纯五度中，两个音的频率比是3:2，最小公倍数是6；

大二度的频率比大约是324:289，最小公倍数是五位数，所以大二度远没有纯五度的听感和谐。

任何一部完整的音乐作品，都不可能从头到尾只出现单音。这就好比在KTV唱歌时，机器里放的是伴奏，而演唱者唱出来的则是旋律，没有伴奏的话则只是清唱。清唱的音乐大多是单调的，伴奏的功能就是在演唱旋律时，为旋律配上和声，让音乐听上去情绪饱满，使音乐丰富多彩。

虽然和声整体都对伴奏时的情绪传达有所贡献，但占主导的其实是和声中的最低音。在音响设备中，有“低音炮”的概念，它的作用其实是通过强调整段音乐中的最低音来加强气氛。

蒙特威尔第的一大贡献是在创作中开始广泛使用“通奏低音”。在伴奏中，低音的功能是最重要的，这意味着可以总结出一套“公式”来提高伴奏部分的创作效率：只要把每个和声的低音确定下来，属于这个和声的其他音按照一定的规律可以自由补齐。这和现在大部分流行歌曲的伴奏方式基本相同，民谣歌手之所以在看到乐谱上一些简单的字母和数字后，就能够通过扫弦来自弹自唱，就是因为吉他谱上的字母数字信息告诉了演奏者这段和声的类型，只要把这个和声的“公式”深深地印在脑海里，即使乐谱上没有标注具体的音高，也可以进行演奏。这种演奏是公式化的、固定的。蒙特威尔第是较早在音乐中使用这种伴奏方法的作曲家。在他的乐谱中，低音伴奏的部分只需要把单个低音写出来就够了，乐手会自动把这些音丰富成多个音的和声。这种通奏低音的做法，大大提高了创作效率，作曲家可以将更多精力分配在旋律创作上。通奏低音的做法几乎贯穿了整个巴洛克时期的音乐创作，是一件提升效率的武器，直到古典主义时期才逐渐式微。

通奏低音的通用是有社会原因的。在蒙特威尔第的年代以及整个巴洛克时期，作曲家几乎都是服务于教会、宫廷等上层社会的，平时有大量功能性创作的任务，如宗教仪式、宫廷宴会等等。当功能性大于艺术性的时候，作品往往偏向同质化，在这种情况下，创作效率就变得至关重要。从这个意义上来

说，蒙特威尔第对于西方音乐的贡献可类比于文艺复兴时期的“绘画之父”乔托。

蒙特威尔第另一大贡献是让歌剧这一题材成为主流。尽管蒙特威尔第不是第一个进行歌剧创作的作曲家，但他的《奥菲欧》可以说是歌剧史上第一部重要的歌剧作品。《奥菲欧》是西方歌剧中的典范之一，堪比中国昆曲中的《牡丹亭》。

歌剧的基本形式也是在蒙特威尔第手上成型的。歌剧创作通常由作曲家与剧作家合作完成，剧作家负责写唱词，作曲家负责配乐，把故事情节和音乐旋律结合在一起，最终成为一部歌剧作品。在意大利传统歌剧中，一般分为咏叹调和宣叙调。咏叹调是用来抒情的，旋律性强；宣叙调是用来推动剧情发展的，叙述性强，总体上旋律不明显，甚至有说话念词的部分，其情感表达和音调变化远没有咏叹调丰富。歌剧中还有重唱、合唱部分。这些基本的构成形式在蒙特威尔第的歌剧中变得成熟。

蒙特威尔第几乎没有写过纯器乐作品，尽管他本人的器乐演奏水平很高。其实，在整个意大利范围内，无论什么年代，占据主导的都是声乐。

从文化溯源的角度去看待这个问题就会发现，意大利注重声乐的现象在它绘画创作的题材偏好中也可以找到，这与意大利的宗教传统有密不可分的关系：神圣人物地位最高，人类次之，建筑再次。前文提到，在意大利天主教地区的绘画题材中，几乎都是以人物形象为核心，建筑、静物都较为少见，更不要说风景画。同理，对于音乐来说，由上帝创造的人的声音，无疑是最重要的。自公元6世纪的格列高利圣咏开始，人们最早用来赞美上帝的音乐就是声乐。这种一脉相承的宗教习惯，导致意大利不仅在绘画艺术上一直以人物形象为核心，连音乐也是以人声为绝对主导。虽然也有器乐，但器乐主要是人声的伴奏，这与德意志音乐对待器乐和人声的方式是截然不同的，故意大利的艺术是重视“个体”的艺术。

---

[1]《40声部经文歌：新的希望》（*40 Part Motet: Spem in Alium*）托马斯·塔利斯（Thomas Tallis）1570年经文歌

（二）艺术与技术

在常人观念中，艺术创作尤其是音乐创作，是一件需要灵感的事情。音乐家需要灵感才能写出脍炙人口、传唱千古的旋律，就如俄国作曲家柴可夫斯基的作品，无论是《天鹅湖》[1]还是《降b小调第一钢琴协奏曲》[2]的主旋律，都成了全人类共有的听觉记忆。这些动人的灵光一闪，是艺术家才能的展现。一部艺术作品的完成，尤其一部音乐作品的完成，其灵光一闪的成分，或者说一部作品中的“金句”，并非随处可见。一部音乐作品中有几千个音符，交响曲可能达到几万乃至十几万个音符，如此多的音符，怎么可能仅靠灵感一个个地谱写在纸面上？除了灵光一闪，作曲其实也是一门“技术活”。

音乐学院作曲系的学生大部分时间都是在不断锤炼作曲上的技术，例如音乐学院里要精修所谓的“四大件”——和声、配器、曲式与对位法，这些都属于音乐创作的技术部分。

对东方人来说，和声相对陌生，尤其在中国，器乐演奏是以独奏单音旋律为主的，从中国传统音乐的根基中，找不到明显的和声迹象。和声是由不同音高的音同时发声构成，音的数量、高低可变，不同和声之间的连接也可变。如此一来，和声的种类以及可达成的效果千变万化，就好比你的工具箱中有众多工具，可以用来解决各种问题。但你必须要学会如何使用它们，不仅要学会单件工具的用法，还要知道不同工具如何串联起来，不同组合可以解决什么样的问题，如此，工具箱才是有用的。和声学就是教人如何使用和声这个“多功能工具箱”的学问。

历史上第一个给和声这个工具箱写出体系化“使用说明书”的人，是法国巴洛克时期最重要的作曲家拉莫。拉莫要比之前提到的路易十四时代称霸法国乐坛的宫廷作曲家吕利小差不多五十岁，是继吕利之后法国乐坛的“掌门人”，但相较于作曲家身份，他更是一位令人崇敬的音乐理论家。1722年，拉莫出版了一本著作，叫作《还原到其自然原则的和声学》，简称《和声学》。这本书奠定了整个西方古典音乐和声体系的基本方法论。

拉莫在他的“使用说明书”中，确立了和声系统是以主和弦、属和弦以及下属和弦这三种最主要的和弦为基本构成，三者循环演进，推动音乐进行。这三种和弦具体在音乐上怎么理解？人们在听歌时一定都有这样的经历：一首旋律性很强、朗朗上口的歌曲，在听过几句后很容易跟唱，且唱到一半，哪怕原唱戛然而止，也能根据这首歌旋律变化的趋势，把后半句大致唱出来。这是因为我们抓到了旋律的趋势。这种趋势在音乐里普遍存在。音乐走向的大趋势是从不稳定到稳定，从冲突到和谐。这种音乐趋势或者倾向性，在文学中也如出一辙，就像是议论文，在经历过一翻论证后，要回归中心论点，从动态趋向静态，从动荡趋向稳定。

拉莫的主和弦就像文章的中心论点，是稳定且处于核心地位的。但一篇文章不能通篇只给出论点，这是毫无意义的，必须要给出论据才行。就跟议论文需要论据以及小说需要戏剧性的剧情一样，音乐也要追求变化，不能从头到尾都很和谐，一成不变。这期间，属和弦就在音乐中主导变化，是与主和弦对立的元素，而下属和弦就很好地充当了两者的连接和过渡的角色。当然，和声的种类太多了，这三种最主要的和弦是组成音乐的三个最基本要素，其他和弦在这个基本逻辑的框架下，能够制造出各种各样神奇的效果。

今天，拉莫的作品已不再被经常性地上演，但拉莫的这套和声理论体系依然是音乐学院和声教学的理论源头，虽然大家已不再用他的原著，但说到和声学，无疑是由拉莫的这本著作奠定的。拉莫将和声的运用系统化、理论化，是后世音乐家作曲时无往不利的神器，如果与绘画比较，拉莫的贡献堪比将透视法引入绘画的马萨乔。

真正的和声学要比此处描述的复杂得多，但可以看到，它和绘画、雕塑不一样，反而更接近文学、戏剧，因为它和后两者都是拥有“时间轴”的“动态艺术”，在大的艺术原则上有很多相通的地方。

如果说和声是一个抽象的、音乐情绪上的工具箱，那么配器就是实实在在的、真正的音乐工具箱了。配器理论讲的是在创作管弦乐时如何挑选和搭配乐器。挑选乐器相对比较容易，特定的乐器有特定的声音形象，例如：长笛最能代表田园风格，小提琴给人以优雅的印象，若要营造光辉、胜利的氛围，铜管乐则当仁不让。

配器学更多是讲述乐器之间的组合搭配。不同乐器同时发声，不同音色交织在一起，会产生全新的音响效果。这是因为乐器发出的声音本质上都是声波，不同乐器音色不一样是因为发出声波的波形不同，不同声波在物理上满足所谓的叠加原理，即把不同声波的振幅相加后融合成新的声波，如果两种乐器的波形相加后可以形成新的固定波形，就感觉听到了新的声音。如比才的歌剧《卡门》[3]中的间奏曲，当长笛和单簧管一齐演奏时，便会出现这种效果。因此，配器学要求作曲家了解不同乐器间搭配会产生何种效果，以及对所有乐器的演奏能力、演奏难点、演奏法有充分的掌握。这并非所有作曲家都能做到，很多伟大的音乐作品虽然艺术价值极高，但由于作曲家本人并不很了解这件乐器的演奏习惯，会导致作品的演奏十分困难

和“别扭”，柴可夫斯基的《D大调小提琴协奏曲》就是其中之一。

曲式很好理解，就像不同文章有不同结构要求一般，如奏鸣曲曲式就严格规定了音乐的格式，各种各样的舞曲规定了音乐的节奏类型，等等。

对位法则是相对难以理解的概念。对位法是专门针对复调音乐的创作技巧。复调音乐是与主调音乐相对的音乐形式，一般的流行歌以及大部分巴洛克时期之后的音乐，都是主调音乐。主调音乐可以粗浅但并不完全准确地理解为主唱与伴奏的关系。复调音乐并不存在主唱与伴奏关系，不同声部相对平等，共同演奏，例如男女重唱，通常是复调音乐。在男女重唱中，男声和女声所唱内容不同，音调、歌词也不必相同，如何安排两个声部的音乐，让作品听上去得当，就是对位法研究的领域。当然，对位法要处理的很可能不止两个声部，巴赫所作的赋格曲[4]可以同时处理七个声部，简直神乎其技！至此，不难发现，音乐创作要比常人所想象的更具有技术性。

前文讨论过为什么不应讨论学院的好坏与否，因为不应当把学院当作培养艺术家的地方。是否能成为优秀乃至伟大的艺术家，完全在于艺术家的个人追求。学院应当被看作是给想成为艺术家的人提供更高效掌握艺术创作必备知识与技能的地方。技术部分当然可以用科学的教学办法传授，但艺术的部分无法直接以知识、教学传授的方式教给学生。艺术是艺术家的原创以及“灵光一闪”。“灵光一闪”在作品中所占比例可能并不高，但只要存在，便能通过技术——这些“工具箱”里的工具放大，变得熠熠生辉，甚至流芳百世。

---

[1]《天鹅湖》（Swan Lake）彼得·伊里奇·柴可夫斯基（Pyotr Ilyich Tchaikovsky）1875—1876年芭蕾舞剧Op.20

[2]《降b小调第一钢琴协奏曲》（Piano Concerto No.1in b-flat minor）彼得·伊里奇·柴可夫斯基（Pyotr Ilyich Tchaikovsky）1874—1875年协奏曲Op.23

[3]《卡门》（Carmen）乔治·比才（Georges Bizet）1874年法语歌剧

[4]《赋格的艺术》（Die Kunst der Fuge）约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach）1740年键盘乐BWV1080

（三）赋格与咏叹

虽然巴洛克最早被用来形容拉莫的歌剧，但很明显，巴洛克时期最具影响力、最优秀的作曲家当属巴赫与亨德尔。这二人的音乐，从各个方面形成了巴洛克时期音乐的两座最高峰，且风格迥异，是“对仗工整”的二元对立。

两人生活背景有相似之处：虽然亨德尔主要在英国发展并加入英国籍，但他与巴赫都是德国人；两人的出生地也很接近，巴赫出生在距德国大城市莱比锡100多千米的爱森纳赫，亨德尔则生于莱比锡西北部不到20千米的哈雷；两人都出生于1685年，亨德尔比巴赫早生不到一个月；寿命上，亨德尔比巴赫多活了9年；宗教信仰上，两人都是路德宗新教基督徒。

“意大利与德意志”一章中提到，意大利擅长美术，德意志长于音乐，这在巴洛克时期也得到了体现：巴洛克时期音乐的最高水准在德奥地区。

巴赫被称为“西方音乐之父”。经后人整理，巴赫一生创作逾千部。巴赫的主要作品都规模庞大，如弥撒曲、清唱剧、受难曲等，长度多在一小时以上，还有诸如英国组曲、法国组曲、协奏曲、无伴奏奏鸣曲与组曲等等，都是大篇幅作品。后世作曲家无人能在创作数量上超越巴赫，唯有与巴赫同时期的泰勒曼做有超三千部作品，但作品质量却又与巴赫不可同日而语。泰勒曼的作品相对规程化及同质化，且创作手法相对单一，本书不表。

后人整理巴赫作品用的是BWV（Bach Werke Verzeichnis的缩写）编号，意思是“巴赫作品目录”，编号从BWV1开始排，新发现的作品则在表中扩充，截至2017年排到BWV1128。且一个BWV编号下，常有好几部次级

编号不一样的作品，虽是编到BWV1128，总数实则犹有过之。BWV编号无法表现作品创作的先后次序，例如BWV1001到BWV1012是六部小提琴无伴奏奏鸣曲与组曲和六部大提琴无伴奏组曲，但创作次序未必紧密相连。巴赫的作品不仅数量多，质量也极高，无甚“灌水”之举。相比之下，同样极为高产的莫扎特却有不少短小作品，略有赚取版税之嫌。

巴赫“西方音乐之父”的名号实至名归。他就好似音乐的上帝一般，除歌剧外，把古典音乐能做到的形式几乎都创作了个遍，虽然宗教作品依然占据主导，但形式上简单一数就有：康塔塔（BWV1—224）、经文歌（BWV225—231）、弥撒曲（BWV232—243）、受难曲与清唱剧（BWV244—249）、合唱曲（BWV250—438）、咏叹调与圣歌（BWV439—523）、管风琴作品（BWV525—771）、其他键盘乐（包括各种钢琴奏鸣曲、前奏曲与赋格、创意曲、组曲，BWV772—962）、协奏曲（BWV971—987）、无伴奏器乐独奏（包括各种弦乐、管乐奏鸣曲组曲，BWV995—1013）、室内乐作品（BWV1014—1040）、乐队作品（BWV1041—1070）、卡农（BWV1072—1078）等等。在不同类型的作品中，巴赫几乎挖掘了所有器乐及声乐的可能性。

巴赫创作了不少独一无二的器乐作品，如小提琴和大提琴的无伴奏作品。纵观音乐史，除开几位自身是提琴演奏家的作曲家，便再无重要的小提琴无伴奏作品了。除此之外，巴赫还作有不少冷门乐器的独奏作品，如双簧管、巴松管，它们的曲目库里几乎都是巴赫的名字，因为后世音乐家不太为这些乐器进行独奏创作，即便有，其艺术价值大约也不能与巴赫的相提并论。巴赫好像一名伟大的矿工，对音乐这座巨大宝藏的每个角落都进行了探索与挖掘，为后世音乐创作提供了宝贵经验，打下了坚实基础。

亨德尔的创作也不在少数。他的作品被后人以HWV编纂，规律与巴赫大致类似，号码排到600多。不同的是，亨德尔作有42部歌剧。歌剧是所有音乐形式中平均时长最长的，三小时以上的不在少数。所以，创作量上，亨德尔能与巴赫比肩。

简单观察亨德尔作品的类型就会发现二人的第一个对立面：亨德尔相对于巴赫，更关注声乐作品，尤其是歌剧这类拥有大量独唱、咏叹调的作品，而巴赫在器乐作品上下的功夫明显多于亨德尔。亨德尔流传后世的作品大多是声乐作品，比如清唱剧《弥赛亚》，以及一众歌剧。巴赫虽然流传后世的声乐作品也很多，例如弥撒曲和受难曲，但巴赫的器乐作品在音乐史上明显拥有更高地位，如《平均律钢琴曲集》《哥德堡变奏曲》《赋格的艺术》《二部创意曲》《三部创意曲》《英国组曲》《法国组曲》《意大利协奏曲》等都是巴赫所作键盘乐（如今多用钢琴演奏）。不论是钢琴演奏家，还是管弦乐演奏家，他们的曲库中，在音乐表现难度以及艺术造诣上，占据最高地位的，从来都是巴赫的作品。有些演奏家甚至终其一生都不灌录巴赫作品的唱片，因为巴赫的艺术造诣实在太高，不理解到位绝不敢触碰。

两位音乐家在声乐和器乐这两种形式偏好上的二元对立，主要体现在主调音乐与复调音乐上。主调音乐和复调音乐是两种相异的音乐创作手法。巴赫喜欢写复调音乐，而亨德尔最优秀的段落大多是主调音乐。并非巴赫不会写主调音乐，也不是亨德尔不写复调，相反，巴赫也有极其动听的主调旋律，而亨德尔也有不少赋格作品，只是在偏好以及专长上，二人有着主调音乐和复调音乐的侧重与区分。

主调音乐的主旋律只有一个，它的创作方式通常是把旋律写出来，然后给旋律配伴奏和声。如此，创作主调音乐，对和声学的理解便异常重要。

复调音乐是“多线程”的，每条线都有自己的旋律，大家旋律不一样，但是一同演奏出来，声部之间有交错感，产生戏剧性、交融感与丰富的对比。复调的创作方式并不是写好旋律再配和声，而是在创作时就设想好每个声部如何进行，当声部与声部交织时，每个声部发出的音是不尽相同的，客观上也能形成和声效果，这就更需要精心设计。创作复调音乐，对位法的研习极其关键。

当然，创作复调音乐也要充分了解和声，写主调音乐也要掌握对位法，因为古典音乐实际上要比现在的流行音乐复杂得多，一部作品中二者经常都被用到。此处谈的主调音乐和复调音乐只是大尺度下的总体特征，并不绝对。

如果用舞蹈形容主调音乐与复调音乐：主调音乐就好比一个领舞的独舞者与众多的伴舞者共同起舞，独舞者的服装与伴舞者的服装有显著差异；复调音乐却是几名舞者相互配合共同起舞，服装接近，并无领舞伴舞之说，你来我往、交相辉映。主调音乐的代表形式是歌剧中的咏叹调。咏叹调是歌剧中用来抒发情感的段落，凸显的是歌唱旋律之美。为咏叹调伴奏的，可能是一个规模庞大的管弦乐团，但乐团哪怕有100人，观众的注意力还是放在独唱身上。复调音乐最具代表性的曲式是赋格。赋格至少有两个声部，但通常是三个或者以上，几个声部地位几乎平等。声部越多，创作难度越大。因为声部多，就有更多的音交织在一起，要处理的音程关系也更为复杂。巴赫最多写过七个声部的赋格。这就好像绘画技法中透视法的发明，一方面为画家提供了描绘自然的有力工具，另一方面却又带来更大难题，那便是要保证透视正确的情况下，还要保证构图的和谐，在限制更多的情况下要达到画面合理自然更难。赋格的道理也是类似，声部越多限制就越多，处理声部之间的关系就越发困难。

除了声部多以外，赋格最重要的特点是不同声部并非各自独立自由，而是都要基于同一音乐元素展开，每个声

部虽“各自为政”，但在听感上、旋律上、音乐元素上必须类似。第一声部出现时给出主题旋律，第二声部出现时也要体现类似旋律，尽管第二声部的旋律可以是不同音高的变体，节奏型也允许变化，但要保证听众能清晰辨认出主题是一致的。当然，随后可以变化各异，但总体上，要稳定在同一框架内。

赋格就好比达·芬奇要画的是《最后的晚餐》，限定条件只是在透视正确的情况下，构图和谐、合理。这已经足够困难，此时又附加一个限定条件，要求每个人物所着衣物基本一样！如此一来，难度便更大了。原本还能通过服饰的差异让画面丰富，但若要众人穿着类似，发挥的空间便更少了，也许只能让人物表情更丰富，动作更夸张，才能画出优秀作品。同理，优秀的赋格，讲究计算精巧，既要保证声部之间的均衡，还要保证主题明晰，更要保证听感悦耳，可谓极具数学美感的音乐形式。

值得一提的是，大部分人都较为熟悉的“卡农”是一类特殊情况的赋格。赋格的每个声部，尽管主题元素一致，但音符排列还是不尽相同，而卡农则是每个声部都全然一样，只是出现时机有差异。比如最著名的巴洛克时期德国作曲家帕赫贝尔的《D大调卡农》[1]，实际上是三把小提琴在琴谱相同的情况下，相互错开两小节进入，等于是旋律自己与自己发生交错，是一种很有趣的音乐形式。但千万记住，卡农是一类曲子的统称，是曲式，并非某一首作品的名称。

---

[1]《D大调卡农》（Canon in D）约翰·帕赫贝尔（Johann Pachelbel）1680年卡农

（四）大师与公务员

为何亨德尔重视主调的声乐作品，而巴赫在复调的器乐作品上造诣更高？其内在逻辑是，声乐天然适合主调音乐，而复调音乐更能包容器乐。这源自声乐与器乐在表现维度上的差异。

不妨将人声与钢琴做比较。首先，人声可以持续发声，而钢琴如果不踩踏板，音长便短促，手指从琴键上移开，音就停止了；其次，人声在发音后是可操控的，可以控制一个音逐渐由弱变强再变弱，相对地，钢琴弹奏长音，该音一旦发出便不受人控制，钢琴的发音，由琴槌敲击琴弦一刹那的速度与力度决定，再无其他因素；再者，人声可以做颤音，听上去是音高在上下颤动，钢琴则无法颤音，一些经过改造的古钢琴除外，但并不常用。

管弦乐在这方面比钢琴强一些。管弦乐可以和人声一样发出长音并做变化，音量和颤音都可以控制。弦乐上的颤音技术叫作“揉弦”，通过手指在琴弦上前后揉动，改变振动中的弦长，从而达到音高上下颤动的效果。

最重要的一点是，人声可以带入唱词，这是管弦乐无法做到的。加上唱词后，人声的表现维度更为广阔，旋律的传情达意做得不够充足的地方可以用歌词直白地唱出来；加上歌词后，声乐又有了文学性，表现力明显增强。很多人喜欢某首流行歌，其实是受其歌词感染。除歌词外，声乐比管弦乐更多的是“语气”，能够把人的情绪加进去，例如“哭腔”能更好地营造意境，这是器乐很难达到的（某些民族乐器例如二胡、板胡是少数可以做“语气”的乐器）。

从表现力来看，声乐确实比单件乐器强许多，要在表现力上赶上声乐，器乐就必须挖掘其他维度的可能。例如钢琴利用和声与对位上的可能性，通过多声部的互动交互，形成多变的音响效果，以弥补单音表现力的缺失。这也是为何最优秀的钢琴作品几乎均出自德奥作曲家之手，因为他们的钢琴音乐是和声性的，是多线程的。也许唯一能把钢琴写出极强歌唱性，旋律、和声并重的，就是肖邦了，后文详述。

用声乐创作复调作品相比较而言难度极大。贝多芬《第九交响曲》最后的声乐部分用到了复调手法，也许只有贝多芬一般的伟大作曲家才能掌控自如。

以咏叹调的思路写器乐固然可行，但写出来的作品变化较少，虽然好听，但表现力却始终略显不足。比如活跃于19世纪初意大利的著名歌剧作曲家罗西尼，他的声乐作品登峰造极，同时也写过不少器乐作品，譬如“弦乐奏鸣曲”系列，尽管旋律优美动人，但久听之下略显单调，并无太多新意，也并非主流，上演以及灌录唱片的频率较低，算不得名曲。

赋格与咏叹调是音乐创作形式中较为经典的例子，尤其德奥地区的交响乐作品，虽然总体是主调音乐，但不同声部以及乐器之间的互动穿插是极其丰富的。从这个意义上看，德奥地区优秀的交响曲虽然是主调音乐，但绝非简单的主奏与伴奏，创作方式更不似流行乐一般写了旋律后配上和声那么简单。意大利歌剧也并非千篇一律的咏叹调，而是伴随大量多声部重唱、合唱。

主调音乐与复调音乐的对立、声乐与器乐的对立，自然而然地形成了亨德尔与巴赫在音乐听感上的二元对立。亨德尔的音乐线条清晰，是易于跟随且清新悦耳的音乐；相比之下，巴赫的音乐复杂多变，听者必须聚精会神以便跟随不同声部的变化。亨德尔的音乐像一件做工精美的珠

宝，是精致、璀璨的，他的音乐之美是文学性的；巴赫的音乐则像一座座恢宏建筑，具有强烈的结构感，层次丰富、规模宏大、构建雄伟，他的音乐之美是思辨性的。

在音乐情感的表达上，巴赫与亨德尔也形成了二元对立。亨德尔的音乐更世俗化，充满人世真情，巴赫的音乐总体上显得清心寡欲，充满宗教般的虔诚；在亨德尔音乐中能听到简洁直接的激情四射，而在巴赫音乐中能听到的更多是通过复杂作曲手法构建的内敛与沉静；亨德尔让人愉悦，巴赫启发思考。这两种音乐听感上的属性自然也和二人作品题材上的差异有关：亨德尔擅长歌剧以及各种世俗音乐题材，巴赫则著有大量宗教音乐作品。

音乐上的二元对立，与二人的学艺经历以及人生际遇息息相关。巴赫祖上就是音乐家，家学渊源，再加上其故乡爱森纳赫是德国闻名的崇尚音乐的城镇，地方虽小，当地居民却都热衷音乐，音乐氛围极好。巴赫一生服务于教会与宫廷，以卓越管风琴演奏家的身份闻名，巴赫在世时，其管风琴演奏方面的声誉高过作曲。传说巴赫的作曲过程匪夷所思，他会挑一个下午，走进教堂，在管风琴边坐下，即兴演奏，两小时不间断，回去后，把先前演奏的内容记录下来，一部作品便大功告成。正是拥有如此神技，巴赫才能在50年中创作出1000部以上的高质量作品。终其一生，巴赫都未出国，晚年一直在莱比锡担任托马斯教堂乐长这一职务。

亨德尔的学习创作生涯比巴赫丰富得多，早年的学习经历也比巴赫的坎坷。亨德尔的父亲是一位理发师，觉得乐师是卑贱职业，一直反对亨德尔学习音乐。亨德尔为此经历了不少家庭斗争，直到他被当地一位贵族发现并资助。亨德尔青年时期通过自身努力赚取学费去往意大利学艺，在巴赫和亨德尔之前，德奥地区的音乐依然仰望着意大利。

在意大利三年的留学生涯中，亨德尔谙熟了意大利的歌剧艺术。他是一个对前途有主见、有计划的人，与巴赫的兢兢业业、勤勤恳恳全然不同，亨德尔认准了英国是能大展拳脚的地方。自英国巴洛克音乐大师珀塞尔去世后，英国音乐界尤其是歌剧界可谓一蹶不振，这对亨德尔来说却是千载难逢的“抄底”时刻。亨德尔随后前往英国，并通过一部歌剧《里纳尔多》[1]获得极高声誉，此后，亨德尔服务于英国王室，成了王室及贵族们的座上宾。

亨德尔在世时便已享有盛誉，是妇孺皆知的音乐大师。巴赫则不同，一生服务于教会与宫廷，只是一名“文艺口公务员”。两人社会地位的差异影响着他们的创作风格。二人才华相当，甚至巴赫应该高出亨德尔少许，但巴赫的恬淡性格让他安于当一名勤勤恳恳的“公务员”，而亨德尔的好胜之心则注定他要扬名立万、誉满天下。亨德尔的音乐华丽高贵，巴赫的音乐深邃空灵。其实，巴赫与亨德尔的际遇与前文所述的鲁本斯和伦勃朗类似，一个名满天下，一个偏安一隅，一个外放激情，一个内敛沉静，但他们都是巴洛克时期成就最高的作曲家。

亨德尔音乐的世俗性和巴赫音乐的超然性的二元对立，与二人的音乐受众也直接相关。亨德尔服务于宫廷，著名的《水上音乐》和《焰火音乐》都是热闹非凡、优美动听的传世佳作。亨德尔要写歌剧，要面向大众，音乐必须是接地气的。巴赫主要服务于教会，无需对公众负责，音乐要接“神”气。亨德尔的音乐向下沉，巴赫的音乐则向上望。一个例证是，巴赫虽未创作过歌剧，却做有大量清唱剧。所谓清唱剧，基本上可认为是不带舞美和表演，且用拉丁语演唱的歌剧。清唱剧也有剧情，但大多是《圣经》故事，是“素颜”版的歌剧。以巴赫的才能，不可能不会写歌剧，之所以不写，主要应当是不需要。

亨德尔虽处巴洛克时期，但他的音乐在听感上并不具备典型的巴洛克特色。“巴洛克”最早被用来形容拉莫歌剧的复杂听感，其音乐特色其实与巴洛克绘画、建筑有共通之处：繁复、装饰性是这一时期所有艺术形式的共性。

亨德尔的音乐在巴洛克风格当道的主流圈中，可谓一股清流。他的音乐之美是简洁的，用纤巧、凝练的旋律迅速俘获听众。以《里纳尔多》为例，这部作品让亨德尔在英国一战成名，虽然剧情上并无太大创新之处，但唱段清新可人，对当时沉闷的英国歌剧界来说，可谓清风拂面。这让《里纳尔多》成为至今还经常上演的为数不多的巴洛克歌剧之一。

这又是亨德尔和巴赫的一个对立面。巴赫的音乐从复调创作手法上看是极度巴洛克式的。他使用大量装饰音，这是巴洛克音乐的标志。巴赫的装饰音种类繁多，并且留给演奏家不少即兴创作的空间，因为装饰音的演奏并不固定，演奏家可在演奏时作即兴变奏。直到进入古典时期，装饰音才大量减少，且音型固定，只作为音乐中的点缀存在。可以聆听巴赫所作《哥德堡变奏曲》的两个版本（[2]/[3]），一版装饰音原封不动，另一版去除了所有装饰音，几乎是两首不同的曲子。这充分说明装饰音在巴赫音乐中的重要地位。大量复杂多变的装饰音是巴赫音乐中典型“巴洛克”的地方。

亨德尔学艺于意大利，虽然时间不长，但其音乐的精髓却是意大利式的。亨德尔作为英国籍的德国人代表意大利又与巴赫的德意志二元对立了一回。

二人在去世后所受待遇也大不相同。亨德尔自始至终都是音乐史上最重要的大师之一，但巴赫死后却很快被人遗忘，直到19世纪初，德国作曲家门德尔松的重新发掘，才让巴赫走向复兴。这也不难理解：亨德尔去世了，

是“伟大的作曲家”永远离开了我们，大众悲痛不已；巴赫去世了，只是一位年迈的“公务员”病故了而已。

巴赫的音乐对当时的人来说，实在是太过超前。一是巴赫的音乐并未大范围面向公众，在民间没有获得足够的认知；二是即便巴赫誉满天下，其音乐也太过复杂。巴赫在世时尽管也算有名，曾被普鲁士国王弗里德里希一世召见过，但总体影响力仅限于音乐圈内。哪怕今天，巴赫在德国人票选的“最伟大的德国人”中名列前茅，大众对其重要性的认知依然大多来自外界评价，而非对其音乐的直接认同。足见在任何年代，巴赫的音乐都是极其高深的。

令人遗憾的是，这对巴洛克音乐的并世双雄，终其一生都无缘相见。他们相互知道对方，并相互欣赏。巴赫骨子里是谦逊的人，加上亨德尔在欧洲红极一时，他深深地敬仰着亨德尔。亨德尔时常巡演，据说有一次巡演到离巴赫不远的城市，巴赫闻讯赶去，想和亨德尔见上一面，但无奈信息不准，待赶到时，亨德尔已经离开，这大概是二人一生中离得最近的一次。若是他们二人有幸能见上一面，甚至交流几日，将是何等令人神往，不知是否如达·芬奇与米开朗琪罗的“世纪之战”一般，为后世的音乐艺术开辟出两条崭新的路径。当然，相信他们的交流会是友好温馨的，抑或二人无须开口，一同坐在管风琴前便已足够。

---

[1]《里纳尔多》（Rinaldo）乔治·弗里德里希·亨德尔（George Frideric Handel）1706—1710年歌剧HWV7

[2]《哥德堡变奏曲》（The Goldberg Variations）约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach）1741年变奏曲BWV988郎朗

[3]《哥德堡变奏曲》（The Goldberg Variations）约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach）1741年变奏曲BWV988威廉·肯普夫（Wilhelm Kempff)

（五）神父与教师

巴洛克时期的意大利，美术与建筑的发展如火如荼，音乐也毫不落后，除占据意大利音乐主流的功能性宗教音乐之外，正歌剧也是最重要的音乐形式之一。正歌剧也叫作严肃歌剧，其特点是故事剧情单一，大多是些上古神话、帝王将相的陈年旧事，以歌颂圣贤为主，且大多是悲剧。

正歌剧这个称谓并非开始就有，而是由后人总结所加，用以区别之后流行起来的喜歌剧。正歌剧的剧本不多，只有几十个经典故事重复创作。它的结构也显固化，大多分三幕，开篇介绍人物并点题，第二幕剧情发生变化，第三幕则必回归主题。正歌剧的重点大多不在戏剧本身，观众主要是去听歌唱家演唱，这导致作曲家的精力大多放在写出让歌唱家炫技的咏叹调上。于是，正歌剧以歌剧明星为绝对中心，艺术价值并不突出。相比之下，不难理解为什么亨德尔所作的清新简洁的歌剧能在当时获得极大关注。

巴洛克时期的意大利，正歌剧是主流，数量多、体量大，意大利人的歌剧基因深深融入血液。可如今，对于当年那些专门创作正歌剧而出名的意大利作曲家，若不是专门了解，哪怕是古典音乐发烧友，亦不会有太多印象。

在西方音乐史上，巴洛克时期的意大利有两位被人铭记却不主攻正歌剧的重要作曲家，一位是“协奏曲之父”，来自威尼斯的职业神父维瓦尔第，一位是来自那不勒斯王国的“奏鸣曲之父”斯卡拉蒂，后者是葡萄牙公主的音乐老师，公主嫁到西班牙时，他随同前去继续任教，终老于西班牙马德里。

维瓦尔第于1675年出生在威尼斯一个普通乐师家庭，从小跟随在教堂乐队担任小提琴手的父亲学习音乐，幼年便展现出惊人才华，据说其10岁时便能代替父亲演奏。25岁时，维瓦尔第选择成为一名神父，由于长了一头红发，人称“红发神父”。维瓦尔第担任女童孤儿院的指导老师期间，为训练女童乐队的演奏，创作了大量乐队作品，以弦乐为主。维瓦尔第的作品种类繁多，有歌剧、康塔塔、协奏曲、奏鸣曲等，其中最重要的是协奏曲（concerto）。维瓦尔第并非协奏曲这一体裁的发明人，但协奏曲的结构确是由维瓦尔第确立。他一生作有400多首协奏曲，其中小提琴协奏曲居多，这与他本人是一名出色的小提琴家不无关系。在当时，音乐家的才能都是综合性的，要创作，又要指挥，还要演奏自己的作品。

协奏曲可粗浅理解为一件或几件独奏乐器，与管弦乐队相互竞奏。大部分协奏曲只有一件乐器担任独奏。协奏曲在意大利兴盛与意大利流行歌剧、声乐是分不开的。协奏曲也常常被用来命名佐以乐队伴奏的声乐作品，如巴赫就用协奏曲来命名一些康塔塔作品。至少在意大利人看来，协奏曲本质上依然是咏叹调一般的声乐式写作，只是协奏曲比单首咏叹调更长，结构更宏大，独奏与乐队之间的关系也更紧密。

维瓦尔第做了两件事。

第一，定下了协奏曲“快—慢—快”的三乐章结构。一部维瓦尔第协奏曲，普遍时长在10分钟左右。第一乐章通常是快乐章，气氛相对活泼；第二乐章是抒情柔美的慢乐章，气氛总体柔和恬静；第三乐章则是比第一乐章还快的“急行”乐章，气氛是热烈激动的。若是听感较为黑暗的协奏曲，第一乐章通常是压抑紧凑的，第二乐章则是忧伤哀婉的，第三乐章也许是焦急忧虑的。综上，“快—慢—快”的三乐章结构，经过维瓦尔第400多首协奏曲的打磨，被证明是符合听觉审美需求的。维瓦尔第之后200年，大

部分协奏曲仍依照该结构创作，可见维瓦尔第的影响极其深远。

第二，维瓦尔第尝试了不同乐器组合与搭配的协奏曲。除大量小提琴担任独奏的协奏曲外，维瓦尔第还给双小提琴、三小提琴甚至四把小提琴写过协奏曲。而且，维瓦尔第还作有大量管乐协奏曲。

维瓦尔第最著名的作品是一套四首的小提琴协奏曲《四季》（[1]/[2]/[3]/[4]），每首协奏曲都描绘了一个季节。这套协奏曲直到今天都在以超高频率上演并被灌录成唱片，很多古典音乐爱好者的入门欣赏作品就是《四季》。

从整体上看，作为西方古典音乐主流的德奥音乐，并非具象音乐。德奥的交响曲、协奏曲、奏鸣曲，在贝多芬、莫扎特的年代，内容上并无具体指代，也没有明确剧情，是抽象的“纯音乐”。这导致大部分德奥音乐作品的名称是编号化的，比如贝多芬的5部钢琴协奏曲都以“××调第×钢琴协奏曲”为名，贝多芬的《命运》交响曲只是《c小调第五交响曲》的别称而已，且并不来自贝多芬本人。从这个意义上讲，维瓦尔第还是“标题音乐”的先行者。维瓦尔第为《四季》配了诗文，以之佐曲效果更佳。真正的标题音乐要等到19世纪上半叶，由柏辽兹和李斯特等人发明。

维瓦尔第的声誉不仅在意大利，更越过阿尔卑斯山传到了德奥地区。巴赫是在维瓦尔第协奏曲的影响下才进行了协奏曲创作，如巴赫作有三首著名的小提琴以及双小提琴协奏曲，以及不少键盘协奏曲。巴赫更是将维瓦尔第的一些优秀小提琴协奏曲改编成钢琴协奏曲和管风琴作品，比如维瓦尔第的《b小调四小提琴协奏曲》（[5]）就被巴赫降调移植到钢琴上，变为《a小调四羽管键琴协奏曲》（[6]）。

维瓦尔第的协奏曲非常动听，旋律性极强，展现出天才般的音乐创造力。他的音乐是具象的，听的时候脑海中常有清晰的画面感，譬如《四季》之《冬》，听完第一乐章被“冻得”瑟瑟发抖，之后立刻进入第二乐章的温暖旋律，仿佛在雪地里遇到一间猎人小屋，推开门看到壁炉中柴多火旺，于是拍雪进屋，立刻被一股暖流团团包围。

协奏曲这个词让人对这种体裁有“协作”“协同”之感，似乎乐队与独奏的关系应当和谐同步。而其实独奏与乐队应是相互交织，甚至是竞争和对抗的。有时候，主旋律永远在乐队手上，独奏乐器则积极在其中穿插，舒曼的《a小调钢琴协奏曲》和勃拉姆斯的《D大调小提琴协奏曲》就是其中的典范。

如此比喻便更清楚独奏与乐队的关系：当独奏家和乐队共演时，不应把独奏家当作领头的将军，乐队也不是听命于这位将军的军队。独奏家与乐队的关系应是：独奏家是一名武功高强的侠客，这位侠客要以一敌多，同时与乐队里的100多个江湖人士过招。优秀的协奏曲给人的感觉应该是如金庸的《神雕侠侣》中，郭靖带着杨过去全真教拜师，在终南山脚下碰到全真教道士的阻拦，于是郭靖一人凭着降龙十八掌和九阴真经的绝世武功，与由14个天罡北斗阵共98人组成的2个天罡北斗大阵酣战了一场。

优秀的协奏曲应当是交响性的，而不是歌剧咏叹调式的。这里又出现了德意志与意大利、交响曲与歌剧的二元对立。这就是为何虽然维瓦尔第奠定了协奏曲的模式，但浪漫主义时期优秀的大协奏曲，大多出自德奥作曲家之手。在浪漫主义时期后，协奏曲的“快—慢—快”经典结构也不时被打破，越来越多四乐章结构的协奏曲诞生，如勃拉姆斯的《降B大调第二钢琴协奏曲》就是其中的典范。

斯卡拉蒂出生于1685年，与巴赫、亨德尔同年，同样是家学渊源，其父是当时著名的正歌剧作曲家，歌剧作品

在20部以上。斯卡拉蒂的主要贡献在于确立了古典奏鸣曲式的萌芽。

此处“奏鸣曲式”和“协奏曲”是两个不同维度的概念，奏鸣曲式是曲式，协奏曲是体裁。体裁是更为宏观的结构，曲式则更具体。和写作一样，小说、散文、诗歌是体裁，而在具体写作过程中，用到的直叙、倒叙或插叙手法，则是写作方式。同理，协奏曲是曲子的大种类，它的形式是独奏与乐队竞奏；奏鸣曲式是乐曲的内部结构。协奏曲分“快—慢—快”三个乐章，第一乐章可以用奏鸣曲式，交响曲作品的第一乐章使用奏鸣曲式也是主流做法。

理解的难点是，进入古典主义时期和浪漫主义时期，存在很多奏鸣曲，分三个乐章或更多，如贝多芬共作有32部《钢琴奏鸣曲》，其中约半数是三乐章结构。实际上，奏鸣曲是体裁，而奏鸣曲式是曲式，通常整首奏鸣曲只有第一乐章用的是奏鸣曲式。奏鸣曲式是音乐的“格律”，跟古诗讲究平仄押韵类似，是文内结构以及行文规律。

奏鸣曲式代表了经典、逻辑性强以及最符合音乐叙述方式的音乐结构，是一类大型的音乐结构。关于奏鸣曲式的分析相当复杂，音乐学院的曲式学课程会对奏鸣曲式做深入分析，奏鸣曲式就好比音乐中的“议论文结构”，是表达观点最为有效的经典范式。

议论文的标准结构是：开头抛出论点，即文章的中心思想，随后摆论据，论证一番后再点题强调论点。

奏鸣曲式的结构逻辑与议论文结构并无二致。奏鸣曲式开头是呈示部，这个部分将给出作品主题，奏鸣曲不止一个主题，第一主题后还有第二主题。与议论文类似，议论文也有可能不止一个论点，例如写一篇文章，第一个论点是“全球变暖与汽车尾气过多有关”，之后还想表达第二个观点“全球变暖问题，其实换了电动车也无大用”。奏鸣曲式的第二个部分叫展开部，音乐要根据呈示部的主题进

行发展变化，可类比于议论文的举证阶段，用于证明论点。议论文的论证部分，有一种方法叫正反论证，“如果不这样”，则会“产生什么后果”，类似于数学证明里的反证法。对应奏鸣曲式展开部里，音乐的调性可以发生变化，如大调转小调，光明的听感转为阴郁的听感，制造出与主题反向但又类似的听觉效果。奏鸣曲式最终的部分叫再现部，把呈示部的主题用统一调性手法再现，统一收尾，这与议论文文末总结论点、点题如出一辙。

奏鸣曲式的大致结构如此，但也有诸多变化可能。比如有的开头有一段“引子”（如贝多芬《第八钢琴奏鸣曲》第一乐章），随后才进入呈示部，就好比有人喜欢在文章前作题记。奏鸣曲式结尾处也可能加入一段“尾声”，给人以意犹未尽之感，类似于有些议论文，在结尾重申论点后，再提几个与主论点相关的问题，引发读者思考。

议论文结构是经过长时间锤炼总结出来的最为有效和精炼的表达方式，给人得体、紧凑、完备之感。从这个意义上看，奏鸣曲式之所以经典，在于这种表达方式符合人们对文艺作品结构的普遍审美。

斯卡拉蒂正是这种奏鸣曲式的奠基人，他一生作有555首钢琴奏鸣曲。斯卡拉蒂的年代主要以“大键琴”或叫“羽管键琴”演奏其奏鸣曲作品，现代人多以钢琴演奏。

斯卡拉蒂的555首奏鸣曲大多是短小精悍的单乐章作品，但每首都是“麻雀虽小，五脏俱全”。斯卡拉蒂的奏鸣曲并非都是完整的三段式结构，他似乎更偏好二段式，即将展开部与再现部融于一体。斯卡拉蒂叫它们“练习曲”（[7]，因为其中很大一部分只是斯卡拉蒂写来给公主做练习用的“家庭作业”，他往往会在一首作品里集中解决一个演奏上的技术问题。

虽是练习曲，它们的旋律性却极强，鲜活精致。在这一点上，斯卡拉蒂的音乐风格如亨德尔一般，并无巴洛克

时期的繁复与聒噪，在艺术追求上是“唯美”的，也不会出现过多复调。这些奏鸣曲虽然音少，技术难度也不高，但和声丰富，充满难以预料的情绪变化，拥有高级的趣味性。斯卡拉蒂的奏鸣曲充满想象力，且经常融入拥有民间风情以及地方特色的音乐元素。

赘述了不少曲式知识，如果诸君真用这些曲式工具对着乐谱研究具体音乐作品，不难发现一个问题：在具体操作过程中，每遇新作，就会发现打破规则的情况，似乎作曲家们都“不按套路出牌”了。对作品来说，结构是死的，艺术家是活的。每每碰到例外作品，理论家们就想用新的框架去命名和定义这些例外情况，于是就有了引子、尾声等概念，曲式分析的书也越写越厚。

站在学术研究的角度上，对艺术作品进行归纳和总结无可非议。但作为艺术爱好者、欣赏者，需要了解艺术家创作的过程，但不能本末倒置。本书开篇便已表明，用来形容艺术风格的形容词众多，但大多是后人为总结前人的艺术遗产，方便归纳而后造：巴赫创作时，并不知道自己在写巴洛克风格的乐曲。曲式、文体乃至古诗的押韵平仄都是固定的，尽管艺术家、文学家在创作时深谙这些规则，但它们并非首要任务，艺术家们创作时的心态大约不会是：“我要写一首奏鸣曲，这首奏鸣曲必须是三段式、两个主题，再现部不能太长，还要有引子和尾声，曲子不能超过20分钟。”

艺术创作是感性、灵性的表达。如前文提到，一部艺术作品，“灵光一闪”的部分可能很少，和声、对位、曲式都是放大精彩艺术瞬间的工具。规则是为艺术服务的，工具要为艺术让路，而不是艺术迁就工具。米开朗琪罗、贝多芬等艺术家之所以伟大，在于他们不断挑战旧有艺术的框架和规则，永远在创造新的表达方式。优秀的艺术永远给人以启示，而不是给规则交答卷。

现在在网络上搜索某部音乐作品，官方介绍都是扑面而来的术语：何种曲式、什么拍子。千万不要被这些术语吓倒，对艺术望而却步，艺术家创作时脑子里装的绝不是这些专业术语以及晦涩名词。

欣赏艺术应直奔作品本身，用直觉体悟，抛开专业术语，抛开名词解释，抛开评论家的眉飞色舞与口若悬河！用最纯粹、直接的感受力体会作品，只有这一时刻属于你自己；这层感受是艺术只为你一个人准备的，从不属于他人。

---

[1]《春》（La Primavera）安东尼奥·维瓦尔第（Antonio Vivaldi）1721年协奏曲Op.8RV269

[2]《夏》（L'estate）安东尼奥·维瓦尔第（Antonio Vivaldi）1721年协奏曲Op.8RV315

[3]《秋》（L'autunno）安东尼奥·维瓦尔第（Antonio Vivaldi）1721年协奏曲Op.8RV293

[4]《冬》（L'inverno）安东尼奥·维瓦尔第（Antonio Vivaldi）1721年协奏曲Op.8RV297

[5]《b小调四小提琴协奏曲》（Concerto for 4 violinsin b minor）安东尼奥·维瓦尔第（Antonio Vivaldi）1711年协奏曲RV580

[6]《a小调四羽管键琴协奏曲》（Concerto for 4Harpsichords in aminor）约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach）1730年协奏曲BWV1065

[7]《E大调键盘协奏曲》（Keyboard Sonata in Emajor）多梅尼科·斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti）创作年代不详K.380

09 莫扎特与贝多芬：古典主义时期的音乐

（一）复杂与简约

巴洛克时期的艺术风格具有较强的装饰性，体现在音乐上则是复调手法成为主流。除了多声部交织带来的听觉上的“分裂感”，丰富多变的装饰音也是其重要特征之一。巴赫作为这方面的代表，达到了顶峰。

物极必反，巴洛克音乐已现顶峰，音乐界的主流审美势必发生重大变化。1730年到1820年，西方音乐迎来了新的风格时期，这段不到100年的时间被称为西方音乐的“古典主义时期”。古典主义时期音乐最昌盛的地方是被称为“世界音乐之都”的奥地利首都维也纳，最重要的作曲家有海顿、莫扎特、贝多芬，他们虽然不都是奥地利人，但都在维也纳发展。

对于古典主义时期的音乐家来说，他们的音乐其实是新潮、现代的，并非古典，至少不“古”。“古典”是个相对概念，其英文是“classical”，译成“经典”更为妥当。“经典”的特性是不论时代如何变，美就是美，在人类审美观中是永恒的。

我们现在讲到经典首推莫扎特、贝多芬，但在莫扎特、贝多芬活跃的时期，维也纳的著名作曲家远不止这二位，欧洲范围内的著名作曲家比这二人更有名的也不在少数。比如，在音乐圈占统治地位的宫廷乐长萨列里、意大利大提琴家及作曲家博凯里尼、“被遗忘的古典大师”施波

尔，以及莫扎特的学生胡梅尔——这位天才钢琴家一生创作了超过200部作品，风头一度盖过贝多芬，其作品演奏起来极具难度。此外，莫扎特的对手——意大利音乐家克莱门蒂，还有被贝多芬奉为“当世最伟大的作曲家”的凯鲁比尼（以歌剧创作为主）都曾红极一时，名满天下。但二百年下来，他们大部分人的作品几乎被人淡忘，上演的次数越来越少，最终被留在了历史里。

关于什么是永恒、经典，总结下来，有一些基本规律：相比过度繁复的东西，简约的东西更有可能成为经典；太极端的东西往往经不住考验，适度、中正的东西更有可能成为经典；在一个新领域，最具代表性和创新性的作品更有可能成为经典。

古典主义时期的音乐恰好符合以上所有规律。与巴洛克音乐尤其是巴赫的音乐相比，古典主义音乐远算不上复杂，其简约但并非空洞，是一种得体与适度。音乐形式上，古典主义时期的创新比比皆是：海顿是交响乐之父，格鲁克改革了歌剧，莫扎特发展了德国喜歌剧，当然还有贝多芬对整个古典主义音乐框架形成的推动。

古典主义音乐与巴洛克音乐的一个巨大差别就是前面提及的由复调音乐向主调音乐的转变，两种作曲手法有着本质不同。

先介绍四部和声，这是主调音乐最基本的声部组合形式，合唱中有四个不同的声部，全部音域由高到低分别是女高音、女低音、男高音以及男低音。这四个声部正好涵盖了从高到低的人声音域。值得注意的是，这四个声部虽然在中文翻译中有男女之别，但意大利语并未在性别上作具体指向，只不过高音天然适合女性，低音天然适合男性而已；在有童声合唱的情形下，男童声音很高，也可担任女高音声部的演唱。

合唱过程中，音高不同的四个声部形成合音，这个合音就是和声。这种和声的听感极为美妙。在广义上，凡占据着四个不同音域的音乐都可组成四声部，可以是声乐，也可以是器乐。

不同种类的和声掌管着不同的音乐效果，给听众以不同情绪乃至丰富的色彩感。不同和声所需音的数量未必相同，最少只要两个音，便能组成不同的音响效果。三个音的和声效果较为丰满，能给人以稳定的听感。四音和声则会让听者有奇异感受，比如上一章提到的属七和弦所带来的“上升”以及悬在半空感便属此类。五个或以上音组成的和声也有不少，但在古典主义时期的音乐中使用得并不频繁。值得注意的是，钢琴经常有超过四个音同时发声的情况，但本质上这些音很多只是差一个八度，只为强调某个声部而已。原则上，合唱团里有高低不同四个声部，不仅能把音域从低到高全部覆盖，绝大部分和声也都能演唱。若真有五个音以上的和声，可于同一声部内再细分，例如女低音可分成两个声部演唱，这样的音乐才能满足基本要求：音域够宽，没有唱不出的音；声部数足够，并无表现不出来的常用和声。有了四部和声后，就好像一个人四肢健全，行动自如。如果四部和声里少任一声部，则会有残缺感。当然，到了之后的浪漫主义时期，作曲家在新和声的创造方面颇有建树，四部和声只满足基本需求，超过四声部的和声，想象空间极其广阔。

值得一提的是，古典主义音乐的各式体裁中，弦乐四重奏被认为是格调极高、极难驾驭的一种：弦乐四重奏由两把小提琴、一把中提琴以及一把大提琴组成，只满足了四部和声创作最低限度的要求，不似交响乐团般拥有数十种乐器能做出多变音色，也不像乐团甚至不如钢琴那样在音量上有超大幅度的动态范围，在创作上少了几个维度的表现手段。弦乐四重奏没有奇技淫巧，更注重纯粹的音乐艺术内涵，不少顶级作曲家在弦乐四重奏面前望而却步。

笔者心目中，弦乐四重奏体裁的创作，成就最高的是贝多芬、舒伯特以及20世纪的匈牙利作曲家巴托克。

合唱团演唱时，其他声部容易被女高音带偏。因为女高音演唱的是人耳最敏感的最高音域，且女高音声部通常负责朗朗上口的主旋律，其他声部都容易受它影响，一不留神还会被带跑，这就要求其他声部时时关注音准的同时还要提升配合能力。

一个和声的功能性大部分是由低音决定的。四部和声里最具存在感的是高音和低音。如果是清唱一首歌曲，会明显感到歌曲不完整，但这时只要再多加一个低音声部，曲子便会完整很多。

中间声部则是起到丰富和声结构的作用。这就像旋律是你要用工具箱解决的问题，低音告诉你具体是用螺丝刀、扳手还是锤子，要想完整解决问题，你必须知道螺丝刀具体是“十字”的还是“一字”的，锤子要多大，铁锤还是木槌，扳手是何形状，等等。中间声部就是具体告诉你这些信息的，让问题解决得精确、漂亮。

古典主义时期的主调音乐正是这种音乐，声音丰满，各个声部都齐备，但永远存在一条主导旋律，不像复调音乐般，各声部几近平等且无明显主导声部。相较于巴洛克音乐，古典主义时期的音乐更注重作品的整体结构，例如交响曲这类经典体裁的诞生，让音乐结构得以完善。就听感来说，古典主义时期的音乐注重单旋律线条的塑造，对乐句也更关注。巴洛克时期的器乐作品不易哼唱，古典主义时期的器乐作品明显易于哼唱。巴洛克音乐好比一组人开辩论会，七嘴八舌，你一句我一句，一方未把观点陈述完就被另一方接替过去，且经常是多于三方的辩论，如此一来，每一方的言论观点都不能给人留下深刻印象，总体略显聒噪。古典主义时期的音乐像是一场演讲大会，哪怕会场里有好几个演讲者，他们持全然不同的观点，但一个

个有条不紊地发言，有充足时间表达自我，观众在下面安静地听着，能集中精神于每个人的声音。

总体上，古典主义时期的音乐是由“乱”向“治”发展的。巴洛克时期的“乱”好似一种摸索过程。就好比神话里盘古挥斧劈开天地，世界始分光暗，但纷乱复杂，轻质上升为天，重物下沉为地。古典时期就好比这天地形成期——不难发现，大量“冷门”乐器如中提琴、双簧管、巴松管以及各类铜管乐器独奏作品均在巴洛克时期被创作出来，这便是摸索过程。经过近两百年的摸索，音乐家逐渐明晰什么样的东西好用有效，排除噪音之后，符合人类审美的规则由此形成。摸索完成后，作曲家们发现“冷门”乐器不太适作独奏乐器，所以到了古典主义时期，这类乐器的独奏作品数量急剧下降。古典主义时期的作曲方式趋于成熟，且具备了明显的时代特征。当然，此处并非在评价巴洛克音乐与古典主义音乐的优劣，而是阐述艺术形式发展的天然过程。

（二）歌剧与交响曲

在古典主义音乐中，若要从体裁上找出一组二元对立，则应当是歌剧与交响曲。此处歌剧专指意大利歌剧——以正歌剧为起源，衰落后19世纪复兴于罗西尼之手，至19世纪中叶，歌剧世俗化，威尔第的喜歌剧占据主导，又以19世纪末20世纪初普契尼的真实主义歌剧封顶的一类歌唱艺术。此处交响曲也并不单指四乐章式的标准交响曲，还要算上19世纪浪漫主义时期的标题交响音乐，如交响诗、交响组曲等，亦包括其他乐队作品，如协奏曲，此处为与歌剧对仗故统称“交响曲”。

交响曲与歌剧的二元对立体现在方方面面：从地域上看，德意志与意大利分别是交响曲和歌剧最主要的根据地；从精神内涵上看，德意志与意大利也是针锋相对，总体上，意大利偏爱个体，德意志重视整体。意大利歌剧的主要形式是乐队伴奏烘托人声，独唱是绝对主角，乐队地位次之。有一佐证：法国作曲家比才的著名歌剧《卡门》，因乐队部分丰富、精彩，所以比才将歌剧中的著名段落改编成交响乐作品《卡门组曲》，而著名的意大利歌剧，印象中并未做过此类改编，因为意大利歌剧是绝对的歌唱本位。

交响曲则不同，管弦乐团有多种乐器，且对乐曲贡献相对平等。虽然各乐器都有自身音色特点，有功能性上的偏重，譬如小提琴声部在旋律中主导地位显著，而遇到表达光辉胜利形象时，则多要靠铜管乐器。作曲家创作交响曲时并不像写歌剧时着重考虑咏叹调旋律，再配以乐队伴奏。这并非是说意大利歌剧不讲究乐队部分创作，哪怕是伴奏部分，在配器以及与独唱的呼应方面，意大利歌剧也有独到之处，譬如罗西尼的歌剧配器就异常精致考究。创

作交响曲内心要装着整体化音乐，不同乐器只是表达音乐不同方面的手段。意大利歌剧是一位穿着明艳的独舞者，身后有几十个舞者为其伴舞；交响曲则是身着各异服装的舞者，以不同姿态挥洒在舞台上，但相互之间的动作交互登对，形成精彩纷呈的整体舞蹈。

在古典主义时期，这两种艺术形式都达到了逐步稳定以及一定程度的进化。巴洛克时期没有严格意义上的交响曲，但管弦乐一直都有，比如巴赫著名的管弦乐组曲以及《勃兰登堡协奏曲》系列。

所谓组曲，可类比西方人的用餐方式。西方人用餐讲究次序，餐前酒、前菜、主菜、甜点、咖啡。巴赫组曲的创作方式是：上来多有前奏曲，算是开胃小菜，通常速度较快，展现乐器灵动轻巧的一面；随后是各类舞曲，比如萨拉班德舞曲、阿拉曼德舞曲、加沃特舞曲、吉格舞曲等，这些舞曲风格代表欧洲不同国家的音乐，巴赫把它们写到一起且顺序相对固定，大有带着听众把欧洲各地菜肴通吃一遍的意思。当然，顺序不能随意颠倒，如适中的阿拉曼德舞曲通常前置，抒情的萨拉班德舞曲大多居中，快速的吉格舞曲总是末位。

到古典主义时期，这种“西餐式”的作曲方式基本固定，交响曲不再以“组曲”形式写成，而是有了更为严格的结构。古典主义时期确立下来的交响曲结构，和前文提到的协奏曲类似，大致也是“快—慢—快”。交响曲有四个乐章，第一乐章是快乐章，通常用奏鸣曲式写就，第二乐章和协奏曲一样，往往是舒缓的慢板或柔板，最后一个乐章是比第一乐章更快且更短小的乐章（有些规模庞大的作品末乐章也用奏鸣曲式）。不同的是，交响曲会在第二乐章与末乐章之间加入一段短小音乐，这段音乐通常舞蹈感较强，不算慢，但也不如末乐章动感，通常是小步舞曲（18世纪常见的欧洲宫廷舞蹈）。从慢乐章到最末的极快乐章，有了速度上的过渡，不致太显突兀，作为交响曲这般

宏大规模的音乐体裁，全曲速度线条的安排更平滑，会增添规模感与整体感。

交响曲的结构根源上还是来源于意大利歌剧。就好比电视剧开头总有序幕、片头曲一般，意大利歌剧开幕时有“序曲”，序曲的结构便是“快—慢—快”。序曲不长，约10分钟以内，在序曲结构的基础上，慢乐段之后加入小步舞曲就成了交响曲的基本结构。到了威尔第时期，序曲逐渐从歌剧中淡出，直接进入主题唱段。

交响曲体裁结构的固定以及简化又印证前文所说，相比巴洛克时期，古典主义时期是一切更为成型、稳定的时期。巴赫的音乐固然伟大，但从形式上看，交响曲的四乐章结构在音乐表达上更为简洁高效，能更紧凑到位地展现乐队特色，对作曲家来说，发挥起来更有的放矢。

让交响曲这种形式彻底成为古典主义时期创作主流的艺术家，是人称“交响曲之父”的海顿。海顿一生创作了超过100部交响曲，有编号的到104号，实则不止。海顿对整个维也纳古典乐派（以海顿、莫扎特、贝多芬为代表，18世纪70年代至19世纪20年代活跃在维也纳的一批重要作曲家所形成的音乐风格流派）的音乐风格起到了奠基性的作用，在古典主义时期的作曲家当中也最为年长，被当时的音乐家称作“海顿爸爸”。他性格温和，乐于助人，愿意提携后辈，莫扎特和贝多芬都受过他关照。这种帮助不仅是作曲艺术上的，在工作发展和日常生活方面也是如此。

海顿的音乐整体风格简洁、明快、直接，没有复杂的装饰音，听觉上易于跟随，也易于传播。他确立了维也纳古典乐派优雅、得体的整体特征，哪怕是小调音乐也并无过多忧伤成分，最多是晴朗天空中飘来一小朵乌云，转瞬便消散了。

虽然海顿的音乐有种中规中矩的优雅感，但他其实极具创新精神。海顿在自己的交响曲中做过许多创新，譬如

在《G大调第九十四交响曲》（即《惊愕》，[1]中，就设计了一个“吓人”的环节。海顿有感于参加他音乐会的达官贵人大多只是附庸风雅，并非真正理解和欣赏他的艺术，所以决定捉弄他们一下。第二乐章刚开始，乐队奏出第一遍主题，那时曲子还很安静，但在第二遍重复时，整个乐队奏出了全曲最强音。据说当时的场景非常有趣，很多漫不经心甚至昏昏欲睡的观众都因这一下巨响被吓得心惊胆战，有人以为是战争打响，有人以为是地动山摇，甚至有人紧张得跑向音乐厅外逃命，这让海顿十分得意。

在《升f小调第四十五交响曲》（即《离别》，[2]中，海顿采用了新颖的设计：当时还未发明电灯，乐团演奏时都靠蜡烛放在谱架上照明，在交响曲结尾处，一组组乐手在演奏完自己的部分后就吹灭蜡烛，带着乐器依次退场，最后只剩小提琴首席与第二提琴首席两人完成作品的演奏。这样的安排与作品标题近乎完美结合，在诠释“离别”主题时又给人以视听享受，不得不说，海顿是一位非常具有创新精神的音乐家。

虽然海顿是交响曲之父，但确立交响曲四乐章结构的却是形成于德国曼海姆的曼海姆乐派。曼海姆乐派也是古典主义时期非常重要的音乐支派，在当时的德奥地区，曼海姆宫廷音乐十分发达，曼海姆公爵本人十分喜爱音乐，主持建立了当时全欧洲最优秀的管弦乐队，这支乐队曾让来曼海姆旅行演出的莫扎特大开眼界。

除了确立四乐章交响曲的基本结构外，曼海姆乐派还有很多技术上的贡献：在乐队演奏上，安排了“渐强”和“渐弱”的演奏方式，还废除了巴洛克时期处理低音的标准手法“通奏低音”。在复调音乐中，低音通常只以通奏低音形式作为伴奏存在，只负责简单的、重复性的功能。曼海姆乐派则开始重视低音，在创作中将低音独立处

理，让其获得与其他声部平等的重要地位，这种创作方式一直沿用至今。

虽然曼海姆乐派并未留下太多脍炙人口的经典音乐，其代表音乐家如施塔米茨、里希特等作为个体艺术地位也不算高，但由于它对作曲技术有着巨大贡献，故在音乐史上，曼海姆乐派仍有着极其重要的地位。

这就是交响乐在古典主义时期经历的成长与进化，从相对自由的“组曲”形式变成了结构固定、规模宏大的四乐章交响曲。从曲式上，奏鸣曲式的广泛使用也对交响曲的定型起到了基础性作用。

为歌剧的演化和发展做出重要贡献的是德国作曲家格鲁克。格鲁克曾担任过维也纳的宫廷歌剧院指挥，也曾前往意大利和法国学习歌剧艺术。当时，意大利的歌剧艺术仍是正歌剧，法国歌剧经过路易十四的御用作曲家吕利的改良，已与意大利正歌剧有一定区别。格鲁克的歌剧集合了意大利、法国和德奥本土的音乐风格，在当时极受大众欢迎。在他的推动下，歌剧艺术的重心逐步从意大利转向德奥地区。

格鲁克在歌剧领域十分高产，一生创作了40多部歌剧。当时，意大利的音乐发展陷入了僵局：音乐家们故步自封，音乐产业的环境不大健康，尤其是歌剧领域。在长时间发展过程中，意大利正歌剧逐步形成自己固有的“套路”，不再追求艺术表达，而是沦为音乐家、歌唱家炫技的工具；剧情老套简陋，缺乏细节；尤其一些阉伶歌手（对尚未发育的声音条件好的男童进行阉割，如此在发育以后既具有女高音或女低音的嗓音音质与音域，同时又具备成年男性的肺活量与耐力。据说阉伶的声音极具穿透力，能与小提琴的音域和灵动相媲美）在舞台上占据支配地位，是那个年代的超级巨星。就像今天的明星“耍大牌”一样，阉伶也时常恣意妄为，譬如违反演出规则、乱

改剧本、排练迟到、缺席甚至提出各种离奇古怪的要求，已然成为歌剧艺术发展的一大阻碍，直到格鲁克打破僵局。

格鲁克一手推动了史称“歌剧改革”的文化运动。他意识到正歌剧越来越荒唐乏味，于是提出歌剧改革的口号：“歌剧应当优美而简洁。”在格鲁克的“简洁”主张下，可以再次看到从巴洛克向古典主义迁徙的风格倾向：化繁为简。

具体操作上，格鲁克主张一部歌剧中音乐的地位是最核心的，作曲家、歌唱家、演奏家都应为歌剧音乐本身服务，音乐在歌剧中绝不是阉伶炫技的陪衬及附庸，音乐应当叙述剧情，烘托人物性格以及表达人物心理活动，集中展现作品的思想。格鲁克的改革并非一帆风顺，有很多人跳出来反对，尤其是那些拥护传统正歌剧的老派作曲家，但他们最终都没能阻止歌剧改革的进程。

1762年，格鲁克写出了一部令世人震惊的歌剧《奥菲欧与尤丽狄茜》，故事内容与前文提到的蒙特威尔第的《奥菲欧》大致类似。格鲁克歌剧改革的精髓——对简洁与优美的追求，都展现在这部作品中。这部歌剧在维也纳公演时反响强烈，虽是熟悉的故事题材，但新的歌剧形式让当时的音乐界为之震动。在《奥菲欧与尤丽狄茜》当中，格鲁克去掉了所有炫技部分，留下清晰明了的剧情。此外，他还打破了正歌剧只有咏叹调与宣叙调的传统形式，将合唱、芭蕾舞等艺术形式融入歌剧，甚至让乐队的演奏从伴奏的辅助位置晋级为极具表现力的主要力量。

总体上，巴洛克音乐的发展像是遇到了瓶颈，变得越发臃肿，而古典主义时期的音乐，在器乐和声乐两方面都进行了集体“瘦身”，且在音乐形态上，有了更多的结构化成果。

你可能会有疑问，难道艺术不该是自由的吗？为何要给艺术加上曲式及题材上的规则？这明明是艺术的枷锁，怎么能算进步呢？要知道，绝对的自由即没有自由，巴洛克音乐再自由，也还是要受调性、乐器、对位法以及和声理论的制约。艺术思想是自由的，但自由不代表没有重点。艺术表现形式多种多样，但在表达不同内容时，表达方式却有优劣高下之分，好比长笛表达田园风光必定比长号适合，大提琴表达深沉感要比小提琴更贴切。艺术的发展不是盲目讲求自由，而是不断地过滤不恰当的，留下重要的，并从中总结规律。在规律的基础上挖掘深层内涵，方才是站在巨人的肩膀上，看得更为高远。

巴洛克时期，艺术总体是为上层人士服务——只有贵族阶级和少数富商能让画家为自己画像，乐队更是只有宫廷、教会才雇得起、养得起的“奢侈品”。作为服务宫廷的音乐，并不需要照顾大众审美，且不可否认的是，上层阶级整体文化水平更高，对复杂的艺术形式更易接受。进入古典主义时期，音乐艺术逐渐开始面向大众，面向公众的剧院、音乐厅建成开放，尤其到了莫扎特时期，听音乐几乎是维也纳人的共同爱好。

为了迎合公众，艺术形式必须简洁。迎合的公众越“众”，艺术的形式越简洁直接：必须易于理解。所以，复调音乐被更简洁的主调音乐取代，结构复杂的组曲被交响曲、协奏曲取代，是艺术发展的必然。

类似的艺术发展规律在历史上一直存在：艺术一旦面向公众，就要向更易于接受的方式发展。中世纪的教会之所以甘愿冒着违反核心教义的风险也要创作绘画，是因为面向大众信徒，绘画的传播方式更高效。后文还会提到，威尔第的喜歌剧会取代罗西尼等人的美声歌剧，是因为资产阶级兴起，剧场的扩大。流行音乐为何相较古典音乐更易传唱，篇幅也短？因为原本音乐面对的只是会去音乐会现场听、时间较完整、可以坐着听两小时以上的公众，留

声机发明以后，音乐面对的则是更为广阔的大众，人们欣赏音乐的时间变得碎片化。

---

[1]《G大调第九十四交响曲“惊愕”》（Symphony No.94 in Gmajor“Surprise”）约瑟夫·海顿（Joseph Haydn）1791年交响曲Hob.I:94

[2]《升f小调第四十五交响曲“离别”》（Symphony No.45 inf-sharp minor“Farewell”）约瑟夫·海顿（Joseph Haydn）1772年交响曲Hob.I:45

（三）水与火

古典主义时期最伟大、对后世影响最深远的两位音乐家，非莫扎特与贝多芬莫属，莫扎特与贝多芬象征着古典主义音乐的最高成就。贝多芬的音乐直接推动了浪漫主义音乐的诞生，当然贝多芬音乐的意义远不止于此，哪怕到了今天，他对当代作曲家的创作依然具有显著影响力，是当之无愧的“乐圣”。

音乐风格上，莫扎特流畅清新，贝多芬顿挫激昂，很容易构成一组二元对立。法国作家罗曼·罗兰也在长篇巨著《约翰·克利斯朵夫》中借主人公之口表达了一个观点：莫扎特的音乐像水，贝多芬的音乐像火。作为艺术家，二人在音乐史地位上各据一方，从某种意义上说，他们并不是严格的二元对立，可以把莫扎特与贝多芬理解为音乐史当中两座稍有传承关系的丰碑，只是他们二人的音乐风格以及精神内涵确实可做一定程度的比对。

首先，莫扎特与贝多芬的人生际遇极不相同。莫扎特出生在奥地利萨尔茨堡。放在任何一个时代来看，小时候的莫扎特都能被称为“神童”。他自幼便展现出惊人甚至是“骇人”的音乐天赋：未识字先识谱，5岁作曲，8岁创作第一部交响曲，12岁写出第一部歌剧，对钢琴和小提琴的演奏极为擅长。莫扎特成年以前就已经给全欧洲的贵族以及主教们演奏音乐，是欧洲上流社会追捧的童星，去世时年仅35岁。

相比之下，贝多芬只能算是大器晚成。他出生在德国波恩，比莫扎特小14岁，出版第一号作品——3首为钢琴、小提琴和大提琴演奏的三重奏时，已经25岁（虽然贝多芬13岁就已发表过作品，但并非优秀之作，也并未正式出版），出版第一部交响曲《第一交响曲》（Op.21）时，贝多芬已经31岁了，31岁对于莫扎特来说，已属“晚年”。

莫扎特从小就红遍欧洲，与他父亲的努力是分不开的。老莫扎特非常看中儿子的才华，精心培养，贴身守护，莫扎特在7

岁到17岁的10年间，是在全欧洲的旅行演出中度过的。贝多芬的父亲是一名宫廷歌手，想效法莫扎特的父亲，所以逼着贝多芬从小学习音乐，练习钢琴、小提琴，也想把贝多芬打造成神童，甚至还把贝多芬的年纪报小两岁。为此，贝多芬小时候吃了不少练琴的苦。青年时期的贝多芬辗转来到维也纳后，开始跟随“海顿爸爸”学习，但似乎与海顿不是很合得来，最后不欢而散。与莫扎特相比，贝多芬的成名之路十分坎坷。

两人性格上的差异也较大。莫扎特善于交际，性格相对开朗外向，对自己的艺术无比自信。从莫扎特的书信集当中就可以看出，莫扎特性格活跃且充满恶作剧精神，情感也极其充沛，如果拿一种动物来比喻，莫扎特像一只活泼灵动的猫咪。而贝多芬一方面长相较为难看，身高较矮，据说只有157厘米，且性格暴躁，周围人都害怕他。贝多芬相较莫扎特更内向、孤高。另一方面，贝多芬自青年时期就开始有耳聋症状，中年时几乎全聋，这导致贝多芬性格愈发躁郁，犹如一头生气的雄狮。

在作品体裁方面，除歌剧一项以外，两位大师的创作体裁相对重合，都写了许多交响曲、协奏曲、奏鸣曲以及各种室内乐作品及小品单曲。从数量上看，除钢琴奏鸣曲外，莫扎特几乎每一种体裁都多于贝多芬：莫扎特有约50部交响曲，贝多芬有9部；莫扎特有27部钢琴协奏曲，贝多芬5部；莫扎特有7部小提琴协奏曲，贝多芬1部；莫扎特有35部钢琴小提琴奏鸣曲，贝多芬10部；唯独在钢琴奏鸣曲一项上，贝多芬有32部出版的钢琴奏鸣曲，莫扎特有17部；室内乐方面，莫扎特的20多部弦乐四重奏略多于贝多芬的16部；在歌剧方面，莫扎特有22部作品，贝多芬只有1部歌剧；莫扎特的宗教作品，例如弥撒曲，也有18部，而贝多芬严格来说只有2部主要的弥撒曲。总作品数，只论出版的，莫扎特的作品编号到K.626，贝多芬则只有Op.135。（“K.××”是莫扎特作品按照创作年代编的编号，由奥地利植物学家克歇尔编纂整理，Op.即作品的拉丁语“Opus”的缩写，“Op.××”是贝多芬等一众音乐家作品的出版编号，按出版顺序编纂，与创作顺序并非完全一致。）再加上莫扎特只活了35岁，贝多芬活到57岁，从平均年产值来看，似乎莫扎特的创作

能力更强。但这个问题不应该单纯比拼数量，或将其单纯地理解为天才程度、作曲能力上的差异。造成两人作曲数量悬殊的原因有几个，其中就包含了为什么两人音乐风格上会形成“水”与“火”对立听感的答案。

莫扎特与贝多芬的创作在服务对象上并不完全相同。莫扎特5岁作曲，35岁去世，30年间从未中断，而在这期间，莫扎特大部分时间都有雇主，就连他25岁到维也纳发展时，虽然名义上是一名自由作曲家，但许多作品委托都与宫廷贵族尤其是当时的神圣罗马帝国皇帝——来自哈布斯堡家族的约瑟夫二世之间有着密切的联系。不可否认，莫扎特的作品艺术价值极高，但多少保留着少许“活计”感。既然是“活计”，就要保证一定数量的产出，这也是为何莫扎特每种体裁的作品数量都非常多。

与之相对的，贝多芬的主要作品都被当作纯粹独立的艺术品进行创作。这要求每一部作品都要比上一部作品在艺术表达上有明显的差异和突破。因此，贝多芬每部作品的创作过程都需要更长的时间与更深的思考。如此导致的结果是，贝多芬作品的总数虽然明显少于莫扎特，但贝多芬作品与作品之间的区别非常显著，而莫扎特的作品虽然数量庞大，但粗略听来，略显同质化，尽管这种同质化并非贬义。

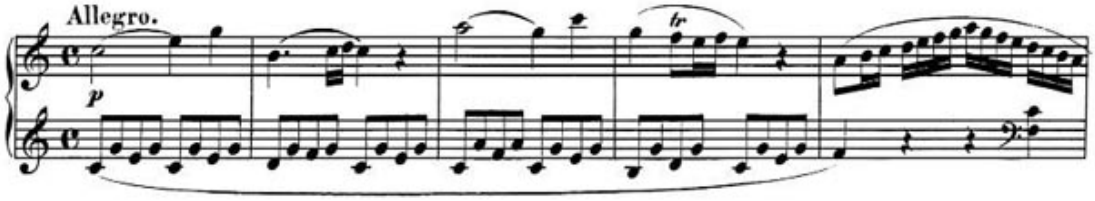
可尝试比较贝多芬的5部钢琴协奏曲（如[1]/[2]/[3]），其中第1部和第2部在听觉效果上相对接近，后3部则如大相径庭；相比之下，莫扎特的27部钢琴协奏曲虽然极为精彩，但总体上作品之间听感的差异远不如贝多芬作品显著。贝多芬如果创作类似的作品，通常的做法是把几部作品打包一同出版，比如Op.2就是最早的3部钢琴奏鸣曲，是题献给海顿的作品。再譬如弦乐四重奏作品中，第1号到第6号都包含在Op.18中，第7号到第9号的3部《C大调第九弦乐四重奏“拉祖莫夫斯基”》（[4]）则收录在Op.59中，这是俄国大使拉祖莫夫斯基的委托作品。这可以理解为作曲家于某段时间内，在某种艺术创作思想的主导下所完成的一系列作品，这些作品共同将这一特定艺术思想表达完整。

贝多芬无须如莫扎特一般，也无须像他的前辈如海顿、泰勒曼、巴赫等，写如此多听感趋于同质化的作品，与当时的社会环境有莫大关系。正如前文所述，尽管当时的维也纳还处在封建统治时期，但资产阶级兴起却是不争的事实。法国大革命后，民众的存在感及其需求在法国占据主流，艺术逐渐由面向统治者及上层阶级转为面向公众。类似的事情也在德奥地区发生。1806年，在拿破仑的征服下，统治了德意志地区800多年的神圣罗马帝国解体，之后，帝国内的小国家纷纷独立，各自为政，变得更为松散，这让德意志地区的艺术在面向公众方面又推进了一层：宫廷需求减弱，公众需求增长，越来越多的民众到音乐厅聆听新创作的交响曲、协奏曲、歌剧。从创作层面看，贝多芬的年代，已不需要以超高频率创作新作品来满足上层阶级的需求了：譬如你服务的是一位公爵，你创作了一部作品，他很快就听厌了，那你就必须创作新作品；面对公众则不一样，每部新作品要在不同城市以及不同音乐厅反复上演，要花很长时间才能让公众熟悉，每部新作品都更为“耐用持久”。这也就允许贝多芬这个时期的音乐家有充足时间创作更具有变化的新作品。贝多芬之后的作曲家，作品数量能到200部以上的都属少见，还必须要拥有长寿体质，李斯特和圣—桑斯是其中代表。

听觉上，莫扎特作品的流动性及律动感更强，是“流淌着”的音乐，呈现出珠圆玉润的完美，极少听到过分强烈抑或气若游丝的夸张表现；贝多芬作品的冲击力和顿挫感更强，是“燃烧着”的音乐，充满激情，富有大动态和大对比，是“长满棱角”却又深邃无比的音乐。这两种听感从作曲手法上也可做比较。前文提到，古典主义时期的音乐是主调音乐，主调音乐中能清晰找到主旋律，其他声部则处在伴奏式的和声地位。在一条旋律中，不同位置配不同和声，和声是由不同音高的音组成的，原则上这几个音要同时发出才能形成特定功能的和声，而两位作曲家在和声的处理上大不相同。

莫扎特的做法具有流动性：把一个和声当中的不同音拆解开来，再按顺序排布，把它们当成具有伴奏功能的旋律线演奏出来（X2）。如此一来，整体和声的冲击力被拆解成单音旋律，

冲击力就被化解了，但和声功能还在，因为这段和声的所有音都被演奏了出来，与旋律之间相互作用。这样的“伴奏型”其实是维也纳古典乐派的标志性手法，在海顿的作品以及贝多芬少数早期作品中也会见到，但在之后浪漫主义时期的音乐中则很难再见到。对该手法使用最频繁的就是莫扎特，几乎每部钢琴作品中都能见到该手法的痕迹（[5]/[6]/[7]/[8]）。



X2↑

/

《C大调第十六钢琴奏鸣曲》（选段）（*Piano Sonata No.16 in C major*）沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）1788年奏鸣曲K.545

贝多芬则不同。在和声伴奏问题上，他不仅不消除和声带来的冲击力，还会不断强调它。贝多芬的很多作品是不断重复特定和声，让该和声的震感不断地被强调。再用“工具箱”举例：同样是对付一根钉子，莫扎特是耐心地、柔韧地把钉子用螺丝刀转进去；贝多芬用的则是一把铁锤，一下下将钉子敲进去。

说到音乐的组成单元，有一个非常重要的概念，叫作“乐句”。就如一篇文章中的句子一样，一条完整的乐句相当于用音乐讲了一句话。写作时，句子有长短。乐句也有长短。人们在写作时有停顿，表现为标点符号；乐句也一样有停顿，乐谱上用休止符表达停顿，或没有休止符也能感受到两个乐句间是断开的，在音乐术语中叫作“断句”。比对莫扎特和贝多芬的乐句会发现，总体上，莫扎特的乐句比贝多芬长，贝多芬的乐句则要比莫扎特的停顿多。这导致从听感上，莫扎特的音乐更平滑，贝多芬的则显突兀。可随便找几段具有代表性的音乐一听（[9]/[10]），也可对比莫扎特与贝多芬二人的乐谱谱面。不难发现，贝多芬的音乐有更多休止符。这也不难理解，和人们说话一样，若句子长且无甚停顿，话的音量会显小，因为气息和肺活量的限制；相反，若是短促的话语，则适合作命令式的祈

使句，甚至可用作呵斥与感叹。如此看来，短的、多有停顿的乐句，听上去更具有冲击力。19世纪时意大利歌剧从以罗西尼为代表的美声歌剧向以威尔第为代表的喜歌剧转变时，乐句特色的变化几乎同理。

莫扎特与贝多芬再次展现出意大利与德奥在音乐题材上的二元对立。莫扎特创作了许多意大利语正歌剧及喜歌剧，正歌剧有《狄托的仁慈》，喜歌剧的代表作则有《唐璜》《费加罗的婚礼》《女人心》。莫扎特在歌剧中所展现出来的流畅的旋律、优美的唱段，完全是意大利式的。贝多芬终其一生只有一部歌剧——以德语演唱的《菲德里奥》。虽然它的艺术价值很高，演唱也极难，但不太符合当时大众对于歌剧的审美，因为《菲德里奥》是一部“文以载道”的“正经歌剧”。当时的维也纳是德奥的文化中心，聚集了全欧洲最优秀的音乐家，这其中也包括许多来自意大利的优秀音乐家，因此即使在维也纳，歌剧的主流审美依然是意大利式的。

在歌剧创作上，莫扎特推崇格鲁克歌剧改革的思想，追求简洁而优美的旋律线条，他在故事剧情方面也展现出独特的戏剧天赋。意大利歌剧的复兴要等到19世纪初罗西尼的出现，而莫扎特的歌剧则代表着意大利式歌剧在18世纪的最高成就。如此，从是否善于歌剧创作这一点上，又能看出莫扎特所代表的意大利歌剧音乐与贝多芬所代表德意志交响音乐在地域性上的二元对立。当然，莫扎特也是德语歌剧的先驱，《后宫诱逃》是历史上第一部划时代的德语歌剧，莫扎特晚年的《魔笛》更是德语歌剧的巅峰之作。

前文提到，莫扎特不同作品之间听感显得雷同，这并非莫扎特在艺术创造力上弱于贝多芬，因为莫扎特的作曲过程是“天成”的。据说，在作曲过程当中，莫扎特从不会在乐句上反复推敲，而是以最自然的方式让作品从内心流淌出来，这是极其天才式的自然流露。传说莫扎特的手稿与完稿一般，从无过多涂改修饰。莫扎特简直就如上帝的“抄谱员”，莫扎特的音乐是来自天上的，他只是在上帝的“硬盘”里把作品“抄写”在人间的乐谱上罢了。

莫扎特的作曲方式也和常人不同，被称为“纵向写作”。大部分人写一部交响曲，作曲方式是“横向”的：写完一个声部再写另外一个，将声部一一对应并补全。但莫扎特创作时，脑海中仿佛一直有个乐团在演奏，他在写下音符前就已在脑海中听到了声音，这种能力被称为“内心听觉”。莫扎特作曲不是每个声部挨个儿写，而是把各声部的首个音写出来，再写各声部的第二个音，依此类推，如此“纵向”。

这种流淌式而非推敲钻研式的作曲方式让莫扎特作曲效率极高，但同时又难免让音乐风格略显同质化。莫扎特甚至在众多作品中采用相同的方式来结束乐段。刚开始接触古典音乐的人，往往难以理解莫扎特音乐艺术造诣的高超，因为听上去都差不多，但仔细聆听又会发现，每部作品的精神内涵以及音乐设计都各具特色，且常常出现“神来之笔”，精确地勾勒出作品的闪光点。

---

[1]《C大调第一钢琴协奏曲》（Piano Concerto No.1in C major）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1795年协奏曲Op.15

[2]《降B大调第二钢琴协奏曲》（Piano Concerto No.2in B-flat major）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1787—1789年协奏曲Op.19

[3]《c小调第三钢琴协奏曲》（*Piano Concerto No.3 in c minor*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1800年协奏曲Op.37

[4]《C大调第九弦乐四重奏“拉祖莫夫斯基”》（String Quartet No.9 in C major“Razumovsky”）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1806年弦乐四重奏Op.59，No.3

[5]《C大调第十六钢琴奏鸣曲》（*Piano Sonata No.16 in C major*）沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）1788年奏鸣曲K.545

[6]《降E大调第二十二钢琴协奏曲》（*Piano Concerto No.22 in E-flat major*）沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）1785年协奏曲K.482

[7]《A大调第二十三钢琴协奏曲》（*Piano Concerto No.23 in A major*）沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）1786年协奏曲K.488

[8]《C大调第十钢琴奏鸣曲》（*Piano Sonata No.10 in C major*）沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）1783年奏鸣曲K.330

[9]《c小调第八钢琴奏鸣曲“悲怆”》（*Piano Sonata No.8 in c minor“Pathetique”*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1798年奏鸣曲Op.13

[10]《C大调第二十一钢琴奏鸣曲“华尔斯坦”》（*Piano Sonata No.21 in C major“Waldstein”*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1804年奏鸣曲Op.53

（四）使徒与英雄

莫扎特在音乐中展现出显著的“宿命论”倾向。尽管其创作主要是光辉的大调作品，但在仅有的小调作品中，开头黑暗、阴郁，结尾几乎也都归于黑暗与阴沉，从哪里来到哪里去，其间兴许有欢快柔美的段落，但曲终还是归于沉寂。《g小调第二十五交响曲》（K.183，[1]）以及《g小调第四十交响曲》（K.550，[2]）这两部作品的开头都极为著名，尤其是《g小调第四十交响曲》，几乎成为莫扎特音乐的一张名片。这两部作品的慢乐章都是极优美的，洋溢着幸福感，但到终曲时，却又都在紧张、黑暗的小调主和弦中结束。

莫扎特的宿命论与他的宗教信仰有必然联系。莫扎特一家都是虔诚的天主教徒，且老莫扎特极其重视莫扎特在信仰上的坚定。在母亲陪伴莫扎特旅行演出期间，老莫扎特在信中时常向莫扎特提及要把上帝放在第一位，牢记现世的短暂欢愉是来自上帝的恩赐。终其一生，莫扎特都是一位虔诚的天主教徒，对他来说，无论现世如何，终要回归上帝怀抱，一世尘缘，终归尘土。如此便不难理解莫扎特音乐中的宿命论气息。

尽管如此，莫扎特的音乐也不应被错认为是认命的、消极的。恰恰相反，他的音乐充满了悲天悯人的赤诚，作品中的平衡与唯美则是这种慈悲心的表现。著名钢琴家傅聪曾评价莫扎特的音乐是“贾宝玉加孙悟空”。贾宝玉情感细腻，姐姐妹妹的心思他都能懂，都能体恤；像孙悟空则是说莫扎特在作曲方面神通广大，任意主题拿到手上立刻妙笔生花，七十二变。在莫扎特的歌剧作品中，哪怕是反派、小人物的唱段都极其优美；歌剧《魔笛》（[3]）中咏

叹调《复仇的火焰在我心中燃烧》的花腔女高音，演唱难度极高，这样吊着高音且应是歇斯底里的咏叹调，听上去却优美异常，是音乐史上著名的花腔女高音唱段之一。

莫扎特的人生算不上大富大贵，30岁以后则更是“晚景颓唐”，生活给他带来诸多不如意。但即便如此，也并未影响到他的音乐艺术，莫扎特始终用音乐不断安慰着世人，在生命最后阶段还创作出了像《魔笛》这样充满乐天精神的喜歌剧以及《A大调单簧管协奏曲》（K.622，[4]）这样温暖抚慰的音乐。从幼年时的小品到临终大作《安魂曲》，贯穿莫扎特音乐始终的，正是这份不变的赤子之心。

莫扎特的音乐来自天上，毫无人世间的丑恶，也没有人世间的痛苦，更不带有人世间的挣扎与烦恼。他就像一位天使，无论如何被生活所折磨，音乐中的宽慰从不曾减少半分。

莫扎特有27部钢琴协奏曲，其中贝多芬最喜欢的是《d小调钢琴协奏曲》（K.466，[5]）。这部作品和莫扎特的其他小调作品不同，虽然阴沉地开了头，却是以光辉喜悦的大调结尾，贝多芬还专门为该作品创作了华彩乐段，因为这部作品符合贝多芬的价值观。

贝多芬一生都是英雄、斗士，与生活、与世界进行着一轮又一轮抗争。众所周知，贝多芬的耳聋从青年时期就开始显露症状，到中年则几乎全聋。他作曲时要靠特殊金属设备贴在背后再通过颅骨传导感受声音。然而也正是耳聋变得严重，激发了贝多芬与命运抗争的意志，这让他写出了《降E大调第三交响曲》（即《英雄》，Op.55，[6]），这部作品是贝多芬一生音乐艺术的分水岭，也是德奥音乐的风格从古典主义向浪漫主义转变的分水岭，《英雄》甚至可以被认为是德意志精神在音乐领域觉醒的标志。

《英雄》创作于1803年，是法国驻维也纳大使委托贝多芬为拿破仑所作。这时的贝多芬正努力克服因为耳聋想要自杀的抑郁情绪，从人生低谷中重拾自信。贝多芬天性追求自由，他欣赏和崇拜拿破仑的勇气，拿破仑英勇无畏的精神激发了贝多芬的创作灵感和生活力量。《英雄》原本是题献给拿破仑的作品，但意想不到的是，拿破仑居然称帝了，建立了法兰西第一帝国。贝多芬原以为拿破仑要播撒自由共和的种子，与人民站在一起，未料想拿破仑也不过是野心和权势的奴隶，在征服各国君主后，做起了称王称帝的春秋大梦。于是贝多芬将乐谱上题献给拿破仑的字样“拿破仑·波拿巴大交响曲”愤怒地画掉，并改成“英雄交响曲，为纪念一位伟人而作”。

单从长度上看，《英雄》就已表现出结构上的恢宏。在《英雄》之前，古典主义时期的交响曲长度一般不超过30分钟，然而《英雄》却超过40分钟，光第一乐章的长度就接近20分钟。在结构安排上，《英雄》也极为创新：第二乐章是一首葬礼进行曲，这在当时前所未有；第三乐章又以谐谑曲代替传统的小步舞曲；第四乐章的主题曾在贝多芬的两幕舞剧《普罗米修斯的创造物》当中使用过，很显然，希腊神话中将火种从天上偷出并送给人类的普罗米修斯在贝多芬心目中是英雄的象征。葬礼进行曲的情绪异常低沉，是整部作品情绪上的最低点；而谐谑曲相比传统古典主义音乐中用作第三乐章的小步舞曲，激烈且具有动感；整部交响曲在情绪上的动态幅度要比传统古典主义交响曲大得多。

前文提到，与莫扎特的音乐相比，贝多芬的音乐就像一把铁锤。在《英雄》里，第一乐章的开头就是铁锤重重敲击两下，雄浑的大提琴才带着主旋律进入。第一乐章中段，做阶段性总结的又是连续六下铁锤般的重击，就像英雄充满力量的铁拳向宿命发起攻击。整部作品在音高分布上，比起传统的古典主义交响曲，更向低音部分倾斜，给

人刚劲有力的感受。《英雄》代表规模更大、构思更宏伟的创作理念，《英雄》带来的强烈震撼，预示贝多芬音乐中英雄主义的觉醒。在《英雄》之前，拥有强烈德意志精神的作品不多。贝多芬的音乐，与其说是唤醒了德意志精神，不如说是重新定义了德意志精神。

贝多芬与莫扎特宗教信仰上的差别，也可以解释他们在音乐中表达的不同价值观。莫扎特是天主教徒，所以奈何你在世上是帝王将相也好，贩夫走卒也罢，死后都要到天主面前接受审判，这反映在莫扎特音乐的“宿命感”当中。贝多芬虽然是天主教家庭出身，但他并未展现出对宗教的笃信，宗教作品也很少，尽管《庄严弥撒曲》（Op.123）被他称为自己“最完美的作品”。虽不笃信宗教，但在与友人的通信中，贝多芬表现出了“泛神论者”的神学观点，即相信宇宙中存在主宰一切的力量，但未必是基督。贝多芬的音乐是开放式的、向上的、探索的、充满能量的，与莫扎特的“宿命论”形成鲜明的二元对立。

谈到德意志精神，大部分人印象中应有两个方面，一是崇尚英雄气概，二是歌颂浪漫情怀，这在贝多芬音乐中可说是一览无余。以《英雄》为标志，贝多芬的创作进入了鼎盛时期，该时期的作品都具有浓厚的浪漫主义气质以及强烈的斗争气息，比如：一系列的钢琴奏鸣曲，《月光》《黎明》《热情》；第三到第五钢琴协奏曲；小提琴协奏曲以及各类富含浪漫旋律的小品；一系列管弦乐作品，如《c小调第五交响曲》（即《命运》，[7]）。《命运》的动机也是广为人知的“命运在叩门”主题，开篇紧张、极具压迫感，象征宿命的不可抗拒，当中又经历一系列挣扎，直到终章，全曲在光辉的胜利中结束，这便是标准贝多芬式的创作。同样地，在《埃格蒙特》序曲（[8]）以及《d小调第九交响曲》（即《合唱》，[9]）中，贝多芬也做了这样的安排。

贝多芬的音乐是充满正能量和抗争意味的，他永远不会被命运打倒。每每聆听贝多芬的音乐，总会惊叹于一个人遭遇如此悲惨，作为音乐家失去最宝贵的听力，在健康、情感、事业上诸多不顺，究竟是什么支撑着他源源不断地向世界输送如此伟大的精神力量。从古到今，贝多芬的音乐不知道激励了多少人。

莫扎特的音乐来自天上，是慈悲的，是自上而下的关怀。贝多芬的音乐则代表人类自身：人类并不完美，但在经历苦难之后，仍不放弃心中希望，永远努力战斗下去，这正是人类精神力量的可贵之处。

在贝多芬晚期作品中，百折不挠的精神逐渐转化为博爱，集中展现在《第九交响曲》最后的篇章中，这是至今仍被认为是人类有史以来最伟大的音乐作品。贝多芬在终章史无前例地加入合唱团以及声乐独唱，唱出了感人肺腑、象征博爱与和平的，来自德国伟大诗人席勒的《欢乐颂》。据说《第九交响曲》首演时，观众彻底被震撼，现场沸腾了，人们欢呼着鼓掌，贝多芬前后返场五次接受致敬。由于耳聋，贝多芬并不能亲自指挥《第九交响曲》首演，而是象征性地站在舞台上，面朝乐队，甚至全曲结束了，贝多芬也无法感受到现场雷鸣般的掌声，直到有人把他转向观众。创作了《第九交响曲》的贝多芬却不能用自己的耳朵聆听这支曲子，而它又激励了那么多人，为全世界送上温暖和力量，是自由、平等和希望的象征。我们只能期望，在贝多芬心中，埋藏着真正只属于他自己的《第九交响曲》，能给予他内心永远的平静和宽慰。

1989年柏林墙被推倒时，指挥大师伯恩斯坦组织全世界的音乐家，组成了一支“国际爱乐乐团”，在柏林演出这部作品来歌颂自由，并将《欢乐颂》德语唱词里的“欢乐”（freude）改成了“自由”（freiheit）。

[1]《g小调第二十五交响曲》（*Symphony No.25 in g minor*）沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）1773年交响曲K.183

[2]《g小调第四十交响曲》（*Symphony No.40 in g minor*）沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）1788年交响曲K.550

[3]《魔笛》（*Die Zauberflöte*）沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）1791年德语喜歌剧K.620

[4]《A大调单簧管协奏曲》（*Concerto for Clarinet in A major*）沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）1791年协奏曲K.622

[5]《d小调钢琴协奏曲》（*Piano Concerto No.20 in d minor*）沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）1785年协奏曲K.466

[6]《降E大调第三交响曲“英雄”》（*Symphony No.3 in E-flat major“Eroica”*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1803—1804年交响曲Op.55

[7]《c小调第五交响曲》（*Symphony No.5 in c minor）*路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1804—1808年交响曲Op.67

[8]《埃格蒙特》（*Egmont*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1809—1810年为歌德戏剧所作配乐Op.84

[9]《d小调第九交响曲》（*Symphony No.9 in d minor*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1824年交响曲Op.125

（五）创造与颠覆

贝多芬一生的创作可分为四个显著时期：早期、中期、过渡期以及晚期。

贝多芬的早期作品相对古典，与海顿、莫扎特的音乐接近。但即便是早期的贝多芬，也已经开始用四乐章这种属于交响曲的结构来创作奏鸣曲了，这在海顿和莫扎特的奏鸣曲中是没有的，而贝多芬在音乐中展现出的力量感，也是海顿与莫扎特的音乐所不具备的。

通常以《英雄》为贝多芬创作中期的标志。贝多芬的音乐风格在该时期成熟定型，展现出宏大感以及浪漫主义气息，到创作《第五钢琴协奏曲》（即《皇帝》，Op.73，[1]）时，贝多芬的中期风格达到顶峰。

窃以为，贝多芬的过渡时期始于《第五钢琴协奏曲》后的一部作品，编号为Op.74的《降E大调第十弦乐四重奏》（[2]）。这部作品中，贝多芬用四把提琴“拨弦演奏”模仿竖琴的发声，全曲音响效果新颖奇特。过渡时期的贝多芬已不满足自己鼎盛时的创作风格，写出充满浪漫主义气息的磅礴作品对其已不再有挑战，他要探索全新的创作方式。这一时期的作品常常展现出“奇特”的听觉效果，如《降E大调第二十六钢琴奏鸣曲》（Op.81a，[3]）。

贝多芬的晚期作品，只能用登峰造极、炉火纯青来形容，以其最后5首钢琴奏鸣曲为标志（Op.101、Op.106、Op.109、Op.110、Op.111，[4]/[5]/[6]/◣注《降A大调第三十一钢琴奏鸣曲》（*Piano Sonata No.31 in A-flat major*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1821年奏鸣

曲Op.110：◢/[7]）。经历过渡期的探索，贝多芬最终找到“终极音响效果”。晚期贝多芬的音乐语言已然褪去了年轻气盛时的锋芒，全然脱去抓人耳目的奇技淫巧，显得返璞归真，大道至简，但在作曲手法以及和声变化上又极其丰富、创新不断。此时贝多芬已奠定大师地位，无需再创作迎合大众审美的“好听”音乐，而是专注在情感上展现出博爱，抑或是深邃、充满哲学意味的探索。

纵观整个艺术生涯，贝多芬不断追求的是对旧风格、旧形式的推翻，以及对新形式、新音响的探索，人们甚至能在贝多芬最后一部钢琴奏鸣曲中听出少许爵士乐的味道，虽然贝多芬所处的年代还远远没有爵士乐的踪影。从创新意义上看，贝多芬对后世的影响要比莫扎特大得多。若音乐史中从未出现莫扎特，古典主义时期会显得黯淡，但并不会因此减缓发展脚步；可若是没有贝多芬，恐怕音乐史的进程将受到重大干扰——浪漫主义时期的音乐家无一不受贝多芬的深远影响。

贝多芬所追求的突破和创新，是对音乐创作的整体框架进行改革。即便在其最鼎盛，创作出最多脍炙人口“好听”音乐的中期，创新和改革也从未停止。简单举例，《G大调第四钢琴协奏曲》（Op.58，[8]）开篇第一个音便一反传统惯例：维也纳古典时期，协奏曲通常由乐队开头，带出主题，一番陈述后，独奏方才进入，而《G大调第四钢琴协奏曲》第一个音便由钢琴奏出，引出作品动机。

华彩是协奏曲中独奏家用以炫技的部分，一旦进入华彩，乐队停止演奏，独奏乐器则依照乐曲中的音乐元素进行炫技性独奏。华彩通常于乐章结束前出现，但贝多芬的《降E大调第五钢琴协奏曲》则是由钢琴华彩般的独奏开始，一分多钟后，乐队才奏出主题。这般的创新案例还有不少，贝多芬的一系列创新寻求了音乐创作的各种可能，将音乐史向前推进了一大步。

关于“谁是音乐史上最伟大的音乐家”这个问题，虽无明确定论，但争议基本只在巴赫、莫扎特以及贝多芬三人之间。至此，可将三位最伟大的音乐家与文艺复兴三杰一一对应，不难发现，三位音乐家对音乐的影响与文艺复兴三杰对美术的影响几乎是类似的。

巴赫创作极多，且质量极高，除客观原因并无歌剧作品外，已把能尝试的音乐形式都写遍了，这与达·芬奇很像，都是所处领域的“缔造者”，是全能式的人物。虽然达·芬奇油画创作很少，但通过其留下的大量手稿可知，他对各个领域的艺术乃至科学都做了极为深入的探索和研究，即便在绘画领域，对透视法的改进和运用，以及明暗法、晕染法的发明，均可谓是划时代的贡献。

莫扎特与拉斐尔都是各自领域的“经营者”。他们自幼天赋异禀，乃不世出之少年天才。拉斐尔13岁当家，接绘画订单，早早超越了自己的父亲和老师；莫扎特5岁作曲，12岁便写就第一部歌剧。他们都在当时时代框架下，把各自的艺术推向时代最高峰：拉斐尔以300多幅画作充分展现“画圣”气度；莫扎特则是在古典主义的框架下写出了交响曲、协奏曲、奏鸣曲等范式的最高水平，其歌剧艺术造诣也是当世之翘楚，无人能出其右。

贝多芬和米开朗琪罗则都是艺术的“改革者”。米开朗琪罗在进入成熟期与晚期后，便不断寻求新表达方式，创作出超现实的人物形象，甚至表现出强烈的矫饰主义气息；米开朗琪罗追求戏剧性冲突和超强表现张力，实际是预示着后世巴洛克艺术的核心追求。同样，贝多芬一生的创作都在寻求创新，他不断拓宽音乐创作的整体框架，并直接催生了音乐中的浪漫主义。二人甚至在性格上也很是相似：脾气不大好，且精神力量极其强大。米开朗琪罗拥有超人的信仰之力，支撑他完成了西斯廷教堂天顶壁画，这在常人看来是根本不可能的任务；贝多芬则依靠自己不

屈不挠的精神战胜了耳聋带来的抑郁，用作品中的正能量激励着全人类。

艺术之外的其他领域也莫不如此。拿物理学来说，伽利略、开普勒、牛顿等前辈物理学家初步建立起经典物理模型，是物理学的“缔造者”；到了19世纪末，麦克斯韦、玻尔兹曼等一众大师，几乎以解析方式定量描述了经典物理范畴内的所有事物，物理学至此如日中天，他们是“经营者”；来到20世纪，爱因斯坦、普朗克、狄拉克、海森堡、薛定谔这批物理学家，推翻了经典物理，建立起以相对论、量子力学为核心的现代物理学，无疑是“改革者”。

艺术也好、科学也罢，艺术家的创作、科学家的研究，都像在盖楼：前辈们作为缔造者打地基、造外型，经营者添砖加瓦搞装修，最后来一批改革派，把旧楼推倒重来，再建一座新的，更高更豪华。如此循环反复，该领域便不断演化进步。

---

[1]《降E大调第五钢琴协奏曲“皇帝”》（*Piano Concerto No.5 in E-flat major “Emperor”*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1809—1911年协奏曲Op.73

[2]《降E大调第十弦乐四重奏“竖琴”》（*String Quartet No.10 in E-flat major“Harp”*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1809年弦乐四重奏Op.74

[3]《降E大调第二十六钢琴奏鸣曲“离别”》（*Piano Sonata No.26 in E-flat major“Les Adieux”*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1809—1810年奏鸣曲Op.81a

[4]《A大调第二十八钢琴奏鸣曲》（*Piano Sonata No.28 in A major*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1816年奏鸣曲Op.101

[5]《降B大调第二十九钢琴奏鸣曲》（*Piano Sonata No.29 in B-flat major*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1818年奏鸣曲Op.106

[6]《E大调第三十钢琴奏鸣曲》（*Piano Sonata No.30 in E major*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1820年奏鸣曲Op.109

[7]《c小调第三十二钢琴奏鸣曲》（*Piano Sonata No.32 in c minor*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1822年奏鸣曲Op.111

[8]《G大调第四钢琴协奏曲》（*Piano Concerto No.4 in G major*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1805—1806年协奏曲Op.58

10 安格尔与戈雅：浪漫主义绘画艺术

（一）启蒙与狂飙

路易十五的“首席”情妇蓬巴杜夫人几乎一手推动了洛可可风格的诞生，称得上是洛可可风格的发起人。

洛可可奢靡浮华的装饰风格，看似代表着蓬巴杜夫人的性格特点，让人容易把蓬巴杜夫人与“挥霍败家”联系起来，但这种认知太过片面，摆脱对历史人物的脸谱化认知是客观看待历史的重要一步。就像说到末代皇帝就必昏庸无能，谈及开国君主则必励精图治，如此脸谱化的刻画虽能让后人对复杂历史做到概括性地快速理解，但若在做深入了解前，标签就已贴好的话，恐怕于发现真相无益。

世人只看到蓬巴杜夫人的奢侈浪费，却未看到她的睿智运筹。否则一个只知铺张消费的女子，路易十五真能不察到任其坐拥如此巨大权力？

对洛可可奢华艺术风格的促进，只是蓬巴杜夫人的一个方面；蓬巴杜夫人对学术研究以及知识分子的支持更是有力且重要的。著名学者狄德罗主编的人类历史上第一部影响巨大的大型工具书《百科全书》，便离不开蓬巴杜夫人的大力支持。

这套《百科全书》对宗教重新定义，将宗教信仰归类为“迷信”。《百科全书》针对宗教的归类虽然只是一张简单的示意图，但意义非凡——这套书首次正式推翻了从中

世纪以来就统治欧洲人精神世界的基督教世界观，并开启了现代社会对宗教的认知。

在蓬巴杜夫人的支持下，由伏尔泰、卢梭、孟德斯鸠等学者牵头的启蒙运动，让科学和民主在西方世界传播，推动了整个西方的文明进程。

现代人的普遍思想是以科学为主导的，这与古代社会追求神学信仰，相信死后往生极乐大为不同。古代社会是以君权为基础，当今社会则以民权为根本。如此显著区别，在历史进程中必有一段分水岭般的时期主导该转变，这个分水岭就是启蒙运动。启蒙运动主张以理性和科学教化民众，从而使社会达到更高的文明状态。

在18世纪中期，整个欧洲的科学水平已进入“解析”时代。所谓“解析”，即已能使用精确的数学工具定量描述事物规律。在数学方面，高等数学的基础如微积分、微分方程等理论已得到较完备的发展。法国的拉普拉斯、勒让德等对微分方程及偏微分方程贡献卓著的数学家便生活在这一时期。物理学方面，建立在牛顿力学基础上的分析力学也开始崭露头角，拉格朗日等分析力学奠基人也生活在这一时期。

18世纪法国的启蒙运动堪称西方历史上“第二次文艺复兴”，甚至在数学、物理学等学科的研究已全面超越古希腊和古罗马，对当时人们心理产生了深刻的影响。要知道，自文艺复兴起，大多艺术家只是以达到古人的成就为最终目标。但到了启蒙运动时期，这一固有认知被科学进步打破了，原本认为无法突破的疆界被突破：古希腊人不再伟大，今人更了不起。这无疑打开了人们长期被宗教禁锢的思想枷锁——也许上帝也并非那么重要了。如此一来，追求自由、平等的思想逐渐被释放出来，形成一股足以颠覆当时社会秩序的巨大力量。

法国大革命的爆发就是这股力量被释放的结果，可称得上是区分古代社会与近现代社会的标志性事件。法国大革命以来，世界范围内变革不断——神圣罗马帝国倾覆，美国崛起，英国的君主立宪全面深化……启蒙运动作为这一系列变革的精神源头，影响极其深远。

启蒙运动的思想在西方扩散，在不同国家激起了不同程度的反响，其中在德国最为激烈——引发了德国“狂飙突进运动”，它也是德国浪漫主义的精神源头，连莫扎特、贝多芬的音乐创作都深受其感染。

狂飙突进运动是德国18世纪70年代兴起的一场文学运动。“狂飙突进”一词来源于克林格的一出剧目，名为《狂飙与突进》（*Sturm und Drang*），字面直译过来是“风暴与冲动”。启蒙运动的思想核心是理性、科学，凡事讲逻辑。虽然从反封建统治、反上层压迫这一点上，德国文艺界，尤其出身中产及平民的文化人士与启蒙运动学者持一致观点，但德国人不喜欢这种理性温吞的方式，他们追求情感的爆发、个性的显露以及天才的创造，他们要的是真性情与真感受。德国人要以充满感染力的暴风骤雨式的方法表达他们的文化和政治主张。

在狂飙突进思想影响下创作的作品更注重故事想象力，通常具有离奇剧情；主张体现个人情感，如恋爱、恩怨等；描写角度也更重个人想法和心理。

狂飙突进运动的代表人物是德国大文豪歌德以及诗人席勒。歌德是德国历史上最伟大的文学家之一，也是世界文学领域极为重要的人物。在代表作《少年维特之烦恼》中，歌德将笔墨凝聚在一个名叫维特的青春期少年身上，集中描写了少年对爱情的懵懂与渴望，维特最终因爱情的苦痛和绝望而自杀。这在当时是非常标新立异的主题。书中包含大量心理活动描写，把着眼点从家国天下的大主题

转移到个人心理的小主题上。这类关注个人、关注内心、关注自我的描写方式，集中代表了浪漫主义的精神核心。

席勒的代表作《强盗》，让他获得了“德国莎士比亚”的美誉。这部作品讲述了伯爵两个儿子间相互斗争的故事：大儿子酷爱自由民主，小儿子则阴险歹毒，因贪图父亲财产设计陷害哥哥，并导致哥哥与父亲决裂，变成一名杀富济贫的强盗。

《强盗》通过个人故事折射社会问题，除了让人感受到强烈的情感冲突外，也表达了作者鲜明的政治主张，使用了以小见大的写作手法。席勒对故事的设计充满想象，对人物的刻画入木三分。

莫扎特青年时代的诸多作品，譬如他的第一部德语歌剧《后宫诱逃》，就展现出强烈的个人主义情怀。贝多芬的作品自然更不用说，与歌德本就是好友的贝多芬甚至比歌德更“狂飙突进”，从其创作中期开始，贝多芬的作品都深刻蕴含浪漫主义气息。

根据狂飙突进运动的文化主张，不难获得关于浪漫主义精神的一些关键要点。相比于高尚、宏大的理念和思想道德，浪漫主义更关注个体的内心世界，推崇个人情感的张扬和抒发，注重情感的释放而非思想的表达。

当人们评价某人浪漫时，通常是指其在爱情方面表现出的投入或关注，如此对于浪漫主义的理解是片面且狭隘的。浪漫主义关注个人情感和想象力，乐于描绘戏剧性场景，讲究灵感式地抒发，热衷感性描写。从该意义上看，巴洛克艺术恰是具有浪漫主义精神的，因为巴洛克艺术注重动态、对比以及戏剧性瞬间，且充满装饰性的表达方式可被理解为浪漫主义追求的夸张表达。暂且不论这一时期普桑、勒布朗这一支法国学院派，总体上，巴洛克艺术是具有“广义浪漫主义”精神的。

（二）德意志与法兰西

浪漫主义在绘画方面，德国的弗里德里希与龙格是成就最高，对后世影响最为深远的。弗里德里希的画作甚至到20世纪初，还被表现主义和超现实主义的现代画家重新发掘，并从其艺术中获益。

弗里德里希与贝多芬几乎同时代，主要创作风景画。在弗里德里希之前，著名的风景画家是普桑与洛兰。与他们不同的是，弗里德里希的风景画几乎没有纯粹写实的风景。他的风景画不在于表现自然风景的优美，而在于自身感受的表达。弗里德里希作有大量“黑暗系”风景画，诸如《山上的十字架》（J1）、《橡树丛中的修道院》（J2）等等，这些画作中风景的面貌在真实世界中并不会见到。

例如《橡树丛中的修道院》，橡树群以枯枝形象伸展，象征荒废与死亡；修道院残破不堪，甚至庙宇已然消失，只剩一扇窗户，这大概象征宗教没落及道德崩坏。画面苍白无力、阴森可怖，如死亡笼罩大地。明明是修道院，却被狰狞的枯枝环绕，犹如置身恶魔手掌之中。再如《海边修道士》（J3），画中修道士形象占比极小，修道士代表宗教信仰，而其面对的却是阴郁庞大的海面，似乎象征着信仰在自然面前的渺小。据说初展时，弗里德里希要求两幅作品一同展出，《橡树丛中的修道院》在上，《海边修道士》居下，大约是让人感受画面情绪的承接所作的特殊安排。这样的画作在观赏之后，已不会让人在意具体画工笔法、构图用色，而是被其直击情感深处。画作用精神寓意笼罩审美感受，让人不禁遐想，远处微弱的光芒是否象征希望，预示黑夜虽久，黎明终将到来，抑或是以黑暗衬托光明？还是这仅存的微光也要逝去，世界终将

被黑暗吞噬？让观者产生如此复杂以及纠结的感受，弗里德里希的浪漫主义无疑大获成功。

J1↑

/

《山上的十字架》（*Cross in the Mountains*）卡斯帕尔·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich）115cm×110.5cm布上油画1808年德国德累斯顿新大师美术馆（Galerie Neue Meister）

J2↑

/

《橡树丛中的修道院》（*The Abbey in the Oak Wood*）卡斯帕尔·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich）110cm×171cm布上油画1809—1810年德国柏林老国家美术馆（Alte Nationalgalerie）

J3↑

/

《海边修道士》（*The Monk by the Sea*）卡斯帕尔·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich）110cm×171.5cm布上油画1808—1810年德国柏林老国家美术馆（Alte Nationalgalerie）

J4↑

/

《雪中的修道院废墟》（*Monastery Graveyard in the Snow*）卡斯帕尔·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich）121cm×170cm布上油画1817—1819年曾收藏于柏林国家美术馆，二战空袭中被毁，仅存照片

弗里德里希的精神世界是悲观的，他不断描绘黑暗、缥缈、充满绝望的主题。弗里德里希尤其热衷描绘“废墟”和“灾难”，这与画家幼年遭遇有关——弗里德里希13岁前便经历了母亲和3位哥哥姐姐的死亡，死亡的恐惧于弗里德里希并不陌生。《雪中的修道院废墟》明确地表达了黑暗可怖的视觉感受，可惜这件作品在二战中被毁，如

今只能看到画作的照片（J4），但苍白阴森的颓丧气息依然清晰可见。灾难主题，前辈画家并非没有描绘过，只是那些画作的内容主要集中在基督教神学体系内，例如“大洪水”或“末日审判”等题材，是为劝诫世人警醒，本质上都是宗教化的。弗里德里希的《冰河中的航船失事》（J5）则是直接表现灾难的惨烈，是基于真实事件创作。弗里德里希对于悲剧主题、负面情绪，从不美化粉饰，而是选择直接、激烈，甚至于夸张的表达，而这正是浪漫主义艺术的特征。

弗里德里希在作品中也时常表现出对大自然的敬畏，这是浪漫主义艺术家惯常挖掘的主题。艺术家们把眼光从宗教、历史以及宏大光辉的人类主题中抽离出来，直接关注自然本身。同样的做法在同时期的音乐作品中也不鲜见，贝多芬很多作品就是关于自然的，譬如在《第六交响曲》（即《田园》，Op.68）中，贝多芬不光通过管弦乐描绘自然风光的绮丽与旖旎，还通过对“电闪雷鸣”场景的刻画展现了自然力量的不可抗拒。在描绘自然这条道路上，浪漫主义时期的民族乐派作曲家，如捷克的斯美塔那、德沃夏克，挪威的格里格以及一众英国作曲家都进行了深入的探索。

J5↑

/

《冰河中的航船失事》（*The Sea of Ice*）卡斯帕尔·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich）96.7cm×126.9cm布上油画1823—1824年德国汉堡汉堡美术馆（Kunsthalle Hamburg）

尽管是描绘自然风景，但本质上弗里德里希表达的是个人情感，这是最典型的浪漫主义精神。做一个跨度更大的横向对比：参考弗里德里希绘画的精神内涵，我们可以看出中国古代的山水画在很早的阶段就已饱含深刻的浪漫主义精神了。中国古代画家不能称作严格意义上的职业画家，因为中国古代大量优秀绘画作品是由文人们创作的。文人的艺术修养大多很全面，琴棋书画无一不精，此外还大多精通诗文写作。绝大多数文人的正经职业是考取功名后出仕为官，艺术创作对中国古代文人来说，主要在于抒怀。且文人偶出佳作，不论诗文或丹青书法，不少都创作于人生失意阶段，或名落孙山，或贬谪左迁，心中积郁，便寄情山水。当艺术创作的目的是遣怀抒情，那么技术进步、写实精确便不是第一要务，而是作品中须有诗意，甚至是“失意”。

中国最优秀的山水画作大多不以写实闻名，无论是黄公望枯笔淡墨《富春山居图》（J6）抑或王希孟青绿山水《千里江山图》（J7），都看不到画家创作时想尽力写实的影子，志趣和气度却跃然纸上。

J6↑

/

《富春山居图》（局部）黄公望枯笔淡墨1350年前半卷：《剩山图》，现收藏于浙江省博物馆后半卷：《无用师卷》，现藏台北故宫博物院

J7↑

/

《千里江山图》（局部）王希孟青绿山水1114年中国北京故宫博物院

如果说弗里德里希的浪漫主义体现在景色中，那么龙格的浪漫主义则展现在人物里。龙格并不多产，且33岁就英年早逝，要看龙格的真迹并非易事。弗里德里希热衷描绘黑暗、阴郁的风景，而龙格笔下的人物则神态诡异，大有“恐怖片海报”之感，就连龙格描绘的孩童形象，无论如何也算不得可爱，而是透着诡谲之气，让人猜不透这些孩子在想什么。加之龙格笔下孩童，长相大致相似（J8），这更让人深感不安。

龙格的浪漫主义精神并非直接体现在人物的具体形象上，而是埋藏于他对色彩的认知中。龙格的色彩认知表现出显著的象征意义，他认为绘画的三原色——红色、黄色和蓝色带有强烈象征指代含义，例如他认为红色代表耶稣，也象征破晓和黄昏，蓝色代表上帝及夜晚，而黄色则代表圣灵。圣父、圣子、圣灵三位一体是基督教的基本神学观，由此看来龙格是信奉宗教的。

J8↑

/

《胡森贝克家的孩子们》（*Die Hülsenbeckschen Kinder*）菲利普·奥托·龙格（Philipp Otto Runge）131cm×141cm布上油画1806年德国汉堡汉堡美术馆（Kunsthalle Hamburg）

这种象征意义实则凸显了一种浪漫主义精神，与启蒙运动所主张的科学理性相对。理性与科学讲究凡事有根据、重推理，与之相对的是讲直觉以及无显著逻辑联系的跳跃式思维方式。龙格把三原色与宗教意义联系到一起——基督用“红色”的鲜血洗净人世罪恶，圣灵来自上帝的智慧闪耀着“金黄色”的灿烂光辉，上帝从“蓝色”的天上降世（J9），等等。这些全是感官的、经验性的联想，没有理性依据，是具有浪漫主义精神的艺术表达。这好比“通感”或“联觉”，从某一感官获得的感受引发另一感官的反应，譬如莫扎特的音乐给人水的印象，贝多芬的音乐则带给人火的感受。水与火的感受来自视觉与触觉，然而音乐却是通过听觉感受的，这种通过听觉刺激调动视觉与触觉反应就是一种“联觉”。联觉是人作为主观观察者所特有

的，从浪漫主义更关注个人感受这点来看，龙格艺术中的象征意味可谓极具代表性。

至此，德国浪漫主义绘画带给人的感受大致是深沉甚至略显阴暗的。但很明显，浪漫主义绝不仅仅是阴暗深沉，浪漫主义应有大量激情澎湃、感受热烈的表达方式。若要追求慷慨激昂式的浪漫主义绘画，就必须去法国。

J9↑

/

《清晨》（*Der Morgen*）菲利普·奥托·龙格（Philipp Otto Runge）109cm×85.5cm布上油画1808年德国汉堡汉堡美术馆（Kunsthalle Hamburg）

J10↑

/

《梅杜萨之筏》（*Le Radeau de la Méduse*）泰奥多尔·籍里柯（Théodore Géricault）491cm×716cm布上油画1818—1819年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

法国浪漫主义绘画的集大成者是德拉克洛瓦，被誉为“浪漫主义的雄狮”，他的老师盖兰是法国新古典主义画派的奠基人——雅克—路易·大卫的学生。德拉克洛瓦一路接受严格的学院派训练，但他厌倦学院派过分理性、保守的风格。德拉克洛瓦的浪漫主义画风并非来源于继承。

激发德拉克洛瓦走上浪漫主义创作道路的是一幅画——法国画家籍里柯的《梅杜萨之筏》（J10）。

籍里柯英年早逝，并未留下太多作品，但《梅杜萨之筏》却颠覆了统治法国100多年的学院派审美，是开法国浪漫主义绘画之先河的重要画作。

传统学院画以唯美、典雅为尊，《梅杜萨之筏》的画面却凌乱异常，且色调昏暗，充满令人窒息的紧张感，总体布局隐隐透着鲁本斯式的对角线构图。《梅杜萨之筏》展现出来的诸多艺术特点，奠定了法国浪漫主义绘画的大多特征。

《梅杜萨之筏》的题材并非神话故事或历史典故，而是发生在与画家同时期的真实悲惨故事，在当时是闻名欧洲的大事件：一位对航海一窍不通的贵族带人盲目出海并

遭遇海难，未能逃生的乘客被弃于残破的木筏上，在茫茫大海上听凭命运摆布。这期间，木筏上发生了人吃人事件，获救者寥寥无几。由于发生了人相食的丑闻，政府极力掩盖。籍里柯在创作过程中为了还原当时木筏上的场景，对当事人进行了采访，并用黄疸病人做模特，模拟在极度饥饿与绝望情形下所生出的氛围，由此才创作出如此震撼人心的大作。

德拉克洛瓦在这件作品影响下，逐渐找到自己的创作方式。德拉克洛瓦的创作是典型“色先于形”的，他认为线条是人造概念，并非存在于现实当中。德拉克洛瓦的代表作有《希俄斯的屠杀》（J11a）、《自由领导人民》（J11b）以及《撒丹纳巴勒斯之死》（J11c）。其中《希俄斯的屠杀》不论从画面或题材内容上，都明显深受《梅杜萨之筏》影响，笔触粗重狂放，色彩黑暗凝重。

J11a↑

/

《希俄斯的屠杀》（*The Massacre of Chios*）欧仁·德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）419cm×354cm布上油画1824年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

J11b↑

/

《自由领导人民》（*The Liberty Leading the People*）欧仁·德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）260cm×325cm布上油画1830年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

J11c↑

/

《撒丹纳巴勒斯之死》（*Death of Sardapalus*）欧仁·德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）392cm×496cm布上油画1827年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée

du Louvre）

在内容选择上，德拉克洛瓦也体现出浪漫主义精神。德拉克洛瓦热衷描绘激烈甚至血腥的场面，他最著名的作品便是《自由领导人民》，是为纪念1830年法国七月革命所作。七月革命是法国人民为推翻波旁王朝复辟而发动的民主革命，过程异常激烈，并最终取得胜利。德拉克洛瓦疑似把自己的形象也画了进去，他戴着帽子端着枪，站在自由女神右手边。德拉克洛瓦以这幅画来呼应法国文豪雨果的著作《悲惨世界》，该画作曾被法国政府印在法郎纸币上。

德拉克洛瓦擅长描绘充满戏剧反差的画面，从视觉上给人造成强烈的不安感，《撒丹纳巴勒斯之死》是其中代表。该画作讲述了一则神话故事——撒丹纳巴勒斯是亚述最后一任国王，眼看城池将破，便下令处死所有侍妾，焚烧宫殿和财宝，以防被敌人侵占。然而撒丹纳巴勒斯自己却神态自若地躺在床上，似是享受最后的醉生梦死，周围的年轻女子不断挣扎，国王表情却麻木不仁。画中不同人物的形态形成鲜明对比，被动荡、混乱和不安所充斥，交织出异常奇诡的气氛。

值得一提的是德拉克洛瓦的肖像作品，德拉克洛瓦似乎是沿着伦勃朗的路子，用笔触刻画人物内心，且做得更为深入。

在德拉克洛瓦的肖像画中，最抓人的必定是画中人物传神的内心世界，你几乎不会去关注任何画面细节。德拉克洛瓦最著名的一幅肖像画主人公是“钢琴诗人”肖邦，这幅画作原本描绘的是肖邦与他的情人——作家乔治·桑同坐，肖邦弹奏钢琴，乔治·桑在肖邦身旁，手里拿着香烟，似是凝望。这幅画作并未完成，后被一分为二出售，似也预示肖邦最终与乔治·桑分手。若熟悉肖邦，就知道肖邦的作品透着浓浓的忧郁气质以及对故土波兰的思念。在德拉

克洛瓦的《肖邦像》（J12）中便能看出这种忧郁以及丧乱的气息。

法国浪漫主义的热烈奔放与德国浪漫主义的沉静深邃相对。法国的浪漫主义充满幻想、画面明艳，像是沿着提香、鲁本斯的路子传承下来的。而德国浪漫主义绘画则更接近伦勃朗的精神内涵。从地理位置和宗教上，德国与荷兰确实更近，法国则近佛兰德斯。虽并无严格传承，只是拥有相似的文化环境，便创作了出气质相近的艺术作品。

J12↑

/

《肖邦像》（*Portrait of Frédéric Chopin*）欧仁·德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）45.5cm×38cm布上油画1838年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

（三）色彩与线条

浪漫主义艺术，不论绘画、雕塑抑或音乐，都牢牢统治19世纪前期。浪漫主义初期，与之形成二元对立的，是法国学院的“新古典主义”。

“新古典主义”与其说是一种艺术风格，不如说是法国大革命以来整个法国社会的意识形态激变。这种激变，以最显著的方式体现在新一批的建筑风格上。新古典主义建筑是18世纪60年代至19世纪末在欧美流行的一种建筑风格。新古典主义建筑的特色简单概括起来是“帕提侬神庙加上万神庙”，有三样标志性特征：立柱、额枋以及大穹顶。

立柱好理解，不论什么样式的立柱，都离不开古希腊和古罗马时就确立的三种风格；额枋是整排立柱上方的三角形区域，可理解为西方建筑中的“门楣”，通常刻有浮雕装饰；穹顶则是万神庙式混凝土浇筑球形穹顶或圣彼得大教堂式的肋拱穹顶。

新古典主义建筑的代表有法国巴黎的先贤祠（J13a），以及美国华盛顿的国会大厦（J13b），二者的立柱与额枋都是新古典主义风格的典范。位于美国波士顿边上剑桥市的麻省理工学院（J13c），其标志性建筑虽无额枋，但有立柱与万神庙式穹顶。

除去建筑物，像“凯旋门”这种古罗马纪念碑式建筑也在新古典主义时期得到复兴。1806年由拿破仑下令建造，为纪念1805年打败俄国和奥地利联军的巴黎大凯旋门，在外观上与古罗马时期的凯旋门几乎无异。新古典主义风格的建筑是古典建筑最后一个鼎盛时期，到了20世纪，古典

范式的建筑全面被现代建筑，抑或包豪斯建筑，全面代替。

新古典主义建筑背后的社会意识形态，主要来源于法国大革命为法国带来的社会结构变革。法国大革命推翻了波旁王朝的王权统治，国王路易十六及其王后玛丽·安托瓦内特被送上断头台。这一时期的法国人，尤其巴黎人普遍认为巴黎代表西方主流新秩序、新趋势，代表自由、平等、民主，巴黎人更称自己为“新雅典公民”。既然是新雅典公民，自然要追求属于雅典的、古希腊的古典建筑特色，于是，新古典主义风格建筑就此流行起来。

J13a↑

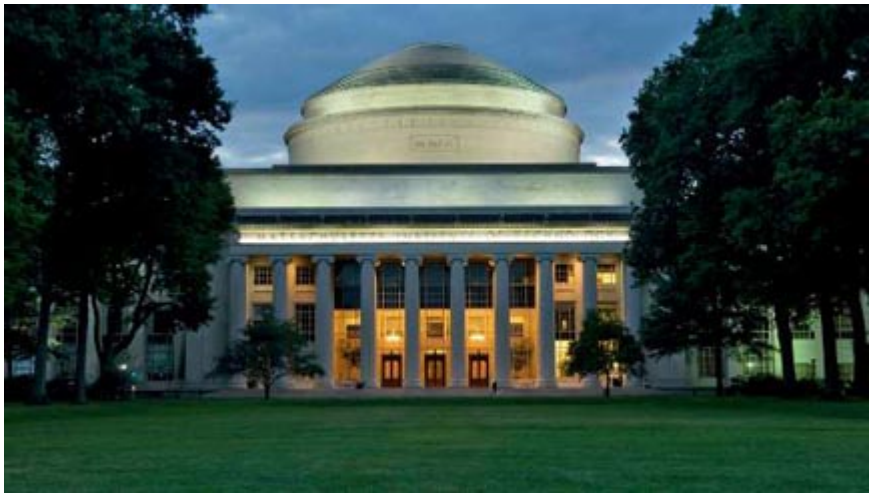
/

先贤祠（Panthéon）法国巴黎

J13b↑

/

国会大厦（United States Congress）美国华盛顿



J13c↑

/

麻省理工学院（Massachusettes Institute of Technology）美国剑桥市

新古典主义绘画艺术的奠基人是著名的雅克—路易·大卫。既然旧王权已被推翻，象征旧社会的、腐朽的、享乐主义的、代表贵族阶级生活的洛可可风格绘画自然被打入冷宫，取而代之的，是代表社会新秩序的艺术风格。这种情形下，历史悠久的法兰西皇家美术学院自然要担当重任，大卫正是扛起这面大旗的领导者。大卫出生于中产阶级家庭，后获“罗马大奖”赴意大利深造，他在技法上秉承普桑、勒布朗一脉的学院绘画技法，审美上则贯彻自拉斐尔以来就一脉相承的，追求理想和完美的绘画理念。

大卫一生经历了法国多个历史时期。大卫先是在1784年成为皇家美术学院院士，彼时的法国，路易十六依然在位，大卫是为王室服务的画家。法国大革命爆发前夕，大卫又创作了《布鲁特斯》（J14），这幅作品的精神寓意暗合了法国大革命，因此很受公众欢迎。而大卫最出名的画作是1793年创作的《马拉之死》（J15），这预示着他对法国大革命之后当政的雅各宾派的支持。再之后雅各宾派被推翻，大卫因曾服务雅各宾派被捕入狱。直到拿破仑掌权，大卫又成为拿破仑的首席画师，拿破仑一系列最出名的画像几乎都出自大卫之手（J16a/J16b）。

J14↑

/

《布鲁特斯》（*The Lictors Reporting to Brutus the Bodies of His Sons*）雅克—路易·大卫（Jacques-Louis David）323cm×422cm布上油画1789年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

J15↑

/

《马拉之死》（*The Death of Marat*）雅克—路易·大卫（Jacques-Louis David）165cm×128cm布上油画1793年比利时布鲁塞尔皇家美术馆（Royal Museums of Fine Arts of Belgium）

大卫一生都热衷于古典主义，尤其醉心文艺复兴时期的艺术。大卫众多知名作品都是古代历史题材，例如《布鲁斯特》描绘的就是罗马共和国执政者发现自己儿子阴谋叛变，在亲情和国法之间选择了大义灭亲。另一幅名作《荷拉斯兄弟之誓》（J17），也取材于罗马历史故事。

J16a↑

/

《拿破仑跨越阿尔卑斯山》（*Napoléon Crossing the Alps at the St Berrd Pass, 20th May 1800*）雅克—路易·大卫（Jacques-Louis David）260cm×221cm布上油画1800—1801年法国吕埃尔—马尔迈松马尔迈松堡（Château de Malmaison）

J16b↑

/

《拿破仑·波拿巴在杜伊勒里宫办公室》（*Napoléon Bonaparte in His Study at the Tuileries*）雅克—路易·大卫（Jacques-Louis David）205cm×128cm布上油画1812年美国华盛顿特区国家美术馆（The National Gallery of Art）

J17↑

/

《荷拉斯兄弟之誓》（*The Oath of Horatii*）雅克—路易·大卫（Jacques-Louis David）330cm×425cm布上油画1784年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

大卫的画风完整地诠释了新古典主义的“新”与“古典”。“新”体现在对色彩的使用上，大卫所处的年代颜料工艺发达，可用色彩已然很丰富，不像拉斐尔时期，一般难以获得。“古典”则体现在大卫精细的绘画技法，以及对绘画题材的选取上。大卫的画作笔触细腻，色彩均衡，画面具有较高对比度，有刀片剪裁而成的锋利感，极具锐度，让人眼前一亮，这无疑是古典画法所推崇的。作为新古典主义画派的奠基人，大卫也是一位优秀的老师，培养了许多学生，他们都成为至少在当时名满天下的大艺术家。大卫众多学生中，最优秀且对后世最具影响力的，是象征新古典主义绘画顶峰，甚至整个古典主义绘画顶峰的安格尔了。从创新意义上来看，安格尔并不能被简单地认为是大卫新古典主义绘画的继承人。很明显，安格尔为看似陈旧的古典艺术注入了新的生机，若不是安格尔，新古典主义美术在艺术史中未必如此重要。安格尔曾多次赴罗马学习，深入研究古典大师的作品，他尤其推崇拉斐尔。

安格尔还担任过罗马法兰西学院院长。至此不难发现，所有“形先于色”“广义的古典主义”这条艺术逻辑线的根源就是拉斐尔。

“形先于色”的绘画方式在安格尔的作品中达到顶峰。安格尔追求的是简洁与优美，他使用许多贯穿画面的大线条。安格尔最乐于创作的主题与老师大卫不同，不像大卫喜欢画古典题材，安格尔钟爱描绘女性身体，有《大宫女》（J18a）、《瓦平松浴女》（J18b）等名作。

这些画作中，最抓人视线的是女性身体形象的大轮廓线。简练的线条却又是粗中有细，人物皮肤的细节及光影变化处理得精准异常，具备大理石雕塑般的润滑感。

J18a↑

/

《大宫女》（*The Grande Odalisque*）让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（Jean Auguste Dominique Ingres）91cm×162cm布上油画1814年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

J18b↑

/

《瓦平松浴女》（*Valpinçon Bather*）让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（Jean Auguste Dominique Ingres）146cm×97.5cm布上油画1808年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

对于女性身体线条的刻画，安格尔最优秀的一件作品是世界名画《泉》（J19）。这幅画作前后创作了36年，是安格尔最为得意的作品。在《泉》中，安格尔集中展现了他对线条的理解，全然摆脱了肉欲的、纯粹的形体美感。

哪怕在人物形象众多的情况下，安格尔对线条的把控和安排也是“临危不乱”，井井有条，这方面成就最高的是《土耳其浴室》（J20）。画面并无过分多变的色彩，以便观众尽情地被画中女性的身体线条所吸引。安格尔通过安排不同人物的远近，有侧重地描绘各个人物形象，让画面显得错落有致，有条不紊。画面中的蓝色衣物以及枕头形象最为跳脱，把重点人物形象与次要人物形象区分开来。画中虽人物众多，但布局合理，在画面节奏感与线条感上已臻化境，这是安格尔孜孜不倦深入研究线条的成果。

J19↑

/

《泉》（*The Source*）让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（Jean Auguste Dominique Ingres）163cm×80cm布上油画1856年法国巴黎奥赛美术馆（Musée d'Orsay）

用色方面，安格尔的色彩是单纯且直接的，这又与其老师大卫不同。大卫的色彩过于艳丽丰富，而安格尔在绘画中对色彩的选择有显著倾向性，每幅画作都有主色调。这也是安格尔为突出优美线条所做的必然选择。若要突出线条，便不能使用过于斑斓的色彩分散观众注意力，在色彩分布相对单纯一致的背景上所勾勒出来的线条，明显比在五彩斑斓背景上所勾勒出的线条更引人注目。这也是安格尔的作品要比大卫的更抓人眼球的原因。

J20↑

/

《土耳其浴室》（*The Turkish Bath*）让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（Jean Auguste Dominique Ingres）108cm×108cm布上油画1863年法国巴黎卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）

安格尔推崇拉斐尔“想象中的完美”，也在追求完美线条的道路上贯彻这一点。落笔前，完美线条就已在脑海中成形，最终呈现在画布上的是胸有成竹的唯美线条，给人以和谐、完满、平衡之感。

安格尔对线条的极致追求，与德拉克洛瓦用色彩表现激烈情绪的艺术风格形成了二元对立。很明显，安格尔是“形先于色”的极致，德拉克洛瓦贯彻的则是“色先于形”的主张；安格尔追求的是平衡、和谐、从容，德拉克洛瓦追求的则是动感、对比、冲突。

安格尔代表的不光是新古典主义以及法国学院派，而且是从达·芬奇和拉斐尔开始的“广义的古典主义”以及“形先于色”学院绘画的最高峰。这条艺术逻辑自达·芬奇、拉斐尔始，至安格尔终，穷尽了一切可能性和创造力。安格尔是集大成者，他为古典学院绘画画上了完美的句号。至此，在古典主义这条道路上再无人能超越安格尔，或者

说，在学院古典画法道路上，已不存在超越安格尔的可能性了。拉斐尔心目中的“想象中的完美”，安格尔已然做到。

到19世纪下半叶，能与安格尔为代表的学院绘画相对抗的，便不只是德拉克洛瓦们的浪漫主义绘画了，一批又一批的新兴画派以及艺术风格陆续诞生，如以库尔贝为首的写实主义，以莫奈、雷诺阿等人为代表的印象主义，等等。进入这一时期后，以安格尔为代表的学院派成了艺术大论战中的众矢之的，原因很简单，安格尔们占据了官方对至高艺术的认知，艺术要发展，他们自然成为被打倒的对象。

普遍认为，相比后来的先锋画家，安格尔所代表的学院绘画是陈旧的，安格尔则更是旧世界艺术的象征。这样的看法是偏颇的。艺术确有发展、进化的过程，但不能站在历史结果上，因看到印象主义、现代主义后来居上，看似拥有更高艺术价值，便把安格尔代表的学院绘画看作因循守旧，从而降低对安格尔的评价。作为优秀艺术家，重要的是对自身艺术理念的坚持。一个艺术家价值是否高，在于他能否在自己坚信的艺术理念中，把该理念表现到极致，做到完美自洽。很明显，安格尔追求优美线条，他相信的一直是拉斐尔的完美主义，他对绘画的认知一贯是“形先于色”，安格尔便沿着这条路把线条发挥至前无古人的高度，这足以奠定其伟大艺术家的地位。

相比之下，后人在理念上也许更大胆甚至更先进，但只要没能把自身艺术理念发挥到极致，依然不会有太高价值。譬如在印象主义画家中颇有名气的毕沙罗和西斯莱，这二人画功不弱，但他们的绘画风格一直在跟随大趋势改变，甚至粗糙地说，当你看到一幅作品，像是莫奈的，但又不如莫奈优秀，那大约就是毕沙罗或西斯莱的作品。因此，在这个标准下毕沙罗和西斯莱并不比安格尔重要和伟大。对艺术家的认知和评判，应跳出结果论，站在艺术家

的角度看待艺术理念之间的斗争，只要艺术家沿着自己的道路走到极致，那便是了不起的。从这个意义上看，安格尔和德拉克洛瓦之间没有输赢胜负，他们都是最伟大的艺术家。

（四）西班牙与不列颠

与文艺复兴时期绘画艺术具有区域性不同，浪漫主义时期，文化艺术在欧洲各地都普遍得到发展，就连在艺术上相对落后的西班牙和英国，在浪漫主义时期也颇有建树。

西班牙是个非常有趣的国家，在西班牙从未出现过如德、法、意一般成群结队的艺术大师，但西班牙偶尔出一位大师，都是冠绝天下。如文艺复兴晚期的格列柯，巴洛克时期的委拉斯开兹，以及浪漫主义时期的戈雅。更不消说，建筑大师高迪—科尔内、艺术巨匠毕加索、超现实主义的达利以及米罗。西班牙的艺术，似是透着一股“妖气”。

戈雅生活在18世纪后半叶至19世纪初，是西班牙国王查理四世的宫廷画师，被归类为浪漫主义画家。戈雅善于描绘“丑恶”的主题与形象，与古典主义画家想表达的完美截然不同。例如戈雅的代表作《1808年5月3日夜枪杀起义者》（J21），记录了法国军队残暴镇压西班牙人民起义。这件作品没有运用任何古典技法，构图凌乱、笔触恣意、色彩浓烈，将枪杀现场的惨烈暴露无遗，情感冲突极为强烈。之后马奈向这幅作品致敬，也创作过类似的作品（J22）。

戈雅的绘画展现了对欧洲绘画所一贯追求的“美”的艺术观的颠覆，艺术家不再只是美化自然，艺术家也可以表现丑陋、凶恶等社会中所必然包含的阴暗面。戈雅的《吞噬其子的农神》（J23），题材来源于古希腊神话：第二代天神克洛诺斯（罗马神名为萨图尔努斯），因为自己是通过反叛其父获得天神之位，便担心自己的孩子未来也会反

叛自己，所以每生出一子就把他吃掉。原本的故事中，克洛诺斯只是把孩子吞进了肚子里，并非像戈雅画作中那样，茹毛饮血地咬断孩子的脖子。戈雅在画作中展现出血腥与暴力，天神的形象也极端原始及残暴，丝毫没有人们传统印象中该有的高贵与优雅。

J21↑

/

《1808年5月3日夜枪杀起义者》［*The Third of May 1808*（*Execution of the Defenders of Madrid*）］弗朗西斯科·戈雅（Francisco Goya）266cm×345cm布上油画1814年西班牙马德里普拉多博物馆（Museo Nacionaldel Prado）

J22↑

/

《枪决墨西哥皇帝马克西米连》（*The Execution of Emperor Maximilian*）爱德华·马奈（Édouard Manet）252cm×305cm布上油画1868—1869年德国曼海姆曼海姆美术馆（Kunsthalle Mannheim）

J23↑

/

《吞噬其子的农神》（*Saturn Devouring His Son*）弗朗西斯科·戈雅（Francisco Goya）146cm×83cm布上油画1819—1823年西班牙马德里普拉多博物馆（Museo Nacionaldel Prado）

J24↑

/

《费迪南七世》（*Portrait of Ferdinand VII*）弗朗西斯科·戈雅（Francisco Goya）212cm×146cm布上油画1814年西班牙马德里普拉多博物馆（Museo Nacionaldel Prado）

J25↑

/

《巨人》（*The Colossus*）弗朗西斯科·戈雅（Francisco Goya）116cm×105cm布上油画1808—1812年西班牙马德里普拉多博物馆（Museo Nacionaldel Prado）

戈雅与委拉斯开兹一样，也为西班牙王室创作了众多肖像作品。奇怪的是，与传统宫廷画师对王室成员的美化不同，戈雅的画作中甚至能看到对王室成员的“丑化”。例如费迪南七世的肖像画（J24），戈雅对哈布斯堡家族的基因特征，前文提到的“鞋拔子脸”丝毫不加以掩饰，甚至描绘得更为夸张。可见戈雅在作品中追求的是表现力和艺术张力，他要抓住场景中的主要情绪并加以放大，这是典型的浪漫主义精神。

戈雅的版画也充满浪漫主义情怀。他在版画中从未诠释过任何一种已知题材，而是充满神奇的想象。在戈雅之前的任何版画家，文艺复兴时期的丢勒也好，巴洛克时期的伦勃朗也罢，他们所表现的形象大多是在现实生活中有所参照的，而戈雅则会虚构一些充满恐怖色彩的形象，例如幽灵、怪诞的噩梦等等。戈雅的代表作《巨人》（J25）中的形象就是充满想象力的虚构人物，这种想象力在戈雅之前也许只有文学家才拥有。

英国人在绘画领域一向并不擅长，相比之下，他们在文学方面倒一直占有统治地位。英国绘画的历史可以从文艺复兴时期的小荷尔拜因算起。因着宗教改革，德国以及后来的瑞士都无法容下画宗教画的小荷尔拜因，在著名学者伊拉斯谟推荐下，身为德国人的小荷尔拜因远赴英国为王室服务，因此小荷尔拜因在英国留下一大批传世画作。

小荷尔拜因之后，英国绘画水平最高的依然是一个外国人——鲁本斯最得意的弟子凡·戴克爵士。

凡·戴克通过美化英国王室成员，一手塑造了深入人心的英国王室高贵冷峻的形象。之后150多年里，英国绘画大体是在凡·戴克所奠定的范式中发展。例如所谓的“凡·戴克姿势”，是最经典的男性肖像造型，后世英国画家纷纷效仿，觉得这简直是男性肖像最完美的形体摆放。凡·戴克还留有所谓的“凡·戴克胡子”，这种胡须造型流行多年，直

到现在，欧美还有不少上了年纪的男士把胡子修剪成这般（J26）。

再后来，英国也建立了皇家美术学院，建院院长叫雷诺兹，是当时英国最优秀的画家之一。不难发现，各国参与建立皇家美术学院的重要艺术家，几乎一定去意大利留过学。普桑、勒布朗如此，法国大革命之后，重建法国皇家学院的大卫、安格尔也如此。雷诺兹当然也是从意大利留学归来，极擅宏大风格的历史画。雷诺兹与英国王室关系很好，为王室创作了许多肖像。同时期还有一位重要画家叫作庚斯勃罗，也为王室画了不少肖像，在绘画风格上与雷诺兹的宏大风格形成对立，庚斯勃罗更注重描绘内秀婉约的人物气质。两人都偏爱风景画，但无奈来自王室与贵族的肖像订单太多，他们一生都被肖像画创作所累。

值得一提的是，庚斯勃罗发明了一种新型题材，即儿童画。庚斯勃罗育有二女，从幼儿时他就为两个女儿画像，并非正经八百的肖像，而是生活场景或闺房雅趣，大有当今社会家长乐于给孩子拍生活照的意味。他从两个女儿幼儿时一直画到成年，记录了女儿们的成长过程。画小孩在当时是不多见的，因为古代医疗条件差，也无防病疫苗，幼儿身体脆弱，很多活不到成年便夭折。童年对当时的人来说，是令人担心的，是充满厄运的，所有父母都希望孩子赶紧长大，这与当今社会普遍认为童年是最幸福、最无忧无虑的全然不同。（J27）

直到19世纪初的浪漫主义时期，英国才出现了“并世双雄”。两人都隶属皇家美术学院，分别是康斯特布尔和透纳。这二人虽然都是标准的学院派出身，但他们在绘画风格上的创新却为英国的学院绘画注入了盎然生机。

J26↑

/

《迪格比爵士肖像》（*Sir Kenelm Digby*）安东尼·凡·戴克（Anthony van Dyck）117.2cm×91.7cm布上油画1640年藏地不详

J27↑

/

《有猫的艺术家女儿肖像》（*Portrait of the Artist's Daughter with a Cat*）托马斯·庚斯勃罗（Thomas Gainsborough）76cm×63cm布上油画1759年英国伦敦国家美术馆（The National Gallery）

康斯特布尔虽是学院出身，但他非常反对套路化的学院创作。康斯特布尔擅画风景，认为风景画应该描绘真实的自然。这种对真实风景的追求，与后来的印象主义绘画

不谋而合，都是主张走到自然中创作，将看到的风景如实展现出来。这可以与“风景画之父”洛兰的绘画理念作对比：前文说到，洛兰的绘画有“美丽的风景”的标准范式，人们甚至用洛兰所画的风景来制定真实世界中美景的标准。洛兰对风景的“优美”概念实际与拉斐尔对人物的“完美”概念类似，都是理想化的“模型”，并不实际存在。

康斯特布尔在风景画中尝试创新，打破了许多传统风景画的固有规则。康斯特布尔的代表作《从主教花园望见的索尔兹伯里大教堂》（J28）基本破坏了此前风景画中的所有“规矩”。康斯特布尔之前的风景画审美认为应用暖色作前景色，但《从主教花园望见的索尔兹伯里大教堂》的前景却是绿色，天空也违背了传统风景画的惯用技巧，布满乌云。康斯特布尔并未机械地“创造”优美风景，而是忠实地将真实风景描绘出来。

J28↑

/

《从主教花园望见的索尔兹伯里大教堂》（*View of Salisbury Cathedral from the Bishop's Grounds*）约翰·康斯特布尔（John Constable）88cm×112cm布上油画1823年英国伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆（Victoria and Albert Museum）

透纳在风景画领域的挖掘和创新甚至比康斯特布尔走得更远。透纳被誉为“英国绘画史上最具天才的人物”，同时也是英国皇家美术学院历史上最年轻的院士，当选时仅

27岁。但透纳在进行绘画创作时并未受到学院传统的束缚，他不看重线条，在透纳的代表作中，甚至找不到明确线条。透纳看重的是光影和色彩，他有大量描绘海景的作品，画面观感极为缥缈（J29a/J29b/J29c）。从早期到晚期的海景作品，线条的存在感越来越弱。

透纳充分挖掘了海景和烟雾这两类前人极少涉及的题材。之前的古典绘画题材，多为界限分明、明确的人物或事物，而海景和烟雾都缺乏明确的线条，难以捉摸，更难以描绘。既然没有线条，自然会着重光影和色彩。从这个意义上看，海景和烟雾的物理属性天然是“浪漫主义”的。在透纳的代表作《暴风雪中的汽船》（J30）中，风雨冲击下，船的线条都被刻意地进行了模糊化处理，这是透纳为了让人在主观上充分感受惊涛骇浪所做的夸张。不妨想象一下，若真是置身于狂风骤雨的海面上，又如何能看清对方船只呢？对船只线条的模糊化处理，能够给观者身临其境之感。把你带到画中去，也是典型的浪漫主义追求。此处甚至可理解为，狂风暴雨猛烈得把船体都撕扯得模糊不堪了。

J29a↑

/

《游艇入港》（*Yacht Approaching the Coast*）约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（Joseph Mallord William Turner）102cm×142cm布上油画1835年英国伦敦泰特现代博物馆（Tate Modern）

J29b↑

/

《岬角之间的日出》（*Sunrise, with a Boat between Headlands*）约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（Joseph Mallord William Turner）91.5×122cm布上油画1840年英国伦敦泰特现代博物馆（Tate Modern）

J29c↑

/

《有海怪的日出》（*Sunrise with Sea Monsters*）约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（Joseph Mallord William Turner）91.4 cm×121.9 cm布上油画1845年英国伦敦泰特美术馆（Tate Britain）

透纳的作品充满创造力，且融入了极端细致的观察。这方面的代表作有《雨、蒸汽和速度》（J31），这幅作品描绘了火车开过一座大桥的瞬间。为了表达“速度”这一抽象概念，火车周围的景色大多做了模糊处理，让人在视觉上充分体会到速度感。根据人眼的观察习惯，速度很快的东西，往往只能看得到“残影”。因此透纳把除蒸汽机车以外的车厢都模糊化了，这代表着人眼的聚焦，与印象主义的做法几乎一致，所以透纳往往被认为是印象主义的先驱者。

J30↑

/

《暴风雪中的汽船》（Snow Storm: Steam—Boatoff a Harbour’s Mouth）约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（Joseph Mallord William Turner）91cm×122cm布上油画1842年英国伦敦泰特现代博物馆（Tate Modern）

J31↑

/

《雨、蒸汽和速度》（Rain, Steam and Speed—The Great Western Railway）约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（Joseph Mallord William Turner）90.8cm×121.9cm布上油画1844年英国伦敦国家美术馆（The National Gallery）

浪漫主义是贯穿欧洲19世纪的主流艺术思想，总体上远离理性、远离知识和经验，要让艺术充满想象，精神上

更关注个人。尽管后来产生了多种各异的艺术风格——写实主义、印象主义、后印象主义，乃至现代主义艺术中的众多流派，但它们多是由浪漫主义精神出发的。浪漫主义是一个宽广的艺术理念，它集中代表了主流艺术创作发展的大方向，而非限制在某个特定框架内的具体风格。

11 勃拉姆斯与瓦格纳：19世纪浪漫主义音乐

（一）歌曲与歌剧

用二元对立法看艺术，固然能快速抓住重点，但世事无绝对，尤其在文化艺术领域。规律大多为后人总结，艺术家创作时并不管后人如何评说，只是遵循自己的艺术理念而已。

在唱歌这件事情上，似乎意大利人更为见长。但歌唱终究是人类天性，德奥地区怎可能没有声乐？在声乐领域，德奥地区所擅长的“艺术歌曲”，在作曲方式及演唱方法上也与意大利歌剧形成了二元对立。德奥系的大作曲家都写过艺术歌曲。把艺术歌曲创作推至顶峰的作曲家，是被称为“歌曲之王”的舒伯特。在短暂的一生中，舒伯特创作了超过600首艺术歌曲。虽然没有像贝多芬一样对音乐史的进程做了巨大推动，但就作品的艺术水准来说，舒伯特是全然不输贝多芬的，甚至在某些体裁的作品如弦乐四重奏中，舒伯特的音乐在拥有贝多芬般深邃的同时，也兼具了乐曲的动听优美，而贝多芬的这类作品似是只在乎表达，并不太在意乐曲对普通人而言是否悦耳动听。

艺术歌曲与歌剧咏叹调对创作的认知凸显了“群体”与“个体”的对立。意大利的咏叹调，人声担任主角，乐队全程伴奏。大部分情况下，艺术歌曲是人声加上钢琴的编制，而艺术歌曲在贝多芬、舒伯特，甚至之后的舒曼、勃拉姆斯手上，均以钢琴作为“合奏”，而非“伴奏”。德奥音乐是群体性的，虽然艺术歌曲中的唱词让听众更关

注人声，但同时也能明显感到钢琴旋律性的穿插对人声的呼应。

艺术歌曲与意大利歌剧在创作观念上的差异，也体现在另一种音乐体裁中。人们常谈论某些著名作曲家的“小提琴奏鸣曲”，如贝多芬有十部小提琴奏鸣曲，勃拉姆斯有三部小提琴奏鸣曲，等等。实际上，此翻译不够准确，是一种省略。原文Sonata für Violin und Klavier直译应为“为小提琴与钢琴所作的奏鸣曲”。作曲家在创作这些奏鸣曲时，在概念上，并非为小提琴写一部作品。对德奥作曲家来说，钢琴自然是一件得心应手的和声乐器，把它和小提琴配在一起，就能兼具旋律与和声，岂不妙哉？于是，在贝多芬和勃拉姆斯的“小提琴奏鸣曲”中，可以听到极其复杂的钢琴演奏，钢琴部分的演奏难度绝不亚于小提琴部分的，二者交融极多。贝多芬的《克鲁采奏鸣曲》（Op.47，[1]）是其中典范。平心而论，《克鲁采奏鸣曲》钢琴部分的技巧难度还要比小提琴的大一些。钢琴若只是单纯作为伴奏的话，实际可以写得很简单，甚至用通奏低音就能解决。巴洛克时期意大利的一些小提琴奏鸣曲中的钢琴伴奏正是这种简单写法，只是单纯的“小提琴奏鸣曲”。

艺术歌曲的创作思路和钢琴小提琴奏鸣曲的类似，是声乐与钢琴双方都要被悉心照料的音乐形式。相比小提琴与钢琴在奏鸣曲中的关系，艺术歌曲里声乐要更占主导，因为歌词的存在感是无法被掩盖的，但相对于意大利歌剧这种纯粹属于歌唱家个体的艺术，艺术歌曲更讲究人声与钢琴的配合。

在艺术表现上，意大利歌剧的咏叹调善于直接抒情，更接近当代流行歌，魅力主要在于从头到尾的优美歌声，能直接带给人美的享受。艺术歌曲的艺术性则全然不同，虽然形式简单，只有人声与钢琴（到了浪漫主义时期，大

量人声与乐队的艺术歌曲被创作出来，例如德国作曲家理查德·施特劳斯的众多艺术歌曲），但其中包含的内容要比意大利咏叹调的更为复杂，听众能在一首艺术歌曲里听到故事剧情，甚至多个角色，多种情绪表达。舒伯特的名曲《魔王》（[2]）是其中典范。《魔王》是舒伯特根据歌德同名诗创作的，歌词用的是歌德诗中的原句。故事说的是一位父亲带着孩子在黑夜中策马奔驰，孩子病了，在病中看到了魔王，他将这件事告诉父亲，但看不到魔王的父亲并不相信，只是一路安慰孩子，这时魔王却不断地引诱孩子，最终两人回到家时，孩子断了气。这首歌一共4分钟左右，一位男高音歌唱家要诠释四个角色，四种声音，三种情绪变化，钢琴还要在其中不断配合，这是多么精巧的艺术！

乐曲开头，钢琴激烈奏出三连音，此时父亲正抱着孩子骑马奔驰，三连音代表马蹄声。随后钢琴用低音奏出魔王动机：悄悄地，魔王的脚步在靠近。最先出现的声音是旁白，声音是坚实有力且周正的。第二个出现的是父亲的声音，他的声音更低沉，显示出父亲的威严。父亲以安慰的口吻，轻声问孩子为什么要藏起脸。孩子的声音很虚弱，他问："我的父亲，你没有看到魔王吗？"父亲继续说："我儿，那是一团烟雾。"这时魔王的声音出现了，开始引诱孩子，钢琴同时也从开始的紧张疾驰变得缓和，甚至有些欢乐的音乐。魔王说："来，跟我去，可爱的孩子，我要和你一同做有趣的游戏。"孩子被吓到了，继续问父亲："我的父亲！你没有听见魔王对我许下的诺言吗？"父亲让孩子安静，说那只是风吹树叶的声音。魔王继续引诱，而且花样更多了，钢琴变成翩翩起舞一般地愉悦，魔王继续说："伶俐的孩子，你可想与我同行？我的女儿们会伺候你十分殷勤，跳着、唱着、摇着，使你熟睡。"孩子再次受到惊吓，他的声音越来越高："我的父亲！你瞧见没，魔王的女儿们站在阴暗的地方？"父亲继

续说："我儿，那是几颗灰色的老杨树。"魔王失去了耐心，从引诱变成了恫吓："你要是不肯，我就要动用武力！"孩子最后呼唤父亲："魔王来抓我了！"孩子的声音达到了全曲最高亢的地方，由此表现出极度惊吓。最后是旁白出现："父亲策马奔驰，回到家里的时候，孩子已断气。"

相比意大利歌剧，欣赏这样一首艺术歌曲难度更大，意大利歌剧只要跟着情绪变化，把注意力放在歌唱家身上就能获得美的享受。而《魔王》这样的歌曲，要分辨出四个角色语气、音色的差别。演唱者表演难度也很大，不仅要唱出四种声音，每种角色的性格特色还要通过语气变化来刻画：因为孩子越来越惊恐，孩子的声音从开始的虚弱到逐渐扩大，演唱者要把这种情绪递进地表现出来；父亲的声音是低沉、冷静的；魔王则是先礼后兵——先是引诱，态度很好，带着哄骗的语气，到最后爆发成为"风霜刀剑严相逼"。该曲对钢琴部分要求也很高，需要跟随不同人物情绪的变化快速做出调整，比如从魔王哄骗时的欢愉要迅速转换成孩子看见魔王的惊惧，再继续弹奏代表马车疾驰的三连音。在短短4分钟内要兼顾如此多方面，这便展现出德奥音乐多线程思维的精髓。

演唱歌剧和艺术歌曲的难点是不同的。歌剧演唱有不少难点是在硬技巧上，嗓音条件很重要，不仅要音色美，音域宽，还要音量大。因为歌剧是剧院艺术，古代没有扩音设备，歌手要与乐团抗衡，音量尤为重要。艺术歌曲则更为多变，哪怕音量不够大，对嗓音变化的控制也要精确，抑扬顿挫的相对幅度必须精心设计和把控。总体上有一个规律，以唱艺术歌曲见长的歌唱家和以唱歌剧见长的歌唱家大约是两批不同的歌唱家，能同时把歌剧和艺术歌曲都修炼至顶峰的人并不多。

艺术歌曲的创作方式可参考中国宋词，但其创作过程与宋词恰好相反：宋词有特定的词牌韵律，先有曲，再填

词；艺术歌曲则是先有词，作曲家受到诗词感染，为其配曲。此中讲究甚多，音乐的写作也并非完全自由，而要根据唱词发音走向以及唱词含义进行安排。

当然，不能因艺术歌曲在戏剧性和内容上丰富，就觉得歌剧在这方面不足。歌剧毕竟不是单曲，而是一出完整的剧目。歌剧有多至3小时以上的时间来表达方方面面。

舒伯特歌曲中艺术成就最高的是两套声乐套曲，《美丽的磨坊女》（[3]）与《冬之旅》（[4]）。这两套声乐套曲都是舒伯特从著名德国诗人缪勒的同名诗集中选取若干篇目，为之谱写音乐，然后组成一个大集子，是为“套曲”。声乐套曲的精神内涵是庞大的，比如《冬之旅》一共有24首歌，堪称是一部以歌曲写成的戏剧，刻画了诗人完整的内心世界。这组诗的社会背景是拿破仑战争后，德国陷入衰败，百姓生活也变得愈发艰苦，诗文描述的就是主人公走在一望无际的冬季旷野中，触景生情，感慨万分。《冬之旅》表现的宏观的心境变化，是在绝望、悲凉的旅途中，诗人不断寻找内心平静，最终获得安宁。24首歌曲完美地展现了这种巨大的心理转变过程，为刻画、诠释诗人的心境提供了充足的空间。

除极其擅长创作艺术歌曲外，舒伯特在各类古典主义时期盛行的音乐体裁的创作上都达到登峰造极的水准。舒伯特写过10部交响曲（《第十交响曲》停留在草稿阶段），其中只有两个乐章的《b小调第八交响曲》（即《未完成》，[5]）和《C大调第九交响曲》（[6]）是最知名的两部。舒伯特还作有22部钢琴奏鸣曲，其中最后3部晚期奏鸣曲可谓是世界钢琴文献中顶峰的作品。另有19部弦乐四重奏，以及许多器乐小品。唯一遗憾的是，舒伯特并无任何成型的大规模协奏曲作品。

舒伯特的音乐从演奏技巧来看相当简洁。以钢琴作品为例，自然不用去跟浪漫主义时期肖邦、李斯特作品的复

杂度进行比较，哪怕是和莫扎特、海顿的相比，舒伯特的钢琴作品也不需太多复杂指法便可弹奏。但技术上简洁并不代表音乐上简单，例如舒伯特的音乐当中有许多单音重复，如何去处理一系列重复音使其不致无聊，还要展现音乐的歌唱性，这是极困难且需要音乐想象力的。舒伯特的音乐在织体与和声变化上，有许多难以处理的地方。舒伯特写钢琴音乐的思路是歌曲化的，要用钢琴这件敲击乐器演奏出歌唱性，是很大的挑战。而且，从调性变化、情感内涵的快速转变来说，要把握和处理好舒伯特的曲子需要深刻的音乐素养，顶级大师才能演奏好。（[7]/[8]/[9]）

在舒伯特的音乐中，我们永远能听到一种谦卑。舒伯特的音乐与莫扎特的不同，莫扎特的音乐大多是轻快优雅的，充满自信的灵动；舒伯特的音乐在拥有优雅气质和流畅旋律同时，总能听出淡淡的忧伤，用英文形容的话，最准确的词应该是melancholy。每每听到舒伯特音乐中最感人，堪称神来之笔的地方，笔者总会在脑海中浮现出一个双膝跪地、双手合十、虔诚祈祷的卑微人物的形象。舒伯特音乐中的谦卑与他的际遇有关，尽管舒伯特的艺术成就在今人看来已登峰造极，但很明显，他在生前并未享有莫扎特、贝多芬在世时一般的盛名，甚至出版自己的作品都很困难，这也是为何舒伯特有大量未完成的作品。

从艺术成就上来看，尤其前文提到过，弦乐四重奏是所有古典音乐形式中格调极高的体裁，舒伯特弦乐四重奏的成就无疑是顶级的。舒伯特最后一部室内乐作品《C大调弦乐五重奏》（D.956，[10]），是由一个弦乐四重奏乐团加上一把额外的大提琴演奏的。这部作品编制庞大，犹如一部交响曲一般，时长达50分钟，单第一乐章就可演奏20分钟以上。这部作品所展现出来的深邃以及作曲手法变化之丰富，不输贝多芬晚期任何一部四重奏作品，且在旋律悦耳方面更胜一筹。20世纪最伟大的钢琴演奏家之一阿图尔·鲁宾斯坦曾公开表示，要在自己葬礼上请人演奏这部

弦乐五重奏的第二乐章，对鲁宾斯坦来说，这代表天堂的声音。

一方面，舒伯特一生都崇拜贝多芬；但另一方面，舒伯特又有一种自卑感，在他内心可能从未想过会成为贝多芬般伟大的艺术家。舒伯特31岁时就因梅毒去世，在他短暂的创作生涯中，留下近千部作品，创造力可见一斑。也许他并未意识到，其艺术实则不在贝多芬之下了。

---

[1]《克鲁采奏鸣曲》（*Sonata für Klavier und Violine Nr.9*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1805年奏鸣曲Op.47

[2]《魔王》（*Der Elkönig*）弗朗兹·舒伯特（Franz Schubert）1815年艺术歌曲D.328Op.1

[3]《美丽的磨坊女》（*Die Schöne Mullerin*）弗朗兹·舒伯特（Franz Schubert）1823年艺术歌曲D.795Op.25

[4]《冬之旅》（*Winterreise*）弗朗兹·舒伯特（Franz Schubert）1827年艺术歌曲D.911

[5]《b小调第八交响曲“未完成”》（*Symphony No.8 in b minor “Unfinished”*）弗朗兹·舒伯特（Franz Schubert）1822年交响曲D.759

[6]《C大调第九交响曲“伟大”》（*Symphony No.9 in C major “The Great”*）弗朗兹·舒伯特（Franz Schubert）1826年交响曲D.944

[7]K7/《c小调第十九钢琴奏鸣曲》（*Piano Sonata No.19 in c minor*）弗朗兹·舒伯特（Franz Schubert）1828年奏鸣曲D.958

[8]K8/《A大调第二十钢琴奏鸣曲》（*Piano Sonata No.20 in A major*）弗朗兹·舒伯特（Franz Schubert）1828年奏鸣曲D.959

[9]K9/《降B大调第二十一钢琴奏鸣曲》（*Piano Sonata No.21 in B-flat major*）弗朗兹·舒伯特（Franz Schubert）1828年奏鸣曲D.960

[10]《C大调弦乐五重奏》（*String Quintet in C major*）弗朗兹·舒伯特（Franz Schubert）1828年弦乐五重奏D.956

（二）律师与银行家

通常认为，舒伯特是古典主义和浪漫主义音乐之间的过渡人物。这样的过渡人物有很多，被誉为“德国莫扎特”的门德尔松也算一个。门德尔松的作品在结构上更简洁、工整，但从音响效果和旋律走向看，他的作品充满浪漫主义气息，且门德尔松的交响曲也开始有了具体指代的意味，他的《第三交响曲》（即《苏格兰》，[1]）、《第四交响曲》（即《意大利》，[2]）及《第五交响曲》（即《宗教改革》，[3]）的音乐语言都很形象化。

德国作曲家卡尔·玛利亚·冯·韦伯也是古典主义和浪漫主义的过渡人物。韦伯是海顿弟弟的学生，也是莫扎特的小舅子——莫扎特的妻子是韦伯的堂姐。韦伯一生创作也算丰富，主要成就在歌剧上，他最著名的歌剧《魔弹射手》（[4]）被认为是第一部德国浪漫主义歌剧，韦伯用了一种叫“主导动机”的创作手法，大大影响了之后瓦格纳的创作。

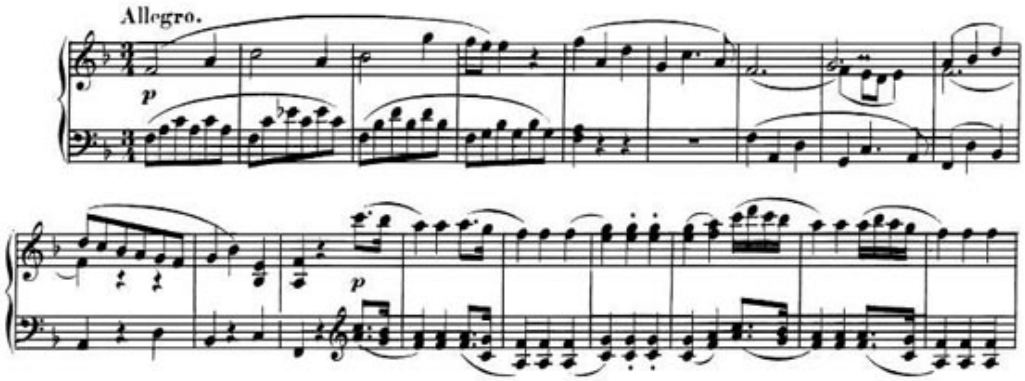
其实，真要去定义风格、主义，以及谁是“过渡”，是缘木求鱼，因为这个界限本就不存在：风格、主义是死的，人是活的，哪怕再死板、再没有才华的艺术工作者，也有灵光一闪的瞬间，这个瞬间是充满想象的，这种不受任何规则束缚，纯粹依靠艺术灵性诞生的灵感瞬间，就是艺术的价值所在。若过分苛求去定义某位艺术家是什么主义，非要争个明白，那当真是不得要领。

浪漫主义音乐大致覆盖了整个19世纪，与古典主义音乐比起来，规则束缚更少，创作更自由，体裁更多变，题材也更宽泛。古典主义时期的音乐虽从巴洛克时期的过分繁杂变得简练，但这种简练很大程度上是依靠新的作曲规则达到的，它对各类曲式的规定都更为严格、程式化，难免有一些矫枉过正。哪怕是莫扎特和贝多芬，也会大量地把音乐走向建立在一些固定音乐元素之上。

古典主义音乐的整体旋律走向、乐段连接都不太自由，很大程度上依赖作曲规则，不会太“出格”。除此之外，还有许多作曲规则是必须遵守的，例如在古典主义时期，声部之间不能交错：音乐进行过程中，在任一时刻，高音声部的音不能比低音声部的音低。

到了浪漫主义时期，许多规则都被打破，无论在曲式、和声，还是在旋律的想象力上。浪漫主义时期音乐创作的自由其实得益于音乐家们在长时间的创作中，将古典主义作曲理论研究得更为透彻，实是“艺高人胆大”。作曲技巧成熟了、提升了，音乐家们才能够放开手脚，找到创作的新天地。正是因为对规则熟悉，才知道如何打破规则。

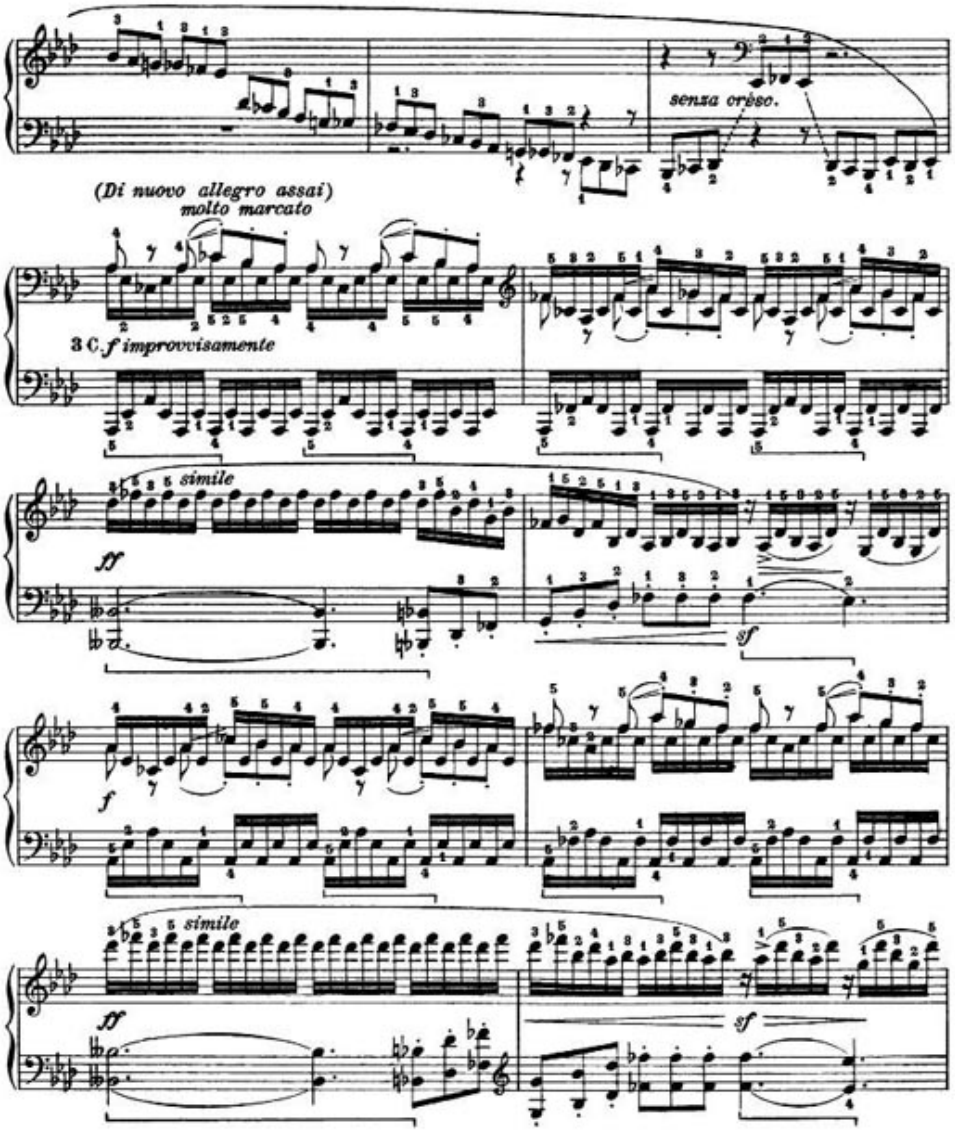
第一个真正意义上的浪漫主义作曲家应当是德国人舒曼。简单分析古典主义时期音乐作品的谱面，不难发现，古典主义时期音乐的谱面，音符密度较小，尤其像莫扎特（X3）和海顿的音乐，都是“四两拨千斤”，哪怕贝多芬的作品，音固然不少，但谱面总体也十分工整（X4）。此时只要看一下舒曼钢琴作品的谱面（X5），浪漫主义音乐的特色不用听大概也能猜出一二：浪漫主义音乐的音符密度要高出不少；另外，升降号更多，这说明在作品中，需要转调和离调的地方更多。这标志着浪漫主义时期的音乐变化更多，想象空间更大，毕竟已开始从规则中解放。浪漫主义重在表达内心情感，有细腻、复杂、深层次的情感流露。这种情况下，需要的表达工具自然更多。如此，音符更多，音型更复杂，和声类型更多变，和声间的连接也更丰富，便都顺理成章了。



X3↑

/

《F大调第十二钢琴奏鸣曲》（*Piano Sonata No.12 in F major*）沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）K.332第一乐章



X4↑

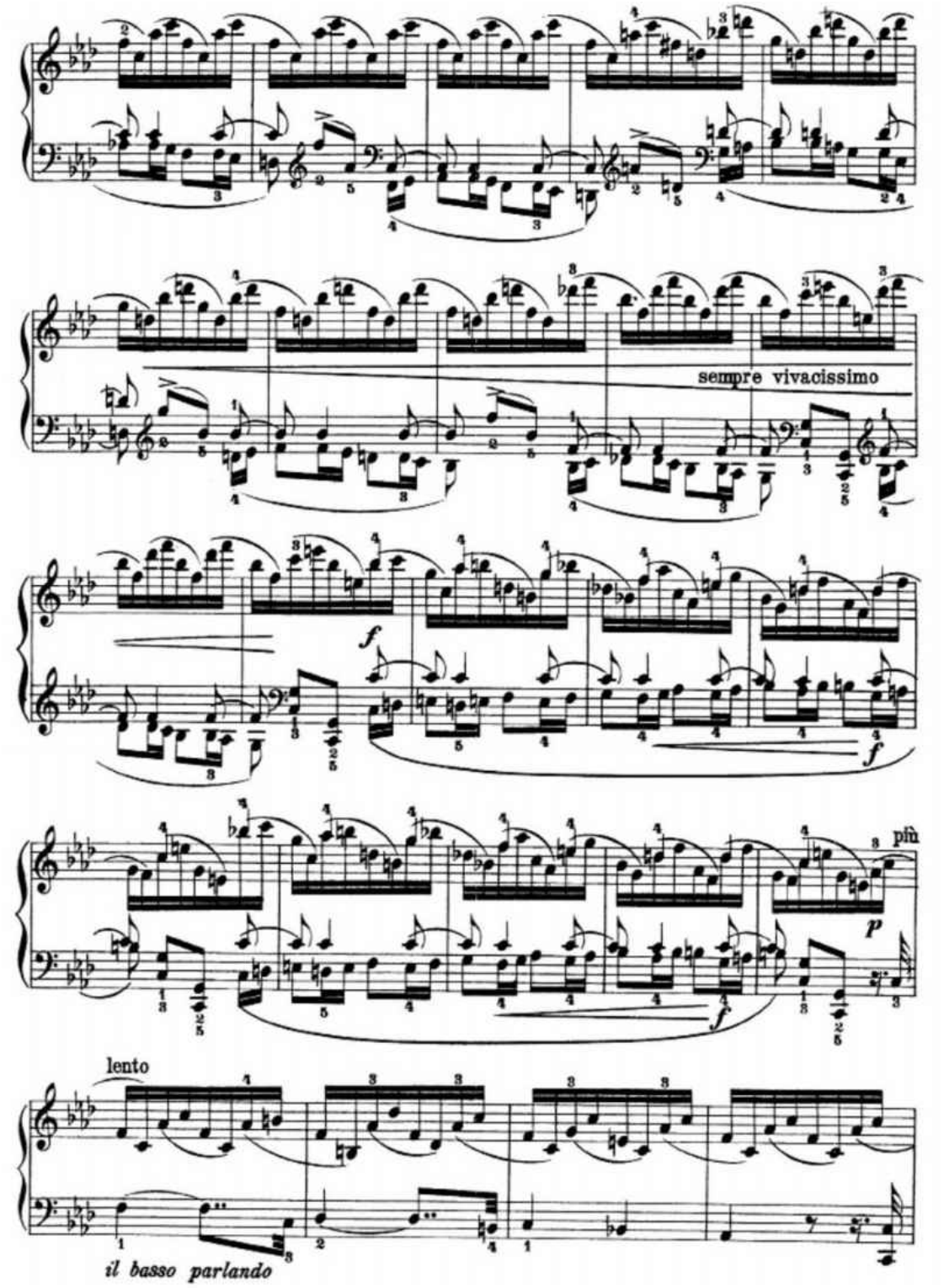
/

《f小调第二十三钢琴奏鸣曲“热情”》（*Piano Sonata No.23 in f major “Appassionata”*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）Op.57第一乐章

在海顿、莫扎特的古典主义时期，音乐的一大用途是服务宫廷，追求听感舒适。所以海顿、莫扎特等人的作品绝大多数都是大调作品，大调作品的听感是明媚、愉悦的。但到了浪漫主义时期，艺术创作则更关注个人感受的表达，而音乐家的内

心感受常常是忧郁、痛苦、纠结的，需要抒发。如此一来，以舒曼为代表的浪漫主义音乐，小调音乐占比高便不奇怪了。

从旋律上的想象力来看，舒曼的创作相较古典主义时期的作曲家显得更自由。哪怕是在一些典范的古典曲式中，如舒曼的钢琴四重奏作品（Op.47，[5]），其旋律也是如歌的。舒曼唯一出版的钢琴协奏曲《a小调钢琴协奏曲》（Op.54，◣注《a小调钢琴协奏曲》（*Piano Concerto in a minor*）罗伯特·舒曼（Robert Schumann）1845年协奏曲Op.54：◢），在曲式结构上，甚至预示着后来瓦格纳等人所主张的“整体艺术”的倾向。原本舒曼只是想写一部乐队与钢琴的单乐章作品，是一部幻想曲。然而出版商觉得这部作品在曲式上不够严谨，不是标准范式的三乐章“快—慢—快”结构，为此舒曼又补齐了后两个乐章。尽管如此，作品所拥有的整体感还是舒曼所追求的。相比传统的古典协奏曲，舒曼这部钢琴协奏曲的第二乐章只是一首间奏曲，间奏曲通常在歌剧中用作幕间过渡，是短小的、过渡性质的音乐。舒曼这首间奏曲极具动感，并不如传统协奏曲慢乐章那样舒缓，且与第三乐章之间并未作显著分割，而是通过一个强音衔接，直接进入充满律动的第三乐章。



X5↑

/

《升F小调第一钢琴奏鸣曲》（*Piano Sonata No.1in F-sharp minor*）罗伯特·舒曼（Robert Schumann）Op.11第一乐章

从精神内涵来讲，笔者认为舒曼这部钢琴协奏曲定义了什么是“浪漫”。舒曼深爱着妻子克拉拉，而克拉拉是当时欧洲首

屈一指的钢琴演奏家，也是舒曼创作灵感的源泉。这部钢琴协奏曲第一乐章开篇，实际是舒曼呼唤克拉拉的名字，在德语中K与C可互换，例如德语的钢琴，拼写为Klavier，也可拼写为Clavier，舒曼钢琴协奏曲开头的音是C、A、A（Do、La、La），代表克拉拉。全曲在第三乐章达到最高潮，似乎舒曼对克拉拉的爱是充满奉献精神的，是“爱但不占有”的感情。

门德尔松的《e小调小提琴协奏曲》（Op.64，[6]）也是典型的浪漫主义协奏曲。首先，这部作品的旋律充满想象，几乎奠定了后世对小提琴旋律的认知。其次，三个乐章虽然速度与调性都有明显区别，但乐章与乐章之间无缝衔接，是一部完整的作品，并无被分为三个乐章的界限感。最后，小提琴独奏与乐队的对话和互动频繁，符合优秀协奏曲的标准，乐队并未作为伴奏一味地配合小提琴。

从以舒曼与门德尔松为代表的作品中可以看出，浪漫主义时期音乐创作在职能上发生了一定转变：音乐不再为形式而是为表达。一件作品所表达的内容不管具体或抽象，应有核心观点，并前后统一。因此，若只因传统规定要分三乐章就机械照乐章、曲式创作，不免流于形式。对古典主义时期作曲家来说，让人从听感上获得音乐享受是核心任务，保持曲式的稳定、得体以及结构的严谨非常重要，因为这类结构被证明于听众是适宜的。但到了浪漫主义时期，表达、阐述核心思想及情感成了第一要务，不论曲式、结构、技巧，都应为表达服务。古典主义追求客观的得体与适度，浪漫主义关心主观的艺术性表达。音乐艺术从客观走向主观的转变，是浪漫主义精神的特点。

除去曲式结构方面的创新，舒曼还有其他重要的贡献，他已开始创作主题鲜明的“小品集”。舒曼创作了许多钢琴小品集（又称钢琴套曲），在一整套作品集中包含许多首乐曲，每首乐曲描绘一个特定主题，如特定场景、人物等等，再把它们集合起来，表达一个大主题。其最著名的钢琴小品集是《童年情景》（Op.15，[7]），根据克拉拉的童年经历创作。除此以外，还有《狂欢节》（Op.9）及《克莱斯勒偶记》（Op.16）等等。从这些小品集不难看出，浪漫主义时期的作曲家更关注对具象

事物或思想的表达，逐渐脱离“纯音乐”的古典主义时期的创作理念。值得一提的是，贝多芬也有这样的小品集，比如《六首钢琴小品》（Op.126），是6首钢琴小品的合集，但这些小品之间哪怕相互联系，也都还是抽象的纯音乐，内容并无明确指代。

在舒曼与门德尔松活跃期间，神圣罗马帝国已不复存在，德国的社会结构相对更接近现代。人们对艺术的欣赏，尤其对音乐的欣赏，已经由古典主义时期的以宫廷贵族为核心转变为以公众为主。宫廷中的赏乐场景，不少是为宴会娱乐配乐伴奏，并非正经八百的音乐会，故纯音乐作背景显然更适用。但面向公众后，有主题、有实质内容的形式更受欢迎，听众需求的转变也推动了音乐内容的具体化。

从门德尔松与舒曼的家庭背景来看，二人皆非音乐世家出身。门德尔松是标准的“富二代”，父亲是银行家，衣食无忧，纯粹是因为对音乐的兴趣才从事作曲，且门德尔松的绘画、文学造诣也颇高。舒曼则出身知识分子家庭，父亲是极具文学修养的书商，希望舒曼做一名律师，在当全职作曲家之前，舒曼在莱比锡大学攻读法律。之后你还会发现在音乐家中原本要当律师的人很多，如法国的肖松、俄国的柴可夫斯基等等。不知道律师和作曲家之间有何共通之处，但很显然，最终他们也都成了“律师”，但谙熟的不是法律，而是音律。

---

[1]《a小调第三交响曲“苏格兰”》（*Symphony No.3 in a minor“Scottish”*）菲利克斯·门德尔松（Felix Mendelssohn）1829—1842年交响曲Op.56

[2]《A大调第四交响曲“意大利”》（*Symphony No.4 in A major“Italian”*）菲利克斯·门德尔松（Felix Mendelssohn）1851年交响曲Op.90

[3]《d小调第五交响曲“宗教改革”》（*Symphony No.5 in d minor“Reformation”*）菲利克斯·门德尔松（Felix Mendelssohn）1831年交响曲Op.107

[4]《魔弹射手》（*Der Freischütz*）卡尔·玛利亚·冯·韦伯（Carl Maria von Weber）1821年德语歌剧Op.77J.277

[5]《降E大调钢琴四重奏》（*Piano Quartet in E-flat major*）罗伯特·舒曼（Robert Schumann）1842年钢琴四重奏Op.47

[6]《e小调小提琴协奏曲》（*Violin Concerto in e minor*）菲利克斯·门德尔松（Felix Mendelssohn）1838年协奏曲Op.64

[7]《童年情景》（*Kinderszenen*）罗伯特·舒曼（Robert Schumann）1838年钢琴套曲Op.15

（三）起点与终点

浪漫主义音乐，尤其是德奥音乐内的二元对立，是围绕如何处理与贝多芬之间的关系展开的。

贝多芬已然把传统体裁写到了登峰造极的地步。如果贝多芬没有《第九交响曲》，浪漫主义作曲家在传统体裁上或许还有一些空间，但在《第九交响曲》中，贝多芬已把交响曲这种体裁的可能性发挥到了空前高度，后世音乐家想在交响曲这条道路上再创新，写出超越它的作品，实在困难。从作曲手法和精神内涵上，人们可以切实说出勃拉姆斯《第一交响曲》结尾高潮的设计更辉煌，布鲁克纳《第八交响曲》更深邃，马勒《第八交响曲》的规模更具开创性，等等。但考虑到是在历史上首创以及贝多芬《第九交响曲》在历史上及全世界范围内的客观影响力，实在无法找出任何一部交响曲可以在“最伟大交响曲”的认知上把它比下去。

其他体裁的作品也是如此。贝多芬的32首钢琴奏鸣曲被称为钢琴音乐中的《新约圣经》（钢琴音乐中的《旧约圣经》指巴赫的《平均律钢琴曲集》）；贝多芬的5部钢琴协奏曲以及小提琴协奏曲，至今都是世界范围内上演频率最高的协奏曲作品；室内乐方面，贝多芬有16部登峰造极的弦乐四重奏。

贝多芬去世后，摆在19世纪作曲家面前的问题很显著：贝多芬已把古典曲式写到了极致，作为后世音乐家，想有所建树甚至青史留名，该怎么办？

有两条路：第一条是把贝多芬当成起点。贝多芬已充分给出如何把古典体裁写好的范例，新时代的作曲家，要基于祖师爷打下的坚实基础，在祖师爷庇荫下，继续深

挖，创作出更多的交响曲、协奏曲、奏鸣曲以及室内乐作品。第二条是把贝多芬当成终点。承认贝多芬的伟大功绩，但从此放弃对贝多芬已达顶峰的体裁的挖掘，转而去探索贝多芬从未深入挖掘的领域。

19世纪浪漫主义作曲家因此分成两个鲜明派别：选择把贝多芬当起点，继续经典范式体裁创作的“起点派”；选择把贝多芬当成终点，挖掘新型创作领域的“终点派”。起点派的代表是德国作曲家勃拉姆斯，终点派的领头人则是德国作曲家瓦格纳。他们的支持者都认为自己所支持的一方才是贝多芬的正统继承人。两方相互斗争，各方作曲家、评论家甚至写文章互相口诛笔伐。

从数量上看，有一点是肯定的，哪怕是勃拉姆斯这一派的作曲家，在传统体裁作品的创作上也变得谨慎：数量上超过9部的一线作曲家几乎没有，勃拉姆斯和舒曼都是4部，柴可夫斯基有6部交响曲，西贝柳斯写了7部，等等。协奏曲、室内乐的数量就更少了。

勃拉姆斯是著名的“德国3B”之一，“3B”指巴赫、贝多芬、勃拉姆斯，三人名字都以B开头。3B是宣传策略，由当时勃拉姆斯阵营的著名指挥家冯·彪罗发明，将勃拉姆斯与两位德国前辈大师并列。勃拉姆斯深受舒曼器重，天赋极高。勃拉姆斯首先是一位出色的钢琴演奏家。在一次演出中，勃拉姆斯要与一位小提琴家合作贝多芬的《克鲁采奏鸣曲》，这部作品钢琴部分的难度甚至还在小提琴之上，但在临上场前才发现音乐厅的钢琴忘了调音，所有音都低了半个，本来剧院经理想取消演出，但勃拉姆斯表示完全不必介意。他直接上场，将一首a小调的曲子生生拔到降b小调进行演奏，将所有音都拔高半音，不仅曲谱要做出重大改变，降b小调的指法还比a小调困难许多。要做到这件事，除了演奏者钢琴水平超绝外，还要对作曲规律无比熟悉，做到临时转调。这场演出中，舒曼也是观众之

一，在当时欧洲范围内最优秀的小提琴家约阿希姆的介绍下，勃拉姆斯结识了舒曼夫妇。

勃拉姆斯是当之无愧的“起点派”，贝多芬的继承人。首先，勃拉姆斯一生都坚持“纯音乐”创作，他认为音乐不该有任何具体指向性，所以从未创作过歌剧和标题音乐，作品体裁总体上是传统的：交响曲、协奏曲、奏鸣曲、室内乐以及各类小品。这一点他甚至比老师舒曼更为传统，舒曼还有具体情境指代的钢琴小品集，但勃拉姆斯的钢琴小品集都没有具体标题。

勃拉姆斯有4部交响曲，其中《c小调第一交响曲》（Op.68，[1]）前后构思长达20年之久，可见浪漫主义时期的作曲家对交响曲这种至高的作曲形式是多么如履薄冰。这部作品被誉为“贝多芬第十交响曲”，把贝多芬想说但未说的话都说尽了。《c小调第一交响曲》在整体结构上确与贝多芬《第九交响曲》有相似之处，它开头的调子极端黑暗，以定音鼓沉重地敲击开头，感觉每一下都重击在心脏上，如同英雄在极大的困难和压力下匍匐前行；小提琴声部奏出的音极高，感觉世界在尖叫、咆哮着；在末乐章，我们可以听到和贝多芬《第九交响曲》中《欢乐颂》重合的主旋律，连勃拉姆斯自己都说，任何人都能听出来这是在致敬贝多芬。不得不说浪漫主义的勃拉姆斯比贝多芬更善于营造强烈对比，全曲在末乐章最高潮时给人鲲鹏展翅、扶摇直上、冲破九霄、拨云见日之感：黑暗的日子终将过去，光明总会到来。

虽然勃拉姆斯秉承了贝多芬部分的作曲理念，被看作是贝多芬的继承者，但不应认为勃拉姆斯是单纯的模仿。勃拉姆斯的作品在总体上比贝多芬的更复杂、更丰富。贝多芬的作品尽管激情澎湃、规模宏大、和声变化丰富，但总体上是泾渭分明的写作方法，声部与声部之间界限相对明晰，是干净果断的；而勃拉姆斯的则复杂得多。这在两

位作曲家乐谱谱面的音符走向上就能看出：贝多芬的音符排布相对规则，勃拉姆斯的音符则错落有致。

创作理念上，勃拉姆斯对音乐“交响性”的贯彻更为深刻。古典主义时期的协奏曲作品，独奏乐器所承担的演奏任务总体多于乐队，但到了勃拉姆斯手上，独奏乐器的地位与乐队达到平衡。这体现在练琴时，若单独演奏独奏部分，略感无聊，因为有太多乐队与独奏乐器问答的段落，若没有乐队配合，听感是不完整的。而古典主义时期的作品，哪怕只听独奏部分也很好听。从这个意义上看，在交响乐的道路上，勃拉姆斯确实比贝多芬走得更远。

到了晚期，勃拉姆斯对音乐创作的把握达到了炉火纯青的地步，从他晚期的钢琴小品集可以看出，这批作品包含精确的计算，但与巴赫赋格中的计算并不相同。勃拉姆斯的晚期作品是不留任何计算痕迹并浑然天成的，譬如作品Op.118的第二首——《间奏曲》（[2]），演奏时已不分左手右手、高音低音，只剩音乐本身，就好比一件制作精良的榫卯结构家具一般，形状美观，结构完美，且看不出连接痕迹，一根钉子都找不到。不够了解勃拉姆斯的人会认为他的音乐过分雕琢，匠气太浓，这确实是勃拉姆斯创作未成熟时期的缺点，譬如早期的《d小调第一钢琴协奏曲》（Op.15，[3]）就会带来少许卡顿感，但真正成熟之后，匠气就并非来自“工匠”，而是“巨匠”了。

与勃拉姆斯截然不同，终点派的瓦格纳则坚信传统音乐形式已被贝多芬写完了，再挖掘也无深远意义，瓦格纳要探索贝多芬未深入挖掘过的领域——歌剧，确切地说，是德语歌剧。贝多芬只有一部歌剧《菲德里奥》，莫扎特的德语歌剧也不多，且从听感上还是意大利式的。该领域在当时是一片荒芜，需要瓦格纳们大展拳脚。

瓦格纳并非一开始便创作德语歌剧。瓦格纳唯一一部交响曲写于19岁，是听过贝多芬的交响曲后有感而作，甚

至将贝多芬《第九交响曲》进行了钢琴上的移植。在创作了第一部交响曲以及少数钢琴奏鸣曲后，瓦格纳明显对传统体裁并无太多灵感，于是开始转投歌剧的怀抱。瓦格纳的第一部歌剧是《仙女》，参照韦伯的歌剧风格写就，自此开弓没有回头箭，德语歌剧创作贯穿其终生。

虽然瓦格纳的作品绝大部分是歌剧，但不应将瓦格纳歌剧与意大利歌剧相提并论，因为它们在艺术形式上是有本质区别的。瓦格纳不把自己的作品叫歌剧，而是叫戏剧。瓦格纳一直推崇“整体艺术”，这和舒曼整体化的协奏曲便有了精神共鸣。到了浪漫主义时期，艺术的任务是表达艺术家的思想情感，音乐的结构、形式都该为这个目的服务。如果说舒曼的艺术是初露“整体艺术”端倪，那么瓦格纳则是彻底地贯彻了整体艺术：作品的所有部分都应出自艺术家。意大利歌剧、法国歌剧，都需要剧作家与作曲家合作，剧作家负责剧本与台词，作曲家负责音乐创作。瓦格纳的戏剧则不然，瓦格纳不仅写音乐，同时也负责舞台脚本创作，甚至还负责舞美以及充当舞台上的戏剧导演。如果瓦格纳生活在现代，一定还会成为灯光师。发展到最后，瓦格纳甚至觉得现有剧院已不能演出他的戏剧了，于是瓦格纳组织建造了位于拜罗伊特的剧院，专门用于上演自己的剧目。在音乐结构上，瓦格纳的歌剧不像意大利歌剧，有咏叹调和宣叙调来分别掌管抒情及叙事，瓦格纳的歌剧唱段中自然就包含剧情的推进。

瓦格纳“整体艺术”的概念更贴近纯艺术，彻底脱离了自巴洛克时期以来“艺术服务上层阶级”的功能性束缚。笔者十分认同瓦格纳的创作理念，但具体到瓦格纳的音乐风格，是否喜爱就见仁见智了。

瓦格纳的音乐理念与勃拉姆斯的针锋相对。勃拉姆斯认为音乐应是纯粹的，没有任何指代，音乐就是音乐。瓦格纳恰恰认为音乐应是具体的，就好像绘画能把人物形象描摹得栩栩如生一般，音乐也应具体。瓦格纳通过“主导

动机”，塑造了他音乐中的具体指向性。所谓主导动机，就是在音乐中用特定的旋律、音型来指代具体对象。这种手法其实在现代影视音乐中常被用到，譬如所有人都对抗日主题影视作品中“鬼子进村”的音乐印象深刻，这便是音乐刻画具体形象的能力。瓦格纳的音乐中充满主导动机，且指代对象范围很宽泛，不单指代具体人物，还指代抽象概念，譬如在《莱茵的黄金》（[4]）中就有描绘莱茵少女的动机、悲伤的动机，甚至具体到长矛的动机，等等。前文已提到，韦伯在歌剧中也使用过主导动机，相信瓦格纳从中获益良多。

贝多芬的作品预示着德意志民族精神的觉醒。德意志精神包含两种元素，分别是浪漫主义与英雄主义，都在贝多芬作品中清晰可见。笔者认为，勃拉姆斯集中放大了贝多芬音乐中的浪漫主义，他赋予听众的感受是情感上的触动，能激起听众的感动、忧郁、兴奋、狂喜等情感层面感受。相比之下，瓦格纳集中放大了贝多芬音乐中的英雄主义气息，并逐渐把这种英雄主义气息上升到了“神性”高度。瓦格纳音乐给予听众的是一种崇高感，会激起听众亢奋、奉献、战斗意志方面的感受，这种感受也许更接近宗教体验，尽管瓦格纳并非笃信宗教之人。瓦格纳的宗教信仰是新教，但有证据显示他后来成为泛神论者。

瓦格纳音乐中的英雄主义和神性体现在方方面面。首先，在题材上，瓦格纳热衷描绘神话、传说以及古老的历史故事。这类题材是脱离当时社会现状的，艺术理念的指向是“向上”的，即虚无缥缈的神之领域。这方面的代表作是瓦格纳的大型歌剧《尼伯龙根的指环》，这是历史上规模最为庞大的歌剧，由四部“分歌剧”组成，分别是《莱茵的黄金》、《女武神》、《齐格弗里德》以及《众神的黄昏》。每部歌剧都有四小时以上的长度，分四天上演。总体上，《尼伯龙根的指环》是基于北欧神话故事创作的。

从歌剧故事的选材上，就能发现瓦格纳作品英雄主义的特点，相比之下，意大利歌剧世俗得多。

除了内容的宏伟以及音乐规模的庞大以外，瓦格纳歌剧在听感上是极富交响性的，对铜管的使用尤其突出。铜管乐器是管弦乐团中最为响亮的，瓦格纳歌剧的演唱者，因经常要和铜管乐抗衡，嗓音都异常洪亮。善于演唱瓦格纳歌剧的歌唱家会被单独区分开，若某人是一名“瓦格纳男高音”，通常说明他有着异于常人的巨大音量。

瓦格纳歌剧对音量要求如此巨大，是因为其交响性的创作方式。意大利歌剧的创作方式是咏叹调式的，乐队就算庞大，也是人声的伴奏，所以人声容易突出。但瓦格纳歌剧明显只是将人声当成一件会念词的乐器使用，器乐与声乐交织，乐队并非伴奏，而是与人声相互碰撞，自然对人声的音量有非一般的要求。这再次体现了与意大利歌剧互为二元对立的德奥交响乐创作思路。

听感上，瓦格纳音乐给人延绵不绝的感受，从头至尾均无明显间断。瓦格纳通过“无终旋律”的手法来达到这一听觉效果。单独唱段中，除非该唱段结束，否则难有喘息机会。

抛开艺术成就不说，能凭一己之力开辟出一个全新的创作领域，瓦格纳更是一种文化现象。但是，真要从音乐的悦耳程度以及创作能力的高低来说，勃拉姆斯在纯音乐上的创造力无疑更胜一筹。瓦格纳音乐给人的享受并非是纯粹听觉上的，他的乐段几乎难以哼唱，也让人记不太住。瓦格纳音乐打动人的方式是气氛式的、和声式的，刺激的不只是听觉，还能调动人在精神上更深层次的，甚至于接近宗教体验层面的感受，其知名歌剧《特里斯坦与伊索尔德》（[5]）是其中代表。

瓦格纳的前半生动荡漂泊，挥霍无度，基本在欠债中度过，且因政治问题一度流亡国外。后来，因为巴伐利亚

新继位的18岁国王路德维希二世是其忠实支持者，瓦格纳从此平步青云，不仅摆脱贫困，连在拜罗伊特盖剧院的钱也主要来自国王。瓦格纳虽然一直创作充满神性、崇高的音乐，但据说他本人十分市侩，极其在意功名利禄，乐于享受人间荣华富贵，所以不喜欢瓦格纳的人觉得瓦格纳的音乐中表现出的崇高是惺惺作态，持这种观点的人甚至包括20世纪最伟大指挥大师之一的切利比达凯。虽然这种评论略显过激，但笔者认为不无道理，与贝多芬那种自然流露的抗争精神以及源源不断迸发出的正能量相比，瓦格纳的音乐确实是造作了一些。

值得一提的是瓦格纳与德国著名哲学家尼采的故事。尼采是个业余作曲家，也是瓦格纳的崇拜者，曾经被瓦格纳音乐中的反叛精神深深吸引。尼采主张“上帝已死”，在他看来，建立在基督教教义基础上的旧世界道德观已落伍甚至崩坏，人类社会亟须建立新道德体系，而这种创新和革命式的改变正是瓦格纳音乐中所饱含的。但在瓦格纳创作了最后一部歌剧《帕西法尔》（[6]）之后，尼采选择与瓦格纳决裂，并发表了一篇《尼采反对瓦格纳》，因为《帕西法尔》回归宗教、回归基督的倾向让尼采大失所望。

---

[1]《c小调第一交响曲》（*Symphony No.1 in c minor*）约翰内斯·勃拉姆斯（Johannes Brahms）1876年交响曲Op.68

[2]《六首钢琴小品》（*Six Pieces for Piano*）约翰内斯·勃拉姆斯（Johannes Brahms）1893年钢琴套曲Op.118

[3]《d小调第一钢琴协奏曲》（*Piano Concerto No.1 in d minor*）约翰内斯·勃拉姆斯（Johannes Brahms）1858年协奏曲Op.15

[4]《莱茵的黄金》（*Das Rheingold*）理查德·瓦格纳（Richard Wagner）1854—1874年歌剧WWV86A

[5]《特里斯坦与伊索尔德》（*Tristan und Isolde*）理查德·瓦格纳（Richard Wagner）1857—1859年歌剧WWV90

[6]《帕西法尔》（*Parsifal*）理查德·瓦格纳（Richard Wagner）1882年歌剧WWV111

（四）分裂与融合

和舒曼处在同一时期的法国作曲家柏辽兹，其最著名的作品《幻想交响曲》（[1]）为法国的浪漫主义音乐开了先河，甚至影响了整个西方作曲潮流的发展。

《幻想交响曲》是标准的标题音乐，音乐内容具象有指代，与前文强调古典派的纯音乐形成对立。此外，《幻想交响曲》也是交响曲体裁的音乐首次正面地表达爱情主题，是由柏辽兹的单相思衍生出来的作品。英国女演员史密森小姐来巴黎演出后，柏辽兹陷入对其无法自拔的爱恋，在这种感情的冲击下，写出了《幻想交响曲》这一不朽名篇。

《幻想交响曲》内容的具象化不仅体现在其副标题上（副标题为“一个艺术家的生涯”），甚至曲中每个乐章都用文字明确地标示出音乐所述内容。作品共分为5个乐章：第一乐章“梦、热情”，表达艺术家对爱情的憧憬；第二乐章“舞会”是一首圆舞曲，在先前的交响曲中可谓罕见，表现主人公在一个热闹的宴会遇见恋人的场景；第三乐章“原野风光”表现主人公惴惴不安的心情；第四乐章“走向断头台”描绘主人公的噩梦，他杀死了爱人，被判死刑；第五乐章是“魔鬼的晚会之梦——魔女的回旋曲”，继续描写梦境，主人公参加自己的恐怖葬礼。

从音乐配置上看，《幻想交响曲》也尽显浪漫主义色彩。相比德奥交响曲的常规编制，《幻想交响曲》的配器极其绚烂，甚至用到了两架竖琴，这在柏辽兹之前的知名交响曲中从未见过。在第三乐章开头，柏辽兹甚至让一支英国管在幕后演奏，以产生奇特的悠远音响效果。曲中种种元素都预示着浪漫主义音乐在法国拉开帷幕。

柏辽兹本人的故事也很有趣。绝大部分作曲家都会演奏钢琴，钢琴是一件强大的和声乐器，能给作曲带来诸多便利，但柏辽兹擅长的乐器却是吉他和竖笛，这在作曲家中极为罕见。柏辽兹的爱情故事也跌宕起伏：他起先爱上了英国女演员史密森小姐，但因史密森小姐的社会地位比柏辽兹高出许多，柏辽兹高攀不上，于是奋发图强努力创作，期间也有过一段感情，但对方似乎给他戴了绿帽子。在外出差的柏辽兹非常恼火，决定要杀掉女方再自杀。多亏了19世纪欧洲交通并不便利，柏辽兹在路上有足够长的时间冷静，放弃了这一可怕想法。柏辽兹把这段经历写进了《幻想交响曲》第四乐章，也因此曲名声大噪，赶上了史密森小姐的社会地位，两人最后有一段维持了7年的婚姻。

继续将标题音乐深化，并拿出实质成果的，是在钢琴演奏艺术上统治全欧洲，人称“钢琴之王”的李斯特。李斯特发明了新型的交响乐形式，即所谓的“交响诗”。交响诗是单乐章的、有具体描绘对象的交响乐。

交响诗这种艺术形式将整体艺术的特征具体化了。交响诗体裁无疑是与勃拉姆斯阵营所坚持的传统交响曲针锋相对的。交响诗都有具体标题，不再是“×调第×交响曲”的命名方式（贝多芬的标题作品，譬如《英雄》《命运》《田园》，原则上都不算标题音乐，因为交响曲本身并无故事剧情，且这些标题多是后人或出版商后加的）。交响诗的发明将音乐形式往现代音乐的方向推进了一大步，迎合了前文提到的大规律：浪漫主义音乐面对的欣赏者越发地“众”，形式内容则越发具体，如此才能与大众审美品味更契合。交响诗逐渐成为19世纪后期作曲家创作的主流体裁，写抽象交响曲的作曲家越来越少，写交响诗的作曲家却越来越多。

李斯特是全能型的音乐家，也是早期浪漫主义音乐最重要、最具奠基性贡献的音乐家之一。除了钢琴作品数量

众多且技巧超绝外，李斯特的交响乐成就也颇高，虽然并未创作过歌剧，但他创作了大量的交响诗，改编了大量其他作曲家的作品，包括舒伯特的许多歌曲，这些改编作品成了钢琴文献中的重要作品。李斯特早年在巴黎，后来活跃在德国魏玛，几乎让魏玛成为欧洲的音乐中心。李斯特在祖国匈牙利也颇为活跃，在意大利影响也不小，他时常于四地之间往返，创作、演出、教学都很频繁，音乐事业遍布全欧洲。

李斯特是车尔尼的学生，车尔尼又是贝多芬的弟子。在12岁时，李斯特见过一次贝多芬。据说，贝多芬惊叹于这个天才少年的演奏，抱起小李斯特亲了又亲。自此，李斯特似乎有了被“上帝亲吻”的感觉，据说此后他常年将贝多芬胸像置于钢琴之上，并将贝多芬的9部交响曲统统移植到了钢琴上，立志成为贝多芬一般的伟大人物。

李斯特对钢琴的贡献如何强调都不过分。他大大拓宽了钢琴在演奏上的想象力和可能性。他发明了诸多钢琴上从未有过的技巧，且率先主张在音乐会中，独奏者需背谱演奏，以此来凸显其超凡的记忆力。自此之后，所有独奏家都背谱演奏，当然与他人合作室内乐时除外。同时，李斯特也是一位优秀的教师，全欧洲范围内都有他的高徒。这些学生在世界范围内开枝散叶，世界各地的钢琴学派，往上追溯几代，几乎都能与李斯特搭上关系。

作为瓦格纳阵营的重要成员，除了大力推广标题音乐外，很多瓦格纳的作品都由李斯特指挥首演。值得一提的是，瓦格纳的妻子柯西玛，原本是指挥家冯·彪罗的妻子，同时也是李斯特的第二个私生女。李斯特实际上是瓦格纳的岳父，尽管李斯特只比瓦格纳大两岁。李斯特最后因肺炎在拜罗伊特的瓦格纳家中去世。

“天下大势，分久必合，合久必分”的规律在很多领域都适用。其实，艺术流派以及艺术理念的分歧，往往诞生

于一个领域的萌芽时期。因为领域很新，需要挖掘的未知数太多，再优秀的艺术家，在早期大概也只能选择一个方向钻研，如此便分出派别。一旦不同方向都被钻研清楚，后来的艺术家在前人基础上，已谙熟不同方向的优劣，不同艺术方向便又开始融合。

在科学界也是如此。在20世纪之前，关于光究竟是什么有两种观点。菲涅尔、惠更斯等人认为光是波，麦克斯韦将其描述为电磁波；而以泊松为首的人却坚持认为光是粒子，爱因斯坦的光电效应也只能用光的粒子性解释。光究竟是波还是粒子？有了20世纪初德布罗意提出的物质波理论，再加上后来薛定谔、狄拉克、海森堡等人所完善的量子力学，人们充分理解了“波粒二象性”：光既不是波也不是粒子，它又既是波又是粒子，只不过在不同情况下表现出不同特性而已。这便是理解层次以及认知维度提升后发生的融合。

到了浪漫主义晚期，接近19世纪末，两派斗争已不显著，一方面是因为当年双方阵营的悍将都逐一去世，另一方面，则是因为文化在融合。

在交响乐领域，布鲁克纳与马勒二人都活跃在维也纳，算是正宗的德奥系音乐家，两人相差36岁，亦师亦友。马勒年轻时的作曲理论课有一部分是布鲁克纳教的，他们都著有9部交响曲。在西方音乐史上有一个诡异的规律，即“顶级作曲家交响曲不过9”，这就像是一个诅咒：最伟大的音乐家写交响曲都不超过9部，因为贝多芬只写了9部。其他作曲家要么是第9部没写完就去世，比如布鲁克纳，要么是第10部仅开了个头便去世，比如马勒，其他如舒伯特、德沃夏克、英国的沃恩·威廉姆斯，都止步于9部交响曲。

布鲁克纳与马勒一生写就的作品数量都不多。除9部交响曲外，布鲁克纳还有一些宗教作品。布鲁克纳是虔诚

的天主教徒，其宗教性在庄严的作品中一览无余。马勒除9部交响曲外，还作有交响套曲《大地之歌》与《少年魔角》等声乐交响作品。两位作曲家作品不多，因他二人的第一职业都不是作曲家。布鲁克纳主要担任教职，虽然作曲成就比教学高得多，但他一生似乎都在为谋取教职奋斗；马勒在交响曲被世人广泛接受前，是名满天下的指挥家。二人都崇拜瓦格纳，甚至在作品都很长这一点上，似乎都得了瓦格纳真传。世界上最长的古典交响曲是马勒的《第三交响曲》，时长90分钟以上。有人戏称布鲁克纳与马勒写交响曲似乎是在比谁写得更长。

布鲁克纳崇拜瓦格纳，他的《第三交响曲》就是题献给瓦格纳的，甚至在瓦格纳去世后，他还莫名地被瓦格纳的支持者推举为瓦格纳接班人。但实际从结构上看，布鲁克纳的交响曲是严谨的四乐章结构，可看作是建立在贝多芬交响曲结构基础上的扩张。第一乐章通常是奏鸣曲式，且是扩大了的奏鸣曲式，有些大到拥有三个主题的呈示部；第二乐章通常是慢板或柔板；第三乐章是谐谑曲；第四乐章又是奏鸣曲式。从结构上看虽然古典，但从作曲手法和音响效果上看，布鲁克纳的作品无疑又受到瓦格纳的深刻影响。布鲁克纳的作品极为复杂，音响效果丰富多变，和声变化令人匪夷所思，瓦格纳作品中“摇滚乐”般的效果在布鲁克纳的音乐中也能听到，《c小调第八交响曲》（[2]）是其中典范。当然，布鲁克纳的音乐是更深沉的。

马勒的音乐地位也极高，只是在他生前没有得到足够重视，到了20世纪60年代才在美国指挥家伯恩斯坦的推动下走向复兴，逐渐达到今天在交响作品中具有的统治地位。马勒深受瓦格纳影响，作为指挥家，他也是瓦格纳音乐最优秀的诠释者。马勒的9部交响曲，从结构上看，除《第三交响曲》和《第八交响曲》外，其余7部的乐章安排都是相对工整的四乐章或五乐章结构，奏鸣曲式、回旋

曲式、变奏曲式等都被频繁使用，这是属于勃拉姆斯派的一部分。但马勒的每一部交响曲在内容上又有较为清晰具体的指代，《D大调第一交响曲》（即《巨人》，[3]）首演时是被作为两部分的交响诗上演的，《d小调第三交响曲》（[4]）描绘对大自然的认知，《第六交响曲》（[5]）则是对自己悲惨遭遇的总结。这种具体的指向性是马勒音乐中瓦格纳派的部分。在交响曲中，马勒还大量加入声乐，一方面旋律极为优美，一方面又与乐队交织得十分深入，让人想起勃拉姆斯或舒曼的艺术歌曲。在乐队的编制上，因为是指挥家的缘故，马勒熟悉所有乐器的能力范围，做了许多创新尝试。马勒交响曲的乐队规模比一般交响曲都大不少，在有“千人交响曲”之称的《降E大调第八交响曲》（[6]）中，庞大的交响乐团、两个标准合唱团、一个童声合唱团再加上七个独唱，演出的音乐家达千人以上。可想而知，如此的音响效果会有多么震撼，这一点也是极其瓦格纳式的。在听感上，从旋律的优美程度来看，马勒又是偏向勃拉姆斯的。

学者们总结发现，马勒的交响曲从具体手法上看，古典主义元素甚至多于浪漫主义元素。尽管在时期上，马勒被划分为浪漫主义晚期，但从风格上，又有相当一部分人认为，可以将马勒划归到20世纪兴起的新古典主义音乐中去。

布鲁克纳和马勒的交响曲都是极具个性的伟大作品，不论是作曲手法、曲式结构，还是精神内涵，都达到了登峰造极的程度。我们只能暗暗庆幸，贝多芬在交响曲上的至高成就没吓退他们，从而他们给后人留下如此优秀的交响乐作品，将乐团的表现力提升至前所未有的高度。

在融合力方面，称得上集德奥艺术之大成的，是德国的理查德·施特劳斯（此处提到的是德国的施特劳斯，需与奥地利创作圆舞曲、波尔卡和进行曲的施特劳斯家族父子

四人做严格区分。每年维也纳金色大厅新年音乐会上演奏的，都是施特劳斯家族的曲子）。在施特劳斯的作品中，已看不到所谓起点派或终点派、勃拉姆斯或瓦格纳的界限。施特劳斯有许多古典形式的作品，大约20岁时，他就创作了小提琴协奏曲、小提琴奏鸣曲，之后又作有圆号协奏曲、双簧管协奏曲，再之后则创作了大提琴协奏曲、钢琴协奏曲等。施特劳斯的协奏曲并不传统，譬如他的大提琴协奏曲实际是一部叫作《堂吉诃德》的交响诗作品，大提琴独奏扮演堂吉诃德。与一般交响诗作品的长度不同，这部作品的规模完全是一部浪漫主义大协奏曲，全曲长度达到45分钟。（[7]）

施特劳斯还作有大量交响诗作品，不过这些交响诗作品的长度都和一部完整的大规模交响曲相差无几，且具有明确主题。有根据尼采同名著作创作的《查拉图斯特拉如是说》（[8]），描绘英雄主题的《英雄的一生》，以及描绘自己攀爬阿尔卑斯山全过程的《阿尔卑斯山交响曲》，等等。从施特劳斯的作品中，我们能品味出他的音乐是自由的，想要表达什么就使用相应的创作方式，曲式、和声、乐器编制等规则都不再重要。施特劳斯的创作方式可谓一种极大的融合。

施特劳斯的歌剧作品也极具代表性，甚至艺术歌曲和歌剧这两种原本看似对立的音乐形式也在其歌剧中融合。他的代表歌剧有《莎乐美》、《玫瑰骑士》和《埃勒克特拉》。在剧情设置上，施特劳斯的作品无疑要比瓦格纳的丰富得多，《莎乐美》中甚至有一段舞蹈叫“七纱舞”。以现在的观点看来，这简直是最早的脱衣舞，却被搬上大雅之堂。施特劳斯的歌剧音乐也不是单纯的意大利咏叹调写法，而是更接近艺术歌曲的写作方式，在突出声乐的前提下，声乐与乐队互动丰富，旋律异常优美，并非瓦格纳一般的亢奋。

施特劳斯的艺术歌曲无疑达到了这类艺术的顶峰，尤其是他最后的作品《最后四首歌》（[9]）。这四部作品中，乐队和声乐完全是相互独立的个体，但又相得益彰地搭配在一起，歌里讨论了和死亡相关的终极哲学问题，立意高远，虽然规模不大，但大千世界尽在其中。

---

[1]《幻想交响曲》（*Symphonie Fantastique*）艾克托尔·柏辽兹（Hector Berlioz）1830年标题交响曲Op.14

[2]《c小调第八交响曲》（*Symphony No.8 in c minor*）安东·布鲁克纳（Anton Bruckner）1890年交响曲WAB108

[3]《D大调第一交响曲“巨人”》（*Symphony No.1 in D major“Titan”*）古斯塔夫·马勒（Gustav Mahler）1887—1888年交响曲

[4]《d小调第三交响曲》（*Symphony No.3 in d minor*）古斯塔夫·马勒（Gustav Mahler）1896年交响曲

[5]《第六交响曲“悲剧”》（*Symphony No.6“Tragic”*）古斯塔夫·马勒（Gustav Mahler）1904年交响曲

[6]《降E大调第八交响曲“千人交响曲”》（*Symphony No.8 in E-flat major “Symphony of a Thousand”*）古斯塔夫·马勒（Gustav Mahler）1910年交响曲

[7]《d小调小提琴协奏曲》（*Violin Concerto in d minor*）理查德·施特劳斯（Richard Strauss）1882年协奏曲Op.8

[8]《查拉图斯特拉如是说》（*Also sprach Zarathustra*）理查德·施特劳斯（Richard Strauss）1896年交响诗Op.30

[9]《最后四首歌》（*Vier Letzte Lieder*）理查德·施特劳斯（Richard Strauss）1948年艺术歌曲Op.posth

12 威尔第与罗西尼：歌剧的艺术

（一）小提琴与钢琴

讨论完19世纪浪漫主义时期的德奥交响乐，再看同时期与德意志音乐并存的意大利音乐。

笔者初到罗马旅游时，飞机着陆达·芬奇机场，等行李时，传送带边有一架钢琴，走近一看边上竖立的牌子，写的居然不是“Do Not Touch”（请勿触摸），而是“Play Me”（弹奏我）。笔者便愉快地坐到琴凳上，想着既然来到意大利，便该弹一些意大利音乐，可在脑海中搜寻半晌，除斯卡拉蒂的奏鸣曲外，古典主义或浪漫主义的意大利名曲，居然一首也想不出，无奈之下，只好演奏巴赫的《意大利协奏曲》选段了事。后来，与一位钢琴家朋友谈起此事，问道：“你们意大利有那么多优秀钢琴家，连钢琴这件乐器都是你们发明的，为何著名的钢琴作品却不多？”钢琴家笑笑说：“因为我们的作曲家都去写歌剧了，可能发明钢琴是想更好地为演唱伴奏吧。”

意大利本土音乐自巴洛克时期的维瓦尔第后，似乎在音乐史中失去了存在感。曾被贝多芬评价为“当世最伟大作曲家”的凯鲁比尼，固然是伟大的意大利作曲家，但其创作生涯基本在法国。直到18世纪的古典主义时期，意大利的正歌剧、交响乐、宗教音乐作品源源不断，在数量上不输德奥，但在质量与知名度上却远远不及。而且大部分推动音乐前进的人和事都在国外，如德国的格鲁克推动歌剧改革，德国的曼海姆乐派为古典交响乐的形式做出贡献，海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特这般不世出的伟大人

物都不在意大利。直到19世纪初，意大利歌剧才重归主流视线。让意大利歌剧重新焕发生机的，是当时在欧洲范围内红到连贝多芬都要嫉妒的人——罗西尼。

介绍罗西尼和意大利歌剧前，有一位音乐家应当先着重讲解，这便是人称“小提琴魔鬼”的尼科罗·帕格尼尼。在19世纪意大利歌剧全面复兴以前，意大利的音乐精髓已被其在小提琴上复兴了一次。帕格尼尼在小提琴的演奏技巧上实现了质的飞跃。当时，人们觉得帕格尼尼定是将灵魂出卖给了魔鬼，否则以人类的能力，无法将小提琴的演奏精进到如此地步。

帕格尼尼是意大利西北部的热那亚人，和贝多芬处于同一时期，1782年出生，1840年去世。在他之前，意大利小提琴作品的演奏难度到维瓦尔第的协奏曲或意大利小提琴家塔尔蒂尼的作品，便大约到顶了。［塔尔蒂尼最著名的作品是一部奏鸣曲，叫《魔鬼的颤音》（[1]）。传说塔尔蒂尼有一次梦见魔鬼演奏，音乐极其优美，醒来后立刻记下，但已所剩无几，即便如此，也成就一部流传千古的名曲。该故事是否他本人为宣传而杜撰，便不得而知了。］德奥地区的小提琴音乐也莫不如此，除开巴赫的6首《小提琴无伴奏奏鸣曲与组曲》（[2]/[3]/[4]/[5]/[6]/[7]）技巧难度很高外，古典时期以海顿、莫扎特等人的小提琴奏鸣曲、协奏曲等为代表，总体上对小提琴技巧性的要求不高，且演奏并不复杂。

帕格尼尼横空出世，发明了无数小提琴专有的“超绝技巧”。这集中体现在他创作的《二十四首小提琴随想曲》（[8]）中。这24首随想曲可认为是24首专为小提琴创作的练习曲，每首曲子集中练习至少一种小提琴的特殊技巧，尤其第24首，是一支变奏曲，主题之后每个变奏都用一种特殊演奏技巧根据主题变奏。该曲的主题是帕格尼尼最具标志性的旋律，后世不少音乐家都根据该主题进行了

创作，简单一数便有李斯特、勃拉姆斯以及拉赫玛尼诺夫。

起初，欧洲音乐学院里的小提琴专家看到这部《二十四首小提琴随想曲》，甚至觉得可笑，认为这是帕格尼尼写出来唬人的，以便吹嘘自己的技巧——这样的曲子，在专家、学者看来是根本无法演奏的。这套作品里有太多闻所未闻的技巧，例如第一首的“抛弓”。通常认为，小提琴是一件拉弦乐器，它的演奏是用琴弓拉动琴弦，但抛弓是让琴弓在4根弦上来回跳动，每根弦都轻点一下，让人听到清脆、快速的一组8个音。除此之外，《二十四首小提琴随想曲》中还有连顿弓、连跳弓；左手技巧也有换指八度、左手拨弦、双泛音等常规作品中几乎用不到的技巧。这套《二十四首小提琴随想曲》被誉为“小提琴家的试金石”，在帕格尼尼的年代，这套作品几乎只有他自己能演奏。

帕格尼尼以其超绝的琴技唤起了全欧洲对小提琴演奏以及意大利音乐的再度关注，这实际预示着意大利歌剧的崛起。帕格尼尼《二十四首小提琴随想曲》固然重要，但从音乐性上看，只是彰显技术的练习曲，并不十分悦耳，也无太深刻的音乐艺术性。随想曲之外，帕格尼尼的某些代表作传递的则是意大利歌剧式的音乐审美。其中最典型的，是帕格尼尼的6部《小提琴协奏曲》，其中又以《D大调第一小提琴协奏曲》（[9]）最为著名。

《D大调第一小提琴协奏曲》的技巧要求固然极高，但此处技巧的难度，并非单纯追求炫技，而是歌剧式审美的音乐表达。随意挑选几段旋律，便会发现这些旋律歌唱性极强，甚至配上歌词便能演唱。《D大调第一小提琴协奏曲》中有一些极其复杂的三度、六度双音。这其实是在体现歌剧中二重唱的歌唱魅力，且在小提琴上表现这些独具歌唱性的段落，能做出声乐做不出的效果：首先，声乐

的音域没有小提琴的高，更没有小提琴的音域宽广；其次，若是演唱快速的音乐，声乐无法达到小提琴的速度及清晰度。

在欧洲巡演时，帕格尼尼的音乐感染了许多人，更是激励了不少日后的著名作曲家：舒曼便是在听到帕格尼尼的演奏之后，放弃攻读法律，立志成为专职音乐家——舒曼声称在帕格尼尼的音乐中听到了“来自天堂的声音”。舒曼音乐的旋律已是极美，能激励舒曼的，不知该是多么美妙的音乐了。帕格尼尼也激励了李斯特，后来李斯特立志成为“钢琴界的帕格尼尼”，他也的确做到了，如帕格尼尼一般，李斯特把钢琴的演奏技巧推到全新高度。

帕格尼尼在欧洲拥有着巨大影响力，从王宫贵族到市井小民，只要关注音乐，无人不知他的大名。帕格尼尼在当时欧洲受追捧的程度，大约和今天红极一时的摇滚明星差不多。通过这样的影响力，帕格尼尼输出的不仅是高超的技巧，还有蕴藏在音乐中的意大利歌剧式审美。自帕格尼尼开始，一大批专为小提琴创作音乐的作曲家涌现出来，有西班牙的萨拉萨特、意大利的巴齐尼、摩拉维亚（现捷克属地）的恩斯特、波兰的维尼亚夫斯基、比利时的维厄唐等等。自此，小提琴的曲目库被极大地丰富了。帕格尼尼大大地开发了小提琴演奏的可能性，让后世作曲家彻底放飞了小提琴创作的想象力。

小提琴被称为“乐器皇后”，钢琴则被称为“乐器之王”。这两件独奏作品数量最多的乐器，自然而然地形成了一组二元对立。

小提琴是旋律乐器，钢琴则是和声乐器。虽然小提琴也能演奏和声，但现代小提琴最多做到双音同时发声，更多的音便要用到分解和弦，无法做到同时发声。所以在机械结构上小提琴的和声较吃力，哪怕是小提琴的双音进行，也应更多理解为二重唱，而非和声变化。小提琴发

音，只要琴弓在拉动，声音便可延绵不绝；音高、音量、音色都能随时调整，还能做震音，在弦乐技法上表现为揉弦，这样的发声特点与人声的几乎相同。诚然，钢琴也可演奏美妙的旋律，但在发声原理上，钢琴发音的音量、音质，只与琴锤敲击琴键一瞬间的速度有关，音发出后，便不受控制。钢琴胜在音域宽广，可多音同时发声，哪怕十个音也不在话下，能奏出丰富的和声。钢琴能通过对十根手指的控制，做出多声部进行的交响效果，譬如贝多芬的钢琴独奏作品便是高度交响性的，优秀的钢琴家在演奏过程中脑海里要装着一个交响乐团：不同声部的音色、音量都有相应的走向和变化，钢琴是天然适合演奏和声的乐器。

上述钢琴与小提琴的演奏特性差异只在机械结构上，并非绝对。反例有巴赫与肖邦。巴赫著有6部无伴奏的小提琴组曲与奏鸣曲，在这些作品中，巴赫把小提琴当成和声乐器。在其众多赋格中，巴赫甚至是用管风琴四部和声的思路去写作小提琴音乐的。在巴赫所处的年代，琴弓的弓毛并不像现代琴弓的一样紧绷，而是柔软得能在小提琴上同时演奏4个音。巴赫的无伴奏作品具有丰富的四部和声，若同时演奏出来，效果与管风琴接近。有些小提琴演奏家在演奏巴赫这套作品时，选择少揉弦或不揉弦，如此小提琴不发出震音，能在很大程度上弱化小提琴的歌唱性。肖邦则是通过独创性的技巧，如装饰音、自由节奏以及独特的音形走向等，把钢琴变成一件具有强烈歌唱性的乐器。他一向教导学生要多听歌剧，可见他对歌唱性的追求。

如此，便不难理解，为何笔者会有早先在罗马机场的尴尬了，因为从二元对立角度看，钢琴这件和声乐器与意大利主流的歌唱性音乐的创作思路是相悖的。

---

[1]《g小调小提琴奏鸣曲“魔鬼的颤音”》（*Violin Sonata in g minor “Devil’s Trill”*）朱塞佩·塔蒂尼（Giuseppe Tartini）1713年奏鸣曲B.g5

[2]《g小调第一奏鸣曲》（*Sonata No.1 in g minor*）约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach）无伴奏小提琴奏鸣曲BWV1001

[3]《b小调第一组曲》（*Partita No.1 in b minor*）约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach）无伴奏小提琴组曲BWV1002

[4]《a小调第二奏鸣曲》（*Sonata No.2 in a minor*）约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach）无伴奏小提琴奏鸣曲BWV1003

[5]《d小调第二组曲》（*Partita No.2 in d minor*）约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach）无伴奏小提琴组曲BWV1004

[6]《C大调第三奏鸣曲》（*Sonata No.3 in C major*）约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach）无伴奏小提琴奏鸣曲BWV1005

[7]《E大调第三组曲》（*Partita No.3 in E major*）约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach）无伴奏小提琴组曲BWV1006

[8]《二十四首小提琴随想曲》（*24 Caprices for solo Violin*）尼科罗·帕格尼尼（Nicolo Paganini）1802—1817年随想曲Op.1

[9]《D大调第一小提琴协奏曲》（*Violin Concerto No.1 in D major*）尼科罗·帕格尼尼（Nicolo Paganini）1817年协奏曲Op.6

（二）美声与戏剧

罗西尼是意大利歌剧的复兴者。若问到罗西尼在歌剧方面的创新，其实举不出太明确的如格鲁克“歌剧改革”这般的功绩。罗西尼会受到当时全欧洲的追捧，无他，全靠内容质量取胜。

在罗西尼的时代，意大利的正歌剧日薄西山，经法国歌剧以及歌剧改革的洗礼，正歌剧已不再是主流，加上莫扎特对喜歌剧的挖掘，在面向大众方面，喜歌剧逐渐获得更多关注。与正歌剧不同，喜歌剧充满跌宕起伏的剧情。正歌剧结构死板，通常有三幕，内容上是“总、分、总”。喜歌剧则并未规定幕数。喜歌剧所选故事总是相对接地气的，观众容易对剧中故事感同身受，而不像正歌剧那般，尽是帝王将相、神仙妖怪这类与日常生活相去甚远的主题。在罗西尼的年代，歌剧已越发面向公众了。

罗西尼的音乐充满优美的、天才般的旋律，他本人更是少年天才，被称作“意大利的莫扎特”。罗西尼最著名的喜歌剧是《塞维利亚的理发师》（[1]），其主人公和莫扎特《费加罗的婚礼》一样，都是费加罗，剧情上算起来还是《费加罗的婚礼》故事之前发生的事情，讲述了机智的理发师费加罗如何帮助伯爵获得真爱，当中有不少喜剧元素。《塞维利亚的理发师》也是罗西尼至今为止被上演最频繁的歌剧，在近年世界范围内演出频次的排名中，它也是罗西尼唯一进入前十的剧目，其序曲是歌剧序曲中最具盛名之属。

除喜歌剧外，在老派正歌剧领域，罗西尼也成就颇高。《塞米拉米德》《坦克雷迪》《奥赛罗》等都是正歌

剧作品中上演频率颇高的剧目，其中唱段都优美异常，是歌唱家出专辑时的必录曲目。

罗西尼一生作有38部歌剧，演唱难度极高，这也是尽管罗西尼的成就如此之高，大部分歌剧却都不常被上演的原因，并非艺术价值不够，而是难度摆在那里。

罗西尼有一点饱受诟病，就是作品同质化较为严重。罗西尼热衷于自己“抄”自己：发现一个创作套路好用便一直用下去。这可能源自罗西尼极其懒惰，据说他在创作《塞维利亚的理发师》时，从未下床，全靠仆人伺候，不过也是天赋异禀，他创作这部作品只用了13天。有时，在创作新歌剧时，因为懒得写序曲，他就拿自己不太火的歌剧序曲来顶替。唱段同质化也很高，经常是先以慢板抒情的方式唱一段，之后乐队进入并逐渐加速，歌唱家的声音也开始抖动加速并提高音量。由于这种手法使用得太过频繁，罗西尼还被人戏称为“渐强先生”（Signor Crescendo，Crescendo表示逐渐增强音量）。曾有一张专辑，把罗西尼不同歌剧的著名唱段都收集在一起，听的时候非常有趣，两首曲子之间居然可以无缝衔接。幸好罗西尼的年代没有信息产业，更无留声机技术，一个城市演完一部歌剧，再去别的城市演另外一部，观众难以比较，也无法如今天这般，找一张专辑，把这些曲子凑在一起听。所以，同质化的问题在罗西尼的年代对其声誉并无大碍。

尽管活了70多岁，但37岁之后，罗西尼便再未创作过任何歌剧。罗西尼在37岁后创作了一些歌剧以外的作品，包括宗教音乐，譬如著名的《圣母悼歌》（[2]），但无一例外，均是以歌剧的声乐思路创作的，若不考虑题材、歌词，听起来就是活脱脱的大咏叹调。罗西尼甚至创作了许多器乐作品，他是大提琴演奏家出身，在弦乐独奏方面颇有心得，作有单乐章的大提琴协奏曲及众多弦乐奏鸣曲。但这些器乐作品的影响力与他的歌剧不可同日而语，其原

因在“意大利与德意志”一章中详细讨论过，简单来说，是由于表达维度的局限，器乐作品本不适合以歌剧咏叹调思路创作，因为人声的表现维度丰富，相较之下，器乐的表现维度相对人声更单薄，撑不起咏叹调的写法。

罗西尼的歌剧被归类为“美声歌剧”，以区别后来威尔第、普契尼等人的“戏剧歌剧”。历史上有“美声三杰”的说法，罗西尼自然是其中之一，另两位是多尼采蒂与贝利尼。

印象中，歌剧演唱都会用到“美声唱法”（bel canto），中国的音乐学院里教声乐，也分美声唱法和民族唱法。虽然歌剧唱法可以笼统地概括为美声唱法，但“美声歌剧”却是大部分人都不清楚的概念。

歌剧的唱法需要调动身体各个部位产生共鸣：通俗唱法主要靠声带发声，歌剧唱法虽然声源是声带，但需要调动身体共鸣，中低音区需要胸腔参与共鸣，高音区则胸腔不再参与共鸣，变成头腔共鸣。这就好比音响系统，声源是喇叭，木箱是用来共鸣的，可以放大声音。美声唱法的发声原理跟音箱大致相同，本质上除却嗓音优美外，还要尽可能地调动胸腔和头腔共鸣，把身体当成一台扩音装置。这便是为何歌剧演员站在台上演唱，能与一个管弦乐队抗衡，并且不带扩音装置也可让整个剧院都听得清楚。这也说明为何不少优秀的歌剧演员身材都异常魁梧甚至肥硕，并非因为他们唱歌剧所以身材魁梧，而是因为他们身材魁梧，胸腔和头腔作为“人肉扩音器”的功率更大，身体条件天然适合唱歌剧。另外，身体肥硕说明声带周围的脂肪更厚，声带振动时发出的声音也更饱满。仔细观察会发现，他们并非胖，而是头腔更大，下颚、脖子的部分更宽阔，胸腔体积也大，这些都为歌唱家提供了一个巨大的“共鸣腔”。共鸣腔的容积大还有一大好处，便是能激发出丰富的泛音列。当一个腔体振动发声时，人耳听到的音高，是振动腔体的基本频率。除基本频率外，腔体还会被

激发出更多高频率的音。人耳最终听到的是基本频率与其他高频叠加在一起的复合音，这些被激发出来的高频音序列便是所谓的泛音列。泛音列越多，复合音的总体效果就越丰富，给人以充实、优美之感。泛音列中频率越高的音越难以被激发，但振动腔体大的话，这些高频泛音相对容易被激发出来。20世纪最伟大的女高音歌唱家之一，琼·萨瑟兰，就以泛音列极多而闻名，而她的头部也是出名的硕大。

明白了美声唱法的原理，继续讨论何为“美声歌剧”。关于美声，并无简单定义，它集中代表了一种对音质的审美追求。歌剧可拆分为“歌”和“剧”，即观众可以关注音乐部分，也可关注戏剧部分。美声歌剧几乎把绝大部分精力都放在“歌”上。在歌唱里，有“Messa di Voce”的概念，直译过来是“声音的位置”。美声歌剧要求声音的位置永远处在适中的发声区域，不论剧情、人物性格如何变化，都要永远保证声音质量的饱满、唯美。这对换声区的把控有极高要求。“换声区”指的是演唱从较低音区切换到较高音区的过渡区，此时，共鸣区切换，生理上会发生自然音色变化。能够平滑无缝地过渡，是美声歌剧的审美和技术要求，有些曲子听上去难度不大，但若是音高时常在换声区附近游走，便会极其难以控制。相比之下，为了剧情变化以及人物性格塑造，戏剧歌剧会用到许多极端唱法。

美声歌剧的另一特点，是“连音”（legato）较长。此处需介绍声乐中的两个基本音乐表达元素：连音与断音（staccato）。断音较易理解：在一段旋律中，音与音之间是断开的，音响效果上，音是跳跃着出现的。与之相反的是连音，音与音之间无间隔缝隙，平滑过渡，在乐谱上表现出来的符号是一条线，把音符都连接在一起。当然，连线只是狭义的连音，连音的概念甚广，并非连线那么简单，更广义的连音要将演唱内容的含义、情绪都考虑进去。有时音断了，或是歌唱家换气的气口，但由于这句音

乐还没唱完，接着唱时，语气、音量、音色必须连贯，哪怕音之间是断开的，音乐的意味不能断。广义上，对连音的设计很考验歌唱家对音乐及人物的理解。譬如两段乐句之间，音乐逻辑并无直接联系，但戏剧含义上是相互递进，兴许是该角色在不断发出追问，追问让音乐断开，但情绪是递进的。这时虽然从音乐上不要求两句之间在演唱上连音，但优秀的歌唱家会考虑剧情走向以及人物性格，适当地把这两句处理成大线条的连音。美声歌剧的一大特点是连音更长，常会听到一句旋律怎么也唱不完，情绪不断在变化，婉转悠扬。相比之下，戏剧歌剧的连音较短，跳动更多。

“美声三杰”中，罗西尼无疑是综合成就最高的一位，音乐浑然天成。多尼采蒂和贝利尼则是分别沿着美声歌剧中“剧”与“歌”的方向深挖了一层。

多尼采蒂是极为高产的作曲家，一生创作70多部歌剧，是罗西尼在世时最大的竞争对手。多尼采蒂的创作速度也极快，据说当年有人跑去告诉他说，罗西尼13天就写出了《塞维利亚的理发师》，多尼采蒂的反应居然是：“我真是太相信了，像罗西尼那么懒的人确实要13天才能写完。”言下之意，若是自己来写，根本用不了13天。

在歌剧创作方面，多尼采蒂擅长挖掘作品的戏剧表现力，这与他是莎士比亚戏剧的狂热追随者不无关系。多尼采蒂对莎翁的恢宏历史观极力推崇，甚至改编了不少莎翁的戏剧融入歌剧创作中，比如以英国都铎王朝历史为背景创作的“女王三部曲”，其中的戏剧冲突是极大看点。

多尼采蒂最著名的作品是《拉美莫尔的露契亚》（[3]），讲述了一段三角恋的爱恨纠葛。第三幕时，因为露契亚的哥哥用计谋拆散了她和原本的爱人，迫使其嫁给了门当户对的丈夫，新婚之夜，露契亚深受刺激便刺死了

新郎，以浑身带血的形象在阳台上歌唱，表达了内心的痛苦和煎熬。此时的露契亚已然发疯，开始看到幽灵鬼魂，堪称歌剧史上最有戏剧冲击力的一幕，被称为“Mad Scene”（疯狂场景），人尽皆知。

多尼采蒂后期来到巴黎发展，创作了许多法语歌剧，让意大利式的美声歌剧在法国焕发光芒。此前，法国自巴洛克时期始便是法国歌剧的天下，最早由吕利等人从意大利歌剧中改造得来。多尼采蒂最著名的法语歌剧是《军中女郎》（[4]），是一个赞扬自由恋爱、反对包办婚姻的故事。剧中被称为“男高音禁区”的咏叹《多么快乐的一天》，需要在两分钟内唱足九个“High C”（高音C），比通常男高音的极限音高要再高一到二度，让众多男高音望而却步。多尼采蒂许多作品未被频繁上演，一大原因也是诸如此类的高难度段落太多。20世纪最伟大的男高音歌唱家之一，意大利歌唱家帕瓦罗蒂，便是因为1968年演唱《军中女郎》时，能够轻松地唱出九个High C，从此一炮而红，被誉为“高音C之王”。

贝利尼与多尼采蒂恰好相反，相比于多尼采蒂对“剧”的看重，贝利尼终身致力于对“歌”的挖掘。贝利尼将主要创作精力集中于塑造最为精致柔美的旋律唱段，刻画了众多鲜活而深刻的女性形象。贝利尼作品中的许多唱段成为世人对歌剧咏叹调的基本认知。贝利尼最著名以及最重要的歌剧是一部两幕正歌剧，名叫《诺尔玛》（[5]），其中最著名的唱段《圣洁女神》堪称塑造了全人类对于女高音演唱的听觉记忆。细数历史上著名的女高音唱段，不论如何排名，《圣洁女神》都应位列前三名。从该曲的伴奏方式不难发现，贝利尼的精力都用于塑造和突出女高音的清晰声线，因为这首咏叹调的伴奏是极为简单的分解和弦轮奏。它的演唱集中代表了美声歌剧唱法的精髓，对“声音的位置”极其重视，始终保持在适中、绵密的

发声区域，且连音的连线乐句相当长，其间虽会多次出现换气、断音，但音乐的思绪与连线一直持续着。

虽然贝利尼把精力放在塑造音乐线条上，但这种对音乐的极致塑造，也是对角色复杂内心的极致挖掘，尤其是对女性角色内心极其深入的刻画。贝利尼是个很懂女人心的音乐家。与其他作曲家相对脸谱化的女性形象相比（譬如罗西尼笔下的女性通常是清纯甜美的少女，威尔第偏爱具有批判精神的女性，普契尼则热衷于刻画相对“矫情”的女子），贝利尼笔下的女性角色性格更鲜活，内心层次更为丰富。就拿《诺尔玛》来说，故事发生在罗马帝国时期的高卢，女主角诺尔玛是大祭司，本应心无旁骛，恪守贞节，终生奉献宗教，但诺尔玛未抵住诱惑，与男主角偷情并生下两个私生子，偷偷交与人照顾。尔后男主角移情别恋喜欢上一个青年女祭司，诺尔玛召集众人，说要揭发“一个违背自己使命”的神职人员。男主角本以为诺尔玛要揭发他的新欢，结果没想到诺尔玛是自我揭发，并要以身殉教。最终男主角认识到诺尔玛对自己伟大的爱，选择与诺尔玛一道被执行火刑殉情。作品中诺尔玛的内心情感极其复杂：作为祭司，对信仰负有责任，信仰与爱情是一组矛盾；作为母亲，在信仰职责与亲情之间是第二组矛盾（最后的自白当中，诺尔玛恳请自己的父亲善待她的两个孩子）；情人与青年女祭司有染，作为祭司不能过分显露内心的嫉妒与愤怒，同时第三者与自己身份类似，便又多了一份推己及人的同情，则是第三组矛盾。在几种不同情感矛盾的冲击下，交织出诺尔玛复杂、煎熬的内心感受。贝利尼通过对声音的塑造，成功地表现了诺尔玛复杂的性格，最后一段殉教前的独白，诺尔玛用哭腔进行演唱，可谓全剧点睛之笔。

多尼采蒂与贝利尼虽都是美声歌剧中最具代表性的作曲家，但作品风格存在显著差异，各自侧重不同。这种差异可类比新古典主义画派的大卫和安格尔师徒。大卫画面

宏大，色彩多变且对比显著，很像多尼采蒂对整体戏剧性的强烈追求；相比之下，安格尔追求的则是在画面整体沉静的情况下，对完美线条的刻画，这种“以少为多”、抓取重点的做法让人想起贝利尼对声音线条的极致刻画与追求。

---

[1]《塞维利亚的理发师》（*Il Barbiere di Siviglia*）焦阿基诺·罗西尼（Gioachino Rossini）1816年喜歌剧

[2]《圣母悼歌》（*Stabat Mater*）焦阿基诺·罗西尼（Gioachino Rossini）1831—1841年宗教音乐

[3]《拉美莫尔的露契亚》（*Lucia di Lammermoor*）葛塔诺·多尼采蒂（Gaetano Donizetti）1835年三幕悲剧歌剧

[4]《军中女郎》（*La Fille du Régiment*）葛塔诺·多尼采蒂（Gaetano Donizetti）1840年两幕法语喜歌剧

[5]《诺尔玛》（*Norma*）文森佐·贝利尼（Vincenzo Bellini）1831年正歌剧

（三）茶花与茉莉

米兰的斯卡拉歌剧院是全世界最著名的歌剧院之一，从正门进去，正厅左右两侧立有四尊雕像，是意大利人民心目中的四位歌剧英雄，其中三尊是“美声三杰”，另一尊则是威尔第。罗西尼无疑是他那个时代有史以来最受欢迎的歌剧作曲家。纵观意大利歌剧史，地位有可能在罗西尼之上的，便只有威尔第了。威尔第被认为是意大利的“歌剧之神”。虽然在艺术成就和作品格调上见仁见智，但若论社会影响力以及塑造意大利人民听觉记忆方面，威尔第无疑居冠。

威尔第的作品代表着戏剧歌剧的高峰，其与美声歌剧在唱法及审美倾向上略显对立。戏剧歌剧的故事情节、人物关系都变得更复杂，美声歌剧的“剧”都是为“歌”服务，戏剧歌剧虽不能说“歌”为“剧”服务，但戏剧歌剧中的音乐走向与戏剧走向更为一致，而非某一方配合另一方。这是欧洲进入浪漫主义时期后，对艺术的要求趋于整体化的表现：艺术是为了表达，应具有高度的内在统一。

在美声歌剧中，演员形象常常与剧情不符，经常能看到一位身材魁梧，甚至有些“五大三粗”的女演员出演一位妙龄美女。但在威尔第的戏剧歌剧中，唱功和演员的外在形象以及演技都很重要，譬如在威尔第的著名歌剧，根据法国小说家小仲马同名小说改编的《茶花女》（[1]）中，女主角薇奥莱塔是上流社会的交际花，剧目中薇奥莱塔的演唱难度极高，且有许多脍炙人口的唱段；同时薇奥莱塔是一位风姿绰约的女子，这要求歌唱家演唱水平高超的同时还要兼顾外形的美艳；《茶花女》剧情跌宕起伏，人物

性格充满矛盾与冲突，要把薇奥莱塔诠释好，不光靠歌唱技巧以及外形得体，演技到位也十分重要。

除歌唱与戏剧统一外，在音乐特色上，戏剧歌剧在发音上讲究动态与瞬态的大对比，比如从极弱到极强的突变，超高和低音域的切换使用等，不再像美声歌剧那样对“声音的位置”有严格的要求，为了在总体上表现戏剧性，声音多变反倒是戏剧歌剧的追求。

从乐句长度方面看，威尔第的音乐并无许多长连音，相对于美声歌剧音乐线条的百转千回，更加简洁果断，朗朗上口，方便大众记忆和传唱。

威尔第去世时，受到意大利国葬的待遇，这与他歌剧中的精神内涵息息相关。彼时意大利正处于摆脱奥地利统治的革命浪潮中，威尔第通过歌剧作品表达了对贵族阶级的批判和对底层人民生活疾苦的同情，塑造了意大利人民的共同听觉记忆。

意大利直到1861年才成为统一的意大利王国。威尔第则是坚定的国家统一支持者，统一战争打到哪里，威尔第歌剧的主题几乎就写到哪里。统一威尼斯时，威尔第一气写下三部歌剧，分别是《茶花女》《弄臣》与《西蒙·波卡涅拉》；统一西西里时，基于13世纪西西里人民反抗法国统治者的故事，威尔第又创作了《西西里晚祷》（[2]），人们以晚祷钟声为号，发动革命。由于题材敏感，为防止当局干涉，便在各地以不同名字上演，直到意大利全境统一，才重新以《西西里晚祷》冠名。威尔第将自己的创作与国家情感紧密地联系在一起。他的歌剧作品一针见血地指出了当时社会的阶级矛盾，作品的精神内涵和彼时社会思潮高度统一。威尔第的作品也许是一针催化剂，加速了意大利的统一进程，他也成了意大利当之无愧的歌剧英雄。

美声歌剧向戏剧歌剧转变，源于19世纪意大利的资产阶级兴起，歌剧艺术由上流社会走向大众。一个最直接的结果就是剧场比以前更大了。剧场更大，对歌剧演员的音量要求就提高了。但在纯美声唱法中，如果歌唱的乐句过长，音量和气息相对来说都不足；而短的乐句正相反，这就好像在大声呵斥的时候，句子一定很短，但是如果想讲很长的一句话，就很难做到全程音量都很大。歌剧面向大众后，剧情也需要更为多变、有趣，需要更多故事上的创新，才能唤起公众更多的共鸣。欣赏人群的变化，导致了欣赏需求的变化，戏剧歌剧做出的这些变化就是追随该趋势的结果。

歌剧的主流形式从美声歌剧转变为戏剧歌剧的过程，在中国也发生过类似情况：昆曲是中国最传统的剧种之一，经过几百年的时间，京剧又成为主流。简单对比，不难发现，昆曲的特点是规模小，乐句极长，可谓一唱三叹。不妨参考经典剧目《牡丹亭》中的《惊梦》，杜丽娘的“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣，良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院”，短短四句话，能唱足两分钟。在京剧中，唱段便更短促、果断，就算要拖长音听变化，通常也只是在句末一个字上作文章。本质上，主流由昆曲到京剧，二者演唱特点及音乐特色的改变也是由剧目服务小众（昆曲多为古代富人家中娱乐）变成面向大众导致。

唱法上，依照美声歌剧与戏剧歌剧的演唱特点，可把歌唱家分成两类，例如女高音分为抒情女高音与戏剧女高音。整体上，抒情女高音的音域更高，声线相对纤细，音色柔美，适合演唱歌唱性强、连音丰富的美声歌剧；戏剧女高音则音量更大，动态幅度也更大，音色更厚重、有穿透性，适合演唱戏剧性强烈的戏剧歌剧。顺便一提，演唱瓦格纳歌剧的都是戏剧女高音，且瓦格纳女高音对音量的要求更高，甚至会专门被划归为“瓦格纳女高音”。从艺术

审美上，德奥歌剧和意大利歌剧的区别是明显的，据说威尔第很瞧不上瓦格纳，有人问威尔第对瓦格纳著名歌剧《汤豪塞》的看法，威尔第的评价大致是："我相信《汤豪塞》的内涵是很深的，一遍肯定没法看明白，但我也不想看第二遍。"

不能把"花腔女高音"与"抒情女高音"和"戏剧女高音"搞混，这三个称谓并不对等，不属于同一类别。花腔是一种特殊技巧，是女高音唱到高音区后在声音上的变化，让声音听上去更丰富，总体表现为强烈的颤音，且有众多局部快速变化的音型。"花腔女高音"是说特定角色需要做花腔，抒情女高音和戏剧女高音都能做花腔，且并非只有女高音可以做花腔，其他声部都可以做花腔。当人们说一位女高音歌唱家是花腔女高音，是说她善于做花腔，但并不影响她是抒情女高音抑或戏剧女高音。具有代表性的花腔女高音角色，意大利语歌剧有威尔第《茶花女》中的薇奥莱塔，德语歌剧有莫扎特《魔笛》中的夜后，法语歌剧有德利布《拉克美》中的拉克美。

威尔第之后，在19世纪后半叶，意大利歌剧进入了"真实主义歌剧"阶段。这个阶段的艺术家更关注社会现实乃至底层人物的故事和命运，描绘的主题在戏剧上更具创新性，擅长以小见大，让观众易于产生共情。极具代表性的有马斯卡尼的《乡村骑士》（[3]）和列昂卡瓦罗的《小丑》（[4]）。这两部歌剧短小精悍，起初都是独幕歌剧，后来《小丑》改为两幕，但总体依然不长。

《乡村骑士》是马斯卡尼参加创作比赛的获奖作品，这部歌剧以西西里岛的普通乡村现实生活为素材，讲述了一段四角恋的悲剧，和当时常见的高贵题材相比，堪称歌剧界的一股清流。《乡村骑士》对歌剧界的影响不亚于之后法国巴比松画派所倡导的写实主义绘画对绘画艺术的影响，相比威尔第等人的主流歌剧，《乡村骑士》无疑更质

朴动人。值得一提的是，《乡村骑士》中的一首《间奏曲》是流芳百世的名曲，并被多次用到电影中。

列昂卡瓦罗则是在《乡村骑士》的感染下，创作出了《小丑》。此后这两部作品经常被一起提出，甚至经常被一道灌录在一张唱片中，内行也会用“Cav＆Pag”的简称来指代它们。《小丑》根据真实谋杀案件改编，据说是列昂卡瓦罗从他当法官的父亲处听来。《小丑》最吸引人以及最创新的地方在于，它是一部“戏中戏”。剧团的一对演员夫妻分别饰演剧团剧目中的男女主角，男主角是小丑，女主角是小丑的妻子，在剧目中，女主角准备与情人私奔。而剧中的“现实生活”中，女主角也红杏出墙，确实准备和现实中的情人私奔，这件事被“现实生活”中的丈夫发现了，于是丈夫逼问妻子情夫的名字是什么，但因为戏马上就要开演，两人只好回去演戏。在戏中，最终的剧情也是小丑逼问戏中的妻子，情夫姓甚名谁，就在这时，现实与戏剧融合了，戏里的观众不断欢呼。因为演得太逼真了，在观众的嘲笑和煽动中，最终小丑分不清楚现实和舞台，用刀杀死了妻子，观众的欢呼达到顶点。《小丑》的剧情极具想象力，对演员演技的挑战极大，充分满足了19世纪末观众对剧中强烈戏剧性的观赏需求，刻画了一个内心饱受屈辱，并将这种屈辱转化为暴力输出的形象，塑造了后世对小丑恐怖形象的认知。现代社会的主流文化认知中，小丑也常是骇人形象，譬如电影“蝙蝠侠”系列中的小丑，恐怖片“电锯惊魂”系列中的玩偶小丑等。这类关于小丑恐怖形象的文化认知，其根源就是列昂卡瓦罗的写实主义歌剧《小丑》。

马斯卡尼在读书期间有个厉害的室友，可说是为意大利的歌剧艺术画上了完美句号，此人便是普契尼。在观赏了威尔第的歌剧《阿依达》后，普契尼深受感染，决定成为一名歌剧作曲家。其作品中的一些唱段，至今也是世界范围内最流行的，如《贾尼·斯基基》（[5]）中的《我亲

爱的爸爸》，其地位几乎可与贝利尼的《圣洁女神》相媲美；《托斯卡》（[6]）中的《为艺术，为爱情》以及《图兰朵》（[7]）中的《今夜无人入眠》等，都是歌剧唱段中的经典之作。普契尼的作品很大程度上奠定了世人对于“什么是歌剧”的听觉认知。不论题材、听感还是谱写方式，普契尼的歌剧都已开始接近20世纪的现代音乐。由于社会经济不断发展，越来越多的普通民众走进剧院，歌剧的艺术形式也变得愈发通俗，这也是为何有人戏称普契尼是歌剧中的“百老汇”。

普契尼音乐中不乏东方元素，如著名歌剧《蝴蝶夫人》，讲述的是女主人公艺伎乔乔桑与美国海军军官平克尔顿结婚，并育有一子，结果丈夫始乱终弃，乔乔桑在把孩子交由丈夫与丈夫的新夫人照顾后，选择自杀的故事。普契尼最后一部未完成的歌剧《图兰朵》讲述的则是中国元代的故事，直接引用了江苏民歌《茉莉花》主旋律，虽然该剧对中国文化曲解甚深，但当时西方对东方文化的兴趣可见一斑。这其实也是当时欧洲的一大潮流趋势，许多音乐家在创作时都会借鉴东方的艺术元素，有的甚至使用中国的五声音阶进行创作，法国的德彪西是其中典型。

与前辈大师相比，普契尼的创作手法其实并不复杂。他善于用“平地起金句”的手法让观众达到兴奋点：在经典唱段中，通常会以一系列平淡铺垫开头，在抓住情绪走向后，突然冒出一句极其优美的“金句”唱段。这种看似简单直接的处理方式，在感染力方面却屡试不爽，但若把普契尼的经典唱段凑起来听，会听出一定同质化。这种感受罗西尼歌剧中也有，但罗西尼的做法更复杂。普契尼的创作手法相比前辈大师，已经开始展现20世纪流行音乐的特征。

普契尼的歌剧创作有一定脸谱化倾向，在艺术创新上略显逊色。他经常为作品中的女主角安排悲惨结局，歌剧

《波希米亚人》（又名《艺术家生涯》）、《蝴蝶夫人》以及《托斯卡》等，都是在一段凄惨的自述唱段后，以女主人公之死宣告结束。这种脸谱化的创作虽然艺术价值不够高，但便于宣传，加深了人们对普契尼的印象，以上三部歌剧都是全球范围内上演频率排行前十的歌剧。这也从侧面反映出当时音乐的发展趋势：随着经济繁荣，信息的不对称性被打破，越来越多的中产阶级、普罗大众频繁地接触到歌剧，为迎合观众需求，歌剧的形式必须发生转变，预示着流行音乐逐渐占据主流。

纵观意大利歌剧的发展，自巴洛克时期始的正歌剧，经过格鲁克的歌剧改革，到莫扎特歌剧，再到罗西尼等人复兴的美声歌剧，威尔第时期巅峰的戏剧歌剧，一直发展到以普契尼收尾的真实主义歌剧，整个历程与德奥音乐的发展大规律也可一一对应：巴洛克时期的正歌剧繁复、浮夸、过分地炫技并充满装饰性，对应德奥巴洛克音乐的复杂和充满装饰音；经过歌剧改革后以罗西尼为首的美声歌剧，追求声音的高质量，总体抛弃了正歌剧时期浮夸的弊病，就好比德奥音乐进入古典主义时期后的简洁而富有结构感；威尔第的戏剧歌剧注重戏剧冲突以及情感表达，对应浪漫主义时期德奥音乐追求恢宏效果以及整体艺术的表现力；普契尼等人的真实主义歌剧关注生活中的点滴，更亲民并开始拥有现代性，对应着19世纪后半叶在维也纳流行的以施特劳斯家族为代表的大量圆舞曲、波尔卡、进行曲的创作，无独有偶，约翰·施特劳斯写过一部轻歌剧《蝙蝠》，与意大利真实主义歌剧从听感和剧情上大有共通之处。

把这样的大规律与美术界的发展规律进行比较，也可一一对应。浪漫主义与新古典主义之后，绘画进入写实主义思潮，法国的库尔贝明确地说自己是“写实主义画家”；巴比松画派则走到乡间描绘农村生活；英国的拉斐尔前派开始追求返璞归真，用心灵创作；俄罗斯的巡回展览画派

也走向民间，描绘属于俄罗斯的艺术。这类写实主义倾向都离不开社会的发展：工业化的全面开展，社会阶层的变动，以及一定的全球化趋势。信息不对称一直在被打破，艺术家对周边生活环境与社会现状的关注和认知也更为全面深入。和开篇说的一样，艺术风格的流变与发展，究其根本，离不开社会的发展与变化，政治、经济、科技全方位地影响着艺术。因此，不必将艺术从社会中单独剥离出来，艺术本就是人类文明的一个方面，所有不同方面组合起来，才是人类文明本身。

至此，意大利与德意志二元对立的逻辑主线大致论述完毕。中国古代哲学中有“形而上者谓之道，形而下者谓之器”的说法。“形而上”的“道”指支配现实世界具体事物运动和变化背后所隐藏的规律、法则，“形而下”的“器”则是现实本身。意大利艺术表达得更多的是“形而下”的内容：想表达对基督的信仰，就雕一尊圣母哀悼基督；想了解《圣经》的神圣故事，就把《创世记》画下来；想歌颂人世情爱，就用歌词唱出感情，且唱得美妙动听。德意志艺术“形而上”的成分更多：想加深对上帝的信仰，就写一首管风琴作品，在教堂里听着音乐，默默祷告；想表达爱意，就把爱恋变成思绪，融入纯音乐的创作中，写下无数奏鸣曲。

两种艺术表达方式并无高低之分，只是从不同方面、不同角度感染着人们。德意志艺术是具有逻辑性的、充满哲学智慧与思辨的艺术。它感染人的方式是给人无尽的激励、宏大的思想，让人感受艺术之“崇文尚理”，让人不断前进、奋斗，好像在父亲伟岸的身影中前行。德意志艺术是站在高处、天上来的艺术——朝闻道，夕死可矣。意大利艺术则是具有同情心的、充满人间温情与抚慰的艺术，它感染人的方式，是给人无尽的关怀、诚挚的话语，让人感受艺术之“善解人意”，让人不再忧心、不再疲倦，好似

在母亲温暖的怀抱中休憩。意大利艺术是陪伴左右、常在人间的艺术——此心光明，夫复何求？

---

[1]《茶花女》（*La Traviata*）朱塞佩·威尔第（Giuseppe Verdi）1853年三幕歌剧

[2]《西西里晚祷》（*Les Vêpres*）朱塞佩·威尔第（Giuseppe Verdi）1855年五幕歌剧

[3]《乡村骑士》（*Cavalleria Rusticana*）波特罗·马斯卡尼（Pietro Mascagni）1888年独幕歌剧

[4]《小丑》（*Il Pagliacci*）鲁杰罗·列昂卡瓦罗（Ruggero Leoncavallo）1892年两幕歌剧

[5]《贾尼·斯基基》（*Gianni Schicchi*）贾科莫·普契尼（Giacomo Puccini）1917—1917年独幕喜歌剧

[6]《托斯卡》（*Tosca*）贾科莫·普契尼（Giacomo Puccini）1899年三幕歌剧

[7]《图兰朵》（*Turandot*）贾科莫·普契尼（Giacomo Puccini）1924年三幕歌剧

13 马奈与莫奈：写实主义与印象主义艺术

（一）虚幻与真实

进入19世纪，工业化全面兴起，信息与交通愈渐发达，在政治结构及社会体制方面，欧洲国家进入了相对多变的时期，这使得人们愈发能关注到自身阶层之外的事物。

法国从1789年大革命起便未平静过，一路经历法兰西第一共和国、法兰西第一帝国、波旁王朝复辟、七月王朝、法兰西第二共和国、法兰西第二帝国以及普法战争后的法兰西第三共和国。1806年神圣罗马帝国灭亡，此后，德意志地区大小国家各自为政，直到1871年普法战争结束，普鲁士建立德意志帝国。意大利统一声浪始于19世纪初，至1861年意大利王国建立，罗马教皇从此丧失对世俗世界的统治力，逐渐统一后的意大利以强国形象活跃于世界舞台，展开了对欧洲以外土地及资源的争夺。此时的英国进入维多利亚时期，工业革命方兴未艾，殖民扩张如火如荼。俄国作为列强之一，也频繁侵略北欧及亚洲。

总体上，欧洲各国的发展和进步，文艺复兴时期以来便未停止，19世纪进入加速期，以更快的速度以及更剧烈的方式影响着社会的方方面面。作为思想上最敏感的群体，艺术家自然不会无动于衷。19世纪40年代到60年代，全欧洲范围内，兴起了一股关注社会、关注生活、关注普通人的艺术浪潮，这便是著名的“写实主义”。

写实主义，指的不是画面上写实，并非追求画得“像”，而是所画题材的“真”，真人、真事、真情实感。写实主义绘画的领头人是法国画家库尔贝。

库尔贝出生于法国东部的奥尔南，离瑞士很近，虽是富农，但家族血液里似乎充满反抗精神，库尔贝的外公就参加过法国大革命。

在艺术创作上，库尔贝基本上是自学成才。库尔贝在20岁时到巴黎发展——去巴黎几乎是那个时期法国艺术家的必然选择，至19世纪末则几乎变成全世界艺术家的必然选择。库尔贝最开始也选择在画家工作室做学徒，但他很快发现自己无法适应学院派的绘画理念，于是就带着画具终日泡在卢浮宫，临摹前辈大师作品。直到今天，去卢浮宫参观，还是会碰到不少这样的人——不知道是美术学院学生、独立画家，抑或只是绘画爱好者，他们会带着成套画具，坐在某幅古代大师杰作前专心临摹。

库尔贝之前，法国绘画界的主流，是以安格尔为首的新古典主义学院式绘画以及以德拉克洛瓦为首的浪漫主义绘画。但对库尔贝来说，这两批艺术家的创作都很“没劲”，明明周围的日常生活中有那么多值得刻画和描绘的对象，为何要整天画虚无缥缈的东西？或说得直接些，为何要画“假”的东西？

库尔贝的观点一针见血。新古典主义绘画和浪漫主义绘画，其内容大致分几类：新古典主义绘画中，除古代贤者及英雄故事外，歌颂当权者的威严自然是责无旁贷的，毕竟学院是政府资助的，譬如最具有影响力和认知度的拿破仑肖像画作，都出自大卫与安格尔之手；浪漫主义则喜欢画充满幻想以及情绪强烈、情节起伏巨大的题材，如德拉克洛瓦的《撒丹纳巴勒斯之死》和《十字军进入君士坦丁堡》，抑或是如德拉克洛瓦的《自由领导人民》和籍里柯的《梅杜萨之筏》一类的社会大事件。占据当时美术界

主流思潮的，是对聚光灯下的主题进行描绘，画有名的、有寓意的、立意高远的主题。正是由于对现实社会的漠视，所以描绘的总是古代的、伟大的甚至虚幻的东西。在库尔贝看来，现实世界要比古代故事和幻想中的虚无缥缈有意义得多。因此，库尔贝的“写实主义绘画”描绘的就是生活中发生的事情，库尔贝描绘的许多人物，甚至是社会底层人物。

库尔贝最著名的画作之一，是《采石工人》（M1），可惜二战时，在盟军对德累斯顿的轰炸中被毁。在画面中可以看到，工人身边还有个少年，小小年纪就要被迫做如此粗重的工作讨生活。这是库尔贝在路边偶然遇到的景象，他觉得这种景象很是难得，能把下层人民生活的疾苦展现出来，于是邀请这两位采石工人第二天到画室做模特。这件作品切实地反映了当时法国社会虽然迅猛发展，但也伴随着巨大的贫富差距等社会问题。《采石工人》被认为是库尔贝所创作的，代表写实主义的第一幅杰作。

M1↑

/

《采石工人》（*The Stone Breakers*）古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet）
165cm×257cm布上油画1849年

与前辈艺术家不同的是，库尔贝已有关于自己的艺术具体属于哪种“主义”的认知了。库尔贝之前的艺术家，有的只是对绘画理念的观点和偏好，并未上升到具体风格、主义的程度，如安格尔们认为线条该当是绘画的根本，提香们则觉得表现色彩的变化才是绘画的首要任务，这些都是艺术理念和审美倾向，并非是从意识形态上对艺术的具体认知。而库尔贝则明确地称呼自己为“写实主义画家”。1855年，库尔贝的两幅作品《画室》和《奥尔南的葬礼》（M2a/M2b）被当时的万国博览会评选团拒绝，库尔贝一怒之下，在博览会的展览厅附近，自己搭了个棚子，取名为“写实主义展馆”，展出了自己的40件作品。

库尔贝的绘画技法偏向于“广义的浪漫”“色先于形”这一脉，并不很注重透视法，在库尔贝的画中也不会看到安格尔那样明确的线条。库尔贝在风景画题材的挖掘上也相较法国同时期的画家要深入。库尔贝在激进的艺术表达上走得很远，创作了许多在内容上充满争议的作品，例如《世界起源》与《睡眠》被批评为充满色情意味：《世界起源》因为画面过于夸张大胆，一直到1988年才被公开展出，《睡眠》则有描绘女同性恋者床笫之欢的嫌疑，1872年展出时甚至有人报警。

M2a↑

/

《画室》（*The Artist's Studio*）古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet）361cm×598cm 布上油画 1854—1855年法国巴黎 奥赛美术馆（Musée

d’Orsay）

M2b↑

/

《奥尔南的葬礼》（*A Burial at Ornans*）古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet）315cm×668cm 布上油画 1849—1850年法国巴黎 奥赛美术馆（Musée d’Orsay）

库尔贝创作出如此离经叛道的绘画主题，是可以理解的：有时为了表达某种主张，只有用近乎“矫枉过正”的方式，才能获得足够关注。库尔贝的夸张正是如此。他希望被关注的是作品中反传统的一面：传统主张优雅，库尔贝就主张笨拙；传统主张适度，库尔贝就主张奔放。这在库尔贝的自画像作品中也可见一斑：若把库尔贝的自画像与历史上著名的，如丢勒、伦勃朗的自画像放在一起，便会清楚地发现，库尔贝创作自画像时，或许并非想画自己，而是通过自身的姿势、状态，表达自我的、真实的存在感。因为只有当你做出生活场景中的真实表情，自画像才是真实的，而不是“摆拍”、想象中的形象。（M3a/M3b/M3c）也许是家族传承，库尔贝是位极其关心政治的艺术家，他的作品一向致力于表现社会问题，尤其是要揭露社会不平等以及贫富差距。1871年，库尔贝参与了“巴黎公社”，为公社运动在艺术宣传上助力。巴黎公社失败后，库尔贝被捕入狱，后被朋友保释，并流亡瑞士。

至此不难看出，库尔贝那个年代的艺术家，其实已和现代艺术家有许多相近之处。他们都非常关心社会，常以反战、反工业化，以各种社会、政治问题为主题进行创作，这在库尔贝之前并不多见。学院建立之前作坊式经营的艺术家，他们身上“手艺人”的标签占比更多，做的是具有艺术性的“活计”。学院建立后，艺术家地位从“手艺人”

M3a↑

/

《自画像》（*Self-Portrait*）阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Dürer）52cm×41cm板上油画1498年西班牙马德里普拉多博物馆（Museo Nacionaldel Prado）

M3b↑

/

《戴帽子的自画像》（*Self-Portrait in a Plumed Hat*）伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱因（Rembrandt Harmenszoon van Rijn）89.5cm×73.5cm板上油画1629年私人收藏

M3c↑

/

《绝望的男子》（*The Desperate Man*）古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet）45cm×54cm布上油画1843—1845年私人收藏

上升到“学者”层次，创作转变为地道的艺术品，艺术也从“手艺”变成“学科”，艺术家开始在特定方向不断挖掘，屡创新高。学科是停留在象牙塔中的门类，而库尔贝这样的艺术家不需要学院做支撑，他们直接接触社会，关心的问题更广泛。当然也得益于当时信息业愈发发达，艺术家接触公众的渠道也越来越多。报纸、杂志等媒体行业的兴起让公众更多地参与到艺术中去，艺术家的职能更为丰富，地位也上升到思想家范畴。从这点看，到高层次后，学科之间界限并不明显，无论任何领域，只是用不同方式改变世界而已。

要真实刻画社会和生活，除开描绘普通人的生活场景，还有许多主题可供选择。只要是取材于真实世界的、正在发生的、与常人生活息息相关的，都算写实主义。于是便出现了“巴比松画派”，他们以刻画乡间风景与民间风情为己任。

巴比松画派，于1830年至1840年的法国兴起。该画派活跃的时间甚至比库尔贝早不少，因此，巴比松画派的“写实主义”与库尔贝的“写实主义”，实是“不谋而合”，并无严格的从属或相互影响的关系。恰是在这一时期，全欧洲范围内都流行着写实主义，这是当时社会形态演进的自然结果。该画派之所以得名“巴比松”，是因其中代表画家都住在巴黎南郊枫丹白露森林附近的巴比松。

19世纪三四十年代的法国画家有着比较集中的艺术倾向：绘画应描绘更多真实事物。在这种理念的驱使下，一批画家厌倦都市的纸醉金迷，更愿亲近自然，热衷于走到乡间捕捉自然风景与乡村生活。他们离群索居，来到风景

秀美的巴比松，即枫丹白露森林的入口处。最具代表性的巴比松画派画家有三位，分别是卢梭、柯罗以及米勒[1]。

卢梭是巴比松画派最主要的创始人及领导者，他的风景画是在写生环境下创作的。在卢梭之前，诸如古典主义风景画奠基人洛兰、英国皇家美术学院院士庚斯勃罗等，他们笔下的风景多为想象中的完美范式，哪怕到了浪漫主义时期，英国的透纳与康斯特布尔已大大打破这种范式，但其作品几乎还是在画室中完成，充满想象成分，尤其是透纳笔下的虚幻场景，是浪漫主义风景画最高水准的呈现。卢梭的绘画作品（M4），虽传世数量不多，且有大量未完成作品，但从写生创作、走到户外去、画看到的风景，这样的创新之举看来，卢梭的艺术无疑有重大意义。这提前揭示了印象主义绘画的创作理念：走到自然中，画看到的东西，所见即所得。

柯罗是巴比松画派的风景画和肖像画家。柯罗出身古典画派，性格豁达，只想认真创作，对派别之间的斗争毫无兴趣，这一点倒是与库尔贝形成鲜明对比。

柯罗的风景（M5）总会蒙上一层淡淡的银灰色，画面整体色彩饱和度很低，给人以内敛沉静的感受。柯罗的审美偏好再次展现了写实主义所秉持的真实——透过艺术家双眼所看到的真实，这便解释了为何柯罗虽是写实主义画家，但在他质朴的绘画主题框架下，画面散发出来的个人审美却是强烈的。可见写实主义追求的真实只是题材上更贴近现实生活，并非描绘技法的写实。这种艺术家眼中的真实，恰恰是后世印象主义艺术家们所追求的。

M4↑

/

《树丛风景》（*Landscape with a Clump of Trees*）西奥多·卢梭（Théodore Rousseau）41.6cm×63.8cm板上油画1844年澳大利亚墨尔本维多利亚国家美术馆（National Galleryof Victoria）

M5↑

/

《阿弗雷村》（*Ville d'Avray*）卡米耶·柯罗（Jean-Baptiste-Camille Corot）49.3cm×65.5cm布上油画1865年美国华盛顿特区国家美术馆（The National Galleryof Art）

批评者们认为柯罗的作品以银灰色调为主，同质感太强，但优秀的艺术家并不只流于创作出风格迥异的作品，

抑或奇技淫巧般的创新，而是即便在雷同表面下，也有极具魅力与特色的点睛之笔。如前文所述，莫扎特的音乐便是这种至高的艺术。

在巴比松画派中，成就最高的是被称为“法国近代史中最受法国人民喜爱的画家”的米勒。米勒善于描绘乡村生活，这与他农民家庭的出身有关。青年时代的米勒当过农民，对乡村生活相当熟悉。米勒早先来到巴黎学艺，但因出身贫寒，所以“土里土气”的他，常受老师与同学排挤。也正因与大都市格格不入，导致米勒开始专注挖掘熟悉的乡村题材。米勒专注于刻画乡村生活场景，譬如名作《播种者》《拾穗者》《晚钟》（M6a/M6b/M6c）等。

这些都是极其平凡的、每天都会发生在农村的场景，但在米勒笔下，人们能感受到强烈的、质朴的、返璞归真的舒适与放松感，并深深为这质朴所感动。远离巴黎的纷扰和嘈杂，来到乡间，感受大自然的美丽与亲切，对内心焦躁的人们来说，无疑是种解放。

M6a↑

/

《播种者》（*The Sower*）让—弗朗索瓦·米勒（Jean-François Millet）101.6cm×82.6cm布上油画1850年美国波士顿艺术博物馆（Museum of Fine Arts）

米勒的《晚钟》是笔者最喜爱的画作之一。19世纪时，宗教主题已不再是创作主流，但《晚钟》却感人至深。对于乡下村民来说，他们接触不到城市里学者们的雄辩与论著，也没有足够的文化知识去理解宗教和教会，他们只有不怀疑，只有默默地相信着，这种淳朴的信仰便是他们的精神支柱和快乐源泉。也许他们手里正在忙着农活，但只要晚祷钟声响起，就会立刻放下手中活计，在田野中双手合十，向上帝祷告。这是多么淳朴的感情。

艺术之间常有不谋而合的现象，偶然发现会让人为之欣喜：上一章中介绍的真实主义歌剧《乡村骑士》，描写西西里乡村的四角恋故事，其中一段《乡村骑士》的《间奏曲》更是传唱千古的名曲。虽然表现形式不同，但从精

神内涵上，《间奏曲》与米勒的《晚钟》配在一起可谓相得益彰，都是描绘乡村生活中的质朴情感。《间奏曲》中小提琴奏出引子，好似《晚钟》中远处夕阳铺散的光芒，温暖而柔和；加上竖琴点缀，比作晚祷钟声也十分贴切；再之后全曲高潮，那种感动和深情，也像《晚钟》中所表现农民夫妇的信仰一般——他们双手合十，专注、虔诚地祷告着。

M6b↑

/

《拾穗者》（*The Gleaners*）让—弗朗索瓦·米勒（Jean-François Millet）
84cm×111cm布上油画1857年法国巴黎奥赛美术馆（Musée d’Orsay）

M6c↑

/

《晚钟》（*The Angelus*）让—弗朗索瓦·米勒（Jean-François Millet）55.5cm×66cm布上油画1857—1859年法国巴黎奥赛美术馆（Musée d’Orsay）

---

[1]有些学者不把柯罗、米勒列入此画派。——编者注

（二）复古与创新

随着工业化不断深入，殖民策略的全面展开，19世纪的英国进入了史上最强盛的维多利亚时期。彼时英国的殖民地遍布全球，堪称“日不落帝国”。但社会的高速发展，资本主义唯利是图的本质也制造了一系列社会问题，如极端的贫富差距和随处可见的血汗工厂。“朱门酒肉臭，路有冻死骨”在英国屡见不鲜。这一时期也有大量艺术作品、文学作品揭示当时英国社会的种种不良现象。狄更斯的《雾都孤儿》描写的就是这样一个表面光鲜，实则问题重重的19世纪的伦敦。

在这样的社会大环境下，在英国诞生了一个特殊的绘画流派，他们主张反工业化、反现代化、关注社会、关注生活，这与法国写实主义有类似的地方，但他们绘画的主题比写实主义还宽泛不少。这便是英国19世纪中叶名噪一时的拉斐尔前派。该组织并非真正意义上的绘画流派，不是“School”，而是“Brotherhood”，直译即“兄弟会”。拉斐尔前派创立时由七位画家组成，其中最重要的三位是罗塞蒂、米莱以及亨特，三人都是美术学院学生，因拥有共同艺术理念组成团体。

拉斐尔前派的艺术家，追求的也是一种“真实”，但这种真实和法国写实主义的真实并不相同。拉斐尔前派的艺术家追求的是主观的真实：可以画宗教主题的绘画，但表达方式要真实，切勿像前代宗教画一样，把耶稣画得神圣不可侵犯。例如米莱创作的《基督在父母家》（M7），这幅画作不看名字，明显只是一幅描绘木工家庭生活场景的画作，画面并未如文艺复兴时，在耶稣和圣母头顶加上光环或刻意神化。相反地，为了追求真实，让画面中孩童耶

稣手上的鲜血逼真，米莱割破自己的手指，把血滴在模特手上。

M7↑

/

《基督在父母家》（*Christ in the House of His Parents*）约翰·埃弗里特·米莱（John Everett Millais）86.4cm×139.7cm布上油画1849年英国伦敦泰特美术馆（Tate Britain）

拉斐尔前派主张的真实，是让真实的人物处在真实的场景中，让艺术家灵性的真情实感流淌出来。拉斐尔开始的学院画作，人物动作、构图、光线都被一一设计过，哪怕巴洛克时期描绘瞬间的画作，也是经过“设计”的瞬间，把动作摆好、光线布好，一切准备就绪，达到完美才按下快门。相比之下，拉斐尔前派将正在发生的场景描绘出来的作画方式，构图也许不平衡，光线可能显得诡异，人物动作甚至别扭难受，但这正是拉斐尔前派所追求和主张的灵性的真实。在这种艺术理念的指导下，拉斐尔前派艺术家的创作题材非常广泛，包括宗教、神话故事、戏剧、日常生活等等。只要绘画方式是真实的，内容并无局限。

拉斐尔前派对于“真实”的追求，似乎比库尔贝主张的写实主义更进一步。对拉斐尔前派的艺术家来说，库尔贝们的写实主义依然流于表面，并无深刻精神上的追求。而拉斐尔前派艺术家追求的是精神上的灵性，甚至是神性，是发乎心灵的纯粹，是脱离传统逻辑的真挚表达。为此，他们向中世纪的艺术寻求灵感。在他们看来，中世纪的人

信仰纯粹，并未受到实证主义逻辑的影响，这种单纯的信仰，恰恰是灵性的体现。与之类似的，追求纯粹灵性并超乎逻辑之外的艺术观念在19世纪末20世纪初的现代艺术中达到高峰，原始主义、象征主义以及后来的超现实主义都从中汲取过灵感。

拉斐尔前派的很多作品都采用了中世纪式的构图方法，画面缺乏足够平衡感，色彩极为艳丽、饱和度高。拉斐尔前派引领了新一轮复古，此处的“古”指拉斐尔之前、中世纪的古代潮流，但在技术上较之古代进步太多。

罗塞蒂善于描绘女性之美，作品展现唯美主义追求。其最具有代表性的作品是《珀尔塞福涅》以及相关系列作品（M8a/M8b），画中女性形象无一例外都有标志性“大红唇”，眉宇之间略显男性的英武之气。据说这位经典的女子形象源于一名建筑师的妻子，她同时也是罗塞蒂的情人。

M8a↑

/

《珀尔塞福涅》（*Proserpine*）但丁·加百列·罗塞蒂（Dante Gabriel Rossetti）125.1cm×61cm布上油画 1874年英国伦敦 泰特美术馆（Tate Britain）

M8b↑

/

《白日梦》（*The Day Dream*）但丁·加百列·罗塞蒂（Dante Gabriel Rossetti）157.5cm×92.7cm布上油画 1880年英国伦敦 维多利亚与阿尔伯特博物馆（Victoria and Albert Museum）

M9↑

/

《伊莎贝拉》（*Isabella*）约翰·埃弗里特·米莱（John Everett Millais）尺寸不详布上油画1849年英国利物浦步行者美术馆（Walker Art Gallery）

米莱是少年天才，11岁便被学院录取，成为史上最年轻的学院学生，比英国历史上公认的绘画天才透纳还早了三年。米莱善于设计瞬间，例如代表作《伊莎贝拉》

（M9），构图毫无端正之感。最令人奇怪的是画面左侧占据主导地位的男子在伸脚踢狗的屁股，整个人的身体是往前倾的，让人担心他的凳脚会不会压到躺在凳子下的另一只狗。宾客喝酒的姿势也很诡异，跷着兰花指。画作以晦涩的方式讲故事：穿粉色衣服的仆人与右侧穿银色服装的伊莎贝拉有私情，伊莎贝拉的哥哥洛伦佐反对，用脚踢着象征仆人的狗的屁股。画面充满讽刺意味，久看之下不禁深感诡谲，与学院追求的“中正仁和”毫无关系。再如米莱的名作《奥菲莉娅》（M10），描绘的是莎士比亚戏剧《哈姆雷特》中的场景。奥菲莉娅唱着歌跌入水中，将要死去，然而她自己并无知觉，或者奥菲莉娅已经死了，只是一直保持歌唱状态。该场景在莎翁戏剧中并未被演出来，而是借旁人之口转述。米莱用真实的、还原文学描述的方法把这个场景表达出来，不加任何掩饰，不加诗意美化，画面效果震撼人心，被认为是拉斐尔前派创作的第一名画。

M10↑

/

《奥菲利娅》（*Ophelia*）约翰·埃弗里特·米莱（John Everett Millais）尺寸不详布上油画1852年英国伦敦泰特现代博物馆（Tate Modern）

亨特，是拉斐尔前派中乐于描绘宗教主题的艺术家，他通过描绘宗教主题来表达反工业化情绪。例如代表作《良心觉醒》（M11），画面中描绘了一个情妇形象的女子，她的手上戴满了戒指，唯独没有婚戒。这幅画表现了

偷情的女人想要改变生活的现状，要起身从情夫怀抱中挣脱。这幅画要与另一幅《世界之光》（M12）一起欣赏。

《良心觉醒》中的女子像是听到叩门声一般，满脸期待，而叩门的正是《世界之光》里的基督。

写实主义浪潮也影响了遥远的俄国。俄国的主流宗教与欧洲的不同，是东正教，历史也较复杂。1453年拜占庭帝国灭亡后，东正教的中心从君士坦丁堡逐渐转移到了莫斯科。

自15世纪开始在西欧、南欧兴起的文艺复兴浪潮并未波及俄国，这里整体文化艺术水平较落后，甚至在社会结构上，直到19世纪后半叶，俄国才迎来农奴制度的全面解体。19世纪中期，俄国艺术家开始大规模学习欧洲艺术，大量的艺术家前往法国巴黎学习深造。至此，俄罗斯艺术才开始呈现出百花齐放的发展态势。

俄国直到18世纪中叶才建立起正规的皇家美术学院，但与17世纪法国皇家美术学院如出一辙，俄国皇家美术学院也将绘画重点放在帝王将相、神话故事及歌颂君权等所谓“宏大主题”上，距离普通民众十分遥远。

1863年俄国皇家美术学院颁布了毕业作品命题：以神话故事中死神聚宴的场面为主题。以克拉姆斯科依为首的14位学生站出来公开反对毕业命题，认为应自由命题。他们的主张被学院拒绝，14位学生退出皇家美术学院，自发组织成立了彼得堡自由美术家协会，后来克拉姆斯科依与几位画家一起创立了巡回展览画派。

巡回展览画派以“让俄罗斯了解俄罗斯艺术”为宗旨，用艺术来展示俄国人民日常生活中的点滴，这无疑是典型的写实主义倾向。巡回展览画派打破了只在圣彼得堡和莫斯科等大城市进行美术展览的惯例，足迹遍布俄国，作品以平民生活和自然风景为主题，展现日常生活中的艺术。

M11↑

/

《良心觉醒》（*The Awakening Conscience*）威廉·霍尔曼·亨特（William Holman Hunt）76cm×56cm布上油画1853年英国伦敦泰特现代博物馆（Tate Modern）

M12↑

/

《世界之光》（*The Light of the World*）威廉·霍尔曼·亨特（William Holman Hunt）125.5cm×59.8cm布上油画1851年英国牛津基布尔学院（Keble College）

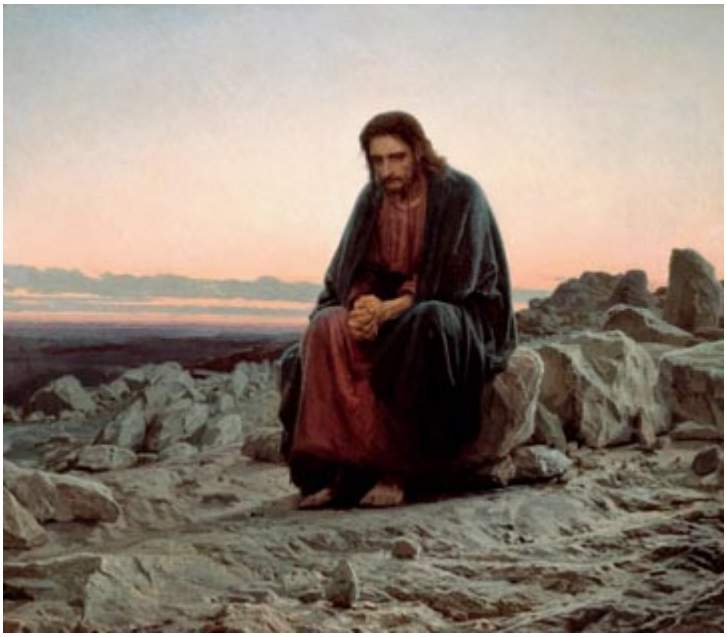
巡回展览画派的代表艺术家有克拉姆斯科依、列宾、列维坦及苏里科夫等人。

克拉姆斯科依追求的写实，是人物内心状态的真实展现。他擅长人物肖像画，能将人物的心理活动刻画得入木

三分。克拉姆斯科依最著名的画作之一是《荒野中的基督》（M13），描绘了基督在旷野中三次经受魔鬼试炼的《圣经》经典故事。在克拉姆斯科依之前，几乎没有画家描绘过在试炼中耶稣焦虑的一面。在传统画家的描绘中，耶稣永远是从容的、神圣的。而《荒野中的基督》中的基督形象，若不考虑是基督本人的话，不难感受到画中人物的焦虑、忧愁及内心的交战，这便是克拉姆斯科依对人物内心的刻画，展现了基督作为人的一面。

列宾是中国人最熟悉的俄国画家之一，他的《伏尔加河上的纤夫》（M14）的介绍文章被选入人教版小学语文教材。

列宾生于乌克兰，其作品主要有两大主题，一是对俄国底层人民艰苦生活的描绘，控诉沙皇暴政，二是将俄罗斯的哥萨克人当作心中的绿洲。在其代表作《查波罗什人写信给苏丹王》（M15）中，列宾描绘了查波罗什人写信嘲讽苏丹王时开怀大笑的场景。查波罗什人是哥萨克人的自治组织，哥萨克人在俄罗斯人心目中的固有印象，好比美国的西部牛仔一般，放浪形骸、豪情万丈、快意恩仇。这幅作品讲的是，在一场战争中查波罗什人明明打了胜仗，对方的苏丹王居然要他们投降，查波罗什人自然觉得这种要求荒谬无理，于是写信嘲讽。历史上确有其事。这种开怀大笑的场景在西方绘画中是难以见到的，是画面情绪达到热烈顶点的难得佳作，也象征着列宾向往自由的天性。



M13↑

/

《荒野中的基督》（*Christ in the Wilderness*）伊凡·克拉姆斯柯依（Ivan Kramskoy）180cm×210cm布上油画1872年俄罗斯莫斯科特列季亚科夫美术馆（Tretyakov Gallery）

M14↑

/

《伏尔加河上的纤夫》（*Barge Haulers on the Volga*）伊里亚·叶菲莫维奇·列宾 （Ilya Yafimovich Repin）131cm×281cm 布上油画 1870—1873年俄罗斯圣彼得堡 俄罗斯博物馆（Russian Museum）

M15↑

/

《查波罗什人写信给苏丹王》（*The Reply of the Zaporozhian Cossacks to Sultan Mahmoud IV*）伊里亚·叶菲莫维奇·列宾（Ilya Yafimovich Repin）217cm×361cm 布上油画 1878—1891年俄罗斯圣彼得堡 俄罗斯博物馆（Russian Museum）

大体看来，列宾对俄国的描绘通常是负面的。在名画《伊凡雷帝杀子》（M16）中，列宾描绘了历史上一位暴虐的君主失手杀死亲生儿子的戏剧化场景。列宾集中抓取了人物表情和动作的细节，在情感刻画上甚至比一众意大利的古典大师都有过之而无不及。伊凡雷帝呆滞、惊恐的眼神，是沉浸在丧子之痛中，还是忧心丧失了唯一的继承人，抑或是要让观众有幸灾乐祸的反应？

M16↑

/

《伊凡雷帝杀子》（*Ivan the Terrible and His Son Ivan on November 16, 1581*）伊里亚·叶菲莫维奇·列宾（Ilya Yafimovich Repin）199cm×254cm布上油画1885年俄罗斯莫斯科特列季亚科夫美术馆（Tretyakov Gallery）

巡回展览画派中，成就最高的是列维坦。在俄罗斯，列维坦在绘画界的地位犹如柴可夫斯基在音乐界一般崇高。列维坦深受法国写实主义影响，对巴比松画派柯罗画作中银灰色的高级气息推崇备至，而恰好俄罗斯自然风景的色彩饱和度偏低，植被的颜色偏“苍茫”一系，天然给人灰蒙蒙的感觉，自然便成为列维坦描绘的绝好对象。

列维坦常为风景画赋予深刻寓意，代表作《弗拉基米尔路》（M17），乍看是一条普通的土路，但这条路对于俄国的知识分子有非凡意义。这条弗拉基米尔路是许多因言获罪的知识分子被发配去西伯利亚的必经之路。路旁象征着希望的十字架已然破败，表达了西伯利亚是一个上帝都管不到的绝望之所，然而远处列维坦安排了地平线的曙光，或许是象征着希望以及对知识分子的同情。据说当年这幅作品展出时，不少知识分子在看到后都感动落泪。

进入19世纪中叶后，写实主义浪潮在全欧洲各个地区都有不同程度的展现，这不能单纯理解为艺术风格的发明创造，而是社会的经济、政治及资讯水平发展到一定程度的必然趋势。落后年代中，人们去一趟周边城市都实属不易、价格不菲，更遑论出国旅行，因此大部分人能够接触到的人与事，都同属一个阶层，人们缺乏对社会不同阶级现状的认知。进入19世纪，交通、资讯都更为发达，社会也变得更自由，艺术家作为在思想上最敏感的一群人，自然容易关注到社会发展及其伴随的问题。

文艺复兴、巴洛克时期艺术家的订单主要来源于教会及贵族、富人，所以在题材上，艺术家并无太多选择权，创作也多少是为生计。到了19世纪中叶，由于学院的长期培养，艺术的创作已变得更纯粹，连艺术的商业模式也发

生了显著的改变，艺术家开始创造纯粹的艺术品，根据喜欢的题材和个人的艺术理念进行创作，再由藏家买下，于是艺术家对作品主题开始拥有选择权。若还是按照富人和政府的需求创作，大概永远不会有描绘世间疾苦的画作问世。艺术风格的变化，永远离不开社会的变迁，从中世纪、文艺复兴以来便一贯如此。

M17↑

/

《弗拉基米尔路》（*The Vladimir's Road*）艾萨克·列维坦（Isaac Levitan）79cm×103cm布上油画1892年俄罗斯莫斯科特列季亚科夫美术馆（Tretyakov Gallery）

（三）知识与感官

对并无太深艺术史知识储备的大多数人来说，除开文艺复兴，还能有所耳闻的大约便是印象主义了。凡·高，以其天价画作以及充满戏剧性的人生经历，几乎成为这个领域的代名词，但实际上凡·高是后印象主义艺术家，其艺术理念与印象主义有本质区别。

印象主义艺术的画作常给人模糊不清的观感。“印象主义”（Impressionism），让人以为印象主义艺术家在创作时是纯凭印象为之，而印象总是模糊，再加上画作的模糊观感，便导致人们对印象主义的艺术理念存在一定误解，认为从印象主义开始，艺术界便不追求写实了。

印象主义艺术家们大约活跃于库尔贝之后，在19世纪后半叶。印象主义艺术家的作品总被官方沙龙、展会拒绝。印象主义的集中亮相是1874年，印象主义艺术家自发举办了独立沙龙。在此次沙龙中，展出了被认为是印象主义开山之作的《日出·印象》（M18）。

一位记者觉得该画作太过简陋，就用讥讽批评的态度给这批艺术家起了“印象主义者”的称号，印象主义绘画因此得名。巴洛克、洛可可甚至早先的哥特风格，均是由这样贬义的称呼得来，各个时代的评论家似乎都喜欢搬起石头砸自己的脚。

印象主义绘画的核心艺术理念，与所谓的依靠印象作画截然相反，恰恰是眼见为实。

印象主义画家们认为，所谓真实，只来源于双眼的观察，即来自反射到眼睛里的光线。若想用画笔描绘真实，便要把光影画下来，亮的地方是光，暗的地方是影。所以印象主义艺术，是描绘光影的艺术。不能因为印象主义艺术家的作品感觉是模糊的、不像的，便认为印象主义追求的不是写实，恰恰相反，从追求真实的意愿看来，印象主义所追求的是比古典艺术

所追求的更直接的真实。大家目标一致，只是对于真实的定义不同。

M18↑

/

《日出·印象》（*Impression, Sunrise*）克劳德·莫奈（Claude Monet）48cm×63cm布上油画1872年法国巴黎马蒙丹—莫奈博物馆（Marmottan Monet Museum）

这是古典绘画所追求“知识”与印象主义所追求“感官”之间的二元对立。自文艺复兴以来，绘画艺术中有许多知识和技巧被总结和发明出来。技巧上，如达·芬奇发明的晕染法、明暗法，知识方面则有透视、解剖，风景画中则有对背景色、前景色搭配等各类知识。这样的技巧和知识被学院集中总结归纳，并传授给学生。但要注意的是，知识，未必是真实的，知识是对大量案例进行分析研究后所总结的规律，再用这些规律去对未知的、将要发生的事进行预测，这便是知识做的事情。但在描绘真实的时候，若由知识左右，反而容易描绘出虚假的真实。例如印象主义在进行户外主题创作时，通过观察，艺术家们发现阳光中的阴影并非灰黑色，而是伴随着蓝灰、紫灰等斑斓的色彩（M19）；在强光照射下，尤其户外，人物形象看上去实际无甚立体感，而是呈色块状。这些是依靠知识的绘画从未做到过的细节认知，是传统古典绘画未曾关注的。

M19↑

/

《干草堆·雪景》（*Grainstack, Snow Effect*）克劳德·莫奈（Claude Monet）
66cm×93cm布上油画1891年美国波士顿艺术博物馆（Museum of Fine Arts）

莫奈曾说过一句话，大意为他希望自己是天生眼盲的人，突然间获得了视力，这时他抓起画笔，把看到的东西统统描绘下来。莫奈这句话，精确地诠释了印象主义绘画理念。天生眼盲的人不论对物体的形状或色彩都无任何概念，跟一个天生眼盲的人说太阳是红色的、大海是蓝色的无济于事，因为他无法理解什么是红色和蓝色，天生眼盲的人不存在对色彩的感知维度。这时若他突然获得视力，举例说，他睁开眼，看见一个西瓜，这时哪怕他曾经吃过西瓜，也不会知道这是一个西瓜，这件物体在他看来，不过是一个绿色的球体上带有黑色花纹而已。当然他也不会知道什么是绿色什么是黑色，更不知道什么是球体，也不知道什么是花纹。这种情况下，他对于这个西瓜的视觉知识是零，他有的只是对这个西瓜纯粹的视觉感受。这时你给他颜料和画笔，他能做的只是把他看到的颜色尽可能一五一十地涂抹在画布上。这便是印象主义画家对真实的认知。

为此，印象主义画家主张户外写生，带着画布、颜料、画笔直接坐到要画的事物面前，看到眼前风景迷人，就迅速将其搬到画布上。这与传统绘画方式大不相同。传统作画讲究在画室中深思熟虑，苦思冥想，学院画派甚至要画许多草图后再下笔。印象主义画家能做到这样快速的写生作画，与当时的技术进步有关。印象主义时期，已有挤出即用的管状颜料了，不似

原来在使用颜料前要花时间研磨，否则可能在研磨的时间里，已与美景擦肩而过。

通常认为，马奈是印象主义最主要的创始人之一。马奈出身名门，家族中不乏政界、商界巨擘，父亲是法国内务部首席法官，母亲是瑞典国王的教女，家中也一早为马奈安排好了前途远大的工作，但奈何马奈只对艺术真心热爱，义无反顾地成了一名画家。

马奈的绘画基础是较为学院式的，他经受过非常严格的学院派绘画训练，基本功扎实。但马奈从理念上不认同古典绘画，而更认同以库尔贝为首的写实主义。与库尔贝一样，马奈也是一位关心政治的艺术家，普法战争时参加过国民自卫军，也与巴黎公社有千丝万缕的联系。

由于这批印象主义画家的作品屡屡不被官方沙龙接受，所以他们经常集结在一起举办自己的展览，马奈却均未参加。马奈是自成一派的画家，游走在官方与印象派之间。马奈一方面支持印象主义艺术家创作，另一方面也常把作品拿去参加官方沙龙。马奈崇高的社会地位以及显赫的家世使他不需要依附任何人，反倒是别人会来依附他。马奈被称为“印象主义之父”或有印象主义艺术家对其依附之嫌。

1863年，由于参选官方沙龙的落选作品实在太多，据说达到六成，艺术家们意见很大。当时法国处在法兰西第二帝国治下，君主是拿破仑的侄子，即拿破仑三世，算是位开明君主，于是他专为落选艺术家举办了一场“落选者沙龙”，马奈的作品也在此展出。马奈当时最让人震惊的作品是《草地上的午餐》（M20）。

这件作品在当时是惊世骇俗的：一位裸体女性身边坐着两位衣冠楚楚的男子。正常情况下，古典绘画中若出现裸体，则所有人物都呈现出裸体倾向（参考安格尔、乔尔乔涅等人的画作），抑或是“奉旨裸体”的神话人物（如维纳斯，参考波提切利的《维纳斯的诞生》）。而这幅《草地上的午餐》中为何只有一位女性赤身露体，很难在现实生活中找到合理解释，哪怕是在幻想场景中也很吃力，有人便以淫猥观点来理解这幅画

作。《草地上的午餐》尺幅巨大，完全是古典绘画中用来描绘宏大历史画的尺幅。从技法和构图来看，这幅画的不合理之处也有不少，如：远处女子身形过大，若按照透视规律计算，该女子在现实生活中应是身高3米的女巨人；阴影关系和景深关系也极为混乱；笔触十分粗犷，且整幅画似乎并未完成。马奈在创作该作品时的想法和用意至今也没有确切答案。但有一点是肯定的，马奈并不认同古典绘画理念，不断用具有冲击力的、争议性的绘画主题来挑战公众以及业内对于绘画的认知界限。再如马奈最著名的《奥林匹亚》（M21）。这幅画与提香、乔尔乔涅笔下的维纳斯动作相似，但比起那两幅作品，《奥林匹亚》不再含蓄，而是异常直接，画中的女性形象甚至展现出傲人的女权主义气息。

M20↑

/

《草地上的午餐》（*The Lunch on the Grass*）爱德华·马奈（Édouard Manet）
208cm×265.5cm布上油画1863年法国巴黎奥赛美术馆（Musée d’Orsay）

M21↑

/

《奥林匹亚》（Olympia）爱德华·马奈（Édouard Manet）130.5cm×190cm布上油画1863年法国巴黎奥赛美术馆（Musée d’Orsay）

马奈的绘画理念，有一点与印象主义绘画甚为贴合：马奈认为绘画要表达的是人类的视觉感受。但视觉感官本质上是二维感官，古典绘画在二维画布上表现出的三维立体感和景深感，源于透视法以及明暗法的知识。而印象主义绘画的核心观点是，美术应忠实于视觉，要将二维画面描绘彻底，而不是遵循知识去虚拟三维的投影。

马奈的画作笔触粗糙，甚至画面常由大色块构成，更适合远距离观看，有异常真实的代入感。且大多印象派画家的作品都有这一特性：眯眼相隔一定距离欣赏，能给人以身临其境之感。究其原因，是这批画家不再研究所画对象究竟“是”什么样，而是描绘对象“看上去”是什么样。

在这一点上，巴洛克时期西班牙画家委拉斯开兹启发了不少印象主义画家。前文曾经用委拉斯开兹画的小狗与扬·凡·艾克画的小狗进行对比，指出委拉斯开兹的画法是高度概括的画法，用寥寥数笔勾勒出小狗绒毛的“趋势”便会赋予小狗毛茸茸的感觉，但近看却看不出具体的狗毛。马奈的大色块，比委拉斯开兹的概括画法更进一步。委拉斯开兹明白他要描绘的是狗毛，因此只是把狗毛概括了。马奈创作时，甚至不在意自己所画事物的属性，而是单纯地把真实形象描绘出来，进一步“抛弃”了知识。

为何印象主义艺术家的画作，远看，甚至眯眼看更具真实感？是因为这些画家们画的并非事物本身，而是视觉。一个人在观察时，眼睛是有聚焦、有重点的，所以真实的视觉有概括的，甚至模糊的部分。马奈这方面的代表作有《阳台》（M22）。这幅画作用古典绘画的标准看，女子的脸庞可谓毫无立体感可言，但不妨尝试在生活中观察，在烈日照射下，人的面庞确实倾向于白色一大块，猛烈的光照让你无法感受立体感。

M22↑

/

《阳台》（*The Balcony*）爱德华·马奈（Édouard Manet）170cm×124.5cm布上油画
1869年法国巴黎奥赛美术馆（Musée d'Orsay）

成熟的印象主义风格是由几位画家联合“开发”出来的，主要成员有莫奈、雷诺阿、巴齐耶和西斯莱，其中成就最高、坚持最久、影响力最大的，自然是莫奈。莫奈活了86岁，一生创作近1200幅油画作品，晚年甚至得了眼疾，几乎失明，但依旧未间断创作。

莫奈青年时期也在大学里经受过较为正统的美术训练，同马奈一样，他反对古典创作方式，便与上述画家们结成艺术小团体，常到户外写生。普法战争期间，为避战乱，莫奈到英国住了一段时间，有幸欣赏到透纳的作品，并被透纳绘画中对光影瞬间的描绘深深吸引。之所以说透纳是印象主义先驱，就是因为在对光影和瞬间的追求上，透纳无意间迈出了第一步。

战争结束后，莫奈回国，在1874年独立沙龙上，他的《日出·印象》成了印象主义画派诞生的标志。这幅作品源自莫奈回到家乡勒阿弗尔的一系列创作，共6幅作品，6个场景，其中以《日出·印象》最为著名。这与他在英国看到透纳的日出主题作品不无关系。据说莫奈的创作过程只有半小时，在日出的短暂

时间里，莫奈迅速用画笔捕捉了自然。莫奈将这种对于光影和瞬间的追求贯彻了一生。

M23a↑

/

《鲁昂大教堂西侧》（*Rouen Cathedral, West Façade*）克劳德·莫奈（Claude Monet）100.1cm×65.9cm布上油画1894年美国华盛顿特区国家美术馆（The National Gallery of Art）

M23b↑

/

《阳光下的鲁昂大教堂西侧》（*Rouen Cathedral, West Façade, Sunlight*）克劳德·莫奈（Claude Monet）100.1cm×65.8cm布上油画1894年美国华盛顿特区国家美术馆（The National Gallery of Art）

莫奈对于瞬间和永恒这一组二元对立的认知，表现在他的系列作品中。莫奈为了让人看出他在画作中对光影变化的把握，会对同一主题，选择不同时间进行创作。把这些统一主题的不同画作放在一起，便能看出在不同光影条件下的视觉感受。其中最为著名的是“鲁昂大教堂”系列（M23a/M23b）与“睡莲”系列（M24a/M24b/M24c/M24d）。

“鲁昂大教堂”系列画的是一座哥特式教堂，位于法国西北部诺曼底地区鲁昂市。这一系列作品超过30幅，描绘了不同光照环境下大教堂形象的变化。若你有幸看到真迹，不妨靠近画面观察其笔触，就会发现画面上不存在任何具体线条。完全无法想象莫奈是以什么为指导思想画出这种在局部并无任何线条走向，但宏观却层次分明的观感。

莫奈其他画作也有该特点，譬如“伦敦”系列（M25）和“威尼斯”系列（M26），不过这些作品本身描绘的便是雾气弥漫场景，因为伦敦是众所周知的“雾都”，威尼斯则是“水城”。相比之下，教堂这种线条分明的建筑物能做到不用任何线条，单纯只依靠对光影的描绘，便能塑造出如此生动的建筑形象，可谓神乎其技。

M24a↑

/

《睡莲与日本桥》（*Nénuphars et Pont Japonais*）克劳德·莫奈（Claude Monet）90cm×90cm布上油画1897—1899年美国普林斯顿普林斯顿大学艺术博物馆（Princeton University Art Museum）

M24b↑

/

《睡莲》（*Water Lilies*）克劳德·莫奈（Claude Monet）89.9cm×94.1cm布上油画1906年美国芝加哥芝加哥艺术学院（The Art Instituteof Chicago）

M24c↑

/

《睡莲：清晨的柳树》（*The Water Lilies—Clear Morning with Willows*）克劳德·莫奈（Claude Monet）200cm×1275cm布上油画1914—1926年法国巴黎橘园美术馆（Musée de l'Orangerie）

M24d↑

/

《睡莲：两棵柳树》（*The Water Lilies—The Two Willows*）克劳德·莫奈（Claude Monet）200cm×1700cm布上油画1914—1926年法国巴黎橘园美术馆（Musée de l'Orangerie）

M25↑

/

《伦敦国会大厦》（*Houses of Parliament, London*）克劳德·莫奈（Claude Monet）81.2cm×92.8cm布上油画1900—1903年美国芝加哥芝加哥艺术学院（The Art Instituteof Chicago）

M26↑

/

《傍晚的圣乔治马焦雷岛》（*San Giorgio Maggiore au Crépuscule*）克劳德·莫奈（Claude Monet）65.2cm×92.4cm布上油画1904年英国卡迪夫威尔士国家博物馆（National Museum Wales）

“睡莲”系列是莫奈在巴黎向西约70千米处的小镇吉维尼故居中开始创作的，也是莫奈进入晚年后集中创作规模最大的一类主题作品，大小尺寸不一，加起来足有200多幅。其时莫奈已

开始拥有不小的社会影响力以及可观的收入，可供其建造大型工作室，创作超大尺幅作品。最大的一幅《睡莲》长度超过12米，高达2米以上。在200多幅“睡莲”的系列画作中，莫奈描绘了不同季节、不同时间、不同角度的睡莲，让人充分感受光影变化的魅力。可惜的是，莫奈的原意是要200多幅《睡莲》放在一起，在对比中欣赏，但如今它们散落在世界各地，这个梦想恐怕再也无法实现了。

莫奈对于瞬间的痴迷，简直疯魔。莫奈39岁时，他的妻子死于肺结核，这时的莫奈竟还要抓住瞬间，为妻子画下遗像（M27）。只是我们从画中能感受到，在悲痛的情绪下，莫奈也无法做到客观，画面透着丧乱之气。

M27↑

/

《莫奈夫人去世遗容》（*Camille Monet On Her Deathbed*）克劳德·莫奈（Claude Monet）90cm×68cm布上油画1879年法国巴黎奥赛美术馆（Musée d’Orsay）

M28a↑

/

《洼塘》（*la Grenouillère*）克劳德·莫奈（Claude Monet）75cm×99.7cm布上油画1869年美国纽约大都会艺术博物馆（The Metropolitan Museum of Art）

M28b↑

/

《洼塘》（*la Grenouillère*）皮耶尔·奥古斯特·雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir）66cm×81cm布上油画1869年瑞典斯德哥尔摩国家博物馆（Nationalmuseum Stockholm）

M29↑

/

《红磨坊街的露天舞会》（*Dance at Le moulin de la Galette*）皮耶尔·奥古斯特·雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir）131cm×175cm布上油画1876年法国巴黎奥赛美术馆（Musée d'Orsay）

雷诺阿与莫奈可谓"一时之瑜亮"，二人是关系要好的朋友，也是印象主义绘画核心圈的艺术家。雷诺阿常与莫奈相约写生，在同一处画同一题材（M28a/M28b），二人绘画风格粗看相似，但在笔触、色彩和题材方面都有显著区别。之前提到莫奈的作品笔触粗犷，整体看不到显著线条。雷诺阿则不然，雷诺阿的画作中能看到具有明显走势的长笔触，这导致在观感上，雷诺阿的作品更柔顺。在色彩方面，雷诺阿热衷于用互为补色的色彩组合营造冲突感，给人以鲜亮跳脱之感。莫奈的作品则灰度更高，给人以朦胧之感。从题材上，雷诺阿善于刻画人物形象，代表作有《红磨坊街的露天舞会》（M29）等，而莫奈的画作中，人物则通常只是点缀。

雷诺阿也是一位光影的追随者，他的作品常给人色彩斑斓之感。雷诺阿的人物作品常描绘面容姣好、皮肤细嫩的女性形象。雷诺阿为在画面中展示女性人物皮肤光泽柔软，会用光斑表现皮肤反光，在细微之处对环境光反射进行刻画，例如将环境的蓝绿色映衬在皮肤上，以此表现如镜面般光滑的女性皮肤（M30），这成为雷诺阿独具特色之处。

M30↑

/

《阳光下的裸体》（*Nude in the Sun*）皮耶尔·奥古斯特·雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir）81cm×55cm布上油画1875年法国巴黎奥赛美术馆（Musée d'Orsay）

M31↑

/

《拿水壶的小女孩》（*A Girl with a Watering Can*）皮耶尔·奥古斯特·雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir）100cm×73cm布上油画1876年美国华盛顿特区国家美术馆（The National Galleryof Art）

雷诺阿作品中还有着极具辨识度的绿色（M31），甚至可以通过这种独特的绿色来判别雷诺阿的作品。雷诺阿的绿色是一种蓝绿，但并非纯粹的蓝绿单色，而是带有细节纹理。

雷诺阿的印象主义绘画理念并不像莫奈一般贯穿一生，而是随着绘画上的成功，雷诺阿走访了佛罗伦萨、罗马、威尼斯等地，受到了文艺复兴艺术的深刻感染。在受到文艺复兴艺术冲击之后，雷诺阿又展现出回归古典绘画风格的倾向，例如他的晚期作品《大浴女》（M32），人物形象的线条明晰，刻画精细，但对光影的处理方法依然保留了之前的风格。

雷诺阿的晚期风格展现出复古倾向，并不难理解。相比于莫奈，雷诺阿创作了许多人物画。风景画线条感不强，所以天然适合莫奈无线条的创作方式，而人物的线条丰富得多，要用无线条的方式强行处理，难度颇大。在雷诺阿之前，德拉克洛瓦、伦勃朗都有过类似尝试，结论也很明显：线条不能百分之百被抛弃。

M32↑

/

《大浴女》（*The Large Bathers*）皮耶尔·奥古斯特·雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir）115cm×170cm布上油画1884—1887年美国费城费城艺术博物馆（Philadelphia Museumof Art）

有一位出身学院，自始至终不认同印象主义绘画理念，却被归为印象主义代表人物的画家，他就是著名的“偷窥狂”画家，爱画芭蕾舞者的德加。德加不是标准的印象派画家，但为表现自己的绘画在理念上有异于传统，他曾在入选官方沙龙后主动退出，加入莫奈、雷诺阿等人的印象主义沙龙。

印象派画家虽然经受过学院训练，但他们很早就抛弃了学院派的作画方式。再之后的塞尚、凡·高、高更则更是几乎没有学院根基，可算作“野路子”画家。德加却不同，他的老师是安格尔得意门生拉莫特。从这个角度看，德加算是新古典主义绘画的嫡传弟子，有明确的古典主义学院绘画传承。因此，德加从根本上认同古典画派关于优美线条的追求。德加热衷于描绘芭蕾舞女，他画了大量在排练、候场、演出等各类情境中的芭蕾舞演员（M33a/M33b/M33c），而人们却在画面中感受到了显著的印象主义风格。

画中人物，都是以概括性笔触描绘，不算清晰，与其他印象主义画家描绘人物的方式类似。虽有着与莫奈等人相似的概括性笔触，但德加也有独特的表达方式。若仔细观察，不难发现德加的人物轮廓线明晰，依然推崇安格尔式的明确线条，而其他印象主义画家通常是以色块直接描绘人物。

在经受古典绘画训练的同时，德加也深受法国写实主义影响，主张在绘画中抓取生活场景的瞬间。例如某些画面中，尽管描绘的是某个舞者的特写，却能看见周围其他舞女的腿部，可见德加不是在构图“摆拍”，而是对画面进行具有“瞬间感”的安排。

M33a↑

/

《芭蕾课》（*The Ballet Class*）爱德加·德加（Edgar Degas）85cm×75cm布上油画
1871—1874年法国巴黎 奥赛美术馆（Musée d’Orsay）

M33b↑

/

《彩排》（*Rehearsal*）爱德加·德加（Edgar Degas）46cm×61cm布上油画1879年美国纽约弗里克收藏馆（The Frick Collection）

德加并非典型的印象主义者，还因为德加依然秉持画室创作，而非户外写生。芭蕾舞主题不适合现场创作，但德加时常出现在排练场地，画着芭蕾舞者们的速写。在德加的芭蕾舞主题作品中，对舞女面部以及腿部动作的光影描绘，确是充满印象主义特色的表现手法。

总的来说，印象主义受到了库尔贝写实主义的影响，且更进了一步。他们不仅描绘了生活中真实的人物、事物和风景，同时还找到了最“真实”的表现形式，亦即所描绘对象“散发”出的光影。

其实，印象主义的诞生与两个重要的社会因素密不可分。

第一是1839年摄影术的发明。古典绘画，尤其肖像画、人物画，往往充当“照相机”的作用，要尽可能画得“像”。摄影术的诞生无疑宣告了古典绘画核心理念的崩塌。当时的艺术家不得不思考，除开画得“像”之外，绘画艺术还能做什么？印象主义画家从人眼观察事物的方式出发，重新定义了什么是真实。照相机再精准，抓住的也只是以线条为基础的形似。要做到神似与身临其境，定要从人眼感受事物的方式出发，对光影无比真诚，才能做到像莫奈的“鲁昂大教堂”系列般，并无任何单一线条，却能呈现丰富层次。19世纪摄影术刚刚发明，还未达到如今天这般高超的技术水准。当时的摄影术所需要的曝光时间

很长，所以大多用来拍摄人物肖像以及静态风景。印象主义绘画描绘的光影和运动感都是当时摄影术所无法表达的，这是印象主义绘画艺术对摄影术的回应。

M33c↑

/

《绿色的舞者》（*The Green Dancer*）爱德加·德加（Edgar Degas）66cm×36cm布上油画1879年西班牙马德里提森—博内米撒艺术博物馆（Thyssen-Bornemisza Museum）

第二是东方艺术带来的启示。19世纪中叶，欧洲与东方通商已然频繁。彼时日本出口大量货物到欧洲，为防止运输途中磕碰损毁，日本人用废纸将货物包裹。这些废纸当中，就有日本的绘画艺术——浮世绘。当然，这些废纸不是名家原作，只是些招贴画，如日本的色情行业场所门口张贴的充满色情意味的揽客海报。马奈、莫奈等人见到这些浮世绘作品后，深受感其染。浮世绘并无透视与解剖，创作方式与欧洲中世纪的类

似，但画面却展现出纯粹美感，色彩也无比鲜艳。这无疑给了印象主义者们以启示。

印象主义画家依然在描绘真实，只不过他们描绘的是“感官”的真实，而非源自知识的真实。印象主义画家描绘瞬间，因为这是光影存在的最好证明，所谓“浮光掠影”，光影的变化将时间维度囊括进来，形成了更完整的真实。

至此，若再进一步地追问：光影的本质又是什么？是否存在着比描绘光影更深、更本质的真实？这个问题，要等到进入新印象主义及后印象主义时期之后，由一只脚踏进现代主义的艺术家们给出答案。

14 斯拉夫与法兰西：民族乐派

（一）民族的与世界的

古典音乐的庞大体系中，除德奥交响乐与意大利歌剧之外，很难找出如它们一样拥有如此显著特征及相当数量作曲家的音乐区域了。

虽然每个作曲家的音乐品味各不相同，作品影响力与艺术价值的高低也难以用客观数字衡量，但若以录音频次及上演频率做统计，除德奥交响乐和意大利歌剧外，还有一类音乐可被归为一大类，这便是斯拉夫音乐。

将斯拉夫音乐归为一大类可看作是笔者自创，因为正统学术界大多不会如此划分。要理解“斯拉夫”概念，需从历史讲起。公元4到6世纪，斯拉夫人渐渐形成了部落联盟。6世纪开始，斯拉夫人开始侵袭当时属拜占庭帝国的巴尔干。7世纪时，已有斯拉夫人在巴尔干定居，受到当时拜占庭先进文明的影响。从7世纪起，斯拉夫人开始在各地建立国家，如斯拉夫—保加利亚王国、大摩拉维亚国、基辅罗斯公国、捷克公国、波兰王国等。斯拉夫人对现今东欧地区，一直蔓延至俄罗斯，都有着深远影响。而俄罗斯、乌克兰的建国也与北欧维京人渊源甚深。传统音乐理论将这一地区的音乐和一些北欧音乐划为民族乐派。值得注意的是，尽管二者确有取材于民间的共同特点，但听感上差距不小。根据卢梭的地理决定论，无视这些客观影响，而将其统称为民族乐派，略显草率。而波兰音乐、捷克音乐、俄罗斯音乐甚至部分匈牙利音乐，却在听感上有共通之处，故笔者将其归类为“斯拉夫音乐”。

要概括斯拉夫音乐的特性，“极具民族特色”固然是保险的说法，但只解释了一半。“民族特色”指的是斯拉夫音乐惯常取材于民歌，旋律性强，易于传唱，有民歌特色。民歌通常旋律性极强，否则民间并无记谱法，旋律性弱的音乐无法以口传心授的方式传播。另外，斯拉夫旋律具备深重的悲情色彩。悲情有很多种：善感（sentimentale）、忧郁（melancholy）、悲伤（sorrow）、惆怅（nostalgia，多指乡愁）、悲痛（pathetique）、悲壮（solemn）等。这几种情感看似差异细微，对艺术家来说，实际差别巨大，且无法用语言直接形容。这种悲情气息是宽广的、深埋在民族性深处的、具有豪迈气质且又极度浪漫的。斯拉夫音乐的优美旋律拥有大线条，传达出“荡漾”及“摇曳”的感受。捷克作曲家斯美塔那的交响诗套曲《我的祖国》（[1]）中描绘捷克母亲河的《伏尔塔瓦河》，捷克作曲家德沃夏克的《斯拉夫舞曲》，以及俄国的柴可夫斯基、拉赫玛尼诺夫的作品，都呈现出这类气质。

斯拉夫人所处地区的气候条件相对恶劣，天气异常寒冷，斯拉夫音乐中的苍茫感大约与之相关。再加上斯拉夫人经历过太多动荡，迁徙是家常便饭，从斯拉夫音乐中常能听出“国破山河在”的故国情怀。在历史上，斯拉夫人所处地区，尤其捷克、匈牙利这块地界，经历了多次外族侵略，王朝更迭相对频繁。即便是斯拉夫音乐中欢快的部分，也并非莫扎特音乐那般天真纯粹，在热情外表之下，总垫着伤春悲秋的背景色，以及朝不保夕、居无定所情形下的及时行乐之感。德奥音乐中的欢欣、愉悦，让人像是置身金碧辉煌的宫殿中，贵族们身着盛装，跳着优雅的华尔兹；斯拉夫音乐中的欢乐，则是在苍茫的草原上，一群牧民围绕篝火，跳起热烈的民族舞蹈，晚会结束后又要启程去往下一个目的地。若要表现英雄气概，德奥音乐描绘的会是一位言出如山、骁勇善战、一呼百诺的将军，而斯

拉夫音乐表现出来的，则是一位江湖豪侠，无拘无束、盖世无敌。

捷克音乐是斯拉夫音乐中的代表，最重要的作曲家是斯美塔那和德沃夏克。两人在创作形式上略微形成了二元对立。虽然都推崇瓦格纳，但从勃拉姆斯与瓦格纳所代表的音乐阵营来划分，斯美塔那的创作是更认同瓦格纳的，他创作了众多交响诗作品，并开发了捷克语歌剧。德沃夏克虽也创作过歌剧，但其作品中，古典体裁的交响曲、协奏曲以及室内乐等作品更为主流。

斯美塔那可看作捷克古典音乐的奠基人。虽然捷克从来不缺音乐家，但第一个获得广泛国际声誉的非斯美塔那莫属。他的音乐强调民族性，具有强烈的爱国主义色彩。斯美塔那最重要的作品之一是交响诗套曲《我的祖国》，也是其标题音乐的代表作。套曲用6段音乐来描绘祖国的壮丽山河及民间故事，其中第2段《伏尔塔瓦河》最为著名，描绘捷克的母亲河伏尔塔瓦河。曲子开头以长笛婉转的曲调奏出伏尔塔瓦河源头的涓涓细流，随着弦乐声部主旋律的显现，细流汇聚成大川大河。

斯美塔那可被归类为浪漫主义时期瓦格纳阵营的音乐家。民族乐派的音乐具有强烈的叙事性，这种叙事性也是瓦格纳阵营所追求的。例如在《g小调钢琴三重奏》中，斯美塔那深刻地表达了对夭折女儿的思念，感人至深。在另一部自传性作品《我的生活》中，斯美塔那用弦乐四重奏的方式表达了自己对生活的感悟。

斯美塔那开了民族乐派歌剧之先河。在他之前，歌剧语言由意大利语、德语和法语牢牢统治，三分天下。斯美塔那摆脱了传统束缚，创作出了用捷克语演唱的歌剧《被出卖的新嫁娘》，成为捷克历史上最重要的歌剧之一。这部歌剧也成为非德、法、意三语演唱歌剧中上演频率最高

的歌剧之一。从这一点看来，斯美塔那对捷克语歌剧的开发，好比瓦格纳对德语歌剧的重新定义。

德沃夏克比斯美塔那年轻近20岁，是捷克历史上最伟大的作曲家之一，也是民族乐派作曲家中最具代表性的一员。他的作品不仅带有强烈的民族色彩，且一定程度上展现了强烈的国际化特征，可以说带领捷克民族音乐真正地走向了世界乐坛。

虽然对瓦格纳评价颇高，但德沃夏克的音乐创作却偏向勃拉姆斯阵营，其作曲体裁多为传统形式，例如标准四乐章结构的交响曲、小提琴协奏曲、钢琴协奏曲、大提琴协奏曲、14部弦乐四重奏等。其歌剧中，大部分为捷克语文本。

德沃夏克的发迹也与勃拉姆斯息息相关。一次作曲比赛中，勃拉姆斯作为评委，发现了德沃夏克的才华，并劝说评委会将奥地利国家奖颁给他。在勃拉姆斯的扶持下，德沃夏克越发受到关注，在欧洲乐坛占据了一席之地。勃拉姆斯甚至把德沃夏克介绍给自己的出版商，随后在出版商的建议下，德沃夏克参照勃拉姆斯写下的《二十一首匈牙利舞曲》（[2]）的形式，创作了带有强烈斯拉夫民族风格的钢琴二重奏《八首斯拉夫舞曲》（[3]），后改编成管弦乐组曲，共两套。

德沃夏克创作了许多脍炙人口的作品，例如《e小调第九交响曲》（即《自新大陆》，[4]），其末乐章常被电影引用，第二乐章更是“思乡曲”教科书般的经典呈现。除大部头作品外，德沃夏克还有许多旋律性极强的名曲小调，例如钢琴独奏作品《幽默曲》、歌曲《妈妈教我的歌》，都流传甚广。

不论创作形式是偏向瓦格纳还是勃拉姆斯，在精神内涵上，斯拉夫音乐的民族性以及爱国主义情怀都是斯美塔

那与德沃夏克音乐不变的主题。相比之下，强调民族性的做法在西欧文化体系当中并非主流，他们的艺术有着比民族大义、爱国主义更为中性的追求，如情爱、宗教、哲学甚至各类抽象情感。

艺术关注点上的差异与每个国家的政治环境以及社会环境分不开。在欧洲范围内，德、法、意这类国家政治、军事、经济、文化都相对更发达，不易遭受外国的单方面侵略，有着相对稳定的国内环境，并不会将国家存在感与民族大义这类主题上升得很高。相反，捷克这类国家在历史上饱受战争骚扰、侵略和压迫，斯拉夫人心中的抗争精神相对强烈，民族文化共同体的存在感普遍受到极大关注，成为主流的社会情绪。

---

[1]《我的祖国》（*Má Vlast*）贝德里赫·斯美塔那（Bedřich Smetana）1874—1879年交响诗套曲JB1:112

[2]《二十一首匈牙利舞曲》（*21 Hungarian Dances*）约翰内斯·勃拉姆斯（Johannes Brahms）1869年交响套曲Wo O.1

[3]《八首斯拉夫舞曲》（*8 Slavonic Dances*）安东·德沃夏克（Antonín Dvořák）1878 年和1886年交响套曲Op.46，Op.72

[4]《e小调第九交响曲“自新大陆”》（*Symphony No.9 in e minor “From the New World”*）安东·德沃夏克（Antonín Dvořák）1893年交响曲Op.95

（二）冬风与鬼火

波兰音乐最重要的代表人物是肖邦，但肖邦又并不像上述斯美塔那和德沃夏克一般，被认作纯粹的波兰民族乐派作曲家。肖邦的音乐开辟了属于自己的完美体系，自成一脉，与此同时，波兰音乐也被肖邦带向国际化。

肖邦出生在华沙西边50多千米处的村庄。肖邦在20岁时来到巴黎发展，此后再未回到波兰。肖邦一度活跃在巴黎的艺术家圈子中，经常参加沙龙音乐会，以作曲及教学为生。

由于长期受巴黎文艺气息的感染，肖邦的音乐中除却波兰音乐特有的斯拉夫式的忧郁外，更多了一份属于巴黎的精致。主要为钢琴创作音乐作品且依然能在音乐史中获得如此重要地位的，纵观世界乐坛，大概仅有肖邦一人。在他一生的作品中，除少数声乐作品、一部钢琴三重奏、一首大提琴《波兰舞曲》以及一部《大提琴与钢琴奏鸣曲》之外，钢琴是绝对的主角。

德奥的钢琴协奏曲强调管弦乐团与钢琴的交织呼应，因为钢琴本质不是旋律乐器，而更善于和声。肖邦有两部钢琴协奏曲以及一些钢琴与乐队的单乐章作品，但无一例外，在这些作品中，乐队的存在显得并不必要。两部协奏曲（[1]/[2]）除开头引子、乐章中段过渡以及乐章结尾总结外，即便没有乐队参与，也几乎不影响钢琴独奏部分的听感。在《平稳的行板与辉煌大波兰舞曲》（Op.22，[3]）当中，乐队更是完全没有存在的必要，这部作品后被改编成纯钢琴独奏，毫无违和感。这也是肖邦音乐独具魅力的地方，他把钢琴这件乐器的歌唱性发挥到极致，这是其他作曲家的钢琴音乐难以做到的。

肖邦对钢琴音乐的审美有一半是意大利歌剧式的。他极其推崇意大利歌剧，尤其对贝利尼的美声歌剧情有独钟，并惊叹于贝利尼歌剧对旋律线条的塑造，甚至嘱咐自己的学生：若要把钢琴弹好，就要多听意大利歌剧。前文曾提到，钢琴天然不是为了演奏优美旋律而设计，但在和声方面却无比擅长，若是能把钢琴的歌唱性以某种手段挖掘出来，再配之以钢琴变化多端的和声能力，岂非可将钢琴的表现力提升到更高的层次？

肖邦做到了。首先，其钢琴作品的旋律无一例外都极其优美，这是他在旋律上的绝对天赋。再者，肖邦用了不少特殊技巧来弥补钢琴在歌唱性上的不足，例如安排了音符在时间线上的伸缩来弥补钢琴无法做出的歌唱性震音，例如一小节内前几拍时间拉长一些，后几拍则把时间缩短，这样整体节奏是准的，但在小节之内形成了摇摆伸缩感。音高上的摇摆（即震音）既然做不到，就用时间上的摇摆来弥补。再如前文提到，贝利尼的美声歌剧极其讲究连音，同样，肖邦音乐也讲究连音，乐句连线、贯穿是其让钢琴作品体现歌唱性的一大重要手段。肖邦还有所谓的“自由节奏”，本质上是一长串装饰音，在左手相对规律的节奏框架下，右手一气奏出几十个连音，且连音的音高走向极具旋律上的创造性。这种技巧就像歌唱家在演唱时，在某些极具表现力的自由段落加入大量即兴的连串音符。这些音符灵动多变，歌唱家的即兴能力得以体现。肖邦的自由节奏段落就拥有类似的即兴感，不同演奏家的处理方式也大为不同。

在肖邦的年代，现代钢琴的机械结构基本成型，可以通过不同触键方式做到变化的音色。踏板技术的成熟，使得钢琴家可以在钢琴键盘上安排丰富的音色变化。对于钢琴音色，肖邦的看法与德奥音乐家显然不同。德奥体系中对于钢琴练习的基本观点，是将每根手指练得尽量均衡，力度、速度都均匀齐整。肖邦则认为，人的十根手指本就

生来不同，应当发挥它们的个性，而非练到个个相同，没有区分。他更看重音色的变化，强调在演奏时要推敲不同音符用何种指法才能达到理想的音响效果。

和声方面，肖邦对德奥音乐的研究是深入的，他从巴赫、莫扎特、贝多芬等人的作品中汲取灵感，使和声拥有丰富的变化，不落俗套。当然，我们可以猜测肖邦其实并未好好学过配器，因而并不具备如他的同行李斯特那样的乐队写作能力。但对于肖邦来说，也许他并没有必要创作乐队作品，因为表达他音乐理念的最好载体就是钢琴。在钢琴上，肖邦融合了贝利尼歌剧般的旋律以及德奥交响乐中变化丰富的和声，再结合自身波兰民族中特有的斯拉夫式忧郁气质，以及巴黎精致的文艺气息，成功地塑造了属于自己的“诗意”音乐，无怪乎被称作“钢琴诗人”。

体裁方面，肖邦传统曲式的作品不多，只有两部协奏曲、三部钢琴奏鸣曲、一部大提琴奏鸣曲以及一部钢琴三重奏。肖邦可说是一手将一些不太主流的体裁推广得人尽皆知，例如叙事曲、谐谑曲、即兴曲、圆舞曲、夜曲、玛祖卡舞曲、波兰舞曲以及各种短小作品（如船歌、摇篮曲、幻想曲），还有20余首主要的练习曲和20多首前奏曲。这些作品的长度大多不超过20分钟，但每部作品的内涵都丰富无比，从技巧难度上也都不好驾驭。肖邦自己的钢琴演奏水平在当时也是罕逢敌手，大约只有李斯特这类超级钢琴家可与之相提并论。

肖邦创作的玛祖卡舞曲和波兰舞曲，大大提升了世人对波兰音乐的认知度。这两种舞曲都是波兰的民族音乐。当然，肖邦的波兰舞曲与玛祖卡舞曲都无法随之起舞，只为欣赏之用；他的圆舞曲也同样只能欣赏，不为伴舞所作。

肖邦音乐中的波兰元素甚多，且从精神内涵看，总带着对波兰故土的浓浓乡愁。自20岁离开波兰后，肖邦就再

未回国，小学课文里我们也学过《把我的心脏带回祖国》。著名钢琴家傅聪曾形容肖邦的音乐犹如南唐李后主的词，这种形容是精准的，在肖邦音乐中似乎永远能听到“雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改”的惆怅。

与肖邦几乎同岁的李斯特（肖邦生于1810年，李斯特生于1811年）可与肖邦在钢琴艺术方面形成二元对立。李斯特是匈牙利人，且比肖邦更早来到巴黎，并在肖邦于巴黎发展时对其颇有接济。李斯特对匈牙利民族元素做了一定程度的挖掘，作有19首《匈牙利狂想曲》，展现出浓厚的匈牙利民间风情（[4]）。但是，李斯特的音乐创作总体而言是综合性的，并未展现出肖邦那样显著的民族特征。

李斯特对钢琴演奏技巧的开发，犹如帕格尼尼对小提琴技巧的挖掘。他将钢琴演奏的“硬功夫”推上了全新层次。李斯特早年立志成为钢琴界的帕格尼尼，这一点他确实做到了。李斯特钢琴作品的演奏技术难度，甚至比肖邦还高一个档次，但这只是纯技巧上的难度，譬如著名的12首《超技练习曲》（*Etudes D’exécution Transcendante*），“transcendante”译作“超绝”。借用数学中的例子，“transcendentialequation”被翻译成“超越方程”。数学中的超越方程很难求解析解，只能以计算机“暴力”算出。虽然不知李斯特本人数学如何，但是对“transcendate”一词的使用，已表明他在高难度钢琴技巧创新方面的决心。

肖邦钢琴音乐中那些难以演奏的段落并非为追求高超技巧刻意为之，而是音乐为先：要创造如此听感的音乐，必须有与之配合的技巧，这些技巧很好地展现了肖邦所需要的音响效果，只是碰巧这些技巧大都难以把控。平心而论，肖邦作品的技巧难度实属“正常”范畴，都是“有必要的难”，绝到不了李斯特“超绝”的程度。肖邦作品中技术难度最高的音乐，主要是两套共24首的《练习曲》。但不

难发现，这些“每一首解决一个技术难点”的练习曲，尽管演奏着实困难，但都是音乐性强且动听的曲子，难得“很有必要”。李斯特的《超技练习曲》从听感上稍不如肖邦练习曲动人。

在音乐的听觉形象上，李斯特与肖邦形成了鲜明的二元对立。这与他们的性格特点以及人生际遇有关。李斯特是当时欧洲音乐界的超级巨星，极为风光体面，也是风流倜傥的花花公子，花边绯闻全欧洲都津津乐道，其音乐有着华丽、辉煌的气度。肖邦外表瘦弱，为人内向，性格忧郁，尽管也很有名，但收入水平、生活状况与李斯特相差较远，在与离异女作家乔治·桑纠葛多年后不得已分道扬镳，自此一蹶不振，不久便去世。因此，其音乐中常有忧郁的、哀叹的诗人气质。

从谱面上也能看出二人的差异。对比肖邦极具代表性的《练习曲第十一首“冬风”》（[5]）练习曲和李斯特的《超技练习曲第五首“鬼火”》（[6]）练习曲，总体上都是表现“身姿摇曳”的艺术形象。尽管音符极多，琳琅满目，但肖邦的风格是流淌式的，有大的旋律主线，伴随音符虽多，却是众星捧月式地围绕大旋律展开。李斯特则是用相对固定的音型，在平稳不变的范围内来回变化。在钢琴艺术的技巧上，肖邦更为“灵动”，讲求巧妙、多变、对比；李斯特则更“硬”，讲求速度、力度、跨度。

实际上，二人的音乐难以划分归类，他们的音乐中都有属于各自民族的音乐元素，但又经过巴黎这个世界文化中心的洗礼，很难说清这类音乐的从属。抑或本就没有民族音乐或世界音乐，只要影响力足够大，音乐足够优秀，形成一套完整自洽的体系，这便是属于世界的音乐了。

日本著名作曲家武满彻早年曾苦恼于无法摆脱自己音乐中的日本元素，不能写出纯正的西方古典音乐。后来他意识到，属于日本的民族元素，恰恰才是他自己的声音。

贝多芬、莫扎特这样伟大的德奥作曲家在创作时，并无所谓主流的、世界性音乐的概念，他们只是跟随内心的灵性歌唱，他们的音乐来自天性流露，而非匠气雕琢。

---

[1]《e小调第一钢琴协奏曲》（*Piano Concerto No.1 in e minor*）弗里德里克·肖邦（Frédéric Chopin）1830年协奏曲Op.11

[2]《f小调第二钢琴协奏曲》（*Piano Concerto No.2 in f minor*）弗里德里克·肖邦（Frédéric Chopin）1829年协奏曲Op.21

[3]《平稳的行板与辉煌大波兰舞曲》（*Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante*）弗里德里克·肖邦（Frédéric Chopin）1830—1834年波兰舞曲Op.22

[4]《匈牙利狂想曲第二号》（*Hungarian Rhapsody No.2*）弗兰兹·李斯特（Franz Liszt）1847年狂想曲S.244/2

[5]《练习曲第十一首“冬风”》（*Étude No.11, “Winter Wind”*）弗里德里克·肖邦（Frédéric Chopin）1835年练习曲Op.25

[6]《超技练习曲第五首“鬼火”》（*Transcendental Étude No. 5 “Feux Follets”*）弗兰兹·李斯特（Franz Liszt）1826年练习曲S.139

（三）天主教与东正教

捷克、波兰的音乐，具有强烈的斯拉夫气质。然而，不管创作数量还是质量上，斯拉夫人最重要的音乐是俄罗斯音乐。虽然民族上接近，但在宗教上，俄罗斯与捷克、波兰等地有所差异：捷克、波兰、匈牙利居民多信奉天主教，俄罗斯居民多信奉东正教。

对于基督教体系中“末日”的认知，东正教、天主教和新教有所差异。对天主教来说，末日的重点在于审判，故天主教宣扬在世时要多行善举，以确保自己在天堂中的席位；新教则不同，他们已经解决了上天堂的问题——凡是基督徒，信耶稣必上天堂，问题是在人间如何做一个更好的基督徒；东正教的末日认知则是“受难”认知，世间的苦难是来自上帝的考验，东正教大有“为天下人受难”之感，所以给人以深重、苦难、宿命论的宗教感受，这也是俄罗斯音乐中充满深沉、恢宏与悲壮战斗感的一层原因。俄罗斯民族音乐性格的背景色与东正教息息相关。

如前文所述，俄罗斯当时并未赶上文艺复兴浪潮，故其社会形态、文化发达程度都较欧洲大陆落后。俄罗斯的音乐发展与其美术类似，并无太多前人积累，而是充分学习西方经验。俄罗斯音乐的兴盛从19世纪上半叶开始。

通常认为，第一位世界级的俄罗斯作曲家是被柴可夫斯基誉为“俄罗斯音乐中的沙皇”的格林卡。格林卡青年时游学德国、奥地利、意大利等地，充分了解并学习了欧洲音乐，与门德尔松、柏辽兹等人均为好友，打下了坚实的西欧音乐基础，作品中充满浪漫主义音乐元素。格林卡毕生的音乐创作都致力于写出属于俄罗斯人自己的音乐，是

俄国歌剧的开创者，好比“美声三杰”让意大利歌剧重新散发艺术光辉一般。

在意大利游学期间，格林卡结识了贝利尼、多尼采蒂等意大利歌剧巨匠，萌生了创造俄罗斯风格歌剧的想法，其歌剧作品《伊凡·苏萨宁》（[1]）是开俄语歌剧先河的伟大作品，讲述了俄罗斯民族英雄苏萨宁为保护沙皇，反抗波兰军队，与敌人同归于尽的故事，其中融入了俄罗斯的民谣风格旋律，展现出热烈的爱国主义情怀。俄罗斯人战斗式的、具有压迫感的气势在作品中一览无余。《伊凡·苏萨宁》的序曲便展现了这种俄罗斯所独有的情怀，而其间的双簧管独奏则又凸显了俄罗斯民族音乐中特有的旋律感。

格林卡最著名的歌剧当属《鲁斯兰与柳德米拉》（◣注《鲁斯兰与柳德米拉》（*Ruslan and Lyudmila*）米哈伊尔·格林卡（Mikhail Glinka）1837—1842年俄语五幕歌剧：◢）。武士鲁斯兰为解救身陷魔窟的柳德米拉公主，历经艰险，最后抱得美人归。这种充满离奇幻想和神秘历险的故事，是俄罗斯音乐偏好的惯常主题。《鲁斯兰与柳德米拉》的序曲集中体现了格林卡的音乐特点，以极其快速的弦乐音阶开头，造成风卷残云般的雄浑听感，而在进入第二主题后，又以优美生动的主旋律展现出俄罗斯豪迈的民族特性。格林卡的作品集中展示了俄罗斯民族乐派的音乐特色：一是旋律性极强便于传唱，当然几乎所有民族乐派音乐都有该特点；二是带有悲情、豪迈的俄罗斯特色；三则是将音乐重心往低音倾斜，制造出雄浑有力的音响效果。

格林卡之后，俄罗斯涌现出一大批优秀作曲家，以发扬俄罗斯音乐为己任，其中的代表便是“强力五人团”，分别是：巴拉基列夫、穆索尔斯基、里姆斯基—科萨科夫、鲍罗丁、居伊。若把格林卡算作俄罗斯第一代音乐家，

在“强力五人团”为代表的第二代俄罗斯作曲家手上，俄罗斯音乐形成了强大的自我风格。五人团中的音乐家在各类音乐体裁上各有建树，奠定了属于俄罗斯音乐的特色。譬如鲍罗丁奠定了俄罗斯音乐特有的“史诗风格”，代表作是《b小调第二交响曲》（[2]）。鲍罗丁还充分挖掘了俄罗斯音乐当中的东方特色。众所周知，虽然俄罗斯是欧洲国家，首都莫斯科地处欧洲大陆，但俄罗斯大部分国土实则身处亚洲，与亚洲众多国家接壤，文化、商业上都互有往来，从该意义上看，俄罗斯音乐中吸收东方音乐的特色并不意外。鲍罗丁的“交响音画”《在中亚细亚的草原上》（[3]）描绘的便是中亚土著商队在草原中穿行的场景。《D大调第二弦乐四重奏》（[4]）的开头旋律乍听之下甚至恍若中国音乐。鲍罗丁可能也是最为“跨界”的作曲家，因为鲍罗丁的主业是一名化学教授，作曲更像是业余爱好。

里姆斯基—科萨科夫充分体现了俄罗斯音乐热衷于探究、描绘异域风情和神话故事的特色，《舍赫拉查德》（[5]）是其成就最高的代表作，取材于东方神话《一千零一夜》（也叫《天方夜谭》）。他最为人所知的作品大约是《野蜂飞舞》，这段音乐选自他的俄语歌剧，改编自普希金的童话诗《萨尔坦沙皇的童话》。经过一大批第二代俄罗斯音乐家的努力，俄罗斯音乐逐渐成为西方音乐中不可或缺的重要部分。

俄罗斯音乐的最高峰自然是柴可夫斯基。对于柴可夫斯基的理解，不能局限于“俄罗斯最伟大音乐家”抑或是“俄罗斯音乐代表”，柴可夫斯基对整个西方古典音乐的影响力都极其巨大，应当与“德国3B”，与莫扎特、瓦格纳们一道，堪称整部西方音乐史上最闪耀的明珠。

当提到民族乐派时，旋律性强永远是其共享的优点。论到柴可夫斯基在旋律上的天赋，民族乐派音乐家中似无

人能出其右。柴可夫斯基一生创作不过近百部作品，但其中名作比例极高。柴可夫斯基的名作几乎都有扣人心弦的旋律，在世界范围内的知名度和传唱度甚广，已深深刻入全人类的集体听觉记忆中，简单举例便有《天鹅湖》《胡桃夹子》《睡美人》中的段落，还有《第一钢琴协奏曲》《小提琴协奏曲》以及一众小品，都是脍炙人口的绝顶佳作。柴可夫斯基是当之无愧的旋律大师，在旋律上的创造性，柴可夫斯基称第二的话，怕是无人能自信称第一。

柴可夫斯基的音乐体裁偏纯音乐，著有6部交响曲、1部标题交响曲（《曼弗雷德》交响曲）、3部钢琴协奏曲、1部小提琴协奏曲，大量的钢琴小品套曲以及管弦乐组曲，还有11部歌剧以及3部芭蕾舞剧等。其创作体裁较为自由，古典范式写了不少，自由如舒曼那般的小品套曲也写了不少，每部作品都极具歌唱性。

柴可夫斯基是一位创新力极强的作曲家，他许多作品的创新性都有类似遭遇：起初被业内排斥，之后却又红遍全球，成为人类音乐文献中的经典。这方面的代表作有《降b小调第一钢琴协奏曲》和《D大调小提琴协奏曲》。《降b小调第一钢琴协奏曲》是柴可夫斯基献给俄国著名钢琴家鲁宾斯坦的作品，但鲁宾斯坦拒绝首演也拒绝接受这部作品，因他觉得这部钢琴协奏曲是一部粗糙的作品。其实哪怕从现代观点来看，鲁宾斯坦的批评也不无道理。柴可夫斯基的钢琴演奏水平并不高明，甚至算不得合格的钢琴演奏者，相比之后拉赫玛尼诺夫这样的顶级钢琴家，柴可夫斯基在技巧和弹奏适宜度上显得生涩。被鲁宾斯坦拒绝以后，柴可夫斯基转投德国指挥家彪罗的怀抱，彪罗将其一手捧红，让这部《降b小调第一钢琴协奏曲》在欧美获得了巨大声誉。这时鲁宾斯坦又幡然悔悟，希望柴可夫斯基再为其创作一部类似的钢琴协奏曲，这便有了《G大调第二钢琴协奏曲》（[6]），从创作手法上看，它比

《降b小调第一钢琴协奏曲》更成熟，但知名度却远远不及。

《D大调小提琴协奏曲》（[7]）最早是献给当时在俄国的最伟大的小提琴家兼教育家奥尔的作品，奥尔开始也提出了细致的批评，很显然这部作品从演奏规律上看实在太别扭。专业演奏家不怕技术艰难的作品，例如帕格尼尼的《小提琴协奏曲》，而会拉琴的作曲家写的小提琴作品尽管困难，但演奏上却也符合小提琴的演奏规律。如柴可夫斯基这般不会拉琴的作曲家，只是单纯地放飞自己的音乐想象力，导致其《D大调小提琴协奏曲》的技法极端不合理，需要许多特殊指法、弓法才能把曲子演奏出来。同样的问题勃拉姆斯在创作《D大调小提琴协奏曲》（[8]）时也遇到了，不过好在勃拉姆斯有挚友约阿希姆这位小提琴大师做参谋，才避免了类似情况的发生。柴可夫斯基的《D大调小提琴协奏曲》首演时恶评如潮，直到后来奥尔及奥尔徒子徒孙们的全力推广（奥尔的弟子们都是20世纪上半叶最伟大的小提琴家，如“琴皇”海菲兹、米尔斯坦、埃尔曼等），才变得家喻户晓，位列“四大小提琴协奏曲”之一。〔注：四大小提琴协奏曲分别是贝多芬《D大调小提琴协奏曲》（Op.61，[9]）、勃拉姆斯《D大调小提琴协奏曲》（Op.77）、门德尔松《e小调小提琴协奏曲》（Op.64）、柴可夫斯基《D大调小提琴协奏曲》（Op.35）〕。

虽不能说是原创体裁，但在芭蕾舞剧领域，柴可夫斯基是绝对的王者。在“世界十大芭蕾舞剧”中，柴可夫斯基的作品便占其三，此外还有普罗科菲耶夫的《罗密欧与朱丽叶》，其余6部则是专为芭蕾舞配乐的作曲家作品，这些作曲家在整体西方音乐家之林中几乎可以说是名不见经传。

芭蕾舞艺术是文艺复兴时期始于佛罗伦萨上流社会的一种社交舞蹈，由美第奇家族的女儿嫁入法国宫廷时引入，并在法国王室、贵族之间流行起来，到路易十四时期空前鼎盛。路易十四甚至建立了皇家舞蹈院专门发展芭蕾舞事业，他自己便是芭蕾舞高手。皇家舞蹈院确立了芭蕾的5个基本舞姿，建立了程式化的芭蕾舞动作体系。但路易十四能跳的芭蕾舞与现代技巧高超的、只能由专业人士表演的芭蕾舞相去甚远，其本质依然是交际性质的舞蹈，只不过比先前宫廷流行的小步舞曲动作更大，速度更快。

芭蕾舞有六大流派，分别是法兰西学派、俄罗斯学派、丹麦学派、意大利学派、英国学派与美国学派，在技巧、观感和审美品味上各不相同。其中法兰西学派是一切芭蕾舞学派的基础，也是最早出现的芭蕾舞流派，在舞蹈特点上讲究动作流畅、线条优美，在舞台走位上要求一气呵成、行云流水，是典型的法式审美。到了19世纪，芭蕾舞在法国全面衰落，却在俄国达到空前的水准。欧洲的主流作曲家们并不热衷于创作芭蕾舞剧，直到柴可夫斯基的三大经典芭蕾舞剧《天鹅湖》《胡桃夹子》《睡美人》横空出世，才使得芭蕾舞剧成为主流的艺术形式，风靡至今。

《天鹅湖》无疑是全世界芭蕾舞剧中最著名也最重要的一部，其在芭蕾舞剧中的地位可媲美歌剧中法国作曲家比才的《卡门》，不但有众多脍炙人口的经典段落，也奠定了人们对芭蕾舞以及俄罗斯风格旋律的固有认知。《天鹅湖》设置巧妙，由同一位舞者出演白天鹅与黑天鹅两个角色，将白天鹅的高贵优雅和黑天鹅对真爱渴望的矛盾心理表现得淋漓尽致，展现了强烈的戏剧冲突。其中用小提琴分别表现白天鹅与黑天鹅的独奏段落，更成为小提琴独奏文献中不可多得的佳作。可以断言，芭蕾舞剧这个艺术门类，若没有柴可夫斯基，其艺术地位大约只能与美国百

老汇流行的音乐剧相当，怕是无法在西方音乐之林当中占据较为主流的位置。

柴可夫斯基音乐的精神内涵总体是充满“矛盾”的。在他的音乐中，能听到贝多芬般的抵抗和斗争，也能听到莫扎特般的宿命论情结。柴可夫斯基的音乐内涵整体经历了从阳光到阴郁的风格转变，这与他同性恋的人生经历息息相关。在那个年代，同性恋被定义为精神病，为了缓解这种痛苦，柴可夫斯基曾草率地与一位女性崇拜者结婚，但这段婚姻在半年之内便宣告结束，这也是他创作的转折点，恰好是《f小调第四交响曲》（[10]）写就的时期。

第四、第五、第六这3部交响曲象征着柴可夫斯基从抗争走向死亡的过程。第四交响曲开头即是光辉的铜管，虽是一部小调交响曲，全曲却在无比的辉煌激扬中结束。到了《e小调第五交响曲》（[11]），开头成了由单簧管阴沉地吹出主旋律，第一乐章异常压抑，但末乐章依然从e小调转成了光辉的E大调，全曲在极其亢奋的快节奏中结束。据说《b小调第六交响曲》（[12]）称作“悲怆”，原由作曲家命名，寄给出版商之后又去掉，但出版商又怎会放过如此卖点，便保留了“悲怆”的名称。《第六交响曲》是柴可夫斯基最后一部作品，是他的安魂曲。这部传世之作开头由巴松管奏出阴暗悲伤的动机，中间乐段尽管优美，却散发着宿命感，大有“夕阳无限好，只是近黄昏”般的叹息；全曲结尾，大提琴和低音号奏出葬礼般的低吟，并逐渐淡出，甚至不知何时才算具体结束；交响曲结尾处真是气若游丝。在亲自指挥这部作品首演9天后，柴可夫斯基便与世长辞。

如果说柴可夫斯基的《第一钢琴协奏曲》在钢琴部分的创作上稍有空洞单一之嫌，那有着“俄罗斯浪漫主义音乐最后一位大师”称号的拉赫玛尼诺夫，可谓俄罗斯钢琴界的“救世主”。

拉赫玛尼诺夫活跃的年代已是20世纪，其音乐具有了一定的现代感。具体来说，拉氏音乐中充满着电影音乐的画面感。拉赫玛尼诺夫首先是一位顶级的钢琴演奏家，《留声机》杂志曾做过“20世纪百大演奏家”排名，拉赫玛尼诺夫位列第8，其钢琴作品演奏的难度甚至在李斯特之上，音乐性及旋律的美感又不输肖邦，在乐队的驾驭能力上也实属超群，加上俄罗斯音乐独有宽广的浪漫主义气息，让拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐在钢琴文献中占据极其重要的地位。可以说，在李斯特之后，拉赫玛尼诺夫将钢琴演奏的想象力又推上了新的高峰。

拉赫玛尼诺夫的钢琴作品众多，共作有4部钢琴协奏曲，1部《帕格尼尼主题狂想曲》（俗称“拉五”），一系列钢琴前奏曲，大量钢琴独奏曲，以及一系列超级练习曲，等等。拉氏钢琴作品演奏难度极高，其中以《d小调第三钢琴协奏曲》（[13]）为最，被认为是音乐史上所有钢琴文献中综合难度最高的钢琴作品。拉氏钢琴作品需要演奏者手指跨度极大，这也跟拉氏本人的身体条件有关，他手大脚长，据说其手指可以轻松跨越十二度，作品中常见十度。李斯特作品中十度有若干，而贝多芬作品中连九度都不常见。

音响效果上，除了拥有极其优美的旋律外，拉赫玛尼诺夫偏爱低音，在《c小调第二钢琴协奏曲》（[14]）的开头，拉氏用钢琴的最低音区模仿了俄罗斯东正教教堂特有的钟声，产生了庄重低沉的音响效果，也正是因为拉赫玛尼诺夫对低音情有独钟，他几乎未创作任何小提琴作品，许多小提琴家都对此表示遗憾。

尽管拉赫玛尼诺夫在钢琴音乐的创作上拥有极高的造诣，但他的定位与肖邦截然不同。拉氏在交响乐、艺术歌曲、歌剧上的成就皆为不俗。其《第二交响曲》更是经久不衰的传世杰作。其实在拉氏的音乐中，除开俄罗斯风

情，其广阔感往往让人联想起美国的风土人情。这里的原因其实是19世纪末20世纪初有大量的文化人士与艺术家选择移民美国，拉氏也是其中之一。恰是这批文化人士和艺术家，帮助塑造了美国文化的整体风貌。因此并非拉氏的音乐中有美国风情，而是美国风情的形成很大程度来源于这批外国艺术家。

由于整体文化进程落后于西欧，直到19世纪，俄罗斯才在文化艺术方面有了全面的发展，但俄罗斯追赶神速，到20世纪直至苏联时期，俄罗斯音乐已颇具全球影响力。除开热爱艺术的民族天性，这其实跟俄国的学院体系建立有莫大联系——虽然俄国没有经历贝多芬、莫扎特的兴盛年代，但俄国起初便建立了完善的学院制度，俄国的音乐家接受的都是高效的学院式教育，音乐训练的一大块是纯技巧性且有规律可循的，学院的迅速普及以及音乐教育的成熟，令俄罗斯音乐发展神速。

---

[1]《伊凡·苏萨宁》（*Ivan Susanin*）米哈伊尔·格林卡（Mikhail Glinka）1836年俄语四幕歌剧

[2]《b小调第二交响曲》（*Symphony No.2 in b minor*）亚历山大·鲍罗丁（Aleksandr Borodin）1869—1876年交响曲

[3]《在中亚细亚的草原上》（*In the Steppes of Central Asia*）亚历山大·鲍罗丁（Aleksandr Borodin）1880年交响诗

[4]《D大调第二弦乐四重奏》（*String Quartet No.2 in D major*）亚历山大·鲍罗丁（Aleksandr Borodin）1881年弦乐四重奏

[5]《舍赫拉查德》（*Scheherazade*）尼古拉·里姆斯基—科萨科夫（Nikolai Rimsky-Korsakov）1888年交响组曲Op.35

[6]《G大调第二钢琴协奏曲》（*Piano Concerto No.2 in G major*）彼得·伊里奇·柴可夫斯基（Pyotr Ilyich Tchaikovsky）1879—1880年协奏曲Op.44

[7]《D大调小提琴协奏曲》（*Violin Concerto in D major*）彼得·伊里奇·柴可夫斯基（Pyotr Ilyich Tchaikovsky）1878年协奏曲Op.35

[8]《D大调小提琴协奏曲》（*Violin Concerto in D major*）约翰内斯·勃拉姆斯（Johanness Brahms）1878年协奏曲Op.77

[9]《D大调小提琴协奏曲》（*Violin Concerto in D major*）路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）1806年协奏曲Op.61

[10]《f小调第四交响曲》（*Symphony No.4 in f minor*）彼得·伊里奇·柴可夫斯基（Pyotr Ilyich Tchaikovsky）1877—1878年交响曲Op.36

[11]《e小调第五交响曲》（*Symphony No.5 in e minor*）彼得·伊里奇·柴可夫斯基（Pyotr Ilyich Tchaikovsky）1888年交响曲Op.64

[12]《b小调第六交响曲》（*Symphony No.6 in b minor*）彼得·伊里奇·柴可夫斯基（Pyotr Ilyich Tchaikovsky）1893年交响曲Op.74

[13]《d小调第三钢琴协奏曲》（*Piano Concerto No.3 in d minor*）谢尔盖·拉赫玛尼诺夫（Sergei Rachmaninoff）1909年协奏曲Op.30

[14]《c小调第二钢琴协奏曲》（*Piano Concerto No.2 in c minor*）谢尔盖·拉赫玛尼诺夫（Sergei Rachmaninoff）1900—1901年协奏曲Op.18

（四）工具箱与调色盘

谈到法国艺术，很难用简单的词汇对其风格进行概括。法国艺术的充分发展，始于路易十四建起各大学院。若不将哥特风格建筑算在内，18世纪在法国宫廷出现并席卷全欧洲的洛可可艺术，是法国艺术在艺术史中第一次大规模整体亮相。音乐方面，虽从巴洛克时期开始法国音乐便非常高产，但从整体艺术价值上看，却并未如德奥交响乐和意大利歌剧那样给后世留下如此之多传唱至今的经典。

法国艺术的蓬勃始于法国大革命之后。美术方面，先是出现了针锋相对的新古典主义和浪漫主义，之后写实主义、印象主义、后印象主义、现代主义艺术依次诞生，中心都在巴黎。音乐方面，法国在19世纪诞生了极多优秀作曲家，创作出了无数脍炙人口的作品。

要注意，大革命之后的法国，在19世纪，虽然艺术得到了蓬勃发展，但依然难以找出属于法国艺术的整体风格，不像德奥交响曲、意大利歌剧，甚至早年文艺复兴、巴洛克时期的意大利绘画、雕塑、建筑，总能看出它们总体的风格倾向，也就是所谓的集体性质。

不难发现，19世纪法国在艺术方面的繁荣并非纯靠法兰西本民族，有不少外国人参与其中。至19世纪末，全世界的优秀艺术家都来巴黎发展。进入20世纪，连东方艺术家也来巴黎深造。这种艺术的蓬勃主要是因为那时的法国尤其是巴黎，提供了一个开放的、世界性的艺术舞台。究其原因，还是经济发展促进了资产阶级壮大，爆发了法国大革命，推翻了王权统治，虽然之后混乱多年，但还是转向共和，有了开放自由的社会基础。正因这样的环境吸引了世界各地艺术家前往，才使得法国的艺术百花齐放、百家争鸣，而法国人自己也习惯了这样丰富多彩的艺术。这与二战后的美国很像，纽约成了世界文化中心，那时全世界的优秀艺术家都去纽约，所以也说不出纽约艺

术的整体特性。若真要概括法国艺术有什么特点，应该说是种类繁多、精彩纷呈。

法国大革命之前的艺术总体是以王权为核心的，路易十四又是如此一位强权君主，一早就认定艺术要为政权服务，要帮他牢牢把控社会意识形态，所以彼时的法国艺术多少有一些沉闷。

19世纪法国诞生了许多划时代的优秀音乐家，如写出《卡门》的天才作曲家比才，长寿且多产的“法国莫扎特”圣—桑，反浪漫主义先锋弗兰克，法国艺术歌曲集大成者福雷，还有著名歌剧《浮士德》的创作者古诺、音乐中的“裸体主义者”萨蒂等，数不胜数。这些作曲家都成就极高，但要讲对西方音乐最有推动作用的，还是要属19世纪后半叶诞生的一位奇才作曲家，他打破了古典音乐的传统框架，建立起一套全新的音乐创作体系，其独创的音响效果，可算是法兰西音乐的独特听感。这便是印象主义音乐的代表——作曲家德彪西，尽管德彪西本人反对这样的称呼。

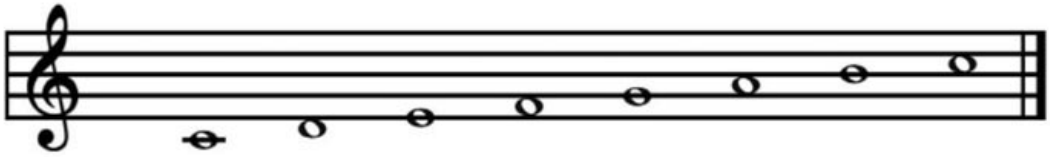
德彪西对和声的认知与拉莫建立起来的以主和弦、属和弦以及下属和弦为核心要素的功能化的和声构架（即前文所述“工具箱”一般的和声体系）是截然不同的。在拉莫体系内，每个和声都像工具箱里的工具一般，在作曲的过程中拥有不同功能性，在地位上并不平等。然而，德彪西对和声的认知却是“色彩性”的。对德彪西来说，不同的和声是调色盘上的不同色彩，在德彪西音乐中的地位相对平等。

德彪西看待和声的方式与之前的，甚至同时代的音乐家均不相同，这是挑战传统作曲理论体系的全新视角，意义非凡。

音乐的谱写用的是钢琴键盘系统中一个八度内黑白键加起来的12个音，加上多个八度的重复，12个音排列组合。作曲的过程绝非杂乱无章，随机凭着感觉选取需要的音，而是依据一定的作曲规律展开。

音乐最基本的构成元素之一是音阶。西方音乐中，7个音从低到高按顺序排列为Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、Si，形成上行音阶，反之，从高到低排列则构成下行音阶。这7个音的选取

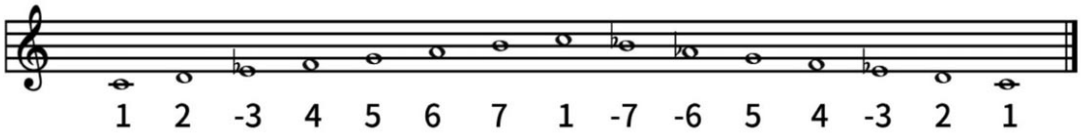
可以有变化，音阶的音响效果产生变化。12个音当中挑选不同的音组成音阶会带来不同的音响效果。例如X6的大调音阶听上去光辉、舒畅，X7的小调音阶则阴暗、忧郁。再如其他排列，能做到“阿拉伯风情”的听感（X8）。一个音阶当中也未必定有7个音，如中国的五声音阶只有5个音，蓝调爵士的音阶里只有6个音，等等。



X6↑

/

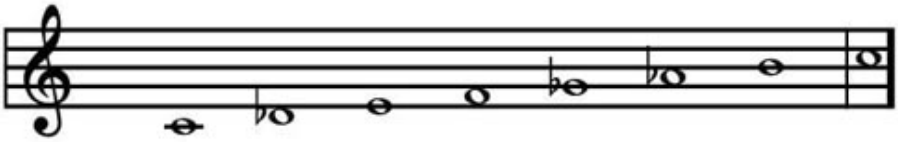
大调音阶



X7↑

/

小调音阶



X8↑

/

阿拉伯音阶

音的不同排列组成不同类型的音阶，这叫“mode”（模式）。同一首曲子更换模式，风格立刻发生巨大变化：把大调模式换成小调模式，阳光明媚的曲调转瞬变得阴雨连绵；在模式中加入小二度和增二度，俄罗斯风格的曲子立刻透露着日本风格；等等。模式的变化多种多样。

选择具体的音阶模式，就好比写文章选择语言一般。作曲家们在作曲时用的模式也有差别，例如德国作曲家喜欢用旋律小调以及和声小调，俄罗斯作曲家则偏好自然小调。选择了作

曲“语言”，对音阶里的音进行排列组合就变得有的放矢。之后是给音乐配上和声：和声中的音是从音阶里选取的，譬如西方古典乐标准的大调模式，则Do、Mi、Sol是主和弦，Sol、Si、Re是属和弦等，依此类推。这便是传统西方古典音乐的作曲框架。在此基础上，和声不断被丰富，再配以转调、离调等技巧，创作出丰富的音乐。德彪西经常使用一些新颖的音阶模式，例如全音音阶，这从根上决定了德彪西某些作品的听感是怪诞的。

选好特定模式后，还要选择创作调式，所谓调式就是要在曲中选择你认为最主要的音定为“主音”。古典音乐作品的名称不少是“××调第×交响曲”，例如C大调就是以“C”为主音。有了主音后，就能根据选定的模式来决定曲子里用到的具体音。有了模式以及主音后，就能确定该曲是什么调了。对不同作曲家来说，不同调式代表不同情绪，且对应不同的音乐色彩感，这种感觉并不绝对且非常主观。

定下调式就好似确定了要使用的语言，可还未选择具体要用该语言的哪种口音，也许降E大调好比北方话，听起来豪迈铿锵，a小调更像吴侬软语，听起来亲近婉约。

配和声阶段，传统西方古典乐体系对和声的选择有明确规则，即前文提及的解决不同问题要用不同“工具箱”，所谓对症下药，这是对功能性和声的理解。

德彪西全然不同，他会选用所谓的Chromatism（12个音当中所有可能的和声）。因为很明显，在12个音里面选择一部分音组成音阶，一个特殊情况就是把12个音全选，组成音阶。德彪西时常用这种特殊方式作曲，比如写了某个调性的曲子，但配和声时，并不理会和声只能在该调性模式中选择的功能性规则，而是完全尊重不同和声的听感，一视同仁地对待不同和声。如此一来，和声的功能性在音乐中就减弱了。

德彪西还有更创新的作曲手段，如“双调式”，就是在一首曲子中同时出现两种不同调性。这两种调性在听觉上相对抵触，产生新奇效果，好似你听两个人对话，一个讲上海话，一个讲广东话，两个人却又对答如流，想必非常神奇。

德彪西并非当时法国唯一对音乐有大胆创新思想的音乐家，同时期还有配器大师拉威尔、音乐“裸体主义者”萨蒂、西班牙来的法雅等等。音乐家、艺术家、文学家还组成小团体定期举办沙龙，讨论艺术，互相学习，当然德彪西的音乐是沙龙的重要研究对象。那个年代恰好是法国印象主义绘画活跃的时期，不难发现，当时巴黎的文艺界，不论是美术、雕塑、还是音乐乃至文学戏剧领域，都处在创新力爆发的阶段。印象主义和后印象主义的美术是典型。德彪西、拉威尔的音乐被称作印象主义音乐情有可原，德彪西确实公开赞赏印象主义绘画，表示欣赏他们的绘画理念。

若直接欣赏德彪西的音乐难免略显怪诞，但若配上特定的绘画作品同时观赏，则又相得益彰。相比之下，传统西方古典音乐是叙事性、故事性的，在时间线上依次排开。德彪西的音乐则充满浓烈的画面感，譬如著名的管弦乐《大海》（[1]），第一乐章是《海上的黎明到中午》，第二乐章是《波浪的游戏》，第三乐章是《风和海的对话》，配以透纳的海景绘画作品欣赏，效果极佳。

19世纪后半叶，到巴黎发展的世界各地优秀艺术家不约而同地在寻求艺术上的创新，他们不满足于在传统艺术规则之下创造熟练的作品，而是要改变艺术的规则，创造新的审美观。这恰恰跟法国大革命以来贯彻法国社会的普遍思潮不谋而合。这样的艺术创新大爆发出现在法国、发生在巴黎并非巧合，法国具备这样的文化土壤。印象主义诞生在法国，这只是整体创新思潮的一个结果。长时间来看，不仅印象主义，之后现代主义时期众多流派的艺术都在巴黎诞生、活跃并席卷欧洲乃至全世界。并非巴黎创造了这一轮艺术创新的大爆发，而是艺术创新的大爆发随着工业化、全球化以及人类文明的进步始终要来，只不过法国彼时的社会环境让巴黎“招标”成功。

从该意义上看，虽然无法给法国艺术风格加特定形容词，但前文开头用的“精彩纷呈”似乎仍是贴切的，因为法国的艺术是不拘一格、推陈出新、不断探索全新可能性的艺术。这种探索和创新精神将带领世界艺术进入20世纪，进入艺术创造的全新纪元。

---

[1]《大海》（*La Mer*）克洛德·德彪西（Claude Debussy）1903—1905年交响音画L.109

（五）北欧与南欧

德奥交响乐、意大利歌剧、斯拉夫民族音乐、法国创新型音乐介绍完毕，至此，我们对欧洲音乐的主要板块已建立较为系统的认知，再来看看欧洲其他地区——北欧、西班牙以及英国的音乐。

北欧人口很少，北欧五国（芬兰、挪威、瑞典、丹麦、冰岛）2002年人口约2400万，在世界史中并不显耀，倒是北欧的维京人在中世纪把欧洲“搅扰”得好不热闹。相比其艺术贡献，北欧在其他领域的贡献要显著不少。文学方面，挪威的易卜生开女权主义之先河，其戏剧《玩偶之家》最后一幕，女主人公娜拉的“砰然关门”，可说是女权主义给近代社会第一记响亮的耳光。丹麦的《安徒生童话》影响巨大，意义深远。文学之外，20世纪初丹麦的哥本哈根学派是物理学界的一股中坚力量，贡献卓著。

北欧最重要的作曲家、北欧民族乐派的代表是挪威的格里格和芬兰的西贝柳斯。二人都曾在德奥地区深造学习。格里格早年在莱比锡学习，西贝柳斯则是在柏林和维也纳深造。两人都是自己国家的国宝级大师，格里格去世时享受国葬待遇，西贝柳斯则获得在芬兰境内餐馆吃饭免单的特权，这让西贝柳斯成为一个以“喜欢请人吃饭”而驰名的艺术家。

格里格的创作题材很自由，其最著名的作品是芭蕾舞剧《培尔·金特》，根据易卜生同名幻想诗剧创作而成，讲述了浪子培尔·金特所经历的种种光怪陆离的冒险故事。格里格还把舞剧中的优美段落重新组合写成了两部组曲（[1]/[2]），从此流芳百世。

格里格音乐中的原创精神多体现在他的抒情小品集与声乐作品中。他的抒情小品多采用挪威民间曲调，并无斯拉夫民族音乐中常见的忧伤情绪，而是侧重表达挪威的恬静与淳朴。格里格的妻子是一位歌唱家，因此他也创作了许多艺术价值极高的声乐作品。

西贝柳斯也是一位典型的民族乐派作曲家，音乐中能感受到较强的“耳压”。在最广为人知的代表作《芬兰颂》（[3]）中，开篇用铜管乐器里中低音域的圆号、长号和大号吹出了北风的咆哮。尽管具有强烈的民族性，西贝柳斯的交响乐作品却是如德奥音乐一般主流的。与德沃夏克浓烈的民族气息不同，西贝柳斯的交响乐作品继承了德奥交响曲的经典内核，在纯音乐和思想层面上，比一般民族乐派音乐家更为深刻。他一生共写过7部交响曲，其中《C大调第七交响曲》（[4]）虽然之后指挥家在录音时会分成4个乐章，但实际上，西贝柳斯在创作时并无乐章界限，是独具一格的交响乐作品，其听感也属晦涩深邃。

西贝柳斯的音乐总体给人以悲愤中崛起的力量感，这种听感和北欧神话的价值体系有着一致性，这种力量感甚至渗透在他的钢琴小品中。除此之外，《d小调小提琴协奏曲》（[5]）也十分优秀，可与“四大小提琴协奏曲”媲美，其技巧难度极高，无论从音乐的旋律性还是结构的庞大感，或是乐思变化的丰富度上看，都是一流的小提琴作品。

英国本是崇尚音乐的国家，但根据罗曼·罗兰的说法，宗教改革精神传到英国时，这堆音乐之火在烧起来前就被浇灭了。在以新教为国教的情形下，英国艺术处于低迷态势，直到19世纪才全面复苏。

埃尔加是英国历史上最重要的作曲家之一，其创作风格深沉稳健，带有强烈的“雾都气息”，塑造了英国音乐的固有形象，是英国音乐当之无愧的复兴者。进入20世纪，

埃尔加的音乐虽然被认为是守旧陈腐的象征，但确实又是“英国之声”，其音乐整体上展现出史诗般深沉、厚重的恢宏气势。他的《威仪堂堂进行曲第一号》（[6]）被誉为英国的“第二国歌”。

埃尔加在政治上是保守势力爱德华派，因此其作品也凸显了英国王室的庄严形象，可与绘画中一手塑造了英国王室高贵冷峻形象的凡·戴克爵士相类比。埃尔加将协奏曲这种风格发挥到了极致，从《b小调小提琴协奏曲》（[7]）中甚至能听出工业革命时伦敦的街景，全曲逾50分钟，整体结构异常宏大，第三乐章长度甚至超过第一乐章，这在协奏曲中绝无仅有，甚至让这部作品饱受诟病，成为小提琴演奏家们的噩梦。埃尔加最脍炙人口的作品是《e小调大提琴协奏曲》（[8]），作于晚年，彼时埃尔加的友人相继离世，他时感悲伤，怀着对友人的哀思，写下了这部传世之作。

埃尔加可谓“居庙堂之高”，与之相对的，则是“处江湖之远”的英国音乐家沃恩·威廉斯。沃恩·威廉斯深入挖掘了英国的民间音乐，写出了具有英国民族特色的优美作品，象征着英国民间的诗意与亲和。他热衷于收藏和编辑英国民歌，可说是英国民族乐派的代表作曲家。有一首所有人都熟悉的英国音乐叫《绿袖子》，最早便是由他编纂成了交响乐。

威廉斯也是“顶级作曲家交响曲不过九”的“范例”，一生作有9部交响曲（如[9]）。此时已进入20世纪，威廉斯的交响曲已然不是纯粹的古典范式，他的交响曲大多有具体指代，如第一交响曲的“大海”、第二交响曲的“伦敦”、第三交响曲的“田园”、第七交响曲的“南极”等。值得注意的是，在威廉斯活跃的年代，电影工业已经起步，威廉斯同时是一位电影配乐大师，比如《第七交响曲》就是改编自他为电影《南极的斯科特》所作的配乐。

伊比利亚半岛上的西班牙似乎一直是欧洲的“化外之地”。西班牙被摩尔人统治了近700多年，整个社会的文明根基与西欧极为不同。除开艺术创作上未赶上文艺复兴大潮以外，西班牙的精力也一直放在扩展海外实力上，而这条道路同样十分坎坷：虽然率先发现了美洲新大陆，也是最早的殖民者，英国人却后来居上，西班牙殖民地逐渐减少。在20世纪两次改变世界格局的战争中，也并无西班牙的身影，甚至二战后西班牙周边的欧洲国家无一例外进入了民主共和体制，只有西班牙还在实行弗朗哥的独裁专治，直到1975年弗朗哥去世才还政于流亡在国外的胡安·卡洛斯，建立君主立宪的西班牙王国。

与周边主流国家迥异的历史发展和复杂的文化背景让西班牙艺术拥有独特气质。前文提到西班牙的绘画艺术充满“妖气”，其实这种“妖气”在西班牙音乐中也极为典型。西班牙音乐体裁偏短小，交响曲、协奏曲、歌剧这类传统西方音乐体裁的作品并不多见。重要的音乐家多活跃于浪漫主义时期，作曲风格总体上呈现出浓浓的西班牙风情，不禁让人联想到热情似火的弗拉明戈舞蹈。西班牙作曲家笔下，即便是规模较庞大的作品，也多以组曲形式出现，最著名的作品有阿尔贝尼兹的《伊比利亚组曲》（[10]）以及格拉纳多斯的《戈雅之画》（◣注《戈雅之画》（*Goyescas*）恩里克·格拉纳多斯（Enrique Granados）1911年组曲Op.11：◢）。

最能代表西班牙音乐特色的乐器是古典吉他。古典吉他基本是西班牙作曲家的专利，其主流曲目大多由西班牙作曲家创作，其他国家的作曲家在吉他方面，用“乏善可陈”来形容似乎都太客气了。

吉他这门乐器可分为古典吉他与民谣吉他。在演奏难度上，古典吉他远高于民谣吉他。民谣吉他的主要功能是伴唱，弹奏伴唱的和弦大致便已足够，加上民谣吉他还有

转调夹这种“作弊利器”，入门门槛很低，学习一周就能弹唱简单歌谣。古典吉他则不然，不仅要求演奏者弹奏和弦，对旋律也要有精准把控。但因吉他是拨弦乐器，不像提琴这样的弓弦乐器可持续发音，所以音量是吉他的弱项。

塔雷加是西班牙历史上著名的吉他演奏家，少年天才，22岁进入马德里音乐学院学习钢琴与作曲，最后才发现吉他是其一生挚爱。塔雷加被后人誉为“吉他上的肖邦”，共作有70多首吉他曲、120多首改编曲，在技巧上充分体现了吉他的音乐特色，其中不少曲目是吉他音乐最经典的保留曲目，如《阿尔罕布拉宫的回忆》（[11]）、《阿拉伯风格奇想曲》等。

除作曲以外，塔雷加还挖掘了大量的吉他演奏技巧，譬如吉他的八度泛音。泛音是种提琴技巧，用手轻轻搭在琴弦的整数分割处，拉出来的声音具有口哨般的清脆感。这种技巧被塔雷加移植到了吉他上，因此吉他在音色方面的表现力被大大丰富了。从这个意义上说，塔雷加甚至可被认为是“吉他上的帕格尼尼”。无独有偶，帕格尼尼也创作了许多吉他作品，并曾说：“小提琴是我的情人，吉他是我的主。”

塔雷加将巴赫、舒伯特、莫扎特等古典名家的大量作品改编成吉他作品，这其实是冷门乐器的必经之路，例如竖琴和马林巴都拥有大量从钢琴移植改编的曲目。

吉他文献中最重要作品的创作者并非塔雷加，而是西班牙作曲家罗德里格。罗德里格的《阿兰胡埃斯协奏曲》（[12]）几乎是古典吉他最重要的作品，其中第二乐章的主旋律已成为西班牙风情的代名词，多次出现在影视作品中。虽然这部协奏曲在首演时并未引起太大反响，但罗德里格因此获得的版税却超过历史上任何一首西班牙乐曲。

《阿兰胡埃斯协奏曲》是所有吉他协奏曲中演出频率最高的作品，也被视为吉他演奏家的试金石。

前文所述的德奥交响乐、意大利歌剧、斯拉夫民族音乐，以及精致优雅的肖邦作品和低沉深厚的北欧音乐，实际上都是古典音乐框架下的调性音乐。与之相对的，则是20世纪由勋伯格为首的作曲家所发明的无调性音乐。在无调性音乐的领域里，德彪西反而是先行者，他对半音音阶的使用让无调性音乐初见端倪。

---

[1]《培尔·金特第一组曲》（*Peer Gynt Suite No.1*）爱德华·格里格（Edvard Grieg）1888年管弦乐组曲Op.46

[2]《培尔·金特第二组曲》（*Peer Gynt Suite No.2*）爱德华·格里格（Edvard Grieg）1891年管弦乐组曲Op.55

[3]《芬兰颂》（*Finlandia*）让·西贝柳斯（Jean Sibelius）1900年交响诗Op.26

[4]《C大调第七交响曲》（*Symphony No.7 in C major*）让·西贝柳斯（Jean Sibelius）1924年交响曲Op.105

[5]《d小调小提琴协奏曲》（*Violin Concerto in d minor*）让·西贝柳斯（Jean Sibelius）1904—1905年协奏曲Op.47

[6]《威仪堂堂进行曲第一号》（*Pomp and Circumstance March No.1*）爱德华·埃尔加（Edward Elgar）1901年进行曲Op.39

[7]《b小调小提琴协奏曲》（*Violin Concerto in b minor*）爱德华·埃尔加（Edward Elgar）1909年协奏曲Op.61

[8]《e小调大提琴协奏曲》（*Cello Concerto in e minor*）爱德华·埃尔加（Edward Elgar）1919年协奏曲Op.85

[9]《e小调第九交响曲》（*Symphony No.9 in e minor*）沃恩·威廉斯（Vaughan Williams）1956—1958年交响曲

[10]《伊比利亚组曲》（*Iberia*）艾萨克·阿尔贝尼兹（Isaac Albéniz）1905—1909年组曲

[11]《阿尔罕布拉宫的回忆》（*Recuerdos de la Alhambra*）弗朗西斯科·塔雷加（Francisco Tárrega）1896年吉他小品

[12]《阿兰胡埃斯协奏曲》（*Concierto de Aranjuez*）华金·罗德里格（Joaquín Rodrigo）1939年协奏曲

15 塞尚与凡·高：后印象主义艺术

（一）科学与艺术

19世纪，人类对科学的认知已经达到了非凡的高度。简单举例，电力成为人类日常生活中主要的能量来源。而关于电学研究，麦克斯韦在1864年写下著名的“麦克斯韦方程组”，原则上能解释一切经典电学现象；在交通领域，发动机技术的发明使得日后汽车得以普及，而汽车发动机最主要的问题——热机效率及工程学问题，著名法国物理学家卡诺早在19世纪上半叶便已给出过预言性答案；数学领域的分析、几何、代数还有微分方程，在应用方面都已足够强大。与科学的发展相对应，在19世纪，人类对哲学的探索也来到全盛时期。康德、黑格尔、叔本华、尼采，这些哲学史上熠熠生辉的名字，都出现在18和19世纪。到19世纪后半叶，欧洲已基本脱离蒙昧，宗教统治力日见衰弱，18世纪启蒙思想家伏尔泰等人的梦想似乎正逐步实现。同时，科学和哲学的研究成果对艺术领域的影响也逐渐显现。

印象主义之后，一大批优秀艺术家涌现出来，在艺术创新上挖掘出各种各样新奇的视觉效果。以修拉和西涅克为代表的新印象主义艺术家便是其中典范，他们受到科学理论的启发并将其运用在绘画创作中。

修拉的代表作《大碗岛的星期天下午》（O1）由极小的色点构成，也就是所谓的“点彩”画法。这种画法源于对光线的追求，与印象主义对光线的追求一致，只是修拉更彻底。印象主义追求的是光影给人眼留下的形象，而修拉

希望通过点彩手法构造光线本身。在烈日下，人们常遇到某处风景被阳光照射得太过耀眼，以至于觉得景色耀眼，但在欣赏一幅画时，哪怕光线再强烈，除开纯白色的地方，其他部分也很难给人刺眼炫目的感受，这是因为光线经由颜料反射后，达不到足够光强。

O1↑

/

《大碗岛的星期天下午》（*A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*）乔治·修拉（Georges Seurat）207.6cm×308cm布上油画1884—1886年美国芝加哥芝加哥艺术学院（The Art Instituteof Chicago）

在深入研究色彩原理后，修拉用点彩法提高了画面的光强。点彩法的理论根源与现代荧光屏、显示器等成像原理相同，只是在修拉的时代，彩色电视机还未发明，从这个意义上说，修拉可算是一位预言家式的艺术家了。

颜料色彩与光线色彩都有“三原色”理论。颜料三原色是红、黄、蓝，原则上，除白色外任何颜色都可以由三原色组合得来。除三原色外，还有白色及黑色用以调节色彩的饱和度和灰度。光的三原色是红、蓝、绿，原则上所有颜色的光线，除黑色外均可用这三种颜色配比得来。根据色彩理论，颜料色及光线色恰好相反，颜料色是“减法色”，光线色是“加法色”。简单来说，把不同颜色的光线混合后，光强是增加的，每加新的光束到原有光束中，不管这束光的颜色怎么变，总体强度是增加的，因为更

多“光子”参与进来，能量自然增强。但颜料色不同，把三种原色混合，得到的便是黑色，亦即颜料色给出的光强，是混合得越多，颜料越暗，光强反而越弱，这便是所谓的“减法色”。只有从黑色中，不断把颜色“减去”，色彩才会变亮，光强才会变强。这恰恰是为何凡·高画作看上去比莫奈的更鲜亮，因为凡·高奉行“颜料不调主义”，颜料挤出来往往不经仔细调色就涂抹在画布上，而莫奈的画面色彩灰度更高，是经过调色的结果。

看懂这套色彩理论，修拉创造的“点彩”原理也很简单。譬如要表达绿色，传统做法是把黄色与蓝色混合，因为颜料色是减法色，所以混合的绿色光强比黄色和蓝色单独的光强弱。若不把黄色颜料与蓝色颜料混合，而是把它们各自发出的黄光与蓝光，在光线层面上混合，这两种光线混合依然得到绿色光，但光强是增强的。所以，若将画布上的黄色与蓝色以此方式放在一起，让两种颜色的光分别从画布反射到人眼里，在人眼里进行黄色和蓝色光线的混合，如此得到的绿色会显得更鲜亮。修拉的想法从理论上没有问题，但实践上却不尽如人意。人眼实际能分辨的最小距离，可以小到现代显示器的像素点程度，这远比画家能画出的点与点之间最小的距离小得多。尽管修拉尽力了，依然无法达到理论效果。但修拉确实从色彩理论得到启发：因为光的三原色之间色彩差异较大，尤其红色和绿色互为补色（即平日穿衣搭配时说的“撞色”，是混合起来会成为接近黑色的一对颜色），这对颜色放在一起会显得异常扎眼，这种扎眼效果可大幅提升画面的跳脱炫目程度，所以修拉在点彩画法中又配以撞色，例如在基调蓝色处，加入红色点彩，这块蓝色便会有“飘浮”着的感觉。再加上修拉的点彩法并不会将白色画布完全填满，所以白色画布会给画面蒙上白光，让画面看上去更明亮，这好比液晶显示器背后有灯光照明一般，哪怕屏幕是黑屏，但只要开着，便不是纯黑。

修拉追求色彩亮度的点彩画法，其实可看成最早的对显示器、荧光屏的追求。凑近分辨率不高的老式电视机屏幕看，在细微尺度下，可见荧光屏每一格都有红色、蓝色和绿色。现代科技发达，显示器分辨率越来越高，苹果公司推出的所谓视网膜高清屏Retina Display，屏幕像素点已小得比视网膜能分辨的最小距离还小，故人眼在正常距离内看不到红绿蓝三色组成的像素点。

现代喷墨打印机使用的便是修拉点彩法的原理。打印机的墨盒只有红、黄、蓝以及黑色，但打印出来的颜色却千变万化，这是因为在机器控制下，修拉追求的色彩在细部的微小距离已可以做到。如此看来，修拉的追求其实更像是一台彩色喷墨打印机。

（二）瞬间与永恒

塞尚对于现代主义艺术有奠基意义，毕加索曾说“塞尚是我们所有人的父亲”。诚然，塞尚的艺术对以毕加索为代表的现代立体主义的影响无疑最为深刻。

一般观众对于古典艺术与现代艺术的分别，最大的判断标准便是看这件作品“像不像”，若是写实作品，便是古典的，若画面扭曲变形，甚至不知所云，则必然是现代艺术。其实，这样的判断标准不够，因为现代艺术与古典艺术最本质的区别，是在艺术任务的认知上。

为何我们通常认为一只脚踏进了现代主义的是后印象主义的艺术家，如塞尚、凡·高、高更，而非印象主义艺术家如莫奈、雷诺阿，因为印象主义对于绘画任务的认知与古典艺术基本相同，都是为了描绘自然，描绘客观世界的真实，追求画得“像”。二者只是对“什么是真实”的认知不同。古典主义认知的真实，来源于对三维世界事物规律的研究和学习，并通过这种知识和技巧将三维世界投影到二维画布上；印象主义则认为“眼见为实”，人眼感知到的才是真实的，无须刻意在二维中再造三维，真实地表现二维就够了，所以印象主义写生主张深入观察，抓住光影瞬间。在追求真实与描绘自然这一点上，双方并无分歧，只是对执行过程意见不一。

现代艺术之所以有扭曲变形甚至抽象到“不知所云”的绘画、雕塑作品，本质上是因为现代艺术的任务已不再是描绘自然，而是着重表达自我，包括个人情感、思想认知，甚至上升到哲学观等。

古典艺术与现代艺术在艺术任务上形成一组二元对立——描绘自然与表达自我。塞尚、凡·高、高更这三位后印

象主义艺术家，虽不能说已是纯粹地追求自我，但他们的作品已经明显开始用“自我”去影响笔下的“自然”了。三位艺术家用了三种不同方式去影响、改变，甚至扭曲自然。

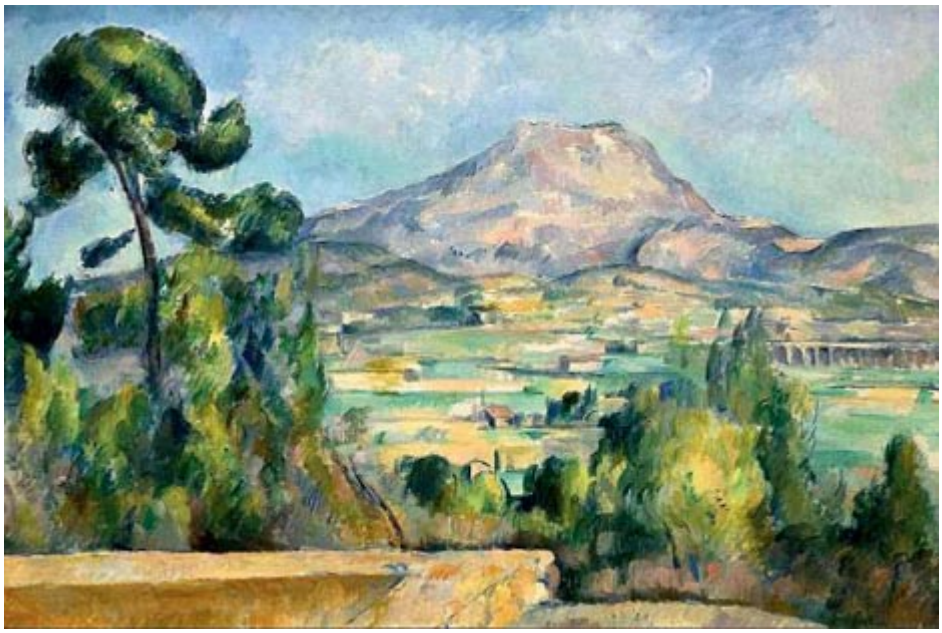
塞尚是从物体的形状上扭曲自然，他对于事物形体的认知是高度几何化的。塞尚早年曾报考美术学院未获录取，但家庭条件优越的塞尚依靠家产度日，在巴黎混迹于印象主义艺术家圈子，交流学习，随后回到南法老家普罗旺斯的艾克斯过着隐居生活，终日绘画创作，不为生活发愁。

塞尚觉得莫奈等人太过追求所谓“光影瞬间”，这种稍纵即逝的瞬间固然美好，但画面难免凌乱，没有内在的自洽与和谐，缺乏终极的平衡感。在塞尚心目中，一幅佳作应呈现出一种永恒的境界，在画中展现颠扑不破的美，就像他一直崇拜的普桑，这位在意大利学习、生活和创作的法国学院绘画开创者的画作中便存在这种终极和谐。

为了在绘画中达到这种和谐，塞尚的做法是把事物抽象成基本几何图形，如三角形、圆形、菱形、矩形，再对几何形状进行排布，如此便容易抓住画面构图的重点，搭建出和谐稳固的整体形象，不会在绘画过程中被其细节特征所吸引，以至丢掉整体形态。这其实与中国的书法中汉字结构类似，楷书写得方正，结构合理，整个字才好看，而书写过程本质上便是对一些基本笔画的安排：横、竖、撇、捺、横折弯钩这些笔画的结构都是基础性的，然而要把这些基本笔画安排成美观的汉字却并不简单，是书法家审美观的体现。在对事物形状做抽象化处理后，塞尚的作品明显具有了几何感，画面观感上确实不再有印象主义画家笔下那种“凌乱”感受。在回到南法家乡隐居的漫长时间中，圣维克多山一直是塞尚惯常的描绘对象，在他笔下，圣维克多山像是被一系列三角形堆叠出的几何形体（O2）。对比普桑类似的山景便不难理解，塞尚是从普桑的画作中获取了灵感。对所画事物进行几何图形抽象化的

绘画理念，深深影响了以毕加索为首的青年画家。塞尚常建议青年画家，让他们多关注几何图形，如正方形、圆柱形、锥形，毕加索进入立体主义时期后，画作中便充满了这样的几何图形。

当采用抽象化的几何语言去审视事物时，必然会出现一组矛盾：事物局部形态的准确性与宏观形态和谐度之间的矛盾。塞尚的选择是让局部服从整体，为了整体构图的和谐稳定，他选择牺牲事物的正确性。从这一刻开始，现代主义绘画的思想开始闪光，因为事物局部的正确性是来自“自然”的一部分，是客观事实，但整体的和谐与稳固是艺术家的主观感受，是“自我”的一部分。当“自然”与“自我”形成矛盾时，塞尚选择了偏向“自我”。



O2↑

/

《圣维克多山》（*Mont Sainte-Victoire*）保罗·塞尚（Paul Cézanne）尺寸不详布上油画1890年法国巴黎奥赛博物馆（Musée d’Orsay）

塞尚有许多静物画作品，譬如这幅《高脚果盘、玻璃杯和苹果》（O3）。整体上，观者视角是自上而下的，但再看画中果盘，视角却又是从果盘侧面看过去的，观者可同时看到果盘的侧面和盘里。为了画面和谐，塞尚把盘子向后扭曲一定角度，这是典型的为了宏观和谐牺牲局部正

确性，也可认为是把不同观察角度的图像拼接在一个画面中。到了毕加索的立体主义，我们还会看到大量人物侧脸与正脸拼接的情况，这便是塞尚“多点透视”的极致，启发了后世画家对于观察本质的重新探索。

塞尚曾说：“我要用一个苹果震惊巴黎。”当欣赏者抛开画面内容是一堆苹果的事实，并单纯地被几何式的美感所吸引时，塞尚就成功了。笔者最喜欢的画作之一，是目前藏于巴黎橘园美术馆的一幅塞尚静物作品《苹果与饼干》（O4）。这幅画作所展现的和谐、适度的美感，牢牢地抓住观者眼球，这无疑是“自我”的胜利。塞尚通过对“自然”

O3↑

/

《高脚果盘、玻璃杯和苹果》（*Compotier, Glass and Apples*）保罗·塞尚（Paul Cézanne）46cm×55cm布上油画1879—1880年私人收藏

O4↑

/

《苹果与饼干》（*Apples and Biscuits*）保罗·塞尚（Paul Cézanne）45cm×55cm布上油画1879—1880年法国巴黎橘园美术馆（Musée de l'Orangerie）

的修改、变形及重新定义，创造出自然界本不存在的美，完全属于艺术家纯粹艺术性的创造，也正是现代主义艺术伟大的地方：它大大拓宽了艺术的可能性——在过去人们只能描绘美，但如今人们可以“发明”美。

类似的事情也在当代发生过，这就要说到苹果公司在2013年由“拟物化”变为“扁平化”的设计风格改革。所有图标都做了最大限度的简化，原来的相机图标设计得像一个真实的镜头——有阴影、反光，简化后的相机则是能看出相机轮廓即可（O5）。对于新设计，业界和民间褒贬不一，但不可否认，扁平化的设计语言已成设计界主流。这背后的原因若用塞尚的审美观来解释，就是扁平化的设计语言让图标们都“永恒”了。真实世界闹钟的形象各不相同，永远找不出唯一代表闹钟概念的拟物形象。因此，只有把闹钟形象简化、扁平化到“再减少一个部分，闹钟概念就要崩塌”的地步，方能满足所有人对闹钟的认知。而

这个认知也恰恰是最“永恒”和稳固的，今后无论如何变化，闹钟形象都不会从根本上被颠覆。这也就是为何多年来，扁平风一直主导着设计界。下一次何时回归拟物风格难以预见，会不会发生回归也未可知。

O5↑

/

苹果图标对比

（三）客观与主观

总体上，塞尚对现实进行扭曲和改造的方式相对理性，而凡·高扭曲现实的方式则是感性的。

凡·高的故事奠定了大部分人对画家职业的习惯性认知，也让“艺术家是贫穷的”固有形象深入人心。凡·高与历史上的伟大画家如拉斐尔、伦勃朗、安格尔这些古典绘画大师并非一类。这些大师无一例外都对客观世界、对美感有着极强洞察力，是描绘“自然”的高手。凡·高则完全不同，他的天才是与生俱来对情感的表达欲望，是对“自我”的无限放大。凡·高的画作在“自我”与“自然”的权衡上，比塞尚更偏向于“自我”。

凡·高是荷兰人，年纪比莫奈、塞尚小十几岁，入门非常晚，27岁方才正式开始绘画创作，在此之前做过学徒、牧师。凡·高的绘画生涯不过短短10年，虽然他的死在历史上争论不断，但官方说法是，凡·高37岁时因精神错乱开枪自杀。

凡·高的画作极具感染力，且观者须站在真迹面前才能感受到那种强烈的情感冲击。凡·高的艺术给人带来这般感受，“形而下”和“形而上”的原因都有。“形而下”的原因大致有两点：色彩与笔触。首先，凡·高的画作色彩极其鲜亮，这与他采取所谓的“颜料不调主义”有关。当然，凡·高不可能做到所有颜料都完全不调色，只是在有选择的情况下，凡·高倾向于纯色，其整体画面的饱和度及亮度也因此增强，凡·高画作的浓烈色彩正来自于此。但实际上，凡·高绘画生涯的前半段用色灰度颇高（O6a/O6b），直到来巴黎发展，接触到印象主义画作后，凡·高对色彩的认知才“开窍”，开始使用浓烈的色彩。

除开浓烈的用色，凡·高与前人最大的区别，是他标志性的笔触。凡·高极其强烈地强调笔触本身。其画作中的颜料都极厚，这也是为何欣赏凡·高画作，真迹与画册感受会极其悬殊。通过厚实的颜料塑造笔触本身，这种厚度给凡·高的画作以深浅上的“浮雕感”，而这种浮雕感在照片上是感受不到的，少了一个维度的表现力，观感差异自然极大。

O6a↑

/

《被修剪过的柳树》（*Pollard Willow*）文森特·凡·高（Vincent van Gogh）38cm×56cm布上油画1882年荷兰阿姆斯特丹凡·高博物馆（Van Gogh Museum）

O6b↑

/

《吃土豆的人》（*The Potato Eaters*）文森特·凡·高（Vincent van Gogh）82cm×114cm布上油画1885年荷兰阿姆斯特丹凡·高博物馆（Van Gogh

Museum）

另一方面，凡·高对笔触的刻画也彰显了“个体与整体”的发展关系。这是一条自文艺复兴开始，一直发展到凡·高的逻辑线：画面本身是“整体”，组成它的每一笔都是“个体”，从文艺复兴直到凡·高，“个体”的地位是在不断被强调以及凸显的。以拉斐尔为代表的文艺复兴绘画甚至整个古典主义绘画，至安格尔为高峰，对笔触都尽力隐藏，因为个体在组成整体后，便无存在必要。前文也曾对比，委拉斯开兹的教皇肖像画较拉斐尔的教皇肖像更为生动传神，委拉斯开兹的笔触是概括的、粗犷的，这便是“个体”开始崭露头角。再到伦勃朗，对笔触更是毫不掩盖，通过看似“信手”留在画布上的一抹颜料，让画作呈现出“斑驳”感，有助于刻画人物内心状态。委拉斯开兹、伦勃朗的个体笔触依然需要依托整体形象才能达到烘托情感深度的作用，但凡·高已经能通过笔触本身展现情感，他将笔触作为个体的表现力又提升到新层次。这条逻辑线还未终结，到20世纪中后期，波洛克又将这条“整体”与“个体”的逻辑向前推进一步。

O7↑

/

《凡·高的椅子》（*Van Gogh's Chair*）文森特·凡·高（Vincent van Gogh）
92cm×73cm布上油画1889年英国伦敦国家美术馆（The National Gallery）

从这层意义看，中国书法的确是个体与整体协调搭配得最平衡的艺术：单独的笔画对字的整体形象极为重要。

一个字写得好，也许看不出某一笔画的重要性，出现败笔时，“个体”便显得十分重要。再放眼整件书法作品，每一个字作为个体优美与否，与作为整体的书法作品美观程度也未必是正相关的。比如，每个字都精致无比，也许整体只算是蝇头小楷或印刷文本。作为个体的每一个字，其设计都极为重要，笔画简单的字和笔画复杂的字要怎么处理，甚至不同含义的字在通篇中处在什么位置，都要考虑进去，才能写出形神俱佳的书法作品。

凡·高画作中形而上的精神内涵来自他扭曲自然的方式。凡·高是以自身感官的感受和强烈的主观情感来扭曲自然形象的。感官方面，由于精神原因，凡·高看到的事物极有可能与常人不同，许多艺术家试图通过酒精或药物来寻找所谓灵感。

人的感官很容易被影响和欺骗，例如在阳光下对强光照射的白墙盯上10秒钟，再回到室内，会发现所见事物有各色重影。来看一幅凡·高的代表作《凡·高的椅子》（O7），描绘的是一把偏黄的椅子，但在椅子边缘处能看到蓝绿色边框，该边框便是因凡·高主观情绪而加上去的。他拥有比常人更强的情感感受力，所以使用了更能表达自我的方式来描绘物体。在作品《阿尔勒的卧室》（O8）中，凡·高用鲜艳的色彩描摹了黄色床脚、淡蓝色墙壁和鲜红被单。在与弟弟的通信中，凡·高表示画这个房间可以让他的情感得到休息。在凡·高不同的自画像作品中，注意笔触的形态，会发现有些画作直线居多，有些则是曲线居多，这些直线曲线显然不出现在真实场景中，只是凡·高的主观感受。

O8↑

/

《阿尔勒的卧室》（*Vincent's Bedroom in Arles*）文森特·凡·高（Vincent van Gogh）72cm×90cm布上油画1888年荷兰阿姆斯特丹凡·高博物馆（Van Gogh Museum）

O9↑

/

《星夜》（*The Starry Night*）文森特·凡·高（Vincent van Gogh）73.7 cm×92.1 cm布上油画1889年美国纽约现代艺术博物馆［Museum of Modern Art（Mo MA）］

除开自身情感的强烈外，凡·高一直饱受家族基因中遗传性精神错乱的影响，生命后期还染上梅毒，梅毒晚期时患者可能出现精神状态异常。如此，凡·高对于事物的夸张

描绘并非完全来自他自身的强烈情感和旺盛表达欲，其精神状态同样深刻影响了事物在他眼中的形态。从笔触和笔画的走向中我们能隐约感受到，凡·高其实是老老实实地、一笔一笔地把看到的事物记录下来。由于凡·高几乎从未受过严格的学院式绘画训练，所以笔触中藏着一种笨拙感。这种笨拙恰恰以纪实的方式，将主观情感支配下的真实所见和情绪感受忠实地记录下来，画布上的情感冲击力即便跨越百多年的时光，仍能让人切身感受到。（O9）

仅10年的艺术生涯里，凡·高创作了近2100件作品，其中油画860幅，这已然比莫奈还高产了，而莫奈在漫长的艺术生涯创作了近1200幅油画，已称得上是“油画印刷机”。这个数字更说明，凡·高观察得少，输出得多，因为印象主义的关键在于对光影的观察，这要花掉不少时间。但对凡·高来说，观察自然不是最主要的，尽管他常常写生创作，但很明显凡·高的写生只是在“自然”中为他的“自我”汲取更多养分。凡·高画作中的客观事物是什么已不是关键，对他来说，“自然”只是“自我”的载体而已。以凡·高为起点的现代主义绘画风格叫“表现主义”，之后还有“抽象表现主义”。顾名思义，所谓表现主义，便是绘画应当纯粹地表达自我，是发乎感性的、最直接的艺术表达方式。

关于凡·高，世人有不少误解。其实，他生前的穷困潦倒并非全因创作不被世人接受，关键还是在于其寿命太短，绘画生涯则更短。凡·高在法国的时间不过匆匆5年，5年时间对一个非科班出身，27岁才开始正式创作的艺术家来说，无论他多有才华，也还是太短，更何况是在高手林立、能人辈出的19世纪末。若凡·高多活10年，生前影响力一定不止于此。在凡·高去世之前，已经有目光敏锐的艺术家注意到凡·高的才华。在凡·高曾经参加过的印象主义独立展览上，莫奈就曾犀利指出，凡·高的作品是他们当中最优秀的。

在雕塑界，与莫奈、塞尚、凡·高几乎同一时期的罗丹之所以能在艺术史上获得如此崇高地位，也是因为其雕塑艺术在雕塑史中起了承上启下的作用。罗丹的雕塑在艺术语言上与凡·高有相近之处，都展现出表现主义的端倪。

首先，罗丹对古典主义雕塑有所传承。普法战争后，罗丹在35岁时去了一趟意大利，被多纳太罗和米开朗琪罗的作品深深吸引。回到比利时后，罗丹做了一尊名为《青铜时代》（O10）的真人大小雕塑，以一名比利时士兵为模特，灵感来自米开朗琪罗的《垂死的奴隶》（O11）。由于这尊雕像技艺太过精湛，对人体的把握过于精准，被时评家们污蔑为造假，他们不相信罗丹未用真人模特翻模。这种对真实形体的刻画能力，展现了罗丹的古典传承。

罗丹最著名的雕塑作品，也是雕塑史上最广为人知的作品——《思想者》（O12），是与古希腊的《米洛斯的维纳斯》、米开朗琪罗的《大卫》齐名的作品。《思想者》起初并非独立雕塑，而是罗丹受了巴黎装饰艺术博物馆的委托，为该艺术馆做了一扇青铜大门。尽管这间博物馆没有盖起来，这扇门却成了不朽杰作，现收藏于巴黎奥赛美术馆。这件雕塑叫《地狱之门》（O13），是但丁《神曲》中通往地狱的大门。罗丹在门的上下前后共刻画了180多个人物形象，而“思想者”正是坐在门框上方横梁的那一位。从思想者的动作来看，似乎是在审视着走到地狱门口的人们。罗丹曾说，他并非单纯通过人物的眉间紧蹙或者苦思冥想的姿势，来表达“思想者”的思考状态，而是要让“思想者”的每一块肌肉和每一寸肌肤都可以表达思想的力量。若仔细观察“思想者”的皮肤纹理和肌肉形态会发现，这已然不是正常人类身体能有的“坑坑洼洼”了。除《思想者》外，在罗丹40岁之后许多中晚期雕塑中，保留了大量的粗糙感。在法国文豪巴尔扎克的全身像（O14）中，为表达巴尔扎克文学作品的精神内涵，罗丹在创作过程中做了大量调研，最终才选择了在常人看来较为“奇

怪”的人物形象。果不出意料，这尊雕像被委托罗丹创作的作家协会拒收了。

O10↑

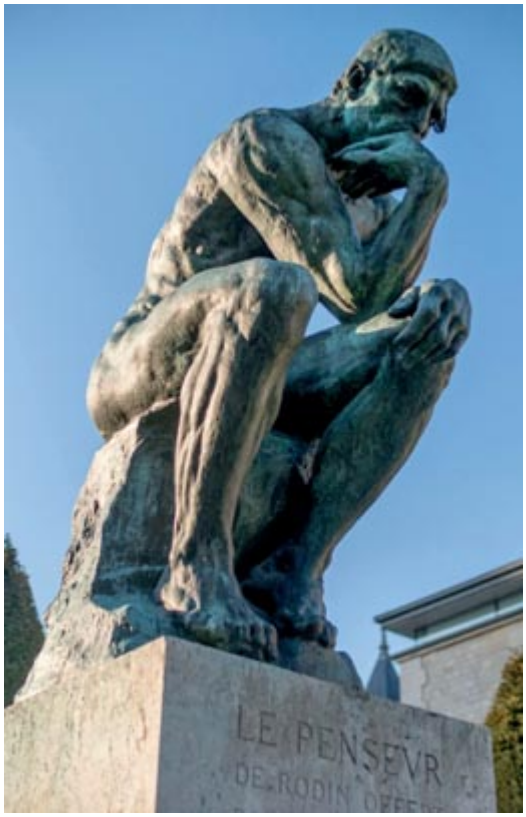
/

《青铜时代》（*Age of Bronze*）奥古斯特·罗丹（Auguste Rodin）真人大小
青铜雕塑 1870年多地收藏

O11↑

/

《垂死的奴隶》（*The Dying Slave*）米开朗琪罗·博那罗蒂（Michelangelo Buonarroti）高2.15m 大理石雕塑 1513—1515年法国巴黎 卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）



O12↑

/

《思想者》（*Le Penseur*）奥古斯特·罗丹（Auguste Rodin）多种尺寸 青铜雕塑 1880年多地收藏

O13↑

/

《地狱之门》（局部）（*The Gate of Hell*）奥古斯特·罗丹（Auguste Rodin）青铜雕塑1880年美国费城罗丹博物馆（Rodin Museum）

O14↑

/

《巴尔扎克塑像》（*Cast of Balzac*）奥古斯特·罗丹（Auguste Rodin）真人大小青铜雕塑1891—1898年法国巴黎罗丹博物馆（Musée Rodin）

在雕塑的局部刻画中，罗丹丝毫不隐藏雕琢痕迹，这种做法与凡·高的笔触异曲同工。罗丹通过这种方式将情感倾注到雕塑作品中，是其改造“自然”的典型做法，大有表现主义倾向。罗丹之后的雕塑家显然越发地放飞自

我，“自我”愈发占据主导，甚至抛弃具体形象，如布朗库西、博乔尼、阿尔普，以及贾科梅蒂，无一不受其影响。

（四）先进与原始

凡·高到巴黎后，结交了一位也是“半路出家”的圈中好友。凡·高曾邀他一同到乡间同住并创作，结果因艺术理念分歧，两人分道扬镳。此人便是著名艺术家、前证券经纪人、富有的保罗·高更。20世纪初的现代主义艺术，不论哪个风格、哪个流派，多多少少都受到过高更的影响。

高更一直在探索着“艺术应该是什么样”的问题，并将答案引向了“原始主义”。高更认为，在人类文明的发展过程中，艺术被越来越多的技巧所制约，而真正的艺术应来自人类内心最本源、天然、自发的创造力，而知识和技巧恰恰剥夺了这些天性。因此，追求本能的创造力是高更艺术的核心。持这种观点的艺术家不在少数，自19世纪以来出现在欧洲各国的写实主义狂潮就多少带有这种意味：法国写实主义和巴比松画派觉得当时学院艺术太“假”，应当多描绘身边事物以及自然形态；英国的拉斐尔前派觉得，应当回到拉斐尔之前的并无人造“完美”概念的绘画中去；俄罗斯巡回展览画派要让俄罗斯人民认识俄罗斯艺术，于是开始刻画俄罗斯大城市之外的风情风貌。

为何印象主义艺术家都对日本浮世绘感兴趣？因为日本浮世绘给了“艺术应该是什么样”一个可能的答案。浮世绘没有透视、解剖，并不追求正确，也不追求描绘自然，虽然许多情况下浮世绘只是夜总会的招贴画，含有大量色情意味，拥有浓烈色彩和夸张表达，但这恰是一种原始的、不受客观技巧和知识束缚的表达方式。

德彪西等人的印象主义音乐也是如此。德彪西对和声的使用是建立在个人听觉上的音乐色彩感，他部分抛弃了巴洛克时期就发展起来的、根深蒂固的、功能性的和声理

论，更专注于本能地、感官地面对不同和声。从该意义上看，德彪西的音乐创作无疑是更接近原始主义的创作方式，深得印象主义艺术家青睐。如此一来，尽管德彪西自己不愿意，他“印象主义音乐家”的名号终究坐实了。

在艺术生涯的后半段，高更为追求原始天然的表达，常驻太平洋上一个叫塔希提的小岛。岛上生活着许多土著居民，他们毫无科技可言，文明也极其原始。土著文明恰是高更追求原始化创作的最好题材。在这期间，高更创作了大量以土著人、土著生活为主题的画作，并借此对一些最基本的哲学问题进行探索，其中最著名的作品是名为《我们从哪里来？我们是什么？我们将去往何处？》（O15）的巨幅油画。

O15↑

/

《我们从哪里来？我们是什么？我们将去往何处？》（*Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?*）保罗·高更（Paul Gauguin）139.1cm×374.6cm布上油画1897年美国波士顿艺术博物馆（Museum of Fine Arts）

O16↑

/

《两个大溪地女人》（*Two Tahitian Women*）保罗·高更（Paul Gauguin）94cm×72.4cm布上油画1899年美国纽约大都会艺术博物馆（The Metropolitan Museum of Art）

高更在创作过程中更发展出象征主义（也可理解为符号主义）的艺术倾向。在高更的土著题材作品中，画中人物的面容形象表现出了高度的同质化及脸谱化，简单来说就是高更笔下人物长得几乎一样。（O16）

高更将同一主题的对象进行同质化处理，并运用大量纯色以及色块，这便是象征化、符号化的初始征兆。对目标对象进行简化和抽象化是象征主义的开端。这可类比于中国汉字的成型过程。当今汉字的具体形象，相较于它们所代表的具体含义，无疑是抽象的。抽象汉字是经由最早的甲骨文以及接下来的一系列象形文字演化而成。最早人们要表示一条鱼，就画一条鱼的形象，逐渐地，鱼头、鱼身、鱼尾都演变成笔画，象形文字的不同部分都被抽象、简化成了笔画，如此造字才具有延展性。这便是为何高更作品中，简化以及脸谱化的刻画展现了象征主义。

O17↑

/

拉斯科洞窟壁画（局部）发现于1940年法国多尔多涅省

对高更来说，这样的手法无疑能够表现土著人简单、朴实的形象，也更接近纯真的、反技巧的、孩童式的绘画方式，全面摆脱技巧指引，这无疑是对返璞归真的追求。迄今已知最早的人类艺术创作，是1940在法国拉斯科洞窟发现的壁画（O17），有野牛等形象。这头牛的符号感和象征意味与高更的画作似乎心有灵犀，虽然高更并不知道这头牛的存在。

高更的原始主义和象征主义风格大大启发了后世艺术家，如：著名的纳比派追求的是艺术家的主观美学观对现实事物的变形；以马蒂斯为代表的野兽主义绘画追求粗放的刻画，是对内心艺术感受不加修饰的、爆发式的表达方式；还有毕加索的名言，“我14岁就同拉斐尔画得一样好，但我毕生都在追求如孩童般绘画”。虽然学术界并无公论，但在笔者看来，20世纪之后的抽象艺术、表现主义、达达主义、超现实主义等艺术流派，多少都受到高更的原始主义精神的影响。

塞尚、凡·高、高更这三位大师被认作古典艺术与现代艺术的分水岭，是里程碑式的人物。古典艺术和现代艺术的本质区别具体是什么？就笔者看来，古典艺术与现代艺术的区别在于，古典艺术描绘“自然”，现代艺术表达“自我”。一方面，不妨对比古代艺术家与现代艺术家的工作性质和商业模式。古代艺术家的创作是为满足客户需求，

以客户的要求为指导思想，在这个大目标下艺术家不断提升技术水平，同时追求艺术造诣；现代艺术家则完全按照自身感受和意志进行创作，买家再根据自己的艺术品味及作品的投资价值进行收藏。另一方面，艺术家的社会地位从古代到现代有着巨大转变。在古代，艺术家同时肩负着“商家”的使命，要满足大众及委托方的各种需求，如肖像需求、装饰需求、宗教教化需求等，对于写实的追求是不言自明的，所以古代艺术家必须要准确地描绘“自然”，在此基础上才能追求所谓艺术表达；现代艺术家不用在意公众品味，只顾表达自我，只要自己满意，觉得表达清楚，就达到了艺术创作的目标。艺术家职能与地位的差异以及艺术品功用和性质的差异，造成了古典艺术与现代艺术的巨大差别。

19世纪后半叶西方艺术发生了如此的跳跃式剧变，其主要原因有三个。第一是技术进步。再精确一些，是源自1839年摄影术的发明。摄影术的发明意味着描绘自然的写实绘画根基崩塌。从此，追求“画得像”这件事走到终点。如此，19世纪后半叶的艺术家便不再把“画得像”当成不言自明的必然追求，随之而来的印象主义绘画虽然并未放弃描绘自然，但很明显地已经在追求与传统的“照相机式写实”相异的表达方式。印象主义的尝试无疑是成功的，印象主义画作虽然在“形”与“线条”的方面仍然无法比拟照相机，但他们重新定义了真实：真实应是人眼看到的光线，而不是由人类对三维世界知识的掌握从而构成的理念世界。摄影术的发明将艺术家从描绘自然的基本追求中解放出来，迫使他们追求更广阔的艺术表达空间。

第二是学院体系的建立。学院体系虽然弊端众多，却也让艺术由一项“活计”变成一门“学科”，艺术家也由“手艺人”变成拥有和学者类似的社会地位。有了皇家和政府的支持，艺术家便可摆脱世俗需求的桎梏，专心艺术创作。随着教育体系的不断完善，出现了罗马大奖等激励措施，

大大提高了艺术家的培养效率，艺术家在艺术学习上的资源也更丰富。学院的建立让艺术脱离了对大众需求的迎合，成为和数学、物理学一样可以深度钻研的领域。

第三是19世纪资产阶级兴起。艺术具有投资价值是从古代便已达成的共识，并一直站在人类消费链顶端。由于资产阶级不断壮大，能够收藏、购买艺术品的人逐渐增多，这导致艺术行业规模变大，制度更健全。经济水平的提高刺激着19世纪资产阶级不断追求更高的消费，对艺术的需求也不再是对“照相馆”的功能性需求。因此收藏家以追捧概念新潮的艺术家为荣，举办官方沙龙、展会，开办画廊、拍卖行。如此一来，艺术创作与艺术品买卖成为良性循环。资产阶级兴起给艺术家追求自我的创作方式提供了强大的基础，这种基础必不可少。

塞尚、凡·高、高更这三位后印象主义艺术大师对于西方艺术史进程的推动极为重要。他们的艺术对后世艺术家的启示在于激发他们思考“什么是艺术”这一终极问题。在对艺术任务的认知发生切实变化后，新的艺术就此诞生。接下来，让我们拥抱20世纪的现当代艺术。

16 毕加索与马蒂斯：现代主义艺术

（一）局域与完全

20世纪是人类历史迄今物质文明变革最彻底的100年，与之对应的精神文明变革也极其剧烈，尤其在艺术领域，可谓天翻地覆。20世纪发生了许多世界性大事件，如一战、二战。每次大规模战争都是世界格局的重新洗牌，旧世界中心兴许就此衰落，新世界中心可能从此崛起。二战之前，德国尤其是格丁根大学是世界学术中心，学术期刊论文多由德语写成，而非像当今多由英语写成；而纽约作为新世界的艺术中心取代了自19世纪始便享有“艺术之都”盛誉的巴黎。

世界格局的变迁与社会阶级的重新划分对艺术史的发展起着关键推动作用。前文提到，自路易十四建立皇家美术学院后，学院化的艺术界让艺术家的地位显著提升，至少与学者相当。而相较于学者，彼时的艺术家更关心社会与政治。自19世纪中叶以来，艺术不断着眼并取材于社会和平民。逐渐地，社会问题和政治主张不断融入艺术，这种趋势一直发展到现在。大体上，现代艺术尤其是先锋艺术，必谈社会问题和政治主张，艺术成了现实生活的镜子，社会的变革必将推动艺术的演变。

进入20世纪以后，以两次世界大战为重要分水岭，西方艺术可分为三个不同阶段：19世纪末到一战为第一阶段，主要是以毕加索和布拉克等人为代表的立体主义，以及以挪威的蒙克、德国的基希纳等人为代表的表现主义；

一战到二战为第二阶段，对战争的恐惧、谴责以及抵触促使了追求无意识以及“反艺术”的达达主义在瑞士诞生，直接影响并催生了超现实主义，而超现实主义是现代艺术中持续时间最久、影响最为深远的艺术流派，直到20世纪60年代还能看到它的身影；二战后到现在为第三阶段，世界艺术中心转移到纽约，艺术在形式上大大超出了传统艺术的范畴，疆界被极大地拓宽，从波洛克、罗斯科、德·库宁、纽曼等人的抽象表现主义开始，经过与之相对的极简主义艺术，再加上艺术理想更为广义的波普艺术、观念艺术、行为艺术等全新艺术领域的洗礼，西方艺术史开始了从现代艺术往当代艺术进发的过程。

除画面观感外，现代艺术与古典艺术最大的不同在于艺术家对艺术风格的主观认知。古典艺术的年代，所谓文艺复兴、巴洛克、洛可可等风格、主义名词，几乎都是后人为了归纳和研究为之命名。在卡拉瓦乔看来，相比于拉斐尔，他只是更注重明暗对比和对戏剧性瞬间的刻画，并不知道自己在创作巴洛克风格的绘画。现代主义艺术家则完全不同，他们非常清楚自己在创作某种特定风格的艺术，甚至会主动发明新的艺术风格或发起艺术运动，推动某种新风格的发展。比如在1910年的意大利，就有一批艺术家倡导所谓的“未来主义”艺术，并为此写下了“未来主义宣言”，后来的达达主义和超现实主义也都是作为文化运动诞生的。

古典艺术时期的审美标准接近统一，大体是追求照相机能做到的写实美感。20世纪照相机技术的日益成熟让艺术离传统美学越来越远，不再具有统一的审美标准，艺术的目的也发生了巨大变化：从表达真和美转向情感宣泄或对思想领域的探索。因此，概念性、思想性，是艺术进入现代主义时期后的一大特征。现代艺术是具有哲学意味的艺术，甚至可以理解为是将艺术作为表达工具的哲学探

索，它的思想与情感是第一位的，其次才是艺术表达。哲学让现代艺术拥有了自由的羽翼，风格、流派数不胜数。

但是，通过二元对立的方法论，哪怕繁复如此，也依然可以针对风格、流派理出一条相对清晰的脉络：塞尚、凡·高、高更三位大师是现代艺术的起点，立体主义和表现主义以及它们各自衍生出的艺术风格，分别是塞尚和凡·高的遗产。

立体主义是一种“探究型”的艺术风格，而表现主义则是“表达型”的艺术风格。

受塞尚绘画思想的影响，毕加索和布拉克于1908年开创了立体主义绘画。这个年份甚至被认为是现代艺术真正成型的元年。立体主义绘画的大致创作方法是从不同角度观察所画对象，得出一些形象，再把这些形象经过几何性的抽象和简化，在画面上拼接呈现出来。例如毕加索和布拉克都画过乐器（P1a/P1b），都是把乐器的不同部分以及从不同角度观察到的形象重新在画布上拼接。

立体主义绘画所表达的艺术思想其实是对三维空间在画布上的重新定义。我们生活的现实世界是三维的、立体的，但因为人类的视觉是二维的，所以传统绘画是在有限的知识和经验的基础上去描绘属于人类视觉上的立体感。这种立体感说到底只是一种视觉上的错觉，并不真实。为了打破“假的”立体感，艺术家需要去思考人类观察事物的方式。怎样的视觉表现才能更完善地展现出“事物是立体的”这个事实呢？

很明显，如果用摄像机拍摄一只杯子，只要围绕着杯子从不同的角度拍摄，就能展现这只杯子是拥有不同侧面的立体事物。但绘画不是拍摄，画家拥有的只有画布和画笔，因此，为了把事物的不同侧面展现在同一平面中，同时又保证新的形象是一个有机整体，立体主义艺术家的做

法是把事物的不同侧面以一种特定的方式结合起来。如此，一件真正立体的事物就在二维平面上展现出来了。

P1a↑

/

《小提琴》（*Violin*）巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso）100cm×73cm布上油画1911—1912年荷兰奥特洛克罗勒—穆勒博物馆（Kröller-Müller Museum）

P1b↑

/

《拿吉他的男子》（*Man with a Guitar*）乔治·布拉克（Georges Braque）116.2cm×81cm布上油画1911—1912年美国纽约现代艺术博物馆［Museum of Modern Art （Mo MA）］

P2↑

/

《咖啡馆中的舞者》（*Dancer in a Café*）让·梅金杰（Jean Metzinger）
146.1cm×114.3cm布上油画1912年美国水牛城奥尔布赖特—诺克斯美术馆
（Albright-Knox Art Gallery）

立体主义的绘画不局限于创作方式，而是一种更具有哲学意味的探索。立体主义艺术家有很多，除了主要创始人毕加索和布拉克之外，法国画家梅金杰明确提出了立体主义在探索的问题，那就是如何在视觉上表达事物的“完全性”（P2）。这恰恰就是上述立体主义艺术家们的做法。但这并不能解释为什么立体主义绘画除了同时展现事物的不同侧面形象之外，还会做很大程度的抽象化。这种抽象化来自对事物完全性的进一步探索，是事物特性中更为形而上的部分。譬如说，在外观上不同山峰的形象之间可能有极大的差异，但是根据塞尚的观点，它们大多都具有三角形的轮廓。所以，根据形而上的规律，塞尚这种几何式抽象化的三角形更接近山峰形象的本质，代表了事物更本质的、永恒的、持久的完全性。

这其实与数学中拓扑学所关注的事物属性有共通之处。拓扑学所研究的，是可以通过连续形变进行互相转化的一类形状的特性。譬如说，一只有把手的咖啡杯和一个甜甜圈的拓扑性质完全相同，因为本质上它们都有一个洞。如果用橡皮泥捏出一只咖啡杯的形象，然后再去重新塑造这个橡皮泥咖啡杯，在不闭合把手上那个洞的情况下，我们能够慢慢地把咖啡杯捏成一个甜甜圈的形象。由于能完成这样的操作，所以咖啡杯在拓扑上与一个甜甜圈是一回事，叫作“拓扑等价”。拓扑性质是事物形状更形而上的性质，立体主义所做的抽象化与拓扑的概念有异曲同工之处。从这个意义上看，立体主义艺术是探究性的，它追求的是事物的完全性，这种完全性甚至是一种形而上的完全性。

毕加索的立体主义分为“分析立体主义时期”与“综合立体主义时期”。1908年到1909年是分析立体主义时期。这很好理解，就是上述的“分解、抽象、再重构”的过程，象征着对特定事物的分析、解构以及对事物完全性的探索。之后4年，毕加索把立体主义的“分解、抽象、再重构”的思想进行扩展：如果艺术表达的不是特定物体，而是更大范围的对象，譬如描绘一个房间，房间里有各种各样的事物，把这些事物的部分元素拿来同时表达在一幅画作当中，就会得到“综合立体主义”。正因为这样广义的立体主义思想，毕加索这一时期的绘画作品常显得具有界限感（P3）。这种界限感体现在色彩的变化更为剧烈，拥有明显的色块区域，这是把不同事物的不同部分以艺术家的逻辑连接在一起的结果。毕加索甚至创造了拼贴艺术，把不同来源的纸张以及不同材料，如报纸、彩色纸张等拼贴在一起，可谓拼贴艺术的先驱。

从探究性的意义上来说，立体主义在概念上大大拓宽了艺术的疆界。此前，没有任何一种形式的艺术探讨过观者欣赏一幅画的方式。因为观者，也就是人类的眼睛是存

在于同一个平面上的。只要简单思考鱼类是如何观察世界的，就会获得很大启发：鱼的两只眼睛长在两个不同的平面，所以鱼可以同时看到两幅相对摆放的画作，不难想象，如果一把尺子放在鱼的正面，鱼看到的尺子应该是弯的。其实所谓事物的视觉形象并不客观、唯一，还取决于观察者的观察方式，对鱼这类生物来说，同时看到一件事物不同角度的形象并非难事，而人类的想象力其实是被自己的视觉感官限制了。此前，一直是欣赏者观看画作，而立体主义却让画反过来质疑欣赏者，对欣赏者的观察方式提出疑问，这其中蕴含的探索意味不可谓不深刻。

P3↑

/

《有果盘与玻璃杯的静物》（*Still Life with Compote and Glass*）巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso）63.5cm×78.7cm布上油画1914—1915年美国俄亥俄州哥伦布艺术博物馆（Columbus Museumof Art）

立体主义的影响极其深远，是现代主义艺术分支中诞生最早、影响最广、大师数量最多的流派，之后的风格流派几乎都受其影响。

首先感知到立体主义的影响力并做出强烈反馈的艺术流派诞生于意大利。1909年，意大利诗人、文艺理论家马里内蒂发表了一篇名为《未来主义宣言》的文章，正式提出了“未来主义”这一主张；1910年，以博乔尼为首的一众艺术家在意大利北部城市都灵的一座剧院里宣布成立未来主义艺术流派，并发表了《未来主义绘画宣言》。“未来主义”并不限于艺术，而是一场根植于意大利的全面文化运动，未来主义主张与腐朽、陈旧的文化思想及道德体系作切割，崇尚现代和未来的新事物，例如机械、工业、科技。

P4↑

/

《拴着皮带的狗》（*A Dog on a Leash*）贾科莫·巴拉（Giacomo Balla）
89.8cm×109.8cm布上油画1912年美国水牛城奥尔布赖特—诺克斯美术馆
（Albright-Knox Art Gallery）

为了追求未来的、现代化的事物，未来主义艺术从主题上热衷于表现动感、速度这些现代化特色的元素。未来主义的代表作其实是一幅小作品，来自艺术家贾科莫·巴拉的《拴着皮带的狗》（P4）。这幅作品画面虽然简单，但却将奔跑着的小狗的腿抽象成了飞速旋转的轮子，以此来表现运动感和速度感。艺术家是把一条时间轴上不同时刻小狗腿的位置画在了同一平面。这种做法其实跟摄影艺术

中利用长曝光时间制造具有动感影像的手法类似，都为表现所描绘对象的运动。

未来主义成就最高的艺术家无疑是博乔尼，绘画代表作有《充满活力的自行车手》（P5a）和《城市的兴起》（P5b）等。其整体视觉效果都是通过上述“残影”式的手法展现所画对象的运动，构图上有立体主义的抽象化手法，因为做规律运动的事物在空间中划过的轨迹通常都是一些规律的几何形状，例如天体运动的轨迹主要就是椭圆、抛物线和双曲线三大类。雕塑作品方面，博乔尼的著名作品则是《空间中连续的形》（P6），刻画了一个正在行走的人。有行走倾向的人物艺术形象在传统雕塑作品中也有不少，例如罗丹的《施洗约翰》（P7），通过将施洗者人物形象重心前倾的方法表达行走，而博乔尼的做法更为直接，他把人物行走时在空间中划过的轨迹做成了“加粗”的人物形象，由此表达人在行走时的状态。

P5a↑

/

《充满活力的自行车手》（*Dynamism of a Cyclist*）翁贝特·博乔尼（Umberto Boccioni）70cm×95cm布上油画1913年意大利威尼斯古根海姆收藏馆（Peggy Guggenheim Collection）

P5b↑

/

《城市的兴起》（*The City Rises*）翁贝特·博乔尼（Umberto Boccioni）199cm×301cm布上油画1910年美国纽约现代艺术博物馆［Museum of Modern Art （Mo MA）］

从画面上看，未来主义充满了炫丽的色彩和动人笔法，观感上可谓琳琅满目，而从核心表达方式上看，未来主义也是“探究性”的。

P6↑

/

《空间中连续的形》（*Unique Forms of Continuity in Space*）翁贝特·博乔尼（Umberto Boccioni）高111.44cm青铜雕塑1913年意大利米兰二十世纪博物

馆（Museo del Novecento）

相比立体主义追求所谓事物的“完全性”，未来主义追求的是事物的“未来感”，具体说是事物的运动和时间感：通过描绘对象在一段时间内形态的变化表现出速度和时间的流逝，即指向未来。其实，这种未来感也是一种完全性，只不过立体主义追求的完全性是事物在空间上的完全性，未来主义追求的，是事物在时间中的完全性，二者实际上拥有一定的等价特性。

物理学告诉我们，运动是相对的。当一位艺术家从各个方向去观察一个事物不同角度的形态时，可以有两种方式来理解这一行为。立体主义对此的理解方式是，艺术家作为观察者从各个角度观察了所画对象，对象不动，观察者在动。但根据运动的相对性，同样也可以认为观察者未动，是所画对象在运动。从这种观点入手，观察到的动作就转变为所画对象在一定时间内做出的运动，这便是未来主义的理解方式。所以说，未来主义的表达方式跟立体主义是等价的，事物在空间和时间中的完全性也是等价的。

为什么精神内涵如此激进的未来主义，会诞生在文化历史悠久的意大利？这恰恰是源自一种“文化焦虑”。中世纪之后，意大利众多地区率先进入了文艺复兴，从15世纪到17世纪这300年间，所有艺术几乎都起源于意大利。但从18世纪开始，意大利艺术似乎不再强盛，此后200多年也一直在“吃老本”。这当然与国家的政治、军事、经济实力息息相关。17世纪，在路易十四的领导下，法国崛起；18世纪，哈布斯堡家族统治下的神圣罗马帝国如日中天；19世纪，拿破仑建立了法兰西帝国，英国则进入了全盛的维多利亚时代。相比之下，同一时期的意大利还是一盘散沙，羸弱不堪，直到1870年才全境统一。这就导致意大利文化界和思想界的全面焦虑：为何在文化上曾如此优秀和先进的意大利会变得不如周边列强？他们把原因归结到自身文化的陈旧和腐朽上。意大利作为天主教的核心国家，

象征着基督教旧道德观的正统。博乔尼最为崇尚尼采的学说，主张打破以基督教价值观为核心的旧道德体系，建立属于新世界的全新道德体系。正是这种否定传统艺术的文化焦虑导致意大利诞生了“求新”“求进”的未来主义艺术。

P7↑

/

《施洗约翰》（*St. John the Baptist Preaching*）奥古斯特·罗丹（Auguste Rodin）高203cm青铜雕塑1878年多地收藏

（二）达意与传情

同一时期的探究型艺术流派，还有以俄裔法国艺术家康定斯基为代表的抽象艺术。康定斯基是一位音乐水平高超的画家，在30岁成为全职画家以前，在爱沙尼亚一所大学里担任法学教授。康定斯基一直在探索如何用抽象的绘画元素直接表达人类情感，他想要用绘画表现出如音乐一般直接的传情效果。

音乐表达的情感是抽象但直接的，任何人听到大三度和弦都会感到光辉明亮，听到小三度则黑暗紧张，这种感受不依托任何自然界中已有的声音形象。而从文艺复兴开始，如果绘画要表达悲伤情绪，其做法是依托一个具体的人物形象，比如《哀悼基督》，把圣母的神情画得无比哀恸，便是悲伤。康定斯基所做的抽象艺术探索便是试图用不具任何实际形象的笔画、色彩、构图来直接表达情感，甚至是场景和故事情节。

1910年，康定斯基画出了第一幅抽象艺术水彩画，这件作品甚至没有确定的名称，看上去如孩童涂鸦一般（P8）。

自此，康定斯基的作品里几乎再未出现过具体形象。康定斯基最著名也最具里程碑意义的作品，要属他“构图”系列（如P9），总共10幅，前3幅在纳粹举办的“颓废艺术展”中被销毁。康定斯基认为“构图”系列，就好像交响曲之于作曲家一般，是最为经典、丰满以及完整的作品。前7幅“构图”表达的都是与宗教相关的主题，可以追溯到康定斯基深刻的东正教信仰。比如《构图6号》（P10），描绘了上帝发动的大洪水，整幅作品并无任何明确的洪水形象，但却让人能感受到汹涌的波涛、惊骇的万物。康定斯基的尝试无疑取得了一定成功。

P8↑

/

《无题》（*Untitled*）瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）49.6cm×64.8cm纸上水彩、墨水及铅笔1910年法国巴黎蓬皮杜中心（The Centre Pompidou）

P9↑

/

《构图4号》（*Composition IV*）瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）159.5cm×250.5cm布上油画1911年德国杜塞多夫艺术收藏馆（Kunstsammlung）

P10↑

/

《构图6号》（*Composition VI*）瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）195cm×300cm布上油画1913年俄罗斯圣彼得堡冬宫博物馆（State Hermitage Museum）

可以更形而上地看待这个问题：当我们尝试以任何一种媒介来表达一件事物时，表达方式可以简单到只用语言讲述，也可以复杂到拍一段影片并配上音乐。无论何种表达，都包含两

个基本元素，一个是所表达对象的具体信息，是“达意”，另一个则是与所表达对象相关信息伴随的情绪，是“传情”。就好比你告诉别人发大水了，“洪水的暴发”是具体信息，是达意；而你说这句话时的语气，一定程度上代表了大洪水的形态，你选择用平淡的语气还是焦急的语气来表述，决定了“大洪水”给听者带来的直观感受，是传情。

P11↑

/

《格尔尼卡》（*Guernica*）巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso）349cm×776cm布上油画1937年西班牙马德里索菲亚王后艺术博物馆（Museo Nacional Centrode Arte Reina Sofía）

不带歌词的纯音乐，可以把所描绘事物的直观情感形象传递给听众，是超脱语言之外的直接表达，只“传情”不“达意”，显得极其纯粹。康定斯基觉得这样非常高级：艺术应该做语言做不到的事情。传统绘画在表达情感方面无法摆脱具体形象，“达意”的成分太多了。康定斯基的做法便是用抽象的视觉元素把描绘对象的直观感受表达出来，彻底刨去“达意”，只留“传情”。

这种艺术追求，毕加索曾有过一番言论，极具启发性。毕加索在完成了他的旷世杰作《格尔尼卡》（P11）之后，曾经有人问他想在画中表达些什么，毕加索的回答大意是：如果我能用具体的语言表达清楚我想画什么，为什么我还要画呢？我直接写篇文章不就好了。艺术是一种不同的语言，只是这种语言的受体并不光是人的理性认知。

P12a↑

/

《构图7号》（*Composition VII*）瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）
200cm×300cm 布上油画 1913年俄罗斯莫斯科 特列季亚科夫美术馆（Tretyakov Gallery）

P12b↑

/

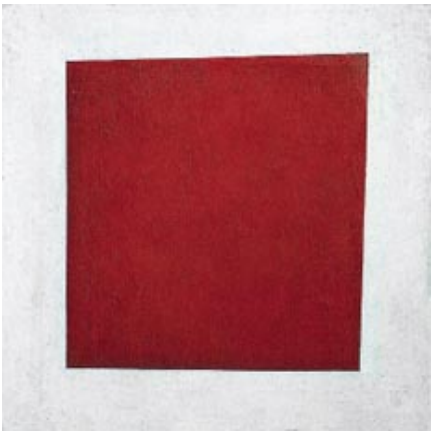
《构图8号》（*Composition VIII*）瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）
140cm×201cm 布上油画 1923年美国纽约 古根海姆博物馆（Solomon R. Guggenheim Museum）

康定斯基10幅“构图”的最后3幅，观感与前面7幅截然不同，画面明显是由基本的几何图形组成，显得更为规则、严谨。《构图7号》（P12a）与《构图8号》（P12b）的创作年代相隔10年之久，在这期间一战爆发，康定斯基从德国回到俄国，看到同事马列维奇的创作，受到很大启发。尽管康定斯基那些观感“飘忽不定”的作品在传情的效果上令人满意，但与音乐相比仍有一定差距。音乐的总体效果虽然千变万化，但组成它们的音乐元素却是确定、具体的，诸如调性体系以及和声体系。康定斯基前期的抽象作品明显没有确定性的视觉元素，全是信马由缰的笔画、色彩。从《构图8号》开始，其作品中开始

充满了确定的、具体的几何图形，他希望通过这些基本图形，来构成抽象绘画中那些类似于音乐中和声体系的基本元素，这一时期康定斯基的创作极具探究性。

康定斯基的同事马列维奇在这条路上走得更远，他的“至上主义”是这种探究型艺术的一座高峰。所谓至上主义，是讲究人类感觉的“绝对至上”，与其研究如何在画面上表达，不如把眼光放到观察者身上，找出那些构成人类基本视觉情感的元素，再对它们进行有机结合，构成复杂多变的形象。例如，要研究人类的味觉，如果把精力放在研究甜味食物上，那么可以找出几千几万种，但如果把眼光放在人类味觉本身，找出产生“甜味”味觉的生理机制，就能明白构成甜味的关键。通过化学手段，就知道不只是糖才能让人觉得有甜味，而是只要是含有某种特定化学式的分子都能让人感知甜味。这样就可以人为制造非糖类甜味食物，譬如木糖醇，从而掌控了甜味味觉。在这个过程中，很明显甜味的味觉是至上的，带来甜味感受的具体食物并非甜味的本质。

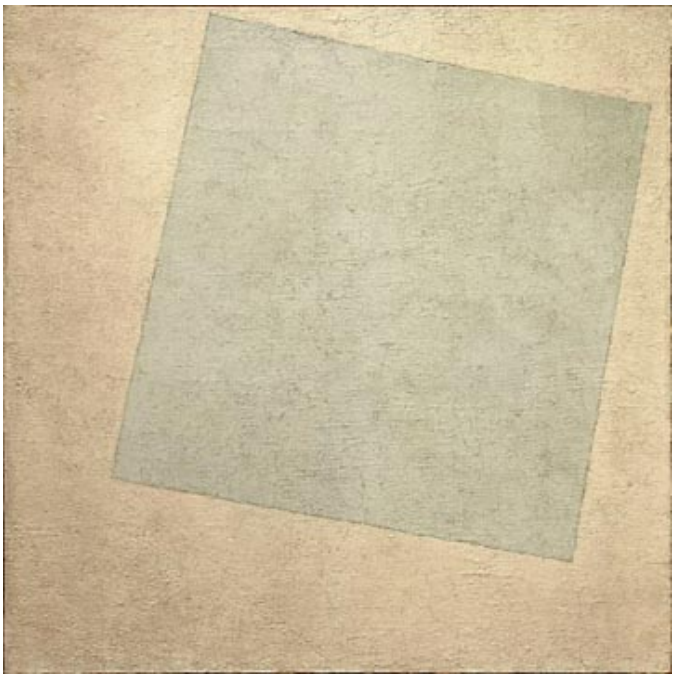
马列维奇通过绘画中那些最基本的图像元素来寻求这些“至上”的视觉感受。很显然，从图形角度来说，方形、三角形和圆形都是基本的几何图形；从色彩的角度看，黑色是最基本的。此处的颜色是从视觉角度出发的颜色，而构成视觉的颜色不是颜料的颜色，而是光线的颜色。视觉是人类视神经对光线的感知，当任何光线都不存在时，人只能感知黑色，而当所有光线都存在时，人就感知到了白色。除此之外，画布上还有红、黄、蓝三原色。马列维奇用这些构成视觉感受最基本的形状和色彩创作了许多作品。第一次看到它们的人，总会感到被“冒犯”，因为这些所谓“作品”看上去毫无技术含量，简单的红色方块（P13a），甚至还有在白色画布上的白色方块（P13b）。



P13a↑

/

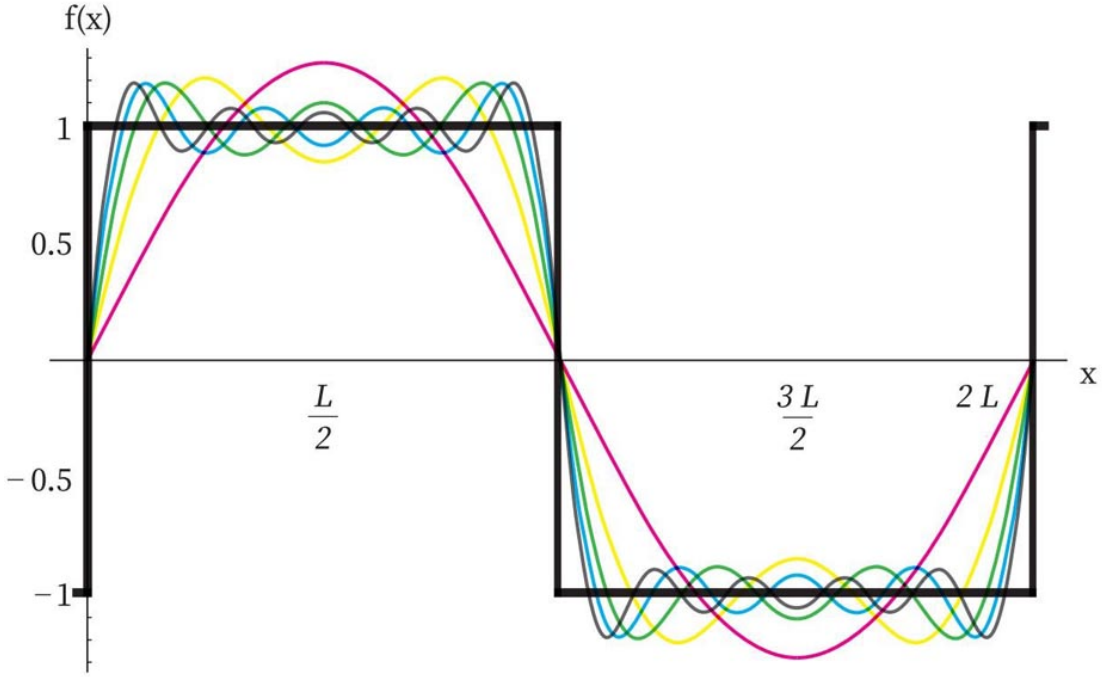
《红色方块》（*Red Square*）卡西米尔·塞文洛维奇·马列维奇（Kazimir Severinovich Malevich）53cm×53cm布上油画1915年俄罗斯圣彼得堡俄罗斯博物馆（Russian Museum）



P13b↑

/

《白色之上的白色》（*White on White*）卡西米尔·塞文洛维奇·马列维奇（Kazimir Severinovich Malevich）79.4cm×79.4cm布上油画1918年美国纽约现代艺术博物馆［Museum of Modern Art （Mo MA）］



P14↑

/

方波的傅里叶变换示意图

马列维奇至上主义的追求，用“傅里叶变换”的数学概念来类比，便再明白不过。傅里叶是19世纪上半叶法国著名的数学家、工程师。所谓“傅里叶变换”，指的是无论多复杂的形状，都可以拆解成不同频率的正弦波和余弦波的叠加。比如一个方波，明明是方形，却可以用一系列规则形状的正弦和余弦的曲线“拼”出来（P14）。“傅里叶变换”揭示了这样的规律：形而下的形状千变万化，但形而上的规律却万变不离其宗，各种图形的差异只是组成它们基本元素的配比不同而已。在“傅里叶变换”中，一系列不同频率的正弦波和余弦波就是构成复杂图形的“基本构成元素”，被称作“基”。通过这些基本元素的排列组合，就可以把复杂图形组合出来。马列维奇创作的这些黑方块、蓝色三角形，就是他所认为构成人类复杂视觉的“基”，原则上任何视觉感受，都可以由这些“基”组合出来。

欣赏马列维奇的作品，不应抱着纯粹审美的眼光，而是要尝试将马列维奇的不同作品放在一起欣赏，才能感受这种逐步构建的过程。除了基本图形作品，更应该欣赏的是一些较为复杂的，用基本图形构建出来的作品，诸如《至上主义构图》

（P15）。这类作品给人的综合感受才是马列维奇的真正追求，单独黑方块之类的作品，应当理解为探究性的解构过程。

十月革命后，俄国进入苏联时期，出现了一个与至上主义互为对立的艺术流派，即以塔特林、罗德琴科等人为首的构成主义艺术。苏联政府是无产阶级政府，在艺术上强调实用主义。至上主义主张艺术无用，强调艺术的纯粹性，而构成主义则主张事物应该去掉一切不必要的装饰性——“如无必要，勿增实体”。这就导致在观感上，构成主义的作品（P16）与至上主义极其类似。

P15↑

/

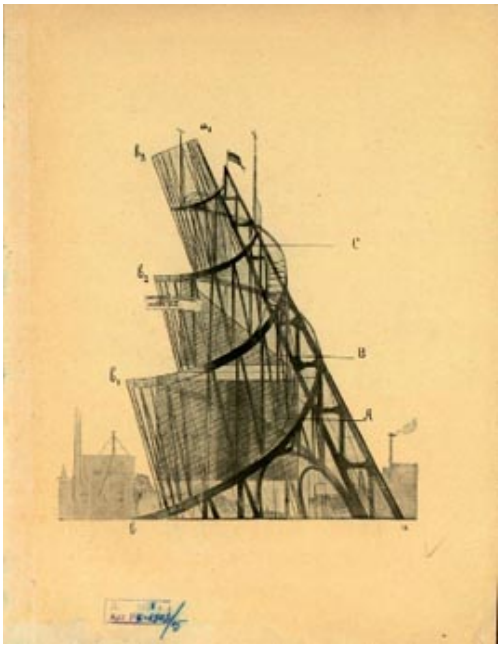
《至上主义构图》（*Suprematist Composition*）卡西米尔·塞文洛维奇·马列维奇（Kazimir Severinovich Malevich）88.5cm×71cm布上油画1916年私人收藏

构成主义的作品除了绘画，还涉及日常生活用品，他们主张抛弃传统的艺术材料，用更为现代的材质如金属、纸板、玻璃进行创作。从广义上来说，这些材质也可以被认为是造物的基本元素，更像是现实生活中的“实用至上主义”。值得一提的是，构成主义的代表性建筑作品是塔特林创作的第三国际纪念塔（P17），虽然最终并未建成。构成主义的思想与一战后诞生于德国包豪斯学校的主张有异曲同工之处。

P16↑

/

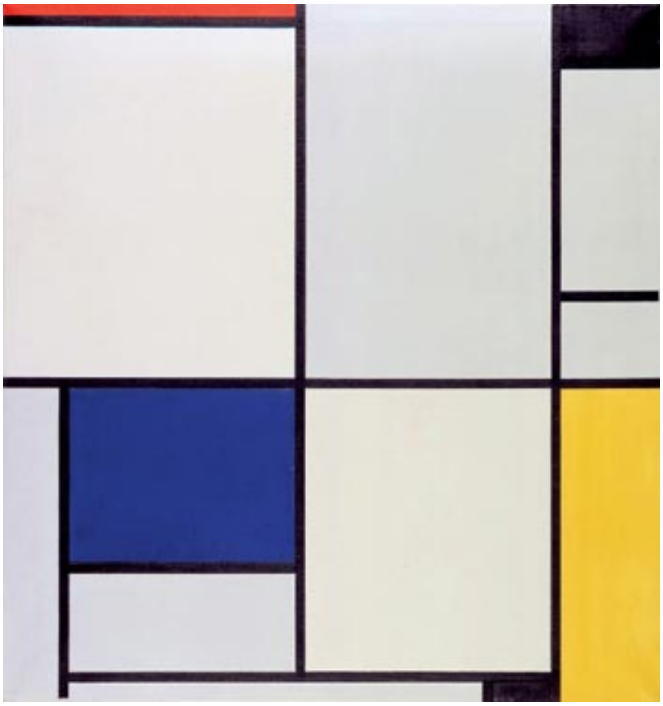
《旋转》（*Proun G.B.A*）埃尔·李西茨基（El Lissitzky）77.5cm×82.7cm布上油画
1923年荷兰海牙海牙市立博物馆（Kunstmuseum Den Haag）



P17↑

/

第三国际纪念塔设计草图



P18↑

/

《画面 I》（*Tableau I*）皮特·蒙德里安（Piet Mondrian）103cm×100cm布上油画
1921年荷兰海牙海牙市立博物馆（Kunstmuseum Den Haag）

说回探究型艺术，马列维奇并没有走到极致，在这条探究型艺术的道路上走到极致的，是荷兰艺术家蒙德里安。以蒙德里安为代表的艺术流派叫作“风格派”（De Stijl），诞生于1917年的荷兰，同年他们创办《风格派》的杂志，蒙德里安也是撰稿人。蒙德里安的作品看上去只是不同颜色的方格子，比起马列维奇的作品似乎更没有技术含量。绘画是在二维平面创作的艺术，而平面是由无数的点构成，对绘画来讲，平面上任何一个点只有两个参数，即它在平面上的位置和它的色彩。而点的位置在平面直角坐标系中，由该点在x轴和y轴上投影的位置坐标唯一确定。对于绘画这种艺术来说，最基本的不是各种形状，而是x轴和y轴两个方向，所以蒙德里安画的并不是方格子，而是横向和纵向的线条（P18）。

横向和纵向的线条是最基本的元素，它们把二维的画布平面作了划分，再把划分的不同区域填以三原色及灰白色这五种最基本的颜色，如此创造出来的画面比马列维奇的至上主义更贴近二维平面作画的基本构成。实际上，虽然只有横线和竖线以及不同的基本颜色，但不同的分布的确能造成不一样的视觉

感受，人们可以轻易地感受到蒙德里安不同作品带来的不同情感冲击（P19a/P19b）。

P19a↑

/

《纽约市之一》（*New York City I*）皮特·蒙德里安（Piet Mondrian）119.3cm×114.2cm布上油画1942年法国巴黎蓬皮杜中心（The Centre Pompidou）

P19b↑

/

《有红蓝黄的构图》（*Composition with Red, Blue and Yellow*）皮特·蒙德里安（Piet Mondrian）86cm×66cm布上油画1930年私人收藏

“方格子”的艺术风格并不能归功于蒙德里安一人，同时期的杜斯堡也画方格子，只是他画的是“斜”格子。从概念上讲，这种做法与蒙德里安的差别不大，但视觉观感上还是有较大差异。从数学上来看，杜斯堡只是给二维平面选了一组跟蒙德里安不一样的“基”，蒙德里安取的是（1，0）和（0，1），杜斯堡则取了（1，1）和（1，-1），都是相互“正交”的“基”，在数学上完全等价（P20）。

当然，从数学上来说，要表达一个二维平面上的点，不只有平面直角坐标系，也可以用极坐标系，即选取平面中的一点作为原点，并以该原点为出发点确定一条射线，则平面上任何一个点的位置可以用这个点与原点的距离以及它们的连线与射线之间的夹角做唯一确定。如果这样去拆分平面并进行创作的话，那结果会是一系列不同颜色的圆圈。二维平面还可以用双极坐标系做唯一确定：在平面上任意选取两个不重合的点作为两个焦点，则平面上任何一个点的位置可以由这个点与两个焦点的分别连线和两条连线与焦点之间连线的两个夹角唯一确定。用这种办法拆分平面并进行创作的话，画出来的应该是多个彩色同心圆圈。

P20↑

/

《反构图8号》（*Counter Composition XIII*）特奥·凡·杜斯堡（Theo van Doesburg）50cm×50cm布上油画1925年意大利威尼斯古根海姆收藏馆（Peggy Guggenheim Collection）

也许是无心插柳，1912年前后，从立体主义绘画中分离出来一个抽象艺术流派——以德洛内夫妇为代表的“俄耳甫斯主义”，他们创作出大量拥有上述观感的作品（P21）。俄耳甫斯主义从立体主义当中分身出来，追求“纯洁的艺术”，追求一种纯粹的视觉体验，并不依托具体事物，所以他们的画作必然是抽象的。从这个意义上来说，俄耳甫斯主义的追求与康定斯基、马列维奇、蒙德里安等人的方向大体相同，只是没有这几位走得彻底。俄耳甫斯主义自立体主义而生，也可算作“探究型”艺术的一个流派。

P21↑

/

《圆形的形式》（*Circular Forms*）罗伯特·德洛内（Robert Delauney）
67.3cm×109.8cm 布上油画 1930年美国纽约 古根海姆博物馆（Solomon R. Guggenheim Museum）

（三）探索与表现

现代艺术中属于感性表达的艺术流派，以诞生于德国的表现主义为核心，最具代表性的作品是挪威艺术家蒙克的《呐喊》（P22）。表现主义可以算是对几个不同艺术流派的统一概括。顾名思义，表现主义追求的是一种纯粹的表达，通常是表现强烈的内心情感，如惊恐、扭曲、狂喜等，旨在体现艺术家的主观意识。艺术家描绘的不再是客观存在的事物，而是艺术家眼中抑或是艺术家主观感受的事物，是一种追求感性表达的艺术形式。

P22↑

/

《呐喊》（*The Scream*）爱德华·蒙克（Edvard Munch）91cm×73.5cm布上油画1893年挪威奥斯陆国家美术馆（Nasjonalgalleriet）

P23↑

/

《打开第五封印》（*The Opening of the Fifth Seal*）埃尔·格列柯（El Greco）225cm×193cm布上油画1608—1614年美国纽约大都会艺术博物馆（The Metropolitan Museum of Art）

立体主义的祖师可以追溯到塞尚，表现主义的精神根源则可以追溯到凡·高。凡·高把自己的主观情感倾注到笔触中，用夸张、浓烈的手法描绘其主观认知中的世界，这正是一种表现主义的精神。这种精神并非20世纪初表现主义绘画所特有，西班牙文艺复兴时期埃尔·格列柯的画作也不讲究严格的透视和解剖，笔法张扬浓烈，甚至与凡·高的画作有共通的观感，也充满了表现主义精神（P23）。

以马蒂斯（P24）和德兰（P25）为代表，诞生于法国的野兽派绘画被认为是表现主义诞生的前兆。野兽派融合了凡·高的精神、高更的审美以及西涅克的技巧，用极为夸张的绘画手法来表达个人的主观情感。这来源于凡·高以主观情感扭曲客观形象的精神传承。高更画作的笔触、线条都

较节制，多以简洁的轮廓线出现于画作中，构图简单、直接，使用大量拥有象征主义气息的大色块，充满了原始的粗犷。这样的审美情趣也被野兽派吸纳。西涅克的短笔触有益于情感的表达，所以野兽派画作中也多见类似的笔法。在野兽派看来，绘画中明确的线条并非纯粹感性的创作状态，他们主张将绘画对象的大致特征以最极端、最具代表性的方式展现，如此才能将情感挥洒极致。

P24↑

/

《戴帽子的女人》（*Woman with a Hat*）亨利·马蒂斯（Henri Matisse）80.6cm×59.7cm布上油画1905年美国旧金山旧金山现代艺术博物馆（San Francisco Museumof Modern Art）

P25↑

/

《查令十字大桥》（*Charing Cross Bridge*）安德烈·德兰（André Derain）82cm×101cm布上油画1906年美国华盛顿特区国家美术馆（The National Galleryof Art）

野兽派得名的故事与印象派类似。1905年，在巴黎秋季沙龙中，展厅中央是一件古典雕塑，四周挂着马蒂斯等人的作品，艺术评论家看到之后惊呼："多纳太罗被一群野兽包围了！"原本讽刺批评的词汇成了这一画派的名称。马蒂斯早年就是极其优秀的画家，古典主义和印象主义风格的创作技法信手拈来（P26），他被认为是把整个西方艺术带入现代主义的伟大艺术家。在接触到凡·高的作品后，马蒂斯受到极大触动，开始尝试野兽派的绘画风格。

相比凡·高，马蒂斯的野兽派绘画更具表现主义色彩。在凡·高的作品中，我们可以感受到画家本人并未刻意破坏所画对象的原有形象，只是根据自己的主观情绪对它们的形象做了艺术化处理。凡·高的表现主义依然是基于现实的表现主义。相比之下，马蒂斯画作中的形象几乎没有事实形象的依托，如其代表作《红色的和谐》（P27），整幅作品最吸引人的是画面浓烈的色彩，人物、事物形象都被高度符号化。你只能通过这些事物的形象大致看出它们是什么，它们的具体形象已不再重要。

拥有表现主义元素的绘画作品有一个共同点，那就是强调作为个体笔触的功用。所谓"整体"，就是整幅画作给欣赏者带来的整体画面感受，"个体"则是构成整体画作的每一笔。整体的形象一定程度上代表了艺术家理智、智慧的部分，是理性思考的展现。而个体的张扬则来自艺术家情感的表达，因此像蒙克的《呐喊》，在如此标准的表现主义作品中，人物的具体形象已经被彻底扭曲，欣赏者除了能看出来画中是一个人以外，看到的一笔一画，都代表艺术家所要表达的"焦虑"。

P26↑

/

《水果与咖啡壶》（*Fruit and Coffeepot*）亨利·马蒂斯（Henri Matisse）38.5cm×46.5cm布上油画1898年俄罗斯圣彼得堡冬宫博物馆（State Hermitage Museum）

P27↑

/

《红色的和谐》（*Harmony in Red*）亨利·马蒂斯（Henri Matisse）180cm×220cm布上油画1908年英国伦敦皇家美术学院（Royal Academyof Arts）

1905年诞生于德国的“桥社”，是较早的表现主义艺术团体，最初是由四个建筑专业的学生所创立的艺术社团，主张在优秀的古典艺术传统之上，追求并探索未来的艺术。桥社艺术的表现主义主要体现在极端的笔法和乖张的色彩上，但在构图上趋向古典艺术的经典感。桥社最重要的艺术家是基希纳，他同时也是桥社的创始人，代表作有《走在路上的红衣妓女》（P28）。

P28↑

/

《走在路上的红衣妓女》（*Street with Red Streetwalker*）恩斯特·路德维希·基希纳（Ernst Ludwig Kirchner）125cm×90.5cm布上油画1914—1925年西班牙马德里提森—博内米撒艺术博物馆（Thyssen-Bornemisza Museum）

画中人物形象模糊，色彩渲染极其绚丽张扬，但主要人物比例以及周围人物的排布大致还是遵循了古典绘画中前景透视的原则。基希纳的《夏天的达沃斯》（P29），画中乡间小镇的房屋排布平衡，甚至能让人感受到少许巴洛克时期荷兰风景画的气息。

桥社之后重要的表现主义画派还有以康定斯基和弗朗兹·马尔克为代表的蓝骑士画派，同样诞生于德国。蓝骑士画派的名字源于康定斯基还未进入抽象艺术之前的一幅同名作品（P30）。

在东正教传统中，“蓝骑士”象征着对真理的追求，蓝骑士画派以此表明对艺术探索的决心。他们在绘画创作上比桥社艺术家更为激进，画作中不再有任何古典绘画的元素（P31）。

康定斯基早期抽象绘画的视觉感受非常具有“表达性”，被认为是一种表现主义的画作也并不奇怪，不然他也不会是蓝骑士画派的主要创始人。但是康定斯基后期的作品又充满了规则的几何图形，所以，说到底康定斯基的艺术追求还是“探索性”的。

P29↑

/

《夏天的达沃斯》（*Davos in Summer*）恩斯特·路德维希·基希纳（Ernst Ludwig Kirchner）121cm×170.5cm布上油画1925年瑞士达沃斯基希纳博物馆（Kirchner Museum）

P30↑

/

《蓝骑士》（*Der Blaue Reiter*）瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）
55cm×65cm布上油画1903年私人收藏

P31↑

/

《做梦的马》（*Dreaming Horse*）弗朗兹·马尔克（Franz Marc）
39.6cm×46.8cm布上油画1913年美国纽约古根海姆博物馆（Solomon R. Guggenheim Museum）

（四）艺术与哲学

讨论绘画中的表现主义气质，就不能忽略奥地利画家克里姆特与席勒。19世纪末到20世纪初的维也纳，是欧洲具有中心地位的城市，文化气息浓厚。前文提到的著名作曲家马勒，就是在维也纳从事指挥活动期间，创作了大量优秀作品；彼时尚未步入政治舞台的希特勒也活跃在维也纳，一心想成为一名学院画家，奈何天赋不足，三次考试均未如愿。克里姆特是这个时期维也纳最重要的艺术家，他的创作高峰期甚至早于德国表现主义。克里姆特所代表的艺术流派叫作维也纳分离派，“分离”并不象征某种特定的艺术风格，而是表明了一种与传统古典绘画切断关系并追求现代绘画的态度。

克里姆特的画作拥有浓厚的“拼贴艺术”气质。例如代表作《朱迪斯》（P32），画中人物面部非常写实，其余部分则使用大量金箔作为创作媒介，这是充满表现主义艺术特点的夸张手法，对画作的主体思想与核心情感进行突出的展示与夸大。克里姆特画作中的拼贴感可与巴洛克时期的肖像创作进行比较。巴洛克时期的肖像画中，人物形象通常置身于黑色背景中，通过强烈的明暗对比来烘托人物形象，达到“突出重点”的艺术目的。而克里姆特则把人物形象从背景之中“拽”出来，在人物形象与背景之间多加入了一个“维度”，让人感觉人物形象并不置身于画中，而是飘浮于画面之上。这种拼贴手法，比明暗对比更进一步。

克里姆特的独特表达方式与他在威尼斯地区的游历有很深关系。威尼斯地区深受拜占庭艺术的影响，这一点从威尼斯圣马可大教堂的装饰风格就可以看出来——充满了金碧辉煌的装饰性。马赛克也是拜占庭艺术的一大表现媒

介。克里姆特在拜占庭风格的影响下，开启了装饰艺术风格绘画的新思路。

P32↑

/

《朱迪斯》（*Judith and the Head of Holofernes*）古斯塔夫·克里姆特（Gustave Klimt）84cm×42cm布上油画1911年奥地利维也纳美景宫美术馆（Österreichische Galerie Belvedere）

P33↑

/

《隐士》（*The Hermits*）埃贡·席勒（Egon Schiele）181cm×181cm布上油画1912年奥地利维也纳利奥波德博物馆（Leopold Museum）

席勒恐怕是艺术史上最有才华的早逝艺术家，28岁死于弥漫欧洲的大流感，同年克里姆特也因为这次流感去世。席勒早年是克里姆特的追随者，创作了许多与克里姆特风格相近的作品。但在之后的艺术创作生涯中，席勒创造了极具个人特色的表现主义风格（P33）。

席勒的绘画与前人最显著的区别是他的表现主义几乎都依靠线条实现。在席勒之前，所有西方绘画全都是用色彩填满画布，但在席勒的绘画中，占最大面积的居然是灰白色（P34）。

尽管席勒创作的也是油画，但视觉上却大有素描或水彩画之感，这种表达方式在之前的西方艺术史上从未有过。席勒的绘画理念从根本上背离传统，他不会让画面充满色彩，而是用极其扭曲甚至野蛮的线条对所画对象的性格特色进行强化。尽管线条夸张，离实际形象很远，但对所画对象特征的刻画十分到位和精确。例如席勒的自画像（P35），就和他本人的长相特征吻合，一眼就能认出他画的是自己。

P34↑

/

《坐着的男性裸体》（*Seated Male Nude*）埃贡·席勒（Egon Schiele）152.5cm×150cm布上油画1910年奥地利维也纳利奥波德博物馆（Leopold Museum）

席勒几乎是用线条来表达全部情感，如果将他的作品做黑白处理，基本不会影响主题和思想感情的表达。在创作人物形象时，席勒会对人物骨骼、肌肉的连接处进行充分夸张，人物的关节都显得巨大，男性的肌肉线条则处理得极端扭曲。席勒对色彩的使用非常节制，他用得最多的颜色是橙红，从另一个角度看，这也是一种对生命力的直接表现。席勒在绘画中除去了画中人的主观意识，人物常常面无表情，有一种呆滞感。这可以被理解为是一种“赤裸裸”的展示，也是表现主义精神追求的一种极致体现。

P35↑

/

《低头的自画像》（*Self-Portrait with His Head Down*）埃贡·席勒（Egon Schiele）尺寸不详布上油画1912年奥地利维也纳利奥波博物馆（Leopold Museum）

克里姆特与席勒的画作中都蕴含着不少负面情绪和“颓废”元素，例如强烈的色情元素和性暗示。席勒比克里姆特走得更远，甚至会直接描绘性爱场景。他们的作品在当时都受到社会不同程度的反对和抵触，席勒还因此被告上法庭，因妨碍公共视听而获罪。这其实与他们所处年代的社会背景息息相关。克里姆特与席勒活跃的年代正是一战一触即发的时期，席勒的作品更是清晰地呈现出战争的阴霾与压抑。考虑到19世纪末到一战之前，欧洲弥漫着所谓的“世纪末情绪”，表现主义的兴盛与该时代背景不无关系。

其实，在艺术史上，关于如何定义表现主义一直是个难题，因为创作的本质就是在进行表现，只是表现程度深

浅有区别而已。一条线具体应该画在哪里，从而界定“表现”的程度超过某个特定界限，就被归为表现主义，并无明确判断标准。

可以将表现主义与印象主义做一组对比。表现主义的英文是expressionism，印象主义则是impressionism。两个单词的前缀不同，“ex”在方向上代表向外，“im”在方向上则是向内，而“press”则有推送、按压的意思，所以表现主义是“向外推送”，印象主义是“向内输送”（press加ion表示名词形式，ism作为后缀则表示是一种主义）。这充分代表了两种截然相反的绘画理念。印象主义的向内输送是由外向内的过程，信息的来源在外部，即主观个体之外的客观世界。所以印象主义艺术家的任务是去描绘自然，而且是以纯粹的方式描绘视觉所接收到的光线，这恰好就是莫奈、雷诺阿等印象主义艺术家的追求。表现主义的向外推送是由内向外的过程，信息来源在内部，即艺术家作为主观个体的情感才是表达的主体，客观世界不再重要，艺术描绘的客观事物只是情感输出的载体而已。从这个意义上看，表现主义还是可以被大致定义的，也就是我们判断作品所传达的信息，其信息主体来源如果是艺术家作为主观个体的感受和情绪，则这件作品可以算作一件拥有表现主义精神的作品。在这样的判断标准下，康定斯基的早期抽象作品是表现主义的作品，虽然他表现的是一种探究性的感受，但这种感觉不是客观感觉，而是来源于艺术家内心的主观感受。

梳理了立体主义、未来主义、至上主义一直到荷兰的风格派等探索型艺术流派，以及野兽派、桥社、蓝骑士画派、维也纳分离派等表现主义的表达型艺术流派，这一组理性与感性的二元对立主线还可以再做一次更深刻的归纳。如果我们将目光再往前推200年，回到德国诞生的浪漫主义与法国诞生的新古典主义这组二元对立，以及德国浪漫主义精神的源头——文学领域“狂飙突进运动”与法国

知识界掀起的“启蒙运动”的对立。这种广义上探究性与表达性的对立，虽然无法被严格证明，但数次高度重合，代表其根源依然指向欧洲原初的南北对立，是民族与人种的对立，始于南方西罗马帝国的拉丁人、高卢人与北方游牧民族的根本矛盾。似乎日耳曼人总是感性浪漫的，罗马人则是理性探索的，这种对立从公元5世纪西罗马帝国覆灭开始，一直没有消失过。

现代主义艺术，无论是以立体主义为代表的“理性”一脉，还是以表现主义为代表的“感性”一脉，有一点是共通的，那就是艺术表达的对象开始从客观向主观的方向转移。艺术家开始探索视觉所观察的客观世界之外的精神世界，并强调观察者在艺术关系中的重要地位。在艺术中，所谓的“美”或者“真理”并不能脱离人这个主观唯心的观察者而独立存在。这种艺术趣味的转移被二战之后诞生于纽约的抽象表现主义运动推到极致，甚至对行为艺术的诞生起到了决定性的作用。

各个领域的发展到了顶端都具有显著的共性，甚至有强烈的时代感。无论是艺术家还是科学家，就算领域不同，到了顶端之后，他们之间的学科界限越来越不明显。同样也是在20世纪初，量子力学的发展所揭示的哲学道理明确指出了，哪怕物理学世界也并不存在绝对的客观，所有的客观都来自主观个体的观察与测量。人们不能脱离主观观察讨论客观现象。物理学的唯物基础也受到了量子力学的挑战。由此看来，艺术与科学，确是殊途同归。

17 达利与杜尚：达达主义与超现实主义

（一）符号与图形

塞尚与凡·高分别启发了立体主义和表现主义，由此，一战之前的现代艺术能够厘分出“探究型”和“表达型”这两条在艺术追求上互为对立的脉络。但探究型也好，表达型也罢，本质上它们在时间的指向性上都是直指未来的艺术。与之相对的是受高更启发的象征主义和原始主义，在时间指向性上，它们指向远古。这里的“远古”并非指古典，而是遥远如古埃及、原始的土著文明，否则就变成新古典主义或拉斐尔前派的追求了。

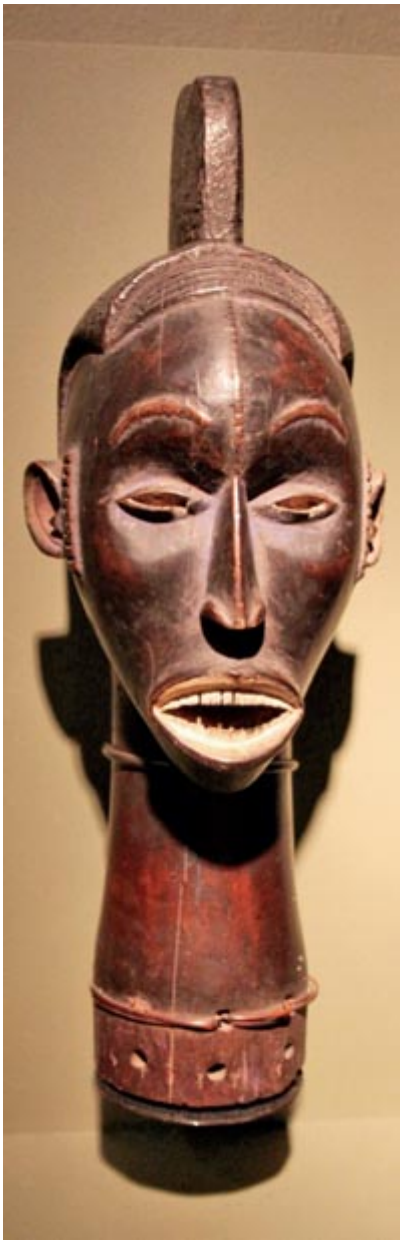
高更的画作有强烈符号感和原始化倾向，后期的高更甚至生活在太平洋中的塔希提岛上，专注土著文明题材的创作。在高更的画作中，人物形象之间并无显著差异，人物容貌更是如出一辙，极其简化，这正是典型的象征主义倾向。高更的这种艺术追求也是源自对“什么是艺术”的思索，他认为真正的艺术是来自人内心深处最为天然、淳朴甚至是自发性的东西。人类文明经过几千年的发展，被太多社会性、知识性的思想占领心智。这种天然、淳朴以及自发性的，属于真正艺术创作的能力，或者说是这股“灵气”，已经被现代文明所淹没。想要重新挖掘，就必须要向较为原始的地方去探索和追求。与塞尚和凡·高相比，高更的主张似乎影响最为深远，纳比派、象征主义、原始主义，一直到后来的达达主义与超现实主义，都被认为在一定程度上受到了高更的影响。

象征主义与原始主义有着密不可分的相关性，甚至互为充要条件。原始主义的审美倾向在20世纪初期的艺术创作中屡见不鲜，如毕加索在进入立体主义时期之前，就创作过大量拥有原始主义趣味的作品，其中，被认为是立体主义开山之作的《亚威农少女》（Q1）就是一个典型。

Q1↑

/

《亚威农少女》（*Les Demoiselles d'Avignon*）巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso）243.9cm×233.7cm布上油画1907年美国纽约现代艺术博物馆［Museum of Modern Art （Mo MA）］



Q2↑

/

非洲面具形象

画中的少女形象拥有非洲土著图腾观感，这种对人物形象的抽象化，不禁让人想到非洲部落的面具形象（Q2）。这一时期的艺术家多少都受到非洲土著艺术的影响：一方面是因为法国在北非拥有大量殖民地，艺术家能方便地接触到非洲原始文化；另一方面，是因为这种原始文化对欧洲文化界的冲击是猛烈的，这完全是几千年文明教化之下的欧洲所不曾见识到的艺术形象，完全是“反知

识”的纯粹观感。毕加索就说过：“我14岁就同拉斐尔画得一样好，但我毕生都在追求如孩童般绘画。”“如孩童般绘画”指的是追求一种纯粹、淳朴、直接的创作方式。相信正是非洲部落面具形象的淳朴与直接击中了毕加索。其实类似的文化交融一直在发生，如17世纪中国瓷器传入西方，再如19世纪日本浮世绘冲击印象主义艺术家，“异域风情”似乎永远是西方人的一大追求，哪怕到今天也不曾减弱，简单理解这实际上是一种“新鲜感”。

原始主义必然导致象征主义观感，这一现象可以从古埃及的装饰艺术当中找到必然性。古埃及的装饰艺术主要来自统治阶级的需求。法老、贵族们的陵墓、棺椁都需要极尽奢华的装饰，他们相信人死后灵魂不灭，哪怕是到“阴间”，也要保证自己尽享奢华。为统治阶级服务，最重要的不是艺术家个人对艺术创作的追求，而在于准确无误地传递信息，这与中世纪天主教艺术及拜占庭艺术的追求是一致的。为保证传达的信息准确无误，必须要找到不随时间变化的形象载体，这种需求必然造成对象征主义符号的选择。为什么古埃及壁画看上去没有缩短法，更没有任何形式的透视？为什么掌管生死的神灵、犬头人身的阿努比斯永远侧面对着观众？……这是因为使用了象征主义的表达方式。法老陵墓里的壁画不在于画得有多好、有多像，而是要让所有看了的人都能立刻判断出这是某个特定的事物，而缩短法和透视法等写实技法兴许会阻碍这一目标的实现。专制集权和高压统治时期的艺术需求都是类似的，可以参考中国清代的郎世宁。郎世宁是意大利人，原名朱塞佩·伽斯底里奥内，是随耶稣会来中国传教的修士，侍奉过康熙、雍正、乾隆三代皇帝，为清宫十大画家之一。郎世宁早年的绘画风格是标准的巴洛克风格，讲究明暗法，突出戏剧对比，但是这样写实和充满表现力的风格并未受到皇室的赏识。后来郎世宁潜心学习中国画，创作了不少“中正仁和”的帝王肖像，这种规程化的创作才获得

了专制统治阶级的喜爱，因为这些艺术的首要目的还是服务于政治（Q3）。

象征主义久而久之一定会变得符号化，中国汉字的形成就是象征主义符号化的集中代表。汉字的前身是甲骨文，甲骨文是象形文字，几乎以最简化的方式把所描绘对象用简单的笔画“画”下来，在使用过程中被不断地普及与传播。久而久之，当人们都逐渐熟悉甲骨文之后，再在形象的基础上逐渐发生形变，就演变成了今天汉字的形象。好比尽管草书写得无比概括、潦草，也不影响懂书法的人阅读，就是因为他们已经拥有书法的基础认知，在这个基础上，一定的潦草并不影响信息的传达。只要不影响传达，符号化、简化就是必然的趋势。原始的文明带来了象征主义的观感，象征主义的艺术形象满足了原始文明的需求。

尽管象征主义和原始主义似乎是原始文明的产物，但是经过现代艺术家的二度挖掘，却成了一种高级的艺术形式。象征主义的代表艺术家是来自罗马尼亚的布朗库西。罗马尼亚属于拜占庭文化圈，在艺术传统上，拜占庭特有的符号化、马赛克式的艺术风格在罗马尼亚非常普遍。布朗库西是现代主义雕塑的代表，在雕塑界的地位堪比毕加索之于现代绘画。布朗库西曾赴巴黎跟随罗丹学习雕塑，但是布朗库西认为“大树底下永远长不出大树”，便很快离开老师，自立门户。不得不说，布朗库西的决定极具洞察力，纵观人类历史上各个领域的大师，作为优秀的老师并教导出同样是一流大师的人，少之又少。

Q3↑

/

《乾隆画像》（*Portrait of Qianlong Emperor*）郎世宁（Giuseppe Castiglione）179.2cm×238.5cm绢本1736年中国北京故宫博物院

布朗库西的第一件象征主义代表作品是《祈祷者》（Q4），这座雕塑的线条极为简化，只能隐约看出是祈祷中的人物形象。但局部的简化带来的是整体的美感，整尊雕塑的几何感、和谐感彰显出布朗库西雕塑之美的精髓。象征主义是把表现对象符号化，但符号化到什么程度才算是极致的象征主义？布朗库西的《吻》（Q5）给出了答案。

这件作品刻画了两个正拥抱并亲吻着的人物形象。除了人物形象和动作的极致简化以外，还有一个特点：这件作品中所涉及的元素，人的头发、头部和躯干、环抱的手臂以及相对的眼睛和嘴，都是表达“吻”这个主题的必要元素，少了任何一个，我们都无法感受到“吻”的状态。这件作品为象征主义树立了典范：“如无必要，勿增实体”。

Q4↑

/

《祈祷者》（*The Prayer*）康斯坦丁·布朗库西（Constantin Brâncusi）尺寸不详青铜雕塑1907年罗马尼亚布加勒斯特国立现代美术馆（Muzeul National de Art Contemporan al României）

Q5↑

/

《吻》（*The Kiss*）康斯坦丁·布朗库西（Constantin Brâncusi）
27.9cm×26cm×21.6cm石膏雕塑1907—1908年藏地不详

作品中所有元素都必须存在且有它的功用，缺一不可。不残缺、不冗余，恰到好处。

布朗库西的《沉睡的缪斯》（Q6）也是这方面的出色代表。

艺术家没有选择把女神的全身都雕刻出来，而是巧妙地只塑造了女神的头部，并让头部躺倒，形成侧卧状，以此来表达入睡的状态。女神的面容也极为概括，眉眼鼻唇都仅有一个“势”而已，不禁让人叹服艺术家对事物特征的凝练和概括能力。

当艺术家想要突破某种艺术风格的极限时，很有可能会创造出全新的艺术风格。艺术史上每一次整体风格的变

迁，无不伴随着对极限的突破。如果突破了象征主义的极致疆界，再把事物形象进一步简化，就会创造出拥有抽象艺术观感的作品。布朗库西的《空间的小鸟》（Q7）是其中代表。

这件雕塑作品完全不见飞鸟形象，有的只是布朗库西对“空中飞翔”这个状态的象征主义概括。看到这尊作品，虽无法理解飞鸟在何处，但飞翔的流畅感却是显著的。这种表现力已和康定斯基所追求的刨去“达意”，纯粹“传情”大大暗合，只是布朗库西的表达无疑更为凝练，因为布朗库西只用极其简约的形态就做到了。

Q6↑

/

《沉睡的缪斯》（*Sleeping Muse*）康斯坦丁·布朗库西（Constantin Brâncusi）多种大小多种材质1909年多地收藏

Q7↑

/

《空间的小鸟》（*Bird in Space*）康斯坦丁·布朗库西（Constantin Brâncusi）多种大小多种材质1923年多地收藏

象征主义艺术的追求可谓理性与感性的结合。在艺术目标上，象征主义的艺术本质是表达型的，布朗库西的作品打动人的依然是纯粹的形态美。但象征主义的审美手段却是充满思索的，在形态塑造上极为节制。伟大的物理学家费曼曾经说过，每一个物理问题都有很多种不同的解，但总有一个解是最简洁、美丽的。象征主义艺术家在创作过程中似乎也是在寻求最简洁的解，他们惜墨如金，不胡乱多添一笔。象征主义作品的观感似乎都极其简约，但不能因此把象征主义与极简主义相混淆，象征主义本质上还是表达型的艺术，但是极简主义却是一种典型的探究型艺术。

（二）破坏与建造

总体上，象征主义和原始主义的追求，是当时的艺术家对学院艺术不满的表现。对于什么是艺术该有的样子，他们的答案是逃离现代文明社会，把眼光投射到原始文明中去。但很显然，这样的做法并非对传统艺术的彻底否认。如果要推翻传统艺术，就要破坏传统的审美体系，破坏传统艺术的话语权分配。“破坏一切”这种激进并彻底的追求，便是达达主义的主张。

达达主义初现于1915年的纽约，正式诞生则是在1916年瑞士苏黎世的伏尔泰酒馆中，德国画家、诗人雨果·巴尔还为此发表了《达达主义宣言》。伏尔泰酒馆的建立便是为了聚集这批达达主义艺术家，此时还处于一战时期，瑞士作为中立国是避难的好去处。达达主义艺术的核心要义，简单理解就是所谓的“反艺术”。达达主义者们认为，正是传统资产阶级和社会上层人士的意识形态导致了世界大战的爆发，说得直接一些是上层阶级利欲熏心，下层人民就要跟着遭殃。这批传统的上层阶级主宰着传统的艺术审美标准。这样的艺术是腐朽的，应该被推翻。达达主义的艺术要打破传统的艺术秩序：传统审美追求平衡、令人愉悦，达达主义就要追求混乱、非理性、不舒适；传统艺术取悦人，达达主义就要冒犯人。其本质上是要击溃掌握传统艺术话语权的旧审美。对达达主义的理解，不能仅仅局限在艺术领域，达达主义是一种广泛的思想，在各个领域都有体现，如著名的“无政府主义”就是达达主义在政治领域的体现。

“达达”的来源有两种说法：一是这些文艺家在法德字典中偶然翻开一部，用手随便一指，恰好指到“dada”一词；另一种说法是，dada是婴儿在学说话时能够说出的第

一个音节。无论哪种说法，都代表着达达主义追求随机性、自发性，追求无意识、反艺术的表达方式。传统艺术总体上一直在寻求意义，而达达主义要的就是无意义。

Q8a↑

/

《生长》（*Growth*）让·阿尔普（Jean Arp）109cm×44.5cm×28cm大理石雕塑1938年美国芝加哥芝加哥艺术学院（The Art Instituteof Chicago）

Q8b↑

/

《云朵牧羊人》（*Cloud Shepherd*）让·阿尔普（Jean Arp）高约150cm青铜雕塑1953年美国纽约现代艺术博物馆［Museum of Modern Art （Mo MA）］

阿尔普的雕塑艺术是达达主义艺术的代表，他本人也是1916年伏尔泰酒馆中达达主义团体的创始人之一。阿尔普的母亲是法国人，父亲是德国人，在法国时他的名字是让·阿尔普，在德国时则为汉斯·阿尔普。阿尔普作品中凸显出强烈的无意识和自发性，这两种元素都是达达主义的核心追求。阿尔普也曾是蓝骑士画派的一员，他认为真正

的艺术不应该参考任何自然界的既定形象，这一点与康定斯基的主张是一致的。但阿尔普的创作思路与康定斯基正好相反，康定斯基讲究的是以主观意识的感受来创作表达个人体会的作品，而阿尔普追求的是抛弃主观意识，大有信马由缰，让作品自由生长的意思。阿尔普雕塑艺术的一大贡献，是解决了作品底座与作品之间的关系。传统艺术家要考虑雕塑的摆放问题，不得不单独制作雕塑的底座，然而阿尔普则是将底座和作品本身融合在一起，让雕塑更具有整体感（Q8a/Q8b）。

Q9↑

/

《泉》（*Fountain*）马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）现成品1917年多地收藏

美籍法国裔艺术家杜尚也许创作出了历史上最具有达达主义精神的作品，一尊世界闻名的小便器《泉》（Q9）。

1917年，杜尚买了一尊小便器，签了一个假名“R.Mutt”，命名为《泉》，并送去参加在纽约举办的独立艺术家展览。虽然展览表示，只要是艺术家付了报名费，作品就不会被拒绝，但很显然，杜尚的行为实在令评审团难以接受，最终拒绝了这件作品，而该作品的照片随后被发表在杂志上。现今，艺术评论家及艺术史学家们都认为《泉》是20世纪最具里程碑意义的作品。从“冒犯

人”这个角度看，《泉》无疑是符合达达主义追求的。杜尚这尊小便器的冒犯性是长存的，当任何不了解这件作品的人第一次被告知这是20世纪最伟大的艺术品时，他一定会觉得自己的智力被深深地冒犯了。

《泉》是一件伟大的作品，这个说法其实不太准确。因为这件“作品”只是从商店里买来随便签了个名字，并没有“创作”的过程。《泉》的意义不在于这尊小便器本身如何，而在于杜尚的整个行为过程在人们心中产生的影响力和启发性。首先，小便器是从商店里买回来的商品，有实用价值，但是当它作为展品进入展馆时，这一层实用价值便消失了，不会有任何精神正常的人在博物馆里使用它。但这件作品也不具有任何传统艺术上的价值，无论古典艺术还是现代艺术，至少所有艺术品都应是精心打造的独一品，而小便器的复制品千千万万。当它在博物馆里展出时，小便器是无意义的，再加上小便器的形象充满冒犯与戏谑，让人联想到这是对传统艺术的挑战和嘲讽。从这个意义上说，《泉》可谓充满达达精神的代表作。

《泉》之所以在艺术史上的价值很大，是在于这件作品拓展了艺术的疆界，为“什么是艺术”给出了一个新的答案：日常生活用品剥离了原有的实用意义，也能够成为一件艺术品。这无疑是对艺术范围的扩充。《泉》开启了一个新的艺术领域：现成品艺术。艺术不再需要借由绘画、雕塑的手段精雕细琢，生活中的现成品也可以是艺术创作的基本元素。笔者曾经在某个艺术展中，看到一件震撼人心的现成品艺术作品。艺术家使用了几百只平时洗碗用的红色橡胶手套，将其排列成一个矩形，再在下方装上鼓风机。鼓风机开启之后，整个画面犹如千百只来自地狱的手在诉说苦痛。这是一件反战主题的作品，现成品艺术在表现力方面未必逊于精雕细刻的传统艺术。

但《泉》这样的艺术品，我们必须承认它毫无技术含量。这再一次印证了艺术并非技术，技术是达成艺术的手

段，有时并不必要。再如前文所介绍蒙德里安的抽象作品，有人曾试图从技术上为其正名，论证蒙德里安把直线和颜料均匀涂抹在画布上的技术是很难做到的。但实际上这样的论证全无必要，没有技术含量但思想深邃的艺术品并不少见。杜尚率先用小便器创作之后，别人再用小便器就没有任何意义，这种对艺术的独特洞察和挑战性思维是极具启发性的。

达达主义的出现是20世纪初整个欧洲文化界对现实不满的集中爆发。世俗矛盾的爆发体现在一战，达达主义运动则是在精神世界对战争的反动，这是一场反对传统艺术的战争。达达主义追求的是在文化艺术领域对传统进行破坏，这种推翻旧有秩序、建立新秩序的趋势，在其他领域也十分显著。每次大规模战争都是对世界秩序的重新洗牌，这种新秩序的建立体现在方方面面，譬如音乐领域中美籍俄国裔作曲家斯特拉文斯基的《春之祭》，也被认为蕴含了显著的达达主义精神，尽管《春之祭》创作于1913年，当时还没有达达主义的提法。

在建筑与设计领域，古典与现代审美的分水岭发生在一战之后。包豪斯艺术关于建筑和设计的主张可说是一手塑造了现代城市和现代工业品的整体形象。“包豪斯”一词是德语Bauhaus的音译，由德语词汇hausbau（意为房屋建筑）倒装而成。包豪斯原本是一所设计学校的名字（Q10），因其秉持的设计理念极具开创性，逐步成为一个艺术风格的概念名词。包豪斯的创始人是著名的建筑大师瓦尔特·格罗皮乌斯。当时的包豪斯学校可谓大师云集，最先锋的艺术家几乎都曾在这里任教，其中就包括康定斯基和保罗·克利以及荷兰风格派的杜斯堡。

现代建筑的代表是钢筋混凝土结构的高楼大厦，外面包裹着巨大玻璃，并无过多装饰和繁复线条，与古代讲究立柱、额枋、穹顶以及雕花的建筑风格形成鲜明对比。包豪斯的理念正是二者的分水岭。包豪斯学校始建于1919

年，位于德国魏玛，当时正值一战结束，德意志帝国瓦解，魏玛共和国建立。新世界格局已经形成，需要新的设计理念。而在一战时期，现代化、工业化已成为社会主流，包豪斯学校的教学宗旨，是让机器“进入”艺术，让科学“融入”艺术，顺应现代化潮流，迎合现代制造业。因此，在包豪斯学校，学生除了学习艺术和设计，还要学习与一线生产相关的知识和技能。包豪斯学校看中设计的实用性，现代设计领域中的工业设计专业便是从包豪斯开始的。

Q10↑

/

包豪斯学校德国德绍

Q11↑

/

包豪斯风格水壶玛丽安娜·布兰德（Marianne Brandt）1924年

包豪斯有着与古典艺术完全相反的设计观，认为一切都应该从需求和功能性出发。例如做一只水壶，古典设计思路是考虑如何让它美观、奢华，包豪斯则会首先满足作为一只水壶该有的功能，确保那些基本的部件，在此基础上去除不必要的装饰（Q11）。

包豪斯的全新设计思路也延伸至建筑领域。古典建筑首先讲究的是美观与气势，而现代建筑则首先考虑实用性和建造效率，然后再考虑整体外观。这样的做法使得现代建筑的美感多来自整体的线条和结构，并不似传统建筑那样雕梁画栋。建筑的基本功能是要容纳人和物，如果只为满足这种功能，“方盒子”造型无疑最为合适，所以在包豪斯的设计理念中，方形、圆柱形是最基本的建筑外观，最典型的案例就是包豪斯学校自身。

康定斯基在包豪斯学校任教时，艺术观点已深受马列维奇至上主义的影响，所以他主张的设计理念是以最简单的几何图形来完成设计过程。在这一思想的影响下，包豪斯设计并发明了直到今天在孩童间仍然流行的积木玩具，用基本图形和基本色彩发挥孩童的想象力，从而构造出综合性的视觉效果，这与至上主义的追求相当吻合。

包豪斯可以看作是与“新艺术运动”（Art Nouveau）、“装饰艺术”（Art Deco）相对的艺术风格。新艺术运动和装饰艺术可谓把建筑和生活用品设计的装饰性发挥到了极致，作为极致之后的“物极必反”，包豪斯在一战后社会思潮的洗礼下应运而生。

新艺术运动可被认为是对学院艺术的反动，在欧洲各地都有不同的表现形式。新艺术运动追求装饰性，常常从自然形象中寻求灵感，比如植物、花卉的曲线等等。西班牙建筑大师高迪的建筑便拥有强烈新艺术运动的风格倾

向，神圣家族教堂（Q12）以及米拉之家（Q13）等代表作都富有强烈的生物感，线条复杂，创意新奇。

进入20世纪，“资产阶级兴起”成为艺术发展的关键词组。由于工业革命使生产力得到极大提升，拥有科技含量的生活用品逐渐步入寻常家庭，资产阶级人群愈发壮大。因此，以资产阶级为代表的各类需求开始成为消费的主流。资产阶级自19世纪中叶开始兴起，一战前达到高峰，人数庞大。他们的需求是批量生产的商品，虽然对产品品质和美观有更高的追求，但资产阶级依然无法达到贵族阶层的用度标准。他们虽然会大量购置手工艺术品，但是在装饰风格方面逐渐摒弃了贵族式的家徽、纹章以及繁复的花纹，转向结构鲜明、装饰性强的风格，这极大地刺激了装饰艺术的发展。

装饰艺术的发展拥有官方基础，被法国大革命送上断头台的路易十六就建立过专门的装饰艺术学校。18世纪末，艺术开始进入生活用品，不再是纯粹的绘画、雕塑。装饰艺术的视觉风格主要表现为色彩丰富、线条复杂，并融入了很多现代艺术的元素，如立体主义、超现实主义。装饰艺术受到东方艺术、土著艺术的影响也颇多。装饰艺术的另一个特征是现代化，例如纽约除了受包豪斯影响外，同时也是装饰艺术的重镇，暖炉大厦（Q14）、克莱斯勒大厦（Q15）、通用电气大厦（Q16）等，都是标准的装饰艺术风格。

可以说，装饰艺术是资产阶级兴起后的一次审美狂潮。刚刚富起来的人难免要炫富，而绚丽的风格往往是不二之选。

一战后的包豪斯依然迎合大众需求，从功能性出发，而装饰艺术虽然也是针对大众的艺术风格，但本质上还是继承了来自社会上层的传统审美。经过一战洗礼后，在全世界范围内，社会阶层趋于平等，来自王权和贵族的审美

标准不再占据主导。因此，包豪斯的实用性成为主流。这与中国改革开放几十年后年轻一代在居住和生活用品方面倾向选择“简约风”有着类似的规律。

Q12↑

/

神圣家族教堂（Sagrada Família）安东尼·高迪（Antoni Gaudí）始建于1882年西班牙巴塞罗那

Q13↑

/

米拉之家（Casa Milà）安东尼·高迪（Antoni Gaudí）1906—1912年西班牙巴塞罗那

不论是诞生于一战中的达达主义，还是建于一战后的包豪斯，都象征着对艺术旧秩序的破坏，并给出了新艺术应该追寻的方向。不破不立，正是达达主义和包豪斯的核

心精神。当然，真正属于达达主义的“立”，要等到1924年超现实主义诞生后才完成。

Q14↑

/

暖炉大厦（American Radiator Building）雷蒙德·胡德与安德烈·富尤（Raymond Hood ＆André Fouilhoux）1923—1924年美国纽约

Q15↑

/

克莱斯勒大厦（Chrysler Building）威廉·凡·艾伦（William Van Alen）1928—1930年美国纽约

Q16↑

/

通用电气大厦（General Electric Building）1929—1931年美国纽约

（三）现实与梦境

现代主义艺术时期可认为是从19世纪后半叶始至20世纪60年代终。此处以大规模战争作为划分现代艺术主流精神内涵的分水岭，因为每一次大规模战争的爆发，表面上是国家之间的冲突，但背后蕴含的却是社会矛盾的积聚与爆发。不是战争单方面导致社会思潮的演变，社会矛盾及社会思潮的演变也为战争的爆发提供了内在动力，二者互相影响、一体两面。

现代艺术的第一个阶段是从1871年普法战争结束到1918年第一次世界大战结束。这一时期以塞尚、凡·高、高更三位大师为首，现代艺术开始萌芽，立体主义、表现主义达到高峰。一战的爆发促成了达达主义诞生，进而推翻传统艺术审美，建立新的艺术框架，扩大艺术疆界。第二阶段是一战结束到二战结束，这一时期超现实主义占据主导地位。第三阶段是二战结束到1991年冷战结束，在这一时期，艺术中心转移到纽约，以纽约诞生的抽象表现主义艺术为主导，一直到波普艺术、行为艺术、观念艺术的兴起。20世纪90年代至今，则可认为是当代艺术的范畴，由于当代艺术沉淀的时间还不够久，并无定论，本书不做详细讨论。

一战后诞生的最重要的艺术流派，当属超现实主义。超现实主义最初是一种泛哲学主张，影响力渗透文学、戏剧甚至政治等领域。超现实主义是否可以在艺术领域实现，最初是被艺术家们所怀疑的。从更宽泛的角度来看，超现实主义更应被归为一种文化现象。

在一定程度上，超现实主义是对达达主义“反艺术”主张的回应。严格来说，达达主义虽明确表示要推翻一切陈

旧艺术，但实际上并未明确提出推翻之后如何重建，也许对达达主义者来说，混乱本身就是追求，无需重建。超现实主义的发端既做到了部分符合达达主义所追求的颠覆，又给出了颠覆之后，重建之路在哪里的答案。

超现实主义给出的答案似乎是“潜意识”。达达主义的要求是先把主观意识清空，追求无意识，超现实主义则是从现实世界的规则、经验和逻辑中解放出来，追求潜意识中人类纯粹意识的展现，是超越现实物理世界的存在。超现实主义的创始人是法国诗人安德烈·勃勒东。他在1924年发表了《超现实主义宣言》，论述了由潜意识自然流淌出来的自动主义，将艺术从传统的决定论思想中解放出来。

在与绘画相结合之前，超现实主义主要是以自动主义的形式体现在写作中。自动主义写作即追求无意识语言的自然流淌，写出来的诗句前言不搭后语，看似十分奇幻，有呓语梦话之感，诸如：“现在是忧伤谎言的终结，火车站都已经死了，像被来自金银花的蜜蜂蜇了一般……”这种诗句给人带来的只是纯粹的心理感受，不仅句子之间没有任何逻辑，就连一句话中的语素都没有必然联系，极其怪异，如同一部电影在使用快速且无逻辑关联的蒙太奇一般。自动主义绘画的尝试，创作出来的图像就好像是手抓着笔在纸上胡乱涂抹，且涂抹的过程中双眼并不看画面，由此得到随机图像。

传统绘画，哪怕是表现主义这类与客观形象相去甚远的绘画方式，本质还是主观意识的展现。所以一开始，超现实主义是否能在绘画领域中得到体现是被质疑的。给了超现实主义绘画启发的，是身处意大利，以基里科为代表的形而上绘画。

形而上绘画的技法其实是古典且写实的，但画面中的场景却是荒诞的。“形而上者谓之道，形而下者谓之器”，人类感知到的真实世界都是通过自身感官所感受到的“形

而下”的世界，而背后主宰形而下事物运行规律的，是“形而上”的法则，不为肉眼所见。因此，形而上绘画所描绘的景象都是正常情况下不会存在的场景。例如基里科的《爱之歌》（Q17），将大卫雕塑的头部与皮手套一起放置在户外，远处似有现代化工业城市的景象，这样的摆放在现实生活中虽能做到，但合理情况下绝不会出现。

基里科的作品中有许多惯常出现的固有形象，例如古典雕塑、马、绿色的球体、修道院、街道、火车等等。这些元素分别代表着不同时代的不同地区和场景，正常情况下不会一同出现，但形而上绘画把它们画在一起，这本身就是一种类似自动主义文学的创作方式。基里科作品中的固有形象在一定程度上是“梦魇”的体现，这里的梦魇是在梦中不断出现的，在艺术家潜意识中扎根，甚至是艺术家恐惧的事物。

Q17↑

/

《爱之歌》（*The Song of Love*）乔治·德·基里科（Giorgio de Chirico）73cm×59.4cm布上油画1914年美国纽约现代艺术博物馆［Museum of Modern Art （Mo MA）］

Q18↑

/

《令人不安的缪斯》（*The Disquieting Muses*）乔治·德·基里科（Giorgio de Chirico）97.16cm×66cm布上油画1916—1918年私人收藏

阴影作为固有元素，在基里科的画作中从不缺席，代表基里科形而上艺术的表达方式与艺术风格。基里科想要表达的是：大千世界的种种只是“形而上”的“道”在“形而下”世界中的投影，并非本质的规律和法则。在基里科的代表作《令人不安的缪斯》（Q18）中，站立着的奇怪形象并不能让人联想到代表美和艺术的缪斯女神。

基里科的绘画技法是古典的，并没有立体主义的多点透视，也没有表现主义的扭曲夸张，色彩上甚至比较单一，这导致他的作品几乎都拥有类似的观感。基里科只是将那些已经存在的事物用一种打破常规逻辑的方式摆放在了一起，像极了之前提到的自动主义写作：每个词语都很

正常，也没有生僻字，但却以一种非逻辑性的方式组成诗句，给人带来奇异的感受。

超现实主义的创作方式明显受到了形而上绘画的深刻影响，只是超现实主义的绘画要比形而上绘画走得更远。超现实主义绘画，如恩斯特、马格里特、达利等人的作品，技法都是古典写实的，这与形而上绘画的技法一致。形而上绘画中，虽然事物的连接方式不符合常理，但这种连接并不违反物理定律，形而上绘画的场景在现实生活中如果刻意摆放，可以实现。与之相比，超现实主义绘画所展现的画面、场景则违反物理定律，在现实生活中全无可操作性。

超现实主义的“超”字如何理解？这里的“超”可以被认为是“现实”以外的“现实”。所谓的“现实”，是被物理定律捆绑的现实，是有疆界的。但在梦境中，物理定律可以被打破，人的潜意识可以任意地组合出各种场景。这种现实只存在于唯心的主观意识当中，是超脱于物质世界的。超现实主义认为，物质世界的现实并非完整的现实，精神世界的现实是超越物质世界的，只有物质世界的现实和精神世界的现实组合起来，才是“超越现实”的完整现实。超现实主义绘画反而是用古典写实技法实现的，这是因为完整的现实必须有意义，这些意义来源于现实世界，超现实世界虽然逻辑被颠覆了，但事物的形象依然拥有其现实世界中的形象。若连具体形象都没有，只保留抽象存在，“超”是具备了，“现实”却不复存在，所以古典写实的创作技法是超现实主义绘画的必然选择。

表达物质世界之上、属于精神的世界，“梦境”无疑是最好的选择。在梦中，人的意识是自由的，不受任何现实物理定律制约，任何奇特荒诞的事情都可以在梦境中发生。比如几乎人人都梦到过不借助任何机器的飞翔。这一时期，弗洛伊德关于梦境解读的学说大行其道，思想界、文化界都对梦境兴味盎然，再加上受到“形而上绘画”在表

达方式上的启发，超现实主义绘画便表现出浓重的“梦境”感。

德裔法国艺术家恩斯特和比利时艺术家马格里特是率先创作出超现实主义绘画作品的两位重要艺术家，在画面风格与精神内涵上，两人形成了二元对立。虽然二者都被归为超现实主义艺术家，但恩斯特的作品中带有浓烈的表现主义色彩，马格里特的审美则更明确地表现一种思辨探究气息。

恩斯特是最早的超现实主义艺术家，一战退役后，他就在德国科隆建立了“达达小组”，沿着达达主义提出的艺术问题去寻找答案。随后恩斯特来到巴黎，加入超现实主义大军。很多超现实主义的艺术特点就是恩斯特归纳出来的，例如超现实主义应该具有“惊奇”和“抽搐”之美，绘画作品的情境应当是现实中不可想象的，是进入了无意识状态之后感官的放大。据说恩斯特为此时常出入精神病院，观察精神病人的精神状态，因为精神病人的精神状态缺乏正常逻辑，且感官时常处在放大状态，与之前说到凡·高的遗传性精神分裂有共通之处，这就不难想象恩斯特作品中呈现的表现主义气息。（Q19）

Q19↑

/

《荒野中的拿破仑》（*Napoleon in the Wilderness*）麦克斯·恩斯特（Max Ernst）46.3cm×38.1cm布上油画1941年美国纽约现代艺术博物馆［Museum of Modern Art （Mo MA）］

Q20↑

/

《北极星》（*Pleiades*）麦克斯·恩斯特（Max Ernst）25cm×18cm拼贴艺术1920年私人收藏

恩斯特的表现主义有一股“邪劲”，时常伴有暴力美学和病态美学元素，例如恩斯特曾经提出，想通过作品表现出“优美的尸体”（Q20）。

他的艺术理念无疑是与传统审美价值体系甚至与传统道德体系相去甚远的，符合达达主义的追求，这也再次体现出超现实主义脱胎于达达主义，且是达达主义所提出问题的答案。在私生活上，恩斯特也“突破”了传统的界限，他不仅在去巴黎发展时抛弃妻子，之后更与艺术家保罗·艾吕雅及其妻子加拉保持了一段三人婚姻的关系，而加拉之后又成为达利的灵感缪斯和长期情人。

恩斯特的超现实主义绘画，不仅有理念上的引领，在技法上也有诸多创新。比如拓印法：将拥有具体形象的物体放在画布下方，再用笔轻轻描摹，其形象就会极其准确地呈现出来，其原理与把纸蒙在一枚硬币上，然后用铅笔在上面描摹类似。这种方法有助于艺术家对现有形象进行高效地移植。对超现实主义画作而言，使用写实技法与其说是为了写实，不如说是为了把现实形象重新组合与拼贴。如果重点是拼贴再组合的话，快速移植现实形象到画布上，这无疑是更高效的创作方式。恩斯特还和米罗一起创造了刮画法：将颜料涂在画布上，再用刮刀刮掉，留下颜料被刮掉后的特殊纹理。再如模印法，是将不同颜色的颜料挤在画布上，再对折画布，把颜料按在一起反复摩擦，展开后，颜料在随机外力下形成奇特纹理，这种奇特纹理经常出现在恩斯特的画作中，大有梦魇气息。

与恩斯特不同，马格里特的超现实主义画作则是从概念上挑战欣赏者的固有逻辑。马格里特的画风并无表现主义观感，甚至可以说他的画技稀松平常，但画技与视觉效果不是马格里特作品的看点，马格里特的价值是其作品的哲学思辨能力。

马格里特的代表作《这不是一支烟斗》（Q21），画中明明画着一支烟斗，但下方却用法语写了一行“Ceci n’est pas une pipe”（这不是一支烟斗）。这幅作品提出了问题：当人们提到“烟斗”这个概念的时候，到底是在说什么？烟斗的概念是视觉性的，是文字知识性的，还是两者皆有？在这幅画作中，烟斗的定义被打破了。你是相信画面还是相信文字？是认为写在画上的这句话只不过是画面的一部分，还是选择相信这幅画的名字？在现实中这件事物只有两种情况，要么是烟斗，要么不是烟斗，但在画面中，这两种互相矛盾的事实同时出现，象征着一种更加完整的现实。于是，“超现实”的目的达到了。虽然这幅画从技法上看毫无技术含量，但在概念上无疑是极具启发性的。

Q21↑

/

《这不是一支烟斗》［*The Treachery of Images*（*This is not a Pipe*）］雷内·马格里特（René Magritte）63.5cm×93.98cm布上油画1928—1929年美国洛杉矶洛杉矶艺术博物馆（Los Angeles County Museum of Art）

马格里特的代表作《爱人》（Q22）、《知其不可而为之》（Q23）等，都是极其讲究概念和探究性质的画作，都在挑战人对传统概念的认知和逻辑。《爱人》中两个蒙着脸的人在亲吻，隔着面纱的吻究竟还是不是吻？一位画家企图在空间中用画笔“创造”出女子人物形象，这在现实生活中绝无可能，但在超现实中呢？这多么像是一个充满执念的画家的梦境！马格里特的画作对后世的影响也极为深远，20世纪60年代之后美国的安迪·沃霍尔所代表的波普艺术便深受马格里特的启发。

在超现实主义艺术家中，最具社会影响力与知名度，也最被当作超现实主义艺术家名片的，自然是西班牙艺术家达利。达利不光是个超现实主义艺术家，他对超现实主义艺术的参与与推动体现在方方面面，有雕塑、设计甚至超现实主义电影。达利拥有超级巨星般的媒体声誉，他的行为也极具存在感与辨识度，似乎成为当时人们心目中艺术家的代表，例如他与杜尚都在蒙娜丽莎的肖像上画过两撇胡子，他本人的胡子造型也异常夸张，达利声称这能让他感受到宇宙的震动（Q24）。

Q22↑

/

《爱人》（*The Lovers*）雷内·马格里特（René Magritte）54cm×73.4cm布上油画1928年美国纽约现代艺术博物馆［Museum of Modern Art （MoMA）］

Q23↑

/

《知其不可而为之》（*Attempting the Impossible*）雷内·马格里特（René Magritte）105.6cm×81cm布上油画1928年私人收藏

Q24↑

/

达利照片

达利的创作技法是全面写实的，而且比恩斯特和马格里特都要纯熟。达利惯常使用的表达方式是在画面中弱化拼接感，并用柔软的线条达成一种“连接感”。其最著名的作品当数《记忆的永恒》（Q25），画面中的钟表都以疲软的姿态耷拉着，似乎是在以柔软的状态表达连时间本身都厌倦了时间，时间停止流淌，记忆则在没有时间的空间中达到了永恒。在画面中央躺着的是个无法说清的事物，乍看像一匹马，但似乎又有人的鼻子，鼻子边上是闭着的眼睛，可以看到修长的睫毛，又或者根本不是眼睛。

达利的艺术充满戏谑精神，体现了他反权威和质疑传统的气质。例如《伟大的自慰者》（Q26）使男性与女性身体的不同部位以奇诡的方式“生长”在一起。而在《达尔夫特维米尔的鬼魂可以被当作一张桌子》（Q27）中，达利借用了维米尔名画中的形象，并将他的右腿做了戏谑性的拉长，以略带讽刺和挑衅意味的做法挑战传统审美，这无疑是超现实主义手法对达达主义精神的延续。

Q25↑

/

《记忆的永恒》（*The Persistence of Memory*）萨尔瓦多·达利（Salvador Dalí）24.1cm×33cm布上油画1931年美国纽约现代艺术博物馆［Museum of Modern Art （Mo MA）］

Q26↑

/

《伟大的自慰者》（*The Great Masturbator*）萨尔瓦多·达利（Salvador Dalí）110cm×150cm布上油画1929年西班牙马德里索菲亚王后艺术博物馆（Museo Nacional Centrode Arte Reina Sofía）

达利的超现实主义艺术是融合性的，虽然开创性并不如恩斯特和马格里特显著，但从绘画技法以及对超现实主义核心主张的表达上，无疑最为全面。不仅如此，达利因为其艺术家的世界声誉定义了大众心目中的超现实主义。

Q27↑

/

《达尔夫特维米尔的鬼魂可以被当作一张桌子》（*The Ghost of Vermeer van Delft which can Be Used as a Table*）萨尔瓦多·达利（Salvador Dalí）18cm×14cm布上油画1934年美国佛罗里达州达利博物馆（Salvador DalíMuseum）

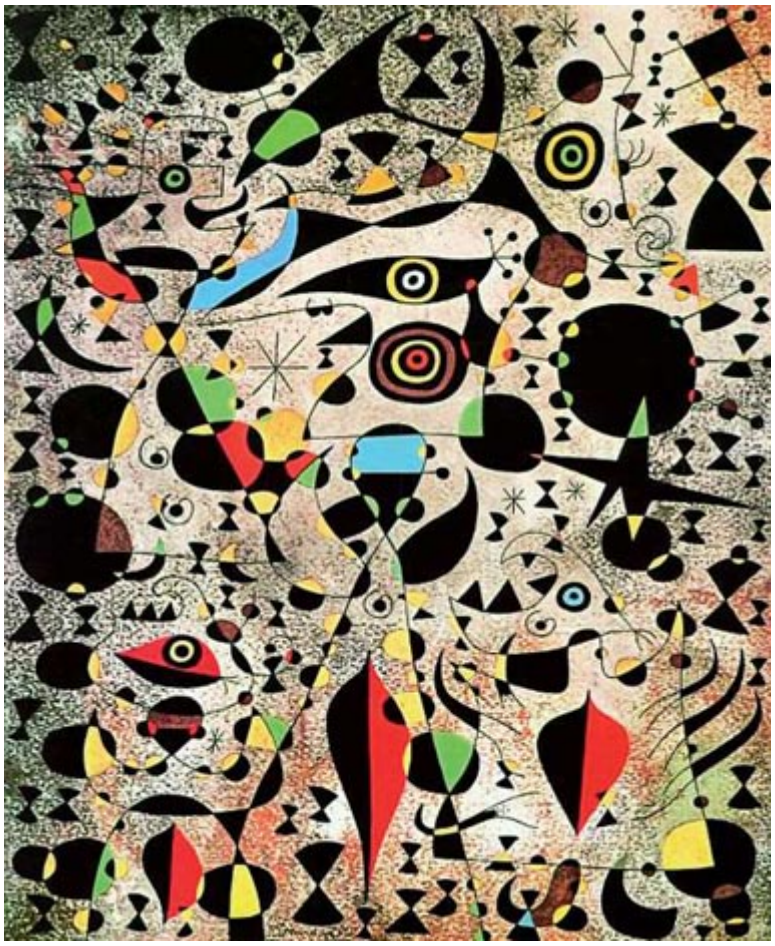
在笔者看来，进一步挖掘了超现实主义的可能性的，反而是虚长达利10岁，同样来自西班牙的米罗。1924年，米罗在巴黎加入超现实主义大军。前文提到的超现实主义绘画，是以写实技法对现实中的形象进行打破逻辑的组合，但说到底，这种拼贴、连接的手法，依然是形而下的排列组合，事物之间仍拥有自身边界，而米罗的画作是没有边界的。米罗的代表作，例如《晨星》（Q28）、《飞鸟围绕的女人》（Q29），画中主体形象并不独立存在，而是以象征主义手法进行了简化，相互交叉并融为一体。只有用象征主义的创作方式才能将不同事物真正联系在一起，呈现高度的一体化。这种整体感是其他以写实技法创作的超现实主义艺术家所不具备的。艺术界通常认为，米罗的

表达方式是一种抽象的绘画方式，但这种理解并不准确，因为米罗的追求与康定斯基或者蒙德里安这样的抽象艺术家完全不同。米罗明显是要展现一个传统逻辑和意义被打破的、想象中的世界，而抽象艺术通常是把着眼点放在纯粹的情感表达上。不过，米罗在画作中运用的元素太多，也不应被理解为标准的超现实主义艺术家。

Q28↑

/

《晨星》（*Morning Star*）胡安·米罗（Joan Miró）38cm×46cm纸上水粉与油画1940年西班牙巴塞罗那米罗基金会（Fundació Joan Miró）



Q29↑

/

《飞鸟围绕的女人》（*Woman Encircled by the Flight of a Bird*）胡安·米罗（Joan Miró）336cm×336cm篷布上的丙烯颜料1968年西班牙巴塞罗那米罗基金会（Fundació Joan Miró）

除了用象征主义手法将事物形象深层融合，米罗的画作并不如传统绘画一般有所谓的中心感，即米罗画作中没有明确的主体形象。这在传统绘画中极为罕见，就好像一种全新类型的沉浸式戏剧：传统戏剧都是看舞台中心的人物在表演，而沉浸式戏剧并无舞台概念，观众可以选择从任意人物开始，跟随其对应的支线剧情去看。米罗“去中心化”的表达方式给人带来的感受是新鲜的。

米罗的画作常展现出类似孩童般的纯真与童趣，但这种理解也不够准确。米罗所用的简笔画方法，实际是一种高度概括的象征主义手法。他在表达方式上的创新，可说是对现代主义艺术过往的一次总结。正是凭借简笔画一般的刻画，米罗才能用象征主义创作手法构建出画作中的各类元素，让它们看起来是由同一种“材质”构成的，以此营造出不同事物共享边界的效果，并在互相交接，甚至互相穿越时融为一体。这种交融是形而上的交融，艺术内涵更为稳定。

（四）艺术品与艺术家

二战之后，西方艺术的中心从巴黎转移到了纽约。这很好理解，总体上，艺术跟着钱走，也可以说是钱跟着艺术走，二者互为动因。二战后，美国无疑成为最大赢家，一方面经济中心落在纽约，另一方面，在战争的摧残下，欧洲大批优秀艺术家来到美国，纽约自然也成为他们的聚集地。从此，西方艺术逐渐步入“当代艺术”时期。我们不妨将二战结束到冷战结束这个时段称作“现当代”艺术时期。

二战之后在美国最早兴起的艺术运动就是大名鼎鼎的“抽象表现主义”运动。它与之前艺术流派的不同是：抽象表现主义的作品并不像立体主义、表现主义以及象征主义一样可以大致描绘出该艺术流派的视觉特征，抽象表现主义是对创作精神的概括。波洛克和罗斯科是其中最具有代表性的艺术家，两人虽同属抽象表现主义，但除了画作中都没有具体形象，他们的绘画风格可以说是完全对立的：波洛克侧重笔画，罗斯科则完全靠色彩征服观众。

波洛克是美国人，被认为是使美国现代绘画摆脱欧洲标准的功臣。在波洛克的作品中，画布上不存在占据大面积的主体形象，只有各种各样的笔画，且色彩单一。其代表作有《第五号作品》（Q30）、《第八号作品》、《大教堂》（Q31）等。

可以将波洛克与康定斯基《构图八号》之前的作品做对比，虽然两人的作品观感都是抽象的，但二者的艺术目的却是相反的：康定斯基的画面看上去虽也汹涌澎湃，泼墨挥毫，但正如前文所说，康定斯基是以抽象的艺术语言表达对“画面传情”的理性追求；而波洛克的创作过程是纯

粹的、接近无意识的、自发的。画家们大多是支起画布作画，波洛克则是将巨大的画布平铺于地面，然后以一种快速的、近乎舞蹈的方式将颜料挥洒在画布上。这种创作方式无疑是表现主义的追求，是极端感性的。抽象表现主义在本质上还是一种表现主义，只不过与德国表现主义不同，用的是抽象视觉元素。

Q30↑

/

《第五号作品》（*Number 5*）杰克森·波洛克（Jackson Pollock）
243.8cm×121.9cm纤维板上油画1948年私人收藏

Q31↑

/

《大教堂》（*Cathedral*）杰克森·波洛克（Jackson Pollock）
181.61cm×89.06cm混合技法1947年美国达拉斯艺术博物馆（Dallas Museum of Art）

波洛克将从拉斐尔开始的“整体”与“个体”的关系发展到了极致。在绘画中，“整体”自然是指画面的具体形象，“个体”则是指组成画面的每一笔。自拉斐尔始至安格尔终的古典主义绘画，完全强调整体，个体被彻底抹去。巴洛克时期，西班牙的委拉斯开兹，用概括性的笔触描绘出无比生动的形象，他证明了足够强大的个体胜过千万个毫无存在感的普通个体。到了伦勃朗，他更是刻意地把笔触留在画布上，这些笔触作为极具表现力的元素，充分提升了画面的情感张力。在伦勃朗手上，个体的地位进一步提升，个体直接构成了表现力的来源，在局部，个体的存在感超过整体。到了凡·高，整体的地位已经全面让位于个体，形成凡·高画面超强表现力的正是那些看似粗糙并存在感极强的笔触，画笔的走向、颜料的厚度以及浓烈的色彩，才是凡·高艺术伟大表现力的来源。在凡·高的画作中，整体不是绘画的目的，而只是个体表现力的载体。至此，个体和整体的关系到了波洛克，就与拉斐尔形成了完全的倒错：在波洛克的作品里，没有整体，只有个体。波洛克作品的表现主义来源都是个体的笔画，整体不复存在，个体也不需要依托任何整体形象进行表达。从拉斐尔到波洛克，从古典艺术到现当代艺术，艺术家对绘画艺术的理解在经历了近500年之后，完成了一次从形而下到形而上的彻底转变。从这个意义来看，波洛克的创作是价值非凡的。

与波洛克恰好相反，俄裔美国人马克·罗斯科的抽象表现主义，主要的视觉元素是色彩，而且是只有色彩，并不存在笔画，更没有整体和个体之争。波洛克的绘画，与其说是“抽象”，不如说是“无相”。在罗斯科的代表作中，如

果说还有形状的话，那么就只是一个个不同颜色的“矩形”，但是在这里将这些色块理解成矩形明显是不得要领的，因为这些矩形大多没有规则的边缘，而是以一种过渡的方式逐渐隐匿在背景色中。这只能理解为罗斯科在创作时，尽力想隐去“形”的概念，只留下色彩，但是色彩变化要分区域，只能尽量让不同色块的外延减弱存在感。很显然，在矩形画布上，任何矩形以外的形状，如圆形、三角形、多边形，都是突兀的，不利于将“形”隐去。由此，边缘模糊的矩形是最为稳妥的选择。

罗斯科的纯粹色彩表现力代表着“沉浸式”的视觉体验。罗斯科的代表作画幅都很大，尽量让视觉被色彩充满，不要让画作的边缘出现在视线之内，如此观者才能感受到最为直接、纯粹的色彩以及色彩的变化搭配所带来的情感冲击。观赏罗斯科的画作要尽可能地靠近，并以一种眼神“虚焦”的方式去观赏。有一种生活经验可以为如何感知罗斯科的画作提供参考：如果在热烈的阳光中闭上双眼，人在视觉上还是能够感知到橙红色的，但这种视觉感受是抛弃所有实际形状的，给人带来纯粹的温暖感，这种视觉感受便是沉浸式的。罗斯科通过敏锐的色彩感和历经实验的色彩搭配，用沉浸式的方法描绘出视觉情感上的直接感受，这是前人从未尝试过的表达方式。（Q32a/Q32b）

Q32a↑

/

《第5号/第22号》（*No.5/No.22*）马克·罗斯科（Mark Rothko）
297cm×272cm布上油画1949—1950年美国纽约现代艺术博物馆［Museum of Modern Art （Mo MA）］

Q32b↑

/

《第3号/第13号》（*No.3/No.13*）马克·罗斯科（Mark Rothko）216.5cm×164.8cm布上油画1949年美国纽约现代艺术博物馆［Museum of Modern Art （Mo MA）］

与抽象表现主义的感性艺术互为对立，并在艺术观念上与之互为反动的，是稍晚于抽象表现主义发展起来的“极简主义”，也可译作“极少主义”。极简主义艺术是探究性的艺术，本质上与马列维奇的至上主义有类似之处，但极简主义的做法显然更加克制，也更具探究精神。

造型艺术中，极简主义的代表艺术家有唐纳德·贾德，他的作品看上去十分简单，甚至有一些“简陋”，几乎每件作品都是带有某种颜色的长方体自上而下或自左而右的重复排列。这恰恰揭示了极简主义的两个基本构成：一是基本元素，二是元素的重复。在贾德的作品中，单个长方体自然是构成作品的基本元素，一列排开则是基本元素的重复。虽然创作方式并无技术难度，但从概念上，贾德的作品实际上定义了“三维空间”，并且用最少的元素解释了空间的本质。不妨思考这个问题：如果空间中空无一物，我们如何能知晓空间是三维的？若要体现空间是三维的，则必须在空间中存放物体，且有长、宽、高三个属性。能同时表达这三个属性，并拥有最简形状的，自然是长方体。贾德的作品中几乎不会出现正方体，因为贾德使用的长方体的长、宽、高各不相同，如此可以表达三个维度是各自独立的。除了拥有三个独立维度，空间是具有延展性的，是均衡的，因此空间可以容纳更多的基本单元，重复的长方体则表现出了空间的延展性。（Q33a/Q33b）

贾德作品的创作过程是工业化的，他并不亲手制作他的作品，而是委托他人进行工业化生产。他更多的是选择工业材料，以求作品与艺术家、与艺术媒介剥离，这从根本上更接近极简主义的追求：尽量摆脱作品的艺术性。艺术性本身与作品要揭示的空间特性并无直接关系，所以对作品来说是冗余的，应该剔除。

造型艺术中的极简主义不会少了基本元素与重复这两个最核心的要素，只是不同的艺术家对基本元素的选取有差异，比如在弗兰克·斯特拉的作品中，基本的元素是五角星、多边形、曲线等，作品中的颜色也更多变。很显然，斯特拉对基本元素有自己的认知，这就好像至上主义一样，基本元素是你选取的一组数学概念上叫作“基”的东西，构成目标对象的所有基本元素组成了这组“基”，它们通过组合叠加的方式再构成目标对象。（Q34a/Q34b）

Q33a↑

/

《无题》（*Untitled*）唐纳德·贾德（Donald Judd）12单元22.8cm×101.6cm×78.7cm垂直间距22.8cm镀锌铁漆1967年美国纽约现代艺术博物馆［Museum of Modern Art（Mo MA）］

Q33b↑

/

《无题》（*Untitled*）唐纳德·贾德（Donald Judd）10单元15.2cm×68.6cm×61cm垂直间距15.2cm不锈钢与琥珀树脂玻璃1968年美国芝加哥芝加哥艺术学院（The Art Institute of Chicago）

Q34a↑

/

《菲鲁扎巴德》（*Firuzabad*）弗兰克·斯特拉（Frank Stella）304cm×458cm布上高分子涂料1970年美国纽约现代艺术博物馆［Museum of Modern Art（Mo MA）］

Q34b↑

/

《波斯之星II》（*Star of Persia II*）弗兰克·斯特拉（Frank Stella）
81.3cm×66.1cm纸上丙烯1967年美国华盛顿特区史密森尼美国艺术博物馆
（Smithsonian American Art Museum）

粗略地看，进入现代艺术后，艺术作品的总体趋势是技术成分逐渐减弱，画面及造型观感趋于简单，似乎越发不知所云，其简陋程度甚至会让观众觉得受到冒犯。现代艺术的发展趋势可以概括为：艺术的载体逐渐从艺术品本身向艺术家身上转移。当人们谈起古典艺术，其实语境中默认的是艺术品，并未特别强调艺术家作为艺术品的创造者本身所具备的艺术性。而随着艺术的发展，艺术家作为艺术的载体越来越突出，人们也越来越被作品背后所揭示的艺术家思想及作品所表现的艺术家本身的艺术性所吸引。最直接的例子就是杜尚的《泉》，这件作品本身毫无欣赏价值，但它的艺术性体现在杜尚创作《泉》的行为本身。不妨回想一下第一次知道一尊小便器是20世纪最重要的艺术品这个事实时的惊讶，你就能明白《泉》的艺术性完全是在艺术家身上，而不是在作品上。同样，波洛克的作品，其艺术性已不能完全由其作品表现，我们通过作品

的笔画、泼墨，除了它们形态上的艺术感，亦能够感受到波洛克激昂挥洒的创作过程。波洛克作品中，抽象表现主义的艺术性已然有一部分承载在艺术家身上，再将这个趋势往下推，就是行动艺术及行为艺术。行动艺术的艺术性，大部分体现在艺术家或艺术家的人体延伸。譬如法国艺术家伊夫·克莱因让模特裸体浑身沾满颜料在画布上滚动，借此作画。这样的作品留下的不是画面，而是用某种方式记录下来的人体运动，艺术性在艺术家身上。行为艺术则最为彻底，艺术家就是艺术品本身，所谓“作品”，就是艺术家自己的种种行为。譬如行为艺术教母玛丽娜·阿布拉莫维奇的《关联》（Q35），她与恋人乌雷背对着端坐，将头发捆绑在一起，两人看不到对方，但由于头发紧密相连，牵一发而动全身，对方的一举一动都清清楚楚，借此行为表达“关联”这一概念。

总体上，进入现当代艺术以后，艺术作品的概念性更占主导地位，其价值标准已不在于作品技艺高超与否、视觉美感如何，而主要在于作品对特定艺术理念的表达是否到位。此处有两个步骤，第一是有无表达新观点，第二是观点是否表达到位。尤其当代艺术最强调的就是观念性，所谓“观念艺术”，就是这种艺术的集中体现，它几乎去掉了所有传统艺术中所谓的创作过程。观念艺术始于20世纪60年代，到了90年代以后，观念艺术的成分在所有艺术形式中都有体现，重要的艺术家有美国的约瑟夫·科苏斯，他的代表作是《一把椅子和三把椅子》（Q36），这件“作品”毫无艺术的“创作”过程，完全是观念的体现。科苏斯将一把普通的椅子放在中间，椅子左边的墙上悬挂着一张椅子的照片，椅子右边的墙上悬挂着chair（椅子）这个词在词典中的定义。这件作品的观念性在于它挑战了人们传统观念对于事物的认知：将不同定义置于同一空间中时，椅子的传统定义被打破了。于是，一种新的关于椅子的定义产生了。在此之前，当我们谈论“椅子”时，我们只是通

过椅子这个单词做到沟通无障碍，而科苏斯的这件作品实际上是对椅子的定义做了一次“格式化”：“椅子”这个“文件名”有了一个真正的后缀，就好像图片格式的jpg、png等，“椅子”被“定义”了。当然，除了《一把椅子和三把椅子》，科苏斯还有很多同系列作品，只是将椅子换成了其他事物。

Q35↑

/

《关联》（*Relation in Time*）玛丽娜·阿布拉莫维奇及乌雷（Marina Abramović and ULAY）1977年

Q36↑

/

《一把椅子和三把椅子》（*One and Three Chairs*）约瑟夫·科苏斯（Joseph Kosuth）现成品1965年法国巴黎蓬皮杜中心（The Centre Pompidou）

科苏斯认为，杜尚之后的艺术本质上都是观念艺术。杜尚的重要性不言而喻，《泉》本身就启发了“现成品艺术”，从而拓宽了艺术的疆界。现成品艺术告诉大家，艺术不一定是独一无二的原创，也未必借助传统艺术媒介。在杜尚之前，艺术的疆界局限在绘画、雕塑、拼贴等传统材质及媒介内，这种限制一旦被打开，艺术家举一反三，艺术疆界的拓展就会一直继续下去。前文所述艺术性向艺术家本身转移的趋势，说到底也是艺术疆界的扩张。例如，鼎盛于20世纪50年代中期的美国的波普艺术，其诞生的社会背景是高科技与现代化的大发展，尤其是在美国流行文化风靡，社会处在消费品急剧膨胀的时代。最具代表性的是安迪·沃霍尔和罗伊·利希滕斯坦，他们直接取材于流行文化，创造了风靡全球的波普艺术。波普艺术在观念上非常创新，说是观念艺术的一种表达也不为过。例如，安迪·沃霍尔把玛丽莲·梦露的经典照片做成漫画感的版画，又将速食罐头排布在一起；利希滕斯坦则将漫画中的情节放大，用波点化的处理来模仿批量印刷的观感（Q37a/Q37b/Q37c）。这些做法都是现成品艺术的取材方式。从更深的观念上来说，波普艺术的创作者不仅仅是这两位艺术家，流行文化之所以是流行文化，除了有流行文化的创作过程，还有大众的筛选过程。波普艺术的创作者是艺术家，也是广大民众，大众的审美也被纳入艺术创作当中。

可以看到，杜尚之后的艺术，无论多少，必谈观念性。说杜尚启发了观念艺术，是当代艺术的祖师，甚为有理。

Q37a↑

/

《玛丽莲》（*Marilyn*）安迪·沃霍尔（Andy Warhol）多种大小丝网印版画 1967年多地收藏

Q37b↑

/

《金汤宝罐头》（*Campbell's Soup Cans*）安迪·沃霍尔（Andy Warhol）多种大小丝网印版画 1962年多地收藏

Q37c↑

/

《溺水的女孩》（*Drowning Girl*）罗伊·利希滕斯坦（Roy Lichtenstein）
172.7cm×172.7cm 布上油画 1963年美国纽约 现代艺术博物馆［Museum of Modern Art （Mo MA）］

18 勋伯格与凯奇：20世纪西方音乐

（一）调性与非调性

古典音乐与现代音乐的分水岭是勋伯格。总体上，勋伯格之前的音乐家，写的都是“调性音乐”。关于调性，在“斯拉夫与法兰西”一章当中已有提及，其创作体系最早是由法国巴洛克时期的作曲家拉莫所确定下来的，是以主和弦、属和弦以及下属和弦为主要动因的和声体系。这就像古典绘画总是以描绘自然为目标，古典音乐也一样，音乐拥有调性是不言自明的“默认设置”。否则古典音乐中，尤其是在古典时期的作品中，就不会有大量“××调第×交响曲”的命名格式了。

进入现代主义艺术时期后，无论绘画还是雕塑，艺术家都抛弃了描绘自然的基本追求，纷纷开始“表达自我”。现代主义音乐的标志就是象征着古典音乐基本理论框架的、调性体系的崩塌。勋伯格及其两位弟子——韦伯恩与贝尔格为代表的新维也纳乐派，是推动无调性音乐诞生的主要力量。

在勋伯格之前，打破音乐调性的情况并不少见。早在浪漫主义时期，李斯特的音乐中就时常能听到调性被破坏；瓦格纳音乐中和声的多变与创新，也让其音乐作品中不时出现“无调性”的音乐听感。到了德彪西的印象主义音乐，调性与传统和声体系已经不是其创作的基本方法论，德彪西平等地对待一个八度内的12个音在音乐中的地位，只是纯粹地用所谓“色彩感”来选择所需要的和声与音程。

听俄罗斯作曲家斯克里亚宾的作品也有类似的感受，他甚至明确地给出了不同调性的音乐色彩。

在音乐“色彩感”的全新认知框架下，印象主义音乐的听感与调性的，与传统和声式的，尤其与以德奥交响乐为代表的作品有了本质区别。德彪西音乐中的无调性是纯粹的音乐性追求。德彪西通过自己对音乐的全新理解，客观上创造了少许无调性音乐的听感，但这并不是主动的创造，更没有总结出无调性音乐的理论框架。这就好比在绘画艺术中，以莫奈、雷诺阿等人为代表的印象主义绘画作品，在画面观感上与古典主义绘画虽然极为不同，但本质上他们都是要去描绘自然，只是描绘的方法有巨大差异。但到了塞尚、凡·高和高更，绘画的目标从根本上发生了改变，描绘自然让位给了表达自我。勋伯格和塞尚等人类似，从根本上推翻了调性音乐的基础，发明了“十二音作曲法”。

古典音乐作曲所使用的律制系统主要是十二平均律，即一个八度内有12个音，把一个八度平均分成12等分。等分是指每相邻两个音之间的声频关系是等比关系，以钢琴键盘系统为例，一个八度以内，有7个白键、5个黑键，共12个音。十二音是勋伯格发明的一种特殊作曲手段，通过这种方式创作出来的曲子一定会打破调性。十二音的规则是，在创作的过程中写下的每一个音符，都必须是在之前的乐段中没有使用过的，除非12个音都已经被用过一遍。如此一来，无论如何创作，曲子的调性都将不复存在。最简单的例子，如果是C大调的曲子，用到的全部都是钢琴上的白键，如果按照十二音体系来创作的话，一段音乐中，如果先穷尽了7个白键，这时剩下的5个音只能用黑键，黑键的音完全不在C大调的音阶体系中，如此一来调性就被打破了。

十二音体系似乎是一种通过计算进行音乐创作的音乐体系，因此饱受反对者唾弃，他们觉得这根本不是音乐，

不是发乎内心的自然流淌，只是一种机械的计算。这样的看法虽然不无道理，但勋伯格作为第一个吃螃蟹的人，用十二音创作的作品，其创新价值极高。

在十二音的基础上，勋伯格的弟子韦伯恩又发明并完善了“序列音乐”，把无调性音乐的作曲方式又推进了一层。序列音乐作曲技法是把12个音以作曲家的意愿排成一个音列，如以“C、E^b、G、B^b、D、$C^\#$、F、A、B、E、A^b、$F^\#$”为一个音列，如此一来，这个音列就成了这段音乐最基本的构成元素，接下来要做的，就是对这个基本元素进行种种“操作”，典型的有“倒装”，就是把所有音的顺序倒过来排列，还有所谓的“翻转”，相当于把乐谱颠倒过来，高音变低音，低音变高音。这一系列操作创造了很多新的音乐元素，再经过音高、音长、节奏等诸多手段的修饰，一部基于音乐序列的作品就被创造出来了，并且可以保证这部作品是没有调性的，因为构成序列音乐的最基本元素——12个音的排列规律从根本上就打破了调性。

由于古典音乐牢固的传统，无调性音乐从听感上是难以被接受的。

总的来说，无调性音乐总给人一种奇怪的感受。有人曾做过实验，给一群孩子从小听无调性音乐，实验结果是人类听觉感受对于调性的接受度并非是天生的，可以通过后天的培养形成——如果一个人从小就听无调性音乐，那无调性音乐对他来说就会是顺耳的，听调性音乐反而会觉得不顺耳。用中国京剧所用的音阶系统举个例子。中国的京剧中，尤其是京胡的定弦，两个音的音程与西方音乐的音阶体系并不重合，但是听久了京剧的人并不会觉得听感奇怪，反倒是熟悉了平均律体系的人去听京剧，时常会有“音不准”的感受。这实际上是听觉习惯的差异所导致的。欣赏无调性音乐的美感，也许需要浸淫在无调性音乐中，逐渐形成听觉习惯才能继续深入。

无论悦耳与否，无调性音乐为作曲家提供了全新的创作方式，以及全新的看待音乐的方式。十二音、序列音乐，无疑是更客观的创作方式，它独立于人类主观听觉系统而存在，一定程度上揭示了音乐形而上的规律。（[1]）

---

[1]《钢琴协奏曲》（*Piano Concerto*）阿诺德·勋伯格（Arnold Schoenberg）1942年协奏曲Op.42

（二）古典与新古典

达达主义是对传统艺术审美的极端颠覆，是第一次世界大战代表的社会矛盾在精神领域的写照。在一战爆发之前，各个文化领域都显现出了这种矛盾的积蓄。

俄罗斯作曲家斯特拉文斯基之于20世纪的现代主义音乐，就好比毕加索之于现代主义绘画一般，两人年龄也相仿。斯特拉文斯基的《春之祭》（[1]）是当时创新音乐作品当中，最能体现“一战预兆”的。《春之祭》是一部芭蕾舞剧的配乐，拉开了现代主义音乐的新篇章。这部作品表现的是俄国原始部落祭祀大自然的一种仪式，再现部落推举出的祭春少女用剧烈跳舞的方式升天，最终与太阳神联姻的壮丽场面。

从技法上看，《春之祭》的作曲手法极为丰富，无论是调性、音响效果还是节奏型，诸多方面都与传统音乐切断了联系，处理手法极为创新，甚至充满了革命性。尤其作品中随处可见不和谐的新和声以及前文提到过的双调式，这些都成为《春之祭》中的不安因素。

1913年，《春之祭》在巴黎香榭丽舍大道的巴黎剧院首演，引起了巨大轰动和争议。据说首演现场混乱不堪，观众席中充满了唏嘘、鄙夷、惊讶以及喝倒彩。由于该作品与传统音乐的听感差别太大，很多人觉得自己受到了冒犯，这与达达主义对艺术的追求不谋而合。从这个意义上说，《春之祭》是具有达达主义精神的作品，虽然此时达达主义还没有诞生。这也是为何《春之祭》在音乐史上的地位如此崇高，它象征着旧音乐时代走向终结。其地位之于现代音乐就如贝多芬的《第九交响曲》之于古典音乐一般。斯特拉文斯基本人似乎并没有沿着《春之祭》这条充

满破坏性的道路一直走下去。这部作品实在太过颠覆了，在当时遭受了社会各界极其猛烈的批判，强如斯特拉文斯基也未经受住舆论的攻击，于是他近乎是“矫枉过正”般地提出了“音乐应该回到巴赫”这一主张，又引领了一波“新古典主义”音乐的风潮。

前文曾提到，古典主义音乐以海顿、莫扎特以及贝多芬的早期作品为代表。“classical”一词应被翻译为“经典”，即指不随时间的流逝而黯淡的事物。相对巴洛克音乐，古典主义音乐是精炼的，它留下了音乐中相对普遍的部分，确立了形式简洁、曲式相对固定的音乐风格。最直接的证据是古典时期各种曲式在结构上趋于固定，交响曲、协奏曲的四乐章与三乐章结构也趋于牢固化。在巴洛克时期，能找到各种冷门乐器的协奏曲，然而进入古典主义时期之后，小提琴和钢琴协奏曲在数量上变得具有压倒性。因为经过长时间的摸索，作曲家们发现小提琴与钢琴作为独奏乐器是协奏曲体裁中最有效的。在创作元素上的“瘦身”，是“经典化”的重要特征。

古典主义时期的创作手法成熟后，确定下来的创作元素不能一成不变，于是浪漫主义艺术家充分发挥了他们的艺术创造力，在古典主义基础上加入了更多创新元素，逐渐发展成庞大的、厚重的浪漫主义音乐。浪漫主义时期有无数的创新和探索，最主要的是柏辽兹、李斯特、瓦格纳一派，在他们手中，和声被大大地丰富，形式也被深刻地挖掘。哪怕是勃拉姆斯的古典派，也在音响效果、配器的想象力以及音乐织体的丰富程度上对古典音乐进行了最大程度的丰满。

新古典主义音乐正是在融合了现代音乐各种创新元素的基础上，相对于浪漫主义音乐，又进行了一次“瘦身”。新古典主义音乐中包含了很多在当时是先锋的创作手法，就比如无调性的听感。尽管如此，新古典主义音乐无论从

篇幅、织体层次以及音乐结构上都更为简洁，曲式上甚至能看到很多古老的如巴洛克时期的痕迹。

斯特拉文斯基属于新古典主义音乐的代表作是《圣诗交响曲》（[2]）。这部作品听感异常奇特，有着明显的无调性音乐特征，它在结构上更为简洁，没有恢宏的音响效果，织体也不具有浪漫主义音乐般丰富的层次，是运用了现代创作手法的、结构更为紧凑的音乐。

斯特拉文斯基的《D大调小提琴协奏曲》（[3]）也是极具代表性的新古典主义音乐。这部作品的结构十分简单，一共四个乐章，每个乐章只有大约五六分钟，而且每个乐章开头的和弦也完全相同，可以说整部作品都由这单一动机展开，并且其音程结构对于小提琴来说是极为创新的。开头是一个和弦，但和弦的两个高音横跨十一度，在小提琴上，这个音程的双音不属于常规的演奏技巧，因为十一度双音对小提琴演奏来说跨度太大，并不能正常演奏。据说在创作之初，斯特拉文斯基曾与一位小提琴家边就餐边探讨，在餐巾纸上写下了这个和弦。小提琴家当场表示，这个音程在小提琴上无法演奏，但回到家后，又在琴上进行了尝试，惊奇地发现，手大的小提琴家其实是可以演奏出来的，于是就有了这部小提琴协奏曲。

同一时期，德国的新古典主义代表作曲家有欣德米特。欣德米特的作曲风格早年被认为具有典型的德国表现主义风格，作品随后也被归类为新古典主义，但这种新古典主义内涵与斯特拉文斯基是极为不同的。欣德米特的作品听感很新奇，但这种新奇又并非以类似十二音手法的无调性创作方式达到的。相反，欣德米特的作品有一种连贯的调性平移，可以想象为调性的时常转换，在每个局部，音乐是拥有调性的，只是这种调性在乐句之间的变化非常迅速。

欣德米特音乐中的新古典主义元素主要表现在“对位法”的使用，歌剧及同名交响乐《画家马蒂斯》（[4]）是其中典型。在纳粹统治期间，欣德米特的作品被归类为颓废艺术。希特勒厌恶《画家马蒂斯》，德国媒体集体封杀了欣德米特，但欣德米特逃亡土耳其后上演了该作品，并获得巨大成功，成为一次著名的对纳粹极具讽刺意义的文艺政治事件——“欣德米特事件”。

苏联作曲家普罗科菲耶夫与肖斯塔科维奇是新古典主义音乐中的一组二元对立。他们的音乐都包含浓厚的俄罗斯风格，但是在政治主张和音乐风格上，二人却形成了鲜明的对比。

普罗科菲耶夫音乐中的新古典主义特征十分显著，例如他的《第一交响曲》就叫“古典”。这部作品开篇光辉柔顺，充满古典气息，甚至让人联想起海顿的交响曲。普罗科菲耶夫的音乐结构通常十分紧凑，少有大部头作品，音乐中的新奇元素来源于他常用的“多调性”手法。多调性就是在创作中同时放入超过一个调性的旋律，达到极其交错的效果。和声之间的奇异连接也是普罗科菲耶夫音乐的一大特色。在和声创新上，普罗科菲耶夫从学生时代开始就有着独到的见解，常常打破传统理论进行创作，以至于在音乐学院上学期间的和声课未获及格。

普罗科菲耶夫善用铜管，音乐充满了金属气息和能量感。这种打击乐感甚至能在他的钢琴作品中感受到，譬如《g小调第二钢琴协奏曲》（[5]）和晚期的钢琴奏鸣曲，都有把钢琴当作打击乐器使用的创作手法，钢琴奏出的音乐抓人注意力的不是旋律，而是节奏感和敲击感。

肖斯塔科维奇则完全不同，他的音乐深邃延绵，层次丰富，甚至略显晦涩，音乐内涵无疑更深。肖斯塔科维奇是更具融合性的作曲家，虽然在他的作品中能找到很多古典元素，肖斯塔科维奇也因此会被认为是有新古典主义音

乐家属性的作曲家，但是很明显，从他音乐的规模上看，庞大的音乐结构和丰富的音乐织体，与拥有简洁明快风格的普罗科菲耶夫形成了鲜明对立。肖斯塔科维奇的音乐规模通常都异常恢宏庞大，例如他的《C大调第七交响曲“列宁格勒”》（[6]）共四个乐章，第一乐章就超过了25分钟。从音乐织体和音乐规模上看，肖斯塔科维奇无疑是偏浪漫主义的。

在对待苏联当局的态度上，二人也极其相对。普罗科菲耶夫无疑是服务于苏联当局的标准爱国主义者。这与他的个人际遇有关。普罗科菲耶夫早年曾到美国发展，但是在美国的事业并不如他的前辈拉赫玛尼诺夫一般顺利，直到回到苏联才如鱼得水，成为被当局器重的艺术家。普罗科菲耶夫积极投身到充满爱国主义情怀和适合广大民众听觉习惯的创作当中，例如他的《升c小调第七交响曲》（[7]），通篇的优美旋律。相比于普罗科菲耶夫的爱国主义情怀，肖斯塔科维奇则是处在对苏联当局的恐惧、担忧以及讽刺的状态下进行创作的。有一句对肖斯塔科维奇的形容，说他是“一生都在等待被枪决的人”。肖斯塔科维奇反对苏联当局的高压统治，一生生活在克格勃的威胁之下。据说，斯大林的办公桌抽屉里，一直放有一张肖斯塔科维奇的逮捕令，奈何肖斯塔科维奇在苏联人民心目中的地位和声誉都极高，因此并不能随便逮捕。肖斯塔科维奇逝世后，据他的友人回忆，原本应该歌颂列宁格勒保卫战的《第七交响曲》，实则“暗藏杀机”：小军鼓敲击的动机贯穿始终，以此暗讽克格勃压迫人民的脚步逐渐迫近，甚至第七交响曲的结尾蕴含着只有少数人才能听出的，无可挽回的悲剧。

在音乐史上，法国作曲家普朗克虽然并不被归类为新古典主义作曲家，但以普朗克为首的法国“六人团”无疑在

简洁的音乐语言上最有发言权。在音乐创作理念上，普朗克等人追随的是“裸体主义者”萨蒂（[8]）的步伐。

普朗克的音乐具备强烈的现代感，但这并非是勋伯格、斯特拉文斯基那样的先锋感，而是一种类似于流行文化的现代感。首先，普朗克的音乐作品依然是以调性音乐为基础，创作手法并不包含太多创新性的和声，但普朗克在旋律方面天赋很高，传统的东西到了他手上，能展现出完全不同于传统古典音乐的效果。

新古典主义音乐的简洁甚至是简短，都能在普朗克的音乐中找到。例如他的代表作《黑人狂想曲》（[9]），全曲5段，每段只有两分钟左右，从篇幅上就能看出普朗克的现代性。从学术价值上看，普朗克的音乐正是因为太过“动听”，似乎并没有很高的学术地位，就好像古典音乐中的流行乐一般，所以学界并不把普朗克归类为新古典主义作曲家。但以笔者的个人感受，普朗克的音乐才最能代表法国20世纪初的听觉感受。

但普朗克在宗教音乐方面的造诣容易被忽视。当时，巴黎的小资产阶级兴起，普朗克的“动听小曲”迎合了大众的需求，因此受到更多关注。其实，普朗克的宗教音乐大有用全新手法诠释古老体裁的创新意味，艺术价值甚高，代表作《圣母悼歌》（[10]）和《荣耀经》（[11]）虽然以传统的合唱形式写成，却非常具有现代听感。可以将其与罗西尼的《圣母悼歌》作一番对比，相比罗西尼意大利式的浪漫主义风格，普朗克的《圣母悼歌》则蕴含了轻盈灵巧的现代感。

20世纪前半叶，要说融合了调性与无调性、传统与现代成就最高的音乐家，匈牙利的巴托克必定居前三。不少学者认为巴托克的成就甚至可与贝多芬比肩。之前提到的音乐家，成名的前提是总有几件“绝活”在手，如勋伯格有十二音，斯特拉文斯基有《春之祭》。巴托克的成功之处

在于有机地融合了传统和声与奇异和声，也融合了调性与非调性，两种技法和两种音乐观在其作品中融会贯通。

除此之外，巴托克音乐的一大创新是将“噪音”融入音乐之中。在物理上，乐音和噪音的差别主要在于是否存在固定的音高和波形。巴托克在音乐中追求一种原始的，甚至是粗暴狂野的音响效果。譬如在他的《钢琴奏鸣曲》（[12]）中，除了不和谐的和声，第三乐章的极端和声中，一个和声7个音，除了F，另外C、D、E、G、A、B 6个音都同时发声，这样一来，该和声的音高就被淹没了，音高是不明确的。这种没有明确音高的和声效果，是一种近乎噪音的听觉效果，就好比你并不是用手指弹琴，而是一巴掌拍在钢琴键盘表面，某一片区域的琴键同时发出的噪声。

巴托克的音乐甚至有类似于摇滚乐的音响效果。在巴托克的钢琴作品中，演奏者时常要用近乎“砸”钢琴的力度去弹奏，因此，钢琴也被巴托克挖掘出了打击乐功能。在音乐中注入野蛮狂暴的声音是因为巴托克在对匈牙利民族音乐挖掘的过程中，逐步走上了原始主义的道路，这是巴托克表达旺盛生命力的独特音乐语言。

---

[1]《春之祭》（*The Rite of Spring*）伊戈尔·斯特拉文斯基（Igor Stravinsky）1913年芭蕾舞音乐

[2]《圣诗交响曲》（*Symphony of Psalms*）伊戈尔·斯特拉文斯基（Igor Stravinsky）1930年合唱交响曲

[3]《D大调小提琴协奏曲》（*Violin Concerto in D*）伊戈尔·斯特拉文斯基（Igor Stravinsky）1931年协奏曲

[4]《画家马蒂斯》（*Symphony: Mathis der Maler*）保罗·欣德米特（Paul Hindemith）1934年交响组曲

[5]《g小调第二钢琴协奏曲》（*Piano Concerto No.2 in g minor*）谢尔盖·普罗科菲耶夫（Sergei Prokofiev）1913年协奏曲Op.16第四乐章

[6]《C大调第七交响曲“列宁格勒”》（*Symphony No.7 in C major “Leningard”*）德米特里·肖斯塔科维奇（Dimitri Shostakovich）1941年交响曲Op.60

[7]《升c小调第七交响曲》（*Symphony No.7 in c-sharp minor*）谢尔盖·普罗科菲耶夫（Sergei Prokofiev）1952年交响曲Op.131

[8]《三首裸体舞曲》（*Trois Gymnopédies*）埃里克·萨蒂（Erik Satie）1888—1895年

[9]《黑人狂想曲》（*Rapsodie Nègre*）弗朗西斯·普朗克（Francis Poulenc）1917年FP3

[10]《圣母悼歌》（*Stabat Mater*）弗朗西斯·普朗克（Francis Poulenc）1950年宗教音乐FP148

[11]《荣耀经》（*Gloria*）弗朗西斯·普朗克（Francis Poulenc）1960年宗教音乐FP177

[12]《钢琴奏鸣曲》（*Piano Sonata*）贝拉·巴托克（Béla Bartók）1926年奏鸣曲Sz.80

（三）美洲与欧洲

20世纪的美国已经发展出了属于自己的音乐语言，这自然就是诞生于美国南部港口城市新奥尔良的爵士乐。爵士乐可以被认为是黑人文化与白人文化碰撞所产生的一种全新音乐形式，逐步风靡全世界。肖斯塔科维奇就曾经在20世纪30年代创作过两套著名的爵士组曲（[1]/[2]）。

爵士乐在音阶体系、演奏编制以及节奏规则上与古典音乐都有着巨大分别。首先，爵士乐的音阶体系与古典音乐的大小调体系截然不同。以蓝调爵士为例，音阶为C、E^b、F、G^b、G以及B^b这6个音，若用这6个音去演奏钢琴，不难发现，无论如何演奏，出来的音乐总有浓烈的爵士乐气息。

乔普林是美国黑人作曲家，可以被认为是黑人音乐历史中祖师爷级的人物，也被称为“拉格泰姆之王”。拉格泰姆是早期爵士乐的一种，诞生于新奥尔良，被认为是爵士乐的前身，影响了爵士乐的诞生。拉格泰姆的特点主要体现在对于切分音节奏的使用，如果是在钢琴上，左右手主题与伴奏之间错开半拍，造成一种身姿摇曳，“拽”着人的听觉往前走的律动感，戏剧冲突也从中展现。（[3]）

将爵士乐元素融入管弦乐创作的是美国作曲家格什温，他是20世纪前半叶，美国活跃的音乐家中名气最大、天赋最高的一位。格什温基本是自学成才，他将爵士乐的元素融入古典音乐的创作当中，代表作有著名的《蓝色狂想曲》（[4]）。开篇处的单簧管滑音是标准的爵士乐演奏方式，其主旋律也充满浓厚的爵士乐气息。格什温曾到巴黎学习，希望师从拉威尔学配器，但是拉威尔委婉地拒绝了他，理由是拉威尔认为格什温已经音乐风格成熟，不需

要再跟其学习配器了，反是拉威尔20世纪30年代所创作的钢琴协奏曲蕴含浓烈的爵士乐气息，可能是拉威尔反向受到了格什温的影响。格什温创作的《波吉与贝丝》（[5]）是最重要的一部黑人英语歌剧，讲述了黑人青年男女波吉与贝丝的悲剧爱情故事，其中很多唱段均广为流传，如《不必如此》《夏日时光》等。

爵士乐在全世界范围内都极受欢迎，哪怕在冷战期间的苏联，作曲家尼古拉·卡普斯汀也用严肃古典音乐的作曲方式创作了大量的爵士风格作品，尤其他的钢琴练习曲系列最为著名。卡普斯汀甚至还有爵士乐风格的，类似于巴赫《平均律钢琴曲集》的钢琴作品，爵士乐赋格可谓是独树一帜。但是，卡普斯汀本人拒绝被人称为爵士钢琴家。格什温也好，卡普斯汀也罢，他们的音乐只是拥有爵士音乐元素，而并非爵士乐本身，因为爵士乐的一大特色是即兴演奏，这在格什温和卡普斯汀的音乐中是不具备的。（[6]）

即兴演奏指的是在真正开始演奏之前，台上的音乐家也不知道他们自己将会演奏成什么样。开始演奏时，也许只是根据小号手即兴吹奏的一个音乐动机，其他的乐手就会即兴开始演奏。爵士乐能够被用来进行即兴演奏的一个重要原因是，爵士乐的节奏型和音阶体系是高度风格化的。只要用的是爵士乐的音阶系统，无论你如何演奏，流淌出来的音乐都是爵士风格的，这就好比用宫商角徵羽5个音去演奏，无论如何，音乐中总有“中国风”一般。如果是用古典音乐的大小调体系作即兴演奏，就没有这般容易了，因为这需要音乐家对乐理与和声理论有精确的把握。

---

[1]《第一号爵士组曲》（*Jazz Suite No.1*）德米特里·肖斯塔科维奇（Dimitri Shostakovich）1934年管弦乐组曲

[2]《第二号爵士组曲》（*Jazz Suite No.2*）德米特里·肖斯塔科维奇（Dimitri Shostakovich）1938年管弦乐组曲

[3]《演艺人》（*The Entertainer*）斯考特·乔普林（Scott Joplin）1902年拉格泰姆

[4]《蓝色狂想曲》（*Rhapsody in Blue*）乔治·格什温（George Gershwin）1924年协奏曲

[5]《波吉与贝丝》（*Porgy and Bess*）乔治·格什温（George Gershwin）1935年英语歌剧

[6]《24首爵士前奏曲》（*24 Jazz Preludes*）尼古拉·卡普斯汀（Nikolai Kapustin）1988年

（四）加法与减法

就如二战之后现代艺术迎来了一次全新的转变一样，现代音乐也进入了当代音乐，甚至是实验性音乐的阶段。这一时期的作曲家就如当时的艺术家们一样，尝试扩大音乐的疆界，试图重新定义音乐。

新音乐版图扩张的一个重要方向就是去挖掘全新的音响效果，跳出传统音乐的管弦乐范围，寻求新奇的声音、全新的音乐语言。

法国作曲家梅西安可以说是这方面的先驱，他首次在交响乐中加入了电子音乐。譬如在波士顿交响乐团的委约作品《图伦加利拉交响曲》（[1]）中，梅西安使用了一种叫作马特诺琴的电子乐器，能发出频率连续变化的声音，其音响效果在早年经常被用在电影中，例如烘托外星人或者UFO（不明飞行物）等奇异事物出现的场景。马特诺琴是标准的电子乐器，前身是世界上第一件电子乐器特雷门琴。特雷门琴的原理是通过手在电磁场中的位置来决定音高的变化，在演奏时，演奏者的双手以及全身不与该乐器有任何接触。

在对新音乐探索的过程当中，美国作曲家约翰·凯奇应当是最出色也是最著名的一位。凯奇对新音乐的影响力和重要性几乎等同于杜尚之于当代艺术，他对音乐的概念性探索可谓前无古人。

凯奇的《4分33秒》对于音乐艺术的震撼程度，并不亚于杜尚那惊世骇俗的《泉》。《泉》是一件不需要去实地观看的作品，同样，《4分33秒》也是一部不需要真正去聆听的作品，其表演过程甚至可以称作行为艺术：演奏者拿着乐谱走上舞台，把谱子摊开、摆放好、坐下，在接下来的4分33秒里，演奏家会煞有介事地翻动乐谱，但不会弹奏任何一个音符。而现场观众的质疑声、咳嗽声等均成为《4分33秒》中的音乐元素。看似一个音也没有，但《4分33秒》却从概念上打开了音乐艺术的疆

界，即“无声”。凯奇在这件作品中表达的理念是，组成音乐的不只有发声的音符，还有那些无声的沉默。在传统古典音乐，尤其是在古典音乐的演奏中，对于休止符即音乐停顿时刻的处理也是极其重要的。凯奇还试图通过《4分33秒》传达出音乐的本质不是演奏而是聆听，音乐有了欣赏者才有意义。

凯奇早先从事绘画创作，后放弃绘画转行作曲，并师从勋伯格。但勋伯格似乎并不看好凯奇在音乐方面的才能，认为他对和声不敏锐，不具备成为优秀作曲家的潜质，似乎还曾劝说让他回去继续画画。也许确实是对和声没有强烈感受的缘故，凯奇把创作精力放在了对全新音响效果的开发上，发明了“预置钢琴”的演奏音乐形式。钢琴通过琴槌敲击琴弦造成振动而发声，预置钢琴则是将各种事物置于琴弦上，如叉子、海绵、钉子等，这样再去弹奏钢琴所发出来的声音，其音响效果是新颖奇特的。（[2]）

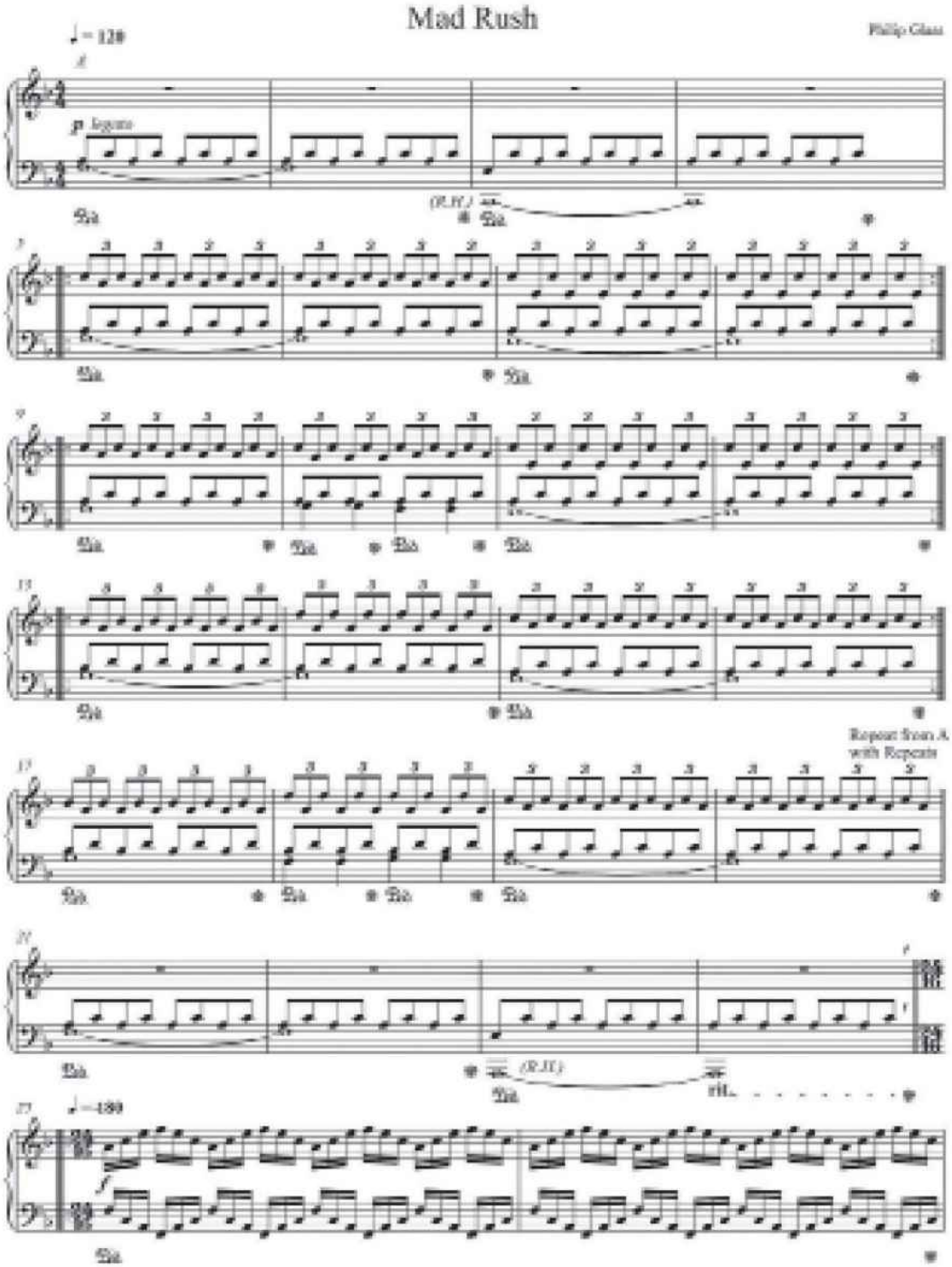
凯奇在美国北卡罗来纳州的黑山学院进修时，对东方的禅学产生了兴趣，并在禅学“无形”“无相”理念的影响下，于20世纪50年代发明了“机会音乐”，也被称为“偶然音乐”。传统音乐无论如何先锋，作品中要出现的音符都已在乐谱上被确定好，凯奇则是要打破音乐作品这一最基本的特性。因此，凯奇在音乐中不断探索随机性、不确定性以及完全出于自发自动的效果，而这些元素也成为其音乐最给人以惊喜的部分。为了达到这种效果，凯奇有很多古怪的做法，其中有不少被称为“骇人”也并不过分。例如，他曾要求钢琴家在演奏前，往钢琴里扔一条死鱼，因为死鱼压到哪根琴弦是随机的，如此弹奏出来的音乐也充满随机性。

在凯奇的乐谱中，也许会有一些标注，比如演奏到某处时，会请演奏者根据当时的情绪在琴键上乱按一番，完全即兴，没有任何来自乐谱的约束。这些随机的创作元素是约翰·凯奇对于音乐本质这一终极问题的探索。

梅西安、约翰·凯奇们做的事本质上是在音乐中加入从未在传统古典音乐中出现的音乐元素，是一种“加法”式的音乐。与之相对的，是20世纪70年代出现的“减法”式的音乐，即极简主义音乐。

极简主义音乐的特点可以与极简主义的造型艺术做平行比较。极简主义在造型艺术当中有两个基本特点：第一，需要展示基本的构成元素，比如贾德作品当中的单色长方体；第二，要有基本元素的重复，贾德的作品大多是长方体的纵向或横向排列。这两个基本要素在极简主义音乐中也是必备的。但是，音乐和美术最大的区别在于，音乐是有时间轴的艺术，音乐会随着时间变化而变化，绘画艺术如果放进时间轴，就变成动画或者电影。作为有时间轴的艺术，音乐必须要有变化，否则就是单一波形的持续重复，这样的音乐几乎毫无意义，由此也引出了属于极简主义音乐的第三个特点：拥有极其细微的变化。

美国作曲家菲利普·格拉斯是极简主义音乐的代表作曲家。格拉斯的代表作钢琴曲《疯狂的冲刺》（[3]，X9），乐谱谱面极其简单，可以找出单个重复的小节作为构成音乐的基本元素，并不断地重复。如此一来，极简主义的头两个元素——基本元素和基本元素的重复就都具备了。在此基础上，每过若干重复的小节，就有一个音被换掉，这个音被换掉后，整体的听觉效果会产生显著的变化。



X9↑

/

《疯狂的冲刺》（选段）

极简主义音乐的另外一位代表是著名的美国作曲家约翰·亚当斯。亚当斯的极简主义音乐，仍然具备上述三个基本特点。但是在第三个特点，也就是拥有细微的变化这个特点上，与格拉斯不同，亚当斯并未选择音高上的变化，而是使用节奏上的

变化。亚当斯的音乐，旋律感并不强，笔者甚至至今不记得亚当斯音乐中的任何一段旋律，然而印象深刻的却是其丰富的节奏变化。亚当斯的代表作有歌剧《尼克松在中国》。

极简主义的音乐给人带来的感受其实并不简单，也并不会令听众觉得单调无聊，因为人类的听觉状态并非一成不变。传统的古典音乐假设人的听觉是静止的，所以音乐要不断地变化，才能给人传递变化的感情。但人的听觉与音乐变化的运动是相对的，哪怕音乐不变，人的感受也会随之变化。对于重复信息的接收，人的情绪与感受是随着时间推移而变化的。重复元素的积累会在听觉情绪中产生变化，当这种变化趋于一个极端时，就需要有改变的元素出现。这时，需要变的元素实际是极少的，因为之前对于原有元素的强调，会让听觉对固定元素的重复无比熟悉，想要改变听觉感受，只需要极少的变化就可以。这就是极简主义音乐的听觉基础：听觉与音乐之间的变化关系是相对的。

由于听觉的相对性，极简主义音乐更适合用作电影配乐，比如格拉斯给电影《时时刻刻》创作的配乐就是标准的极简主义音乐。这背后的逻辑是，电影拥有丰富的剧情和对话，所以在欣赏电影的过程中，观众的主观意识主要集中在画面、剧情和人物对话上。这时，对于音乐的理解只剩下纯粹的情感烘托，就好比用视觉余光观察到的视觉信息几乎永远都是单纯的色彩。极简主义音乐最大限度地去除了占据听觉主观认知的“信息”部分，只留下听觉上以被动形式就能接收的音乐情感部分。因此，从烘托剧情的角度来说，极简主义音乐无疑是高效无冗余的。在这种情况下，极简主义音乐无疑成了电影音乐的良好选择。

---

[1]《图伦加利拉交响曲》（*Turangalîla- Symphonie*）奥利维埃·梅西安（Olivier Messiaen）1946—1948年交响曲

[2]《图腾祖先》（*Totem Ancestor*）约翰·凯奇（John Cage）1942年预置钢琴作品

[3]《疯狂的冲刺》（*Mad Rush*）菲利普·格拉斯（Philip Glass）1989年钢琴独奏

尾声

著名艺术史学家、奥地利裔英国人贡布里希爵士曾在其著作《艺术的故事》中表达了一个核心观点：没有艺术，只有艺术家。关于艺术是什么，想用一句话做完整且精确的定义确实很难。但就笔者个人而言，艺术显然是存在的，艺术的定义随时代发展不断变化。

数学中存在如抛物线、双曲线、贝塞尔函数、勒让德函数等各种各样漂亮的函数。这些函数在数学上都拥有高度自洽的美感，可以用“$y=f(x)$”的具体形式来表述。但现实并不如此美好，科学家在解决实际问题时，往往必须采用数值解法，即无法用简洁、漂亮的方程来描述某个函数，只能“暴力”枚举，明确该函数在x取某个数值时，y对应的数值是多少。用这组对应的x与y的关系也能定义函数，只是看上去再无上述解析函数漂亮了。这种做法实际上是“反向定义”，虽然无法说出目标对象是什么，却可以通过描述目标对象所包含的特性，从而定义：包含了这些特性的对象就是所要定义的对象。

关于艺术是什么这个问题，也可以尝试反向定义。首先总结几百年来不同时期的艺术都有哪些共性。此处将用“实用价值”“审美追求”“受众人群”“探究性”对不同时期的艺术进行归纳。

本书以十八章内容介绍了西方艺术跨越五百年的发展流变，笔者将其大致分为三个时段：自文艺复兴开始直至莫奈为首的印象主义艺术，连同这段时间的古典音乐，归类为古典艺术；自塞尚、凡·高等人为首的后印象主义开始，到毕加索、马蒂斯、康定斯基、达利等人达到高峰，直至二战后以波洛克、罗斯科等人为代表的抽象表现主

义，加上这段时间音乐界从奥地利的勋伯格开始，经历德国的欣德米特，俄国的斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇，匈牙利的巴托克等作曲家，归类为现代艺术；二战后，由杜尚在20世纪初引发的现成品艺术，到波普艺术、行为艺术、观念艺术，音乐界以约翰·凯奇为起点，直至今日的艺术，都被归为当代艺术。三段艺术时期并非泾渭分明，相互之间亦有交叠，因为它们之间并不存在客观界限，这些分割并非全由艺术家主观创造，更多来自后人为研究所做的归类。

古典艺术毫无疑问是艺术的典范。直至今日，说起美术，大部分人心中第一反应依然是达·芬奇的《蒙娜丽莎》、拉斐尔的《雅典学院》、米开朗琪罗的《创世记》等；说起音乐，则是贝多芬的《命运交响曲》、莫扎特的《魔笛》、比才的《卡门》。古典艺术具有很高的实用价值，无数名画来自教会及上层人士委托，教会需要借艺术教化信徒，上层人士则需要装点门楣歌功颂德，并且在很长一段时间内，古典音乐是为宫廷服务的。古典艺术的审美观无疑是普遍的，追求的美感主要是唯美、正面、令人愉悦和感动的。古典艺术的受众几乎是“所有人”，哪怕并未受过任何艺术审美教育的人，也能轻易感受到西斯廷天顶画的壮丽与伟大，也能轻易听出莫扎特旋律的优美。因此，古典艺术的探究性并不显著，主要体现在技法的发展，而非对于艺术形式本身的创新以及对于艺术任务的思考。

随着教会、宫廷等象征封建、帝制时代的权力机构成为历史，学院化的积累以及摄影术的发明，艺术的实用需求被大大削弱，古典艺术的审美系统逐渐失效。到了现代，艺术的实用性已大致消失。因此，现代艺术不得不做出创新与系统性的改革。在审美观上，现代艺术的审美无疑超越了传统，或者说相较古典艺术的唯美审美观，现代艺术的审美观无疑拥有更广阔的疆界，达达主义这样破坏

型、冒犯性的审美也被纳入现代艺术的审美范畴。现代艺术的受众不再是所有人，要欣赏现代艺术，观众必须拥有一定艺术教育背景和相当的知识水平。毕加索的追随者固然千千万，但若拿着毕加索的《阿尔及尔女人》给一位没有受过教育的农夫看，恐怕不会得到好评。

相比现代艺术，当代艺术又多跨出了一大步，就好像科苏斯认为的：杜尚之后的艺术都是观念艺术。当代艺术几乎不再追求任何既定的审美，因为观念性最为重要，是否表达出与以往艺术不同的全新艺术认知才是核心。这也导致当代艺术中几乎一个艺术家就代表一个流派，只有第一个做出该观念的作品才具有最大艺术价值，后来者不乏有效颦之嫌。只有杜尚的《泉》才重要，后来者若是仿效，例如在洗脸盆上签名，就算不得艺术。当代艺术的受众比现代艺术更小，几乎只局限在所谓的“艺术圈”，即局限于艺术家、收藏家以及特定的“当代艺术爱好者”之中。当代艺术不用在审美上为公众负责，它的价值几乎全部集中在探究性上。

如此看来，古典艺术、现代艺术、当代艺术，除都作画，都雕塑，都用音符作曲发出声响外，似乎并无太多共性。三段艺术虽然从技法和年代上一脉相承、逐步发展，但本质上并非同一件事物。在笔者看来，它们是三种不同的艺术，而这三种不同艺术的“祖师爷”都不一样：古典艺术的祖师爷是乔托，是“文艺复兴三杰”，是巴赫、莫扎特、贝多芬；现代艺术的祖师爷是塞尚、凡·高、高更，是勋伯格；当代艺术的祖师爷则是杜尚，是约翰·凯奇。

现今当代艺术当道，那古典艺术就是过去式，不再发展，已然死去了吗？并非如此。虽然当代艺术家不再以古典艺术家的手法和技巧作画、雕塑、创作交响曲，但古典艺术的审美和创作理念并未消失。古典艺术的审美方式和创作技巧仍旧活跃在当代电影和摄影之中。作为文化产业的主流，电影无疑是极具实用性的。从审美上，卖座的好

电影无疑是符合人类普遍审美价值的，是令人愉悦动容的。商业电影的受众也无疑是“所有人”，毫无电影专业知识的人也会觉得《泰坦尼克号》拍得好。大部分电影的探索性也并不太强。当然，在电影和摄影艺术中也存在探索性的、概念性的艺术形式。当代艺术中，影像艺术、摄影艺术也是重要的组成部分。当代艺术还有更多表现形式，如装置艺术及前文提到的行为艺术等。全新创作媒介的发明必然伴随着新艺术形式的诞生。

由此看来，贡布里希的观点似乎还是对的。不同时期的艺术表现在前述四个参数数值配比之间的差异，很难说出它们之间除创作媒介以外的共性，只能具体情况具体分析，面对不同的艺术，采用不同的“反向定义”。

不管艺术是什么，唯独一点不用怀疑：在任何情况下，人类生活中都不能少了艺术。无论物质条件多落后，人类都需要艺术，这是人之所以为人的重要依据，是人类区别于动物的有力证明。近两万年前的原始人过着风餐露宿、朝不保夕的日子，尚且要在洞穴中创作壁画，何况已被艺术滋养过2000多年的现代人？艺术本就是语言。即便无法用文字定义形容也无须沮丧，因为艺术就是艺术。毕加索说过：“若能用语言表达，为何还要进行艺术创作？”尼采也曾说：“语言尽头，音乐响起。”艺术当然是存在的，它如此真实地透过一代代天才大师的手笔将人类的“生存”变为真正的“生活”。

艺术，是奔向心灵自由的真正方式。

图书在版编目（CIP）数据

对立之美：西方艺术500年 / 严伯钧著. — 北京：中信出版社， 2021.4
ISBN 978-7-5217-2733-3
Ⅰ. ①对… Ⅱ. ①严… Ⅲ. ①艺术史－西方国家－青少年读物 Ⅳ. ① J110.9-49
中国版本图书馆CIP 数据核字（2021）第019211号

对立之美：西方艺术500 年
著者：严伯钧
出版发行：中信出版集团股份有限公司
（北京市朝阳区惠新东街甲4号富盛大厦2座　邮编 100029）
承印者：北京盛通印刷股份有限公司
开本：787 mm×1092 mm 1/16
印张：36.25
字数：660 千字
版次：2021 年4 月第1 版
印次：2021 年4 月第1 次印刷
书号：ISBN 978-7-5217-2733-3
定价：168.00 元
版权所有·侵权必究