



Raphael

Working in Florence in 1504-6, Leonardo, Michelangelo, and Raphael Sanzio (1483-1520), were a nexus of creativity that had been a prelude to the High Renaissance in Rome. Raphael would borrow Leonardo's energetic and balanced and Michelangelo's heroic figure and twisting poses. The work was also copied and the 1504-6 Leonardo work was often copied by his contemporaries.



which was made c. 1506, of Leonardo's Leda.

ART a new history

艺术的历史

[英] 保罗·约翰逊 著 黄中宪 等译



世纪出版集团 上海人民出版社

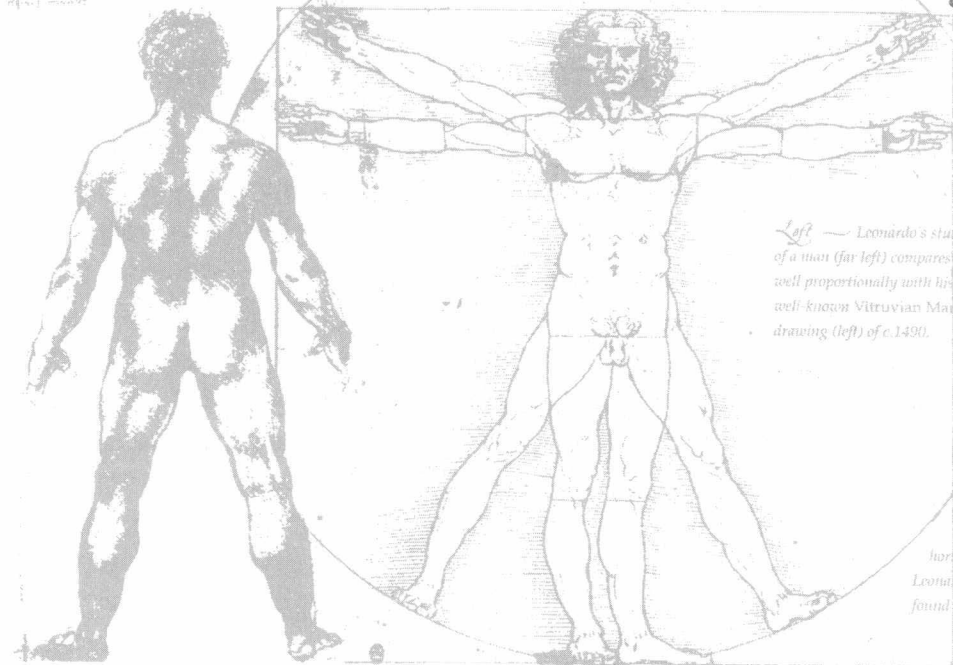
Vitruvian Man study, which addresses the first section of Vitruvius's chapter on the planning of temples.

Above and below that diagram, Leonardo offers his own Vitruvian commentary, based on a combination of his own

measuring typical Vitruvian specifications of ten face lengths (each from chin to hairline) and eight head lengths (from chin to crown). He therefore noted that from the hairline to the top of the chest – a position only slightly above the base of the neck – is one-

Art: A New History

of the most



Left — Leonardo's study of a man (far left) compares well proportionally with his well-known Vitruvian Man drawing (left) of c.1490.

Left — A study of the proportions of a horse's head made by Leonardo, which can be found in Manuscript A.

艺术的历史

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术的历史 / (英) 约翰逊 (Jonsson.P.) 著; 黄中
宪等译. — 上海: 上海人民出版社, 2008

书名原文: Art: A New History

ISBN 978 - 7 - 208 - 07714 - 0

I. 艺… II. ①约…②黄… III. 艺术史 — 世界 IV.
J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 014859 号

责任编辑 陈学晶

封面设计 罗 洪

内文设计 原创和文化



世纪文景

艺术的历史

[英] 保罗·约翰逊 著 黄中宪等 译

- 出 版 世纪出版集团 上海人民出版社
(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)
- 出 品 世纪出版股份有限公司 北京世纪文景文化传播有限公司
(100027 北京朝阳区幸福一村甲 55 号 4 层)
- 发 行 世纪出版股份有限公司发行中心
- 印 刷 北京华联印刷有限公司
- 开 本 787 × 1092 毫米 1/16
- 印 张 41.75
- 字 数 821,000
- 版 次 2008 年 12 月第 1 版
- 印 次 2008 年 12 月第 1 次印刷
- ISBN 978-7-208-07714-0/J · 123
- 定 价 180.00 元

目 录

导 论	了解艺术史.....	001
第一章	洞穴绘画和巨石	007
第二章	古埃及与风格的源起.....	016
第三章	古近东地区的宫殿艺术	027
第四章	希腊艺术：理想主义 vs. 写实主义	039
第五章	罗马：混凝土造就的艺术	064
第六章	一神信仰：长方形会堂、清真寺、坟墓.....	085
第七章	黑暗时代北方的创新活力	109
第八章	大教堂艺术的极致	129
第九章	基督教影响下个人创意的兴起.....	156
第十章	希腊罗马文化的再发现与转变.....	174
第十一章	雕刻艺术的极致	196
第十二章	意大利画坛巨匠	213

第十三章	罗马的艺术巅峰和其混乱的余波	236
第十四章	17 世纪的新写实主义	267
第十五章	第一批伟大的风景画	280
第十六章	西班牙艺术的黄金世纪	293
第十七章	荷兰臻于“专业艺术的完美之境”	311
第十八章	城镇、府邸、教堂、庭园	335
第十九章	18 世纪的光华与奥秘	351
第二十章	古典复兴和宗教复兴	388
第二十一章	东风西渐西方对亚洲的渗透： 印度、中国、日本和其艺术	403
第二十二章	向全球扩散的水彩	425
第二十三章	浪漫主义与历史	450
第二十四章	描绘美国山水与奇观的画作	471

第二十五章	俄国艺术的迟来与阴郁的荣耀.....	492
第二十六章	19 世纪艺术的内在冲突.....	502
第二十七章	工业世界中的艺术与现实.....	527
第二十八章	摩天大楼、新艺术、装饰艺术.....	543
第二十九章	时尚艺术的开始.....	566
第三十章	来自原始的复苏.....	593
第三十一章	意识形态艺术的法则与肆虐.....	604
第三十二章	21 世纪艺术的危机与转机.....	621
美术馆名录.....		651

导论

了解艺术史

书写一部由最早起源到当代发展的艺术史，是一件非常艰巨的工程，即便只是阅读，也是一件繁重到令人望之却步的工作。然而书写艺术史，以作者的角度来看，一方面帮助我整理这些艺术作品；而另一方面，以读者的角度来看，也能够帮助我理解；我也特别设定了一些基本的原则，用以理解艺术以及厘清其发展过程。

首先要注意的是，人类创作出来的艺术品数量十分庞大且种类丰富。我认为，艺术的发展不但早于书写，甚至也可能早于系统化的语言。它与使得人类社会成型的下指令的本能密切相关，它也一直是使人类快乐的必要因素。艺术家是最早的专业人士。在全世界的历史中，艺术品的数量是无可计数的，留存下来的数量也非常多，每一件艺术品都是独一无二的，这也使得一个人不论再怎么勤奋努力，所能浏览的，仅仅是其中的一小部分。今日，这些作品大多存放在世界各地的博物馆中，据我估计，目前共有超过1 000处收藏一流艺术品。而放在地下库房的典藏品数量，远超过有空间可以展出的藏品数量至少3倍或4倍以上 [俄国圣彼得堡的冬宫博物馆有超过300万件的藏品，大英博物馆则拥有3 000万件藏品]。姑且不论在公共场所观看大量艺术作品是不是了解艺术的最好方式，但若是一个人想要同时欣赏三四件，甚至是半打以上的精致艺术品绝对是一个错误的尝试。或许增进对艺术理解的最好方式，是去欣赏私人收藏，特别是由个人或是家族所累积下来的藏品，其中可能有1万件是具有代表性的作品。热爱艺术并企图了解艺术的人总是不断地想要看更多的艺术品，但如果他们够聪明，他们也会一遍又一遍地欣赏他们所喜爱的特定作品。但是他们应该要避免对艺术贪得无厌，节制自己的欲望，不要超出自身艺术感知所能消化欣赏的数量，并且拒绝将所有艺术形式全都纳入的诱惑。世界上，各式

各样美丽的艺术品数以百万计，最谨慎的方式是培养对艺术观点的洞彻之理解力，并在此基础上发展出自我的判断力，以此提升评判优劣的能力。就艺术赏析而言，局限但敏锐的鉴赏力，总比狂热而贪婪好。

虽然人类创造的艺术品数量这么庞大，然而最精致的艺术品总是非常稀有，在历经时间的摧残与各种偶发的际遇之后，通常会遭受极大的损伤，甚至是全部毁坏。只有极小部分的欧洲史前洞穴壁画与蚀刻——这些是自人类开始创造艺术品以来，前2/3的人类社会历史中最辉煌的成就——留存下来并为人所知；大部分的洞穴壁画在问世之后已遭损坏，甚至因为暴露而完全消失，许多保存下来的则是因为位于人迹罕至的地方。

同样的，古代的精致艺术品也只剩一小部分留存下来。埃及文物可说是极为幸运得以完整留存到现代，因为埃及温暖干燥的气候，以及许多宝藏被埋藏在地下的缘故，使得这些艺术品能够幸免于战争的掠夺和自然的侵蚀。但即便如此，20世纪中期建造的阿斯旺高坝 [Aswan High Dam] 使得尼罗河的水文和气候的湿度产生变化，还是造成了很大的伤害。其他创造艺术作品的古文明社会亦曾经历过毁灭性的损害。到现今还算保存完好的希腊或罗马时期优秀的建筑物，屈指可数。没有任何一件希腊的架上绘画被保存下来，也没有任何一件阿佩雷斯 [Apelles] 的作品流传下来，而这位可说是媲美拉斐尔的古希腊画家，他的作品至少有12件曾出现在文献记录中。在希腊古典时期及希腊化时期的4位杰出的雕刻家：波里克利特斯 [Polykleitos]、菲狄亚斯 [Pheidias]、普拉克西特利斯 [Praxiteles] 和利西波斯 [Lysippos]，都是非常多产的艺术家，但是他们作品的原件无一幸存；在一些例子里，我们看到的仅是雕像底座 [部分有他们的签名]，或不确定是否精准的复制品 [通常是罗马时期的]。用一个事实就足以说明以上观点：在公元4世纪时，罗马共有3785座铜制的公共雕像曾被记录下来，但在1000年后的今天，仅有5座留存。

近世的画家之所以流传存世，凭借的与其说是他们的作品，不如说是靠着他们的名声。文艺复兴时期威尼斯画派中最杰出的画家之一乔尔乔涅 [Giorgione]，流传至今仅有4件作品是我们可以相信完全出自他的笔下；而达·芬奇 [Leonardo da Vinci] 也仅有10件现存画作是经确实考证、出自他的亲笔创作；曼泰尼亚 [Mantegna] 杰出的作品中也只剩一小部分保存状况良好。我们一共拥有48件包西 [Hieronymus Bosch] 的画作，然而文献中显示他的作品至少有两倍以上。瓦萨里 [Vasari] 所著的《画家列传》 [Lives of Painters] 一书中，他所热情描述的作品只有1/3为今人所知。我们有36件维米尔 [Vermeers] 的画作，维米尔是位慢工出细活的画家，但他以绘画维生的近25年里，我们相信他至少完成了约100件的画作。那么，其他的画都到哪儿去了呢？实际上，所有15世纪伟大的意大利艺术家创作的伟大作品都已经消失无痕，甚至16世纪大师们一半的作品也已经消失，而许多在17世纪曾经光辉一时的作品也是同样的下场。陶艺家和陶瓷艺术家们更是损失惨重；大约有2/3的意大利十五六世纪铜雕作品被销熔用来制造大炮；银匠和金匠的作品在时局艰困的时候充公制成金条和银条。只有一件出自本韦努托·切里尼 [Benvenuto Cellini] 之

手的金银工艺品传世，这也是其中最为精美的一件。

我们应该记住，许多现存的伟大艺术作品都已经受过损伤，并且大部分是无法挽救的伤害，甚至有时候某些损伤使得作品在美学上毫无价值。达·芬奇的《最后的晚餐》在完成半世纪之后就已残破不堪；典藏在汉普顿宫 [Hampton Court] 内的曼泰尼亚的《恺撒的胜利》，部分已毁损；委拉斯开兹 [Velázquez] 的《维纳斯对镜梳妆》 [Rokeby Venus]，是他惟一一件女性裸体画像，在20世纪时却因清洁不当而产生剥触。伦勃朗 [Rembrandt] 两件最伟大的作品：《夜巡》 [The Night Watch] 曾因两侧的两个部分被劈开而破坏了原本的构图；《巴达维亚人克劳丢斯·西非利斯的密谋》 [Conspiracy of Batavians under Claudius Civilis] 被裁切到剩下中央的人物，面积仅有原作的1/6。特纳 [Turner] 大师级的画作《寒冷的早晨》 [Frosty Morning] 也因为“清洁”而失去了原有的惊人力量。重要的是，只有非常少数的画作仍保存着当年它们离开画室时的原貌，几乎没有一幅绘在墙壁上的画作还能保有原本的光彩。岁月和人类的愚行，加上无知与自大，这些因素对艺术品来说是致命的组合。谁知道米开朗基罗 [Michelangelo] 在西斯廷礼拜堂的壁画，历经了庞大代价的“修复”之后，所呈现的色彩和色调是不是和当初米开朗基罗笔下的相同呢？要了解艺术，必须要能看穿作品所呈现的表层，看到漆面和新添的颜料之下的部分。

除此之外，欣赏艺术更重要的是发挥想像力，来还原这些成千上万由教堂、大教堂、皇宫、住宅，甚至由画框中拆下来的绘画和雕刻原本的含义，它们原本是艺术家特别为了这些地点而创作出来的。在现今社会中，艺术家是为了市场的需要而创作，艺术家的作品也是为了被观看而设计，通常是公开展示。但在人类历史上，艺术品在多数时候却有其他目的。旧石器时代的艺术家们经常在人迹难至的洞穴深处画下动物的素描，必须要有人工照明才能看得到这些绘画。许多古埃及的艺术品，创造出来只是为了放在墓穴中，除了这些艺术品所面向的神祇们，没有人会看见这些艺术品。在西方艺术史中，有2/3的作品是为了宗教服务的目的存在，其中大约有80%是为了在公共教堂或是私人礼拜堂中公开陈列而创作，成千上万这样的作品还幸运地保留在原来的地方，显然这也是欣赏它们的一种方式。其余的则是不协调地放置在陈列馆中，通常都不是完整的。在面对一件艺术品时，我们必须问自己的第一个问题是：它是为什么被创造出来？直到19世纪，只有少数的艺术品不需要我们在心智与视觉两方面进行重新审视。只有少数的人具备这样的想像力，而艺术品对人类发出的呐喊只是徒劳。所以，我们应该试着在其原本的状态下来欣赏艺术品。

然而，即便是我们成功地还原了作品原始的状态，我们也仍须透过作品来探索创作者的内心世界，这才是欣赏艺术真正的第一步。艺术家是活生生的人，没有一个艺术家是虚无缥缈的天才。似乎愈杰出的艺术家，对外界的感应就愈敏感、反复无常、不安和多愁善感，同时也会愈具有知性、美感、道德和自我反省的能力，内心充满了冲突和许多尚未有答案的问题——简而言之，就是愈复杂难懂。这些都是我们必须了解的：为

何达·芬奇认为要完成任何一件他所进行的承接案这么困难？为何具有精力过人和成就非凡的米开朗基罗，还会留下重要的雕塑作品没有完成？为何彭托莫 [Pontormo] 想要当个隐士，并要切断他与外界所有的关联？为何多明尼基诺 [Domenichino] 会这么害怕日常生活？难道他患有广场恐惧症吗？为何充满了谜团的维米尔，有12个孩子 [甚至有的记载是15个]，却没有任何一个出现在他的画作中？是怎样的愤怒让卡拉瓦乔 [Caravaggio] 为自己制造了那么多的麻烦？这与他深具创意的才能是不是在某种角度来说是有关系的呢？为何鲁本斯 [Rubens] 的人生平顺、成功、稳定、备受赞扬，然而另一位跟他同样是创作力旺盛、天赋异禀和深具内涵的艺术家伦勃朗，一生却深受折磨？他冷酷无情的行为模式跟作品中流露的人情截然相反，最后终于破产，几近绝望。

维米尔死时也是处于破产状态，丁托列托 [Tintoretto] 被迫得向公共机关寻求协助，创作多年且多产的哈尔斯 [Frans Hals] 辞世时也是穷困潦倒，行事谨慎的路卡·焦尔达诺 [Luca Giordano]，死时则留下了总值约30万金币的庞大财产给他的后裔。另一方面，雷尼 [Guido Reni] 是一个无法自拔的赌徒，他庞大的工作室和大量的创作，只是要疯狂地满足他的赌博恶习和解决债务问题；他的艺术创作亦因此蒙其害。桂尔契诺 [Guercino] 有斜视，皮耶特洛·达·科托纳 [Pietro da Cortona] 和雷诺阿 [Renoir] 晚年时仍用罹患关节炎的手来画画，门采尔 [Menzel] 的身材矮小 [仅有137厘米高]，卡萨特 [Mary Cassatt] 渐渐失明，而这些身体上的状况都影响到他们的创作。当我们了解一个艺术家的一生之后，解读他作品的角度也会不同，这是我们应该做的，也是正确的方向。如果画作会说话，一定会告诉我们很多特殊和发人深省的故事。我们显然无法了解全部的画作，但我们至少能认识部分的作品。这是艺术之所以无限神秘和迷人的原因之一，当我们对艺术认识愈多的同时，也发现有更多的部分仍待探索。

这些问题全都会令艺术家痛苦，愈是具有强烈的热情和技法的艺术家，愈觉得痛苦，而其中最重要的问题则是在顺从和自由这两者之间的抉择。在史前时代和古文明时期，艺术家就如普通的工匠一般，除了服从规范之外别无选择。他们受缚于当时的规范，就像他们雕刻出来的雕像、或是描绘出来的人像一样，被规矩的框架所束缚。公元前6世纪时，波斯的阿契美尼斯王朝 [Achaemenian] 的国王们，为了在苏萨 [Susa] 和波塞波里斯 [Persepolis] 建造华丽的宫殿，征召了希腊、里底亚 [Lydia]、埃及和目前的中东地区所有一流的艺术家。但这些杰出的艺术家们得将他们自己的传统文化放在一旁，遵从由大流士 [Darius] 和泽克西司 [Xerxes] 国王以及国王的文化顾问们所定的详细指示与规范。这些艺术家们得到丰富的报酬，因此也照着指示来施作。不论是在现在，或是任何其他时代，艺术家一直不得不依照着社会或市场的要求来创作。而艺术家也总是发现他们难以依靠创作维生，即使是有杰出的才能，许多艺术家还是难以维生。艺术家的创造力常常也是造成他们财务陷入困境的原因，目前被公认是最杰出的水彩画家约翰·塞尔·科特曼 [John Sell Cotman]，当年他卖不出任何一张作品，而这些作品在现代备受推崇；后来卡特门只因为不让自己的家人饿死，被迫改用比较老套的风格来创作。当我们

欣赏艺术作品时，我们必须记得，创作者通常受限于时代风格和文化传统钳制，虽然通常他们也很乐意如此。

艺术史也可以说是一群具有非凡天赋和固执、任性特质的艺术家，颠覆传统和既有规范的故事，他们引领着社会和民众向前推进[有时候并不是立刻，但也是迟早]，最后立下了新的典范。提出创新的做法并加以实践是伟大艺术家们的天生特质。因此，为了了解艺术，我们必须能找出创作者在颠覆现在、创造未来之前的紧张时刻，探讨在这个革命之前、当下和之后所发生的状况，并权衡此革新带来的得与失。这些艺术史上的巅峰时刻，使得艺术史研究是这样令人兴奋，并且获益良多；因为在艺术发展的平稳期间，艺术家把特定的形式发展臻于完美，戏剧性革新的间奏则引导出全新的创作和欣赏的方式，正是这两者之间的对比，使得我们更深入地明白了艺术的本质。艺术是一体两面的，传统和创新两者之间互相竞争以取得主导地位。然而，我们无法全然清楚到底这些革新时刻是何时来临的，是谁造成的。艺术史无时无刻不在改变，也正因如此，艺术史上具有震撼性冲击发展的权威论断在许多方面都将被质疑——而将还会不断再被质疑。但是这样的争论有助于我们大开眼界，并更能欣赏艺术的乐趣。

传统与创新之间的冲突是艺术的本质，但我们也不能忘记艺术是人类出自本能的创造，协助人类来指挥、沟通和主宰自然的广大世界。不论是传统或是创新的一方占上风，艺术最终是与“法则”[order]^[1]相关。我们必须在争战的表面之下找寻到潜藏的“法则”，看看它是否健全、完整，并强大到足以支撑这些变化的动荡。一旦艺术丧失了它基本的“法则”而变得混乱，社会的伦理将因此难以维持，而且事实上，也可能对人类的快乐造成威胁。

所以，我们必须特别小心任何可能危害法则的敌人，尤其是“时尚”[fashion]^[2]，特别是当它强大到足以自我建构成一个混乱系统时。这有一个令人难忘的悲惨例子，是发生在古埃及艺术的故事；古埃及艺术是在所有艺术法则中最具一致性的系统。但埃及新王国时期，深受幻觉所苦的阿肯那顿[Akhenaten]法老王，认为他自己是新的最高神祇的化身，也是惟一的神，并且发展出由他在神学中的新时尚衍生而来的正典规范，强迫艺术家们接受。这是历史上第一例时尚提升成一种强制性的艺术系统。这使得艺术家在描绘人体时，出现古怪、令人难以接受的变形；有些艺术家完全顺从，有些艺术家起而反抗；这也造成阿肯那顿的孤立，他在新建首都中的皇宫还被称作“皇家集中营”。最后是以暴力解除了这个危机，法则也随后复原。时尚在艺术上通常扮演了一个有用但次要的角色，当时尚取代法则试图变成艺术本身时，迟早会造成文化战争，而文化战争是各

[1] 意指自然的运作法则。——译者注

[2] 意指人为制定，或特定人士特定喜好的风格。——译者注

种形式的战争中，最为残忍和混乱的战争。

因此，人类社会必须自我防卫以免于文化崩溃；达到这个目标最好的方法就是了解艺术对人类的幸福的重要：尽可能使愈来愈多的人将之当做自己的志业，持续不断地来审视艺术，充实相关知识并发展欣赏与喜爱艺术的能力。因为对艺术的热爱是一种主观的现象，透过我们眼睛传达过来，没有任何一个专家可代为传达。最后，眼睛是重要的关键；透过眼睛，艺术成为我们的引领，也带来慰藉、愉悦、舒适与心灵升华，也是我们的良师。简言之，眼睛是这尘世中上帝所赐予的生命支柱，我们应该好好善用我们的眼睛，训练并信任它们。本书是特别为了达此目标而写的。

第一章

洞穴绘画和巨石

自从智人 [Homo sapiens] 开始演化以来，人类的存在已经超过了20万年。智人的始祖或巨大猿人 [doppelgänger]，尼安德塔人 [the Neanderthal]，学习新事物的效率较低；而当尼安德塔人消失之后，地球上只剩下智人来征服、美化和开发地球。智人一直不断地在学习，刚开始的速度极为缓慢，后来渐渐加快，而且一直持续加速中。学习知识与创造能力两者之间息息相关；随着智力逐渐发展，人类开始创造，速度就跟学习的速度一样快。所以，艺术实际上就跟人类一样古老。我这里所提到的“艺术”包含了3个层面：与生存有关的“实用艺术”、与审美有关的“艺术”，以及顺应社会潮流的“时尚艺术”。

身体装饰是最早出现的艺术，它包括了以上3种艺术形式。人类很早就发现可以借由某些特定的行动来引起其他人的注意，而穿着和身体彩绘是最古老、最有效的方式。因此，化妆是人类最古老的艺术形式，接着发展出来的原始珠宝和衣服造型，这类身体艺术包含了3种不同的功能：它是实用的，并兼具审美和社会的功能。不幸的是，身体艺术因本身的特性，已消失不复存在。我们无法知道身体艺术的特征，或它是如何演变的。就算我们研究目前仍保有身体艺术的族群，如婆罗洲人，也不会有多大帮助，因为这些“现代人”仍旧停留在石器时代，显然他们也缺乏原始人利用艺术创造能力来突破自身困境的充沛活力。

然而，艺术的技法是人类进步的先决条件，显然是由身体装饰开始起步，也包括了制造工具和进步社会的成形。艺术发生于所有事件之前，自然也早于书写；相对来说，书写是相当近代的发展，所有形式的书写最初都是由图像记号演变而来。艺术也很有可

能早于语言的出现，因为所有表达想法、概念的语言形式都非常复杂。人类学着记录可见的物体来表达自己的想法，在几近平面上雕刻或绘画，人类借由制造视觉图像来辅助他们最初所能发出的咿咿呀呀的声音，这些视觉的辅助图像也同时反映出语言的精进、词汇的增加和句法的演变上。这种逐渐发展的遗传符码，使人类理性创造艺术，同时也发展出理性的语言，因此这两种系统的发展自一开始就有紧密的关联。

当艺术发展出与身体无关的形式时，就开始独立存在，也使得我们有机会来研究它。实体艺术有很多种形式，当人类开始制造工具的时候同时也为工具装饰，而最重要、最有启发性和最美丽的艺术表现，是在洞穴里或岩石上，包括了在户外岩石上的雕刻或绘画，以及在洞穴地面、墙上或顶上的作品，甚至有些在人迹难至的裂缝中。这些绘画创作于旧石器时代晚期〔公元前4万年到公元前1万年〕，其中最杰出的是出自于玛格达兰人〔Magdalenians，以该地的名称命名〕，玛格达兰人活跃于公元前18000年到1万年前的欧洲。这些作品有一致性，可称为玛格达兰艺术体系，是人类历史上的第一个、也是时间最长的艺术体系，它占了人类开创艺术以来2/3的时间。

所以在艺术史上，玛格达兰艺术体系占了很重要的地位。令人叹息的是，在地球上的所有艺术形式中，它却是我们所知最少的一个。但我们对它的认识绝对不是无用的，请记住，第一个洞穴艺术在1860年代被发现，直到1902年才得到人类学家及艺术史学者的确认。在20世纪结束之前，全欧洲总共有277个被认为是玛格达兰洞穴：法国有142个、西班牙有108个、意大利有21个、葡萄牙有2个、德国有2个、巴尔干半岛有2个。但很不幸的，这些艺术品大多非常脆弱。当这些洞穴被“开发”之后，原本使得这些绘画保存下来的条件顿时改变，绘画很快就损坏。一次大战时期，在比利牛斯山脉的贝德亚克〔Bèdeilhac〕发现了壮观的洞穴绘画，却在发现洞穴后的6个月内完全消失殆尽。所以后来除了某些装有昂贵的空气调节设备的洞窟以外，这些洞穴不再对外开放。甚至在这些洞穴中最美丽的西班牙阿尔塔米拉〔Altamira〕洞穴，每年仅有一小段时间开放给小团体进入，连学者本身都很难获得参观许可。虽然这些绘画可以在相片中看到，但是相片难以表达这些洞穴绘画的本质和特色。有些绘画本身就不容易看到，阿尔塔米拉洞穴中最精华的部分必须躺在地上观看。所以，想要解开玛格达兰艺术体系秘密，无法抵达是最实际且愈来愈麻烦的障碍。

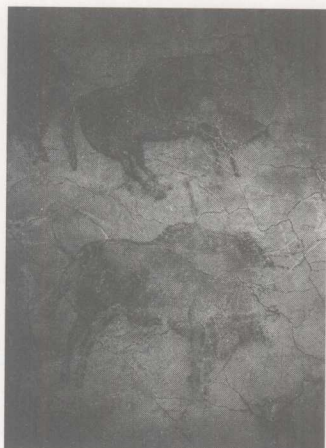
然而，对洞穴艺术的认识，我们仍旧可以建构出一些帮助理解的原则，让我们由绘画主题开始谈起。洞穴艺术描绘的主题有：人类的手部；许多进行不同动作的动物，包括已经绝种的长毛犀牛，以及一些在描绘当时就已绝种的动物；还有几何形体和标记，等等。人类也是绘画的主题之一，但这样的例子十分罕见。接下来，我们来谈谈描绘洞穴绘画的方法和材质。最早期和最初步的图像是用软泥在岩石表面上描绘的指画，画者可能是从动物留下的爪痕得到灵感。然后出现使用火石的锐利薄片或细石棒刻画的浮雕，这也是最常见的方法。不同种类的石头和岩层组合，会产生不同的效果，也增添了色彩和深度，使得有些雕刻画出现了类似雕刻般的浮雕效果。精致的雕刻画出现得很晚

并且罕见。在洞穴地面上的软土雕刻画经常被现代访客的脚抹去痕迹，但是仍有一些不错的例子保留下来。最后，并最令人惊艳的是，洞穴艺术出现了彩绘。首先出现的是红色、氧化铁〔赤铁矿，红色赭石的一种〕的赭色，和黑色〔二氧化锰〕，后来也发现了由杜松和松树碳化所产生的黑色；偶尔也会出现由高岭土或云母石而来的白色；其他惟一玛格达兰艺术家们使用的颜色是黄色和棕色。

不过，艺术家们也展现了他们杰出的才能。在拉斯科〔Lascaux〕洞穴中，我们发现了用以调制颜料的白与杵，同时也有用来制成颜料的158个不同的矿石小碎片。看来似乎颜料不虞匮乏，在某些地方甚至发现了大团的颜料。藤壶的外壳被当做容器使用，一位画师甚至使用了人的头骨。含有钙的洞穴水被当做颜料的混合剂，植物和动物油则被当做接合剂。艺术家们使用原始的蜡笔，并且使用毛刷当工具来绘画，然而这些工具都没有留存下来。各式各样的工具和道具都被用来辅助艺术创作。重要的线条之前是一些点，之后两者又连接起来，有时会出现有颜料喷洒的效果。艺术家们也使用模板，以鸟骨做成的吹管则是用来涂敷颜料的软管。借着这些技术，较成熟的玛格达兰艺术家们得以创造多彩的艺术作品。

现在我们看看洞穴的地点。除了偶尔住在洞穴口或是天然的岩石遮蔽处，石器时代的人类并不居住在洞穴中。目前我们所知的洞穴所在地，大多是在特殊的地点，并非人类的居住地。玛格达兰艺术家也曾户外创作，共有6处有户外雕刻的地点至今仍旧存在，然而绝大部分户外作品想当然都消失无踪。之所以会在洞穴中画画，是因为洞穴有遮蔽，而且在洞穴内创作的艺术可以被保存。这将我们带入了时间的长河。部分玛格达兰艺术家的作品很快就不见了，有的还是学徒的习作。然而这些精致的雕刻和绘画显然是为了可以长存久远，而有些的确留存了数百年、甚至数千年，供人们欣赏和使用。一个大洞穴中的作品所涵盖的时间范围可能很长，可以让对历史有概念并想了解祖先的人们加以比较或认识。最好的玛格达兰艺术作品是出自艺术专业工作者，特别是那些彩色的绘画。艺术家很有可能是人类的第一种职业。

我们可以相信，最杰出的洞穴艺术是非常难制作的，也需要很高的花费。首先是需要照明。我们现有85个确定和31个疑似旧石器时代的灯保存下来，但其中只有少于1/3的灯是在洞穴中被发现，于是我们可以推测艺术家通常是使用火把来工作。不论是灯或是火把都需要消耗大量的动物油脂。第二，一些最好的洞穴绘画，特别是在阿尔塔米拉洞穴的绘画，是需要画家站着，或是躺着、蹲着来完成，有些则需要特别搭建高架来作画，而这些高架大致上跟米开朗基罗在西斯廷礼拜堂〔Sistine Chapel〕天花板作画时所用的没什么不同。有些画作的尺寸巨大，甚或离洞穴地面有1米左右。比利牛斯山脉的拉巴斯蒂德〔Labastide〕洞穴中，一只巨大的马的图像被发现在离地4.2米处；在多顿河〔Dorgogne〕流域的贝尼佛〔Bernifal〕洞穴中，长毛象被画在约6米高的地方，有些拉斯科洞穴中的公牛画像甚至在超过约6米处。方德高姆〔Font-de-Gaume〕洞穴中有名的长毛犀牛绘画，也是在一个巨大洞穴的墙面高处被发现；这种神秘的动物是否存在一直受到争



西班牙阿尔塔米拉洞穴中的野牛壁画。这是石器时代的公共艺术 [communal art]，职业艺术家背后有族人的支持。

议，直到1907年一只在沥青中保存完好的样本在波兰出土后才被证实。单单是艺术品的尺寸就足以令人吃惊。拉斯科洞穴中的一个称作“图像走廊” [Picture Gallery] 的巨大山洞，就有30多米长、10米宽。洞穴的大小跟隐密性都是艺术家选择该处创作的原因。比利牛斯山脉的尼奥 [Niaux] 洞穴长度超过了800米，这并不罕见；在乌非那克 [Rouffignac] 的巨大洞穴绵延了将近10公里，直到山脉内部，其中有些大量群集的雕刻画，长度将近2米。

这些职业艺术家创作时，除了需要平台和高架 [例如，在拉斯科洞穴墙面上的小凹洞便泄露了它们的存在]，也需要助手们的帮忙。助手们要帮忙混合颜料，有些颜料必须在干掉前赶快用上，助手们还要为灯添加燃料或帮忙拿火把，或建造及稳固高架，将小树枝、羽毛、树叶、动物毛发制成画笔等等，来满足大师们的需要。这些助手学成后会成为专业画家。我们可以大胆地说，玛格达兰艺术是建构于工作室 [studio] 的体系之上。总之，创作重要艺术品并训练学徒的工作室，至少确实存在于公元前3000年的埃及，与玛格达兰晚期仍相差7000年。但是这些杰出洞穴绘画的品质与一致性，以及创作需要的时间、花费和技巧等证据，在在都暗示了艺术家们需要一个类似工作室的协力体系来辅助。这些顶尖的洞穴艺术家们可能自视高人一等，不过他们也本该如此。

再让我们谈谈品质。从古埃及的古王国 [Old Kingdom] 时期到20世纪现代艺术的这段期间，描绘生物形体的方式持续发展，而对看遍了这5000年绘画演变的现代人来说，最好的玛格达兰艺术仍旧是美丽非凡。尤其是在完全没有声音的洞穴深处内观看这些影像，实在令人惊叹。人体图像在洞穴绘画中较少出现，通常都被描绘得相当拙劣，但是各种不同的动物造型却令人惊艳。埃泽 [Les Eyzies] 大洞穴的8个走廊内，有大量描绘长毛巨象、驯鹿、马、雄鹿、野牛、野狼，以及类似人体的图像，以及抽象、记号式的图形。这些相互连接的走廊，一个个延展开来，是为了让观者印象深刻，而它们也的确达

到了这样的效果。这些绘画既细致又雄伟，有意在简洁与华丽、极静与极动之间游移。一些玛格达兰艺术家非常了解动物身体的结构和动物运动的原则，这是多年来密切观察以及对绘画的自我要求的成果，也暗示了这些艺术家曾经历长期的学徒训练及广泛的研究。

此项精致艺术并不是有计划性的，也不是玩票性质或是地方性的。艺术家运用精确而简洁的线条，将一大群野生动物桀骜不驯的野性、奔放的动态、优雅的形体与活力完全呈现出来，动物的四肢到末端逐渐变细而相互平衡，颜色也明显转淡。艺术家们对色调的处理，以及灵活地运用岩石表面，呈现画面的深度，甚至透视的效果。如果再加上当做品刚完成时色彩的鲜艳亮丽，以及这些线条和色彩在原始油灯或火把闪烁火光下所带来的效果，我们可以想像当这些除了大自然之外从未接触过视觉图像的原始人，首度感受到美感经验时所产生的震撼力。这也解释了为何玛格达兰人的社会，愿意将这么多珍贵的剩余资源投入到这些洞穴壁画的创作上。

但这些精心制作与细心设计的体验是要传达什么呢？玛格达兰艺术的目的是什么？我们不知道，我们可能永远不会知道。最初的推论是，这些绘画的创作者是在夜晚信手涂鸦的猎人，没有任何关于精神上、宗教上、实用性和图腾的，甚至审美上的目的。接着在20世纪，著名的学者们投注多年的时间来进行整理和研究，并提出理论。这些学者包括亚柏·亨利·步日耶 [Abbé Henri Breuil]、马克思·拉菲尔 [Max Raphael]、安内特·拉明-昂珀雷尔 [Annette Laming-Emperaire]、安德烈·勒鲁瓦-古尔汉 [André Leroi-Gourhan]、雷纳多·甘撒列·贾西亚 [Reynaldo González García] 等人。然而这些理论并不一致，彼此间经常互相矛盾；这些理论总是无法解释最新的发现，所以终至无效。实用主义是最常被提出的理论，但是如果洞穴艺术的目的是要教授打猎的技术，为何图画中会出现已经绝种或是非猎捕对象的动物？为何图画中没有出现打猎的场景呢？任何真正打过猎的人都应该知道，打猎的技巧不是靠研究图画就可以获得的，一定要经过实地的练习，而原始人类自童年时期就开始练习。非实用主义的理论则认为艺术与巫术、魔术，或宗教相关。然而没有一个理论可以解释所有甚至多数的事实。图画中并没有出现祭献仪式，在早期的宗教艺术系统中身为主角的人类，也几乎很少在图画中出现。除了一个可能的例外，洞穴艺术中不曾出现过祭司、巫师或巫医；也没有任何一件描绘可以称为仪式的图画。在洞穴中描绘的动物类别非常多，它们出现的时间都已经被研究出来了。但这些时间表提供的仅是表面的知识，而非真实面。最初与最后提出的解释，似乎都有其真实性，也似乎都不是真的。我们距离玛格达兰社会以及当时的思维模式，还有很大的一段距离。要找出这些神秘行为的解答，需要发挥很大的想像力，但可能超出我们的能力范围。

玛格达兰社会长期对洞穴艺术投注这么多的关注和资源，最可能的原因是他们能在其中获得满足。艺术提供人们欢愉、快乐、兴奋、身体和精神上的慰藉，同时也能增长知识。在这么漫长的时期中，人类进步的脚步极为缓慢，获益也有限，艺术的发展就成