



大学生文化素质教育（艺术类）系列教材
创建世界高水平大学项目资助教材

封 钰 著

西方美术 精品赏析



南京大学出版社



大学生文化素质教育（艺术类）系列教材
创建世界高水平大学项目资助教材

封 钰 著

西方美术 精品赏析

南京大学出版社



图书在版编目(CIP)数据

西方美术精品赏析/封钰主编. —南京:南京大学出版社, 2009. 4

ISBN 978-7-305-05738-0

I. 西… II. 封… III. 美术—鉴赏—西方国家—高等学校—教材 IV. J051

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 052743 号

出版者 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
网 址 <http://press.nju.edu.cn>
出版人 左 健

丛 书 名 普通高等学校文化素质教育(艺术类)系列教材
书 名 西方美术精品赏析
著 者 封 钰
责任编辑 郭学尚 编辑热线 025-83593923

照 排 南京紫藤制版印务中心
印 刷 南京京新印刷厂
开 本 787×960 1/16 印张 17 字数 350 千
版 次 2009 年 4 月第 1 版 2009 年 4 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-05738-0
定 价 30.00 元

发行热线 025-83594756
电子邮箱 sales@press.nju.edu.cn(销售部)
nupress1@public1.ptt.js.cn

-
- * 版权所有,侵权必究
 - * 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购图书销售部门联系调换

序 言

十多年前,我调任南京大学执教,始识封钰君。百年南大,文理兼容,生源多为历年的高考尖子,且对艺术极具热情,封钰君就是在这样的环境里,给大学本科生主讲西方美术史课程,从事大学生艺术和人文素质培养的教学研究与实践。2002年封钰君调至新创立不久的南京大学美术研究院,参与了美术学硕士点的建设工作,并开始招收研究生,从素质教育到专业研究生的培养,封钰君在专业上一直孜孜以求,不断精进。

摆在我面前的这本《西方美术精品赏析》,是为高校文化素质课编写的教材。这门课对大学生具有重要的意义。

纵观中外许多科学与文化大师,他们于艺术上皆具有极高素养,由此可见艺术在人文精神塑造与科学思维创新中所具有的重要性。长期以来,由于中学阶段应试教育的缘故,因此,作为素质教育的艺术教育相对薄弱,大学的教育就尤显重要。可以说,没有艺术的教育将是不完全的教育。

课程重要,教材更重要。一部好的教材本身便是一个人生的导航仪,再经过教师的讲解导航,能使学生在追求学术真理、艺术真谛的过程中方向明确,少走曲折之路。

因此,在教材中,封钰君对艺术活动、艺术作品的性质以及对艺术鉴赏功能等概念的阐述,既中肯又具有启发力,在对具体作品解释中也充分贯彻了这些理解。其次,值得称道的是这本教材中有关如何鉴赏西方艺术的论述。我们知道,向西方学习,是现代化过程中的自觉认识,艺术并不例外。不过,艺术问题与技术不一样,它不是一个在技艺上分享“先进”的活动,更重要的一种可能是,它通过理解异质文化,一方面促进对本民族的反思从而提升自身的创造力;另一方面通过沟通促进普世文明的发展。这两个方面在今天所言的全球化过程中十分重要。例如,在近三十年来中国艺术实践中,特别是“85新潮”之后,许多美术新秀多模仿西方主流,这既无助于提高中国艺术在当今世界的地位,又阻碍了与中国百姓沟通的机会,甚至压抑了艺术之社会功能。我个人长于雕塑,在自己的实践中一贯主张融通中西,创造审美新境界。不过,就如西方的知名艺术史家对中国的艺术难以认同我们的吴道子和郑燮,许多中国人亦不能完全理解西方诸多实践,

如印象派、新印象派、特别其后包括立体主义和未来主义等多个流派的现代主义运动。

我认为,西方艺术史的教学应该在“如何鉴赏”这一点上做文章。当然,要实现这个目标,需要有更为广泛的文化史背景和对西方文化发展内在精神的深究。我们看得出封钰君对实现这一目标所作的努力。在这本教材的每一章或每个专题的导语中,她都对一些重要的问题进行了言简意赅的概括和评论,试图把同一类型作品纳入它们诞生的独特时代框架中,从而摆脱按照历史线索来讲解西方艺术的不足。特别值得一提的是:她每一章的标题的概括都十分老到而传神。可以预见,这为其将来进一步完善这本教材提供了非常好的框架。

最后,是关于历史的。在这一方面,这本教材遇到的问题与其他专门史一样。从早期的洞窟到今天的后现代主义,西方艺术的数千年发展,留下了不能穷尽的素材。对于多数名垂青史的大师来说,也存有大量的作品。做研究,我们可以按照自己的兴趣进行选材,但要做一本教材,如何既做到客观公正全面以防止知识上的缺陷,又体现著述者独特眼光从而促进人们思考,这是一个关键。封钰君的这本教材在总体上选择了重素材而轻宏论的策略,略去长篇分析而择取公论作为判断依据,再在必要时进行点睛式评论。尽管这种策略表面上看起来有“四平八稳”的平凡之嫌,但对于文化素质课来说,却具有明显可取之处:它既节省了篇幅从而可以扩大内容,又避免了个性化偏好而带来的那种常见的倚重失衡的现象。

由于上述原因,一本高校大学生文化素质课使用的《西方美术精品赏析》教材,要在有限的课时和篇幅之中把纷繁复杂的西方美术史交待清晰,绝非一件易事。我们也可以看出,封钰君在这些方面也做出自己可贵的探索,这使得这本教材既平实而易于亲近,又内含个性而有启发。特别有趣的是,按照她自己的说法,她在做这个教材的时候采取了“导游”姿态。这是我很认同的一种立场。封钰君确实是一个好的释解员。我希望她通过自己的教学实践,不仅促进自己的艺术研究和创作,产生更多好的作品,而且为南京大学的文化素质课和艺术学科的教学做出更大的贡献。

于钰君

于南京大学

2008年7月

目录



第一章 导 论 1



第二章 神圣的曙光:艺术之始 18



第三章 永恒的彼岸:古埃及美术 23



第四章 和谐的人性:古希腊艺术 30



第五章 世俗的秩序:古罗马美术 44



第六章 上帝的世界:中世纪美术 50



第七章 人性的光辉:文艺复兴时期美术 55

- 第一节 文艺复兴早期 58
- 第二节 文艺复兴的盛期 65
- 第三节 文艺复兴时期美术的其他代表 77
- 第四节 样式主义与文艺复兴的衰落 85



第八章 多彩的风格:十七世纪的欧洲美术 87

- 第一节 十七世纪意大利美术 90
- 第二节 17世纪佛兰德斯美术 94
- 第三节 17世纪荷兰美术 97
- 第四节 十七世纪西班牙美术 104
- 第五节 十七世纪法国美术 110



第九章 自由的气息:十八世纪的欧洲美术 117

- 第一节 十八世纪的法国罗可可美术 118
- 第二节 18世纪的新艺术运动 126
- 第三节 十八世纪英国 128
- 第四节 十八世纪意大利 134



第十章 个性的色调:十九世纪的欧洲和美国 ... 137

- 第一节 新古典主义美术 138
- 第二节 浪漫主义 150
- 第三节 现实主义美术 163
- 第四节 印象派美术 174
- 第五节 新印象主义和后印象主义美术 189
- 第六节 十九世纪英国美术 206



第十一章 终极点上的舞蹈:二十世纪西方现代美术

- 218
- 第一节 现代主义艺术概述 218
- 第二节 象征主义:现代主义的前奏 221
- 第三节 野兽派 226
- 第四节 表现主义 229
- 第五节 立体主义 233

第六节	抽象艺术	237
第七节	未来主义	241
第八节	达达主义和超现实主义	244
第九节	其他风格的现代派画家	250
第十节	1945 年以后西方美术	254
参考文献		258
后 记		261



一 艺术与艺术品

亚里士多德说过“艺术是一种高于经验的知识”。因此,在最宽泛的意义上,音乐、诗歌、戏剧、小说、绘画、雕塑、舞蹈、电影等,都是艺术的形式。不过,在日常生活中,我们使用“艺术”这个术语时,主要指造型艺术或视觉艺术,它包括绘画、雕塑、建筑、陶器等类型。美术便是这类艺术的专有名称,在当代,随着人类需求和社会生活的复杂化,又发展出工艺美术、艺术设计等形式。

作为艺术的主要类型之一,美术既体现艺术的一般特征(或共性),也具有自身的特点(个性)。在共性层次上,它必须提供令人愉悦的形式,并最终体现人的理想、自由和尊严。在个性层次上,它以视知觉形象来呈现被称之“美”的对象。

毋庸置疑,艺术是伴随着人类始终的一个古老现象。作为一种基本活动,艺术表现着人对自然、社会以及人自身的理解,因而最终表现着“永恒的人性”。这意味着,艺术作品体现着某些时代的人类一般认知和情感。以绘画来说,不管画家以什么复杂的形式来表达意义,伟大的作品都是能够被人理解和接受的作品。在这一意义上,无论什么人(无论他是否接受过高等教育,无论他是一个美国人还是中国人等),都能在直觉层面上识别出艺术品。正是在这一意义上,克罗齐强调“艺术即直觉”这个基本原理。

然而,艺术又高于生活,虽然它能够被直觉地把握,但却不能总是用日常生活语言就说得清楚的。所以,大多数人在面对一些伟大的经典时,都有这样的经验:心中已经明白,但却无法用合适的语言把自己理解的东西说出来。特别是文艺复兴之后,艺术在西方逐渐成为一个专门化的领域,发展出一套自己的规则和语言,诸如“透视法”、“轮廓渐淡法”等,这些规则和语言拓展了艺术的境界,但也加剧了其与日常生活的距离,这使得理解艺术本质需要一定的专门知识。

更进一步,一件艺术品,虽然在形式上可能超越时间,但其内容总是某个特定时代社会结构和观念的反映。例如,达·芬奇的《怀抱银鼠的女人》(也称《抱貂女郎》),在形式上当然会给我们提供愉悦感,但是它毕竟也是一幅普通女性的肖像画,为什么出自他手便成为伟大



图 1-1

的艺术品,而其他在形式上同样给我们提供愉悦感的肖像画却不享有这种殊荣呢?再如康定斯基、毕加索、蒙德里安这些现代画家,他们的许多作品以儿童都可能接近的方式画出来,为什么儿童的涂鸦不是艺术品,而他们的这些作品却是呢?这一系列问题绝大多数人在初涉艺术之时可能都会要问,你可以做一个试验,把蒙德里安的《红黄蓝构图》、克利的《死与火》等作品让十岁以下的儿童来辨认,观察他们的反应。但无论如何,儿童画就是儿童画,它们不可能成为伟大的艺术品,因为“儿童画只限于用象征手法表现自然,在每一次作画时,都变换表意符号,满足于创造一系列彼此缺乏联系的符号。他们既不关心形象之间的关系和比例,也不关心他们匆忙罗列的物的性质。他们不研究物性,甚至,那东西就在眼前,他们也不屑一顾。”这不是说儿童画一定缺乏内容深度,相反,20世纪,诸如马蒂斯、克利这些艺术大师都崇尚“儿

童眼光”这种艺术理想(本真、纯粹)。不过,艺术总是社会性的,它包含了艺术家对社会生活的独特理解,并揭示出一个时代的特征。在这一层次上,达·芬奇的《怀抱银鼠的女人》绝不是一幅普通的肖像画,因为那只银鼠不是随便一只被人驯服的宠物,而是当时威尼斯权势莫罗家族徽标。在这幅画中,少女与银鼠之间的关系象征着当时社会权力的特征,这是达·芬奇用(艺术)形象给观众出的一个谜,正是这个谜使这幅画成为吸引人的艺术品。康定斯基、毕加索、蒙德里安、克利的那些画具有同样的结构。而要理解这些,需要理解艺术的规则和语言,需要了解历史和艺术品诞生的直接背景。

二 艺术的本质和功能

艺术的本质是什么?这个问题并非在艺术发源之初就存在,它是伴随着艺术发展而提出的,并贯穿于现代艺术的全部过程。历史地看,关于艺术的本质是什么,到底哪些形式属于艺术品,存在着长期的争论。社会历史的变迁,生产手段、人们的思想观念变化,都直接引起了艺术观念的变化。因此,不存在一成不变的艺术标准。

当我们用“经典”这个词来形容某些艺术品的时候,虽然这个词本身包含着优秀和永恒的含义,但是艺术经典本身不仅都是特定时代的产物,而且并不见得这些作品所包含的艺术形式和内容会成为每个世代绝对典范。事实上,当我们从风格的角度来看待不同的艺术品时,我们强调的恰恰是它们的个性,用德国思想家本雅明的话来说,是它们的韵味(即独一无二性)。但是,另一方面,被称为经典的东西,又必须同时具有超越时代的内容,否则它们不能获得不同时代的认同。也就是说,那些伟大的艺术品代表着艺术的精神。事实上,上述两个方面便是艺术的个性与共性。而经典则体现二者的统一。

某些评论家说,艺术源自人的本性,另一些艺术家则说,艺术家表达自身个性、他们对时

代的理解以及对超越个性、民族性和时间的那种绝对的艺术性的手段(康定斯基)。这种争论便体现了共性和个性两个不同的方面。

从共性方面看,艺术体现了人性的境界。

在人们能够设想的历史进步中:超越物质条件的束缚,获得自由,是最终的目标。艺术无疑体现着这个最终的目标,因为,艺术是真正超越了功利性的活动。法兰西学院院士——著名诗人保罗·瓦莱里断言,艺术本质在于其“无用性”。他的意思是,无论说艺术反映了永恒的人性,还是说它体现了人的尊严,一幅油画、一尊雕塑,既不像食物那样能够填饱肚子,又不能像树木那样充当建材,也不像锤子那样作为工具,它摆脱了一切实用性。更早,19世纪,德国思想家席勒说:“艺术是自由的女儿,她只能从精神的必然而不能从物质的最低需求中接受规条。”正是这一原因,艺术不像食物、工具那样实用,它对人类是不可缺少的,它体现着人的精神、梦想和尊严。这样一种既没有实际用途,但又显而易见十分重要的活动是如何发生的呢?它是否如管子评论道德那样“仓廩实而知礼节”,是在人们丰衣足食之后才产生的呢?从艺术史看,在社会层面上,艺术只是在米开朗基罗之后才逐步成为一种独立的活动,从手工劳动这种机械的活动中摆脱出来。而在个人层面上,由于艺术不事生产,直到今天,确实需要有殷实的家底才能支持。这都意味着艺术活动确实需要丰厚的物质基础。

但是,另一方面,许多传世的艺术作品却都是在艺术家本人最困难的环境中诞生的,例如1859年,米勒创作《晚钟》的时候身无分文,甚至揭不开锅,而妻子又要分娩。这样的例子在艺术史中比比皆是。也就是说,伟大的艺术往往不是那些暖房里培养出来的花卉。如何理解这一矛盾呢?这一表面的矛盾与艺术的本质又有何关联?

事实上,就艺术揭示人性的伟大这一点来说,由于这种伟大本身并不直接呈现在日常生活的外表,它需要非凡的洞察力和感受力。逆境往往为这两种力量提供了生产的环境。因此,在艺术创作过程中,“悲愤出诗人”是常见的现象。这也是艺术创作为什么需要深入生活的基本原因。

从个性方面看,艺术记录了特定时代的精神。艺术风格的变化即是时代精神的变迁,文艺复兴所展现的风格与近代欧洲的精神是一致的,而今天各种探索性艺术则体现着所谓“后现代主义”的文化。

在总体,艺术本身的旨趣在漫长的历史中经历了深刻的变化。我们看到,在19世纪前,多数的艺术作品是为宗教、巫术或其他世俗观念服务的,只有少数的作品是出自艺术家内心的渴求。19世纪以后艺术家把一种新的、客观现实主义和科学观念带到创作之中。特别是照相术的出现,艺术家将创作的眼光转向自己的生存空间、实用空间,甚至将不能称之为艺术的东西也登上艺术的大雅殿堂。20世纪以来艺术永存的观念受到冲击,因而艺术发展成为运用种种方法手段,自由表现和创新的活动的。这些变化都是和时代精神联系在一起的。当然,我们也会看到,艺术创作与各个时代的科学水平、技术条件、政治氛围等等具体因素也是联系在一起的。也就是说,作为一种观念或精神,艺术不是静态的、现成的编码,而是与特

定历史情境和观念联系在一起的。

总之,伟大的艺术品不仅仅是美的欣赏物,也是人类技艺和聪明才智的结晶,它们能使我们增强自己对其它事物的洞察力,它帮助我们开拓和理解人类自身的天性,艺术是人类发展的最基本的一部分。正是这一原因,艺术对于人类具有重要的意义。

关于艺术鉴赏的意义,无疑专门强调。在这里,我们仅仅指出:作为当代人,他的文化素质应该既有深厚的历史传承,又具有强烈的时代个性。而艺术经典无疑承载着这样的功能,通过加强我们的学力、见解和经验,培养我们对生活的热情和创造力。

艺术,它的历史存在证明自身价值。在全部历史中,随着人们需求和社会生活的多样化,艺术发展到今天也是异彩纷呈。从诞生之初对某种含混不清的意义表达(拉科斯洞窟)、到古埃及统治者的荣耀,再到文艺复兴之人性光辉,最后到今天,各种复杂而细腻的个人情感表达。而在这一过程中留下来的那些惊世骇俗的艺术品,通过对它的匆匆一瞥,我们便看到世界多样的可能性。从根本上来说,艺术在今天承担三种基本的功能:

第一,审美。今天的艺术形式是多种多样的,作为视觉艺术的美术只是其中一种。然而,无论何种形式,表演、歌唱,还是绘画,艺术活动的共同意向却是愉悦他人的欲望。正是从这个角度出发,英国著名艺术史家里德强调,艺术往往被界定为一种意在创造出具有愉悦形式的东西。^①而起源于愉悦关系的快感就是美感。也就是说,艺术造就美感,这是艺术最本质的东西。

在全部的艺术史中,除了美,人们也会强调其他的東西,例如崇高和自由。或许,有人会强调,艺术是人类本性的赞歌,应该完整地体现真美善。这些强调当然是可以理解的,因为表现人性始终是艺术品的基本价值所在。不过,如黑格尔强调的那样,“按照它的概念(本质),艺术没有别的使命,它的使命只在于把内容充实的东西恰如其分地表现为如在目前的感性形象”。也就是说,通过感性形象来表现人性,这是艺术的特征。正是从这一角度看,艺术价值在于表现了一种艺术家只有依靠直觉力量才能把握得住的理想的均衡或和谐。

第二,认知。在许多人看来,认知似乎是科学的功能而不是艺术的功能。当然,认知并非艺术的首要功能,但是我们必须承认艺术越发展,它的认知功能就越是明显。这是因为,艺术不仅是我們借以执行诸如赞美伟人、表达情感、传授知识等多种行为的手段,而且是人是在世界上活动的基本方式之一,这种方式定义了包括真实性、自然、客观性、秩序等等人类的基本观念,并且直接弥补了科学的不足。例如,早期的“黄金分割”便是关于秩序与和谐的假设,透视法则通过强调了“近大远小”符合“真实”和“自然”而提供了一种空间观念,而现代艺术恰恰又是通过打破透视法从色彩和形式的方面突破才确立的,康定斯基正是从这一角度在理论上将自然视为由自由来定义的,毕加索则认为自己的作品真正体现了一种真实性。

① 里德:《艺术的真谛》,王柯平译,辽宁人民出版社,1987年,第2页。

正是从艺术史的变迁,当代艺术哲学有 H. G. 布洛克断言,“艺术品不等于从一扇透明窗子看到的外部世界的景象,而是一种独特的人类观看世界的方式”。^① 也就是说,艺术本身就是一种认知手段。而这一观点与文学家米兰·昆德拉关于小说的认知功能不谋而合,而这种观点让人们重新回顾那些在历史中已经出现的重要思想。例如 19 世纪的席勒,他曾经强调,人们在经验中要解决的政治问题必须假道美学问题,因为正是通过美,人们才可以走向自由。因此,在他看来,审美教育能够“打开尽管政治腐败不堪但仍能保持纯洁的源泉”。^② 这正是艺术认知功能的体现。而在总体上,本内施在评论北方文艺复兴艺术时所做的强调则更加具体,他指出:“往昔的伟大艺术品是人们获得审美愉悦的不尽源泉,是催人向上的永恒动力,因此,我们往往容易将它们看做是超脱人世辛劳、争斗、烦恼以及欲望的事物,是绝对美的永恒领域的创造物。然而,只需要考察一下现代艺术家的主要作品,就会发现,我们时代的深刻分裂、不安和破灭,不仅反映在 19 世纪末和 20 世纪初的美术之中,而且也为它们所预兆。这种现象在其他各个世纪也毫无二致。美术是人类生活的一种普遍机能,也许是除理性思维外最概括、最普遍的表现。因此,美术是理解全部人生的钥匙。”^③

第三,社会批判。野兽派开山泰斗马蒂斯曾强调,“一个人在一生中必须永远是一个孩子,哪怕他已经成为一个大人了,他要从客观事物的存在中获得自己的力量,并且不让客观事物的存在妨害想象力。”^④ 康定斯基也表达过类似的观点。他们如此强调,基本原因在于,艺术与孩童思维在两个特征上的一致性:不受陈规陋习束缚的想象力,以及不受实用性束缚的创造力。这两个方面恰恰代表着自由、个性、多样性等这些基本的价值。虽然艺术在发展过程中曾受到各种陈规陋习的束缚,它自己也制造出各种教条(如 18 世纪以后的“沙龙”艺术等),但其主调却是超越现世、实用,提供一种乌托邦理想。正是在这一点上,它必然包含着对现世性和实用性的批判。所以,席勒曾经这样强调,“有用是这个时代崇拜的大偶像,一切力量都有侍奉它,一切才知都要尊崇它。在这种粗糙的天平上,艺术的精神功绩没有分量,艺术去却了任何鼓舞的力量,在这个时代的喧嚣市场上艺术正在消失。”^⑤ 而罗丹则强调在技师和工厂主的时代,艺术死了,为此他大声疾呼:“我很希望这个讲求实利的社会能够明白,尊重艺术家比起尊重工厂主和工程师来,至少应得到同样的待遇。”^⑥

在 20 世纪动荡和疯狂中,现代艺术的发展,基本路线之一便是直接突出了艺术的社会批判功能,较为彻底改变了文艺复兴时代形成的那种含蓄的批判。而在今天,被泛称为后现代主义或实验艺术的运动中,似乎社会批判构成其中心主题,变成艺术存在下去了理由。

① H. G. 布洛克:《现代艺术哲学》,滕守尧译,四川人民出版社 1998 年版,第 46 页。

② 席勒:《审美教育书简》,冯至等译,上海人民出版社 2003 年版,第 69 页。

③ 本内施:《北方文艺复兴艺术》,威印平等译,中国美术学院出版社 2001 年版,第 1 页。

④ 弗拉姆编:《马蒂斯论艺术》,欧阳英译,河南美术出版社 1987 年版,第 237 页。

⑤ 席勒:《审美教育书简》,冯至等译,上海人民出版社 2003 年版,第 19—20 页。

⑥ 葛赛尔(记):《罗丹艺术论》,沈琪译,人民美术出版社 1987 年版,第 125 页。

无论如何,如席勒所言的那样,作为自由的女儿,艺术经历一个漫长的历史之后,它不仅仍然将超越功利和实用作为自己的追求,而且直接自觉地承担起社会批判的功能。虽然在当代,艺术探索的形式本身需要进一步理解和争论,但作为开启一种可能世界的活动,它的积极价值仍然是今天的人们需要进一步认识的。

三 艺术品的形式和内容

无论是最早的洞窟壁画,还是文艺复兴时期以来的油画,都是利用某种形象来表现某个主题传达某种意义。即使在今天,绘画艺术在抽象的方面已经走得很远,形象和结构失去了传统的形式,笼罩了某种神秘或眩晕,但是只要它存在下去,便如1943年左右纽约一群艺术家所强调的那样,“艺术的真实性之感染力需要以简洁的形式表达复杂的思想 and 强调大胆奔放的形式,因为如此的形式使人一看则明。”也就是说,只有使人能够直接“看”明白,艺术才能长久的存在下去。

不过,在漫长的人类历史,被定义为艺术的东西,总是存在一些我们并不一下子看懂的。为什么会这样呢?这有多方面的原因。首先,艺术所反映和表达的意义,总是依存于具体的文化背景。因此,如果我们只是根据自己的文化背景来“看”,这样的看虽然具有直接的合理性,但也会闹出一些笑谈或忽视那些伟大艺术品的实际意义。例如,康平的《天使报喜》。为什么桌子上的百合,只有三朵呢。这对于中国人可能难以理解,但在西方文化中,大多数人都会直接感知到这是“三位一体”的象征。而其中一朵含苞待放,这象征耶稣的诞生。就这个象征来说,最抽象的形象是三角形。事实上,许多艺术品正是通过使用某种文化环境中的现成象征来表达内在意义的。例如,在传统中国画中,鸳鸯、双鲤鱼、并蒂莲、连理枝等等,它们都象征爱情。同时,在同一文化中,由于历史的发展,象征会随着时代的变迁而具有新的内容。例如,一匹具有20条腿的奔马,它象征着什么呢?与此相近,一个具有20只瞪大了眼睛的面孔,它们是不是怪物呢?这在古代是成立的。但是,在当代,只要注意一下这种经验,当看见壮丽的风景,我们感慨,“恨不得多长几只眼睛”,我们便能够理解这种象征。“一个具有20只瞪大了眼睛的面孔”,既是景色壮丽多变的象征,亦是人们争于捕获这种景色的心理写照。同样,“一匹具有20条腿的奔马”出现在未来派画中的时候,它隐喻“速度”,这在其宣言中已经明确表达。从这一点来看,西方美术鉴赏必须具有一定的西方文化知识,同时鉴赏本身也将增进我们这一方面的知识。

其次,它和美术的独特性相关。作为一种视觉艺术,美术使用一定形象来表达的意义并不仅仅因为文化差异而不同,同时亦和自身使用这些形象的手段有关。正是这些手段使美术与其他活动区分开来,也就是说,经过历史的发展,美术自身亦成为一个专门化的领域,形成了自己的规则和语言。就像今天的网络世界一样,网民们交流形成一系列独特的语言,凭借这些语言符号,他们彼此了解,但是“GG”、“MM”这种缩略语却使不了解它们的人一头雾水。美术亦是如此。例如,以“母亲怀抱一个孩子”为主题的绘画,可以表现不同的效果,表

现母子之间温情、敌对、冷漠等等。这些不同的效果,之所以产生,取决于艺术安排和处理这两个人物之间的方式,取决于艺术家色彩的使用(协调和冷暖),而这些艺术表现手段正是与艺术自身的语言直接相关的。因此,理解一件艺术作品,需要对这些语言有一定的了解。例如,莫奈的《日出·印象》、毕加索《亚维农少女》,在绝大多数人看来,可能都是通常的甚至失败的作品,因为它们与我们的日常生活经验相去甚远,但它们确实是伟大的作品,因为它们革新了绘画的语言,前者表现为引入了光这个因素,后者则打破了传统的固定焦点透视,从而带来了自然和人们认知方式的全新理解。在全部美术史上,这样的例子有不少。而从历史的观点看,美术自身的语言也在不断发展中。通过美术鉴赏,我们将理解,在美术史上也不存在某种不变的教条,美术与其他社会活动一样,它不断地发展着,以自身的语言反映不断丰富的生活并使我们的生活丰富化。这也正是文化素质课的基本意义所在。

在这里,我们需要简略地介绍艺术品的内容和形式,以及作为统一的艺术作品的风格。英国文艺评论家王尔德曾经指出,一切艺术既是象征又是表象。象征与表象,正是两种基本的艺术手段,藉以此,艺术呈现某些不可见的东西。这些东西,泛称意义,在西方不同的历史时段,思想家们用理念(柏拉图)、实体或无限的主体性(黑格尔)、“内在的要素”(康定斯基)来称呼它。

就美术而言,作为造型艺术或视觉艺术,它通过这些手段利用形象来呈现意义。因此,在美术中,存在着意义/形象的对立。艺术史家正是根据意义/形象之间的关系来讨论艺术类型的。例如,黑格尔依据此区分出象征艺术、古典艺术和浪漫艺术三种基本类型,它们之间的区别在于:“象征型艺术在摸索内在意义与外在形象的完满统一,古典型艺术在把具有实体内容的个性表现为感性观照的对象之中,找到了这种统一,而浪漫型艺术在突出精神性之中又越出了这种统一。”^①虽然这种区分是按照他的“正、反、合”之辩证法三段论推理的结果,但却准确地描述了从原始艺术经历古代、中世纪、文艺复兴到19世纪、20世纪现代主义直到今天所谓后现代主义的历史逻辑。在这一历史中,各种风格、流派、手法的基本差异都是围绕意义/形象之间关系展开的。

意义/形象之间的关系也就是内容/形式之间的关系,最简单的表述便是艺术作品的内在和外两个要素,内在的东西是艺术家的感情,外在的要素是艺术借以表达这种感情的桥梁或中介。

内容即是指艺术品的内在意义,它蕴含在作品的形式中,是作者所要表达的意图。这些意图与艺术家的主观情感、人生态度、价值观和个性深刻地联系在一起。康定斯基强调,缺乏内在的因素,艺术便是赝品。在他看来,内在因素决定艺术作品的形式。虽然这一观点并不见得为每一个人接受,但确实也是视觉艺术所不能回避的问题。因为,在欣赏艺术作品

^① 黑格尔:《美学》,第二卷,朱光潜译,商务印书馆1979年版,第6页。

时,无论我们谈及美、崇高还是其他什么东西,我们涉及的都是作品的内容。在前面,我们已经指出,艺术品的内容可能是多方面的,甚至一件作品也可能包含着多元的理解空间。一般而言,美术最直接和基本的目标是呈现美,这也是纯艺术在今天追求的目标。同时,在许多重要的历史时期,大多数有影响力的作品也都把道德、价值放在一个显著的位置。例如,罗马时代的建筑,它本身与神的威力和皇帝的权力联系在一起,而在文艺复兴的作品,重要的主题便是人性。在20世纪,人们也都能够直接感受到蒙克、毕加索的作品中贯穿着对时代最深刻的反思。

作为艺术品的外在要素,形式也是至关重要的。虽然从根本上来说,内容对于艺术的价值具有至关重要的影响,没有被公众认可的内容,一件艺术品便不可能成为传世之作。但是,当艺术关怀人与自然、人与人、人与身、以及人与神的关系,并将这四种关系相互参照,我们也会看到在内容上,它与科学、伦理、宗教、哲学等等活动具有高度的联系。艺术是如何区别于这些活动,成为一个独立的领域呢?这便是形式的作用。美术不是对自然的确定性认知,也不是直接的道德说教,它为自己确立的基本目标是“直观”。更具体地说,美术是通过对线、调、色、形等这些基本的视觉要素的安排方式来实现自身的目标的。正是这一原因,美术创作围绕这些要素的安排来表达关于美、真实、秩序、崇高等基本价值的理解。例如,文艺复兴所确立的古典艺术喜欢直线(水平和垂直线)、强调光线和色彩的均匀,由此表现它对和谐与秩序的追求,因为这样的要素代表着稳定;而在后来浪漫主义的作品中这一传统被打破,斜线、强烈的明暗对比成为主导,因为这些东西造成一种紧张感、反映了动荡与起伏,而浪漫主义艺术家们正是试图借此来表达他们生活环境和时代中个体的主观感受,对照一下达·芬奇的《岩间圣母》和热里科的《梅杜萨之筏》,我们便会直接感受到这一点。

在一件艺术作品中,它的内容和形式的统一便形成了所谓风格,在更大范围内,一类风格则构成流派。风格通过技巧表现出来,而技巧可以理解为绘画的各种具体手段,风格则是某一类技巧的结合体,即不同的技巧按照某种原则结构起来,并成为某个画家的总体特征或某一种画的类型特征。一件艺术品最后提供的完整形象,便是风格的凝聚。当我们提及希腊罗马风格、文艺复兴、古典主义、新古典主义、浪漫主义、现实主义、印象派、野兽派、立体主义等等时,我们指的都是风格。例如,在第四章中,我们将会欣赏到希腊建筑中三种不同样式的柱子,陶立克式、爱奥尼亚式和科林斯式,这些柱子都是代表着不同的风格。在艺术的历史中,风格的差别是巨大的,而一部艺术史也可理解为风格变化的历史。

为什么会存在着风格差异呢?风格的变化又受制于什么因素呢?这是一个可以简单又可以复杂的问题。简单地说,凡涉及情感、价值、审美趣味时,存在着个体之间的差异,所谓青菜萝卜各有所好。艺术风格即是这种差异的体现。风格既体现了作为个人的艺术家的个性,又是对整个时代的反应。所以只要肯定个体和时代的差异,我们会说风格是必然的。在今天,不同的人对卡夫卡的小说、王家卫的电影的反映是不一样的,在艺术领域内,有人喜欢拉斐尔前派的作品,有人则热爱抽象表现主义的作品,这都是合理的。巴巴拉·海普沃斯

曾说过：“以现实主义方法进行艺术创作，可增添你对生活、人类和地球的爱。以抽象主义方式进行艺术创作，会使你的个性获得解放，知觉变得敏锐。于是在观察生活的过程中，深深地打动人们的是对象的整体性或内意向：组成部分各得其所，每个细节具有整体意味。”^①这个判断，十分重要地指出了风格与审美趣味、价值关怀以及个性之间的关系。

复杂的是，为什么在历史的变迁中，达·芬奇必然地和文艺复兴联系在一起，而19世纪的艺术则是新古典主义、浪漫主义和现实主义的并存，在20世纪则在总体上呈现为探索性。这些相继出现的风格，为什么会呈现如此的先后次序或序列？也就是说，为什么某种风格必然地和某种时代联系在一起？

在这里，涉及到一系列重大的历史问题，这些问题既包括艺术创作手段与特定时代经济政治文化之间的关系，也涉及到艺术所表现的内容与它们之间的关系。一般来说，文艺复兴体现了西方世界在中世纪神秘主义达到顶点之后人性的复归；浪漫主义的崛起深刻地反映了资本主义生产获得统治地位所带来急剧社会变化，以及这些变化所引起的不适；而印象派、后印象派则直接表现了科学技术进步所带来的人们关于真实性观点的变化；20世纪的艺术则是和现代性的动荡直接联系在一起的。对于这些问题，需要有历史的眼光来认识它们。而通过艺术史的变迁，我们将可以理解这一点。并且，通过这一点，我们将进一步加深对文化的理解，加深对历史的理解。美术鉴赏的意义因此得到进一步的升华。

四 艺术史与艺术鉴赏

丹纳说过，“在人类创造的事业中，艺术品好像是偶然的产物；我们很容易认为艺术品的产生是由于兴之所至，既无规则，亦无理由，全是碰巧的，不可预料的，随意的；的确，艺术家创作的时候只凭他个人的幻想，群众赞许的时候也只凭一时的兴趣；艺术家的创造和群众的同情都是自发的，自由的，表面上和一阵风一样变化莫测。虽然如此，艺术的制作与欣赏也象风一样有许多确切的条件和固定的规律”^②。

艺术鉴赏需要把握艺术的内在规律，最佳的途径便是深入艺术史，通过艺术史，你既能够加深对艺术品质的理解，又能够理解艺术风格的流传和变迁以及这种变迁与整个社会政治经济文化之间的复杂关系，从而把握艺术当代的特征。著名艺术教育家傅雷在20世纪30年代就强调：“夫一国艺术之产生，必随时代、环境、传统演化，迫之产生，犹一国动植物之生长，必土质、气候、温度、雨量，使其生长。拉斐尔之生于文艺复兴期之意大利，莫里哀之生于十七世纪之法兰西，亦犹橙橄林之遍于南国，事有必至，理有固然也。陶潜不生于西域，但丁不生于中土，形格势禁，事理环境民族性之所不容也。此研究西洋艺术所不可不知者一。”^③

① 转引自里德：《艺术的真谛》，王柯平译，辽宁人民出版社1987年版，第192页。

② 丹纳：《艺术哲学》，傅雷译，安徽文艺出版社1991年版，第37页。

③ 傅雷：《世界美术名作二十讲》，三联书店1985年版，第Ⅵ页。