

曲阜师范大学

---

硕士学位论文

---

论象征性在西方绘画中的体现

---

姓名：周磊

---

申请学位级别：硕士

---

专业：艺术学 美术

---

指导教师：张炆

---

20090401

## 中文摘要

在整个西方美术史的发展过程中，“象征”作为一种重要的艺术表现手法，始终贯穿于西方绘画的各个时期中，具有“超越性”、“含蓄性”、“不确定性”、“抽象性”等审美特征，在不同的美术发展时期中，充当着画家与欣赏者之间情感和思想交流的媒介。无论是早期的原始艺术还是后来在美术史上占有重要地位的文艺复兴、浪漫主义、象征主义、表现主义等时期的艺术创作，都缺少不了“象征”这一绘画语言的存在。“象征”以其自身独特的审美作用，担负着各个时期画家思想、情感的体现。本文的论述思路分别从西方绘画的发展和象征的审美特征两个大的方面，纵向横向交叉论述。以西方美术各个发展过程中比较具有代表性的画家绘画中“象征”的体现为论据，来论述“象征”在西方绘画中的体现。主要使用的研究方法有文献研究法、跨学科研究法、个案研究法、信息研究方法、经验总结法、描述性研究法、思维方法等。

首先，纵观西方绘画，按照对西方狭义的象征理论的概括，可以将西方绘画中象征性的体现概括在四个阶段中，即：第一阶段原始艺术时期的象征性体现；第二阶段欧洲中世纪，因为宗教的介入，对这一时期绘画中“象征”体现的影响；第三阶段，在欧洲17、18世纪这样一个新旧交替的时代，“象征”作为一种绘画语言，在艺术的世俗化过程中，仍然具有不可磨灭的审美意义；第四阶段是“象征”的“蜜月期”——19世纪到20世纪，其间象征主义、表现主义、抽象主义等绘画时期的画家大都采用寓意、象征的手法来表现梦境、黑夜和病态，甚至歌颂死亡、追求荒诞的境界，以心灵的想象来创造某种带有暗示和象征的神奇画面。在这一时期，象征作为一种绘画语言开始明确起来。确立了其在视觉领域至高无上的地位。

其次，象征作为艺术家的精神表达方式，传达和生成了具有特殊象征意义的审美特点，主要体现在象征意义的超越性、不确定性、多元性、间接性、含蓄性和抽象性等方面。在本文的第三章主要从象征的审美特点出发，来整体的分析西方绘画中的象征性的体现。象征的运用给艺术家带来更加广阔的联想空间，促使人们在观赏的同时发挥想象，以此来增强绘画语言的表现力和画面的艺术效果，使绘画作品更加具有感染力。

从原始艺术开始一直到今天，对于“象征”本身意义研究或者是与“象征”有关的其他问题的研究，无论是在美术史的研究还是西方理论的研究中都未曾中止过。绘画作品中的象征性以各个时期中的民族宗教文化为根据，是艺术家对事物产生不同的理解、感受后，使用的不同的符号性的语言来表达情感的不同。绘画中的象征性通过物化作用，借助于对某一事物的特征描绘，赋予原本平凡的事物以画家自身的某种深邃的思想感情，用以达到某种特殊的绘画意义，创造出另一种精神含义，促使人们在观赏的同时发挥想象，以此来增强绘画语言的表现力和画面的艺术效果。

关键词：象征性，绘画语言，西方绘画，审美，体现

## ABSTRACT

Western art history at the whole development process of the "symbolic" as an important means of artistic expression, painting in the West runs through the various period, with "transcendence," "implicit" and "uncertainty", " abstract "and other aesthetic features of art in different development period, to serve as an artist and appreciate the feelings between the exchange of ideas and media. Whether early or later in the original art art occupies an important position in the history of the Renaissance, Romanticism, Symbolism, Expressionism, such as the period of artistic creation, are not lack of "symbolic" language of the existence of this painting. "Symbolic" in their own unique aesthetic role, charged with various periods artist thought, emotional embodiment. This article discusses the idea of Western painting from the development of aesthetic and symbolic aspects of the characteristics of two large, vertical, horizontal cross-exposition. Western art in all the development process more representative of the artist painting in the "symbolic" as the embodiment of the arguments to prove the point that "symbolic" in the West, painting in the embodiment. The main research methods used in the literature there is research, interdisciplinary research, case studies, law, information research methods, experience in law, descriptive research method, methods of thinking.

First of all, when we look at Western painting, in accordance with the West a symbol of narrow theoretical generalization can be symbolic of Western painting embodiment summarized in four stages, namely: original art during the first phase of the symbolic embodiment; the second phase of the European the Middle Ages, because religious involvement during this period of painting in the "symbolic" embodied effects; the third stage, the century in Europe, 17,18 such a time of renewal, "a symbol of" painting as a language arts at the secular of course, still has an indelible aesthetic significance; fourth stage is the "symbolic" of the "honeymoon period" - the 19th century to the 20th century, during which the symbolism, expressionism, abstract painting, and other artist during the most used meaning, symbolic way to express dreams, dark and morbid, and even death extol the pursuit of the realm of absurdity to the soul's imagination to create something with a hint of magic and symbolic images. During this period, the symbolic language of painting as a clear start up. Established its presence in the field of vision supremacy.

Secondly, as a symbol of the spirit of the artist's expression, communicate and generated a special symbolic significance of the aesthetic characteristics, mainly embodied in symbolic transcendence, uncertainty, diversity, indirect, subtle and abstract and so on. In Chapter III of this article, mainly from the aesthetic characteristics of a symbol to the overall analysis of the Western painting symbolic embodiment. Give the artist the use of a symbol of a more extensive association of space to people watch at the same time exert imagine, in order to enhance the performance of painting and artistic effects of the screen, so that paintings more appealing.

Original art from the beginning until today, for "symbolic" significance of their research or are with the "symbolic" other issues related to research, whether in the study of art history or the study of Western theories have never been suspended. Paintings of the symbolic to the various periods in the nation based on religious culture, are artists of a different understanding of things, feel, the use of different symbols of the language to express different emotions. Painting a symbolic role, through physico-chemical, means of describing the characteristics of a thing to give the original artist Ordinary things to own some kind of deep thoughts and feelings to achieve a particular significance of painting to create another the spirit of the meaning to people watch at the same time exert imagine, in order to enhance the performance of painting and artistic effect screen.

**Key word:** Symbol, Painting, Western painting, Aesthetic, Embody



## 曲阜师范大学博士/硕士学位论文原创性说明

本人郑重声明：此处所提交的博士 硕士 论文《论象征性在西方绘画中的体现》，是本人在导师指导下，在曲阜师范大学攻读博士 硕士 学位期间独立进行研究工作所取得的成果。论文中除注明部分外不包含他人已经发表或撰写的研究成果。对本文的研究工作做出重要贡献的个人和集体，均已在文中已明确的方式注明。本声明的法律结果将完全由本人承担。

作者签名：

周磊

日期：2009.6.

## 曲阜师范大学博士/硕士学位论文使用授权书

《论象征性在西方绘画中的体现》系本人在曲阜师范大学攻读博士 硕士 学位期间，在导师指导下完成的博士 硕士 学位论文。本论文的研究成果归曲阜师范大学所有，本论文的研究内容不得以其他单位的名义发表。本人完全了解曲阜师范大学关于保存、使用学位论文的规定，同意学校保留并向有关部门送交论文的复印件和电子版本，允许论文被查阅和借阅。本人授权曲阜师范大学，可以采用影印或其他复制手段保存论文，可以公开发表论文的全部或部分内容。

作者签名：

周磊

日期：

2009.6

导师签名：

张明

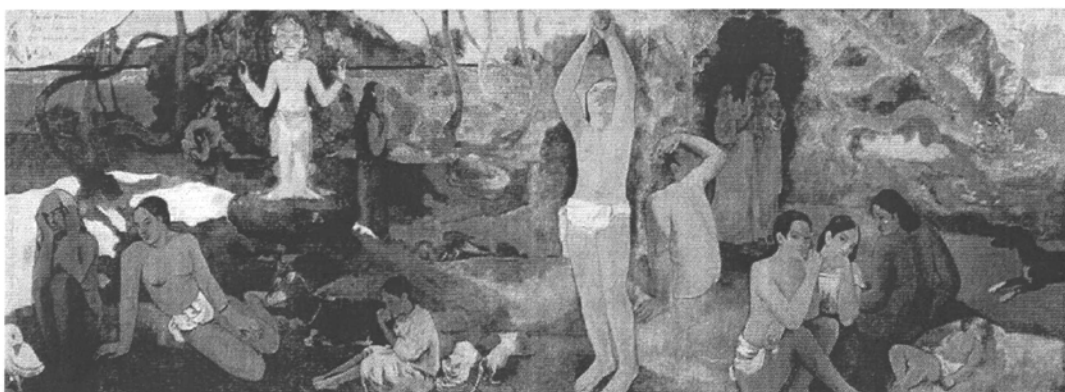
日期：

2009.6

# 论象征性在西方绘画中的体现

## 引言

在整个西方美术史的发展过程中，“象征”作为一种重要的艺术表现手法，始终贯穿于西方绘画的各个时期中，具有“超越性”、“含蓄性”、“不确定性”、“抽象性”等审美特征，在不同的美术发展时期中，充当着画家与欣赏者之间情感和思想交流的媒介。无论是早期的原始艺术还是后来在美术史上占有重要地位的文艺复兴、浪漫主义、象征主义、表现主义等时期的绘画创作，都缺少不了“象征”这一绘画语言的存在。“象征”以其自身独特的审美作用，担负着各个时期画家思想、情感的体现。对于“象征”歌德曾说：“象征将现象改造成一种观念，观念又变成意象，这促使观念在意象中无限地活动着，并且不可捉摸”。<sup>①</sup>



(图1) 我们从哪里来? 我们是谁? 我们往哪里去? 高更

“象征”拓宽了绘画中的语言表现力，使得二维空间不再唯一反应客观事实，打破了二维表现的局限性。象征问题的研究专家埃德尔曼认为：“象征代表与其自身不同的其他东西，它旨在唤起或产生与时空、逻辑或对象征的想象有关联的一种态度、一系列印象或者一种行为模式。”<sup>②</sup>比如说在后印象主义画家高更的代表作《我们从哪里来? 我们是谁? 我们往哪里去?》(图1)中，整幅画面就像一幅人类历史的长卷，展现了人成长的不同阶段。从中我们可以看到画中的婴儿象征着人类诞生，亚当采摘智慧果象征着人类的生存发展，然后是老人，整个过程象征了人类从新生到老年死亡的命运，任何人的生命循环都在这个过程之中。在画面最右边的狗象征着高更自己，最左边的白鹅象征着人类死后的灵魂，背景中的雕像象征着人类的精神信仰等等。画中的形象都隐喻的表现了画家社会的、宗教

<sup>①</sup>歌德. 程代熙 张惠民译.《歌德的格言和感想集》.北京: 中国社会科学出版社, 1982.

<sup>②</sup>莫瑞·埃德尔曼.《象征在政治中的运用》.河北: 社会科学论坛, 2004. (6).

的、精神的理想，颇具神秘意趣。在高更的绘画中，运用“象征”使观念物化，构图不受透视的约束、富有装饰性。高更说他在画这幅画时是“不加任何修改地画着，一个那样纯净的幻想，以致不完满地消失掉而生命升了上来，在他的梦里和整个大自然结合着，立在我们的来源和将来的面前。在觉醒的时候，当我的作品已完成了，我对我说：‘我们从哪里来？我们是谁？我们往哪里去？’”这幅画被理论家看作是高更最重要的象征主义作品，在斑驳绚丽的神秘画面中，体现了画家内心的痛苦和矛盾，也体现了画家对人生的哲学思考，是高更全部生命思想及对塔希堤生活的印象综合，暗喻着画家对人类生命意义的富于哲理性的追问。“象征”在高更的绘画中起着非常重要的作用，画面中充满着一种原始的神秘色彩，具有很强的装饰性和象征性。

绘画中的象征性通过物化作用，借助于对某一事物的特征描绘，赋予原本平凡的事物以画家自身的某种深邃的思想感情，用以达到某种特殊的绘画意义，创造出另一种精神含义，促使人们在观赏的同时发挥想象，以此来增强绘画语言的表现力和画面的艺术效果。就像夏凡纳所描述的：“相对每一种明确的思想，都存在着与其相配的造型手法。但是思想到来时，往往是紊乱的、模糊的，我们首先要把思想搞清楚，这样一来，我们内心的眼睛才能把思想明白地表现出来。艺术作品发端于某种模糊的感情，就像胚寓于卵中。我真琢磨这种藏在情绪中的思想，直到这种思想明确起来，并且尽可能明确清楚地出现在我的眼前。当我探索形象时，就能准确地把这种思想表达出来……也就是说，这就是象征主义”。<sup>①</sup>“象征”作为一种绘画语言，在西方绘画的各种主义中，或隐晦、或直白、或含蓄的表达着画家内心中的各种感受，并同时引起欣赏者的内心共鸣，直陈各个历史时期不同的生活背景下的人们精神的匮乏和信仰的缺失。

## 一、象征

从原始艺术开始一直到今天，对于“象征”的本身意义研究或者是与“象征”有关的其他问题的研究，无论是在美术史的研究还是西方理论的研究中都未曾中止过。绘画作品中的象征性以各个时期中的民族宗教文化为依据，是艺术家对事物产生不同的理解、感受后，使用的不同的符号性的语言以表达情感的不同。“象征”这一绘画语言之所以被各个时期的艺术家大量的运用，其最根本的原因就在于，“象征”与艺术家的精神生存、宗教诉求、创作冲动、文化感受等方面有十分重要的关联。“象征”的关联内容不同，就间接导致了理论研究的方向的分歧。在西方的象征理论中，黑格尔认为：“象征首先是一种符号。不过在单纯的符号里，意义和它的表现的联系是一种完全任意构成的拼凑。作为象征来用的符号是另一种？象征所要使人意识到的却不是它本身那样一个具体的个别的事物，而是它所暗示的普遍性的意义”。<sup>②</sup>在韦勒克看来：“一个‘意象’可以被转换成一个隐喻

---

<sup>①</sup>孔繁涛. 绘画中的象征性浅谈. 北京: 中央美术学院, 2008, 第5页

<sup>②</sup>黑格尔. 朱光潜译. 《美学》. 北京: 商务印书馆, 1979年(第2卷)第10页.

一次，但如果它作为呈现与再现不断重复，那就变成了一个象征”。<sup>①</sup>温姆萨特则认为：“象征”是概念性的，是隐喻的对立物，而“隐喻不仅仅是一个语言的问题，而且是一切知识和现实的活生生的灵魂。”弗莱认为“象征是可交际的单位，我把它称作原型，即那种典型的反复出现的意象”<sup>②</sup>，这是基于心理学和民俗学结合的基础上得出的。

## （一）象征的概念

象征从西方理论的发展历史上来说早在古希腊时期就已经萌芽了。因此，象征漫长的发展也就决定了“象征”的含义是多样性的。“symbol”的含义由“一种标记或符号”转变为“象征”“隐喻”“寓意”等多种意义有两种理论基础：象征早期在艺术中的表现被称为“一种标记或符号”，直到欧洲中世纪时期，因为宗教介入艺术，“象征”才进入了基督教和绘画的视野，“象征物变成了心灵的看不见的内在趋势所运动的可见的符号和标记”<sup>③</sup>。基于这种意义上的“象征”，在中世纪还有“面纱”、“掩盖物”等常见的替代词，同时“象征”又与“隐喻”、“寓意”同义。但是来自于法国的批评家、符号学家托多洛夫则认为自18世纪末期尤其是德国的浪漫主义时期开始，象征的含义就从“一种标记或符号”转变为“象征”。他认为：在18世纪末期往后，“艺术作品的所有特征都集中到了一个单一的命题上来，即浪漫派所谓的‘象征’”<sup>④</sup>。

虽然“象征”的含义极其多样，但其内涵一般不离符号与其所代表的事物或观念之间的关系。从总体上来看，“象征”分为广义的象征和狭义的象征两种：广义的象征即是“一种标记或符号”，其基本含义是“某一事物代表、表示别的事物”。<sup>⑤</sup>这类含义基本上都存在于修辞学、语义学、逻辑学、语言学、一般符号学中，它表明广义的象征或着符号是一种意义关系。从本质上来看，广义的象征在意义上来说只是狭义象征的基础。而狭义的象征，“是一般符号的延伸，是一种符号的‘变体’；‘符号’和符号的意指功能是象征的基础层次，象征意义要依存于字面意义之上。因此，象征首先是符号或记号，即首先是指从能指角度代替他物的东西”。<sup>⑥</sup>“这种符号性的存在是象征的物态化或物化形式；这意味着，象征包含在符号之中，象征有其符号性、表意性的一面，亦在某些时候可以充当认识的工具，发挥认识的功能。”<sup>⑦</sup>

<sup>①</sup>韦勒克、沃伦. 刘象愚、邢培明、陈圣生、李哲明译.《文学理论》.北京：三联书店，1984，第203页。

<sup>②</sup>弗莱. 陈慧、袁宾军、吴伟仁译.《批评的解剖》.天津：百花文艺出版社，1998，第99页。

<sup>③</sup>[美] 吉尔伯特、[德]库恩. 夏乾丰译.《美学史》.上海：上海译文出版社，1989，第196页。

<sup>④</sup>何林军.《意义与超越——西方象征理论研究》.T.Todorov.Theories of the Symbol.Cornell University Press, 1982. p. 161.

<sup>⑤</sup>[美]韦勒克和沃伦. 刘象愚等译.《文学理论》.北京：三联书店，1984，第203页。

<sup>⑥</sup>[意]艾柯. 卢德平译.《符号学理论》.北京：中国人民大学出版社，1990，第5页。

<sup>⑦</sup>何林军.《意义与超越——西方象征理论研究》[D].上海：复旦大学，2004，第6页。

狭义象征的基本含义主要是指“暗示某事物或情感观念，或者意指多种事物或情感观念的具象物或抽象形式。”<sup>①</sup>突出了象征对事物表面意义的超越，象征的不确定性、含蓄性等意义也表明象征是一种“暗示”。首先，象征是指用具体事物表示某种抽象概念或思想感情。

例如在勃克林于1886年完成的大幅油画《死亡岛》(图2)中我们可以看到：作为象征主义最典型的作品，勃克林将世纪末神秘主义的情调发挥到了极致。在画面上画家展现了一座色彩绮丽的阴森孤岛，一条船——引渡死者的船，正驶向小岛，船上载着一具棺，穿白色衣服的死神立在船头上，岛上悬崖峭壁，参天的象征着生命之树的墨绿色柏树，使北欧人联想到人类种族的关系，在希腊罗马神话里“柏树”是一种阴间的树、坟场的树，与峭壁上一排排的有规则的洞相呼应，寓意这里是死亡的归宿地。四周围是茫茫的海面一如人们茫茫的人生。这是北欧民间常见的以死神为题材的风景画，这些逼真的象征物让观赏者面对的是一个逼真的死亡的幻象。所有这一切在勃克林的画中，只是将死亡这种幻象用悬崖陡壁、穿白色衣服的死神、墨绿色柏树等一系列的具体事物物态化，用以描述死亡这种虚幻的梦境。



(图2) 死亡岛 勃克林

其次，象征是指“文艺创作中的一种表现手法，指通过某一特定的具体形象来暗示另一事物或某种较为普遍的意义，利用象征物与被象征物的内容在特定经验条件下的类似和联系，使后者得到具体而直观的表现”。<sup>②</sup>比如说在象征主义画家夏凡纳的大壁画的创作中也多采用象征手法，1870年的普法战争使法国人民增强了爱国主义的情绪，画家也借助形象的隐喻与暗示来表现法兰西的民族精神。他的《信鸽》与《希望》即是这一时期的象征主义代表作。在《信鸽》(图3)这幅画中，整幅画的画面呈柔和的棕色调子，基调较深。画家画了一位身穿丧服的妇女形象，站在冰雪覆盖的大地上，抱着一只洁白的鸽子(在1871年1月的这次战争中，巴黎已处于德军围困之中，城内只能依靠鸽子与外界联系)，一手指向天空。这个妇女即是拟人化的巴黎城的象征。画面的右上方有一只凶鹰似乎被固定在空中，企图呼啸而降。画家用这种构图寄托了他对法国免遭侵略者蹂躏的期望。在另一幅画《希望》(图4)中，画面上的白衣少女手持小花、荒野的小草均象征着生命的顽强及美好



(图3) 信鸽 夏凡纳

<sup>①</sup> 《辞海》. 黑龙江: 黑龙江人民出版社, 2002, 第1459页.

<sup>②</sup> 《辞海》. 黑龙江: 黑龙江人民出版社, 2002, 第1459页.

的未来。“象征”在绘画创作中的运用就是以一种形式或者某一物体来隐含和表达画家的主观愿望。

## （二） 隐喻、寓意与象征

西方绘画的创作中许多画家都采用隐喻和寓意的绘画语言，在欧洲中世纪时期，“象征”的近义词有“隐喻”、“寓意”、“面纱”等等，欧洲19世纪浪漫主义和法国象征主义的很多艺术家和理论家们认为“象征”就是“隐喻”、“暗示”等意思。“象征”作为一种重要的绘画语言，以其独特的审美原



（图4） 希望 夏凡纳

则运用的就是“隐喻”、“寓意”等的表现手法。因此，“象征”、“隐喻”与“寓意”在表现手法上具有一致性、是相互联系的。只有清楚的认识这三者之间的关系，才能更深刻的剖析“象征”在西方绘画中的体现。

约瑟·皮埃尔认为“寓意”亦是一种象征方式，“象征”与“寓意”具有一致性：“寓意和象征一样，用具体的方式表达抽象的事物。两种方法都以类比为基础，并且都包括一种形象”。<sup>①</sup>其意义在于含有或表达一种对等的，但更深刻的象征意义。

莫尔特曼认为：“隐喻是从属于象征的，因为象征采取图画、寓言和比喻的形式”。<sup>②</sup>许多西方学者从概念上指出了隐喻与象征的一致性：两者都具有用某一事物代表、表示别的事物，暗示某事物或情感观念，或者意指多种事物或情感观念的具象物和抽象形式的结构，因此，在西方许多人认为“隐喻”是一种特殊的象征方式。从象征的整体意义上来看，“象征”与“隐喻”在意义产生的方式上是相同的，都是一种能指对于所指的特殊的意义指向关系，并且意义都是暗示出来的。叶芝曾在《诗歌的象征主义》中认为：“象征具有隐喻性，或隐喻是象征的基础，象征高于隐喻，是隐喻的提升，比隐喻更深刻、完美和动人。象征就是‘足以动人的深刻性’的隐喻，隐喻如果要趋于完美，就必然向象征过渡”<sup>③</sup>。

<sup>①</sup>[法]皮埃尔·狄玉明、江振霄译，《象征主义艺术》，北京：人民美术出版社，1988，第21页。

<sup>②</sup>[德]莫尔特曼，《创造中的上帝：生态的创造论》，北京：三联书店，2002，第401页。

<sup>③</sup>朱全国，《论象征与隐喻的关系》，朱立元，《当代西方文艺理论》，[M]，上海：华东师范大学出版社，2006，16-17页，第168页。

## 二、西方绘画与绘画中的象征性体现

在西方美术史中，每个时期都有其特定的绘画风格，虽然风格各异，但是“象征”作为一种绘画语言却始终贯穿于整个西方绘画的发展过程中。纵观西方绘画，相对于西方狭义的象征理论的概括，可以将西方绘画中象征性的体现概括在四个阶段：

第一阶段的象征性体现在原始艺术中。在史前社会相当长的一段时间内，基本上不存在独立的艺术形式。巫术、仪式、神话是这一时期最早的艺术象征形式，绘画在这一时期是具有宗教、巫术性质的象征性的使用活动，并不具有纯审美的性质。

第二个阶段是欧洲中世纪时期，在西方象征理论研究里，这一时期是象征理论发展的“片面化”时期。这里的“片面化”的形成主要是因为这一时期宗教象征主义的侵入，宗教的介入影响了人们观看世界的视角，基督教思想对整个欧洲的社会、文化、生活等各个方面的全面浸染决定了人们阅读和从事艺术的基本眼光及方法。在这一时期的宗教思想对艺术的发生产生了很大的影响。使得“象征”成为宗教艺术的基本表现手法，这种艺术中的象征可以激活观赏者的丰富的想象力，“象征”成为艺术与宗教发生联系的一个重要途径。

第三阶段是欧洲17、18世纪，这一时期出现了法国古典主义、佛兰德斯画派等绘画流派。这是一个处于新旧交替的时代，旧有的思想被铁的事实打破，新的观念却又在杂乱、幼稚、初经试验的状态中上升，文艺复兴及宗教改革使欧洲人对宗教信仰瓦解，这一时期的艺术在艺术的世俗化过程中仍保有相当浓厚的宗教气息。“象征”在一时期仍在各个画派中被广泛的重复使用，象征是宗教表现的工具，如果说这一时期仍然有宗教的存在，象征就不可避免的成为重要的艺术表现手法。

第四阶段是19世纪到20世纪。这一时期因为象征主义艺术思潮，使象征性绘画达到了一个绘画高潮，称得上是象征发展的一个“蜜月”时期。出现了高更、莫罗、雷东、夏凡纳、蒙克等艺术家，他们的绘画大都采用寓意、象征的手法来表现梦境、黑夜和病态，甚至歌颂死亡、追求荒诞的境界，以心灵的想象来创造某种带有暗示和象征的神奇画面。象征作为一种绘画语言开始明确起来。确立了“象征”在视觉领域至高无上的位置，因此进一步扩大了“象征”的影响，提高了“象征”的地位。这一时期的绘画题材大多取自神话故事，神话是一种重要的象征形式，具有丰富的象征意义。神话一方面与现实保持着关联，另一方面又通向最高的真实。这一时期绘画艺术的重要特点之一，是绘画流派的此伏彼起，其影响不仅限于欧洲，而且遍及世界许多国家。

### （一）基督教美术与象征

基督教宣称上帝主宰世界万物，认为人类从始祖起就犯了罪，命中受苦，而自由信仰上帝才能获救；只有顺从、克制、禁欲等，才能死后得到上帝的拯救而升入天国；如若作

恶、行暴、反抗等，就会被上帝抛弃，入地域做魔鬼。<sup>①</sup>正是由于“上帝”这种不可见的神圣的神性，使得可见的世俗界介入到象征之中，成为神或上帝的象征，或者使某一事物通过“象征”被赋予某种神圣的神性。初期的基督教教徒大部分是穷苦人奴隶，受到罗马统治者的迫害，对统治者极端仇视，基本上处于秘密活动的状态。后来，中上层人士的信仰者增多，包括有权势的统治者也成了基督教徒。罗马统治者发现基督教可以安定民心，为了挽救垂危的帝国统治，在4世纪将基督教定为国教，从5世纪起由秘密转向公开，基督教文化开始广泛传播并且迅速发展浸染到包括艺术在内的各个领域。“象征”是宗教表现的基本手段，一切宗教的基本原则是“象征”或“象征主义”，也就是说某些世俗的日常经验在宗教中都可以成为神圣世界的象征。“象征从根本上来说就与宗教具有亲密的关系，因为它是作为神的一种原始符号，任何象征最终都是一种人与神之间联系的表现形式”。<sup>②</sup>

由于基督教的各种派别不同，或者由于地域时代的变化，与基督教信仰有关的宗教绘画也呈现出了明显的多样性。这种多样性主要是围绕“是否应该容许出现圣像？”这一中心问题产生的。基督教继承犹太教的传统，根本上否定偶像崇拜。在圣经旧约中耶和华对摩西说：“不可为自己雕刻偶像，也不可以作什么形象仿佛上天、下地和地底下、水中的百物”，“你们不可作什么神像与我相配，不可为自己做金银的神像”。<sup>③</sup>早期的神学家们都站在这一立场上，否定宗教像。因此，圣所开始以象征的形式装饰。4世纪后期，随着图像艺术的发展，教义上宣传的基督变为人的神之说，也成为基督教图像表现的一个根据。基督教美术在其发展上可分为早期、盛期（即中世纪）、后期（文艺复兴以后）三个阶段。

## 1、象征性在西方绘画中的早期表现

### （1）原始艺术的象征性

在史前时期相当长的一段时间内，基本上没有独立的艺术。巫术、仪式、神话是这一时期最早的艺术象征形式。由于生产力的低下，生存成为原始人类生活的第一目标。马克思在《德意志意识形态》中指出：“我们首先应当确定一切人类生存的第一前提也就是一切历史的第一前提，这个前提就是：人们为了能够创造历史，必须能够生活。但是为了生活，首先就需要衣、食、住以及其它东西。因此第一个历史活动就是生产满足这些需要的资料，即生产物质生活本身。”由于对周围生存环境的无知，这种生存本能的需要就促使了原始人类各种生存观念的形成。原始人容易对无法解释的现象产生恐惧，为了化解这一恐惧，原始人开始用装饰和图腾的形式来表达自己对世界的认知。而“图腾”这一形式明显具有象征性，可以认为是象征的最初的体现。比如北美洲印第安人的图腾面具上的“千里眼”

<sup>①</sup> 范梦.《世界美术通史》.北京：中国青年出版社，2001，第452页。

<sup>②</sup> [法]保罗·里克尔.公车译.《恶的象征》.上海：上海人民出版社，2003，第369页。

<sup>③</sup> 基督教美术.中国百科网. [http://www.chinabaike.com/article/baike/1000/2008/200805111439881\\_3.html](http://www.chinabaike.com/article/baike/1000/2008/200805111439881_3.html).



就是原始人认为眼睛有灵性的一种崇拜的象征。人们通常认为他们不仅能看到眼前存在的世界,更重要的是还能看到那隐蔽的神秘的世界,原始人用眼睛产生的幻觉来建立神秘主义的信仰。在印度神话中,湿婆的第三只眼能喷出毁灭一切的烈火,它通常竖着长在前额的中心。在佛教的艺术中,第三只眼意味着慧眼,是精神感知的象征。

列维·斯特劳斯在《苦闷的热带》中曾经指出,在原始社会,艺术不是如文明社会那样去企图占有的对象,而是去暗示的对象,对艺术对象的“意义”的重视往往超出艺术对象本身的物质性存在,因为原始艺术与巫术、宗教等混在一起,因此是用象征符号来表达的艺术<sup>①</sup>。在原始艺术中,基本上没有独立的艺术,神话、巫术和仪式混杂在日常带有功利性的活动中成为最初的艺术表现形式。在这一时期,存在着大量的具有普遍的象征性的艺术,同时随着时间的推移,也开始出现一些不具有明显象征性的感觉性、具象性、抽象性艺术。这些抽象性艺术中,因为其装饰形式是不写实的、抽象的,因此在描绘某一事物时需要选取最具有特征的部分来表现,以此用来引发人们的情感和联想,使形式成为一个具有丰富含义的具有象征性的结构体。史前艺术主要是表现神灵和宗教崇拜的,这一点使艺术具有明显的普遍的象征性。从艺术发生学的角度也可以看出,一切原始艺术,不管是“摹仿”还是“表现”,都带有象征色彩,譬如狩猎舞、求雨舞,即是模拟,又是象征<sup>②</sup>。

## (2) 欧洲中世纪时期的基督教美术与象征

而绘画中的“象征性”则最早体现在早期基督教美术中。由于宗教介入,欧洲中世纪时期一直都处于基督教神学的控制之下,这一时期的美术也大都以圣经为题材。同时,在西方的象征理论研究中,这一时期的“象征”理论沦为宗教象征主义。基督教神学的本体论促使宗教象征主义形成,宗教象征主义无孔不入,一切知识领域都被神学化,用以论证上帝至高无上的神性,因此这一时期的绘画也大多以象征为表现手法。

在前中世纪时期(公元1世纪——5世纪),早期的基督教美术多取材自充满了寓意的《圣经》,将圣经中传奇故事作为对死者灵魂的拯救和复活的示范来象征性的描绘的图像也大都取材于圣经的旧、新约。由于早期基督教还没有被统治者所接受,更多代表了穷苦人的利益,耶稣还是苦难民众的代言人,仍然是带领民众走向幸福未来的象征。这种不可见的神圣的神性使这一时期的基督教美术多以象征的手法来表达宗教信仰和感情,具有了很大的象征性,以精神的真实来替代形象的真实。“因此说,《圣经》包含着双重意义:第一层隐含于表达事物的言词中,第二层则隐含于以彼喻此的借喻中,在这种方式中包含着精神的意义。”<sup>③</sup>如将耶稣描绘成牧羊人,民众被描绘成羔羊,用葡萄藤象征基督教,船象征教会,孔雀象征永恒,鸽子象征和平等等。这些图像重精神甚于感性,重语言表达甚于

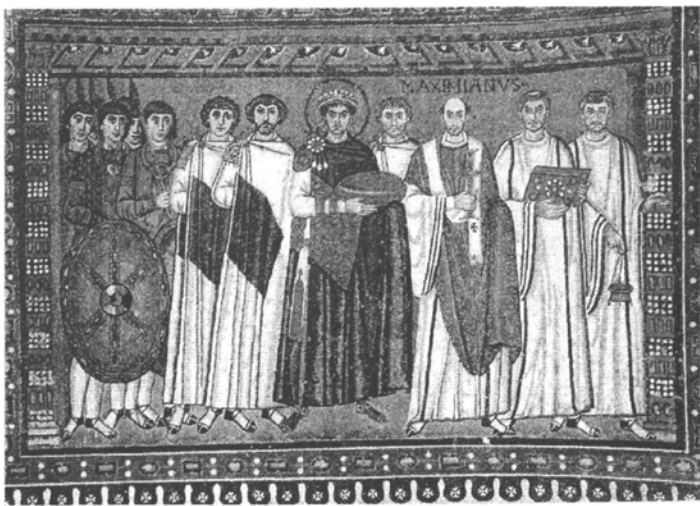
<sup>①</sup>朱狄.《原始文化研究》.北京:三联书店,1988,第455页.

<sup>②</sup>蒋述卓.《宗教艺术的象征:意义的蕴藏与转换》.[J].广西艺术研究所.《民族艺术》.1996(2).

<sup>③</sup>居闾时、瞿明安.《中国象征文化》.上海:上海人民出版社,2001,第21页.

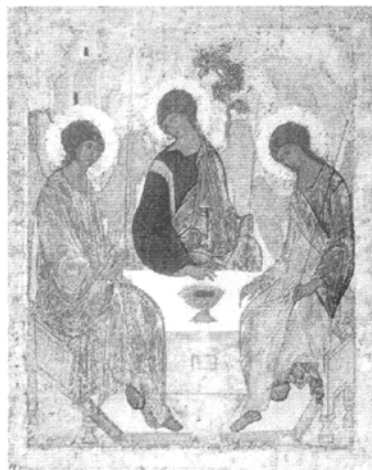
视觉直观，奠定了后来中世纪艺术中重精神世界、强调象征手法运用的基础。比如在罗马普里斯拉地下墓窟的天顶壁画《善良的牧人》中，基督肩托羔羊站立，生气勃勃，线条简明流畅，在造型手法上形象准确而逼真，四周的图案均暗示出基督教最重要的象征十字架。

中世纪本就是西方文明的低潮期，罗马帝国虽然于公元 475 年被蛮族所灭，但以罗马为中心的基督教却随民族大迁徙而蔓延开来，基督教的上帝及救世主耶稣成了至高无上的神圣信仰。由于那时的欧洲人多数是不识字的（后来容许圣像艺术是认为对文盲具有视觉教育的作用），看不懂纯文字的《圣经》，于是为了便于基督教的传播，开始出现带有插图的手抄本的圣经，或者在教堂内描绘各种以《圣经》为题材的壁画。中世纪的象征都是寓言式象征，采用固定的替代方式来表达象征物与被象征物之间的联系，“象征”、“寓意”、“隐喻”是基督教文学艺术的基本手法，其中“象征”则是其基本特征。以基督教为基础的美主要是表现在人的日常感觉中获得的超自然的灵魂存在及其价值的象征美。圣维尔教堂祭坛的镶嵌壁画《查士丁尼大帝及随从》（图 5），主要表现了查士丁尼皇帝与妻子带领随从去教堂朝圣的场面。画家把他们放在祭坛两侧，当作与上帝和耶稣等价并列的神灵式的人物，既歌颂了查士丁尼皇帝，又把他们作为教堂内的装饰，供平民百姓祭拜祈祷，从中可以感知到封建王权与教会神权的统一。画面上色彩斑斓，虽然构图单调划一，呆板而缺乏生气，但是观赏者仍然可以感受到强烈的禁欲主义思想和不可思议的精神力量，正中直立的查士丁尼大帝如耶稣与门徒一般，有着明确而特殊的象征和纪念意义。



（图 5） 查士丁尼大帝及随从

基督教认为追求崇高的精神世界和完美的内心世界是最重要的。这种宗教意识也集中反映在圣像画的艺术创作上。例如著名圣像画家安德烈·鲁勃廖夫的圣像创作《圣三位一体》（图 6）中，构图上的每个细节都充满着深刻的含义。画面上三位天使安静的围坐在圣坛的旁边，左右两边的天使分别是圣父和圣灵，圣父身后的房子象征着上帝缔造万物生灵的智慧，圣灵身后的山石象征着一种坚韧不拔的毅力，寓意巨大的精神力量。



（图 6） 圣三位一体 鲁勃廖夫

基督教认为追求崇高的精神世界和完美的内心世界是最重要的。这种宗教意识也集中反映在圣像画的艺术创作上。例如著名圣像画家安德烈·鲁勃廖夫的圣像创作《圣三位一体》（图 6）中，构图上的每个细节都充满着深刻的含义。画面上三位天使安静的围坐在圣坛的旁边，左右两边的天使分别是圣父和圣灵，圣父身后的房子象征着上帝缔造万物生灵的智慧，圣灵身后的山石象征着一种坚韧不拔的毅力，寓意巨大的精神力量。

偏向圣子耶稣的处于画面正中央的绿树象征着生命之树，三位天使围坐在圣坛旁形成了一个圆弧，亲密无间，是对世界永恒的、理想化的描述，仿佛在召唤着人们走入天使的世界，让我们可以用心灵去理解和感受那个世俗的目光所无法触及到的神圣的世界。画家利用雅致的色调和精细的线条打破了拜占庭绘画带给人的僵硬而缺乏生命的感觉，这幅画反映了分崩离析的国家归于完整统一的必要性和迫切性，响应了时代的呼唤，只有统一的国家才具备抵御外族入侵的力量，拯救倍受压迫的人民。《圣三位一体》的深邃寓意在于三位天使的平等与统一昭示着俄罗斯人民必将走向平等和统一。

由于中世纪出现的将现实事物心灵化、神学化、精神化的普遍倾向，艺术和艺术象征由于宗教象征主义的教条化<sup>①</sup>，使得象征在中世纪经历了一个从异常繁荣到逐渐衰落的过程，象征作为一种可以使画面内涵丰富的重要的艺术表现手法，在艺术创作中是必不可少的。

## 2、文艺复兴时期绘画中的“象征性”体现

中世纪灌输给欧洲人的人生哲学是宗教神学指导下的禁欲主义。文艺复兴时期提倡的人文主义与教会提倡的禁欲主义针锋相对。宗教禁欲主义否定了人性本能及一切必有的欲望和人生的实际价值，人文主义则以自由艺术为榜样来探讨一切学问。宗教禁欲主义要求人们听命于圣经的宣教，人文主义则主张积极的人生，公开的竞争，追求现世的享乐。人文主义者们虽然在艺术上强调人的本性意志和感情，宣扬个性的发挥和人、景、物的世俗性，但是文艺复兴的大师们的绘画取材却并不是直接来源于世俗生活，而是多数来源于圣经。这就间接的决定了文艺复兴时期的绘画也具有很强的象征性。象征是一切宗教包括基督教的必备工具。意大利文艺复兴早期绘画的代表画家马萨乔所绘制的《失乐园》（图7）就取材于《圣经·旧约》，画面中的亚当与夏娃是人间男女的真实写照，并不是宗教说教中那种令人感觉陌生而遥远的罪人。这幅画表现了亚当夏娃因偷吃禁果而被上帝派来的天使驱逐出伊甸园的情景，马萨乔按照写实主义法则赋予了神话中人类第一对男女以世间人类的血肉情感，虽然他们为因贪图享乐而失去乐园痛苦悔恨，但是在画家的笔下，他们仍然在痛苦中迈开矫健的步伐，画家以此来



（图7）失乐园 马萨乔

象征着人类自身应有的巨大活力。在意大利文艺复兴早期画家波提切利所绘制的《春》（图8）中，爱与美神维纳斯立于繁茂树林中，花枝繁茂的树林象征着自然与现实的美好，天上是小爱神丘比特向大地射下受难之箭，维纳斯左侧是迎风走来的花神，右侧是命运三女神，携手起舞象征着迎接春天的来

<sup>①</sup>何林军.《意义与超越——西方象征理论研究》.[加]弗莱.《诺思洛普·弗莱文论选集》.中国社会科学出版社,1997,第222页.

临。最边缘的男性象征着万物生命的复苏。画中女性的忧伤哀怨神态象征着人类难免的坎坷。整个画面歌颂了自然与生命，塑造了生动轻盈的女性群像，以庄重闲散的神情等待着春天的降临。



(图8) 春 波提切利

在文艺复兴时期，宗教绘画仍然占有重要地位。对社会人生的宗教式追问，涉及到人的存在的最深刻的意义。斯特伦在其《宗教生活

论》中指出“艺术两方面的宗教意义，其一是作为宗教神学的礼拜仪式的艺术和戏剧，其二是给世界带来创造性和美，从而作为终极转变手段的艺术。”象征是艺术与宗教发生联系的一个重要途径。这种象征可以激活人们的丰富的想象，他还指出：“从那些注意宗教

仪式，感应神的形象和教义的人的观点来看，理解世俗世界的最佳方法是摹仿规定的神秘行为模式（神圣象征），这些将开启通向平常看不到的，但又近在咫尺的神秘力量的大门”。<sup>①</sup>这种“神圣象征”大量的隐藏在艺术之中，人们通过保持宗教追问来开启宗教之门，神圣象征使神圣力量与它的象征体系之间存在一种基本的联系，大量的隐藏在艺术之中，使其形象化。例如，在乔托的绘画《哀悼基督》（图9）中，没有任何多余的细节，一群绝望的女圣徒和使徒们围在耶稣遗体的周围，画中的人物都沉浸在痛楚中，



(图9) 哀悼基督 乔托

表情哀伤，耶稣赤裸着身体，玛利亚用手支撑着它，一位身穿长袍，看不见脸部表情的女圣徒托着耶稣的头，圣约翰俯身向前凝视着耶稣的尸体，张开的双臂寓意心中的绝望。画面气氛肃穆，这一切都凸显了画面中死去的基督，画面上方的天使们表情不一，纷纷表示哀悼。玛利亚和其他妇女轻轻握着的耶稣受伤的手脚上面依稀可见曾被钉在十字架上的伤痕。背景中的山崖直指耶稣的尸体，画面中的人物形象逼真，朴素的衣着无法掩盖他们高贵的气质，那些悲哀的神情让观赏者感受到画面中的人物对耶稣保有无比的敬爱。这幅画的象征性主要表现在基督复活，就像在弥撒中所唱的：“基督，我们传报你的圣死，庆祝你的复活，我们期待你光荣的再来。”在这幅画中的象征性表现主要从两个层次来理解，

<sup>①</sup>[美]斯特伦，徐钧尧等译，《宗教生活论》，北京：北京今日中国出版，1992，第68页

首先是“人”的层次，在这幅画上可以看见因为自己孩子死去而痛苦的玛利亚，以及若望等宗徒；其次是“神”的层次，从画面中可以看到并不是所有的人都在因为耶稣的死去而悲伤，甚至有人在交头接耳，这并不是在议论，而是象征着“我们传报基督的圣死”。画面的上方还可以看到报喜天使，他们不是来哀悼基督的，从“神”的角度来看，基督是不死的，死去的只是他的肉体，因此天使在这里也象征着庆祝耶稣的复活。画面悲伤中又透露着希望，寓意“我们期待你（耶稣）光荣的再来”。乔托在画中将人性与神性结合，隐喻善必将成为至善，死亡是获得救赎的缘由，我们的罪也已经与基督一起被埋葬了。

在乔托的另一幅绘画《犹大之吻》（图 10）中，讲述的是《圣经》中犹大卖主的故事，希律王以重金昭示捉拿耶稣，犹大是耶稣 12 门徒之一，在重金的诱惑下出卖了老师。希律王派来的法利赛人说不认识耶稣，犹大献计说：当我走近一个人并与他接吻时，他就是耶稣。乔托戏剧性的将矛盾尖锐对立的双方置于画面的视觉中心，犹大身上醒目的黄色斗篷显得更加突出，斗篷因为他搂抱耶稣的姿势而形成扇面形的褶皱，人们的眼光随着褶皱由疏到密向上集中，落在犹大和耶稣对立的面孔上，耶稣冷静的俯视着作祈求状的犹大，锐利带有仇恨的眼神像一支利剑穿透叛徒的胸膛。其余的人物对称式的分列两旁。乔托用这种带有戏剧性的图式来象征一批走向独立的人还没有摆脱自己的依附性，刚刚取得人的尊严而尚少自我意识的人文主义理想的化身，大胆的触及了那个时代最基本的社会道德问题。当犹大搂住耶稣欲亲吻的时候，耶稣以意味深长的目光逼视犹大的眼睛，在这里犹大的吻是象征罪恶的吻，是出卖主的暗号，这里的耶稣已不是神，而是一个面对叛徒的告密，镇定自若，甘心为理想从容赴难的伟人，宣扬了大无畏的英雄主义。耶稣逼视犹大那意味深长的目光暗示了画家向世人敞开着在中世纪绘画中已关闭了千年之久的心灵之窗，乔托所持的这种处世态度带有古典悲剧的色彩，寓意人应当严守美德，以德报怨，坚韧不拔的面对灾难和痛苦。



（图 10） 犹大之吻 乔托

意大利文艺复兴时期的绘画即有神话和宗教题材，也有世俗题材，不论在哪一种题材中，绘画作品中都经常采用象征手法来表达作品的意义与内涵。在拉斐尔的一系列圣母像中，《西斯廷圣母》（图 11）是最著名的宗教画，拉开的帷幕



（图 11） 西斯廷圣母 拉斐尔



下，圣母怀抱圣子，脚踏白云自天而降，似乎要把圣子耶稣奉献人间，以救世济民，画面情调优雅轻快而和谐可亲，寄托了画家本人的理想。在画面的左侧是圣徒西克斯图斯，表情虔诚，充满惊喜地迎接圣母下凡人间，为民赐福。在这里西克斯图斯象征着全体人类。画面右侧的圣女半跪着，俯首微笑着迎接圣母，象征着人类灵魂的救护神和死后的守护神。拉斐尔的另一幅著名的作品《雅典学院》（图 12）中的每一个人都含有对应的象征意义。画面以高大的建筑拱门为背景，层层拱门形成中心透视点，仿佛直通遥远的天际，画面上汇集着不同时代、不同地域和

不同学派的著名学者们，对称而富有节奏地站立在台阶两侧，上层台阶的人物排成一列，有以往的思想家，也有当世的名人，他们就像是现实生活中的人物，正在情绪热烈的自由讨论着，毫不拘束地按照自己的个性和意识行走、比划、争论，动作举止相互呼应，完全沉浸在浓厚的学术氛围和自由辩论的气氛当中，洋溢着百家争鸣的气氛。象征着人类智慧的精华。从画面中心走来的



（图 12） 雅典学院 拉斐尔

是两位伟大的学者柏拉图与亚里士多德，他们似乎在进行着激烈的争论，柏拉图右手手指向上，意为一切均源于神灵的启示；亚里士多德右手掌心向下，似乎在说明现实世界才是他的研究课题。《雅典学院》的整个画面都洋溢着浓厚的学术研究和自由辩论的气氛，以古希腊哲学家柏拉图所建的雅典学院为背景，古代的七种自由艺术——即语法、修辞、逻辑、数学、几何、音乐、天文，象征着人类对智慧和真理的追求，表达人文主义艺术家的宿愿即崇拜希腊精神，追求最高的生活理想。古代艺术家企图以回忆历史上“黄金时代”的形式，寄托对美好未来的向往。最终希望表现的是人类如何通过自身的理性而获得真理。

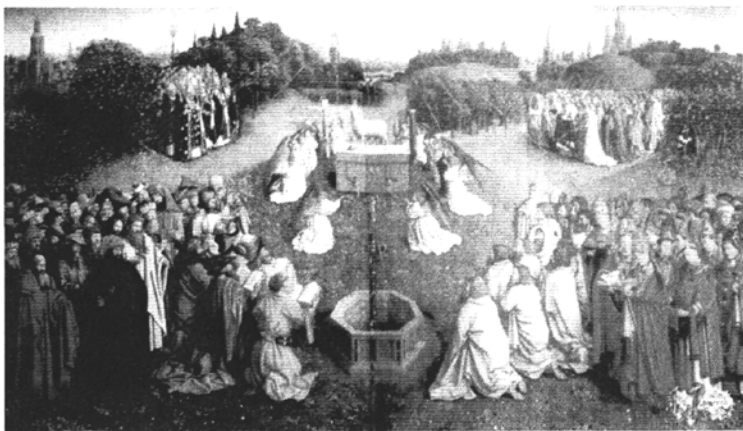
在凡·奈克的代表作《阿尔诺芬尼夫妇像》（图 13）这幅世俗肖像画中的一切都具有象征性。画中人物的动作，室内精美的陈设都有各自不同的含义。画面中的人物采用对称的图式站立，阿尔诺芬尼夫妇的手交叠在一起象征着互相的忠贞，丈夫托着妻子的手象征着丈夫要永远照顾妻子，妻子的手心向上象征着要永远忠于丈夫。华贵的衣饰暗示了人物的富有，妻子白色的头巾象征着纯洁；绿色的长袍象征着生育。画中的陈设都是画家精心安排



（图 13） 阿尔诺芬尼夫妇像

凡·奈克

进去的，每一样物品都具有中世纪的象征含义：画面上方悬挂着的一盏有烛光的吊灯，在这里意为通向天堂的光明；吊灯的下方左侧的墙上的念珠象征着虔诚；画面中间，念珠右侧的圆镜象征着天堂之意或者永恒；圆镜右侧深色床头上的装饰木雕讲述的是圣·玛格丽特的故事，在这里暗示着对孩



(图14) 羔羊礼赞 凡·奈克

子的渴求；红色的幔帐象征着和谐；左侧放在窗台上的苹果象征平安；画面左下角所放置的一双拖鞋象征着结婚；小狗象征忠诚。画家接受了中世纪宗教绘画的传统，以某种物品或色泽代表一种精神，使画面中所有的象征物既包含了世俗的观念，又体现了基督教的信仰，通过逼真的画面将这些意义都表现了出来，让事物的真实和象征在浑然不觉中融为一体。另一幅绘画《羔羊的礼赞》(图14)是凡·奈克兄弟合作的《根特祭坛画》的一部分，主体画面中位于中央的祭坛上的是洁白、沉默的“受难的羔羊”，象征着为人类的罪，死里复活的耶稣基督。从羔羊的胸部流出的鲜血流到圣餐杯中，画面上方飞翔的白鸽象征着圣灵，画面下方是喷涌的生命之泉。四周跪着洁白的天使，还有教会、社会各阶层人士等等。

文艺复兴的形成不是突发式的骤然兴起，它受当时的经济、政治、宗教、社会科学等多方面的影响，反封建的人文主义者披着宗教的外衣进行“隐形的战斗”，他们肯定人生的意义，提倡个性的解放，相信人性的崇高，认为人类自身拥有为自由不可压抑的行为力量，这些都促使文艺复兴时期的绘画，以隐喻、寓意、象征的表现手法在人类的思想深处打开了一条个性思想的解放之路。

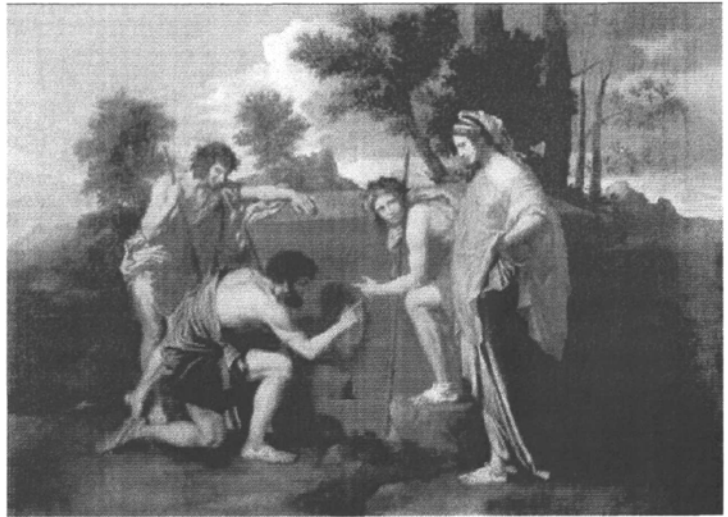
## (二) 象征性在17、18世纪西方绘画中的体现

欧洲17、18世纪的二百年间是欧洲由文艺复兴走入近现代社会的第二阶段，这一时期出现了法国古典主义、佛兰德斯画派等绘画流派。在这个处于新旧交替的时代，旧有的思想被铁的事实打破，人们等待新生产力创造的奇迹，同时又期待着新理性观念的明朗，新的观念在杂乱、幼稚、初经试验的状态中上升，文艺复兴及宗教改革使欧洲人对宗教信仰瓦解，艺术家需要在寻找新的艺术道路和新的绘画题材来配合新时代与新思想的发展。这一时期的绘画在艺术的世俗化过程中仍保有相当浓厚的宗教气息。纵观西方美术的发展，这一段时期是文艺复兴艺术与19世纪艺术两个高峰的间歇期，“象征”在一时期仍在各个画派中被广泛的重复使用，象征是宗教表现的工具，如果说这一时期仍然有宗教的存在，

象征就不可避免的成为重要的艺术表现手法。

法国是意大利文艺复兴后期受古典主义影响最大的国家。这一时期的绘画题材也大都取材于古代神话，这就决定了绘画中象征手法的延续。乌埃的《女性的象征》一画中，描绘了一位罗马神话里的文艺女神涅罗娃，用以象征国王与宫廷对艺术的热爱、保护。人物背后是希腊柱式。歌颂了波旁王朝，这幅画寓意：王朝是贤明的，智慧与才艺受到了宫廷的保护。这幅画属于古典题材，技法带有古典与巴洛克的双重性。

法国宫廷外古典主义的代表普桑的作品《阿卡迪亚的牧人》(图 15) 含义较晦涩，一直是美术史上莫测高深的难解作品。画面上宁静的旷野中，和煦的阳光透过仅有的几棵荒疏林木照在墓地前，四个头戴花冠、手拿牧杖的牧人围在一起研读着墓碑上的铭文。作品名称中的“阿卡迪亚”是古代传说中的一片世外桃源式的“乐土”。画面左侧一个单膝跪在墓碑前的长着连腮胡



(图 15) 阿卡迪亚的牧人 普桑

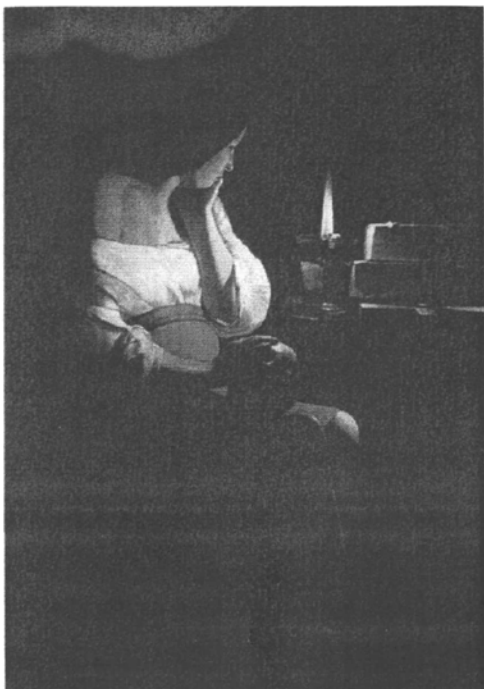
须的牧人正在读墓碑上的铭文，左侧另一个伏在墓顶上的牧人低着头，从表情上看似有缅怀之情，画面右侧靠近墓碑的牧民正向一个含颌垂首的女牧人说着什么，这个身穿黄衣蓝裙的女牧人，是这个画面中色彩最突出的形象，与宁静的蓝天形成鲜明的对比。她默默的倾听的铭文，给人一种抚慰感，这个女性形象据说是美好人生的象征。疑虑与抚慰，惆怅与哀思，都围绕着一个关于人生哲理的问题。墓碑上的拉丁铭文写的是：“即使在阿卡迪亚也有我”。据美术史家的解释，这里的“我”指的是“死神”，铭文的意思似乎是说：“即使是在阿卡迪亚这样一个世外桃源式的乐土，死亡也是不可避免的”。这是对风光虽好，但是人生苦短的感叹。画面中的女牧人与男牧人够成了一种形象化、情绪化的对比，似乎在暗示着：“在阿卡迪亚这样一个世人向往的地方，死亡又有什么可怕的呢？”画面上的人物的服饰仿效希腊雕刻风格，画家认为这种形象是艺术的崇高表现。整个画面体现了一种非现实的牧歌式的悲凉情调，体现出了画家的个人思想，借用神话中的英雄来谴责人生的丑恶，寄寓美好，也隐隐的表露了画家当时的处境和对艺术的憧憬。

《亚历山大进入巴比伦》是 17 世纪下半叶法国古典主义代表勒布伦的一幅十分具有象征性的绘画。这幅画以历史上最著名的马其顿国王亚历山大大帝征服巴比伦，来象征路易十四国王对世界各地弱小民族征服中所取得的战功业绩。由于画家多用古典题材象征性的歌颂路易十四国王的伟大，而成为“伟大风格”的提倡者。



佛兰德斯画派画家鲁本斯所绘制的《玛丽·美第奇的教育》是《玛丽·德·美第奇的生涯》组画中的一幅。画面利用透视学原理，将玛丽王后和路易十三置于透视点深处，玛丽王后正在指导路易十三读书，身穿红裙，面容平静安详，路易十三处于画面的阴影处也暗示了玛丽王后的主导地位。画家运用历史和神话相结合的浪漫主义表现方法，巧妙的回避了玛丽王后与路易十三之间的矛盾和历史的真实性，智慧女神和艺术之神在这里象征着国王和皇后对人民的教育；商业之神象征着国家的兴旺发达；前边的三个女人像，象征了优美与纯洁。画面中的人物相对独立，却又有完整的连续性。

画家拉·图尔所绘制的《忏悔的抹大拉》（图16）一画中，画面基调较暗，只有桌子上的蜡烛散发着微弱的橘红色的光，只照亮了画面很小的一片。抹大拉坐在桌子前面托着下巴沉思，她的手轻伏在一个骷髅头上，旁边的镜子里面映射出骷髅的原形，象征着肉体的生命终将腐朽。画中的抹大拉没有华丽的服饰，显得哀婉、朴素、清晰、沉静，在画中也丝毫没有世俗的享乐的成份，抹大拉的头、桌子上的骷髅头和镜子里骷髅的原形，形成了画面中唯一的橘红色的光源，令人分不清现实和虚幻。他的另一幅描绘抹大拉的作品《忏悔的抹大拉玛利亚》（图17）同样也是一幅宗教画，画面中的光源来源于一盏在普通的玻璃杯中点燃的粗绵灯蕊，简单无比。抹大拉凝视着昏暗房间中的这唯一的光源，映出依然年轻的脸，一直垂到腰际以下的蓬松飘垂的长发，与身体的曲线形成强烈的明暗对比，似乎正在思考过去的罪恶，显现出曾经所承受的悲伤的负重。放在她膝上的骷髅头暗示抹大拉自己要正视死亡，也象征着死亡。桌子上放着一根鞭子和朴素的十字架，两本厚厚的书，漂亮的外貌、圣洁的精神世界都象征着抹大拉的忏悔和研读。



（图16） 忏悔的抹大拉 拉·图尔



（图17） 忏悔的抹大拉玛利亚 拉·图尔

### （三）19 世纪至 20 世纪初西方绘画中的象征性体现

19 世纪到 20 世纪初，这一时期因为象征主义艺术思潮，使象征性绘画达到了一个绘画高潮，称得上是象征发展的一个“蜜月”时期。出现了高更、莫罗、雷东、夏凡纳、蒙克等艺术家，他们的绘画大都采用寓意、象征的手法来表现梦境、黑夜和病态，甚至歌颂死亡、追求荒诞的境界，以心灵的想象来创造某种带有暗示和象征的神奇画面。象征作为一种绘画语言开始明确起来。确立了“象征”在视觉领域至高无上的位置，因此进一步扩大了“象征”的影响，提高了“象征”的地位。这一时期的绘画题材大多取自神话故事，神话是一种重要的象征形式，具有丰富的象征意义。它一方面与现实保持着关联，另一方面又通向最高的真实。这一时期绘画艺术的重要特点之一，是绘画流派的此起彼伏，其影响不仅限于欧洲，而且遍及世界许多国家。

#### 1、浪漫主义绘画中的象征性体现

大革命的高潮一经过去，资产阶级与封建贵族达成妥协，王朝复辟后，古典主义的画家成了宫廷画家或者学院派的代表，古典主义中向现实挑战的积极因素已经消失，此时浪漫主义开始兴盛起来。浪漫主义强调主观情感和观念的表达，或者是直抒胸臆，或者是积极的充满激情的理想，或者是神话或宗教的神秘，或者是田园牧歌式的想象，或者是隐喻、寓意和象征。浪漫主义美学中包含了丰富的象征，浪漫主义时期的画家们已经不满足与古典主义的平淡，开始使用象征的手法表达主观的世界。

吉尔伯特和库恩认为以德国为中心的浪漫主义的一般特征主要是：1、“对掌握更高的统一性，他们有一种强烈的要求。……他们希望领悟‘绝对’……。由这种新的理想引起了一种极为强烈的形而上学的理性主义。”<sup>①</sup>2、“他们把艺术，特别是诗歌，看作是某种最高的存在。”<sup>②</sup>例如德拉克洛瓦的作品《但丁的小舟》（图 18）一画中画家想通过诗人维吉尔与地狱中的魔鬼们的关系表现善与恶的矛盾。这幅画取材于但丁的《神曲》第一部《地狱》的第 8 篇，象征恶的一方的魔鬼因为自身的贪欲和野心而受到惩罚在地狱中受尽折磨，为了能够离开地狱而不惜互相厮打伤害；象征善良与人性的诗人维吉尔，对那些罪恶深重的魔鬼们的求生欲望而严加拒绝。画面上人物愤怒惊恐的表情、阴暗的色调更加强了因为善与恶的冲突所产生的紧张、恐怖的气氛。德拉克洛瓦的另一幅名画《米索隆基废墟上的希腊》（图 19）用象征性手法表现了



（图 18） 但丁的小舟 德拉克洛瓦

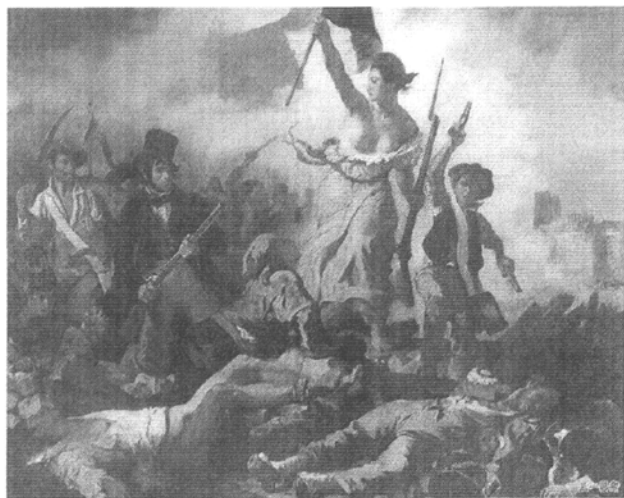
①[美] 吉尔伯特、[德]库恩. 夏乾丰译.《美学史》.上海：上海译文出版社，1989，第 196 页。

希腊人民永不屈服、傲然屹立的精神。画面上站在废墟上的希腊妇女左膝跪在石头上，伸开的双手表示虽然战争惨败但是决不投降，她的表情坚定是不可征服的，祖国的尊严是不容侵犯的。她是英勇的希腊的化身，象征着坚贞不屈的希腊。画面背景中到处弥漫着烟雾，正在废墟上插旗帜的土耳其士兵的骄傲与狂妄与希腊妇女的形象形成了强烈的对比，也衬托出希腊妇女内心的痛苦与坚定的意志。四周环境的凄凉也更加衬托出希腊的崇高与不可征服。画家以这种强烈的对比表达了自己对因战争而受到伤害的人民的深切同情，同时也表达了对土耳其侵略的暴虐的抗议。



(图 19) 米索隆基废墟上的希腊  
德拉克洛瓦

《自由引导人民》(图 20)也是运用象征手法绘制的。这幅画是德拉克洛瓦最著名的代表作，这幅画表现的是巴黎人民与封建波旁王朝的战争。画面上站在最高处，高举红黄蓝三色旗的女性走在最前面，引导着为维护共和而在浴血奋战的人民。这个充满了生命力的女性形象是人民团结的凝聚点，是自由女神的象征，也是自由共和的象征。画家运用象征性的手法把真实生活与浪漫想象相结合，赞颂了巴黎人民反对王权，为自由、民主、共和而起义的决心。



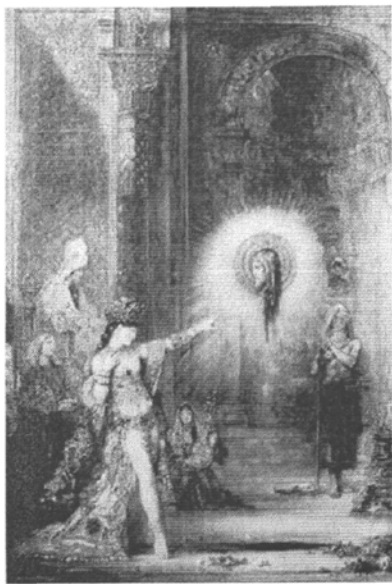
(图 20) 自由引导人民 德拉克洛瓦

浪漫主义发生于资产阶级获得政权之后，是启蒙主义的继续。它反抗资本主义，否定现实，因看不清未来的前途而总是把希望寄托于遥远的国家、时代和空想世界，远离现代的生活方式，肯定了人争取个性解放的精神世界的价值，特别关注在资本主义制度下受压制的个性和人权，因此，绘画也多以象征的形式，描绘人的精神世界，给人以精神的力量。

## 2、象征主义绘画中的象征性

从十九世纪末兴起于法国的象征主义思潮，提出了“象征主义”一词，并明确了象征主义的美学特征。由此，象征性作为绘画的重要审美特征，也得到了广泛的弘扬。象征主义画家从象征派诗人波特莱尔、音乐家瓦格纳、英国拉斐尔前派那里获得启发，按照理想主义理论，避开现实的真实琐细，以心灵的意象来创造某种带有暗示性、象征性的神奇画面，这种画面只能意会，难于言传。一些人对这种神奇不解的绘画很感兴趣，似乎艺术的

力量就在这种梦幻般的象征或暗示之中。它们都普遍追求画面的华丽、繁琐，带有较强的装饰性和不同程度的神秘色彩。比如说法国象征主义画家莫罗所绘制的作品《幽灵显现》（图21）取材于圣经故事《莎乐美》，这幅画的灵感就来自法文版海涅的《传奇诗集》，海涅在诗里描绘了希罗底沉浸在爱里不能自拔，不断地吻施洗约翰的头的情景。画中跳舞的女子就是莎乐美，传说她是公元前一世纪以色列大希律王的孙女。莎乐美的母亲希罗底，曾是莎乐美的叔父希律腓力的妻子，后来被莎乐美的另一个叔父希律安提帕霸占。希罗底由于施洗约翰在公共场合职责了她的这一乱伦的行为而对他怀恨在心。在希律安提帕的生日之际，希罗底令女儿莎乐美在筵席前为希律王跳舞，舞毕，希律王答应可以满足她提出的一切要求，莎乐美在母亲的教唆下，提出要施洗约翰的头。画中体现的就是约翰的头在空中出现的瞬间，被杀后的施洗约翰的头放射着灵光，莎乐美处在心中上下起落的复杂狂热的情绪状态之中。这也反映了法国十九世纪末流行于文学艺术中的对扑朔迷离的玄秘倾向的尊崇，也是莫罗象征主义艺术的特征。莫罗曾说过：“我既不相信我摸到的东西，也不相信看到的東西，我只相信我看不到和摸不到的东西。”这使他的作品更加充满了梦幻般的效果，引起了当时人们的极大兴趣。象征主义绘画的特点就是强调理想主义的表现，注重主观因素的效果。莫罗的绘画作品明显地带有这些特点。莎乐美一画不仅确立了莫罗在七十年代的地位，也确立了他在艺术史上的地位。



（图21）幽灵显现 莫罗

1891年，象征主义诗人和艺术批评家阿尔伯特·奥里埃在《法国信使》杂志上发表了一篇文章，回顾和分析了绘画上的象征主义。他在文章中宣称“艺术作品应该是：第一，观念的，因为它唯一的理想就是表达观念；第二，象征的，因为它要通过形式来表达着这种观念；第三，综合的，因为它要以一种通常可以理解的方式来表现这些形式和符号；第四，主观的，因为一个对象只有当它成为一种被主观感知到的符号时才成为一个对象；第五，由于严格而言，像埃及人以及可能还有希腊人和原始人所理解的那样，装饰绘画只能同时展示出艺术的主观、综合、象征和观念，所以是装饰的。”<sup>④</sup>阿尔伯特·奥里埃对象征主义的美学特征的概括，同样可以用于对西方象征性绘画的美学特征概括。不仅如此，画家拥有独特的感知力，可以深入感受人们相通的各种感觉，探求变幻莫测的自然和人生，从而创作出更能打动人心、充满神秘意味的艺术作品。

在莫罗的画上常常带有浓厚的神秘主义的色彩和东方情调。我们可以看到莫罗那诗意的的气质。莫罗画了这么多神秘的形象，寓意究竟何在呢？他在给好友吕普的信中写道：“如

<sup>④</sup>翟墨、王端廷主编. 象征派. 北京：人民美术出版社，2000，第15页

果你试图进入我所描绘的这种神秘的、象征的、内在的精神境界，你就会欣然接受用这种风格描绘的画题。我的才能就倾注在这个境界上。这个令人嫌恶的、变幻无常的、耽于声色的女人，看到敌人翻落在地并没有得到什么快感。她厌恶她的每一种欲望总是被满足……。当我想画出这些细微情节时，我发现它们并不存在于我的画题里，而是存在于今天现实妇女的本质里。她们寻求种种不健康的情调，她们如此愚蠢，并不理解这最骇人听闻的场景。”

《拿着俄耳甫斯头颅的色雷斯姑娘》(图 22)也是莫罗具有代表性的象征主义作品。这幅画取材于希腊神话：俄耳甫斯是色雷斯的王，是阿波罗和掌管史诗的缪斯女神卡利俄珀的儿子。他从小因受到父母的熏陶而成了著名的音乐家。他的妻子是女仙欧律狄刻。一日，妻子因被毒蛇咬死而进入冥府，俄耳甫斯因思念妻子，拿着竖琴到冥府搭救妻子。冥王被俄耳甫斯的动人琴声感动，同意他带妻子离开冥府，但在离开冥府前他决不能与妻子说话和看她一眼，否则就永远都不能离开冥府。他们终未做到，一切落空了。从此人们再也听不到重回大地的俄耳甫斯那动听的琴声，在一次祭神节的时候，人们要求俄耳甫斯弹琴助兴，他不从，被姑娘们打死。他死后入冥府，终于能与妻子在一起，得到了幸福。这幅画描绘的就是色雷斯的姑娘在杀死俄耳甫斯以后，悲哀的捧着他的头颅和心爱的竖琴，山巅仍然飘着动听的琴声，在这幅画里的死亡并不悲哀，象征着永生和幸福。莫罗运用古典主义写实的造型手法、华丽的色彩和浪漫主义的情怀创造了一个既真实又神秘的艺术境界。



(图 22) 拿着俄耳甫斯头颅  
的色雷斯姑娘 莫罗

象征主义绘画中的象征性可以说是不言而喻的，象征即是象征主义绘画的审美特点。象征主义诗人古斯塔夫·卡恩在 1886 年写道：“我们的艺术的基本目标是使主观客观化，而不是客观主观化。”象征主义认为，在可以感知的客观世界深处，隐藏着一个被称为未知世界的更加真实的、真正永恒的世界。人们只有凭直觉才能领悟，而画家的职责就是通过绘画揭示和表现这个未知的世界。<sup>①</sup>

<sup>①</sup>孔繁涛. 绘画中的象征性浅谈. 北京: 中央美术学院, 2008, 第 4 页.

果你试图进入我所描绘的这种神秘的、象征的、内在的精神境界，你就会欣然接受用这种风格描绘的画题。我的才能就倾注在这个境界上。这个令人嫌恶的、变幻无常的、耽于声色的女人，看到敌人翻落在地并没有得到什么快感。她厌恶她的每一种欲望总是被满足……。当我想画出这些细微情节时，我发现它们并不存在于我的画题里，而是存在于今天现实妇女的本质里。她们寻求种种不健康的情调，她们如此愚蠢，并不理解这最骇人听闻的场景。”

《拿着俄耳甫斯头颅的色雷斯姑娘》(图 22)也是莫罗具有代表性的象征主义作品。这幅画取材于希腊神话：俄耳甫斯是色雷斯的王，是阿波罗和掌管史诗的缪斯女神卡利俄珀的儿子。他从小因受到父母的熏陶而成了著名的音乐家。他的妻子是女仙欧律狄刻。一日，妻子因被毒蛇咬死而进入冥府，俄耳甫斯因思念妻子，拿着竖琴到冥府搭救妻子。冥王被俄耳甫斯的动人琴声感动，同意他带妻子离开冥府，但在离开冥府前他决不能与妻子说话和看她一眼，否则就永远都不能离开冥府。他们终未做到，一切落空了。从此人们再也听不到重回大地的俄耳甫斯那动听的琴声，在一次祭神节的时候，人们要求俄耳甫斯弹琴助兴，他不从，被姑娘们打死。他死后入冥府，终于能与妻子在一起，得到了幸福。这幅画描绘的就是色雷斯的姑娘在杀死俄耳甫斯以后，悲哀的捧着他的头颅和心爱的竖琴，山巅仍然飘着动听的琴声，在这幅画里的死亡并不悲哀，象征着永生和幸福。莫罗运用古典主义写实的造型手法、华丽的色彩和浪漫主义的情怀创造了一个既真实又神秘的艺术境界。



(图 22) 拿着俄耳甫斯头颅  
的色雷斯姑娘 莫罗

象征主义绘画中的象征性可以说是不言而喻的，象征即是象征主义绘画的审美特点。象征主义诗人古斯塔夫·卡恩在 1886 年写道：“我们的艺术的基本目标是使主观客观化，而不是客观主观化。”象征主义认为，在可以感知的客观世界深处，隐藏着一个被称为未知世界的更加真实的、真正永恒的世界。人们只有凭直觉才能领悟，而画家的职责就是通过绘画揭示和表现这个未知的世界。<sup>①</sup>

<sup>①</sup>孔繁涛. 绘画中的象征性浅谈. 北京: 中央美术学院, 2008, 第 4 页.

### 三、 西方绘画作品中的象征性分析

我们从以上美术史发展的过程中可以发现“象征性”这一绘画语言是贯穿于西方各种主义之中的。绘画作品中的象征性是内容与形式共同达成的，象征性绘画所要表达的象征内涵是由多种因素构成的。象征充分表达了画家的思想和精神寄托，借助于对某一事物的特征描绘，赋予原本平凡的事物以画家自身的某种深邃的思想感情，用以达到某种特殊的绘画意义，创造出另一种精神含义，象征的运用给艺术家带来更加广阔的联想空间，促使人们在观赏的同时发挥想象，以此来增强绘画语言的表现力和画面的艺术效果，使绘画作品更加具有感染力。象征作为艺术家的精神表达方式，传达和生成了具有特殊象征意义的审美特点，主要体现在象征意义的超越性、不确定性、多元性、间接性、含蓄性和抽象性等方面。下面将从象征的审美特点出发，来整体的分析西方绘画中的象征性的体现。

#### 1、象征意义的超越性

广义上的意义的基本结构包括字面意义、深层意义与暗示意义。比如在圣经中常常用“迷途的羔羊”来象征迷失自己人生方向的世人，那么作为“羔羊”来说其字面意义是一种食草性的动物，在圣经中的羔羊象征世人，那么它所象征的“世人”就是其深层意义与暗示意义对于其字面意义的超越。换句话说，象征意义的超越在于意义结构本身的深层意义与暗示意义对于字面意义的超越。因此，“亮光”、“牧者”常常被用来象征上帝，“脚前的灯盏”常被用来象征“上帝之言”。利科在象征意义的超越上曾经指出：“象征的意义结构就是基础层面的‘字面意义’和超越其上的‘深义’两个层面所构成的一个整体。‘通过第一层字面的意义，我们领略超越于其上的深义：象征意义通过字面意义而得以建立’而在领略含义的基础上，‘我们同化于被象征物之中’”。<sup>①</sup>卢卡斯·老克拉那赫在其作品《科斯基尼博士和他的妻子安娜》，（图 25）中成功的以充满寓意的象征手法体现了象征意义的超越性。这幅画是科斯基尼博士和他的妻子安娜婚姻的见证，画面中的夫妇不在同一个画面里面，虽然具有不同的身份和美德，却具有相通的象征意义。画面中的科斯基尼博士身着黑色的教授服，从他所带的红色的帽子可以看出他作为医学院校长的特殊身份。他的妻子安娜同样也具有渊博的学识，从她坚定的目光中可以看到她的矜持与对婚姻的忠贞。安娜手中的花和身上红色的长裙表明她的新娘的身份。落在安娜身后的树上的鹦鹉象征着美丽与忠贞。科斯基尼望着远方，仿佛在沉思，又像是在聆听神的歌声——“优美而和谐的旋律飘进我们的耳朵，深入灵魂，劝诫并立刻鼓舞我们的精神，在我们内心深处，去聆听

---

<sup>①</sup>何林军.《意义与超越——西方象征理论研究》.P.Ricoeur.“The Hermeneutics of Symbol and Philosophical Reflection”,In The Philosophy of Paul Ricoeur:An Anthology of His Work.Edited by C.E.Keagan and D.Stewart(Boston:Beacon Press,1978),pp.38-39.



并沉思这神的歌声”。<sup>①</sup>他手中拿着的厚厚的书象征着智慧或者学识渊博。两个画面的共通之处在于画面中的背景在去掉人物之后是一幅完整的风景画。这些风景总体来说象征的是夫妇两人因为婚姻而变成一个整体，置身于世间万物之中，象征了渊博的学识。科斯基尼所在的画面背景中的河流与新娘安娜所在的画面中的背景和火和烟雾，大地与树木，天空中闪烁的星星都是构成世间万物的基本元素，隐喻了这对夫妇对彼此之间的理解与肯定。北欧的学者们认为精神世界的不同与风景的变化成正比例的关系，在不同的风景中所体现的人物的内心情感都是不同的画面上方飞翔的猫头鹰擒着猎物象征着智慧女神雅典娜的智慧。天上的星星

象征着圣主显灵，在河边洗衣的妇女和沐浴者并不仅限于人的层次来理解，而是希腊神话中的九位缪斯女神的化身。在这幅画中画家运用象征视觉化了这一时期的新人文主义的尊严和泛神论者的感情。在这一时期的理论界正热衷于讨论



(图 25) 科斯基尼博士和他的妻子安娜 卢卡斯·老克拉那赫

“大宇宙”与“小宇宙”

的理论，理论家们认为：“‘大宇宙’不再是因浩瀚无垠而无法察觉的，它被视为具有生命的有机体，其智慧与奥秘同自然中每一处最微小的部分结合在一起。而‘小宇宙’主要指人类，他们通过天生的灵感与禀赋，对自然中的暗示有所感悟，个人的内心世界在富有诗意和神秘色彩的风景中得到投射”。<sup>②</sup>克拉那赫利用象征的表现手法将这种“宇宙”思想在画面中表现出来，让观赏者在观赏的同时可以感受到当时社会的境况和人文思想。在这幅画中，我们可以看出象征意义的超越性在画面中所体现出的重要性，比如科斯基尼博士医学院校长的身份之于他所戴的红色帽子的意义超越；美丽与忠贞之于树上的鸚鵡的意义超越；博学与自我肯定之于背景中的风景的意义超越；圣主显灵之于天空中闪烁的星星的意义超越；雅典娜的智慧之于飞翔中的猫头鹰的意义的超越等等，这些事物在画面中所蕴含的象征意义已经明显的高于它们本身所具有的意义。这也就完成了这一事物其暗示意义、深层意义对于其本身字面意义的一种超越。

<sup>①</sup>易乐.《你应该读懂的 100 幅世界名画》. 陕西：陕西师范大学出版社，2005，第 124-127 页.

<sup>②</sup>易乐.《你应该读懂的 100 幅世界名画》. 陕西：陕西师范大学出版社，2005，第 124-127 页.

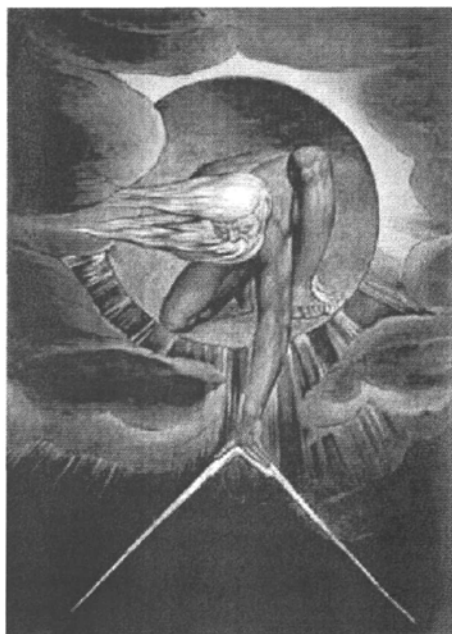


“象征”作为表达画家思想情感的一种绘画语言，完成了画家绘画情感与观画者欣赏情感的沟通，画家在绘画的过程中利用象征将其内在的精神和情感具体化，完成了画家主体精神对现实物质世界的超越，这对于“象征”本身来说也完成了一次深层意义的超越。象征性绘画的形式与内容是辩证统一的，通过有限的绘画形式来暗示内心的幻境，其意义在于形式与内容相互作用而传达给观赏者的创作主体的内心思想和情感。世间的万物普遍的具有符号的象征性，人类的情感赋予事物特殊的意义就够成了这个具有象征意义的世界。也就是说任何象征性绘画本身都具有意义的超越性，是内在精神和情感表达对于事物表象的超越。比如在象征主义画家雷东的《独眼巨人》（图 26）这幅十分具有象征意义的作品中我们可以看到：正从地下爬出的独眼巨人正在觊觎着深埋在地层里的一个看上去正在沉睡的裸体的女性，巨人的野蛮凶猛与女人的温和形成了明显的对比。这个裸体的女性形象象征着人世的欢乐，巨人的内心中也存在着欲望和欢乐的要求。这个巨人形象在这里象征着原始的生命和生命中原始欲望的巨大力量，眼睛、眼球暗示了人本身所具有的魔力，象征着人的智慧、生命和永恒。画家在神秘的象征性的世界中深入探求着内心的幻像，生死、梦境、花朵、贝壳都经常在雷东画面中或以华丽的色彩或以黑白色调被赋予象征性的含义，来表达他或欢愉或悲凉或孤寂的内心世界。画家在画中，赋予了“眼睛”、“女人”等远远超越其本身意义的象征含义，这不但是对于本身字面意义的深层意义的超越，更是内在精神和情感表达对于事物表象的超越。



(图 26) 独眼巨人 雷东

在英国画家威廉·布莱克的《造物主》（图 27）一画中充满了幻想与象征，同样也可以看出这种意义与精神的超越。布莱克所画的造物主并不是上帝，而是他理想中的巨人在改变世界。坐在圆月中的巨人蓄着长髯，在阴暗的世界里，象征着光明的巨人



(图 27) 造物主 布莱克

俯身向着下界，他似乎正在用手中倒“V”型的长脚规尺在测量世间的一切善恶，哪里应该铲除，哪里应该填补。圣经中说：“他立高天，……他立渊源的周围画出圆圈。上使穹苍坚硬，下使渊源稳固；为沧海定出界线，立定大地的根基。”这段话说的是上帝创造世

界的功绩被赞颂，从这幅画中却透露出画家与宗教统治的对立。他的另一幅名为《怜悯》（图28）的画，是布莱克为莎士比亚的名著《麦克白》的第一幕第七场所作的插图。在阴暗的背景下，画面上方骑着白马，穿着白色长袍，充满慈悲的人就是“怜悯”，这个被称为“怜悯”的人同样出自莎士比亚的名著

《麦克白》，所讲的是在即将弑君篡位时麦克白心中的矛盾和犹豫。他说：“怜悯像一个赤条条的在狂风中飘游的新生儿，又像一个御气而行的天婴，将要把这可憎的行为揭露在每一个人的眼中，使眼泪淹没天风。”这个如神话般出现的“太虚使者”在深沉的夜幕下无声息的掠过。画面下方躺着一位母亲，刚刚生产完使她的身体非常的虚弱。“怜悯”正张开双臂俯下身去迎接一个新的生命。这个新生的婴儿



（图28） 怜悯 布莱克

虽然幼小却充满了活力，从大地母亲的怀中一跃而起，扑到了“怜悯”的怀中。画面上方一个夜的使者正张开手臂在“怜悯”的身后飞翔着，整个画面宁静而深沉，充满了象征性，深沉的黑夜充满了神秘感。温柔与狰狞、生命和死亡、欢乐和忧伤等等所有在黑夜中被掩盖的神秘内容都在夜博大包容下沉寂。画家将内心的情感在画面中淋漓尽致的表现了出来。

中国著名学者梁宗岱认为：象征的美学特征即“籍有形寓无形，籍有限表无限，籍刹那抓住永恒，使人们只在梦中或神底瞬间瞥见的遥遥的宇宙变成尽在咫尺的现实世界，正如一个蓓蕾蓄着炫燉芳菲的春信，一片落叶预奏那弥天满地的秋声一样”。<sup>①</sup>这段话十分贴切的概括了象征的超越性。博斯的《圣安东尼的诱惑》（图29）一画中描绘的修士安东尼，传说是位虔诚的基督徒，父母去世后，他将财产尽数散给穷人，从此离群隐居。而“诱惑”这个词在波斯所在的那个时代含义要比今天深刻的多。“诱惑”在这里指的是对精神和肉体的双重折磨，已经不仅仅是指利用迷人的事物来诱人堕落。这是波斯为里斯本一家圣约翰教堂画的一幅三联的祭坛画，讲述的是在修行过程中，魔鬼和上帝为了争夺人类而用尽办法来诱惑圣安东尼的灵魂。画中运用夸张的艺术手法，将当时社会的现实用寓言或者宗教故事的形式来表现，使每个人物形象都具有不同的象征含义。其中左边的画面上表现的是魔鬼对安东尼实施肉体上的惩罚，右边的画面上可以看到正在用色情与美食诱惑圣安东尼的灵魂。中间的画面上表现的正在进行的魔鬼的狂欢，这是一场模仿天主教弥撒形式的“黑弥撒”，他们称颂的是魔鬼撒旦而不是上帝。画面的中心正是被魔鬼幻化出的怪兽、恶魔所包围的修士安东尼，这些魔鬼的形象非常怪异：读《圣经》的老鼠、昏暗的天空中

<sup>①</sup>梁宗岱，《象征主义》，北京：外国文学出版社，1984，《诗与真·诗与真二集》69-70页。

飞翔的白色大鸟、披着红色铠甲的鱼、画面左上方火光冲天的地狱等等，这些怪异的形象隐喻着世人的本性和秘密。一旦揭去人类“文明”的外衣，就会发现隐藏在这些“文明”背后那些可怕的动物本性。就像博斯所说的“我们胆怯而软弱、贪婪、衰老、出言不逊。环视左右，皆是愚人：不虔敬者、傲慢者、贪财者、奢侈者、放荡者、淫欲者、暴躁者、饕餮者、贪得无厌者、妒忌者、下毒者、离经叛道者……末日即将来临，一切皆显病态……”。<sup>①</sup>博斯的绘画中到处都是挣脱了人类统辖的动物、植物、金属与人类共同存在于一个杂乱无章的世间，我们感受到了世间到处充满了魔鬼的诱惑以及当人类面对这些诱惑的时候所表现出的无法掩盖的内心的狂暴和徒劳的欲求。



(图 29) 圣安东尼的诱惑 博斯

## 2、象征意义的含蓄性

象征意义的含蓄性是指在象征性绘画中画家的内心感情、思想并不是非常直接或者非常清晰的传达出来的，人们在观赏象征性绘画时往往是通过画面中事物形象的暗示、隐喻、象征来间接的感受画家在创作过程中那种神秘的、隐藏在心灵深处的情感或意象。就像卡莱尔曾认为的：“在象征中存在着隐藏的甚至是意象不到的东西，说出的和未说出的结合在一起，形成了双重的意义，真正的象征——多少是本能地和直接地体现，而且暗示着无限，这种无限是和有限混合在一起的，而且仿佛是可获得的”<sup>②</sup>。比如说库尔贝所绘制的《画室》，(图 30)主要选取的是画家本人在生活中的真实人物，画面分为三个部分，采用对比式的构图，作品中的人物形象具有丰富的象征意义。画面的左侧主要表现的是被库尔贝称为“以死为生的人”，有工人、商人、猎户，都是生活在边缘为生存而挣扎，一生都不会与艺术发生关系的人，隐喻贫穷、失业、忧愁和被剥削。地上的吉他象征音乐，画面右边则是被画家成为“以生为生的人”，比如说社会主义者普鲁东、诗人波特莱尔，都是画家的好友以及在当时社会艺术领域中的杰出代表。其中诗人波特莱尔在这里象征着诗歌文学。左右的两边形成了明显的对比。画面的中心是正专注于绘画的画家就是库尔贝本人，在这里是绘画的象征。中间偏上的位置有一个挂在墙上的圆形装饰物，象征着太阳或者时钟。在画布的后面垂死的男人体和他脚下的骷髅头骨象征着腐朽和死亡。在画家身后的女

<sup>①</sup>易乐.《你应该读懂的 100 幅世界名画》. 陕西: 陕西师范大学出版社. 2005, 第 124-127 页.

<sup>②</sup>何林军.《意义的放逐——论后现代主义的反象征性》. 柳扬编译.《花非花—象征主义诗学》. 北京: 旅游教育出版社, 1991. 第 84 页.

人健康，充满活力，在这里寓意幸运女神眷顾有才华的画家。画布左下角的阴影里正在哺乳的母亲怀中的婴儿、在画家前面观看他作画的小男孩、画家和模特、画布的后面垂死的男人和他脚下的骷髅头则分别象征了人的一生——婴儿期、童年、成年、死亡，寓意生命的循环。画面背景中主要描绘的是风景，而库尔贝的风景画因其生机勃勃的野性力量而闻名于世。整个画面中充满了象征性的寓意，每个人物形象都有超越其自身意义的象征意义，不直白，却让观赏者在欣赏这幅画时很清楚的接收到画面中那些隐含的生命对比，不论是“以死为生的人”还是“以生为生的人”最后都逃脱不了



(图 30) 画室 库尔贝

生命的循环。象征意义的含蓄性在这幅画中体现的淋漓尽致。

象征主义画家莫罗的作品《俄狄浦斯与斯芬克司》(图 31)取材与希腊神话故事。俄狄浦斯在路上遇到一个人首狮身、专出谜语吃人的女怪斯芬克司。“什么动物早晨四只脚，中午两只脚，下午三只脚？”俄狄浦斯回答说：“婴儿时期是人生的早晨，用四只脚爬行；成年是人生的中午，用双脚走路；老年人是人生的下午，扶杖而行”。斯芬克司听后因失败跳崖而死。这个故事本身是要赞美俄狄浦斯的勇敢和智慧终将战胜暴力。但是在莫罗绘制这幅画的时候正处于欧洲“世纪末”哲学的潮流下，这个时期有相当特殊的时代背景，在这一时期，男女关系因彼此间强烈的私有观念而含有相互“占有”的心理，个人主义发展到极致使这种“绝对占有”的观念得不到满足时，就会使男女双方在相互追逐的同时怀有敌视和疑惧的心情，使爱变为恨，恩变为仇。原本为了躲避现实斗争而转向的爱情并不能是使这些脆弱的知识分子消除他们的焦虑不安。《俄狄浦斯与斯芬克司》正是在这种背景下被创作出来的，画中充满了象征和寓意，



(图 31) 俄狄浦斯与  
斯芬克司 莫罗

象征的含蓄性被发挥到了极致。莫罗在画中非常注重对斯芬克司的美貌和恐怖的兽身之间的对比描写。她拥抱俄狄浦斯的前爪锐利而凶猛，斯芬克司的上半身作为人，有人的感情，她不忍心伤害眼前这个她已经暗暗爱上了的英俊青年；下半身则是兽身，腰身矫健、锐利而凶猛的前爪、象征着魔鬼的黑色翅膀、还有豹尾无不体现出她的兽性，象征着恶。此时，

善与恶使斯芬克司的内心开始剧烈的挣扎。而英俊的青年正在用深沉的目光注视着眼前的斯芬克司，处于一种不知道应该爱她还是恨她的进退两难的境地，眉眼之间透露出一丝心慌意乱，他猜不透斯芬克司的心，也对自己的犹豫感到困惑。斯芬克司在这里还象征着人类。在这张画中象征意义的含蓄性得到了充分的发挥，这更使莫罗的绘画充满了神秘的意味。

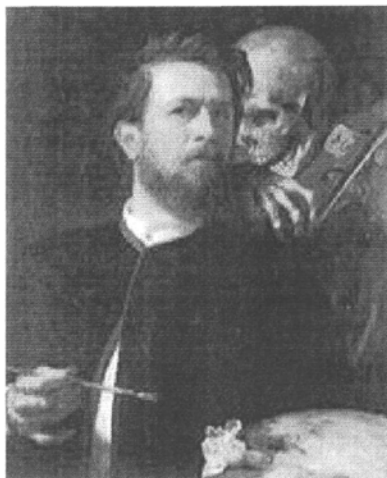


(图 32) 碎波 勃克林

保罗·利科把象征的这种含蓄性解释为“象征的一种‘隐藏’力量，而象征的字面意义则是‘显现’的力量。”

<sup>①</sup>也就是说事物本身意义的丰富性是一种“显现”的力量，而暗示意义与深层意义则是一种“隐藏”力量，也体现了对“显现”力量阐释的开放性和多样性。“显现”力量与“隐藏”力量就构成了象征意义的张力。使含蓄性成为象征的一个重要特点，在绘画上得到张扬。例如在勃克林的绘画

《碎波》(图 32)中描写了一个被紧锁在深山悬崖中正急切期盼着拯救她的人到来的少女，这是一幅神话故事题材的装饰壁画，通过传奇的神话故事来传达爱情与死亡的冲突。画面中湍急的河流，倾泻而下的瀑布和险峻的山地与少女脆弱的生命形成了生与死的强烈对比。令人毛骨悚然的情景让人犹如身临其境，极易引起人们对生命的无可奈何的伤感。他在 1872 年完成的另一幅绘画《自画像与拉琴的死神》(图 33)再次真切地反映了这种伤感的性质。



这幅画仍然是关于生与死，画上的勃克林的背后站着一个拉琴的死神正在紧盯着他，勃克林正在谛听死神的演奏，激励着他更加努力的进行绘画创作，这里的死神代表着缪

斯，暗示世间万物皆虚，一切虚荣都是徒劳的，任何的努力都难免一死，只有眼前的创作才是永恒的。据说在德国的民间有这样一个绘画的传统——在白画像的背景上加上死神，这主要受到德国世纪末悲哀哲学和民间哲学的影响，反映了德国世纪末充满颓废情绪的社会观念。这种“颓废”在德国理想主义哲学看来，能给当时的艺术、哲学和诗学带来理想、怀旧、幻灭、死亡等新的生命，发生在世纪末的象征主义思潮本身就含有世纪末的哲学的颓废心理，死亡、欲望都是这一时期的画家喜欢描绘的题材。也可以说这种世纪末的“颓废”也更加加强了象征主义绘画中的含蓄意义的表达。

(图 33) 自画像与拉琴的死神 勃克林

<sup>①</sup>[美]伊迪丝·库兹韦尔、尹大贻译，《结构主义时代——从莱维-斯特劳斯到福科》，上海：上海译文出版社，1988，第 90 页。



夏凡纳的作品《贫穷的渔夫》(图 34)是独具画家个人画风的象征主义代表作,画家描绘了渔夫荒凉的贫穷的生活场景,他低着头,站在一只停在湖岸边的木船上,双手交叉于胸前,撒在湖水中的渔网被高高的吊在船上的斜木上面。远处是远山和辽阔的湖水,湖水中有船的倒影,跪在湖岸上照顾躺在地上的是婴儿的是渔夫的妻子,整个画面气氛十分凄凉,寂静,灰暗的色调象征着劳动者的艰辛与凄凉,却又充满了神秘意味。画家将渔夫生活的凄凉状况直接的表现画面上,又像是现实主义的陈述。



(图 34) 贫穷的渔夫 夏凡纳

小汉斯·荷尔拜因在英国期间的代表作品《出访英国宫廷的法国大使》(图 35)一画中,左边手持匕首的大使穿着华丽,帽子上的徽章上面的骷髅头像和画面下方变形的骷髅头骨象征着尘世的虚幻和短暂,右边的大使穿着黑色的长袍,在匕首的外壳和书的外侧都刻着他们的年龄,前者衣着华丽热情,隐喻了浮华而短暂的俗世;后者沉稳,隐喻纯净而永恒的天国。他们站在一起又象征着人在宇宙之中的地位。两人中间的木架分上下两层:上层摆放着天球仪、四分仪等各种用作天文观测和航海的仪器,象征了“天”;下层摆放着地球仪、数学、琵琶和一本唱颂集,分



(图 35) 出访英国宫廷的法国大使 小汉斯·荷尔拜因

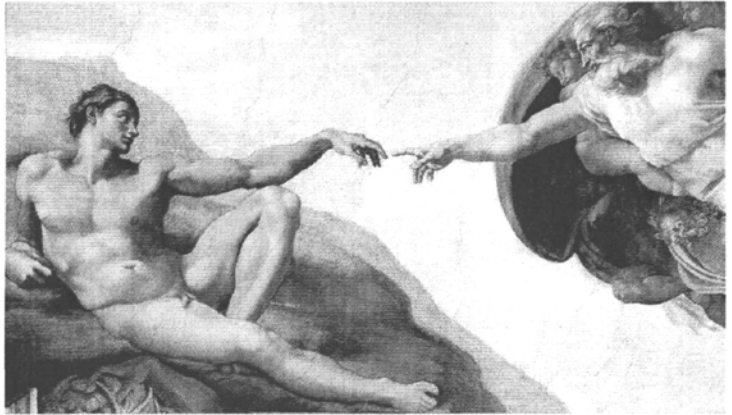
别代表着地理、几何、算术、音乐四门学科,象征着“地”,琵琶上的断弦象征了人性的不安与脆弱,旁边写着马丁·路德的诗句的唱颂集暗示着当时欧洲因为宗教派别的分裂而陷入动荡和混乱的时代背景。在画面背景的绿色幕布的左上角有半个隐藏的基督受难雕像,隐喻隐藏在所有表象之后的真正实体,地板上面圆形和方形相间的花纹象征着包括宏观的外在世界和构成宇宙的微观世界在内的整个宇宙。这幅画含蓄的表达了人类拥有的才智和成就最后都会化为乌有,只有对上帝虔诚的爱才能使智慧达到永恒。

### 3、象征意义的不确定性

象征意义的不确定性是象征的一个普遍的特点。我们前面所说的象征意义的超越性中提到了字面意义、深层意义与暗示意义，我们说某一事物的字面意义也许是唯一的，但是其深层意义和暗示意义却可能是多元的，这种多元的结果就必然会导致对象征物的理解与阐释的不确定性。那么作为一个绘画形象来说象征的多样性也就决定了象征意义的不确定性。从象征概念上来说就是一个所指可以有多个能指，或者一个能指有多个所指，又或者能指与所指并不是一对一唯一存在的。比如说鸽子象征着心灵又象征着和平，相反的说和平可以用鸽子来象征，同时又可以用橄榄枝来象征。大多数的象征物本体都具有这种意义的多元性或者说不确定性。在观赏绘画的过程中可以根据绘画主题的差异来理解象征物的意义。

杜夫海纳对于这种不确定性曾指出：“艺术意指的暧昧性来自两种情况：一种是源自意义本身的丰富性和模糊性，在艺术这种象征形式中，它似乎造成一种不可说明的阐释障碍。然而这是由于意义过多，而不是由于意义不全。它真正是‘象征性’的，这意味着：它具有多种意义，第二种意义总萦绕着第一种意义，而这些意义自身又经常是双重性的”。<sup>①</sup>

《创造亚当》（图 36）是米开朗基罗绘于梵蒂冈西斯廷教堂的天顶画中的最富想象力的作品。以亚当年轻健壮充满着理想极致的美的躯体为中心，米开朗基罗展现了他启示灵感和超凡的想象力，画面中



（图 36） 创造亚当 米开朗基罗

的上帝那赐予亚当生命的手与亚当的指尖接触象征着神指与人指的碰触，上帝为亚当注入活力。画面中的亚当似乎是要起身行走，又好像只是刚刚从沉睡中醒来慵懒的斜靠着，对于这一点有的学者认为米开朗基罗在画中暗示了“亚当想要站起行走的欲望”<sup>②</sup>，也有的学者认为此时亚当的动作是他“以后生殖能力的象征”。<sup>③</sup>

在意大利画家提香的成名作《天上的爱和人间的爱》（图 37）一画中，主要表现的是天上的美神和人间的少女会见的情形。这幅画取材于古希腊神话故事，背景中平静的湖面和

<sup>①</sup>[法]米盖尔·杜夫海纳·孙非译.《美学与哲学》.北京:中国社会科学出版社,1985,第115页.

<sup>②</sup>翟明明.象征与符号.[美]阿恩海姆.《艺术与视知觉》.[M].北京:中国社会科学出版社,1985,第630页.

<sup>③</sup>翟明明.象征与符号.[美]帕里斯·拉德克.《意大利文艺复兴时期的艺术》.[M].桂林:广西师范大学出版社,2005,第394页.

建筑物展现出优美的田园风光。画面左侧身着盛装，手抱黑色陶罐的少女象征了世俗的爱，画面右侧的裸女是古希腊神话中的爱神维纳斯，在这象征神圣的爱。从画中我们会发现天上的美神与人间的美女容貌相像，这就暗示了她们可能是同一个人穿着了不同的衣服。中间的小天使象征着爱神。画面中优美的风景，美丽的裸体和可爱的小天使，使画面充满古代牧歌式的情调，画家用象征的手法表达了天上乐园与人家幸福的和谐。针对这幅画中的人物形象的象征意义有许多人提出了不同的意见：有人认为盛装少女手里抱着的黑色陶罐里面装



(图 37) 天上的爱和人间的爱 提香

满了珍珠象征着世俗华贵但却终将化作虚无的爱，爱神维纳斯左手托起的瓶子里面冒着的青烟象征着上帝纯真热烈、永恒不灭的爱；还有人认为，这幅画表达的是一个关于理想女性的主题，盛装的少女象征娴熟端庄的妻子，爱神维纳斯则象征着尊贵、美丽与生殖。当时的画家的绘画仍然主要取材于古代神话和宗教故事，提香力图摆脱这种绘画的形式，因此还有人认为这里的爱神维纳斯还是生活美的一种象征。

我们应该辩证的看待象征意义的这种不确定性，象征意义的不确定性虽然加大了欣赏者对象征性绘画理解的难度但是从另一方面来说这种不确定性也使象征性绘画的内容变得丰富，不但扩大了作品的思想内涵，而且加大了作品的可阐释性，是作品更具有一种神秘意境。

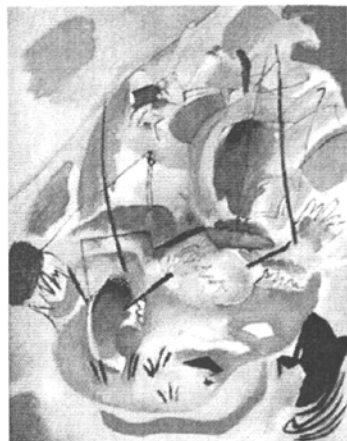
#### 4、象征的抽象性

我们在前面所说的象征意义的超越性、不确定性以及含蓄性的存在是因为在象征物的深层或暗示意义中存在着另一种“抽象性”的存在。因为西方绘画主要强调的是画家主观精神世界的表现，这种“主观”包括想象、幻像等等画家主观思维所体现出来的绘画形象，就不再仅仅是客观现实世界的直接再现，我们可以认为画家创作过程中将现实事物通过主观的想象再现出来的具有象征含义的这些绘画形象是“抽象”的再现。如果说西方现代主义美术之前的绘画中象征的抽象性是含蓄的、间接的，那么在西方现代主义美术中抽象语言的出现则是将象征的抽象性直接的传达了出来。

现代社会中到处都充满了偶然和不可确定的因素，人们物质和精神生活的领域被扩大到了一种不可想象的程度。现代艺术家不再对现实世界感兴趣，画家要做的就是越过事物的表面去探求事物背后超自然的生命。绘画成为一种纯形式，绘画的内容直指人们生活精神深层的现实。比如在康定斯基的绘画《即兴 31 号》(图 38)中色彩的象征性，画面中单



纯的只有色彩，玫瑰红、黄色、橙色、绯红、蓝色、绿色、黑色，只是通过色彩画家就可以淋漓尽致的将内心的情感传达出来。康定斯基对色彩特别偏爱和敏感，在他的画中经常看到明快而悦目的色彩。色彩可以表达情感，传达意义，是因为色彩本身就是抽象的、象征的。比如说红色象征热情也象征着鲜血；黄色象征权贵；看到蓝色会让人们联想到大海和蓝天；紫色象征高贵；绿色象征生命；黑色又代表着黑夜、恐惧等等，都能轻易的引发观赏者心灵的震撼。

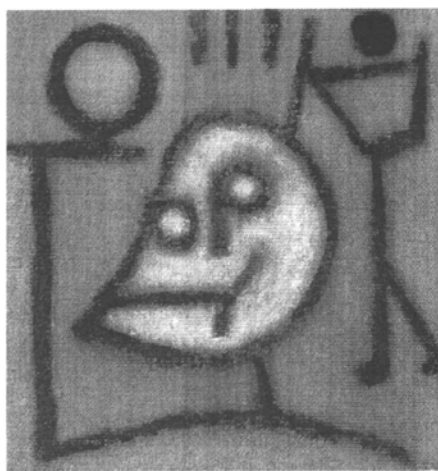


(图 38) 即兴 31 号 康定斯基

艺术史家沃林格在《抽象与移情》中指出：“如果说‘移情冲动’是以人与世界的一种具有泛神论色彩的关联为条件的

的话，那么，与之相反的‘抽象冲动’则源自人‘对空间的一种极大的心理恐惧’，因此它是‘人由外在世界引起的巨大内心不安的产物’。但是，唯其如此，抽象冲动才‘具有宗教色彩的表现出对一切表象世界的明显的超验倾向’。”<sup>①</sup>引 31 克利的作品《死与火》(图 39)到处都充满了这种抽象的象征。画面中那些粗重的黑色线条看上去虽然简单却隐藏着巨大的悲哀，中间白色的倒着的头骨在阴暗的背景中显得格外刺眼，是死亡的头骨，象征着死神。眼睛、鼻子和嘴巴是德文“Tod”的变形组合，在德文中意为“死亡”。画面上方符号化的小人在敲击死神的头，心脏已经停止跳动，已经不再有任何生命迹象，就像每个人都逃脱不了死亡，成长的过程也是在一步一步接近死亡的过程。太阳散发的光芒火热、温暖，圆满的照亮了世界，在未走入地下之前，还可以感受到阳光的温暖，但是死亡终究是生命最后的归宿，这是所有人共同的宿命。克利的线条像儿童在纸上的涂鸦；所描绘的人物像漂浮的精灵；还有像疯子所看到的世界那样含混不清的空间，形式单纯却具有很强的说服力，富有层次感。他的另一幅绘画《在帕耳那索斯山上》以几何建筑式的结构传达了画家幻想中的风景。画面以色彩为背景，仍然使用了黑色的线条来限定空间，以点彩的形式充满画面的色点和画面中像流星划过一样明亮的光都在不停的闪烁着，山、太阳、门、高墙等等这些回忆中的图像不停的闪现，可以让观赏者感受到回忆中的温暖和忧伤。克利用绘画中的抽象元素融合了儿童、疯子、和原始人的幻想，以和谐融解冲突，表现了无拘无束的想象力和充满了幻想力的画面。

一种极大的心理恐惧’，因此它是‘人由外在世界引起的巨大内心不安的产物’。但是，唯其如此，抽象冲动才‘具有宗教色彩的表现出对一切表象世界的明显的超验倾向’。”<sup>①</sup>引 31 克利的作品《死与火》(图 39)到处都充满了这种抽象的象征。画面中那些粗重的黑色线条看上去虽然简单却隐藏着巨大的悲哀，中间白色的倒着的头骨在阴暗的背景中显得格外刺眼，是死亡的头骨，象征着死神。眼睛、鼻子和嘴巴是德文“Tod”的变形组合，在德文中意为“死亡”。画面上方符号化的小人在敲击死神的头，心脏已经停止跳动，已经不再有任何生命迹象，就像每个人都逃脱不了死亡，成长的过程也是在一步一步接近死亡的过程。太阳散发的光芒火热、温暖，圆满的照亮了世界，在未走入地下之前，还可以感受到阳光的温暖，但是死亡终究是生命最后的归宿，这是所有人共同的宿命。克利的线条像儿童在纸上的涂鸦；所描绘的人物像漂浮的精灵；还有像疯子所看到的世界那样含混不清的空间，形式单纯却具有很强的说服力，富有层次感。他的另一幅绘画《在帕耳那索斯山上》以几何建筑式的结构传达了画家幻想中的风景。画面以色彩为背景，仍然使用了黑色的线条来限定空间，以点彩的形式充满画面的色点和画面中像流星划过一样明亮的光都在不停的闪烁着，山、太阳、门、高墙等等这些回忆中的图像不停的闪现，可以让观赏者感受到回忆中的温暖和忧伤。克利用绘画中的抽象元素融合了儿童、疯子、和原始人的幻想，以和谐融解冲突，表现了无拘无束的想象力和充满了幻想力的画面。



(图 39) 死与火 克利

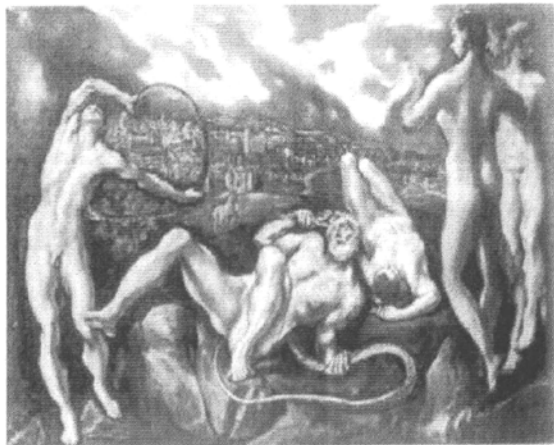
画面以色彩为背景，仍然使用了黑色的线条来限定空间，以点彩的形式充满画面的色点和画面中像流星划过一样明亮的光都在不停的闪烁着，山、太阳、门、高墙等等这些回忆中的图像不停的闪现，可以让观赏者感受到回忆中的温暖和忧伤。克利用绘画中的抽象元素融合了儿童、疯子、和原始人的幻想，以和谐融解冲突，表现了无拘无束的想象力和充满了幻想力的画面。

<sup>①</sup>[德]沃林格. 王才勇译.《抽象与移情》. 辽宁: 辽宁人民出版社, 1987, 第 16 页.

## 结 语

象征性画家大都反对自然主义的写实原则，他们坚持将自然中的事物赋予生命，坚持绘画对精神层面深层意义的挖掘，他们面对不可突破的现实社会的限制，把表达的重点放在事物背后的深层暗示，以象征手法传达这种暗示，使作品具有浓厚的寓意性。他们更注重绘画语言的推敲和形式的雕琢，摒弃生活中琐碎细节的片段描写，用典型的象征性的图式来集中体现一个时代的背景。例如格列柯的绘画《拉奥孔》(图 40)，画面远处的地平线

被夸张的抬高，背景中一只木马像远方走去，象征着特洛伊城的陷落，前面的人物因为痛苦和恐惧而极端扭曲，是画家具有哲理思想的象征。画家以具有表现力的色彩和变形创作出具有高度的悲剧色彩的画面，并以此激发出人们的想象力和感受力，黑色、赭红、蓝色、银白色的大胆运用使画面更加加重了这种悲剧色性，也加重了画面中人物的恐惧和痛苦的心理状态，形成了触目惊心的对比，“悲剧性”的表达也加强了画面的神秘意味。值得一提的是，在画面背景中走向的远方的木马并不是去特洛伊城，而是画家



(图 40) 拉奥孔 格列柯

所生活的城市，在这里是一种精神的象征。从中我们可以感受到绘画中的象征性，它的终极指向并不是事物本身而是事物背后所具有的象征意义，或者说是画家的思想观念和情感，并以此来达到画家在绘画中探求人类共有的精神的崇高性与永恒性的目的。

在西方美术史中，每个时期都有其特定的绘画风格，虽然风格各异，但是象征去一直存在着。象征之所以被各个时期的艺术家大量的运用，主要是因为“象征”与艺术家的精神生存、宗教诉求、创作冲动、文化感受等方面有十分重要的关联。象征自原始艺术中出现之时，虽然只是具有宗教、巫术性质的象征性的使用活动，并不具有纯审美的性质，但是象征自出现后就已经开始成为人类思考和传达信息的一种特殊方式。发展到今天，象征作为一种特殊的绘画语言以具体表抽象，承载着人类的思想。在当代的西方艺术家的作品中我们可以看到象征跨越了时间的维度一直延续到今天，作为象征思维的模式是普遍的，在不同的美术发展时期中，象征充当着画家与欣赏者之间情感和思想交流的媒介。“象征”以其自身独特的审美作用，担负着各个时期画家思想、情感的体现。象征意义的超越性在某种程度上被认为是人类理性的自觉追求，象征意义的不确定性使得人们对绘画中具体事物的象征意义的认识产生不同程度的偏差，从象征的审美特征出发来分析象征性的体现可以让观赏者在观赏时认识到将画家、作品、观者分开来理解时所可能出现的不同程度的偏差和一些矛盾问题，理解绘画中纷杂难辨的象征意义。总的来说，“只要还存在精神突破

物质的渴求，只要还存在那个神性的尺度，宗教和神话就可能存在下去，象征也会被无限制的延续下去。”<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup>何林军.《意义与超越——西方象征理论研究》[D].上海:复旦大学,2004,188.

## 参考文献:

- [1]歌德.程代熙 张惠民译.歌德的格言和感想集.北京:中国社会科学出版社,1982.
- [2]莫瑞·埃德尔曼.象征在政治中的运用.河北:社会科学论坛,2004.(6).
- [3]孔繁涛.绘画中的象征性浅谈.北京:中央美术学院,2008.
- [4]黑格尔.朱光潜译.美学.北京:商务印书馆,1979年.
- [5]韦勒克、沃伦.刘象愚、邢培明、陈圣生、李哲明译.文学理论.北京:三联书店,1984.
- [6]弗莱.陈慧、袁宾军、吴伟仁译.批评的解剖.天津:百花文艺出版社,1998.
- [7][美]吉尔伯特、[德]库恩.夏乾丰译.美学史.上海:上海译文出版社,1989.
- [8]何林军.意义与超越——西方象征理论研究.T.Todorov.Theories of the Symbol.Cornell University Press,1982.
- [9][美]韦勒克和沃伦.刘象寓等译.文学理论.北京:三联书店,1984.
- [10][意]艾柯.卢德平译.符号学理论.北京:中国人民大学出版社,1990.
- [11]何林军.意义与超越——西方象征理论研究[D].上海:复旦大学,2004.
- [12]辞海.黑龙江:黑龙江人民出版社,2002.
- [13][法]皮埃尔.狄玉明、江振霄译.象征主义艺术.北京:人民美术出版社,1988.
- [14][德]莫尔特曼.创造中的上帝:生态的创造论.北京:三联书店,2002.
- [15]朱全国.论象征与隐喻的关系.朱立元.当代西方文艺理论.[M].上海:华东师范大学出版社,2006.
- [16]范梦.世界美术通史.北京:中国青年出版社,2001.
- [17][法]保罗·里克尔.公车译.恶的象征.上海:上海人民出版社,2003.
- [18]基督教美术.中国百科网.  
[http://www.chinabaike.com/article/baike/1000/2008/200805111439881\\_3.html](http://www.chinabaike.com/article/baike/1000/2008/200805111439881_3.html).
- [19]朱狄.原始文化研究.北京:三联书店,1988.
- [20]蒋述卓.宗教艺术的象征:意义的蕴藏与转换.[J].广西艺术研究所.民族艺术.1996(2).
- [21]居阅时、瞿明安.中国象征文化.上海:上海人民出版社,2001,第21页.
- [22]何林军.意义与超越——西方象征理论研究.[加]弗莱.《诺思洛普·弗莱文论选集》.中国社会科学出版社,1997.
- [23]翟墨、王端廷主编.象征派.北京:人民美术出版社,2000,第15页
- [24]何林军.意义与超越——西方象征理论研究.P.Ricoeur.“The Hermeneutics of Symbol and Philosophical Reflection”,In The Philosophy of Paul Ricoeur:An Anthology of His Work.Edited by C.E.Keagan and D.Stewart(Boston:Beacon Press,1978).
- [25]易乐.你应该读懂的100幅世界名画.陕西:陕西师范大学出版社,2005.
- [26]梁宗岱.象征主义.北京:外国文学出版社,1984.
- [27]何林军.意义的放逐——论后现代主义的反象征性.柳扬编译.花非花——象征主义诗学.北京:旅游教育出版社,1991.

- [28][美]伊迪丝·库兹韦尔.尹大贻译.结构主义时代—从莱维—斯特劳斯到福科.上海:上海译文出版社,1988.
- [29][法]米盖尔·杜夫海纳.孙非译.美学与哲学.北京:中国社会科学出版社,1985.
- [30]翟明明.象征与符号.[美]阿恩海姆.艺术与视知觉.[M].北京:中国社会科学出版社,1985.
- [31]翟明明.象征与符号.[美]帕里斯·拉德克.意大利文艺复兴时期的艺术.[M].桂林:广西师范大学出版社,2005.
- [32][德]沃林格.王才勇译.抽象与移情.辽宁:辽宁人民出版社,1987.
- [33]朱伯雄.西方美术史十讲.上海:上海人民出版社,2007.
- [34]张延风.法国现代美术.广西:广西师范大学出版社,2004.
- [35]李行远.西方美术初步.广东:广东人民出版社,2004.
- [36]王岳川.西方艺术精神.北京:高等教育出版社,2005.
- [37]高天民.法国美术史话.北京:人民美术出版社,1998.
- [38]王端廷.静沐西风——西方艺术论说.北京:人民美术出版社,2003.
- [39]邓福星.美术概论.上海:上海人民美术出版社,2009.
- [40]翟明明.象征与符号.内蒙古:内蒙古师范大学,2007.
- [41]朱全国.论隐喻与象征的关系.吉首大学学报(社会科学版),2007,7,28(4).
- [42]何林军.意义的放逐——论后现代主义的反象征性.文学评论,2007(6)
- [43][美]斯特伦.徐钧尧等译.《宗教生活论》.北京:北京今日中国出版社,1992.

## 在校期间的研究成果及发表的学术论文

周磊. 《浅谈文学性在西方绘画中的体现》.[J] . 美术界, 2008, (11) .

周磊. 《浅谈地方特色艺术的差异对鲁绣与苏绣的影响》[J] . 艺术探索, 2009, (4)

周磊. 《无处安放青春》[J] . 美术大观, 2008, (11)

## 致 谢

今天，我的毕业论文终于完稿了。这也说明我的三年研究生生活即将结束。心中有许许多多的“舍不得”，也有许许多多的“感谢”。现在仍然很清楚的记得当年考研时候的艰辛与挫折，以及踏进曲阜师范大学的时候心里的欣喜与忐忑。在这三年里，我认识了新的朋友，收获了友谊，收获了知识。在此向一起度过这三年研究生生活的老师以及同学表示衷心的感谢。

师恩不能忘！三年前，我进入曲阜师范大学，师从张炆教授研习绘画，这令我深感激动和荣幸。先生朴实严谨、亲切和蔼，自2008年3月论文开题至今，都是在先生的悉心指导下完成的。本论文的完成，得益于先生传授的知识，更得益于先生从选题的确定、论文资料的收集、论文框架的确定、开题报告的准备直到论文写作完成这整个过程中的全面指导。先生严谨的治学态度、广博的学识、如沐春风的教诲、儒雅的人格魅力令我受益匪浅。在这里，还要特别感谢这三年来给我诸多教诲和帮助的美术学院的各位老师，感谢徐正院长、霍绪德老师、王涛老师在理论学习和专业创作中给予我的指导和教诲。感谢陆老师曾经对我说过的话，能够让我在绘画的道路上不管有多辛苦，都能坚定信念的走下去。所有的一切都化为感激将铭记心头。

没有梦想何必远方！感谢陪我一起走在后青春时期的道路上的亲们，我们一起见证彼此的成长，我们一起笑一起哭，我们因着彼此的幸福而幸福，我们长大了，已经不再是孩子了，我们有了自己的责任，我们一起跌跌撞撞，互相扶持着走过的这段青春时期，将会是我生命中最灿烂的日子。感谢你们带给我的华丽的研究生生活。

感谢爸爸妈妈默默的奉献和精神的支持，在我以后的生命中，我会用尽我全部的力量让你们更加幸福的生活。

“感谢、感谢、感谢……”，千言万语化作无数声的感谢，感谢你们带给我的“华丽”的研究生生活。我希望我能够不停的画下去。