

S i s t o r y

主编：邵大箴
著：邵大箴
洪邵 洋亮

Schema And Spirit

图式 与 精神

西方美术
的历史与
审美

a

d

U p p r e c i a

t i o n s o f

e s t e r n

新
出
版
社

社

r t



邵大箴

洪洋

邵亮◎编著

邵大箴◎主编

图式与精神

西方美术的历史与审美



图书在版编目 (CIP) 数据

图式与精神：西方美术的历史与审美 / 邵大箴，洪洋，邵亮著；
邵大箴主编. —北京：光明日报出版社，2013.2

ISBN 978-7-5112-3599-2

I. ①图… II. ①邵…②洪…③邵… III. ①美术史 - 研究 - 西方国家
IV. ①J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字（2012）第297601号

图式与精神：西方美术的历史与审美

著 者：邵大箴 主编，邵大箴 洪洋 邵亮 著

出版人：朱 庆
责任编辑：陈 博
封面设计：大 伟

终审人：温 梦
责任校对：傅泉泽
责任印制：曹 诤

出版发行：光明日报出版社
地 址：北京市东城区珠市口东大街5号，100062
电 话：010-67078251（咨询），67078870（发行），
67078235（邮购）
传 真：010-67078227，67078255
网 址：<http://book.gmw.cn>
E - mail：gmcbs@gmw.cn chenbo@gmw.cn
法律顾问：北京市洪范广住律师事务所徐波律师

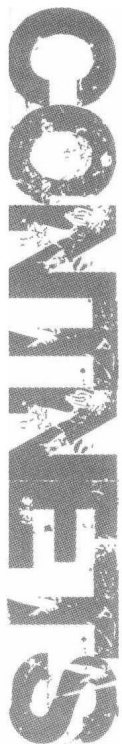
印 刷：北京楠萍印刷有限公司
装 订：北京楠萍印刷有限公司
本书如有破损、缺页、装订错误，请与本社联系调换

开 本：710×1000 1/16
字 数：435千字 印 张：24.25
版 次：2013年2月第1版 印 次：2013年2月第1次印刷
书 号：ISBN 978-7-5112-3599-2

定 价：49.00 元

版权所有 翻印必究

目 录



序论 / 1

第一章 创造的黎明——原始、古代的艺术 / 25

- 1 走出冰河时代 / 26
- 2 尼罗河的赠礼 / 33
- 3 在那“两河之间的土地”上 / 41
- 4 “走进”荷马史诗 / 47
- 5 光荣属于希腊 / 52
- 6 凯旋地中海 / 73

第二章 信仰的时代——中世纪的艺术 / 83

- 1 极目天国 / 84
- 2 早期基督教时代 / 89
- 3 金色拜占庭 / 95
- 4 浮出“黑暗” / 101
- 5 罗马式时代 / 108
- 6 哥特式时代 / 118

第三章 人的觉醒——文艺复兴时期的艺术 / 135

- 1 文艺复兴与人文主义 / 136
- 2 关于“晚期哥特式” / 142
- 3 意大利早期文艺复兴 / 152
- 4 意大利盛期文艺复兴 / 171
- 5 样式主义及其他 / 193
- 6 北方文艺复兴 / 203

目 录



第四章 从天国到凡尘——17 世纪、 18 世纪的艺术 / 215

- 1 巴罗克的诞生 / 216
- 2 巴罗克在佛兰德斯、西班牙和法国 / 226
- 3 市民艺术的崛起 / 238
- 4 进入罗可可 / 247
- 5 走向世俗的时代 / 256

第五章 变革与传统——19 世纪的 艺术 / 265

- 1 新古典主义 / 266
- 2 浪漫情怀 / 275
- 3 现实的呼唤 / 287
- 4 印象主义 / 298
- 5 印象主义之后 / 309
- 6 世纪末之梦 / 319

第六章 我们的时代——20 世纪的 艺术 / 331

- 1 现代艺术的产生 / 332
- 2 现代艺术的拓展 / 340
- 3 抽象问题 / 348
- 4 怎样画与画什么 / 356
- 5 战后的艺术 / 363
- 6 广阔的现实 / 375

参考书目 / 381



序 论

早在明清之际，西方近代造型艺术就为中国人所接触。那时，人们对它的认识应该说是相当肤浅的。这是因为，传到中国的西洋画大多是服务于传教目的的宗教画，水平高超的不多；有深厚文化艺术传统的中国人，长期受中国画熏陶，又因为长期与西方处于隔绝状态，对西画很陌生，还有一种天然的“抗拒力”。在这种情况下，中国人对西画的看法不可能是全面和客观的。郑午昌编著的《中国画学全史》说，清士之论西洋画者，大概为邹一桂所言：“西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差锱黍。所画人物屋树，皆有日影，其所用颜色，与中华绝异。有影由阔而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦著体法。但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”^①。邹一桂把西洋画法概括为三个方面：立体写实、远近透视、明暗效果。当然，这三个方面是相互关联、不可分割的，目的是为如实地描绘。他认为参用西画方法之一二，是可以的；但用了西法，没有了笔法，即使画得再认真、再工整，也不能入“画品”，即没有品位。很明显，这里说的所谓画品，是中国画的画品，是中国人的评画标准。广泛地说，画画不论中西，均是注重品格或品位的。中西绘画的品格和品位，既有共同的、共通的一面，也有相互不同的一面。此外，即使是共同的、共通的一面，中西人们也有相互接触和彼此认识与理解的过程，不可能一下子便认识到对方艺术中那些与自己相同的方面，更不用说其中的全部奥妙。邹一桂说，西画之所以不入画品，是因为无笔法。其实，西画也有笔法，只是笔法与中国画不同而已。西画的笔法，也是用笔、用刀和用其他工具在画面上涂、抹、刮、擦造成的，涂、抹、刮、擦的轻重缓急，各种不同工具及画笔，粘附着色彩，在画面上所做的种种痕迹和效果，所制造出来的点、线、面和色调，乃是西画的“笔法”。但中国人看惯了传统的中国画，看不惯西画的这种笔触及笔法，便认为它无笔法

而加以贬抑。郑午昌说得好：“其实西洋画亦自有其笔法，不过与中国画法不相入耳。”^②

邹一桂之所以对西画作如此评价，是因为在清代西画之风在中国开始盛行，对中国绘画产生影响，并引起激烈的争论。“清代绘画，受西风者，不外三派：或取其一节以陶熔于国画，如吴演山画间有之；或取国画法之一节以陶熔于西画中，如郎世宁画常有之；或竟别国画西洋画为二派，对垒相峙，则在清季有所谓新旧画派之纷起见也。”^③

西画与中国画的恩恩怨怨，从那时到现在，一直没有停止过，两者的矛盾时紧张时松弛，时激烈时缓和。中国人一时间尊西画而抑传统绘画，而一时间又抑西画独尊传统。自然，其间有清醒认识的不乏人在。从这些恩恩怨怨中，我们似乎感觉到，只有透彻地认识艺术创造的真谛与规律，只有透彻地认识中国艺术和西方艺术之奥妙，才能对这两种类型的艺术有较为客观、科学和正确的评价。因为，不仅是我们中国人在认识西洋艺术方面有偏差、有偏见，西方人在认识中国艺术时，也有许多偏差和偏见，就是像黑格尔这样的大学问家也在所难免。黑格尔说：“中国人之所以在黑白二色方面经营，是因为不懂色彩，在色彩与色调方面缺乏才能。”不用说，黑格尔接触的中国绘画太少，也没有看见过像敦煌壁画这样色彩斑斓的艺术品，这是其一；他不懂得中国绘画在元明清期间发生的变化，文人画崛起，水墨画成为正统，形成中国绘画的另一系统，此乃其二。黑白交响，是中国水墨有别于西洋绘画的一大特色。在这特色中，有它的优势：单纯、精练、含蓄、有哲学意味；也有它的不足：雅了些、文了些，缺少了一些平民气和人间烟火味。世间一切事物难求完善和完美无缺。上帝是公平的，把油画的发明权交给了欧洲人，而把水墨画的创造授予中国人。与油画表现语言相吻合的是欧洲哲学、美学、音乐，甚至地理、自然环境；而与水墨画相适应的则是中国的儒、道、佛思想，是中国的山水与自然。这还不是事实的全部。甚至欧洲和中国近数百年来社会历史，也为这两个不同的画种创造了条件。欧洲的工业文明与科技进步观，各种社会、政治、文艺思潮的波澜壮阔，为写实油画发展提供了极大的发展空间；而中国自宋之后，封建制度对知识分子的思想禁锢与束缚愈来愈严，文人受儒、道、佛思想影响，出世之风盛行，好清逸、好隐避，陶冶于山村田野，养情于山水，所以中国的水墨山水画特别发达；而在欧洲，为社会服务的人物画则一直处于繁荣状态。总之，西洋油画为世界艺坛上一大体系，而中国艺术为另一大体系。在各自的大体系中，又有不同的派别、支系。现在暂且不说这两大体系中的派别与支系，只说这两大体系最主要的差异是什

么？明了这些差异，方能知己知彼、互相尊重、互相学习与借鉴。

二

西方艺术自古希腊荷马时期起，至今已有四千七百年左右的历史。它经历了奴隶制、封建制和资本主义制度，走过了曲折起伏的路程。在这漫长的过程中，出现过各种思潮和风格、流派，为适应生存的社会环境，而且这些风格、流派往往是相互矛盾和冲突的。我们通常认为，希腊艺术是一个面貌，而实际上希腊的古风与古典艺术的面貌有很大的差异，古典与希腊化时期也有不小的区别。文艺复兴的前期与后期，也有不同的艺术风尚。更不用说希腊、罗马与中世纪，中世纪与文艺复兴之间的明显区别了。从文艺复兴之后 17 世纪的巴洛克到 18 世纪的罗可可以及古典风，继而到 19 世纪的自然主义、浪漫主义、写实主义、印象主义，再到现代主义、后现代主义、艺术思潮与流派往往是按照“否定之否定”的规律在运转，很难对西方艺术的面貌一言以蔽之。不过把西方艺术放在世界格局中来作全面考察，最能代表它的成就，也就是说，它最灿烂的表现是在写实艺术上。古希腊、罗马，文艺复兴，17 世纪至 19 世纪，是西方写实艺术的三大高峰。写实艺术的基础奠定于古代希腊，它的哲学基础是“模仿论”。所谓模仿（imitation），是指艺术对物质世界的物象的模仿。最先倡导模仿说的是柏拉图，柏拉图是一位唯心主义哲学家，他举“床”为例来说，一种是自然之床，为上帝所造，是一种观念，仅有一个；另一种是木工之床，乃是对上帝之床的模仿；第三种是画家画的床，乃是对木工所制造的床的模仿。而画家手下的仅仅是模拟物的外形，并非真实。柏拉图认为存在着超乎物质世界的、绝对的真理观念，即理想的世界。在他看来，能够导向绝对观念和理想王国的只有哲学，诗和造型艺术是受到否定和排斥的。从唯物的立场提出模拟说的是另一位哲学家亚里士多德。他有句名言：“艺术模仿自然”。他在“诗学”中对模仿说有简明扼要的阐述。他认为，模仿是人类的本能，人类从模仿中可以获得一种欢乐。人类最初的知识乃从模仿中来。一切艺术均是模仿，其区别只是用不同类型的媒介，模仿不同的对象，制作不同的模仿样式。在他的理论中，最值得我们注意的，是他不把模仿看作单纯的相似。诗人、画家所需要的模仿，可以有下述三个方面：事物曾经是什么或现在是什么；事物是传说或被想象成什么；事物应该是什么。这后两方面，特别是“事物应该是什么”，包含了模仿者的想象和理想，实际上是允许模仿者发挥主观能动性的。所以他说：

“一般地说，艺术部分完成自然所未能完成的东西，部分模拟它。”^④在亚里士多德生活的古希腊，人们对“艺术”的理解比我们广泛得多，艺术一词是指一种技术，包括绘画、雕塑，更包括实用美术，与医术、演讲术、耕作术、练习术并无大的区别，都属于模拟技术。尽管如此，亚里士多德的艺术模拟说，在欧洲仍有很大的影响，可以说奠定了欧洲美术理论的基础。

在经过将近千年的中世纪之后，文艺复兴以来许多艺术家和理论家对艺术模仿的理论作了进一步的补充和发展。他们把模仿说引申到对大自然的整体学习和研究。意大利的雕塑家洛伦佐·基伯尔蒂(L.Ghiberti, 1378年—1455年)在写于1450年的论文《评述》(Commentari)中，在叙述乔托的成长时，热情地写道：“大自然毫不吝啬地向人类奉献了一切，乔托扎根在大自然的沃土之中”^⑤。在美术学科，最早提倡用自然科学原理研究自然物象的是阿尔贝蒂(Leon B Alberti, 1402年—1472年)，他是一位建筑家兼作家。他认为，画家要把所困的物体描绘得很像，就应该精通所有的学理，而首先应该掌握几何学。他还认为：“绘画艺术的基础、入门，乃至通向大师的每一步骤，都扎根于大自然之中”^⑥。他提倡画家要细心观察客观对象，烂熟于心，加以描绘。他同时告我人们，不要一味忠于自然，要分清自然中哪些是优美的，哪些是丑陋的，取其精华的部分予以表现。达·芬奇说“画家是自然之子”，“诗企图用文字来再现形状、动作和景致，画家却直接用这些事物的准确的形象来再造它们”^⑦。文艺复兴时期的艺术家们以虔诚的态度研究客观对象，研究人的形体、结构。他们通过解剖人的尸体的途径来学习和掌握人体的构造原理。17世纪，在意大利的罗马首先出现了美术学院(Academie)，在美术学院中作为训练写实能力的重要途径是画人体模特儿，而用人体模特儿的方法一直沿用至今，虽然由于现代主义的反传统思潮的崛起，一度否定了这种模拟客观的方法，在20世纪30年代至60年代停用了近30年，然而在70年代，又开始为一些西方艺术院校运用。颇令我们深思的是，在关于中国古代艺术家的史料中，从未有过解剖尸体和画裸体模特儿的记载，而中国艺术在表现客观自然方面却仍然有勃勃生机。这一事实，往往为一些人作为例证说明西方艺术的表现方法是机械的、唯物的，中国艺术的表现方法是主观的、辩证的，从而证明中国艺术优于西方艺术。笔者认为，各民族的艺术各有自身的特色，不应用一个标尺来加以衡量。正是各自的特色，使世界艺术园地绚丽多姿；也正是各民族艺术的不同和差异，彼此之间可以交流和取长补短。当然，交流和取长补短的目的，不是使自己的特色泯灭，

而是使自己的特色更加鲜明。在西方艺术中，写实主义之所以能在相当短的历史时期内成为主流，也和西方人的思维方式偏重于分析有关；犹如中国写意型的艺术和中国人在综合观察与思维方面胜人一筹有关一样。

西方艺术中的写实是一大体系，不是一般的描绘和表现方法，这个体系的基本特色是以自然作为范本，按照自然的样子去表现于平面或立体，表现于三度空间立体的，则应该和自然物象酷似；表现于二度空间平面的，则应有三度空间的立体感。除了体面和线的造型外，还运用较有真实感的色彩效果。构成体面与结构造型的重要因素是明暗与色彩。写实并非是西方人所专有，世界其他民族的美术大多也是与写实方法有关联的。在中国元明清以前的艺术中，写实方法占有很大的比重，文人画出现，写意性越来越强，逐渐变成写意性的水墨画了。但写意中仍含有写实的成分，或者说，写实技巧服从整体的写意要求。与此同时，写实的方法在非文人创作的领域也占有自己的位置。只是纵观中国艺术史，中国的写意艺术含有很大的虚拟性，即不严格按照自然科学的原理和法则来表现客观物象，它只求大体的相似，不求逼真的酷似。例如人体比例，中国传统雕塑也是按照头部占整个人体的 $1/7$ 或 $1/8$ 的比例塑造，人体的基本结构和体面的起承转合，也是依据从研究真人体中获得的知识。但相对西方雕塑而言，中国艺术表现的程式化很强。所谓“程式化”，是一种约定俗成的规范，一切表现在规范中完成。规范在某种程度上约束个性和创造，给个性和创造增加了难度；但同时，又为一切能工巧匠，一切有创造性的人提供了展示自己非凡才华的机会，这犹如“戴镣铐舞蹈”，限制与突破限制之间形成的张力，便成为美感与力感创造的重要因素。

西方的写实体系以意大利文艺复兴和法国 19 世纪美术为代表，写实艺术发展到顶峰。其他欧洲国家的美术在不同发展阶段均在不同程度上受到它们的影响。就写实体系本身来说，从创作的角度看，它也只是有大体的要求，没有严格的、准确的规定，至于学院中的基础训练则另当别论。从某种意义上说，写实主义也是一龙九种，种种有别。例如，文艺复兴时期北欧地区的艺术便不同于南部的意大利，而北部的尼德兰与德国的面貌也互相有别。19 世纪的法国艺术与英国既互相有联系，又互相保持着自己的特色。这说明，西方写实体系中容许有民族特色，或者更准确地说，各民族的心理和审美积淀，必然要在写实体系的艺术中用这样或那样的方式表现出来。而艺术家的个性，也不会因写实的观念和手法而被泯灭。因为，艺术的造型手段和技巧，不论是写实的或写意的，都应该是创作者思想、感情的真实流露。诚然，写意的艺术方

法，因为能更多地发挥作者的主观想象力，个性因素会表达得更充分，写实方法因为在描绘时要更多地考虑接近客观对象，主观的想象力相对要受到比写意艺术更多的限制。但这决不意味写实艺术只能依样画葫芦。莱奥纳多·达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔、委拉斯贵支、戈雅、达维特、库尔贝都是写实主义大师，我们不能说他们的艺术没有个性风格。我们得承认，他们善于在写实的作品中表现自己的个性。同样，他们的写实艺术也带有明显的时代特点。文艺复兴时期三位大师的艺术都被一层理想美的光辉笼罩着；而生活在19世纪中期的写实主义大师库尔贝，在“忠实于自然”的口号下，悄悄把写实主义与自然主义融为一体。“自然主义”（Naturalism）一词，在我们当代中国的文艺理论词条中，常常含有贬义，而在欧洲的艺术哲学和理论中，却是带有肯定意义的词条。英法许多学者，还有德国的哈特曼（Hartmann），把写实主义与自然主义视为同义词，把写实派视作自然派，反之亦然。不过这样一来，19世纪中期之后自然主义区别于写实主义的特色悄悄地被抹煞了，自然主义的文艺流派被泛自然主义取代了。近代的自然主义是以科学万能思想作为理论的依据，它的重要特点是科学的态度，他们像生物学家研究细菌那样研究人，不带任何成见，严格地遵循客观、冷静的态度。自然主义在文学中曾经有过有声有色的表现，如法国的左拉、莫泊桑等。在绘画中，似乎典型的自然主义画家很难找到。我们说，库尔贝的写实主义中含有自然主义的成分，就是因为他的艺术并不是典型的自然主义。印象主义，从科学的理论出发，分析光色的来源，忠实地、客观地描绘客观自然中的光和色，写自己的“视觉印象”，把感官的知觉再现于画布之上，从这一点上说，印象主义也带有自然主义的性质。这样说来，写实主义在西方美术史上大致有两种类型，理想的写实主义与自然的写实主义。前一类型注重在写实中表现理想，表现崇高的追求；后一类型，写客观的自然，甚至不遗漏自然中的缺陷。正是后一类型的写实主义导向近代文艺中描写人生与自然中丑恶的一面。

三

写实艺术要始终具有动人的魅力，必然要适应社会的潮流，进行自身的变化和革新。为何进行变化和革新？适当的形体与色彩的变异是艺术家们通常运用的方法。举文艺复兴时期的艺术为例，15世纪意大利画家波提切利（Sandio Botticelli，约1445年—1510年）画的人体比较修长且扭曲，强调轮廓线，人物的表情也多呈忧郁状，由于这一变异，

他的艺术具有特殊的味道而与其他同时代的画家拉开了距离。西班牙文艺复兴时期的画家埃尔·格列柯（El Greco，1541年—1614年）的画一反当时平稳与安详的画风，在构图与人体造型中追求不对称，人体比例异常，变形激烈有不安的感觉，色彩也不和谐。他的画因此而获得特殊的表现力。在西方美术史上，这类在变形上独树一帜的画家可以列举许多。他们之所以采取夸张、变形的手法，是因为表达感情的需要。平和的写实语言不足以表现他们内心的激情，他们便要用变形、夸张来倾诉自己的感情。波提切利是位非常敏感的艺术家的，他为15世纪末的宗教危机所苦，他对异教领袖人物萨伏拉罗拉的态度也很暧昧，他还曾经被指控犯有鸡奸罪，因此，他遭受到致命的打击。他之所以热衷于用有激情的线来表达内心的激奋、困惑与不安，主要原因也在于此。格列柯一生坎坷，在意大利怀才不遇，被迫到西班牙作画。在西班牙，在为争取皇帝的恩宠中，又受到对手强有力的竞争，最后陷入别人设置的阴谋之中，郁郁不得志而死。格列柯在西班牙时，正逢西班牙与荷兰交战以及1585年至1609年间驱逐犹太人与摩尔人的悲剧事件。托莱多城市荒凉凄清，几成废墟。这使他对社会、对人生颇有感触。同时，他还受到耶稣会的创始人圣因那修斯（S. Ignatius）的《灵修》一书的影响，该书强调献身宗教者，应有亲身的经历和体验，即使对于基督受难，也应该有同样的体验。这些都使他个人的感情产生变化，从而在他的画风中有鲜明的反映。波提切利、格列柯这类画家画风成功变异的原因表明，夸张、变形这些手法只有当画家出自内心需要时，方有意义。它是形式的变化，但服从于内容的需要，不是为形式而形式。

写实是表现力的语言，而通过变形、夸张之后，表现力得到加强，这里涉及表现与写实的关系问题，进而涉及写实主义与表现主义的问题。

四

西方美术史中的表现主义有两种：一是广泛意义上的表现主义；一是特指现代主义艺术中在德国出现的表现主义流派。这种情况与写实主义大致相同（广义的写实主义与19世纪的写实主义流派）。不过，最近几十年来，西方文艺理论已经大体上有共同的认识，把19世纪末以来的现代主义艺术中一个注重艺术表现的流派称作“表现主义”，而把在此之前艺术创作中的表现方法与技巧称作“表现”。前面大致说过这样的意思：艺术中的写实离不开表现，没有表现力的写实，在艺术创造中

几乎没有什么意义。举希腊艺术为例，不论是那些有精湛技艺的陶瓶及其上面的彩绘，还是那些有相当高超写实水平的雕塑，均是既写实又注重表现的。那么，写实与表现有什么区别或差异呢？大致上说，写实是按照客观物象呈现出来的美进行造型。世界上的万物，从自然属性来说，在视觉上应该说都是美的，它们都符合对称、和谐的规律。用绘画或雕塑的手段，也就是在两度空间或三度空间中来刻画客观物象，塑造平面成立体的形象，按照客观物象自身的样子，自然会显示出一种美来。不过，怎样才能“按照客观物象自身的样子”来造型呢？只能靠人们的观察、研究和体验了。而各个时代的人们，观察、研究、体验客观的物象及大千世界的方法有共同的一面，也有不同的一面。出现差异的原因，是受当时历史条件的限制；有共同的一面，也有受当时美学趣味和观点的制约的一面。同样是刻画人，塑造人的面貌，各个历史时期的人们，会做成彼此不同的样式或风格来。希腊古风时期人物雕刻形象显示出来的是古拙的美，而古典时期的雕刻则以和谐、端庄美为其显著特色。就写实的水平来说，前者比后者逊色。但就其艺术的美感意味与容量来说，则不能这样说。在有的时期。如文艺复兴之后的17世纪、18世纪，人们（包括研究家们）有个普遍的看法，认为艺术历程是从技巧、观念的落后逐渐走向先进，从低级逐渐走向高级。按照这样的认识，古代希腊艺术中古典艺术一定高于古风时期，文艺复兴盛期的艺术一定高于初期和早期。以后，随着历史的进程和美学以及美术史研究的拓展，人们逐步意识到，这种认识是机械的、片面的。就写实能力和水平来说，上面的说法可以成立。从艺术品的审美品格来说，上面的说法却很值得怀疑。因为各个历史时期的艺术作品是那个时代人们美学思考的产物，是扎根于那个时代的经济、政治和文化土壤的。它们刻记了那个时代的印记，是不可重复的。就这一特征来说，各个时代的艺术有自己独特的美学品格，相互不能替代。各个时代艺术之间的关系，在某种意义上说，犹如人生的各个阶段：童年、少年、青年、壮年和老年，童年的纯洁、天真，少年的充满理想，青年的进取与追求，壮年的成熟，老年的智慧与谋略，都是人生中极有价值、极有意义的品格，我们不能在这些品格中分别出孰高孰低、孰优孰劣。我们应该认真学习和研究各个时代的艺术创造，找出它们的特色，加以鉴赏、品评，从中吸取有益的养料，以滋养我们当代的文化艺术。

当然，后人观察和研究前人的艺术创造，总是从此时此地特定的历史条件和审美需求出发的，不可能不带有自己时代的“偏见”。从历史资源中误读、误取的情况也时常发生，这就是包括艺术史在内的历史常

常被改写的原因。再举古代希腊艺术为例，罗马人视希腊古典时期的创造为典范而模仿它；中世纪时期基督教成为统治的宗教，对反映自然崇拜的异教持敌对态度，大肆破坏古希腊罗马艺术品，不少雕刻被用来作为教堂建筑的基石。希伯来文化成为西方中世纪文化的重要资源，文艺的样式、风格在服务宗教的前提下，呈现出新的特色。到了文艺复兴时期，崇尚自然、人性的风气流行，基督教教义悄悄地被赋予了新的人文内容和理性精神，反映基督教故事的绘画、雕刻也由此获得了新的面貌。这时期，人们又重新来审视古代希腊特别是希腊古典盛期艺术的价值。在文艺复兴的发源地意大利，人们首先是通过多少承袭了希腊传统的拜占庭艺术和罗马时期的摹制品来认识和研究古希腊艺术的，进而在社会上掀起了复兴古典希腊罗马艺术的热情。文艺复兴时期的艺术家尊崇古代希腊罗马这些老传统，却冷落了新传统——中世纪的文化艺术，虽然他们自己是直接从中世纪的传统走过来的。他们贬中世纪的建筑、雕刻为“野蛮人”的创造而无视这些杰出艺术品无可争辩的艺术价值。这种认识直到19世纪下半期才有所改变。当人们重视研究写实之外的表现、象征、抽象这些语言时，才发现天外有天，非写实的语言，即表现的、象征的、抽象的这些语言，同样是可以用来表现思想、感情的艺术手段。它们有别于写实手法，但与写实手法有异曲同工之妙，或者更准确地说，它们能传达出有别于严格写实主义艺术所能传达的感情与观念，能制造出另外的情绪和气氛。

自19世纪末以来，西方现代主义流派之所以特别推崇表现、象征、抽象等方法，在于这些手法适应了当时社会思潮的需求，适应了当时人们审美的需要。“表现”一词，早就在西方文艺学中有了运用。而象征、抽象这些词却在19世纪才出现于西方文艺学中。虽然如此，象征、抽象这些手法却早为东西方人们所采用，只是没有对它们进行研究而已。不过，在人们议论“表现”这一概念时，常常也把象征、抽象等艺术手法包含在其中。这样说来，不论是“表现”这一泛指的艺术现象，还是“表现主义”这一特定的现代流派，它们与“写实”都是有区别的。

正如前面已经指出的，写实手法塑造形象是重视近似客观物象的描绘，而采用“表现”手法时则注重与客观物象的差异，使之呈现出一种形的“变异”。为什么会出现形的“变异”呢？直接的原因是近似客观物象的描绘在特定的历史时期，对某些创作者来说不足以表达创作者强烈的感情。这样说来，“表现”手法的出现，与作者的创作感情、艺术追求以及与之相关的观念有直接的联系。一切艺术品所表现的内容均包含两个方面，即客观物象的外貌及其本质和作者的主观认知与感觉。客

观物象的存在是不以任何人的主观意志为转移的，但它们之所以能存在于艺术之中，乃是因为有作为创作者的人对这些客观物象的发现、认知和产生美的感觉，产生描绘它们的欲望和激情。同样一个事物呈现于不同创作者的眼前，由于各人的主观原因，会产生不同的感觉，出现不同的映象；每一位创作者面对同一客观物象所采用的描绘手段同样由于种种因素，也是各自有别的。但是，在一定历史阶段，当艺术科学发展到一定水平时，人们有能力总结出一套法则，供大家采用。这套法则依据解剖学、透视学、光学等知识，在平面上或立体中摹拟客观物象，这就产生了写实方法。在创作中接受这一套写实的法则的，便属于写实主义者。但不是所有的创作者都满足这一套写实法则，有人希望自由地发挥，甚至突破这些法则，便出现了前面说到的“变异”。变异首先来自非同一般的感觉，来自于“错觉”。产生错觉往往有两种情况，天然的误差和由于感情因素所造成的心理或视觉上的误差。事实上，天然的误差是任何人绝对避免不了的，所以不同的人尽管同样用写实的方法，然而描绘事物时却会各自有微妙的差异。而由感情因素所造成的错觉，则往往带有更多的主观成分。作者的喜怒哀乐，均直接影响艺术创作，首先影响作者对客观世界的看法。客观世界的“常态”往往因作者感情的变化而产生“变态”，甚至作者的激情会有意识地驱使自己去追求夸张、变形、荒诞、奇突的表现。这样，与写实有区别的“表现法”就由此产生了。

在西方艺术史上，凡是用非写实手法来描绘、来创造的艺术，大致上均纳入表现的大范畴。当然，有较为原始、初级的表现，也有较为成熟和高级的表现。表现是一种手法，它常常又是受观念支配和约束的。尤其像中世纪基督教艺术，是带有很强的观念性的。基于表达宗教精神的需要，西方中世纪以宗教内容为主题的雕塑与绘画受希伯来艺术影响，大幅度地变形、夸张，使形象趋于荒诞化、抽象化，以达到感化与征服观众的目的。此外，像文艺复兴之后的“风格主义”（Mannerism）和巴洛克，都是注重变形的，追求某些荒诞趣味的。艺术创作中的变形，既是形式的一种变化，也是从属于观念的表现。也就是说，在形式变化的后面，有一种观念在支配，从这种观念引申出新的审美风尚与趣味。譬如说，文艺复兴盛期以典雅、和谐为美的法则，新崛起的“风格主义”却要悄悄加以修正，把人体拉长并使之呈扭曲形状，把匀称的构图适当地加以破坏，在色彩上也加强对比，还用光和透视制造幻觉效果。假如说匀称、典雅、和谐的造型是社会处于发展和上升趋势的文艺复兴时期艺术的特点，那么变形、夸张就是社会走向衰微时期的风格主

义以及继之而来的巴洛克艺术的特点。由此推及一般，大致上说，社会盛期的艺术在内容上注重张扬共性和理想主义，表现崇高的英雄主义，形式上要求与之相应的匀称、典雅与和谐；反之，社会衰败期相对来说对个性予以更多的关注，怀疑、消极、悲观的情绪滋长，形式也出现对盛期“典范”的修正和破坏，这在西方美术史上几乎是普遍的现象。

公元前5世纪的希腊艺术与下个世纪以及希腊化时期的美术、文艺复兴到样式主义及巴洛克艺术、近现代古典主义到浪漫主义的演变，都呈现出这种状况。人们不能不从中琢磨艺术的规律，探讨和领悟其中的奥秘，想以历史的经验为借鉴、为论题，开启未来艺术之门。但是，这似乎又是难以用人们意志来控制的客观规律。社会矛盾的加剧，社会的剧烈变动，社会思潮的动荡，必然深刻影响人们的思想、情绪和审美观念，必然会引起艺术语言的变化。从这个角度说，19世纪末在西方出现的现代主义流派，是充满矛盾、不断处于动荡和变化之中的西方现代社会的产物。社会的科技和生产得到空前的发展，社会财富急剧地增加，随之而来的是财富分配的不均，社会伦理道德水平的下降，审美格调与趣味的某种畸化，猛烈地抨击古典传统和写实主义，否定艺术的社会性，对人的共性的漠视和对个性的极力崇拜与张扬，促使在艺术中把原创性（Originality）推崇为最高原则。原创性的重要标准之一是表现性。从艺术语言表现的多样性，探索表现可能的广泛性来说，西方现代主义流派积累了许多可供我们借鉴的经验。从艺术反映社会生活这个角度，现代主义流派含有的“畸形”美学趣味，也在相当大的程度上形象地反映了它所属的畸形社会。所以，现代主义流派在西方美术史上是一个复杂的艺术现象，它们的产生有其必然性。它们的创造成果不能一概肯定，也不能一概否定。这些流派吸收工业化社会、科技、数字化时代的成果，运用于艺术表现，拓展了美术表现语言；吸收现代哲学和现代心理学的研究成果，将其运用于造型艺术，使艺术表现人的内心世界取得新的深度，也值得我们重视；与现代人们的生存空间相结合，使造型语言有强烈的视觉和心理刺激效果，也是一些现代流派艺术家们孜孜以求并取得了积极结果的。但是，西方现代流派一味地推崇原创性，把原创性作为衡量艺术水平高低的唯一标准，致使艺术创作失去赖以生存的资源——传统与生活，艺术离群众也愈来愈远。现代主义中的灵魂——现代感，逐渐为时髦感所替代。现代主义思维和实践的极端性，不能不引起西方社会精英人士和广大群众的忧虑。

从70年代初在西方崛起的后现代主义（Post-Modernism）思潮，一方面是适应后工业化社会环境的需要，结合高科技发展的成果应运而