

## 巴洛克艺术理论研究

### Die Kunsttheorie des Barock

#### 1. 巴洛克与修辞

1954年在威尼斯举行的《修辞与巴洛克》(Retorica e Barocco)大会,把巴洛克及修辞整合为一对极具吸引力的概念,引发大量的跨学科研究现象,并持续至今。<sup>1</sup>但关于造型艺术、建筑和修辞的比较研究已经出现在众多的巴洛克时期艺术文献。画家查尔斯·安东尼·夸佩尔(Charles-Antoine Coytel)于1751年所著的《修辞与绘画对比研究》一书中,就是系统根据以修辞学为导向的艺术理论所撰写。<sup>2</sup>和别人一起合著《轻松的宫廷话语》的作家乔治·菲利普·哈尔斯多夫(Georg Philipp Harsdörffer)1652年发表的《关于典雅绘画的艺术性探讨》的写作结构同样建基于修辞。尽管哈尔斯多夫在他的著作中时常重复语言艺术与图像艺术的关联,但在其中一个名为“绘画与其他艺术形式的亲缘关系”的章节中,强调的并不是修辞学,而是延续了非常传统的观念,把绘画视为“诗学”的伴侣。<sup>3</sup>

绘画和诗学并合为姐妹艺术,是一个历史悠久而又知名的传统认知,这种认知

1 Castelli 1955.Vgl. im vorliegenden Band die Beiträge von Brassat, Telesko, Zitzlsperger, Stephan, Logemann, Mödersheim und Münch im Abschnitt „Anwendungsfelder der Rhetorik in den Künsten“.

2 Charles-Antoine Coytel (1751): *Parallèle de l'Eloquence & de la Peinture*. In: Charles-Antoine Coytel: *Œuvres*. Nachdruck. Genf 1971; Sergiusz Michalski: *Malerei, Rhetorik und coup d'œil-Wahrnehmung bei Antoine und Charles Coytel*. In: Knappe (2007), S. 233-249.

3 Georg Philipp Harsdörffer: *Kunstverständiger Discurs, Von der edlen Mahlerey*. Nürnberg. Hg. v. Michael Thimmann. Heidelberg 2008 (原版, 纽伦堡 1652), S.16; Peter Hess: „Nachäffen der Natur“ oder „aller Völker Sprachen“? Zur Rolle visueller Bildlichkeit in Poetik und Rhetorik der Barockzeit. In: Laufhütte (2000), 1048-1062.



图1 米开朗琪罗，哀悼基督，1498，雕塑，罗马  
梵蒂冈圣彼得教堂藏，摄影 马宁

在巴洛克艺术文献中随处可见。<sup>4</sup> 与此密切关联的，还有围绕亚里士多德诗学（Poetik des Aristoteles）、对叙事诗或文学的争论。大约在 1636 年，罗马圣路加艺术学院（Accademia di San Luca）成员彼得罗·达·科尔托纳（Pietro da Cortona）和安德烈·萨基（Andrea Sacchi）也就这一问题展开讨论：绘画的参照模板是应该追随史诗（Epos），还是定位于小说性的叙事诗（Romanzo）？<sup>5</sup> 在其相关论文集中可以看到科尔托纳所推崇的，关于“叙事诗史”式绘画的理想典范。论文集收录了例如弗朗西斯科·斯康尼里（Francesco Scannelli）的《绘画微观世界》（1657）、路易吉·斯卡拉姆乔（Luigi Scaramuccia）的《精妙的意大利绘画》（1674）和科尔托纳与从事于戏剧评论的耶稣会会员奥托尼里（Ottonelli）合作完成的《绘画与雕塑的运用及滥用研述》（1652）。<sup>6</sup> 查尔斯-安东尼·夸佩尔（Charles-Antoine Coypel）在其著作《修辞与绘画对比研究》中就已指出，修辞并不是绘画的原始基准参数，他主张构图的基本原则更应该与舞台规律相结合。<sup>7</sup> 与此相似的是，杰拉德·德·莱雷（Gerard de Lairese）把阿里斯多德式的整体戏剧挪用于油画，并以此为基点，在其 1707 出版的著作《画论》中强调绘画与舞台艺术的关联。<sup>8</sup>

本文对修辞与艺术史论文集的关联和梳理有一个重要前提，雄辩术并不是艺术家理论教育毫无争议的唯一模板。除此之外，此文中“巴洛克”这一概念的意义，并非指向风格，而是一种特定时代的称谓。在此框架下，本文中出现一些研究著作，夹杂在 1600 至 1750 年时段“反巴洛克”和“新古典主义”的潮流中。<sup>9</sup>

4 Wolfgang Brassat (2001): Malerei. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 5. Tübingen, S. 360. Peter Hess: „Nachäffen der Natur“ oder „aller Völker Sprachen“? Zur Rolle visueller Bildlichkeit in Poetik und Rhetorik der Barockzeit. In: Laufhütte (2000), S. 1047-1050.

5 Hubert Locher: Das Staunen des Betrachters. Pietro da Cortonas Deckenfresko im Palazzo Barberini. In: Werners Kunstgeschichte. Worms 1990, S. 1-46.; Jörg Martin Merz: Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom. Tübingen 1991, S. 258-261.

6 Christina Strunck: Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels. München 2007, S. 262-278; zu Ottonelli: Joseph Connors: Chi era Ottonelli? In: Christoph Luitpold Frommel/Sebastian Schütze (Hg.): Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale. Mailand 1998.

7 Sergiusz Michalski: Malerei, Rhetorik und coup'd'œil-Wahrnehmung bei Antoine und Charles Coypel. In: Knape (2007), S., 233; Thomas Kirchner: L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts. Mainz 1991, S. 137-163.

8 Lyckle De Vries: Gerard de Lairese. An Artist between Stage and Studio. Amsterdam 1998, S. 104-106.

9 Zur Problematik des Barockbegriffs siehe Martin Warnke: Die Entstehung des Barockbegriffs in der Kunstgeschichte. In: Klaus Garber u. a. (Hg.): Europäische Barock-Rezeption. Wiesbaden 1991; Stephan Hoppe: Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas, Darmstadt 1580-1770, S. 11-16.

## 2. 修辞和艺术文献

在巴洛克时代结束之际，查尔斯－安东尼·夸佩尔关于修辞和绘画的系统对比研究获得成功，而这种成功正好取决于巴洛克艺术文献的修辞状况。<sup>10</sup> 尽管此时期出现了一种历史－哲学式的艺术观看方式，但大部分艺术文献写作仍然追随瓦萨里（Vasari）的生平编撰模式，讲究优美的修辞。<sup>11</sup> 其理论性思想并不是通过“枯燥乏味”和体系化的形式来体现，而是并合于著名艺术家的生平写作中。有一条修辞学重要原则与这种写作方式相对应：应用经典例证来教化读者。<sup>12</sup>

每种艺术家生平写作都会推选出一位“英雄”，来重点体现作者的理想化艺术理论：瓦萨里著作中的“英雄”是米开朗琪罗（图1）；里多尔菲（Ridolfi）则是提香（Tizian）（图2）；索普拉尼·卢卡（Soprani Luca）选取的是坎比亚索（Cambiaso）；桑尼尼（Scannelli）的是安东尼·柯雷乔（Antonio Correggio）；乔多（Malvasia）则选取雷尼（Guido Reni）。<sup>13</sup> 在巴尔迪努奇（Baldinucci）和多米尼可·贝尼尼（Domenico Bernini）所做的传记中，吉安·洛伦佐·贝尼尼（Gian Lorenzo Bernini）被“米开朗琪罗风格化。”<sup>14</sup> 另外一方面，讲究优美修辞的传记写作为了营造颂扬和指责而使用反面例证，就如贝洛里（Bellori）非常细致描写卡拉瓦乔（Michelangelo Merisi da Caravaggio 1571—1610）、鲁本斯（Rubens）和凡·戴克（van Dyck）的目的（图3、4、5），是为了用批判这些画家的方式，来衬托和突出作为理想范例的安尼巴

10 Gabriele Bickendorf (1998): Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert. Berlin 1998; Ingo Herklotz: La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento. Roma 2012.

11 Carl Goldstein: Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque. In: The Art Bulletin 73 (1991).

12 Vgl. John D. Lyons: Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy. Princeton 1989; Timothy Hampton: Writing from History. The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature. Ithaca/London 1990.

13 Carl Goldstein: Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque. In: The Art Bulletin 73 (1991), S. 649-651.

14 Rudolf Preimesberger: Themes from Art Theory in the Early Works of Bernini. In: Irving Lavin (Hg.): Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought. University Park/London 1985, 1-24, hier 7; Sebastian Schütze: Kardinal Maffeo Barberini, später Papst Urban VIII., und die Entstehung des römischen Hochbarock. München 2007, S. 224-232. Siehe auch Maarten Delbeke/Evonne Levy/Steven F. Ostrow (Hg.): Bernini's Biographies. Critical Essays. University Park, Pennsylvania 2006.



图2 提香, 自画像, 1550—1562, 布面油画, 96cm x 75 cm, 柏林国家博物馆藏



图3 卡拉瓦乔, 基督下葬, 1602—1603, 布面油画, 300cm x 203 cm, 梵蒂冈博物馆藏

莱·卡拉奇 (Annibale Carracci)。<sup>15</sup> 传记作家会用非常细致的描绘, 来重现他所欣赏的艺术家生平, 这种描绘的类别可以归属于雄辩家渲染激情或狂喜的语言方式, 在艺术理论及巴洛克修辞之间形成一种特殊的关联形式。<sup>16</sup>

在意大利之外同样出现大量受瓦萨里艺术生平写作方式影响的出版物, 例如有卡勒·凡·曼德 (Karel van Mander) 1604 年所著的《画论》、安德烈·费利宾 (André Félibien) 1672 年的《关于古代和现代最杰出画家作品与生平的访谈》; 约阿希姆·冯·桑德拉特 (Joachim von Sandrart) 的《德意志学院 1675—1680》; 杰拉德·德·莱雷 (Gerard de Lairesse) 1707 年的撰写的《画论》或安东尼奥·帕洛米诺 (Antonio

15 Carl Goldstein: Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque. In: The Art Bulletin 73 (1991), S. 650.

16 Wolfgang Brassat: Malerei. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 5. Tübingen 2001, S.743-748; Oliver Bonfait/Anne-Lise Desmas (Hg.) (2004): La description de l'œuvre d'art. Du modèle-classique aux variations contemporaines. Paris 2004.



图4 鲁本斯，掠夺留基伯的女儿，1617，布面油画，224cm x 211cm，慕尼黑老绘画博物馆藏

Palomino) 的著作。<sup>17</sup> 分析这些文本时会发现一个共通的问题，从瓦萨里文本中所挪用的惯用语言在修辞模板的框架下，是如何支撑研究者对艺术家传记写作的艺术理

17 Jürgen Müller: Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler. München 1993; Stefan Germer: Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV. München 1997, S. 439-503; Lyckle De Vries: Gerard de Lairesse. An Artist between Stage and Studio. Amsterdam 1998, S. 71-132; Anna Schreurs (Hg.): Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts Teutscher Academie. Wolfenbüttel 2012.

论观点。<sup>18</sup>

为了读者能更好地记忆话语，一些流行的写作技巧会把一篇文本的章节打造成一种虚构的建筑。<sup>19</sup> 从中而产生一种“记忆剧场”（teatro della memoria）的写作模式，这种模式也出现在艺术文献中。例如罗马索把其绘画论文构造成“绘画庙宇”（Tempio della pittura）的一种方式（1590）。<sup>20</sup> 在此结构的基础上，一位名叫弗朗西斯科·斯康里尼（Francesco Scannelli）的医生把绘画理解为一个巨大的躯体，并以此构架了他于1657年出版的《绘画微观世界》。为了让读者更有效的铭记他所搭建的结构，斯康里尼套用修辞学的语言记忆构架，把拉斐尔形容为肝脏（图7），提香视为心脏、柯雷乔（Antonio Correggio）形容为宏观生物体的大脑（Makro-Organismus）（图8）。<sup>21</sup>

巴洛克时代的绘画和雕塑论文集，都延续着文艺复兴时期聚合而成的趋势，把艺术理论的内省依托于“记忆剧场”的结构之上，也就是把语言的各种表现形式如智力、知觉、表达、记忆和行为挪用于艺术家的创作过程。<sup>22</sup> 阿尔伯蒂（Alberti）把绘画创作定义为“创造、界定和整合”。通过对阿尔伯蒂绘画理论的分析，有众多作家例如保罗·皮诺（Paolo Pino），洛多维科·多尔切（Lodovico Dolce），费拉·德·尚伯（Fr é art de Chambray）和安德烈·费尔宾（Andr é F é libien）创造了大量术语的变体。<sup>23</sup> 查尔斯·安东尼·夸佩尔（Charles-Antoine Coypel）在修辞学关键术语“创造、布局、语言、记忆”的基础上，通过列举图像的关联层面，以“雄辩术”为参照模板构建了他的著作《修辞与绘画对比研究》。<sup>24</sup>

18 Jürgen Müller: Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinschen Hofkünstler. München 1993, S. 15-29.

19 Frances Yates: The Art of Memory. Chicago 1966; Lina Bolzoni: Il teatro della memoria. Studisu Giulio Camillo. Padua 1984.

20 Elisabeth Oy-Marra: Form, Darstellung und Raum des künstlerischen Wissens am Beispiel von Lomazzos ‘Il Tempio della pittura’ (1590). In: Wissensformen. Sechster Internationaler Barocksommerkurs, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln. Zürich 2008.

21 Carl Goldstein: Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque. In: The Art Bulletin (73) 1991, S. 651.

22 Joachim Knappe (Hg.): Bildrhetorik. Baden-Baden 2005, S. 143-147; Gert Ueding/Bernd Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode. 5. Aufl. Stuttgart/Weimar 2011, S. 210-237.

23 Oskar Bätschmann: Die Rezeption von Leon Battista Alberti in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts. In: Schütze 2004, S. 127-131.

24 Charles-Antoine Coypel: Parallèle de l’ Eloquence & de la Peinture. In: Charles-Antoine Coypel: Œuvres. Nachdruck. Genf 1751.



图5 凡·戴克, 自画像, 1613, 布面油画,  
25.8 cm x 19.14 cm, 维也纳美术学院藏



图6 卡拉奇, 自画像, 16 世纪, 布面油画,  
24 cm x 20 cm, 意大利帕尔马国家美术馆藏

修辞学同样可以用相似的方式来构造建筑论文。古罗马时代的维特鲁威 (Vitruvius) 已经把秩序、美感、对比和装饰等修辞学概念注入建筑职能领域。<sup>25</sup> 达尼埃莱·巴尔巴罗 (Daniele Barbaro) 在对维特鲁威评注中也强调了语言艺术与建筑的相通。<sup>26</sup> 文森佐·斯卡默基 (Vincenzo Scamozzi) 在其 1615 年出版的《通用建筑理念》系列丛书中完善了这一观点, 并把第一部书编创为建筑的褒赞语言。<sup>27</sup> 亨利·沃顿 (Henry Wotton) 在其著作《建筑元素》(1624) 中, 把维特鲁威的概念范畴“秩序、美感、对比和装饰”作为精准评判建筑的标尺, 尽管他没有标注修辞样式的源头, 但通过其人文主义教育背景可以得知, 这种样式出自他的自识。<sup>28</sup> 在每一个时代, 修

25 Joachim Knappe: Rhetorizität und Semiotik. Kategorientransfer zwischen Rhetorik und Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit. In: Wilhelm Kühlmann/Wolfgang Neuber (Hg.): Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven. Frankfurt a. M. 1994, S. 512-514.

26 Caroline Van Eck: Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe. Cambridge 2007, S. 37-39.

27 Caroline Van Eck: Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe. Cambridge 2007, S. 42-46.

28 Terence Russell (Hg.): John Harris, Lexicon Technicum. Incorporating works of Sir Francis Bacon and Sir Henry Wotton. Aldershot 1997, S. 86; zur Biographie des Autors: S. 1-20.



图7 拉斐尔，圣礼的争辩，1509—1510，于梵蒂冈宫签字大厅藏，摄影 马宁

辞学是体现文本理论和语言行为理论标准化的媒介，<sup>29</sup> 正因如此，修辞学铸造了巴洛克绘画文献和建筑文献的多层面结构。

### 3. 教化与效应美学

就如杰拉德·德·莱雷（Gerard de Lairese）在其《画论》中所确定的一样，对观众的教化是巴洛克绘画和修辞最关键的共通之处。<sup>30</sup> 如果把雄辩家的通用目的理解为“劝导、取悦、反思”，<sup>31</sup> 其中的“反思”在天主教变革和专制主义时代中具有非

29 Joachim Knappe: Rhetorizität und Semiotik. Kategorientransfer zwischen Rhetorik und Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit. In: Wilhelm Kühlmann/Wolfgang Neuber (Hg.): Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven. Frankfurt a. M. 1994, S. 526; Wolfgang Brassat: „The Battle of Pictures“: Rhetorik, Interpikturalität und der Agon der Künstler. In: Wolfgang Brassat (Hg.): Bild-Rhetorik. Tübingen 2005, S. 59.

30 Lyckle De Vries: Gerard de Lairese. An Artist between Stage and Studio. Amsterdam 1998, S. 104.

31 Gert Ueding/Bernd Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode. 5. Aufl. Stuttgart/Weimar 2011, S. 278-283.

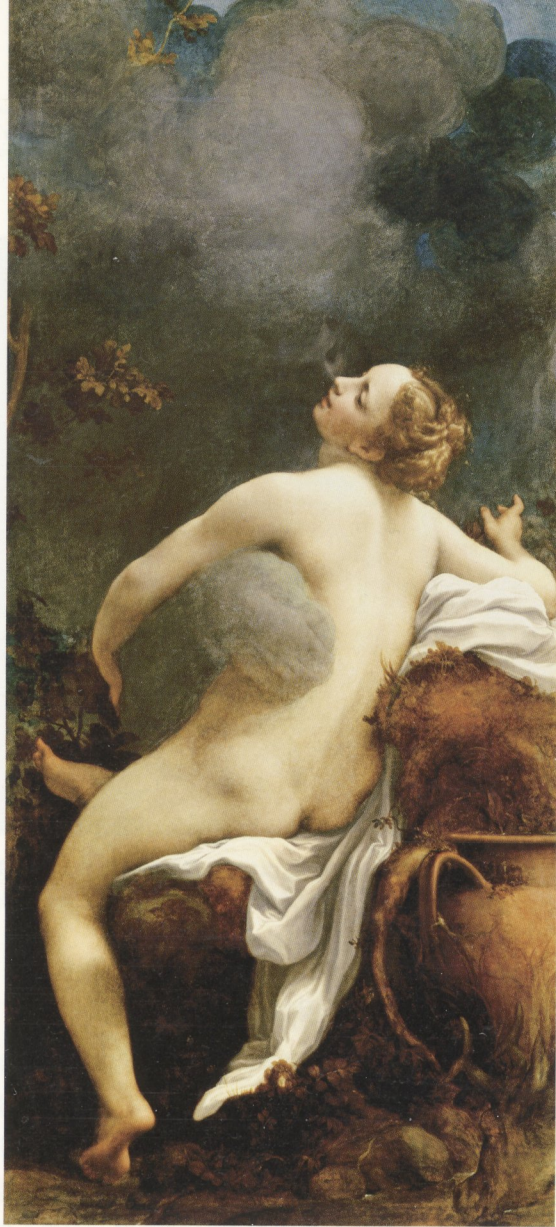


图8 科雷吉欧，朱庇特和伊俄，1520—1540，布面油画，162cm x 73.5cm，维也纳艺术史博物馆藏

常重要的意义。<sup>32</sup> 在天主教变革时代，修辞学通过传教士的体态介入布道，而绘画也借用修辞来行使传教职能。加布里埃尔·帕莱蒂（Gabriele Paleotti）的《关于圣画与世俗绘画的辩语》和罗贝托·贝拉尔米诺（Roberto Bellarmino）的著作《凯旋的教堂或圣职的荣耀》（1605）把修辞与绘画的艺术形式、手段及目标相提并论。在罗贝托·贝拉尔米诺（Gabriele Paleotti）的呼吁中，画家应该像雄辩家一样进行培训。<sup>33</sup> 图像神学手册虽然对艺术家的培养没有详细规划，<sup>34</sup> 但至少强调绘画应具有传递信仰细节的效应，并作为“愚人之书”来强有力的刺激和感染各式各样的受众群体。<sup>35</sup>

图像可以直接呈现事件的能力，是绘画这种独特效应的基础。在此层面上，绘画要高于修辞，因为演说家必须借助纯粹的语言，才能唤起受众者情感化的内心图像。修辞学中

32 Evonne Levy: Rhetoric or Propaganda? On the Instrumentality of Baroque Art. In: Schütze 2004.

33 Jens Baumgarten: Wirkungsästhetik und Wechselwirkungen: Kunst und Rhetorik in den Traktaten Carlo Borromeos, Gabriele Paleottis und Roberto Bellarminos. In: Laufhütte 2000, S. 516-525.

34 Christian Hecht: Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren. Berlin 2012, S. 274-284.

35 Jens Baumgarten: Wirkungsästhetik und Wechselwirkungen: Kunst und Rhetorik in den Traktaten Carlo Borromeos, Gabriele Paleottis und Roberto Bellarminos. In: Laufhütte 2000, S. 522-523.

关于生动性的概念是“enargeia”（意为果断或精力充沛），弗朗西斯库斯·尤尼乌斯（Franciscus Junius）的著作《古代绘画》（1637）在图像艺术方面的研究沿用这个概念，用于刺激情感产生。<sup>36</sup>

弗朗西斯库斯·尤尼乌斯（Franciscus Junius）还引证了马库斯·图利乌斯·西塞罗（Marcus Tullius Cicero）著作中把绘画作为修辞模版的多种论证路径。<sup>37</sup>相似的观点也出现在乔凡尼·彼得罗·贝洛里（Giovanni Pietro Bellori 1613—1696）的著作《画家、雕塑家和建筑师的观念》中。<sup>38</sup>贝洛里（Giovanni Pietro Bellori）在1664年在罗马圣卢卡学院（Accademia di San Luca）的讲话中，甚至因此提出了绘画的凯旋：“修辞理念低于绘画理念，视觉印象超越文字，在此层面上，修辞的见解低于绘画见解，所以我现在要停止讲话和保持沉默。”<sup>39</sup>有很多文本把上帝与画家相提并论，从中也可以感知绘画的重要意义。<sup>40</sup>这些对图像意义的讨论，让插图在巴洛克时期绘画及建筑理论文本中的占有越来越多的比重。<sup>41</sup>其中产生了一个无法回避的问题：如果图像艺术特别适用于受众群的教化，那图像具体通过什么手段来获得最佳传播效果，艺术是否能为了达到宣传任务够偏离真实，来履行其特定职能？

这种情况同样出现在修辞学，尽管修辞学并不能保证其语言的真实性和至少会在表面上营造真实。马斯卡尔迪（Agostino Mascardi）在其1636年出版的《关于

36 Franciscus Junius: The Painting of the Ancients. De picturaveterum, according to the English translation. Hg. v. Keith Aldrich/Philipp Fehl/Raina Fehl. Berkeley/Los Angeles/Oxford 1638, S. 265-266, 375-380.

37 Colette Nativel: La rhétorique au service de l'art: éducation oratoire et éducation de l'artiste selon Franciscus Junius. In: XVII<sup>e</sup> siècle 39 1987, S. 387.

38 Giovan Pietro Bellori (1672): Le vite de 'pittori scultori e architetti moderni. Hg. v. Evelina Borea. Turin 2009, S. 14, 16.

39 Giovan Pietro Bellori (1672): Le vite de 'pittori scultori e architetti moderni. Hg. v. Evelina Borea. Turin 2009, S. 25.

40 Carolin Behrmann: "Le monde est une peinture". Zu Louis Richeômes Bildtheorie im Kontext globaler Mission. In: Elisabeth Oy-Marra/Volker R. Remmert (Hg.): Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder. Berlin 2011, S. 26-29; Victoria Von Flemming: Was ist ein Bild? In: Rainer Stillers/Christiane Kruse (Hg.): Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis "Galeria". Wiesbaden 2013, S. 25-27.

41 Claire Pace/Janis Bell: The Allegorical Engravings in Bellori's Lives. In: Janis Bell/Thomas Willette (Hg.): Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome. Cambridge 2002; Sabine Frommel/Eckhard Leuschner (Hg.): Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa. Rom 2014.

历史性艺术》一书中提出了这样一个观点，史料性叙述同样应该遵循修辞学原则：在让读者信服和传递道德信息的原则下，可以在一定程度下操控历史的真实性。这些层面，表象（Wahrscheinliche）成为写作的一种标尺。<sup>42</sup>相同的理念也同样活跃于法国，例如皮埃尔·马修（Pierre Matthieu）的著作《法国史》（1606）就是修辞式的历史编纂学。<sup>43</sup>

位于巴黎的“绘画与雕塑皇家艺术学院”（Académie Royale de Peinture et de Sculpture）曾就这个问题发生过激烈讨论：绘画能否在公众环境中具有脱离真实的自由？一个以菲利普·德·尚帕尼（Philippe de Champaigne）为首的学术组织对尼古拉斯·普桑（Nicolas Poussin）的一些绘画提出批判（图9），他们认为普桑作品偏离了圣经文本和真实。夏尔·勒布伦（Charles Le Brun）则持相反意见，他认为普桑创造性放弃一些会分散注意力的细节，是为了提升宗教影响力。<sup>44</sup>马斯卡迪（Mascardi）同样把对法国艺术的探讨置于真实与真实表象之间充满张力的关联中。从中又出现一个问题，这个问题不仅仅限于修辞理论研析中的价值取向，而是亚里士多德的诗学。

与贝尼尼关系交好的耶稣会成员斯福尔扎·帕拉维奇诺（Sforza Pallavicino）的研究中，清晰可见修辞和艺术理论的关联。<sup>45</sup>其著作《风格与对话集》探讨了一个核心问题，修辞学风格能否适应于科学（“真理”的领域）？在此问题的关联中，他从各个层面引用图像艺术家作品的例证，<sup>46</sup>详细分析艺术的“假象”或虚像：从普遍意义上来说，每个艺术家的模仿越值得赞叹，越能营造假象，识别假象会产生新的赞赏或钦佩，从而成为真理的导师。<sup>47</sup>在此基础上，耶稣会的斯福尔扎·帕拉维奇诺（Sforza Pallavicino）认为艺术的假象能有效和彻底的实现教化目标，所以他所认知的艺术职能是传播最高级别的真理，也就是传播上帝的真理。<sup>48</sup>

42 Thomas Puttfarcken: Poussin's thoughts on painting. In: Scott/Warwick 1999, S. 139-145.

43 Karl Möseneder: Zeremoniell und monumentale Poesie. Die „Entrées solennelles“ Ludwigs XIV. 1660 in Paris. Berlin 1983, S. 149-150.

44 Thomas Kirchner: Religion als Thema der Historienmalerei. In: Laufhütte 2000, S. 535-537.

45 Tomaso Montanari: Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino. In: Prospettiva 87/88 1997.

46 Maarten Delbeke: The Art of Religion. Sforza Pallavicino and Art Theory in Bernini's Rome. Farnham 2012, hier S. 3-5.

47 Pallavicino 1646 und Übersetzung zitiert nach Elisabeth Oy-Marra: Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi. Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext. München/Berlin 2005, S. 269-270, Anm. 1112.

48 Maarten Delbeke: The Art of Religion. Sforza Pallavicino and Art Theory in Bernini's Rome. Farnham



图9 尼古拉斯·普桑，掠夺萨宾女性，1634，布面油画，159cm x 206cm，巴黎卢浮宫藏



图10 伊莉莎贝塔·希拉尼，波尔西亚，1644，布面油画，101cm x 138cm

#### 4. 风格与模板

演讲风格构建了修辞学的核心主体。简单来说，在美化（decorum）和度量层面，演讲风格应该配合演说的主题和目标。低级风格（genus humile）借用简单的文字来进行教化；修饰过的中级风格（genus mediummittlere Stil）营造喜悦，可以归属到伦理道德层面的感知载体；高级风格（genus sublime）则通过激情来营造优雅。<sup>49</sup>

有的观念认为，除了艺术家个性化的风格之外，还存在超越个性的艺术风格形态。这些形态并不是属于同级别的并列，而是构成一种等级化的体系。这种观念在巴洛克时期艺术理论中最具代表性。这就不难理解，风格形态的优先顺序在不同研究者的研究中区别很大，风格形态的数量也经常在三个以上。例如文森佐·朱斯蒂尼亚尼（Vincenzo Giustiniani）在他的著作《关于绘画的研究》一书中，列举了12种“绘画方式”（modi di dipignere）；<sup>50</sup> 夏尔·佩罗（Charles Perrault）则列举了九种绘画风格；<sup>51</sup> 普桑（Poussin）的观念与演讲风格的划分非常接近，他在古典音乐理论的基础上，重组了风格的五种模式：多立式、弗里季亚、吕底亚、海波里底式及爱奥尼式。<sup>52</sup>

讨论最为强烈的则是定位“高级风格”的准则。<sup>53</sup> 曼采尼（Giambattista Manzini）把这一准则与古典演说风格关联在一起，<sup>54</sup> 阿古奇（Agucchi）、约尼乌斯（Junius）和贝洛里（Bellori）把最优雅的风格解读为能把大自然理想化的习语，并为此引证了著名雄辩家策茨罗斯（Ciceros）赞美菲迪阿斯（Phidias）的话语，他所塑造的朱庇特（Jupiter）和弥涅耳瓦（Minerva）并非根据自然，而是根据其理想化的形象而塑造。

---

2012, S. 204-205.

49 Norbert Michels: Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts. Münster 1988; Gert Ueding/Bernd Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode. 5. Aufl. Stuttgart/Weimar 2011, S. 231-234.

50 Vincenzo Giustiniani: Discorsisullearti e sui mestieri. Hg. v. Anna Banti. Florenz 1981, S. 41-44.

51 Wolfgang Brassat: Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun. Berlin 2003, S. 360.

52 Thomas Puttfarken: Poussin's thoughts on painting. In: Scott/Warwick 1999.

53 Vgl. im vorliegenden Band den Beitrag von Steinhauser über „Das Erhabene“.

54 Sybille Ebert-Schifferer: „Machanno da fare i precettidell' oratoreconquelli della pittura? “ Überlegungen zu Guercinos Erzählstruktur. In: Dies. (Hg.): Giovanni Francesco Barbieri Il Guercino(1591-1666). Bologna 1991, S. 70-73.

此外,他们还引用了马库斯·法比尤斯·昆提利安(Marcus Fabius Quintilianus)对雕塑家德米特里乌斯(Demetrius)的评论,昆提利安认为德米特里乌斯(Demetrius)对相似性的关注要远远超过对美感的关注。<sup>55</sup>与卡拉瓦乔为(Caravaggio)首的“巴洛克现实主义”相比,这种从古典修辞中衍生出来的风格等级划分,至少在理论上构造了17世纪“古典主义”画家的首要地位。<sup>56</sup>

博塞利(Boselli)、朱斯蒂尼亚尼(Giustiniani)、桑德拉尔特(Sandrart)、帕斯利(Passeri)和贝洛里(Bellori)把“希腊式”(maniera greca)视为最高贵的风格。这种观念涉及一种特定时期的风格(古典希腊雕塑风格),这种风格成为17世纪雕塑和绘画的风格模板。这些理论家把“希腊式”(maniera greca)描绘为温和、贴近生活与理想化,并把这种观点成为一种区分盛期巴洛克的批判性分界。而时期巴洛克的其主要例证取自贝尼尼(1598—1680)的雕塑。<sup>57</sup>

修辞学概念“演讲风格”在拉丁语修辞学中,主要由三种等级组成:高级风格、中级风格、低级风格。其基本理念认为,一件艺术作品的主题和风格应该相互协调(例如表现崇高的主题应该用崇高的风格),这种观念在17和18世纪期间受到越来越多的质疑。路德维希十四(Ludwig XIV)也认为,关于其自身及行为的呈现,并不需要理想化的提升,而是尽量用真实的方式来表达。<sup>58</sup>与此相适应的是,查尔斯-安东尼·夸佩尔认为,风格的选取并不取决于表现对象的身份高贵与否,他认为国王的形象展示可以根据上下文关系,在“简单、温和、英雄与崇高”三种风格之间选取。<sup>59</sup>

55 Sybille Ebert-Schifferer: „Machanno da fare i precettidell' oratoreconquelli della pittura? “ Überlegungen zu Guercinos Erzählstruktur. In: Dies. (Hg.): Giovanni Francesco Barbieri Il Guercino(1591-1666). Bologna 1991, S. 70-73.

56 Giovan Pietro Bellori (1672): Le vite de ' pittori scultori e architetti moderni. Hg. v. Evelina Borea. Turin 2009, S. 16; Denis Mahon: Studies in Seicento Art and Theory. London 1947, S. 256-257.

57 Elizabeth Cropper/Charles Dempsey: Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting. Princeton 1996, S. 23-63; Christina Strunck: Bellori und Bernini rezipieren Raffael. Unbekannte Dokumente zur Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 30 2003, S. 138-143.

58 Wolfgang Brassat: Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun. Berlin 2003, S. 359-360.

59 Charles-Antoine Coppel (1751): Parallèle de l' Eloquence& de la Peinture. In: Charles-Antoine Coppel: Œuvres. Nachdruck. Genf 1971, S. 115-118.

## 5. 行为与效应

“行为”这一拉丁语修辞学概念特指演说家朗诵其文本的方式。<sup>60</sup>与这个修辞学概念相对应，是画家的创作行为，意指艺术作品的生产过程（这种创作行为在一定程度上可以理解为波洛克行动绘画的前身）。在此层面上可以推想，意大利女画家伊莉莎贝塔·希拉尼（Elisabetta Sirani）根据马尔法斯阿（Malvasia）的《费尔斯那画家》（1678），通过在高贵公众群中绘画的方式，把她的艺术转化为行为。<sup>61</sup>画面上清晰可见的笔触构建了一种速写样式，也营造了一种联想绘画过程的效应。尽管早期近代史的艺术理论并没有把这样的画作置入“行为”概念的框架下分析，但至少在修辞学意义的回顾中，把这些画作视为“创造力”的一种视觉转换，同时也体现为艺术家的一种特定形态。<sup>62</sup>

从图像的情绪化表达中，可以较为清晰地看到修辞学上的“行为”效应。在贝洛里（Bellori）的《关于尼古拉斯·普桑对绘画的看法》一书中提到，普桑根据昆提利安（Quintilian）的《演说术原理》，认为行为效应强于文字。<sup>63</sup>演讲者通过演员一样的肢体行为来激发公众的特定情感，从中可以理解，这种情感传递过程与图像中的人物形象和图像观看者的关系是一致的。图像中的人物形象必须通过肢体动作和表情等媒介，与图像观看者发生关联，激发其情感。而昆特利安已经在他的研究中，列证了大量肢体语言及其所暗示的信息。正是在此基础上，乔凡尼·保罗·洛马佐（Giovanni Paolo Lomazzo）、弗朗西斯库斯·尤尼乌斯（Franciscus Junius）、乔治·菲利普·哈斯多夫（Georg Philipp Harsdörffer 1607—1658）、约阿希姆·冯·桑德拉特（Joachim von Sandrart 1606—1688）和杰拉德·德·莱雷西（Gerard de Lai—esse 1641—1711）为造型艺术塑造了相似的样式。<sup>64</sup>

60 Gert Ueding/Bernd Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode. 5. Aufl. Stuttgart/Weimar 2011, S. 236-237.

61 Julia K.Dabbs(Hg.): Life Stories of Women Artists, 1550-1800. An Anthology. Farnham 2009, S. 129.

62 Valeska Von Rosen: Celare artem. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift. In: Ulrich Pfisterer/Max Seidel (Hg.): Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in der Künsten der italienischen Renaissance. München/Berlin 2003, S. 323-350, hier S. 327.

63 Giovan Pietro Bellori (1672): Le vite de ' pittori scultori e architetti moderni. Hg. v. Evelina Borea. Turin 2009, S. 479.

64 Ulrich Rehm: Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuerzeitlicher Bilderzählung. München/Berlin 2002, S. 370-375, 385-388, 390-392.

在一种与“姿态学”演变的关联中，关于肢体语言的手册现世，成为插图创作的一个重要来源，例如乔凡尼·波尼法乔（Giovanni Bonifacio）于1616出版的《暗示的艺术》和约翰·布尔维（John Bulwer）的《手势》（1644），<sup>65</sup>其中的一些图像被夏尔·勒布伦（Charles Le Brun）挪用于人物表情的塑造。布朗于1698年出版的《激情的表征》一书中，附加了各种感情的表现模板，并进一步推动了从修辞学中所产生的，效应表现的律条化和日常化，这是一种大胆的尝试，对此，布朗的一些同行给予了极不信任和充满质疑的评判。<sup>66</sup>

毫无争议的是，在情感表达、身体语言和修辞学“行为”在关联中，安东尼·夸佩尔（Antoine Coyppel）在其论文《画家的审美》中这样写道：“画家并不仅仅需要把体态和姿态作为语言的一种替代形式，更需要致力于情感和灵魂表达，就如修辞学中所教导的一样，这种表达可以让地球上所有民族都可以理解他的艺术。”<sup>67</sup>从中不难看出，安东尼·夸佩尔一方面提高了修辞学的模板作用，并把绘画的“失语性”评定为一种补偿缺陷，另外一方面则暗示绘画要优越于语言，因为语言局限于地域，而绘画则是世界通用的情感语言，可以与所有族群进行无障碍交流。

## 6. 观念主义与整体艺术

观念主义这个概念是修辞学的一个变种，尤其流行于巴洛克时代。这方面的主要代表有巴蒂斯塔·马里诺（Battista Marino 1569—1925）、巴尔塔沙·葛拉西安（Baltasar Graciá n1601—1658）、马特奥·帕勒里尼（Matteo Peregrini）和艾曼纽·特索罗（Emanuele Tesauo 1592—1675）。在他们的认知中，观念主义的意义是用具有洞察力和机敏的观念，来刺激公众惊异或好奇的产生，同时生发出新形式的隐喻、寓言、人格化、象征和格言，形成文字的图像化或图像与文字的组合，作为一种解读隐秘

65 Richard Spear: Guido' s Grace. In: Docere Delectare Movere. Affetti, devozione e retoricanellinguaggio artistic del primo baroccoromano. Rom 1998, S. 121-136; Ulrich Rehm: Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung. München/Berlin 2002, S. 85-99, 380-384.

66 Thomas Kirchner: L' expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts. Mainz 1991, S. 33-42; Jennifer Montagu: The expression of the passions. The origin and influence of Charles Le Brun' s Conférence sur l' Expression Générale et Particulière. New Haven 1994.

67 Zitiert nach Thomas Kirchner: L' expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts. Mainz 1991, S. 115.



图 11 贝尔尼尼，圣特雷莎的幻觉，1645—1652，雕塑，罗马胜利之后圣母堂藏，摄影 马宁

意义的先兆。<sup>68</sup> 马里诺 (Marino) 在其 1614 年出版的《伪言的恐惧》中, 为绘画奠基了一种特殊的意义, 并因此把艺术形容为“能言语的绘画”。<sup>69</sup> 这些基础上, 马里诺巧妙地把传统绘画的属性设置为绝妙的“无声诗歌”。<sup>70</sup>

修辞学中观念主义的源头可以追溯到 16 世纪晚期。<sup>71</sup> 里帕 (Cesare Ripa) 所著的《图像学》(Iconologia) 插图版于 1593 年问世, 到 1603 年同样有附加插图的版本流通。这本书涉及一种“观念化的艺术理论”, 是第一次系统尝试赋予拟人化图像一种字母表手册似的形式。<sup>72</sup> 里帕在书的前言中多次提到修辞, 并把修辞学的文字图像与拟人化图像相比较, 后者同样应该具有自由引导和教化观众的职能。<sup>73</sup>

里帕的《图像学》以多种文字出版, 成为巴洛克时代大量寓意图像绘画的创作模板。<sup>74</sup> 就艺术家而言, 里帕的图像学手册比起艾曼纽·特索罗 (Emanuele Tesauro) 的观念性图像理论更为流通。<sup>75</sup> 如文中所提到的一样, 帕拉维奇诺 Sforza Pallavicino 的著作同样可以归属于观念主义, 而艾曼纽·特索罗也把艺术中的“假象”视为

68 Mario Praz: Studi sulconcettismo. Florenz 1946; Rudolf Preimesberger: Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini-Buch. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 1986; Markus Hundemer: Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock. Regensburg 1997, S. 125-146; Florence Vuilleumier: Les conceptismes. In: Marc Fumaroli (Hg.): Histoire de la rhétoriquedansl' Europemoderne, 1450-1950. Paris 1999; Carsten-Peter Warncke: Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder. Köln 2005; Claudia Lehmann: Un pienteatro di meraviglie. Gian Lorenzo Bernini vor dem Hintergrund konzeptistischer Emblematik. Bern u. a. 2010, S. 16-31.

69 Victoria Von Flemming: Was ist ein Bild? In: Rainer Stillers/Christiane Kruse (Hg.): Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos "Galeria". Wiesbaden 2013, S. 15-43, hier 24.

70 Klaus Krüger: Das Sprechen und das Schweigen der Bilder. Visualität und rhetorischer Diskurs. In: Valeska von Rosen/Klaus Krüger/Rudolf Preimesberger (Hg.): Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit. München/Berlin 2003, S. 31-32, 47-48.

71 Florence Vuilleumier: Les conceptismes. In: Marc Fumaroli (Hg.): Histoire de la rhétoriquedansl' Europemoderne, 1450-1950. Paris 1999, S. 517-518.

72 Cornelia Logemann/Michael Thimann (Hg.): Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit. Zürich 2011, S. 9, 17.

73 Cesare Ripa: Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini [...]. Rom 1603, Proemio (unpaginiert).

74 Cornelia Logemann/Michael Thimann (Hg.): Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit. Zürich 2011.

75 Claudia Lehmann: Un pienteatro di meraviglie. Gian Lorenzo Bernini vor dem Hintergrund konzeptistischer Emblematik. Bern u. a. 2010, S. 16-17.

合法。<sup>76</sup> 在这两位研究者的研究中，“假象”及其所引发的惊喜之共同目的，是为了探索更为深层意义上的真理。<sup>77</sup>

帕拉维奇诺（Pallavicino）认为其朋友贝尼尼（Gian Lorenzo Bernini）驾驭文字的能力并不低于他的创造力，对此，他曾这样地说道：“我还没有足够的能力来谈论他。”<sup>78</sup> 巴尔迪努奇（Baldinucci）则用“典雅的观念”或“敏锐的主题”来推崇贝尼尼，并且把贝尼尼的作品等同为演讲者。<sup>79</sup>

贝尼尼与观念的关联并不仅仅出现在巴尔迪努奇所写的传记中，还出现在关于贝尼尼 1665 年法国之旅的报道中。其中记载了贝尼尼对艺术理论的权威表述。<sup>80</sup> 例如尚特鲁（Chantelou）曾注意到，贝尼尼为他的太阳王半身像设计了一个基座，在暗示路易十四（Ludwigs XIV）座右铭的同时，也与基于象征及纹章箴言原则之上的格言结合在一起。<sup>81</sup>

托尔夸托·塔索（Torquato Tasso）是这一观念的代表性人物，他认为牵强用文字撰写的格言并不属于纹章箴言，特索罗（Tesauro）接受了这一观念。<sup>82</sup> 但这种观

76 Claudia Lehmann: Un pienteatro di meraviglie. Gian Lorenzo Bernini vor dem Hintergrund konzeptistischer Emblematik. Bern u. a. 2010, S. 17, 21.

77 Karl Möseneder: „Aedificata Poesis“. Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 35 1982, S. 173; Claudia Lehmann: Un pienteatro di meraviglie. Gian Lorenzo Bernini vor dem Hintergrund konzeptistischer Emblematik. Bern u. a. 2010, S. 24; Maarten Delbeke: The Art of Religion. Sforza Pallavicino and Art Theory in Bernini's Rome. Farnham 2012, S. 204-205.

78 Tomaso Montanari: Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino. In: Prospettiva 87/88 1997, S. 61.

79 Tomaso Montanari: Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino. In: Prospettiva 87/88 1997, S. 61; Claudia Lehmann: Un pienteatro di meraviglie. Gian Lorenzo Bernini vor dem Hintergrund konzeptistischer Emblematik. Bern u. a. 2010, S. 12.

80 Dietrich Erben: Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV. Berlin 2004, S. 51-136; Pablo Schneider, /Philipp Zitzlsperger (Hg.): Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV. Berlin 2006.

81 Paul Fréart de Chantelou (1665): Diary of the Cavaliere Bernini's Visit to France. Hg. v. Anthony Blunt. Princeton 1985, S. 186. Siehe auch ibidem, 37, Anm. 115 (concetto für den Louvre).

82 Karl Möseneder: „Aedificata Poesis“. Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 35 1982, S. 142.

念让“制作好的纹章箴言”成为可能。<sup>83</sup> 和巴洛克的展览布局同样由观念主义美学所铸造。<sup>84</sup> 当一条文字格言置入作品之后，艺术与修辞学观念主义的关联就非常清楚。一个典型例证就是贝尼尼的科尔纳洛礼拜堂（Cappella Cornaro），帕洛姆斯贝格把礼拜堂视为“观念主义的代表作”。<sup>85</sup>



图 12 卡罗·马德林，胜利之后圣母堂，始建于 1605，罗马，摄影 马宁

这个礼拜堂位于罗马的维多利亚圣母堂（Santa Maria della Vittoria），整合了本文中提到的很多艺术理论主题。在宗教宣传或巴洛克效应美学层面，形象塑造的重要目标是对观者心灵诱导。为了实现这一目标，位于礼拜堂中央的雕塑群圣特雷莎

83 Karl Möseneder: „Aedificata Poesis“. Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 35 1982, S. 142. Christina Strunck: Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels. München 2007, S. 219-226.

84 Christina Strunck: Concettismo and the Aesthetics of Display: The Interior Decoration of Roman Galleries and Quadrerie. In: Gail Feigenbaum/Francesco Freddolini (Hg.): Display of Art in the Roman Palace, 1550-1750. Los Angeles 2014.

85 Rudolf Preimesberger: Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini-Buch. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 1986, hier S. 219. Vgl. Irving Lavin: Bernini and the unity of the visual arts. New York/London 1980.

(Theresia) 和天使在崇高风格层面, 是一个充满激情的效应载体。插画似的穹顶绘画虚构了天使降临礼拜堂的场景, 通过美学假象而营造惊喜或质疑(图 11, 12)。但在更为细致的关注中这种假象会被识破, 这将导致进入更高层面的宗教真理认知。其中一个铭文条这样写着: “我并没有创造天堂, 但我会为你而创造它。” 其意义在于敦促观众以象征为媒介, 把雕塑和铭文关联在一起并触发植入其中的基本观念。贝尼尼用刺心来表现上帝对特蕾莎的关爱, 为了突出这种效应, 祭坛上方的局部教堂建筑结构成为天堂之光实体, 大大小小的结构从语义学角度不可思议地结合在一起, 把礼拜堂组建为一个视觉整体。这种结合形成一种持续的内容叠加, 来刺激观者的智力思考及提升其思想, 从中形成一种新的联想机制和激发观众互动的动能。这种构造具有一种侵略性, 这正是这种表达方式的一种知名特征。<sup>86</sup>

帕莱姆斯贝格把礼拜堂构造纳入巴洛克时期的观念主义, 拉维斯则认为柯南罗礼拜堂是建筑、绘画和雕塑的戏剧性整合, 无情感层面强化公众的宗教经验。<sup>87</sup> 从这两种观点还可以看到巴洛克艺术理论的一个重要主题: 美的结合。巴尔迪努奇(Baldinucci) 的格言中, 贝尼尼把各种艺术形式统一为美的结合, 这种结合以不同的形式, 被视为理查德·瓦格纳(Richard Wagner) 所提出的“整合艺术”这一概念的前身。<sup>88</sup> 正如普雷姆斯伯格(Preimesberger) 所展现的一样, “整合”这一表现形式出自象征学理论(Impresenstheorie)、图像与文字的综合领域和观念修辞。<sup>89</sup> 但美的结合不仅仅是一种戏剧上的整体幻觉, 也指不同艺术门类组合成的一种具有象征意义的“符号语言”, 这种语言能被多重解读, 从而构成了修辞学上的“教化”。

86 Rudolf Preimesberger: Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini-Buch. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 1986, S. 209.

87 Irving Lavin: Bernini and the unity of the visual arts. New York/London 1980, S. I, 6-14, 146-157.

88 Vgl. Bernd Euler-Rolle: Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“ in Theorie und Praxis. In: Götz Pochat/Brigitte Wagner (Hg.): Barock Regional – International. Graz 1993.

89 Rudolf Preimesberger: Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini-Buch. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 1986, S. 191.