

The History of Polish Art

波兰美术通史

Jerzy Malinowski

[波]耶日·马林诺夫斯基 编订

茅银辉 译

上海三联书店

作者简介

安娜·布娃热耶夫斯卡 (Anna Błażejewska) 教授, 自 2000 年起在托伦哥白尼大学历史系任教。1988 至 1992 年间执教于弗罗茨瓦夫大学, 1992 至 2000 年间任教于托伦哥白尼大学艺术系。布娃热耶夫斯卡的学术兴趣重点是中欧中世纪艺术, 特别是普鲁士条顿骑士团的早期艺术形式, 以及史前和早期北欧艺术。

罗伯特·库恩克勒 (Robert Kunkel) 英国建筑家、华沙理工大学建筑系副教授、国际古迹遗址理事会 (ICOMOS) 成员, 撰有多部专著, 内容涉及建筑理论及历史、文化环境保护等。从事历史建筑研究, 尤以中世纪和文艺复兴时期见长。

马莱克·瓦勒查克 (Marek Walczak) 艺术史研究所助理教授, 2007 年起担任雅盖隆大学中世纪艺术系系主任, 独立或合作撰有五部专著, 发表文章约 130 篇, 内容主要涉及欧洲背景下的波兰中世纪艺术。

马尔钦·法比安斯基 (Marcin Fabiański) 克拉科夫大学教授, 瓦维尔皇家城堡博物馆副馆长。其学术兴趣重点涵盖意大利文艺复兴绘画以及现代早期意大利-波兰文化关系。在瓦维尔城堡, 法比安斯基负责建筑修复与保护工作。

瓦尔德玛尔·德鲁加 (Waldemar Deluga) 华沙斯特凡·维申斯基红衣主教大学艺术史教授, 华沙国家博物馆前馆长, 曾执教于格但斯克大学, 撰有多部专著, 内容涵盖中欧、巴尔干及中东地区基督教艺术。

亚采克·斯瓦沃米尔·蒂利茨基 (Jacek Sławomir Tylicki) 2011 年起任托伦哥白尼大学教授。2006 至 2007 年间任格但斯克民族博物馆古代艺术馆馆长, 2007 至 2013 年担任格但斯克大学艺术史系客座教授。蒂利茨基是波兰艺术史学家协会会员, 以及 CODART 艺术机构准会员。蒂利茨基主要研究领域包括 1550-1650 年间北欧绘画与制图, 以及其与波兰的联系。

塔德乌什·拜尔纳托维奇 (Tadeusz Bernatowicz) 罗兹大学艺术史系教授，曾执教于华沙大学，以 15 至 18 世纪意大利艺术在波兰的存在为题，撰有多部论著。

雅库布·希托 (Jakub Sito) 博士、波兰科学院波兰古代艺术研究所主任。2000 年起在华沙大学和华沙斯特凡·维申斯基红衣主教大学任教。其研究领域涵盖欧洲背景下的波兰现代艺术及建筑以及 17-18 世纪雕塑艺术。

克日什托夫·斯泰凡斯基 (Krzysztof Stefański) 教授、罗兹大学现代艺术系前系主任。其主要研究领域涵盖十九世纪及二十世纪早期波兰建筑史，及其对于罗兹艺术的影响。

伊沃娜·鲁巴 (Iwona Luba) 教授、华沙大学现代艺术与文化系系主任、国际博物馆协会 (ICOM) 成员，曾就职于华沙国家博物馆。其主要学术研究领域包括二十世纪波兰及世界艺术。

安娜·马尔科夫斯卡 (Anna Markowska) 弗罗茨瓦夫大学教授，与波兰科学院联系密切。主要研究 1945 年后的艺术。马尔科夫斯卡曾撰写和编辑多部以当代艺术为题的著作，并参与组织国际会议。

彼得·马尔齐纳克 (Piotr Marciniak) 波兹南理工大学教授、建筑学家，波兰现代建筑史学家，尤以波兹南史见长。撰有多部当代建筑著作，波兰建筑师协会 (SARP) 波兹南市分会副会长，现代主义运动记录与保护国际组织 (Docomomo International) 以及欧洲建筑史网络组织成员。

约安娜·瓦希莱夫斯卡 (Joanna Wasilewska) 博士、华沙亚太博物馆馆长，波兰世界艺术研究院副院长。作为馆长，瓦希莱夫斯卡多年负责该馆中国和东亚藏品。瓦希莱夫斯卡还是欧亚跨文化交流领域专家，研究领域是波兰现代早期艺术中的亚洲人物形象。

目 录

Contents

前 言

I

第一章

史前美术

… 001

前 言

… 002

旧石器时代（到公元前一万年左右）

… 003

中石器时代（从约公元前一万年—约公元前 4000 年）

… 006

新石器时代（约前公元 5000 年—约公元前 1800 年）

… 007

青铜器时代和铁器的早期时代（约前 1800 年—前 400 年）

… 012

拉坦诺文化时期

… 018

罗马影响时期（1 世纪—约 375 年）

… 021

中世纪早期和基督教化时期（从约 375 年—12 世纪）

… 023

第二章

皮亚斯特王朝时期的美术

… 031

建 筑

… 032

绘画、雕塑和手工业艺术

… 060

雅盖隆王朝时期的艺术

… 097

第三章





雅盖隆王朝时期的美术 … 097

第四章

第一共和国时期的少数民族美术 … 157

信仰东正教的乌克兰人和白俄罗斯人 … 168

亚美尼亚人 … 168

犹太人 … 171

鞑靼人 … 175

第五章

**瓦萨王朝时期的美术
(1587—1668年)** … 185

前 言 … 186

建 筑 … 187

绘 画 … 203

雕 塑 … 215

手工艺术 … 222

第六章

自由选王时期的美术 … 233

第七章



**韦丁王朝统治时期的美术
(1697—1763年)** … 259

建筑 … 260

雕塑和绘画 … 273

第八章

**斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特统治时期的美术
(1764—1794年)** … 299

建筑 … 301

绘画和雕塑 … 313

第九章

十九世纪的美术 … 337

1796—1831年的建筑 … 338

绘画和雕塑 … 347

1832—1862年的建筑 … 360

绘画和雕塑 … 364

1863年—19世纪末的建筑 … 380

绘画和雕塑 … 392



第十章

1900年前后的美术 (1890—1917年)

… 441

建 筑

… 443

绘画和雕塑

… 459

第十一章

第二共和国时期的美术

… 531

建 筑

… 532

绘画和雕塑

… 547

第十二章

1945年以后的美术

… 581

建 筑

… 583

绘画、雕塑、新媒体美术

… 615

第十三章

波兰与中国之间的美术交流

… 677





前言

耶日·马林诺夫斯基

Jerzy Malinowski

波兰¹地处中欧，首都华沙²，欧洲联盟成员国。波兰的政治体制为议会民主制，领土约略为31万3千平方公里。波兰居住人口超过3800万，在欧洲联盟排名第六。波兰北临波罗的海，而其南部则以喀尔巴阡山脉和苏台德山脉为界。东面与立陶宛，白俄罗斯和乌克兰接壤，南部与斯洛伐克和捷克为邻，西边则是德国，北部与俄罗斯的外飞地加里宁格勒州接壤，而其经济海域则与丹麦和瑞典的经济海域相接。

波兰第一个统治者是皮亚斯特王朝³的梅什科⁴公爵，他在公元966年带领波兰一起受洗。梅什科公爵的儿子波列斯瓦夫一世⁵于公元1025年被加冕成为国王，这意味着波兰国际地位的提高。接下来的其中一个国王是波列斯瓦夫三世⁶，他在公元1038年将波兰分封给诸子，这导致产生了数个较小的公国（其中有小波兰，大波兰，西里西亚和马佐夫舍⁷）以及位于东波美拉尼亚⁸和西波美拉尼亚⁹的王朝。波兰分裂成数个地区的

困难情况因连年争战（其中包括蒙古入侵）更为恶化。为抵抗异教徒（索多维亚人，古普鲁士人和来自东北方的立陶宛人）村落的侵犯，马佐夫舍大公康拉德¹⁰于公元1226年要求条顿骑士团¹¹（公元1190年成立于耶路撒冷）驻扎在库默尔兰¹²。但条顿骑士团很快就在那里建立了一个首都位于托伦¹³（后来迁到马尔堡¹⁴）的独立国家。条顿骑士团在公元14世纪初占领了格但斯克¹⁵，东波美拉尼亚以及席卷了波罗的海边的大片土地，并在这片土地上建立了柯尼斯堡¹⁶（即今日的加里宁格勒）。

与此同时，在波兰出现了统一的趋势。大波兰，小波兰和库亚维¹⁷在瓦迪斯瓦夫一世¹⁸（公元1320年加冕为国王）的努力下实现了统一。他的儿子卡齐米日大帝¹⁹（公元1333年加冕为国王）大幅扩张了波兰的领土。他重新取得库亚维，征服了马佐夫舍，而其中最重要的是他通过继承取得了位于波兰东部的东正教基辅公国加利西亚-沃里尼

亚王国²⁰。

皮亚斯特王朝在刚成立时为单一民族国家。然而在公元13世纪初德意志人开始定居波兰，这主要是因为战乱和蒙古入侵所造成人口损失的结果。人们根据规范生活经营及贸易的德意志法律建立了新城市（其中有兹沃托雷亚²¹，弗罗茨瓦夫²²，波兹南²³，克拉科夫²⁴）。犹太人自公元12世纪起开始定居波兰。卡利什²⁵公爵波列斯瓦夫·泊波兹尼²⁶在公元1264年颁布了《卡利什法》²⁷，该法保障犹太人的权利并为其提供统治者的保护。《卡利什法》的规定在公元1364年被扩大适用于整个波兰王国²⁸。

当卡齐米日大帝取得了基辅罗斯公国²⁹的领土后，波兰人与东正教徒接触，另也与在西亚进行长途商务旅行的亚美尼亚商人和希腊商人交流。波兰从一个单一民族和单一信仰的国家转变成为一个多民族和多信仰的帝国。统领大片东欧土地的波兰与立陶宛联邦³⁰对此也有显著影响。

在卡齐米日的继承者辞世后，他的女儿雅德维加³¹在公元1385年嫁给立陶宛大公雅盖沃³²。雅盖沃被加冕成为波兰国王（改名为瓦迪斯瓦夫·雅盖沃³³）。

立陶宛大公国³⁴在基辅罗斯灭亡后成为东欧的强国。由于雅德维加与雅盖沃的联姻，两国结合为共主邦联，并在公元1413年强化为更进一步的政治联盟。

瓦迪斯瓦夫·雅盖沃的统治提高了波兰和立陶宛的国际地位，最重要的是公元1410年坦能堡战役³⁵的胜利，这场战役大大削弱了条顿骑士团的力量。雅盖沃的子孙从条顿骑士团那里取得了东波美拉尼亚，瓦尔米亚³⁶和库默尔兰，这片土地后来被称作王室普鲁士³⁷。条顿骑士团其余的土地成为波兰的采邑。公元1525年，条顿骑士团最后一位大团长改信路德派并将条顿骑士团改变为一个被称为普鲁士公国³⁸的世俗国家。他向波兰国王齐格蒙特一世³⁹宣誓效忠（即所谓的普鲁士致敬⁴⁰）。

波兰立陶宛联邦的国家形成过程在公元1569年的卢布林联合⁴¹完成。波兰和立陶宛直到公元1569年是共主邦联，1569年后已合并成政合国，有共同的君主，国徽，瑟姆⁴²，货币，外交和国防政策，但在两国保留各自的事务处理府，国库，司法和军队。

贵族在这个国家里占了10%的人口，他们拥有公民权利，比如担任官员和选

举瑟姆的议员。瑟姆（波兰国会）在中世纪形成和发展，最终采取了两院制的形式，参议院（上院）以及众议院（下院）。参议院成员有王国高级官员（元帅，省长，城主和盖特曼⁴³）和天主教主教。众议院成员有各地的地区瑟姆选出来的议员。另外，大城市也向瑟姆派出自己的代表。来自贵族和市民阶层的妇女拥有个人自由。她们可以继承和管理资产，从事商业和文化活动以及出庭担任案件的一造，但是她们不能担任官员。农民没有公民权利。

波兰立陶宛联邦是欧洲当时唯一的多民族和多信仰国家（除了奥斯曼帝国以外）。在波兰王国里波兰人占主导地位（虽然在城市里也住着德意志人）。在王室普鲁士的城市主要住着德意志人，但在乡村则住着波兰人。东部，也就是由当时的乌克兰住着罗斯人（乌克兰人）。在立陶宛大公国的首都（维尔纽斯/维尔诺⁴⁴）以北主要住着立陶宛人，其他地区则住着罗斯人。在普鲁士公国的城市里主要住着德意志人，但在乡村则住着波兰人和立陶宛人。犹太人几乎遍布波兰立陶宛联邦全境（除了普鲁士⁴⁵以外）。在国内各个地区还住着少数民族，如亚

美尼亚人和希腊人，鞑靼人，卡拉伊姆人，荷兰人和苏格兰人。意大利人（商人和艺术家）也来到大城市，如克拉科夫，利沃夫⁴⁶和华沙。

波兰人和立陶宛人是天主教徒。但仍有相当一部分人口持不同宗教信仰。先前所提保障犹太人权利并为其提供统治者保护的《卡利什法》日后已在全国扩大施行。接着在接收罗斯人的土地时，国王卡齐米日大帝保证将保护东正教教徒的宗教信仰及其日常生活，接着还批准了给亚美尼亚人的相似权利。在公元1412年至1414年的康士坦斯大公会议举行期间，波兰代表团提出天主教国家和异教徒（含穆斯林）和平共存，保护他们维护自己的政治认同并反对使用暴力强迫他们改变信仰的主张。保罗·弗沃德科维茨⁴⁷在1415年的著作《教宗和皇帝对于异教徒的权力》⁴⁸是波兰人在政治思想和国际法创建方面的杰出贡献。波兰是第一个在公元1414年与奥斯曼帝国建立外交联系的欧洲国家。

定居在立陶宛大公国的鞑靼人获得了对于伊斯兰信仰的保障。另外在条顿骑士团国家改变为普鲁士公国时，波兰人承认路德派是该公国的主要宗教信仰，

同时也保证对天主教徒的宽容。遭受宗教迫害的信徒从欧洲各地来到波兰。《华沙联盟法案》⁴⁹于公元1573年经瑟姆通过，确认了波兰立陶宛联邦的贵族宗教自由。该法案保障了宗教宽容和不同信仰者间的和平，也确认其他信仰者和天主教徒的平等权利和国家对于其他宗教信仰的保护。

大学和文科中学是当时的科学和教育中心。第一所大学由卡齐米日大帝于公元1364年成立于克拉科夫——现今雅盖隆大学⁵⁰（15世纪末在此大学波兰的天文学家哥白尼⁵¹将求学）。条顿骑士团于1386年成立了海乌姆诺大学⁵²。在条顿骑士团国家改变为信仰福音派的普鲁士公国后，该所大学更名为柯尼斯堡大学⁵³。耶稣会在公元1564年被引进波兰并开始设立耶稣会学院⁵⁴（分别位于布拉涅沃⁵⁵，普乌图斯克⁵⁶，维尔纽斯和波兹南）。到16世纪末总共设立了12所学院。维尔纽斯/维尔诺学院⁵⁷在1579年升格成大学；这是立陶宛大公国的第一所大学。在东部则成立了私立扎莫厄斯基学院⁵⁸，然后耶稣会利沃夫学院⁵⁹。在埃尔布隆格⁶⁰，格但斯克和托伦的新教文科中学保证教学杰出。宗教少数派在其

他省份也兴办教学水平极高的学校。

波兰文化自公元15世纪末起充满人文主义。自公元1501年起在国王齐格蒙特一世及其王后博纳⁶¹（来自意大利公国斯福尔扎家族）的赞助支持下，波兰成为意大利文艺复兴时期的文化和艺术抵达的第二个阿尔卑斯山以北的国家（继匈牙利之后）。

公元16世纪被称为是波兰文化的黄金时代。17世纪则是银时代。在雅盖隆王朝⁶²最后一个国王于公元1572年辞世后，贵族代表们开始通过自由选举⁶³选出国王。在瓦卢瓦王朝的亨利⁶⁴（为了成为法国国王，他在公元1574年放弃波兰王位）的短暂统治和来自匈牙利的斯特凡·巴托里⁶⁵（公元1576年至1586年）的统治后，来自瑞典瓦萨王朝⁶⁶的齐格蒙特三世⁶⁷（公元1587年至1632年）取得王位（齐格蒙特的母亲是来自波兰雅盖隆王朝的公主）。齐格蒙特三世后来将王国的首都从克拉科夫迁到华沙。他辞世后由其子孙瓦迪斯瓦夫四世⁶⁸（公元1632年至1648年）和约翰·卡齐米日⁶⁹（公元1648年至1668年）继承王位。在约翰·卡齐米日逊位后，来自罗斯的留里克王朝⁷⁰的米哈乌·科雷布特·维希尼

奥维茨基⁷¹（公元1669年至1673年）和来自波兰权贵家族的约翰三世·索别斯基⁷²被选为国王。

17世纪是一段与奥斯曼帝国、克里米亚汗国、瑞典王国和莫斯科大公国发生战争，也与哥萨克⁷³发生内部战争的时期。哥萨克军队主要是指由乌克兰信仰东正教的农民组成的军队，出没在波兰立陶宛联邦和克里米亚汗国的边境地带。多数战争以约翰三世·索别斯基于公元1686年在维也纳获得的伟大胜利作为结束，这解救了国家的独立存在，但还是在经济上、人口上和文化上蒙受了巨大损失。在此期间联邦失去了北部的利沃尼亚⁷⁴以及东部的许多领土。普鲁士公国也自波兰脱离，并与勃兰登堡侯国共同建立日后首都位于柏林的普鲁士王国⁷⁵。

公元17世纪的宗教生活由始于特伦托会议的反宗教改革所主导。改革天主教会和增强信仰原则的教令、以及大公会议反新教的决定主要由耶稣会执行。此时许多东正教教区和天主教教会合并，他们认同天主教教义和教宗权威，但保留自己的组织架构以及礼拜仪式。但是在波兰立陶宛联邦从来没有宗教裁判所，

且诸位国王在加冕时都曾宣誓遵守《华沙联盟法案》。但其中波兰兄弟会⁷⁶（阿里乌教派）由于自身支持先前的瑞典入侵，瑟姆立法将他们驱逐出境。他们移居到对欧洲启蒙运动起源发挥巨大影响的尼德兰。

波兰文化明显地可以被区分为宫廷文化潮流、国王和权贵圈子里的世界主义潮流以及所谓的萨尔马提亚文化⁷⁷潮流。国外来的许多艺术家在国王的宫殿里创作，并且在瓦迪斯瓦夫四世的要求下在华沙城堡⁷⁸里创建欧洲最早有歌剧舞台的剧院。尼古拉·森普·沙勋斯基⁷⁹和约翰·安德热·莫尔施提恩⁸⁰创作出不同凡响的巴洛克诗歌。使用拉丁文书写的诗人和维尔纽斯/维尔诺大学教授马切伊·撒尔别夫斯基⁸¹同样也在欧洲获得了良好名声。

所谓的萨尔马提亚文化（又称萨尔马提亚主义⁸²）倾向是贵族思想和风俗的表现。该文化倾向源自于一个关于波兰民族起源的传说，称波兰人的祖先来自与罗马人战斗的萨尔马提亚人⁸³部落。该传说是萨尔马提亚文化认同感和政治独立的基础。萨尔马提亚文化从服装、武器和画像体现出来。权贵、贵族和城

市居民穿着长茄潘⁸⁴和德利亚⁸⁵，下面有毛皮和黄金做的扣子洞；穿着长统靴，剃光两侧和后脑勺头发的头上戴着一顶匈牙利帽⁸⁶、卡尔帕克⁸⁷或者毛皮帽子；腰带挂着以黄金和宝石装饰的军刀。这被认为是波兰传统服装，但其实这是一个匈牙利式和东方元素结合在一起的服装。这样的服装显出贵族对东方元素的爱好，这都是因为波兰人受到附近的鞑靼人、土耳其人和东方国家的影响，但女人还是穿欧洲服装。画像里的东方元素也表现于摆放在地上或桌上的波斯和土耳其地毯和织物，有时则作为画像的背景。在十六世纪末开始出现“萨尔马提亚”贵族式肖像画，这样的画里充满生动的东方元素特色。

约翰三世·索别斯基在华沙近郊的维拉诺夫官邸⁸⁸创设了一个强有力的艺术和科学中心。国王不仅醉心于欧洲文化，也对伊斯兰文化和东亚文化充满热情（他甚至想与中国的康熙皇帝建立联系）。杰出的建筑师和艺术家（如国王和波兰立陶宛联邦的建筑师或王国建筑物的检查官员）在他的宫廷里负责文化发展事宜，如天文学家约翰·赫维留斯⁸⁹和数学家亚当·柯杭斯基⁹⁰负责发展科

学事务。

公元18世纪被定义为青铜时代。国家的政治独立性越来越受到邻国的威胁：神圣罗马帝国（奥地利）、普鲁士王国和俄罗斯帝国。在约翰三世·索别斯基辞世后，来自韦廷王朝⁹¹的萨克森选帝侯奥古斯特二世⁹²获选为国王。他成功地强化了王权的地位，然而自公元1700年起在波兰立陶宛联邦的领土上开始进行着丹麦和挪威王国，俄国，萨克森，普鲁士和汉诺威以及瑞典间的大北方战争。波兰立陶宛联邦在此战争中深受破坏。这段动荡不安的时期结束于公元1717年，接着是一段长时间的承平时期，波兰立陶宛联邦的经济、文化和艺术在此时蓬勃发展。这段承平时期也涵盖奥古斯特二世之子奥古斯特三世⁹³的统治期间。这两位国王是出名的艺术赞助者，他们共同催生了新艺术环境。他们在萨克森首府建造了一个向大众开放的收藏优秀欧洲艺术和亚洲（中国和日本）艺术精品的复合体建筑。奥古斯特二世在迈森建立了欧洲第一间瓷器制造厂。在他的命令下，华沙进行了城市改建计划（含所谓“萨克森轴线”⁹⁴在内）并且修建了萨克森宫殿⁹⁵。国王

成立了一个监督华沙城市和建筑改建的监督委员会。在奥古斯特三世的统治下，特别改建了华沙的皇家城堡，也成立了一个负责改善街道状况和城市卫生的街道委员会。与此同时，皮亚尔会⁹⁶的修士在华沙成立了一所大学，称为 Collegium Nobilium，开创了国家教育改革的先河。许多科学协会也在此时成立并开办了扮演国家图书馆角色的扎乌斯基图书馆⁹⁷。

在奥古斯特三世辞世后，斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特·波尼亚托夫斯基⁹⁸在俄国女皇叶卡捷琳娜二世的支持下于公元1764年成为末代波兰国王和立陶宛大公。他想要废除贵族民主制并引进政治改革，但反对此举的贵族组成了巴尔联盟⁹⁹。该联盟于公元1772年失败后，随之而来的是第一次瓜分波兰立陶宛联邦。俄罗斯帝国夺取立陶宛大公国的东部，奥地利帝国攫取波兰王国南部，而普鲁士王国则兼并王室普鲁士。被瓜分的土地对文化和艺术具有重大意义。

国王和与其相近的改革派阵营努力进行政治改革、社会改革和教育改革。其中最重要的是在公元1773年设立了国民教育委员会¹⁰⁰，这是欧洲第一个教

育部。该委员会对克拉科大学及维尔纽斯/维尔诺大学进行了改革，另也针对中小学教育而对其导入启蒙趋势的世俗教育概念。此外，斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特在华沙成立了用启蒙精神教育军官的骑士学校¹⁰¹。

在公元1791年通过全球第二部宪法（即所谓的“五三宪法”¹⁰²，首部宪法是公元1787年的美国宪法）的四年瑟姆¹⁰³（即所谓的“大瑟姆”¹⁰⁴）是波兰国家改革的最后尝试。取消自由选王制，通过剥夺无地贵族的投票权限制所谓的“贵族民主”，同时赋予资产阶级和贵族同等政治权利并将农民置于法律保护之下。五三宪法的通过导致反对派成立了塔戈维查联盟¹⁰⁵，接着引起波俄战争。波兰军队虽然在战争初期赢得了几场战役，最终还是输了。战败的结果是俄罗斯帝国和普鲁士王国在公元1793年对波兰立陶宛联邦进行第二次瓜分。俄国得到了立陶宛大公国的中部及波兰王国的东部。普鲁士并吞了大波兰、格但斯克市和托伦以及一部分的马佐夫舍和小波兰。

隔年，公元1794年3月，塔德乌什·柯斯丘什科¹⁰⁶在克拉科夫宣布全国起义。尽管在拉茨瓦韦采¹⁰⁷的战斗获得

胜利，起义依旧以失败告终并造成了让波兰立陶宛联邦灭亡的第三次瓜分。俄国夺走了立陶宛大公国的西部，库尔斯¹⁰⁸及沃里西亚¹⁰⁹。奥地利得到小波兰的残留部分和克拉科以及一部分马佐夫舍。其余部分则并入普鲁士。

在拿破仑战争时华沙公国¹¹⁰成立（公元1807年至1815年）。根据五三宪法，韦廷王朝的弗里德里希·奥古斯特一世¹¹¹成为华沙大公。华沙公国的领土主要来自普鲁士之前瓜分波兰的土地。根据法国皇帝拿破仑的宣言，1812年与俄国的战争是为了在被瓜分前的波兰边界上重建波兰。然而法波联军远征莫斯科以失败告终，这些希望都破灭了。

公元19世纪的波兰历史以对抗占领前波兰立陶宛联邦大部分领土的俄罗斯帝国发动的波兰起义分为三个时期。分别是11月起义¹¹²（1831年）和1月起义¹¹³（1864年）。在被并入普鲁士王国的土地上则在公元1846年和1848年爆发了起义。在此期间将三个占领区的波兰社会连接在一起的主要因素是反对东正教（俄罗斯帝国国教）和新教（在普鲁士占主导地位）的天主教教会。

11月起义失败后，许多逃过死刑判

决的革命份子被判处流放西伯利亚。其余被逐出波兰且大多数定居在法国，形成了所谓的“大移民”¹¹⁴。在巴黎的移民圈创立了由亚当·恰尔托雷斯基亲王¹¹⁵领导的流亡政府。因为恰尔托雷斯基亲王住在兰伯特府邸¹¹⁶，该流亡政府又被称为兰伯特府邸派¹¹⁷。通过外交办公室进行反俄政治活动，并支持被压迫的民族，照顾移民，创建波兰移民的文化机构：波兰文学协会¹¹⁸和巴黎波兰图书馆¹¹⁹。与兰伯特府邸派波兰的作曲家肖邦¹²⁰有了密切的关系。

公元1864年的1月起义失败后，波兰王国被并入俄罗斯帝国。维尔纽斯/维尔诺遭受到特别严厉的镇压，肃清波兰机构并破坏历史和文化的遗迹。尽管在被并入德意志帝国的占领区存在着波兰机构，当地的政治条件仍旧不利于发展社会和文化活动。

奥匈帝国境内的加利西亚¹²¹于公元1866年被赋予自治区地位，由此展开了行政机关和教育机构的波兰化过程。当地瑟姆关心文化和教育活动。加利西亚在19世纪末成为主要的波兰政治、文化和艺术中心。波兰、乌克兰和犹太政党以及社会组织自由地活动。波兰大学在

克拉科夫和利沃夫持续运作。在克拉科夫，美术学院¹²²同样运作良好且有重要的博物馆成立。

在波兰王国，社会生活、科学、文化和艺术自公元1863年1月起义失败后受到政治限制的严格约束。在华沙大学¹²³使用俄语授课。但波兰艺术机构照常运作。尽管审查制度进行干预，波兰报纸依旧出版（华沙是波兰当时最重要的出版中心）。在被并入俄罗斯帝国的土地上没有波兰机构，另外在公共场所禁止使用波兰语的禁令一直实施到公元1905年。

尖锐的社会和民族冲突导致了1905年反俄革命。此次革命虽然没有成功，但已经争取到政治的改善和社会生活的自由。俄罗斯帝国对波兰人承诺他们将拥有公民自由，宗教宽容并被允许组成政府和两院制议会。在波兰王国内的俄罗斯化变得缓和并且在学校内再次可以使用波兰语授课。在东边的土地上可以在公共场所使用波兰语（也可以使用白俄罗斯语和立陶宛语）且再次可以出版波兰语书籍和杂志。在俄国占领区里出现非法政党，其中有国家民主党¹²⁴、爱国的波兰社会党¹²⁵和奉行马克思主义纲

领的波兰王国和立陶宛社会民主党¹²⁶。

第一次世界大战的爆发在波兰亡国123年后为之打开了通往独立的道路。1914年8月在奥地利军队里成立了首支波兰武装部队 - 波兰军团¹²⁷，指挥官为约瑟夫·毕苏斯基¹²⁸。德意志帝国和奥匈帝国宣告波兰独立并成立了波兰王国临时国务会议，此国务会议后来被摄政委员会取代。约瑟夫·毕苏斯基于1918年11月11日领导摄政委员并会成为临时国家元首。这个日子被认为是波兰第二共和国¹²⁹的开端。波兰独立获得了1919年签署的《凡尔赛条约》确认。民主共和国出台平等主义的政治制度。宪法确立了国会采两院制（众议院和参议院）。行政权由总统以及总理和从属于众议院的部长理事会行使。宪法还保证公民平等，不分性别、民族、社会阶层和宗教信仰。

在1922年的几次战斗获胜后，波兰第二共和国确立了其边界线。除了前立陶宛大公国的东部和波多里亚¹³⁰（当地以乌克兰人占多数）以外，她接收了波兰第一共和国的大部分领土。另外几个独立的国家成立，如立陶宛共和国和拉脱维亚共和国。先前属于王室普鲁士的

土地没有再回到波兰。然而波兰取得了前西里西亚的部分土地。遭受多年战火蹂躏的国家很快重建了科学、教育和文化机构，并开办了新工厂。高等学校中，位于克拉科夫、利沃夫、波兹南、华沙和维尔纽斯/维尔诺的大学以及位于利沃夫和华沙的理工大学及其美术学院和艺术机构有着举足轻重的地位。1932年长期住在巴黎波兰女物理学家和化学家居里夫人¹³¹在华沙建立了镭学研究所¹³²。华沙国家博物馆¹³³及位于华沙艺术宣传学院¹³⁴在艺术推广上占有重要地位。

政府采取措施以推动工商业的重建。针对格但斯克（那时但澤自由市）港有使用上的困难，在格丁尼亚¹³⁵新建造了一个用来载运人员和货物的港口。还建立了中央工业区，也开始举办展会和工业展（展出物件往往是艺术作品）。

从民族及生活水平的角度来看，国内生活水平极度不均。将近有70%的居民是波兰人。在东部经济最落后的农村地区以白俄罗斯人（6%）和乌克兰人（14%）占多数。在经济发达的大波兰、波美拉尼亚、上西里西亚¹³⁶和罗兹¹³⁷住着德意志少数民族（将近4%）。大约9%的人口是犹太人。除了民族冲突外（特

别是波乌间和波德间），波兰也存在明显的反犹太人行为。

1939年第二次世界大战爆发。9月1日德国入侵波兰，而苏联则在9月17日出兵波兰。两国秘密签署带有提及瓜分波兰的附加协议书的《莫洛托夫-里宾特洛甫条约》。为了回应德国发动侵略，法国和英国对德国宣战。波兰保留了国家主权：在国际舞台上由波兰流亡政府作为代表（总部原设在巴黎，后来迁到伦敦）。波兰人在第二次世界大战期间的战斗过程中，分别在德国集中营、华沙犹太人隔离区起义¹³⁸（1943年），此后还有重要的华沙起义¹³⁹（1944年）。在苏联劳动营和强迫劳动地点死亡的总人数为600万人，其中有约300万犹太人。出于苏联的利益，波兰在战后失去其东部领土（含利沃夫和维尔纽斯/维尔诺）。但波兰除了取得以前的西部领土外，还得到西波美拉尼亚、格但斯克以及东普鲁士¹⁴⁰南部。随之而来的是人口大迁移。波兰（自1952年起称为波兰人民共和国¹⁴¹）也加入社会主义国家的阵营。1945年，流亡政府不再被美国和英国承认。

波兰工人党¹⁴²在新国家具有决定性

的政治力量。波兰工人党在 1948 年与波兰社会党合并组成波兰统一工人党¹⁴³。该党直到 1989 年紧握政权，但在 1990 年解散。波兰在 1955 年成为华沙公约组织¹⁴⁴ 成员国。华沙公约组织在 1991 年解散。波兰曾在世界政治舞台上非常活跃（除了其他外交举动以外，波兰在 1951 年首个承认中华人民共和国的国家并且是第一个与中国签署文化合作协定的国家）。

上世纪 50 到 70 年代是波兰文化在全球互动最频繁的一段时间。由斯特凡·维申斯基红衣主教¹⁴⁵ 领导的天主教会会在社会上、文化上和政治上扮演一个重要的角色。在 1978 年红衣主教卡罗尔·沃伊蒂瓦¹⁴⁶ 当选罗马教皇，取名约翰·保罗二世¹⁴⁷。

波兰的经济情况在上世纪 70 年代末的恶化导致工人抗议并在 1980 年成立团结工会¹⁴⁸。雅鲁泽尔斯基¹⁴⁹ 将军（总理和波兰统一工人党第一书记）政府的支持者和反对派在 1989 年在谈判过程（史称“圆桌会议”¹⁵⁰）中达成政治协议。根据该政治协议举行参众两院的选举，接着举行总统选举。在 1990 年团结工会主席莱赫·瓦文萨¹⁵¹ 当选为波兰第三

共和国总统¹⁵²。在 1997 年通过新宪法。1999 年，波兰成为北约成员国。从 2004 年起波兰成为欧洲联盟成员国。

《波兰艺术史》是介绍从史前到现代波兰艺术的第一本中文出版物。此书采用与波兰传统不同的概念写作，相较于风格变换和艺术态度（从浪漫主义到后现代主义和艺术到现代趋势），本书讨论着重在各王朝（皮雅斯特，雅盖隆，瓦萨，韦廷）统治时期和诸政治时期的作品。这使得出版概念更接近中国艺术史的传统。

此书作者均是来自波兰几所重要大学的艺术史教授，他们将注意力集中在建筑、绘画和雕塑领域，限于篇幅基本上未能触碰到手工艺、工业设计（design）、以及城市和空间规划的议题，园林艺术以及平面艺术和艺术摄影和民间艺术的议题也未能涉及。

从波兰建国伊始，外国人即定居在波兰，特别是来自德国的市民阶层，工匠和定居者。波兰立陶宛两国联邦是多民族、多元文化和多信仰的国家。直到 18 世纪，波兰艺术是许多民族（波兰人，德意志人，立陶宛人，拉脱维亚人，

白俄罗斯人，乌克兰人，亚美尼亚人，犹太人，鞑靼人和其他民族）的共同遗产。到 19 世纪才因民族文化和艺术传统的出现，各个民族（含乌克兰人和立陶宛人）才脱离共同的主干。接着波兰艺术家出国学习并且定居国外，这形成了艺术家聚落，特别是在 19 世纪上半叶的罗马，19 世纪下半叶的慕尼黑或 20 世纪的巴黎。

注 释

1. 波兰: Rzeczpospolita Polska, Polska, 英语: Republic of Poland, Poland。
2. 华沙: Warszawa, 英语: Warsaw。
3. 皮亚斯特王朝: dynastia Piastów, 英语: Piast dynasty, 966—1370。
4. 梅什科: Mieszko I, 约 922/945—992。
5. 波列斯瓦夫一世: Bolesław I Chrobry, 967—1025。
6. 波列斯瓦夫三世: Bolesław III Krzywousty, 1086—1138。
7. 小波兰: Małopolska, 英语: Lesser Poland、大波兰: Wielkopolska, 英语: Greater Poland、西里西亚: Śląsk, 英语: Silesia、马佐夫舍: Mazowsze, 英语: Mazovia。
8. 东波美拉尼亚: Pomorze Wschodnie, 英语: Eastern Pomerania。
9. 西波美拉尼亚: Pomorze Zachodnie, 英语: Western Pomerania。
10. 康拉德: Konrad I Mazowiecki, 约 1187/1188—1247。
11. 条顿骑士团: Zakon krzyżacki, Krzyżacy, 英语: Teutonic Order。
12. 库默尔兰: Ziemia chełmińska, 英语: Chełmno Land。
13. 托伦: Toruń, 德语: Thorn, 现波兰。
14. 马尔堡: Malbork, 德语: Marienburg, 现波兰。
15. 格但斯克: Gdańsk, 德语: Danzig (但泽), 现波兰。
16. 柯尼斯堡: Królewiec, 德语: Königsberg, 现俄罗斯。
17. 库亚维: Kujawy, 英语: Kuyavia。
18. 瓦迪斯瓦夫一世: Władysław I Łokietek, 约 1260/1261—1333。
19. 卡齐米日大帝, 又译卡齐米日三世: Kazimierz III Wielki, 1310—1370。
20. 加利西亚—沃里尼亚王国: Ruś Halicko-Wołyńska, 英语: Kingdom of Galicia–Volhynia, Kingdom of Ruthenia。
21. 兹沃托雷亚: Złotoryja, 德语: Goldberg, 现波兰。
22. 弗罗茨瓦夫: Wrocław, 德语: Breslau, 现波兰。
23. 波兹南: Poznań, 德语: Posen, 现波兰。
24. 克拉科夫: Kraków, 现波兰。
25. 卡利什: Kalisz, 现波兰。
26. 波列斯瓦夫·泊波兹尼: Bolesław Pobożny, 约 1224/1227—1279。
27. 《卡利什法》: Statut kaliski, 英语: Statute of Kalisz。
28. 波兰王国: Królestwo Polskie, 英语:

- Kingdom of Poland。
29. 基辅罗斯公国: Ruś Kijowska, 英语: Kievan Rus'。
30. 波兰与立陶宛联邦: Rzeczpospolita Obojga Narodów, 英语: Polish-Lithuanian Commonwealth。
31. 雅德维加: Jadwiga Andegaweńska, 约 1373/1374—1399。
32. 雅盖沃: Jagiełło, 立陶宛语: Jogaila, 约 1352/1362—1434。
33. 瓦迪斯瓦夫·雅盖沃: Władysław II Jagiełło。
34. 立陶宛大公国: Wielkie Księstwo Litewskie, 英语: Grand Duchy of Lithuania。
35. 坦能堡战役, 又称格伦瓦德之战: Bitwa pod Grunwaldem, 英语: Battle of Grunwald。
36. 瓦尔米亚: Warmia, 英语: Warmia。
37. 王室普鲁士: Prusy Królewskie, 英语: Royal Prussia。
38. 普鲁士公国: Prusy Książęce, 英语: Duchy of Prussia。
39. 齐格蒙特一世: Zygmunt I Stary, 1467—1548。
40. 普鲁士致敬: Hold pruski, 英语: Prussian Homage。
41. 卢布林联合: Unia lubelska, 英语: Union of Lublin。
42. 瑟姆(波兰国会): Sejm, 英语: Sejm。
43. 盖特曼: hetman。
44. 维尔纽斯/维尔诺: Wilno, 立陶宛语: Wilnius, 现立陶宛。
45. 普鲁士: Prusy, 英语: Prussia。
46. 利沃夫: Lwów, 乌克兰语: L'viv, 现乌克兰。
47. 保罗·弗沃德科维茨: Paweł Włodkowic, 约 1370/1373—1435。
48. 《教宗和皇帝对于异教徒的权力》: O władzy papieża i cesarza w stosunku do niewiernych, 英语: Treatise on the Power of the Pope and the Emperor Respecting Infidels。
49. 《华沙联盟法案》: Akt Konfederacji warszawskiej, 英语: Act of the Warsaw Confederation。
50. 雅盖隆大学: Uniwersytet Jagielloński, 英语: Jagiellonian University。
51. 尼古拉·哥白尼: Mikołaj Kopernik, 拉丁语: Nicolaus Copernicus, 1473—1543。
52. 海乌姆诺大学: Akademia Chelmińska, 英语: Chelmno Academy。
53. 柯尼斯堡大学: Uniwersytet Albertyna w Królewcu, 英语: Albertina, University of Königsberg。
54. 耶稣会学院: Kolegium jezuickie, 英语: Jesuit College。
55. 布拉涅沃: Braniewo, 德语: Braunsberg, 现波兰。
56. 普乌图斯克: Pułtusk, 现波兰。
57. 维尔纽斯/维尔诺学院: Akademia Wileńska, 英语: Academy of Vilnius。
58. 扎莫厄斯基学院: Akademia Zamojska, 英语: Zamojski Academy。
59. 耶稣会利沃夫学院: Kolegium Jezuickie we Lwowie, 英语: Jesuit Collegium in Lviv。
60. 埃尔布隆格: Elbląg, 德语: Elbing, 现波兰。
61. 博纳: Bona Sforza, 1494—1557。

62. 雅盖隆王朝: dynastia Jagiellonów, 英语: Jagiellonian dynasty, 1386—1596。
63. 自由选举: wolna elekcja, 英语: Royal elections。
64. 亨利·瓦卢瓦: Henryk Walezy, 法语: Henri de Valois, 1551—1589。
65. 斯特凡·巴托里: Stefan Batory, 匈牙利语: Báthory István, 1533—1586。
66. 瓦萨王朝: dynastia Wazów, 英语: Vasa dynasty, 1587—1668。
67. 齐格蒙特三世: Zygmunt III Waza, 瑞典语: Sigismund, 1566—1632。
68. 瓦迪斯瓦夫四世: Władysław IV Waza, 瑞典语: Vladislav IV Vasa, 1595—1648。
69. 约翰·卡齐米日, 又译扬·卡齐米日: Jan II Kazimierz Waza, 瑞典语: Johan II Kasimir Vasa, 1609—1672。
70. 留里克王朝: dynastia Rurykowiczów, 英语: Rurik dynasty。
71. 米哈乌·科雷布特·维希尼奥维茨基: Michał Korybut Wiśniowiecki, 1640—1673。
72. 约翰三世·索别斯基, 又译扬三世·索别斯基: Jan III Sobieski, 1629—1696。
73. 哥萨克: Kozacy, 英语: Cossacks。
74. 利沃尼亚: Liwonia, 英语: Livonia。
75. 普鲁士王国: Królestwo Prus, 英语: Kingdom of Prussia。
76. 波兰兄弟会: Bracia polscy, 英语: Polish Brethren。
77. 萨尔马提亚文化: kultura sarmacka, 英语: Sarmatian Culture。
78. 华沙城堡: Zamek Królewski w Warszawie, 英语: Royal Castle in Warsaw。
79. 尼古拉·森普·沙勋斯基: Mikołaj Sęp Szarzyński, 约 1550—1581。
80. 约翰·安德热·莫尔施提恩: Jan Andrzej Morsztyn, 1620—1693。
81. 马切伊·撒尔别夫斯基: Maciej Sarbiewski, 1595—1640。
82. 萨尔马提亚主义: sarmatyzm, 英语: Sarmatism。
83. 萨尔马提亚人: Sarmaci, 英语: Sarmatians。
84. 茹潘: żupan。
85. 德利亚: delia。
86. 匈牙利帽: magierka。
87. 卡尔帕克: kołpak。
88. 维拉诺夫宫, 汉语又称“夏宫”: Pałac w Wilanowie, 英语: Wilanów Palace。
89. 约翰·赫维留斯: Jan Heweliusz, 拉丁语: Johannes Hevelius, 1611—1687。
90. 亚当·柯杭斯基: Adam Kochański, 1631—1700。
91. 韦廷王朝: dynastia Wettynów, 英语: Wettin dynasty。
92. 奥古斯特二世, 又称“强壮的奥古斯特二世”: August II Mocny, 德语: August II der Starke, 1670—1733。
93. 奥古斯特三世: August III Sas, 德语: August III., 1696—1763。
94. 萨克森轴线: Oś Saska, 英语: Saxon Axis。
95. 萨克森宫殿: Pałac Saski, 英语: Saxon

- Palace。
96. 皮亚尔会: Zakon pijarów, Pijarzy, 英语: Piarists。
97. 扎乌斯基图书馆: Biblioteka Załuskich, 英语: Załuski Library。
98. 斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特·波尼亚托夫斯基: Stanisław August Poniatowski, 1732—1798。
99. 巴尔联盟: Konfederacja barska, 英语: Bar Confederation。
100. 国民教育委员会: Komisja Edukacji Narodowej, 英语: Commission of National Education。
101. 骑士学校: Szkoła Rycerska, 英语: Corps of Cadets。
102. 五三宪法: Konstytucja 3 maja, 英语: Constitution of May 3, 1791。
103. 四年瑟姆: Sejm Czteroletni, 英语: Four-Year Sejm。
104. 大瑟姆: Sejm Wielki, 英语: Great Sejm。
105. 塔戈维查联盟: Konfederacja targowicka, 英语: Targowica Confederation。
106. 塔德乌什·柯斯丘什科: Tadeusz Kościuszko, 1746—1817。
107. 拉茨瓦韦采: Raclawice, 现波兰。
108. 库尔兰: Kurlandia, 英语: Courland。
109. 沃里西亚: Wołyń, 英语: Volhynia。
110. 华沙公国: Księstwo Warszawskie, 英语: Duchy of Warsaw, 1807—1815。
111. 弗里德里希·奥古斯特一世: Fryderyk August I, 德语: Friedrich August I., 1750—1827。
112. 11月起义: Powstanie listopadowe, 英语: November Uprising。
113. 1月起义: Powstanie styczniowe, 英语: January Uprising。
114. 大移民: Wielka Emigracja, 英语: Great Emigration。
115. 亚当·恰尔托雷斯基: Adam Czartoryski, 1770—1861。
116. 兰伯特府邸: Hôtel Lambert, 英语: Hôtel Lambert。
117. 兰伯特府邸派: Hôtel Lambert, 英语: Hôtel Lambert。
118. 波兰文学协会: Towarzystwo Literackie w Paryżu, 英语: Polish Literary Society in Paris。
119. 巴黎波兰图书馆: Biblioteka Polska w Paryżu, 英语: Polish Library of Paris。
120. 弗雷德里克·肖邦: Fryderyk Chopin, 1810—1849。
121. 加利西亚: Galicja, 英语: Galicia。
122. 美术学院: Szkoła Sztuk Pięknych, 英语: School of Fine Arts。
123. 华沙大学: Uniwersytet Warszawski, 英语: University of Warsaw。
124. 国家民主党: Narodowa Demokracja, 英语: National Democracy。
125. 波兰社会党: Polska Partia Socjalistyczna, 英语: Polish Socialist Party。
126. 波兰王国和立陶宛社会民主党: Socjaldemokracja Królestwa Polskiego i Litwy, 英语: Social Democracy of the Kingdom of Poland and Lithuania。
127. 波兰军团: Legiony Polskie, 英语: Polish

Legions。

128. 约瑟夫·毕苏斯基: Józef Piłsudski, 1867—1935。

129. 波兰第二共和国: II Rzeczpospolita, 英语: Second Polish Republic。

130. 波多里亚: Podole, 英语: Podolia。

131. 玛丽亚·斯克沃多夫斯卡—居里, 汉语又称居里夫人: Maria Skłodowska—Curie, 1867—1934。

132. 镭学研究所: Instytut Radowy, 英语: Radium Institute。

133. 华沙国家博物馆: Muzeum Narodowe w Warszawie, 英语: National Museum in Warsaw。

134. 艺术宣传学院: Instytut Propagandy Sztuki, 英语: Institute of Propaganda of Arts。

135. 格丁尼亚: Gdynia, 现波兰。

136. 上西里西亚: Górny Śląsk, 英语: Upper Silesia。

137. 罗兹: Łódź, 现波兰。

138. 华沙犹太人隔离区起义: Powstanie w getcie warszawskim, 英语: Warsaw Ghetto Uprising。

139. 华沙起义: Powstanie warszawskie, 英语: Warsaw Uprising。

140. 东普鲁士: Prusy Wschodnie, 英语: East Prussia。

141. 波兰人民共和国: Polska Rzeczpospolita Ludowa, 英语: Polish People's Republic。

142. 波兰工人党: Polska Partia Robotnicza, 英语: Polish Workers' Party。

143. 波兰统一工人党: Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, 英语: Polish United Workers'

Party。

144. 华沙公约组织: Układ Warszawski, 英语: Warsaw Pact。

145. 斯特凡·维申斯基红衣主教: Kardynał Stefan Wyszyński, 1901—1981。

146. 卡罗尔·沃伊蒂瓦: Karol Wojtyła, 1920—2005。

147. 约翰·保罗二世: Jan Paweł II, 英语: John Paul II。

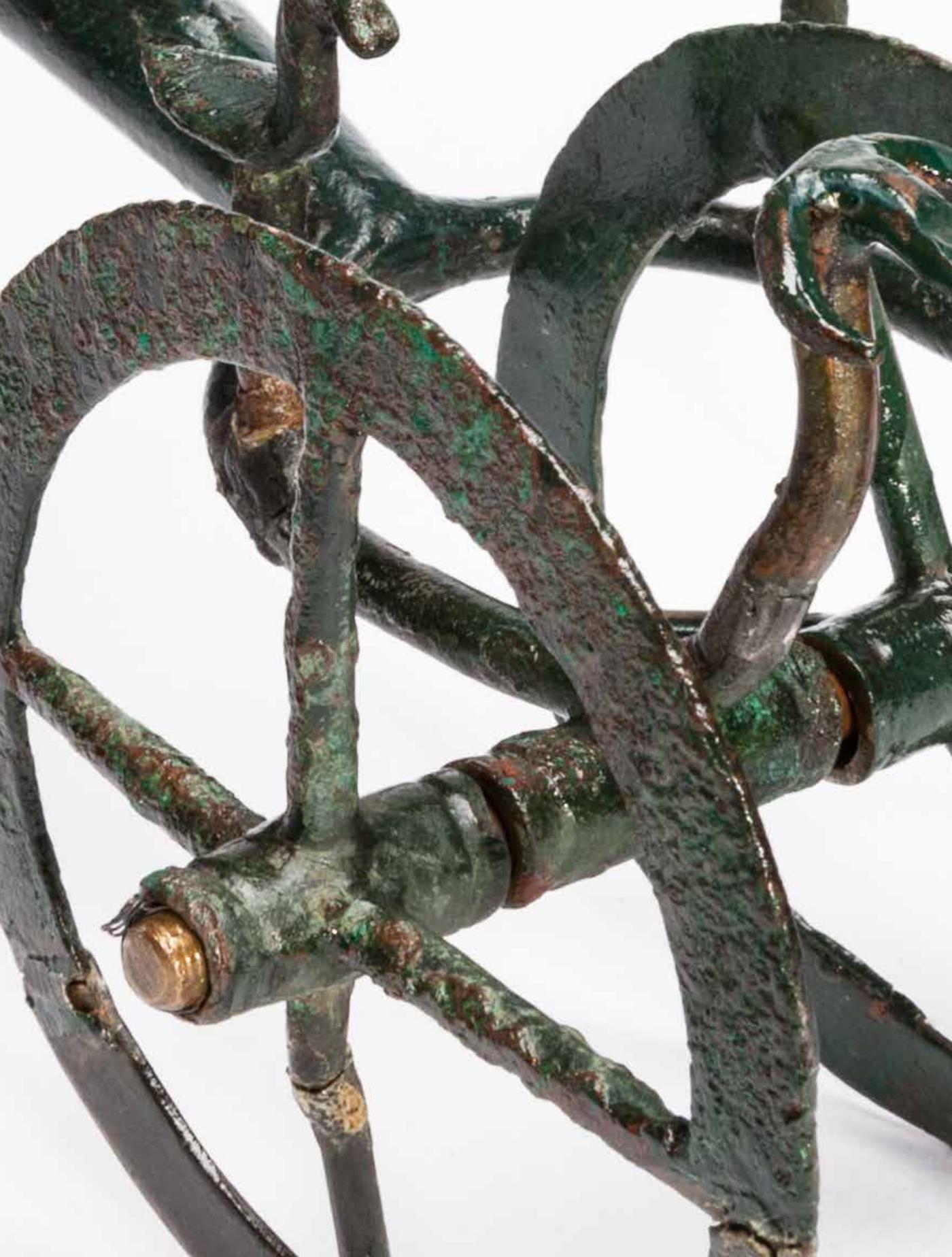
148. 团结工会: Solidarność, 英语: Solidarity。

149. 雅鲁泽尔斯基: Wojciech Jaruzelski, 1923—2014。

150. 圆桌会议: Okrągły Stół, 英语: Polish Round Table Talks。

151. 莱赫·瓦文萨: Lech Wałęsa, 1943—。

152. 波兰第三共和国: III Rzeczpospolita, 英语: Third Polish Republic。





Chapter 1

第一章 史前美术

安娜·布娃热耶夫斯卡
Anna Błażejewska

前言

要想正确了解史前美术（不仅仅是波兰的），就需要颠覆许多由它派生出来的观念。比如我们都曾深信，在史前社会，文明开化的可能性很小；还有很令人遗憾的、今日还依旧存在于欧洲人头脑里的固有思想：关于通向模仿之路的艺术“进步”只有随着生存条件和使用工具的日益完善才能获得。对于史前美术，我们也不能从近代美术活动领域里的“被解放”的角度来看待它，我们也不能设置与近代美术相同的问题和研究课题，以及使用相同的专业术语。今天我们划入史前美术的东西没有自主地位，也不能代表文艺复兴以后那些耳熟能详的美术流派。在波兰，艺术史学家们对史前美术领域的轻视与疏漏比西欧更加明显。既缺少诸如法国、西班牙的旧石器时代洞穴壁画的壮观发现，也没有像在斯堪的纳维亚和乌兹别克斯坦所发现的大型岩石雕刻，的确难以激发波兰历史学家们对该时期的热忱。几十年来，

在艺术史学家们的研究中，史前时代只是偶被提及，这自然造成了即使史前艺术问题被该学科谈及，也通常只是一种归纳、说明类的报告，而从未出现过史前历史学家和考古学家对它进行的基础研究（同时有古生物学家、研究文化和宗教的人类学家的襄助）。从他们那里，艺术史学家可以借鉴命名、分期和对保存下来的作品的分类标准。时至今日我们的基础分期标准还是沿用19世纪上半叶所提出的，按照各时期所使用工具的原材料进行时期的划分（石器、铜、铁），尽管我们很久以来就已经注意到了该方法的缺陷。可以确定的是，根据生活方式和经济模式而作为分期标准是比较合理的，但依然是太广泛了：渔、猎、农、牧，这些不同的经济模式衍生出不同的世界模式，不同的信仰，而最终在这些社会中派生出各种事物的不同视觉表现形式。从艺术史学家的角度看，这不能完全令人满意，让人觉得依然停留在考古文明的分期。因此在本书中，仅为了更容易地识别一些分布于不同时期的各种

现象而将这个标准在小范围内应用。

要写到史前发生在波兰地区的艺术现象，这里还需要补充几句：它们时间跨度涵盖了几千年，那时不仅波兰国家乃至波兰民族还未形成，甚至斯拉夫人也尚未来到。应该这样来表述，这里涉及的艺术仅仅是发生在今天波兰“国土范围”内的，直到9—10世纪我们才能说是“波兰史前”的艺术。我们还应该意识到，对波兰国土上的史前美术的描述是建立在考古发现的基础上的，正是由于不断有新的发现——它是不断被修正的。几乎每年都要做一些修改，将最新的考古发现补充进来，为数不少的新发现在很大程度上改变着史前艺术的全貌。

旧石器时代（到公元前一万年左右）

至今我们经常重复一个观点，那就是最古老的艺术痕迹都是抽象的形式，随着时间的流逝才逐渐产生了线描艺术。我不认为这个观点是正确的。尽管在波兰直到旧石器时代晚期才出现具象的人物形象，而抽象的字符组和图像这两者有很大可能是在同一时期出现的，服务于不同的目的。在波兰领土上及欧洲的其他地区，它们是所谓“顺利地”由尼安德特人社会文明派生出的产物。在波兰南部的最古老的

发现——在扎维尔切附近的加道瓦—斯卡瓦¹发现的动物肋骨可以证明这一点，肋骨上满是刻痕，这是在大概5万到3万8千年前，现代人还未来到欧洲大地之前，尼安德特人社会（莫斯特文化²）的遗迹。无可否认，肋骨上的刻痕的确很不规则，深度也不尽相同，不能排除偶然形成的可能性，但是如此致密、一致的倾斜方向的刻痕似乎又暗示着这也许是有心之作。

在波兰领土上的旧石器时代，没有像西欧那样拥有那些能引起西欧旧石器艺术研究者们注意的遗迹发现，既没有那些大概公元前3万年创作于岩洞里的主要是动物形象的巨大绘画组图，也没有格拉维特文化³的众多形态各异的女性图画（被不确切地称为“维纳斯”）。我们不能完全确定地说，这样的现象在我们这里没有，虽然那时冰川变化不定的范畴曾一度把北欧地区和波兰地区排除在外，但也可能有人类群落短期地穿越过冰川或在其上游牧。冰河最终从我们的领土上退去是在公元前一万年左右。

我们对最早生活在我们土地上的人类有何创造知之甚少，那些已经被公开的，都是来自欧洲发现（奥瑞纳文化⁴）的“对应者”。在小波兰地区发现的约公元前3万年的猛犸洞里的骨板应该属于该文化，它上面覆盖着密集而规则的小圆坑，带着两个钻孔，可能是用于悬挂。在这个洞穴里还有其他发现，但时间更近一些，应该



1. 由驯鹿角制成的带圆孔的角棍，发掘于玛希茨卡洞穴，旧石器时代，玛格德林文化。©克拉科夫考古博物馆。

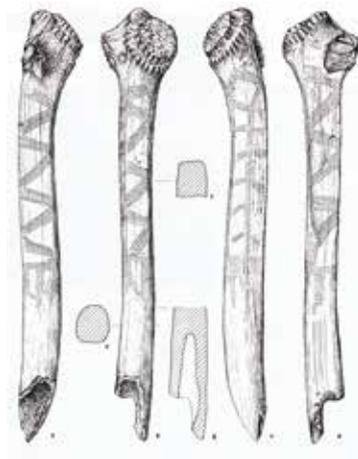
属于东格拉维特文化⁵（波兰地区是它的北部边界）。这些文物大多是用兽齿钻孔制成的项链和兽骨制作的坠子。还有一个看似项链的薄片，被认为是辟邪之物，可能是护身符。在早期人类生存的痕迹中还发现了另一类的遗迹：在普瓦夫斯卡山⁶发现了营地遗址——能居住大概 20 人左右的家族群落的居所。在那个时期居所都不大，直径约 2 米，其框架是用猛犸的骨骸搭建的。（遗迹位于克拉科夫的斯帕季斯塔大街）。

那些可以被界定为艺术的现象更多地出现于旧石器时代的末期。最新的发现

是一种带着圆孔的角棍，由动物的肋骨制成，上面有规则切痕构成的复杂结构（见插图 1），如在奥尔库什附近的玛希茨卡⁷洞穴里的发现。这与在西欧发现的类似的东西一样，它们的作用很难一言蔽之。带孔的棍子——这也许是制作、拉直或者投掷矛时所用的辅助工具，总之有待仔细研究。在装饰方面的发现要数位于波德拉西的新乌潘卡地区的遗迹最为突出（见插图 2）。它是一块被制作成了棱角形状的鹿角，表面呈一组组经规则切割而成的锯齿状，是更为复杂的体系结构。与在法国发现的法国拉岱岩洞⁸和布兰夏尔岩洞（多

尔多涅)⁹如出一辙。在法国和我们的例子中，这些切割的精细程度、数量及规则的分布都让研究者们将它们看作是对月亮相位的标记“模板”。不管是否将这些在动物肋骨上的刻痕赋予字符和标记的角色，这些复杂的线条、构成系统的元素组合、重复的节奏都似乎暗示着这些切口被赋予了某种意义，像在传达着什么。

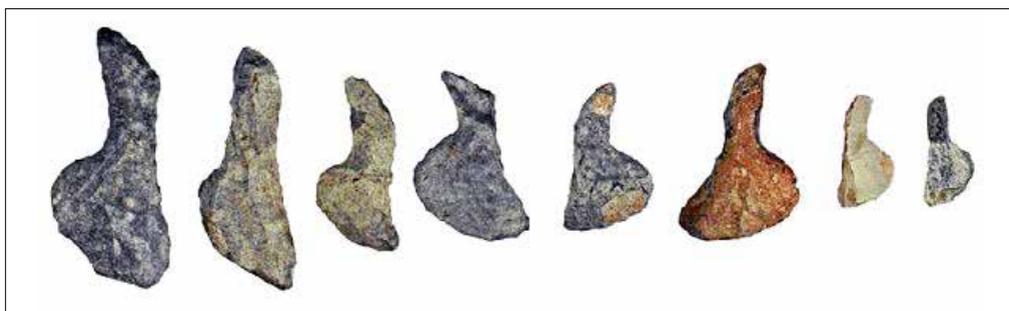
其中最有趣的发现之一是于1994年在维尔契采¹⁰地区发现的人物形象，制作于大约前一万五千年。这一非常扁平的女性人物形象也是至今在波兰领土上发现的最古老的人物形象。它由3块猛犸骨头构成，高度分别为：22厘米，9.2厘米和7.4厘米（见插图3），从形状和结构上都与从格内尔斯多尔夫出土的那片著名的雕刻板片相似，还有很多雕刻着女性人物的平板，由薄石片或碎石块做成，高度在3到8厘米之间（见插图4）。女性的轮廓仅仅是侧面的（左侧和右侧），并只局限于躯干、臀部和大腿上部的描绘。这些形象中有的身材比例修长，有的矮胖敦实。我们不知道这些“偶像”的作用是什么。这些女性轮廓的刻画风格将重点引向躯



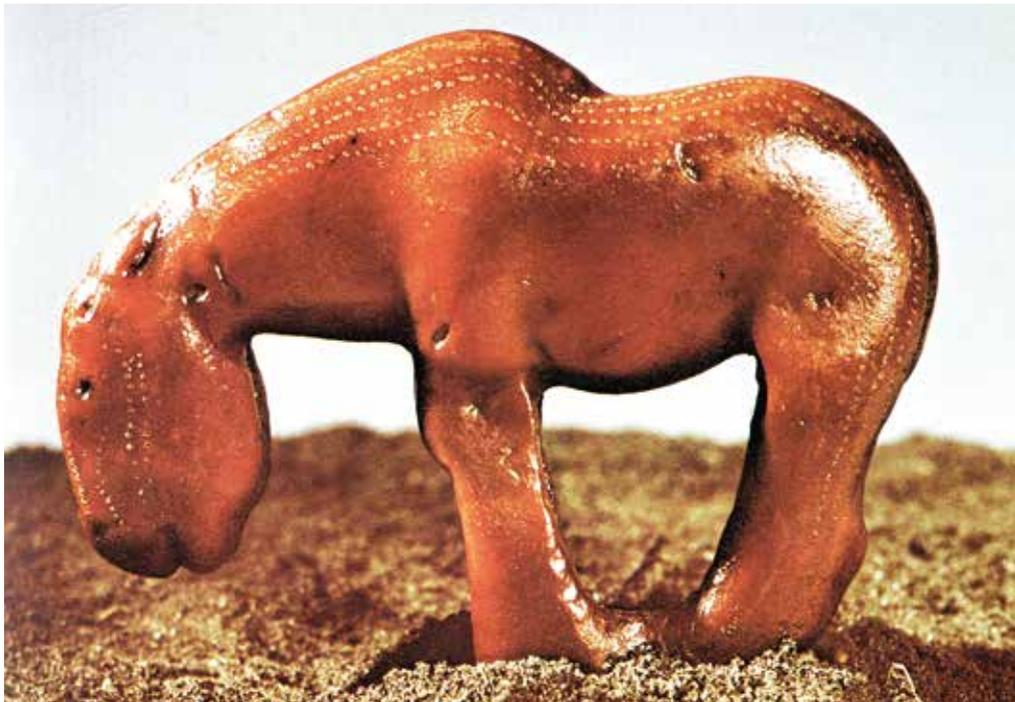
2. 鹿角上的装饰，新乌潘卡，瓦佩镇（波德拉西）。



3. 女性人物形象，维尔契采，旧石器时代。摄影：M. GMUR。



4. 女性人物形象，维尔契采，旧石器时代。摄影：M. GMUR。



5. 琥珀马雕，发掘于斯特柴尔采 - 克拉耶斯凯附近的多别格涅瓦，中石器时代。

干的下半部，突出臀部，与古欧洲其他地区那些女性形象的例子相似，有着与生育相关的寓意。这些骨片中仅有类似人类特征的“信号”冲击着人们的视觉，而很难从中认出某个人物的清晰轮廓。因此，与其说它们是人物形象，倒不如说是某种思想的载体。

中石器时代（从约公元前一万年—约公元前 4000 年）

中石器时代是一个转折时期，在这一时期持续的气候条件变化逐步改变了人类的生活方式、世界观和信仰。今天的波兰领土主要处于当时的马格勒莫斯文化¹¹的影响范围内。在该时期吸引我们的发现并不多。但这些不多的发现却非常有意思。主要是来自中石器时代后期的只有几厘米长的纤巧的琥珀雕像：在斯特柴尔采 - 克拉耶斯凯附近的多别格涅瓦¹²发现的一匹后腿底部相连的马（见插图 5），发现于格但斯克的一头野猪和在斯乌普斯克¹³发现的一只熊。这些动物雕像的背上都覆



6a,b. 动物犄角做成的小锄头，什切青 - 波德尤彻，中石器时代。

盖着密集的针孔。熊的雕像还有一个用于吊挂的钻孔。也许它是个护身符，其他的动物雕像也有类似的作用。与之相比，我们还发现一些更具特色和风格的人与动物形象，雕刻在用动物犄角做成的“锄头”上——发现于波德尤彻¹⁴（见插图 6a, b）和什切青的格拉博沃¹⁵。这些像锄头的工具到底有何作用目前还不能确定，其上的钻孔与前文提及的角棍相类似。不管是具象还是抽象的：线条、三角形、菱形、锯齿形，雕刻都是按照相同的原则，运用唯一一种表达方式，那就是刻线——短而垂直的密集刻线。

新石器时代（约公元前 5000 年——约公元前 1800 年）

在大约公元前 5000 至 4500 年间的波兰领土上，人类部落里开始出现经济模式的巨大改变，这与几千年来已经在近东和东南欧存在的模式类似。（当时由“近东”方向开创的模式被证明是持久的，带给我们的巨大冲击一直延续到铁器时代）。宗教史学家在这种新的、稳定的并且对周围环境具有较强影响的生活方式中，观察到它对改变世界认知所产生的实质性冲击。

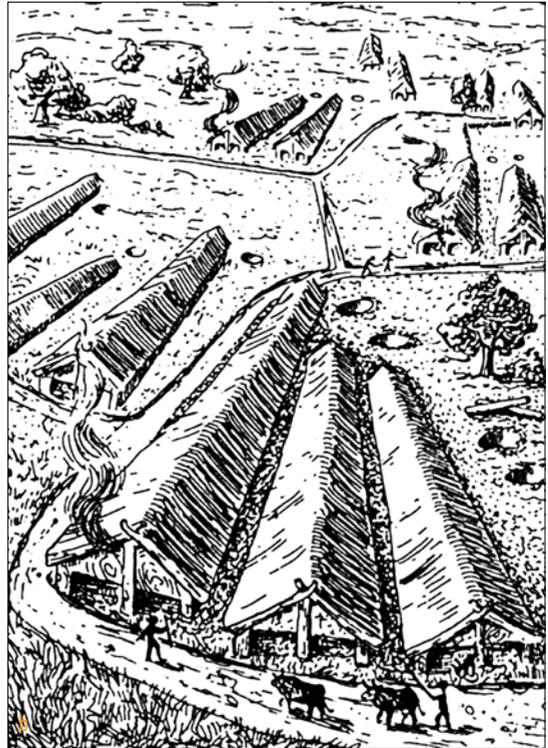
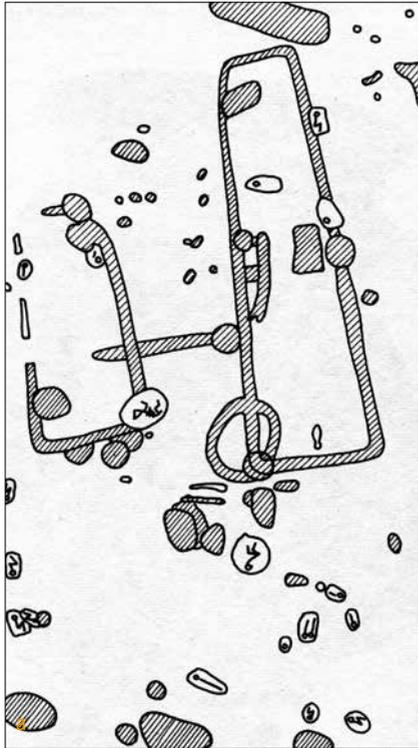


7. 发现于科沃附近的维特日霍维采的墓穴，© 华沙考古博物馆。

农业文明的人类在生活中观察到了大自然周而复始循环的神秘现象，其宗教生活也围绕这一主题应运而生。在被称为“新石器时代化”的进程中，经济模式发生了巨大、持续的变化，由此产生了新的信仰和适应定居生活需求的新的生活空间组织形式，也出现了新事物种类及新的视觉表现类型，以实现前所未有的功能。和在欧洲其他地区一样，出现在后来波兰领土上的一些令我们感兴趣的新石器时代的现象可以主要划分为以下两类：墓穴和房屋等大

型建筑；以及各类器皿，主要是造型多样的陶器。其上通过各种技艺添加了字符或者图案装饰，还有单独出现的人和动物的小图样。在库亚瓦和波美拉尼亚地区留存有最壮观的墓穴，它们与欧洲巨石文化¹⁶的巨大墓葬形式一致。通常是用石头和泥土堆砌而成，具有极度拉长的梯形外观。维特日霍维采¹⁷（见插图7）、科沃附近的加伊¹⁸和斯乌普斯克附近的乌帕瓦¹⁹的墓穴都是很好的例子。这些墓穴展示了其宏伟巨大的型制。与此传统相关联的还有土石结构的坟墓，遗体置于小墓穴或者石棺内，前面或有墓道相连。除了这些壮观的例子之外，也有相对朴素些的，比如有石头卫兵拱卫的墓地。有的墓葬还伴有具有殉葬性质的动物尸体或是家畜身体的一部分。

农业经济要求人们居有定所，需要建造更加牢固持久的房屋，形成群落聚居点。人们逐渐学会用火烧土地的方法来测试一块土地是否适于长期耕种，然后择地定居至少数年时间。人们在定居点里建造大小不一的房屋（尤其是在波兰南部），他们的外形常常跟坟墓区别不大，只是比坟墓更简朴一些。这证明了与建筑相关的一种思想：坟墓就是家的另一种形式。在这些已经被发现的比较有名的房屋遗迹中，最大的一处位于库亚瓦，被称作“长屋”，它长达40米，宽15.5米——这就是在布热希切-库雅夫斯凯²⁰的房屋（见插图8a, b）。在小波兰省的涅齐维奇发现的房



8a,b. 布热希切 - 库雅夫斯凯的房屋，图纸，新石器时代。

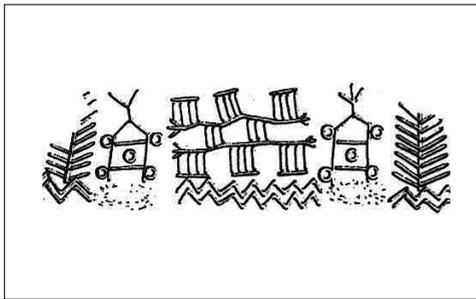
屋稍微小一点，长约10—15米，能够居住一家或者几家人。在格鲁德克-那德布日内²¹的发现则较为简朴，墙上还有几何图案装饰的痕迹。

当时的定居点具有防御属性，一般会在易于防守的险要地域选址修建，时常伴有围栏和壕沟（例如：位于桑多梅日附近的兹沃塔村²²的新石器时代后期的大定居点，其覆盖范围约有300米乘90米，修建在陆岬，有壕沟和护城河围绕，位于赫鲁别舒夫附近的斯特日茹夫²³的定居点则建有防御围栏）。

普遍认为，最能代表新石器时代遗迹的是陶制器皿，它几乎是该时期的代名词。其制作方式主要是手工捏制或者用事先准备好的长滚轴辅助制作，也有的是用粘土做成扁平的长条，然后按照传统的方法编织起来。早期的陶器还出现过圆底的，与葫芦和皮袋这类古老的便携器物相仿。器皿在农业文明中具有十分重要的意义，不但有多种实用功能，还有丰富的象征意义——既象征需要保护、隐藏的东西，也有富裕、丰收和生育的含



9.a. 布罗诺齐采出土的陶器，新石器时代。



9.b. 布罗诺齐采陶器瓶肚上的装饰画。

义。陶器的各种不同形状和装饰都证明，这一基本象征意义以各种形式被深化和细化着。陶器的外形和装饰主题非常丰富多变，让人惊讶。比如在弗沃茨瓦维克附近的多布罗²⁴发现的具有动物外形的器皿，这些陶器在烧制之前或烧制完成之后，采用了雕刻、绘饰、和印压等工艺加工，带有各种主题的图案被广泛应用：包括其内部的刻痕与刺孔的彩带、带印记的绳子、带刻线的条带以及各种形式的线条（如：辐射状的），这些都可以被称为装饰，使其成为带有视觉展示标记的符号。在新

石器时代后期的陶制器皿已经具有了采用穿刺工艺制作出来的梳形装饰物，创造了横条纹、扁平底部的球形罐子、杯子、带耳高脚杯和大碗。与这些装饰相比，有一种特殊的被看做是舞台“装饰”的类型出现在布罗诺齐采²⁵发现的陶器上（见插图 9a, b），这是一种前所未有的主题——带轮子的车（这个陶器上所出现的车形图案被认为是欧洲发现的最早的车形图案之一）。但是还有些图像的意义我们无法完全把握，它们似乎遵循着当时欧洲其他民族所运用某些原则，直至古希腊艺术中都能见到其痕迹。这种图像实际上是某个事物或人体某个部位不同视角的组合，有正视图、背视图等，将它们拼接起来就构成了一个特定的整体，成为各个角度平行视图的集合体。其中的某些形式的象征意义我们无法读取，但在布劳诺齐采发现的器皿上的图案暗示着，这里刻画的是河流和定居点的房屋系统。到目前为止，我们还无法说清楚有些“装饰”的主题到底蕴含什么意义，只是某个传统仪式的“插图”，抑或具有神话中的魔幻力量？这类装饰图像一定有它更深层的意义。

除了陶制器皿之外，在波兰领土上发现的该时期遗迹中，最令人印象深刻的一类就是用粘土烧制而成的女性陶偶。其人物轮廓非常粗略，甚至有点几何形式，与西欧出土的同时期的女性外形有较大差别。但它们的意义应该是相近的——与

农业文明中非常重要的对大地母亲的崇拜相关。这类陶偶有如下例子：在桑多梅日附近的兹沃塔发现的和在拉齐博日附近的奥西采²⁶发现的女性陶偶（见插图 10），还有不久前刚在拉齐博日发现的公元前 4 千年的保存最完好的女性陶偶（见插图 11）。也许与欧洲其他地方的这类发现一样，它们用于摆放在祭坛之类的祭祀崇拜场所，陶偶多为中空或者有孔的，以便于摆放。这些人物的创作原则既与欧洲旧石器时代最有名的那些女像有所不同，也有别于从维尔契采出土的旧石器时代后期那些如平盘般扁平的，几乎是抽象的女像。陶偶正面的人物轮廓清晰，腿部由于深深的沟刻而显得突出，躯干上凸起了不大的胸部。

如果说对女性陶偶上的雕琢通常比较粗略的话，那么对动物形象的刻画则要精细得多。最常见的是绵羊以及绵羊的头和角的形象，它们具有与月亮相关的象征意义。我们领土上出现的最出色的例子应该是在杰尔若纽夫附近的约尔达努夫 - 西里西亚²⁷出土的绵羊塑像（见插图 12）。它由粘土做成，躯干上布满线条刻画的装饰。公牛及其他动物的头和角作为象征物，有时也会出现在陶制器皿的“耳”上。在该文化范畴内还出现过风格鲜明、形象逼真的双牛形象，它们被发现于卢布林附近的克兰日尼查 - 雅拉²⁸。而在夏莫图维附近的贝蒂涅²⁹发现的另一种风格的铜质双牛像则被认为是舶来品。由于习俗具有极大的多样性，在新石器时代的文物中，对人或动物等形象刻画的精细程度能直接反映出该物品的作用和意义，但无需



10. 女性陶偶（有残），发掘于拉齐博日附近的奥西采，新石器时代。摄影：T. GĄSIOR，弗罗茨瓦夫考古博物馆。



11. 女性陶偶，发掘于拉齐博日，新石器时代。



12. 绵羊塑像，发掘于杰尔若纽夫附近的约尔达努夫-西里西亚，漏斗烧杯文化，摄影：T.GASIOR。© 弗罗茨瓦夫考古博物馆。

从这种多样性中找出在风格趋势上的某种根本改变。前面提到的贝蒂涅双牛正是很好的例子，它是由新材料铜制成的，铜在波兰领土内的使用已经是在新石器时代晚期了。铜的使用给社会生活带来了巨大改变。铜在当时是非常昂贵的材料，在波兰领土上大多数要靠进口，主要用来制作高级的装饰品，有时也被用于制作斧头、凿子、锥子等武器和工具。约公元前 2000 年，在原材料交换贸易的过程中，波兰的一些地区同样掌握了熔融铜和锡来冶炼青铜的技术。人们对使用铜这一原料来制作器物的兴趣日益高涨，最终成为后来社会变化的基础。

青铜器时代和铁器的早期时代 (约公元前 1800 年—公元前 400 年)

青铜器时代是地中海文化圈第一次文明的形成时期，该文明对中欧影响深远。在青铜器时代的早期阶段，波兰土地上还是持续着新石器时代晚期的社会模式。大约在公元前 2000 年左右，新型材料青铜的应用从西南方开始对波兰领土产生新的冲击，逐渐取代了之前使用的铜。表面光滑、亮泽的金属物品不仅对审美产生了强烈的刺激，同时带来创新，或将燧石武器打磨成青铜器那般光滑，或按照青铜武器的样式打造新形式的石制武器。至少在武器方面，青铜器的权威性并没有受到损害，虽然在功能上比某些更为持久耐用、更为坚硬的石制武器稍逊一筹。青铜的运用——将铜与锡熔融而来的合金赋予产品更大的硬度——这是非常有价值的发明；不但保留了铜器非凡的视觉效果，同时还确保了更强大的功能性。为获取青铜产品和原材料，欧洲民族间贸易往来日益频繁，但也不乏军事冲突。这两者都进一步刺激了欧洲各民族之间的联系交流和文化融合。伴随着新材料的应用，在今天波兰的北部和东部地区逐渐出现了新信仰。新材料的普及在社会组织领域的改变上有着实质性的意义。制造青铜器需要特殊的生产条件——火和高温，还要在高度专业的

作坊内完成。相对较随意的石器生产，青铜器对生产过程也有着更为严格的要求。由于交通的原因，并非每个部落都能获得制造青铜的原材料和相关物品。组织生产也绝非易事，这就要求有更高級的部落内部组织形式，从而自然会逐渐产生富有的人群，具有后来的寡头特点。

对青铜材料的热衷并不意味着在这个时期的人们彻底放弃了陶器。与之相反，还涌现出大批陶器，它们大多都具备着特日茨涅茨文化³⁰的特征，而这些特征通常被认为是从“传统的”的新石器时代继承下来的。然而这些陶器也如同石制工具一样，其制作方式、形式和装饰经常会模仿当时的青铜器。

青铜器时代以来独特的文化融合伴随着各类产品的原材料大融合。青铜成为“全能”的材料，既能用来制作武器、工具、马具配件以及餐厨具，也广泛应用于肩章、手镯、别针、发夹等通常所说的饰物制造。与新石器时期制作的器物相比，青铜器时代出产的同类物品在形式和装饰上都表现出相当高的统一性。这里并不是指复制或大量生产，尽管的确可以这样运作（只要一个模具就可以多次复制）。随后又产生了符号和图案上的统一：在新石器时代纷繁复杂的图案类型正在逐渐减少，象征太阳的符号最终取得了主导地位。将图案与符号逐渐集中于太阳象征的现象，可以理解为是对赋予生命、太阳赐



13. 带有螺旋形图案的青铜制肩章，发掘于奥波莱-卢拜尔斯凯附近的德拉托夫，特日茨涅茨文化，© 华沙考古博物馆。

予重生的力量及火之净化能量的信仰。与这些信仰相关的符号广泛出现在陶器和青铜器以及衣服的“装饰”上。反复出现的图案有：富有美感的圆拱（也许指代女性的胸部）、内部层层套叠的同心圆和内部有星星图案或辐射状线条和等边十字图案的圆圈（出现在圈内或者单独出现）。在肩章和发夹上还常见螺旋形图案，比如在奥波莱-卢拜尔斯凯附近的德拉托夫³¹发现的青铜制肩章（见插图 13），在希维德尼查³²发现的精美发夹。这个时期，尤其是乌涅茨基文化³³开创了金属安全别针的历史，从此这些象征符号成为服装上重要的元素，并在历史上的各个时期广为流传。

青铜器时期还带来了一个新现象——被称为“宝藏”，后来的时期也有此现



14. 陶瓷女俑器皿，复制品。发掘于大波兰高茹夫附近的德什奇诺，哈尔施塔特时期，乌涅茨基文化。©华沙考古博物馆。

象。我们不知道为什么要在一个地方积存如此众多的青铜制品，无疑这意味着巨大的财富。也许这是部落贵族群体的一种“存款”？

这个时期的古迹大多都是在墓葬中发现的。我们无法明确地判断出，这些墓葬品中有哪些是与死亡和葬礼相关，专门为殡葬之需而制作的，哪些是之前就被使用过，有着其他的用途，而后作为陪葬品进入坟墓，从而改变了功能。在这个时期的殡葬礼仪发生了根本性的变化，完整的骨架遗骸已经很少出现，尸体通常在墓地的单独一隅被火化，骨灰被盛放在器皿

中。这些器皿之前可能是用作其他用途的。除了骨灰之外，还要在墓穴内放入陪葬品，主要包括装饰品——更确切地说是身份的象征（能够代表死者的地位）、武器（它的出现也有着身份象征的意义）和食物。坟墓也许是土堆成的坟茔，也许是由石头砌成，墓中多见骨灰瓮，土堆的直径有时可达到几米。有些坟墓由石刻卫兵守卫着，而有的罩以一个像盒子的木头外罩，这与更早时期的墓葬类似。在青铜器晚期和铁器时代早期，波兰受当时欧洲的哈尔施塔特文化³⁴创新的影响，墓葬中除了盛放骨灰的容器之外，在容器内部或者下面出现了非常精美的作品：包括人俑、兽俑以及牛、羊、野猪等兽形和更常见的鸟形器皿。在乌涅茨基文化占据主导地位的当时，波兰领土上最突出的人俑像无疑是从德什奇诺³⁵出土的陶瓷女俑（见插图14）。她个头不大，高度大约20厘米，身前拿着一个容器。这种在一个俑像中同时出现的容器和被认为是圣母化身的女性形象，似乎集中表达了生育和重生的双重象征含义。如果我们假设，覆盖在她身上的饰品象征着流动的水——雨的话（雨在农业文明中与生育和丰收的联系是显而易见的），那么该俑像非常明确地表达了这一思想内涵。坟墓中还经常出现象征太阳的鸟形，与重生的思想有关。还有一些物品，例如很常见的摇铃，则估计是葬礼仪式的用品。最难以理解的墓葬物品无疑是



15. 太阳车，出土于皮尔斯特尼查和卡沃维采，乌涅茨基文化，摄影：T. GAŚIÓR。© 弗罗茨瓦夫考古博物馆。

“穿着鞋的脚”状的陶器，它总是单独出现在坟墓中。这类器物可能是专门用于墓葬礼仪的物品，作为和谐社会对特有的“混乱”状态的一种回应：死亡是通向另一种存在形式的途径。坟墓中放置人物俑像一定象征着太阳和月亮的能量、生育和丰收之神的力量。也许它的神奇影响力能将死者与重生世界的宇宙相沟通。

太阳崇拜的特别例子是“太阳车”，它们出现在青铜器时代的欧洲大地上（例如从特伦德霍尔姆³⁶出土的小车）。乌涅茨基文化中这样的例子有从皮尔斯特尼查³⁷和卡沃维采³⁸两地出土的小车（见插图15）。这些车上实际上并没有太阳光盘，但是令它有太阳象征意义的是它刻着十字的轮子。在卡沃维采的小车有三个轮子，车身多有动物角做的装饰，车辕部位有着鸟形的雕刻。我们不知道这些小车与在哈尔施塔特文化时期的器皿上描绘的类似马车有怎样的联系。除了这些例子外，还有如在日尼诺附近的索别尤希³⁹的器皿上有骑士



16. 面容骨灰瓮，发掘于格拉博沃 - 博波夫斯基，哈尔施塔特时期，东波莫瑞地区文化。



17. 陶器器皿，发掘于沃乌夫附近的瓦宰。刻有场面描绘，哈尔施塔特时期，乌涅茨基文化，摄影：T. GAŚSIOR。©弗罗茨瓦夫考古博物馆。

驾着马车和步兵拿着盾牌的画面（同属乌涅茨基文化）。东波莫瑞文化中也有类似的发现，在格但斯克旧城附近的格拉博沃 - 博波夫斯基⁴⁰发现的骨灰瓮上同样出现了“太阳车”的形象，它被看做是对葬礼游行仪式的描绘，意味着伴随死者走向来世。

前面提到从格拉博沃 - 博波夫斯基出土的骨灰瓮还有一个方面值得注意。这些骨灰瓮符合居住在北部波兰的村落所生产的瓮的特点，被称为“面容骨灰瓮（见插图 16）”。这种类型的瓮在其他文化中也经常出现，如在较早的微兰诺微文化⁴¹和伊特鲁利亚人⁴²文化中。这类骨灰瓮的瓮

颈呈人头形状，并带有面貌特征，瓮的盖子则是人的头盖骨形状，其面貌可能源自瓮中死者的长相。当然，这与死者的肖像作品还是有很大差别，但会有一些项链、耳环、别针等服饰元素补充进来，以作为区分人身份的标志。我们并不认为，这种做法是模仿南欧地区的作品而来，它更像一种独立产生的现象。

在哈尔施塔特文化时期所有出现在器皿上的场面描绘，不仅仅有前面提到过的游行仪式，还有战争和捕猎的场景，如在沃乌夫附近的瓦宰⁴³出土的器皿（见插图 17），都有明显的形象构图。人物形象的构图只是简单的几笔线条，除此之外还运



18. 斯基泰人金色金属制品，发掘于古比诺附近的维塔什科沃。

用了诸如三角形的几何结构。这幅画面对几何元素的应用是非常明显的，而之前的很多容器上的作品要靠背景推测或与一起出土的其他器皿做对比才能大概看出这样形式的形象描绘（如在沃乌夫附近的希齐纳瓦⁴⁴和兹沃托雷亚附近的霍伊努夫—高利舒夫⁴⁵及大波兰的高茹夫附近的德什奇诺⁴⁶出土的器皿）。

这一时期的波兰领土上，斯基泰人⁴⁷带来了另一种艺术，它有可能源自斯基泰人的直接入侵，也有可能是在与他们各种形式的接触过程中所形成的。他们的艺术给我们的领土带来了游牧民族特有的文化特点（主要是美术和装饰艺术）和希腊文化的影子，与乌涅茨基文化中对人物的描绘完全不同。在我们领土上，斯基泰人留下的痕迹非常有特色，如：出自古宾附近

的维塔什科沃⁴⁸宝藏（见插图 18，或许是舶来品？）的用金色金属制作的鱼形装饰佩物可能是为斯基泰人工作的希腊作坊的产品，也可能是受希腊艺术影响的产物，许多细节可以揭示这一点：比如对羊头和鸟的描绘，以及创新的鱼身元素。这种对“食肉动物”——鱼的整体构思描绘根植于斯基泰的表现艺术。尽管欧洲民族从斯基泰人的文化中借鉴了许多创新，但斯基泰人并没有在当地文化，尤其是乌涅茨基文化中留下更久远的影响。

在这个时期还有一些空间较大的构筑物，它们无疑是根据某些构想建造的。然而它们并不十分出名，这是因为仅有少数的村落遗迹被发现，对这些村寨的房子和内部的了解更少。青铜器时代早期既有开放的村落，也有防御型村寨。青铜器时代

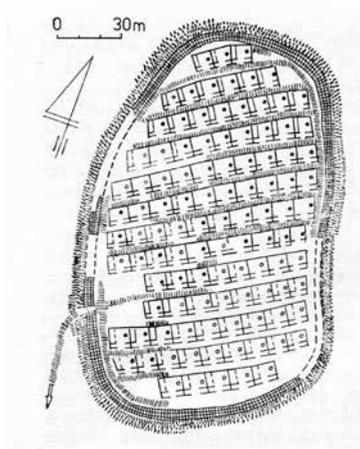
堡比斯库平⁵⁰，尺寸略小，占地面积约2公顷，位于岛上（见插图 19a, b）。有箱式或者栅栏加固的防护墙结构的城堡，入口有大门和桥梁相连，内部有相同的空间结构，沿着几条窄而平行的街道紧密地排着样式相同的四边形房屋，内部设计也都完全相同（见插图 20a, b）。这种设计让你感觉这个城堡的居民都处于平等的社会地位。从这层意义来看，该特有的现象与南欧发现的已有社会阶层分化的防御定居点有着明显的区别。

拉坦诺文化时期

公元前 400 年至 30 年，凯尔特文化在欧洲占着主导地位，该文化是在西哈尔施塔特文化传统的基础上形成的。他们掌握了钢铁冶炼技术。凯尔特人好战、有扩张欲，占领了欧洲大片土地，他们的文化也直接影响许多居住在此的其他民族。此时在今天波兰的领土上先前占优势地位的乌涅茨基文化已经消失，尽管有新的文化取代它，但早期的拉坦诺文化时期在我们领土上则被认为是文化的停滞消褪期。凯尔特人没有占领波兰地区，仅在波兰南部留下了稍微持久一点的痕迹。他们在公元前 5 世纪曾从下西里西亚开始经过上西里西亚，到达现今的小波兰省。在波兰中部的马佐夫舍、库亚瓦似乎只有一处痕迹能

证明凯尔特人曾经来过，但也许只是受到了一些凯尔特文化的影响。在希兰热⁵¹山上和该地区附近发现的几处最古老的大型石雕是凯尔特人在西里西亚停留过的最确凿的证据。这座山之前就是宗教崇拜的圣地，已持续了几个历史时期。这些雕像的风格并不统一，有些遗迹要古老一些（比如：无身形的“僧侣”），有些则来自中世纪（狮子），还有些最有特色的，即“姑娘与鱼”，“蘑菇状”——如人体下半部分形状的雕塑，还有熊或者是野猪的雕塑（见插图 21 a, b, c）。如果没有希腊雕刻艺术的影响，这些雕像是绝对不会产生的。我们知道希腊艺术也强烈地影响了凯尔特人和希腊文明周边的邻居们。希兰热的这些雕像在历史上一直被崇拜所包围，其形式在我们这片土地上非常新奇，但不管是在凯尔特人到来的时期还是后来，并没有对纪念碑形式的艺术发展产生多少影响。纪念雕塑在我们这里出现是随着基督教的到来而产生的。

凯尔特人还带来了墓葬形式的新变化，他们直接埋葬死者而不经火化，尸体被穿上盔甲并伴以各种陪葬的器皿。他们还带来了冶铁术和新的制陶工艺，该工艺使用陶轮，并在制陶过程中加入石墨以使器皿能更加经久耐用。凯尔特人带来的新刺激并没有马上造成广泛的共鸣。他们的文明成就开始对我们的土地产生最强烈的影响是在公元前 2 世纪。当时居住在波兰



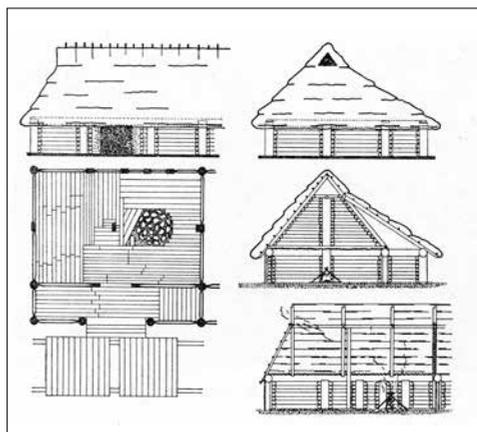
19a. 防御型村寨图，日尼诺附近的比斯库平，哈尔施塔特时期，乌涅茨基文化。



19b. 比斯库平大门。



20a. 比斯库平的民居复原。



20b. 民居图，日尼诺附近的比斯库平，哈尔施塔特时期，乌涅茨基文化。

晚期的乌涅茨基文化所在的地区有一种新现象：出现了大型的防御城堡，大约有 6 公顷面积，可以居住大概一千人，如：日尼诺附近的索别尤希和弗罗茨瓦夫 - 奥索博维采⁴⁹城堡。他们的防御能力取决于防护城墙的尺寸，通常有箱式防护结构。在索别尤希的城墙外部还有防波堤性质的加固物。从村落内部的建筑遗迹中可以判定：这些房屋的柱呈方形结构，尺寸大概是 3×2 米。房屋中间有开放的火炉灶台。还有较晚时期的防御型城

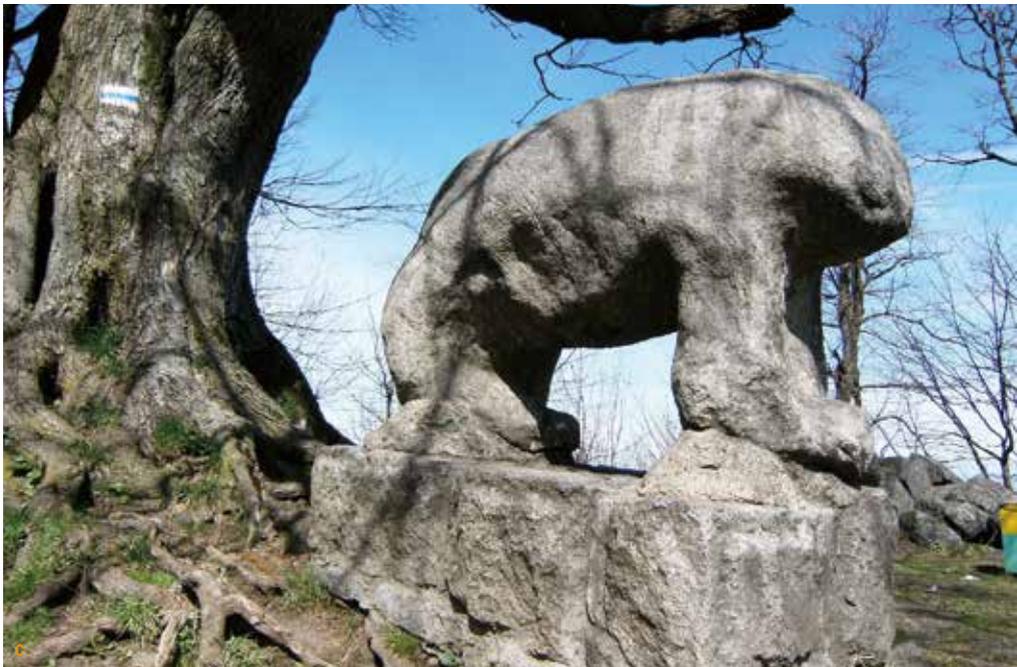


21. 希兰热山周边地区出土的
石雕：

a. 人与鱼形象雕塑，摄影：
A. BŁAŻEJEWSKA

b. 被称为“蘑菇”的雕塑，
拉坦诺时期，摄影：A.
BŁAŻEJEWSKA

c. 熊。



土地上的原住民吸收同化了一些凯尔特人的成就。尽管铁器还没有实现大规模生产，但铁器的应用范围被大幅度扩展，开始出产铁质的武器、工具和服装上的饰品，以及针、剪刀和镊子等日常用品。在凯尔特人的影响下，武器的类型也发生了改变，出现了双刃长剑、用金属加固的木盾、长矛和标枪。拉坦诺文化在波罗的海附近的波兰东北部地区的影响很小，只有在外销琥珀的萨姆比亚⁵²地区能看到一点稍微明显的迹象。

罗马影响时期（公元1世纪—约公元375年）

新纪元伊始，罗马在欧洲征服了大部分凯尔特人居住的土地，我们领土上凯尔特文化的影响已经被强大的罗马帝国（1—5世纪）文化所取代，尤其是来自被罗马帝国占领的外省。大批日耳曼部落在世纪之交来到波兰土地上。

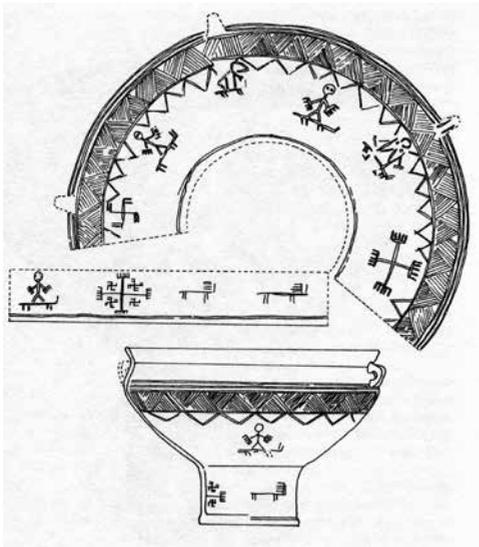
随着罗马帝国边界的不断扩张，欧洲大地上被罗马帝国纳入版图的领土也越来越深地受到其文化的影响。罗马帝国文化沿着以往的大道，在凯尔特人和日耳曼人的中介和参与下，终于到达了波兰。将罗马文化影响带到北方直至波兰的一条重要道路就是琥珀之路，这条大道从捷克经过下西里西亚、卡利什到库亚瓦，再沿着维

斯瓦河向北。通过这条可能在青铜器时代就已经非常著名的大道，玻璃珠等古罗马的手工业制品、带装饰的古罗马陶器，古代众神的雕像和大量古罗马钱币滚滚而来。同时还传入了制作琉璃的工艺和制作银、铜器皿的金属加工技术。

令人惊艳的地中海文化首先影响到的是部落贵族的墓葬，发现于扎科茹夫⁵³，今天的弗罗茨瓦夫-扎科茹夫地区和在卡利什附近的温哥-皮卡尔斯基⁵⁴地区的墓葬里有很多从罗马帝国进口的陪葬品，如银器、玻璃器皿、陶瓷器皿、玻璃饰品、金银纪念章、胸针、青铜铸造的古代诸神像和罗马货币等等。这里不少物件都是根据大贵族的需要专门定制的。其中最让人印象深刻的是一个发现于奥波莱附近的高斯瓦维采⁵⁵的银制酒杯（见插图22）。很难界定在波兰领土上出土的那些古代诸神像在部落社会中所具有的功能，例如在泽布日杜夫⁵⁶发现的约维什⁵⁷神像和在格涅兹诺附近的马哈赫瓦发现的伊西斯和荷鲁斯神像⁵⁸（也许它是从东方经过黑海而来的）。可以把它们看做是非常有价值的物品，有着异常完美的视觉效果，并具备护身符性质。它们传达着的人类中心主义的艺术语言，展示着这种思想，但这对当地的艺术传统来说太过陌生，也就注定无法对当地艺术产生更持久的影响（类似于之前所提过的在希兰热的雕像）。这些作品通常是产自诸如莱茵省这样的罗马帝国行省的作



22. 银制酒杯，发掘于奥波莱附近的高斯瓦维采（进口），罗马时期，摄影：T. GĄSIOR。© 弗罗茨瓦夫考古博物馆。



23. 骨灰瓮，发掘于罗兹附近的比阿瓦，罗马影响时期，普热沃斯卡文化。

坊，在波兰地区无法仿制。地中海文化对波兰本土的普热沃斯卡文化⁵⁹产生了深刻的影响，主要体现在器皿的形状和器皿的装饰图案上。比如在拉坦诺文化后期的器

皿上就已经出现了源自地中海文化的波浪曲线纹样。普热沃斯克文化在拉坦诺文化时期的后期最为活跃，遍布于波兰中部和南部等大部分地区。在罗兹附近的比阿瓦⁶⁰发现的骨灰瓮就属于普热沃斯卡文化的产物，其上用很粗的线条描绘的人物形象装饰排列有序，这反映了固有绘画传统的持久性，这个器皿上的人物表现还依旧符合哈尔施塔特时期的特点——图样与几何图形相结合的倾向非常突出（见插图23）。随着古罗马帝国陷入了危机，其文化影响也日趋式微。与其同时存在的威尔巴克文化⁶¹则主要集中在波兰北部。

迄今为止，在我国国土上所发现的世纪之交日耳曼部落（哥特人）的遗迹中，坟墓的数量大大超出了村落遗迹。在北部（主要是卡舒巴地区）至今都保留着极具特色的石头圆圈，直径从7米至40米不等，这类石圈都伴有坟墓出现，但是石圈并不正好处于坟墓的位置上。因此其功能和作用至今还无法确定。它们或许是被单独设置在坟墓附近的空地用来进行专门的祭拜仪式，也或许是死者部落的所有成员集体举行葬礼的地方。

至今我们也无法确切地了解当时在我们的土地上居住着什么民族。罗马的文献中明文记载了日耳曼人居住在维斯瓦河的西面，同时也提及了“威尼斯人”和“萨尔马特人”。从种族意义上来说，什么民族从四世纪末到六世纪初的几百年间

在我们这块领土上创造了占主导地位的文化，然后又怎样销声匿迹了？当时的威尼斯人是否就是斯拉夫人？抑或斯拉夫人从东方的第聂伯河流域征服了威尼斯人，而与他们同化了？这些问题的答案我们也同样无法确定。普林尼、塔西佗和托勒密等罗马的编年史学家们提到威尼斯民族时阐述过各自不同的观点，但都认为是与日耳曼不同的民族。我们观察到，在受罗马文化影响的时期（包括中世纪早期和之后的一段时间），波兰土地上艺术作品的特点曾有过前文提及的种种变化。这些变化到底是源自同一种族的人们自身的发展创造，还是定居民族不断更迭所致，我们无法给出确切的答案。

中世纪早期和基督教化时期（从约公元 375 年—12 公元世纪）

公元 5—6 世纪这段时期，在欧洲被认为是疾风暴雨的时代，我们的土地上也同样经历了翻天覆地的变化。我们对这段时期的了解十分肤浅，尽管它对波兰后世的历史有着非常关键的意义，因为很多研究者都认为，斯拉夫人很可能在当时来到了这片土地，并形成早期波兰人部落的萌芽。

在开放的部落周边，为数不多的防御型城堡在消失几百年后再次出现。它们存

在的意义只有一部分涉及军事目的（比如位于波德拉谢的哈齐基城堡⁶²，普沃茨克附近的舍利格城堡⁶³和普沃茨克附近的普若博什柴维采城堡⁶⁴），更多的则是为了区分开不同部落的据点，根据不同的部落首领和他们的家族划分领地，或者为了将宗教祭拜的场所与民居加以区分。通常认为，斯拉夫人初临波兰的时期是艺术上的“荒芜期”。人们在很早以前就已经注意到，那个时期的手工业制品的质量很差，几乎没有金属装饰（唯一例外的是哥特人的掌状复叶型别针、胸针和珠子）。当时制作的“布拉格式”陶器也没有使用陶轮的迹象，而很久以前凯尔特人就已经将陶轮引入了波兰地区。这些陶器形式简陋，不带任何装饰（用文学性的表述就是“朴实无华”）。当时的殡葬通常采用尸体火化的形式，坟墓型制也极其简陋。然而这种“简陋”是基于令人很难解释的固步自封。要知道，当时我们周边的近邻日耳曼民族已经将墓葬艺术和墓葬物品制作工艺发展到相当精美的程度，采用了大量带有动物形状的装饰物，被称为“动物风格”。这为波兰土地上的原住民提供了借鉴的可能性。同时期的西波罗地人占领了波兰西北部，在他们的遗迹上发现了很多精美的掌状复叶型金属别针，还伴有为数众多的从日耳曼、北部意大利、黑海沿岸传来的银质、镀金器物，当然也有一些本土的仿制品。而住在欧洲南部的斯拉夫人可能迫于



24. 兹布鲁奇的四面神像（打捞自乌克兰波多里亚的兹布鲁奇河）。摄影：AGNIESZKA SUSUŁ。©克拉科夫考古博物馆。

地中海世界的强大压力，也使用了较为丰富的器皿和装饰来配备墓葬。可以尝试这样来解释这种“简陋”现象：也许是住在我们领土上的斯拉夫人想故意有别于邻居，也许是由于他们半游牧的生活方式让他们一直居无定所，经济形式不够稳定，要直到在新领地上聚集足够多的新移民后，才能带来自身的艺术繁荣。大约从 8 世纪末开始，特别是在 9—10 世纪，防御型城堡的建设进入了快速发展期，最早期的国家组织形式也开始形成。除了在小波兰地区的维斯瓦王国之外，还涌现出沃林、什彻青、科沃布热格等⁶⁵一批具有早期城市雏形的定居点。在大波兰和库亚瓦地区则诞生了波兰王国。编年史学家随着基督教的传播，从波罗的海南岸来到我们领土上，从他们的描述中，我们了解到了被称作康齐纳异教神殿的存在。神殿里面陈列着众神像。我们知道，在 12 世纪的什彻青有四座木结构神庙。其中的一座可能是祭祀崇拜的核心场所，供奉的是三面神，神殿的墙壁上有栩栩如生的人物、动物和鸟类形象的精美浮雕。其他几个神庙就简朴得多，只配备了桌椅。在这些神庙中还收藏着部落的财富和战斗军旗。很遗憾的是我们仍旧难以确定，修建这类神庙的传统始于何时。在弗罗茨瓦夫不久前刚发现了一处类似的遗址，经用 C14 方法测定，约为 11 世纪上半叶所建。如果假设这些神庙的建造时间再晚一些的话，我们就可以顺理成章地认为，它们的建造是受了基督教神殿这种纪念性建筑的影响。但是，我们无法排除这些神庙在更早时期就存在的可能性，例如与波兰相邻的梅克伦堡⁶⁶的格罗斯拉登神庙就是在大约 9 世纪时建造的，与波兰的神庙大同小异。那么据此推测，波兰的这些神庙又是独立于基督教建筑模式之外的了。虽然编年史学家们提到了三面神像，但很遗憾的是至今仍没有发



25. 斯乌普斯克的雕刻平板（墓碑 一？），什切青国家博物馆。



26. 杨科沃出土的头像，11 世纪一？。

现存留下来的遗迹，我们觉得应该与四面神像有一定的相似性，1848 年在波兰东南部边境附近波多里亚的兹布鲁奇河⁶⁷里发现了四面神像（见插图 24）。这证明了斯拉夫人建造神庙和巨大神像的传统有着悠久的历史，而不是受基督教世界的外来影响所致。然而大多数研究者认为，伴随着基督教化而从西南方传入的中世纪艺术才是促进波兰领土上大规模建造纪念雕像的原动力。

当时由部落民族自己创作的这些雕像与基督教崇拜的精美作品之间存在一种竞争关系。在基督化时期的波兰后期部落遗址中，雕像艺术尤其丰富，特别是在大波兰地区和波兰北部地区。这些带有个性化艺术表达形式的大小不一的人物雕像中，值得一提的有：来自斯乌普斯克的雕刻平板（见插图 25），来自科沃附近的波维尔切的艺术雕像，莫格尔诺附近的杨科沃⁶⁸的头像（见插图 26），卡尔图济附近的莱西诺⁶⁹的石浮雕（见插图 27），展现的是斯堪的纳维亚神话中的画面——迎接勇士入瓦尔哈拉宫——这显然是斯堪的纳维亚部落留下的痕迹。还有来自普鲁士领土上发现的人物石雕（见插图 28）（在新石器时代



27. 卡尔图济附近的莱西诺的石浮雕：骑士与长角人物形象。© 格但斯克考古博物馆。



28. 普鲁士人创作的雕像，肯琴附近的巴尔软，12至13世纪(?)，目前位于奥尔什丁城堡庭院内。

这里创作的琥珀人物雕像就非常有名了)，此外还有来自温契查⁷⁰的女像，来自沃林和奥波莱的木马和带生殖崇拜表达含义的来自沃林的四面像等等，不胜枚举。它们大多创作于10—12世纪之间，但具体时间难以精确定。其中的一部分甚至无法从思想意识方面确定是属于异教文化还是采用了形式古老的艺术语言来表达的基督教艺术。比如斯乌普塞克的平板疑似基督教式的墓碑，而杨克夫之头被怀疑是罗马十字架上的基督之头。艺术史学家们对它们的投入的关注甚少。这些作品和艺术表现都根植于史前艺术的传统中，时至今日都被掩盖在更为璀璨的、随着基督教而来

的西方“舶来”艺术的阴影之下，显得黯淡无光。虽然它们的表现形式各异，但在所有这些遗迹，尤其是大型的遗迹中的纪念雕塑，都会让人产生这样一种感觉：这些艺术作品的创造灵感似乎都是来自统治着中世纪的基督教。尽管从史料中我们偶见只言片语来描述那些异教神庙中曾存在过的绘画装饰，但实际上该时期的绘画遗迹已经无据可考，因此现存的神庙遗迹和其中的雕像，对于我们来说是“本土”艺术存在于后期部落文明中的非常重要的证明。

注 释

1. 扎维尔切附近的加道瓦 - 斯卡瓦: Dziadowa Skala near Zawiercie
2. 莫斯特文化: Mousterian culture
3. 格拉维特文化: Gravettian culture
4. 奥瑞纳文化: Aurignacian culture
5. 东格拉维特文化: East Gravettian culture
6. 普瓦夫斯卡山: Góra Puławska near Puławy
今天的普瓦维地区
7. 奥尔库什附近的玛希茨卡洞穴: cave at the village of Maszyce near Olkusz
8. 拉岱岩洞: Abri Lartet (法文)
9. 布兰夏尔岩洞 (多尔多涅): Abri Blanchard (Dordogne) (法文)
10. 维尔契采: Wilczyce
11. 格内尔斯多尔夫: 德文: Gönnersdorf
12. 马格勒莫斯文化: Maglemosian
13. 斯特柴尔采 - 克拉耶斯凯附近的多别格涅瓦: Dobięgniew near Strzelce Krajeńskie
14. 斯乌普斯克: Słupsk
15. 波德尤彻: Podjuchy, 今天的什彻青 - 波德尤彻: Szczecin-Podjuchy
16. 什彻青的格拉博沃: Szczecin-Grabowo
17. 巨石文化: Megalithic culture
18. 维特日霍维采: Wietrzychowice
19. 科沃附近的加伊: Gaj near Koło
20. 斯乌普斯克附近的乌帕瓦: Łupawa near Słupsk
21. 布热希切 - 库雅夫斯凯: Brzeście Kujawskie
22. 格鲁德克 - 那德布日内: Gródek Nadbużny
23. 桑多梅日附近的兹沃塔村: Złota near Sandomierz
24. 赫鲁别舒夫附近的斯特日茹夫: Strzyżów near Hrubieszów
25. 弗沃茨瓦维克附近的多布罗: Dobro near Włocławek
26. 布罗诺齐采: Bronocice
27. 拉齐博日附近的奥西采: Osice near Racibórz
28. 杰尔若纽夫附近的约尔达努夫 - 西里西亚: Jordanów Śląski near Dzierżonów
29. 卢布林附近的克兰日尼查 - 雅拉: Krężnica Jara near Lublin
30. 夏莫图维附近的贝蒂涅: Bytnie near Szamotuły
31. 特日茨涅茨文化: Trzciniec culture

32. 奥波莱 - 卢拜尔斯凯附近的德拉托夫: Dratów near Opole Lubelskie
33. 希维德尼查: Świdnica
34. 乌涅茨基文化: Lusatian culture 约从前 1400 到前 300 年居住在波兰大部地区、乌涅采地区、捷克北部、摩拉维亚北部、斯洛伐克西北部那些部落的文化。
35. 哈尔施塔特文化: Hallstatt culture
36. 德什奇诺: Deszczno
37. 特伦德霍尔姆: Trundholm
38. 皮尔斯特尼查: Pierścina
39. 卡沃维采: Kałowice
40. 日尼诺附近的索别尤希: Sobiejuchy near Żnin
41. 格但斯克旧城附近的格拉博沃 - 博波夫斯基: Grabowo Bobowskie near Starogard Gdański
42. 微兰诺微文化: Villanovian culture
43. 伊特鲁利亚人: Etruscans
44. 沃乌夫附近的瓦幸: Łazy near Wołów
45. 沃乌夫附近的希齐纳瓦: Ścinawa near Wołów
46. 兹沃托雷亚附近的霍伊努夫 - 高利舒夫: Chojnów-Goliszów near Złotoryja
47. 大波兰的高茹夫附近的德什奇诺: Deszczno near Gorzów Wielkopolski
48. 斯基泰人: Scythians
49. 古宾附近的维塔什科沃: Witaszkowo near Gubin
50. 弗罗茨瓦夫 - 奥索博维采: Wrocław-Osobowice
51. 比斯库平: Biskupin
52. 希兰热: Ślęża
53. 萨姆比亚: Sambia (Samland)
54. 扎科茹夫: Zakrzów
55. 卡利什附近的温哥 - 皮卡尔斯基: Łęg Piekarski near Kalisz
56. 奥波莱附近的高斯瓦维采: Gostawice near Opole
57. 泽布日杜夫: Zebrzydów
58. 约维什: Jupiter
59. 格涅兹诺附近的马哈赫瓦发现的伊西斯和荷鲁斯神像: Isis with Horus, Małachów near Gniezno
60. 普热沃斯卡文化: Przeworsk culture
61. 罗兹附近的比阿瓦: Biała near Łódź

62. 威尔巴克文化: Wielbark culture
63. 波德拉谢的哈齐基城堡: Haćki in Podlasie
64. 普沃茨克附近的舍利格: Szeligi near Płock
65. 普沃茨克附近的普若博什柴维采:
Proboszczewice near Płock
66. 沃林: Wolin、什彻青: Szczecin、科沃布热格:
Kołobrzeg
67. 梅克伦堡: Mecklenburg
68. 波多里亚的兹布鲁奇河: Zbrucz in Podolia
69. 莫格尔诺附近的杨科沃: Jankowo near Mogilno
70. 卡尔图济附近的莱西诺: Leżno near Kartuzy
71. 温契查: Łęczyca





Chapter 2

第二章

皮亚斯特王朝时期的 美术

罗伯特·库恩克勒（建筑）

Robert Kunkel

马莱克·瓦勒查克（绘画、雕塑和手工业）

Marek Walczak

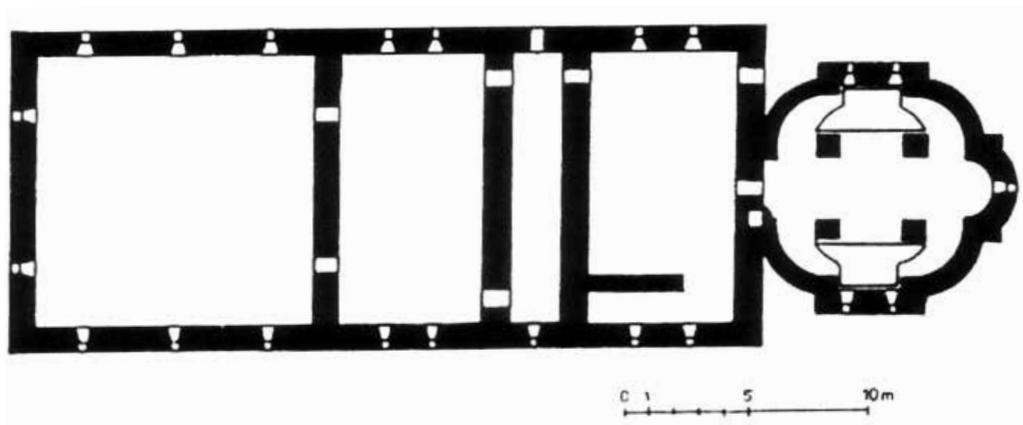
建 筑

在 10 世纪的欧洲，西罗马帝国迎来了复活。此时随着萨克森王朝获得罗马帝国的统治地位，欧洲的政治中心从莱茵河和默兹河流域东移。与帝国相邻的部落之前处于西方政治影响的范围之外，而今部落首领们不得不面临生死抉择——要么迎接一场以卵击石的战争，不仅是与罗马帝国作战，而且要与整个西方基督教世界为敌；要么成为帝国的盟友。先是捷克的博日沃伊¹，接着波兰的梅什科，最后是匈牙利的盖萨²都选择成为帝国的盟友。10 世纪下半叶，西欧基督教在中欧三国的扩张已经尘埃落定。

传说中的波兰王朝建立者皮亚斯特在 9 世纪中期统治着大波兰地区，然而第一位出现在欧洲舞台上的波兰统治者是他的玄孙梅什科——谢莫米斯尔³的儿子。梅什科迎娶了捷克大公的女儿道布拉娃⁴为妻。在 966 年，他与国家一起接受了基督教。皮亚斯特王朝最初的几位统治者利

用外交才能很快与统治周边国家的王朝进行联姻，加之拥有罗马帝国的强大后盾支持，使他们有效地瓦解了国内竞争者们颠覆政权的努力。

当时的波兰人惯用木料为建材，这一传统已经延续了几百年。对于波兰人来说，木料随手可得，用做建材可给人以温暖舒适的感觉，即使是对于建筑技能不高的人，加工处理木料的难度也不大。因此，不仅大公们采用土木结构的城墙来防御其广阔的领地，较小的定居点也多依赖土木护墙的保护，使整个地区的安全性得到了极大的保障。在建造住宅时，木材的缺点在于耐久度较差，然而对于新的宗教和渴望巩固其统治的皮亚斯特王朝来说，木材的这一缺点反而成了优点。平民的木质住房不管是采用框架结构还是编制结构或冠状结构，其寿命都只能服务一代人，而统治者用石材建造的大厅和神殿，则因其坚固耐用而被赋予力量和持久的象征意义，能最明显地区别于平民，彰显其权力。



1. 莱德尼茨基岛上的图纸，11世纪初。

第一座波兹南大主教教堂可能是大波兰地区最古老的基督教教堂，建于波兰966年接受基督教之后不久。这座教堂早已不复存在，它的遗址埋藏在后来重建的哥特式教堂地下。因此我们仅能在脑海中勾勒其原貌。可以了解到的是，它占地面积颇大，是一座长度近50米的三殿式巴西利卡式教堂，带有横厅也就是“耳堂”，横殿的东端是带有祭坛的半圆后殿，正殿与后殿遵循古老的罗马方式直接相连而未经高坛的过渡。教堂西端由平顶的大面积的三塔封闭，其位于门廊中间的位置，上方有由廊柱支撑的圣坛礼拜堂。波兹南教堂与在萨克森王朝时期建造的奥托皇家教堂非常近似，都是沿用了加洛林传统模式建造的长方形基督教教堂，只是规模较小，艺术形式也略显简朴。考虑到当时的历史背景，我们并不会对此感到惊讶。

其后，在大波兰地区建造了第二座长方形大教堂，坐落于格涅兹诺城堡之下。建造时间约在997年之前。教堂的形式更为简朴，取消了两侧的耳堂。它的发掘过程也备受关注。在编年史中，这座教堂被描绘得精美绝伦，与它实际的简朴结构形成了鲜明的对比。据编年史记载，这座大教堂内部采用了大量的黄金做装饰，显得金碧辉煌。教堂的主祭坛、圣道博⁵的墓穴和巨大的金色十字架都用黄金覆盖。这些黄金的捐赠者就是当时的国王——勇敢的鲍莱斯瓦夫。据说这位国王体态肥硕，他捐赠了一笔和自己体重相等的巨额黄金。这座教堂早已归为尘土，当时的盛况也无迹可寻。现在的研究过程中，所披露出来的仅仅是一些彩瓷地砖的碎片，供我们凭吊这座最古老的建筑。

波兰第一君主制时期的建筑遗迹中保

留最完好的是在大波兰地区被发现的一处教堂建筑残存，坐落在位于格涅兹诺和波兹南的之间的莱德尼查湖⁶中小岛上。建筑长30米，呈长方形，有上下两层楼，与中心教堂相连接。这座建筑是大公的宅邸（被称为“宫阙”），大概修建于勇敢的鲍莱斯瓦夫一世统治时期（见插图1）。两层楼的教堂具有希腊十字架结构，两边有平衡的侧翼，四分之一圆弧形的走廊将其侧面墙壁相连。这种建筑类型在帝国时期非常普遍，保存下来的例子（尽管总体来说都是较晚时期的）还有纽伦堡⁷的城堡和美因茨大教堂附近的主教教堂，这些都是仿照亚琛帝国查理大帝的帝国大教堂而建造的，都沿袭了其两层框架结构的建筑思想，只是在规格模式上有所降低。

而在以小波兰和西里西亚地区为代表的波兰南部，最古老的大型建筑的外观与上述例子稍有不同，多有明显的捷克建筑特点，甚至可能承传了更早时期的大摩拉维亚公国的建筑风格。在克拉科夫瓦维尔山上的建筑群与布拉格城堡⁸的独特形式非常相似，它可能成形于波西米亚时期，而勇敢的鲍莱斯瓦夫国王在10世纪最后十年间，将这片疆域纳入了波兰版图。这里的城堡和城镇曾被防护墙所环绕，除了大型的教堂之外，还发现了很多形式各异的小型宗教建筑，大概修建于1000年前后。

在瓦维尔建筑群里保留最好的建筑是一座带有四个半圆壁龛的小圆形教堂，它

被掩埋在王宫西翼的地下墙之内，曾经耸立于瓦维尔宫的防护堤上。这个小教堂呈圆筒状，上有圆顶，连接着四个半圆形的壁龛，西面还有一座方塔。建筑的上层有平台，通过圆形的楼梯间可以到达这里（见插图2a, b）。这座小教堂的建造技术还很原始，现在已经碎成小块的石灰岩地砖是用动物皮毛和经久耐用的石灰砂浆混合制成。这种材料的粘合度要比石材好很多，建造的墙壁也更为柔软，但稳固性高得惊人。在这座建筑中，测量的精确性、空间系统的复杂与象征性令人惊叹，而建造工艺却停留在最初级的阶段，当时的人们仅仅掌握了砌墙技术，甚为落后。这两方面看起来相当矛盾。

瓦维尔教堂的设计结构与坐落在莱德尼茨基⁹岛上的教堂相仿，尽管在几何外形上有所差别，但都具备两个重要的元素——十字形和圆形——耶稣受难的十字架和与之相建筑风格独特的圆形祭坛华盖，为其矗立之所赋予了神圣的意义。圆形和十字形这两个元素交织在一起，能够在中世纪的人们思想中激发起对救赎之地——圣城耶路撒冷的联想。在这样一个富有象征意境的建筑背景下举行弥撒圣祭一定会有着特殊的意义。

勇敢的鲍莱斯瓦夫之子——迎娶了帝国公主的梅什科二世是一位才华横溢、知识渊博的君主，被誉为“王座上的学者”（见插图3）。不幸的是，在内部反对派发

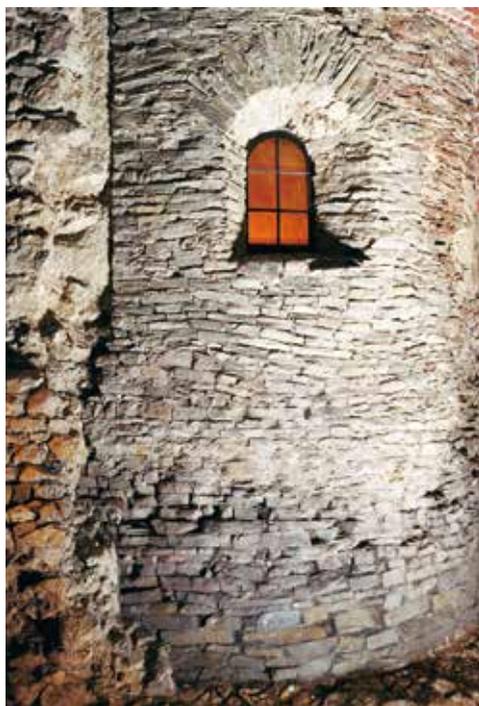
起的愈演愈烈的斗争和捷克亲戚们不怀好意的覬觐之下，波兰第一君主王国内外交困，最终分崩离析。捷克人大举入侵大波兰地区，国土上满目疮痍，正如编年史家所写的“成群的野兽在神庙的废墟上繁衍生息……”

在罗马大帝的斡旋下，梅什科二世的儿子卡齐米日（被称作重建者）于1039年重归波兰并登上了宝座。但很久以来，他的身份都不再是波兰王国的国王，而只是波兰公国的大公。不早于11世纪末，在格涅兹诺和波兹南原来的主教教堂旧址的地基上新建了罗马式教堂。尽管精确的石料加工细节可以证明石匠们技艺的明显提高，但教堂的空间结构非常简单，甚至是有过时的。此时大公国的建设投入重点已经移到富有的克拉科夫地区和令人更有安全感的马佐夫舍地区，大波兰地区备受冷落。直到11世纪下半叶，宗教建筑的建设才开始复苏。

本笃会僧侣随着基督教的传播而在波兰出现，但是最早的固定修道院大概是在重建者卡齐米日统治时期建立的。其建筑形式没有遵循欧洲的标准，而是有回廊环绕着其正方形庭院，并连接着教堂和规格一致的住宅建筑。本笃会独立于当地主教区的等级制度，教会成为一个文化和科学中心，不仅为僧侣们提供祈祷和静修的场所，还培养了出色的大臣和外交官。卡齐米日和后继者鲍莱斯瓦夫二世完善了教会



2a. 圣费利克斯圆形教堂，克拉科夫瓦维尔城堡，10至11世纪，摄影：S. MICHTA。©瓦维尔皇家城堡。



2b. 圆教堂墙壁，摄影：M. GRZYCHOWSKI。



3. 玛蒂尔德公主向梅什科二世递交书简（遗失书页复制）。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

组织，为每个大主教区都修建了本笃会修道院。克拉科夫附近的蒂恩涅茨修道院坐落于维斯瓦河畔的石灰岩上，有一座占地不大的传统式无耳堂的长方形会堂，内部每个殿的东端都有一个后殿。侧殿墙上有半柱型的支撑物，似乎表明，这是为了加固支撑拱顶上拱条而采取的原始措施。拱形的回廊由相邻的双层小柱支撑，柱顶有丰富的雕刻，然而由于气候原因，回廊从未被使用过，后来被墙封闭并装上了窗户。

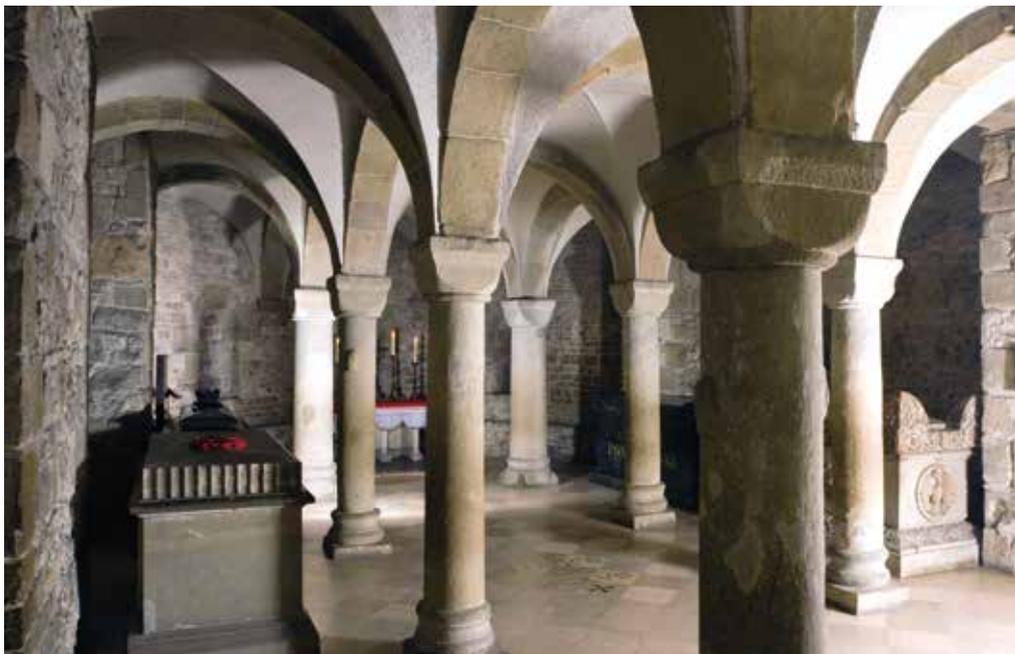
在这个时期的第二座本笃会修道院修建于大波兰地区的莫吉尔诺¹⁰，主体由带耳堂的长方形会堂和两个地下室组成，并在东西两面加修了合唱台。在西合唱台上面建有大型的方塔，其风格类似于默兹河和斯凯尔特河流域的建筑，也就是今天所说的比利时风格。地面上是十字型拱状塔顶，地下由岩石地基承托，但是没有出现肋拱，完全靠中心支柱支撑，这很可能是未经损毁的现存最古老的波兰罗马式教堂的内部形式。

大约在 11 世纪中期或者之后不久，在克拉科夫瓦维尔城堡中，波兰公国大公的府邸建筑群宣告竣工。建筑群包括了教堂和宽大的宫殿。非常有意思的是教堂，其长方形会堂较为短小，带有两个西塔，而东部则有很大延伸。四柱支撑的祭台高耸于地下室之上，其顶端是有祭坛的后殿，祭台前方是耳堂，耳堂两侧又有后殿（见

插图 4）。这种被称为“缩短型”的长方形会堂，包括了所有大教堂的建造元素，具有当时萨克森建筑的明显风格特点。瓦维尔宫的殿与殿之间所采用中心方柱—圆柱—中心方柱交替支撑的形式，也更有力度地佐证了其萨克森“血统”。

在 11 世纪下半叶，皮亚斯特王朝统治者们已经积累了丰富的与捷克人战斗的经验，他们在寻求一处比大波兰地区更安全的地方来建造都城，最终将目光聚焦在东方马佐夫舍。在歪嘴的鲍莱斯瓦夫大公和来自默兹市（今日比利时的城市）的亚历山大主教统治时期，马佐夫舍的省府普沃茨克迎来了自己的辉煌，成为了波兰的新都城。普沃茨克的王宫城堡内，大型的宫殿和本笃会修道院相继破土动工，城堡的石头教堂也随后落成。这是一座当时仅次于克拉科夫大教堂的第二大教堂。在大公和主教的宫殿中，云集了大批学者和艺术家，他们大多都有深厚的默兹艺术功底。在亚历山大主教赞助修建的教堂中，保存最完好的一座是离普沃茨克不远的位于柴尔温斯克¹¹的天主教会修道僧侣教堂。它在 1155 年前建成，长方形会堂带有耳堂，东端是三个后殿，西面有两座塔，两座塔之间的楼上平台修有一个小教堂。在平台的下面是开放的前厅，带有精美雕刻装饰的正门隐于其中（见插图 5）。

位于柴尔温斯克的修道院因其融合众多艺术学派和流派的特点而显得别具一



4. 圣莱奥纳尔德地下墓室，1090—1117年，克拉科夫瓦维尔大教堂。摄影：M. GRYCHOWSKI。



5. 位于柴尔温斯克的天主教会修道僧侣教堂，建成于1155年前。

格，我们可以把它当做一个极佳的教学实例来诠释罗马建筑的特色。之所以会出现这种情况是因为缺少本土化的、长久稳固的建筑工坊。在每一次投资建设和扩建装修时，都不得不临时性地从其他国家和地区招募一个由泥瓦匠、石匠和雕刻师组成的流动团队。建设柴尔温斯克教堂墙体的石材是当地出产的花岗岩，属于大波兰地区皮亚斯特建筑中的传统材料，这种材料不太容易加工。而墙、拱门和穹顶上的装饰都大面积采用了被称为“罗马砖”的小平砖，这也是罗马砖这种新型建材在波兰应用的首个案例。它们的名字似乎在昭示着其创造者来自遥远的罗马，在那里开窑

烧砖已经导致当地的木材价格飞涨，因此砖窑的生产肯定也难以以为继。它那狭长的长方形会堂有三个大殿，东端由半圆后殿封闭，这一结构在当时的欧洲是被广泛采用的。但是在缩短的会堂中，后殿的十字型翼部设计和侧墙上成排的拱门装饰则具有典型的默兹或莱茵河下游地区的建筑特点。而正厅之间的后殿以中心方柱—圆柱—中心方柱交替支撑的形式，以及带有门廊和二楼平台的“帝国式”两层结构则是萨克森建筑风格的元素。在门廊中间那座雕工精湛的正面无疑出自北部意大利雕刻匠师之手，与来自意大利摩德纳的著名的维利格罗莫工坊有着密切的联系。

歪嘴的鲍莱斯瓦夫在自己的遗嘱中写道，要将克拉科夫作为大公国的都城。在克拉科夫瓦维尔山坡上的新教堂，始建于勇敢的鲍莱斯瓦夫时期，瓦迪斯瓦夫一世·赫尔曼继续修建，直到1142年才最终竣工，时值歪嘴的鲍莱斯瓦夫统治时期。这座教堂是当时波兰规模最大、最宏伟的教堂。在历经三代统治者的建设过程中，创建者和设计师曾到当时欧洲的中心——莱茵河流域去找寻灵感，在那里有结合高卢和日耳曼艺术风格建造的施派尔、美因茨、沃尔姆斯和班贝格帝国大教堂。这些建筑都具备如下特点：其一是内设双合唱台，即两个遥遥相对的，供唱诗班栖坐的高台。其二是在东、西两面各设一个后殿，有圆柱支撑的地下室，

其上建有高塔。其三是每一个灯塔都伴有一个塔楼，内有楼梯。其四是采用多样化的建筑装饰来美化整个教堂的外墙。这种装饰分为石墙外的垂直壁柱和后殿外墙高处的横向骑楼楣雕饰。

尽管在克拉科夫大教堂的遗迹上，只有某些部位显露出罗马式的概念，但它仍然是公认的波兰现存的最大一座罗马式教堂。位于温契查¹²市附近的图姆¹³的修道院教堂重复了克拉科夫大教堂的格局，只是形式更简略一些（见插图6a, b）。位于温契采公爵府邸的大型罗马式教堂显然是又一个莱茵风格的翻版，内设效仿帝国大教堂的双合唱台，两个高坛延伸至东西两端的后殿。教堂为两层结构，侧翼殿上层有平台。在东端的半圆形后殿旁还增加了一个小殿，与班贝格和雷根斯堡大教堂相似，极有可能是存放圣物箱的库房。也许这里珍藏着用雪松木精雕而成的宝箱，箱体敷以金箔，镶嵌着名贵的红绿宝石和珍珠，而箱内静静地沉睡着著名的拜占庭圣物——神圣十字架。

小波兰地区还有另外一些受到了莱茵艺术风格影响的建筑，其中有两座规模不大的单殿教堂值得一提，一座位于普兰多钦¹⁴，另一座位于彦德热尤夫¹⁵，在它们西面都有多边形的高塔。普兰多钦教堂的八角塔筑基于地面之上，教堂正殿有半圆形的拱廊环抱，而四面的后殿上有平台（见插图7）。教堂的设计让人自然而然地联想到



6a,b. 位于温契查市附近的图姆的修道院教堂，1149—1161年。



7. 波兰多钦教堂，12世纪上半叶。
摄影：M. GRYCHOWSKI。

了莱茵式的帝国大教堂那两个后殿和高高遥遥对的双合唱台，尽管我们这里将长逾百米的大教堂正堂和仅有十几米跨度的单殿式小教堂相提并论显得有些突兀。这两个小教堂卓越的建筑质量也让人赞叹不已。筑墙所用的石料都经过了精细加工，墙体采用呈框架式分割的垂直壁柱来美化，后殿外墙基底有纹刻图案，而高处则是精美的横向骑楼楣，窗户之上那优雅的拱顶刻有瓣形浮雕进行点缀，南墙上的大门虽然破损严重，但其上美轮美奂的繁复雕饰仍旧依稀可见。这些特征都与12世纪莱茵河建筑特色非常贴近。位于波兰多钦的教堂大约建于12世纪中叶，整个建筑美不胜收，是一个具有传统罗马式建筑风格的典型例子，但它在后来的扩建和修复中被糟蹋得面目全非，堪称狗尾续貂，实在令人扼腕叹息。

为了避免为争夺继承权而引发内战，歪嘴的鲍莱斯瓦夫大公在临终前接受了割据的事实，将国土一分为四，分封给了自己的四个儿子。长子得到了克拉科夫周围的大片领地。这使当时还是统一的王国分裂成了几个省。这一时代的封建割据特征也给建筑艺术带来了变化。此前，修建宫殿、教堂和修道院的主要出资者（实际上也是唯一出资者）是波兰公国的大公，那么现在就有四个大公了，很快就会有更多的主教、大贵族簇拥到他们身边，共同参与到新建筑的构思与设计中。然而与统一

时期的波兰相比，这些创意构思通常略显简约，因为他们是按照一个区域而不是整个国家的规模和需求来设计的，但这并不意味着艺术质量也会随之下降。

桑多梅日领地的首府所在地是位于尼达河¹⁶沿岸的维西里查¹⁷，这里有一座建于12世纪的大型宫殿建筑群，考古学家们在这儿发现了两座石房和两个圆形大厅的遗迹。在同一区域内矗立的两座教堂地下，一座哥特式学院教堂的部分遗迹被发掘出来。教堂的建造规模较小，但其复杂丰富的空间体系令人耳目一新。我们尝试着勾勒其原貌：有着拱型天花板的教堂地下室由四根柱子支撑，而其地上部分则耸立着圣坛。这类分层式圣坛常见于大型的教堂或修道院，而在单厅小教堂中出现确是非常罕见的。

库亚维的宫廷大臣彼得·弗舍博若维茨¹⁸于12世纪末在斯特热尔诺¹⁹建立了家族修道院，并将它交给按照圣诺贝特²⁰戒律修炼的僧侣们管理。修道院教堂在规模和布局设计上都与几十年前的在克鲁什维查²¹不远处建立的那座修道院教堂相似，但建筑雕刻细节要比那座丰富得多。在建立者门楣上，展现的是彼得大臣亲手将具体而微的教堂模型进献给圣安娜的画面。

最能够将后罗马风格发扬光大的地区是西里西亚。这片土地先后由两位皮亚斯特王朝的大公统治。其中之一是大胡子亨利²²，他是歪嘴的鲍莱斯瓦夫大公的长子、

被驱逐的瓦迪斯瓦夫的孙子。他在1163年回到了他继承的西里西亚领地。统治西里西亚的皮亚斯特王朝大公们励精图治，短短数年内就把这片百废待兴的领地治理得欣欣向荣。长子的后代们总有一种使命感和责任感，都雄心勃勃地试图将国家重新统一，因此他们兴建的建筑总是以整个王国的规格来设计的，有别于其他领地那些偏安一隅的“小朝廷”。

在大胡子亨利时代，（约1230年前后，位于莱格尼查）²³的大公城堡和城堡外的领地上，一片新修的大型建筑群宣告竣工。这是波兰历史上第一个将土木结构城堡成功地改建为砖结构城堡的例子。在山坡的边缘耸立着两座圆形的巨塔：圣彼得塔和圣雅德维加塔。前者是位于这个地区的终极防御力量，后者的规模稍小一点。在它们之间有一座建立在以前的防护堤上的长方形宫殿建筑，长达60米。（这里要提示一下，在克拉科夫的最大的罗马式教堂也只有55米长）该建筑的底层用于商业经营和物资储藏，其上的一层是生活居住区，最高的二层才是宫殿，里面是6米高的大厅，有直接可以从院子上到二层的楼梯。

在这个宫殿建筑旁边还有一座至今仍保留了部分结构的圣瓦夫日涅茨²⁴城堡教堂遗迹，这是西里西亚后罗马式风格建筑中最奇特的一座。圣瓦夫日涅茨教堂主体呈规则的十二边形，外围是一个镂空的六边形中心塔。在它狭窄的内部，有个圣

坛，上面一定曾放置过一个被金箔镶嵌的骨灰盒，里面装着教堂庇护者的骨灰。内部多边形的回廊，由带复杂拱肋结构的穹顶覆盖，中心塔由六根方柱支撑。建筑上的石雕细节非常丰富而细腻，在穹顶中心悬挂着花朵形状、龙和其他形式的拱顶石。靠墙的纤细小柱子不像出自建筑师之手，而更像是雕塑家的艺术作品。这座建筑的设计思路让人联想到莱茵河或默兹河流域的小礼拜堂遗迹，尽管圣瓦夫日涅茨教堂的规模和细节更胜一筹。

始建于1203年的大公修道院教堂的主要建筑是由亨利和他的妻子雅德维加公主（后来被封为圣徒）创意修建的，位于特日尼查²⁵，但很快就被公主改为庇护修女的西多会女修道院。主持这项建设工程的是精通科隆建筑风格、隶属于大公的“雅库布大师工坊”。这座修道院存在的宗旨与西多会的禁欲主义相离很远，是作为象征王朝权威的建筑物来建设的，同时也是大公家族的墓地。无论如何，它是中欧规模最大、装修和装饰最为华丽的一座西多会教堂。为了协调大公教堂的功能和修女合唱团的需求，建造者专门在主殿上层修建了一个平台。建造者是按照“正方形结构”原则架构这座大型罗马式教堂的，诚然这个教堂的主殿主体完全是拱形结构的，被称为“连接体系”²⁶，即正方形正殿的宽度正好是侧殿两个小正方形相连的跨度，但这一横跨格局已经与传统习惯的空

间结构体系相去甚远了。中心方柱的数量对应着侧殿分区的数量，每隔一个方形支柱上就有一个梁托，用来承托起两倍于侧殿跨度的正殿拱顶。这种体系的技术可行性已经在莱茵河流域的大型罗马式教堂得到了验证，如此厚重的墙压在受力不均的支柱上并没有造成结构上的问题。法国早期的哥特式建筑师为了在有窗户的多孔堞墙上避免配重失衡造成的不稳，保持内部的静谧和唯美，在拉昂²⁷和巴黎的教堂中的十字型正殿拱顶上添加了额外的横向肋骨架，建造了被称作为“六区分隔”的结构。特日尼查教堂拱顶的这一新设计是最终从莱茵流域的那些大教堂借鉴过来的。那里的班贝格教堂主教艾克白勒特²⁸是雅德维加公主的哥哥。因此，西里西亚的六区分隔型拱顶有着颇为复杂的渊源，它首先被特日尼查教堂引进，随后被位于拉齐鲍日的大公教堂效仿，在弗罗茨瓦夫的圣方济各会修士们中也引起了巨大反响，最终被用在了诸如弗罗茨瓦夫大教堂的大合唱台这类巨型建筑上。作为对西多会力求简朴这一教条的让步，特日尼查教堂省略了西塔。最终我们看到的就是这样一个没有塔的门面，前有开放而宽敞的门廊，三扇精美大门隐于其内。在后来经过巴洛克风格翻修后，这三扇门中只有一扇得以留存。门上面雕刻着这样的场景：大卫王弹奏着鲁特琴，拔示巴²⁹王后坐在宝座上聆听，在她后面站着穿着华丽的宫廷贵妇。

由大公和主教们出资建设的这些教堂、学院教堂、修道院和宫殿是最壮观的国家级建筑，不仅证明了统治者的强大和虔诚，也彰显了他们的统治地位。除了这些建筑之外，最大型的建筑就要属基督教的教区教堂了，它们不隶属于任何王公贵族或大主教们，而是与各阶层人们的日常生活密不可分的场所，很少会离开家庭活动的范畴。

在西里西亚留存着数量众多的砖石小教堂，这些用廉价的碎石砖头为建材，而未经任何美化装饰的简朴教堂是由当地的骑士和农民们集资兴建的。它们绝大多数都修建于13世纪的最初10年。修建这些教堂的热情与当时的一项政令有关，因为西里西亚大公宣布：同意将土地分配给居住点的住民，但有一个前提，就是他们必须依靠集体的力量在新建立的乡村建造一座砖瓦结构的教堂。如果实在太穷，大公还会给予相应的帮助。

西多会的教规在12世纪中叶就已经传入波兰，但是西多会开始建立自己的教堂和修道院已经是13世纪初的事了。与西多会的发源地勃艮第地区相比，波兰的西多会建筑在配置和装饰上的表现要高于平均水平。首先是采用了新式的，比同时代其他教会所谓的新式教堂和修道院更为先进的框架设计解决方案。修建宏大的修道院常常并不是西多会僧侣们自己的渴望，而是很多世俗的王公贵族对此抱有极大的

热情，非常愿意慷慨解囊，作为修道院的出资人。因为在他们看来，此举不但能树立自身威望，还能表达自己的虔诚，炫耀在王朝的地位。建造西多会修道院并为它配置上其运作所必须的物资耗资不菲，实际上也只有统治者和大主教才有此实力。

最古老的西多会建筑不仅在波兰，而且在整个中欧都代表了一个很有意思的过渡阶段，就是从罗马式的幕墙结构系统向哥特式的骨架结构（以柱子和扶壁为代表）空间概念的转变。以勃艮第教堂为蓝本，在波兰建造的西多会教堂融合了带肋拱顶结构和罗马式惯用的装饰于一体，这些建筑物是我们土地上出现的第一批整体拱形结构的大教堂。

由于尖拱顶的运用，就可以在任何一种形状的大厅上建造拱顶，适用于长方形、梯形、三角形、五角形、六角形等各类造型的建筑物，通用性极强。肋拱和装配元素的运用，建造拱顶施工时使用的模板——拱顶撑的应用，使建造轻薄的拱顶成为可能，也让施工过程摆脱了对重型脚手架的依赖，使在之前不敢想象的高度上建造穹顶成为可能。采用传统技术建造高耸的拱顶对建筑的墙壁是很危险的，容易使墙壁崩裂，不得不采取加厚墙壁的手段来提高其承受力。而轻薄的新式拱顶给墙壁带来的压力很小，墙壁可以建得很薄，只有在有拱的地方增加墙的厚度来加强支撑即可，这种增厚的尝试起初是较小的，但



8. 位于苏莱尤夫的西多会修道院，1176年。摄影：M. GRYCHOWSKI。

很快就演变成了扶壁，成为哥特式建筑最有特色的元素之一。

在小波兰有四座小修道院，分别位于彦德热尤夫、苏莱尤夫³⁰、旺豪茨克³¹和科普日尼查³²，它们非常相似，都是三殿式的带有长方形会堂和拉丁十字结构的教堂，简单的圣坛封闭于侧翼的小礼拜堂。这类型的修道院起源于勃艮第，但在整个欧洲都屡见不鲜，尤其是在周边的国家：意大利、斯堪的纳维亚、波兰和匈牙利。在13世纪，西里西亚的鲁迪·拉齐博尔斯凯³³、鲁比昂日³⁴和小波兰的朗德³⁵及波莫瑞的奥里瓦³⁶都再次复制了这类建筑。在旺豪茨

克的四边形修道院是保留最为完整的，它的议事大厅由四根柱子支撑，是在波兰后罗马式风格的教堂中内部保存最华美的一座（见插图8—9）。位于科普日尼查教堂的议事大厅只有两根柱子支撑，苏莱尤夫教堂则只靠单柱支撑，风格上更胜一筹。位于旺豪茨克的教堂有8米跨距的食堂大厅，由三个横跨的十字型肋拱构成拱顶，这是建筑结构上的一个重要成就（见插图10）。

在方济各会的兄弟们初到东欧发展的草创时期，他们恪守教规，安于贫苦，并没有打算为自己修建教堂或修道院。但

很快就发现这是行不通的，因为如果没有自己的教堂，在我们的气候条件下举行循规蹈矩的礼拜仪式和传播福音都是不现实的。当时波兰的社会对方济各会和多明我会传播福音都抱有极大的热情，因此要想建造教堂，不用担心找不到出资赞助者。本笃会和西多会的教堂气势恢宏，但其建设也受到两个条件的制约：大笔的资金和大片的土地。与之相比，建设方济各会教堂的门槛就低了很多，因为按照教规，方济各会兄弟是靠施舍为生的，建成后的教堂也需要他们自己维护，所以他们的教堂力求简朴，自然也节约了投资和用地。这样一来，那些不是很富有的中产贵族们也



9. 位于苏莱尤夫的西多会修道院的议事大厅，13世纪。摄影：M. GRYCHOWSKI。



10. 位于旺豪茨克的西多会修道院食堂大厅，13世纪下半叶。摄影：M. GRYCHOWSKI。

有能力捐助修建教堂了，他们希望通过这样的付出和每天按照教规的祷告来赎罪，以便死后能够有舒适的葬身之地。因此一大批方济各会和与之相近的多明我会教堂建筑如雨后春笋一般在波兰大地上迅速涌现。与要求隔离静修的西多会不同，这些教堂往往建在市场、城门等人流稠密之处。

最早的方济各会建筑并不像传统的教堂，而是效仿了西多会的建筑模式。在谢拉兹³⁷的那座现存最古老的多明我会建筑也与之相似。然而这座建筑采用了类似于本笃会传统修道院的侧翼设计，这让人联想到，约13世纪中叶的桑多梅日和扎维浩斯特³⁸地区，多明我会修道院就已经有接近于西多会修道院东翼的结构，并带有圣器收藏室、议事大厅和楼上的卧室。

以化缘为生的僧侣们在波兰修建的教堂是千篇一律的，都具备祈祷室和正殿这两个基本元素。祈祷室大体都是比较狭长的长方形大厅，上有拱顶，厅内摆放着主祭坛，设有唱诗班席位，僧侣们每日坐在这里合唱祷告。正殿则是信众们聚集的场所，房顶通常有天花板。这些教堂的建设也恪守僧侣的清规戒律，放弃了昂贵的整体拱顶，只在平台和祭坛上面建筑小型的局部拱顶，然而随着建筑工坊的技术水平不断提高，建造拱顶的花费越来越小，这一规定逐渐被束之高阁，开始出现覆盖整个教堂的拱顶。

桑多梅日的多明我会教堂堪称整个欧洲范围内的上佳之作。整个教堂都是用规则成形的陶砖建成的，达到了极高的技术水平。1226年由克拉科夫大主教伊沃出资建立了一座修道院，之后不久又增建了长达三个跨度的圣坛，13世纪中叶完成了整个建筑群的建造，也许是参考了北意大利风格，教堂有三个大殿和长方形会堂构成的主体、东翼结构（见插图11）。入口主大门位于正厅背面墙的中间位置，有着丰富的装饰，由成形的釉面陶片制成。它依旧是纯罗马式的（见插图12）。

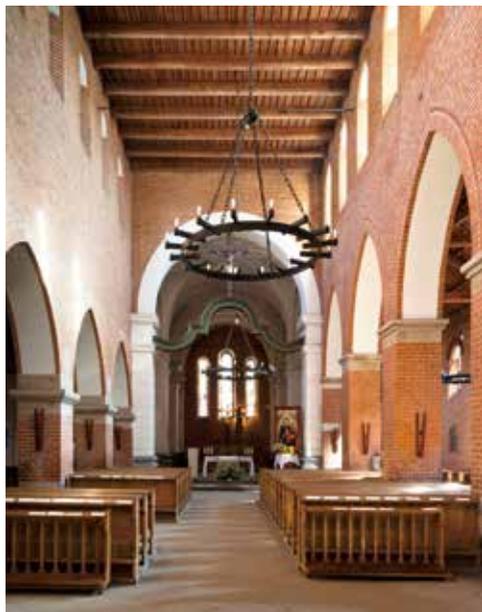
如前文所述，在克拉科夫的方济各会教堂是由西里西亚的大公家族出资建造的，尤其是当时控制着瓦维尔的大公——大胡子亨利，以及克拉科夫大公——虔诚的鲍莱斯瓦夫，他就被葬于此地。还有一些不典型的教堂建筑，其外形有着希腊十字架的等臂结构，一般是参考了古代十字型陵墓的原型，其中最有名的是位于拉温纳³⁹的高卢王后加拉·普拉西提阿⁴⁰的陵墓教堂。在西里西亚的鲁比昂日大公陵墓教堂也可归为此类，它们建筑构想的基础是相同的。

方济各会和多明我会的僧侣们在教堂内饰布置方面也别具匠心，他们不是用募集来的资金随意装点，而是有意识、有计划地布置教堂的整体：由建筑和功能安排开始，到有教育意义的壁画、两旁祭坛的形状和布置，以及直到进入13世纪后

引入教堂的木板绘画。化缘为生的僧侣们的教堂和修道院不仅向人们宣传着“简朴”这一纲领，而且他们也一直在身体力行。从13世纪中叶开始的所有宗教改革运动无不以此为楷模，反对大主教和高级神职人员的奢靡之风。而且对于当时那些捐资兴建了众多教堂的中产阶级来说，也与方济各会宣扬的简朴、谦卑和圣多明我会传道士崇尚的学术独立的宗教精神非常接近。因此，当时很多宗教建筑都重复运用了这些形式。

12世纪中叶，带有哥特式骨架结构的教堂在巴黎周围出现，那里是法国君王们的势力范围。此前的哥特式教堂内部大多光线昏暗，这与“上帝是世界之光”这一理念相悖，神学家们注意到了这一矛盾并提出了诉求。这种新型结构的出现正是对此诉求的回应。罗马式教堂的弊端在于依靠砖墙来承重，无法在墙体上大面积镂空来镶嵌玻璃窗。而在骨架结构中，拱顶是靠柱子支撑的，再辅以外部扶壁的支撑使其更为稳固，外墙可以被大面积的彩色玻璃窗取代。于是，五彩缤纷的着色玻璃将上帝之光投射到了教堂的内部。

在被皮亚斯特王朝统治的领土上最早的骨架式哥特建筑出现在西里西亚——在蒙古人入侵之前就开始启用的位于亨利库夫⁴¹的西多会教会的圣坛（1241年）和弗罗茨瓦夫大教堂的圣坛（1244年）。新的圣坛是在原有的罗马式主体上加盖，工程



11. 桑多梅日的多明会教堂内景，13世纪。摄影：M. GRZYCHOWSKI。



12. 桑多梅日多明会教堂主大门。摄影：M. GRZYCHOWSKI。



13. 弗罗茨瓦夫大教堂的圣坛，1244年。摄影：M. GRYCHOWSKI。

持续了30年，直到1272年才完工（见插图13）。我们能够看到这一具有哥特式特征的教堂建筑的拱顶还是由拱度不大的拱形扶壁所支撑。整个建筑共有三个“六区分隔”形拱顶，和诺曼底⁴²的教堂一样，圣坛呈长方形，被正方形托架支撑的拱形所包围。壁联和拐角的细柱上所雕的装饰是早期哥特式的柱头上常见的蓟叶和葡萄等夏季植物造型，是出自位于马格德堡和瑙姆堡的萨克森教堂工坊的作品。

大公们为自己在教堂中准备了最后的

安息之地，通常在“合唱团的中间”，有时会是一个单独的小礼拜堂。这样的教堂数量并不多，但它们还是很有特色的建筑，主要有如下几个例子：位于特日尼查的圣雅德维加礼拜堂（1268—1275年）、位于弗罗茨瓦夫的两层的亨利四世礼拜堂（1288年之后）和在鲁比昂日的鲍莱斯瓦夫三世的三拱形陵墓（1311—1329年）。

当雅德维加公主去世时，她被特日尼查修道院认定为圣人，为了让她长眠于此，她的孙子瓦迪斯瓦夫大公（即虔诚的亨利克的儿子）和萨尔茨堡的大主教共同出资建造了礼拜堂。礼拜堂位于罗马式的耳堂内。当时曾计划在这部分的基础上扩建出一个更大的圣坛，但时至今日也未能实现。这个礼拜堂是由参与过迈森⁴³和瑙姆堡⁴⁴教堂施工的工坊参照法国古典哥特式风格建造的，在细节表现上采取了删繁就简的手法。里面的墙体几乎都被采光极好的披针形大窗所取代，成为长方形华盖拱顶的延续，东端由五边形封闭。每个肋拱都有自己的延续，以细柱的形式沿墙而下，直至支撑在小的多边形基柱之上平的地基。这种完全按照古典哥特原则建立的实例在波兰很少，因为法国哥特式被波兰接受时，古典哥特时期已经过去了（见插图14）。中欧的古典哥特时期是在14世纪，此时的建筑已经完全是另一种风格了。

可以从下面这些例子中观察到法国哥



14. 位于特日尼查的圣雅德维加礼拜堂，1269年。
摄影：S. NOWAKOWSKI。

特式风格在中欧土地上留下的印记：位于弗罗茨瓦夫的图姆斯基岛⁴⁵上的小礼拜堂，以及为亨利克四世⁴⁶修建的墓葬礼拜堂。它们与古老的传统大公礼拜堂特点一致，有向上延伸的两层结构，有狭长的披针形窗户，两边的实墙体面积很小。

当时的欧洲有一条重要商路贯穿南北，连接了德国和基辅，途径弗罗茨瓦夫、克拉科夫和利沃夫。这一地理优势极大促进了克拉科夫城市的经济发展，凸显了其重要性，使克拉科夫成为该省当之无

愧的政治、经济、文化中心。在不到十年的时间里，瓦维尔的地位也水涨船高，从一个仅仅满足当地需求的城堡升格为大公领地的首府，并最终成为了一个强大国家的首都，它的统治者也不再是任人宰割的羔羊，而成为国际政治舞台上的巨头之一。从瓦迪斯瓦夫·沃凯塔克⁴⁷统治时期开始，克拉科夫大教堂获得了加冕教堂的地位，小波兰自此完全从属于克拉科夫的主教，与格涅兹诺的大主教分庭抗礼。

以哥特式风格改建克拉科夫大教堂的工程是从东面部分开始的，在1320—1346年按照后古典主义精神的哥特式风格，对那些之前运用的结构和装饰元素进行了教条地细化。在这个建筑中出现了两个被以后多次模仿的新元素：其一是别具特色的东侧圣坛上方的五根支柱支撑的拱顶，其二是主殿的加固墙，用于教堂内部侧翼耳堂（见插图15）。

格涅兹诺的大教堂从勇敢的鲍莱斯瓦夫统治时期开始就是波兰国王的加冕之地，最后一次加冕礼是在1295年举行的。在这个还是罗马式的教堂内，由大主教雅库布二世⁴⁸为普热梅斯瓦夫二世⁴⁹加冕。然而，在重新统一了波兰国土之后，瓦迪斯瓦夫一世选择在新建成的克拉科夫圣坛举行加冕礼。弗罗茨瓦夫和波兹南的主教们也建筑了新的哥特式教堂，这些大波兰的主教们内心抱着一种与克拉科夫一争高下的小心思。在来自斯考特尼克⁵⁰的雅罗



15. 瓦维尔克拉科夫大教堂圣坛，1320—1346年。
摄影：M. GRYCHOWSKI。



16. 格涅兹诺大教堂圣坛部分外景，14世纪中叶。
摄影：M. GRYCHOWSKI。

斯瓦夫·鲍果瑞⁵¹晋身大主教时，计划新建一座与其身份相符的宏伟教堂。这一工程始于14世纪中叶前，首先拆除了罗马式后殿，在原有的主殿主体上加盖了大型的多边形圣坛，有回廊环绕，配以多边形的小礼拜堂（见插图16）。在圣坛建好之后僧侣们就可以进行日常的祷告和宗教礼仪了。这时又夷平了罗马式的大殿主体，建造哥特式的主殿取而代之。与克拉科夫的工程相同，都再次利用了遗留下来的罗马式塔的地基以节省开支，将它与殿和新

的圣坛相连。此举会造成教堂轴线略有弧度。教堂的哥特式主体由波莫瑞的工坊建造，他们使用人造石进行雕刻装饰。在所有波兰格涅兹诺的教堂中最接近古典哥特式风格的是在巴黎的法兰西岛区⁵²建立的那座国王教堂。有三扇装饰精美的大门通向内部——南面墙上是国王之门和公正之门，北面的亡者之门通向教堂墓地。

我们注意到，西里西亚这片被皮亚斯特王朝统治的大公领地在14世纪中叶加大了对建设的投入力度。移民运动已经

结束，从瓦隆⁵³和法兰克尼亚⁵⁴定居点迁移过来的人们在这里休养生息，他们的孩子从血液和骨头里都变成了地地道道的西里西亚人。新城市呈现出一片经济繁荣的景象，那些宏大的教区教堂的投资创建者中，不乏市民阶层的身影。

随着弗罗茨瓦夫的皮亚斯特继承者亨利克六世在1335年归顺捷克国王约翰·卢森堡⁵⁵，弗罗茨瓦夫成为捷克王国内除布拉格之外的第二大城市。在1348年，波兰国王伟大的卡齐米日⁵⁶最终放弃了与捷克争夺西里西亚主权的抗争。罗马帝国皇帝和捷克国王查理四世当时在弗罗茨瓦夫建造了一座象征民族融合的独特教堂——奥古斯汀教堂。以此奉献给三位圣人——瓦茨拉夫、斯坦尼斯和多罗塔，他们分别是捷克人、波兰和撒克逊人的庇护者。

14世纪中期在弗罗茨瓦夫建成的一批大型教堂被定义为“西里西亚哥特式”建筑，形成了带有中欧地域性色彩的哥特式风格变种。在图姆斯基岛，来自克拉科夫的南克尔⁵⁷主教和来自波高日拉⁵⁸的普热茨瓦夫⁵⁹主教先后带来新的创意，由彼什科大师建造了教堂主殿的主体——早期哥特式的合唱台，在这座教堂对面还建了一个圣十字学院教堂（主体约建于1350年），其圣坛采用了双层结构。大公亨利克·普拉维⁶⁰礼拜堂也同样是早期哥特式风格。1334年，在旁边的皮斯克岛上重又建造了僧侣修道院的大厅教堂。当时在这

座城市还建造了两座大型教区教堂：圣玛利亚·玛格达莱娜⁶¹教堂和圣伊丽莎白⁶²教堂。上述几座教堂均是出自彼什科大师的手笔。此外，罗马大帝和捷克国王理查四世这两大巨头出资的奥古斯汀大厅教堂也在1351年破土动工。

风格最为连贯一致，充分地诠释了弗罗茨瓦夫的大师理念的是在沙面岛上的圣玛利亚奥古斯汀教堂。构成教堂大厅的三个等高的大殿被一个巨大的穹顶所笼罩，其下由扶壁支撑。因为拱顶的横跨要支撑在两个方柱和三个扶壁上，所以这一座五点支撑式穹顶也有着双倍数量的扶壁与之相配。三个八十米长的大殿均以多边形封闭，在侧殿耳堂同样运用五点支撑式拱顶，代替了典型的古典哥特式那种连续的带装饰华盖的横跨，我们看到的是数量众多的拱肋流畅地汇聚向圣坛方向，它们将整个横跨分割成了几个部分，整体内部给人以和谐统一的印象（见插图17）。这种内部的统一性具备新的后古典哥特式建筑时期的典型特点。五点式支撑穹顶的首个应用案例出现在克拉科夫大教堂圣坛的东面横跨上，时隔不久就再次出现在弗罗茨瓦夫的大教堂里。然而影响的方向好像发生了改变。对于类似的拱顶，彼什科大师在克拉科夫玛利亚教堂中运用过由东面封闭的处理方式。二十多年之后，这一圣坛穹顶的解决方案又被几乎原封不动地照搬到了弗罗茨瓦夫教堂之中。



17. 彼什科大师，弗罗茨瓦夫沙面岛圣玛利亚教堂，1334—1375年。

代表上述后古典哥特式风格的华丽建筑在西里西亚的其他城市也出现过。下述两座宏伟的巴西利卡式教堂堪称其中的翘楚。第一座是位于希维德尼查的教区教堂，该教堂拥有西里西亚地区最高的主殿，用原始方法挑高的拱顶高达32米，高逾百米的塔也创造了当时的纪录。教堂建于1330年皮亚斯特王朝的希维德尼查大公——鲍莱克二世统治时期；另一座教堂是位于斯切戈姆⁶³的耶路撒冷圣约翰医院骑士团教堂，这两座教堂都是由希维德尼查的雅库布大师工坊建造完成的。位于斯切戈姆的巴西利卡式教堂因为一直缺少资

金，其工期持续了150年，从14世纪中叶开工直到16世纪才竣工，后继的建造团队成功地保持了该建筑风格的一致性。这里还运用了在14世纪难得一见的解决方案：横穿的殿堂（即耳堂）。在后古典哥特时期，别具匠心的丰富雕刻装饰也大量出现在门楣、基石和拱顶支架上（见插图18a, b）。

在波莫瑞地区最早的中世纪建筑有着非常特别的面貌。由于波罗的海沿岸地区的归属权反复更迭，长时期处于异教部落的统治下，因此仅见一座用花岗岩建造的石结构建筑。该地区直到12—13世纪之



18a,b. 雅库布大师，位于斯切戈姆的耶路撒冷圣约翰医院骑士团教堂，始建于14世纪中叶。摄影：M. GRYCHOWSKI。



19. 位于马尔堡的条顿骑士团大团长宫，13 世纪下半叶至 15 世纪中叶。摄影：J. RACZKOWSKI。

交才被划入西欧建筑文化圈，而当时罗马式风格已是日薄西山。

皮亚斯特王公们为了抗击异教徒而引入了条顿骑士团，骑士团在很短的时间内就控制了东波莫瑞地区，并在此施政。13 世纪末，骑士团在波莫瑞建设了其他地区难得一见的防御型修道院，集军事防御、行政管理、宗教事务三种功能于一身。条顿骑士团的首领身兼军、教二职，既是指挥官，又是修道院长。在他们管辖的领地内，安置僧侣们的防御型修道院是所有这类强化据点中最成熟和最完善的。其他的城堡和防御建筑主要是地方行政官员的居

所。当时这些建筑功能上的变化也造成了建筑形式的简化。

通常僧侣的住地由几部分构成，主要部分是加固的骑士团僧侣修道院，城堡外加固的要塞与其紧密衔接。围绕着修道院的内部院子修建了规则的四翼结构。四翼相交的四个边角上都矗立着高塔，其中最宏伟的一座是主塔。礼拜堂和由议事大厅、食堂、宿舍组成的主厅位于整个修道院建筑的顶层，底层是军械库、仓库和其他经营用场所，中间一层用于储备大量的粮食和食物，以应对可能的长时间围困。

还有一些同类的防御型修道院分布在



20. 马尔堡城堡餐宫大厅，1335—1341年。

克维曾（德文：马林韦尔德）⁶⁴、瓦尔米亚地区的利兹巴克·瓦尔敏斯基（德文：海尔斯堡）⁶⁵，海尔斯堡的那一座有着美丽的大厅和围绕着内院的骑楼回廊。

1309年秋天，条顿骑士团总团长把自己的驻地从威尼斯搬到了波兰诺加特河畔⁶⁶的马尔堡⁶⁷。从那时开始马尔堡就成为条顿骑士团十字军的官方首都。在中心城堡里建成了实至名归的国王级宫殿——大团长宫⁶⁸（见插图19）。宫殿的外墙装饰得极为奢华。在楼上有两个大餐厅，被称为冬餐殿和夏餐殿。这两个大厅都是依靠中部修长的柱子支撑的，之上是如英国教堂

的议事大厅一样的棕榈形拱顶。与其首都地位相匹配的丰富的建筑装饰也同样出现在高城堡的大厅中和中心城堡有特色的内饰上。这些大厅中最大的要数餐宫大厅⁶⁹，它是由三根花岗岩柱子支撑的，其纤细程度令人难以置信（见插图20）。高城堡的礼拜堂被扩建成规模可观的两层教堂。在东面窗户上曾经屹立着一座大型的圣母圣子雕像。

在平息了异教徒普鲁士人的抗争之后，大量移民从欧洲人口过剩的地区涌入海乌姆斯卡地区待开发的广阔土地。除了条顿骑士团和新主教教区的主教们在扮演



21. 位于多布雷城的学院教堂，1357—1389年。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

着管理者的重要角色之外，还有一个强大的由商人组成的跨国经济组织——汉莎同盟不容忽视，这个组织在当时的舞台上也留下了浓重的笔墨。同盟控制着北海和波罗的海沿岸直到爱沙尼亚的进出口贸易。汉莎商人为统治者提供贷款，并决定贷款的利率，以此来获取特权和垄断。

波莫瑞地区城市的教区教堂脱胎于汉莎传统，很快就形成了几个基本的空间模式，总的来说都具有用陶片做简朴装饰的、结构简单的大厅。结构最简单的是主体呈正方形的低矮大厅，它被4条支柱均分为9个相同的正方形横跨。建造如此简

单和安全的静态系统难度很小，在建筑大师的指导下，哪怕只是一队普通的泥瓦匠也能快速完成建设。经常运用长厅，其内部侧翼的圣坛加长到耳堂，其宽度与整个大厅持平，西塔的两侧有两个礼拜堂，外墙呈长方形。这个设计结构适合采用在厚重巨大的建筑上，由一个帐篷似的房子覆盖，一座巨塔从房顶的西边部分拔地而起。在这群建筑中保留最好的是位于多布雷城⁷⁰的学院教堂（见插图21），以及位于布拉涅沃⁷¹和瓦尔米亚地区利兹巴克的教区教堂。还有一座位于弗伦堡⁷²的大型教堂——瓦尔米亚主教教区教堂⁷³，其主殿主

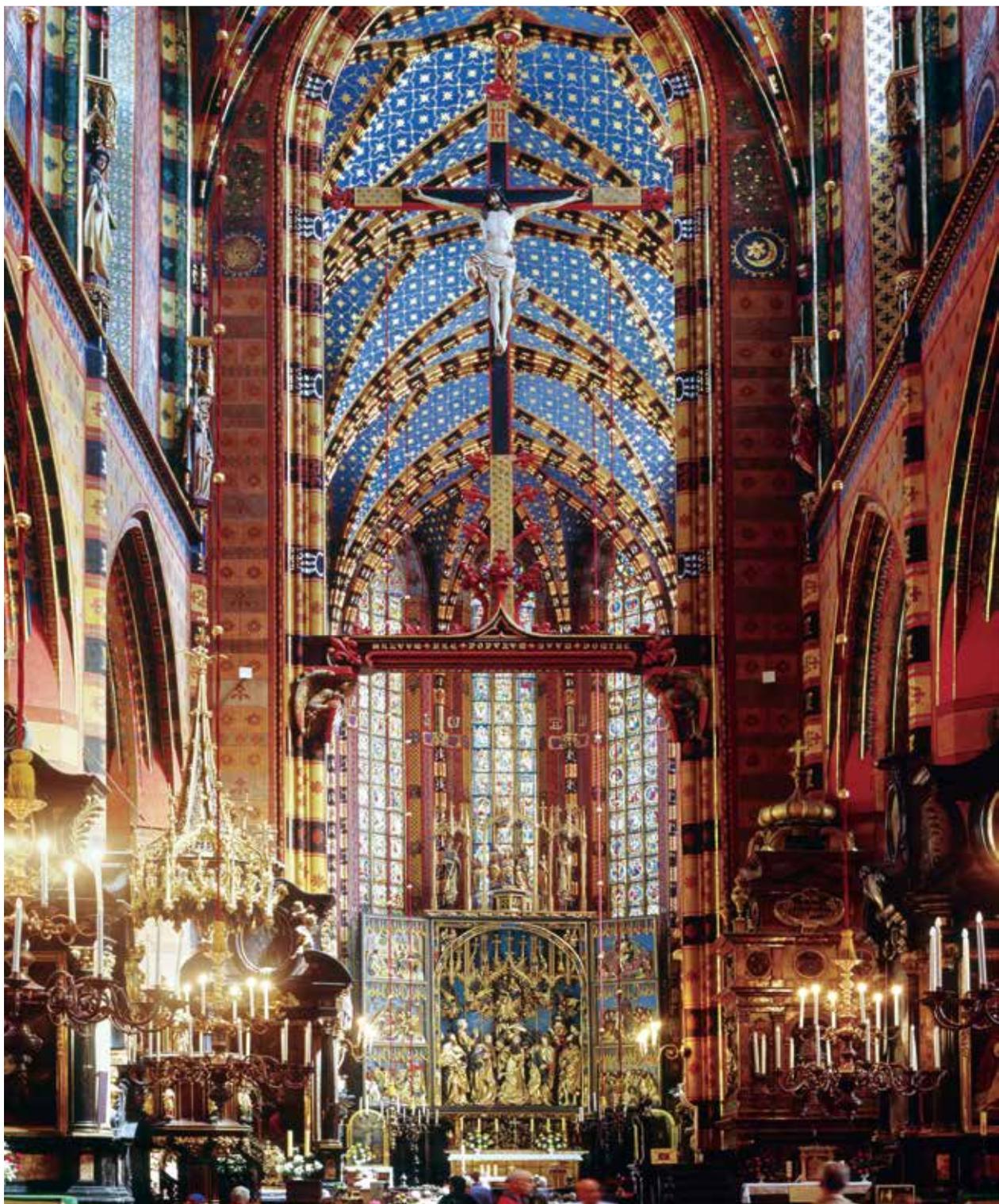
体也符合这类大厅的特征。它的内部由颇具波莫瑞特色的八边形高柱支撑起雕刻着密集人物侧影的拱门，其上铺开的是拱肋纤细的星状拱顶。被称为“中心拱肋”的另一类拱肋顺着拱顶中轴延伸，这同样是波莫瑞建筑的特色。弗伦堡教堂坐落于加固的小山上，八角形的巨塔立于其侧，巨塔同时也是钟楼，西塔则被取消，以装饰丰富的门廊代之。

在建立于13世纪下半叶的那些新规划的而不是从原来的定居点发展而来的城市中，一般都会以长方形的街道网络将整个城市划分为几个狭长的建筑区域。保卫城市的城墙大多接近椭圆形状。城市的中心区域被称为市场，通常作为城市的行政和贸易中心。每个城市都有市政厅，市政厅通常带塔，其建造也是从塔开始的。如果在城市发展的最初阶段，市长没有接管大公占据的塔，那么就要等到14世纪末才会建成独立的市政厅建筑。最初的市政厅简朴而规模有限，后来逐渐发展成为真正的市政宫殿。从远处眺望城市全景，可以看到市政厅之塔与教堂之塔和城堡之塔相毗邻，标示着第三种独立的、自治的权力中心——地方自治政府的出现。在税收官员监督下，市场内摆放着各种摊位，进行着贸易。在克拉科夫有一个纺织会所⁷⁴，一百多米长的街道两侧，商铺鳞次栉比，街道两端有大门可以关闭，形成了一个真正的大型市场。城市形成自己的建筑，总

体水平较高，重金聘请的专家们很注意遵照私人投资者对建筑的要求，他们对那些由公共资金投建的建筑质量把控也一丝不苟，城市自己本土的建筑特色与流动工坊的外来技艺相比越来越具竞争力。

南方城市的房宅与北方的汉莎式石建房宅相比更为简朴，房前通常有一个较大的门廊，可以让拉着货物的车辆直接开进来，那些货物也就是农业商人直接从小城镇收集来的农产品。在门廊的旁边建有一个小地下室，它后面是开放的厨房。大城市里显贵们的石建房宅通常都是这样的格局：房宅的前端是门廊和办公室，如果是汉莎同盟的房子，后面一般会有一个娱乐室和通向院子的窄走廊。主人房和卧室一般在楼上，其他功能的房间如厨房、仆人房被安排在房子的侧面。在这样的房宅通常会放弃可以驶入车的门廊，而以优雅的大堂代之。在弗罗茨瓦夫和克拉科夫等商业发达的大城市，石建房宅前面大多会有雕刻、绘画和镶金的装饰，前门和窗框装饰丰富。

还是在14世纪中叶前，伟大的卡齐米日国王在克拉科夫旁边的新城市卡齐米日⁷⁵修建了两座教堂——圣体教区教堂⁷⁶和圣卡塔日纳奥古斯汀会教堂⁷⁷。克拉科夫市民得益于商人米科瓦伊·维日奈克⁷⁸的慷慨资助开始重建自己的圣玛利亚教区教堂。上述的三座教堂都有相似的三十米高的长圣坛。卡齐米日国王在世时仅完成了



22. 克拉科夫玛利亚教堂圣坛，1355—1365年。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

玛利亚教堂圣坛的建造，这座圣坛堪称建筑装饰史上的杰作（见插图 22）。1360 年后，建造工作暂停，大殿的主体工程延绵了很多个世纪，奥古斯汀教堂未竣工。

卡齐米日国王在统治期间，对国防做了非常仔细的规划，修建了一系列城堡，加固了城市。为抓紧建设工期，大量采用了当地的原材料，对技术层面的重视多于装饰。但也有特例，如在希德乌夫⁷⁹的国王城堡防御建筑旁边修建了庞大的长方形宫殿建筑，其装饰细节精美异常。如果国王行狩于此，那么其内部在这段时间就会被清空，用随国王仪仗运来的家具和地毯重新布置。国王的省长、官员们提供给当地的泥瓦工最为多样的空间设计形式，役使他们建造起大批建筑。唯有一些建筑元素是一成不变的：带门的环形城墙、作为基本支撑点的巨大高塔以及居民的住宅。有时城墙是双层厚的，大门还加装了门廊，城墙外的地区分布着经营性质的建筑。国家的城堡不仅是防御体系的支撑，也是国家行政机构的驻所，有地方法院、办公厅及省政府在此办公，虽然他们真正的总部所在地都在附近的木建宫殿里，而不是石头城堡里的冰冷大厅中。

国王的强权使对骑士发出禁止他们修建私人城堡的禁令成为可能，之前这些骑士住在固若金汤的碉堡里，对中央政权不屑一顾。有时他们外出洗劫农民和商队，其原因仅仅是出于无聊，并不是真为了



23. 位于维希里查的学院教堂内景，14 世纪下半叶。摄影：M. GRYCHOWSKI。

劫掠财物，而这种行为还不会受到任何惩罚。国王非常不情愿，也很少颁发建设城堡的特许权。典型的骑士据点后来被变为住宅塔，通常建在人工山丘上。

从 14 世纪中期到卡齐米日国王去世的这段时期内，在国王的指令下建成了一组建筑群，被称为“赎罪教堂”⁸⁰，是在处死巴雷奇卡⁸¹ 教士之后为了赎罪而建的。它们中有四座保留了下来：位于维希里查的学院教堂（见插图 23）；位于涅波沃米采⁸²、斯托普尼查⁸³ 和希德沃瓦的教区教堂。所有这些教堂都有支撑于中心列支柱的拱顶，在学院教堂中有三根支柱，其他

的教堂中是两根。拱顶的轮廓呈三角形，由那些在支柱与外部扶壁之间的拱肋分割而成，每个三角形又由三条射线般的拱肋分成三个小拱顶，拱肋从支架一直向三个顶的中间点延伸过去，视觉效果极美。整个主体的空间看起来就是一个拱顶的大网，没有清晰的横跨分区，位于中心位置的支柱没有将内部分割开来，甚至没有给人以支撑拱顶的印象——因为这些拱肋如同从支柱长出来的菩提叶子，在房顶处与其他叶子相连，这些叶子又是从周围的树桩上长出来。在墙上看不到任何小柱子或支架，那里的拱肋直接融入墙体，消失在那些高悬的纪念像之间。多边形的支柱没有任何柱头或者基座，拱肋直接接触到支柱，契合得天衣无缝。它的内部突出表现了平滑的墙壁、高高悬浮的伞蓬型拱顶，如同古典哥特式华盖拱顶的变体。

外墙也是光滑的，只是被垂直而纤长的扶壁分隔，上有披针形窗户和横向的装饰壁带。还有其它几个教堂也遵照了相似的规则，如由一根柱子支撑的瓦维尔宫塔楼、维利奇卡⁸⁴的盐矿城堡⁸⁵的大厅以及装饰华丽的瓦普契查⁸⁶教堂等。这些国王投资的建筑玲珑剔透、切割完美，有着删繁就简的细节表现，在捷克、匈牙利以及奥地利这些君主国中，都不存在能够与其相提并论的直接案例。直到16世纪早期，在小波兰省不论是骑士还是主教们修建的教堂，都广泛模仿借

鉴了卡齐米日国王所建这些教堂的空间解决方案及艺术表现形式。

被誉为“伟大的”卡齐米日国王是皮亚斯特王朝最后一个雄踞波兰王座的统治者，之后皮亚斯特家族只统治着一些独立的公国，例如统治马佐夫舍直到1525年，统治西里西亚到1675年。因资金有限，这些皮亚斯特后裔所修的建筑只能达到诸侯级别。本章也就以皮亚斯特王朝的落幕而告一段落，这也是后古典哥特风格的结束。

绘画、雕塑和手工业艺术

波兰地处罗马帝国的疆域之外，进入拉丁基督教世界的时间已经是966年，此时皮亚斯特王朝的统治者们才开始接受基督教文化的艺术传统和模式，这就造成历史科学领域分期上的困难。有部分研究者倾向于把波兰最早的艺术界定为“前罗马的”⁸⁷，保留“罗马的”⁸⁸这一词汇用来界定那些在捷克王公布热迪斯拉夫⁸⁹一世入侵波兰（1038—1039年）之后形成的艺术。还有人还想更宽泛的界定为“早期皮亚斯特的”⁹⁰，而用“罗马的”界定在波兰王国分裂为几个藩国之后形成的艺术作品。

在年轻的皮亚斯特王国领土上最古老的雕塑、绘画和手工业作品是丰富而简朴的。体现了各种建筑细节，带有简单的装饰，有两条或三条装饰带形成辫状装



24a,b. 蒂涅茨的本笃会修道院里带有植物图案装饰的柱头群，约 11 世纪中叶。

饰。在瓦维尔国王城堡西翼的大教堂耳堂北部的柱头和柱基上就有着对称结构的瓣状装饰（在 1060 年之后，参照了斯皮提格涅夫大公时期布拉格教堂的装饰）。在这同一座教堂内发现了完全迥异的几种艺术风格。出现在拐角处柱子上的仿古典的带有螺旋形图案装饰的风格，多见于 1000 年左右的德意志帝国艺术中，（例如位于奎德林堡和埃森的建筑）。在这同一个建筑（或者说大概是在瓦维尔最古老的教堂）中发现的不对称的、富有想象力的编织状和动物图案的板片，曾是合唱团的隔断墙上的砖片，这与在克罗地亚的克宁地区发现的屏障隔断相似（由国王德力斯拉夫在 969—997 年间建造）。这个装饰表现了与北部意大利艺术的联系，它一定是通过匈牙利传过来的。在蒂涅茨⁹¹的本笃会修道院里，考古学家在考察时发现了最早的修道院建筑的柱头群，由此证明了回廊

的存在（或者存在于建筑的架构中）（见插图 24 a, b）。其上几何化的植物图案（类似棕榈叶形状）和兽形图案都是来自 I 期罗马艺术⁹²范围（北部意大利）。这种装饰在欧洲其他国家也有类似表现，这种普及与当时来自科莫湖的石匠工坊⁹³的极大流动性有关。

当时的波兰经济极其落后，城市化程度很低，政权也不稳定，国家处于封建割据状态，普遍认为波兰远远落后于西欧，因此在波兰国土上没有发现过具有罗马艺术风格的伟大艺术作品也毫不奇怪。各种艺术上的冲击，有时是有创造性的、有趣的，但都被独立于艺术特点之外，常常无法引起当地的艺术模仿，这自然也无法促进当地艺术传统的形成。虽然在波兰没有制作大门的思想基础，但在欧洲范围内有一个有趣的普遍现象，被称为建造者门楣雕刻。它们的出现与在奥乌宾⁹⁴（佛罗茨



25. 纪念玛利亚·弗沃斯托维茨捐建者门，弗罗茨瓦夫沙面岛圣玛利亚教堂，1153年后。摄影：M. WALCZAK。

瓦夫附近)的本笃会修道院有关。修道院是由彼得·弗沃斯托维茨⁹⁵在1139年出资建造的，毁于16世纪上半叶，然而遗留下来的部分还是能够证明当时的装饰已经极其丰富。其他例子还有：天使长米迦勒教堂⁹⁶的门楣，用来纪念教堂的建立者弗沃斯托维茨之女——阿加塔和她的丈夫雅克萨；在比托姆⁹⁷的圣玛格丽特教堂⁹⁸为纪念它的建立者卷发的鲍莱斯瓦夫大公⁹⁹(约1160—1163年)而出现的门楣等等。面积不大的建立者形象手拿着教堂的模型躬身面向旁边的耶稣，上面有浮雕字“生命之门”。这里“双人的”创建者构想来源于944年出现的西南欧的马赛克镶嵌画。

君士坦丁堡的圣索菲亚大教堂¹⁰⁰入口大门上，描绘的是君士坦丁大帝和查士丁尼一世向坐在宝座上的圣母表现谦卑恭敬的画面。而弗罗茨瓦夫沙面岛上的圣玛利亚教堂的门楣则展现了彼得·弗沃斯托维茨之妻玛利亚和她们的儿子希万托斯瓦夫¹⁰¹的形象(见插图25)。与奥乌宾教堂的门楣相比差异极大，那些建立者的形象大小与坐在宝座上的圣母一样大，其上非常高调地刻着这样的题词：“玛利亚的-玛利亚”。这是表现在社会地位中高度自我意识和自我价值感的孤立特例，是12世纪的文艺复兴时所宣扬的思想。还有四个门楣，其中两个保存于位于斯特热尔诺的诺拍丁¹⁰²

修道院，纪念的建立者是彼得·弗舍博若维茨——他是彼得·弗沃斯托维茨的亲戚。圣三位一体教堂的门楣展现的是大贵族拿着教堂的模型与一个手持书册的身份不明的女子（这可能是修道院长）跪在圣安娜——圣母玛利亚的母亲面前。还有圣普若考普¹⁰³圆形教堂中的门楣（第二次世界大战时被毁）展现的是一个男子（可以识别出是省长克里斯蒂恩¹⁰⁴——彼得·弗舍博若的儿子和一个身份不明的手持书册的女人。在两个不是反映建立者内容的门楣中，一个古老一些的已经破碎了，并不完整，是展现了圣母报喜的画面，而另外一个稍新的（在13世纪就已经形成）门楣是做成了尖尖的三叶草形状，而画面展现的是耶稣蔑视狮子和龙（邪恶的象征）的庄严神圣形象，在他身边围绕着两个长着翅膀的狮头和牛头半人形象，象征着圣马尔谷和福音路加，还有使徒圣彼得和圣保罗的形象。这是波兰罗马式雕刻艺术最为广泛和复杂的神学构思，融合了从旧约到新约的多个线索。

波兰保存至今的罗马式大门大多破损不堪。最为突出的是在柴尔温斯克的修道院教堂的西入口大门（不正确的修复令它于1140年完全被毁）。门楣板刻上的身份不明的使徒形象（保存下来的只是部分）带有矮胖、敦实甚至有点“臃肿”的特点，这表明雕刻者非常熟悉意大利摩德纳¹⁰⁵的威利吉摩¹⁰⁶，此人是意大利最著名的

雕塑家之一（约1100年）。柴尔温斯克雕刻的创作者大概非常善于观察位于诺南托拉的教堂大门（约1121年），那是威利吉摩最有成就的学生阿托尔弗¹⁰⁷大师的作品。

相似的风格来源还在其他波兰的大门中有所体现，如在温契查附近图姆的学院教堂的南入口大门，它的门楣有着对称的结构，展现了“双面圣母领报”的画面，门的一面雕刻的是天使加百利手里拿着百合向圣母玛利亚告知她将受灵感孕而生下圣子（即耶稣），而另一面是天使拿着十字架告知圣母儿子将死。虽然雕刻风格源自北部意大利，但创作者极有可能曾经在美因茨的教堂工坊工作过，是经过莱茵河流域到达波兰的。在众多古老的教堂大门中，位于奥乌宾的圣文森蒂教堂（12/13世纪）¹⁰⁸大门以其华丽和丰富的装饰而闻名。教堂被拆毁之后门也被破坏了，直到1546年在弗罗茨瓦夫修建圣玛利亚·玛格达莱纳教堂¹⁰⁹时又重新修建了这个门，将它放置在主殿主体南面的墙上（见插图26）。这是一种旨在保护“历史”、关照历史遗迹的有意识的行动，与西里西亚地区如火如荼的人文主义运动有关。

拱形大门两面都雕刻着画面，一面是十字架之图，一面是圣母玛利亚安息。门上还采用极为丰富的植物图案和场景装饰，还有展现耶稣和圣母玛利亚生活场景的微型浮雕装饰作为补充。门上第一幅画面直接依据由贝尼代托·安特拉米¹¹⁰在



26. 位于奥乌宾的圣文森蒂教堂大门，12/13 世纪，弗罗茨瓦夫修建圣玛利亚·玛格达莱纳教堂。摄影：M. WALCZAK。

帕尔马大教堂创作的那幅著名的十字架之画（1178年），这证明奥乌宾的大门应该是1178年之后建造的。根据编年史学家杨·德乌高什（1415—1480年）¹¹¹的记载，位于奥帕图夫¹¹²的圣马尔钦学院教堂（1146—1166年）¹¹³中的大门有着丰富的雕刻装饰，可惜都没有保留到今天。其门面位于原先镂空开放的三个拱门的门廊里，大门及门楣展现了一群身着圣殿骑士团服饰的骑士，他们中有教堂的投资者——十字军，大公亨利克·桑多梅日¹¹⁴。如今在学院教堂里仅保存下来了爱奥尼亚式装饰的残块，这种风格的装饰在位于普兰多钦¹¹⁵和齐胡夫¹¹⁶的小波兰省教堂有着相似的例子。

完全独立于中欧风格范畴之外的作品是位于斯特热尔诺的圣三位一体普雷蒙特雷女修会教堂¹¹⁷的四根柱子（完成于12世纪）（见插图27）。它们中有两根（西面的）被花纹所装饰，另外两根（东面的）上面有美德（南面的）和罪恶（背面的）的拟人形象，这些形象纵向罗列，排成三排（共有36个形象）。这是中世纪拟人化形象最为丰富的形象群，这些形象在当时极为普及，主要是受到了罗马帝国诗人普鲁登修斯·克莱曼斯（348—约413年）¹¹⁸所写的寓言史诗《心灵的冲突》¹¹⁹一书的影响。诗人在作品中用艺术化的手法展现了人内心深处道德与邪恶的不断斗争。这一主题在修道院等宗教领域经常被提及，

斯特热尔诺的柱子也有可能是受了德国修女圣希尔德加德·冯·宾根1098—1179年）¹²⁰所写的作品的影响，如宗教剧《美德典律》¹²¹考虑到斯特热尔诺的修女们之前与帝国的联系，这些柱子的雕刻风格有可能是从萨克森传来的（参见德国奎德林堡的圣瑟法斯教堂¹²²女修女墓碑上的雕刻，约1170—1190年）。

大多数由大贵族和骑士出资建立的私人教堂都没有雕刻装饰。位于科希莱涅茨·普罗沼维茨基¹²³的小教堂是个特例，教堂由克拉科夫主教维斯瓦夫（1229—1242年）¹²⁴出资修建，坐落于他家族的领地内。在侧殿上部的回廊上保留了12根相邻的支柱头，其上各种植物装饰承载着大量现实主义的元素。它们的特点是精雕细琢，这在周边欧洲地区从未见过；还带有从莱茵兰地区舶来的艺术性（与安德纳赫¹²⁵的学院教堂的雕刻装饰有着直接的联系）。与奥德罗旺日¹²⁶家族有联系的普兰多钦教堂里，北面大门有花纹型装饰雕刻（后来的例子都是辫型图案），而在维索齐采¹²⁷教堂的南门上保留下来的雕刻着凯旋的耶稣画面的门楣，风格上与斯特热尔诺的最年轻的“三叶型”门楣相近。在教堂西面上方有坐在宝座上抱孩子的圣母雕像，这一肖像的类型被称为“智慧宝座”¹²⁸。

波兰西多会教堂遵循了简朴和清贫的原则，这是由其教会组织的教父之一的克



27. 带有装饰性人物形象的柱子，斯特热尔诺的圣三位一体普雷蒙特雷女修会教堂，12 世纪下半叶。摄影：M. GRYCHOWSKI。

莱尔沃的圣伯纳德¹²⁹所倡导的。其他很多教堂和修道院中各种展现人物画面的雕刻柱头每年都在增多，而西多会教士将此视为与修士使命不符的奢侈现象。在西多会修道院里仅出现与建筑直接相关的装饰（柱子的柱头、支架和基石，在旺豪茨克修道院长墓的墓碑等），只有简单的植物形象、抽象的辫型装饰图案出现。有现实人物形象的雕刻就很罕见了，如在苏莱尤夫教堂议事大厅的基石上，以同轴排列雕刻着四个僧侣的头。而在非西多会的教堂里也出现了典型的西多会教堂的辫型装饰雕刻，如在科恩斯凯¹³⁰的尼古拉教堂¹³¹中，可以设想为这样的原因：那些教堂的建造者是参与过西多会修道院工程的石匠工坊，虽然修建工作有部分是僧侣们自己完成的，但有些还是要请专业的石匠来做，这些工坊也会接西多会以外的工程。

然而西多会教堂中也有异常华丽，达到欧洲顶级水平的特例，在特日尼查的西多会教堂有着后罗马式风格的人物形象雕饰，是由弗罗茨瓦夫大公大胡子亨利克和他的妻子雅德维加（约1220—1240年）出资建立的。异常丰富的形式、精彩的构思，细节的表达都显现了它与班贝格艺术风格的直接联系（尤其是西面礼拜堂的合唱台上被称为“仁慈之门”的雕饰）。这种关联是有历史原因可循的，因为西多会教堂借鉴了在贝格¹³²的圣西奥多教堂¹³³的设计（那时雅德维加的哥哥——爱茨克博特¹³⁴在贝格教堂火灾后参与了重建工作，而雅德维加的叔叔波普波¹³⁵是那里的牧师）。

位于特日尼查的教堂建立者的王国大公背景和欧洲血缘关系（雅德维加出身于德国著名的安德希斯·梅朗¹³⁶家族），决定了教堂装饰必定是丰富与绝美的。然而很遗憾，这些装饰如今只剩下残缺不全的片段（大量的残片保存在地下室中专门布置的博物馆里）。当年的教堂大概有三个大门，但留存下来的只有北门——门楣展现的是大卫在拔示巴面前弹奏齐特琴的场景（见插图28）。可以确定，在南门展现的是旧约中的另一对爱侣——所罗门和示巴女王，而中间的门上则是耶稣为玛利亚加冕的场景。我们知道，在教堂的回廊雕饰中也有人物形象，然而教堂的这座大门在1515年毁于雷击，同时被毁的还有旧约中

“亚伯拉罕牺牲”¹³⁷的雕刻画面。

在波兰发现的那些罗马绘画，它们之间没有任何联系，可能是由不同的人带到波兰的进口礼仪法典，但它们具有很高的艺术性。可以确定，最早的此类作品是由传教士带来的，比如出自北部意大利的修道院手稿工作间的关于宗教斋戒“四旬期”的集子（约9世纪；现存于克拉科夫，克拉科夫大都会元老院图书馆¹³⁸），用整版的微型画装饰性地描绘了四个福音传道者的风格鲜明的象征形象。还有一本大约创作于1025—1050年间的关于罗马教会礼仪的书（现存于杜塞尔多夫大学图书馆），被洛林明德公爵夫人赠送给了波兰国王梅什科二世。这本书创造了整幅微型装饰画的历史，展现了站立着的捐赠者谦卑地向宝座上的统治者敬献史书的画面，手持的书是荣誉和尊重的标志，由薄纱包裹。画面上还附着一封带有赠言的信，信上的内容表达了对梅什科本人和他为新建波兰教堂所做贡献的崇敬之情。有一部异常丰富的手稿创作，要归功于其资助者——勇敢的鲍莱斯瓦夫。在他的倡议下产生了可能是波兰最精美的罗马式手稿——被称作《格涅兹诺金色法典》（见插图29a, b），是为鲍莱斯瓦夫在格涅兹诺加冕所准备的（1076年）。在《维谢格拉德福音书》中有近似的作品（布拉格，国家图书馆），是为捷克第一任国王——弗拉蒂斯瓦夫的加冕（1085—1086年）而



28. 以大卫在拔示巴面前弹奏齐特琴场景为主题的门楣，特日尼查的圣巴塞洛缪西多会教堂。摄影：M. WALCZAK。



29a,b.《格涅兹诺金色法典》，约 1076 年，格涅兹诺牧师会图书馆。

制作。我们设想，这两幅君王的手稿都是出自尼德拉尔泰希¹³⁹本笃会修道院的手稿工作间。《格涅兹诺金色法典》装饰了20幅整幅微型画，展现了耶稣和使徒彼得的历史。它强调“使徒王子”的使命是巩固教皇的权威，在当时反皇帝的背景下，符合由时任教皇格列高利七世（1073—1085年）¹⁴⁰在罗马所发起的教会宗教改革的主旋律。在相同的艺术环境下（巴伐利亚）还诞生了被称为《普乌图斯克金色法典》¹⁴¹的《福音书》（现存于克拉科夫，查尔托雷斯基图书馆）¹⁴²。这本书是在镀金的卡上用金色字母手写而成，创作于11世纪下半叶。有关耶稣生平的人物画面是在带有精美装饰的纸张上手绘的，纸的边缘非常宽，上面有彩色的花纹型装饰，让人联想到精美的黄金饰品。在蒂涅茨的本笃会修道院的《圣礼书》¹⁴³（华沙，国家图书馆）也与勇敢的鲍莱斯瓦夫有关，完成于约1060年，出自莱茵河畔的科隆。这是一部典型的紫色法典（纸张被做成暗紫红色）。这种对纸张的处理方法相当罕见，只有在那些由统治者出资创作的最精美的法典中才能觅得其踪，根植于古老的拜占庭传统（在罗马帝国紫色是只有皇帝可以使用的颜色）。《圣典》那非同寻常的装饰表达（描绘了庄严的耶稣和耶稣受难的精美整幅微型画）是由强烈且饱和的色彩、厚实的轮廓和对长袍褶皱处花纹装饰的处理（表现出衣物布料的卷折和旋摆等动态）而决定

的。还有一个波兰之外的例子——《艾姆麦拉穆福音书》¹⁴⁴（克拉科夫，克拉科夫大都会元老院图书馆），它是在雷根斯堡的圣艾姆麦拉穆的本笃会修道院¹⁴⁵的手稿工作间为皇帝宫殿里的几个人完成的（约1099—1106年或1106—1111年）。手稿内有一幅描绘坐在宝座上的亨利克四世与他的儿子们——亨利克五世和康拉德，及圣艾姆麦拉穆修道院的院长埃伯哈德和鲁伯特在一起的整幅微型画，佐证了其出处。可以确定这部法典来到波兰的时间是在1125年前后，是由嫁给被驱逐的弗罗茨瓦夫二世的阿格涅什卡在远征时带回来的，因为她是亨利克五世的侄女。

在接下来的世纪里有两部手稿代表了最高的艺术水平：其一是在普沃茨克教堂的《圣经》（普沃茨克，主教教区博物馆¹⁴⁶），它在12世纪后半叶完成，创作者是在默兹河附近活动的一个手稿工作室（今比利时），那里是它的出资者——普沃茨克教区主教马隆诺的亚历山大（1129—1156年）¹⁴⁷的故乡。这部典籍中的每个章首字母都被装饰成人物、兽形或植物造型，其内用整幅微型画（在赞美诗集之前）展现了圣经的音乐源泉。画上描绘了大卫王（被认为是颂扬上帝的歌唱赞美诗的创作者）、古老的学者毕达哥拉斯¹⁴⁸和旧约所描述的两个铁匠——土八该隐¹⁴⁹和犹八¹⁵⁰的形象，所有这些人都在共同弹奏各种乐器。其二是《克鲁什维查福音书》¹⁵¹（约1160—1170



30. 维希里查学院教堂内地板，12世纪。摄影：M. GRYCHOWSKI。

年，格涅兹诺，牧师会图书馆），出自黑尔姆布雷希茨¹⁵²的本笃会修道院手稿工作室，是其最重要的作品之一。它的诞生与大波兰大公老梅什科三世的渊博学识和对艺术的极大兴趣密不可分。这位统治者与巴伐利亚和萨克森大公狮子亨利¹⁵³保持着密切的关系，在亨利的影响圈里出现了许多手稿，其中包括与《克鲁什维查福音书》最为相似的版本——《布鲁什维克大教堂福音书》¹⁵⁴（约1175年）。

只有一些小块遗迹可以证明壁画作品的存在。相对来说保持最好的就是在温契查市附近的图姆（约1161年）教士学院教堂的后殿的巨大装饰了，画上展现了坐在宝座上的基督被天使们包围着的场景，还有《祈祷图》¹⁵⁵丰富了壁画的内容（圣母玛利亚和施洗约翰站

在他们身后)。为了强调基督在圣餐仪式中的真实存在，这样的题材经常出现在后殿主圣坛附近的装饰中。在位于杰卡诺维采¹⁵⁶的小型农村教堂里也出现了叙事画面的片段，与克拉科夫的牧师会教堂的壁画一脉相承（受损严重的耶稣童年系列画¹⁵⁷，约12世纪）。最大的一组人物故事画面出现在位于柴尔温斯克教堂的礼拜堂的大殿南端（13世纪上半叶），展现了创世纪场景、各种殉难的场面以及亚伯、挪亚和以及亚伯拉罕的生活画面。除了以上屈指可数的几个例子之外，甚至在最大的中心城市都难以发现壁画的遗迹，在克拉科夫只有圣安德热伊教堂的侧殿南翼屏蔽上发现了立姿的圣人和天使形象壁画残迹（12世纪下半叶）。

在这些简单的残片中，一个装饰上的特例让我们倍感吃惊——那是一幅在石膏地板上的雕刻，雕刻线条的罅隙中填充着黑焦油或木炭用以勾勒，将线条染成黑色。这幅雕刻保存在位于维希里查最古老的学院教堂的地下室里（12世纪的中后期）。（见插图30）它与圣坛的上方相邻，有着花纹型装饰的宽边，展现的是各种动物（狮子等）和神话中的生物（人马）。在长方形的地上刻画了六个人物形象：极可能是公正的卡齐米日二世¹⁵⁸和他的妻子海莱娜以及儿子鲍莱斯瓦夫，还有在作品创作时就已经辞世的两位大公亲属——大公的哥哥亨利克·桑多梅尔斯基和儿子卡齐米日。根

据另一种假说，这幅地板上作品的创建者是卷发的鲍莱斯瓦夫四世¹⁵⁹，上面还有他的妻子和儿子莱谢克。祈祷者旁边的题词是：“他们渴望被践踏，为了死后能够融入群星……”这是出自柏拉图（前427—347年）¹⁶⁰的思想：“公正的灵魂死后可以变成星辰。”

当时的建筑内部配备了可携带的器物，这是有文字记载可查的。布拉格的编年史作家科斯马斯¹⁶¹详尽地描写了捷克大公布热迪斯拉夫入侵（12世纪）。他在编年史中提到在格涅兹诺大教堂的圣沃伊切赫的墓被毁坏，墓中的很多金箔装饰被运到了捷克，那些金箔是奥托三世在格涅兹诺大会时的馈赠（1000年）。同一个消息来源还记载了勇敢的鲍莱斯瓦夫所赠的一个金十字架（可能木胎包金的），搬运它需要12个男人。在克拉科夫大教堂最古老的收藏中，常被列举的有圣餐仪式用的器皿以及构成教堂装饰的物件，如吊烛台¹⁶²。这些东西中年代最为久远的应该是被称为“弗罗茨瓦夫高脚杯”¹⁶³（约900年，克拉科夫，国家博物馆）的一件，它是带着丰富植物图案和旧约英雄基甸的历史故事画面的圣餐器皿。这种装饰是采用银箔的艺术性创作，部分运用了镶嵌工艺（此工艺用由银、铜和铅的硫化物制成膏体涂抹在金属线条上），当然还有封上金箔的。这种有着异常丰富装饰的器皿可能是在施瓦本地区¹⁶⁴的圣加仑州的本笃会修道院¹⁶⁵



31. 克拉科夫主教莫拉圣杯，1018年前。摄影：P. GUZIK，克拉科夫瓦维尔大教堂宝库收藏。



32. “撒拉逊-西西里”银盒，12世纪。摄影：P. GUZIK，克拉科夫瓦维尔大教堂宝库收藏。

工坊中制成，然后由10世纪末的传教士带到波兰的。

简朴得多的名叫“旅行酒杯”¹⁶⁶的微型圣餐器皿被发现于教堂中那些显贵们的墓穴（比如克拉科夫主教莫拉，死于1118年，见插图31），有的是用黄金制成（如被称作“金色的修道院院长”之墓¹⁶⁷，位于蒂涅茨的本笃会修道院）。在12世纪开始有主题内容装饰的器皿开始普及，其内容多展现旧约中的场景，例如预告基督降生。最精美的两个杯子和碟子出自特热麦什诺¹⁶⁸（格涅兹诺大主教区博物馆，约1180年），是用锤子打造而成。然而由老的梅什科三世大公出资为朗德西多会修道院打造的圣餐碟（卡利什，教堂收藏，约1193—1202年）和由马佐夫舍大公康拉

德一世为普沃茨克教堂资助的圣餐杯和碟（普沃茨克，主教教区博物馆，13世纪上半叶中期）都着重展现了资助者的形象，体现了他们的自豪感和因投资艺术创作而升华的思想意识。除了上述圣餐杯碟，还发现了一个手持劳动工具—锤子的金色的半人像，上有“康拉德”的签名。有一个银色的小盒子（瓦维尔宫，教堂收藏）被证明是从近东传到小波兰地区的手工业制品，具有被称为“撒拉逊-西西里”¹⁶⁹传统风格（见插图32）。它有细小的拱形装饰，上面有人物形象描绘（全副武装的骑士在相互战斗、捕猎野生动物和幻想中的凶兽），还带有阿拉伯文字。这很有可能是由某个十字军骑士带到波兰来的，在克拉科夫大教堂被变为了神龛。

最后还需要列举两件代表了最高艺术水准的杰作，在当时的艺术时期，没有其他与之相似的作品。它们是由青铜灌注的门，带有复杂的人物形象装饰，与古罗马传统相关。它们是位于普沃茨克大教堂的双扇大门和格涅兹诺大教堂的大门（见插图 33）。普沃茨克大教堂的大门在中世纪时期被人掠走（可能是在 1292 年异教的立陶宛人和普鲁士人入侵时），不知在什么情况下门被运到了罗塞尼亚¹⁷⁰，在那里被用作位于大诺沃格鲁德¹⁷¹的圣佐菲亚教堂¹⁷²西议事厅的大门。大门由木制主体和贴在外面的 26 片装饰板组成，上面描绘着各种历史事件和圣经人物形象，因为历经多次改造和修复，其上的内容体系已经很难被正确读解。我们推想，最原始的画面依次涉及的是信仰中最重要的真理，被称为《使徒信经》¹⁷³，这里 Skład 一词（拉丁文：Credo）被定义为祈祷中第一句话：“我信上帝”。使徒们诵读的祈祷文都是以这句作为开始（我们了解到的最早的书面信经来自 3 世纪），至今它已成为所有最重要的基督教教堂的信仰基础。有一块板上展现的是现世的人群：门的资助者——普沃茨克主教——来自马隆诺的亚历山大和马格德堡主教外赫曼¹⁷⁴，以及铸造者-里坤¹⁷⁵和他的助手瓦伊斯姆特¹⁷⁶（后者对他专业领域——钳子、称重量的秤和合金金属的属性可谓了如指掌）。从这些大师们的生活时间可以推断出大门落成时间约在

1152—1154 年间。而对马格德堡主教的描绘证明了这个手工作品是出自中世纪最重要的铸造中心之一——马格德堡。

修建时间稍微晚一些的格涅兹诺大教堂的大门是整体浇铸的，表面分成了 18 个小格，上面刻画了圣沃伊切赫——布拉格大主教和传教士的生活场景，他把基督教带给普鲁士人，于 997 年殉道。左边部分介绍了沃伊切赫的出生，直到他肩负起在异教区传道的重任；右边部分展现了他传教活动的一些片段。大多数场景都是以耶稣的生活画面为原型的（比如沃伊切赫的出生明显与基督降生的许多类似之处），这对正确解读场景设计的意义非常重要。殉道的主教被表现为耶稣的忠实模仿者，甚至毫不犹豫地为自己的导师献出生命。画面的边缘填满了植物枝条状的装饰，还有各种真实的动物形象（狮子、山羊、鹿、狗、兔子和松鼠）或者根本不存在的动物（龙、蛇怪）。可以看出，所有这些浮雕的风格都受到默兹河沿岸打金工场的影响，这一杰作的出资者很可能是老的梅什科三世大公，我们由此可以估计出门的建造时间大概在 12 世纪中后期（最可能是 70 年代）。

很难界定波兰造型艺术的开端和用线性方式来描述哥特式艺术的发展。这里没有出现直接从法国输送过来的艺术风格，但在实现帝国艺术（马格德堡，班贝格、瑙姆堡）设计时法国艺术的回声给波兰艺



33. 格涅兹诺大教堂大门，所描绘的是圣沃伊切赫的生活场景，约 1170 年。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

术带来了启发性的强烈影响（或者是由法国大师来完成其设计）。哥特风格首先出现在西里西亚，这个地区处于波兰王国最早的传输带上，沿着它各种思想、理念从欧洲西方传到东方。

被称为“高之路”的贸易之路在历史上扮演了非常重要的角色，它从罗马帝国开始——手工业制造最重要的中心之一，经由弗罗茨瓦夫、罗塞尼亚、利沃夫直到基辅。这一现象最好的例证是弗罗茨瓦夫教堂东面部分（平台和回廊）的异常丰富华丽的雕刻装饰（完成于1272年），它巨大的柱头群和支架有着自然主义方式描绘的植物图案装饰，是从法国兰斯大教堂¹⁷⁷派生而来的。在向东传输上马格德堡教堂的建造工坊扮演了决定性的角色。类似的例子还有波兹南的多明我会教堂的那些微小的雕刻装饰碎片，它们揭示了与其墓葬功能相关的投资之巨，在这里安置的是大波兰大公普热梅斯乌一世。影响还来自罗马帝国13世纪最重要的石匠工场，它是从法国北部过来的，是在被称为“瑙姆堡大师”¹⁷⁸的领导下运作的，可以在格沃古夫¹⁷⁹的学院教堂里看到该工坊制作的莎乐美阿公主¹⁸⁰的雕像（约1290年，波兹南，国家博物馆），以及在特尼查的圣雅德维加礼拜堂¹⁸¹的雕刻装饰（约1270年）。上述第一个雕塑无疑是从瑙姆堡教堂西面合唱团的那些与真人大小一样、当地捐赠者的石头雕像借鉴而来的。在特日尼查教堂保存

着双面雕刻的门楣（展现的是耶稣十字架受难和圣母加冕的场景），被植物型装饰包围着，支撑拱顶拱肋的支架上也充满了这种装饰。这些雕刻形式都非常接近瑙姆堡大教堂西面合唱团的屏障上的装饰，也与迈森大教堂的雕塑装饰相近。

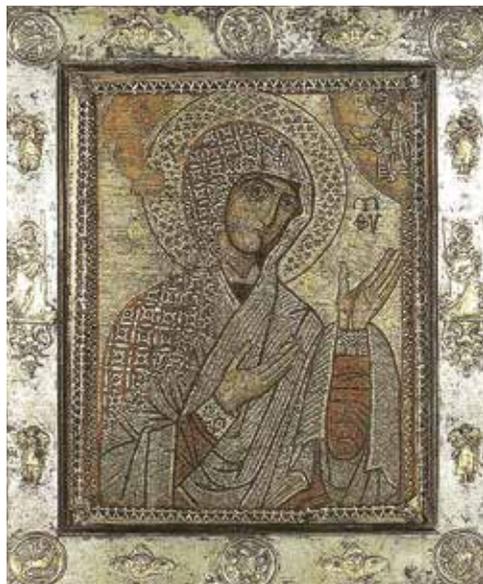
一个重要现象是受到所谓“另类哥特式”¹⁸²风格的影响，其独特的艺术表现和活跃多变的风格模式是从拜占庭艺术发展而来的，从北部意大利（威尼斯）向帝国东部传播，直到中欧。为更形象地描述这一风格，我们运用图像法来形容它为“之字形风格”¹⁸³，这在特日尼查的西多会修道院的《圣诗集》¹⁸⁴的装饰中可以看到此风格特点（13世纪的前期和中期，弗罗茨瓦夫大学图书馆），还有弗罗茨瓦夫的克拉雷斯卡修女修道院¹⁸⁵的《圣诗集》也可见此风格特征（1255—1268年，弗罗茨瓦夫大学图书馆）。其书页的艺术表现特别突出，页面边缘如同被风吹起，高高地卷起着。对手稿需求的增加使人们放弃了对典籍的奢华装饰风格，从之前的皇家艺术的整版微型画转变到“边缘”装饰模式。人物形象描绘处于次要地位，让位于梦幻般的图形边缘装饰。这一趋势可以在14世纪的手稿中看到，如在鲁比昂日的西多会修道院的《赞美诗集》（弗罗茨瓦夫大学图书馆¹⁸⁶），其装饰主要集中在篇章名称的首字母上，用的是轻柔的镂空雕刻形式。页面的边缘和底部被处理成“滑稽”¹⁸⁷形式，也就是用



34. 克拉科夫多明我修道院内描绘圣斯坦尼斯瓦夫形象的彩绘玻璃，约 1300 年，克拉科夫国家博物馆摄影部。

植物枝条装饰变形、滑稽的象征图案和符号。约 1300 年另类哥特式风格影响到克拉科夫艺术，这也许与捷克国王瓦茨瓦夫二世¹⁸⁸曾短期统治克拉科夫地区有关（他曾从 1291 年开始成为克拉科夫大公，从 1300 年成为波兰国王），他的儿子瓦茨瓦夫三世（1305—1306 年为捷克国王，1305—1306 年为未加冕的波兰国王）。

尤其是瓦茨瓦夫二世给波兰带来了一系列艺术创意，这是在他推行的行政改革的背景下进行的，也按照中欧的其他王国运作的体制模式。在小波兰几乎所有的“之字形风格”的遗迹都与克拉科夫多明我会修道院有关：仪式大堂的支架上（生动逼真的被扭曲的天使，穿着形态各异的长袍），彩绘玻璃窗上的长方形区隔上有着圣奥古斯汀和圣斯坦尼斯瓦夫的人物形象（克拉科夫，国家博物馆，见插图 34）。圆形区隔部分绘有《耶稣受难》图，还有石头雕版（可移动的祭坛）刻有耶稣受难场面（塔勒努夫，教区博物馆）。相似的表现形式还表现在波德哈兰斯基-登布诺¹⁸⁹的教区教堂的木质黑板上所呈现的尖角的长袍边缘，这里画了两个殉道的圣女（克拉科夫，大主教区博物馆¹⁹⁰）。这是最古老的圣坛上唯一的一部分残块。上述风格同样影响到手工艺术，这里最好的例子是位于蒂涅茨本笃会修道院¹⁹¹的带有圣彼得形象的密印（克拉科夫，瓦维尔的皇家城堡¹⁹²）。



35. 马赛克镶嵌圣像画，12—13 世纪，克拉科夫克拉雷斯卡修女修道院。

对于捷克统治者在小波兰地区所资助的艺术作品有令人惊异的例子：不久前发现的带有圣布瓦热伊手臂形状的圣骨盒（1306 年，埃斯科里亚尔大教堂，西班牙），题词上写道，瓦茨瓦夫三世——捷克国王，在他成为波兰统治者的第一年下令制作的。这是三个或者四个类似的艺术作品之一（包括圣约翰、圣莫里斯和圣亚里克斯的圣骨遗迹），都有一定的装饰文字，表明这些都是为在格涅兹诺的加冕做的准备，指定要放置到波兰最重要的教堂里。

这些作品的风格指向法国，尤其是腓力四世统治时期的巴黎金匠作坊，但此作坊与波兰是完全隔离的。在 13 世纪皮亚



36a,b. “王公皇冠上的金色十字架”，13世纪中叶。
摄影：P. GUZIK。克拉科夫瓦维尔大教堂宝库收藏。

斯特王朝的宫廷中出现了壮观的代表了很高文化水平的进口品。其中有真正的杰作，如在克拉科夫克拉雷斯卡修女修道院的来自拜占庭的《圣母与耶稣》画像（12—13世纪）（见插图35）。该画属于在君士但丁堡制作的极其珍贵的马赛克镶嵌画（由小块的彩色玻璃黏贴而成，有的地方镶嵌以金箔）。这幅展现了戴着头巾的圣母形象的画作属于“戴头巾的圣母”¹⁹³类型画，与圣物——圣母头巾一起被崇敬地收藏于布拉切奈宫¹⁹⁴（位于拜占庭帝国首都的一个区）礼拜堂内。在克拉科夫大教堂的宝库里珍藏着大公的金色王冠，这可能是上莱茵省，霍亨斯陶芬家族的腓特烈二世皇帝¹⁹⁵的宫廷工坊的作品（13世纪上半期），王冠上装饰着关于骑士艾莱克浪漫爱情故事的微型、全造型画面，这一主题取材自德国诗人哈特曼·冯·奥厄效仿法国传奇诗人克雷蒂安·德·特鲁瓦¹⁹⁶的《艾莱克与艾尼德》创作的诗作（见插图36a, b）。然而在位于旧松奇¹⁹⁷的克拉雷斯卡修女修道院保存着克拉科夫公主肯伽¹⁹⁸的日常奢侈品，如戒指、刀架、用水晶石做的密封印壳和小勺，还有镶着耶稣十字架受难和一圈宝石的徽章，还有一个带有女性头像的吊坠，该形象是以罗马皇后尤利亚·多姆娜¹⁹⁹（150/160—217年）的侧影为蓝本的（见插图37）。

13世纪末，大公们试图统一原波兰王国故土的努力越来越强烈，克拉科夫在这

里扮演了重要角色，它聚集了所有皮亚斯特王朝大公们的注意力，他们都努力试图获得它的控制权。在这个努力过程中，放置于瓦维尔大教堂内的克拉科夫主教圣斯塔尼斯瓦夫（约1030—1079年）²⁰⁰的圣骨匣具有着特殊的意义，该主教于1253年被封为圣徒，被看做是统一的保证人，从14世纪初开始成为所有波兰人的庇护者。最古老的描绘圣斯塔尼斯瓦夫的画面用于装饰由大主教们出资建造的教堂（例如克拉科夫大主教普兰道塔²⁰¹的印章），还有克拉科夫大公们建造的教堂（如腓腓的鲍莱斯瓦夫²⁰²的银币、黑色的莱谢克²⁰³的印章）。复国的波兰王国（1320年）与皮亚斯特王朝早期的国家有很大的区别，因为它只有两个区域组成——大波兰和小波兰地区，被分裂成很多个小公国的西里西亚逐步归顺于捷克国王，马佐夫舍成为独立的公国，而北部波罗的海沿岸地区一直是耶路撒冷的德意志人医院圣母骑士团（在波兰被称为十字军）不断入侵争夺的目标。这些改变最明显的见证就是将国王的加冕教堂从格涅兹诺转移到了小波兰的克拉科夫。在瓦维尔建造新的教堂，是复兴统一波兰王国思想的行动确认，成为艺术的发展史上具有转折意义的事件。该教堂拥有丰富的雕刻装饰（但比弗罗茨瓦夫大教堂的简朴得多），最古老的例子保留在圣玛格丽特礼拜堂的基石部分（1322年）。在所有平台上面的拱顶与拱肋的连接处都



37. 克拉科夫公主肯伽遗物，1292年前，位于旧松奇的克拉雷斯卡修女修道院。

有雕刻装饰的基石支架（其中描绘坐在宝座上的教堂庇护者——圣斯塔尼斯瓦夫和圣瓦茨瓦夫）。而外部表面的装饰非常质朴，主要以重要的政治内容为特征（波兰王国的白鹰国徽和在外部顶端的圣斯塔尼斯瓦夫雕像）。这里非常明显地看到王国庇护者的重要角色，这在上述提到的克拉科夫各大公在13世纪末的政治活动中可以找到解释。矮子国王还曾发行过的带有圣斯塔尼斯瓦夫头像的银币和达卡金币（在金币上还有文字强调，圣人是整个王国的庇护者）是又一佐证。

有着重要意义的行动是伟大的卡齐米日三世为他父亲——瓦迪斯瓦夫一世建立的墓穴（约1333年），这开创了瓦维尔作为皇家墓地的传统（见插图38a, b）。这



38a,b. 矮子瓦迪斯瓦夫国王（1333年逝世）墓碑，克拉科夫瓦维尔城堡。

一举动首先有着正名的作用，因为新的王国领导人，是从库亚维这一支皮亚斯特王族来的，只是王国“天生”的主人之一，他们在理论上与其他王族有着相同的坐上宝座的权利。在新教堂的北部侧翼连接两个殿的拱顶处放置国王的纪念雕像，基于相似设计构想还有带有死者身形雕刻和送葬场景浮雕的棺柩（展现了参加国王隆重葬礼的场面），还有单独立着的华盖顶，是移植中欧最古老的法国墓葬艺术的例子之一（尤其受到位于罗亚乌蒙特²⁰⁴的西多会教堂中路易九世国王家族的墓葬的影响）。在伟大的卡齐米日去世之前他还在波兹南教堂安置了勇敢的鲍莱斯瓦夫的墓碑，可惜只有两块遗迹保存了下来。其风格证明它们与弗罗茨瓦夫的圣十字教堂的耳堂有着非常相近的联系（约1360年），它源自14世纪60年代的捷克绘画狄奥多里克²⁰⁵大师流派（此流派描绘的形象都有着大手和大脚，浮肿的脸和身材）。下面是躺在平板上的国王，在棺柩上展现了12个使徒和圣母报喜和她在天堂加冕的场面。这个宗教的场景构思在当时墓葬艺术中没有相似的对应者，需要将它与墓碑上的历史信息联系起来。这是向伟大统治者——使徒的继承者的敬意，统治者最大的贡献就是在波兰建造了教堂这种结构的建筑。勇敢的鲍莱斯瓦夫的棺柩使波兹南大教堂成为纪念第一个国王和波兰王国开端的地方。

对过去的崇拜成为皮亚斯特王朝最后几个大公重要的活动线索之一，可以证明此结论的是他们的加冕之剑——什柴尔别茨²⁰⁶（克拉科夫，瓦维尔皇宫，13世纪中期）。它的来自勇敢鲍莱斯瓦夫佩剑的虚构出身成为它作为象征之物的重要基础，在国家统一思想纲领中扮演了非常重要的角色，服务于加强皮亚斯特王朝统治的连贯性，尤其在与捷克国王在政治上的抗争上。当时什柴尔别茨这个名字被传播很广，剑的名字来自鲍莱斯瓦夫表达胜利的一个动作，即在向罗斯出征时他用这把剑猛击基辅的城门（1018年），并在剑体上留下了缺口。在加冕之际国王瓦迪斯瓦夫一世准备了新的王冠，它在被毁掉（1808年）之前一直是波兰国家的象征，被称为“勇敢者的王冠”²⁰⁷。

伟大的卡齐米日国王慷慨的建设投入经常只能通过建筑的棱镜才能看到。这是保存状态的结果，事实上关于国王的投入只有为数不多的雕塑、绘画和手工艺艺术作品来证明。我们应该承认，建筑雕刻占据着最重要的地位，大型的石头纹章雕刻群，它们用来装点那些由国王投资建设的建筑的穹顶，其中的代表有克拉科夫主市场17号旁的宫殿，及位于维希里查、斯托普尼查、桑多梅日和涅波沃米采的教堂。

这些纹章的思想含义是很复杂的，与统治者的政策密不可分，将它们放置于穹顶上，在信众的头上展现着代表了卡齐米



39. 南圣坛墙壁悬臂，《亚里士多德和菲利斯》，约1360年，克拉科夫玛利亚教堂。摄影：M. WALCZAK。

日家族继承下来的王国徽章。在当时新建的、大型的圣母玛利亚升天教区教堂²⁰⁸的建设中也可以联想到国王的投入（但克拉科夫贵族阶层的投入才是决定性的），14世纪中叶有几乎2/3的克拉科夫市民属于这个最重要的首都教区教堂。在1350—1360年间在教区教堂的圣坛被一百多个人物雕像装点着，构成了一幅末世主题画面（其中有耶稣、圣母形象，在圣坛大厅的东面和南面有圣人形象，北面则展现的是地狱的场景）。被放置在房檐下大概在行人头上28米处的那些道德与罪恶及不良行为和态度的拟人化形象雕塑中，最有名的



40. 位于朗德的西多会修道院礼拜堂的墙面装饰。

应该是展现了美丽而放荡的菲力斯²⁰⁹，她引诱古希腊最著名的智者——亚里士多德²¹⁰，骑在他的背上绕着亚历山大城而行（见插图 39）。这个传说在中世纪时非常普及，用来强调女性对于男人来说有着隐匿而危险的权力。在圣玛丽亚教堂²¹¹的雕塑是由建造维也纳的圣斯蒂芬大教堂²¹²的阿尔伯特大公合唱团²¹³的石匠们打造的。而圣玛丽亚教堂圣坛上方的彩色玻璃群（约 1360 年）则是反映维也纳对小波兰地区艺术影响的重要例子，这开创了该类型创作的典

型特点。

来自 14 世纪中后期的宫廷画是个孤立的例子，它们是瓦尔塔河旁朗德的西多会修道院里圣雅库布礼拜堂的墙面装饰，是由小波兰省长——来自帕涅维采的维日宾塔²¹⁴和当地的骑士家族出资建造的（见插图 40）。在南面墙的中间描绘了礼拜堂的庇护者，在他面前跪着教堂的建立者，他手持带有纹徽的盾牌。而另一侧展现的是西多会修士们在波兰王国的国徽下。在檐壁上的至少有 15 个纹徽的装饰带是当地骑



41. 圣齐格蒙特半身像圣物盒，1370年，普沃斯科的圣齐格蒙特大教堂。

士们共同投资者的，它无疑是受到了卡齐米日教堂的纹徽装饰之影响，证明了在波兰14世纪不断增长的徽章意识。这种装饰有着政治意义，可以把它解读为在小波兰地区支持波兰王国的宣言。这种装饰代表了一种线性模式，即线条轮廓扮演着重要角色，而色彩成为次要元素。匿名的创造者可能是在莱茵兰（在科隆教堂的圣克拉拉圣坛）形成自己的风格，或者在捷克（在斯特拉科尼采的耶路撒冷的医院骑士团指挥官府邸上的绘画）。很遗憾，我



42. 伟大的卡齐米日国王赠给教堂的酒杯。来自特热麦什纳。摄影：P. GUZIK。克拉科夫瓦维尔大教堂宝库收藏。

们几乎对王宫那些可活动的器皿贮备，尤其是圣餐餐具一无所知。唯一例外的是两个精美的带有勃艮第国王半身像的圣物盒，它们发现于圣齐格蒙特大教堂²¹⁵（位于普沃斯克）（见插图 41），和斯托普尼查的圣玛利亚·玛格达莱娜大教堂（位于凯尔采），这两个都是在卡齐米日去世那年完成的（1370年）。特别有趣的是第一个用银箔做的雕塑和以金银丝装饰的皇冠，做于13世纪。研究者们很难确切地考证出这件作品是在哪里完成的，他们提出了各种可能：布拉格，亚琛，克拉科夫，还可能来自其他地区的金匠制作中心参与。我们

只知道有三个国王赠给教堂的酒杯，它们分别在位于特热麦什诺²¹⁶（1351年，见插图 42）、斯托普尼查²¹⁷（1362年）和卡利什²¹⁸（1363年）的教堂里。它们中最古老的一个很好地例证了国王投资艺术品的高水平，尽管我们不知道，它是在哪个城市制作的。它的突出特点是具有圆形的底座和平滑的节点（这是属于骑士团地区金子产品的特点），只是还没有形成成型的派别。最原本的图案是向杯脚卷曲的螺旋型叶子，这一造型和装饰赋予这件美丽的艺术品特别的动感及表现力。

伟大的卡齐米日的艺术订单通常是由他信任的艺术家完成的，与欧洲其他国家的宫廷艺术家一样，他们都拥有着极大的特权。在1353年国王任命库纳德²¹⁹——自己忠实的雕刻家阿普勒德雷克²²⁰的儿子作为杉木山市²²¹的市长。许多捷克的艺术师来到波兰王国，其中一个例子可以证明，克拉科夫在1373年史料中记载着“捷克的瓦茨瓦夫”——捷克的石匠当时的在场。在克拉科夫最早的木刻工坊的作品主要是出自捷克工匠的灵感（大概是1300年左右），这些作品主要有来自新松奇²²²和特勒马瑙瓦²²³的“圣母与耶稣”的木刻雕像（塔尔努夫²²⁴，MD）。特别有意思的是第二个木雕，它几乎是完全重现了鲁多尔福夫²²⁵的《圣母与耶稣》雕像，它是捷克普热米斯尔王朝末期最重要的雕像之一（伏尔塔瓦河畔赫卢博卡²²⁶，南波希米亚画

廊²²⁷，约1280年）。在整个14世纪上半叶，这方面变化不大，捷克的特色还表现在克拉科夫克拉雷斯卡修女修道院的圣母雕像和圣约瑟夫雕像，这大概是世界上至今保存的最古老的耶稣诞生雕像（被僧侣们用于圣诞节的表演，见插图43a, b）。它们的风格是从被称为“米希尔的圣母描绘大师”²²⁸艺术圈衍生出来的，该大师是一位无姓氏雕刻家，创造于14世纪40年代的捷克摩拉维亚地区的布尔诺²²⁹或者布拉格。那种长袍褶皱的线条与韵律表现形式的来源应该根植于法国雕刻的后古典主义中，从法国经上莱茵地区（包括斯特拉斯堡²³⁰、布莱斯高的弗莱堡²³¹、韦瑟尔²³²等地）传到了中欧。这一风格的最晚阶段的代表作是塔尔努夫附近的扎瓦达²³³的《圣母与耶稣》雕像（塔尔努夫，MD，约1350年），它是以捷克的莫斯特²³⁴教区教堂的雕像为原型的（约1335—1350年）。它代表了极为罕见的肖像艺术类型，小耶稣手里拿着一本打开的书，还往上写着什么（后来此画面被神学家们批判，指出为孩童的耶稣附加了成人的典型技能，是不合理的）。大概在伟大的卡齐米日时期的雕塑作品——圣母与耶稣，圣母躺在床上如同要分娩的妇女，曾被收藏于克拉科夫的多明我会教堂，可惜并没有保存到今天。在15世纪60年代，它成为受教规约束的神职人员——柴赫沃的森季沃伊²³⁵激烈批判的对象，这导致了这件艺术品被毁坏。森季沃伊认为，圣母躺在床上与教会科学不相符，因为耶稣的出生是无痛苦的分娩。这是最早和最有趣的中世纪的对不恰当肖像描绘宗教人物的批



43a,b. 圣诞人物雕像，约1350年，克拉科夫克拉雷斯卡修女修道院。



44.《圣母与耶稣》雕像，约 1340 年，克拉科夫赤足加尔默罗会修道院。

判的例子之一。14世纪克拉科夫工场的最杰出的木雕作品应该是约1340年的《圣母与耶稣》的橡木雕像（见插图44），它与在巴黎附近的普瓦西多明我会修道院的雕像（约1304年）有关联，该雕像是腓力四世资助的最重要的艺术作品之一（安卫特普²³⁶，梅耶·范·登·伯格博物馆²³⁷）。克拉科夫的创作者可能在博登湖²³⁸附近受过培训，了解当时活跃于康斯坦斯湖区域的亨利克大师（约1280—1300年）²³⁹，他为圣凯瑟琳²⁴⁰的多明我会女修道院工作过。

我们对在伟大的卡齐米日国王去世（1370年）之后，匈牙利国王路易大帝统治波兰的很短时期的艺术认识不多。这个统治者来自法国安茹王朝，而在波兰的摄政王实际上是他的母亲——伊丽莎白，她是瓦迪斯瓦夫一世的女儿，他的丈夫是匈牙利安茹王朝的创建者查理·罗贝尔²⁴¹。在中欧最重要的雕刻作品要数伟大的卡齐米日国王的墓碑了，也许是路易大帝为显示身份而出资制作的（见插图45）。它是由曾在奥地利鲁道夫四世大公的宫廷手工工坊受过培训的雕刻师完成的，因为这块墓碑显示出与这位奥地利大公的墓碑（维也纳的圣斯蒂芬教堂）和梅尔克的本笃会修道院²⁴²的圣科洛漫²⁴³的墓碑）的某种联系（没有保存下来）。

在同一时期还出现了位于齐胡夫教区教堂圣坛的墙画群，它有着复杂的激情故事情节，并经历了非常少见的更新（展

现了坐在宝座上的教皇乌尔班五世，死于1370年）。与沃凯特库夫娜·伊丽莎白资助相关的首先是一组室内装饰画，创作于涅波沃米采的教区教堂的被称为“旧的圣器收藏室”的墙上（殉教的圣人的生活场景），这是由意大利艺术家运用幻觉主义手法创作完成的（尝试在绘画中表现立体的建筑装饰效果，直观展现空间，大胆的透视法手段的缩减法应用）。从意大利派生出了建筑结构框架的结构特点，运用正确的明暗对照法赋予形象以庞大的效果。具备同样的细节，比如微微斜视的眼睛，在光环的部分使用有节奏的雕刻线条等等。另外，伊丽莎白为圣斯塔尼斯瓦夫的遗骨制作了带有关于建立背景文字说明的银质遗骨匣，以及在瓦维尔大教堂波兰王国守护神的坟墓上的镶在银质画框里的画（没有保存下来）。



45. 伟大的卡齐米由国王（1370年逝世）的墓碑，克拉科夫瓦维尔大教堂。

注 释

1. 博日沃伊: Bořivoj
2. 盖萨: Géza
3. 谢莫米斯尔: Siemomysł
4. 道布拉娃: Dobrawa
5. 圣道博: St. Adalbert
6. 莱德尼查湖: Lednica lake
7. 纽伦堡: Nuremberg
8. 布拉格城堡: Prague Castle
9. 莱德尼茨基岛: Ostrów Lednicki Island
10. 莫吉尔诺: Mogilno
11. 柴尔温斯克: Czerwińsk
12. 温契查: Łęczycza
13. 图姆: Tum
14. 普兰多钦: Prandocin
15. 彦德热尤夫: Jędrzejów
16. 尼达河: Nida
17. 维西里查: Wiślica
18. 彼得·弗舍博若维茨: Piotr Wszeborowic
19. 斯特热尔诺: Strzelno
20. 圣诺伯特: St. Norbert
21. 克鲁什维查: Kruszwica
22. 大胡子亨利: Henryk Brodaty (Henry I the Bearded)
23. 莱格尼查: Legnica
24. 圣瓦夫日涅茨: St. Lawrence
25. 特日尼查: Trzebnica
26. 连接体系: a "double-bay" system of vaulting
27. 拉昂: Laon
28. 艾克白勒特: Ekbert
29. 拔示巴: Bathsheba
30. 苏莱尤夫: Sulejów
31. 旺豪茨克: Wąchock
32. 科普日尼查: Koprzywnica
33. 鲁迪·拉齐博尔斯凯: Rudy Raciborskie
34. 鲁比昂日: Lubiąż
35. 朗德: Łąd
36. 奥里瓦: Oliwa
37. 谢拉兹: Sieradz
38. 扎维浩斯特: Zawichost
39. 拉温纳: Ravenna
40. 加拉·普拉西提阿: Galla Placidia
41. 亨利库夫: Henryków
42. 诺曼底: Normandy

43. 迈森: Meissen
44. 瑙姆堡: Naumburg
45. 奥斯特茹夫 - 图姆斯基岛: Ostrów Tumski (the Cathedral Island)
46. 亨利克四世: 别号“Probus”, 即“公正的”(“the Righteous”)
47. 瓦迪斯瓦夫·沃凯塔克: Władysław Łokietek
48. 雅库布二世: Jakub II Świnka
49. 普热梅斯瓦夫二世: Przemysław II
50. 斯科特尼克: Skotniki
51. 雅罗斯瓦夫·鲍果瑞: Jarosław Bogoria
52. 法兰西岛区: Ile-de-France
53. 瓦隆: Wallonne
54. 法兰克尼亚: Franconia
55. 约翰·卢森堡: John of Luxemburg (John the Blind or John of Bohemia)
56. 伟大的卡齐米日: Kazimierz Wielki (Casimir the Great)
57. 南克尔: Nanker
58. 波高日拉: Pogorzela
59. 普热茨瓦夫: Przeclaw
60. 亨利克·普拉维: Henryk Prawy (Henry the Righteous)
61. 圣玛利亚·玛格达莱娜: St. Mary Magdalene
62. 圣伊丽莎白: St. Elisabeth
63. 斯切戈姆: Strzegom
64. 克维曾: Kwidzyn, 德文: 马林韦尔德 Marienwerder
65. 利兹巴克·瓦尔敏斯基(海尔斯堡): Lidzbark Warmiński, 德文: 海尔斯堡 Heilsberg
66. 诺加特河: Nogat, 维斯瓦河的支流
67. 马尔堡: Malbork, 当时被称为马林堡 Marienburg
68. 大团长宫: Grand Master's Palace
69. 餐宫大厅: Great Refectory
70. 多布雷城: Dobre Miasto (Guttstadt)
71. 布拉涅沃: Braniewo (Braunsberg)
72. 弗伦堡: Frombork (Frauenburg)
73. 瓦尔米亚主教教区教堂: Cathedral of Warmia (Ermland) diocese
74. 纺织会所: Sukiennice (Cloth hall)
75. 卡齐米日: Kazimierz (Casimir)
76. 圣体教区教堂: Corpus Christi Parish Church
77. 圣卡塔日纳奥古斯汀会教堂: Austin Friars

- Church of St. Catherine
78. 米科瓦伊·维日奈克: Mikołaj Wierzynek
79. 希德乌夫: Szydłów
80. 赎罪教堂: Churches funded by the King Casimir the Great as a penance for causing death of the priest Marcin Baryczka
81. 巴雷奇卡: Baryczka
82. 涅波沃米采: Niepołomice
83. 斯托普尼查: Stopnica
84. 维利奇卡: Wieliczka
85. 盐矿城堡: Zamek Żupny (the Saltworks Castle)
86. 瓦普契查: Łapczyca
87. 前罗马的: Pre-Romanesque
88. 罗马的: Romanesque
89. 布热迪斯拉夫: Břetislav
90. 早期皮亚斯特的: Early Piast
91. 蒂涅茨: Tyniec
92. I期罗马艺术: First Romanesque
93. 工坊名为: maestri commacini (Comacine masters)
94. 奥乌宾: Olbin
95. 彼得·弗沃斯托维茨: Piotr Włostowic
96. 天使长米迦勒教堂: Archangel Michael's Church
97. 比托姆: Bytom
98. 圣玛格丽特教堂: St. Margaret's Church
99. 卷发的鲍莱斯瓦夫大公: Bolesław Kędzierzawy (Bolesław IV the Curly)
100. 圣索菲亚大教堂: Hagia Sophia (Holy Wisdom) Church
101. 希万托斯瓦夫: Świątosław
102. 诺伯丁修道院: Norbertine nuns
103. 圣普若考普: St. Procopius
104. 克里斯蒂恩: Krystyn
105. 摩德纳: Modena
106. 威利吉摩: Wiligelmo
107. 阿托尔弗: Astolfo
108. 圣文森蒂教堂: St. Vincent's Church
109. 圣玛利亚·玛格达莱纳教堂: St. Mary Magdalene Church
110. 贝尼代托·安特拉米: Benedetto Antelami
111. 杨·德乌高什: Jan Długosz
112. 奥帕图夫: Opatów
113. 圣马尔钦学院教堂: St. Martin's collegiate Church

114. 亨利克·桑多梅日: Henryk Sandomierski (Henry of Sandomir)
115. 普兰多钦: Prandocin
116. 齐胡夫: Czychów
117. 圣三位一体普雷蒙特雷女修会教堂: The Holy Trinity Church of the Norbertine nuns
118. 普鲁登修斯·克莱曼斯: Aurelius Prudentius Clemens
119. 《心灵的冲突》: Psychomachia
120. 圣希尔德加德·冯·宾根: Hildegard of Bingen
121. 《美德典律》: pageant of virtues
122. 圣瑟法斯教堂: St. Servatius Church
123. 科希莱涅茨 - 普罗绍维茨基: Kościelec Proszowicki
124. 维斯瓦夫: Wisław
125. 安德纳赫: Andernach
126. 奥德罗旺日: Odrowąż
127. 维索齐采: Wysocice
128. 智慧宝座: The Throne of Wisdom
129. 克莱尔沃的圣伯纳德: St. Bernard of Clairvaux
130. 科恩斯凯: Końskie
131. 圣尼古拉教堂: St. Nicholas Church
132. 贝格: Bamberg
133. 圣西奥多教堂: St. Theodore's Church
134. 爱茨克博特: Eckbert
135. 波波波: Poppo
136. 安德希斯·梅朗: von Andechs-Meran (of Andechs-Meran)
137. “亚伯拉罕牺牲”: The Binding of Isaac
138. 克拉科夫大都会元老院图书馆: Archive of the Metropolitan Chapter in Kraków
139. 尼德拉尔泰希: Niederalteich
140. 格列高利七世: Pope Gregory VI
141. 《普乌图斯克金色法典》: the Pultusk Golden Book (Codex aureus pultoviensis)
142. 查尔托雷斯基图书馆: The Princes Czartoryski Library in Kraków
143. 《圣礼书》: Sacramentary
144. 《艾姆麦拉穆福音书》: St. Emmeram Gospel
145. 圣艾姆麦拉穆的本笃会修道院: Benedictine Monastery of St. Emmeram, Regensburg
146. 主教教区博物馆: Diocesan Museum
147. 马隆诺的亚历山大: Alexander of Malonne

148. 毕达哥拉斯: Pythagoras
149. 土八该隐: Tubalkain
150. 犹八: Jubal
151. 《克鲁什维查福音书》: the Kruszwica Gospel (Evangeliarium Crusviciense)
152. 黑尔姆布雷希茨: Helmarshausen, 下萨克森州
153. 狮子亨利: Henry the Lion
154. 《布鲁什维克大教堂福音书》: the Braunschweig Cathedral Gospel
155. 《祈祷图》: Deesis
156. 杰卡诺维采: Dziekanowice
157. 耶稣童年系列画: cycle of the Infancy of Christ
158. 曾任桑多梅日大公 (1173 年至 1194 年) 和克拉科夫大公 (1177 年至 1194 年)
159. 曾任克拉科夫大公 (1146 年至 1173 年) 和桑多梅日大公 (1166 年至 1173 年)
160. 柏拉图: Plato
161. 科斯马斯: Kosmas
162. 吊烛台: coronae (crowns)
163. 弗罗茨瓦夫高脚杯: The Włocławek Goblet
164. 施瓦本地区: Schwaben
165. 圣加仑州的本笃会修道院: Benedictine Monastery of St. Gallen
166. 旅行酒杯: travel-chalices, calices viatici
167. 金色的修道院院长之墓: burial of the so called 'Golden Abbot'
168. 特热麦什诺: Trzemeszno
169. 撒拉逊 - 西西里的: Saracene-Sicilian
170. 罗塞尼亚: Ruthenia
171. 大诺沃格鲁德: Veliky Novgorod
172. 圣佐菲亚教堂: St. Sophia's Cathedral
173. 《使徒信经》: the Apostles' Creed
174. 外赫曼: Wechmann
175. 里坤: Riquin
176. 瓦伊斯姆特: Waismuth
177. 兰斯大教堂: Cathedral of Notre-Dame de Reims
178. 瑙姆堡大师: The Naumburg Master
179. 格沃古夫: Głogów
180. 莎乐美阿公主: Salomea, duchess Salome of Greater Poland

181. 圣雅德维加礼拜堂: chapel of St. Hedwig
182. 另类哥特式: Alternativ-Gotik
183. 之字形风格: "zigzag style"
184. 圣诗集: A Psalter
185. 克拉雷斯卡修女修道院: The cloister of the Poor Clares in Wrocław
186. 弗罗茨瓦夫大学图书馆: Library of the Wrocław University
187. 滑稽: drólerie
188. 瓦茨瓦夫二世: Waclaw II (Wenceslaus II of Bohemia)
189. 波德哈兰斯基 - 登布诺: Dębno Podhalańskie
190. 大主教区博物馆: Archdiocesan Museum
191. 蒂涅茨的本笃会修道院: Benedictine Monastery in Tyniec near Kraków
192. 瓦维尔的皇家城堡: Wawel Royal Castle
193. “戴头巾的圣母”类型画: Hagiosoritissa 该词来源于希腊文“Hagia Soros”，意思为“神圣的头巾”。Holy Veil
194. 布拉切奈宫: The Palace of Blachernae
195. 腓特烈二世: Frederick II, Holy Roman Emperor
196. 克雷蒂安·德·特鲁瓦: Chrétien de Troyes
197. 旧松奇: Stary Sącz
198. 肯伽: Kinga
199. 尤利亚·多姆娜: Julia Domna
200. 圣斯塔尼斯瓦夫: St. Stanislaus
201. 普兰道塔: Prandota
202. 腼腆的鲍莱斯瓦夫: Boleslaw Wstydlivy (Boleslaw V the Chaste)
203. 黑色的莱谢克: Leszek Czarny (Leszek II the Black)
204. 罗亚乌蒙特: Royaumont
205. 狄奥多里克: Theodorik
206. 什柴尔别茨: Szczerbiec, 从意为“缺口”的波兰文词汇 szczyrba 衍生而来, 也可译为“缺口之剑” the ‘notched sword’
207. 勇敢者的王冠: Crown of Boleslaw I Chrobry
208. 圣母玛利亚升天教区教堂: Parish Church of the Assumption of the Virgin Mary, Kraków
209. 菲利斯: Phyllis
210. 亚里士多德: Aristotle
211. 圣玛丽亚教堂: St. Mary's Church
212. 圣斯蒂芬大教堂: St. Stephen's Cathedral

213. 阿尔伯特大公合唱台: King Albert I of Germany
214. 来自帕涅维采的维日宾塔: Wierzbiana z Paniewic
215. 圣齐格蒙特大教堂: St. Sigismund's Cathedral
216. 特热麦什诺: Trzemeszno
217. 斯托普尼查: Stopnica
218. 卡利什: Kalisz
219. 库纳德: Kunad
220. 阿普勒德雷克: Apoldryk
221. 杉木山市: Jodłowa Góra
222. 新松奇: Nowy Sącz
223. 特勒马瑙瓦: Tylmanowa
224. 塔尔努夫: Tarnów
225. 鲁多尔福夫: Rudolfow
226. 伏尔塔瓦河畔赫卢博卡: Hluboka nad Vltavou
227. 南波希米亚画廊: Alšova Jihočeská Galerie (Aleš South Bohemian Gallery)
228. 米希尔的圣母描绘大师: Mater of the Madonna of Michle
229. 摩拉维亚地区的布尔诺: Brno (Morava)
230. 斯特拉斯堡: Strasbourg
231. 布莱斯高的弗莱堡: Freiburg im Breisgau
232. 韦瑟尔: Oberwesel
233. 扎瓦达: Zawada
234. 莫斯特: Most
235. 柴赫沃的森季沃伊: Sędziwoj z Czechla
236. 安卫特普: Antwerpen
237. 梅耶·范·登·伯格博物馆: Museum Mayer van den Bergh
238. 博登湖: Bodensee
239. 亨利克大师: Master Henry
240. 圣凯瑟琳: Sankt Katharinenthal
241. 查理·罗贝尔: Károly Róbert (Charles Robert of Anjou)
242. 梅尔克的本笃会修道院: Benedictine Monastery in Melk
243. 圣科洛漫: St. Coloman





Chapter 3

第三章

雅盖隆王朝时期的 艺术

马莱克·瓦勒查克（14—15 世纪）

Marek Walczak

马尔钦·法比安斯基（16 世纪）

Marcin Fabiański

雅盖隆家族来自立陶宛，他们在 14 世纪末时还是异教徒，随着大公雅盖沃于 1383 年接受了基督教的洗礼并登上了波兰国王的宝座，该家族才出现在欧洲拉丁世界的历史舞台上。在匈牙利国王路德维克一世于 1382 年去世后，他的女儿雅德维加（1373/1374—1399 年）继承了波兰王位，雅盖沃娶了这位匈牙利安茹家族的后裔为妻，自此被称为瓦迪斯瓦夫二世·雅盖沃¹。雅盖隆王朝在波兰长期而卓越的统治由此拉开了序幕。在胡斯战争期间（发生在捷克的宗教革命，革命的导火索是发生于 1414 年的伟大的基督教改革家杨·胡斯被以异端罪名在康斯坦次广场被处以火刑），继承问题的纷争一直是 15 世纪中欧政治生活中的主旋律，雅盖隆家族集波兰国王和立陶宛大公的尊贵于一身，在这场纷争中扮演了非常关键的角色，逐步树立了自身的威望，取得了广袤疆域的统治权。身为波兰国王的雅盖沃之子瓦迪斯瓦夫三世在 1440 年又登上了匈牙利国王的宝座，然而他推行的政策使基督教联军在

与土耳其的战争中接连败北，他自己也在 1444 年的瓦尔纳战役中战死，这位年轻的国王没有留下任何子嗣。瓦迪斯瓦夫二世的另一个儿子卡齐米日四世·雅盖隆契克²由此登上了波兰王座，并统治了波兰近半个世纪（1447—1492 年），他推行了非常有效的家族统治政策，与伊丽莎白王后所生的众多子女在他的统治中起了关键的作用，伊丽莎白王后的父亲是德国和匈牙利王国哈布斯堡王朝的阿尔布雷希特二世³，母亲是神圣罗马帝国皇帝西吉斯蒙德的女儿伊丽莎白。卡齐米日四世和伊丽莎白的长子瓦迪斯瓦夫二世·雅盖隆契克⁴在 1471 年加冕为波希米亚国王，1490 年又兼任匈牙利国王。他的儿子路德维克在 1516 年继承了这两个中欧国家的王位，然而在 10 年后与土耳其的战争期间，他于摩哈赤战役中战死，这位国王的英年早逝使家族领土扩张的势头戛然而止。

早在雅盖沃统治时期，波兰王国的国土疆域得到了迅速的扩张，雅盖沃通过与奥波莱大公瓦迪斯瓦夫战争夺取了维隆⁵

和库亚维地区；1411年，第一次托伦和约的签订迫使条顿骑士团将之前战争中占领的多布任地区归还给波兰王国。而最有意义的还是于1466年第二次托伦合约的签订，使卡齐米日四世·雅盖隆契克向条顿骑士团发起的十三年战争画上了圆满的句号。波兰成功收回了格但斯克波美拉尼亚⁶、海乌姆斯卡地区⁷和瓦尔米亚⁸（这片土地后来被称为王室普鲁士），虽然这片土地后来被称为王室普鲁士，虽然这片被称作“条顿骑士团国”的土地还是一直被条顿骑士团占据着，但他们已经彻底臣服并成为波兰王国附庸国。在新时代到来之际，随着皮亚斯特王朝的最后一位大公——马祖里大公亚努什三世的辞世，马祖里地区也于1526年重归波兰。伴随着波兰国土的迅速扩张，安置移民和城市化的步伐也得以加速，教区网络开始变得更加稠密。

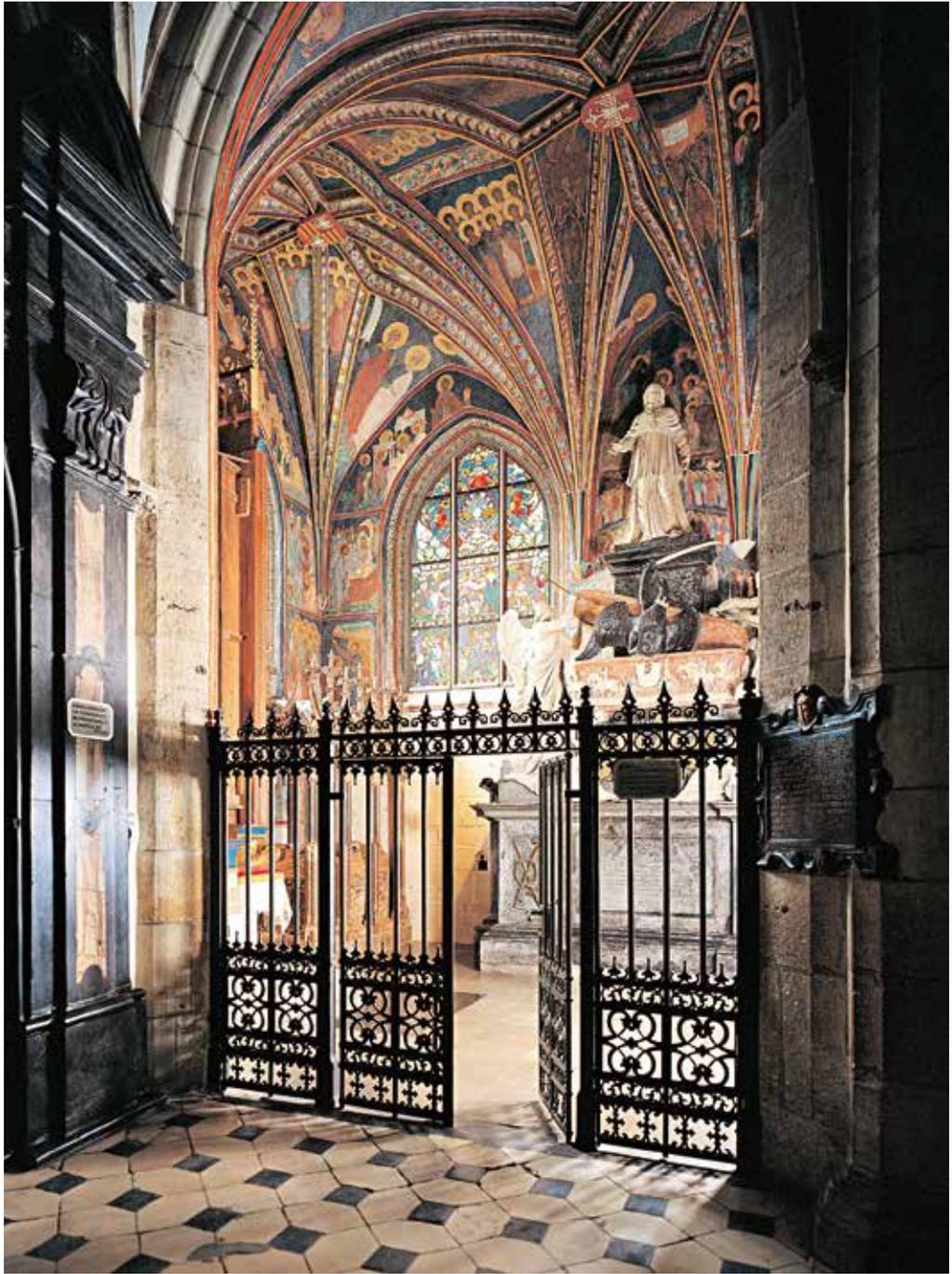
历任波兰统治者的建设活动对于视觉艺术的发展起到了关键的作用，尤以对克拉科夫造成的影响最为深远（遗憾的是，在大立陶宛王国的首都维尔纽斯/维尔诺几乎没有保存下来什么遗迹）。一系列舶来的高档艺术品都与王后雅德维加有关。其中的一些奢侈品可以证明她当时日常生活的奢华，如：用象牙制作的巴黎风格的小盒子，无疑是存放各种首饰之用，上面有各种骑士爱情故事中的浪漫场景（克拉科夫，收藏于大教堂的宝库）。王后是著名的“新敬虔运动”⁹精神的虔诚拥护者，因

此大多数的藏品都带有宗教特点。她对瓦维尔教堂的装饰和配备的物件倾注了大量心血，投入了不菲的资金，这都可以从克拉科夫大主教们胸前的配带（礼仪法衣上的元素，代表了克拉科夫大教堂在教会等级中的排名层级）得以印证，还有缀满了珍珠的“赛福斯”奖杯¹⁰（德累斯顿，绿穹珍宝馆¹¹），这一原本带有世俗意义的奖杯带有赠言说明，是献给圣瓦茨瓦夫的奖杯。雅德维加王后的宗教需求和高度的文化修养在应她的需求而建的瓦维尔写字间制作的《弗洛里安圣诗集》¹²中可见一斑，此书有着色彩鲜明的丰富图画装饰，包含了拉丁文的赞美诗，还配有翻成波兰文和德文的译文。属于雅德维加所有的《瑞典的圣布里奇特天国启示录》¹³是波兰保留至今的最早手稿之一，其上点缀着在那不勒斯制作完成的微型画和首字母装饰图案（华沙，国家图书馆）。还有一具大型的木制耶稣十字架受难像也能够列入中欧最有意思作品的行列，它属于“神秘主义”（突出甚至是夸大痛苦的刻画，一种原始的现实主义彩绘的表现手法）类型，保存于克拉科夫大教堂，其诞生地可能是北部意大利。

继任的雅盖隆王朝统治者们以各种形式的对教堂的投入与关注来标榜自己的虔诚与奉献，首先是投资修葺那些现存的、由之前其他王朝的帝王们作为敬拜之地而建造的传统教堂或修道院，当然他们对建设新的宗教场所也不吝投入大量精力



1. 瓦迪斯瓦夫·雅盖沃的纪念墓碑，1432年前，克拉科夫瓦维尔大教堂。摄影：M. GRYCHOWSKI。



2. 圣十字礼拜堂内景，15世纪60年代，克拉科夫瓦维尔大教堂。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

和资金。他们一度打算将布拉格的斯拉夫本笃会（弥撒等礼仪是用斯拉夫语进行的）引入到克拉科夫教堂，雅盖沃和雅德维加为此在克拉科夫为他们修建了圣十字教堂（没有保存下来），但这一尝试没有成功。在克拉科夫和波兹南的加尔默罗大教堂保存了下来（是这对国王夫妇将该教规于1397年引入波兰的）。位于维谢茨¹⁴的圣十字山的本笃会修道院在当时的宫廷礼仪中扮演着非常重要的角色，那里保存着放有圣十字架的圣物盒，这座修道院因此被赋予了极大的宗教崇拜意味，雅德维加对其倍加推崇。随着时间的推移，位于克拉科夫的斯卡乌卡的天使长米哈乌教堂（那里是圣斯塔尼斯瓦夫去世和最初被埋葬的地方）成为了另一处国家圣地，统治者们各种场合都要去那里朝圣。雅德维加对光明山的保罗修道院¹⁵的关怀和投入表现在她所主持的“圣母与耶稣”画像修复工作上，这幅画在1430年被褻渎，她出资为该画添加了具象线条装饰的银箔。

雅盖隆统治者们投资的建筑往往还有一个特色：表现本土的圣人庇护者身上的民族精神，这在16世纪初表现得尤为明显。卡齐米日四世·雅盖隆契克和哈布斯堡王朝的伊丽莎白之子——弗雷德里克¹⁶在这方面做出了突出贡献。他曾担任格涅兹诺的大主教和克拉科夫主教，从1493年成为红衣主教。在出自乔治（纽伦堡，1500年前）印刷厂的克拉科夫弥撒书中，

可以看到这样一幅彩色的木刻版画，展现的是在圣斯塔尼斯瓦夫面前，在由老的齐格蒙特国王投资建造的红衣主教铜制墓碑上（1510年，克拉科夫大教堂）也有类似的场景——死去的红衣主教被庇护者引荐给圣母。在弗雷德里克担任主教的这两座城市所印刷的礼仪书籍数量之多，堪称欧洲之最，在这方面能与克拉科夫相提并论的城市只有维尔茨堡¹⁷。在这些印刷品中出现了描绘四位王国庇护者的版画，他们分别是圣斯塔尼斯瓦夫、圣沃伊切赫、圣瓦茨拉夫和圣弗洛里安（只是描绘圣斯坦尼斯和圣弗洛里安的要少一些）。向圣斯塔尼斯瓦夫致敬的艺术作品创作的真正“爆发”出现在1503—1504年，时值他被封为“圣人”250周年。还有一个特别的举措，亚历山大·雅盖隆契克约在1503年发行了一枚带有圣斯塔尼斯瓦夫肖像的金币（只是从描述中得知），可能是模仿了匈牙利弗罗林的模式。圣斯塔尼斯瓦夫的坟墓位于瓦维尔教堂正殿的十字路口处。在之后的很多年坟墓一直得到统治者们的特别关注：齐格蒙特一世在1512年下令，在它上面放置了一幅由纯银镶嵌的画，重量超过60公斤，此举是对瓦拉几亚战争取得大捷的还愿行为。王后们也大力推动了这种形式的崇拜，在佐菲亚·霍珊斯卡¹⁸（瓦迪斯瓦夫·雅盖沃的第四任妻子）和哈布斯堡的伊丽莎白的努力下，波兰金匠工场中引进并开始推广多边形的圣

物盒的制作，其盒壁多带有人物形象的装饰。由伊丽莎白出资打造的带有圣斯塔尼斯瓦夫头像的圣物盒（1505年，克拉科夫大教堂宝库）是由克拉科夫手工艺人马尔钦·马尔齐奈克¹⁹制作的，是中欧哥特式晚期最完美的金饰作品之一。

在雅盖隆王朝统治时期的波兰，对王后和国王的纪念采用两种不同的模式。王后的墓碑没有人物形状的雕刻，只是简单的石板。而国王的墓碑则是按照矮子国王墓葬的模式，拥有纪念碑似的石棺并有华盖遮挡。瓦迪斯瓦夫·雅盖沃的纪念墓碑（见插图1）代表了最高水平的墓碑制作，很难界定它的风格来源（北部意大利？），在石棺两边增加了悲痛的送葬人群的主题，这是以前从未在波兰墓葬中出现过的。在雕刻中，送葬人群抬着死去国王生前统治过的最重要地区的盾徽悲痛随行。这位德高望重的国王在此被描绘成波兰王国统一和团结的保障者。随着瓦维尔教堂西面外墙旁修建的圣三位一体礼拜堂²⁰（30年代）和圣十字礼拜堂²¹（见插图2）的落成，国王们开始有了单独的墓葬之地，并伴之以复杂的葬礼仪式描绘和丰富的艺术装饰。在圣十字礼拜堂最古老的收藏登记里有一些令人难以置信的辉煌记载，然而现在已无一留存下来。在记载中，这里曾经有过20多个圣物盒（大多数是有人物形象雕刻的）、5个酒杯、32件十字褙礼服、33块祭坛前板和27幅画。在这

座礼拜堂中放置的是卡齐米日·雅盖隆契克的墓葬（1492年，见插图3），其棺柩用的红褐色石材产自萨尔茨堡附近的阿德内特，制作者是从纽伦堡来的雕刻家史托斯²²，棺柩上突出表现了一系列独特的主题构思，反映了当地知识分子的博学（雕刻主题内容的创作者很有可能是从罗马来到波兰宫廷的意大利人文学家菲利普·波拿科尔西²³——被称为“卡利马赫”²⁴）。作品的独特之处在于其中运用的极端表现主义和现实主义手法，展现了国王濒临死亡时的痛苦表情。国王身着只有在加冕时才穿的祭祀礼服，礼袍覆盖了他的整个身体，上面有正在分娩的裸体产妇形象。这种特别的画面至今都未在早期教会的神学理论精神中找到相应的解释，或许意味着灵魂永存和生死轮回？卡齐米日·雅盖隆契克的墓葬是仿照了罗马大帝腓特烈三世在维也纳圣斯蒂芬教堂的墓葬纪念碑形式而建造的，从中可以解读出这种刻意与哈布斯堡王朝艺术圈发生联系的做法，无疑抱有一定政治目的。在卡齐米日·雅盖隆契克和伊丽莎白·哈布斯堡结婚（1454年）之后，奥地利艺术开始潜移默化地影响小波兰地区。在卡齐米日·雅盖隆契克棺柩上方的华盖是边缘建筑和“微型建筑”的杰作，也是帝国建筑的新趋势。

雅盖隆王朝所出资兴建的建筑有着极大的风格差异。最有特色的是被称为“拜占庭-罗斯”风格的壁画（因为其创作者



3. 史托斯作品，卡齐米日·雅盖隆契克的墓葬，1492年，克拉科夫瓦维尔大教堂圣十字礼拜堂。摄影：M. GRYCHOWSKI。



4. 由瓦迪斯瓦夫·雅盖沃资助完成的“拜占庭-罗斯”风格壁画，1418年前，卢布林城堡的圣三位一体礼拜堂。
摄影：M. WALCZAK。



5.“丹麦塔”——哥特式城堡的一部分，约1386—1399年，克拉科夫瓦维尔城堡。摄影：M. WALCZAK。

是由从基辅罗斯引进的工坊)，这些作品是由瓦迪斯瓦夫·雅盖沃投资，为波兰王国最重要的几座教堂而创作的（包括位于格涅兹诺的建筑），这些画作分别保存在至今尚存的卢布林城堡的圣三位一体礼拜堂（见插图4）、位于桑多梅日和维希利查的学院教堂，以及部分建筑尚存的克拉科夫大教堂的玛利亚礼拜堂。其独特之处在于，这些作品都很好地融合运用了拜占庭风格的人物形象设计构思和罗斯风格的传统宗教绘画（带有明显的来自其它东正教地区，如塞尔维亚和摩尔多瓦传统艺术的外来影响）的特点、以及拉丁风格的礼仪描绘和

哥特式的内部装饰。这些出现在波兰王国最重要的建筑里的外来元素可以解释为形式风格的自然“渗透”。从东向西，国王用行动来努力联合天主教与东正教的教堂，希望能够平等地对待两派教堂，从审美偏好上也同样力求不偏不倚。根据杨·德乌高什²⁵的记载，雅盖沃在年轻时就学习过东方基督教艺术，对其喜爱的程度甚至胜过拉丁艺术。他不仅引入绘画工场，在他周围还聚集了很多当地的东正教画家，由他安排在普热梅希尔²⁶落户的东正教牧师海伊尔²⁷就是我们知道的一个例子。

在15世纪，波兰王国的建筑外观呈现出异常多样的形式。在雅德维加和雅盖沃的统治时期，小波兰地区在这方面的发展处于一种停滞状态，尽管在克拉科夫也出现了几件代表了优雅精致的宫廷风格的佳作。这里出现了一些被称为“石头外墙”的建筑，其中最古老的是瓦维尔宫的丹麦塔²⁸（见插图5），墙体的建筑材料是当地出产的石灰岩，外墙上用垂直的木条做装饰，其上的窗户采用有法国渊源的长方造型，这座建筑的出现使高雅的白色外墙风靡一时。在同一时期的建筑中还有位于克拉科夫卡齐米日区的圣卡塔日娜²⁹和圣玛乌高莎塔教堂的南殿（见插图6），对外墙装修更加重视，引进了全新的、影响深远的理念：在南门廊和回廊里装配了两扇被看做具有前瞻性的门，回廊被分割为几个纵深，外墙上的装饰线条给人以强

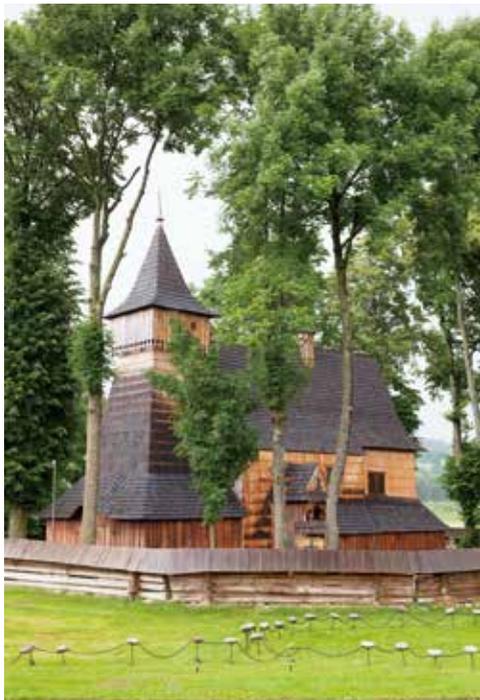


6. 克拉科夫的圣卡塔日娜和圣玛乌高莎塔教堂——南殿外景（14/15世纪）。摄影：M. WALCZAK。

烈的动态印象。这些元素的普及从根本上改变了自13世纪以来的以砖为外墙的克拉科夫建筑的外观，标志着晚期哥特式的兴起。类似风格的建筑还有建立于15世纪上半叶（1437年前）的克拉科夫教堂的钟塔和圣三位一体礼拜堂、位于主市场（1444年前）的市政厅塔楼、建于15世纪下半叶的圣十字礼拜堂等等。瓦迪斯瓦夫·雅盖沃在希德乌夫³⁰（14世纪末）修建的未完工的皇宫可能也是相似的形式，当时计划建造一座取消了防御元素的多翼

宫殿，按照非防御的休闲城堡的模式来设计。这座华丽的高档官邸以其精美的建筑细节被列入新的风格流派，该流派在中欧的开创得益于卢森堡王朝的西吉斯蒙德的推广，此人身兼波希米亚国王瓦茨瓦夫四世、神圣罗马帝国皇帝和匈牙利国王三个头衔。

在15世纪，小波兰省教区网络的快速发展带来了大规模的建设热潮，然而大多数此时兴建的建筑都缺乏发明创新，规模也都不大，基本都采用最简单的空间结



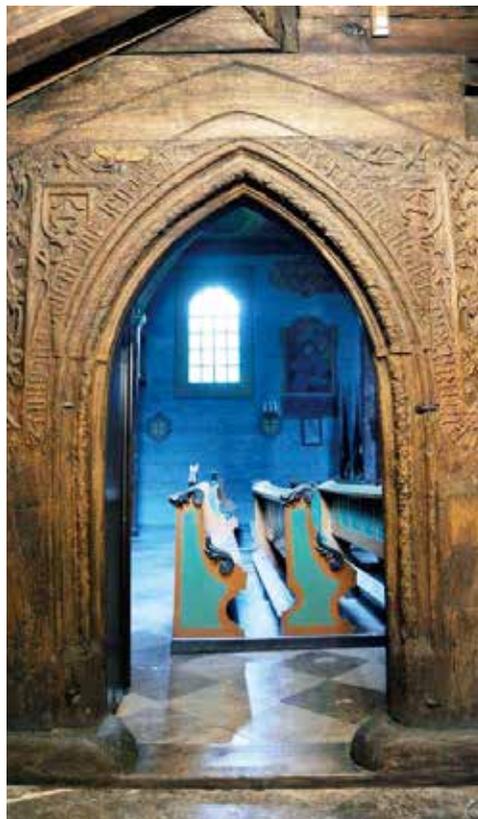
7. 天使长米迦勒教堂，登布诺。摄影：M. GRYCHOWSKI。

构体系和简朴的装饰，还是重复着14世纪克拉科夫传统的巴西利卡式教堂的模式，但是形式略有简化，甚至有时是原始的几何体形式（如位于斯卡尔布梅日³¹、白绍瓦³²和博曾滕³³的教堂）。据保守估计，波兰在中世纪末期只有2—5%的砖石建筑。根据由杨·德乌高什所写的被称为《开支簿》³⁴的文献记载，克拉科夫教区（1480前）有514座木制教区教堂。然而这么巨大的财富几乎都没有遗留下来，只有在小波兰南部地区（至今仍被茂密的森

林覆盖的山区地带）还保留了一些小型的、用这种材料建造的乡村教堂，采用的是框架结构（墙壁是由一根一根树干垒起来的，利用连接扣件和在梁的端口处做切槽处理），将这些木材连接在一起。这些教堂中最古老的是在哈楚夫³⁵的那座，我们尝试推算它建立的时间大约为14世纪后期（尽管没有一定的前提条件）。这些建筑都由两个元素构成：单殿式主体空间和狭窄的高台（每个元素都是正方形或长方形的）。这些教堂的高台大多数都是由三边形封闭（如在比纳罗瓦、布里兹诺、布札希尼、高尔措瓦、格雷布夫、哈楚夫和利普尼查——穆罗瓦纳³⁶）。直角的高台封闭只有在波德哈莱³⁷山脉的那些小教堂（登布诺，见插图7，格雷瓦乌德、哈尔克罗瓦、沃普什纳³⁸和贝斯克德-尼斯基³⁹山脉的教堂（东布鲁夫卡-波兰，克罗希岑科-维日奈⁴⁰才能见到。最为特别的是位于莫格瓦村⁴¹的圣巴尔特沃米伊⁴²教堂（1466年，见插图8），它是世界上至今保存下来的最古老的三殿式木质教堂之一。木制教堂简单的空间结构与美丽的立体效果形成鲜明的对比，这与它采用框架结构的屋顶支撑体系相关。高耸而陡峭的房顶有着连贯的屋脊，与波兰南部山区的美景达到了完美和谐的统一。这些教堂有着尖拱形的窗棂和按照砖石建筑的模式雕刻的木板大门，在莫格瓦教堂的南门上有建造日期—1466年和建造者的签

名信息——马切伊·芒驰卡⁴³。这位克拉科夫当地的木匠在1456年被卡齐米日·雅盖隆契克授予贵族地位，并获得国王木匠的称号。

在通常非常简朴的乡村建筑的背景下，由克拉科夫教区主教——红衣主教兹比格涅夫·奥莱希尼茨基⁴⁴所投资的建筑则显得异常有趣。他推广了非常复杂的、之前在小波兰地区从未出现过的异型突出花纹装饰的穹顶（在克拉科夫方济会修道院的回廊，在彼得拉温的教区教堂⁴⁵），外墙上雕刻精美的关于教堂建立的石板（雕刻有纪念建立者的题字）。建筑的这一特点突出证明了出资者较高的纹章意识，因为他出资建设的这些建筑装饰中最实质、最突出的元素就是多次被使用的家族盾徽，最常被雕刻在穹顶的支架上。大力进行投资建设活动的还有奥莱希茨基的秘书、著名的历史学家和波兰人文主义领袖之一的——杨·德乌高什，他投资修建了位于红色的豪泰尔、奥德胡夫、什柴帕努夫和拉齐波若维采等地的多座教堂⁴⁶，位于维希利查、桑多梅日和瓦维尔的大公府邸及位于克拉科夫的“律师”寓所⁴⁷（未保存下来）。这些都是简单的砖体建筑，带有“曾德鲁夫卡”砖⁴⁸装饰，大多数都有天花板覆盖，由于雇佣了马尔钦·普罗什科⁴⁹和砖瓦大师杨（1476—1480年）等相同的一批施工建筑者，这些建筑都有很高的相似性。石头雕刻上一直重复着如



8. 教堂南门，上有木雕师者签名——马切伊·芒驰卡，1466年，克拉科夫-莫格瓦圣巴尔特沃米伊教堂。摄影：M. WALCZAK。

下装饰元素：反映建立者信息的石板、墙顶有盾徽的饰带和有几层纵深的门框（灵感来自卡齐米日的圣卡塔日娜和圣玛乌高莎塔教堂的回廊中大门）上面经常雕刻着源于波兰文学的、被称为传统的“德乌高什”的系列主题内容。

直到15世纪后期，克拉科夫的建筑才受到来自北部罗马帝国、萨克森和匈牙利



9. 克拉科夫巴尔坎碉楼及防御墙，1498—1499年。摄影：M. WALCZAK。

的新元素的冲击。在圣母玛利亚升天教堂的侧面礼拜堂里出现了星形、网形和斜纹等图案装饰的穹顶（它们的拱肋向被分为多个区域的拱顶延伸开来）。在杨·阿尔布雷赫特⁵⁰国王统治时期，在圣弗洛里安城门前⁵¹前建成了现在巴尔坎碉楼的南面防御墙（1498—1499年，见插图9），碉楼内集成了防御和装饰元素（上方有架高的碉堡、七座不同截面的小塔）。克拉科夫学院（该学院由雅盖沃于1400年进行了改革）最重要的建筑——学院教学楼和公寓直到中世纪末期才建成，其中最大的和最

现代的一座要数马尤斯主楼⁵²，这座建筑有回廊环绕着的规则形状的院子（1492年），回廊里还保留着在小波兰地区非常少见的没有拱肋支撑的穹顶——被称为哥特式穹顶。1462年前，瓦维尔城堡建筑群中建成了一座显赫的圆角碉塔，用于大炮射击防御。在首都之外也出现了现代化趋势，博曾滕城堡侧翼的建设有着重要的意义，这座红衣主教弗雷德里克·雅盖隆契克出资修建的建筑中引入了三层楼的构造，是当时最高的“豪宅”。结构的简洁与连贯、内部垂直交叉的特征、开有窗户、有节律

的外墙设计等都预示着文艺复兴风格的到来，这些特征在稍晚时期的瓦维尔文艺复兴大工场里得到广泛应用。塔结构的建筑类型是从“黄金时代”的骑士文化中衍生而来的，它出现在中世纪末期无疑具有仿古的内涵，然而这种风格一直很受欢迎，齐格蒙特一世国王在彼得库夫⁵³的官邸即是一个佐证。最杰出的木质结构作品应该是克拉科夫圣玛利亚教堂的号角塔⁵⁴上梦幻般的圆屋顶（由马切伊·海林克⁵⁵完成，1478年，见插图10）。在16世纪初，相似的圆屋顶也出现在瓦维尔大教堂的钟楼和市政厅塔上，构成了之后几百年来克拉科夫全景画中最有特色的元素。

在16世纪初期，哥特式与文艺复兴风格共存是克拉科夫艺术上的一个重要现象。有一位被称为“桑多梅日”的本笃修士，既是设计师又是石匠，他开始在瓦维尔建设新的城堡（来自上匈牙利的、带有明显的哥特式晚期元素的传统石刻风格），开创性地将梦幻多变的基柱与现代装饰融合起来。由他建立起来的王国城堡证明了他对出资人的服从，他刻意地选择了传统风格。哥特和文艺复兴相融合的风格只运用到一、二层建筑的框架上，而“豪宅”的最高层则带有纯粹的意大利风格。在本笃工坊的影响下，克拉科夫的世俗建筑的突出特色是大规模地应用带有丰富石刻装饰的大门和门框，比如弗洛里安街13号（克米特家族府邸）⁵⁶和主市场28号⁵⁷亚



10. 马切伊·海林克，克拉科夫圣玛利亚教堂的号角塔上的圆屋顶，1478年。摄影：M. WALCZAK。

格南切下的石房子⁵⁸。装饰最丰富的大门是位于弗洛里安街7号的，马尤斯主楼“金色大门”⁵⁹，上面雕刻着干枯的树枝和卷曲的落叶形状，而坐落于圣巴拉巴拉教堂⁶⁰旁的耶稣会修道院的石房子在16世纪被改建过，我们能注意到，改建中引入了一些罗马式艺术元素，形成了一种刻意营造的仿古风格，这在塔尔努夫附近的登布诺城堡⁶¹的装饰（由加冕的内政大臣和克拉科夫城堡主来自登布诺的雅库布出资建造的，约1470—1480年）中也可可见一斑。



11. 位于波兹南的奥斯特卢夫-图姆斯基的圣母玛利亚学院教堂，约 1430—1448 年。

在波兰王国的其他地区，建筑风格各不相同，大多取决于当地的传统。在小波兰地区（大概在 1400 年只有大约 80 座石制教堂），受波莫瑞和勃兰登堡影响的当地建筑风格模式于 15 世纪形成。其基本特征为建筑整体为砖砌成，带有色彩艳丽的、有时非常复杂的穹顶，星形的立体装饰图案随处可见。在这些建筑中，大多运用了当时非常普及的大厅结构（殿的高度都一致），有时有延长的侧殿，并由多边形的高台封闭（被称为：回廊大厅）。这一现象的典型代表是位于波兹南的奥斯特卢夫——图姆斯基的圣母玛利亚学院教堂⁶²（见插图 11）和模仿前者的模式修建的位于库尔尼克的学院教堂⁶³，这些

作品与在什彻青工作的建筑师布朗斯·伯格⁶⁴有着联系。有一种被称为“多边形合唱团席的大厅”⁶⁵在当时更为流行，这种大厅拥有三个等高的殿和由细长柱支撑的规则结构的拱顶，由于在东面部分运用了多边形封闭，这种拱点支撑只是一种“暗示性”的装饰。它们的原型是位于布宁的教区教堂⁶⁶（在 1463 年毁于战火），但在多尔斯克（1474 年）、新城市（16 世纪初）、奥谢齐纳和勒乌维克等地⁶⁷还能看到此构造的翻版。有见识的投资建造者可以提出独到的建筑形制，如位于高斯瓦维采的教堂⁶⁸（1418—1426 年）就是按照波兹南主教安杰伊·瓦斯卡什⁶⁹的意愿建造的。这座建筑有八边形的构造，带有四个侧殿形成一个十字型构造。教堂的这一设计（原则上是“复制”了位于普沃茨克附近的米舍沃-姆罗瓦奈的教堂⁷⁰）在波兰是个完全孤立的例子，它模仿的是耶路撒冷的巴西利卡式的圣墓教堂的“复活”圆形大厅⁷¹，该模式的直接来源是位于康斯坦茨的圣莫里斯礼拜堂⁷²。建立者的灵感来源于他的圣地朝圣之旅和在康斯坦茨宗教委员会的短暂停留（在拱顶的支架上保留了波兰代表团在宗教委员会的盾徽图案雕刻）。

王室普鲁士地区回归波兰后，大建设运动并没有因此而刹车，尤其是在属于汉莎同盟的那些大城市。格但斯克的大型教堂——圣玛利亚教堂不受影响而得以继续建造（工程几乎持续了一个半世纪）就是



12a. 格但斯克圣玛丽亚教堂。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

一个有力的证明，这座教堂有着大厅结构，是欧洲水晶型拱顶建筑群中最大的教堂之一（1498—1502年，海因里希大师⁷³，见插图12a, b）。这样气势恢宏、高大雄伟的教堂建筑非常匹配那些汉莎同盟的大城市（如不来梅、吕贝克、汉堡、施特拉尔松德等⁷⁴），成为资产阶级的骄傲和强调其自治力量的建筑表达。富裕的资产阶级往往有与统治者相仿的资金实力来投资大型建筑，他们也会在世俗建筑中展现自己独特的建筑构想。在汉莎同盟城市建筑中，最有特色的是亚瑟王宫⁷⁵，这座建筑曾经是一个同盟组织的驻地，该组织与中世纪的一个传说有关：世界上最卓越的统治者——



12b. 格但斯克圣玛丽亚教堂内景。摄影：J. RACZKOWSKI。



13. 维尔纽斯 / 维尔诺圣安娜礼拜堂。
摄影：K. J. CZYŻEWSKI。

亚瑟王和他建立的十二“圆桌”骑士。这种类似于兄弟会的组织联盟（除了格但斯克的亚瑟王宫之外，还有在艾尔布朗格、布拉涅沃和马尔堡等地⁷⁶的）能够给它的成员一种隶属于贵族阶层的荣耀感，通过宣扬封建社会的理想价值观，又能够令成员们拥有隶属于世界封建价值体系的归属感。格但斯克的亚瑟宫中最重要，也是最能代表其风格部分是两个大型的、由细柱支撑的大厅，它们都采用了在里加的商人之家⁷⁷和位于莱瓦尔的商会联盟总部⁷⁸所使用的建筑设计方案。在格但斯克的很多建筑

元素都受到了荷兰风格的影响，在墙体连接处有高而窄的拱肋支撑起的高塔和狭缝窗户等等都是鲜明的荷兰风格特征。格但斯克这个大贸易中心的建筑是与波罗的海低地地区紧密相关的（被称为：砖砌哥特式建筑区），对整个波兰的建筑影响很小。在立陶宛还保留着装饰华丽的、按照传统波罗的海砖砌哥特式风格建造的教堂，大多建于15—16世纪的转折期。首先应该提到的是位于维尔纽斯 / 维尔诺的圣伯纳建筑群中风格独特的圣安娜礼拜堂⁷⁹（见插图13）。它的建立者是立陶宛大公和后来的波兰国王亚历山大·雅盖隆契克，设计者是来自格但斯克的城市建筑设计师米哈乌·恩肯格尔⁸⁰，他是受当地委员会委派过去工作的。圣安娜教堂的外观装饰得艺术气息十足，由成型小砖砌成，形成了新奇的镂空异型外观。这与圣三位一体方济各会教堂顶上的构造非常相似，而圣安娜教堂就在它旁边，在位于考纳斯的汉莎同盟商人之家⁸¹（被称为派尔昆之家⁸²）也有类似的设计。维尔纽斯 / 维尔诺式的外观采用了极其梦幻的手法，将装饰元素的覆盖面扩展到极致，使整栋建筑成为一座巨型雕塑。在这里，艺术的各种领域之间的界限已经模糊，各种形式形成了大融合，之前所有已知的建筑领域的独特性已经不复存在，这预示着中世纪建筑风格的结束。

在15世纪雅盖隆王朝统治时期，波兰最重要的艺术创作中心是克拉科夫。随着

首都经济的不断发展，各种手工业行会纷纷成立起来，其成员代表了富裕起来的资产阶级，他们通过行会不断满足自己日益增长的投资需求和雄心。制作带有可活动侧翼的大柜子形的祭坛是特别普及的艺术活动形式（大概与其他中欧国家一样）。在这一结构中融合了雕刻和绘画元素于一体，所以在它们的制作过程中需要各工种代表的参与（木雕工匠、画家、木匠和金匠，甚至铁匠）。在15世纪上半叶，克拉科夫的版画艺术发展得最快，此时尚处于捷克风格的影响之下，而到了该世纪中期，克拉科夫独有的风格逐渐形成。其特点是表达方式日趋简化，对教规的展示越来越复杂化，将圣经人物和故事画面置于金色背景下进行温馨而抒情的构思描述。这一现象曾被称为“简朴的风格”⁸³，与斯皮什⁸⁴、摩拉维亚⁸⁵和奥地利的艺术有着相似性，它试图与四处游走的传道士乔万涅戈·达·卡佩斯特拉诺⁸⁶和在波兰被称作“伯尔纳德修士”⁸⁷的宗教活动联系起来。后者代表了一种由方济各会改革产生出来的新教派。他们特别强调宗教的情感层面，重视艺术作品的教育功能，并应用到传教的实践中去。15世纪40年代，在克拉科夫出现了最初的来自荷兰艺术的现实主义风格的影响，位于霍姆拉尼采⁸⁸的那幅高水准的《耶稣受难图》（见插图14）就是个很好的例子，作品的创作者非常熟悉被称为“来自弗莱马勒的大师”⁸⁹的作品。克拉科夫的画家们能够接触到荷兰艺术是因为他们在

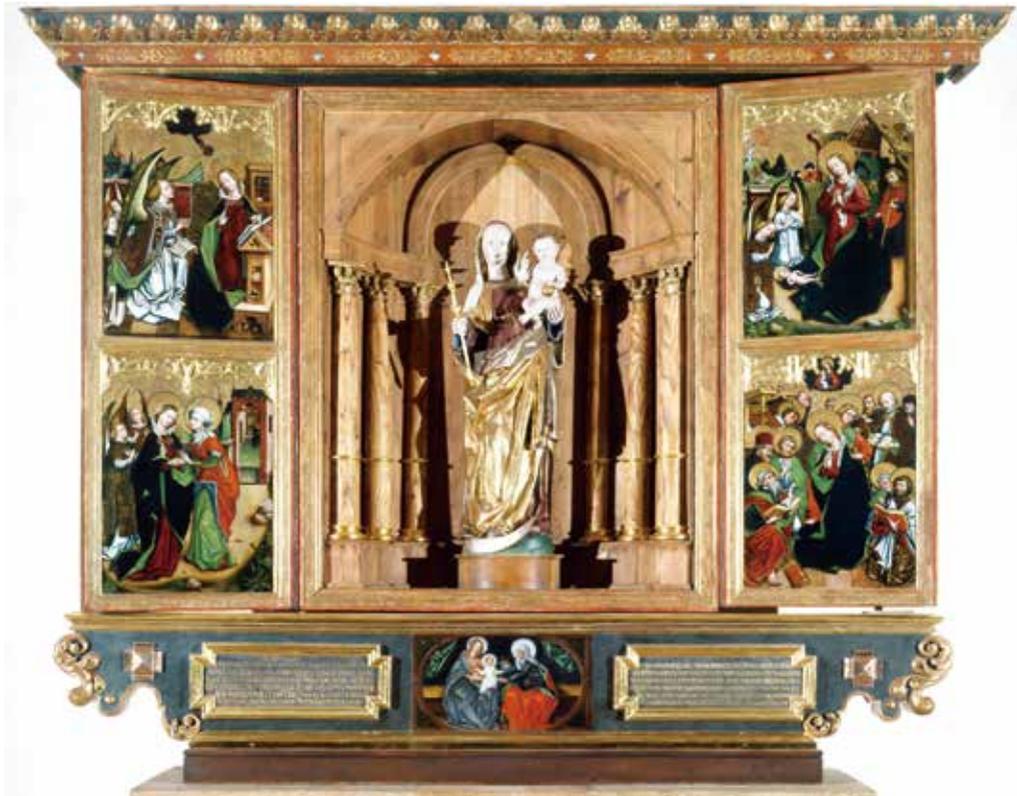
学徒期必须要完成的游学，这是行业教育所要求的，游学的目的是加深对当代艺术现象的认识。这位创作者在游学途中一定还参观了弗罗茨瓦夫，那里在1447年建成了圣巴拉巴拉祭坛⁹⁰（由亚琛的威廉完成绘画），这是中欧最重要的荷兰画派作品之一。继多明我会主教堂祭坛建成之后，在克拉科夫先后出现了一系列类似作品，该祭坛是由佚名的多明我会三联画大师在维也纳和弗罗茨瓦夫创作的（约1460年）。这位大师还完成了瓦维尔大教堂主祭坛主体部分的绘画，它的侧扇高达5米，是保存下来的最大的哥特式版画作品。这位艺术家的作品表现了一种转折，即放弃了概念化的形式而以表现主义元素来替代。这一点在对长袍上细密褶皱的表现上（被称为：棱角风格）体现得最为充分。另一个特点是强调空间构建，尤其是通过引入绘画来实现布景功能。这位大师还是第一位在克拉科夫的绘画中展现风景描绘的画家（在《多明我会主祭坛的《出埃及记》中，见插图15》中，见插图15）。创作了瓦维尔大教堂圣三位一体祭坛（1467年）的佚名大师是15世纪后期波兰最杰出画家之一——可能是维也纳著名祭坛大师阿尔布雷希特的学生。同时期还出现了另一位杰出画家——米科瓦伊·哈尔斯拉茨克⁹¹，他创作了卡齐米日·奥古斯汀教堂的主祭坛（1468年，克拉科夫，国家博物馆），画作中融合了15世纪上半叶典型的理想主义和有着荷兰渊源的现代现实主义。15世纪克拉科夫最伟



14. 来自霍姆拉尼采的《耶稣受难图》，约1440-1450年，现存于塔尔努夫的教区博物馆，摄影：M. GRYCHOWSKI.



15.《出埃及记》，来自于克拉科夫多明我会教堂的多联画屏，15世纪60年代，摄影：J. ŚWIDERSKI，现为克拉科夫多明我会教父修道院寄存于克拉科夫国家博物馆里的藏品。



16. 伟大的杨，祭坛，约 1485 年，奥勒库什的圣安杰伊教堂。摄影：M. GRYCHOWSKI。

大的画家还要数“伟大的杨”，他代表了哥特晚期的“残破风格”⁹²，画家充满创新的作品从艺术价值来看并没有偏离最重要的艺术中心——罗马帝国的绘画创作。他的核心作品是温茨瓦维采教区教堂的祭坛⁹³（1477 年）、奥勒库什的圣安杰伊“教堂的”祭坛⁹⁴（约 1485 年，见插图 16）、克罗斯诺教区教堂⁹⁵的尺寸不大的《圣母加冕》画和位于瓦尔塔的本笃会教堂⁹⁶的《圣母玛利亚升天》⁹⁷（弗罗茨瓦夫，大教堂）。

小波兰地区 1420—1550 年间创作的大概 80 幅展现圣母半身像具有跨区域的意义，画中的圣母左手抱着孩提时代的耶稣，这一类型的圣母画像主题被命名为“赫得戈利亚”⁹⁸（来自君士坦丁堡的最大的一幅该类型画作，这幅画被看作是对拜占庭的眷顾）。这些绘画很可能是直接借鉴了某幅 14 世纪的意大利绘画，画家们在创作中使用了一种特殊的模板，使画面能够保持原作的结构特征。可以设想，这一宗教崇拜（其渊源还不得知）是

在几代教区主教框架内协调发展起来的。保存在克拉科夫多明我会修道院的合唱团席的画作被认为是其中最古老的一幅，克拉科夫圣马克教堂里和拉多姆附近的布沃特尼查教区教堂⁹⁹的那些画也同样年代久远。

在16世纪早期，克拉科夫的绘画领域出现了新的推动力，其中有来自瑞士地区的影响，比如被称为“伯尔尼的大师”¹⁰⁰的画家在其绘画作品《玛利亚一家》¹⁰¹中引入了明显的丁香花元素。这位无名画家擅长在多人物的画面结构内展现圣母玛利亚繁多的家庭成员，克拉科夫主教杨·科那尔斯基（1503—1525年）¹⁰²认为，这与有意图地推广新的宗教崇拜有关（其中包括对圣安娜——耶稣的外婆的崇拜）。来自约德沃夫尼克的“报喜之作大师”¹⁰³是一位具有明显个性化特征的画家，他曾在意大利展开他的艺术之旅，他的作品有为在克拉科夫生活的意大利商人巴尔托洛密·贝雷奇创作的墓碑，最初被放置在多明我会教堂（塔尔努夫，教区博物馆），还有收藏于奥德罗旺日的教区教堂¹⁰⁴的《圣杰克之幻想》也是他的代表作。尽管许多15世纪初期的克拉科夫版画作品有很高的水准，比如由黑色的马尔钦工坊¹⁰⁵制作的作品（博曾滕教区教堂的三联画）和耶日大师的作品（位于瓦维尔的圣米哈乌学院教堂¹⁰⁶的《圣母报喜》，克拉科夫，国家博物馆）等，然而还是可以观察到绘画质量的

逐步下降，尤其是为外省定制的作品更是日渐粗糙。这一现象最好的例证就是“来自乌伊托瓦的祭坛大师”¹⁰⁷的作品（此名称来自保存于塔尔努夫的祭坛主体，教区博物馆），他专门为教区乡村教堂制作装饰配件。在他的工坊中，第一次大规模地运用图形样本（主要在帝国范围内）进行艺术生产，这有助于作品的一致性和可复制性，但同时也降低了制作的技术标准。

在小波兰没有形成人物石刻雕像的传统，这一类型的单一作品都是进口的（如精美的《圣母怜子图》¹⁰⁸属于“美丽的”类型，¹⁰⁹保存于克拉科夫的圣巴拉巴拉教堂，约1380年，可能完成于布拉格，见插图17）。在木雕工坊中很长一段时间都在重复着14世纪末期从捷克传来的艺术模式，尤其是以上帝为中心的被称为“美丽的圣母”¹¹⁰样式。这些雕像将怀抱着裸体的幼子耶稣的，站立着的圣母玛利亚形象展示在信众的面前，表现了来自宫廷艺术的极端先进的审美（带有柔和线条勾勒的美丽脸颊，柔软而和谐、流畅的衣袍褶皱）。这类作品最好的代表就是来自克卢日洛瓦（克拉科夫国家博物馆，见插图18）和来自拉伊布罗特（塔尔努夫教区博物馆）的15世纪初的人物雕像，还有保存在涅季维兹教区教堂¹¹¹和克日瓦驰卡教区教堂¹¹²的雕像。在15世纪中期以前，出现了受奥地利（维也纳）、施瓦本、乌尔姆影响的“新现实主义”¹¹³的预兆，其中在什契日



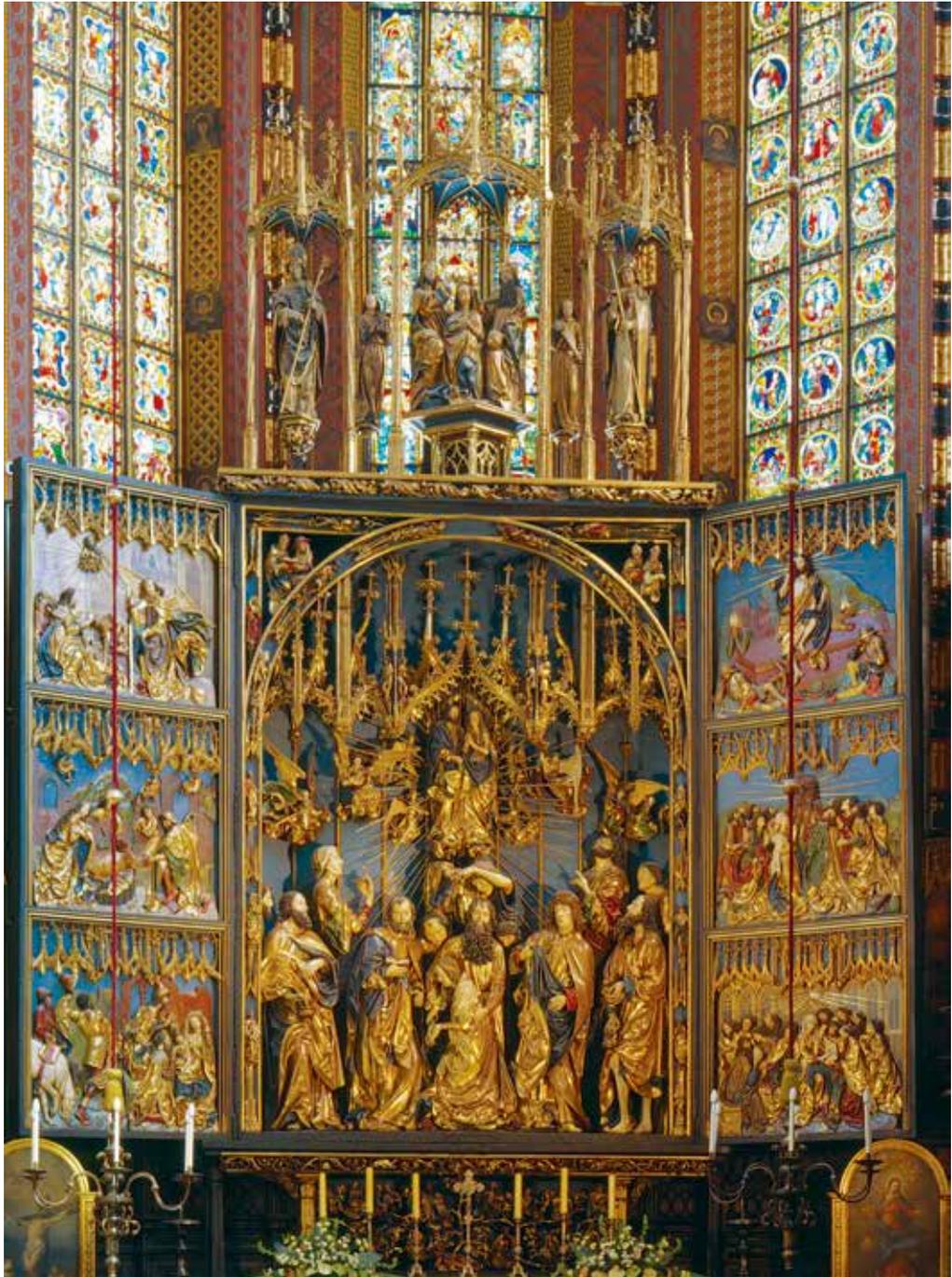
17.《圣母怜子图》，约 1380 年，保存于克拉科夫圣巴拉巴拉教堂。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

茨的西多会修道院¹¹⁴的《圣母怜子图》和扎苏夫的祭坛¹¹⁵（塔尔努夫教区博物馆），及被称为“来自夏涅茨的耶稣十字架受难图大师”¹¹⁶的作品最具代表性，这些作品被克拉科夫的木雕大师工坊接受并大量生产，因此得以留存下来，该工坊大师还制作了著名的瓦维尔大教堂圣三位一体祭坛（关于这个作品的绘画部分在前文已有述及）。这里的现实主义首先涉及对衣服褶皱的处理手法，将其刻画得更为有力，多采用表现主义的断刻方式和直角雕刻手法来表现服装面料上的褶皱，使其看起来有一种被风吹起的动态效果。

前面提到的纽伦堡雕刻家史托斯（他约生于1448年内卡河畔霍尔布，1533年死于纽伦堡）来到克拉科夫是一件具有转折意义的事件。他的到来将波兰王国首都变成了中欧哥特式晚期最重要的雕刻中心之一。这位雕刻家是由来自帝国大贸易城市的贵族家族代表引入波兰的，目的是制作圣玛利亚教堂的主祭坛（见插图19a, b）。“圣玛利亚的祭坛”¹¹⁷（1477—1489年）是保留至今的最大的晚期哥特式箱体结构的祭坛。祭坛由柜体和两个侧翼组成，从外部可以开合。这个祭坛的特别之处在于它的每个部分都是浮雕（而不是按



18. 克卢日洛瓦的圣母像，15世纪初，克拉科夫国家博物馆摄影部，现藏于克拉科夫国家博物馆。



19a. 史托斯，祭坛，1477—1489年—开放，克拉科夫玛利亚教堂。摄影：M. GRZYCHOWSKI。



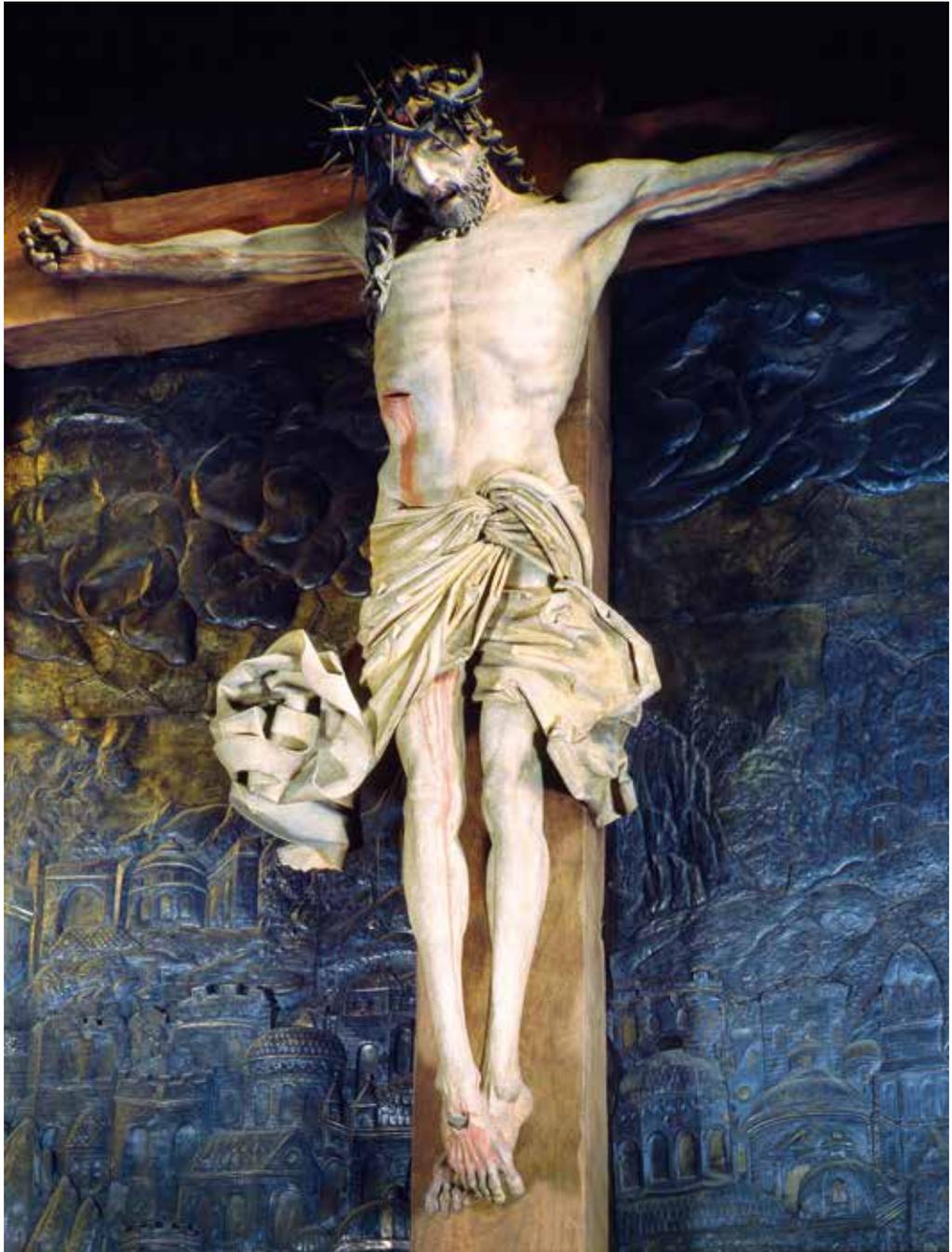
19b. 史托斯，祭坛，1477—1489年—关闭，克拉科夫玛利亚教堂。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

照通常的做法：受制作成本所限而以绘画形式完成两翼），同样在中间的场景（柜体中间）将叙事内容与艺术展现完美结合起来（结构的韵律感和打开侧翼后最重要的形象都是面向观众的）。圣玛利亚祭坛有着复杂的主题内容设计，这无疑是由当地神学界的代表们（克拉科夫学院的教授们）所构思的，祭坛是献给主角——耶稣的母亲——圣母玛利亚的。史托斯还留给这座城市另外一部杰作——由亨利克·斯拉茨凯勒¹¹⁸出资制作的被放置于玛利亚教堂的南殿尽头的圣十字祭坛上《耶稣十字架受难图》（见插图 20）。这件超自然尺寸的作品是在一整块的石灰岩上雕刻出来的，耶稣的身体被钉在十字架上的精确表达反映了雕刻家对人体结构的透彻了解。可以确定，这是欧洲最古老的同类艺术作品之一，也许也是阿尔卑斯山以北地区最古老的，还可以确定艺术家们一定都学习过解剖学知识。画面的主题内容也非常独特，因为史托斯展现的被钉在十字架上的耶稣没有丝毫痛苦的痕迹，两臂笔直（好像是违背生理学的），这无疑是想强调耶稣牺牲的胜利意义。观众只有走到耶稣雕像脚边眯着眼睛仔细观察，才能清晰地看出耶稣的痛苦表情（如同卡齐米日·雅盖隆契克棺柩雕像上的表情）。

与史托斯有联系的还有石浮雕作品《园中祈祷》¹¹⁹（克拉科夫国家博物馆）以及在雕刻家离开克拉科夫之后在 1496 年为

菲利普·卡里马赫¹²⁰设计的放置在多明我会教堂的棺柩上的雕像（约 1501 年，由纽伦堡的费肖尔工坊用青铜灌注制作而成）。史托斯在建筑设计上展现出的超凡才能在他诸多作品的实现中发挥了极其重要的作用。克拉科夫的玛利亚巨型柜式祭坛是将超自然体积的人物形象与半圆拱形结构完美结合的作品，在主体场景的上方檐篷处同时构造于两个平面之上——带有拱形造型的檐篷和上方的塔尖雕刻装饰，充分展现了雕刻家在复杂结构场景创作中精湛而完美的雕刻技巧。在史料记载中也可以找到关于史托斯的非凡创造力的证明（史料中提到克拉科夫玛利亚教堂中两个由他创作的祭坛主体作品，可惜未能保存下来）。多年来，他的工坊潜移默化地改变着小波兰雕刻艺术的面貌，他的创作根植于上莱茵河风格（史托斯在莱伊德的米科瓦伊·吉尔海茨工坊¹²¹学习过雕刻，该工坊主要活跃于斯特拉斯堡），巩固发展了表现主义破损风格的传统技艺。在最早出现的受史托斯创作影响的作品中，应该引起特别关注的是克拉科夫附近大图书馆教区教堂的主祭坛（1491 年），这件艺术作品的内容取自加乌道沃的米哈乌¹²²所写的文学作品。

大约在 1500 年，微型画作为中介传媒的角色日益凸显。国王杨·阿尔伯特出资制作的三卷本插图音乐典籍手抄本《格拉都阿乌》¹²³（1501—1506 年，瓦维尔大都



20. 斯托斯，亨利克·斯拉茨凯勒出资制作的耶稣十字架，1496年前，克拉科夫玛利亚教堂。摄影：M. GRYCHOWSKI。



21. 由城市公证人克日什托夫·莱本驰出资打造的圣杯，克拉科夫玛利亚教堂。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

会图书馆)、《雅盖隆弥撒》¹²⁴ (约 1506—1507 年，光明山上的保罗修道院) 以及伊拉斯谟·乔外克主教手抄本 (1506—1508 年，克拉科夫，恰尔托雷斯基 20 世纪图书馆) 都是最精美的晚期哥特式手抄本，有着深深根植于中世纪政治主题传统的有趣内容。还有一部《巴尔萨泽·波西米亚守则》¹²⁵ (1505 年，克拉科夫雅盖隆图书馆)，里面包含了关于城市特权条款和行业行会规定，手抄本中还配有 27 幅代表着最高艺术水平的微型画艺术品，展现了各个艺

术领域的代表作。

这一时期的手工业艺术也发展到了很高的水平，尤其是金器行业，这在教堂的收藏宝库中可以找到证明。在 15 世纪初，这个领域还同绘画、雕刻一样，依赖于捷克，最好的例证就是克拉科夫玛利亚教堂宝库里的酒杯，杯子周围上有题字“AVE · VERVM” (《圣体颂》)。这个杯子上有矩形小窗似的凸起装饰，还有像“松果”形状图案的多肉型植物主题装饰，最为突出的就是酒杯底座上的艺术浮雕。很难判定这些作品是由小波兰的金匠按照捷克 - 西里西亚模式创作的，还是直接从布拉格或者弗罗茨瓦夫进口的。直到 15 世纪中期以后，克拉科夫的金匠工坊才出产了具有自己特色的金器作品，其独特的设计使人们很容易把它们与其他地区的手工艺品区分开来。克拉科夫的圣餐杯具有突出的表现力，结合了多叶植物装饰的底座、多边形的杯体、扁平的结节和带有菱形凸起的装饰，杯体被嵌在篮状的、装饰有旋转缠绕的如花式窗棂般的金属丝，这种装饰篮有时也会紧紧地箍住杯脚部分。这种餐具有很多保存至今，但最能代表这些特征是由城市公证人克日什托夫·莱本驰¹²⁶ 出资打造的圣杯 (克拉科夫，玛利亚教堂，15 世纪末，见插图 21)。在 15、16 世纪的某些作品中出现了微型建筑形式 (带结节的)，还出现了珐琅工艺品 (被称为“特兰西瓦尼亚的”¹²⁷)，此工

艺的应用可以解释为受了匈牙利金饰艺术的影响（例如在 1480 年由蒂涅茨的安杰伊出资打造的圣杯，塔尔努夫，大教堂宝库）。当地圣杯的典型特征是由微型画中常用的枯叶图案组成环状或皇冠状的装饰并紧箍在杯脚上。这种结构上的方案和装饰主题可以运用到各种不同类型的艺术对象上。可以看到的例子就有红衣主教弗雷德里克·雅盖隆契克的独特权杖（是红衣主教荣誉的象征，约 1493 年），这柄权杖后来被送给克拉科夫学院，至今仍被当做校长的权杖来使用（克拉科夫雅盖隆大学博物馆，见插图 22a, b），它经常在书面记载中被提及，其创作者是著名的金匠马尔钦·马尔齐奈克，他制作的装有圣斯塔尼斯瓦夫头骨的圣骨匣¹²⁸（见插图 23）同样是一件精美绝伦的瑰宝。

其他艺术创作中心就很难去把握了。它们的作品也无法与克拉科夫工坊出产的相媲美。整个 15 世纪，西里西亚的影响在小波兰地区都占据了主导地位，从该世纪早期的出自布拉格泰恩教堂的卡尔瓦瑞亚大师工坊的作品中能够明显看得出来。这位艺术家曾在弗罗茨瓦夫游历过一段时间，他的作品在当时颇受欢迎，其代表作有：格涅兹诺大教堂里的彩色木板制成的《耶稣受难图》和在波兹南的耶稣会教堂的《耶稣之痛》，以及在诺斯库夫、斯乌普查、道马胡夫和斯库斯克的地方¹²⁹教堂里的雕刻作品。在 15 世纪末，受这一



a



b

22a,b. 红衣主教弗雷德里克·雅盖隆契克的权杖。
摄影：G. ZYGIER，克拉科夫雅盖隆大学博物馆。



23. 马尔钦·马尔齐奈克，装有圣斯塔尼斯瓦夫头骨的圣骨匣，约 1505 年。摄影：P. GUZIK，克拉科夫瓦维尔大教堂宝库收藏。



影响的例子有来自高希齐舒夫¹³⁰（约1499—1520年）的祭坛大师的作品，他领导的大型工坊非常活跃，主要在扎甘¹³¹活动，将作品从那里出口到小波兰地区（比如在卡利什的圣玛利亚教堂的多联画屏，在这里他重复使用了曾在斯塔维辛教堂¹³²的祭坛主体上使用过的部分元素）。这位大师的雕刻作品不具明显的流派特征（尤其是对面部的刻画存在着重复性），然而他的绘画作品却明显属于纽伦堡和弗罗茨瓦夫艺术流派的范畴（沃格穆特¹³³、汉斯·佩登伍夫¹³⁴的弗罗茨瓦夫作品），这位弗罗茨瓦夫匿名画家被称作1486—1487年间的大师。普鲁士王国的艺术中心处于荷兰艺术风格的强烈影响之下，托



24a.b. 托伦的圣约翰教堂里的《十字架下》，约1500年。摄影：J. RACZKOWSKI。帕勒普里纳教区博物馆。

伦的圣约翰教堂的《十字架下》¹³⁵（约1500年，帕勒普林教区博物馆，见插图24a，b）就是一个例子，它拥有从未有过的戏剧情节构思和清晰的流派特征。另一个例证是为玛利亚教堂圣母兄弟会礼拜堂制作的耶路撒冷祭坛（华沙，国家博物馆，约1497—1500年），这部作品的最大特点就是主题内容的同时性，也就是把圣经里几段发生在不同时期的插曲情节同时放到一幅画面场景中（而连接各个场景的是宽广的耶路撒冷全景画）。建筑成为各个场景的背景画面，由大量的纹章装饰，这表明了祭坛的画家是在下莱茵河或者荷兰北部受的绘画教育（其作品受到海特亨·托特·信·扬斯¹³⁶和德里克·贝格特¹³⁷创作的影响）。

普鲁士王国的艺术创作往往具有历史线索，大多涉及到十三年战争事件，尤其是对卡齐米日·雅盖隆契克的政治“崇拜”。在这方面最突出的例子是格但斯克的阿尔图斯宫里的后期哥特式版画《1460年马尔堡围困》¹³⁸（未保存下来）以及更晚时期的作品《卡齐米日·雅盖隆契克国王的凯游行》（画家，乌卡什·艾伯特¹³⁹，1585年）。《马尔堡围困》预示着历史题材绘画的开端，它在克拉科夫也有自己的表达，早在16世纪初在圣方济各会修道院的回廊里就有展现维希尼维茨战役的壁画（1512年），在克拉科夫大教堂也有描绘奥百尔廷战役的画卷。

雅盖隆王朝最后三个统治者¹⁴⁰和斯蒂芬·巴托雷¹⁴¹（1576—1586年，雅盖隆家族最后一位合法成员安娜·雅盖隆的丈夫）统治波兰的时期是波兰经历巨变的转折时期。欧洲基督教的分裂是这一时期最实质的内容（宗教改革），这直接导致了激烈的宗教战争的爆发。波兰此时保持着与立陶宛-罗斯在王室人员上的联合，从1569年起演变成了真正的联盟，宗教冲突表现得并不激烈。波兰在1514年与东正教的莫斯科之间展开了奥尔莎战役并大获全胜，1525年又完全清除了条顿骑士团，这两场胜利使波兰锁定了之前由雅盖隆前几任国王创下的军事优势。波兰由此成为当时中欧最强大的国家。信奉伊斯兰教的土耳其于1526年的入侵和德意志帝国的政治扩张极大削弱了雅盖隆王朝统辖的其他王国。在欧洲正经历狂风暴雨的背景下，尤其是在1525—1575年间的半个世纪中，波兰能够处于和平、自由的绿洲上，得以发展壮大。此时的波兰在宗教信仰方面也相当自由，容纳了包括非天主教的基督教其他派系、犹太教和伊斯兰教，这样的状态有助于多元文化的发展。

波兰国家的独特性在于不断削弱国王的权力，而赋予上院（王国委员会）更多的权力，此时又增加了从贵族中选出的议员组成的下院，其人数几乎达到总人口的10%。这种相对庞大的民主顾及了大贵族、僧侣和中小贵族的利益，但损害了以

市民阶层为代表的其他阶层的利益，使波兰的市民阶层要比西欧国家虚弱得多。上述这些成就的取得增长了贵族对于自己能力、自己国家的文化和特殊的国家体制的自豪感。波兰贵族在其他欧洲统治者的权威面前是自由的，与独裁的莫斯科形成了鲜明的对比，因为它尊重自己和他人的自由，不以高昂的代价侵略邻居，更不剥削在美洲和西伯利亚的殖民地，贵族们提倡的是对殖民地免税的政策。因此在雅盖隆王朝统治的最后时期和最初的自由选王时期，直到17世纪初的这段时间，是波兰传说中的“黄金时期”。

波兰国际地位的加强和市民阶层富裕程度的提高有助于国家对外关系的发展：不仅是外交和贸易，还包括科学、文化和艺术等领域；同时也有助于提高贵族和市民的受教育程度，尤为重要的是使拉丁语得到了广泛普及，而拉丁语从罗马帝国时期开始就被称为欧洲的精英语言。得益于相对频繁地派遣留学生到意大利深造，以及大量引进国外的教师和书籍，克拉科夫大学在一百年来不断发展，在约1500年时成为了欧洲最重要的大学之一，波兰的文化界、宫廷圈、市民阶层和大学内的精英们参与了致力于复兴古罗马文化的运动，并将它与拉丁基督文化相融合。他们从未像当时那样强烈地感受到自己就是古罗马文化衍生的一部分，是其继承者。尽管罗马帝国的边界从未向东北延伸到如此

之远。到意大利的旅行使波兰人能够记录下古罗马文化的魅力和在古老形式和内容的复兴精神影响下取得了最新的艺术成就。15世纪后半叶传入欧洲和波兰的印刷业的发展极大促进了文化交流，也使绘画图形的复制技术得到了推广。人们自此可以获得廉价得多的文字作品，也就使这些作品变得更为普及。

除了王室宫廷、主教宅邸之外，同等重要的艺术活动中心还有那些波兰最大的城市，如波兹南和托伦等，为首的当然还是那些首都城市——波兰的克拉科夫、立陶宛的维尔纽斯/维尔诺、自治的海边城市格但斯克和东南边界上新发展起来的利沃夫。然而由于贵族特权的不断扩大，这些城市的经济状况正在逐步恶化，而随经济发展而发展的艺术潜力也随之走向颓势。除了那些在当地工坊培养出来的大师依赖于城市的手工业者的自治组织——行会给予的小订单之外，国王和大贵族们越来越愿意雇佣国外的艺术家，他们最常从周围的国家请人——如捷克、西里西亚、萨克森和匈牙利，也有较远的国家，如巴伐利亚。这些外国艺术家与当地艺术家相似，都是在创作上进行小小的改变，而继续沿用他们之前的艺术工艺和方法，运用早已熟悉的形式。当时已经不再从俄国引进画家，而是从意大利雇佣，但主要是石匠和建筑师，他们带到波兰的也无疑是在他们国内就已经形成的文艺复兴风格，而



25. 位于森科瓦的教堂，约 1520 年。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

在当时的波兰对此还颇感陌生。

我们从文学作品和行业文件记载中得知，很多城市建筑和绝大多数城外建筑是由当地的木匠有用料建造起来的，他们的手工艺水平获得了包括外国人的认可，有不少人认为，这些木质建筑甚至比砖石建筑更好。可惜的是，没有一座 16 世纪的世俗木质建筑完整地保留下来，不管是公众的还是私人的。这些技术和艺术水平高超的建筑作品征服了波兰南部教会团体。它们简单而实用的形式并没有背离形成于 14 世纪的建筑传统，一直延续到 17 世纪。

这种类型的建筑可以看做是最保守、最天然的。最典型的例子有位于森科瓦¹⁴²的教堂（见插图 25），它有着略窄的长方形正殿和三边形封闭的圣坛。教堂内部的墙体由落叶松木搭建，平整的天花板上非常适合作画，而教堂外部有着被复杂的框架结构支撑的，由木瓦搭建的陡峭的人字形斜屋顶。后来又给正殿加盖出一座塔，带有半圆形头盔形状的塔顶，墙体之外又加盖了传统神庙的典型斜屋顶，只是没有主屋顶那么陡峭，从主屋顶较平缓地延伸下来。在雨雪天，信众们可以在这下面等

待教堂开门。这些教堂的内部装饰大多较为粗陋，通常局限在对几个窗户、门洞进行简单的艺术加工，有时也会模仿哥特式石头建筑的一些形式，有的内部会配备一些带有简单的平面装饰图案的模板画。横梁和板梁的天花板结构在一些市民的石质房子中仍有应用，甚至在克拉科夫王宫城堡中也可见到，由此可以证明，那些简朴的装饰元素也可以走向繁复的华丽。只是我们今天已经很难看到那些高雅的木质建筑，它们曾决定着当时波兰共和国的美丽景观。

城市中的建筑依旧延续砖石传统，这从大量的城市居民住房和新的公共建筑以及一些教堂中可以找到证明，这些建筑能让人联想起更为古老的建筑形式。这种传统尤其在克拉科夫犹太城的旧犹太教堂内部反映得最为明显（见插图 26）。与其他欧洲国家相比，犹太人在波兰虽然也受到一些限制，但还是可以保留自己的习惯、信奉自己的宗教和建造自己用于祈祷的房子。在约 1500 年，他们利用这些权力在中世纪的城墙边根据空间使用功能的需要建造了犹太人教堂。

教堂的主要部分是一个宽大的男士大厅，带有一个比较小的独唱者房间，前面有门廊引领。两根纤细的石柱支撑着砖砌的拱顶，拱肋将长方形的内部分割成平衡的两部分。这种优美的格局看起来与哥特式双殿主体的教堂非常相似，这也是



26. 利玛窦·古驰 (MATTEO GUCCI), 克拉科夫旧犹太教堂, 内景, 16 世纪初以及 1557—1570 年, 摄影: M. GRYCHOWSKI。

我们非常熟悉的、按照基督教传统形成的城市建筑形式。意大利人利玛窦·古驰 (Matteo Gucci)¹⁴³ 后来对犹太教堂做了装饰和改造，按照当时刚颁布的城市法令，以全部向内倾斜的屋顶将教堂覆盖，这些屋顶隐藏于装饰性阁楼之下。从至今尚存的内部石头装饰细节中可以看到其与基督教建筑的意大利风格装饰的联系。出资建造者更关心建筑的使用功能，因为他们只能



27. 贝内德克特大师和巴尔托洛密·贝雷奇，瓦维尔宫东侧翼，1520—1536年。摄影：M. FABIĄŃSKI。

雇佣周围容易请到的建筑师。

大多数建筑雇主对当时按照传统形式建造的房子还是满意的。那些雇请国外的建筑师按照“罗马式”精神，也就是文艺复兴模式建造现代化的砖石建筑的雇主，一般只是某些机构或者最富有的人群，比如国王身边的近臣。约1504年，国王开始重建克拉科夫瓦维尔的中世纪城堡。年久失修的旧城堡已经显得过于狭窄，而且布局混乱。这位早逝的国王死后，下一任国王齐格蒙特一世和意大利设计师弗朗西斯（死于1516年）¹⁴⁴一起扩大了施工的

范围，设计了四个侧翼的宫殿，围绕院子四周有廊柱支撑、带着经典装饰的拱门组成的廊子，这是带有罗马渊源的设计，回廊上层和大厅的天花板上带有木质镀金装饰。负责此工程的建筑大师艾布莱尔德¹⁴⁵和贝内德克特¹⁴⁶受的是中欧传统建筑的教育，因为地面不平整，且必须迁就从中世纪继承下来的部分建筑，他们为这座宫殿设计了完全不规则的建筑方案。尽管如此，意大利人巴尔托洛密·贝雷奇¹⁴⁷还是成功地使这座加盖出来的新官邸在视觉上给人以对称和规则的感觉（见插图27）。

双门厅和有回廊包围的院子都会让人联想到古罗马建筑理论家维特鲁威¹⁴⁸在著作中描绘的那些高官显贵的宫殿的标准布局。尤其是入口的大门让人联想到罗马的拱形凯旋门，二楼的游廊屋檐下有一条装饰带，有着凯撒大帝和皇帝们的徽章图案，这些徽章图案都是以罗马印刷书籍上记载的古币上的图案为原型的，因此现代人常常将瓦维尔宫与象征罗马共和国和帝国辉煌的罗马国会大厦做比较，我们也丝毫不会觉得奇怪。就在瓦维尔宫和独立的瓦维尔城堡还未完工时，在各省就已经开始在建设活动中模仿它的多柱支撑的回廊和其他复古主题，包括对对称性的追求。

城市手工业者的实质性参与和当地建筑材料的应用，使波兰收获了以前从未在意大利或者在波兰出现过的设计方案。最具特色的是独特的大门石雕门框的设计，上面有拉丁格言作为装饰。在重建瓦维尔宫的第一阶段，还是延续着纯哥特式的风格，因此有由当地的石匠完成的传统的门框雕饰，突出的飞檐下纯古典式的图案装饰则是由意大利人雕刻的（见插图 28），而在后期装饰东面侧翼时，意大利的主题图案只是不时地出现在大门下方的部分哥特式元素中，同时期的古典主义大门的飞檐上则出现了中世纪渊源的风格，如干枯的树枝等图案。这是中世纪风格与意大利传统风格相互渗透的结果，在此后建成的很多贵族宅邸和城市建筑中都能看到。



28. 贝内德克特大师，瓦维尔宫哥特——文艺复兴风格大门，约 1526 年。摄影：M. FABIANSKI。

齐格蒙特一世雇佣意大利建筑师贝雷奇为自己服务，不仅建造世俗住宅，也就是前面说的宫殿，还有自己的永久安息之地，也就是他的陵墓礼拜堂（见插图 29）。如碑文上所刻的引自《圣经》的话语，此墓的建造“不是为了我自己，而是为了圣主的名字的荣耀”，可以理解为是个人虔诚的物质表达。中心的设计结构是一个正方形和象征星空的半圆形组合，这种设计是与意大利的建筑理论学家们关于理想神庙的观点相联系的，而理想神庙的构想灵感来自于维特鲁威的思想。侧躺着的君



29. 巴尔托洛密·贝雷奇，齐格蒙特陵墓礼拜堂，克拉科夫，内景和墓碑，1515—1533年。摄影：M. GRYCHOWSKI。

主形象并不是展现死亡后的状态，而是手撑着头部、如同在睡梦中，这些带有丰富装饰的雕刻是由贝雷奇的意大利同事完成的。墓主人的面部和盔甲的雕刻都尽量保持与人物形象的相似性，然而制作者的主要精力还是放到了装饰部分的浮雕上。这些烛台形状和怪诞派主题的装饰图案是模仿了多样的罗马模式，经文艺复兴时期的艺术家们加工而成形。如此成功的艺术引进受到当代人的极大欢迎，甚至夸奖它们为“巨大的”艺术，这里所指的是它的意义巨大，而不是指其不大的尺寸。

后续的君主、贵族们和很多主教都为自己建造更为简朴的圆顶墓葬礼拜堂，只是简朴的程度或大或小，也都要求有侧躺的人形雕像，或由外国工匠打造，或是出自本地石匠之手。这样的人像展现的要么是宗教中的圣人，要么是世俗的骑士。尽管不是千篇一律，通常碑文中都伴随着对墓主的品格、生前成就和美德的赞美之词。跟齐格蒙特礼拜堂一样，通常会有刻在石头上的优雅的罗马体文字，也就是字母的样式模仿古罗马的刻字形式。从来没有人尝试过拿我们自己的内部装饰财富与他人比较竞争，但在这个世纪和下个世纪里，礼拜堂的描绘风格和墓葬的装饰类型都完全属于哥特式范畴，并很好地适用于本土的艺术传统中，甚至几乎能变成本土风格，使波兰艺术风格在欧洲其他国家的背景中脱颖而出。

从16世纪中期开始，文艺复兴形式的建筑 and 建筑装饰开始普及，这得益于带有插图的意大利建筑论文的推广，引进意大利人也不像半个世纪前那么困难了。波兹南城市委员会就成功聘用了意大利-瑞士人乔瓦尼·巴蒂斯塔·夸卓¹⁴⁹来扩建中世纪的市政厅。当时给这座大厦加建了一个新的、规则的、有着石头外观的、多立克柱式的三层拱廊，整个结构依据意大利人塞巴斯蒂亚诺·塞利奥¹⁵⁰的建筑设计样板建造。其上加盖了装饰华丽的双层阁楼，运用了当时克拉科夫犹太教堂的主题图案。在平顶之上，屋顶的中间耸立出一个有着钢盔形状塔顶的细尖塔，是资产阶级力量的象征。拱廊后面的整个二层是一个大厅（见插图30），它的拱顶是由新古典主义的廊柱支撑，廊柱全部被熟石灰覆盖，并带有丰富色彩的、立体生动的装饰。拱顶上由很多个内凹的嵌板、有规则的十字型和八边形的小块图版拼嵌而成，中间由拉长的六边形图版连接，其布局依照古罗马模式，也就是前面提到的已经非常普及的塞利奥样式。在不久前发现的罗马废墟的影响下，这种粉饰灰泥的技术在意大利被重新启用。内嵌板画满了国家、王室和城市的纹徽图案，还有关于太阳、月亮和星球的想象，以及圣经和希腊-罗马神话中的形象，象征着对统治有利的美德。波兰的其他城市也同样在16世纪进行着自己的权力中心官邸的现代化改造，



30. 乔瓦尼·巴蒂斯塔·夸卓，波兹南市政厅二层大厅（文艺复兴），约 1555 年。

大多都是对照意大利模式，用这些象征性的装饰和神话中的线索来美化、颂扬城市的善治。

格但斯克的贵族阶层主要集中在几个行业（兄弟会），在 16 世纪时他们非常重视阿尔图斯宫¹⁵¹，对其进行丰富的装饰，这座宫殿是之前为了兄弟会按照西欧贵族的骑士习惯召集的聚会与庆典而建造的。当时还在主厅里布置有不同行业兄弟会各自的庇护圣人的木刻雕像，其中最重要的是圣伦霍尔德（见插图 31）¹⁵²。覆盖着现代装饰元素的真人大小的全副武装的骑士雕像

以对立式平衡的姿态站立在主厅中，这实际上早已不是哥特式风格。另一方面，其纤细的比例和异常美丽的面部刻画脱离了古典的理想主义，然而也不能与意大利文艺复兴的美学联系起来。阿尔图斯宫里除了这些圣人的木雕之外，还有很多引自希腊神话和古罗马历史题材的浮雕与绘画，选择这些主题是为了展现同时带有基督教骑士精神的罗马美德。然而这些画面的所有表现形式依然还是在北欧艺术的范畴之内，尤其是受到德国艺术的影响较大。这与波兰南部和中部的建筑设计风格截然不



31. 圣伦霍尔德人物形象彩绘木雕，约 1526—1540 年，格但斯克阿尔图斯宫 © 照片出自格但斯克市历史博物馆馆藏。



32. 格但斯克圣玛丽亚大教堂内的圣巴拉巴拉圣骨盒，1514 年，帕勒普林教区博物馆。

同，那里更多受到意大利艺术家的影响。可以这样说，格但斯克的文艺复兴是用北部欧洲的语言来讲述罗马文化的内容。

当石刻雕塑在意大利人和他们的追随者中占据主导地位时，木刻艺术却展现了中欧的文艺复兴形式，而贵金属加工，尤其是金和银饰艺术最常运用的依然是哥特式风格。造成这种状况的原因是金匠们的保守态度，这在他们所有作品中，包括礼仪用餐具等实用的产品中都表现得极为清晰。例如珍藏在位于格但斯克玛利亚教堂的商会礼拜堂内的那个带雕像的圣巴拉

巴拉圣骨盒（见插图 32），这是在格但斯克发起的反对圣人和圣骨盒崇拜的宗教改革到来之前的最后一批此类作品之一。除此之外，那些昂贵、典雅的首饰和饰品艺术也清晰地带着逝去时代的印记。圣骨盒的底座带有镂空的哥特式建筑元素的装饰，圣人巴拉巴拉单腿微屈，优雅地站立着，塔和剑两个标识物证明她殉道者的身份。她身着长袍，长袍的上身部分紧裹着她的躯干，而下半部分充满了丰富的褶皱，就像褶皱的锡箔纸一般，这与中世纪风格的尖锐型褶皱非常一致。



33.《奥尔莎城下之役》，1524—1530年。版权所有：P. LIGIER/华沙国家博物馆。





34. 马尔钦·科拜尔，《斯蒂芬·巴托雷像》，1583年，©克拉科夫遣使会修道院。

绘画作品也同样保持了风格的连续性，甚至在国王从西里西亚或者帝国的其他王国将大师们引进宫中之后也不曾改变。在宫廷出资创作的绘画作品中最完美的例子是一幅名为《奥尔莎城下之役》¹⁵³（见插图 33）的全景画，虽然画作的上部和右部进行过修整，但依然能够令人产生深刻的印象。画作是由一位受到德国画派熏陶的佚名画家在木板上完成的，再现了1514年波兰—立陶宛联军大胜俄国人的战役。广阔的全景画面遵循了中世纪坐北朝南的制图原则，画中对武器和服装进行了现实主义的细节描绘，尽管这些服装看起来更像礼服，而非真实战斗中的戎装。对以指挥官为首的骑士们的面部轮廓的刻画都充满了现实主义特色。画作忠实地展现了第聂伯河沿岸地区的地形地貌，对虚张声势的跨河浮桥和位于画面右下角的奥尔莎城堡的描绘也极其写实。由右向左看去，整幅画面展现了战斗的全过程，依次是战斗的三个阶段。画的重点围绕着凯旋的将领——大公康斯坦丁·奥斯特罗斯基¹⁵⁴展开。在一个地方平铺展现连续事件是一种传统的构图方法，不管是在中世纪还是文艺复兴时期都有运用。画家甚至没有尝试运用几何视角，也就是由文艺复兴艺术理论中推荐给画家们的视角，从而创造出空间错觉的效果，有如古代画家的杰作中采用的模式。画家试图在画面中放置尽可能多的骑士形象。这幅画并不是一扇

让我们可以通过它看到遥远而广阔的现实的窗口，而只是适合用作精心装饰的织物或地毯的图案画面。

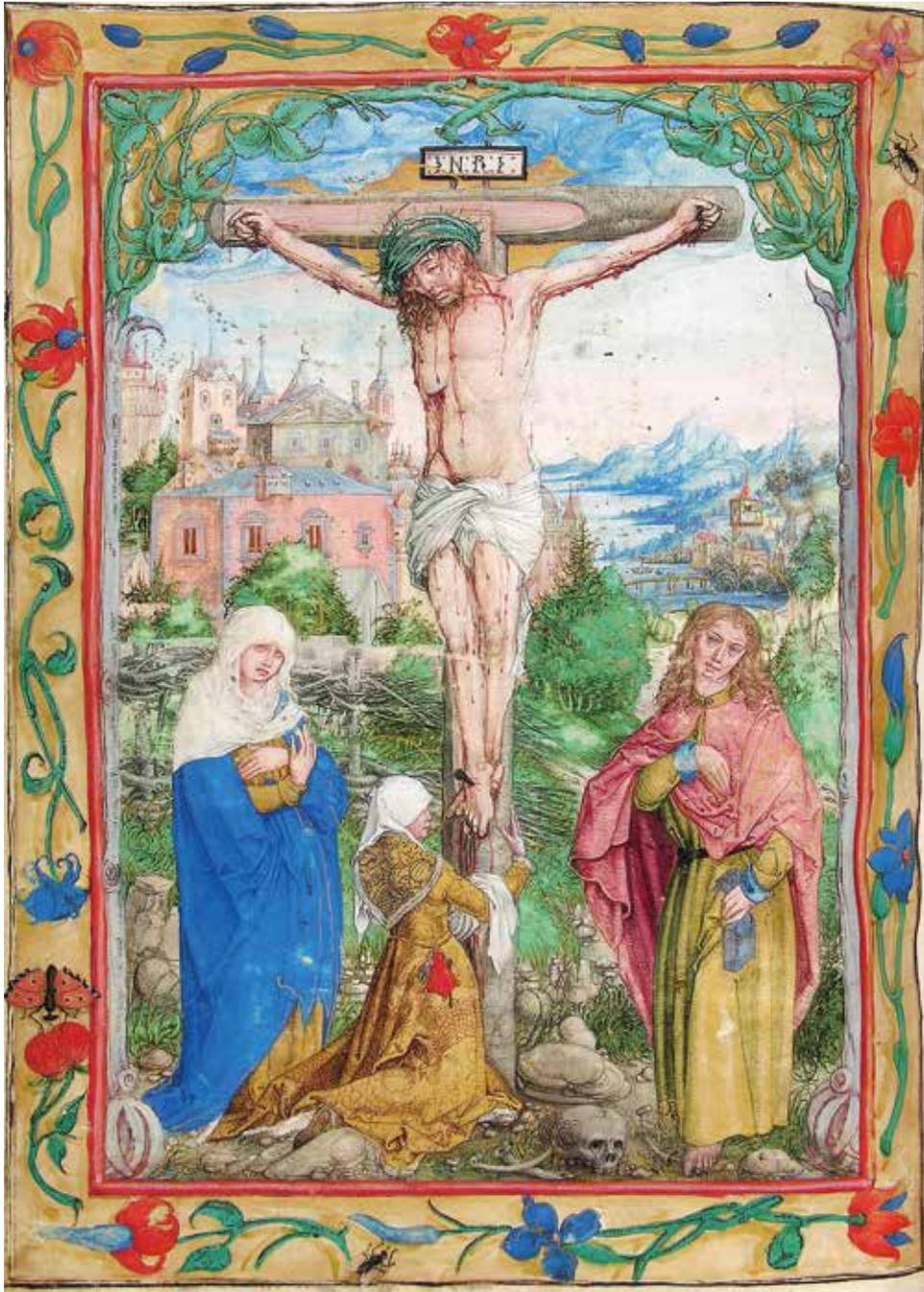
在波兰的其他历史题材绘画和肖像画中，虽然运用了不同的艺术技巧，但对现实性的再现方式是相似的：表现在笔下人物的相似性和服装布料及其他道具的真实感等方面，线性勾勒通常多于风景描绘，往往略去了全景背景和氛围的营造，描绘空间时极为自由，不具备结构上的严谨性。这一现象特征在画家马尔钦·科拜尔¹⁵⁵为斯蒂芬·巴托雷所创作的全身肖像中得到了极好的印证（见插图 34），这位画家促进了波兰贵族肖像画类型的形成，并在之后的几个世纪广为流行。

尽管印刷业一直在竞争中发展，但人们对带插图的祈祷书和礼仪法典的需求一直持续了很久，这造成在引入印刷术的早期阶段，微型画的发展超过了板画，微型画直到 40 年代才消失。这些作品的主要需求者是皇室家族和教会的高级神职人员，包括了祈祷文和主教的礼仪行为规范的《伊拉斯谟·乔外克宗教典籍》¹⁵⁶是个很好的例子。书中有整版的《耶稣受难图》，长方形的画面四周被装饰条带包围着，条带内由带阴影效果的阔叶花茎和色泽艳丽多彩的花朵及昆虫图案组成，我们透过如窗口效果的装饰框可以看到在辽阔的自然风光背景下的耶稣受难场景，风景中有着哥特式风格的植物装饰（见插图 35）。耶

稣受折磨的场景具有中世纪晚期的表现主义美学特征，但是在细节处理上又带有现实主义特色，尤其是远景处理所采用的自然风格手法，与《奥尔莎城下之役》里面的风景描绘已经大相径庭，折射出文艺复兴时期最著名的德国艺术家阿尔布雷希特·杜勒¹⁵⁷的风格。

资产阶级中对礼仪手稿的需求主要是来自政府或国家的高官阶层，也有个别特例，巴塔扎尔·白赫姆¹⁵⁸就是一位来自社会相对底层的城市作家，他完全自发自愿地出资制作了一部手写法典，并献给克拉科夫市政委员会，书是用羊皮纸制成的，在当时使用便宜的纸张印刷的书籍已经非常普及了，而羊皮纸这种材料已经属于奢侈品范畴。如他在献词中写道的，他想用这部书来荣耀自己的姓氏，使其流传千古。这部法典不仅包含了由出资者本人亲自用哥特体手写的城市法律条款，还有精美的装饰和几十幅微型画，反映了手工业者行业实践的现状。

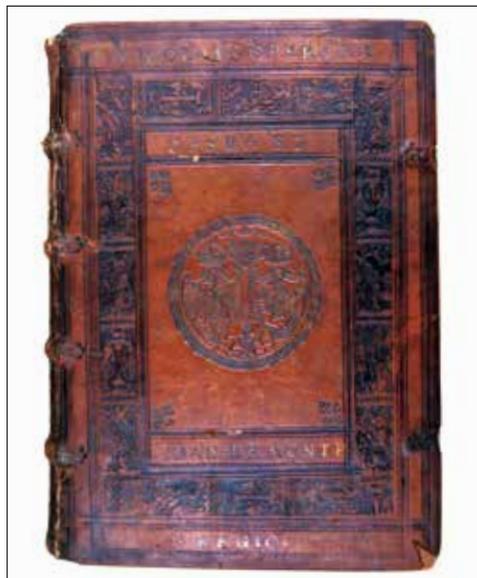
微型画的结构和风格发展了脱胎于德国艺术的城市艺术早期趋势：装饰性后哥特主义风格的装饰框，仿佛一扇“打开的窗户”，引导观众的视线向内延伸，“窗”外是辽阔的风景。微型画通常运用直觉的几何透视法，这与《奥尔莎城下之役》的传统风格不同，而与《伊拉斯谟·乔外克宗教典籍》相似。最有价值的一幅是《在钟匠工坊前》（见插图 36），我们可以看



35.《耶稣受难图》，微型画，出自《伊拉斯谟·乔外克宗教典籍》，约1515年，恰尔托雷斯基图书馆，©恰尔托雷斯基基金会。



36.《在钟匠工坊前》，微型画，出自《巴塔扎尔·白赫姆法典》，约 1506 年，© 雅盖隆图书馆。



37. 耶日·莫艾莱尔（装订商），装订书封面—正面：尼古拉·哥白尼，《天体运行论》，1543 年，1551 年上封，恰尔托雷斯基图书馆，© 恰尔托雷斯基金会。

到画面中铸造工坊的浇铸师傅站在工坊外面，正在向几位富有的顾客推销闪闪发光的教堂大钟等产品，画面异常注重细节描绘，几乎可与前面提到的战争场景画中对盔甲的入微勾画相媲美，而在人物和实物的艺术展现上则比后者更胜一筹，尽管没有使用投射阴影的做法，但其明暗对比的细腻效果极为突出。这不但体现了画家对现实世界敏锐细致的观察力，还证明他有良好的绘画教育背景。另外，为了给人以距离感的错觉，那些次要人物形象和虚的（不真实的）城市建筑被画得很小。然而艺术家在这方面没有能够运用意大利绘画中的光学原理来展现现实画面，只是营造

了一个三维空间效果。

从 16 世纪初开始，奢侈的插图手绘本逐渐被数量不多的新型手工业制品所替代，新型手工业行当的出现正是因为城市贵族逐渐失去其有利地位，失去了作为艺术的创造者的可能性，而只能成为艺术的消费者。波兰最古老的印刷厂出现在克拉科夫，从 1473 年开始不定期地运作，直到 1505 年才开始不间断地稳定生产。尽管如此，压膜工坊主们并没有放弃用饰品来装饰自己作品的做法，甚至开始采用更为复杂的人物图像。随后用户们开始关注有着精美封面的装订书，其数量相较手绘本时代大大增加了。最精美的封面来自当



38.《意大利女子肖像》，克日什托夫·科贝林斯基，拉丁文诗集，1558年，©雅盖隆图书馆。

时欧洲最著名的藏书库之一——维尔纽斯/维尔诺的齐格蒙特二世图书馆。这座图书馆从1447年开始在维尔纽斯/维尔诺收集藏书，克拉科夫的装订商耶日·莫艾莱尔¹⁵⁹专门为这座书库加固了尼古拉·哥白尼的第一版《天体运行论》，书的作者哥白尼曾是克拉科夫大学和意大利大学的学生（见插图37）。《天体运行论》封面是用皮革包裹木板做成的，上面有浮雕和镀金效果装饰。书里有一个独具特色的统治者藏书标签，外观与奖章相似，上面带着月桂树叶和波兰一立陶宛徽盾及君主的姓名首字母签名。还能看到用压纹的仿古字体

写成的关于作者和书的题目等信息，再以圣经画面作为补充，配上拉丁文的签字。

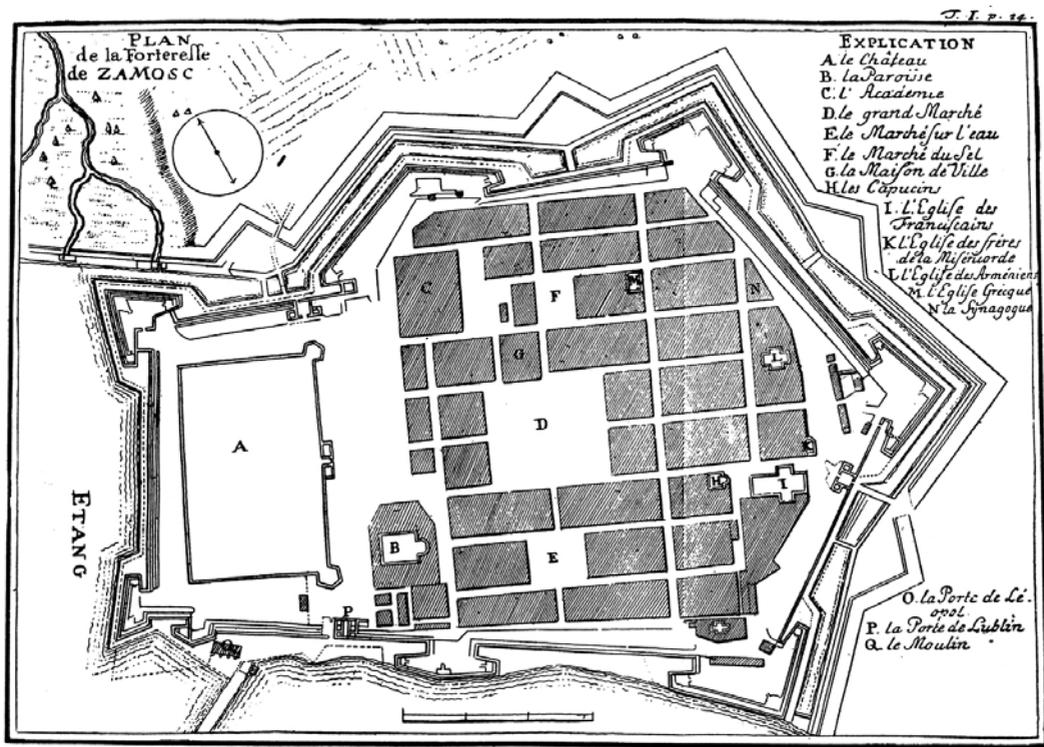
遗憾的是，印刷业的顺利发展并没有同时带来木雕业的繁荣，铜版画和蚀刻版画艺术在当时还没有传到波兰。在波兰16世纪的印刷品中很大一部分人物形象的描绘都是对进口木刻版画的临摹，例如第一部完整版的《圣经》波兰文译本（1561年）。印刷商为了让他们相对简朴的产品能够获得读者认可而绞尽脑汁，书中不管是进口的还是出自当地画家的图画，都能见证他们对追求美观的读者们的讨好。出版于1558年的克日什托夫·科贝林斯基¹⁶⁰的拉丁文诗集就是个有趣的例子。就如同那些刻在坟墓上的文字字体一样，这里的字体也是意大利风格的，但不是哥特体。其中有两部作品是衣着美丽的女子拈花半身像，画中将意大利的女主角精美绝伦地展现于远景风光的背景下（见插图38）。最突出的女子形象、树木和远处的建筑及山峦，被简洁的单色调线条描绘技术淋漓尽致地勾勒出来，比《白赫姆法典》中对远景的空间展示更为充分。在献给上面所提到的人物形象的四行诗里，诗人将她的美与艺术大师阿佩莱斯¹⁶¹笔下描绘的最极致的美相提并论，这位古希腊最有名望的画家以能将文学作品中的场景用令人惊叹的现代幻觉画效果再现出来而蜚声当世。

可以把在织物上带有造型装饰的艺术看做是一种特殊类型的绘画，被称为针



39.《圣斯塔尼斯瓦夫受难图》——彼得·科米塔十字裙部分，16世纪初。摄影：P. GUZIK，克拉科夫瓦维尔大教堂宝库藏品。

画¹⁶²。由于过高的人工费用、布料成本和对精湛的技术苛刻要求，刺绣价格要远远高于颜料画。这些创作反映出它们有着罗马文学的古老根源：从巴比伦人那里来的展现人物肖像的艺术、弗里吉亚人的刺绣，从古希腊阿塔罗王朝的帕加马人那里传来的金线交织技术等等，而帕加马人又从“赛利斯人”¹⁶³，也就是中国人那里购买真丝材料。这类艺术品中最



40. 17 世纪扎莫希齐规划图。

精美的当地作品应该属十字褙，也就是主教礼仪服装的一部分，是为克拉科夫大教堂制作的（见插图 39）。十字褙的装饰被分成八块正方形格子，像打开的窗户，上面展现的是王国的庇护者圣斯塔尼斯瓦夫的生活场景。设计者努力营造一个具有广阔视野的、大规模人物场面的三维空间。制作者将一片有造型的垫纸放置到金色布料之下，再从正面沿着这个垫纸上的造型用真丝缝线于人物脸上、长袍的装饰和格子的分隔线上，还有用金色的线做头发，

绣到人物形象的头上，再加上以银器镀金技术制作的剑、权杖和礼仪用餐具，并缝以珍珠的装饰，这所有一切都极大丰富了这件艺术杰作。

1579 年，随着大臣杨·扎莫斯基¹⁶⁴ 在位于扎莫希齐¹⁶⁵ 的私人城市的建造完成，标志着大贵族的实力日益增强，预告了本章所论及的这个时期的结束。受过良好教育的投资者雇佣了意大利的设计师和城市规划师贝尔纳多·莫兰多¹⁶⁶，他的设计已经脱离了中世纪时期的按照罗马军营方式设



41. 贝尔纳多·莫兰多(设计师), 扎莫希齐学院教堂(今为主教座堂), 1587—1598年, 摄影: M. GRYCHOWSKI。

计的封闭长方形的传统模式, 而是实现了意大利文艺复兴建筑理论的原则(见插图40)。他按照拉长的五边形结构建造了带有可以抵御火炮的防御体系的理想城市碉堡。这种设计与维特鲁威关于城市设计比例的理论相一致, 有些建筑是与人体比例相联系的。在城市边缘的城市大臣官邸附近, 莫兰多设计建造了学院教堂和学院大楼。规则的网状街道是按照罗马模式在两条主道周围交织布局的, 最终汇集在正方形的中心市场, 两边有小型广场包围。城

市中为不同民族的移民划分了各自独立的区域, 尤其是亚美尼亚人和犹太人, 他们拥有自己的砖制教堂。通过利沃夫手工工匠的不懈劳动, 这一城市规划框架直到齐格蒙特三世统治时期终于被建筑填满。莫兰多作品中最完美的要数他设计的教堂了(见插图41), 这座教堂明亮的主殿连接着稍矮、稍暗的侧殿与礼拜堂。整个建筑是按照意大利的模式规划分区的, 其内部有着装饰丰富的灰泥拱顶, 形成了繁复交织的装饰网状穹顶。

注 释

1. 瓦迪斯瓦夫二世·雅盖沃: Władysław II Jagiełło, 约 1351—1434 (Ladislas II Jagiello)
2. 卡齐米日四世·雅盖隆契克: Kazimierz IV Jagiellończyk (Casimir IV the Jagiellonian)
3. 阿尔布雷希特二世: Albrecht II
4. 瓦迪斯瓦夫二世·雅盖隆契克: Władysław II Jagiellończyk (Ladislas II the Jagiellonian)
5. 维隆: Wieluń
6. 格但斯克 - 波美拉尼亚: Pomorze Gdańskie (Edańsk Pomerania)
7. 海乌姆斯卡地区: Ziemia Chełmińska (Culmland)
8. 瓦尔米亚: Warmia (Ermland)
9. “新敬虔运动”: devotio moderna (Modern Devotion)
10. “赛福斯”奖杯: 波兰文: scyfus, (古希腊) 的双柄无脚奖杯 (Kopf)
11. 绿穹珍宝馆: Grünes Gewölbe
12. 《弗洛里安圣诗集》: Psalterz Floriański (The Sankt Florian Psalter)
13. 《瑞典的圣布里奇特天国启示录》: The Revelations of St. Birgitta of Sweden
14. 维谢茨: Łysiec
15. 保罗修道院: Pauline Monks Monastery
16. 弗雷德里克: Fryderyk, 1468 —1503
17. 维尔茨堡: Würzburg
18. 佐菲亚·霍珊斯卡: Zofia Holszańska (Sophia of Holszany [Halshany])
19. 马尔钦·马尔齐奈克: Marcin Marcinek
20. 圣三位一体礼拜堂: Holy Trinity chapel
21. 圣十字礼拜堂: Holy Cross chapel
22. 史托斯: Wit Stwosz (Veit Stoss)
23. 菲利普·波拿科尔西: Filippo Buonaccorsi
24. “卡利马赫”: Kallimach
25. 杨·德乌高什: Jan Długosz, 波兰 15 世纪最大的编年史家。
26. 普热梅希尔: Przemyśl
27. 海伊尔: Heil
28. 丹麦塔: The Danish Tower 约 1386—1399
29. 圣卡塔日娜教堂: St. Catherine's Church
30. 希德乌夫: Szydłów
31. 斯卡尔布梅日: Skalbmierz

32. 白绍瓦: Beszowa
33. 博曾滕: Bodzentyn
34. 《开支簿》: Book of Benefices
35. 哈楚夫: Haczów
36. 比纳罗瓦: Binarowa、布里兹诺: Blizno、布札希尼: Brzeziny、高尔措瓦: Golcowa、格雷布夫: Grybów、哈楚夫: Haczów 和利普尼查 - 穆罗瓦纳: Lipnica Murowana
37. 波德哈莱: Podhale
38. 登布诺: Dębno、格雷瓦乌德: Grywałd、哈尔克罗瓦: Harkłowa、沃普什纳: Łopuszna
39. 贝斯克德 - 尼斯基: Beskid Niski
40. 东布鲁夫卡 - 波兰: Dąbówka Polska、克罗希岑科 - 维日奈: Krościenko Wyżne
41. 莫格瓦村: Mogiła, 今天属于克拉科夫的一部分
42. 圣巴尔特沃米伊教堂: St. Bartholomew's Church
43. 马切伊·芒驰卡: Maciej Mączka
44. 兹比格涅夫·奥莱希尼茨基: Zbigniew Oleśnicki, 1423—1455
45. 彼得拉温的教区教堂: Parish Church in Piotrawin
46. 红色的豪泰尔: Chotel Czerwony、奥德胡夫: Odechów、什柴帕努夫: Szczepanów 和拉齐波若维采: Raciborowice
47. 克拉科夫的“律师”寓所 (格罗兹卡街 15 号): (Lawyers dormitory in Kraków, 15 Grodzka Street)
48. “曾德鲁夫卡”砖: 波兰文: zendrówka, 一种被烧成深色的砖 (glazed-headed brick)
49. 马尔钦·普罗什利: Marcin Proszko, 1456—1476
50. 杨·阿尔布雷赫特: Jan Olbracht (John Albert)
51. 圣弗洛里安城门: St. Florian's Gate
52. 马尤斯主楼: Collegium Maius (the Great College)
53. 彼得库夫: Piotrków
54. 号角塔: The Bugle Call Tower
55. 马切伊·海林克: Maciej Heringk
56. 克米特家族府邸: Kmita family residence
57. 主市场 28 号: The Main Market Square
58. 亚格南切下的石房子: House “Under the Lamb”

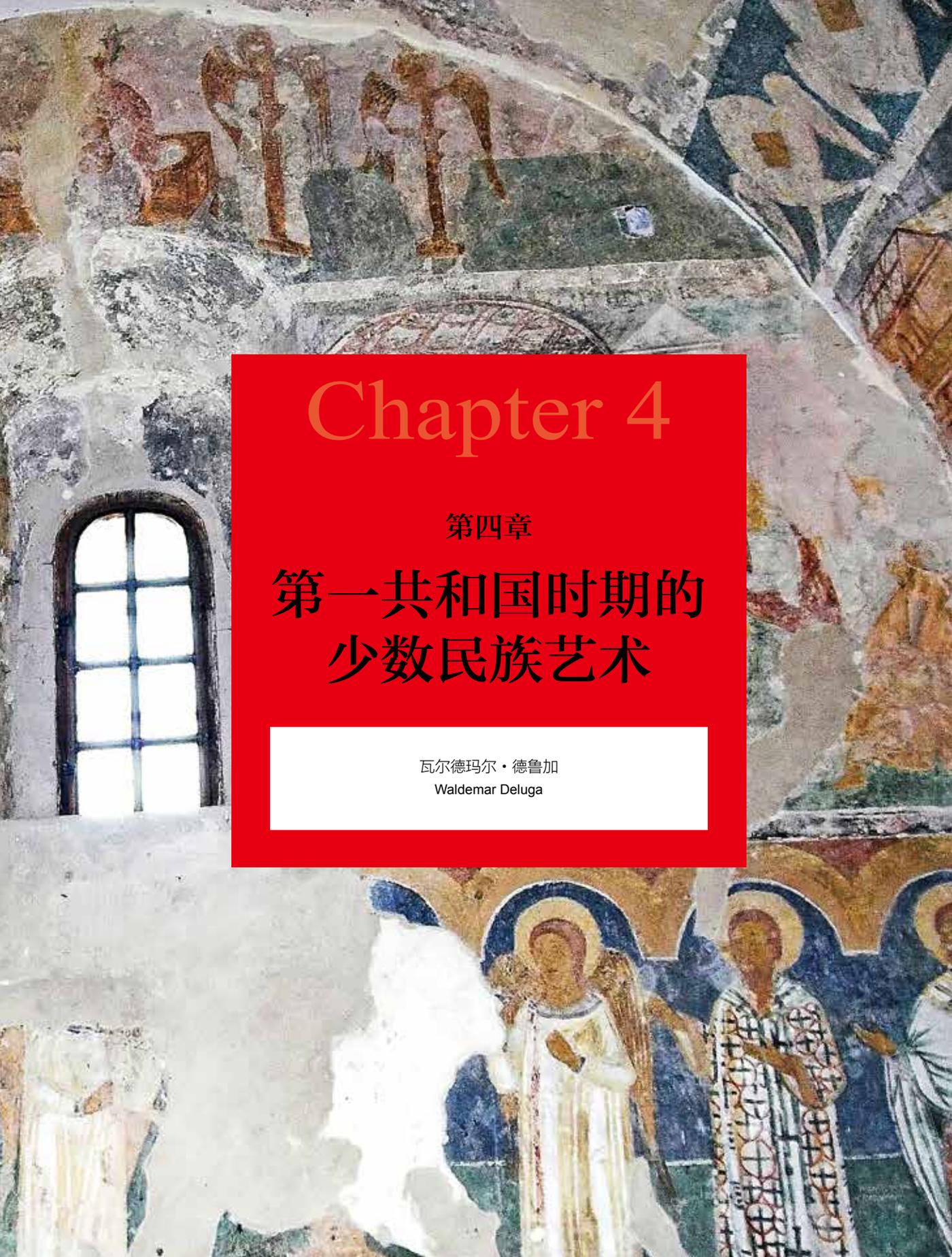
59. “金色大门”：Golden Gate
60. 圣巴拉巴拉教堂：St. Barbara's Church
61. 塔尔努夫附近的登布诺城堡：castle in Dębno near Tarnów
62. 位于波兹南的奥斯特卢夫 - 图姆斯基的圣母玛利亚学院教堂：Collegiate Church of the Virgin Mary on the Cathedral Island in Poznań
63. 位于库尔尼克的学院教堂：Collegiate Church in Kórnik
64. 布朗斯·伯格：Heinrich Brunsberg
65. “多边形合唱团席的大厅”：hall Churches with polygonal passageways around apses
66. 布宁的教区教堂：Parish Church in Bnin
67. 多尔स्क：Dolsk、新城市：Nowe Miasto、奥谢齐纳：Osieczna 和勒乌维克：Lwówek
68. 位于高斯瓦维采的教堂：Parish Church in Gosławice
69. 安杰伊·瓦斯卡什：Andrzej Łaskarz
70. 位于普沃茨克附近的米舍沃 - 姆罗瓦奈的教堂：Parish Church in Miszewo Murowane near Płock
71. 耶路撒冷的巴西利卡式的圣墓教堂的“复活”圆形大厅：Rotunda of Anastasis at the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem
72. 圣莫里斯礼拜堂：St. Maurice chapel
73. 海因里希大师：master Heinrich Herzel
74. 不来梅：Bremen、吕贝克：Lübeck、汉堡：Hamburg、施特拉尔松德：Stralsund
75. 亚瑟王宫：Artus Court
76. 艾尔布朗格：Elbląg (Elbing)、布拉涅沃：Braniewo (Braunberg) 和 马尔堡：Malbork (Marienburg)
77. 里加的商人之家：The Merchant's House in Riga
78. 莱瓦尔的商会联盟总部：The Guildhall in Tallin (Reval)
79. 圣安娜礼拜堂：St. Anne's Chapel
80. 米哈乌·恩肯格尔：Michael Enkinger
81. 位于考纳斯的汉莎同盟商人之家：House of the Hanseatic League Merchants in Kowno (Kaunas)
82. 派尔昆之家 Perkun House in Kowno (Kaunas)
83. “简朴的风格”：„styl skromny”，拉丁文：modus humilis (humble style)
84. 斯皮什：Spisz (Zips)

85. 摩拉维亚: Moravia
86. 乔万涅戈·达·卡佩斯特拉诺: Giovanni da Capestrano (John of Capistrano)
87. “伯尔纳定修士”: Bernardine friars
88. 霍姆拉尼采: Chomranice
89. “来自弗莱马勒的大师”: Master of Flemalle
90. 圣巴拉巴拉祭坛: St. Barbara's altarpiece
91. 米科瓦伊·哈白尔斯拉茨克: Nicolaus Haberschrack
92. “残破风格”: (德文) Eckiger stil
93. 温茨瓦维采教区教堂的祭坛: altarpiece in the Parish Church in Więclawice
94. 奥勒库什的圣安杰伊祭坛: St. Andrew's altarpiece in Olkusz
95. 克罗斯诺教区教堂: Parish Church in Krosno
96. 位于瓦尔塔的本笃会教堂: Bernardone's Monastery in Warta
97. “赫得戈利亚”: Hodegetria
98. 拉多姆附近的布沃特尼查教区教堂: Parish Church in Błotnica near Radom
99. “伯尔尼的大师”: Bernese Carnation
- Master
100. 《玛利亚一家》: family of the Blessed Virgin Mary
101. 杨·科那尔斯基: Jan Konarski
102. 来自约德沃夫尼克的“报喜之作大师”: Mistrz Zwiastowania z Jodłownika (Master of the Annunciation from Jodłownik)
103. 奥德罗旺日的教区教堂: Parish Church in Odrowąż
104. 黑色的马尔钦工坊: workshop of Marcin Czarny
105. 圣米哈乌学院教堂: Collegiate Church of St. Michael
106. “来自乌伊托瓦的祭坛大师”: Mistrz ołtarza z Wójtowej (Master of the altarpiece from Wójtowa)
107. 《圣母怜子图》: Pietà
108. “美丽的”类型: der schöne Stil (德文)
109. “美丽的圣母”: Beautiful Madonna
110. 涅季维兹教区教堂: Parish Church in Niedźwiedź
111. 克日瓦驰卡教区教堂: Parish Church in Krzywaczka

112. “新现实主义”：„new realism”
113. 在什契日茨的西多会修道院：Cistercian Monastery in Szczyrzyc
114. 扎苏夫的祭坛：altarpiece from Zastów
115. “来自夏涅茨的耶稣十字架受难图大师” Master of the Crucifixion from Szaniec
116. “圣玛利亚的祭坛”：The Marian Altar in Kraków
117. 亨利克·斯拉茨凯勒：Henogh Slacker
118. 《园中祈祷》：Prayer in the Garden of Gethsemane
119. 菲利普·卡里马赫：Filip Kallimach
120. 莱伊德的米科瓦伊·吉尔海茨工坊：workshop of Nikolaus Gerhaerts van Leyden
121. 加乌道沃的米哈乌：Michał z Działdowa (from Działdowo)
122. 《格拉都阿乌》：Gradual
123. 《雅盖隆弥撒》：Missal of the Jagiellons
124. 《巴尔萨泽·波西米亚守则》：The Balthasar Behem Codex
125. 克日什托夫·莱本驰：Christoph Rebencz
126. “特兰西瓦尼亚的”：Transylvanian
127. 装有圣斯塔尼斯瓦夫头骨的圣骨匣：box reliquary of St. Stanislaus
128. 诺斯库夫：Nosków、斯乌普查：Słupca、道马胡夫：Domachów、斯库斯克：Skulsk
129. 高希齐舒夫：Gościszów
130. 扎甘：Żagań (Sagan)
131. 斯塔维辛教堂：Parish Church in Stawiszyn
132. 沃格穆特：Michael Wolgemut
133. 汉斯·佩登伍夫：Hans Pleydenwurff
134. 帕勒普林教区博物馆：Diocesan Museum in Pelplin
135. 海特亨·托特·信·扬斯：Geertgen tot sint Jans, 文艺复兴时期欧洲尼德兰艺术家
136. 德里克·贝格特：Derik Baegert
137. 《1460年马尔堡围困》：The Siege of Malbork in 1460
138. 乌卡什·艾伯特：Łukasz Ebert
139. 雅盖隆王朝最后三个统治者：兄弟二人：亚历山大（1501—1506）和齐格蒙特一世（1506—1548），及后者的儿子齐格蒙特二世（1548—1572）
140. 斯蒂芬·巴托雷：Stefan Batory (Stephen

- Báthory)
141. 森科瓦: Sękowa
142. 利玛窦·古驰 (Matteo Gucci) : Matteo Gucci
143. 弗朗西斯: Franciszek Włoch (Francesco Fiorentino)
144. 艾布莱尔德: Ebreard
145. 贝内德克特: Benedict
146. 巴尔托洛密·贝雷奇: Bartholomeo Berrecci
147. 维特鲁威: Marcus Vitruvius Pollio
148. 乔瓦尼·巴蒂斯塔·夸卓: Giovanni Battista Quadro
149. 塞巴斯蒂亚诺·塞利奥: Sebastiano Serlio
150. 阿尔图斯宫: Artus Court
151. 圣伦霍尔德: St. Reinhold
152. 《奥尔莎城下之役》: Orsza (Orsha)
153. 康斯坦丁·奥斯特罗斯基: Konstanty Ostrogski
154. 马尔钦·科拜尔: Marcin Kober
155. 《伊拉斯谟·乔外克宗教典籍》: Pontifical of Erasmus Ciołek
156. 阿尔布雷希特·杜勒: Albert Dürer
157. 巴塔扎尔·白赫姆: Balthasar Behem
158. 耶日·莫艾莱尔: Georg Moeller
159. 克日什托夫·科贝林斯基: Krzysztof Kobyliński
160. 阿佩莱斯: Apelles
161. 针画: acupictura (拉丁文 - 刺绣) (needle painting)
162. 赛利斯人: Serae (拉丁文)
163. 杨·扎莫斯基: Jan Zamoyski
164. 扎莫希齐: Zamość
165. 贝尔纳多·莫兰多: Bernardo Morando



The background of the cover features a collage of ancient art. At the top, there are faded wall paintings of figures in a room. Below that, a red rectangular box contains the chapter title. To the left of the box is a black and white photograph of an arched window with a grid pattern. At the bottom, there are more wall paintings, including a prominent figure in a white robe and another in a patterned robe, both with halos.

Chapter 4

第四章

第一共和国时期的 少数民族艺术

瓦尔德玛尔·德鲁加
Waldemar Deluga

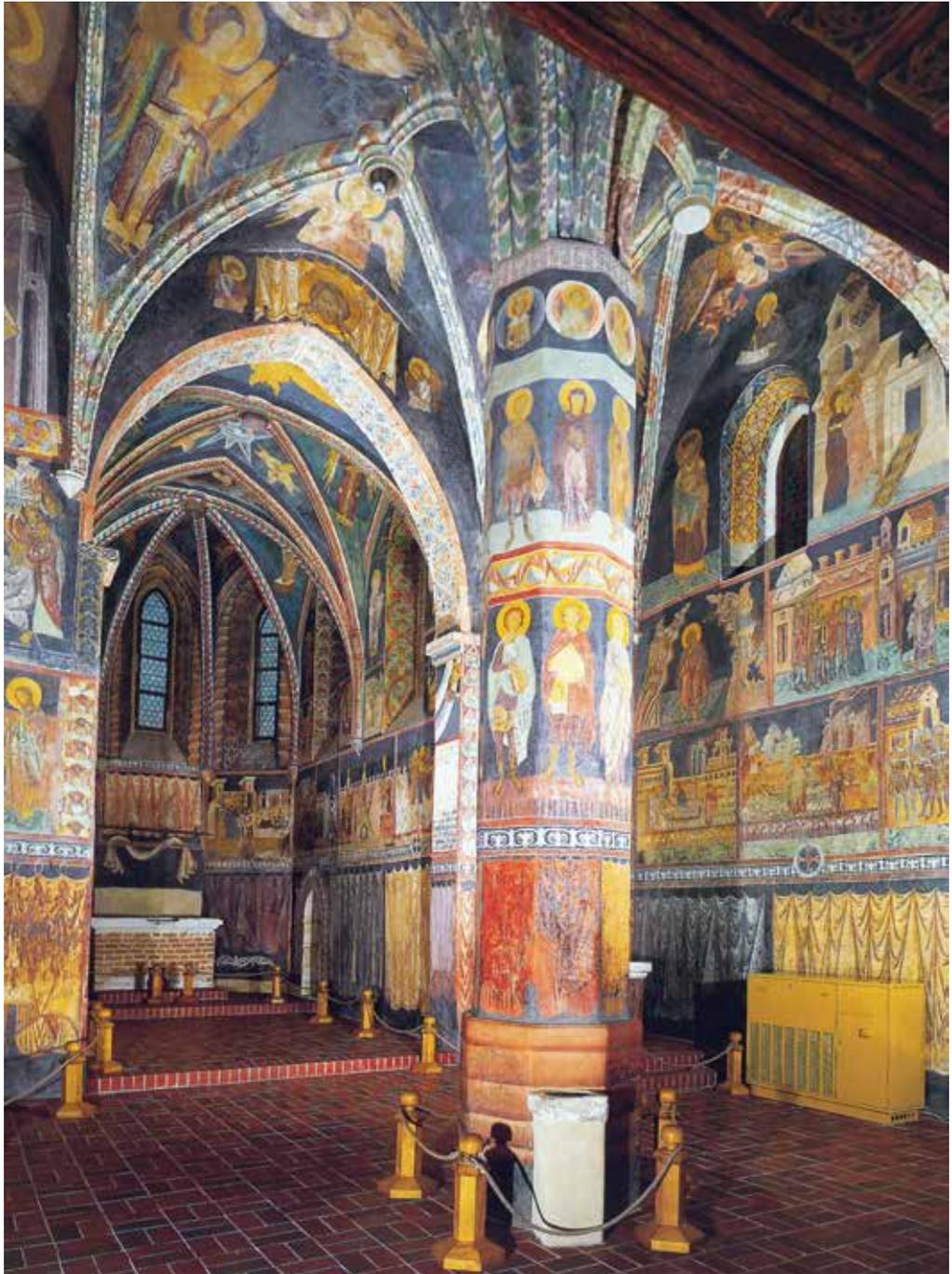
在皮亚斯特王朝统治时期，波兰的官方宗教是遵循西方礼仪习俗的基督教。存在着这样一种传言，在 966 年梅什科一世接受了来自德意志帝国的传教士洗礼之前，在波兰还出现过来自拜占庭的传教士，建议国王接受东方礼仪的洗礼。但我们没有任何文字上的记载来证实这种说法，也没有任何在这片土地上出现的考古发现能对此加以证明，比如小十字架或属于巴尔干或近东地区僧侣的装饰碎片等等。维斯瓦部落¹在并入波兰国家之前与大摩拉维亚接壤，这一地区被来自保加利亚的圣西里尔加和圣美多德²所基督化，此二人创造了西里尔字母和古教会斯拉夫语，大摩拉维亚几个世纪以来都沿袭东方教堂的礼仪习俗。当时在欧洲东部存在着一个强大的国家——弗拉基米尔大帝统治的罗斯。罗斯与它的外交交往有助于 10—11 世纪商贸交换的发展。12—13 世纪，在哈利茨克 - 弗拉基米尔统治的罗斯建成了最早的东方基督教砖体教堂，例如位于哈利奇的圣潘捷列伊蒙东正教堂³和

12 世纪的巴西利卡教堂等等。在许多地方的建筑都让人联想到罗马式教堂，其大门甚至带有典型的中欧风格装饰。

在雅盖隆王朝统治期间，同时身兼立陶宛大公和波兰国王两个头衔的统治者统治的不仅是天主教徒，而且还有乌克兰和白俄罗斯两个独立种族的东正教居民。在王国内阁的官方文件中使用的语言也不只是拉丁文，还有用西里尔字母书写的罗斯语，它是立陶宛和波兰的第二官方语言。

瓦迪斯瓦夫·雅盖沃是立陶宛大公奥尔盖尔德⁴和东正教的特维尔公主尤莉阿娜的儿子。作为立陶宛大公国大公的雅盖沃于 1385 年与波兰在科莱沃⁵缔结联盟。成为波兰国王后，他将自己的祖国按照拉丁礼仪实行了基督化。然而他本人还是在东正教的影响下，决定运用拜占庭风格对自己府邸里的礼拜堂进行绘画装饰。这座教堂执行的无疑也是东部的宗教礼仪习俗。

位于卢布林城堡的哥特式教堂（见插图 1）地处连接克拉科夫和维尔纽斯/维



1. 卢布林城堡内带有壁画装饰的15世纪哥特式教堂。

尔诺这两个首都的道路中间，在 15 世纪初被罗斯画家们装饰而成。除了宗教场面之外，还有两幅出资者瓦迪斯瓦夫的肖像画，一幅是展现统治者骑在马上形象，另一幅是圣母、圣尼古拉和拜占庭的康斯坦丁大帝向坐在宝座上的耶稣引荐跪着的这位波兰 - 立陶宛君主。在有关建立者信息的文字中出现了一个艺术家的名字——安杰伊，他肯定是这一作品的重要创作者之一。相似的结构还出现在桑多梅日的大教堂⁶和维希里查的学院教堂⁷中，这两座城市位于克拉科夫和卢布林之间。在位于维尔纽斯 / 维尔诺旁边的特拉凯⁸的立陶宛大公城堡的绘画未能保存到今天。之后的统治者们也同样投资建造过带有拜占庭装饰的教堂。例如：在 15 世纪末建造在瓦维尔大教堂内的圣十字礼拜堂⁹的绘画，当时的统治者是卡齐米日四世·雅盖隆契克和他的妻子伊丽莎白。

从拜占庭运来的根据传统创作的肖像画在波兰天主教教堂中受到了极大的崇拜。时至今日在波兰仍最受膜拜的那件圣母玛利亚与耶稣的肖像画被收藏在琴斯托霍瓦的保罗修道院¹⁰内。这幅画由僧侣于 14 世纪下半叶从匈牙利带入波兰。波兰王后对这幅画的推崇使其受到了广泛的崇拜。17 世纪在整个波兰 - 立陶宛最受欢迎的画作《海乌姆斯卡的圣母像》¹¹在拜占庭被创作于 13 世纪，是波兰统治者在征战中缴获的战利品。在 17 世纪初很多绘画

作品从俄国以及当时被波兰军队占领的国家中运到波兰。这些画作中有一幅被称作“莫斯科的”¹²，是被忠诚的天主教信徒看做有着奇迹般的治愈作用的膜拜对象。

信仰东正教的乌克兰人和白俄罗斯人

生活在波兰和立陶宛大公国的东正教信徒享有被天主教统治者所保障的宗教自由。1573 年的华沙议会通过了《华沙联盟》法案，法案规定保障整个共和国所有贵族的信仰自由，包括无宗教信仰者。新选出的国王有义务遵守这条法令，这一法令成为那些从其他欧洲国家逃离的异教徒的保护伞。天主教会都有自己的教阶制度，由君士坦丁堡牧首管理。在东部地区的那些从中世纪开始建造的带有绘画作品和圣画像装饰的东正教教堂，由于战争的原因，保存至今的教堂遗迹已所剩无几。利沃夫是一座对于东正教具有重要意义的城市。不管是乌克兰人，还是来自摩尔达维亚、瓦拉几亚和希腊的东正教商人，他们共同建立了一个强大的组织——兄弟会，以此来帮助东正教信徒，还出资修建东正教教堂、学校和印刷厂等。共和国东部地区的大部分城市在 16 和 17 世纪都成立了类似的组织。

在中世纪后期，国家东部地区出现并



2. 帕维乌·日米亚尼、沃伊切赫·卡皮诺斯、好心的阿姆布罗日（建筑师），利沃夫的瓦拉几亚东正教教堂的圣殿及钟楼景观，1591—1629年。

发展了有着防御特点的教堂。位于普热梅希尔附近的波萨达-雷波特茨卡村的东正教堂¹³就有着防御的功能。在立陶宛大公国的领土内有几个这样的教堂，分布在马沃莫热伊库夫¹⁴、森科维柴¹⁵和苏普拉希尔¹⁶等地，都是带有四个圆筒型塔的长方形三殿式东正教教堂。

所谓的瓦拉几亚东正教堂¹⁷，又称利沃夫的圣母安息教堂¹⁸（见插图2），是在摩尔达维亚的大公亚历山大·沃普莎尼¹⁹

和他妻子劳克森德拉²⁰于1559年出资修建的。在1571年教堂被大火烧毁，而再次重建是由莫黑瓦家族资助的，该家族当时担任摩尔达维亚大公。重建圣母安息教堂的合同在1591年签订，重建工程依照帕维乌·日米亚尼²¹的设计来实施。兄弟会在1597年请了第二位大师——沃伊切赫·卡皮诺斯²²，一年后又请了大师阿姆布罗日参与到重建工作中。1603年，画家菲利普·泰奥多罗维奇和普罗科普·菲多罗



3. 利沃夫圣帕拉斯凯瓦东正教教堂内的圣障，17世纪。

维奇带来资金对教堂进行了修缮。约在1611年康斯坦丁·莫黑瓦出资最终完成了教堂的建设。1692年，完成了圣母安息教堂的宝库拱顶的绘画装饰，画家伊万·科尼克²³在一年后又完成了兄弟会会议大厅的绘画装饰。很遗憾，我们已经不能就教堂的壁画进行更多描述，因为它们被重新画过很多次。直到20世纪初人们才发现了于1643年完成的一小块壁画遗迹，但也没能保存下来，甚至连工作文档记录也没能保存下来。

利沃夫的第二座依靠来自摩尔达维亚

的资金修建的教堂是以圣人帕拉斯凯瓦命名的东正教教堂²⁴，出资者是巴泽里·鲁普。这座位于城市郊区的教堂是17世纪上半叶最美丽的建筑之一。我们对于它内部的壁画部分一无所知，这些壁画也可能采用了现代熟石膏材料。在教堂里还有一块由17世纪的当地艺术家完成的圣障（见插图3），即祭坛屏饰。

目前我们所知的最古老的东正教教堂壁画是在普热梅希尔附近的波萨达-雷波特茨卡村的一座教堂中发现的（见插图4），这座砖石教堂以圣人安飞²⁵的名字命

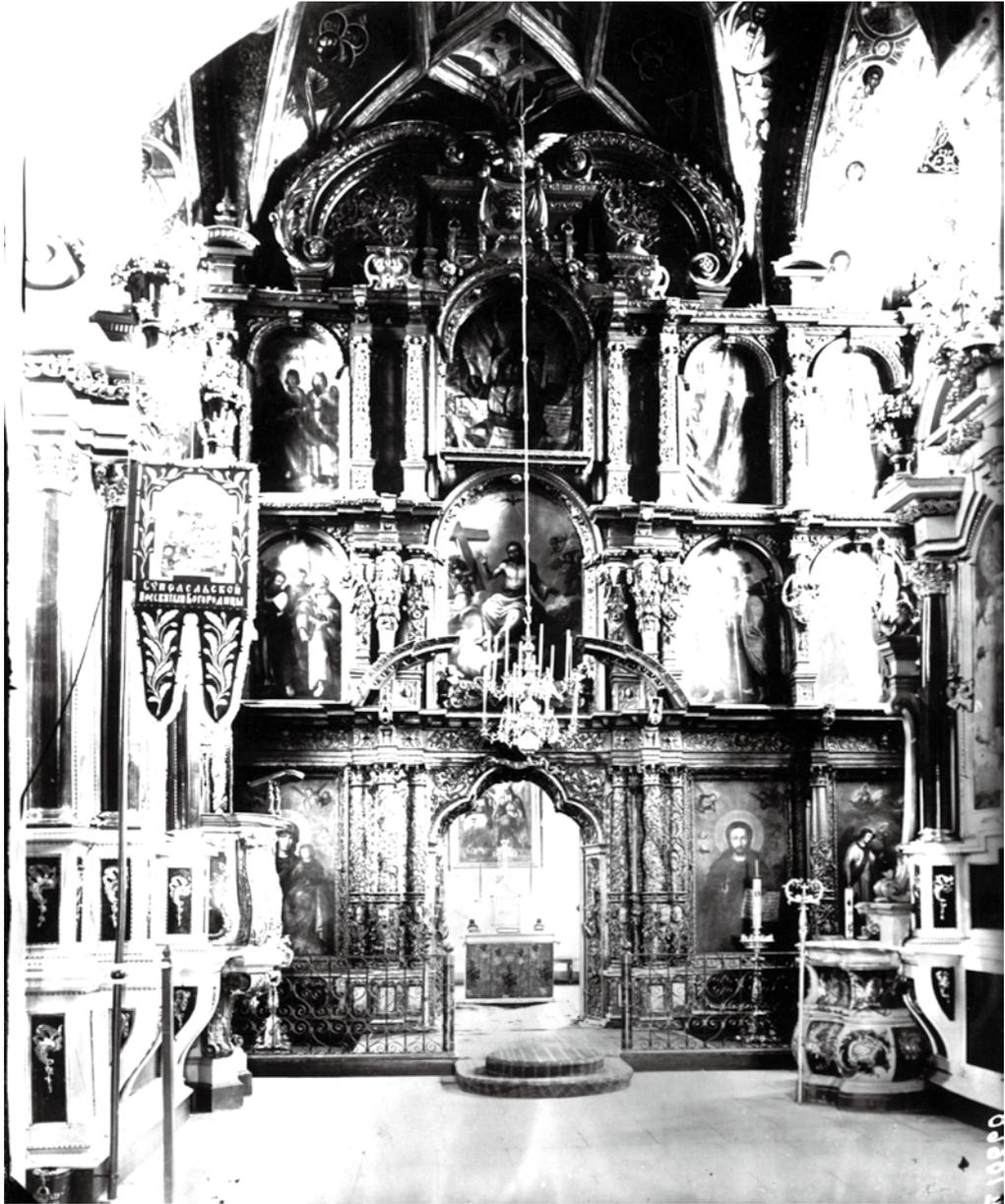


4. 波萨达 - 雷波特茨卡村东正教堂壁画，15/16 世纪。

名。在教堂的圣坛上还保留了部分壁画遗迹。壁画大概创作于 15 世纪，主题和其他哥特式教堂内部装饰的内容相仿。在教堂的中心区域，大殿拱顶的中间有一幅《全能的耶稣》，这幅画被智天使和炽天使的形象所环绕，这是拜占庭无圆顶教堂的绘画习惯。更低处有《使徒的圣餐》《为门徒洗脚》和《最后的晚餐》。再低处最突出的画作是《向牺牲者鞠躬》和《坟墓中的耶稣》。

在位于比亚韦斯托克附近的苏普拉希尔，在中世纪后期建造了一座有着三边形

圣坛的长方形大厅结构的东正教教堂（见插图 5），其中心按照东方模式装饰的，有着八边形鼓形柱支撑的圆顶。在 1557 年，应塞尔格什·基姆巴尔的要求，由塞尔维亚僧侣奈克塔瑞伊创作壁画、为内部做了装饰。在圆屋顶上画有《全能的耶稣》，往下在圆柱体的墙上出现了天使、先知者、使徒们和他们第一批弟子的形象。在接下来的一列描绘了殉道者、主教们和四位福音传道者的象征形象。在苏普拉希尔教堂大殿的墙上，壁画分为水平的四行：第一行是耶稣在一年中的礼仪生活场



5. 位于苏普拉希尔东正教圣母堂，1503—1511年，教堂内景及17世纪圣幛。

景和耶稣复活后两个周日的弥撒；第二行是《圣母赞美诗》的插图画面，而在最下面两行分别是带有不明身份的圣人半身像的奖章图案和圣人们的全身画像。在柱子上还有部分壁画保留至今，上面有圣人的画像。这些壁画与塞尔维亚的绘画风格相近，这种相似性不仅体现在绘制的工艺上，而且还反映在绘画主题内容上，比如在《五旬节》²⁶场景中宇宙万物的象征形象。教堂内部还有华丽的圣障。苏普拉希尔教堂在第二次世界大战时被炸毁了，后来与修道院一起被重建，那些留下来的壁画残片被展示在新建的教堂内。

在利沃夫附近的瓦卢夫东正教教堂²⁷中的壁画主题有别于其他教堂。在1910年，在这里发现了创作于17世纪的壁画群遗迹。它们中最清晰可辨的是与圣母玛利亚赞美诗相关的系列，艺术上与罗斯插图绘本中的微型画颇为相似。

在立陶宛大公国的北部地区，17世纪中叶的教堂装饰绘画作品没有能够保留下来，我们只能从19世纪的文学作品中了了解它们。由彼得·莫黑瓦出资建造的位于库泰伊内的东正教修道院²⁸中有完成于1639年的壁画。建于1645年的穆希齐斯瓦夫的圣三位一体教堂²⁹里面曾有过17世纪下半叶完成的壁画。在北部的墙上还有福音传道者的画面，而西面墙上是耶稣受难的场景。

在雅盖隆家族统治的波兰王国的罗斯



6.《圣帕拉斯凯瓦》，15世纪圣像画，萨诺克历史博物馆。

地区，最初的圣像画很难重现旧观。最早的一批作品是活跃于14—15世纪的圣画像画家创作的，他们是来自波兰东南部地区的少数民族，在色彩运用以及对服装的粗略处理上都表现了壁画风格。可以判断，这些画作最初是在隐修院或者较大的城市中心创作完成的，后来才被带到外省的教堂。“来自若哈廷的大师”³⁰绘有一组圣画像作品：《赫得戈利亚圣母像》³¹及来自若哈廷的《圣帕拉斯凯瓦画像》³²（见插图6），来自克莱普纳的《曼迪罗圣像》³³以及来自

德乌格的《圣尼古拉与圣母子》，还有来自乌希切-高尔里茨凯的³⁴《圣尼古拉和圣帕拉斯凯瓦》，这些地区位于利沃夫以西通往克拉科夫方向的路上。画像的面部在橄榄绿色的背景下被涂成了黄赭色，嘴很小，采用强烈的红来着色。因为运用了各种颜色的平面铺色原则，在服装的色彩上存在着明显的相似性。圣母玛利亚的长袍最常使用蓝绿色彩来着色，而耶稣的衣服颜色则是加了阴影处理的橄榄绿色。用特殊方式展现的圣米克瓦伊的长袍内侧带有十字架的图案，缺少金色，而大量运用的绿色和红色又让我们联想到壁画描绘人物形象的风格特点。

在16世纪中期，出现了最早的带签名和日期的圣画像。其中有来自萨穆波尔的费度斯基³⁵的作品。在波蒂里奇的东正教教堂³⁶的圣画像大概也是出自费度斯基工坊。还有一幅保存在鲁夫奈博物馆³⁷的《赫得戈利亚圣母像》画带有出资者的信息。在喀尔巴阡山地区的大量圣画像都带有金色背景和各种浮雕效果的主题装饰。

在罗斯诺³⁸附近的几个地方出现的圣画像组群特别有趣，它们是：《玛利亚降生》（见插图7）、《柱顶修士圣西蒙》、位于维莱敏的《赫得戈利亚圣母像》和帕尼什楚夫³⁹的《赫得戈利亚圣母像》。所有这些作品都是在同一个绘画工坊完成的，艺术家来自希腊画家圈，活跃于16世纪中叶的瓦拉几亚。画作中运用了丰富的色

彩，尤其是金色和红色，引入了明暗对比法，凸显了意大利-克里特岛圣像画的元素。同样有趣的是《柱顶修士圣西蒙》，在这幅画中也能找到与巴尔干绘画的类似性。在《玛利亚降生》画面的左下角，我们注意到有一位手持水壶的女子形象，从她的穿着装扮上可以看出与当时流行于意大利的风格一致。画中不管是服装还是人物的姿势都表现出了典型的摩尔达维亚—瓦拉几亚圣像画特点，也不难看出与意大利—克里特岛学院派有着联系的15—16世纪转折期的希腊绘画诸多特征。随着奥斯曼帝国港口的扩张，主要的艺术中心从希腊转移到了巴尔干半岛沿岸。位于阿索斯半岛、迈泰奥拉和拔摩岛、克里特岛以及塞浦路斯等岛上的有实力的工作室成为当时仅有的后拜占庭艺术基地。

东正教艺术的巨大改变发生在18世纪。有两个历史事件使东正教艺术更接近于拉丁艺术。第一个事件是东正教与罗马教派在1596年结成了联盟，波兰王国和立陶宛大公国的信仰属于罗马教派。第二个事件是1720年在扎莫希齐召开的主教大会，大会决定准备编写文件，告知如何构建和装饰东仪天主教教堂。圣巴西勒教会的僧侣成为了引导者，他们建造了现代的巴洛克风格的东正教教堂和修道院。新教堂与天主教教堂的区别不大。例如位于利沃夫的圣茹拉教堂。这座教堂的建造始于1744年，拜纳尔德·麦莱蒂⁴⁰依据希



7. 《玛利亚降生》，16 世纪圣像画，萨诺克历史博物馆。



8. 利沃夫亚美尼亚大教堂，14 世纪下半叶。

希腊十字架结构（有两个平衡的侧翼）为教堂做了设计，其结构接近在奥地利萨尔茨堡的大学教堂。洛可可风格装饰的教堂内部带有米哈乌·费莱维奇⁴¹创作的壁画，雕塑装饰则出自杨·耶日·皮泽尔⁴²之手。共和国的宗教变革对邻国也产生了影响，使匈牙利王国在 1646 年也签署了教派联盟协议。

从其他地区迁移而来并居住在共和国领土上的少数民族有亚美尼亚人、犹太人和鞑靼人。信仰天主教的统治者保障了他们的宗教自由，不仅是在文件上，还制定了有力的法律对其习俗加以保障，允许他们发展自己的经济和精神活动。

亚美尼亚人

早在 11 世纪，亚美尼亚人移民就来到东欧领土上，当时的亚美尼亚在拜占庭帝国和塞尔柱土耳其的夹击下分崩离析。在 14 世纪，波兰国王伟大的卡齐米日将罗斯·哈利茨卡与利沃夫一起并入波兰领土之后，亚美尼亚人开始在这里定居下来。统治者赋予他们特权，允许他们建立自己的司法和地方政府组织。

1363 年，在利沃夫建成了以“圣母玛利亚长眠”⁴³命名的大教堂（见插图 8）（后来又改名为“圣母玛利亚升天”大教堂⁴⁴）。这座教堂是由亚美尼亚人在原来属于拜占庭典型建筑的老教堂旧址上重建的。其后的几个世纪，教堂又历经了多次扩建，已经面目全非了。在 1925 年，人们在教堂窗户的壁龛处和右面的侧殿发现了描绘福音传道者圣约翰和圣普罗豪尔⁴⁵的壁画，研究者们确定，壁画创作于 15、16 世纪之交，是以蛋彩颜料直接涂在抛光的石膏表面画成的。一部分研究者认定，这是拜占庭 - 罗斯艺术作品，与亚美尼亚绘画没有直接的相似性。也许值得将它与在卢布林城堡礼拜堂中或是维希里查的学院教堂的拜占庭风格绘画做一番比较。在南面侧殿的窗顶处可以明显看到《万能的耶稣》画像，在南面侧殿窗户边内壁处有明显的圣雅各形象的绘画，这是一位年纪较大的使徒，身着去圣地亚哥 - 德孔波斯

特拉⁴⁶朝圣的服装。

在利沃夫有三座亚美尼亚教堂还在使用，分别是带教堂的圣安娜修道院⁴⁷、圣雅各教堂⁴⁸和圣十字教堂⁴⁹。在波多里亚⁵⁰的亚美尼亚移民于14世纪末在卡缅涅茨-波多尔斯基⁵¹建立了强大的中心，这一地区是由伟大的卡齐米日国王夺来并赋予亚美尼亚人的，他们在这里可以行使司法权等特权。1398年建成的圣尼古拉教堂是城市内修建的最古老的亚美尼亚教堂，某些研究者认为，它是在原来由商人霍特乌拜伊的儿子希南建造的木制教堂基础上投资改建的。大约100年以后的齐格蒙特·奥古斯特统治时期，1566年对教堂进行了扩建，新增了部分建筑。根据相关记载，1577年又建起了另一座教堂。1398年，在卡缅涅茨-波多尔斯基建成了圣尼古拉教堂⁵²（见插图9）。在后来的几个世纪里，亚美尼亚人又陆续在雅兹沃维茨⁵³、扎莫希齐、巴尔⁵⁴、布热扎奈⁵⁵建造了教堂。这些教堂都遵循了摩尔达维亚建筑模式。在许多城市中，亚美尼亚人都能够从事贸易和手工业活动，他们靠布料、手工艺术品和武器装备的贸易积累了自己的财富。他们从波斯的伊斯法罕和伊斯坦布尔进口艺术品，出现在利沃夫、扎莫希齐和雅罗斯瓦夫⁵⁶的宏伟石宅可以印证。我们还能在当地的现代纪念品中看到一些居住在共和国的亚美尼亚人的生活趣像，如在来自扎莫希齐的作家塞麦奥的作品中。在1616年，豪



9. 位于卡缅涅茨-波多尔斯基的亚美尼亚圣尼古拉教堂——内景（已不存在），照片拍摄于20世纪初。

万奈斯·卡尔玛塔涅茨⁵⁷在利沃夫成立了印刷厂，这是欧洲第四家亚美尼亚人的凸版印刷厂。这所印刷厂在成立当年即出版了《大卫圣诗集》。

在扎莫希齐可以看到几个民族共存的最好例子：这里住着波兰人、鲁塞尼亚人（乌克兰人）、希腊人、犹太人和亚美尼亚人。在16、17世纪之交，城市在内政大臣和军事司令官杨·扎莫伊斯基的提议下被分成了几个区域，分别划给了各个民族。亚美尼亚人也同样获得了一块位于市场附近的空地，他们在那里盖了几座房子。1625—1644年间，亚美尼亚人还在扎



10. 位于斯塔尼斯瓦乌夫的亚美尼亚教堂，始自 1743 年，主圣坛。照片拍摄于 20 世纪初。

莫希齐建造了自己的亚美尼亚教堂。教堂的大部分都是按照当地传统设计建造的，只有在圆锥形房顶之上又加盖的一个圆屋顶和教堂塔楼是仅见的与亚美尼亚建筑相关联的元素。教堂未能保留下来，当亚美尼亚人在18世纪末搬离这座城市时就已经弃之不用了。

大概是在布列斯特联盟⁵⁸的影响下，亚美尼亚的大主教们于1596年就开始与罗马教派进行谈判以期达成联盟。在1630年，经过激烈的讨论和争执，米科瓦伊·托罗索维奇取得了乌尔班八世教皇的控制权，获得了维持传统礼仪和亚美尼亚宗教历的保证，这一历法与目前波兰所执行的公历不同。戴蒂尼修会的成立有利于亚美尼亚群体逐渐接受和认可联盟，1664年，在利沃夫建立了为亚美尼亚人开办的教皇大学。

随着时间的流逝，亚美尼亚教会和希腊天主教会一样，不管是从礼仪上还是教堂的装饰上都发生了强烈的拉丁化。在1720年的扎莫希齐的宗教会议之后，亚美尼亚教会开始逐渐改变着原来的拜占庭传统，引入了侧祭坛和讲坛，后来还有管风琴。在18世纪，大多数教堂都被重建成巴洛克风格的建筑。例如位于斯塔尼斯瓦乌夫的教堂⁵⁹拥有丰富的彩饰和异常华丽的巴洛克风格祭坛以及完美的《圣母》画卷（见插图10）。

在18世纪，亚美尼亚教堂看起来实

际上与当时建造的天主教教堂没有什么区别。亚美尼亚人从事着与伊斯法罕、伊斯坦布尔、雅西⁶⁰和利沃夫的贸易，促进了共和国经济的发展。他们在17世纪的经贸活动异常活跃，贸易范围到达了莫斯科，给东欧带来了大量东方物品，尤其是服装和宫殿、宫廷的内部配饰，其中有很多来自遥远的波斯和土耳其。

犹太人

犹太人最早来到波兰是在11世纪。他们在中世纪时获得了特权，得以定居在波兰南部和东部的城市，如克拉科夫、利沃夫、卢布林和桑多梅日。在1580年，由国王斯泰凡·巴托雷成立的四地议会是一个官方机构，行使权力至1764年。议会聚集了来自大波兰、小波兰、红色鲁塞尼亚⁶¹和沃里尼亚⁶²的70个代表，他们一年召开两次会议，会址常选在卢布林，有时也在雅罗斯瓦夫召开。在1623年，立陶宛犹太人议会独立出来。所有最重要的决定都由犹太人代表组成的议会决定。住在共和国的犹太人首先是德系犹太人，使用依地语，其文化形成于中东欧。

定居在克拉科夫城边的卡齐米日地区的是捷克犹太人，他们在1389年布拉格大屠杀之后来到波兰。在15世纪中，他们盖起了砖石犹太教堂，被称为“旧的犹太



11. 马塞·古驰，克拉科夫“老”犹太教堂，16世纪初建造，1557年—1570年重建。

教堂”⁶³（见插图 11）。教堂有高高的双殿式大厅，与他们之前在德国的沃尔姆斯⁶⁴、雷根斯堡⁶⁵和捷克首都布拉格建设的犹太人教堂相似，都具备哥特建筑风格的典型特点。在 16 世纪下半叶，犹太教堂加建了门廊和妇女专用的房间。教堂在 1557 年被烧毁后，犹太人决定以最快的速度进行重建，并由从佛罗伦萨来的意大利建筑师马塞·古驰⁶⁶主持完成。建筑保持原来的双殿式结构和十字拱肋支撑的拱顶，上方有带拱廊的阁楼覆盖，为犹太教堂赋予

了文艺复兴特点。同一时期，在小波兰的平楚夫⁶⁷、希德沃维茨⁶⁸和扎莫希齐、若乌凯夫⁶⁹和波兰其他地区都有犹太人教堂相继落成。

1582 年修建于利沃夫的第二座犹太人教堂同时拥有哥特式和文艺复兴风格的元素，但它未能存留至今。教堂的设计师——幸福的帕维乌⁷⁰和好心的阿姆布罗日⁷¹。教堂被称为“金色的玫瑰”⁷²，是取自出资建造者——利沃夫市犹太区区长伊扎克·纳马诺维奇之妻的名字。教堂内部



12. 扎莫希齐的犹太教堂，1610—1620年。

有着四边形的大厅，哥特式拱顶由文艺复兴风格的托架支撑。柜式圣坛特别装饰有壁龛，是犹太教堂里最重要的地方。圣坛柜位于东面的墙上，里面收藏着《妥拉》⁷³——圣经旧约之首五卷，是用希伯来文写在羊皮纸上的，代表了利沃夫的后期文艺复兴风格的典型装饰特点。

在文艺复兴风格的犹太教堂中，最值得注意的是在扎莫希齐的那座建于1610—1620年间的教堂（见插图12）。从文艺复兴风格的石头大门进入教堂，可以看到内

部是用石膏灰泥材料制作的带有花型图案的粉刷装饰，使人联想到卢布林当地的文艺复兴传统。类似的装饰风格我们在当地的天主教教堂和该地区的其他教堂内也能看到。

18世纪的犹太教堂中比较有意思的是位于万促特⁷⁴的那座，它建于1761年。教堂的建设得到了斯塔尼斯瓦夫·卢波米斯基宫⁷⁵主人的财政支持。这座砖石建筑有着长方形的框架结构，与共和国的主流原则一致，与天主教教堂相比没有什么不



13. 位于格沃基杰茨的犹太教堂，约 1640 年（已不存在）。照片拍摄于 20 世纪初，外景。

同，规模也并不比天主教堂、市政厅和宫殿更大，这是座服务于犹太社会的典型的巴洛克形式的建筑。为男人祈祷之用的主厅是个正方形的大堂，带有九分区的十字型托架的拱顶。内部多彩的圣经装饰绘画则是晚一些的作品，形成于 20 世纪初，这些画作的存在打破了禁止展现人物的犹太艺术禁忌。

在 17 和 18 世纪间，还建造了很多木制的犹太教堂，可惜大多数都没有留存到今天，目前只有在博博瓦⁷⁶和希德乌夫⁷⁷能

够见到这些古老的木制教堂。这些由当地手艺人建造的带有高高的复折式屋顶的建筑，让人联想到木制建筑的传统以及从宫殿和富人的民居中汲取的灵感。最壮观的是位于格沃基杰茨的犹太教堂⁷⁸（见插图 13），它约建于 1640 年，在第二次世界大战中被毁。教堂中给男人祈祷用的主厅被八角形的屋顶所覆盖，上面绘有圣经主题的绘画装饰，画面中还有占星术中的黄道符号和希伯来文的铭文，与之类似的彩饰在波兰的其他犹太教堂中也出现过。

犹太人是优秀的手工艺的创造者，多次与来到共和国的希腊和亚美尼亚移民进行比赛。他们制作了众多烛台、灯具和在诸多宗教节日中使用的各种器皿以及服装上的各类配饰。还有一种被称为“西班牙刺绣”的产品，因其上带有一系列的西班牙主题内容而得名，很可能是被迁居至利沃夫和克拉科夫的西班牙系犹太人移民带到波兰的。

鞑靼人

鞑靼人最早来到立陶宛大公国是在 14 世纪末，他们通常是作为政治难民移民过来的。这些鞑靼人在维尔纽斯 / 维尔诺、格罗德诺和考那斯⁷⁹ 附近定居。来自贵族家族的鞑靼人在共和国享有很多特权，尤其是他们保持了充分的自治权和自己的伊斯兰教信仰。在 17 世纪后半叶，大多数鞑靼人都被同化，只是保留了宗教。最早的清真寺建造于 16 世纪，可惜都没有保存至今，我们只能通过托马什·马科夫斯基⁸⁰ 的画作来了解这座清真寺和在特拉凯⁸¹ 的其他建筑，这位艺术家在 17 世纪曾在立陶宛大公国活动过。

大多数清真寺都是木制结构的。在多布齐什基的清真寺⁸² 是比较壮观的一座，建于 18 世纪。这座清真寺是长方形的木制结构建筑，带有圆顶和宣礼塔，非常接近巴尔干地区清真寺的典型特点（见插图

14）。大概建成于 17 至 18 世纪之交的维尔纽斯 / 维尔诺清真寺早已不复存在，它有着非常有趣的结构形式——带着拱廊的正方形结构和三角屋顶，从留下来的画卷中还能看到它的原貌。

最初的木制清真寺建筑早已自然损坏了，而后来经改建扩建的建筑被保留了下来，它们已经与波兰木制建筑传统交织在一起了。在比亚韦斯托克附近的博豪尼基⁸³ 的建筑非常有意思。清真寺的主祈祷大厅有非常简单的结构，内有敏拜尔⁸⁴，墙上挂有古兰经经文的黑板。在主要节日里，清真寺就成为了波兰穆斯林祷告的中心。

很大一部分清真寺是按照天主教教堂的双塔外观建设的，双塔在这里充当清真寺的宣礼塔角色。建成于 1846 年的位于克鲁舍尼内的清真寺⁸⁵（见插图 15）即是一例：它有着木制正方形结构、哥特式的拱形窗口和人字形屋顶。建筑分为两个部分，为男人祈祷用的主厅和一间可以从外面山墙进入的专门为女人设置的房间，这一间厅房要高一点，妇女们透过遮挡的窗帘可以看到阿訇和仪式，而聚集在下面的男人们却看不到女人。

共和国的少数民族艺术带有独特的元素和民族的典型特点，然而在很大程度上都汲取了波兰主流古迹中的主题和模式。这是居住在位于波罗的海和黑海之间辽阔领土上各个民族共存的例证。《习俗法》



14. 多布齐什基的清真寺，1735年（已不存在），外景。



15. 位于克鲁舍尼内的清真寺，18/19世纪。



16. 棺材上的肖像, 17 世纪, 原利沃夫历史博物馆。

规定了各个信仰的代表共存的原则。基本的原则是按照性别来接受信仰：儿子们接受父亲的宗教信仰，而女儿们则接受母亲的信仰。当然，对于婚礼和葬礼等基本习俗，在共和国内所有的居民还都是遵循几乎相同的礼仪。

被称为“棺材上的肖像”（见插图 16）是各民族共存的另一个很好的例子。当时的波兰有这样一个风俗，贵族出身的人死后，要为他完成一幅现实主义的人物肖像画，通常是根据很多年前的画像进行的再

创作。肖像画的规格是根据棺材的大小而定的，因为它要摆在棺材前面，从而形成一个灵柩台，让与遗体告别的人可以明显地看到。这一习俗形成于斯泰凡·巴托雷国王统治时期的 16 世纪末。葬礼的仪式会持续很久，有时要几个星期，因此遗体都在做了防腐处理后，被摆放于专门为这一仪式修建的灵柩台上。还会专门印制有着丰富插图的册子，用来歌颂死者的功绩。婚礼习俗也类似，礼仪颇为繁多。例如雅努什·拉基维乌沃和摩尔多瓦大公



17. 玛利亚·鲁普的肖像画，18世纪复制品，P. LIGIER/华沙国家博物馆版权所有。

的女儿玛利亚·鲁普的婚礼（见插图 17）。保留下来的对这场婚礼的描述和不多的赞美诗能够证明 1645 年这场庆典的盛大隆重与丰富多彩。

服装的发展也侧面反映了各民族和谐共存的现状。不仅仅只是基督教徒们的服装丰富多样，当时各信仰的信徒们的服装都异彩纷呈，这也证明了当时信仰的自由。被称为萨尔马特式⁸⁶的男装与匈牙利、摩尔多瓦和瓦拉几亚王国贵族的代表性服装差别不大，都是用相同的面料缝制的，这些面料也都是来自伊斯坦布尔、波斯的伊斯法罕以及遥远的印度。波兰人、立陶宛人、白俄罗斯人和乌克兰人服装的东方特征引起了西欧人的兴趣。

共和国所有居民的习俗与邻居们的习俗融合在一起，这毫不奇怪。在时尚、美食和节日方面，我们发现了很多共同的元素。波兰王国和立陶宛大公国的所有居民不分宗教信仰和种族，都享有由国王和议会规定的权利保障。波兰人、立陶宛人、鲁塞尼亚人（白俄罗斯人、乌克兰人和亚美尼亚人）、希腊人、犹太人和鞑靼人之间复杂的数量关系迫使在《习俗法》的框架下再规定了补充细则，使该法案的内容在这个辽阔的国家里得到了很大的扩展。

注 释

1. 维斯瓦部落: Wiślanie
2. 圣西里尔和圣美多德: St. Cyryl and Methodius
3. 哈利奇的圣潘捷列伊蒙东正教堂: St. Panteleimon Orthodox Church in Halicz (Halich)
4. 奥尔盖尔德: Algirdas (Algirdas)
5. 科莱沃: Krewo (Kreva)
6. 桑多梅日的大教堂: Cathedral in Sandomierz
7. 维希里查的学院教堂: Collegiate Church in Wiślica
8. 特拉凯: Troki/ Trakai (立陶宛的城市)
9. 瓦维尔大教堂内的圣十字礼拜堂: Holly Cross Chapel in the Cathedral on Wawel Hill, Kraków
10. 琴斯托霍瓦的保罗修道院: St. Paul Order Monastery in Częstochowa
11. 《海乌姆斯卡的圣母像》: Holly Virgin icon from Chelm
12. “莫斯科的”: “Moscovian”
13. 位于普热梅希尔附近的波萨达-雷波特茨卡村的东正教教堂: Orthodox Church in Posada Rybotycka near Przemyśl
14. 马沃莫热伊库夫: Małomożejków (目前是 Muravanka)
15. 森科维柴: Synkowicze (Synkavichi)
16. 苏普拉希尔: Supraśl
17. 瓦拉几亚东正教教堂: Vlachian Church
18. 圣母安息教堂: Dormition Church in Lwów (Lviv)
19. 亚历山大·沃普莎尼: Aleksander Łopuszanin / Alexandu Lapuseanu
20. 劳克森德拉: Roksandra
21. 帕维乌·日米亚尼: Paweł Rzymianin
22. 沃伊切赫·卡皮诺斯: Wojciech Kapinos
23. 伊万·科尼克: Iwan Konik
24. 以圣人帕拉斯凯瓦命名的东正教教堂: St. Paraskeva Church
25. 圣人安飞: St. Onufrios
26. 《五旬节》: Pentecost, 即基督教的圣灵降临日
27. 利沃夫附近的瓦卢夫东正教教堂: the Monastery in Ławrów (Lavriv) near Lwów (Lviv)
28. 库泰伊内的东正教修道院: Monastery in Kutejny
29. 穆希齐斯瓦夫的圣三位一体教堂: Holy Trynity Monastery in Mściślaw (Mstsislavl)

30. “来自若哈廷的大师”：Master from Żohatyn
31. 《赫得戈利亚圣母像》：Hodegetria
32. 来自若哈廷的《圣帕拉斯凯瓦画像》：St. Paraskeva icon from Żohatyn
33. 来自克莱普纳的《曼迪罗圣像》：Mandylion from Krempna
34. 乌希切 - 高尔里茨凯：Ujście Gorlickie
35. 来自萨穆波尔的费度斯基：Fedusko from Sambor (Sambir)
36. 波蒂里奇的东正教教堂 Church in Potylicz (Potelych)
37. 鲁夫奈博物馆：Museum in Równe (Rivne)
38. 克罗斯诺：Krosno
39. 帕尼什楚夫：Paniszczyń
40. 拜纳尔德·麦莱蒂：Bernard Meretyń, 17 世纪—1759 年
41. 米哈乌·费莱维奇：Michał Filewicz
42. 杨·耶日·皮泽尔：Jan Jerzy Pinzel
43. “圣母玛利亚大眠”大教堂：Cathedral of the Dormition of Virgin Mary
44. “圣母玛利亚升天”大教堂：Cathedral of Assumption of Virgin Mary
45. 圣普罗豪尔：St. Prochorus
46. 圣地亚哥 - 德孔波斯特拉：Santiago de Compostela
47. 圣安娜修道院：St. Anne's Monastery
48. 圣雅各教堂：St. Jacob's Church
49. 圣十字教堂：The Holly Cross Church
50. 波多里亚：Podole (Podolia)
51. 卡缅涅茨 - 波多尔斯基：Kamieniec Podolski (Kamianets Podilskyi)
52. 雅兹沃维茨：Jazłowiec (Yazlovets)
53. 扎莫希齐：Zamość
54. 巴尔：Bar
55. 布热扎奈：Brzeżany (Berezhany)
56. 雅罗斯瓦夫：Jarosław
57. 豪万奈斯·卡尔玛塔涅茨：Howannes Karmataniec
58. 布列斯特联盟：原文：Brześć (Brest) union, 指 1596 年在当时属于波兰共和国的布列斯特 (Brześć/ Brest) 召开了东正教和罗马天主教会 的宗教会议，完成了波兰共和国的东正教会与罗马天主教廷的联合。译者注。

59. 位于斯塔尼斯瓦乌夫的教堂: Church in Stanisławów (目前是 Ivano-Frankivsk)
60. 雅西: Jassy/ Iași , 罗马尼亚城市
61. 红色鲁塞尼亚: Ruś Czerwona (Red Ruthenia), 历史上的地域名词, 包括今天的乌克兰西部和波兰的东南部地区。译者注
62. 沃里尼亚: Wołyń (Wolhynia), 是位于乌克兰西部的一个历史地区
63. “旧的”犹太教堂: the Old Synagogue
64. 沃尔姆斯: Worms
65. 雷根斯堡: Regensburg
66. 马塞·古驰: Matteo Gucci
67. 平楚夫: Pińczów
68. 希德沃维茨: Szydłowiec
69. 若乌凯夫: Żółkiew (Zhovkva)
70. 幸福的帕维乌: Paweł Szczęśliwy
71. 友好的阿姆布罗日: Ambroży Przychylny
72. 被称为“金色的玫瑰”的犹太教堂: „Golden Rose” Synagogue
73. 《妥拉》: Tora
74. 万促特: Łańcut
75. 斯塔尼斯瓦夫·卢波米尔斯基宫: Stanisław Lubomirski Palace
76. 博博瓦: Bobowa
77. 希德乌夫: Szydłów
78. 位于格沃基杰茨的犹太教堂: the synagogue in Gwoździec (Hvisdets)
79. 考那斯: Kowno (Kaunas), 立陶宛第二大城市 and 旧都。
80. 托马什·马科夫斯基: Tomasz Makowski
81. 特拉凯: Troki (Trakai), 立陶宛城市。

82. 位于多布齐什基的清真寺: the mosque in Dowbuciszki (Daubutsishki)

83. 因为鞑靼人曾经参加了波兰与土耳其的战争,尤其是维也纳大捷(1683年),经杨·索别斯基三世国王的特别授权,鞑靼人于17世纪在博蒙尼基 Bohoniki 定居了下来。

84. 敏拜尔: Mimbar, 清真寺礼拜殿中的宣讲台(或称讲经台)

85. 克鲁舍尼内的清真寺: the mosque in Kruszyniany

86. 萨尔马特式: Sarmatian





Chapter 5

第五章

瓦萨王朝时期的美术 (1587—1668年)

亚采克·斯瓦沃米尔·蒂利茨基

Jacek Sławomir Tylicki

前言

瓦萨王朝时期是视觉艺术在波兰 - 立陶宛共和国历史上发展的重要阶段。这一阶段相继由三个来自瑞典瓦萨家族的国王所统治，他们是齐格蒙特三世（1587—1632年）和他的两个儿子——瓦迪斯瓦夫四世（1632—1648年）及杨·卡齐米日二世（1648—1668年），这两位国王是同父异母的兄弟。这父子三人都被选为波兰君王表明他们家族在波兰是相当受欢迎的；此外还有一个实质性的原因，齐格蒙特的当选与他母亲的雅盖隆王朝最后继承者的血统有很大关系，这位国王给波兰 - 立陶宛共和国带来了相对的社会稳定和显著的文化发展。在瓦萨时代，艺术影响的多样性和在波兰 - 立陶宛地区艺术领域的活跃性得到了迅速和大幅度提高，也带来了反宗教改革思想的滋生。政治冲突日益激烈，尤其是对齐格蒙特三世还坐在瑞典国王的宝座上的反对和不满，使他于1600年最终失去了瑞典国王的头衔。这也是

波兰与瑞典、哥萨克和其他地区战争的结果，它们一直困扰着这位瓦萨家族的最后一个统治者，他同时面对着外部日益复杂的困境和内部持续的政治危机，感到已经不得不退位了。

瓦萨家族的统治者们的与他们的前任——第二位选举出来的国王——匈牙利的斯蒂芬·巴托雷不同，巴托雷更像是一介武夫，而所有的瓦萨国王都偏爱艺术。第一位国王齐格蒙特三世甚至热衷于自己作画和制作手工艺品，还聘请了很多艺术家，有意大利的也有北部地区的，并且在几个文化中心都有艺术代理，专门为宫廷搜罗各种艺术作品，虽然规模不大。收集艺术品和资助艺术家的活动到了下一任国王瓦迪斯瓦夫四世统治时更上了一个台阶，他出手大方——有限的宫廷财政有多少，他则花费多少投资于艺术上。在他还是国王候选人的那些年，他游历了欧洲，有机会直接与高端艺术接触。他统治时期正值不兴刀兵的和平年代，这有助于波兰和立陶宛艺术灵感的孕育，而下一

任国王杨·卡齐米日二世虽然也有类似的艺术体验和对艺术的态度，但他在位的时期战事连绵，他一直被战事和战争的后果所困扰着。

不仅是王宫会支持艺术活动，尤其是当国家处于自由选王的情况下，数量很大的贵族（占总社会人口的10%）执行毫无争议的统治权时；在瓦萨家族统治时期，尤其是面对那个世纪中叶的冲突时，甚至是小一些的贵族也可以支付得起高级别的艺术作品订单，从而显示他们卓尔不群的品位。这基本上还未脱离宫廷支持艺术的范畴，宫廷没有严格规定的文化优先权。在这个时代艺术的另一个特征是——贵族们都会模仿国王，尤其是虔诚的齐格蒙特——他订购的大多数艺术品都带有天主教特点。与以前的时代不同，这一时期开始出现数量巨大的、成套的新教堂和修道院装备，这些装备服务的不是仅仅是主教，还有更低级的神职人员。另一方面，在这个有着宽容传统的国家，新教文化、艺术和艺术资助活动在那些年异常繁荣，尤其在格但斯克（但泽）和其他王室普鲁士省的波罗的海沿岸由德国贵族管理的富有商业城市中。值得一提的是，希腊天主教文化、东正教拜占庭文化、犹太文化甚至亚美尼亚文化在瓦萨王朝统治时期的波兰和立陶宛都得到了发展。与它们相对应的古迹将以独立的章节进行描述。

建 筑

建成于这个时期初的几座建筑，是延续了16世纪的形式上的实验风格，反映了早期官邸住宅建筑的传统，当时这类建筑比宗教建筑更占优势。这种现象的根源在于宗教改革所带来的人们对精神信仰的不确定性。在这一背景下，我们可以列举两座乡村住宅建筑，它们都位于波兰南部，之间相距不远，分别在不同程度上反映其出自佛罗伦萨的建筑师和雕刻家桑蒂·古驰（约1530—约1600年）¹，他曾在克拉科夫活动过。这两座建筑是：位于大克香日²的宫殿，是为冈萨加·梅什科夫斯基³家族盖的宅邸；另一座是位于巴拉努夫⁴城堡，是为莱什契斯基⁵家族修建的。前者（见插图1a, b）建于1585—1595年，清晰地表明了16世纪50年代的创作精神中的矫饰主义概念，敦实的建筑主体大楼和未打磨的粗石墙面装饰都让人想起之前的佛罗伦萨文艺复兴的城市宫殿，与两面轻巧的、柔和的有拱廊外观的亭台形成了强烈的对比，两侧的亭台充当了礼拜堂和图书馆。这让我们推测这是一种暗示着“地天与地，灵与肉”的象征性对比。巴拉努夫城堡的外观则完全是另一幅面貌（1591—1606年，见插图2），它很好地传承了波兰文艺复兴的传统形式，这一传统是由克拉科夫瓦维尔城堡开创的，它在本世纪初又进行了重建。这种



1a. 桑蒂·古驰，大克香日宫殿，1585—1595年。摄影：M. GRZYCHOWSKI。



1b. 桑蒂·古驰，大克香日亭台，1585—1595年。摄影：M. GRZYCHOWSKI。



2. 桑蒂·古驰，巴拉努夫城堡，1591—1606年，庭院。摄影：M. GRYCHOWSKI。

结实的结构一直带有防御性的特点，长方形的框架，在所有的拐角处都有一个小圆塔，被富有表现力的阁楼覆盖着，中间有一个内院，三面环绕着两层骑楼的回廊带着内敛的装饰，回廊里隐蔽着两段楼梯，在两侧引向主入口上方的平台。基于相似的布局结构，只是规模更大的另外一处建筑是位于克拉西彻恩⁶的克拉西茨基⁷府邸，重建于约1590—1618年（见插图3）。它的主门上方有主导塔，使整个建筑的外观更显宏伟。这座城堡建筑装饰和各组成部分所被赋予的名字，充满了中世纪式的反映地球和天体的永恒秩序的宇宙象征主义

思想。

在新世纪之初，当地建筑中的文艺复兴传统还是在不断衰退，逐渐被可以被称为“早期巴洛克”的特征所取代。它包括以下特征：继续减少建筑的防御功能，成为统一有规则的形式，阁楼最终消失了，并引入荷兰风格的钢盔型塔，开始有意识地运用各种开孔来营造明暗对比的外观效果和增加墙的立体层面。有两个事件对这一变化造成了极大的影响：1596年迁都华沙和随之从意大利向波兰引进了一批建筑师。乔万涅戈·特雷瓦诺（晚于1644年）⁸和马泰阿·卡斯特洛（约1560—1632



3. 克拉西彻恩城堡，约 1590—1618 年。

年)⁹ 两人都是来自卢加诺¹⁰，又都同时在罗马受的教育，分别是卡洛·马德尔诺¹¹ 和来自伊斯特拉半岛的托马茨·彭奇诺（约 1590—1659 年）¹² 的学生。

乔万涅戈·特雷瓦诺在前面提过的中世纪精神下重建了华沙城堡——国王的政府官邸（约 1598—1619 年），还在郊区的乌亚兹杜夫¹³ 建了更具私人用途的新官邸（1624—1636）。许多贵族也在新首都建起了新的府邸，尤其是在瓦迪斯瓦夫四世统治时期，这些建筑拥有时尚的风格，直至瓦萨王朝结束都占据着主导地位。很遗憾，华沙的这些建筑没有一栋保留了它原

始的外貌。它们的外观可以在一栋保存完好的位于凯尔采的克拉科夫主教宫殿的基础上得以重新构建，它可能是由彭奇诺在 1637—1641 年间建造的（见插图 4）。在这个例子中突出的角塔回归了中世纪传统，双殿的墙将角塔与主体建筑连接了起来。在整个的装修细节上显得非常简陋，这座宫殿陡峭的房顶和共和国其他相似建筑的房顶一样，与现代的罗马结构毫无关系，而更像德意志帝国的被称为“三十年战争建筑”的翻版。在波兰活动的那些来自北意大利的建筑师们和建筑定制者的品位在这场改建中起到了重要的作用。这一



4. 托马茨·彭奇诺(?), 凯尔采主教宫, 1637—1641年。摄影: M. GRYCHOWSKI。

类型的住宅中, 装饰华丽一些的代表是位于波德豪尔采(目前位于乌克兰)¹⁴的防御型宫殿¹⁵, 估计是于1635—1640年间由威尼斯人安德烈·德拉夸(1584—1656年)¹⁶为斯塔尼斯瓦夫·科涅茨波尔斯基¹⁷修建的(见插图5)。还有更为壮观的乡村住宅的例子, 就是巨大的克日托普尔宫¹⁸, 由来自于瑞士的格劳宾登州¹⁹的洛伦佐·塞内斯(晚于1649年)²⁰于1627—1644年间为克日什托夫·奥索林斯基²¹建造。在与瑞典的战争期间, 它的主体遭到了部分破坏(1655年)。其异常复杂的基于五角形的设计结构和内部椭圆形的院子, 都让人想起了法尔内塞家族位于卡普拉罗拉²²府邸的矫饰主义风格, 尽管当时在国内以外观简



5. 安德烈·德拉夸 (?), 波德豪尔采城堡, 1635—1640 年。

单、优雅的早期巴洛克风格占据主流地位。

尽管新的风格特征一直持续地占据着优势地位，但在部分住宅建筑和公共建筑中仍能看到对“波兰文艺复兴”的阁楼和相对平滑的外墙的偏爱，这是改造大型建筑群的必然结果，还是外省的保守主义的表现？属于第一种情况很好的例子有扎莫希齐的市政厅（见插图 6），这座城市的文艺复兴组成部分是于 1579 年为杨·扎莫伊斯基修建的。该建筑



6. 贝尔纳多·莫兰多、杨·雅罗舍维奇和杨·沃尔夫，扎莫希齐的市政厅，1591—1605年以及1639—1651年。摄影：M. GRYCHOWSKI。



7. 下卡齐米日市场上的石房子，1615年。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

是由来自意大利威尼斯²³的建筑师贝尔纳多·莫兰多²⁴（约1540—1600年）于1591年开始建造，1639—1651年的再次扩建是由杨·雅罗舍维奇²⁵（1575—1670年）和杨·沃尔夫²⁶（活跃于17世纪上半叶）完成的。在市民建筑中，能够看到16世纪的当地风格的长久生命力。有两座位于下卡齐米日²⁷的市场上（见插图7）的石房子经常被刊登，大概是由卢布林的大师们建造的，其装饰风格夸张，甚至非常民俗化。房子完工于1615年，其风格在当时还不算完全过时，但位于雅罗斯瓦夫²⁸的奥尔塞提

赫之家²⁹在1646年的重建中还加上了完全不属于当代风格元素的阁楼部分。

在下面介绍其他方面艺术的章节中，也能注意到建筑的这一现象：波兰南部和东南部的建筑通常受到意大利艺术的启发和影响，在瓦萨王朝统治时期的建筑实践中首先受到荷兰模式的影响，又找回了一些平衡。受到荷兰模式影响的还有波兰北部，尤其是王室普鲁士省及其最大的中心城市——格但斯克（但泽）。大规模的建设活动发生在大约1600年，花费了大量由繁荣的贸易而得来的城市收入，其建



8a,b. 汉斯·雷德曼·德·列斯(?), 西蒙·赫尔勒(装饰), 格但斯克大军械库, 1602—1605年。摄影: W. RASNOWSKI。

筑模式在很大程度上是参照了旅行画家和建造师汉斯·雷德曼·德·列斯³⁰的设计, 这位大师应这座波罗的海港口的城市委员会邀请, 在 1592—1595 年间亲自来到这里参与建设。最能体现雷德曼的反古典主义和装饰思想的理想作品是大军械库³¹ (1602—1605 年, 见插图 8a, b)。这座建筑有着童话般的外观, 使用的砖石混合技术则是回归了当地中世纪传统, 建筑中还有荷兰的布拉班特风格³²的体现: 在房屋顶部有复杂的金属小部件装饰, 我们在之前提到过的位于下卡齐米日的房子上也能看到这一元素, 只是颜色淡一些。大军械库的设计建造者是不是安东尼斯·范·欧博尔根³³ (荷兰建筑师, 1543—1611 年), 我们还难以确定, 但是另一位荷兰人阿布拉汉·范·德·布洛克 (1572—1628 年)³⁴, 威廉姆·范·德·布洛克³⁵ 的儿子, 是一位城市建筑师, 他无疑是金色石屋

(见插图 9) 和金色大门 (见插图 10) 这两座格但斯克重要建筑的建造者。前者是在 1609—1617 年间为荷兰出身的市长约翰·什帕伊曼³⁶ 而建的, 装饰风格——与雷德曼的无秩序建筑相反——在每一楼层都有具有维特鲁威特点 (变化的秩序) 的装饰, 并以人物形象的浮雕和顶部的栏杆丰富了装饰效果, 这种方式让我们联想到荷兰南部那些受到威尼斯民居启发而建的房子, 并非没有受到安特卫普人 (比利时) 科内利斯·弗洛里斯³⁷ 大师艺术的直接启发。金色大门建于 1612—1614 年间, 作为现代的城市主入口代表之作, 再次展现了古典主义元素与由威尼斯灵感变形而来的雷德曼风格的精简装饰融为一体的独特风格, 这个案例显示出其与安德烈·桑索维诺³⁸ 建于圣马克广场上的小敞廊³⁹ 有很大程度的相似性。阿布拉汉·范·德·布洛克的意大利化的建筑于 17 世纪 80 年代



9. 阿布拉汉·范·德·布洛克，格但斯克金色石屋（帕伊曼的居所），1609—1617年。摄影：W. RASNOWSKI。



10. 阿布拉汉·范·德·布洛克，格但斯克金色大门，1612—1614年。摄影：W. RASNOWSKI。

率先在格但斯克竣工，依据的是荷兰帕拉第奥风格⁴⁰的皇家礼拜堂的模式。在这座城市以及王室普鲁士省的其他城市中心中，我们发现在哥特式石房子顶部创作打着雷德曼风格烙印的装饰是相当普遍的做法。这是一种大规模的装饰变体实践，甚至持续到该世纪中叶。

提到教堂建筑，就不能不谈及在这个时期出现的、最引人关注的反宗教改革运动，需要强调的是，在运动的开始阶段教堂建筑还是很简朴的。之前提过的修建

于1587—1600年间的扎莫希齐的学院教堂（目前是大教堂）是由设计整个城市的贝尔纳多·莫兰多所设计，拥有宏伟的外观，其最高层的简朴装饰借鉴自北欧模式。大楼的下面几层更具古典风格，其上有阁楼。教堂内部完成于更晚的时期（见插图11），给人以相似的印象：下面部分有着维特鲁威的装饰风格——殿与殿之间的拱廊由按照古典顺序排列的基柱支撑，与之相连的穹顶上通过用粉泥材料制作的抽象几何图像装饰来模仿拱肋的样子。这种非古典主义的装饰，经常被北部意大利艺术家们运用（参看下一节关于雕塑的内容），直至约1640年，这种风格被波兰的许多教堂所采用。然而古典主义化的时尚很快就在共和国占了主导地位，再加上大量的耶稣会信徒涌入波兰，他们在自己的建筑里通常复制在罗马经常出现的圣母教堂的样式，这又带来了一种趋势，即开始效仿其他更为宏伟的教堂建筑模式。早期的耶稣会教堂出现在卡利什（1587—1595年；见插图12），由其修士成员乔瓦尼·玛丽亚·贝尔纳多⁴¹（1541—1605年）设计，正面外观非常窄平，屋顶陡峭，还有着矫饰主义风格的外观。位于涅希维日（目前在白俄罗斯）⁴²的教堂甚至在更早时期建成（1584—1593年），其设计与罗马耶稣教堂有着许多相似之处。同样值得一提的是波兰耶稣协会示范教堂——克拉科夫的圣彼得和圣保罗教堂，由耶稣会会士朱塞佩·布里奇



11. 贝尔纳多·莫兰多，扎莫希齐学院教堂（今为大教堂），1587—1600年，内景（拱顶装饰，杨·雅罗舍维奇，1618—1630年）。摄影：M. GRYCHOWSKI。



12. 乔瓦尼·玛丽亚·贝尔纳多，卡利什的耶稣会教堂，1587—1595年。摄影：M. GRYCHOWSKI。



13. 朱塞佩·布里奇奥、乔瓦尼·玛丽亚·贝尔纳多、乔万尼·特雷瓦诺（外观装饰），克拉科夫耶稣会教堂，1597—1619年。



14. 保罗·多米尼斯、安德莱阿斯·贝梅尔（外观设计），利沃夫的西多会教堂，1600—1630年。摄影：P. JAMSKI。

奥（1533—1604年）⁴³和贝尔纳多于1597—1605年间建成，外观装饰是由之前提过的宫廷设计师乔万尼·特雷瓦诺（1605—1619年，见插图13）⁴⁴完成的。但并非所有的会众都运用这一方式，尤其在某段时间内。位于利沃夫的西多会教堂的外观（1600—1630年）是由保罗·多米尼斯⁴⁵（晚于1618年）和安德莱阿斯·贝梅尔⁴⁶（约1555—1626年）完成设计的。可以用维特鲁威的语言将此教堂的下半部分称为“清教徒式的”，其顶部和侧殿的上部（见插图14）明显受到了雷德曼印刷模板的直接影响，这也印证了离这里很远的南部城市在16—17世纪转折期所受到的荷兰影响（参见下面的关于雕塑一节）。与这种兼收并蓄的做法不同，位于克拉科夫城边的别拉内⁴⁷的卡玛尔迪斯教堂⁴⁸（1609—1630年，见插图15）由安德烈·斯佩查⁴⁹（1580年之前—1628年之前）订制建造，这位来自伦巴第地区⁵⁰的意大利人后来活跃于德意志帝国，尤其在捷克，这座教堂既有丰富的古典主义细节和石头结构，又有许多错落复杂的巴洛克风格外观元素。这座建筑不仅参照了来自维尼奥拉⁵¹和德拉·波尔塔⁵²的模式，还借鉴了耶稣会的建筑风格，并受到卡洛·马代尔诺⁵³作品的影响。在这个时代的立陶宛新建教堂中最重要的是位于维尔纽斯/维尔诺大教堂附近的庞大的圣卡齐米日礼拜堂（1623—1636年）。这座建筑的装饰异常丰富，齐格蒙特三世和瓦迪斯瓦夫四世这

两个国王都曾为其装饰和配备而一掷千金。1655年，建筑的内部被莫斯科的军队洗劫一空并严重破坏，但是外部大部分都未被撼动（见插图16）。圣卡齐米日礼拜堂大体上依照克拉科夫瓦维尔大教堂的齐格蒙特礼拜堂的核心设计为蓝本，齐格蒙特礼拜堂建于16世纪30年代，是该流派的完美范例，同时也形成了共和国的住宅建筑风格：运用古典主义的细节装饰构成其精简原始的特色，同时极大幅度的简化使人直接联想到当时正开始风靡欧洲的帕拉第奥式建筑。我们也毫不奇怪，礼拜堂是由马窦·克斯特洛⁵⁴开始建造，他死后由来自瑞士提契诺州的科斯坦·坦卡尔（1610—1647年）⁵⁵接手完工，后者还设计了位于维尔纽斯/维尔诺的有趣的圣泰莱萨教堂（1633—1650年；德拉·波尔塔类型的外观）和华沙齐格蒙特三世纪念碑上支撑棕色国王雕像的柱子基座（见下面）。

与那些大城市的教堂和在反宗教改革中扮演重要角色的为信徒聚会而新建的教堂不同，那些较小规模的省级投资教堂并不总是觉得有必要模仿占主流地位的风格。重建于1586—1613年的下卡齐米日教区教堂（见插图17）就是很好的例子，它有着楼顶阁楼和单殿式的后哥特风格结



15. 安德烈·斯佩查，克拉科夫城外别拉内的卡玛尔迪斯教堂，1609—1630年。



16. 马窦·克斯特洛、科斯坦·坦卡尔，维尔纽斯/维尔诺大教堂及附近的圣卡齐米日礼拜堂，1623—1636年。



17 雅库普·巴林（装饰），下卡齐米日教区教堂，1586—1613年间重建。摄影：M. GRYCHOWSKI。



18. 老克里斯托弗·波拿杜拉，大波兰地区格罗齐斯克的教区教堂，1628—1648年。

构，这是在约 1590—1650 年非常普遍的设计，尤其在卡利什 - 卢布林两个地区，“卡利什 - 卢布林式”的名称就是从那里开始流传开来的。开创并推广了这一建筑结构的建筑师们通常来自德国、意大利北部地区。他们可能不太注重古典主义细节的质量，而是更关注阁楼和屋顶的奢华装饰，融合来自维特鲁威和荷兰的元素，再以当地的独特的像“饼干”外形的装饰作为补充。关于这些建筑的内部同样可以这样描述：由哥特式拱肋支撑的拱顶演变成烘焙饼干形状的怪诞模式，大量采用粉饰灰泥材料，前面提过的扎莫希齐的学院

教堂就是个例子。下卡齐米日教堂的拱顶是由来自卢布林的雅库普·巴林（1623 年）⁵⁶ 设计的。小城市的教堂建筑往往有不同的思路和个性鲜明的特点，典型的例子是位于波兰西部的大波兰地区的格罗齐斯克⁵⁷ 的教堂（1628—1648 年；见插图 18），由另一位北意大利的设计师——来自帕多瓦的老克里斯托弗·波拿杜拉（约 1582—1668/1669 年）⁵⁸ 设计建造。它那带有五个圆顶的优雅设计非常直接地让我们联想到威尼托大教堂，而在侧面的四个无名礼拜堂的墙上除了数量很多的壁龛之外几乎没有任何装饰，使人联想到蜂巢。这种独特



19. 高旺布教区教堂，1628—1636年。摄影：M. GRYCHOWSKI。

的构造设计源自何处到现在还不清楚。在它内部，后哥特式的十字型 - 拱肋的穹顶被带有半身像雕刻的基柱支撑着，每个建筑细节都有很好的质量，虽然在形式上无确定风格。整体来说，建筑具有矫饰主义特征，这在当时已属罕见。完全不同的，也是属于无风格流派的位于波兰南部的高旺布⁵⁹教区教堂（1628—1636年，见插图19），

是用红砖和白石砌成的。尽管它的主外观比较接近“卡利什 - 卢布林”风格，但上面提到的色彩对比和那些受雷德曼思想启发的装饰运用（屋顶和墙顶饰带）使这座教堂给人们留下了明显的荷兰风格印象。可能我们期待，这样的建筑应该建在格但斯克附近，但是在瓦萨王朝统治时期，那里实际上并没有建造一座新教堂，因为中世纪留下来

的教堂从数量上已经满足需求了。

在共和国 1650 年前出现了根据来源于 16 世纪后期罗马建筑的设计思想而建成的教堂，同时也符合风靡当时的济安·劳伦佐·贝尼尼⁶⁰甚至弗朗切斯科·博罗米尼⁶¹的作品类型的巴洛克风格。位于克里莫图夫⁶²的学院教堂（见插图 20）是 1643—1650 年遵照奥索林斯基家族的预订，由私人建筑师洛伦佐·塞内斯建造的，此人不单是一位建筑大师，同时也是建筑思想的编辑整理者，他还设计了上面提过的克日托普尔城堡。克里莫图夫教堂有着椭圆形大殿，是波兰 - 立陶宛土地上最早的这一类型的建筑之一，与其类似作品直到 18 世纪才出现，只是规模要更大一些。

应该提到的是，在瓦萨王朝统治时期的共和国同样存在着很多木制结构的建筑，都是当地远古传统的延续。主要有乡村的宫殿、教堂，也有小城市的居民住房，甚至市政厅。

绘 画

开始于 16 世纪中前期的宗教改革进程强烈地影响了波兰和立陶宛的绘画艺术，尽管国家从未官方地接受过任何宗教新流派。路德和其他改革派神学家们对待艺术的不信任态度意味着只有肖像画和一些墓碑上的作品能够反映出意识形态上的



20. 洛伦佐·塞内斯，克里莫图夫的学院教堂，1643—1650 年。

改变，这种情况尤其突出地表现在北部德国。在共和国的领土上对中心城市中宗教和文化变化最敏感的地区要数西北部的沿海省份——王室普鲁士，在那里的城市中，德国种族占社会多数，加之与西欧有着活跃的贸易往来，这个时段的绘画艺术在那里恰恰是日趋衰落的，而后来绘画艺术的复兴又在这里表现得最明显。在王室普鲁士省，早期现代主义时期最大和最重要的绘画创作中心当然是格但斯克这座大型港口城市，从那里经常诞生水准超群的杰作。当然克拉科夫宫廷工作间的作品也相当不俗。从 1596 年开始，华沙的创作也出现过昙花一现的辉煌期。

在格但斯克保留下来的为当地教堂里的墓碑创作的绘画证实了它们的形成过程与深受德国文明影响的其他国家的绘画极其相似，大约在1570—1575年间，即国王斯泰凡·巴托雷统治初期，占优势地位的还是基于老卢卡斯·克拉纳赫⁶³创作模式的作品，后来逐渐被荷兰风格和模式占了上风。这无疑与那块土地上因为战争和经济困难而引起的大规模移民潮有关。此时的波兰共和国是一个统一的完整国家，王室普鲁士地区开始享有了一段前所未有的发展，并首先得益于粮食价格的上涨积累了大量财富。波罗的海南岸沿海地区的和平和经济成功，吸引了很多艺术家来到这里寻找幸福，他们在当地为新教徒和天主教信徒都创作了不少作品。波兰反宗教改革的绘画创作始于16世纪的最后十年，典型的特点是介绍圣母玛利亚和其他圣人，这与西班牙的这类作品在荷兰的普及有着密切的关系，两者正好发生在同一时期。高质量的祭坛设计和在格但斯克的自由创作的出现不早于1610年，与已经是新生代艺术家的具体名字相联系。

直到1580年，在格但斯克和整个国家的绘画作品都是完全匿名的。直到16世纪的最后二十年才开始出现实质性的新名字，他们赋予了画作更个性化的意义。在克拉科夫的国王斯泰凡雇佣了在西里西亚的来自弗罗茨瓦夫的肖像画家马尔钦·科拜尔（约1550—1598年）⁶⁴，他以专

业的、对当时来说现代化的方式为几个人画了肖像画，包括当时的君主和他的接班人——齐格蒙特三世。科拜尔在自己的作品中始终运用传统手法，甚至有些僵化，保持清晰的轮廓，而在绘画中，对某些部位已经使用了来自威尼斯人的柔化手法，想必是借鉴了荷兰绘画手法，并且在德意志帝国的维也纳和布拉格的工作间中学习考察过。他的《国王斯泰凡肖像画》⁶⁵成为“萨尔马提亚肖像画”⁶⁶的蓝本，18世纪后期在共和国广为流传。小贵族和富有的中产阶级的肖像画主要是匿名的，并表现出不同程度的形象简化，在第一种情况中最常见的是波兰人穿着来自土耳其服装的肖像画，总是保持着高度自然主义的画像特征。宫廷和最富有的贵族一般要聘请国外的艺术家或者国内最好的画家，通常是宫廷御用画师来作肖像画。

老安托·莫莱尔（约1563—1611年）⁶⁷，这位来自柯尼斯堡（现名为加里宁格勒）的新教徒于1587年来到了格但斯克。他善于临摹复制大受德国艺术圈喜爱的画家汉斯·丢勒⁶⁸的绘画。老安托·莫莱尔在绘画形式上明显有着荷兰80年代绘画的印记，可以将他评价为约1600年布拉格宫廷之外的北部德国最好的画家。从他那些装饰城市政府的名作中，我们可以断定他一直受到格但斯克统治者的资助和支持，直到约1603年，因为他独立自主而不爱攀附权贵的个性，与当政者发生



21. 老安托·莫莱尔,《教堂的重建》,1602年。©格但斯克国家博物馆。

了冲突。《教堂的重建》(见插图 21)证明了作家有展现“道德 - 风俗画”的倾向性,还体现了他适应、吸纳新绘画思想的能力。他的构思明显与早期的建筑远景展现中的梦幻手法有着联系,这种手法由汉斯·雷德曼·德·列斯最早运用。大师还是个多产的素描画家,素描在这块土地上还是个新鲜事物。艾萨克·范·德·布洛克⁶⁹(约 1580—1628 年)是荷兰移民雕塑家威廉的儿子,关于威廉将在下一节做详细论述。艾萨克·范·德·布洛克明显成为格但斯克政权青睐的画家并取代了莫莱尔的地位。他的艺术创作基本没有脱离莫莱尔作品的模式,在塑造形式上他存在

着较大困难,一直带有一定程度的矫饰主义特点。他的宏伟之作《格但斯克寓言》(见插图 22)⁷⁰,成为波罗的海沿岸大都市市政厅里最重要的那座大厅中天花板的中心装饰部分,其构思独一无二,是委托人达尔文世界观的绘画表达,同时也是忠于天主教的波兰城市的政治宣言。

在 17 世纪早期还有一位颇有名气的画家定居在国家的另一个方位——克拉科夫。当时的克拉科夫是非常重要的艺术中心,一直与意大利有密切的联系,尤其是在雕塑方面。托姆马索·多拉拜拉⁷¹(约 1570—1650 年)约在 1600 年来到波兰,他是威尼斯人安东尼奥·瓦西拉奇⁷²



22. 艾萨克·范·德·布洛克,《格但斯克寓言》,1608-1609年,格但斯克主城区市政厅。©照片现由格但斯克市历史博物馆收藏



23. 托姆马索·多拉拜拉,《迦纳的婚礼》(局部), 1618—1625年, 克拉科夫多明各修道院主祭坛。摄影: P. JAMSKI。

的学生,对波兰南部尤其是南部的部分地区的绘画产生了重要影响。他为宫廷作画,其作品成为当地几位创作者所仿效的对象,例如在光明山上的保罗修道院修士学校和它主要的代表蒂布尔策·那瓦科维驰⁷³。多拉拜拉的成功基于他大篇幅的装饰性布卷画,着重描绘了人物和生活中的很多细节,能够激起波兰意识中积极的反响。其灵感的基础源自威尼斯代表性的绘画,尤其是保罗·委罗内塞⁷⁴和丁托列托⁷⁵的作品。即使在威尼斯也看不到比克拉科夫多明各修道院那幅《迦纳的婚礼》

(见插图23)⁷⁶更好的作品了,这幅画的结构是依照了佛罗伦萨学院美术馆的由委罗内塞大师创作的《西门家中的筵席》⁷⁷,尽管多拉拜拉的艺术造诣要明显低很多。随着时间的推移,克拉科夫画师的那些展现宗教题材和各类新旧历史事件的巨型画作开始显得有些粗制滥造,这是由于画师把作画的准备工作分给他的几个助手参与而致。

类似的现象已经影响到活动在波兰的几个较好的艺术家,也同样发生在海尔曼·汉(1580—1627/1628年)⁷⁸身上,他



24. 海尔曼·汉，《圣母玛利亚加冕》，1623—1624年，帕尔普林的西多会教堂主祭坛。

是荷兰路德教派移民的儿子。开始他服务于自己的教友——格但斯克的市长，创作了一批有趣的带有反天主教信息的办公室画，作品反映出画家一度受到佛兰德斯⁷⁹和佛兰德斯-威尼斯画派的影响，然而1605至1609年间又回归罗马信念。在1612年他参与共同建立了由新教教徒为主的行会，在这一事实被广泛披露之后，他不得不离开这座城市，于1622年搬到了离格但斯克不远的小城市——豪伊尼克⁸⁰，这里当时是耶稣会的据点。不管是在这儿还是之前在格但斯克，他都曾为当地的许多天主教教堂绘制过祭坛绘画，其中为帕尔普林⁸¹西多会绘制的巨幅《圣母玛利亚加冕》（见插图24）就是最精美的例子。该教派的僧侣们在17世纪初刚刚经历了改革，对自己的力量充满了信心，大概也肩负了转化这位艺术家的责任，事实上他们在一定程度上也做到了。从画家的作品中能够看到复杂的带有天主教特点的神学信息。说到创作形式层面，汉的后期创作主要受荷兰南部的早期反宗教改革画家的影响，如奥托·范·文⁸²，运用了佛兰德斯教会绘画的结构，这再次反映了画家曾于1600年前在安特卫普有过短期滞留。从另一方面，在汉的绘画作品《圣母升天》和《圣母加冕》中明显看到旁观者人群的形象，这里通常包括了当时的权贵肖像，也许借鉴了巴伐利亚绘画元素，符合了当地的品位，可以把它称作多拉拜拉

绘画在波兰南方的实践。如同那位威尼斯人一样，汉的艺术成为更广泛创作的灵感来源，这里只列举来自波兹南的克日什托夫·鲍古舍夫斯基（晚于1635年）⁸³。甚至在汉死后，他位于豪伊茨基的工作间的助手依据大师的风格习惯为波兰北部广阔地区的客户作画，并一直持续到第二次瑞典战争时期（1655—1660年），虽然这些画作总体艺术水平较低，但总是能明显地展示对实时细节的描绘。大师的助手们也接受肖像画的订单，这些作品中最有名的是亚当·查尔科夫斯基⁸⁴的肖像画（见插图25），它被固定于棺柩上，这幅画可能成为了17世纪后期和18世纪很多棺柩肖像画的原型之一。当时画作的轮廓经常是八角形的，后来出现了不规则的六角形和带有人物剪影形状的，被画在金属上，这种被看作“萨尔马提亚肖像”的变体是波兰特有的文化现象，与其独特的殡葬礼仪相关。这些绘画最流行于17世纪中期到18世纪后期国家分裂的这段时间，其最基本的表达目的是，尽量接近地忠实展现死者的面貌（见插图26）。画被固定于封闭的棺柩的头部位置，展现给前来参加葬礼的人们，通常持续整个葬礼接待期。葬礼结束后，肖像画经常被挂到教堂里作为墓碑。

多拉拜拉和汉创作的大量的高质量宗教题材绘画出现于齐格蒙特三世统治晚期。瓦迪斯瓦夫四世统治时期绘画艺术得



25. 海尔曼·汉，《亚当·查尔科夫斯基的棺柩肖像画》，晚于 1627 年，恰恩库夫教区教堂。



26.《扬·戈日茨基棺柩肖像画》，约 1649 年。照片出自波兹南国家博物馆档案馆 © 波兹南国家博物馆。

到进一步发展。但在波兰北部，这一发展的趋势被第一次瑞典战争（1625—1629 年）所打断，也造成了新订单的产生，就如同在德国的三十年战争（1618—1648 年）一样，当时有许多艺术家逃到波兰和立陶宛，寻找安全的避难所和收入来源。沃维茨基学院教堂的匿名画作《玛利亚降生》是当地那些年的代表作，难以确定这幅佳作是否出自克拉科夫画家之手，因为这幅画作显示出比当时的克拉科夫画家更精湛的艺术水平。通常认为，其作者是一位掌握了现代绘画基础，但在 1630 年前后还未成名的画家。在这个世纪之初仍然无法确定这种推测的真实性。通过以下画家在波兰的活动我们可以将那些年评价为艺术的移民期，例如弗罗茨瓦夫的小巴

托洛马斯·斯特劳拜尔（1591—1647 年之后）⁸⁵ 来到西里西亚，弗兰兹·凯斯莱尔（约 1580—1650 年之后）⁸⁶ 从韦次拉尔⁸⁷ 来到莱茵兰⁸⁸，这两位都是因为战争的原因离开了自己的创作环境，当时他们已经在那里获得了很好的地位（前者甚至已经得到帝国画家的称号）。《圣母玛利亚与传福音者圣约翰及克莱尔沃的圣伯纳德一起升天图》（见插图 27）可能是他最有意思的作品。作为比较有才华的艺术家，斯特劳拜尔的画作融合了德国画派的老旧形式、从省级行会培训中学到的技巧、布拉格宫廷绘画的不拘一格的矫饰和来自荷兰以及佛兰德斯画派的最新影响。他追寻着汉的足迹，创作了很多圣母玛丽亚的画作，最终名利双收（1639 年成为波兰国王的御用画



27. 小巴托洛马斯·斯特劳拜尔，《圣母玛利亚与传福音者圣约翰及克莱尔沃的圣伯纳德一起升天图》，1647年，科罗诺夫修道院教堂。摄影：M. GRZYCHOWSKI。



28. 弗兰兹·凯斯莱尔，《尼古拉斯·康斯坦丁肖像》，1642年，华沙，扬·索别斯基三世国王宫殿博物馆。

家)，在1643年从原来的路德教派改信天主教。斯特劳拜尔最终定居于托伦，但他似乎经常在全国四处游历，尤其在王室普鲁士省内。凯斯莱尔主要的专长是绘制肖像画（见插图28）（和技术发明），在他的作品中我们看到这一类型特点：与他西里西亚的同事相似——从荷兰和科隆画派中汲取经验。然而在格但斯克他的创作是在行会外进行的，在那里遇到了很大的反对力量，因此他从未获得与其才能相符的

名望。

国王瓦迪斯瓦夫时不时从国外雇佣画家来宫廷作画，时间或长或短（尤斯特斯·范·埃荷蒙德⁸⁹，比利时安特卫普画家，皮特·丹克斯·德·莱⁹⁰（1605—1661年），这时国内艺术的地域分布也日渐清晰，这促使国王开始向主要来自格但斯克和王室普鲁士的画家下订单。在不同的时间段，宫廷里曾雇佣了之前提过的斯特劳拜尔，还有巴托洛马斯·米尔特维茨⁹¹（约1585—1655年）和他的学生阿多尔夫·鲍伊⁹²（1611/12—1680年之后）。米尔特维茨的青年时代是在弗里斯兰和荷兰度过的，从他的画作中我们可以看到他对荷兰画派和佛兰德斯画派的谙熟。他的代表作为《路德维卡·玛利亚女王入格但斯克城》（见插图29）⁹³。鲍伊是位明显低一层次的艺术

家，但他成功地完成了一系列重要的订单，他在70年代还为杨三世国王创作过。

在这一世纪中期，格但斯克已经发展成为繁荣的艺术中心。在这里几乎创作过所有的绘画类型：历史画、风俗画、静物画、动物画和肖像画。这里也诞生了大量的素描和版画，作为出产这类作品的中心，格但斯克在波兰-立陶宛共和国内与其他城市相比显得异常孤立。那里出品的所有画作有一个共同特点：主要受荷兰流派的影响，它们或是由来自这些地区的移民画家创作的，或是由受过荷兰和佛兰德斯流派教育的德国画家创作的。因此这个艺术



29. 巴托洛马斯·米尔特维茨，《路德维卡·玛利亚女王入格但斯克城》，1646年。摄影：S. MICHTA, © 瓦维尔皇家城堡。

圈能够引起皇室的重视也毫不奇怪。特别值得一提的一位有才华的、高效的画家丹尼尔·舒尔茨（约1615—1683年）⁹⁴ 出现于瓦迪斯瓦夫统治末期，从杨·卡齐米日国王开始为三代君王的宫廷服务，可谓三朝元老。可惜我们对他的教育背景知之甚少，只能从他的作品中清晰地看出，他一定是在荷兰历史上的尼德兰十七省学习过，当他回到格但斯克时已经成为具有最高水准的成熟艺术家，展现出了鲜明的个性。我们可以将他的流派形容为更加古典的伦勃朗主义版本。他对形式问题的融合态度

伴随着他的多种类型绘画的创作。例如他的动物画就是很好的例子（《三只狐狸》，见插图30），截止到当时在格但斯克还未见到这种大尺寸的该类型绘画。舒尔茨不停地游走于格但斯克和华沙之间，成功地获得了一些国家高官的信赖和友谊，并积累了巨大的财富。这是他的巨大的幸运，在国运多舛，战火连绵的1655—1675年期间，尤其是在最大规模的瑞典战争及其造成的后果使艺术家们几乎得不到任何订单，艺术创作严重衰退的背景下。在杨·卡齐米日统治的大多数时间，国家都是处于这



30. 丹尼尔·舒尔茨，《三只狐狸》，1660年。© 格但斯克国家博物馆。

种情况，恰恰只有格但斯克，凭借它强大的防御工事而从未被瑞典人攻破，持续的绘画创作并未被打断。此时这座城市中另一个值得关注的画家——安德莱阿斯·斯泰赫（1635—1697年）⁹⁵开始了他的创作活动，他与宫廷没有任何联系，创作的时期正值瓦萨王朝统治的最后年代。

在这一世纪中叶被称为“洪流”的瑞典战争爆发之前，在共和国的绘画中心地图上出现了另一个不大的城市——艾勒布朗格⁹⁶，一座中等大小的、离格但斯克不远

的港口城市。大概在1634—1656年间不明出身的艺术家维图斯·海因瑞赫⁹⁷曾在此活动，虽然他的创作有些落伍，但异常有趣的办公室画作充满了各种形态的微型人物群，让人们想到了那些在祖国之外创作的佛兰德斯画家的作品，如吉利斯·范·克宁科斯洛⁹⁸。国王杨·卡齐米日在50年代早期向这位画家定制了展现君主最新的军事胜利的画卷。但这已经是波兰瓦萨王朝时期绘画的绝唱，在他们统治的剩余日子里，绘画的质量和数量每况愈下。

雕塑

早在16世纪初，高水准的意大利艺术家开始在宫廷中现身，波兰的石雕艺术中心就位于克拉科夫和波兰南部的一些采石场周围的地方（亨齐内⁹⁹、平楚夫、凯尔采）。直到雅盖隆王朝的衰败（1572年），这一区域在雕刻创作上的优势，甚至垄断地位都是显而易见的。出产的作品当然保持着意大利的风格，或者至少是受到了其影响，这些作品大多是由从阿尔卑斯山那边移民到波兰的艺术大师或者由他们的学生完成的。除了石房的大门，最常见的作品是石棺柩和带框的碑文，虽然这些石雕以极大的数量遍布于整个波兰和立陶宛，但我们还是能够从它们身上最清晰地捕捉到雕刻艺术随着时间的推移而发生的风格变化。通常棺柩上的死者人物形象被雕刻为躺着的姿势¹⁰⁰，这是按照威尼斯风格，来源于雅各布·桑索维诺¹⁰¹，在波兰的第一个案例出现在瓦维尔的克拉科夫大教堂里的国王齐格蒙特一世坟墓上。这种建筑-雕刻装饰有了一定的发展，从60年代开始已经表现出明显的矫饰主义特征，这在来自乌冉杜夫¹⁰²的杨·米哈沃维驰（1525/1530—约1583年）¹⁰³、前面提到的桑蒂·古驰和形式极简的吉奥尼莫·卡纳维西（约1525—1582年）¹⁰⁴的作品中表现得非常明显。在瓦萨王朝统治初期，保持这一风格的棺柩的出产数量持续下降，尽

管直到1620年还时有出现。在保存比较好的例子中，值得一提的是比较后期的、在拓展到最北部的领土上的作品之一——放置于托伦附近的海乌姆热¹⁰⁵大教堂的纪念海乌敏斯基主教彼得·科斯特卡¹⁰⁶的棺柩（1595年以后）。此作品具有相对较高的质量（见插图31），通常被归为克拉科夫工作室的作品，假想成乔万尼·德·西摩尼斯¹⁰⁷之作。

随着雕塑家威廉姆·范·德·布洛克（约1550—1628年之前）来到格但斯克，波兰南方工坊的优势地位也宣告结束。这位伟大的雕塑家来自有名的艺术中心——布拉班特省的梅赫伦，很可能与科内利斯·弗洛里斯在位于安特卫普同一间著名的工作室中接受过培训。他在1569年作为大师的年轻助手来到波兰王国王冠领地的藩属国普鲁士公国的柯尼斯堡，帮忙建造安置于当地大教堂的阿尔布莱赫特¹⁰⁸大公棺柩墓碑。这件向弗洛里斯大师定制的伟大作品目前已经被损毁，但是我们可以从1945年前拍摄的照片中了解这件杰作。它运用了宏大的框架建筑，让人联想到凯旋拱门主题，还运用了展示跪姿的死者人物雕像。这种方式是与法国-佛兰德斯风格相联系的，很好地根植于荷兰艺术风格。范·德·布洛克在柯尼斯堡停留了14年，获得了名声和尊重。在1578年他又接到为公主伊丽沙白和夫婿乔治·弗里德里希¹⁰⁹制作大型纪念碑式墓碑的订单。



31. 克拉科夫工作室（乔万尼·德·西摩尼斯一？），彼得·科斯特卡主教的棺柩，晚于 1595 年，海乌姆热大教堂。

完成于 1581 年的这部作品明显受到阿尔布莱赫特墓碑的启发，尽管在结构上更为复杂，装饰细节也更为丰富，成为了这位艺术家创作的跪式墓碑雕塑的先例。我们不知道，王国初期为国王斯泰凡的出身于阿尔巴尤列亚的哥哥定制的位于特兰西瓦尼亚¹¹⁰的墓碑是否与后来的墓碑相似，因为它被毁于 17 世纪。但威廉姆与波兰 - 立陶宛君主的联系促成了他于 1584 年搬到格但斯克一事，在那里他成为国王定制行会的成员。这位艺术家在这座城市的创作活动持续了至少四分之一一个世纪，极大地促进了新类型石墓碑的推广，并导致

老式的桑索维诺式墓碑最终消失。这也成为格但斯克作为石雕中心的开端。通过后来的工作室的传承，该中心为波兰和立陶宛北部地区源源不断地提供着此类产品。尽管威廉姆自己也运用早期的墓碑雕刻原则，但他在波兰还是获得了认可，尤其是由他引入并推广了跪姿人物形象雕塑。位于巴尔柴夫¹¹¹的双人墓碑（1594—1598年，见插图32）是为纪念巴托雷家族的成员——红衣主教安杰伊和他的兄弟巴尔塔扎尔而作的，成为这种类型墓碑的蓝本，其后者的形象还是按照桑索维诺模式创作的。后来又出现了一种新型的用来纪念死者的雕刻形式——半身像的墓志雕刻。它是由荷兰大师在瓦萨王朝统治早期引入波兰的，有着古典主义的根源，大概也受到了由弗洛里斯完成的位于王国大教堂墙上的多罗特阿¹¹²公主墓志的影响（1548年）。格但斯克的圣玛利亚教堂的布兰德斯¹¹³家族墓志（1586—1588年）是这种形式在波兰首次运用的案例。格但斯克的工作室一直创作着该类型的作品，经历了后来的三代人，位于海乌姆热大教堂的阿达姆·科斯主教的墓志就是很好的例证（1661年后），其作者应该是约翰·卡斯帕·葛科黑勒尔¹¹⁴（1607—168年），尽管也有人认为这是来自罗马的乔瓦尼·弗朗切斯科德·罗西¹¹⁵（1677年后）的作品。在葛科黑勒尔工坊出现之前，活跃在波罗的海沿岸的大都市的工作室主要是前面提过的威



32. 威廉姆·范·德·布洛克，巴托雷家族的成员——红衣主教安杰伊和他的兄弟巴尔塔扎尔的双人墓碑，1594—1598年，巴尔柴夫的方济各会教堂。摄影：P. JAMSKI。

廉的儿子阿布拉汉·范·德·布洛克及其继承者威廉·里克特¹¹⁶（1600—1667年）的那一间。他们主要向国家北部地区提供墓碑和墙体墓志雕刻，还创作如祭坛、大门等各种变体形式，尽管这个问题还需要进一步的研究和梳理。

约1620年前后，在国家版图中间的纬度上划一条线就可以看出克拉科夫工坊和格但斯克工作室各自的影响范围，这条界线以南主要是意大利艺术家占主导地位或者运用意大利创作形式，而界线以北则是



33. 塞巴斯蒂亚诺·萨拉，彼得·奥帕林斯基墓碑，1642年，谢拉库夫教区教堂。

荷兰艺术家或者他们的模仿者的主场。但也存在着某种例外，比如在17世纪上半叶在利沃夫和位于这座波兰东南部城市周围的地区有荷兰雕塑家从事创作活动，这主要因为附近出产雪花石膏矿。艺术上的根源联系表现出某种流动的倾向性，出现了两方的艺术家互相学习对方风格经验的现象，这有利于相邻的西里西亚艺术形式的形成。意大利和荷兰雕塑传统在西里西亚表现出水乳交融的态势，这种混合创作有时会吸引全波兰的客户。为雅努什·奥斯特罗斯基¹¹⁷和他妻子而雕刻的、位于波兰

南部的塔尔努夫大教堂的墓碑是一件向西里西亚雕塑家定制的非常有名的作品，由来自弗罗茨瓦夫的汉斯·普费斯特尔¹¹⁸完成，他的创作在类型和风格上具有独特而不拘一格的特点。在瓦迪斯瓦夫四世和杨·卡齐米日统治期间有时也会发生这种情况：与早期16世纪传统相一致的高水准雕塑作品从南方到达遥远的北方，位于谢拉库夫的彼得·奥帕林斯基¹¹⁹墓碑就是很好的例证（1642年，见插图33）。这部人物形象与装饰都同样优雅的作品由定居于克拉科夫的北部意大利雕塑家塞巴斯蒂亚诺·萨拉（早于1587—1653年）¹²⁰完成。运用了当时最新的流行的黑白双色石体系。而当时在荷兰风格的影响下，直到该世纪中期，格但斯克的雕刻作品大多运用三色体系（尤其突出红棕色调）。

在瓦萨王朝时期的波兰-立陶宛领土上，难度较大的金属浇铸艺术并没有持久的代表，尽管在领导该艺术的中心，正值艺术大师们在金属浇铸领域取得巨大成就的时期。在共和国大概没有适合这样作品的市场，即使有这方面需求时也没有合适的大师可以聘用。那个时期波兰最有名的金属雕塑应该算国王齐格蒙特三世的雕像了，安置于华沙城堡广场上的高高耸立的柱子之上，其侧还矗立着一座瓦迪斯瓦夫四世于1643年定制的纪念碑，这位国王以此来真诚地缅怀自己的父亲。来自博洛尼亚的克莱门特·莫利（约1678年）¹²¹为

其起草了人物形象的设计图样（浇铸由华沙的工艺师达涅尔·蒂姆¹²²完成的），尚难确定他是否有着宫廷艺术家的头衔，因为他为波兰国王创作的时间并不长。

在接下来的17世纪初，格但斯克经历了大规模的重建，这座富有城市的主要街道需要美化，集贸市场的规模需要拓展。在主城市市政厅附近和阿尔图斯宫——城市的权力和贸易中心——要建设第一座公共喷泉，多位艺术家为此项目应聘而来。喷泉的砂岩基座（在18世纪发生了很大改变）由阿布拉汉·范·德·布洛克完成，喷泉的主体——有着矫饰主义特征的手持三叉戟的海神尼普顿雕像（见插图34）是由当时非常有名的彼得·胡森（死于1619年）¹²³以16世纪北欧作品为原型创作的，它象征着港口城市对大海的权力。这尊雕像在当地浇铸师葛尔特·本宁克¹²⁴的帮助下用铜浇铸而成。胡森后来去了丹麦，在哥本哈根宫廷获得了不小的声望，他在那里也留下了一些作品，但都不能最好地诠释他的才华。尽管格但斯克的这尊海神雕塑有着沉重的外表（于1945年之后重修），但它绝对称得上是这位雕塑家的巅峰之作。

在共和国的瓦萨王朝时期，石膏线条装饰工艺原则上是意大利人的领域，尤其是北意大利位于科莫湖附近的手工业家族，比如法尔科尼家族和后来的丰塔纳¹²⁵家族。这些手工业者首先选择居住在克拉



34. 彼得·胡森，葛尔特·本宁克（人物形象），阿布拉汉·范·德·布洛克（砂岩基座，经改造），海神尼普顿喷泉，1606—1615年，格但斯克长市场（1945年重建）。摄影：M. FURMANIK。

科夫，服务于对该手艺感兴趣的广大领土上的客户，尤其是波兰南部，那里17世纪早期的装饰非常时髦。前面已经提过的在一些省级的后哥特式教堂的拱肋拱顶的装饰，它们中有一部分是形成于波兰中部（被称为卡利什团队），其制作并不需要拥有很高的才能，但有时，尤其是为有实力的家族装饰有着中心拱顶结构的礼拜堂时，则需要最高水平的技艺（见插图35）。在瓦迪斯瓦夫四世统治的末期，更新颖的罗马模式在教堂建筑中得以普及，在教



35. 乔瓦尼·巴蒂斯塔·法尔科尼，教堂圆顶粉刷装饰，1647—1648年，克罗斯诺的圣方济各会教堂。摄影：M. GRYCHOWSKI。

堂内部开始出现大型的成套线条装饰，工艺水平极高，比如由乔瓦尼·巴蒂斯塔·法尔科尼¹²⁶（约1600—1660年）完成的位于热舒夫的原圣方济各会教堂和原皮亚里斯特会教堂¹²⁷（1644—1649年）的装饰。几乎可以肯定，石膏线条装饰在17世纪也用在住宅上，但有着该类型内部装饰的房屋没有能够很好地保存下来。

木雕可能是雕塑领域中最典型的变种，在该时期的共和国内极为普遍。在国内大多数大城市都有木雕行会，或者至少在某段时期在其他行会框架中有木雕艺人在独立地运作着。木雕创作者既不隶属于也不依赖于富有的贵族和高级神职人员，当然其中也有少数人并不如此。这一职业不会带来太大的收益，因此这些艺人要非常积极地寻找订单，而有时得到了订单却缺少可持续供应的原材料。这类产品在当时的出产量很大，一方面是因为流行趋势在不断改变，要求

艺人们必须推陈出新来满足市场需求，一方面得益于广泛使用的版画（这里指装饰性模板）。但由于产品样式更换得非常频繁，因此年代久远一些的作品能保留下来的并不多。在所有雕塑领域中，木雕艺人的劳动方式与画家最为接近，尤其是木雕像经常是着色的，因此木雕艺人和画家们共同成立了联合行会。木雕艺人在组织上经常是与木匠联系在一起的，木匠为艺人的创作做补充，比如在祭坛的建造上。并非波兰和立陶宛的所有地域的该艺术领域都被很好地研究过。相对来说论述比较多的是波兰南部的大型中心城市，尤其是克拉科夫和利沃夫，其次是华沙，自然还有王室普鲁士省的大城市甚至中小城市。关于波兹南和波兰西部的城市我们就知之甚少了，而对立陶宛的中心城市也同样没什么了解。但觉得一定是，各种工作室在整个共和国领土内如同网状地稠密分布着，它们首先为当地的需求服务。与绘画相比，在木雕艺人丰富的创作中，数量惊人的作品都具有很高的艺术水平，而在16世纪末17世纪初的波兰和立陶宛，只有在最大的中心城市才有高水平的绘画作品产生，或者只是由超凡的大师妙手偶得；造成这一现象的原因就是到远方游学接受培训的成本非常高昂，当时共和国两侧的边境之外都是德国的土地，而这个国家在当时并不是绘画艺术的重要中心。

瓦萨王朝统治时期开始，才有较大数



36. 乔瓦尼·巴蒂斯塔·吉斯莱尼，主祭坛，约1650年，克拉科夫瓦维尔大教堂。摄影：M. GRYCHOWSKI。

量的木雕作品得以留存下来。如同建筑、石雕领域一样，那些从波兰北部尤其是从格但斯克工作室制作出来的祭坛和墙上墓志都展示出了对荷兰形式的模仿偏好：部分非建筑结构的装饰元素是根据汉斯·雷德曼·德·列斯的设计，相比之下，南方的工坊在自己的作品创作中更喜欢坚固的、古典的和意大利化的风格模式。这种双轨并行的状况从大约1630年开始消失，那时后者已经无处不在，这可能与帕拉第奥风格在北欧开始流行有关。还要补充的是，对于一些重要的木雕作品，经常是委托非常有名的建筑师制作的，如宫廷建筑

师乔瓦尼·巴蒂斯塔·吉斯莱尼（1600—1672年；见插图36）¹²⁸，他是另一位为瓦萨王朝的三位波兰国王服务过的三朝元老。

还有一个波罗的海南岸所特有的艺术领域，就是琥珀雕塑。琥珀是一种史前树脂化石，颜色由白到黄最后变成棕红色，主产地是王室普鲁士的桑比亚半岛¹²⁹，有几个以琥珀为原料的艺术品加工中心，如柯尼斯堡和格但斯克。在格但斯克，琥珀还被用来制作办公小家具、人像、日用奢侈品和装饰品。因为大块的琥珀极为罕见，通常会做成板片形状，用木头包边。用整块原材料制成的纯琥珀雕塑是非常稀少的。克里斯托夫·马黑尔¹³⁰（1642—1706年）是一位值得一提的琥珀雕刻艺术家，然而他在瓦萨王朝统治结束后才开始从事创作活动。

手工艺艺术

这一艺术类型，以其内在的多样性和数量的丰富性总是在波兰-立陶宛国家里获得较高的评价，首先是得益于相对数量较大的贵族阶层在现代时期的东方品位（“萨尔马捷亚主义”），当然它的实用性也造成了这一结果。波兰东部地区，日常生活缺少稳定性，尤其当鞑靼人入侵、哥萨克人起义和与土耳其进行战争时，所以在那些被评价为最有价值的艺术品中，人们往往偏好收集那些当危险来临时能够迅速

打包运走的小物件。除此之外，金饰属于有价金属，可以立即变现使用，地毯和挂毯能够用于取暖御寒，带装饰的武器和装备在必要时可以用于作战。

在有限的篇幅中无法将瓦萨王朝时期共和国的所有手工艺术品种做一一论述，只能将笔墨集中于当时最受追捧的艺术品种之一，也是今日被研究得最为充分的金饰艺术品。在我们所说的这个时期，宗教和世俗的金饰物品的生产量都得到了显著的提高。教会对银制品的需求大幅增长，当然，这是反宗教改革发展的结果，尤其是涉及到圣体显供架——开始是塔尖型的，后来从1630年开始出现四周呈放射性线条的新形式。人们开始更愿意定制中世纪模式的圣体盒和许愿饰板，除此之外还出现了大量酒杯、圣酒瓶、香炉、永恒之灯等等天主教礼仪必须的各种器物。从另一方面，不久前刚刚获得的财富和与之相关的对奢侈品的追求，还与以下事实有关，那就是玻璃制品还不能很好地加工造型，欧洲还没有发明瓷器，这就造成一些富裕和时髦的家庭只能大量使用银器，或是餐桌上成套的餐具、照明和梳妆的工具，或是单纯的装饰和摆设。这种装饰品有：浅盘、深盘、碗、大把手杯、奖杯、小杯和其他等等，常常有着夸张的尺寸和装饰，16世纪开始流行的价格昂贵的银制品在此时依旧极受青睐。这些现象都符合广大地区的传统和礼仪习俗，尤其是在德

意志帝国天主教区域。

在波兰 - 立陶宛共和国，波罗的海沿岸北部的王室普鲁士省出产的金饰制品以其精美的细节而享誉全国，是公认品质最高的货色，因为只有这里的金、银手工制品是系统地继承了中世纪后期的特征，使我们可以识别出具体的艺术大师不同的作品，以及他们更广泛的创作和生平。其他金匠工坊主要分布在一些大城市，如克拉科夫、卢布林、华沙、维尔纽斯 / 维尔诺、利沃夫和波兹南等，当然也有在这个区域外的。除了最后一个城市中心出品的金银器之外，在这些贵金属制品中打上了原产工坊标记的只是凤毛麟角，因此判断那些保留下来的作品是属于具体哪个创作者的，甚至是哪个圈子的都很困难，只能分析出它们所在的相对大范围的领土区域。

在王室普鲁士省最活跃的金饰创作中心——也毫无意外——一定是那里人口最多、经济最发达的城市。格但斯克占据首要地位，托伦也非常重要，艾尔布朗格排名第三，还有一个附近的小城市马尔堡，在出品数量上远逊于前面两位但在工艺上可堪一比。

在该省还有几个次要一点的金饰制作中心，如：布拉涅沃¹³¹、奥尔什廷¹³²和布劳德尼查¹³³等。在这些中心，金匠的活动通过对金饰制品的系统标记和保留下来的档案资料被完全确认下来。托伦、艾尔布朗格和马尔堡等这些城市的工坊首先依赖周

边的直接订单，今天我们可以从其作品在各地的散布状况来判断每个工坊的垄断区域范围。格但斯克所扮演的角色则完全不同，它是个大型的沿海贸易中心。粮食等其他农作物从全国各地尤其是国家西部地区的农庄运到这里，那些粮食贸易带来的收入会有一部分直接在这里消费，用来购买国外进口的奢侈品或当地工坊出产的高质量工艺产品。出自格但斯克的金饰制品会以这种渠道出现在众多的宫廷之中，尤其是在维斯瓦河及其支流沿岸的地区，那是直抵波罗的海的内部贸易通道。这些文物现在多保存在全国范围内的各个博物馆和教堂里。

不管是波兰北部、南部，还是立陶宛，四处游走的熟练金匠在各大城市定居下来，然后成为大师，以这种方式奠定了该艺术门类继续发展的基础，他们主要来自德国地区。这是易于理解的，波兰的艺术创作形式主要受到该国的影响，总结一下，在这里融合了德国南部和北部传统，这两种传统分别产生于当时两个最重要的中心——奥格斯堡和汉堡。而来自如荷兰北部和南部、斯堪的纳维亚和法国等其他地区的创作思想影响则绝对没有这么强烈。从波兰南部的作品中有时能看到匈牙利 - 特兰西瓦尼亚风格的影响，甚至还有意大利风格的痕迹，但都没有在当地占有优势地位。

有一件精美的新教礼仪用水罐（见插



37. 安德莱阿斯一世·马肯森，新教礼仪用水罐，约 1650 年。摄影：S. MICHTA, © 瓦维尔皇家城堡。

图 37) 可以看做是格但斯克金饰艺术的典型例子, 其创作者安德莱阿斯一世·马肯森¹³⁴ (约 1596—1677 年) 是 17 世纪中叶最有才华的大师之一。在创作于王室普鲁士省之外的作品中, 值得列举的是同样精美绝伦的, 完全由黄金制成的琴斯托霍瓦的光明山修道院的圣体显供架, 这是由民众为在 1656 年瑞典围困中拯救了该地的圣母显灵而做的还愿奉献。这具圣体显供架完成于 1672 年, 其作者是来自华沙的宫廷金匠和珠宝匠瓦茨瓦夫·葛劳特科 (活跃于 17 世纪下半叶)¹³⁵ (见插图 38)。圣体显供架制成的时间应该在瓦萨时代之后, 正值下一任国王米哈乌一世的短暂统治时期 (1669—1673 年), 但该圣体显供架是华沙制造的罕见例子, 因为器物上有着创作者说明, 所以可以确定其署名权。

尽管前面我们提到了珠宝, 也谈及了艺术家葛劳特科, 我们也需要确定, 在共和国境内一定也存在过该艺术实践, 但是在波兰境内缺少有特征的、保存下来的珠宝类艺术品, 所以很难写出关于该领域的可信



38. 瓦茨瓦夫·葛劳特科, 圣体显供架, 1672 年, 琴斯托霍瓦的光明山修道院。

内容。然而锡器产品的创作情况则属于特例，锡器在16—17世纪被社会的中等富裕阶层所广泛使用，而今流传下来的锡器主要是一些礼仪用的餐具，现在主要被保存在博物馆和教堂中。在18世纪家庭经济生活发生了根本变化，从使用锡制品转为更高质量的玻璃和陶瓷制品——瓷器和彩陶。在波兰锡制品手工业的历史上——出于风格化的原因——最为著名的同样也是国家的西北部地区——王室普鲁士省的城市和波兹南。在瓦萨统治时期，国家该品类的艺术质量达到了自身的登峰状态——甚至用锡制作石制棺椁上丰富的装饰，但后来这一手工业品种出现了衰退。对于那些诸如硬币和纪念章等掺加金属的“小型艺术品”的生产，在1587—1668年间也经历了辉煌时代，尤其在齐格蒙特三世统治时期，打造了几乎所有种类的硬币——从最简朴的第纳尔币，到令人难以置信的一百面值的达克特金币。还有一座运作了近15年的铸币厂，当时的大多数铸币厂是属于王室的，只有部分是属于城市所有的，其中隶属于格但斯克的铸币厂所生产的硬币——如通常的一样——具有着最高艺术水准，这同样也发生在瓦萨后两位国王统治时期。除了发行流通货币，铸币厂还制造纪念币和奖章，这些小物件往往是由如韩和舒尔茨这样的当地最好的画家主笔设计，模具则出自从瑞士和德国来的高水平雕刻家之手，如：塞缪尔·阿蒙¹³⁶，

塞巴斯蒂安·达德勒¹³⁷和约翰·霍恩¹³⁸父子。国内也不缺少钟表匠和浇铸师，尽管数量不多，但遍及国家西部和中部地区的所有大城市。最为出名的可能要属格但斯克和华沙的浇铸师，而托伦在钟表手工业领域享有良好声誉。在共和国还曾存在过枪炮匠和枪炮铸造厂。不仅是皇家工厂生产大炮——主要在华沙，在隶属于大贵族的枪炮厂也有大炮出产。还有一些生产带有华丽装饰的手枪和步枪的生产中心，例如17世纪早期位于波兰南部的凯尔采铸造厂，是一家当时的非典型企业——早期的具有股份制的公司，由从贝尔加莫¹³⁹来的意大利人、卡其¹⁴⁰兄弟和克拉科夫主教共同投资建立。军刀、长矛、胸甲和骠骑兵的背甲等典型的波兰冷兵器和装备产自另外几个生产中心，其中最有意思的是利沃夫，那里生产的武器还添加了色彩，并带有丰富东方特征装饰的框架手柄等，往往是由亚美尼亚人制造的。在这个时期，共和国的实力开始削弱，但是连年的战争造成对这类手工产品的持续需求。在最后应该提到的是高质量的纺织品，不仅是服装和铺盖的布料，还有大受欢迎的挂毯和地毯，这些纺织品大多是来自西方和地中海东部地区的进口货，但是前者的刺绣装饰通常是在当地完成的。刺绣主要是为天主教礼仪法衣而制作，通常产自修女院的作坊，这类艺术品数量很大，遍及整个波兰和立陶宛领土。

注 释

1. 桑蒂·古驰: Santi Gucci
2. 大克香日: Książ Wielki
3. 冈萨加·梅什科夫斯基: Gonzaga Myszkowski
4. 巴拉努夫: Baranów
5. 莱什契斯基: Leszczyński
6. 克拉西彻恩: Krasieczyn
7. 克拉西茨基: Krasicki
8. 乔万涅戈·特雷瓦诺: Giovanni Trevano
9. 马泰阿·卡斯特洛: Matteo Castello
10. 卢加诺: Lugano
11. 卡洛·马德尔诺: Carlo Maderno
12. 托马茨·彭奇诺: Tomasz (Tommaso) Poncino
13. 乌亚兹杜夫: Ujazdów
14. 波德豪尔采: Podhorce (Pidhirtsi)
15. 防御型宫殿: palazzo in fortezza
16. 安德烈·德拉夸: Andrea dell'Aqua
17. 斯塔尼斯瓦夫·科涅波尔斯基: Stanisław Koniecpolski
18. 克日托普尔宫: Krzyżtopór Palace
19. 格劳宾登州: Graubünden (Grisonia)
20. 洛伦佐·塞内斯: Lorenzo Senes (de Sent)
21. 克日什托夫·奥索林斯基: Krzysztof Ossoliński
22. 卡普拉罗拉: Caprarola
23. 威尼托: Veneto 意大利东北部的一个政区。
24. 贝尔纳多·莫兰多: Bernardo Morando
25. 杨·雅罗舍维奇: Jan Jaroszewicz
26. 杨·沃尔夫: Jan Wolff
27. 下卡齐米日: Kazimierz Dolny
28. 雅劳斯瓦夫: Jarosław
29. 奥尔塞提赫之家: Orsetti House
30. 汉斯·雷德曼·德·列斯: Hans Vredeman de Vries
31. 大军械库: Great Arsenal
32. 布拉班特风格: Brabantse Manier
33. 安东尼斯·范·欧博尔根: Anthonis van Obbergen
34. 阿布拉汉·范·德·布洛克: Abraham van den Blocke
35. 威廉姆·范·德·布洛克: Willem van der

Blocke

36. 约翰·什帕伊曼: Johann Speymann
37. 科内利斯·弗洛里斯: Cornelis Floris
38. 安德烈·桑索维诺: Andrea Sansovino
39. 小敞廊: Loggia (意大利文)
40. 荷兰帕拉第奥风格: Dutch Palladianism
41. 乔瓦尼·玛丽亚·贝尔纳多: Giovanni Maria Bernardone
42. 涅希维日: Nieśwież (Niasvizh)
43. 朱塞佩·布里奇奥: Giuseppe Brizio
44. 乔万尼·特雷瓦诺: Giovanni Trevano
45. 保罗·多米尼斯: Paolo Dominici
46. 安德莱阿斯·贝梅尔: Andreas Behmer
47. 别拉内: Bielany
48. 卡玛尔迪斯教堂: Camedule Church
49. 安德烈·斯佩查: Andrea Spezza
50. 伦巴第地区: Lombardy
51. 维尼奥拉: Jacopo Barozzi da Vignola
52. 德拉·波尔塔: Giacomo della Porta
53. 卡洛·马代尔诺: Carl Maderno
54. 马塞·克斯特洛: Matteo Castello
55. 科斯坦·坦卡尔: Costante Tencalla
56. 雅库普·巴林: Jacopo Balin
57. 格罗齐斯克: Grodzisk
58. 老克里斯托弗·波拿杜拉: Cristoforo Bonadura (the Elder)
59. 高旺布: Gołęb
60. 济安·劳伦佐·贝尼尼: Gian Lorenzo Bernini
61. 弗朗切斯科·博罗米尼: Francesco Borromini
62. 克里莫图夫: Klimontów
63. 老卢卡斯·克拉纳赫: Lukas Cranach the elder
64. 马尔钦·科拜尔: Martin Kober
65. 《国王斯泰凡肖像画》: Stefan Batory (Stephen Báthory)
66. “萨尔马提亚肖像画”: Sarmatian portrait
67. 老安托·莫莱尔: Anton Möller
68. 汉斯·丢勒: Hans Dürer
69. 艾萨克·范·德·布洛克: Isaac van den Blocke

70. 《格但斯克寓言》: Allegory of Gdańsk (Danzig)
71. 托姆马索·多拉拜拉: Tommaso Dolabella
72. 安东尼奥·瓦西拉奇: Antonio Vassilacchi
73. 蒂布尔策·那瓦科维驰: Tyburcy Nowakowicz
74. 保罗·委罗内塞: Paolo Veronese
75. 丁托列托: Jacopo Tintoretto
76. 《迦纳的婚礼》: The Wedding at Cana of Galilee
77. 《西门家中的筵席》: The Feast in the House of Levi
78. 海尔曼·汉: Hermann Han
79. 佛兰德斯: Flemish
80. 豪伊尼克: Chojnice 又名 Konitz
81. 帕尔普林: Pelplin
82. 奥托·范·文: Otto van Veen
83. 克日什托夫·鲍古舍夫斯基: Krzysztof Boguszewski
84. 亚当·查尔科夫斯基: Adam Czarnkowski
85. 小巴托洛马斯·斯特劳拜尔: Bartholomäus Strobel the Younger
86. 弗兰兹·凯斯莱尔: Franz Kessler
87. 韦次拉尔: Wetzlar
88. 莱茵兰: Rheinland
89. 尤斯特斯·范·埃荷蒙德: Justus van Egmont
90. 皮特·丹克斯·德·莱: Pieter Danckers de Rij
91. 巴托洛马斯·米尔特维茨: Bartholomäus Milwitz
92. 阿多尔夫·鲍伊: Adolf Boy
93. 《路德维卡·玛利亚女王入格但斯克城》: Entry of Queen Marie Louise Gonzaga of Poland into Gdańsk
94. 丹尼尔·舒尔茨: Daniel Schultz
95. 安德莱阿斯·斯泰赫: Andreas Stech
96. 艾勒布朗格: Elbląg (Elbing)
97. 维图斯·海因瑞赫: Vitus Heinrich
98. 吉利斯·范·克宁科斯洛: Gillis van Coninxloo (荷兰文)
99. 亨齐内: Chęciny
100. 躺着的姿势: gisant
101. 雅各布·桑索维诺: Jacopo Sansovino

102. 乌冉杜夫: Urzędów
103. 杨·米哈沃维驰: Jan Michałowicz
104. 吉奥尼莫·卡纳维西: Geronimo Canavesi
105. 海乌姆热: Chełmża
106. 彼得·科斯特卡: Piotr Kostka
107. 乔万尼·德·西摩尼斯: Giovanni de Simonis
108. 阿尔布莱赫特: (Duke) Albrecht
109. 乔治·弗里德里希: (Duke) Georg Friedrich
110. 特兰西瓦尼亚: Transilvania
111. 巴尔柴夫: Barczewo (Wartenburg)
112. 多罗特阿: (Duchess) Dorothea
113. 布兰德: (Epitaph of Johann and Dorothea) Brandes
114. 约翰·卡斯帕·葛科黑勒尔: Johann Caspar Gockheller
115. 乔瓦尼·弗朗切斯科德·罗西: Giovanni Francesco de' Rossi
116. 威廉·里克特: Wilhelm Richter
117. 雅努什·奥斯特罗斯基: Janusz Ostrogski
118. 汉斯·普费斯特尔: Hans Pfister
119. 彼得·奥帕林斯基: Piotr Opaliński
120. 塞巴斯蒂亚诺·萨拉: Sebastiano Sala
121. 克莱门特·莫利: Clemente Molli
122. 达涅尔·蒂姆: Daniel Tym
123. 彼得·胡森: Peter Husen
124. 葛尔特·本宁克: Gert Benningk
125. 丰塔纳: Fontana
126. 乔瓦尼·巴蒂斯塔·法尔科尼: Giovanni Battista Falconi
127. 热舒夫的原圣方济各会和原皮亚里斯特会教堂: ex-Franciscan (Pious Scholars) Church in Rzeszów
128. 乔瓦尼·巴蒂斯塔·吉斯莱尼: Giovanni Battista Gisleni
129. 桑比亚半岛: Sambia (Samland)
130. 克里斯托夫·马黑尔: Christoph Maucher
131. 布拉涅沃: Braniewo (Braunsberg)
132. 奥尔什廷: Olsztyn (Allenstein)
133. 布劳德尼查: Brodnica (Strasburg)
134. 安德莱阿斯一世·马肯森: Andreas I Mackensen
135. 瓦茨瓦夫·葛劳特科: Waclaw Grotko

(Grotkau)

136. 塞缪尔·阿蒙: Samuel Ammon

137. 塞巴斯蒂安·达德勒: Sebastian Dadler

138. 约翰·霍恩: Johann Höhns

139. 贝尔加莫: Bergamo

140. 卡其: (brothers) Caccia



The background image shows the interior of a grand, ornate Baroque church. The architecture features high ceilings with intricate stucco work, large columns, and a prominent dome. The lighting is dramatic, highlighting the architectural details and the rich colors of the interior. A large red rectangular box is superimposed over the center of the image, containing the chapter title and author information in white and orange text.

Chapter 6

第六章

自由选王时期的 艺术

米哈乌一世·维希尼奥维茨基（1699—1676年）
和杨三世·索别斯基（1673年—1669年）统治时期

塔德乌什·拜尔纳托维奇
Tadeusz Bernatowicz

在瓦萨王朝最后一位国王杨·卡齐米日于1669年放弃波兰王位之后，贵族们选举米哈乌一世·维希尼奥维茨基¹出任波兰国王，他短暂的统治（1669—1673年）和当时与土耳其的战争都不利于艺术的发展。国王米哈乌·维希尼奥维茨基的代表性画像是由丹尼尔·舒尔茨²创作的，运用了神圣罗马帝国肖像画的构图习惯（维希尼奥维茨基是神圣罗马帝国皇帝利奥波德一世的女婿）。艺术家完美地运用光和色彩表现人物的心理状态，仿古盔甲和银色的大氅相得益彰，构成了画作上国王华贵的服装（见插图1）。

在下一任国王杨·索别斯基三世³（1673—1696年）统治时期，建筑和艺术得到了迅猛发展。如同在之前的每个时期，决定艺术发展的最重要因素是有一个开明的王室或大贵族的资助者。这位君主受过良好而全面的教育，对军事事务和艺术领域都涉猎颇深。大贵族们，尤其是那些拥有大贵族头衔的家族，例如卢博米斯基、拉杰维沃夫、帕茨，莱什彻斯基、

克拉辛茨基、莫尔什特恩、谢纳夫斯基和波托茨克等等，与国王形成了一种竞争。他们引进国外的艺术家，支持当地教育，经常参与投资教会所从事的艺术活动。其艺术上的创新特点是艺术定制的综合化。通常与建筑一起定制绘画、雕塑和其他可移动的配置装饰。

如同瓦萨统治时期一样，来自瑞士的意大利区的艺术家占着主导地位，这些人包括朱塞佩·S. 贝洛蒂⁴、伊西多罗·阿法伊塔⁵、朱塞佩·皮奥拉⁶、彼得罗·普提尼⁷、卡洛·切罗内⁸、乔瓦尼⁹、乔治·卡特纳奇¹⁰、弗朗西斯·索拉里¹¹，甚至还有意大利人小奥古斯汀·洛克齐¹²，他们中的大多数已经被波兰化。这些大师们所运用的建筑形式是源自早期罗马巴洛克时期的意大利建筑风格，带有博罗米尼和贝尔尼尼的艺术元素，又根据波兰人的口味和经济条件进行了再加工。荷兰人蒂尔曼·范·迦莫根¹³（1632—1706年）是一个特例，他用独特的方式将意大利与法国的模式融合在自己的设计中，将其在古典主义的灵魂中很好地

诠释出来。同时期的波兰的建筑师也有精彩的表现，如杨·扎奥尔¹⁴（克拉科夫，维尔纽斯/维尔诺）、波兹南的耶稣会会士巴尔沃密·旺索夫斯基¹⁵等，后者是波兰第一份建筑协议的起草者。画家的出身地域也是相似的。最大的群体来自意大利，代表人物是米开朗基罗·帕洛尼¹⁶、马蒂诺·阿尔托蒙特¹⁷、弗朗西斯·安东尼奥·乔尔乔利¹⁸、乔瓦尼·巴蒂斯塔·科隆巴¹⁹等人。

由罗马圣卢卡学院培养的优秀画家耶日·艾莱乌泰尔·谢米格诺夫斯基²⁰和杨·莱伊斯奈尔²¹都是波兰人，他们被国王派到罗马学习绘画，其创作以本土绘画和国内艺术环境为基础。在法国出身的王后的影响下，波兰与巴黎的艺术联系极大地活跃了起来，从巴黎来到波兰的画家有克劳德·卡洛特²²和弗朗索瓦·德波尔特²³。

格但斯克依旧作为艺术中心扮演着重要角色，丹尼尔·舒尔茨、安德莱阿斯·斯泰赫和雕塑家斯泰凡·斯赫瓦奈尔²⁴以及汉斯·加斯帕尔·高茨海莱尔²⁵等艺术家都与这座城市相联系，而在这个圈子里最有成就的要数安德莱阿斯·施吕特²⁶（1664—1714年），他为波兰、普鲁士和俄国的君主们都工作过。

意大利人在粉饰艺术方面也是无人可比的，在大量世俗和宗教建筑中，覆盖了建筑内部的粉刷装饰多出意大利人之手。在这方面出色的艺术家有卡洛·朱塞佩·乔尔乔利²⁷、彼得罗²⁸和安东尼奥·G.



1. 丹尼尔·舒尔茨，《国王米哈乌·维希尼奥维茨基肖像》，1669年。摄影：Ł. SCHUSTER，瓦维尔皇家城堡。

佩尔提²⁹、乔万尼·M. 嘉利³⁰等，其中最有名的是巴尔达萨雷·丰塔纳³¹。这些出色的艺术家得到了国王和达官贵族的认可，几乎承担了波兰所有该领域最重要的艺术定制。

杨三世在这个时期的艺术投资不论在价值上还是规模上都要远远超过贵族和教会。在位于华沙城外的维拉努夫和马雷蒙特及位于利沃夫的茹乌凯夫、亚沃卢夫、波莫莎内和兹沃楚夫（今天的乌克兰



2. 小奥古斯汀·洛克齐（建筑师）、乔万尼·斯帕奇奥（建筑师）、约翰·S. 迪贝尔（建筑师），雕塑家：斯泰凡·斯赫瓦奈尔、阿图斯·奎利纳斯、F. 夫莫、P.I. 括怕雷提、J. 普莱尔什，华沙，维拉努夫宫，庭院景观。摄影：P. JAMSKI。

境内)³²的那些宏伟华丽的府邸建设上，这位君主强大的创造力表露无遗。其中最为华美的是位于华沙城外的维拉努夫宫。这座城郊的宅院在几十年的时间里先变成了一座城郊别墅，然后又按照法国路易十四的凡尔赛宫的模式改造成为一座有典型的“前庭与后花园之间”格局³³的王宫。国王建筑构想最主要的实现者是小奥古斯汀·洛克齐³⁴（1677—1696年）。带有配楼的王宫里面有国王的豪华套间，扩建了两翼的长廊，并由塔封闭，然后又建了两个垂

直侧翼，形成一个宏大的庭院（见插图2）。建筑完工于18世纪（乔万尼·斯帕奇奥³⁵、约翰·S. 迪贝尔³⁶），这种前面有大庭院，而另一侧有巴洛克风格花园的府邸设计在波兰成为新的风格模式，并在下个世纪广为流行。

宫殿内部的绘画装饰和粉饰是由当时在波兰活动的最杰出艺术家们完成的。按国王的要求在罗马和巴黎受过教育的耶日·艾莱乌泰尔·谢米格诺夫斯基（约1670—1711年）创作了分别以春、夏、



3. 朱塞佩·S. 贝洛蒂（建筑师），安东尼奥·皮特（雕塑家），耶日·艾莱乌泰尔·谢米格诺夫斯基（画家），维拉努夫宫，王后卧室，1677—1696年。摄影：Z. RESZKA, © 维拉努夫扬三世国王宫殿博物馆。

秋、冬为主题的天花板彩绘和王国、王后套房的边角装饰（见插图3）。那些神话主题的场景素材是从意大利诗人贾姆巴蒂斯塔·马里诺³⁷的诗歌《玫瑰颂》、奥维德的《变形记》和《岁时记》以及维吉尔的作品中汲取而来的。艺术家还用寓言的方式将国王和王后展现为统治着时间、生灵、保障领地繁荣和稳定的统治者形象。绘画边框完美的雕刻装饰是在朱塞佩·S. 贝洛蒂指导下，由安东尼奥·皮特³⁸参与完成的粉饰创作。被称为“壁画厅”³⁹的娱

乐室中，有由谢米格诺夫斯基绘制的献给希腊之神阿波罗的三个场景绘画。爱情被确认为最高价值和幸福的保证，并广泛用于画廊的装饰中。米开朗基罗·帕洛尼⁴⁰（1637—1712年）根据奥维德的《变形记》在画廊中创作了《普赛克的故事》绘画，《变形记》是一部描写古希腊神话中的普赛克和厄洛斯战胜一切命运阻扰终成眷属的爱情诗篇。

宫殿主体和画廊的外部装饰有着由斯泰凡·斯赫瓦奈尔⁴¹完成的人物浮雕，将

国王作为骑士和政治赢家（《自由选王》、《国王加冕》、《茹拉夫诺的和解》⁴²及军事的凯旋者（《维德诺城下之战》、《帕尔坎城下之战》⁴³而大加颂扬。为纪念帝国皇帝战胜达基亚人的而创作的图拉真圆柱上的那些绘画中，时代的现实与古典的风格化交织在一起。

狩猎不但是身为国王所必须参与的活动，也是这位国王狂热的爱好，狩猎公园正是为此活动而服务的，一般会选址在府邸附近或是原始森林区域，被建造成景观优美的自然公园。华沙城郊有一处原始的自然景观被设计为国王的猎狼之所，为了纪念王后玛利亚-蒙特，猎场被命名为马雷蒙特。猎场中心有一座建于小山丘之上的中心别墅，这是蒂尔曼·范·迦莫根设计的猎宫，有两个可住人的亭子列于左右。

索别斯基家族的府邸位于利沃夫旁的茹乌凯夫城堡⁴⁴（现乌克兰境内），是由军队司令官斯塔尼斯瓦夫·茹乌凯夫斯基⁴⁵于17世纪初建造的。国王索别斯基在此地的艺术投入包括内部的装饰和城堡周围的美化，他修建了法式巴洛克风格的花园，旁边就是辽阔的狩猎场。他还在花园的人工河上修建了带有丰富绘画装饰的休闲水榭。在国王死后，这些建筑被毁，画作也四散流失，使我们无法对任何一幅茹乌凯夫的艺术画作做一番描述。我们只知道，在那里活动的建筑师有小奥古斯汀·洛克齐和彼得·拜白尔⁴⁶；画家有耶

日·艾莱乌泰尔·谢米格诺夫斯基、马尔提诺·阿尔托蒙特⁴⁷和安德莱阿斯·斯泰赫⁴⁸等，雕塑家有安德莱阿斯·施吕特等人，这里的艺术创作也可能是艺术家在其他地方创作完成后带过来的。

国王在配置城堡和学院教堂时将注意力集中在展现军事成就和对先祖的缅怀上。在城堡内的肖像画廊就服务于此主题，还有很多绘画都展现了城堡主人的军事胜利。在充当家族和祖先墓地的教堂里挂着三幅描绘国王最重要的军事大捷的画卷，分别是安德莱阿斯·斯赫鲁泰尔画的《霍齐姆之役》⁴⁹（约1679年）和马尔提诺·阿尔托蒙特画的《维也纳之役》⁵⁰（1694年，见插图4）与《帕尔卡内之役》⁵¹（1694年）。它们的突出效果和巨大的尺寸（8乘8米）与圣坛墙和耳堂的规模非常匹配。还有一幅之前就由西蒙·鲍古绍维奇⁵²创作完成的《克乌希诺之役》⁵³（约1620年）也悬挂在这里，展现的是茹乌凯夫斯基于1610年取得的胜利。在所有的画作上，国王的形象都是骑着高头大马，身穿古代戎装，被突出地展现在首要位置上，表达了对胜利者的颂扬。

在这座教堂中，由国王投资建造的父亲和祖父的两座墓碑表达了祭祖思想。墓碑由黑色大理石制作并带有雪花石膏的人物雕像装饰，其作者是斯赫鲁泰尔（1693年）。支撑骨灰瓮的是两根相似的巨大纪念柱，与之相伴的是雅库布·索别斯基的



4. 马尔提诺·阿尔托蒙特,《维也纳之役》, 1694年, 利沃夫艺术馆。

坟墓上展现的墓主人道德的拟人化形象：勇敢和公正⁵⁴，还有斯塔尼斯瓦夫·达尼沃维奇⁵⁵坟墓上的真理和美德⁵⁶的形象。

国王夫妇在宗教建筑和艺术上的投资有着独特和非凡的意义。圣十字教堂是华沙在那个时期修建的最华丽的教堂，是为传教士僧侣修建的（遣使会⁵⁷），该教派由王后玛利亚·路德维卡·冈萨加⁵⁸引入，后来得到王后玛利亚·卡齐米拉⁵⁹、法国宫廷和亲法国的政治精英的支持（见插图5）。这座教堂由意大利人朱塞佩·S. 贝洛蒂（1679—1696年）设



5. 朱塞佩·S. 贝洛蒂，华沙圣十字教堂，1679—1696年。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

计和建造，具有支柱-墙体空间结构的北欧风格特点，其主殿两侧的侧殿上面有高高的塔顶。该结构的代表例子有位于华沙的圣安娜教堂的主体（1660—1667年）和位于莱什诺的教区教堂⁶⁰（1682—1696年，乔万尼和乔尔乔·卡特纳奇⁶¹）。圣十字教堂在之后的几个世纪里有着很高的声望，成为纪念那些最光荣的波兰人的圣殿，教堂中有献给这些名人的墓碑铭文，肖邦的心脏也安放于此。）

国王投资新建的一座位于华沙的圣方济会托钵僧教堂⁶²有着古典主义的外观（1683—1686年），中间拱起的部分由四根壁柱分割成大秩序区间，与两面较低的侧殿流畅地连接在一起。教堂外墙立面的设计原型是由卡洛·伦纳迪⁶³完成的，他还设计了罗马的耶稣和圣母玛利亚教堂⁶⁴（1671—1674年）以及位于阿斯科利-皮切诺的圣方济会托钵僧教堂⁶⁵。杨三世因在维德诺战胜土耳其人而投资修建了一座修道院，以此感谢上帝。他在修道院中拥有一间自己私人的小室。这组教堂-修道院建筑是一个集体的杰作，僧侣和王室的建造指令在王室最伟大的建筑师蒂尔曼·范·迦莫根、伊西多罗·阿法伊塔⁶⁶和小奥古斯汀·洛克齐手下变为绝妙的建筑语言。这座圣方济会托钵僧教堂模仿了那个时期教堂的设计，与位于什丘琴的皮亚里斯特会教堂⁶⁷（1701—1708年，朱塞佩·皮奥拉⁶⁸）和位于温格鲁夫的方济各会革新派教堂⁶⁹（1693—1715年，卡罗·采洛尼⁷⁰）相似。

圣礼教堂在华沙新世界区竣工，这是王后对维德诺之役胜利的还愿之举（1688—1692年，蒂尔曼·范·迦莫根）。教堂被赋予希腊十字架的形式，中心部分是高耸的八边形，交叉的十字架被高高地悬起，象征着复活和圆满。该教派僧侣的使命就是扩大对最神圣的圣礼的崇拜，这也影响到教堂的外观造型，看上去类似于

罗马的新教派教堂——坦比哀多礼拜堂⁷¹。而该教堂的中心形式元素是索别斯基家族的坟墓功能设计（几位重要的家族成员被葬在这里）。

在格但斯克建立的天主教皇家礼拜堂与国家的领土政治息息相关，因为新教派在这座城市中占优势地位，他们渴求限制波兰的强权控制。这座王室艺术家们（蒂尔曼·范·迦莫根、安德莱阿斯·斯赫鲁特尔、巴尔泰尔·拉尼斯赫⁷²）集体创作的建筑在格但斯克市中心矗立起来，就位于最大的新教教堂——圣母玛利亚教堂旁边。尽管教堂的规模不大，但其上覆盖的一大两小的圆屋顶让人们联想到最重要的天主教巴西利卡式教堂——罗马的圣彼得教堂。

人物雕刻和肖像画是王室的宣传活动不可分割的元素。这种作品有数百个案例，展现君王作为统治者的典范，刻画了萨尔马特-古典贵族精神的胜利者、模范的丈夫与父亲的形象。这些画主要是战斗背景下的国王骑马戎装像或立姿全身像以及半身像。杨三世与儿子雅库布的肖像画（耶日·艾莱乌泰尔·谢米格诺夫斯基）具有宣传意义（见插图6），国王将儿子描绘为最适合波兰王座的接班人。这种关于王位继承思想的宣传出现在由当时最优秀的雕刻家完成的很多艺术作品中。这些艺术家有罗迈恩·德·侯根⁷³、杨·切亚宁⁷⁴、亚历山大·塔拉索维奇⁷⁵、夏

尔·德·拉·海⁷⁶等。在此类作品中对国王的表现方式有两种，一种是国王身穿贵族的盔甲或者传统贵族服装，外罩毛皮披风的形象，其发型也修剪得独具特色。还有一种模式，是将颂扬的典范风格化为古老的首领。雕刻的创作模板由耶日·艾莱乌泰尔·谢米格诺夫斯基、马尔提诺·阿尔托蒙特和安德莱阿斯·斯泰赫完成。

另一位资助者是精研斯多葛哲学的斯塔尼斯瓦夫·赫拉克留什·卢博米尔斯基⁷⁷大公。他不仅从政（拥有波兰政府议长的权力），同时还写诗和从事哲学研究。他的观点基础是斯多葛哲学，这在他的著作《道德副词》和《阿塔塞斯与艾万德拉的谈话》中有所论述。卢博米尔斯基大公家族府邸位于新维希尼齐⁷⁸和万促特。这位觊觎王冠的大贵族将注意力集中在了购置乌亚兹道夫斯基城堡，这座城堡此前是瓦萨王朝君王们的城外居所。城堡内装饰了从德国、意大利和法国运来的画作以及银饰和纺织品，引起了国人和外宾的惊叹。卢博米尔斯基的艺术活动以城堡为中心向维斯瓦河和维拉努夫宫的方向大规模扩展。在广阔的狩猎公园盖起了华丽的阿卡狄亚亭子、巴洛克或洛可可式凉亭和浴室，专门用于文学阅读、智力劳动、宗教-哲学思考和大公的水上娱乐活动。这些那时的艺术品没有一件完整地保留到现在，但浴室的两间亭子保留了下来，位于现在的那座古典主义的水上宫殿内。



6. 耶日·艾莱乌泰尔·谢米格诺夫斯基,《杨三世与儿子雅库布的肖像画》,约1690年。摄影: Z. RESZKA, © 维拉努夫扬三世国王宫殿博物馆。

大公是将这座府邸作为景观来建造的，带有与风景中心相关的构思，并没有关注它的宗教和纪念价值而将其设计成教堂-墓地，如同之前由蒂尔曼·范·迦莫根所设计的建筑那样，由卢博米爾斯基引入波兰，建筑师在此这一构思的基础上发挥了自己的才能。此座建筑集中了几个功能：伯尔纳定修士教堂⁷⁹、圣彼尼法爵陵墓、圣安东尼精美画像的崇拜之地和决定其建筑形式的资助人的墓地。宏伟的教堂由两部分组成，将希腊十字型及八边形两种中心结构整合在一起。高级别的投资和议长个人的资助都要求内部装饰的完成者必须具备极高的水准。卡洛·朱塞佩·乔尔乔利⁸⁰和他的助手完成了粉饰部分，为有关圣安东尼主题的壁画创作了丰富精美的装饰框（见插图7）。弗朗西斯科·乔尔乔利⁸¹在圆屋顶天花板上创作了带来奇迹的《圣安东尼颂歌》⁸²的插图，其下方在鼓形柱上弹奏音乐的天使们歌颂着圣者。穹顶上的象征四块大洲的拟人形象表现了宗教信仰那势不可挡的影响力。乔万尼·巴蒂斯塔·科隆巴⁸³在助手的协助下创作了八幅画面，形象地展现出教堂资助者的教区活动。这些绘画代表了高超的艺术水平，它们具有特定的色彩范围以及独具特色的图像表达模式，总体设计构思已较为完美，甚至达到魔幻般地隐去雕塑与绘画之间界限的视觉效果。教堂的八边形部分有圣坛和合唱席的功能区，那里放置

着圣彼尼法爵的圣骨盒，共下方的地下室中埋葬着卢博米爾斯基的遗体。独创的、自由矗立的祭坛填充着空间。建筑师蒂尔曼·范·迦莫根和雕刻家安德莱阿斯·斯赫鲁特尔创造了动态的场景构思，中间有圣安东尼画像，画像的中间有被飞翔的天使所持的圣安东尼画像。这种设计来源于贝尼尼艺术，又服从于古典主义的风格。从这部分教堂的墙上壁画不难看出，这座建筑是大公为歌颂自己和家族的荣耀而建的。

在卢博米爾斯基投资的建设中能够明显地看到投资者的两个极端的态度特点。一方面他塑造了一个大贵族的形象，是属于社会中最高阶层的群体——欧洲的大贵族；而另一方面他又与普通贵族的传统紧密相连。他将教堂-墓地交给贵族中受欢迎的伯尔纳定修士看管，又在柴尔尼库夫建造了木制宫殿用来向贵族传统致敬，他本人经常会来这里居住。

杨·多罗高斯特·克拉辛斯基⁸⁴很好地利用艺术投资为自己和家族带来了威望。家族中的第一个参议员（普沃茨基省省长）在法国和荷兰受过全面教育，有着广泛的艺术兴趣。为在华沙建造府邸，他将当时最伟大的艺术家请到了波兰，他们是蒂尔曼·范·迦莫根、朱塞佩·S. 贝洛蒂、雕刻家安德莱阿斯·斯赫鲁特尔和画家米开朗基罗·帕洛尼。这些大师建造和装饰的华沙克拉辛斯基宫的辉煌华美甚至



7. 蒂尔曼·范·迦莫根(建筑师), 安德莱阿斯·施吕特尔(雕塑家), 卡洛·朱塞佩·乔尔乔利(画家), 华沙圣波尼法爵教堂内景。摄影: P. JAMSKI。



8. 蒂尔曼·范·迦莫根 (建筑师), 安德莱阿斯·施吕特尔 (雕塑家), 卡洛·朱塞佩·乔尔乔利 (画家), 华沙克拉辛斯基宫正面图。摄影: M. GRYCHOWSKI。

令维拉努夫王宫都相形见绌。

克拉辛斯基宫的形式融合了几种不同的建筑传统, 形成了独特的艺术整体, 表达了贵族参议员已跻身为大贵族阶层并觊觎王位的思想。宫殿建筑有着古典主义的形式, 并融合了意大利乡村别墅与具有代表性的以法国式宫殿为轴且兼具院子和花园的模式 (见插图 8)。以这种方式形成了最早的、完全按照法国的“前庭与后花园之间”格局模式完成的景观营造。迦莫根建筑的内部装饰同样宏大而精美。第一次在波兰建筑中设置了精美的中央楼梯间, 它由两个侧翼构成, 每个侧翼都拥有两段, 延伸至宴会大厅。

门楣的装饰是由斯赫鲁特尔和斯赫瓦奈尔完成的, 这一外部空间表达方式注明了资助者属于贵族中的最高阶层——大贵族的身份。一个与在希莱波夫隆⁸⁵ 贵族纹章中出现的乌鸦相关的传说成为此身份来源的假托, 传说其家族是来自古代的马库斯·维努斯⁸⁶。在蒂托·李维⁸⁷ 的古代作品中描写过一场决斗, 一只乌鸦在决斗中突然俯身冲下, 啄伤了扎尔的眼睛, 维努斯借此取得了胜利。这一幕场景被描绘在面向院子方向的大门门楣上。这个传说的视觉延续还出现在面向花园的浮雕门楣上, 那里展现了马库斯·维努斯胜利的场景, 以及克拉辛斯基家族的所谓的先祖乘着被

光荣与名望象征物包围着的战车来到罗马的场面。门楣上大量美德的拟人化形象有着古代特征，同时也反映了克拉辛斯基的特点。

克拉辛斯基家族历史悠久的祖屋位于马佐夫舍的克拉斯内⁸⁸，那里的教区教堂兼具家族陵寝的功能。此地还埋葬了克拉辛斯基的两位妻子——来自霍凯维齐家族的的泰莱萨⁸⁹和来自雅布沃诺夫斯基家族的雅德维加⁹⁰，克拉辛斯基为她们定制了带有镀金的金属雕像的墓碑，雕像是安德莱阿斯·马茨肯森二世⁹¹在格但斯克制作的。克拉辛斯基最重要的财产中心位于温格鲁夫，这位领主在那里主要的投资都与宗教相关。他首先投资建造了方济各会革新派教堂（1676—1693年，朱塞佩·皮奥拉，卡洛·切罗内），其时尚的装饰外观是以华沙的方济各会革新派教堂（皇家投资用做国王陵寝的教堂）为模板的。克拉辛斯基本人被埋葬于此，他还为自己建造了原始形式的几米高的纪念墓碑，这一具有代表性的波兰式墓碑象征着世俗与天国这两个世界的分界。纪念碑有着颂扬墓主人的功能，碑上墓主人的半身人像具有骑士和议员的身份特征，胸前挂着一个椭圆形盾牌，上面带有由镀金青铜铸成的刀剑等武器交叉形成的装饰物（由安德莱阿斯·马茨肯森二世制作），由天使们手持，周围是象征美德的拟人化形象及象征柯罗诺斯形象。这个主题片段与古代以盾牌型墓碑

浮雕形式展现对死者的赞扬相关，这一形象象征了灵魂升上天堂。

克拉辛斯基在温格鲁夫投资修建的教区教堂（1693—1708年，卡洛·切罗内）的创作思想中暗示着他出身于古老家族。这座教堂的外观融合了华沙方济各会革新派教堂的现代元素和带有圆塔的象征性防御形式的传统元素。在温格鲁夫的主教堂里安放着装有这位资助者心脏的骨灰盒。装饰教堂的九幅帕洛尼创作的壁画都是这位画家的巅峰之作，画中极好地运用了光线和角度的创作技巧，与教会精神相关的宗教场景展现了传播天主教信仰的努力和反新教的斗争。主祭坛上有一幅《圣母升天》画作，覆盖了封闭圣坛的整面墙。教堂里帕洛尼所作的克拉辛斯基坐姿肖像画中，这位投资者身穿贵族的深红色长袍，手指向窗户，身后是由他出资所建教堂的剪影。

在大波兰地区，莱什彻斯基郡王家族拥有颇高的经济和政治地位，一直力图竞争波兰王位的野心最终被斯塔尼斯瓦夫一世·列什琴斯基⁹²实现，他曾两次被加冕为波兰国王。后来，当他成为法国国王路易十五的女婿后，又多了一个洛兰公爵的头衔。这个家族在雷齐纳⁹³的家族府邸是一座现代形式的城堡，是为拉法乌·莱什彻斯基和公爵夫人雅布沃诺夫斯基的安娜修建的府邸（见插图9，1689—1695年，朱塞佩·S. 贝洛蒂）。这座宏伟的建筑具有当时从未见过的辉煌与庄严的内部结

构——三层高的主厅和带有两个侧翼的长廊——表现了建立者很高的社会地位和渴求登基为王的雄心。城堡的辉煌还体现在被粉饰和壁画（米开朗基罗·帕洛尼）装饰的华丽套房组合，其精美奢华程度在共和国内一时无两。

在立陶宛大公爵，不管从艺术水平还是规模上看，帕茨家族的艺术投资都是这一时期最为突出的。该家族成员在杨三世统治时期拥有立陶宛最高的官职和巨大的财富。为烘托其家族大贵族出身的形象，他们依据相似的姓氏发音，攀附上了佛罗伦萨有名的帕齐家族的传说。他们努力说服当时还活着的佛罗伦萨帕齐家族的人相信这一虚构的历史。佛罗伦萨帕齐家族的圣玛利亚·玛格达莱娜·德·帕齐⁹⁴于1669年被教皇克莱门特九世⁹⁵封为圣人。位于博热伊希切（科夫诺附近）的卡马尔多利教派教堂⁹⁶（1660—1674年）本应成为其资助建立者的陵寝，但因为立陶宛大臣克瑞什托夫·齐格蒙特·帕茨⁹⁷获得了上述圣人的圣骨匣，这里就成了崇拜这位圣人的场所（见插图10）。帕茨家族与佛罗伦萨的接触影响到覆盖教堂圆顶的六边形形状，与王室礼拜堂即佛罗伦萨的美第奇家族陵寝所在地相似。向当地传统致敬的建筑元素是有着内凹外观的塔顶，这是博罗米尼在阿尔卑斯山北部留下的最早的建筑设计实例。“帕茨山”上的建筑，是由几个建筑师参与设计的，对每个人具体的

设计环节及特点已经很难界定和描述。在博热伊希切教堂的建造中有乔万尼·B. 弗莱迪亚尼、伊西多罗·阿法伊塔、彼得罗和卡洛·普提尼等⁹⁸建筑师的参与。纲领性的建筑思想无疑是由帕茨自己确定的，他在意大利学习时对艺术知识有了透彻的了解。

建筑的内部装饰也同样是由著名的艺术家们完成的。粉饰由乔万尼·B. 梅尔利⁹⁹和他才能非凡的助手团队共同创作。而才华横溢的佛罗伦萨人帕洛尼完成了圆顶天花板、圣坛、礼拜堂、圣器收藏室和修道院内的部分壁画创作。尽管经过多次重画和重建，我们还是可以读出壁画中与教派修士和建立者的目标相连的思想纲领。关于圣母的神学内容得到了最强烈的表达，从教堂的名字“圣母玛利亚降临”就能看出这一点。在绘画和雕刻装饰中都有圣母画面，如：《圣母安眠》、《圣母升天》和《圣母加冕》。这些画作都强烈地表达了反新教思想。在壁画《帕茨人在圣布鲁诺·波尼法采面前》¹⁰⁰能够解读出建立者包含在礼拜堂的名字命名和装饰中的意图，这位圣人死于将立陶宛拉回基督教世界的努力中。这座单独的礼拜堂是献给这位圣人的，类似的还有其他小礼拜堂：献给圣罗姆阿尔德¹⁰¹——僧侣庇护者，圣玛利亚·玛格达莱娜·德·帕齐——家族守护者和圣克日什托夫——被埋葬于此的教堂建立者的庇护人。克日什托夫·帕茨自



9. 朱塞佩·S. 贝洛蒂，位于雷齐纳的莱什彻斯基府邸，1689—1695年。



10. 乔万尼·B. 弗莱迪亚尼、伊西多罗·阿法伊塔、彼得罗和卡洛·普提尼，位于博热伊希切的卡马尔多利教派教堂外景，1660—1674年间。



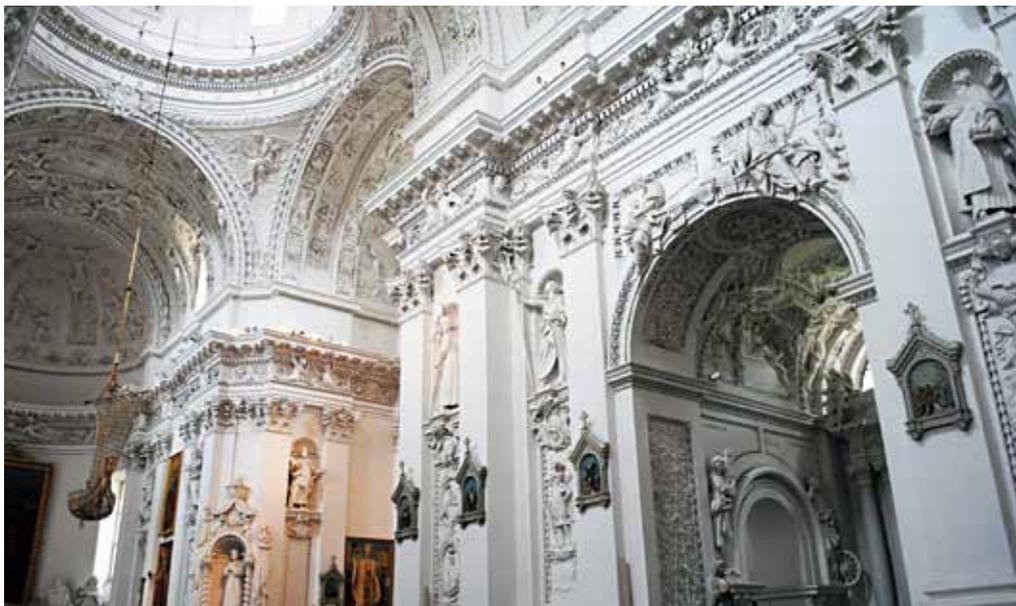
11. 米开朗基罗·帕洛尼,《圣卡齐米日圣棺开启》,约1690年,壁画,维尔纽斯/维尔诺大教堂的圣卡齐米日礼拜堂。

己和家族以这种方式为立陶宛的基督教发展做出了特别贡献。

帕洛尼完成了位于维尔纽斯/维尔诺的圣卡齐米日礼拜堂的内部装饰,这座建筑建成于瓦迪斯瓦夫四世统治时期,是立陶宛最重要的圣陵。有两幅完美的画作展现在该教堂的侧面墙上——《死去女孩的复活奇迹》和《圣卡齐米日圣棺开启》(见插图 11)。从中我们能看到形成于佛罗伦萨的博洛尼亚和 17 世纪中叶的罗马绘画以及丁托列托¹⁰²的绘画模式基础之上帕洛尼的艺术,充溢着波兰现实主义的风格。

在这些宗教绘画中出现了穿着长袍(波兰特色服装)的贵族、留有特别发型的小市民和农民等等当时真实的典型形象。

米哈乌·帕茨投资在维尔纽斯/维尔诺建造的圣彼得和圣保罗教堂的装饰从规模和艺术水平上来说都相当不凡(1666—1688年,杨·扎奥尔、乔万尼·B. 弗莱迪亚尼,见插图 12)。粉饰装修部分包括祭坛、人物雕像、圣经和赞美的场景以及其他丰富的装饰。其构思和主题是从罗马的贝尼尼、亚历山德罗·阿尔加迪和彼得罗·达·科尔托纳¹⁰³的巴洛克艺术中汲



12. 杨·扎奥尔(建筑师)、乔万尼·B. 弗莱迪亚尼(建筑师)、彼得罗·佩尔提(雕塑家)、乔瓦尼·嘉利(雕塑家)、安德烈·S. 卡坡内(雕塑家)、简·潘萨(雕塑家), 维尔纽斯/维尔诺圣彼得和圣保罗教堂, 1666—1688年, 内景。

取灵感。意大利的雕刻家彼得罗·佩尔提、乔瓦尼·嘉利、安德烈·S. 卡坡内以及简·潘萨¹⁰⁴在1677—1685年间创作的作品展现了全面的宗教价值, 包括培养美德、忏悔赎罪及为天主教信仰而战的思想, 同时反映了建立者的思想信念。帕茨被葬于教堂入口拐角的下面, “高兹达瓦”贵族纹章¹⁰⁵的图案(双百合)被多次用到装饰中。

小一些的贵族和高级别的神职人员也想纪念自己和自己的行为, 因此也会为自己定制纪念型墓葬。例如, 位于克拉科夫的圣彼得教堂中的安杰伊·特热比茨基¹⁰⁶主教纪念碑展现了瓦萨时代色彩美学的延

续性, 运用了黑白对比的大理石并配以丰富的镶金装饰, 但丰富的装饰形式, 尤其是与墓主人有关的部分则显现出罗马成熟期的巴洛克风格特色(见插图13)。

很多艺术建造的发起人, 尤其是宗教的神职人员, 不仅有主教也有级别更低的教会人员, 都表现出了很高的知识水平和对欧洲最新艺术的熟悉, 雅盖隆大学校长塞班斯提·安皮斯科尔斯基¹⁰⁷神父就是一个例子, 在他的发起和监督下完成了克拉科夫圣安娜教堂的内部粉饰装修(见插图14)。由巴尔达萨雷·丰塔纳¹⁰⁸完成了在欧洲最重要的粉饰作品之一(1693—1703

年)。艺术家和艺术投资人都很喜欢贝尔尼尼的艺术，对它的认知大多来自在罗马的停留。丰塔纳在那里学习雕塑，皮斯科夫斯基曾在罗马大学就读。他们的艺术创作主题和思想都汲取了贝尼尼艺术的营养，尤其在粉饰和绘画之间的框架下，通过运用强烈的光源、动态的造型、巨大的圣人人像而形成独特的方式，创作出巴洛克式的“神圣的戏剧”¹⁰⁹。绘画装饰是由卡洛尔·但克瓦尔特¹¹⁰（死于1704年）完成的，他出身于瑞典，完成了很多省级教堂的壁画装饰，如琴斯托霍瓦的光明山教堂和波兹南的耶稣会教堂等。

奥利瓦西多会修道院院长米哈乌·哈茨基¹¹¹将最新的巴洛克艺术风格引入了波美拉尼亚、瓦尔米亚和普鲁士地区，并投资修造了奥利瓦西多会修道院这座哥特式教堂的主祭坛（1688年，见插图15）。在象征着力量和天主教信仰能量的圣坛纪念廊柱上方，他制作完成了代表着天空云团的装饰，云团的中心位置是透光的窗户。而凯旋者教堂则表达了圣三位一体的降临以及圣施洗约翰、圣摩西和其他圣人降临的思想。巴洛克的思路源自罗马，被运用到反宗教改革的内容表达上，反对在格但斯克附近占主导地位的新教。

在杨三世统治时期的艺术发展方向主要来源于意大利模式（宗教艺术）和法国模式（世俗艺术），在接下来的时代即国王奥古斯特二世和奥古斯特三世统治时期得到了延续和发展。贵族阶层的分化使得大贵族从中分离出来，这在杨三世·索别斯基统治时期日渐凸显，这一情况对艺术也产生了影响，并在之后的几十年间持续存在，决定着波兰艺术的面貌。



13. 安杰伊·特热比茨基主教纪念碑，约1695年，克拉科夫圣彼得和圣保罗教堂。摄影：M. GRZYCHOWSKI。



15. 主祭坛，1688年，位于奥利瓦的西多会修道院。摄影：M. GRZYCHOWSKI。



14. 蒂尔曼·范·迦莫根（建筑师）、巴尔达萨雷·丰塔纳（雕塑家）、卡洛尔·但克瓦尔特（画师），克拉科夫圣安娜教堂，1693—1703年内景。摄影：M. GRZYCHOWSKI。



注 释

1. 米哈乌一世·维希尼奥维茨基: Michał I Wiśniowiecki (Michael I)
2. 丹尼尔·舒尔茨: Daniel Schultz
3. 杨·索别斯基三世: Jan III Sobieski (John III)
4. 朱塞佩·S. 贝洛蒂: Giuseppe S. Bellotti
5. 伊西多罗·阿法伊塔: Isidoro Affaita
6. 朱塞佩·皮奥拉: Giuseppe Piola
7. 彼得罗·普提尼: Pietro Putini
8. 卡洛·切罗内: Carlo Cerone
9. 乔瓦尼: Giovanni (Catenaci)
10. 乔治·卡特纳奇: Giorgio Catenaci
11. 弗朗西斯·索拉里: Francesco Solari
12. 小奥古斯汀·洛克齐: Augustyn Locci the Younger
13. 蒂尔曼·范·迦莫根: Tylman van Gameren
14. 杨·扎奥尔: Jan Zaor
15. 巴尔沃密·旺索夫斯基: Bartłomiej Wąsowski
16. 米开朗基罗·帕洛尼: Michelangelo Palloni
17. 马蒂诺·阿尔托蒙特: Martino Altomonte
18. 弗朗西斯·安东尼奥·乔尔乔利: Francesco Antonio Giorgioli
19. 乔瓦尼·巴蒂斯塔·科隆巴: Giovanni Battista Colomba
20. 耶日·艾莱乌泰尔·谢米格诺夫斯基: Jerzy Eleuter Siemiginowski
21. 杨·莱伊斯奈尔: Jan Reisner
22. 克劳德·卡洛特: Claude Callot
23. 弗朗索瓦·德波尔特: François Desportes
24. 斯泰凡·斯赫瓦奈尔: Stephan Schwaner
25. 汉斯·加斯帕尔·高茨海莱尔: Hans Gaspar Gockheller
26. 安德莱阿斯·施吕特尔: Andreas Schlüter
27. 卡洛·朱塞佩·乔尔乔利: Carlo Giuseppe Giorgioli
28. 彼得罗: Pietro (Perti)
29. 安东尼奥·G. 佩尔提: Antonio G. Perti
30. 乔万尼·M. 嘉利: Giovanni M. Galli
31. 巴尔达萨雷·丰塔纳: Baldassarre Fontana
32. 维拉努夫: Wilanów、马雷蒙特: Marymont、茹乌凯夫: Żółkiew (Zhovkva)、亚沃卢夫: Jaworów (Yavoriv)、波莫莎内: Pomorzany (Pomoriany)、兹沃楚夫: Złoczów (Zolochiv)
33. “前庭与后花园之间”格局: entre court et

jardin

34. 小奥古斯汀·洛克齐: Augustyn Locci the Younger

35. 乔万尼·斯帕奇奥: Giovanni Spazio

36. 约翰·S. 迪贝尔: Johann S. Deybel

37. 贾姆巴蒂斯塔·马里诺: Giambattista Marini

38. 安东尼奥·皮特: Antonio Perti

39. “壁画厅”: Cabinet al fresco

40. 米开朗基罗·帕洛尼: Michelangelo Palloni

41. 斯泰凡·斯赫瓦奈尔: Stephan Schwaner

42. 《自由选王》: Election、《国王加冕》: The coronation of the king、《茹拉夫诺的和解》: The conclusion of peace in Żurawno

43. 《维德诺城下之战》: Battle of Vienna、《帕尔坎城下之战》: Battle of Párkány (Parkan, Parkáň, 目前是 Štúrovo)

44. 茹乌凯夫城堡: castle in Żółkiew (Zhovkva)

45. 斯塔尼斯瓦夫·茹乌凯夫斯基: Stanisław Żółkiewski

46. 彼得·拜白尔: Piotr Beber

47. 马尔提诺·阿尔托蒙特: Martino Altomonte

48. 安德莱阿斯·斯泰赫: Andreas Stech

49. 《霍齐姆之役》: Battle of Chocim (Khotin)

50. 《维也纳之役》: Battle of Vienna

51. 《帕尔卡内之役》: Battle of Párkány (Parkan, Parkáň, 目前是 Štúrovo)

52. 西蒙·鲍古绍维奇: Szymon Boguszowicz

53. 《克乌希诺之役》: Kłuszyn (Klushino)

54. 勇敢: Fortitudo 和公正: Justitia

55. 斯塔尼斯瓦夫·达尼沃维奇: Stanisław Daniłowicz

56. 真理: Veritas 和美德: Virtus

57. 遣使会: Congregatio Missionis

58. 玛利亚·路德维卡·冈萨加: Maria Ludwika Gonzaga (Marie Louise Gonzaga, Queen of Poland)

59. 玛利亚·卡齐米拉: Maria Kazimiera (Marie Casimire Louise de La Grange d'Arquien, Queen of Poland)

60. 莱什诺的教区教堂: Parish Church in Leszno

61. 乔万尼和乔尔乔·卡特纳奇: Giovanni and Giorgio Catenaci

62. 华沙的圣方济会托钵僧教堂: Capuchin Church in Warsaw

63. 卡洛·伦纳迪: Carlo Rainaldi
64. 罗马的耶稣和圣母玛利亚教堂: Church of the Holy Names of Jesus and Mary in Rome
65. 阿斯科利-皮切诺的圣方济会托钵僧教堂: Capuchin Church in Ascoli Piceno
66. 伊西多罗·阿法伊塔: Isidoro Affaita
67. 什丘琴的皮亚里斯特会教堂: Piarists Church in Szczucin
68. 朱塞佩·皮奥拉: Giuseppe Piola
69. 温格鲁夫的方济各会革新派教堂: Church of Congregation of the Mission in Węgrów
70. 卡罗·采洛尼: Carlo Ceroni
71. 坦比哀多礼拜堂: tempietto
72. 巴尔泰尔·拉尼斯赫: Bartel Ranisch
73. 罗迈恩·德·侯根: Romeyn de Hoogh
74. 杨·切亚宁: Jan Tscherning
75. 亚历山大·塔拉索维奇: Aleksander Tarasowicz
76. 夏尔·德·拉·海: Charles de la Haye
77. 斯塔尼斯瓦夫·赫拉克留什·卢博米尔斯基: Stanisław Herakliusz Lubomirski
78. 新维希尼齐: Wiśnicz Nowy
79. 伯尔纳定修士教堂: Bernardin Church in Czerniaków
80. 卡洛·朱塞佩·乔尔乔利: Carlo Giuseppe Giorgioli
81. 弗朗西斯科·乔尔乔利: Francesco Giorgioli
82. 《圣安托尼颂歌》: Si queris miracula
83. 乔万尼·巴蒂斯塔·科隆巴: Giovanni Battista Colomba
84. 杨·多罗高斯特·克拉辛斯基: Jan Dobrogost Krasieński
85. 希莱波夫隆: Ślepowron (Polish nobility coat of arms)
86. 马库斯·维努斯: Marcus Corvinus
87. 蒂托·李维: Titus Livius
88. 克拉斯内: Krasne
89. 霍凯维齐家族的泰莱萨: Teresa née Chodkiewicz Krasieńska
90. 雅布沃诺夫斯基家族的雅德维加: Jadwiga née Jabłonowska Krasieńska
91. 安德莱阿斯·马茨肯森二世: Andreas Mackensen II
92. 斯塔尼斯瓦夫一世·列什琴斯基(洛兰公爵):

Stanisław Leszczyński (King of Poland and Duke of Lorraine)

93. 雷齐纳: Rydzyna

94. 圣玛利亚·玛格达莱娜·德·帕齐: Maria Maddalena de Pazzi

95. 教皇克莱门特九世: pope Clement IX

96. 博热伊希切的卡马尔多利教派教堂: Camaldolese Church in Pożajście (Pażaislis)

97. 克瑞什托夫·齐格蒙特·帕茨: Krzysztof Zygmunt Pac

98. 乔万尼·B. 弗莱迪亚尼: Giovanni B. Frediani、伊西多罗·阿法伊塔: Isidoro Affaita、彼得罗: Pietro 和卡洛·普提尼: Carlo Putini

99. 乔万尼·B. 梅尔利: Giovanni B. Merli

100. 《帕茨人在圣布鲁诺·波尼法采面前》: St. Bruno of Querfur

101. 圣罗姆阿尔德: St. Romuald

102. 丁托列托: Jacopo Tintoretto

103. 贝尼尼: Giovanni Lorenzo Bernini、亚历山德罗·阿尔加迪: Alessandro Algardi 和彼得罗·达·科尔托纳: Pietro da Cortona

104. 彼得罗·佩尔提: Pietro Pertì、乔瓦尼·嘉利: Giovanni Galli、安德烈·S. 卡坡内: Andrea S.

Capone 以及简·潘萨: Jan Pens

105. “高兹达瓦”贵族纹章: Gozdawa (Polish nobility coat of arms)

106. 安杰伊·特热比茨基: Andrzej Trzebicki

107. 塞班斯提·安皮斯科尔斯基: Sebastian Piskorski

108. 巴尔达萨雷·丰塔纳: Baldassarre Fontana

109. “神圣的戏剧”: teatrum sacrum (拉丁文)

110. 卡洛尔·但克瓦尔特: Karol Dankwart

111. 米哈乌·哈茨基: Michał Hacki



Chapter 7

第七章

韦丁王朝统治时期的 美术（1697—1763年）

塔德乌什·拜尔纳托维奇（建筑）

Tadeusz Bernatowicz

雅库布·希托（绘画，雕塑）

Jakub Sito

建 筑

杨三世去世之后，由于要选举新的国王，波兰的政治环境极不稳定。波兰这种贵族民主、自由选举国王的制度被俄国、瑞典、奥地利、法国和普鲁士等其他国家所利用，这些国家通过收买波兰贵族和派军队施压等手段力图使自己控制的傀儡候选人当选，以实现自己的政治目的。1697年，在俄国、奥地利、勃兰登堡的支持下，韦丁家族的萨克森选帝候奥古斯特二世被选为波兰国王。由此形成了波兰和萨克森在人员上的联合。18世纪的北方战争（1700—1721年）对于共和国的发展有着关键意义，当时的瑞典面对着由俄国、萨克森、普鲁士和丹麦组成的北方同盟联合军的围攻。波兰起初并不是矛盾斗争的任何一方，但因为它的地理位置和奥古斯特二世是萨克森的选帝侯，所以战争在波兰领土上爆发并损害着波兰的利益。

在瑞典军队战胜了萨克森和俄国军队之后（1702—1706年），奥古斯特二世被

迫退位，斯塔尼斯瓦夫一世·列什琴斯基¹被选为波兰国王。然而战争的走势因1709年波乌塔瓦战役中俄国大胜瑞典而发生了转变，奥古斯特二世再次登上波兰王位，统治波兰到1733年，而斯塔尼斯瓦夫一世·列什琴斯基离开波兰后成为神圣罗马帝国伯爵。他的女儿在1725年与法国国王路易十五结婚，在路易十五的支持下，斯塔尼斯瓦夫于1733年再次被选为波兰国王。

奥地利的政治干预和俄国的武装干涉导致了在同一时间内第二位选举国王的产生，他们推举的奥古斯特三世是死去的奥古斯特二世的儿子。列什琴斯基被迫出走法国，得到洛林大公国作为养老地。普鲁士与萨克森的七年之战加剧了共和国的动荡，这二者的盟友又分别是俄国和奥地利。波兰本来没有正式参战，但允许俄国军队进入波兰境内，使波兰更加依附于邻国。

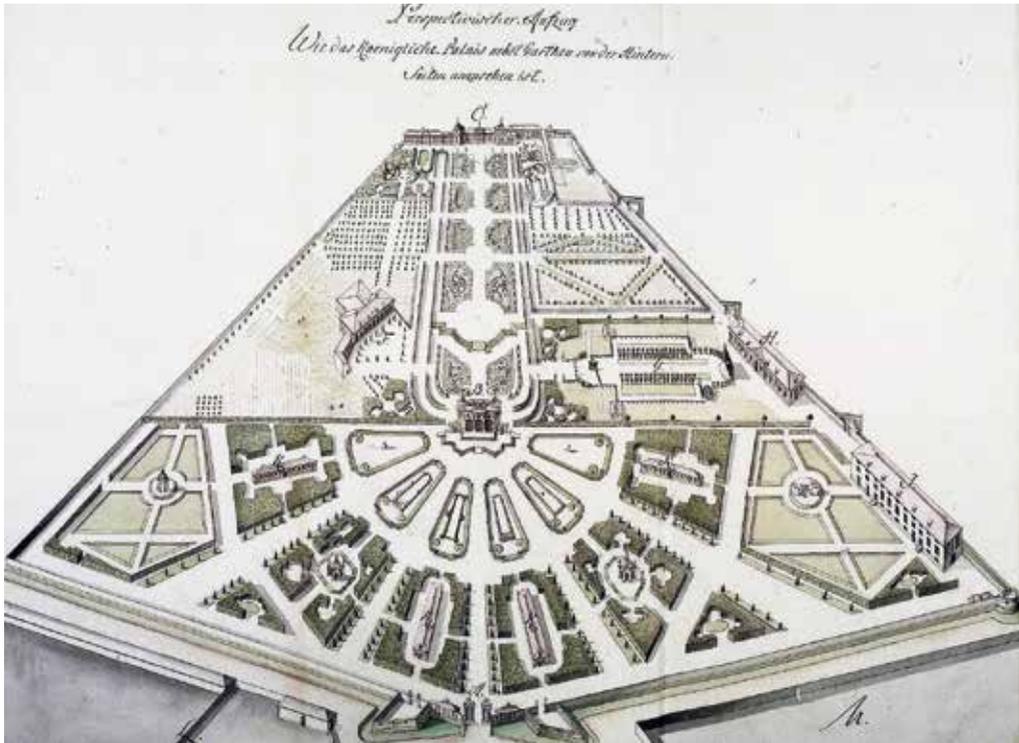
尽管从北方战争结束到七年战争开始的这段时间内，波兰在政治上非常动荡，

斗争激烈，但经济上还是表现出稳定发展的态势，大贵族愈加富有，其收入甚至有时超过国王，可谓富可敌国。这当然对建筑的发展和艺术投资活动的兴旺是非常有利的，在国王、大贵族、教会和中小贵族的慷慨投入下，艺术的发展异常迅猛。例如奥古斯特二世统治时期大贵族对建筑的兴趣与日俱增，投资建筑成为提高自己威望的一个因素。在这方面表现比较突出的有布拉尼茨克、波托茨克、拉基维乌夫、哈尔托雷斯基、卢博米尔斯基、萨皮胡夫、普热本多夫斯基、谢尼夫斯基、苏乌科夫斯基和雅布沃诺夫斯基家族。还有一个新的大贵族群体出现，他们是与国王宫廷有联系的撒克逊人，例如移民至波兰的布吕尔家族²和弗莱明家族³，随着时间的推移，他们已经逐渐波兰化。

在共和国工作的艺术家们的国籍构成发生了根本性变化。世俗建筑，尤其是住宅主要是由出身自萨克森的讲德语的建筑师设计建造的，当然也不乏来自哈布斯堡国家的奥地利、捷克和西里西亚的建筑师。他们主要是由君王雇佣到萨克森的建设部门工作的——该机构是专门为君王和萨克森的部长们实现其建设构思而设立的。他们在萨克森和波兰工作，其中最著名的建筑师有：马特乌斯·丹尼尔·珀佩尔曼⁴（1662—1737年）和他的儿子卡尔·弗里德里西·珀佩尔曼⁵（1697—1750年）、约翰·西格蒙德·德贝尔⁶

（1685—1690年间—1752年）、约翰·克里斯托夫·冯·瑙曼⁷（1664—1742年）、约翰·弗里德里西·克吕伯尔⁸（1724—1792年）、约阿希姆·丹尼尔·冯·耀和⁹（1688—1754年）和西蒙·博格米娃·楚格¹⁰（1733—1807年）等人。他们留下了几百宗国王官邸的私人改造设计方案，尤以在华沙的为多，例如乌亚兹多夫城堡¹¹、马雷蒙特宫和维拉努夫宫等等。但只有很少一部分项目和一些片段被付诸实施。由于建筑机构的设计师们集体协作，以及国王对自己创意的经常性修改，使我们很难考证那些被实施了的设计到底出自谁的手笔。

奥古斯特在华沙投资建造的被称作“萨克森中轴”¹²的宫殿-园林组合景观，具有路易十四的凡尔赛宫的魅力（由约翰·克里斯托夫·冯·瑙曼、约阿希姆·丹尼尔·冯·耀和、马特乌斯·丹尼尔·珀佩尔曼设计）。建造于1661—1664年间的财政大臣杨·A. 莫尔什廷¹³的宫殿被国王买下，成为了“萨克森中轴”建筑的中心。“萨克森中轴”先后经过奥古斯特二世（1713—1724年）和奥古斯特三世的扩建（1733—1745年，卡尔·弗里德里西·珀佩尔曼）才形成了壮观的、带有两个前院的“前庭与后花园”格局模式的府邸：一侧由一大一小前庭院构成，而另一侧是法式花园（见插图1）。花园的中轴长约340米，与法式花园的建造理念相一



1. “萨克森中轴”全景图，由铁门广场方向鸟瞰景观，早于 1757 年，原件藏于利沃夫斯杰法尼克图书馆。

致。除了将植物修剪成花圃和纵列的树墙之外，还建成了很多休闲娱乐的凉亭建筑，包括温室、射击场、歌剧院和可以举办舞会以及欣赏焰火的宏伟建筑沙龙——大厅。这座花园极其华美，在当时的欧洲也只有凡尔赛宫的花园能略胜它一筹。萨克森中轴宫殿没有能够躲过战争的摧残坚持到华沙 19 和 20 世纪的大发展。只有部分由约翰·乔治·普莱尔什¹⁴创作的摆放在花园里的巴洛克风格雕塑得以幸存，但也被改造为适应自然景观的风格形式。

1726 年，紧邻着萨克森花园建成了较小规模的蓝宫¹⁵（在 19 世纪重建后，目前被称为“扎莫伊斯基宫”¹⁶）。这座建筑是奥古斯特二世为他的亲生女儿安娜·奥热尔斯卡¹⁷投资建造的，几位萨克森建筑师约翰·西格蒙德·德贝尔、约阿希姆·丹尼尔·冯·耀和卡尔·弗里德里西·珀佩尔曼等几位萨克森建筑师为它设计了洛可可风格的造型和丰富的内部配饰。

在奥古斯特三世统治时期，华沙王宫的面貌焕然一新，成为了国王和国家议会



2. 卡尔·弗里德里西·珀佩尔曼、加塔诺·加弗里、A·索拉里，华沙皇家城堡，维斯瓦河方向外观，1739—1746年。摄影：M. GRYCHOWSKI。

的驻地。瓦萨王宫的部分重建了新的侧翼，并从北部加盖了新的部分（1739—1746年，卡尔·弗里德里西·珀佩尔曼，加塔诺·加弗里¹⁸和A·索拉里¹⁹）。宏伟的巴洛克风格的立面平台面向维斯瓦河和交通主干道，代表着波兰-立陶宛国家议会和王权的力量（见插图2）。这一思想也表现在由约翰·乔治·普莱尔什创作的雕塑装饰中，该作品由两个民族的共和国徽章、国王的印章、波兰和立陶宛的拟人形象以及四大洲的拟人形象组成。

位于共和国议会第二大城市格罗德诺的新城堡（今位于白俄罗斯境内）也是国家投资建造的，三翼式宫殿集中了王宫和议会官邸的功能（1737—1742年，C.F. 珀佩尔曼）。

萨斯基宫²⁰和它周围形成的建筑群成为18世纪共和国精英们趋之若鹜的效仿模板，各种变体形式的建筑层出不穷。建筑群采用中轴和对称的“前庭后花园”结构设计，带有安德烈·勒·诺特²¹（法国国王路易十四的御用园艺师，凡尔赛宫后



3.《奥古斯特三世统治时期华沙边界地图》，皮埃尔·里戈·德·缙尔卡伊，1762年。出自作者作品集。

花园的创作者)风格的法式后花园,宏伟壮观的大庭院成为新豪宅的显著特征。宫殿主体结构设计也成为被模仿的对象,它采用的水平结构,中间略高一些的大厅、两侧为双楼层设计的模式出现在众多新建的豪宅中。

大贵族的府邸成为他们展现自己社会地位和标榜大贵族身份的最重要的元素。与之前的时代相似,他们必须在华沙拥有一处宫殿,因为那里是议会和王宫

所在地,而在自己主要的财产中心还要拥有第二居所。在这个时期,华沙有30多座带有法式花园且外立面有着丰富装饰的洛可可风格的大型宫殿,这在皮埃尔·里戈·德·缙尔卡伊²²于1762年绘制的华沙边界地图上能够清晰地看到(见插图3)。比较壮观的宫殿有拉基维乌宫²³、布吕尔宫²⁴、穆尼什胡夫宫²⁵、恰尔托雷斯基宫²⁶、别林斯基宫²⁷、苏乌科夫斯基宫²⁸、卢博米尔斯基宫²⁹和布拉尼茨基宫³⁰等等。

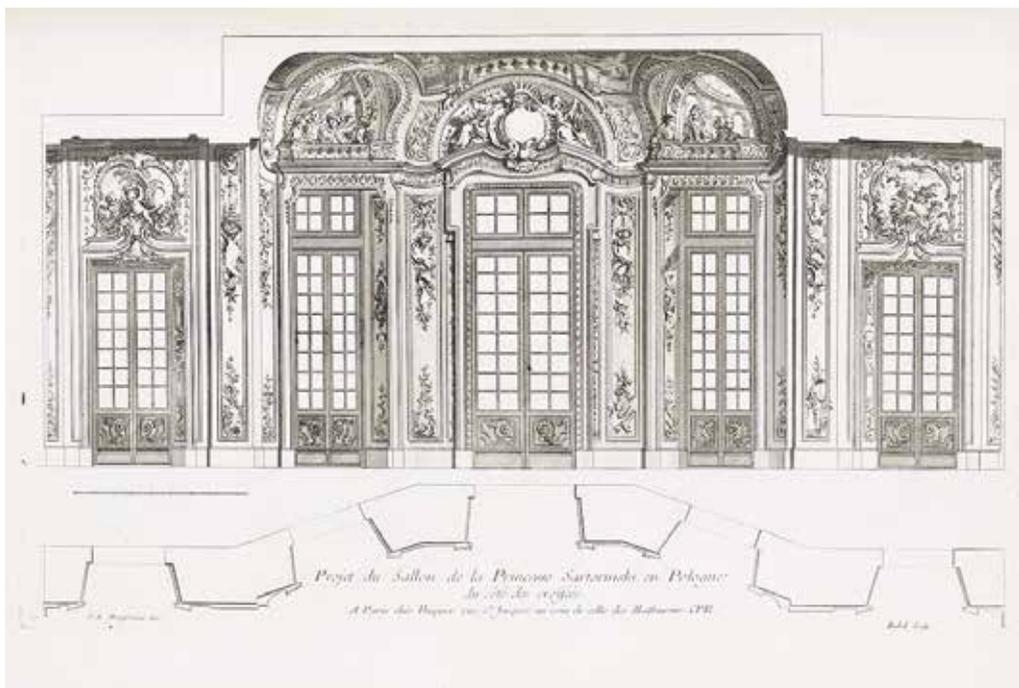


4. 约翰·西格蒙德·德贝尔，位于比亚韦斯托克的布拉尼茨基宫殿及花园，1728—1738年。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

在共和国的内陆深处地区，最辉煌的府邸要数波兰军事指挥官、出色的艺术推动者和鉴赏家杨·K. 布拉尼茨基在比亚韦斯托克的宫殿（见插图4）。在宽阔的宫殿（1728—1738年，约翰·西格蒙德·德贝尔）旁边又建造了巴洛克式花园，其装饰是在建筑师约翰·西格蒙德·德贝尔、约翰·克莱姆³¹，皮埃尔·里戈·德·缙尔盖和园林师克纳克夫斯³²的共同参与下完成的，建造工程持续了几年（1729—1771

年）。在这座府邸的雕塑装饰上，杨·赫勒佐托姆·莱德莱尔³³扮演了重要角色，他创作了约20个放置于花园内的人物雕塑和放置于宫殿的门厅位置的拉塔托尔³⁴（是忠实仆人的象征）形象。中式亭子的建造是东方元素风靡当时的反映。

萨克森建筑师们更多使用融合了法国建筑特点的装饰风格，比如木条-镶嵌装饰、假山等人造布景、带栏杆的阁楼、双重斜坡的屋顶和位于中轴线上的沙龙大厅



5. 位于普瓦维的恰尔托雷斯基宫客厅设计图，1734年，朱斯特·奥海尔·梅索尼耶，出自《朱斯特·奥海尔·梅索尼耶作品集》。出自作者作品集。

等，其建筑还有萨克森人偏爱的宏大繁复的外立面装饰。

从18世纪30年代以来，法国的建筑模式随着法国建筑师的到来而被直接带到了波兰，比较著名的法国建筑师有设计过位于切尔沃诺格勒³⁵的弗朗西斯·S.波托茨基宫的皮埃尔·里戈·德·缪尔盖，还有参与过位于布热莎内的谢尼夫斯基和恰尔托雷斯基家族宫殿设计的雅各布·德·罗格³⁶等。弗朗索瓦·布龙戴尔³⁷和查尔斯·埃蒂安·布里奇奥³⁸的作

品是最受青睐的法国式建筑样板。雅库布·丰塔纳³⁹就是根据上述两位建筑师的作品为艾乌斯塔黑·波托茨基⁴⁰设计了位于拉津-波德拉斯基的宫殿⁴¹（1750—1758年）。还有一些富丽堂皇的装修实例采用了原汁原味的法国艺术作品，比如王宫第一大臣弗朗西斯·别林斯基⁴²在华沙宫殿的办公室的装修就是直接从法国预订的全套解决方案，再如奥古斯特·恰尔托雷斯基为普瓦维宫的客厅向著名的巴黎装饰家朱斯特·奥海尔·梅索尼耶⁴³下了订单

(见插图 5)。这两部作品都因被收入到雕刻论著《朱斯特·奥海尔·梅索尼耶作品集全集》⁴⁴ (发表于 1742 至 1750 年间) 中而名噪一时。

第二种类型的府邸出现在大贵族的私人领地上, 尤其在共和国的东部地区为多, 都是继续了 17 世纪具有防御型建筑风格的城堡⁴⁵。多翼的建筑和被防护堤、堡垒所围绕封闭的庭院, 这些堤坝、堡垒具有与封建主领地和祖上兴起之地相联系的象征意义和功能。

其中最为壮观华美的还要数涅希维日⁴⁶ (今白俄罗斯境内) 宫, 这座宫殿是在米哈乌·K. 拉基维乌沃公爵 (被称为“宝贝”⁴⁷) 的倡议和紧密监督下, 在 16 世纪旧府邸基础上扩建而成。该工程断断续续施工了几十年 (1732—1759 年), 参与过的公爵家族建筑师有卡齐米日·兹达诺维奇⁴⁸、弗朗西斯·乌沃基科⁴⁹、卡罗尔·W. 塞夫费尔特⁵⁰ 和奥古斯汀·劳什科夫斯基⁵¹ (见插图 6a, b)。松散建造成的防御工事体系被融合在一个紧凑封闭的、八个组成部分的主体内。

米哈乌·K. 拉基维乌沃公爵位于奥维卡的城堡 (今在乌克兰境内) 是一座与萨克森宫类似的建筑, 它建造于 1740—1762 年间, 由建筑师、园艺师约翰·乔治·克纳科弗斯⁵² 设计实施。这两座建筑的外立面镶嵌木条分割, 与当时最新的萨克森流行风格相一致。这些目前位于乌

克兰境内的城堡当时具有居住府邸功能。位于科热茨⁵³ 的恰尔托雷斯基⁵⁴ 家族城堡 (1750—1766 年)、位于卢夫诺的卢博米尔斯基⁵⁵ 家族城堡和位于拉豪夫采的雅布沃诺夫斯基⁵⁶ 家族城堡也都是相似的例子。

在萨克森时期的共和国建筑画廊中, 新的宗教建筑呈现出无比壮观的面貌。在这个时期共建造了三千多座天主教堂, 其中 80% 是木制或者是骨骼-框架结构⁵⁷ 的。建筑活动最为频繁的是共和国东部地区, 那里是信仰东正教的白俄罗斯和乌克兰民族居住的地区。天主教会在这—地区进行了广泛的传道活动, 尤以耶稣会、常守派、多明我会和加尔默罗会最为活跃。在 1596 年的立陶宛布热希切宗教会议上完成了共和国两个民族的东仪天主教会与拉丁礼天主教会的联合, 东仪天主教会承认教皇的最高权威, 希腊天主教会 (联合教会) 宣告成立, 致使在 18 世纪建设的东正教堂与天主教堂非常相似, 被称为西方化和拉丁化现象。

数量众多的犹太教堂与这一时期出现的规模相对小—些的鞑靼人的清真寺、卡拉派亚美尼亚人教堂, 共同形成了共和国的多民族特征和多样性的建筑风格。与之相伴, 也展现出各种风格迥异的艺术方向: 出现了回归哥特-文艺复兴⁵⁸ 风格与当地建筑传统相联系的仿古现象 (东正教堂、犹太教堂); 也有继续延续早期巴洛克风格的; 但毫无疑问该时期最伟大的品



6a. 卡齐米日·兹达诺维奇、弗朗西斯·乌沃基科、卡罗尔·W·塞夫费尔特以及奥古斯汀·劳什科夫斯基，涅希维日的拉基维乌沃宫殿——外墙，1745—1759年。摄影：M. NARKIEWICZ。



6b. 卡齐米日·兹达诺维奇、弗朗西斯·乌沃基科、卡罗尔·W·塞夫费尔特以及奥古斯汀·劳什科夫斯基，涅希维日的拉基维乌沃宫殿——庭院，1745—1759年。摄影：I. SITSKO。



7. 卡茨帕尔·巴然卡，克拉科夫遣使会教堂内景，1719—1728年。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

还是与意大利流派相联系的建筑，其创作灵感来自17世纪下半叶和18世纪上半叶的意大利巴洛克风格。这一风格基于以下艺术家的创作构思发展而来：济安·贝尼尼⁵⁹、弗朗切斯科·博罗米尼⁶⁰、卡洛·拉伊纳尔迪尼洛⁶¹、瓜里诺·瓜里尼⁶²，尤其是安德烈·波佐⁶³，他的两个学生卡茨帕尔·巴然卡⁶⁴和卡尔洛·A. 巴伊⁶⁵在波兰活动，将巴洛克风格的流行推上了巅峰。

我们能够在卡茨帕尔·巴然卡（约

1680—1726年，曾就读于罗马的圣卢卡学院）的著作中读到对贝尼尼和波佐的建筑体系的成熟介绍和卓越的解释。遣使会教堂⁶⁶的外观（1719—1728年）是与奎琳岗圣安德肋教堂⁶⁷相联系的，而教堂内部（见插图7）和位于伊姆拉莫维采⁶⁸的普雷蒙特雷女修会教堂⁶⁹（1711—1726年）如出一辙，建筑师更多地利用镜像，关注光学效果。遣使会教堂里，建筑和绘画的统一与罗马的圣依格纳齐奥教堂⁷⁰有着明显的



8. 卡尔洛·A. 巴伊，华沙女探访者教堂外观，1728—1740年。摄影：P. JAMSKI。

相似性。

在波兰18世纪的后巴洛克时期的教堂建筑中，还有一类教堂特点鲜明，它们都具有廊柱外观，大多是由卡尔洛·A. 巴伊设计的（死于1744年前），这位设计师的灵感来自罗马建筑师C. 拉伊纳尔迪尼洛和彼得罗·达·科尔托纳⁷¹的作品。他的代表作有修建于1728—1740年间的一批女探访者教堂⁷²（见插图8）和华沙的奥古斯丁会教堂⁷³以及位于沃维奇⁷⁴的皮亚里斯特会教堂⁷⁵（1720—1731年）。在这些教堂的外立面上，众多的柱子与动感的凹凸墙面共同形成鲜明的明暗对比，视觉效果极具冲击力。

毕业于罗马圣卢卡学院的庞培奥·费拉里⁷⁶（1660？—1736年）是一位活跃于小波兰地区的意大利建筑师，他设计的十几座宗教建筑都运用了凹凸墙面外观，进行线性的建筑秩序表达和细节上的动感处理，利用了博罗米尼和瓜里尼作品中的主题图案，例如位于朗德⁷⁷的西多会修道院（1728—1733年）、位于奥布日茨科⁷⁸的教区教堂（1714—1728年）和位于奥温斯卡⁷⁹的西多会教堂（1720—1728年）等等。

在哈布斯堡王朝统治的奥地利、捷克和西里西亚，后巴洛克风格建筑的意义与日俱增，尤其是建筑师约翰·B. F. 冯·埃尔拉赫⁸⁰、马提亚斯·施泰⁸¹、克里斯托弗⁸²和克利安·伊格纳克·迪茨霍夫⁸³的出现，在很大程度上改变了共和国的建筑面貌，尤其在东部地区最为明显（目前的乌克兰、白俄罗斯和立陶宛地区）。他们的设计也是依据意大利巴洛克艺术风格，但大多根据当地传统和投资人的要求做了个性化修改。他们运用宏伟的双塔型外观，放弃了建筑外墙分隔的手法，自由地处理建筑秩序的比例体系，使建筑装修细节服从并适应建筑结构的要求。

由杨·德·维特⁸⁴设计（1745—1765年），位于利沃夫的多明我会教堂是一座融合了意大利和奥地利建筑灵感的精美而独特的建筑（见插图9）。在它的中心位置有一个巨大的、椭圆形穹顶，表现出与B. F. 冯·埃尔拉赫设计的维也纳的圣



9. 杨·德·维特，利沃夫多明我会教堂内景，1745—1765年。

卡洛·博罗梅奥教堂⁸⁵的相似性。外观上将巴洛克式的凹凸墙面与有着帕拉第奥渊源的粗壮巨柱相结合。其设计风格在后巴洛克的动态形式与帕拉第奥古典主义之间摆动，这是维特的宗教建筑设计的明显特征。这种特征也同样出现在其他教堂中：例如位于拜尔德楚夫⁸⁶的加尔默罗会教堂和位于卡缅涅茨-波多利斯基的大教堂⁸⁷等。

带有古典主义元素的巴洛克建筑风格流派于18世纪中期左右再度流行起来，其

势头更加锐不可挡。安东尼奥·帕拉卡⁸⁸把出现在华沙的嘉布遣会教堂的帕拉第奥风格外观形式带到共和国北部。该模式的例子有建于1748年的维谢耶⁸⁹教堂（目前位于立陶宛境内）和建于1756年的克拉斯拉瓦⁹⁰（目前位于拉脱维亚）。

保罗·安东尼·丰塔纳⁹¹对这一风格在小波兰和沃里尼亚⁹²地区的推广普及功不可没，他被帕维乌·K. 桑古什科⁹³元帅聘请来到沃里尼亚修建位于卢巴尔图夫村⁹⁴和扎斯瓦维村的宫殿⁹⁵。在他丰富的作



10. 约翰·克里斯托弗·格劳比茨，维尔纽斯/维尔诺的圣约翰教堂外观，1738—1749年。摄影：P. JAMSKI。



11. 约翰·克里斯托弗·格劳比茨，波沃茨克圣索菲亚东仪天主教大教堂外观，1748—1765年。

品中最为突出的是一系列有着中央-纵长结构的教堂，包括卢巴尔图夫教区教堂⁹⁶、位于弗沃达瓦的圣保罗修会教堂⁹⁷和位于海乌姆的皮亚里斯特会教堂⁹⁸等。教堂呈椭圆形，与宏大的穹顶连接在一起，形成了有着动感风格的北欧式双塔外观。

对立陶宛大公国的建筑风貌有着最大影响的是约翰·克里斯托弗·格劳比茨⁹⁹（约1700—1767年）。他来自西里西亚，并在哈布斯堡国家学习成为一名建筑师。在1738年维尔纽斯/维尔诺大火后，新教徒将他引入维尔纽斯/维尔诺，但他很快也得到了天主教徒和东仪天主教徒的认可。他设计建造或者改造了十几座教堂，包括维尔纽斯/维尔诺的圣约翰教堂（见插图10）、圣卡塔日娜教堂（本笃会）、圣卡齐米日教堂（耶稣会）和圣母升天教堂（遣使会）以及圣灵东正教堂等。在格劳比茨的设计中，往往运用原始的外观形式，塔和屋顶有着镂空的装饰形式，并有逐层减小的特征。假山装饰被广泛地与建筑结构相连接。尽管他受到瓜里尼、博洛米尼及迪恩特泽恩霍夫的作品影响，但他开创的富有表现力的、原始的建筑风格在立陶宛的宗教建筑中得到发扬，成为“维尔纽斯/维尔诺的巴洛克”¹⁰⁰风格的基础。

这一时期的希腊天主教堂设计出现了一种新趋势，表现为放弃带有五个或三个穹顶的拜占庭模式，而选择拉丁十字架结构的，带有一个穹顶和双塔外观的模式。

其代表有位于波沃茨克的圣索菲亚大教堂¹⁰¹（始于1748年，由J.Ch. 格劳比茨设计，见插图11）、位于维捷布斯克¹⁰²的大教堂（1743年，约瑟夫·丰塔纳¹⁰³）和位于波查尤夫¹⁰⁴的大教堂（始于1771年，戈特弗里德·霍夫曼¹⁰⁵、彼得·波莱尤夫斯基¹⁰⁶、弗朗西斯·库尔契茨基¹⁰⁷）。

拜尔纳尔德·麦莱廷¹⁰⁸以哈布斯堡的天主教建筑风格为依据，赋予了位于利沃夫的圣尤拉东仪天主教大教堂¹⁰⁹独特的形式，将东正教教堂的五穹顶体系与拉长的主体结构，以及无塔并带有雕刻装饰的外立面联系在一起，雕刻工作是由约翰·乔治·品泽完成的（见插图12）。

根植于罗马和哈布斯堡的艺术在波兰和其他国家建筑师们开创性地发展和充实下，展开了欧洲巴洛克晚期精彩的建筑篇章，在共和国的东部土地上持续到18世纪70年代初。在这个过程中，波兰的投资者和艺术庇护者扮演了重要角色。精美如画的天主教堂和东正教堂塔顶至今都是这片立陶宛大公国故土（目前的立陶宛、白俄罗斯、拉脱维亚和波兰）以及罗斯公国故土（今天的立陶宛和波兰）上的一道独特风景线。

雕塑和绘画

华沙、利沃夫、克拉科夫和格但斯克

是18世纪共和国的四个主要雕塑和绘画中心。在这两个艺术领域中，雕塑不管从创作的规模还是质量（在波兰达到未预料到的高水平），在每个城市都更占优势，尤其是在建筑装饰系统中扮演了重要角色。在18世纪的大贵族阶层——尤其是参议院里的家族——新建了大量宫殿建筑（包括将旧建筑进行现代化改造），天主教会也兴建了大量新的教堂并完成了很多旧教堂的改造翻新。参议员们以奢华装饰的豪宅来展示高贵的身份和主人的雄厚财力。还有教堂，尤其是那些更昂贵的大教堂、学院教堂和僧侣教堂，都要求具有与之相配的雕刻装饰外墙、围墙和大门。世俗和宗教建筑对内部装饰也有同样的要求。

在18世纪，首都的雕塑艺术圈规模很大，在当时的中欧首屈一指。艺术繁荣的原因与华沙的地位有关，当时的华沙是议会所在地和自由选王的地方，还是王国和大贵族们官邸所在的城市。在这一阶段涌现出近100座装饰了雕塑的大贵族宫殿。国王奥古斯特二世和奥古斯特三世投资的建筑群成为贵族宫殿的典范。这些宫殿，首先是由这两位韦丁王朝国王设计的宫殿，属于所谓“萨克森布景规划”¹¹⁰的范畴，带有雕刻装饰的花园中甚至有70个人物雕像，王宫东侧翼的外立面上带有异常丰富的雕刻装饰。雕塑家们制作完成了祭坛组雕、粉饰雕刻装饰、陵墓石雕和建筑外观上的石头人物雕像。当时华沙的景



12. 拜尔纳尔德·麦莱廷，利沃夫圣尤拉东仪天主教大教堂。摄影：P. JAMSKI。

况形成了对雕塑艺术非常有利的氛围。雕塑的生产需求是如此之大，以至于有些工作室要从首都之外请工匠过来帮工。

在“强力的”奥古斯特统治时期，华沙最重要的雕塑家是巴尔特沃米伊·米哈乌·拜尔纳托维奇¹¹¹（死于1730年）。他是一位闻名遐迩的祭坛创作者，创作的最重要的作品有位于布热希切的耶稣会教堂的祭坛（1718年）、位于沃维奇的神职修士会教堂祭坛（1719—1723年）、华沙的加尔默罗修道院祭坛、遣使会修道院祭坛和圣保罗第一隐士修会修道院（1722—1728年）祭坛、卢布林的加尔默罗会女修道院（1723—1724年）祭坛和位于谢米亚蒂切¹¹²的遣使会修道院祭坛。他无疑是位才华横溢、广受欢迎的雕塑家，不仅从事木雕、石雕创作，同时还是位善于经营、组织的管理者。他领导的大型工坊从1712年运营到1730年，是波兰在18世纪出产雕塑作品最多的工坊之一。从保留下来的作品和档案记录中可以看出，工坊采用了一种自由的手工业者雇佣合作关系，除了国内的普通雇工，还有几位成熟的、有着个性化创作特征的雕刻师加盟。他们的创作也往往表现出共同的特征，例如对于人物生动动作的空间处理，还有被称为“蛇形人体”¹¹³的强烈扭曲的人体表现形式，以及清晰的手势动作，和表达了强烈的思想感情的现实主义的面容刻画（见插图13）等等。拜尔纳托维奇工坊的雕塑作品如同



13. 巴尔特沃米伊·米哈乌·拜尔纳托维奇，华沙圣十字教堂侧祭坛圣斯坦尼斯拉夫雕塑，1722—1723年。摄影：J. SITO。

扮演了各种角色的正在祭坛舞台上表演的演员。这些形式上的特征，好像借用了某种具体的构想，反映出雕刻家在捷克布拉格所受的教育。

同样能在其作品中明显读出捷克元素的雕塑家还有约翰·乔治·普莱尔什（约1700—1774年），他是18世纪首都最著名和最有影响力的雕塑家，艺术创作达五十年之久，堪称艺坛常青树。普莱尔什的作品可以证明他对待欧洲艺术的态度要比拜尔纳托维奇和他的团队更为严肃。除了捷克风格，他还熟悉罗马17—18世纪



14. 约翰·乔治·普莱尔什，华沙皇家城堡东外墙题为《亚洲》的雕塑，照片拍摄于1939年前。摄影：GUK，波兰社会科学院艺术学院收藏。

的雕刻，并大量地借鉴氛围、风格和具体模式。作品中不难看出他从贝尼尼、安东尼奥·拉吉¹¹⁴、卡米洛·路斯科尼¹¹⁵、阿格斯提诺·科尔纳奇尼¹¹⁶这些大师作品中的具体借鉴和受益。普莱尔什作为那个时期在波兰活动的为数不多的雕塑家之一，使用著名的从卡拉拉开采的白色大理石进行创作，已经能够自如地运用这一技术。他一生中有两个最重要的艺术行动，其一是王宫侧翼新官邸的装饰（约1738—1752年），为此雕塑家完成了20多尊石雕和一

组面向维斯瓦河外墙的外观雕刻装饰（见插图14），其二是所谓的“萨克森规划”中完全超越当代的工程（一系列工程完成于约1740—1745年）。普莱尔什在后面这项工作中创作了大批花园雕塑，并拯救了几个花园中的旧雕塑，包括精美的代表一年四季的“人文自由七艺”¹¹⁷中的拟人化雕塑（见插图15）。这位艺术家创作的高峰期正值世纪中期，他当时完成了一批非常精美的、真正具有欧洲最高水平的雕塑作品，如麦赫蒂尔达·穆尼什豪娃¹¹⁸的墓碑（约1749年）和带有卡拉拉大理石雕塑的杨·塔尔沃¹¹⁹之墓（1751—1752年），以及沃维奇的神职修士会教堂（1746—1747年）和华沙的加尔默罗会和多明我会修道院的装饰，包括修道院内著名的有着《圣母玛丽亚和圣约瑟夫订婚》组图的祭坛（1748年）。普莱尔什最大的成就无疑是华沙女探访者教堂中由恰尔托雷斯基家族出资所创作的装饰，包括教堂外观顶部的七个人物石雕像和内部主祭坛以及非常有名的船形讲坛的木雕装饰。普莱尔什的艺术造诣达到了欧洲的最高水平，艺术家懂得如何完美地将中欧元素与罗马元素融合在一起。他表现出作为一名欧洲顶级雕塑家的才能，创造性地发展了贝尼尼的线条艺术，并借鉴捷克艺术中的表现主义和幻觉艺术元素，丰富了自己的创造。他的人物雕像栩栩如生，富有表现力，充满了能量和生机，同时还异常优雅。他很好



15. 约翰·乔治·普莱尔什，处于华沙萨斯基公园的雕塑作品《绘画》，约1740—1750年。摄影：J. SITO。

地掌握了解剖学，尤其在表现人体结构的完美和动作之流畅上，即使当人体被复杂而扭曲的长袍包裹时，艺术家也从未将它们从视觉中抹去。艺术家对长袍的处理倾注了很多心血，使用了高超的技巧，体现了极大的自由度，其雕塑中的衣物褶皱处理得非常具有肉感，并常常运用明暗对比手法来刻画有深度、带有装饰的皱褶，同时能将衣物轻盈甚至纤柔的特性表现得淋漓尽致。

这一时期出现在波兰东南部的的主要大城市利沃夫的洛可可风格雕塑非同寻常，对波兰这一时期的雕塑艺术领域影响深远。除了风格上的特点使然，还因为雕塑创作繁荣的持续时间长达半个多世纪之久，从18世纪40年代开始，几乎持续到19世纪初，很多大工坊留下了大量的艺术遗产，它们都有着相对较高的生产质量，并广泛存在于广大的领土范围内，从共和国的东部和南部边界，向西到维斯瓦河沿线，北部到达比亚韦斯托克附近。利沃夫雕塑学派则以其规范化的形式带给人们以惊喜。

该形式的风格语言特征首先是异常丰富的表现力，这表现在雕塑群的主构思设计上；还有单个人物的设计，大胆地寻找大块形式，解剖学在细节上得到了充分的运用，尤其体现在遮盖身体的布料褶皱部分——它完全是非传统的、抽象而独特的，仿佛人物的姿势和动作都不受重力的影响。在利沃夫的雕塑中能够看到对纹

理处理的特别方式，放弃了自然柔软的表现方式，转而采用僵硬的、脆而易折的材料来进行艺术表现。很多研究者将这种材料与水晶结构、上浆后折碎的织物进行对比，有时还与折皱的纸或者强烈弯曲的金属板对比。而该褶皱结构问题作为利沃夫学派“独有的特征”¹²⁰，最让研究者着迷。

利沃夫雕塑学派独特现象的艺术来源的问题一直未能得到充分的研究。好像它的产生根源与中欧国家出身的艺术创作家有关。在利沃夫洛可可形式的开始和持续发展阶段，被称为主角的突出贡献者是那些有着德语发音名字的来自德意志帝国的艺术家。他们是居住在利沃夫和该地区其他城市的强大移民群体，从18世纪40年代开始从事创作活动。他们之间有着密切的职业联系，有着伙伴式的或者干脆就是家族的关系。这种联系使他们以一种特殊的集体方式进行有组织的劳动，其程度是西方艺术中心所不知的。在欧洲其他地方，譬如西欧，工坊在创作工作中雇佣学徒和熟练工来独立完成雕塑作品，然而在利沃夫艺术圈内的做法是各个工坊之间会共同完成一项工作或者交换订单，甚至还会创建“雕塑行会”，也就是为实现一个大的订单而由几个工坊临时组成联合会。这无疑是前面所说的规范化风格和被西欧国家称为利沃夫学派的形成原因之一。利沃夫学派最伟大的作品是由与艺术-建筑联合会相联系的艺术家拜尔纳尔德·麦

莱廷和雕塑家约翰·乔治·品泽所创作的。这二位都在利沃夫和不远的布查齐¹²¹以及贵族米科瓦伊·波托茨基¹²²的私人城市中进行创作活动。布查齐得益于资助者及这里的艺术圈，在18世纪50年代成为了大型的建造工地和洛可可艺术的融合中心，由大概是来自捷克或者摩拉维亚的建筑师拜尔纳尔德·麦莱廷进行管理。拜尔纳尔德·麦莱廷在1745年获得了王室艺术家的头衔，他有着高尚的人格和非同一般的设计才能，作为一名管理建筑的领导者，他也充分表现出了蓬勃的活力和极高的效率。雕塑家皮塞尔¹²³（约1710—1761年）是麦莱廷的合作者和朋友，是我们这里所说的新风格的形式体系的创造者、主角和真正奠基人。他是一位在欧洲范围内最杰出的艺术家，他的才能和特殊的想象力为他在波兰18世纪雕塑史上获得了绝对特殊的地位。我们估计他来自德国南部或者捷克。他最初的作品就已经表现出成熟的创作水平，他创作的初期就以无可置疑的权威性被当地业界所认可。这位艺术家在布查齐完成了早期创作中最重要的作品——市政厅的多人物石雕装饰（1750年前）和路边的纪念碑雕塑作品“圣母无原罪”、“圣臬玻穆的若望”¹²⁴（约1750—1751年）（见插图16）。他在50年代主要为教会工作。1751—1754年间，他为利沃夫附近的豪多维查¹²⁵教堂创作了华美的装饰，约1755年创作了整个祭坛和位于普库切¹²⁶



16. 约翰·乔治·品泽，位于布查齐的《臬玻穆的若望》，照片拍摄于1939年前。摄影：A. BOCHNAK，波兰社会科学院艺术学院收藏。



17. 拜尔纳尔德·麦莱廷和约翰·乔治·品泽，豪罗登卡的遣使会教堂，主祭坛，照片拍摄于1935年前。摄影：T. NOWAKOWSKI，波兰社会科学院艺术学院收藏。

的豪罗登卡¹²⁷遣使会修道院的讲坛（见插图 17），在 1759—1761 年完成了利沃夫圣尤拉希腊天主教大教堂外观上的“马背上的圣乔治”石雕像和圣莱奥及圣亚他那修雕像。在皮塞尔最早的雕塑作品中——比如市政厅的人像和两个纪念碑——就已经展现出了艺术家高超的技艺和体现了自身典型风格特点的极强表现力：急剧的动作、紧绷的肌肉和深刻清晰并富表现力的狰狞的面部线条无不证实着这些特点；而富有动感的衣服、丰富深刻的褶皱，给人感觉就像被一阵强风吹起。在几年的时间里，皮塞尔在褶皱的处理方式上也发生了明显的改变。他在创作初期给雕塑形象的衣物布料赋予了巴洛克晚期的肉感与某种柔感，随着时间的推移他开始将它们变得越来越尖锐和立体，让人感觉那像是被极度扭曲产生褶皱的金属板。

在皮塞尔死后，他的大工坊解体了。大师工坊中最重要的遗产被他的两个最有才华和创造力的学生——安托尼·奥辛斯基¹²⁸（见插图 18）和彼得·波莱尤夫斯基¹²⁹继承，包括样品、设计和模型等。他们的巨大贡献是将皮塞尔主流创作的传统从布查齐省带到了利沃夫，并在这个大艺术中心长期定居下来，其影响辐射到整个罗塞尼亚属国。

在格但斯克雕塑家中占据突出地位的是约翰·海音里希·迈斯纳¹³⁰（1701—1770 年），他是位来自柯尼斯堡的杰出的、才

能全面的雕塑家，信仰新教。我们对他的教育背景不太清楚，大概发生在 1715—1725 年间，我们可以完全肯定他不仅是走出了属于边缘地区的家乡柯尼斯堡，而且还跨越了波罗的海沿岸。迈斯纳谙熟巴洛克成熟期和后期的欧洲雕塑风格，甚至还依赖于施吕特尔的¹³¹传统柏林风格，也受到了包括贝尼尼在内的意大利雕塑的影响。在 1726 年，艺术家来到格但斯克，在那里他作为自由的艺术大师进行创作，不受行会行规的限制。他不但向新教教会、教堂、贵族官邸和收藏家工作室提供自己的作品，还与波兰的订购者有着密切的联系，包括瓦尔米亚的阿达姆·格拉波夫斯基¹³²、亚历山大·A. 恰尔托雷斯基¹³³大公、查普斯基¹³⁴家族和穆尼舍赫¹³⁵家族等。在 1731 年建成后矗立于圣母玛利亚教堂里的约翰·冯·辛克莱¹³⁶墓上的基于方尖塔背景下精美的木雕就是迈斯纳创作的一件杰出作品，也是格但斯克最早的这类作品之一。在他创作的国王奥古斯特三世的纪念碑落成揭幕的那一刻（1752—1755 年），这位艺术家的声誉达到了前所未有的高度。整座纪念碑由卡拉拉大理石雕刻而成，摆放于阿尔图斯宫内。迈斯纳在这里多少重复了德累斯顿雕塑家约翰·坎德勒¹³⁷用陶瓷以纪念碑的形式创作小型国王雕像的做法。可惜这座纪念碑没有被保留下来，只有一些微型的复制品被欧洲各地的博物馆所收藏。在丰富的、尽管是



18. 安托尼·奥辛斯基，位于莱热斯克的伯尔纳定修士教堂主祭台一侧的雕塑《牧首麦基洗德》，1755—1756年。摄影：J. SITO。



19. 海音里希·迈斯纳，群雕《希波墨涅斯与阿塔兰塔》，约 1750 年。© 格但斯克国家博物馆。

分布分散的迈斯纳艺术遗产中，我们尤其注意到他的办公室小雕塑作品所具有的高超艺术水平，这些完全艺术化的浮雕创作大多是采用名贵的木料雕刻而成的，选材包括黄杨木、梨木、核桃木或乌木等，也有象牙材质的。这些达到了欧洲最高水平的小巧的收藏雕塑主要创作于 50 年代和 60 年代。这类作品主要被收藏于格但斯克国家博物馆（如《希波墨涅斯与阿塔兰塔》，见插图 19，《大力神海格力斯和奥姆法莱¹³⁸雕像》、《维纳斯雕像及睡觉的丘比特》），也有的被哥本哈根和汉堡等欧洲城市博物馆所收藏。得益于大师的风格形式、精致的雕刻材料和明显的情色潜在主题，他的作品在当时赢得了收藏家们的高度评价。迈斯纳有意识地将洛可可艺术的典型风格与两个世纪前流行的意大利风格主义的古典裸体铜像联系起来。

波兰的萨克森宫廷在绘画方面与德累斯顿宫廷有着密切的联系，在这个圈子中有很多画家或长期或短期地被萨克森宫廷所雇佣。他们来自不同的民族，符合宫廷国际化的特点和两个国王的艺术观点。其中比较出名的有德国人：约翰·塞缪尔·莫克¹³⁹、丹尼尔·昂斯特·普尔茨¹⁴⁰，法国人：路易·德·西尔维斯特¹⁴¹、尤利乌斯·普瓦松¹⁴²、安东尼·佩恩¹⁴³；意大利人：朱赛佩¹⁴⁴、洛伦左·罗西¹⁴⁵、乔万尼·巴蒂斯塔·佩列格里尼¹⁴⁶还有匈牙利人亚当·马纽基¹⁴⁷，他们的作品表现了自由的国际风格，具有源于

路易十四和路易十五时代的法国宫廷艺术特点。这些作品以人物肖像画为主——国王的、国王家族的、官员和朝臣的，以及与他们联系最为密切的波兰大贵族的代表们。最常见的人物形象是全身像和半身像，其形式与由路易十六的宫廷画家亚森特·里戈开创的“伟大风格”紧密相连。画中人物通常是四分之三正面朝向¹⁴⁸，姿态骄傲而高贵，一只手支撑在一边，身着西欧风格的盛装，展现英雄形象的服装也经常用到（比如使用盔甲元素），并佩戴有荣誉奖章和象征权力的标志。而女性形象是有其他的装饰元素的，比如花、扇子或动物等等。人物肖像尽管经常被描画得惟妙惟肖，线条勾勒和外貌描绘毫无偏差，但感觉没有体现出人物特点，缺乏对人物模特的深层心理特征的展现。路易·德·西尔维斯特（1676—1760年），是奥古斯特二世的官方肖像画师，他所创作的绝大多数肖像画色调光亮，很多君王的官方形象肖像画被其他人复制成质量不一的仿品（见插图20）。上面提到的几位画家，如丹尼尔·昂斯特·普尔茨、约翰·塞缪尔·莫克等，迁移到华沙并永久定居下来。后者（死于1737年）作为类型画和战争画画家被载入史册。他为奥古斯特二世作画，还创作了奥古斯特三世进华沙的隆重场景，以及一系列展现发生在华沙萨克森王宫（华沙皇宫城堡）里的各种趣事的作品。这些都是无可挑剔的绘画，画布结构布局完美，背离了以宫廷-田园式的回忆为主题的



20. 路易·德·西尔维斯特，《奥古斯特·萨三世肖像》，约1740—1750年。摄影：Z. RESZKA，©维拉努夫扬三世国王宫殿博物馆。

法国绘画风格，在细节的解析上更接近德国或荷兰绘画的类型（见插图21）。

在本土画家，西蒙·柴豪维齐¹⁴⁹（1689—1775年）是巴洛克后期的杰出代表。他漫长的一生留下了数量巨大的画作，遍布于整个波兰境内。他来自小波兰省的拉多希采¹⁵⁰，一生的大多数时间居住在华沙进行创作，有时会到立陶宛和罗塞尼亚做或长或短的停留。得益于开明的艺术资助者弗朗西斯·马克塞米廉·奥索林斯基¹⁵¹的支持，柴豪维齐开始了他的职业生涯，约1710年从克拉科夫出发到罗马学习绘画，并在这座城市中生活了近20年。他



21. 约翰·塞繆尔·莫克,《喝咖啡》,约 1730 年。摄影: A. RING, © 华沙皇家城堡博物馆。

在那里与圣卢卡美术学院圈子有着密切的联系,并在 1716 年克莱门廷斯基比赛¹⁵²中获得奖项。在台伯河畔,柴豪维齐深入全面地了解了 16—17 世纪罗马学院派绘画的伟大传统,如饥似渴地学习拉斐尔¹⁵³、卡拉齐兄弟¹⁵⁴、圭多·雷尼¹⁵⁵、卡洛·马拉塔¹⁵⁶的作品。在同时代画家中与他走得最近的有马可·贝那菲尔¹⁵⁷、贝内代托·卢蒂¹⁵⁸等人,塞巴斯蒂亚诺·孔卡¹⁵⁹是他的授业恩师。他在创作中自由地驾驭线条,经常模仿其他艺术家,尤其是 17 世纪罗马杰出的画家代表们的主题构思方案。这些与他最贴近的画家都遵循古典主义创作传统。西蒙·柴豪维齐追寻着他们的足迹运用逻辑的、透明的和平衡的结构进行创作,但并不缺乏

一定的动态。在多人物的场景中，画家将理想化了的人物构建于主事件周围，强调手势及人物间的情感联系。他的画色彩饱和、富有表现力，画家尽量避免尖锐的对比和强烈的明暗对比效果。在他的作品中占绝对主导地位的是线条绘画，注重色彩的渲染——这是罗马绘画传统不变的典型特点。柴豪维齐在波兰主要创作宗教画和贵族肖像画。其中最好的作品创作于18世纪的30、40和50年代。最重要的作品要数位于波兹南（耶稣会教堂）、凯尔采（学院教堂）、克拉科夫（玛利亚教堂，大学的学院教堂，神职修士会教堂）、维尔纽斯/维尔诺（严守派和拜访者女修道院）的巨型祭坛绘画。在他创作的黄金时期的作品中，克拉科夫玛利亚教堂的《圣阿波罗尼亚殉道》（约1745年，见插图22）是最杰出的宗教画代表作。画面中圣人被绑在柱子上，行刑者正在拔她的牙齿，伴随她的那些“观众”形象无异于戏剧舞台的背景，很难从中找出残酷无情的表情细节。主题刻画得非常艺术化，感觉更像一幕舞台剧场面，而不是现实的反映。

稍晚的时期，在克拉科夫活跃着一位可能是18世纪波兰最杰出的油画家——来自西里西亚的绿山的塔杜施·昆特兹¹⁶⁰（1732—1793年）。他与克拉科夫主教安杰伊·扎乌斯基有着联系。作为主教的资助生，他于1748—1756年来到罗马，在圣卢卡学院和法国学院学习绘画。他学成



22. 西蒙·柴豪维齐，《圣阿波罗尼亚殉道》，克拉科夫玛利亚教堂，约1745年。摄影：P. JAMSKI。

回国后为克拉科夫大教堂和其他很多教堂创作了整个系列绘画。他也为华沙作画，其中有由扎乌斯基兄弟出资的为著名的公共图书馆创作的油画《命运》（见插图23）和《艺术》，以及为女探访者教堂创作的主祭坛画《圣母访问》（1759年）。《圣母访问》拥有精美的绘图、精彩而独特的结构以及和谐的配色。鲜明的色彩、柔和的质感和画中惊人的手势寓意成为昆特兹油画的典型特点。在他的资助者去世后



23. 塔杜施·昆特兹，画作《命运》，1754年。© K. Wilczyński/ 华沙国家博物馆版权所有。





24. 雅库布·维塞尔，《弗洛里安·拉基维乌沃肖像》，1746年。© K. Wilczyński, 华沙国家博物馆版权所有。

不久，他于 1760 年离开波兰来到了罗马，之后又去了马德里，继续着他辉煌的职业生涯。

谈及格但斯克的画家圈，我们应该提到最杰出的代表雅库布·维塞尔（死于 1780 年）。这位才华横溢的肖像画家从 1736 年开始在柏林著名的佩恩（普鲁士宫廷第一画家）工作室学习。1740 年，维塞尔在格但斯克已经成为行会大师，并获得了充分的城市公民权利。他的名声已经跨越了城墙。他不仅为富有的市民和牧师创作肖像画，还为波兰许多大贵族作画。其中最有名可能要算是以怪诞¹⁶¹风格创作的海罗尼姆·弗洛里安·拉基维乌沃¹⁶²肖像画（1746 年，见插图 24）。画面的人物摆了个奇怪的姿势，穿着古怪的匈牙利骠骑兵服装，并带有戏剧性的其他配饰，被描绘得自然率真而生动，整个作品给人一种接近讽刺的幽默感。

波兰在壁画艺术方面，从来没有在规模和意义上达到意大利和哈布斯堡王朝国家的水平。18 世纪，壁画在首都华沙的出现只是顺带的事情。在奥古斯特二世的时代有一位意大利人朱塞佩·罗西¹⁶³为国王工作，他还在波兰军队总司令夫人伊丽莎白·谢尼夫斯卡位于维拉努夫宫的府邸中兼职。而在洛可可时期，严守派僧侣画家瓦伦蒂·热布罗夫斯基¹⁶⁴依赖于丰富的、富有表现力的创作形式（圣安娜教堂的壁画，1751—1753 年）（见插图 25）和



25. 瓦伦蒂·热布罗夫斯基，梦幻场——华沙圣安娜教堂壁画部分，1751—1753 年。摄影：J. SITO。

另一位在维也纳学院受过教育的塞巴斯蒂安·埃克斯坦¹⁶⁵合作，为部长海因里希·布吕尔¹⁶⁶、克拉辛斯基家族和杨·克莱门斯·布拉尼茨基¹⁶⁷等人作过画。塞巴斯蒂安的父亲弗朗西斯·格雷戈里·埃克斯坦¹⁶⁸是从布尔诺来的摩拉维亚人，主要在克拉科夫活动。在那里，他留下了位



26. 贝奈迪克特·玛祖尔凯维齐，利沃夫伯尔纳定修士教堂中殿拱顶绘画，照片拍摄于1939年前。摄影：J.KOŚCIERZA-JAWORSKI，波兰社会科学院艺术学院收藏。

于神职修士会教堂装饰拱顶上的高水准的幻觉壁画（1727年）。这种称为“幻觉装饰透视图”¹⁶⁹的绘画类型起源于17世纪的罗马并在下个世纪的中欧（包括波兰）受到了极大的欢迎。它们的设计主要基于17、18世纪之交由著名的耶稣会艺术家安德烈·波佐¹⁷⁰首创的建筑透视图画法¹⁷¹。这些画家能够很熟练地运用当时活动于波兰最大的壁画创作中心利沃夫的艺术家的创作纲要。意大利人朱塞佩·卡罗·佩德雷蒂¹⁷²约在1730—1732年间完成了高水准的利沃夫加尔默罗教堂穹顶天花板的彩绘壁画——人物形象为画面的中心，结构松散，并有梦幻般的建筑装饰框。严守派修士贝奈迪克特·玛祖尔凯维齐¹⁷³曾在众所周知的壁画创作中心博洛尼亚接受教育，他完成了利沃夫常守者修士教堂的壁画装饰，创作了第一共和国最伟大的壁画之一，其规模与哈布斯堡国家的装饰水平相当（见插图26）。主殿天花板上的彩绘采用全景画的形式，画面上成组聚集的圣人们形成了三组同心圆结构，画作伴有幻觉建筑——画出的虚构墙壁和柱子成为真实墙壁的延伸。斯塔尼斯瓦夫·斯特

罗因斯基¹⁷⁴（1719—1802年）无疑是利沃夫壁画家中最高产的一位。斯特罗因斯基拥有国王陛下御用画师的称号，这无疑是他的重要性和卓越艺术才能的佐证。他完成了利沃夫和整个罗斯省的很多教堂的装饰，如位于切尔沃诺格勒的伯尔纳定修士教堂¹⁷⁵（1756—1759年）、位于波德卡缅的多明我会教堂¹⁷⁶（1766年）、位于莱热斯克的伯尔纳定修士教堂¹⁷⁷（约1752年）等。斯特罗因斯基很好地运用幻觉装饰透视画法，其中的技巧是他从玛祖尔凯维齐（可能是他的老师）那里借鉴来的。他与上一代画家的区别在，他更偏好使用明亮的色调，他对色彩的运用接近洛可可美学的特点（见插图27）。

尽管18世纪的波兰在政治上蹶不振，但艺术文化却经历着一定的繁荣。建筑闪耀着辉煌，造型艺术也同样，尤其是雕塑艺术达到了历史上的最高水平。利沃夫和华沙工坊的作品代表了当时欧洲的最高水平，表现出与西方国家的相似性，同时又有令人惊讶的独特创意。绘画上最好的例子是与法国当代模式相似的画作（肖像画），还有意大利模式的壁画和祭坛画。波兰的晚期巴洛克和洛可可风格与古典主义风格在18世纪并存了很长一段时间。如果说后者在华沙发



27. 斯塔尼斯瓦夫·斯特罗因斯基，《圣母无原罪》，莱热斯克的伯尔纳定修士教堂圣坛壁画，约1752年。摄影：J. SITO。

展得非常顺利的话，那么传统流派则在首都之外的其他中心完全占据着统治地位，在这个世纪结束之前，随着国家的消亡，这些艺术领域也变得黯淡无光。

注 释

1. 斯塔尼斯瓦夫一世·列什琴斯基: Stanisław I Leszczyński (Stanislaus I, King of Poland, Duke of Lorraine)
2. 布吕尔家族: Brühl
3. 弗莱明家族: Flemming
4. 马特乌斯·丹尼尔·珀佩尔曼: Matthäus Daniel Pöppelmann
5. 卡尔·弗里德里西·珀佩尔曼: Carl Friedrich Pöppelmann
6. 约翰·西格蒙德·德贝尔: Johann Sigmund Deybel
7. 约翰·克里斯托夫·冯·瑙曼: Johann Christoph von Naumann
8. 约翰·弗里德里西·克吕泊尔: Johann Friedrich Knöbel
9. 约阿希姆·丹尼尔·冯·耀和: Joachim Daniel Jauch
10. 西蒙·博格米娃·楚格: Szymon Bogumił Zug
11. 乌亚兹多夫城堡: Ujazdów Castle
12. 萨克森中轴: Saxon Axis
13. 杨·A·莫尔什廷: Jan andrzej Morsztyn
14. 约翰·乔治·普莱尔什: Johann Georg Plersch
15. 蓝宫: Blue Palace
16. 扎莫伊斯基宫: Zamoyski Palace
17. 安娜·奥热尔斯卡: Anna Orzelska
18. 加塔诺·加弗里: Gaetano Chiaveri
19. 安托尼·索拉里: Antonio Solari
20. 萨斯森宫: Saxon Palace
21. 安德烈·勒·诺特: André Le Nôtre
22. 皮埃尔·里戈·德·缙尔卡伊: Pierre Ricaud de Tirregaille
23. 拉基维乌宫: Radziwiłł Palace
24. 布吕尔宫: Brühl Palace
25. 穆尼什胡夫宫: Mniszech Palace
26. 恰尔托雷斯基宫: Czartoryski Palace
27. 别林斯基宫: Family Bieliński Palace
28. 苏乌科夫斯基宫: Family Sułkowski Palace
29. 卢博米尔斯基宫: Family Lubomirski Palace
30. 布拉尼茨基宫: Family Branicki Palace
31. 约翰·克莱姆: Johann Klemm

32. 克纳克斯: Carl G. Knackfus “宝贝”、“甜心”等昵称,呼格形式。译者注。
33. 杨·赫勒佐托姆·莱德莱尔: Jan Chryzostom Redler 48. 卡齐米日·兹达诺维奇: Kazimierz Zdanowicz
34. 拉塔托尔: Rotator 49. 弗朗西斯·乌沃基科: Franciszek Wołodźko
35. 切尔沃诺格勒: Krystynopol (目前是 Chervonohrad) 50. 卡罗尔·W. 塞夫费尔特: Karol W. Seyffert
36. 雅各布·德·罗格: Jacob de Logau 51. 奥古斯汀·劳什科夫斯基: Augustyn Roszkowski
37. 弗朗索瓦·布龙戴尔: François Blondel 52. 约翰·乔治·克纳科弗斯: Johann Georg Knackfuss
38. 查尔斯·埃蒂安·布里奇奥: Charles-Étienne Briseux 53. 科热茨: Korzec (Korets)
39. 雅库布·丰塔纳: Jakub Fontana 54. 恰尔托雷斯基: Czartoryski
40. 艾乌斯塔黑·波托茨基: Eustachy Potocki 55. 卢博米尔斯基: Lubomirski
41. 拉津 - 波德拉斯基的宫殿: Palace in Radzyń Podlaski 56. 雅布沃诺夫斯基: Jabłonowski
42. 弗朗西斯·别林斯基: Franciszek Bieliński 57. 骨骼 - 框架结构: framing (construction)
43. 朱斯特·奥海尔·梅索尼耶: Juste-Aurèle Meissonier 58. 哥特 - 文艺复兴式的: gothic-renaissance
44. 《朱斯特·奥海尔·梅索尼耶作品全集》: Oeuvre de Juste-Aurèle Meissonier (法文) 59. 济安·贝尼尼: Gianlorenzo Bernini
45. 防御型宫殿: palazzo in fortezza (意大利文) 60. 弗朗切斯科·博罗米尼: Francesco Borromini
46. 涅希维日: Nieśwież (Niesvish) 61. 卡洛·拉伊纳尔迪尼洛: Carlo Rainaldi
47. 原文: Ryberiko, 口语, 可译为“亲爱的”、 62. 瓜里诺·瓜里尼: Guarino Guarini
63. 安德烈·波佐: Andrea Pozzo

64. 卡茨帕尔·巴然卡: Kacper Bazanka
65. 卡尔洛·A. 巴伊: Carlo A. Bay
66. 卡茨帕尔·巴然卡: Kacper Bazanka
67. 遣使会教堂: Missionaries Church
68. 奎琳岗圣安德肋教堂: San Andrea al Quirinale Church
69. 伊姆拉莫维采: Imbramowice
70. 普雷蒙特雷女修会教堂: Norbertines Church
71. 圣依格纳齐奥教堂: St. Ignazio Church
72. 彼得罗·达·科尔托纳: Pietro da Cortona
73. 女探访者教堂: Visitationist Church
74. 奥古斯丁会教堂: Augustinian Church
75. 沃维奇: Łowicz
76. 皮亚里斯特会: Piarists Church
77. 庞培奥·费拉里: Pompeo Ferrari
78. 朗德: Łąd
79. 奥布日茨科: Obrzycko
80. 奥温斯卡: Owińska
81. 约翰·B.F. 冯·埃尔拉赫: Johann B.F. von Erlach
82. 马提亚斯·施泰: Mattias Steinl
83. 克里斯托弗: Christoph (Dientzenhoffer)
84. 克利安·伊格纳克·迪茨霍夫: Kilian I. Dientzenhoffer
85. 杨·德·维特: Jan de Witte
86. 圣卡洛·博罗梅奥教堂: Charles Borromeo Church
87. 拜尔德楚夫: Berdyczów (Berdychiv)
88. 卡缅涅茨-波多尔斯基的大教堂: Cathedral Church in Kamieniec Podolski (Kamianets Podilskyi)
89. 安东尼奥·帕拉卡: Antonio Paracca
90. 维谢耶: Wiejsieje (Veisiejai)
91. 克拉斯拉瓦: Krasław (Krāslava)
92. 保罗·安东尼·丰塔纳: Paolo Antonio Fontana
93. 沃里尼亚: Wołyń (Volhynia), 今乌克兰境内, 历史上曾被波兰统治过。
94. 帕维乌·K. 桑古什科: Paweł K. Sanguszko
95. 卢巴尔图夫村: Lubartów
96. 扎斯瓦维村: Zasław (Zaslav)
97. 卢巴尔图夫教区教堂: Parish Church in Lubartów

98. 弗沃达瓦的圣保罗修会教堂: Pauline Church in Włodawa
99. 海乌姆的皮亚里斯特会教堂: Piarists Church in Chełm
100. 约翰·克里斯托弗·格劳比茨: Johann Christoph Glaubitz
101. 维尔纽斯/维尔诺的巴洛克: Vilna baroque (style)
102. 圣索菲亚大教堂: (Greek-Catholic) St. Sophia Cathedral Church in Polock (Polotsk)
103. 维捷布斯克: Witebsk (Vitebsk)
104. 约瑟夫·丰塔纳: Józef Fontana
105. 波查尤夫: Poczajów (Pochaiv)
106. 戈特弗里德·霍夫曼: Gottfried Hoffman
107. 彼得·波莱尤夫斯基: Piotr Polejowski
108. 弗朗西斯·库尔契茨基: Franciszek Kulczycki
109. 拜尔纳尔德·麦莱廷: Bernard Meretyn
110. 圣尤拉东仪天主合并教派大教堂: Greek-Catholic St. George (Jur) Cathedral Church
111. 萨克森布景规划: Saxon Axis
112. 巴尔特沃米伊·米哈乌·拜尔纳托维齐: Bartłomiej Michał Bernatowicz
113. 谢米亚蒂切: Siemiatycze
114. 蛇形人体: figura serpentinata (意大利文)
115. 安东尼奥·拉吉: Antonio Raggi
116. 卡米洛·路斯科尼: Camillo Rusconi
117. 阿格斯提诺·科尔纳奇尼: Agostino Cornacchini
118. “人文自由七艺”: artes liberales (拉丁文)
119. 麦赫蒂尔达·穆尼什豪娃: Mechtlyda Mniszech
120. 杨·塔尔沃: Jan Tarło
121. 独有的特征: differentia specifica (拉丁文)
122. 布查齐: Buczacz (Buchach)
123. 米科瓦伊·波托茨基: Mikołaj Potocki
124. 皮塞尔: Pinsel
125. “圣臬玻穆的若望”: St. John of Nepomuk
126. 豪多维查: Hodowica (Hodovitsa)
127. 普库切: Pokucie (Pokuttia)
128. 豪罗登卡: Horodenka
129. 安托尼·奥辛斯基: Antoni Osieński
130. 彼得·波莱尤夫斯基: Piotr Polejowski

131. 约翰·海音里希·迈斯纳: Johann Heinrich Meissner
132. 由雕塑家施吕特尔的名字: Schlüter 而来的形容词形式。
133. 阿达姆·格拉波夫斯基: Adam Grabowski
134. 亚历山大·A. 恰尔托雷斯基: Aleksander A. Czartoryski
135. 查普斯基: Czapski
136. 穆尼舍赫: Mniszech
137. 约翰·冯·辛克莱: Johann von Sinclair
138. 约翰·坎德勒: Johann Kändler
139. 约翰·塞缪尔·莫克: Johann Samuel Mock
140. 丹尼尔·昂斯特·普尔茨: Daniel Ernst Pöhlz
141. 路易·德·西尔维斯特: Louis de Silvestre
142. 尤利乌斯·普瓦松: Julius Poisson
143. 安东尼·佩恩: Antoine Pesne
144. 朱赛佩: Giuseppe (Rossi)
145. 洛伦左·罗西: Lorenzo Rossi
146. 乔万尼·巴蒂斯塔·佩列格里尼: Giovanni Battista Pellegrini
147. 亚当·马纽基: Adam Manyoki
148. 四分之三正面朝向: en trois quarte (法文)
149. 西蒙·柴豪维齐: Szymon Czechowicz
150. 拉多希采: Radoszyce
151. 弗朗西斯·马克塞米廉·奥索林斯基: Franciszek Maksymilian Ossoliński
152. 克莱门廷斯基比赛: Concorsi Clementini
153. 拉斐尔: Raffaello Santi
154. 卡拉齐兄弟: brothers (Annibale and Agostino) Carracci
155. 圭多·雷尼: Guido Reni
156. 卡洛·马拉塔: Carlo Maratta
157. 马可·贝那菲尔: Marco Benefial
158. 贝内代托·卢蒂: Benedetto Luti
159. 塞巴斯蒂亚诺·孔卡: Sebastiano Conca
160. 塔杜施·昆特兹: Tadeusz Kuntze
161. 雅库布·维塞尔: Jacob Wessel
162. 怪诞: bizarre (法文)
163. 海罗尼姆·弗洛里安·拉基维乌沃: Hieronim Florian Radziwiłł
164. 朱塞佩·罗西: Giuseppe Rossi

165. 瓦伦蒂·热布罗夫斯基: Walenty Żebrowski Church in Leżajsk
166. 塞巴斯蒂安·埃克斯坦: Sebastian Eckstein
167. 海因里希·布吕尔: Heinrich Brühl
168. 杨·克莱门斯·布拉尼茨基: Jan Klemens Branicki
169. 弗朗西斯·格雷戈里·埃克斯坦:
Franciszek Grzegorz Eckstein
170. 幻觉装饰透视画: quadratura (拉丁文)
171. 安德烈·波佐: Andrei Pozzo
172. 建筑透视图画法: Perspectiva pictorum et
architectorum (拉丁文)
173. 朱塞佩·卡罗·佩德雷蒂: Giuseppe Carlo
Pedretti
174. 贝奈迪克特·玛祖尔凯维齐: Benedykt
Mazurkiewicz
175. 斯塔尼斯瓦夫·斯特罗因斯基: Stanisław
Stroiński
176. 切尔沃诺格勒的伯尔纳定修士教堂:
Bernardine Church in Krystynopol (目前 是
Chervonograd)
177. 波德卡缅的多明我会教堂: Dominican
Church in Podkamień (Pidkamin)
178. 莱热斯克的伯尔纳定修士教堂: Bernardine





Chapter 8

第八章

斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特 特统治时期的艺术 (1764—1794 年)

克日什托夫·斯蒂凡斯基 (建筑)

Krzysztof Stefański

克日什托夫·斯泰凡斯基

Krzysztof Stefański

斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特·波尼亚托夫斯基¹在1764年当选为波兰和立陶宛大公国国王，被称为斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特，他完全改变了文化和艺术的发展方向。之前的萨克森王朝的国王们——“强力王”奥古斯特二世和奥古斯特三世，以及德国萨克森王国的选民们推行的是国际化文化，致力于欧洲文明的统一。

斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特的政治思想是反对萨尔马提亚主义的（也就是保守的波兰贵族思想，在艺术上以追求巴洛克风格为特征），他将建设文化和教育摆在首位，使王室和国家资助的社会功能得到很大的加强。在他新的资助构想中，表达了欧洲启蒙运动的思想：科学、文化、艺术和工业的发展推动教育（包括美学教育）、社会和社会意识的形成，同样也会带动国家经济和财富的增长。由国王（于1753年曾在巴黎和英国停留）和他的圈子制定的文化使命计划，集中在艺术投资、培养人才、对艺术家的优待及艺术收藏领域。斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特从奥古斯特三世

那里接手了宫廷的艺术班底，将国王和共和国第一建筑师的头衔授予雅库布·丰塔纳以及后来的米尼克·麦尔里尼²，聘任马尔切洛（马尔采利）·巴恰雷利³为第一画家，安德烈·勒·布伦⁴（1779年）第一雕塑师。巴恰雷利最终担任了美术负责人（1777年），之后又成为国王的建筑总负责人（1786年），管理着宫廷和国家的建筑及艺术活动。他善于设计建筑、绘画、装饰内部艺术作品的构思，并自己设计、制定实施方案。在他管理下形成的艺术凸显出其统一的特点和风格。

1771年，在“星期四午餐会”上开始讨论国民教育委员会的教育政策问题，该委员会是在解散了耶稣会后，在其基础上建立起来并管理教育事业的专门机构。在这个圈子里还形成了建立美术学院的计划（最初的构想是由巴恰雷利于1766年提出来的）。名为“绘画工坊”⁵的绘画宫廷学校因此诞生，由巴恰雷利担任领导（1769年），后来与由安德烈·勒·布伦领导的、名为“斯库普托尔尼亚”⁶的雕塑学校合并

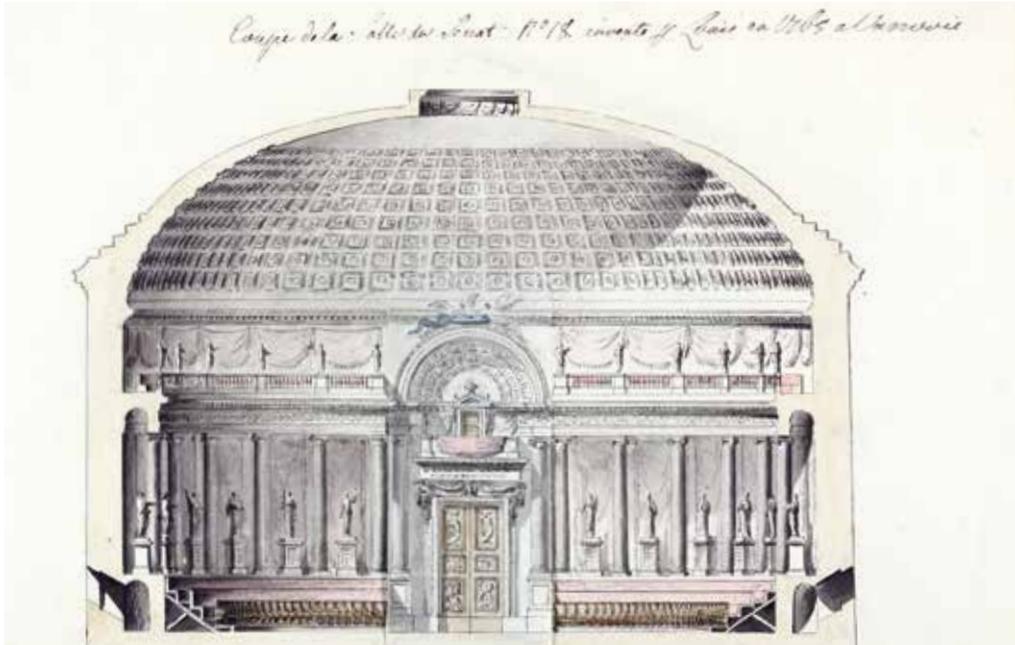
(1879年)。从1622年起，耶稣会学院开始陆续培养建筑师（包括利沃夫、波兹南、华沙、波洛次克和维尔纽斯/维尔诺等地，在维尔纽斯/维尔诺世俗化了的著名建筑师马尔钦·克纳夫斯⁷曾作为教师讲授过建筑学课程)。“骑士学校”，也就是华沙军事学校⁸也教授过建筑学（1765年），还有华沙的波兰王国工程师学校⁹和维尔纽斯/维尔诺的立陶宛工程师学校¹⁰（1789年）都曾设立过这一课程。五年后（1794年），在维尔纽斯/维尔诺中央学校¹¹（学院，后来成为大学），瓦日涅茨·古采维奇¹²（克纳夫斯的学生）创立了建筑学教研室，这意味着该领域第一个高等职业教育专业的诞生。约于1785年，另一位国王资助留学罗马的弗朗西斯·斯姆格莱维奇¹³在华沙成立了私人绘画学校。1797年，他在维尔纽斯/维尔诺大学创立了第一个波兰绘画教研室，开始了大学层面的艺术教育。

斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特收集了大量艺术品，用于培养手工工坊学校的学生们，其中包括绘画收藏（多达2000幅）、宝石及宝石装饰作品收藏、古币收藏等。他还设立了图书馆、石膏浇铸作品展室和版画作品展室。宫廷代理在国王的要求下采购了大量艺术作品，尤以购自意大利的为多。在1793年，曾计划为当代艺术成立现代博物馆。在国王和他的圈子的倡议下成立了多所加工工场，包括格劳德诺附近的编织工场以及在华沙的主要生产瓷器和青铜制品的工场。

建 筑

共和国最后一位国王统治时期，国王斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特给波兰建筑带来了转折性的改变。当他在1764年刚刚登基时，波兰土地上的主流建筑形式还是晚期巴洛克和洛可可风格，这两种风格在以利沃夫和维尔纽斯/维尔诺这类艺术中心为代表的东部地区发展得尤其繁荣。70年代建成了一些特别的晚期巴洛克风格的建筑，例如由米科瓦伊·波托茨基¹⁴出资建造的位于波查尤夫的教堂和修道院，其规模可以与德国南部和奥地利最大的修道院建筑群相媲美。但随着古典主义这一新流派从西欧开始传入，旧模式很快开始明显地走向衰退。古典主义在建筑领域主要表现为回归希腊和罗马的古典形式，也有后文艺复兴帕拉第奥式主题的回归，而在自然景观公园的建造上的感伤主义潮流则效仿英国公园的模式。国王在宣传新流派上扮演了重要角色，他通过多次出国旅行，深谙当时在法国和英国的主流趋势。统治者身边聚集了许多艺术家，为国王引入新的模式并将他定制的建筑构思付诸实现。

国王的活动中集中在华沙的两处宫殿：作为官方正式官邸的王宫和作为他私人府邸的瓦津基公园¹⁵。他登基后不久就觉得有必要重修缺乏维护的王宫，使它适用于新的需要和适应新的艺术趋势，同时还要整饬它的周围环境。斯坦尼斯瓦夫·奥古斯



1. 维克多·路易斯，重建华沙皇家城堡设计，议会大厅部分，1765年，局部。© 华沙大学图书馆图片部。

特很快就向著名的巴黎建筑师维克多·路易斯¹⁶（1731—1800年）预订了设计。王宫前面部分的扩建完成于1765年，增加了容纳议会大厅和宫廷剧院的侧翼，其内部布置也焕然一新，在之前的萨克森王朝时期，此部分是面向维斯瓦河的侧翼（见插图1——路易斯设计的一部分）。很快又有其他与国王有联系的建筑师们完成了设计工作，国王的总设计师雅库布·丰塔纳（1710—1773年）、多米尼克·麦尔里尼（1730—1797年）和艾夫拉伊姆·什莱盖尔¹⁷（1727—1783年）陆续交上了自己的设计作品。然而没有足够的资金把这些

设计全部付诸实施，因此该工程只集中在了内部装饰上。王宫在1767年遭遇大火后，被烧毁的南翼部分是最早被重建的部分，工程在丰塔纳的指挥下完工（其中有大理石厅）。然而主工程是丰塔纳去世后进行的，执行者是从北部意大利经过德累斯顿来到波兰的建筑师多米尼克·麦尔里尼。王宫的内部装饰就是他的作品，其中最重要的有国王大套房、新宝座大厅、骑士大厅、宴会大厅、欧洲君主展厅、礼拜堂等等，这些工程在1774—1786年间陆续完成。图书馆是从1782年开始新建的。有很多聚集在国王斯坦尼斯瓦夫·奥

古斯特身边的艺术家参与了王宫城堡内部装饰工程，包括：巴恰雷利、普莱尔什、勒·布伦、莫纳尔迪¹⁸等人。在宴会厅和宝座大厅的装饰中与麦尔里尼合作的还有一位来自德累斯顿，由国王庇护的建筑师杨·克里斯蒂安·卡塞泽尔¹⁹（1753—1795年）。他为宴会厅的装饰带来重要的形式：巨大的双层柱子结构。麦尔里尼为王宫的内部引入了古典主义形式，保持了轻松的装饰色调，运用了明亮的色彩——这种独特的内部装饰风格曾被称为“斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特风格”（或斯坦尼斯瓦夫风格）。可惜的是，经过如此细致重建的王宫在二战中被德国人炸毁了（见插图 2a, b）。

斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特同样关心他的私人府邸。1766年，他在华沙城边购买了乌亚兹杜夫的资产，那里有一座17世纪建造的城堡，他决定按照自己的需求改建它。几年后他又改变了主意——这座建筑太大，不太好用，也不符合时代的潮流。他决定把不大的瓦津基建筑改建为自己的府邸，这座建筑是1690年左右斯塔尼斯瓦夫·海拉克留什·卢波米尔斯基²⁰在乌亚兹杜夫的地产上建成的。乌亚兹杜夫宫被国王用作军队营房，瓦津基的扩建始于1772年，国王想按照现代的意大利别墅模式建造一座由绿地覆盖的舒适的府邸。工程交给了麦尔里尼。整个工程历时十几年，被分为了几个阶段，以前的瓦

津基宫被改造成不大的宫殿，被称为“岛上宫殿”（或者水上宫殿）。它被运河和水塘环绕，是波兰最美丽的古典主义作品之一。尤其漂亮的是宫殿的南面外立面，由麦尔里尼于1784年改建，带有柱子的游廊和向后凹进的侧翼，与路易十六时代的法国风格建筑相连（见插图 3，南侧立面）。而北侧立面则由杨·克里斯蒂安·卡塞泽尔完成，中间的廊柱设计更为认真地表达了古典主义的典型特征。卡塞泽尔与麦尔里尼的不同之处在于，前者更接近古典主义建筑形式。瓦津基内部拥有丰富的装饰，与王宫城堡的内饰相似，由同样的创作团队打造，因此也同样被当做“斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特风格”的例子（见插图 4，舞厅）。与宫殿一起改建的还有辽阔的公园，在它里面建成了一系列由麦尔里尼设计的不大的有趣建筑，例如老桔园、新警卫室（1780年）、19世纪初期的法国国王路易十八曾住过的白宫以及有着四分之一圆型侧翼的梅希莱维茨基宫²¹（是献给国王的兄弟约瑟夫·波尼亚托夫斯基大公的），还有一座于1790年由卡塞泽尔扩建的非常独特的岛上剧院，它有着半球型的观众席和类似于罗马建筑的装饰。

同一时期，在华沙边缘的公园中间建成了一系列特点相似但规模略逊的古典主义府邸建筑。这类的宫殿有如下几个例子：由麦尔里尼设计的、位于雅布沃纳²²（1779年）、为国王的兄弟——米哈乌·波



2a. 多米尼克·麦尔里尼、杨·克里斯蒂安·卡塞泽尔，华沙王宫宴会厅，1777—1781年。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

2b. 多米尼克·麦尔里尼、杨·克里斯蒂安·卡塞泽尔，华沙城堡骑士厅，1777—1781年。





3. 多米尼克·麦尔里尼，岛上宫殿——南外墙，瓦津基公园，1784年。摄影：M. GRZYCHOWSKI。



4. 杨·克里斯蒂安·卡塞泽尔，岛上宫殿内的舞会大厅，瓦津基公园，1789—1793年。摄影：H. PODDEBSKI，波兰科学院艺术学院收藏。

尼亚托夫斯基大主教²³而建的宫殿；位于那托林的奥古斯特·恰尔托雷斯基宫²⁴（1782年），由西蒙·鲍古米乌·祖格²⁵（1733—1807年）所建——该建筑师与卡塞泽尔一样都是由德累斯顿来到波兰的。位于莫科图夫的克鲁里卡尔尼亚宫²⁶（1786年）是由麦尔里尼为国王剧院的经理卡罗尔·托马斯设计建造的——这座建筑与维岑扎²⁷附近的圆厅别墅相似，圆厅别墅是著名的意大利建筑师安德烈亚·帕拉第奥的作品，其中心建筑严格遵循了文艺复兴思想和风格，1728年由威廉·肯特²⁸建造的百灵顿伯爵宅邸使这一风格风靡于18世纪。与这一风格建筑一致，克鲁里卡尔尼亚宫也是一座正方体的建筑，中间有一个带有圆形穹顶的圆形大厅。

当然在首都中心也有新建和扩建的住宅建筑。最重要的要数大主教宫的改建，工程是在1777—1783年间由大主教安托尼·奥斯特若夫斯基²⁹提议的，最初由艾夫拉伊姆·什莱盖尔主持，后来由杨·克里斯蒂安·卡塞泽尔和西蒙·鲍古米乌·祖格实施建造。宫殿主体是有着巴洛克-古典主义形式的四分之一圆形的长廊。这种结构是从安德烈亚·帕拉第奥建筑借鉴而来——从光学上大大扩展了建筑的立体面，形成了前庭院的艺术感背景。其他值得提及的建筑还有拉契斯基家族宫³⁰（1789年）和蒂什凯维楚夫宫³¹（1792年），后者是一座坚固巨大的沿街大

厦，其古典主义结构模式在首都地区广为流行。除此之外在首都还出现了具有新功能的建筑——底层是商铺，上层是公寓，这类商住一体化的建筑主要用于出租。它的出现引导了该类型建筑的新风尚，在19世纪广为普及。由什莱盖尔设计建造的彼得·泰派尔³²大楼即是一例，楼里设有银行兑换处、业主自有产权住房和出租公寓。还有由祖格在“克拉科夫郊区”街³³设计建造的被称作商场的罗塞莱尔和胡尔提格大厦³⁴（1785年）也是个明显的例子。

在国王斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特·波尼亚托夫斯基统治时期，不仅华沙在大兴土木，克拉科夫、波兹南和维尔纽斯/维尔诺等波兰其他中心城市也都建造了很多新大厦（后面再详尽阐述）。在中小城市的建筑活动也很活跃，这些建筑是在瑞典洪流战争（1656年）带来的漫长衰退期之后逐渐建造起来的。国王建立了一个旨在理顺地方政府财政和城市建设的“良好秩序委员会”³⁵，私人城市的主人也有类似举措。传统上标志着城市的重要性和财政成功的建筑是市政厅，在斯坦尼斯瓦夫时代的许多城市中心就建立了这样的建筑。其中最有意思的是位于谢德尔采³⁶的恰尔托雷斯基家族私人城市的市政厅（1773年）。其次是奥良斯基家族城市市政厅（见插图5，谢德尔采市政厅），这座建筑的设计师是毕业于罗马圣卢卡艺术学院的斯坦尼斯瓦夫·扎瓦兹基³⁷（1743—1806年）。这



5. 斯坦尼斯瓦夫·扎瓦兹基，谢德尔采市政厅，1773年。摄影：K. STEFAŃSKI。

座建筑有着高塔和中轴结构，位于市中心广阔的市场上，与教堂处在同一中轴线上。另一个值得一提的是位于波兹南市场（1787年）的警卫建筑（城市警卫队驻地），设计者是卡塞泽尔。不大的建筑有着严肃的古典主义风格的表达形式，带着大深度的柱廊，前面是托斯卡纳式柱子。

在斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特·波尼亚托夫斯基统治时期，尽管政治上国运多舛，但府邸建筑却得到了顺利发展。波兰大贵族在国家的各个地方建成了许多宫

殿，经济上得到繁荣发展的大波兰地区在这方面一枝独秀。突出的例子有位于诺加林的拉契斯基宫³⁸，建于18世纪70年代，属节俭的巴洛克风格，麦尔里尼和卡塞泽尔在1788年前后对其进行了重建；位于帕沃维采的米尔热斯基宫³⁹（1783年），由普鲁士的著名古典主义代表卡尔·哥特哈德·朗汉斯⁴⁰（1732—1808年）设计，它的内部有保留完好的舞厅，其装饰是由卡塞泽尔完成的（见插图6a, b）。在这两座宫殿中，建筑主体都带有四分之一圆形的



6a. 卡尔·哥特哈德·朗汉斯，位于帕沃维采的米尔热斯基宫，1779—1787年。摄影：W. WOLNY，波兰科学院艺术学院收藏。



6b. 杨·克里斯蒂安·卡塞泽尔、朱塞佩·阿马迪奥和朱塞佩·博西（粉刷），帕沃维采的米尔热斯基宫柱厅，1779—1783年。摄影：K. STEFANSKI，波兰科学院艺术学院收藏。

帕拉第奥式长廊。1781年由建筑师拉克鲁瓦⁴¹建造的位于共和国东部边缘的波多里亚的图利钦的波托茨基宫⁴²是一座类似规模的显赫建筑。它的主体前立面有大型廊柱，与侧翼的大规模长廊相连。

这一时期也是体现在较小规模宫殿上的古典主义典型特点形成时期。这些小宫殿多具有紧凑的外立面，被高高的房顶覆盖，主入口有三角形屋顶结构的柱子门廊，面向花园的建筑轴心有多边形的外飘窗式舞厅。高高的建筑首层具有展示功能，容纳着装饰丰富的大厅，楼上则是略显简朴但十分舒适的私人房间。这样的结构出现在位于拉措特的雅布沃诺夫斯基宫⁴³（1785年），可能是麦尔里尼的作品，还有卡塞泽尔设计的位于谢尔尼基的拉多林斯基宫⁴⁴（1788年），这两座建筑都地处大波兰地区。而改变了这一类型宫殿功能的是希拉勒·什皮罗夫斯基⁴⁵（1753—1827年），建筑师将位于马佐夫舍的小村庄的瓦里茨基宫⁴⁶的客厅布置在楼上。这种类型的宫殿也经常被称为庄园，具有更为简朴的风格特征，被广阔的公园所包围，在18世纪的最后20年和下个世纪初广为普及，成为波兰农村风光的独特元素。

前文中已经提到过，这个时期的府邸都带有公园或花园建筑。此时，不管是在波兰还是在欧洲其他地方，以自然风光为特征的英国风格公园都最为流行。这一风格回归古典主义的田园诗般

的神话主题，带有幸福与怀旧、爱情与死亡的象征元素，将大自然的情绪感觉、如诗如画的风景和自由表达的主题与感伤主义思想交织在一起。在茂密的植被掩映下，涓涓的溪流和静谧的池塘点缀在不大的公园建筑之间，与中世纪的古典元素和东方艺术元素相连。在波兰土地上出现最早的这种结构的公园建筑是弗莱明家族的恰尔托雷茨卡·伊丽莎白的位于波旺兹基的花园（1775年），它是按照乡村村落形式设计的建筑。还有的来自恰尔托雷斯基家族的卢博米利斯卡·伊丽莎白的位于莫科图夫（1776—1885年）的带有“城主之家”⁴⁷的花园，其中的佛兰德斯式凉亭和鸽子房这两个建筑出自什莱盖尔和祖格的设计。另一座华沙有名的卡齐米日的“大公街花园”⁴⁸（1776—1779年），由祖卡设计，带有“伊玛姆之家”⁴⁹、宣礼塔、中国房子和艾里塞乌姆⁵⁰（地下走廊和洞穴）。首都之外的此类公园建筑有如下例子：位于普瓦维的亚历山大公园⁵¹，1780年左右由亚历山大·奥根斯卡⁵²根据弗朗西斯·萨莱齐·萨尔诺夫斯基⁵³和西蒙·鲍古米乌·祖格的设计图重建；还有位于胡马涅的索非乌夫卡公园⁵⁴，由斯坦尼斯瓦夫·什琴斯内·波托茨基⁵⁵根据路德维克·麦特泽尔⁵⁶（1764—1848年）设计的图纸于1796年建造，是欧洲最大的建筑之一。该时期保存最好的公园要数涅波鲁夫附近的“世外桃源”⁵⁷，由普热杰茨



7. 西蒙·鲍古米乌·祖格，涅波鲁夫附近的“世外桃源”——城主府邸，约1780年。摄影：K. STEFAŃSKI。

基家族的拉杰维乌沃·海莱娜根据祖格的设计建造，建设工程始于1778年。园中有一系列有趣的古典主义和中世纪形式建筑，包括迪阿娜大殿、高架排水渠、城主府邸（见插图7）、大祭司神庙、哥特式房子等。工程在19世纪初根据来自意大利

的建筑师亨利·伊塔尔⁵⁸（1773—1850年）的设计继续进行。最后要提到由弗莱明家族的恰尔托雷茨卡·伊丽莎白提议建造的普瓦维府邸，工程开始于1796年，克里斯蒂安·彼得·艾格涅尔⁵⁹扮演了主要角色。这座建筑中最有意思的元素形成于下

个世纪之初。

在提到的这些公园里出现了英国模式和新哥特式建筑。新哥特风格也同样进入了府邸建筑中。第一座引入该风格类型的大型建筑是斯坦尼斯瓦夫·波尼亚托夫斯基大公宫殿，这座宫殿是国王的哥哥于1789年在乌克兰的科尔孙建成的，建筑中运用了尖拱形的窗户。

还应该多少关注一下该时期的宗教建筑，经过了萨克森时代的大规模教堂建设之后，教堂建筑在这个时期扮演的角色已经不再如萨克森时代那样重要了。这一领域的典型特点是回归古典主义和帕拉第奥式模式，尤其是以罗马万神殿为原型的中心建筑在当时极为流行。在斯坦尼斯瓦夫时代的早期就建成了不少重要的作品，例如由祖格设计的华沙圣三位一体福音-奥格斯堡派（路德派教会）教堂⁶⁰（1777—1779年；见插图8），它有着希腊十字架的圆形结构设计，原始的立体面形式让人联想到法国“革命派建筑师”的作品，它的中心形式也出现在乌亚兹杜夫的国王府邸教堂的很多设计中。它最初是由国王私人投资建造的，但后来被决定建成一座显赫的显示圣意的神殿，以纪念1791年通过的“五三宪法”。神殿被雅库布·库比茨基⁶¹（1758—1833年）设计成内有希腊十字架结构的八角形建筑。该设计师是麦尔里尼的学生，曾作为国王的资助生在意大利留学。俄国人的入侵使



8. 西蒙·鲍古米乌·祖格，华沙圣三位一体福音-奥格斯堡派教堂，1777—1779年。摄影：K. STEFAŃSKI。

这座建筑的建造被迫中断。

斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特时期最华丽的宗教建筑肯定非维尔纽斯/维尔诺大教堂莫属。立陶宛大公国的首都得益于马尔钦·克纳夫斯（约1740—1821年）和瓦夫日涅茨·古采维奇⁶²（1753—1798年）的积极创作而成为古典主义建筑的重要中心。克纳夫斯在维尔纽斯/维尔诺学院（后来成为大学）教授建筑学，还在那里改建了天文观察台。在他之后，古采维奇在成立于1795年的建筑学教研室任教，这个教研室是波兰共和国的首家建筑学考研室。维尔纽斯/维尔诺主教伊格纳采·马斯萨



9. 瓦夫日涅茨·古采维奇，维尔纽斯 / 维尔诺大教堂，始建于 1783 年。摄影：K. STEFAŃSKI。



10. 斯坦尼斯瓦夫·扎瓦兹基，卢波斯特罗尼的宫殿，1800 年。摄影：K. STEFAŃSKI。

尔斯基⁶³资助了古采维奇，使他能够在巴黎的路易十六时期最伟大的法国艺术家那里学习。他先后师从雅克·日梅恩·索弗洛⁶⁴和克劳德·尼古拉斯·勒杜⁶⁵，还在罗马居留过。归国后，他于1777年接手了维尔纽斯/维尔诺大教堂的修复工程。他为大教堂赋予了紧凑的中轴、几何形状的带有宏伟的正面柱列和侧面柱廊的结构（见插图9）。重要的原始形式使教堂拥有了古老的波兰土地上最纯粹的古典主义风格。古采维奇还为马斯萨尔斯基主教建造了位于维尔纽斯/维尔诺郊区的维尔基的宫殿⁶⁶（1780—1790年）。这座宫殿由克纳夫斯开始建造，但他没有完工的主要部分后来被拆除，古采维奇还改建了位于维尔纽斯/维尔诺的主教宫殿和有着正面柱廊的、原始而宏伟的市政厅。

波兰的第三次被瓜分和国家的灭亡（1795年）并没有使建造活动完全停止。在各个省里，尤其是在与普鲁士边境毗邻的大波兰地区，瓜分带来的影响相对较小，这里建造了一些宫殿，其中有斯坦尼斯瓦夫·扎瓦兹基⁶⁷为安杰伊·高仁斯基⁶⁸建造的位于希米乌夫（1797年）的宫殿⁶⁹，建筑主体的两边被帕拉第奥式画廊所包围，殿中还有亚当·密茨凯维奇的形象描绘，目前被收藏在纪念这位伟大诗人的博物馆里。扎瓦兹基也是位于卢波斯特罗尼的宫殿⁷⁰的设计师（1800年），这座为卡齐米日·斯库柴夫斯基⁷¹建造的建筑是前面

提到过的帕拉第奥式的圆顶别墅结构的完美呈现（见插图10）。

绘画和雕塑

在绘画和雕塑方面，斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特统治初期（到约1780年）同样也是一个转折时期。在他初登王位的1764年，后巴洛克和洛可可风格还是在波兰土地上占统治地位并繁盛一时，尤其是在东部地区，如利沃夫和维尔纽斯/维尔诺这样的中心城市。

利沃夫的最后—部杰出的洛可可风格的雕塑作品是由弗朗西斯·奥兰兹基⁷²于1773年创作的布吕尔的阿梅利亚·穆尼什霍娃⁷³的石棺雕塑。阿梅利亚·穆尼什霍娃是斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特的反对派奥古斯特三世大臣的女儿，她的石棺被安放在杜克拉⁷⁴的教堂内。雕像取消了宗教元素的描述（死后的生命），而是在石棺上雕刻了一位年轻女子读着书睡着了的生动形象。这座雕塑对长裙褶皱繁复而硬朗的处理和对人物形象的姿势刻画都与洛可可风格有着千丝万缕的联系，预告着感伤主义时代的结束（见插图11）。在共和国还有很多秉承洛可可风格的老一代画家在活动，其中西蒙·柴霍维奇⁷⁵是最著名的晚期巴洛克的代表画家，他创作了大量的宗教绘画和肖像画，曾在维尔纽斯/维尔诺



11. 弗朗西斯·奥兰兹基，布吕尔的阿梅利亚·穆尼什霍娃的石棺雕塑，1773年，杜克拉圣玛丽亚教堂。

积极活动过。还有一些有名的肖像画家，例如来自比亚韦斯托克的塞外斯泰尔·米雷斯⁷⁶，以及格但斯克的小约翰·贝内迪克特·霍夫曼⁷⁷和雅库布·维塞尔⁷⁸等等。18世纪80年代和90年代初出现的贵族肖像画结束了萨尔马特肖像画的传统风格创作（萨尔马特肖像画代表画家有康斯坦丁·亚力山德罗维奇⁷⁹、约瑟夫·霍伊尼茨基⁸⁰和约瑟夫·法沃尔斯基⁸¹等人），同时也出现了最初的犹太人肖像画（例如克日什托夫·拉吉维沃夫斯基⁸²创作的《哈伊卡》⁸³和《艾拉》⁸⁴，1781年）。

有一群著名的艺术家来到斯坦尼斯瓦

夫·奥古斯特国王的宫廷，来完成国王指定的创作，这些艺术家有油画家路德维克·玛尔泰阿乌、贝纳多·贝洛托，（又被称为“卡纳列托”）、杨·希齐斯沃、马尔采里·巴恰雷利、杨·鲍古米乌·普莱尔什；雕塑家雅库布·莫纳尔迪、弗朗西斯·皮茨克、安德烈·勒·布伦和版画家白尔托洛麦奥·弗里诺等人⁸⁵。

马尔切洛（马尔采利）·巴恰雷利（1731—1818年）来自意大利的罗马，曾在马可·贝那菲尔的工作室接受教育培训，于1756年与奥古斯特三世的宫廷成员一起第一次来到华沙，在那里他结识了

未来的国王斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特。当他十年后再次回到波兰首都时，受聘担任了宫廷御用画师一职，并成为宫廷绘画学校的领导人，最后在1786年成为国王建设工程的总负责人，负责监督管理王宫和瓦津基宫殿的修建工程。参加过宫廷绘画学校学习的那一代艺术家们，后来共同创造了波兰18—19世纪转折期的艺术。马尔采里·巴恰雷利曾多次用巴洛克风格的肖像画展现国王加冕时无比光辉的形象（约1768年），还有一些相对私密的肖像，如手按沙漏的有着寓意的肖像画（1793年）等。画家还为国王的父母、家人、与宫廷有密切联系的人、最重要的国家官员和宫廷贵妇们画像。他为王宫的装饰创作了神话和旧约的场景以及寓言题材的作品，其中除了赞美国王之外，还有表现启蒙运动纲领的内容——培养对国家命运负责任的态度，发展经济和社会教育（《艺术、科学、农业和贸易在斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特统治时期的繁荣》——客厅的天花板画作，1776—1777年）。他还从事历史题材绘画创作，为骑士大厅绘制了六幅有关波兰历史主题的巨大系列画作（1781—1786年）（见插图12，1621年与奥斯曼土耳其帝国签订的《霍奇姆斯基和约》⁸⁶）。他的作品体现了国王的启蒙运动教育纲领，介绍了波兰文明史，与叙事的画面相连，并补充了众多国王与名人的形象。这些画作影响了19世纪对历史的表现方

式（尤其在杨·马泰伊科的作品中）。他的作品从意大利后巴洛克的装饰性的、色彩丰富的趋势转向了法国古典主义的静态形式，色彩运用上采取冷暖色调平衡手法。在18世纪80年代的保持着暖金色和灰色调的作品中，出现了有着深入的人物心理特征表达的英国感伤主义肖像画的创作灵感。他的波兰历史绘画和波兰人肖像主题画中使用了萨尔马特主义绘画的地方传统元素。

在斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特宫廷中最有名的画家是来自威尼斯的贝纳多·贝洛托（被称为卡纳列托，1721—1780年），是著名画家安东尼奥·卡纳尔⁸⁷的外甥和学生，他从老师那里学到了表现城市建筑风光主题的绘画技巧。在德累斯顿，他曾任奥古斯特三世的宫廷画家，为维罗纳、米兰、德累斯顿、维也纳和慕尼黑等许多城市创作了非常著名的风景画。1766年贝洛托来到华沙，两年后在斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特的宫廷中获得了与其在德累斯顿时相似的地位。他为乌亚兹多夫宫（位于瓦津基宫不远处）进行绘画装饰工作时，受到乔凡尼·巴蒂斯塔·皮拉内西⁸⁸（1769—1770年）的蚀刻版画的灵感启发而创作了一系列罗马风景画。然而他最重要的作品是为王宫展示厅创作的26幅系列画和华沙及其周边全景画。其中最突出的是《从布拉格区看华沙全景图》⁸⁹（1770



12. 马尔采里·巴恰雷利，《霍奇姆斯基和约》，1782—1783年，华沙城堡骑士厅画作。摄影：A. RING、L. SANDZEWICZ，© 华沙皇家城堡 - 博物馆。

年), 展现了与布拉格区隔维斯瓦河相望的包括王宫在内的城市全景。在画面的左下角是有国王正在拜访完成作品创作的艺术家的场景。画家在华沙时期的创作特点是对建筑细节的勾画和现实主义的描绘, 以及作为陪衬的有着诸多当地元素的日常生活化的生动场景画面。《从布拉格区看华沙全景图》这幅自由奔放的风景画作品里, 极具穿透力的阳光照亮着蕴涵动感的乌云(见插图 13)。他创作了很多高水平的现实主义城市风景画以及描绘自然景观、日常生活场景的杰作, 这些作品对波兰 19 世纪的绘画产生了很大的影响。他在生命的最后时期为国王创作了许多色彩丰富、人物众多的历史画卷, 例如《耶日·奥斯索林斯基 1633 年进罗马》⁹⁰ 和《斯坦斯尼瓦夫奥古斯特当选》(1776—1768 年)。

路德维克·玛尔泰阿乌(1715—1804 年)是一位从巴黎来的法国人, 与路易·德·西尔维斯特⁹¹有着不甚紧密的联系, 是奥古斯特三世宫廷主要的萨克森画家之一, 后来到了斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特宫廷。他擅长篇幅不大、颜色亮丽的蜡笔肖像画, 比如“星期四午宴”中的参加者和宫廷贵妇们的形象。杨·希齐斯沃(1729—1804 年), 波兰人, 主要创作以河流为主题的早期浪漫主义风格的柔和风景画(见插图 14——《河岸上的渔民》, 1768 年), 他还负责王室建筑中的装饰

部分, 包括一些与中国相关的主题画作。杨·鲍古米乌·普莱尔什(1732—1817 年)是西蒙·柴霍维奇的学生, 一位杰出的装饰画画家, 创作过王宫和国王府邸的神话、战争主题壁画及阿拉伯-哥特式图案的壁画。在瓦津基公园的橘园里, 他为剧院观众席内部装饰创作了有着魔幻主义画面的观众席包厢(约 1790 年), 在白房子里创作了两幅带有中国式凉亭和富有表现力的山脉图案的中国风景画。他擅长宗教绘画、人物肖像画、风景画和事件命题绘画, 如根据 1787 年第聂伯河波-俄边境的卡尼夫的国王与叶卡特琳娜二世的会面事件而创作的《叶卡特琳娜二世离开卡尼夫》⁹², 画面以宽阔的河流、河上的小船及河对岸广袤的大草原为背景, 对西下的夕阳采用了浪漫色彩作处理(见插图 15)。这是波兰艺术中最初出现的乌克兰风景绘画, 这类题材在 19 世纪颇为流行。

在王室的雕塑家中最杰出的是安德烈·(安杰伊)·勒布伦(1737—1811 年)。他出生于巴黎, 曾在法国皇家绘画暨雕刻学院学习, 师从让·巴蒂斯特·皮加勒⁹³, 还曾在罗马的法国学院进修。他由皮加勒推荐给斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特国王, 于 1768 年来到华沙。后来在国王的资助下又到罗马继续深造(1773—1779 年), 最终成为王室第一雕塑家, 领导着王宫雕塑工作室和培养雕塑家的雕塑学校。王室工作室聚集了一批雕塑家来完成他的设计。



13. 人称“卡纳列托”的贝纳多·贝洛托，《从布拉格区看华沙全景图》，1770年，华沙王宫展示厅。摄影：A. RING、B. TROPIŁO, © 华沙皇家城堡 - 博物馆。





14. 杨·希齐斯沃,《河岸上的渔民》,1768年。© P. LIGIER/华沙国家博物馆版权所有。



15. 杨·鲍古米乌·普莱尔什,《叶卡特琳娜二世离开卡尼夫》,1787年,利沃夫艺术馆。

他在1780年前的作品与精美如画的法国雕塑相似，表现出了装饰流派的风格（尤其是皮加勒的风格），这一风格从洛可可风格派生而来，但拥有更为安静和柔和的形式。1789年之后，他创作的半身像中开始出现追求现实主义特征的、充满了表现力和心理表达的面部刻画，对历史人物的形象表现则往往与萨尔马特肖像画相联系。他在王宫和瓦津基宫留下了大量作品，主要以神话和寓言为主题，最有名的作品是位于王宫骑士大厅的“斯娃瓦”雕像（1785年）。在同一个大厅内还放置了一组波兰伟人的半身雕塑（1781—1786年，见插图16——《耶日·奥斯索林斯基半身像》）以及一些宫廷圈里的人物雕像。

另一位雕塑家雅库布·莫纳尔迪（1730—1798年之后）来自罗马，他是勒布伦的合作伙伴，他除了创作历史和当代人物肖像画之外，还根据勒布伦的模式完成了支撑着天体宇宙的柯罗诺斯神的大理石雕像，这座雕像陈列于王宫的骑士大厅内（1785/1786年，见插图17——《柯罗诺斯神雕像》）⁹⁴。来自维也纳的弗朗西斯·皮茨克（1733—1798年）是另一位从事王宫和瓦津基宫装饰的雕塑家，他的代表作是战胜了土耳其人的国王杨三世的纪念碑，摆放于瓦津基宫中（1787—1788年）。

还有两位画家兼建筑师需要单独提一下：一位是国王资助的杨·克里斯蒂



16. 安德烈·勒·布伦，《耶日·奥斯索林斯基半身像》，1781—1786年，皇家城堡骑士厅雕像。摄影：A. RING、L. SANDZEWICZ，© 华沙皇家城堡 - 博物馆。



17. 雅库布·莫纳尔迪，《柯罗诺斯神雕像》，1785/1786年，华沙城堡骑士厅塑像，约1782—1783年。摄影：M. BRONARSKI，© 华沙皇家城堡 - 博物馆。



18. 约翰·海因里希·芒茨,《位于巴乌塔的海关》,1781年。© 华沙大学图书馆图片部。

安·卡塞泽尔(1753—1795年),另一位是为国王的外甥斯坦尼斯瓦夫·波尼亚托夫斯基大公工作的约翰·海因里希·芒茨⁹⁵。杨·克里斯蒂安·卡塞泽尔来自德累斯顿,是麦尔里尼的同事,受国王的派遣去伊斯坦布尔和希腊(1776—1777年),完成了异国风景画、古迹景观画、风俗场景画和肖像画的创作,其中一幅描绘波兰使节拜访奥斯曼宫廷的记录性绘画是波兰绘画中东方题材创作的开端。三年后他又到了意大利、法国和英国(1780—1782年),从那里带回来了理想化的、明暗对比强烈的画作,如罗马神殿、意大利城市

和古迹的风景画等。约翰·海因里希·芒茨(1727—1798年)来自阿尔萨斯大区的米卢斯,曾与霍勒斯·沃波尔⁹⁶在第一座早期浪漫主义的仿哥特式建筑草莓山庄的改建的工程中合作过(1755—1760年),他游历过希腊和耶路撒冷,1778—1785年间来到波兰。画家于1781—1783年间从华沙一路旅游至第聂伯河岸的卡尼夫,到那里后不久就碰上波兰国王与沙俄女皇的会面,他当时完成了三本水彩画绘画册。画册中不但描绘了历史悠久的城市,还第一次描绘了城堡、天主教和东正教教堂、陵墓、农村、大草原以及维斯瓦河、德涅

斯特河、第聂伯河的风光，第一次以早期浪漫主义风格的视角描绘了乌克兰的大草原，还有在俄罗斯人搬离之后、克里米亚人占领之前的共和国和克里米亚汗国之间荒凉的边境地区（见插图 18——共和国与奥斯曼帝国之间《位于巴乌塔的海关》⁹⁷）（在 1787 年国王授命画家齐格蒙特·沃盖尔到波兰进行第一个“绘画之旅”）。

除了在国王庇护下的艺术家之外，还有出身于法国的油画家、水彩画家和版画家杨·彼得·诺尔布林⁹⁸（1745—1830 年），他是战争场景画家弗朗西斯科·朱塞佩·卡萨诺瓦⁹⁹和约瑟夫·马里·维恩¹⁰⁰在巴黎皇家美学学院的学生。他与亚当·恰尔托雷斯基大公和他夫人——弗莱明家族的伊丽莎白有着联系，这位大公夫人是 18 至 19 世纪转折时期最重要的波兰文化和艺术资助者。画家在 1774 年来到华沙之后完成了位于华沙城郊的波旺兹基的恰尔托雷茨基府邸的凉亭绘画装饰（于 1794 年被毁），还为著名的艺术资助者——普热杰茨基家族的拉基维乌沃·海莱娜位于沃维奇¹⁰¹附近的阿尔卡迪亚公园绘制了狄安娜神庙的古典主义天花板画《黎明》¹⁰²（1783—1785 年）。从 1785 年开始，他开办了私人学校，后来很多成名的艺术家都在这里学习过，例如水彩画家杨·普沃斯基、油画家杨·卢斯特姆以及油画和版画家亚历山大·奥尔沃夫斯基等人¹⁰³。诺尔布林的创作经历了从法国华托



19. 杨·彼得·诺尔布林，《波兰木偶》，1780—1782 年。© P. LIGIER/ 华沙国家博物馆版权所有

洛可可风格（在公园里的系列“雅宴”风格作品：《一起湖边游玩的人们》（约 1785 年）向早期浪漫主义忧伤主义风景画和现实主义风俗画题材的过渡过程。他还创作了波兰历史题材绘画，寓言及古代题材、篇幅不大的木偶剧场画作《波兰木偶》（1780—1782 年，见插图 19）。他受到伦勃朗绘画的启发，创作了动态的、用铅笔和深棕色油彩描绘的华沙日常生活画面，有集市（见插图 20——《布拉格区的集市》¹⁰⁴，约 1791 年）和典型的市民形象、犹太人和哥萨克人形象以及街道的景观，赋予了它们不同于西欧作品的色彩，回归到萨尔马特表现主义绘画的当地传统风格。



20. 杨·彼得·诺尔布林,《布拉格区的集市》,约1791年。©波兹南国家博物馆。

诺尔布林开创的波兰风俗画场景的类型对19世纪波兰绘画产生了强烈的影响。

来自意大利和法国的艺术家们在华沙扮演着关键的角色。他们已被移民化并在波兰度过自己的余生,因此也被归入波兰艺术传统流派。他们创作了不少新构思的历史画、日常风俗画面和自然风景画。

让人费解的是,在同一时期还有一批伟大的艺术家却选择离开波兰,到德国和意大利定居下来。在柏林和德国宫廷活跃着波兰出身的著名利谢夫斯基绘画家族¹⁰⁵,

他们是耶日(乔治)的后代,来自奥莱斯克¹⁰⁶(国王杨三世的官邸),这个家族的重要画家有安娜·罗齐娜·利谢夫斯卡¹⁰⁷(1713—1783年)、克雷斯蒂安·弗列德瑞赫·雷豪尔德·利谢夫斯基¹⁰⁸(1725—1794年)、安娜·多罗海阿·特海布赫·利谢夫斯基¹⁰⁹(1721—1782年)等人。在他们的作品中可以看到波兰人的肖像画和波兰图案,安娜·多罗海阿·特海布赫·利谢夫斯基创作的《斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特的典范》(1779年)即是一例。

在柏林颇有名气的达涅尔·霍多维茨基¹¹⁰（1726—1801年）来自格但斯克，是位杰出的水彩画家、插图画家和油画家。他在1746年来到柏林创作了微型肖像画和反映市民生活场景的风俗画，其创作灵感源于安东尼·华托的作品。在1757年，画家成为柏林皇家艺术学院的成员，1797年成为该学院的院长。在他创作的插图画中有不少反映波兰历史的画作。1773年，画家在格但斯克旅游期间，他描绘了贵族的生活场景画面，并为用法文写作的游记配了波兰场景插图。霍多维茨基是位启蒙主义思想的倡导者，创造了自己的绘画风格，其创作灵感受到伦勃朗、卡洛特、华托、朗克雷作品的影响，创作基于对当时现实世界的观察，他多次强调自己的波兰出身。

塔杜施·昆特兹（1733—1793年）是一位在罗马进行创作的杰出油画家，他最初与克拉科夫相关联。他的作品根植于罗马和那不勒斯学派的具有巴洛克倾向的古典主义，逐渐演变为冷色调的古典主义构思风格。他擅长创作宗教、寓言题材的作品和人物肖像画，有时会引入波兰主题。

波兰出身的最杰出的油画家当属弗朗西斯·斯姆格莱维奇（1745—1807年），他于1763—1784年间来到罗马的约翰·约阿希姆·温克尔曼¹¹¹（历史学家和艺术学家，希腊古典艺术的推动者）的圈子和油画家安东·拉斐尔·门斯¹¹²的圈子，成为古典主义

最初的代表人物之一。斯姆格莱维奇在回到华沙之后创作了《波兰历史画卷》系列作品和战争场景的画作，他与巴恰雷利和诺尔布林合作，共同创造了波兰历史题材绘画的经典名作。他还创作了世界历史画卷中难得一见的充满了辉煌的东方元素的作品（见插图21——《埃塞尔比亚国王接见波斯使节》，1785年后）。从斯姆格莱维奇在意大利和华沙创作的浪漫主义风景画和有着动感的光影对比效果的风俗画中，可以观察到浪漫主义即将开始流行的预兆。艺术家在维尔纽斯/维尔诺停留期间（约1785年）完成了一批印象主义的怀旧绘画和早期浪漫主义风格的描绘自然风光和城市古迹的画作。因此他也是除诺尔布林之外的涉及民间题材的第一人（《桌旁的克拉科夫郊区农民》）。在1790年之后，艺术家渴望扩展影响自己创作的思想体系范畴，有意识地采纳历史形式，回归到萨尔马特绘画的框架（在历史绘画和肖像画中，比如“杨·斯泰凡·盖罗伊切主教”¹¹³肖像画）

在国家灭亡前的最后几年中，艺术家们创作了丰富的象征主义的形象及政治事件画作，形成了19世纪波兰爱国主义艺术的标准。

参议员、国会议员和四年议会时期的政治活动家们的肖像画大多出自两位著名的意大利-奥地利艺术家之手。施洗者约翰·拉姆皮¹¹⁴（1751—1830年）在1787年来到华沙，为国王和议会议长斯坦尼斯



21. 弗朗西斯·斯姆格莱维奇,《埃塞尔比亚国王接见波斯使节》,晚于1785年。©立陶宛艺术博物馆,维尔纽斯/维尔诺。

瓦夫·马瓦霍夫斯基¹¹⁵以及市场联盟主席什琴斯内·波托茨基画过肖像画;另一位是约瑟夫·格拉希¹¹⁶(1758—1838年),他于1790年来到华沙,与改革阵营相联系,创作了包括波兰首领约瑟夫·波尼亚托夫斯基大公在内的英雄主义肖像画(1789年)和身着骑士



22. 约瑟夫·格拉希，《着骑士盔甲的科希秋什科》，照片来自波兹南国家博物馆档案馆。© 波兹南国家博物馆。



23. 马尔切洛·巴恰雷利,《拿沙漏的斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特肖像画》,1793年。©P. LIGIER/华沙国家博物馆。

盔甲的塔德乌什·科希秋什科戎装肖像画(1791年)(见插图22——《着骑士盔甲的科希秋什科》¹¹⁷)。

巴恰雷利创作于1793年3月的那副最著名的《拿沙漏的斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特肖像画》有着复杂的寓意。在这幅画中我们可以看到共济会象征“驱散黑暗”的图像(国王和大多数他的共事者都是共济会成员)、地球仪(世界的象征)、从头上摘下来的皇冠和放在它里面的沙漏(象征着时间的流逝和死亡的预感)。皇冠旁边是引自维吉尔的《埃涅

阿斯纪》的一句话:“寻找光明”是取自作品中的一段“……迷离的眼睛在寻找天空中的光明”¹¹⁸,这里涉及被爱人埃涅阿斯所抛弃的即将死去的王后狄多。这是一种角色替换式的象征,隐喻着斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特与卡塔叶琳娜二世之间的关系。画面中的国王幽静哀伤(被看作是农神之子),目光投向窗外电闪雷鸣的暴风雨中出现的光束,仿佛在等待着命运的宣判,表达了他在预感到国家将被第二次瓜分和自己命运的失败时坚韧的态度。在这幅肖像画完成之后,国王被迫来到位于格劳德诺的议会,宣布取消五三宪法。这幅肖像画得益于图形复制技术的应用,被作为国王的政治遗嘱很快推广开来。(见插图23——《拿沙漏的斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特肖像画》)

反映四年议会会议的画作有很多,有杨·彼得·诺尔布林绘制的《五三宪法宣誓》,还有霍多维茨基创作的水彩画《波兰新宪法》。诺尔布林和他的学生、杰出的版画家和油画家亚历山大·奥尔沃夫斯基(1777—1832年)共同创作了以波俄1792年战争和科希秋什科起义为主题的场面宏大的画作,诺尔布林还描绘了波兰和沙俄的几场战役,包括杰伦采和拉茨瓦维采城下之战、华沙起义战役(画中有绞死叛徒的场面)以及1794年俄国军队入侵时布拉格区的激战场面(布拉格区是华沙的一个地区,位于维斯瓦河东岸)。奥尔



24. 弗朗西斯·斯姆格莱维奇,《科希秋什科宣誓》,1794年,照片来自波兹南国家博物馆档案馆。©波兹南国家博物馆。

沃夫斯基则用素描手法展现了科希秋什科起义的场面，重点描绘了部队阵营和战役场景（《拉茨瓦维采城下之役》¹¹⁹ 约 1800 年）和《布拉格保卫战》（1797 年）。科希秋什科被俘的场景由普莱尔什和诺尔布林创作完成。在斯姆格莱维奇的作品中也能看到反映科希秋什科起义的画作（见插图 24——《科希秋什科宣誓》，1794 年）和寓言画（《祖国的坟墓》和《枷锁下的波兰》）。这些画作成为波兰民族转折时期的杰作，画作中出现了爱国主义艺术的象征主题——沦为殖民地的波兰被拷上枷锁，英雄首领（科希秋什科）和各阶层团结一致。这一主题在波兰被瓜分期间经常被波兰画家们所重复。

斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特统治期间留下的艺术作品是第一共和国时期和国家分裂时期的宝贵艺术遗产。当时的国家面临失去自由独立的危险，因此一直在努力进行体制变革，这也反映在艺术、艺术文化和艺术家教育领域的投入和资助上，波兰王国教育部和维尔纽斯 / 维尔诺科学学会也一直致力于此。波兰和立陶宛的历史进程、斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特宫廷的规划构想、宫廷艺术家们的创作宣传共同形成了 19 世纪波兰的民族意识。

注 释

1. 斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特·波尼亚托夫斯基: Stanisław August Poniatowski (Stanislaus Augustus Poniatowski)
2. 米尼克·麦尔里尼: Domenico (Dominik) Merlini
3. 马尔切洛(马尔采利)·巴恰雷利: Marcello (Marceli) Bacciarelli
4. 安德烈·勒·布伦: André Le Brun
5. “绘画工坊”: “Malamia” (Royal School of Painting)
6. “斯库普托尔尼亚”: “Skulptornia” (Royal School of Sculpture)
7. 马尔钦·克纳夫斯: Marcin Knafus
8. “骑士学校”即华沙军事学校: Corps of Cadets in Warsaw
9. 华沙的波兰王国工程师学校: Corps of Engineers of the Crown of the Kingdom of Poland in Warsaw
10. 维尔纽斯/维尔诺的立陶宛工程师学校: Corps of Engineers of the Grand Duchy of Lithuania in Vilna (Wilno; Vilnius)
11. 维尔纽斯/维尔诺中央学校: Principal School of the Grand Duchy of Lithuania in Vilna
12. 瓦日涅茨·古采维奇: Wawrzyniec Gucewicz
13. 弗朗西斯·斯姆格莱维奇: Franciszek Smuglewicz
14. 米科瓦伊·波托茨基: Mikołaj Potocki
15. 瓦津基公园: Łazienki Residence in Warsaw
16. 维克多·路易斯: Victor Louis
17. 艾夫拉伊姆·什莱盖尔: Efraim Szreger
18. 雅库布·莫纳尔迪: Giacomo Monaldi
19. 杨·克里斯蒂安·卡塞泽尔: Jan Chrystian Kamsetzer
20. 斯塔尼斯瓦夫·海拉克留什·卢博米爾斯基: Stanisław Herakliusz Lubomirski
21. 梅希莱维茨基宫: Myślewicki Palace in Łazienki
22. 雅布沃纳: Jabłonna
23. 米哈乌·波尼亚托夫斯基大主教: Michał Poniatowski, Primate of Poland
24. 那托林的奥古斯特·恰尔托雷斯基宫: August Czartoryski's Palace in Natolin
25. 西蒙·鲍古米乌·祖格: Szymon Bogumił Zug
26. 莫科图夫的克鲁里卡尔尼亚宫: Królikarnia Palace in Mokotów
27. 维岑扎: Vicenza

28. 威廉·肯特: William Kent
29. 安托尼·奥斯特若夫斯基: Antoni Ostrowski
30. 拉契斯基家族宫: Raczyński Palace
31. 蒂什凯维楚夫宫: Tyszkiewicz Palace
32. 彼得·泰派尔: Piotr Tepper
33. “克拉科夫郊区”街: Krakowskie Przedmieście Street
34. 罗塞莱尔和胡尔提格大厦: Roesler & Hurtig Tenement
35. “良好秩序委员会”: Commission of Boni Ordinis
36. 谢德尔采: Siedlce
37. 斯坦尼斯瓦夫·扎瓦兹基: Stanisław Zawadzki
38. 诺加林的拉契斯基宫: Raczyński Palace in Rogalin
39. 帕沃维采的米尔热斯基宫: Mielżyński Palace in Pawłowice
40. 卡尔·哥特哈德·朗汉斯: Carl Gotthardt Langhans
41. 拉克鲁瓦: Lacroix
42. 图利钦的波托茨基宫: Potocki Palace in Tulczyn (Tulchin)
43. 拉措特的雅布沃诺夫斯基宫: Jabłonowski Palace in Racot
44. 谢尔尼基的拉多林斯基宫: Radoliński Palace in Sierniki
45. 希拉勒·什皮罗夫斯基: Hilary Szpilowski
46. 瓦里茨基宫: Walicki's Palace
47. “城主之家”: Murgrave's House
48. “大公街花园”: Garden in Książęce
49. “伊玛姆之家”: Imam House
50. 艾里塞乌姆: Eliseum
51. 普瓦维的亚历山大公园: Aleksandria Garden in Puławy
52. 亚历山大·奥根斯卡: Aleksandra Ogińska
53. 弗朗西斯·萨莱齐·萨尔诺夫斯基: Franciszek Salezy Sarnowski
54. 胡马涅的索菲乌夫卡公园: Zofiówka Garden in Human
55. 斯坦尼斯瓦夫·什琴斯内·波托茨基: Stanisław Szczęśny Potocki
56. 路德维克·麦特泽尔: Ludwik Metzell
57. 涅波鲁夫附近的世外桃源: Arkadia near

Nieborów

58. 亨利·伊塔尔: Henryk Ittar

59. 克里斯蒂安·彼得·艾格涅尔: Chrystian Piotr Aigner

60. 华沙圣三位一体福音 - 奥格斯堡派教堂: The Holy Trinity Lutheran Church in Warsaw

61. 雅库布·库比茨基: Jakub Kubicki

62. 瓦夫日涅茨·古采维奇: Wawrzyniec Gucewicz

63. 伊格纳采·马斯萨夫斯基: Ignacy Massalski

64. 雅克-日梅恩·索弗洛: Jacques Germain Soufflot

65. 克劳德·尼古拉斯·勒杜: Claude Nicholas Ledoux

66. 维尔基的宫殿: Palace in Werki (Verké)

67. 斯坦尼斯瓦夫·扎瓦兹基: Stanisław Zawadzki

68. 安杰伊·高仁斯基: Andrzej Gorzeński

69. 希米乌夫的宫殿: Palace in Śmiełów

70. 卢波斯特罗尼的宫殿: Palace in Lubostroń

71. 卡齐米日·斯库柴夫斯基: Kazimierz Skórzewski

72. 弗朗西斯·奥兰兹基: Franciszek Olędzki

73. 布吕尔的阿梅利亚·穆尼什霍娃: Amelia neé Brühl Mniszech

74. 杜克拉: Dukla

75. 西蒙·柴霍维奇: Szymon Czechowicz

76. 塞外斯泰尔·米雷斯: Sylwester Mirys

77. 小约翰·贝内迪克特·霍夫曼: Johann Benedikt Hoffmann the Younger

78. 雅库布·维塞尔: Jakub Wessel

79. 康斯坦丁·亚力山德罗维奇: Konstanty Aleksandrowicz

80. 约瑟夫·霍伊尼茨基: Józef Chojnicki

81. 约瑟夫·法沃尔斯基: Józef Faworski

82. 克日什托夫·拉吉维沃夫斯基: Krzysztof Radziwiłowski

83. 《哈伊卡》: Chajka

84. 《艾拉》: Ella

85. 路德维克·玛尔泰阿乌: Ludwik Marteau、
贝纳多·贝洛托: Bernardo Bellotto, 被称为“卡纳列托” Canaletto (Bernardo Bellotto called Canaletto)、
杨·希齐斯沃: Jan Ścisło、
马尔切洛(马尔利利)·巴恰雷利: Marceli

- (Marcello) Bacciarelli、杨·鲍古米乌·普莱尔什: Jan Bogumił Piersch; 雕塑家雅库布·莫纳尔迪: Giacomo (Jakub) Monaldi、弗朗西斯·皮茨克: Franciszek Pinck、安德烈·勒·布伦: André Le Brun 和版画家白尔托洛麦奥·弗里诺: Bartolomeo Folino
86. 《霍奇姆斯基和约》: Chocim (Khotyn)
87. 安东尼奥·卡纳尔: Antonio Canal
88. 乔凡尼·巴蒂斯塔·皮拉内西: Gian Battista Piranesi
89. 《从布拉格区看华沙全景图》: View of Warsaw from Praga
90. 《耶日·奥斯索林斯基 1633 年进罗马》: Jerzy Ossoliński
91. 路易·德·西尔维斯特: Louis de Silvestre
92. 《叶卡特琳娜二世离开卡尼夫》: Catherine II, also known as Catherine the Great; Kaniów (Kaniv)
93. 让·巴蒂斯特·皮加勒: Jean-Baptiste Pigalle
94. 《柯罗诺斯神雕像》: Chronos
95. 约翰·海因里希·芒茨: Johann Heinrich Müntz
96. 霍勒斯·沃尔波尔: Horace Walpole
97. 《位于巴乌塔的海关》: Balta
98. 杨·彼得·诺尔布林: Jean-Pierre Norblin de La Gourdaine
99. 弗朗西斯科·朱塞佩·卡萨诺瓦: Francesco Giuseppe Casanova
100. 约瑟夫·马里·维恩: Joseph-Marie Vien
101. 沃维奇: Łowicz
102. 《黎明》: Eos
103. 杨·普沃斯基: Jan Płóński、杨·卢斯特姆: Jan Rustem、亚历山大·奥尔沃夫斯基 Aleksander Orłowski
104. 利谢夫斯基绘画家族: Family Lisiewski
105. 奥莱斯克: Olesko
106. 安娜·罗齐娜·利谢夫斯卡: Anna Rozyna Lisiewska
107. 克雷斯蒂安·弗列德瑞赫·雷豪尔德·利谢夫斯基: Christian Friedrich Reinhold Lisiewski
108. 安娜·多罗海阿·特海布赫-利谢夫斯基: Anna Dorothea Therbusch · Lisiewska
109. 达涅尔·霍多维茨基: Daniel Chodowiecki
110. 约翰·约阿希姆·温克尔曼: Johann Joachim Winckelmann

111. 安东·拉斐尔·门斯: Anton Raphael Mengs
112. 杨·斯泰凡·盖罗伊切主教: Bishop Jan Stefan Giedroyc
113. 施洗者约翰·拉姆皮: Jan Chrzciciel (Johann Baptist) Lampi the Elder
114. 斯坦尼斯瓦夫·马瓦霍夫斯基: Stanisław Małachowski
115. 约瑟夫·格拉希: Józef Grassi
116. 《着骑士盔甲的科希秋什科》: Tadeusz Kościuszko
117. “寻找光明”: “Quaesivit caelo lucem”; “…迷离的眼睛在寻找天空中的光明”: “… oculisque errantibus alto / quaesivit caelo lucem”(拉丁文)
118. 《拉茨瓦维采城下之役》: Raclawice





Chapter 9

第九章

十九世纪的 美术

克日什托夫·斯泰凡斯基（建筑）

Krzysztof Stefański

耶日·马利诺夫斯基（绘画，雕塑）

Jerzy Malinowski

19世纪的波兰美术，在波兰文化史和民族意识中占据着特殊的地位。波兰丧失了国家主权之后，其政治局势决定了美术的特殊性。这一时期，在原波兰共和国的土地上发生了巨大变化。新型城市崛起，工业和交通得到发展，文化景观经历着翻天覆地的巨变。以新的视觉技术（大版平板印刷术、木刻插图和摄影术）为基础的大众文化出现，这也带动了配图杂志的产生。很多文化和艺术生活的机构相继成立（如美术学校、博物馆、画廊和剧院）。为维护民族认同感，当时的人们以波兰文化为基础，同时紧跟欧洲文化艺术潮流，打造了民族艺术的模式。

国家倾覆最沉痛的后果之一，是由国王斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特开创的、王室和国家资助艺术这一传统的终结。华沙失去了作为文化艺术中心的地位以及对原波兰全境的影响力。第三次瓜分后，艺术家的摇篮、位于华沙的“绘画工坊”的宫廷绘画学校不复存在。维尔纽斯/维尔诺大学继建筑系（1794年）后，又于1797年

创立素描及绘画系，并任用弗朗西斯·斯姆格莱维齐为教授，由此开启了波兰文化艺术的新时期。斯姆格莱维齐同雕塑教授安德烈·勒·布伦都曾受到斯坦尼斯瓦夫国王的资助。于是，随着华沙艺术家们的到来，维尔纽斯/维尔诺继承了原首都的绘画传统。与大学密切联系，是形成于维尔纽斯/维尔诺的高等艺术教育模式的独特之处（在当时的欧洲独一无二）。这一模式后为华沙大学和克拉科夫大学所延续。

1796—1831年时期建筑

国家沦陷后，华沙的建筑活动陷入停滞。然而农村的大地产主依然在扩建自己的宅邸，并资助建造古典风格的新教堂。斯坦尼斯瓦夫二世时期的建筑师们仍旧活跃。恰尔托雷斯基大公管辖的维斯瓦河畔的城市普瓦维在19世纪初拥有特别的意义。那里继续进行着由弗莱明家族的伊丽



1. 克里斯蒂安·彼亚得雷·艾格纳，普瓦维的哥特小屋，1809年。摄影：K. STEFAŃSKI。

莎白·哈尔托雷斯卡提议的宫殿-花园建筑群改造工程。在这一工程中扮演主要角色的是克里斯蒂安·彼亚得雷·艾格纳¹（1756—1841年），他早年曾与斯坦尼斯瓦夫·克斯特卡·波托茨基²合作过。普瓦维的西比利亚神殿³（1801年）就是艾格纳设计的。这座模仿罗马维斯塔神庙的圆形建筑是寄托家庭和民族纪念情怀之地。作为波兰第一座博物馆建筑，其入口处雕刻着的“未来的历史”几个字完美表达了投资建造者的意图。

此后，艾格纳又按照罗马万神庙的风格在这里修建了教堂。这一时期新哥特式

的园艺建筑逐渐盛行，艾格纳根据雇主的意愿，建造了新哥特式的“哥特小屋”⁴，一座带尖顶的小建筑，内部装饰有波兰骑士纹章（见插图1）。同西比利亚神殿一样，哥特小屋的建筑初衷是要通过展示国家昔日的辉煌达到振奋民族精神的目的。艾格纳同时还为其他贵族家族工作。他为波托茨基家族位于维拉努夫的墓地修建了新哥特风格的礼拜堂。艾格纳还主持了卢博米尔斯基家族位于万促特的宫殿的重建工作，宫殿的内部保持了高雅的古典风格，而外部采用的是新哥特式建筑风格（1807年前）。



2. 瓦夫日涅茨·博特凯维奇，位于维尔纽斯/维尔诺近郊的苏德尔瓦教区教堂，约1810年。摄影：K. STEFANSKI。

在住宅建筑方面，此前十年形成的古典式宫殿建筑风格依旧盛行，该风格的特点是紧凑的造型、高屋顶和列柱回廊。雅各布·库比茨基在19世纪初期位于穆沃胡夫⁵、白伊斯采⁶和普瓦沃维采⁷的建筑作品就属于这一类型。在教堂建筑方面，中心原则仍被广泛应用，位于维尔纽斯/维尔诺近郊的苏德尔瓦⁸圆形教堂就很好地呈现了这一特点。这座半面环绕石柱廊的圆形教堂是古采维奇的门生——瓦夫日涅茨·博特凯维奇⁹的建筑作品（见插图2）。

波兰大地上的局势随着拿破仑战争发生着翻天覆地的变化。1815年拿破仑失败后，维也纳会议决定成立波兰王国，首都仍设在华沙。波兰王国被划归俄罗斯帝国，但在内部事务上享有较高的自主权。波兰王国政府很好地利用了这一有利条件，完成了一系列重大建筑项目。

华沙作为首都重新开始迅速变化，城市格局变得更为现代化，建筑师们获得了施展才华的新机会。已存在了几十年的古典主义形式被沿用。对王宫周边环境的改



3. 克里斯蒂安·彼亚得雷·艾格纳，华沙总督府，1819年。摄影：K. STEFAŃSKI。

造重被提上日程。受命完成建筑计划的库比茨基对王宫前广场及维斯瓦河畔的后花园进行了改造，其修建的拱廊露台，至今被称作“库比茨基拱廊”¹⁰。人们在通往城外的道路旁修建了广场，并按照库比茨基的设计在广场上修建了入城收费站。库比茨基还设计了位于皇家瓦津基公园的贝尔维德宫¹¹，宫殿采用典型的柱式门廊设计，并配有侧廊和宽敞的庭院。尽管库比茨基有如此业绩，当时华沙建筑界最重要的人物仍是被称为“波兰王国总建筑师”的克里斯蒂安·彼亚得雷·艾格纳。他设计修

建了铸币厂，并将拉齐维乌家族宫殿改造成波兰王国总督约瑟夫·扎杨柴克¹²将军（1819年，见插图3）的总部。为了向兼具波兰国王头衔的沙皇致敬，艾格纳设计了意义重大的圣亚历山大教堂。这里，建筑师采用了罗马万神庙的结构，同时融入了创新——在入口处和后部都加建了柱式门廊。

1819年，随着意大利建筑师安东尼奥·克拉齐¹³（1792—1877年）的到来，华沙本地建筑师的地位日下。这位意大利设计师迅速赢得了统治者的青睐，受命设计



4. 安东尼奥·克拉齐，银行广场建筑群，1825—1828年，航拍图片拍摄于1939年前。摄影：POR. KARPIŃSKI、PODCH. KALINA，波兰科学院收藏。



5. 安东尼奥·克拉齐，华沙大剧院，1825—1832年。摄影：K. STEFANSKI

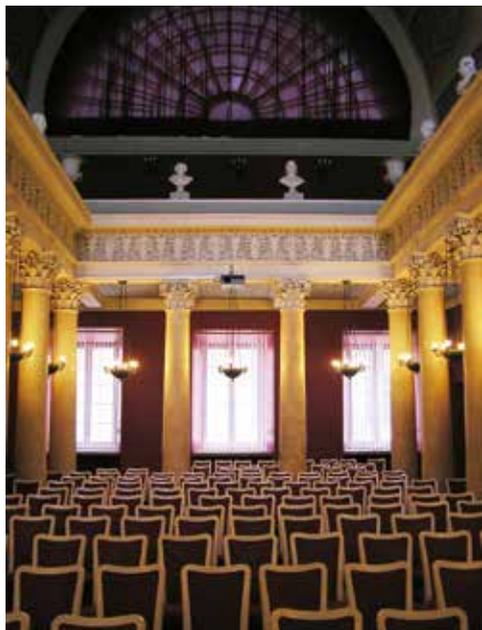
首都最为重要的建筑。他的第一件作品是位于华沙市中心克拉科夫大街的科学之友协会总部¹⁴（1820—1823年）。随后克拉齐又设计了银行广场建筑群，包括“政府收入及财政委员会”宫¹⁵、“财政部长”宫¹⁶和“波兰银行及证券”大厦¹⁷（1825—1828年，见插图4）。在前两座建筑上，设计师采用了紧凑的造型，并以石柱回廊作为装饰，第三幢建筑采用了圆拐角加平圆顶的设计。安东尼奥的另一处杰作是华沙大剧院¹⁸，这是当时欧洲最大的剧院建筑（1825—1832年）（见插图5）。剧院正面宽大，侧翼建筑以石柱廊作为装饰，中间主体部分呈现出复杂的层次和丰富的外立面。克拉齐在华沙的建筑作品富于造型艺术装饰，代表了当时欧洲古典主义晚期的最高水平。在波兰王国时期，华沙之外的一批城市也开始整顿城市规划、设计建造政府及民用建筑，从而促进了这些城市的

发展。政府颁布了规范城市建筑 and 美化市容的特别法令。一批新兴工业中心逐渐形成，其中罗兹成为重要的纺织工业中心。开采和冶炼中心也逐步形成，还出现了波兰第一批大规模工厂。

一大批重要的波兰城市被划在了波兰王国以外，其中维尔纽斯/维尔诺被直接划入沙俄境内。尽管如此，维尔纽斯/维尔诺依旧保持着活跃的艺术中心的地位。这主要归功于聚集在维尔纽斯/维尔诺大学周围的艺术界人士。大学设有建筑系，卡罗尔·波德查申斯基¹⁹（1790—1860年）曾在此任教，直至1832年学校被迫关闭。身为建筑师的波德查申斯基对“大学廊柱大厅”²⁰（见插图6）进行了改建，还按照圣彼得堡建筑师瓦西里·斯塔索夫²¹（1769—1848年）的设计修建了维尔纽斯/维尔诺皇宫。维尔纽斯/维尔诺“黎明之门”²²的设计也是在这一时期完成的，大门

上的圣母像受到当时人们极大的崇拜。波兰西部的中心城市波兹南是波兹南大公国的首都。由爱德华·拉辛斯基²³出资修建的图书馆（1829年）是这里最为出色的建筑之一。图书馆的设计建筑师无从考证，但人们推测，它可能出自法国建筑师皮埃尔·弗朗索瓦·方丹²⁴（1762—1853年）和查尔斯·拜西埃²⁵（1764—1838年）之手（见插图7）。

尽管19世纪前几十年里，占主导地位的还是古典主义风格，但浪漫主义的艺术形式已经开始流行，大有后来居上之势。新哥特式和以神秘见长的东方建筑风格越来越受到青睐。早在19世纪初年，雅各布·库比茨基在修建拉杰约维采宫



6. 卡罗尔·波德查申斯基，维尔纽斯 / 维尔诺大学廊柱厅。摄影：K. STEFAŃSKI。



7. 波兹南拉辛斯基图书馆，1829年。摄影：E. GROCHOWSKA。

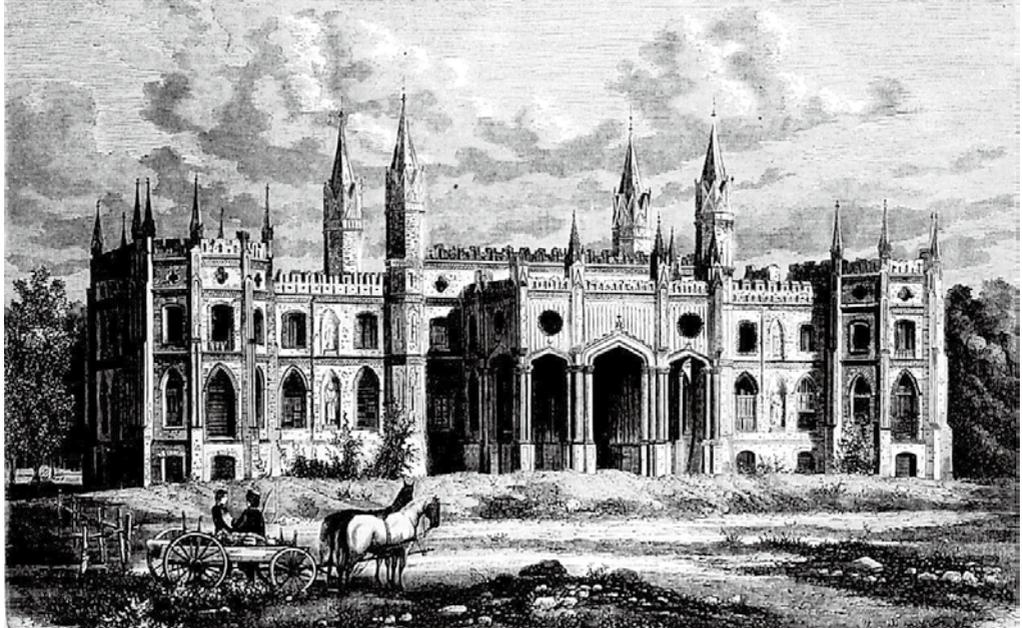


8. 卡尔·弗里德里希·欣克尔，安托宁的狩猎行宫，1824年。摄影：K. STEFAŃSKI。

殿²⁶时，就按照哥特风格建造了一座被称为“小城堡”²⁷的别致建筑。新风格的推广在很大程度上靠的是外国建筑师。柏林建筑师卡尔·弗里德里希·欣克尔²⁸（1781—1841年）于1823年在格旦斯克附近的奥鲁尼亚²⁹修建了一座砖砌教堂，同时为阿图尔·波托茨基³⁰在克热绍维采³¹修建了一座融合哥特与意大利罗马风格的教堂。这一时期，维朗查、高斯蒂宁、奥帕图维克和利达附近的卢然卡等地³²的教堂和礼拜堂都出现了哥特风格。欣克尔同时还受雇于波兹南大公爵总督安东尼·拉齐维乌³³

大公，于1821至1824年间为其修建了位于安托宁的狩猎行宫³⁴（见插图8）。

意大利的工匠带来了新的建筑形式。1823年，应路德维克·帕茨³⁵将军邀请，亨利·马可尼³⁶（1792—1863年）来到波兰，在多斯普达为他修建英国风格的宫殿³⁷（见插图9）。除斯塔尼斯瓦夫·波尼亚托夫斯基³⁸大公位于科尔松的宫殿外，这是波兰境内最早的此类风格的宫殿建筑。此后不久，马可尼对帕茨位于华沙的宫殿进行了重建，融入了古典和帕拉第奥风格以及东方建筑风格（“毛里塔尼亚



9. 亨利·马可尼，位于多斯普达的宫殿，始建于1823年。档案图片。



10. 弗朗西斯·玛利亚·兰奇，位于孔斯凯的公园，1826年。摄影：E. GROCHOWSKA。



11. 齐亚威斯基家族城堡，由马瑞安·齐布尔斯基按照此前马可尼和欣克尔的设计计划完成，1843—1860年。
摄影：K. STEFANSKI。

风格”³⁹)。1825年,应马瓦霍夫斯基一家邀请,弗朗西斯·玛利亚·兰奇⁴⁰(1799—1875年)来到波兰,为其改建位于孔斯凯的公园⁴¹(见插图10)。

在20年代的建筑事件中,值得一提的还有位于波兹南附近库尔尼克的齐亚威斯家族城堡⁴²的改建计划。1827年,蒂图斯·齐亚威斯基⁴³首先委托在华沙工作的意大利建筑师安东尼奥·克拉齐和马可尼,而后又找到欣克尔。后面的工作被政治事件打断。齐亚威斯基由于参与了1831年11月起义而不得不逃往国外,其财产被普鲁士政府没收。十几年后他收回了自己的财产,重建城堡的计划又再次提上日程。这一计划最终由建筑师马瑞安·齐布尔斯基⁴⁴按照此前马可尼和欣克尔的设计计划完成。重建工作由1843年一直持续到1860年。在浪漫主义精神下重建的如画的、新哥特式的城堡被置于绿意盎然的公园中(见插图11),城堡的主厅为毛里塔尼亚风格。

绘画和雕塑

19世纪初,对绘画产生影响最大的要数维尔纽斯/维尔诺大学绘画系教授齐弗朗西斯·斯姆格莱维奇(见前一章)。我们在前文提到过斯姆格莱维奇在1974年科希秋什科起义期间的活动,此后他于1800



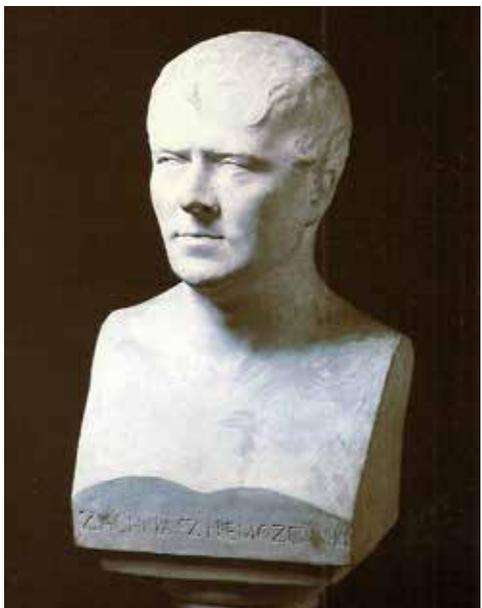
12. 弗朗西斯·斯姆格莱维奇,《立陶宛农夫们》,晚于1797年。立陶宛艺术博物馆,维尔纽斯/维尔诺。

年前后绘制了远古题材的古典主义作品以及一系列古典主义人物画像,其中包括校长希洛尼姆·斯罗伊诺夫斯基的画像⁴⁵,这些作品表现出正式而官方的风格,表现手法上却柔和而含蓄。在斯罗伊诺夫斯基的绘画创作当中,农民题材是其创新的部分。1800年前后所绘《桌旁的克拉科夫郊区农夫》,以及创作于1797年后的《立陶宛农夫们》,后者展示了做媒的场面(见插图12)。

扬·卢斯泰姆⁴⁶(约1762—1835年)是斯姆格莱维奇的合作人和继任者。他的



13. 扬·卢斯泰姆，《一个男人的肖像》，约 1810—1813 年。© K. WILCZYŃSKI/ 华沙国家博物馆。



14. 卡齐米日·耶尔斯基，《扎哈瑞什·涅柴夫斯基教授雕像》。立陶宛艺术博物馆，维尔纽斯/维尔诺。

父亲是亚美尼亚人，母亲是法国人。卢斯泰姆出生在伊斯坦布尔，曾师从诺尔布林，并在格雷戈里奥·费但扎⁴⁷画室学习。他在 1811 年获得教授学衔。他的名字与“维尔纽斯/维尔诺画派”⁴⁸ 密切相连。所谓“维尔纽斯/维尔诺画派”，指的是一群主要创作人物肖像画的维尔纽斯/维尔诺大学生。最能代表“维尔纽斯/维尔诺画派”的作品是卢斯泰姆于 1815 年后所创作的一系列教授画像。这些作品融合了古典主义特点和早期浪漫主义宗教情绪，同时带有毕德麦雅风格⁴⁹ 的对细节和线性美学的迷恋（见插图 13，《一个男人的肖像》，1810—1813 年）。在日常生活画中，艺术家把卢斯泰姆的绘画传统引入维尔纽斯/维尔诺。

卡齐米日·耶尔斯基⁵⁰（1782—1867 年）是雕塑教授安德烈·勒·布伦的学生，他继承了教授的风格。耶尔斯基创作了一系列古典主义风格的半身像，其中包括维尔纽斯/维尔诺大学教授的半身像（见插图 14，《扎哈瑞什·涅柴夫斯基教授雕像》⁵¹）。他还创作过不少宗教和神话题材作品。

斯姆格莱维齐的学生约瑟夫·派什卡⁵²（1817 年起担任克拉科夫美术学院⁵³ 教授）、约瑟夫·奥莱什凯维奇⁵⁴ 和扬·克日什托夫·达迈尔⁵⁵ 都继承了老师作品中对历史场景、叙事结构、社会风俗的兴趣，也如同老师那样偏爱风景画和人物肖像画



15. 扬·达迈尔,《托博尔斯克的日落》,1820—1823年。

创作。他们以斯姆格莱维齐的绘画题材和萨尔马提亚主义绘画为基础,开办了19世纪波兰第一家绘画学校。他们对历史的理解具有典型的启蒙时代特点,即认为历史是统治者和伟人行为的结果。在题为《霍京之战前扬·卡罗尔·霍德凯维齐同妻子告别》⁵⁶(1809年)的画作中,奥莱什凯维奇第一次对这一段历史进行了再现,他还注意到17世纪的历史事件与即将发生的1812年俄法战争间的相似之处。斯姆格莱维齐的学生们延续了老师作品的题

材,创作了一些以科希秋什科起义和拿破仑战争为主题的作品,其中派什卡完成了题为《波兰民族的圣殿》的叙事画作品。达迈尔在被流放西伯利亚期间(1820—1823年)描绘了东方的西伯利亚人物——被流放者和官员,创作了浪漫主义风光作品(《托博尔斯克的日落》⁵⁷,1820—1823年,见插图15)。斯姆格莱维齐的学生中最重要的一位要数约瑟夫·奥莱什凯维奇(1777—1830年),他曾在巴黎国立美术学院学习,拜在雅克-路易·大卫⁵⁸门下



16. 约瑟夫·奥莱什凯维奇，《亚当·耶日·恰尔托雷斯基像》，1810年。维尔纽斯/维尔诺国家博物馆。



17. 约瑟夫·奥莱什凯维奇，《玛丽亚·费奥多罗芙娜皇后的关怀与呵护》，1812年。俄罗斯国家博物馆，圣彼得堡。

受教。他所创作的古典主义肖像作品将典型的人物肖像刻画与心理特征暗示结合在一起。维尔纽斯/维尔诺肖像画中，《亚当·耶日·恰尔托雷斯基像》⁵⁹（1810年，见插图16）是艺术价值最高、最具代表性的作品。这幅画将斯姆格莱维齐作品中的地方风格特征与雅克-路易·大卫和弗朗索瓦·热拉尔⁶⁰的影响元素融合在一起。1810年，奥莱什凯维奇流亡圣彼得堡，对当地的学术界产生了影响。他所创作的加入隐含意义的学院派作品理应被看作是波兰学院派艺术的开山之作（《玛丽亚·费奥多罗芙娜皇后的关怀与呵护》⁶¹，见插图17）；在他20年代创作的人物肖像画中（《亚当·密茨凯维奇画像》⁶²，1828年），人物丰富的面部表情和随意的装束都可以让人感受到浪漫主义的特色。

在圣彼得堡，奥莱什凯维奇遇到了与自己同龄的华沙画家亚历山大·奥尔沃夫斯基⁶³（1777—1823年）。后者在1802年来到俄国，青年时期曾与艺术资助人伊丽莎白·恰尔托雷斯卡联系密切，他师从诺尔布林，与马切洛·巴西亚尔里也有过交往。他1802年之前的早期艺术创作深受诺尔布林影响，创作范围涵盖了战斗场面油画、风俗画和风景画（例如展现哥特式废墟的作品）以及科希秋什科起义题材的作品。奥尔沃夫斯基开创了一套独有的“素描美学”，作品中表现出对现实的敏感和强烈反应。此外，他还涉猎新的领域，



18. 亚历山大·奥尔沃夫斯基,《拉茨瓦维采之战》。© 华沙波兰军队博物馆。



19. 亚历山大·奥尔沃夫斯基,《科希秋什科部队在食肆里的娱乐》, 1800年。© P. LIGIER/ 华沙国家博物馆。



20. 安东尼·布洛多夫斯基，《被大卫激怒的扫罗王》，1812—1819年。华沙国家博物馆。

从中寻找可供创作、可激发想象力的题材。在他的作品中，人物形象被英雄化，强调自然元素间的冲突，光线被视为非理性的力量。骑兵和马以及与之相关的道路景观是奥尔沃夫斯基作品的重要主题。正是这些元素制造出自由和给人以非凡体验的幻象，使人产生可以摆脱文化框架约束、投入自然、自由生活的感觉。奥尔沃夫斯基总是以乌云密布的天空和被大风刮弯的树木作为展现骑兵的背景（见插图 18, 19）。其浪漫主义倾向在自画像中同样有所体现。与居住在俄罗斯的东方民族的接触使画家对东方题材、风格各异的美丽服饰以及与欧洲迥然不同的民俗产生了兴趣。1820年起，奥尔沃夫斯基的作品中开始出现乡村生活题材，由此开始，这一题材一直贯穿了 19 世纪波兰（及俄罗斯）艺术：

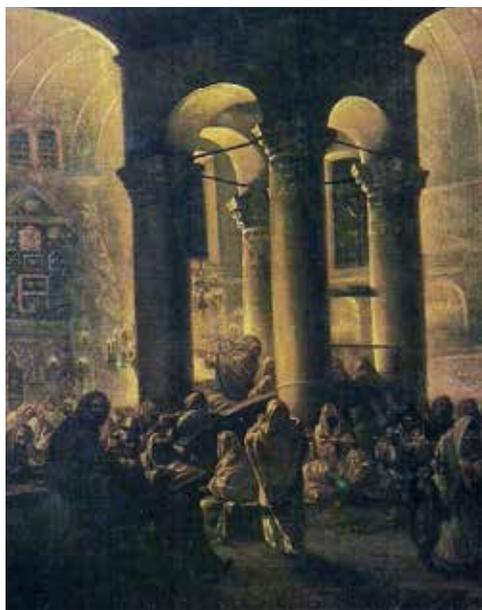
常被设计在冬季的突袭前的场面以及作品中（《三驾马车》，1812年和1821年水彩画作品）。

波兰王国时期（1814—1831年）的华沙，在艺术界声名最为显赫的是安东尼·布洛多夫斯基⁶⁴（1784—1832年）。与奥莱什凯维奇一样，布洛多夫斯基也曾在巴黎求学，师从雅克-路易·大卫⁶⁵和弗朗索瓦·热拉尔⁶⁶。他在1820年获华沙大学绘画专业教授学衔。他的作品带有古典主义晚期特点。画家凭借作品《被大卫激怒的扫罗王》（1812—1819年）及人物肖像画而名震华沙（见插图20）。布洛多夫斯基模仿雅克-路易·大卫，以《旧约》和古典题材为主题，并从希腊神话和文学作品中取材进行创作（《俄狄浦斯和安提戈涅》，1828年）。布洛多夫斯基是一位杰出的肖像画家，很多华沙知识界人士和大贵族的画像都出自他之手。他擅长通过对服装细节的精准刻画来表现主人公的上层社会地位（《身穿共济会服装的路德维克·奥辛斯基》⁶⁷，约1820年，见插图21）。肖像画的色调没有强烈的反差，整体保持暖色调。齐格蒙特·沃格尔⁶⁸（1764—1826年），马拉尼亚宫廷绘画学校的学生，透视学教授，擅长描绘城市、古迹的水彩画和风景画。作品用一种新的爱国基调来表现承载着民族历史的、应留给后人的古迹。

在克拉科夫，和约瑟夫·派什卡一同被授予美术学院教授学衔的还有约瑟



21. 安东尼·布洛多夫斯基，《身穿共济会服装的路德维克·奥辛斯基》，约1820年。© P. LIGIER，华沙国家博物馆。



22. 约瑟夫·布洛多夫斯基，《普热沃斯基的犹太教堂》，利沃夫艺术馆。

夫·布洛多夫斯基⁶⁹（约1780—1853年）。在布洛多夫斯基作品中，除了科希秋什科起义题材的画作、人物肖像画和风景画外，值得关注的作品还有《普热沃斯科的犹太教堂》⁷⁰（见插图22），作品饱含神秘主义情绪，将新的浪漫主义元素引入波兰绘画，这些元素多与非主流宗教和少数民族相关联。米哈乌·斯塔霍维奇⁷¹（1768—1825年）擅长描绘科希秋什科起义和拿破仑战争时期的场景。他所创作的民族题材作品（《收获节》⁷²，1821年）开创了克拉科夫民俗画的先河。1816年至1817年间，艺术家在主教宫进行壁画和美术创作（作品毁于1850年一场大火，仅有复制品和图片记载）。这两组作品用象征手法反映了波兰历史，与马切洛·巴西亚尔里为华沙皇宫骑士厅所创作的装饰相连。在利沃夫，约瑟夫·俾茨曼⁷³（1758—1834年）和卡洛尔·施维卡特⁷⁴（1772—1855年）进行古典主义肖像画创作。风景画家安东尼·朗伊⁷⁵（1779—1844年）从20年代起，开始创作以城堡、废墟和城市景观为元素的浪漫波兰风景画作品。

20年代，无论是绘画还是文学领域，以维尔纽斯/维尔诺为中心的浪漫派与华沙古典派抗衡的趋势越来越明显。一群年轻的维尔纽斯/维尔诺画家接受了同在文学与美术系学习的文学家们的浪漫主义理念（1822至1823年，伟大诗人亚当·密茨凯维奇发表了第一批作品）。他们同秘

密学生组织合作。密茨凯维奇的友人瓦伦汀·万科维奇⁷⁶（1799—1842年）于1827年创作了波兰最为著名的浪漫主义肖像作品《站在犹太岩石上的亚当·密茨凯维奇肖像画》（克里米亚，见插图23）。受到灵感启示的诗人、孤单的身影以及“拜伦式的姿势”所构成的画面暗示着浪漫主义主人公已经意识到自己的力量。富于力度的构图，光影的明暗对比和荒野的自然——岩石、大海和层云融为一体。文森特·斯莫科夫斯基⁷⁷（1797—1876年）是卢斯泰姆的学生，1829年开始担任其助手。斯莫科夫斯基是第一个为密茨凯维奇作品绘制插画的画家，他为圣彼得堡版的《康拉德·华伦洛德》⁷⁸（1828年）绘制了平版印刷插图。斯莫科夫斯基还创作学院派历史画及浪漫而抒情的文学题材场景画，大多是描绘犹太人和吉普赛人生活的作品。

维尔纽斯/维尔诺学派的学生当中，卡努蒂·鲁谢茨基⁷⁹（1800—1860年）无疑是可以与米哈沃夫斯基齐名的最伟大的画家。鲁谢茨基师从卢斯泰姆，1821年完成学业后进入巴黎美术学院深造，其后又在圣卢卡学院和罗马的法国学院继续学习。在罗马期间，他常常外出采风，分析色彩和光线在风景中的变化。他的作品和有关艺术的言论鲜明地表现出印象派风格对光线和色彩的敏感，这是包括让-巴蒂斯·卡米耶·柯洛⁸⁰和卡尔·布勒齐⁸¹等一批罗马画家共有的典型特点。鲁谢茨



23. 瓦伦汀·万科维奇,《站在犹大岩石上的亚当·密茨凯维奇肖像画》, 1827年。© P. LIGIER/ 华沙国家博物馆。



24. 卡努蒂·鲁谢茨基,《亚平宁的风光》,1822—1826年,维尔纽斯/维尔诺艺术博物馆。



25. 卡努蒂·鲁谢茨基,《那不勒斯的风光》,萨莫吉希亚博物馆,特尔希艾。

基以诗歌式的感伤描绘风光，浪漫地呈现大自然——无生命的自然、树木和天空被融为一体，营造出空间的无限感（见插图 24，《亚平宁的风光》⁸²）。这类风景画作品的流畅而多样的形式彼此渗透，使画作充满力度，有时借助阳光和阴影的强烈对比来增强表现力（《罗马斗兽场内景》⁸³），有时又运用落日余晖投射的金绿色的光线。在反映罗马和周边地区风光的作品中，鲁谢茨基把建筑的几何形态与流畅的自然线条相结合（《蒂沃利》⁸⁴）。有时在自然风景画中会出现骑手、农夫和渔民的形象作为陪衬（《那不勒斯的风光》⁸⁵）（见插图 25）。鲁谢茨基同时还是一位肖像画家，他所创作的《大笑的意大利人头像》（1823 年）大胆的笔触和强烈的色彩，可以与西奥多·杰利柯⁸⁶的作品媲美。他在同一时期创作的《自画像》选取深暗的色彩作为背景，并模仿伦勃朗式的烛光照明效果，刻画了浪漫主义者充满怒气而紧绷的面孔。画家与秘密革命团体在意识形态上的联系，在其作品《烧炭党人》⁸⁷中有所体现。这幅作品以素描式的取景，展现了一群在黑暗中谈话的人。1832 年回到维尔纽斯/维尔诺后，鲁谢茨基取材城市周边风光和风俗进行创作。鲁谢茨基是移民罗马的波兰艺术家的领袖之一，同时也是形成于 1821 至 1824 年间的波兰第一个浪漫主义民族艺术纲领的创立者。据艺术家们回忆，波兰画家每周都会组织一次聚会，

一起分析此前设定好的选题作品。“抛弃从远古历史中汲取的主题、发掘本民族历史题材”的理念，和以本民族“心灵与火焰”自居的艺术家群体的集体意识，构成了新的浪漫主义创作纲领，这一形成于维尔纽斯/维尔诺的纲领与文学一起共同勾勒了 19 世纪波兰文化面貌。

20 世纪移民罗马的波兰艺术家包括华沙画家亚历山大·科库拉尔和弗朗西斯·潘哈乌瑟尔、克拉科夫的沃伊切赫·科尔内里·斯塔特莱尔和杨·杰林斯基、利沃夫的杨·马什科夫斯基和菲里科斯·奥尔里科夫斯基、维尔纽斯/维尔诺的尤利安·卡尔柴夫斯基、尤留什·米舍夫斯基和鲁谢茨基，以及华沙雕刻家康斯坦丁·海格尔、帕维乌·马林斯基、雅库布·塔塔尔凯维齐和克拉科夫的伊格纳采·米罗舍夫斯基等人⁸⁸。科库拉尔⁸⁹、鲁谢茨基和斯塔特莱尔，曾经在当时意大利最富盛名的画家（文森佐·卡穆奇尼）⁹⁰门下求学。同时他们也与天才雕刻家安东尼奥·卡诺瓦⁹¹和巴特尔·托瓦尔森⁹²保持着往来，并跟随后者学习。可以说，这些在 11 月起义失败直至 50 年代这段最艰难岁月里对波兰艺术命运发挥了决定性影响的艺术家都齐聚在当时的罗马。

亚历山大·科库拉尔（1796—1846 年）以远古和历史题材进行古典主义创作，同时创作肖像画，弗朗西斯·潘哈乌瑟尔（1796—1865 年？）创作毕德麦



26a,b,c. 帕维乌·马林斯基,《劳动纪念碑》,1825年。© P. LIGIER/华沙国家博物馆。

雅式的肖像画和历史作品；杨·马什科夫斯基（1793—1865年）擅长历史风俗画、利沃夫郊区风俗画及肖像画。

19世纪20年代，聚集在巴特儿·托瓦尔森罗马工作室的波兰雕刻家们构成了本国雕塑艺术圈子。托瓦尔森本人也与波兰保持着密切的联系，受雇创作了当时华沙最重要的纪念碑：约瑟夫·波尼亚托夫斯基王公纪念碑⁹³（1817年受托，1830—1832年建造）和尼古拉·哥白尼纪念碑⁹⁴（1820年受雇，1830年完成）。这位雕刻家同时还从事半身像和墓碑雕刻的创作。

捷克裔的帕维乌·马林斯基⁹⁵（1790—1853年）于1817年被授予华沙大学雕刻教授的学衔。马林斯基曾在布拉格、德累斯顿求学，后到罗马师从托瓦尔森。他为华沙最重要的政府建筑设计了古典式建筑装饰，作品包括华沙大剧院建筑正面雕带《从奥林匹克竞赛归来的俄狄浦斯及游行队伍》（1830年）。他还为当时波兰王国政治和文化生活中最为显赫的人物创作雕像。在其创作中占据特殊地位的是方尖碑《劳动纪念碑》（1825年，见插图26a, b, c）。方尖碑是华沙通往布热希切道路旁的一件浮雕作品，表现的是修路工人的形象，这是欧洲艺术中首例此类作品。著名的雕塑家雅库布·塔塔尔凯维齐、康斯坦丁·海格尔、托马什·奥斯卡·索斯诺夫斯基⁹⁶都是马林斯基的学生。

生于罗马的雕塑家路德维克·卡乌夫曼⁹⁷（1801—1855年）曾在卡诺瓦门下学习。卡乌夫曼的父亲是奥地利人，母亲来自西班牙。卡乌夫曼的作品包括华沙路德维克·帕茨宫⁹⁸大



27. 雅库布·塔塔尔凯维齐,《昏迷的普赛克》,1830年。摄影: I. PELIKAN-KRUPIŃSKI, 克拉科夫国家博物馆馆藏。

门雕带《提图斯·昆克修斯·弗拉米宁宣布希腊各城市获得自由》⁹⁹、瓦津基王室公园的雕塑《维斯瓦河的寓言》¹⁰⁰、模仿伊特鲁利亚雕塑的墓碑和王国重要人士的半身像等。

然而最重要的雕刻家当属雅库布·塔塔尔凯维齐(1798—1854年)。塔塔尔凯维齐曾是马林斯基、安东尼·布洛多夫斯基和托瓦尔森的学生。他的作品中既有模仿古代雕塑的古典风格作品(《母爱》(1826—1827年);《昏迷的普赛克》,1830年,见插图27),也有特点鲜明



28. 康斯坦丁·海格尔,《美人鱼》,1855年。



29. 亚当·伊季科夫斯基，华沙圣约翰大教堂。摄影：Z. CHOMĘTOWSKA，波兰科学院艺术学院收藏。



30. 亨利·马可尼，位于维拉努夫的波托茨基的陵墓，1836年。摄影：E. GROCHOWSKA。

的写实主义男性胸像作品，还有模仿中世纪纪念碑的新哥特式墓碑。

康斯坦丁·海格尔（1799—1876年）也曾跟随上述雕刻家们学习。海格尔从事人像雕塑创作，作品有古典主义和新哥特式墓碑以及华沙著名的奇幻题材雕塑《美人鱼》（1855年，见插图28）。海格尔曾师从马林斯基和托瓦尔森的卡罗尔·采普托夫斯基¹⁰¹（1801—1847年），在克拉科夫被授予雕塑教授学衔，并在华沙美术学院和绘画学校执教多年。他的作品除爱国主题浮雕《波兰在法国的环抱中》，还有不少模仿哥特和文艺复兴风格的雕塑。

整个19世纪，唯有出生在1800年前后的那一代艺术家是在国内接受的高等教育。1831年“十一月起义”失败后，华沙和维尔纽斯/维尔诺的大学被迫关闭，克拉科夫美术学院被改为中学。直至1844年，华沙才开办了美术学校。

1832—1862年 建筑

19世纪30和40年代对于建筑而言，是典型的历史主义形式普及的时期，新文艺复兴、新哥特式、罗马复兴式和东方风格风靡当时。古典主义形式虽逐渐受到冷落，却也依旧可见其踪影。在沙俄占领的土地上，这一时期是经济停滞期，也是十一月起义失败及波俄战争失利后的政治



31a,b. 亨利·马可尼，华沙圣卡罗尔·博罗梅乌什教堂。摄影：K. STEFAŃSKI。

压迫期。接下来的几年内，大型投资被叫停，然而 1835 年左右出现了复苏。萨斯基宫¹⁰² 扩建工程的招标就是这一复苏的佐证。萨斯基宫位于华沙市中心，建成于 1836 年。亚当·伊季科夫斯基¹⁰³（1798—1879 年）的设计被采纳并实施。这一设计保持了古典和文艺复兴风格，中央加筑柱网，形成连接萨斯基广场和萨斯基公园的通道。尽管早在十年前就已经开始创作活动，伊季科夫斯基却显示出早期浪漫历史主义建筑师的典型态度，即倾向于运用新哥特式和东方风格。新哥特风格被伊季科夫斯基运用在华沙大教堂¹⁰⁴（1836 年，见插图 29）的扩建当中，东方风格则在斯凯尔涅维采帝国火车站¹⁰⁵（1843 年）有所呈现。

当时华沙首屈一指的建筑师要数亨利·马可尼¹⁰⁶。马可尼仍在运用古典主义

风格（位于纳托林的多利安神殿¹⁰⁷）以及浪漫新哥特式风格（位于维拉努夫的波托茨基的陵墓¹⁰⁸，见插图 30），但随着岁月推移，马可尼越来越明显地倾向于运用当时在欧洲市民文化中占据主导地位的新文艺复兴风格。这一点最好的例证就是始建于 1844 年的华沙火车站和后期的建筑：欧洲酒店（1855—1858 年，1876—1878 年扩建）及模仿威尼斯建筑风格的贷款协会¹⁰⁹（1856—1858 年）的建筑外观。马可尼还把新文艺复兴风格运用到了华沙宗教建筑当中，例如他所修建的圣卡罗尔·博罗梅乌什教堂¹¹⁰（见插图 31a, b）、位于维拉努夫的圣安娜教堂¹¹¹和万圣教堂¹¹²。

这一时期活跃的建筑师还有擅长使用不同风格的弗朗西斯·玛利亚·兰奇。兰奇按照英国哥特风格对位于扎托尔的波托茨基宫¹¹³进行改建，又在扎古热内¹¹⁴按照苏



32a,b,c. 弗朗西斯·玛利亚·兰奇，波兹南大教堂金色礼拜堂，1836年。摄影：K. STEFAŃSKI。



33. 弗朗西斯·亚什绍德，帕特雷科齐的特奥多尔·舍得沃夫斯基宫殿，约 1840 年。摄影：K. STEFAŃSKI。

格兰城堡模式修建了宫殿，两座建筑都在加利西亚境内。兰奇还为爱德华·拉琴斯基¹¹⁵对沙俄占领土上的本津城堡¹¹⁶进行了改建。当时，像兰奇一样能够自由往来于不同被占领土、在不同地区活动的建筑师并不多。兰奇在这一时期最重要的作品是位于波兹南大教堂的金色礼拜堂¹¹⁷（见插图 32a, b, c）。礼拜堂由爱德华·拉琴斯基和波兹南大主教特奥菲·沃利茨基¹¹⁸提议，于 1836 年修建，初衷在于纪念波兰最早的统治者梅什科一世大公和国王伟大的鲍莱斯瓦夫一世¹¹⁹。按照爱德华·拉琴斯基的要求，兰奇从拉文纳拜占庭式建筑中寻找灵感，最终设计出的这座礼拜堂就是当时人们想象当中的，波兰国家初期建筑物的样子。八角形的礼拜堂被装饰得富丽堂皇，内部陈设着雅努阿雷·苏霍多斯基¹²⁰（拿破仑时代著名画家）和爱德华·布热佐夫斯基¹²¹创作的历史寓言画、奥斯卡·索斯诺夫斯基¹²²打造的鲍莱斯瓦夫一世石棺，以及柏林艺术家克里斯丁·劳赫¹²³创作的两位统治者的雕像。这显示了波兹南作为波兰国家摇篮的历史地位。

历史主义时期的典型形式在 19 世纪中期的波兰土地上广泛流行。城市里占据主导

地位的是新文艺复兴风格。人们在乡村兴建新的宫殿，原有的宅邸也被按照新文艺复兴和新哥特风格加以重建。位于马佐夫舍省帕特雷科齐的特奥多尔·舍得沃夫斯基宫殿¹²⁴（见插图 33）被设计师弗朗西斯·亚什绍德¹²⁵（1808—1873 年）改建为一座浪漫主义新哥特风格的建筑。这位设计师还为普斯沃夫斯基伯爵¹²⁶在白俄罗斯的克苏夫-麦莱绍夫齐兹纳¹²⁷地区修建了新哥特风格的宫殿。另一处重要的建筑是格利茨王公位于马佐夫舍的老村府邸¹²⁸，该建筑于 1843 年由路德维克·马尔蒂尼（1818—1895 年）改建成新哥特风格。几年后，维尔纽斯 / 维尔诺建筑师卡罗尔·波德查申斯基¹²⁹之子帕维乌·波德查申斯基（1822—1876 年）效仿英国建筑师约翰·纳西的风格，再次对此官邸内部进行了改造。

绘画和雕塑

艺术界对 1831 年 11 月起义持支持态度。在流亡法国的波兰人当中有不少画家，其中最具才华的是泰奥菲·克维亚特科夫斯基¹³⁰（1808—1891 年）。克维亚特科夫斯基与波兰侨民政治运动联系密切，该运动由亚当·耶日·恰尔托雷斯基神父领导，总部设在巴黎兰伯特府邸¹³¹。克维亚特科夫斯基和肖邦交往甚密，曾多次为肖邦作画。他的作品与法国晚期浪漫主义密

切相关，取材幻象和异国题材，从而开创了新的感性诗歌式类型，比象征主义更为超前。他所描绘的柔美的海洋风光、风俗人像和寓言场景画，渗透着诗歌般的梦想和南部情怀。他还取材于神话，描绘在海浪上起舞的人鱼和涅瑞伊得斯。《兰伯特府邸舞会》（《肖邦的波兰舞曲》，1849—1860 年，见插图 34）是克维亚特科夫斯基创作的伟大的幻想主题作品。画作展示的是肖邦梦境中的场景：一群波兰骑士踏着波兰舞曲的节奏前进。《凯撒的梦》是克维亚特科夫斯基取材自伟大诗人齐格蒙特·克拉辛斯基的诗歌创作的杰作，诗歌描述的是即将消亡民族的最后代表来到永久休憩的地方——哥特式的地下墓室。作品所采用的三联画形式，在 19 世纪常常被用来表现具有象征含义的内容。这幅作品所要展示的是历史与当代的冲突。其左右两部分表现的是当代，中部回顾历史。在左边的部分中，我们可以看到一群梦游者由流亡者的领袖亚当·耶日·恰尔托雷斯基带领，列队前进；中间部分呈现的是历史人物萨维沙·查尔内¹³²（15 世纪著名骑士）。前进队伍消失在画面右边的大门里，大门上的圣母形象，暗示着队伍将受到她的庇护，获得永生。右边的人群当中出现了演奏中的肖邦、密茨凯维奇以及据推测是画家本人的形象——这几位艺术家都曾在各自的作品中表现过前进的队伍这一主题。这一类型的“历史游行”主题在维托



34. 泰奥菲·克维亚特科夫斯基，《兰伯特府邸舞会》（《肖邦的波兰舞曲》），1849—1860年，照片来自波兹南国家博物馆档案。© 波兹南国家博物馆。

尔德·普鲁士科夫斯基¹³³和雅采克·马尔柴夫斯基¹³⁴19世纪末的作品中又出现过。

19世纪，第一位获得国际声望的波兰画家是沃伊切赫·科尔内利·斯塔特莱尔¹³⁵（1800—1875年）。他凭借作品《马加比家族》¹³⁶（见插图35）于1842年在巴黎沙龙摘得金奖。斯塔特莱尔是克拉科夫美术学院毕业生，多年旅居罗马，并在那里结识了德国拿撒勒团体成员。早在国外就和知识界精英们交往甚密的斯塔特莱尔

1829年在克拉科夫被授予教授学衔。他强调艺术家的道德价值和使命，把绘画视为表现灵魂的艺术。他第一个在波兰宣扬“画家-诗人”的态度类型创作，呼吁学生们像诗人们那样用笔进行绘画创作，表达思想。斯塔特莱尔将内容（包括哲学、宗教、历史和文学等）视为艺术的实质。他的观点代表了反对形式主义的态度。他还宣扬理想主义化的爱国艺术观。其观点和创作最终为克拉科夫艺术界的独特性奠





35. 沃伊切赫·科尔内利·斯塔特莱尔,《马加比家族》,1830—1842年。
克拉科夫国家博物馆摄影工作室,由克拉科夫国家博物馆收藏。



36. 彼得·米哈沃夫斯基，《莫扎伊斯克之战》。摄影：P. CZERNICKI, 克拉科夫国家博物馆馆藏。

定了基础。他这一具有坚实历史哲学基础和强烈爱国使命感的反对形式主义的态度后来被他的学生杨·马泰伊科¹³⁷和阿图尔·格罗特格尔¹³⁸继承发扬。他的不朽之作《马特比家族》以寓言的手法表现了民族遭受的苦难和为争取民族独立所做的斗争。考虑到审查等原因，作品取材自《旧约》故事，以保卫宗教的战争暗指争取独立的斗争。画面由几个场景构成，分别展现了反抗塞琉古帝国异教暴君安条克四世起义的不同阶段。画家运用了人物戏剧化

的手势和动作及光照效果，表现出构图的紧凑感。斯塔特莱尔同时也是一位知名肖像画家。

波兰最伟大的浪漫主义画家彼得·米哈沃夫斯基¹³⁹（1800—1855年），是一位不同寻常的人物。他兴趣广泛，同时从事政治和社会活动，艺术创作只是其中的一部分。米哈沃夫斯基曾在克拉科夫向约瑟夫·派什基¹⁴⁰和约瑟夫·布洛多夫斯基¹⁴¹学习素描和绘画。1831年“十一月起义”失败后，他赴巴黎深造。1835年回到克拉科夫并在那里度过了大部分时光。米哈沃夫斯基和国内艺术界没有往来，却给年轻的马泰伊科留下了深刻的印象，并对尤留什·科萨克¹⁴²的创作产生过影响。影响米哈沃夫斯基创作的有三方面因素：奥尔沃夫斯基的素描和水彩作品、法国浪漫主义绘画（西奥多·杰利柯、欧仁·德拉克瓦¹⁴³和尼古拉·查理达¹⁴⁴的作品），以及17世纪绘画（保尔·波特¹⁴⁵和迭戈·维拉凯兹¹⁴⁶）。米哈沃夫斯基继承了奥尔沃夫斯基作品的基本主题：马背上的骑手的英雄形象、战斗场面、英雄崇拜、对17世纪波兰历史的兴趣，以及日常场面和东部题材。米哈沃夫斯基同时还引入了素描式的印象派表现手法以及诗歌的形式，从而脱离了墨守成规的古典主义历史绘画创作。他把历史事件浓缩在作品当中，画面里身份难辨的人物（唯一的例外是拿破仑）象征着军人的英雄气概和义务。在巴黎的日



37. 彼得·米哈沃夫斯基，《索莫斯埃拉》，1844—1855年。克拉科夫国家博物馆摄影工作室，克拉科夫国家博物馆馆藏。

子、师从查理达的经历，以及对查理达的友人——已故的杰利柯作品的接触，为米哈沃夫斯基的绘画技能打下了基础。其作品《莫扎伊斯克之战》¹⁴⁷（见插图 36）以黑、棕、红和白为基调，以一气呵成的笔触勾勒出人物和马匹的形象，画面与其说是展示人物形象，不如说是对其动作和战争风云场面的再现。作为背景的明亮云层形态奇异，更增加了画面的动态感。回到国内后，米哈沃夫斯基作品中强化构图和人物布局的“巴洛克”特点趋于明显。米哈沃夫斯基的绘画主题还包括 1808 年波兰骑

兵在索莫斯埃拉峡谷给西班牙军队以致命打击，从而为拿破仑攻占马德里铺平道路的历史事件。他对拿破仑的形象和波兰历史事件都有过刻画，后者相对较为少见。索莫斯埃拉峡谷的题材在 1835 到 1837 年间就出现于水彩画作品中，随后的 1840—1844 年以及 1844—1845 年间又出现在油画作品中。画家显然觉得水平布局（横向布局）的画面缺乏动感，因而才会探索更加有表现力的构图方式。米哈沃夫斯基选择的解决方案是从包抄峡谷的部队后方取景，并采用战争场面作品中很少用到



38. 彼得·米哈沃夫斯基，《犹太人》，1845—1855年。克拉科夫国家博物馆摄影工作室，克拉科夫国家博物馆馆藏。

的纵向构图，从而加强了向山顶攀登的速度感。艺术家似乎想说，战役“就应该像带着火光的闪电，从画布的底部直划向顶端”。（见插图 37，《索莫斯埃拉》¹⁴⁸）。40年代，画家曾在乡村生活，并由此带来了新的创作题材，其中包括日常生活场景。1838年画家在维也纳见到了委拉斯开兹的作品，并由此产生了创作农民心理画像（《辛基肖像》¹⁴⁹）、犹太人和家人画像的冲动。画家此类作品中最著名的是用油漆线条绘制的群体人像《犹太人》¹⁵⁰（约1845—1850年）（见插图 38），画面中人物的面孔从黑暗中浮现出来，刻画了这个几个世纪以来一直为生存而斗争的民

族的人们沉浸在宗教的冥思中的状态。

同样是生于1800年的鲁谢茨基、斯塔特莱尔、米哈沃夫斯基和年轻9岁的克维亚特科夫斯基都是波兰浪漫主义的主要画家，代表了四个不同的流派：鲁谢茨基——写实主义、非文学性的、注重分析可见的世界；斯塔特莱尔——学院派、完美主义、与拿撒勒主义联系密切；米哈沃夫斯基——专注于浪漫主义神话和自我心理反省；克维亚特科夫斯基——富于激情，情绪化和奇幻主题，更符合象征主义。

早在20年代，奥地利和德国的毕德麦雅风格就传到了波兰大地。艺术家们开



39. 杨·费列克斯·皮瓦爾斯基,《“最后一分钱”客栈》,约1845年。© P. LIGIER/华沙国家博物馆。

始关注人们身边的环境——摆放着家庭成员肖像的房间、点缀在房间中的日常生活用品、城市和秩序井然的日常生活场景、供人享受片刻宁静时光的城市公园（克拉科夫的普兰迪公园）以及城市周边的“人为”的风光。在绘画方面，毕德麦雅风格结合了浪漫主义情绪和古典主义线性形式，从而宣告了世纪中期的现实主义的到来。现实主义成为19世纪新艺术运动前，波兰手工艺唯一原创的装饰风格，其表现形式包括带有野花和芦苇花主题装饰的瓷

器、彩色装饰玻璃，以及实用而简朴的家具等。市民阶层住宅平和的雕刻装饰（例如利沃夫那些细节完美丰富的民居）也符合这一趋势。

从40年代开始，艺术本土化的趋势日趋明显。杨·费列克斯·皮瓦爾斯基¹⁵¹（1794—1859年）在作品中表现出对故乡风光和波兰乡村日常生活场景的关注（《“最后一分钱”客栈》，约1845年，见插图39）。皮瓦爾斯基、风光画家克里斯蒂安·布列斯劳尔¹⁵²以及遍布全国的，



40. 弗朗西斯·克斯塔热夫斯基，《客栈里的农夫》，1854年。克拉科夫国家博物馆摄影工作室，克拉科夫国家博物馆馆藏。

1844年建校的华沙美术学院教出的学生们不仅关注风光，同时也注意到了国内的社会问题。在以华沙的沃依切赫·格尔松、弗朗西斯·克斯塔热夫斯基和约瑟夫·瑟曼托夫斯基以及克拉科夫的亚历山大·科特西斯¹⁵³为代表的“波西米亚画派”¹⁵⁴的创作中，出现了关注社会题材、批判现实并与实证主义思想紧密相联的现实主义倾向。从荷兰17世纪绘画中获得的灵感使这一倾向得以强化。格尔松、克斯塔热夫斯基和瑟曼托夫斯基为日常生活场景赋予

了寓言意义。画家们的目的不是描绘某个具体的生活场景，而是展现“典型”，在一幅作品中对具体的社会问题进行分析。画面是静态的，然而巨大的张力包含在情节当中。穷苦农夫的形象被安排在毫无出路的境况中，周围是当时社会的典型人物形象。贫穷、社会分化、无家可归和为谋生而被迫背井离乡，是此一时期华沙和克拉科夫画家作品的典型题材。孤儿、被赶出村子的带孩子的少女都被记录在画面之中。尤为触目惊心的是疾病、死亡和葬礼



41. 约瑟夫·瑟曼托夫斯基，《农夫的葬礼》，1862年。照片来自波兹南国家博物馆档案，© 波兹南国家博物馆。

的画面。犹太人和吉普赛人的贫困生活状态也引起了画家们的关注。

弗朗西斯·克斯塔热夫斯基（1826—1911年）是50年代反映波兰社会题材现实主义最激烈的代表人物。在他的作品中，首次出现了自然主义的先兆。他通过对漫画、丑的元素和扭曲形象的运用，加强了人物形象性格的突兀感，从而表现人物的独特性（《客栈里的农夫》，1854年，见插图40）。他通过这种方式，避免了格

尔松和科特西斯作品中出现的人物道德的理想化（完美化）和扁平化。他刻画了堕落的酗酒农夫、乞丐、无家可归的垂死流浪者等人物形象（《马图拉·柯娜》）。画家于1856年造访巴黎，在此接触到巴比松画派作品，并对17世纪荷兰绘画进行了研究。60年代出现了以广阔自然风光为背景的乡村和小城镇生活绘画作品。

约瑟夫·瑟曼托夫斯基尝试了当时十分罕见的创作方式（《农夫》约1856—1858年），从他1860年赴巴黎后创作的作品中不难看出对社会差距的尖锐分析



42. 亚历山大·科特西斯，《最后的家产》，1870年。© P. LIGIER/ 华沙国家博物馆。

（《农夫的葬礼》，1862年，见插图41；《农奴》，1873年）。《失去的家园》（1865年）是一幅爱国主题的作品，画中没有人物形象，画家借助象征的手法——时间（黄昏日暮）、季节（秋）和房屋，描绘了又一场以失败告终的抗争——1863年“十一月起义”。画面中大火过后满目疮痍的院落和化作焦土的农宅是起义后全国普遍现状的写照。在巴黎，约瑟夫·瑟曼托

夫斯基受巴比松画派影响，尝试创作了纯粹的风光作品。

在克拉科夫，对社会问题更为深入的认识反映在亚历山大·科特西斯¹⁵⁵（1836—1877年）的作品当中：《无家可归》（约1870年）、《最后的家产》（1870年，见插图42）、《母亲之死》（1868年）、《维希尼齐村的火灾灾民》（1868年）。画作中采用的这种小面积取景和静止的构图，借助



43. 沃依切赫·格尔松，《可悲的使徒》（《造访波莫瑞斯拉夫人的日耳曼使徒》），1866年。克拉科夫国家博物馆摄影工作室，克拉科夫国家博物馆馆藏。

棕灰等深色调和投向农夫的侧光等美术手法，表现了忧伤和悲哀的情绪。而故事情节的次要人物（将新住户带进农舍的犹太高利贷主）隐没在昏暗的光线里，或是被安排在了次要位置。科特西斯还创作了犹太和吉普赛人题材的作品，1863年开始进行爱国主义题材的创作。

上述画家中，沃依切赫·格尔松（1831—1901年）是19世纪下半叶华沙艺术生活中的主要人物，“美术促进协会”¹⁵⁶（1895年）的创始人之一，同时也是1866年美术学院被查封后创建的“绘画班”¹⁵⁷的

教授。格尔松以17世纪荷兰绘画为灵感源泉，创作描绘风光和日常生活的作品，还以民间歌谣中的传奇故事为题材进行创作。1863年“一月起义”后，格尔松以波兰历史为题材进行创作，注重强调历史上争取独立的斗争与当下政治局势的相似之处，为躲避审查，作品的主题均取材自波德关系（《可悲的使徒》，1866年，见插图43）。

与此同时，对古代史的研究改变了艺术家们对于历史现实的态度。华沙犹太画家、古代史学者亚历山大·莱塞尔¹⁵⁸



44. 约瑟夫·斯穆莱尔，《芭芭拉·拉齐维乌之死》，1860年。© P. LIGIER/ 华沙国家博物馆。

(1814—1884年)，率先力图以资料和时代物质文化遗迹为基础再现历史事件原貌。他取材于17世纪波兰—土耳其战争而创作的画作《保卫特列姆波拉》¹⁵⁹（1841年）掀起了波兰绘画史上的新潮流。

画家约瑟夫·斯穆莱尔¹⁶⁰（1823—1868年）的创作受到德国和法国绘画的强烈影响。这位来自华沙的历史和肖像画家与莱塞尔相交甚好，他曾赴慕尼黑和巴黎求

学，其创作受保罗·德拉罗什¹⁶¹的影响。斯穆莱尔把波兰浪漫主义文学元素引入绘画（如安东尼·马尔柴夫斯基的诗歌《玛利亚》中，瓦茨瓦夫与玛利亚告别的场景1849—1856年）。在这样狭小的取景中，告别和期待的场景不可避免地让人联想到1864年“民族之春”独立运动以及1849年大波兰起义等民族抗争事件的浪漫主义氛围。



45. 约瑟夫·斯穆莱尔，《艾米利亚·沃德科夫斯卡像》，1865年。©T. ŻÓLTOWSKA-HUSZCZA/ 华沙国家博物馆。

《芭芭拉·拉齐维乌之死》(1860年, 见插图 44) 是斯穆莱尔最卓越的作品。私密感和被压制的凝重、人物位置安排, 对室内陈设细节几近夸张的再现, 给华沙公众留下了强烈的印象。斯穆莱尔是一位公认的优秀肖像画家。他为大贵族和资产阶级所画的肖像, 在色彩和画面安排上都十分符合华沙沙龙的风格。他 60 年代的代表作品中, 常出现与真人等高的人物形

象, 画面的背景往往是带有壁炉和各种陈设的室内环境。《艾米利亚·沃德科夫斯卡像》¹⁶² 就是独特品味的例证, 描绘了一位拥有时尚奢华家居的女主人形象 (见插图 45)。

利沃夫的亨利·罗达柯夫斯基¹⁶³ (1823—1894 年) 是 19 世纪波兰最伟大的肖像画家, 和斯穆莱尔同岁, 曾在维也纳和巴黎求学。斯穆莱尔和罗达柯夫斯基的



46. 亨利·罗达柯夫斯基,《亨利·德彬斯基将军像》,1852年。摄影: J. ŚWIDERSKI, 克拉科夫国家博物馆馆藏。

创作反映了当时巴黎绘画中所谓的“黄金分割”原则¹⁶⁴，即学院派艺术传统与浪漫主义情怀的结合。在作品《亨利·德彬斯基将军像》¹⁶⁵（1852年，见插图46）中，罗达柯夫斯基运用巴洛克风格肖像画手法，塑造了失败的十一月起义和1849年匈牙利起义领导人的形象。罗达柯夫斯基以营帐和远处的战场做为背景，刻画了手持象征军队领导权信物的将军。激战之后陷入孤寂的浪漫主义主人公，这就是当时波兰人的寓意形象——现实中的约伯，被上帝置于不幸之中，考验其忠诚。《德彬斯基画像》（得益于欧仁·德拉克罗瓦的支持）于1852年荣获巴黎沙龙金奖，为画家在国际上赢得了声誉，也是继斯塔特莱尔的《马加比家族》之后波兰艺术获得的又一项殊荣。然而，罗达柯夫斯基作品中浪漫主义和现实主义元素逐渐被美的理想化形式所取代。在艺术家看来，这种形式理应制造一种“风格”——一种“融合着简单平和的崇高感”。所以，决定绘画本质的并非哲学态度、对历史的忠实或是爱国情怀，而仅仅是美感——“动作、比例、表达、形态和魅力”。1865年罗达柯夫斯基从以前的作品中汲取灵感，开创了具有代表性的肖像作品新的表现形式。《爱妻像》就是此类作品中最早的一幅，作品以窗帘为背景，描绘了站在阳台上的女主人公形象。画家为继女创作的《莱奥尼亚·布卢多恩肖像画》¹⁶⁶（1871年，见插图47）与



47. 亨利·罗达柯夫斯基，《莱奥尼亚·布卢多恩肖像画》，1871年。© P. LIGIER/华沙国家博物馆。

提香¹⁶⁷和范·戴克¹⁶⁸的风格相连。画家还为莱奥·萨皮哈¹⁶⁹（1878年）和弗沃齐米日·杰杜希茨基¹⁷⁰（1880年）等加利西亚的元帅创作了肖像画，画中的人物形象都是按照波兰历史人物的典型特点塑造的。与最初的心理肖像画作不同，画家在后期创作的肖像画侧重于展现女性的魅力和男性的雄壮气概。与肖像画相比，罗达柯夫斯基更重视历史绘画创作，他以城堡内部为背景创作的结构复杂的历史画作《贵族叛乱之战》¹⁷¹（1872年）描绘了1537年齐



48. 乔治·希齐格，利奥波德·科罗伦贝格位于华沙的宅邸，1867—1871年。档案照片，拍摄：H. PODDEBSKI，波兰科学院艺术学院收藏。

格蒙特一世统治时期贵族们第一次提出国家改革要求而引发的叛乱，该画作中的一切内容都与16世纪的时代视觉元素保持着高度一致。

斯塔特莱尔和罗达柯夫斯基在国际上取得的成功及与50年代重建生活艺术密切相连的新一代画家的登场，引发了关于艺术在波兰文化中的作用以及创建民族艺术可能性的讨论。克拉科夫和华沙开设了艺

术学校，利沃夫技术学院开设了建筑系。克拉科夫（1854年）和利沃夫（1866—1867年）美术之友协会、华沙美术促进会（1860年）以及克拉科夫、利沃夫、维尔纽斯/维尔诺和波兹南博物馆及科学协会纷纷成立，为社会对艺术的资助奠定了基础。关注艺术的刊物也在这一时期得到了发展。



49. 莱昂德罗·马可尼，华沙扎莫伊斯基宫，1879年。摄影：K. STEFAŃSKI。

1863年—19世纪末 建筑

“一月起义”的失败以及随之而来的政治压迫导致俄占领土上的建筑项目连续停滞了数年。直到60年代末期，随着原波兰境内经济的发展和农民获得土地权导致的城市人口增长，建筑业才逐渐复苏。华沙所辖人口从1880年的38万增长到1900年的70万，发展成为大都会。市中心出现了文艺复兴和后巴洛克风格的大型住宅、工厂主的寓所以及公共建筑。柏林建筑师乔治·希齐格¹⁷²（1811—1881年）采用意大利文艺复兴风格和当时流行的法

国风格（高顶），在1867—1871年为华沙的首富——金融家利奥波德·科罗伦贝格¹⁷³设计修建了宅邸（见插图48）。然而华沙大部分建筑都出自受过良好教育的波兰设计师之手。其中莱昂德罗·马可尼¹⁷⁴和维托尔德·兰奇¹⁷⁵（1829—1892年）分别是波兰历史主义先驱亨利·马可尼和弗朗西斯·玛利亚·兰奇之子。莱昂德罗·马可尼（1834—1919年）因其为大贵族所修建的宫殿而享誉华沙，其作品包括意大利文艺复兴风格的索班斯基宫¹⁷⁶（1876年）和以风靡当时的法国文艺复兴晚期风格的扎莫伊斯基宫¹⁷⁷（见插图49）——当



50. 莱昂德罗·马可尼，位于维尔纽斯/维尔诺近郊瓦卡的特什科维奇家族宫殿，1880年。摄影：K.STEFANSKI，波兰科学院艺术学院收藏。



51. 莱昂德罗·马可尼，华沙修建的犹太教堂，1876—1878年。档案照片，拍摄：H. PODDEBSKI，波兰科学院艺术学院收藏。



52. 斯泰凡·希勒，华沙理工大学主楼，1901年。摄影：K. STEFAŃSKI。

时的巴黎是全欧洲艺术家争相模仿的对象。莱昂德罗·马可尼同时还在乡村进行设计建造工作。位于维尔纽斯/维尔诺近郊瓦卡的特什科维奇家族宫殿¹⁷⁸（1880年，见插图50）就是他最有特色的作品之一。这座宫殿在建筑上模仿了华沙瓦津基皇家公园内的宫殿设计。为莱昂德罗·马可尼赢得声誉的还有另一类完全不同的建筑，这就是他融合古典和文艺复兴风格，于1876至1878年间在华沙修建的犹太教堂（见插图51）。值



53. 弗瓦迪斯瓦夫·马可尼，华沙布里斯托尔饭店1902年。摄影：K. STEFAŃSKI。



54. 约瑟夫·杰科斯基，布拉格区的圣弗洛里安教堂，华沙，1888—1901年。摄影：K. STEFANSKI。

值得一提的是，当时波兰所有大型城市都已出现了类似的供犹太贵族使用的宏大的犹太教堂。维托尔德·兰奇因其设计的史莱恩克尔家族宫殿¹⁷⁹（1890年）而名震一方。该建筑采用文艺复兴风格，富于装饰性。

斯特凡·希勒¹⁸⁰（1857—1933年）是19世纪末20世纪初华沙历史主义晚期最著名的建筑设计师。他设计的建筑有华沙最大的展会建筑扎翰塔大厦¹⁸¹（1900年）、大学图书馆以及华沙理工学院¹⁸²（1901年，见插图52）等。同时，由卡罗尔·科佐夫斯

基¹⁸³（1847—1902年）采用巴黎“第二帝国风格”¹⁸⁴设计的音乐厅，也为城市平添了一道风景。同一时期活跃的建筑师还有亨利·马可尼之子弗瓦迪斯瓦夫·马可尼¹⁸⁵（1848—1915年），位于华沙克拉科夫大街旁的布里斯托尔饭店¹⁸⁶就是由弗瓦迪斯瓦夫于20世纪初设计完成的（见插图53）。

随着人口的迅速膨胀，华沙急需修建一批新的教堂。在这一领域占据主导地位的是中世纪的新罗马式风格和新哥特风格。这两个风格被约瑟夫·杰科斯基¹⁸⁷所采用。杰科斯基一生设计了几十座教堂，其中包括位于布拉格区的圣弗洛里安教堂¹⁸⁸，该教堂所采用的“维斯瓦-拜占庭”风格¹⁸⁹在当时被认为是波兰的民族风格（见插图54）。然而，20世纪初在华沙“救世主”教堂¹⁹⁰的设计中，杰科斯基采用了波兰文艺复兴和巴洛克风格（见插图55）。和俄占区其他大城市一样，华沙也出现了俄罗斯-拜占庭风格¹⁹¹的东正教堂。这些教堂都是俄国占领者为彰显其统治权威而修建的。位于华沙维斯瓦左岸（布拉格区）建成了一座有五个圆顶的圣玛利亚·玛格达莱娜东正教堂¹⁹²（1869年，建筑师米科瓦伊·A. 西柴夫¹⁹³）；建于1894—1912年间的位于华沙市中心萨斯基广场¹⁹⁴旁的圣亚历山大·纽斯基东正教堂¹⁹⁵，旁边配有一座形态纤细的钟楼（建筑师列昂季·本努阿¹⁹⁶）。

19世纪末，罗兹作为迅速崛起的纺织

工业中心，一跃成为波兰第二大城市。卡罗尔·莎伊布莱尔¹⁹⁷（见插图 56）、以色列·波兹南斯基¹⁹⁸和尤留什·亨泽尔¹⁹⁹等大工厂主在城市里修建了大型厂房。市中心的皮欧考斯卡大街²⁰⁰两旁，各种建筑风格的房屋鳞次栉比。工厂主纷纷修建宫殿和豪宅，其中最具有代表性的是波兹南斯基家族宫殿²⁰¹（见插图 57）。该建筑采用新文艺复兴及新巴洛克风格，由其家族设计师尤留什·荣格²⁰²（1837—1916 年）和阿道夫·泽里松²⁰³（1867—1919 年）设计修建。希拉里·马耶夫斯基²⁰⁴（1838—1892 年）是本地设计师，其作品包括俄罗斯-拜占庭风格的圣亚历山大·纽斯基东正教堂、贷款协会大厦²⁰⁵、男子中学²⁰⁶等建筑，他还与荣格合作，采用成熟的意大利文艺



55. 约瑟夫·杰科斯基、路德维克·潘查凯维奇、瓦迪斯瓦夫·日希耶维奇，华沙“救世主”教堂，1901—1910 年。摄影：K. STEFANSKI。



56. 罗兹，卡罗尔·莎伊布莱尔工业区，1870—1875 年。照片出自本文作者所有的档案图片。



57. 尤留什·荣格、阿道夫·泽里松，罗兹波兹南斯基家族宫殿，1898—1903年。摄影：K. STEFAŃSKI。

复兴风格一同设计建造了犹太医院。随着城市的迅速发展，教堂也如雨后春笋般出现，其中值得一提的是由柏林设计师路易斯·施瑞博尔²⁰⁷按照新罗马风格设计的路德宗圣约翰教堂²⁰⁸，以及新哥特式“维斯瓦-波罗的海风格”²⁰⁹的圣母升天天主教教堂²¹⁰，后者出自华沙建筑师康斯坦丁·沃依切赫斯基²¹¹（1841—1910年）之手。罗兹那些富足的犹太贵族决定效仿华沙，兴建更为宏伟的犹太教堂。实现这一计划的是德国建筑师阿道夫·沃尔夫²¹²（1832—1885

年）。这座融合了新罗马风格外观和东方风格内饰的教堂被建在市中心，建设工程始于1881年，在1887年竣工。1897至1900年间，在泽里松主持下，在罗兹老城区又重建了一座色彩更为丰富的“毛里塔尼亚风格”的犹太教堂（见插图58）。

19世纪末，利沃夫经历了黄金发展期。1867年，原奥地利帝国变革成为奥匈帝国，作为加利西亚首都的利沃夫从中获益。波兰部分的加利西亚享有较高自治权，并拥有独立的下议院。此前，活

跃在利沃夫的建筑师大多来自维也纳，其中特奥费尔·汉森²¹³（1813—1891年）采用罗马-拜占庭风格设计建造了规模庞大的“残疾人之家”²¹⁴（部队医院和招待所）（1855—1863年，见插图59）。70年代，波兰建筑师成为了这一行业的主角。创建于70年代的利沃夫理工学院建筑系²¹⁵是波兰领土上唯一的此专业科学机构，其成立具有重大意义。该系创始人尤利安·扎哈列维奇²¹⁶（1837—1898年）为理工学院设计建成了新文艺复兴风格的主楼。利沃夫新兴的市中心出现了大型建筑，其中最重要的是波兹南建筑师尤留什·霍赫博格²¹⁷（1840—1905年）设计的加西亚下议院大厦²¹⁸（1881年）。这是一座新文艺复兴



58. 阿道夫·泽里松，罗兹老城犹太教堂，1897—1900年。照片出自本文作者所有的档案照片。



59. 特奥费尔·汉森，利沃夫“残疾人之家”，1855—1863年。摄影：K. STEFAŃSKI。



60. 尤留什·霍赫博格，利沃夫加西利亚议会大厦，1881年。摄影：K. STEFAŃSKI。



61. 齐格蒙特·格葛莱夫斯基，利沃夫城市剧院，1900年。摄影：K. STEFAŃSKI。



62. 泰奥多·塔罗夫斯基，利沃夫圣伊丽莎白教堂，1904—1910年。摄影：K. STEFAŃSKI。

风格、雕塑装饰丰富的宏伟建筑（见插图60）。另一座有代表性的建筑是“城市剧院”²¹⁹（1900年，见插图61），建筑师齐格蒙特·高尔高莱夫斯基²²⁰（1845—1903年）在设计上参照了自己之前设计的巴黎歌剧院的张扬风格。剧院紧邻名为“海特曼之堤”²²¹的利沃夫步行街，步行街两侧是住宅和饭店。较为重要的建筑还有圣伊丽莎白教堂²²²（见插图62），该教堂是按照设计

师泰奥多·塔罗夫斯基²²³（1857—1910年）的参赛设计图建造的。建筑融合了新罗马风格和新哥特风格，采用三塔设计和丰富的石雕装饰。由尤利安·齐布爾斯基²²⁴（1859—1924年）和路德维克·奥弗涅²²⁵按照法国风格设计的波托茨基家族宫殿²²⁶（1890年，见插图63）及卡齐米日·莫克沃夫斯基²²⁷（1869—1905年）兴建的犹太医院²²⁸（1903年）将历史主义建筑晚期典



63. 尤利安·齐布爾斯基、路德維克·奧弗涅，利沃夫波托茨基家族宮殿，1890年。攝影：K. STEFAŃSKI。

型的多样性形式带到了利沃夫。

克拉科夫尽管在很多方面发展滞后，作为艺术和文化中心却能与利沃夫分庭抗礼。这方面起了决定性作用的是两家对克拉科夫乃至整个波兰都意义重大的学校——雅盖隆大学²²⁹和美术学院²³⁰。1883年，菲利克斯·克显热尔斯基²³¹（1820—1884年）模仿中世纪时期克拉科夫高等学府的建筑风格，为雅盖隆大学建造了新哥特式的新主楼²³²（见插图64）。同时，由马契伊·莫拉柴夫斯基²³³（1840—1928年）设计的美术学院中建起了气势恢宏的新文

艺复兴风格大楼。这一时期利沃夫的代表性建筑是扬·扎维伊斯基²³⁴（1854—1922年）设计的“城市剧院”（1893年）。尚处于起步阶段的设计师泰奥多·塔罗夫斯基设计建造了八十余座民居，因对文艺复兴和风格主义的创新性改造而轰动一时。塔罗夫斯基在自己的设计中融入大量雕塑艺术元素和名言警句，人们往往据此给这些建筑起了别名，例如外观上带有驴头雕塑元素的房子被称作“驴头之下”有青蛙造型装饰的房子被称作“歌唱的青蛙之下”（见插图65），带有拉丁文名言“忙而



64. 菲利克斯·克显热尔斯基，雅盖隆大学新主楼，1883年。摄影：K. STEFAŃSKI。



65. 泰奥多·塔罗夫斯基，克拉科夫“歌唱的青蛙之下”民居，约1885年。摄影：K. STEFAŃSKI。人

不乱”、“吾生有涯，而艺术无涯”的建筑也因此而得名，他也由此获得声誉。上文中提到的利沃夫圣伊丽莎白教堂，是塔罗夫斯基艺术生涯的巅峰之作。

尽管19世纪末20世纪初迅速发展的城市建筑占据绝对主导地位，刚刚起步的乡村建筑亦不容忽视。富有的地主阶层仍在修建或扩建自己的宅邸，新的教堂也不断出现。法国风格在宫殿建筑中倍受欢迎，这一点在大波兰地区的高乌胡夫的嘉文斯基家族宫殿²³⁵（见插图66）上有所体现。这座建筑效仿了弗朗索瓦一世时期²³⁶的建筑特点，并采用了法国文艺复兴风格。这座宫殿的重建设计是由法国人



66. 莫里斯·乌拉杜 (参照了在利沃夫工作的齐格蒙特·高尔高莱夫斯基之前的设计方案和欧仁·埃马纽埃尔·维奥莱-勒-杜克的理念), 高乌胡夫的嘉文斯基家族宫殿, 1875—1885年。摄影: E. GROCHOWSKA。

莫里斯·乌拉杜²³⁷ (1822—1884年) 参照了在利沃夫工作的齐格蒙特·高尔高莱夫斯基之前的设计方案和伟大的法国建筑师、古迹修复专家欧仁·埃马纽埃尔·维奥莱-勒-杜克²³⁸ (1814—1879年) 的草图而完成的。由华沙建筑师瓦迪斯瓦夫·希尔舍²³⁹ (1831—1889年) 为菲利克斯·索班斯基伯爵²⁴⁰ 在华沙近郊建造的古祖夫宫殿²⁴¹ 则模仿了法国巴洛克时期风格。位于维尔纽斯/维尔诺附近城市伦特瓦里斯的蒂什凯维奇家族宫殿²⁴² 是由比利时建筑师(德·瓦格²⁴³) 与维尔纽斯/维尔诺建筑

师塔德乌什·罗斯特沃罗夫斯基²⁴⁴ (1860—1928年) 于1899年共同完成的, 仿效的是英国哥特风格和荷兰建筑风格。

那个时期的宗教建筑仍受到民族建筑风格的深刻影响。追寻民族形式是19世纪下半叶的波兰建筑的最显著的现象之一, 强调民族个性的渴望愈加强烈, 这是由三强瓜分、国家统一性缺失的政治局势所决定的。这以处于俄化政策统治下的俄占区最为明显。19世纪七八十年代, 效仿波兰北部哥特砖制建筑风格的“维斯瓦-波罗的海风格”广受欢迎, 此后这也成为



67. 扬·萨斯·祖布日茨基，乔尔特库夫教区教堂，1910年。摄影：K. STEFAŃSKI。

波兰的教堂建筑风格。这种风格主要被约瑟夫·杰科斯基运用在前文提过的华沙圣弗洛里安教堂的设计中，在比亚维斯托克周边的教堂建筑上也有所体现。加西利亚的扬·萨斯·祖布日茨基²⁴⁵（1860—1935年）融合克拉科夫哥特风格和新罗马风格，开创了“维斯瓦河畔风格”²⁴⁶，并将其运用到位于喀尔巴阡山省的阡日科维采的教堂²⁴⁷和位于波多里亚的乔尔特库夫的教堂²⁴⁸（见插图67）建筑之中。位于克拉科夫“山麓”区的美丽如画的教堂²⁴⁹（见插图68）则是克拉科夫风格的建筑。

在探索“波兰风格”²⁵⁰的过程中，人们同样把目光投向了木制建筑领域。其中，斯塔尼斯瓦夫·维特凯维奇²⁵¹的“扎科帕内风格”²⁵²最为成功。维特凯维奇着迷于扎科帕内²⁵³地区的山民艺术，在19世纪最后十年里建造了一系列带有游廊、富于色彩的高顶建筑，从而推广了“扎科帕内风格”。这些建筑当中最富盛名的是“冷杉下”和“棚屋”别墅（见插图69），这两座建筑均被后人竞相模仿。维特凯维奇还把“扎科帕内风格”运用到其他地区的建筑中，试图使之成为流行波兰全国的风格，卢布林近郊宛促赫夫的斯塔茨基府邸就是这一类型的建筑。维特凯维奇的努力得到一批建筑设计师的支持，其中雅罗斯瓦夫·沃依切赫夫斯基²⁵⁴（1874—1942年）在华沙市中心的赫梅尔内大街旁修建了“扎科帕内风格”的民居。

绘画和雕塑

波兰王国被并入沙皇俄国，维尔纽斯/维尔诺遭到了最严酷的镇压——波兰公共机构遭查封，历史和文化遗迹被毁。这一时期出现了大量反映1863年反抗沙俄的一月起义和随之而来的残酷迫害的艺术作品。

在包括利沃夫和克拉科夫的奥地利占领区，阿图尔·格罗特格和扬·马泰伊



68. 扬·萨斯·祖布日茨基，山麓区圣约瑟夫教堂，1905—1909年。摄影：E. GROCHOWSKA。

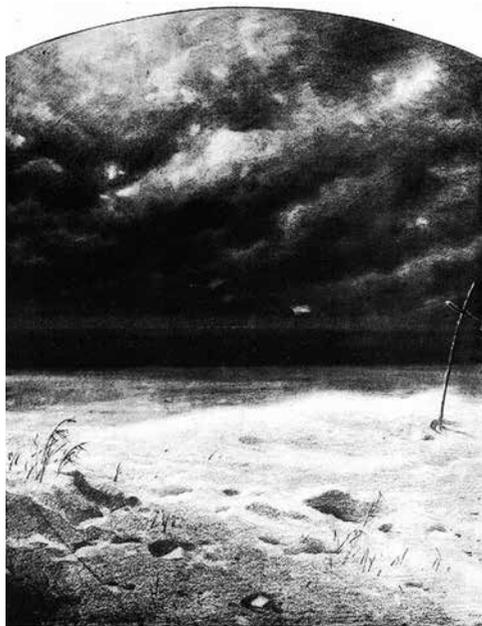


69. 斯塔尼斯瓦夫·维特凯维奇，扎科帕内的“棚屋”住宅，1897年。摄影：E. GROCHOWSKA。

科（1838—1893年）的创作引领着波兰人的民族意识。

阿图尔·格罗特格尔（1837—1867年）的艺术风格形成于利沃夫、克拉科夫、维也纳和巴黎。他的创作题材涵盖了历史文学、民俗研究、社会生活等领域。他还擅长创作风景画（包括夜景画）和人物肖像画。阿图尔·格罗特格尔最为著名的作品是创作在硬纸板上的民族受难主题的素描画系列，作品以最为广泛的取材，再现了1861年华沙大

屠杀以及 1863 年一月起义（1863—1864 年）时期的民族意识形态：第一组以《华沙—1》（1861 年）为题的作品展现的是具体历史事件。该系列中，后续作品的涵义往往具有隐喻的特点。在《华沙—2》（1861 年）系列中第一次出现了带有波兰人坟墓的流放地——大雪覆盖的西伯利亚的画（《华沙—2》，见插图 70）。在作品《波兰》（1863 年）的标题页上所绘的寓言人物形象令人想到早期的叙事类型画作。《立陶宛》（1864—1866 年）效仿密茨凯维奇的诗作，具有浪漫主义歌谣的风格。取材自但丁《神曲》创作的《战争》（1866—1867 年）与波兰的时局并无直接联系，传递的是普遍的和平主义信息。在上述作品中出现了新的隐喻概念。与莱塞尔和杨·马泰伊科的做法不同，格罗特格尔没有直接描绘含有隐喻的具体政治事件或政治人物，而是通过政治事件对个别家庭命运所产生的影响来间接展现事件，他认为小群体的戏剧性遭遇更具说服力。画面中每个人物形象都代表了某个群体的态度和经历，每个事物都被赋予了象征意义。展现现实的残酷毁灭性成为起义主题系列作品的共同原则。在第一组硬纸板素描画作品中所展现的世界结构还算得上稳定有序，但接下来的几组作品中，世界逐渐变得无序而混乱。《华沙—1》和《华沙—2》以“被亵渎的圣殿”为主题；《波兰》和《立陶宛》以“丧失的家园”为



70. 阿图尔·格罗特格尔，《西伯利亚》，出自《华沙—2》系列，1862 年，维多利亚和阿尔伯特博物馆。

主题，这两个系列的主题揭示了“教会”和“家园”这些支撑波兰民族性的象征符号遭到毁灭的事实（《立陶宛》——系列 1—6，见插图 71）。第五组作品《战争》（1866—1867 年）则是兼具上述两大主题。几组作品同时还表现了天主教的“千禧年主义”信念²⁵⁵，揭示了波兰民族苦难与基督受难的相似之处。作品试图阐释波兰民族所经历的精神变革和救赎，表达了对上帝判决的顺从和对国家光复的希望。在格罗特格尔的笔下，满怀民族精神的起义者如同宗教中的殉道者一般，坦然地面对牺



牲。艺术家塑造了无名的起义者——身着深色丧服的年轻人这一民族传统中固有的波兰人形象，他坚韧执着而富于戏剧性的表情，刻画处主人公对事件的投入和慷慨赴死的决心，这是在道德上战胜敌人的利器。格罗特格尔以古典主义手法处理了人物的外貌、凝重的姿态和手势，把人物塑造成古典悲剧中的英雄形象，从而使作品获得了缅怀先烈、振奋人心的效果。

格罗特格尔的创作是对波兰爱国艺术的总结，其根源可追溯至18世纪末至19世纪初斯穆格莱维奇的作品。格罗特格尔的作品大多具有深刻的寓意，这明显是受到了斯穆格莱维奇的波兰侨民和民族团结



题材作品的启发。他还借鉴了奥尔沃夫斯基的素描画艺术技巧和速写“美学”。夜景画是格罗特格尔作品的另一个重要组成部分。此类作品常以月光下的恋人为主题，这些有着泛神论色彩的风景画预告了象征主义的到来。格罗特格尔的艺术宣告了波兰绘画史上浪漫主义时期的终结。

与格罗特格尔同一时期的扬·马泰伊科是19世纪波兰最著名的画家。他曾先后在克拉科夫、慕尼黑和维也纳求学。沙俄和普鲁士在各自占领的土地上对波兰人民进行最严酷的迫害之时，马泰伊科创作的历史题材作品支撑、延续了波兰的民族意识，保护、继承了波兰的文明遗



71. 阿图尔·格罗特格尔,《立陶宛》——系列1—6、《森林》、《信号》、《誓言》、《战争》、《灵魂》、《幻象》。
摄影: P. STANEK, P. CZERNICKI, J. ŚWIDERSKI, 出自克拉科夫国家博物馆馆藏。



72. 扬·马泰伊科，《得知斯摩棱斯克失陷后，在博纳王后宫廷舞会上的斯坦奇克》，1862年。© P. LIGIER/ 华沙国家博物馆。

产。马泰伊科接受了克拉科夫历史学家约瑟夫·舒伊斯基²⁵⁶的观点，认为历史决定当代，史实是现状的基础，与现状紧密相连；历史决定了一个民族的发展及其独立存在的权利；历史这门科学存在的价值在于教育后人。马泰伊科对于一月起义持批判态度，他认为进行“自身内部”努力才是正途，挽救民族传统、巩固民族团结、提高人民的文化水平和改善物质条件的努力才是未来“民族行动”的基础。他把历史绘画当作展现文明，品评祖辈们的

失误和美德的阵地。马泰伊科的作品着重强调人物的心理特征，通过对人物行为的描绘，对特定历史哲学观所引发的历史现象进行剖析。他的第一幅重要作品《得知斯摩棱斯克失陷后，在博纳王后宫廷舞会上的斯坦奇克》²⁵⁷（1862年，见插图72）以16世纪波兰-莫斯科公国关系为背景，画中“先知先觉”的宫廷小丑斯坦奇克的形象（艺术家将其面部描绘成自己的模样）与他对政治的思考状态形成了强烈的对比反差，带给观者别样的历史感受。在

1861至1864年间的悲剧事件期间，马泰伊科抛弃了浪漫主义理念，转而在那些未获取实际好处的胜利以及历史错误中寻找国家衰落的原因。马泰伊科创作的另一个“先知先觉”形象是作品《维尔内霍拉》²⁵⁸（1884年作品）中的18世纪的哥萨克人物形象——维尔内霍拉。马泰伊科在理念层面将上面两个人物形象联系在一起——斯坦奇克预示着波兰的衰亡，而维尔内霍拉则意味着民族的复兴的希望。

马泰伊科在“伟大”系列画作中摒弃了消极的历史观。这一系列画作可以按照意识形态的不同分为两组。第一组作品展示的是波兰为自由而战的时期民族融合与团结的思想，包括《卢布林联合》²⁵⁹（1869年）、《扬·卡齐米日的誓言》²⁶⁰（1893）及《1791年五三宪法》²⁶¹（1891年）等作品。在这些作品的中心位置描绘了一批历史人物形象：齐格蒙特·奥古斯特国王²⁶²、司令官斯蒂凡·恰尔涅茨基、众议院议长斯坦尼斯瓦夫·马瓦霍夫斯基²⁶³等，画作中也有象征国家统一、民族融合的元素，如：十字架、军队、宪法等。为了强调农村政治解放的重要意义，马泰伊科还特意在历史事件的参与者中加入了农民形象。

第二组作品展现的是波兰与俄、普、奥三国的历史关系：涉及普鲁士的作品包括《格伦瓦尔德之战》（1878年）、《普鲁士效忠》（1882年）等，涉俄作品有《巴托雷普斯科夫城外》（1871年）和《科

希秋什科在拉茨瓦维采》（1888年）²⁶⁴，反映与奥地利的历史关系作品是《索别斯基在维也纳》（1883年）。马泰伊科特意选择这些历史事件进行创作，表达了自己对当前的政治现状的观点。当时在普鲁士和俄国占领区，激烈的民族抗争仍在如火如荼地进行，而在奥地利占领区却开始出现国家自由体制框架内的波兰-奥地利合作。出现在普鲁士向波兰进贡场景中的象征性形象（《普鲁士效忠》中的斯坦奇克）暗含着对波兰错失历史良机的惋惜。《科希秋什科在拉茨瓦维采》则试图证明：农民才是能够实现复国的唯一现实力量。《索别斯基在维也纳》呼吁对威胁着波兰民族存在的俄国和普鲁士应采取有效的政治行动。《格伦瓦尔德之战》（见插图73）描绘了1410年波兰和立陶宛共同对抗十字军骑士团的战斗场景，这是一场戏剧化的、决定了波兰民族命运的战役。在当时的局势下，这幅画是对历史最完美的艺术表达。

马泰伊科借助人物形象隐喻和物体象征的手法，在展示画面的同时，非常重视增强画面的真实性和表现力，这在《格伦瓦尔德之战》和画家其他作品中都有体现。他的作品中常采用不受轮廓局限的抽象化线条来强调人物动作的用力方向；还经常运用不和谐的、狂野的色彩，以相近的红、橙、黄、紫为主色调，为画面营造了强烈的动感。画家善于通过线条和色



73. 扬·马泰伊科，《格伦瓦尔德之战》，1879年。© P. LIGIER/ 华沙国家博物馆。

彩的象征性来刻画人物的心理特征：《格伦瓦尔德之战》中获胜的指挥官、国王弗瓦迪斯瓦夫·雅盖沃的堂兄维托尔德身披赤红战袍、佩戴金饰，似乎要穿透画布，成为力量和胜利的化身；而骑在马背上的十字军团大团长乌尔里希·冯·容金根²⁶⁵节节败退，无力回天，黑白结合的色调使人联想到忧伤和死亡。《格伦瓦尔德之战》最终奠定了马泰伊科在波兰文化中的地位，使他不仅成为最伟大的历史画家，更是最重要的大众视觉文化创作者



之一。

马泰伊科也是一位伟大的肖像画家。他除了为家庭成员和挚友绘制肖像，还创作了不少复古风格的肖像画，画中的人物形象都身着华丽的历史服装，置身于古建筑内。与罗达柯夫斯基的创作相似，马泰伊科将知识分子和高官显贵描绘成历史人物形象的目的在于证明民族血脉的延续性（《米科瓦伊·齐利凯维齐肖像画》²⁶⁶，加利西亚议会下院议长，1887



74. 扬·马泰伊科，《米科瓦伊·齐利凯维齐肖像画》，1887年。克拉科夫国家博物馆摄影工作室，克拉科夫国家博物馆馆藏。

年绘。见插图 74)。作为克拉科夫美术学院校长(自 1873 年起)，马泰伊科培养出一大批杰出画家，其中包括维托尔德·普鲁什科夫斯基、雅采克·马尔柴夫斯基、莱昂·维楚科夫斯基、莫里斯·戈特里布、斯坦尼斯瓦夫·韦斯皮安斯基和约瑟夫·梅霍费尔等²⁶⁷。

亨利·谢米拉兹基²⁶⁸ (1843—1902 年)和威廉·科塔尔宾斯基²⁶⁹ (1849—1917 年)的作品被载入了波兰(及俄罗斯)学院派艺术史。亨利·谢米拉兹基曾在圣彼得堡美术学院和慕尼黑美术学院深造，后定居

罗马，成为了当地波兰侨民的核心人物。谢米拉兹基对孕育了欧洲文化(包括波兰文化)的基督教地中海古典传统十分感兴趣。在圣彼得堡艺术学院学习期间，他接触到卡尔·布留洛夫²⁷⁰ 宣扬的古典主义学院派的世界主义传统，从而形成了自己的反浪漫主义艺术态度和意识形态。谢米拉兹基的创作体现了这一时期哲学和人文科学的实证主义趋势。实证主义的历史观认为，历史进程有决定性的规律可循，反对浪漫主义精神和浪漫主义的个人崇拜。谢米拉兹基将历史视为普罗大众行为的结果，认为他们虽然不是伟大的历史人物，却表现着时代的特点。谢米拉兹基因此放弃了之前一直热衷的历史题材，转而从事历史风俗画创作。但谢米拉兹基没有像马泰伊科那样描绘那些具有历史意义的重大事件，而是关注于“微观历史”——那些在文化、艺术和宗教层面溶入了历史元素的日常生活小事。他的创作中虽没有实质性的情节，却有着对时代文化和物质背景的分析。他在创作中推崇唯美主义，认为画作的美学价值是至高无上的，而对历史精确性的要求要排在第二位。画作的内容同样不重要，它只是为了获取装饰华丽的唯美画面而必不可少的媒介。19 世纪的古典主义文化将古代视为人类的“黄金时代”，重视人与自然之间的自由联系，以及对于自然的美学感受和理解。艺术家回避历史风格，探索追求自己的画风。若不



75. 亨利·谢米拉兹基,《妓女》,1873年。俄罗斯国家博物馆,圣彼得堡。

是其作品的主题涉及历史,谢米拉兹基的作品可以被归为现实主义类型。他的绘画追求在作品《妓女》(1873年,见插图75)中有所表现。画中五彩缤纷的女性服饰、项链、首饰、乐器、雪白耀眼的建筑和雕塑、赤裸的女性肢体以及春意盎然的绿色植物等诸多元素,使这幅接近现实主义的画作看起来更像是阿拉伯装饰风格的杰作。谢米拉兹基还在绘画中融入了埃及和东方元素(如《花瓶或女人》中出现的波斯壁毯和中国花瓶),从而获得了符合世纪末欣赏口味的浮华效果。谢米拉兹

基创作装饰性隐喻作品,包括为克拉科夫(1894年)和利沃夫(1900年)设计的剧院幕布。他以心理学和民族学领域的研究成果为基础,对宗教进行诠释,将耶稣描绘为普通人,而非上帝。在前文提过的作品《妓女》中,画家第一次违背天主教传统,将耶稣塑造为拥有闪米特人面孔、身着犹太长袍的形象。《尼禄的火把》²⁷¹(1876年,见插图76)展现的是没落的罗马与基督徒之间的抗衡,尽管受到迫害,基督徒却最终战胜了施暴者。这幅作品因此具备了谢米拉兹基创作中少见的象征意



76. 亨利·谢米拉兹基，《尼禄的火把》，1876年。克拉科夫国家博物馆摄影工作室，克拉科夫国家博物馆馆藏。

义，画框上引自圣约翰福音书的文字也印证了这一点：“光照在黑暗里，黑暗却不接受光”。正如沃依切赫·斯塔特莱尔（1800—1875年）的作品《马加比家族》，谢米拉兹基的这幅作品让波兰人看到了爱国主义内涵。1978年，艺术家将这幅自己最为重要的作品捐赠给尚未成立的克拉科夫国家博物馆，而画家本人也成为博物馆的创始人。值得强调的是，波兰作家亨利克·显克维奇²⁷²正是从谢米拉兹基这幅作品中获得了灵感，创作了长篇小说《你往何处去》²⁷³，作家因此获得了诺贝尔文学奖。

此后，谢米拉兹基以宗教生活为题所创作的现实主义作品表现出反实证主义时期特有的唯灵论和非理性倾向。谢米拉兹基还进行抒情化作品创作，《夜晚驶离岛屿》（绘于1890年前后）是一幅带有神秘氛围作品，象征着消逝，与阿诺德·勃克林²⁷⁴创作于1880年的《死岛》十分类似。

威廉·科塔尔宾斯基的作品包括以阳光明媚的南部风光为背景，取材自圣经故事的场景画《拿因城寡妇儿子的复活》（1879年，见插图77），以及古希腊罗马题材作品《罗马狂欢》（1893年）。画家在



77. 威廉·科塔尔宾斯基，《拿因城寡妇儿子的复活》，1879年。© K. WILCZYŃSKI/华沙国家博物馆。

这些“颓废”主题的作品中采用装饰性的绘画手法，运用强烈的平铺的色块，对光线进行艺术对比，具有风格化的形式。在科塔尔宾斯基更早的作品中就已经预示了世纪末艺术风格的到来，画作《贡多拉》（1881年）中的小船弯弯的造型明显是新艺术风格的路子。艺术家从1895年开始尝试创作与象征主义相连的梦幻主题作品（《水母之吻》，约1900年）和浪漫风景画及夜景画（《在月光下》1898年前）。

在马泰伊科的学生中，出现过两位晚期学院派的杰出代表：莫里斯·戈特里

布（1856—1879年）和弗朗西斯·日穆尔科²⁷⁵（1859—1910年）。莫里斯·戈特里布（与波兰犹太人现代艺术的开端有着密切联系。除马泰伊科外，谢米拉兹基和维也纳画家汉斯·马卡特²⁷⁶也对这位英年早逝（23岁去世）的画家产生过影响。伦勃朗的犹太主题作品是戈特里布重要的创作灵感来源。戈特里布最初在马泰伊科门下受教，创作波兰历史题材、犹太人题材的作品和犹太人肖像画。画家在自画像（《亚哈随鲁》²⁷⁷，1876年，见插图78）中表达了对自己民族和文化的认同感。《莎



78. 莫里斯·戈特里布,《亚哈随鲁》,1876年。克拉科夫国家博物馆摄影工作室,克拉科夫国家博物馆馆藏。



79. 莫里斯·戈特里布,《犹太会堂里的犹太人》,1878年。特拉维夫艺术博物馆。

乐美和圣约翰的头颅》²⁷⁸ (1877—1878年)和《莎乐美之舞》(1879年)这两幅表现主义画作中,画家用丰富的色彩表达了强烈的思想感情。为追求犹太教和基督教世界的统一,戈特里布尝试将耶稣描绘成为《旧约》先知的继承人,并借此将《新约》融入到犹太传统当中。《基督在迦百农传教》²⁷⁹、《法庭上的基督》和《犹太会堂里的犹太人》这三幅作品均绘于1878年,组成一个历史哲学系列,前两幅作品描绘的是作为先知、安抚者和救世主的耶稣,而第三幅则主要展现接受其教诲的人们。作品《犹太会堂里的犹太人》(见插图79)以赎罪日这一最重要的犹太节日为时间背景,描绘了画家本人在人生不同阶段的三个形象和画家的父母、未婚妻、先人、亲戚的形象。其中很多人早已辞世,因此画面中某些人物处于半明半昧之中。画家在这幅作品中对自己的人生进行了清算,虽然还没有任何迹象预示艺术家将遭遇不测。戈特里布预感到自己将不久于人世,伴随这种预感的还有某种对于世界的魔幻式的想象。我们知道戈特里布关于作品创作环境的描述,其间艺术家不由自主地在画中的《妥拉》²⁸⁰上写道:“救赎已逝的莫里斯·戈特里布的灵魂,祝福他的记忆。”当时他说:“有些事是我们必须完成的,不以我们的意志为转移,存在于我们的意志之外,但是一种黑暗而神秘的力量将其展现在我们面前。”



80. 弗朗西斯·日穆尔科，《君主的命令》，1888年，私人收藏。

弗朗西斯·日穆尔科是戈特里布在马泰伊科画室结识的朋友，他的绘画创作是波兰学院派艺术史上最后的辉煌。日穆尔科的创作属于当时十分流行的东方（《君主的命令》，1888年，见插图80）、古典以及圣经旧约类型。在保留此类绘画外在形式的同时，日穆尔科逐渐引入了唯灵论以及独特的神秘情绪（《克丽奥佩特拉之死》²⁸¹），为他的创作带来了象征主义的开端。这一孤单的女性形象具有充满情色意味的惊世骇俗的美貌，她的脸上凝滞着忧

伤的情绪和瞬间的痛苦，还有欲望得不到满足的不甘。日穆尔科受16世纪威尼斯绘画启发创作的作品《赞美女人》（1900年）是波兰学院派绘画艺术最后一幅经典之作。日穆尔科的创作经历了形式上的实质性变化。《在奥伊促夫岩石旁的持伞贵妇》（1887年）与后印象主义接近，插图设计《悲伤》（1894年）显示出与新艺术运动风格的联系。学院派艺术出身的日穆尔科，积极参与了世纪末绘画艺术风格和意识形态的变化过程。



81. 维克多·布罗兹基，《丽达与天鹅》。克拉科夫国家博物馆摄影工作室，克拉科夫国家博物馆馆藏。

19世纪中叶，波兰最重要的雕塑家纷纷移民国外，到巴黎和罗马定居。与巴黎密切相连的瓦迪斯瓦夫·奥莱什契斯基²⁸²（1807—1866年）曾师从马林斯基和法国雕塑家大卫·德·安格尔²⁸³，他的作品包括金属坠饰、胸像雕塑以及波兰杰出人物墓碑，他还在波兹南为亚当·密茨凯维奇塑造了第一座纪念碑（1857年）。定居罗马的托马斯·奥斯卡·索斯诺夫斯基²⁸⁴（1810—1888年）也曾拜在马林斯基门下，后师从意大利人彼得罗·泰内拉尼²⁸⁵，其早

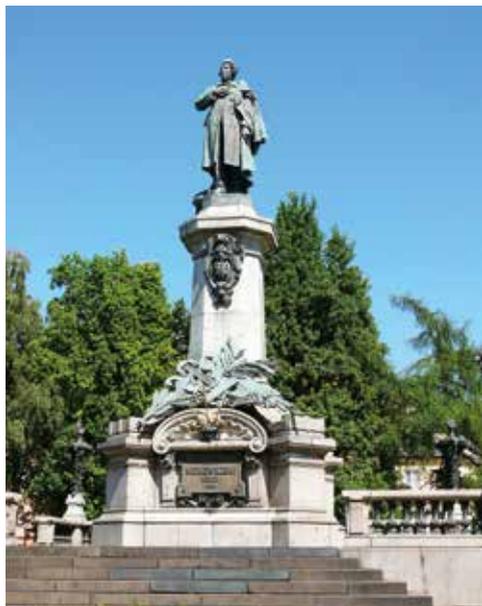
期作品属古典主义风格（《俄狄浦斯和安提戈涅》²⁸⁶，1850年）；包括密茨凯维奇的雕像在内的一批人物雕像），而后转向了新哥特式风格（克拉科夫的雅德维嘉和雅盖沃纪念碑²⁸⁷）。

这一时期，涌现出了一批才华横溢的新一代艺术家。毕业于圣彼得堡美术学院和罗马美术学院的维克多·布罗兹基²⁸⁸（1817—1904年）的作品多取材自神话（《丽达与天鹅》）（见插图81）和古典题材（《逃离庞贝》，绘于1868年前后），他还创作著名人物的雕塑，其作品属于追求完美的学院派风格。定居佛罗伦萨的诗人、雕塑家泰奥费勒·莱纳尔托维奇²⁸⁹（1822—1893年）追求创立民族风格；其创作以波兰历史或宗教为主题（《以色列人回到福地》，1868年），他也进行隐喻作品创作（《波兰的帕纳塞斯山》，数位波兰诗人群像，1883年）；其艺术风格受到意大利文艺复兴时期雕塑作品的影响。活跃在意大利、法国和克拉科夫的马尔采里·古伊斯基²⁹⁰（1830—1893年）专注于人像雕塑以及宗教和象征主题雕塑的创作（《死亡天使》²⁹¹，1859年），作品均显现出文艺复兴风格。与巴黎关系密切的塞浦瑞安·果德基²⁹²（1835—1909年）曾任圣彼得堡美术学院教授。他完成过很多纪念碑，其中包括位于蒙马特墓地的法国作家泰奥菲尔·戈蒂埃²⁹³纪念碑，他也是位于华沙的亚当·密茨凯维奇纪念碑（1888—1899

年，见插图 82）的作者。泰奥多尔·雷盖尔²⁹⁴（1841—1919 年）是矗立于克拉科夫老城广场中央的亚当·密茨凯维奇雕像的作者。毕业于圣彼得堡美术学院的皮乌斯·维隆斯基²⁹⁵（1849—1931 年）是波兰学院派雕塑艺术最年轻的代表人物，因寓意丰富而充满力量的人物雕塑《角斗士》²⁹⁶（1880 年，见插图 83）而一举成名。这件作品取材自古罗马帝国皇帝尼禄统治时期的历史典故，其风格与谢米拉兹基的绘画有异曲同工之感。

同一时期的克拉科夫雕塑家安东尼·库热瓦²⁹⁷（1843—1898 年）创作了以波兰舞蹈、民族传说为题材的作品以及寓言雕塑，如《挣断锁链的天才》（1874 年）。

绘画和雕塑领域的学院派与手工艺（与建筑领域类似）的新风格共同构成了 19 世纪下半叶波兰艺术的历史主义²⁹⁸现象。包括斯穆莱尔、罗达柯夫斯基、马泰伊科、谢米拉兹基等人的绘画作品，索斯诺夫斯基、古伊斯基和布罗兹基的雕塑创作，手工艺术作品，宫殿、教堂、剧院、公共建筑，乃至市民家庭的客厅室内装潢，都在风格上彼此相通。建筑物的外部装饰为雕塑和金属装饰元素提供了空间和平台，而带有精美画框的肖像画、装饰画、雕塑、带有雕饰的深色家具和壁炉以及华沙、利沃夫或克拉科夫工厂生产的花瓶和餐具使建筑的室内装潢变得丰富多姿。



82. 塞浦瑞安·果德斯基，华沙亚当·密茨凯维奇纪念碑，1888—1899 年。



83. 皮乌斯·维隆斯基，《角斗士》，1880 年。克拉科夫国家博物馆摄影工作室，克拉科夫国家博物馆馆藏。

一月起义失败后，在沙皇俄国的压迫下，波兰年轻艺术家们在国内求学无门，于是纷纷远赴慕尼黑深造。美术学院提供免费教育、经典的艺术博物馆、为展示和出售作品提供平台的艺术协会以及城市的自由氛围和并不昂贵的生活开销吸引了超过 600 名波兰艺术家（1830—1914 年）来到这座城市。这些颇具影响的波兰艺术移民形成了波兰艺术史上著名的“慕尼黑学派”²⁹⁹。“慕尼黑学派”的创作代表了波兰 19 世纪绘画的巅峰水平。这些反映国内风光、乡村生活以及 16 世纪历史事件的作品中隐含的民族主题充分展示了波兰的民族性格、传统以及自然环境。这些浸润着愁绪和追思的现实主义绘画往往带有强烈的动感，畅想着在尚未被人类文明侵染的大自然中生存的自由，使得浪漫主义的生活理念在艺术中得到淋漓尽致的表达。在起义失败后严酷的环境中，这些绘画表达了对自由的渴望，是对不受政治压迫的时光和 19 世纪市民阶层习俗的追忆。

尤留什·科萨克是这一学派的代表画家。他的作品大多展现日常生活和原东部地区贵族生活场景，也常涉及 17 世纪历史、战争和起义题材，体现了当时较为普遍的民族观。他的作品数量众多、取材广泛，与马泰伊科和戈特里布相比也毫不逊色。在民族蒙难和痛失历史良机的时代背景下，他的作品因包含了乐观主义精神和振奋人心的民族意识（与显克维奇以 17 世

纪战争史为题材所创作的历史“三部曲”类似）而颇具魅力。科萨克展示无边草原和骏马的作品，如《水源旁的马场》（见插图 84）（1857 年），影响了约瑟夫·布兰德特、约瑟夫·赫乌蒙斯基、阿尔弗莱德·维鲁什-科瓦斯基等一批画家³⁰⁰。这些画家继承了前辈开创的题材，对波兰进行文化定性，并使波兰画家的作品在世界艺术之林中脱颖而出。这些画家的创作题材非常广泛，包括：马匹、身着古波兰、哥萨克或东方服饰的骑手，与科萨克和苏霍多尔斯基作品相关的 17 世纪战争场景、农民和犹太题材以及华沙的画家皮瓦斯基³⁰¹、格尔松、克斯塔热夫斯基和瑟曼托夫斯基所创作的风景画类型。波兰“慕尼黑学派”的作品或许可以与 19 世纪中期流行于欧洲，但日渐式微的东方流派³⁰²的杰作相提并论。其创作主题和风格与创立于 1869 年的俄罗斯巡回画派³⁰³相似，而后者在维尔纽斯 / 维尔诺、华沙和基辅的展览因政治原因遭到了波兰民众的抵制。

约瑟夫·布兰德特（1841—1915 年）和之后的约瑟夫·赫乌蒙斯基的作品都表达了出身显贵之人的怀旧情绪。广阔的农田和草原以及乡村生活场景为作品注入了象征意义，唤起了人们对流逝时光的伤感和对消逝的生活方式的怀念。作品中宽广的草原揭示了画家对自由及浪漫而无序的生活方式的向往；画家笔下的乌克兰风光更像是存在于神话或幻想中的美景。对于



84. 尤留什·科萨克，《水源旁的马场》，1857年。克拉科夫国家博物馆馆藏。

布兰德特而言，17世纪的历史绘画风格能够提升作品的艺术价值、激发丰富的联想，因此在其作品中不可或缺。他的早期作品多描绘带有伤感情绪的风光和乌克兰东部领土上的生活场景（《告别》，1867年）。作品《恰尔涅茨基在科灵》³⁰⁴（1870年，见插图85）描绘的是17世纪波瑞战争的场景，晦暗的雪景、冰冻的海面、硝烟、浓雾以及被冬季落日照亮的重云，衬托着向高地上可怖的堡垒发起进攻的波兰军队，构成了一幅梦幻般的静谧画面。布兰德特后期作品中逐渐形成了新的极具张力的艺术语言风格。艺术家接受了巴洛克时期战争主题绘画创作的构图原则，沿切割画面的对角线进行构图。他还大胆地运用非典型的透视效果，描绘激烈的动作与夸张的姿势。在他80年代的作品——如《套索擒敌》（1881年，见插图86）中，这种动感转变成为独特的表现力，其他创作形式以及画



85. 约瑟夫·布兰德特,《哈尔涅茨基在科灵》,1870年。© P. LIGIER/华沙国家博物馆。



86. 约瑟夫·布兰德特,《套索擒敌》,1881年。波兹南国家博物馆档案图片。© 波兹南国家博物馆。



87. 约瑟夫·赫乌蒙斯基，《起飞的灰鹤》，1871年。摄影：K. KOWALIK，克拉科夫国家博物馆馆藏。

面主题均为之服务。

约瑟夫·赫乌蒙斯基³⁰⁵（1849—1914年）曾在华沙师从舍尔门，后到慕尼黑深造，学业结束后旅居巴黎。受科萨克和勃兰特的影响，赫乌蒙斯基对乌克兰产生了兴趣，并深入该地区去游历。《起飞的灰鹤》（1871年，见插图87）中，一群灰鹤披着穿透晨雾的第一缕阳光振翅高飞，形成了几乎是奇幻的景象，从而宣告了世纪末艺术的到来以及艺术家本人1886年后的创作已经进入最为成熟的后期阶段。画

家在1873年至1886年间的绘画作品的主题只限于农民、哥萨克、马集市、狼群袭击和夜景等主题。赫乌蒙斯基摆脱了历史的陈规，他到偏僻的乡村寻找先民的生活方式。食肆、院落以及窗口闪着红黄色灯火、炊烟袅袅的农居都是赫乌蒙斯基偏爱的主题。零星散落的房屋、灰鹤、谷堆和不规则的篱笆与大自然融为一体。赫乌蒙斯基的作品充满动感。与勃朗特相似，赫乌蒙斯基作品的人物都是积极而带有英雄色彩的。在他的作品中，我们常常可以看



88. 约瑟夫·赫乌蒙斯基，《驮马雪橇》。摄影：P. CZERNICKI, 克拉科夫国家博物馆馆藏。

到主题形象符号——飞驰的马队或是雪橇队。类似的主体形象符号也曾在奥尔沃夫斯基和苏霍多尔斯基的作品中出现过，但是在赫乌蒙斯基的作品中，它打破了现实主义的传统，达到了意识形态和形式的独立。最能表现非现实主义的题材是一片雪景中飞速前进的雪橇队。在作品《舞会归来》（1879年）中，欣赏者看到的是疯狂前行的雪橇和陶醉于速度的年轻女人。赫乌蒙斯基充满动感的作品将动态化发挥到了极致，从而使战胜自然的人被英雄化，作品主题也随之升华至象征层面。在作品（《驮马雪橇》，1881年，见插图88）的创作过程中，画家严格遵守了线性原则，营

造了爆发的感觉。悬在空中的马腿，被安排在与马车轴心对称的位置上。赫乌蒙斯基利用艺术作品欣赏心理学原理，在画面中把不可能的场景变为了可能。

在著名画家阿尔弗莱德·维鲁什-科瓦尔斯基³⁰⁶（1849—1915年）的作品中出现了波兰乡村题材，其中包括狩猎和展示猎物的场景。尤其动感的是描绘狼群袭击雪橇的作品（《狼群的袭击》，约1890年，见插图89），以及描绘两眼闪光的孤狼在冬夜里徘徊的令人毛骨悚然的画面（《盗贼》）。

与“慕尼黑学派”同时存在的另一个流派是由马克西米利安·格雷姆



89. 阿尔弗莱德·维鲁什·科瓦尔斯基,《狼群的袭击》,约1890年。摄影:A. PODSTAWKA,弗罗茨瓦夫国家博物馆馆藏。

斯基³⁰⁷ (1846—1874年) 开创的感伤流派。格雷姆斯基放弃了勃朗特式的完美, 强调作品的素描感, 有时用油灰刀作画。他试图赋予画作放松的、偶然性的、不拘一格的风格, 在色彩上追求独立的价值。其早期作品与法国巴比松派画家的作品类似(《日出时分的风光》, 1869年)。50年代, 与故国风光相连的情感题材出现在舍尔门和瑟曼托夫斯基³⁰⁸ 的作品中。伤感和悲观情绪在格雷姆斯基生活和创作态度中占据主导地位。情感这一概念, 首先与特定的时间密切相连——渐晚的天色、黄昏时分、

明暗光线对比消失, 以及景物依稀可见的晚上和一片漆黑的夜。《夜》(1872—1873年, 见插图90), 是一幅以现实主义画风创作的作品, 艺术家通过对乡村生活场景的恰当刻画, 表现出疲惫和沉思, 使作品成为波兰画家竞相模仿的对象。马克西米利安·格雷姆斯基创作的另一个方向与一月起义相关。其取材自一月起义场景完成的画作, 描画了这一主题最生动的现实主义群像(《起义巡逻队》, 1872—1873年, 见插图91)。艺术家反对格罗特格尔的寓意化创作, 以马佐夫舍的风光作为背景, 巡逻、前进、



90. 马克西米利安·格雷姆斯基,《夜》,1872—1873年。© E. GAWRYSZEWSKA/ 华沙国家博物馆。



91. 马克西米利安·格雷姆斯基,《起义巡逻队》,1872—1873年。© P. LIGIER/ 华沙国家博物馆。



92. 亚当·赫米罗夫斯基，《灰色时光》，1880年。克拉科夫国家博物馆摄影工作室，克拉科夫国家博物馆馆藏。

静止的画面平静，构图自然，虽然没有出现战斗的场面，我们却能从起义者的反应中感受到敌人的存在。被称为“发辫”³⁰⁹风格的绘画作品，是最后一批洛可可风格的作品，其主题包含外出狩猎的马队，背景通常是阳光明媚的秋景（《猎鹿图》1874年）。这些作品取材上趋于学院派，风格上偏向现实主义，却因艺术家的一席话，获得了完全不同的诠释：“我并非生活在触手可及的世界里，我生活在回忆里，生活在这个世界在我的想象中的映像里。”这些作品反映了对包含在大自然中的美的渴求。这种渴求不久之后被画家的朋友亚当·赫米罗夫斯基³¹⁰（1845—1916年）加以发展。

亚当·赫米罗夫斯基、维托尔德·普鲁士科夫斯基、莱昂·维楚科夫斯基、尤利安·法瓦特及雅采克·马尔柴夫斯基的作品与波兰象征主义和印象派起源有关。他们都曾在慕尼黑居住或

求学（马尔柴夫斯基在巴黎），虽然维楚科夫斯基也曾在华沙和乌克兰居住过，而法瓦特曾在华沙和柏林逗留，但他们最终都来到了克拉科夫。

亚当·赫米罗夫斯基是感伤派和文艺复兴风格画家，他在波兰最早开始关注象征主义开山画家阿诺德·勃克林³¹¹和安塞姆·费尔巴哈³¹²的作品。赫米罗夫斯基后来摒弃了现实主义，开始追求风格化，认为绘画作品不能草率对待，应该作为绘画艺术来完成。他选择色块而非难以理解和刻意模糊的线条作画，将风格化与装饰性融为一体。作品《意大利的午休》（1870年）、《爱情花园》（1876年）、《灰色时光》（1880年，见插图92）构成了反映生活不同时光的作品系列。学院派的历史主义元素（文艺复兴风格服装、僧侣的斗篷、建筑）和诗歌式的、令人浮想联翩的情绪彼此渗透。后期赫米罗夫斯基采用线性的扁平风格，创作了神话宗教题材的作品，以



93. 维托尔德·普鲁士科夫斯基，《安赫利之死》，1879年，伊尔库茨克艺术博物馆。

正面取景的高大的人物来表达人类永恒救赎的思想。

维托尔德·普鲁士科夫斯基（1846—1896年）曾先后在巴黎和慕尼黑求学，并师从扬·马泰伊科，其作品成为波兰绘画史上的突破性贡献。他的早期作品多以夜景和民间传说为题材。《安赫利之

死》（1879年，见插图93）取材自伟大诗人尤留什·斯沃瓦茨基³¹³描绘在西伯利亚的流放生活的带有神秘色彩的浪漫主义诗歌，作品表现了超自然世界与现实世界的分裂。艺术家最为看重诗歌所展现的色彩性，非现实的色彩使画家可以根据对色彩的心理感受，创作画面不同的色彩结构。这是一幅集合了爱国、美学（与文学原著中的象征意义相连）以及存在主义的多层次作品。画面中，将安赫利的灵魂带往天堂的是化身女性的死亡天使。这给斯沃瓦茨基诗中所包含挣脱痛苦束缚的神秘主义思想增添了一层理解独到的情色色彩。普鲁士科夫斯基的肖像画是波兰最早流露出印象主义影响的作品，确切地说是受到爱德华·马奈³¹⁴的影响（《斯特凡妮·费多罗维齐娅肖像》³¹⁵，1878年）。在他的作品中，我们可以看到主观主义色彩，融合了富于音乐性的色彩层次感，光色主义的景色效果，去物质化的形态，间或还有非现实主义的虚幻成分。他创作了象征主义风光画，例如花园中孤单女人的身影（《黄昏》，1881年），以及民间奇幻神话传说，后者开启了关注民间主题的潮流。然而最值得关注的还是从斯沃瓦茨基和格罗特格尔作品中得到灵感而创作的西伯利亚主题画作，作品中的色彩具有象征价值（《墓地中的爱罗伊》，1892年，见插图94）。

相近的意识形态和对浪漫主义文学的痴迷，拉近了普鲁士科夫斯基与雅采



94. 维托尔德·普鲁士科夫斯基，《墓地中的爱罗伊》，1892年。摄影：A. PODSTAWKA，弗罗茨瓦夫国家博物馆馆藏。

克·马尔柴夫斯基（1854—1929年）间的关系。然而两人对待艺术形式的态度上却存在分歧。马尔柴夫斯基幻觉主义以及造型化取景的创作形式表现出浪漫主义殉道式的或是象征主义的理念。其作品虽然有着一致的主题，却被1888至1893年间的政治审查明显地分为两个时期。早期作品包含一系列取材自斯沃瓦茨基诗歌、西伯利亚苦难、斯拉夫传说以及神话奇幻题材。在西伯利亚题材的画作中，马尔柴夫斯基模仿了格罗特格尔的作品。格罗特格

尔和普鲁士科夫斯基的作品均以自然风光作为背景，而马尔柴夫斯基仅仅选取室内情景（1877—1885年及1889—1896年）。这种形式上的自然主义构图有着关于民族命运的理想主义的内涵（《矿井下的星期日》，1876—1882年）。在取材自斯沃瓦茨基的诗歌《安赫利》创作的作品《艾莱娅之死》（1883年，见插图95）中，马尔柴夫斯基完成了由图解说明到综合象征的过渡。作品已经不再如斯穆莱尔的《芭芭拉·拉齐维乌娜之死》那样描绘具体人物



95. 雅采克·马尔柴夫斯基，《艾莱娅之死》，1883年。摄影：J. ŚWIDERSKI，克拉科夫国家博物馆馆藏。

的死亡，而是具有了隐喻的意义，象征着人类的命运。死去的少女不可言说的美，在西伯利亚的生存环境下显得不切实际，是想象的产物，意在唤起遐想，带给人精神和美学上的感受，是人们在之前以唤起同情为目的的现实主义作品中难以体会到的。作品中的绝望并非通过动作和面部表情，而是依靠心理压力来表达。

《哀伤》（1890—1894年，见插图96）可以称得上是这一系列作品意识形态上的终结。作品借用斯沃瓦茨基在《安赫利》中关于两种感伤的定义，即源于“力量”和源于“软弱”。在作品中，“力量”的象征是为民族事业献身的新的“安赫利”，是执着于自由理念的画家本人形象。（一旁

的诗人对周围所发生的一切表现得十分麻木。）画面中的情绪激昂的人群象征着亡国百年后的波兰人民，有能力与效忠列强的走狗斗争，后者在画面中被刻画成一群身穿俄式军大衣、带着锁链的迟暮之人。静止的动作和无法接触到的象征自由的光线，暗示了未能战胜的民族“软弱性”。“行军主题”将马尔柴夫斯基这幅可做多重解读的作品与克维亚特科夫斯基³¹⁶的《肖邦的波罗乃兹》联系在一起。由想象产生的行军的映像，以及缪斯的题材，是两幅作品的共同之处（马尔柴夫斯基描画了缪斯的形象）。克维亚特科夫斯基作品的场景位于教堂的地下墓室，马尔柴夫斯基作品的场景转移到了艺术家的画室——世俗

的艺术殿堂，出现在画面中的不是圣母，而是死神的形象。马尔柴夫斯基对于轮回的信仰和“生活即战斗和被奴役”的批判态度，赋予了死神安抚者的形象。这一创作艺术主题在马尔柴夫斯基的其他作品中也有体现（《恶性循环》，1896年）。在马尔柴夫斯基90年代的作品中，出现了空间扭曲，带有不连贯的、时常是双重的特性。马尔柴夫斯基在作品中改变现实形态，借以表达自己的存在主义态度和对世界实质的追求，使作品成为其心理状态的写照。作品的文学性、场景的戏剧化、象征符号的多重含义以及意识形态观念使作品与象征主义联系在一起。马尔柴夫斯基晚期的作品将在下一章中谈到。

19世纪70、80年代华沙伟大的艺术评论家亨利·司徒卢威、斯塔尼斯瓦夫·维特科维奇、安东尼·辛格庭斯基及布罗尼斯瓦夫·扎瓦兹基³¹⁷归纳了这一时期波兰主要艺术流派：学院派的历史和宗教题材绘画、现实主义和自然主义以及早期象征主义。讨论主要围绕马泰伊科、谢米拉兹基、勃朗特、格雷姆斯基、赫乌蒙斯基和“慕尼黑学派”的作品展开，并最终对19世纪下半叶波兰绘画中的基本现象作出了归纳总结。1887和1894年分别在克拉科夫和利沃夫举办的两次史无前例的波兰全国性的艺术展览，为这些艺术现象彼此碰撞创造了条件。

激烈的争论主要是围绕马克思·米

利安的弟弟，亚历山大·格雷姆斯基（1850—1901年）的作品展开的。格雷姆斯基曾在华沙绘画学校和慕尼黑艺术学院学习，并先后在慕尼黑、罗马、华沙（1879—1884年）、巴黎（1890—1893年）及克拉科夫进行创作。他独自一人走过了漫长的艺术变革，经历了“慕尼黑学派”的现实主义、对文艺复兴的学院派执迷、自然主义，直到法国新艺术等阶段。以威尼斯文艺复兴风格创作的《〈威尼斯商人〉一景》（1873年）宣告了画家艺术上的成熟。他一年后取材于同时期意大利日常生活创作的《猜拳游戏》和《罗马小酒馆》以摄影的方式刻画了人物细微的特点。在作品《意大利午休》（1875—1879年）和《凉亭内》（1875—1882年）中，艺术家回归到学院派规则。前一幅作品描绘的是女歌唱家在田园诗般的背景下的演唱及一群身着文艺复兴风格的服装、聚集在花园中的人物，艺术家认为，作品唯有依靠形式才能表达思想。《凉亭内》（见插图97）刻画了一群身着洛可可风格服装的人，画家模仿了哥哥的“发辫派”画风。艺术家试图再现阳光的结构及其光效，这一点可以与色块画派的前印象派创作以及谢米拉兹基的作品相媲美。接下来的自然主义时期与艺术家在华沙的逗留（1879—1888年）密不可分。《波维希莱》（1883年）及《犹太新年》的三个版本（1884年，1888年，1890年）确定了其艺术地



96. 雅采克·马尔柴夫斯基,《哀伤》, 1890—1894年。摄影: A. CIEŚLAWSKI, © 波兹南国家博物馆馆藏。





97. 亚历山大·格雷姆斯基,《凉亭内》, 1875—1882年。© P. LIGIER/ 华沙国家博物馆。

位。与格雷姆斯基联系密切的华沙杂志《漫游者》倡导的自然主义理念，宣扬要对某些社会现象以及对失去一切积极价值仅追求基本生存的生活进行记录，认为对艺术家而言，唯一能做的是被动、客观地记录现实。自然主义在对大城市环境进行观察的同时，开创了与现实主义截然不同的影像学。然而格雷姆斯基意识到，表面上衰败的、灰暗的现实，蕴含着独特的美感，为绘画创作提供了新的可能性。《波维希莱区》（见插图98）可以被看作是对社会生活和自然环境的“记录”。作品是如此地强调客观性，以至于描画入微的人物形象、房屋和自然环境均匀地充满了画面。格雷姆斯基在慕尼黑和巴黎期间（1889—

1892年)创作了一系列夜景作品(《慕尼黑夜晚的街道》,约1890年;《夜晚的巴黎歌剧院》,1891年),尝试描绘电灯和煤气灯等复杂的人造光线及其照明效果。在巴黎,艺术家接触到了印象主义。他运用印象派的技法,像马奈所画的《教堂》那样,对不同光线条件下和不同时间的景物进行描绘。画家在意大利度过人生的最后几年,他以强烈阳光下的城市景观(《罗马人民广场》³¹⁸,1900—1901年;《维罗纳景观》³¹⁹,1901年)、公园以及罗马周边景色为题材进行了创作。他打破了自然主义的精确性,转而选择自由的、后印象主义风格。在华沙逗留期间,格雷姆斯基对波兰第一批印象派画家产生了影响,受其影响的画家包括约瑟夫·潘科维奇³²⁰和瓦迪斯瓦夫·波德科文斯基³²¹等人。出现在《旅行者》杂志圈内的与历史主义绘画的断裂、艺术的世俗化、放弃在文学作品中寻找灵感等现象,与对于当代大都市题材的执迷、对现实的自然主义诠释以及“美学审丑”有着密切联系。

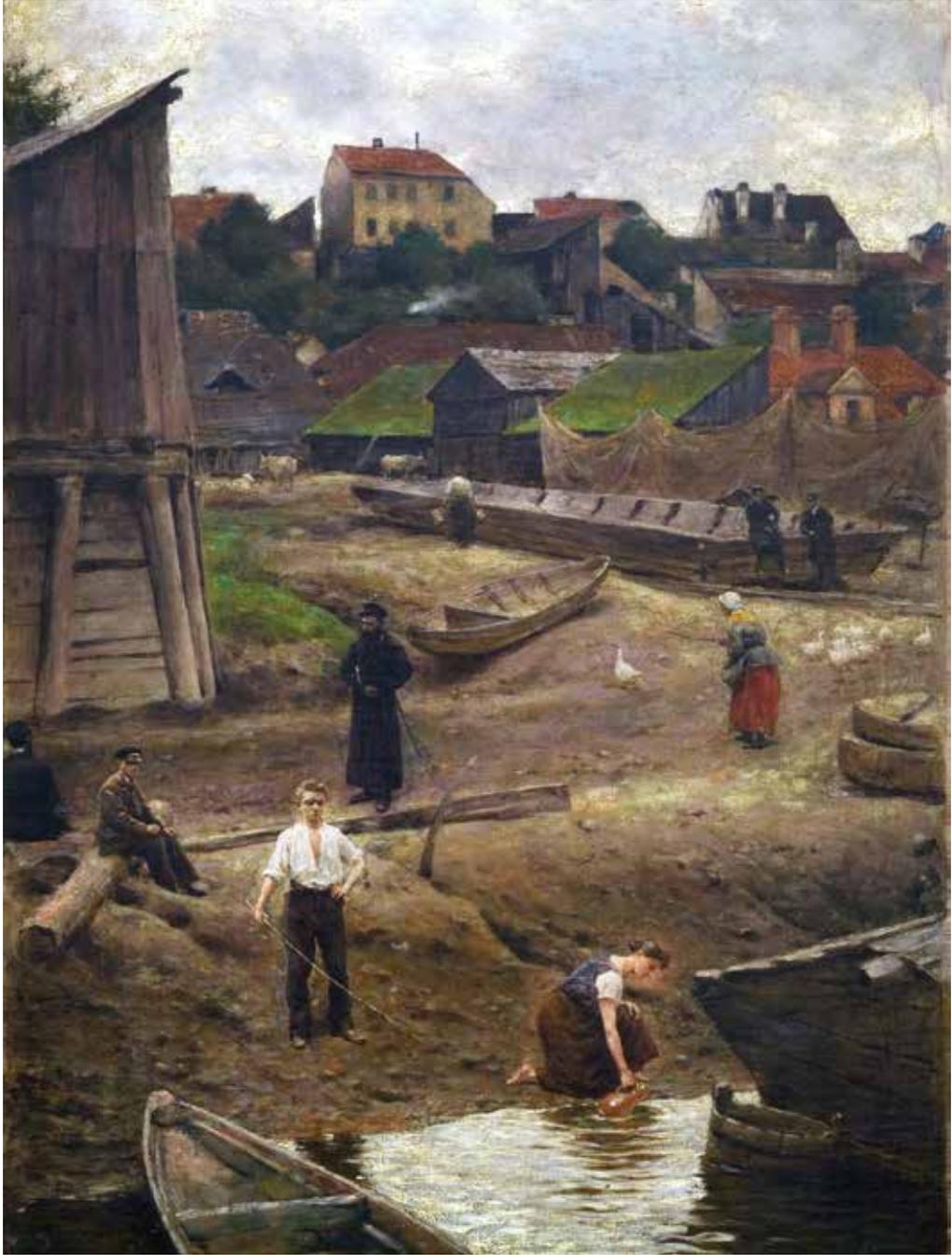
阿尔弗莱德·普莱索夫斯基³²²(1857—1889年)的作品宣告了80年代雕塑艺术的新走向。普莱索夫斯基曾就读于克拉科夫学校。这一新走向表现在象征主义的人物雕塑上,例如《悲伤》³²³(约1887年,见插图99)所表现的情感、非传统的女性姿势以及线条的柔软和流动性。

在波兰文化中,现代主义艺术传统的

起源与19世纪艺术紧密相连。上一个世纪,尽管艺术领域也出现过伟大的作品和独特的现象,但没有形成艺术创作的连贯性,对艺术起决定性作用的是受到王室和贵族资助的外国建筑师和画家。

19世纪初,绘画领域已经完全波兰化。在建筑领域,这一过程完成于世纪中期。毕业于波兰高等学府的艺术家们为艺术创作增添了与民族传统密切相关的特色。这主要表现在独特的肖像创作上。这里可以列举斯坦奇克的象征性人物形象和格罗特格尔的起义者形象。这一点还涉及历史和历史风俗画,这类作品通常以乌克兰风光为背景,描绘骑手和马。诸多类似的主题造就了波兰浪漫主义。浪漫主义对于列强瓜分波兰的抵御,还表现在奇幻、民族和东方主题,以及对风光的悲观描绘上。尽管存在着不同的流派,浪漫主义仍是19世纪波兰绘画的主流。19世纪的绘画中不间断的浪漫主义现象,被下一个世纪的艺术家们所传承,这一点时至今日仍然在波兰人的意识中有所反映。类似的现象还反映在绘画语言上。对颜色的限制、时常接近单色的色彩范围、对人物和风光的理想化、对自然主义的反感、画面节奏的动感等特点,以及19世纪和20世纪的怪诞变形,一同构成了波兰现代绘画艺术的独特性。

19世纪40年代,波兰人开始参与欧洲艺术生活,特别是大批画家和其他领域



98. 亚历山大·格雷姆斯基，《波维希莱区》，1883年。克拉科夫国家博物馆摄影工作室，克拉科夫国家博物馆馆藏。



99. 阿尔弗莱德·普莱索夫斯基,《悲伤》,约1887年。克拉科夫国家博物馆摄影工作室,克拉科夫国家博物馆馆藏。

的艺术家长期定居在法国、意大利和巴伐利亚。斯塔特莱尔和罗达柯夫斯基的画作在巴黎艺术沙龙取得的成功，马泰伊科、勃朗特、谢米拉兹基和察胡尔斯基在国际艺术展上的成就，使欧洲人开始注意波兰艺术。从1873年维也纳艺术展开始，波兰艺术家开始在整个欧洲和美国举办的展览中获得勋章和奖项。

对于19世纪的波兰艺术而言，其自然背景是中东欧国家艺术，既包括瓜分波兰的列强，也包括像波兰一样失去独立的国家。参与瓜分波兰的列强的影响时至今日在建筑领域，特别是城市建筑中仍旧十分明显。这不仅是列强建筑政策和法规的结果，更是圣彼得堡和里加、柏林和维也纳的影响，因为大批波兰建筑师曾在那里深造。直至今日利沃夫、克拉科夫和加利西亚的一些城市看起来仍然与维也纳、布拉格以及奥匈帝国的诸多城市的风格十分相似。与此类似的还有大波兰地区、滨海省和瓦尔米亚地区，这些地区的哥特风格建筑让人联想到普鲁士帝国。即使是华沙建筑（从取消波兰王国开始）也显现出与沙皇俄国的某些大城市的相似之处，这些大城市历史上处于俄占领土之外，例如由居住在波罗的海地区的德国人建造的里加，以及曾有大批波兰人居住的基辅和敖德萨，参与这些城市建设的，除当时的俄罗斯人，还有大批外国人，其中包括波兰人。

正文注释

1. 克里斯蒂安·彼亚得雷·艾格纳: Chrystian Piotr Aigner
2. 斯坦尼斯瓦夫·克斯特卡·波托茨基: Stanisław Kostka Potocki
3. 西比利亚神殿: Temple of Sibilla
4. “哥特小屋”: Gothic House
5. 穆沃胡夫: Młochów
6. 白伊斯采: Bejsce
7. 普瓦沃维采: Pławowice
8. 苏德尔瓦: Suderwa (Sudervé)
9. 瓦夫日涅茨·博特凯维奇: Wawrzyniec Bortkiewicz
10. “库比茨基拱廊”: Kubicki Arcades
11. 贝尔维德宫: Belweder Palace
12. 约瑟夫·扎杨柴克: Józef Zająček
13. 安东尼·克拉齐: Antonio Corazzi
14. 科学之友协会总部: Society of Friends of Science
15. “政府收入及财政委员会”宫: Palace of the Ministry of Revenues and Treasury
16. “财政部长”宫: Palace of the Ministry of Treasury
17. “波兰银行及证券”大厦: Building of Polish Bank and Stock Exchange
18. 华沙大剧院: Grand Theatre in Warsaw
19. 卡罗尔·波德查申斯基: Karol Podczaszyński
20. “大学廊柱大厅”: Columned Hall of the Vilna University
21. 瓦西里·斯塔索夫: Vassili Stasov
22. “黎明之门”: Ostra Gate
23. 爱德华·拉辛斯基: Edward Raczyński
24. 皮埃尔·弗朗索瓦·方丹: Pierre-François Fontaine
25. 查尔斯·拜西埃: Charles Percier
26. 拉杰约维采宫殿: Palace in Radziejowice
27. “小城堡”: Zameczek
28. 卡尔·弗里德里希·欣克尔: Karl Friedrich Schinkel
29. 奥鲁尼亚: Orunia (Ohra)
30. 阿图尔·波托茨基: Artur Potocki
31. 克热绍维采: Krzeszowice
32. 维朗查: Wielącza、高斯蒂宁: Gostynin、奥帕图维克: Opatówek、利达: Lida、卢然卡: Różanka

33. 安东尼·拉齐维乌: Antoni Radziwiłł
34. 安托宁的狩猎行宫: Hunting-Palace in Antonin
35. 路德维克·帕茨: Ludwik Pac
36. 亨利·马可尼: Henryk Marconi
37. 位于多斯普达的宫殿: Palace in Dowspuda
38. 斯塔尼斯瓦夫·波尼亚托夫斯基: Stanisław Poniątkowski
39. “毛里塔尼亚风格”: Moorish style
40. 弗朗西斯·玛利亚·兰奇: Franciszek Maria Lanci
41. 位于孔斯凯的公园: Park in Końskie
42. 库尔尼克的齐亚威斯家族城堡: Działyński family castle in Kórnik
43. 蒂图斯·齐亚威斯: Tytus Działyński
44. 马瑞安·齐布尔斯基: Marian Cybulski
45. 希洛尼姆·斯罗伊诺夫斯基的画像: Hieronim Stroynowski
46. 扬·卢斯泰姆: Jan Rustem
47. 格雷戈里奥·费但扎: Marcelli (Marcello) Bacciarelli
48. “维尔纽斯 / 维尔诺画派”: “Vilna School”
49. 毕德麦雅风格: Biedermeier
50. 卡齐米日·耶尔斯基: Kazimierz Jelski
51. 《扎哈瑞什·涅柴夫斯基》: Zachariasz Niemczewski
52. 约瑟夫·派什卡: Józef Peszka
53. 克拉科夫美术学院: Academy of Fine Arts in Kraków
54. 约瑟夫·奥莱什凯维奇: Józef Oleszkiewicz
55. 扬·克日什托夫·达迈尔: Jan Krzysztof Damel
56. 《霍京之战前扬·卡罗尔·霍德凯维奇同妻子告别》: Jan Karol Chodkiewicz
57. 《托博尔斯克的日落》: Tobolsk
58. 雅克-路易·大卫: Jacques-Louis David
59. 《亚当·耶日·哈尔托雷斯基像》: Adam Jerzy Czartoryski
60. 弗朗索瓦·热拉尔: François Gérard
61. 《玛丽亚·费奥多罗芙娜皇后的关怀与呵护》: Maria Feodorovna (née Sophie Dorothea of Württemberg) wife of Tsar Paul I of Russia
62. 《亚当·密茨凯维奇画像》: Adam Mickiewicz

63. 亚历山大·奥尔沃夫斯基: Aleksander Orłowski
64. 安东尼·布洛多夫斯基: Antoni Brodowski
65. 雅克-路易·大卫: Jacques-Louis David
66. 弗朗索瓦·热拉尔: François Gérard
67. 《身穿共济会服装的路德维克·奥辛斯基》: Ludwik Osiański
68. 齐格蒙特·沃格尔: Zygmunt Vogel
69. 约瑟夫·布洛多夫斯基: Józef Brodowski
70. 《普热沃茨克的犹太教堂》: Synagogue in Przeworsk
71. 米哈乌·斯塔霍维奇: Michał Stachowicz
72. 《收获节》: Dożynki (harvest-home)
73. 约瑟夫·俾茨曼: Józef Pitschmann
74. 卡罗尔·施维卡特: Karol Schweikart
75. 安东尼·朗伊: Antoni Lange
76. 瓦伦汀·万科维奇: Walenty Wańkiewicz
77. 文森特·斯莫科夫斯基: Wincenty Smokowski
78. 《康拉德·华伦洛德》: Konrad Wallenrod
79. 卡努蒂·鲁谢茨基: Kanuty Rusiecki
80. 让-巴蒂斯·卡米耶·柯洛: Jean-Baptiste-Camille Corot
81. 卡尔·布勒齐: Carl Blechen
82. 《亚平宁的风光》: Apennines
83. 《罗马斗兽场内景》: Rome
84. 《蒂沃利》: Tivoli
85. 《那不勒斯的风光》: Naples
86. 西奥多·杰利柯: Théodore Géricault
87. 《烧炭党人》: The Carbonari
88. 亚历山大·科库拉尔: Aleksander Kokular、
弗朗西斯·潘哈乌瑟尔: Franciszek Pfanhauser、
杨·马什科夫斯基: Jan Maszkowski、菲里科斯·奥
尔里科夫斯基: Feliks Orlikowski、尤利安·卡尔
柴夫斯基: Julian Karczewski、尤留什·米舍夫斯基:
Juliusz Miszewski、康斯坦丁·海格尔: Konstanty
Hegel、帕维乌·马林斯基: Paweł Maliński、雅库
布·塔塔尔凯维齐: Jakub Tatarkiewicz、伊格纳
采·米罗舍夫斯基: Ignacy Mieroszewski
89. 科库拉尔: Kokular
90. 文森佐·卡穆奇尼: Vincenzo Camuccini
91. 安东尼奥·卡诺瓦: Antonio Canova
92. 巴特尔·托瓦尔森: Bertel Thorvaldsen

93. 约瑟夫·波尼亚托夫斯基王公纪念碑: Prince Józef Poniatowski
94. 尼古拉·哥白尼纪念碑: Nicolaus Copernicus
95. 帕维乌·马林斯基: Paweł Maliński
96. 托马什·奥斯卡·索斯诺夫斯基: Tomasz Oskar Sosnowski
97. 路德维克·卡乌夫曼: Ludwik Kaufmann
98. 路德维克·帕茨宫: Ludwik Pac Palace
99. 《提图斯·昆克修斯·弗拉米宁宣布希腊各城市获得自由》: Tytus Q. Flaminus
100. 《维斯瓦河的寓言》: Allegory of Vistula River
101. 卡罗尔·采普托夫斯基: Karol Ceptowski
102. 萨斯基宫: Saxon Palace
103. 亚当·伊季科夫斯基: Adam Idźkowski
104. 华沙大教堂: Warsaw Cathedral Church
105. 斯凯尔涅维采帝国火车站: Imperial Railway station in Skierniewice
106. 亨利·马可尼: Henryk Marconi
107. 纳托林的多利安神殿: Doric Temple in Natolin
108. 维拉努夫的波托茨基的陵墓: The Potocki Mausoleum in Wilanów
109. 贷款协会: Credit Society
110. 圣卡罗尔·博罗梅乌什教堂: Charles Borromeo Church
111. 维拉努夫的圣安娜教堂: St. Anne's Church in Wilanów
112. 万圣教堂: All Saints Church
113. 扎托尔的波托茨基宫: Potocki Palace in Zator
114. 扎古热内: Zagórzany
115. 爱德华·拉琴斯基: Edward Raczyński
116. 本津城堡: castle in Będzin
117. 金色礼拜堂: The Golden Chapel
118. 特奥菲·沃利茨基: Teofil Wolicki
119. 伟大的鲍莱斯瓦夫一世: Bolesław I The Brave
120. 雅努阿雷·苏霍多斯基: January Suchodolski
121. 爱德华·布热佐夫斯基: Edward Brzozowski
122. 奥斯卡·索斯诺夫斯基: Oskar Sosnowski
123. 克里斯丁·劳赫: Christian Rauch
124. 帕特雷科齐的特奥多尔·舍得沃夫斯基宫殿:

- Teodor Szydłowski's Palace in Patrykozy
125. 弗朗西斯·亚什绍德: Franciszek Jaszczold
126. 普斯沃夫斯基伯爵: count Pusłowski
127. 克苏夫-麦莱绍夫齐兹纳: Kosów-Mereczowszczyzna
128. 格利茨王公位于马佐夫舍的老村的府邸: Prince Golitzin Residence in Stara Wieś
129. 卡罗尔·波德查申斯基: Karol Podczaczyński
130. 泰奥菲·克维亚特科夫斯基: Teofil Kwiatkowski
131. 兰伯特府邸: Hôtel Lambert
132. 萨维沙·查尔内: Zawisza Czarny
133. 维托尔德·普鲁士科夫斯基: Witold Pruszkowski
134. 雅采克·马尔柴夫斯基: Jacek Malczewski
135. 沃伊切赫·科尔内利·斯塔特莱尔: Wojciech Korneli Stattler
136. 《马加比家族》: Maccabees
137. 杨·马泰伊科: Jan Matejko
138. 阿图尔·格罗特格尔: Artur Grottger
139. 彼得·米哈沃夫斯基: Piotr Michałowski
140. 约瑟夫·派什基: Józef Peszka
141. 约瑟夫·布洛多夫斯基: Józef Brodowski
142. 尤留什·科萨克: Juliusz Kossak
143. 欧仁·德拉克瓦: Eugène Delacroix
144. 尼古拉·查理达: Nicolas Charlet
145. 保尔·波特: Paul Potter
146. 迭戈·维拉凯兹: Diego Velázquez
147. 《莫扎伊斯克之战》: Mozhaysk
148. 《索莫斯埃拉》: Somosierra
149. 《辛基肖像》: Seńko
150. 《犹太人》: Jews
151. 杨·费列克斯·皮瓦尔斯基: Jan Feliks Piwarski
152. 克里斯蒂安·布列斯劳尔: Chrystian Breslauer
153. 沃依切赫·格尔松: Wojciech Gerson、弗朗西斯·克斯塔热夫斯基: Franciszek Kostrzewski、约瑟夫·瑟曼托夫斯基: Józef Szermentowski、亚历山大·科特西斯: Aleksander Kotsis
154. “波西米亚画派”: Cyganeria malarska (Bohemian painters)
155. “美术促进协会”: Society for the

Encouragement of Fine Arts

156. “绘画班”：Drawing Class
157. 亚历山大·莱塞尔：Aleksander Lesser
158. 《保卫特列姆波拉》：Trembowla
159. 约瑟夫·斯穆莱尔：Józef Simmler
160. 保罗·德拉罗：Paul Delaroche
161. 《芭芭拉·拉齐维乌之死》：Barbara Radziwiłł (Queen of Poland and Grand Duchess of Lithuania, consort of Sigismund II Augustus)
162. 《艾米利亚·沃德科夫斯卡像》：Emilia Włodkowska
163. 亨利·罗达柯夫斯基：Henryk Rodakowski
164. “黄金分割”：“Juste milieu”
165. 《亨利·德彬斯基将军像》：Henryk Dembiński
166. 《德姆彬斯基画像》：《莱奥尼亚·布卢多恩肖像画》：Leonia Blühdorn
167. 提香：Titian
168. 范·戴克：Van Dyck
169. 莱奥·萨皮哈：Leon Sapieha
170. 弗沃齐米日·杰杜希茨基：Włodzimierz Dzieduszycki
171. 《贵族叛乱之战》：Chicken War - anti-royalist and anti-absolutist rebellion
172. 乔治·希齐格：Georg Hitzig
173. 利奥波德·科罗伦贝格：Leopold Kronenberg
174. 莱昂德罗·马可尼：Leandro Marconi
175. 维托尔德·兰奇：Witold Lanci
176. 索班斯基宫：Sobański Palace
177. 扎莫伊斯基宫：Zamoyski Palace
178. 瓦卡的特什科维奇家族宫殿：Tyszkiewicz Palace in Waka
179. 史莱恩克尔家族宫殿：Szenkier Palace
180. 斯泰凡·希勒：Stefan Szyller(1857—1933)
181. 扎翰塔大厦：Building of the Society of Encouragement of Fine Arts
182. 华沙理工学院：Technical University in Warsaw
183. 卡罗尔·科佐夫斯基：Karol Kozłowski
184. “第二帝国风格”：Second Empire style
185. 弗瓦迪斯瓦夫·马可尼：Władysław Marconi
186. 布里斯托尔饭店：Bristol Hotel

187. 约瑟夫·杰科斯基: Józef Dziekoński
188. 圣弗洛里安教堂: St. Florian's Church
189. “维斯瓦 - 拜占庭”风格: “Vistula-Baltic style”
190. 华沙“救世主”教堂: Church of the Holiest Saviour
191. 俄罗斯 - 拜占庭风格: Russo-Byzantine style
192. 圣玛利亚·玛格达莱娜东正教堂: St. Mary Magdalene Orthodox Church
193. 米科瓦伊·A. 西柴夫: Nikolai A. Sychev
194. 萨斯基广场: Saxon Square
195. 圣亚历山大·纽斯基东正教堂: Orthodox Alexander Nevsky Cathedral
196. 列昂季·本努阿: Leontij Benois
197. 卡罗尔·莎伊布莱尔: Karol Scheibler
198. 以色列·波兹南斯基: Izrael Poznański
199. 尤留什·亨泽尔: Juliusz Heinzel
200. 皮欧考斯卡大街: Piotrowska Street
201. 波兹南斯基家族宫殿: Poznański Family Palace
202. 尤留什·荣格: Juliusz Jung
203. 阿道夫·泽里松: Adolf Zeligson
204. 希拉里·马耶夫斯基: Hilary Majewski
205. 圣亚历山大·纽斯基东正教堂: Orthodox Alexander Nevsky Church
206. 贷款协会大厦: Credit Society Building
207. 男子中学: Men's Gymnasium
208. 路易斯·施瑞博尔: Louis Schreiber
209. 路德宗圣约翰教堂: St. John Lutheran Church
210. 新哥特式“维斯瓦 - 波罗的海风格”: Neo-gothic Vistula-Baltic style
211. 圣母升天天主教教堂: The Assumption of the Virgin Mary Catholic Church
212. 康斯坦丁·沃依切赫斯基: Konstanty Wojciechowski
213. 阿道夫·沃尔夫: Adolf Wolff
214. 特奥费尔·汉森: Theophil Hansen
215. “残疾人之家”: Disabled House
216. 利沃夫理工学院建筑系: The Faculty of Building of Politechnical School in Lwow (Lemberg, Lviv)
217. 尤利安·扎哈列维奇: Julian Zachariewicz

218. 尤留什·霍赫博格: Juliusz Hochberger
219. 加西利亚下议院大厦: Galician Parliament Building
220. “城市剧院”: Municipal Theatre
221. 齐格蒙特·格葛莱夫斯基: Zygmunt Gorgolewski
222. “海特曼之堤”: Wały Hetmańskie Street
223. 圣伊丽莎白教堂: St. Elisabeth's Church
224. 泰奥多·塔罗夫斯基: Teodor Talowski
225. 尤利安·齐布爾斯基: Julian Cybulski
226. 路德维克·奥弗涅: Ludwik d'Auvergne
227. 波托茨基家族宫殿: Potocki Palace
228. 卡齐米日·莫克沃夫斯基: Kazimierz Mokłowski
229. 犹太医院: Jewish Hospital
230. 雅盖隆大学: Jagiellonian University
231. 美术学院: School of Fine Arts
232. 菲利克斯·克显热尔斯基: Feliks Księżarski
233. 新主楼: Collegium Novum
234. 马契伊·莫拉柴夫斯基: Maciej Moraczewski
235. 扬·扎维伊斯基: Jan Zawiejski
236. 嘉文斯基家族宫殿: Działyński Family Palace in Gołuchów
237. 弗朗索瓦一世时期: Francis I of France
238. 莫里斯·乌拉杜: Maurice Ouradou
239. 齐格蒙特·高尔高莱夫斯基: Zygmunt Gorgolewski
240. 欧仁·埃马纽埃尔·维奥莱-勒-杜克: Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc
241. 瓦迪斯瓦夫·希尔舍: Władysław Hirszel
242. 菲利克斯·索班斯基伯爵: Feliks Sobański
243. 古祖夫宫殿: Palace in Guzów
244. 伦特瓦里斯的蒂什凯维奇家族宫殿: Tyszkiewicz Palace in Landwarów (Lentvaris)
245. 德·瓦格: de Waegh
246. 塔德乌什·罗斯特沃罗夫斯基: Tadeusz Rostworowski
247. 扬·萨斯·祖布日茨基: Jan Sas Zubrzycki
248. “维斯瓦河畔风格”: “styl nadwiślański”, Vistula style
249. 阡日科维采的教堂: Church in Ciężkowice
250. 波多里亚的乔尔特库夫的教堂: Church in

- Czortków (Chortkiv) in Podolia (Podole, Podilia)
251. 克拉科夫“山麓”区教堂: Church in Podgórze in Kraków
252. “波兰风格”: Polish style
253. 斯坦尼斯瓦夫·维特凯维奇: Stanisław Witkiewicz
254. “扎科帕内风格”: Zakopane style
255. 扎科帕内: Zakopane
256. 雅罗斯瓦夫·沃依切赫夫斯基: Jarosław Wojciechowski
257. “千禧年主义”信念: ideas of Millenarianism
258. 约瑟夫·舒伊斯基: Józef Szujski
259. 《得知斯摩棱斯克失陷后, 在博纳王后宫廷舞会上的斯坦奇克》: Stańczyk (the court jester)
260. 《维尔内霍拉》: Wernyhora
261. 《卢布林联合》: Union of Lublin
262. 《扬·卡齐米日的誓言》: King John Casimir Vasa
263. 《1791年五三宪法》: The Constitution of 3 May 1791
264. 齐格蒙特·奥古斯特国王: king Sigismund Augustus
265. 斯坦尼斯瓦夫·马瓦霍夫斯基: Stanisław Małachowski
266. 《格伦瓦尔德之战》: The Battle of Grunwald、《普鲁士效忠》: Prussian Tribute、《巴托雷在普斯科夫城外》: Stephen Báthory at Pskov、《科希秋什科在拉茨瓦维采》: Tadeusz Kosciuszko at Raclawice、《索别斯基在维也纳》: Sobieski at Vienna
267. 乌尔里希·冯·容金根: Ulrich von Jungingen
268. 《米科瓦伊·齐利凯维肖像画》: Mikołaj Zybkiewicz
269. 维托尔德·普鲁什科夫斯基: Witold Pruszkowski、雅采克·马尔柴夫斯基: Jacek Malczewski、莱昂·维楚科夫斯基: Leon Wyczółkowski、莫里斯·戈特里布: Maurycy Gottlieb、斯坦尼斯瓦夫·韦斯皮安斯基: Stanisław Wyspiański 和约瑟夫·梅霍费尔: Józef Mehoffer
270. 亨利·谢米拉兹基: Henryk Siemiradzki
271. 威廉·科塔尔宾斯基: Wilhelm Kotarbiński
272. 卡尔·布留洛夫: Karl Bryullov
273. 《尼禄的火把》: Nero's Torches
274. 亨利克·显克维奇: Henryk Sienkiewicz

275. 《你往何处去》：Quo Vadis
276. 阿诺德·勃克林：Arnold Böcklin
277. 弗朗西斯·日穆尔科：Franciszek Żmurko
278. 汉斯·马卡特：Hans Makart
279. 《亚哈随鲁》：Ahasveros
280. 《莎乐美和圣约翰的头颅》：Salome
281. 《基督在迦百农传教》：Capernaum (Kafar Nahum)
282. 《妥拉》：Tora (Torah)
283. 《克利奥佩特拉之死》：Cleopatra
284. 瓦迪斯瓦夫·奥莱什契斯基：Władysław Oleszczyński
285. 大卫·德·安格尔：David d'Angers
286. 托马斯·奥斯卡·索斯诺夫斯基：Tomasz Oskar Sosnowski
287. 彼得罗·泰内拉尼：Pietro Tenerani
288. 《俄狄浦斯和安提戈涅》：Oedipus and Antigone
289. 克拉科夫的雅德维嘉和雅盖沃纪念碑：Jadwiga and Władysław Jagiełło
290. 维克多·布罗兹基：Wiktor Brodzki
291. 泰奥费勒·莱纳尔托维奇：Teofil Lenartowicz
292. 马尔采里·古伊斯基：Marceli Guyski
293. 塞浦瑞安·果德斯基：Cyprian Godebski
294. 泰奥菲尔·戈蒂埃：Théophile Gautier
295. 泰奥多尔·雷盖尔：Teodor Rygiel
296. 皮乌斯·维隆斯基：Pius Weloński
297. 安托尼·库热瓦：Antoni Kurzawa
298. 历史主义：Historicism
299. “慕尼黑学派”：“School of Munich”
300. 约瑟夫·布兰德特：Józef Brandt、约瑟夫·赫乌蒙斯基：Józef Chełmoński、阿尔弗莱德·维鲁什-科瓦尔斯基：Alfred Wierusz-Kowalski
301. 皮瓦尔斯基：Piwarski
302. 东方流派：Orientalism
303. 巡回画派：Peredvizhnik
304. 《恰尔涅茨基在科灵》：Stefan Czarnecki
305. 约瑟夫·赫乌蒙斯基：Józef Chełmoński
306. 阿尔弗莱德·维鲁什-科瓦尔斯基：Alfred Wierusz-Kowalski
307. 马克西米利安·格雷姆斯基：Maksymilian

Gierymski

- 308. 瑟曼托夫斯基: Józef Szermentowski
- 309. “发辫”绘画: “zopfowe” obrazy, 发辫风格 (Zopfstil) 是 1760—1780 年间兴起于德国的一种风格, 德文 Zopf 一词为发辫的意思
- 310. 亚当·赫米罗夫斯基: Adam Chmielowski
- 311. 阿诺德·勃克林: Arnold Böcklin
- 312. 安塞姆·费尔巴哈: Anselm Feuerbach
- 313. 尤留什·斯沃瓦茨基: Juliusz Słowacki
- 314. 爱德华·马奈: Édouard Manet
- 315. 《斯特凡妮·费多罗维齐娅肖像》: Stefania Fedorowicz
- 316. 克维亚特科夫斯基: Teofil Kwiatkowski
- 317. 亨利·司徒卢威: Henryk Struve、斯塔尼斯瓦夫·维特科维奇: Stanisław Witkiewicz、安东尼·辛格庭斯基: Antoni Sygietyński 及布罗尼斯瓦夫·扎瓦兹基: Bronisław Zawadzki
- 318. 《罗马人民广场》: Piazza del Popolo in Rome
- 319. 《维罗纳景观》: Verona
- 320. 约瑟夫·潘科维奇: Józef Pankiewicz
- 321. 瓦迪斯瓦夫·波德科文斯基: Władysław

Podkowiński

- 322. 阿尔弗莱德·普莱索夫斯基: Alfred Pleszowski
- 323. 《悲伤》: Sorrow





Chapter 10

第十章

1900年前后的美术 (1890—1917年)

克日什托夫·斯泰凡斯基

Krzysztof Stefański

耶日·马利诺夫斯基(绘画和雕塑)

Jerzy Malinowski

奥匈帝国统治下的加里西亚地区在1866年获得了自治权，这成为波兰行政管理和学校教育波兰化的开端。在利沃夫（加里西亚的首府）的国家议会和在总督领导下的国家执行机构都开始了自己的文化和教育活动。加里西亚与利沃夫、克拉科夫这些城市成为19世纪末波兰主要的政治、文化和艺术中心。波兰和乌克兰的政治党派和社会团体可以自由地活动。

在克拉科夫和利沃夫的波兰大学，包括有建筑系的利沃夫理工大学¹和克拉科夫美术学校²都可以正常运转，重新焕发活力。1879年，收集当代艺术品的克拉科夫国家博物馆³成立了。利沃夫1905年开办了城市艺术画廊⁴，主要收集的也同样是当代艺术品。这两座城市的美术之友协会也相继运转起来。

包括华沙所在的波兰王国地区依旧处于沙皇俄国的占领下，社会生活、科学、文化和艺术活动在1863年一月起义失败后受到了更严格的政治限制。大学被迫服

从于俄罗斯化政策，所有课程都要用俄语讲授。但波兰的艺术机构——美术促进协会和绘画班依然在运转。尽管有书报检查的干预，波兰的报刊（包括带插图周刊）依旧可以发行。华沙成为最重要的波兰出版中心。激烈的社会和民族矛盾最终导致了1905年的反沙俄革命的爆发，在沙俄国内也同时爆发了反沙皇的革命，虽都以失败告终，但带来了政治和社会生活的相对自由化。在1904年组建了作为私立机构的美术学校。然而艺术创作的艰难条件迫使很多艺术家移民至加里西亚，当然他们首先还是选择出国——去巴黎。这些杰出的画家、雕塑家的出走成为华沙艺术史上最大的损失。

在俄占区，例如维尔纽斯，所有波兰的艺术机构在1863年之后遭到取缔。直到1905年，在俄占区的公共场所都不许使用波兰语。只有俄国的美术学院可以在这里活动（成立于1866年），然而它培养出来的艺术家（波兰人和犹太人）于20世纪初纷纷移民至法国（其中有：柴姆·苏



1. 塔德乌什·奥布敏斯基，利沃夫塞格尔大楼，1905年。摄影：K. STEFAŃSKI。

丁⁵和雅克·里普希茨⁶。

在德占区的政治环境下，尽管允许波兰艺术机构存在（波兹南的美术之友协会⁷），但依旧不利于艺术创作。

第一次世界大战的爆发为丧失独立120年之久的波兰开辟了一条复国之路。在1916年11月5日，最终由德国和奥匈帝国皇帝宣布波兰国家的独立，波兰王国

的临时国务会议——第一个波兰政权于1917年1月15日在华沙成立。

建 筑

在建筑方面，20世纪初广为传播的新流派从西欧渗透到了波兰土地上，这一新

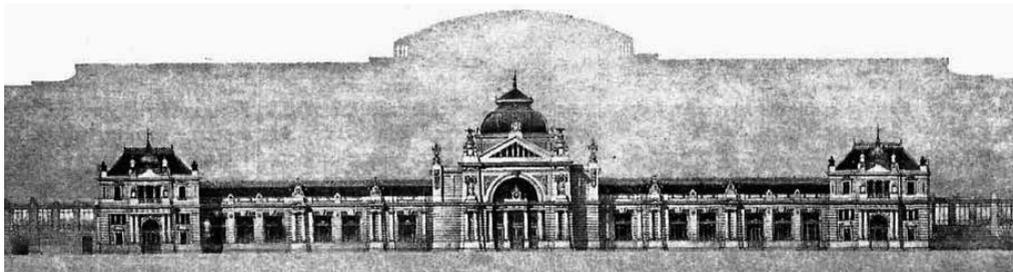


2. 扬·莱温斯基、塔德乌什·奥布敏斯基、利沃夫保险协会总部“德涅斯特尔”，1906年。摄影：K. STEFAŃSKI。

流派是反对历史主义潮流的一种表达。尽管如此，在新世纪的头十年，波兰土地上的建筑依然被形式丰富的后历史主义⁸潮流主导。第一个提出反对在建筑中运用历史形式纲领的是新艺术主义⁹流派，这一流派在布鲁塞尔、巴黎、慕尼黑和维也纳等几个重要的欧洲艺术中心得到了发展。其特点是用有着植物特征和几何形式的新鲜主题图案来替换原来的历史主义元素，在结构和装饰上引入铁和玻璃等材质。

这一趋势到达波兰土地上的时间要

比西欧晚十几年，约发生于1900年前后。它在加里西亚地区得到了极大的普及，该地区的主要艺术中心是克拉科夫和利沃夫，这是这两座城市与维也纳保持着密切联系的结果。塔德乌什·奥布敏斯基¹⁰（1874—1932年）是新艺术流派在利沃夫建筑上的杰出代表，他是塞格尔大楼¹¹的设计师（1905年），这座房子以异常丰富的屋顶和内部细节装饰而闻名（见插图1）。他还设计了其他几座带有新艺术装饰外观的大厦，其中包括保险协会总部“德



3. 瓦迪斯瓦夫·萨德沃夫斯基，利沃夫火车总站——主入口，1904年，档案图片。

涅斯特尔”¹²（1906年，与杨·莱温斯基共同完成 见插图2），在这座建筑中建筑师将新艺术风格元素与当时流行的从东部喀尔巴阡山高地（山民“胡促乌人”¹³）民间艺术中汲取的元素相结合。还有瓦迪斯瓦夫·萨德沃夫斯基¹⁴（1869—1940年）设计的新艺术风格建筑也别具一格，例如利沃夫的火车总站¹⁵（1904年）（见插图3），在这里能够看到很多艺术风格形式，在宽阔的站台大厅有铸铁元素。他还是利沃夫音乐协会总部¹⁶的设计师（1907年，目前是音乐厅），这座建筑的外观有着天鹅形状的风格装饰。

克拉科夫是该时期新艺术流派最为重要的中心，围绕着美术学院周围的圈子对此起着决定性作用。斯坦尼斯瓦夫·韦斯皮安斯基¹⁷（1869—1907年）和约瑟夫·麦豪法尔¹⁸（1869—1946年）都属于这个圈子，他们是20世纪初波兰艺术的杰出代表，他们很愿意与建筑师合作。建筑师弗朗西斯·蒙契斯基¹⁹（1874—1947年）就

是他们的合作伙伴之一。弗朗西斯·蒙契斯基是很多具有新艺术特征的重要作品的创作者或合作创作者，他的作品有与维也纳的新艺术大厦相关联的美术之友协会总部（1901年）、工商商会大厦²⁰（1906，与塔德乌什·斯特雷耶斯基²¹合作，见插图4）、重建的老剧院²²（1906年，还是与斯特雷耶斯基合作）等。上述两座大厦的内部设计是由约瑟夫·麦豪法尔完成的。蒙契斯基还是克拉科夫耶稣会教堂²³的设计师（从1909年开始），建筑以黏合的方式将历史主题与新艺术、现代艺术元素相连，其内部异常丰富的色彩与拜占庭艺术相连。更有趣的该风格城市建筑有位于克拉科夫主市场旁的契切尔之家²⁴，是由路德维克·沃伊蒂奇科²⁵（1873—1949年）设计的，这座房子带有梦幻般的、风格特征明显的阁楼（1908年，见插图5）。韦斯皮安斯基在设计医生协会之家²⁶内部时同样运用了新艺术主题图案（1904年），这座建筑带有异常精美的楼梯间（见插图6）。



4. 弗朗西斯·蒙契斯基、塔德乌什·斯特雷耶斯基，克拉科夫工商商会大厦，1906年。摄影：M. GRYCHOWSKI。



5. 路德维克·沃伊蒂奇科，克拉科夫主市场旁的契切尔之家，1908年。摄影：M. GRYCHOWSKI。



6. 斯坦尼斯瓦夫·韦斯皮安斯基，克拉科夫医生协会之家内景——楼梯，1904年。摄影：K. STEFAŃSKI。



7. 约瑟夫·查伊科夫斯基，“带花园的建筑和室内设计展”展馆，1912年，档案图片。

创建于1901年的波兰应用艺术协会²⁷决定了克拉科夫的艺术级别，该协会在推广新艺术主义形式的过程中扮演了实质性角色。它宣扬复兴手工业艺术的必要性，这与英国的威廉·莫里斯²⁸思想以及当时的英国工艺美术运动²⁹都存在着某种联系。该协会主要的代表人物是耶日·瓦尔哈沃夫斯基³⁰，加盟协会的还有其他杰出的艺术家，如韦斯皮安斯基、麦豪法尔、约瑟夫·查伊科夫斯基³¹、卡罗尔·弗雷奇³²（1877—1963年）、卡罗尔·提契³³（1871—1939年），爱德华·特罗亚夫斯基³⁴（1873—1930年）、路德维克·沃伊蒂

奇科（1872—1947年）等。波兰应用艺术宣扬新艺术形式，既接近新艺术主义又与民间艺术相连，常常将这些艺术形式的内容融合起来。协会同样支持“扎科帕内风格”³⁵，该风格由斯坦尼斯瓦夫·维特凯维奇于上个世纪末创立的，在20世纪初经历了最为繁荣的时期。协会还组织各种展览和比赛，其中最重要的是1912年在克拉科夫组织的“带花园的建筑和室内设计展”³⁶。展览以宣扬英国的城市-花园思想³⁷为主旨，当时在波兰很受欢迎。展厅由查伊科夫斯基和蒙契斯基设计完成（见插图7），而内部是由弗雷奇、提契、特罗亚夫



8. 瓦茨瓦夫·克日热诺夫斯基，位于斯特雷伊的“猎鹰”协会总部，1906年。20世纪初明信片。

斯基等人设计完成，具有不同的特点。然而波兰应用艺术协会没过多久就不复存在了。1913年在克拉科夫成立了新的“克拉科夫工坊”联合会³⁸，其最重要的创作者是沃伊切赫·亚斯冉波夫斯基³⁹（1884—1963年）。新协会指责波兰应用艺术协会的作品过于偏重折中主义和形式的表面化，而强调自己的观念：运用独特的材料，在技术问题上同样与民间艺术形式相联系。很快，波兰应用艺术协会的主要艺术家们就加入到“克拉科夫工坊”联合会，其中有查伊科夫斯基、蒙契斯基和建筑师塔德乌什·斯特雷耶斯基等。

新艺术形式在加里西亚地区得到广泛运用，许多建筑都带有该风格的装饰，在这一地区的一些小城市也是如此，如在普热梅希尔（如火车站，1909年）、新松奇、斯坦尼斯瓦乌夫⁴⁰和斯特雷伊⁴¹（“猎鹰”协会所在地⁴²，建筑师瓦茨瓦夫·克日热诺夫斯基⁴³，1906年，见插图8）。

俄占区对新艺术风格的接受程度较低。那里重要的艺术中心是工业城市罗兹，城中属于该风格的建筑只有几栋石头房子和由古斯塔夫·兰道-古特泰盖尔⁴⁴（1862—1924年）设计的莱奥波尔德·肯德曼别墅⁴⁵，这座别墅因其丰富的植物和



9. 柏林 "CREMER & WOLFFENSTEIN" 公司，伊斯雷尔·波兹南斯基位于罗兹犹太人墓地的坟墓，1901—1903年。摄影：K. STEFAŃSKI。



10. 大卫·兰德，华沙莫里斯·斯波科尔内大厦，1903年。档案照片。

动物主题图案装饰，以及带有彩色玻璃的有趣内部结构而显得极为突出。还有一件独特的作品是位于罗兹犹太人墓地的工厂主伊斯雷尔·波兹南斯基的坟墓（1901—1903年），由柏林的“Cremer & Wolffenstein”公司建造。这是一座中间有着圆屋顶的圆形房子，其柔和的线条接近新艺术美学（见插图9）。

罗兹人兰道-古特泰盖尔在华沙建造的威廉·兰道银行⁴⁶（1906年）带有塔顶覆盖的外凸式结构，内部有玻璃天窗设计。还有另一座重要的华沙新艺术风格建筑是莫里斯·斯波科尔内大厦⁴⁷（1903年），其建造者大卫·兰德⁴⁸（1868—1928年）依然是罗兹人，这栋规模宏大的大厦拥有简朴的外观，浮雕装饰集中于屋顶部分（见插图10），它在第二次世界大战中被德国人摧毁。还有其他有趣的首都新艺术风格作品，建筑师米科瓦伊·托乌温斯基⁴⁹本人的家（1857—1924年）即是一例，房子位于斯乌热夫斯基大街，其外观造型柔和而流畅（1905年）（见插图11）。路德维克·潘查凯维奇⁵⁰（1873—1935年）设计的几处石房子也运用了新艺术元素，如位于元帅大街129号和茹拉瓦4号的两处房子，这些建筑也在二战时被德国人毁坏。

20世纪初，寻找波兰民族风格的口号越来越响亮，在上个世纪的波兰艺术中早已出现这一呼声。前文所述的“扎科帕内风格”一度很时髦，例如斯坦尼斯瓦

夫·维特凯维奇的侄子杨·维特凯维齐-科什奇茨⁵¹（1881—1958年）就曾将其运用在扎科帕内被毁掉的别墅和位于纳温奇夫的当时流行的休闲度假建筑中。然而在1910年前后该风格不再受欢迎，因为毕竟“扎科帕内风格”不是能够代表整个波兰的艺术风格，而只是一个地区的流派。

在同一时期，与波兰宫廷以及巴洛克和古典主义的宫殿类型相联系的“宫廷风格”⁵²概念在大力宣传下开始流行。这得益于在奥皮诺山的克拉辛斯基宫（1908年）和涅高维齐⁵³的弗沃德克宫举办的建筑比赛（1913年），该风格大受追捧。约瑟夫·加温佐夫斯基⁵⁴（1877—1963年）的设计在前一次比赛中获胜（见插图12），直到100年后的2010年，该设计才得以实现。“宫廷风格”的建筑形式在前面提



11. 米科瓦伊·托乌温斯基、亨利·斯蒂菲尔曼，米科瓦伊·托乌温斯基在华沙的居所，1905年。档案照片。



12. 约瑟夫·加温佐夫斯基，奥皮诺山的克拉辛斯基宫，1908年。档案图片。



13. 兹齐斯瓦夫·蒙契斯基，里马诺瓦教区教堂，1910—1918年。摄影：E. GROCHOWSKA。

到的克拉科夫举办的“建筑和花园内部设计展”中也有运用（1912年）。在该时期的宗教建筑中盛行“本土风格”⁵⁵，以自由的形式融合了波兰木制教堂的模式和中世纪、文艺复兴、巴洛克各个时期的建筑元素。这个风格的开端是1906年在下卡齐米日附近的扎格沃巴教堂⁵⁶举行的比赛，这次比赛由克拉科夫波兰应用艺术协会参与组织，协会收到从波兰各地的艺术中心寄来的设计作品。华沙的建筑师卡齐米日·斯库莱维奇⁵⁷（1866—1950年）的设计

在比赛中获胜，他在这之前曾在阿塞拜疆的首都巴库工作过很多年，在那里建造过许多宏伟的大厦。位于扎格沃巴的教堂的建造始于1907年，直到1939年才完工。而最有意思的该风格建筑要数位于当时的加里西亚的里马诺瓦的教堂（1910—1918年），它由华沙建筑师兹齐斯瓦夫·蒙契斯基⁵⁸（1878—1961年）设计，以巨型的石头建造而成，教堂被巨大的屋顶覆盖，两侧耸立着高塔（见插图13）。

20世纪的头十年是各艺术流派百花齐放的时期，寻找民族艺术形式与宣传国际化新艺术模式并存。1905年之后在波兰土地上同样出现了早期现代主义风格——普遍应用钢铁和钢筋混凝土结构，追求建筑形式的简单化，减少装饰元素。它经常与新古典主义主题的运用相结合，后者在欧洲1910年前后甚为流行。这种趋势在华沙建筑师小杨·海瑞赫⁵⁹（1873—1925年）的作品中有着明显的反映。其代表作之一是有着路易十六风格外观优雅的克拉辛斯基家族大厦⁶⁰（1910年），另一件代表作是被称为“鹰下之屋”的银行大厦⁶¹（1912—1917年），在这座宏伟建筑的屋顶角的圆形基座上有雄鹰的雕塑（见插图14）。符合路易十六风格的优雅外观形式与现代主义的简约装饰及现代的功能性解决方案相融合，这在由柴斯瓦夫·普日贝尔斯基⁶²（1880—1936年）于1912年设计的波兰大剧院建筑中也有体现。位于华沙市中心的



14. 小杨·海瑞赫，华沙“鹰下之屋”，1912—1917年。摄影：K. STEFAŃSKI。



15. 卡罗尔·杨科夫斯基、弗朗西斯·里尔波普，雅布科夫斯基兄弟贸易商场，1914年。档案照片。



16. 罗曼·费林斯基，利沃夫“马格努斯”商场，1912年。档案照片。

雅布科夫斯基兄弟贸易商场⁶³（1914年，见插图15）则代表了当时现代主义的典型特征：简单的外立面的分区、钢筋混凝土的建筑结构及古典主义的轻柔细节，它是由卡洛尔·杨科夫斯基⁶⁴（1868—1928年）和弗朗西斯·里尔波普⁶⁵（1870—1937年）设计的。后来这家兄弟贸易公司又在维尔纽斯根据相同建筑师的同一设计建造了同样的贸易商场，建成于第一次世界大战后（1921年）。

对于简单的钢筋混凝土结构的运用，最为明显的例子是利沃夫的“马格努斯”⁶⁶商场（1913年），它由罗曼·费林斯基⁶⁷

（1886—1953年）设计，可能要算是第一次世界大战之前波兰最好的现代主义风格作品了（见插图16）。费林斯基（与耶日·格罗德斯基⁶⁸一起）还设计了利沃夫的犹太人墓地的礼拜堂，礼拜堂有着巨型的主体结构 and 钢筋水泥的圆屋顶，既与罗马形式相连，又有现代主义形式的诠释（1912年，在第二次世界大战中被德国人炸毁）。

这位建筑师还是另外几座钢筋水泥结构建筑的设计师，如罗哈特诺之家（1912年）等。费林斯基曾在利沃夫、慕尼黑和巴黎求学，也曾在利沃夫理工大学的建筑系学习过城市规划。在他1916年发表的论文《城市建设》中，我们可以看到他支持合理地进行几何型的街道网络布局，也支持建筑形式的统一化。伊格纳策·德莱斯莱尔⁶⁹（1878—1930年）是另一位波兰现代城市规划的先锋，他毕业于利沃夫理工大学，从1913年开始在这所大学里教授城市和村庄建设课程，在1925年成为新成立的城市建设教研室的教授，而且是利沃夫理工大学建筑系1926年成立“城市规划教研室”的发起人。1909—1910年他赢得了“伟大的克拉科夫”城市规划改造竞赛⁷⁰大奖，1912年完成了旨在将利沃夫打造为“花园城市”的“伟大的利沃夫”城市规划改造方案。他建议在城市中心周边按照“英国城市—花园理念”打造花园式住宅区。其最终的构想模式在他的



17. 阿尔弗莱德·扎哈列维奇，利沃夫工商会总部，1910年。摄影：K. STEFAŃSKI。

论文《伟大的利沃夫》中做了阐述（1920年）。德莱斯莱尔还为在第一次世界大战中遭受严重损毁的波兰做重建规划，其构想发表于《在我们的土地上重建农村和城市》（1916年，1921年）。

混凝土结构在利沃夫的大规模应用案例主要有约瑟夫·索斯诺夫斯基⁷¹公司、阿尔弗莱德·扎哈列维奇⁷²公司和米哈乌·乌拉姆⁷³公司。阿尔弗莱德·扎哈列维奇（1871—1937年）是尤利安的儿子，他在自己的作品中融合了新艺术主题和现代艺术追求简约和突出结构的特点，例如“忠利”保险公司大楼⁷⁴（1909年）和巴

瓦班之家⁷⁵（1910年）。为他赢得最大声誉的工商会总部建筑拥有庄严的外观，运用了优雅细致的古典主义装饰（1907—1910年）（见插图17）。

现代主义趋势也渗入宗教建筑中。由卡罗尔·提契设计的位于里曼诺瓦的教堂⁷⁶（1909年）是个有趣的例子。教堂具有简单的形式，汲取了罗马式建筑的灵感，其理念接近于由维也纳人阿道夫·路斯所提出的“建筑装饰就是犯罪”⁷⁷的口号。华沙的圣母无原罪教堂是有趣的新艺术—现代主义诠释下的罗马式教堂，由奥斯卡·索斯诺夫斯基⁷⁸（1880—1939年）



18. 亚罗斯瓦夫·沃伊切豪夫斯基，普萨勒教区教堂，1914年。摄影：E. GROCHOWSKA。

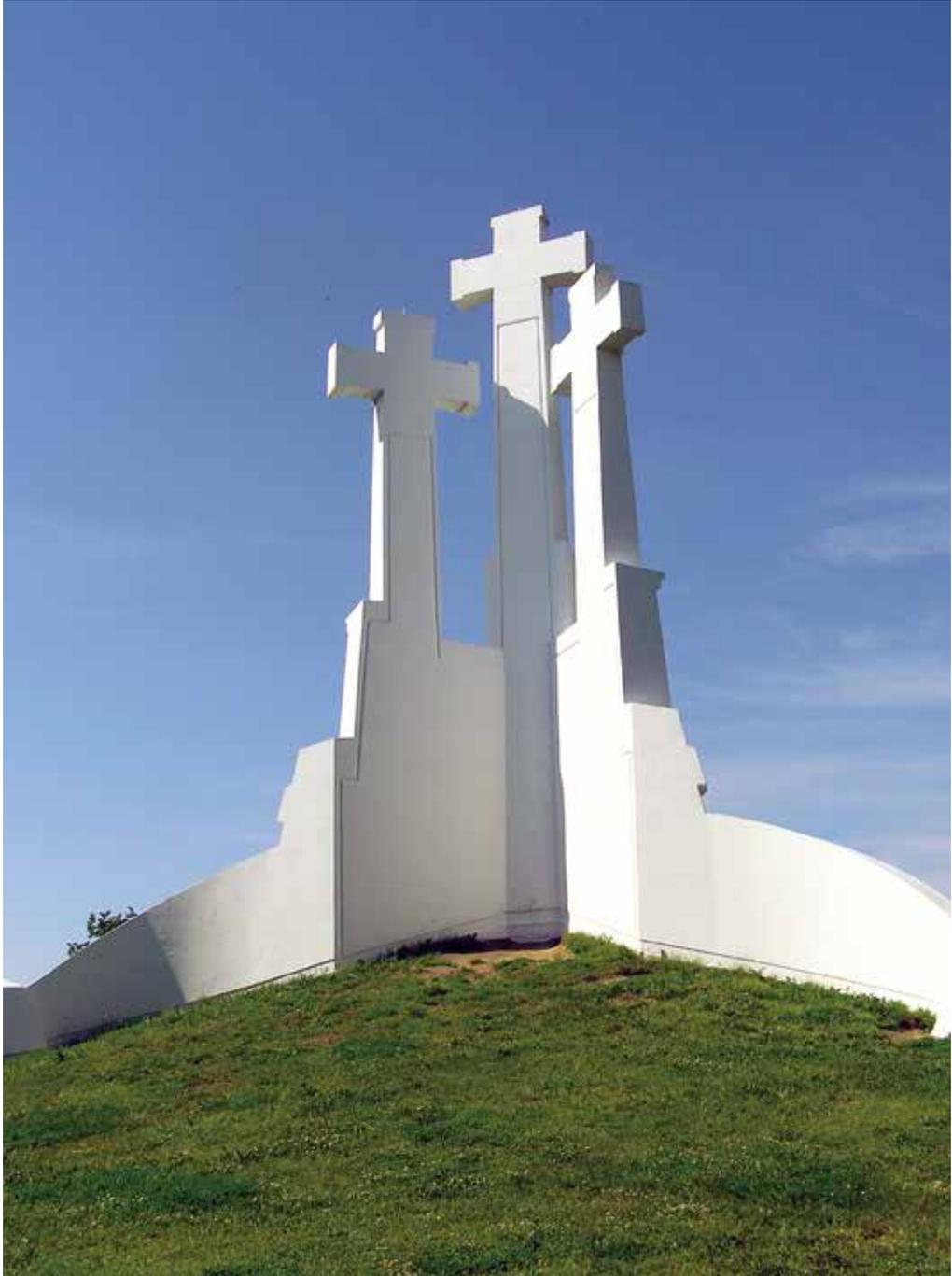


19. 艾利葛什·涅维多姆斯基，普萨勒教区教堂内部的多彩绘画装饰，1914年。摄影：E. GROCHOWSKA。

设计，从1909年开始建造。大型的砖体教堂既包括了现代主义追求形式简单化的考虑，又在圣坛部分做了新艺术的柔和处理。亚罗斯瓦夫·沃伊切豪夫斯基⁷⁹的灵感来自罗马风格，又将它向最大程度精简的方向进行了改造，从而使位于波兰中心的普萨勒的教堂⁸⁰获得了非凡效果，成为一座有着严格的几何形式主体的现代主义风格建筑（1911—1914年）（见插图18）。教堂内部则被艾利葛什·涅维多姆斯基⁸¹的多彩而完美的新艺术-现代主义风格绘画装饰所完善（见插图19）。

在宗教建筑中运用混凝土结构的先锋

是建筑师和雕塑家安东尼·维乌尔斯基⁸²（1877—1919年），他曾先后就读于维也纳和巴黎的大学，他所完成的维尔纽斯的耶稣会教堂设计正是运用了这一类型结构。这座教堂的建造开始于1913年，因第一次世界大战的爆发而被迫停建，未建成的建筑于1965年前后被拆除。这座维尔纽斯教堂的遭遇很好地反映了波兰20世纪初建造一栋建筑所需要面临多么艰难的政治和社会条件，有时甚至是戏剧性的。维乌尔斯基还是位于维尔纽斯的山坡上那座完全混凝土结构的三十字纪念碑⁸³（1916年，见插图20）的设计师。这座教堂在



20. 安托尼·维乌尔斯基，维尔纽斯三十字纪念碑，1916年（1991年重建）。摄影：K. STEFAŃSKI。

二战后被苏维埃政权摧毁，后来在立陶宛获得独立后的 1991 年得以重建。

绘画和雕塑

在这一时期的波兰，绘画是艺术领域的主要部分。在 19 世纪后半期，马泰伊科、勃兰特⁸⁴和谢米拉兹基成为民族绘画的组织者，他们发掘出历史绘画发展的各种可能性。从 90 年代开始兴起的风景画成为绘画领域最受欢迎的类型，此类画作（仅有为数不多的特例）放弃了历史主题。在克拉科夫美术学校的两任校长杨·马泰伊科和亨利克·罗达科夫斯基（曾在政府里任职几个月）相继去世后，学院的领导权于 1895 年交于尤利安·法瓦特，他取消了历史绘画教研室，而以风景画教研室代之（曾经被马泰伊科取消）。他对学校进行了大刀阔斧的改革，使学校于 1900 年升格为学院。法瓦特在波兰艺术史上创立了一个唯一的机构，由有着共同的创作思想理念基础和统一的行动纲领的教授们领导。这些教授是中间代的艺术家，他们在巴黎学习过，熟悉艺术中的新现象。1897 年，在学校圈成立了艺术家协会，这一最重要的艺术团体在国外代表着波兰的艺术界。

尤利安·法瓦特（1853—1929 年）和学院的大多数教授的绘画与之前画家作品

的区别在于不涉及历史和政治题材。法瓦特在克拉科夫和慕尼黑学习过，他擅长用油彩和水彩创作风景画和风俗画，在画作中告别了文学内容。他的绘画是“人与自然”关系的结果。刺激他进行创作的因素不是思想活动，而是外在现象的反应（见插图 21）。他热爱旅游，到过巴黎（1884 年，1893 年）、罗马、西班牙等地。作为当时唯一环游世界的波兰艺术家，他曾于 1885 年造访过中国和日本。法瓦特接受了部分印象主义的特点，比如明亮的光线色调、松散的结构、素描手法等。在日本的停留让他认识了远东的水墨画和图形画。他的作品成为波兰最早的深度借鉴日本艺术的绘画作品。他在旅游期间创作了独特的场景画《日本的肥皂泡》（1885 年），画中运用了对当时来说非同一般的装饰和表现力，预示着新艺术风格的到来。在回到波兰后，他将从日本艺术中所得到的灵感形式运用到狩猎画面中。其中的一幅有着明暗染色的明显对比——狩猎者和动物的暗色轮廓与白雪皑皑的背景形成了鲜明的对比（《猎熊》，1892 年，见插图 22）。他的画中阳光明媚，自由地表现出阳光的反射效果。水彩变得平滑，其综合轮廓形状使事物看起来比现实主义手法的描绘具有更为鲜明的光学效果。在表现主义的水彩画《蒙马特墓地》⁸⁵（1893 年）里，因为额外运用了油彩和蛋彩获得了意想不到的纹理效果。法瓦特经常以山上俯



21. 尤利安·法瓦特,《在船上——锡兰岛上的商人们》, 1886年。

瞰的视角来描绘古城克拉科夫的风景,有时还创作自画像(1903年)。他创作于1902—1913年间的河流主题系列绘画受到极大欢迎,画中的河流蜿蜒于白雪覆盖的广阔田野中(《雪》,1907年)。

他的同事——风景画教授莱昂·维楚乌科夫斯基⁸⁶(1852—1936年)曾是格尔森的学生,就读于慕尼黑学院和马泰伊科学院。维楚乌科夫斯基的艺术经历被赋予了该时代的艺术变革特征,他于70年代开始对历史绘画感兴趣,80年代学习了乌克兰的外光派绘画,从而走向了印象主义的道路,1889年来到巴黎。他与法国的印象派艺术家不同,总是选取表现太阳下山

或者日出时刻来描绘。他平铺金色、玫红色和橙色,运用蓝色或紫色的阴影来突出太阳光反射的效果。

他的画作中运用多种色彩将人、动物和自然融合一体,赋予画面一种自由而激动人心的结构。艺术家面对自然采取了泛神论的态度,这与当时的象征主义趋势相关(《涉水的渔民》,1891年,见插图23;《在乌克兰的耕种》,1892年)。另一种象征主义类型涉及马泰伊科的历史绘画、斯沃瓦茨基的戏剧《丽拉·维奈达》⁸⁷和关于沉睡在瓦维尔和塔特拉山的骑士(化石)的民族传说,表现在《变化石的德鲁伊》⁸⁸(1892—1894年)和系列画作《石棺》(约



22. 尤利安·法瓦特,《猎熊》,1892年。© K. WILCZYŃSKI / 华沙国家博物馆。



23. 莱昂·维楚乌科夫斯基,《涉水的渔民》,1891年。© P. LIGIER / 华沙国家博物馆。



24. 莱昂·维楚乌科夫斯基，《海眼胡旁的僧侣峰》，1904年。摄影：K. KOWALIK，克拉科夫国家博物馆馆藏。

1897年)以及《塔特拉的传说》(1898—1904年)等画作中。系列画作《石棺》描绘了瓦维尔克拉科夫大教堂黑暗的礼拜堂里雕刻着统治者雕像的石棺，开创了波兰历史绘画的最后一个时期——向象征主义视觉风格转换的时期(象征主义视觉风格的最高成就是斯坦尼斯瓦夫·韦斯皮安斯基为瓦维尔绘制的彩色玻璃)。约1900年，在维楚乌科夫斯基的作品中出现了中国和日本艺术的灵感元素。他的塔特拉山脉系列风景画(1904—1905年)分析了相似画面在一天内不同时刻和不同的气候

条件下所产生的景象变化，而在作品《海眼胡旁的僧侣峰》⁸⁹(1904年，见插图24)和《塔特拉山之印象》⁹⁰中，画家在画面中隐去了具象元素，而只是将各种颜色平铺于表面，从中能够观察到其绘画走向抽象主义(尤其是表现主义)的先兆。

克拉科夫学院改革后的第一批教授里最年轻的是杨·斯坦尼斯瓦夫斯基⁹¹(1860—1907年)。他在华沙、克拉科夫和巴黎学过绘画。他早期的现实主义风景画描绘了平坦而无垠的乌克兰大草原、充满了色彩变幻云朵的、广阔而富有表现力的天空(《废弃的风车》)，其作品引起了艺术圈对他的关注。在斯坦尼斯瓦夫斯基1890年之后的作品中可以注意到印象主义的影响，在《乌克兰的蜂箱》⁹²(约1895年，见插图25)，画面光线强烈，画家运用点画派技巧以小块色彩点画。后来他开始用较粗的交织油彩描绘，呈现出丰富的纹理效果，让人感受到光和色彩的震动。他为彩色点块赋予了装饰性、线性的特点(《堡垒——维罗纳》⁹³，1902年)。在他的风景画中，原始的主题图案被忽略掉，画面获得一种表现主义的、几乎是抽象主义的特点(例如1902—1904年对蒂涅茨的创作研究，尤其是1903年创作的石版



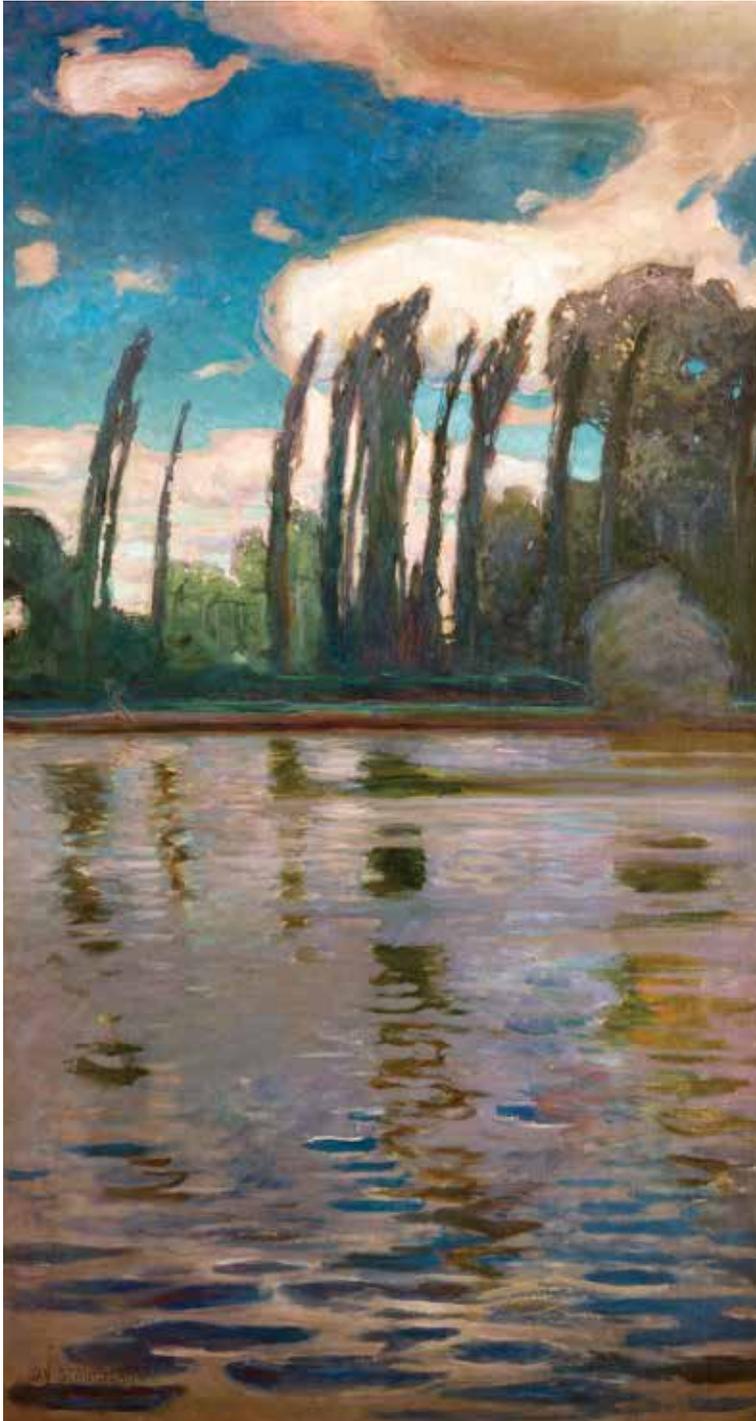
25. 杨·斯坦尼斯瓦夫斯基,《乌克兰的蜂箱》,约1895年。摄影:P. CZERNICKI,克拉科夫国家博物馆馆藏。

画《蒂涅茨》⁹⁴)。约从1900年开始,艺术家用新艺术风格描绘树木剪影(《水上杨树》,1900年,见插图26)。

法瓦特、维楚乌科夫斯基、斯坦尼斯瓦夫斯基共同形成了波兰外光画派⁹⁵,这一画派在现实主义的视角中吸收了印象主义的绘画元素,比如明亮的光线色调、松散的结构、简略的线条和光影明暗对比等。绘画主题仅仅是作为获得绘画视觉效果的一种媒介。波兰外光画派对待主题的态度浸透着情感主义和完满的虔诚主义。情感再次成为紧密联系画面的价值所在。黄昏时分悲观主义的沉思部分被积极的、充分

享受丰富的大自然魅力和世界各种生命形式的体验所替代。波兰外光画派的典型特点是泛神论,可以看做是浪漫主义对大自然的表达之回声,土地、水、阳光和云朵等各种自然要素交织渗透。斯坦尼斯瓦夫斯基的泛神论的象征主义给波兰下一世纪集中在克拉科夫学院工作室的风景画家带来了强烈而深远的影响。

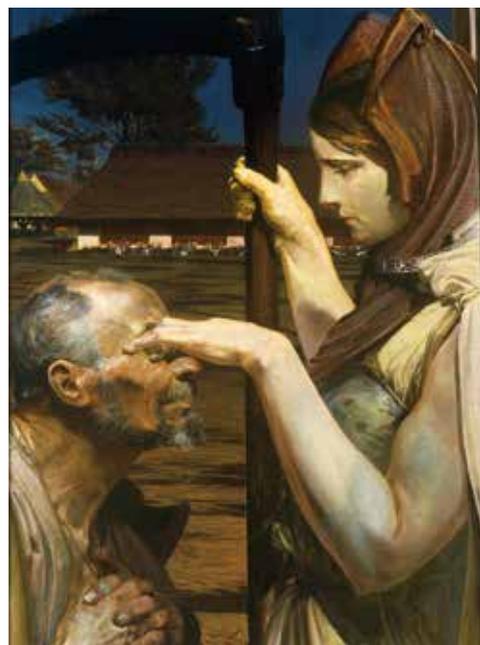
在教授圈子里有一位杰出的画家雅采克·马尔柴夫斯基⁹⁶(1854—1929年),在前一章也提到过他。他象征主义的绘画带有强烈的文学和哲学背景,使他区别于上面提过的几位主要从事风景画创作的教



26. 杨·斯坦尼斯瓦夫斯基,《水上杨树》,1900年。克拉科夫国家博物馆摄影工作室,克拉科夫国家博物馆馆藏。

授。这也使得他从1900年开始离开了教学工作十年时间。在1912年他成为学院的院长。

多样的、多意义的和数量众多的马尔柴夫斯基后期作品是由几个平行的流派组成的，它们又相互渗透着。这其中有专门涉及人在世间的生存，直至死亡而结束的主题。在系列画作《塔纳托斯》⁹⁷（1898—1917年）中画家多次展现死亡主题——一位手拿镰刀的美丽女子，为苦难的生命带来一丝喘息的机会（《死亡》，1902年，见插图27）。他还创作了批判当时波兰的爱国主义、被动地接受被奴役现状的系列画作《被投毒的井》（1905—1906年），井水在这里象征着民族思想的源泉，它已经被污染，在《被投毒的井之二》中从罐中爬出来的青蛙可以证明这一点。他的作品还涉及艺术在社会中的角色和艺术家与社会的冲突问题（《苦涩的面包》，1899年）。艺术家还延续了波兰诗人斯沃瓦茨基的诗作《安赫利》的主题，描绘了被流放到西伯利亚的波兰人的生活画面（《艾伦娜之死》⁹⁸新版本，1907年）。他也创作了一些梦幻题材的画作，描绘了天使、农牧神和水中仙女等形象。他的作品中还有一类是肖像画（其中不少是自画像），这里他用现实主义手法描绘面部，而人物形象在舞台背景、象征性背景人物及图案的帮衬下有着象征意义的诠释（《伊拉斯谟·巴朗奇肖像画》——画中人是维利



27. 雅采克·马尔柴夫斯基，《死亡》，1902年。© P. LIGIER/华沙国家博物馆。

奇卡盐矿的主任）（见插图28）。他也创作风景画，有时描绘的是琐碎的农村生活场景——各种色彩的树木和鲜红的果实（《到溪流边去》⁹⁹，三联画，1909—1910年）。有时画家对画面的综合布局和线性处理令人惊讶，如《春天——托比什和风景》¹⁰⁰（1904年）。艺术家运用现实主义手法描绘人物和图像，引入变形的画面空间，运用强烈而不和谐的色彩和不现实的图案（比如，在三联画《我的生活》中穿过那片鲜红如血的田野回家的画面，1911年、1912年）。马尔柴夫斯基的画作预示了许多20世纪的艺术现象，包括表现主



28. 雅采克·马尔柴夫斯基，《伊拉斯谟·巴朗奇肖像画》，1907年。摄影：J. ŚWIDERSKI，克拉科夫国家博物馆馆藏。

义和形而上学绘画。

从1900年起，法瓦特的主任职位由泰奥多尔·阿科森托维齐¹⁰¹（1858—1938）接任，后者曾长年住在法国首都（1882—1895年），与巴黎知识分子精英有着联系。他的艺术生涯始于著名女演员萨拉·伯恩哈特所扮演的托斯卡角色的肖像画（1884年）。他描绘了“胡促乌人”（生活在东加里西亚的山民）的生活场景，其中《约旦节》¹⁰²（1893年）（见插图29）、《复活节圣

餐受洗》¹⁰³（1894—1895年）和《科沃梅伊卡舞》¹⁰⁴（1895年）最为有名。阿科森托维齐的创作令人着迷的首先是浓重而多彩的色调，画作中民间服装的样式以及东正教的旗帜与一望无际的皑皑白雪形成了鲜明对比。异常多彩而富有动感的结构画面出现在他的多幅作品中。他还创作了曼妙的、充满了优雅而高贵气息的理想女性肖像画，符合当时艺术沙龙的氛围（《红发女郎》，约1899年，见插图30）。



29. 泰奥多尔·阿科森托维齐,《约旦节》,1893年。摄影:波兹南国家博物馆档案,©波兹南国家博物馆。

在19世纪80和90年代,从巴黎传来的关于新艺术的信息开始吸引波兰的艺术家们。当时在巴黎活跃着一批杰出的波兰艺术理论家和批评家,他们与象征主义艺术圈有着联系:代表人物有第一份象征派艺术杂志《瓦格纳杂志》¹⁰⁵(1885—1888年)的共同创始人西奥多·德·维斯瓦¹⁰⁶和米契斯瓦夫·高德拜尔格¹⁰⁷等。文学和艺术新流派的代表们经常在玛利亚·高德布斯卡¹⁰⁸的沙龙中聚会,玛利亚·高德布斯卡是雕塑家塞普瑞安的女儿和塔德乌什·那坦松的妻子,塔德乌什·那坦松与他的兄弟们于1900年前后共同创办了最重要的印象派杂志《白色评论》¹⁰⁹(1889—1903年)。

真正进入巴黎象征派画家核心圈子的波兰艺术家只有一位,他就是瓦迪斯瓦夫·希莱温斯基(1854—1918年)¹¹⁰,约于1890年被这个圈子所接纳。他在1888年来到巴黎,在那里他结识了保罗·高更,并与高更和围绕在高更身边的阿凡桥学派¹¹¹的艺术家们一起去



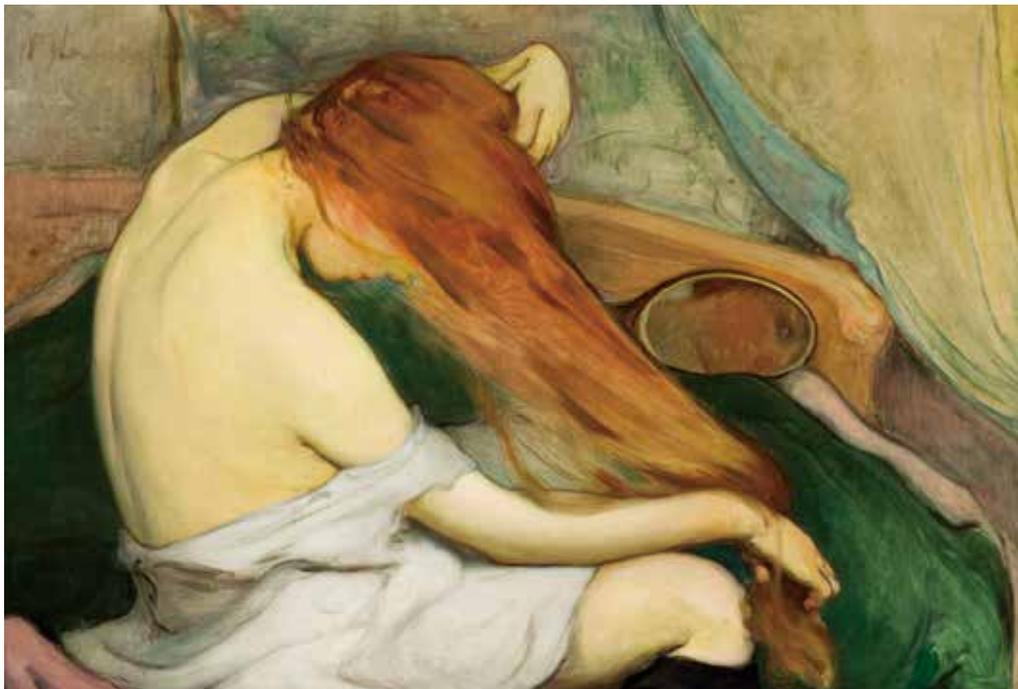
30. 泰奥多尔·阿科森托维齐,《红发女郎》,约 1899 年。克拉科夫国家博物馆摄影工作室,克拉科夫国家博物馆馆藏。



31. 瓦迪斯瓦夫·希莱温斯基,《愤怒的大海》,约1896年。© K. WILCZYŃSKI / 华沙国家博物馆。

了布列塔尼（第一次去是在1889年）。他学习了构建画面的新结构，保留了现实主义表现大自然的元素——明暗对比和造型，有时将色彩堆积在一起，而没有精确的轮廓描勒。他追求综合布局、简化自然的形式，只选取最实质的内容。他强调绘画中各元素的均衡——线条和色彩，线条的和谐与色彩的和弦组成了画面的装饰。在希莱温斯基的画中缺乏文学灵感。人的形象、大海的景观、花及定格的自然都成为他绘画的素材。他在约1889年创作的静物画中运用了综合画法，并用深色轮廓来包围画面，在1900年之前又出现了

空间平面化的趋势。他的一些以苹果为题材的作品接近于保罗·塞尚的作品，尽管没有塞尚作品中的变形和几何化（《带瓶子的静物画》，1900年）。希莱温斯基在布列塔尼创作的海洋景观画中回归了“纯净的”主题画面，摒弃了此类作品中惯用的海岸岩石上的人物点缀及蜿蜒的海岸线描绘，只是表现了巨浪拍打岩石的画面（《愤怒的大海》，约1896年，见插图31）。他分析了在一天内不同时刻和一年内不同时期及不同的光线和气候条件下大海的不同状态。海水、岩石、空气和雾构成了泛神论的自然美景。

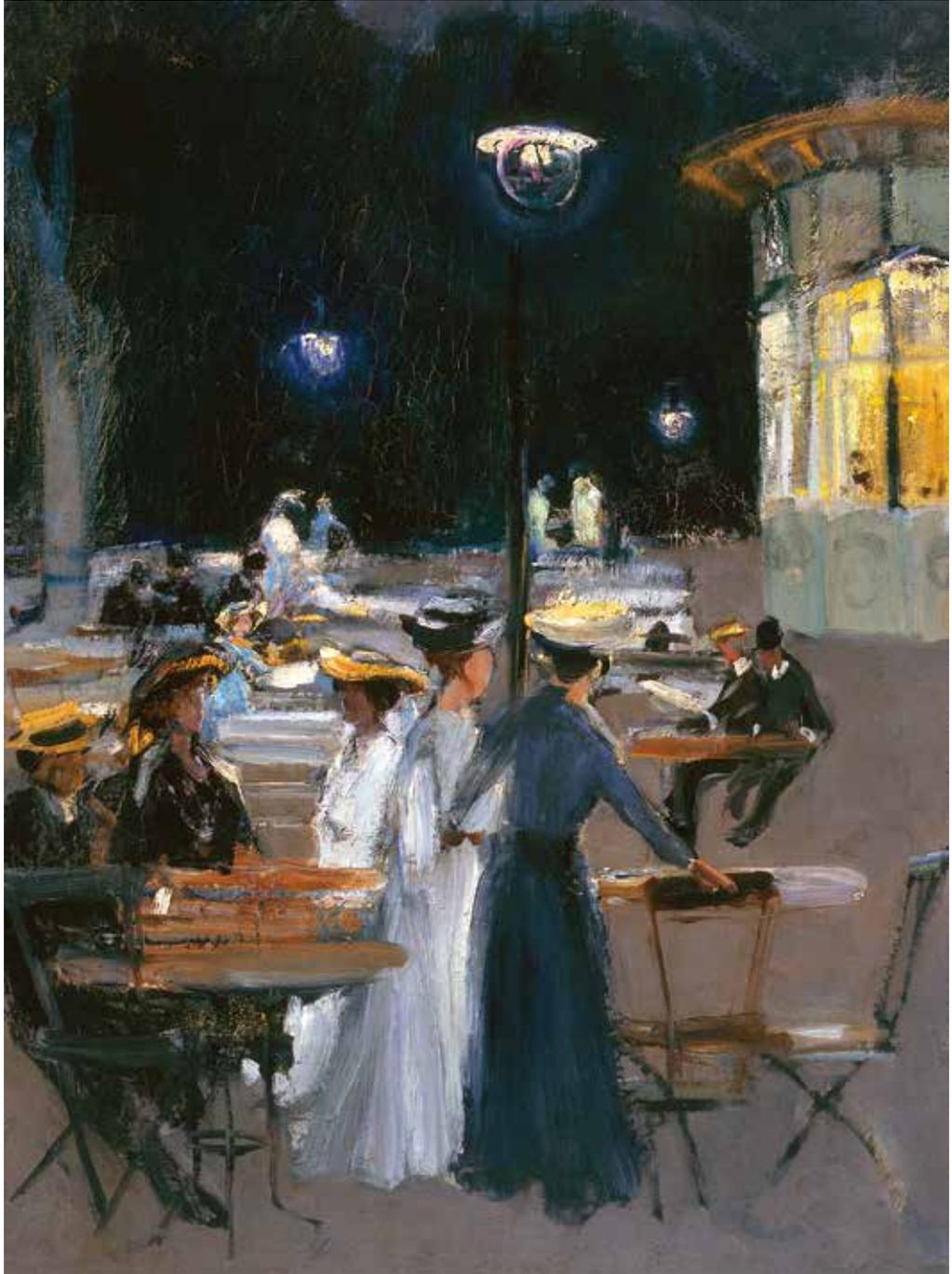


32. 瓦迪斯瓦夫·希莱温斯基,《梳妆的女子》,1897年。摄影: J. ŚWIDERSKI, 克拉科夫国家博物馆馆藏。

对于希莱温斯基来说,这一主题获得了“内在的符号”,如同艺术家所写的,是一种象征,这样才能表现出美。大海因此是无尽空间、时间和存在的象征,岩石——与大海的冲击进行搏斗——是持久和孤独的艺术化象征。他还为布列塔尼居民画肖像,因为布列塔尼人都系着多彩的头巾,他笔下的肖像画也都色彩缤纷,具有综合而强烈的彩色轮廓(《布列塔尼的老妇》(约1896年)。在那些暗色调的、大型的男性肖像画(《来自多艾兰的年轻渔民》¹¹²,约1897年)和自画像中,画家对

心理投入了更多关注。在《戴草帽的自画像》(约1894年)中,希莱温斯基与文森特·梵高的自画像相联系,特意将面部线条尖锐化。《红发女郎》(约1896年)和《梳妆的女子》(1897年,见插图32)则属于伟大的艺术创新,这两幅画中的新艺术风格的装饰可以与“纳比派”画家的作品相媲美。他还依据受到保罗·高更高度评价的画家安格尔和皮埃尔·皮维·德·夏凡纳的古典主义传统思想创作了有着流畅而精确线条的裸体画。

艺术家与巴黎的国际艺术圈保持着



33. 路德维克·德·拉沃,《夜晚的巴黎咖啡馆》,1892—1893年。© P. LIGIER / 华沙国家博物馆。

密切的联系，与阿尔丰斯·慕夏¹¹³、爱德华·蒙克¹¹⁴、奥古斯特·斯特林堡¹¹⁵（为其创作了肖像画，约1895年）、波兰诗人、象征主义批评家泽农·普热斯梅茨基¹¹⁶和波兰-德国作家、表现主义先锋斯坦尼斯瓦夫·普日贝舍夫斯基¹¹⁷（为其创作了肖像画，约1898年）结为好友。高更和阿凡桥学派的画家们曾到勒普尔迪¹¹⁸拜访过希莱温斯基。希莱温斯基这位在勒普尔迪定居到老的画家是新波兰移民艺术（这一艺术形式形成于1900年前后）最重要代表和领导人，他还将来法国的波兰年轻画家们引入巴黎艺术圈。

克拉科夫的路德维克·德·拉沃¹¹⁹、华沙来的瓦迪斯瓦夫·波德科温斯基¹²⁰和约瑟夫·潘凯维奇这三位画家在1889年来到巴黎。

路德维克（1868—1894年）的绘画有着特殊的主题，与颓废和象征主义相关。该主题着重表现对死亡的着魔、对人类本能和性冲动的迷恋，以及关于女人-食人者的神话。《海边日落》这幅点画法作品重要的主题是表现夕阳西下时天空的光彩，但当我们注意到画面中溺水者的尸体时，整个画面的氛围就改变了。作者在画作《尤德塔》¹²¹中戏剧性地将红色、黄色和绿色进行对比，形成了表现主义视觉效果，其色彩象征了人类的激情。受亚历山大·盖雷姆斯基的影响，他创作的夜景画（《夜晚的巴黎咖啡馆》，1892—1893年，

见插图33）线条粗略，描绘生动，具有丰富的厚涂颜料的质感和色彩鲜明的对比，可谓表现主义的先驱作品。

瓦迪斯瓦夫·波德科温斯基（1866—1895年）和约瑟夫·潘凯维奇（1866—1940年）创作初期是与现实主义杂志《漫游者》相关联的，而且还受到亚历山大·盖雷姆斯基的影响。他们在巴黎的乔治·佩蒂特画廊举办的莫奈首次个展中见到了莫奈的作品，并对这位最正统的印象主义大师的作品产生了极大兴趣，开始从中寻找新的艺术表现形式，吸收了绘画图案的非物质化及多神论的自然诠释，统一于象征主义思想体系中。回到华沙以后，他们于1890年在克雷乌特艺术沙龙举办了自己在巴黎创作的作品的第一次展览。波德科温斯基后来的创作可以分为两种风格——表现主义和象征主义。第一种风格的作品，首先是受到莫奈风格的影响，是充满阳光而缺乏情节的室外风景画和肖像画。在《索布特卡的风景》¹²²（1893年，见插图34）中艺术家用几何化的图案展现了丘陵风光，用几个平滑的色块打造空间。艺术家进行的另一类型的比较激进的实验型创作与莫奈做法相似，将视觉非具象化，将原料进行纯净的色彩组合，采用多样的、动态的笔触描绘，打造丰富的纹理效果，这预示着表现主义的抽象画即将产生（《清晨——在赫然斯奈的果园》¹²³，1892年）。



34. 瓦迪斯瓦夫·波德科温斯基,《索布特卡的风景》,1893年。© K. WILCZYŃSKI / 华沙国家博物馆。

潘凯维奇在回到华沙之后开始印象主义风格绘画创作。在《卡齐米日的路—2》¹²⁴ 画作中,作家将画面的元素——道路、房子和自然看为一体,平铺于画面的空间。《在夏天》这幅被非物质化的作品,成为作家进行画面物质实验的一种尝试。潘凯维奇在1891年停止了印象主义创作。

潘凯维奇的象征主义创作形成于1889年,与印象主义流派平衡发展。他梦幻般的画作形成了一个系列,表现人类的潜意识状态:激情(《骷髅的舞蹈》,1891—1892年)、梦想和性吸引(《夜曲——被施了魔法的公主的童话》,1893年)、性别对立(《反讽》,1893年)、色情狂喜(《欣

喜迷乱》,1894年,见插图35)以及失去爱人的痛苦(《肖邦的葬礼进行曲》,1894年)。他将情欲和本能看作是力量,强调人类的生命,与普日贝舍夫斯基的观点接近。存在主义的反抗、对各种限制的抗争、尖叫和惊悚主题、爱情的形而上学将波德科温斯基的观点态度与普日贝舍夫斯基、蒙克的表现主义相连。《欣喜迷乱》这幅画1894年在华沙的展出被看做是新生代人生观的宣言。

潘凯维奇于1892—1903年的创作代表了象征主义的另一个类型,包括华沙的城市夜景画、公园夜景和肖像画。《夜晚萨斯基公园的天鹅》(1894年、1896年,见



35. 瓦迪斯瓦夫·波德科温斯基,《欣喜迷乱》,1894年。摄影:P. CZERNICKI,克拉科夫国家博物馆馆藏。



36. 约瑟夫·潘凯维奇，《夜晚萨斯基公园的天鹅》，1896年。克拉科夫国家博物馆摄影工作室，克拉科夫国家博物馆馆藏。

插图 36) 中小范围运用了红色和深绿色，与被反射的灯光渲染出的黄白色和睡着的天鹅身上的白色搭配在一起，营造出一种忧郁氛围，不禁令人想起欧仁·卡里埃和惠斯勒的画作以及马拉美的诗歌。潘凯维奇也创作肖像画和人体画。《穿红色礼服的小姑娘肖像画》(1897年，见插图 37)

色彩鲜亮，带有轻柔点画的更为浓烈的红色和金黄色。他后来的创作再次受到新的法国绘画——保罗·塞尚作品的影响，从1908年开始又受皮尔·波纳尔作品的影响。潘凯维奇在1906年成为克拉科夫美术学院教授，他对1910年前后刚出道的那代画家产生了深远的影响，将他们与



37. 约瑟夫·潘凯维奇,《穿红色礼服的小姑娘肖像画》, 1897年。摄影: I. PELIKAN-KRUPIŃSKI, 克拉科夫国家博物馆馆藏。

国际上的“巴黎学派”¹²⁵圈子联系起来。

属于同一代的19世纪末和20世纪初波兰最伟大的女画家奥尔加·波兹南斯卡¹²⁶ (1865—1940年)是波兰人与法国人的女儿。可以根据她在各地居住的时期来将她的创作划分为三个阶段:在出生地克拉科夫的阶段、慕尼黑阶段(1886—1898年)和巴黎阶段(从1898年开始)。她早期的绘画与马奈、卡里埃和惠斯勒的艺术相连。与卡

里埃创作相通的是小范围运用的暗色调,将形象置于半暗的背景下以达到突出主题和明暗对比的效果。因此她早期的绘画作品主要停留在与白色对比强烈的棕色-黑色-红色的色调中,画面充溢着凝重而宁静的情绪(《在工作室》,1886年)。与马奈作品的联系则可以从《拿日本伞的自画像》(1892年)之类的作品中观察出,这幅画以鲜活色调的红色裙子、礼帽、伞和阳光作为背景。

而在其他的一些作品中，用色仅局限于柔和的白色和灰色，只用零星的其他颜色做突出的点缀，这是受到惠斯勒作品的影响（《散步归来》，1889年）。在1890年前后，波兹南斯卡运用印象主义的绘画技巧和元素创造了自己的象征主义模式。画作《在温室中》（1890年）描绘了一位站立于异国植物中间的年轻姑娘，在象征主义的虚构世界中，象征着青春梦想、精神的不安与疲劳以及神秘的人类本能。在肖像画《拿菊花的小女孩》（1894年，见插图38）中，女孩那惊奇而不安地闪烁着的眼睛、苍白而病态的面颊突出了忧伤的情绪。《保罗·瑙恩肖像画》¹²⁷（1893年）精致地描绘了一个文化颓废者的形象。自1894年，波兹南斯卡开始放弃了画布，转而在没有上漆的纸板上用干油漆作画，此举削弱了颜色的光泽度并将图案变得非具象化。

她将扁平的、纤薄的色点和线条描绘在粗糙的棕色纸板上，而且不在画上刷清漆。她在巴黎为知识分子、市民和贵族们画肖像。摒弃了各种装饰配件的人物形象通常被雾笼罩，往往被放置于暗淡的、晃动的背景下，通过目光的表达、几乎不会被注意的皱纹、愁容满面的神态、压力或者面部肌肉的松弛来呈现并阐述人物的心理状态（《穿蓝衬衫的女子肖像画》1899年）。类似的非物质化过程在风景画和静物画中也能够看到。这些画中有的绘图简略，有着画室习作特征，有的没有完成，



38. 奥尔加·波兹南斯卡，《拿菊花的小女孩》，1894年。摄影：K. KOWALIK，克拉科夫国家博物馆馆藏。

有的几乎转变成表现主义抽象画（《阳台上的花》，1903年，见插图39）。法瓦特曾建议她担任克拉科夫学校女子学科的负责人。这个建议只是“向她个人”提出来的，却遭到了女画家的拒绝，此举使波兰妇女获得接受高等艺术教育的权利推迟了很多年。

1891年，马泰伊科最后的杰出学生斯坦尼斯瓦夫·韦斯皮安斯基和约瑟夫·麦豪法尔从克拉科夫到巴黎深造。他们的作品被看做是波兰“新艺术”最重要的现象（新艺术在波兰的对应者）。他们在巴黎并不关注印象主义，而对象征主义画家皮埃



39. 奥尔加·波兹南斯卡,《阳台上的花》,1903年。摄影: K. KOWALIK, 克拉科夫国家博物馆馆藏。

尔·皮维·德·夏凡纳的创作更感兴趣,这位画家重新定义了壁画创作的要素,并综合了亨利·德·图卢兹-劳特累克的创作特点。

斯坦尼斯瓦夫·韦斯皮安斯基(1869—1907年)是位画家,同时还是19世纪末20世纪初最伟大的波兰剧作家,是新传统风格“不朽戏剧”的开创者。他的创作结束了波兰历史绘画的阶段,该绘画类型在马泰伊科去世后,在维楚乌科

夫斯基的系列作品中开始出现象征主义景象,宣告着“行动”思想,由对过去的关注转向关注现在和将来——为波兰独立而斗争,同时也要进行普罗米修斯式的“精神革命”:打破现实主义的形式,将人从生存的痛苦中解放出来,开创一个新的表现主义艺术的世界。玻璃画《波兰》¹²⁸(1894年,见插图40)是《杨·卡齐米日誓言》¹²⁹的一部分(其誓言是于1656年在利沃夫大教堂由波兰国王做出的,他在瑞

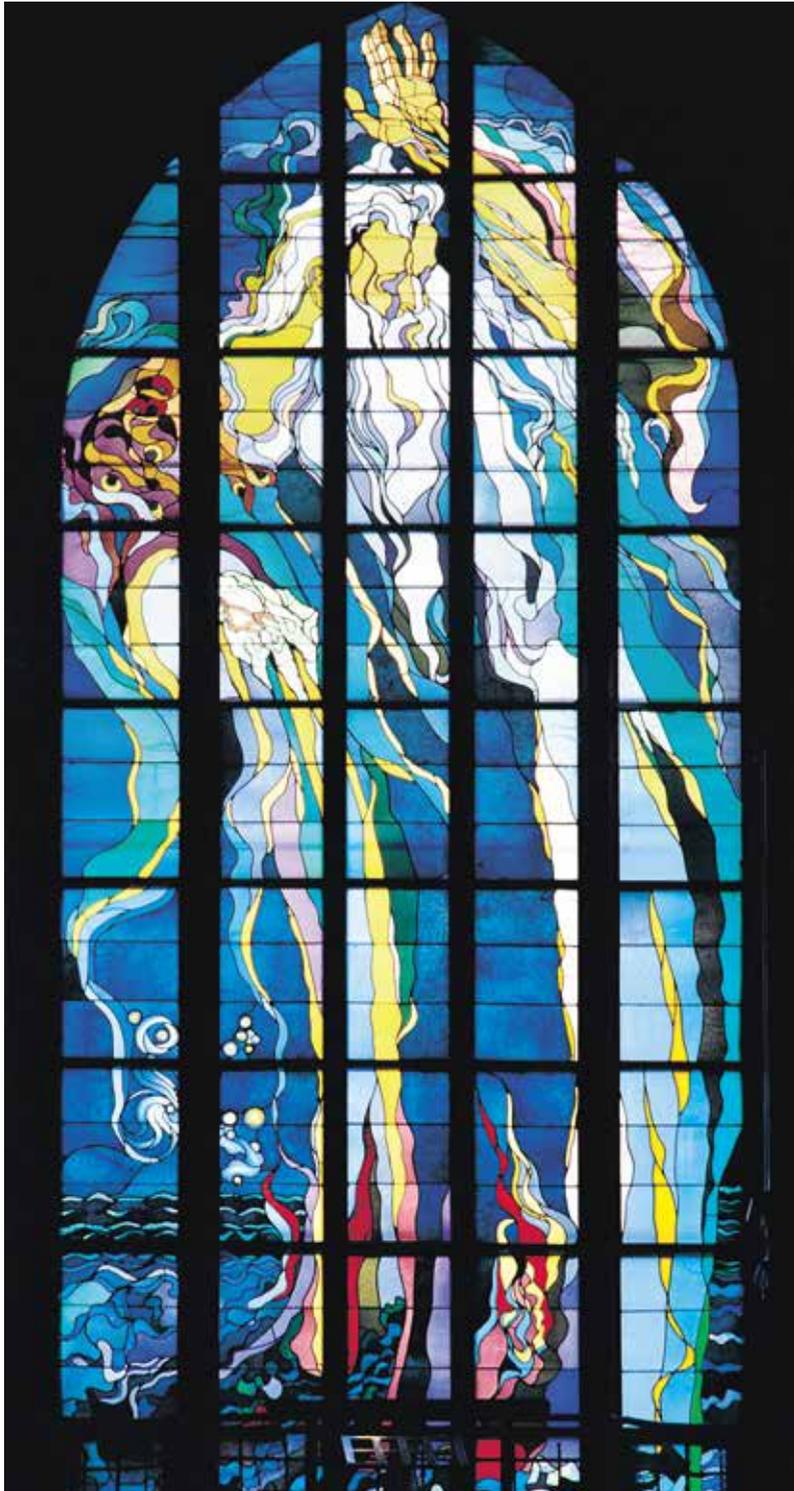
典人和俄国人入侵波兰时，承诺改善市民和农民的地位），这梦幻般的场景正是宣誓的国王发誓要实现的。戏剧性的情绪通过夸张的表演和人物的手势，配以变形的图形而表现出来，动感则通过相近色彩的不和谐渲染而获得，色彩的象征意义强调精神层面的场景展现，具有象征意义的线条呈现向上上升的气势，最终打造出了平面玻璃画的动感效果——保罗·高更的灵感启发和马泰伊科的视觉元素的加入而使画面变得异常精彩。

韦斯皮安斯基的最高成就是他于1900—1902年为瓦维尔克拉科夫大教堂制作的彩色玻璃画（《虔诚的亨利克》¹³⁰、《圣斯坦尼斯瓦夫》¹³¹、《伟大的卡齐米日国王》¹³²）。历史哲学范畴的波兰民族“精神之王”构想是在斯沃瓦茨基的具有神秘色彩的长诗《精神之王》的影响下形成的，构想宣扬灵魂转世的思想——下一位“精神之王”一定会是沉寂多年后的“精神”复活后的化身。而宇宙进化论的泛神论思想体现在韦斯皮安斯基的玻璃画作品《上帝从混乱中创造出世界》（《创世》，1897年，见插图41）和《阿波罗》（1904年），其灵感来自米开朗基罗的作品。第一幅作品位于克拉科夫的方济各教堂，展现了创造世界、播种萌芽的神在海水之上的火焰中出现的景象。在教堂的空间里充满了四大元素的画面，圣坛上的玻璃窗呈现的是圣弗兰西什克和神佑的莎乐美公主，还有彩饰的玛利亚——天国与博爱（仁慈）的女王。

第二幅画在克拉科夫的医生协会之家，画中拿着竖琴的阿波罗置身于太阳系的中心，在



40. 斯坦尼斯瓦夫·韦斯皮安斯基，《波兰》，1894年——彩色玻璃画《杨·卡齐米日誓言》的一部分。克拉科夫国家博物馆摄影工作室，克拉科夫国家博物馆馆藏。



41. 斯坦尼斯瓦夫·韦斯皮安斯基,《上帝从混乱中创造出世界》(《创世》),1897年。彩色玻璃画,克拉科夫芳济会教堂。



42. 斯坦尼斯瓦夫·韦斯皮安斯基,《伊莱娜·索尔斯卡肖像画》,1904年。摄影:波兹南国家博物馆档案。©波兹南国家博物馆。

左侧围绕他旋转的是象征行星的男性形象,右方是象征月亮和其他行星的女性形象。第一幅彩色玻璃画是蜿蜒如流水的平面形式,而第二幅则是由富有寓意的行星组成的几何形式。自然主义的元素在韦斯皮安斯基的各种类型作品中都是显而易见的。作品《母亲的死亡》(1894年)中对心理特征清晰而直接的表达,与蒙克的《死者的房间》(1892—1893年)非常相似。他的作品中还可以看到与象征主义的

相近性(《墓穴宝藏》¹³³,1897年),包含了新古典主义元素(《伊利亚特》¹³⁴的插图,1897年)和新艺术元素(《母性》,1905年)。他的肖像画,例如伟大的女演员《伊莱娜·索尔斯卡肖像画》¹³⁵(见插图42)和风景画(从工作室望向科希秋什基土坡的系列风景画,1905年)是用充满表现力的、多变的黑色粉笔勾勒的,中间的部分用彩色粉笔填充。韦斯皮安斯基被聘任为学院的教授,可惜英年早逝让他没有来得



43. 约瑟夫·麦豪法尔,《奇怪的花园》,1903年。© P. LIGIER / 华沙国家博物馆。

及登上讲台。

约瑟夫·麦豪法尔(1869—1946年)是克拉科夫学院的教授,装饰性主题在他的作品中占了主导地位。与韦斯皮安斯基戏剧性的艺术遗产相比,麦豪法尔的作品则充满了阳光与精神的欢愉。他创作了不少肖像画(尤其是女性肖像画),还创作了象征主义主题



44. 约瑟夫·麦豪法尔,《艺术家妻子肖像画》,1904年。摄影: J. ŚWIDERSKI, 克拉科夫国家博物馆馆藏。

画、室内场景画、风景画和静物画。他在1900年前后完成了波兰最有名的绘画——《奇怪的花园》(1903年,见插图43),作品描绘了“现实主义的”画面:艺术家的妻子和儿子还有作为背景的身穿克拉科夫民族服装的保姆置身于阳光明媚的夏日花园里,花园里有花环和果树,一只扁平的金色蜻蜓如同贴在绘画表面和人物形象的上面,顿时为作品营造出非现实主义和神秘主义的氛围。在肖像画作品中,艺术家妻子的肖像画格外引人注目,画中这位夫人身穿华丽的裙子置身于由瓷器、有图案的布料及植物构成的内部装饰背景下(《艺术家妻子肖像画》,1904年,见插图44)。

麦豪法尔是很多玻璃画和彩饰作品的创作者。其中宗教主题的创作灵感来自哥特艺术,并将波兰服装和克拉科夫建筑图案融入作品中。最重要的一组作品保存于弗赖堡的瑞士学院教堂内(他因此赢得了1895年的比赛)。

来自华沙的弗瓦茨瓦夫·希曼诺夫斯基¹³⁶和康斯坦丁·拉什奇卡¹³⁷与巴黎和克拉科夫的雕塑圈有着密切联系,他们是象征主义和新艺术的最重要的代表。弗瓦茨瓦夫·希曼诺夫斯基(1859—1930年)最初从事绘画,在慕尼黑创作了清晰地展现趣闻轶事的农村现实主义场景的作品(《胡促夫人的争吵》1888年),他后来的作品大多具有象征主义风格(《祈

祷》,1892年)。从90年代后期开始他首先进行雕塑创作,作品具有流动、缠绕的新艺术形式,比如《密茨凯维奇的即兴表演》(1898年)和《海浪》(1903年)等。属于同一类型的新艺术作品还有《费雷德雷克·肖邦的纪念雕塑》,展现了肖邦坐在马佐夫舍的柳树下的形象(见插图45)。第一个设计于1904年形成,最终的版本就是那座最著名的位于华沙瓦津基公园内的肖邦纪念雕像(1926年)。在波兰艺术中,他创作的名为《向瓦维尔行进》(1907—1911年)的纪念性古典主义雕塑意味着历史类型作品的结束,艺术家渴望将这组由52个国王、王后、人文主义者、普通人等形象组成的空间设计摆放在克拉科夫瓦维尔的王宫里。

康斯坦丁·拉什奇卡(1865—1956年)从1898年开始成为克拉科夫学院的教授,他的灵感来自罗丹的作品。他创作了新艺术的、象征主义的展现女性行为的雕塑(《悲痛》,1901年、《哀伤的女人》,1901—1902年)、农村场景风俗画和动物雕塑。然而他最重要的创作领域是科学、文化和艺术界名人的雕像,这些雕像有着粗糙的质感、微妙的明暗对比和流畅的新艺术风格线条(《塔德乌什·茹克-斯卡尔舍夫斯基雕像》¹³⁸,1905年,见插图46)。

1900年前后,波兰艺术(主要在克拉科夫)出现了新的艺术流派和艺术观:早期的表现主义、日本主义(受日本艺术的



45. 弗瓦茨瓦夫·希曼诺夫斯基，《弗雷德里克·肖邦雕塑》，设计——1904年，华沙瓦津基公园内——1926年。



46. 康斯坦丁·拉什奇卡，《塔德乌什·茹克-斯卡尔舍夫斯基雕像》，1905年。克拉科夫国家博物馆摄影工作室，克拉科夫国家博物馆馆藏。

启发）、抽象艺术的前兆和新古典主义。

表现主义的先兆出现在瓦迪斯瓦夫·波德科温斯基和斯坦尼斯瓦夫·韦斯皮安斯基于1894年的创作中以及理论文章和论证中，还出现于斯坦尼斯瓦夫·普日贝舍夫斯基（1868—1927年）的文学作品中，这位文学家主要在德国的柏林和斯堪的纳维亚艺术圈中活动。他当时在致力于推广爱德华·蒙克的绘画和古斯塔夫·维格兰的雕塑。早在1892年他就开始关注

个性化创作与社会统一化之间的矛盾问题。普日贝舍夫斯基在1898年与挪威籍妻子达格娜尤艾尔（钢琴家和文学家）一起来到克拉科夫，担任《生活》¹³⁹杂志的主编。这份克拉科夫最重要杂志的艺术主编（在维楚乌科夫斯基之后）的工作由韦斯皮安斯基担任，他给杂志带来了新的艺术展现形式（插图和凸型排版）。一年后，普日贝舍夫斯基在被视为波兰最重要的艺术宣言——《我相信》¹⁴⁰中发表了“赤裸



47. 沃伊切赫·外伊斯,《炎热》,1898年,私人收藏。摄影: P. CZERNICKI, 克拉科夫国家博物馆馆藏。

的灵魂”的理论,阐述了自己的纲领性要求。他强调艺术的隐喻性质,主张艺术的自主权,反对模仿,反理性主义,强调艺术家的直觉具有根本意义。

1900年前后,在克拉科夫学校和美术学院圈子里出现了代表了早期表现主义流派的三位伟大的画家,他们是沃伊切赫·外伊斯¹⁴¹、维托尔德·沃伊特凯维奇¹⁴²和弗雷德里克·帕乌奇¹⁴³。

沃伊切赫·外伊斯(1875—1950年)是维楚乌科夫斯基的学生,19世纪90年代末曾在巴黎生活过。在他的油画和版画

中已经出现了典型的时代特征:疏隔感、悲观主义和对世界的否定、对人类本能和性欲的兴趣、对死亡的迷恋和恶魔崇拜(《自杀者》,约1899年、《舞蹈》,1899年)等。他的作品构图动感强烈、色彩组合鲜明,不仅有空间的变形,还有画中物体的变形。他受蒙克、恩索尔、罗普斯¹⁴⁴和图卢兹·劳特累克¹⁴⁵作品的启发,在与普日贝舍夫斯基产生联系后,于1898—1904年间创作了一组与早期表现主义相连的作品。其中最为突出的是描绘在强烈阳光下的铁路综合景观的画作(《炎热》,



48. 沃伊切赫·外伊斯，《巴黎咖啡馆》，1899年。图片来自波兹南国家博物馆档案。© 波兹南国家博物。

1898年，见插图 47）以及表现年轻一代艺术圈氛围的场景（《巴黎咖啡馆》，1899年，见插图 48）。

维托尔德·沃伊特凯维奇（1879—1909年）是维楚乌科夫斯基和潘凯维奇的学生，在他的作品中出现了“人造天堂”的主题图像——童年、马戏团、精神病等——大多有其文学出处。它们是存在主义世界观的隐喻。艺术家的怪诞风格是源自自然主义的某种变形风格，他反对美学主义，常运用漫画手段来创作。他创作了系列作品《妄想狂》（约1906年）、《以孩子的姿势》（1908年）、《庆典》¹⁴⁶（1908年）、肖像画、以风景为背景的人物画和场景绘画。在象征主义的架构中，

人们（大多是老人）处于静止状态，陷于冥想中；而积极活动的元素是孩子们，尤其是玩偶，他们都摆出成人的姿势。《玩偶》（1906年，见插图 49）的画面分为两个水平部分：上面部分有四位妇女静坐不动，而下面部分则是五个身穿裙子正在跳舞的玩偶，两者形成了强烈的对比，让我们联想到同一时间出现的野兽派作品。《以孩子的姿势》系列中的《分离》（1908年，见插图 50）与波兰 19 世纪绘画风格相连，在贵族宫廷的背景下展现了孩子们玩耍的怪诞场面，孩子们模仿战士或者起义者离家去参加战斗，“战士”穿着如小丑，骑在木马上，小女孩扮演着即将被抛下的“婊子”角色，手中抱着的玩偶替代了孩子。



49. 维托尔德·沃伊特凯维奇,《玩偶》,1906年。© P. LIGIER/华沙国家博物馆。

弗雷德里克·帕乌奇(1877—1950年)在利沃夫活动,在他的作品中,极端变形的形象、攻击性的手势、痛苦不堪的面部以及不和谐的色彩对比和明暗对比的反差都表现得非常突出。画面空间的扁平化出现在反映农民生活的喜庆场景(《农民的婚礼》)和宗教习俗的画面中,例如《教区的先人祭》(1907年,见插图51)。另外两位与利沃夫相联系的艺术师卡齐米日·斯胡尔斯基¹⁴⁷和瓦迪斯瓦夫·亚罗茨

基¹⁴⁸从事了类似艺术类型的创作。

韦斯皮安斯基和沃伊特凯维奇的离世及普日贝舍夫斯基和帕乌奇离开克拉科夫(后者成为弗罗茨瓦夫艺术学院的教授)造成早期表现主义在克拉科夫的终结。

以中国和日本为代表的东亚地区的艺术在该时期对波兰艺术产生了广泛的影响。第一个环游世界的艺术家可能是出生在格但斯克的德国画家爱德华·希尔德布兰德¹⁴⁹(1817—1868年),他创作了描



50. 维托尔德·沃伊特凯维奇,《分离》,1908年。

绘中国南方的浪漫风景画和展现江户（东京）周边景观的风景画。《日本女人肖像画》由莫里斯·戈特里布¹⁵⁰在1879年创作完成。尤利安·法乌特追随希尔德布兰德的足迹，于1885年踏上了环游世界之旅，接触到了在新加坡、香港和台湾的中国人圈子，法乌特还在日本生活过半年，他将最早的风俗画（前面提到《日本的肥皂

泡》）和东亚形象画面带到了波兰，从而开创了波兰美术中强盛的新流派，被称为“波兰美术中的日本主义”流派¹⁵¹。19世纪末20世纪初，许多波兰画家受到日本艺术的启发，在绘画中开始加入日本元素图案，比如奥尔加·波兹南斯卡创作的《拿日本伞的女人肖像画》（1888年）。

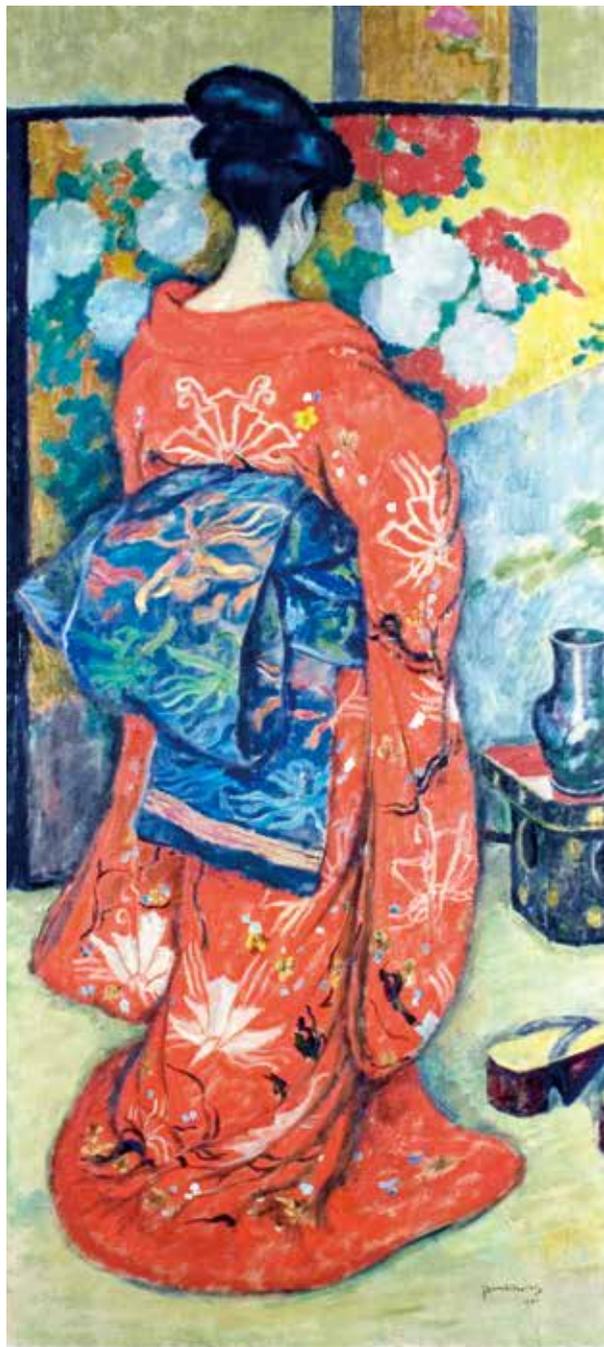
日本艺术（和早期波兰艺术）的伟



51. 弗雷德里克·帕乌奇，《教区的先人祭》，1907年。私人收藏。

大收藏家及艺术批评家费里克斯·亚谢斯基¹⁵²（1861—1929年）的活动有着实质性的意义，他于1901年从华沙迁居到克拉科夫。由于他的推广，上面所述的这个时期最杰出的艺术家们在自己的创作中引入了新的艺术语言元素，其中有空间的变形及脉动、非典型的风景描绘（比如从山上的视角）、综合的形象展现、表现主义的装饰元素以及源自日本浮世绘的梦幻主题。有很多这样的例子，如潘凯维奇的作品中也出现了妻子穿着和服的肖像画——《日本女人》（1908年，见插图52）、维楚乌科夫斯基以花及灌木为主题的静物画创作（《秋天的灌木》，1904年），韦斯皮安斯基的风景画及无题的植物绘画和波兹南斯卡的城市风景画等。在同一时期，出现中国元素图案的绘画数量并不多，塔德乌什·马科夫斯基创作的《小姑娘与中国形象》（约1906年）是一个例子。

相似的趋势也出现于华沙和维尔纽斯的艺术圈。华沙的艺术圈主要围绕在杂志《喀迈拉》¹⁵³周围。杂志由诗人和批



52. 约瑟夫·潘凯维奇，《日本女人》，1908年。克拉科夫国家博物馆摄影工作室，克拉科夫国家博物馆馆藏。



53. 爱德华·奥昆，《犹大》，1901年。私人收藏。

评家泽农·普热斯梅茨基担任主编，约瑟夫·麦豪法尔、费尔迪南德·鲁什契茨¹⁵⁴和爱德华·奥昆¹⁵⁵等人负责插图。爱德华·奥昆（1872—1945年）是一位油画家和杰出的新艺术插图画家，曾在罗马居住，创作了许多象征主义画作，代表作《犹大》（1901年，见插图53）是一幅以佛罗伦萨全景图为背景的男人肖像画，具有丰富的色彩、多样化的质地和不寻常的表达方式。

在20世纪初，年轻一代艺术家中的主要代表们离开波兰去到巴黎之后，波兰艺术圈的主要力量是来自之前的共和国东部地区的、毕业于圣彼得堡美术学院以及在华沙新成立的艺术学校（1904年）进行创作的艺术家们。代表人物有卡齐米日·斯塔布罗夫斯基¹⁵⁶、

康拉德·克日热诺夫斯基¹⁵⁷、费尔迪南德·鲁什契茨等。卡齐米日·斯塔布罗夫斯基（1869—1929年）创作了新艺术风格的肖像画（《彩色玻璃背景下——孔雀》，1908年，见插图54）和展现暴风雨场景的象征主义-梦幻风格的风景画（系列作品《暴风雨进行曲》，1907—1910年）以及几何化的山脉风景画。康拉德·克日热诺夫斯基（1872—1922年）创作了早期表现主义风格的肖像画，其中有戏剧化的《帕拉格雅·维托斯瓦夫斯卡肖像画》¹⁵⁸（见插图55），还创作了动感十足、风起云涌的景观画（《云》，1906年）。

费尔迪南德·鲁什契茨（1870—1936年）的创作表现更为丰富，具有多线索的特征，他还是克拉科夫学院的临时教授，最终定居于维尔纽斯。他初期创作印象主义的风景画，后来是浪漫的或者表现主义的风景画，还曾经进行



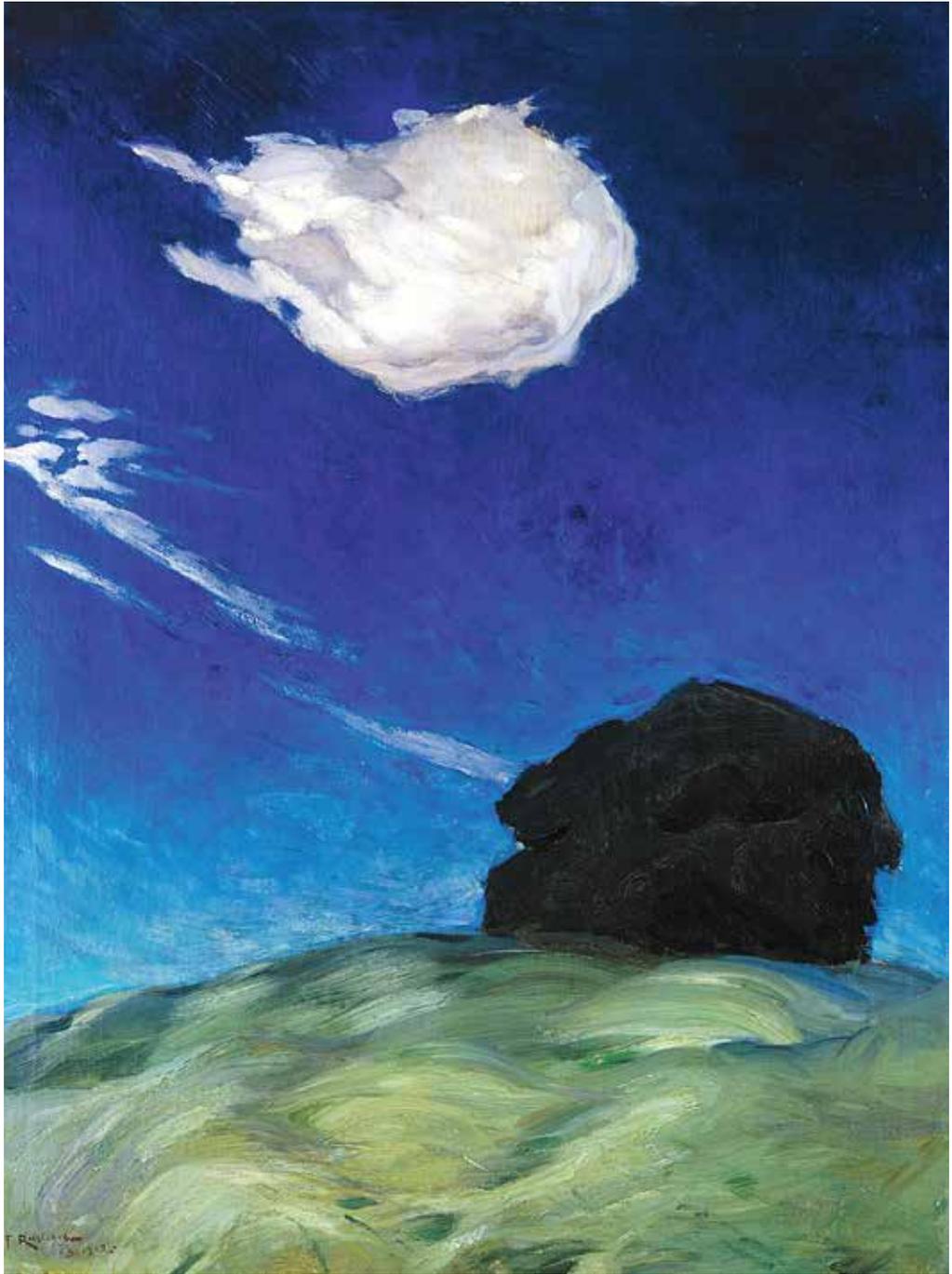
54. 卡齐米日·斯塔布罗夫斯基，《彩色玻璃背景下——孔雀》（雅齐莫维奇家的佐菲亚·波鲁琴斯卡肖像），1908年。© K. WILCZYŃSKI/华沙国家博物馆。



55. 康拉德·克日热诺夫斯基，《帕拉格雅·维托斯瓦夫斯卡肖像画》，1913年。© P. LIGIER/ 华沙国家博物馆。

过与新艺术相关的创作，有时受到日本版画艺术的影响，如描绘从山上奔流而下的河流的冬日景观画——《从维莱伊卡河岸》¹⁵⁹（1900年）。他善于运用厚厚的颜料堆砌的手法，描绘动感的层云和田野，这种结构出现于作品《云团》（1902年，见插图56）中，预告了塔希主义抽象艺术¹⁶⁰的出现。他创作的浪漫情绪的梦幻主题¹⁶¹（《冬天的童话》，1904年）绘画饱含寓言和爱国的寓意，画中的古迹图案或者自己家园的景象，都激起人们对国家或者家族往事的追忆。在画作《让它永不沉没》（1904—1905年，见插图57）中梦幻般的、灯光闪烁的舰艇在群星璀璨的天空背景下乘风破浪，象征着“波兰永不灭亡”的思想。

20世纪初华沙最杰出的艺术家是波兰-立陶宛画家（和作曲家）米科瓦伊·康斯坦

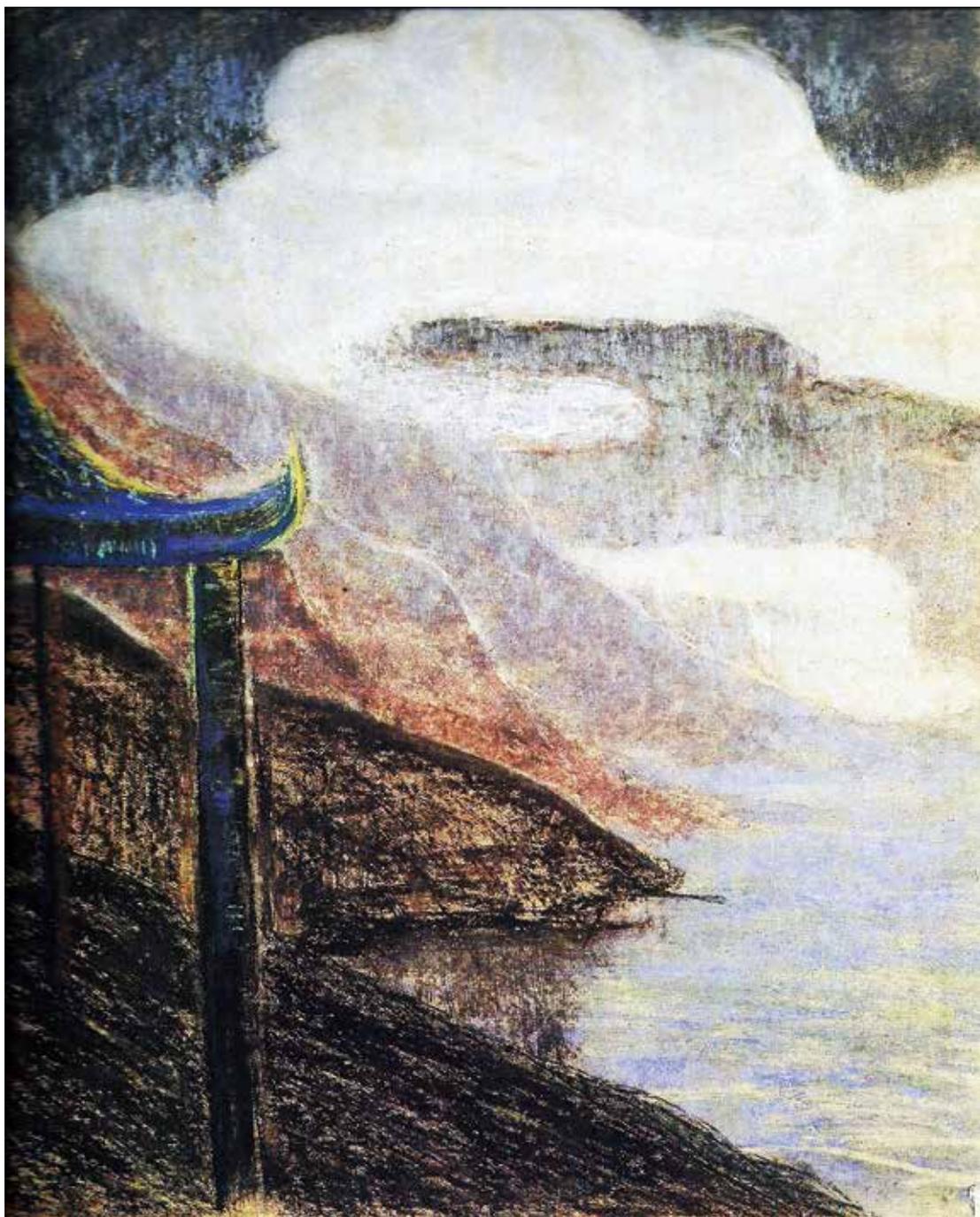


56. 费尔迪南德·鲁什契茨,《云团》,1902年。波兹南国家博物馆档案,©波兹南国家博物馆。

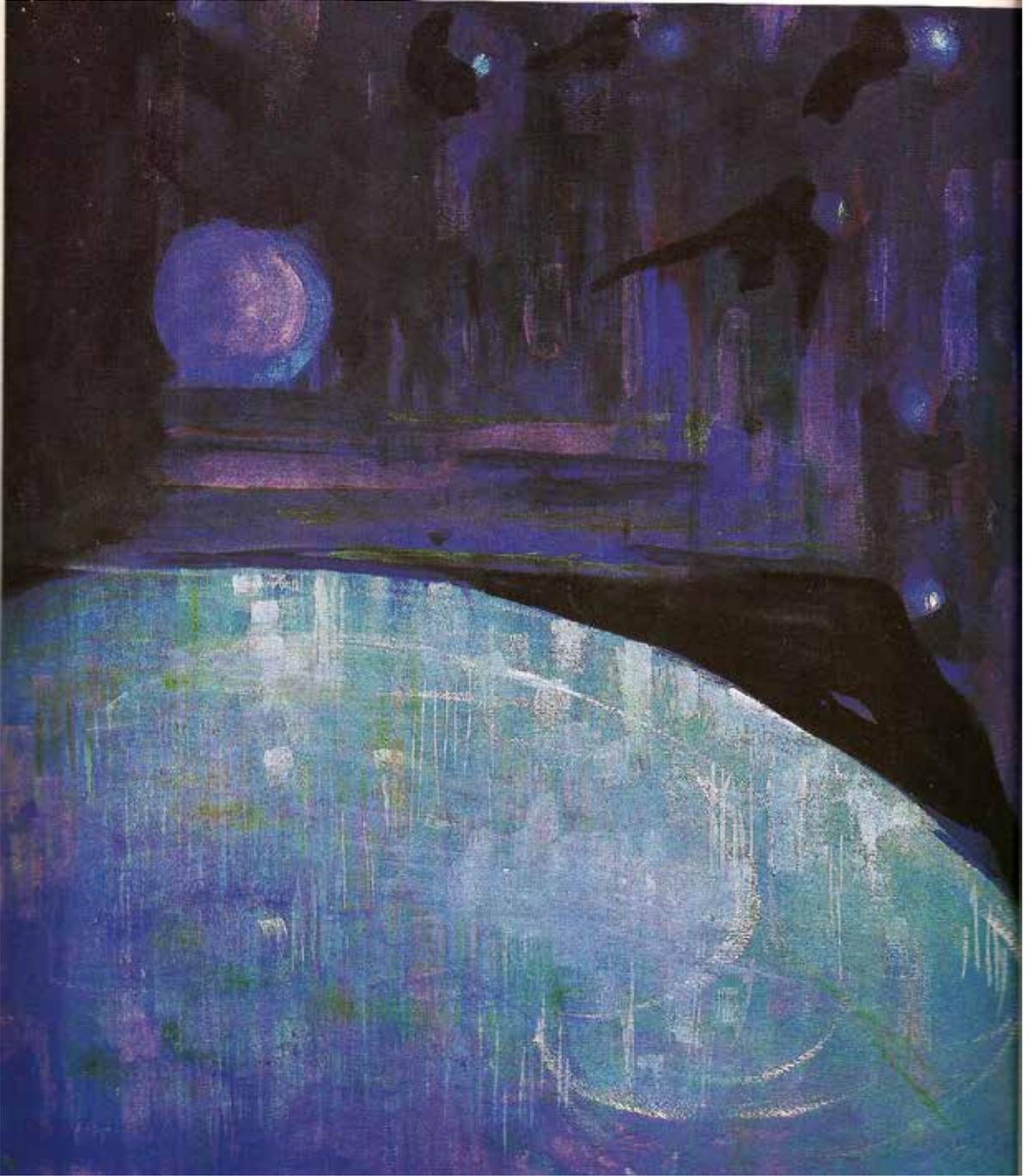


57. 费尔迪南德·鲁什契茨,《让它永不沉没》,1904—1905年。维尔纽斯艺术博物馆。

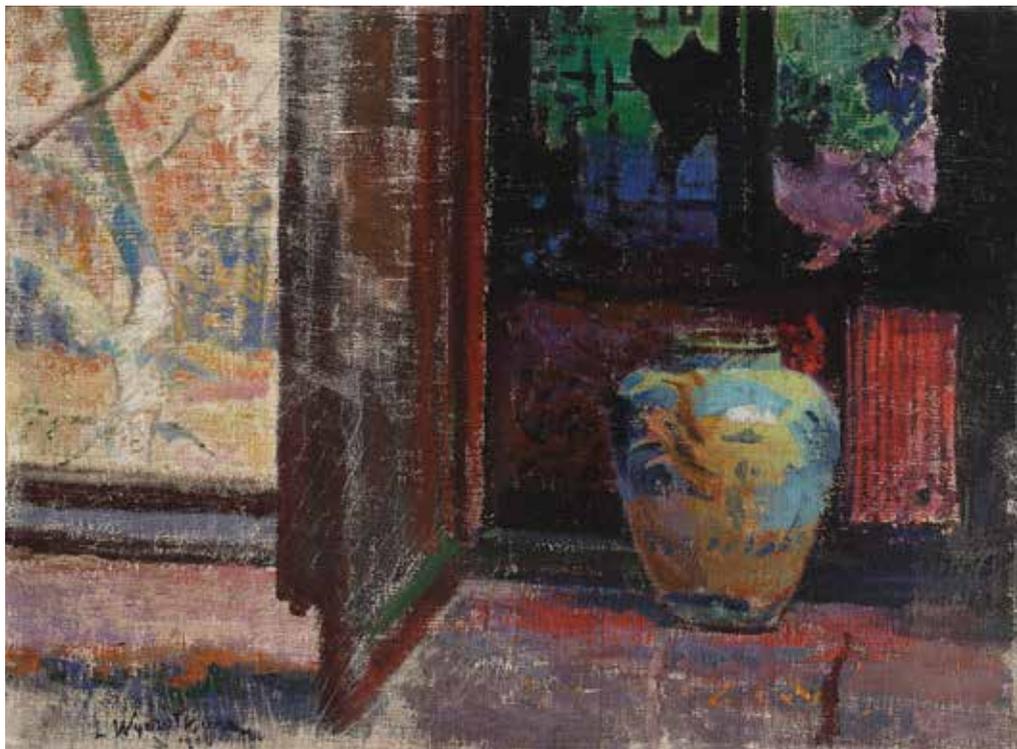
丁·楚尔拉尼斯¹⁶² (1875—1911年)。他的作品中可以显示出与斯塔布罗夫斯基和鲁什契茨作品的联系,此二人曾在米科瓦伊·康斯坦丁·楚尔拉尼斯就读的美术学校任教并对他进行过指导。在彩色蜡笔画《海岸》(1905年,见插图58)中能明显看到汲取自日本艺术的灵感,在画中巨大的山石背景下,形成了动态的、平面的、暴露的表现形式。楚尔拉尼斯的绘画风格与他对斯沃瓦茨基神秘主义诗歌和接神论(在华沙很流行)的兴趣有很大关系,他的作品中展现了宇宙景观、古代东方城市风景、天使和魔鬼等神话形象,还包含了自然力量的复杂象征,主要体现在系列作品《葬礼》(1904年)、《洪流》(1904—1905)年、



58. 米科瓦伊·康斯坦丁·楚尔拉尼斯,《海岸》,1905年。楚尔拉尼斯博物馆,考那斯。



59. 米科瓦伊·康斯坦丁·楚尔拉尼斯,《开创世界—4》,1905—1906年。



60. 莱昂·维楚乌科夫斯基，《带花瓶和中国式屏风的静物画》，1905年。© P. LIGIER/ 华沙国家博物馆。

《国王》(1904—1905年)、《十二生肖》(1907年)中。约1906年，画家受鲁什契茨作品的启发，在自己的作品里加强了与新艺术的联系，其中出现了基于通感现象¹⁶³的艺术尝试，即创作出与音乐声音的相对应的美术形式，这在系列作品《奏鸣曲》(1907年)中可以看出端倪。当时他还创作了装饰性的、动感的、具有音乐节奏效果的形式，这预示着包括塔希主义在内的抽象艺术的到来。尤其有意思的是，他大概受到斯沃瓦茨基作品《灵魂的

起源》¹⁶⁴的启发，创作了系列作品《开创世界》(1905—1906年)，其中第四幅是基于圆形的抽象派作品(见插图59)，展现了地球和月亮的产生。

20世纪初，代表抽象艺术的作品出现在许多前面提到过的艺术家的创作中。这些尝试一方面导致了艺术视觉的非物质化，比如前面提到过的艺术家波兹南斯卡的画作(城市风景画)和维楚乌科夫斯基的画作(《带花瓶和中国式屏风的静物画》，见插图60，1905年)，另一方面，



61. 亨利克·格里岑斯泰，《那喀索斯》，1901年。© P. LIGIER / 华沙国家博物馆。

还导致了具有几何形式和扁平化空间的画作出现，比如韦斯皮安斯基的《冬季景观》（1905）年、维楚乌科夫斯基的塔特拉彩色粉笔画、斯塔布罗夫斯基和鲁什契茨及楚尔拉尼斯的作品。

与当时的表现主义、日本艺术灵感和早期抽象主义同时出现在波兰绘画和雕塑领域的另一个强势流派是与早期的象征主义相连的新古典主义。它的根源可以从韦斯皮安斯基的黑白素描系列作品——为荷马的《伊利亚特》所做的插图（1897年）

中观察到。这些插图画有着生动的、出自新艺术风格的线条和丰富的装饰以及人物形象（其中有《弹鲁特琴的阿波罗》）。在亨利克·格里岑斯泰¹⁶⁵的综合雕塑中也能看到新古典主义的影子。亨利克·格里岑斯泰（1870—1942年）居住于罗马，他创作了神话场景、有着象征意义的旧约主题内容的雕塑（《亚伯》，1896年），犹太教（与犹太复国主义意识形态有关的《弥赛亚》，1903—1906年）和基督教主题的雕塑。在他的雕塑中表现出了强大的空间感，也展示了非凡的艺术结构，如《那喀索斯》（1901年，见插图61）。他还运用长线条、宽层面手法进行创作，并赋予作品纪念碑般的价值（裸体雕塑《尼俄伯》和《牺牲》，约1906年）。

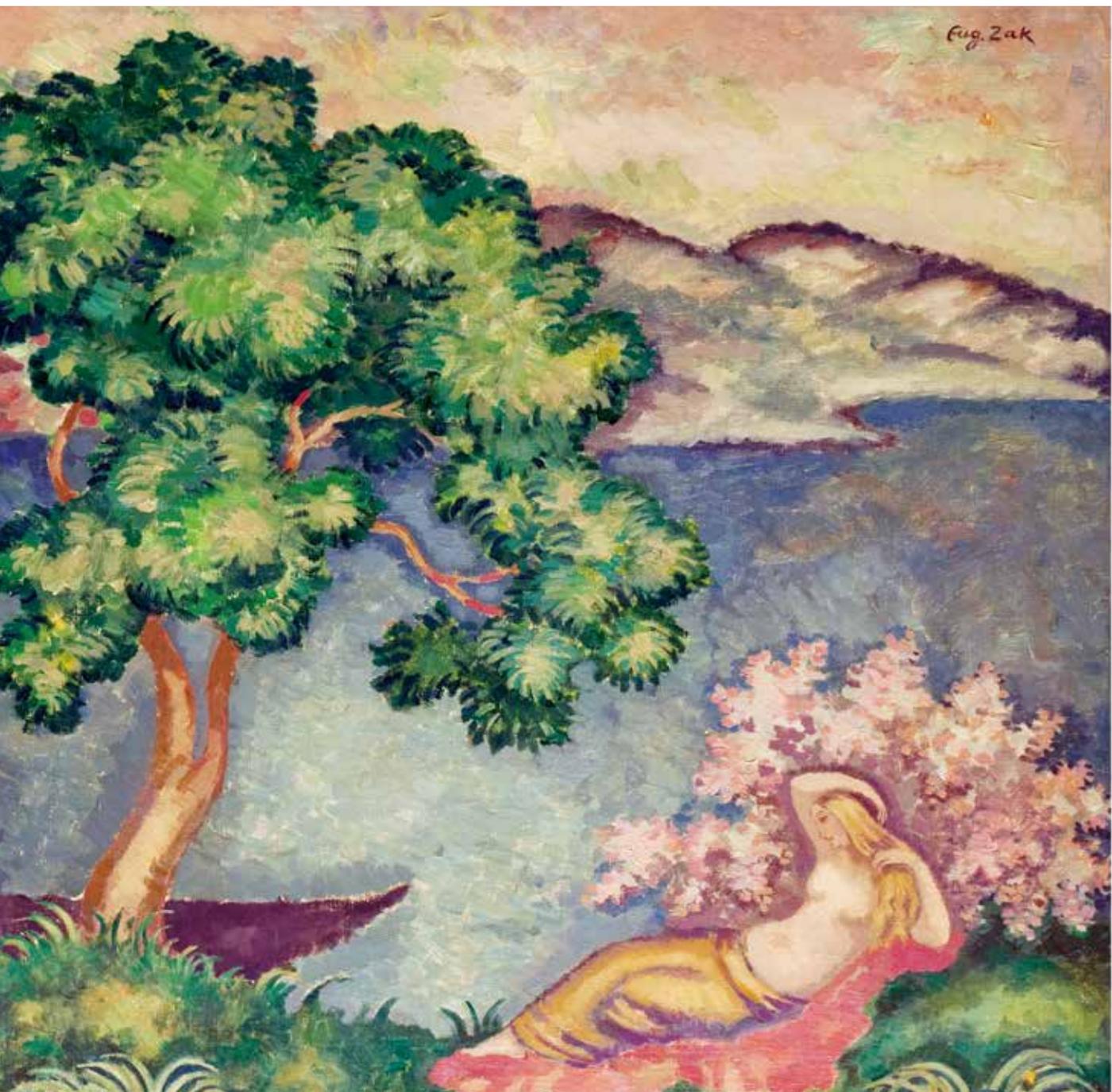
新古典主义流派在绘画方面最重要的代表是艾盖纽什·扎克¹⁶⁶和耶日·麦尔克尔¹⁶⁷，在雕塑方面则是艾里·纳德尔曼，他们都与巴黎相联系。扎克和纳德尔曼也都参加过1913年在纽约举办的著名的“军械库展览会”。

艾盖纽什·扎克（1884—1926年）来自华沙，其创作受到皮埃尔·皮维·德·夏凡纳、纳比派、意大利的“原始派”和中国宋代画家作品的影响。他创作的实质是从自己的想象出发，挖掘古代艺术和装饰中的图案，并进行加工再创作。他还受到纳德尔曼创作的影响，纳德尔曼的创作特点是运用简单立体派结构的手法，用

弧形体系创作面部，大量使用圆形和几何图形，以及对古希腊女性头部形式加以模仿。他1910年前的创作表现出不同的风格特征，早期的作品与由希莱温斯基开办的布列塔尼主题相关；后期受到古代系列“田园牧歌”的启发而发展出第二种风格。布列塔尼的主题创作包括风俗场景画、布列塔尼的年轻人和女人（《拿蝴蝶的小姑娘》，1906年）以及老渔民的肖像画（《喝苦艾酒者》，1907年）等，画中平滑地、线性地、综合地、决定性地将人物形象与有着精致色彩的背景分离开来，大量采用了宝蓝、深蓝、玫红和棕色等颜色。田园牧歌主题描绘了例如恋人相聚的场景（《古城堡》，1913年），还有年轻的女性形象（《海湾旁树下的女人》，1913年，见插图62），这些画通过废墟和古老建筑的象征意义，来表现南方美丽怡人、永恒存在的自然风光与对时光流逝而带来的感伤之间的强烈冲突。在他的理想景观类型风景画中，锥形的山峰、云雾缭绕的宽广水面、修剪成型的树木等元素，还有不对称的画面结构趋势，属于欧洲艺术中非常罕见的例子，其灵感来自中国宋朝的绘画（《渔民》，1914年，见插图63；《风景背景下的女人》，约1922年），预示着装饰艺术风格流派的到来。1920年以后的作品是他创作的最后一个类型，受到了毕加索早期作品的影响，包含了虚幻世界的场景和形象，那里的居民有喜剧演员、舞

蹈家、演员、流浪汉、乞丐和醉鬼（《在葡萄酒馆》，1921/1922年）。他将人物放置于室内，并为他们设计了“矫揉造作的”姿势，运用了后立体派的内部装饰风格，简化了形式，用鲜明的轮廓和色点以及有韵律的线条来强调角色。

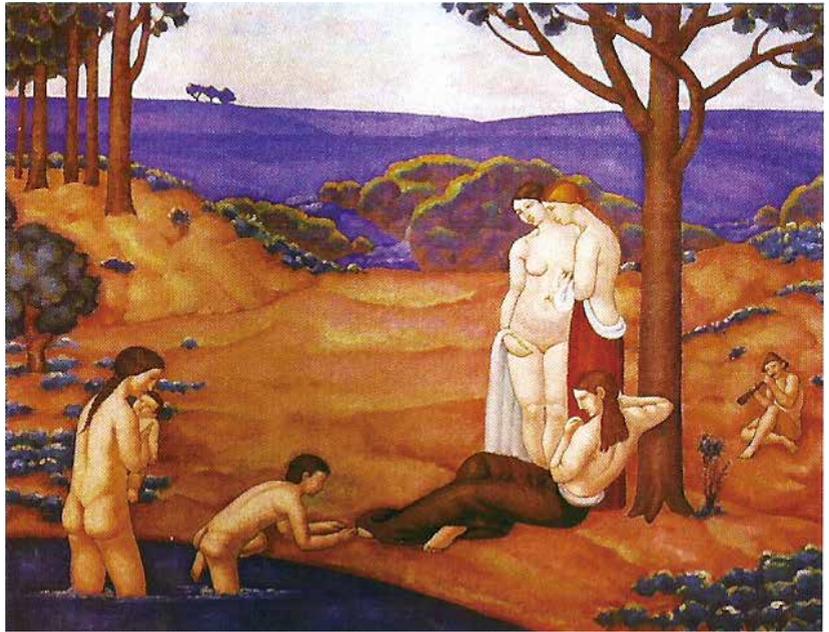
耶日·麦尔克尔（1881—1976年）来自利沃夫，是克拉科夫学院的毕业生，早期的创作受到麦豪法尔和韦斯皮安斯基的影响。在巴黎期间，最初艺术家对印象主义和塞尚的绘画产生兴趣。约1910年，画家受安格尔和皮维·德·夏凡纳作品和文艺复兴时期名画的启发，创作了古典主义化的“仿古”画作，具有象征主义内容，并遵循了对称结构的规则，采用装饰体系和几何化背景，有时也有人物形象出现（《生命的阶段》，约1910年）。他还创作了不少旧约题材的场景画和人物形象画（《找到摩西》，1912年）、田园画（《沐浴的女人们》，1912年，见插图64）、风景画、肖像画（《姑娘与兔子》，1909年）和静物画。在“巴黎”时期，他完成了宏大的、多形象的大作《银色的狼》（约1915年）。与1914年之前的怀旧氛围绘画相反，画家后期的作品多以放牧、戏剧演员为主题，充溢着欢快、几乎是狂喜的情绪特点（《放牧的一对》，1917年）。1922年以后麦尔克尔尝试新的综合绘画，将表现主义的色彩和光线传统与简单化的、立体派的人物形象融合起来。



62. 艾盖纽什·扎克，《海湾旁树下的女人》，1913年。埃恩哈罗德艺术博物。



63. 艾盖纽什·扎克,《渔民》,1914年。私人藏品(FIBAK 夫妇)。



64. 耶日·麦尔克尔,《沐浴的女人们》,1912年。私人藏品。



65. 艾里·纳德尔曼，《祷告者》，约1908—1909年（或约1905年）。私人藏品。

杰出的雕塑家艾里·纳德尔曼¹⁶⁸（1882—1946年）来自华沙，从1914年开始居住在纽约，为世界艺术增添了独特的价值，开创了新的古典主义，影响了立体派、装饰艺术和美国的现代主义。他的创作可以分为四个阶段：1905年之前是象征主义风格；1905—1914年是新古典主义和同时的先锋派的实验主义；1914—1930年的怪诞风格人物雕塑与美国现代主义相连；1930—1946年“偶像-玩偶”模式，受到了希腊的塔那格拉人像和现代流行文化的启发。最初阶段的特点表现为象征主义的主题，动态的形式、紧凑的结构、印象主义的风格特征，有时带有新艺术风格元素。在第二阶段，即巴黎阶段，纳德尔曼所创作的雕塑和绘画作品通常局限于头像和裸体画。他的作品中还包括受罗丹影响而创作的雕塑和受希腊古典主义雕塑影响的古典主义化的作品（《祷告者》，约1905年，见插图65），还有些前立体主义结构的作品，这些作品也被称为“矫饰主义的”，出现于装饰艺术形成之前。理想的希腊女性形象有着细长的脸型，有时双眼闭合，沉浸在冥想中，这些形象成为许多雕塑和绘画的模特（《理想女人的头像——埃及女人》，约1911年）。艺术家在1911—

1912年间发表声明，将“显著的”、抽象的、有斜线条构成的“形式结构的逻辑”看做是艺术的基础，它们彼此之间要么和谐一致要么形成对比。他创作面部为立体结构的绘画，由斜线条组成几何的、圆形的“雕塑的”形式（《女人的头》，1905—1906年，见插图66）。这些作品预告着立体主义的到来。毕加索于1908年夏天拜访过艺术家的工作室，除了欣赏艺术家的绘画作品外，还看到了运用了凹凸形式体系的简单-立体派作品《男人的头》（约1907年）。纳德尔曼创作了第一件抽象派雕塑——椭圆形的形状暗示着头，与支撑着头部的类似于蘑菇形状的部分融为一体（于1909年展览于德鲁艾特画廊）。雕塑家除了这些作品之外，从大约1906—1907年开始创作青铜雕塑。合成的、几何形的拉长的脸型与带有装饰造型的发型或者礼帽组合在一起，以希腊雕像标准进行现代化的创作。这些拉长比例的雕塑逐渐向“矫饰主义”靠近，艺术家还将动态的动作引入人为造作的姿态中（如《裸体的站立者》）。在雕塑《马》（约1911年）和浮雕《秋天》（约1912年）这两件作品中，艺术家运用抽象的、流畅的、S形线条手法，预告了装饰艺术的到来。在纽约阶段，转折性的作品是雕塑《在开放空间的男子》（约1915年，见插图67），艺术家从此开始了一系列怪诞作品的创作，这些作品里充溢着对艺术-习俗的挑衅气息，



66. 阿里·纳德尔曼，《女人的头》，1905—1906年，出自纳德尔曼作品展：《走向艺术的和谐》¹⁶⁸，伯恩海姆-祖尼画廊，巴黎，1920年。

可以证明这一点的还有蓝头发女人坐在铁椅子上的怪诞画面。在1917—1919年间，他完成了一系列音乐和舞蹈主题的彩木雕（《探戈》、《女钢琴家》、《指挥家》、《女舞蹈家》等），还有伟大的现代主义雕像《客人》（批评家阿道夫·巴斯勒¹⁶⁹像）。

在20世纪初，进入到欧洲雕塑界的除了纳德尔曼之外，还有在巴黎活动的克拉科夫美术学院的学生鲍莱斯瓦夫·别伽斯¹⁷⁰，华沙美术学校的共同创建人和教授克萨维雷·杜尼科夫斯基¹⁷¹（1875—1964年）



67. 艾里·纳德尔曼,《在开放空间的男子》,约1915年。纽约现代艺术博物馆。



68. 鲍莱斯瓦夫·别伽斯,《世界》,1902年。© P. LIGIER/华沙国家博物馆。

也于1914年来到法国首都。

鲍莱斯瓦夫·别伽斯(1877—1954年),雕塑家、画家和文学家,他到巴黎以后,在1901年完成了流畅的不对称形式的新艺术人像(《奥尔伽·波兹南斯卡人像》¹⁷²,1902年)和象征主义结构创作。更有意思的是他创作的巨大的、出自古典主义风格的、灵感来自埃及雕塑的头像和站立着的男性人像。作品有着紧密的块状或几何形式,棱角尖锐的面部,预示着立体主义的到来(《世界》,1902年,见插图68)。别伽斯的神秘主义创作涉及宇宙学和人类生存的基本概念(《上帝》、《狮身人面像》、《地球》、《暮色》,1902年,

《永恒》、《未来》、《普罗维登斯》，1903年），展现出和楚尔拉尼斯作品遥远的相似性。

在杜尼科夫斯基（1875—1964年）的早期创作中能够看到罗丹表现主义作品的影响。在系列作品《人》（1898—1905年）中，包括了《存在》、《思维》、《呼吸》，《厄运》、《母性》以及《男人和女人》等雕塑，艺术家触及了人类生存的话题，其灵感来自普日贝舍夫斯基的“赤裸的灵魂”学说。他当时创作了具有几何形式的，与块状主体相组合的雕塑，通过对丑的美学展示和对象征主义结构中的自然主义的“引证”表达了人类命运的苦难和生存悲剧（《轭二》，1901年，《厄运》，约1901年和肖像作品《钢琴家伊格纳采·弗莱德曼的肖像》¹⁷³，1903年）。

最极端地表现这一趋势的雕塑是《呼吸—1》（1903年，见插图69），孩子的头、手和身体的组合形式明显地具备立体主义的特征，属于立体主义的先兆作品。在杜尼科夫斯基1906—1912年间的作品中，最为重要的有：巨大的新古典主义特点的《孕妇》（1906年）系列作品、裸体雕像、人物肖像雕像及宗教题材雕塑（克拉科夫耶稣会教堂大门上的雕塑《耶稣和敬拜者》）等。在巴黎阶段他创作古典主义化雕塑，灵感来自古代希腊艺术。在其他人物雕像和头像作品中明显可以看到装饰艺术的先兆（《波兰女子雕像》，1916—



69. 克萨维雷·杜尼科夫斯基，《呼吸—1》，1903年，华沙“兔子场”博物馆。

1920年）。然而最有价值的还是他的立体形式雕塑，艺术家将它们与前面已经提到的作品《呼吸》相联系（《呼吸—2》完成于1914—1917年）。属于这一系列雕塑的有《勇敢的鲍莱斯瓦夫墓碑》的纪念雕像（约1916年）和《自雕像——走向阳光》（1916—1917年）（见插图70）。这些雕塑从扁平的背景下呈现出尖锐雕刻的人物结构主体。《勇敢的鲍莱斯瓦夫墓碑》紧凑的体系堆积于几个大块设计中，表达了英雄主义的寓意。在《自雕像——走向阳光》里快乐的力量和动作源自艺术家对印度哲学的迷恋。人物的面部被尖锐地雕刻成几何形式，革新的形象建造于立体雕刻之上。



70. 克萨维雷·杜尼科夫斯基，《自雕像——走向阳光》，1916—1917年。© P. LIGIER/ 华沙国家博物馆。



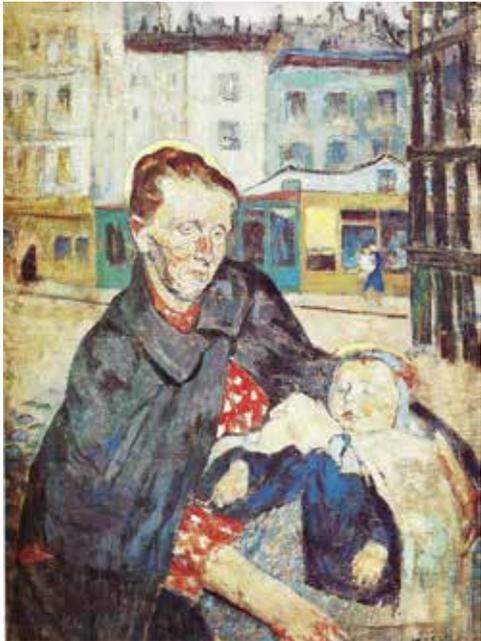
71. 麦拉·穆泰尔，《悲伤的国家》，1906年。NAWROCKI 夫妇收藏。

巴黎吸引了几乎所有之前在罗马（19世纪的20年代）和慕尼黑（70年代）等艺术中心活动的来自波兰国家所有地区的艺术家，在1905年前后成为波兰主要的艺术圈。在1897年形成了波兰艺术-文学圈（从1902年开始成为“协会”）。1910年，它的位置被波兰文学-艺术协会¹⁷⁴所替代，其成员都是艺术家。从1900年开始举办波兰展览。波兰在1910年已经拥有300名艺术家和批评家。

新一代艺术家代表从1900年左右开始来到巴黎，他们中除了扎克和麦尔克尔，还有麦拉·穆泰尔¹⁷⁵和莱奥波尔德·戈特

里布¹⁷⁶等人。他们是最早的与日后的巴黎学派¹⁷⁷（20年代国际艺术家圈，主要是来自中东欧的犹太艺术家）相联系的画家。

麦拉·穆泰尔（克林斯兰德家族的玛利亚·麦拉尼亚·穆泰尔米赫，1876—1967年）来自华沙，她的象征主义作品《在月光下的自画像》（1899年或1900年）让人联想到潘凯维奇的作品。希莱温斯基对她的绘画也产生了很大的影响（《布列塔尼的耶稣受难像——特洛诺恩》¹⁷⁸，约1902—1906年）。画家描绘布列塔尼的老人（《渔民》，1904年）以及残疾和贫穷的孩子们，从中反映出她对丑、苦难和人



72. 麦拉·穆泰尔，《街上的慈母》，1912年。私人藏品。



73. 莱奥波尔德·戈特里布，《安德列·萨尔蒙的肖像画》，约1908年。私人藏品。

类命运、生存悲剧的迷恋这一心理状态（《悲伤的国家》，1906年，见插图71）。她从1905年前后开始运用点彩技法，用一种颜色以装饰的、表现主义的细碎方式点画在平面上。她绘画的色调变得暗淡、平缓。她直接在无底漆的厚粗布上作画。当时她最常描绘的油画主题是母性（《街上的慈母》，1912年，见插图72）和基督教题材（《神圣之家》，1909年）。她还创作肖像画（《何塞·达尔莫的肖像画》¹⁷⁹，1911年）。她在西班牙的停留为她的创作带来了新的主题和艺术问题：《霍塔舞》¹⁸⁰（西班牙舞蹈，1913年）和《加泰罗尼亚人》（1914年）——这是她创作中“悲怆感伤”风格的巅峰之作。在第一次世界大战期间她完成了表现主义的鳗鱼和螃蟹等自然静物画、瑞士风景画和肖像画（《亨利克·显克维奇肖像画》，1915年）。在1915至1919年她与梵高和野兽派的联系逐渐加强。从1919年开始她与早期立体派的联系（其中包括与科利尤尔的联系）开始体现在风景画作品中。

莱奥波尔德·戈特里布（1879—1934年）是莫里斯的弟弟、马尔柴夫斯基的学生，从1901年开始他创作肖像画，作品中多采用平滑的手法和装饰性的、新艺术的轮廓（《身穿灰色上衣的女人半身像》），从1903年开始创作有着鲜明性格和心理特征的表现主义男性肖像画，关注于表现加长的手的动态（《安德列·萨尔蒙的肖

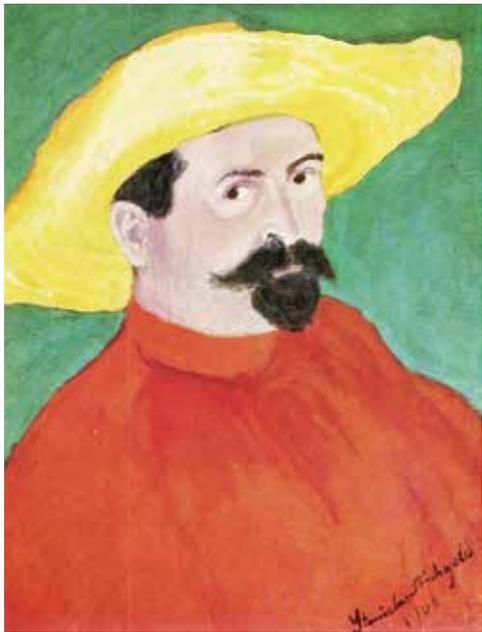


74. 莱奥波尔德·戈特里布,《圣餐》,约1908年。私人藏品。

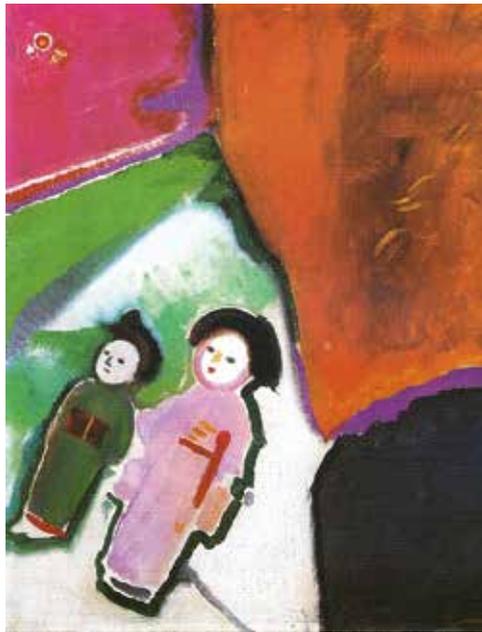
像画》¹⁸¹，艺术评论家，约1908年，见插图73；特别的一幅女性肖像画《海莱娜·鲁宾斯特恩肖像画》¹⁸²，1908—1910年；《画家迭戈·里维拉的肖像画》¹⁸³，1913年）。其中最突出的是遗像画《纪念受主恩惠的家母——特盖尔曼家族的费里茨亚画像》¹⁸⁴（1910年），在这幅半暗光线下的老年妇女肖像中，老人姿势僵硬，有着暗示意义的“石化”面孔。他的象征主义画作（《愁思》）由于被收录入《石版画册》（巴黎，1904年）而声名大噪，画册中还有他的《葬礼》《桥》《死寂的城市》等画作，展现了在辽阔的风景画背景下的各种孤独的人物形象。约1910年，艺术家的创作开始涉及圣经旧约和新约的内容，耶稣基督的

形象被作为具有象征意义的理想道德而展现在作品中（《拉撒路的复活》《耶稣作为乞讨者》《圣餐》，见插图74，《圣母怜子图》和《耶稣入殓》）。艺术家到达布列塔尼（1912年）和西班牙（1913年）后，创作了野兽派风景画（《奥迪耶纳的港口》¹⁸⁵）和立体派—表现主义的画作（《托莱多附近的风景》¹⁸⁶）。他后期的作品与形式派和节奏派艺术团体相连，这将在后面的章节中论述。

与野兽派相联系的画家是主要在巴黎活动的斯坦尼斯瓦夫·斯图克高尔德¹⁸⁷和古斯塔夫·格沃兹德茨基¹⁸⁸，他们都来自华沙。斯坦尼斯瓦夫·斯图克高尔德（1868—1933年）曾师从亨利·马蒂



75. 斯坦尼斯瓦夫·斯图克高尔德,《自画像》,1908年。威斯巴登博物馆。



76. 古斯塔夫·格沃兹德茨基,《日本娃娃》,约1911年。私人藏品 EWA FIBAK。

斯,并与亨利·马蒂斯、亨利·卢梭、巴勃罗·毕加索、纪尧姆·阿波利奈尔和普日贝舍夫斯基等人相交颇深,他创作过野兽派风格的风景画、静物画和有着强烈不和谐的色彩组合的肖像画(《自画像》,1908年,见插图75),其创作还与卢梭的原始主义相连。1911年,他在慕尼黑新艺术家协会圈子里与瓦西里·康定斯基和蓝骑士团建立了联系,同时受到民间绘画的启发,创作了描绘各种圣物的静物画和展现圣母玛利亚的画卷,还有一些人物肖像画,如《特拉帕什尼库夫肖像画》¹⁸⁹,画中背景的半山腰上有一座东正教教堂,让人

联想到康定斯基的作品。古斯塔夫·格沃兹德茨基(1880—1935年)是克日热诺夫斯基的学生,在经过早期表现主义风景画和有着动态结构形式、保持着阴暗色调的肖像画创作之后(《风景——最后的雪》,约1900年),他在1911年前后创作了野兽派风格肖像画(《自画像》)和静物画,其中有《日本娃娃》(见插图76),画中运用了在抽象色彩点画背景下平滑地综合处理图案的技法。

一个来自波兰的艺术家团体加入到毕加索和乔治·布拉克发起的立体主义绘画运动中。他们的创作(与纳德尔曼的雕

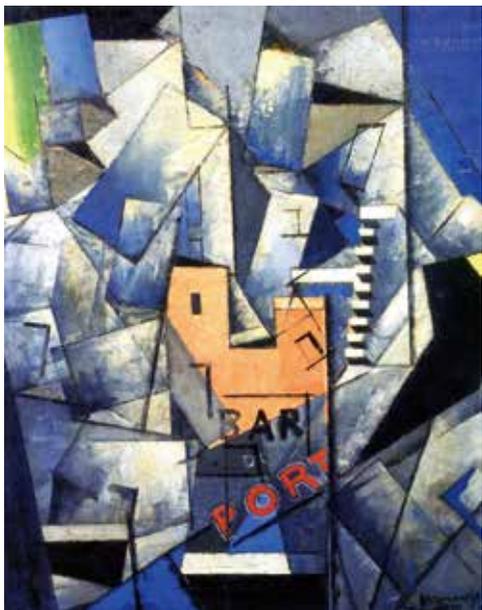
塑一起)成为波兰对世界艺术史最有名的贡献。这里需要提到一位伟大的批评家,宣传立体主义和波兰艺术家的阿道夫·巴斯勒。立体派理论家和杰出的诗人纪尧姆·阿波利奈尔¹⁹⁰也有波兰血统。

立体主义运动的发起人之一是来自华沙的路易斯·马库锡¹⁹¹(1878—1941年)。他曾在克拉科夫学院跟随杨·斯塔尼斯瓦夫斯基学习。1903年他来到巴黎,在那里他最初为巴黎和波兰杂志创作讽刺画。在他早期的静物画和风景画中可以看出塞尚绘画作品的影响(《水果篮》)。通过阿波利奈尔的引荐,他在1910年进入了由毕加索、布拉克和胡安·格里斯组成的立体派核心圈子,并与马克斯·雅各布、费尔南·莱热和弗朗西斯·毕卡比亚结为好友。在他的几幅描绘巴黎圣心教堂的画作中(1910—1912年)有着几何结构,显示出画家受到早期立体主义的最初影响。1912年以后创作的静物画和风景画接近立体主义的合成阶段。在他的画作《红色小提琴》、《金鸡纳树》¹⁹²和《带棋盘的静物画》中包含了后来在马库锡静物画中出现的几乎所有元素:酒杯、醒酒器、卡片、弦乐器以及文字、字母、垂直线和水平线,画作强调了图像的静态,这些都是摆在桌子上的事物。《带棋盘的静物画》(见插图77)带有分析立体主义的特征;画面中的桌子向右斜摆着,是从上方俯视的角度进行描绘的。画作的空间是扁平的,然



77. 路易斯·马库锡,《带棋盘的静物画》,1912年。私人藏品。

而保持了某种连贯性。画中所用的色彩是立体主义的典型色调,局限于黄色和棕色。在1914年的作品中,如《威士忌酒瓶和斯卡菲拉蒂牌烟草盒》,在深奥难解的立体主义作品中,桌子上的物体被变为几乎抽象的形式。马库锡作品的典型特点是画作呈垂直布局。他创作的画作具有相对拉长的比例,常用简单的垂直或者对角线的线条体系,由它们组成几何形状。他引入了富有质感的绘画和多样化的颜色组合,以及各种用笔技法、蜿蜒繁复的线条和浓厚而广布的颜料。他有时用各种不同的颜色、各种不同的强调方式点画不同的几何图形使画面更为生动。有时他用线



78. 路易斯·马库锡，《港口酒吧》，1913年。私人藏品。



79. 阿丽茨雅·哈里茨卡，《组合结构》，1914年。私人收藏。

条、波形线和扑克牌来丰富图形。他还用线条来完善诸如乐器等物品的形状（《港口酒吧》，1913年，见插图78）。墙纸、从书上或者报纸上撕下的部分纸片和音乐作品的片段都被他当做丰富画面质感的元素来使用。在第一次世界大战之后，艺术家继续进行立体主义的实验创作，在自己的画中创造丰富的质感效果、灯光和色彩的对比，有时将幻觉主义的元素带入平面的、几何的构图中。在他20世纪下半叶的作品中可以看到与乔治·德·基里科的形而上绘画的联系，首先是与超现实主义的联系。

他的妻子阿丽茨雅·哈里茨卡¹⁹³（1894—1975年）来自克拉科夫，是维楚乌科夫斯基和潘凯维奇的学生，创作过包括立体主义的静物画（《组合结构》，1914年，见插图79）、肖像画（《莱奥波尔德·兹波罗夫斯基肖像画》¹⁹⁴，著名的波兰艺术品经销商，1914年）、人物场景画（《母性》，1915年）和风景画。

立体主义对塔德乌什·马科夫斯基（1882—1932年）的创作也产生了很大影响，他是斯坦尼斯瓦夫和麦豪法尔的学生。他创作的风景画受到了斯坦尼斯瓦夫作品的灵感启发，他还创作了有中国图案的画作（《小姑娘与中国形象》，约1906，见插图80）。受皮埃尔·皮维·德·夏凡纳作品影响（《在约旦的洗礼》，约1909年），画家走向立体主义肖像画（《戴白色礼帽的



80. 塔德乌什·马科夫斯基,《小姑娘与中国形象》,约1906年。私人收藏。



81. 塔德乌什·马科夫斯基,《戴白色礼帽的男人肖像画》(巴伯罗·毕加索?), 1912年。



82. 亨利克·海登,《人物静物画》(模特艾哈),1913年。特鲁瓦当代艺术博物馆。

男人肖像画》¹⁹⁵, 见插图81——可能是毕加索, 1912年)及房子景观呈几何网状分布的布列塔尼风景画(《带有井的布列塔尼风景图》, 1913年)创作。马科夫斯基从1917年开始创作后印象主义风格的布列塔尼风景画、人物肖像画和儿童场景画(《儿童乐队》, 1922年), 最终在20年代末创作了带有成熟几何形象(《渔民》, 1930年)和儿童主题的表现主义作品。

亨利克·海登¹⁹⁶(1883—1970年)是杰出的立体派画家, 在华沙美术学院师从克日热诺夫斯基, 毕业后于1907年来到巴黎。最初受希莱温斯基的影响创作风景画和布列塔尼场景画(《勒普尔迪的沙滩》, 1909年)。在1912年前后, 他的风景画描绘宽阔的空间和几何化的建筑, 接近塞尚和早期立体主义作品(《带教堂塔的风景画》)。在1913—1915年间, 他创



83. 亨利克·海登,《三个音乐家》,1919年。蓬皮杜艺术中心。

作了有人物形象的立体主义风格画作（《象棋手》，1913年）和室内肖像画（《人物静物画》——著名的模特艾哈，1913年，见插图82），画中除了基本“真实的”面部展示之外，周围都是几何图形的组合。画作《三个小丑》（1914年）的创作灵感来自毕加索的马戏团主题作品，预示着该体系最著名的作品——海登的《三个音乐家》的诞生（1919年，见插图83），它的出现也早于毕加索著名的类似主题的画作。从1916到1922年，在海登的创作中出现了立体主义合成阶段的众多静物画，具有该类型画作的典型特点——各种事物的组合（瓶子、乐器、水果、烟斗和文字）。他从20年代开始创作“现实主义的”肖像画和风景画，表现出与吉斯林当时作品的相似性，在他生命的最后阶段创作的有着综合性、装饰性特征的画作出现了与抽象主义倾向的联系。

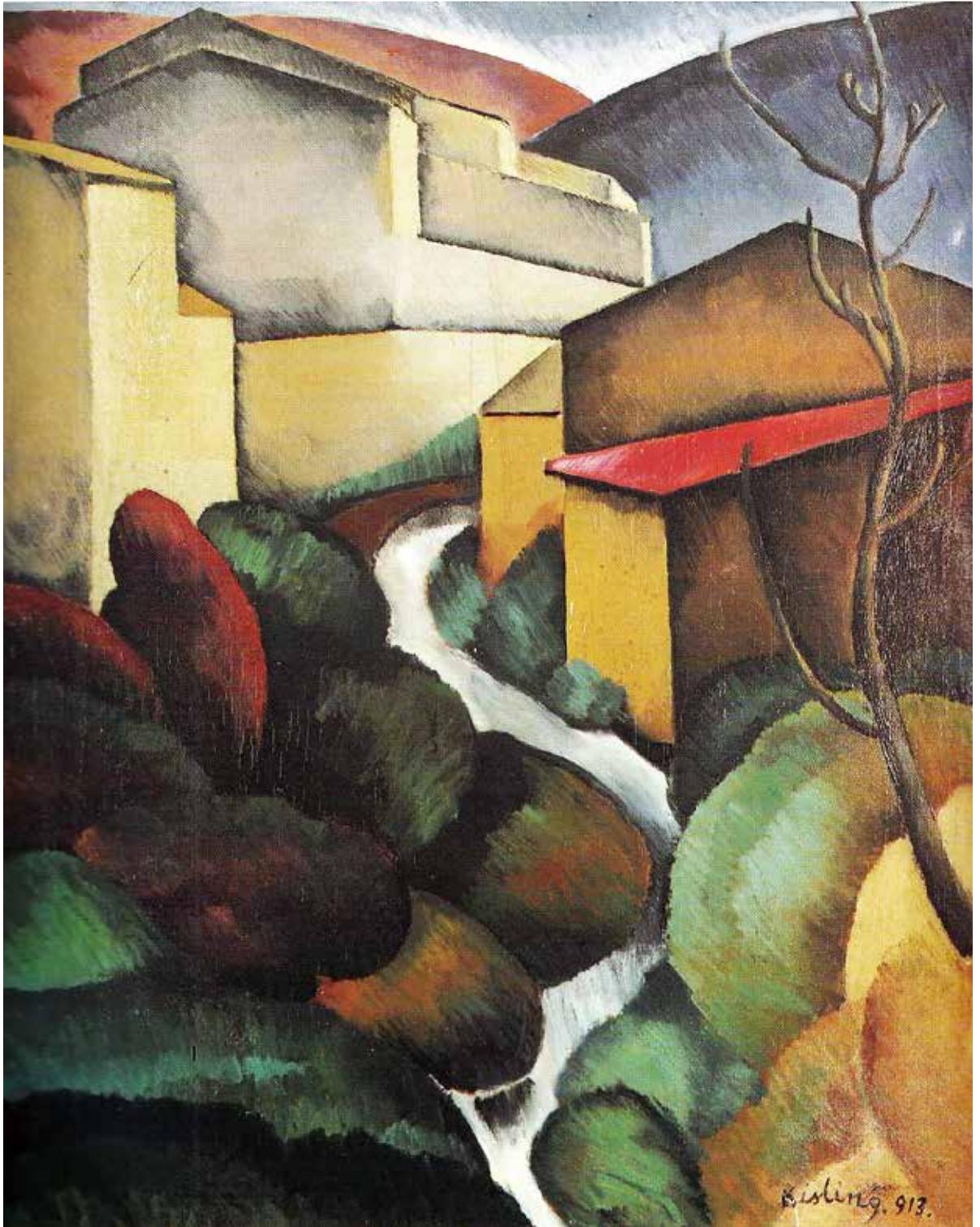
莫伊兹·吉斯林¹⁹⁷（1891—1953年）在克拉科夫学习期间接受了斯坦尼斯瓦夫斯基的艺术风格（《蒂涅茨》，1911年）。在学院时他受潘凯维奇的教育，从他那里学习了有关塞尚的艺术课程。到法国之后他受希莱温斯基的影响创作了静物画（《水果静物画》，1912年）。在1912和1913年之交，他与毕加索、勃拉克和格里斯一起到比利牛斯省的塞雷生活了将近一年的时间。这次旅居的收获是系列风景画的诞生，这些画表现出与早期立体主义的联系，其中《普罗旺斯风景画—2》¹⁹⁸（1913年，见插图84）的画面中，巨大的建筑群展现于精确分散的架构中，被阳光所普照。吉斯林在塞雷时没有接受立体主义的原则，他开始寻找另一种装饰形式，将几何形状的建筑与流畅的、“生物的”自然和景观形式相对比。这导致事物和空间的表现主义的变形，以及颜色及色调的增强（《卫生间旁的姑娘》，1914年）。

他创作的这些肖像画（包括1914年的巴斯勒的肖像）与海登的作品相似，人物形象有着可识别的面部线条和手势，被放置于立体主义的几何形和动态的空间里。在塞尚风格的《水果静物画》的里背景中有令人惊叹的元素，这幅画中之画原则上是拷贝了别人的画作——一幅未来派肖像画。吉斯林在1914年放弃了立体主义，他开始描绘悲伤的、现实主义的人物

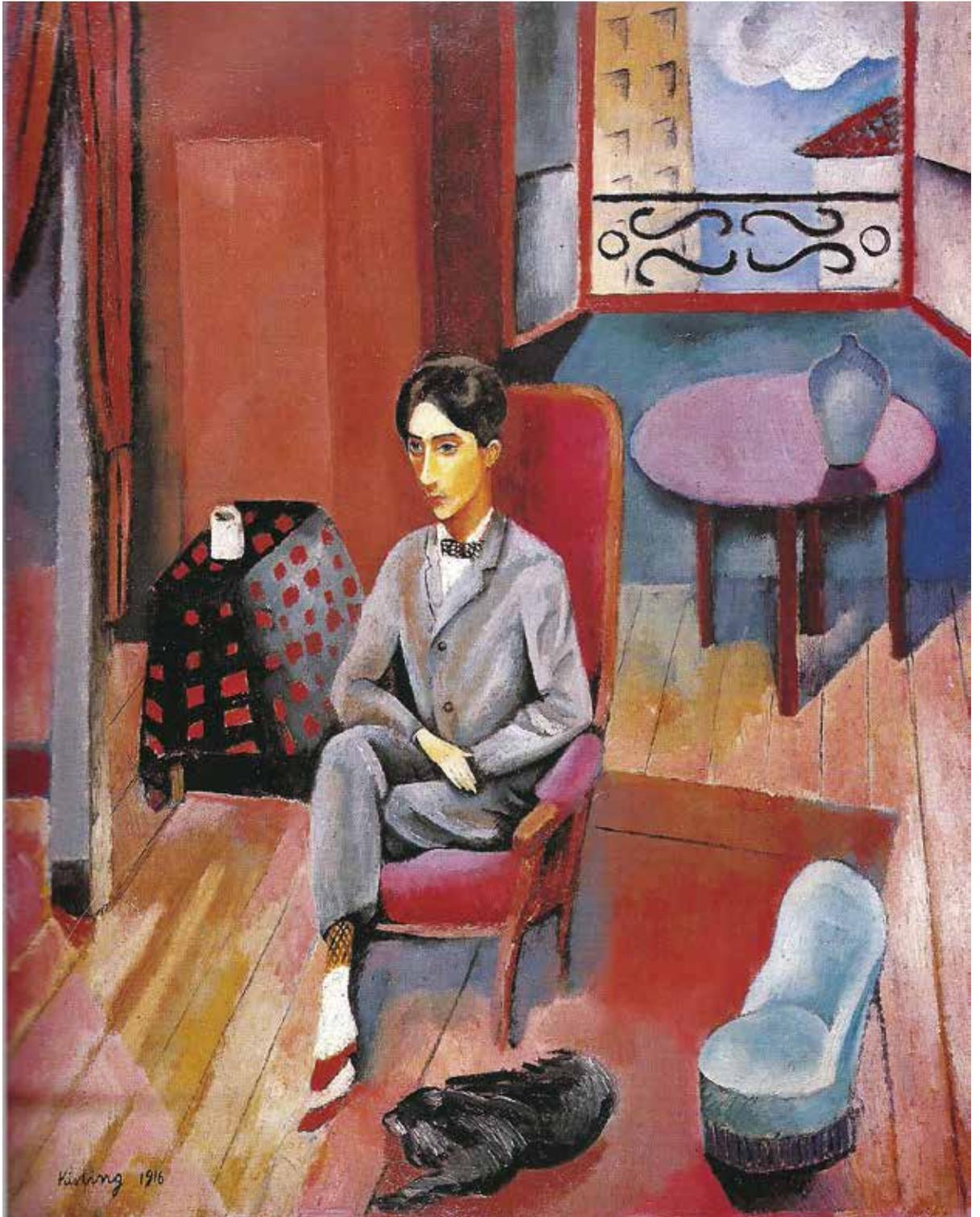
形象（《可怜的哲学家》），预示着德国的新客观主义即将到来（新即物主义）。在《让·科克托肖像画》¹⁹⁹（1916年，见插图85）中立体主义的周边构图被“现实主义的”内容所替代，更多展现了室内装饰的画面。这幅画很平滑，有着海报的特点。它的元素有多样性的纹理和几何形状，尽管不是以立体主义的方式，但预示着巴黎艺术中第一个后立体主义的方向——纯粹主义的出现。吉斯林在第一次世界大战后的创作是“巴黎学派”最重要的成就之一。

旅居巴黎和德国的波兰艺术家、批评家们（阿道夫·巴斯勒）与祖国有着密切的联系，他们纷纷迁居回克拉科夫、利沃夫、华沙和维尔诺等城市，带来了艺术上最新的先锋派现象的信息，这对1917年以后形成的艺术团体的创作产生了深远的影响。

1900年前后的这个时期是整个波兰美术史中最重要的创作时期。之所以能获得如此高的评价，是因为该时期的创作将形成于18和19世纪的当地文化和艺术传统与新的艺术趋势流派相结合，在巴黎国家艺术圈里的波兰艺术家们参与了这些新流派的创立。克拉科夫当时与柏林、慕尼黑、布拉格和维也纳等其他欧洲最重要的艺术中心（除巴黎外）有着平等的地位，形成了自己独特的创作特点，其中既有来自波兰浪漫主义文学传统的灵感，又有象征主义风格的对波兰自然景观满怀情感的表达。



84. 莫伊兹·吉斯林,《普罗旺斯风景画—2》,1913年。私人藏品。



85. 莫伊兹·吉斯林,《让·科克托肖像画》,1916年。私人藏品。

注 释

1. 利沃夫理工大学: Technical University of Lwów (Lviv)
2. 克拉科夫美术学校: School of Fine Arts in Kraków
3. 克拉科夫国家博物馆: National Museum in Kraków
4. 城市艺术画廊: City Art Gallery in Lwów
5. 柴姆·苏丁: Chaim Soutine
6. 雅克·里普希茨: Jacques Lipchitz
7. 波兹南的美术之友协会: Society of Friends of Fine Arts in Poznań
8. 后历史主义: Late Historicism
9. 新艺术主义: Art Nouveau
10. 塔德乌什·奥布敏斯基: Tadeusz Obmiński
11. 塞格尔大楼: Segal's Tenement House
12. 德涅斯特尔: Dniestr (Dnestr)
13. 胡促乌人: Huculi (Hutsuls)
14. 瓦迪斯瓦夫·萨德沃夫斯基: Władysław Sadłowski
15. 利沃夫的火车总站: Main Train Station in Lwów
16. 利沃夫音乐协会: Music Society in Lwów
17. 斯坦尼斯瓦夫·韦斯皮安斯基: Stanisław Wyspiański
18. 约瑟夫·麦豪法尔: Józef Mehoffer
19. 弗朗西斯·蒙契斯基: Franciszek Mączyński
20. 工商商会大厦: Chamber of Commerce and Industry
21. 塔德乌什·斯特雷耶斯基: Tadeusz Stryjeński
22. 老剧院: Old Theatre
23. 克拉科夫耶稣会教堂: Jesuit Church in Kraków
24. 契切尔之家: Czynciel's House
25. 路德维克·沃伊蒂奇科: Ludwik Wojtyczko
26. 医生协会之家: House of Medical Society
27. 波兰应用艺术协会: “Polish Applied Arts” Society
28. 威廉·莫里斯: William Morris
29. 英国工艺美术运动: Arts and Crafts

movement

30. 耶日·瓦尔哈沃夫斯基: Jerzy Warchałowski
31. 约瑟夫·查伊科夫斯基: Józef Czajkowski
32. 卡罗尔·弗雷奇: Karol Frycz
33. 卡罗尔·提契: Karol Tichy
34. 爱德华·特罗亚夫斯基: Edward Trojanowski
35. 扎科帕内风格: Zakopane Style
36. 带花园的建筑和室内设计展: Exhibition of Architecture and Interiors in Garden Settings
37. 城市-花园思想: Garden-City
38. “克拉科夫工坊”联合会: “Kraków Workshops” Association
39. 沃伊切赫·亚斯冉波夫斯基: Wojciech Jastrzębowski
40. 斯坦尼斯瓦乌夫: Stanisławów (目前是 Ivano-Frankivsk)
41. 斯特雷伊: Stryj (Strij)
42. “猎鹰”协会: „Sokół” (Falcon) Society
43. 瓦茨瓦夫·克日热诺夫斯基: Wacław Krzyżanowski
44. 古斯塔夫·兰道-古特泰盖尔: Gustaw Landau-Gutenteger
45. 莱奥波尔德·肯德曼别墅: Leopold Kindermann's Villa
46. 威廉·兰道银行: William Landau's Bank
47. 莫里斯·斯波科尔内大厦: Maurycy Spokorny's Tenement House
48. 大卫·兰德: Dawid Lande
49. 米科瓦伊·托乌温斯基: Mikołaj Tołwiński
50. 路德维克·潘查凯维奇: Ludwik Panczakiewicz
51. 杨·维特凯维齐-科什奇茨: Jan Witkiewicz-Koszczyc
52. “宫廷风格”: Manor House Style
53. 涅高维齐: Niegowić
54. 约瑟夫·加温佐夫斯基: Józef Gałęzowski
55. “本土风格”: Homely Style
56. 下卡齐米日附近的扎格沃巴教堂: Parish Church in Zagłoba near Kazimierz Dolny
57. 卡齐米日·斯库莱维奇: Kazimierz

Skórewicz

58. 兹齐斯瓦夫·蒙契斯基: Zdzisław Mączyński

59. 小杨·海瑞赫: Jan Heurich Jr.

60. 克拉辛斯基家族大厦: Krasieński's Tenement House

61. “鹰下之屋”: “House under Eagles”

62. 柴斯瓦夫·普日贝尔斯基: Czesław Przybylski

63. 雅布科夫斯基兄弟贸易商场: Commercial House of Jabłkowski Brothers

64. 卡罗尔·杨科夫斯基: Karol Jankowski

65. 弗朗西斯·里尔波普: Franciszek Lilpop

66. “马格努斯”商场: Commercial House “Magnus”

67. 罗曼·费林斯基: Roman Feliński

68. 耶日·格罗德斯基: Jerzy Grodyński

69. 伊格纳策·德莱斯莱尔: Ignacy Drexler

70. “伟大的克拉科夫”城市规划改造竞赛: the competition to design the regulation plan of Great Kraków

71. 约瑟夫·索斯诺夫斯基: Józef Sosnowski

72. 阿尔弗莱德·扎哈列维奇: Alfred Zachariewicz

73. 米哈乌·乌拉姆: Michał Ulam

74. “忠利”保险公司: Assicurazioni Generali

75. 巴瓦班之家: Bałaban's Tenement House

76. 里曼诺瓦的教堂: Parish Church in Limanowa

77. “建筑装饰就是犯罪”: “ornament in architecture is a crime”

78. 奥斯卡·索斯诺夫斯基: Oskar Sosnowski

79. 亚罗斯瓦夫·沃伊切豪夫斯基: Jarosław Wojciechowski

80. 普萨勒的教堂: Parish Church in Psary

81. 艾利葛什·涅维多姆斯基: Eligiusz Niewiadomski

82. 安托尼·维乌尔斯基: Antoni Wiwulski

83. 三十字纪念碑: Three Cross Monument

84. 勃兰特: Józef Brandt

85. 《蒙马特墓地》: Montmartre

86. 莱昂·维楚乌科夫斯基: Leon Wyczółkowski
87. 《丽拉·维奈达》: Lilla Weneda
88. 《变化石的德鲁伊》: Druid
89. 《海眼胡旁的僧侣峰》: Mount Monk over Morskie Oko lake
90. 《塔特拉山之印象》: Tatra Mountains
91. 杨·斯坦尼斯瓦夫斯基: Jan Stanisławski
92. 《乌克兰的蜂箱》: Ukraine
93. 《堡垒——维罗纳》: Verona
94. 《蒂涅茨》: Tyniec
95. 外光画派: plein air painting
96. 雅采克·马尔柴夫斯基: Jacek Malczewski
97. 《塔纳托斯》: Thanatos
98. 《艾伦娜之死》: Ellenai
99. 《到溪流边去》: Go over streams
100. 《春天——托比什和风景》: Tobias
101. 泰奥多尔·阿科森托维齐: Teodor Axentowicz
102. 《约旦节》: Feast of Jordan (Great Blessing of Waters at Theophany, also known as Epiphany)
103. 《复活节圣餐受洗》: Święcone (festive delicacies blessed by the priest on Holy Saturday)
104. 《科沃梅伊卡舞》: Kołomyjka (Hucul music genre)
105. 《瓦格纳杂志》: “Revue Wagnerienne” (法文)
106. 西奥多·德·维斯瓦: Théodore de Wyzewa (法文), 波兰名字为泰奥多尔·维热夫斯基: Teodor Wyżewski
107. 米契斯瓦夫·高德拜尔格: Mieczysław Goldberg (Mécislas Golberg)
108. 玛利亚·高德布斯卡: Misia (Maria) Godebska
109. 《白色评论》: “La Revue Blanche” (法文)
110. 瓦迪斯瓦夫·希莱温斯基: Władysław Ślewiński
111. 阿凡桥学派: École de Pont-Aven (法文)
112. 《来自多艾兰的年轻渔民》: Doëlan
113. 阿尔丰斯·慕夏: Alfons Mucha

114. 爱德华·蒙克: Edward Munch
115. 奥古斯特·斯特林堡: August Strindberg
116. 泽农·普热斯梅茨基: Zenon Przesmycki
117. 斯坦尼斯瓦夫·普日贝舍夫斯基: Stanisław Przybyszewski
118. 勒普尔迪: Le Pouldu
119. 路德维克·德·拉沃: Ludwik de Laveaux (法文)
120. 瓦迪斯瓦夫·波德科温斯基: Władysław Podkowiński
121. 《尤德塔》: Judith
122. 《索布特卡风景》: Sobótka
123. 《清晨——在赫然斯奈的果园》: Chrzęstne
124. 《卡齐米日的路—2》: Kazimierz Dolny
125. “巴黎学派”: École de Paris (法文)
126. 奥尔加·波兹南斯卡: Olga Boznańska
127. 《保罗·瑙恩肖像画》: Paul Nauen
128. 《波兰》: Polonia (拉丁文)
129. 《杨·卡齐米日誓言》: Jan Kazimierz (King of Poland John Casimir Vasa)
130. 《虔诚的亨利克》: Henryk Pobożny (High Duke of all Poland Henry II the Pious)
131. 《圣斯坦尼斯瓦夫》: St. Stanislaus, 来自什柴帕努夫 (Szczepanów) 斯塔尼斯瓦夫是克拉科夫大教区的主教, 被勇敢的鲍莱斯瓦夫国王所杀害。
132. 《伟大的卡齐米日国王》: Kazimierz Wielki (King of Poland Casimir the Great)
133. 《墓穴宝藏》: Valley of Diamonds
134. 《伊利亚特》: Iliad
135. 《伊莱娜·索尔斯卡肖像画》: Irena Solska
136. 弗瓦茨瓦夫·希曼诺夫斯基: Wacław Szymanowski
137. 康斯坦丁·拉什奇卡: Konstanty Laszczka
138. 《塔德乌什·茹克-斯卡尔舍夫斯基肖像画》: Tadeusz Żuk-Skarszewski
139. 《生活》: “Życie” (Live)
140. 《我相信》: Confiteor
141. 沃伊切赫·外伊斯: Wojciech Weiss
142. 维托尔德·沃伊特凯维奇: Witold Wojtkiewicz

143. 弗雷德里克·帕乌奇: Fryderyk Pautsch Krzyżanowski
144. 罗普斯: Félicien Rops
145. 图卢兹·劳特累克: Henri de Toulouse-Lautrec
146. 卡齐米日·斯胡尔斯基: Kazimierz Sichulski
147. 瓦迪斯瓦夫·亚罗茨基: Władysław Jarocki
148. 爱德华·希尔德布兰德: Eduard Hildebrandt
149. 莫里斯·戈特里布: Maurycy Gottlieb
150. 日本主义: Japonism
151. 费里克斯·亚谢斯基: Feliks Jasieński (Manggha)
152. 《喀迈拉》: “Chimera”
153. 费尔迪南德·鲁什契茨: Ferdynand Ruszczyc
154. 爱德华·奥昆: Edward Okuń
155. 卡齐米日·斯塔布罗夫斯基: Kazimierz Stabrowski
156. 康拉德·克日热诺夫斯基: Konrad
157. 《帕拉格雅·维托斯瓦夫斯卡肖像画》: Pelagia Witosławska
158. 《从维莱伊卡河岸》: Wilia River
159. 塔希主义: Tachisme
160. 米科瓦伊·康斯坦丁·楚尔拉尼斯: Mikołaj Konstanty Czurlanis (Mikolajus Konstantinas Čiurlionis)
161. 通感现象: Synesthesia
162. 《灵魂的起源》: Genesis from the Spirit
163. 亨利克·格里岑斯泰: Henryk Glicenstein
164. 艾盖纽什·扎克: Eugeniusz (Eugène) Zak
165. 耶日·麦尔克尔: Jerzy (Georg) Merkel
166. 艾里·纳德尔曼: Eli (Elie) Nadelman
167. 《走向艺术的和谐》: Vers l'unité plastique (法文)
168. 阿道夫·巴斯勒: Adolf Basler
169. 鲍莱斯瓦夫·别伽斯: Bolesław Biegas
170. 克萨维雷·杜尼科夫斯基: Xawery Dunikowski

171. 《奥尔伽·波兹南斯卡人像》: Olga Boznańska
172. 《钢琴家伊格纳采·弗莱德曼的肖像》: Ignacy Friedman
173. 波兰文学-艺术协会: Polish Literary-Artistic Society
174. 麦拉·穆泰尔: Mela Muter (Maria Melania née Klingsland Mutermilch)
175. 莱奥波尔德·戈特里布: Leopold Gottlieb
176. 巴黎学派: École de Paris (法文)
177. 《布列塔尼的耶稣受难像——特洛诺恩》: Tronoën
178. 《何塞·达尔莫的肖像画》: José Dalmau
179. 《霍塔舞》: La jota (西班牙文)
180. 《安德列·萨尔蒙的肖像画》: André Salmon
181. 《海莱娜·鲁宾斯特恩肖像画》: Helena Rubinstein
182. 《画家迭戈·里维拉的肖像画》: Diego Rivera
183. 《纪念受主恩惠的家母——特盖尔曼家族的费里茨亚画像》: Felicja née Tiegerman Gottlieb
184. 《奥迪耶纳的港口》: Audierne
185. 《托莱多附近的风景》: Landscape from the Vicinity of Toledo
186. 斯坦尼斯瓦夫·斯图克高尔德: Stanislaw Stückgold
187. 古斯塔夫·格沃兹德茨基: Gustaw Gwozdecki
188. 《特拉帕什尼库夫肖像画》: Trifon Trapeshnikov
189. 纪尧姆·阿波利奈尔: Apollinaire (Wilhelm Apolinary Kostrowicki)
190. 路易斯·马库锡: Louis Marcoussis , 波兰名字为路德维克·马尔库斯: Ludwik Markus
191. 《金鸡纳树》: Le Pyrogène Quinquina (法文)
192. 阿丽茨雅·哈里茨卡: Alicja Halicka
193. 《莱奥波尔德·兹波罗夫斯基肖像画》: Leopold Zborowski
194. 《戴白色礼帽的男人肖像画》: Portrait of a man in a white hat

195. 亨利克·海登: Henryk (Henri) Hayden
196. 莫伊兹·吉斯林: Mojżesz (Moise) Kisling
197. 《普罗旺斯风景画—2》: Provence
198. 《让·科克托肖像画》: Jean Cocteau





Chapter 11

第十一章

第二共和国时期的 美术

克日什托夫·斯泰凡斯基（建筑）
Krzysztof Stefański

伊沃娜·鲁巴（绘画、雕塑、设计）
Iwona Luba

1918年11月，波兰在经历了123年的亡国后终于重获独立，这为波兰艺术的发展提供了全新的条件。在第一次世界大战后，重获独立的波兰国家由奥匈帝国、德意志帝国和沙皇俄国三个不同的帝国统治下的三个地区组成。一战的结束虽然使国家重获独立，但没有带来和平和稳定。直到波苏战争结束和1921年的西里西亚起义，才最终划定了国家的边界，从而获得了国家政治和经济的稳定。艺术的地理变化，带来了原各个占领国的艺术家与波兰艺术家之间的接触和交流。女性在该时期获得了完全的公民权，开始扮演重要角色。

建 筑

建设活动复苏的迹象从1921年开始出现，明显而高强度的建设活动发生于1925年左右。在这个时期建造了大量公共设施，主要集中在波兰中部和东部，这些之前处于沙俄统治下的地区缺少公共用途建

筑。该时期参与建造的建筑师都是受过良好教育，并于第一次世界大战前就开始自己创作的。他们很高兴回到战前的应用形式，当时设计的方案又有了用武之地，在此我们注意到其中较明显的保守主义。

两次大战之间这段时期的初期，“民族形式”¹首先得到了普及。伴随着波兰重获独立，强调波兰文化独立和历史上的艺术成就的需要也随之产生。建筑师们追溯波兰文艺复兴和巴洛克时期的主题，将现代风格融入其中并加以运用，于1914年前形成了“宫廷风格”和“本土风格”。首先得到普及的是“宫廷风格”，它受到国家政权的支持与推动，被运用到各种类型的建筑中。该风格与波兰宫廷和宫殿建筑及17—18世纪的城市建筑相连。那时的波兰人更喜欢有着高屋顶、顶部样式设计花样繁多的大型建筑，喜欢带有复杂柱廊的前庭和带有文艺复兴、巴洛克及古典主义元素的装饰细节。在两次大战期间，该风格的应用要比一战前广泛得多。居民住宅区的设计和建设也运用了这种风格，

其中包括波兰军队的军官宿舍和国家及城市官员的住宅区。华沙的军官和公务员小区若里波日²（始于1922年）就是采用了这一模式的住宅区的典型例子。军官小区是由卡齐米日·托沃奇科³（1886—1960年）、塔德乌什·托乌温斯基⁴（1887—1951年）、罗姆尔德·古特⁵（1888—1971年）、鲁道夫·希维尔契斯基⁶（1883—1943年）共同设计的，公务员小区的设计由亚历山大·波耶姆斯基⁷（1885—1944年）和马瑞安·康特凯维驰⁸（1884—1926年）联手完成。类似的小区在波兰的所有大城市都有建造——如克拉科夫、罗兹、波兹南和利沃夫等。当时的许多别墅区的居民独栋住宅、大城市的海边度假房以及行政楼房也是按照“宫廷风格”建造的（见插图1）。另一类“宫廷风格”的建筑是火车站，在原俄占区尤多。它们中的大多数是由建筑师罗姆尔德·米勒⁹（1882—1945年）设计的，这位建筑师的设计作品形式多姿多彩，巴洛克精神贯穿始终。其中规模最大的要数日拉尔杜夫¹⁰、普鲁斯科夫¹¹和卢布林（见插图2）的火车站。米勒将各种主题融合在一起运用到格丁尼亚火车站的设计中（1926年），后来这座车站被重建（见插图3）。在当时的原俄占区，学校的数量严重不足，因此这一时期还在那里新建了不少学校，同样运用了接近于“宫廷风格”的元素。建筑师兹齐斯瓦夫·蒙契斯基参与了这些学校的设计，他以前曾是



1. 博赫丹·克勒斯-克劳泽，宫廷风格别墅，卢布林，1924年。摄影：K. STEFANSKI。



2. 罗姆尔德·米勒，卢布林火车站，约1925年。摄影：K. STEFANSKI。



3. 罗姆尔德·米勒，格丁尼亚火车站，1926年。档案照片。



4. 斯泰凡·希勒，琴斯托霍瓦的圣约瑟夫教堂，1925—1933年。摄影：E. GROCHOWSKA。

宗教建筑设计师，在这一时期他领导公共教育和宗教信仰部的设计办公室。

在宗教建筑中，国家主题也扮演了重要角色。宗教建筑的建设在经过了长期的战争停滞期之后又迎来了繁荣期。在1918年以后，那些战前就已经开始的教堂建设工程相继得以完工，在战争中受损的建筑物也被修缮一新。这些建筑追溯本土主题，主要是文艺复兴和巴洛克时期的，延续着在战前就已经形成的被称为“本土风格”的流派，其特征表现为具有多样的主

体外形、高高的房顶，常带有不对称的塔。这样的例子有很多，如：华沙附近的亚兹伽柴夫¹²的教堂（建筑师：康斯坦丁·亚基莫维奇¹³ 1879—1960年）、白斯基德·日维茨基¹⁴的乌伊索维¹⁵的教堂、波德哈莱¹⁶的新市场¹⁷教堂（建筑师：路德维克·潘查凯维奇）和利沃夫的扎马尔斯蒂努夫¹⁸区域教堂（建筑师：杨·萨斯-祖布日茨基¹⁹）等。此时年事已高的建筑师斯泰凡·希勒²⁰在由他设计的维隆²¹附近的扎杨奇库夫²²和琴斯托霍瓦的拉基区的几座教堂中也运用了新巴

洛克的“本土风格”，营造出如诗如画的效果（见插图4）。这些教堂非常适合波兰农村和小城市的景观，但和大城市的建筑搭配在一起则效果略逊。

国家主题未必适合所有的建筑。大城市的，尤其是位于华沙的政府建筑和银行大楼在设计中通常寻找更为严肃、庄重的表达形式。在20年代，古典主义形式在这一类建筑中备受欢迎。这是一战前的新古典主义的继续，然而表现得更为保守、更为宏大，与学院派传统相连，因此也被称为学院古典主义。积极推广学院古典主义的主要是圣彼得堡美术学院的学生们。这个团体的领军人物是马瑞安·拉莱维奇²³（1876—1944年），他在布尔什维克革命爆发后从圣彼得堡来到华沙。在首都建造的大厦中，他采用了严肃的古典主义形式，运用有圆柱、半圆柱和壁柱的门廊结构，他最重要的作品有地质学院（1920年）、农业银行（1927年）、铁路总局（1929年）等建筑。属于这一流派的还有阿道夫·舍什科·波胡什（1883—1948年）的作品，他带给克拉科夫两座宏伟的建筑——波兰储蓄银行大厦（1924年，见插图5）。在宗教建筑方面，该流派最有趣的例子是卡托维兹²⁴的大教堂，由齐格蒙特·扎夫利克²⁵和弗朗西斯·蒙契斯基设计，于1927年开始建造，直到1955年才完工，遗憾的是由于当局的决定，原来设计中的高圆顶被取消掉了。



5. 阿道夫·舍什科·波胡什，克拉科夫波兰储蓄银行大厦。摄影：K. STEFAŃSKI。

在两次世界大战之间的波兰建筑史上，1925年是个重要的时间点。那一年在巴黎举办了“现代工业和装饰艺术国际展览会”，波兰当局决定利用这次展会的机会大力宣传一下波兰文化。约瑟夫·查伊科夫斯基²⁶受命负责展亭的设计，1914年前与“克拉科夫工坊”²⁷相连的艺术团队（佐菲亚和卡罗尔·斯特雷杰斯基夫妇²⁸、沃伊切赫·亚斯冉波夫斯基）应邀负责内部布置。这座建筑的主体设计有着强烈的动态形式，与民间艺术风格（主要是山民的）相联系。展亭被水晶状的玻璃塔覆盖（见插图6）。这一形式由于在巴黎展览会上的巨大成功很快得到了极大的普及推广，被同样运用到建筑中。该流派被称为“波兰装饰艺术”²⁹，这一流派风格在波兰的建筑界流行的时间很短，只有1925—1929年这短短几年，但留下了一批伟大的作品，其中有不少在很多年后才完工。首



6. 约瑟夫·查伊科夫斯基，巴黎现代工业和装饰艺术国际展览会，波兰展馆，1925年。档案照片。



7. 奥斯卡·索斯诺夫斯基，比亚韦斯托克的圣洛克教堂，始建于1927年。摄影：K. STEFANSKI。

先应该列举的是华沙贸易学校的建筑群，设计者是杨·维特凯维奇-科什契茨³⁰，建筑群由三座建筑组成，其中两座建成于1925和1931年，直到第二次世界大战后主楼才完工。1927年开始建造的位于比亚韦斯托克的圣洛克教堂³¹是奥斯卡·索斯诺夫斯基设计的，直到二战后的1945年才完工。这座建筑有着轻量化的钢筋水泥结构，以突出的表现形式和水晶形状的装饰为特征（见插图7）。相似的外形和水

晶形式还可以在斯坦尼斯瓦乌夫³²（目前是乌克兰的伊万诺-弗兰科夫斯克³³）市政厅（1928—1932年）见到，这座建筑的设计者是斯坦尼斯瓦夫·特来拉³⁴（1879—1967年，见插图8）。这些建筑背叛了与欧洲20年代最具代表性的表现主义流派的亲缘关系。建筑四角的动感设计和瓷砖护墙板外立面设计都让克拉科夫雅盖隆大学的教授之家大厦显得特别，该建筑是由路德维克·沃伊蒂奇科³⁵设计的（见插图9）。

波兰建筑中的装饰艺术是运用最新建筑方案与通过融入民间主题风格而强调本土化特色这两者之间相妥协的尝试。波兰的艺术家们非常清楚，环顾四周，在新的环境下传统本土艺术形式失去了存在的理由。在 20 年代的后半期，此类艺术的解决方案逐渐被摒弃，而越来越多地受到了现代艺术的影响（功能主义）。融合了现代主义倾向并强调装饰的艺术形式的完美例子是华沙的国家经济银行大厦（1928—1931 年），其设计者鲁道夫·希维尔契斯基巧妙地将宏伟的主体分解为几个部分，其上繁复的雕饰为建筑赋予了表现主义的特色（见插图 10）。

在 1925 年前后出现了一批年轻的艺术家，他们中的大多数与华沙理工大学建筑系相关连，他们都非常迷恋勒·柯布西耶、荷兰“风格派”、德国魏玛包豪斯大学和俄国的构成主义。他们中最积极的成员有：芭芭拉（1899—1980 年）和斯坦尼斯瓦夫·布鲁卡尔斯基夫妇³⁶（1894—1967 年）、海莱娜（1900—1982 年）和西蒙·西库斯夫妇³⁷（1893—1964 年）、波赫丹·拉海特³⁸（1900—1987 年）以及约瑟夫·夏纳伊查³⁹（1902—1939 年）等。这些精英集中于“普拉埃森斯”⁴⁰团体，该团体与国际现代建筑协会有着密切的合作，而这一协会集中了欧洲前卫建筑的代表。西库索维夫妇积极参加了国际现代建筑协会组织的大会。波兰先锋派代表参加了



8. 斯坦尼斯瓦夫·特来拉，斯坦尼斯瓦乌夫市政厅，始建于 1929 年。摄影：K. STEFAŃSKI。

在国际联盟总部日内瓦举行的大赛（1927 年），在国际舞台上展示了他们的实力。特别有意思的是拉海特和夏纳伊查所展示的关于多组合的、艺术化造型的设计。

在波兰土地上，最早基于勒·柯布西耶和荷兰“风格派”思想而创作的作品是华沙的布鲁卡尔斯基夫妇位于若里波日⁴¹的家（见插图 11）以及拉海特位于萨斯卡-坎帕⁴²的家（1929 年），以上两个例子都是设计师为自己设计的家。先锋派的艺术家们可以很大规模地将自己的现代主义观点运用到位于拉科维茨（从 1932 年开始）和若里波日的华沙住宅合作社以及社会保险机构在若里波日建造的居民区中（见插图 12）、拉科维茨⁴³（从 1932 年开



9. 路德维克·沃伊蒂奇科，克拉科夫雅盖隆大学的教授之家大厦——主入口，1929—1932年。摄影：E. GROCHOWSKA。



10. 鲁道夫·希维尔契斯基，华沙的国家经济银行大厦，1928—1931年。



11. 芭芭拉和斯坦尼斯瓦夫·布鲁卡斯基夫妇，夫妇二人位于若里波日的居所，1928年。摄影：K. STEFAŃSKI。



12. 芭芭拉和斯坦尼斯瓦夫·布鲁卡斯基夫妇，华沙若里波日的住宅合作社，始建于1927年。摄影：K. STEFAŃSKI。



13. 斯蒂凡·科兹沃夫斯基、斯蒂凡·布雷瓦，卡托维兹摩天大楼，1931年。摄影：K. STEFAŃSKI。

始)居民领地上的居民区和若里波日的社会保险机构建造的居民区中。上述这些居民区都是由布鲁卡斯基夫妇、西库斯夫妇和夏纳伊查设计的。他们以此实现“为最穷的社会阶层建造最小的住宅”这句口号。他们设计的小住宅运用了新的功能性解决方案，同时具有时尚的外观。现代化的居民小区在其他城市也相继建造起来，最有意思的小区要数罗兹的波莱谢-康斯坦丁诺夫斯基居民区⁴⁴（1928—1931年，设计师J. 白尔里奈尔、J. 乌卡希克、M. 斯沃斯卡、W. 舍莱舍夫斯基⁴⁵）。现代形式的

不同应用体现在西里西亚工业中心的卡托维兹。这里建成了有着钢结构的高层居民楼——西里西亚科学院教授楼（1931年，建筑师：艾乌斯塔希·赫米莱夫斯基⁴⁶，1900—1977年）和位于如维尔基和维古雷街的被称作波兰的摩天大楼的12层大厦，其楼角的部分具有很强的表现力（见插图13）。这座大厦的结构设计师是利沃夫理工大学的教授（后来成为华沙理工大学教授）斯蒂凡·布雷瓦（1886—1943年）和建筑师斯蒂凡·科兹沃夫斯基⁴⁷。布雷瓦教授还是波兰最高（欧洲第二高）建筑——华沙的“英国保诚保险公司”⁴⁸办公楼（1929—1933年）的结构设计师，这座大楼的建筑形式是由马尔钦·维恩费德⁴⁹（1884—1965年）设计的。另一个先锋派建筑的拥护者是艾德伽尔·诺维斯⁵⁰（1884—1950年），他依然受俄国的构成主义的影响，设计了华沙的中央体育学院建筑群。这一工程从1928年开始，建筑群内有各种形式的大型运动场和运动馆，设计中运用了钢筋水泥结构。

新风格也渗透到教堂建筑中。需要提及的是拉海特和夏纳伊查参加了天意教堂的设计竞赛，他们的设计作品尽管保留了中心轴的原则，但大胆地采用了先锋派模式。位于卡托维兹的教堂是最早的按照新模式建造的教堂。1931年根据莱昂·迪茨·德-阿尔马⁵¹（1902—1972年）的设计建成的驻军圣卡齐米日教堂有着简单的立

方体结构和垂直尖锐而纤细的塔。同时还有位于罗兹的阿西西的圣弗朗西斯教堂，这座教堂由约瑟夫·卡班⁵²（1886—1969年）设计，同样有着简单的立方体主体。

波兰城市规划和建筑新趋势的标志是格丁尼亚——波罗的海沿岸的新港口，当港口城市格但斯克被划到波兰国境之外时，格丁尼亚被定位为波兰“通向世界的窗口”。城市和港口的建设开始于1921年。格丁尼亚于1926年获得城市权，当时只有1.2万名居民，但在接下来的几年里城市得到飞速的发展。新城市那沿着海岸延伸建设的规划方案是由早前与利沃夫相联系的罗曼·费林斯基⁵³和亚当·昆采维奇⁵⁴设计的。当时建造的港口是波罗的海沿岸最大和最现代化的港口，同时还建设了造船厂。1936年，格丁尼亚的居住人口突破了10万人。格丁尼亚早期的建筑以宫廷风格形式为主，1930年前后传入了现代主义风格，位于科希秋什科广场10/12的石头楼房是一个很好的例子，它的最初部分建成于1930—1931（建筑师塔德乌什·延热耶夫斯基⁵⁵ 1898—1939），1933年建成了港口客运站（地克霍夫-维德曼公司⁵⁶）

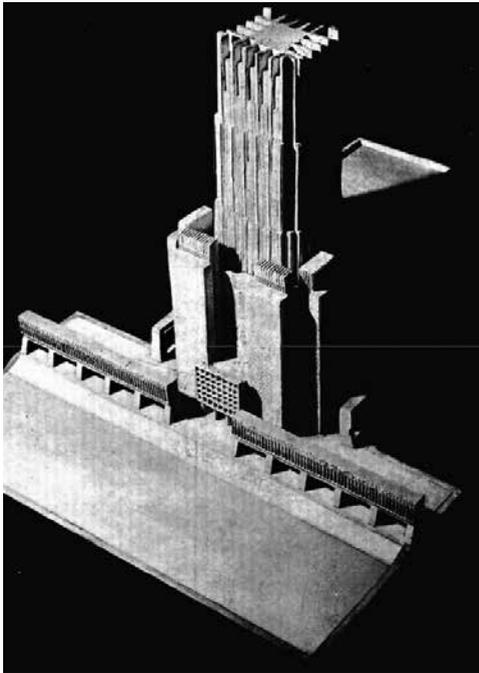
现代主义的极端形式并不适合所有的设计师，也不是在所有建筑类型中都能够应用的。因此同时又出现了一种现代化的古典主义建筑潮流，应用于公共建筑中，它想赋予建筑威严而宏伟的形式，又

同时努力应用上现代的艺术表达。这一趋势早在20年代中期就已经出现在卡托维兹的西里西亚议会大厦的设计中（由以路德维克·沃伊蒂奇科为首的设计师团队设计完成的）。大厦的中轴部分大规模使用了壁柱和古典主义的檐部，带有明显的简化倾向（1925—1929年）。具有更强烈的现代感、取消了所有古典主义装饰细节的建筑代表是华沙的国家博物馆，由塔德乌什·托乌温斯基于1924年设计（见插图14）。这座大厦规模宏伟，有着简朴的形式，按照功能设计了几个侧翼，类似于德意志第三帝国时期的建筑。宗教信仰和公共教育部大厦（1927—1930年）是另一个该流派的作品，由上面提到过的兹基斯瓦夫·蒙契斯基设计，大厦有庄严的廊柱式入口。由希维尔契斯基设计的非常现代化的交通部大厦（1929年）也是一个典型例子。这一建筑流派很好地表达了这些政府部门所代表的国家权威的思想。

现代化的古典主义流派在接下来的十年中依然延续着，并向更为简化的形式演变。该流派最壮观的例子有1929—1931年的华沙天佑圣殿的设计。这座建筑的建造思想是与斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特·波尼亚托夫斯基国王时期的天佑神殿建筑设计相连的。建造工程的实施采纳了波赫丹·普涅夫斯基⁵⁷（1897—1965年）的设计。建筑师给建筑设计了中轴结构，带有高耸的塔，形式相对简单，与古典主义元



14. 塔德乌什·托乌温斯基，华沙国家博物馆，始建于1925年。档案照片。摄影：C. OLSZEWSKI。© P. LIGIER/华沙国家博物馆。



15. 波赫丹·普涅夫斯基，华沙天佑神殿，最终设计方案：1938年。档案照片。

素有着松散的联系（见插图15）。圣殿成为被设计在城市中心南部的莫科托夫区的中心点。然而这一设计的实现因第二次世界大战的爆发而中断。普涅夫斯基还是莱什诺地区法院大厦的设计师，这座由砂岩建成大厦异常宏伟，被架空的底层为建筑增添了动感。威严而又不失表现力的法院大厦被列入该时期最成功的创作之列。

现代化的古典主义风格作品还出现在其他大城市中。例如由前面提过的建筑师约瑟夫·卡班设计的罗兹市的地方法院大厦（1930年）、由弗朗西斯·克日夫达-波尔科夫斯基⁵⁹（1881—1949年）设计的托伦市的滨海省政府（1931年）建筑群、由耶日·维什比茨基⁶⁰设计建造的市长办公



16. 耶日·维什比茨基，托伦市市长办公厅和城市储蓄银行大厦，1935年。档案照片。摄影：J. KUCHARZEWSKA



17. 尤琉什·茹拉夫斯基，华沙“维德尔之家”，1937年。

厅和城市储蓄银行大厦（1935年）（见插图16）以及由马瑞安·拉莱维奇设计的农业银行大厦（1939年）等。

30年代初，现代主义在波兰的发展因1929年的世界经济危机而停滞，这场危机使之后几年的建筑活动受到了很大限制。在危机过后的1934—1935年间，波兰进入高速发展时期，不但兴建了许多新建筑，早先被迫中止的建筑工程也都相继完工。投资热潮持续到二战爆发。占主导地位的现代主义风格为适应部分富有客户的需求，从极简的功能性版本发展到较为华丽的艺术性版本，可以将它描述为“商业化的现代主义”⁶¹。该时期大城市中的大厦、有时被称为“奢华大楼”⁶²的豪宅以及为富有的投资者修建的别墅都是此类例子。这样的房子在华沙、利沃夫、罗兹和克拉科夫等大城市中心相继落成，矗立在

老城区的空白区域或刚刚形成的新区，为波兰城市赋予了现代化的气息。在首都最有趣的建筑要数位于普瓦夫斯基街上的被称为“维德尔之家”的建筑⁶³（1937年，见插图17）和朋友大道上的房子（1938年）。这二者都是尤琉什·茹拉夫斯基⁶⁴的作品，建筑中运用了勒·柯布西耶的五个原则，引入了横向长窗和底层架空柱。类似结构的房子也出现在罗兹市中心的T.科希秋什基大道和纳鲁托维奇大街⁶⁵以及利沃夫的塞克图斯卡大街⁶⁶上。在该时期的格丁尼亚建成了许多现代化的建筑，其中最好的建筑是由罗曼·皮特罗夫斯基⁶⁷（1895—1988年）设计的社会保险局（1936年，见插图18）、波兰航行者之家⁶⁸（1937年，建筑师：B.达缅茨基⁶⁹和T.谢奇科夫斯基⁷⁰）、国家经济银行养老基金之家（1937年，建筑师：S.齐沃夫斯基⁷¹）



18. 罗曼·皮特罗夫斯基，格丁尼亚社会保险局，1936年。

等。在这些建筑中运用了圆角形式或外飘窗来增强主体的动感，有时采用被描绘为“船舰风格”⁷²的圆形窗户，对应了该时期在欧洲和美国流行的“流线型风格”⁷³（或者“现代主义的流线型”⁷⁴），被看做是装饰艺术后期的演变。该类型的建筑还出现在华沙的斯乌热维茨赛马场建筑群。这群建筑有着钢筋水泥结构和动感十足的玻璃外观，成为当时欧洲最现代化的此类建筑的典范（1939年，齐格蒙特·普拉泰-兹白尔克⁷⁵，1901—1978年，尤琉什·茹拉夫斯基，见插图19）。

在这个时期的大型公共建筑中，现代

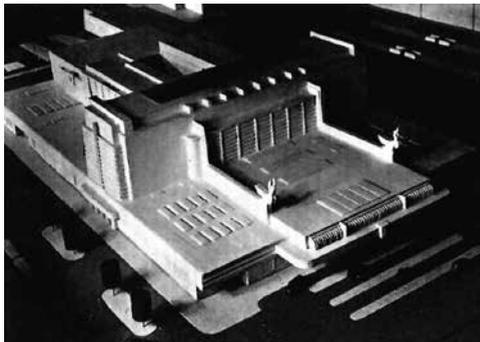
主义对于庄严性和展示性效果以及对前面所述的现代化的古典主义流派的追求已趋于缓和。位于克拉科夫的两座大厦是最好的例子。第一座是国家博物馆，根据柴斯瓦夫·波拉蒂斯基、爱德华·克莱斯莱尔和鲍莱斯瓦夫·施米特⁷⁶的设计于1934年建造，它是一座四边形建筑，正面有高高的壁柱设计。第二次世界大战的爆发使它未能完全实现建筑的原设计——缺少的后翼部分于1989年完成。第二座建筑是雅盖隆大学图书馆（1931—1939年），由瓦茨瓦夫·克日热诺夫斯基设计，其宏伟的主体采用中轴结构，纤细的壁柱丰富了



19. 齐格蒙特·普拉泰-兹白尔克、尤琉什·茹拉夫斯基，华沙的斯乌热维茨赛马场建筑群，1939年。



20. 瓦茨瓦夫·克日热诺夫斯基，克拉科夫雅盖隆大学图书馆，1939年。摄影：K. STEFAŃSKI。



21. 柴斯瓦夫·普日贝尔斯基，华沙火车站，1929年。档案照片。

它的外立面（见插图 20）。这两座大厦与前面提到的华沙国家博物馆建筑一样，都反映了国家对发展和推广波兰文化的重视，30年代末落成于卡托维兹的西里西亚博物馆也表达了相同的含义，这座博物馆根据卡罗尔·斯哈耶尔⁷⁷的设计，建造于1936—1939年间，它有着动感的外形，中间是高耸的主体部分，交叉于两侧的是较矮的配楼。这座建筑被德国占领者于1941年拆毁。从1932年开始建造的华沙主火车站的是首都30年代最重要的建设投资之一，设计者是柴斯瓦夫·普日贝尔斯基⁷⁸，整栋建筑因现代化的钢体结构和动感的外形而闻名遐迩（见插图 21）。

30年代后半期的投资热潮与政府决定发展现代化重工业和军事工业的投资目标相关。当时新建了一批工厂和炼钢厂，随之也建成了具备现代化设计的居住小区（米莱茨⁷⁹、斯塔拉霍维采⁸⁰、拉多姆⁸¹、皮奥



22. 斯蒂凡·特沃科夫斯基，位于热盖斯图夫的“维克托”温泉度假村。档案照片。

基⁸²、尼斯科⁸³等），还兴建了斯塔劳瓦-沃拉⁸⁴等新城市。

在这个时期，国家也开始关注人民的娱乐、休闲和健康问题，在喀尔巴阡山下修建了一批按照功能布局，有着现代化的建筑形式的度假村和疗养中心。坐落于西里西亚的伊斯泰布纳⁸⁵的带有长长游廊的疗养院（1937年）是一座令人印象深刻的现代主义形式的建筑，设计者是雅德维加·多布日斯卡⁸⁶（1898—1940年）和齐格蒙特·沃波达⁸⁷（1898—1940年）。位于热盖斯图夫⁸⁸的“维克托”温泉度假村⁸⁹建筑群的突出特征是具有动感的外观，矮长的横向主体与垂直部分形成鲜明的对比，这

个度假村的设计者是斯蒂凡·特沃科夫斯基⁹⁰（1907—1995年，见插图22）。位于克雷尼查⁹¹的“祖国”度假村⁹²的设计师普涅夫斯基⁹³则运用了更为保守的、接近于现代化古典主义风格的形式。该类型的建筑也出现在国家的北部，在这片湖泊星罗棋布的国土上广受欢迎。位于奥古斯图夫的度假胜地于1939年建成，其设计师是马切伊·诺维茨基⁹⁴（出生于1910年），1945年后他在美国工作时曾获得一项重要的任务——为昌迪加尔这座印度的新城市做设计。很遗憾，他于1950年因飞机失事而罹难，辉煌的职业生涯戛然而止。

30年代后半期波兰建筑的大发展因纳粹德国和苏联的残酷侵略而中断，留下了很多刚开始建造的烂尾工程。这些项目大多毁于战火，有些被占领者有目的地拆毁了（华沙的中心火车站、卡托维兹的西里西亚博物馆等），只有部分幸存。在1945年战争结束后，当波兰建筑试图回归1939年前的现代主义风格时这部分幸存的建筑得以完工。

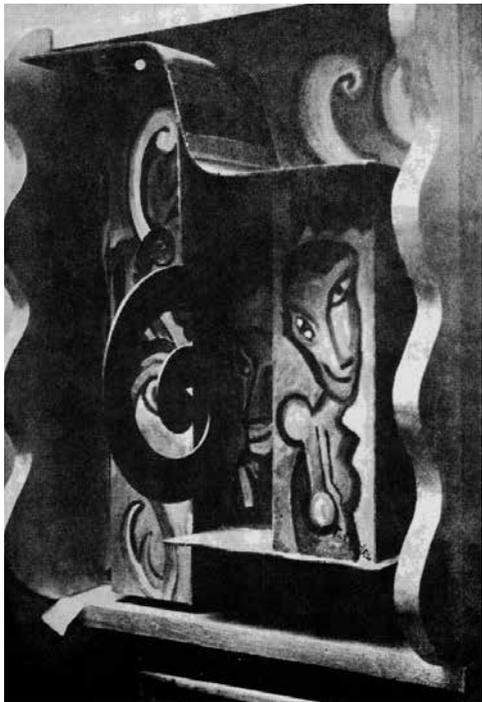
绘画和雕塑

一战结束之前，一个名为“波兰表现主义者”⁹⁵的艺术家团体于1917年11月在克拉科夫成立，其成员在1917—1922年间活动，从1919年开始更名为“波兰



23. 奥古斯特·扎莫伊斯基，《路易斯·马库锡雕像》，1923年。

形式主义者”⁹⁶。这个团体的成员有蒂图斯·契热夫斯基、安杰伊和兹彼格涅夫·普罗那什科兄弟、斯坦尼斯瓦夫·伊格纳采·维特凯维奇、莱奥·赫维斯泰克和创新的雕塑家奥古斯特·扎莫伊斯基⁹⁷（《路易斯·马库锡雕像》，1923年，见插图23）等，华沙和利沃夫的艺术代表后来也加入到这个团体中来。他们还与波兹南的围绕在新杂志《源泉》⁹⁸周围的“反抗”⁹⁹绘画团体结成了合作，也和柏林的表现主义艺术家们保持着密切的联系。在自己的作品中，他们异常关注形式问题——



24. 蒂图斯·契热夫斯基，《多层面结构》。档案照片。

因此团体的名字叫做“形式主义者”或者是“运动——形式主义”。他们做着形式上的尝试，从德国表现主义、法国立体主义、意大利未来主义和俄国立体未来主义的思想中汲取灵感。未来主义者们从各种源泉寻找自己的语言，还追溯到古代欧洲的传统，深入到古典主义和浪漫主义中去探寻。他们孜孜不倦地探寻欧洲最新的艺术，同样充满激情地广泛理解原始主义，在最纯净的形象中观察到本土民间艺术元素，因此也经常采用宗教和风俗的主题。他们是各自有强烈个性的艺术团体，唯一

连接他们的是保罗·塞尚所表达的形式主义思想的构造和节奏；他们崇尚的是创造新的现实，而非模仿过往。他们运用油画、水粉画、雕塑等传统的技法，并不追求抽象主义。这个团体在1919—1921年间出版杂志《未来主义者》¹⁰⁰，他们在杂志上除了发表自己的作品，还对当时国外的作品进行再创作，并将其展现和推广给波兰读者。

蒂图斯·契热夫斯基（1880—1945年）是实验主义作品《多层面结构》的作者（没有保存下来，但有照片可了解，见插图24），他还是重要的文学家和艺术批评家，创作了未来派诗歌和戏剧。斯坦尼斯瓦夫·伊格纳采·维特凯维奇（维特卡采，1885—1939年）是波兰20世纪最重要的画家、作家和剧作家（他的作品被翻译成30多种语言）。他也阐述了对其艺术哲学非常关键的“纯形式”学说¹⁰¹，认为衡量作品价值的标尺应该是“形而上学的经历”，他在《源泉》杂志上发表论文《绘画中的各种形式和由此产生的误解》（1918年），第一次对此观点做了系统阐述。该思想与莱奥·赫维斯泰克的构想完全不同，后者从他文章的题目就可以推想到——《艺术中现实的多样性》（1918年）。艺术家们在观点上的极端对立，其程度并不亚于团队成员在寻求艺术形式上的极端分化，这最终造成了团队的解体。形式主义者开启了波兰现代艺术的多流派化发

展的篇章。

波兹南的“反抗”表现主义团体存在于德国，与柏林的两个重要的画廊合作，也出版自己的杂志：《风暴》¹⁰²和《行动》¹⁰³。他们不仅向德国读者展现绘画作品，还用黑白两色强烈的对比和如同绘画一样动感的画板来展示木刻版画和雕版画艺术。斯坦尼斯瓦夫·库比茨基¹⁰⁴（1889—1942年）在出生地柏林从事艺术活动，他与德国妻子玛尔伽莱特·库比茨基¹⁰⁵一起成为连接波兰和德国艺术圈的关键人物，不仅连接了表现主义者，还有达达主义者。库比茨基本人还创作了具有强烈表现主义风格的雕版画，如《通天塔》（1917年，见插图25），他的绘画和图版工艺画的风格处于抽象和表现艺术之间，作品《日出以前的教堂塔》就很好地印证了这一点（1919年）（见插图26）。

犹太人组建的名为“尤格·伊迪什”¹⁰⁶的早期先锋派艺术团体（1919—1921年）与国际艺术圈保持着经常的联系，该团体成立于罗兹（波兰第二大城市，著名工业城市），由作家莫热什·布罗德松¹⁰⁷、画家杨凯尔·阿德莱尔¹⁰⁸、雕塑家和版画家马莱克·什瓦莱茨¹⁰⁹等人组成。该团体的艺术家们将表现主义的表达习惯与先锋派形式以及犹太主题联系起来。杨凯尔·阿德莱尔（1895—1949年）最初运用表现主义手法展现犹太民间传说与习俗（《拉比的最后时光》，1920年，见插图27），在



25. 斯坦尼斯瓦夫·库比茨基，《通天塔》，1917年。雕版画。



26. 斯坦尼斯瓦夫·库比茨基，《日出以前的教堂塔》，1919年。



27. 杨凯尔·阿德莱尔，《拉比的最后时光》，1920年。

与德国新客观主义艺术家们接触后，受其影响创作了讽刺肖像画，后来又受瓦西里·康定斯基和保罗·克利的影响而转向了抽象艺术创作。他在20年代活跃于德国和波兰之间，阿道夫·希特勒上台之后，他移居巴黎，在纽约办过展览，但依旧积极地参与波兰的艺术生活。

维特卡采的创作始于形式主义时期，然后很快他就转为进行色彩强烈、人物具象的、幻影似的绘画创作，展现非现实主义背景和草木繁茂的自然景观下变形的人物和动物形象（《玛利亚与布莱克在锡

兰》，1920—1921年，见插图28；《幻想。童话》，见插图29）。他宣扬艺术的悲剧性结束，并用油画来表达这一观点，在1925年他成立了个人的“S.I. 维特卡采”肖像画公司¹¹⁰，这家公司成为了他的主要收入来源。他接受纸上蜡笔画肖像定制，只根据价位表上仅有的几种类型为客户绘画。他在绘制的肖像画上以字母和数字进行标示，来代表他在作画时使用的提神物品（比如：香烟、酒、药物等）。他在蜡笔画《玛利亚·格罗斯玛诺娃的肖像与自画像》¹¹¹（1927年，见插图30）中展现了正在用极度变形的手法描绘女模特的绘画者自己，而以古典主义的方式描绘了女模特的形象，同时运用了提香名画《维纳斯与音乐家》的构图手法。提香的该系列画作有很多版本（比如与鲁特琴演奏者或者与风琴演奏者）。背景的风景是阴郁而残损的，形如一片废墟，反映了画家的灾难主义哲学思想。

面对第一次世界大战造成的混乱与恐怖，许多欧洲的艺术家开始从古代大师们笔下的古典美与和谐的古典主义艺术秩序中寻求良药。被广泛理解的古典主义在当时波兰艺术中占统治地位。围绕着古典主义这一主题，圣彼得堡历史主义派别从以卢多米尔·斯兰齐斯基¹¹²为核心的维尔纽斯美术家协会汲取营养，节奏派代表了装饰艺术的古典主义版本，而先锋派的抽象主义者渴望在抽象主义和结构主义艺术中



28. 斯坦尼斯瓦夫·伊格纳采·维特凯维奇(维特卡采),《玛利亚与布莱克在锡兰》,1920—1921年。



29. 斯坦尼斯瓦夫·伊格纳采·维特凯维奇 (维特卡采),《幻想。童话》, 1921—1922 年。© P. LIGIER/ 华沙国家博物馆。



30. 斯坦尼斯瓦夫·伊格纳采·维特凯维奇 (维特卡采),《玛利亚·格罗斯玛诺娃的肖像与自画像》, 1927 年。© T. ŻÓŁTOWSKA-HUSZCZA/ 华沙国家博物馆。



31. 艾乌盖纽什·扎克,《田园生活》,约1920—1922年。

开创出适应新时代的新古典主义秩序。

在形式主义团体解体后不久,波兰节奏派艺术联合会¹¹³于1922年成立。协会集中了近20位艺术家:有油画家、版画家、雕刻家和建筑家——他们有着各自的创作灵感,抱有不同的追求,接连他们的是表现艺术的适度的现代性。

艾乌盖纽什·扎克¹¹⁴(1884—1926年)在这个团体中以其独特的才能显得尤为突出,他是“巴黎学派”最重要的代表之一,擅长创作忧郁感伤的肖像画和装饰艺术风格的田园牧歌场景画,当时在德国也备受推崇。这位独特的画家不仅从莱昂纳多·达·芬奇、塞尚和皮埃尔·皮维·德·夏凡纳等欧洲艺术大师们的画作

和东正教圣像画中汲取灵感,还吸收了中国绘画、波斯和印度的微型画的元素,这在当时是极为少见的。他在20世纪20年代创作的《田园生活》是个很好的例子,从内容到形式上都充分体现了画家的特点(约1920—1922年,见插图31)。

还有一位值得注意的艺术家是莱奥波德·戈特里布¹¹⁵(1879—1934年),他创作过多人物的圣经场景画和具有象征意义的描绘生产、采摘水果,收获庄稼场景的画作(《捕鱼》,1929年,见插图32)。他还为当时巴黎国际文化圈中的与他交往的朋友画过肖像画(如迭戈·里维拉¹¹⁶、戈登·克雷格¹¹⁷和安德烈·萨尔蒙¹¹⁸)。他在20、30年代的几乎所有画作都是用的



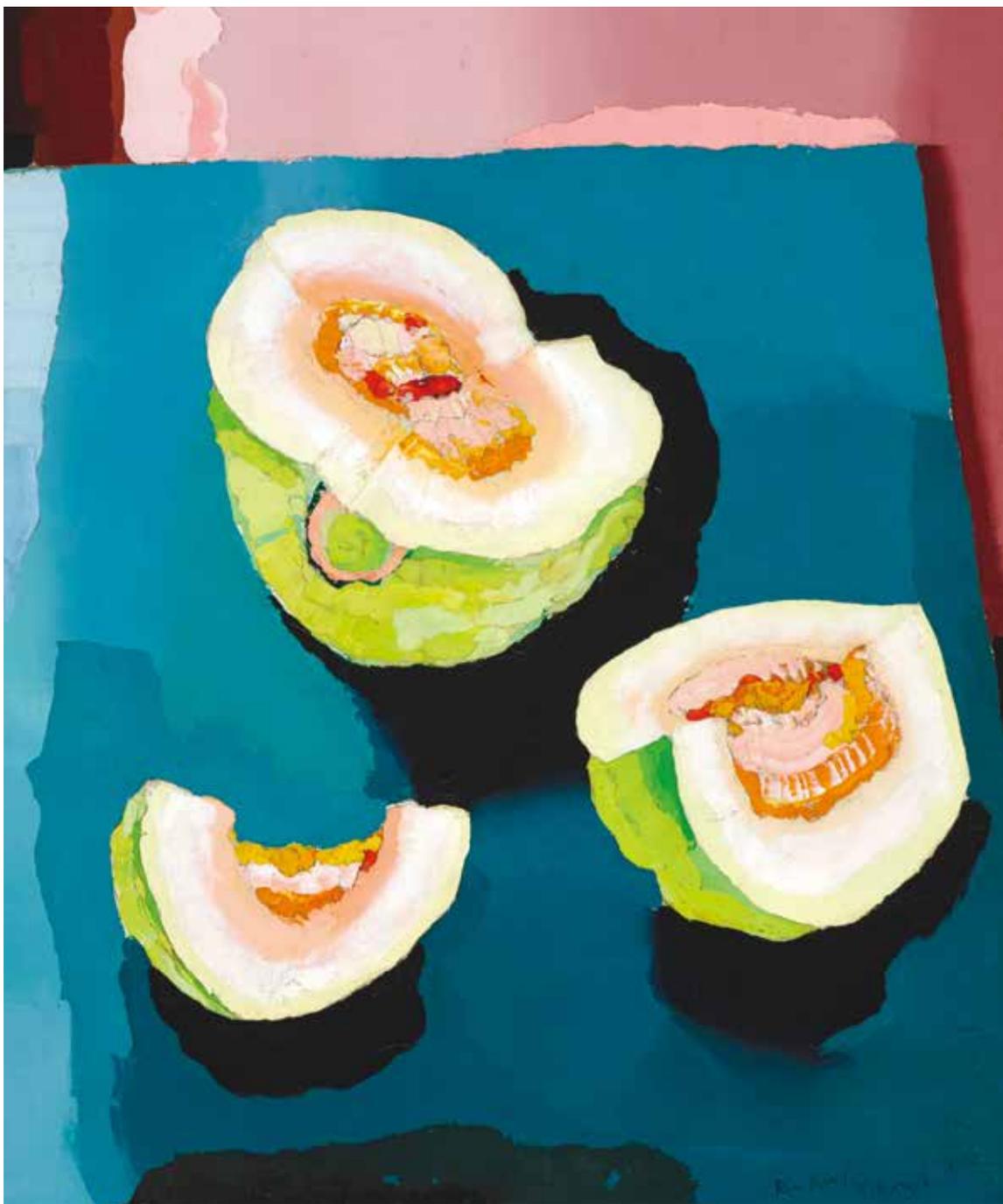
32. 莱奥波德·戈特里布,《捕鱼》,1929年。

强烈发白的灰色、深蓝色和暗玫瑰红色创作的。

节奏派的罗姆尔德·卡米尔·维特科夫斯基¹¹⁹是擅长创作精致的静物画的大师,他的果蔬静物画《南瓜》(见插图33),其独特的质感效果和高雅的色彩范围无人能及。

然而他们在国内并没有得到最大的认可,佐菲亚·斯特雷耶斯卡¹²⁰(1891—1976年)是这个团体仅有的三位女艺术家之

一,于1924年被赞誉为“波兰绘画界的公主”。她曾多次完成政府的定制,并将自己的作品卖给外交部。这些外交礼品有的用于日本裕仁天皇加冕时的贺礼,有的送给了苏联的高层官员。斯特雷耶斯卡充满装饰的素描和油画大多的是民间传说主题的民俗画,其特点为:天马行空的想象力将现实与梦幻融为一体,充满冲动的热情、有时是情欲,画面具有动感结构和强烈的色彩。斯特雷耶斯卡还在自己的作品



33. 罗姆尔德·卡米尔·维特科夫斯基,《南瓜》,1932年。© P. LIGIER/ 华沙国家博物馆。



34. 佐菲亚·斯特雷耶斯卡，《与儿子见面》，出自系列《逾越节》。© M.H. DYTKOWSKI/ 华沙国家博物馆。

中描绘斯拉夫众神。她关于斯拉夫民间习俗和波兰民族服装主题的画面组成了“一年四季”的主题——六幅装饰画板在1925年巴黎世博会的波兰展厅内展示，获得了评委和观众的高度评价。她于1918年创作了系列宗教题材的绘画《逾越节》¹²¹。《与儿子见面》（见插图34）是这组系列画中的一幅，其中耶稣、圣母和使徒们头上戴着用花做的头饰，效果如民间的剪纸，画中人物的服装色彩绚丽，有着中世纪斯拉夫服装的风格，艺术家的创作灵感无疑是

来自民间。节奏派的其他代表则通常运用更为内敛的表达形式。

对古典主义的原则有着最惊人而最清晰阐述的是那些来自结构主义¹²²圈子的抽象主义艺术的代表们，还有立体派、至上主义和结构主义的先锋派阵营代表们（简称阵营，1924—1926年）以及在华沙成立的普拉埃森斯团体（1926—1939年，到1929达到最高峰）。阵营中的艺术家有：亨利克·拜莱维、卡塔日娜·科布罗、亨利克·斯塔热夫斯基、瓦迪斯瓦夫·斯特热敏斯基、米

契斯瓦夫·什楚卡和泰莱萨·热诺维卢夫纳等人¹²³。这些人中除了什楚卡和热诺维卢夫纳之外，几乎所有人后来都转到了普拉埃森斯团体，该团体还有芭芭拉和斯塔尼斯瓦夫·布鲁卡斯基夫妇、波赫丹·拉海特、西蒙和海莱娜·西库斯夫妇以及约瑟夫·夏纳伊查等建筑师加盟。阵营刚一成立，就联合了不同地区艺术中心的结构主义先锋派艺术圈，促成了由瓦迪斯瓦夫·斯特热敏斯基和维托尔德·卡鲁克什提斯¹²⁴提议举办的1923年维尔纽斯第一届新艺术展。展览的地点——科尔索电影院——与展出的作品一样也是现代化的。

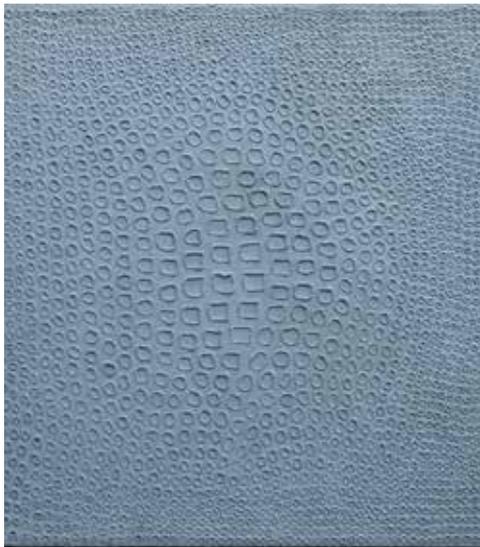
亨利克·拜莱维¹²⁵（1894—1967年）在柏林著名的“暴风雨”¹²⁶画廊办过展览，并在同名的杂志上发表了自已的“机械结构”¹²⁷学说。1924年首先在奥地利-戴姆勒汽车沙龙展出《机械结构的创作》¹²⁸（见插图35），后来该阵营的其他艺术家也在其他汽车沙龙展出了自己的作品。

为了新艺术展的举办，瓦迪斯瓦夫·斯特热敏斯基（1893—1952年）写了如下关于波兰结构主义基础的话：“展览的主要原则是通过展现各种形式的作品，通过获取所有真正具有艺术性的、新的艺术流派的成就（塞尚、立体主义、未来主义、纯粹主义、至上主义等等）来创立新的完美、新的古典主义”。“只有在目前所有艺术流派所获取的成就的基础上才能创立完美的现代艺术并推进它的发展”。

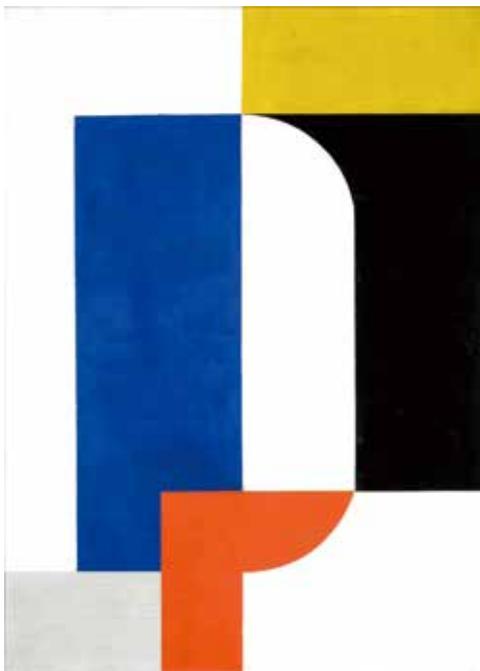


35. 亨利克·拜莱维在华沙的奥地利-戴姆勒汽车沙龙举办题为《机械结构的创作》的展览，1924年。

几何抽象主义以其有规则的结构成为20世纪20、30年代独特的古典主义。几何学对于抽象主义创作者来说是最重要的与古典主义相连的形式和思想元素。斯特热敏斯基在时代的转折时期创作了《建筑结构》，建议在数学计算的基础上，运用黄金分割这一从古代希腊时期就已经被发现并获得公认的最完美比例。斯特热敏斯基之前就已经在论文《绘画中的单一空间》¹²⁹（1927年）中做过阐述：“不应该认为，运用数字计算就会造成设计思路的机械化和所有绘画行为的自动化”。“计算应该与直觉并行，相互作用、相辅相成地创作出绘画作品”。“画面结构的规则的重要性应该高于创作者的个性”。文章总结了他几年来的艺术创作思想和实验尝试，阐述了由此形成的斯特热敏斯基单一空间的理论和实践纲领——画面形式要遵循标准化，



36. 瓦迪斯瓦夫·斯特热敏斯基,《单一结构—14》,1934年,©罗兹艺术博物馆



37. 亨利克·斯塔热夫斯基,《结构》,约1929—1930年。©罗兹艺术博物馆。

不应描绘任何具体事物,也不需要任何形式或色彩的对比,这在作品《单一结构—14》中可以看到(1934年,见插图36)。

亨利克·斯塔热夫斯基¹³⁰(1894—1988年)创作的抽象主义画作有着独特的方式,同时表达了纯粹主义¹³¹和新造型主义¹³²思想,在作品《结构》(约1929—1930年,见插图37)中可以看到和斯特热敏斯基的《建筑结构》中类似的相互重叠的几何形状,这些形状暗示着玻璃酒瓶和玻璃水瓶,和纯粹主义艺术家(阿梅德·奥占芳¹³³、查尔斯·艾杜亚·詹努勒¹³⁴)笔下的静物画颇有相似之处,画中运用了基础色彩(红、黄、蓝)与白、灰和黑色相互搭配,可以看做是皮特·蒙德里安的新造型主义的回声。斯塔热夫斯基后来有时运用欧洲文艺复兴和巴洛克时期大师作品中的结构体系,尤其接近乔治·德·拉·图尔的作品。他有几幅作品只是寥寥几笔勾勒的草图,上面清晰地用红色线条画出画作的结构或者画上各种不同的几何形状(比如《被妻子嘲笑的可悲者》)。有时画上是拱门形状,有时是重复的长方形和正方形模块,这些形状同时以横向、纵向和对角方式被摆列在画布上。在上面所说的结构主义的学说和德拉图尔的“变体”作品的基础上,斯塔热夫斯基直到20世纪80年代以后才形成了自己的抽象主义风格。

建筑的简单化和构图的原则性成为波兰结构主义艺术家创作中的主要特征,他



38. 国际现代艺术收藏展，罗兹城市博物馆。照片拍摄于 1939 年前。

们在这一时期与普拉埃森斯团体的建筑师保持了密切的合作。斯特敏斯基、科布罗和斯塔热夫斯基在 1929 年离开了这个团体，而与尤利安·普日波希¹³⁵和杨·布然科夫斯基¹³⁶这两位先锋派诗人一起投身到呼吁“国际现代艺术收藏”¹³⁷（见插图 38）的努力中去，引领了当时欧洲先锋派艺术最重要的趋势。由于他们的努力，罗兹城市博物馆¹³⁸在 1931 年向广大民众开放了全部由社会捐赠的艺术品收藏展览，这在欧洲是史无前例的，是继纽约现代艺术博物馆¹³⁹展览之后世界上第二个先锋派艺术的

博物馆收藏展。根据布然科夫斯基的论述：“收藏，其主要的核心内容是抽象派绘画，先于大众的喜爱几十年”。此举也引领了欧洲博物馆的收藏思路，并使许多艺术家名字被大众所认知，这些艺术家在当时只是在国际先锋派小圈子里、带着结构主义和超现实主义的标牌被认识的，如提奥·凡·杜斯堡和让·阿尔普等人。展出的也有波兰领军艺术家的作品以及由他们贡献出来的展品，其中当然少不了科布罗、斯特敏斯基和斯塔热夫斯基的捐赠。

30 年代在波兰活跃着的先锋派团



39. 亨利克·斯特勒格 (马莱克·弗沃达尔斯基),《街道》, 1924年。© M.H. DYTKOWSKI/ 华沙国家博物馆。

体——利沃夫的“阿尔泰斯”艺术家团体¹⁴⁰ (1929—1936年)和克拉科夫的克拉科夫团体¹⁴¹ (1933—1937年)与结构主义有着不同的渊源。利沃夫的阿尔泰斯团体主要的艺术家有亨利克·斯特勒格 (从第二次世界大战之后用马莱克·弗沃达尔斯基的名字进行创作)、罗曼·谢尔斯基和他的妻子玛尔格特·莱伊赫-谢尔斯卡以及亚历山大·克日沃布沃茨基等人¹⁴²。斯特勒格 (1903—1960年)从费尔南·莱热和超现实主义艺术家们的作品中汲取了大量灵感, 这些人的创作在巴黎非常有名。斯

特勒格早期主要受到达达主义的“摄影蒙太奇”技术的影响, 将它的有趣原则运用到他的绘画作品《街道》中 (1924年, 见插图 39)。

克拉科夫团体在政治上和社会性上是极端的左派, 艺术上则是形式上的实验派——形式追求简单化, 甚至经常被原始化, 并且不回避抽象主义。该团体的成员有约纳什·斯泰恩、萨莎·布龙德尔、莱奥波尔德·莱维茨基和雕刻家玛利亚·雅莱玛以及亨利克·维钦斯基¹⁴³。斯泰恩和雅莱玛在二战后成为复兴波兰先锋派艺术的中流砥柱。在当时 (约 1945—1955 年间) 的绘画和高等艺术教育上, 最重要的官方位置被色彩流派的代表所占据。

色彩派艺术家¹⁴⁴ (这样称呼那些认为色彩是绘画中最重要的元素, 结构其次, 主题完全不重要的艺术家们) 在波兰艺术生活中第一次强势登场是在 20 世纪 30 年代初。当时巴黎委员会的成员、克拉科夫美术学院的毕业生结束了几年的巴黎留学生活回到波兰, 他们中有杨·策彼斯、约瑟夫·查普斯基、阿图尔·那赫特 (后来的那赫特-萨姆波尔斯基)、塔德乌什·波特沃罗夫斯基以及齐格蒙特·瓦里舍夫斯基等人¹⁴⁵, 1931年他们在华沙第一次举办了自己的作品展。策彼斯在该展览的目录中阐述了这个团体的艺术纲领: 创作仅集中在色彩问题上 (定义为“色彩游戏”), 抛弃绘画的主题, 更喜欢静物画和风景画创

作。几乎整个色彩派艺术圈的艺术都持有相似的态度。尽管这些画家的艺术观点非常现代，然而他们的创作却继续了19世纪末法国情感画家的手法（皮埃尔·博纳尔），与16、17世纪的威尼斯绘画传统相连。

在巴黎委员会中最独特的画家是齐格蒙特·瓦里舍夫斯基（1897—1936年），他打破了色彩至上的原则，拥有丰富的想象力和极大的幽默感，他玩弄惯例传统，创作了很多大师杰作的模仿画，也受到了平民大众媚俗作品的启发，比如从《战马上的约瑟夫·波尼亚托夫斯基大公》¹⁴⁶（1923年，见插图40）这幅描绘拿破仑战争英雄的幽默肖像画中就不难看出。瓦里舍夫斯基全面的绘画才能很早就显现出来，他在11岁时就被认为是神童。他早年在梯弗里斯（今第比利斯，格鲁吉亚）生活，1920年来到波兰，与俄国未来主义的核心圈子有着合作。这些因素都使艺术家在色彩派群体中显得卓尔不群。

与巴黎委员会对绘画实质的看法不同的是瓦迪斯瓦夫·斯科契拉斯¹⁴⁷和塔德乌什·普鲁什科夫斯基¹⁴⁸，他们从华沙美术学院毕业后，在1925年12月成立了圣路加兄弟会，并于1928年12月在华沙的展览中首次亮相。圣路加兄弟会定位于“手工业-行会组织”，要求成员“必须始终努力使自己的作品达到最高水平”。这些艺术家没有任何宣言或者纲领，他们起初涉



40. 齐格蒙特·瓦里舍夫斯基，《战马上的约瑟夫·波尼亚托夫斯基大公》，1923年。

猎欧洲古代绘画，后来越来越接近德国新即物派¹⁴⁹。该团体主要由塔德乌什·普鲁什科夫斯基大师和他之前教过的一群与他年龄相仿的学生组成，其中比较突出的有波莱斯瓦夫·策比斯¹⁵⁰（1895—1957年）和杨·高塔尔德¹⁵¹（1898—1943年）。策比斯最初的创作可以追溯到俄国的立体未来主义的¹⁵²根源，后来他的绘画中充满了与过去大师对话的温暖情绪，从波兰的民间传统以及意大利的文艺复兴佳作中汲取了



41. 波莱斯瓦夫·策比斯,《会面》,1929—1931年。

灵感。他在回忆非洲之旅题材的画作《会面》(1929/1931年,见插图41)中进行了各种材料的实验,应用了多种肌理效果。高塔尔德为了获得改变,经常花几个星期时间来打磨一幅画,他画得很光滑,用细薄的笔触点画,因此画作往往给人一种如蒙薄雾的印象。他尺寸最大、最令人吃惊的作品是《灰姑娘的童话》(1937年,见插图42)。直到第二次世界大战爆发,兄弟会一直积极活跃于波兰的艺术圈,参加

了几十场国内展览,也曾有作品参加欧洲那些权威的国际展览。

版画艺术在第二共和国时期迎来了快速发展,不仅包括工坊作品,同样也涵盖了实验型和实用型的作品。木刻版画在当时发展得尤为迅猛,瓦迪斯瓦夫·斯科契拉斯(1883—1934年)在波兰创立并普及了这一形式,还将其推广到国外。瓦迪斯瓦夫·斯科契拉斯曾在油画、雕刻和版画领域受过教育。他致力于版画创作和教



42. 杨·高塔尔德,《灰姑娘的童话》,1937年。

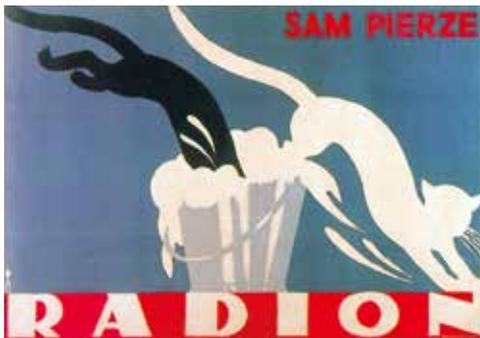
育,发展并推广了根植于波兰民间艺术的木雕画技术,对波兰民间艺术的借鉴要多于日本艺术。因此在他的版画创作中占主导地位的是民间主题——反映居住塔特拉山脉和波德哈莱地区的山民生活的民间故事、传说和习俗。木雕画《强盗的舞蹈—2》(1922年,见插图43)就是一件取材自“塔特拉强盗”系列流行小说,以其主人公为原型创作的作品。他的创作中也有

大量宗教题材的作品,最常见的是圣人的形象画,因为这些主题在19世纪和20世纪初的民间艺术中占主导地位。在1933年他组织了华沙第一届国际木雕画展。他自己的作品也曾在国际画展中得过大奖(其中包括最高奖,巴黎1925年)。

木雕画还在年轻一代艺术家的创作中占据着优势地位,其中的代表人物有斯科契拉斯的学生,如小塔德乌什·切希莱夫



43. 瓦迪斯瓦夫·斯科契拉斯,《强盗的舞蹈—2》,1922年。



44. 塔德乌什·格罗诺夫斯基,《拉蒂奥洗衣粉自己洗》,海报,1925年。

斯基¹⁵³ (1895—1944年) 维多利亚·尤里娅·高雷斯卡¹⁵⁴ (1902—1945年) 等,后者是一位黑白和彩色木雕画大师,惯用高质量的中国纸和日本绉纸进行创作;斯塔尼斯瓦夫·奥斯托亚-赫罗斯托夫斯基¹⁵⁵ (1897—1947年) 创作了纤细精美的木雕画,并获得过许多国家奖项。这些年轻艺术家经常从事工坊版画和实用型版画创

作,还为图书绘制插图,设计报头和藏书票。

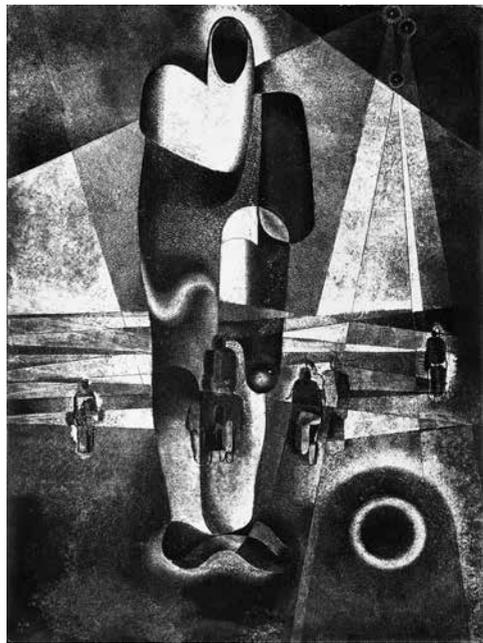
在这一时期涌现出很多从事工坊版画创作的艺术家团体和广告版画艺术家的团体。得益于职业版画家进行的专业创作和包括华沙理工大学毕业生在内的很多建筑师的参与,波兰的广告宣传画得到了繁荣发展。好的广告画主要是旅游方面的,大多出自斯泰凡·诺布林¹⁵⁶之手。

尤其得到高度评价的是塔德乌什·格罗诺夫斯基¹⁵⁷ (1894—1990年, 的广告画《拉蒂奥洗衣粉自己洗》(见插图44)。这位艺术家在1924—1939年间主要在巴黎活动,那里有他的设计工作室,他作为装修设计师为多家著名百货公司做装修设计,“老佛爷”百货公司、春天里百货公司、卢浮宫百货公司、特华卡提百货公司都是他的客户。格罗诺夫斯基的广告画得过许多奖项,其中包括最高金奖,与佐菲亚·斯特雷耶斯卡相似,他也在1925年的巴黎世博会上获过奖,他的广告画在1937年的那一届博览会上战胜了米契斯瓦夫·拜尔曼¹⁵⁸ (1903—1975年) 的《子弹》。拜尔曼也创作宣传广告画和插图,并擅用摄影蒙太奇技术。波兰的摄影蒙太奇大师有米契斯瓦夫·什楚卡、卡齐米日·波德萨德茨基(《维纳斯A》,1933年,见插图45)、雅努什·玛利亚·布热斯基和亚历山大·克日沃布沃茨基等人¹⁵⁹。

卡罗尔·希莱尔¹⁶⁰ (1891—1939年)



45. 卡齐米日·波德萨德茨基,《维纳斯 A》,1933年。© 版权所有 P. LIGIER/ 华沙国家博物馆。

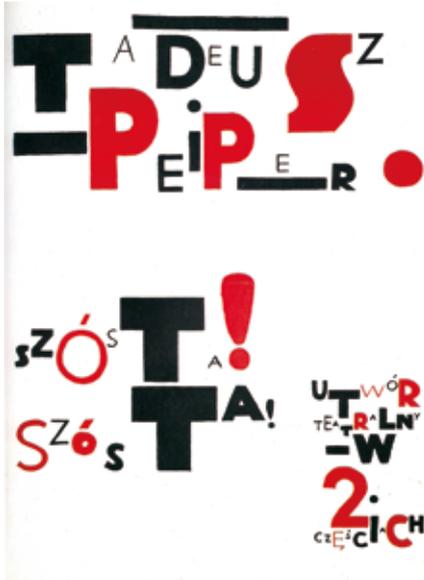


46. 卡罗尔·希莱尔,《带有人像的光感胶板画—XLVI》,1939年。© 罗兹艺术博物馆。

是新的照相制版技术的发明人,该技术将油画、版画和照相元素结合起来(《带有人像的光感胶板画—XLVI》,1939年,见插图46)。波兰的艺术家在现代的凸版印刷术领域也有不俗的成就。瓦迪斯瓦夫·斯特热敏斯基在1930年创造了一套新字母表,可以用来通报信息,但是很难读懂,字母都采用了极为节省空间的几何型的形式,让人联想到视觉密码;他还涉及过功能性印刷的问题。斯特热敏斯基在20年代中期为尤利安·普日波希的诗集《从上面来》¹⁶¹设计了封面和版刻-凸版印刷系统,完全改变了图书艺术的面貌(见

插图47a, b)。

对于20世纪雕塑的发展,波兰最大的贡献是卡塔日娜·科布罗¹⁶²(1898—1951年)的抽象空间概念,如《空间概念—6》(1931年,见插图48),远远超出了对于该技术的传统理解,实现了雕塑中单一空间的理论基础。科布罗和斯特热敏斯基在论文,《空间概念时间空间节奏的计算》(罗兹,1931年)中对抽象空间概念做了阐述。单一空间雕塑与空间相统一,通过薄铁片相互搭接来进行创作,利用数学上的黄金分割比例和相互之间强烈对比的色彩,摒弃实心的雕塑形式。基础色彩



47a. 瓦迪斯瓦夫·斯特热敏斯基，为乌兰·普日波希的诗集《从上面来》设计的封面以及图形和排版印刷系统，1930年。© 罗兹艺术博物馆。



47b. 瓦迪斯瓦夫·斯特热敏斯基，为塔德乌什·佩普的话剧作品《第六！第六！》设计的封面以及图形和排版印刷系统，1930年。



48. 卡特日娜·科布罗，《空间概念—6》，1931年。© 罗兹艺术博物馆

（红、蓝、黄）和灰、白两色的平面相互渗透，形成空间形状。根据科布罗的理论：“雕塑是空间的一部分。因此与空间的联系是它不可分割的基础条件。雕塑不应该是一个封闭的主体结构形式，而应是开放的空间建筑体，其内部空间概念部分与外部空间相连。概念结构上的统一在于节奏。”

为森佩理特工厂惨死的工人所创作的位于克拉科夫拉科维茨基公墓¹⁶³（1937年）的纪念碑雕刻是一件接近抽象主义的，非常完美的艺术品。其作者玛利亚·雅莱玛（1908—1958年）是克拉科夫团体的成员和塔德乌什·康托¹⁶⁴后来的导师。

展现元帅约瑟夫·毕苏斯基¹⁶⁵和军队高官



49. 玛格达莱娜·格罗斯,《日本鹅》,1934年。华沙“兔子场”博物馆。

及政治家形象的最宏伟的雕塑是由奥尔伽·涅夫斯卡¹⁶⁶（在克拉科夫学习，师从拉什奇卡和
在巴黎跟随布德尔学习）和佐菲亚·特日钦斯卡-卡敏斯卡¹⁶⁷（跟随克萨维雷·杜尼科夫斯
基和爱德华·维蒂格¹⁶⁸学习过）这两位女性艺术家创作完成的。涅夫斯卡于1937年在巴黎
举办的现代生活艺术和技术国际展览会上因雕塑作品《鹈鹕》¹⁶⁹而获得金奖。真正在刻画动
物形象上表现出大师成就的是玛格达莱娜·格罗斯¹⁷⁰（1891—1948年，她曾跟随亨利克·库
纳和在佛罗伦萨的弗朗西斯学习），她创作尺寸不大的动物综合雕塑，娴熟地展现它们的动
作和特点（《日本鹅》，1934年，见插图49）。这位雕塑家曾在华沙动物园专门研究过动物



50. 亨利克·库纳,《律动》, 1925年。© P. SAFJAN/ 华沙国家博物馆。



51. 爱德华·维蒂格,《飞行员纪念碑》,1922年完成设计,1934年落成。

的外形和如何饲养动物。

她的导师亨利克·库纳¹⁷¹（1879—1945年）在巴黎受过教育，善于创作圆润的女性形象雕塑，其中最有名的是《律动》（见插图 50）。他创作了几个版本，其中用白色大理石雕刻的一座石像曾在 1925 年巴黎世博会波兰展厅中展出，目前被收藏于波兰共和国驻巴黎大使馆内，还有用青铜浇铸的另一个版本安置在华沙的斯卡雷舍夫斯基公园¹⁷²内。源自巴黎的原始纪念碑古典主义流派的代表是爱德华·维

蒂格（1879—1941 年），他在波兰完成的最著名作品是坐落在华沙的《飞行员纪念碑》（见插图 51），另类地展现了身着飞行服、头戴飞行帽，额头上架着飞行护目镜，放松地倚靠着高高的飞机螺旋桨的空中骑士形象，雕像设计于 1922 年（为纪念一战结束前利沃夫战斗中牺牲的飞行员们），1934 年完成制作。这是一件将古典主义形式与装饰艺术相连的杰作。

现代古典主义雕像在第二共和国的纪念雕塑中占着主导地位。《维尔纽斯的亚



52. 兹彼格涅夫·普罗那什科,《维尔纽斯的亚当·密茨凯维奇纪念像》。档案照片。

当·密茨凯维奇纪念像》¹⁷³（1923年，见插图 52）是该流派最独特的雕塑之一，创作者兹彼格涅夫·普罗那什科¹⁷⁴（1885—1958年）曾经是形式主义的拥护者，作品是在一个木制的模子下完成的，用综合的、几何化的方式刻画了这位有着奉献精神的波兰最伟大诗人的形象。克萨维雷·杜尼科夫斯基（1875—1964年）一直在致力于作品的创新。

在经历了一个多世纪的奴役之后，独立的波兰开始发展建筑雕塑，并将它们应用到最重要的国家权力机构大厦，比如共和国议会圆形大厅的墙顶浮雕（1927—1928年），还有国家经济银行大厦的雕刻装饰（1929—1931年）——这两件作品都是由华沙的杨·什柴科夫斯基¹⁷⁵完成的。

波兰参加了1925年在巴黎举办的装饰艺术和现代工业国际展览会，取得了巨大成功。波兰人赢得了“36个大奖，31个荣誉奖和60个金奖，在内部家具展示部分我们获得了与其他国家相比数量最多的大奖，有6个，在纺织品领域波兰也获得最多奖项（与奥地利并列），7个奖”——如沃伊切赫·亚斯冉波夫斯基所回忆的，“我们那时没有其他选择——我们必须组织自己的生产工厂，不依赖于一筹莫展的流行时尚和经济的投机

倒把……就这样我们在巴黎博展会后一年就成立了‘秩序’艺术家合作社。”¹⁷⁶

华沙美术学校（后来的华沙美术学院）的教授和学生们创建的艺术家协会合作社成立于1926年秋天。其成员除了创始人亚斯冉波夫斯基教授、约瑟夫·查伊科夫斯基教授、卡罗尔·提奇教授和在巴黎获过大奖卡罗尔·斯特雷耶斯基教授之外，还有海莱娜·布科夫斯卡、卢茨延·肯托普夫、杨·库让特科夫斯基和艾莱诺拉·普鲁特斯卡等学生¹⁷⁷，这些人后来都成为了设计界的领军人物。合作社的目标是提升波兰内部设计的水平，提高“纺织制品、木制品、金属制品、玻璃和陶瓷制品的设计水平，追求形式、原材料和制作的完美性”。合作社最初只创作基里姆地毯和提花织物等纺织品，这在整个波兰成为一种流行趋势。很快他们开始从事家具、瓷器、其他工具和织品的设计与制作以及整个室内布置。秩序合作社在华沙、格丁尼亚、卡托维兹等波兰最大的城市里相继开设了自己的商店，很快就受到了官员、工业家和知识分子等各种消费群体的广泛喜爱。秩序合作社在20、30年代转折时期引领了内部装饰的流行趋向和品位，甚至接到为国家机构、领馆、使馆以及部委大厦做整体布置的几个大订单。秩序合作社的风格可以看做是现代化的学院派风格。

卡齐米日·普鲁舍斯基¹⁷⁸（1901—1944年）所设计的家具有着更为创新的模式，

与包豪斯风格相连，还有尤丽亚·凯罗娃¹⁷⁹（1902—1943年）按照装饰艺术风格设计的银质餐具、咖啡具和其他器具，加在一起共有约400件物品（咖啡具，约1935年，茶具套装）。但是最现代化的物品和内饰还是由先锋派的普拉埃森斯团队的建筑师和艺术家设计出来的。

在两次大战之间，巴黎对于欧洲的艺术家来说是最重要的地方。很多年来有几代波兰艺术家在那里从事创作，并取得了很大成功，如：奥尔伽·博兹南斯卡、麦拉·穆泰尔、约瑟夫·潘凯维奇、莫热什·基瑟令、罗曼·克拉什蒂克¹⁸⁰，以及前面提过的戈特里布和扎克等等。塔德乌什·马科夫斯基¹⁸¹（1882—1932）走着自己的创作道路，他是波兰最著名的“天真”儿童画创作大师（比如：《戴花环的小女孩》，约1922年或者《儿童民乐队》，1922年，见插图53）。玛拉卡·万达·豪达谢维驰-格拉波夫斯卡后来以那德雅·莱格爾的名字出名。经过很短的筹备期，她与超现实主义者的朋友诗人杨·布然科夫斯基在巴黎共同出版发行了双语杂志《当代艺术》¹⁸²。

在巴黎活动的还有前面提到过的克萨维雷·杜尼科夫斯基、亨利克·库纳、爱德华·维特格、艾列·那德尔曼¹⁸³等波兰雕塑家。节奏派的成员在巴黎也有不俗的表现，如塔德乌什·格罗诺夫斯基——版画家、杰出的广告画画家和“老佛爷”百



53. 塔德乌什·马科夫斯基，《儿童民乐队》，1922年。© K. WILCZYŃSKI/ 华沙国家博物馆。

货公司的橱窗设计师。与集中在巴黎的先锋派国际圈保持着持续而经常的联系的波兰艺术家有亨利克·斯塔热夫斯基和玛利亚·爱娃·温凯维驰-罗高斯卡¹⁸⁴（还有卡塔日娜·科布罗和瓦迪斯瓦夫·斯特热敏斯基夫妇。犹太人出身的画家延凯尔·阿德莱尔在德国享有很高的声望，在德国办过展览的艺术家还有亨利克·拜尔莱维、米契斯瓦夫·什楚卡、泰莱萨·热诺维尔和“反抗”团体的成员。

1918—1939年间，波兰美术中出现了很多新现象。女性艺术家获得了巨大成功，获得了国家订单，这在欧洲其他国家是非常罕见的。创作兴趣的全面化、艺术态度的多极化如同催化剂，激发着艺术家们的创造性。第二次世界大战（1939—1945年）的爆发打断了波兰艺术的迅猛发展，很多我们在本章提到的艺术家没有经历这场战争，因为他们过早地去世了，而其他，如科布罗和斯特热敏斯基是在二战刚结束后不久离世的。二战结束后波兰边界的变化和国家制度的变更完全改变了波兰当代艺术的面貌。

注 释

1. 民族形式: National Form
2. 若里波日小区: Żoliborz quarter
3. 卡齐米日·托沃奇科: Kazimierz Tołłoczko
4. 塔德乌什·托乌温斯基: Tadeusz Tołwiński
5. 罗姆尔德·古特: Romuald Gutt
6. 鲁道夫·希维尔契斯基: Rudolf Świerczyński
7. 亚历山大·波耶姆斯基: Aleksander Bojemski
8. 马瑞安·康特凯维驰: Marian Kontkiewicz
9. 罗姆尔德·米勒: Romuald Miller
10. 日拉尔杜夫: Żyrardów
11. 普鲁斯科夫: Pruszków
12. 亚兹伽柴夫: Jazgarzew
13. 康斯坦丁·亚基莫维奇: Konstanty Jakimowicz
14. 白斯基德·日维茨基: Beskid Żywiecki Mountains
15. 乌伊索维: Ujsoły
16. 波德哈莱: Podhale
17. 新市场: Nowy Targ
18. 扎马尔斯蒂努夫: Zamarstynów
19. 杨·萨斯-祖布日茨基: Jan Sas-Zubrzycki
20. 斯泰凡·希勒 Stefan Szyller
21. 维隆: Wieluń
22. 扎杨奇库夫: Zajączków
23. 马瑞安·拉莱维奇: Marian Lalewicz
24. 卡托维兹: Katowice
25. 齐格蒙特·扎夫利克: Zygmunt Gawlik
26. 约瑟夫·查伊科夫斯基: Józef Czajkowski
27. 克拉科夫工坊: The Kraków Workshops
28. 佐菲亚和卡罗尔·斯特雷杰斯基夫妇: Zofia and Karol Stryjeński
29. 波兰装饰艺术: Polish Decorative Arts
30. 杨·维特凯维奇-科什契茨: Jan Witkiewicz Koszczyc
31. 圣洛克教堂: St. Rochus's Church
32. 斯坦尼斯瓦乌夫: Stanisławów
33. 伊万诺-弗兰科夫斯克: Ivano-Frankivsk
34. 斯坦尼斯瓦夫·特来拉: Stanisław Trela

35. 路德维克·沃伊蒂奇科: Ludwik Wojtyczko
36. 芭芭拉和斯坦尼斯瓦夫·布鲁卡斯基夫妇:
Barbara and Stanisław Brukalski
37. 海莱娜和西蒙·西库斯夫妇: Helena and
Szymon Syrkus
38. 波赫丹·拉海特: Bohdan Lachert
39. 约瑟夫·夏纳伊查: Józef Szanajca
40. 普拉埃森斯: Praesens (拉丁文)
41. 若里波日: Żoliborz
42. 萨斯卡·坎帕: Saska Kępa
43. 拉科维茨: Rakowiec
44. 波莱谢-康斯坦丁诺夫斯基: Polesie
Konstantynowskie
45. J. 白尔里奈尔: J. Berliner、J. 乌卡希克:
J. Łukasik、M. 斯沃斯卡: M. Słońska、W. 舍莱舍夫
斯基: W. Szereszewski
46. 艾乌斯塔希·赫米莱夫斯基: Eustachy
Chmielewski
47. 斯蒂凡·布雷瓦: Stefan Bryła
48. 斯蒂凡·科兹沃夫斯基: Stefan Kozłowski
49. “英国保诚保险公司”: Prudential
50. 马尔钦·维恩费德: Marcin Weinfeld
51. 艾德伽尔·诺维斯: Edgar Norwerth
52. 莱昂·迪茨·德-阿尔玛: Leon Dietz d'Arma
53. 约瑟夫·卡班: Józef Kaban
54. 罗曼·费林斯基: Roman Feliński
55. 亚当·昆采维奇: Adam Kuncewicz
56. 塔德乌什·延热耶夫斯基: Tadeusz
Jędrzejewski
57. 地克霍夫-维德曼公司: Dyckerhoff & Widmann
58. 波赫丹·普涅夫斯基: Bohdan Pniewski
59. 莫科托夫区: Mokotów
60. 弗朗西斯·克日夫达-波尔科夫斯基:
Franciszek Krzywda-Polkowski
61. 耶日·维什比茨基: Jerzy Wierzbicki
62. “商业化的现代主义”: commercialized
Modern Style / commercialized modernism
63. “奢华大楼”: Luxurious Tenement Houses
64. “维德尔之家”: (Jan) Wedel Tenement

65. 尤琉什·茹拉夫斯基: Juliusz Żurawski
66. 纳鲁托维奇大街: Narutowicz Street
67. 塞克图斯卡大街: Sykstuska Street
68. 罗曼·皮特罗夫斯基: Roman Piotrowski
69. 波兰航海者之家: Polish Seaman's House
70. B. 达缅茨基: B. Damiński
71. T. 谢奇科夫斯基: T. Sieczkowski
72. S. 齐沃夫斯基: S. Ziłowski
73. “舰风格”: ship style
74. “流线型风格”: streamline style
75. “现代主义的流线型”: Streamline Moderne
76. 齐格蒙特·普拉泰-兹白尔克: Zygmunt Plater-Zyberk
77. 柴斯瓦夫·波拉蒂斯基: Czesław Boratyński、
爱德华·克莱斯莱尔: Edward Kreisler、鲍莱斯瓦夫·施米特: Bolesław Schmidt
78. 卡罗尔·斯哈耶尔: Karol Schayer
79. 柴斯瓦夫·普日贝尔斯基: Czesław Przybylski
80. 米莱茨: Mielec
81. 斯塔拉霍维采: Starachowice
82. 拉多姆: Radom
83. 皮奥基: Pionki
84. 尼斯科: Nisko
85. 斯塔劳瓦-沃拉: Stalowa Wola
86. 伊斯泰布纳: Istebna
87. 雅德维加·多布日斯卡: Jadwiga Dobrzyńska
88. 齐格蒙特·沃波达: Zygmunt Łoboda
89. 热盖斯图夫: Żegiestów
90. “维克托”度假村: Sanatorium “Wiktor”
91. 斯蒂凡·特沃科夫斯基: Stefan Tworkowski
92. 克雷尼查: Krynica
93. “祖国”度假村: Sanatorium “Patria”
94. 普涅夫斯基: (Bohdan) Pniewski
95. 马切伊·诺维茨基: Maciej Nowicki
96. “波兰表现主义”: Polish Expressionism
97. 形式主义: Formism
98. 蒂图斯·契热夫斯基: Tytus Czyżewski、安

- 杰伊和兹彼格涅夫·普罗那什科兄弟: Andrzej and Zbigniew Pronaszko、斯坦尼斯瓦夫·伊格纳采·维特凯维奇: Stanisław Ignacy Witkiewicz、莱奥·赫维斯泰克: Leon Chwistek、奥古斯特·扎莫伊斯基: August Zamoyski
99. 《源泉》: “Zdrój” (Spring)
100. “反抗”: “Bunt” (Revolt)
101. 《未来主义者》: Formists
102. “纯形式”: Pure Form
103. 《风暴》: “Der Sturm” (德文)
104. 《行动》: “Die Aktion” (德文)
105. 斯坦尼斯瓦夫·库比茨基: Stanisław Kubicki
106. 玛尔伽莱特·库比茨基: Margarete Kubicka
107. 尤格·伊迪什: Jung Idysz (Young Yiddish)
108. 莫热什·布罗德德尔松: Mojżesz (Moise) Broderson
109. 杨凯尔·阿德莱尔: Jankel Adler
110. 马莱克·什瓦莱茨: Marek Szwarc
111. S.I. 维特卡采肖像画公司: The S.I. Witkiewicz Portrait Painting Company
112. 《玛利亚·格罗斯玛诺娃的肖像与自画像》: Maryla Grossman
113. 卢多米尔·斯兰齐斯基: Ludomir Sierdziński
114. 波兰节奏派艺术联合会: Society of Polish Artists “Rhythm”
115. 艾乌盖纽什·扎克: Eugeniusz (Eugène) Zak
116. 莱奥波德·戈特里布: Leopold Gottlieb
117. 迭戈·里维拉: Diego Rivera
118. 戈登·克雷格: Gordon Craig
119. 安德烈·萨尔蒙: André Salmon
120. 罗姆尔德·卡米尔·维特科夫斯基: Romuald Kamil Witkowski
121. 佐菲亚·斯特雷耶斯卡: Zofia Stryjeńska
122. 《逾越节》: Passover (or Pesach)
123. 结构主义: Constructivism
124. 亨利克·拜莱维: Henryk Berlewi、卡塔日娜·科布罗: Katarzyna Kobro、亨利克·斯塔热夫斯基: Henryk Stażewski、瓦迪斯瓦夫·斯特热敏斯基: Władysław Strzemiński、米契斯瓦夫·什楚卡: Mieczysław Szczuka、泰莱萨·热诺维卢夫纳:

- Teresa Żarnowerówna
125. 维托尔德·卡鲁克什提斯: Witold Kajruksztis
126. 亨利克·拜莱维: Henryk Berlewi
127. 暴风雨: Der Sturm (德文)
128. “机械结构”: Mechanofacture
129. 《绘画中的单一空间》: Unism in Painting
130. 亨利克·斯塔热夫斯基: Henryk Stażewski
131. 纯粹主义: Purism
132. 新造型主义: Neoplasticism
133. 阿梅德·奥占芳: Amédée Ozenfant (法文)
134. 查尔斯·艾杜亚·詹努勒: Charles Edouard Jeanneret
135. 尤利安·普日波希: Julian Przyboś
136. 杨·布然科夫斯基: Jan Brzękowski
137. “国际现代艺术收藏”: International Collection of Modern Art
138. 罗兹城市博物馆: Municipal Museum in Łódź
139. 纽约现代艺术博物馆: New York Museum of Modern Art
140. “阿尔泰斯”艺术家团体: Society of Artist “Artes”
141. 克拉科夫团体: Grupa Krakowska (Kraków Group)
142. 亨利克·斯特勒格: Henryk Streng、马莱克·弗沃达尔斯基: Marek Włodarski、罗曼·谢尔斯基: Roman Sielski、玛尔格特·莱伊赫-谢尔斯卡: Margit Reich-Sielska、亚历山大·克日沃布沃茨基: Aleksander Krzywobłocki
143. 约纳什·斯泰恩: Jonasz Stern、萨莎·布龙德尔: Sasza Blonder、莱奥波尔德·莱维茨基: Leopold Lewicki、玛利亚·雅莱玛: Maria Jarema、亨利克·维钦斯基: Henryk Wiciński
144. 色彩派: Colorism (Polish Post-Impressionism)
145. 杨·策彼斯: Jan Cybis、约瑟夫·查普斯基: Józef Czapski、阿图尔·那赫特: Artur Nacht、那赫特-萨姆波尔斯基: Nacht-Samborski、塔德乌什·波特沃罗夫斯基: Tadeusz Potworowski、齐格蒙特·瓦里舍夫斯基: Zygmunt Waliszewski
146. 《战马上的约瑟夫·波尼亚托夫斯基大公》: (prince) Józef Poniatowski
147. 瓦迪斯瓦夫·斯科契拉斯: Władysław

Skoczylas

148. 塔德乌什·普鲁什科夫斯基: Tadeusz Pruszkowski
149. 新即物派: Neue Sachlichkeit (德文)
150. 波莱斯瓦夫·策比斯: Bolesław Cybis
151. 杨·高塔尔德: Jan Gotard
152. 立体未来主义: Cubo-Futurism
153. 小塔德乌什·切希莱夫斯基: Tadeusz Cieślowski Jr.
154. 维多利亚·尤里娅·高雷斯卡: Wiktoria Julia Goryńska
155. 斯塔尼斯瓦夫·奥斯托亚-赫罗斯托夫斯基: Stanisław Ostoja-Chrostowski
156. 斯泰凡·诺布林: Stefan Norblin
157. 塔德乌什·格罗诺夫斯基: Tadeusz Gronowski
158. 米契斯瓦夫·拜尔曼: Mieczysław Berman
159. 米契斯瓦夫·什楚克: Mieczysław Szczuka、卡齐米日·波德萨德茨基: Kazimierz Podsadecki、雅努什·玛利亚·布热斯基: Janusz Maria Brzeski、亚历山大·克日沃布沃茨基: Aleksander

Krzywoblocki

160. 卡罗尔·希莱尔: Karol Hiller
161. カタ日娜·科布罗: Katarzyna Kobro
162. 拉科维茨基公墓: Rakowicki Cementary
163. 塔德乌什·康托: Tadeusz Kantor
164. 约瑟夫·毕苏斯基: Józef Piłsudski
165. 奥尔伽·涅夫斯卡: Olga Niewska
166. 佐菲亚·特日钦斯卡-卡敏斯卡: Zofia Trzcńska-Kamińska
167. 爱德华·维蒂格: Edward Wittig
168. 玛格达莱娜·格罗斯: Magdalena Gross
169. 亨利克·库纳: Henryk Kuna
170. 斯卡雷舍夫斯基公园: Skaryszew Garden
171. 《维尔纽斯的亚当·密茨凯维奇纪念像》: Adam Mickiewicz, Wilno (Wilno, Vilnius)
172. 兹彼格涅夫·普罗那什科: Zbigniew Pronaszko
173. 杨·什柴科夫斯基: Jan Szczepkowski
174. “秩序”艺术家合作社: Society of Artists

“Ład” (Order)

175. 海莱娜·布科夫斯卡: Helena Bukowska、卢茨延·肯托普夫: Lucjan Kintopf、杨·库让特科夫斯基: Jan Kurzątkowski、艾莱诺拉·普鲁特斯卡: Eleonora Plutyńska

176. 卡齐米日·普鲁舍斯基: Kazimierz Prószyński

177. 尤丽亚·凯罗娃: Julia Keil

178. 奥尔伽·博兹南斯卡: Olga Boznańska、麦拉·穆泰尔: Mela Muter、莫热什·基瑟令: Mojżesz Kisling、罗曼·克拉什蒂克: Roman Kramsztyk

179. 塔德乌什·马科夫斯基: Tadeusz Makowski

180. 《当代艺术》: “L'Art Contemporain” (法文)

181. 艾列·那德尔曼: Elie Nadelman

182. 玛利亚·爱娃·温凯维驰-罗高斯卡: Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska





Chapter 12

第十二章

1945 年以后的 美术

彼得·马尔齐纳克（建筑）

Piotr Marciniak

安娜·马尔科夫斯卡（绘画、雕塑、新媒体艺术）

Anna Markowska

波兰共和国是第二次世界大战参战国中人员伤亡最大、物质损失最严重的国家。然而二战的结束却成为整个国内艺术生活发生根本性改变的分界线，这不仅是因为二战给国家带来了巨大创伤，还因为政治制度的改变。这一改变是因美国、英国和苏联这几大帝国在德黑兰会议（1943年）和雅尔塔会议（1945年）的协议而确定下来的，既未通知波兰，也未征得波兰的同意。会议的结果使波兰从德国的占领下解放出来，但成为苏联的卫星国，完全依附于这个强大的邻居，并不能算是一个真正独立的波兰国家。各大帝国完全忽视了这样的事实：波兰是第一个不向纳粹德国让步的国家，首先为捍卫自己的独立而与德国开战——从1939年9月1日开始（这也是第二次世界大战的开始），从9月17日开始又与和德国结成同盟并从东部进攻波兰的苏联展开战斗。自1939年开始的波兰保卫战最终以波兰被德国和苏联瓜分而结束，而1945年德国投降后，波兰的全部国土又成为苏联的

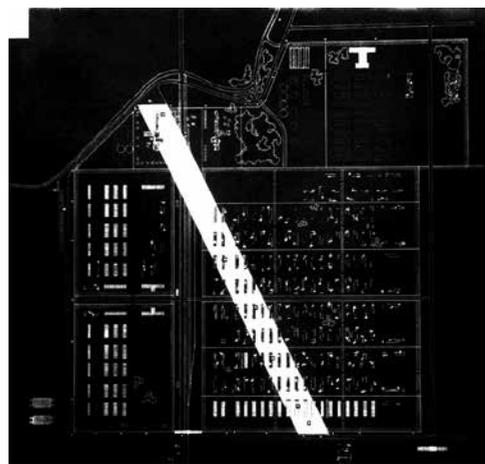
势力范围。

雅尔塔会议的决定导致了波兰边境的变化。国家领土被苏联划去了48%。东部地区（包括利沃夫和维尔纽斯）被划给苏联，西部地区（包括弗罗茨瓦夫和什彻青）被并入波兰。这一改变造成了战后的人口大迁徙，不仅是波兰人从原属于波兰（被划给苏联）的东部地区迁入内地，还有原来居住在所谓被德国“获得的”波兰西部地区（而今划归波兰）的德国人迁出。国家的政治制度发生了改变，由共产党领导政权。随着国家财产的国有化，大多数的固定资产从私人所有者手中被收走，国家成为它们的唯一处置者和投资者。

1945年之后波兰开始重建被炸毁的首都——英雄般的华沙，它几乎被德国占领者夷为平地。波兰失去了利沃夫这座战前位于波兰国境内的大都市，而弗罗茨瓦夫和什彻青这两座战前属于德国的城市（布勒斯劳和斯德丁），以及战前曾是自由市的格但斯克则被划入了波兰。战争在

波兰领土上留下了欧洲最大的墓地，因为这里曾有多座由第三帝国建立的集中营，例如：奥斯维辛-比克瑙¹、贝乌热茨²、特雷布林卡³、索比堡⁴等，这些集中营被用于大规模屠杀，其对象不仅有政治上的敌人，还有从整个欧洲运来的所谓“低等种族”。大批波兰人、犹太人、吉普赛人、俄罗斯人和许多其他民族的人在这里惨遭屠戮。

战后波兰人建立了很多纪念性的场所，还有之前从未有过的博物馆类型——殉难博物馆。奥斯维辛和马伊达内克最先建起了这一类型的博物馆。波兰还组织了纪念碑设计大赛。例如在1957—1958年间就曾举办过奥斯维辛-比克瑙集中营纪念碑国际比赛。评委会主席是英国著名的雕塑家亨利·摩尔，一等奖颁给了雕塑设计《纪念碑——道路》的作者——由奥斯卡·汉森、耶日·亚努什凯维奇和尤利安·帕乌卡组成的波兰设计团队（见插图1）。这个设计没有形成一个单独的雕塑形式，而是遵循了被称为“汉森开放形式”⁵的理念，主张纪念碑应该在集中营区域内，他们设计了一条穿过集中营的柏油马路，在保障对空间的干扰程度被降到最低的同时，在视觉上获得了以原始姿势消除心灵冲突的效果。艺术家们还建议，时间也是构成纪念碑的元素之一，通过植物随着时间的流逝而生长的过程使死亡集中营的可耻形式不再固化。



1. 奥斯卡·汉森、耶日·亚努什凯维奇和尤利安·帕乌卡，《纪念碑——道路》，奥斯维辛-比克瑙集中营纪念碑设计，1957—1958年。

尽管这个设计最终没有实现，但它仍是波兰最著名的杰作之一，它成功实现了艺术家们艺术个性表达的最小化，通过揭开事实的本来面目，展现本真状况。以这样的方式展示出来的景观——就如同是众人的痛苦与灾难的见证者——被视为一个开放的伤口。

建 筑

波兰在战争期间蒙受了巨大损失，最大的几座城市都遭到了轰炸。遭受破坏最严重的是首都，在1944年华沙起义失败之后，华沙几乎被完全夷为平地，其他几大城市受损程度也达到80%。几十万



2. 重建后的华沙老城。

座建筑被破坏或炸毁。波兰在 1945 年做了一个英勇的决定：要按照历史原貌重建城市。在保留下来的设计基础上重建了华沙、格但斯克、波兹南、什彻青和弗罗茨瓦夫的老城部分。同样在 1945 年，首都重建办公室在华沙成立，这是一个拥有 1500 多人的机构，集中了一群最杰出的专家和设计师。最早实现的壮观工程之一是与战前的“功能性华沙”构想有关，于 1947 年完工的连接了华沙维斯瓦河左岸和右岸地区的 W-Z 线路。为了保护城

市中心的历史遗迹，修建这条线路时在城市古迹部分的地下修建了隧道。重建古迹部分（主要是华沙老城区）的最终形式问题曾引发激烈的争论。当时扮演主要角色的是杨·扎赫瓦托维奇⁶（1900—1983 年）和彼得·别甘斯基⁷（1905—1986 年）等著名建筑师和教授，他们支持重建古迹建筑和城镇化体系，恢复城市建设的连续性。按照历史原貌重建古迹的构想最终取得了胜利，依赖于尚存的影像信息所记录的建筑原本外观，这些历史建筑在炸

毁的废墟上被就地重建起来（见插图2）。其后的几年内，还先后重建了国王大道和瓦津基公园。

格但斯克、波兹南、弗罗茨瓦夫、什切青、比亚韦斯托克、格鲁琼兹、莱格尼察等波兰大城市和其他许多中小城市也都遭受了严重破坏。它们中的大部分决定重建城市，重建的基本标准同样是恢复历史原貌。但遗憾的是，有些建筑缺乏具体的影像资料做参照，因此只能按照历史风格重新设计和建造这些找不到历史样板的建筑。

格但斯克“主城”的建筑群被划为居住区，“长市场”历史建筑群也被重建起来。该建筑群的设计者们是由当时的格但斯克副市长——建筑师瓦迪斯瓦夫·柴尔内⁸（1899—1976年）领导的，设计者们认为应该清除掉居住区内部那些保留着历史外观装饰的战前建筑。在弗罗茨瓦夫和波兹南也采取了类似的做法，弗罗茨瓦夫的重建是由艾德姆德·马瓦豪维奇⁹（1925—）领导的，建筑师兹彼格涅夫·杰林斯基¹⁰（1907—1968年）和古迹修复师亨利克·康杰尔¹¹（1931—）积极参与了波兹南的重建。

除了重建历史区域的规划之外，当然也建设了很多新建筑和城市建筑群。第一批战后建设的华沙居民区的设计者们在很大程度上运用了两次世界大战之间这二十年的先锋派模式，尤其是“华沙居民

合作社”的小区回归了住宅小区建筑的传统。在这些小区中，建筑排列松散，建筑外观风格多样，绿地的作用得以凸显，这些都接近于英式花园城市的传统布局。同时设计者们认为，这才是具有良好人文环境，适合市民生活的模板小区。

海莱娜（1900—1982年）和西蒙·西库斯（1893—1964年）夫妇最重要的贡献之一就是在50年代运用上述原则设计建设的库乌居民区¹²。当时，这对夫妇阐述了现代居民住宅小区的原则：住房的结构和布局是住宅小区的关键，建筑师的社会责任感至关重要。

在新的公众用途的建筑物中出现了诸多实验性、探索性的表达。它们中有很多是与西欧建筑中最优秀的传统相连的，在国内也获得了巨大认可。由兹比格涅夫·伊纳托维奇¹³（1906—1995年）和耶日·罗曼斯基¹⁴（1909—1968年）于1948年设计的华沙的“儿童”百货商场¹⁵、由马莱克·莱卡姆¹⁶（1909—1983年）设计的，有着特殊的旋转形式的波兹南“圆形大厦”百货商场¹⁷（见插图3，完工于1954年）无疑是比较典型的例子。还有一些公共机构大厦，如由罗姆尔德·古特（1888—1974年）设计的有着“风车”结构的国家统计局建筑等。文化机构的建设成为尝试独特形式的重要机会，其中比较特别的有建于1950年的华沙“莫斯科”电影院（卡齐米日·马尔柴夫斯基¹⁸、



3. 马莱克·莱卡姆，波兹南“圆形大厦”百货商场，1954年。



4. 列夫·卢德涅夫，华沙科学文化宫，1955年。摄影：M. BIAŁEK。

斯泰凡·普托夫斯基¹⁹），以及霍茹夫的西里西亚文化和休闲公园内于1955年投入使用的天文馆（兹比格涅夫·索拉瓦²⁰）。

1949年，国家根据苏维埃体制下的五年规划，描绘了经济发展的新前景。而在第二年通过的六年计划决定快速实现工业化，尤其是大力发展重工业。当时的波兰引入了斯大林的社会主义模式，在这种模式下每一个领域都要完全服从社会主义思想理论。同样在1949年，国家公布了建筑新风格的原则，即所谓的“社会主义的现实主义”。在城市规划和建筑上的首要原则是新建的建筑群、居民区和住宅建筑的形式都要与当地的建筑传统和已存的历史形式相联系。建筑要符合“形式上的国家性和内容上的社会主义性”，要同时成为与世界主义、建构主义、形式主义斗争的思想阵地。其中一个显而易见的前提就是吸收苏维埃建筑和城市规划的学说，运用苏维埃建筑师的经验打造国家建筑形式的样板。当时投资的建筑带有明显的宣传特征。完工于1955年的科学文化宫是最壮观的新风格例子之一，也是华沙中心最高的建筑。这座苏维埃建筑师列夫·卢德涅夫根据莫斯科的建筑样板建造的科学文化宫是融合了社会主义和波兰历史主义风格的产物。高达237米的文化宫到今天依然是波兰最高的建筑，对许多人来说它也是苏维埃统治波兰的象征（见插图4）。



5. 斯塔尼斯瓦夫·杨科夫斯基、杨·克诺赫、约瑟夫·希伽林以及齐格蒙特·斯顿皮斯基，华沙的元帅居民区，1950—1952年。档案照片。

其后的社会主义城市规划又回归了紧凑型城市的思路，同时远离了建造社区的构想。在新的构想下建成了专门给工人居住的区域，城市中心成为历史、政治和艺术中心。最好的例子是华沙的元帅居民区²¹（1950—1952年），其设计者斯塔尼斯瓦夫·杨科夫斯基²²、杨·克诺赫²³、约瑟夫·希伽林²⁴和齐格蒙特·斯顿皮斯基²⁵因此还获得了国家艺术奖。这组宏大的建筑群有着明显的中轴结构，宽阔的街道构

成了中轴线，其核心是一座广场，广场上的建筑带有颇具历史感的外观和细节（见插图5）。在波兰的其他城市也同样建成了类似的区域，但规模小得多，例如由罗曼·图尼科夫斯基²⁶设计，建于1956年的弗罗茨瓦夫科希秋什科居民区，还有始建于50年代的波兹南黑波里特·采盖尔斯基小区²⁷（米罗斯瓦娃·多布冉斯卡²⁸）等。

卫星城诺瓦·胡塔²⁹最好地表达了居住建筑的新风格，同样也反映了社会的



6. 耶日·赫雷涅维茨基、马莱克·莱卡姆、柴斯瓦夫·拉耶夫斯基，“人民波兰十周年纪念体育场”，1955年（今已不存在）。档案图片。

变革。这座卫星城建在波兰故都克拉科夫附近，是“列宁”大型炼钢厂（目前为“塔德乌什·森吉米尔”炼钢厂）的配套居民区。构思并设计这一建筑群的设计师塔德乌什·普塔希茨基³⁰（1908—1980年）将巴洛克传统风格的广场与从中心向四周辐射的街道相连，居住区由自由分布的带有古典主义装饰细节的建筑物组成。

新建筑对传统主义纲领有着多样化的表达方式。有的建筑充满了历史典故，与宣传性的雕塑外观相联系，如50年代末建成的罗兹歌剧院、比得哥什的音乐厅和很多大学的建筑。还可以找到温和地与现代主义相连的建筑，例如位于华沙的波兰统一工人党中央委员会大楼，其设计者是瓦茨瓦夫·克维舍夫斯基³¹（1910—2000年）、耶日·莫克日斯基³²（1909—1997年）和艾盖纽什·维日比茨基³³

（1909—1991年）。还有位于凯尔采和热舒夫的党部所在地的历史风格建筑，以及位于弗瓦迪斯瓦沃沃³⁴的折中主义的“渔民之家”³⁵大楼（耶日·扎莱姆巴³⁶）等。1955年，“人民波兰十周年纪念体育场”³⁷的建成是那个时期最重要的事件之一，这座体育场今日已不复存在。体育场有着简单的主体结构，其圆形结构设计成功地与战前功能主义传统相连（耶日·赫雷涅维茨基³⁸、马莱克·莱卡姆、柴斯瓦夫·拉耶夫斯基³⁹）（见插图6）。

发生于1956年6月的波兹南工人抗议活动成为社会变革的催化剂之一，在经历了党内的派系之争和对六年计划的不满之后，波兰人民支持瓦迪斯瓦夫·哥穆尔卡取得了政权。他上台后，改善了国家与教会的关系，取消了在公众生活中运用恐怖主义的卑劣手段。放弃了在文化和艺术上运用社会主义的现实主义风格的强制要求，提高了波兰人民的生活水平。哥穆尔卡题为《论波兰的社会主义道路》的声明给波兰带来了短暂的政治解冻，然而并没有改变政权制度和残酷的法制体系。在接下来的几年计划中，经济生活的节奏明显加快，国家强行大力发展重工业建设，而人民生活水平却没有得到提高。1956年在华沙召开的波兰全国建筑师大会，放弃了社会现实主义建筑原则，呼吁回归现代建筑和继续战前的现代主义主题。工业的发展使居民住房和

公共设施投资增加，城市化进程也随之加速。在50年代末颁布了所谓的“住房新政策”，允许合作社自行做出独立的投资决定。新城市和新的居住区域开始出现。社会的变革给建筑界带来了极大的活力，为建筑上的现代主义写入世界流行趋势提供了机会。在这一时期，组装技术和联排结构占主导的解决方案获得极大普及，尤其在居住建筑领域。社会现实主义原则的放弃，为建筑界寻求新的美学和结构模式提供了可能。

60年代初，在城市规划中运用基于功能主义和《雅典宪章》思想的“新思维”的呼吁开始在波兰出现。根据这些原则，市中心的规模应受到限制，市中心仅需满足实质性、关键性的服务需求，而居住功能应在单独的大型居住区来实现。战后波兰的许多城市都建设了大型居民住宅区，但波兰对住房的需求还非常巨大，仅60年代就需要新建180万间以上的住房，这就造成居民住宅区对整个城市建筑规划的影响越来越大，住宅建筑的形式也需最终确定。基于社会平等的思想，当局试图对居民住宅建设实行产业化，由中央颁布法令规定来解决住房问题，实现社会平等。此时当局决定委托住房合作社充当投资者的角色，这为住房的空间结构形式带来了更大的多样性，同时也进一步提高了住房设计标准。打造社区的思想被再次提出。每一个居住社区都应该配备



7a. 海里纳·斯基涅夫斯卡，萨迪·若里波尔斯凯小区。档案图片。



7b. 海里纳·斯基涅夫斯卡，萨迪·若里波尔斯凯小区设计图纸。

教育、养育、运动和娱乐等方面的基础设施，这成为人民在社会主义现实中唯一虔诚的愿望。新技术的引入，主要是大面板的运用，决定了建筑的尺寸大小不再受到限制，建筑的规模完全取决于技术解决方案的实施。

完美的居住社区出现了。符合未来居民的需求，具有合理规模的完美社区例子是海里纳·斯基涅夫斯卡⁴⁰（1921—2011年）设计的“萨迪·若里波尔斯凯”小区⁴¹。这位杰出的设计师是华沙理工大学的教授、众议员，在设计中她运用了在斯



8. 兹基斯瓦夫·皮沃瓦契克、莱格纳·帕乌娃和耶日·施米特，波兹南的“拉塔耶”小区。档案图片。

堪的纳维亚时积累的实践经验。小区是由多层的塔楼构成的，这些塔楼分布在之前就已经存在的绿地之间，小区的设计与社区构想相连，包含了弹性的住宅结构和楼与楼之间舒适的空间（见插图 7a, b）。由于受到资金和法令规定的限制，如此舒适的楼间距在实践中是难得一见的。而常见的是在快速发展的城市中建造的一片能容下数万人居住的大型住宅区。建造在城市郊区的如此大型的住宅区出现在波兰大多数城市中，以其紧凑的特点不可恢复地破坏了城市规划的清晰结构。

与当时大多数国家设计办公室“城市设计”项目下的住宅设计一样，位于波兹南的“拉塔耶”⁴²小区也是按照这一设计基础建造的住宅小区之一，目标居住人口 14

万人，其设计师是兹基斯瓦夫·皮沃瓦契克⁴³、莱格纳·帕乌娃⁴⁴和耶日·施米特⁴⁵。城市规划体系和楼间距是依据施工可能性来确定的，施工受到起重机悬臂的最大操作直径的限制，而大面板技术的应用则完全依赖于预制组件（见插图 8）。对城市规划和建筑中的新思维模式造成极大影响的不仅是“大型装配技术”，还有包含苏联意识形态的建设方案。位于卡托维兹的“超级大单元”是一个有趣的例子，这座将勒·柯布西耶的马赛公寓中应用的理念与苏联的集体主义原则结合起来的建筑能容纳 3000 人居住（米柴斯瓦夫·克鲁尔⁴⁶），它与法国原型建筑一样，有完全体现了服务纲领的内部配套商场。

在很多情况下，建造新的居民住宅区

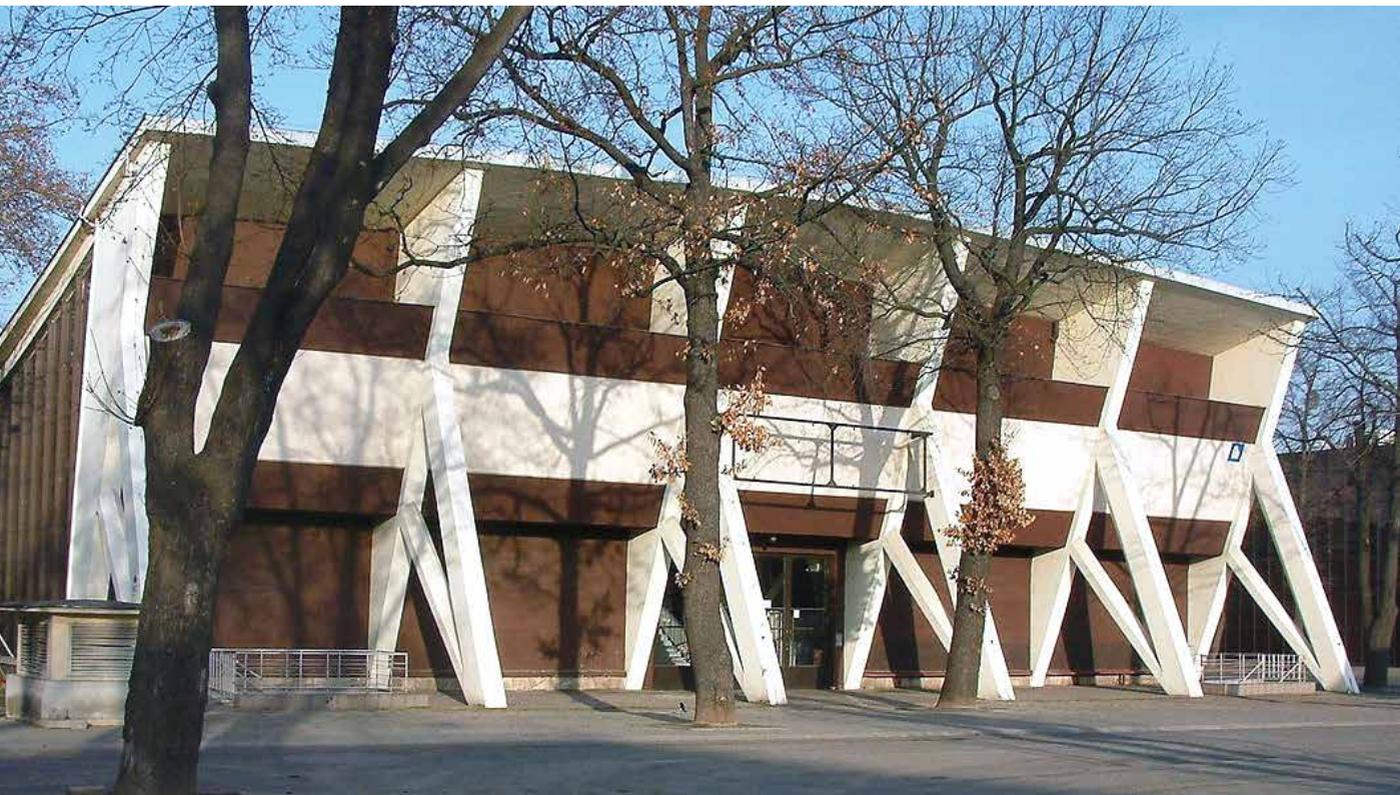
是为了适应快速发展的工业生产，波兰史无前例的最大规模的城市“新蒂契”⁴⁷由此诞生。“新蒂契”位于波兰工业化程度最高的区域——上西里西亚地区。城市的设计是基于设计比赛的结果，胜出者是一对设计师夫妇：汉娜·阿达姆柴夫斯卡-维伊海特⁴⁸（1920—1996年）和卡齐米日·维伊海特⁴⁹（1912—1993年）。夫妇二人都是杰出的人物——建筑师、城市规划师和教育家，他们最初的职业生涯是与华沙理工大学建筑系相联系的。这座城市的建设始于1950年，其建筑构思已经演变变得偏离了社会现实主义的美学，在60年代最终获得了现代主义的表达。这座住宅新城空间结构清晰，带有中轴对称的体系结构和水晶状的结构元素，在优美的绿地上分布着一栋栋住宅建筑。“新蒂契”是当时现代主义风格城市的样板，使新的思想理念形成于设计师们的意识中。

奥斯卡·汉森⁵⁰的作品无疑对社会空间新建的城市建筑群（和整个城市）的实现产生了巨大影响，尤其是他的“开放形式”概念。汉森出生于赫尔辛基（1922—2005年），是挪威百万富翁的后代，波兰的建筑师、理论家及画家，编写了关于未来城市发展的城市规划构想，被称为“连续线性系统”⁵¹（LSC）。他在位于卢布林的“斯沃茨基”小区⁵²和华沙的“普日楚韦克·格罗豪夫斯基”⁵³小区实践了他的建筑构想，同时兼顾了住房内部的

功能性和多样性。

建筑师们发现，政府强制推行的现代化模板与他们寻求的新形式表达十分接近，因此这种模板在他们设计的现代主义形式的建筑中有着充分的表现。50年代末在公共设施的建筑中明显地出现了有趣的、有时是实验性的结构，比如在华沙的“苏派尔萨姆”⁵⁴大型食品超市建筑中运用了有趣的、没有外部提升而两侧向上吊起的结构，其设计者是马切伊和爱娃·克拉辛斯基夫妇⁵⁵、耶日·赫雷涅维茨基⁵⁶、结构师安杰伊·茹拉夫斯基⁵⁷和瓦茨瓦夫·扎莱夫斯基⁵⁸。

在探寻和实验的精神指引下，展览建筑得到了发展，主要服务于波兰在国外的宣传推广。参加在国外举办的展览是全面展示波兰设计师的大好机会。为1958年在布鲁塞尔举办的世博会准备波兰展厅的工作是进行创作实践的最早的机会之一，耶日·索乌坦⁵⁹（1913—2005年）、兹比格涅夫·伊纳托维奇（1906—1995年）和瓦茨瓦夫·扎莱夫斯基（1917—）为此设计了一个现代化的、镂空的、带有广阔的空间结构的屋顶。在其后的圣保罗和伊兹密尔的展览会上，可以看到由佐菲亚和奥斯卡·汉森夫妇⁶⁰及莱赫·托马舍夫斯基⁶¹设计的波兰展厅，其屋顶运用了轻型结构，悬挂了织物。在国外大获好评的是1955年的大马士革国际博览会上的波兰展厅“热带”⁶²（展厅设计者是耶



9. 约瑟夫·延德热查克，波兹南国际展销会，17号展厅。波兹南国际展销会档案图片。

日·索乌坦、兹比格涅夫·伊纳托维奇；结构设计者是瓦茨瓦夫·扎莱夫斯基），还有在利比亚的黎波里1961年国际展会上由耶日·罗曼斯基和安杰伊·什维科夫斯基⁶³设计的能多次使用的展厅。

在国内，波兹南国际展销会发展得非常迅猛，被称为“塔尖”⁶⁴的11号展厅成为了展销会的象征，其作者鲍莱斯瓦夫·施米特⁶⁵（1908—1995年）在设计中参考了著名的上西里西亚“汉森·波尔兹

格”塔的基座。许多新展厅以有趣的结构构思脱颖而出，尤其是由波兹南设计师约瑟夫·延德热查克⁶⁶（1924—1999年）设计的17号展厅，这是一项非常大胆的设计，它采用了有60米跨度的悬挂结构的屋顶（见插图9）。

50—60年代转折期是建筑内部设计和工业设计领域最富创造性的时期。一直以来，在内部设计领域占据主导地位的是传统风格和古典主义的社会现实主义风

格，而60年代出现了大量的新创意和新形式的尝试。应用主义艺术非常重视人们的日常生活，新创意涉及家具、玻璃器具、陶瓷器具、装饰织物和日常用品，而且还包括了配套齐全的住宅室内设计。建筑师和艺术家们纷纷阐述着新的构想。尤其值得一提的是团结在工业设计学院周围的圈子，他们主要由年轻的艺术组成，大多数是华沙美术学院的毕业生。他们的作品都明显地打上了自己的烙印。

当时的设计师们都在努力寻找新的美学模式，不仅是在美术和应用艺术方面，他们还积极探索着与工业生产的密切合作。他们认为，现代性不仅意味着对新形式的尝试，而且还包括对大规模生产所运用的新技术和新工艺的探寻。当时出现了最早的以人工材料制作的家具和物品，当然用途更广的还是天然材料，例如在玛利亚·霍门托夫斯卡⁶⁷、亚历山大·库奇马⁶⁸和杨·库让特科夫斯基⁶⁹的作品中就很好地利用了木材，而卢波米尔·托马舍夫斯基⁷⁰善于运用陶瓷创作。活跃于60年代的波兹南设计师鲍古斯瓦娃和查斯瓦夫·科瓦尔斯基夫妇⁷¹的创作占据了特殊的地位，他们为新搬入住宅小区的居民们设计的现代主义家具设计图，被复制成几千册副本。

与占地广阔的住宅建筑形成对比的是新建成的公共设施建筑、文化场所、学校和大学，以及酒店、运动场所、旅游和休

闲建筑。在上面所列的每个领域都有杰出的作品问世，而且都远远脱离了当地特点。这些建设投资经常与一定的宣传结合起来。50年代末，为迎接1966年——波兰王国建国1000周年而进行的大规模的新学校建设活动就是一例。培养新型的“社会现实主义”人才成为国家的重要任务之一。除了典型的、常用的模式之外，还出现了非常有趣的功能性设计，比如约瑟夫·果旺布⁷²设计的位于诺瓦-胡塔和克拉科夫的学校，以及路德维克·鲍拉夫斯基⁷³和维斯瓦夫·诺瓦克⁷⁴设计的位于明斯克-马佐夫茨基的学校都有亭子间系统。

典型化风格开始被广泛引用，同时个性化的建筑作品也开始出现，它们的创作者在作品中打上了自己的烙印。当时出现的个性化作品有华沙理工大学的教师们——鲍赫丹·普涅夫斯基⁷⁵（1897—1965年）、玛格丽特·汉泽莱维奇-瓦茨瓦维克⁷⁶（1922—1996年）所设计的“农民之家”。留下更强烈的个性化印记的是耶日·索乌坦的作品，他与勒·柯布西耶共同工作过。在他的作品中可以看到完美的比例和色彩对比，例如在华沙的威尼斯酒吧，还有更大的作品——华沙人俱乐部体育场和位于奥尔什丁的百货商场。

在城市扩建中出现的最重要的问题之一就是新城市中心的形成。在60年代，对市中心的角色和意义的看法发生了改

变。设计师们为波兰那些最大的城市中心构思了五花八门的发展前景。此时还出现了一个有远见的想法，主张对战争造成的破坏加以利用，完全从零开始新建城市中这一部分空间系统。这一具有超凡胆魄的流派希望完全重建市中心，创建一座现代化的城市，不考虑城市规划的一致性和历史延续性。然而在60、70年代，波兰城市中心的重建工作在大多数情况下都要涉及过去遗产的继承问题和市中心的历史形态问题。以现代化景观方案打造市中心的例子是华沙的被称为“东墙”的建筑群，它是根据兹比格涅夫·卡尔皮斯基⁷⁷和杨·克莱温⁷⁸的设计，于1962—1969年间建造的。这是一组高层建筑与低矮的商场有节奏地相连而形成的带状建筑群，位于科学文化宫对面。由耶日·里希涅维奇（1919—2012年）设计的波兹南“中心”建筑群也采用了相似的处理方式，这些新建的现代建筑与市中心的建筑相映成趣。

1970年，在北部沿海地区的十二月悲剧事件发生之后，爱德华·盖莱克上台，其执政的经济和社会政策目标是在短时间内提高全社会的生活水平。新政府的主要口号是发展和提高生产。1971—1975年计划的实施标志着伟大的经济复苏的开始。这条发展路线也得到了当局的确认。1972年5月又通过了发展居民住房建设的纲领。在所谓“快速发展国

家”的框架下，当局决定划拨巨额资金用来投资，其中大部分资金来自国外贷款。而实现这一政策的有效手段就是首先运用典型的、常用的建筑模式。一个被称为“住房工厂”的组织——即生产大型建筑组件的工厂应运而生，它是生产规范化的产物。工厂的生产首先是满足住房建设和公共设施建设的需要，这在之后的几年内成为建筑活动的主要内容。在70年代初期，波兰从苏联购买了几十座这种摒弃了西方技术的能源密集型工厂。为满足建设需要，在1980年几乎有160家住房工厂在开工生产，80%的住宅建筑使用了大面板技术。在这一时期，上百座采用了大面板技术新建的住宅小区在波兰各地的城市和乡村拔地而起，与周边建筑的规模和环境显得格格不入。

在波兰人民共和国时期，法律条文对建筑设计做出了最大程度上的详细规定，建筑的组织实施及设计的规范原则同样也被限定。其中最重要的法律文件规定了每个住户可以居住的面积，这就决定了他们住房的大小。这一规定也没有忽略掉单家庭住宅的最大面积。

70年代出现了很多按照“雅典宪章”的要求进行实践的住宅建筑群，还有不少与其他波兰设计师的个性化构思相连的建筑。带有服务配套元素的空间样板被持续运用，作为小区内部空间的部分，例如华沙的“斯泰格纳小区”⁷⁹。但也建成了很

多这样的小区，它们虽然有着有趣的外形，但这配套服务设施都被取消了，例如弗罗茨瓦夫的“友谊小区”⁸⁰和格但斯克的“沿海小区”⁸¹。将社会服务空间与住宅建筑融于一体的最有趣的例子之一是建于1975年的位于弗罗茨瓦夫格伦沃尔德广场附近的住宅-商业建筑群，它是由雅德维加·格拉波夫斯卡-哈雷拉克⁸²（1920—）教授的团队设计完成的。建筑群中的住宅都是塔楼形式的，带有水平带状分布的商业服务中心。步行层包含了很多功能——服务、商店、咖啡馆、展览厅——这样就形成了城市的多功能中心。整个建筑的思路为建筑美学带来了新鲜视角，引入了个性化设计的建筑预制组件（见插图10）。

1971年由华沙建筑师马莱克·布津斯基⁸³（1939—）教授团队完成的华沙“北部乌尔塞努夫区”⁸⁴建筑带的设计获得了极大成功，它与“组团分配”的思想理念相融合。这个建筑群的空间结构设计的基本原则是尽最大可能体现建筑形式的多样化和保证住宅单位之间的适当间距。整个建筑群被规划为一个带有内部庭院的，高低错落的，规模不大的住宅区。社会空间的基本元素体现在内部的步行通道——居民可以碰面的步行街。这些休闲走廊是以华沙市中心最美的步行街——新世界步行街或历史上其他类的街道为原型设计的。



10. 雅德维加·格拉波夫斯卡-哈雷拉克，弗罗茨瓦夫格伦沃尔德广场附近的住宅，商住两用建筑群。

除了这些为几百万波兰人建造的大型住宅区之外，波兰还建成了很多有特色的公共设施建筑。这些建筑的建成需要在国家大机构中的设计办公室工作的那些设计师们的非凡决心和毅力，需要突破许多官僚和财政壁垒。在战后那个时期，除了极个别的情况之外，人们通常没有从事自由职业的可能性，从40年代末开始，任何建筑活动都受到国家的完全控制。到20世纪80年代初，建筑活动依然被国家和合作社的设计办公室所垄断，完全依赖于国家投资。大多数设计办公室都是



11. 马切伊·诺维茨基，罗利市“抛物线运动场”。档案图片。

大型的“联合集团”，常常雇佣着几百人，所以每个个体的创意所能发挥的作用都微乎其微。而在完成一项新工程设计时，又要适应各种法规、规范和准则，这就要求设计既要与自己的想法也要与周围的现实环境保持足够的距离。

受过教育的建筑师为数不多。最初的那些年，只有在华沙、克拉科夫、弗罗茨瓦夫和格但斯克四座城市的大学中才有建筑系，直到 20 世纪 80 年代末，开设建筑专业的大学才有九所。这些建筑系的

毕业生加强了波兰设计办公室的力量，但高水平的教育却造成了大量的向外移民。许多波兰大学的毕业生在法国、德国工作并取得可喜的成绩，也有移民去南美和北美的。马切伊·诺维茨基⁸⁵（1910—1950 年）在美国获得了巨大成功，他是著名的罗利市“抛物线运动场”⁸⁶的设计者（见插图 11）。波兰的建筑师们也在国外进行设计。1977 年建成的波兰驻新德里大使馆就是一部出色的作品，这栋建筑是由杰出的克拉科夫建筑师维托尔德·岑茨凯维



12. 雷莎德·卡尔沃维奇（及团队），托伦的米科瓦伊·哥白尼大学，1964—1973年。

奇⁸⁷（1924—）教授和斯坦尼斯瓦夫·登科⁸⁸（1943—）设计的。由于使馆地皮的形状狭长，因此使馆的主体被设计成一座高挑的形式规则的巨型建筑。

波兰新大学的建设在70年代迎来了快速发展的高峰期。大学建设的迅猛发展与对科学的新需求息息相关，大学的设计专业教育也在遵循新的原则。新原则的特点是城市规划-建筑的构思和纲领的多样性。有着金字塔顶的造型，以当时的现代主义精神设计的华沙经济学校的主

楼（1954年设计，杨·科什契茨-维特凯维奇⁸⁹ 1881—1958年）、于1966年建成的功能设计完美的华沙音乐学院（设计人：维托尔德·拜奈德克⁹⁰、斯坦尼斯瓦夫·涅维多姆斯基⁹¹、瓦迪斯瓦夫·斯特鲁米沃⁹²），还有鲍莱斯瓦夫·卡达舍夫斯基⁹³（1931—2000年）于1976年设计的国家美术高等学校罗兹校区建筑，这些都是最好的例子。

在波兰大多数城市，建设大学校区成为当时占主导地位的构思之一。率先



13. 马切伊·京托特和马切伊·克拉辛斯基，卡托维兹的“飞碟”体育馆，1971年。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

实施的是在托伦的米科瓦伊·哥白尼大学的建设工程（1964—1973年间），这个项目是华沙建筑师雷莎德·卡尔沃维奇⁹⁴的团队设计完成的（见插图12）。根据马瑞安·弗库斯⁹⁵、耶日·古拉夫斯基⁹⁶和杨·果德莱夫斯基⁹⁷的设计，波兹南建设了一所能容纳二万五千名学生的大学。大学空间布局围绕着主道——步行街展开，生活区集中分布在其两侧。在华沙、克拉科夫、格但斯克和比得哥什等其他教育中心城市也相继建设了新校区。新校区的功能与科学和研究相关，有机会运

用不同一般的建筑设计，一个非常壮观的例子是位于雪球山上，由三个圆盘形状的建筑悬挂组合而成的气象观测站，由弗罗茨瓦夫的建筑师维托尔德·利皮斯基⁹⁸（1923—2005年）于1974年完成建造。

保障人民的工作条件和提高人民的文化、休闲生活水平是当时政府宣传的纲领之一。其中尤为重要的是为人民提供运用创新性的结构解决方案设计的体育和休闲设施。这些设施中最重要的成就要数1971年建造的位于卡托维兹的“飞碟”体育馆⁹⁹，其设计者是马切伊·京托特¹⁰⁰



14. 沃伊切赫·皮特日克，克拉科夫 - 别契采的教堂，1977年，摄影：M.GRYCHOWSKI。

(1927—2003年)和马切伊·克拉辛斯基¹⁰¹(1923—1999年)(见插图13)，还有1974年由耶日·图热涅茨基¹⁰²(1929—)设计的“竞技场”体育馆，其原型是皮埃尔·奈尔维设计的罗马小体育宫。沃依切赫·扎布沃茨基¹⁰³(1930—)具有特殊地位，他曾是奥林匹克佩剑运动员，设计了华沙奥运预备运动中心以及科宁和普瓦维的运动中心。

以铁路和航空为主的交通网络发展迅猛，老化的基础设施已经难于满足需求，同样需要发展。运用了野兽派美学

理念设计的卡托维兹火车站在1973年竣工，这座火车站是由华沙著名的设计师团队——瓦茨瓦夫·克维舍夫斯基、耶日·莫克仁斯基¹⁰⁴和艾盖纽什·维日比茨基¹⁰⁵设计的，整座建筑的空间被大型的、杯子状的钢筋结构支撑起来。两年后建成的至今仍在使用的华沙中心火车站是阿尔塞纽什·罗曼诺维奇设计¹⁰⁶(1910—2008年)的作品，他还设计了60年代建造的富有表现力的钢筋结构的华沙城火车站。

第二次世界大战之后，波兰教堂建设

的情况发生了根本性改变。国家与教会之间的关系并不太好，因此建造教堂的数量不多，其中最有趣的教堂之一是1961年在弗瓦迪斯瓦沃沃修建的教堂，设计者是什柴潘·巴乌姆¹⁰⁷和安杰伊·库莱什¹⁰⁸。70年代初，国家政策的改变为教会的发展带来了实质性转折，从此开始新建了一千多座教堂。在这些数量众多的教堂中，应该提及的是几座背离了传统形式而运用了新的艺术和功能性解决方案的杰作：塔德乌什·伽沃夫斯基¹⁰⁹（1926—2009年）于1965年设计建造的位于卢蒂-雷谢的教堂¹¹⁰、沃伊切赫·皮特日克¹¹¹（1930—）于1977年设计建造的位于克拉科夫-别契采的教堂（见插图14）¹¹²、安杰伊·法延斯¹¹³（1935—2001年）和耶日·库兹门科¹¹⁴（1931—）设计的位于卡利什的教堂，还有由亚历山大·格雷果罗维奇¹¹⁵（1923—）设计的位于哈伊努夫卡的东正教教堂¹¹⁶，这些教堂成为战后宗教建筑寻求现代风格的象征。

从80年代初开始，波兰经历了前所未有的经济衰退，而政府用强大的宣传掩盖了这一事实。当局通过减少消费的手段，将大量资金转投到生产领域。社会主义经济的崩溃在百年一遇的1979年严冬最为明显，当时工业企业被迫停电，交通瘫痪，最终酿成了整个国家经济的崩溃。在上一个十年末，波兰社会生活的所有领域就已经停滞不前，这次危机直接

导致了社会的动荡和1980年“团结工会”的建立。组织的瘫痪和资金的短缺使新的投资建设项目急剧减少，许多建筑家因此移民国外。缺少监督、工程质量差导致了建筑文化和手工业文化的衰落。住房建筑所宣传的纲领——“取消传统建筑材料的生产，大力发展大面板建筑工业生产”并没有带来预期的效果。自1981年开始实行戒严以来，经济进一步停滞，人民生活水平急剧下降，建筑投资与70年代末相比大大减少。与此同时，波兰对外债务急剧增长，其结果是国家经济破产和投资突然停滞。

“团结工会”的成立为波兰带来了更大的言论自由，开始出现对前十年执政的公开批判，空间问题和人与人之间沟通的问题也成了热门话题。那些体积庞大的高楼大厦聚集在波兰的城市中心，完全暴露出这类建筑的弱点，验证了《雅典宪章》阐述的相关理念。在建筑师圈子里，现代主义原则已被抛弃。从80年代初开始，之后的住宅设计在原则上程度不同的转向了美国和欧洲的建筑新思想，决定性地站到了现代主义时代经验的对立面。虽然在当时并没有在形式上明显胜过前些年建筑的作品问世，但已经开始出现明显受到当时最新建筑启发的设计理念。有些参加比赛的作品和理论作品及为数不多的实现了的作品明显融入到当时在欧洲大行其道的后现代主义和区域主义的浪潮

中。有一部分当时实现了的作品尽管还是植根于 70 年代末的传统，却也反映出全新的城市规划的哲学 - 美学纲领。

那些在战争中被毁掉的波兰城市中心的建筑经历了一系列的改建（更确切地说是重建）。80 年代初进行的埃尔布隆格古城重建项目是一个复古主义思想再创作的例子。其设计者是格但斯克的建筑师什柴潘·巴乌姆（1931—2014 年）和雷莎德·塞姆卡¹¹⁷（1925—）。这一建筑设计回归了当时由杨·扎瓦托维奇¹¹⁸提倡的严格按照历史模式重建的思想，和二战之后在华沙、格但斯克和波兹南所采取的模式一样。埃尔布隆格重建的古城是按照哥特式基础模式从零建造的，只保留了历史上的尺寸和规模，然而外立面则是对历史形式的自由演绎。在类似的精神指导下重现了历史区划的还有位于什切青的波扎柴住宅区¹¹⁹重建项目，但其建筑形式却是现代主义的，依据的是斯塔尼斯瓦夫·拉托乌尔（1927—2007 年）和兹比涅夫·帕科夫斯基¹²⁰（1955—）的设计。

城市规划新模式的最好例子可能是波兹南旁边建于 1982 年的绿山小镇¹²¹，是由设计师团队：耶日·布什凯维奇¹²²、托马什·杜涅维奇¹²³、斯坦尼斯瓦夫·斯皮斯基¹²⁴、艾盖纽什·斯克日查克¹²⁵与从事建筑心理学研究的奥古斯汀·班卡¹²⁶合作完成的。绿山的建造开始于强制推行大面板技术的时期，然而建筑的一些具体解决

方案却有不少个性化的尝试。它的空间形式运用了功能性城市的思路并与小城镇思想相连，设计者在基于古典主义原则建造的历史原型中寻找灵感，将服务功能设施集中在正方形市场周围。

新思想在比赛作品中表现得最为明显。作品《乌特拉塔城市—花园》¹²⁷（克日托夫·多马拉茨基¹²⁸和奥盖尔德·R·杰孔斯基¹²⁹）建议按照霍华德的理论在华沙郊区打造一个建筑带或者在克拉科夫的“伟大的卡吉米日”街旁建造一组住宅群（罗姆阿德·劳格莱尔¹³⁰），其设计带来了梦幻般全新的空间形状、城市形态和几何分层。

80 年代经济情况的恶化也使住宅建筑领域面临灾难性的局面。建筑界呼吁，应该给投资者平等的投资机会，通过限制中央集权的干预，允许各种投资服务机构和组织以各种原则的风格形式来设计和建造房屋。此时出现了一些新建筑流派，他们关注城市传统建筑和建筑细节的作用。这些流派的出现无疑受到了罗伯特·文丘里思想的巨大影响，文丘里主张建筑中存在复杂性和对立性，他设计的作品也表现出建筑的复杂特征。他认为历史风格是诠释、模仿和折中主义的新元素，很容易与日常生活相连，这成为很多伟大建筑师在新精神指引下的设计中所采取的前卫美学。由规模不大的住宅合作社投资建造的新颖而有趣的建筑出现在几

乎所有波兰较大城市（尤其是大学云集的城市）的市中心和邻近的街区。这些建筑大多都是作为补充，具有“填充物”特征，填补了街道临街面的既有建筑的空白。这类建筑的设计师们运用适当的建筑规模，关注细节的作用与意义。遗憾的是，这些新投资有很大一部分仅仅停留在纸面上，在 80 年代真正付诸实施的为数很少，但它们为城市建筑的新思想开辟了道路，大多数设计直到 90 年初才见到曙光。

在该时期为数不多的新建筑中值得一提的是几座引入了当时全新的城市美学的高质量建筑：1988 年，塔德乌什·舒米莱维奇¹³¹、马莱克·马尔蒂斯¹³²和莱赫·科尔多维奇¹³³设计的位于华沙南部的布拉格区格罗豪夫斯基街的建筑，其临街的底层有服务设施和住宅；艾雷克·希钦斯基¹³⁴和马琉什·弗热什奇¹³⁵设计的位于波兹南市中心的两层住宅楼具有很高的舒适度，它很好地融入了周边的环境。还有很多填补空白的建筑在弗罗茨瓦夫相继建成，有时成为那个时代的思想宣言（塔德乌什·萨瓦-波雷瓦夫斯基¹³⁶）。

波兰南部的设计师创作的作品具有独特的特征，它们与当地的西里西亚建筑传统和背景相融合。这些建筑采用了相对简单的建筑材料和建造工艺，同时尊重了当地住宅的历史形式，最终获得了非凡的效果。例如由斯坦尼斯瓦夫·涅姆契克¹³⁷

设计的位于蒂契的乡村建筑附近的杰出住宅区“H7”、由雅努什·瓦里古拉¹³⁸设计的位于莱什契内-柴尔维卡¹³⁹的运用了当地的建筑细节的商场建筑，以及由克日什托夫·巴雷什¹⁴⁰设计的位于本津¹⁴¹的基于领土归属原则的建筑群等。

独栋别墅同样是那个时期最让人渴求的产品之一，它有更大的设计自由度。当时普通波兰人的最高梦想是能得到国家分配的住房，有实力自己投资建造别墅的人寥寥无几。然而个人投资的作品在很多情况下有机会背弃典型的设计目录里的样式，而这些设计目录是当时获得设计图纸的唯一途径。在打造个性化建筑样式上，克拉科夫的建筑师——讲师和出版商罗姆阿德·劳格莱尔扮演了重要角色。由他提出的“被解放的形式”思想提倡空间形式的自由化。他设计理念的中心思想是构成建筑框架的是“几何和诗歌”，被称为“几何浪漫主义”——打造美学模式——严格规定了空间格局立方体。按照“被解放的形式”思想建造的例子有 1987 年他为女儿建造的别墅，位于克拉科夫。

一部分后现代主义建筑设计师对政府提倡的建筑导向持明显的反对态度。这是很自然的现象，因为多年来乌托邦现代主义（等同于现代化和工业化的政策）几乎成为官方流派。与天主教会相关的新流派在当时拥有一定的自由度。在国家



15. 马莱克·布津斯基和兹比格涅夫·巴多夫斯基，华沙乌尔塞努夫区的“耶稣升天教堂”。摄影：P. WIECH。

陷入经济危机和政治混乱之时，他们就宗教建筑的形式和地位问题展开了一场全新的大胆讨论。在经历了当局多年来对新教堂建设的封锁之后，此时出现了新投资的真正爆发。1978年克拉科夫红衣主教卡罗尔·沃伊蒂瓦当选教皇一事成为了重要的转折点。长期停滞的教堂建设呈现出新的繁荣景象。对于建筑师们来说，宗教建筑成为新形式的实验地，历史风格在这片多年来一直受到传统宗教建筑影响的土地上衰败下来。

一系列新建的教堂都有着新流派的美学样式。马莱克·布津斯基¹⁴²和兹比格涅夫·巴多夫斯基¹⁴³设计的华沙乌尔塞努夫区的“耶稣升天教堂”是其中最著名的一座。这座后现代主义的宣言式的建筑充

满了有趣的形式设计和令人吃惊的细节处理。大片的砖墙和石头细节明显让人联想到中世纪的历史元素，而同时又赋予了现代的形式表达。80年代中期建造的这座教堂对新形式教堂建筑的发展产生了深远的影响，预告着一系列类似风格的教堂建筑将接踵而来（见插图15）。在相似的美学氛围下，马瑞安·弗库斯（1938—）和耶日·古拉夫斯基¹⁴⁴（1935—）设计的格沃古夫的圣玛利亚教堂于1986年建成，并在1988年获得了波兰建筑协会颁发的当年最佳建筑奖。

佛罗茨瓦夫是许多实验派艺术家的聚居地，他们来自波兰各地，共同营造了国际化的氛围。这座城市中建起了一批异常有趣的教堂，其中突出的有“和平圣母



16. 斯坦尼斯瓦夫·涅姆契克，切霍维采 - 杰济采的教堂，1998年。摄影：M. GRZYCHOWSKI。

皇后大教堂”¹⁴⁵，它的设计师瓦茨瓦夫·亚让拜克¹⁴⁶和瓦迪斯瓦夫·赫雷涅维奇¹⁴⁷打造了一个实验性的空间形式，建筑有着复杂的游戏块状的结构和砖体外观，形成一种不安而宏伟的气势。还有被称为“波兰的高迪”的西里西亚建筑师斯坦尼斯瓦夫·涅姆契克（1943—）的创作也赢得了自己的地位。位于新蒂契的圣灵教堂¹⁴⁸还有后来的建于1998年的位于切霍维采-杰济采¹⁴⁹的教堂都与区域主义和圣经象征相联系（见插图16）。

由罗姆尔德·莱格莱尔和亚采克·柴卡伊¹⁵⁰基于“美学秩序”的精神设计完成的克拉科夫圣雅德维加皇后教堂¹⁵¹是一座具有复杂形式的大型建筑。1985—1993年间建造的克拉科夫的复活会神学院¹⁵²不仅是宗教建筑的杰作，也是所有波兰建筑中最好的后现代主义案例之一，其设计是由达琉什·科沃夫斯基¹⁵³、玛利亚·米相盖维奇¹⁵⁴和瓦茨瓦夫·斯泰夫斯基¹⁵⁵等克拉科夫教授集体完成的。这组建筑的落成是当时艺术界的一件大事。

1989年，波兰的政治和经济体制发生了根本性的改变。共产主义制度瓦解，选举组成了新的议会。90年代初，波兰举行了总统公选，工人领袖莱赫·瓦文萨当选。私有的工作室和设计公司开始出现。大学的建筑专业也得到迅速发展。所有发生的一切都为波兰的建筑业创造了巨大的发展机遇。自由的投资、建筑和

设计的市场也逐步形成。投资发展公司纷纷成立，大量国外资金流入波兰。最初，大部分设计出自国外的设计工作室，但随着时间的推移，波兰设计师逐渐在设计市场上占据了优势地位。从回归民主体制以来的近四分之一世纪，波兰的建筑面貌已经发生了根本性的改变。以前的流派依然在之后的几年延续着，然而却使用了明显更为现代化的工艺和原材料。基于近年来的建筑经验，各种不同的新形式被运用到最新的建筑中。

在90年代的建筑中，后现代主义获得了优势地位，尤其在弗罗茨瓦夫最为明显。由沃依切赫·亚让拜克¹⁵⁶（1950—）设计的“和平圣母皇后大教堂”、韦希皮斯基海岸旁的大厦¹⁵⁷以及“索波尔”百货商场¹⁵⁸都成为波兰后现代主义的标志性建筑。华沙无疑是吸引新投资最多的城市，也是波兰最大的建筑市场。这里聚集了大量的商业写字楼、贸易中心和酒店。华沙的万豪酒店和假日酒店是经历了经济危机和长期停滞之后首先建立起来的大型建筑。最大的国外设计公司也参与到新建写字楼的设计中，诺尔曼·福斯特¹⁵⁹公司设计了“大都会”写字楼¹⁶⁰（见插图17），美国的科恩·佩德森·福克斯合伙人建筑师事务所设计的华沙金融中心摩天大楼¹⁶¹也在不久之后建成。

当然新投资的建筑也出现在波兰的其他城市中，尤其是克拉科夫、弗洛茨瓦



17. 诺尔曼·福斯特，“大都会”写字楼。摄影：M. BIAŁEK。



18. 马莱克·布津斯基和兹比涅夫·巴多夫斯基，华沙大学图书馆，1999年。摄影：M. FURMANIK。



19. 矶崎新、克日托夫·因伽登，克拉科夫“漫画”日本艺术和技术博物馆。摄影：R. SOSIN。

夫、卡托维兹、波兹南和格但斯克等大城市和大学所在的城市。最大的变化发生在公共设施和大学的建设上。这些建筑通常采用建筑比赛的获奖设计，从而获得个性化的建筑表达。新建的华沙大学图书馆¹⁶²是其中最好的例子之一，它是马莱克·布津斯基和兹比涅夫·巴多夫斯基于1999年设计的。这座内部藏有几百万册书籍的建筑是一座艺术圣殿，具有矮的、钢筋框架结构的主体，屋顶被绿色草地和花园所覆盖。这是波兰最有趣、但也最有争议的建筑之一（见插图18）。

还有一些新建筑既有尊重历史的元素又有现代主义的表现形式。波兹南音乐

学院的音乐厅即是一例。这座玻璃主体的音乐厅与古老的城堡区相邻。还有外形特别的克拉科夫“漫画”日本艺术和技术博物馆¹⁶³。该建筑落成于1994年，其设计是受到波兰最著名的电影导演安杰伊瓦伊达的灵感启发，由著名日本建筑师矶崎新¹⁶⁴与克拉科夫建筑师克日托夫·因伽登¹⁶⁵合作完成的。屋顶的波浪形状与维斯瓦河的河湾相呼应，也与日本的木雕艺术存在着某种联系（见插图19）。

接下来的几年里，一批住宅建筑、企业总部写字楼、酒店（例如华沙的喜来登酒店）及很多商业贸易场所相继完工。然而在思想和意识形态上的真正转折却发



20. 库雷沃维奇合伙人（斯泰凡和爱娃·库雷沃维奇夫妇），格但斯克希尔顿酒店。摄影：W. RASNOWSKI。

生在下个世纪。21 世纪出现了思想开放、受过国际化教育、游历过世界的新一代建筑师。2004 年，波兰在加入欧盟之后获得了巨大的动力。活跃的贸易往来和大量资金的涌入创造了全新的投资机遇。波兰建成了几百公里的高速公路、多座火车站和机场以及大批交通基础设施。华沙、克拉科夫 - 巴里采和格但斯克等城市都新建了精心设计的机场。波兹南建成了未来主义风格的新机场（彼得·巴莱科夫斯基¹⁶⁶、普热梅斯瓦夫·波尔科维奇¹⁶⁷），卢布林空港是最新建成的一座

（格热高什·斯蒂亚斯内¹⁶⁸、雅库布·瓦茨瓦维克¹⁶⁹）。

在这一波发展热潮中，最具象征意义的例子也许是斯坦尼斯瓦夫·费舍尔¹⁷⁰（1935—）设计的华沙证券交易所新总部大厦¹⁷¹。建筑师从 30 年代的建筑和高科技美学中汲取了灵感。巨型证券大殿于 2002 年封顶。丰富的建筑装饰和艺术作品使这座建筑显得异常有趣。这一情况在马莱克·布津斯基和齐格蒙特·巴多夫斯基设计的华沙的最高法院的外观上也能看到。在法院的柱子上刻有整个罗马法



21.JEMS 设计师事务所 (奥盖尔德·雅盖沃、马切伊·米沃本兹基、耶日·什柴帕尼克-齐科夫斯基、马尔钦·萨多夫斯基), 波兹南“像素”写字楼, 2012 年。

律的精髓内容。这座建筑也是后现代主义风格作品,有着丰富的建筑含义。在类似的情绪下,还建成了很多完全按照新的功能主义理念设计的新建筑,成为对历史建筑的补充。格但斯克希尔顿酒店就是基于这种理念,根据著名的华沙库雷沃维奇合伙人(斯泰凡和爱娃·库雷沃维奇夫妇¹⁷²)工作室的设计,于2010年建成。酒店建筑与周边的莫特娃瓦河沿岸的老房子在外观尺寸上保持了一致(见插图20)。

建设写字楼的潮流在波兰迅速地发展起来,全国各地建造了不少写字楼。许

多此类建筑的设计师在为数不多的电子美学作品中寻求个性化表达。在这方面有着最多经验的是以独特的设计而出名的华沙库雷沃维奇合伙人工作室,华沙的 LOT 航空公司波兰总部大厦和“直塔”大厦都是他们的作品。追求独特表达方式的还有华沙的 JEMS 设计师事务所(奥盖尔德·雅盖沃¹⁷³、马切伊·米沃本兹基¹⁷⁴、耶日·什柴帕尼克-齐科夫斯基、马尔钦·萨多夫斯基¹⁷⁵),事务所的作品有华沙的“黄水晶”建筑¹⁷⁶和“阿高拉”公司¹⁷⁷位于华沙的写字楼。建筑主体的外部



22. 彼得·莱维茨基、卡齐米日·瓦塔克，弗罗茨瓦夫的“科尔特·维罗纳”多户住宅楼。

被分割为几个垂直的部分，内部有被繁茂的花木覆盖的中庭。2012年最新建成的波兹南“像素”写字楼¹⁷⁸也是一栋奇特的建筑，其玻璃幕墙有着梦幻般的如同俄罗斯方块游戏的外观（见插图21）。

对空间的处理和设计方法也发生着改变。有些建筑空间也追随最新趋势采用了流行风格。新的、年轻的设计师事务所与大型事务所进行着激烈的竞争。这一改变在住宅建筑上最为明显，出现了比共产主义时期更大的多样性。今天在波

兰的几个最大的城市里都出现了非常有意思的住宅建筑。它们有着个性化的外形和舒适怡人的周边环境。设计师的想法和灵感来源也多种多样。华沙的时尚公寓“蒙德里安之家”¹⁷⁹（博格丹·库契斯基¹⁸⁰）是一个典型的例子，从现代主义中汲取经典之美而产生的梦幻般的创意，成为这座建筑独特外形的来源。再如弗罗茨瓦夫的“科尔特·维罗纳”多户住宅楼¹⁸¹（彼得·莱维茨基¹⁸²、卡齐米日·瓦塔克¹⁸³），那些有趣的凸窗和阳台的组合看

起来就像乐高的拼装玩具（见插图22）。另一个有趣的例子是位于波兹南的“瓦尔塔河带”公寓¹⁸⁴建筑（耶日·古拉夫斯基¹⁸⁵），其灵感来自流水的波浪，还有位于弗罗茨瓦夫的“戏剧”玻璃房子公寓¹⁸⁶（兹比涅夫·马齐库夫¹⁸⁷）和按照古老的市场广场形式修建的“小那拉莫维采”公寓建筑群¹⁸⁸（格热高什·斯蒂亚斯内、雅库布·瓦茨瓦维克）也都各有新奇之处。有时艰难的挑战是产生创新思路的好机会。这样的实例无疑可以列举由雅库布·什琴内¹⁸⁹（1973—）设计的世界最窄建筑，这座为以色列作家凯雷特设计的住宅只有150厘米宽，于2012年在两座大型住宅楼之间的缝隙中建成（见插图23a, b）。

别墅建筑是建筑领域一个单独的探索流派。别墅总能吸引建筑师为之着迷。年轻的设计师们尤擅运用新颖、独特的方式来设计别墅。由此形成了许多有趣的别墅建筑：普热莫·乌卡希克¹⁹⁰设计（美杜莎集团）的位于比托姆的在旧建筑基础上建造的“博尔科阁楼”¹⁹¹，还有位于弗罗茨瓦夫的奥德河上的卡米尔·扎莱巴¹⁹²的“水上别墅”¹⁹³，是根据彼得·那瓦拉¹⁹⁴和阿格涅什卡·舒尔克¹⁹⁵（NS-月亮工作室¹⁹⁶）的设计建



23a. 雅库布·什琴内，位于华沙的世界最窄建筑“凯雷特之家”，2012年。摄影：T. GNIEW-PODSKARBIŃSKI。© 波兰现代艺术基金会。



23b. “凯雷特之家”内景。摄影：B. WARZECHA。© 波兰现代艺术基金会。



24. 罗伯特·科涅奇内，单户“内庭院之家”。

造的。然而最著名的还是由活动于上西里西亚的建筑师罗伯特·科涅奇内¹⁹⁷设计的系列别墅，这位建筑师是“KWK-普洛美斯”工作室¹⁹⁸的创始人。他设计的每一栋房子的落成都是一个艺术事件，代表了独栋别墅建筑的新趋势。其中，“碉堡-别墅”¹⁹⁹有着特别的系统，当主人不在时所有的窗口都会被封闭，而时尚的圆形别墅则是对那些依设计目录而建的丑陋建筑的一种回应。他还建造了有着广泛知名度的“全自动之家”²⁰⁰和“内庭院之家”²⁰¹，后者有条通向外部的车道，可以直接从外

面开车到别墅地下（见插图 24）。

每个生活领域都能提供建筑发展的机会——比如贸易。在共产主义时期并没有私人贸易存在，直到 90 年代才开始出现新的贸易中心。位于波兹南的“老啤酒厂”艺术和商业中心²⁰²是最著名的这类建筑之一，这波兹南的 ADS 工作室（彼得·巴莱科夫斯基²⁰³、普热梅斯瓦夫·波尔科维奇）设计的建筑是 2003 年在“胡格尔”²⁰⁴啤酒厂的旧址上建成的，是一座将贸易中心与艺术画廊完美结合在一起的建筑。砖体外观、内部庭院、精美细节



25. 波兰南 ADS 工作室 (彼得·巴莱科夫斯基、普热梅斯瓦夫·波尔科维奇), “老啤酒厂” 艺术和商业中心。
摄影: M. GRYCHOWSKI。



26. 兹比涅夫·马齐库夫, 弗罗茨瓦夫的“莱诺姆”百货商场。



27. 莱纳·马赫兰姆基，位于华沙的波兰犹太人历史博物馆。摄影：K. DZIĘCIOŁOWSKA。

共同形成了它当代建筑的真正风貌（见插图 25）。而在旧建筑基础上加入新设计元素处理的最有趣的案例是罗兹的大型“工厂”贸易中心及改建的位于弗罗茨瓦夫的“莱诺姆”²⁰⁵百货商场，后者是由兹比涅夫·马齐库夫（1969 年）设计的。其外观的水平条带型设计赋予建筑异常动感的形式（见插图 26）。

近年来，波兰设计师们在空间发展方面取得了很大成就。当然除了成功外，也出现了快速发展的弊端。在追逐利益的自由竞争下，空间的规划变得越来越糟。

糕。城市失去了规划。决策的分散和各种不同利益的竞争导致城市边界的不断蔓延，出现了“城市扩张”现象。居民为寻求安全感而建造起围栏、有警卫系统的封闭的小区。而在郊区建成了几百座重复的相同类型的独栋别墅。

足球在波兰是非常流行的运动项目。每一次锦标赛都是数万球迷的节日。波兰承办的欧洲杯足球赛带动了很多新建筑的建设，建成了一系列有趣的新体育场馆，例如华沙可容纳五万五千名观众的像柳条筐外形的国家体育场²⁰⁶（JSK 事务

所建筑师)、位于格但斯克的外形像琥珀的PGE竞技场(RKW建筑事务所)等。尤其是后者,有着令人赞叹的独特外观和适合举行球类比赛的内部精美空间设计。

博物馆和艺术空间是建筑领域的全新主题。在社会主义时期只修建过几座这样的建筑。而最近几年却是这类新建筑蓬勃发展的大好时机。克拉科夫的航空博物馆²⁰⁷(皮萨尔²⁰⁸、鲁格建筑设计事务所²⁰⁹和巴尔沃米伊·基谢莱夫斯基²¹⁰)已经建成,这座现代化的建筑与周围的历史建筑形成了对话的格局。波兰犹太人历史博物馆²¹¹也已建设完工,其设计者是赫尔辛基的莱纳·马赫兰姆基²¹²(1956—)的设计团队(见插图27)。博物馆内部有宽广的展览大厅,展示了在波兰的犹太人从中世纪到今天的历史。最新建成的是日托夫·因伽登和雅采克·艾瓦设计的小波兰省艺术园²¹³,它连接了剧院和媒体中心。这些新建筑受到广大民众的喜欢,尤其是年轻人。这里还有其他例子,诸如由沃依切赫·奥图沃维奇²¹⁴(1934—2011年)设计有着互动的历史展示效果的华沙起义博物馆²¹⁵,还有克拉科夫设计师安杰伊·卡乌奇卡²¹⁶(1943—)教授设计的克拉科夫老市场的地下博物馆²¹⁷等。

波兰也参加国际上的展览和展示。2010年在中国上海举办的世博会上,波兰展厅的设计取得了突出的成功。这座

建筑是由年轻设计师马尔钦·莫塔法²¹⁸、娜塔里亚·帕科夫斯卡²¹⁹和沃依切赫·卡科夫斯基²²⁰设计完成的,它带有如民间剪纸形状的镂空外观,成为观众最愿参观的展馆之一。

在不久前举办的波兰近十年最佳建筑大赛上,“卡托维兹科学信息中心和大学图书馆”获得最高奖项。该建筑是由来自科莎林的HS 99工作室(达琉什·赫尔曼²²¹、沃依切赫·苏巴尔斯基²²²、彼得·希米热夫斯基²²³)设计的,是一座非常节省投资的极简主义建筑。图书馆建筑的形式非常简单,具有雅致的细节,窄窄的窗口打造了梦幻般的夜晚景观(见插图28)。

以上列举的例子是波兰新建筑的预兆。摆脱了中央集权和乌托邦式的共产主义之后,为波兰寻求自我的、精彩的建筑语言表达带来了机会。波兰出现了越来越多新颖、独创的、有价值的建筑,被写入世界最新流行趋势中。波兰建筑师们越来越大胆地与世界最著名的创作大师们竞争,年轻的设计师们完美表达了波兰的新现实主义——它的动态性、开放性和多样性。

绘画、雕塑、新媒体艺术

1944年,卢布林的民族解放委员会临时政府成立了最重要的专门负责文化发展



28.HS 99 工作室（达琉什·赫尔曼、沃依切赫·苏巴斯基、彼得·希米热夫斯基），卡托维兹科学信息中心和大学图书馆。摄影：HS 99。

的国家中央机构——文化和艺术部。

最初，国家的故都克拉科夫是文化生活最为活跃的地区，这座城市在二战中幸免于难。这里曾是出版社和编辑部的避难所。他们可以在战前举办过文化活动的同一栋楼里继续为美术学院的学生们展示图片，在同一个空间开办艺术展览。而在其他城市的居民则没有这种奢侈的条件，他们在组织新的文化生活之前要先清理战争留下的废墟并经历艰难的重建工作。

在遭受了战争摧残之后，艺术生活的

重建是在所有制关系发生了根本性改变的背景下完成的，王宫、宫殿、豪宅还有博物馆都被收归国有，被群众占用的国有建筑被清理出来，出现了全新的组织概念。在老一代人的理解中，这种艺术生活的重建是为了继续战前就已经进行的，对之前建筑和建筑设计的挽救工作。那些接受了新政治现实的人寄希望于国家能更好地关照艺术家，尽管国家在战前也并没有很好地做到这一点。

战后还进行了艺术品的追回工作，很多被德国人夺去的文物回到了克拉科夫，

其中有维特·斯特沃什的哥特式祭坛、达芬奇的名画《抱银貂的女子》、伦勃朗的《有撒马利亚人的风景》，而贝纳多·贝洛托（又称卡纳莱托）的《华沙景观》重返华沙。这幅画作以异常认真、精细的笔触描绘了华沙的建筑——这对华沙在战后重建那些被德国人炸毁的建筑起到了很好的参照作用。在从德国人那里完成追讨工作之后，直到斯大林去世，波兰政府才成功地从苏联要回了部分本属于波兰的艺术品，包括1956年回到格但斯克的汉斯·梅姆林的作品《最后的审判》。

1936年成立的美术家协会²²⁴于1944年在卢布林恢复了运作，它对国家艺术政策的形成起到了关键作用，是艺术部之外的重要顾问单位。1945年5月3日在华沙的国家博物馆举办的“华沙控诉”展览²²⁵的开幕式上，该协会得以正式启动。这家博物馆直到1958年才开设现代艺术画廊。在克拉科夫国家博物馆海莱娜·布鲁姆²²⁶（1904—1984年）馆长的推动下，她的博物馆在1959年也开办了类似的画廊。而在之前的1957年，波兹南的国家博物馆就已经设立了波兰当代绘画画廊并举办了展览，这得益于博物馆经理、杰出的波兰艺术专家兹齐斯瓦夫·肯皮斯基²²⁷（1911—1978年）的推动。随着时间的推移，其他博物馆也相继开办了当代艺术画廊，这是博物馆中专门展示当代艺术创作的独立部分。瓦迪斯瓦夫·斯



29. 瓦迪斯瓦夫·斯特热敏斯基，罗兹艺术博物馆的新艺术大厅，1946—1948年。罗兹艺术博物馆。

特热敏斯基（1893—1952年）和他的妻子雕塑家卡塔日娜·科布罗（1898—1951年）于1945年在罗兹艺术博物馆展示自己的全部艺术作品。这座博物馆不但是波兰当时的现代艺术博物馆之一，同时也是世界上最早的展示这类艺术的博物馆之一。在1946—1948年间，斯特热敏斯基致力于创建“罗兹艺术博物馆的新艺术大厅”²²⁸（见插图29），这类大厅已经成为新艺术展示所必需的场所。他在罗兹建议，现代艺术应该被理解为集艺术发展之大成者，它应具备风格统一的表达方式，传播民主和平等主义思想。其后，在波兰西部地区，也就是在那些所谓获得的土地上也建了几座新博物馆，当局并不是想要重建之前的德国机构，而是要建立全新的有着民族声音的机构，以帮助那些外来移民适应与融入新社会。

如果提到艺术教育，除了克拉科夫和

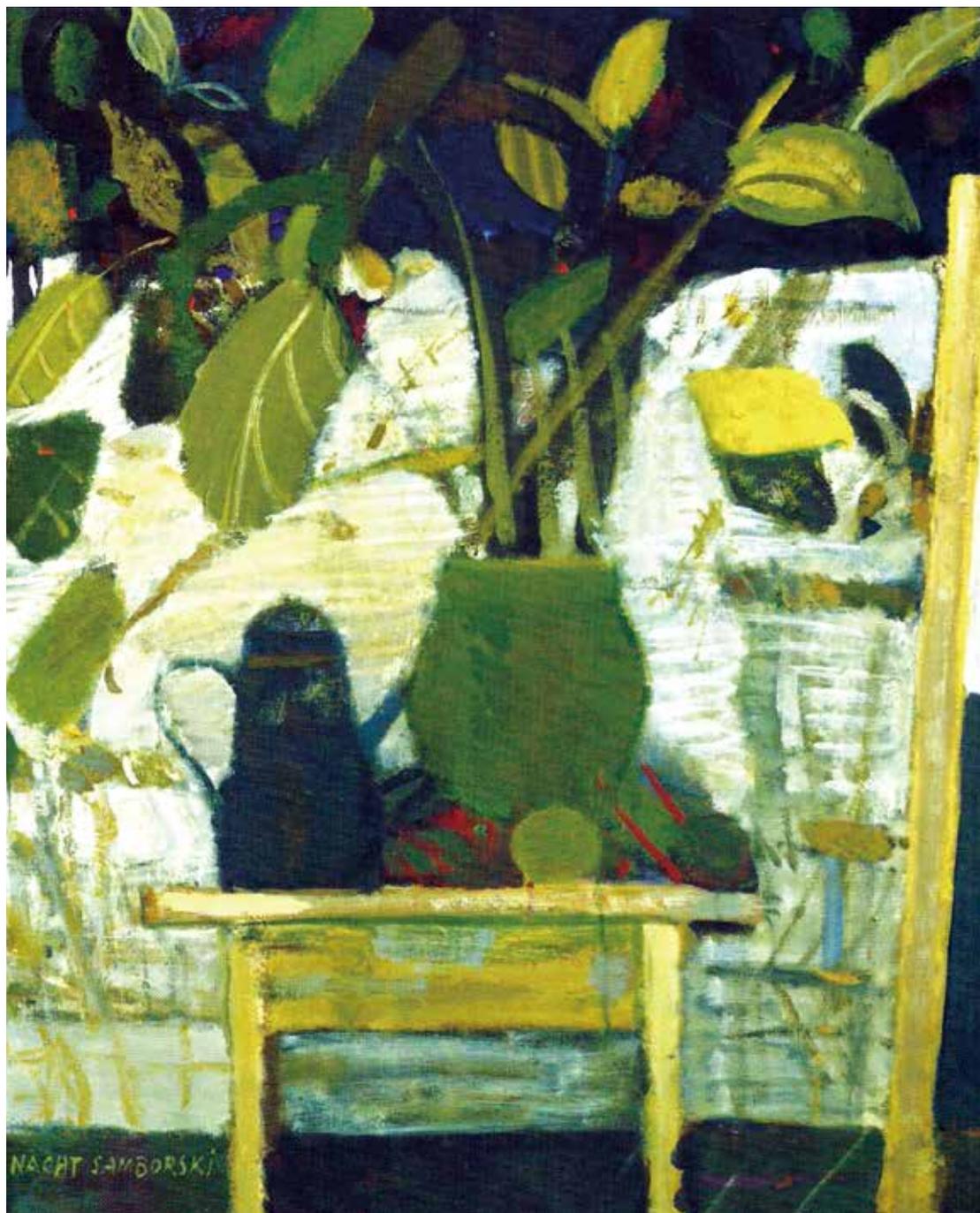


30. 杨·齐比斯,《头部 - 自画像》, 1964—1972年。得到扬采克·齐比斯的友情支持。

华沙的两所最古老的美术学院之外, 格但斯克、罗兹和弗罗茨瓦夫的美术高等学校和从战前的维尔纽斯的斯泰凡·巴托雷大学转移到托伦的哥白尼大学的美术系也都发挥着重要的作用, 除此之外还有美术中学(中专和技校)承担着基础艺术教育工作。当局在1949年成立了中央艺术展览办公室, 并在国内较大城市都开设了分支机构。它的任务是协调展览活动和普及当代艺术。BWA(艺术展览办公室简称)成为最具代表性的展览空间。当然, 波兰美术家协会的所在地也是重要的展览空间, 协会还逐渐成为了为艺术家提供补

贴、工作室、创作资金、休闲度假场所, 拥有印刷厂和出版发行机构, 能发行自己的艺术杂志的重要组织。

两次世界大战之间在巴黎受过教育的画家们——色彩主义者为现代艺术在波兰的延续而努力奋斗。色彩主义者专注于画布的形式, 画作中不含任何文学性内容, 他们的创作局限于风景画、行为画和静物画范畴。他们在战后都成为了最重要的美术学院的教授, 同时他们也有参与社会事务的热情, 在美术协会的活动中表现得非常热情和积极。杨·齐比斯²²⁹(1897—1972年)成为华沙美术学院教授; 汉娜·鲁兹卡-齐比斯²³⁰(1897—1988年)成为克拉科夫第一位女大学教授; 彼得·波沃罗夫斯基²³¹(1898—1962年)在波兹南和格但斯克(从1958年开始, 从英国移民回国之后)任教; 阿图尔·那赫特-萨博尔斯基²³²(1898—1974年)先是在格但斯克工作, 后来在华沙的大学任教。移民巴黎的约瑟夫·查普斯基是一位画家、作家、军人和记录了波兰在东部前线命运的编年史学家。色彩主义者在战后创作了许多自己最好的作品。杨·齐比斯在几年里多次重复创作了用厚重的颜料绘制而成的自画像《头部 - 自画像》(见插图30)。阿图尔·那赫特-萨博尔斯基喜欢的主题是静物画, 他创作了很多僵硬的、闪亮的、有无花果树叶装饰的静物画(《树叶》, 1968年, 华沙国家



31. 阿图尔·那赫特-萨博尔斯基,《树叶》,1968年。华沙国家博物馆。



32. 安杰伊·弗卢莱夫斯基，《开枪—8》，油画，1949年。© P. LIGIER/ 华沙国家博物馆。

博物馆，见插图 31)。色彩主义者是一群有着良好艺术文化修养的、道德高尚的、有着社会使命感的艺术家，他们相互团结、拥有很强的组织能力。他们又是年轻一代的优秀老师，经常被评价为教育家。当时的年轻人经常指责那些老一代教师，说他们固守着过时的艺术形式，不懂得将生活的经验运用到艺术中去，狭隘地只专注美学本身，年轻人们认为艺术不应该是与马克思主义原则相一致的反映，应论及具体的问题和经验。

色彩主义最积极的反对者是安杰伊·弗卢莱夫斯基²³³（1927—1957年）和塔德乌什·康托（1915—1990年）。前

者曾读于克拉科夫美术学院，与后来成为“波兰电影学院”流派创始人的安杰伊·瓦伊达（他导演的电影《一切可售》在1968年为他带来了终身成就奖）是同学，弗卢莱夫斯基与他的电影导演同学相似，也以展现反映当代人生活体验的作品尝试获得声望。他受新现实主义的意大利电影和墨西哥画作的启发，创作出带有简洁而情感深刻风格的作品。他多样化的艺术作品包括叙事画和抽象画。叙事画主要展现战争、处决的体验和无助的情绪，画家也尝试创作用于政治宣传目的的叙事画。在艺术家短暂生命的最后时期，他专注于战后的稳定生活——对妻子、家

人和孩子的爱。在触目惊心的画作《开枪—8》(1949年,见插图32)中,艺术家运用强烈的人体动作变形成功展示了死亡时刻的视觉影像。与受害者握手的画作深深触动着观众的心。水粉画《博物馆》(1956年,见插图33)描绘了被作为展品展示的支离破碎的人体,这是对粉饰战争残酷性的一种苦涩的隐喻。

与波兰电影合作的亨利克·托马舍夫斯基²³⁴(1914—2005年)也擅长创作有着简洁风格特征的作品,他是享有很高国际声誉的波兰海报学派的创始人,于1952—1985年间在华沙美术学院领导着海报工作室(古希腊索福克勒斯的戏剧《俄狄浦斯



34. 亨利克·托马舍夫斯基,索福克勒斯的戏剧《俄狄浦斯王》的海报,1961年。华沙戏剧剧院。



33. 安杰伊·弗卢莱夫斯基,《博物馆》,水粉画,1956年。©华沙现代艺术博物馆馆藏。

王》的海报，戏剧剧院，华沙，1961年，见插图 34)。波兰海报学派——一批杰出的平面设计师被这样命名，但并没有一个相连的组织机构，这似乎是某种悖论的结果：通常艺术广告类印刷品的制作是与那些没有商业化的国家相连的，因此广告不是必须存在的。也许正因为如此，波兰海报学派的艺术家们才创造了基于简短的视觉和极其简单的表达方式的独特风格，并选择那些最高质量的艺术事件——著名的戏剧、歌剧、电影和展览来创作广告画。著名的波兰海报艺术家中必须提到的是塔德乌什·特莱科夫斯基²³⁵、罗曼·切希莱维奇²³⁶、杨·莱尼查²³⁷、杨·穆沃多热涅茨²³⁸和弗朗西斯·斯塔罗维斯基²³⁹等。波兰海报艺术的声望越来越大，为此在1968年，当局决定在维拉努夫宫创建世界上第一座海报博物馆。

战后最初的几年中，最重要的艺术事件是1948年在克拉科夫的艺术宫举办的，试图融合整个波兰的前卫艺术圈的现代艺术展。展览是由塔德乌什·康托和批评家米契斯瓦夫·波伦布斯基²⁴⁰组织的，与传统的展览有着根本的区别。展品不仅仅是挂在墙上的、画布上的画，还包括了临时搭设的框架上的草图、X射线照片和显微镜下的照片、悬挂的雕塑-模型，这一切使整个展览现场变成了一座迷宫，而所有的艺术展品都服从于复兴先锋派思想的艺术理念和服务于新制度的政治宣传。

艺术家们引导工人们参观展览，并向他们解释新政治现实下艺术家的职责。展览还有现代音乐会作为补充。如果这次展览被认为是向新政府提供的一种艺术建议的话，那么展览被当局提前关闭则意味着这个建议遭到了拒绝，因为当局强制推行的社会现实主义创作风格才是国内唯一被允许的官方风格。

康托和他的同事们（后来的克拉科夫群体）的历史态度——拒绝从苏联引入的社会现实主义流派的创作——最终取得了胜利，在斯大林死后，波兰政权决定在艺术问题上实行自由化。所以社会现实主义时期（1949—1955年）在波兰只是战后艺术史中的一小段插曲，由康托等艺术家推动的现代主义派选择了与党的政权达成一致。自此现代主义被理解为艺术上有独创性的、实验性的形式，政治上表现为中立立场，远离社会政治问题，只专注于艺术活动的自主权，不评价任何具体的、当前的事件，成为政权和社会相互理解的沟通语言。公开对抗与镇压的时期同时也宣告结束，该时期的受害者有瓦迪斯瓦夫·斯特热敏斯基和卡塔日娜·科布罗等人。这些艺术家死于穷困，斯特热敏斯基还被剥夺了罗兹国家美术高等学校讲师的资格和与学生接触的机会。在斯大林时期之后，政府与社会达成的理解对双方都有利：政府展现了自己与社会融合的开放态度，而艺术家们在现代主义被政

府接受之后，获得了国家的资助，可以拥有便宜的工作室，享受资料采购体系，购买便宜的资料。协议于 50 年代中期开始执行，到 70 年代出现动摇，最终在 1981 年实行军事戒严时彻底瓦解。在协议框架内，法国现代主义传统享有着特权优势，波兰艺术家们从中汲取的灵感最多。除了这个主流派之外，其次就是现实主义传统了，尽管在 1948 年康托与波伦布斯基一起寻求“加强的现实主义”。在 1956 年，现实主义几乎是和斯大林的镇压或政治领导人的画像宣传等同起来。建构主义和冷抽象、几何抽象派等其他现代主义流派的普及率相对小一些。

可以这样说，解冻后的波兰艺术的开创性风格是由从巴黎引入的有着最广泛理解的“非具象”概念而派生出来的。由于护照政策的自由化和短期停留许可证的发放，使许多艺术家当时与西方艺术圈有着密切的联系。他们喜欢富有隐喻的，在工坊手工绘画传统上进行创新试验的，有机的“热”抽象。他们除了运用油彩在画布上创作，还会使用沙子或者其他原材料，突出三维立体结构，“结构绘画”²⁴¹的术语也因此被接受。他们会使用废弃物和垃圾来表达现实的堕落和颓废，有时使用锈迹斑斑的铁片或被砍碎的木头，有时也会获取珍贵的高级原材料。他们认为，传统的艺术和与之相关的传统媒体及艺术形式在很大程度上是被羞辱的，因为所有



35. 弗沃齐米奇·博罗夫斯基，《阿尔顿 A》。摄影：A. PODSTAWKA，弗罗茨瓦夫国家博物馆馆藏。

先锋派所承诺的美好明天都没有实现，欧洲人所具备的高等文化并没能保护他们免受第二次世界大战的大屠杀。当然无法完全切断历史。说到波兰的非具象艺术派，虽然某些研究者认为他们只是模仿了沃尔斯²⁴²、福特里埃²⁴³、尼古拉·德·斯塔埃尔²⁴⁴等法国的该流派艺术家，但该艺术派成为现代主义的基础。这里汇聚了各种传统，可以发现建构主义、色彩主义、甚至超现实主义的回声。弗沃齐米奇·博罗夫斯基²⁴⁵（1930—2008 年）创作了令人吃惊的集合艺术²⁴⁶作品，被称为《阿尔顿 A》²⁴⁷（见插图 35），他将非具象艺术与达达主义传统结合起来。

非具象派也是克拉科夫团体开始形成的标志，其成员包括“现代艺术展”的众



36. 塔德乌什·康托,《AMARAPURA》,1957年。

位策展人,他们在战争期间就已经在康托组织的地下剧院彼此结识。康托本人从巴黎回来之后,于1956年在华沙的“简单地”²⁴⁸沙龙举办了第一个“斑点派”²⁴⁹画展(《Amarapura》²⁵⁰,1957年,见插图36)。“斑点派”是一种注重色点和色块的非形象艺术派别,其名字来自法文的“斑点”一词,带有讽刺和调侃的意味。战后,康托与同事们先后在“年轻艺术家

团体”²⁵¹、“艺术家俱乐部”²⁵²中活动,又于1957年创立了“克拉科夫团体”艺术协会²⁵³,这一协会成为最充满活力和最鼓舞人心的创作团体之一,扮演着非官方的学院和艺术殿堂的角色,所在地位于欧洲最大的中世纪广场——克拉科夫主市场旁边的克日托弗拉宫地下。

集合艺术派的成员都是著名的艺术家,包括耶日·白莱希²⁵⁴、玛利亚·雅莱



37. 玛利亚·雅莱玛,《穿透》,1956年。克拉科夫国家博物馆摄影部,克拉科夫国家博物馆馆藏。



38. 雅德维加·玛齐亚斯卡,《结晶》,1958年。海乌姆博物馆,海乌姆市。

玛²⁵⁵、雅德维加·玛齐亚斯卡²⁵⁶、耶日·诺沃谢尔斯基²⁵⁷、约纳什·斯泰恩²⁵⁸（1904—1988年）等人，直到80年代末，他们都是克拉科夫艺术的定调者。

玛利亚·雅莱玛（1908—1958年）是一位舞台设计师、雕塑家和画家，善于创作暗示行动和相互渗透形式的抽象画。她纯粹运用颜色与形状的游戏组合创作的极富动感的作品被认为是欧普艺术的前驱

作品（《穿透》，1956年，见插图37）。

雅德维加·玛齐亚斯卡（1913—2003年）也同样不愿意与文学作品产生瓜葛。她的立体三维浮雕大多是用涂色的蜡制作而成，其结构模式经常取自报纸上照片的片段。原始的物质化表达和朝着大众媒体世界的转变与女艺术家的对世界的责任感相连，赋予画作个性化的理解（《结晶》，1958年，见插图38）。



39. 耶日·诺沃谢尔斯基，《裸体与镜子》，1981年。克拉科夫国家博物馆摄影部，克拉科夫国家博物馆馆藏。

耶日·诺沃谢尔斯基（1923—2011年）因独创性地将宗教艺术和现代艺术连接起来而出名，他根植于东正教绘画的、高贵、神秘而精致的女性裸体画是对美最极致的表达。诺沃谢尔斯基是彻头彻尾的神学狂热者，沉浸于希腊天主教（也就是东正教）教会的传统之中（《裸体与镜子》，1981年，见插图39）。除了绘画之外，位于西波莫瑞的比亚维布尔的东正教教堂（1992—1997年）也是他最著名的作品。他不仅是彩饰部分的作者，还是建筑设计者，与建筑师博格丹·科塔巴²⁵⁹一起创作了整个教堂作品。

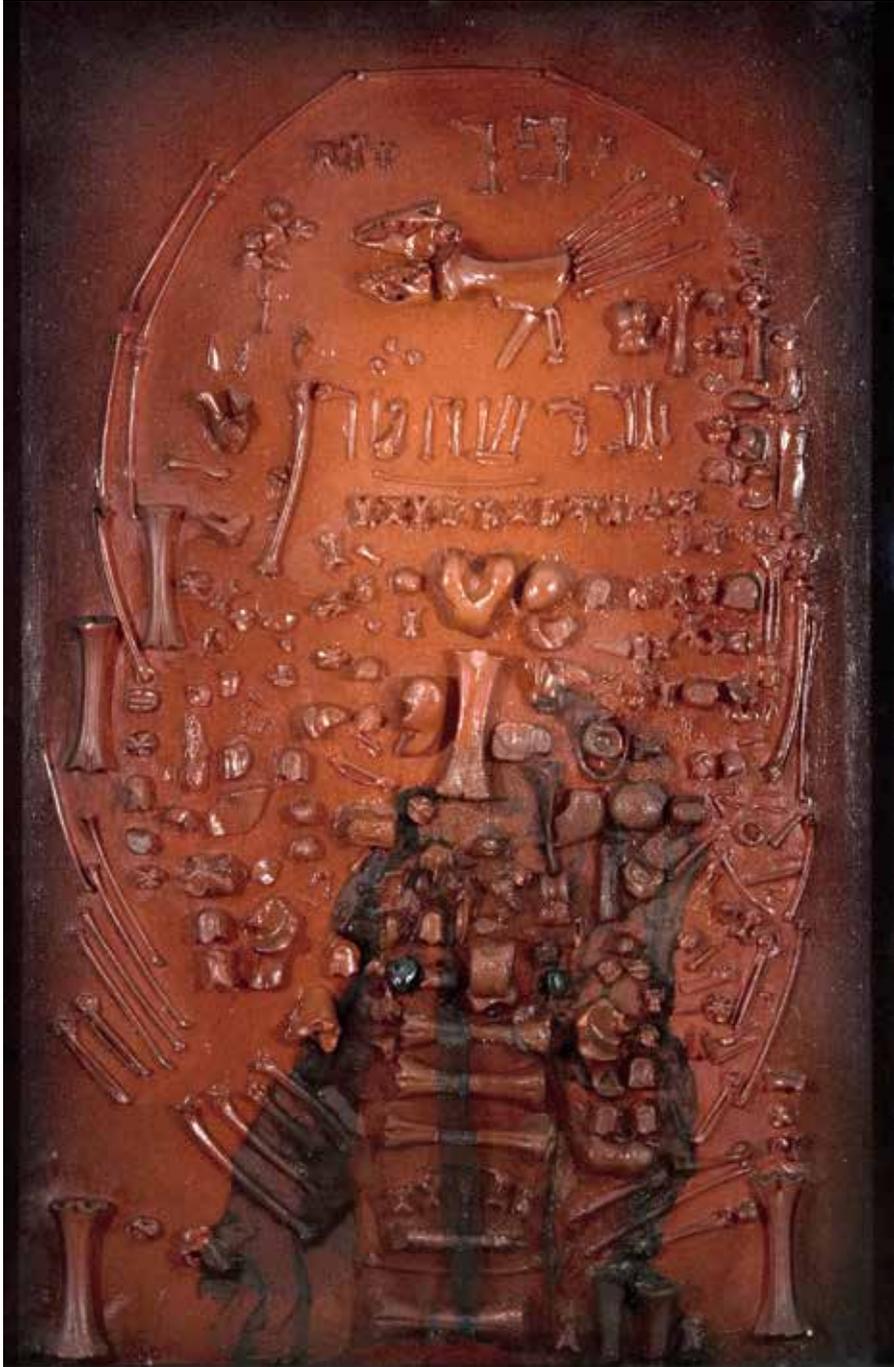
耶日·白菜希（1930—2010年）是克萨维雷·杜尼科夫斯基²⁶⁰的学生，他拒绝了大师的地中海灵感来源，而是运用原始的、未开化的形式。他只使用原木作为原材料，将其简单地加工成淳朴的表现形式，用来回应各种当时发生的事件（《鼓掌机》，1970年，见插图40）。

约纳什·斯泰恩也具备同出一辙的精神气质，他运用兽骨和鱼骨创作集合艺术作品，他与朋友们共同努力将所有的骨头摆放成垂直的、让人联想到犹太人墓地的形式（石头墓碑）。在他的作品中，艺术扮演着纪念死者的世俗仪式的角色，建造连接死者与生者的共同体。基于这种构建的作品《红板》（1971年，见插图41）表现了墓地挽歌的一种视觉效果，作品中甚至有用骨头拼成的中欧犹太人特有的依地语的词汇。出身于犹太人家庭的斯泰恩在战前是共产主义者和政治犯，战后不仅成为杰出的艺术家，还是伟大的道德权威。

从非具象艺术传统中还派生出了包括以玛格达莱娜·阿巴卡诺维奇²⁶¹（生于1930年）为代表的华沙雕塑艺术，她用自己编织的大型柔软的织物覆盖于物体之上，以达到惊人的效果，她的作品经常占据大空间，具有一定的危险性（《阿巴坎》，见插图42）。她创作的雕塑适合放置于开放宽敞的空间，在包括上海雕塑公园在内的很多世界著名的场所都可以看到



40. 耶日·白菜希,《鼓掌机》,1970年。罗兹艺术博物馆。



41. 约纳什·斯泰恩,《红板》,1971年。克拉科夫国家博物馆摄影部,克拉科夫国家博物馆馆藏。



42. 玛格达莱娜·阿巴卡诺维奇,《阿巴坎》。摄影: A. PODSTAWKA, 弗罗茨瓦夫国家博物馆馆藏。

她的作品。

在瓦迪斯瓦夫·哈肖尔的从外省的平民和宗教艺术中汲取的灵感中也能注意到非具象艺术的回忆,在他严肃的艺术创作中经常采用各种非常规的原材料,比如面包,或是往地上的洞中浇灌混凝土而得到的固体形式,还有五花八门的废弃物和过时的宗教礼仪的小物件(《客人》,见插图 43)。除了现成的各种物品的集合之外,他还创作了各种旗帜,用于特别的游行——艺术游行。艺术家还以创作独特

的纪念物而闻名,有时会用到火(在科沙林的《燃烧的鸟》,1977年)和风(位于普热温奇-斯诺兹克山上的《机关》²⁶²,1966年)。

结构性绘画逐渐向集合艺术转化,模糊了绘画和雕塑之间的界限,同时关注到废弃物和垃圾中的诗学美感,其中蕴含着自己独到的道德法则,该法则包括带着敬畏之心观察世界,并在此基础上所创立的提升了朴素而丑陋事物重要性的独有价值观体系。因此与那些在大师艺术中寻求



43. 瓦迪斯瓦夫·哈肖尔,《客人》。摄影: A. PODSTAWKA, 弗罗茨瓦夫国家博物馆馆藏。



44. 塔德乌什·康托，《海上偶发艺术全景》。摄影：EUSTACHY KOSSAKOWSKI。

权威的艺术价值观形成了激烈的争论，其独特的亲民性和抒情性又与宣传艺术的宏大而不朽的特征发生着冲突。

康托不仅把非具象艺术引入了波兰，后来还成功地在波兰土地上移植了“偶发艺术”²⁶³，例如1967年在瓦泽的沙滩上创作的《海上偶发艺术全景》²⁶⁴（见插图44）。艺术家将这种偶发艺术的体验用于他自己经营的“克瑞考特二”²⁶⁵剧院中，该剧院与克拉科夫艺术团体相关联。

对于华沙艺术圈来说，非几何抽象艺术体验显示出重要地位，亚历山大·科

兹德伊²⁶⁶和斯泰凡·盖罗夫斯基²⁶⁷的创作具有代表性。亚历山大·科兹德伊（1920—1972年）是该流派最重要的代表之一，之前是社会现实主义者。他的名画《拿砖来》（1950年，弗罗茨瓦夫国家博物馆，见插图45）不仅表达了加快战后国家重建的意思，还有接受工人阶级领导地位的寓意。然而在国家解冻后，亚历山大·科兹德伊与他那一代的其他艺术家一样，完全改变了绘画风格，抛弃了社会现实主义（《紫色中间的宽裂口》，1968年，华沙国家博物馆，见插图46）。



45. 亚历山大·科兹德伊，《拿砖来》，1950年。摄影：A. PODSTAWKA，弗罗茨瓦夫国家博物馆馆藏。

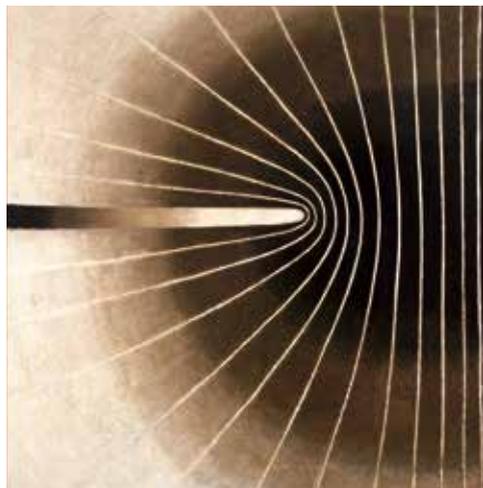
斯泰凡·盖罗夫斯基（1925—）的抽象画中经常带有无边界的、数不清的线框，大多被涂以泥土的色彩——褐色，赭色和红棕色，意味着无穷无尽，蔓延的温暖色调一直铺到画框之外。这可以理解艺术家将内心的深刻体验向外在世界表达和倾泻的尝试（《画作 155》，华沙国家博物馆，见插图 47）。

在首都的各种伟大的绘画尝试已经远远超出了非具象艺术的框架，比如沃依切

赫·凡高尔²⁶⁸（1922—）的抽象画作，这位艺术家在 1958 年的“空间艺术”展览上的画作离开了墙面，创作于一块异形的画板上，立于展厅的一角，从实质上脱离了传统意义的展示，积极地融入“环境”空间中。观众在参观整幅画作时必须进行身体的移动，而且画作的内容就暗示着运动——光波的震动（《蓝色 9》，1962 年，克拉科夫国家博物馆，见插图 48）。动感和空间感已经成为画布的组成部分，



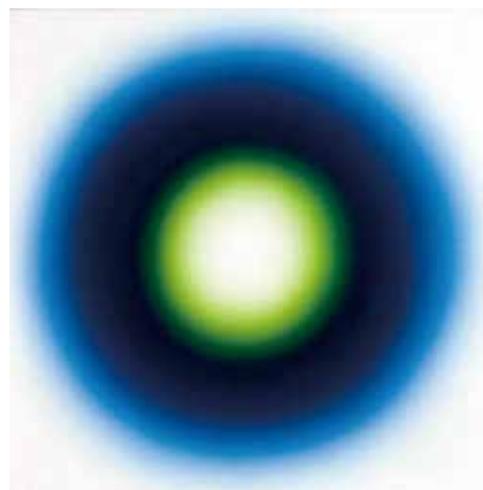
46. 亚历山大·科兹德伊,《紫色中间的宽裂口》,1968年。© P. LIGIER/华沙国家博物馆。



47. 斯泰凡·盖罗夫斯基,《画作115》,1964年。© P. LIGIER/华沙国家博物馆。

强烈的色彩波动很快就转向了欧普艺术风格。到美国定居后,艺术家在古根海姆博物馆举办了个人画展(1970年),1999年回到波兰后依旧积极地进行创作。华沙地铁站的装饰画是他的最后一批作品之一。

远离了非具象风格的还有亨利克·斯塔热夫斯基²⁶⁹(1894—1988年),他是战前波兰建构主义运动的艺术家之一,还是有着国际声誉的先锋派协会的成员,是著名画家彼埃·蒙德里安²⁷⁰的朋友。他战后创作的浮雕作品或者是基于简单的几何形式,或者以椭圆形、略圆形、准自然主义的形式表现出禁欲主义的美感和克制。这些作品总是以精准的比例、完美而高贵的制作为特征(《铜的浮雕28》,1964年,弗罗茨瓦夫国家博物馆,见插图49)。他



48. 沃依切赫·凡高尔,《蓝色9》,1962年。克拉科夫国家博物馆馆藏。

给人以最深刻印象的后期作品无疑是《无限垂直结构》——1970年在弗罗茨瓦夫用将近7公里长的多彩光线打造的大型户外



49. 亨利克·斯塔热夫斯基,《铜的浮雕 28》,1964年。摄影: A. PODSTAWKA, 弗罗茨瓦夫国家博物馆馆藏。

光线投射作品。

波兰的工业设计在解冻后发展迅速。1950年成立的工业设计学院是欧洲最早的此类学院之一。泰莱萨·克鲁舍夫斯卡²⁷¹（1927—2014年）是两次世界大战之间这段时期伟大的设计师沃伊切赫·雅斯冉博夫斯基的学生，曾为大规模新建的住宅区做过内部功能设计，还设计过符合人体工程学的家具以及深受孩子喜爱的简单而精致的玩具式家具（见插图 50）。卢博米尔·托马舍夫斯基²⁷²（1923—）设计的瓷器套件“多罗塔”获得了在巴黎举办的“第一届工业设计国际展”金奖。这是波兰的设计作品获得国际荣誉的成功案例之一。



50. 泰莱萨·克鲁舍夫斯卡,“贝壳”——座椅(胶合板,塑料外壳),1956年。© P. LIGIER/ 华沙国家博物馆。

艺术生活组织方面也在解冻后发生了重要的变化,由一些相熟的艺术家自发组建的基层组织,即所谓的“创作者画廊”,成为艺术家们会面、讨论和展示最新艺术创作的场所。在50年代后半期,除了前面提到的位于克拉科夫的“克拉科夫团体”创办的“克日什托弗雷”²⁷³画廊之外,在重建后的华沙还出现了许多这样的机构,其中最为活跃的是由艺术家团队创办的华沙“扭曲变形车轮画廊”²⁷⁴（1955—1962年）和在画家马莱克·奥拜兰德²⁷⁵的组织下,利用犹太剧院前厅所为场所创办的“简单地”沙龙（1956—1962年）。

1966年创办的“弗克萨”画廊是最有影响力的艺术家画廊之一,这里有知识分子对波兰现代艺术的加入,其影响力与画廊仅30平米的狭小场地成反比。它是

由艺术史学家、卢布林天主教大学的毕业生维斯瓦夫·博罗夫斯基²⁷⁶、安卡·普塔什科夫斯卡²⁷⁷和马疏什·特霍莱克²⁷⁸共同创立的，他们之前与“扭曲变形车轮画廊”有合作，他们的创作活动得到了老一辈著名艺术家的资助，开始是亨利克·斯塔热夫斯基，后来塔杜施·康托也慷慨解囊。在“弗克萨”画廊²⁷⁹创立两个月后，弗沃杰梅什·博罗夫斯基²⁸⁰出现在人们的视野中。顺便提一句，他也是卢布林天主教大学的毕业生。他在“弗克萨”画廊展出了《综合展示二》（1966年，见插图51），这件作品挑战了传统展览的规则，设置了诱惑观众的陷阱并使整个展览变成了一场奇特的“反展览”。艺术家躲在观众后面，观众被挤压在办公室和走廊里，在主展示空间里的观众被令人目眩的、不停闪烁的闪光灯和移动着的镜子组成的障碍物分散开。此时观众处于不可见的障碍物之前，失去了自己的特权角色，但他们很快明白了，到达作品的理想通道就是充分的幻象。当然这一切取决于几个前提条件——画廊的具体情况和与观众达成的协议。接下来艺术家自己在镜子里像看戏一样观察着观众的反应，他独自一人站在画廊里，扮演着掌握全局者的角色，在他周密的筹划下，用自己的作品有目的地引发观众的失望情绪。《综合展示二》启发了那些画廊开办者的灵感，由此形成的“地点理论”从此成为先锋派画廊的宣

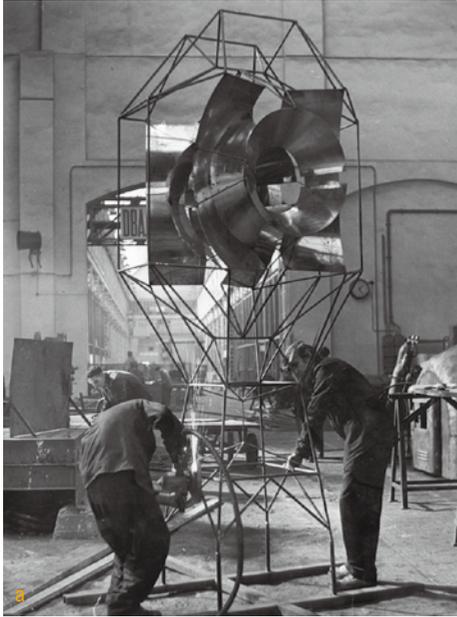


51. 弗沃杰梅什·博罗夫斯基，《综合展示二》，1966年。格举行的“空间设计感谢“弗克萨”画廊大力协助。

言。“地点理论”主张，不管是对被介绍的作品而言，还是对展示的地点来说，展览都不是无立场的。可以将它看做是瓦迪斯瓦夫·斯特热敏斯基的理论的发展，其理论可以在《新艺术大厅》（1948年）中看到阐述：将展览、作品的单一空间、相对于单一画作的周围的次要空间都统一起来，获得作品与地点的融合。

20世纪60年代，组织大型生产工厂参与露天户外创作是一种非常流行的活动。尽管这在今天有时被批判具有宣传的功能，但这类活动在当时为许多技术人员、工程师和艺术家进行有趣的碰面提供了机会，也为他们创作有趣作品提供了场所，这些作品都是特意为公众空间而设计的。

最重要的这一类型的活动是在埃尔布



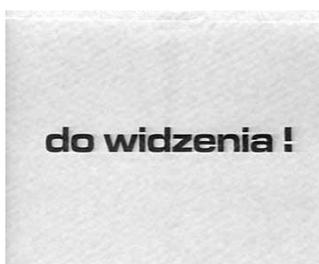
52a,b,c,d. 埃尔布隆格举行的“双年空间形式展”参展雕塑（戈斯特姆斯基、雅努什科维奇、科夏日科维奇、沃伊尼亚克）。感谢埃尔布隆格 EL 艺术馆的协助。

隆格举行的“空间设计双年展”，它是从1965年开始由盖拉尔德·克维亚特科夫斯基²⁸¹与马瑞安·博古什²⁸²合作组织，在“扎麦赫”²⁸³机械厂的资助下举办的（见插图 52a, b, c, d）。克维亚特科夫斯基在埃尔布隆格发行的《工人的艺术》是欧洲最早的这类被称为艺术杂志的刊物之一（艺术家自费发行的艺术刊物），除此之外，他还在被战争毁坏、废弃了的多明我修道院教堂里创建了“EL 画廊”。

还有其他的艺术活动，如在普瓦维举办的艺术家和科学家研讨会。会议是与氮工厂合作启动的，与会者尝试创作与空间更为融合的作品，批评了许多在埃尔布隆格实现的创作，尽管这些创作有着有趣的形式，但并没有超出装饰的概念，只是将装饰物艺术地添加到已存在的建筑上而已。1966年在普瓦维来自“弗克萨”画廊的普塔什科夫斯卡与特霍莱克一起发表了《地点理论》。后来有人指责“弗克萨”画廊，尽管其理论表达有着特殊的上下文，但理论中没有强调社会和政治的决定因素。

从这一角度出发站在“弗克萨”思想的对立面的是杨·希维津斯基²⁸⁴（1923—2014年）——顺便提一句，他是杨·齐比斯的学生，他渴望将社会主义现实在他提出的语境主义理论框架内与艺术相连。如果“弗克萨”想成为西方“艺术世界”的一块飞地（它的特别之处在于它

没有遵守市场规则，当时的画廊是不卖画的，都是靠接受国家美术工作室的资助来维持运作），那么他就想把语境主义运动变为本土的行动并与艺术上的霸权主义做斗争。在他的学生们看来，他甚至过于经常地，无意识地重复首先是英美先锋派的解决方案、战略和美学。基于这些原因，艺术家渴望揭示边缘省份、欧洲内陆还有美国艺术的独特性。希维齐斯基组织的“语境艺术”²⁸⁵展于1976年在瑞典隆德大学的“St. Petri”画廊开幕，其领导者让·萨利姆²⁸⁶曾参加过激浪派²⁸⁷和情境主义国际²⁸⁸的活动。语境主义下一阶段的攻势是于1976年在加拿大多伦多召开的大型“语境艺术研讨会”，还有声势更大的“艺术作为在现实背景下的行动”于1977年在由亨利克·伽耶夫斯基领导的华沙“翻新”²⁸⁹创作者画廊举办。希维齐斯基成功地为自己的行动招募来许多艺术家和来自世界各地的活动家，他的行动成为“纽约之外的前线”，与艺术中的消费主义和商业化进行斗争。语境主义不是有着统一美学标准的行动，恰恰相反——是在概念主义经验的基础上寻找新语言，但与概念主义大师约瑟夫·科苏斯有着激烈的争论。那些各种短暂的发生于具体背景下的艺术行动干预可以列入语境主义的范畴，还有触及语言沟通问题的符号学分析。很好的例子有安娜·库泰拉²⁹⁰（1952—）创作的电影《对话》²⁹¹（1974



53. 安娜·库泰拉，《对话》，电影片段。感谢艺术家的友情协助。

年)，艺术家在电影中温和地与街上的行人搭讪，与他们交谈见（插图 53）。

对于已经步入成年，处女作发表于盖莱克十年时期（此时期指波兰工人统一党第一书记爱德华·盖莱克统治的 1970—1980 年）的那一代人，他们不与政权达成协议，不同意淡忘颠倒是非的斯大林主义，他们认为这些都是时代的错误，不应该就这样过去。而年轻人们首先不赞同将推行巴黎现代主义模式视为反对苏联影响的象征行为。他们认为，这场文化战斗已经胜利了，目前首先应该是与过时的传统媒体和帆布绘画的优势地位进行斗争。这是一场概念革命，与摇滚音乐的革命和性革命，以及所有反主流文化的行动一样，不可能被忽视。在 60 年代末，法国歌曲流行起来，那些带有“毕加索式”²⁹²（从毕加索的名字而来）装饰画的小咖啡馆已经不再流行，盎格



54. 兹比格涅夫·瓦尔派霍夫斯基,《“DE APPEL”画廊的简短电子爱情故事》,阿姆斯特丹,1997年。
摄影:ROB VERSLUYS,感谢艺术家协助

鲁·撒克逊文化的影响开始占据主导地位,披头士乐队、齐柏林飞船乐队和滚石乐队大量唱片的问世与大众对反主流文化和通俗文化的兴趣相关。如果说之前的西方化主要是引进与精英文化相连的高层次文化的话,那么70年代的西方化则可以说是创造了一种社会主义与西方大众文化的杂交文化。70年代的波兰是一个年轻的、富有活力的社会,在70年代后半期,年轻人占了社会人口的近30%。在视觉艺术对年轻人的吸引和刺激下,电视机购买数量剧增,电视台也开始播映西方的电

影。绘画作为主流引导媒体的地位被废除,这是年轻一代反抗的必然结果,盖莱克十年的年轻艺术家们首先开始使用照相机(因为价格昂贵,摄像机还很少使用),他们不想运用那些令他们厌烦的通用的表达生命、痛苦和死亡的隐喻。他们力图消除掉上一代人对自己感兴趣的领域的压抑,在他们经常是快乐的、有时是堕落的艺术中谈论着平庸的日常琐事,暴露自己的肉体 and 性感。他们还喜欢展示那些或是转瞬即逝,或者不能被划入正规艺术类别(绘画、雕塑、版画)的艺术,也就是

那些不能进入博物馆的艺术。

波兰行为艺术的泰斗——兹比格涅夫·瓦尔派霍夫斯基²⁹³（1938—）从60年代末就开始创作，他最有名的行为艺术作品形象地表现了生命中存在的重负（《“de Appel”画廊的简短电子爱情故事》，1997年，见插图54）。由我们熟知的策展人、艺术家亨利克·伽耶夫斯基²⁹⁴（1958—）组织的波兰第一届行为艺术节——“我是”²⁹⁵（1978年）将外文词汇“performance”²⁹⁶第一次引入波兰语。1972年伽耶夫斯基在华沙创建了“翻新”创作家画廊，画廊具有国际规模，是包括朋克文化等另类艺术运动的基地，不但是一个信息和档案中心，还是一个经常举办音乐会的场所。此外，画廊出版了波兰文和英文版本的《文字艺术》²⁹⁷——这是艺术家们对新艺术的根本表达。在“翻新”画廊和其他类似的创作者画廊中，中东欧的新概念艺术得以成功的实现，这类艺术虽然在视觉上和基因上与西方艺术相连，但与西方艺术的区别在于它不依从于资本主义的逻辑，波兰的新概念艺术是非营利性、非商业性的，并带有突出的地方特色。伽耶夫斯基本人的独特创意对该流派做出了特别的贡献，培养了一代新人和新的观众群。名为“另类儿童读本”的项目是其中的独特因素之一，在其影响下出现了250种左右的发展儿童创造力的图书，设计者包括罗伯特·费里欧²⁹⁸、迪

克·希金斯²⁹⁹、艾莉森·诺尔斯³⁰⁰、阿努尔夫·雷纳³⁰¹（和亨利克·斯塔热夫斯基³⁰²）等人。

在70年代，围绕在众多创作者画廊周围的是一个渴望另一种生活的群体，他们逃避着占主导地位的政治标准以及道德和习俗的规则，寻求官方体系之外的艺术革命的方式。在这之前，年轻人们已经对所谓的“邮件艺术”³⁰³（也被称为通信艺术³⁰⁴）非常热衷，他们通过创立开放的艺术分布和文件编制体系来争得自己的独立地位。他们在自己的家里建立办公室、活动中心和工作室，抛弃了艺术作品应该与所有权和经济价值相连的信念。这种基层的行动的根源在于，官方机构的建议导向和提供的条件与年轻艺术家们的需求完全是南辕北辙。

70年代出道的艺术家们更倾向于这样一种观点：艺术创作要基于合理的前提，表现愉悦的、充满快乐的人生。这与50年代末和60年代的年轻艺术家有着根本的差别，这一代人有些抒情和怀旧的情结，他们更愿意将年轻人的反叛表现理解为悲观主义的产物。而脱离历史的、基于概念语言基础上的新艺术在70年代的弗罗茨瓦夫表现得最为突出。其原因可能是由于这样一种变化：这座城市在战前是德国的布雷斯劳市，其居民构成在战后发生了完全的改变，德国人被迫迁出，而那些原来居住在战后波兰失去的东部土地

上（包括利沃夫）的波兰人迁移到这里。在这座原德国城市中，与纳粹紧密相连的沉重历史并没有压制住新居民，与之相反，他们想努力把这些记忆抹去。而对布雷斯劳在战前原貌的回忆则发生在很多年之后，此时战争的伤痛已经愈合得差不多了。因此当时弗罗茨瓦夫成为波兰概念艺术的首都，它的年轻的居民们把它视为“小纽约”，是一座多元文化的新移民城市。

60年代末，耶日·罗索沃维奇³⁰⁵（1928—1982年）创作了系列组合镜头作品——因为它们是透视的。他没有创造一个新的、乌托邦一般的世界，而只是放眼观望外部世界，通过破碎的光线和菱形镜放大的画面来摆脱简单的现实主义和用肉眼观察世界的局限。在罗索沃维奇组合镜头的引导下，那些习惯于在无瑕的白色和中立的空间里观看独立被展示的作品观众，将目光投注在一种只靠周围环境来表达内容的作品上（《尼乌特里孔S4》³⁰⁶，1970年，见插图55）。罗索沃维奇同样放弃了大师级的高超个性手法和“珍宝-作品”的概念，即画框内的内容必须是最有价值的东西。

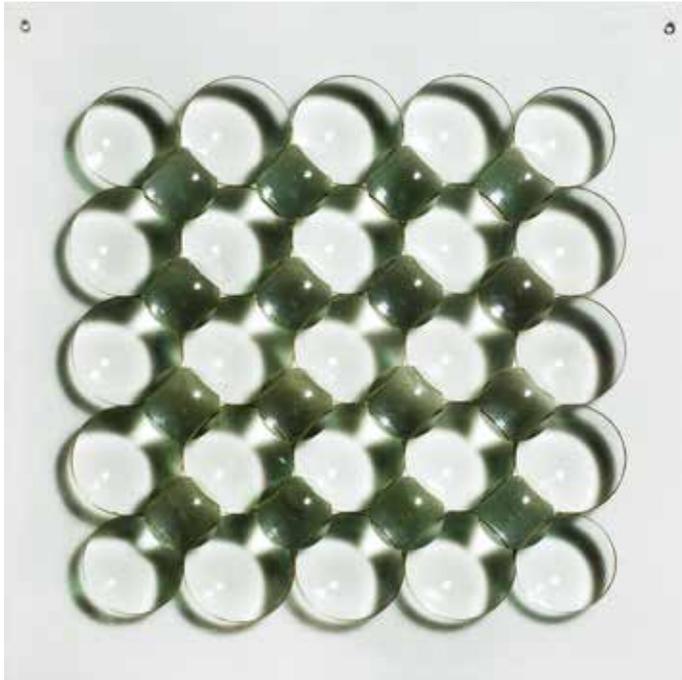
由耶日·路德温斯基创建的“在蒙娜丽莎之下”画廊是激发弗罗茨瓦夫的概念艺术发展的重要火花之一。该画廊尽管只在1967—1971年间运转了短短几年的时间，却铺设了一条通往现代主义的弗

罗茨瓦夫的通道，带动了十几个创作家画廊的创立。具象诗创作家斯坦尼斯瓦夫·德鲁日兹在“在蒙娜丽莎之下”举办了自己的首次个展，娜塔莉亚 LL³⁰⁷也在这里办过展览。

1977年，“弗克萨”画廊展示了斯坦尼斯瓦夫·德鲁日兹（1939—2009年）的杰出作品《在中间》（见插图56），作品打造一个由题目中的字母组成的视觉空间。观众走入墙壁上都写满字的立方体中间，就可以看到写满了分散排列的字母 m-i-ę-d-z-y 的内部，观众不仅从内部读着题目，还可以从其“内部”分析其内容，而本身却成为“在中间”的“内部”存在的元素——不仅是在作品的墙体的中间，还处于词语“między（在中间）”字母的中间。

在更早的时期，娜塔莉亚 LL（实名：娜塔莉亚·拉赫-拉豪维奇，出生于1937年）创作过大胆的照片组合——《娜塔莉雅是性》³⁰⁸（1974年，见插图57），同样实现了大脑的概念语言的形象化。作品由多张展现性的小幅裸体照片（有作者本人、她的丈夫和艺术家安杰伊·拉豪维奇³⁰⁹的）组合成作品题目“Natalia ist Sex”的字样。尽管这是典型的概念主义的重复，但同时是习俗改变的一个重要预兆。

新的后概念主义在弗罗茨瓦夫兴盛的同时，塔德乌什·康托在克拉科夫创作了《死去的课堂》³¹⁰（1975年，见插图58），



55. 耶日·罗索沃维奇,《尼乌特里孔 S 4》, 1970年。摄影: A. PODSTAWKA。弗罗茨瓦夫国际啊博物馆藏品。



56. 斯坦尼斯瓦夫·德鲁日兹,《在中间》。感谢华沙“弗克萨”画廊大力协助。



57. 娜塔莉亚 LL (实名: 娜塔莉亚·拉赫-拉豪维奇), 《娜塔莉雅是性》。© 娜塔莉亚 LL / 弗罗茨瓦夫当代艺术博物馆。



58. 塔德乌什·康托, 《死去的课堂》——舞台演出场景, 1975年。



59. 娜塔莉亚 LL (实名: 娜塔莉亚·拉赫-拉豪维奇), 《E22 号高速公路每一公里距离的永久登记牌》, 1970 年。© 娜塔莉亚 LL / 弗罗茨瓦夫当代艺术博物馆。

这是一出在他自己经营的“克瑞考特二”剧院上演的剧目, 用来纪念与第二次世界大战一起逝而不返的那些人物和世界性事件。被视觉艺术家称为康托剧院主演团队的一群非专业演员与真人尺寸的木偶同台演出, 形象化的表演让人有时都分不清哪个是木偶哪个是真人, 从而引发观众置身于危险的死亡剧院的幻觉, 在这里过渡到亡者世界并不是最终目的。艺术家们的表演方式与视觉效果和谐统一, 而黑白两色的舞台背景和演员服装使演出如同一幅活的老照片。

弗罗茨瓦夫艺术家对这种回顾历史的手法完全不屑一顾, 他们热衷于一些非常平庸、琐屑的事情, 如拍摄高速公路测距的工作 (娜塔莉亚 LL, 《E22 号高速公路

每一公里距离的永久登记牌》³¹¹, 1970 年, 见插图 59), 或者拍摄每日饮食的过程, 或者记录下扣紧表带的动作过程 (兹杰斯瓦夫·索斯诺夫斯基, 《简单的活动》, 1971 年; 《饮食》, 1972 年)。

弗罗茨瓦夫前卫的艺术家们愿意与罗兹国家电影高等学校的毕业生群体——“电影形式工作室” (包括沃伊切赫·布鲁舍夫斯基³¹²、帕维乌·克维克³¹³、约瑟夫·罗巴科夫斯基³¹⁴、雷沙德·瓦希科³¹⁵ 等人) 一起办展览。“电影形式工作室”尝试无摄像机的电影创作, 他们强调电影胶片的不菲花费、摄像机的沉重和一切与电影制作相关的必要技术条件, 展现电影作品的“剪接”部分, 以此来质疑媒体的宣传功能 (约瑟夫·罗巴科夫斯基, 《充

气大脑》，1971年，见插图60）。艺术家的野心是分析电影语言，从文学情节中和电影的影像中实现简洁化，但这将他们置于非常艰难的境地，因为反对他们的不仅有获得巨大成功的“波兰电影学派”（包括安杰伊·瓦伊达³¹⁶、沃伊切赫·哈斯³¹⁷、卡吉米日·库兹³¹⁸、安杰伊·穆基³¹⁹等），还有被称为“道德焦虑电影院”³²⁰的流派（包括以下导演：菲里克斯·法尔克³²¹、阿格涅什卡·霍兰³²²、克日什托夫·凯希罗夫斯基³²³和克日什托夫·扎努西³²⁴）。

独自从事着非摄影电影创作，不参与



60. 约瑟夫·罗巴科夫斯基，《充气大脑》，1971年。感谢艺术家的友情协助。



61. 尤利安·安托尼什查克（化名：尤利安·安托尼什），《非摄影电影短片》，片段，1982—1984年。© 达努塔·玛尔维娜和萨比娜·安托尼什查克。



62. 罗曼·欧帕卡,《世界的描绘 1965/1—∞ . 细目 1—35327 》, 1965 年。罗兹艺术博物馆。



63. 克日什托夫·沃迪奇科,《交通工具》。罗兹艺术博物馆。

那个时代的意识争论的是尤利安·安托尼什查克³²⁵（化名：安托尼什，1941—1987年）。他的作品是纯粹无意义的动画片，他在电影胶片上运用画、刮、烧等手法来进行创作，故意用这种笨拙无能的风格，在玩笑的形式中隐藏着对艺术和人的深刻反思。那些非同寻常的、特别为拍摄电影的需要而制作的机器让人想到严肃思考与疯狂之间的联系，以及艺术家创造力与技术之间的关系（《非摄影电影短片》³²⁶，片段，见插图61）。

从1977年开始定居法国的罗曼·欧帕卡³²⁷，以及于同年移民加拿大，后移居

美国的克日什托夫·沃迪奇科³²⁸都是从概念艺术中汲取了极端结论的杰出波兰移民艺术家。

罗曼·欧帕卡（1931—2011年）是所谓的“计数绘画”的创作者，他将艺术家的生活与艺术紧密联系起来。从1965年开始，艺术家决定在一块画布上每天画一个数字，从一到无穷大。除了每天画数之外，他还同时录下自己的声音，拍下自己的面部照片。每一个作品都是依次相连的，每幅画都避免了内容的一次性和唯一性。起初，艺术家以黑色背景开始进行创作，随着时间的流逝他决定采用色



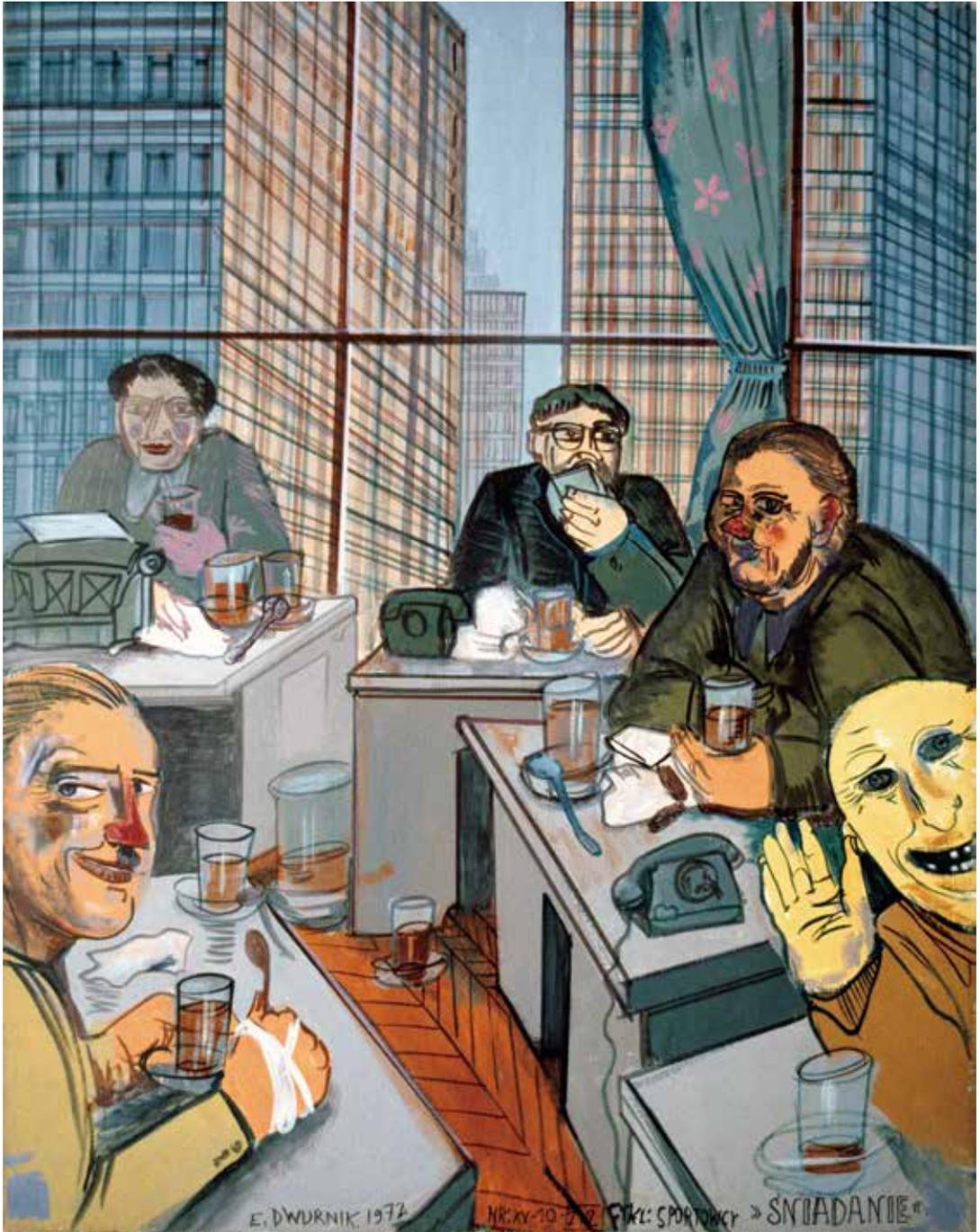
64. 莱舍克·索波茨基,《棺材肖像画》,1974—1976年。克拉科夫国家博物馆摄影部,克拉科夫国家博物馆馆藏。

调越来越浅的画布来进行后续创作。他打算,当白色的数字被画在纯白色的背景布上时就显现不出来了。表现时间的无情流逝正是艺术家创作的用意所在,其中最重要的是作品创作的过程,它与艺术家的生命进程同步(《世界的描绘 1965/1—∞. 细目 1—35327》³²⁹, 1965年,见插图 62)。

克日什托夫·沃迪奇科(出生于1943年)首先因纪念碑投影项目而得名,他用大型投影机将触及社会问题本质的幻灯片和影像内容投射到重要的公共建筑上面。在波兰的设计作品《交通工具》(1973年,见插图 63)被看做是对前卫乌托邦的笨拙模仿。这是一个带有四个轮子的倾斜平台,靠人在上面行走而向前滚动。

为了使它向一个方向移动,人必须在平台上交替运动——一会儿向前,一会儿向后。艺术家以这种方式来嘲讽和质疑前卫概念主义中永远向前的“前卫进步”,同时也讽刺那些艺术家和工程师,以及他们盲目迷恋的功能主义。

70年代之前,艺术家们几乎都不愿从事具象绘画,这一情况在70年代发生了改变,有艺术家开始进行这方面的尝试。更早些时候,出现了受安杰伊·弗卢莱夫斯基影响的清晰描绘现实的绘画创作。1966年形成于克拉科夫的名为“直接地”团体³³⁰希望用简单的、向社会大众讲述的语言来谈论重要的社会、道德和生存事件。其后,团体工作室的成员莱舍克·索波茨基³³¹(1934—)与诗人群体(包括尤利安·科恩豪塞尔³³²和亚当·扎加耶夫斯基³³³)进行了重要的会面,在相互的启发下,他从此决定不再坚持努力用日常口语和直接的方式谈论周围的现实。莱舍克·索波茨基利用一块毁坏的信息警示牌作为底板,在上面创作了《棺材肖像画》³³⁴(1974—1976年,见插图 64)。因为警示牌破损程度严重,只能读出最后的一行字“死亡的危险”。艺术家的自画像以及画中他的额头和直视观众的眼睛在牌子上公告的字母中间被突显出来,无人称的公告内容与现实的、个性化的人物形象在这里形成了鲜明的对比,使这块破损的公告牌以令人惊讶的方式得以复活。而作



65. 爱德华·德乌尼克，《早餐》，出自《运动员》系列，1972年。摄影：T. GIERZYŃSKA。

品的题目和现实主义的形象与巴洛克时期波兰贵族在葬礼期间放置在死去亲人棺木上的画像模式一样。艺术家反对以唯物主义的视角表现人物，坚持展现人物能够渗透到所有规则与规定中的独特灵魂。

60年代末，另一位杰出画家爱德华·德乌尼克³³⁵（1943—）在华沙发表了处女作，他受到被称为“幼稚艺术家”的非专业画家尼克夫的灵感启发。德乌尼克以“原始的”方式绘画，也就是摒弃那些被视为权力者表现权威而需要的抛光手法，这令他像使用照相技术的艺术家一样创作出具有颠覆性的作品。德乌尼克异常残酷地展现所谓“普通人”的世界，也有一些比较少见的情况（如在报摊厅前拿着啤酒的醉鬼或者直接是在醒酒室的酒鬼）。他所表现的工人与官方宣传海报和照片上展现的光辉形象不同（系列作品《工人们》和《运动员》——后面这个题目来自抽非常普及的“运动”牌香烟的人，见插图 65）。艺术家后来成为了团结工会运动的记录者，他收敛了自己的玩世不恭，怀着成为“当代杨·马泰伊科”的雄心，评述着民族的历史，但他同时还是位受欢迎的肖像画家。创作了众多纪念共产主义时期受害者的系列画作。

另一位重要的画家耶日·“耶瑞”·杰林斯基³³⁶（1943—1980年）大胆地创作了纪念1968年为抗议武装干涉捷克斯洛伐克而自焚的耶日·希维茨³³⁷的作品《火热

的人》（见插图 66）。他的画突出装饰性，色彩处理平滑，形式自由简短，如同广告画。

对权力仪式的嘲讽和对有关活动的戏弄是70年代的年轻艺术家们的普遍策略。例如阿那斯塔泽·维希涅夫斯基³³⁸（1943—2012年）在参加“五一”游行时，他举着的不是人民政权所支持的横幅标语，而是自己在1970年（与莱舍克·普日耶姆斯基一起）成立的名为“不存在的-点头——是的”的画廊³³⁹的宣传标语。在标语上可以看到这样的话“‘是的’画廊，你走向了与整个游行队伍相反的方向”。

70年代还是波兰艺术寻求身份的开端时期，这里也包括女权主义的开端。女权主义者质疑当时对作品的创作者不区分性别的做法，即艺术价值的性别普遍性。在这种情况下，如同女权主义者证明的那样，普遍主义隐藏在通常男性“标准”的界定之下。其先驱者包括来自克拉科夫团体的玛利亚·皮尼斯卡-白莱希³⁴⁰（1931—1999年）和娜塔莉亚LL，后者于1978年在弗罗茨瓦夫的PSP雅特卡画廊³⁴¹（与夏洛琳·史尼曼³⁴²、诺埃米·米丹³⁴³和苏姬·雷克³⁴⁴一起）组织了国内的第一个女权主义画展——《女性的艺术》³⁴⁵。然而最坚韧和最具战斗力的女性主义艺术斗士无疑是爱娃·帕尔图姆³⁴⁶（1945—），她制作了反映传统婚姻中妇女的悲惨下场的电



66. 耶日·“耶瑞”·杰林斯基,《火热的人》,1968年。摄影: J. GLADYKOWSKI。感谢 ZACHĘTA 国家艺术馆支持。



67. 爱娃·帕尔图姆,《女人们,婚姻背向你们!》,1980年。感谢女艺术家的友情协助。



68. 乌卡什·科罗凯维奇,《1981年12月13日》,1982年。© P. LIGIER/华沙国家博物馆。

影——《女人们，婚姻背向你们！》（1980年，插图67）。

独立自主工会组织“团结工会”于1980年宣告成立，发展成为自下而上的有几百万人参加的社会运动。“团结工会”要求国家对社会制度进行大幅度改革，最终威胁到政权。面对所发生的改变以及人们对战后苏联所占据的统治地位开始质疑这一危险信号，国家政权决定迈出极端的一步——取缔“团结工会”，并从1981年12月开始实行戒严。沃伊切赫·雅鲁泽尔斯基将军在1981—1989年间担任波

兰统一工人党中央委员会第一书记，他个人承担了实行军事戒严的责任，是位悲剧人物，后人对他的评价也褒贬不一。他出身于贵族地主家庭，祖父（1863—1964年）因参加了一月起义而被流放到西伯利亚，父亲是1920年波俄战争的参加者，在第二次世界大战时被流放西伯利亚，并被关进苏联强迫劳动营，随后死在了苏联。二战期间，雅鲁泽尔斯基身为在苏联境内组建的波兰军队的军官追随苏联红军参加与纳粹德国的战斗。为重建波兰秩序，他在战后与苏联结成联盟。他坚

信，实行戒严可以使国家免受苏联入侵，可以拯救同胞们的生命。不管怎样，历史一定会给出一个正确评价。持续多年的军事戒严使社会情绪发生了两极分化，将波兰人分裂开来。艺术家们放弃了与政权就斯大林问题达成的妥协，开始集体抵制官方的画廊。从1978年以后，克拉科夫的大主教卡罗尔·沃伊蒂瓦成为天主教主教，被称为约翰·保罗二世。当时的很多艺术家得到了天主教会的支持，他们在教堂和修道院的空间里举办画展。

乌卡什·科罗凯维奇³⁴⁷（1948—）在军事戒严期间的许多仪式中所采用的超现实主义做法让他变得不朽，放置于华沙街头的用花做成的十字架就是一个例子。画作《1981年12月13日》（1982年，见插图68）展现了带有电视机的房间内部，电视里的雅鲁泽尔斯基将军正在宣布进入军事戒严。艺术家成功地抓住冬天清晨的灰暗和绝望感，他精湛的色调把握技术和对画作中光线的运用使得这幅在简单的历史关系中诞生的作品具备了不容忽视的意义。

在这一时期，还有一群比科罗凯维奇更年轻的艺术家，他们尽管不是雅鲁泽尔斯基将军的支持者，但和那些与教会亲近的占优势的艺术群体也不同。因为国家的展览机构都受到了艺术家们联合抵制，所以他们也在寻找着自己的展览空间（主要在自己的住所或工作室）和自己的表达

方式，并与宗教情绪保持着一定的距离。80年代是朋克音乐的发展时期，倾听和创作此类音乐是这个时期的视觉文化不可分割的组成部分。罗兹成为这一文化的重要中心之一。1986年雷沙德加尔凯维奇在索波特的名为“艺术展览办公室”的城市画廊组织了“80年代表达”展览。展览被看作是新一代艺术家们回归到70年代占主流的概念主义绘画的宣言。另一个令人难忘的展览“怎么样？”（1987年）是由安杰伊·波纳尔斯基在华沙的诺尔布林工厂组织的，试图讥讽更年轻的一代——喜欢尽情玩乐、毫不客气地开玩笑和不愿意服从于任何权力的一代。他们中的一些人（包括华沙Gruppa团体）在三年前参加了一个在教堂举办的名为《混乱，人，绝对》（1984年，见插图69）的展览，组织者是约安娜和彼得索斯诺夫斯基夫妇³⁴⁸，举办地点是华沙的圣母玛利亚探访教堂，这是当时在宗教空间举办的众多展览之一。

在80年代初次亮相的波兰画家们和意大利被称为“超先锋派”的画家（恩佐·库基³⁴⁹、桑德罗·基亚、弗朗切斯科·克莱门特³⁵⁰、米莫·帕拉迪诺³⁵¹）、德国的新表现主义的艺术家（安塞尔姆·基弗³⁵²、A.R.彭克³⁵³、约尔格·伊门多夫³⁵⁴、马库斯·吕佩尔茨³⁵⁵）以及新野兽派画家（包括：赖纳·费廷³⁵⁶）一样，可以被看做是与欧洲艺术平行发展的一代。



69. 约安娜和彼得索斯诺夫斯基夫妇,《混乱,人,绝对》,1984年。华沙的圣母玛利亚探访教堂。摄影: J. M. GOLISZEWSKI / EPOKA。



70. 亚罗斯瓦夫·莫泽莱夫斯基,《问君何所见》,1989年。感谢 ZDERZAK 艺术馆协助。

前面提到的“格鲁普佩团体”³⁵⁷的波兰年轻艺术家，如亚罗斯瓦夫·莫泽莱夫斯基³⁵⁸（1955—）和雷沙德·格日布³⁵⁹（1956—）等人，都善于模仿以前大师的作品片段以及大师们多元化的风格、挑衅性的主题和强烈的视觉吸引力，认为这些都比现代主义对创新的狂热追求要重要的多。对于莫泽莱夫斯基来说，安杰伊·弗卢布莱夫斯基是最杰出的大师，在他的画作《问君何所见》（1989年，“保险杠”画廊³⁶⁰收藏，见插图70）中我们可以看到除了大师的影响之外，还有对美国画家爱德华·霍普的沉迷。

1989年之后迎来了社会改革的阵痛期，国家体制从中央计划经济向市场经济和自由化转变。总统莱赫·瓦文萨于1993年下令驱逐在波兰的苏联驻军，这一行动的确够早，因为在1990年才废除了书报检查，国家也刚刚开始走向自己的道路。对于波兰来说，如何从殖民统治下解放出来是个严峻的问题，除了非洲和亚洲国家的样板外，欧洲没有可以参考的案例。波兰独立——这一直是千百万波兰人的梦想——但也被证明是个艰难的礼物，因为波兰人从此需要学会依靠自己、重建劳动意识和社会链条。同时还要适应新的资本主义的商业游戏规则，不再有任何国家补贴和资助。

在自由后的波兰出现的第一种艺术类型被称为“批判艺术”，毫不妥协地、直



71. 克维库里克艺术双人组（普热梅斯瓦夫·克维库里克和佐菲亚·库里克），《没有护照的纪念碑》，1978年。感谢艺术家们的协助。

白地针对令人头疼的具体事情，此前的艺术家们没有触及过这一领域，是因为政府给与艺术的自治权令艺术家们十分舒服，而不愿去触及。90年代的波兰批判艺术同样涉及到那些在波兰人民共和国时期回避的问题和对消费主义以及资本主义的享乐问题的思考。

该艺术的推动者无疑是克维库里克³⁶¹



72. 兹比格涅夫·利拜拉,《乐高,集中营》,1996年。感谢 RASTER 艺术馆协助。

艺术双人组（也就是出生于1945年的普热梅斯瓦夫·克维克³⁶²和出生于1947年佐菲亚·库里克³⁶³的组合），该组合早在70年代就冷峻地观察波兰人民共和国的现实。他们形象生动的表演“对脑袋采取的行动”（1978年，见插图71）可以看做是对精神奴役和对他人羞辱蔑视的最精准的隐喻。

90年代最明显的变化是，艺术成为社会习俗丑闻的主角而被刊物大肆宣传，这是个前所未有的情况。艺术家被控诉为冒犯了宗教感情，他们当时都愿意涉及宗教主题（仅次于性主题）而频繁受到反对

者抗议。波兰人在共产主义时期之后必须学习适应，在公共场所可以表达多样的、经常是相互冲突的世界观。在受到书报检查的压迫、国家意识形态统一的时期，也就是90年代之前，由国家机构的负责人拦下的未通过书报检查的文件数量与日俱增，因为他们害怕失去工作，当在他们管辖的机构中出现有争议的作品时往往意味着饭碗不保。这种情况的牺牲者就有来自格但斯克的年轻艺术家多罗塔·涅兹那斯卡³⁶⁴（1973—）。她为自己的作品《热情》是否冒犯宗教感情而经历了多年的诉讼辩护。

90年代批判艺术中最有名的作品要数兹比格涅夫·利拜拉³⁶⁵（1959—）的《乐高，集中营》（1996年，见插图72）。利拜拉是一位自学成才的艺术家，这已经是非常新奇的事情了，因为在人民波兰时期，艺术家这一职业必须在获得美术学校的授权后才能从事创作。这位艺术家曾有一段时间是克维库里克艺术双人组的模特，直到双人组于1987年解散，两位艺术家沿着各自追求的方向分道扬镳。因为作品《乐高，集中营》，艺术家放弃了参加1997年的第47届威尼斯双年艺术展的机会，没有将作品在波兰展厅里展出。原因是波兰策展者建议他更换一个争议小些的作品参展，遭到了他的拒绝。这样的态度当然让利拜拉的作品变得更加有名了，后来在纽约举办的“邪恶镜像：纳粹影像/近期艺术（2002年）”展览上被展出时，这件作品当即被那里的犹太博物馆购买收藏。这部用儿童玩具制作的作品揭示了让丹麦乐高制造商意想不到的组合可能性。它应该属于玩具艺术——作品表面看起来是很幼稚的儿童玩具或游戏，但它们又具有变化成揭示成人世界及其规则的可怕形式的潜力。艺术家在《乐高，集中营》中揭示了功能主义，作为现代主义的思想之一，是多么容易地变为服务于犯罪的无灵魂的完美主义。利拜拉本人被看做是现代艺术本土传统的继续者，沿着希维杰斯基、克维库里克双人组



73. 卡塔日娜·科泽拉，《男浴室》，1999年。隐蔽拍摄，感谢卡塔日娜·科泽拉基金会协助。

的道路前行，他的作品中还有很多源自米歇尔·福柯的理论。米歇尔·福柯这位法国的哲学家和社会学家在战后与人道主义援助一起来到波兰，表示了对被禁止的“团结工会”的支持，90年代的年轻艺术家最喜爱阅读他的作品。米歇尔·福柯来到波兰前一年，约瑟夫·博伊斯也在1981年带着他的作品《波兰运输》来到了波兰，并将这部自己的艺术作品送给了罗兹艺术博物馆和波兰人民。他大概是德国最著名的前卫艺术家，也同样表示对波兰人民在“团结工会”领导到下争取自由的行动感到由衷钦佩。

有两所大学的工作室是90年代批判艺术的重要中心——由格热戈日·克拉曼³⁶⁶领导的格但斯克美术学院的多媒体工作室和华沙美术学院的由格热戈日·科瓦爾斯基³⁶⁷领导的雕塑工作室。科瓦爾斯基



74. 帕维乌·阿哈麦尔,《布鲁德诺雕塑公园》,华沙,2008年。华沙现代艺术博物馆。詹斯·哈宁,《布鲁德诺字母》,2012年。摄影: BARTOSZ STAWIARSKI。

的学生们(阿图尔·日米耶夫斯基³⁶⁸、卡塔日娜·科泽拉³⁶⁹、帕维乌·阿哈麦尔³⁷⁰)也引发过可能更大的丑闻和刊物上更激烈的争论,但他们比上面提到的涅兹那斯卡这位克拉曼的女学生要幸运很多。

阿图尔·日米耶夫斯基(1966—)在90年代从事的艺术主题是在波兰人民共和国时期完全被边缘化的领域:残疾人主题(系列照片和视频《以眼还眼》,1998—1999年)。可以这样讲,对这位后来在众多政治活动中出名的艺术家来说,让残障人士在公共空间重获声音是非常重

要的。

《男浴室》(1999年,见插图73)可能是卡塔日娜·科泽拉(1963—)最大胆的作品,她因此获得了第48届威尼斯双年展的荣誉奖。这部视频作品是艺术家女扮男装,在浴室内部隐蔽拍摄的,影片中将自己展现为一个迷人的年轻男子,正努力在浴室中建立各种关系。

帕维乌·阿哈麦尔(1967—),上面讲的第三位艺术家,是格热戈日·科瓦尔斯基最有名的学生,从事传统雕塑创作,他更出名的是擅长在公共空间组织社会活

动，与尝试鼓动和活跃当地小社会有关。他总能成功地将当地行动的精神与国际影响结合起来。有很多活动是与居住在克罗斯诺罗兹基大街上一栋楼里的居民一起举办的，他就住在这里。他在2009年为这些人创作了在布鲁德诺的雕塑公园作品（见插图74），这组作品以每年创作一件雕塑的形式逐渐递增。该作品被强势发展中的首都现代艺术博物馆所收藏，但是其永久所在地还没有解决。

铁幕的崩塌引起了西方艺术世界对波兰的极大兴趣，他们对后共产主义国家里发生了什么感到十分好奇。1989年6月，在波兰举行了第一次自由选举，苏联阵营解体，接着柏林墙轰然倒塌（1989年11月），这些历史事件成为结束冷战和欧洲分裂的象征以及苏联解体（1991年）的标志。在这些事件之后，西方批判家们开始谈论需要从东欧输入“新鲜血液”，也就是吸收东欧的艺术家们加入到资本主义市场中来，这些艺术家在共产主义时期对神话般的西方充满了迷恋。

米罗斯瓦夫·巴乌卡³⁷¹（1958—）是当时的职业生涯最为绚丽的雕塑家之一，他放弃了早期的具象雕塑创作，而是以自己身体为模型创作抽象作品，主要采用混凝土和生锈的铁为材料。艺术家用这种方式改良了西方极简艺术的传统，借助它开始表达深层的情感，暗喻空虚与缺憾。被遗弃的空间使很多批评家联想到

大屠杀，尽管艺术家本人根本回避了文字描述。由米罗斯瓦夫·巴乌卡设计的现代主义的混凝土隧道“奥斯维辛维利奇卡”³⁷²位于克拉科夫通往现代艺术博物馆的街道上，成为旅行社热推的参观景点之一，在这里的一天旅程中还可以游览奥斯维辛集中营和维利齐卡盐矿两个景点，作品因此而得名。在混凝土隧道上被切割出来的字母缺口组成了作品题目的词语，“奥斯维辛维利奇卡”是一个新词，是轻率的、盲目的旅游景点消费的同义词，暗指这里根本没有真实意义的景点和参观体验。

绘画的回归出现在“批判艺术的十年”过去之后，批判艺术更愿意运用照相、摄像和多媒体手段，与所谓“流行-通俗主义”³⁷³相连。这里最重要的是克拉科夫的“美丽地”团体³⁷⁴，由以下著名艺术家组成：拉法乌·布伊诺夫斯基³⁷⁵（1974—）、马尔钦·马切约夫斯基³⁷⁶（1974—）和维海尔姆·萨斯纳尔³⁷⁷（1972—）。该团体被人发现和注意是因为玛尔塔·塔拉布娃³⁷⁸——Zderzak 现代艺术画廊的所有者。这间在困难的80年代成立的地下画廊于1989年之后在经济体制下获得了极大成功。“美丽地”一词的含义与批判艺术那代人的生存重负相距甚远。2001年是一个具有象征意义的年份，在这一年中，克拉科夫“地堡”³⁷⁹城市画廊举办了“流行—精英”³⁸⁰艺术



75. 拉法乌·布伊诺夫斯基，《艺术家护照上美国签证的自画像照片》。感谢 RASTER 艺术馆协助。

展，华沙的“Raster”私人画廊发行了威廉·萨奈尔的漫画书《在波兰的每日生活》。自主题性³⁸¹——是对绘画工作的技巧和特征的一种反思，它作为一个重要的元素，在“美丽地”团体艺术家们的作品中不仅表现在完美的绘画技巧上，还体现

于画面的智慧构思上。

拉法乌·布伊诺夫斯基在美国签证申请表上贴的照片不是普通的面部照片，而是自画像的照片（《艺术家护照上美国签证的自画像照片》，见插图 75）。还有他的系列同名作品《砖》（1999—2002 年），这件作品是按照砖的真实尺寸绘制的，采用了立体地边缘处理，描绘得几乎可以以假乱真的地步。这一系列与抽象主义传统形成了鲜明对比（将精神的诉求与画这件事物的物质性对比），还与建构更美好的明天的乌托邦相对比（由假砖构成的结构被放置在错误的幻觉效应层面上）。

更年轻的一代好像都迫不及待地將注意力投入到外在美和占领市场上（当“美丽地”成员已经取得了令人惊叹的国际商业成功时），尽管没有放弃对每日生活的敏锐观察，但他们更愿意在声音实验和瞬间行动中寻找灵感，在将来可能还会喜欢在作品中运用脏话和丑陋的形象。波兹南的艺术家沃伊切赫·邦科夫斯基³⁸²（1979—）甚至去描绘小流氓的形象。此人是几个音乐团体的领导人，还是非摄影动画电影的制作人，专门在电影胶片上绘画。

格但斯克的街头艺术家——以彼得·福斯³⁸³为化名，毫不隐藏自己的直率，他以公共空间广告牌的艺术形式，对当时政和日常生活等各种事情进行评论和阐述。在广告牌《该死的天气》（见插图



76. 彼得·福斯，《该死的天气》，户外广告牌。感谢艺术家协助。

76) 中，艺术家表达了想与行人聊天的愿望。在早期资本主义波兰，几乎所有的广告牌都完全被商业广告和商业化语言所占据，《该死的天气》这件作品同时表达了破除公共空间这一惯例的愿望。

尤利塔·沃伊齐克³⁸⁴（1971—）采取了另一种策略。在救世主广场³⁸⁵的漂亮而欢快的作品《彩虹》³⁸⁶（2012年，见插图77），是艺术家在钢结构的框架上插上艳丽的人造花创作而成的。尽管作品看起来像一座赏心悦目的彩色花坛，但彩虹在基督教的象征意义中意味着与上帝立约，某些社会分子将它看做是冒犯的信息。因此作品被明目张胆地烧掉了很

多（见插图78）。得益于《彩虹》的很多保护者，作品又被一次次重建起来。这一事件不但是社会分裂的一个象征，也是民主开放性的象征，这是一种对作品的理解的开放性，已经没有权威能将统一性的思想强加于人。《彩虹》作品也反映出波兰的现代艺术是各种观点碰撞的所在，是艺术家与观众会面的平台，他们在这里为自己的自由边界进行着谈判。但这一切并不意味着人们忘记了艺术的美学和精神功能；然而在当今瞬息万变的社会政治背景下，对于民主变革和公开辩论的支持似乎是特别需要的。



77. 尤利塔·沃伊齐克,《彩虹》,华沙救世主广场。



78. 尤利塔·沃伊齐克,《彩虹》(被焚毁的),华沙救世主广场。

注 释

1. 奥斯维辛 - 比克瑙: Auschwitz-Birkenau
2. 贝乌热茨: Belzec
3. 特雷布林卡: Treblinka
4. 索比堡: Sobibór
5. “汉森开放形式”: Oskar Hansen's Open Form Theory
6. 杨·扎赫瓦托维奇: Jan Zachwatowicz
7. 彼得·别甘斯基: Piotr Biegański
8. 瓦迪斯瓦夫·柴尔内: Władysław Czerny
9. 艾德姆德·马瓦豪维奇: Edmund Małachowicz
10. 兹彼格涅夫·杰林斯基: Zbigniew Zieliński
11. 亨利克·康杰拉: Henryk Kondziela
12. 库乌居民区: Na Kole Housing Estate
13. 兹比格涅夫·伊纳托维奇: Zbigniew Ihnatowicz
14. 耶日·罗曼斯基: Jerzy Romański
15. 华沙的“儿童”百货商场: Smyk Department Store in Warsaw
16. 马莱克·莱卡姆: Marek Leykam
17. 波兹南“圆形大厦”百货商场: Okrągłak Department Store in Poznań
18. 卡齐米日·马尔柴夫斯基: Kazimierz Marczewski
19. 斯泰凡·普托夫斯基: Stefan Putowski
20. 兹比格涅夫·索拉瓦: Zbigniew Solawa
21. 华沙的元帅居民区: Marszałkowska Housing District in Warsaw
22. 斯塔尼斯瓦夫·杨科夫斯基: Stanisław Jankowski
23. 杨·克诺赫: Jan Knothe
24. 约瑟夫·希伽林: Józef Sigalin
25. 齐格蒙特·斯顿皮斯基: Zygmunt Stępiński
26. 罗曼·图尼科夫斯基: Roman Tunikowski
27. 黑波里特·采盖尔斯基小区: Hipolit Cegielski Housing Estate
28. 米罗斯瓦娃·多布冉斯卡: Mirosława Dobrzańska
29. 诺瓦·胡塔: Nowa Huta
30. 塔德乌什·普塔希茨基: Tadeusz Ptaszycycki
31. 瓦茨瓦夫·克维舍夫斯基: Waclaw Kłyszewski

32. 耶日·莫克日斯基: Jerzy Mokrzyński
33. 艾盖纽什·维日比茨基: Eugeniusz Wierzbicki
34. 弗瓦迪斯瓦沃: Władysławowo
35. “渔民之家”: Fishermen's Centre
36. 耶日·扎莱姆巴: Jerzy Zaremba
37. “人民波兰十周年纪念体育场”: 10th Anniversary of the Polish Peoples' Republic Stadium
38. 耶日·赫雷涅维茨基: Jerzy Hryniewiecki
39. 柴斯瓦夫·拉耶夫斯基: Czesław Rajewski
40. 海里纳·斯基涅夫斯卡: Halina Skibniewska
41. 萨迪·若里波尔斯基凯小区: Sady Żoliborskie Housing Estate
42. “拉塔耶”: Rataje
43. 兹基斯瓦夫·皮沃瓦契克: Zdzisław Piwowarczyk
44. 莱格纳·帕乌娃: Regina Pawuła
45. 耶日·施米特: Jerzy Schmidt
46. 米柴斯瓦夫·克鲁尔: Mieczysław Król
47. 新蒂契: Nowe Tychy
48. 汉娜·阿达姆柴夫斯卡-维伊海特: Hanna Adamczewska-Wejchert
49. 卡齐米日·维伊海特: Kazimierz Wejchert
50. 奥斯卡·汉森: Oskar Hansen
51. “连续线性系统”: "Linearny System Ciągły" (LSC) (Continuous Linear System)
52. “斯沃瓦茨基”小区: Słowacki Housing Estate
53. 普日楚韦克·格罗豪夫斯基: Przyczółek Grochowski
54. “苏派尔萨姆”: 意思为大型食品超市。(Supersam)
55. 马切伊和爱娃·克拉辛斯基夫妇: Maciej and Ewa Krasiński
56. 耶日·赫雷涅维茨基: Jerzy Hryniewiecki
57. 安杰伊·茹拉夫斯基: Andrzej Żórawski
58. 瓦茨瓦夫·扎莱夫斯基: Wacław Zalewski
59. 耶日·索乌坦: Jerzy Sołtan
60. 佐菲亚和奥斯卡·汉森夫妇: Zofia and Oskar Hansen

61. 莱赫·托马舍夫斯基: Lech Tomaszewski
62. “热带”: “The Tropic”
63. 安杰伊·什维科夫斯基: Andrzej Szwejkowski
64. “塔尖”: “The Spire”
65. 鲍莱斯瓦夫·施米特: Bolesław Schmidt
66. 约瑟夫·延德热查克: Józef Jędrzejczak
67. 玛利亚·霍门托夫斯卡: Maria Chomentowska
68. 亚历山大·库奇马: Aleksander Kuczma
69. 杨·库让特科夫斯基: Jan Kurzątkowski
70. 卢波米尔·托马舍夫斯基: Lubomir Tomaszewski
71. 鲍古斯瓦娃和查斯瓦夫·科瓦尔斯基夫妇: Bogusława and Czesław Kowalski
72. 约瑟夫·果旺布: Józef Gołąb
73. 路德维克·鲍拉夫斯基: Ludwik Borawski
74. 维斯瓦夫·诺瓦克: Wiesław Nowak
75. 鲍赫丹·普涅夫斯基: Bohdan Pniewski
76. 玛格丽特·汉泽莱维奇-瓦茨瓦维克: Małgorzata Handzelewicz-Waławek
77. 兹比格涅夫·卡尔皮斯基: Zbigniew Karpiński
78. 杨·克莱温: Jan Klewin
79. “斯泰格纳小区”: Stegny Housing Estate
80. “友谊小区”: Friendship Housing Estate
81. “沿海小区”: Przymorze Housing Estate
82. 雅德维加·格拉波夫斯卡-哈雷拉克: Jadwiga Grabowska-Hawrylak
83. 马莱克·布津斯基: Marek Budzyński
84. “北部乌尔塞努夫区”: North Ursynów
85. 马切伊·诺维茨基: Maciej Nowicki
86. 罗利市“抛物线运动场”: Paraboleum, Raleigh
87. 维托尔德·岑茨凯维奇: Witold Cęckiewicz
88. 斯坦尼斯瓦夫·登科: Stanisław Deńko
89. 杨·科什契茨-维特凯维奇: Jan Koszczyk Witkiewicz
90. 维托尔德·拜奈德克: Witold Benedek
91. 斯坦尼斯瓦夫·涅维多姆斯基: Stanisław Niewiadomski
92. 瓦迪斯瓦夫·斯特鲁米沃: Władysław Strumiłło

93. 鲍莱斯瓦夫·卡达舍夫斯基: Bolesław Kardaszewski
94. 雷莎德·卡尔沃维奇: Ryszard Karłowicz
95. 马瑞安·弗库斯: Marian Fukus
96. 耶日·古拉夫斯基: Jerzy Gurawski
97. 杨·果德莱夫斯基: Jan Godlewski
98. 维托尔德·利皮斯基: Witold Lipiński
99. “飞碟”体育馆: “Spodek” Sports and Recreation Hall
100. 马切伊·京托特: Maciej Gintowt
101. 马切伊·克拉辛斯基: Maciej Krasieński
102. 耶日·图热涅茨基: Jerzy Turzeniecki
103. 沃依切赫·扎布沃茨基: Wojciech Zabłocki
104. 耶日·莫克仁斯基: Jerzy Mokrzyński
105. 艾盖纽什·维日比茨基: Eugeniusz Wierzbicki
106. 阿尔塞纽什·罗曼诺维奇设计: Arseniusz Romanowicz
107. 什柴潘·巴乌姆: Szczepan Baum
108. 安杰伊·库莱什: Andrzej Kulesz
109. 塔德乌什·伽沃夫斯基: Tadeusz Gawłowski
110. 卢蒂-雷谢的教堂: Church in Rudy Rysie
111. 沃伊切赫·皮特日克: Wojciech Pietrzyk
112. 克拉科夫-别契采的教堂: Church in Kraków-Bieńczyce
113. 安杰伊·法廷斯: Andrzej Fajans
114. 耶日·库兹门科: Jerzy Kuźmienko
115. 亚历山大·格雷果罗维奇: Aleksander Grygorowicz
116. 哈伊努夫卡的东正教教堂: Orthodox Church in Hajnówka
117. 雷莎德·塞姆卡: Ryszard Semka
118. 杨·扎瓦托维奇: Jan Zachwatowicz
119. 波扎柴住宅区: Podzamcze Housing Estate
120. 兹比涅夫·帕科夫斯基: Zbigniew Paszkowski
121. 绿山小镇: Small Town of Zielone Wzgórza
122. 耶日·布什凯维奇: Jerzy Buszkiewicz
123. 托马什·杜涅维奇: Tomasz Durniewicz

124. 斯坦尼斯瓦夫·斯皮斯基: Stanisław Sipiński
125. 艾盖纽什·斯克日查克: Eugeniusz Skrzypczak
126. 奥古斯汀·班卡: Augustyn Bańka
127. 《乌特拉塔城市一花园》: Utrata Garden-Town
128. 克日托夫·多马拉茨基: Krzysztof Domaradzki
129. 奥盖尔德·R·杰孔斯基: Olgierd R. Dziekoński
130. 罗姆阿德·劳格莱尔: Romuald Loegler
131. 塔德乌什·舒米莱维奇: Tadeusz Szumielewicz
132. 马莱克·马尔特斯: Marek Martens
133. 莱赫·科尔多维奇: Lech Kordowicz
134. 艾雷克·希钦斯基: Eryk Siciński
135. 马琉什·弗热什奇: Mariusz Wrzeszcz
136. 塔德乌什·萨瓦-波雷瓦夫斯基: Tadeusz Sawa-Borysławski
137. 斯坦尼斯瓦夫·涅姆契克: Stanisław Niemczyk
138. 雅努什·瓦里古拉: Janusz Waligóra
139. 莱什契内-柴尔维卡: Leszczyny-Czerwionka
140. 克日什托夫·巴雷什: Krzysztof Barysz
141. 本津: Będzin
142. 兹比格涅夫·巴多夫斯基: Zbigniew Badowski
143. 耶日·古拉夫斯基: Jerzy Gurawski
144. “和平圣母皇后大教堂”: Church of Our Lady, Queen of Peace
145. 瓦茨瓦夫·亚让拜克: Wacław Jarząbek
146. 瓦迪斯瓦夫·赫雷涅维奇: Władysław Hryniewicz
147. 圣灵教堂: Church of the Holy Spirit
148. 切霍维采-杰济采: Czechowice-Dziedzice
149. 亚采克·柴卡伊: Jacek Czekaj
150. 克拉科夫圣雅德维加皇后教堂: Church of St. Hedwig, Queen of Poland
151. 克拉科夫的复活会神学院: Resurrectionist Congregation Seminary in Kraków

152. 达琉什·科沃夫斯基: Dariusz Kozłowski
153. 玛利亚·米相盖维奇: Maria Misiągiewicz
154. 瓦茨瓦夫·斯泰凡斯基: Waclaw Stefański
155. 沃依切赫·亚让拜克: Wojciech Jarząbek
156. 韦希皮斯基海岸旁的大厦: Tenement Building at Wybrzeże Wyspiańskiego
157. “索波尔”百货商场: “Solpol” Department Store
158. 诺尔曼·福斯特: Norman Foster
159. “大都会”写字楼: Metropolitan Office Building
160. 华沙金融中心摩天大楼: Warsaw Financial Centre Skyscraper
161. 华沙大学图书馆: University of Warsaw Library
162. 克拉科夫“漫画”日本艺术和技术博物馆: “Manggha” Museum of Japanese Art and Technology in Kraków
163. 矶崎新: Arata Isozaki
164. 克日托夫·因伽登: Krzysztof Ingarden
165. 彼得·巴莱科夫斯基: Piotr Barelkowski
166. 普热梅斯瓦夫·波尔科维奇: Przemysław Borkowicz
167. 格热高什·斯蒂亚斯内: Grzegorz Stiasny
168. 雅库布·瓦茨瓦维克: Jakub Waclawek
169. 斯坦尼斯瓦夫·费舍尔: Stanisław Fiszer
170. 华沙证券交易所新总部大厦: Warsaw Stock Exchange
171. 斯泰凡和爱娃·库雷沃维奇夫妇: Stefan and Ewa Kuryłowicz
172. 奥盖尔德·雅盖沃: Olgierd Jagiełło
173. 马切伊·米沃本兹基: Maciej Miłobędzki
174. 马尔钦·萨多夫斯基: Marcin Sadowski
175. “黄水晶”建筑: Topaz Building
176. “阿高拉”公司: Agora (Polish media company)
177. “像素”写字楼: Pixel Office Building
178. “蒙德里安之家”: “Mondrian House”
179. 博格丹·库契斯基: Bogdan Kulczyński
180. “科尔特·维罗纳”: Corte Verona
181. 彼得·莱维茨基: Piotr Lewicki

182. 卡齐米日·瓦塔克: Kazimierz Łatak
183. “瓦尔塔河带”: “Warta River Riband”
184. 耶日·古拉夫斯基: Jerzy Gurawski
185. “戏剧”: Thespian
186. 兹比涅夫·马齐库夫: Zbigniew Maćków
187. “小那拉莫维采”: Małe Naramowice
188. 雅库布·什琴内: Jakub Szczęsny
189. 普热莫·乌卡希克: Przemysław Łukasik
190. “博尔科阁楼”: “Bolko Loft”
191. 卡米尔·扎莱巴: Kamil Zaremba
192. “水上别墅”: “House on the Water”
193. 彼得·那瓦拉: Piotr Nawara
194. 阿格涅什卡·舒尔克: Agnieszka Szulck
195. NS- 月亮工作室: NS MOON Studio
196. 罗伯特·科涅奇内: Robert Konieczny
197. “KWK- 普洛美斯” 工作室: “KWK Promes”
198. “碉堡 - 别墅”: “fortress home”
199. “全自动之家”: “autofamily home”
200. “内庭院之家”: “atrium home”
201. “老啤酒厂” 艺术和商业中心: “Old Brewery” Center for Art and Business
202. “胡格尔”: Hugger
203. “莱诺姆”: Renoma
204. 华沙国家体育场: National Stadium in Warsaw
205. 航空博物馆: Museum of Aviation
206. 皮萨尔: Pysall
207. 鲁格建筑设计事务所: Ruge Architekten
208. 巴尔沃米伊·基谢莱夫斯基: Bartłomiej Kisielewski
209. 波兰犹太人历史博物馆: Museum of the History of Polish Jews
210. 莱纳·马赫兰姆基: Rainer Mahlamäki
211. 小波兰省艺术园: Art Garden of Lesser Poland
212. 沃依切赫·奥图沃维奇: Wojciech Obtułowicz
213. 华沙起义博物馆: Warsaw Rising Museum
214. 安杰伊·卡乌奇卡: Andrzej Kałużka

215. 克拉科夫老市场的地下博物馆：Market Square Underground, Historical Museum of the City of Kraków
216. 马尔钦·莫塔法：Marcin Mostafa
217. 娜塔里亚·帕科夫斯卡：Natalia Paszkowska
218. 沃依切赫·卡科夫斯基：Wojciech Kakowski
219. 达琉什·赫尔曼：Dariusz Herman
220. 沃依切赫·苏巴尔斯基：Wojciech Subalski
221. 彼得·希米热夫斯基：Piotr Śmierzewski
222. 美术家协会：Association of Polish Artists and Designers
223. “华沙控诉”展览：Warsaw Accuses exhibition
224. 海莱娜·布鲁姆：Helena Blum
225. 兹齐斯瓦夫·肯皮斯基：Zdzisław Kępiński
226. “罗兹艺术博物馆的新艺术大厅”：Neoplasticism Hall, Museum of Art in Łódź
227. 杨·齐比斯：Jan Cybis
228. 汉娜·鲁兹卡-齐比斯：Hanna Rudzka-Cybis
229. 彼得·波沃罗夫斯基：Piotr Potworowski
230. 阿图尔·那赫特-萨博尔斯基：Artur Nacht-Samborski
231. 安杰伊·弗卢莱夫斯基：Andrzej Wróblewski
232. 亨利克·托马舍夫斯基：Henryk Tomaszewski
233. 塔德乌什·特莱科夫斯基：Tadeusz Trepkowski
234. 罗曼·切希莱维奇：Roman Cieśliewicz
235. 杨·莱尼查：Jan Lenica
236. 杨·穆沃多热涅茨：Jan Młodożeniec
237. 弗朗西斯·斯塔罗维斯基：Franciszek Starowieyski
238. 米契斯瓦夫·波伦布斯基：Mieczysław Porębski
239. “结构绘画”：“structural painting”
240. 沃尔斯：Wols
241. 福特里埃：Jean Fautrier
242. 尼古拉·德·斯塔埃尔：Nicolas de Staël
243. 弗沃齐米奇·博罗夫斯基：Włodzimierz Borowski

244. 集合艺术: assemblage
245. 阿尔顿 A: Arton A
246. 简单地: “Po prostu” (Simply)
247. “斑点派”: Tachisme
248. 《Amarapura》: Amarapura
249. “年轻艺术家团体”: Young Artists Group
250. “艺术家俱乐部”: Artists Club
251. “克拉科夫团体”艺术协会: Kraków Group Art Association
252. 耶日·白莱希: Jerzy Beres
253. 玛利亚·雅莱玛: Maria Jarema
254. 雅德维加·玛齐亚斯卡: Jadwiga Maziariska
255. 耶日·诺沃谢尔斯基: Jerzy Nowosielski
256. 约纳什·斯泰恩: Jonasz Stern
257. 博格丹·科塔巴: Bogdan Kotarba
258. 克萨维雷·杜尼科夫斯基: Xawery Dunikowski
259. 玛格达莱娜·阿巴卡诺维奇: Magdalena Abakanowicz
260. “偶发艺术”: happening
261. 《海上偶发艺术全景》: Panoramiczny happening morski (Panoramic Sea Happening)
262. “克瑞考特二”: Cricot 2
263. 亚历山大·科兹德伊: Aleksander Kobzdej
264. 斯泰凡·盖罗夫斯基: Stefan Gierowski
265. 沃依切赫·凡高尔: Wojciech Fangor
266. 亨利克·斯塔热夫斯基: Henryk Stazewski
267. 彼埃·蒙德里安: Piet Mondrian
268. 泰莱萨·克鲁舍夫斯卡: Teresa Kruszezewska
269. 卢博米尔·托马舍夫斯基: Lubomir Tomaszewski
270. “克日什托弗雷”: Krzysztofory (Gallery)
271. “扭曲变形车轮画廊”: Galeria Krzywego Koła (Crooked Wheel Gallery)
272. 马莱克·奥拜兰德尔: Marek Oberländer
273. 维斯瓦夫·博罗夫斯基: Wiesław Borowski
274. 安卡·普塔什科夫斯卡: Anka Ptaszkowska
275. 马琉什·特霍莱克: Mariusz Tchorek

276. “弗克萨”画廊: Foksal Gallery
277. 弗沃杰梅什·博罗夫斯基: Włodzimierz Borowski
278. 盖拉尔德·克维亚特科夫斯基: Gerard Kwiatkowski (Jürgen Blum)
279. 马瑞安·博古什: Mariana Bogusz
280. “扎麦赫”: Zamech
281. 杨·希维津斯基: Jan Świdziński
282. “语境艺术”: Contextual Art
283. 让·萨利姆: Jean Selem
284. 激浪派: Fluxus
285. 情境主义国际: Situationist International
286. “翻新”画廊: Galeria Remont (Remont Gallery)
287. 安娜·库泰拉: Anna Kutera
288. 《对话》: Dialog
289. “毕加索式”: “pikasy”
290. 兹比格涅夫·瓦尔派霍夫斯基: Zbigniew Warpechowski
291. 亨利克·伽耶夫斯基: Henryk Gajewski
292. “我是”: I AM – International Artists Meeting
293. “performance”: 表演 (英文)
294. 《文字艺术》: Art Texts
295. 罗伯特·费里欧: Robert Filliou
296. 迪克·希金斯: Dick Higgins
297. 艾莉森·诺尔斯: Alison Knowles
298. 阿努尔夫·雷纳: Arnulf Rainer
299. 亨利克·斯塔热夫斯基: Henryk Stażewski
300. “邮件艺术”: mail-art
301. 通信艺术: correspondence art
302. 耶日·罗索沃维奇: Jerzy Rosołowicz
303. 《尼乌特里孔 S 4》: Neutrikon S 4
304. 斯坦尼斯瓦夫·德鲁日兹: Stanisław Dróżdź
305. 娜塔莉亚 LL: Natalia LL
306. 娜塔莉亚·拉赫-拉豪维奇: Natalia Lach-Lachowicz
307. 《娜塔莉雅是性》: “Natalia ist Sex” (德文)
308. 安杰伊·拉豪维奇: Andrzej Lachowicz

309. 《死去的课堂》: Umarła klasa (Dead Class)
310. 《E22 号高速公路每一公里距离的永久登记牌》: Permanent Registration Every 1 km of the E 22 Motorway
311. 沃伊切赫·布鲁舍夫斯基: Wojciech Bruszewski
312. 帕维乌·克维克: Paweł Kwiek
313. 约瑟夫·罗巴科夫斯基: Józef Robakowski
314. 雷沙德·瓦希科: Ryszard Waśko
315. 安杰伊·瓦伊达: Andrzej Wajda
316. 沃伊切赫·哈斯: Wojciech Has
317. 卡吉米日·库兹: Kazimierz Kutz
318. 安杰伊·穆基: Andrzej Munk
319. “道德焦虑电影院”: “cinema of moral anxiety”
320. 菲里克斯·法尔克: Feliks Falk
321. 阿格涅什卡·霍兰: Agnieszka Holland
322. 克日什托夫·凯希罗夫斯基: Krzysztof Kieślowski
323. 克日什托夫·扎努西: Krzysztof Zanussi
324. 尤利安·安托尼什查克: Julian Antoniszczak
325. 《非摄影电影短片》: Kronika non-kamerowa (Non Camera Chronicle)
326. 罗曼·欧帕卡: Roman Opalka
327. 克日什托夫·沃迪奇科: Krzysztof Wodiczko
328. 《世界的描绘 1965/1——∞. 细目 1——35327》: Description of the World 1965/1–∞. Detail 1 – 35327
329. “直接地”团体: Wprost Group
330. 莱舍克·索波茨基: Leszek Sobocki
331. 尤利安·科恩豪塞尔: Julian Kornhauser
332. 亚当·扎加耶夫斯基: Adam Zagajewski
333. 《棺材肖像画》: Coffin Portrait
334. 爱德华·德乌尼克: Edward Dwurnik
335. 耶日·“耶瑞”·杰林斯基: Jerzy „Jury” Zieliński
336. 耶日·希维茨: Jerzy Siwiec
337. 阿那斯塔泽·维希涅夫斯基: Anasztazy Wiśniewski

338. “不存在的-点头的-是的”画廊:
Nieistniejąca Przytakująca Galeria "Tak" (The No Existing "Yes" Nodding Gallery)
339. 玛利亚·皮尼斯卡-白菜希: Maria Pinińska-Bereś
340. PSP 雅特卡画廊: Jatki PSP Gallery
341. 卡洛琳·史尼曼: Carolee Schneemann
342. 诺埃米·米丹: Noemi Midan
343. 苏姬·雷克: Suzy Lake
344. 《女性的艺术》: Women's Art
345. 爱娃·帕尔图姆: Ewa Partum
346. 乌卡什·科罗凯维奇: Łukasz Korolkiewicz
347. 安杰伊·波纳尔斯基: Andrzej Bonarski
348. 约安娜和彼得索斯诺夫斯基夫妇: Joanna and Paweł Sosnowski
349. 恩佐·库基: Enzo Cucchi
350. 弗朗切斯科·克莱门特: Francesco Clemente
351. 米莫·帕拉迪诺: Mimmo Palladino
352. 安塞尔姆·基弗: Anselm Kiefer
353. A.R. 彭克: A.R. Penck
354. 约尔格·伊门多夫: Jörg Immendorff
355. 马库斯·吕佩尔茨: Markus Lüpertz
356. 赖纳·费廷: Rainer Fetting
357. “格鲁普佩团体”: Gruppy Group
358. 亚罗斯瓦夫·莫泽莱夫斯基: Jarosław Modzelewski
359. 雷沙德·格日布: Ryszard Grzyb
360. “保险杠”画廊: Zderzak Gallery
361. 克维库里克: KwieKulik
362. 普热梅斯瓦夫·克维克: Przemysław Kwiek
363. 佐菲亚·库里克: Zofia Kulik (Sophia Kulik)
364. 多罗塔·涅兹那斯卡: Dorota Nieznalska
365. 兹比格涅夫·利拜拉: Zbigniew Libera
366. 格热戈日·克拉曼: Grzegorz Klaman
367. 格热戈日·科瓦尔斯基: Grzegorz Kowalski
368. 阿图尔·日米耶夫斯基: Artur Żmijewski
369. 卡塔日娜·科泽拉: Katarzyna Kozyra
370. 帕维乌·阿哈麦尔: Paweł Althamer

371. 米罗斯瓦夫·巴乌卡: Mirosław Bałka
372. “奥斯维辛维利奇卡”: Auschwitzwieliczka
373. “流行-通俗主义”: pop banalism
374. “美丽地”团体: Ładnie Group
375. 拉法乌·布伊诺夫斯基: Rafał Bujnowski
376. 马尔钦·马切约夫斯基: Marcin Maciejowski
377. 维海尔姆·萨斯纳尔: Wilhelm Sasnal
378. 玛尔塔·塔拉布娃: Marta Tarabuła
379. “地堡”: Bunker
380. “流行-精英”: Pop-elita
381. 自主主题性: self-referencing
382. 沃伊切赫·邦科夫斯基: Wojciech Bąkowski
383. 彼得·福斯: Peter Fus
384. 尤利塔·沃伊齐克: Julita Wójcik
385. 华沙的救世主广场: plac Zbawiciela w Warszawie
386. 《彩虹》: Rainbow





Chapter 13

第十三章

波兰与中国之间的 艺术交流

约安娜·瓦希莱夫斯卡
Joanna Wasilewska

PEKIN

在波兰艺术史上，中国的影响与西欧国家以及另一个方向的俄罗斯相比，有着不同的地位。在欧洲的海上扩张和殖民地扩张时期，也就是近代的早期，未来殖民大国的基础逐渐形成。当时由两个民族联合而成的波兰共和国则选择了另一条道路，它致力于向辽阔的东欧地区进行领土扩张，其范围包括今天的乌克兰、俄罗斯和波罗的海沿岸国家的一些地区。波兰与奥斯曼帝国接壤的边境几乎在三个世纪以来都是冲突频发的地区，也是与中东穆斯林文明进行贸易和文化交流的地区。正是这个原因，伊斯兰地区和伊斯兰文化在很长一段时间内对波兰人来说都成为“东方”的同义词。因为宗教和政治原因，波兰人对“东方”的态度有些敌对，但同时也并不拒绝其璀璨的文明。而更为辽阔和遥远的国家（其中包括中国）及其文明，后来才被我们的祖先了解并引起他们的兴趣。另外，波兰从来没有成为海上强国，因此和中国的往来在很长一段时间内都极其稀少，大多是间接的接触。很可笑的

是，从“远东”进入波兰要通过迂回的道路，途经“西方”。

这里需要提到，波兰人与东方亚洲文化的最早接触在中世纪就已经发生了。13世纪时一位天主教圣方济各本笃会的波兰修士曾陪同教皇使节若望·柏郎嘉宾¹远游至喀喇昆仑山脉，并来到蒙古汗国的首都。这发生在蒙古还未入侵中国并建立元朝统治之前。波兰修士的游记所描写的内容在很大程度上促进了欧洲对这一区域的了解，但这只是一个孤立的事件。

在近代历史上的波-中的文化交流中，这里也包括了艺术领域，天主教的耶稣会教士依旧扮演了重要的角色，新的教士承担了在欧洲之外的遥远国家传教的使命。圣方济·沙勿略²是耶稣会的创始人之一，他曾在亚洲的广阔区域进行传教活动，到过印度、今天的印度尼西亚、日本等地，最终在中国的沿海地区去世。在17和18世纪，耶稣会不仅努力将基督教传播到亚洲国家，还收集总结了外国的文

化知识，并将其带到欧洲。

对于当时大多数波兰耶稣会修士来说，到中国、日本和印度传教还是个遥远的话题。没有几个波兰人会去到那么远的东方去，不管是教会的还是世俗的权力阶层都选择在近得多的东欧地区活动，那里住的是信仰东正教和新教等基督教其他教派的居民。但还是有几位波兰耶稣会教士到达过亚洲大陆的末端。安杰伊·鲁多米纳³（中文名字：庐盘石 1596—1631 年）就是其中的一位，他于 1626 年来到中国，生命也结束于此，被埋葬在福州。他曾与艾儒略神父⁴合作，出版过两本关于美德与罪恶的中文书籍，参加过中国对基督教上帝的认知这一话题的讨论。作为当时唯一一位到中国传教的波兰耶稣会传教士，他也等到了肖像画（见插图 1）⁵。穆尼阁⁶（1610—1656 年）自 1646 年来到中国，直至去世也没有离开过。除了传教的活动之外，他还从事数学和天文学的研究，其间曾与阿达姆斯哈勒合作，用中文发表了这方面的文章。在这一群体中最有名的当然是卜弥格⁷（1612—1659 年），关于这个话题将在下面做详细阐述，他不仅留下了大量文稿，还配有很多颇有价值的绘画。台维翰⁸（1672—1732 年）在 1706 年来到中国，他留下了关于传教情况的文字，于 1767 年在华沙出版。

传教活动是教会政治最实质的组成部分，因此教会对波兰也抱有极大的兴

趣。16 世纪末和 17 世纪的早期是耶稣会在波兰迅猛发展的时期，出版了很多由意大利和葡萄牙传教士写的传教报告。在稍微晚一些的 17 世纪末，教会才在视觉艺术和戏剧方面（这对耶稣教会来说是重要的教育手段）加强了对波兰的影响，在 18 世纪上半期达到了高峰。当时在很多耶稣会教堂中，都创作了反映圣方济·沙勿略生平及其他传教士按照当时欧洲天主教的惯例而进行的传教活动的壁画。

在耶稣会关于亚洲的叙述中，中国占据了重要位置。圣方济·沙勿略到达了沿海却死在了那里，没有完成进入中国的计划。在描绘这位圣人的所有绘画中，最普及的是反映他在中国沿海的上川岛死去的主题创作，刻画了他最终没能目睹中国现实的遗憾。这些画作里描绘的基本上都是圣人在物质极度贫乏的情况下，在不友好的蛮荒之地进行传教活动的场面，画面中围绕在他周围的如果有与欧洲人不同特征的人，则他们的样子和服饰一定更像是非洲或者南美的土著居民，而丝毫不像中国人。这种自由发挥不是波兰艺术的特征，而是广泛出现在当时欧洲艺术中的特点。圣方济·沙勿略死亡场景画有着与意大利画家和德国画家圈作品的相似特征，在波兰的克拉科夫、克拉斯内塔夫、雅罗斯瓦夫、格罗德诺（现在在白俄罗斯边境）还有华沙附近的斯沃契等很多城市的壁画



1. 《卢盘石肖像》，维尔纽斯无名画家，17/18 世纪。© K. WILCZYŃSKI/ 华沙国家博物馆。

创作者都是以意大利和德国画家的绘画为蓝本的。

继圣方济·沙勿略之后，一批伟大的耶稣会传教士相继来到中国，他们不仅是神职人员和传教士，还是学识渊博的研究者，他们向欧洲传递了关于中国的信息，其最有名的要数马泰奥·里奇⁹（1552—1610年）和亚当·沙尔（1592—1666年）¹⁰。他们的形象大大影响了中国对传教士的看法，这同样表现在视觉层面。他们都采取适应策略，也就是传教士要适应当地的生活方式和意识形态，包括穿着中式的衣服。因此利玛窦身穿孔子式的古代学者服装被记入史册，而汤若望成为了大清帝国的朝廷重臣。还有几位以他们为榜样的耶稣会传教士在中国活动。

在中国的欧洲传教士中，波兰人并不多，但他们是一群非常有趣的人，是一群穿着异国服装、接受着外国的语言习俗和一定程度的思维方式，生活在两种文化之间的欧洲人。在西方，他们是基督教和欧洲文明的使节，但同时又有着“东方人”的异国形象，成为一种“中间人”。

在圣利普卡的圣方济·沙勿略礼拜堂的穹顶天花板上，有一幅马切伊·麦耶尔工坊在18世纪20年代创作的绘画，除了圣方济·沙勿略和两位在日本传教的殉教者形象之外，还出现了马泰奥·里奇和亚当·沙尔的形象。他们的

形象能够出现在这里，不仅是因为传教的功绩，还因为其科学和技术上的成就而获此殊荣。这两位耶稣会学者的形象以服装和科学属性为表现特征，以阿塔纳斯·珂雪¹¹著作中的《中国插图》¹²为原型而创作。这部著作从1667年开始让欧洲人逐渐了解中国。

利玛窦的肖像画被作为波兰耶稣会的特别形象样板，庐盘石的肖像画在他死后很多年才出现。在沃尔夫冈·菲利普·基利安¹³创作于17世纪末的铜版画中，对传教士有着个性化的描绘，并没有参照珂雪笔下的利玛窦原型。他的服装受到《中国插图》中介绍在中国的耶稣会教士如何着装的另一幅画作（经常被误认为是卜弥格的肖像画）的启发。在华沙国家博物馆的藏品中还有一幅庐盘石的油彩肖像画，创作于大约17—18世纪的转折期或者18世纪初。画面结构与前述画作相似，画中的传教士身着带有金边和银色装饰条带的红色长袍，而在红色长袍之下又穿了一件典型的黑色耶稣会修士长袍，两件长袍相映成趣，外面那件显然是为适应国外的环境而做出的让步。这种妥协的解决方案在这个时代的史料中并未得到确认，也许与针对中国礼仪和适应策略的尺度而展开的争论有关。最终在1742年，当讨论耶稣会的让步策略面对本土文化的态度时，教会认为这是一种盲从的行为而对其大加谴责，甚至认为是背离了天主教

信仰的原则。最后一幅庐盘石的著名形象画是位于维尔纽斯耶稣会修道院的那幅创作于18世纪中叶的壁画，现已损坏。画面基于相同的架构，只是创作者在这里将裸体小男孩形象替换成了穿着梦幻般服装的男孩，无疑是一个想象中的中国男孩的形象。

与庐盘石相联系的还有文学作品——巴洛克时期伟大的波兰诗人马切伊·卡齐米日·萨尔别夫斯基用拉丁文写成的《颂歌二十二》。作品创作于庐盘石出发去中国之前的1624年，然而作家完全将注意力集中在航海旅行的危险上，根本未提旅行的目的，文字中甚至都未出现中国的名字。在当时，中国对于波兰人来说还是存在于想象领域中的国度。

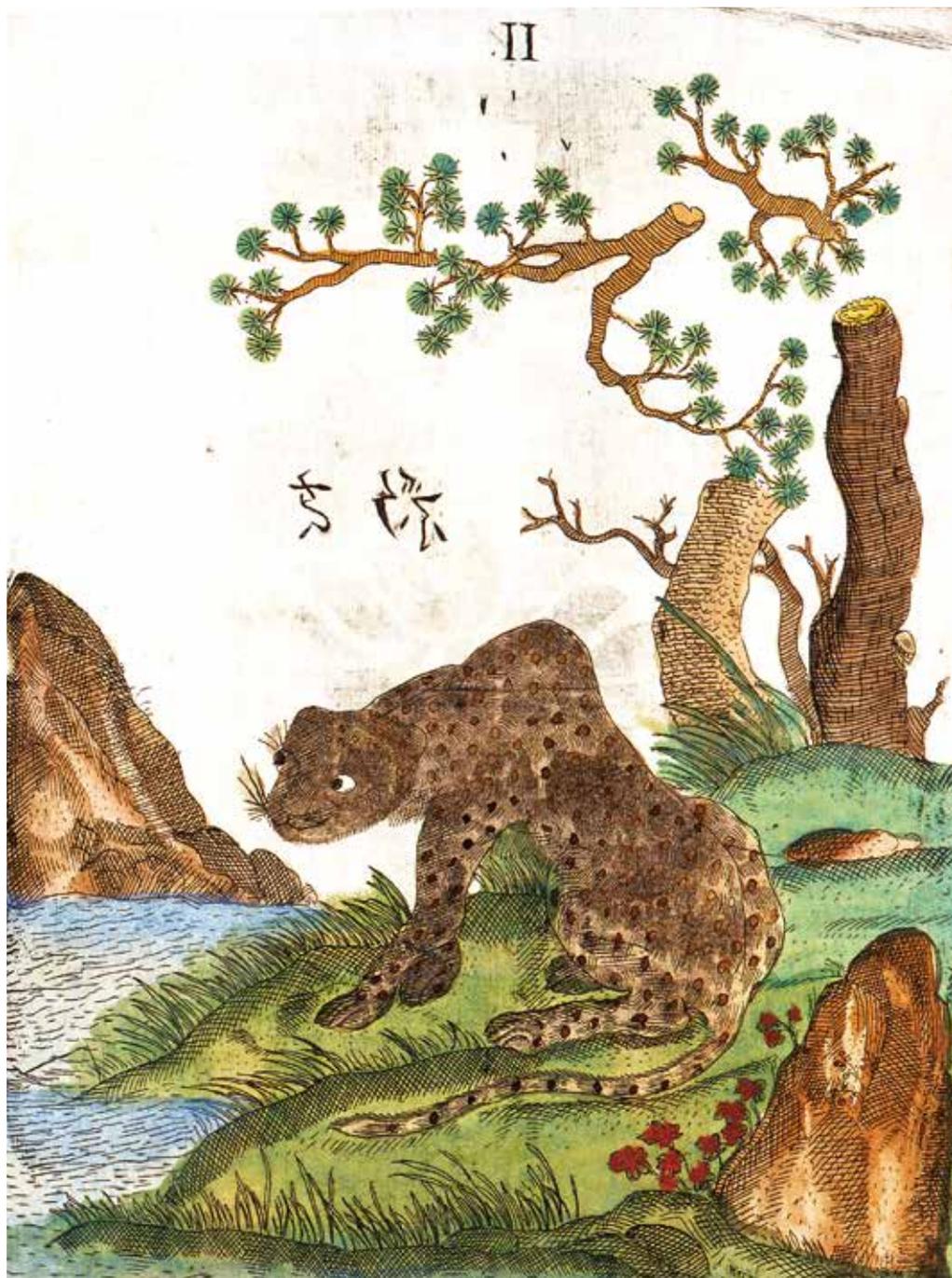
米哈乌·博伊姆的生平与成就更是令人惊叹。他的中国名字卜弥格也非常有名，他于1612年出生在利沃夫，19岁时加入耶稣会，曾多次自荐要求去亚洲传教，最终在1643年踏上去中国的路途。在1648年，他进入永历宫廷，这个被废黜的明朝政府的最后一个继承人成立的小朝廷定都于肇庆。他在1651年带着明朝皇帝的请求，作为明朝的使臣被派往罗马，向基督教世界请求军事援助，以抵御和驱逐满清的入侵。这次出使并没有带来预想的结果，他于1656年踏上返回中国的道路，1659年过早地死在了广西边境。

卜弥格留下了很多笔记和地图，后来

被阿塔纳斯·珂雪广为运用。他有两部最有趣的原创作品，其一是《中国地图册》，手稿收藏在梵蒂冈图书馆内；其二是《中国植物志》，1656年在维也纳出版。

《中国地图册》有18幅地图，其中第一幅展示了整个中华帝国的全幅版图，其后依次是各个省份地图。除了众多信息和描述，包括对中文的解释，还有很多介绍动物、植物和人物的彩色绘图。其创作的风格和技巧明显不仅是来自对大自然的观察，还有对中国艺术惯例的借鉴（见插图2）。我们可以判定这些绘图的来源应该是中国的大百科类图书，卜弥格一定熟知这些当时出版的图书和里面的插图。他借鉴过的书籍包括《三才图会》（从中借鉴了包括皇帝大典时的服装绘图）和《本草纲目》，这本草药汇编对卜弥格有着特别重要的价值，使他掌握了中医药知识和很多植物的药用价值。然而对很多习俗和生活场景，如盛宴和堂审的描绘，其构图接近明朝时期的流行小说的插图和戏剧场景。《中国植物志》中大部分手绘的彩色插图都是图文并茂，有些是对《中国地图册》中介绍过的植物的扩充描述，有些是具备相似特点的新内容。卜弥格是将中国的文化成就传播到欧洲大陆的先驱之一——不仅是科学成就，还有艺术成果，因此他的绘画在17世纪的欧洲显得别具一格。

与耶稣会相关的还有另一类型的作品，这就是教堂内部装饰，包括祭坛、管



2.《溪水旁的豹子》，彩色铜版画，卜弥格，《中国植物志》，维也纳，1656年。华沙国家图书馆。

风琴背景墙以及唱诗班席位，都是模仿了中国漆器的风格制作而成，这类装饰主要的特点是黑色背景和描绘于其上的金色图案。这种现象出现于18世纪，尤以波兰北部地区为多，最华丽的例子是位于格鲁琼兹¹⁴的耶稣会教堂¹⁵的装饰。

在17世纪，中国元素不仅进入了教堂，还渗透到波兰土地上的宫殿内。中国制造的物品开始作为昂贵的、稀有的配饰出现在它们的内部装饰中，这主要是波兰热衷于效仿以法国为代表的西欧府邸的模式。推动这一流行时尚的先驱无疑是于1674—1696年间统治波兰的国王杨·三世·索别斯基。他是一位有着广泛爱好的统治者，也许是由于政治上的考虑，他还曾尝试与康熙皇帝建立联系。在他的图书馆里收藏了一些关于中国的图书，在他华沙郊区的维尔努夫宫里还有一间中式房间，里面有不少中国原产的饰品。

在18世纪，布置“中式房间”的习惯在波兰大贵族中开始盛行，所谓的“中式房间”也就是用来展示被认为是中国物品的房间（实际上有些物件是日本、印度生产并进口过来的，也有欧洲生产的仿制品）。据我们所知，当时很多家族的府邸都有这样的房间，如苏乌科夫斯基¹⁶家族位于雷齐纳的府邸、热乌斯基家族¹⁷位于波德霍尔采的府邸、拉齐维乌夫家族¹⁸位于白波德拉斯卡的府邸、桑古什库夫家族¹⁹位于希曼努夫的府邸、卢波米尔斯基

家族²⁰位于旺促特的府邸等等。这些中国或日本物品——首先是瓷器——除了专门设计用于的内部装饰的饰品之外，都用于装点府邸中的各处空间。位于格但斯克的乌法根宫²¹的18世纪中式内部装饰是非常罕见的例子，这座豪宅的主人是这个富有的国际贸易中心、古代波兰通往世界的窗口城市里的一位富商。

奇特的是，所谓的“中国艺术风格”²²依旧被看做是来自西方的流行时尚，因为在当时，这些中国产的收藏品是经由西欧流入波兰的，大多是从巴黎商人手中购得；在稍晚的时期，伦敦的商人成为了主要的供货商。

后来的几位波兰统治者也都继续热衷于这一时尚，继萨克森王朝的奥古斯特二世（精通瓷器的收藏家）和奥古斯特三世之后，波兰末代国王斯坦尼斯瓦夫·奥古斯特·波尼亚托夫斯基（统治时期：1764—1795年）都精于此道。他位于华沙的瓦津基官邸与北京的乾隆皇帝的夏宫颐和园的建造时间差不多。华沙瓦津基官有着非官方的特点，国王在这里可以从国家政务中抽身好好休息，与大自然亲密接触，享受自己的私人空间。在公园内的白宫里还保留了用中国墙纸做装饰的部分。我们知道，国王在世时在所有的府邸中都布置了中式房间来摆放收集的中国艺术品（见插图 3a, b）。值得一提的是，斯坦尼斯瓦夫奥古斯特的兴趣有了现代的继承——2014年8月2日在瓦津基



3a. 摄影：绘有广东欧洲商港的中国壁纸，华沙瓦津基皇家公园，“白宫”内饰局部，18世纪70年代。摄影：I. KOPANIA。



3b. 摄影：绘有广东欧洲商港的中国壁纸，华沙瓦津基皇家公园，“白宫”内饰局部，18世纪70年代。摄影：I. KOPANIA。

皇家公园修建的中国园正式开放了，园中有由北京来的专家设计建造的中式凉亭。

在18世纪的波兰还出现了英国-中国风格的花园，或许是波兰大贵族去英国参观时学来的，或许是他们从出版的图书中（以威廉·钱伯斯的作品为首）汲取了灵感。花园的自然景观特点和建筑装饰以及凉亭（木质凉亭）和连接它们的小桥等中式建筑小品直到19世纪上半期还在流行，与中式内饰和中式收藏品的流行时间相似。

斯坦尼斯瓦夫·科斯特卡·波托茨基（1755—1821年）是这一时期的一位伟

大的人物，他也曾是华沙的维拉努夫宫的主人。这位杰出的学者、作家（波兰艺术史作家）出身于波兰最重要的大贵族家族之一。他不仅是中国出口艺术品的收藏家，还是中国风格艺术的资助者（见插图4），他在1815年创作的《关于中国人的艺术》²³一文，被作为独立的一章收入到他的专著《关于古代艺术即波兰的温克尔曼》²⁴之中。波托茨基是历史上第一个将中国艺术作为人类共同的遗产写入世界艺术史的欧洲作家，尽管他该领域的知识还很不全面。

在19世纪波兰丧失独立的时期，人



4. 维拉努夫宫经修复的中式房间，内部陈设有斯坦尼斯瓦夫·科斯特卡·波托茨基的收藏品。摄影：W. HOLNICKI，© 华沙扬三世国王瓦瓦津基皇宫。

们首先关注的是本民族的艺术，而较少将注意力投入到对其他艺术的崇拜中。另外，被占领的国家并没有参与殖民化的进程。在19世纪下半叶进入了一定的开放期，然而此时的波兰再次以法国艺术为模板，并首先倾向于日本艺术。对中国艺术感兴趣的只有为数不多的几位艺术家、作家和收藏家（例如环游世界的尤利安·法瓦特²⁵，香港和台湾是他环球之旅中经过的两站，1885年）。而在最后一个类别中有着特别贡献的是伊格纳奇·扬·帕德雷夫

斯基²⁶（1860—1941年），著名的钢琴家和政治家，也是一战后为波兰独立运动而创作的艺术师之一，他的收藏品中有中国的搪瓷小物件。

在两次世界大战之间的这段时期，中国成为几位艺术家的重要的体验地，尽管每个人的经历各不相同。这里要列举的两位处于艺术感受的两个极端。卡罗尔·弗雷驰（1877—1963年）²⁷在1920年以外交官的身份在上海工作过，曾撰写系列美学专栏文章。直到生命结束，他在自己的关



5. 亚历山大·科兹德伊，《北京紫禁城》，1953年。摄影：E. HELBERT，© 华沙亚太博物馆。

于舞台场景设计的工作中都受到中国艺术的影响。而大卫·亚历山大·哈特莱塔²⁸（1880—1938年）在10、20、30年代多次去过中国，收获了许多现实主义作品，带有强烈的社会色彩，比较接近当时的中国左派艺术。

在中华人民共和国成立后的一段短暂时期内，中波两国的文化交流活动迅速升温，当时的中国和波兰属于相同的政治阵营，因此不仅是互换展览颇多，官方组织的艺术互访活动也十分频繁。

有不少波兰艺术家访问过中国。塔德乌什·库里谢维驰²⁹（1899—1988年），是波兰最著名的平面设计师和素描画家，很多年后他创作了当年访问中国时碰到的人物的综合肖像画；亚历山大·科兹德伊³⁰（1920—1972年），当时他还是社会现实主义者，对他来说与中国艺术的接触成为他漫长的通往抽象主义之路的出发点（见插图5）；耶日·帕奈克³¹（1918—2001年），在他的绘图作品中，与中国美学的接触成为他创作的转折点；

安杰伊·斯特鲁米沃³²（1928—），他当年到中国的旅行为他拉开了持续至今的亚洲艺术之旅的序幕。当时在中国学习的斯坦尼斯瓦夫·特沃日德沃³³（1933—）成为波兰唯一一位严格按照中国工艺烧制瓷器的陶艺家。当时到波兰访问的中国艺术家有：著名雕塑家和艺术理论家王朝闻、平面设计师陈茵（音译），画家关山月、刘孟岱（音译）、蔡振华、胡一川、陈之佛等人。

随着60年代政治情况的变化，活跃的交流活动停止了。直到20世纪末，随着波兰向世界的开放，对中国的文化和艺术的兴趣也逐渐增强，不管是古代的还是现代的。今天，一些个性化的美学和艺术选择都有中国艺术的灵感来源。在波兰现代艺术中，这样的选择实例可以在雅罗斯瓦夫·谢莱克³⁴的作品中见到。这位出生于1968年的艺术家是北京中央美术学院传统绘画专业的毕业生，同时也是华沙美术学院版画专业的毕业生。如今，他能够水乳交融地自由运用两种传统手法的结合模式进行创作，中国艺术的美学和技巧对他独具一格的个人风格的形成起了关键作用。

最后值得一提的是目前波兰对中国艺术品的收藏，出于上面所述的各种原因，它们虽不像西欧国家那么丰富，但非常有趣。这些中国艺术品被收藏于华沙、克拉科夫、波兹南等地所有最重要的国家博物馆中，它们大多数是在19、20世纪转折

时期由私人收藏转为公共收藏的。其中历史最悠久的是上面多次提到的维拉努夫宫的收藏，可追溯到斯坦尼斯瓦夫·科斯特卡·波托茨基时期；相对最新的是托伦地区博物馆³⁵于20世纪60年代收集的中国藏品，以及从70年代开始运作的华沙亚洲和太平洋博物馆³⁶的中国藏品。

注 释

1. 若望·柏郎嘉宾: Giovanni da Pian del Carpine
2. 圣方济·沙勿略: Francis Xavier
3. 安杰伊·鲁多米纳: Andrzej Rudomina
4. 艾儒略神父: Giulio Aleni
5. 教堂中会悬挂作出了最杰出贡献的传教士的肖像画—译者注
6. 穆尼阁: Mikołaj Smogulecki (波兰名音译为: 米科瓦伊·斯莫古莱茨基)
7. 卜弥格: Michał Boym (波兰名音译为: 米哈乌·博伊姆)
8. 台维翰: Jan Chrzcziciel Bąkowski (波兰名音译为: 圣洗约翰·邦科夫斯基)
9. 马泰奥·里奇: Matteo Ricci, 中文名: 利玛窦
10. 亚当·沙尔: Johann Adam Schall, 中文名: 汤若望
11. 阿塔纳斯·珂雪: Athanasius Kircher
12. 《中国插图》: China Illustrata (拉丁文)
13. 沃尔夫冈·菲利普·基利安: Wolfgang Philipp Kilian
14. 格鲁琼兹: Grudziądz
15. 耶稣会教堂: Jesuits Church
16. 苏乌科夫斯基家族: Family Sułkowski
17. 热乌斯基家族: Family Rzewuski
18. 拉齐维乌夫家族: Family Radziwiłł
19. 桑古什库夫家族: Family Sanguszko
20. 卢波米尔斯基家族: Family Lubomirski
21. 乌法根宫: Uphagen's House
22. 中国艺术风格: chinoiserie (法文)
23. 《关于中国人的艺术》: On the Art of the Chinese
24. 《关于古代艺术即波兰的温克尔曼》: On the Art of the Ancients that is Polish Winckelmann
25. 尤利安·法瓦特: Julian Fałat
26. 伊格纳奇·扬·帕德雷夫斯基: Ignacy Jan Paderewski
27. 卡罗尔·弗雷驰: Karol Frycz
28. 大卫·亚历山大·哈特莱塔: Dawid Aleksander Haltrecht
29. 塔德乌什·库里谢维驰: Tadeusz Kulisiewicz
30. 亚历山大·科兹德伊: Aleksander Kobzdej
31. 耶日·帕奈克: Jerzy Panek
32. 安杰伊·斯特鲁米沃: Andrzej Strumiłło

33. 斯坦尼斯瓦夫·特沃日德沃: Stanisław Tworzydło
34. 雅罗斯瓦夫·谢莱克: Jarosław Sierek
35. 托伦地区博物馆: District Museum in Toruń
36. 华沙亚洲和太平洋博物馆: Asia and Pacific Museum in Warsaw

