

“永恒”的古典艺术——沃尔夫林《古典艺术》

邵冰清

汉江师范学院 湖北十堰

【摘要】《古典艺术》作为沃尔夫林的经典著作，不仅充分体现了沃尔夫林“自律”的艺术史观，从形式分析的角度重构了古典艺术的形状，更使古典艺术摆脱了历史的局限性，具有了永恒的启发性与独立的价值。

【关键词】古典艺术；沃尔夫林；形式；布克哈特

【收稿日期】2024 年 12 月 19 日

【出刊日期】2025 年 1 月 19 日

【DOI】10.12208/j.ssr.20250031

"Eternal" Classical Art: H. Wölfflin's *Classical Art*

Bingqing Shao

Hanjiang Normal University, Shiyan, Hubei

【Abstract】As a classic work by Wölfflin, *Classical Art* not only fully embodies Wölfflin's art historical view of "autonomy," reconstructing the form of classical art from the perspective of formal analysis, but also frees classical art from the limitations of history, giving it eternal inspiration and independent value.

【Keywords】Classical art; H. Wölfflin; Form; Burckhardt

1899 年，《古典艺术：意大利文艺复兴导论》首次出版，沃尔夫林（Heinrich Wölfflin, 1864-1945 年）在书的扉页上写下“献给——雅各布·布克哈特”，此时距布克哈特（Jacob Burckhardt 1818-1897 年）去世已有两年之久。从 1882 年，沃尔夫林进入巴塞尔大学师从布克哈特学习历史学，到 1893 年被任命为布克哈特在巴塞尔大学的教职继承者，两位艺术史学家一直保持着非常密切的关系，但沃尔夫林似乎走上了和他的老师完全不同的道路。

关于意大利文艺复兴艺术，布克哈特已在 1860 年出版了《意大利文艺复兴时期的文化》这本在后世鼎鼎有名的著作。书中详细地讨论了当时的政治制度、人个性的觉醒、自然科学成就、阶级状态等社会生活的方方面面，通过构成意大利文艺复兴时期社会生活的全景图，从而纠正了以“古典的再生”来概括文艺复兴艺术的传统看法，强调文艺复兴时期意大利艺术的自发性。布克哈特的美术史观点在这本书中展现得淋漓尽致：利用文化史来提高对于艺术作品的理解力。

而沃尔夫林的视野并没有其老师“广阔”，他聚焦于艺术的内部，专注于解读艺术作品的视觉特征，并试图找出其背后的普遍原理。在《古典艺术》的前言中，沃尔夫林说明了自己的方法：“读者所期望的不再是一

部仅仅交代传记性轶事或描写时代背景的美术史书；他们希望知道构成艺术品价值与本质的某些要素，渴望获得新的概念——因为旧的词语不再有用——而且开始重新注意到了曾被束之高阁的美学。一部像希尔德布兰德的《形式问题》这样的书，就像久旱土地上的第一场凉爽清新的甘霖：终于出现了一种研究艺术的新方法，即一种新视点，它不仅被新材料所拓宽，还深入到了细节研究。”^[1]沃尔夫林认为，艺术应当是独立自主的，有着自身发展规律的历史。

以这种对于艺术史的新认识出发，沃尔夫林认为关于古典艺术，需要研究和解读的是：文艺复兴时期艺术作品的形式；这种形式的变化规律；盛期文艺复兴的艺术理想；以及这种变化背后的原因。书的前半部分是叙述性的，以莱昂纳多、米开朗基罗、拉斐尔、巴尔托洛梅奥、萨尔托等人的艺术为例，展现从十五世纪到十六世纪意大利艺术形式风格的变化。沃尔夫林认为，十五世纪的文艺复兴艺术呈现出一种单纯、笨拙的自然主义倾向，艺术家们执着于满足对刻画事物真实外貌的渴望，形体刻画与空间关系僵硬而琐碎。在沃尔夫林看来菲利普·利皮对色彩的运用无与伦比，但构图很糟糕；波提切利的线条优雅而富于节奏感，却充斥着骚动不安的气质；吉兰达约执着于单纯、平静的表

现,却过于保守缺乏创新。十五世纪的艺术仍需要时间成长,而十六世纪的艺术则显得成熟稳健,整体布局有条不紊,局部细节服从于局部与整体的本质联系,从而成就了构筑性与有机性并存的古典艺术。沃尔夫林以萨尔托的艺术为例分析了文艺复兴顶点的艺术风格,萨尔托借助于建筑打造稳定统一的构图形式,人物动势优美富于节奏感,情绪上却蕴含着无尽的平静及庄严,他力求在连贯的画面空间中获得最大程度的丰富性与多样性。值得一提的是,沃尔夫林对于形式的分析并没有到文艺复兴的顶点就戛然而止,他还论述了米开朗基罗后期作品的巨大影响力,认为正是这种影响力使人们过分地追捧动态的丰富性,从而产生了文艺复兴后期艺术新的风格追求——手法主义。正如沃尔夫林曾经说过的,“艺术的实际发展恰恰像一株植物的生长那样”^[2],平静而有序的意大利文艺复兴艺术的生长状态在《古典艺术》一书中得到了生动地再现。

而对于这两个世纪艺术风格变化的总体趋势及其内部原因,沃尔夫林在《古典艺术》的第二部分进行了全面地总结与分析。沃尔夫林认为这种变化背后有三个原因:1.社会范围内从资产阶级向贵族化转变的精神特质;2.对于人的审美观念从青春美到力量美的转变;3.视野的复杂化需求与对画面形式因素的熟练化掌控相配合,使画面中多样的对比效果自然并存。书的最后,沃尔夫林强调“但所有迄今为止我们已分析过的东西——明晰的再现,渴望获得洞察更丰富更有意味之图像的有教养的目光,直至达到能将多样性视为一个连贯统一体,并能将各部分融合为一个具有必然性的整体(统一性)的境界,便是不可能从时代精神推导出来的全部形式要素”。^[3]也就是说,16世纪意大利艺术的古典特征建立在纯视觉发展的形式要素基础上,相对于其老师用文化史来说明意大利古典艺术不同于古代艺术的自发性传统,沃尔夫林强调了形式要素在艺术发展中的单纯推动力。这种差异展示了艺术史研究方法的多样性,也给后人带来了深刻的启发。

在沃尔夫林艺术史思想发展进程中,《古典艺术》一书正展现了其关注焦点与研究方法的转变。早期沃尔夫林受到了新康德主义和移情说的影响,结合心理学理论进行形式主义研究。其第一部艺术史著作《文艺复兴与巴洛克》,通过赋予建筑以观者所接受心理情感和主观感受,来解读建筑风格的历史演变。从建立在心理学基础上的形式特征感受出发,确立了沃尔夫林以内部视角研究艺术史的形式主义道路。正是这本书的出版,使得沃尔夫林被任命为布克哈特在巴塞尔大学

的教职继承者,而在此期间写下《古典艺术》中,沃尔夫林旗帜鲜明地表明了自己与其老师不同的艺术史研究方法,但我们仍能看到布克哈特文化史的影响。沃尔夫林在移情论的基础上也结合了外部考察的视角,试图揭示导致风格转变的社会原因以及它对观者心理变化产生的影响。比如书中多次提到的《廷臣论》,就起到了与沃尔夫林的形式分析相互论证,相互补充的作用。再比如,沃尔夫林在书中提到,15世纪与16世纪意大利艺术的区别,实际就是现实主义与理想主义的区别,具体表现在人物动态、构图、色彩等方方面面。而正是这些适当的文化史补充,平衡了大量感性词语与视觉描述写成的《古典艺术》,使之更具有说服力。虽然沃尔夫林承认这些形式概念不能完全脱离精神内容,但在沃尔夫林看来这些精神内容只不过是参与了只能用眼睛准确估量的外在形式。在对意大利文艺复兴时期的艺术进行全面的形势分析之后,沃尔夫林开始转向对纯视觉理论的关注。在《美术史的基本概念》一书中,沃尔夫林清晰地阐释了其“无名的艺术史”的概念,无名之处在于,“观看”的历史由一种内在的逻辑而发展,与包括艺术家个人精神在内的外部影响无关。

对于当时年轻的艺术史学科来说,沃尔夫林的贡献在于,他一方面突破了“传记性”的艺术史写作传统,扭转了自古以来如瓦萨里、温科尔曼等艺术史学家对历史环境、艺术家生平、民族特性等的关注,而是从艺术作品的形式入手,专注于通过形式研究“不受一切时间变化影响、只遵循其内在规律的艺术内涵”,构建起“无名的艺术史”;另一方面,已有一些学者注意到了形式因素的创新性和独立性,如赫尔巴特认为“内容是短暂的、相对的、从属于道德法则的,可用道德标准进行判断;但形式是永久的、绝对的、自由的。”^[4]也有鉴定学理论专注于作品特定的形式属性,如线条、光影和色彩等,但是过往的形式学研究只停留在分析具体形式,或构建具体视觉分析途径上,并未对时代风格演变的普遍特征做充分整体地解释^[5]。而沃尔夫林的研究从单纯地专注于个别艺术品中呈现出的特点进行升华,将形式分析与当时兴起的移情心理学结合,加入了对于观者心理与视觉的相关研究,从而总结了同一时期、地域或民族的艺术作品中所呈现出的相似形式特点,并描绘出其通过艺术作品的形式呈现出的普遍风格。

《古典艺术》虽是一本研究意大利文艺复兴时期的艺术史著作,却对现代艺术的理论研究也产生了一定的影响。沃尔夫林在《古典艺术》中认为,十五世纪

的艺术家或专注于事无巨细地刻画对象，或执着于表现运动的趣味，此时的艺术是琐碎而分散的。而到了十六世纪，艺术已经不再仅仅是对客观自然的记录和模仿，艺术家追求的是更深层次的本质，他们不再面面俱到地刻画所有形体，描摹单一的形式，而转向了更宏大的整体效果，通过主观地整合与简化，建立起画面中的秩序感与稳定性。而十九世纪末，以塞尚为代表的后印象派艺术，拒绝了印象派艺术对个人视觉表象进行地模仿捕捉，重新赋予绘画平面中对对象题材的形体坚实性，将一切造型与色彩纳入平面化的结构秩序中。从这一意义上而言，现代艺术中以塞尚为代表的后印象派也是一种对古典精神的复归。英国艺术理论家罗杰·弗莱(Roger Fry, 1866-1934年)进一步发扬了这种理论，在罗杰·弗莱看来，塞尚将内心视觉所见的主观印象，与客观形体造型、色彩等形式因素融合，使之相互协调、和谐一致，其静物画中所具有的调和特质，展现出了与追求清晰性与综合性的古典艺术相通之处^[6]。此外罗杰·弗莱作为二十世纪初期英国最为活跃的艺术评论家，他在沃尔夫林影响下，将形式主义与当代艺术创作、欣赏结合了起来，推动了20世纪初叶审美趣味的转向。

在中国现代美术体系的构建之初，我们也能发现沃尔夫林《古典艺术》的影响。滕固作为中国第一位现代意义上的美术史学家，在留学德国时就接受到了沃尔夫林的理论，其1931年完成的文章《关于院体画和文人画之史的考察》中引用了沃尔夫林《古典艺术》中的话来说明风格的概念：“通常新风格出现时，人们每以为系乎构成作品的诸物件上起了变化。但细察之，不但用为背景之建筑以及器用服饰的变化，而人物自身的姿态亦异于畴昔了。唯此人体姿势动作的描写上所现的新感觉，才做新风格之核心”。从他的进一步阐释中不难看出，他相信以风格分析为依托的方法对解释中国艺术风格的演变、了解地区与时代的差异是有效的。此外，滕固在研究中将唐宋绘画理解为中国艺术的“复兴”，他注意到，盛唐时期有一种独特的流畅自然的气息，体现出一种“古典的”形式美，他甚至进一步将张僧繇比作乔托，而以阎立本作为写实倾向更加明显的代表，高峰则是吴道玄。不难发现，滕固对时代风格的理解更像是沃尔夫林《古典艺术》的应和。

而今天，没有人会再照本宣科地套用沃尔夫林的理论，但这并不代表《古典艺术》就失去了价值。在当代艺术中，古典艺术似乎毫无容身之地，艺术以“无规则性”冲击着古典艺术的经典范式，“艺术与生活融界”消解了古典艺术的神圣地位，“审美”的取消动摇了古

典艺术的根基，“非理性”的追求冲垮了古典艺术的“理性”精神，“无主题化”的倾向摒弃了古典艺术表现的内容意义。



图1 胡安·米罗，《有驴子的菜园》

但实际上，这些看法往往基于对古典艺术内容与形式整一性的普遍认识，将古典艺术形式看作表现客观事物的真理与艺术家理性精神的附属性存在。所以，当现代艺术将内容与形式拉开距离，或不断打破形式的边界，或专注于表达抽象的观念时，古典艺术与现代艺术之间便出现了巨大的鸿沟，艺术终结论在当前回响。但当我们回顾沃尔夫林的《古典艺术》，他对于古典艺术的认识更为纯粹，看似将视野局限在形式中却给古典艺术的延续带来了更宽阔的空间。他认为从十五世纪的艺术向十六世纪艺术的转变是一种形式上自律的发展，是在平面与纵深、多样统一与整体统一、封闭与开放等多对反题概念中的转变。基于这样的出发点来看，古典艺术的精神便具有了永恒性。

沃尔夫林的形式分析理论在当代艺术中的应用可见于对现代艺术家作品的解读，如抽象艺术家胡安·米罗的作品，其作品中的秩序感和形式要素与沃尔夫林描述的古典艺术形式特点相似。胡安·米罗(Joan Miró, 1893—1983)年善用精致的线描勾勒高度简化的形体，通过轮廓表现鲜明的个性与幽默感。其作品中整个图像空间秩序感十分鲜明，形态、色彩、点线面等各形式要素之间形成了微妙的平衡。如果比较沃尔夫林《古典艺术》中的论述，我们会发现这些要点也合乎米罗作品的图式(图一)。但是，米罗展现出的效果依然是崭新的，他一方面强化了二维平面性，另一方面又凸显了色彩作为一种独立因素的作用，为本就富于幽默感的构图又增加了形式上的丰富度，各种形态因素达到了新

的多样统一。后现代主义的先驱者乔治亚·奥基夫的作品徘徊于抽象与写实之间，深厚的造型能力与高度简约纯粹的形态轮廓相结合，辅以微妙的色调变化，共同组成具有韵律感的构图。她的线条即简约，又同时具有丰富性与力度感，与古典艺术大师有着显著的相似之处。

古典艺术究竟是什么样的？自它诞生的那一刻，艺术史学家就从未停止过重构古典艺术的形状。而沃尔夫林从当时大多数美术史学家止步的地方起步，从视觉分析的结果出发，寻找其中的统一性与连续性，通过形式分析对于古典艺术下了新的定义。他想要把古典艺术从一切偶然和任意的现象中解放出来，把它揭示为艺术严格必然性和内部规律的一种显现。在沃尔夫林眼中，古典艺术不是特别时代精神的直接表现，而是艺术史发展中合乎规律的结果，从这样的视角来看，古典艺术拥有了永恒性。在同代人眼中，沃尔夫林是狂热的形式主义者，不乏有各方面的非议，潘诺夫斯基就曾尖锐的指责其对内容的忽视，以及视觉与精神的联系等问题。尽管沃尔夫林的形式主义理论受到了如潘诺夫斯基等人的批评，认为其忽视了艺术作品的内容和精神层面，但其对艺术史的形式分析方法的贡献不容忽视，为艺术史学科的发展提供了新的视角。而且不可否认的是，《古典艺术》中沃尔夫林用优美的词藻对意大利文艺复兴时期艺术形式做的具体详细地分析，使得观看的乐趣与视觉的敏锐感知力从未有过如此的魅力，这对当时的艺术史走向一门科学的、独立的学科，发挥了积极的作用。另一方面沃尔夫林也弥补了历来古典艺术研究中对形式的忽视，为古典艺术赋予了独立于时代的永恒生命力。

参考文献

- [1] 刘巍 李磊,中国美术史学研究的现代转型——滕固的美术史学观,《中国书画》,2016年.

- [2] Luke Meganr, “The Photographic Reproduction of Space: Wölfflin, Panofsky, Kracauer”, RES: Anthropology and Aesthetics, no.57/58, [President and Fellows of Harvard College, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology], 2010.
- [3] (瑞士)海因里希·沃尔夫林,《意大利和德国的形式感》,张坚译,北京:北京大学出版社,2009年.
- [4] (德)汉斯·贝尔廷:《艺术史的终结》,载常宁生编译,湖南美术出版社,1999年.
- [5] Heinrich Wölfflin, *Classic Art:An Introduction to the Italian Renaissance*,Translated by Peter and Linda Murray,Cornell University Press,1980.
- [6] (美)潘诺夫斯基:《视觉艺术的含义》,傅志强译,辽宁人民出版社,1987年.
- [7] Brown Marshall, “The Classic Is the Baroque: On the Principle of Wölfflin’s Art History”, *Critical Inquiry*, vol.9, no.2, The University of Chicago Press, 1982.
- [8] Lversen Margaret, “Politics and the Historiography of Art History: Wölfflin’s ‘Classic Art’”, *Oxford Art Journal*, vol.4, no.1, Oxford University Press, 1981.
- [9] (瑞士)布克哈特:《文艺复兴时期的文化》,何新译,北京商务印书馆,1979年.
- [10] Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History*,Translated by M.DHottinger, New York:Dover Publication,1950.

版权声明: ©2025 作者与开放获取期刊研究中心(OAJRC)所有。本文章按照知识共享署名许可条款发表。

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



OPEN ACCESS