

外国 美术史

THE HISTORY OF
FOREIGN ART



齐凤阁 周绍斌 / 著

东北师范大学出版社

东北师范大学

文库

J110.7
40

东北师范大学文库

外国美术史

齐凤阁 周绍斌

东北师范大学出版社

1998·长春

东北师范大学文库
外国美术史
WAIGUO MEISHUSHI
齐凤阁 周绍斌 著

责任编辑：丁冰 封面设计：魏国强 责任校对：田缘

东北师范大学出版社出版 吉林省新华书店发行
(长春市人民大街138号) 东北师范大学出版社激光照排中心制版
(邮政编码：130024) 吉林省吉新月历公司印刷分公司印刷

开本：850×1168毫米 1/32 1998年4月第1版
印张：16.5 插页10面 2003年8月第2次印刷
字数：431千 印数：3 001~6 000册

ISBN 7-5602-2139-4/K·123 定价：精装35.00元
平装25.00元

导 言

第一章 原始社会的美术

- 8 一 美术的发生与原初形态
- 13 二 旧石器时代的壁画、雕像与装饰
- 23 三 中石器时代的岩画
- 29 四 新石器时代的陶器和建筑

第二章 古代埃及、希腊和罗马的美术

- 40 一 古埃及的建筑、雕塑与壁画
- 55 二 古希腊美术的摇篮——爱琴文化
- 64 三 古希腊美术的巅峰——雕塑
- 88 四 古希腊的建筑与瓶画
- 98 五 贴近世俗的古罗马美术

第三章 欧洲中世纪的美术

- | | | |
|-----|---|--------------|
| 119 | 一 | 宗教氛围与早期基督教美术 |
| 124 | 二 | 拜占廷美术 |
| 131 | 三 | 蛮族与加洛林美术 |
| 136 | 四 | 罗马式美术的勃兴 |
| 143 | 五 | 哥特式美术的繁荣 |

第四章 文艺复兴时期的欧洲美术

- | | | |
|-----|---|--------------|
| 154 | 一 | 历史特点及人文环境 |
| 156 | 二 | 意大利文艺复兴早期的美术 |
| 173 | 三 | 意大利文艺复兴盛期的美术 |
| 193 | 四 | 威尼斯画派 |
| 202 | 五 | 尼德兰文艺复兴时期的美术 |
| 213 | 六 | 德国文艺复兴时期的美术 |

第五章 17、18 世纪的美术

- | | | |
|-----|---|------------|
| 226 | 一 | 意大利美术的多样流向 |
| 241 | 二 | 佛兰德斯的绘画 |
| 247 | 三 | 荷兰的绘画 |
| 256 | 四 | 法国的绘画 |
| 269 | 五 | 西班牙的绘画 |
| 288 | 六 | 英国的绘画 |
| 295 | 七 | 日本的浮世绘 |

第六章 19 世纪的法国美术

- | | | |
|-----|---|------------|
| 304 | 一 | 社会情势对美术的影响 |
|-----|---|------------|

- | | | |
|-----|---|---------------|
| 306 | 二 | 新古典主义的分化 |
| 314 | 三 | 浪漫主义美术的崛起 |
| 321 | 四 | 现实主义美术的繁盛 |
| 340 | 五 | 印象主义与新印象主义的美术 |

第七章 19、20 世纪欧美诸国的艺术

- | | | |
|-----|---|-------------|
| 348 | 一 | 俄罗斯、苏联的艺术 |
| 365 | 二 | 英国、美国的艺术 |
| 379 | 三 | 德国、比利时的艺术 |
| 390 | 四 | 罗马尼亚、匈牙利的艺术 |

第八章 20 世纪西方现代主义艺术

- | | | |
|-----|---|-----------------|
| 402 | 一 | 西方现代主义艺术产生的社会背景 |
| 406 | 二 | 前现代主义艺术 |
| 426 | 三 | 现代主义艺术 |
| 471 | 四 | 后现代主义艺术 |

外国艺术年表 497

插图目录 508

参考书目 516

后 记 519

纵览整个外国美术的发展历程和存在状态，由于不同的民族历史传统和相异的社会文化因素的影响，使之呈现出丰富而又相对复杂的艺术景观。无论是精神意识强烈的绘画与雕塑，还是实用功能明确的建筑与工艺，都有着不尽相同的艺术发展趋向和形态各异的流派与风格，这似乎给我们从整体上把握外国美术的发展规律造成一定的难度。但是，当我们从精神和语言两个角度来审视外国美术纷繁复杂的艺术现象时，却大致可以缕析出其相应的主体轮廓与基本脉络。

外国美术发展的精神基点，始于人对自然、对社会以及对人自身的认识上。也就是说，艺术家在如何审视自然、社会与自身问题上所持的思维观点，大致也就形成了美术在不同时代的精神走向和思想底蕴。比如再现自然与社会所蕴含的客观性精神，表现自然与社会所透溢的主观化情绪，崇尚理性规范所导致的科学观念，高扬反理性旗帜而萌动的个人意志等等，这些精神意识都曾在外国美术发展的不同时代具有不同的表现。外国美术发展的语言走向，与精神发展同步运行，并随着精神意识的运动而发生相应的艺术变革。也就是说，艺术语言与艺术精神在互维过程中，不时地呈现出各异的艺术状态和对话情境。比如在再现性艺术精神之下，美术的写实性语言承载着客观地反映现实与自然的功能，

并且在不断发展中，趋向完善和极致、理性和科学，这是外国美术发展中一个重要的艺术语言系统。同时，在表现性艺术精神之下，美术的象征性与抽象化语言则承载了主观地外溢人的内心世界与主体情感的功能，并逐步演绎为反理性精神的通俗化和大众化极致，这是外国美术在近百年中呈现的一种特殊状态和艺术语境。总之，我们认为，外国美术发展中由精神意蕴所规定的两对艺术范畴，即再现与表现，理性与反理性，也在艺术语言上鲜明地整合为写实与象征，具象与抽象两种状态。因此，由再现精神和写实语言，由表现精神和象征语言分野出的两条颇为清晰的脉络，大致可以表征出外国美术发展的基本形态和运动规律。

首先，写实—具象语系，再现与理性艺术是19世纪以前外国美术发展的主潮，并出现过三次艺术高峰。外国美术写实主义艺术传统的形成，始于古希腊罗马时期。古希腊美术是客观理性和主观理想相融合的体现，它既按照人的标准来表现神祇，又按照理想中的神祇形象来塑造人。古希腊美术的精华，是呈现完美、崇高而又富于理想化的艺术典范。它既追求精神上的理想主义形象，又按这种理想探寻艺术中的理性规范。由于古希腊艺术家对生活的理想主义和对自然的理性主义精神态度，导致了他们对艺术持有一种写实主义的原则，并试图在这个原则之上找寻一种更为理想和更为完美的艺术范式。因此，古希腊的艺术家们是以理想化和理性化的艺术精神，来展现那个时代对艺术的终极追求的，即和谐、完美和统一。古罗马美术在艺术精神上强调功利主义和实用主义，特别将艺术同现实生活结合起来，要求艺术再现生活形象和为统治者歌功颂德，这使得古罗马美术表现出比古希腊美术更为精谨与更为严格的写实作风，即更加注重自然化的理性表现。可以说，古希腊罗马的雕塑艺术，奠定了写实主义美术的基础，并形成了外国美术发展史中第二个写实艺术的高峰。

写实主义美术的完全确立，是在15世纪和16世纪欧洲文艺复兴时期。文艺复兴运动是以人文主义和科学理性为精神特质的。

它更加注重的是，在艺术中对人的价值的肯定，在艺术语言中对科学规律的探求。因此，文艺复兴美术在承继古希腊罗马艺术的同时，更专注于对艺术的写实语言的深化与完善。解剖学、透视学、构图学甚至包括色彩学等，此时已被应用于雕塑和绘画创作之中。特别是绘画，改变了中世纪艺术的二维平面的装饰性表现，而深入到对三维立体的空间性再现，并塑造出明暗转折微妙、光影结构合理的艺术形象。文艺复兴美术对写实语言的进一步科学化，不仅体现了这个时代崇尚科学理性的精神，而且也体现出这个时代艺术家们对人文理性的追求。艺术开始自觉主动地从虚幻的宗教意识的束缚下解脱出来，体现亲切的世俗情感和人性本质。正是这种精神理念，要求艺术家必须熟练地掌握人体解剖结构和空间透视原理，以真实地再现生活现实和自然环境，从而使写实性绘画走向成熟，形成外国美术史上写实主义艺术的第二次高峰。

19世纪的法国美术，可谓是写实主义美术的第三个高峰。无论是以承继古希腊罗马美术而坚持古典传统的新古典主义美术，还是以社会生活为表现对象，强化人性与人道的现实主义美术，都体现出对写实语言的更高要求。尤其是后者，其前源可追溯到17世纪的荷兰画派和18世纪的法国启蒙美术，其后则波及并影响到19世纪末20世纪初俄罗斯批判现实主义美术和东欧各国的现实主义美术，形成了声势颇大的以写实语言为手段，以再现自然与社会为艺术精神的现实主义美术潮流。画家们专注于描绘真实的社会生活和自然景象，尤其对乡村农民和城镇市民生活的表现，倾注了艺术家们的同情和爱怜，同时也给上流社会和贵族统治以无情的揭露和鞭挞。体现出写实主义艺术的独特魅力和积极的社会功能。

在这里，有必要单独提及印象主义美术。印象主义是19世纪后期，在法国出现的一个颇为复杂的艺术现象。它既以写实主义色彩的极端化表现，暴露了写实艺术在新的科学技术面前，其终

极追求的迷惘性，又以表现主义情绪的初始性探索，开启了现代艺术思维与语言表现的新领域。因此，印象主义在外国美术发展史中，是由传统向现代转型的一种过渡性现象。不过更有意味的是，印象主义虽抛开了形体写实主义的标准，向色彩写实及抽象表现转化，但20世纪后期出现的照相写实主义却又以极端的形体写实语言，贴近客观物象自身，达到几可乱真的程度。而其后的波普美术则干脆以实物为媒介，实现对写实艺术的物象化回归。至此，再现性的写实主义美术由人对客观自然的转换，到还归自然本身，形成了一个完整的视觉程序。其间精神的变异和语言的切换，大都没有脱却这个基本的循环。

其次，使外国美术逐渐形成象征—抽象语系的精神背景，是外国美术发展进程中始终萌动并不断明确着的表现主义意识。这种意识更为关注的是自我，亦即一种非理性精神和自我意志的表现。倘若把史前远古洞窟艺术也视为一种表现性艺术的话，那么，它的原始意识由于不可能有现代理性的因素，也就形成了在我们今天看来是具有象征和抽象意味的艺术。不管后来的艺术是否从其上直观到什么精神含义与原始精神，但其作为符号化的象征概念和抽象意味，是确实确实的存在其中了。最先步入文明期的古埃及美术，它的程式化范式——正面律，是当时体现神权威望和君王意志的表现性艺术，它通过一种严格规定的自我模式来主导造型形式。尽管后来的艺术将其引向了自然式的再现，但其初始的规律化原则，毕竟闪现了具有抽象意识的象征性语言特征。它们对大与小、正与侧、粗与细等形式因素的刻意表现，是按精神意志而非客观理性来确定的。欧洲中世纪艺术将建筑、雕塑、绘画、工艺等凝为一体，较为集中地展示象征与抽象的语言风格。它自主地远离对自然的模拟，而虚幻着它所认定的艺术世界。这种富于表现性的艺术精神是与浓郁的宗教意识和特定的文化历史紧密地联系在一起，可以说是宗教的虚幻性导致了此时艺术的抽象性和象征性。哥特式教堂挺拔的尖塔，罗马式雕塑拉长的躯体，

拜占廷镶嵌画陆离的光色，这些艺术语言特征都具有强烈的精神指向和宗教情绪。可见，主观的抽象变形和刻意的象征形式，正是使然于这种对客观世界的超脱和摒弃，而宗教精神与艺术意识，也交织于这种艺术的始末。

19世纪中期的法国浪漫主义美术，也以极大的热情表现艺术的主动精神和自为状态。浪漫主义美术的最高准则是表现艺术家的个人感受，既追求理想，也虚幻未来。它以独特的方式和热切的语言描述他们内心的激情，对学院古典主义造型严谨、注重素描、形象雕塑化的艺术追求给予抨击。他们极力倡导色彩语言的情绪因素和情感意识，在色彩上的追求，似乎已经有了抽离物象固有性的萌芽。而发生于19世纪末期的印象主义美术，则将色彩的情感表现力与写实性结合，衍化出色彩语言的独特动向。在后印象主义那里，色彩语言已经逐步抛却了写实的功能，而趋近了承载情绪与情感的作用，为20世纪的现代主义美术开了先河。

近百年来的现代主义美术，是一个更为复杂的艺术现象。较此前的古代美术与近代美术，有着相对独立的特征，其鲜明之处，在于它的综合性、模糊性以及实验性。这不仅是指语言实践，而且在艺术精神上亦是如此。它们在处理人与自然，人与社会的关系时，更为注重的是人与艺术自身，或者说；对人类自身与艺术本体倾进了更多的注意。因此，现代主义美术的精神内蕴与形式语言变得更为多样与多元，并呈现出明显的传统反叛性。如表现主义美术对人的内在情感和精神观念的宣泄，使其抛却了对客观物象的冷静描写，而直接进入一种体验的艺术世界。立体主义美术虽然较理智地对待客观物象，但它却是在更为主观的艺术实验中，重新组构和分析客观现实，展示了全新的视觉维度和空间领域。未来主义美术对时间的掣动和对运动的拆解，凝化了人们对时空观念的新的客观态度。超现实主义美术尽管以写实手法描述了人们可以认知的形象片断，但它却以反现实的图式，组织主观化的环境与氛围，在不合逻辑的思维中切进人类内省的精神世界。

达达主义美术更是以激进的反理性原则，把实物而且是人们熟知的实物引进艺术殿堂，戏谑地玩弄和反讽艺术，直接干预人们对传统美术的眷恋。抽象主义美术关注艺术的本体因素，更为纯粹地将线条、色彩与形体分离，并直接作用于人们的视觉神经和心理意识，在语言的原初状态中找寻精神落点。综上，这些颇具极端化的自我意识表现和实验性倾向，使现代主义美术在整体上明显不同于古代和近代美术。另外，二战后的欧美艺术，在整个社会格局和意识领域中，较此前又有明显不同，原因是信息化和高科技的后工业社会，使其在总体倾向上由极端的自我性而转入相对的客观性，但不是传统意义上的再现或表现，理性和反理性，而是一种更为综合化，甚至通俗化的实验性艺术。它的许多艺术盲点，正是其不可脱却的自我束缚。当然想深入认识正在发生、发展中的后现代艺术尚待时日。

以上对外国美术进行的粗略梳理，无非是想在进入具体章节之前，先从整体上对其进行宏观的把握。当然对如此浩繁的艺术现象进行概括性的缕析，并试图总结出其发展规律，无疑是很困难的。更何况，美术作为一种文化现象，一种精神产品，不同的研究者因其思维视角和观念及对研究对象熟悉程度的不同，可能会得出完全相悖的结论。不过只要采取历史唯物主义的态度，客观地对待历史，尽可能全面地占有史料，并在此基础上进行深入研究，同时对诸多学者的论述进行比较和判断，那么，是应该而且能够得出正确答案的。

第一章

原始社会的美术

美术的发生与原初形态

旧石器时代的壁画、雕塑与装饰

中石器时代的岩画

新石器时代的陶器和建筑



一 美术的发生与原初形态

1. 美术发生的基本成因

美术是由人类创造的艺术，作为一种精神产品，它是人类审美意识物化的结晶。因此，追溯美术发生的历史源头，必须从人类的起源及人类意识的发生中寻找美术与人类的初始关系。

人类在由猿到人的进化过程中经历了三个阶段，即攀树的古猿、正在形成中的人和完全形成的人。其间促使人类由旧质向新质发生飞跃的根本动因是劳动。人类劳动的发展又有两种不同的状态。其一是被动性劳动，它是人类在由攀树的古猿向正在形成中的人进化中同步发生的本能劳动，是由于自然环境变迁所导致人类生存状态改变而相伴出现的不自觉的无意识劳动，是利用未经加工的天然石块和木棍为工具而从事的萌芽期劳动。其二是主动性劳动，它是人类由正在形成中的人向完全形成的人进化时，人类为了改变生存环境而进行的自觉的有意识的劳动，是运用经过初步加工和制作的石器或木器工具而从事的真正劳动。可见，人

类与动物的最后揖别，两种劳动状态的根本转换，其最为鲜明的文化标志是劳动工具的历史变革。因此，能否制造工具也就成为人类区别于动物的天然界限。人类的第一件劳动工具也就成为人类现今一切丰富创造的最为原始的端绪。美术作为人类的创造，尽管在第一件工具上并没有表现出现今意义上的审美意识，但是美术的基本特质——造型性，却从人类的第一件工具上表现出来。从这个意义来说，美术的发生是与人类创造的第一件劳动工具同时出现的。而人类创造的第一件劳动工具也就从广义范围上被视为人类的第一件艺术品。

那么，人类的第一件劳动工具是如何被创造出来的呢？它的基本成因是什么呢？回答这些问题，也就窥到了美术发生的历史源头。早在1500多万年以前，自然界不断发生巨大的气候和地理变化，迫使栖息在树上的古猿不得不下到地面上活动。经过上千万年的演化，古猿变攀援与爬行为直立行走，并且在抛掷石块和摘取枝叶果实的过程中，使手的灵巧性不断增强，脑的容量逐渐加大，神经系统也逐渐完善。这些生理机能的变化，无疑是人类能够制造第一件劳动工具的物质性成因。人类生理机能和感觉器官的逐渐完善，必然引起丰富而复杂的心理活动。心理活动的最终表现是人类自主意识的发生，它不仅标志着人类思维观念的早期萌动，而且包孕着此后人类一切精神活动的胚胎。当人类笨拙地对粗糙的砾石进行重重叩击时，便宣告人类已经从纯粹的自然界状态中分离出来，其原因是人类的自主意识已经独立于客观世界之外，并且操纵着自然。这是人类能够制造第一件劳动工具的精神性成因。为了对付凶恶的兽类和恶劣的自然环境，从事被动性劳动的古猿是以集群方式在一起协同活动。在漫长的进化过程中，动物群落逐渐形成颇为固定的劳动关系和相互依存的群婚结构，这种组织形式必然导致人类早期社会的发生，从而使人类第一件劳动工具的发明和使用具有了相应的范围和空间。这是人类制造第一件劳动工具必需的社会性成因。

上述人类演化的物质性、精神性和社会性成因即是人类第一件劳动工具发生的历史背景，同时也可以说是美术发生的最基本的先决条件。劳动在产生人类自身的同时，也创造了产生艺术的条件。当人类以自主意识改造客观自然的同时，也在创造物中物化了十分混沌而含蓄的人类精神，其中自然也包蕴着极为微弱的审美意识。因此，从某种意义来说，人类最原始的工具形式即是最原初的美术形态。人类艺术文明的最远古萌芽，也正是在这最粗陋而又笨拙的砾石工具上发生的。据考古发现，迄今为止最早的一件砾石工具大约发生在 260 多万年以前。而根据完全形成中的人的骨骼化石的形成已确证人的产生是在 300 多万年以前，那么，我们是否可以这样认为，艺术发生的上限也大约在这个时间。

2. 美术形态的初始特征

将人类的第一件劳动工具视为美术的初始形态，是因为劳动工具包蕴着物质与精神、实用与审美的矛盾统一。同时，又因为它既表现为美术本体以因素性状态存在，又表现出其本体以分化性发展来寻求独立价值的客观走向。

对人类的第一件创造物——劳动工具，我们当然不能以现今意义的美术内含对其定义，原因是作为人类的审美意识和审美价值，尚未独立存在其中，而是依附于其明确的实用功能上。尽管美术的基本造型因素如结构、线条、色彩等，体现了初始美术发生时的审美萌芽，但是其本质功用却是以人类的生存需要而具有存在价值的，并且受实用意义与生产力水平的制约，束缚着其表现形式的自由发展。例如石器工具表现出的对称的造型、光滑的质地、柔韧的曲线，都是出于实用意义和生产功利而存在的，并非为单纯的审美而发生的。虽然现今美术形态的基本语言特征，都可以在人类远古时代的各种创造物上找到朦胧的影子，但它们在人类远古遗存上的表现却都是以因素性方式存在着的，并非以主体形式而表现。所以，原初美术形态的存在方式是以实用功利为

终极目的的，它所蕴含的美感因素是朦胧、模糊与混沌的。

美术形态的因素性存在是美术发生的原初起点。接着，它便试图以主体性确立自己的存在价值。因此，美术原初形态必然要以分化性方式开始其艰难地独善自身的历史进程，这是美术原初形态一经产生就同时开始的运行规律。人类在漫长的劳动过程中，对使用劳动工具而产生的原始快感，逐渐萌动为高级的审美愉悦，并且愈来愈明晰和强烈。因此，人类在对工具的多次变革中，也在不断地强化着那种习惯性的审美因素。久而久之，随着生产力水平的提高，纯粹的美术品便在艰难的进程中分化出来。可以说现今美术的一切构成形式，几乎都是从实用器物的造型中逐渐提炼出来的。人类的创造一经开始，就必然向物质和精神、实用和审美两极分化。这既是原初美术发展的基本特征，也是后来美术极力追求的理想，即强烈的审美独立性。

3. 艺术发生诸说简析

艺术发生学是一个扑朔迷离，众说纷纭的课题。西方许多先哲和史学家们有种种假说和理论。在此介绍几种颇有代表性的学说。

较早阐释艺术发生的古老理论是“摹仿说”。这种学说发端于公元前6世纪至前4世纪的古希腊艺术繁荣时期，当时的哲学家赫拉克利特、德谟克利特、苏格拉底、柏拉图、亚里士多德等先后将艺术发生的成因归结为是人类出于“天性”和“本能”的冲动而对自然物象进行的“摹仿”。表面上看，这似乎揭示出了艺术发生的某些因素，但问题在于，摹仿在艺术过程中只是实现创造的一种手段，并非起源与动机。也就是说，摹仿不是艺术的终极目的，况且原始艺术的目的更为复杂和混沌，因而认为艺术起源于摹仿，似乎有着先验的片面性和假设的单一性。

再就是“游戏说”。这是18世纪法国美学家席勒首倡并由19世纪英国哲学家斯宾塞发展的艺术发生学观点。他们从人类心理