

# 西方文化艺术巡礼

xi fang wen hua yi shu xun li



张延风 著

中国青年出版社

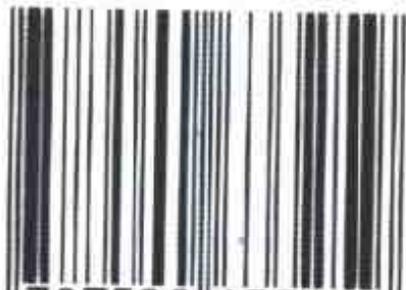
责任编辑：刘艳丽

封面设计：王 斐

## 内 容 提 要

《西方文化艺术巡礼》打破过去以往写史的框框，把艺术放在文化的大背景中加以介绍，将丰富生动的史料、博大精深的文化以及深刻的美学思想熔为一炉，用新思路、新方法剖析西方艺术发展的内在规律，使读者既了解西方艺术，又了解西方文化；既把握西方文化的发展脉络，又对由此产生的重要艺术流派、艺术家以及他们的代表作有一个较全面的认识。

ISBN 7-5006-3325-4



9 787500 633259 >

ISBN 7-5006-3325-4/J · 296 定价：21.50 元

J110.9

12

# 西方文化艺术巡礼

张延风 著



中国青年出版社

北方工业大学图书馆



00514406

(京)新登字 083 号

图书在版编目(CIP)数据

西方文化艺术巡礼/张延风著. —北京:中国青年出版社,  
1998. 12

ISBN 7-5006-3325-4

I. 西… II. 张… III. ①艺术史-西方国家②文化史-西  
方国家 IV. J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(98)第 35927 号

\*

中国青年出版社出版 发行

社址:北京东四 12 条 21 号 邮政编码:100708

河北遵化胶印厂印刷 新华书店经销

\*

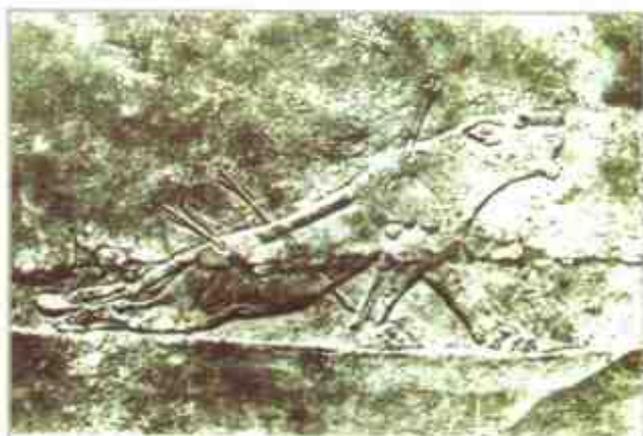
850×1168 1/32 11.25 印张 10 插页 240 千字

1998 年 12 月北京第 1 版 2000 年 10 月北京第 2 次印刷

印数:5,001—9,000 册 定价:21.50 元



① 鹿群 原始壁画

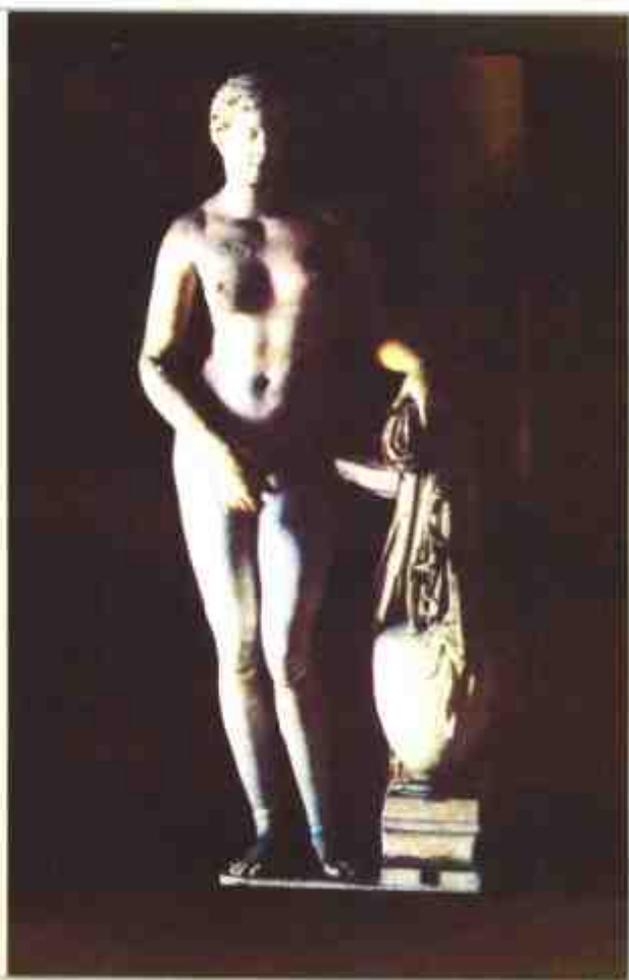


② 受伤的狮 古代亚述



③ 女神像 克里特文明

④ 尼多斯的阿佛罗狄忒 古希腊雕刻

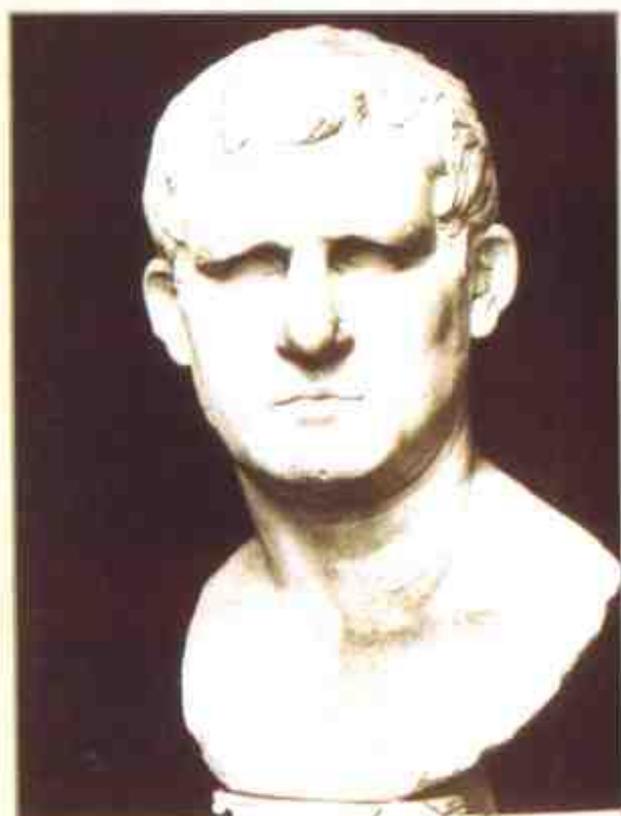




⑤ 胜利女神 古希腊雕刻



⑥ 奥古斯都像 古罗马雕刻



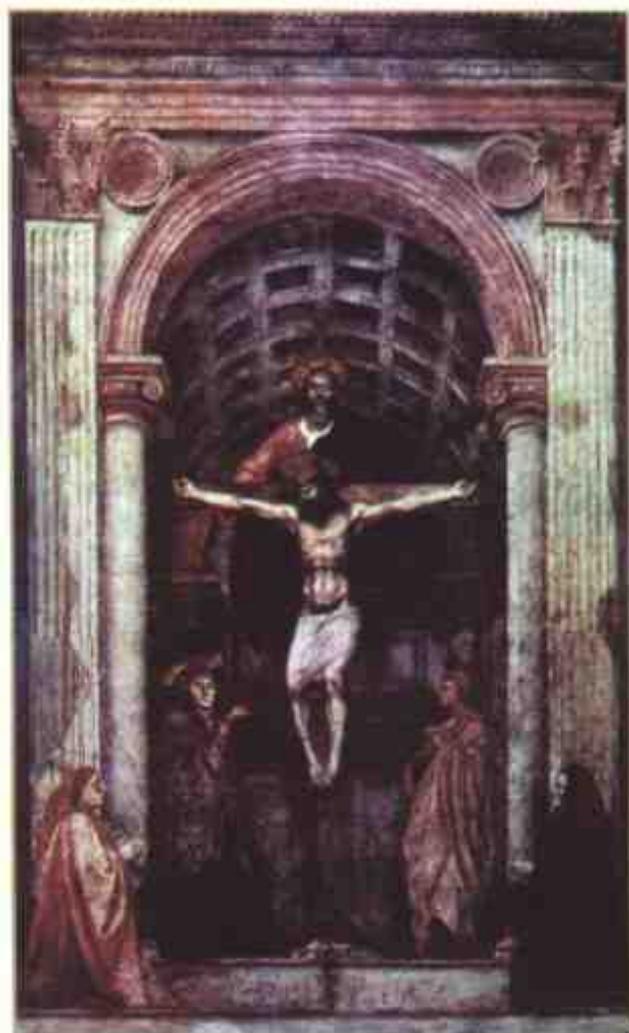
⑦ 阿格利帕像 古罗马雕刻



⑧ 圣马太 中世纪壁画



⑨ 西大门雕像 兰斯大教堂



⑪ 三位一体 马萨齐



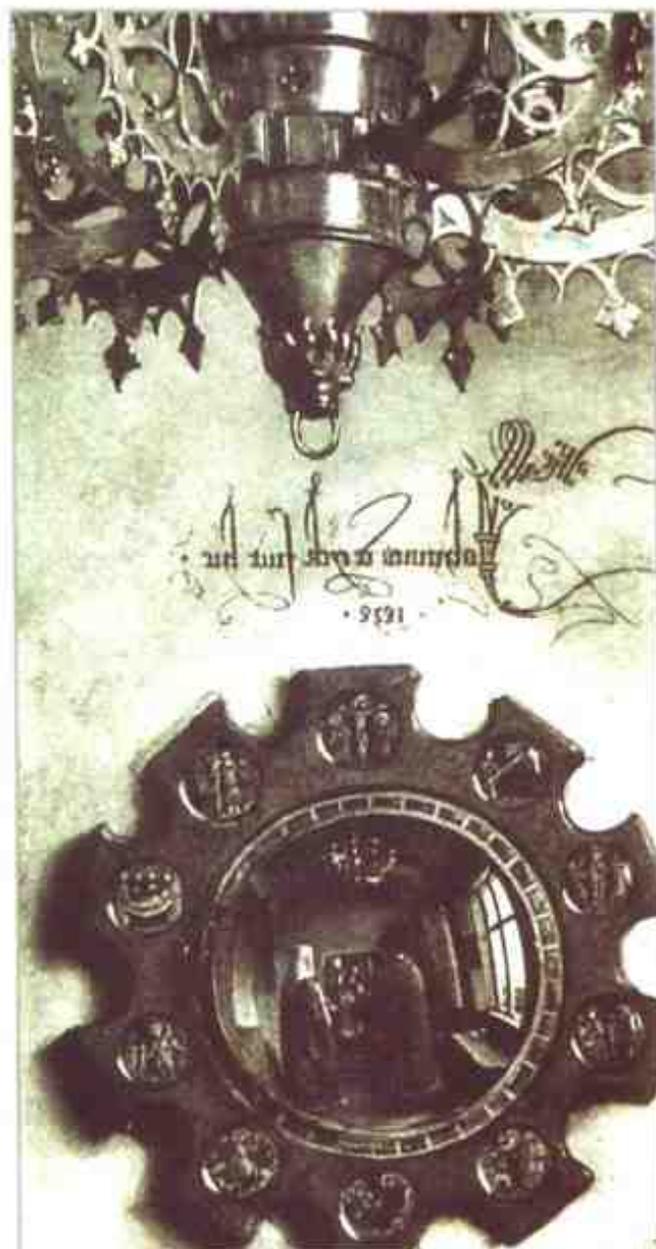
⑩ 逃出埃及 乔托



⑫ 圣罗马诺之战 乌切罗



⑬ 妇女侧面像 威涅齐亚诺



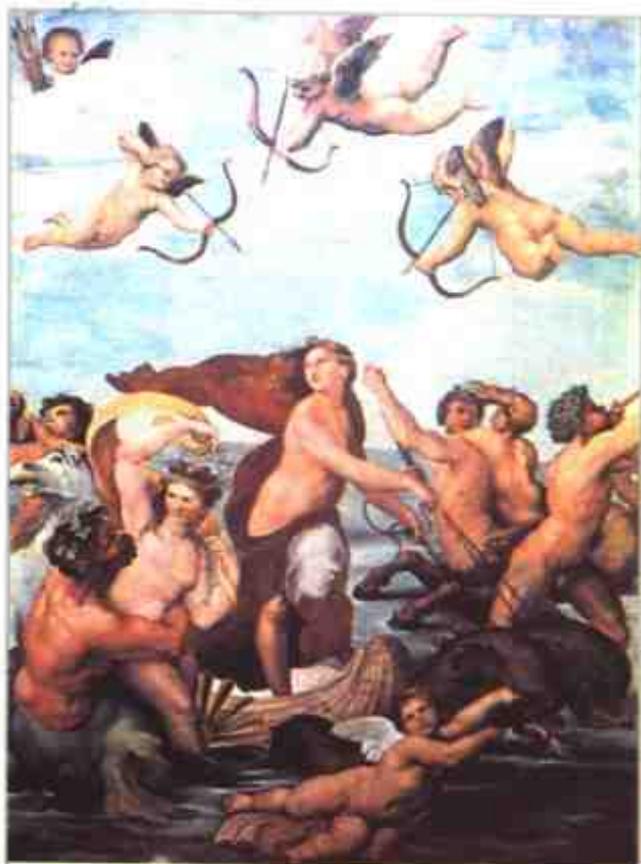
⑮ 阿尔诺芬尼夫妇像(局部)  
凡·艾克



⑭ 马萨齐雅各与以扫 天堂之  
门浮雕之一 基贝尔蒂



⑯ 上帝创造亚当(局部) 米开朗基罗



⑰ 海中仙女加拉吉雅的凯旋  
拉菲尔



⑱ 苏珊娜入浴 丁托莱托



⑳ 盐罐 矫饰艺术



⑲ 长颈圣母像 帕米贾尼诺



⑳ 水仙和回声 普桑



㉑ 苏珊娜·芙尔曼 鲁本斯



㉒ 埃克河边的磨坊 雅·鲁伊斯达尔



㉓ 巴里斯的评判 瓦托



⑳ 浴女 弗拉戈纳尔



㉑ 破壺  
格瑞茲



㉒ 拿破伦在雅法医院 格罗



㉓ 泉 安格尔



②⑨ 打石工 居·库尔贝

③⑩ 裸体的玛哈 戈雅



③⑪ 战舰「特米雷勃号」被拖往  
船舶解体场 特纳

③③ 孟特芳丹的回忆  
柯罗



③④ 拾穗  
米勒



③⑤ 奥林匹亚  
马奈





③⑤ 贝娅塔·贝娅特丽齐 罗赛蒂



③⑥ 西顿夫人像 庚斯勃罗



③⑦ 日出·印象 莫奈



③⑧ 洪水 西斯莱



③⑨ 金发浴女 雷诺阿



④⑩ 蓝色和银色的夜曲：老巴特西桥 惠斯勒



④① 割掉耳朵后的自画像 凡高



④② 圣维克多山 塞尚



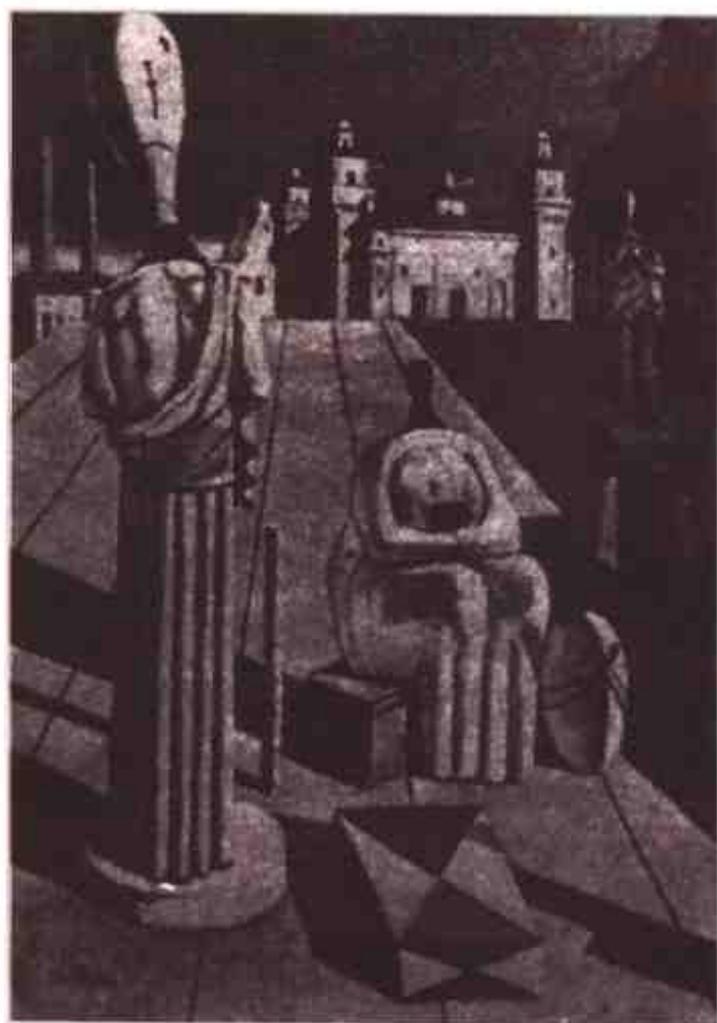
④③ 亚威农的少女 毕加索



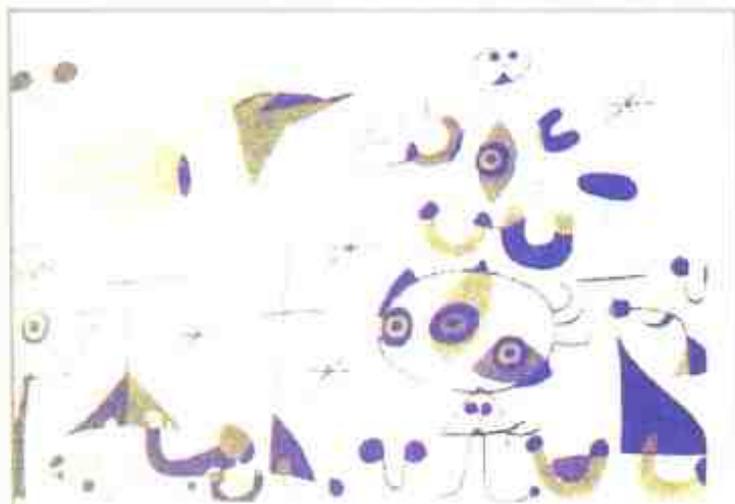
④ 蓝马 马尔克



⑤ 走下楼梯的裸体者 杜尚



⑥ 扰乱人心的缪斯 契里柯



④⑦ 王妃家的时髦聚会 朱罗



④⑧ 链条上的狗 贾·巴拉



④⑨ 梦 亨利·卢梭



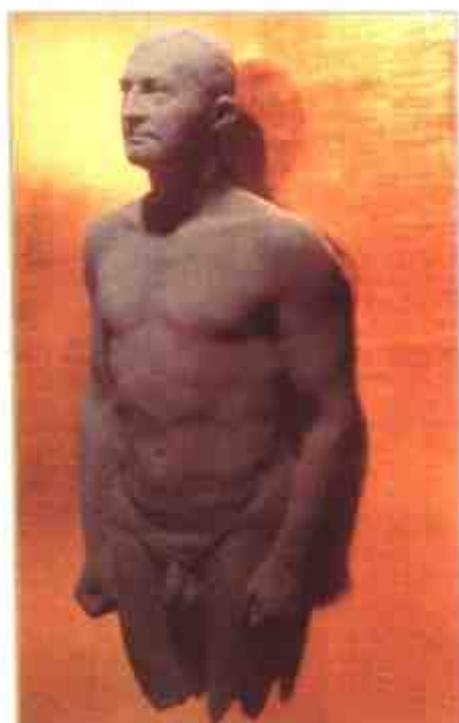
⑤① 在空间中延续的单一形式  
波菊尼



⑤② 躺着的雕像 摩尔



⑤③ 钢铁结构 现代雕刻



⑤④ 阿尔芒像 克莱因



⑤③ 风景 陈建中

⑤⑤ 广告 法国



## 前 言

本书实际是一部西方文化艺术简史。传统的观念认为,艺术应既包括美术,又包括音乐以及其他门类。近几十年来,音乐有了巨大发展,内容非常丰富。一些外国学者认为把美术和音乐合起来论述已不适宜。现在“艺术”一般仅指造型艺术,“美术”这个词已逐渐淘汰。

本书既然是史,就不得不以时间为经线展开内容,依据历时性,也就是顺着时间流程叙述艺术的发展。我在这里用的词是“发展”而不是“进步”。“进步”意味着后来的过程比前面的过程级别更高,内容更先进。这个概念用于评价科学理论、技术水平、社会结构是适宜的,但用在艺术上就欠妥当了。

“发展”意味着艺术是变化的而非静止的,是动态的面非静态的。每当艺术趋于沉静,进入休眠状态,它就快要蜕变了,快要脱胎换骨了。如蚕把自己封闭在壳中,不吃不动。数日之后,破壁而出,变成飞蛾。新艺术在旧艺术中孵化成形,却具有与旧艺术不同的形态和内质。

现代研究告诉我们,时间不是一种无始无终,永远匀速前进的维度。时间从宇宙大爆炸那一刻开始,随着宇宙的爆胀运行。以宇宙时间为背景,各种过程也有了自己的时间维度。例如地球从形成至今约有六十亿年时间,人类的历史只有数百万

年。如果我们把一个从无到有、并且不断变化的过程叫作生命的话，那么人类艺术的生命从基因形成至今已有十几万年历史了。它也有自己的幼年、童年、少年、青年时代。有时候艺术发展的节奏很快，例如现代艺术，有时发展很慢，例如中世纪艺术。

艺术的时间按照自己特有的生命阶段划分。例如：传统艺术解体 and 现代艺术诞生的关键时刻发生在 19 世纪末至 20 世纪初，所以对这一时期的艺术既不划到 19 世纪，也不划到 20 世纪，而是以艺术的实际状态划分阶段。因此本书的章节划分不是按世纪划分，而是以艺术形态，或者说以艺术的年龄划分。在每一章节前的标题不是 ×× 世纪美术，也不是 ×× 时代艺术，而是以艺术的实际内容或形态为标题。

艺术的共时性始终是艺术史著作的难点。在同一时段，艺术在不同民族、不同地区的不同形态和表现，往往都是介绍的重点。但是笔只有一支，不能同时写两件事。花开两朵，各表一枝，一切只能慢慢道来。然而读者却往往根据阅读习惯，把排在前面的内容当作先发生的过程，把排在后面的内容当作后发生的过程。于是他们把沸腾的、丰富多彩的共时艺术拉开，变成历时艺术，本来是火光冲天、相互辉映的艺术增锅冷却了，变成一长串互不相干的火把。笔者请读者在阅读正文之前，先留意一下目录，注意在同一时代，艺术在英、法、德、意各国的形态。

这本书是谈艺术的。世间谈艺术的书可谓车载斗量、汗牛充栋。奇怪的是，对艺术这个概念却至今没有统一的、明确的解释。人们几乎都能知道什么是艺术品，但却不能给艺术一个满意的说明，原因就在于，艺术是一个极为活跃的创作和欣赏过程。它不断变化，不断扩展和收缩，不断与其他因素化合与分解。

艺术在胚胎阶段，仅仅是一种很原始的基因，非常弱小，只

能依附于人类的工具和宗教。功利性的主体常常需要艺术的烘托和炫耀。

艺术在婴儿时期就已经显示出自己的个体特征：非功利性的精神追求、人类智慧和技能的炫耀，以及对尊严和自由的向往。当贝尔说艺术是一种“有意味的形式”，当利普斯说艺术是“人的情感和力量的移位”，当苏珊·朗格说艺术是“人类情感的符号形式的创造”，当卡西尔说艺术是“自由活动的产物”，此时，他们的潜台词是：艺术不是技艺，艺术不是巫术，艺术不是娱乐，艺术不是政治，艺术不是道德，艺术不是再现。艺术和人类最深刻的精神与情感，和人类的本质有某种内在的联系。但是每当他们试图用简明的语言给艺术划定范围，确定性质时，每每有所疏漏，有所缺陷，常常被人诘难。给艺术定性好像人宇宙探秘，追逐的是一个可望而不可及的目标。给艺术下定义，好像在寻找宇宙的边界，作的是有中心但没有终点的圆周运动。

抓不住艺术的另一个原因是艺术善变。理论家像一个气喘嘘嘘、动作笨拙的母亲，正在给调皮的女儿穿衣服。眼看快抓住了，女孩又笑着跑开了。编新不如述旧，我们不妨听听法国著名美学家、法国美学学会主席杜夫海纳在几年前的感慨：“艺术这个概念变得如此令人困惑，它的涵盖范围很不清晰：在艺术杰作与草图，成熟艺术家的作品与儿童涂鸦，美声唱法与声嘶力竭的叫喊，乐音与噪音，舞蹈与手舞足蹈的动作，艺术与非艺术之间，人们把艺术的边界设置在何处呢？”之所以如此，是因为艺术的本质在定义艺术的同时又塑造了艺术；在艺术之中，又在艺术之外；它不断扩展到愈来愈广泛的范围之中。

正如人类的许多事业一样，虽然专家没能给予确切的定义，没弄清其全部涵义，但人类依然推行和扩展事业，并在这个过程中

中深化对事业的理解。因此本书对人类创造的、并得到社会公认的艺术品进行分析；对虽然引起分歧，但对艺术进程有重大影响的创造物也给予实事求是的评价。

谈艺术史，当然得涉及艺术品和艺术家。关于这部分内容有两种写法：第一种写法以资料介绍为内容，以传授知识为目的。作者往往用较多的篇章，以时间为经线，系统介绍各个时期的艺术概况、艺术流派、重要艺术家的生平、创作风格及其作品，使读者对艺术有比较全面的了解。作者经常详细地描述代表作品，使艺术品如亲眼所见。这一类艺术史对普及艺术知识，对提高民族的艺术修养是有益的。第二种写法以艺术发展为内容，以探索发展的原因和动力为目的。不是把叙述的重点放在艺术“是这样”上，而是放在艺术“为什么是这样”上。因此，叙述不以介绍艺术家的生平、创作为主要内容，也不花费过多笔墨描述作品。作者注意的是在艺术演化中起关键作用的流派和艺术家，着重分析艺术嬗变的前因后果。总之，这类艺术史的重心落在一个“变”字上，具有一定的探索性。拙作《西方文化艺术巡礼》也力图在这方面有所探索。

艺术研究历来对艺术发展的原因有两种论点。第一种可以简括为“外因论”，持这种观点的人认为艺术的变化主要受时代、社会、宗教等外在因素的推动。因此要弄清艺术为什么变化，就需要首先了解社会性质、社会状况有什么变异。有的艺术史家认为气候、环境、人种的不同也能导致艺术的分流。例如北欧日尔曼人的思辨型性格与德国艺术的沉郁深奥有渊源关系，南欧拉丁人的浪漫性格与法国艺术的开朗多情密不可分，盎格鲁-撒克逊人的务实稳重与英国艺术的美观庄重合拍，美国人的热情活跃与现代艺术的奇思多变有关。外因论者把各种外在因素综合为时代精神。时代精神似乎是一种包罗万象的意识，但总

体上又有某种特点,可以用诸如“革命的”、“乐观的”、“战斗的”、“消极的”等形容词概括。在时代精神的感召下,艺术家大致会有相似的情绪、相似的创作追求,从而形成一股强劲的艺术浪潮,和时代精神遥相呼应。外因论也是一种决定论,它认为艺术现象是有规律的。在条件成熟的时候,在时代的要求下,一定会有人站出来推动艺术。因此毕加索和勃拉克不约而同共创立体主义。

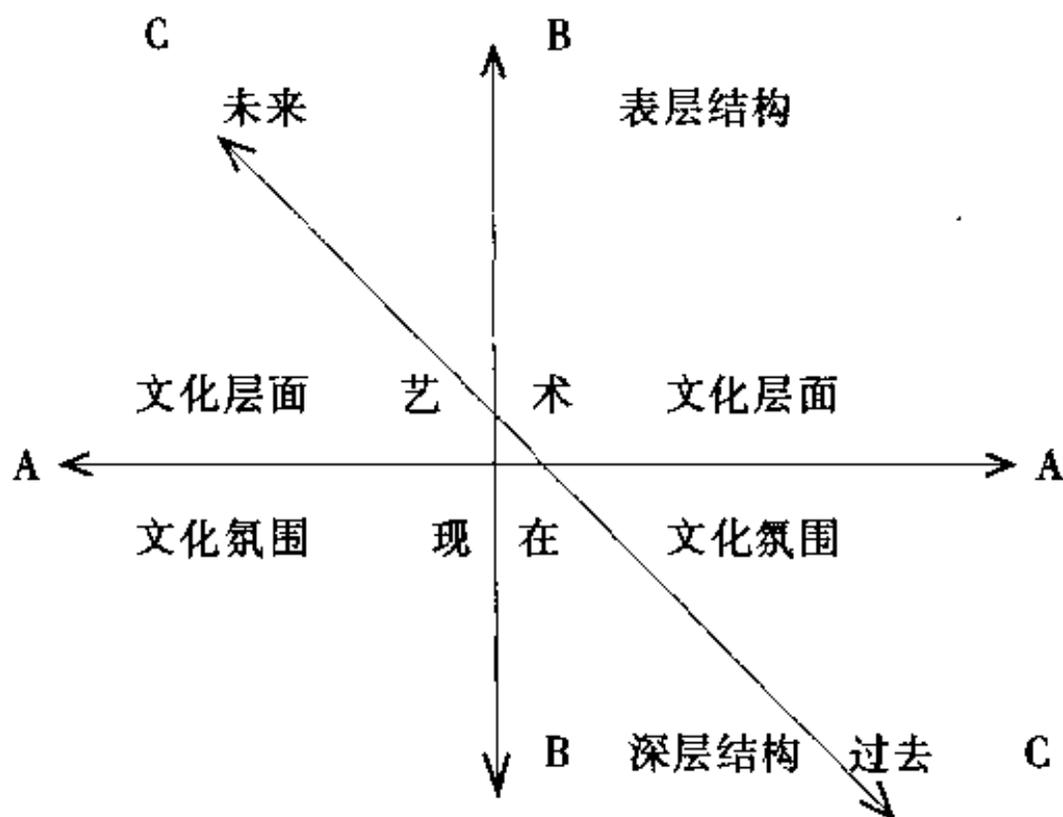
第二种论点可称之为“内因论”或“自律论”。持这种观点的人认为艺术是一种非常特殊的人类精神活动,仅仅与人的情感生活和内心有关。艺术有自己的特殊发展规律,与社会、政治、经济的状况无关,有时社会稳定、经济繁荣、政治强大,但艺术反而萎靡不振;有时,国势衰弱,政治混乱,民不聊生,但艺术创作却硕果累累。有的艺术家地位优越,位尊气盛,但却成就平平;而有的艺术家穷困潦倒,位卑下贱,却是艺术巨匠。艺术大师的后代和门徒可以学到大师的技巧,但却学不到大师的真髓。艺术是天才的事业,天才既不能学习又不能遗传。天才之作是神来之笔,无因可查,无迹可循。灵感是神遇之灵,来去倏忽,不可捉摸。艺术是天才撑起的大厦。艺术是一个严格自律的系统,自给自足,不需外力的推动、外因的介入。把艺术与经济、政治联系起来,只能损害艺术的自主性,使艺术沦为经济、政治的工具和附庸。

当然第三种论点也应运而生了。艺术理论家企图把第一种和第二种论点结合起来,像科学家把光粒子论和光波论结合,变成波粒二元论一样,创造一种艺术内外因论。但是把两种截然不同的理论揉合在一起并非易事。因为关键不是急于创建理论,提供解释,而是真正揭示艺术发展的规律,透视各种错综复杂的艺术关系。事实证明折衷往往不是出路。正是在这种困境

中,艺术文化论诞生了。

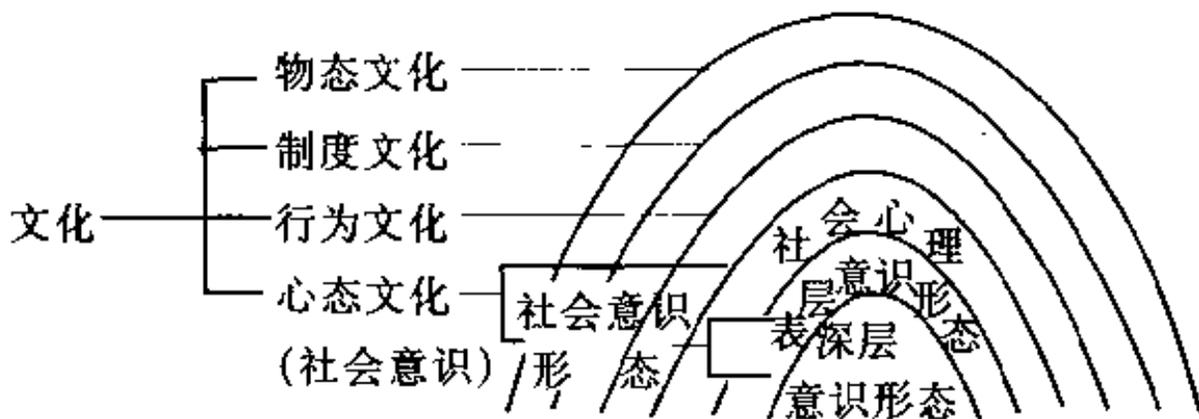
艺术文化学是一门用文化场研究艺术“场效应”的学问。所谓文化场,就是丰富复杂的、处在动态过程的整个文化环境;所谓“场效应”,就是在这—立体的文化空间中,因内外各种因素交互作用而产生连锁反应的复杂境况。

为了把这种复杂的多维多层的系统表述清楚,我们引进一种立体坐标结构,以这种独特的结构模式,把艺术所处的三个维度空间有机地结合起来。



这个坐标系由三个空间和时间维度构成。A轴是在共时的层面上把艺术置于整个文化的包围之中,即艺术处在其他文化层面(器物工具层面、社会制度层面、行为道德层面等等)的底层与核心之中,与价值观念、审美情趣、思维方式等主体因素构成心态文化层。心态文化层的表层意识形态又包围着深层意识形

态(如科学、哲学、艺术、宗教)。为了使读者有一个形象的概貌,作图如下:



艺术在文化场的核心,但并不因受挤压而处于封闭状态。艺术不断同其他层面文化因素以各种方式,通过各种途径混合起来,化合聚变,变成文化氛围。文化氛围包围着艺术,浸润着艺术,感染着艺术,养育着艺术。即是说,艺术家在创作时,所接受的最重要、最常见的影响不是单个的文化因素,如政治、经济、道德、宗教、文学的直接影响,而是这些因素合成的文化氛围。文化氛围激荡于社会,影响艺术市场、观众和艺术场馆,造就带有鲜明特色和倾向的艺术风气、艺术嗜好、审美倾向和价值标准。文化氛围活跃于艺术圈内,影响着艺术家和评论家的交流、评论、切磋,形成威力极大的艺术观念、风格倾向、创新意识。文化气氛包围着艺术家,潜移默化地感染着艺术家的心灵、情感、性格、追求,渗入到他们的生活、创作和命运中。

另一方面,艺术因活跃的放射性向外扩散,与社会文化的各个层面、各种因素结合起来,影响着文化的趣味和倾向。与文学、哲学等人类深层意识活动和精神创造相比,艺术具有形象生动的优点。它与人们的生活习习相关,每时每刻都在闪烁着光辉。宫殿、教堂、雕刻、绘画、工艺乃至服饰、装潢,都与艺术紧密相

连。无论是男女老幼,是识字的人还是文盲,是文人学士还是山野村夫,都能欣赏艺术,评论艺术。一定时间和空间的艺术趣味,艺术倾向交织起来,形成一股强大的文化力量,影响着各文化层和文化的总体。

文化的艺术性和艺术的文化性导致艺术的“二律背反”;艺术是它自身,又不是它自身。它既有自律性,又有他律性。为了帮助读者理解艺术与文化的辩证关系,举鱼水为例:文化好像是水,艺术是水中鱼。鱼在水中自由地游来游去,似乎不觉得水的存在。但是鱼一刻也离不开水。艺术也是如此。艺术家在创作时,似乎也觉得是自由的,并不觉得直接受经济、政治、社会的控制。但是他的生活和生命,他从睁眼起床后的一切活动,无时无刻不在文化的包围之中,无时无刻不打上深刻的文化烙印。一个艺术家可以背井离乡,可以离群索居,但不能没有文化。没有文化,艺术家就断绝了生命的源泉,失去了生命的依托。一个艺术家可以脱离一种文化,但必须依附于另一种文化,一个艺术家也可以遨游于几种文化之中。

文化如水,但水如脱兔,并不是死水一潭。文化如坩锅,烈焰翻腾,并不冷清孤寂。文化场时而是涓涓细流,时而是潺潺溪水,时而是滔滔大江,时而是无边的海洋。文化场时而暖如春风,时而冷若冰霜,时而烈焰灼人,这些变化信息都传达给艺术家,影响他们的情绪和行动。鱼是水的结晶,水可以在鱼中自由进出,聚形凝固。从鱼之形、鱼之情、鱼之动,便知水之情。艺术是文化的结晶,艺术是文化的精华,文化在艺术中聚散分合,给艺术以生命和活力。艺术以自己的形态和动态把浩瀚无边、变化无穷的文化场标示出来。过去的外因论、内因论、他律论、自律论,之所以有缺陷,难以自圆其说,其原因就是这些理论没有看到文化和艺术实际是同一存在的不同形态。艺术是文化的结

品,文化是艺术的扩散。

艺术文化论从艺术外部来看艺术,作由外向内的向心运动;艺术文化论立足于艺术内部来看文化,作由内向外的离心运动。两个视点相互交叉,两种运动相互交错。我们把A轴这一维度扩展为立体的“文化域”和“文化氛围”,赋予艺术研究以广阔的探索空间。

现在,我们再来看坐标上的B轴这一维。这一维为我们提供了艺术本身的深度结构。任何艺术现象都是由表层结构和深层结构等不同层次构成。对艺术的理解和研究都是先进入表层结构,然后进入深层结构。文学作品、语言表达也有表层结构和深层结构。但是语言和文字一旦解读,即被弃之一旁。读者探寻的是声音符号和文本符号所引起的联想和想象,在自己的意识里勾画出形象和场景,用自己的心去体悟作者的情感。但是,艺术的双重结构始终是不可分离的。在赏析中,审美主体对艺术作品的表层结构——绘画的形与色、音乐的音调与节奏——反复地观看和聆听,然后由此展开想象,深入理解。随后,为了验证自己的审美能力和审美深度,他们又一次审视艺术作品。总之,在艺术审美中,审美主体一刻也不能离开艺术品。文本作品是一种符号体系,对之进行的审美过程就是解读的过程。艺术作品是一种形象体系,对其进行的审美过程就是欣赏和沉醉的过程。

但是艺术研究仅达到这一层次是不够的,它还必须深入探查艺术的深层内核,正像生物学研究从“显型”(外在形态)向“基因型”(内在结构)深入一样。经验证明,如果缺乏深层文化观念,艺术的研究容易流于表面,为生动活泼而又富于变幻的艺术现象所迷惑,因而停留在表面描述和经验分析的水平上,而不能科学地解释艺术的复杂形态,尤其不能解释艺术变化的原因,只

能满足于描述“是这样”的状态，而不能回答“为什么是这样”的提问。

历史告诉我们，探查艺术的深层结构、追溯艺术变化的根本原因始终是艺术研究最诱人的课题。在这方面，当代西方艺术理论家作了许多有益的探索。例如，卡西尔从人类历史发展的进程揭示了符号的“形成过程”及其“交互决定律”；弗洛伊德以心理学挖掘“无意识动力”；容格追溯历史，找到隐秘的“集体无意识”；有人依据否定之否定规律找原因，有人从艺术家逆反心理找答案。尽管这些理论都因其局限性，如同科学研究中的宇宙模式和物质结构模式一样，没能得出圆满的解答，但是都为问题的最终解决作出了有益的贡献。

虽然艺术深层结构的模式很多，但是辩证的矛盾论应该是一切构思的指导思想。这就是说，理论认为：各种因素都是相互依存又相互矛盾的。矛盾斗争的结果是旧形态的消失与新形态的诞生。一切都处于变动之中。平衡与平静是相对的，变化与运动是绝对的。虽然有时变动的程度比较剧烈，有时程度比较缓慢。

艺术文化论主张从艺术的深层结构窥视文化。艺术风格体现时代的趣味和文化倾向，艺术意蕴包含着文化的精髓，艺术的主张披露出文化的变迁，艺术的创新常常是文化革命的先兆。我们从艺术中透视的是文化最深刻最隐秘的信息。

笔者在这里再次提醒读者：本书的书名是《西方文化艺术巡礼》，它不是艺术文化论，亦非文化史，它归根结蒂是艺术史。这就规定了座标图中C轴代表艺术的历时性。历时性是由不同时期的共时性串联起来的，是从过去到现在，从现在到未来的链式变化过程的时间性。在“文化域观念”和“文化层观念”的交叉点上，我们引入时间这一维度。

一切艺术,无论是原始艺术、古代艺术还是现代艺术,都存在于时间环节中,并在其中产生效应。现在一头连着过去,一头连着未来。现在不断变成过去,成为过去的延续;同时又不断迈向未来,使未来不断变成现在。忽略艺术在时间这一文化维度中的发展递变,艺术将凝固于共时性的静止状态。

艺术史和文化史互相辉映。文化史衬托着艺术史,艺术史从文化史中凸现。C轴的历史观将动态的时间观念引入艺术研究,其深刻的意义在于它把任何艺术现象都同绵延不绝的文化史过程连接起来,赋予艺术史以深刻的文化内涵。

综上所述,以艺术研究为中心,将A轴的“文化域观念”、B轴的“文化层观念”和C轴的“文化史观念”结合起来,使之三维交叉,将艺术史置于文化的广度(文化域)、深度(文化层)和长度(文化史)的三维空间中,赋予艺术史研究以新的深度和广度。文化艺术史破除静止的方法,克服孤立的观点,放弃对因果关系的线性解释。文化艺术史认为,艺术和诸文化因素相互渗透,交互影响,连锁反应。艺术在文化域中,在文化氛围中演变成长。艺术表层结构千变万化,百花争艳,但又扎根于深层结构,不断把深层的信息提取输送出来。过去、现在与未来依次递转,艺术在时间的链环中流变,体现出深刻的历史内涵。在艺术的特殊时空内,三维时段相互交叠、跳跃、替代,创造出奇妙的时空幻境,打通万能的时空隧道,输送着深刻的历史反思。

本书把艺术史定性为“西方”。在这里,“西方”不仅是一个地域概念,而且更重要的是一个文化概念。

古代中国人认为自己居于世界的中心,把四方称为蛮夷。但早在春秋时期,他们就与中亚各民族互通有无,开展贸易,并以中亚、西亚各民族为中间人,与地中海文明区发生关系。秦汉以后,通过政治、外交、经济、军事手段,中国文化与西亚各民族,

乃至古罗马文化有了更为密切的联系,同时以佛教传播为契机,开展与印度的文化交流。

对于中国人来说,西方是一个遥远广阔的地理概念和文化空间,数个民族依次居住其间。遥远的距离、恶劣的自然条件,使古代中国人和古代希腊人、罗马人不能进行直接的、频繁的、大规模的交流。但他们都知道强大的对方的存在。

14世纪以后,西方历史进入文艺复兴时期,进入早期资本主义阶段。生气勃勃的冒险家、商人、殖民者、传教士扬帆出海,结伴而行,向海外扩展疆土,掠夺财富,传播基督教。他们要以世界的血脉来营养西方,以西方文化征服世界。从元明开始,葡萄牙人、意大利人、荷兰人、法国人、英国人接踵而至,介入中国的政治、经济、文化和信仰。中国人把他们的故乡称之为西洋,称他们为西洋人。至此,中国人把西方这个词确定为以西欧、南欧和北欧为区域,以白人为人种,以基督教为文化特征的文化空间。

就西方人而言,他们的文化之根是古希腊文化。古希腊人创立了早期的西方政治、经济、社会、科学、宗教、文学、艺术、道德模式。亚历山大帝国、罗马帝国把西方文化扩展到欧亚非广大世界,实现了西方文化的泛化和制度化。希腊人、罗马人以南欧为中心,依据距他们远近把东方分为几个地区,划为几个国家,并逐渐实行殖民化。

西罗马帝国的灭亡和中世纪的开端打断了西方的扩张步伐。但是强大的基督教会把中欧、东欧和俄罗斯纳入西方文化,大有以宗教统一西方,征服世界之势。十字军东征就是西方扩张的死灰复燃。

地理大发现极大刺激了西方人的扩张野心。新殖民者怀着资本主义饱满的活力,凭借先进科学技术的强大威力,走向全世

界。几个世纪过去了,西方人以铁和血为代价,以坚船利炮为武器,轰开了一个又一个血肉壁垒,屠杀成千上万手持大刀长矛的反抗者,把几乎全世界都置于他们的控制之下,把西方文化强加给世界人民。西方成为资本主义、殖民主义、强权政治、先进科学技术、强大的基督教文化的代名词。

第二次世界大战结束以后,冷战时期的“西方”成为一个政治名词,代表欧美资本主义世界。东欧和苏联等国家则组成社会主义阵营,与西方对垒。

本书的“西方”是一个属于文化艺术范畴的概念,主要指位于地中海北岸,以希腊文化艺术(包括前希腊文化艺术——爱琴文化艺术)为起源的文化区域。当今,西方文化涵盖大西洋两岸,波及到拉丁美洲,中东欧,俄罗斯。但是本书仍以西方文化的正源——西欧、南欧和北欧——为中心。这样做的目的是为了内容更集中,使本书的篇幅不因内容庞杂而过于浩大。

西方文化起源于古希腊文化,古希腊文化起源于古埃及文化、两河文化、爱琴文化。希腊人接受先辈三千年文明的成果,从很高的起点进入文明社会,迅速攀登到地中海文明区的高峰。

以雅典为中心的古希腊文明与世界绝大多数古代文明不同。它以商业为经济之本,以城邦民主制为政治之本,以奴隶制为社会之本,以抽象理性为思维之本,以描摹真实,反映人生为文学艺术之本,以人格神崇拜为宗教之本,以纯学科研究为科学技术之本。在诸多方面奠定了西方现代文明的基础。经过几个世纪的发展,由于希腊文明内部的分裂与纷争,由于奴隶制的残暴性,希腊文明终于衰落了。

罗马文明继承了古希腊文明,起初以共和制为政体,尔后以帝国政体把西方文化制度化、法律化,并扩大到亚非欧广大地

区,建立了庞大的罗马帝国。古罗马在文化的物态层面、制度层面、行为层面上,都有不凡的表现。罗马人创造了气势磅礴的罗马文化,为西方现代国家的建立提供了有益的启示。罗马文化也充分表现了西方文化的另一面——残酷、好战和扩张。罗马帝国是建立在亿万被压迫民族和奴隶的血汗和尸骨之上的大厦。

长达千年的中世纪文化在相当大的程度上背离了希腊罗马文化,仅仅保留了罗马晚期兴起的基督教和神秘哲学。西方文化经历了第一次自我否定。虽然这次否定有民族因素(日尔曼民族打败了拉丁民族),但西方文化内部的矛盾斗争(奴隶与奴隶主,罗马人和被征服民族)及特殊变化规律是主要原因。

14世纪发韧的文艺复兴以重新发现和振兴古希腊罗马文化为旗帜,逐步否定了中世纪的神学文化,建立起人道主义的新文化,由此启动了西方文化的第二次自我否定。意大利文艺复兴在各方面都创造了毫不逊色于古希腊罗马的文化成就。文艺复兴迅速在西欧广大地区普及,开创了西方文化的新时代。

以北欧、英国的资产阶级革命和美国独立为开端,以法国大革命为高潮,欧洲掀起了资产阶级革命的浪潮。西方终于全面否定和推翻了封建制度,进入了资本主义时代。资本主义文化以资产阶级产业革命、工业化和雇佣劳动为特点,带着蓬勃的朝气迅速扩大到整个欧洲,并随着殖民主义扩大到全世界。19世纪的西方人踌躇满志,以为西方工业文明将独霸全球,永世长存。

然而,马克思主义的诞生宣告对西方资本主义文化全面深刻批判的开始。与此同时,部分文学家、艺术家和思想家对西方文明深感失望,甚至义愤填膺。他们从各方面,以各种形式对西方文明的虚伪、冷酷、荒诞进行揭露和批判。而正是在这种文明

批判中，西方现代文化显露端倪。

两次世界大战和冷战充分暴露出西方文化的非人性、自私和残暴。战后五十年的历史，就是西方文化界和思想界对西方文化自文艺复兴以来创立的规则进行全面反思和批判的历史。反传统、反理性、反逻辑、反文学、反艺术，如一发发炮弹射向现存文化。文化意识层面在万炮齐轰之下，开始分裂、坍塌，一种新的，带有强烈现代特色的西方文化正在形成。

意识的批判不等于物质的批判。资本主义的经济结构和政治结构在战后陆续进行调整，在保留其核心的基础上，实行改良，抛弃了某些明显不合时宜的东西，发展了新的产业、新的科学技术，在经济上、科学技术上取得成就。

当今世界，西方一统天下的局面已经打破，一个新的多元化的格局正在形成。以华夏文化为骨干的东方文化，继承优秀传统文化传统，吸取西方文化的有益营养，正在迅速崛起，必将为人类文化的繁荣和进步作出重要贡献。

为此，我们应该深刻地而不是肤浅地了解西方文化，应该熟悉它的本质、特点和变化，不被表面现象迷惑。我们应该分清哪些是有生命的、值得我们学习的东西，哪些是表面上热闹非凡、实则转瞬即逝的东西。我们应该密切观察西方文化艺术的动态和走向，找到构成未来时代的新生事物和新趋势，为我们所用。这就是写作和出版本书的目的。



张廷风

1944年生于陕西延安。1963年进入北京外国语学院（现北京外国语大学）学习，1968年毕业于该院法语系。

1972年在武汉大学任法语教师，1981年至1983年赴法国巴黎大学进修法国现代文学和西方艺术。曾任全国法语教学学会副会长，现任中法比较文化学会副秘书长，北京语言文化大学汉语系教授。

1991年受戴高乐研究中心邀请，赴法参加纪念戴高乐诞生一百周年国际讨论会，论文《论伟人的生命意识》列入大会文件。

多年从事艺术文化研究。1991年出版专著《法国现代美术》，1993年出版专著《中西方文化撷英》，1994年翻译出版《黑非洲艺术》，1995年翻译出版世界艺术史名著《世界艺术史》。现正在从事中西方艺术比较和文化艺术研究。

## 目 录

前言 .....	1
第一章 文化发生和艺术萌芽(史前文明) .....	1
一 人猿揖别和文化的发生 .....	1
二 史前艺术的起源 .....	4
三 巫术和艺术 .....	8
四 艺术和性文化 .....	11
五 摹仿与传神 .....	13
六 原始艺术与现代艺术 .....	16
第二章 地中海的一颗明珠(爱琴文明) .....	19
一 东方文明的先导作用 .....	19
二 轻扬活泼的岛国文明 .....	23
三 新艺术的萌芽 .....	25
第三章 西方文化的第一次高峰(古希腊文明) .....	29
一 独特的社会形态 .....	29
二 自由的人文环境 .....	33
三 神庙与哲学 .....	36
四 人像雕刻与辩证法 .....	39
五 日神精神 .....	45

---

六 女神像 .....	47
七 文化碰撞 .....	52
八 绝唱 .....	55
第四章 西方文化的扩张和蜕变(古罗马文明) .....	58
一 帝国文化 .....	58
二 城市文明 .....	60
三 人像的魅力 .....	65
四 二维空间的创造 .....	68
五 罗马文化的衰败与蜕变 .....	72
六 基督教文化的兴起 .....	73
第五章 宗教文化和神的艺术(中世纪文明) .....	76
一 拜占廷文化和艺术 .....	76
二 基督显形 .....	80
三 教堂的诞生 .....	83
四 基督教文化的统一和扩张 .....	85
五 飞升的教堂 .....	90
第六章 人的世界 人的艺术(文艺复兴 上) .....	95
一 新的世界 新的人 .....	95
二 科学和艺术 .....	97
三 艺术和人 .....	101
四 维纳斯的复活 .....	104
五 雕塑家的智慧 .....	107
六 北方的春风 .....	109
第七章 人的世界 人的艺术(文艺复兴 下) .....	114
一 心灵的探索 .....	114
二 巨人的解放 .....	117

---

---

三 母爱的光环 .....	120
四 建筑美学的复兴 .....	123
五 大潮涌动 .....	128
六 矫饰艺术 .....	131
第八章 新文化的扩散(16 世纪艺术) .....	135
一 德意志文化与艺术 .....	135
二 法兰西文化与艺术 .....	139
三 尼德兰文化与艺术 .....	142
四 西班牙文化与艺术 .....	145
第九章 精致的艺术(17 世纪艺术) .....	148
一 朴实的艺术 .....	148
二 学院派艺术 .....	150
三 理性艺术 .....	152
四 生命艺术 .....	156
五 人性艺术 .....	159
六 发现自然 .....	163
七 辉煌的艺术 .....	166
第十章 没落与新兴(18 世纪艺术).....	170
一 靡软的艺术 .....	170
二 启蒙运动与艺术 .....	174
三 岛国艺术 .....	179
第十一章 法国大革命和绘画艺术	
(18 世纪末 19 世纪中叶艺术).....	184
一 法国大革命 .....	184
二 革命高潮中的绘画艺术 .....	185
三 革命低潮中的绘画艺术 .....	187

---

四 革命中兴和艺术的崛起 .....	191
第十二章 情感与想象(19世纪中期艺术) .....	197
一 自由和想象 .....	197
二 回归自然 .....	200
三 象征与神秘 .....	206
第十三章 造反与发明(19世纪晚期艺术) .....	211
一 个性至上 .....	211
二 摄影与绘画艺术 .....	217
三 东方艺术的启示 .....	220
四 雕塑的《马赛曲》 .....	223
五 光的发现与光的表现 .....	225
六 印象派 .....	229
第十四章 重构形象的尝试(20世纪初叶艺术) ...	236
一 命运 .....	236
二 意境 .....	239
三 神韵 .....	244
四 新艺术 .....	248
五 色彩的解放 .....	252
第十五章 空间的解构与重构(20世纪前期艺术) ...	256
一 20世纪西方文化的解构 .....	256
二 毕加索和空间解构 .....	257
三 新空间的建构 .....	261
四 悲惨世界的写照 .....	264
五 幻想世界的建构 .....	267
第十六章 艺术的解构与人的解构 (20世纪中期艺术) .....	271

---

一	西方现代文化的矛盾及演变 .....	271
二	具象解构和抽象建构 .....	273
三	艺术的解构与泛艺术的建构 .....	279
四	理性的解构与非理性的建构 .....	285
五	新的三维空间结构 .....	290
第十七章 传统建筑的解体 现代建筑的兴起 .....		293
一	传统建筑的解体 .....	293
二	新建筑思想 .....	296
三	现代城市的建构 .....	298
第十八章 泛艺术建构(20世纪中后期艺术) .....		306
一	现代心象的显影 .....	306
二	畸形世界的写照 .....	310
三	艺术与工业 .....	313
四	艺术与消费 .....	315
五	艺术与高科技 .....	321
六	艺术与环境 .....	324
七	艺术与观念 .....	328
后记 .....		333

## 第一章 文化发生和艺术萌芽(史前文明)

### 一、人猿揖别和文化的发生

我们所在的地球在茫茫的太空中不停地旋转。与整个宇宙相比,它是沧海一粟,小得出奇又极其脆弱。可是伟大的造化却对地球情有独钟。大气像盔甲一样保护着生物圈,像温室一样维持着适中的气温,以充沛的雨量滋润着万物。大约十五亿年前,地球孕育出第一朵生命之花——单细胞生物。悠悠岁月,多细胞生物、植物、无脊椎动物、脊椎动物各领风骚;沧海桑田,植物和动物向陆地进军,经过长期的演变,灵长类作为最高级的哺乳动物终于出现在地球上。

佛经说,生命处于“空”的状态,超越有无。当呈现的条件成熟时,宇宙任何地方都有出现生命形式的可能性。现代科学家已在天外来客陨石上找到生命的迹象——氨基酸的主要成分嘌呤,并设想除地球外还有存在生命的天体。

人类是最高级的灵长目动物,人类和现在的类人猿有共同的祖先,他们都是从已经灭绝的古猿进化而来的。在距今约三千万年前的中新世第三纪和第四纪之交,森林减少,草原连成片。急剧变化的环境逼迫所有的动物不断改变自身以求生存。

一部分勇敢的古猿从树上爬到地面,迎接生与死的考验。首先,古猿要和地球引力搏斗,凭借早已有所区别的前后肢,努力使双腿支撑着全身重量,让脊椎直立起来,并保持平衡。这是宇宙生命演变史上最激动人心的一页。人在严酷的考验中终于站立起来了。几百万年前,在东非沼泽地上留下的一双双脚印,其伟大毫不逊色于人类留在月球上的第一行脚印。手脚的分工为人类使用工具创造了条件,直立的上躯干有利于大脑的发育和头部感官的完善。人类成为地球上“高瞻远瞩”的动物,成为能用手制造工具和使用工具的动物。人终于从“与动物为伍”进化为万物

之灵。亿万年之后,自认为是地球主宰的人类,在为自己的某些作为付出惨重的代价后,才真正懂得人应该是动物的亲密朋友,人类社会不过是地球生物圈里的一个环节,如果其它环节因人的无知和贪婪而遭到损坏,人类社会必将受到惩罚。

人类进化分为四个阶段:早期猿人,晚期猿人,早期智人,晚期智人。



图1 尼安德特人和克罗马农人

早期智人生活在约 30 万年前至 4 万年前之间。最早的智人化石是 1856 年在德国杜塞尔多夫城附近的尼安德特河谷发现的，人类学家通称这种类型的古人为尼安德特人。后来在亚、非、欧三大洲陆续发现了一些早期智人的化石，其中有我国的马坝人、丁村人和长阳人。欧亚大陆实际是个整体，都处在气温暖和、物产丰富的北温带，理所当然地成为早期人类的育儿箱。晚期智人又称“新人”，生活于 5 万至 1 万年前。最早发现的晚期智人是 1868 年法国南部出土的克罗马农人。晚期智人的眉脊几乎全部消失，前额升高，面部后缩，下巴已相当明显，脑容量平均为 1400 毫升。他们和我们现在的人已相差无几。尼安德特人和克罗马农人是欧洲人的祖先，西欧的史前文明就是他们创造的。

生命发展史告诉我们：生命从无机物中脱胎面出是第一次跃进，人类的形成则是第二次跃进。在完成第一次生命跃进后，各种生物在自然选择的推动下，依靠基因突变来改变生命的组织结构和形态特征，以适应各自的环境，并在这个过程中完成进化，也就是说，生物通过改变遗传因子来适应环境。但是，生命在完成第二次跃进后，随着人这种具有认识自然、改造自然能力的高等生物的出现，生命进化过程在相当大的程度上出现逆转。人类不再改变遗传基因适应环境，而是改变环境和社会以适应自己的遗传因子，从而保证生命健康地发展和延续。科学家认为生命的第三次划时代的转折点已露端倪。随着人类对遗传因子的结构和功能的了解日益加深，依靠日臻完善的生物工程技术，人类能够有计划地改变植物和动物，包括人自己生命的遗传基因，从而优化生命结构和创造新的物种，人类自主控制生命的理想将在相当大的程度上得到实现。

人类揭开了原始社会历史的第一页，从此人类文化开始了自己的艰难历程。文化不是一种静态实体，而是一个动态的过

程。用荷兰学者皮尔森的话说,文化不是名词,而是动词。文化流动在可感知和被加工的物质实体中,构成物态文化层;文化规定各种社会结构和规范,构成制度文化层;文化以强大的惯性力量约束人际关系,以约定俗成的道德习惯构成行为文化层;文化在人类社会实践和意识活动中孕育和凝析出的价值观念、审美情趣、思维方式等主观因素构成心态文化层。心态文化层属于文化结构的核心,与其余层次文化相互渗透和影响。原始社会以石器工具、原始农业和畜牧业为物态文化层,以原始公社的生产资料公有制构成制度文化层,以三种依次更替的血缘关系——血缘家族、母系氏族、父系氏族以及在此基础上形成的群婚制和对偶婚制构成行为文化层,以原始的思维和审美情趣构成心态文化层。

## 二、史前艺术的起源

史前艺术,从编年史意义上说,指人类社会进入成文史以前的艺术;从形态上讲,指从萌芽期向成熟期过渡,或者说从非艺术向艺术过渡的形成过程中的艺术。史前艺术具有既是艺术又不是艺术的双重性和由不成熟到趋于成熟的过渡性。它是艺术的鸭嘴兽。

要探索艺术的起源,必须首先探索美感的起源。一位哲人说过:“人来源于动物这一事实已经决定人永远不能摆脱兽性,所以问题只能在于摆脱得多些或少些,在于兽性或人性的程度上的差异”<sup>①</sup>。具体地说,人既是灵长目中的高级物种,又是能思维、会创造的人;既是生理意义上的人,又是社会意义上的人;既

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第20卷,第110页。

是自然进化的产物,又是人类社会发展的产物。总之,作为既是动物又是人的人类是以往全部历史的归结。所以在人的美感和动物的快感之间没有也不可能有一道万里长城。人对美的感受与表现的根源不能不上溯到动物的快感与宣泄。

生物研究证明:求生厌死的本能,是保证动物沿着由低级向高级不断进化的动力。快感是动物在求生欲望得到实现、生命与环境和谐相处时感受到的生理愉悦。动物在进化中确定自己的快感反应尺度,又在自然进化中发展自己的快感反应强度。雄孔雀在求偶时,用开屏来展示自己的美丽;丹顶鹤心情愉快时,翩翩起舞;雄狮在驱逐情敌时,振鬃怒吼。科学家们在细密的观察中发现,动物在视觉中有形式快感,在听觉中表现出节奏快感,对色彩有情绪反应,对空间虚实有层次感受。研究证明生命内在律动是一切节奏感的动力。动物在求偶活动中淋漓酣畅地宣泄快感,表达情绪,参加仪式化的活动,满足对生命力的渴望。动物快感是人的美感的先声,为美感的诞生进行必不可少的准备。动物对健美体态追求的本能与人类的人体美观念有内在联系,形式快感与韵律美感不可截然分开。雪豹的飞跃与跳远运动员的起跳都是肌肉爆发力的完美体现,猿猴的攀缘腾跳与杂技演员的空中飞人表演都达到了机体灵活性的极限。虽然两个范畴有内在联系,存在某种因果关系,但不等于可以合二为一。快感是一种情绪的反应,美感是能动性的创造情感;快感产生的根源主要是生命延续的生理欲求,美感产生的根源主要是人类文化发展的社会性需求。

人的美感产生于何时?美感附丽其内的艺术何时发生?这是难以精确回答的问题。久远的年代使有说服力的证据湮没。此外,从古猿到人的演变是以数百万年为计的漫长渐进的过程,不存在人猿分离的点状时间。对这个问题,我们只能根据考古

发掘和对尚处原始文明的民族的考察作为参考来推测。考古证明：工具是人类最早的创造物。人类的早期工具是以后一切创造物的起点和最初形态。它包孕着人类以后一切（精神的和物质的）创作活动的基本要素：思维、想象、技能、技巧。

和工具同时诞生，甚至可能更早的舞蹈、歌曲也是人类的创造。工具制造和原始歌舞都是人摆脱了动物状态后感觉和意识的显现，是人之所以成为人的本质力量（尽管还很不成熟）的对象化，因而可以统称为艺术。巫术、游戏、摹仿都曾被解释为艺术的起源。这些解释都部分揭示出艺术发生的原因，但都不能

被视为惟一的解释。在艺术中，各种因素共同发挥作用，相互渗透。其中各个环节都没有完全成熟的形态，没有清晰的边界。混沌是原始人精神活动和实践创造的基本特点。但是艺术的实现必须通过人的劳动，劳动是艺术品产生的关键，这是毫无疑问的。

我们说石器是艺术品，是因为石器已包含艺术

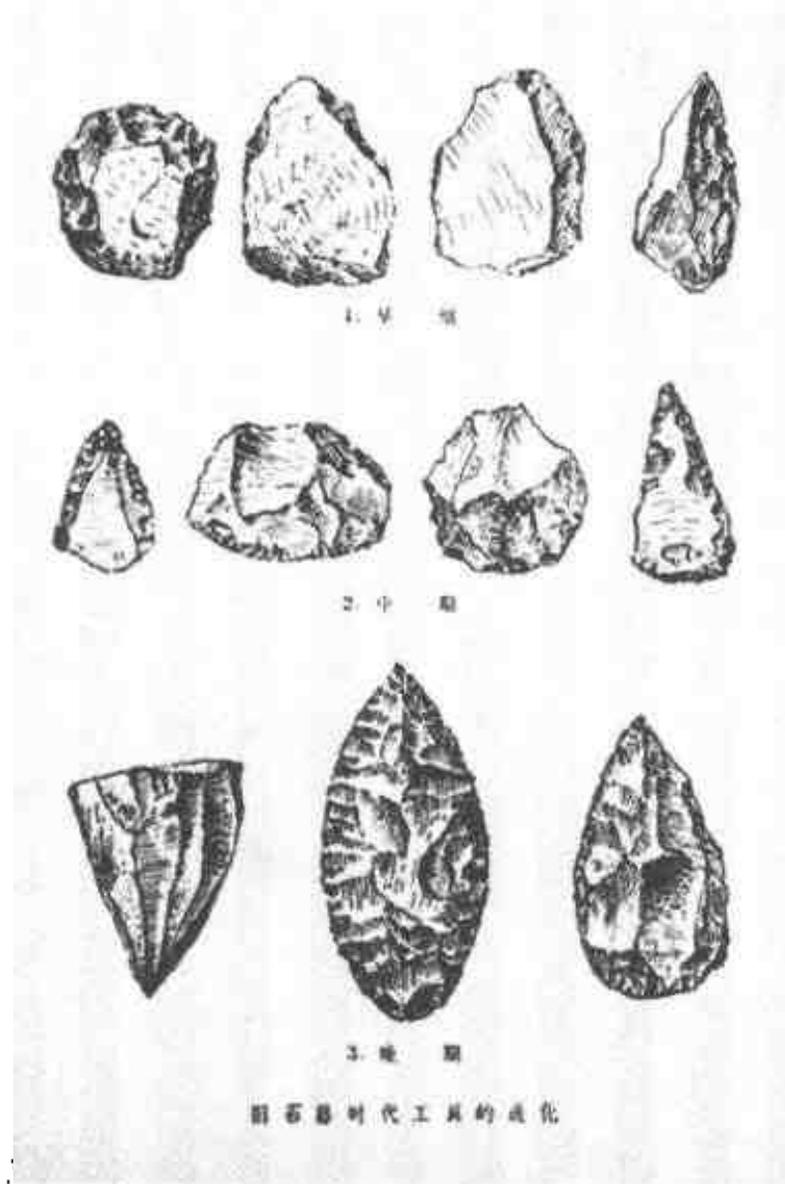


图2 旧石器时代石器

的萌芽，体现朦胧的审美意识。石器形制的发展大体可以分为三个阶段：自然韵律向人工韵律转化阶段，人工韵律初步成形阶段，人工韵律发展和繁荣阶段。在第一阶段，砾石经过加工成为一头圆润一头有棱角的新型工具，堪称石器之母。触觉和视觉的本能偏爱圆润的部分，理性、意识、实践、目的，却偏爱棱角的部分。两块砾石在惊天动地的撞击中，闪烁着第一道智慧之光，那小小的刃口突破砾石的自然韵律，让人的创造力量从中猛烈爆发。在人工韵律初步形成阶段，原始砍砸器的刃部随着时间的推移不断向两侧扩展，砾石两侧不断地向尾端和中部退缩。在欧洲，砍砸器于阿布维利时期发展为粗糙的手斧。手斧是一种万能工具，可以用于砍砸、切割、挖掘等多种用途。在更晚的阿舍利文化末期出现了完全由打击面构成的、相当规则的扁卵形的精制手斧。就其使用的有效性而言，如果制造者没有超功利的动机支配，没有必要追求严格的对称。阿舍利手斧的正视、侧视、顶视投影均匀画出相当完整的几何对称形象。简练、美观、古朴的外形包蕴着制造者日渐细腻的内心想象和日渐强烈的创作激情。人打破自然韵律后，自然而然地创造人工韵律，制造自然不可能制造的新形象，新物体。

石制工具全面发展和繁荣的时期存在于晚期智人的时代，即旧石器时代晚期到中石器时代。石器的加工更为细腻，形象更加优美。石器表面出现了空前的平整和光滑，脊线和刃缘出现了近似几何图形的直线和弧线，史学家称之为细石器。新石器时代出现了磨制复合工具。这些工具以严格的几何形状，平滑的表面，和谐的秩序使人耳目一新。至此原始工具中占统治地位的混沌性让位于制约性：实用性和技艺性相互制约，功利性和审美性相互制约，意蕴美和韵律美相互制约，可知力量和神秘力量相互制约。制约性的强化来源于精神世界的日渐明晰的多

维结构，而多维的精神世界必将导致创造物的多维分化。石器的功利内蕴扩展到审美性内蕴乃至宗教性内蕴，于是宗教性和装饰性的混合创作问世了。

### 三、巫术和艺术

史前艺术的第一繁荣期延续数万年之久，大约距今5万年至1万5千年，相当于旧石器时代晚期到中石器时代。在欧洲，奥瑞纳文化、梭鲁特文化和马格德林文化都处于这一时期。当时欧洲经历最后一次冰河时代，成群的驯鹿、野牛和猛犸象生活于遍布南欧的苔原地带。史前人类为了避寒求暖，告别了延续几百万年的游荡和半游荡生活，栖息于山洞和土窑中。

冰河时期的原始猎人活动于法国的多尔多涅地区、比利牛斯山区和西班牙坎搭布连山区。他们制作杀伤力更为强大的工具——弓箭和投矛。在马格德林文化时期出现了以骨和角为材的有挡板的投矛器，可以使矛的射程加倍，猎杀更多的动物。生产力的增强，不但使人类征服自然的信心大增，而且在生活有所保障之后，有余力从事更多的宗教创作活动。在宗教精神的刺激下，原始人开始创造纯粹用于宗教的器具。在那些被称为“护符”的造型中，有动物纹饰和几何纹饰。法国玛得莱的护符角片上有怪兽纹；方一高姆洞有刻着犀牛和人的骨片，骨片一端有孔，可以断定是挂在身上的。

原始人把兽皮、兽骨、兽牙披挂在身上，在皮肤上刻画和描绘花纹。他们头戴面具，身挂护符参加宗教仪式，渴望凭借魔法获得力量，保护自己，制服敌人。同时使自己显得更美更壮，借以吸引异性，威慑竞争对手。自尊和自卑充盈着他们的内心世界：在自然面前的自卑，在同类面前的自尊；在神秘力量前的自

卑，在已知力量前的自尊。无论是自尊还是自卑都是人的本质力量使然。不仅人对自然的支配受人的本质力量的激励，而且神秘力量对人的支配也是人的本质力量的倒影。

原始人欣赏兽皮的美丽色彩和花纹，喜爱兽骨的奇特构造和兽牙的流线形形状。他们在面具和护符上或刻或画，都表现出一种既有宗教虔诚也有创造愉悦，还伴有某种审美情趣的复杂心态。宗教和艺术是两个不同的范畴，但是在原始文化时期，萌芽状态的宗教和萌芽状态的艺术是相辅相成，共生共荣的。任何一件事物在幼芽状态，其结构都具有某种混沌性。没有宗教，艺术就缺乏创造活力和精神指导；没有艺术，宗教情感无所宣泄和物化。无论对世界的审美态度或者对世界的宗教态度，都必然在自身中包含一定的感情和寄托。艺术和宗教的共同点就在于此。繁荣时期最突出的艺术成就集中表现在雕刻和岩画上。雕像是人类的伟大发明。古代艺术家以石和骨为造型材料，用石质工具，从三维角度，创造出立体的人像，主要是女性形象。几百万年以来，人第一次把他们同类的形象摹仿出来，并且奉若神明，施以魔法，或供奉或随身携带。神像具有避邪攘灾，保佑平安的宗教功利性。

在法国南部的拉斯科，法国和西班牙边界的阿尔塔米拉，有史前人进行宗教祭祀的洞穴。在洞中有史前艺术家作于三万年前至两万年前的大量壁画。洞穴幽深、曲折，有的地方须爬行或弯腰才能进入。较大的洞厅往往在最隐秘的地方，原始人作如此的选择显然是出于宗教的考虑。神秘、阴暗和隐蔽是为了保证魔法的强大和纯洁。巫术是萌芽状态的宗教，既无天堂和极乐世界的诱惑，又无深奥教义与复杂仪式的支持，巫术只有需要征服和诅咒的对象。一切都是简明和功利性的：猎人把长矛投向壁画上的猎物，用魔法“把它们杀死”，从而保证实际狩猎的成

功。

在史前社会晚期出现巨石文化。巨石群大致分布在北欧、西欧和北非等地,大体分为两类:一类是用巨大的石块(一般高约1至3公尺,宽0.5至1公尺,重达数吨)堆成石屋、石桌、石道,用作公共坟场;一类是竖立巨石作为崇拜对像,或者把巨石排成几行,作为宗教场所。英国南部的索尔兹伯里有两圈按同心圆排列的巨石,每两块巨石上水平地放一块楣石板,构成复杂的阵式。有些巨石上还刻有同心圆、螺旋纹、斧形纹以及难以辨认的怪诞形象。学者认为这些纹饰可能有魔法的意义和功能。据统计仅在法国境内的巨石遗址就约有4500处。有的石阵长达三公里以上,蔚为壮观。

巨石的年代约在7000年至5000年前。那时的西欧和北欧已进入原始社会末期,部落的集体力量更为强大。深为自己的创造力量和崇拜精神感到自豪的人依靠严密的组织和周全的



图3 索尔兹伯里石阵

设计,采集、加工、运输和排列巨石,显示出改天换地的雄心和力量。巨石以庞大的实体、凝重的量感、古朴的色泽、抽象的形状弹奏出壮观的韵律美,成为古代建筑的滥觞。

#### 四、艺术和性文化

在荒蛮的远古,原始人每时每刻都面临着寒冷、饥饿、疾病、伤残和死

亡的威胁。生命像游丝一样脆弱，如蜉蝣一样短暂；老人和儿童作为部落最弱小的部分，常常在饥饿和疾病的双重打击下最先倒下，更多的人在迂涉的路途中被抛弃，在敌人的进攻和野兽的袭击下丧命。人口惊人的损耗，依靠人口大量的繁殖来补充。而繁殖既不依赖于狩猎，也不求助于战争，仅仅需要健康的女人就足以实现。一个新的生命在母体中孕育、成熟，然后分娩的过程，人能一分为二创造生命的奇迹，使得原始人兴奋，惊奇，迷惑和崇敬。人的肌体的复制能力和生命的繁衍现象既使人惶惑不解，神秘万分，又引人浮想联翩，寻根问底。原始人不可能从女性的内在生理机制去破译生命之谜，他们只能依据外部的现象去联想，幻想，推理和作出结论。胎儿在子宫中发育，从阴道中出生，吮吸乳汁生长，这些最简单、直观而又最醒目的过程、现象及联系启迪他们把女性外部生理特征与部落的人丁兴旺、繁衍长存这样命运攸关的大事串接为因果关系。纯洁、直朴、却又不乏愚昧和粗野的原始人顺理成章地把女性，把女性生理特征，把两性关系捧上祭坛，化入须臾不离左右的护符，刻印在庄严的神像中。

恩格斯说：“生产本身又有两种。一方面是生活资料即食物、衣服、住房以及为此所必须的工具有的生产；另一方面是人类自身的生产，即种的繁衍。”<sup>①</sup>人口生产的稳定增长，恰恰与生活资料生产的低产形成对照。于是认识肤浅的原始思维把物资生产的功利性归并为人口生产的宗教性，以人口生产统帅物质生产，以人口生产的神圣性保障物质生产的功利性。充满渴望和炽热情感的原始艺术家，诉诸于偶像，给女性形象套上圣洁的光环，把崇高、富饶、多产的美德赋予女神。女性成为丰产之神，

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》，第4卷，第2页。



图4 持角杯的女巫(浮雕)

部落之母,自然的化身和希望的偶像。女性与生育密切相关的体貌特征——混圆丰满的乳房、腹部、臀部——在原始人的眼睛里和心灵中,已消隐了性刺激和性表征的浅显功能,而突出和强化了孕育生命、绵延后代、丰衣足食、强盛兴旺的社会性功能。

在工具制作中,功利的需要首先破坏自然砾石的混圆原态,制造出充盈着线条美的曲线和弧面,后来,又在造石

球中,出于新的精神追求,重建对混圆形象的审美趣味。在这漫长的否定之否定过程中,人终于从自然界最伟大的现象中,体悟到圆形的无穷而又奇妙的魅力。在原始人眼里,太阳、月亮都是发光的球体,球体比任何形体都更为饱满圆润,似乎在张力内聚力中包含着膨胀的生命力。

在形象创作中,原始艺术家把球形崇拜溶入女性崇拜,用热烈的直率的技法把女性的乳房、腹部、臀部美化成球体和半球体。毋宁说,女神像是一串硕果累累的葡萄:丰满成熟,肥厚多汁。内张力把表皮绷得凸起,似乎随时能冲决而出。这种仅仅属于原始艺术家的无拘无羁、热烈率直的情感和纯真快捷、极度夸张的手法把生命的张力、热量第一次释放出来,而且毫不遮掩,毫无顾忌。这是人对自己肉体的直接赞颂,是人初次尝试把人的本质物化在显性形象上,把工具制造中的韵律美转化为人体的韵律美。这标志着在意识中,人的主体地位的提高,说明人进

一步把自己与自然界分开。那些被称为古代维纳斯的原始女神像主要是法国劳塞尔岩廊里的浮雕《持角杯的女巫》和发现于奥地利的《威冷道夫的维纳斯》。它们对视觉的冲击和对心灵的震撼都是无可比拟、不可重复的。因为后世虽然是原始人的子孙，但却永远失去了祖辈的那种童贞和童趣。他们不敢或者不能重复先辈的事业，因此原始艺术的维纳斯成为绝世之作。



图5 威冷道夫的维纳斯

## 五、模仿与传神

以狩猎为生的原始人最熟悉的对象莫过于野兽。作为食物主要来源的野兽也给人提供御寒的毛皮。没有野兽或捕猎不到野兽，原始人就会受冻挨饿，甚至会因冻饿而死。所以原始人以极大的热情全神贯注地研究野兽的习性，观察它们的姿态，追踪它们的足迹。野兽也是一种生动的、与人为敌的力量：猛兽吼声震天撼地，奔跑快如闪电，进攻锐不可挡。多少猎人和妇孺丧身于它们的钢牙利爪之下！原始人不得不以最大的警觉注视着野兽的动向，随时准备以命相搏。严酷的环境和长期的狩猎生活，锻炼出身手矫健、反应灵活的猎人。他们具有超人的敏锐视觉与听觉，有惊人的感觉记忆和概括能力。原始艺术家成为历史上最优秀的动物题材画家和雕刻家。

1940年在法国出土的投矛器的一端是一只小羚羊雕像。羚

羊不是依据常态,而是仿照动态雕刻出来的。动物的四肢收拢,仿佛正蓄势待发,或疾驰狂奔。小羚羊警觉地猛然回首,躯体倾斜,臀尖正往上翘,于是回首的目光恰好幽默地落在自己的尾尖上。如果不是长年研究动物的性格,如果不是反复琢磨形态与性格的关系,如果没有非凡的造型能力,怎么能凝聚如此巧妙的构思,把羚羊这种弱小动物的机敏、警觉、胆怯和灵活刻画得栩栩如生?它们超越万年时空距离,拨动任何看到它的人的心灵之弦。原始艺术家首先不是在人物,而是在动物身上观察到对象旺盛的生命、活泼的体态和独特的性格。并且把这种当时只可意会不可言传的精神活动倾注到造型中。从此他们向精神世界迈进了一大步,向全面表现生命迈进了一大步。

据法国学者勒卢阿统计,在66个饰有史前壁画的岩洞中,共画野马610匹、野牛510头、猛犸象205只、赤鹿112只、驯鹿84只、熊36头、犀牛16头。

气势恢宏的原始艺术家在阴暗的洞穴里,举着忽明忽暗的火把,怀着的是兴奋或恐惧,崇敬或虔诚,今人已难以猜测,但那绝对是一种非同寻常的如醉如痴的创作激情。他们在石壁上描绘巨大的壁画,牛、马、鹿等动物形体画得几乎与真实的相差无几。相互关照、挤挤挨挨的鹿群;双目炯炯有神、性格倔强的野牛;四蹄生风、奔腾跳跃的野马;还有长牙细眼、踽踽独行的猛犸象,在他们的笔下都像活了一样。

原始艺术家不满足于刻画动物的静态。他们知道,动物具有龙腾虎跃的活力,表现出这种活力之才是绘画之道。阿尔塔米拉洞中的野牛图是一幅表现性格的杰作。这是一头受伤跌倒的野牛,狂怒和惊恐逼迫它鼓起最后的力量试图重新站起来。它低着头,用两只弯刀一样的犄角对着前方的敌人刺去。圆睁环眼、口吐白沫的牛头,粗壮的牛颈和曲着的前腿急剧地收缩成

一个三角形；牛的后腿和臀部极度变形，成为另一个三角形；牛的背部在前后的挤压下高高躬起，使整头牛形成一个大三角形。变形的



图6 拉斯科野牛(洞穴壁画)

牛体简直就是一个压缩的弹簧,让人感受到强大的张力。

原始艺术家在脂肪里混合颜料,用空心的兽骨吹喷到岩壁上,就像现代人用喷枪把丙烯颜料吹到画布上一样。雾滴状的颜色恰到好处地摹仿出野牛蓬松的毛皮质感。画家用灰黄、褐黄的颜料凸现出动物的骨骼和肌肉。在这些作品前,即使现代画家也是自叹弗如。

洞穴壁画几乎没有植物题材。原始狩猎者视采集植物食物为下等事业,自己无暇顾及,所以对植物缺少注意。于是我们可以理解为什么在后代文明中广泛表现的植物题材,在狩猎人的艺术中却非常稀少。

洞穴壁画中人的形象较少,因为原始画家关注的是动物,而不是人。在法国克尼亚洞中仅有大略男子形象,腹部形状如兽,身上有七根长线插入身体。这些长而直的线条,很可能代表箭。这个中矢之躯深描于洞底,神秘而悲怆。法国三兄弟洞的“巫师”是一件“可怕的杰作”。画上一男子,身披鹿皮,头顶一对牡鹿角,脸像猫头鹰,长着两只狼耳朵,上肢似熊臂,还拖着一条马尾巴。艺术家用拼合的方法把各种异己的形象归于人自身,

以获得超人的力量，拼合从侧面反映出人对自我缺乏信心。然而，随着人类征服自然的能力的增强，在以后的壁画中，人终于从动物群中站立起来，身躯日渐高大，成为动物的“主宰”。

在石器时代的末期，北欧和西欧的原始艺术肯定发生了一次猛烈的衰落。除了在某些湖畔村落发现一些精致、然而风格单调的石器外，岩画和雕刻几乎趋于消失。人在走出洞穴后，想象力反而趋于衰竭，造型手段变得贫乏。以后很长时间里，欧洲丧失了艺术中心的地位。文化中心转移到地中海东南的两河流域和尼罗河流域。文化中心转移的原因何在？地中海北岸那些曾创造原始文明的人为什么丧失了创造力？他们在一万年前流散到何处？那些在 7000 至 5000 年前创造巨石文化的人是他们的后裔吗？我们暂时无法回答这些问题。但是历史告诉我们，进化并不意味着高一级的东西就一定能够长存，恰恰相反，从文化史观点来看，文化发展程度较高的民族，常常被不如他们的邻居所消灭。

## 六、原始艺术与现代艺术

自文艺复兴以来，经过数百年的发展，西方绘画技巧已发育成完整的体系，繁之又繁，细上加细，使人不堪重负。物极必反是万物变化之道，艺术也不例外。19 世纪和 20 世纪之交，西方艺术处于大变革的前夜。艺术家转而追求简练。一时，以简代繁成为时尚。

19 世纪的古典主义艺术中，无处不在的理性主宰一切。人们言必称希腊，笔笔有出处。但是如同某些思想家所断言的那样，思想发展得越高，美消失得越多。因为艺术家逐渐失去最宝贵的想象、自由和激情。西方艺术自文艺复兴以来，以追求逼真

的摹仿为己任。到 19 世纪末期,照像机诞生,把摹仿的任务从画家手中接了过去。照相师用短短的几个小时就“制造”出画家用数天甚至数月才能完成的形象,而且比画家画得“更像”。在这种情势下,画家的出路何在?艺术的出路何在?艺术的本体何在?为了寻找答案,艺术家首先把目光转向仍“活着”的原始艺术——黑人艺术和大洋洲土著艺术。

本世纪 40 年代后,法国南部的史前洞穴壁画陆续发现,史前艺术意境之高超,造型之传神,风格之简练,大大出人意料,以至有人不相信是史前人所作。史前艺术给现代艺术射入一道希望之光,开启了一扇创作之门。米罗、克利、阿尔普、布朗库西纷纷把史前艺术的风格和母题引入自己的作品,取得了引人瞩目的成就。

原始艺术特有的韵律美和稚拙的意蕴美给现代艺术家提供了简约的样板。原始艺术无拘无束的幻想、狂热的激情和旺盛的活力,鼓励现代艺术家摆脱积习,返璞归真,用纯真的目光看世界。原始艺术家没有学过什么素描、色彩、解剖,他们作画随心所欲,以无法求法,一笔一画似乎无意,却积淀着深厚的生活积累。他们不拘泥于毫发毕肖的摹仿,也不顾及什么批评与反应,怎么想就怎么画。这样超然的态度使瞻前顾后的现代艺术家羡慕不已。原始艺术是雏形的艺术,它与非艺术混为一体。现代艺

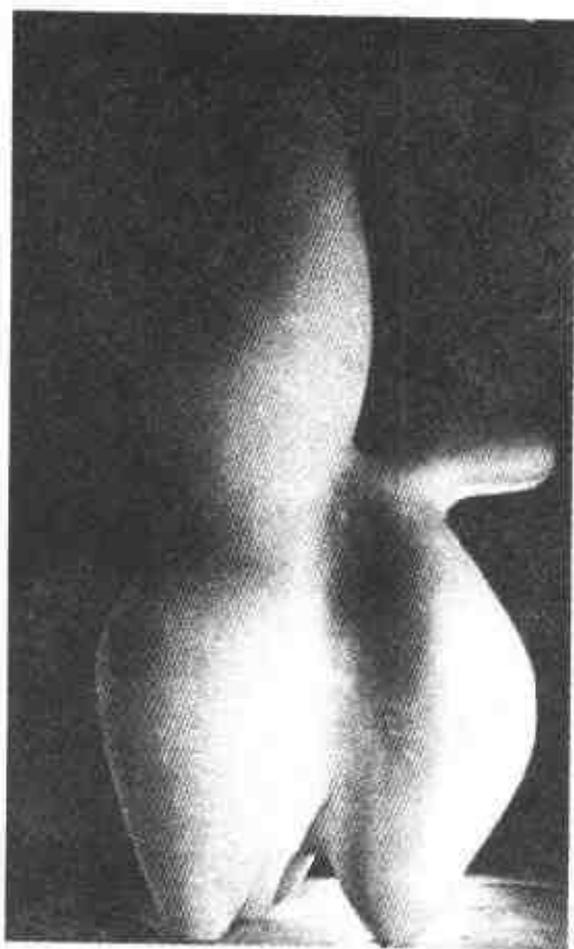


图 7 云的牧人 (阿尔普)

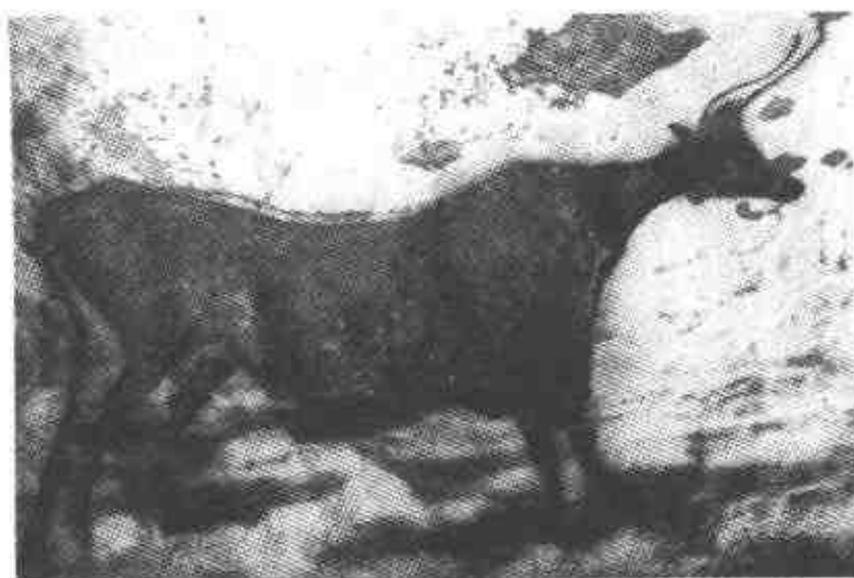


图8 拉斯科洞穴壁画

术从原始艺术中吸取非艺术性，在作品中灌输神秘和混沌，用有限的材料构造一种粗犷、荒蛮、悠远的意境。

原始人是人类的祖先，原始艺术是艺术的祖

先，也是艺术的婴儿。人被现代文明包围太久，会萌发返祖的意愿。返祖在心理上并非是病态，有时甚至是现代文明病的解毒剂。但是如同成人终究不能完全地、真正地体验儿童的那种未受污染的童心和天真，现代艺术家也不可能真正回到原始艺术的意境中去。史前艺术仍然有一种无法替代的价值。这是它魅力永存的奥秘所在。

## 第二章 地中海的一颗明珠(爱琴文明)

### 一、东方文明的先导作用

希腊人习惯于把小亚细亚以东的广阔地区称为东方。西亚的两河流域和西北非的尼罗河下游都在所谓东方。历史选择这里作为人类古代文明的摇篮不是偶然的。北非西亚和南欧一样也是史前文明的发祥地之一。那里的文明发展进程既没有中断也没有衰落,而是于 7000 年前顺利地进入奴隶制文明。西亚的幼发拉底河与底格里斯河之间,有一块冲积平原,古希腊人称之为“美索不达米亚”。那里有开发农业的有利条件,但需兴修水利改善灌溉。尼罗河全长 6720 公里。孟斐斯(今开罗附近)以南称上埃及,有长约 700 多公里,宽 1—3 公里的狭长河谷;孟斐斯以北称下埃及,为长 300 公里,满布沼泽的三角洲,有大片的肥田沃土和充沛水量。尼罗河虽是上帝送给先民的馈赠,但埃及人须排干沼泽,修堤筑坝才能获得丰收。人类需要迎接自然的挑战才能改造自然,并在这个过程中改造自我。适度的挑战以及由此激发的应战像热核反应一样释放出古代民族的巨大的创造力和无限的智慧。

古代美索不达米亚人和埃及人率先发展农业、手工业、制陶

业和冶金业。他们建立了人类历史上第一批国家。从此,人类从蒙昧走向文明,人类历史由混沌变得清晰。秩序、规范和法律管理着社会,国家和宗教以至高的地位统治社会生活。专制王权组织规模巨大的土木工程和水利建设。技术和科学崭露头角。文字与典籍把历史和文化记载整理,传之四方。知识技能的学习和继承,加快了人类文化的普及。宗教、文学、艺术初具规模,表达着人的精神和情感。手工业和商业日益发挥重要作用,把经济活动扩大到遥远的地方。两河与尼罗河古代民族在人类文明史上创造出许多世界第一,构筑了许多事业的框架,是其他民族当之无愧的启蒙老师。由于有了他们,其他民族才能以跳跃的方式进入文明的前沿,这无疑大大缩短了文明积累的时间。

古埃及和两河的文字都产生于公元前四千年。两河流域最

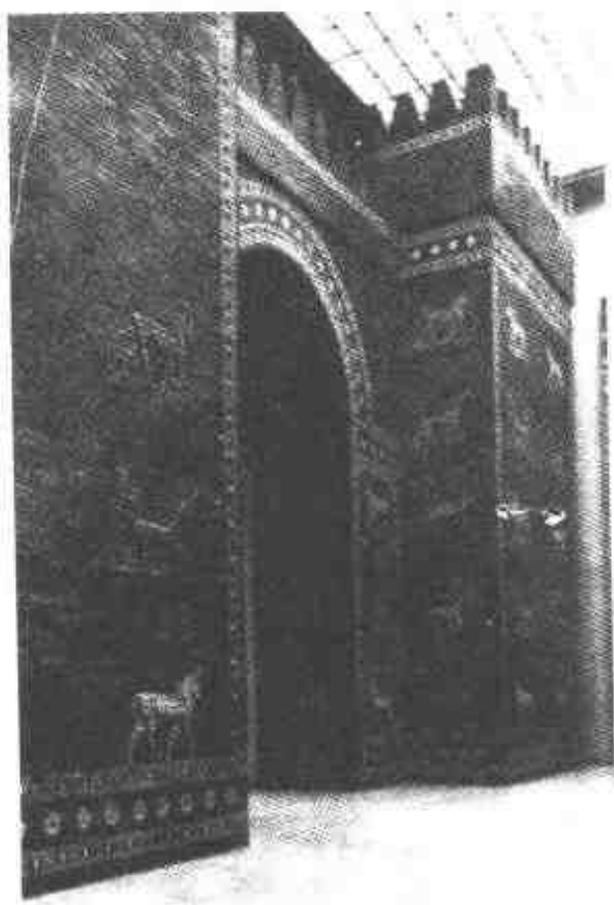


图9 伊什塔尔大门(新巴比伦王朝)

初实行的是象形文字,以后发展为符号文字,又表音又表意。为了避免因谐音引起的意混,又发明了部首符号和词尾补音。这种文字是用芦苇、木棍的尖头在半干的泥版上刻压而成,留下的字迹很自然地成了楔形,故称为楔形文字。楔形文字随着商业和文化交往的扩大而传播至整个西亚,又经过适当的加工改造,在公元前两千年中叶成为当时国际外交的通用文字,后又为腓尼基人和波斯人改进,逐渐演化为字母文字,成为西

方文字的祖先。埃及文字从象形文字开始,发展成表意、表音、部首符号组成的复合文字,其中有 24 个表音符号。这些符号后来成为腓尼基字母的基础之一。

两河流域早期建筑主要是神庙与宫殿。这些建筑大都用生砖砌成。它们都建在高大的台基上,以防洪水侵袭。多级方形寺塔最具特色。塔分数层,逐渐缩小,每层砖色不同,最上层是神庙祭室。塔外有阶梯至顶,塔的正面有拱门圆顶构造。大量直线和凸凹墙体构成简朴的风格。寺塔是当时苏美尔人祭神之处,也是占星术士观测天象的场所。巴比伦的城墙长 15 公里,宽 28 公尺,耸立着 250 个塔楼。两河流域的高大建筑形式和墙线的勾勒装饰对希腊建筑有潜在的影响。其筑路技术、筑城技术、攻城器具、拱门圆顶建筑结构、浮雕艺术陆续传入

罗马和阿拉伯国家。埃及的神庙建筑主要用石料建成,比两河流域的砖砌建筑更为宏伟。尤其是支撑塔门、厅堂、殿脊的巨大圆柱和柱廊显得格外挺拔和壮丽。这种建筑形式很快在爱琴文明和古希腊文明中引起响应。巨大的建筑石料,经过精心打磨,能严密合缝。其角度和压力经过周密计算达到完美的平衡。因此,神庙历数千年而不朽。埃及的建筑术成为古希腊古罗马建筑师的必修课程。

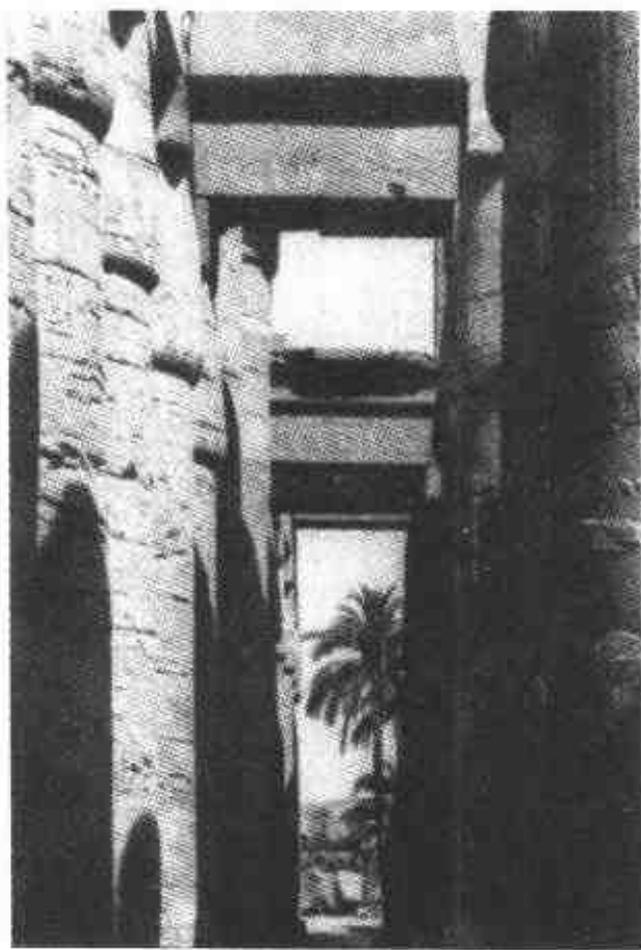


图 10 卡纳克阿蒙神庙圆柱大厅

埃及人是全能艺术家,他们在石雕、木雕、泥塑、浮雕、绘画方面无所不精。神祇和法老的雕像庄严大度。两眼平视、身躯笔直、双手下垂的姿态成为希腊早期雕像的楷模。埃及的壁画在两维空间中描绘出人物的各种活动。埃及人处理空间的方法,他们首创的造型平面律曾被克里特艺术家借鉴。

两河和尼罗河的多神宗教、自然崇拜和保护神对希腊宗教有潜移默化的影响。希腊史诗移植过巴比伦《吉尔伽美什史诗》的片段。犹太民族的《旧约》和犹太教对基督教的产生有决定性的影响。著名希腊天文学家希帕卡斯接受古巴比伦人的天文学成果,学习使用那里的日钟和日晷,完成了自己的天文学理论。古希腊伟大的哲学家和数学家毕达哥拉斯在巴比伦生活 12 年,悉心研究那里的数学、天文和音乐。那时,两河流域在数学上已有辉煌成就。人们已采用 10 进位与 60 进位,圆周分为 360 度。古代巴比伦已掌握四则题解算法,已知运用勾股定理解平面几何,能解三个未知数的方程式,能开平方和立方。在埃及,几何学已有相当的发展,能够求出长方形、三角形、梯形和圆形的面积,也能计算角锥体和半球体的体积,圆周律精确到 3.16。希腊数学家从埃及人那里学习这些基础知识,仅用区区数年时间就掌握了无数代人在黑暗中摸索的成果。希腊人是站在美索不达米亚人和埃及人的肩上,才摘取了当时科学的王冠。可以毫不夸张地断言:如果没有东方文明的先导作用,没有东方民族披荆斩棘的创业,西方民族不知还要在黑暗中摸索多久,才能找到文明的光芒。

文明在传播中发展。传播方式大体有两种:一是墨渍式传播。文明从中心逐渐向周边地区扩散。当中心因耗尽内力而衰竭时,新兴的周边地区接过文明火把将它推向新阶段。地中海文明圈基本是墨渍式传播。在传播中,文化能量耗散较少,文化

基因的保存和进化比较有序。第二种是嫁接式传播。外来文明猛烈冲击老的文明中心，或在当地强行结合，或在异地杂交发展。大陆草原地带游牧民族对大陆边缘文明中心的冲击多造成嫁接式传播。这种方式往往切断文化的连续性，诱发文化基因突变。我们将在后续章节经常谈到这两种传播方式。

## 二、轻扬活泼的岛国文明

公元前两千年，位于地中海东部的克里特岛进入青铜时代，孕育出最早的奴隶制国家。林立的小国各自独立，都建有宫室。

克里特岛与外界的距离是合适的，它既能及时接受来自美索不达米亚和埃及的影响，又能够以海洋为屏障保障自己的民族安全和文化特色。

特殊的生存条件拨动克里特文明的方向指针。在狭小的土地上不可能建立像埃及和两河流域那样的农业大国，因此国家机器简单便捷，阶级分化不甚剧烈，既没有强大的僧侣集团和寺庙经济，也没有庞大的奴隶大军。狭小的国土和辽阔的海洋引诱克里特人扬帆出海，投身海上贸易。造化对地中海情有独钟。地中海像一面蔚蓝的宝镜，平躺在欧亚非三大洲之间。一串珍珠似的小岛镶嵌在海面上。克里特商人往北直达希腊半岛和黑海，往东到地中海东部诸国和岛屿，南抵埃及，西至地中海中部和西部诸岛。不管朝哪个方向航行，几乎都可以看见陆地。

克里特人理所当然的是造船专家。他们的海船宽大坚固，满载着手工艺品，尤其是彩陶器，穿梭来往于各地，然后运回小麦、橄榄油和木材。克里特岛上的米诺斯王朝凭借实力，不仅称霸全岛，而且成为海上霸主，大肆进行海盗活动。史诗《奥德赛》写到：国王涅斯托耳客气地问俄底修斯的儿子忒勒玛科斯：“你是

商人还是强盗?”可见这两种活动当时都是令人瞩目的“体面职业”。

和农业大国文化相比,海洋工商小国少了一些宏伟、显赫和呆板,多了些精巧、优美和生动。艺术家很少赞颂使人敬畏的神祇君王,却专心致志地在日用器皿外表和住宅的墙壁上描绘熟悉的景物:怒放的花朵、鸣啼的小鸟、游弋的海鱼,还有荷锄而归的农夫、角斗的壮士、翩翩起舞的妇女。

克里特人似乎缺乏给神祇建造巨大的神庙和雕像的热情。他们的建筑规模宏大,结构复杂,千门万户,曲折相通,但只留很小的房间作礼拜堂。相反国王的宫殿却雕梁画栋,舒适豪华,和众多仓库、手工业作坊连在一起。宫庭内部有上大下小的木柱,还有复杂的取水和排水系统,居住条件十分优越。

妇女似乎享有与男子同样的自由和社会地位。从某些壁画中可以看到,妇女们挤满斗牛场的露天看台,并参加斗牛活动,有的还参加战争。她们的活泼可人、潇洒自如的风姿与古代专制王国妇女深居简出、拘谨呆板迥然不同。甚至克里特的女神像也袒胸露乳,十分开放。

欧亚大陆边缘的古代文明中心对欧亚中部大草原的游牧民族有不可抗拒的诱惑力。丰富的食物、精美的奢侈品、富足的城市吸引着剽悍的游牧骑兵。他们跨上战马,手持武器,全身披挂,向文明中心发起了冲击。第一次入侵发生在公元前1700——前1500年间,入侵者通常手持青铜武器,架着马拉战车。喜克索人就是这时侵入埃及的。古希腊的一支阿卡亚人大约在公元前1600年左右从巴尔干半岛北部南下,进入希腊半岛中部和南部。公元前1450年,克里特岛上的克诺索斯王宫被来自希腊半岛的迈锡尼人占领。半个世纪后,王宫突然遭到破坏,长达800年的克里特文明从此一蹶不振,爱琴文明的中心转移到迈锡

尼。

迈锡尼的城市被巨墙坚堡围绕，遇险时居民躲入堡内。城内有竖井式坟墓，埋藏着头饰、耳环、项链、手镯、金银琥珀瓶、大酒杯和金条。迈锡尼当之无愧地获得“多金的迈锡尼”赞誉。公元前 1500 年左右，竖井墓发展为规模更加宏大的石砌圆顶墓。迈锡尼文化有线形文字 B，现已译读成功，由此人们了解到迈锡尼是一个大量使用奴隶的王国。他们仿效克里特人建立海上力量，进行海盗和经商活动，在罗得岛、塞浦路斯岛和小亚细亚的西海岸建立海外殖民地。他们的工艺品和生活用品行销各地，将克里特商品从意大利南部，叙利亚和埃及市场排挤出去，可以说，在真刀真枪的战争之前迈锡尼已经在商战中打败了克里特。

### 三、新艺术的萌芽

在小亚细亚的特洛伊，考古学家发掘出金石并用时期的大量陶器，时间在公元前 2600 年——前 2200 年。这些用陶轮制造、在陶炉里焙烧的陶器形状离奇，敲声如磬。大部分器皿的颈部都做成人面形，明显地刻画出鼻、眼、眉、耳等器官。盖子制成帽形。还有式样更复杂的陶器已变成双手端着器皿的人形。一些装饰也取人体造型。那时，人已经意识到，人体是美的，用人体来美化生活是一件趣事。把人异化为可怕的神并萌生敬畏之情，在克里特—迈锡尼文化中不是主流。

统治阶级中的贵妇人也是现实美的一部分。她们身穿天蓝色、黄色和红色的衣裙。梳着高贵发型的头部在项链和头饰的衬托下，显得雍容华贵。贵妇们姿态优雅地闲谈，观看斗牛，画面洋溢着轻松愉快的气氛。在一幅被称为《巴黎少妇》的壁画



图 11 巴黎少女

上, 宫女们精心打扮, 穿戴着坦露颈肩的绣服, 华贵的项链和手镯, 在前额和颈项留着迷人卷发。似乎 19 世纪的法国名媛贵妇带着活泼的神态, 沿着时间隧道倒流到三千多年前。确实, 就人的审美心态而言, 克诺索斯艺术家和 19 世纪艺术家没有太大的区别, 他们都认为举止高雅的女性是美的。处于亚速的人头牛身雕像和埃及僵硬的神像包围之中, 克里特艺术家要以多么

顽强的毅力才能抵制狰狞神像的诱惑! 要以多大的勇气, 才能开辟新的艺术之路! 他们以感性的写实艺术培育出新的人性和新的人道意识, 这对刚刚脱离愚昧但仍处于奴隶时代的人类而言, 是多么可贵的萌芽!

克里特艺术是美化生活、刻画生活的艺术, 这个判断在日常生活用品上可以得到证明。在公元前 15 世纪的一对金杯的浮雕上, 刻画着捕捉野牛的场景。艺术家在画面上注重的是事件的连续过程, 是在时间的流动中形象空间的变化。一头牛正在与猎人搏斗, 另一头牛脱网而逃, 第三只牛已脱离危险。另一个场面: 一只母牛和一只公牛在草地上安静晒太阳, 互相触抚, 一头牛在吃草, 一个男人正用绳捆另一只牛的前腿。艺术家在这里讲的是人征服自然的故事。

迈锡尼四号墓坑出土一把有色金属镶嵌的青铜匕首。匕首的一面刻画着猎狮场面: 五个勇敢的猎人带着盾牌和弓猛攻一头愤怒的雄狮。另一面描绘一只雄狮扑向一群羚羊, 四只羚羊

逃脱了，第五只羚羊则被猛狮的爪子抓住了。匕首的两面讲的是狮捕获羊，人征服狮的连环故事。艺术家向我们传达一个道理：在强敌前，只顾自己四散逃命，终摆脱不了灭亡的命运。只有团结一致众志成城，才能战胜强敌。克里特—迈锡尼人似乎继续演义着原始艺术家在拉斯科洞窟开始的故事。至于艺术风格，我们也能依稀辨认出史前洞穴壁画、亚速浮雕和克里特—迈锡尼艺术的师承关系。写实始终是风格的主流。

附着在生活用品上的艺术是装饰艺术，克里特—迈锡尼的装饰艺术兼顾器物之形与艺术造型各自的独立性，同时又把它们巧妙地结合起来。图像虽有变形，但适可而止，不往抽象和怪异上发展。克里特器皿的图案从米诺斯中期到米诺斯后期经历了许多变化，大体从几何图案变成植物和动物图案，动物图案以海洋生物为主。请看那只绘有章鱼图案的双耳小鼻陶罐。章鱼触角既有动感和张力，又有曲线装饰美。更奇妙的是工匠有意无意地打破圆形完美的匀称性，使陶罐的一边比另一边更大，好像鼓胀的陶罐在章鱼的拥抱下变形了。再看四号墓出土的鸽子杯，这是一只提耳装饰着黄金鸽子的长柄高脚金杯。史诗《伊利亚特》赞美它“镶嵌着金钉，杯的提耳一共四只，每个提耳上站着一双黄



图 12 章鱼陶罐

金鸽子,好像正在啄饮”。牛头形和狮头形的大银杯使饮者有主宰百兽、君临天下之感。而透明无瑕的水晶调味汁瓶取一只回首凝视的鸭子的形状,给食者一丝温馨,一点美感。

迈锡尼人毫无兴趣去制作虚玄的神像,他们关注的是如何美化生活,保护自己,因而在制作黄金酒杯的同时也能花费惊人的人力物力修筑厚达6米,有的地方厚达8至10米的巨大城墙。城门三角楣是刻着两只直立雄狮的三角形巨石,极具震邪壮威之效果。

克里特-迈锡尼艺术家从亚速艺术吸取阳刚之美,从埃及艺术吸取造型技法与空间、时间的结构处理,创造出一种平和秀雅的艺术。他们的艺术既无亚速艺术的恐怖和血腥,也无埃及艺术的威慑和神秘,而是人类古代艺术交响乐中悠扬宛转的长笛独奏。

## 第三章 西方文化的第一次高峰 (古希腊文明)

### 一、独特的社会形态

螳螂捕蝉，黄雀在后。希腊半岛的阿卡亚人征服了克里特人，却被接踵而至的多里安人所灭。公元前 12 世纪，在游牧民族对文明中心的第二次大冲击中，璀璨夺目的克里特—迈锡尼文明被毁灭了。此后，在同样壮丽的天空下，辉煌的文明中心堕入“蒙昧”达四个世纪之久。历史证明，先进的文明不一定能战胜落后的文明，落后的文明也不一定能接受先进的文明。多里安人宁愿过着“自由自在”的游牧生活，也不愿接受较文明的生活。社会经历缓慢的，然而又是异常悲惨的文明倒退，回到了落后的氏族时代。

肥沃的大河流域有发展农业的的优越条件，发达的农业是建立中央集权王国的基础。历史的法则是经济基础决定上层建筑，是存在决定本质。在希腊和小亚细亚沿海地区，连绵不绝的山脉把陆地分割成彼此隔绝的区域。那里没有肥沃的大河流域和广阔的平原。居民只能居住在易守难攻的高地，从事小规模农业、牧业和捕鱼业，没有开发大农业和通过土地兼并建立大帝国的可能，他们只能建立国小民寡的城邦国家。但是希腊有丰

富的矿藏资源,因此采矿业和冶金业发展起来,制陶业也斐声岛内外。茂密的森林为造船业提供了有利条件。希腊人制造的三层桨座战船能容纳近二百名水手,堪称古代的重型巡洋舰。

希腊半岛处在地中海文明圈的中心地带,离埃及、美索不达米亚、爱琴海等地的文明古国不远,能够从文明前辈那里学到许多知识和技能。优越的文明环境提供给后起文明有利条件,使之从高起点登上历史舞台。希腊与其他文明中心隔海相望,保持距离,有足够的空间选择自己的道路,不会被那些文明同化和征服。当其他文明试图吞并它时,它能利用地理条件保卫自己。在希波战争中,实力较弱的希腊战胜强大的波斯与希腊半岛复杂险峻的地形不无关系。

希腊半岛的自然环境决定了希腊人不能以脆弱的农业为立国之本。在长期的竞争和淘汰中,工商业发展起来,取代农业成为主产业。尤其是地处地中海航运中心的雅典,更是以海上贸易为立国之本。经商推动物资和人员的大量流动,商人、工匠、水手、本地人、外乡人频繁出入,呈杂居状态。经商需要扩大经济空间,海上贸易必然谋求海外殖民,而这一切变化和要求都注定与保守狭小的氏族社会发生冲突。以姓氏血缘为本的氏族集团势力仇视商业,打击商人,剥夺农民,排挤外乡人,成为商业经济发展的阻力。突破氏族制建立新型的国家成为历史发展的必然。

商业奴隶主、失去土地的农民以及自由民联合起来占雅典城邦公民的多数。他们利用氏族社会残存的民主制,将它变为手中的武器,使之更加锋利,向氏族贵族发动一次又一次进攻,通过数次改革,甚至政变(但没能诉诸战争),终于逼迫氏族贵族把权力交给工商奴隶主。雅典成为一个建立在奴隶制基础上的民主制城邦。在伯里克利时代(约公元前495——前429年),民

主政治达到高峰，执政官以及其他所有的官吏几乎对每个等级开放。凡年满 20 岁的男公民都有权参加最高权力机构——公民大会。公民可在会上提出任何建议或批评公职人员，讨论一切内外政策。由抽签选出的陪审法庭是最高司法与监察机关。十将军委员会享有军政大权，但必须由人民大会通过举手方式选出。伯里克利为鼓励自由民积极参加政治活动，实行了公职津贴制。

雅典人实行民主政治，并不是生性热爱民主，而是经济利益使然。民主带来自由，自由有利于商业，商业有利于经济是显而易见的逻辑关系；自由为科学技术创造宽松的环境，科学技术的繁荣反过来刺激商业发展，已为历史证明。自由对雅典如同专制对波斯一样，都是国家强盛、社会安定、文化发达的必要条件。一旦雅典的民主与自由遭到破坏，这个城邦小国的活力便随之丧失，衰败也就不可避免了。

雅典民主的出现是人类历史上的一个奇迹。试想人类刚刚摆脱野蛮进入文明，私有制诱发的贪婪、统治阶级的冷酷、原始社会留下来的残忍混合起来，刺激着人类历史最黑暗的奴隶社会的生成。统治集团嗜血成性，以烧杀为乐，以抢掠为业。无论东方或西方，大多数国家都在战火和征服中建立和扩张。国家机器非常野蛮和笨拙：僧侣和奴隶主联合，实行王权与神权合一的专制统治；金字塔形的庞大官吏机器、森严的社会等级，像巨石一样把氏族社会仅有的一点民主压成粉沫。不要说对下层人民，就是在统治集团内部也无丝毫民主可言。国王成为神在人间的使者或子裔，至尊至贵；官吏是国家的代表和象征，作威作福。在古代埃及，大臣也时常遭法老鞭打。即使在希腊，实行贵族专制的斯巴达也极端残暴。因而雅典首席将军伯里克利自豪地宣布：“我们的制度是别人的模范，它之所以被称为民主政治，

因为政权是在全体公民手中，而不是在少数人手中。解决私人争执的时候，每个人在法律上都是平等的。……我们每个公民，在许多生活方面，能够独立自主；并且在表现独立自主的时候，能够特别地表现温文尔雅和多才多艺。”<sup>①</sup>

然而这种民主政体由于是古代社会的稀有变异而变得十分脆弱。不但异族的波斯人，而且同族的斯巴达人都厌恶它的民主，觊觎它的财富，时刻准备入侵。雅典奴隶主虽然在一定时期可以抑制野心和私欲，实行民主制，但剥削阶级的本性必然诱发私欲膨胀和强权扩张。雅典人在波希战争之后成了希腊半岛的盟主，霸权意识日渐强烈。他们干涉别国的内政，四处推行他们的体制，激化了与斯巴达的矛盾，终于酿成同室操戈的混战。

希腊民主制的鲜花扎根在罪恶的奴隶制土地上，是奴隶的血汗浇灌了它。残酷的剥削和压迫所激起的奴隶反抗和奴隶逃亡，无疑给内外交困的城邦雪上加霜。希腊终于在战火、饥荒和瘟疫中败落下去。

正当雅典与斯巴达两败俱伤时，在他们身后兴起了另一个更强盛的斯巴达式的国家——马其顿。马其顿不但武功超群而且谙熟韬略。亚历山大率领能征善战之军，打着希腊文化传人的大旗，把征战、分封、和亲、结盟等策略运用得炉火纯青，终于建立横跨欧亚非的大帝国。野心勃勃的亚历山大死后，缺乏牢固基础的帝国一分为三。一时群雄并起，内乱不已。民主制已成昨日黄花，城邦制是强弩之末，王国制和寡头专政纷纷取而代之。

人类文明处于幼年，民主须再等二千多年才能凤凰涅槃，成为人类社会主要的存在方式。但是民主闪电般的出现，千百年

① 《伯罗奔尼撒战史》修昔底德，中译本，第130—133页。

来吸引了无数目光,它成为幻想家想往的伊甸园,政治家追求的理想国。历史证明:希腊文化是引导西方航船的北斗星。

## 二、自由的人文环境

由于当时的文化环境,希腊人仍然需要宗教的力量保国佑民,需要神喻来解释自然和人生。但是,在民主自由的环境中,希腊神是人的朋友而不是威慑和压制的力量,神的世界是人类社会的倒影,而不是地狱和天国。所以希腊人对神敬而不惧,把神看作和他们相似的存在,区别仅在于神长生不老,美丽非凡,法力无边。因此,希腊人觉得自己生活在一个由熟悉的、可以理解的力量统治的世界里,感到无忧无虑,安适自在。希腊人把自己的欢乐、痛苦、希望和想象编进神话故事。尽管荷马的《伊利亚特》和赫西奥德的《神谱》都涉及到流行的宗教思想,但希腊宗教从未提出系统的宗教教义和编出一部宗教经典。只有需要统一的民族才需要统一的宗教教义,而希腊民族认为强行统一只会妨碍自由。公元前6世纪,希腊哲学家色若芬尼说出这样惊天动地的话:“人认为,神也是生出来的,会说话,有形体,穿戴和人相同。如果牛、马或狮子也跟人一样有手,能用手画画,能从事艺术活动,那么马会把神的模样画得像马,牛会把神的模样画得像牛……。”<sup>①</sup>

好奇是一切古代民族的共性,但像希腊人那样好学多思,追根寻底直至探寻世界终极的民族却是少见的。希腊人以怀疑的精神、批判的眼光、理性的分析探索一切奥秘。热爱自由的希腊人甘愿为维护思想自由而献身,把“吾爱吾师,吾更爱真理”作为

<sup>①</sup> 伊底温·比万《斯多葛派和怀疑论者》第21页。

求知态度,把“认识你自己”定为人生格言。希腊人不以做官为宦为实现个人价值的必经之路,有志于科学、哲学的人以思考、求真、授业为人生价值取向。大哲学家德谟克利特说过,他“宁肯找到一个因果的解释,也不愿获得一个波斯王位。”把思想提到如此的高度,足见思想家选择何等超脱的人生之路。著名作家、演员、运动员也得到社会尊重,但工匠、发明家却往往被社会轻视。

希腊人以批判的精神研究人类一切经验活动与精神活动,对各个领域作分门别类的探索。他们的本体论比较发达,没有把神学、伦理学、政治学与科学、哲学混为一谈。为了更准确表达思想,更融洽地与他人交流,希腊人特别注意概念和定义的准确、逻辑推理的明晰和研究范围的界定。古代民族不可避免的思想混沌和概念模糊在希腊人那里降到最低限度。

希腊人把哲学从神学中解放出来,确定了哲学的基本内容与范围,他们对世界的本质和结构提出各种假说,表现出唯物主义、唯心主义、辩证法和形而上学的基本内容和特点。希腊人把科学从经验技术中解放出来,对几何学、生物学、天文学、物理学进行纯理论研究,作出了奠基性贡献。希腊人在政治学、伦理学、史学、文学上都有不凡的表现。这个人数不多、国土不广的民族,智力达到如此的高度,对西方和人类文明的贡献如此之大,以至恩格斯认为:“没有希腊文化和罗马帝国所奠定的基础,也就没有现代的欧洲。”<sup>①</sup>

希腊在长期的发展中形成尊重人材、尊重科学、尊重思想自由的传统。思想家可以自由地讨论哲学,著书立说,办学收徒。日心说和地心说都可以传播,无神论也有一席之地。希腊政府

<sup>①</sup> 恩格斯:《反杜林论》,《马克思恩格斯选集》第3卷,第220页。

对科学家和思想家相当宽容。他们明智地认识到思想和文化的繁荣对国家的重要不亚于一支强大的舰队。政府重视教育与文化事业。城邦投巨资修剧院,组织创作,评选优秀剧本。当局为观剧的群众放假,发放观剧的津贴。城邦大力扶植艺术,经常组织雕刻作品竞赛,为本邦的政治家、英雄、学者立像表彰。在古希腊有尊重艺术家的风气,雅典执政官伯里克利就是雕刻家菲底亚斯的好友。希腊还是奥林匹克运动会的发祥地。

希腊各城邦之间有广泛的人员、信息、物质交流。一个人因政治被逐是耻辱,一个人因学术流动是光荣。当时的著名文人没有不是旅行家的。史学家希罗多德(公元前484——前425年)游历埃及、巴比伦、叙利亚及黑海北岸,访察传闻轶事,凭吊历史古迹,了解风土人情。亚里士多德(公元前384——前322年)来往于叙拉古和雅典之间,宣传学说。有的岛屿和城邦如米利都、萨摩斯、爱利亚,因培养出杰出的思想家和众多的文人学士而成为学术中心,形成哲学流派,被万人敬仰。在希腊化时期,文化名城亚历山大里亚的图书博物馆是历史上最早由国家资助的研究院。它包括天文台、试验室、解剖室、植物园、动物园和一个藏书达70万册的图书馆,图书馆几乎囊括所有古希腊著作和一部分东方典籍。整个地中海世界的科学家、哲学家、文学家、艺术家,受到良好学术气氛的吸引,纷纷来到位于埃及的亚历山大里亚进行研究工作。

但是,希腊的自由也是有限度的。哲学家苏格拉底(公元前469——前399年)攻击雅典的制度,当局不能容忍这只刺人的“牛虻”自由活动,他被当局监禁和审讯,最后被判处死刑。苏格拉底宁死也不放弃自己的观点,他是西方为思想献身的第一人,对西方人的道德观有重大影响。

### 三、神庙与哲学

希腊人从埃及人那里学会用巨大坚固的石块修建神庙。在希腊人天真的心目中,神庙就是神的家,每个神祇都应有自己专有的神庙。和平时期,神庙是朝拜圣地,也是天然的市政中心和文化中心;战争时期,神庙和卫城是民众避难和战斗的堡垒。神庙最终成为城邦人民力量和智慧的象征。因此,城邦当局和市民倾一国之富,集天下英才,殚精竭力,修建越来越宏伟的神庙。

在漫长的岁月中,神庙的石柱由两根增加到十几根或二十多根,由一排变为两排,柱式由一种发展为三种。围柱式神庙终于成为希腊神庙的主要样式。希腊艺术家在陇间壁、回檐壁和三角形山墙上装饰着纪念性浮雕。希腊神庙是建筑艺术和雕刻艺术的结晶。希腊人把希腊神话和哲学巧妙地表现在神庙建筑上,使神话故事和哲学思想相互掩映、叠合、交叉和融合。公元前5世纪,雅典人重建在希波战争中被毁的卫城。卫城内的巴特农神

庙是希腊艺术的杰出典范。

希腊最早的哲学家泰勒斯(公元前7世纪末——6世纪初)认为世界由水组成。海是生



图 13 多里安柱式

命的摇篮,在神话中,希腊美神阿佛罗狄忒从海中诞生,海神波赛冬是万神之王宙斯的兄弟,地位很高。

希腊哲学家阿那克西米尼(公元前 588——前 528 年)把空气认定为宇宙的始基,一切存在物都由空气的浓厚或稀薄而产生。哲学家毕达哥拉斯(公元前 580——前 500 年)认为,下界的空气是不动的,不卫生的,浸沐在其中的一切都会死亡。上界的空气则相反,永远是运动的、纯洁的、卫生的,浸沐在其中的一切都是不死的,因而是神圣的。

从山间的露天竞技场,希腊人走到群山环抱的海湾。天空阳光灿烂,海面万道金光。人在深蓝色的海天之间,笼罩在金色的光环之内。神庙耸立在山岗之上,蓝天之下,吸取海天之精华,凝聚着对圣洁和神灵的崇拜,孕涵着翱翔于天空的冲动。线条和块面结合得如此简明,在清澈的万顷碧波上衬托出如此明晰的剪影,以至天、地、人之间的本质联系都全部铭刻在神庙中。

人发现了自然中的逻辑、结构、关系和类型。自然规律从纷繁杂乱的现象中逐渐显形和被归纳出来。吸收这些知识的希腊神庙虽然体现出明晰自觉的综合智力,但仍须扎根于物质世界



图 14 帕特农神庙

的沃土,吮吸着大地的营养和水分。

在希腊数学家和哲学家的理论里,直角三角形是构成世界的基本元件。在直角三角形勾股定理的地基上,欧几里德(公元前4——前3世纪之交)建造了几何学的摩天大厦。几何学作为智力的音乐是那么美妙和流畅,用“此曲只应天上有”形容也不为过。因此柏拉图(公元前427——前347年)断定,上帝是一位几何学家。毕达哥拉斯惊奇地发现,琴弦的长度与转瞬即逝的音乐音调有某种对应、契合关系。数学公式和数学计算能够把音乐家凭借乐感和技巧才能奏出的乐曲的奥妙昭示于人间。于是,他推测数包含巨大的信息和力量,世界的本质是数。神的住所神庙是宇宙的精华,应该而且能够体现基本的数学规律和几何定律。确切地说,神庙似乎生来就具有数的天赋。在柱座和柱顶之间立柱拔地而起,形似喷泉凝固,又像林立的平行线。三角形山墙高居于神庙之顶,隐喻着几何学和宗教的崇高地位。

毕达哥拉斯学派认为世上有十个对立的关系:有限——无



图 15 希腊爱奥尼亚柱式的建筑

限、静——动、奇——偶、直——曲、少——多、明——暗、左——右、善——恶、阴——阳、正方——长方。

建筑师把建筑物安放在长方形的地基上。神庙正面柱数为偶数,侧面柱数为正面柱数的两倍再加一,为奇数。立柱的上升动势成倾斜状,略向外靠,一条难以觉察的曲线,把柱

顶与屋脊的连线弯成弧形。立柱的凹槽像粗糙的树皮起伏不平,把平展的光线弄碎,造成明与暗,阴与阳的交替闪烁,使神庙生机勃勃,像心脏的跳动有节奏感。排柱有参天大树的饱满,柱腰微微鼓胀,富于弹性,又像颤抖的琴弦。希腊人认为神庙是神的琴,奏出的是感天动地的天籁。

#### 四、人像雕刻与辩证法

帕特农神庙长约 160 米,高 100 厘米的檐壁浮雕带在墙垣的上部。浮雕中有 350 多个人体和 250 个左右动物。对构图的内容解释不一,但大多数学者倾向认为浮雕取材每四年举行一次的泛雅典娜节,雅典市民给雅典娜献新衣的游行场面。

饰带的作者把队伍的出发点安排在神庙的西南角,让队伍分两路经北面和南面向东面前进。檐壁西部描写马队整装待发的情景:年轻的骑士有的平静地捆皮带,整束行装;有的洗马、牵马、上马。马的猛烈前跃和青年某个突出动作打破了平静的气氛。后来,动作的节奏发展得更加迅速:集合已经完毕,游行开始了。男女老幼,或着衣,或裸体,或成群,或独行,或侧身前进,

或转身招呼,动作有快有慢,节奏有张有弛。在东面,走在游行队伍最前面的

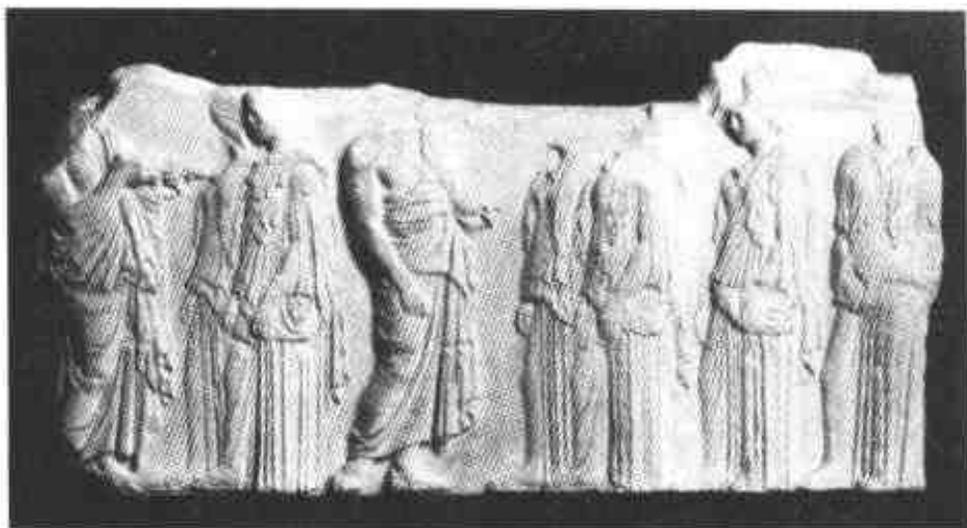


图 16 帕特农神庙浮雕带

是一群少女和迎接游行队伍的城市长者；中央部分是男女祭司和助手，两旁坐着雅典娜和众神。人和神都刻画得同样漂亮，暗示着希腊人和神在审美上是平等的。

但是，值得我们深思的是：雅典人把每四年一度的泛雅典娜节游行场面刻在檐壁上的动机是什么？这个场面对他们有何种意义？学者们认为答案仍须到希腊人的时空观念中觅寻。

希腊哲学家柏拉图在《蒂迈欧篇》里解释过时间的起源。他断定理想的生命性质是永远不朽的，但是要把这种属性完美无缺地赋予一个生物却又是是不可能的。于是创造主“决心使永恒具有一种运动着的影像；当他给天上安排了秩序以后，他便使这种影像既是永恒的，但又依数目而运动，而永恒本身则始终为一。这种影像我们称为‘时间’。”<sup>①</sup>

按照这种时空观，造物主创造的神，即原本是永恒的。但是原本的摹本——人，却不具备这种属性。于是他又创造了时间、运动和秩序。人在时间流中按照有序的状态，生老病死，一代一代“依数目而运动”，于是永恒在时间中得到实现。个体的人的生命是有限的，但是，在时间流中，群体的有序的生命运动是无限的。

巴特农神庙的檐壁上的游行队伍就是一种时间流，一个运动过程。它包含着准备、出发、前进，直到神界的升华过程。游行者在空间连续行动，前呼后拥，疏密有致，井然有序。希腊人在神人交会的圣地——神庙，用万年不朽的石质浮雕把永恒的运动和时间贯穿到形象中去，把人的生命从幼年、青年、壮年到老年的循环引导到永生的神界，让四年一度的泛雅典娜节永远浮现在神庙上，希腊人由此而得到永恒的生命。

① 罗素《西方哲学史》，商务印书馆1991年，第191页。

文艺理论家马尔罗认为,人的物质生命终归会灭亡,但人的精神生命却是永恒的。人用精神生命战胜死亡,达到永生。站在帕特农神庙前,二千五百年前的一幕出现在眼前。栩栩如生的希腊人向我们述说着他们的生活、欢乐、痛苦、希冀和理想。我们的精神超越千年的阻隔和艺术家心心相印,亲切对话。我们仿佛看到他们在祈祷上苍降福于雅典,让雅典万古不朽。面对着帕特农神庙的残檐颓壁,碎石残阙,拜伦的悲壮诗篇《哀希腊》在耳边回响。我们哀叹时光之无情,惊异生命之顽强,又深感精神的永恒,以至于情不自禁,潸然泪下。

希腊人从埃及人那里学会人像雕塑。但是,为什么一块普通的铜料,一旦成了神像就具有神性,变为万人膜拜的偶像呢?擅长抽象思维的希腊人对此进行了探索。

亚里士多德正是从人像艺术的创造中领悟出万物变化之道。依他看,一切事物的成因不外四种:材料因,形式因,创造因和目的因。用他举的例子来说,铜是材料因,可以用来做各种东西。但是铜一旦被铸成铜像就发生了质变。质变的关键是铜具有了形状,是形式因发挥了作用。形式因来自艺术家的创造,艺术家赋形于材料,造出了铜像,他就是创造因。亚里士多德把目的因留给神,或者说“推动者”。他认为是神启发艺术家的灵感,是推动者激发出艺术家的创作热情。神的形象成为造型模式,而神像一旦成形,就具有神性,值得万人膜拜。“实际上亚里士多德把‘自然’或‘神’看作一个艺术家,把任何事物的形成都看成艺术创造……艺术家才是创造因,他的摹仿活动其实就是创造活动”。<sup>①</sup>亚里士多德系统地分析了艺术创造的各种要素,并揭示出了它们之间的从属关系。虽然他的观点有唯心的色彩和僵硬

<sup>①</sup> 朱光潜《西方美学史》,人民出版社1996,第70页。

分类，但这是人类首次对艺术创作进行全面的剖析。他把艺术家的作用提到崇高的地位，这是人类文化观的一大进步。在尊重艺术的气氛中帕特农神庙的设计者——雕刻家菲底亚斯成为雅典的骄傲。

据说菲底亚斯不但创作出了雅典卫城高达 12 米的雅典娜雕像，而且设计帕特农神庙东西三角形山墙和 92 块陇间壁上的大量浮雕。这些浮雕的内容除了展现雅典娜诞生的东山墙的构图显得比较平静外，其它浮雕内容都离不开生死搏斗的紧张场面：希腊人与亚马戎人的战斗，众神与巨人的撕杀，特洛伊城的陷落，勒庇底人和半人半马的山陀尔的搏斗。你看，他们在拼命撕扯和残杀。铁叉刺进身体，手臂扼住喉咙。有人已经战死，有人受伤跌倒，有人垂死挣扎，有人奋起反扑……

希腊人视外族和敌人为野蛮人，可怕的巨人和怪诞的山陀尔隐喻着异族敌人。雅典人借希腊神话和史诗中的正神与邪怪的斗争暗示他们战胜波斯人的胜利。雅典卫城实际是这一胜利的纪念堂。如果从更广阔的角度来审视，雕刻还肯定了这样一种理想：人类的原则战胜了大自然原始的自发力，人性战胜了兽性。

但是，如果联系希腊辩证法，则能够发现更深层的心理因素。希腊哲学家赫拉克利特在事物的变化中发现对立面的斗争和转换。他认为万物都在流动，都在变化：生和死，醒和睡，少和多，冷和热，干和湿都是矛盾的两面，都能相互转化。矛盾的结合物既是整个的，又不是整个的，既是协调的，又不是协调的。他强调“相互排斥的东西结合在一起，不同的音调造成最美的和谐；一切都是斗争所产生的。”<sup>①</sup>斗争是世界保持生机的动力。他

<sup>①</sup> 《古希腊罗马哲学》，三联出版社 1957 年，第 19 页；第 20 页。

认为荷马错了,因为荷马诅咒战争,企盼和平。而“荷马祈祷的正是宇宙的毁灭。”赫拉克利特说出这样惊天动地的话,“战争是万物之父,也是万物之王。它使一些人成为神,使一些人成为人,使一些人成为奴隶,使一些人成为自由人。”<sup>①</sup>善与恶,正与邪相辅相成,相互转化。没有邪的衬托,显不出正的强大;没有邪的反抗,显不出正的力量。雅典娜神、赫拉克勒斯、雅典人、众神、勒庇底人都是正面力量。巨人、山陀尔人、亚马戎人是凶恶的反面力量。搏斗双方都以对方的动作为参照系,以对方的存在为存在的依托。两人之间,两群人之间,既有斗争又有联系。没有对方,动作就失去了目标和意义。没有邪的陪衬显不出正的强大,没有正战胜邪,就没有正义和公理。希腊雕刻是辩证法的艺术,是希腊哲学思想和希腊政治思想的完美结合。按照黑格尔的说法,是理念和形式的完美结合,是斗争与和谐的完美结合。希腊雕刻达到古典美的顶峰。

希腊人以辩证的眼光看世界,他们认为宇宙是一个和谐有机的整体,任何一个局部的变化都会引起其他部分相应的变化。作为小宇宙的人体也是一个有机的整体。人体任何一个部分的动作,哪怕是微小的变化,都必然会在整个人体引起反应。而这种变化所体现出的和谐就是宇宙之美的根源。

创作于希腊艺术繁荣初期(公元前470——前450年)的《掷铁饼者》,是体现和谐的典范之作。艺术家选取了运动员鼓起全身力量,要把铁饼掷出前的一刹那姿态。为了让铁饼具有最大动能,他把铁饼向身后尽量甩动。他侧弯着腰,一臂由于转动铁饼而向身后高抬,另一臂自然向下方低垂,虽没握物,但并不轻松。两臂如弓背,均匀地承受着运动的压力。运动员的腰腹

<sup>①</sup> 《古希腊罗马哲学》,三联出版社1957年,第19页;第20页。



图 17 掷铁饼者(雕塑)

作和姿态的过渡状态,是变化的空间和时间的载体,是多种力量集聚、对抗、较量的力场。希腊人以这件精心设计的作品表达他们对世界结构的深刻理解,宣传辩证统一的世界观,炫耀他们驾驭世界的能力。

希腊艺术是希腊人理性精神的完美体现。神庙的结构设计和形象样式更多来自于一种静态的几何抽象思维,颂扬的是平衡、对称、庄严、有序、宁静;希腊人像雕刻则偏重于对时间与空间、局部与整体、正而与反面、作用力与反作用力等矛盾和斗争的揭示,具有希腊哲学辩证、运动、变化的一面。无论是静态的美还是动态的美都达到形神交融的境界。

部处于收缩状态,腿部由于这种状态而弯曲,像一个被压缩的弹簧。施加压力为的是触发反作用力,一个动作达到顶峰状态必然过渡到后续动作。观众自然会联想到运动员的下一个动作:腿部猛蹬,腰腹展开,挺胸抬头,握铁饼的手臂借助身体强大的爆发力,用一个漂亮的弧形动作,把铁饼抛出去,同时,身体将沿中心线旋转。《掷铁饼者》是一个包含多种矛盾和变化的综合体,它是两个动

在希腊以后的两千多年里，艺术发生了深刻曲折的变化。但是，通过艺术表现深邃的哲学思想却成为西方艺术的传统保留下来。本世纪西方抽象艺术兴起，以蒙德里安为代表的几何抽象派，以康定斯基为代表的浪漫抽象派各领风骚。然而究其渊源，我们不难发现希腊艺术的静态结构模式和动态辩证模式都蛰伏在现代艺术家的心灵深处，成为另一种“集体潜意识”。由此，我们感受到希腊艺术强大的生命力。



图 18 维纳斯头像

## 五、日神精神

艺术家在人像雕刻中抹去人的时空标志，呈现给观众纯粹的人体美形象，赞颂的是生命之光，宇宙之道。艺术家淡化人物的个性特征，消融人物的丰富表情及心理情感内涵。公元前 5 世纪 70 年代，艺术家完成了理想化的脸型：椭圆型的面容，直鼻梁（俗称希腊鼻），平额，弧形眉，扁桃形眼睛，微微鼓起的嘴唇，宁静严肃若有所思的表情。这样的脸型和表情在希腊艺术的发展过程中一直被尊崇为典范。但是崇高深沉的表情与千姿百态生机勃勃的人体姿态相比，显得宁静有余，生动不足。试想，拼死搏斗的双方却奇怪地保持着平静的面容，难免有不协调之感。希腊人仿佛按不成文的分工，进行艺术创作。庄严、平静、理智、

深思的心理世界属于雕刻,丰富、动荡、浓烈、炽热的情感在史诗和戏剧中掀起风暴。

两千多年后,德国人尼采把克制与理智命名为日神精神,把酒神精神留给放纵与痴狂。日神精神的克制与理智,酒神精神的放纵与痴狂是西方精神不可分割的两面,相辅相成,互衬互补,维持着西方人的精神平衡。克制过分则放纵必至,放纵过头则须克制。日神阿波罗支配着内在幻想世界的超绝意向,酒神狄俄尼索斯虚构醉狂的世界,把人从个体的孤独中解放出来。西方精神中的日酒互补如同东方精神中的儒道互补,都是对立统一规律在精神世界荡起的涟漪。“事实上,在希腊有着两种倾向,一种是热情的、宗教的、神秘的、出世的,另一种是欢愉的、经验的、理性的,并且是对获得多种多样事实的知识感到兴趣的。”<sup>①</sup>沉思既然如此高妙,雕刻家当然愿意把这种精神状态转化到他们伟大的神像中。沉思意味着对世间万物、古往今来深入思考,归纳因果,筛选规律,探索超绝,明察秋毫。应该说追求博大精深超凡脱俗的精神世界是人类孜孜以求的境界,这境界也是日神精神的极致。

然而,人除了思索还有感情。喜怒哀乐人之常情,何人能免?但希腊道德家却要求克制低俗的情绪,维持高雅的风度。他们认为,喜怒不形于色,情感不惑于利是品德高尚的人应有的精神美。这种精神美曾完美地体现在伟大的政治家伯里克利的精神世界里。他不仅具有高尚的情操、高雅的风度,而且还具有庄严的容貌、坚定平和的声音和从容的举止。一次,有个无赖对他痛骂凌辱了一整天,他不声不响地忍受着。黄昏,他漫步回家,那个厚颜无耻的坏蛋一路上跟着他,用最下流的语言侮辱他。

<sup>①</sup> 罗素《西方哲学史》上卷,商务印书馆1991年,第46页。

当他来到家门口的時候，天黑了，他叫一个仆人举着火把把那个人送回家。如此的沉着、冷静、大度和庄严，使希腊艺术家把他作为楷模来塑造形象。

克制低谷保持高雅，说到底是对一种人格魅力的追求，是道德精神的磨炼和完善。当时，经商激励自由精神和奋斗意志，经商也诱发狡诈、贪婪、见利忘义和私欲横行。希腊艺术家在神像中灌注宁静克制的精神，借神的威力树立一种人格典范。他们希望在阿波罗神的大度睿智的精神感召下，希腊人从利欲薰心升华到无私无欲，从为小我而喜怒无常变为无我而荣辱不惊。在神像前，渺小应该变得伟大，邪恶应该变得善良，浮躁应该变为平静，从而达到理想、完美、高尚、智慧的境界。

亚历山大东征把阿波罗像带到印度，苦于为至圣至善的佛陀找不到合适形象的佛教徒如获至宝。他们从阿波罗精神中看到佛的精神。他们把阿波罗像变成佛像，变成印度人能接受的神。以后印度的佛像传到中国，变成中国的佛像。希腊神的造型终于具有了世界意义，为东西方共同接受、借鉴和推崇。

## 六、女神像

希腊神话中众多的女神以及她们不可忽视的神力、业绩和地位，反映在氏族社会早期，妇女还享有比较自由和尊贵的地位。但是到了阶级社会，妇女的地位下降了。妇女失去了参政的权力，只能幽居家中，还要受到严格的监视。在希腊，婚姻是政治和经济关系的产物，是一种对神、国家和祖先的责任和义务，也是一种没有爱情基础的婚姻。在一夫一妻制家庭，受丈夫统治的妻子要恪守妇道，丈夫却可以随意纳妾。

妓女是非爱情婚姻的副产品。男人在家庭中得不到高雅理

想的情爱，只能到外面去寻找。青楼女子没有良家女子受约束而流露出的拘谨、无知和乏味。她们精通如何以丰姿绰约光彩照人吸引男子，谙熟如何以聪慧的谈吐、优雅的风度引人注目。她们成为雅典社会最美丽、最自由、最聪明的女子，被文人墨客认为是惟一值得载人史册的妇女。

在雅典全盛时期，得到社会保护和鼓励的烟花业繁荣昌盛，并和神庙结合，发展成一种庙妓制。庙妓为神卖身，把卖淫收入捐赠给神庙。作为神庙重要资助人的庙妓得到社会尊重。据说，科林斯岛阿林罗代拉神庙有上千妓女。

神圣的宗教和通常被斥为下贱的妓女的奇异结合对不少民族是匪夷所思的怪事，在希腊文化中却事出有因，有源可寻。希腊男女神之间的性关系相当自由。那些快乐的长生不老的神祇永远都在歌舞欢宴，寻欢作乐，偷情幽会。希腊人认为最理想的生活就是像神那样自由自在，既有永不枯竭的财富又有如云的美女，可以尽情在物质上、情欲上享受。可能只有希腊神话才把爱与美归于一个女神——爱神阿佛罗狄忒。她美丽非凡，多情风骚，虽有丈夫仍与情人幽会。所到之处，她都在撒播爱情的种子。阿佛罗狄忒作为神中美女实际是希腊男人潜意识中理想的情妇。她是一个把天上的爱和地上的爱都囊括进去，任何人都可以在精神上占有，从审美上得到满足的女性。庙妓不过是爱神在人间的替身，爱神是庙妓在神界的化身。

以阿佛罗狄忒为代表的女性雕像在古希腊长达四五世纪的演变中经历了由直立，稍息，迈步到下蹲；由着衣，半裸到全裸；由窈窕少女，健美少女到丰满的少妇等变化，好像水银柱一样反映出逐渐升温的情欲热度、日益增强的心灵自由以及不断变化的审美情趣。但是有一点是不变的，那就是爱神只能以全希腊最美的女子为模特，或者把众多美女的优点集合起来，构造



图 19 命运三女神(帕特农神庙东人字墙雕塑的残片)

出理想的美女典范。这些美女非庙妓莫属，而庙妓也在为神立像的崇高精神的鼓舞下，在艺术家面前袒露胴体。艺术家怀着弘扬神性的宗教虔诚，寄托着爱恋艺术之心，喷发着炽热的创作激情，全身心地投入到艺术中。在希腊神话中有艺术家爱上自己的作品，求神把生命赋予雕像，并与之缔结良缘的故事。还有艺术家为亚历山大爱妾作画并爱上她的传说。艺术家与众不同的地方就在于：他们能把自己内心深处的欲望、理想、想象、幻想、梦想，或赤裸裸地或改头换面地宣泄和表现在作品中。他们在艺术创作中实现自己的白日梦，而普通人却只能意会不能言传，只能把希冀、企盼、欢乐和痛苦埋藏在心，郁结于胸。

女神像由呆板拘谨到活泼自在，由羞怯扭捏到舒展大方，宛如参加了一场延续几个世纪的选美比赛。一件有创意的雕像不仅成为艺术家的代表作，凝结着他全部的智慧、境界、追求、情操、能力、技巧和劳动，而且象征着艺术家所在地区的繁荣昌盛，民智开化，政治清明，文化高雅。阿佛罗狄忒由大众情人升格为

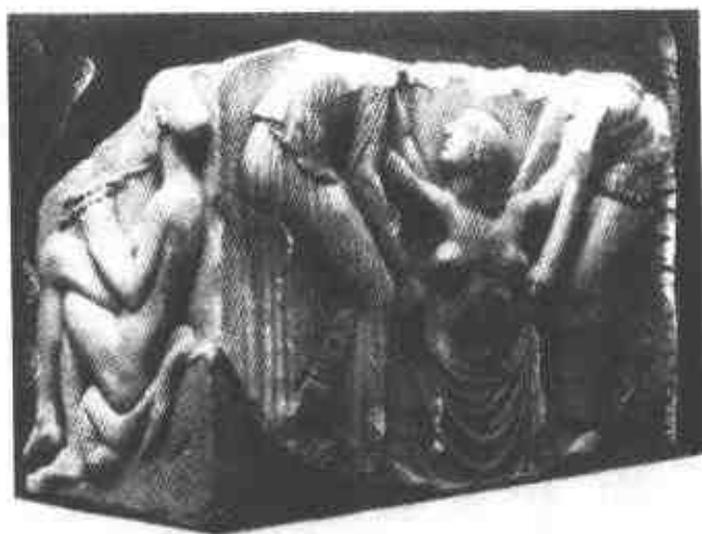


图 20 鲁得维希宝座浮雕

备受呵护的公主，渐渐褪去性美的色彩，饱含着审美的意蕴和文化的内涵。她以女性的胴体美态，无声地向宇宙述说着人类怎样把性欲升华为博大的爱，如何把模仿提炼成创造，终于在无生命中把握生命，

在平凡中缔造伟大，在渺小中拥抱宇宙。两千多年后，大雕塑家罗丹在古希腊雕刻《美第奇的维纳斯》前如此深切地和古代大师心心相印。他满怀虔诚，如迷如痴地喃喃细语：“妙不妙？你得承认，你想不到会发现那么多细微的地方。你瞧，连接腹部与大腿的山谷，不断在起伏……臀部富有肉感的曲线，你要细加玩味……现在你瞧那里……腹部的令人消魂的浅涡。”<sup>①</sup>可以说，古代艺术大师在雕像的任何一块肌肤下面都灌注着饱满的生命活力。

人体美艺术在希腊文化中占有多么崇高的地位，从一件轶事中可见一斑。芙丽涅是古代雅典最著名的美女，也是名扬四方的妓女。大雕刻家普拉克西特利斯就是以她为模特雕刻了千古流芳的《尼多斯的阿佛洛狄忒》。因为她经常充当模特，被卫道士们诬为有伤风化，受到传讯。艺术家百般辩解都不能说服法官，无奈中在法庭上毅然将她的衣裙解开。刹那间，众法官在无与伦比的裸体前呆住了，无不拜倒在美的面前，法庭终于宣布她无罪。那尊雕像被眼光短浅的柯林斯人抵制，却得到热爱艺

① 罗丹《罗丹艺术论》，人民美术出版社 1987，第 59 页。

术的尼多斯岛人的欢迎。人们把它迎回来，并供奉在一座特意  
为它建造的小庙里。没想到由于这座美神雕像，尼多斯岛一举  
成名。络绎不绝的参观者拜倒在美神的石榴裙下。全希腊都知  
道此事，至使这个小岛在数百年间成为朝拜的圣地，成为家喻户  
晓的名胜。后来，邻国国王尼古米底想买下这座雕像，他提出慷  
慨的条件，愿意豁免尼多斯人的全部巨额债务。可是尼多斯人  
宁愿还债，也不愿失去这座雕像，因为它已成为这个小岛国的象  
征、光荣和灵魂。尼多斯在经济、政治和军事上是希腊的一个小  
邦，但由于这座雕像它变成了文化大国。艺术成为国家事业的  
组成部分，成为民族文明的衡量标准，因而，伯里克利自豪地宣  
布：我们是爱美的人。

希腊妇女虽然受压抑并被幽禁，但是，求自由是人的本性，  
自由的风气终究会越过紧闭的门窗进入内室，撩拨女人平静的心。  
于是狂热迷醉的酒神狄俄尼索斯成为妇女的救星，成为妇女宣泄苦闷的对象。在酒神祭祀的仪式中，妇女和酒神侍女在山上狂饮葡萄酒，女人们在暂时摆脱男人世界的束缚后获得解放。部分由于酒力，部分由于宗教的煽情，她们成群结队在荒山上整夜高歌狂舞，如醉如痴，欲颠欲狂，淋漓尽致地发泄长期压抑的心理与生理欲望。乐到极处，她们裸舞狂奔，茹毛饮血以获神性。男人们虽然觉得有伤风化，但慑于神威不敢干涉，于是搬出另一个神秘主义教派——奥尔弗斯派，来纠正女人们的越轨行为。相传奥尔弗斯主张禁欲，以精神的沉醉代替肉体的沉醉，结果被狂热的酒神侍女撕成碎片，女人们狠狠地报复了男人的压迫。她们看到了自己的美貌，感受到青春的活力。她们也愿意把自己美妙的胴体展示于众，如能当一次模特，不啻于一次生命的洗礼。她们在内心深处其实是很羡慕模特的。许多希腊传说都涉及到名门贵妇幽会情人，甚至化妆成风尘女子充当模特。

也有人在征得开明丈夫的同意后,在家当模特,请艺术家雕像。她们渴望自己的风貌容颜常留人间,被万人膜拜;她们在人像艺术中得到的是解放的欢欣,反抗压迫的快感,展示美丽的自豪和获得永生的幸福。

## 七、文化碰撞

迄今为止,我们所知道的民族迁移和民族吞并,都来自游牧民族从欧亚大陆中部草原向处于大陆边缘或大河流域的侵袭。民族之间的冲突造成文化中断和文化倒退,这些地区,在经过或长或短的一段“黑暗”时期之后又会繁殖新的文化。亚利安人对印度达罗毗荼人的征服,阿卡亚人对克里特人的征服,多里安人对阿卡亚人的征服都上演过一幕幕悲喜剧。但是亚历山大东征以及由此而展开的长达三个世纪的希腊化时代(公元前336——前31年)却具有不同的性质。亚历山大是历史上第一个有计划地把西方文化扩展到全世界的君主。西方文化与其它文化不是通过兼并而是通过融合获得共存,为全人类文化的繁荣作出贡献。

亚历山大指挥大军统一了希腊半岛,然后于公元前334年渡过赫勒斯滂海峡,侵占小亚西亚、叙利亚、埃及、美索不达米亚、波斯,直达印度的旁遮普,公元前323年患恶性瘟疫病逝,时年33岁。他死后大帝国一分为三,麾下三名部将建立了三个中等规模的王朝,把希腊文化又保存了近三个世纪。

亚历山大军队所到之处,都建立希腊式城邦,从希腊腹地到非洲、中东直至印度,绵延不绝的希腊化城邦像驿站一样把希腊文化传播到四面八方。文化移植到异地不可能不发生变化。亚历山大及后继者清醒地认识到并且巧妙地利用了文化变异。他

们接受东方的风俗习惯、婚姻家庭,乃至政权形式和国家体制。亚历山大部将托勒密在埃及建立法老式的王朝,另一部将塞琉古在中东、伊朗和西亚延袭波斯帝国的旧制,在帝国的核心——希腊半岛,中央集权的王国制代替了城邦制。但是就文化的核心——精神层面——而言,希腊文化始终保持自己的本体性和主导地位。希腊精神文化包括哲学、文学、艺术、道德,它根基深厚,博大精深,已渗透到希腊人的思维方式、言谈举止和情感心理的每一个细胞。其它文化根本不能动摇它的基础。相反,由于空前规模的文化交流,希腊文化在吸收异族文化的营养后,变得更加丰富和成熟。

希腊化时期,许多杰出科学家长年在东方居住和学习,直接继承了东方文化遗产,取得了丰硕研究成果。自然科学从哲学中分离,得到独立分科的发展。数学、几何学、物理学、天文学、地理学、生物学都取得奠基性成就。亚里士多德、欧几里德、阿基米德、天文学家阿里斯塔克、地理学家埃拉托斯特尼的名字像灿烂的星辰闪烁在人类文化的天空。他们似乎避开了所在地区局势的干扰,自由从事研究。换言之,在希腊化地区,社会和当局承袭了希腊本土尊重科学的优良传统。

在哲学中,一方面自然科学的繁荣继续推动朴素唯物论发展;另一方面,与城邦危机接踵而至的自由公民的没落,城邦集体理想的破灭,社会苦难的加深,阶级斗争的尖锐,国家范围的扩大以及东方哲学的影响,把希腊哲学家的目光引向人的伦理与道德,人的命运和理想,人的地位与处境,引向人本主义的核心。由于绝望而龟缩于个人主义,由于征服而展望世界主义;苦于战乱、分裂、死亡和流浪而惧怕一切异己力量的压迫;出于解脱、逃避和麻醉而沉溺于虚妄的天命和神秘的幻想。天下之道,一盈一虚。当理性感召力减弱,自信心动摇,奋斗意志衰退,则

怀疑主义扩散,享乐主义流行,禁欲主义兴起。表面看来精神已堕入颓废的深渊,实则不然,人本主义在灰色的斗篷下锋芒毕露。哲学从主要探索“世界是什么”转入“人是什么”,“命运是什么”,从肤浅乐观的和谐论转向比较深刻却又无奈的矛盾论,从推崇“求真即善”的求知型道德转为“禁欲即善”的求善型道德,思想的触角渐渐伸向道德的核心。

希腊文化的扩散留给人深刻印象。一种新型的希腊语即柯因内语成为整个中东的社交语言。希腊的生活方式和消遣娱乐活动在上流社会颇为时髦。希腊精湛的铸币术被各地工匠学习,希腊的对话体裁引入印度文学。公元一世纪中叶,在中亚细亚兴起的贵霜帝国对境内各种不同的文化和宗教信仰采取兼容并包,保护鼓励的政策,贵霜成为东西文化汇合的十字路口。贵霜文化是古代印度、伊朗、希腊文化的混血儿。印度的湿婆神、伊朗的祆教神和希腊神并列于神庙,供人参拜。有一枚迦腻色迦十七的钱币刻有穿希腊服装的释迦牟尼像,而周边又用希腊字母拼成“佛”字。遥想当年的贵霜人,天下之物尽我所用,天下之事尽我所知,何等开放!何等气度!何等潇洒!他们是名符其实的世界主义者。与此同时,印度西北部犍陀罗地区的艺术家正对着西传而来的阿波罗像浮想联翩。一个沉思宁静、知睿大度的佛像从阿波罗像中幻化而出,日渐清晰。

亚历山大东征和亚非广大地区希腊化是西方文化第一次扩张。从此以后,亚历山大成为西方人的英雄和榜样。称霸世界,建立跨洲过洋的世界大国的征服欲积淀在西方人的心灵深处,变成集体无意识的岩浆,一有机会便喷涌而出。西方文化的扩张性固然出自攻城掠地,攫取财富的贪婪,又何尝没有自视高贵蔑视他人的优越感。有了优越感,便视其他民族为野蛮人,务必征服而后快。但希腊人内部却长期分裂,由于分裂,希腊各城邦

相互竞争,充分发展;由于分裂,希腊人内战不已,两败俱伤。

## 八、绝 唱

在希腊化时期,一方面,希腊全盛时期修建巨庙,雕刻神像的传统在惯性作用下继续存在;另一方面,随着对人类处境认识的深化,艺术更深刻地揭示人类的命运。希腊文化已近尾声,艺术家怀着恐惧悲怆的心情,更加怀念希腊的黄金时代。他们呕心沥血地续写先辈们谱出的乐章,少了些雄伟华丽的弦律,多了些悲壮凄婉的曲调。这是天鹅行将死亡前的绝唱,虽然短暂,却有穿云裂石的力量。

帕加摩斯宙斯祭坛浮雕带和帕特农神庙檐壁浮雕带一样,以人物多场面大著称。祭坛浮雕取自神话,刻画众神与巨人的搏斗场面,弘扬的仍是以正压邪的希腊英雄主义,但是显得更加残酷血腥。数百个形体高大的神话人物,紧紧挤在一起扭打、撕扯、砍杀,有人受伤倒下,有人躬腰躲避,有人挺身挣扎。高浮雕产生和圆雕一样的立体效果。人物已失去平静的面容。圆睁的怒目,咬紧的牙关,鼓起的肌肉都在突出愤怒、仇恨和嗜杀心理。

取材于特洛依之战的《拉奥孔》,塑造的是悲剧人物。拉奥孔因违背神意泄露天机,被神以残酷的方法处死——他和他的两个儿子都被两条大蛇咬死和缠死。艺术家有感于冥冥间有一种蛮横的力量左右着人的命运,他作此雕像意在表明:对恶势力稍有反抗,就会遭到残酷的打击。为了表达出这一主题,艺术家设计网状结构:缠绕着拉奥孔父子的两条大蛇像来回穿插的巨绳,又像一张正在收紧的网,正把他们捆紧勒死。两只可怕的蛇头不知从哪儿冒出来,正噬咬着被害者的身躯。奋力挣扎,试图



图 21 拉奥孔

撕开巨蛇的拉奥孔和身边的两个儿子，构成一个非稳定的、极力扩张的三角形。求生的欲望、救子的责任、反抗的怒火合成一股巨大的精神力量，鼓舞着拉奥孔。拉奥孔极为痛苦，极其吃力地手推脚蹬，他的面容因过分用力而扭曲。眼睛望着苍天，似乎不愿露出痛苦，让神得意或嘲笑。拉奥孔是一个与众不同的战败者，他是被敌人活活勒

死的。这件作品以如此残酷的死亡造成强大的心理冲击，即使千年之后，我们在作品前仍然为拉奥孔的受缚和死亡而痛苦，同时内心涌动着渴求解放的冲动。

在豪迈气概衰退的时代，希腊对个人感情的抒发更为细腻，这尤其表现在愈显妩媚的女裸体雕刻上。《米洛的维纳斯》（公元前3世纪）是人类雕刻史上最完美的女性体，它完成于希腊化时期。那时，希腊艺术家已懂得艺术源于生活、高于生活的道理。希腊著名画家宙克什斯把城里最美的女人召集在一起，把她们的优点融合，作出名画《海伦王后》。亚里士多德号召悲剧诗人：“应该向优秀的肖象画家学习，他们画出一个人的特殊面貌，求其相似而又比原来的人更美……”<sup>①</sup>《米洛的维纳斯》是六

① 亚里士多德《诗学》，人民文学出版社1962年，第50页。

百年来希腊艺术的高峰和集大成者。由于断臂，观众只能从维纳斯身体轻微的扭动来欣赏美态，“轻微扭动”来自艺术家对人体的完美理解和炉火纯青的表现。人像的腿、臀、腹、腰、胸、肩、颈七个部位都有方向各异的 S 形轻微扭动。每个 S 形都包含压缩、舒张、提拉、扭动的变形，饱含肌肤的弹性和张力。严格来说，维纳斯这样的杰作是无法用语言来形容的。在她前面任何术语和形容词都显得那么贫乏和无味。在众多的古希腊雕



图 22 米洛的维纳斯

刻中，你头一眼就被她吸引，因为她有一种只可意会不可言传的高雅完美的气质。从雕像局部分析，我们可以说出各部分的美妙之处，但从总体的效果来看，局部的相加不等于美的全部。有一股生命流，有一种气韵生动贯穿雕像的每一个局部，但效果却是整体的。《米洛的维纳斯》是绝唱中的绝唱。

希腊文化的许多内容具有超前性质。它的民主制，它的科学，它的艺术与众不同。希腊人对社会发展和国家结构有许多英明的设想，但没有条件或者没有时间去实现。历史需要新兴的政治力量去完成这些设想。它将把精神创造溶入到国家建构中，把国家建构落实到制度法律中去，把文化的重点从精神转向体制。在西方，经过古希腊雕琢的理性精神之砖，将由罗马帝国砌进西方制度和政权的大厦。

## 第四章 西方文化的扩张和蜕变 (古罗马文明)

### 一、帝国文化

当罗马人从七个小山头创建基业时，他们惟一的优势就是军事战斗力和社会凝聚力。罗马人当初与希腊人稍有接触，就觉察到自己的文化比较粗野和低俗，希腊文化在许多方面无比地优越和高雅。布匿战争之后，年轻的罗马人怀着艳羡的心情学习希腊语，研读希腊文献，模仿希腊建筑，延聘希腊雕刻家。

然而，出身于农耕民族的罗马人血管里流的毕竟是农民的血，他们严肃、勤劳、务实，却又粗鄙和顽固。罗马人在马背上和刀光剑影中打天下，每跨一步都踏着邻邦邻国的鲜血和尸体。他们是铁血武士和征服者：严峻、俭朴、勇敢。他们忠于国家，严守纪律，不怕牺牲，却又僵硬、粗暴，杀戮成性，缺乏浪漫与想象。他们鄙视希腊人的散漫、放荡、多情、自私、狡诈。甚至在罗马帝国最腐败的时代，一般罗马人仍然认为帝国是对抗希腊腐化堕落的中流砥柱。

既然历史造就罗马人如此独特的品质，那么称霸世界的重任落在他们肩上也就不足为奇了。与罗马人相比，斯巴达人和马其顿人都不能望其项背。罗马人征服一处，巩固一处。修筑四

通八达的公路网,就是措施之一。仅在高卢一省,公路长达数千公里。罗马帝国本土意大利只有 800 万人左右,但统治的臣民达 1 亿以上,帝国的疆域跨越欧、亚、非三大洲。辽阔土地上纵横交错的公路网像动脉一样输送着物资、人员、资金和信息,维持着帝国的运转。

罗马政治大厦有三根支柱。第一根是它的军事支柱。罗马军团训练有素,骁勇善战;将军身先士卒,深通战术,指挥有方。罗马军队在数百年间是战无不胜的象征。第二根支柱是帝国元首和政府。元首掌握立法、司法和执法大权,有权任命各省总督,是控制帝国的最高统治者。一元化的领导治愈了希腊人的分裂遗传症。第三根支柱是各城市的自治制度。各城市有自己的元老院和议事会,根据帝国统一法令制定出各种具体政令。地方在中央领导下拥有充沛的活力和自主权。

罗马帝国的奴隶制商品经济结构,元首军政独裁和地方自治结合的政治结构,爱国主义精神和依法治国的观念相结合的意识形态结构,相互依存,互为因果,构成支撑罗马帝国的稳定框架。希腊社会的“美”的理想在罗马社会物化为国家机器,浪漫主义的成分消失殆尽,而理想主义则体现为法



图 23 罗马君士坦丁凯旋门

律和财产关系,体现为一种功利色彩浓重的市俗英雄主义。罗马慷慨悲歌的英雄主义超越希腊化时期狭隘而奢靡的个人自我完善,从而使历史摆脱了痼疾的折磨,获得了新的生机。

罗马把四分五裂的西方世界统一起来,实现西方文化第二次猛烈的扩张。罗马化不但在地中海以东和以南地区早已存在,而且把触角伸向地中海以北的高卢地区(今法国),直到大不列颠。欧洲大陆在穿过近万年的黑暗隧道之后,来到文明的灿烂阳光下。从此欧洲大陆搭上西方文明之车,进入文明的时间轨道。罗马帝国把先哲们的国家理想物化为国家现实,西方文化扎根在更坚实持久的基础上。罗马人建立共和国和帝国,制定法律,确定规范,培育道德。千百年来,西方人以罗马为榜样,从事政治活动,以罗马人为导师立德修身。如果说,文艺复兴的旗手以希腊思想武装头脑,那么法国大革命的英雄就是以罗马共和国为楷模建立国家。罗马没有可与希腊媲美的思想家、艺术家、文学家、科学家,但是罗马培育出杰出的统帅、军人、政治家、战略家、法律家、工程师、设计师。罗马人是实用技术的发明家和普及者。罗马创造出伟大的物质文明。没有古希腊就没有西方现代文明,没有古罗马也不会有西方现代文明。

## 二、城市文明

继亚历山大之后,罗马人具有更为成熟的世界意识。上至统帅,下至军团老兵一致认为罗马是世界中心,罗马人是天生的统治者,罗马文化是最优秀的文化,世界人民都应臣服于罗马,为罗马效劳。如果不是印度有可怕的热带森林和疾病,如果不是和中国隔着雪山沙漠,罗马帝国也会向这两个文明古国进攻。

在文化方面,罗马人的主要成就是把都市文明扩展到帝国

的全部领土。时隔千年后，在北非的荒漠，在大不列颠的庄园，在德国的崇山峻岭，仍能看到古罗马建筑的残墙颓壁和倒塌在荒草之中的石雕。当时，仅西班牙一省重要的城市就多达 400 座，次要的城市 293 座。中小城市人口不过数万人，大城市人口达几十万或百万，规模之大令人惊讶。在古代，只有中国唐朝的长安与罗马城不分伯仲。和凯尔特人日尔曼人肮脏简陋的山顶要塞相比，罗马城市简直是人间天堂。那里有干净舒适的住房，设备齐全的公共澡堂，赏心悦目的剧场，以及琳琅满目的市场和商店。城市文明对土著民族上层有不可抗拒的诱惑。他们纷纷移居城市，仿效罗马贵族的举止，学习拉丁语言。在短时期内，就使自己从粗俗的民族公社文化跃进到先进的罗马化文化。

在古埃及之后，地中海文明圈又一次掀起规模巨大的建筑高潮。为了实现屋大维“把泥砖的罗马换成大理石罗马”的豪言壮语，罗马人从约旦和利比亚运来沙石，从埃及输入花岗岩和奇特的紫色斑岩，从希腊和小亚细亚购进白色大理石。千千万万的达契亚、

高卢、迦太基奴隶在皮鞭和烈日下劳作，流汗，流血，死亡。他们用生命建立起只能出现在幻想中的伟大都市：30 道城门、420

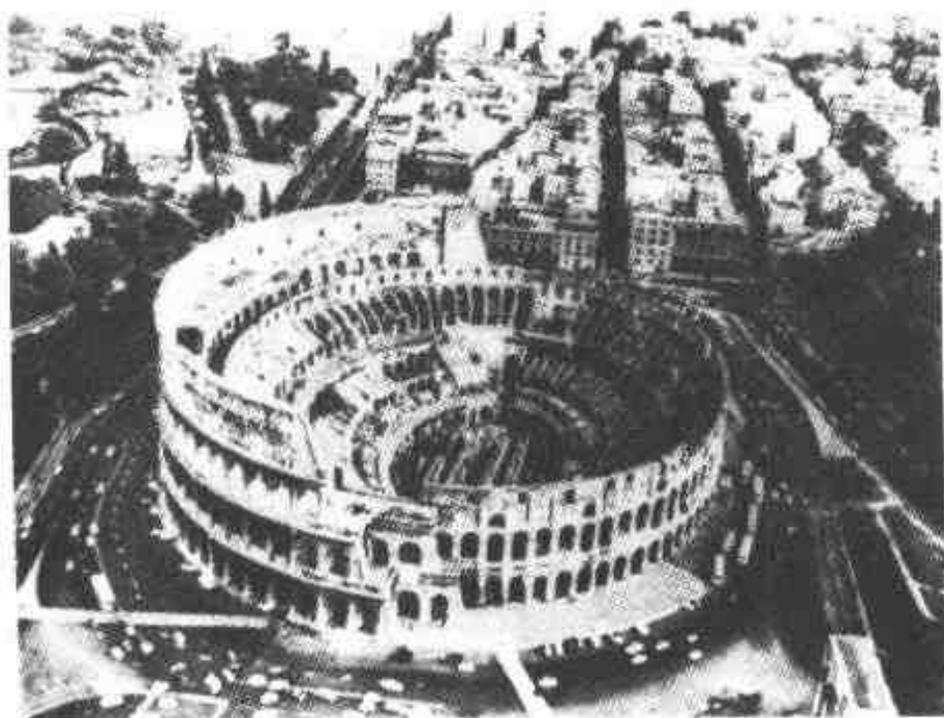


图 24 罗马大斗兽场

座神庙、9 大剧场、5 个普通剧场、2 个圆形剧场、16 所公共浴池、以及宫殿、元老院、凯旋门、记功柱，和数不清的府邸、别墅。这就是罗马！那至今仍高高耸立在蓝天白云下的圆形斗兽场高达几十米，分三层，每层 80 个拱门，下层是通道，二三层是照明窗。剧场中心的圆形舞台周长 524 米，舞台可以灌水成湖，表演海战场面。为此备有专门的起重装置，起吊战船。在没有钢铁机械，没有强大动力的古代，工程师如何组织工程，工匠和奴隶如何施工，至今仍使我们现代人惊叹不已。

罗马社会在长年的征战、拼杀、统治、夺权、谋杀中，从血腥恐怖中锻炼出一个人数众多的由独裁者、贵族、政治家、将军、雄辩家、骑士(富裕的商贾)、老兵、商人、城市无业游民、流氓无产者构成的所谓罗马公民阶层，在帝国时代，便是臣民阶层。平时他们充分享受帝国带来的数不清的利益，过着花天酒地的奢侈生活。但当帝国处于危难之时，他们也能一洗纨绔之气，慷慨赴难。当时光流转到公元 3 世纪，罗马流氓无产者达 80 万左右，他们颓废堕落，无所事事，成为寄生在社会上的赘瘤。他们没有时间，也没有兴趣去从事比较高雅的活动，去进行比较深邃的思想探索。他们的头脑被帝国每日纷踏而至的政治、军事、财政的奇闻轶事塞满，以至每当稍有空闲，他们就要求一种能及时刺激感官，满足生理快感的享乐。奥古斯都为罗马人赢得了两百年和平。如果是希腊人，将会创造出多少使后代人大吃一惊、受益无穷的奇迹，但是罗马人已经没有能力去创造辉煌的精神文明，他们只能围绕着享受和刺激创造物质文明。而今，罗马人的密谋、仇杀、饕餮、淫乱已成过去，留给我们的仅仅是破碎的建筑遗迹。这些建筑物当年无一例外巍峨高大豪华之极。罗马工匠从两河文化和伊达拉里亚人那里学会拱顶技术并加以发展。罗马人发明的水泥把建筑物粘接成坚固的堡垒，立千年而不毁。罗

马人用这两项技术建造出前所未有的拱顶水泥建筑物。

2 世纪上半叶，建于哈德良时代的万神庙是罗马世界中心意识在宗教和建筑上的双重体现。分散的希腊人习惯于一神一庙，大一统的罗马人把四方之神召至罗马，汇集于一庙，为此罗马人选择圆拱建筑形式。地不分南北东西，皆以中心展开，神不分四面八方，围绕圆心排列。直径达几十米的穹顶，直接扣在圆形的墙垣上，既没有大梁也没有支柱。抬头而望，看见的是浑圆无缝的圆穹，像天一样盖在上方。圆穹正中开了一个直径达 9 公尺的空洞，好像天眼张开，把一个蔚蓝深邃的九重天露给世人；又像光源喷射，光柱依四时八辰在神庙内移动，依次照射在墙垣的壁龛、壁柱上，好像神光照亮行星。公元 2 世纪，天文学家托勒密完成了他的地心说。天以地为中，地以罗

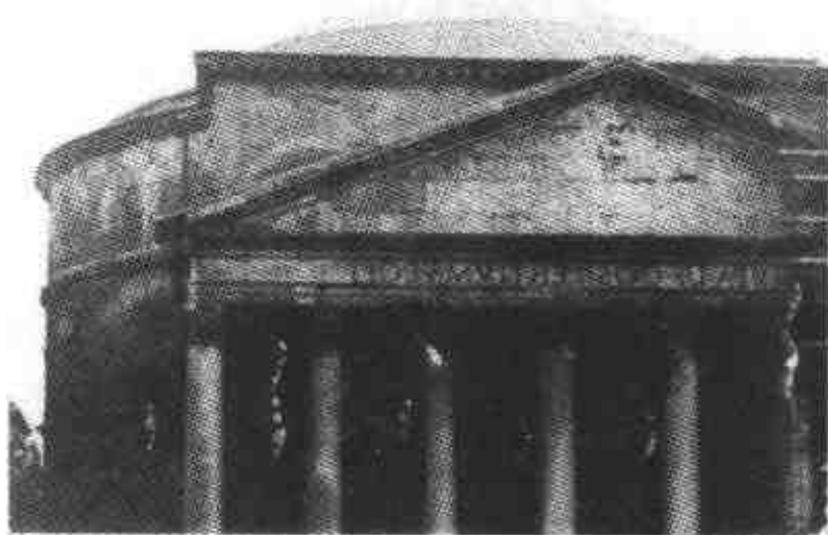


图 25 罗马万神庙

马为中心，众神以万神庙为中心。依次递进的同心圆勾画出罗马人心目中的世界模式。

古代世界没有哪一个民族像罗马人那么喜爱沐浴。起初沐浴可能与某些宗教如诺斯替教有渊源关系。诺斯替教认为精神世界由致高神的无数流出体所充满。最大的流出体是纯粹的“范式人”。世人的灵魂都是从范世人而来。而肉体从物质世界而来，蒙蔽了灵魂，只有清洁肉体、禁欲清修，灵魂才能得救。沐浴既能清洁肉体，又能洗涤灵魂。但是喜爱沐浴的罗马人却难

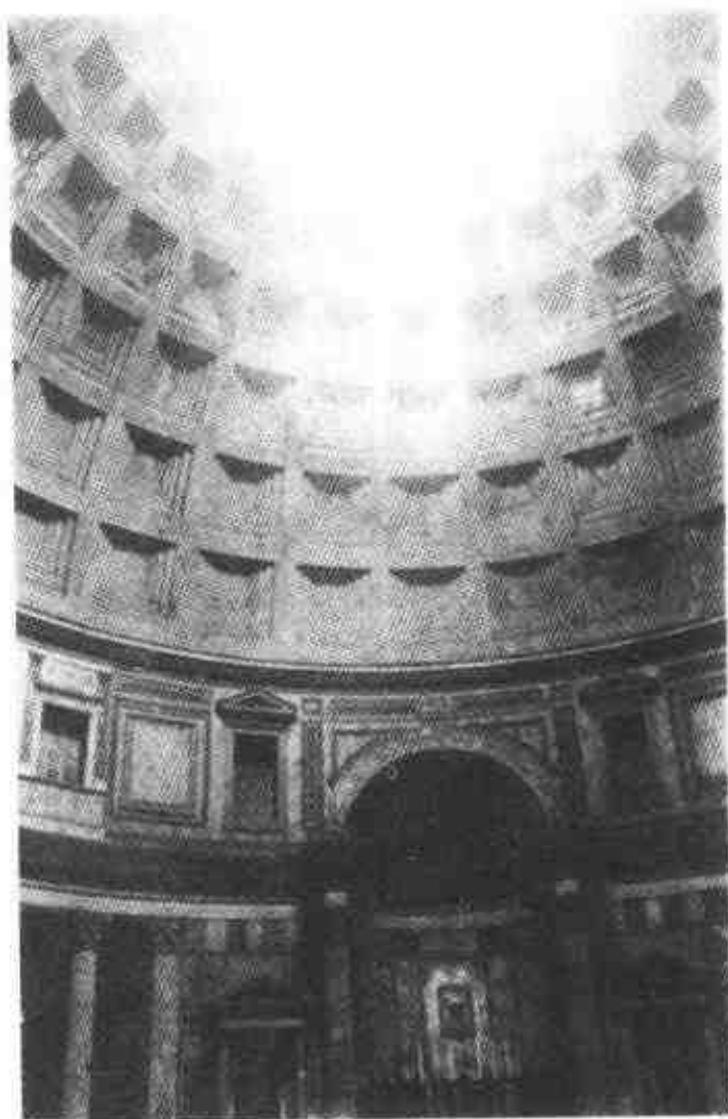


图 26 罗马万神庙(内景)

以接受清心寡欲,他们把带有宗教意味的沐浴变成一种世俗的享受。饱餐狂饮之后,来到浴池泡澡,既能消食又能解乏。沐浴后或散步,或角力,或读书,或闲谈,或幽会。浴池的重要性甚至超过了广场和议事厅。罗马人修建占地达 12 公顷的卡拉卡拉公共浴场。浴场正中的大厦面积有 2 万 3 千多平方公尺。内部排列着正方形、长方形、花瓣形、椭圆形、圆形的浴池,有热水池、

冷水池、温水池、涂油室、阅览室。为了把远处的河水引入城内,引入浴池,罗马人修建长达几十公里的引水渠道。渠道跨山越岭,工程浩大。在法国的尼姆,在一处幽深的山谷中,罗马人修筑高达几十米的跨谷引水桥。在没有钢筋的年代,聪明的工程师选择坚固而轻巧的拱桥形式,并且让三个逐渐缩小的拱桥一座架在另一座上面,终于达到预期高度,水跨过深谷从一个山头到达另一个山头。

早期罗马人拜希腊人为师。但是学习不等于继承。继承是一脉相传的无选择的文化传递,强调的是真传;而学习是对文化的比较、鉴别和选择,强调的是变通。一个民族在民族性和民

族特点的驱动下，必然对其他民族文化有所取舍和选择。罗马人选择希腊文化的形式与外壳，但是填充自己文化的结构和内涵，创造出独具特色的文化。

### 三、人像的魅力

大概没有哪个古代民族像古罗马人那么热衷于给自己造像。上至帝王将相、达官贵人，下至黎民百姓，都满腔热情地延聘艺术家给自己和家人以及自己的祖先雕像和塑像。

文化人类学告诉我们，一种风俗习惯的形成和流传与它的衰落一样，都非空穴来风，无源之水。习俗是民族文化的一种符号，是民族深层心理在文化表层泛起的涟漪。

希腊人看重的是人的理想的共性，个性对他们来说只是表面和暂时的人性。所以在他们的刻刀下，荷马、苏格拉底和亚里士多德都是千篇一律的大络腮胡子。古罗马人的信仰对雕刻的神秘力量予以更多的重视。如果在一个家庭，祖宗的雕像和子孙们朝夕相处，祖宗一定会保佑他们平安无事。主人把自己及家人的雕像摆放在屋里。人像颇有“全家福”的功能，在亲切的气氛中，使家人和睦相处，幸福美满。所以人像雕刻与模特是否毕肖，不但有审美意义而且有社会意义。至于帝王将相的雕像，除要求相似外，还须加入权威性，以烘托人物的赫赫声威，泱泱大风，佼佼德行。罗马第一皇帝奥古斯都被当作英雄和统帅来歌颂。雕像表现出他身穿铠甲，手持权杖正向部下发号施令。他的面容像天神一样崇高，双脚像英雄一样赤裸。有时奥古斯都像又像庄严肃穆的祭司，他身穿长袍，披着头巾正在主持祭祀仪式。雕刻家花费大量精力，精细地雕刻出人物的衣纹折皱，他们认为金丝袍能给奥古斯都笼罩神圣的光环。希腊人按照最美的



图 27 马卡斯·奥里欧斯骑马像

人的样子造神，罗马人按神的样子造人。皇帝的像竖立在帝国的每个城市，供人景仰。每个罗马市民必须在像前焚香膜拜以示忠诚。

起初，人像只有全身像和胸像柱两种（胸像柱就是置于方形石柱上的头像）。由头颈和一部分躯干组成的半身像是罗马人的创造。工匠起初用石膏和蜡造像，后来换上比较坚固的石和青铜。制作骑马雕像盛行于希腊化时代。

考虑到石质雕像不够坚固，罗马人更多用青铜作材料。青铜塑像由许多块空心铸件拼成。铸件之间的联接处借助披布或锐角掩盖起来。像往往放置在台座上或凯旋门上，愈显高大雄伟。马卡斯·奥里欧斯皇帝（公元 161—180 年）的骑马像，仪容威严，举止沉着。他一手握着缰绳，一手伸向前方，似乎为臣民指引方向。他胯下的骏马威武雄壮，昂首挺胸，迈步前进。这座骑马像一问世，立即成为帝王将相、英雄豪杰钟爱的形象模式，千百年来，无数的骑马雕像都是以它为样板或受它的启发而创作的。

在艺术中，创造力经常在创意中迸发。创意成为模式，并被推广和传播的过程掀起艺术发展的新潮。一部艺术史就是一部创新荟萃的历史，就是不断创造模式，传播模式，淘汰模式的历

史过程。

然而,罗马艺术家倾注全力追求的还是雕像的逼真,因为一种渊源流长的古代信仰认为人像愈逼真,力量愈灵验。艺术家和艺术接受者达成默契,以相似为第一目标,不刻意美化对象。为了达到毕肖目的,他们甚至在人脸上翻制面膜,因此罗马雕像完全达到了形似。有时那种丝毫不加美化的现实主义风格使人惊讶。一座半身像有肥厚的鼻子,圆胖的脸和恶狠狠的嘴唇。这副凡夫俗子的面孔很难使人相信是一位皇帝的尊容。成千上万的罗马雕像似乎把罗马社会变成化石,让我们在时隔千年之后还能认出那些史书上记载的暴君、奸臣、贤相、名媛、贵妇,以及那些从未在青史上留名,但仍构成历史的商贾、富豪、士兵,乃至奴隶、角斗士。

任何一个艺术家在创作人像时,都不能回避神似与形似的关系。形似尚易达到,神似却需要深厚功力。罗马艺术家在神似方面也有不凡的表现。他们没有凭借夸张的手法突出人物的形态和性格,而是在人物平静的面容中,通过一颦一笑向我们暗示他们的精神风貌。暴君受惊,回首逼视,目光含怒,面露杀机。梳着高髻的贵妇扭身斜视,冷漠高傲。衣着朴素的妇女面容沉静秀隽,既无凌人之气,也无故作之态。

大型纪念型雕塑也是罗马人的拿手好戏。我们在《和平祭坛》看到奥古斯都一家披衣赤足,相互召唤着走向神位,乞求



图 28 高发髻女郎

神赐福于罗马。我们看见图拉真纪功柱(公元2世纪)螺旋形浮雕带上2500个人物形象重现罗马击败达契亚人的战史,我们看罗马雕刻就是在读历史。攻城、驻扎、架桥,形象逼真如在眼前;兵器、服装、器材刻画入微,极具史料价值。

如果说希腊雕刻艺术是哲学的化身,是美的升华,那么罗马雕刻就是权威的标志,贵族的写照,民族精神的赞歌。

#### 四、二维空间的创造

我们有理由相信原始艺术家首先在雕刻上大显身手,因为把视觉中的三维形象移植到三维造型中,比较简便直接,而移植到绘画的二维空间中,则须先做形象处理。把立体形象在思维和创作中“压扁”对原始人来说还相当困难,然而通过努力他们终于做到了。洞窟壁画上的鹿、马、牛或奔或行,或立或卧,通过侧面像都能准确无误地表现出来。对于原始艺术家来说,四条腿的动物的侧面像是最完整的形象,而且,从侧面向他们发起攻击,最容易获得成功。艺术家还不会描绘动物的正面像,3/4侧面像,不会处理多层次的纵深空间,也不懂得透视原理。但是,他们已经学会利用色彩的浓淡和明暗表示动物身体的凸凹和皮毛的质感,他们试图在二维空间上让形象看起来有立体感。

古代埃及、两河和克里特文明也把人物和动物的侧面形象画在壁画上,或刻画成浮雕。但是内容的丰富性迫使艺术家不得不考虑形象的多维可能性。人的正面像最容易描绘的是眼睛和上半身,而鼻子、手臂和腿部由于视角和动作的原因,要用透视缩短法才能表现出来,这已经超出了艺术家的造型能力。于是,埃及艺术家创造出正面与侧面结合的形象模式——人的头部是侧面像,以便画出鼻子和嘴,但眼睛是正面像;人的上身

是正面像,但手臂是侧面像,人的下半身是侧面像。对于古埃及人,画面形象不完全是眼睛看到的样子,它应是人们理解的模样,是“理所当然”的样子,虽然看起来僵硬别扭。某些艺术家在描绘下层舞妓和侍女时,由于摆脱了程式的束缚,情绪放松,精神解放,描绘出娇柔婀娜、姿态优美的侧面形象,全然没有僵硬之态。

希腊绘画达到很高的水平,希腊人对绘画艺术的崇尚甚至超过雕刻艺术。希腊人认为:绘画的造型能力比雕刻强大。哲学家恩培多克勒(鼎盛时期约在公元前444——前441年)说过:“那些天生善于绘画艺术的人用双手选取各种颜色的颜料,把它们和谐地混合起来,这些多一点,那些少一点;画出各种酷肖的形象,有时画出树木;有时画出男人和女人;有时画出鸟兽和以水为养料的鱼;有时也画出长寿而且受尽崇敬的神灵;……”据史料记载,希腊有精美的壁画,可惜都已湮没,无法窥其真容,我们只能根据出土的陶罐来尝鼎一脔。

希腊陶画有红底黑线和黑底红线两种。色彩单调的原因是除了黑红两色外,希腊人没有掌握颜色留在陶面上,经过焙烧,仍能保持色泽的方法。



图 29 酒神渡海



图 30 阿喀琉斯与埃阿斯玩骰子(酒器)

希腊绘画中的线条有丰富的表现力，有强大的暗示作用。线条勾勒出块面造型，观众能想象出这块面的凸凹和体积。用缩短法画出的人的 $2/3$ 侧面，虽然一部分显得比另一部分小，而且发生变形，但是经过训练的视觉能正确处理图像，想象出人物在立体空间的转动。即是说，希腊瓶画有足够的暗示，让视觉把二维图像“立体化”，使之变为三维图

像。大多数民族的绘画都能处理一个物体掩隐另一个物体的情景，由此造成空间纵深感。只有很少的民族能够理解人体的一部分掩隐另一部分的事实，因为人体也是有纵深的。在希腊的绘画中，人像终于摆脱了二维平面的桎梏，自由地在空间转动，曲身，回首。请看洗衣妇丰腴的身体是那么柔韧；神在奔跑、坐卧、角斗时是那么活跃。希腊绘画贡献给我们的是灵虚的空间，又是充满活力的空间。

我们对罗马绘画要熟悉得多。因为罗马人发明了彩石镶嵌画，只要墙体不倒塌，它就能历千百年风雨而不损坏。我们还要庆幸维苏威火山的爆发，火山灰极好地保存了庞培和赫库兰尼姆的城市壁画。壁画的题材从宗教、神话到风景、人物、海洋生



图 31 伊苏斯之战(镶嵌壁画)

物，无所不包。使我们尤感兴趣的是罗马人对画面的理解和处理不同于希腊人，却和拉斯科壁画作者遥相呼应。在罗马人的绘画中，物体的立体感是通过色彩的明暗和浓淡完成的：阴暗处为凹，明亮处为凸。也就是说，罗马画家在二维平面上利用面的明暗变化来表示立体感。他们把雕塑的视觉效果转移到画面上。从技术上来说，以面造体比以线造体复杂。因为画出人体的面必须对人体的骨骼和肌肉成竹于胸，否则人体就会变形，而以线造体就比较简单。但一幅线画对观众的欣赏能力却要求较高。

体态丰满线条柔和的妇女，肌肉发达体格匀称的裸神，面庞红如苹果的小爱神，身披轻纱缓缓面行的花神，凸凹不平的岩石，鲜花盛开、果实累累的静物，还有那帆樯如林的港口，大千世界都微缩于方尺之间、汇集到住宅的四壁上，让人足不出户就能欣赏山水、人物、禽兽、花草。罗马人是享受的民族。

罗马人是追求永生的民族。他们把死者生前的面容画出来放在石棺里，让灵魂永存。肖像画不但眉眼毕肖而且富有个性。

桂冠诗人的聪颖,良家女子的贤淑,无不栩栩如生,说罗马人开西方绘画之先河实不为过。

## 五、罗马文化的衰败与蜕变

公元3世纪以后,罗马文化进入了衰退时期。那些造成罗马帝国繁荣的经济因素、政治因素、军事因素、行政因素、道德因素、民族因素都发生恶变,成为罗马肌体的毒瘤。这些因素互为因果,导致了罗马帝国的全面崩溃。罗马统治者为挽救颓势,作过不懈努力。他们减少赋税,节约开支,加强管理,把帝国一分为二,甚至强制罗马人结婚生育,以稳定社会,增加人口。但这些措施不是杯水车薪、无济于事,就是饮鸩止渴、雪上加霜。

罗马文化是一个律动于进攻与扩张中的系统。扩张不但为系统摄取营养,而且激发系统的活力,使之正常运转。战争为帝国赢得大片的土地、丰厚的战利品、众多的俘虏和奴隶,新的财富和劳动力滚滚而来。但是扩张终有限度。公元101年至106年,罗马成功地征服了达契亚,此后再也无力东扩,即使势力达到黑海与波斯湾,也不得不后撤。扩张一旦停止,收缩接踵而至。奴隶的来源骤然减少,而罗马人再穷也不能沦为奴隶。土地兼并使大批小农破产,投入大地主庄园寻求保护。奴隶主千方百计逃税,甚至任土地荒废,罗马政府的纳税人因而减少,兵源和财源都陷于枯竭。帝国没有建立完整的文官体系,也没有制定灵活的土地制度、税收政策和军队管理体制。总之罗马的奴隶制在达到顶峰后逐渐成为经济发展的障碍。

罗马帝国的衰落与游牧民族的人侵有密切关系。在罗马帝国和汉帝国之间横陈着广漠的草原,游牧民族就生活在那里。公元2世纪和3世纪是比较潮湿的时期,水草丰盛,游牧民族比

较安定。第4和第5世纪气候干旱,水草稀少,游牧民族重新动荡起来。他们从中亚逐次向西移动,引起整个游牧民族的大迁移大入侵。被罗马称为“蛮族”的游牧民族一波又一波地涌入欧洲,最后像雪崩一样砸到虚弱的罗马帝国的头上。除军队外谁也不能阻挡他们,臣民却认为已不再值得为帝国战斗和牺牲。事实上,“蛮族”人并不比敲骨吸髓杀戮成性的罗马君主更残酷。他们对被征服者不予屠杀,而是全部编入兵籍,让他们互通婚姻。帝国后期,罗马军团逐渐被“蛮族”人控制,甚至皇帝也由他们推举。

“蛮族”人对罗马文化采取排斥和敌视的态度,因为一个日薄西山、气息奄奄、千疮百孔的文化很难赢得正在战胜它的对手的尊敬。面对宏伟的宫殿和精美的艺术品,他们没有产生类似当年罗马人面对希腊神庙和雕刻萌生的那种自惭行秽的感觉,当然也没有拜罗马人为老师的热情。尚处于氏族社会的蛮族人对罗马人精致而又悲观的哲学毫不感兴趣。罗马帝国后期,皇帝、军官、士兵都是目不识丁的赳赳武夫。神圣的宗教变成供人取乐的杂耍。出于对醉生梦死的生活像对鸦片那样复杂的感情,罗马人又一头扎进了禁欲主义,沉溺于对天国的向往。公元476年,最后一个罗马皇帝下台,只不过是一连串打击的最后一击。事实上罗马文化早就死亡了。历史残酷地扫荡了旧事物,在西罗马帝国的废墟上建设了新的王国。

## 六、基督教文化的兴起

亚历山大的征服把波斯人、巴比伦人和埃及人的信仰引进希腊世界,同样,罗马的征服也使西方世界熟悉东方宗教学说和信仰,其中包括犹太教和早期基督教。

基督教就其根源来说,可以追溯到古希腊哲学和宗教。在古希腊文化中,始终有一种神秘的、唯灵的、向往彼岸世界的精神潮流。从毕达哥拉斯的神秘主义到奥尔弗斯的禁欲主义,从苏格拉底的天国到柏拉图的理念世界,这种精神虽然在希腊罗马时代的大部分时间里都未成为主流,但始终存在,并且不时发出幽暗的神秘之光。

当罗马人把世俗的一切都弄得一团糟时,那个久藏在心灵深处的天国之门就向急于摆脱苦难的芸芸众生打开,引导他们走向“完美幸福”的彼岸世界。

基督教的另一来源是犹太教。犹太教推崇忍辱负重、自强不息的奋斗精神,认为苦难是上帝对犹太人的考验,是赎去罪恶涤荡灵魂的良药。基督教有犹太教这个现成的宗教外衣,再以希腊神秘主义充实内涵,既能激发教徒忍受苦难的精神力量,又能描绘未来的美好图景;既有比较深刻的教义,又有内容丰富的典籍,终于成为兼顾现世与来世的一种宗教。

公元3世纪后半叶,罗马统治者意识到需要一种新宗教来稳定军队稳定国家。在君士坦丁大帝之前曾有引进宗教的尝试。月神崇拜、叙利亚太阳神教、起源于波斯的战神教在帝国境内彼此杂揉,相互竞争。公元3世纪的一座教堂里,亚伯拉罕、奥尔弗斯、阿波罗和基督的神像并列而立,但是新宗教都未能立足生根。惟有基督教虽然遭受种种迫害,势力却越来越大。君士坦丁于公元313年颁布米兰敕令,承认基督教的合法地位。他的本意是想利用基督教的力量来振兴帝国,但是本质上,基督教却是罗马的精神掘墓人。

基督教得势以后,不但没有成为罗马文化的保护者,反而成为罗马文化的破坏者。排外性极强的基督教不但排斥它的来源犹太教而且也排斥罗马传统文化。基督教不承认罗马的神,视罗

马宗教为堕落的象征。教会反对罗马的偶像崇拜，把希腊艺术视为异端。基督教本身是禁欲的，它信仰来世，把人生当成赎罪。而罗马人或拉丁人的天性中物质主义的成分较重，具有形而下的非宗教性质，不适于从事形而上的宗教活动。基督的神国不能在罗马帝国中真正建立起来。上帝之国要强大必须以凯撒之国的废墟为地基。

元老院议长马丘斯要恢复 382 年被搬走的胜利女神祭坛，他在请愿书中写道：“如此伟大的神秘事物是不能仅仅通过简单方式来接近的。”两年后，圣安布洛斯教士利用皇帝对他的信任，鼓动皇帝拒绝这个建议。基督教文化打退了罗马文化的一次反攻。狄奥多西乌斯大帝（公元 379——395 年）禁止非基督教的人集会，把所有的异教庙宇摧毁。390 年他又把亚历山大里亚城的塞拉皮斯神像毁坏。从埃及发源的修道院制度迅速发展，代替了哲学学院。查士丁尼大帝于 529 年下令封闭雅典学院，宣告希腊罗马文化的最后终结。

## 第五章 宗教文化和神的艺术(中世纪文明)

### 一、拜占廷文化和艺术

西罗马帝国灭亡之后，东罗马帝国又奇迹般地延续了千年之久。东罗马占据的地方古称拜占廷，因而得名拜占廷帝国。拜占廷得以享受天年，是因为它逐步废弃了腐朽的奴隶制，以农奴制取而代之。折磨罗马帝国的土地兼并在拜占廷得到缓解，带有封建性质的土地所有制出现。这种生产关系较奴隶制先进，能提供更丰厚的社会产品，因而拜占廷社会比较有活力，社会矛盾较为缓和。

自诩为罗马帝国传人的拜占廷皇帝梦寐以求恢复昔日的疆土和国威。他们向占领西罗马帝国的哥特国王进攻，试图收复失地。但是斗转星移，世过境迁，大帝国气运已尽，无可挽回。在短暂的扩张后，拜占廷帝国失去众多土地，只能固守巴尔干半岛，以易守难攻的君士坦丁堡（今日之伊斯坦布尔）为中心，保住了这一支从罗马文化演变来的子文化。

查士丁尼大帝时代（公元527—565年），拜占廷国势最盛。皇帝继承罗马大兴土木的传统，决定修建一座大教堂。大教堂以罗马万神庙为蓝本，是一个巨大的圆顶建筑。高60米，直



图 32 圣索菲亚大教堂

径 33 米的大穹顶高耸于中央,覆盖主要空间。和万神庙圆形墙体不同的是教堂的下部墙体却是方形的。这就使这座名为索菲亚大教堂的建筑物不仅和罗马万神庙有所区别,而且建筑难度有所增加,仿佛非如此不足以炫耀拜占廷人的聪明才智。建筑师在方形墙体四个角上修建四个户间壁。四个户间壁支撑着四个圆穹,在圆穹上再架上大圆顶。为装饰大教堂,查士丁尼命人从埃及运来花岗岩和斑岩,从利比亚运来绿大理石,从拉科尼亚运来蓝大理石,从弗里吉亚运来含有红纹的白大理石。闪闪发光的马赛克铺满墙壁,40 个采光窗宛如 40 个光环把穹顶轻轻托起。纯金荷花在祭坛上婷婷玉立,象牙、琥珀和霍柏屏风在祭坛后如孔雀开屏。珍贵的工艺品不但充盈着宗教的虔诚而且炫耀君士坦丁堡的富足。

早期基督教受罗马统治者的压制,只能在文化层次很低的人群中流传,因此其教义虽然反映下层人民的愿望,但是就宗教文化而言,其素质是很低的。在早期基督教的地下教堂里,幼稚

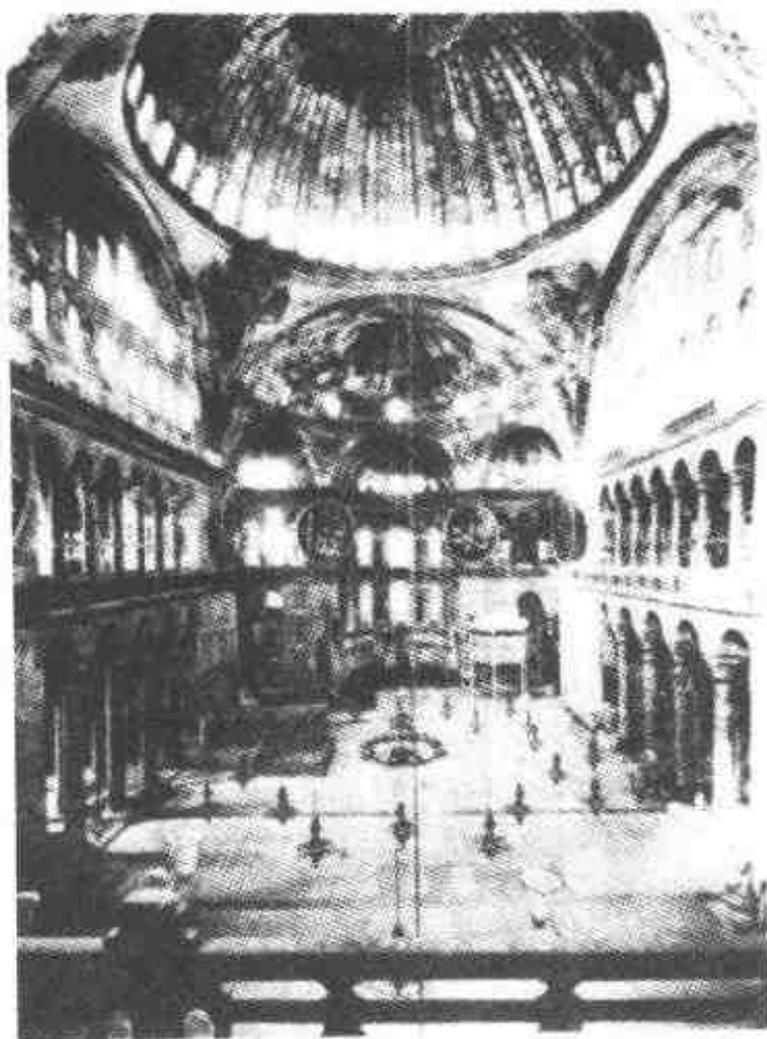


图 33 圣索菲亚大教堂内部

的壁画和镶嵌画用象征形象表达宗教概念。葡萄、鸽子、羔羊、藤蔓是常见的母题，偶然也借用阿波罗的外形。

在拜占廷时期，基督教已进化成高级宗教和国教，自然不能容忍低级庸俗的造型亵渎崇高圣洁的上帝。

哲学家和神学家意识到，“崇高一般是表达无限的企图，而在现象领域里

又找不到一个恰好能表达无限的对象”。罗马最后一个哲学家普罗提诺(公元 204—270 年)说太“已不再能在一种外在的事和物上找到它的表现”况且摩西十戒早已禁止偶像崇拜。教职人员无法想象怎么能用人的卑微形象表现全知全能的上帝，那样的像和邪恶的希腊宙斯像有什么区别？教徒们看到会作何感想？

激烈反对神像雕刻的教士却对绘画比较宽容。基督教要求在全民中普及教义，而绘画有助于文盲理解和记忆圣经。公元 6 世纪，格雷戈里大主教提醒那些反对绘画的人士注意，对不识字的基督教徒来说，宗教图像和孩子看的连环画一样有用。他一语道破天机：“文章对识字的人能起什么作用，绘画对文盲就能

起什么作用。”<sup>①</sup>事实是,当时除教士和某些贵族外,几乎所有的人都是文盲。因此,借绘画普及教义就显得非常迫切。于是,能否用人像表现上帝就成为一个必须解决的问题。公元6世纪,拜占廷出现反偶像运动,大批珍贵的艺术品被毁。事后,教会经过反省,觉得此举不妥。取消人像,怎么能用绘画宣传圣经?事实证明,象征符号无法充分调动信徒们的感情和信仰。教会意识到,问题不在是否引人人像,而是如何突出基督和圣徒在人像掩盖下的神性。

教堂深处,在金黄色烛光的映衬下,壁画上的基督、门徒、皇帝、皇后、侍卫、大臣肃然而立。基督、皇帝位于画面中心,朱红色的长袍格外引人注目。衣袍的折褶凸出人的动作。基督和帝王严肃地盯着前方,那一双炯炯有神的眼睛深不可测,有慑人心魄的力量,似乎能穿透信徒的五脏六腑。无论是皇家给上帝献祭,还是基督传教行善,这些场面都取集体亮相的布局。在众多人物中突出主要人物的主体地位。拜占廷艺术不但是弘扬宗教的艺术,也是表现等级的艺术。

人像身穿希腊式长袍,拉长的身躯僵硬笔直,脚尖向下,好像一股强大的吸力自上而下把人吸离地面。事实上,艺术家营造的就是气象森严的气氛,塑造的就是超凡脱俗、异于常人的超人,追求的就是徘徊于似于不似之间的效果。因为基督和皇帝在他们心目中就是半神半人,似人非人。

长达千年之久的拜占廷文化对欧洲各国和斯拉夫民族(基辅罗斯、保加利亚、塞尔维亚)以及高加索地区(格鲁吉亚、亚美尼亚、外高加索)的影响很大。拜占廷保存和传播了古代西方艺术的一部分,并且和东方艺术结合起来,完成承前启后、由西向

<sup>①</sup> 《欧洲美术史》,上海人民美术出版社1985,第110页。

东扩展的历史任务。据史书记载,俄罗斯统治者为了引进宗教,派遣使者到西方考察,当使者看到拜占廷教堂带花纹的大理石、彩石镶嵌画、宏伟的穹顶壁画,还有金祭坛、银栅栏,数以千计的金烛台,圣人遗骸盒以及教皇三重冠和王冠的时候,他们惊呆了。那一切都像巨大的钻石球,光彩夺目,灿烂辉煌。统治者经过比较,认为拜占廷宗教最优秀,决定尊其为国教。

## 二、基督显形

公元1世纪,希伯莱人有四个观点各异的犹太宗教派别。但是他们都认为人的生命永恒循环,人可以死而复生。在巴勒斯坦,一个名叫耶稣的人接受约翰的洗礼,大约30岁时传教,声称受上帝派遣来到人间,敦促人们忏悔,消除卑鄙、贪婪、仇恨、自私和欺骗。他号召信徒净化灵魂,以便死后升入天国。耶稣无意背叛犹太教规,他只是反对犹太教的繁琐礼仪和清规戒律。然而顽固的犹太神学家和祭司仍把耶稣视为破坏者和政治敌人。他们勾结罗马当局将他逮捕和审讯,罗马总督彼拉多用传统刑法把耶稣钉死在十字架上。当时这件案子影响不大,耶稣其人几乎没留下什么记载。

耶稣在死后才声名显赫,被授以神性。传说他死而复生,升天而去。基督——出自弥赛亚的名称——也被世人接受。小亚细亚东南部希腊城市塔尔苏斯的圣保罗(约公元前5——67年)完成了基督教与犹太教的分离,把基督教传播到非犹太民族中去。他使基督教变成一个世界性宗教,有人认为他才是基督教真正的创始人。这个在穷人中秘密流传的宗教,公元2世纪深深扎根于民众,3世纪迅猛发展,4世纪末变成罗马官方宗教。

由于基督没有留下他的形象资料,而且他本人也痛恨偶像

崇拜，所以早期基督徒不造神像，只以象征性的字与词召唤神子。有些艺术家则借鉴古希腊、罗马的形象来宣传教义，如丘比特和普赛克被用来比喻灵魂和肉体。巴萨特石棺(公元 359 年)浮雕中的基督是一个阿波罗式的美青年，被簇拥在门徒中间。

西罗马帝国有强劲的反偶像力量。4 世纪末，鉴于有些画家时而把圣者画成老者，时而画成少年，一位主教恳求皇帝下令将所有这类作品清除掉。

然而另一种主张——可以用人的形象表现基督——也在兴起。451 年的查尔斯顿会议认为基督“就其神性而言与上帝同一，而就其人性而言与我们同一；他除了无罪，其余一切跟我们相同。”灵肉二元论为基督显形进行了舆论准备，为基督肉身形象降临艺术鸣锣开道。

公元 4 世纪的墓穴壁画里，一个面容削瘦，披发长须的基督形象出现了。390 年米兰石棺浮雕也出现类似的基督形象。这是艺术史重要的一页。基督教艺术经过艰难探索终于战胜反偶像势力，摆脱了罗马艺术的影响，在视觉世界里树立起一个被万人崇拜的典型形象——一个悲天悯人，成熟稳重，不修边幅的中年修道者。这个造型被上至主教、国王，下至黎民百姓顶礼膜拜，其原因要追溯到修道士。信徒们在沙漠和深山中，在埃及的修道院里看见过一些半清醒半疯狂的修道士。他们为了获得精神新生，拯救灵魂，用极端艰苦的生活来折磨自身肉体。他们自我鞭笞，身穿带钉子的紧身褙，从早到晚不停地祈祷。他们鄙视一切享受，舍弃一切钱财，长年粗茶淡饭，有的生活在一个高出地面 10 公尺的圆丘上。信徒们从这些骨瘦如柴，长发披肩，胡须满面，坚毅沉着的修道士身上看到了一种强大的精神力量。信徒从这些近似圣徒的修道士的面容和身影中看到了基督的影子，他们认定基督，甚至上帝都应该以这种肉身形象出现在人间。

与此同时,一个更简明的抽象造型也作为基督受难的形象出现了,这就是十字架。在拉韦纳城的圣阿波里耐尔教堂保存着作于490年的福音绘画。十字架在这里首次出现并被处理成胜利和复活的象征。但在随后的岁月里,十字作为一种内在紧张的、非稳定性的结构和被活活钉死的极端痛苦的肉体联系在一起,再现了残酷的死刑场面。把一具尸体作为崇拜对象,这在人类历史上是极为罕见的宗教现象。佛陀平静涅槃,默罕默德骑马升天,他们都是在功德圆满之后回归极乐世界。惟有基督在这个腐败堕落、令人痛苦不堪的世界受尽一切折磨和屈辱后,怀着满腔悲愤,燃烧着仇恨的怒火离开人间向上帝控拆人类。只有死亡和血泪才能形容基督徒极端痛苦、紧张、悲怆的内心世界。那些因罗马帝国的灭亡而失去依靠,陷入孤独,难以自拔的芸芸众生,那些面对战乱和死亡而毫无反抗之力的弱者,多么希

望有一个神来解救和抚慰自己,他们甚至希望神灵代他们受难和赴死。

公元431年,以弗所会议宣布童贞女玛丽亚为基督之母,标志着她在基督教中的崇高地位的确立。从6世纪起,圣母抱着圣子的画像出现在教堂祭坛上方或半圆形的穹顶上。公元867年,在圣索菲亚大教堂的一次布道中,君士坦丁堡最高主教弗提乌赞美教堂



图 34 圣母子(壁画)

后殿刚完成的一幅圣母镶嵌画。圣母贤淑温柔的妇女形象给信徒孤寂冷漠的心灵以温暖。教堂里，温情脉脉的圣母子之情在烛光摇曳和香雾缭绕中抚慰着人们痛苦的灵魂，给焦渴的心田注入爱的甘泉。信徒在精神恍惚中似乎回到童年，在母亲怀抱里享受伟大的母爱，暂时离开了充满血腥和苦难的人间。

受难的基督和慈祥的圣母满足了西方人的心理需要和情感需要，而艺术以最深刻感人的方法实现了这一切。

### 三、教堂的诞生

基督教和希腊罗马宗教的一个不同点是基督教有系统的教义经典。教职人员不但要经常召集信徒举行各种宗教仪式，而且要对信徒进行教义解说，不断强化信徒的宗教信仰，敦促信徒排除杂念，净化心灵。基督教向急于寻找一种新的关系结构、一种新的归宿的人们提供希腊、罗马无法提供的东西：个人同上帝之间的深刻关系，个人同更高境界的密切关系，以及一个相互关心的信仰团体。基督教保证提供给信徒人类之爱、永恒的生命和充满希望的未来。教会把信徒团结起来，以“四海之内皆兄弟”、“上帝面前人人平等”的口号满足人们的精神需要。教会因此必须建立一个用于聚会的宗教会堂。罗马的神庙虽然宏伟壮丽，但不是用于信徒们集会的场所。罗马的长方形大会堂或元老院等非宗教的公共建筑却具有公众聚会的功能。只要把设计稍加改造，就可以转变为教堂。公元313年，君士坦丁把一座宫殿赠送给基督教大主教，并将一块土地提供给修建教堂之用。这座教堂就是拉特兰教堂。教堂取巴西利卡式建筑形式。巴西利卡即拉丁语中长方形会堂之意。拉特兰教堂是这样设计的：一个长方形大房子，屋顶用木板覆盖。大房子内有两排纵向

柱。柱中间的部分为中殿，柱两侧各有一个侧廊，后边是后殿，设有主教宝座和教士座位。

罗马人惯用的圆拱建筑形式也移植到基督教建筑中。在耶路撒冷城外，基督的陵墓安放在一个圆形的穹顶建筑内。十二对环状廊柱恰与基督的十二个门徒相符。基督教徒也像希腊、罗马人一样，为圣徒和殉教者修建圆形陵墓，但是为了表达虔诚的宗教热情，传达丰富的宗教信息，为了夸耀精湛的技艺，工匠们设计出五叶梅花形圆顶：四个圆形穹顶簇拥着一个中心圆顶，暗示着“四海归一”的理想。教堂内部装饰也严格遵循等级秩序。耶稣画像在中心穹窿，四个天使如同卫士安排在四方。福音传道者画在穹窿曲面，接着是圣徒画像，墙上则绘满圣经故事。在祭坛半圆形上部，坐在宝座上的圣母有女皇的气势，下面是接受圣餐的场面和教会长老的画像，整个教堂就像基督教人物图谱。信徒在这里接受最生动直观的启蒙教育。

公元692年，楚兰会议对基督形象作了规定。会议认为基督以人之躯体降临于罪恶的尘世，应被赋予人像，信徒可以从他身上印证圣经对他蒙受耻辱的描述，并永记他蒙受苦难，他为众生赎罪，以及他为拯救人类而献身的记述。这样，在西欧主张用艺术造型宣传基督事迹的人就有了理论根据。为了打动冷淡的芸芸众生，教会甚至同意对基督“蒙受耻辱”的一幕进行艺术加工，赞成“以人的形象”再现基督受难和献身的场面。凡是人受的折磨，凡是人受刑时的痛苦都不应回避。科隆大教堂的耶稣像是一个极其痛苦的形象：被钉在十字架上的基督双手痉挛，胸部因痛苦而收缩到极点，肚子凸出，头部无力地歪倒在一旁，眼睛紧闭，嘴因死亡而张开。我们相信这件木雕的作者一定多次观察过死刑犯的处决，否则绝不会把死人刻画得如此逼真，逼真得使人毛骨悚然。

从古希腊赞颂健美高贵的神祇英雄，古罗马颂扬庄严显赫的帝王将相，到中世纪刻画遍体鳞伤、形销骨立的死刑犯，西方艺术的主角发生了难以想象的变化。究其原因，不可不说是民族精神的影响。日尔曼文化中唯灵的、悲观的灰世主义战胜了拉丁文化的世俗的、乐观的英雄主义。西方这个空间舞台没有变化，但主角易人，时代和精神改变了。

#### 四、基督教文化的统一和扩张

西罗马帝国的灭亡，翻开了欧洲历史新的一页。西方从此进入中世纪。中世纪早期，日尔曼各部落你来我往，征战不已。生产衰败，城市凋零，文化事业遭到空前的破坏。欧洲又经历了一次灾难深重的文明倒退。

从埃及传到西方的修道院是惟一的宗教文化机构。图尔的神父本尼狄克(公元316——397年)在高卢修建了最早的修道院。本尼狄克(约公元480——543年)制定了修道院制度，要求修士们笃信上帝，清心寡欲，艰苦劳作，扶贫济困。修士成为社会惟一有文化的知识阶层。他们保存和传抄经书及其文化典籍，传授农耕技术。修道院的教堂、静修室是当时最结实和壮观的建筑物，教堂的祭器和圣物是主要的工艺品。修道院圣经画作坊所绘制的袖珍福音书插图是主要的绘画作品，以爱尔兰画师为主的北欧工匠尤其精于此道。在福音书插图中，紧缠的卷绕，复杂的扭结，螺旋的曲线，变形的大写拉丁字母把画面铺排得水泄不通，使人眼花缭乱，目不暇接，好像花纹不这样复杂，就不足以表达虔诚的信仰，不足以显示经文超凡脱俗的意义。

基督教经过圣保罗的改造，变成世界性宗教。教会认为普天之下惟我独尊，其他宗教均为邪教，必须加以铲除。以西方为

中心,征服世界,建立霸权,普及西方宗教,实现人类的西方化——这一理想被罗马人缔造出来以后,始终蛰伏在西方人的心灵深处,形成潜意识中的称霸情结。现在,这一潜意识又随波泛起,溶入基督教会的心灵。

基督曾对圣彼得说:“你是彼得,在此石基上我将建成我的教堂。”彼得是罗马教区的创立者和第一位主教,后来被历代主教尊为教皇,也就是说,作为教皇,罗马主教不但有统治罗马的权力,而且也拥有统治整个基督教世界的权力。教皇成为西方统一和扩张的精神领袖。

西欧经过几个世纪的混战,直到771年查理曼(约公元742—814年)成为法兰克人的君主之后,才恢复秩序。查理曼的儿子下令在英格尔海姆王宫大厅画壁画,一面墙上有波斯皇帝居鲁士,罗马开国元勋罗慕洛斯和雷穆斯,亚历山大大帝和汉尼拔将军的画像,另一面墙上绘有君士坦丁、狄奥多西、查理曼及其祖父和父亲的形象。

查理曼开创的加洛林王朝虽然存在时间不长,却把基督教文化推广到整个西欧。他本人文化程度不高,但非常重视帝国的文化事业。查理曼的母语是德语,然而他清醒地认识到拉丁语在行政和宗教方面的价值。他的宫廷聚集着来自意大利的学者。他们负责培训教士的拉丁文,教授如何用纯正的拉丁语布道讲经、书写经文和文件。6个世纪以后,用优美的加洛林手写体书写的诗歌和散文的手稿在文艺复兴初期重见天日,大放光彩。

西方寄希望于查理曼,公元800年圣诞节,教皇利奥加冕查理曼为罗马皇帝。这一头衔意味着教权和王权为振兴西方,实现西方的统一和扩张,联手合作;意味着日尔曼传统,基督教传统和罗马的传统相互融合,共同创建中世纪文明。

从此，绘画艺术开始摆脱刻板的程式，开始揭示人物的心灵。在为色雷斯主教而作的一部福音书（公元816——835年）里，圣马可的头部由于运用了阴影和高光效果而显得丰满突出。圣者一手将笔蘸进墨水瓶，一手拿福音，坐着的身体处于紧张的倾斜状态，他已进入意狂神迷的状态。他凝视苍天，倾听神喻；他毛发直竖，身体颤抖，显然已激动到极点。人物背景像交响乐一样汹涌澎湃。凝固平静的古典理性美被运动的、富有表现力的视觉语言代替，拉丁人的理性世界被日尔曼人的灵性世界代替。

又经过百年的休养生息，11世纪的欧洲恢复了元气。阿拉伯人被挡在地中海以南，马尔扎人被驱逐，北欧海盗皈依基督教，欧洲获得宝贵的发展机遇。农业丰收，手工业繁荣，新城市出现，商业活跃。地处地中海要道的意大利将重新崛起。

西方站稳脚跟，就大肆扩张。扩张的理由是夺回被异教徒阿拉伯人占领的基督教圣地耶路撒冷，因为那里有埋葬着基督遗骸的陵墓。八次十字军东征以最后的失败告终。基督教文化的扩张在另一个强大的文化——阿拉伯文化的顽强抵抗下碰壁了。战乱给欧洲人、阿拉伯人和拜占廷人造成深重的灾难。但是战争也给西方带来意想不到的好处：东西方的贸易航道打通了，市场扩大了，新的城市纷纷涌现，东方的物资和技术源源不断地传入西方。

在阿拉伯人宏伟壮丽、精美绝伦的清真寺前，西方人惊讶得目瞪口呆。跟那些在阳光下闪闪发光的圆顶，那些五彩斑斓的马赛克墙壁相比，欧洲的教堂只能算草棚子、石屋子。财大气粗的意大利比萨市决心和阿拉伯人一比高低。工匠们运来洁白的大理石，建造空前高大的教堂、洗礼堂、高塔（即著名的比萨斜塔）。在建筑物的不同部分，建筑师把黑石砌进白石中，好像给

美女的腰部系上丝带。大量的石柱支撑着开放的长廊、凉廊、圆顶,使建筑物比希腊神庙更挺拔,更秀丽。

城市是欧洲世界的一种新的社会、经济和文化力量。座落在交通枢纽的城市是重要的商业中心,城市市民的主体是具有开拓精神的商人。市民和城市周围的封建领主既互相依赖,又矛盾重重。鹬蚌相争,渔翁得利,教会成为既得利益者。市民、商人和封建领主为了获得教会的支持,争相表示效忠。他们捐钱捐物,资助教堂建设。

中世纪的教堂在社会生活中具有举足轻重的作用。教徒一生有七次圣礼要在教堂进行。人的生老病死、婚丧嫁娶都离不开教堂。教堂的弥撒对普及教义,对强化教徒的宗教信仰有着不可替代的作用。教堂是当地繁荣与富足的象征。教堂是天然的交际场所和商业中心,教堂是市民的大会堂和避难所。修建壮观的多功能教堂是社会的需要,也是民众的心愿。

巴西利卡式教堂由于内部过于空旷,只适宜举办大型活动,不能为小型弥撒和家庭宗教活动提供场所。教堂的木制屋顶不



图 35 意大利比萨教堂建筑群

但缺乏气势，而且易酿成火灾，因此改进教堂设计、提高建筑质量逐渐引起社会的注意。工匠和设计师经过长期探索，终于创造出“拉丁十字架”式的教堂。在半圆形后殿和长方形中殿的交接处横贯十字形耳堂。这样一来，平面图呈“日”字形的教堂就变成“卍”字形的教堂了。两个耳堂成为相对独立的空间，可供小型专用弥撒之用。



图 36 圣玛德琳教堂的中殿(内景)

卍形与十字架形隐合，更具象征意义。教堂的屋顶改成石拱结构，以防止火灾。由于石拱笨重易塌，工匠不得不加厚墙壁，加粗支柱，以求稳固。以后，建筑师吸取伊斯兰建筑的形制，又在观察植物的茎叶中受到启发，设计出拱肋结构。拱肋比拱顶轻巧，承重能力却很强。拱肋呈 X 形交叉，架在四根立柱上，几个拱肋构成穹顶骨架。在拱肋之间只需填充轻建筑材料即可构成屋顶。于是，笨重的圆筒状屋顶变成轻巧的蜂窝状屋顶。工匠和建筑师终于在 没有钢筋的年代，发明了锥形的伞架式结构，揭开人类建筑史上划时代的一页。法国圣玛德琳教堂是这种类型的

建筑物。艺术史称之为罗马式建筑，可能因为它的拱肋与罗马建筑的圆拱有某种渊源关系吧。

## 五、飞升的教堂

12世纪和13世纪是教权和王权激烈斗争的时代。教权要领导王权，建立由教皇和主教统治的上帝之国；王权要控制教权，恢复亚历山大和凯撒的大帝国。西方陷入两雄争霸的困境，但是生产仍在发展，财富仍在积累，城市仍在扩大。各派政治力量都把目光盯着教堂。教会修建教堂以壮声威，贵族修建教堂炫耀实力，商人修建教堂显示财富，民众修建教堂表达忠诚。动机不同，方向却殊途同归。在法兰西，各界都希望修建更壮丽的教堂。

新的教堂要实现新的突破：拔高和飞升。即是说，尽量把教堂建高，尽量赋予建筑物飞升的动势。在设计师和工匠的潜意识里，有一种和地球引力搏斗的心理，有一种脱离地面，飞向高空的冲动。于是罗马式教堂慢慢耸起，越升越高。拱肋变成尖拱和交叉拱，厚墙变成飞扶垛。尖拱能将屋顶的重量沿斜线方向分解，通过飞扶垛把一部分重力引向地面。交叉拱呈X形交叉，对称下垂的拱肋接在石柱上，把一部分重量引向石柱。于是，大教堂的骨架结构变成类似巨鲸的骨胳：纤细柔韧，纵横交错，环环相扣，井然有序。在这种结构中，一切压力都得到平衡和分解。这是人类在发明钢筋水泥结构之前，单纯用石材构筑的最精巧的建筑物。于是，石柱变细，像捆扎的竹丛；墙壁镂空，安装又高又窄的彩色玻璃窗。一种新的教堂终于出现了。1144年建造的巴黎的圣德尼教堂是这类教堂中较早的一座。文艺复兴学者把这种建筑称为哥特式建筑。

每当天空晴朗，大彩色玻璃就在阳光下闪烁，光线透过天蓝、深蓝、桔黄、金黄、橙黄、酒红、朱红和深绿的玻璃，穿过教堂中殿，在地面留下基督之血的鲜红，留下天空之蔚兰，留下秋叶之橙红，留下牧场之碧绿。光波在教堂翩翩起舞，教堂在光波中飘飘欲飞。时间和空间的经纬把基督教义和圣经精神编织到石头的造型里。凭着中殿几十米的高度和教堂尖塔近百米的高度，教堂向高空

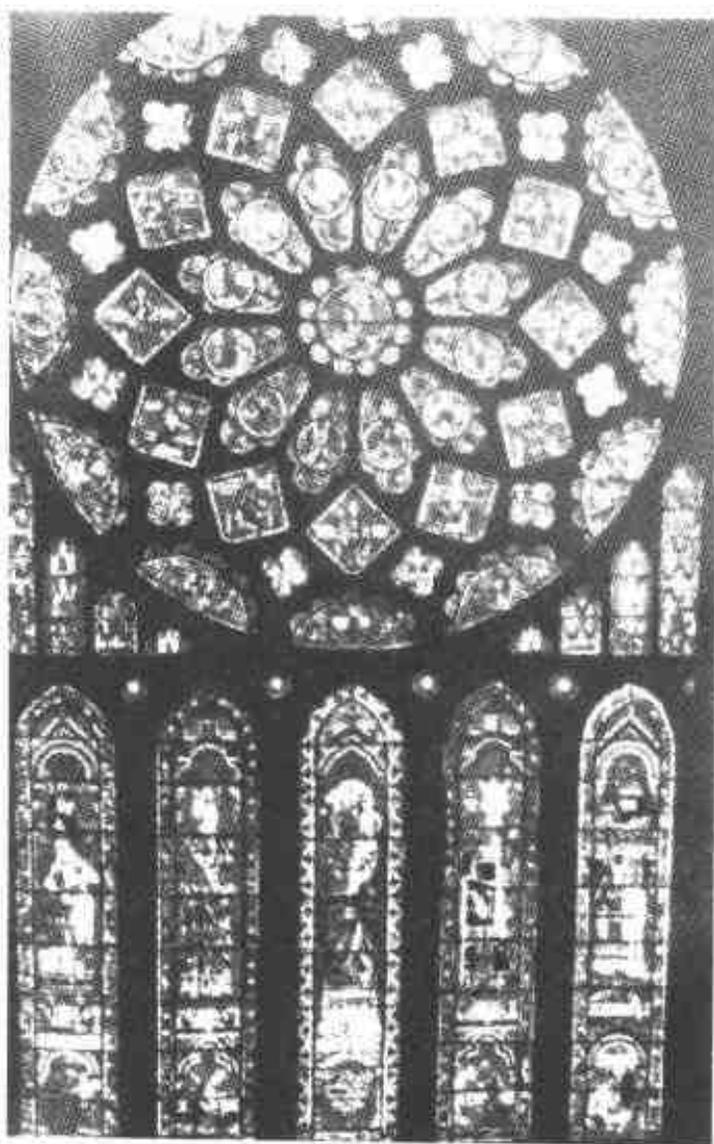


图 37 法国哥特式教堂彩色玻璃窗

耸立。尖塔、尖弧拱门、三角楣、小尖顶、尖拱肋、火焰窗，直指蓝天，像捆绑的火箭，整装待发，飞升天国。教徒沉醉于空间动势而身心轻扬，飘飘欲仙。烛光合着管风琴的乐声，随着唱经班的歌声在教堂回旋，然后向天空飞去，似乎把教徒的愿望带到天上，带给上帝。哥特教堂是教徒和上帝联系的通道，是教徒登天的台阶。从这里，教徒由下界攀登上界，从人间飞升天国，从罪孽脱胎为圣洁，从此生超渡为永生。

资助教堂建设的商人和市民、设计教堂的技师、装饰教堂的工匠，是新一代的法国人。他们对现实生活，对周围世界怀着越来越浓厚的兴趣，对教会的禁欲主义越来越反感。他们对七戒

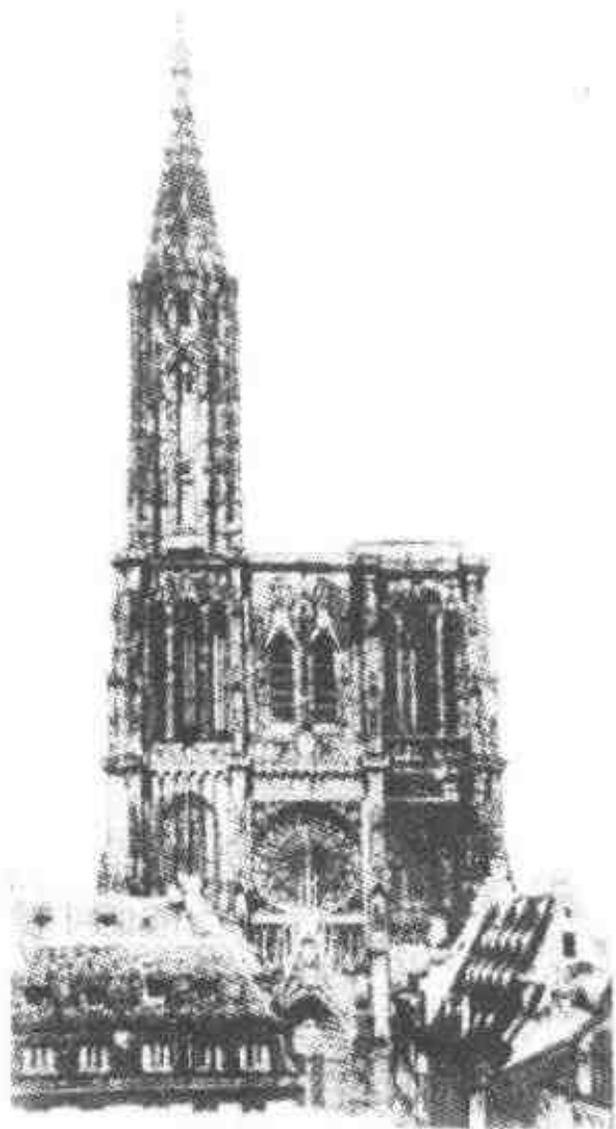


图 38 斯特拉斯堡大教堂

有自己的看法。他们认为贪食是罪恶，但美食有助于恢复体力；奢侈是罪恶，但享乐可以解忧；贪婪是罪恶，勤劳致富是美德。他们发现教职人员表面上是正人君子，但七情六欲无异于常人，甚至男盗女娼也不鲜见。为富者不仁，高贵者愚蠢，卑贱者聪明，都是常见之事，易懂之理。那个流传于民间故事里的奸诈狡猾，玩强者于股掌之中的列那狐狸就是市民和农民的代表。对这些阶层，神秘、神圣、壮丽大为逊色，而活泼、诙谐、真实却颇受欢迎。工匠们蔑视教会禁止教堂石刻的禁令，他们把画匠

们的图画变成浅浮雕。基督、四福音作者、十二门徒、众多天使，高居于三角门楣之上。随着时间流逝，工匠的胆量越来越大，教堂赞助者的兴趣越来越广泛。农民的形象也出现在教堂。圆雕和浮雕表现播种、收获和采摘的劳动场面，其中还有马、驴、牛拉犁翻地的内容。葡萄、玫瑰、橡树、草莓、锦葵、苜蓿、芹菜的枝叶缠绕攀缘在石板和柱顶上。铁匠、木匠、铁掌匠、屠夫、猎人、商人纷纷登场亮相。以小姐、贵妇为模特儿的天使和圣人，容光焕发，站在教堂高处，顾盼有神，窃窃私语。雕刻匠对地狱和邪恶的兴趣和对天堂与圣洁的兴趣一样浓厚。民间传说中的恶魔怪兽偷偷

摸摸地在教堂的角落里窥探。被十字军骑上当作战利品带回的埃及艺术、亚述艺术、波斯艺术中的半人半兽和神兽等变成妖魔，堂而皇之地进入教堂，甚至变成地狱的牛头马面，驱赶和鞭撻着堕落的罪人，而罪人中甚至有贵族、教士和国王。

教徒从广场走向教堂正门，天使在门边列队欢迎，上帝在门楣向下俯视，层层环套的透视门把教徒引向幽深的空间。教堂里，纵深达几十米的中殿和侧厅，纵向排列的石柱，把他们的脚步和目光引向后殿的祭坛。行走中，人的心情由浮躁转向平静，情感由平庸变为圣洁；行走中，时间在流动，空间在变化，雕刻、壁画、彩色玻璃窗依次展示圣经故事、基督圣迹，教徒似乎回到久远的古代，和基督共度那神圣艰难的岁月；行走中，教徒回顾自己的一生，审查自己的行为，感谢天主的保佑。他们看见神话中的妖魔鬼怪、奇禽异兽纷纷登台，觉得既可怕又刺激。他们走到祭坛前面，看着基督受难像，在这里，基督在人间生命结束，在天国的生命开始。教堂是立体的圣经，教堂是现实与理想的纽带，教堂是中世纪社会与生活的百科全书。

在十三、十四世纪的欧洲，社会风气发生了显著变化。贵族们追求更多的自由，甚至明

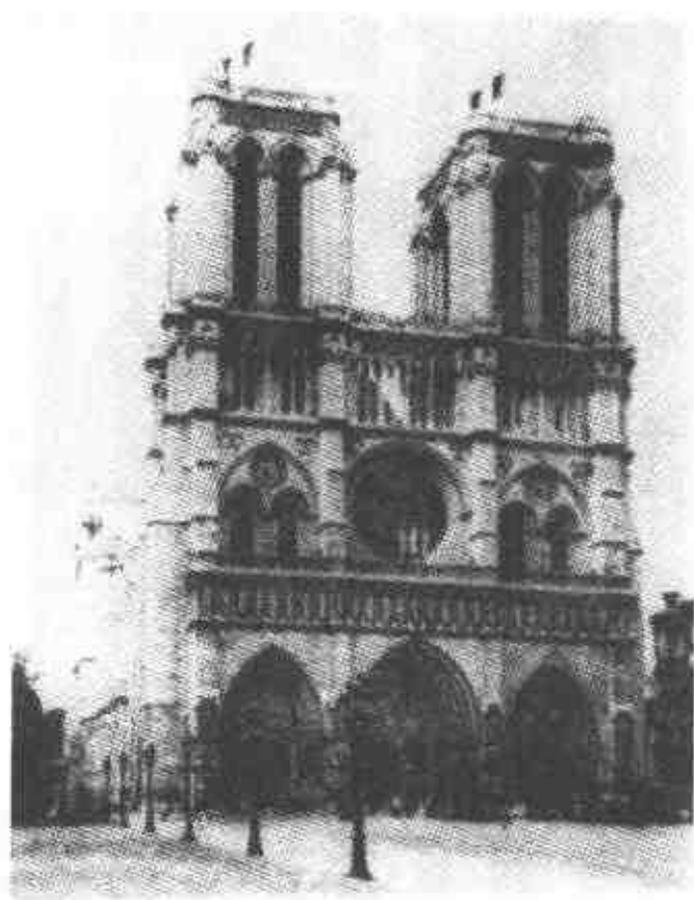


图 39 法国巴黎圣母院

知故犯,偷食禁果。他们发现自由的情爱无比美好,他们认为把男欢女爱视为罪孽是多么荒谬。在中世纪的诗歌里,骑士向心爱的贵妇、小姐、情妇大献殷勤。他们不仅效忠上帝和国王,而且甘愿为心上人赴汤蹈火。在道学家的眼里,夏娃是有罪的堕落的女人,应该永远钉在耻辱柱上。但在市民潜意识里,她是大众的情人。在教堂柱头上,裸体的夏娃匍匐在树丛中正在偷禁果,她的胸脯侧转,有意让人看见丰满的乳房和胳膊。在另一处浮雕上,死人破棺而出,接受审判,以便飞升天堂,那些裸体的女人个个喜气洋洋,像花蕊一样伸展着美妙的肢体。人的裸体是埋在教堂的定时炸弹,终有一天会把神学的殿堂炸毁。

## 第六章 人的世界 人的艺术 (文艺复兴 上)

### 一、新的世界 新的人

新生活的火种在欧洲点燃。英国、德国、法国、尼德兰、西班牙等民族国家正在形成。城市如雨后春笋，商业如滚滚海潮，各种政治力量和社会力量加紧活动以获取利益，实现抱负。14和15世纪，愈演愈烈的纷争终于演变为王位之战，领土之战，民族之战，宗教之战，阶级之战。阿尔卑斯山以西的欧洲，山河破碎，烽火四起，生灵涂炭，哀鸿遍野。可怕的饥荒和黑死病横扫欧洲，短短几年夺去了1/3的生命。人们因恐惧和绝望而笃信宗教。

东边日出西边雨。在阿尔卑斯山以东的意大利半岛却别有风光。十字军东征给意大利带来巨大利益。意大利取代阿拉伯和拜占廷，成为地中海的贸易中心。威尼斯、热那亚是千帆云集、日进万斗的大商港。佛罗伦萨、比萨是富可比国的商城。从1250年弗里德里希二世辞世到1494年法兰西王查理八世入侵前，意大利享受了两个世纪的和平发展，没有受到外国的干扰。

意大利始终没有形成可与教皇权力抗衡的统一国家。半岛内小国小邦林立，社会制度从共和制到君主制应有尽有。当权

者无论强大还是弱小,无论出身名门还是暴发户,都必须依靠实力维持统治,意大利颇有当年希腊的情景。

以独裁暴政统治国家的君主常感孤独与恐惧,不得不广纳和依靠博学多才之士;为标榜政治清明,不得不出资支持文化事业,以示文功武治。在历史悠久的贵族制国家,贵族和君主谈吐文雅,举止高贵;教皇知识渊博,爱艺成癖;宫殿雄伟壮丽,宫内有丰富的藏书和无数的珠宝。在实行共和制的城市,个人有广阔的发展天地。尽管政权频繁更迭,但是只要有才学,哪里都可以安身。

意大利人走出了中世纪。他们奋力摆脱野蛮,培养文明,挣脱宗教束缚,发展文化事业,一种新型的人正在成长。他们的态度已很文雅,趣味逐渐高尚,但有时性情仍然粗野,脾气仍然凶残。某些人既是礼貌周到、谈吐隽雅的文人和艺术鉴赏家,又是精于阴谋的暴君和凶手。天使与魔鬼,人性与兽性揉合在意大利人的灵魂里。但就总体而言,这是从神学中解放出来后人性的自然流露,宛若出山的溪流,自由、喧闹、奔放。古希腊的酒神精神又燃起熊熊火焰。巴库斯崇拜东山再起,对爱神的呼唤不绝于耳。狂欢节的人们祝愿“追求快乐的人个个称心如意”。

意大利人从宗教的阴影下走出来,放眼欣赏大好河山和美好人生,充分体验生命的意义。阿西西的圣方济各(公元1182——1226年)如饥似渴地寻觅新的语言,歌颂一切活跃的生灵。平原山川、鸟兽鱼虫在他眼里都有了灵性。意大利的新艺术即将从圣方济各的神话语言中诞生。

佛罗伦萨的阿尔贝蒂(公元1404——1472年)是新一代的代表。他是伦理学家、律师、诗人、作家、音乐家、数学家、画家、雕刻家、建筑家、美学家。以他为代表的知识分子群体在各个领域都有不凡的表现。他们会说几种语言,熟悉希腊罗马文化,是

当之无愧的文化巨人。他们是挣脱了神学束缚的普罗米修斯，所以赢得了社会广泛的尊重。但丁的同代人阿尔伯蒂·莫莎图被主教加冕为诗人。每逢圣诞节，学院的博士和学生排着庄严的队伍，吹着喇叭到他家致敬和送礼。古罗马的文化名人重新受到尊重，罗马诗人维吉尔被尊崇为诗神。罗马城内外的古代遗迹不仅唤起考古热情，而且也激发对逝去的文明的怀念和敬仰。古代著作被大量收集和翻译。读书、买书和藏书蔚然成风。

但丁、薄伽丘和彼特拉克等人文主义者培育出新思想的幼苗。他们因把古代文化提高到和基督教文化相等的高度而深受人们欢迎。他们的著作广泛流传，据说连驴夫也能吟颂但丁的诗句。

佛罗伦萨的文化气氛非常活跃。1503年，市政当局请达·芬奇和米开朗基罗在市会议厅墙上画历史题材的壁画，然后评选优劣。且不说两个巨人如何争强好胜，潜心创作，就连全市居民也兴奋不已。他们街谈巷议，视之为本城的一件大事。

从13世纪起，胸怀壮志的意大利人高举人文主义大旗开辟了一个新时代。他们把这个时代称之为文艺复兴，因为他们认为，希腊罗马已衰败千年的文化将由他们复兴。

## 二、科学和艺术

希腊人在神庙建筑中用数学和几何证明宇宙的伟大，意大利人在教堂建筑中用数学和几何赞美全能的上帝。佛罗伦萨的天才建筑师布鲁内莱斯基（公元1377——1446年）设计和修建了圣马利亚圆顶教堂。圆顶建筑古已有之，不过大多是圆拱，坐落在厚实的墙上。布鲁内莱斯基运用丰富的数学知识，经过周密的计算，决定独劈蹊径，用八根弧形的橡木接成八面形的圆顶

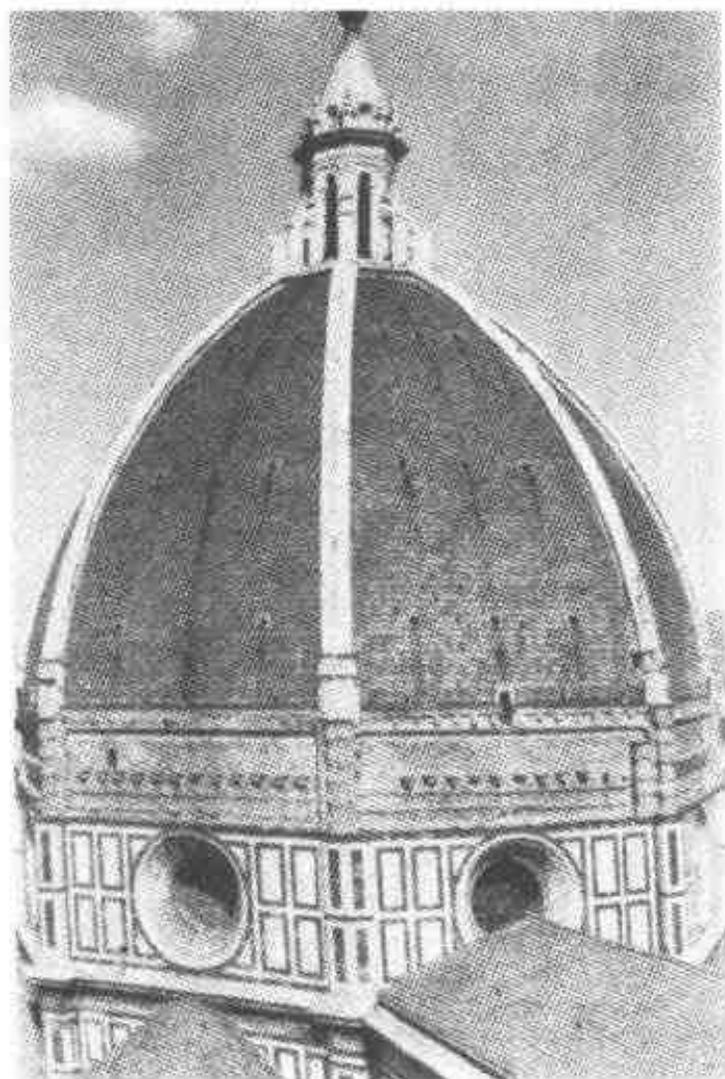


图 40 佛罗伦萨大教堂

架结构。这个结构坐落在一个八面形的很薄的墙垣之上。圆顶的重量沿八根立柱传导到地面。为了加大强度减轻重量,他采用薄壳原理,把圆顶的面设计成双层空心弧面。里层壳体负载重量,较薄的外层壳体用于遮蔽风雨。直径为 39 公尺,高度达 56 公尺的圆顶高高耸立,熠熠生辉。这是人文主义的理想工程,是科学和技术的胜利结晶。希腊的几何学曾被僧侣用

来证明上帝的存在和伟大,到了文艺复兴时代,终于被用来开发人的聪明才智。布鲁内莱斯基为一位名叫帕齐的权贵建筑小教堂。这座建筑物与其说是教堂,毋宁说是各种几何体的组合。空间严格地确定为立方体、半立方体和半球体。均衡布置的水平线与垂直轴线产生单纯、明确、静穆的效果,衬托出上帝的完美无缺和宇宙的神圣有序。

布鲁内莱斯基的朋友将一项影响深远的发明归功于他,这就是线性透视学。近大远小是眼睛的视觉效果,但是与实际情况不符。形与实的矛盾经常使艺术家陷入两难:按视觉印象造型,无异于骗人;按实际情况来画,无法分出远近。古罗马时期,艺术家似乎决心在二维空间画出空间立体效果,他们把远处的

景物缩小了。然而,仅凭感觉经验操作,景物空间难免缺乏稳定与和谐。

在二维绘画空间,创造三维空间虚相的历史使命落到文艺复兴艺术家肩上,几代人对此作出了艰苦的努力。乔托(公元1226——1337年)试图恢复失传千年的手臂缩短法和明暗反差,造成景深效果。他的《哀悼基督》以基督为中心,把众多的门徒安排得错落参差,疏密有致。人前人后都拉开距离,不再把人压挤在一个扁平的空间。尤其是圣约翰,他一反常态,采用躬身向前,臂向两侧伸开的戏剧性动作。与此同时,数学家也在探索。他们从阿拉伯人那里学习数学知识,从阿拉伯人那里获得大量古希腊数学文献,包括欧几里德的《几何原本》。罗吉尔·培根(公元1214——1294年)是位既重视实验,又博采书本知识的数学家,他根据阿拉伯测量法和实验结果,初步论述了透视画法。

布鲁内莱斯基的杰出贡献就是把透视法与几何学结合起来,把经验实践空间升华为逻辑理性空间,把视觉感受用科学计算方法变成几何图像。他无愧是视觉造型领域的牛顿。他首先认识到一幅画可以当作观者与观察对象之间的一扇窗户。景物微缩于平面空间犹如透过窗户看外面世界。视线聚集于一个中心点,由此,视野内一切景物都在一个确定的几何网络中。一幅画挂在墙上,就像在墙上开了一个窗口。透视以绘画者(包括看画者)的目光为中心,统摄万物。在视野内,近大远小,仿佛一切都向眼睛聚拢。远处则消失于灭点。于是,透视法使眼睛成为世界万物的中心。在绘画世界,万象都是为观者安排的,都是以人为中心展开的。我们可以想象,三维幻像的魔术效果将会引起艺术家多么兴奋的心情!马萨乔(公元1401——1428年)在壁画《三位一体:圣母、圣约翰和供养人》里画了一座圆拱大门。门外

跪拜着两个供养人。门里是十字架上的基督和架下的圣母及约翰。十字架后是逐渐远去的教堂拱廊。马萨乔构造一个多重复杂的空间,一个亲切熟悉却又神秘莫测的空间,引导信徒从平凡的人间世界透视崇高的宗教世界。

仍处于工匠地位的艺术家用科学的目光研究人体。他们测量头身之比,从不同角度观察人体各种姿态,尝试用透视法描绘人体。意大利北部一位名叫曼泰尼亚(公元1431—1506年)的画家把人体透视法运用到出神入化的程度。《哀悼基督》取基督躺在塌上的造型,他的脚对着观众。从这个角度看去,基督躯体必然缩短,发生变形,但是曼泰尼亚经过周密设计,终于把基督画出来了。

艺术家的科学精神不但演变为构造逻辑理性空间的努力,而且体现在反映世界真实面貌的素描写生中。比萨画家比萨诺(公元1395—1450年)对自然,尤其对生动的动物进行细致的观察。他用钢笔和铅笔画出大量以兔、鸭、骡、狼、豹为题材的素描,有时还敷以颜料。在他的笔下,动物个个活灵活现,生动可

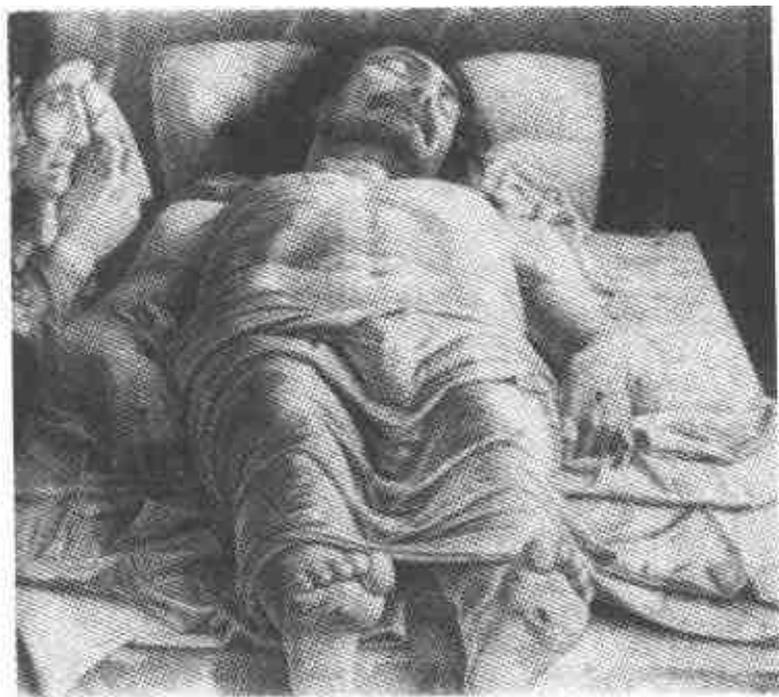


图41 哀悼基督

爱。有的艺术家为了研究人体,甚至违反教规,解剖尸体。在他们的笔下和刻刀下,人体摆脱了中世纪艺术里常见的病态和呆板,具有健美的体形和生龙活虎的姿态。

光色体系是绘画研究中的另一个热点。画家已认识到色调的强弱、色价的递进和色彩关系都能渲染五彩斑斓的世界。威涅齐亚诺(公元1410——1461年)是15世纪最具创意的色彩专家。他认为透视用线条牢笼宇宙,光色用凸凹再现世界。《妇人肖像》用象牙白画肌肤,用淡黄画头发,略加一点棕色波纹。明净蔚蓝的苍穹把人像从背景中凸出来。他的门徒弗朗切斯卡(公元1439——1502年)青出于蓝而胜于蓝。他画夜晚的烛光驱散黑暗,照亮远近的人和物。天使举着十字架从天而降,十字架发出闪电般的强光。画家仅凭色彩的衬托就可以取得耀眼的光影效果,创造出中世纪艺术家难以想象的奇迹。

### 三、艺术和人

愈深入研究人的精神与肉体,艺术家愈惊叹人的奇妙,愈重视人的价值。在艺术家的心目中,人的形象越来越高。人终于登上画境。

卡斯尼奥(公元1423——1457年)于1450年在潘道菲尼别墅作过一幅壁画。壁画上有九个人物,其中有文艺复兴时代最杰出的诗人与作家但丁、彼特拉克、薄伽丘,有佛罗伦萨雇佣兵队长法乌卑提,还有传记中的古代英雄。上帝、基督和圣母退出画面,惟有优秀的人类代表傲然而立,人的颂歌终于吹响了。

乌比诺大公蒙帖菲德罗及夫人斯福杰著名的双人像出自弗朗切斯卡之手。大公夫妇侧而而立,在淡色的苍穹和灰色的风景衬托下显得高大雄伟,有君临天下之态。远处是欢迎大公凯旋的盛大场面。过去卑谦地匍伏在圣母或基督脚下的人昂首挺胸走进画面,成为主角。曼泰尼亚1457年移居曼图亚之后,为执政官洛多维柯一家作画。一幅大厅壁画描绘的是他的家庭群像

和内侍官。人物表情各异,排列有序,像圣徒一样庄重。吉兰达约(公元1449——1494年)把佛罗伦萨景物作为圣经画的背景。他把亲朋好友画入前景,为我们留下那个时代的人物群像。他的名作《祖父与孙子》用细腻笔调刻画祖孙之间的深厚绵长之情。墨西纳的《雇佣兵队长》则表现出人物坚毅凶狠的一面,那双圆睁的眼睛有摄人心魄的力量。

15世纪以后,意大利女性出现新的面貌。贵妇人在政治生活、社会生活和文艺生活中发挥着空前重要的作用。无论多么显赫的宫廷,缺少妇女就谈不上光彩和快乐。绅士没有她们的宠眷和衬托,就不可能有风度、魅力或气魄。社交场上的贵妇应该殷勤可爱,风度翩翩,言谈得体,姿态端庄,行为持重、头脑灵活。她们通晓文学、音乐、绘画。她们能歌善舞,长于辞令。在乌尔班的宫廷里,公爵夫人伊莉莎白是德才兼备的女子。在她周围有来自意大利各地的名流、诗人、贵族、主教。女主人经常举



图 42 祖父与孙子

办舞会、庆典、比武、竞技、谈心。隽永的谈话和高尚的娱乐使这里成为真正娱性乐情的场所。

在意大利,女人有追求幸福的自由,男人有为心上人献出生命的义务。那时曾发生过两起著名案件,反映出社会观念的变化。暴君法尔被妻子谋杀,教会对她的惩罚是驱逐出教。她的父亲托人在教皇面前求情,要求取消惩罚,理由是要为女儿

另找一丈夫。另一个案件是桩谋杀案。三个青年刺杀了米兰公爵，因为公爵“不但污辱妇女，还宣扬她们的耻辱”。

文学家开始在作品中歌颂钟爱的女性。但丁在《神曲》中把他终生崇拜的女郎贝雅特丽齐描写成仙女，她引导他游历地狱、炼狱和天堂。诗人彼特拉克在《歌集》中，也在情人劳拉的身上寄托美和理想。

在意大利，社会风气虽然有新的变化，但总的来说，男性仍是社会的主导力量、女性受男性的支配，并在男性规定的有限空间内活动。男性观察女性，欣赏女性，女性受男性审美标准的左右。

支配女性、赞美女性、爱慕女性的浪潮必然对艺术，尤其对绘画产生强大的冲击。中世纪晚期出现的少女殉难画已露端倪。画面表现的是异教徒正在折磨献身基督教的圣女。圣女义无反顾地走向审讯室，泰然自若地迎接死亡。赤身裸体的少女处在凶恶的刽子手和淫荡的暴徒的包围之中，鲜嫩白皙的肌肤被折磨得皮开肉绽，鲜血淋漓。画家们作殉教图固然是为了控诉异教徒，赞美基督教。但是内心深处何尝没有变态的人体美崇拜。文艺复兴初期，夏娃和亚当偷吃禁果心智开明的故事，也被移入画面。“心智顿开”对人文主义者而言，意味着人类进步。而艺术家则兴趣盎然地描画人类第一对夫妇用手和无花果叶遮挡羞处的窘状。男女之间的羞愧意在引起观众的羞愧。但在羞愧中何尝没有偷吃禁果的刺激与兴奋呢？况且，羞愧已变成一种炫耀。

#### 四、维纳斯的复活

意大利艺术家怀着赞美的心情，描绘盛装华服、珠光宝器、

态度矜持的贵妇。但是，他们更想画含情脉脉、胴体迷人的美女。在15世纪，妇女还没有解放到一丝不挂让人欣赏和描绘的程度，艺术家只能以古希腊罗马的裸体女神像为模特儿。他们以复古为名，借鉴古希腊人体艺术的模式，暗中却以意大利人的审美情趣为标准，塑造新时期的女性形象。

波提切利作于1486年的《维纳斯的诞生》，宣告一个新时代的开始。女神从海水的泡沫中出世，踩着海贝，带着羞怯，借着风神的帮助，向岸边漂来。迎候着的季节女神准备为她披上花衣。在广阔天空与海洋淡蓝色背景的衬托下，维纳斯的长发闪烁着金色的光辉，遮掩着小腹。女神的形体修长优美，肌肤细腻。一双轻若浮云的秀足更增添女神翩若惊鸿的风姿。女神脸上充满忧思，同时含着面对人间的羞涩。她是一位女神，也是一个女人。据说女神的姿态曾参考美第奇家族收藏的古代雕刻《羞怯的维纳斯》，而其相貌与当年的一位红颜薄命的小姐相似。维纳斯“复活”了，带着少女的羞涩，袒露着圣洁的胴体走向

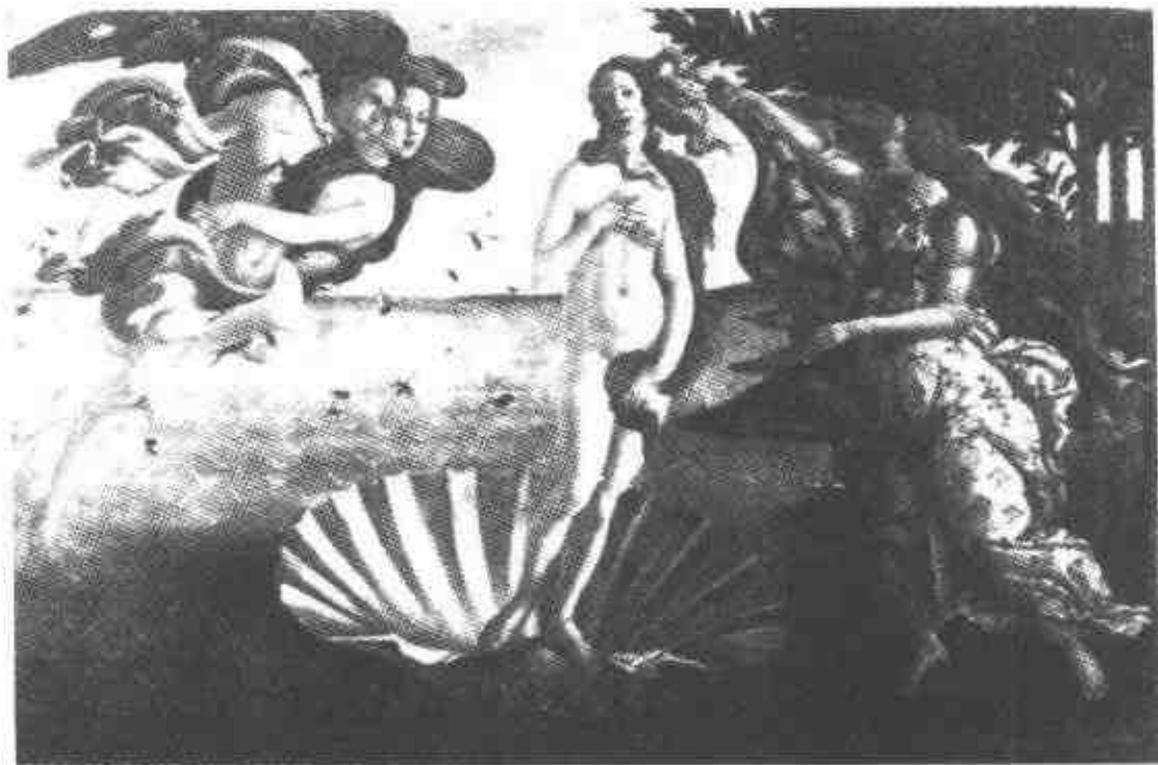


图 43 维纳斯的诞生

人间。她是古典艺术的再生,她有古典艺术的柔美静穆,又有中世纪的哀愁忧思;她有古典艺术的饱满丰润,又有中世纪的曲线玲珑。她是人文主义的曙光,预示着新时代的来临。

艺术家的叛经离道不能不引起教会的注意。如何调合艺术与教会的矛盾,成为理论家的任务。当波提切利的《春》完成以后,佛罗伦萨的新柏拉图派的菲奇诺说:“他(指画家)召唤人的心灵通过理性的力量返回天国。”并对维纳斯做出这样的解释,“一位天国降生的绝代女神,得到至高无上的上帝的无微不至的专宠。她的灵魂和心脏就是爱情与仁慈,她的双眼是尊严与宽容,两手是解放与健美,脚是清秀与端正……”如此一来,美丽的女神变成了上帝的侍女。

在长期保持独立、强大和自由的威尼斯,商人阶层的现世享乐风气是威尼斯艺术精神的上壤。如果说波提切利的维纳斯还带有初入人世的拘谨和胆怯,那么乔尔乔内的《沉睡的维纳斯》更为自由和自信。她安静地卧睡着,形体丰满,姿态优美。金黄色的肌肤如一块圆润温馨的美玉,嵌合在背景前。作为人文主义的一种体现,人和自然和睦相处成为时尚。丰腴柔润的胴体与恬静的草场、起伏的山丘构成闲适幽雅的理想世界。理想世界的本质是高尚。维纳斯虽然裸体而卧,但是纯洁无瑕,情趣高雅,不会引起人们的邪念。然而对威尼斯人而言,世俗的维纳斯也许更为亲切,更有吸引力。提香的《乌比诺的维纳斯》实际是裸体贵妇的闺趣图。豪华而俗气的卧室、描金绣银的床帏、翻箱倒柜的女仆、卧榻之上的慵懒的美人,这一切营造的是一个温香软玉的繁绮世界。《维纳斯与风琴师》把重心放到美女对男性的吸引方面,活像威尼斯男女贵族的幽会了。

文艺复兴艺术家热衷于画裸女,源于一种心理冲动,就是突破中世纪禁欲主义对人性的压抑。维纳斯的形象在西方文化中

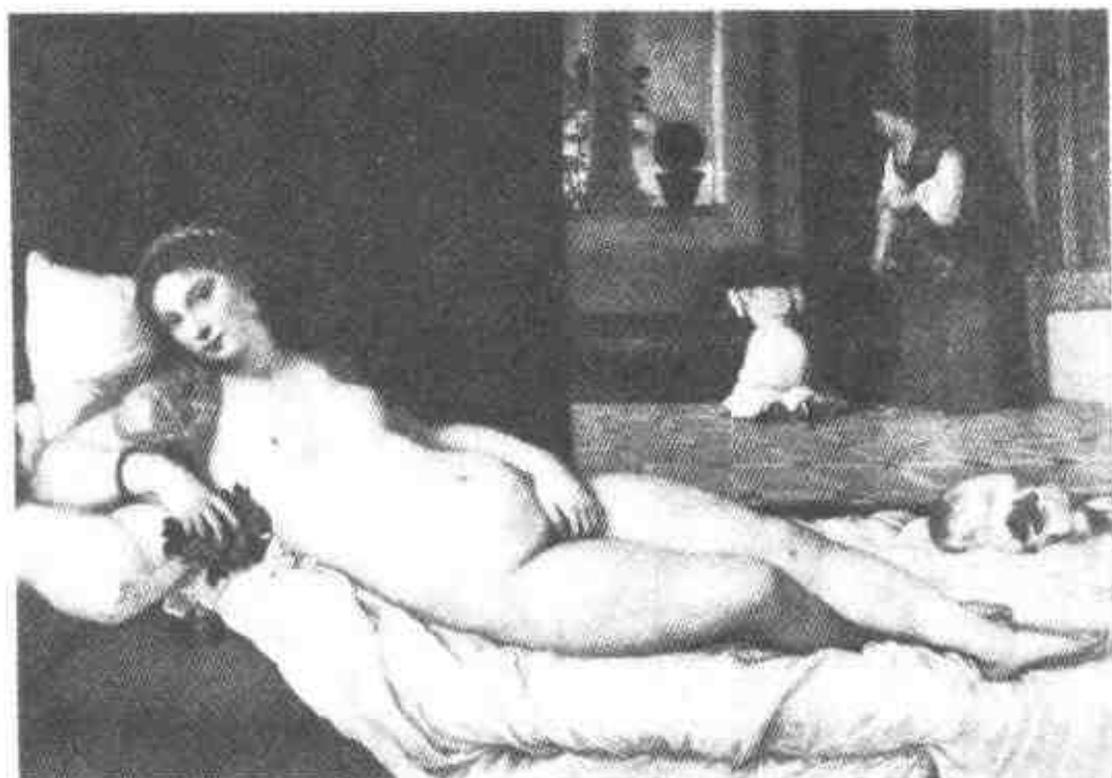


图 44 乌比诺的维纳斯

逐渐变成一种饱含信息的符号。意大利人、西班牙人、法国人、美国人都有自己民族的维纳斯。文化复兴、17世纪、18世纪、19世纪、20世纪都有打上时代印记的维纳斯。巴洛克艺术、洛可可艺术、学院派艺术、浪漫主义、现实主义、野兽派直至20世纪70年代的波普艺术都创造出不同风格的维纳斯。如果波提切利能乘坐时间快车到当代美国，看见晒成古铜色皮肤的海滩裸女维纳斯，不知他会有何感想。

## 五、雕塑家的智慧

在15世纪的意大利，文艺复兴雕刻也在探索新的造型语言。多才多艺的基贝尔蒂(公元1378——1455年)和多纳太罗(公元1386——1466年)承担起重大的历史使命。

从1403年到1452年，基贝尔蒂投身于佛罗伦萨浸礼堂第二道门和第三道门的青铜浮雕创作。雕刻家以柔和流畅的线条

塑造人物服装的褶皱,赋予形象抛物线特有的韵律感。在某些场面,他设计出戏剧性的紧张场面,加进风景因素,在背景上运用刚发现不久的透视法,力图营造出一种真实的气氛。

第二道门整整耗去了二十七年的艰苦劳动,成为永垂不朽的杰作。通常,哥特造型用四块小幅浮雕组成一块大浮雕,门上装有24块大浮雕。基贝尔蒂取消四块小幅浮雕,在两扇门上各装十几块呈正方形的大浮雕。在作品中,不仅每一个人物的外形,而且每一根线条,每一个造型细节都显示出生动气韵。风景与建筑物构成的背景贯穿各个场面,极浅的浮雕刻画出葱茏的山峦、庄严的拱廊与教堂。艺术家巧妙地利用浅浮雕的光影效果造成三维纵深感。人物的位置和远近都依靠光线的强弱来区别。每一幅画面,艺术家都创造出一个戏剧性的场景,表现出圣经故事的独特气氛。希腊浮雕的生命似乎在这里复活,以至米开朗基罗惊叹:“真是天堂之门!”

多纳太罗在圣洛伦教堂的浮雕《哀悼耶稣》里,通过悲伤欲绝的人群的混乱与骚动,表现出震撼人心的巨大精神力量。地面场景、空中场景、近景、中景、远景组织得井然有序,丝毫没有哥特浮雕单调的造型和拥挤的空间感。在人文精神的鼓励下,新生的现实主义终于战胜了僵化的象征主义。

多纳太罗的《圣乔治像》,原定放在佛罗伦萨一座教堂外面的壁龛里,依照哥特艺术的传统,圣徒应该紧靠墙壁像石柱那样笔直

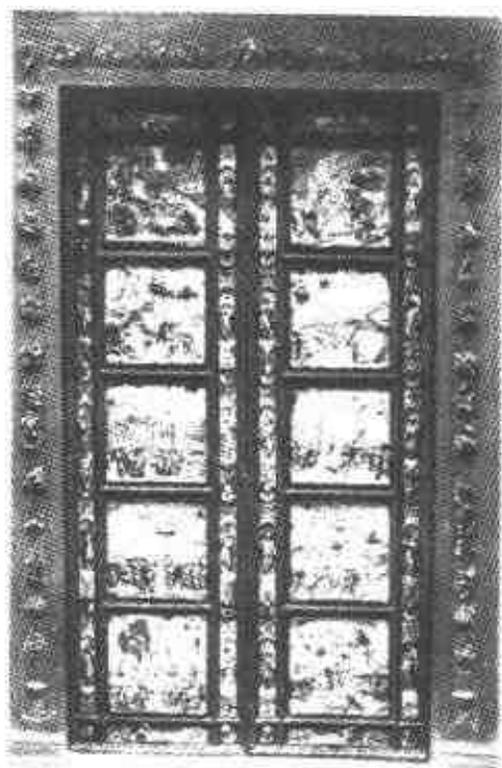


图 45 天堂之门

而立，平静的面容应显现出超然的神性。但是多那太罗决心与传统决裂。他的圣乔治像是个独立的圆雕。人像双脚坚实地踏着大地，挺着胸膛，一手握拳，一手放在盾牌上，全身绷紧，仿佛随时准备投入战斗。雕塑的表情坚定而严肃，是现实生活中战士形象的写照。

1445年，多那太罗受帕多瓦当局委托，为雇佣兵队长塔梅拉塔雕塑骑马像。这座为人而不是为神树立的纪念像具有开一代新风的重大意义。多那太罗联想到古罗马著名的奥里坎斯皇帝骑马像。对他来说，无论为皇帝还是为队长造像，都应以弘扬人性为目的，而不是以神性威慑人心。于是他让塔梅拉塔全身披挂，稳坐在雄健的战马上，像一位雄才大略的领袖。雕刻家还对纪念性雕像与周围环境的关系进行研究，找到雕像与高大台座的正确比例。以教堂为背景的雕像，无论从哪个角度望去，都显得雄伟壮丽。这也说明人文主义者已开始对城市规划表现出兴趣。

多那太罗雕塑的《大卫》，塑造出一个生气勃勃的少年英雄大卫。赤身裸体的大卫仅戴一顶草帽。他一手持刀，一手叉腰，流露出得意洋洋的神态。15世纪的艺术仍以宗教为题材，大卫就是圣经里的犹太英雄。艺术家以新的艺术

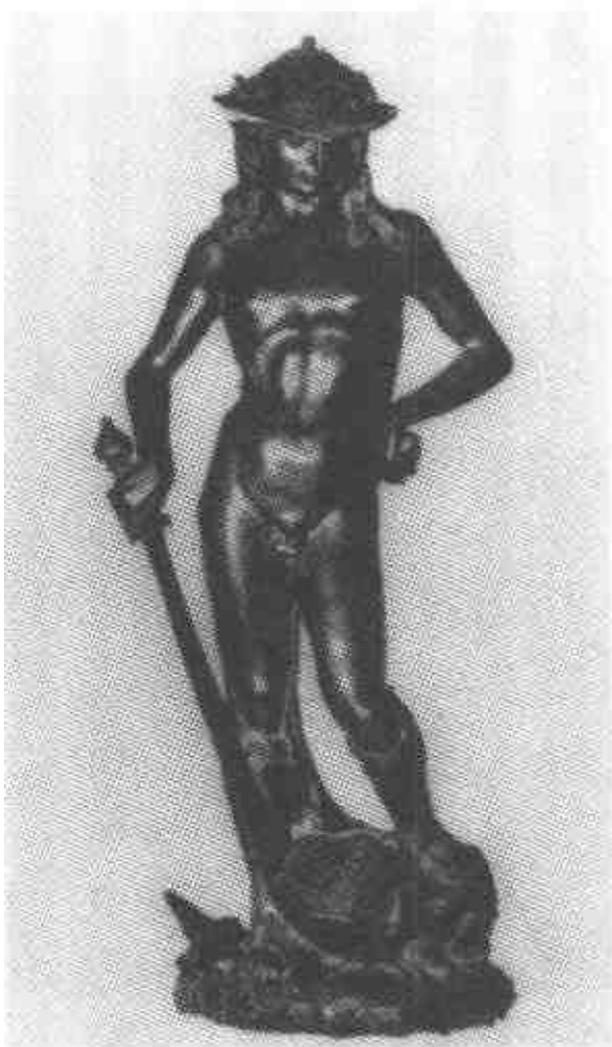


图 46 大卫(青铜雕刻)

语言演义着古老的内容，着重表现人物的真实情感和生动气韵。在他们的笔下和刻刀下，圣母变成温柔沉静的少妇，怀抱着稚气未脱的胖孩子基督。艺术家为了增强艺术感染力，从当时盛行的宗教奇迹剧吸取灵感，把演员的动作和表情引入作品。马佐尼的陶瓷雕塑《悲恸》，重现圣母哭基督的一幕。雕像有真人大小，表情悲痛，动作夸张，具有强烈的舞台效果。同样的题材，文艺复兴艺术家的创造和中世纪艺术家的创作不同，文艺复兴艺术具有深邃的新意。

## 六、北方的春风

文艺复兴的春风从意大利发源，首先吹向阿尔卑斯山北边。在工商业比较发达、市民力量强大的尼德兰（今荷兰北部地区）和荷兰，人文主义开始发芽。尼德兰人性格沉稳，举止谨慎，注重实际，不好冲动。这里的艺术家没有意大利人那么热情洋溢，那么富于创造，而是采取对哥特艺术的改良态度，津津乐道于一种精细的现实主义，一种对世俗生活的赞美。

凡·艾克（公元1390——1440年）为根特市作巨大的祭坛画。人物和布局与中世纪细密画相差无几。但是，画家对自然的观察更细腻，对细节的描绘更精致。画面里，郁郁葱葱的山岗和森林充满生机。珠宝首饰错金镂银，华丽高贵。

凡·艾克对人类艺术的最大贡献是最终完成了油画的发明。自古以来，画家就会配制颜料。他们把某些植物和矿物原料磨成粉末，然后加入液体，把色粉搅拌成糊状颜料。在中世纪，调合液一直是蛋清。用蛋清颜料作画的方法叫蛋胶画法。蛋清



图 47 根特祭坛画

颜料干得很快,色彩无法渗透,无法形成柔和过渡。凡·艾克发明了新的调合油,他能用这种颜料在画布上点染出闪亮的高光、透明的色层和细腻的色面。油画作为一种画种终于出现了。

油画作品是静谧而冷凝的,但透露出的信息却生动丰富。人们可以从画面中追溯画家当时挥笔作画的情景和运笔调色的技巧。油画具有这样的效果:及时地缩短画家作画和我们看画之间的距离。从这一特殊意义上来看,所有油画都是当代的作品。

油画有别于其它绘画形式的地方,在于它能表现所绘物品的质感、纹理、光泽和硬度。画家精确模仿食物,使你觉得可以用手触摸。尽管画中形象是平面的,但其引起幻想的潜力,却远远胜过雕塑,因为油画能凭借画中物体和背景的色彩、距离,充塞画中空问。

15世纪的尼德兰,商业兴旺发达。经商致富的资产阶级对世俗生活兴趣盎然,对家庭亲情铭记于心。他们出资装修自己的宅邸和卧室,要求工匠创造艺术品,美化房间。紧随教会和贵族,富商也加入了艺术爱好者的行列。富商既无教会那么严肃,又无贵族那么虚伪,他们要求艺术实实在在为他们及家人服务,为他们殷实的生活添彩增辉。于是可以悬挂在室内的架上画就应运而生了。

油画自问世以来,始终和新社会联系在一起。油画平等地对待一切物体,只要它们代表财富。油画要炫耀一种新的财富——一种既非来自教会,也非来自爵位,而是来自金钱、来自商品的、生气勃勃的财富。

北欧冬季漫长,气候潮湿,市民大部分时间呆在家里。他们希望在家里能看到赏心悦目的东西:华丽的陈设、闪亮的餐具、活泼的小狗、美丽的绘画。壁画虽可装饰墙壁,但不易在阴潮的

气候中保存。而油画，特别是画在麻布上的油画可以抵御恶劣气候，经久不坏。于是油画首先在地处北欧的尼德兰出现。同样地处潮湿环境的威尼斯也很快接受了油画。

1434年，凡·艾克像一位公证人作证一样，被请去为商人阿尔诺芬尼和未婚妻的订婚仪式作画。他的画如同一张结婚照片：男女握手表示结合，人物形象和动作都是图解式的。有趣的是画家力图把平凡真实的生活一丝不苟地记录下来，有人认为画中的一切都有象征意义。他耐心地画房间的摆设和布置，地毯上乱放的拖鞋，床头的小刷子和一只卷毛狗，好像中产阶级的日常生活要在这一张画上全部反映出来。墙头挂着的镜子，从相反的方向把房间的另一边反映出来，有大门、窗户，立



图 48 阿尔诺芬尼夫妇

在门边的画家和另一位宾客，还有未婚妻的背影。凡·艾克巧妙地用一面镜子把两个空间联系起来，一个是“真实”的、稳定的空间，是我们亲眼“看见”的空间；另一个是从小圆镜里反映出的、变形的、延伸的、虚幻的空间。从此镜子常常变成迷惑艺术家的魔镜，它把画面变成多维的、多层的、曲折的、对立的、反转的空间。

凡·艾克的木板油

画《洛林大臣的圣母像》，把大臣画得和圣母一样高大。他表情严肃、目光锐利，有咄咄逼人的气势。相反圣母却低眉顺眼。画面以城市远景为背景，有高大的教堂、弯曲的河流、成片的民房。把自己的家乡和家人画进宗教画，既是一种自我炫耀，也是一种神圣的寄托。

艺术家以高明的技巧，使观众产生幻觉，以为自己看到了真实的物体和材料。画面吸引着观众的视觉和触觉。视觉由皮裘移动到丝绸、金属、木材、丝绒、大理石、纸张、毛毯，视觉语言在观赏过程中转化为触觉语言。画中的每一件物品象征着人物的身分、地位、财富和思想。画中一切精工细作的用品无不令人想到刺绣工、纺织工、地毯匠、金银匠、皮革匠、木匠、皮裘匠、珠宝匠的高超技艺和聪明才智，并由此联想到尼德兰的繁荣和富足。

## 第七章 人的世界 人的艺术 (文艺复兴 下)

### 一、心灵的探索

16世纪初叶的意大利战乱频繁,经济衰退。政权风雨飘摇,疾病肆虐横行。各种矛盾激化,人民饱经苦难。然而,就在这多事之秋,丰厚润泽的意大利文化母体孕育出开天劈地的巨人。他们高举文明的火把,创造出·一个又一个奇迹,把人类的智慧、想象、潜能发挥得淋漓尽致。

达·芬奇(公元1452——1519年)是人类历史上罕见的天才。他有超人的精力,永不枯竭的兴趣和高深莫测的智慧。他对人类文明的几乎一切领域都进行过深入的研究,留下了七千页手稿。他钻研过数学、力学、物理学、天文学、地质学、植物学、解剖学、生理学和动物学。他的思想具有惊人的超前性,他对人类科学和技术的许多设想,几百年后已成为现实。这些设想不是神话式的幻想,而是以力学、材料学、光学、化学和机械学的基本规律为原理的机械设计。达·芬奇的设想涉及到飞机、潜艇、大型机动船、摩天大楼、现代化大都市、大型攻城器、掘土机、车床、毛纺机等。他的知识的广博大大超过古代先贤。达·芬奇现象反映出人类在认识自然、利用自然、改造自然的进程中迈出了一大

步。被先贤鄙视的生产技术和工程技术受到空前重视。

达·芬奇是以绘画为手段表达科学技术思想的学者，他是手持画板的科学家、工程师和博物学家。当他手拿画笔进行艺术创作时，他又是色彩学家、光学家、解剖学家。他发明轮廓渐淡法，他研究过大千世界、人间万象。从万仞高山到闲花细草，天地万物都在他的素描本上留下倩影，但他最熟悉的莫过于人。

看其他艺术家的作品，我们往往意识到是在看画，看《蒙娜丽莎》，则是在看一个神秘的女人。蒙娜丽莎既无圣母的伟大，又无贵妇名媛的显赫。她只不过是个朴实无华的平民女子：衣着素净，相貌平平，甚至还有点病态的浮肿。她微笑地看着我们，这微笑是宽容的、平和的、善良的，忽而，微笑似乎又变成了嘲笑，有时，那微笑又含有一丝凄凉，一缕怜悯。达·芬奇是如何在这高不过两尺，宽不过尺半的画幅上，仅凭一个女人的半身像，仅凭五官的微笑，就能表达出如此丰富、如此变化不定的情感，至今仍是个谜。《蒙娜丽莎》是空前绝后的天才之作，是不可模仿的神来



图 49 蒙娜丽莎



图 50 圣母与圣安娜

之笔。

为了赞美人间至善至美的感情——圣母子之情，达·芬奇构思并创作了许多圣洁的母亲的形象：双眼充满慈爱，目光向下注视着爱子，平静的面容带着隐约可见的微笑。圣母姿态庄重，但头、颈、肩、腰、腿都有轻微的扭动。静中寓动的身形，表达出母亲对爱子全身心的呵护。

在米兰修道院食堂墙壁上的壁画《最后的晚餐》里，达·芬奇创作出空间幻觉的奇迹。现实中的食堂似乎延伸到壁画里，时间隧道把观众带到基督时代。位居画面中心的基督在说出那句惊天动地的话“你们中间有人出卖了我”之后，仿佛耗尽了体力，伤透了心。一石激起千重浪，基督一句话产生的轰动效应以他为中心向四周扩散，一直波及到进餐的教士们。他们与门徒们共同经历了这一惊骇悲痛的时刻。壁画上的门徒三人为一组，雁翅般排列在基督两旁。每个人的表情和动作都把各自的气质、秉性、情绪、心理，暴露得淋漓尽致：惊愕、诧异、愤怒、委屈、悲痛、心虚、恐惧……达·芬奇的创作证明，艺术可以把人的精神世界挖掘到何等深度！

在米兰修道院食堂墙壁上的壁画《最后的晚餐》里，达·芬奇创作出空间幻觉的奇迹。现实中的食堂似乎延伸到壁画里，时间隧道把观众带到基督时代。位居画面中心的基督在说出那句惊天动地的话“你们中间有人出卖了我”之后，仿佛耗尽了体力，伤透了心。一石激起千重浪，基督一句话产生的轰动效应以他为中心向四周扩散，一直波及到进餐的教士们。他们与门徒们共同经历了这一惊骇悲痛的时刻。壁画上的门徒三人为一组，雁翅般排列在基督两旁。每个人的表情和动作都把各自的气质、秉性、情绪、心理，暴露得淋漓尽致：惊愕、诧异、愤怒、委屈、悲痛、心虚、恐惧……达·芬奇的创作证明，艺术可以把人的精神世界挖掘到何等深度！

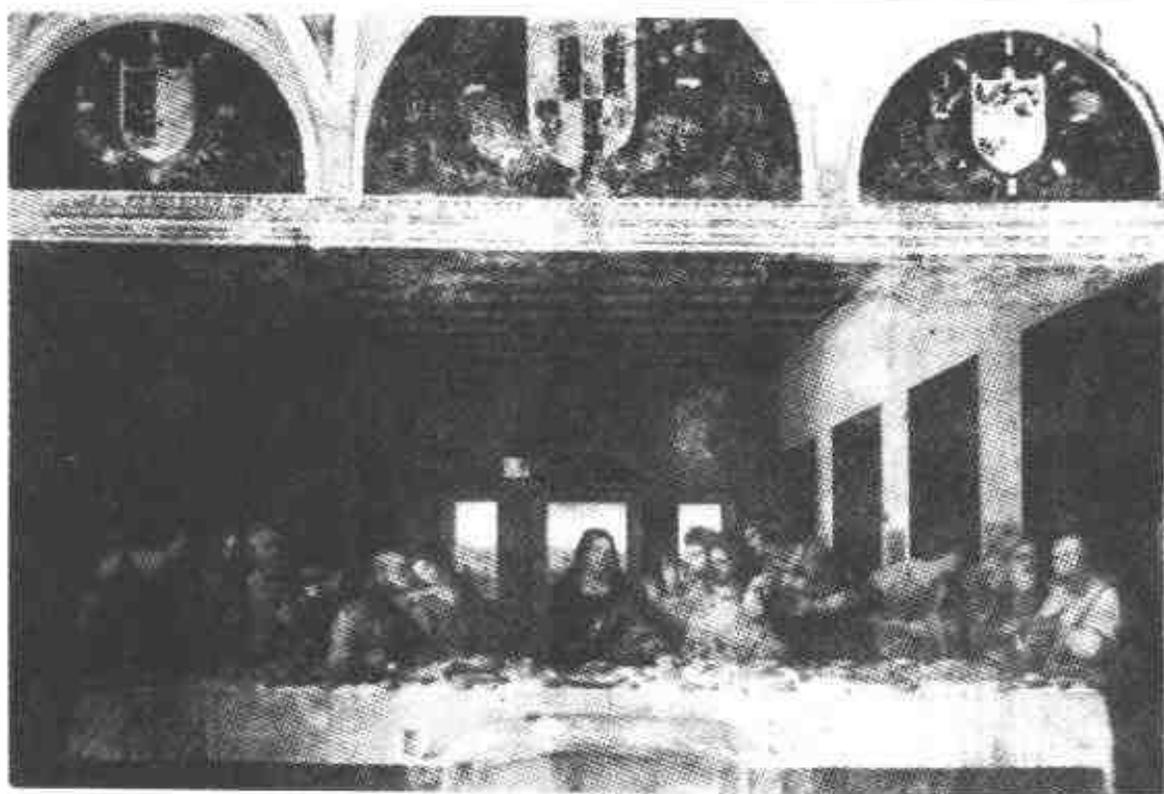


图 51 最后的晚餐(壁画)

## 二、巨人的解放

米开朗基罗(公元1475——1564年)是另一类天才。他没有达·芬奇那么多才多艺。他仅把才华集中到艺术上,但这是怎样的集中啊!试想,太阳的万丈光芒集中于一点,将产生多大的热量!面对5.5米高,重几十吨的花岗岩,别人望而却步,知难而退,他却一人将其雕琢成《大卫》。在长48米,宽13米的巨大天花板上,他一人用四年时间画出几十个姿态各异的巨人,完成名为《创世纪》的天顶画。他设计和监造了世界第一大教堂的巨大圆顶,这样的工程通常要由第一流艺术家组成的集体才能完成。繁重的工作使米开朗基罗付出了沉重的代价。《创世纪》完成后,由于长期仰面作画,他不能低头,走路时高一脚低一脚。他整日灰尘满面,疲劳不堪。

如果说达·芬奇善于刻画心理,表现女性而代表阴柔风格,

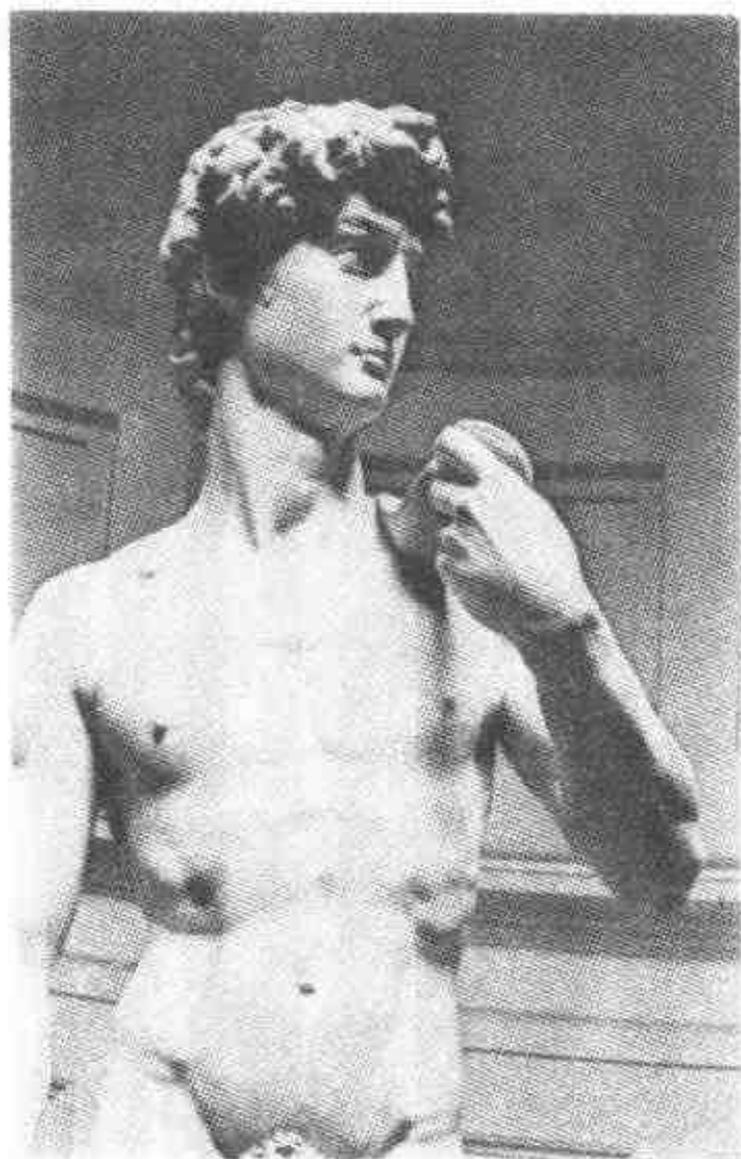


图 52 大卫

那么米开朗基罗以善于刻画力量,表现男性而代表阳刚风格。在西斯廷教堂天顶画《创世纪》中,气吞山河的上帝以叱咤风云的气势在天空飞动,创造着天地日月。他的随从以敬畏的目光注视着神态威严的造物主。在《上帝创造亚当》中,上帝飞驰而来,宽大的斗篷被风吹开,好像浮云一样簇涌在周围。上帝把生命凝聚在食指,伸向徒具形体却毫无力量的亚当,要把生命活力输送给人类之祖。为完

成这项伟业,即使是全能的上帝也必须贡献出全部心血。上帝的目光是悲壮的。他疲软的身躯由助手托举着。在米开朗基罗的心目中,上帝就是他自己。他把自己的血肉和生命都给予了作品。

《被束缚的奴隶》、《垂死的奴隶》既是艺术家处境的写照,也是人类处境的写照,奴隶被绳索紧紧地捆着,失去了自由,即使身怀千钧之力,也只能无助地叹息,甚至在禁锢中慢慢死去,仿佛在睡梦中毫无痛苦地死去。米开朗基罗向人们提出一个严肃的问题:不是在压迫中死亡,就是在压迫中反抗。选择死亡还是

反抗,是人的理性选择。没有反抗精神,即使有强健的身体也是枉然。

米开朗基罗为美第奇家族陵墓创作名为《昼》、《夜》、《晨》、《暮》四座雕像。他以两男两女的侧卧像隐喻人类窘迫的处境。斜卧的人像弓腰曲背,似乎无处立足,无物可抓,随时会滑落下去。他们空有健壮的身体,徒具一身气力,却不知用于何处。他们有的在昏睡,有的在似醒非醒中挣扎,也有大梦方醒后的痛苦。他们似乎是另一种形式的奴隶。

米开朗基罗把理想的人性寄托到犹太民族英雄——摩西身上。旧约记载,摩西带领犹太人脱离埃及的统治,去寻找流淌着蜜与牛奶的家园。艺术家选择一个戏剧性造型:犹太人违背自己的诺言,又一次崇拜异教偶像。摩西闻讯大怒,他猛回头,怒视着背信弃义的小人,绷紧的肌肉反映出满腔怒火。但是理智终于压抑住冲动。他仍然坐着,一只手臂紧紧夹着犹太人与他订立的契约,另一只手狠狠地揪着长长的美髯。一个高瞻远瞩、疾恶如仇、威风凛凛的领袖形象诞生了。



图 53 摩西

### 三、母爱的光环

1483年,拉菲尔·桑齐奥诞生了。当拉菲尔21岁到佛罗伦斯时,达·芬奇和米开朗基罗两位前辈正处于艺术创作顶峰时期。有的青年艺术家由于慑于这两位巨人的名声,已经变得灰心丧气了,拉菲尔却不然。他知道自己既没有达·芬奇那么多才多艺,又缺乏米开朗基罗那种经天纬地的气魄。但他立志创新,走自己的路。

拉菲尔的绘画以圣母为主要题材。在他之前已经有成百上千的画家画了成千上万幅圣母像。拉菲尔要创造新的圣母形象,委实不是一件容易的事。于是拉菲尔勤奋学习,努力工作。作任何一幅画,他都要在草稿本上反复设计,多次修改,力求精益求精。拉菲尔笔下的圣母都很年轻,她眉清目秀,面容圆润,慈爱贤淑,安祥稳重。他几乎没有画过悲痛欲绝面容憔悴的圣母。他的圣母经常和婴儿基督以及幼小的施洗约翰在一起,母子三人相依为命,尽享天伦之乐。构图常取达·芬奇始创的金字塔式布局,力求稳重和谐。他的用色清新柔和,美而不艳。前期圣母多取纯朴的平民女子,用笔简练朴实;后期所画多是位居宝座的女王式圣母,雍容华贵。

拉菲尔注意观察现实,但又不拘泥于现实。他更注意高于现实的艺术的综合作用。他在1514年致友人卡斯特里奥的信中说过:“为了创造一个完美的女性形象,我不得不观察许多美丽的妇女,然后选出那最美的一个作为我的模特儿……但由于选择模特儿是困难的,因此在创作时,我还不得不求助于我头脑中已形成的和我正在尽力索求的理想美的形象。它是否就是那样

美,我不知道,但我正努力达到完美的程度。”<sup>①</sup>综合现实之美,创作理想的艺术之美是艺术创作的一条规律。这条规律被拉菲尔从实践和理论上再一次总结出来。

拉菲尔在女性美的描绘上达到了旁人无法企及的高峰。那紧抱着圣婴的《椅中圣母》,把年轻



图 54 椅中圣母

少妇的端庄、美丽、柔顺,表达达到完美的程度,尤其那双明澈的眼睛,用“一池秋水”形容也不能尽其意。

《西斯廷圣母》是一幅置于西斯廷教堂的祭坛画,是拉菲尔圣母画的极致。这幅画的高妙之处在于画中的圣母似走非走,似悲非悲,似看非看,似神非神;与爱子血肉相连,又准备献子救世;圣婴肥胖娇嫩,又带着与年龄不相称的严肃。圣母脚下跪迎的教皇和圣女使画面显得平衡,但前者的年高德昭,后者的年轻活泼,又使得画面有了变化。母性的伟大无私和题材的悲剧力量被拉菲尔表现得淋漓尽致。

从1509年到1517年,拉菲尔为教皇办公室绘壁画。壁画构思奇丽,场面宏伟,形象丰富。镀金装饰的大理石天花板与图案

<sup>①</sup> 迟轲《西方艺术史话》,中国青年出版社 1983,第 86—87 页。



图 55 西斯廷圣母

华丽的地板交相辉映。由于拉菲尔的设计具有高度的条理性，使这一复杂的艺术综合体贯穿着明朗与清晰的色调。当人们置身于大厅时，获得的是和谐的整体印象。

和谐是拉菲尔艺术的生命线。在“署名室”这间办公室内，拉菲尔的壁画扩展到人类精神活动的四个领域：《圣经辩论》表现神学；《雅典学院》表

现哲学；《巴纳斯山》表现诗学；《智慧与毅力》表现法学。有趣的是基督教神学与被认为是异教的希腊哲学并存，这就含蓄地证明意大利有兼容并包的宽阔胸怀和文化和解精神。

《雅典学院》以宏大的气势，把古希腊各个时期不同学派的著名思想家、科学家聚集一堂，让他们突破时空阻隔，自由自在地会面、讨论和思索。这是人类思想界的盛大集会，是人文主义者的检阅。想想吧，经过漫长的中世纪神学统治，希腊的智慧终于又发出光芒。拉菲尔以前无古人的气魄，把人类历史上最伟大的思想家画在一起，这是多么鼓舞人心的进步啊！这件壁画由两部分构成。在上半部分，画家以华丽恢宏的笔调，严谨的透视原理，描绘科学殿堂。观众的目光穿过巨大的拱门，沿着拱顶

大厅,越过几道拱门,迅速向远方延伸,一直穿过遥远的出口,融化在蔚蓝的天空。在画的下半部分,在远方蔚蓝天空的映衬下,柏拉图和亚里士多德向观众走来。以他们为中心,呈放射状排列的是姿态各异的、以几人为一组的学者群体。这上下两部分代表两个流动的空间:由近及远延伸的建筑空间和由远走近的学者队伍。这是空间与时间的流动和结合,代表着思想与理念的分离与交叉。柏拉图一手指天,代表理念;亚里士多德一手指地,代表思想。

拉菲尔谙熟古代希腊文化,因此他能抓住思想家的性格特征和思想特点,用典型化的技法加以表现。例如欧几里德用直尺和圆规画几何图形,毕达哥拉斯用神秘的数字解释宇宙,而犹奥格涅斯用形体语言阐释他的哲学观和人生观。拉菲尔用如此形象的构图对西方思想作了一个精彩的总结。艺术发展到16世纪,已到了融古今于一炉的阶段,这个任务只能由意大利人文主义者担当起来,拉菲尔让人类杰出的典范走向世界,标志着人的时代已经开始。

拉菲尔的另一名作是法尔内西纳别墅壁画《海中仙女加拉吉雅的凯旋》。画面上,仙女乘坐由两只海豚拉的双轮车,乘风破浪而来。一群欢乐的海神和仙女如盛开的百花,簇拥着她。似乎每一个人物都与另外一个人物相呼应;每一个动作都与另一个动作相对应。奇妙的是所有这些不同的动作都是以加拉吉雅为核心展开和旋转的。

#### 四、建筑美学的复兴

15世纪后半叶,即文艺复兴盛期前夕,建筑师们把古希腊、罗马的建筑样式创造性地运用到教堂建筑中去,打破了哥特式



图 56 雅典学院

建筑独霸天下的局面,于是出现了这样的建筑:教堂正面既有凯旋门式的立柱和拱门,拱门上又有希腊神庙式的三角形山墙。在府邸的墙面上,建筑师用不同形状的条石砌出纹路,把罗马斗兽场的层面结构砌在墙上。这是一种复杂的不够协调的设计,但又是变化的必经阶段。随后意义重大的变化发生了。受佛罗伦萨美第奇家族享乐趣味的影 响,建筑设计转向新的世俗建筑。豪门贵族的府邸越来越高,三层四层的“高层”建筑陆续出现。宽大的窗户能更好地通风和吸收阳光,又便于眺望风景,使居家生活更为健康。有的府邸还有内院,四周围绕着回形柱廊。茶余饭后,贵族男女在这里悠闲地散步。在华丽的大厅,经常举办盛大的宴会和舞会,精美的雕像、油画和壁画俯瞰着翩翩起舞的红男绿女。

劳伦那的杜卡列府邸设有精美的书房。书房门口的两侧和上部有精致的石刻花纹和细木镶嵌的门扇。办公室内有精雕细刻的镶嵌护墙板。天花板上是纹路复杂的镀金图案。书柜、书架、灯台、书桌应有尽有。

威尼斯总督府的巨大的外楼梯直达二楼,成为整个庭院的视觉中心。楼梯把建筑物与外界连在一起,楼房不再是封闭的,而是敞开楼梯迎接宾客。楼梯成为主人慷慨大度热情好客的象征。米开朗基罗设计的圣劳伦奇图书馆大门楼梯,包括一个主梯和两边各一个的副梯。主梯稍长,使楼梯成为山字形。弧状的台阶从空中看去好像是一波接一波的海浪,具有韵律美感。建于1499年的塔尼府邸的楼梯以螺旋形上升,成为圆筒状的梯塔,衬托得楼房格外轻巧活泼。美第奇别墅外面有一圈露天平台,入口是一个漂亮的门廊,因而更具开放性。拉菲尔设计的麦当玛别墅有一道富丽堂皇的凉廊。凉廊朝着鲜花盛开的花园的一侧,装着落地玻璃窗,人们在凉廊里观景和散步,足不出户就可

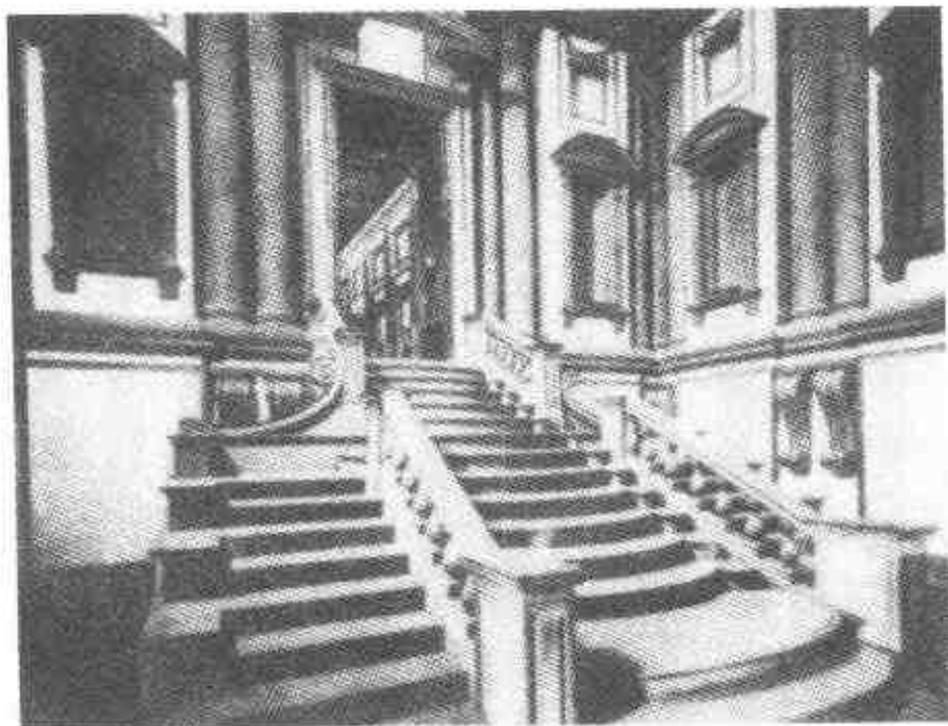


图 57 圣劳伦奇图书馆大门

以和自然朝夕相处。除府邸建筑外，民用市政建筑也有了长足进步。图书馆、育婴堂、议会大厅、学校，纷纷建立。建筑物无论华丽还

是简朴，都以人文主义为旨趣，并被欧洲其他民族所仿效。

在 16 世纪的意大利，教堂仍是主要的建筑物，但形制却出现百花齐放的多样性。单就建筑物正面来说，有罗马凯旋门式、希腊神庙式、罗马竞技场式、拜占廷式、哥特式、罗马式，甚至阿拉伯式。教堂结构五花八门，有传统的巴雪利卡式、拉丁十字式，还有新型的集中式。教堂平面图有正方形、长方形、圆形，还有正方形加几个小正方形，两个斜交正方形，前方后圆形。建筑师为了显示才华，不遗余力地刻意求新，举凡新颖的形式无不引进教堂。自从布鲁内莱斯基发明圆顶设计，建筑师们花样翻新，设计出无肋圆顶、十六面圆顶、花蕊形圆顶、簪珠形圆顶、天圆地方形圆顶，上尖下圆形圆顶，真是洋洋大观，无法尽述。单举伯拉于特 1502 年修建的坦比哀多小教堂为例，圆形地台上是圆形柱廊，柱廊上有圆形回廊，回廊中央的圆形鼓座上是圆顶。五个同心圆造成不同的韵律感，具有开放活泼的空间和热情高雅的风度。

先后由伯拉于特、拉菲尔、帕鲁齐和米开朗基罗参与设计的圣彼得大教堂是当时最伟大的工程，它使以前的一切宗教建筑黯然失色。起初教堂被设计成拉丁十字形，中央是高耸的圆顶，以后又改为方形的集中式。米开朗基罗把两个正方形相交，构成八角形主楼，主楼上耸立着拉长的圆顶。为了增添活泼动感，他又在圆顶和底座间加入一圈柱廊，并且在四周设计四个小圆顶（仅前面两个建成）。以后，到17世纪初叶，建筑师又在教堂正面增建了独具一格的前厅和宽大的台阶。在教堂广场上增设两道弧形的柱廊，象征着基督教拥抱全世界。为了修建这座空前巨大的建筑，前后历时几个世纪，有几十位著名艺术家和建筑家参与设计与施工。耗费的资金与人力不计其数，教廷的金库因此而枯竭，不得不依靠推销赎罪卷来集资。金钱腐蚀教会的丑闻激起路德的冲天怒火，点燃了席卷欧洲的宗教改革运动。教皇本想以圣彼得大教堂为磁心吸引全世界教徒，实现宗教统治的野心。没想到事与愿违，这座教堂变成了一块砸自己脚的石头。

由索维诺设计的威尼斯图书馆是威尼斯最美的建筑物。它长达80公尺，横分三层。底层是朴实雄健的多里安柱式。柱子之间是尖拱门，门上有



图 58 圣彼得大教堂

横向的装饰带,打断了柱子的纵向动势。第二层是一排爱奥尼亚式石柱,在每根柱的两侧还有四根细柱,它们支撑着凹进去的雕花拱门,形成凸凹有致的变化节奏。第三层又是横向的复杂装饰带。带上有小栏杆,栏杆上的雕像,尖塔一样指向天空。整个建筑物既活泼开朗,又严整庄重,像三层相叠的书架一样,显示着知识的丰富性。

## 五、大潮涌动

15世纪末至16世纪初,意大利文艺复兴进入高潮。在不到半个世纪的时间里,艺术达到前无古人的高度。无论艺术家的人数还是艺术作品的数量都抵得上几个世纪的积累。人类的创造力可以在一个不大的民族中,在很短的时间内,爆发式地释放出来,其原因至今仍是谜。

意大利虽然在经济上和政治上出现颓势,但文化积淀却愈显丰厚。一茬一茬的人才吸吮着文化母体的乳汁茁壮成长。意大利的政治混乱,搅乱了陈旧的秩序,社会出现更多空隙,艺术家获得更多自由。他们以文化名城为中心,组成佛罗伦萨画派、威尼斯画派、罗马画派、米兰画派、锡耶纳画派。

生活于托斯卡纳丘陵地带的佛罗伦萨人看到的是满目苍翠。这个城市的艺术家重轮廓,重造型、重明暗,偏爱柔和纯净的色彩。位于亚得利亚海滨的水城威尼斯是个五彩斑斓的城市。蓝天、碧海、绿树、黄楼,令威尼斯人目迷五色。海气朦胧,阳光闪烁,水波涟漪,此情此景使威尼斯人心旷神怡。他们对配色、用色,对空气透视,对气氛渲染有独到见解。他们创造出轻盈亮丽的风格。

乔尔乔内(公元1478——1510年)、提香(公元1480——

1576年)、贝利尼(公元1429——1507年)的绘画把自然与人和谐结合起来。无论是草地上的圣母、山野里的维纳斯、还是春游的男男女女,无不天人相依,情景交融。如茵的草地、起伏的丘陵、如烟的远景,衬托出圣母和女神的善良、平和与丰泽;雷鸣电闪、乌云翻滚,营造出山雨欲来风满楼的紧张气氛;海天一色,桅桅林立,夸耀着威尼斯的富足。威尼斯画家用华丽的色彩装点绮丽的世界,用明媚的阳光照亮光明的画面,他们用浓妆淡抹的色彩、玲珑剔透的造型描绘婀娜多姿的人体,涂染细嫩娇艳的肌肤,点化含情脉脉的美目。

乔尔乔内发明颜料混合油,制造出光影氤氲的效果。提香发明多层薄涂法,使色彩层层相透,尽显其美。更多的艺术家在用笔上各具特色,无论薄涂厚抹,徐描疾走,还是挥洒纵横,都写尽人生百态,重现大千世界。委罗奈斯(公元1528——1588年)善画场面宏大、人物众多、气氛热烈的纪念性油画,借以炫耀威尼斯极盛时期丰富多彩的生活和繁荣昌盛的社会。他细腻地描绘威尼斯贵族挥金如土的享受和钟鸣鼎食的生活。在他的笔下,商人、贵妇、乐师、侍从、小丑、英国女王、法国国王,花团锦簇,风流潇



图 59 花神

酒。他们坐在金碧辉煌的宫殿里，用璀璨夺目的金银餐具饮酒作乐。虽然作品冠以与宗教内容有关名称，如《利未家的宴会》、《迦拿家的宴会》，但是基督及其门徒似乎是遭人白眼的外乡人，



图 60 利未家的宴会

成为宴会的陪衬。为此艺术家受到宗教裁判所的传讯。委罗奈斯的作品规模宏大，画中与真人等大的人物多达几十人。为了让每个人物都能充分亮相，画家把建

筑物安排得如同剧场，分三层把活动空间扩大，让人群分合衔接，疏密有致。画家点燃色彩炽热的火焰，让天蓝色和银色的调子像彩带把各部分连接起来，使柔和的橄榄色与棕色相互穿插。红色与金黄色的星星之火明灭闪烁。委罗奈斯的画犹如色彩的百花园。

丁托莱托(公元1518——1594年)是威尼斯画派最后一位大师。他既不是达·芬奇式的天才，也不是委罗奈斯这样的奇才。他是匪夷所思的怪才。丁托莱托提出“要把提香的色彩和米开朗基罗的形体结合起来”，创造出推陈出新的艺术。他的人物都在急剧的运动之中，不是狂奔、扭动，就是跳跃、摔打。凡是人体能做的动作，包括难度极高的动作都出现在他的笔下。丁托莱托经常从一般画家望而生畏的角度切入，他画头朝下从天而降的圣马可，画横尸地下、脚部对着观众的基督，画扭着身子倒下、

目光却奇怪地注视着画面外的女神。和委罗奈斯的华丽画面相反，他的《最后的晚餐》把场景搬到古老破旧的酒店半地下室。基督及其门徒像穷流浪汉一样围桌而坐，丝毫没有神圣之感。

丁托莱托的《苏珊娜入浴》，描绘贞洁无瑕的入浴美女和三个躲在阴暗的角落里偷看的长老。美女的丰腴白皙与长老的鸠形鹄面形成鲜明的对照。作品的潜台词说明，道貌岸然的伪君子往往最淫荡好色。如果达不到霸占美色的目的，恶人会丧心病狂地毁灭美本身。这幅画触及到人性中黑暗污秽的角落，表达了西方人对美与恶的理解。它引起不同时代人们的深思，已成为经久不衰的艺术题材。

## 六、矫饰艺术

与威尼斯画派人才辈出、佳作不断的兴旺景象相比，意大利中部却有些青黄不接。盛期文艺复兴已经结束，晚期文艺复兴尚未开始。老的大师不是进入暮年，就是告别人世，新一代风格主义画家正在起步。柯雷乔(公元1487—1534年)恰好充当新老交替的过渡人物。柯雷乔善画天顶画。在圣乔凡尼教堂中央圆顶和帕尔马大教堂圆顶上，他描绘腾空而起，向天国飞升的基督、圣母以及众多天使和圣徒。他极好地运用了透视法，营造出人物离观众而去，飞向浩渺天空的幻象。他的《圣诞》被称为“夜”。因为在夜色中，圣婴像光源一样金光四射，把圣母和女人们的脸映得通红。遥远的地平线上，晚霞闪着余辉，宛如天地都在悄悄庆祝神圣的时刻。奇妙的强光幻象迷住了多少观众！他们对艺术家的造化之功，生花之笔佩服得五体投地。画家在他们心目中几乎成了无所不能的神人。据说西班牙国王曾亲自弯腰拾取画家掉落在地上的画笔。

但是和世上任何事物一样,艺术也会衰落,而且艺术家无法挽救颓势。当创新已尽悉推出,当思想的矿脉已挖到尽头,而新的矿藏尚未找到,此时他们只能在原有基础上做些修补,以求完善,或在某些方面精雕细刻,曲意逢迎。批评家往往把这种艺术称为风格主义或矫饰主义艺术。“矫饰主义”从意大利词“方法”演变而来,意思是只要掌握大师们独特的方法,模仿他们的风格,就能成为大师。

在16世纪中晚期的意大利,宗教故事仍是艺术家的首选题材,但是经过两个世纪的开发,大师们的创新余地已经不多了。在世俗题材方面,肖像艺术已经普及,神话题材广泛采用,历史题材因受教会干扰,一时还不能有大的发展。完全独立的世俗生活题材和风景题材,由于被社会风俗和文化结构限制,尚不能为当权者和公众接受。艺术家在宗教题材里兜圈子,尽管精思殚虑,仍孕育不出惊天动地的作品,只能在已开垦的土地上精耕细作,培育出一些变态的品种。此时艺术处于低速发展时期,对此有人称为低潮或危机,有人斥为文艺复兴的反潮,也有人辩解说变态是另一种深刻。

帕米贾尼诺(公元1503——1540年)有意把圣母的脖子拉得像天鹅脖子那么柔长。圣母因之得名长颈圣母。佛罗伦萨雕刻家兼金匠切利尼(公元1500——1577年)于1543年为法国国王制作金盐罐,他在精雕细刻的黑檀木底座上放置着一男一女两个半躺的裸体形象:男人代表大海,女人象征大地,以表现大地和海洋的结合。雕刻家乔凡尼(公元1529——1608年)塑造轻盈无骨的人物形象。他做的信使墨丘利似乎毫无体重,仅用脚尖立地,居然极好地保持住平衡。博格尼亚(公元1529——1608年)做的阿波罗像全无阳刚之气。日神像蛇一样扭动着柔软的身躯,胯部极度倾斜。四肢似乎只有脂肪,没有肌肉。联想到当

时意大利风行一时的同性恋，出现这种畸形物就不足为怪了。

矫饰风格在装饰性雕刻中大为盛行。当时艺术家受当局委托制作街头雕刻和喷泉雕刻。佛罗伦萨市政广场海神喷泉出自阿曼纳第（公元1511—1592年）之手。他把街景、雕刻与喷泉结合起来。河神、水神、山林水泽女神形态活泼，轻灵舒展。海神的造型却显得程式化，缺乏内涵。《大洋喷泉》、《维纳斯喷泉》也大同小异。大幅壁画上塞满形体各异的人像。怪角度、大扭动的人体造型像一群正在做



图 61 信使墨丘利

高难动作的杂技演员。华而不实的色彩和装腔作势的场面，掩盖不住内容的贫乏和苍白。斯普朗格的作品《伏尔甘与迈亚》，是两个纠缠在一起的男女，女体肌肤苍白得像奶油，而拥抱她的伏尔甘虽然身强力壮，却像个头脑简单，情趣低下的庸夫，作品无任何意义。

这个时期的意大利文化出现了复杂的局面。一方面，以教皇为首的宗教守旧势力终于清醒地认识到：文艺复兴说到底是现存制度的掘墓人。纵容人文主义者，放任新思想新文化自由传播，已经并将更猛烈地在欧洲掀起改革风潮，引发动乱，最终将危及教皇的统治。因此，他们决定实行镇压。于是 1534 年至

1549年,教皇保罗三世恢复宗教裁判所,实行书刊检查制,查禁文艺复兴名著,下令封闭61家印刷所,对造型艺术制定各种清规戒律。庇护四世决定拆除梵蒂冈宫殿里全部的古希腊罗马雕刻。艺术陷入了万马齐喑的低潮。另一方面,统治者骄奢淫逸的生活有增无减,因为需要镇压和禁止的是新思想而不是享受。享受不仅指物质生活,而且包括感官方面,甚至性感方面的愉悦。没有健康精神的指引,不健康的官能刺激就会控制人的精神,使人庸俗低下。享乐主义和矫饰主义并行不悖,反映出那个时代的二重性。而联系二者的纽带却是精神生活的空虚、乏味与畸形。

## 第八章 新文化的扩散(16世纪艺术)

### 一、德意志文化和艺术

一个新的有生命力的文化必然向四周扩散。在西方,从古代起,各民族之间的文化传播、扩散和互渗已是普遍现象。文艺复兴越过意大利边界向阿尔卑斯山以西传播。意大利艺术的新鲜、活泼和自由使看惯中世纪哥特艺术的欧洲人耳目一新。美奂美伦的艺术精品、新颖别致的建筑、才华横溢的艺术家如冉冉升起的太阳,吸引着无数人的目光。欧洲的许多有识之士都去意大利朝拜新文化。德国艺术家丢勒(公元1471——1528年)于1494年至1495年对威尼斯进行了第一次访问,在意大利他得到一个艺术家全新的价值和崇高的地位。他在一封发自威尼斯的信中说:“在这里我是老爷,在家里我是食客”,“为这荣耀我该如何颤抖”。崇高的荣誉感鼓舞他把生命献给人类文化事业。丢勒在自画像里把自己画成一个严肃沉思的中年男子:头发中分,长及肩头,胡须满面,俨然是一个基督造型。画家十分细心地画上自己的手,一双白晰、灵敏、瘦长的手。正是这只手创造出人间的奇迹。

丢勒从意大利学到的最重要的东西是深刻地研究自然和深刻地研究人。日尔曼民族的严谨细心的性格也溶入他的画风。



图 62 自画像

他毕其一生,孜孜不倦地面对自然写生,悉心钻研自然规律。他的素描写生稿多达1700件,凡举花草、禽鸟、兽类、人体,无所不包。他的作品用笔准确凝炼,极为传神。完成于15世纪90年代的水彩画,用清新的色调表达了艺术家对自然的热爱。在他之前,很少有人像他这样全神贯注地观察大千世界。他对人体的研究和描述已脱离一般的摹仿,而是进入了科学理性阶段。人

体各部分的比例与形状,关节的连接与活动,肌肉与韧带的结合都在画纸上一一展现。他画的人体标本图具有重要的文献价值。作于1504年的铜版画《亚当和夏娃》,表达了丢勒对美与和谐的全新观念。人类之祖身体健美,体格匀称。他们充满旺盛的活力和乐观向上的精神,完全没有中世纪人体的苍白、柔弱和病态。尤其是夏娃,她容貌美丽,精神焕发,丝毫没有偷吃禁果的负罪感。

丢勒钻研透视学、数学和测量学。1505年他编辑出版透视法和比例教科书,把这两门技法提到更科学更严谨的阶段。他曾作过一幅木版画,刻画一位艺术家在助手帮助下用简陋的仪器研究透视投影。在他的笔下,艺术家已不再是唯唯诺诺的工匠,而是上下求索的学者和献身艺术的思想家。在《四使徒》这件作品中,丢勒把宗教人物画成正在研究文献的哲学家。年轻

人的机敏、年长者的睿智、苏格拉底式的秃顶和希腊式长袍，都散发出人文主义的光芒，仿佛希腊时代倒转回来。

15世纪末至16世纪中叶的德国，诸侯林立，矛盾丛生，政治混乱。农民和贵族的矛盾，以及各教派之间的矛盾愈演愈烈，终于爆发大规模农民起义和战争。

日尔曼民族的精神深处始终存在着一种执著的追求。他们追求灵



图 63 四使徒

魂对肉体，精神对物质的超越。他们对宗教有真诚的、纯洁的信仰，不能容忍对上帝最微小的亵渎，不能原谅教会任何腐败。金钱、权力、享乐、爱情、知识都是意大利人文主义及其支持者追求的目标，而日尔曼人却痛恨贪婪和贪色。几个世纪以来，虔诚的德国人把一切都献给教皇，以至得到“教皇的奶牛”的美称。然而他们得到什么呢？路德从意大利回来时，痛心疾首，怒气冲天，因为他看到的是贪污腐败、男盗女娼；他看到的是，只要花儿枚小钱，买几张赎罪卷，多大的罪恶都可以一笔勾销。作为一个廉洁自律的虔诚教徒，作为一个献身上帝拯救世界的信徒，他决心匡扶人心，纯洁教会。

一种高深莫测的神秘主义潜伏在日尔曼人的灵魂深处。从艾克哈特的“心灵之光”到路德的“因信称义”，人们强调的都是

“个人灵魂与上帝的神秘同一和息息相关”，德国人对自然和超自然，对灵魂和命运有着强大的穿透力，有系统的神学和哲学解释。灵魂与神秘、穿透力与解释像两座核反应堆，为艺术提供强大的动力。

丢勒的艺术浸润着圣洁的宗教性、命运的神秘性和哲理的象征性。他的大型木刻画《启示录》，用四个神秘的骑士象征世界末日的到来。战争、疾病和死亡横扫一切，不管它们铁蹄下践踏的是国王还是平民。在《骑上、死亡与魔鬼》中，死神、邪恶跟骑士面对面交锋。只有战胜死亡，抵御邪恶的引诱，圣教骑士才能完成上帝的使命。

木刻版画随着木版印刷从中国传入欧洲，成为画家钟爱的画种。黑白两色的千变万化似乎更能发挥画家的造型能力。后来西方人又发明刻线更细的铜版画。舍恩高尔（约1435——1491年）作的雕刻画《圣夜》，把废墟、青藤、动物和人物表现得惟妙惟肖，仿佛万物的色彩和质感都浮现出来。文艺复兴的智慧和基督教信仰在他的灵魂里和艺术里奇妙地结合着，相互影响着。

荷尔拜因(公元1497——1543年)是艺术多面手。油画、版画、壁画、铅笔素描，他样样精通；无论是宗教题材、神话题材，还是世俗题材、风景题材，他无不得心应手。他还是一个冲破国家界线以欧洲为活动舞台的艺术家。法国、尼德兰、英国都留下他的足迹。



图64 画家的妻儿

荷尔拜因以肖像画见长。他不但精心为贵族男女造像，也能满怀敬意刻画人文主义者。他的作品注重刻画人物性格特征。《莫利像》是一个手握佩刀，满脸络腮胡子的贵族形象。他双目炯炯有神，放射出强大的精神力量，令人肃然起敬。



图 65 伊拉斯莫斯

克拉纳赫（公元 1472——1553 年）和阿尔特多夫尔（公元 1480——1538 年）画苍松、怪石、泉水、远山、幽谷、晚霞和

卷云，向看惯圣母和基督的德国人展示大自然的美貌。风景主题的出现得益于对自然更为广泛的深刻的理解。除天主和基督，画家发现自然有毫不逊色的崇高。西方人从此发现了另一种更加壮观的美，西方人将再一次转向大地母亲。

## 二、法兰西文化与艺术

法兰西民族走向与众不同的文化道路。大西洋、地中海、比利牛斯山和阿尔卑斯山把法兰西这块八边形的土地围成一个独立的地理单元。生活在这块土地上的法兰西人很早就把自己看成单一的民族。从 12 世纪起，法兰西人走上艰难曲折的国家统一之路。法国国王和阻挠法国统一的英国国王、西班牙国王进行长期战争，把他们的势力赶出法国。王权也和妄图凌驾于世俗权力之上的教皇明争暗斗。1309 年至 1377 年，法王甚至设

法把教廷从罗马迁至法国南方的阿维农城,控制约70年之久,以至以该城为中心形成一个宗教艺术流派——阿维农画派。王权终于获得对教权的控制,扫清了国家统一的最大障碍。王权还削弱了大封建主的割据势力,强化中央集权制。同时利用城市市民和封建领主的矛盾,坐山观虎斗,从中渔利。

英法百年战争虽然使法国生灵涂炭,哀鸿遍野,但血与火的考验锻炼出法兰西人的民族意识。圣女贞德成为民族英雄。民族英雄只能出现在民族意识非常强烈的国家,只能出现在决心维护国家独立和强盛的民族之中。百年战争后,法国在经济、政治、军事上逐渐强大起来。法兰西斯一世(公元1515——1547年)执政期间,空前强大的王权消除了拥兵自重的大贵族。失势的贵族聚集巴黎,对国王希旨承宠,谋求高官厚禄。法兰西斯一世投其所好,兴修宫殿和城堡,安排歌舞酒宴,奖励艺术创作,使贵族沉溺于酒色之中。

法国文艺复兴发轫于建筑。法国新建筑不同于意大利建筑,它们主要由国家出资兴建,亦为国家所利用。因此,国王倾一国之富,集天下英才,修建巨大的宫殿。意大利建筑师纷纷来到法国施展才华。法国建筑艺术在短期内获得突飞猛进的发展。布卢瓦城堡出现法国第一座文艺复兴建筑。透花栏杆、雕花壁柱、装饰性檐口、螺旋形楼梯、玲珑剔透的梯塔及丰富的装饰浮雕,使城堡成为法国新一代建筑的楷模。尚堡以高大、庄严、对称的王家气派名闻天下。在同字形的城堡内,有两座螺旋形楼梯。城堡顶部各种小塔、气窗林立,整个建筑宛如童话中的仙女城堡。舍依索城堡的构思巧夺天工,它完全建筑在水面上,好像仙人施了魔法,把一座城堡搬运到长桥之上。枫丹白露和卢佛尔宫是典型的文艺复兴建筑。宽敞明亮的长廊,富丽堂皇的沙龙,姿态各异的雕刻,精美绝伦的壁毯,使人眼花缭乱,目不暇接。壁柱、圆柱、

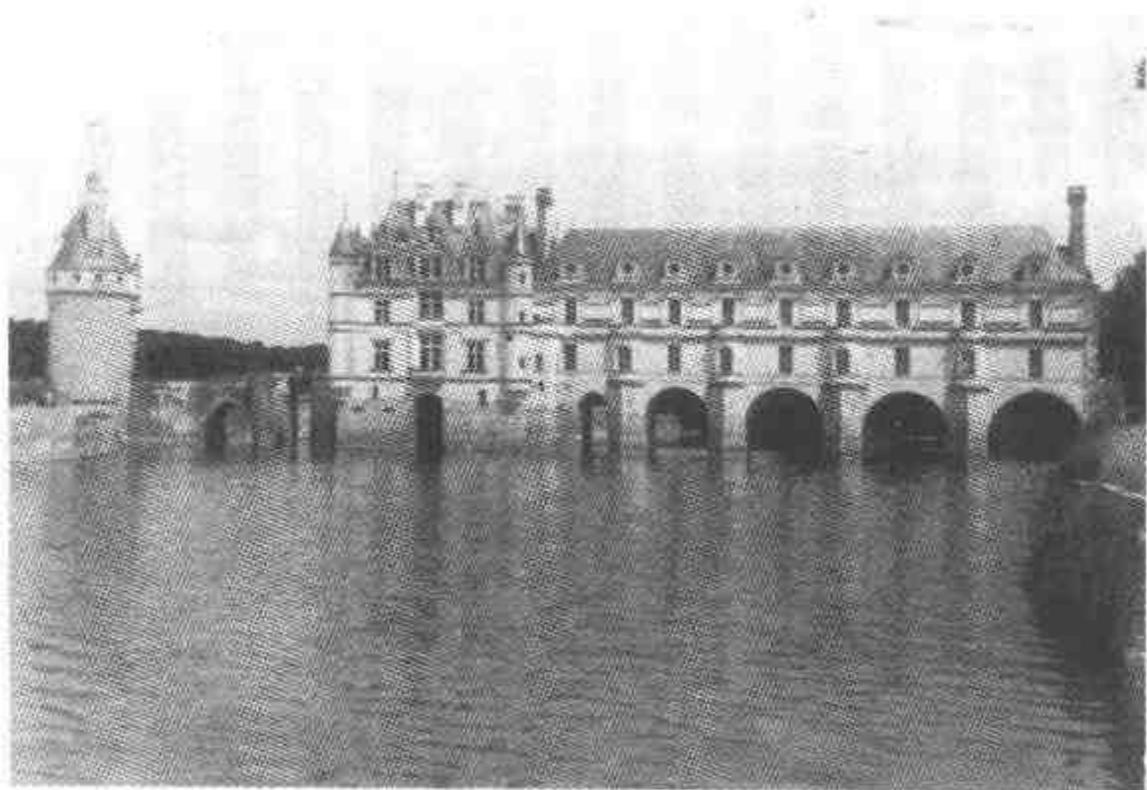


图 66 舍依索城堡

窗户、浮雕、栏杆、檐口,对宫墙进行平行和垂直分割,强化平衡和谐的视觉感觉。卢佛尔宫的两立面凸凹有致、虚实相间、线面结合,像一块巨大的缕刻透雕的玉璧。

法兰西斯一世和他的部下虽然在意大利战争中损兵折将,一败涂地,但是大开了眼界。意大利阔朗华丽的建筑,色彩明丽、形象生动的油画,雄健有力的雕刻,为这群赳赳武夫打开了一座艺术宝库的大门。他们口不暇接、艳羡不已,争先恐后地把艺术品搬回法国装饰他们的宫殿、城堡和府邸。他们争相延聘意大利建筑师为法国筑宫建堡,聘请艺术家为王宫作画雕像。以意大利艺术家罗索(公元1495——1540年)、普利马蒂乔(公元1504——1570年)、阿巴泰(公元1509——1540年)为中心的艺术师负责装饰枫丹白露宫殿。他们不但把意大利艺术引进法国,而且培养出一大批取意大利题材用意大利技法作画的新艺术家。史家称他们为枫丹白露画派。遗憾的是意大利老师不是

第一流的艺术大师,他们带来的是二流,甚至是三流的艺术,因此法国文艺复兴时期的艺术作品尚不及意大利的水平。但是铅笔素描在法国却成为独立的画种。克鲁厄父子的铅笔人像细腻传神,为我们留下众多的名士贵妇的栩栩如生的画像。

雕刻家古戎(公元1510—1564年)为喷水池作四块浮雕,取林泽水仙倾倒泉水的场景。艺术家仿佛还没有完全摆脱中世纪修长人体的影响。他的仙女身穿薄如蝉翼的衣裙,扭动着柔软的腰肢,两脚宛如在轻快地跳舞,娇若花蕊。表面看来法国艺术风格与意大利矫饰主义并无区别,但是古戎是法国艺术繁荣的一只报春燕,法国艺术震撼地的巨涛即将掀起。

### 三、尼德兰文化和艺术

尼德兰是现代欧洲的荷兰、比利时、丹麦等地在古代的总称。中世纪,这里惯出海盗。14、15世纪,富于航海经验的海盗变成商人,做起大宗转口贸易。北欧气候寒冷,因而毛纺毛绒业发达。以纺织为中心、以港口为基础的手工业城市如布鲁日、鲁文、安特卫普迅速发展起来。手工业者和商人成为城市的主要力量。手工业者组织在同业工会和行会,积极参政的商人加入市政当局。尼德兰成为仅次于意大利的另一个新兴的文化热点地区。埋头务实的尼德兰人,虽没有意大利人那么浪漫蒂克,那么好学多思,但他们却有旁人不及的优势:兼容并包的学术环境,平和宽松的政治气氛。很多大思想家,如笛卡尔、斯宾诺莎认为尼德兰是理想的生活和治学之地。

尼德兰人对艺术的理解没有意大利人那么深刻,他们仅仅要求艺术切实为他们的生活、工作和宗教服务。尼德兰绘画没有和中世纪祭坛画完全脱离,画家专心致志地画圣母、基督和供

养人,满腔热情地把自己家乡作为背景搬进画面,他们把世间的一切与永恒圣洁的天国联系起来。约斯(公元1435——1476年)、古斯(公元1435——1482年)、扬斯(公元1466——1493年)都是画坛高手,他们的画色彩明丽,远近分明,空气透视和焦点透视都相当好。

尼德兰人在建筑上没有开创独特的风格。他们只是把哥特建筑后期的繁缛妍丽的风格和文艺复兴的某些建筑形式移植到民用建筑中去。建筑师修建市政厅、商场、货栈、仓库、行会大楼。高层办公楼有高耸陡峭的屋顶。北欧冬季多雪,陡峭的屋顶不易积雪,但屋顶有高达几十米以上的尖塔,则纯属爱美之心使然。窗户之间和各层空隙间的天使雕像,大小不一的尖塔,各种弧形和火焰形的细碎装饰把建筑物堆积成建筑风格的大杂烩,暴露出尼德兰商人庸俗的审美观和猎奇的情趣。

尼德兰人追求新奇也顽强地表现在绘画中。一位名叫埃罗米斯·凡·阿肯的画家在一个名叫博斯的小城度过一生,因而化名为博斯(公元1450——1516年)。过去他一直被视为怪诞的魔术画家,博斯曾参加过一个信奉灵魂附体的异教。他的画中有魔鬼、妖精、怪兽、奇花,还有水底世界、气泡房屋、洞穴暗道。赤身裸体的男女在怪异的世界里嬉戏、游荡、钻洞和交媾。西方人灵魂深处的怪诞、想象、恐惧、性欲都在博斯的作品中表现出来。

被视为下等人的农夫、工匠和贫民在西方绘画中没有地位,即使进入画面也必须披上圣徒和门徒的外衣,例如参拜圣婴的牧人。

16世纪中叶,尼德兰出现了新的绘画风气。这就是以农民的生活和劳动为主题的绘画。阿特逊(公元1508——1575年)把农民的节目、集市和劳作等题材引入作品。画面里,农民自豪地

展示他们的劳动成果。在重商的尼德兰,发财致富是值得称道的行为。劳动致富是农民和工匠的愿望,而尼德兰画家多半是工匠出身。

勃吕盖尔(公元1525—1569年)被人称为“农民画家”。有人认为他是农民,其实他是地位很高的艺术家。春夏秋冬、四季耕耘、婚丧嫁娶、喜怒哀乐,都在他的画里一一展现,并且那样生动,那样朴实!画家往往用鸟瞰式的构图把一个村镇画出来。庭院里、小巷深处、麦草垛旁、田野地头,处处都有熙熙攘攘的人群在说话、呼喊、奔跑……。农民粗壮、豪放、笨拙、朴实。娱乐时手



图 67 农民的婚礼

舞足蹈,劳动时热火朝天,酣睡时鼾声如雷,欢宴时狂饮暴食。他的画风朴实憨厚,用色浓重沉郁,造型浑圆厚实。

勃吕盖尔最具象征性的作品是《盲人》。画面六个面孔丑陋、行动迟缓的盲人,一个跟着一个摸索着往前走。领头的盲人已跌入水池中,其他的人浑然不觉,仍旧往前行,其下场是可想而知的。有的评论家说这件作品非常真实,连盲人因何种眼疾而致



图 68 盲人

盲都可以看出来。其实,从更深的角度来看,作者通过这样一个近乎寓言式的情节表现的是一个悲剧,一个不仅是盲人的悲剧,而且是整个人类的悲剧。作者的潜台词是:世人如盲人,有眼无珠,盲目追随,结果一个又一个坠入灾难之中。在纷繁的人间,作到旁观者清,防患于未然,是多么困难,多么重要!

尼德兰文艺复兴艺术为西方文化作出新的贡献。他们满怀喜悦心情去观察、体验、表现人,于平实中提炼出自然天成、朴实无华的美,尼德兰的艺术世界虽没有意大利艺术那么崇高壮丽,没有德国艺术那么深邃玄奥,没有法国艺术那么显赫堂皇,但是它真实、亲切。尼德兰艺术构成现实主义的主流。

#### 四、西班牙文化和艺术

长期被阿拉伯人占领的西班牙经过多年斗争,把阿拉伯人驱逐出境,基督教文化终于取代了伊斯兰文化。由于阿拉伯人对宗教的虔诚已深深扎根在基督徒的心灵深处,因此在西班牙

牙,对异教的排斥最强烈,宗教裁判所的镇压最残酷,意大利文艺复兴不能直接传入这块神秘的土地。

教权和王权的结合,形成了强大的保守的国家机器。16世纪上半叶,哈布斯堡王朝横行大半个欧洲,成为欧洲重要的政治力量。在西班牙,王宫府邸构成建筑物的主体。15世纪的王宫由于受摩尔艺术的影响,墙面配有各种形式的凸状花纹,造成光影效果,这种建筑被称为“银器式”建筑。

16世纪,西班牙数次进军意大利。意大利文化的魅力使雄心勃勃的西班牙贵族也禁不住怦然心动。此后,两国间扩大外交、商业和文化交往。意大利建筑师和艺术家被请到西班牙传授技艺,西班牙艺术家到意大利求学取经。受文艺复兴文化影响,建筑首先发生变化。建于1526年的格林纳达宫殿是一个巨大的方形建筑,内部却有一个直径30米的圆形内院。外方内圆的结构形式象征着查理五世王权的稳定和圆满。腓力浦下令修建的离宫埃斯卡里尔宫是一个巨大的建筑群,总面积超过四万平方米,内有11个内院,86道楼梯。严整对称的几何形结构,整体与部分的主从关系都反映出君主制的等级观念。

肖像画中的达官贵人虽有豪华的衣着服饰,但是僵硬的姿态、冰冷的表情淹没了人物的个性。宫廷小丑、侏儒和畸形人的出现只是为了衬托贵族的高雅和尊贵。

炽热的宗教精神孕育出西班牙的宗教艺术。格列柯(公元1541——1614年)青年时深受拜占廷圣像艺术的影响。以后,他游学威尼斯,1570年迁居罗马,1576年又定居西班牙。他学习米开朗基罗和丁托莱托的高超技巧,他崇拜威尼斯艺术家五彩斑斓的用色,借鉴拜占廷绘画的神秘意境,他的绘画显现出西班牙人心目中的神圣图像。

在他的绘画作品中,天与地的界线消失了。世间万象如水

中之影，轻若无骨，随波变形。扭曲的身影、痉挛的手势、拉长的身躯，似乎受天空强磁的吸引，飘飘然飞向天空，融入天国。暂时没有升天的人，怀着无限向往之情，睁大双目默默祈祷。他们看见天上闪光，云层裂开，九霄尽露，旋风刮起，天使和圣徒随风旋转。在《奥尔加斯伯爵的葬礼》中，人物苍白的脸上充满虔



图 69 奥尔加斯伯爵的葬礼

诚，狂热的眼睛凝视着天空。他们仿佛看见苍天之上的天主和基督。脆弱的双手、削瘦的身躯、阴沉的色调，表现的是一个病态的变形的世界。是的，在格列柯的心目中和画笔下，世界不完全是人看见的模样，世界是幻像。而人应该为神牺牲自己的肉体。格列柯是艺术世界的堂·吉珂德。他看到的是一个处处隐藏着不幸的、阴沉的世俗世界，他向往的是圣洁的上帝之国。他愿脱去那瘦弱不堪的皮囊，让灵魂像鸟儿一样飞到天主身边。

## 第九章 精致的艺术 (17世纪艺术)

### 一、朴实的艺术



图 70 基督下葬

意大利矫饰主义艺术徒具花哨空洞的形式，内容与意境却苍白干瘪。17世纪初叶，自强不息、不甘平庸的意大利艺术家决心力挽狂澜，刹住这股颓势。意大利艺术家针对浮华提出朴实，否定矫饰提倡自然，贬低高贵弘扬贫贱。一种新的艺术风格出现在意大利画坛。

卡拉瓦乔（公元1573——1610年）的艺术对于主张典雅富贵的古典主义者来说是“太可怕了”。他画的圣徒、基督、门徒一反过去的形象，变成粗手大脚，风尘

满面,举止粗鄙,破衣烂衫的农民和贫民。只有长年经受风吹雨打和艰苦生活磨炼的人才是这般模样。

卡拉瓦齐一生都在社会底层流浪漂泊,他曾被当作杀人犯受通缉,东躲西藏,最后不知所终。从他的作品,可以断定他一定长期观察下层劳动者的神态形象,注意他们如何走路、说话,如何待人接物。他一定和这些农夫、匠人长期为伴,对他们颇有好感,否则,他不会冲破社会偏见,以这些“粗人”为模特儿画圣徒,当然,他一定熟读圣经,特别注意到圣经里所涉及的好人绝大多数是出身卑微的下层劳动者。卡拉瓦齐在画圣多马时,反复考虑如何表现多马的固执和多疑。他的设计是这样的:复活的基督像一个挨打的穷人,解开衣服让人观看伤口。三位圣徒蹙着眉,弯着腰,细心察看,颇有耳听为虚眼见为实的神态。圣多马伸着手指,欲探又止,基督只好抓着他的手指往伤口探摸。圣多马表现出农民特有的固执和多疑。圣经对这一情节原有十分生动的描述。

卡拉瓦齐在《圣母之死》中塑造的圣母形象丝毫没有尊贵的神性,却像一个贫病交加的农妇,在病榻上挣扎数年,咽下最后一口气,痛苦地死去。守护在旁的门徒,像失去亲人的农民那样号啕大哭,用手背擦泪。

除圣经题材外,画家也怀着对现实生活的浓厚兴趣创作风俗题材。他画算命的吉卜赛女巫、唱歌弹琴的骑士、饮酒作乐的男女,还有神话题材。在卡拉瓦齐世俗题材作品的巨大影响下,在欧洲画骑士成风,宴饮图大受欢迎。

卡拉瓦齐的作品很有气势:巨大画幅上的人物形象几乎和真人一般大小。由此可见他是一个身强力壮、精力充沛的人。卡拉瓦齐用色浑厚浓重,笔力遒劲,不拘泥于细节的刻画,而着重于整体效果。他善于用光突出明暗的巨大反差。人物好像在暗

房中,一束光照射下来,照亮一部分景物,产生舞台灯光一样的效果。

卡拉瓦乔有众多的追随者。乔凡尼(公元1591——1668年)、贾西诺(公元1594——1631年)、卡瓦里诺(公元1585——1625年)等人组成一个势力强大的画派。他们的风格虽然不尽相同,但都创造出丰满的艺术形象和逼真的艺术效果,为人类艺术宝库增添了许多珍品。

## 二、学院派艺术

意大利文艺复兴经历近三个世纪的发展,积累了丰富的经验。艺术家认为有必要对艺术实践进行总结,把经验上升为理论。人文主义艺术扩展到整个西方,全面取代中世纪艺术,已成为历史的必然。

16世纪80年代,卡拉齐兄弟在博格尼亚组织一个艺术家团体,意在为艺术家创造一个比作坊更安静,更有专业气氛,更利于研究问题和学习艺术技巧的环境。此前,意大利文学家已组织了一个名为“学院”的文学机构,意在恢复古希腊学院的光荣传统。于是卡拉齐也把他们的团体命名为初期艺术学院。1563年,在佛罗伦萨创办了第一个艺术家学会。初期艺术学院与艺术家学会在圣路加学院合并,总称圣路加学院。至此画家和雕刻家摆脱了行会的束缚,汇合成一个特殊的社会阶层。至此艺术完全走出中世纪,迈向现代文明。

17世纪初叶以后,学院开设理论课、设计造型课。以学院为中心,理论家著书立说,提出系统的理论。艺术家称他们为学院派。学院派理论家认为:

一、艺术是崇高的事业,绝非取悦感官的雕虫小技。艺术繁

荣是国家强盛、文化发达的标志。

二、艺术家不是任人驱使的奴仆，亦非胸无点墨的工匠。艺术家是品格高尚、地位高贵、水平高超的社会精英。贤明的统治者也必然是热爱艺术、弘扬艺术、尊重艺术的艺术赞助人和保护者。

三、艺术题材应该高尚，因为寓教于艺是艺术的基本任务之一。他们认为宗教题材是指引灵魂的灯塔，历史题材是教育后代的榜样，神话题材是人类命运的镜子，肖像题材中的帝王将相、达官贵人是社会中坚。穷人贱民绝不能登艺术大雅之堂。

四、艺术造型的主题是人。神和英雄是形象完美的人。艺术应该观察现实，取其美，弃其丑，创造理想美的形象。

五、艺术家应该注重基本功训练，进行系统的专业学习。艺术学生必须研究艺术解剖、焦点透视、构图原理、色彩结构、素描写生。艺术家应该临摹前辈大师的优秀作品，以古希腊罗马艺术为楷模。

艺术家对西方人文主义艺术作了一次空前的总结。学院派把文艺复兴三百年来创作实践和经验提高为系统的理论。这是西方文艺思想的一次跃进。对艺术家地位的肯定，对基本训练的重视，对艺术修养的提倡都曾对西方艺术的繁荣作出巨大贡献，极大地促进了艺术教育的系统化和正规化。从此艺术家的培养从师徒授受的作坊模式转入艺术教育的学院式轨道，大批技巧娴熟的艺术家涌现出来。

学院派理论也有缺陷。理论家机械地对丰富多彩的题材分类排队，把古典题材捧上天，把反映现实生活，反映下层人民，歌颂自然风光的题材贬为粗俗。学院派艺术家的作品往往陷入呆板的模式，精细的画风往往缺乏生命力。

### 三、理性艺术

17世纪的意大利在内乱中耗尽了精力。因战争而元气大伤的西班牙在低谷中徘徊。忙于经商和传教的英国无暇他顾。被内战洗劫一空的德国似乎对一切失去感觉和理解。惟有法国经过几代人的奋斗变为强盛的中央集权大国。亚历山大的金戈铁马、罗马帝国的文功武治、查理大帝的丰功伟业,鼓舞着法国国王。路易十四自诩为太阳王,光照寰宇,功盖天下。为了使法兰西的光芒超过意大利,他命令修建欧洲最豪华的宫殿,他主持培养欧洲第一流的诗人、剧作家、画家、雕刻家、音乐家,授意他们创作可与罗马时代媲美的作品。他的一切作为都是为了证明法兰西国王是古往今来最贤明的君主。在一定的程度上,路易十四确实做到了旁人想做而不敢做或做不到的事情。他的宫殿瑰丽壮观,他的庆典极尽奢华,他的朝臣忠心耿耿,他的身边美女如云。他设立雕刻学院、建筑学院,在罗马设立美术学院,定期选拔获奖学生去罗马美术学院深造,鼓励艺术家创作精品。他授意以布瓦洛为首的理论家提出系统的理论体系。这套理论以理性为基础,参考意大利学院派的观点,尊古希腊、罗马的古典文艺为榜样,提出一系列创作原则,使文学家和艺术家有章可循,有法可依。史家称之为古典主义理论。在路易十四时代,法国成为西方文化大国,世界第一流的诗人、剧作家、艺术家灿若群星。

艺术史家注意到17世纪法国画坛有三种倾向。有第一种倾向的画家无论是否去过意大利,均受到古希腊、罗马雕塑和卡拉齐折衷主义的影响,并且从威尼斯画派那里学会用色,他们是乌埃、普桑、洛兰、苏埃和勒布伦;有第二种倾向的画家直接或间

接受到卡拉瓦乔的影响，这些画家是拉杜尔、杜尔埃和瓦伦丹；第三种倾向是受荷兰等国艺术的影响。画家有卡埃、勒南三兄弟、香拜涅、布朗夏等人。

普桑（公元 1594——1665 年）是法兰西第一个世界级大艺术家。他的出现标志着法兰西艺术走向西方艺术的前列。普桑的一生大部分时间在意大利渡过。他热爱古代希腊、罗马美术，熟悉意大利的风土人情。普桑博览群书，知识渊博，勤于思考，具有很高的文化修养和艺术抽象能力。他的作品充满理性的力量，闪耀着法兰西人的智慧之光。

面对罗马古建筑的断壁颓墙，普桑和当时著名思想家一样思索死亡和生命的意义，在《阿卡迪的牧人》中，墓碑代表着死亡，然而它既不是丢勒笔下那狰狞可怕、骨瘦如柴的死神，也非蛮横无理、扫荡一切的恶势力。死亡是人生自然的、合理的、也



图 71 阿卡迪的牧人

是美好的结局。在绿草如茵、古木参天、蓝天白云的美景里,死亡与大自然同在。四个童心未泯的牧人,既没有皓首哲人思索的苦恼,也没有虔诚教徒信仰的迷醉,而是坦然自若地,怀着某种感悟研究死亡,等待死亡,超越死亡。这件传世佳作闪烁着开朗豁达的理性之光。

普桑推崇悲剧性。悲剧是善被恶击败,理性被荒谬击败,人被命运击败的悲苦。普桑把悲剧提升到悲壮,突出理性的力量。在他的作品中,圣母在颠沛流离中仍然心平如水,仪态端庄。遭奸臣陷害的罗马忠臣虽然双目失明,沦为乞丐,但仍然凛然不屈,大节不夺。当鼠疫肆虐罗马古城时,人们奔跑的动作仍不失古希腊的雕塑美。普桑艺术里有大自然的秩序和力量,有道德的高洁和品格的操守。从中人们聆听高乃依十二行诗铿锵有力的回声,预见到笛卡尔行将构思的几何大厦,感受路易十四和群臣创造的辉煌业绩。

洛兰(公元1600—1682年)描绘飘扬在塔楼上的旗帜、林立的桅帆、泛着粼光的大海、弥漫金光的长空、艳若锦缎的朝霞,以及光芒四射的太阳。他满腔热情地赞美沐浴着晚霞和朝阳的列柱和阳台,设计出各种精巧的亭台楼阁。在码头,水手和旅客或降帆而归,或扬帆出海,港口于喧闹中仍残留着清晨的空寂或傍晚的疲惫。在宗教题材的作品中,满目所见仍是霞光满天,密林荫翳。据说洛兰不善人像,凡人像均是他人添上去的。站在他的画前,人们觉得大自然的光与气,空中的云与霞如此美妙。画家凭借色彩与画笔的鬼斧神工,竟然把虚无缥缈、可望而不可及的天象描绘于画面,人们不禁被人类不可思议的创造力深深感动。

拉杜尔(公元1600—1652年)的出身和经历非常平凡,以致他湮没在岁月的风尘里,直到近代才被艺术史家发掘出来。



图 72 克娄巴特女王登岸

他以宗教为题材，风格颇似卡拉瓦乔。他使后代惊叹不已的绝招是对光的深刻理解和表现。在黑暗的包围中，一支燃烧的蜡烛在风中抖动，放射出耀眼的光芒。光波像水波一样扩散，逐渐减弱。光线所及，不时照亮面孔一侧、衣服一角，还有明亮的眸子、眼角晶莹的泪珠……远离光线的部分渐渐隐没在黑暗中。在更远的地方，观众看到的仅仅是模糊的轮廓。拉杜



图 73 木匠圣约瑟

尔之前,光从未扮演过如此重要的角色。在他的作品里,光是世界的中心,光芒所及,方有万物。这光不仅是上帝之光和圣灵之光,而且是物质之光。

拉杜尔和洛兰是法兰西的眼睛。光与色在眼波中流动,然后凝固在画布上。我们感到印象派的种子已落在法兰西艺术的土地上,不过,它需经过二百年的发育才能破土发芽。

#### 四、生命艺术

达·芬奇的艺术本质是心灵,米开朗基罗的艺术本质是力量,拉菲尔的艺术本质是母爱,普桑的艺术本质是理性,鲁本斯(公元1577—1640年)的艺术本质是生命。

鲁本斯一生都活跃于上层。他门下人才济济,佳作如涌。他以艺术家的身分来往于欧洲各宫廷,充当外交使节和说客。有人问他是以外交官还是以画家自居,他说画家是本行,外交官不过是业余时间的兼职。回答何其潇洒!鲁本斯创作出大量作品,其中不乏画幅宽大、人物众多的巨制——虽然有些是在画坊“流水线”上加工的作品。

鲁本斯生活在荷兰经济繁荣的时代,荷兰以北的佛兰德斯虽没有获得独立,但仍是一个经济富饶的地区。社会对艺术品尤其绘画作品的需求极为旺盛,鲁本斯不失时机地建立起他的绘画作坊。他意气风发,胸怀大志,凡举宗教、神话、政治、历史、风俗等题材无所不画,他要用画布包囊万物,他想用自己的一支画笔描绘生生不息、奔涌向前的生命流。

他设计的场面往往有众多的人物、复杂的空间、热烈的气氛、戏剧性的效果。他的造型雄伟壮观,复杂多变,气势恢宏。无论是充满阳刚之气的大力士和大肚汉,还是垂死的囚徒和战士,

无论是龙腾虎跃的狮、虎，还是四蹄生风的骏马，生命力都在膨胀，爆发和流动，形成生命流。从上到下，从下到上，从里到外，生命活力在人群中涌动，朝着动作和眼神的方向，顺着变幻无穷的曲线，奔腾、滚动和盘旋。《抢劫柳西帕斯的女儿》(又名《抢婚》)堪称绘画之绝唱。两男、两女，两马纠缠成一团，形成圆环状的运动，又有从内向外的爆炸式动势，两女的动作互为对应，形成X造型。作品以两壮汉抢两裸女的近乎野蛮的行为宣泄人的热情和暴力，着实让卫道士们瞠目结舌。确实，他笔下的壮汉、硕女、顽童都散发出旺盛到极点的活力。吃、喝、唱、调情、逗笑都是生命力的自然流露，自然宣泄，是获得自由后的放任，是酒神精神的复活。



图 74 抢劫柳西帕斯的女儿

鲁本斯为法国王后玛

丽一生业绩所作的系列组画是西方绘画的一大创举。他用幻想的神话场景巧妙地装饰政治主题。神女、妖姬、魔头簇拥在王后身旁，为她鸣锣开道，夹道欢送，呐喊助威。神魔形象使人联想到希腊罗马神话和北欧史诗。千姿百态、散放着灼热活力的人体造型，冲淡了政治题材的枯燥。

一般来说，旷世艺术大师很少有称心的继承人，因为天才是难以学到的。鲁本斯最好的学生凡·代克(公元1599—1641年)把老师的作品摹仿得惟妙惟肖，但气魄却比老师差远了。凡·代克体弱多病，精神忧郁，很难体会鲁本斯的乐观向上的精

神。为了取悦于顾主,他不得不美化那些相貌平平、行为猥亵的贵族。他让模特儿摆出各种潇洒的姿势:双手叉腰,侧身而立;一手牵马一手叉腰;骑着高头大马耀武扬威。但他们总有些装腔作势、中气不足之态。出现在观众面前的是一些神经质的、内心痛苦的面孔,是一些长着金黄色头发,脸色苍白、神经脆弱的贵族男女。

远在南方的西班牙,人像艺术也达到高峰。里贝拉(公元1591——1652年)、苏巴朗(公元1598——1664年)、委拉斯贵支(公元1599——1660年)、穆立罗(公元1618——1682年),以娴熟的技巧、浑厚的色彩、传神的形象为王公贵族画像。那些上等人穿着华丽的服装,摆着漂亮的姿态,梳着时髦的发型,但是常常面容呆板,精神空虚。委拉斯贵支画的《宫娥》,是几个小宫女。她们小小的年纪已经被宫廷生活变成行动僵硬、面无表情的木偶人。由此可见,西班牙社会多么扼杀人性!



图 75 宫娥

在贫穷的西班牙,乞丐、贫儿、残废人比比皆是。正直的艺术家从这些穷人和弱者身上看到生命的顽强和尊严。穷人不再是富人的陪衬,而是占据画面中心的主角。他们虽然没有漂亮的衣着和高雅的容貌,他们虽然破衣烂衫蓬头垢面,但是却有丰富的内心世界。委拉斯贵支画的侏

儒，那双忧郁的眼睛饱含多少辛酸！而他的《纺织女》把那些健美而又辛劳的妇女画得多么可爱！尤其是她们微扭的腰背显得异常柔韧。穆立罗的《流浪儿》在破屋里捉虱。在温暖的阳光下，孩子讨来的几块面包尤为引人注目，这就是他们维持生命的食物。

17世纪的艺术家在人身上看到的是生命，发现的是生命的尊严和伟大。王子和贫儿虽然地位悬殊，但生命都是一样的。无生命的躯体是躯壳，这一点在贵族身上表现得比穷人多。

## 五、人性的艺术

民族的独立、经济的繁荣、言论的自由给荷兰艺术的成长创造了有利条件。荷兰人热爱劳动，崇尚俭朴，重视舒适整洁的生活环境，喜爱情意绵绵的家庭气氛。巴洛克式的豪华场面提不起他们的兴趣，为天主教服务的圣像画、细密画、祭坛画对于新教教徒已失去魅力。表现人的自尊和自信、描画人的生活 and 感情、歌颂大自然的美丽和宁静的绘画艺术悄然兴起。肖像画、风景画、静物画成为主要画种。

把艺术从神话和宗教的狭窄题材中解放出来，把艺术创作推向广阔的现实生活，是17世纪荷兰艺术家的共同心愿。他们最感兴趣的是他们身边的人和事：美丽多变的自然风光和宁静舒适的家庭生活。从商人富翁到闺阁淑女，从金银餐具、玻璃器皿到丰盛的食物和多汁的水果，从波涛滚滚的海洋到绿草如茵的牧场，从醉汉到乞丐，从赌窟到妓院，从家庭争吵到街头斗殴，大千世界红尘浮世统统进入他们的创作题材。

题材的多样化导致创作方法和艺术风格的多样化。绘画题

材的专门化在荷兰成为特有现象。专门的肖像画家、风俗画家、静物画家、动物画家、牧场画家和海洋画家,挂牌营业,接待顾客。一个受顾客欢迎的艺术家能够得到较多的订画,获得稳定收入;一个被顾客遗忘的艺术家可能面临破产,陷入饥寒交迫之中。艺术在荷兰成为名符其实的商品。

哈尔斯(公元1580——1666年)是杰出的画家。他的人物肖像画达到了新的境界。他的画不仅做到逼真的摹仿,而且充盈着勃勃生机。哈尔斯善于捕捉体现人物性格与情绪的瞬间,用类似速写的迅疾灵活的笔法,以热情奔放的涂抹让人物“活”起来。《弹曼陀林的小丑》歪戴帽,露着俏皮的乱发,快乐的眼睛斜视着,在微笑中弹拨着乐器,似乎马上随着音乐唱起欢乐的歌曲。人物的聪敏、机智、诙谐跃然而出。《吉卜赛女郎》健康壮美,红润丰满,丝毫没有宫廷妇女的病态。大而有力的眼睛放射出热情的光芒,浮现出无拘无束的笑容。她衣着朴素,敞开的领



图 76 吉卜赛女郎

口露出丰满的胸脯和脖颈。画家用朴素的色彩,以敏捷轻逸的笔触,似乎不经意地轻轻一抹,就把丰富的内容统统表现出来,就在观众的视觉和心灵中荡起回声,其艺术魅力真令人拍案叫绝。

美就是自然,就是生活,即使是平凡的自然、平凡的生活和平凡的人。不仅英雄豪杰值得赞美,就是普通人也有美好的品质和容貌。人又一次发现了自我。在艺术里,人克服了异

化,归复了自我。荷兰画家伦勃朗(公元1606——1669年)为此作出特殊贡献。

伦勃朗晚年孤苦伶仃,死于贫病交加,死后很久也没得到社会承认。但是他现在是我们最熟悉的艺术家,因为他留给后世一份最详尽的心史记录——一百多幅以上的自画像,平均每年两幅以上。浏览系列画像,我们观察到时光和生活怎样一步步把意气风发的年轻的伦勃朗变成“一把辛酸泪,满腔悲愤情”的老年伦勃朗。伦勃朗如此重视自己的一生有深刻的文化内涵。他的生活大起大落,经历过丧妻失子的悲伤,饱尝过扫地出门的痛苦。他在回顾往事时一定会叹息命运为什么如此不公。身为画家,他要用手中的画笔演奏出一曲悲壮的命运交响乐。54岁时的伦勃朗还是一个粗壮冷峻的汉子。时间仅过一年,画家出现在《自画像》中。他大半身隐没在黑暗中,只有头部被强光照射,从黑暗中浮现出来。他面容憔悴,精疲力尽,一双努力睁大的眼睛好像在向观众发问:我怎么会变成这般模样?但是伦勃朗又带着某种神圣感,因为他遭此恶运只是因为忠于艺术,他是艺术的殉道者。

伦勃朗命运的转折点是作于1642的油画《夜巡》,这一年,阿姆斯特丹哈勒姆射手公会出资请他绘制一幅公会成员群像。通常画家要把全体成员平等地画出来,像现在拍一张集体照片。但是艺术激情推动伦勃朗创作了



图 77 自画像



图 78 夜巡

一幅情景图：警报声响，战鼓雷鸣，战士们拿起武器紧急出动，呈现出多姿多彩的表情和动作，组合

成貌似杂乱实则有序的场景。因而各人的形象清晰程度不同。射击手因出同样多的钱但没有同样的地位不满。他们提出抗议，拒绝接受作品。后来事件演变成一场诉讼。伦勃朗受到攻击和审判，名誉受到极大损害。从此订画者疏远了他，画家门庭冷落，事业和命运江河日下。

《夜巡》事件是商品社会控制艺术和艺术品、打击艺术家的典型事件。中世纪艺术家是达官贵人的奴仆，艺术品是宫廷府邸的装饰品。资产阶级把艺术家从奴仆地位解放出来，艺术家成为以卖画为生的自由职业者。表面上，他们获得自由，实际上受制于一个更为冷酷无情的买主——商品市场。艺术家成为雇佣劳动者。如果他们被市场抛弃，等待他们的将是贫穷、饥饿和死亡。

出于艺术家的良知，伦勃朗坚信自己是无辜的。在贫困中，他作自画像，为朋友和家人作像，画圣经题材。在1665年的自画像里，他对心灵的揭示达到前无古人的高度。躬腰驼背、满脸皱纹的伦勃朗，眯缝着眼，嘴唇微张，带着一丝苦笑。但是古怪的

表情掩盖着澎湃的心潮。在伦勃朗的画前，我们感觉到人物的呼吸和心灵。

伦勃朗的油画技巧达到了炉火纯青的程度。仅凭巧妙的配色和寥寥几笔的涂抹，他能把基督悲伤无望的眼神，把轻薄透明的纱衣，把毛毯的花纹，把铜碗的乳钉，把牛肉的肌腱和血沫，不可思议地付诸形象。他让金色的光从空中射入暗室，从圣经向外喷放，在混暗中旋转；他为秀发和朱衣抹上一层金辉，为手掌留下一片阴影，为人群中的某一个人留出特写。伦勃朗在油画和铜蚀画上创造着奇迹，这奇迹证明着人的创造力可以达到何等的高度！

## 六、发现自然

文艺复兴画家仅仅把风景作为神和人的陪衬，大自然没有得到主体性。某些古典主义画家，如普桑和格兰，虽然把风景作为绘画主体，但是着意修饰，人为刻画，给自然带上理想美和崇高美的光环。在西方绘画中，真正把风景画发展为一个成熟的画种，首先发现自然和自然美的民族是荷兰人。

发现自然的基础是精神世界的泛神论。荷兰哲学家斯宾诺莎(公元1632—1677年)从理论上完成泛神论的建构。他认为自然是实体。无所不包的整个自然是绝对无限的实体，在它之外不可能再有什么别的东西来限制它。这样的实体就是整个世界，它和上帝完全一致，完全同一。自然不再是圣经所说的，被上帝创造出供人驱使的低级实体。自然的一山一水，一草一木无不充满神性，无不是上帝的幻化。斯宾诺莎的泛神论也是荷兰人的泛神论，荷兰人满腔热情地热爱自然，全心全意地观察自然，描绘自然，他们在最平凡的自然景象中也看见神圣的精神。

鲁伊斯达尔(公元1628——1682年)和霍贝玛(公元1638——1709年)开创了荷兰风景画的新时代。鲁伊斯达尔的风景以气魄雄伟的构图和精细的描绘见长。他善画气势磅礴的山水。汹涌的急流、茂密的森林、低洼的沼泽、乌云翻滚的天空、倾圮的古堡和幽深的水潭,具有深沉的美感。他也画蓝天白云下整齐的农舍、懒洋洋的磨房水车、杂色斑驳的牛群,画面平静而舒缓。

鲁伊斯达尔的学生霍贝玛是田园风景画家。他的风景画以平凡、朴实、恬静的画意见长。低平的田野、高耸的杨树、延伸到远方的小路、淡云舒卷的天空,观之使人心旷神怡,如沐春风。我们应该感谢霍贝玛,他把自然美以真实、平易的手法展现在我们面前,使饱受拥挤污染之苦的现代人暂时忘记尘世,进入一个使人心神放松的世外桃源,觉得天地变得如此广阔。西方人在数千年前发现人的美,后来又发现了自然美,西方从此进入了一个比



图 79 树间小道

较和谐的审美世界。人与自然在艺术世界里实现了融合。

以自然朴素为美，在荷兰艺术中得到越来越广泛的赞同和实践。亲切真实的美使人心境澄碧，纤尘不染。维米尔（公元1632—1675年）的人像创作就达到这种艺术境界。在他之前，伦勃朗在处理宗教题材时，就常常以身边的人，尤其是穷人和落魄者为模特儿。在他心里，宗教和现实生活常常交叠在一起，分不清哪是真哪是假，哪里虚哪里实。在维米尔心中，世界就是每日平凡的生活，既没有基督，也没有门徒。但是，平凡中似乎隐藏着某种类似东方禅机的意境，使人回味无穷，流连忘返。

他笔下最动人的是平民女子的日常生活：读写书信、弹乐、唱曲、操持家务、拈弄女红、闲谈小憩。一个男人能如此真切地体验女性生活，并且恰如其分地付诸丹青，委实使人钦佩。她们并不富有，闺房内没有珠光宝气，但是对于热爱生活、懂得生活的中产阶级女子，即使陋室也能在她们手下变得窗明几净、一尘不染、舒适宁静。墙上的地图暗示她们的亲人远航海外。书信透露出款款心曲，调弦弄曲倾吐的是缠绵心声，是欢愉还是伤感实难猜度。女性以宁静为美，心与情深藏不



图 80 读信的妇女

露。她们用生活打发生命,静静地慢慢地做着同样的事情。那个裹着头巾的女仆,细心地倒牛奶,那么专心,那么投入,仿佛时光像牛奶一样,在她的关怀下慢慢流逝。那个读信的女子那么忘情,好像窗外的光为她贺喜,她却浑然不觉。在维米尔的画中,光如瀑布一般从窗外飞泻而入,墙在光的映照下,熠熠生辉。晨昏昼夕,光有强弱明暗的细微变化,或以亮丽烘托愉悦,或以晦暗衍生惆怅。光线给衣物和面颊抹上一层光彩,给铜器和银器镶上闪烁的光斑,给少女的一双秀目点出亮如翡翠的明眸,给两瓣嘴唇涂上艳如红玉的光泽。维米尔的用色浑厚朴实,他的女性常穿黄衣,着蓝裙,衣裙留着时光的痕迹,散发出温暖的气息。

从本性上看,西方人是动荡和热情的,他们要达到相当高的审美境界,才能欣赏含蓄宁静之美,维米尔的艺术还要经过长期等待才能得到应有的评价。

## 七、辉煌的艺术

西方人动荡热情的本性在17世纪后期又一次被教皇利用。在意大利,在西欧,天主教行动起来向宗教改革反扑,一股反宗教改革浪潮在西方泛滥。教会出面提倡华丽、多变、旋转的艺术风格,支持艺术家进行这种风格的创造。教会相信:辉煌壮丽的教堂能使信徒心潮澎湃,信仰弥坚。古典主义艺术家把这种辉煌的艺术称为巴洛克,即怪诞之意。显然,他们是鄙视巴洛克艺术的。

巴洛克艺术首先在建筑上推广是不足为奇的。因为教堂是天主教的物质体现,是宗教情绪最浓烈的地方。波罗米尼(公元1599—1667年)设计出一种新的教堂。教堂是圆形、椭圆形、三角形、长方形的复杂组合,整个正面装饰着大量雕塑和壁龛,

造成起伏不平、明暗变化的效果。节奏时紧时松,呈现无规律的变化,大量的旋转图案使情绪处于亢奋状态——教会需要的情绪状态。

巴洛克艺术家在教堂内部作大量复杂的装饰。动感强烈的雕塑,色彩醒目、场面热烈的油画,旋转扭曲的装饰图案比比皆是,整个教堂描金画银,像一个布置得极为花哨的舞台。每逢盛大仪式,祭坛上蜡烛高照,中殿香气弥漫,管风琴和唱诗班的乐声和歌声回荡在高大的穹窿。烟雾中,身穿各式庄重法衣的主教和神甫的庞大神职人员队列,在无数华盖、旗帜的簇拥下缓缓走向祭坛,恰似从天国降临人间的使者。宗教艺术在听觉、视觉、嗅觉上,营造出综合立体效果,这激动人心的场面在小说《牛虻》中有生动描写。

意大利雕刻家贝尼尼(公元1598——1680年)是誉满天下的巴洛克艺术家。他才思敏捷,技艺娴熟,性情随和,潜心创作。他熟练掌握西方艺术自文艺复兴以来在雕刻方面积累的全部技



图 81 四河喷泉(恒河部分)

能。在他的刻刀下,坚硬的顽石似乎改变了属性,变成面团似的软物,任艺术家拿捏搓揉。他能把衣袍刻得薄如绸缎,千褶万皱的裙裾仿佛随风而动,飘然而起。人物身上的缨络、缎带、领结、花饰被缕刻得玲珑剔透,柔软菲薄,好像用手略按就会陷下去。他雕刻的人体洁白细腻、平滑圆润,如光洁的牙雕。他雕刻的面容柔软而微凸,仿佛在慢声细语,远眺展望。

从1644年到1647年,他为罗马玛利亚教堂的西班牙圣徒特蕾莎像。特蕾莎笃信天主到人迷人痴的程度。她深信已在精神上嫁给天主,并体验到极度快乐。她回忆说,恍惚间,好像天使用一支金箭刺向心窝,心房立刻剧痛,随即也获得夺魄消魂的极乐。贝尼尼要再现这一时刻的圣特蕾莎。为了烘托她梦幻般的感受,艺术家设计云朵载着她冉冉升起。特蕾莎身穿松宽长袍,无力地躺在云层上,长袍和云连为一体。作者把天使刻成一个少男,天使微笑着,带着某种恶作剧心理,举着金箭向她胸口刺去。雕像背景是金光浮雕,像舞台灯光一样,从上至下照射下来。贝尼尼兢兢业业地雕刻特蕾莎的面部。她双目微闭,头歪向一边,沉浸在梦幻中,嘴微微张开,既像叫苦又像欢笑,表现出复杂的心理感受。可以肯定,在雕刻圣特蕾莎像之前,贝尼尼仔细地观察过人物的面部表情,因此他才能从人物五官的细微变化,窥探人的情感世界,让雕像“活”起来。

巴洛克辉煌、热烈、骚动的风格对欧洲建筑艺术有巨大影响,但是各国在推广巴洛克风格时也有所取舍。国王贵族的宫殿府邸取巴洛克之辉煌壮丽,但对骚动不安却有所保留。在路易十四授意下,规模巨大的凡尔赛宫开始修建。这座颂扬太阳王、供路易十四享受的巨宫,取庄严、稳定、对称的布局。宫后的园林延伸到天边,掩隐着无数喷泉、水池、雕像、花坛、亭台。花木修剪得像几何图形那么整齐对称。宫殿内部在庄严的主旋律中,

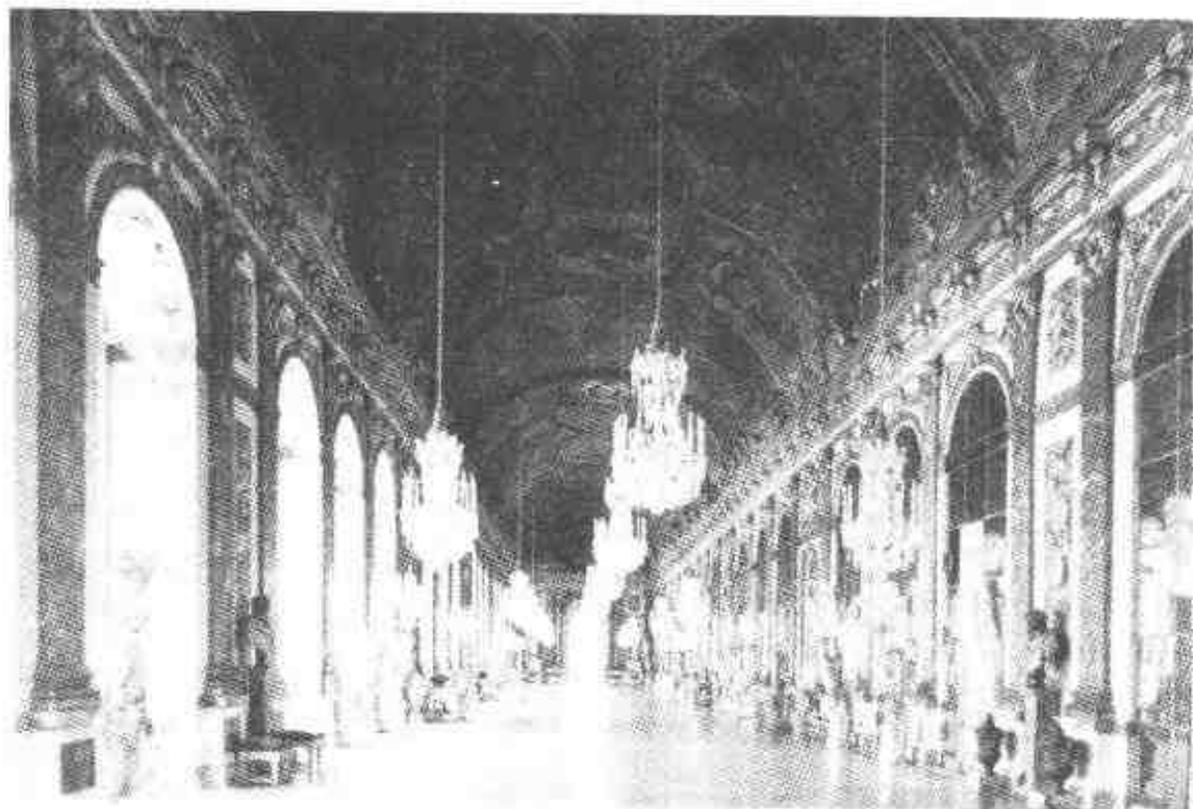


图 82 凡尔赛宫的镜子大厅〔法国〕

加入活泼的伴奏。著名的镜子大厅,万象生辉,千恣百态。金装银裹的雕塑和花饰铺天盖地而来。由于墙上镜子的逼真反射,分不清哪是窗哪是墙,哪是内部哪是外景,着实使人眼花缭乱。

凡尔赛宫成为欧洲宫殿的样板。各国君主和大小诸侯争相修建豪华的王宫府邸。为欧洲平添了许多壮丽的建筑。直到现在,这些人间仙境仍使世界叹为观止。

英国走的是庄严的古典主义和华丽的巴洛克艺术之间的道路,自 1675 年至 1710 年修建的圣保罗大教堂雄伟而不威严,壮丽而不花哨。这座教堂的正面以希腊神庙式风格为中心,两旁配以巴洛克式多层塔楼。中心上部耸立着文艺复兴式圆顶,充分反映出岛国文化的综合性。

## 第十章 没落与新兴(18世纪艺术)

### 一、靡软的艺术

巴洛克艺术既包含辉煌壮丽的一面,也包含旋动轻浮的倾向。这个倾向进一步发展可导致艺术的奢靡,而这正是宗教正统人士深恶痛绝的“腐败”现象。靡软阴柔的艺术很容易在那些失去雄心、缺乏活力的社会流行。在北欧、德国和英国,清教占上峰,社会风气清正,宗教情感诚挚,巴洛克艺术受到限制,西班牙是反宗教改革的先锋,严格的教规也不允许“轻浮”的艺术发生。

18世纪的法国是个与众不同的国家。在这个国家,新教没有大的作为,天主教没能煽起宗教狂热,全民族的宗教情绪比较淡薄,世俗享乐思想比较流行。早在14世纪,法国贵族就以风流浪漫闻名欧洲。18世纪,路易十四为加强中央政权,削弱地方势力,特意把各地豪强集中于巴黎,让他们过着花天酒地的生活,使他们沉溺于声色犬马之中,以达到消磨他们的意志的目的。那时,宫廷里日日笙歌,夜夜舞乐,靡闻不断。路易十五是有名的花花国王。他的名言“我死后管他洪水滔天”是享乐主义的可耻宣言。路易十五执政时期,宫廷里,官邸中,男女偷情

美其名曰风流倜傥；贵族在闺房密室打情骂俏，寻欢作乐被视为善解人意。兴兵打仗被野游打猎代替，武士的甲冑战马没有男士的假发香粉吃香，慷慨激昂的政治和宗教活动淹没在轻歌曼舞和美味佳肴之中。

路易十五的情妇——聪慧美貌的蓬帕杜夫人——对艺术施加影响，使艺术的脂粉气更浓。在她的影响下，名媛贵妇纷纷主持文艺沙



图 83 蓬帕杜夫人

龙。贵族沙龙以高雅的情趣吸引当时的文人墨客。他们在沙龙谈文论艺，交流观点，传播信息。很多闪光的思想、精辟的观点在沙龙爆发。诗人、剧作家、音乐家、在沙龙吟诵新作，演奏新曲；画家为贵妇展示作品，听取反应，因此沙龙对文学艺术的繁荣功不可没。但是贵妇世界的温香软玉必然对文艺产生负面影响。由于以上各种原因的综合作用，在 18 世纪，法国画坛出现洛可可风格。洛可可的原义是贝壳。贝壳上的螺旋线经常被艺术家借用到绘画、家具、室内装饰中去，变成曲线玲珑的人体、花枝招展的卷发和盘旋翻飞的涡纹。因此洛可可成为这种风格的称谓。

瓦托（公元 1684——1721 年）似乎毕其一生都在为名媛贵妇的小客厅和沙龙作装饰。这是一些画幅很小的精巧之作。画

家用极细的画笔，甚至可能借助放大镜画一些身高不足一寸的人物。他以娴熟的技巧，仅用寥寥几笔就把人物的面部表情刻画出来。他的笔一一轻触金黄色头发上的发饰、别在胸前的玫瑰、乳白色或淡蓝色的雾霭，以及缀满鲜花的草地。缎裙、斗篷和丝绒在明月或火把的映照下发出点点的磷光。服饰华丽、举止轻佻的贵族男女在占木参天的花园里、原野上，欢谈、舞蹈、散步。男士无不风流倜傥，怜香惜玉；女士个个花容月貌，秋波流溢。不难想象，这些谈情说爱之作悬挂在客厅和闺房，一定使主客感到妙不可言的温馨。在一幅幅画面上，手指在琴弦上弹拨，歌声在空中回旋，玉手轻摇纸扇，娇躯随乐而舞，人们沉醉于音乐和舞蹈之中。是舞台上的表演，抑或是表演中的生活，实难分清。

瓦托本人似乎并没有沉醉在艺术的白日梦里。他身体不好，性情孤独忧郁，对贵族生活既羡慕渴望，又保持艺术家的清高自负。在他的画里，参天的古树在黄昏时分显得格外深沉，画面弥漫着良辰美景奈何天的淡淡哀愁，暗示着笙歌曼舞虽好，终有曲尽人散之时。他画一个演员穿着不合身的舞服，表情尴尬地站在台中央，任人指指点点，加以评说，或许，这是艺术家潜意识里自我处境的显影？瓦托还画过一家画店：两个附庸风雅的贵族男女在堆积如山的油画中挑选，而贫穷的画家则站在一角冷眼旁观，悒悒不乐，是舍不得自己的心血之作被俗人买走，还是根本瞧不上买主？瓦托一手建造了温柔富贵的想象世界，在精神上沉溺于风花雪夜；一手又把自己拉回冷酷的现实世界，痛感生命无常，韶华易逝。他不仅哀叹自我生命的短暂，而且似乎预感到一种文化、一个王朝、一个世界也会有曲终人散的一天。

和靡丽之风完全合拍的是布歇(公元1703——1770年)，他以熟练的技巧和乖巧搏得上流社会的垂青。据说宫廷贵妇和名

媛仕女都愿意作他的模特儿，要他把她们的玉体画进仙境。布歇的油画多以神话为题材，那些娇滴滴的仙姬女神裸露着丰腴雪白的肌肤，在蓝天白云之中，在山林水泽之旁，左顾右盼，眼送秋波，哪是什么女神？分明是贵妇出浴图。虚幻的天宫仙境、飞动的白云和爱神烘托着幻想和热情。细描密涂的笔调、艳丽俗气的色彩迎合上流社会的趣味，着实让情郎怨女百看不厌。



图 84 狄安娜沐浴

另一位风流画家弗拉戈纳尔（公元 1732——1806 年）善画幽会和偷情，其风情之大胆露骨达到前无古人的程度。他落笔生风，以泼辣的曲线和旋转的造型勾画密林里追逐的男女，谷仓里幽会的情人。S 形曲线和有力的笔触涂抹出飞动的秋千和秋千上的贵妇。如花瓣一样散开的衣裙和虬枝密叶相映成趣。花丛中，一个男子色迷迷地望着女人露出的双玉腿……弗拉戈纳尔有时也画些颇为健康的题材：神思飞动灵感袭来的诗人，在草垛旁辛勤劳作的农妇，缓缓转动的水车，满载谷物的马车……

此时,画家好像换了灵魂,显得那么健康朴实。

18世纪的法国画坛繁荣昌盛。除洛可可艺术外,古典主义艺术、巴洛克艺术、折衷派艺术并行不悖,各显其能。小幅装饰画、大幅祭坛画琳琅满目。风景、人像、静物、动物、历史、讽喻题材,春兰秋菊百花齐放。水平高超的艺术家在同一时期多达几十人。法国成为实力雄厚、成果斐然的文化艺术大国。

## 二、启蒙运动与艺术

洛可可艺术风行前后,启蒙运动方兴未艾。启蒙运动是文艺复兴的延续和深化,是人类解放的继续,以启蒙运动为代表的新文化把人的解放纳入社会的解放和新文化的建构中。如果说文艺复兴强调的是人的个性和自由,那么启蒙运动强调的是新型国家的建设和新文化的设计。历史已从人的解放进入社会的解放,西方文化将要发生新的巨变。从文艺复兴开始的资产阶级革命由涓涓细流变成大潮涌动,直至山呼海啸,山崩地裂。

孟德斯鸠提出三权分立的国家学说,架设民主国家的框架;卢梭制定新社会的教育、法律、人伦的价值标准,塑造新型社会公民;伏尔泰对旧制度进行无情的批判,为新社会清理地基;狄德罗在百科全书和艺术评论中表达新的世界观、道德观和美学观。启蒙运动是法国大革命的舆论准备,是继文艺复兴之后人类思想的又一进步。从此法国取代意大利成为西方文化的中心。

所谓启蒙,就是以新思想的光辉照亮人的精神,用科学与民主审查一切现存的文化。艺术当然也在审查之列。得到王室垂青的洛可可艺术理所当然地受到批判。狄德罗认为艺术应该鼓舞人们蓬勃向上,塑造品德高尚的新人,表现健康朴实的平民生

活，而洛可可艺术，尤其是布歇的艺术使人堕落颓废。布歇设计的色情场面是精神垃圾，对纯洁的青年有害无益。他推崇夏尔丹的艺术，认为夏尔丹艺术无论在思想性和艺术性方面，都是青年人的良师益友。

夏尔丹（公元1699——1779年）出身于城市平民，他的画也是平民生活的反映。他描摹那些陈设简朴、一尘不染、井井有条的勤俭之家。家庭主妇衣着朴素，贤慧温柔。母亲给女儿端来浓汤，先让她背诵饭前祝福经，然后爱恋地看着她狼吞虎咽。他画的女仆、厨娘和维米尔笔下的劳动妇女一样勤劳。她们与锅碗瓢盆、蔬菜瓜果为伍。人和物都那么纯朴，关系那么和谐。夏尔丹一洗洛可可艺术的浮华艳丽之风，追求朴实、稳健、醇厚之美。他多用白、灰、褐色描绘洁白的桌布，灰色的衣裙和铜褐色的灶具，画面笼罩着宁静沉稳的气氛。

夏尔丹是杰出的静物画家。静物画一向是尼德兰艺术家的强项。他们描画金杯、银盘、瓷器和水晶器皿。他们画撩人胃口的美味佳肴、葡萄美酒。总之，艺术家要把现实的和理想的酒肉生活画出来，挂在室内，让人欣赏，让人感到生活的美好。

夏尔丹既反对尼德兰的奢华，也不理会禁欲的基督教规。



图 85 饭前祈祷



图 86 静物 夏尔丹

他画平民厨房常用的老式茶炉、打补丁的铜锅、粗瓷大碗、陶土水罐。这些灶具和食具既无华丽的外表，又无高贵的质地，但是庄重厚实，物美价廉，无日不用。锅灶上的坑凹和裂纹，负载着岁月的风尘，蕴藏着人生的故事，记录着生命的航船，显得亲切动人。请看这口每天都冒着热气的汤

锅，请看他妻子刚从集市上买回的胡萝卜，还有那条很快就要开膛剖肚的鲮鱼，请看他的酒杯、眼镜盒，请看他妻子的顶针、剪刀、针线篮和毛线团。他怀着怜爱的温情描绘烟斗，仿佛怕它摔破。于是夏尔丹的至理名言在耳边响起，“人们使用的是色彩，但作画时指挥艺术家的是情感。”

画家使用调色盘和画笔时运用自如，游刃有余。秋季的丰腴仿佛浓缩在成熟水果的糖份里，秋之色调从一串串饱满的紫红葡萄和一个个硕大鲜红的水蜜桃中渗漏出来。人们似乎可以轻抚苹果的白霜和鲜桃的茸毛，可以看到玫瑰红和金黄果汁中凝结的颗粒。柔和的光线穿过细细的灰色尘埃，显得温暖而宁静。夏尔丹的笔触不温不火，不疾不徐，既无精雕细刻的匠气，又无颐指气使的霸气。那一涂一抹像陈年老酒，蕴藉着多年的积淀，凝聚着天地之精华。

夏尔丹的艺术有永久的魅力。时隔百年之后,《追忆逝水流年》的作者法国作家普鲁斯特写出广大观众的心声,“在看到夏尔丹的绘画作品之前,我从没有意识到在我周围,在我父母的屋子里,在未收拾干净的桌子上,在没有铺平的台布的一角上,以及在空牡蛎壳旁的刀子上也有着动人的美存在。”<sup>①</sup>

热爱生活吧!哪怕是平凡的生活,这就是夏尔丹留给后人美好的祝愿。

另一个受到狄德罗赞扬的画家是格瑞兹(公元1725—1805年)。格瑞兹是伦理画家,他专画亲情伦理悲喜剧:有送女出嫁的悲喜交加的父母;有离家出走落魄而归的浪子;有痛斥浪子的母亲;有为子伤心而亡的慈父。看他的画就像听传教士布道,满耳是大道理,但却不生动。格瑞兹画纯洁无瑕的少女,尽管她们作村姑打扮,但那雪白的面容、娇弱的身体,怎么也难使人相信她们能牵驴耕地,打水送饭。

18世纪的雕刻,基本沿着学院派的老路而走。雕刻家塑造的女神无不身材苗条,肌肤白腻,像布歇笔下的女神。即使男神也因受矫饰主义的浸淫,而毫无阳刚之气。肖像雕刻着眼于毕肖的模仿,人为的美化。雕刻家几乎能把石头刻得像头发那么纤细卷曲,像衣料那么菲薄柔软。他们陷人舍本求末的怪圈而不能自拔。

在一群阴柔有余,阳刚不足的雕刻家中,出现三位颇有个性法国艺术家。第一位是雕刻家皮惹(公元1620—1694年)。他取希腊神话,雕刻一个英雄《克洛东纳的米隆》。米隆一只手被劈开的树夹住,疼得全身的肌肉都绷紧了。祸不单行的是一只雄狮从后面咬住了他的腿:英雄的生命危在旦夕。紧张的场

<sup>①</sup> 普鲁斯特《普鲁斯特书信集》,第161页。

面,悲剧的气氛和《拉奥孔》一样,都着眼于人与命运的搏斗。

第二位雕刻家是法尔孔奈(公元1716——1791年)。他以毕生的精力制作的彼得大帝像,突出一代名君的雄才大略。骏马奋蹄跳跃的动势和骑在马上彼得高高伸出的手臂构成威武雄壮的统帅形象。

还有一位雕刻家乌桐(公元1741——1828年),他以雕刻名人肖像著称。他的高明之处在于他不但早已做到形似,而且力求



图 87 彼得大帝像

神似。乌桐善于从人物的神态中披露出独特的性格和气质。《伏尔泰》是他的代表作。在艺术家的刻刀下,伏尔泰两眼炯炯有神,嘴角露出一丝冷笑,表情有少许刻薄。他穿着宽大袍子坐在椅上,上身前倾,似乎随时一跃而起。雕像把伏尔泰好斗的性格、逆反的心理表达得淋漓尽致。乌桐为卢梭、狄德罗、华盛顿等进步的政治家、科学家、思想家作像,表达出对人类进步的信心。

### 三、岛国艺术

英伦三岛与欧洲大陆隔海相望。岛国的地理环境和贫乏的资源逼迫英国人开展海外贸易。15世纪后,随着地理大发现,西方人开阔了眼界,建立起全球意识。英国人要掠夺全球的资源,在英国这个世界工场,通过机械制造术生产工业产品,然后销往世界各地。埃及的棉花、印度的宝石、中国的白银,源源不断地流入英国。资本原始积累呈几何数级增长。随着资本主义全球市场的形成,随着基督教的传播,西方的扩张意识又一次高涨。

西班牙人和葡萄牙人带头,荷兰人紧随其后,英国人则有过之而无不及。他们争先恐后地向遥远的亚洲、美洲、澳洲、非洲,派兵遣舰,移民殖民,经商建点,传教收徒。西方人在扩张中军事手段和经济手段并用,建立殖民地和物色代理人并重。就其规模而言,这次扩张远远超过亚历山大和罗马帝国的两次扩张,就其深度而言,它改变了许多民族的历史进程,使人类历史进入资本主义时



图 88 伏尔泰

代,世界文化由多元并存,变成以西方文化为中心的格局。大英帝国,作为西方强国,理所当然地在本次扩张中扮演着举足轻重的角色。

英国忙于经济扩张,整顿军备,建立殖民地,完善贸易网,对文化艺术事业起初没有投入太多精力,因而没有大的作为。好在离欧洲大陆仅一水之隔,采取拿来主义,就可以满足文化需要。英国一向对接待大陆艺术家是慷慨的。德国艺术家荷尔拜因久居伦敦,为名人作画,因成绩卓著被英王册封贵族。进入17世纪后,英国的雄心日益膨胀,对民族文化的重要性也渐渐有了清醒的认识。引进人才,终究不是民族的骄傲。只有培养出本民族的优秀艺术家,才能建立有民族特色的文化。有了伟大的文化,英国才能成为名符其实的大国。

英国是新教国家。新教主张勤俭治国,发财致富,反对奢侈浪费,清谈误国。巴洛克艺术和洛可可艺术被斥之为“矫揉造作”,“毫无章法”,“艺术堕落”,终不能在英国立足生根。英国人需要创造自己民族喜闻乐见的艺术。

在英国,园林艺术获得长足的发展。作为四面环海的岛国民族,英国人对自然有一种天生的依恋之情,对自然美尤为敏感。在这个崇尚新教的国家,稳重、自然、自律似乎变成国民性。英国人和东方民族交往频繁,受到东方美学顺应自然、天生若成思想的熏染,把东方园林思想引入英国。钱伯斯研究中国建筑和庄园风格,在克欧花园修筑中国式宝塔。建筑师帕拉尔奥提倡回归自然,别墅设计趋向简单朴素,减除了曲线和卷涡装饰纹,取消了屋顶雕像和怪诞塑像。园林艺术家认为,庄园和花园应该体现理想的自然美,普桑和洛兰画中的风景应该变成现实。他们设计的园林往往取这样的造型:森林掩隐着草地,草地有明镜似的湖泊,湖上有桥,湖畔有小亭水榭。东方式的曲径穿插林中。各种景

物错落有致,不拘一格,散发着自然的芬芳。

英国正统社会厌恶腐化堕落,道德败坏,要求艺术家为纯正社会风气,匡扶人心而工作。于是英国出现了第一个有重大影响的讽刺画家荷加斯(公元1697——1764年)。荷加斯创作了许多针砭时弊的讽刺画:《妓女生涯》、《浪子行径》、《时髦婚姻》等。他画在宗教仪式上打瞌睡的教徒,贪脏枉法的法官,情趣低下的富豪子弟……他的画隐藏着某些深刻的思想。他认为建立在财产上的婚姻是不道德的和痛苦的,妓女现象是人类的耻辱。艺术家信奉的道德来自健康的和自然的生活,而非任何空幻的崇高,亦非宗教和古典主义的说教。正是出于同样的向往,莎士比亚在《威尼斯商人》中抨击夏洛克的贪婪和冷酷,歌颂鲍西娅的纯真爱情。笛福则赞美鲁滨逊的创造精神和勤劳致富。

讽刺画是英国人的创造,是盎格鲁-撒克逊民族幽默性格



图 89 时髦的婚姻

的写照。讽刺以贴近生活,针砭时弊为宗旨,它的基调不是歌颂而是揭露。艺术家撷取社会现象,设计典型场面,注重喜剧效果,突出人物性格和情绪,甚至不惜借助夸张。讽刺画在欧洲大陆一度颇为盛行,在政治斗争中发挥过重要作用。

在宗教色彩比较淡薄社会,描绘神像的热情往往转移到人像题材和其他题材中。英国的王公贵族、富商大贾希望留下自己和家人的画像,以供后代瞻仰。雷诺兹(公元1723——1792年)和庚斯勃罗(公元1727——1788年)都是著名的人像画家。雷诺兹善于营造适当的气氛,突出人物个性。他画胖女孩,让她抱一可爱的小狗,席地而坐,显得天真纯洁。庚斯勃罗以自由洒脱的笔调演奏奔放的节奏,以人物大胆的目光和急剧转动的身



图90 蓝衣少年

姿象征丰富的内心世界。他画的美女端庄秀丽,气质高雅,是英国贵妇的理想模样。

英国园林的自然优雅,必然推动英国风景画的繁荣。荷兰的鲁伊斯达尔、霍贝玛、法国的洛兰、普桑的作品,都对英国风景画产生重要影响。“浪漫式”风景曾流行一时。但是英国艺术家不满足于追随大师,他们要走自己的路,创造自己民族的风光画。

水彩技法原本是给

地形图敷色的技法。水彩颜料容易扩散和渗透,与水融合后,变得稀薄透明,涂在纸上,能出现淋淋漓漓云遮雾罩的效果。英国艺术家注意到这种技法特别适宜描绘湿润多雾的英国风景,他们把水彩画发展成一种独立的画种。桑德比(1725——1809年)是水彩艺术之父。他作的第一批水彩画表现树木和天空,创立了古典主义风格。老科普斯(1717——1786年)把颜料用水化开,然后在纸上点染。以后画家们陆续发明水彩画的渲染、洗擦、点染等方法。他们满怀爱恋描绘祖国美丽的田园风光。格尔丁(1775——1802年)把单色水彩画发展成多色水彩画。画面变得五彩缤纷。特纳(1775——1851年)把画纸涂湿,然后用稀薄的颜料在上面涂抹点染,利用色块的晕氤和渗透把捉摸不定的阳光和云朵渲染得光彩夺目。他也善于用水染法把雨雾的水气朦胧,化入尺幅之间。

## 第十一章 法国大革命和绘画艺术 (18世纪末 19世纪中叶艺术)

### 一、法国大革命

18世纪末的欧洲处于大风暴的前夜,电闪雷鸣,黑云压城。意大利本是风源,当它把变革之风吹向全欧洲时,自己却耗尽内力,变成了台风眼——四周闹得天翻地覆,它却悄然无声。北欧国家率先建立了资产阶级政权。那一个个富得流油的城市暴发户,只会敛财致富,终成不了大气。德国在新教统治下,谨慎经营,各小公国勤俭治国,一心求强。新教革除了教会的腐败,也阉割了民族的雄心。西班牙在强大教会与王权的统治下,经济后滞,精神苦闷,没有大的作为。英国率先实行资产阶级革命,直至处死国王。但是清教的平和自律精神避免了暴烈的革命,资产阶级及时和王权妥协,建立君主立宪制。

法国是一个与众不同的国家。法国经过几百年的发展与积累,已成为欧洲的经济强国和文化大国。资产阶级和封建贵族势均力敌,王权则以仲裁人身分操纵斗争。但是,从路易十四到路易十六,王权越来越腐败。劳民伤财的战争耗尽了国力,宫廷骄奢淫逸的生活掏空了人民的腰包。资产阶级和其它阶层怨声载道,怒气冲天。法国资产阶级是一个既浪漫又敏感的阶级。启蒙

运动把他们变得格外激进。蒙田的思想随笔，伏尔泰的战斗檄文，孟德斯鸠的政治宏论，卢梭的心灵忏悔录，塑造出法兰西人革命的灵魂。于是命运把人类历史上空前暴烈的革命交给法国人去完成。法国大革命是人类历史长剧中惊心动魄的一幕。它给史学家、哲学家、文学家提供了多少可供回顾、深思、研究和表现的内容！法国大革命是充满血与火的人类命运转折，它在人类心灵深处激起多么强烈的情感风暴！二百年来，无数的绘画、雕刻、戏剧、小说、诗歌，对其或讴歌，或诘难，抒发着或悲、或喜、或恨、或惑的千情万绪。

自1789年到1871年这八十年，是法兰西革命精神淋漓尽致发挥的八十年，也是以能诗善画名震遐迩的法兰西人，在艺术天地里大展鸿图的八十年。仅仅八十年，法兰西民族留给后代成千上万件艺术珍品；仅仅八十年，法国大革命的乳汁哺育出通常需要几百年才能培养出来的伟大艺术天才。没有法国大革命，人们很难想象法国文化将会是什么模样。

## 二、革命高潮中的绘画艺术

法国大革命培养出自己的艺术大师——路易·大卫（公元1748—1825年）。大卫是拿着画板的伏尔泰，是以画笔为枪保卫革命的雅各宾党人，是法国美术史上继往开来的大手笔。有人说，因为有了大卫，法国美术的发展比文学快了整整二十年。

大卫在法国革命前夕创作的两幅名画《荷拉斯兄弟的宣誓》和《布鲁斯特》所产生的巨大冲击波连自己也未必会料到。艺术是冒出锡瓶的魔鬼，一旦出现在公众面前，谁知能掀起什么风暴。大卫的古典主义是旧瓶装新酒，这新酒能激发法国人为伸张正义，为追求真理而斗争的勇气。荷拉斯兄弟对天起誓、视死

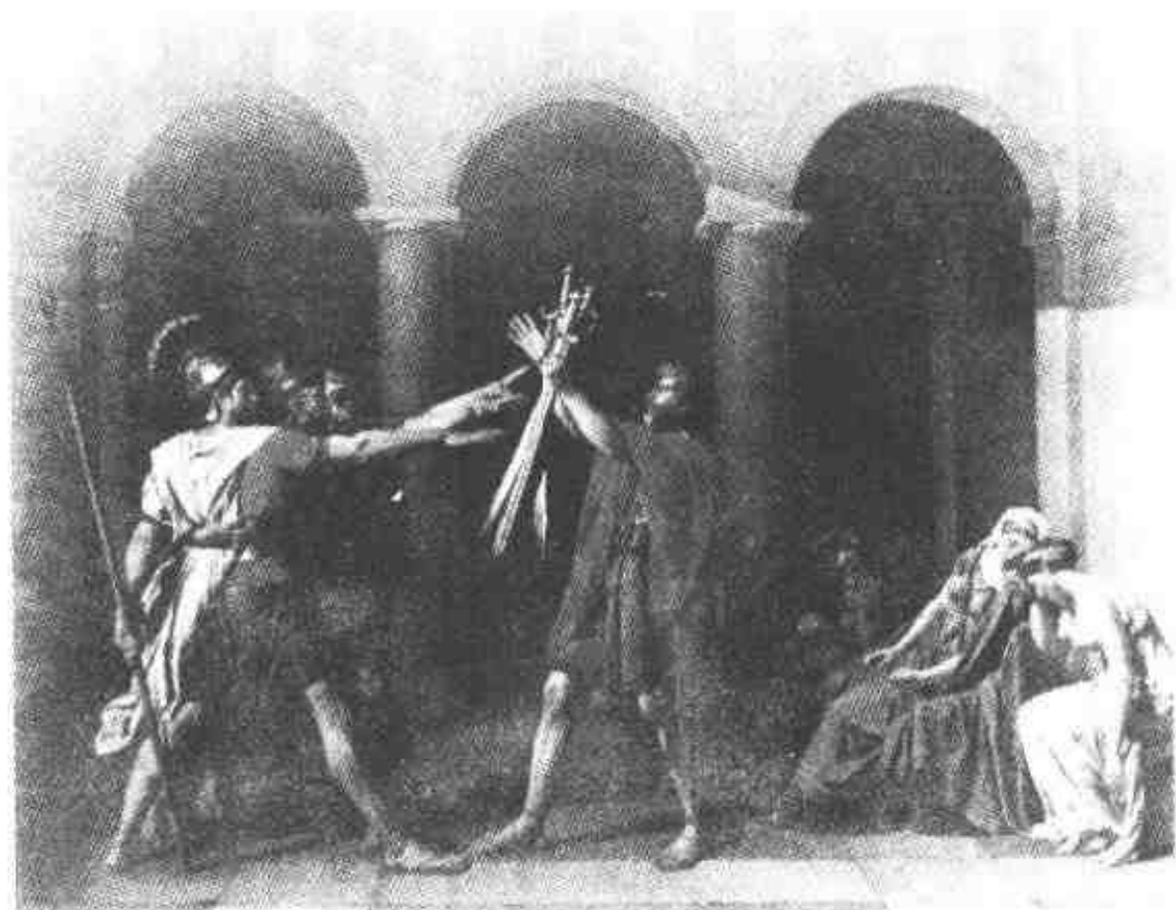


图 91 荷拉斯兄弟的宣誓

如归的雄姿，是法国人民向巴士底狱冲击的榜样。历史和人民到了需要呐喊的时候，但不知如何吼出第一声。大卫的画恰好成为人民宣泄愤怒的火山口，人民借他的笔怒吼，历史选择大卫作代言人。

大卫具有只有少数历史伟人才具备的坚定的革命立场，惊人的革新胆略和顽强的斗争意志，因此，大卫在革命中理所当然地扮演了重要角色。但是，使我们感兴趣的是他对历史的特殊贡献。大卫借革命铁拳第一次打击封建势力在艺术界的堡垒——王家美术学院。他把平等自由的原则运用到艺术界，他推动国民议会宣布：给一切画家与雕刻家以参加每年一度的展览会的权利。大卫以革命化妆师的身分，用宏伟壮丽的场面、仪式和庆典为革命呐喊助威。大卫在绘画作品中所设计的古代希腊、罗马人的服装和发型成为革命的巴黎市民争相模仿的楷模。他

对建立革命纪念碑，改造巴黎市容都有许多大胆的设计。他以艺术家特有的情感保护了大批艺术珍品，建立起法国现代社会的第一个美术馆，并明确提出博物馆的教育功能。大卫当之无愧是现代艺术事业的总设计师。

大卫对革命最宝贵的贡献还是他的创作。他的作品构成从攻占巴士底狱直到拿破仑时代法国历史的画廊。我们从《网球场宣誓》里海潮般的革命者群像中，从《马拉之死》里，从马拉那基督殉难时才呈现的圣洁面容上，从那些健壮活泼朴素的妇女肖像中，感受人类对自由和解放的渴望和热情，感受生命和美的力量；我们从《萨宾妇女》和《拿破仑一世加冕大典》中仿佛看到大卫的灵魂在善与恶，在高傲与屈辱，在和平与战争中挣扎。归根到底这是艺术灵魂在抗争。艺术在人类的解放事业中，也在为本体自由和尊严而斗争。



图 92 马拉之死

大卫是伟大的天才，但不是全知全能的圣人。在革命低潮时期，他无法扬眉吐气地抒发豪情，艺术被黑暗和怯懦腐蚀。

### 三、革命低潮中的绘画艺术

从拿破仑垮台到 1830 年革命，法国历史处于黯淡和屈辱之中。昔日马拉、丹东的怒狮之吼，拿破仑铁军的斩将夺关之

威,烟消云散。那些历史侏儒、封建余孽竟然在三色旗上做窝。伤痕累累的法兰西巨人尚未恢复元气,只能把怒火埋藏在心中。

艺术家失去了大卫独有的自由驰骋的历史条件,但他们内心的自由是扼杀不了的。大卫的学生安格尔(公元1780—1867年)以性格的高傲显示艺术高贵的价值,他从罗马回巴黎竟然要官方三顾茅庐,倒履相迎,确实出足了风头。艺术家社会地位的提高不能不说与法国大革命有关。

既然在艺术内容上不能作大风之歌,那么就在艺术形式上寻求自由。安格尔把线条从古希腊艺术中发掘出来,并赋予新的生命。在他的素描里,线条如蛟龙出水,雄鹰展翅,显得那么饱满柔韧,蕴含着无限风情。长期充当配角的线和形从主题的阴影中走出来,在视觉舞台上一鸣惊人。油画《大宫女》、《泉》与其说表现人体,不如说表现线条,甚至为了线条可以牺牲形体的逼真和透视。安格尔没能在题材和内容上创作出和大卫媲美的作品,但安格尔在艺术形式上作出了巨大贡献。当代评论家说他是现代艺术的远祖,因为是他力图发掘造型艺术的本体美,是他大胆地把自由赋予视觉形象。

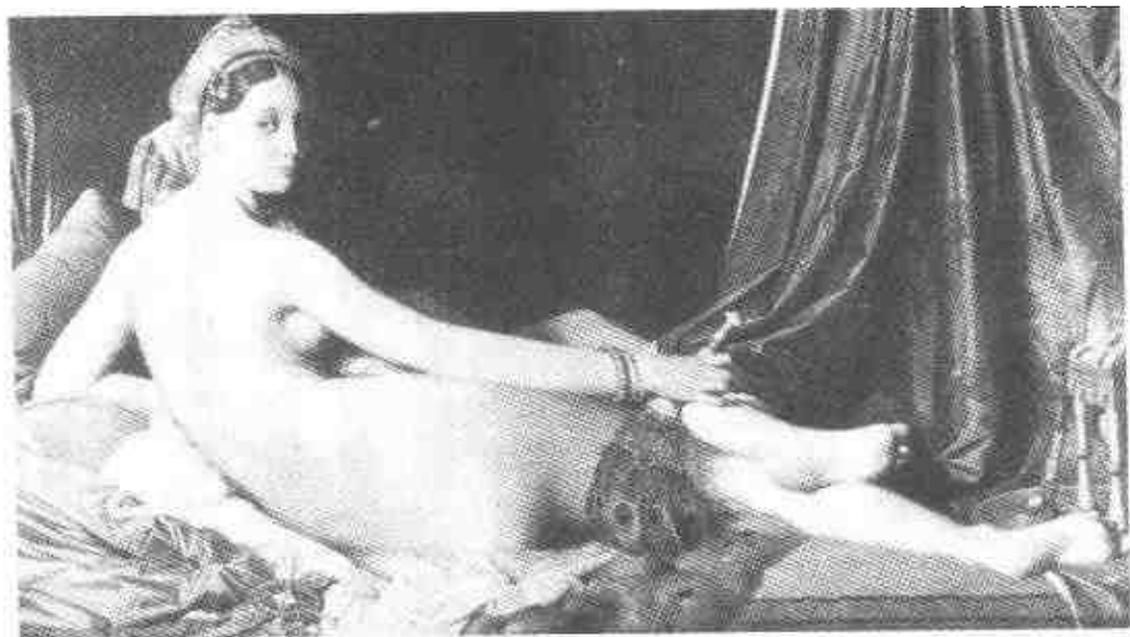


图 93 大宫女



图 94 拿破仑在艾劳战场

人类历史在政治风云中前进,现代社会在动乱中成长,艺术生命在社会中发育。当起义者在街垒上为社会进步,前赴后继英勇战斗时,艺术家在画室为艺术的自由和发展而奋斗。大卫的学生格罗(公元1771——1835年)把想象中的东方搬进画面。他把看望病人的拿破仑美化成救死扶伤的圣徒(《拿破仑在雅法医院探望鼠疫患者》),把残酷的战争描绘成正义与邪恶决斗的圣战(《拿破仑在艾劳战场》)。那英雄的激情,狂乱的拼杀,冲天的浓烟,风吼马嘶的悲怆气氛犹如《英雄交响乐》在耳边回响。把情感和想象放在第一位的格罗已经迈进浪漫主义。如果



图 95 普绪西接受爱神的初吻

法国革命正处于高潮,如果大卫仍然意气风发,格罗很可能成为浪漫主义的旗手。但是,社会正处于无所作为的时期,大卫已经衰退,浪漫主义为时过早,格罗生不逢时。大卫不满他的浪漫主义,同行又讥笑他的古典主义。他左右为难,无所事从,身心交瘁,最后在谴责和寂寞中自杀身亡,以身殉艺。

大卫的其他门徒又如何?龙生九

子,各有其势。吉罗德(公元1767——1824年)和热拉尔(公元1770——1837年)堪称闻名欧洲的大画家。但他们不是划时代的人物,而仅仅是“兼容并蓄的折衷派”,是过渡性人物。而普吕东(公元1758——1823年)连格罗气势的一半也未达到,他抒发的是闺阁之情,是少年维特之烦恼。难道,伴随着法国大革命的隆隆战鼓而诞生的新艺术就此衰落了么?慷慨悲歌的绘画艺术再一次回归到温香软玉的洛可可艺术的樊笼之中?

#### 四、革命中兴和艺术的崛起

革命需要时间来培育自己的儿子,经过几十年的风风雨雨,新一代终于成熟了。他们的父辈都生活在18世纪,都参加过既是社会的又是感情的划时代的革命。他们虽然没有经历过大革命风暴的洗礼,但想象革命比亲历革命更浪漫,更令人心醉神迷。19世纪第一批伟大的天才是雨果(公元1802——1885年)、德拉克洛瓦(公元1798——1863年)、热里科(公元1791——1824年)。这些热血沸腾、情感激昂、才华横溢、我行我素的浪漫主义者正是法国革命精心培养的继承人。

热里柯以全部心血创作的《梅杜萨之筏》,取材海难事件,立意于人类命运。以区区一筏之小,扬浩然天地正气。它歌颂的是生战胜死,人战胜天、理智战胜荒蛮的信念。这不正是法国人民卧薪尝胆,重振昔日雄风的强大力量所在吗?难怪德拉克洛瓦看这幅画时,如观电击长空,惊涛拍岸,激动得要狂呼,要飞奔。丹东和罗伯斯庇尔的后代不甘心平庸,他们要无愧于前辈,做到拿破仑用剑无法做到的伟业。德拉克洛瓦取材于《神曲》创作的《但丁的渡舟》,以风雨如磐、漫漫长夜隐喻着法国的政治气氛,那迎风而驰的小舟象征着人们向往光明的热情,在阴河里挣扎



图 96 梅杜萨之筏



图 97 希奥岛的屠杀

的恶鬼代表着残害善良的邪恶。《希奥岛的屠杀》更以惨烈的景象重现恶战胜善，文明被野蛮蹂躏的人间悲剧。

革命在经历低潮之后终于在 1830 年和 1848 年再次兴起，1789 年革命未完成的任务再次被历史提出来。《自由女神引导着人民》是法国革命最高的艺术象征。德拉克洛瓦的

这件不朽作品取材于1830年巴黎起义中的街垒战，表现的是向敌人冲锋陷阵的工人、小业主、大学生、流浪儿。但是它的意义绝不是一次历史事件的真实记录。使这幅画千古不朽的是高举红旗走在起义者前面的自由女神。自由女神！多么健壮活跃的生命！多么庄严伟岸的精神！多么仁慈忘我的感情！她比古往今来一切基督、圣母、佛祖都伟大，因为她是人类自由的幻化，而不是神秘精神的偶像。法国革命经过半个世纪的呼唤，终于找到自己的形象，大卫未竟的事业终于在德拉克洛瓦笔下完成。

意大利文艺复兴运动为西方培养出一批才华横溢的文化巨人，法国大革命为现代社会培养出一批栋梁之材。文学家、艺术家、哲学家互相学习，互相支持，结成浩浩荡荡的文艺大军，在西方掀起一个又一个文艺高潮，创造出灿若群星的艺术珍品。



图98 自由女神引导着人民

浪漫主义的实质就是自由,也就是说在资产阶级民主革命浪潮中,文学家和艺术家获得了在封建制度下不可能得到的思想自由、言论自由、创作自由,因而创作出自由的作品。

自由之火铸炼出德拉克洛瓦高尚的灵魂和出众的才华。我们很难相信,在这个瘦弱矮小的法兰西人的躯体中竟然包裹着精神的狂飙。汹涌如潮、力抵千钧的笔触,飞旋狂动、生龙活虎的姿态,人狮相搏、骏马飞跃的场面,迷人心魄的神话境界,梦幻似的东方风情,浓如怒云、气盖莽原的色调,宣泄的是炽热如火的激情和天马行空的神思。历史又一次证明:艺术形式、艺术风格是艺术家灵魂的结晶,画品就是人品。

法国革命的精神并不因封建制度的灭亡而失去活力。自由、平等、博爱这三面旗帜,资产阶级举着向封建势力进攻,无产阶级举着向资产阶级进攻。1871年的巴黎公社是法国革命精神的最高体现。公社要实现的目标甚至可能会把法国资产阶级社会的基石炸毁。于是巴贝夫的继承者又一次遭到血腥镇压,历史不允许人走得比他走得更快。在血与火的炼狱中,法兰西精神培养出两个巨人——库尔贝(公元1819——1877年)和杜米埃(公元1808——1879年)。在他们身上闪烁着法国革命思想最强烈的光芒:蔑视一切权贵,反抗一切形式的压迫,同情一切被侮辱与被损害的弱者。

库尔贝是大卫革命思想的真正传人。他积极参加巴黎公社的革命活动,是公社文艺方面的最高负责人。如同当年大卫向封建的美术学院进攻一样,他向资产阶级控制的沙龙大砍大杀。他要建立新的、完全平等的艺术家组织,他要把博物馆变成为人民服务的机构。库尔贝要建立的是真正意义上的人民大众的艺术。

库尔贝以另一种艺术风格表达他的革命信仰。他不画古人,

不取材神话,他把目光紧紧地盯着社会现实。库尔贝以巨大的画幅、如椽的笔力、巨石般的形体,描绘烈日下的石工(《打石工》)、参加葬礼的农民(《奥尔南的葬礼》)、丰满健壮的农妇(《筛麦女》)。他以辛辣的笔调讽刺那些吃得油光水滑的神甫(《从教区会议归来的神父》)。他雄心勃勃,要把画布变成现实的窗口,他的画室就是社会的缩影(《画室》)。库尔贝的作品以强烈的平等意识和潜在的造反精神使达官贵人胆战心惊。

杜米埃比库尔贝更勇猛地向资产阶级社会冲杀,他以笔为刀枪,嘻笑怒骂皆成文章。杜米埃以大众喜闻乐见的讽刺漫画为形式,以简便快捷的石版印刷为传播手段,记录了一个时代。他的画里有工人集会、罢工、起义、牺牲,他的画里有以屠杀为乐的将军、以受贿为业的律师,还有阴险毒辣的政客、鲜廉寡耻的牧师。杜米埃的油画大气磅礴,不拘一格。他画的《堂·吉珂德》以神似为目标,用笔极为简练,开创了一种新的画风。



图 99 筛麦女

美术史家通常把库尔贝、杜米埃、科罗和米勒归为现实主义流派。其实,现实主义和浪漫主义本是同根生。作为文艺运动,它们是法国大革命分娩出的一对孪生兄弟,都是民主共和思想哺育成长的一代天骄。如果说浪漫主义以情感和想象的自由驰骋为特点,那么现实主义则以对现实和自然的深刻发掘见长。在某些艺术家的创作中,现实主义和浪漫主义两种倾向、两种风格既

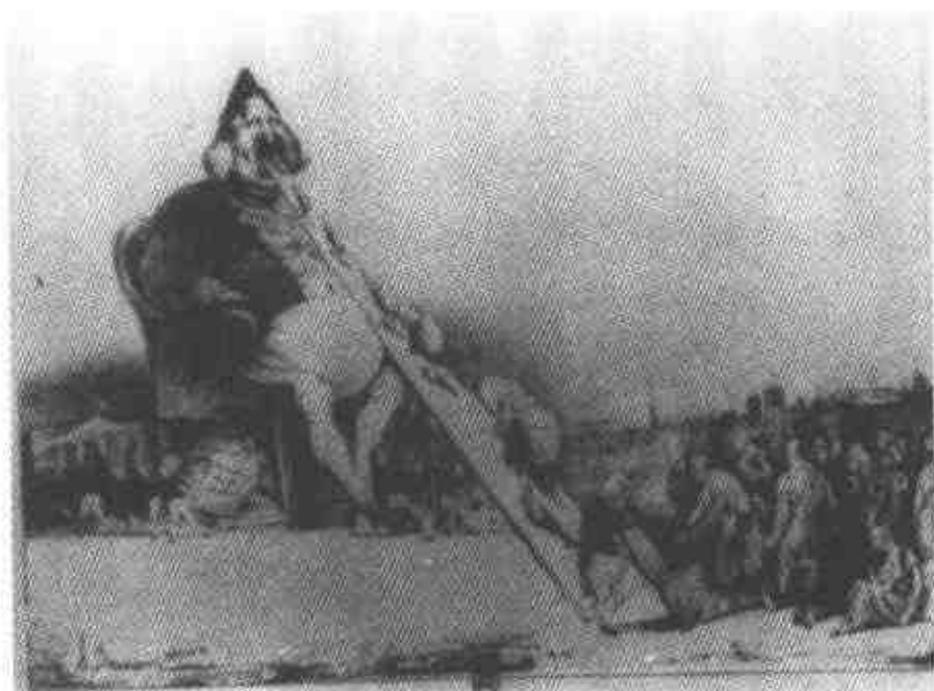


图 100 《高康大》

可交叉出现，也可同时存在。

库尔贝因造反被关进大狱，杜米埃晚年双目失明，贫病交加。恶势力对艺术家的迫害不但没有

使他们屈服，而且也丝毫吓不倒后来人。马奈、莫奈、西斯莱、罗丹、毕加索无不是库尔贝精神的继承人。历史告诉我们：法国革命的圣火铸造出艺术家最可贵的品质。他们贫贱不能移，富贵不能淫，天生一付宁折不弯的硬骨头。他们永不满足，不懈地追求艺术的创新和发展。正是这些宝贵的精神财富激励法国艺术家始终走在西方艺术的前列。

## 第十二章 情感与想象(19世纪中期艺术)

### 一、自由和想象

新时代送给艺术家最珍贵的礼物是新的自由观。至少在理论上，人们承认艺术家有权自由地表达他们的情感和意愿，而不必顾忌官方和教会。康斯太布尔(公元1776——1837年)说，绘画对他来说“只是感觉的另一种方法”。波德莱尔(公元1821——1867年)评论浪漫主义时说，它“既不作主题的选择，也不要求严格的真实，而只是感情的一种表达方式”。

戈雅(公元1746——1828年)是继格列柯和委拉斯贵支后又一伟大的西班牙画家。他仇恨那些昏庸反动的当权者。在《查理四世全家像》中，他毫不留情地把国王的傲慢无知、王后的凶狠阴险、王子和公主的愚蠢低能描绘得活灵活现。画家以鲜艳的色调渲染王族华丽的衣着，隐喻王室一家不过是“一堆锦绣垃圾”。一个宫廷画师为陛下作出这样一张“全家福”竟没受到惩罚，堪称奇迹。但是艺术家仍有可能受到迫害。1820年他作油画《裸体的玛哈》时，露骨地表现出对玛哈的恋情。后来突然听说模特的丈夫要来看画，为了避免纠纷，他一夜之间完成了《着衣的玛哈》。这两件作品都是艺术家个性自由的表白，也是对宗



图 101 查理四世全家像

教禁欲主义的挑战。

《加普里乔斯》以多达八十幅的铜版组画形式,用讽刺漫画的手法揭露宗教的专横、贵族的腐败和社会的黑暗。戈雅用那支匕首一样锋利的画笔向几乎一切恶习和病态刺去,把贪婪、自私、忌妒、虚荣、伪善、荒淫,都从阴暗的角落里拉出来示众,从反面说明艺术家多么渴望光明、公正和纯洁。组画《战争的灾难》歌颂了西班牙人民抵抗法国侵略者的斗争。画家以热情奔放的线条,明快有力的黑白对比,表达出澎湃激昂的革命精神。但是艺术家的心灵深处始终埋藏着对黑暗和丑恶,对压迫和残忍的恐惧。他的画里经常出现怪物、巨兽、恶鸟的阴影,出现噩梦中的凶魔。那高入云际的裸体巨人像冒出锡瓶的巨灵神在天边活动,弱如蝼蚁的人们吓得四散逃命。几乎所有的人都能在他的作品中,找到自己内心深处的某种压迫感和不安全感。戈雅的艺术深度非寻常画家所及。

艺术家觉得有权力,有责任,自由地宣泄他们心灵深处的意象、隐情和幻觉,而以前只有诗人才有这种特权。英国诗人和神秘主义者布莱特(公元 1757——1827 年)笃信宗教。他生活在自己的幻想世界里,拒绝接受学院派的标准。他的作品、他的思想与社会格格不入,他只能离群索居,孑然一身。布莱克曾看见一个幻象:一个老人探着身子用圆规测量地球。于是他的画里出现一个非神非魔的老者,挟云带电,俯身向下,在混沌中用角规丈量大地。这个类似米开朗基罗画中上帝的白胡子老人卷缩着赤裸的身体,仿佛全部神力都顺着握规的手向大地奔流。两角规恰似暴雨中的雷电。这惊心动魄的场面印证了布莱克的宣言:我的作品本性是梦幻和想象。

德拉克洛瓦认为艺术家的任何涂抹都应充满奔放的激情。他画阿拉伯人猎狮,人狮搏斗演变成色与力的纠缠;他画两匹争斗的白马,好像茫茫黑夜里的闪电。在《萨丹纳帕尔之死》中,金银珠宝跳动着闪亮的色彩。观众紧张万分地看着杀人武士的冷酷面容和发达肌肉,看着濒临死亡的白马发亮的眼睛,看着束手待毙的嫔妃,看着宫女们美丽如生的尸体。暴力和放纵的气氛笼罩着醉生梦死的大屠杀场而。人体旋转着穿过画面,空间关系和透视规则被有意改变,解剖比例被故意歪曲。亮调子中的蓝灰闪烁造成幻觉。这一切都宣告艺术家的自由权力,表达浪漫主义信念:画家是情感世界和想象世界的创造者和毁灭者。

库尔贝似乎用爆发的动作把油画颜料甩到画布上。括刀以硬如斧劈的力度掀起滔天巨浪,竖起陡峭岩壁。生命在画布上熊熊燃烧。库尔贝狂呼:真实就是气质、个性和情感。

在英国,风景画日益成为艺术家情感和想象的镜子。特纳画想象中的怒海:一只模糊的船体和飘扬在桅杆上的旗帜在风



图 101 《断崖》(库尔贝)

暴中时隐时现。我们听到狂风在呼啸，看到大海掀起滔天巨浪。我们根本没有时间去寻求细节，细节已经

淹没在耀眼的光线或阴影中，我们甚至分不清哪是天哪是海。在特纳的画前，我们感叹自然的伟大，我们不能不赞美随意支配自然力量的艺术家，从某种意义上说，艺术家是世界的创造者。特纳为了观察大海，不顾 67 岁高龄，叫人把自己捆在桅杆上达儿小时。为了观察烟雾中的火车，他在倾盆大雨中把头伸出窗外达几分钟之久，终于画出了《雨、蒸气和速度》。

## 二、回归自然

19 世纪中叶，第二帝国把巴黎变成西方的乐园。从歌剧院到杜勒里宫，从“新雅典”富人区的公馆到布洛涅森林游艺场，从万人云集的大百货公司到浪荡风流的夜总会，到处都是喜庆欢乐的气氛。欧洲的社会名流纷纷拥向巴黎。巴黎不仅是西方的政治和经济中心，而且是西方的文化中心。

艺术总监、沙龙评选委员会、官方艺术家和评论家支持的是

新古典主义。新古典主义热情颂扬皇帝的“伟业”，为帝国庆典渲染气氛。新古典主义以娴熟的技巧复制呆板僵硬的“经典”之作，年复一年地描绘希腊女神和罗马英雄。他们结成一道铜墙铁壁，把稍有越轨之嫌的艺术家拒之门外，不许他们参加沙龙画展。年轻有为的艺术家经常受打击，以至艺术生命夭折。但是官方的支持不能挽救新古典主义垂危的命运。新古典主义艺术僵硬的规则，泥古不化的风格，脱离现实的态度，亲近统治集团的立场，越来越引起人们的反感。它首先遇到浪漫主义的挑战，继而受到现实主义的颠覆。

现实主义作为一个文艺流派兴起于 19 世纪中叶。1844 年，评论家戈蒂埃凭着特有的敏感，首先使用现实主义这个词。现实主义名声大振于十年以后。在 1855 年的世界博览会上，颇受歧视的库尔贝一怒之下自办私人画展，在紧靠博览会的侧墙边自费搭起一个木棚。棚上写着这样一个告示：“现实主义。展出并出售居斯塔夫·库尔贝先生四十件油画、四幅素描。门票一个法朗。”库尔贝举办了法国第一次个人画展，具有深远的影响。库尔贝还在展览目录上发表现实主义宣言。从此，现实主义风靡西方文化界。当时，对现实主义的理解与解释五花八门，见仁见智，但它们有一个共同观点：艺术必须真实。作家乔治·桑毫不留情地描写故乡那令人不快的穷困。巴尔扎克对社会作深入调查，力求真实地反映现实。夏多布里昂在《谈风景画中的素描艺术》一信中提醒画家，两座同样的山，从不同的方向看去色彩是完全不同的。司汤达认为现实主义风景画“是一根拨动我的心灵的弦”。总之，文学艺术必需忠于现实已成为文化界的共识。

在英国，现实主义有悠久的历史。在 18 世纪，现实主义首先在风景画中获得长足的发展。画家在人像创作中经常以田园风

光为背景，或者直接以田园为题材。如果我们从文化背景来分析，英国画家如此热爱自然最初是出于艺术以外的考虑。英国有古老的贵族世袭制，大部分显赫的家族都有田产。在福尔摩斯的小说里，一个拥有森林、牧场、庄园的乡绅是颇受上流社会欢迎的人物。当时，贵族有藏画的风俗，贵族要求画家不但画出他们的尊容，而且画出他们的祖传家业。庚斯勃罗的名画《安德鲁斯夫妇》把夫妇二人置于画面一旁的高地上：夫人坐在椅子上，丈夫站在后面。他们在做什么？他们在向世人展示财产：占据大部分画面的树林、麦田、坡地。油画的主人因为被画得富有文明而自豪，因田园被画得如此美丽广阔而快乐。画家也很快活，因为他们虽然不得不按照主人的要求画呆板的人像，但在画田园风光时，他们却能自由地发挥自己的才能。他们发现，风景有时比人像更丰富。随着时间的流逝，风景画终于脱离人像背景变成独立的画种。

英国画家康斯太布尔(公元1776——1837年)以空前清新的笔调描绘蓝天白云，描绘平淡无奇的沼泽、马车、干草、麦田，甚至粪堆。他从来不去追求他不理解的东西，去描绘令人惊奇的怪诞形象。但是只要是可爱的大自然，那怕是急促变幻的云彩，捉摸不定的阳光，他都努力捕捉。

法国艺术家从英国画家那里学习描绘自然。艺术家塔亚逊大声疾呼：“唉！在无限丰富的大自然面前，我们的功课算什么。在大自然的崇高语言前，功课是多么陈腐的条条框框！到田野去，到山脚去，你会在那里发现美的规律。”艺术家在自然中不仅看见了美，而且还发现，在自然这个无私、无欲、无限的世界里绝没有红尘浊世的营营苟苟、尔虞我诈。画家罗梭高呼：“让文明见鬼去吧！大自然、森林与古老的诗歌万岁！”在“回归自然，涤荡灵魂”口号的推动下，一部分艺术家来到巴黎郊区的巴比松

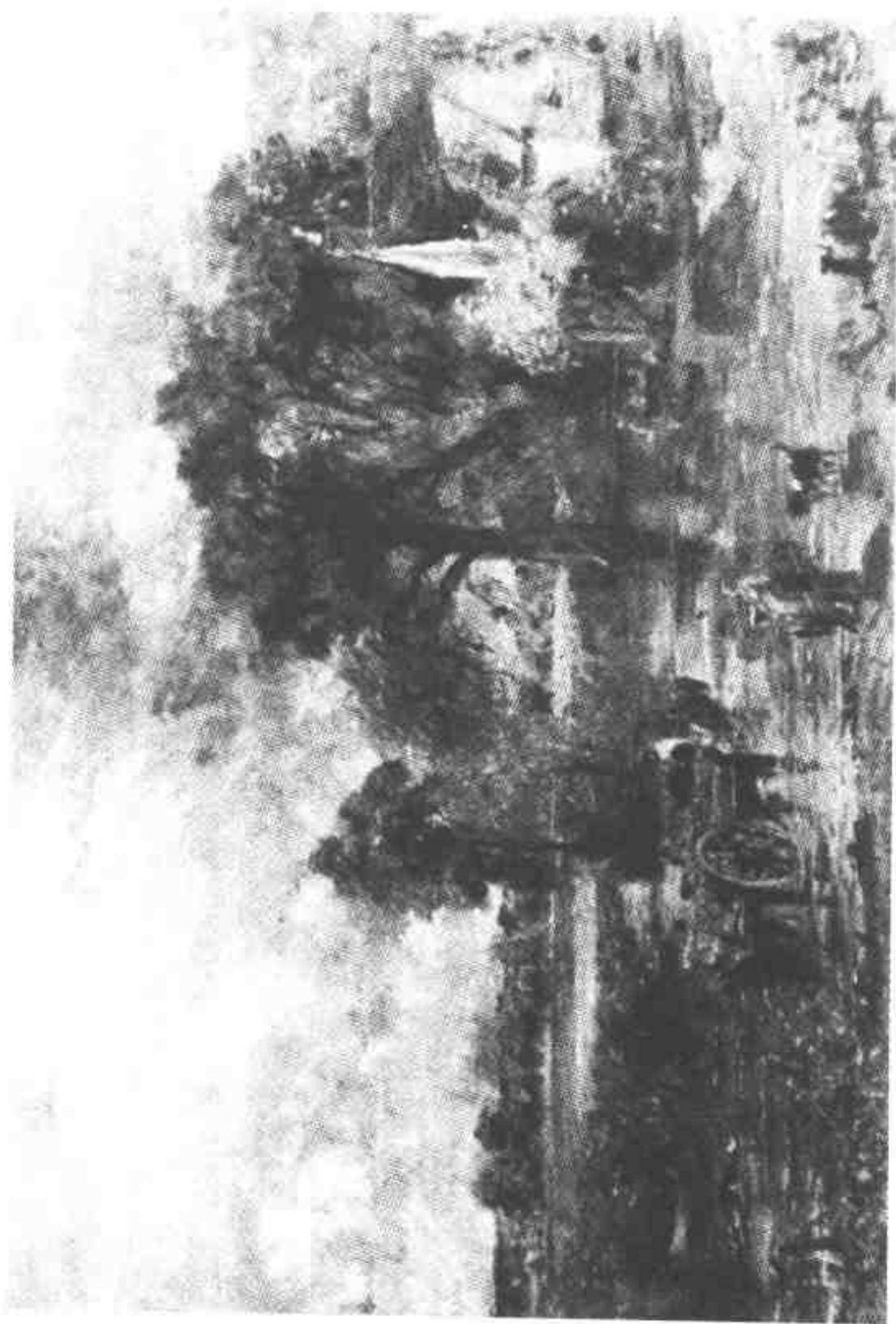


图 102 干草车

小村,寄情于森林草地,神游于风景,艺术史家称他们为巴比松画派。

罗梭(公元1812——1867年)经常在画布上只描绘一株大树,一棵绿荫葱葱、根深叶茂的参天大树,画面既没有人物,也没有人为的痕迹,只有碧绿的草地、和煦的阳光。艺术家似乎在告诉我们:“你注意到这棵大树吗?它的年龄比你大得多,但仍旧那么生机勃勃,这就是万古常青的自然生命。”杜比尼(公元1817——1878年)和布丹(公元1824——1898年)以丝毫不加美化的笔调画山丘、沼泽,包括肮脏的泥地。乡村景象真实而亲切,平凡而崇高,因为这山这水养育着一方生命。

柯罗(公元1796——1875年)是一个摆脱了功名利禄只知生活于艺术和自然之中的自由人。他善良快乐,助人为乐,每日背着画架,伴着歌声到大自然中作画。起初他学洛兰的风格,后来在平凡的景色中发现无穷的魅力。薄雾中的树林绿荫森森,树干、树枝、浓叶都有极丰富的层次变化和细微的过渡。只有柯罗这样心静如水、倾听天籁的人才能感知万物生长的嘈嘈切切,才能在画布上留住自然的喘喘气息。树林笼罩在晨雾中,披上一层朦胧的纱衣。树干潮湿润泽,草地布满露珠。在微风的吹拂下,树叶微微抖动,沙沙作响,连那在林中散步的女子好像也在凝神倾听,似乎听见自然血脉的流动。

如果说柯罗怀着崇敬的心情描绘一草一木,那么米勒(公元1814——1875年)则以参拜上帝的神圣心情去描绘农夫的耕耘、收获、放牧,乃至喂乳、拾穗、编织等小事。他以赞美的笔调描摹农民的粗布衣裙、厚重的木鞋、粗笨的农具、破旧的石屋,堆满杂物的院子、收割后的土地,甚至带着麦秸气味的褐黄色的空气。

在生活的沉重压力下,农民默默无闻地劳动和生活。他们

以平静的心情接受上天的安排。空旷的田野里,天色已晚,一对农民夫妇仍在挖掘稀少的土豆。突然,远处传来教堂的钟声,悠扬凄凉的钟声带来上帝的召唤,衬托得天地更为空旷和寂寥。夫妇赶紧停下手中的活计,站在原位,低下头。男人手捧着帽子,放在胸口,在心中默默祈祷。他的妻子则躬着腰,双手合十,低声述说着什么。站在这幅画前,我们肃然起敬。在他们身上,我们发现一种生存的庄严,一种神圣的贫穷。一种面对圣徒才有的敬佩之情从我们心中油然而生。

德国画家用另一种宁静和伤感来打动我们。弗里德里希(公元1774——1840年)画西里西安的山景。近景是漫延的树

丛,中景是起伏的山峦,远山笼罩在岚气之中,只有隐约的影子。《薄雾上面的徘徊者》孤单地背对观众,站在山巅之上。作者形容他的人物,“就像一个虔诚的人在无



图 103 晚钟

言地祈祷,全能的上帝在倾听着他的心声。艺术家也带着这样的感情画画,而敏感的人能够理解和认识它。”画家与观众通过作品联系在一起,在这三者之间,情感在流动。画家把精神性的情感物化在作品中,观众把物质状态的情感还原成精神。如果艺术家和艺术欣赏者有基本相同的艺术心态结构,那么在观看

同一件作品时，双方的心态结构会发生共震。这是人心相通的根本原因。

### 三、象征与神秘

19世纪后30年，英吉利海峡两岸都在工业化大道上飞奔。工厂如雨后春笋，烟囱如冒着浓烟的蘑菇。怪兽一样极度膨胀的城市吞食着良田。延伸到四面八方的铁路和公路像蜘蛛网，把一切生命都牢笼在工业文明中。

面对工业化和城市化这两大文明“怪物”，每个人都必须作出自己的判断和选择。自然主义旗手左拉直视现实和人生，用手术刀一样的笔解剖着社会。颓废主义者“以考究、教养、精致，去反对文学和周围其他事物的平庸和卑鄙。”象征主义者用直觉和通感去探查神秘的未知，体验“各种形式的情爱、痛苦和疯狂”，以逃避丑陋的世界。

在法国，象征主义诗人吟哦：

自然是一座神殿，/ 那里有活的柱子，/ 不时发出一些含糊不清的语言，/ 行人经过该处，穿过象征的森林，/ 森林露出亲切的眼光对人注视……

与诗人心心相印的画家也要去象征的神殿探险，感受那无处不在的“语言”和躲在暗处的“视线”。

法国画家莫罗(公元1821——1893年)把女巫、妖怪、女魔画成绝色美女。她们有晶莹娇艳的肉体，闭月羞花的容貌。她们半隐半现地卖弄着诱人的肌肤，雪白柔美的身上挂满珠花与缨络，穿着霓裳羽衣。她们活动在可怕的、荒无人烟的崇山峻岭之中，与野兽毒蛇作伴；或栖息在奇特的、神秘的洞穴里，与妖魔鬼怪为伍；或像传说中的大西洋岛上的女王，在类似东方吴哥的古

城中检阅臣民和珍禽异兽。这些美女法力无边,威震四方,眉眼中隐露杀机。因为她们不是妖怪就是魔女。作为恶的象征,她们要害人,杀人,吃人;作为妙龄少女,她们又渴望爱,需要人的亲近和爱抚。这些集美与丑、善与恶于一身的艺术形象,生动地体现了作者的矛盾心情。

莫罗主要生活在19世纪后半叶,即史书所称的“美好时代”。西欧经历着短暂的稳定与繁荣。富人尽情地挥霍着财富,过着奢侈的生活。在文明的外衣下,他们对金钱与权势进行疯狂争夺。天伦之乐淹没在利己主义的冰水之中,纯洁的爱情被肉欲代替。仇杀、外遇、通奸、阴谋,屡见不鲜。反目成仇,恩将仇报的背后是极端的占有欲,是贪婪和自私。莫罗的艺术表现的就是这种阴暗心理。他取材于宗教传说和神话故事,发挥丰富的想象,设计出扣人心弦的戏剧场面。

在希腊神话中,俄狄浦斯是一个智勇双全又恶运盖顶的人。一次,他遇见一个人首狮身,以谜语发难的怪物——斯芬克斯。这个人面兽身的女怪蹲在路旁向来往行人发问:什么动物早晨四只脚,中午两只脚,下午三只脚。她吃掉了无数破不了谜的无辜者。俄狄浦斯是她的克星,他机智地回答:“婴儿是人类的早晨,用两手两脚在地上爬行,可以说是四只脚走路;成年人是人生的中午,用双脚走路;老年是人生的下午,扶杖而行。”女怪见计谋被破坏,气急败坏,大叫一声跳崖而死。俄狄浦斯为民除害,被大家所拥戴,成了闻名遐迩的英雄。

画面上手持长矛的希腊英雄处于进退两难的境地,眉眼之间流露出一丝心慌意乱。因为斯芬克斯发起了进攻,爬在他的胸前。他用深沉的目光凝视着斯芬克斯娇艳的面容和可怕的兽身。他猜不透女怪的心,不知道该爱还是该恨。女怪也处在矛盾之中,她的上半身是美女,有人的情感,不忍心伤害这个英俊的



图 104 俄狄浦斯与斯芬克斯

青年，甚至暗恋上了这个强者。她的下半身是兽身，那矫健的腰身，锐利的钢爪，力抵千钧的豹尾象征着兽性，代表着恶。善与恶正在它心灵里剧烈地搏斗着。用象征派诗人波尔德莱尔的诗句来形容她倒十分贴切：

从她的脚直到她的头，/  
有一种微妙的气氛，危险的清香，/  
绕着褐色的肉体荡漾。

早逝的青年画家夏斯特里奥(公元1819—1856年)把安格尔与德拉克洛瓦的风格结合起来，走折衷主义道路。他描绘古典题材或象征形象，陷入对死亡和肉欲的迷恋。而夏凡纳(公元1824—

1898年)则以寓意性的古代题材表达神秘的意蕴。雷东(公元1840—1916年)以亮丽的色彩渲染淋漓朦胧的画面，表达一种如梦似幻的意境。

英国也有一批艺术家对工业文明的贫乏深为反感。他们反对维多利亚时代艺术浅薄甜俗的匠气，也不满意文艺复兴盛期艺术，认为拉菲尔文雅纤细的风格被用滥了，变成僵化的模式。他们声称，要学习拉菲尔之前的意大利艺术家，例如齐托、法兰西斯卡的朴实纯真的风格，自由表达神秘玄奥的意境。这些志同道合的艺术家自称“拉菲尔前派”。该派的主要发起人是艺术

家亨特(公元1827—1910年)、罗赛蒂(公元1828—1882年)和米莱(公元1829—1896年)。在艺术实践中,他们并没有完全照宣言去做。拉菲尔前派画家的作品大多色彩艳丽,风格细腻,一草一木都描画得叶脉毕肖,毫无朴实纯真的意蕴。值得重视的倒是作品的象征性。精疲力尽的蒙面女子坐在地球上弹琴,七弦仅剩一弦。这幅画取名为《希望》,用意是很深的。牧羊人一心和姑娘谈情说爱,竟忘记照管羊群,这幅名为《牧羊人》的油画隐喻牧师玩忽职守。在《英国海岸》中,羊群在洒满阳光的山坡上吃草,一派和平风光。画家的初衷是提醒政府不要忽视英国海防。取但丁《神曲》诗意而作的《贝娅塔·贝娅特丽齐》是罗赛蒂妻子的象征形象。一只红鸽,嘴叨着白色罂粟花,飞入贝娅塔怀里,隐喻着鸦片。

英国工业化的冲击波有时也扰乱艺术家的心灵,把他们的目光引向现实。《劳动》描绘泥瓦工和木匠的紧张劳动。《告别英国》选取海外移民启程离岸的一刻,描绘小民被工业化抛向天涯海角的心酸一页。

拉菲尔前派在艺术造型上有所创新。《受胎告知》一反传统,没有表现圣母的羞涩之情,而是把她画成一个瘦小苍白的弱女子。当那个强健威严的天使以不容置疑的口吻向她宣布消息时,她如同挨了当



图 105 受胎告知

头一棒,手脚瘫软,头昏目眩,似乎连思维和感觉都失去了。在巨大的压力下她缩成一团。画面也有意追求平面效果,好像受到挤压。

象征主义艺术和拉菲尔前派艺术从某种意义上说都是折衷艺术。它们既有浪漫主义的情调,又有学院派的烙印,还带着神秘主义和颓废主义的色彩。折衷往往生命力不够旺盛,因此,这两派都没有延续太长时间。

## 第十三章 造反与发明(19世纪晚期艺术)

### 一、个性至上

英吉利海峡东边,法国在现代社会的大道上飞奔。一场接一场的暴动和政变,一个接一个的政权把历史的列车推向前进。城市猛烈扩张,人口迅速增加,工业如火如荼。艾菲尔铁塔像巨人一样昂然耸立,俯视着林立的哥特式教堂尖顶和古典主义建筑圆顶;钢架水泥加玻璃的歌剧院和大王宫睥视着路易十四风格的王宫府邸;圣拉扎尔火车站浓烟四起,钢铁巨龙让娇小的马车相形见



图 106 艾菲尔铁塔

绌；赛纳河上的汽船来往如梭，把随风飘荡的帆船远远抛在后面。河两岸的高楼华府鳞次栉比，花团锦簇；咖啡馆人声鼎沸，热闹非凡。

作家怀着愤懑和疑惑，秉笔直书，描绘巴黎这个百脸妖魔千手章鱼；音乐家甩着长发，谱写着或悲或喜的歌剧，用卡门的野性和茶花女的哀婉，刺激着听众骚动不安的心灵；科学家和发明家精思殚虑，揭示出使人目瞪口呆的真理，发明不可思议的机器；哲学家精心构筑新的哲学大厦来概括和说明这个日新月异的世界。尼采惊呼上帝死了，黑格尔宣布上帝就是理念。

在这个热闹的世界里，艺术家成为最不合群的一份子。他们贫穷寒酸，牢骚满腹；他们不修边幅，奇装异服；他们行为放荡，惹事生非。他们在咖啡馆里高谈阔论，出语惊人。他们在画室里“炮制”出使人啼笑皆非的“伤风败俗”之作。几百年来精心锤炼的金科玉律被他们抛弃和践踏。在新古典主义卫道士眼中，艺术家就是疯子、败类和破坏者。最富有戏剧性的事件往往发生在巴黎。19世纪末的巴黎和16世纪的佛罗伦萨一样，是西方世界的艺术中心。各地艺术家像朝拜圣地一样涌向巴黎，参与讨论、发明和创造。艺术的新概念从拉丁区的咖啡馆不断炮制出来。艺术新作和新艺术风格在蒙马尔特的画室里破壁而出。

艺术家从来没有像19世纪后期那么烦躁不安。他们的一生都在标新立异、推陈出新。为此，他们忍受讥讽和冷落，他们被画展拒之门外，他们的作品无人问津，他们身无分文，饥寒交迫，只是由于朋友的接济，他们才免于挨饿受冻。与此同时，学院派艺术家、新古典主义大师、折衷派画家，继续描画着，雕刻着肉感、妩媚的维纳斯和水泽女仙，不断演义着罗马遗事和中世纪传说。年复一年的沙龙画展，几千件风格雷同、内容平庸的作品铺



图 107 波莉娜·博尔盖泽夫人像

天盖地。评委们年复一年地挑选受官方青睐的、风格僵化的作品。德拉罗什(公元1797——1856年)、卡巴内尔(公元1823——1889年)及其门徒精描细画的人物,只有端庄而冰冷的面容,大而无神的眼睛,虚张声势的动作。富有个性的艺术家对这种毫无生气的艺术厌恶之极。他们视艺术学院和官方沙龙如牢笼和坟场,艺术生命在那里将窒息而死。他们决计冲破罗网,自由地创造新艺术。

库尔贝是创造新艺术的首领。学院派看见他那魁梧的身影就头疼。他们不让他的作品参展,他就搭了一个棚子展出自己的作品。他在展览序言中写道:“认识是为了创造,这就是我的观点。就我自己的估计,我的时代的出现就是为了能改变习俗、观念,不仅仅是作为一个画家,而且也是作为一个人。总之,创造一种活的艺术——这就是我的目标。”库尔贝是最早为自己举办个人展的画家,也是第一个收门票的画展的组织者。这一壮举打破了学院派垄断画坛的一统天下,为艺术的民间化和平民

化作出了贡献。

安格尔的《泉》画的是一个骨肉婷匀的裸女,她正面而立,双臂向上举着水罐。而库尔贝的《浴女》丰满肥硕,她背对观众,从岸坡向水池滑动,动作紧张而不稳定。库尔贝有意与新古典主义背道而驰。他画的《两浴女》,同塌而卧,双股交叉,颇有同性恋的嫌疑。他甚至画过取名为《生命之泉》的女阴部。这些挑衅之作锋芒皆指向虚伪的官方艺术和传统道德,挟带着个性自由的锐气。个性自由也必然伴随着个人尊严。在《库尔贝先生,你好》这件作品中,外出作画的库尔贝衣衫不整,不修边幅,表情傲慢,那两位据说是画商的绅士却低眉顺眼毕恭毕敬。这些冷嘲热讽之作使官方艺术权威,甚至使整个上流社会如坐针毡。

马奈(公元1832——1883年)在政治上不像库尔贝那么投入。他出身于富裕之家,是少有的一生无衣食之忧的独立艺术家。马奈举止文雅,知识渊博,待人彬彬有礼,内心却极为自尊。他认真研究过历代大师的作品,但不愿摹仿他们中间任何人,他要走自己的路,声称他的价值“仅仅在于试图充当他自己,而不是其他的人。”马奈1862年举办个人画展,展出被巴黎国际展览退回的作品。他在目录上写道:“今天的艺术家不说‘来看完美的作品’,而是说‘来看真挚的作品’,这种真挚使作品有了反抗的特点,尽管画家仅仅想表现他的印象。”

他画的《草地上的午餐》,画面上有两个衣冠楚楚的绅士,一个裸女和一个浴女,他们坦然自若地在林中草地上休憩。学院派怒气冲天,大叫大嚷,说这件作品大伤风化,使良家妇女面红耳赤。评委拒绝这件作品参展,同时否定了4000件参赛作品中的3000件。评委的专横作风激起社会公愤,街头巷尾议论纷纷。当时的巴黎就像一堆干柴,星星之火能引起冲天大火。拿破仑三世采取折衷手段,命令为落选的作品开办沙龙,而且亲自观



图 108 草地上的午餐

看以示关心。法国皇帝作为艺术爱好者，有自己的审美情趣，但作为一个精明的统治者，他更知道艺术的状况与社会民情的关系。艺术的变革往往是社会变革的先兆，因此他的政府必须控制，甚至打击那些“危险分子”。

拿破仑三世知道库尔贝是一位革命画家，也知道他是无政府主义者普鲁东的朋友，对这样的“害群之马”，皇帝必须表态。因此，拿破仑三世向库尔贝的一幅油画举起鞭子作抽打状，这不仅意味着对库尔贝艺术的伐魅，也是对库尔贝个人的讨伐。马奈虽然在政治上不是反对派，但在艺术上的“负面作用”，也不能等闲视之。据说皇后来到马奈的作品前，转身不看以示抵制。皇帝为了表示好恶，用重金购买得到官方好评的卡巴内尔的《维纳斯的诞生》。

马奈的另一件作品《奥林匹亚》又捅了马蜂窝。一个赤身裸体的烟花女子，半卧在睡塌上，面无表情地看着观众，一个黑人女仆把客人送来的鲜花捧给她看。妓女怎么能像女神一样荣登大雅之堂？而且那么坦然自若！这种玩世不恭，这种蓄意挑衅，着实让评论家恼火。

马奈之前，虽然不乏把女性视为物品或象征概念的作品，虽然也有作品把女性画成诱惑男人的尤物，但是这些裸女都是“良家妇女”，拥有她们的，观赏她们的都是身分高贵的“正派人”。“下等女人”是不能登大雅之堂的。

但是，马奈代表一个转折点。从马奈开始，“下等女人”——娼妓——登堂入室，堂堂正正地成为绘画作品的主角。劳特累克、蒙克、毕加索、鲁奥、莫迪利亚尼都纷纷把妓女移入画面。画家之所以这样做，其目的是嘲弄资产阶级虚伪的道德，是“对着干”的逆反心理使然。同时，妓女所代表的糜烂生活也使艺术家



图 109 演员玛赛尔·兰德 (劳特累克)

如吸鸦片——既深恶痛绝，又怦然心动。《奥林匹亚》披露画家与作品之间，画家与他的主题之间，以及画家与观众之间的一种新型的坦率关系。它呈

现在人们眼前的是一种新的观察方法和新的表现手法。

马奈的惊人之举不胜枚举。他让女模特扮成男人，穿上西班牙斗牛士的服装招摇画面。作品表现出对传统道德的背离。他画吹笛男童，背景一概全无，人物好像悬在空中。这种构图是对传统艺术的挑战。这些作品无一例外地都激起学院派的声讨。

19世纪的西方，有一群行为放荡，不修边幅的文人。他们自诩为波斯米亚人，宣布不受西方文明社会的道德的束缚。他们是消极的反抗者，把生命当作杯中之物，在狂欢和麻醉中痛饮。欧仁·苏的小说《巴黎的秘密》、大仲马的小说《茶花女》、波德莱尔的诗集《恶之花》、比才的歌剧，都反映出这种矛盾的生活与心理。

继库尔贝之后，马奈的画着实让官方头疼，使青年画家振奋。但是马奈无意作革命者，他只想画出自己的意象。《马克西米连的枪杀》丝毫不想表达对事件的评价，画家用冷漠的笔调画出行刑者和旁观者的冷漠，就像制造一幅新闻照片。

## 二、摄影与绘画艺术

19世纪诞生的摄影技术对绘画产生不可估量的影响。摄影把原本属于画家的一个工作——描摹外相接管过去了。长期以来，在传统观念的影响下，一个稍有积蓄的家庭都会请画家给全家画一张全家像或男女主人肖像。家世显赫的王公贵族留下的人像更多。画像能越过时光的距离，把祖先的容貌留给后人。没有肖像画，我们仅凭文字记载，无法精确地想象法兰西斯一世或者某位教皇的尊容。因此，艺术博物馆的肖像画不可胜数。绘画还能把家族的房屋、园林、婚丧嫁娶等大事描画出来，传给子

孙。到了近代,绘画又具有史料价值。画家把国内外大事用图像记录下来,图像资料成为历史档案的重要部分。凡尔赛宫的战争厅有十几幅巨幅油画,介绍重大战役。大卫画拿破仑率队翻越阿尔卑斯山,马奈画巴黎公社的巷战。

但是照相术突然出现了。只要在照相馆里呆一会儿,就可以得到画家需要许多时间才能完成的工作。在一般人眼里,照片能毫发毕现,比图画更逼真。于是人们不再请画家画肖像,而宁愿去照相馆。新闻照片忠实、及时地把事件情景留影保存,画家不再是历史形象惟一的记录人。不久,高速摄影技术发明了。人们通过连续拍摄的照片看马怎样奔跑,鸟怎样飞翔,运动员怎样跳跃。有人发现热里柯画的赛马不符合实际,马奔跑时不是四蹄腾空。科学技术第一次给绘画艺术沉重的打击。

自文艺复兴以来,科学技术一直是艺术的亲密战友。几何学指导画家构造稳定的透视空间,光学帮助画家处理明暗和空气透视,化学为艺术家提供表现力丰富的颜料,冶金学培育出金属浇铸技术和版画蚀刻技术,力学和材料学为建筑师解决建筑技术难题。但是,19世纪末发明的照相技术却对艺术大有釜底抽薪之势。面对严峻的形势,艺术家不得不回答一个严重的问题:排除了描摹外相,艺术的目的何在?艺术的价值何在?艺术家对这个问题的回答过程,就是现代艺术从无到有的发展过程。

艺术家首先对艺术和照相术谁更真实的疑问予以回答。雕刻家罗丹以人行走的照片为例,说明照片上的形象既不协调,又缺乏动感。他认为:“艺术家是说真话的,照相是说谎的,因为实际上时间不会停止。如果艺术家能够使人觉得这一姿态是在好几个时刻内完成的姿态,那么他的作品比起那时间猝然停止的机械照想来,当然不是依样画葫芦的。”<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 《罗丹艺术论》,第41页。

马奈发展油画技巧,在视觉效果上维护油画的独特性。明暗效果原是油画的法宝。因为有了明暗,形象才能出现凸凹虚像,看起来才有立体感。但是自照相术也用此法后,艺术家就不得不独辟蹊径了。马奈有意淡化明暗,他笔下的人像好像浮雕,虽有凸凹,却不太明显。在《奥林匹亚》中,裸女好像一块扁玉嵌在浅色的床单和暗色背景之间,背景中还有一个更黑的女仆。纵深的空间好像被挤压了一下,变得更扁了。在《草地上的午餐》中,树荫下的人物受环境的影响,显得有些发绿。男士手指上的阴影似乎也是绿色。而背景中的那个浴女像悬在空中,远处的树木和小径都被压缩了。焦点透视在他的画里开始动摇,出现弹性。

以马奈为首,富有创造精神的艺术家开始探索绘画艺术的独创性。在他们心中,独创性不是围绕着摹仿性展开,而是存在于绘画性并服务于绘画性。即是说,艺术家要表明的是:他的作品是一幅画,而不是着色的照片。

摄影术尤其是电影摄影术向绘画艺术发起的第二个冲击波针对的是画面构图。

长期以来,运用透视法设计的画面一直在提醒观赏者:“你是世界惟一的中心。你所看见的视野,就是真实。”

但是摄影术证明这个稳定的中心实际是不存在的。苏联电影导演维尔托夫以摄影机的口吻说:“我是一只眼睛,一只机械眼睛。我——这部机器——用我观察世界的特有方式,把世界显示给你看。从今以后,我永远地从人类凝固的羁绊中解放出来。我同奔马的嘴巴并驾齐驱。我与人们同沉浮,共升降。这就是我,这部机器。我的行动不成规矩,我用最复杂的排列组合来纪录一个又一个动作。我从时空的束缚中解放出来,我协调宇宙中个别或所有各点,由我主宰它们的立足之地。如此这般,我创造了认识世界的新观念。这样,我就用新的方式,解释你所不知道的

世界。”<sup>①</sup>

摄影术证明了,形象同观察的时空状态有密切关系,而时空状态可以处于高度自由的运动之中。如此来构图,世界可以是歪斜的、倒置的、片断的。这正是德加追求的窥视效果。如此作画,必须在不断流动的时空中,抓住景物的瞬间状态。相反,在不断地流动变化中,景物成了难以捉摸的东西,其外象变得模糊不清。这种矛盾的现象就构成了印象派画家构图的两重性,即景物时空的精确性和景物表相的模糊性。画家莫奈的许多风景作品极准确地捕捉光线在不同时间不同环境中的形态,但是对环境中的景物和人物却有意模糊,因为作画的重心在前者而不在后者。

### 三、东方艺术的启示

日本艺术源于中国艺术,受其影响达千年之久。时代进入18世纪和19世纪,兴起的日本市民阶层表现出对艺术平民化和通俗化的浓厚兴趣。许多画家专画市井百态:挑夫客商手足胼胝,饥餐露宿,辛勤劳作;商女艺妓玉体半裸,媚眼流波,千姿百态。单纯而艳丽的色彩,流畅而传神的线条,复杂而奇妙的空间,构成有别于西方艺术的东方艺术。人们通常把这种表现平民生活的绘画称为浮世绘。

传入西方的浮世绘版画大都水平低劣,往往充作货船上瓷器的包装纸和填料,可以在巴黎小吃店廉价地买到。最早欣赏这些版画之美而且着意收集它们的艺术家是马奈和他的朋友。他们在浮世绘发现了一些西画中从来没有过的东西:取消焦点

<sup>①</sup> 米切尔《摄影艺术》,法国大学出版社。

透视也可以表现远近，没有明暗也能暗示凸凹，仅凭游刃有余的线条，画家可描摹万象。通过卷帘、回廊、凉台，能看见半隐在绣楼之上，闺房之内的淑女。有时人物只占画面一角，大部分空间被结构复杂的楼台亭阁分割，而残山剩水则在观众意想不到的地方露出来。

西方传统的构图把人物放在画面正中，风景、建筑、家具放在人物后面，构成背景，画面如舞台。中心虽然突出，但难免千篇一律，失之简单。日本绘画没有西画那么多清规戒律，但是同样成功地描绘出复杂的世界。不难想象，那些苦于创新无门的画家看到日本画时，感到多么新奇！他们情不自禁地把这奇特的艺术技巧用到创作中去。

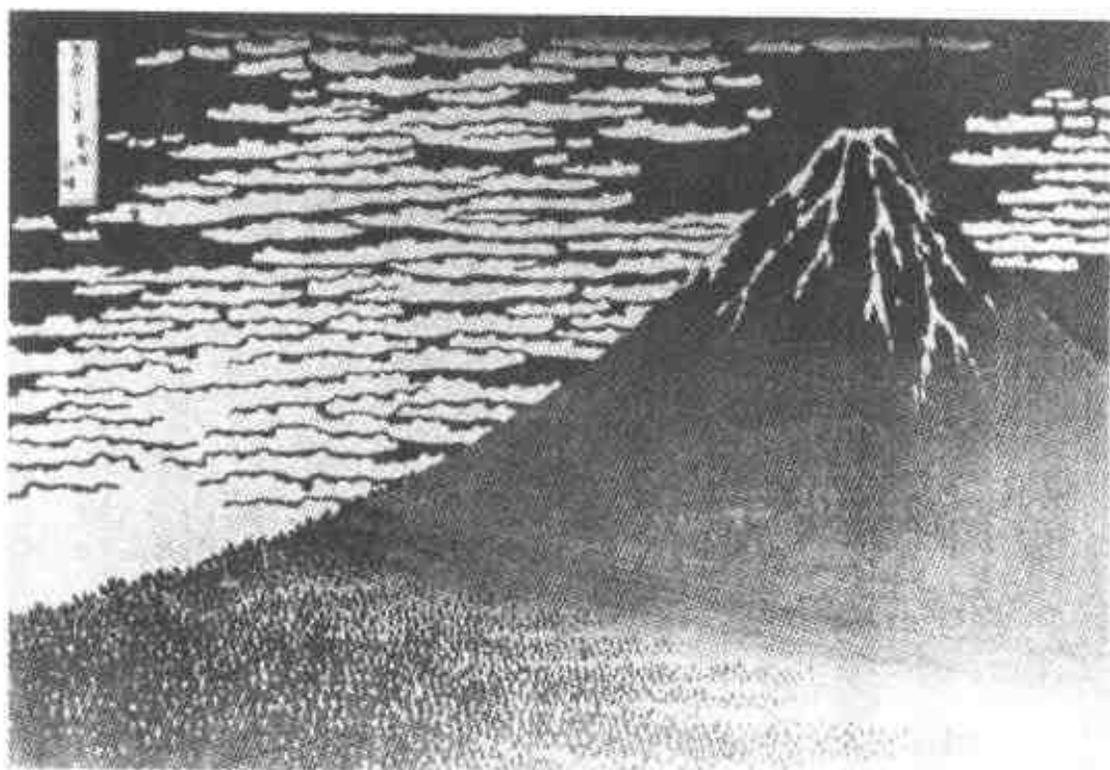


图 110 风和日丽 葛饰北斋

马奈在构图上首先引进日本技法。在画面背景上不时摆上日本屏风、日本版画、着日装的人像，给作品平添一种东方情调。他吸收日本画构图，把人物移到画面后部，前景出现栏杆和门窗。他画酒吧，女招待身后是一面巨大的镜子，镜面把对面虚

拟的人声鼎沸的场面反射出来。美国画家惠斯勒(公元1834——1903年)从60年代开始注意东方艺术,并尝试吸收东方意境入画。1877年他展出《老巴特西桥》。在朦胧的夜色中,一座极高的桥凌空飞架。黑乎乎的桥墩几乎位于画面正中。桥下隐约可见一只小船和船上的人。远处,在黑暗中,几点灯火明灭闪烁。画家似乎不经意地涂抹几笔,就肯造出写意的意境。传统观点对这种新技法大惊失色,说寥寥几笔怎么能成画,因而控告艺术家欺世盗名。此事诉诸法庭,变成一场官司。惠斯勒辩解说,虽然只有几



图 111 弗里—贝热尔酒吧间

笔,但凝聚着画家多年的心血,积淀着深厚的功底。官司以画家胜诉结束。这标志着,在西方画坛,精雕细刻的艺术风格已不能独霸天下。

图鲁兹·

劳特累克(公元1864——1901年)在广告海报中引进日本画的线条,用平涂的空间营造幻觉空间。人物动作的夸张,甚至某种丑化都折射出日本画家葛饰北斋(公元1760——1849年)的影响。高更收集日本版画装饰他在南太平洋岛上的画室。他把日本画风格和其他非西方文化因素都融进自己的绘画。他在《布道后的幻觉》中,仿照日本漫画的手法,勾画雅各和天使角力。画家以红色为底,平涂色块,取消明暗,创造出新的艺术风格。凡高临摹安滕广重的《雨中之桥》和《桃花图》,学习日本画的线条。

19世纪后半期，东西方艺术掀起交流热潮。日本学习西画，西方学习日画，蔚然成风。在这次交流中，中国艺术除影响少数画家外，对西方艺术的演变没能产生大的作用。

#### 四、雕塑的《马赛曲》

不甘落后的雕塑家也试图突破学院派的限制，寻找新的造型语言。吕德(1784—1855年)于1836年完成凯旋门的四块巨型浮雕之一——《出征》。《出征》的内容和气势与法国大革命时期著名的歌曲《马赛进行曲》有异曲同工之妙，人们便以马赛曲称之。这块高浮雕和学院派静止僵化的风格大相径庭，它具有强烈的动感。几个大步疾进的战士，相互呼应着，率领着千军万马从观众面前走过，即将破壁而出，其势如万马奔腾。战士上方飞翔着胜利女神，她身披铠甲，手挥宝剑，大步飞奔，扬手召唤。女神一反传统雕刻面容平静、喜怒不形于色的旧习，突出圆睁环眼、张嘴怒吼的神



图 112 马赛曲

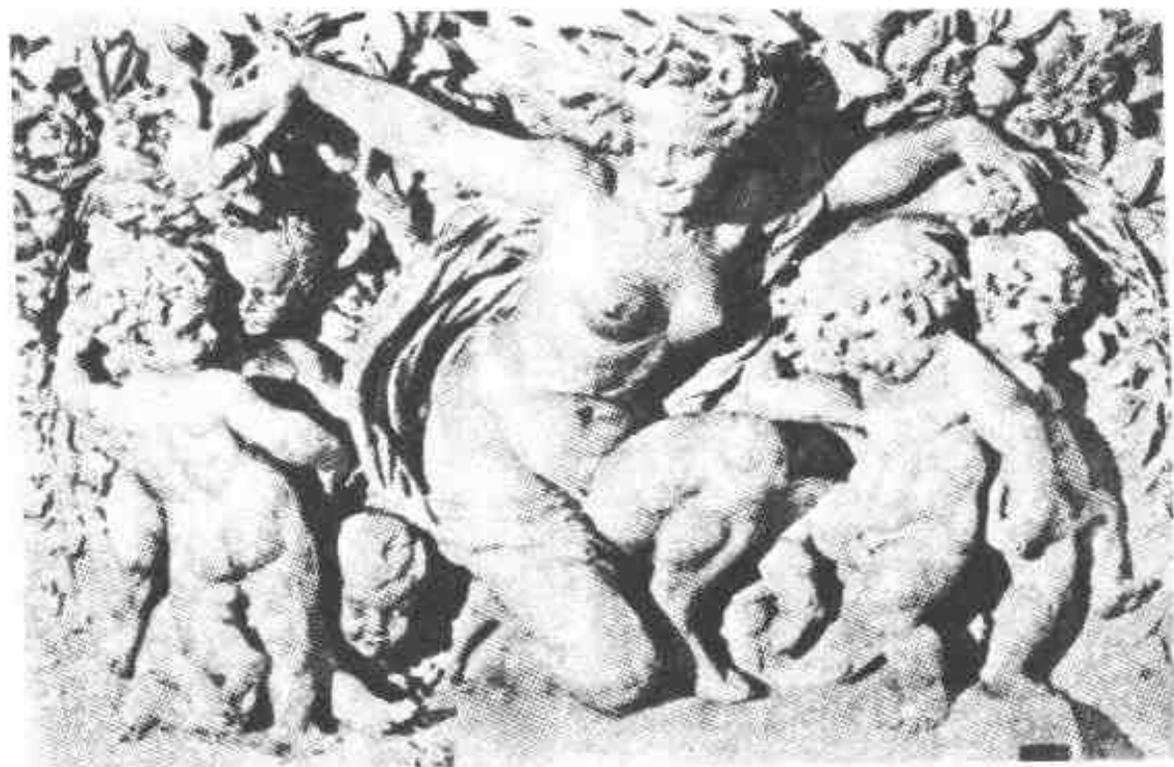


图 113 花神

态。她是真正的愤怒之神、战争之神，有着震撼人心的力量。

卡尔波（公元1827——1875年）则把生命活力注入人体雕塑。《花神》是卡尔波为秋尔里公园陈列馆制作的装饰性浮雕，歌颂美丽而善良的花神给人间带来的幸福和欢乐。斜蹲着的花神，肌肤丰腴，身段柔软。柔美的手臂如花枝招展，娇嫩的脸颊如雨后荷花。一双晶莹的眼睛放射出温馨快乐的光彩，散发着使人心荡神迷的魅力。环绕在女神四周的是一群活泼快乐的小天使，或者是胖娃娃，他们在花丛中作愉快轻盈的环舞，扩散着欢乐的情感。雕刻虚实相间，玲珑剔透，形成波浪式的柔和起伏的节奏。欢快活泼的生命感在学院派的雕塑中可谓凤毛麟角，但在卡尔波的作品中却大放异彩。

卡尔波的另一件作品《舞蹈》引起轰动。一群欢歌狂舞的裸女手拉手，组成一个圆圈，她们沉浸在极度的欢乐之中，达到忘我的程度。她们目光如火，樱唇如花，动作各异，旋转如飞。圆圈中央是一个男舞者。他高举着手鼓，耸身上跃，像一束凌空飞升

的礼花。他双手敲着鼓点，快乐地俯视着身边的舞伴。青春的美丽和生命的欢乐尽情地从雕刻中扩散开来，感染着观众。消沉已久的酒神精神仿佛重返人间，而这似乎预示着在新的世纪到来之际，迷惘、神秘、颓废、造反、欢乐将汇合成一股洪流，这几个狂舞者仿佛敲响传统的丧钟。深感不安的学院派卫道士群起攻击《舞蹈》，说这几个裸女太疯，有伤风化，必须加以限制。建议给她们围上遮羞布，或者干脆把雕像从巴黎歌剧院门口搬走。由此可见，艺术界阻挠变革的力量何其顽固。

学院派推崇的是意大利雕刻家波尔多瓦(公元1777——1850年)和卡诺瓦(公元1757——1822年)的作品。他们能把雪白的石材磨得平滑如镜，雕刻成林泽水仙。他们做出的女雕像宛若安格尔油画中的裸女，细腻光滑，柔若无骨。倍受赞赏的《被爱神之吻唤醒的普绪西》像玲珑剔透的象牙缕刻，俯身拥吻的爱神与侧身仰面受吻的普绪西形成两个上下呼应的结构，其精巧已达到无以复加的程度。但是作品却显得僵硬冰冷，缺乏生气。

## 五、光的发现与表现

照相技术问世以后，不但“怎么画”成为艺术家的难题，而且“画什么”也变成急待解决的当务之急。1871年巴黎公社失败以后，法国人的革命热情大受挫伤。艺术家普遍对政治冷漠，不愿卷入党派斗争，尤其不愿用艺术反映政治和社会生活。雷诺阿说：“生活中令人厌烦的东西已经够多了，我们不要再去搞它了。”此外，画家早已厌恶枯燥无味的宗教、文学、历史题材。再者，描摹现实世界的任务已有相当一部分被摄影术承担。因此，艺术迫切需要回答“画什么”。

法国画家莫奈(公元1840—1926年)在普法战争期间住在伦敦,他仔细研究过康斯太布尔和特纳的作品。特纳的作品使他坚定了信念,他相信光线和空气的神奇效果比一幅画的题材更重要。当时,光学有了长足的进步,几种有关光和色彩学的著作相继问世。理查士·亨利把光和色彩的新概念和美学结

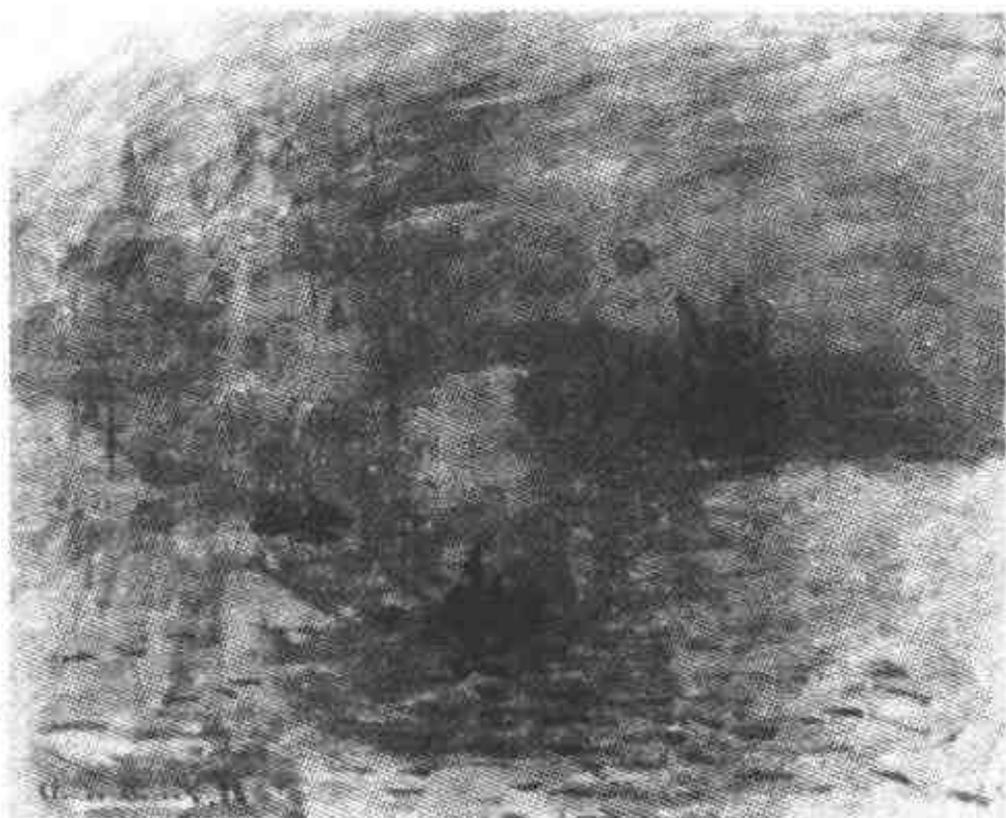


图 114 日出·印象

合,运用到艺术法则中。莫奈是较早表现光的画家。

1874年莫奈展出《日出·印象》。在这幅画上,传统意义上的

内容或题材都不见了。光和大气就是主题。水面上浓雾弥漫,除了似是而非的几笔涂抹外,没有任何清晰之物,一切都是模糊的。远处,太阳正在雾中升起,几分钟后,升高的太阳将把一切照亮……这件空前的作品震惊了艺术界,它标志着一个新时代的开始。印象派的称谓也因此而得名。

印象派画家认为一切物体都因光的照射和折射才显现出来,一切物象不过是各种不同的颜色的光的组合,离开光和色便没有这个世界。因此世界本身的意义是次要的,画家只有通过光和色才能“看”和“画”。莫奈在1889年告诉一位年轻的美国艺

术家：“当你外出作画时，试着忘掉呈现在你面前的对象——一棵树、一幢房子、一片田野或任何其它的东西。人只想，这是一小块蓝方块，这里是一个粉红色长方形，那里是一条黄色带，按这样画出来的正是人所看到的物体：准确的颜色和形状，直到它与你面对风景时获得的独特印象一致。”他说他希望一生下来就是瞎子，然后骤然间恢复视力，这样他就能以这种方式作画，而且不知道呈现在他面前的对象是什么了。画光与色，这就是莫奈对“画什么”的回答。

印象派遵循的基本原则还是摹仿，但他们摹仿的是造型因素——光与色。为此不得不淡化主题的文学性、场景的戏剧性、形体的明晰性。印象派画家不再囿于传统母题，他们走出画室，走向大自然中，去发现和表现真正的自然之光。印象派的题材并不丰富，无非是花园、牧场和池塘。但他们认为这区区乾坤中有无限丰富的内容。不同的季节、不同的大气、不同时辰中的光色有千变万化。为了绝对真实，莫奈不得不每天于同一时刻画苹果树。莫奈数次画鲁昂大教堂。教堂的外形和凸凹都已简化，趋于模糊，观众看到的只是模糊的影子。画家极力表现的是教堂在不同季节、不同时辰的色彩效果和气氛：中午的教堂笼罩在金色的阳光里，阴影有些发蓝；清晨的教堂则呈现青灰色。

莫奈发现，即使一件白衬衫，在阳光下也会因部位不同，受光不同，而有丰富的色彩变化，绝不像传统画家理解的那样，只有明亮和阴暗的差别。甚至连阴影也有细腻多彩的色泽。树林里，阳光穿过缝隙，照在树下游人的衣服上，留下不同的光斑。衣料不同，光影也有变化。泥地和草地上的阴影与树根、树皮上的阴影就不一样，印象派画家不得不抹一笔换一种色。近看，画面像五彩斑斓的调色盘；稍远看，像一幅未完成的草稿；退到适当的距离再看，零碎的笔触化合为光的震颤，水的波动，树叶

的闪烁……

莫奈到了晚年，对艺术的追求达到新的境界。他要画出几乎无法显形的水影。他画睡莲、青蛙塘、水草、水花……。在几乎透明的清流中，叶茎和花在抖动和摇曳，形影倒映在水面，随波变形。水面高处，黄、红、紫色的花朵和嫩绿肥厚的叶片在阳光照射下亭亭玉立，在微风的吹拂下婀娜起舞。画家高妙的意境和有限造型手段之间出现矛盾。莫奈狂热地涂抹着颜料，画笔纵横挥洒。有的画与抽象画相差不远。

站在他的巨幅《睡莲》前，我们激动和陶醉，不禁浮想联翩。

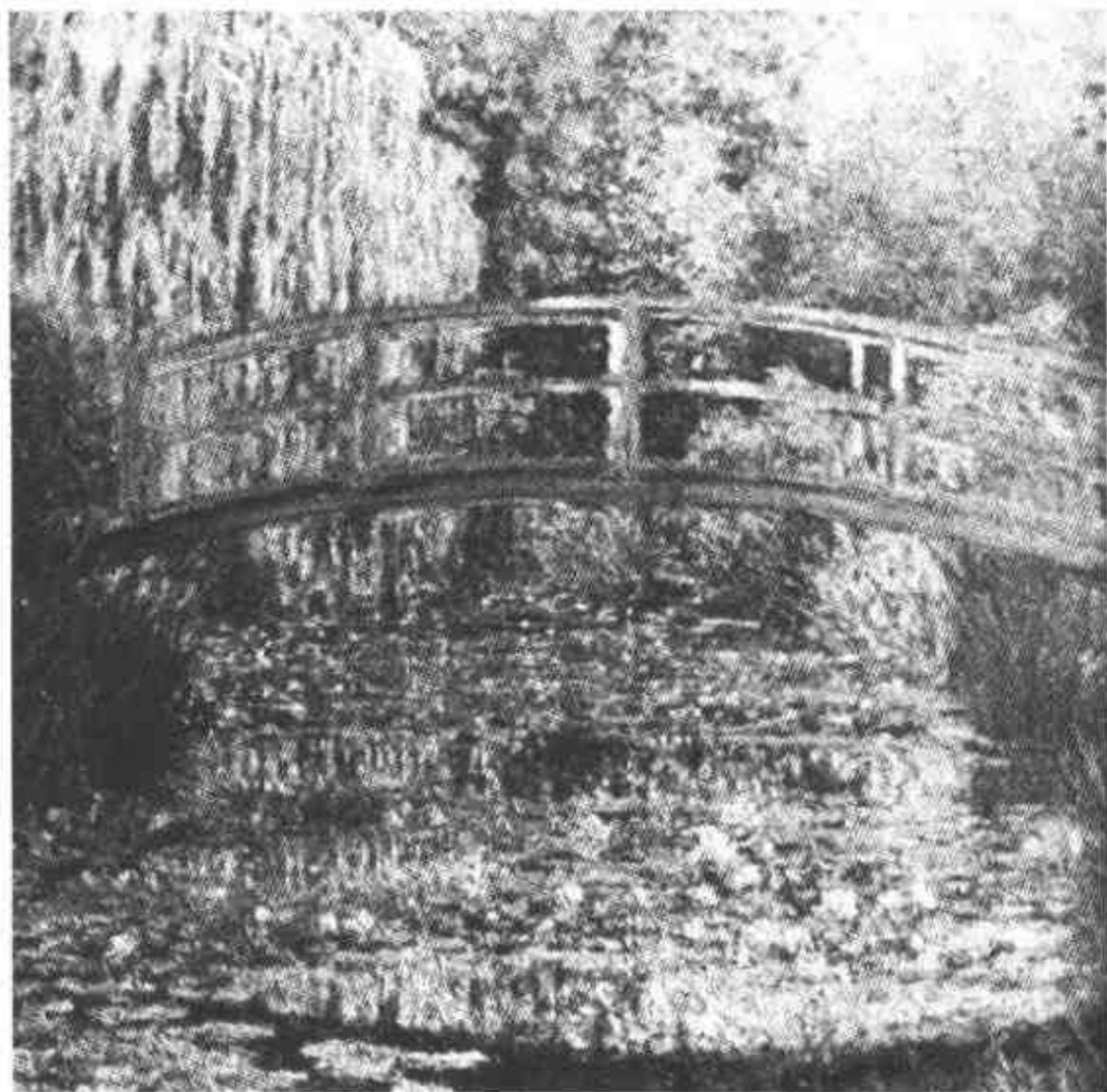


图 115 睡莲

“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝”的词句恰是油画最完美的写照。我们被艺术家伟大的创造精神震撼，被画家不懈的追求感动。我们领悟到：古今中外伟大艺术家的心都是相通的。他们一生都在追求着高妙意境，都在为实现不可思议的幻象而奋斗。他们是艺术的西西弗斯。<sup>①</sup>

## 六、印象派

印象派是一群艺术家的松散联合。他们突然发现了光色体系，创作出光色绘画，不禁兴奋万分。他们相互切磋，相互鼓励。他们不是由严格的理论和统一的机构维系在一起的，而是自由地选择和结合。他们都反对传统法则，迫切希望从官方信条、从学院派束缚中解放个性。自1860年到1900年，印象派整整影响了一代人。

莫奈、毕沙罗（公元1830——1903年）和西斯莱（公元1839——1899年）是印象派中以描绘风景为主的画家。在表现光色上他们目标一致，但艺术风格却各有千秋。评论家西尔威斯特巧妙地区分三位画家的个性，“莫奈最灵巧、无畏，西斯莱最和谐、小心，毕沙罗最真实、纯朴”。西斯莱以短小的笔触把厚重浓稠的颜料涂抹到画布，把波光粼粼的水纹与水中闪现的倒影画活了。但是他仍能以浮雕般的凝重感突出景物的结构，树林和房屋没有溶化到光色网络中。毕沙罗的笔触更为细碎，有时甚至变为点状。他赋予绿野、麦田、树木和白云一种闪光耀眼的效果。他再现华灯初放的都市、细雨蒙蒙的街景和五光十色的节日。他的

<sup>①</sup> 西西弗斯是希腊神话人物，他因得罪天神，被罚推巨石上山，每当他快到山顶时，石就滚下山。

油画不拘泥于细节描绘,而着重于气氛的渲染。

德加(公元1834—1917年)是印象派中比较特殊的成员。他很少画风景画,人物和赛马是他感兴趣的题材。他打破传统绘画稳定的空间结构,代之以动态的非稳定结构。看他的画,观众觉得自己在奇怪的位置,有时在舞台后侧,有时在乐池一角。浴室的门半开,观众从门缝偷看,从钥匙孔里窥视。动态的多方位的视角,展现处于运动状态中的世界,不仅画里的芭蕾舞女和赛马在旋转,在奔跑,就是观众似乎也在运动中观看。

前工业时期,人的运动速度缓慢。在人的眼睛里,世界是平稳静止的空间。印象派画家生活在一个动荡的时代——工业化时代。每天都有许多新鲜事物冒出来,改变着延续数百年的生活习惯。蒸汽火车、蒸汽轮船、蒸汽汽车给人们提供自由快捷的交通。运动是工业时代的特征,汽车、火车、轮船、机械都是在空间中迅速移动的物体。人也随着交通工具的发展而高速运动。在运动着的人的视野里,世界当然在上下左右移动。

蒸汽机器巨大的力量和不知疲倦的高效工作,给人留下深刻的印象。作家福楼拜的小说《情感教育》选用轮船即将起航,船员紧张忙碌的情景作为故事的开始,暗示着一个新时代的开始,表现社会关系和人际关系的重新组合。

马奈于1869创作了《福克斯通轮船》。为了表现轮船马达的轰鸣与颤动,为了表现船员与旅客来去匆忙的情景,画家选择类似速写的笔法技巧。画笔在画而飞速点染涂抹,颇有即兴创作的意味。而这种模糊变动的形象正与轮船的开动和人群的骚动暗中吻合。画家似乎在告诉我们,人们即将从一个已知的世界到一个未知的世界,从陆地到海洋。一个把人重新组合的、使人高速运动的机械时代已经到来。

无独有偶,莫奈在系列作品《圣拉扎尔火车站》里描画正在

大吐浓烟和蒸汽的火车头，以及笼罩在五彩斑斓蒸汽之中的火车站。那两条弯曲着伸向画外的钢轨，把我们的目光引向未来。而造型极为简练的火车站和火车头暂时隐蔽在蒸汽里，于静止中蕴藏着巨大的能量和动势。在钢铁和机械的时代，田园牧歌式的恬静生活越来越遥远。在火车和轮船的前面哪有马车和帆船的位置！

现代社会空间不但运动，而且被分割成多种层次。德加画剧场，从后台入手，或通过侧幕画舞台一角，乐池一侧，剧场一部。一分为三的空间象征着现代文化的多维结构，暗示现代生活的多面性。画面上，前台灯火辉煌，演员们神采奕奕，迎接鲜花和喝彩；后台灯火阑珊处，演员疲惫不堪，东倒西歪；在阴暗的乐池，刚奏完乐曲的乐师还没放下手中的乐器，台上的演员已在欢呼声中谢幕。

德加反对学院派虚假的美，他要真实地反映生活的原态，即使原态不甚雅观，甚至丑陋。他笔下的芭蕾舞演员横七竖八地坐着或倚着，有人揉着肿胀疼痛的脚，有用双手撑着酸痛的腰。画面的真实性似乎暗示芭蕾舞是一种“残酷的艺术”。烫衣女工在闷热的洗衣



图 116 舞台上的舞女



图 117 熨衣妇

房用力推动着沉重的铁熨斗，疲惫到极点，忍不住张大嘴打了个哈欠。歌女引吭高歌，口形张大到牙医满意的程度。身体偏于一侧，好像随时会移出画框。最引人注目的是位于画面正中的戴黑手套的手：大姆指伸直并向后弯曲。由此可见歌女是多么卖力地演唱！德加的绝招是画室内光。正在谢幕的演员姿态极为优雅，舞台上的脚灯自下而上照亮演员的

脸，显影出与寻常人异其趣的面容。德加在雕刻上也颇有建树。他用类似画速写的方法，捕捉人体的一刹那的姿态，他追求神韵与活力，而舍弃繁琐的精雕细刻。

雷诺阿(公元1841——1919年)把一生都用在女性题材，尤其是女裸作品的创作中，他似乎只能在女性美中找到艺术的意义和生命的真谛。雷诺阿用印象派技法画人体，于是他的少女少妇时而在撒满阳光的林中漫步和跳舞，时而在水花飞溅的清溪中沐浴和嬉戏。光斑在衣裙和丰满的胴体上闪光，清泉在娇嫩的肌肤上流淌。他最感兴趣的莫过于描绘少妇细如凝脂的皮肤。雷诺阿和格瑞兹、安格尔不同，他用虚涂的方法画女性的脸庞，制造某种朦胧感，好像娇嫩的皮肤柔软到吹口气都能化掉。美女那水汪汪的明眸像一池秋水，澄碧清澈，深沉多情。雷诺阿到晚年，越来越多地画女裸。女体越来越健壮，皮肤火红，像一团熊熊燃烧的火焰。画家似乎只能从女性年轻的胴体中汲取延续生命的活力。

劳特累克(公元1864——1901年)用辛辣的笔调描绘巴黎的夜总会、舞厅、酒馆、妓院。他用近乎漫画的造型画舞女、妓女、嫖客、食客。那些卖笑女郎不是臃肿不堪,就是骨瘦如柴。虽然她们涂脂抹粉,奇装异服,强欢作颜,但仍然掩盖不住放荡生活留下的疲惫之色。苍白的面容、痴呆的眼神流露出悲悲凄凄、寻寻觅觅的辛酸。



图 118 包厢(雷诺阿)

几乎和印象派同时,修拉(公元1859——1891年)和西涅克(公元1863——1935年)等几位艺术家对光色提出新的更富科学色彩的解释。他们认为眼睛看到的世界只不过是光在视网膜上的点状投影。根据光谱分析,千变万化的色彩不过是几种纯色的无数组合,所以对光色最真实的表现,对形象最本质的描绘,莫过于用纯色点的精确组合来实现。油画就是色点的有序组合,就是放大的视网膜图像。艺术史称这种艺术风格为新印象主义,又称为分色主义或点彩主义。点彩派抛弃经验与感受,依靠精确的计算与设计,来区分光色的成分,并通过细心地布点,保障纯色的科学组合,按照对比、光渗、渐弱等法则,保持色彩的平衡。



图 119 大碗島上的星期日下午

新印象派艺术是艺术与科学的一次结合，这一次，科学技术没有向艺术冲击和发难，而是改变艺术家的观念，引导艺术家从新的角度审视绘画，理解艺术，分析世界。越来越多的人认为世界是一个由基本元素组合的万花筒。物理学家研究分子论和原子论，哲学家提出单子论。1888年，生物学家提出“染色体”概念，断定一切生物——无论是动物还是植物的细胞都有共同的、简单的、有限的基本结构。1890年弗雷泽出版《金枝》头两卷，证明人类——无论是西方人还是东方人，无论是文明人还是野蛮人——都有基本类似的心理结构。人们发现在生活的每一个方面都在发生重要和剧烈的变化。关于人性、空间、时间、物质、生命的概念不断更新。艺术家虽然不是在读过物理学、哲学理论后才思考艺术，但是企图通过最简单的元素结构来说明和表现无限丰富的世界，是当时相当多知识分子的共同追求，某些艺术家也走到这一步。不过，他们需奋斗多年，才能走完这

---

个漫长而曲折的过程,其间,要经过几个阶段。但是,印象派和新印象派打开了探索的大门,让日出的阳光照亮了昏暗的眼睛,迎来了艺术的新纪元,却是毫无疑义的。

## 第十四章 重构形象的尝试 (20世纪初叶艺术)

### 一、命 运

高更、凡高、塞尚三位画家被称为后印象派,其实他们并不是印象派的后辈,也不是志同道合、拉帮结派的一伙,他们是传统艺术的叛逆,是被正统社会力量视为败类的艺术苦行僧,是生活在社会边缘的飘零人。把他们归为一派,是因为自他们以后,西方艺术开始发生翻天覆地的变化,进入了现代艺术历史阶段。他们是现代艺术的开创者。

西方文化孕育着现代艺术的胎儿。当胎儿呱呱坠地时,文化母体必须切断与子体联系的脐带,使胎儿与母体脱离。现代艺术经历了一个痛苦的分娩过程。这个分离的过程以把艺术家视为异己,甚至视为败类而加以残酷打击为特点。高更本是一个事业有成,家资殷实、生活美满的银行家,只是因为他热爱艺术,投身艺术,而被家人、朋友、社会视为怪人,视为堕落分子。尔后,他远遁大西洋荒岛,娶土人为妻,画土人生活,又感染上梅毒。这时他已被西方上流社会打入败类。巴黎的体面人见他无不掩鼻而过,他的画展备受冷落,他的作品无人问津。只是由于画家朋友的帮助他才不至冻饿而死。当他最后孑然一身返回塔西提岛时,他知

道,除了艺术外,他一无所有了。没有钱,没有家,没有朋友,没有画商,摆在他面前的只有饥饿、贫穷、疾病和孤独。最后,他在贫病交加中撒手人间。

凡高更是命中注定要被社会唾弃。因为他是一个出生低微的荷兰人,说着一口蹩脚的法语。他的家族有遗传精神病史,凡高早就显现出精神病的遗传特症。他时常发昏,兴奋时能几天几夜不睡觉,激怒时甚至能动手伤人。他狂热、执著到近乎病态。他曾皈依宗教,一心做圣徒。在矿井任教职时,这个瘦削、丑陋、肮脏的外国人和工人一样睡地板,吃粗面包,干重活。过分的忠诚引起教会的怀疑,他被革职了。他漂泊不定,没有固定职业,时常靠弟弟接济。中年以后,他才开始作画,既没有上过名校又无名师指点。他的画在正统派眼里,只能算初学者的涂鸦。因此,他只卖出过一幅画。临死前几年,他频频发疯病,只能住在简陋的疯人院度日。除少数几个人外,艺术界对他不屑一顾,把他看成疯子和骗子。凡高实在忍受不了病痛的折磨和社会的冷落,以自杀结束了自己短暂的生命。

塞尚出生于资产阶级家庭,父亲要把他培养成律师,这是上层社会最体面的职业。但是他执意不从,决心作画家。他没进过美术学校,仅靠自学成才。学院派教授认为他连透视和造型的基本功都没学好。他父亲代表正统力量,对之恩威并施,甚至以断绝生活来源加以威胁,但塞尚毫不屈服。他还找了个寻常女子未婚同居,被社会视为浪荡公子。他没有朋友,没有社交,每天只知作画。作出的画卖不出去,被人用来作抹布,垫鸡窝。当这个短小秃顶,不修边幅的怪人外出写生时,人们对他指指点点,孩子们向他扔石头。

这三个人被社会打击和抛弃的根本原因不是因为他们作画,也不是因为他们“不会”作画,而是因为他们背叛了西方文

化,数典忘祖,罪莫大焉。塞尚认为他的画才是真画,其他的人都算不得画家,但他的画和传统画大相径庭。高更把被西方人视为野蛮人的土人搬上了画面,他公然在他的画中将圣母画成一名塔西提妇女。他藐视被西方艺术奉为金科玉律的法则、原理,甚至连平等、自由、博爱也不相信。他在信中说,他很怀疑所谓感情、爱情,因为那上面有铜臭。凡高竟然在画面上画七个太阳,因为他感觉太阳就是这样一步一步从天空划过。在他的画里,世界正在抖动,燃烧和扭曲。在他的画前,万古不变的世界可能坍塌和毁灭。这使正人君子感到不安,甚至恐惧,因而他们厌恶凡高。

后印象派与西方文化格格不入,但又无法完全切断与母文化的联系。他们希望得到社会的承认,他们希望别人赞赏他们的创新和成就。但是社会承认的代价是改弦更张,回到艺术界和买主喜闻乐见的风格上去,而这种代价,后印象派是不会付出的。于是,他们只能生活在社会的边缘,处于矛盾状态:既蔑视那些因循守旧的艺术家的地位,又羡慕他们的地位;既安贫守道,又渴望改变被侮辱与被损害的命运。

在19世纪末的西方,社会已完全规范化。一个人要得到社会的承认就必须自觉纳入社会的轨道。但是艺术是个不安分的顽童,他的生命就存在于新陈代谢中。他的价值常常表现为叛经离道。叛经离道伴随着对新文化的呼唤和对旧文化的指责与唾弃。否定文化往往是否定社会的前奏,因此新艺术家常常被社会视为危险分子而打人异端。“天将降大任与斯人也,必先苦其心志,劳其筋骨,饿其体肤,空乏其身,行拂乱其所为……”的名言往往在艺术家身上得到验证。艺术的道路是由屈辱、失败、泪水、汗水甚至死亡铺成的。

## 二、意 境

高更(公元1848——1903年)被尊为象征主义的鼻祖。他的画貌似简朴,实则包藏着很深的意境。作品《我们从哪里来?我们是什么?我们向哪里去?》把从生到死的漫长过程浓缩于几个代表性的场面,饱含达到哲学最高水平的意蕴。他画过数幅《幽灵》,表达出对神秘和超自然的兴趣。但是从艺术发展的角度来看,高更最主要的贡献乃是他美术史上比较自觉地违背焦点透视和明暗处理。他有感于绘画和音乐的相似,而把色彩和线条的韵律作为表现目的。他的画好像出自“外行”之手。浓郁厚重的色彩几乎平涂在画面上。热带密林苍翠欲滴,红种人肤色如火,怒放的花朵如蒸霞喷焰,日本式的线条在画中游走穿插。人物和景象好像存在于一个被压缩的空间,处于飘逸游离状态,似乎回到史前壁画中。

高更画得最多的是塔西提岛上的土人:男人、女人和



图 120 塔希提少女

小孩,以及他们的劳作和休息。这些未被西方文明污染的自然之子,悠闲地栖息于自然怀抱。他们身心健康,毫无矫揉造作之态。高更有意违反人体解剖学的原理和透视原理。他笔下的人像往往头大身小,某些动作显得别扭。画家开始脱离西方艺术规则,像中世纪艺术家和东方艺术家一样创造出一种朴实、率真的风格,表达出返璞归真,回归自然的愿望,这种愿望始终活跃在现代艺术家的心灵深处。

凡高(公元1853——1890年)是激情如火的艺术家。他热爱光明,热爱自然。除早期作品色调比较阴沉外,他的大部分作品都歌颂法国南方城市阿尔附近的田园风光。花草树木都有明亮艳丽的色泽和奔放热情的动感。这种动感不仅是草木庄稼随风波动的形态,更是万物内在生命力的奔涌。内在生命力是哲学



图 121 向日葵

意义上的体悟,如何聚之于感性的笔端?凡高对此进行了不懈的探索。最初他用短粗的线条和线条有规律的排列造成色彩的扩散和波动之感。他画人像时,线条如过江之鲫,鱼贯而动,明暗起伏有轮回旋转的效果,人像如罩光轮,熠熠生辉。他画林木花草,能依据景物的不同质感和动态,使笔触具有表现个性。凡高在艺术

生命的后期,认真研究日本浮世绘艺术。东方艺术灵活多变、极富生命力的线条,启发了凡高的灵感。他的线条又一次巨变。短粗的笔触让位于长短粗细、轻重疾徐、变化多端的笔触。又粗又长的线条如龙蛇游走,如烈火腾空,如古藤攀缘,饱含着张力和动感。滚滚的麦浪、飘浮的白云、苍翠的松柏、锦绣的果树、古朴的教堂,如人体绷紧的肌肉,如虎狮矫健的腰身,在起伏波动中蕴藏着力量和弹性。仿佛世上万物都在奔跑,腾飞,拥抱,生命的活力得到淋漓酣畅的宣泄。人们感到画家的心在燃烧,觉得自己的血在沸腾,禁不住大喝一声:“大自然活了!”

凡高追求纯真率直的自然美。他的用色浓烈、明亮、醇厚,极少阴暗混杂。他把油画颜料不加调合地涂抹到画布上,突出颜料的自然美。厚重的涂抹,颤动的笔触激发一种浮雕感。浮雕感凸现出花瓣和叶片的质感、厚度和姿态。于是笔触不但有色彩效果,而且又增加立体效果。凡高把历来视为造型技巧的笔触提高为造型主题。如果说中国传统绘画在笔墨意趣中构造生命的图像,那么西方绘画在凡高之后是在笔色意趣中构造生命图像。

凡高的作品既有对自然生命的赞美,又有对人和生命的哀叹。他的自画像都有一种紧张不安,悲天悯人的复杂情感。那一双饱含悲痛的双眼,那一双如剑的怒目,让我们窥见画家悲愤的心潮,使我们铭刻在心,终生难忘。

塞尚(公元1839——1906年)是一个冷静理性的艺术家。他长久地观察家乡艾克斯城附近的圣维克多山,试图透过现象捕捉自然的本质。他反复画几个苹果、柑桔和酒瓶,试图通过简单的物象透视自然的结构。一般来说,阐述自然的本质结构是哲学家的工作和物理学家的探索。然而,一个艺术家却要通过色彩的等价,通过营造外相来剖析内质,这是何等艰辛的工作!

塞尚没有放弃透视和明暗处理,但是剔除了某些表面的和暂时的因素,简化了外相。山体外面的树丛、森林、房屋、道路、沟坎,都变得模糊不清,甚至趋于淡化和消失。展现在观众面前的是凸凹重叠的岩石,绵延起伏的山体,纵横交错的林带和近乎几何体的房屋。塞尚经过长久的观察和思索后才涂抹一笔,笔触往往是直的或斜的,色调讲究但不丰富。近看,画面是一片片用整齐笔触涂成的绿色块、黄色块和褐色块;远看,色块相互结合和嵌合,有的似乎在前进,有的似乎在后退,近景推远,远景拉近,散点透视把景物有机地统一在画面上。于是物象凸现,一切都变得清晰。

塞尚是相信结构的,他曾说过,要用几何体表现自然。但是他并不认为结构可以完全脱离物象,仅用线条就可以勾勒出来。塞尚是通过色面的拼接和嵌合暗示出结构的。一方面,他突出对自然的感官印象;另一方面,他又强化清晰、坚定、稳定的物象结构,使物象摆脱印象派的虚华,具有古典主义艺术的力度,仿佛是一张绷得紧紧的地壳,岩浆在里面流动、膨胀和收缩。

塞尚的静物在平静中透出紧张的动感,好像一股强大的张力,从内向外把物象撑开,色彩像岩浆一样从深处翻滚而出,扩展开来。色彩的过渡显现出空间的纵深感,而光的作用减弱了。塞尚用色的冷暖代替明暗,用冷色画物体凹部,用暖色画凸部,达到以色构形的目的。

传统艺术的支架是焦点透视。焦点透视就是用线性几何的方法,把三维空间世界移植到二维空间画面,使画面有纵深感,使物象在空间中井然有序,如同我们眼睛看见的那样坚固和稳定。塞尚认为绘画的宗旨是透过现象表现一个被理解的世界。这个世界可以和我们眼睛看到的世界不同。“人们必须思考”,



图 122 苹果与桔子

他记述，“仅靠眼睛是不够的，思考是必要的。”

塞尚有一个划时代的见解：绘画的任务不是再现自然，而是创造一个和自然平行的世界。因此焦点透视在必要时可以改变。看他的静物，我们似乎在运动：一会儿平视，一会儿又在俯视。或者说，塞尚的静物是“活”的：桌子正在倾斜，一部分水果和杯子正在滑出桌面，而另一些静物却稳稳地摆在我们面前。总之，塞尚的画把一个静止的、稳定的、平衡的世界打破，用一个运动的、不安的、失衡的世界取而代之。而这正是塞尚所认为的本质的世界。可以这样概括塞尚的创作：为了获得稳定平衡的本质世界，他缔造了一个运动失衡的造型世界。

塞尚的艺术和思想充满了辩证法。在他的画里，简与繁、凸与凹、明与暗、近与远、动与静、内与外、人与自然，都是辩证关系，可以互相转化。

传统艺术里的空间结构立足于欧几里德几何体系，而现代艺术的空间结构以非欧几里德几何体系为基础。牛顿力学对低速世界的描述，立足于时间和空间的绝对稳定和无限，而爱因

斯坦相对论对高速世界的描述，是以时间和空间的相互转化为基础的。在爱因斯坦之前，塞尚打破了稳定的空间，代之以非稳定的多重空间。他是现代艺术的名符其实的开创者。

### 三、神 韵

19世纪末20世纪初，西方精神呈现五彩缤纷的多样性。人们的思想和情感异常活跃，其中科学崇拜和实证主义被一部分人抬到无以复加的高度。不但客观世界，而且包括主观世界在内的人性、欲望、心理、情感都可以像实验室里的标本一样被分类排队，逐一分析，弄清结构。巴尔扎克像描述动物种属那样，描写社会各阶层的性格和心理。左拉从环境、生活和遗传几个方面探索人的性格、疾病和命运的变异。泰纳以环境、种族和时代为依据，辨析人类艺术的演化。学院派则恪守焦点透视和艺术解剖，分毫不差地复制人体。有人满怀信心地预言，科学和工业技术可以解决人类的一切问题；有人胜利地宣布，科学的大厦已经耸立，今后只需要做些修补就行。在他们心中，科学是新的上帝。

但是，也有一批哲学家、诗人和艺术家否认科学的全智全能。他们认为世界是神秘的，人永远不能窥其全貌。而神秘崇拜总是最具魅力、最令人心荡神迷的幻药。既迷恋于鸦片，又沉醉于通灵术的诗人波德莱尔似乎又返回毕达哥拉斯时代。他吟哦：——这个父亲何能生出二？/何以最终变成了数这个不可胜计的民族？/神秘啊！/数的无限的整体应该或者能够再度聚合在原始的统一之中吗？/神秘啊！

他认为尽管有了牛顿，有了拉普拉斯，但是天文学的确实性并非那么大，梦幻仍可存身于未被现代科学探索过的那些巨大

的空间中。诗人让他的思想在猜测的迷宫中徜徉应是合乎情理的。由此波德莱尔感受到世界和灵魂的博大。他问道：

星辰的世界和灵魂的世界是有限的还是无限的？

大诗人雨果回答：

我们从来只见事物的一面，/ 另一面沉浸在可怕的神秘的黑暗里。/ 人类受到的是果，/ 而不知道什么是因。/ 所见的一切是短促、徒劳和疾逝。

对于伟大的罗丹(公元 1840——1917 年)来说,科学崇拜也好,神秘崇拜也好,都是对伟大的造化和伟大的人类的崇拜。一方面他深切地感受到人的精神和肉体的无限美妙,并为人能够表现美而自豪;另一方面,他深信以人有限的智慧,不能对宇宙和人类的博大与深奥明察秋毫,寻根问底。因此他对造化和生命充满崇敬的心情。他说:“因为我们在世间所能感到的和所能理解的,仅仅是事物的一端,而事物只能借此一端,才呈现在我们面前,影响我们的官能和心灵。至于其他一切,则伸人到无穷的黑暗中;甚至就在我们身边,隐藏着万千事物,因为知觉这些事物的机能我们并不具备。”<sup>①</sup>

然而罗丹对他能够感受 and 理解的“一端”,作出多么深刻博大的表现啊!他以宇宙意识和人类意识观照万物,哪怕是一棵绿芽,一块肌肤也不忽略。从中,他看到的是伟大的生命,他由衷地赞美造化之功。为此,他创作了集人类智慧之大成的《思想者》,集人类情感之大成的《吻》,集人类道德之大成的《加莱义民》,集人类创造之大成的《巴尔扎克像》,集人类命运之大成的《地狱之门》。为此,他的人体雕刻即使没有头部,仅凭动作姿态和肌肤的抖动,就能表达人的喜悦、兴奋、焦虑、恐惧、激动、仇

① 《罗丹艺术论》人民美术出版社 1978 年,第 99 页。



图 123 加莱义民

恨、爱恋……因此，他能从通常认为是丑陋的残疾、畸形、痛苦、衰老、垂死、疯狂中，深刻地揭示人的命运，人的感情，以及生活的真实。因此，他能在人物肖像中通过典型塑造，夸张变形，象征类比，揭示出人物的性格、情感、经历、职业、命运。

但是罗丹始终没有忘记，他无法感受和理解的未知世界极其广大，即使偶然有所感悟，他也无法用通常的方法和手段表现。在内心深处他对冥冥之中的主宰，对命运的神秘力量，始终怀抱敬畏之情。因此，他在《思想者》之上的门楣上边放着《三个影子》。这三个名为“影子”的健壮男子肩负着的无形之物是什么？在《上帝之手》里，蜷缩着一个似人非人的胚基，它是人类的象征吗？而《上帝的信使》是个无头的四肢大开的裸女。她为什么取这种形体？她传达上帝的什么信息？《大海》是一群死抱活缠的的男男女女，难道男女之欲就是大海的生命吗？这些问题没有回答。而《地狱之门》更是充满着对人类悲惨命运的感谓和无奈。门

上凸现出近两百个各式各样的人体。有一些人物取自《神曲》，例如父亲食子的《尤谷利诺》，表现保罗和法兰西斯卡爱情的《吻》；有些取自《圣经》，如《夏娃》；还有些是作者的创造，如《老妓女》、《思想者》。《老妓女》是《思想者》的对立面。一个骨瘦如柴的老妇正悲哀地审视着自己的身体。她曾经是个迷倒过无数达官贵人的名妓，随着岁月的流逝，荒淫的生活夺走了她的青春和美貌。如今她人老珠黄，一无所有，只有那干皮似的躯壳还在。残酷的生活把万物之灵的人变成废物，变成垃圾，这是人类的悲剧。虚无和无奈虽然有些消极，但是也从另一面抒发了艺术家博大的胸怀，显示出大手笔的气势和神韵。

罗丹在人像雕塑中达到“遗神取貌”的阶段，他要突破传统艺术精雕细刻，舍本求末的通病，在雕刻中以简约雄浑的风格，淋漓酣畅地抒情达意，深刻挖掘人的内心世界和精神风貌。艺术创新的需要推动罗丹对东方艺术发生浓厚兴趣。他意识到东方艺术是人类丰富的艺术宝库，西方人从中可以学到许多东西。他在创作《巴尔扎克像》时，深受一尊中国石湾陶瓷达摩禅师像的启发，塑造出身着长袍，双臂交叉，



图 124 巴尔扎克像

凝神远望，相貌清奇的形象。罗丹的创作标志西方雕刻艺术进入新的阶段。从此，摆脱摹仿，追求神似，突出神韵的风格和主张成为艺术的主流。

罗丹有两位高徒：布德尔(公元1861——1929年)和马约尔(公元1861——1944年)。布德尔继承了罗丹雄浑的风格，塑造出许多英雄人物形象，歌颂人类崇高伟大的品格。他创造的《贝多芬》、《射怪鸟的赫拉克勒斯》、《安瓦尔将军像》，发展了夸张简约的艺术手法。马约尔继承了罗丹的象征手法，以女性健壮丰满的胴体，象征性地表现深邃的哲学思想。作品《地中海》、《夜》，突出形面和体面的虚实转换，表现出生命的饱满和流动，预示着现代雕刻的新生。

#### 四、新 艺 术

如果说印象派以新的结构和画面，罗丹以新的风格尝试着构造新的形象，那么在建筑艺术上和装饰艺术上，则以新造型迎接未来的时代。

19世纪末20世纪初，西方经济迅猛发展。由于经济和人口的集中，都市显示出强大的活力和吸引力。社会都市化日益明显。大都市成为西方政治、经济和文化的中心。巴黎、伦敦、芝加哥的一举一动都能通过通讯和交通工具传遍世界。

大都市需要巨大的公共建筑，以便开展大规模的经济活动和社会活动。建筑业因此而蓬勃发展。为了举办规模宏大的国际博览会，修建了巴黎铁塔(高达330米)、冬季花园(91.44×54.86米)、伦敦水晶宫。冶金业、水泥业和玻璃业的长足进步，材料力学和建筑力学的新发展为大型建筑提供了坚固可靠的建筑材料和科学的建筑设计。各种钢架建筑物如雨后春笋般出

现。既结实又轻巧的钢架结构代替了笨重的石柱和石墙。高大的拱顶和大跨度的屋顶让巴洛克式的圆顶相形见绌。建筑师有意让钢铁结构裸露出来,像植物露出茎和根,显示出钢铁的力量和弹性。但是建筑物的外表仍然风格杂处,和建筑物的用途无紧密联系。建筑师因袭守旧,仿照古典式、哥特式、文艺复兴式和巴洛克式的模式,在建筑物的外表安排一些圆柱、半柱、腰线和线脚,样式陈旧,风格古板,令人大失所望。

在新兴的工业大国——美国,由于没有传统文化的负担,工程师在创新上似乎较欧洲同行们更轻松一些。詹尼、霍拉伯和沙利文设计出全新概念的大楼。工业城市芝加哥成为摩天大楼的王国。金属骨架支撑着大楼的躯体,巨大的玻璃窗之间有少量的陶面砖,严整的直线和横线的交叉切割,使建筑物获得新时代的几何美,美国建筑预示着现代文明简明快捷的审美观即将诞生。

在19世纪末叶的欧洲,却形成一股反对工业化和都市化的艺术浪潮。画家和艺术家,诗人和哲学家不约而同地群起反对工业化对艺术的异化,鼓吹精神价值。他们营造出一个范围广泛的运动,这就是新艺术运动。新艺术运动不但遍及绘画、雕刻和建筑,而且渗透到书画装帧设计、书报杂志插图,以及家具、纺织、玻璃、陶瓷设计中,甚至波及到服装和化妆业。

英国艺术家兼诗人莫里斯(公元1834——1896年)深受拉斯金哲学的影响,认为人类悠久的传统被工业化破坏殆尽。工业化大量复制的商品千篇一律,单调乏味,是对人类才智的贬低。新艺术的鼓吹者要为恢复中世纪的质朴、美观的工艺标准而奋斗。实际上,艺术家不仅在中世纪艺术,而且从洛可可工艺品,从凯尔特或撒克逊的彩饰和珠宝工艺,从优美的东方图案,特别是从中国和日本的陶瓷和玉器艺术中吸取营养。同时他们

的大多数装饰花纹师法自然,尤其是植物的叶、茎、花以及软体动物的形象,取柔韧宛转的螺旋形和波形图案,赋予艺术特别是工艺美术一种充满生命意趣的自然情调。

在奥地利,1897年成立的维也纳分离派也是新艺术运动的分支。分离派的主要人物克里姆特(公元1862——1918年)创立了一种具有绚丽色彩和丰富装饰性的绘画风格。他在壁画中采用日本浮士绘式的平面构图,吸取拜占廷镶嵌画的色彩效果,把人体压化成平面,把衣裙和背景抽象为螺旋形图案,创造出一种融东西方艺术于一炉的奇异艺术风格。

在建筑领域内,没有形成一种独立的、统一的新艺术运动。但是新艺术的创造力和想象力,及其对线条和空间流动的重视为法国、比利时、德国、奥地利、西班牙、意大利和美国建筑师提供了创作灵感,促使他们更加自由地去探索新的风格。

西班牙建筑师高迪(公元1852——1926年)是新艺术运动最具个性的艺术家。他为巴塞罗那市设计的萨格拉达·法米利亚

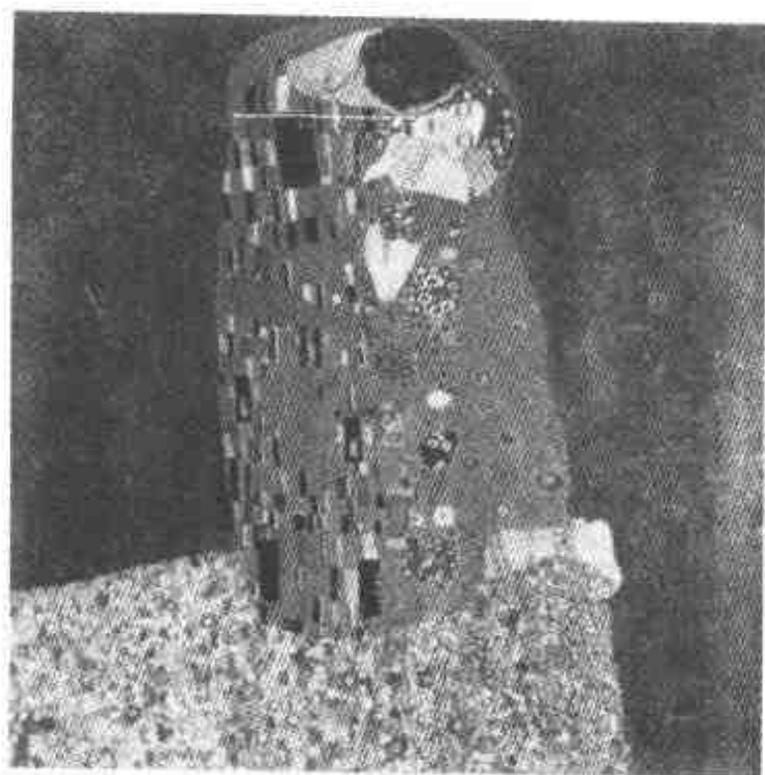


图 125 接吻(克里姆特)

大教堂集哥特式、摩尔式、原始非洲式等建筑形式于一体,不属于任何现成的风格模式,却具有强烈的个性特点。他设计的宫殿、公园、公寓很少有硬挺的直线和直角,反而到处都是蜿蜒的曲线、螺旋的通道、起伏的墙

壁、扭转的柱子和弧形的门窗,颇似童话中的魔宫。内部空间无休止地流动和变形,充满柔韧的张力。墙壁上覆盖着灿烂的碎陶瓷片和玻璃片,模仿植物和海洋生物的鳞片效果。

比利时建筑师霍塔(公元1861——1947年)、法国建筑师汝尔丹(公元1847——1935年)、吉玛德(公元1867——1942年)设计的会堂、百货公司和地铁站以弧形、圆形和贝壳形为装饰母题,赋予这些钢铁建筑一种与美国摩天大楼不同的妩媚与娇柔。

都市化的另一个标志是中产阶级的崛起。中产阶级是西方现代社会一个不容忽视的社会力量。这支人数众多的阶级不思幻想,注重实际,耽于享受。他们的艺术情趣不够高雅,艺术只要能反映和装点他们舒适温馨的生活就够了。于是纳比派就应运而生。纳比派继承新印象派和后印象派的某些创新,以新的技法描绘中产阶级的生活、休闲、娱乐,兴趣盎然地刻画中产阶级的居室和庭院。纳比派画家勃纳尔(公元1867——1947年)、维亚尔(公元1868——1940年)和德尼(公元1870——1943年)把空间结构压扁,把明暗效果淡化。画面似乎成了平



图 126 缪斯们

面图,变成五彩斑斓的杂色拼盘。德尼用一句名言作解释,“一幅画——在它是一匹马、一个裸女、或者一件奇谈之前基本上是照特殊规律安排色彩的一个平涂表面。”维亚尔常用柔和的褐色和灰色,笔触时而细碎,时而平宽。干涩的涂层浮现出一串串的小颗粒,突出油彩的质感。波纳尔吸收日本版画的构图法,画面经常被门窗分割成复杂的空间,好像随意拍摄的照片。他的笔触有时像莫奈一样多变,有时像套色版画一样纯净。

纳比派——自称先知的一派——是艺术承上启下的一环。他们继续推行新印象派和后印象派的改革,追求构图和色彩的抽象美,他们瓦解了焦点透视和明暗处理,为野兽派的登台准备了条件。

## 五、色彩的解放

印象派之后,每一名有创新精神的画家,在动笔以前都面临着“画什么”和“怎样画”这两个无法回避的问题。高更画原始和神秘,凡高画激情和生命,塞尚画结构和本质,纳比派画娱乐和享受。他们或多或少都脱离了绘画的传统意义。在技法上,有的人改变空间,减弱明暗;有的人学习东方,求教于古人。每个艺术家都在锤炼独具特色、卓尔不群的风格。越来越多的画家在思索:绘画到底是什么?

艺术乃至文化的演变有一条规律。这就是,每当重大转折来临之际,思想界常常对基本概念和价值提出质疑,进行辩论。这种辩论往往能更新世界观和价值观,为艺术和文化的巨变进行思想和舆论准备。

西方艺术发展到20世纪初,一个观点被越来越多的人接受:绘画不是表达某种观点和思想的工具,也不是历史、文学、宗

教的图解。绘画姓“画”，不姓“文”。越来越多的画家追求纯粹的绘画性，争取绘画的完全独立。其中野兽派作出了重大贡献。

1905年的巴黎秋季沙龙展出马蒂斯(公元1869——1954年)、德兰(公元1880——1954年)、弗拉芒克(公元1876——1958年)等人的作品。这些作品构图新颖，用色泼辣，与展厅中一件多那太罗风格的作品形成鲜明的反差。一句戏言“多那太罗被关进兽笼”使这几个人得到野兽派的美名。野兽派作为一派存在的时间很短。到1908年各成员就分道扬镳了。但是，他们终于实现了色彩的解放。

野兽派的领袖马蒂斯自1905年展出《开着的窗户》和《戴帽子的夫人》以后，就致力于构图的简化。他用有衍生能力的线条和平涂的色面把复杂的空间压缩变形，抽去透视，抹去明暗。观众在欣赏绚丽的色彩时，需要积极参与创造，开发想象力，把平面“拉开”，使二维空间立体化。他不拘泥于物象的外形，自由地调色和布色，构造出和谐的色块画面。色彩摆脱了描摹外相的束缚，自由地展示光彩。冷调和暖调，平和与热烈，交错与分割，调动着空间和情感。至于展现在观众面前的形象是否真实，是否符合传统的审美习惯，是否讨观众喜欢，那都不是画家关心的问题。画家注意的只是他自己的感觉。

诺贝尔奖金获得者，法国的哲学家柏格森的理论与此画家的观点遥相呼应。柏格森认为：逻辑、数学乃至理智都是被动的。只有直觉作为状态最佳的的本能，“具有静思自己的对象，并能将该对象无限扩大的能力。”

马蒂斯的每一幅画都是艺术家直觉的变奏曲，都是色彩的颂歌。画面上充盈着以一种或两种色调为中心的主旋律，再配以其他色调的伴奏。每一幅画都演奏着优美的节奏。有的在红



图 127 红色的和谐

色的缓慢齐奏中，穿插着黑色或黄色的快速旋转；有的在均匀的底色中，悬浮着迂回曲折、细若游丝的线条，线条勾勒出的杯盘、水果和花卉，晶莹透明，轻若浮云；有的以色相的流动与旋转

使整幅画面狂热地颤动、燃烧和变形。

在漫长的创作生涯中，马蒂斯受立体派和抽象派的影响，风格有所改变。他的画在平面空间和立体空间之间摇摆。构图有时简练单纯，有时华丽繁复。

马蒂斯的线条极富弹性和造型功能。他只用寥寥数笔就能达到画龙点睛的效果。他笔下的少女、妇人，或卧或坐，或着衣或裸体，无不放射出美的光芒，散发着祥和温馨的气息。似乎生命在几根线条之间集聚充盈，顾盼有神，呼之欲出。马蒂斯在创作后期沉醉于剪纸和拼贴。构图简化到只有几块相互嵌合的色面，但仍然充满着勃勃生机。

野兽派其他成员也以各自风格见长。马尔凯(公元1875—1947年)用有限的笔触和柔和的色块描绘风景，画出富有神韵的风景画；杜飞(公元1877—1953年)以装饰性的色彩和貌似随意、实则精练的素描笔法画风景、马戏、音乐会；德兰(公元1880—1954年)的《伦敦桥》是色块的七巧板。一块块一

---

道道的色彩相互嵌合，构成绝妙的图像，幻化成石桥、河水和堤岸。弗拉芒克对猛烈的色彩涂抹有浓厚兴趣。他发誓要用色彩炸毁卢弗尔宫。这句誓言极大地鼓舞着年轻的艺术家。

## 第十五章 空间的解构与重构 (20世纪前期艺术)

### 一、20世纪西方文化的解构

19世纪的西方资本主义偏重经济增长,崇尚效率,追求利润。经济行为完全受物质利益的支配。金钱成为衡量价值、能力和道德的标准。自由竞争受到广泛的赞颂和保护。但是,财富在点上积聚,贫困在面上蔓延。少数人发财致富,多数人陷于饥寒交迫之中。失业、贫穷和周期性经济危机长期困扰着西方社会。劳动者的人格在苦难中被异化。西方社会的矛盾非常尖锐,各种冲突愈演愈烈。抗议、罢工、起义、革命、战争层出不穷。资本主义面临一个历史性抉择:要么在病榻上死亡,要么“脱胎换骨”,实行经济和社会改革,寻求新的发展模式。

马克思主义对增长型的资本主义进行全面深刻的批判,并勾画出建立在公有制基础上的社会主义蓝图。为实现这一理想,马克思主义者领导工人阶级进行顽强斗争,缔造出一个声势浩大的社会主义运动。马克思主义作为革命思想力图摧毁现存的社会制度,对整个资本主义体系的生存构成巨大的威胁。这种形势逼迫资本主义自行“蜕变”以求生存和发展。

二十世纪以来,西方发展国有制,实行宏观调控,限制过份

垄断,设立社会保险,使社会矛盾得到不同程度的缓解。人在个体和社会两方面都得到更充分的肯定和尊重。社会由单纯追求经济增长的“增长型”资本主义转向追求社会全面发展的“发展型”资本主义。

随着资本主义经济和社会的蜕变,与十九世纪资本主义相适应的传统文化转变为现代文化。在文化转型期间,在社会民主思想的影响下,一部分知识分子奋起批判传统文化,投身到创造新文化的运动中去。这里所说的知识分子,主要指出身中小资产阶级家庭、社会地位比较低下的那部分人。他们比较接近劳苦大众,比较清醒地看到资本主义社会的弊病和阴暗面,他们的革新意识比较强烈。

对传统文化的批判首先集中于原来被认为完美无缺的理性王国。思想家、哲学家、文学家、艺术家从各自不同的角度揭露传统理性的缺陷和虚假。思想从对普遍人性以及对自由、平等、博爱的颂扬,转向对它们的否定和批判,转向对个性、生命、本能的强调。他们冲破传统理性对人的独特生存和个性的束缚,恢复和维护人的本真的存在,发现和发挥人的内在生命力和创造性。他们开创了现代西方文化中的人本主义或者说非理性主义潮流。第一次世界大战前的野兽派、表现主义、未来主义、立体主义、达达主义,第二次世界前的超现实主义、抽象派都属于这种潮流。

## 二、毕加索和空间解构

炸毁传统艺术的任务是由一名移居法国巴黎的西班牙画家毕加索(公元1881—1973年)完成的。神童画家毕加索首先经历了颇受劳特累克艺术风格影响的蓝色时期和红色时期,他那

些描画死亡、疾病、贫困、孤独和辛酸的人道主义之作,足以让他跻身二十世纪伟大画家之列。然而,1907年他创作了令世界大吃一惊的《亚威农的少女》,从此他和勃拉克联手,创立了立体主义。

毕加索是绝对的个体主义者,我行我素,以我为核心,反对一切束缚他的人和宇宙的神圣法则、规范和纪律。只有自由,绝对的自由才适合于他。自由伴随着猎奇和宣泄,自由导致可怕的自私。因而,他的一生,痛苦、孤独、失望多于幸福、友谊和欢乐。从自然主义到表现主义,从表现主义到古典主义,从古典主义到浪漫主义,然后又回到现实主义和原始主义,毕加索几乎把西方从古到今的造型手段都运用一遍。作为西方文化的巨擘,日神精神和酒神精神在他心灵深处翻腾。日神精神磨砺思想的锋芒,使他随心所欲地透视空间,分解空间,重建空间;酒神精神激荡感情的风暴,把他投入到狂放、冲动、放纵、爱恋、恐惧、愤怒的漩涡之中。他的作品就是他的生命活力的象征,就是他的内心世界的晴雨表。每当他身边有一位新的女性伴侣,他的画风都有突变。他以居高临下的傲慢,游戏人生,关注人间。伟大的艺术灵魂里掺杂着顽童的纯真心理,然而毕加索始终是个热爱和平,热爱人类的人道主义者。

1937年他为抗议德国法西斯屠杀暴行而作的《格尔尼卡》,产生了世界性的影响。黑、白、灰构成的画面,以象征的手法展示死亡、毁灭、恐惧、哭泣和惊慌。由于毕加索崇高的威望和鲜明的进步立场,由于民主力量的解释宣传,这件立体主义作品的政治冲击波大大强化,成为现代艺术介入政治的成功范例。

毕加索对艺术的主要贡献是他彻底抛弃了关于美、完整、和谐,关于表现和摹仿,关于空间透视的传统观念。对于他,艺术就是发现,就是造物。即是说,发现前人未发现之世界,缔造前



图 128 格尔尼卡

人不能或者不敢创造的物象。毕加索是艺术的通灵人和造物主。

毕加索不但看见有长宽高的三维世界，而且他的艺术视线能弯曲，看到物象的背面、上面和底面。视线能作 360 度，甚至 720 度的球面运动。他的视线还具有穿透力，能看到物体的内部，并在里而漫游。

毕加索问：“人人都想理解艺术，为什么不理解鸟的歌声呢？”他一定想过，鸟、兽和鱼的眼睛看见的世界，肯定和人眼看见的世界有不同之处，如果能画下来该有多么奇妙啊！世界为什么就一定一定是人看到的模样呢？毕加索要彻底改变人的视觉观念，彻底改变人的空间观念。

由此，我们想到一位和毕加索同代的超人爱因斯坦。爱因斯坦以科学的计算和严密的逻辑对宏观世界作出全新的解释。他的关于时空转换、时空弯曲、空间的多维和相互穿插的学说极大地改变了人类的宇宙观。

毕加索则以艺术家的玄妙的直觉和惊人的想象把空间和物体(包括人体)看成柔性的存在。空间可以像面包一样切割，像钢

板一样焊接。物体和人体可以像袜子一样从里向外翻转,在常人眼里坚不可摧的固体世界可以任意分割和改造。他还发现物体是多重和多义的。世界位于既是彼又是此的非定性之中,我们对世界的单一、僵化的定位和定性往往是错误的,虚假的。毕加索匪夷所思的联想能力有化腐朽为神奇的力量,大大开拓了人们的眼界。在他的作品里,花瓶可能是女人纤细的腰身,自行车的把手和座垫合起来是一个牛头,玩具汽车可以是猩猩的脸,而柳条筐则充当山羊的大肚子。画出的报纸足以乱真,贴在画上的车票、火柴盒又能以真充假。在他的笔下,世界无物不可入画;他的慧眼所至,一切皆于常规迥异,一切都改变了性质。毕加索证明了人有多么巨大的创造能力!人多么渴望发现和表现彼岸世界!

毕加索解构了常规空间,但并不愿把世界变成一堆瓦砾。在立体主义初期,他试图把块面拼合起来。由于他没有找到一种有机的方法,因而拼合显得生硬。到二三十年代,他似乎找到了重



图 129 玛雅和布娃娃

构世界的途径。此时,看他的画,人像好像在动,正面正在变成侧面,迎面而来又飘然而去,四肢、五官、身躯都在变化……几千年来,人类一直幻想用造型表现运动,让画面摆脱凝固和僵化,真正“活”起来。这个理想在毕加索笔下得到实现。

初看毕加索的作品,一般观众会觉得这些画颇似顽童的涂鸦或门外

汉的拙作，心中还不免嘀咕：这种画我也作得出。面对那些“三头六臂的怪物”，“青面獠牙”的人像，人们怎么也找不到美感。看来真正理解毕加索并非易事。经验告诉我们，要用历史的眼光观察一个艺术运动的发生和发展，不能用孤立的目光去看一件件作品。另外，我们应透过画面看画的意境，看画家如何布局，如何用线，如何灌输文化内涵。艺术臻于高妙，往往由繁复变为简朴，由华丽变为平实。然而，一笔一画无不浸透着画家深厚的功力和意蕴。中国画家八大山人的花鸟，齐白石的蔬菜瓜果，只不过寥寥几笔，却使中国人如醉如痴，回味无穷，而外国人却不解其意。反之，当我们对西方历史、神话、艺术，知之甚少，对西方人的心理、情感、欲望了解浮浅时，我们在毕加索的画前，也会陷入困惑。看来，真正理解艺术的前提是真正理解文化。

### 三、新空间的建构

思想一旦突破牢笼，智慧就会放出光芒。传统空间一旦瓦解，新的空间如雨后春笋出现。在立体主义的感召下，艺术家纷纷投入新空间的创造中。

勃拉克（公元1882——1962年）作为立体主义的创始人之一，始终关注新造型空间的建立。他在被分解的空间，画上足以乱真的假木纹，假大理石，以后，则直接把印刷品或画出的纸片粘在一张纸板上，然后画上线条，涂抹水粉颜料或油画颜料。这样，真实的材料便与创造的成分混合在一起，难分真假，而艺术家则躲在一旁，像狡黠的魔术师一样为自己的幻术洋洋得意。勃拉克搭起立体的空间框架，以现实世界的碎片填充，表现出多维的世界观。勃拉克从30年代以后，把多维世界变成多镜面世界。他的画似乎变成晶体，变成多棱镜。在优雅的反射投影中，

世界的影子缓慢浮现出来。

格里斯(公元1887——1927年)通过色块而不是线条,借助光的空间而不是光的照射,构造出复杂的多维结构。

格莱茨(公元1881——1953年)把照片引入装饰性的立体主义画面。

莱热(公元1881——1955年)起初把立体块画成严整的几何形状:圆形、三角形、圆柱形,画面明亮纯净。尔后,他转向现实社会和都市生活。丰满高大的人物形象具有流动感和有机性,表现富足悠闲的中产阶级家庭生活。作于1950年的《伟大建设者》,讴歌在高大脚手架上劳动的建设者,颇有阳刚之气。

德劳内(公元1885——1941年)可能是第一个把立体主义引向完全抽象的艺术家。他把空间结构转化为色彩结构。首先把画面变成一个充满细碎色点的万花筒,然后把色块组合为一圈圈的光环。光环仿佛在转动和扩大,有阳光透过树叶的效果。

维雍——杜尚(公元1875——1963年)用三角形的线条结构暗示人体运动的形象变化,表现出某种速度感。他用立体结构暗示空间纵深,甚至能让人像从色块的分割中凸现出来。他的弟弟马赛尔·杜尚(公元1887——1967年)借鉴连续摄影的方法,把下楼梯的动作用立体主义的方法记录下来。运动成为绘画主题,空间成为运动的场结构。

立体主义在雕塑中也大有作为。阿契本科(公元1887——1964年)于1912年创作了一件划时代的作品《行走的女人》,第一次把“雕塑乃空间所环绕之实体”的概念推翻,提出“雕塑乃空间的自由穿插”的新概念,发明了有空洞的雕塑。

李普希茨(公元1897——1973年)发明了一种半抽象的形体扭结。后来他塑造了一些形象简练、形体饱满的作品,表现母爱、宗教和神话内容。

在意大利,一批青年文学家、艺术家由于不满社会的停滞和经济的落后而情绪激昂。他们要砸烂代表传统为量的图书馆、博物馆和学院。他们寄希望于现代科学技术,坚信未来是光明的,他们被称为未来主义者。未来主义者欣赏毕加索的画,倾听斯特拉文斯基的音乐,相信伯格森和奈茨基的哲学,倾向无政府主义的政治,甚至寄希望于战争。然而他们的理想被第一次世界大战击得粉碎。更不幸的是,在政治上,他们被意大利法西斯利用。

未来主义者对运动空间情有独钟,巴拉(公元1871——1958年)和卡拉(公元1881——1966年)用光的强烈发射,高速运动的冲击波营造剧烈动荡的色彩空间。波菊尼(公元1882——1916年)描绘光冲击波和运动轨迹以及被光线“瓦解”的物体。他把运动引入雕塑,创造了划时代的《空间里连续运动的形式》。这座青铜塑像通过一种似乎连续不断的重叠和表面过渡使运动得以表现。他探索的不是纯粹的形式而是纯粹的造型结构,不是人体的结构,而是人体运动的结构。

慕尼黑是德国的艺术中心。以康定斯基(公元1866——1944年)为首的青骑士派在这里进行艺术探索。这一派的艺术家马尔克(公元1880——1916年)在作品《蓝马》中,把三匹蓝马的波状曲线和红、绿、黄的山脉曲线和谐地组合起来,达到自然与生命的和谐共存。后来,他吸取立体主义的思想,把曲线与几何形体结合起来。马在几何形的马厩里被分割成抽象色块。马尔克擅长用蓝、红、绿、紫和黄色,渲染镜面大厅光彩闪烁的效果。麦克(公元1887——1917年)的主要兴趣在城市风景,他以装饰性的色彩布局,把街道的透视空间变成立体主义的空间。

我们谈到了众多民族的艺术家和数个派别的艺术家。他们的艺术主张五花八门,艺术风格千姿百态,但是有一点是共同的:

他们都主张探索新的造型空间,而且在各自的实践中取得丰硕的成果。他们认为新的、自由的空间包含着深刻、丰富、奇妙的内容。线条、色彩、块面、体积、时间、运动,不但是造型因素,而且是空间活力和空间动力的燃料,甚至它们本身就容纳着深邃的哲学意蕴和情感信息。归根到底,新空间是新世纪的折射,人在空间创新中获得自由、独立和尊严,人在创新中憧憬着美好的未来,寻找着人的价值和世界的意义。

#### 四、悲惨世界的写照

当野兽派解放色彩,立体派解放空间、未来派解放运动的时候,还有一批艺术家用悲观的目光注视着现实世界。他们和未来派不同,他们认为西方世界冷酷无情,荒诞不经,极不合理,生活在这种世界里的人深受其害,极其痛苦。这些悲观主义者大都生活在北欧国家,这些国家历来盛行神秘的唯灵论。唯灵论鄙视现世,向往来世;鄙视肉体,推崇灵魂。荒诞派作家卡夫卡的小说散发着不安、负疚和恐惧的情绪。这种情绪笼罩着艺术家动荡不安的心灵。

凯希奈尔曾把北欧的德国艺术和南欧的拉丁艺术进行比较,认为这是两种根本不同的艺术创造活动。“拉丁人模仿存在于自然中的客观物体构造形式。德国人根据幻想,根据独有的内在想象创造艺术形式……寻求的美不在物体的表面而是在其深层!”形象地说,拉丁人的画是供眼睛看的,日尔曼人的画是供头脑思索的。

挪威画家蒙克(公元1863—1944年)的一生病魔缠身,他的母亲和姐姐都死于肺病。病痛和死亡的主题反复出现在作品中,恐怖的气氛始终弥漫在画面上。《尖叫》只画了一个干瘦如

骷髅的头部。那个神秘的尖叫声如此尖利难忍，以至头部和周围世界都发生震颤和变形。尖叫象征的恐怖胜过千言万语的描绘。用蒙克自己的话来说，这一惊呼“刺破整个自然”，象征一种突然的、巨大的和不可抗拒的恐惧情绪。欧洲大陆恰好需要用新的文艺形式表达这种恐惧。

用珂珂西卡的话来说，蒙克是第一个进入“现代地狱”，并回来告诉我们的人。蒙克的作品也是对印象主义的反抗。1889年，只有26岁的蒙克说：“我已看腻了那些‘室内景色’，‘阅读的人’和‘编织的妇女’之类的画，我要描绘有呼吸、有感情、有痛苦、有幸福的真正的活生生的人，观众将会摘下帽子向他致敬，好像置身教堂，面对圣像一样。”

恩索尔（公元1860——1949年）的作品常常堆积着怪诞的面具和类似面具的面孔，那些面具和面孔状如鬼魅。虽然它们面带嘲笑，色泽也还艳丽，然而，其效果反而更加荒诞和可怕。艺术家已不仅仅是对虚伪的抨击，而且是对整个世界的否定和嘲讽。

法国人鲁奥（公元1871——1955年）本是野兽派画家，但是野兽派的欢乐不符合他忧郁的本性。很快，他离群索居，孤独地沉浸在宗教信仰中。他的作品常有被侮辱的马戏团小丑、受难的基督和圣徒。他用简练、深沉的笔调画受难者骨瘦如柴的躯体、悲愤交加的眼睛、饱经苍桑的面容，使人看一眼就终生难忘。

在政治黑暗、社会动荡的德国和奥地利，各种神秘的团体和



图 130 尖叫

教派尤为盛行。通灵、冥想、禁食之类的宗教活动相当普遍。诺尔德(公元1867——1956年)就是一个宗教情绪强烈的画家。他用浓厚的色彩、夸张的形象、奔放的笔触重新阐释圣经题材。他的黑白木刻《先知》，把一个悲愤欲绝的殉教者形象献给了人类。

表现主义这个名称是德国先锋派杂志《狂飙》的创始人海尔特·瓦尔登创造的。他不加区别的把1910至1920年间的一切创新行为都称为表现主义,以区别于印象主义。实际上,表现主义是以北欧日尔曼文化和斯拉夫文化为基础,以当时的新文化中心柏林为根据地的艺术运动。和强调造型艺术“形式”的立体派不同,它强调的是精神力量的悲剧性。桥社是主要的表现主义团体。

基尔希纳(公元1880——1938年)、赫克尔(公元1883——



图 131 先知

1970年)、牟森(公元1874——1930年)用阿拉伯式的曲线、拉长的变形人体,歪曲的空间表达艺术家的主观感受,建构畸形的世界。

克里姆特(公元1862——1918年)虽然创作了许多华丽的装饰画,但是他的内心深处是悲观的。1908年至1911年,他创作《生命与死亡》,画中所有的人都闭目低头,等待死亡。

席尔(公元1890——1918年)在战争中染病而

亡。他 1907 年创作的《自画像》已有不祥之兆。那个眯着眼睛的瘦骨嶙峋的青年,身心都已疲惫不堪。1911 年他又创作《自我预言者》,画面上的人僵坐,脸色阴森,死神在他身后徘徊,幽灵从身后把他搂住,画家似乎已预料到自己的结局。

珂珂西卡(公元 1886——1980 年)用浓厚的深兰色把人物囚禁在画面。他们骨瘦如柴,神情凄惶,绝望无助。他所作的《风的新娘》毫无喜庆之色,反面像命若断弦、共赴黄泉的幽灵。

同情革命的珂勒惠支把死亡和母爱作为晚年创作的主题。

在欧洲现代文化长河中,悲观主义是一条时隐时现的支流。悲观不仅来源于对生老病死等不可抗拒命运的无奈,也渗透着对孤独、穷困的感喟。从更深刻的背景来看,在 19 世纪末,一种世纪末的绝望情绪弥漫在思想界。文学家和艺术家敏感地觉察到世界的冷酷无情和荒诞不经。人在社会的重压下,不仅贫病交加,倍受凌辱,而且身心交瘁,异化变形,人不成其为人。这是何等可怕的人生!

## 五、幻想世界的建构

现实世界虽然是丑陋、残酷和荒诞的,但人可以在精神中逃避,躲进美好、善良、温馨的幻想世界,以求暂时的解脱。艺术世界就是完美的幻想世界。艺术家在建构艺术幻想世界的时候,全神贯注,忘乎所以,不知所哉。心理分析家认为创作就是做白日梦,此时,艺术家的精神状态和儿童做游戏时的心态相去不远。

意大利艺术家莫迪利阿尼(1884——1920 年)年轻时就身染当时被称为绝症的肺病,在巴黎又陷于酗酒和吸毒不能自拔,他自知生命留给自己的时间已经不多了。他的肖像画描画的都是关心爱护他的密友,在朋友的包围中,他感到温暖和安心。女



图 132 坐着的裸妇

友的美貌与高雅,男友的坚毅与雄健,夫妻间的柔情与蜜意,他都能敏锐地感受和表现。同时他用柔长的线条,平涂的暖色,略为夸张和变形的轮廓提醒观众:这是艺术品,不是照片。

莫迪利阿尼作过许多裸女作品。裸女身材修长,神态慵懒,具有强烈的官能刺激。艺术家喜近女色,又感生命将尽,只得以艺术营造一个温柔富贵的女性世界,使自己疲惫疯狂的身心得到抚慰。莫迪利阿尼英年早逝,他的妻子跳楼

殉情,留给画坛一段悱恻悲凄的往事。

法国人卢梭(1844—1910年)本是巴黎的一个税务征收员。他没有受过正规美术训练,利用工作之余作画自娱。画坛把这些凭本能作画,画风朴素的画家称为朴素派画家。卢梭的那些貌似儿童画的稚拙之作招引了不少冷嘲热讽,但艺术大师们却给予了高度评价。卢梭热爱生活,热爱现代的巴黎,对未来充满信心。在他的乐观祥和的画境中,国际博览会、各国首脑、各国艺术家、现代的高楼大厦纷纷亮相。卢梭像记录仪一样把世纪之交的西方大事一一表现,像风俗画一样把几十年前巴黎的风貌展示给观众。但是卢梭的非凡之处更在于,他用画笔营造神秘莫测的梦幻之国。

《吉卜赛少女》展现给我们的是天方夜谭式的奇景:荒漠之

上,冷月之下,一个孤单的吉卜赛少女正在沉睡。突然一头雄狮向她走近,狮目闪闪发光,不知露出的是恶意还是善意。观众紧张万分,却又猜到奇迹即将发生,因为卢梭画的是童话,而不是事实。

卢梭的童话把我们带进热带森林。在遮天蔽日的奇异植物中,蟒蛇在盘旋,狮豹在闪现。黑皮肤的自然之子在吹笛,百草百兽闻乐起舞。裸女斜卧在睡塌之上,睡塌在密林之中……



图 133 吉卜赛少女

卢梭的想象和浪漫主义画家、象征主义画家的想象有所不同。浪漫主义的想象虽然壮丽,但颇为虚幻;象征主义的想象虽然奇诡,但隐含荒诞;卢梭的想象是天真儿童的想象,憨态可掬,纯真感人。

另一个纯真的幻想画家是俄罗斯人夏加尔(公元1889—1986年)。他在漫长的艺术生涯中画母爱、友爱、情爱,画乡情、亲情、离情。他吸取立体主义和野兽派的营养,借鉴超现实主义的意境,构思自由潇洒的画面。他的人物可以变形和夸张,各

种不同的形象可以穿插,杂交,移植。在他的笔下,小提琴手站在房顶拉琴,牛、马似乎已通人性,情侣在空中飞舞亲吻,巴黎铁塔在扭动……画面上洋溢着温馨、善良、甚至伤感的情愫。

罗丹曾经说过:“应该给观众的想象力留下自由驰骋的余地。依我看,艺术的作用应该是:艺术创造的形式应该为情感的无限制发展提供一种条件。”

艺术营造幻想世界,人在这个伊甸园里暂时忘记尘世的种种苦难,尽情地实现自己的理想和欲望,这是艺术自诞生以来最迷人的任务。即使在20世纪,人类的意识有了巨大的变化,艺术仍是阿拉丁的神灯。



图 134 生日

## 第十六章 艺术的解构与人的解构 (20 世纪中期艺术)

### 一、西方现代文化的矛盾及演变

19 世纪末,部分先进的思想家开始批判西方文化,把批判的重点放在物态文化层和制度文化层上。他们预言,新的理想的文化将取代旧的文化。与此同时,文学家、艺术家在意识层面上开始背离文艺复兴以来确立的各种法则和理论。20 世纪初,革命家开始把革命的理论付诸革命的实践,进行社会革命。改良家试图改革西方社会,使之稳固和协调。艺术家则提出一系列新艺术观和新理论,向经典艺术理论和官方艺术发动全面进攻,这就是著名的反传统运动。

两次世界大战充分暴露了西方现代文化残暴的一面,但是按照新理想建立的社会——文化模式也出现了众多问题。西方知识分子落入了两难困境:他们痛恨西方文化,但无法与之一刀两断;他们对理想文化的向往已经破灭,但又找不到出路。

第二次世界大战以后,西方在经济和社会方面进行了一系列改革,推进了产业现代化和科学技术现代化,并通过剥削第三世界国家,积累财富,建设福利社会。高度发达的经济、科学、技术和信息产业给西方带来某些积极的变化,使其具有某些未来

社会的特征,如工农业差别的缩小、体力劳动和脑力劳动差别的缩小,还有社会的信息化和环境保护的加强等等。但是,西方没有也不可能从根本上解决贫富差别,平息穷国与富国的矛盾,甚至在某些方面加剧了这些矛盾。

在当今的资本主义社会中,既存在着高度发达的生产力和丰富的物质财富,又存在着相对的物质匮乏甚至贫困;既有先进的科学技术,又有广泛的宗教和迷信;既有成套的法律、法规和庞大的警察系统,又有层出不穷的犯罪行为;既有高水平的教育和提倡仁慈的教会,又有相当普遍的道德败坏、腐化堕落以及人与人之间的冷淡甚至敌视。在西方,个人的自由被奉为神圣,人道主义被视为信条,然而人们又感到沉重的物质和精神的压抑,哀叹人道的丧失和人性的异化。在西方,民主、自由、人权与各种形式的歧视、偏见和镇压共存。这一系列的社会问题可称之为西方的现代病。

西方知识分子试图通过改良文化来医治现代病。他们把科学抬到特别的高度,以文化的科学化使文化强壮。科学的研究方法,科学的新概念、新理论以及高科技,以前所未有的深度进入现代文明。耗散论、系统论、信息论等科学理论都成为重要的文化理论。先进的科学技术极大地拓宽了人的空间和时间尺度。新的宇宙观、世界观、人生观、价值观不断涌现。科学技术给艺术的构思、创作、展览、流动、交易、收藏、普及带来革命性的变化。形象思维拥有无限广阔的天地。新的艺术形式和艺术品种不断涌现。当先进的科学技术与社会和个人的关系越来越密切时,当电脑、多媒体、互联网络等信息系统把个人与整个社会联为一体时,个人与机器的互联又不可避免地削弱了人与人之间的面对面的交流,使人更加孤独。

西方知识分子把哲学作为文化的重心。在文化活动中,对

人的本质、地位和作用,对人与世界、人与自然的关系进行新的探索,试图以文化的哲学化来缓解和解决人与自然的对立、人与社会的对立以及灵魂与肉体的对立。他们通过渐进的方式把现代文艺强烈的反抗性、破坏性和介人性变为纯艺术性、玄学性、出世性,使之成为西方现代文化有机的组成部分,成为另一种形式的官方文艺。这就是为什么在从60年代至80年代,西方举办那么多现代美展、艺术交易会、拍卖会,开办那么多的美术馆、画廊的根本原因。80年代以后,西方又借经济一体化推行文化扩张。把现代派文学艺术引入东欧、俄罗斯和广大第三世界,在意识形态方面造成全球对西方文化的亲近、认同和溶入。

他们大力推进文化的通俗化,力图使影响范围较窄的文艺活动如戏剧、美术、音乐走出剧场,离开展厅,来到社会的各个角落,吸引社会的广泛参与。他们实现艺术的泛化,加强社会生活的艺术化,提高大众的生存质量。他们把艺术和消费结合,创造出高品位的商业文化。但是,当文学艺术的运作在相当大的程度上变成一种商业行为时,金钱起的作用就越来越大。艺术的商品化,艺术运作的市场化对艺术发展既有利又有弊。

当代西方人处于精神矛盾之中。一方面,他们认为一个更加美好的未来、更加理想的社会和文化即将来临。有些人甚至奢望西方文化成为世界文化。另一方面,西方社会固有的矛盾,西方文化无法治愈的顽症也使他们忧心忡忡。人与人的关系越来越冷淡,环境越来越恶化,科学越来越“霸道”,人的异化越来越严重,人将走向何方,实在前途未卜。

## 二、具象解构和抽象建构

18世纪以来,由于彼得大帝的改革,俄国努力吸收西方文

化。艺术家在彼得和叶卡特琳娜(她本是德国公主)两位沙皇的鼓励下,与西方保持密切接触。俄国人经常到法国、意大利和德国旅游。通过期刊杂志,他们知道西方在艺术、音乐、文学和哲学方面的新进展。自19世纪以来,俄国的文学和音乐达到了很高的水平,涌现出一批世界级的文学家和音乐家。音乐和芭蕾舞独树一帜,形成俄罗斯流派。造型艺术中,巡回画派培养出一批艺术大师,融浪漫主义和现实主义于一体,深刻地反映出俄罗斯的社会与文化。



图 135 查波罗什人给土耳其苏丹回信(列宾)

俄罗斯文化虽深受西方文化影响,但始终保持自己的民族个性与文化风貌。俄罗斯人信奉神秘的东正教,整个民族的宗教意识比较浓厚。在文学艺术两大领域里,重视对灵魂的深刻挖掘,迷恋于神秘的通灵感应。

俄罗斯和西方国家相比,社会受制于比较落后的农奴制和君主专制,社会发展水平和经济实力都与西方有较大的差距。因此在一部分接受西方文化的知识分子中,致力于改革的先锋派人有人在。他们不满现实,誓与传统决裂,他们设法学习和了解西方最前卫的艺术。印象派、后印象派和野兽派的画展经常

在莫斯科和圣彼得堡举行。事实上，毕加索和马蒂斯的主要赞助者是莫斯科的富商史楚金等人。他们的收藏向艺术家和艺术爱好者开放，俄罗斯艺术家轻而易举地紧随当时所有的流派。也许因为日尔曼的唯灵论和俄罗斯民族的神秘通灵性暗中感染和共振，俄罗斯艺术家对德国现代艺术的动向尤其关心。欧洲另一个艺术活跃的中心慕尼黑是俄罗斯艺术家注意的热点。

19世纪末，已经有一些文人注意到音乐的特殊审美性能。音乐来自作曲家的心灵，只有在演奏时才能成为真实的存在。它除了抽象的节奏、旋律、音韵和音阶外没有任何具体的提示。但音乐却扩散出一种气氛，激发出某种情绪，创作出美妙的意象，引起人们心灵对形体、颜色以及其它形象的联想。艺术家心中的形体、颜色、意象可能是不可以辨认的实体，但把它移入画布时，不是也可以扩散出某种节奏、旋律、音调？不是也可以激发某种情感，感染美妙的意象吗？立体主义、未来主义的某些作品实际上已经具备抽象和半抽象性质。但是比较成熟的抽象艺术理论和抽象艺术创作却是俄国人于本世纪初搞起来的。他们是画家拉里昂诺夫、冈查洛娃、马列维奇、李西茨基、康定斯基，雕刻家塔特林、罗得琴柯、加波、佩夫斯奈。

康定斯基（公元1866—1944年）最早对艺术抽象问题进行理论探索。他30岁时来到慕尼黑，很快就进入先锋派的小圈子。1910年和马尔克等人组成一个名叫“青骑士”的派别。他认为绘画只是“色彩和形式的和谐，从严格意义上说必须以触及人类灵魂的原则为惟一基础”。围绕着这个核心思想，他于1912年出版了《艺术中的精神问题》一书，系统地阐述了自己的思想。

康定斯基首先对绘画和音乐的相通性进行探索。他认为“色彩是能直接对心灵发生影响的手段。色彩是琴上的黑白键，眼睛是打键的锤。心灵是一架具有许多琴弦的钢琴。艺术家是

手,它通过这一或那一琴键,把心灵带进颤动里去。形,纵使它是完全抽象的和类似一个几何形,也有它的内在音响,是一个精神性的东西,具有和这一形同一的性质。”他认为绘画的音乐性就是抽象性。

康定斯基钻研过德国哲学和通灵论。他把自己的心灵和神秘的宇宙勾通,把艺术创作视为惊天动地的宇宙诞生,绘画是星辰在大灾难、大混乱中奏起的交响乐,叫做星体音乐。于是,他把艺术抬高到近乎神灵的地位。康定斯基认为自然是神秘莫测、至大至深的,摹仿自然的表象和片段是浅薄和愚蠢的。艺术应该集大地之精华,如同圣母受孕而孕。只有摆脱了摹仿,抽象艺术才能从自然的整体出发,依据宇宙的规律,超感性地体验一切物的“神秘心灵”,才能具有比具象艺术更广阔、更自由的内容。这样,康定斯基就把哲学的最高目的授予了抽象艺术。

他认为,抽象艺术家是通灵人和超验智者,他们超越物象,超越现实,感应到物的灵魂和内在音乐。由于通感的作用,单纯的色彩和形状在抽象艺术家心目中奏起音乐。这音乐是如此丰富,节奏、旋律和音调是如此感人,以至于抽象艺术品不亚于历



图 136 最初的水彩抽象画

史上任何最伟大的艺术品。观众只能用心去体会,超乎物象,才能听到画外之音,看到象外之象。康定斯基一生作了大量的抽象作品,他的画千变万化,无拘无束,有的有标题,

有的仅有标题性符号。有的恣意汪洋,有的圆滑整齐。他希望观众用自己的心去体悟画境,而不要人云亦云。因为在他的作品里已经没有完整系统的理性思维,只有情绪、感觉、联想和神秘。抽象艺术解构了理性体系,重构了现代的感知体系。

康定斯基的朋友拉里昂诺夫(公元1881——1962年)和冈查洛娃(公元1881——1962年)早在1911年就开展了一个叫“辐射主义”的运动。1913年他们的第一批作品问世,辐射主义强调运动像光线一样扩散,辐射主义追求时间和空间的动态结构,反映出爱因斯坦的思想影响。

马列维奇(公元1878——1935年)是一位虔诚的基督教神秘主义者。他写过一本名为《非客观的世界》的书,他认为纯感觉至上,因而被称作至上主义。他写道:“对于至上主义者而言,客观世界的视觉现象本身是无意义的,有意义的东西是感觉。”他主张把感觉带进几何,把矩形、方形互相套叠,创造一种方向层次的幻觉。矩形结构有垂直和水平的静态结合,棱形结构有斜线的动态组合。这些至上主义的构图“表现飞翔的感觉”、“金属声音的感觉”、“无线电波的感觉”。李西茨基也把几何图形引入透视幻觉。这就反映了一个事实,20世纪的抽象主义有两个流派,一个是以康定斯基为首的浪漫抽象派,一个是以马列维奇为首的几何抽象派。

俄罗斯艺术家对雕塑的抽象化也进行了探索。以塔特林为首的构成主义吸取了立体派雕塑的经验,用木料、金属和纸板,再加上石膏、釉面和碎玻璃构成第一批抽象雕塑。这些抽象雕塑实际上是几何体和螺旋式框架构成的各种水平、垂直和倾斜的结构。可以说是立体的“至上主义”作品。

1920年,构成主义者在莫斯科发表所谓《现实主义宣言》,声称他们的艺术反映了新的现实,一种摆脱了摹仿的理性现

实。他们以高昂的激情号召“打开历史的新纪元”。这批标新立异的艺术家在十月革命后颇为兴奋，以为可以实现他们的抱负。但是，苏联的艺术领导在20年代以后强调社会主义现实主义艺术，主张艺术反映生活，为政治服务，艺术必须为群众理解。结果新派艺术的许多领导人物，像康定斯基、加波、佩夫斯奈和李西茨基觉得在本国已不能有所作为，便跑到国外传播他们的思想，造成了席卷西方的抽象艺术运动。

荷兰画家蒙德里安(公元1872——1944年)也是抽象艺术的一员大将。他的美学思想和俄罗斯画家的色彩——感觉——情绪体系有所不同。他以垂直的水平线条和原色色块的理性结合，来表现对宇宙的神秘感觉。宇宙的结构是什么？这似乎是个只能提出而无法回答的问题。古往今来，多少哲人和科学家穷经皓首寻求答案。蒙德里安体悟到生命系统可以用复杂的线条结构去译解。这种几何线结构蕴含着某种动态平衡，表现出生命的活力。他的哲学基础主要是通神学。他相信人所感知的一切，无论是山水、树木

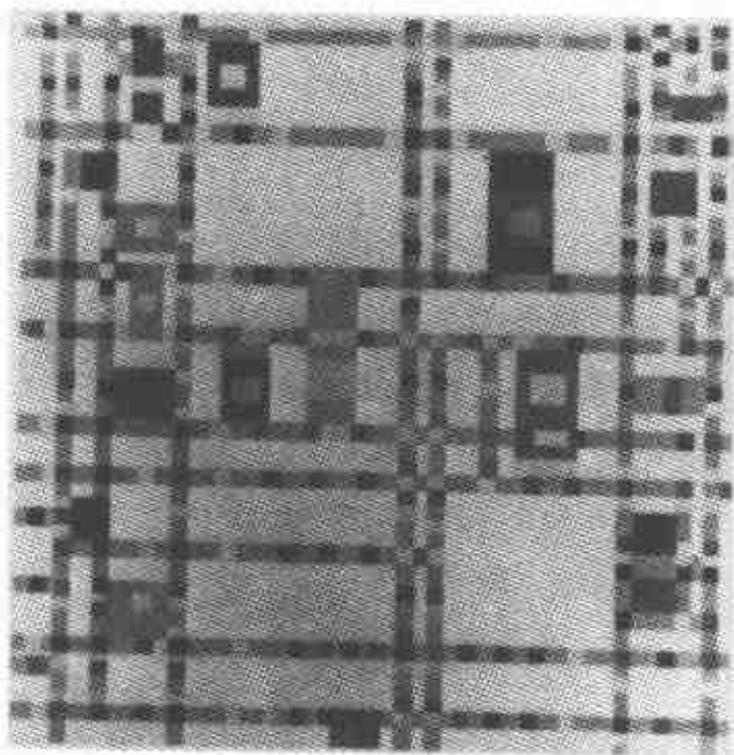


图 137 百老汇

还是房屋，都有其潜在的本体。这些本体的外貌不同，实质却是相通的。画家的任务，就是要在作品中揭示隐藏的结构，揭示普遍的本质性。

随后，他的目光向浩瀚的宇宙延伸，特别伸向似乎永远处于平衡状态的星空，他的宇

宙结构模式就是静态的平面结构。几个形态各异,大小不等,但彼此极为谐调的矩形结构组合成一个大的矩形,这就是蒙德里安的宇宙模式。

以此为基础,蒙德里安和几个风格相近、志同道合的艺术家联合起来,组成“风格派”。他们要剥去感觉世界的表相,以神学家特有的清静、冷峻和沉着勾画出他们心中的本质现实。这种本质图像充盈着虔诚的信仰和丰富的精神,就像寄托着基督徒信仰的十字架。

起初,蒙德里安研究树。树是生命系统。生命系统慢慢变成抽象的几何系统。几何系统内部的生命活力来源于树,却扩大到宇宙的结构。几个形象各异、色彩不同、大小不等,但关系和谐的矩形结构在线条的沟通下,组合成一个整体,象征着宇宙。东方人从阴阳八卦中看到万物之道,西方人从蒙德里安的几何图中看到宇宙。二千多年前,毕达哥拉斯就已经这样看和想了。

### 三、艺术的解构与泛艺术的建构

1914至1918年的第一次世界大战给西方文化造成的影响比以往任何一次历史事件的影响要深远得多。大战给主要的西方强国造成巨大的人力物力损失。它不但结束了欧洲长期以来几乎一帆风顺的物质进步和繁荣,中断了19世纪以来西方创造力的勃发,而且使欧洲经济倒退了十几年甚至几十年。西方文化始终没有从这场战争中完全恢复过来,这种严酷的现实,不得不使某些敏感的知识分子对西方文化进行反思。他们思考的是:西方文明是否如人们所想的那么高雅、先进、人道?西方文明能否永葆青春?它会不会衰亡?思考的结果是伯根勃格的历史哲学著作《西方的没落》的诞生和达达主义的兴起。

战争对文化的刺激和政治对社会的刺激一样强烈和迅速。1917年在瑞士的苏黎世有两种人在进行革命活动。以列宁为首的社会革命家正在紧张地进行革命的准备工作，欧洲的革命流亡者经常被吸引到这里。紧挨着列宁的公寓，有一家名叫伏尔泰的餐馆，那里活动着一批文艺革新家。他们之中有小说家乔伊斯，音乐家斯特拉夫斯基，诗人查拉。以查拉为首的达达派应运而生。

达达派嘲笑一切现存的价值标准，认为西方社会的文明是建立在贪婪、自私和金钱之上的，已经气息奄奄，日薄西山。达达主义否定一切传统，否定西方文明。他们要奋起战斗，和西方文明对着干。达达主义反映的是无政府主义和虚无主义的思潮。

大战末期，达达运动的中心移到巴黎。那里聚集了《文学》杂志的支持者——超现实主义诗人布勒东、阿拉贡和艾吕雅。来自两方面的年轻人一拍即合，携手并进，举办了一次又一次美术展览会和诗歌朗诵会，在西方文化界掀起了一股达达热。他们的诗既不成句，又无韵律，无人能懂。画家则以玩世不恭的态度把身边的“任何东西”吹捧起来，提到和人类文化的精品不相上下的高度。

达达主义存在的时间不长，到1922年就偃旗息鼓了，但它对西方现代文化的影响却相当深远。超现实主义从它那里吸取营养，现代派艺术家向它学习造反精神。60年代，在美国兴起的新达达主义，在法国兴起的新现实主义都是达达派的复兴，由此可见达达主义生命力之顽强。

达达主义者否定了西方的理性，认为那是虚伪的资产阶级思维方式。那么用什么去代替它呢？达达派建议用“自发性”取而代之。查拉解释，“我们现在需要的是自发性的行为。这不是

因为它比其它东西更好或更美，而是由于在没有思辨观念干涉的情况下，自由地从我心中涌出来的东西能够更充分表现我们自己。”

阿尔普(公元 1887——1966 年)实践了“自发性创作”。他无意识地撕破各种颜色的纸片,让这些纸片随意落下来,然后按照偶然形成的图案把它固定在抽象图形内。阿尔普认为这些作品体现出偶然韵律美感,是深不可测的存在的一部分。

达达派认为所谓真实绝非人所感知的周围世界,因为这个世界是丑恶和虚伪的。阿尔普认为,只有没被人污染的自然界尚有真实。最高级和最低形式的动物和植物都有共同的特征。他设计的浮雕是由几层薄木板拼合而成,其有机的形状表现植物、甲壳虫或变形虫,暗示着生命的生长和蜕变。

达达派另两员干将杜尚(公元 1887——1968 年)和毕卡比亚(公元 1879——1953 年),于第二次世界大战期间到了纽约,并很快和美国艺术家结合在一起,于 1912 年创办了《291》杂志,宣传达达主义,繁殖达达主义。杜尚从 1912 年起就思索如何用绘画形式嘲笑这个荒诞的世界。达达主义者认为世界所以荒诞,是因为传统文化的愚蠢和虚伪、工业化的无情和冷酷,还有人的动物性和人在工业社会中的异化。杜尚首先给他的作品取了一些耸人听闻的名字:《敏捷的裸女们截断了国王和王后的道路》、《新娘甚至被光棍们剥光了衣服》、《从处女到新娘的经过》。这些名称嘲弄了历史、艺术和道德规范,是一种黑色幽默。在画面上却没有任何裸女,有的只是一些似人非人,似物非物,既像机器又像有机物的东西。这些东西可能有人的某些器官和功能,如呼吸、循环、消化和生殖系统,但是它们都异化为机器的管道、齿轮等运输系统。光的照射和色彩的变化造成亦幻亦真

的假象。作者在这里似乎把人类的尴尬处境转化为荒诞的世界。

杜尚最大胆的试验是现成品艺术。1917年杜尚向美术展览会送了一件陶瓷男用小便器，题名为《泉》。这一离经叛道之举

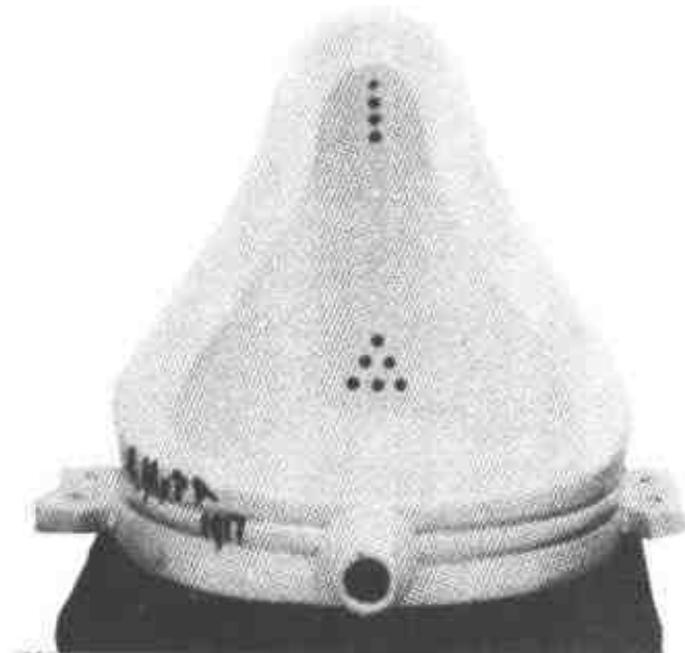


图 138 泉

无疑给早已危机四伏的艺坛以致命的打击。《泉》的意义在于，所谓艺术品的概念是人定的，既然我们鄙视乃至否定传统艺术，那么艺术的传统概念也是可以鄙视和否定的。《泉》把一件平常人们视为最下贱、最肮脏的工业制成品送到神圣的展厅，这既是对艺术品传统

概念的挑战，也是对艺术和美学传统观念的挑战。杜尚一再声明，这件作品“是否出自马特先生之手，这并不重要，他选择了它，他选择一件普通的生活用品，将它摆放出来，这样，在新的标题和新的观念下它的使用意义就消失了——为物品制造一种新的思想。”

在这里，关键是选择。艺术家选择的标准是什么呢？杜尚断然否定现成品的选择要依据美感，相反他认为，“它是以视觉的无所反应为基础的。不讲任何高雅或粗俗的审美情趣……，是一种完全的麻木状态。”事实上，杜尚在选择时绝对不是处于麻木状态，而是十分清醒。他在1913年把自行车的一只车轮装在厨房凳子上，车轮仍可以转动。这是第一件活动艺术装置。在制造过程中，他不但精心选择，而且精心搭配，使两种原本毫不相

干的现成物在结合后,具有一种匪夷所思的新内容。

1919年,杜尚在一件《蒙娜丽莎》的复制品上给这个年轻漂亮的女人画了两撇胡子。于是她立刻变成了一个两性怪物,露出法兰西斯一世独有的狡黠和阴险。杜尚的行动是为了说明世人崇拜的艺术品是如何靠不住,视觉艺术是一种幻觉,也是一种麻醉剂。

杜尚行为的是非与得失,至今仍无定论,但是它的影响之深远却是有目共睹的。杜尚瓦解了艺术品这样一种人类文化的特殊产物,使人能够用一种双重眼光对待自己的一切制造品。他否定了一切精英艺术,变相承认了社会的艺术化,使艺术以另一种形式与生活结合,从而引发了20世纪西方艺术发展的新趋势。

自从西方社会进入资本主义阶段,文化艺术界对它的批判、揭露就没有停止过。西方现代文化也正是在揭露和批判中成长起来的。可以毫不夸张地说,西方现代文化的基本内容就是批判和创新。以杜尚为首的达达主义者对西方文化进行全面批判,既是批判的传统使然,也是现实对批判的刺激和需求,因而有合乎逻辑的一面。他全面地彻底地否定了传统艺术,以



图 139 蒙娜丽莎

至于他自1915年后连油画这种造型手段也废弃不用了。如此以来,在杜尚面前只有一片沙漠,他只能从头做起,创造新的艺术。“创造”和“新”也不能无中生有,俗话说“巧妇难为无米之炊”,杜尚不得不转向人类文化的技术——工具层面,从那里吸取灵感,寻找材料。于是杜尚陷入一个怪圈:一方面他否定西方文化,自以为获得了完全独立;另一方面又不得不附着在文化的另一个层面上。一方面,全面否定西方艺术的态度显得偏激和片面,得不到社会多数人的长久赞同,因而陷入孤立;另一方面,构成艺术的基本因素也因否定而失去向心力,陷入分裂,散落到文化生活的各个层面,形成文化与艺术的杂交体,开创了西方生活艺术化的进程。这一点既使大多数人感到意外,又使他们受到鼓舞。杜尚及达达主义的历史作用正在于此。

以杜尚为首的达达派不但批判了传统,而且批判了概念。也就是说,他连西方文化中的艺术品和艺术创作的基本概念也否定了。这就从根本上动摇了艺术大厦的基础。构成艺术的基本因子原来都围绕着艺术品这个核心运转。杜尚否定了核心,其它因子如同失去了引力的行星,立即四分五裂,四处飞散。由此造成两个后果:一是传统艺术自杜尚之后开始走向全面瓦解,革新者们否定了艺术品、艺术家、艺术展览场地、艺术评论,并最终否定了艺术。80年代的艺术与世纪初的艺术相比已变得面目全非。当然这仅就变革而言。事实上,很多传统继续存在,因为主流毕竟不是全部。此外,否定传统并不等于抹煞传统。传统的存在是一个事实,既然存在就必然有它的价值,有它的崇拜者。它不是搞一两个运动或喊几声口号就能打倒的。二是艺术因子失去中心后,虽然四分五裂,但由于它们的附着力极强,因此迅速落入文化生活的各个层面,和文化因子结合,形成文化——艺术的杂交体。开创了生活艺术化的进程。用通俗话解释,那就是

传统的贵族式艺术解体,而新型的大众泛艺术诞生。例如,在当代社会中,不但被创造出来的是艺术品,而且被发现、被选择的東西也可以视为艺术品。艺术品的范围极大的扩展了,艺术创作的含義也变得极为丰富了。

杜尚当初把小便器搬进展览馆,是为了制造轰动效应,为了给传统抹黑,他何曾想到此举开创了艺术新潮。

#### 四、理性的解构和非理性的建构

超现实主义的前驱者原来多数是达达主义者。后来布勒东等人认为达达破坏有余,建设不足,决定创立新的文艺运动。他们研究了文艺界已经流行的无意识写作、自发性创作,尤其是弗洛伊德精神分析学说,深受启发。1924年,布勒东(公元1896——1966年)发表《超现实主义宣言》,表达了新的文艺观。以后又多次在宣言和论著中完善和发展了超现实主义理论。

兴盛于本世纪二三十年代的超现实主义带给西方艺术的变化是巨大的。如果说,以前的革新艺术家,举着自由、平等、博爱、科学、人道的旗帜去创作,那么这次他们连这些旗帜也抛弃了。超现实主义要打倒理性,因为他们认为理性是精神枷锁,是限制人、压迫人、异化人的社会力量的化身。他们认为人世间惟一靠得住的是本能,是潜意识,而不是理性。超现实主义要解放潜意识。所谓潜意识就是在心灵深处,为社会和道德不容,被认为是最“肮脏”最“本能”的意识,例如性本能、性意识。超现实主义者认为潜意识不但无罪,而且是生命最本质、最原始的力量。这种非理性的力量像压在地壳深处的岩浆,奔涌翻滚。只有当意识松懈和疏忽时,例如人在睡眠状态或精神错乱状态,在发生口误的时候,潜意识才有可能像火山喷发一样冒出来。超现实

主义的出现是西方文化的一个重大转折。超现实主义公开宣布人远没有文艺复兴主义者赞美的那么纯洁和崇高。人是矛盾的产物,人的一生饱受生与死,人性与兽性的折磨。超现实主义认为他们重新发现了人。

超现实主义认为作家和艺术家在创作中,有时也会不自觉地流露出潜意识。潜意识以恋母情结或仇父情结的形式,出现在作品中。艺术家在创作时,如果全身心地投入,就和做白日梦一样。突发的灵感,匪夷所思的联想,自发性的写作和动作,甚至谵妄狂语都有奇妙的效果。

潜意识的发现与研究丰富了人对意识和心理的认识,有助于深化人对自身的了解。心理分析有助于剖析灵感、直觉、回忆、幻觉等心理活动机制,促使人创作出深刻新颖的作品。超现实主义把人们过去视为不成熟,不宜公开的梦幻场景、片断联想、奇思异想,用精细的艺术手法表现出来。使人感受到强烈的视觉冲击。不禁为艺术家新奇的、反逻辑的构思啧啧称奇。



图 140 熟睡的维纳斯(德尔沃)

契里柯(公元1888—1978年)早在1910年就开始创作神秘画境。当时,人们称他为玄学画家。《儿童的脑子》画着一个赤裸上身的威严男子正垂着

眼睛看一本书。理论家认为这是反映潜意识的最佳范例。契里柯突出透视空间和明暗处理。他经常画一个矮小的人处在巨大建筑物的包围之中。古代雕刻、现代建筑、工厂、火车、模型和废墟奇怪地交织在一起或堆积在一起，像遭受炸弹袭击的城市。寂静的画面笼罩着紧张不安的气氛，颇似梦幻世界。

达利(公元1904——1989年)是一位具有惊人天才和丰富想象力的艺术家。他用精细的造型把一个细节极端真实，但总体荒诞不经的意象付诸画面。在他的画里，经常有各种可怕怪物，残肢断体，苍蝇蚂蚁等使人恐惧和恶心的东西。在他的画里，怀表像面饼一样柔软，海水可以像床单一样揭开，一切物体都具有反常的性质和功能。达利善于把不同的事物合为一体。海贝是一只眼睛。水果盘是姑娘的前额和鼻子。山是狗头，狗头的项圈又是跨海的高架铁桥。达利还用超现实主义的手法重新处理艺术名作。在他的笔下，米勒的《晚钟》中的两个农民慢慢变成骷髅，留给观众的是关于死亡和孤独的感喟。

马格里特(公元1898——1967年)、德尔沃(公元1897——?)、罗依(公元1880——1950年)都是风格相近的艺术家。他们以真实的笔法描绘日常的场景，并不特意变形。但场景却散发出因反逻辑而形成的荒诞和神秘气氛。一只大眼睛的瞳孔里是飘着白云的蓝天；大海上悬着巨石，巨石上有一座城堡；楼



图 141 内战的预感(达利)

梯上爬着一条蛇；旅馆里坐卧着几个梦游的裸体女子；杯子、碟子和调羹外面长着兽毛……许多场景似乎是恐怖色情小说的片断。

还有一批艺术家属于半抽象超现实主义画派。德国画家恩斯特(公元1891——1976年)从1925年后开始搞“摹拓法”素描。他在木板和石板上铺纸,用铅笔在纸上摩擦,留下自然天成的拓印,然后把抽象印记转化成梦幻世界,甚至恐怖的怪异世界。

米罗(公元1893——1983年)以时而明丽时而深沉的颜色为背景,以自由圆润的线条为骨架,勾勒出梦幻形象:跳舞的小人、长耳朵的梯子、鸟儿、狂吠的小犬。他省略一切不必要的细节,只保留最重要的部分。画面充满只有儿童画才有的天真直率和幽默。二战期间,渴望自由的艺术家创作有关飞翔和变形的作品,暗示鸟儿迁徙、蝴蝶飞舞、星座演变。二战以后,米罗用厚实的颜料或发光的色彩制作大型作品和陶瓷壁画。作品气势恢宏,表现作者的宇宙观。60年代以后,米罗吸收原始壁画和日本艺术的营养,用东方的笔墨勾画出关于女性、鸟和宇宙的意境。

克利(公元1879——1940年)是二十世纪最神秘的艺术家之一。他用独具一格的构图,通过蜂窝状的线条,创造出独特的艺术世界。在迷宫一样的构图中,线条或组合或分离,或被箭头牵引,于是房屋在增高,鱼儿在游动,植物在摇曳,火焰在蔓延,浪花在飞动,晶体在成形,道路在延伸。克利通过蓝色的推进,灰色的后退,红色的烘托,金赭色和镉色的渲染,造成颜色移动和扩张的印象,使人联想到梦幻世界,联想到生命的发生和发展。克利说:“我的作品没有任何感官上的愉悦成分,然而微妙的关系存在于观众与我之间,我不属于人类,而是宇宙中可以

提及的一份子。”<sup>①</sup>

画家马宋(公元1896——1987年)用狂乱的线条和涂抹宣泄胸中的忿懣和不平。

唐吉(公元1900——1955



图 142 绕鱼旋转(克利)

年)画无限广阔的空间,在空间中散落或生长着一些有机物或无机物,画家似乎在画生命的起源或生命的毁灭。

应该指出,超现实主义也存在着严重的理论缺陷。首先,对理性的全面否定就是错误的。众所周知,如果理性指人类的知识积累和思维能力,那么是绝对不可能抛弃的。艺术家要抛弃理性,就好像拉着自己的头发飞升一样困难。据说有一次,达利把自己的一幅画给弗洛伊德看。后者说,这幅画是理性之作,而不是潜意识的结晶。一幅油画,经过艺术家多日辛勤劳动,才大功告成,怎么可能只是幻觉和无意识的记录呢?从本质上说,非理性不等于没有理性。在超现实主义艺术家的作品里,仍然渗透着西方理性的精神,只不过表现角度不同。例如达利作过大量的宗教画,他笔下的基督和圣母不仅与传统形象大异其趣,而且都处于奇特的环境中。但是没有哪个观众会说达利画的不是圣母与基督。

超现实主义对性本能的看法也有片面性。性本能虽然是动

<sup>①</sup> 维尔·格罗曼《克利》湖南美术出版社1994年,第93页。

物和人类生存繁衍的一种生理机能,但是人与动物不同的是,人把这种机能升华为爱情。崇高的爱情不仅表现为异性双方的互相倾慕、欣赏,而且转化为共同创造美好生活的愿望,以及照顾和保护对方的责任感。爱情的力量如此强大,以至没有爱宁可不要婚姻和家庭,为了爱甚至可以牺牲生命。人类文学和艺术中最感人的部分不是性宣泄,而是惊天动地的爱情悲剧。超现实主义的错误是过分夸大大人类本能,尤其是性本能的作用,贬低人类理性、道德和知识的强大精神作用,把某些精神变态和病态视为正常现象。西方社会经常出现的孤独、恐惧、冷漠和性虐待,是人际关系金钱化后出现的病症,是社会病,不是生理病,是一定条件下的精神传染病,而不是如超现实主义所说的是人类先天的生理和精神缺陷。由于过高推崇性本能,西方现代文化中出现严重的泛性主义。影视艺术中泛滥成灾的暴力、性、吸毒等内容毒害着广大观众,尤其是青少年的心灵。对这些灾难性后果,超现实主义有不可推卸的责任。

## 五、新的三维空间结构

现代雕塑在形体空间结构方面有两个发展趋势,一是保持传统的封闭性,仅让形体在空间膨胀、伸展、收缩、变形。马蒂斯、毕加索、阿尔普、布朗库西、贾科梅蒂都按照这个原则造型。布朗库西(公元1876——1957年)倾注全部心血探索雕塑的简约化。在为阿嘉妮造像时,他逐渐把头像简化成卵形,仅浅刻出一双大眼睛。光滑的大理石面和青铜而突出圆而的柔性。他作过许多以鸟、鱼等动物命题的半抽象造型。流线形的跃动蕴藏着飞翔的动势。布朗库西也能用粗糙的形体表现热烈的情感和巨大的力量,他把一块粗石浅刻几条线,取名为《吻》,用葡萄酒压榨机

的构件组成《王中王》，这些作品都有粗犷雄健的原始风格。

贾科梅蒂(公元1901——1966年)在40年代以后,塑造的人像变得又细又长,表面斑斑点点,凸凹不平,好像经历过可怕的灾难后的幸存者,但是他们在干瘦枯槁中仍保持着坚毅沉着。

现代雕塑的第二个趋势是以抽象的点、线、面的立体结构对空间进行分割,实现虚与实的自由穿插。构成主义者加波(公元1890——1977年)用透明的塑料几何体和尼龙线构成复杂的结构。结构既有弧形的面和直角,也有虚空和斜线,人们把它称之为结构。50年代,加波用金属几何构件为建筑物作纪念性装饰。这些钢、铁、青铜、塑料的弧形、圆形、线形构件显现出强大的力度和弹性,从不同角度看去,造型和空间能发生变形。巨大的作品陈列于广场,或陈列于大厦底层大厅,成为建筑环境的装饰。



图143 吻

莫霍利·纳吉(公元1895——1946年)是一位造型

理论家和教育家,其影响遍及工业设计、书画、刻印、建筑工程、抽象绘画和雕塑艺术。他是创造光形结构的先锋。结构由抛光的金属和透明的塑料制成,可以活动,因而能制造丰富多彩的光形变化。

考尔德(公元1898——1976年)从30年代到40年代,用金属、玻璃、木料制成各种造型。造型或竖立或悬吊,保持优雅的

平衡状态,在微风中缓缓摆动。有些更复杂的造型不仅能转动,飞翔,还能变换节拍,发出声音。金属丝、金属片和金属杆使人联想到海洋生物和植物的花茎。有的造型既有平衡又有运动。空间、时间和运动组合成真正的活动雕塑,表达出关于生命、变化、运动的意蕴。

摩尔(公元1898——1986年)的青铜塑像往往隐喻着人的躯干,显得结实饱满,有一种向外的张力。但是躯干内又有大小不等的空洞,形成虚与实的空间穿插。

50年代的作品《内部和外部的斜倚人物》,是体内有洞,洞中有体的复杂结构。60年代以后,他的作品更为抽象,既有怪石奇峰的险峻,也有幽洞曲径之美。

赫普沃思(公元1903——1975年)以女艺术家特有的细腻手法,作木质和铜质抽象雕塑。木纹的肌理和纹路极有韵律。青铜之光泽圆润使人爱不释手。50年代后,她把大理石琢磨成嫩芽形,把青铜铸造成透光的、形似贝壳的扁圆体,把石料雕凿成形似海藻的带状体。这些作品说明她是热爱生命的艺术家。

## 第十七章 传统建筑的解构 现代建筑的兴起

### 一、传统建筑解体

20 世纪的建筑随着科学技术和工业水平的提高而发展,取得瞩目的成就。作为服务于社会的实用性艺术,西方建筑艺术沿着两个方向前进。一是设计和修建现代化的大型公用建筑,如高层办公楼、大会堂、大剧场,豪华旅馆、住宅楼、体育场馆和艺术馆。这些建筑物高大宽敞,设备先进,能容纳大量人员集会和居住,显示出所属机构和所在地区的财力,成为一种财富象征。二是设计舒适和谐的私人小型住宅,如别墅、官邸、楼台、园林。这类建筑风格优雅多变,极富个性特点。

20 世纪早期是现代建筑的初创时期。建筑学家的主要任务是打破传统风格的束缚,设计新颖的建筑。法国的建筑业虽然因巴黎建筑学院的传统影响显得沉闷保守,但贝瑞(公元 1874——1959 年)和戈涅(公元 1869——1948 年)已开始探索新路。贝瑞擅长钢筋混凝土建筑。他设计的巴黎公寓裸露出结构,玻璃窗凸出墙面,以便更好采光。建于 20 年代的汉西教堂高耸入云,完全依靠钢筋混凝土结构支撑。墙壁已无存在的必要,被玻璃窗所代替。戈涅设计出新颖的城市社区,社区有工作场

地和娱乐场地,森林、草地和花房都占有重要的地位。

在奥地利和德国,建筑师开始突破繁琐的装饰风格。瓦格纳(公元1841——1908年)用不加修饰的金属和玻璃建造营业厅。厅内通风良好,阳光充足,空间宽敞。卢斯(公元1870——1933年)第一次将钢筋混凝土用于私人住宅。大玻璃窗嵌入墙面,窗框形状简洁,不带任何装饰。奥布里奇(公元1867——1948年)则把一排窗户联接起来,组合在一个窗框内。窗户把墙角覆盖起来,构成摩天大楼之窗的雏形。画家兼工艺设计师贝伦斯(公元1865——1940年)于1907年被德国通用电气公司聘请,担任建筑师和设计协调人。一个大型企业任命一位艺术

家对其产品质量实行监督和改革,这是现代建筑和工业设计史上的一件大事。同年,批评家和教育家马蒂修斯(公元1861——1927年)积极促成德意志制造联盟的成立。联盟动员社会力量改进工业设计和建筑设计。1927年斯图加特展览会和1930年巴黎展览会都为制造联盟提供场合,展示本世纪以来欧洲建筑的成果和经验。这说明欧洲的大工业家



图 144 汉西教堂

已开始意识到工厂设计不是白花钱，工业建筑代表企业实力。在德国，通风和采光好的工厂厂房，由钢铁和玻璃构成的大楼陆续出现。

1910年至1925年，德国建筑出现过表现主义风潮。尽管它留下的建筑很少，但是却为50年代和60年代的新浪潮准备了条件。伯格（公元1870——1948年）设计和建筑的布雷斯劳世纪大厅（公元1912——1913年）是圆形建筑物，圆形屋顶由内部肋状构件支撑着。它是现代圆顶建筑物的先声。门德尔松重视建筑物的连续性和流动性，他把墙角由直角变成圆弧，开出凹陷的窗户。表现主义者设计的摩天大楼和奇形怪状的建筑物虽然没建成，但留给后人有益的启示。

私人住宅设计的先锋当推美国建筑家赖特（公元1867——1959年）。赖特受美国牧场砖瓦建筑的启发，于1889年设计出环绕住宅两侧的开敞式或封闭式阳台，使室内与外景相互交叉。1893年芝加哥博览会日本馆的建筑形式使他大开眼界，低矮的坡顶、横向与垂直的线条分割，建筑与自然的亲密无间，令人耳目一新。经过苦心钻研，他设计出“草原式”住宅系列。1909年的芝加哥罗比住宅是其中的杰作。住宅有凸出的凉台，凉台顶部有悬空的无支撑的顶，窗户深深地埋在砖墙之内，与三角形房顶和长方形烟囱嵌合在一起，整个建筑物实现了内部与外部的交叉，既有美国住宅的沉稳朴实，又有东方木楼的小巧玲珑。

密斯（公元1886——1969年）是继赖特之后，两次大战间最著名的私宅设计师。他信奉“少就是多”的设计思想，仅以外墙限定建筑物，把自由流动的内部空间置于一个完整的矩形空间内。然后，他用大理石和玻璃内墙，根据需求和布局，分割空间。他修建的吐根哈特住宅，一层餐厅的楼梯呈螺旋状，内墙是曲面形；第二层被分割成矩形，强调隐蔽性。

## 二、新建筑思想

第一次世界大战后,欧洲和美国经济走上平稳的发展之路,各种建筑如雨后春笋,纷纷耸立起来。建筑师探索各种风格,以体现重建欧洲的新气象。1932年,在纽约现代艺术博物馆举行的新动向展览会上,人们把20至30年代的建筑风格通称为国际风格。国际风格虽然是含义模糊的概念,但有两个基本内容:国际风格建筑都免除了承重墙。外墙变成由玻璃、金属或框架构成的维护结构,而不是支撑结构;二是强调现代工业社会的几何美,免除繁琐的装饰。

著名设计家格罗皮乌斯(公元1883—1969年),设计出有弧形美的工厂厂房和有几何结构美的大楼。柯布西耶(公元1887—1965年)则在住宅上独辟蹊径。他用高强度钢筋混凝土制成支柱,构成楼梯框架。小巧而隐蔽的楼梯为住宅的空间

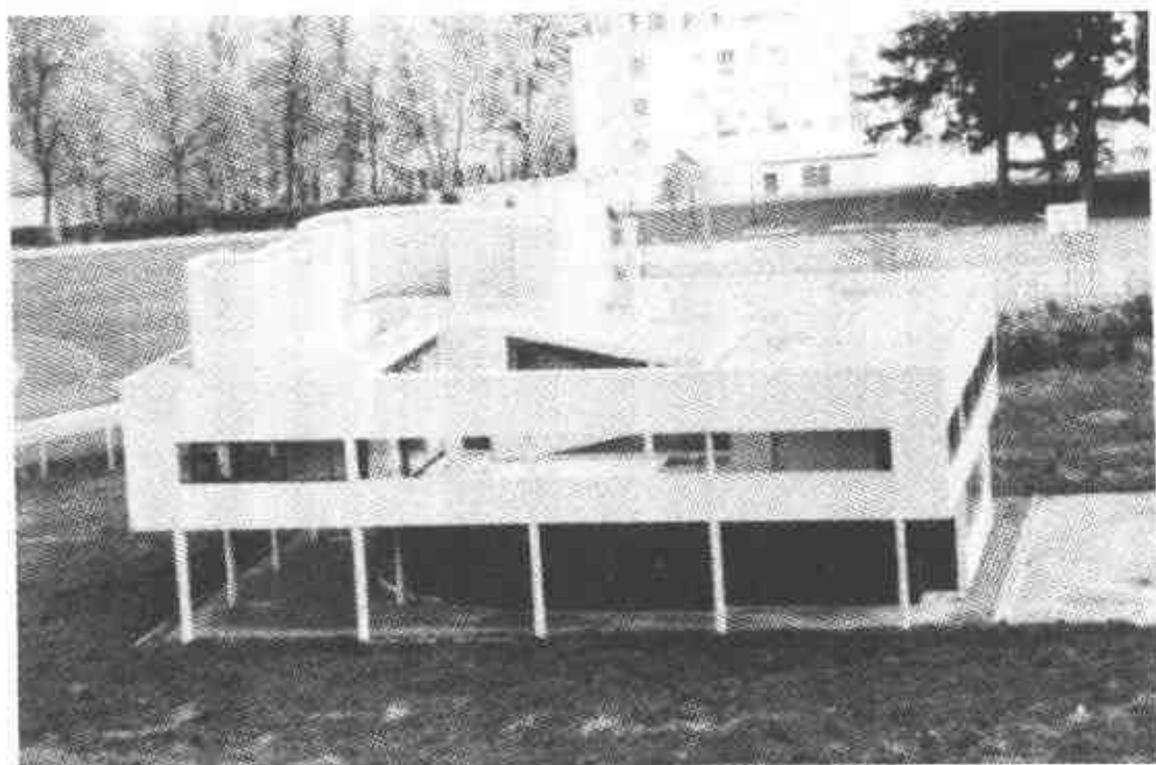


图 145 新设计

安排留下充分余地。外墙、窗、玻璃外壳,都直接装在框架上。楼体由底部的立柱架空,像原始民族的吊脚楼。房间通向露台,露台虽然封闭,但有连绵不断的带形窗,像美丽的船舱。柯布西耶1922年就推出一个容纳300万居民的城市规划方案,充满现代意识。

柯布西耶把自己的思想凝聚在《走向新建筑》的著作中。这部划时代的著作赞美现代科技成果:远洋客轮、飞机、汽车、机器、桥梁,主张形式与功能和谐,形式服从功能,反对传统艺术虚有其表的装饰。柯布西耶的功能主义反映出西方现代文明讲求实效,追求简练的心理。但是集现代建筑工艺之大成的却是一个人才辈出的群体——德国包豪斯学院(公元1919——1933年)。

20年代,格罗皮乌斯把魏玛的两所工艺美术学校合并,成立国立包豪斯学院。包豪斯学院是向传统建筑开火的前哨阵地。它首先动摇了建筑师至高无上的贵族地位,认为建筑师应该首先是手工匠人,有动手能力和实践经验,熟悉建筑材料和建筑技术,尔后才能成为专家。包豪斯学院如此重视实践与理论的结合,的确有非凡的眼力。包豪斯主张培养知识全面、思想广阔的通才,而不是眼界狭窄的技术人员。为此,它的课程内容丰富,包括西方哲学和各种宗教课。为此,它延聘当时欧洲最有开拓精神、思想最深刻的艺术家为师资。他们是康定斯基、克利、费宁格、蒙克、莫霍利·纳吉。莫霍利·纳吉1937年在芝加哥建立新包豪斯学院,艾伯斯布鲁尔在美国儿所名牌学校传授学院的思想。他们把包豪斯的影响扩大到整个西方。艺术家身体力行,从事工艺美术教学,很多工匠也走上讲坛。大胆的革新激起守旧势力的反抗和镇压,包豪斯不得不迁到得绍,又从得绍迁至柏林,终于在纳粹压力下于1933年关闭。

包豪斯学院最大的成就是工艺设计。它设计的桌椅板凳形象简明,配有玻璃面和钢管扶手,成为现代家具的样板。包豪斯的建筑设计思想是“创造清晰的、有机的建筑。其内部逻辑将是明朗的、坦率的,不受虚假的空间及各种花招的干扰。我们需要一种适应于我们的机器、无线电和高速汽车。”

包豪斯学院的校舍建筑遵循这一思想,各建筑群之间以空中通道相连。建筑物有分有合,成为有机整体。设计师把功能作用、空间结构和蒙德里安式的墙窗完美结合起来,建立竖向与横向,光与影,白色墙面与成片窗面的和谐关系,创造出把轻盈感、飘游感和连续性结为一体的新型建筑。

### 三、现代城市的建构

二次世界大战的爆发和纳粹的暴行打断了欧洲现代建筑业的发展,很多有才华的建筑家和艺术家流亡到美国,把先进的设



图 146 包豪斯学院新校舍

计思想和建筑美学带到新大陆。美国雄厚的财力、旺盛的需求、广阔的市场,为建筑艺术的发展创造了优越条件。30年代末和40年代中期,美国建筑开始大发展。

老建筑家风头不减当年,赖特1936年完成的宾夕法尼亚州霍夫曼住宅是一件划时代杰作。作者表现出类似中国天人合一的宇宙观。他把私宅建于山林之中,瀑布之上,采用当地粗糙石料为材,突出住房与自然和谐相处的气氛。建筑大开大阖,凸凹有致,虚实相间,不但体现出新的建筑美学思想,而且表现出一种新的生命观。赖特设计的办公楼突出柔和的圆形和弧形,整面墙都装上窗带。入夜,华光齐放,高楼如月光之塔。他于1959年构思的纽约古根海姆博物馆的主体是展览馆和行政楼。圆形的展览馆上大下小,像一个倒置的多层漏斗。螺旋形的展览廊,由下至上,围绕着圆筒形的中央天井盘旋而上,观众不用登楼即可



图 147 古根海姆博物馆

边看边上。回廊被分割成小展厅,艺术品陈列在展厅内。人造光和自然光柔和地照亮内部。观众既可在小展厅内仔细欣赏艺术品,也可把目光投向天井和层层回廊,获得全景视野。古根海姆博物馆是20世纪最巧妙的建筑物之一,它完全改变了博物馆的设计观念。



图 148 帝国大厦

米斯在二战后终于实现了建造摩天大楼之梦,修建了芝加哥滨湖公寓、纽约西格拉姆大厦,由此推动了西方城市建筑。柯布西耶在巴西和法国修建了蜂窝状的高楼。纽约的洛克菲勒中心、帝国大厦在30年代竞相争夺高度之最,楼层已高达百层,线条密集如布匹经纬线。德国的亨特里赫和皮茨尼率先修建了板块式大楼。两个或三个高而窄的大楼并肩而立,如夹心饼干。从此,线条明快,状如火柴盒似的玻璃大楼如雨后春笋,纷纷耸立,城市变成高楼的森林。联合国大厦、世贸中心、西尔斯大厦都

是著名大楼。世贸中心的日裔设计者山崎实、联合国大厦的设计者哈理森、波士顿人寿保险大厦的华裔设计师贝聿铭、摩瑞大厦的日本设计师丹下健三都是著名的建筑学家。

摩天大楼兴旺发达的动力来源于经济的繁荣。二战以后，西方经济，尤其是美国经济的高速发展，刺激了实力雄厚的跨国公司和财团的出现。这些经济巨人拥有几百亿，甚至上千亿资产，雇佣成千上万的人员，子公司和工厂遍布世界。为了管理庞大的产业，公司需要功能齐全的办公大楼。价值亿万办公大楼既是房地产的投资，又是实力和财富的象征，具有弘扬企业形象，增强公众信心的广告效应。在国际性大都市的黄金地段，几乎所有的大跨国公司、国际银行都设立办事机构或分行，那里的地价已达天文数字。为了在有限的地块上获得尽可能多的使用面积，高楼不得不向高空发展。东京的商业区、香港的中环、纽约的曼哈顿都是高楼密集的热点地区。现在，已有人计划修建200层、300层甚至500层的大楼。

现代科学技术和工业水平帮助工程师解决了建筑摩天大楼的技术难题。抗震的坚固性，防火防灾的安全性，居住和工作的舒适性都得到保障。一座高层建筑实际是一座立体的小城镇，经常有数千人生活和工作在一起。大楼设有办公室、公寓、购物中心、旅馆、娱乐中心，功能齐全，服务周到，能满足人们的各种需要，还能吸引大量的游客。当然高层建筑也有某些弊病，长年生活和工作在大楼封闭的环境里，容易得空调病和办公楼综合症，引发体质下降，精神失调。高楼密集导致交通紧张，环境恶化，还能引发高楼旋风，造成伤亡。高楼一旦发生重大灾难，其损失将难以估计。

战后经济的高速发展激发了社会文化生活的活跃，文艺演出和体育比赛吸引了成千上万的观众进入剧场和体育场。与此

同时,发达的交通对大型车站和机场的需求愈来愈旺盛。于是,以公共建筑为骨干的城市建设走向高潮。

柯布西耶在晚年,越来越重视建筑材料的表现性,深入探索自由的有机形式。他偏爱脱膜后未加修饰的钢筋混凝土的原始状态。建筑史称保留这种原始状态的建筑风格为新粗犷风格。新粗犷风格克服传统建筑材料过分细腻的弱点,表达现代社会崇尚自然力量的倾向。柯布西耶建于法国的朗香教堂(公元1950—1954年)有一个形似中间凹、一角翘的蘑菇屋顶。厚重的粗糙的墙壁上开出大小形状各异的窗户,有的窗户极小,像是从不同角度钻成的孔洞,造成聚光和光移位的效果。外部的有机性和内部的神秘性似乎复活了新石器时代的巨石墓穴。

现代建筑打破了平面与直角的僵化模式,以弧形、X形、V形取而代之。荷兰设计家阿尔多·凡·艾克(公元1898—1976年)在1939年纽约世界博览会的芬兰馆设计中,大胆采用内倾的波形墙面,造成建筑物的动感。战后,他修建了S形的大学宿舍。泽尔福斯设计的IRM办公楼由两个V形大楼组成。窗户深



图 149 朗香教堂

陷在厚重粗糙的混凝土框架内，整个建筑物却坐落在小水泥柱上，因而显得轻盈别致。

音乐厅建筑当推夏隆设计的柏林爱乐大厅。他依照格罗皮斯的“观众席包围着舞台的全方位剧场的”观念，设计圆形阶梯教室式的大厅，乐队处于大厅底部，在一层层观众席的包围之中。这种结构加强了观众与音乐家的亲密感，反映出现代的参与意识。建于70年代的澳大利亚悉尼歌剧院，由两组建筑物构成。每组建筑物的屋顶由几个互相套叠，类似贝壳的结构组成。歌剧院因而获得动感，好像鼓着风帆正向大海驰去的帆船。

意大利建筑师卡斯蒂利亚尼设计的锡拉丘兹朝圣教堂的屋顶像正在展翅飞翔的蝴蝶。内尔维(公元1891—1979年)设计的体育宫像一个倒扣着的碗，屋顶像一叶扁扇贝，轻盈地架在36根V形支柱上。光线透过齿轮形的窗带射入室内。屋顶放射状曲线具有不言而喻的美感。他建于1971年的梵蒂冈会堂，有薄壳形的屋顶，内曲线像一张撒开的网。从此，以内尔维设计为楷

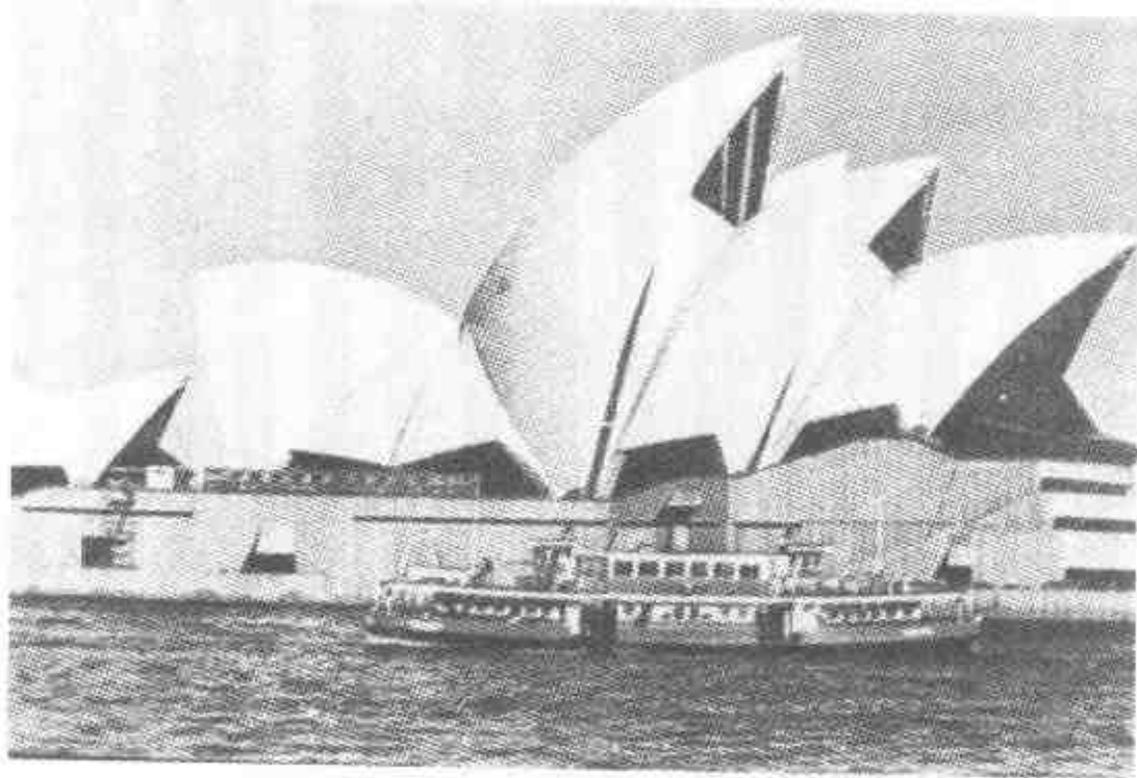


图 150 悉尼歌剧院

模的体育场馆遍地开花,美不胜收。有的像一个倒扣的盘子,一张叶片,有的像一把撑开的伞,一支弦琴。尤其是悬吊式屋顶,构思之巧妙,造形之优美,令人叹为观止。

法国设计师也不甘落后,1975年他们修建的巴黎戴高乐机场,一改矩形机场楼的传统,采用圆环形。环内是透明管道式的自动扶梯,环外是卫星厅和带状公路。建筑物具有科幻电影设计的透明感。蓬皮杜文化中心具有另一种现代感,它像一座化工联合体。各种管道、钢架结构、自动扶梯都安装在大楼外面,大红大绿的颜色也像工厂那么醒目。设计者的独出心裁招致各种议论,但是蓬皮杜中心在建筑艺术中的地位已确立无疑。

城市改造日益引起重视。动工于40年代的费城市中心改造工程保留了老教堂,撤除了零散住房,取而代之的是宽阔的马路、大片的绿地和葱郁的树林。旧金山金门区设计方案把高层建筑与绿化带结合,把城市与港口相结合。纽约的林肯艺术中心是一个庞大的建筑群。围绕广场有交响乐厅、州立剧院、人都会剧院,以及图书馆、博物馆等。建筑物有的古朴,有的典雅,在

多样中保持统一。

建筑师越来越重视城市功能的配套性。社区不但有住宅楼、办公楼、购物中心,还有文化中心和体育中心。城市绿化、城市环

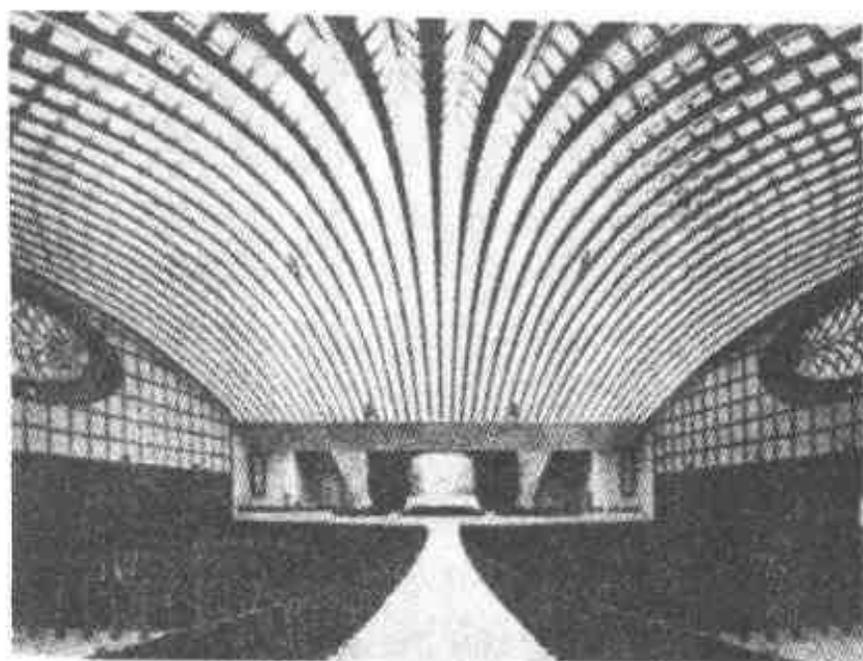


图 151 梵蒂冈会堂

保、城市生态愈来愈引起重视。设计者尽可能多地留出绿地、花园和水面,多造林荫道、步行街和儿童公园。前卫派建筑师已在构思生态城市、仿生建筑群、智能大楼。纽约福特基金会大楼玻璃大厅内,有一个室内花园,层层楼台在花园内穿插。

在形态各异的博物馆和文化中心,自然采光、展品陈列和人员集散都得到科学合理的调配。贝聿铭为巴黎卢弗尔宫设计的地下入口取玻璃金字塔形,显然参考过古埃及文化。金字塔的透明与照明来自现代文化,背景是体现文艺复兴文化的宫殿。三位一体的设计给观众留下深刻印象,而他的香山饭店又取绿山之中的东方庭院式布局。

## 第十八章 泛艺术建构(20世纪中后期艺术)

### 一、现代心象的显影

抽象艺术问世不久,就迅速在整个西方世界传播开来。超现实主义和第二次世界大战都不能代替和阻止它的发展。战后,抽象艺术更是春风得意,成为西方艺术的主流。

进入现代社会的西方人,尤其是经历了第二次大战浩劫的西方人的内心世界极为复杂。如果说康定斯基把时起时伏的音乐和如泣如诉的情感溶入抽象艺术,如果说蒙德里安在线条的框架内,在色块的组合中展示自然的奥秘和宇宙的结构,那么后起的抽象艺术抒发的是不可言状的胸臆,显影的是沸腾的精神泡沫和蒸气。抽象表现主义与其说是一种风格,莫如说是一种心象的反映。抽象派艺术家除了他们反对的目标比较一致外,很少有共同点。甚至他们的心象也飘忽不定,只可意会不可言传。

虽然抽象艺术家五花八门,各具特色,但有两个比较明显的区别,第一类画家以画笔为工具,凭借画笔的提按徐疾,翻转扭动,调动色彩的厚薄、枯润、冷暖、清浊,在画布上留下龙飞凤舞的笔迹或洒泼点滴的痕迹。这些画家大致可称为行动画家。他

们是波洛克、孔宁、特沃柯夫、克兰；另一类是色场画家。他们用大片的、一致的色彩表达抽象的形象，色彩呈场状分布。他们是罗斯科、纽曼、斯蒂尔、马瑟韦尔、戈特利布等人。很多画家摇摆于两者之间，同时用两种方法创作。抽象画家的作品很难用语言文字确切形容，画家的真实意图也不易窥探。除多印图片，略加说明，让观众自己欣赏和判断外，似乎没有更好的方法介绍他们。

戈尔基(公元1904——1948年)的自由流动的形体，霍夫曼(公元1880——1966年)的厚重沉稳的色场和落英缤纷的笔调，马塔(公元1912——)在阴影中的闪光和动荡，孔宁(公元1904——)厚腻的色场和飞舞的色线，托比(公元1890——1976年)和汤姆森(公元1899——1953年)绘画中的东方禅机和自由书法，巴泽蒂斯(公元1912——1963年)在晕远背景中的片状和线状体，特沃柯夫的小几何体，克兰(公元1912——1962年)的破碎框架，古斯顿(公元1913——)的漫画意味，布鲁克斯(公元1906——)的色块嵌合，马卡·雷里(公元1913——)的日本书道式黑白拼贴，戈特利布(公元1903——1974年)的宇宙图景，罗斯科(公元1903——1970年)的边缘模糊的方形色块，纽曼(公元1905——1970年)和莱因哈德(公元1913——1967年)从色场中挤出的直线，矩形或十字形，种种风格如百花齐放，姹紫嫣红。

波洛克(公元1912——1956年)是著名的行动画家。他把大块画布铺在地上，一手拿着笔，一手提着颜料桶，在画布内外进退回旋，同时把颜料撒在画布上，行动绘画由此得名。他的画在似乎杂乱的构图里隐藏着作者的直觉、预先的酝酿和细心的构思。他的作品色彩斑斓，点线繁复，如百花齐放的草原，如沟壑纵横的卫星遥感照片，奔腾，翻滚，扩张，膨胀。色彩布满全部画

面，画面好像从更大的画布上随意取下的一块。波洛克改变了自文艺复兴以来的艺术创作程式，架上画变成了铺在地上的画布，画家和作品不再是两方，而是纠缠胶合的共生体。从画中，不但能揣摸出画家的心绪，而且能想象出画家作画时手舞足蹈的姿态和力度。

在欧洲，二战后的抽象艺术以巴黎画派为中心蓬勃发展，比西塔尔(公元1888——1964年)的色彩有颤动效果，巴赞(公元1904——1975年)在底色上画出紊乱的擦痕，斯塔尔(公元1914——1955年)从自然中压出抽象，尔后来又想到从抽象中显影自然，荷兰人维尔德(公元1895——)先画滴画，以后强调色

之间的搏斗。

40年代和50年代，巴黎出现一批挥洒自如的画家，人称这种风格为不定形主义，以区别于定形的立体主义和几何抽象主义。在“不定形”这个大的名目下，还有很多细小的派别，如点染主义，书法抽象，抒情浪漫抽象等。德国人哈同(公元1904——)用色造出光芒四射的效果，苏拉日(公元1919——)用调色刀或大刷子把黑色

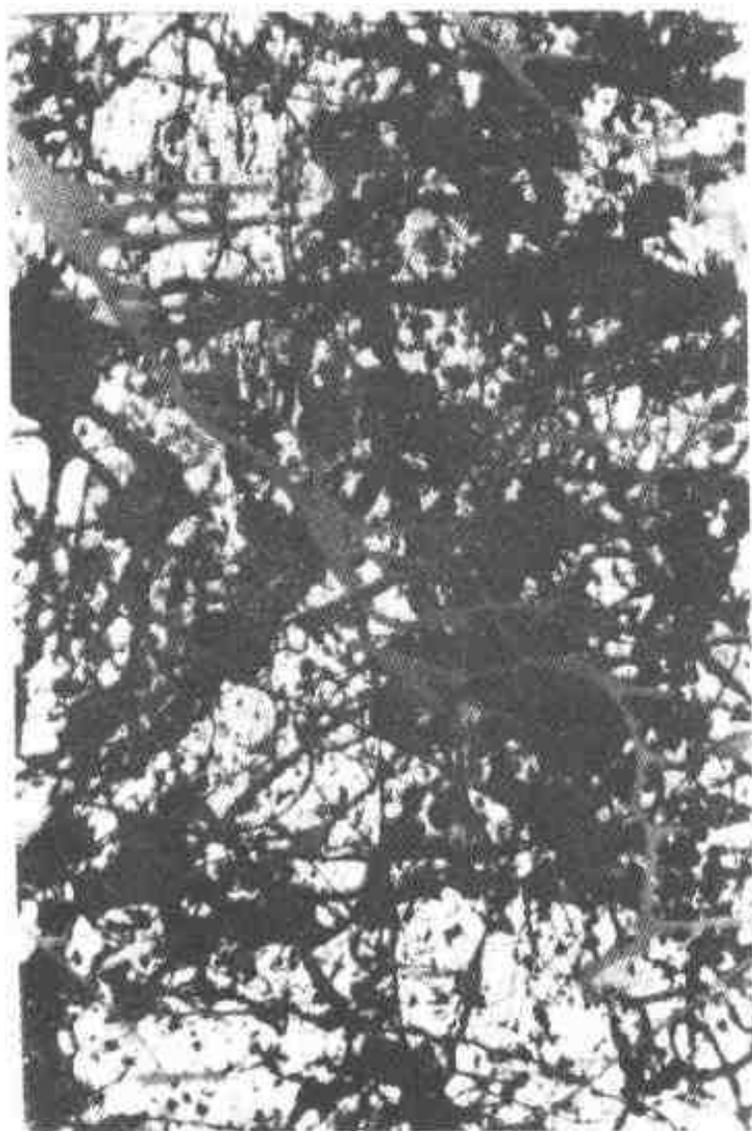


图 152 晨星

涂到画布上,留下浮雕似的浅线效果。赵无极(公元1920——)在东方式的空间里蒸腾西方之光,创造出大气磅礴的画境。马修(公元1921——)把行动绘画变成表演绘画,他身穿盔甲,手持如剑之笔,冲向画面,横涂竖抹,留下龙飞凤舞之笔迹。葡萄牙画家西尔娃(公元1908——)的画,像高速飞行中拍照的鸟瞰图。

60年代以后,抽象画似乎进入“绚丽之极趋于平淡”的境界。简练的风格被称为极少主义。几乎完全空白的画面追求纯净无瑕,某些被称为硬边画的作品,只有大面积的平涂,只有未加调合的色块。色块可以变化,但是画面极为整洁。有的画家用稀薄的颜料挥洒点滴于画面,产生淋淋漓漓的痕迹,色块互相渗透和流动。凯利(公元1923——)的矩形色块晶莹透明,诺兰创造同心圆,赫尔德在黑底上用白线画立体几何图形,如欧几里德和爱因斯坦之空间图。一些图形以极为规律的内容出现。斯太拉(公元1936——)用三个A形构成W形,用重复的V形、U形、L形构图,也有采用平行四边形、锯齿形等。

当代抽象艺术家在创作中所追求的与其说是玄奥的哲理和抽象美,毋宁说是自我,即是说创造自我。

创作塑造了画家,因为画家被公众、评论家、画商所承认和接受,依靠的是作品。作品的个性,作品的魅力就是画家的生命。画家创作,说到底就是铸造独具风格的风格,并且使风

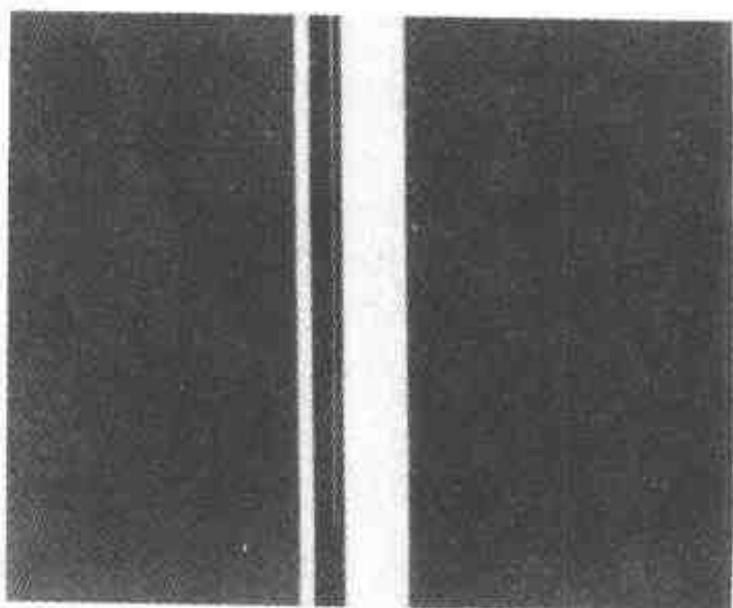


图 153 结构

格稳定,以产生足够的影响,确立画家在画坛和作品市场的地位,造就稳定的顾客和买主群体。有的学者把这个过程称为强化过程。对百花齐放的抽象艺术,去猜测艺术家在作品中表现什么,既无可能也无必要,重要的是善于发现艺术家与众不同之处。艺术家也必须使自己的作品保持稳定独特的风格,使人一见如故,因为风格就是生命。

## 二、畸形世界的写照

本世纪50年代以来,与抽象艺术同时存在并相互交叉的另一种艺术是具象和半具象艺术。这种具象已和传统意义上的具象不同,它既不以忠实描绘对象为己任,也不像超现实主义那样以描摹细节为手段,而是全力营造一个畸形世界,也可以说,这种具象半具象艺术是哈哈镜,反映出很“怪”很“丑”的人。看见它,人们会用异样的眼光看自己 and 他人。如果我们联想到此时流行于西方的存在主义哲学和文学,读到法国作家加缪和萨特小说里描写的那些可怜可悲的小人物、局外人、边缘人、变态人,我们就不会大惊小怪了。那些小人物卑劣的情欲和丑陋的肉体,在命运重压下的畸形生活和荒诞命运,引起我们生理和心理上的反感。当我们观看这些艺术品时,也会有同样的生理和心理反应。

法国艺术家杜布菲(公元1901——)认为疯人艺术和儿童艺术比任何现代艺术更有野性力量。他的画像疯人随手的涂鸦,线条紊乱,色迹斑斑,一些似人非人的怪物漂浮其间。形象愚蠢丑陋,甚至有些歇斯底里倾向。但是当艺术家画牛、花园、蝴蝶时,儿童的天真又迎面扑来。60年代,他以流动的线条,勾勒变形虫似的扭动形体,形体像无数似人似虫的东西。60年代

中期以后,他的画像拼板玩具,各部分相互咬合,兼有物性和人性,陷入狂乱的舞蹈之中。

里希埃(公元1904——)塑造的青铜人像,形体笨拙,体表有麻点,如麻疯病人;有裂痕、空洞,如秃鹫啄过的的腐肉,观之使人惨不忍睹。

赛扎尔(公元1921——)的铜像《裸体》,由两条长腿和矮小躯干组成,畸形的外表令人恶心。那个乳房下垂,腹部膨胀,两腿干瘦,浑身布满斑点的无头女像,比罗丹的《老妓女》更可怕。她好像集丑之大成,无情地嘲笑文艺复兴以来对人体的赞美。

依波斯特基(公元1920——)以历史为题材。其半抽象人物造型以大卫、亚历山大等英雄的名字命名。但观众看到的是没有人脸的盔甲怪物、三重脸巨人,身躯无一例外疤痕累累。

作者似乎表明,现代艺术可以审视人类一切,但决不会崇拜英雄或伏膺于权威。

意大利雕刻家马里尼(公元1901——)从30年代后期开始研究人与马的关系。起初,马与骑手配合默契。二战后,马和骑手变得痛苦和紧张。马腿拉长,张开,马头上扬,痛苦地嘶鸣。骑



图 154 板材

手仿佛受到致命的打击,向后倒下。60年代,马里尼的人马组合逐渐抽象化,马变成骨头架子,或者化为山体。

曼祖(公元1908——?)也是意大利雕刻家,他的《站立的红衣主教》用拉长的人形,高耸的主教帽,低垂的教袍,死沉沉的面容,削瘦的手,组合成一个阴森的人像。

英国画家培根(公元1909——)偏爱畸形和变态的形象。他以前辈大师名作为母题,加以变形,创作出反映人类困境的变体画。委拉斯贵支的《红衣主教像》的变形画《被牛肉片包围的头像》,把一个面容狰狞、痛苦不堪的主教放在两大块牛肉之间。牛肉似乎也是伦勃朗的作品的变体画。奇异的组合、昏暗的色彩造成荒诞恐怖的效果。培根依据凡高自画像所作的变体画,把局部扭曲到可怕的程度,强化原作的痛苦和歇斯底里。60年代以后,他的人物好像集中营里受刑的囚徒,血肉模糊,肢体残缺,不成人样。巴特勒(公元1917——)的《仰面躺着的少女》,虽然塑造了一个丰满的少女裸像,但是人像奇怪的姿势,肉感的着色使人反感。

包洛奇(公元1924——)在60年代,是英国废品雕塑艺术的主将。他用锈烂的机器零件——螺母、电线、铁板焊接成似人非人的怪物,表现垂死的文明。

进入80年代以后,一部分艺术家探索传统和现代、东方和西方的结合,力图创造出新颖优美的具像艺术。美籍华裔画家陈逸飞凭着扎实的基本功和东方人的细腻,以类似达·芬奇的渐隐法描绘中国清代末年的大家闺秀和西方的现代淑女。丁绍光以中国独有的漆画装饰风格,画西双版纳的傣族风情。法国的华裔画家陈建中以深沉的色调和独特的笔法画风景。青山绿水既有法国古典艺术的庄严,又有中国山水画的机锋。法国女画家法比恩把书法式的抽象画置于东方园林的背景中。

随着全球经济一体化的加强和信息产业的发展，世界各民族之间的了解和交流越来越深刻和广泛。有人说，变得越来越“小”的地球已成为地球村。世界各民族文化的交流与影响日益频繁，一种你中有我，我中有你的共生文化已经产生。在艺术界，西方艺术家学习东方艺术，借鉴非洲和大洋洲土著艺术；东方艺术家吸取西方古典艺术和现代艺术技法；非洲艺术家用现代造型反映黑人生活，都已司空见惯，我们暂且称这种艺术为世界艺术。世界艺术与民族艺术并行不悖，如日月同辉。我们反对文化艺术中的帝国主义行为。把西方文化或某个西方强国的文化艺术吹捧为人类艺术的楷模，把人类丰富的思维模式和艺术创作“标准化”、“单体化”、“西方化”，将导致人类文化的基因退化，甚至引起文化癌变。这种危险已引起有识之士，包括西方有识之士的警惕。如同保护物种的多样性一样，保护文化多样化的运动已在全球兴起，并将在 21 世纪和环境保护运动互为呼应。

### 三、艺术与工业

达达派明星杜尚把工业制品当作艺术品，宛如向艺术扔了一颗炸弹，冲击波把“艺术”这个概念炸得四分五裂。从此，艺术品不仅是画布与颜色、铜塑和石刻，人类制造的任何东西都可以经过“选择”这块点金石变成艺术品，甚至制造本身也变成艺术要素。于是 60 年代和 70 年代出现了艺术——工业共生的现象。

美国艺术家史密斯(公元 1906——1965 年)在 50 年代初已把钢条焊接成透空的三维结构。为了制造大的金属构造，他甚至装配了一个设备完善的工作室。他用农业机器零件、废钢铁，

旧轮子,焊接成各种奇形怪状的造型。奈基安(公元1897——)把大块钢板安装在复杂的金属柱上。60年代,他把大块薄层石膏贴在金属网上,还用仿岩石的石膏块互相支撑,搭成三维结构。李普顿(公元1903——)把合金板、镍银板、青铜板装配起来。苏维罗(公元1933——)把旧钢梁联接,他还把旧汽车轮胎、椅子、木桶挂在弯曲的支架上。巴黎画派的雅格布森把各种铁轮、铁管、轴承,制造成复杂的机器——幻想的机器。柯瓦尔斯基把卵状的灰泥球装在由钢条焊成的框架中。英国人马丁(公元1905——)用金属材料做成螺旋形结构。查德威克(公元1914——)用钢板、锥状铁板装配类似立体主义的结构。阿米塔奇用工业原料如聚酯、树脂为材料塑造人体某些部分,如双臂、手、头部,并置于结构中,作品既有古埃及和两河雕刻的遗风,又颇具现代意识。西班牙人克里克(公元1922——)把细钢棍焊接起来,做成某种仙人掌造型。

从60年代至70年代,一部分艺术家推行一种叫初级结构的艺术风格,他们在工人协助下,以工业钢梁、钢板为造型材料,经过切割、焊接等技术加工,做成抽象半抽象造型。金属互相扭结,显示出强大内力。有时,艺术家把完全一样的金属块整齐地排列堆放,追求整体性。初级结构艺术把工业材料和几何形体结合起来,强调力度、质感和静态美。

装配艺术的发展必然要在理论上有所建树。1961年5月在巴黎的一家画廊,举办了名为“高于达达40度”的展览,打出新现实主义的旗号。展览目录说明新现实主义的宗旨,“在欧洲同在美国一样,我们正在自然里寻找新的方向。所谓当代的自然,就是机械的、工业的和广告的洪流……”在新现实主义的号召下,艺术家从工业品转向日用品的装配。美国人科内尔把照片、地图、盒子、药瓶、食具集合在柜子里,宛若把岁月储存起来。基

斯勒把家具、铜塑、壁龛、祭坛组合在展厅,渲染神庙的气氛。布儒瓦用石膏、青铜做成神秘的圆石,藏于洞穴中,颇似原始遗物或恐龙蛋。西班牙人瑟兰诺用矿渣做成可怕的怪物。瑞士人米尼把金属下脚料焊接成浮雕。赛扎尔把废旧汽车压缩成结构复杂、色彩各异的金属块。看他的作品,观众有一种压抑感,好像自己也被压成肉块。西班牙艺术家齐拉达把经过锻打的粗铁条构成造型,好似把哈同的抽象画变成立体。意大利人吉奥用光可鉴人的青铜片做成起伏不平的面,面上的明暗变化有抽象色场画的效果。

艺术家的所作所为对外行来说,似乎是拾破烂人的怪僻行为。但是从艺术哲学的角度来看,装配和重组改变了物性,把物从实用功利系统转移到情感艺术系统。在美术馆和公园,人们不再把铁板、钢梁和齿轮看成机器零件和工业材料,而是把观察和感知集中到物的形状、色泽、质感、硬度和光线上,注意到局部的搭配和整体的协调,欣赏实和虚的穿插,线、面、体的结合,张与弛的转换,弹力与力度的扩散,平直与弯曲的过渡,还有节奏、亮度、厚度、体积的千变万化。有的观众善于联想和想象,能把结构幻化为现实景物,感受再创造的愉悦,体会到与作者心心相印的兴奋;有的观众情感丰富,能油然而生惊奇、迷惑、喜悦、恐惧、甚至厌恶之情。

#### 四、艺术与消费

当代西方社会具有强大的消费性,如马克思所说,西方社会是巨大的商品堆积。具有强大吸引力的消费和正在寻找附丽的艺术一拍即合,变成艺术—消费共生体。

艺术与消费共生有两个层面的含义:一是艺术本身的商品

化。艺术行为成为一定意义上的商业行为,艺术过程成为消费过程。画廊、画展、拍卖行、艺术交易会形成完善的商品市场,艺术品的流通和收藏依据价值规律运作。艺术品成为保值和增值性极高的特殊商品,收藏艺术品成为回报丰厚的投资和消费行为。凡高的一件作品曾在索斯比拍卖行创下四千多万美元的拍卖记录。长年藏在深闺人未识的艺术珍品打破地区和文化阻隔,在世界各地展出和流动。艺术家和收藏家的经济收入大为改善。

但是商品经济在给艺术带来巨利的同时,又给艺术套上新的枷锁。画商、收藏家、评论家是艺术家的主宰,艺术品的创作、评论和流通变成一种商业消费行为。艺术家的创作自由受到伤害。一些优秀艺术家被冷落,优秀作品被埋没,某些价值不高的作品却声名鹊起。艺术欣赏成为一种受控消费。艺术品的价格波动如股票涨落,扰乱了艺术品流通的正常秩序,助长了泡沫经济的泛滥。

艺术与消费品共生的第二层意义是,艺术家打破艺术创作



图 155 你没抬起你的脚

与消费传媒制作的界线,大胆引进广告、卡通、影视等大众消费文化的制作技巧。形体动作、空间设计、光色体系、趣味特点,都迎合某些现代人崇尚暴力和速度的心理,满足他们对幻想、冒险和性欲的需要,刺激现代人的感官享

乐。但是也有某些严肃艺术家在玩世不恭的表象下，表达对世事的讽刺和揶揄。50年代以后出现的波普艺术就是艺术—消费共生体的化身。

波普艺术发源于英国。当时，艺术家就大众传媒和消费社会展开讨论，探索艺术能否与之结合，创立通俗艺术的可能。1956年在白教堂美术馆举办名为“这就是明天的展览”。汉密尔顿（公元1922——）参展的一幅小型拼贴画，名叫《到底是什么使得今日的家庭如此不同，如此有魅力？》。画面是一间标准公寓，有一位健美先生和一个傲慢的女模特儿。房间装饰着大量消费品：电视机、收录机、卡通画封面、吸尘器广告、福特汽车公司厂徽，窗外是电影屏幕，正在放映流行电影的特写镜头。作品内容似乎就是对标题的回答：消费品和大众传媒统治现代生活，这就是西方的今天和明天。艺术家如此准确地把握当代西方社会的脉搏，确实使人叹服。

波普艺术在美国的干将林德纳（公元1903——）用刺眼的色彩和略微变形的形象画时髦的女郎。封面女郎式的美女既是消费的产物也是性的象征。劳申堡（公元1925——）把汽车轮胎和公羊标本组合起来。在西方文化中，公羊既是一种祭品和占卜用品，也是性欲的象征。轮胎和公羊暗示着现代和古代、工业和宗教的矛盾和荒诞。利希腾斯坦（公元1923——）用卡通画或广告画技法描绘美国观众熟悉的英雄人物，场面火爆，动感十足。他用波普技法改画现代艺术大师名作，画风通俗而明快。韦塞尔曼（公元1931——）画性感十足的《伟大的美国裸体》。1975年完成的《吸烟者第17号》用流畅的线条画吸烟者的嘴和手，嘴和手被笼罩在烟雾缭绕之中。圆滑的形象把吸烟者的怡然自得刻画得惟妙惟肖，把消费心理的愉悦表达得入木三分。沃霍尔画无穷无尽的、一模一样的可口可乐瓶子和罐头，他用单调冷漠

的笔调描绘巨量的商品堆积,把商品社会的非人和物性具体化和形象化。沃霍尔用类似连续摄影的方法把性感明星梦露的标准像公布于众。

越来越多的艺术家注意到消费社会的物性。奥登堡(公元1929——)用石膏制作奶油冰淇淋、三明治、糕饼,形状色泽足以乱真。拉莫斯(公元1935——)把性感女裸体放到巨型汉堡包上,把古语“食色性也”画活了。雷西把与真人等大的泳装女郎剪贴像放在沙滩上和阳伞下,表现出中产阶级妇女的得意洋洋,俗不可耐。印第安纳把广告搬入画面,达坎基用精确方法画高



图 156 梦露

乱涂艺术。

速公路。鲁沙画整洁的街景。西格尔从人体上翻出石膏像,再把人像放到电梯间、柜台、汽车站。一切都显得那么神秘和孤独。斯波里(公元1930——)把日用盘碟、杯盏,固定在盘子上、倒挂在墙上。有人把墙上的层层广告撕掉,露出斑斑纸痕和墙面,把司空见惯的广告现象移入画面。有人在地铁和墙壁上乱涂乱抹,被称为

60年代和70年代,美国兴起的照相写实主义(又名超级写实),实质上也是一种消费艺术。艺术家根据放大的照片作画,极其逼真地摹仿实物或环境,尤其是车水马龙、繁华喧闹的街景。画面充满广告、霓虹灯、商店、酒吧。玻璃橱窗和幕墙反射出街面的情景,一片流光溢彩。艺术家既不歌颂也不贬低现代社

会，他们只是觉得这个社会很奇怪。有些艺术家创作大幅甚至巨幅人物肖像和白画像。作者丝毫不想美化人物或表现什么思想和感情，他们如实地画出人的生理存在。头发、胡须、皱纹，甚至汗毛也无一遗漏。站在画前，观众有时会感到不安。因为眼前这些普通得不能再普通的现代人，神情冷漠，双目直视，咄咄逼人。我们猜不透他们的内心世界，我们不知道他们是友善还是敌对，因而不知如何与之保持距离。



图 157 苏珊像

雕塑家用玻璃纤维和聚脂做出极为逼真的人体，细致到小瘤子和疤痕也不漏掉，因而人像有强烈的性刺激。有时艺术家给它们穿衣打扮，放到真实的环境中。汉森作于 1970 年的《游客》，把一对在消费社会度过半生的中年游客惟妙惟肖地塑造出来。这两位营养过剩的肥胖男女是标准的游客打扮——花衬衣、凉鞋。他们肩挎背包，脖子挂着相机，手提购物袋，正在举目眺望。游客及其全身披挂无一不是现代消费社会的产物，一切都来自超级市场或名牌商店。

最后，我们还必须提到艺术广告。

在现代西方社会里，每天都有大量的广告。只要翻开报刊，打开电视，走上街头，广告就映入人们的眼帘。历史上没有任何一种社会，曾经出现过这么多的影像，这么密集的视觉信息。无



图 158 旅游者

论你干什么,广告都在你身边,除非你拒绝现代文明。

广告是商业的催化剂。没有广告,商业就难以发展。同时,广告又是梦幻药。它说得天花乱坠,可是提供的东西有限。

如果我们用语法中的时态来区分绘画和广告的话,我们可以说绘画是用现在时说话的艺术语言。画家根据现实,描绘他眼前的景象。而绘画作为一种记录,把影像传给子孙后代,它

又是一种魅力无穷的过去时。昙花一现的广告形象永远面向未来。它总是把一种更有诱惑力的将来展现在消费者的眼前,因此广告从本质上是一种未来时语言。

广告对艺术传统的理解别具慧眼。广告掌握了艺术作品和它的观赏者之间的微妙关系,它把过去时、现在时和将来时结合起来,造成悠久的空间和时间链,最终把观赏者——顾客引向未来之路。

广告依赖绘画语言,广告把绘画形象和商品形象结合。有时候,两者看上去难分彼此。当人们观看一本西方图片杂志,翻阅一本有插图的博物馆目录和旅游手册时,或步入繁华的商业

区观看橱窗中的陈列品时，随时能看到广告——艺术的共生现象。例如以古希腊和古罗马的建筑遗迹为背景展览新商品。但是随着绘画形象所代表的历史向远处遁遁，逐渐淡化，最后剩下的只有广告。

广告——艺术共生的创作手法颇有超现实主义的韵味。反逻辑、超时空、荒诞感产生强烈的视觉冲击，能激发顾客的好奇心，给他们留下深刻的印象。广告的心理研究告诉我们：好奇心是购物欲的前奏，印象是商品知名度的前提。

广告中的商品隐含着一种文化积淀，艺术广告在同一个时间里说的是两件几乎矛盾的事情：财富和灵性。广告向人们双重许诺：购买将给您带来奢华的享受，购买将实现您的文化价值。

## 五、艺术与高科技

科学技术，尤其高科技是现代社会的一支非常活跃的力量，正以空前的速度渗透到社会的每一个角落，甚至进入家庭。电视、音响、电脑正在深刻地改变人们的生活。艺术与高科技声光技术的结合应是顺理成章之事。早在 30 年代就有人研究光色图像了。

匈牙利人舍弗尔利用空间动力学、光动力学开创了光动雕塑。他制造的装置既能发光又能运动。瑞士人廷克莱制造的变体机器能发出声光，还可自我变形和解体。柯尔斯把不锈钢薄片组成集束，让它们保持平衡。只要稍有震动，它们就会颤动，发出奇异的光。利波尔德将金属丝和金属板结成复杂的网络，在光照下，网络反射出奇妙的光线，仿佛康定斯基抽象画变活了。琼斯能让光以奇妙形状放射，造成天体演变的奇境。

为了创造出奇妙、壮丽、虚幻的意境,艺术家需要和科学家、技术专家合作,制造出巧夺天工的机械。光和运动雕塑的主要探索者是航空工程师兼地球物理学家马利纳,他也是美国火箭研究专家。瑞士医生、科学家琼尼博上对振动颇有研究。他举办展览,展示自然中的各种奇景异象。化学家奥斯特对波纹及其内涵进行专门研究,他的工作不仅对工业,而且对光色效应和视网膜反应有意义。在他的理论启发下,艺术家对光效应艺术进行探索,阿根廷人帕克是先驱者。1960年在巴黎一家画廊成立“视觉艺术研究小组”,从此光效应艺术和视幻觉绘画开始在各地发展。

瓦萨利(公元1908——)主张通过数学、光学的设计,造成

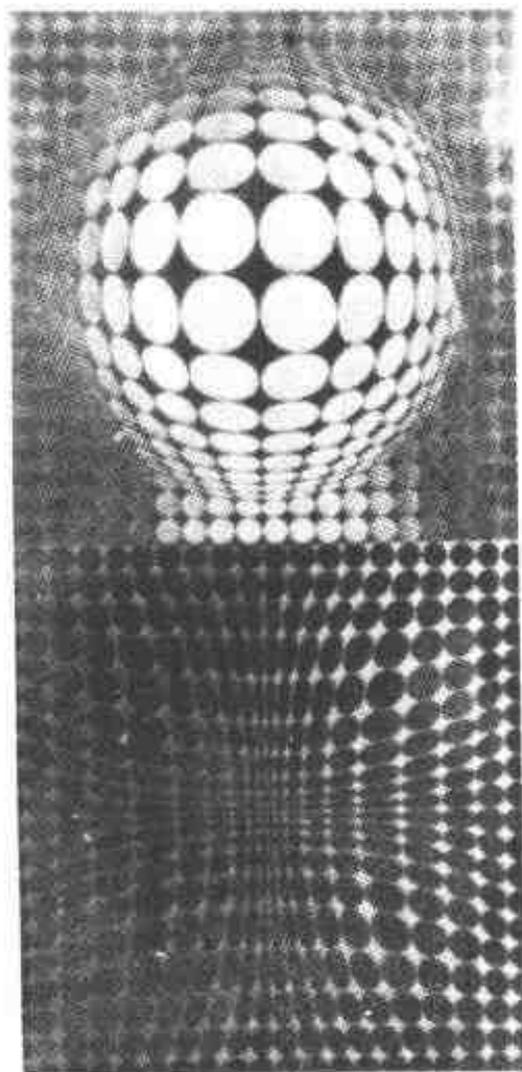


图 159 VP-119

视觉幻象。他的作品能产生三度多维空间幻象,并能运动。他仅用灰白两色,通过巧妙的图形设计和多层透明塑料片叠放,使波纹产生起伏和流动幻像。他画的斑马图能使视觉发生错位,观众时而看到两匹马,时而看到一匹马。他在60年代设计彩色几何图,各种颜色的正方形、三角形、菱形和圆形或正或斜的组合,使观众时而看见凸出的几何体,换个角度,看到的又是凹陷的几何体。他仅用几种几何色块,就能使画的上部看上去像一个凸出的半球,画的下部像一个凹进去的半球。英国画家赖利、美国画家安努茨基耶维奇、普恩都作出奇妙

的作品,使各种形体产生翻动、蠕动、膨胀和波动的幻觉。

70年代以后开始普及的电脑引起艺术家的注意。运算能力达百万次、千万次,甚至亿次的电脑在荧屏上显示几千种色彩、几万种图像。艺术家不必动用造型材料,只需进行设计,按动键盘就可以在电脑荧屏上合成符合其心意的图像。艺术家还可以对图像任意分割、变形、翻转、变色,从任何角度切入,甚至可“钻入”图像内部,毕加索的空间幻想完全得以实现。更奇妙的是电脑还可以独立创作。电脑往往能超越人脑的习惯性思维,设计出怪角度、反逻辑的奇异形象。例如连续变化的图像可以使观众产生幻觉,以为自己在大街的下水道里高速运动,但目光可以穿过地层看到急速后退的路两边的景物。电脑的抽象设计使抽象艺术家、光效应艺术家的作品相形见拙。雕塑家塞维尔特森用计算机为他的雕塑编入参数。终端出来的数据,为他提供了数百种可供选择的变化形式。利用最佳方案,他创作了一个镀金铝塑。

计算机艺术的著名作品是金霍茨创作的《友好的灰色计算机——准星作品54号》。那是一个由摇杆和底架组成的装置,由马达驱动,可发出闪光,构成人脸的形象。

在电脑日益普及的今天,一个普通的电脑爱好者完全能在荧屏上满足自己的创作欲望,实现过去只可意会不可言传或只可意会不可显形的意象。可以毫不夸张地说,一个人人都能进行艺术创作的时代已经来临。

未来的艺术展览可能只送软盘参展。作品可用大屏幕显示,也可通过辅助设备把电脑作品转到传统的画布上,甚至变为三维实体。高科技对人类社会和人类生活的巨大影响我们所能预测的仅仅是冰山一角。

可以预测,高科技将把只有经过特殊训练的人才能从事的

艺术活动普及到社会每一个有文化的成员。从此“艺术家”这个概念会发生变化。没有受过专门美术训练,不以艺术为职业的社会成员也可以从事艺术活动,也可以参展。“艺术品”的概念也改变了,艺术品不必物化为实体,只需要保存在电脑软盘中即可。可以预测,传统的艺术会进一步解体,新艺术将兴起。社会本身将变成一个大艺术场。

马克思认为理想的人类社会是人道主义的自然与自然主义的社会相结合。现在看来,还应加上艺术化的人类更全面。当人类社会的最高目标是创造美,是实现不断完善的和谐,当每一个社会成员都以艺术审美态度处理各种关系,把各项事业当作艺术品来雕塑时,人类历史的新纪元就开始了。

## 六、艺术与环境

传统认为美术馆和博物馆是艺术圣地,艺术品只有陈列于此,才能得到美术界和社会的承认。但是早在本世纪30年代,艺术家已经把活动雕塑和固定雕塑陈列在建筑物前和公园里,使其成为环境的有机组成部分。60年代以后,艺术场地和艺术环境

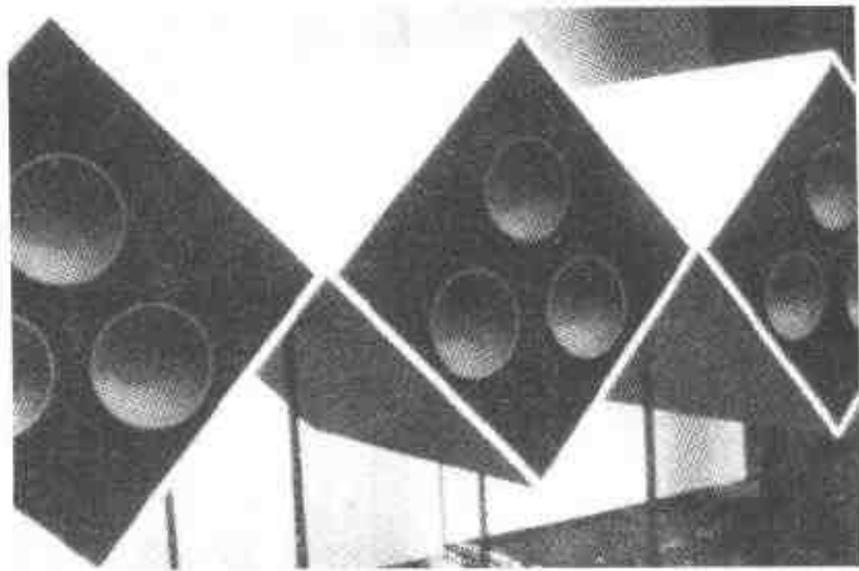


图 160 结构7号

的概念发生了根本变化。

首先,艺术陈列场地不再是一个中性的三维空间,场地本身已变成艺术的一部分。艺术家在构思作

品时,已考虑到艺术空间。莱维特(公元1928——)把透空的正方体摆放在展厅,直到展厅空间充满了立方体。于是展厅变成了最大的内空立方体。70年代初期,他在美术馆的墙上画一些重叠的矩形,涂上不同色度的灰色,再附以说明。每个矩形内部都有对角线,形成优美的几何图形。展览闭幕后,他把壁画擦去。莱维特创造的是一个能让人置身于内的艺术空间,一种包围着人的几何抽象画。从此,在展览馆的墙上,在挂着的布上作画蔚然成风。

安德烈(1935——)把木材、砖块、泡沫塑料和金属块摆在展厅内。各种构件之间互相交叉沟通,人行其中如走迷宫。美国艺术家把各种金属线、镜子摆在美术馆地板上,直到铺满为止。光效应艺术家把灯具用各种附属设备安装在展厅的墙面、地板和天花板上。灯光和音乐把展馆变成光声雕塑,人们称之为场所雕塑。

从1978年以后,法国艺术家吉拉尔德把巨大的画布支在舞台上,当乐队演奏音乐时,他挥笔作画,把自己对音乐的感受、理解和激情融入绘画作品中。观众在欣赏音乐的同时能从他的作品中有所感悟,产生共鸣;而观众与乐队的宏大场而又使他激情澎湃,才华横溢。人们称他与乐队在剧场共同完成的这种艺术为“看得见的音乐”。

自60年代末期以后,艺术家不满足于把环境当作艺术空间,他们要把环境直接作为艺术品来雕琢。1970年,史密斯设计和组织施工,在犹他州的大盐湖修造一条螺旋形的防波堤,创造出自然界罕见的地景奇观。翌年,他在荷兰的坎门修造了《螺旋防波堤》。艺术评论家把这种以大地为作品的艺术称为环境艺术,把这种工程称为大地作品。黑泽在内华达州挖掘一条河道,可装水四万吨。工程搬运出的土石方被称为“负体量”。他还把几

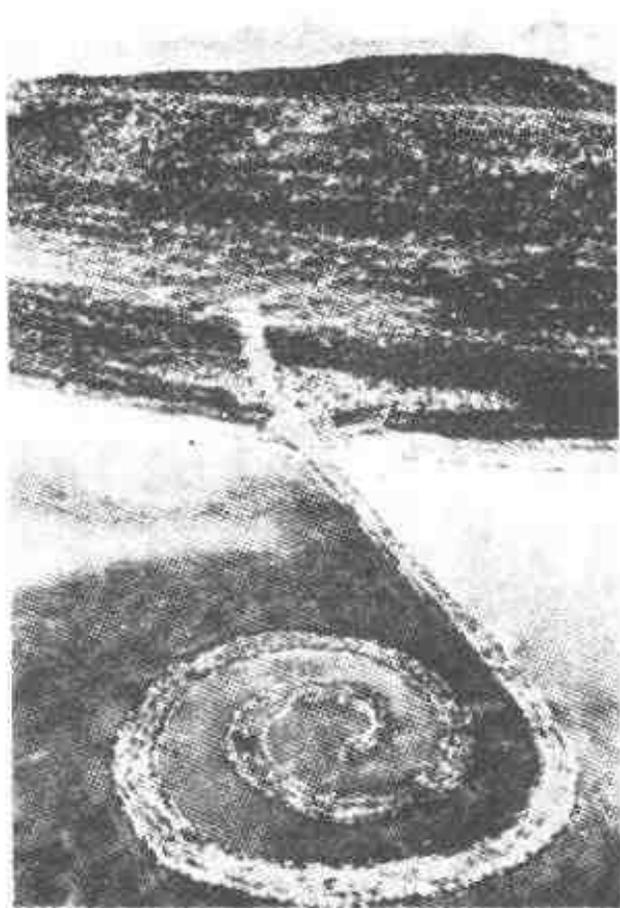


图 161 螺旋防波堤

十吨重的大岩石从高山运到百里外的荒原上，仿佛要重现洪水和冰川才能完成的重量搬运。黑泽重视搬运的过程，他认为过程就是艺术。他拍摄大量照片，并用特技合成，以吸引观众。奥本海姆于1968年在雪地用犁耕出两组交叉的直线，名为《一笔勾销的收成》。玛利亚在内华达沙漠上划出两条间距为38公尺的平行线，线长达0.6公里。作者在荒地上完成的工程是否要模仿原始人的巨

石艺术，或者南美洲神秘的大地图形呢？

生于保加利亚的克里斯托（公元1935——）是新现实主义的重要成员。他发明一种包装艺术。他认为包装可以改变被包装物体的形态，使它们脱离原有的状态和功能，回复到原始的混沌状态，获得归真返朴的奇效。70年代，他动用大量人力、物力和财力，用巨大的尼龙布和尼龙绳，在机械的帮助下包装宫殿和桥梁（《巴黎新桥包装》），吸引成千上万人去观看这难得一见的奇景。在灯光的照耀下，变得模糊的建筑物闪闪发光，确实给人留下深刻印象，启发人从另一个角度，用新的目光看周围环境。克里斯托的气魄很大，他用100万平方英尺的聚乙烯布遮挡住167公里的澳大利亚海岸。他最成功的作品是《山谷幕》。在科罗拉多州的赖弗尔山谷，他把20万平方英尺的尼龙布系在钢索上，像挂幕布一样，把尼龙布横挂在山谷之中。布如同一座软体

大坝,跨度达 387 米,高度从 111.3 米到 56.3 米变化,仅钢索就用去 45.3 吨。可以说这是有史以来人类最大的纺织制造品。

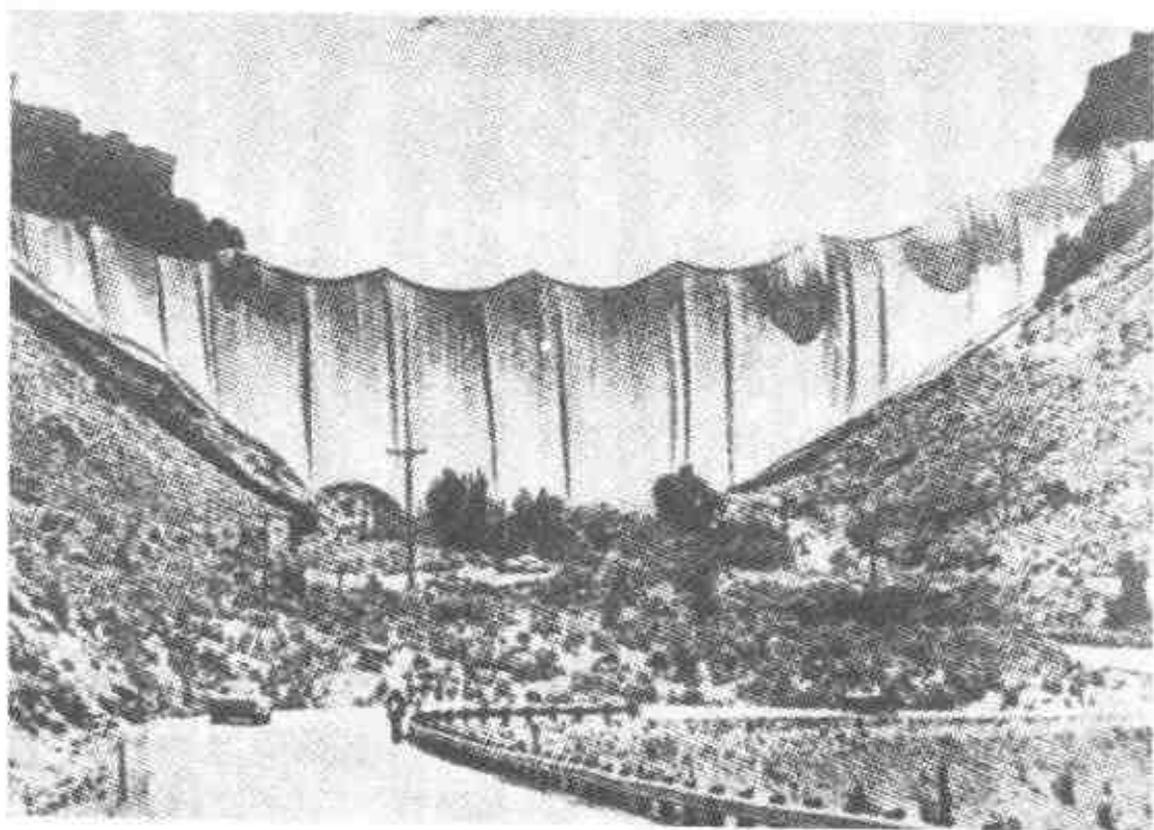


图 162 山谷幕

大地艺术有三个特点:一、在自然环境中用自然材料进行创作,以打破艺术与生活的界线,探求造型材料的自然化、无限化;二、让艺术作品与自然和谐相处,反对作品的商品化;三、人造景观动用大量人力物力,存在时间却很短暂。近几年来环境保护意识增强,公众和舆论对这种干涉自然、改变自然的作法时有批评。此外,作品制作费时耗力,所用经费十分惊人,存在的时间又很短暂,只能留下记录影片和照片。其轰动效应虽大,但寓意不深。人们推崇对保护环境和人类和平有意义的作品。例如成千上万的人手拉手,组成长达几十公里的人链。人夜,人人手持蜡烛高唱颂歌,人链变成一条蜿蜒曲折的光链,情景十分感人,这也是一种环境艺术吧。

## 七、艺术与观念

在艺术与高科技一节里,我们预测艺术发展的方向:借助先进科技手段,人们不必亲自动手,不必用传统的画笔和颜料,不必用刻刀和石料,就可以把新颖的意象变成形象显示在荧光屏上,还可以使形象物化为三维实体。考虑到当前多数人尚不具备这种条件,可以采用变通的办法——艺术家出想法,搞设计,电脑工程人员利用知识和设备实现这些想法,并完成作品。电艺术、活动艺术、环境艺术、装配艺术都是这样进行的。因此想法和点子,也就是观念,起着越来越重要的作用。

这里所说的观念已脱离传统的美学艺术体系。美感、思想、艺术性、反映、表现、形式、内容、情感、哲理等等概念已被当代某些艺术家抛弃。艺术家的观念是非逻辑和非理性的,仅是精神过程中突然出现又突然消失的意识。既然是观念,它仍需用口头或文字的形式传达,用符号、结构、形式来显影,否则,观念只能永远储存于艺术家的大脑皮层里。观念的输出,严格来说只有观念的拥有者方可承担。因此观念艺术排除评论家,坚持艺术家本人执行评论。艺术家输出其观念的过程就是艺术创作的过程。观念就是艺术,而不是观念的物质外壳。他们认为外壳常常歪曲观念。观众会因外壳变形而发生观念误读。

字母、单词、词组、语言符号、象征符号既是形象结构又是信息载体。用于表达系统思想的语言符号,就是文字;表现于画布上的手写体,纸上的打印体、印刷体、电脑体、拼贴、浮雕等等就是艺术。

艺术家在70年代后,通过访谈录表达观念,构成艺术的一

部分。有高谈阔论、哗众取宠者,有讳莫如深、故作玄虚者,这些作法不能不说没有广告效应。达利经常在访谈录中出语惊人,做怪象,穿奇装,这也成为其风格的一部分。

有的艺术家通过实录系统,包括计划、速写、素描、摄影、录像、设计图、地图、照片和信号来记录观念。许布勒在《纽约多变的一处 第一号》中以点的位置对空间进行描述。这些点既是静止的又是运动的。莱文的《快照》以声光形三位一体表现。

观念也可以用艺术家的行为动作来表达。艺术家卡瓦拉用日程表记录他每日遇见的人,在城市地图上标出他走过的每一条街。英国艺术家阿特金森和包德温绘制地图,按三英寸比一英里的比例绘制太平洋瓦湖岛以西 36 平方英里的地形图。

他们的行为实质上提出几个问题:工作和艺术的区别何在?艺术和生活的区别何在?观念和思想的区别何在?答案仍然在选择。如果选择的是功利性的投入产出系统,那就是非艺术;如果选择非功利的个性表现系统,那就是艺术。

有的艺术家为了突出艺术的个性,特意选择极富特色的即兴表演形式。艺术家的形体动作也是艺术。法国画家马修身穿盔甲,手持长笔,冲向画布,进行绘画表演,已成其艺术风格的一部分。

克莱因(公元 1928——1962 年) 1958 年在巴黎搞空无展览。观众买票入场,场内空空如也。他认为买票和进场就是观念表演,就是艺术行为。荒诞派作家加缪给予高度评价:正因为空空如也,所以力量无边。1960 年,他在裸体模特儿身上涂满蓝色颜料,然后让她们在画布上打滚,在画布上留下印记。整个过程有音乐伴奏,还被拍成电影,从而实现了他的观念意图。他曾从二层楼跳下,以体会在虚空中的感受。他在大雨中开快车,让画布上的颜料在高速中形成点滴状。他用煤气火焰喷射器去烧带

有红、蓝、黄三色的石棉,以留下怪异形状。他把海棉染上蓝色,然后固定在基座和墙壁上。克莱因是当代西方艺术家中仅次于杜尚的革新者,他的匪夷所思的行动常常引起轰动效应。

克莱因的所作所为意在证明:艺术家的行动只要是意味深长的,就是艺术。他们要打破艺术与非艺术、艺术与生活、艺术家与作品、艺术家与观众之间的鸿沟。在他的带领下,西方艺术家纷纷仿效,花样翻新的行动或表演层出不穷。人们称其为偶发艺术、状态艺术、表演艺术等。阿尔芒(公元1928——)收集各种废品,把它们击碎,胡乱堆放在箱子里或嵌在塑料版上。塞扎尔把雷诺汽车零件堆积装箱,称为雷诺联作。阿尔芒把小提琴砸碎,然后再粘在木板上。他还作过砸钢琴表演。比依斯的作品《如何向死兔子解释图画》就是他本人脸贴金箔,怀抱野兔的表演。他和作曲家、电影导演合拍了一部电影。画面上,先是比依

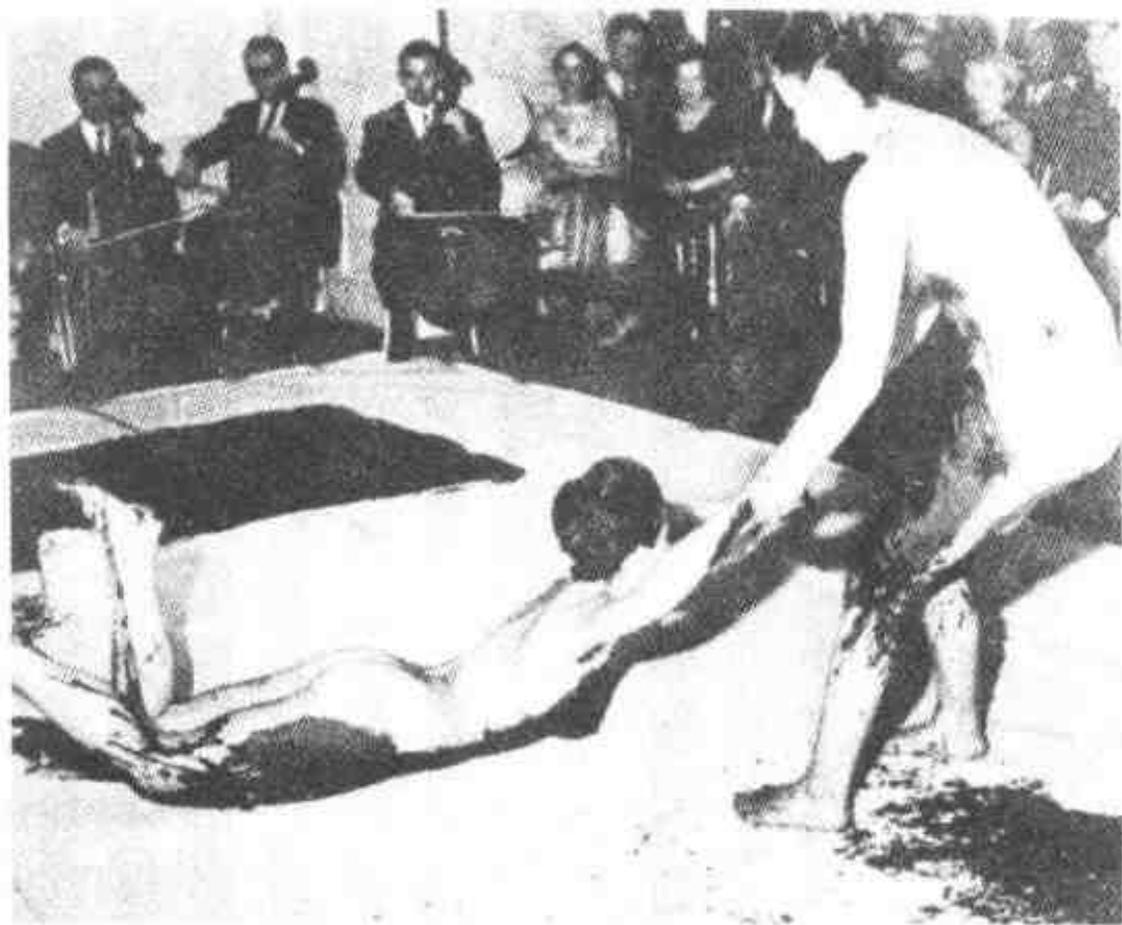


图 163 绘画仪式

斯用手挤一块肥肉，然后在野外挤血浆。他把一架钢琴弄到美术馆，请一位琴师现场调音，但不演奏。12天以后，主持人才知道调音就是表演。艺术史学家把它称之为偶发艺术。不久，艺术家把自己的身体也作为艺术媒体，引入偶发艺术中。例如帕登用胶布做一个大茧，把自己封在里面，头上和脚下点燃蜡烛。比依斯呆在一个白箱子里，连续24小时表演各种复杂动作，这是人体艺术中难度较大的作品。有的人在皮肤上刻花纹，弄出伤痕，这是较痛苦的作品。

比依斯及其朋友在60年代曾组织过一个松散团体“激浪派”。激浪派的宣言较生动地概括了观念艺术、表演艺术、偶发艺术的特点。宣言说“激浪派艺术兼有非艺术和娱乐的性质。摒弃艺术和非艺术之间的区别，摒弃绝对必要性、排它性、个性、雄心，摒弃一切关于意义、多样性、灵感、技巧、复杂性、深奥、伟大、惯例和商品价值的要求。为一种简单的自然的事件，一个物件，一次游戏，一个谜语或者一句打诨的非结构性的、非戏剧化的、非巴洛克式的、非个人的本质而斗争。这是斯白克·琼斯、打诨、游戏、沃尔维尔·凯奇和杜尚的一种融合。”<sup>①</sup>笔者认为以“游戏”和“打诨”形容是非常形象的。严格地说，游戏和打诨只是制造和享受生理快感的举动，既不涉及生活的艺术化，也不涉及艺术的生活化。

历史反复证明，艺术的深刻性就在于它始终是一种生命的升华，一种精神的创造，一种文化的结晶，而不是插科打诨式的杂耍。进入90年代以后，公众对偶发艺术的表演逐渐冷淡。一时激起的新鲜感是经不起时间考验的。某些评论家经过反思，对80年代的某些过分的作法提出批评，甚至斥之为胡闹。他们

<sup>①</sup> 阿纳森《西方现代艺术史》天津人民美术出版社1988年，第659页。

仍然主张艺术应该包含引人深思、发人深省的东西。他们认为艺术应该被广大的观众理解。把艺术与公众隔离,变成供某些人恣意玩乐的工具并非好事;把艺术密码化,变成只为少数人享用的天书也非正常。

在人类即将跨入 21 世纪的前夕,西方许多艺术家、艺术理论家和艺术活动家都在思考和反省。21 世纪的艺术向何处去?对这个问题还没有人能给予圆满的答复。当然,根据艺术目前的状况,顺着惯性轨迹,人们可以进行某些预测。本书前面的章节也对此多有涉及。但是,21 世纪的西方文化有许多不可测和不可预料的因素。再者,西方文化与人类其它民族文化的关系日益紧密,而全球文化已出现多元化趋势。可以说文化之间的关系已到了牵一发而动一身的复杂程度。这为预测某一局部地区文化艺术的发展增加了困难。然而,回顾 20 世纪人类的历史,特别是近半个世纪人类的历史,我们颇受鼓舞。我们认为,人类变得越来越成熟和理智。各民族携手合作,共同发展,共同解决全球问题,已逐渐成为全球的共识。我们相信,人类能够解决他们面临的问题,争取到一个美好的未来。

艺术将在未来发挥更积极的作用。半个世纪以来,人类生活在两个超级大国的阴影之下,艺术家由于惧怕能毁灭人类的核战争而忧心忡忡,悲观失望,这或多或少影响了他们的作品。在未来时代,理解、协商、合作的阳光将趋散战争的阴云。艺术家将以更加开朗的心情构思他们的作品,艺术将有更强大的活力。高科技将极大地改变人类生活,尤其是人的精神生活。艺术将借助高科技的托举,以空前的广度和深度渗透到人类生活的各方面,变成某种超艺术,泛艺术,亚艺术。传统艺术将继续存在,或部分存在,因为传统象征着历史,但是人们更多关心的是前者,因为它代表着未来。

## 后 记

经过四个寒暑的探索、思考和写作，这部从文化视角观察和分析西方美术的著作终于付梓出版了。然而在搁笔之后心中仍惴惴不安。除了顾虑资料是否翔实和准确，观点是否深刻和稳妥，文笔是否流畅与优美之外，最担心的是对现代艺术的分析与评价是否偏颇。

对于异域文化，否定它是容易的，但是，历史证明被否定的部分有时恰好有顽强的生命力和深远的影响；对于异域文化，肯定它也是容易的，但是，事实证明被肯定的有时不过是转瞬即逝的现象。如此一来，评论者往往陷入不能自圆其说的尴尬境地。所以，对西方艺术，尤其对西方现当代艺术下结论必须慎之又慎。我愿意借此书出版的机会听取各种意见，与大家深入探讨。

我在写作时曾参考许多国内外著作和资料，为了节约篇幅恕不一一列出了。

特别感谢本书的编辑刘艳丽女士。没有她的建议和精心编辑，这本书不可能呈现在读者面前。我还要感谢我的妻子，由于她的帮助，加快了这本书的完成。最后还要感谢中国青年出版社参与此书出版工作的所有的同志。

一九九八年三月三十一日