



阳英  
编著

西方最具创造性的60幅绘画

# 艺海掇英



上海人民美術出版社

J205.5

西方最具创造性的60幅绘画

# 艺海掇英



著英

编阳

上海人民美術出版社

## 艺海掇英

——西方最具创造性的60幅绘画

阳 英 编著

责任编辑：姚宏翔

装帧设计：卢 卫

上海人民美术出版社 出版发行  
(上海长乐路672弄33号)

全国新华书店经销

上海市新合印刷装订厂印刷

开本：850×1168 1/32 印张：12.75

2000年6月第1版 第1次印刷

ISBN 7-5322-1078-2/J·1017

定 价：24元

## 导言

自文艺复兴以来，我们的生活、我们的社会、我们共同的历史的目的本身究竟是什么这个问题，首次被提了出来。

1968年，年轻人在世界各地掀起的那些狂热的运动，标志着创造文明的一种新方案这一基本的然而又是新的需要出现了。

我们目击了文艺复兴种种希望的破灭；我们目击了笛卡尔所作的借助科学和技术使我们成为自然的主人和所有者的许诺的破灭；我们目击了浮士德梦想的破灭。说到控制自然，我们的不从属于任何一种人的合目的性的科学和技术，把我们引向了用核物理学毁灭人类、用所谓的人文科学操纵人类，这种袭用了自然科学的人文科学的实证主义原则，使人成了万物中的一种，从而人们能操纵它、制约它。这就是为什么我们以一种特殊的力量认识到有必要构想“人与自然的新关系”并为之生活的缘由，为了实现人类与其环境的和谐平衡，这些新关系不仅应是技术的关系而且也应是美学的关系，不仅应是征服者的关系，而且也应是情人的关系；这就是有必要构想“与认识的新关系”并为之生活的缘由，这些新关系不仅应是逻辑的而且应是美学的，不仅应是概念的、分析的和外在的而且也应是直接的和参与的；这就是有必要构想“人与社会的新关系”并为之生活的缘由，这些新关系不再由以极权主义结束的个人主义开始，它们也不再是永远保持着“线性的”特点，而是建立在个人与团体间的一种充满活力的有机关系之上的真正一致的关系；这就是有必要构想“劳动、艺术、信仰间的新关系”并为之生活的缘由，这些新关系不再用把它们不共戴天地分隔开，而是在生活的统一体内实现人类

的基本行动,这种基本行动就是在使劳动、艺术、信仰不可分割的一种活动中的创造行动,由人进行的人类连续不断的创造行动。

对这样一种问题的回答只能是全球性的。

西方不能再保持作为历史首创的唯一中心和价值的唯一创造者的错觉了。

大家的未来只能是大家的工作。

建设它需要一种文明间的真正对话,以便重新找到人类失掉的所有方面、历史失掉的所有机遇。

因此我们在这部著作中,希望能通过从奇马布埃到毕加索的一些伟大的欧洲绘画作品,对文化和文明做某种小结,这些作品在各个阶段都是文化和文明的“蓝图”。

这种适用于西方文化和文明的世界观,它是怎么形成延续、解体的?在这样一些作品中,人、自然、社会、未来和诸神的新关系是怎么创造出来和体现出来的?

拜占庭艺术、哥特式艺术、文艺复兴艺术不仅仅是一些美学的风格,而且也是面对世界其他人和上帝的不同站立方式,以及与它们有关的不同表现方式。

大体上从5世纪到12世纪,统治着从君士坦丁堡到意大利地区的拜占庭艺术,像拜占庭社会一样,是明显等级化社会的艺术,在这个社会中,政治势力与宗教权威是合为一体的。镶嵌画和绘画以这个世界的“大人物”的外表,表现了基督、圣母和天国的人物——基督不是十字架上的受难者,而是“全能的统治者”,圣母不是痛苦的母亲,而是“尊贵的”世界女王。

适合表现这种神圣事物(也就是说,它与人类世界割裂开来,它彻底高于人类世界,与人类世界没有共同标准)的“超验性”的艺术语言,必然是全部写实主义的对立物——素描和构

图,通过对称的庄严重复,通过避免了日常生活偶然性和细枝末节的形的抽象,显示出一种排除掉过于人化的细节和人间的特色的至高无上秩序的存在。

色彩不是那种阐明现实和世俗历史的色彩——它不依赖自然光源。它是适用于天国存在的光辉。它来自天国存在本身之内。金色背景或深蓝色背景使形象似幻影一样涌现出来,这些形象不是处在一处风景或一处人间的布景中。

透视本身与文艺复兴透视是相反的。例如,一个桌子或一所住宅离我们最远的那一边,并不是最小的,而是最大的。这也就是说事物的形状或位置不是根据个体在空间中的位置而定的。形象的大小也不取决于它们与我们的距离,而是取决于它们本身在生命的等级制中的重要性。从上帝的绝对视点表现世界,而不是从特殊个体的偶然位置出发表现世界。

哥特式艺术(16世纪的人以轻蔑的口气称呼自13世纪以来出现在他们之前的艺术为“哥特人”、“野蛮人”的艺术),是因人类的生活状况发生了深刻变化而产生出来的。古代世界末期,由于一次次大入侵和随后的阿拉伯人的征服而在欧洲和地中海地区遭到破坏的商业潮流,在十字军东征和海陆大通道重建之后,一点一点地重又恢复了起来;随着这些商业潮流,城市和都市文明复兴了。商品、人、观念的搅拌,新社会阶层的诞生,尤其是在城市中壮大起来的商业“资产阶级”的诞生,使人与人的新关系、人与上帝的新关系、人与世界的新关系发展了起来。数千年的等级制度动摇了——从此以后,财富为社会的上升或下降提供了保证,这些上升或下降拆毁了封建和神权社会不变的等级制度的整个结构。“人间与天国”的距离缩小了。在人的土地上,人更积极地关注着那正在变化的现象。上帝显得与人更接近了。这体现在人们在雕塑和绘画方面、甚至在包括了“神秘剧”的

戏剧方面对形象进行选择上——这不再仅仅是一位有力而又光荣的上帝，而且还是一位人化的上帝（人们以平凡的细节，以他在人们中间经历过的那些生平事件重新描绘了他）；继那些凯旋式的形象之后，出现了基督受难、基督被鞭答、基督被钉上十字架的痛苦形象，以及圣母绝望的形象。这种神性的人性化引导人们去描绘人间世界，引导人们去描绘与神圣家族混合在一起的普通百姓。

表现了面对上帝和世界的新存在方式的造型语言完全是一种创造的语言——哥特式表现主义将逐渐与拜占庭的抽象并置在一起，进而又取代了它；在哥特式表现主义中，生动的阿拉伯式图形被用来强调人的姿势的特点，身体和面孔的对称被打破了，这是由于不再满足于整体的结构，而是要进入到细节，要讲述各种感受、各种情绪、各种最谦卑的痛苦或各种希望，这样就使庄严呆板的形象“解冻了”，使身体扭曲了，有时还使面孔扮着鬼脸。

空间不再仅仅是天国的空间，而且还是人间的空间——它是某一行动因此得以展开的空间；在绘画里和“神秘的”戏剧里，它被分隔开了，每一场面展开在不同的环境中。光线开始被从自然光源（太阳、炉火、火把）引出来，而色彩则是日常生活中事物的简单衣装。

在哥特式运动与文艺复兴之间，并不存在能确定一个严格年代界限的断裂，而是一种连续而又曲折的渐进过程，伴随着它的是过去与未来之间的持续妥协，有时甚至有一些回归，但最终的趋势还是向着某个明确方向的前进。

作为同一纪元文明之发展的文艺复兴艺术从哥特式艺术中诞生了出来。

当商业城市的扩展从新生的都市文明中诞生了作为经济主

导形态的资本主义时,当资产阶级坚定地战胜了封建制度时,当财富由个人夺得而不是由血缘继承获得,并能决定人们的社会地位时,当作为导致人、人类世界和人类社会的这种变化的原因和结果的科学技术的发现,使理性价值走到了信仰价值前面并处于首要地位时,当事业、大胆、冒险等的品格胜过忠诚、服从、屈从等品德时,新人诞生了!

人的神化紧接着神的逐渐人化出现了。

这种伟大的转折出现在人类生活的一切层面上,这就是文艺复兴。

它作为古代希腊罗马的一种复活奇怪地出现在艺术中,也在哲学中。因为16世纪的创造者们为着思考和体验他们与自然的新关系,依靠了古代思想和艺术的创造者,在古代的创造者那儿,自然与人不是那种从启示中获得观念和价值的神的实在的反映,相反,自然与人是一种自在的独立实在,它因自身的力量和美而伟大。

这种新看法、这种对人的颂扬搞乱了造型语言。

新空间观表现了对空间的一种真实把握,透视既不再像拜占庭艺术的透视是“神本位的”,也不再像哥特式艺术的透视是分隔开的,它是一种从人、从个体的人出发的明确透视。一切根据人的视线加以安排。人是万物的中心和尺度。所有分隔都被扫除了,仅有的比例之网延伸在一处无限的地平线;在这里,一切都是可以度量的、理性易于把握的、听从人的控制的。

构图也表现了人对世界进行整理的态度,它把人们相互连接起来,没有一个人属于上帝;它导演着那些戏剧,哪怕这些戏剧中的演员是基督、圣母或圣徒,这些戏剧本质上仍是一连串自然和人的原因和结果。

色彩是这种把握世界作法的工具,不论是它使光线中的万

物具有自身的世间的重量和雕塑般的体积，还是它本身就是人的感受和感情的情热迸发，它都传达了本身具有价值和意义的某种自然客观性或某种人的主观性。

我们断然把一些基本态度模式化和简化了，在叙述过程中，这部著作将显示出这些基本态度的复杂性。在着手讨论画家的个性和作品的特色之前，重要的是勾勒出整体的轨迹，在具体复活人及其文化的业绩之前，重要的是清楚地标出我们道路上的那些路标，直到 16 世纪末叶那个时刻，在这一时刻，人伸直整个身躯站立在他的获得解放的土地上，而当人已经随同米开朗琪罗意识到他可能伟大得无法自我满足时，在历史的地平线上就升起了一个新的疑问。

只有在一个世纪之后，在 18 世纪末叶和 19 世纪初叶，当新出现的需要引起了向种种已确立的体系、霸权和价值提出根本质疑之际，以法国大革命为其转折点的那些伟大革新、一种与文艺复兴的转变同样具有根本性的新转变开始了。

如果人们能摆脱文艺复兴的那些观点，也就是说能摆脱资本主义和殖民主义诞生时的那些观点的话，那才有可能对我们生活和历史的目的本身进行新思考；资本主义和殖民主义为了它们独有的技术主义和实用理性的狭隘观念的利益（它们能使那些缺少人的合目的性的社会具有一些日益强大的手段），否定或破灭了其它文明和其它文化。

画家时常是发现未来的先锋，是最初猜想“欧洲人文主义”变得日渐市民化了的人，是最初猜想为了确定新目的，人类自身连续不断的创造和全部业绩应当留在每一个人心间的人。这种情况不仅体现在已成为历史的往昔中，而且也体现在所有萌发的和经常失败的尝试中。

正是因此，德拉克罗瓦在摩洛哥发现了穆斯林人，印象主义者和随后的凡·高重新发现了伊斯兰文化，德国的表现主义者和立体主义者重新发现了非洲和大洋洲的雕塑，一些抽象艺术家重新发现了中国的书法或美洲印第安人的伟大神话。

胡安·格里斯写道：“一位画家的伟大依赖于传统对他的影响。”这对每一个创造者来说都是真实的。但这种传统既非随意的也非命定的。它产生于人的大量可能的方案，这些方案有些成功地让人接受了，而另一些虽然同样是人类的财富，但却流产了。

为了有助于觉悟到那在过去也在未来永远诞生和永远发展的人类的统一性，一种真正的“文明间的对话”将帮助证明下列工作的假设——

1. 每一文化的突然升起，始于文化内部的破裂，这就是说，某种机遇促成了人类大量文化成果的融会。正是因此，才能认清从埃及、印度、波斯和整个地中海流域的源泉中汲取了营养的“希腊奇迹”；才能认清没有阿拉伯人扩展带来的文化，没有传播了中国人成果的蒙古人入侵带来的文化，没有对希腊罗马的再发现，没有对波斯的再发现和更晚时候对美洲印第安文明的再发现，欧洲文艺复兴就会是难以理解的。

2. “霸权的偶然性”。有文字记载的历史的最大不幸之一，就是它是由胜利者写下的，这些胜利者总是想证明他们的霸权是历史的一种必然性，也就是说，这种必然性必定来自他们文化和文明的优势。有时候是这样的，但大多数情况下，技术优势和军事优势并非必然地导致文化的优势和胜利者所提出的人类方案的优势。例如，那些不可思议的入侵和草原帝国的胜利只是骑兵对步兵的胜利，或铁剑对青铜剑的胜利。就像罗马人对希腊人的胜利是军事组织的胜利（也仅仅就是组织的胜利而已）或因特有

的野蛮和火器而毁灭了美洲古老文明的葡萄牙人和西班牙人的胜利一样。

3. “一个完整的历史只能是人类可能的历史”，即探索和重新获得人类在历史的种种失掉的机遇中失去的那些领域。从人类在某个时代构想或经历的方案的重要性和它在我们特有的实际生活中继续发挥的作用的重要性观点出发，埃赫纳吞的太阳礼赞远远要比拉美西斯的所有战役重要。埃赫纳吞的改革是在探索人类统一性中流产的一次人类的可能。因而重要的是指出在历史的每一时期都展开了好几种可能，而只有一种实现了。简言之，“如果我们无法决定历史，我们也就无法决定未来”。

人类的每一伟大作品，从简单的工具到道德的准则，从城市规划到艺术品或宗教信条，从来不是现实的单纯反映，而是须经我们去改造或创造的现实的典型或理想、某种还不存在的秩序、某种未来的预测的样板和方案。以非实证主义的方式（实证主义的方式把历史看成是其中并不存在人类的一种历史）阅读历史，这就是要辨认那凝聚在人的一件作品中的人类的方案。

4. 在没有直接继承者的、然而其上却凝聚了文明的某个方案的某件艺术品中、在某次反叛中、在某一乌托邦中、在某个宗教派别中，“一个流产的文明的方案可能会留下它的痕迹”。

懂得阅读历史，这不是把它当成由命运的必然性联系起来的一系列线性事件来阅读，恰恰相反，是要把它当成大量的麋集和萌发的可能来阅读，把它当成人的诗意显现和人的创造的预言性努力的永久见证来阅读，这就提出了如下一类的问题——受仅仅凝聚在并不立即就有未来的一件艺术品或一个乌托邦中的精神激励了它所有形态（经济的形态、政治的形态、宗教的形态……）的一种文明会是什么样的呢？从这种观点看，例如没对同时代人产生什么明显影响的保罗·乌切洛的超现实世界，可

能带给我们一种丰富人类的财宝，它至少与属于几个世纪中塑造了我们文明的历史主线的那些人（从彼埃罗·德拉·弗兰切斯卡到列奥纳多·达·芬奇）带给我们的一样重要。再从这种观点看，约阿希姆·德·弗劳尔的生下来就夭折的乌托邦（它只在扬·胡斯和托马斯·闵采尔同样被扼杀的起义中短暂地复活了一下），可能以一种比圣托马斯·阿奎纳胜利的著作（它在一些世纪中构筑了一个教会和一种文明）更强烈的生命力照射我们。

重要的是在每一作品中发现这个人类的最深刻中心，在这个中心里，科学与诗合二为一了，它们只是唯一的行动——人类自身连续不断的“创造行动”，它坚定地指向了发现未来。

如果我把其他人和其它文明当成我本身的一部分（它在我之中并向我揭示我所忽略的东西）的话，各种文明间的一次真正对话才有可能。由于这种对话，那些失去的领域才能在我们身上复兴，那些人们相信已被吞没的情感，那些我们相信已被遗忘的美和迷人的事物才能在我们身上复活。

通过对话，我从同一种运动中发现了我所忽略的东西和可能的东西。种种可能的世界萌生了。在现实的事物之外，是超现实的事物。我们既不能通过简单地回到已实现的过去来发现这种情况，也不能通过逃进其它现成的地方去发现这种情况。未来既不是对某个黄金时代的回归，也不是一部已经写就的剧本（其中没有我们，而我们只能以“受结构摆布的木偶”的方式发挥着作用）。未来，我们将不会像克利斯朵夫·哥伦布发现美洲那样去发现它。我们不是发现，而是发明它。

历史，也就是说既是我们的行动正在创造的历史又是历史学家研究的已经形成的历史，它不仅仅是一种已存在的，只待我们去研究的现实，而且还是一首必须由我们创造的刚刚开始的诗篇。

这部著作所遵循的方法，源于这样一种美学观，这种美学观不是对“美”(?)进行形而上学的思辨，而是对创造行动、对怀有新目的的人从事的发明创造(人的音乐、人的绘画或人的舞蹈就代表着这种新目的)进行的思考。

通过六十幅绘画，学会理解七个世纪的人类历史。这就是我们讲授从 13 世纪到 20 世纪、从奇马布埃到毕加索的绘画语言的基础知识的设想。

人们学习外语时，要学习它的词汇和语法，与此相同，为了在美术馆或画廊中理解向我们说话的绘画作品，为了领会它们的音乐，为了学会把它们当成活的生命来爱并因而学会与最伟大的创造者们进行一次扩展着我们生活前景的对话，关键在于提供一种大家易于接受的方法，去辨明那些造型的“符号”。

这种方法的原则，就是“从画面出发”，进而在深处的连续层面上发现其中的意义。极为常见的是，把艺术史当成一种从技术、科学、经济、政治、哲学演变出发的已完全形成的历史来加以描述，而绘画作品只不过是它的插图罢了。这样一种方法导致了否认艺术在人进行的人类连续不断的创造中的特殊作用，导致了从人类及其历史中割掉某一本质的方面。

从画面出发，这首先是把绘画的语言看成是像每一种语言的一个“符号”的整体，必须理解它的规则、它的词汇、它的句法。

例如，根据不同的艺术家和时代，“线、线条”可能像我们因乔托而看到的，是一个形象的轮廓，可能像在波提切利或凡·德·威登笔下那样，成为一种感情的造型对应物，也可能像在埃尔·格列科或凡·高笔下那样，成为一种运动的轨迹；“色彩”可能成为事物的惯用制服，或者可能成为贝利尼笔下的感情的直接

表现,或成为弗拉·安杰利科笔下的超验存在的象征,或成为列奥纳多·达·芬奇笔下的人与自然深刻同源的显示,还可能像我们在从富凯的“圣母”到费尔南·莱热最后的风格中看到的,通过“前进的”暖色和“后退的”冷色的配合构成空间。“对象”可能仅仅是描述的,或是具有像格吕奈瓦尔德笔下抽搐的手那样的符号价值,暗示着另一事物并成为它的化身,或是像在凡·艾克或蒙德里安笔下那样,通过一种完全不同的透视,成为超验性的启示。

“构图”可能成为在马萨乔的壁画和梅姆林的《耶稣受难图》中那种受“神秘剧”景象影响的戏剧式演出,或像在彼埃罗·德拉·弗兰切斯卡笔下那样,成为受看不见的几何学和数学控制的场面,还可能成为像音乐作品似的、根据色彩内在法则形成的乐器组合式结构,如像在德洛奈笔下那样。

由它的“透视”确定的画面“空间”,可能是哥特式绘画的分隔式空间,或是臻于顶峰的文艺复兴的欧几里德空间,或是欲望和梦幻的“投射的”空间,就像在博斯或沙加尔笔下一样。

但是绘画不仅是一种语言。在每幅画上,对它所应用的符号系统的译解,使我们能达到分析的第二层面——把我们引入画家的内心深处,并使他的时代为我们所熟悉,从图象及其结构出发,去发现某人的存在和某一社会的存在。

与画家对话,这就是在学习了他的语言之后发现他特有的感受社会经验及处理它的方式——如彼埃罗·德拉·弗兰切斯卡沉思的新柏拉图主义,波提切利时而是怀疑论的醒悟时而是神秘主义的醒悟,米开朗琪罗英雄式的紧张和苦闷。这些面对世界的基本态度,以它们的印记标志出一位艺术家独有的视觉,他个人的风格,它们能使我们在每一作品上发现他的“印记”和他创造行动的统一性,或像伯格森所说的“把作品与作者结合在一

起的这种难以确定的深刻相似”。

这就是为什么除了每一被分析作品的彩色完整复制图外，我们尽力把分析的各种因素汇集在一起，我们用一些示意图显示绘画作品的框架、脉络、力线和它明显或隐藏的几何学的原因。

我们同样强调艺术家运用的技法（壁画、蛋彩画、油画等等的技法）的作用，这不仅是为了意识到绘画作品的结构，也是为了意识到它的意义本身，那种对凡·艾克来说是揭示性的东西。

这些不同的世界观，同样还有这些在世界中的不同存在方式，不仅表现了个体创造者的任性，它们还配合着文明的各个时刻。

在这点上，开始了分析的第三个层面。例如，画出的作品中的空间与透视处理，在每一时代，揭示了人与世界的关系的一种特殊形式；正如我们看到的，拜占庭艺术普遍被认为是“颠倒的”透视，从上帝的视点向我们显示了生命与物；而在文艺复兴时期完善起来并系统化的普遍被认为是“科学的”透视，则表达了一种世界的关系，在这个世界中，作为个体的人是万物的中心和尺度；随着绘画中的立体主义和抽象的出现，向文艺复兴的绘画空间提出的根本性质疑和新的“大转变”，构成了 20 世纪人与世界的新关系——它们不再是沉思的，而是主动的和创造的新关系。

因而，从三个层面上的图象分析出发；从分析语言、分析艺术家感受世界和处理世界的个人方式、分析某一文明时代独具特色的人与世界的关系形式出发，把伟大的艺术品当成人与世界关系的“模型”（在控制论赋予该词的意义上使用这个词）来考虑是可能的。

这种方法因而允许我们通过对绘画的再创造来看待绘画，

允许我们通过参与艺术家的创造行动来对作品进行再创造。

在若干世纪范围内,甚至在西方艺术的狭窄范围内,这部书力图为人类观念的二次根本性大“转变”、即文艺复兴的转变和20世纪的转变提供见证。

当然,人们不可能在一种过于简单的线性形式下设想这种变化。这种辩证的转变,通过在艺术领域和人文领域中一系列闪电般的发现,同时也通过一系列回归、一系列网络、一系列死胡同、一系列新飞跃,得到了实现。

从不同的感觉出发、从种种创造行动(它们是历史的首创精神,虽然事后有时据理对它们加以说明,但是在它们诞生之际,永远是无法预料的)出发,历史就是这样地被经历、被创造出来的。

我们想大体勾勒的这种感觉的历史和这种创造的历史,不是以一种综合的方式(根据不充分的一些基本专题论著还不可能实现这种综合)显示的,而是通过标出照亮路途中某一长段的若干天才、若干“灯塔”,通过以对位方式召回在科学、技术、经济、政治、哲学、文学及其它艺术领域中与画家们一起参与了人类发展的另一些创造的前后关联之处,另一些历史首创精神的前后关联之处来显示它。

# 奇马布埃

## 《庄严圣母》13 世纪

在极为接近民众和自然的方济各会精神与古罗马艺术的双重鼓舞下，奇马布埃预示了新时代的曙光。

首次，而且是用画家的语言，说出了走向上帝并不需要背离尘世。

在文艺复兴鼎盛期，第一位意大利绘画史家瓦萨利于 1550 年，在他的《大画家传》中把奇马布埃推崇为“给绘画带来最初光芒的人物”。

为什么奇马布埃在欧洲绘画中是一个时代的开端呢？

受佛罗伦萨的希腊艺术家们也即圣像画作坊老板们的培养，他在比萨大教堂半圆形后殿中与他人合作完成的镶嵌画《庄严基督》，仍是根据拜占庭传统的严肃布局处理的。

但是，在他的《庄严圣母》的周围，那些天使已不再是另一世界中的生命，他们僵直的影像在金色背景上像剪影般呈现着，在他们身上显露出与人类的孩子相似的特点和生命的运动。就像人间的生命在长久放逐后被召唤回来向神圣致敬，并使圣母具有了母性的姿势，使她的身体具有更柔软的曲线和节奏，这是“人间生活的开始”。

这个图象中有着更惊人的东西，这首先是它极其严谨的对称性构成。

这种对称不仅展现在天使的姿势上和圣母宝座的建筑结构