



世界艺术史

(第7版修订本)

修·昂纳 (Hugh Honour) 著
约翰·弗莱明 (John Fleming) 著
吴介祯 等 译

北京出版集团公司
北京美术摄影出版社

世界艺术史

(第7版修订本)

修·昂纳 (Hugh Honour) 约翰·弗莱明 (John Fleming) 著

吴介祯 等 译



北京出版集团公司
北京美术摄影出版社

图书在版编目(CIP)数据

世界艺术史：第7版：修订本 / [英] 昂纳, [英] 弗莱明著；吴介祯等译. — 北京：北京美术摄影出版社, 2013. 4

书名原文: A world history of art
ISBN 978-7-80501-534-7

I. ①世… II. ①昂… ②弗… ③吴… III. ①艺术史—世界 IV. ①J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第038660号

北京市版权局著作权合同登记号：01-2012-3857

**Copyright © 1982, 1986, 1991, 1995, 1999, 2002, 2009
Fleming Honour Ltd.
Translation © 2013 BPG Artmedia Co. Ltd.
This book was produced and published by Laurence
King Publishing Ltd., London.**

责任编辑：钱 颖

特约编辑：萧 歌

责任印制：彭军芳

封面设计：赵 钰

世界艺术史

(第7版修订本)

SHIJIE YISHU SHI

修·昂纳(Hugh Honour) 约翰·弗莱明(John Fleming) 著
吴介祯等译

出版 北京出版集团公司

北京美术摄影出版社

地址 北京北三环中路6号

邮编 100120

网址 www.bph.com.cn

总发行 北京出版集团公司

发行 京版北美(北京)文化艺术传媒有限公司

经销 新华书店

印刷 北京圣彩虹制版印刷技术有限公司

版次 2013年4月第1版第1次印刷

开本 220毫米×292毫米 1/16

印张 62.5

字数 1200千字

书号 ISBN 978-7-80501-534-7

定价 368.00元

质量监督电话 010-58572393

责任编辑电话 010-58572649

翻译及审稿

前言：吴介祯等翻译

导论：罗珊珊翻译

第一章：吴介祯等翻译，赵婉君修稿，张婉真审稿

第二章：吴介祯等翻译，赵婉君修稿，张婉真审稿

第三章：吴介祯等翻译，赵婉君修稿，张婉真审稿

第四章：谢佳娟翻译，吴方正审稿

第五章：谢佳娟翻译，吴方正审稿

第六章：洪秀芳、汪若兰翻译，李玉珉、李玉玲审稿

第七章：谢佳娟翻译，吴方正审稿

第八章：骆爱丽翻译，林长宽审稿

第九章：郑韵伶、章敏翻译，谢佳娟修稿，吴方正审稿

第十章：谢佳娟翻译，吴方正审稿

第十一章：郭书瑄翻译，吴方正审稿

第十二章：谢佳娟、骆爱丽、宋伟航翻译，石瑞仁、林长宽、周芳美、李玉玲审稿

第十三章：庄育旺翻译，刘巧楣审稿

第十四章：张睿阳、谢佳娟翻译，谢佳娟修稿

第十五章：郭书瑄翻译，刘巧楣审稿

第十六章：宋伟航翻译，周芳美、李玉玲审稿

第十七章：吴介祯等翻译，赵婉君修稿，陆蓉之审稿

第十八章：吴介祯等翻译，赵婉君修稿，石瑞仁审稿

第十九章：江敏甄翻译，石瑞仁审稿

第二十章：郑韵伶翻译，石瑞仁审稿

第二十一章：刘焱鸿、吴介祯等翻译，赵婉君修稿，石瑞仁审稿

第二十二章：刘焱鸿、吴介祯等翻译，赵婉君修稿，石瑞仁审稿

名词释义：陈淑娟、庄育旺、刘焱鸿翻译



前言

在撰写这本书时，我们得到许多朋友的帮助和鼓舞，其中最重要的是已故的约翰·卡曼（John Calmann），如果没有他，我们绝不会有这么充沛的勇气。卡曼去世时正值本书进行一半，我们不但失去了一位挚友，也失去了一位才华出众的出版家。此后，我们也得到卡曼的妹妹玛莉安（Marianne）以及卡曼忠诚的部属们的协助。我们非常感谢莎拉·里德（Sarah Ridell）娴熟精密的编辑技巧；还有伊丽莎白·英格丽（Elisabeth Ingles）与葛瑞菲博士（Dr. I. Grafe），他们细心的阅读，让我们免于许多错误；苏珊·柏森-莫里斯（Susan Bolsom-Morris）不厌其烦地寻找我们需要的图片。此外，这本书也多承设计师哈洛·巴坎（Harold Bartram）的耐心配合和优秀的视觉鉴赏力。

对于特定观点或一般议题的资料与指导，我们烦扰了不少学者，其中几位更是阅读了整章或整节，并给予我们非常专业、有益的协助。这些学者包括詹姆斯·艾克曼（James Ackerman）、布鲁斯·布雪（Bruce Boucher）、李察·布利里安（Richard Brilliant）、J.F.卡希尔（J.F. Cahill）、罗伦兹·艾特纳（Lorenz Eitner）、尼古拉斯·琛多（Nicholas Gendle）、欧雷格·葛瑞巴（Oleg Grabar）、伊安·葛拉汉（Ian Graham）、麦可·葛伦（Michael Grant）、法兰西斯·哈斯凯（Francis Haskell）、霍华·希巴（Howard Hibbard）、德瑞克·希尔（Derek Hill）、罗伯·希连布兰（Robert Hillenbrant）、约翰·迪克·森韩特（John Dixon Hunt）、查理斯·詹克斯（Charles Jencks）、阿拉斯塔·兰因（Alastair Laing）、雪曼·李（Sherman E. Lee）、诺伯·林顿（Norbert Lynton）、M.D.麦里欧（M.D. Mcleod）、玛格丽特·梅德雷（Margaret Medley）、派翠西亚·菲利普（Patricia Philips）、阿利斯·帕特（Alex Potts）、马丁·罗伯森（Martine Robertson）、麦可·罗杰斯（Michael Rogers）、阿隆·夏弗（Aaron Scharf）、多萝塔·斯塔杰卡（Dorota Starzecka）、威廉·华森（William Watson）、莎拉·珍·惠菲德（Sarah Jane Whitfield）。对他们所有人我们都至为感谢，还有那些书籍与期刊的作者们，在我们简短的目录里，只能提及极少数的人士。当然还有许多图书馆工作人员，特别是伦敦图书馆（London Library）和佛罗伦萨的艺术史中心（Kunsthistorisches Institut）。

有关图片和其他事项的联系特别要感谢诺米·卡普林（Naomi Caplin）、彼得·卡森（Peter Carson）、法兰斯瓦·奇阿瑞尼（Francoise Chiarini）、约翰和泰可拉·克拉克（John and Thekla Clark）、安·迪斯德尔（Anne Distel）、阿斯崔·费雪（Aastrid Fischer）、麦可·葛瑞夫斯（Michael Graves）、安翠娜·葛利瑟里（Andreina Griseri）、安·迪哈诺库（Anne d' Harnoncourt）、约翰·哈里斯（John Harris）、卡罗·范·哈瑟特（Carlos van Hasselt）、约翰·艾温（John Irwin）、矶崎新（Arata Isozaki）、玛格丽特·柯斯维可（Margaret Keswick）、伊斯拉·里昂（Islay Lyons）、亨利·麦伊亨尼（Henry P. McInenny）、多明尼克·德·缅尼（Dominique de Menil）、约翰·莫雷（John H. Morley）、约翰·罗斯（John Ross）、劳伦斯·席曼（Laurence Sickman）、威廉·凯利·辛普森（William Kelly Simpson）、妮可·斯坦柯（Nikos Stangos）、玛莉·崔吉尔（Mary Tragear）、何米欧内·瓦特菲（Hermione Waterfield）与威廉·维佛（William Weaver）。最后要感谢的是那些帮助我们的朋友们——诺耶和嘉娜·布拉吉斯顿（Noel and Giana Blakiston）、米尔顿·根德（Milton Gendel）、尼古拉斯与苏珊娜·强斯顿（Nicholas and Susanna Johnston）、欧内拉·法兰西斯·欧斯堤（Ornella Francisci Osti）、多纳德·里察（Donald Richard）、里察·萨贺（Richard Sachs）、盖利·舒瓦兹（Gary Schwartz）和瑟巴斯提扬·瓦克（Sebastian Walker）。

修·昂纳 约翰·弗莱明
1981年11月

写给第七版的前言

该书第六版的面世，离不开约翰·弗莱明（John Fleming）的努力；在他离世之前，对原版的修订和改善都作出了巨大的贡献。除了保留前一版的文字之外：新版还增加扩展了相关的内容——从史前法国西南部的雪维洞穴（Chauvet Cave）到13世纪后期罗马的圣地壁画；从耶利哥到雅典，古代世界的“城市发展”脉络，以及它们在罗马帝国、欧洲中世纪（这部分主要归功于迪莉娅的审视）、罗马文艺复兴、17世纪的伊斯兰教以及19、20世纪的欧洲和美洲的内容；而引用“资源和文献”这一线索（来自沃尔特·本雅明关于摄影术的文章，现在也增补进来了）。同时保留了第六版中关于非洲艺术的部分，并且由迈克尔·伯德（Michael Bird）作了修改，部分内容还进行了重写，为此我深表谢意。如今，在这精修后的第七版当中，增加了大量的图片，这都是因为新摄影术的功劳；这也让许多原来的黑白配图还原为彩图。而贯穿始终的插图说明，或者更加清晰，或者得以修正，并且在原文中得以标注，我也同时对中美洲艺术的部分进行了改写：这主要是来自墨西哥城的阿兹特克大神庙发掘的材料。而对于其他更新近的考古发掘材料，引发了我对之前曾晦暗不明的相关假设的思考。在这一领域的两大重要发展，在史前绘画的资料集中正稳步上升，这可以归结为一个英国的例子——往前追溯，由于北海海平面的提升，英伦岛开始从欧洲大陆中脱离；由克劳斯·施密特（Klaus Schmidt）在土耳其东南部主持发掘的哥贝克力土墩（Gobekli Tepe），当中揭示了一种狂热宗教的中心建筑；但很快地，到了公元前9600年，建筑和有组织的宗教历史有了一个崭新的开始。

这一版本区别于前几版最为明显的特征，是最后一章的内容。迈克尔·阿彻（Michael Archer）对第二十一章、二十二章进行了重新的修改和大量的扩充，他作出的贡献也见诸于第六章的部分内容。在这一版本中，他不仅修改和扩充了他之前的讨论，同时还更细致地描述了艺术在我们这纷扰重重的时代中的诸多发展。为此我也要对他致以深切的谢意。

这本书能得以不断再版刊行，主要是来自我们为众多的顾问和私人朋友们，在这里我不厌其烦地一一枚举。列出他们的名字令人回想起愉快的历程：伊夫·博苏克（Eve Borsook）、迈克尔·柯律格-马丁（Michael Craig-Martin）、玛格丽特·戴利·戴维斯（Margaret Daly Davis）、理查德·多蒙特（Richard Dormont）、柯妮丽亚·格拉索（Cornelia Grassi）、克劳迪奥·顾恩扎尼（Claudio Guenzani）、詹姆斯·霍尔（James Hall）、拉里萨·哈斯科尔（Larissa Haskell）、瓦尔特·恺撒（Walter Kaiser）、罗纳德·莱乌（Ronald de Leeuw）、迈克尔·马龙（Michael Mallon）、弗农·海德·迈纳（Vernon Hyde Minor）、大卫·普兰特（David Plante）、艾达·里格比（Ida Rigby）、布莱恩·罗伯森（Brian Robertson）、卡尔·史特雷尔克（Carl Strehlke）、大卫·西尔维斯特（David Sylvester）以及戴米特若斯·兹克斯（Dimitros Zikos）。当然，我也明白文从自责。同时也感谢劳伦斯·金（Laurence King）出版社对图书装饰的全力支持——包括劳伦斯·金本人、李·里普利（Lee Ripley）、设计师尼克·牛顿（Nick Newton）、插图索引者茱莉亚·卢森顿（Julia Ruxton）等；此外，我尤其感激编辑们的辛勤劳动——包括卡拉·哈特斯利（Kara Hattersley）、史密斯（Smith）、杰西卡·斯宾塞（Jessica Spencer）、唐纳德·丁维迪（Donald Dinwiddie）以及苏西·梅（Susie May）。

修·昂纳
2008年3月

第一部 艺术的基础

前言 导论

- 艺术作为一种工艺 2
 - 建筑体系 3
 - 雕塑技巧与媒材 3
 - 绘画技巧材料 5
 - 版画制作 8
 - 摄影 8
- 图像表现 9
 - 透视法 9
 - 色彩 11
- 风格与个别表现 13
- 背景：功能与意义 15
 - 形象的力量 16
- 女性艺术家 18
- 艺术史 20



第一章 史前时代

- 猎人的艺术 25
 - 洞窟艺术 27
- 中石器时代的艺术 33
- 农人的艺术 33
- 加泰土丘：一个新石器时代的市镇 34
- 新石器时代建筑 37
 - 巨石栏 38

第二章 早期文明

- 美索不达米亚 41
 - 苏美尔 41
 - 阿卡德艺术 45
 - 吉库拉塔式建筑 46
 - 古迪亚的梦想 47
 - 巴比伦 48
- 印度河流域 49
- 古埃及 53
 - 王朝前的时代 53
 - 早期王朝时代 54
 - 古王国的建筑 55

- 古埃及金字塔文 58
- 古王国的雕塑与绘画 59
- 中王国 63
- 爱琴海文化 65
 - 克里特岛米诺斯文明 66
 - 迈锡尼与希腊本土文明 71
 - 荷马的世界 74
- 中国 75
 - 商朝 76

第三章 横贯大陆的发展

- 赫梯人 80
 - 铁的发现 82
- 古埃及新王国 83
 - 图特摩斯教诲其首相 85
 - 哈特谢普苏特：古埃及的女人 86
- 新王国建筑 88
- 埃赫纳吞 90
- 拉美西斯的艺术 93
- 亚述与巴比伦 95
 - 叙事性浮雕 98
 - 巴比伦 100
- 伊朗 102
 - 阿契美尼德艺术 103
 - 波斯波利斯 104
- 中国周朝 106
- 美洲 109
 - 奥尔梅克 110
 - 秘鲁 111
 - 查文废墟：古代秘鲁的宗教与社会 113
- 非洲：诺克文化 115

第二部

艺术与世界宗教



第四章

希腊及其邻邦

古风时期的希腊 117

男性裸体 121

城邦 125

古典时期 126

帕提侬神庙 126

波桑尼亚论帕提侬神庙 128

德尔菲的《驭者》：古代希腊的

宗教与运动 134

自然主义与理想化 138

理想：理想主义，比例与“典范” 139

瓶画 143

墓碑 145

晚期古典时期 146

蛮族的艺术：赛西亚人与

动物样式 149

从耶利哥到雅典的有序扩张和

城市规划 150

哈尔斯塔特与拉坦尼 154

伊比利亚与撒丁 156

伊特拉斯坎人 157

老普林尼论伊特拉斯坎的雕刻 161

第五章

希腊化与罗马艺术

希腊化时期 167

柏拉图、亚里士多德与艺术 169

寓意 173

希腊化时期的建筑 175

希腊化与罗马的绘画及镶嵌画 178

罗马奢侈品：银器与双色浮雕玻璃 179

维特鲁维斯论罗马绘画 183

罗马建筑 185

民宅建筑 186

神殿与公共建筑 187

罗马城：从共和国时代到晚期帝国 188

圆形竞技场以及混凝土的发明 191

万神殿 193

罗马雕刻 195

关于罗马艺术之界定 196

祖先崇拜：罗马的胸像 200

古代晚期的艺术 207

第六章

佛教、印度教与远东艺术

印度的佛教艺术 219

佛陀造像 221

佛陀生平：经典与造像 222

印度的印度教艺术 230

神：从阿波罗到毗湿奴 233

艾洛拉：建筑雕刻家的高峰 237

科纳拉克神庙建筑记述 238

斯里兰卡与爪哇的佛教与

印度教艺术 244

东南亚大陆的佛教与印度教艺术 249

中国儒、释、道三家艺术 255

汉朝 255

儒家思想：汉代画像石 258

唐朝与五代 264

宋朝 268

山水画 271

日本神道教与佛教艺术 276

日本史记载日本的第一座佛像 279

平安、藤原与镰仓时代紫式部论书法 285

第七章

早期基督教与拜占庭艺术

基督教艺术的开端 289

地下墓室：早期基督教艺术 292

从集会私宅到基督教大教堂 294

基督的形象 297

阿涅勒斯论新圣·阿波利奈尔教堂 300

第三部
宗教与非宗教艺术

拉文纳 303

拜占庭艺术 306

教会建筑 306

君士坦丁堡：一个基督教帝国首都的
开创 308

圣·索菲亚大教堂 310

古典传统 313

圣像与反圣像崇拜者 315

东正教的胜利 316

圣母玛利亚：最初的形象 318

北欧的基督教艺术 320

交织图案与袖珍画 322

西欧的基督教艺术 325

加洛林王朝的更新 326

艾因哈德论亚琛王宫礼拜堂 327

隐修制度：东方与西方 328

基督形象的发展 329

第八章
早期伊斯兰艺术

伍麦叶王朝的艺术与建筑 336

拜占庭大使访问巴格达 341

阿拔斯王朝的艺术与建筑 341

伊斯兰统治时期的西班牙 345

撒马尼德王朝和塞尔柱王朝的
建筑 348

经学院：用于教育的建筑 350

伊斯兰装饰 351



第九章
中世纪基督教艺术

奥托艺术 359

意大利的罗马式建筑 362

欧洲北方的罗马式艺术与建筑 366

罗马式建筑的革新 373

修道院院长苏哲为圣·丹尼斯找到了立柱
与横梁 376

哥特式艺术与建筑 376

哥特式大教堂：新耶路撒冷 378

哥特式盛期风格 380

彩色镶嵌玻璃与飞扶壁 381

中世纪的城镇：商业的繁盛和
城市的骄傲 382

经济与神学 387

修道院院长黑莫与夏特尔运货车狂热教派
事件 387

雕刻与绘画 388

英国与德国的哥特式艺术 391

《皮尔斯农夫》里的
彩色玻璃及英国作品 392

意大利的哥特式艺术 393

圣·方济各与圣·克蕾尔 396

乔托 403

帕多瓦的修士投诉斯克洛维尼礼拜堂 405

世俗哥特式与国际哥特式 408

第十章
15世纪的欧洲艺术

意大利文艺复兴之开端 417

布鲁内莱斯基 418

马萨乔 420

雕刻中的“进步” 421

佛兰德斯的新风格 424

扬·凡·代克与凡·德·魏登 424

根特祭坛画：扬·凡·代克与
其赞助人 426

巴托洛米欧·法济欧论扬·凡·代克 430

意大利建筑 430

阿尔贝蒂 431

意大利雕刻 433

多纳太罗 433

新纪元 434

意大利绘画与教会 438

安基利科修士、乌切洛以及皮耶洛·
德拉·弗朗契斯卡 438

菲利皮诺·利皮与菲利普·斯特洛济：斯
特洛济礼拜堂的财政与其他难题 441

世俗性绘画 444

波提切利 445

威尼斯的综合风格 449

曼坦尼亚与贝利尼 449

国际人文主义 453

丢勒 453

贝利尼与卡帕其欧：威尼斯文艺复兴的团
体赞助 454

第十一章
16世纪的欧洲艺术

宗教改革与16世纪北方艺术 458

博斯 460

格吕内瓦尔德 461

新教艺术 463

意大利文艺复兴盛期	466
莱奥纳多·达·芬奇	466
和谐、统一与拉斐尔	469
布拉曼特的小神殿：阿尔贝蒂、达·芬奇	
以及理想的文艺复兴教堂	472
米开朗琪罗	474
米开朗琪罗的《大卫》：合约与安置	475
威尼斯文艺复兴盛期	485
乔尔乔内	485
文艺复兴之都市规划：西克图斯五世的	
罗马	486
提香	489
丁托列托和委罗内塞	491
桑索维诺、帕拉迪欧与和谐法则	492
宗教法庭对委罗内塞的质询	494
样式主义与新颖风格	497
柯勒乔与样式主义“许可证”	497
勃鲁盖尔	502
艾尔·格列柯	503
勃鲁盖尔的月令画：佛兰德斯赞助者	504

第十二章

美洲、非洲与亚洲

中美洲与秘鲁	508
玛雅、托尔特克与米克斯特克	510
阿兹特克人	513
印加	516
科尔特斯与丢勒论墨西哥与蒙特苏马的	
宝藏	517
非洲	519
达帕在贝宁	523
伊斯兰世界	524
奥斯曼土耳其建筑	527
萨非王朝艺术与建筑	529
伊斯法罕与撒马尔罕：伊斯兰的	
城市规划	534

莫卧儿艺术与建筑	536
努尔贾汗与贾汗吉尔王：莫卧儿帝国的	
艺术	540
在维加雅纳加的多明哥·帕埃斯	544
中国	545
元朝	545
明朝	549
董其昌论画：以古人为师，	
以天地为师	555
日本：镰仓时代至江户时代	554
禅宗之影响	557
南蛮绘的屏风画：日本与欧洲的相遇	562

第十三章

17世纪的欧洲艺术

罗马的新局面	568
自然、模仿和发明：学院理论的成型	570
巴洛克艺术和建筑	571
鲁本斯和凡·代克	572
耶稣会：传播福音与殖民	576
意大利的画架画	578
贝尼尼	580
波罗米尼	584
普桑与克劳德·洛兰	585
委拉斯开兹	588
帕切可论宗教仪式中的艺术	590
荷兰绘画	591
哈尔斯	591
伦勃朗	593
风景画	595
伦勃朗的“一百盾版画”：版画的发展	596
静物与风俗画	601
维米尔	602
英国与法国	603

第十四章

启蒙运动与自由

法国洛可可艺术	608
华托、特洛瓦和洛可可的	
室内空间	609
布歇、夏尔丹和弗拉贡纳	612
狄德罗论布歇、格雷兹与夏尔丹	612
弗拉贡纳与格雷兹：性尤物与贞洁之母	614
德国和意大利的洛可可	617
提埃波罗、瓜尔第和卡那莱托	619
英国的理智与情感	622
荷加斯和庚斯博罗	623
风景画和古典主义	624
新古典主义或“纯正风格”	628
华盛顿与杰弗逊：古代服饰与现代服饰	629
卡诺瓦和大卫	631

第四部
现代世界的形成



第十五章
浪漫主义到写实主义

工厂与公园：欧文、纳许和欧姆斯泰 638

浪漫主义 640

 大卫的承继者 642

 戈雅 644

 籍里柯 646

 安格尔 647

 德拉克洛瓦 648

 海涅评德拉克洛瓦的《7月28日：自由领导人民》 651

浪漫主义与哲学 651

 弗里德里希 651

 布莱克 652

浪漫主义风景画 653

 康斯太勃尔 653

 特纳 654

 特纳的《奴隶船》：奴隶形象 656

 柯罗与“习作” 658

摄影 660

我们该建造怎样的风格？ 662

 普辛与基督教建筑的原则 664

历史主义与写实主义 665

 拉斐尔前派 666

 库尔贝 666

 为艺术而艺术：唯美主义与写实主义 668

 米勒 669

 波德莱尔：“批评的益处是什么？” 670

 马奈 671

美国 674

 宾厄姆的毛皮商人：艺术与边境 678

摄影时代的来临 681

第十六章
东方的传统

中国清朝 687

 《麓村高逸》：王翬等清朝宫廷画家 689

 建筑和装饰艺术 690

江户时代的日本 692

 葛饰北斋和安藤广重 695

 葛饰北斋和莱特谈日本版画 698

第十七章
印象主义到后印象主义

印象主义 701

 莫奈 704

 拉佛格论印象主义 705

 莫利索、雷诺阿和马奈 705

 德加和马奈：城市之光与对女性的研究 708

 德加 710

日本式风格 712

新印象主义 715

 修拉，分割法和社会主义 715

象征主义 718

 高更和凡·高 718

 现代生活寓言：蒙克和罗丹 721

新艺术与新建筑 724

 苏利文和摩天大楼 725

 水晶宫和自由女神像：金属和
 新建筑的方法 726

 民用住宅建筑 728

塞尚 729

 塞尚写给爱弥尔·勃纳德的信 730

第十八章
非洲、美洲、澳洲及大
洋洲的原始艺术

大洋洲 736

 波利尼西亚 736

 库克船长与太平洋艺术 739

 美拉尼西亚与密克罗尼西亚 742

澳大利亚 744

北美洲西北部 746

 巫师面具：艺术和巫术 748

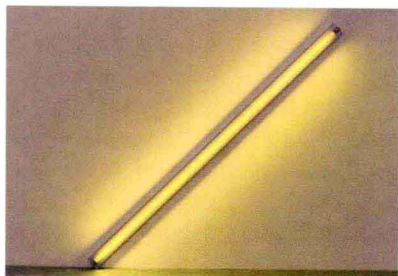
北美洲的平原和不毛之地 750

非洲 752

 一个复杂的遗产：非洲艺术中的
 欧洲风格 756

第五部

20世纪的艺术



第十九章

1900年至1919年的艺术

新的观察方式 769

毕加索的姑娘：无政府主义，殖民主义和
驱邪艺术 772

野兽主义与表现主义 774

马蒂斯 775

德国表现主义者 776

康定斯基 779

康定斯基的色彩 780

马尔克 781

立体主义 782

毕加索与布拉克：分析与综合的立体
主义 782

布拉克和毕加索谈“立体主义” 785

彩色立方主义 789

未来主义 790

抽象或非客观艺术 793

至上主义和风格派的形成 794

建筑 795

莱特 795

第二十章

两次世界大战之间

达达艺术与超现实主义 799

杜尚 800

美国与精确主义观点 803

迭哥·里维拉与墨西哥壁画艺术家 805

奥罗斯科、里维拉和西盖罗斯：艺术与
政治 806

布雷东、基里柯和恩斯特 808

阿拉贡、恩斯特等人发表超现实主义
宣言 809

达利、马格利特和米罗 810

焊接金属：雕塑界的革命 813

摄影与现代运动 815

摄影术中的沃尔特·本雅明 815

构成主义与国际化风格 819

艺术与革命 819

包豪斯 821

华特·格罗皮乌斯论包豪斯 821

蒙德里安 823

科布西耶与密斯·凡·德罗 825

未来的城市：科布西耶和莱特 826

布朗库西与摩尔 828

装饰艺术 830

第二十一章

战后时期到后现代

抽象表现主义 833

波洛克与德库宁 835

斯蒂尔、罗斯科和纽曼 837

欧洲文化的幸存者 840

后绘画性抽象 841

约翰斯和劳申伯格 843

现代主义与形式主义 844

波普艺术 845

照相意象派 847

极简艺术 851

观念艺术 853

贫穷艺术 856

人体艺术与过程主义艺术 857

大地艺术 857

照相写实主义和新形象绘画 860

现代主义和后现代主义 865

第二十二章

迈向第三个千年纪

对现代主义的质疑 872

新表现主义 877

作为身份认同的艺术 883

后现代主义与多元文化主义 888

录像艺术 894

摄影术以及现实建构 899

贱斥 903

艺术中的新博物馆 905

柏林城及其国际建筑展 908

后现代主义下的艺术 910

全球化，感觉以及景象 918

千年更替 925

名词释义 937

建议阅读书目 950

图片版权 960



导论

我们撰写这部历史大纲，是为了探究而非评论。我们喜欢阐述远胜于诠释与评价，只要这三者可以分开。此外我们还试着摆脱种种假设：在那些以前经常在社会权威的影响下，认为艺术是视觉乐趣的假设，以及那些主要取决于艺术市场、艺术收藏，甚至假设自身的假设，凡此种种已形成当今西方世界里“艺术”一词之概念定义。当然，要时时记住这些概念之于西方、特别是相当近代的西方有多独特并不容易。直到19世纪，人们都极少有机会能在博物馆里看见伟大的作品。大多数作品均为宗教、巫术或世俗理想而作，为满足艺术家个人愿望而作的作品少之又少。在这些作品身上，我们多少能感知到美学、道德与自然经验是融于一体的，当这本质上的统一被感官接受时，它的丰富性能使我们的知觉敏锐起来。这是由于我们的感官本身就是相互纠结、难以理清的：宗教里掺杂着审美经验，审美经验又摆脱不了道德感受，而即便是道德也需要依靠秩序与均衡的分配来建立。伟大艺术作品的魅力就在于它绝非纯然视觉的，仅单纯地取悦眼睛。为此，本书企图去探掘男人与女人，他们对人类终年不断面对的冲动与关心之事所采取的不同视觉表达方式。包括对官能满足的欲望与自我认知及自制上的需要；对不知天高地厚之梦想与迷狂之激情的重视；对生命终点所抱持的看法与信念，对人类生存的环境、对超自然力量的关注；还有对来世所怀有的期待与恐惧等。

面对如此广阔的时空范围，我们不得不将焦点集中于具有历史意义同时也是通常让人最感兴趣的时期和地区。我们以时间的先后顺序为经，宽广的地理全景为纬来划分章别，如此可以让世界历史上的重要事件（它们同样影响着艺术家与全人类）清楚地显现出来——由渔猎聚落发展到畜牧及农耕社群，有着阶级社会结构的都市文化出现、帝国的扩张与瓦解、遍及世界的宗教传播与改革、工业化状况的日趋严重。同时，我们也可以在这些或其他的历史变迁之中，进行一些详细且有着启发意义的比较，例如将公元前5世纪古希腊的“文明”文化与其邻居的“野蛮”文化并置观察，从来开朗琪罗

和米玛希南（Koca Mimar Sinan）这样的同时代人比较中看他们的作品风格是如此不同，还有因对大自然之美的崇拜而在16、17世纪风靡于中国、日本与欧洲的风景画——比较它们之间的异同之处不只是为了相互启发，还希望借此厘清通常对艺术意义与目的的认知。最重要的是，我们尝试将艺术作品还原至其原初语境中来进行阐述与讨论，尽可能地将它们从现今的博物馆环境中抽离。在那样的环境中，艺术作品往往无法尽现其风格样式的发展变迁。

艺术从来就是人类社会由信仰、仪式、道德与宗教规范、巫术、科学、神话或历史所组成的复杂结构的一部分。它位于科学知识、魔幻、神话思维之间，认知与信仰之间，人类具有的才能与抱负之间。作为一种沟通传达的工具，它与语言近似，都具备以陈述完成教化或道德启迪的目的，同时，它又经常是种有力的控制工具；而与巫术类似，它能建立物质世界的新秩序，让时间定格，留住永恒。无论是一个村庄还是庞大的帝国，在一个社会系统之内，艺术的动机、主题或题材均来自一个共同的知识背景。尽管有着极为复杂的训练，人们在艺术上的表现手法仍受限于可取得的材料与工具，受限于代代相传的技艺，以及那些只能被归作“族群的”传统。然而一如那些在内部成长或外部压力下变异的社会与文化结构，艺术也如生命机体，不断地再生。在稳定的社会或者那些寻求稳定的社会中，艺术的演变是渐进式的，以至很难被察觉到。即使在那些充满活力、包容性强的社会里，艺术的变化往往也只发生在某一层面，其他层面则仍坚守发展上的连贯性。西方概念里“进步”一词的意涵经常会扭曲我们对世界艺术的看法。

艺术作为一种工艺

在西方世界，直到16世纪，艺术（art）、技艺（craftsmanship）和技术（technology）这三个名词的区别始终不甚明显。那时候的人们认为，画家、雕塑

家的地位优越于陶工、家具制造者、金属品打造工、绣工、编织者，以及其他所谓装饰艺术的从业者。从“masterpiece”（名作）这个英文单词，就可略窥较早的情况。在艺术等同于工艺的时代，“名作”原是指那些学徒为了跻身工艺师公会里的“师傅”（master）之列，展现个人技巧所完成的作品。其后，它也适用于绘画或雕塑作品，在某种程度上，它指的是一位艺术家或一个艺术家群体拔得头筹的作品。这个字同时包含了两种意义，一为价值判断，另一为熟练度与技巧的评估。而直至相当晚近之时，后一种意义才受到重视。

任何工艺品的制作都依赖于技艺与技术上的知识。一个陶瓶、一个提篮，或一件刺绣与一座寺庙、一幅画或一件雕塑一样需要上述二者。唯有形式概念的微妙处理与能留住永恒的技术掌握这二者合作无间，才可能诞生完美的作品。无论如何，从最简单的器具到巨型的建筑物，在目的与方法、在制作者心中的概念与通过技术表达概念并给予概念形式之间，存在着一种密切联系。正是这种密切联系，让艺术史与技术史有别。建筑、雕刻或绘画的方法并未像技术革新带来的旧物淘汰一样彼此取代，它们通常具备功能以外的重要性，最显而易见的便是从包括我们时代在内的建筑发展进程中，可以看到，那种存在于结构与风格或实用性与美感之间的相互作用。

建筑体系

建筑中有两个基本系统（有时合并为一）：一个是梁柱结构，竖向结构的柱（post）支撑横向的梁（lintel），这也是框架结构的基础；另一个是拱券结构，墙体留有可供穿越的开口，开口多呈拱形。古埃及与希腊庙宇，以及几乎所有的中国建筑都是典型的梁柱式建筑，墙仅作为柱与柱之间的填充物。然而，古埃及人与希腊人全是围墙建筑的偏爱者，特别是为了防御目的而运用围墙。此两种系统的建构方式都能支撑起有遮蔽作用的屋顶。在梁柱建筑系统里，屋顶的宽度受限于由柱子撑起的横梁长度。一栋完全是石造的房子，其内部空间必定非常有限。早期时代，许多地方借助墙面每层结构的轻微外伸，来形成一个以托臂支撑的拱顶与圆盖，以便将空间完全包覆起来，就像公元前1300年迈锡尼的爱特鲁斯的宝藏（Treasury of Atreus, Mycenae, 图2.58），离苏格兰北岸不远的奥克尼群岛所出现的遗址比它还要早许多，那是目前可见历史最早的例子，大约发生在2600年前。如众所知，古埃及以楔形石来建造圆形拱门和拱顶，这种建筑形制后来被罗马人加以开发

利用，罗马人又发明了混凝土（concrete）而将此种形制带进一个新阶段，并使它们前所未有地在一定程度上跨越至其他领域，在往后数世纪里留下无与伦比的成就。混凝土建筑在早期基督教时期曾被放弃，但罗马式建筑的其他要素如圆柱、古典柱型与圆拱，却以低劣且基本的形式被保留下来。欧洲中世纪时，哥特式（gothic）建筑的发展带来了一种稍有不同的系统，那就是以墩柱（piers）支撑石造拱门与圆顶，样式大体与罗马围墙式建筑相似，只是墙缩小成隔板尺寸，就像梁柱建筑、特别是木材框架的建构形式。新结构技巧的发展与新建材的引进，例如“帷幕墙”（curtain walls，见名词释义）上可以悬挂金属框架；钢筋混凝土取消了墙与被覆间的区别；以及造型梁附着于屋顶所带来的、能随意悬垂自柱上钢索网并固定于地面的“拉力结构”（tensile structure）等，都让20世纪的建筑彻底背离了上两种基本体系。无论如何，遍及全世界的大多数建筑物仍然采用传统方式建造，或者设计得像是以传统方式建造起来一样。

雕塑技巧与媒材

到20世纪末，雕塑同样也有两种体系：铸模及雕刻。前者利用黏土或其他可延展材料来塑形，后者则在一块石材或木材上做削减处理（刻镂），人们称之为外加或减少的过程（青铜浇铸的雕塑通常取自模型，在15、16世纪期间出现于中国的铁铸塑像大多也是如此做成，只不过今日铁材更常以锻造与焊接方式处理。如金、银、红铜般柔软的金属既可用于灌模，也可锤打成形或借技术凿出近似雕刻的效果）。雕刻者受限於媒介材料天然的特性、形状与坚硬度，以及他们赖以塑形之工具的效能。举例来说，树干式的圆柱体，就好比一个无形的笼子，里面关了一个用单块木材雕刻成的塑像。当雕刻者开始在一块自采石场采来的石头四边画出轮廓线时，该石头的规制同样也决定了图像的形式。石头的硬度或脆度限定了完工后作品所能达到的精致程度。公元前第一个千年时，铁凿刀（iron chisels）与陀螺钻（drills）的使用令雕刻工受到极大启发，带来全新的发展可能，特别是在浮雕方面，虽然这两样工具的主要功绩是增加生产量。在古埃及，部分最精致的雕塑是由最坚硬的石头制成，但却未借助以上两项工具。木刻方面亦然，最错综复杂且精致的作品通常是最简式的工具制成的，如石片及美拉尼西亚（见742页至743页）的海贝所做成。

就欧洲雕塑史来说，最重要的显然是翻模技术的



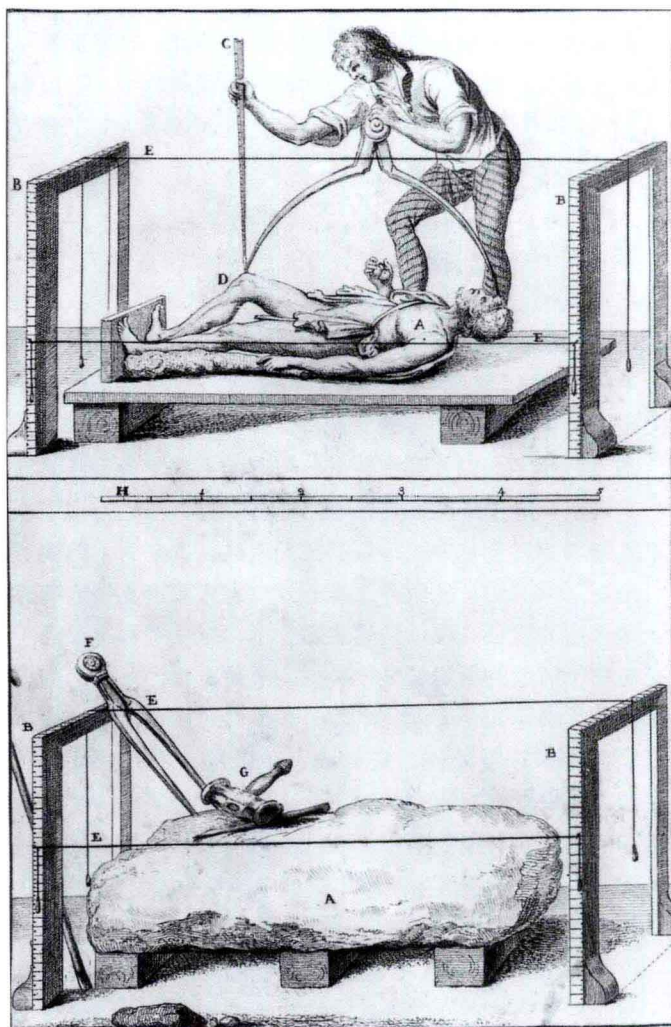
图0.1 《狄奥尼索斯与林神萨提儿》，未完成，公元2世纪，大理石，高71.1厘米，雅典国家考古博物馆。

发明，大约发生于公元前15世纪的希腊。此种技术使雕刻家得以先用黏土、石膏或其他易于操作的物质做模，再于石上精准地刻镂出模型的版本。模型的末端以“点”标示出来，然后测量出从这些点到一条铅锤线或木制框架间的距离，如此便可在大理石块相对应的点上钻出同等深的洞。在这些洞之间的物质接着会被敲掉，以露出模型的粗略轮廓。从这个时期被遗弃的但留存下来的古希腊雕像中可见一斑（图0.1）。由《雕刻家专用手册》上的插图（图0.2）也可知，直到19世纪早期，这种制作过程都未曾改变。之后，新设计出的工具能依据三个定点，测量出模型上任何凸处或凹处的尺寸，从而也给大理石的磨光处理带

来不少方便。借助各种尺寸的简单乘除，便能让模型放大或缩小。在19世纪的欧洲，由于这类周旋在诸点之间的技术让许多雕刻家专注于以土塑形的步骤，遂将费力的刻工交给助手们也就是法文里所说的学徒（*practiciens*），让他们代劳，以与原创艺术家有别。

无论如何，造型者都得受限于黏土的性能。因为当黏土变湿时，任何延展性都会自然解消，如果内部没有木制或金属制的骨架支撑，就无法保有固定形状。除非通过烘烤将黏土变硬，否则土塑形象是不持久的，也就是要将之转变为陶器，而炉内的温度也须控制好以避免脆裂。在公元前3000年后中期美索不达米亚（稍晚在其他地方也有）发现了一种耐久的黏土制雕塑品，此种作品用铸造程序中的脱蜡（*cire perdue*或*lost-wax*）法以青铜制成。两种类似的脱蜡技术在后来逐步发展成形：其一先将黏土塑成的形象，覆盖上青铜所需厚度的蜡，然

图0.2 弗兰切斯卡·卡拉多利（Francesco Carradori）《雕刻入门基础指导》（*Istruzione Elementare per gli Studiosi della Scultura*），佛罗伦萨，插图4。



后再以更多的黏土紧密包覆上了蜡的塑像，仅留下外层的洞，通过这些洞，熔化的青铜可以倒入；而穿过许多较小的洞，熔解的蜡也可漏出。或者，也可借助阴模铸造法，用塑像的两面做成中空模子，其内部空间覆盖以厚度适当的蜡，这些蜡之后会联结一体，包覆着一个阴模。接着青铜便可倾入，而蜡被排出。无论采取哪种制作法，当金属变凉变硬时，外层的阳模会脱落，然后原始蜡模的残余物或阴模可被摇出，留下青铜壳，此壳可用打与刮擦除去所有污点或缺陷来完成最后润色。（关于青铜器皿的铸造，于公元前2000年的中国，曾发展出另一个不同的系统，见77页至79页）。

因为中空的青铜雕像比等体积的石雕作品要轻得多（特别是大理石或其他纹理细密的石材，它们的耐久性为人偏爱），又具备弹性，此种媒材的塑型效果相当好。石材雕塑若为站立式，就必须呈圆柱状、立方体或金字塔形。除非有第三个支撑物，站立塑像的双腿不能张得太开，以避免足踝处断裂。在另一方面，青铜塑像可能表现出优美的甚至不稳定的平衡感，提供大理石雕塑甚少具备的鲜活、具有呼吸律动的外观。公元前4世纪，希腊《安提凯希拉来的男孩》（*Boy from Antikythera*，图0.3）便是著名的例子。当希腊青铜雕像在罗马时期被翻制为大理石雕像时，嵌入的第三支撑物——通常为——就变得不可或缺。但是如此一来，也让塑像失去了它原有的生命力〔摹制的米隆（Myron）《掷铁饼者》雕像就十分明显，图4.33〕。

世界各地的雕刻家仍然成功地以石材、木材、黏土和青铜创作出令人信服的生动形象，这些形象比直接从活体铸出的成品还来得栩栩如生。他们的作品并不止于对形式与外观的精确模仿，但模仿却被视为雕塑的首要目标。大多数这类作品均为宗教或来世的缘由而奉献，如佛像与印度女神像、非洲与波利尼西亚的祭典雕刻，以及西北非的面具，等等。到了20世纪，这种逼真度被许多西方艺术家完全地忽视，这些艺术家将雕刻构思视作三维空间形式的艺术创作，几乎没有任何具体意向的表现，就算有，也很有限。许多人甚至放弃长期养成的雕刻与铸模技术，诸如传统使用的大理石与青铜材质等。借助锻造、敲打与焊接等过去用之于打造武器与实用器物的加工技术，铁取而代之，成为被大量使用的媒材。铁的应用让20世纪雕塑上的大革命成为可能：由“封闭的”（完整的）转变为“开放的”（建构的）形式。冈萨列斯（Gonzalez）的作品，特别是他与毕加索在20世纪20年代与20世纪30年代合力完成的作品，是此革命性突破的催化剂。冈萨列斯本人也是它的重要提倡

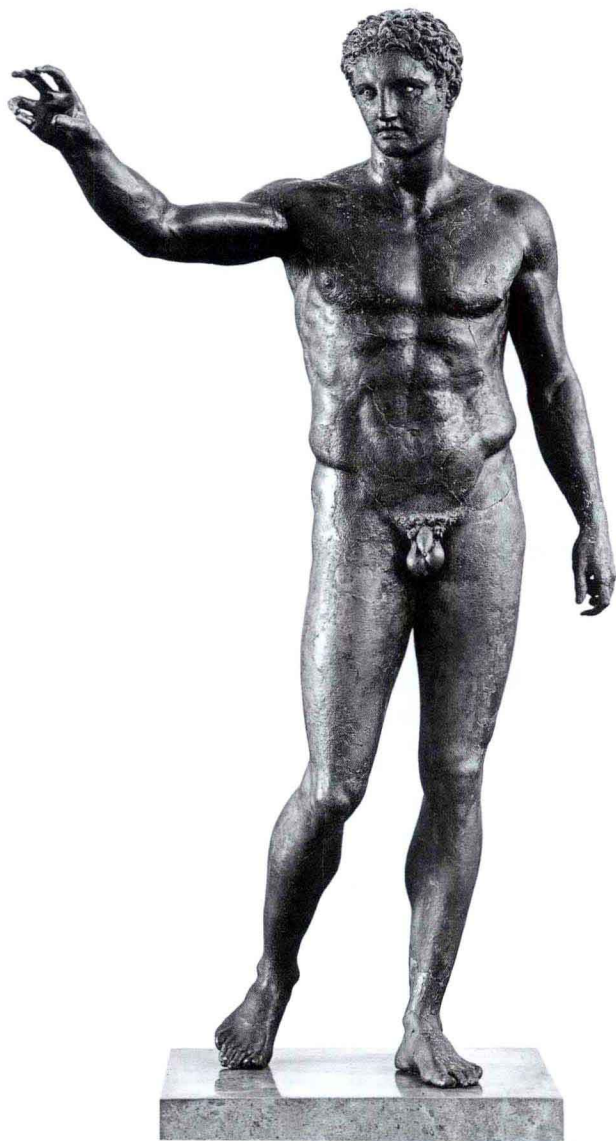


图0.3 《安提凯希拉来的男孩》，公元前4世纪中期，青铜，高192厘米，雅典国家考古博物馆。

人之一（图20.23）。之后，新的综合媒介被启用，三维空间的作品则由材质最混杂的组件“装配”而成。一些艺术家还将“雕塑”的概念扩延至自身的躯体（见858页）。

绘画技巧材料

画家所面对的最基本也最实际的问题，即是如何固定底色以便保留（虽然耐久性并非必要条件，大多数的画作仅打算做短期保存）。一般来说，一幅画共有三层：颜料所形成的色层、打底（通常为白底）与支撑物。作为支撑物基底可能有着岩石般粗粝的表面，可能是一面墙或一些易于运送的材料，如木材、纸张、帆布或其他的织物。颜料（pigments）有两种基本类型：能被底材吸收的着色剂（stains）与混合了黏合剂的颜

料粉（colored powders，主要为矿物成分），涂敷于底材上。从很早很早以前开始，世界各地的人就常在会吸收颜料的灰泥墙与天花板上作画。这就是所谓的湿壁画（fresco），此名词通常被用来表示各种类型的墙壁绘画，但是只限于那些颜料为可被墙面吸收的作品。13世纪末，意大利画家乔托那件以完美技巧闻名的大作堪称代表（见403页）。地道的壁画，其墙壁与天花板通常会先覆盖上一层相当平滑的灰泥层，这层灰泥能在绘画进行到另一灰泥层之前干掉，而另一层灰泥则仍是潮湿且新鲜（fresco的意大利文原意）。因为灰泥干得快，一次仅能完成一段构图，此在意大利称之为“giornata”（“一日作”，图0.4）。由于每段构图完成时间上的不连贯易造成灵感中断——此也是铺缀式工作法特有的风险，一些14世纪的艺术家会先以红棕色颜料（又称棕色素描，sinopia）将构思的完整轮廓画在最底层的灰泥上（部分这些所谓的棕色素描已在最近的修复工作里发现）。此外，构图有时被画在纸上（称作大型素描草图），临时性地铺在干掉的灰泥上，然后借助依主要轮廓穿点出的小孔，透描出图形〔拉斐尔在画梵蒂冈宫室（Stanze）时便采用此法，见471页至474页〕。壁画极大的优点就是颜料渗透到厚厚的灰泥层里，保证了作品的耐久性，但相对的缺点便是无法改变或修改，同时，能使用的颜料也很有限。某些颜色，特别是蓝色和一些红色和绿色，必须在壁画干了（secco，意大利文，意为干性的）之后才能上色。15世纪的意大

利画家使用更多的颜料来画干性壁画（secco）。大约在1500年时，掀起一股纯正的壁画技术的复兴风潮，这股风潮所带来的技术非但被艺术学者视作彩绘墙壁与天花板的理想方法，还被认为最能清楚展现艺术的精纯度。正如乔治·瓦萨里（见491页）后来所评论的，这种技术要求双手“灵巧、果决与快速”“敏捷与随心所欲”。在16世纪来临之前，一种以水彩在小张纸上作画的类似技术兴起。颜料与一种可溶解于水的胶混合，形成具透明度的着色剂。同样的，此种颜料也需要快速而流畅的处理，因为颜料一旦被涂敷上并被底材吸收，水彩画家就如壁画家，再无更改的余地，不然就只有利用干的或不透明的颜料叠敷上去。

关于画在木板上的画，约自12世纪起，普遍流行于欧洲的为蛋彩画（tempera）：粉状的颜料（适度地）调入蛋黄与某种胶，支撑物铺覆上石膏底（石膏与胶混合而成），再于其上描绘或刻出图画。倘若有某些部分需镀金（常有此状况），便在这些区域涂上红玄武土（bole，一种细腻红色黏土），这种土光泽闪烁，以后再覆上一张极薄的金箔。其他部分则选用低明度色作基层彩绘，接着再上一层半透明的蛋彩颜料作为最后修整，所有这一切过程都必须在干之前快速完成。比起壁画，蛋彩的细部表现更为精致，最后的成品也更具光亮感。然而这种效果在15世纪兴起、逐渐取代蛋彩（直至20世纪方才复兴）的油画（oil painting）上更能轻易做出。在古罗马时期与中世纪早期，人们将颜料与油混合专门应用于某几种类型的绘画上（如盾牌上的画）。油画这一名称如同今日我们所理解的，并非一种发明，倒可归为发生在一特殊时空下的个别因素。此个别原因乃渐进形成，可能是由一些工作室里的画家不断在错误里实验发展出来的。他们中的一些人将颜料与油及蛋黄调在一起使用。无论如何，在15世纪30年代之前，荷兰的扬·凡·代克（可能还有其他画家）想出将亚麻籽或榛果油与硬的松脂（琥珀或柯巴脂）相溶，再以取自熏衣草或迷迭香的油加以稀释。这样的混合溶剂质地轻、不黏着，易干却不快干，它完全干燥所需的时间，足以让人仔细处理好所有琐碎的细节。

透明的油彩颜料层层相叠，能达到极为光灿耀目的效果，例如在根特祭坛画中所见到的（图0.5）。然而，此种油性溶剂只适合应用在油画板（panel）或质地细腻的亚麻布上，之后再以胶粘附在木质底材上。另一种由软松脂而非硬松脂调配成的混合物在意大利被研制出来，此原料可画于帆布（canvas）上，帆布再以木头框架绷紧，帆布画板后来流行于全欧洲，除了极小

图0.4 乔托《基督诞生图》，附有“一日作”的标线，约1304年至1313年，湿壁画，231厘米×202厘米，帕度亚斯克洛维尼礼拜堂。

