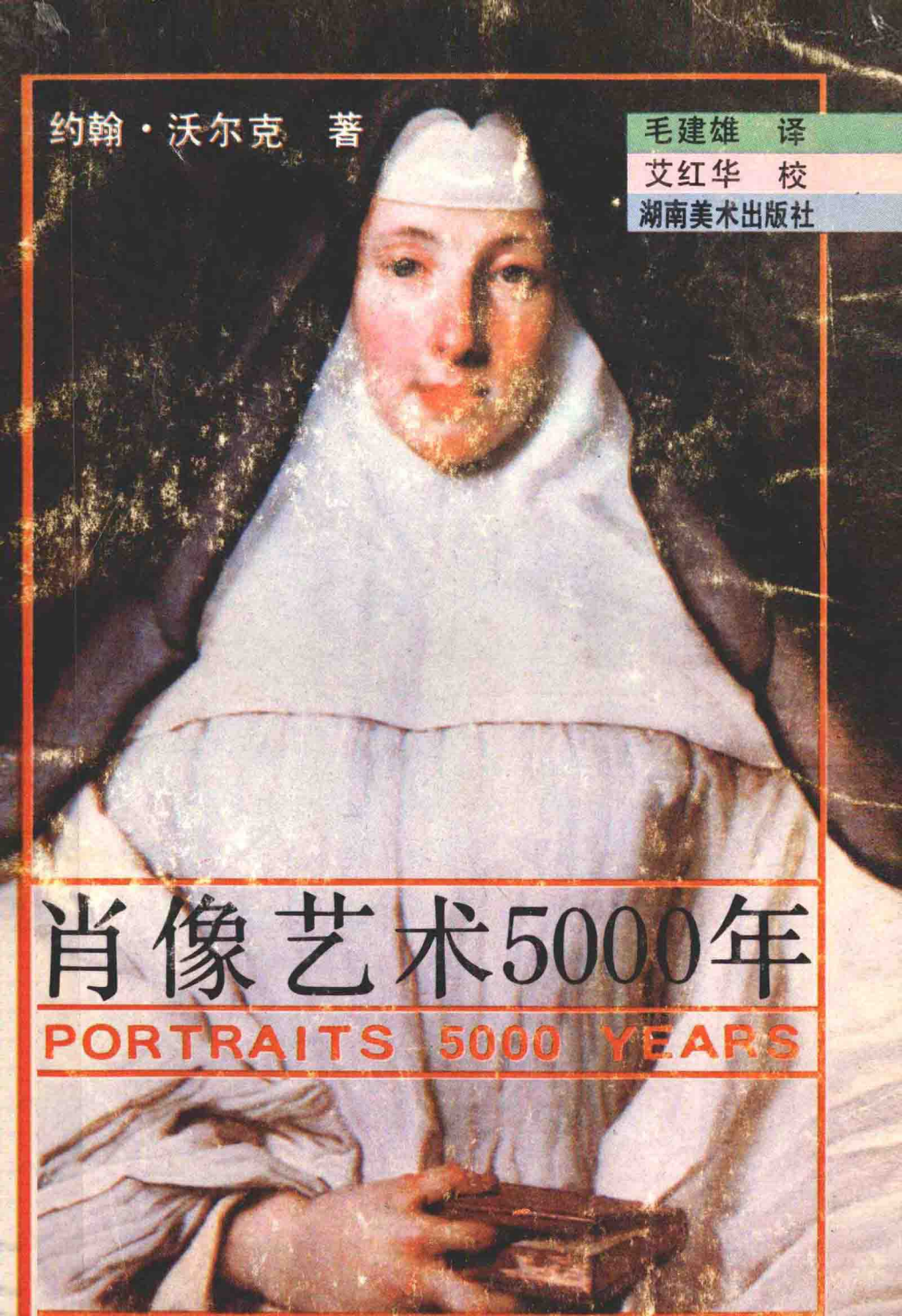




约翰·沃尔克 著

毛建雄 译

艾红华 校

湖南美术出版社

肖像艺术5000年

PORTRAITS 5000 YEARS

肖像艺术5000年

PORTRAITS 5000 YEARS

约翰·沃尔克 著

毛建雄 译

艾红华 校

中文版前言

我以为，中国人对肖像艺术的看法与欧洲人乃至西方人的观点判断有别。

中国人视肖像艺术更为概括、更具一种纯然的装饰意味。

我希望读者诸君不至因本书中的插图而掩卷他顾。

这些都是肖像艺术史上的精华之作。

此外便无需为之另作说明了。

约翰·沃尔克

肖像艺术5000年

PORTRAITS 5000 YEARS



湖南美术出版社

前 言

肖像究竟为何物？一般说来，肖像是描绘可辨个体的美术作品。那么，那些表现基督的浮雕或绘画作品是不是肖像呢？我们不知道他的长相如何。但虔诚的信徒们却认为那些起先面颊光光后来胡髭满面的早期作品代表了他的形貌特征。而且后世的大多数作品都以这些早期作品为原形。就其功能而言，肖像也通常是要如实地描绘出某一个人，表现出他最突出的特征。那么，描绘安提诺乌斯，一个装扮成罗马万神殿中某个神祇的卑微的俾泰尼亚青年，这样的一些作品能不能算作肖像呢？在这部著作中，只要一尊雕像或一幅绘画体现出了描绘某一特定个人的意味，我就将其视为肖像了。你会发现本书中的许多作品并非根据写生来雕刻或绘制。有许多人的肖像都是在他们辞世后过了很久才制作出来。无论是摆出静止的姿态抑或是处于运动之中，只要一个男人或一个女人是作为可以辨别的个体而描绘出来。则无论其可辨程度如何，我都认为他或她的像是一件肖像作品。

我承认，这种说法未免稍嫌武断。不过就一般情况而言，肖像，用袖珍牛津词典的话说，就是“人或动物的形象”。我至少还把动物给删掉了！但我还是将这个宽泛的肖像定义作为自己对肖像的定义，因为否则就只好将许许多多我们的祖先认为是肖像的作品打入冷宫了。也许圣维塔到教堂墙壁上画的拜占庭皇帝贾斯提尼安和皇后忒奥多娜看起来与他们平时的模样大相径庭。但他们当时肯定是认为艺术家正依其形象为他们画像的。这位镶嵌画家在他们两人身旁各添加了一个画得差不多同样不准确的侍臣像。图中那尊金质

小雕像未必是由某人摆出姿势来制作的。但我们看到的这个小人却有着—张具有非凡个性的面孔，并似乎反映出某一特定个人的人格特征。也可以说这是许多古代雕塑和绘画作品中的普遍现象。

我力图在本书中叙述出西方肖像艺术的历史，从其滥觞时期的埃及、美索不达米亚一直到现代欧洲和美国艺术家们的艺术活动。要充分论述亚洲、非洲、前哥伦比亚的美洲以及太平洋诸岛上的肖像艺术尚需另外撰写—部著作，并要它能引起读者的兴趣，使之留心西方和东方肖像艺术的相关质量才行。在埃及、美索不达米亚、希腊和罗马时代，西方的雕刻和绘制肖像质优量大，至少与印度、中国和日本的考古发现相比较而言情况是如此。而在早期基督教时代和十三世纪之间，情况却恰好相反。在此期间，中国和日本的艺术家们创造出—种精奥微妙的写实风格。他们创作的肖像远胜于欧洲的任何作品。在这些年代里，其他文明民族，尤其是玛雅人和北美印地安人，也创制出了许多颇有意思的肖像作品。而在十三世纪时，西方和东方的肖像艺术不相上下。但自文艺复兴以降，欧洲的肖像艺术在数量、对被画人特征的刻划，以及对心理情绪的洞察诸方面，都远远优于世界任何地方的作品。

评判肖像作品伟大与否的标准是什么呢？是移情的力量，即艺术家设身处地地深入体察被画人的情感世界，然后将这种情感传达给别人——使之也体验到移情的作用吗？观看委罗基奥的《柯里奥尼骑马像》时，观者肯定会感受到—种势不可挡的力量的冲击；或者是在观看伦勃朗晚期绘制的肖像时，观者必然会受到画中人意味深长的庄重感的感染，这种庄重感使他身上产生出—种庄严的基调。这些例证都是肖像艺术所取得的最高成就。

序

我们由希腊人那里继承下来这样一句格言“认识你自己”。而在订制肖像时，大多数人却只要求作品反映自己的外貌。艺术家的目的就要复杂一些了。他竭力要抓住某种相似性，并使这种相似性反映出订制者的真实人格特质。这种人格特质或许是订制者自己都不曾意识到的。

自画像是艺术家力求探明自身气质特征的产物。这些自画像中固然大多含有某种自我溢美的意味，但概而言之，它们总归是艺术家对自己人格特质的探索。他从镜子的映像里，从炯炯的目光中和上翘的嘴唇上，看到了显示自己精神特征的方方面面。他是不是能够抓住这神情，牢牢地把握住它，将它变为永远可视的东西呢？他所描绘的对象也为他展现出一个具体的形象。如果他是大师，他所画的每一个笔触，他所刻的每一个凿印都会表现着这个形象，并因艺术家从观念上对对象的另一种理解而将作品由形似转化为某种新的东西。

处于巅峰状态的肖像艺术家追求的是对象所给予他的持恒和最强烈的印象。他将这种印象惟妙惟肖——要么细致入微，要么夸张变形——然而总是利于辨认地传达出来。美索不达米亚的前亚述雕塑家们令人叹为观止地以一种更为观念性的外貌形象来协调其模特的特征，埃及人也精于此道，希腊人同样力求使个性与理想化达到一致。在早期基督教和拜占庭时代，以及中世纪时期，风格上的因袭日渐成风，但仍有许多独特的东西保存了下来。随着文艺复兴的展开，一种新的、更为精确地描绘模特的方式开始出现，并一直延

续到立体主义的到来。十七世纪的一些艺术家，尤其是委拉斯凯前、哈尔斯和维米尔，以及十九世纪的诸如马奈、德加等人将这种追求酷肖的探索更向前推进了一步。他们力求展示视网膜所获印象的真实视觉效果，其尝试包括光的使用，大量的细节描绘和整体效果的集中安排。

纯然客观的肖像和受艺术家世界观影响的相对主观的肖像之间迥然有别。前者可以从荷尔拜因的作品中，后者则可以从伦勃朗和戈雅的画幅中略见一斑。但即使是最客观的作品也要受艺术家所处的时代、他与被画者的关系、对象的要求、乃至他所使用的技法的影响。这些都是构成肖像艺术史的因素。

从本质上说，无论作品显得妙至毫端抑或是思致飞扬，肖似总不外乎艺术家在对象的外貌特征上运用其眼力的结果。所有的肖像艺术家都使用相同的素材。造物主给人类的面庞安排了两只眼睛、一个鼻子和一张嘴。但眼睛可以有圆眼或杏眼，鼻子有狮鼻或鹰钩鼻，嘴也有性感的厚嘴唇和冷酷的薄嘴唇之分，在安排和描绘这些形象时，艺术家必须创作出个性特征，以便能使我们辨认和区分不同的人。

此外，人类面部的肌肉远较其他生物的面部为多。因而只有人类才能通过眼睛、嘴巴和额头皮肤的动作来表示情感。对象的这些表情也得纳入艺术家的创作构思之中。

人类的面部特征千差万别。画家和雕塑家处理这些特征的方式也不胜枚举。但除了自画像之外，订制肖像的人与艺术家之间必然会有某种取舍予夺。订制者在趣味和要求上各各不同。艺术家也有自己的喜好、自己的观看方式。订制者往往要求作品相当客观，艺术家则倾向于注入某种主观的成分。从理论上说，二者都不愿看到机械的形似。但订制者往往满足于一个极端，而艺术家被那些吹毛求疵，要求“象”的订制者搅得精疲力竭，竟然也侧重于这一个极

端。这种图画就不是艺术品了。一件好的肖像必须反映出艺术家的好尚和他的风格。

订制者应该意识到，这里存在着一个肖像艺术固有的矛盾。他要求的主要是辨认出他在镜子里看到的形象特征，而优秀的画家或雕塑家主要感兴趣的却是表现出这些特征。这两种愿望偶尔也会巧合。但如果有一方必须作出牺牲，订制者就该记住，很快就没有人会知道作品是否酷似。从长远的观点看，最终起作用的还是肖像的品位。子孙后代绝不会在乎鼻子长短与否，下颏凸出还是收缩，眼睛是褐色还是蓝色。当然，如果主题人物显赫，人们还会继续对其确切的外表感兴趣。如果这个主题不断重复出现，那么在为数众多的描摹与造像中就会出现何者较为真实的问题。我们有文学上对亚历山大大帝的描述，以及难以计数的他生后的肖像。因此，纵然不是很有把握，我们还是觉得我们对他的“了解”比对其他伟大统帅要多一些。例如利奥尼达斯，只有一幅难以验证的他的肖像流传了下来。

但订制者一味抱定形似的愿望不放，他指望他自以为精确地描摹了其外表的肖像会得到他的后嗣、公司的董事们、基金托管人、甚至俱乐部会友的珍视和认可。在这个问题上，罗马人的教训可以使他现实一点。据 W·H·弗林德斯·佩特里教授说，在罗马帝国时期，许多富有的罗马人让人给他们画肖像。这些肖像装框后悬挂在客厅的四壁上，天长日久，渐遭尘垢和蝇屎的毁损。过后又被拆下来安在棺木上。当时那些造价昂贵的干尸只要还能引起人们的兴趣，多半都是停在房间里。而后，随着被画者逐渐为人淡忘，干尸也腐朽不堪了，就不举行任何仪式的情况下将它们运往墓地，往往一次就要运去十数具之多，全都扔进一个公有的墓坑中，堆在一起任其腐烂。

罗马人处置废弃肖像的常见做法堪称离奇。没有哪位订制肖像

的人会愿意让自己的肖像最后成为墓地的垃圾，他们倒是指望自己的肖像能地久天长的保留。我任国立美术馆馆长时，有一天接待了来访的财政部长特别助理。他告诉我说部长急于见到我，财政部的车将把我即刻送到索尔汗饭店去。一到饭店，我就被带进一套大房间。客厅里坐满了雪茄不离口的商人和政客。他们正目不转睛地盯着画架上摆着一幅画。这是他们第一次看到部长的肖像。他们订制这张肖像是打算送往他的老家的。为首的那人转身对我说，他和朋友们想听听我对这幅画的意见。我还来不及开口，他又把我带到另一个房间，大概是为了听到更坦率的评论，同时也为了照顾画家的感情，那位画家当时正在边上转游。与一张平庸的彩色照片相比，这幅画不见得有什么艺术价值。我实在是张口难开，因为我想尽可能不事贬损。但我大可不必担心。主席告诉了我他们需要倾听专家意见的原因，他和他的朋友们只想弄清一个问题，除此无他，“这幅画能经久保存吗？”我松了口气，忙让委员们放心，告诉他们这幅画能经久保存。我真想加上一句，说这幅画多半会比被画者的名气保留得还要长久。谢天谢地，没有人向我问起这幅画的品位问题。当时，至关重要的是作品保存时间的长短。

肖像艺术品的持久性常常处于头等重要的地位。雇主在订制时希望的就是要经久地保存下去。人的有形外表无时无刻不在发生变化，衰退不辍，终至消亡。但在绘制或雕塑的肖像中，变动不居可以化为永恒。这正是在所有开化的文明中，在迦勒底人、亚述人、埃及人、中国人、日本人、波斯人、印度人、希腊人、罗马人、拜占庭人、以及在大西洋两岸的后古典社会里，从中世纪到如今，总能见到肖像艺术的原因。它也存在于我们认为是原始文明的社会里，存在于非洲人、墨西哥人、秘鲁人、北美印地安人、毛利人，以及太平洋岛屿上的土著人文化中，不过这些肖像的制作是出于不同的动因。

在开化的文明中，由于求作的目的是为了某个人物不被遗忘，常见的就有那些看起来不尽肖似的诸如分离派的表现主义肖像，以及皇家美术院的衣冠楚楚的贵族像。二者都是为了满足经久保存以利纪念的目的。相对而言，非洲的面具或所罗门群岛的颅骨肖像则在其初始意义上是作为一种超自然力的交流途径，人类超凡入圣的一种神助。

然而，肖像艺术史上并没有什么泾渭分明的东西。对个体外形不朽的渴望和巫术的因素在两种肖像中都不时地交替出现过。例如在埃及，死者的肖像同时也是 Ka，即死者的灵魂，可能的居所，以供其还阳。欧洲人也曾相信肖像有着匪夷所思的神奇力量。塑像曾被认为能起祈祷的作用。1389 年，法兰西查理六世病入膏肓。他曾下令将其蜡像安置在卢森堡的圣彼德塑像旁，以继续其祈祷。肖像还有着其它的宗教用途。例如，它们可以送去朝圣。1341 年，让·德·勃利登及其女儿期望受惠于奇迹，便将自己的银质塑像用船载往圣詹姆士大教堂。他们顾虑到去西班牙的长途跋涉太艰险也太累人，于是便认为圣詹姆士也会谅解这一点，并对他们的银质替身感到满意。

肖像的用途很多。它们曾被用来促成或阻止皇室的婚配之事。英格兰的亨利八世意欲娶一位新妻子时，就曾派荷尔拜因去为国君绘制竞选女郎的肖像。欧洲王室的婚姻常常是在交换肖像的过程中安排妥当的。新皇郎有时觉得受了艺术家的蒙骗，于是就痛加诟骂一通。

肖像有时还是爱国主义的表征。例如，美国十八世纪的爱国者们——那些大革命时期幸存下来的托利党人也是如此——如果家境富足，通常就在壁炉上方悬挂吉尔伯特·斯图尔特画的华盛顿的肖像，家境贫寒的则挂一帧印刷品，多半是爱德华·塞弗基的《华盛顿之家》雕版印刷品。这种肖像都放在极醒目之处，以显示主人支

持获胜的一方。俄国也有类似的情况。圣母像及其长明灯如今已逐渐为放大的列宁像所取代。不同文化中的华盛顿和列宁像就这样被作为正统性和忠于政府的象征物了。

肖像可以雕刻或绘制。本书论及了这两方面的情况。但二者的区别在过去并不像现在这么显著。在西方，直到文艺复兴时代的雕塑通常都是着色的。现代常见的单色雕塑完全是阴错阳差，是早期考古学家们想当然的结果。文艺复兴时期的人们在开始发掘古代世界的财富时，发现它们都没有颜色，其实这都是由于它们长期埋在地下。人们竟没有想到原作的色彩是被世代代的风风雨雨冲刷殆尽的。文艺复兴时代的艺术家们对希腊罗马怀有深深的崇仰之情。他们就此认定，当时随处可见的中世纪雕塑都是受了着色之害。他们断定，雕塑基本上应该是单色的。我们承袭了这些趣味。然而色彩已开始重新回到某些现代雕塑家的作品中来了。

本书可供读者将许多不同风格、不同形式的雕像和画像进行比较，读者可以从这些作品中，从公元前四千年代末或公元前三千年代初的埃及象牙小雕像到现代牛仔的铜雕像中了解到五千年来在描绘人类外貌时发生的形式上的变化。在这几千年中，雕刻和绘制肖像的两种主要刺激因素反复出现。原始社会的肖像主要是用来引发超自然的力量，而在开化文明中，它们则如约翰逊博士所说的那样，更应看作是“情感的一种理性、自然的产物”。

目 录

前言	(1)
序	(1)
第一章	
公元前 3100—前 525: 埃及	(1)
第二章	
公元前 3000—前 612: 美索不达米亚	(9)
第三章	
公元前 500—前 75: 希腊	(16)
第四章	
公元前 510—公元 500: 意大利	(23)
第五章	
250—1400: 早期基督教和中世纪欧洲	(40)
第六章	
1400—1600: 文艺复兴欧洲	(52)
第七章	
1600—1700: 巴洛克欧洲	(89)
第八章	
1600—1800: 启蒙时代的欧洲和美国	(122)
第九章	
1790—1914: 布尔乔亚时代的欧洲和美国	(156)
第十章	
1900—1983: 现代欧洲和美国	(184)

第一章

公元前 3100——前 525:

埃及

埃及人的肖像基本上是实用的产物。其制作目的既是出于宗教，又是出于巫术。旧王国（公元前 3100——前 2181 年）乃至更早的时期，国王们的塑像专为瑟达伯，一种皇家墓葬群的小龛室，和第四、第五王朝的大型庙宇庭院而雕制。如果法老的尸体未能完好保存，这些塑像便不仅是其灵魂“卡”的栖身之所和不朽的保证，同时它们还有另一层功用，即生生世世享受其祭司们供奉的祭品。在一种“开口礼”祭仪中，这些塑像甚至拥有自身的生命。举行这种仪式时，祭司将一把祭祀用的手斧举向每尊塑像的嘴唇。

这些塑像都经过理想化的处理，但却又各具个性，以便“卡”能够辨认。次要的部位或许要遵循规定——如姿态、手、脚和腿等等——但面部却必须具有死者的特征。因此，我们现在就得以拥有了大批相对精确的埃及人的肖像，其制作时间跨度达 2600 年。

埃及人塑造的首批个性化肖像中，有一尊象牙雕的法老像。他肩部圆浑，双手拉着绘有图案的披肩紧裹住身体，作迈步状，情态栩栩如生。这尊小雕像的制作日期可上溯到公元前 3100 至前 2890 年，约与美索不达米亚的狄亚拉王朝的雕像同期。非同寻常的是，这位法老的姓名尚不为人所知，而埃及统治者们的塑像通常都是因其铭文或出土之处而能让人辨明其身份的。

另一尊很早的法老像是佐瑟王（King Zoser）像。这尊塑像表

明，大约在公元前 2650 年时，制作王室成员塑像的规则便已完善地订立了。佐瑟王在此以一种静止的姿态出现，两眼逼视前方。尽管有某些个性特征，这位统治者的气质或年龄却没有得到任何暗示。当时对塑像的规定十分严格，在一千多年里都一直为人们所遵奉。如果是坐像，双腿就要并拢，背部挺直；如果是立像，左腿就得上前，双臂贴在身体两侧。人物常常背靠一块厚板，表明死者是坐还是立。

佐瑟既被看作是人，又被看作是神。法老们负有维持此世秩序的使命，同时又是人神之间联系的纽带。法老们活着是光明之神霍鲁斯（Horus）的化身，死后与冥王俄西里斯（Qsiris）同体。君王的身上交织着尘世和超凡的成份。佐瑟像特征显著。厚厚的嘴唇严格对称，嘴吻突出，双眼深陷，这一切都使他的形象令人肃然起敬。他稳稳地坐在主公席上，君临着世事万物，体现出要再度执掌天地的权威。

每一尊这种类型的塑像都是大批工匠们齐心协力的产物。埃及人的塑像大都如此。一群工匠中自会产生出制作特定部位的专门人员，各自负责雕塑手、躯干、脚或面部，以及为整座塑像着色。单个的艺术家很难以这种合作集体中脱颖而出。然而，在艺术式微的年代里，强有力的传统却在作坊的大批产品中维持了质量的某种水平。

皇家作坊里同时还出产私人肖像。旧王国时期，那些与国王本人有某种关联的达官显贵们得到允许，将这些私人肖像作为墓室雕塑，以示某种皇恩。每尊塑像上都铭刻着像主人的姓名和官阶。铭文几近千篇一律：“此乃国王惠赠冥神俄西里斯之礼。愿他将面包和酒、鸡鸭鱼肉及所有宝物赐予”从而，这尊塑像就可以识别了。不仅仅因为它与被刻画者看起来相像，还因为上面镌刻的姓名。埃及人认为，写名字，即“使名字永生”是头等大事。因为只要姓名活

着，人也就活着。肖像都按各人所愿来制作——要么复现他年轻力壮时的形象；或以其年高望重时的睿智形象为原型；还有的希望像厄尔贝勒的村长那样，以一个志得意满，心广体胖，前途无量的人的形象出现；抑或是像卢浮宫收藏的书吏坐像那样，表现为机敏的智者，全神灌注地手拿纸莎草纸急切地誊写文书。

拉霍特普王储（Prince Rahotep）和芮弗特（Nefert）王妃像就是这些显贵中的一例。他们生活在约公元前 2580 年。他们的像用石灰石制成，外面涂上石膏粉，然后按实况着了色。其形象栩栩如生，令人惊异。人们在当今埃及的任何一条街上都能见到似曾相识的面孔。不过该像的身姿却遵循了惯例，因为对两性的手和脚的摆放位置都有规定。于是，这两位年轻的被塑者便以一种绝对静止的形式面对着永恒。

色彩在这里完好地保存了下来。如同常见的那样，男人像是棕褐色皮肤，女人像的皮肤则用白色。正如前面谈及的那样，虽然所有的古代塑像都是着色像，其效果却有碍现代人的眼目。更令人感兴趣的是所谓的备用头像，这些像的色彩已消退殆尽。它们被用来安装在私人墓穴的“卡”雕像上。这是一种旧王国时期昙花一现的形式，但却产生出许许多多感觉上极为现代的肖像，每尊塑像都有自己的个性，但面部却简化和抽象化了，嘴唇上往往挂着宽厚的笑容。

公元前三千年期间不断改朝换代。但在整个旧王国时期，尽管有一种更为灵活的倾向，风格基本上却是固定的。从曼菲斯的大祭司拉诺法（Ranofer）的塑像中，我们能感觉出这种倾向。静止的姿态、粗壮的双腿，左腿上前，身体靠在一块长方形木板上，这些都是传统的手法。但头部没有护顶的假发，却显得有种奇妙的时代感。面部特征高贵，带有一种睥睨一切和坚决的表情。早期肖像中出世的宁静神态已荡然无存。

埃及最贵族化的肖像见于旧王国时期。随着公元前 2181 年旧王国的覆灭，常常作为分裂势力的封建统领们开始强索高额赋税。地方藩镇头领攫取了君主的特权，贫困加剧，艺术式微。好在这个无序的间隙很短，只持续了约 50 年。在这个所谓的过渡时期之后，忒拜的一个王族门图霍特普王（King Mentuhotep）设法统一了全国，建立起中央政权。随着他登上历史舞台，中王国开始了（公元前 2133—前 1786）。

过渡时期的封建制度改变了法老王权的性质，这种政治上的变化也反映到肖像艺术中。中王国时期竖立王公像的目的仍然未变，只不过随着重建的埃及力量日益强大，领地向南一直延伸到努比亚，王公像就不仅矗立在其陵墓前，在王国的每一所庙宇都能见到王公像，这已成了司空见惯的事。这是为了巩固王权——当时王权并非毫无问题——同时也是为了强调，作为每座神庙的高级祭司，他参与日常的祭祀活动，并且能够永远享用为神像奉上的供品，这些供品然后再由各寺的祭司们以实用主义的方式加以处置。

中王国的最后一代王朝，即第十二王朝时期，迄当时为止还能辨别其身份的王室成员肖像忽然发生了变化。在塞瑟斯三世（Sesostris III）和阿门尼哈特三世（Amenemhat III）治下，有那么一小段时间里，有一种似乎可以说是有意识的企图，要制作国王各个生活阶段的官方肖像：青年时代，壮年时代，以及老年时代。我们从这些面孔上既看到聪颖，又能到抑制住的力量。但形成旧王国时期君主们的特征的坚定和自信已发生了微妙的变化，出现了一种新的因素，即怀疑的因素。王朝的奠基人阿门尼哈特一世（Amenemhat I）在其箴言中写道：“汝须谨防下属……勿与其接近，勿轻身简从。切勿相信兄弟，友心不可知。万勿开诚布公。那样于事无助。熟睡中亦须卫防汝心，因在艰辛的年代里不会有忠贞之人。”