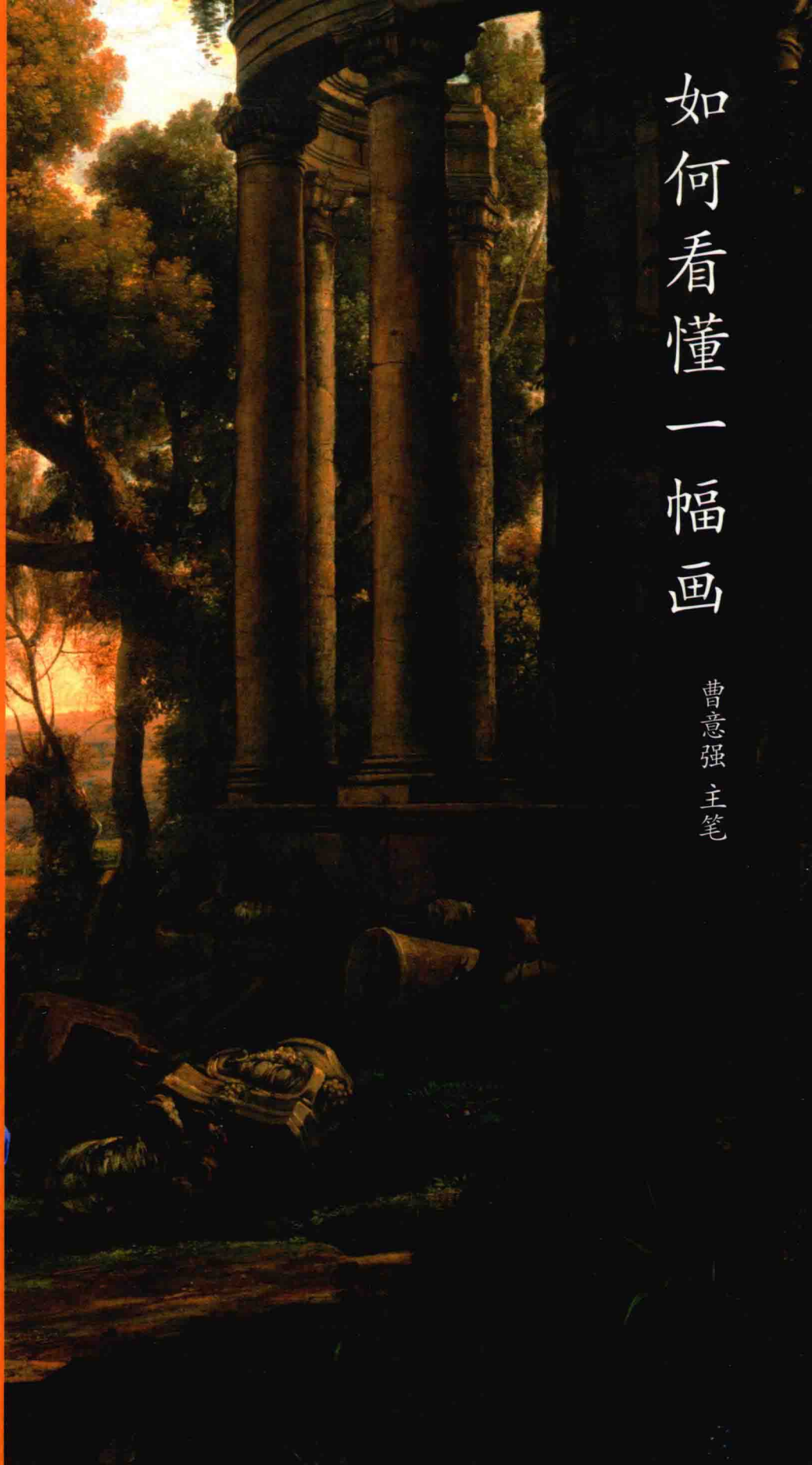


如何看懂一幅画

曹意强 主笔



HOW TO READ A PAINTING
CAO YIQIANG

浙江人民美术出版社

如何看懂一幅画

曹意强 主笔

HOW TO READ A PAINTING
CAO YIQIANG

浙江人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

如何看懂一幅画 / 曹意强主笔. -- 杭州 : 浙江人民美术出版社, 2019.1

ISBN 978-7-5340-7100-3

I. ①如… II. ①曹… III. ①绘画—鉴赏—世界
IV. ①J205.1

中国版本图书馆CIP数据核字 (2018) 第242372号

策划编辑 姚 露
责任编辑 张嘉杭 姚 露
封面设计 巨若星
责任校对 黄 静
责任印制 陈柏荣

如何看懂一幅画

曹意强 主笔

出版发行 浙江人民美术出版社
地 址 杭州市体育场路347号
网 址 <http://mss.zjcb.com>
电 话 0571-85170300
经 销 全国各地新华书店
制 版 杭州真凯文化艺术有限公司
印 刷 浙江海虹彩色印务有限公司
开 本 787mm×1092mm 1/16
印 张 16
字 数 250千字
版 次 2019年1月第1版·第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5340-7100-3
定 价 80.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社营销部联系调换。

前言

《艺术史二十讲》与《如何看懂一幅画》是两本内容关联的书，旨在引导读者在历史和当下情境中学会欣赏艺术作品。它们与其他同类书籍有一个区别：它们不仅希望帮助读者更好地理解艺术杰作，而且对为什么要学会艺术欣赏的问题进行了阐述。它始终贯穿着这样的思想：美术作品在给人以审美愉悦的过程中，改变了我们观看世界的方式，由此塑造了我们的创造性思维模式。从这个观点出发，艺术欣赏决不单是一个附加的提高个人素质的问题，而应该是整个人生教育中的有机组成部分。

《艺术史二十讲》讲述艺术发展的故事，概述中国和西方美术的发展史，为读者欣赏具体的作品提供历史的背景。《如何看懂一幅画》从中西艺术中选择了135幅代表作品进行具体分析，这些作品犹如哲学、历史、文学经典，构成了人人不可不知的人类视觉创作瑰宝。

最早的传世艺术作品可以追溯到30000年以前，在这30000年里，人类创作的艺术作品，无以数计，而其中的不朽杰作也浩如烟海，本书只能触及其冰山之一角，许多中外名作都无法列入。不仅如此，“艺术”本身带有复杂的含义。直到20世纪初，中国人仍没有“艺术”的概念，与之勉强对应的是“画”的观念，在中国传统思想中，只有“画”才称得上我们如今所说的“艺术”。在西方，“艺术”的概念是在18世纪确立起来的，它起初指“绘画、雕刻和建筑”，后来才逐渐包括音乐、文学、戏剧、舞蹈等类型。因此，在很长一个历史时期里，“艺术”与“美术”是两个可以互用的概念。而在我国现行的学科分类中，美术仅指绘画、雕刻与设计。建筑独立成为学科体系，而设计在国际传统的艺术体系中属于绘画和建筑的有机部分。

依据我国艺术分类的特殊情况，也为简明扼要的目的，《如何看懂一幅画》选择了中西的绘画作品和重要的雕刻作品，旨在引导读者欣赏艺术作品，特意将重点放在中西两个文明的艺术精品上，使大家通过作品进入那令人陶醉的艺术世界。

艺术的奇妙之处在于抗拒文字的描述，要求我们用心灵去感知它。因此，这两本书的意图是为读者提供体悟艺术杰作所需的历史知识和理解装备。当然，其中也许包含着本书文字作者们对艺术的个人体验，希望这些都有益于读者。

艺术关乎技术，但艺术是高于技术或技巧的创造。我们期望伟大的艺术为我们提供独特的体验，而这种体验又以种种特殊的方式影响和塑造我们对世界的感觉。法国著名作家马塞尔·普鲁斯特（Marcel Proust）曾说，直至见到夏尔丹的绘画，他才认识到，美在其父母的房子里处处可见：在尚未擦干净的桌面上，在歪斜的桌布角上，在吃空的牡蛎壳旁的餐刀上。艺术以其审美特质感化我们的灵魂，使我们的感官更敏锐、更细腻，由此激发我们新的洞察世界的能力。伟大的艺术作品都能生动而清晰地表达我们通常难以表达的普遍情感，而这样的艺术不断地刷新着我们对世界的认识。一件真正的艺术作品的重要价值，就在于改变我们对世界的观看方式。这也就是艺术欣赏要达到的终极目的。

两本书都贯穿了对艺术的智性力量的阐释，点明了艺术与宗教、社会、历史、政治的关系，特别强调了艺术对现代科学的催生作用。

我国古人将世界分为两个部分，即“有天地自然之象，有人心营构之象”。前者指自然世界，后者指人文世界。艺术属于人类创造的智性工具，诚如卡西尔在《人论》中所示，它与宗教、科学并驾齐驱，成为推动人类文明发展的三套马车。希腊哲学家亚里士多德认为，艺术是人类把握自然世界的智性手段，创造性地影响着自然，使之实现人类的目的。在孔子的心目中，艺术也有同样重要的作用，他说：君子应“志于道，据于德，依于仁，游于艺”。唯有通过艺术，才能创造性地实现道、德与仁。我们每个人都有创造性的潜力，而这种创造性完全体现在艺术，尤其是视觉艺术即美术的创造性之中，诚如精神分析心理学家埃里希·弗罗姆（Erich Fromm）所说：“什么是创造性？我能给出的最全面的答案就是：创造性是一种观看（或视觉警觉）和反应的能力。”视觉艺术通过改变我们的观察方式而重新塑造我们的创造性思维，没有比这更雄辩地说明我们学会欣赏美术作品的必要性了。

目 录

1 前 言	23 图13 乔托,《加纳的婚宴》《拉扎鲁斯的复活》
1 导 言	25 图14 马萨乔,《税金》
3 图1 《掷铁饼者》	27 图15 胡贝特和扬·凡·艾克,《根特祭坛画》
4 图2 《荷矛者》	30 图16 洛伦佐·吉伯尔蒂,《天堂之门》
6 图3 《三位女神祇》	31 图17 多纳太罗,《大卫》
8 图4 《赫格索墓碑》	33 图18 皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡,《基督受洗》
9 图5 《米洛的维纳斯》	35 图19 波提切利,《春》
11 图6 《拉奥孔和他的儿子们》	38 图20 安德里亚·曼特尼亚,《哀悼基督》
13 图7 《观景楼的阿波罗》	39 图21 莱奥纳尔多·达·芬奇,《最后的晚餐》
15 图8 《伊苏斯之战》	42 图22 莱奥纳尔多·达·芬奇,《蒙娜丽莎》
16 图9 《面包和鱼的奇迹》	43 图23 米开朗琪罗,《大卫》
18 图10 《舰队》	45 图24 米开朗琪罗,《创造亚当》
20 图11 《埃克哈德和乌塔》	46 图25 拉斐尔,《雅典学院》
21 图12 杜奇奥,《宝座上的圣母子》	48 图26 拉斐尔,《西斯廷圣母》
	50 图27 乔尔乔内,《田园交响曲》

- 52 | 图28 提香,《乌尔比诺的维纳斯》
- 53 | 图29 帕尔米贾尼诺,《长颈圣母》
- 55 | 图30 韦罗内塞,《利维的家宴》
- 57 | 图31 希罗尼穆斯·博施,《地狱》
- 58 | 图32 格吕内瓦尔德,《伊森海姆祭坛画》
- 60 | 图33 丢勒,《忧郁》
- 61 | 图34 小汉斯·荷尔拜因,《两位外交官》
- 63 | 图35 切利尼,《弗朗西斯一世的盐缸》
- 65 | 图36 让·古戎,《山林水泽女神》
- 67 | 图37 勃鲁盖尔,《乡村婚礼》
- 68 | 图38 贝尔尼尼,《圣特蕾莎的沉迷》
- 70 | 图39 卡拉瓦乔,《圣保罗的皈依》
- 72 | 图40 尼古拉·普桑,《阿卡迪亚的牧人》
- 73 | 图41 委拉斯开兹,《宫娥》
- 76 | 图42 鲁本斯,《抢夺留西普斯的女儿》
- 78 | 图43 伦勃朗,《夜巡》
- 80 | 图44 伦勃朗,《自画像》
- 82 | 图45 扬·维米尔,《绘画的艺术》
- 84 | 图46 华托,《发舟西特拉岛》
- 85 | 图47 夏尔丹,《餐前祈祷》
- 87 | 图48 庚斯勃罗,《安德鲁斯夫妇》
- 89 | 图49 雷诺兹,《塔尔顿上校》
- 90 | 图50 达维特,《荷拉斯三兄弟的誓言》
- 92 | 图51 达维特,《马拉之死》
- 93 | 图52 安格尔,《土耳其浴》
- 95 | 图53 戈雅,《1808年5月3日》
- 97 | 图54 热里科,《梅杜萨之筏》
- 99 | 图55 德拉克洛瓦,《萨丹纳帕路斯之死》
- 100 | 图56 德拉克洛瓦,《7月28日:自由引导人民》
- 101 | 图57 德拉罗什,《简·格雷女士的行刑》
- 103 | 图58 康斯特勃尔,《跃马》
- 105 | 图59 特纳,《运奴船》
- 106 | 图60 库尔贝,《画室》
- 108 | 图61 米勒,《晚钟》
- 110 | 图62 柯罗,《孟特枫丹的回忆》
- 111 | 图63 马奈,《草地上的午餐》
- 113 | 图64 伊肯斯,《格罗斯临床授课》
- 115 | 图65 莫奈,《日出·印象》
- 117 | 图66 雷诺阿,《煎饼磨坊的舞会》
- 119 | 图67 德加,《明星》
- 120 | 图68 修拉,《大碗岛的星期天下午》
- 122 | 图69 惠斯勒,《灰色与黑色的构图:画家母亲的肖像》
- 124 | 图70 门采尔,《轧铁工厂》
- 125 | 图71 列宾,《意外归来》
- 127 | 图72 凡·高,《星空》

- 129 | 图73 高更,《我们从何处来? 我们是谁?
我们往何处去?》
- 130 | 图74 塞尚,《从洛耶看去的圣维克多山》
- 132 | 图75 罗丹,《思想者》
- 134 | 图76 蒙克,《呐喊》
- 136 | 图77 卢梭,《沉睡的吉卜赛人》
- 137 | 图78 克里姆特,《吻》
- 139 | 图79 马蒂斯,《红色和谐》
- 140 | 图80 康定斯基,《把绿色画在中间》
- 142 | 图81 毕加索,《格尔尼卡》
- 144 | 图82 波丘尼,《空间连续性的唯一形体》
- 145 | 图83 杜尚,《下楼梯的裸女2号》
- 146 | 图84 莫迪里阿尼,《杨妮·艾布登》
- 148 | 图85 莫兰迪,《静物》
- 150 | 图86 米罗,《风景》
- 152 | 图87 蒙德里安,《蓝与黄的构图》
- 153 | 图88 德·库宁,《女性一号》
- 155 | 图89 战国,《龙凤人物帛画》
- 155 | 图90 东晋,顾恺之,《洛神赋图》
- 158 | 图91 东晋,顾恺之,《女史箴图》
- 159 | 图92 隋代,展子虔,《游春图》
- 162 | 图93 唐代,阎立本,《步辇图》
- 164 | 图94 唐代,李思训,《江帆楼阁图》
- 166 | 图95 唐代,韩幹,《照夜白图》
- 168 | 图96 五代,董源,《潇湘图》
- 169 | 图97 五代,巨然,《层岩丛树图》
- 171 | 图98 五代,顾闳中,《韩熙载夜宴图》
- 173 | 图99 五代,黄筌,《写生珍禽图》
- 175 | 图100 北宋,范宽,《溪山行旅图》
- 176 | 图101 北宋,郭熙,《早春图》
- 178 | 图102 北宋,文同,《墨竹图》
- 180 | 图103 北宋,李公麟,《五马图》
- 183 | 图104 北宋,赵佶,《瑞鹤图》
- 185 | 图105 北宋,王希孟,《千里江山图卷》
- 186 | 图106 北宋,李唐,《万壑松风图》
- 189 | 图107 北宋,张择端,《清明上河图》
- 191 | 图108 南宋,马远,《踏歌图》
- 191 | 图109 南宋,夏圭,《溪山清远图》
- 193 | 图110 南宋,李嵩,《花篮图》
- 197 | 图111 元代,钱选,《山居图》
- 199 | 图112 元代,赵孟頫,《浴马图》
- 200 | 图113 元代,高克恭,《秋山暮霭图》
- 202 | 图114 元代,吴镇,《古木竹石图》
- 204 | 图115 元代,王冕,《墨梅图》
- 205 | 图116 元代,王蒙,《青卞隐居图》
- 208 | 图117 元代,黄公望,《富春山居图》

- 209 | 图118 元代，倪瓒，《渔庄秋霁图》
- 213 | 图119 明代，戴进，《春山积翠图》
- 214 | 图120 明代，沈周，《庐山高图》
- 215 | 图121 明代，文徵明，《东园图》
- 217 | 图122 明代，唐寅，《王蜀宫妓图》
- 219 | 图123 明代，仇英，《桃源仙境图》
- 220 | 图124 明代，徐渭，《墨葡萄图》
- 222 | 图125 明代，董其昌，《右丞诗意图》
- 223 | 图126 明代，曾鲸，《赵士鶚像》
- 224 | 图127 明代，陈洪绶，《听吟图》
- 225 | 图128 清代，王原祁，《夏山图》
- 227 | 图129 清代，石涛，《云山图》
- 230 | 图130 清代，朱耷，《柯石双禽图》
- 232 | 图131 清代，弘仁，《雨余柳色图》
- 234 | 图132 清代，龚贤，《木叶丹黄图》
- 236 | 图133 清代，戴熙，《冷泉亭图》
- 237 | 图134 清代，虚谷，《枇杷图》
- 239 | 图135 清代，任颐，《寒林牧马图》
- 241 | 结 语
- 242 | 后 记

导 言

艺术的历程显示，传世美术作品与宗教、政治、社会和商业有千丝万缕的互动关系，正因为如此，艺术史才会呈现出风格和趣味的变化，让我们无法预料其未来走向。人们会认为，美术创作纯属偶然，是某些艺术奇才兴之所至的产物，没有规律可循。然而，艺术的奇妙之处就在于：这种不可预料的变化恰恰孕育出了一系列伟大的作品，其价值犹如镌刻在石头之上，永恒不变。这类作品在西方被称为masterpieces，即杰作，相当于中国传统品评标准中的“第一品”或“神品”。艺术杰作是人类视觉图像集成中的代表作品，体现了人类最高的创造价值与理想。所有的艺术杰作构成了一个整体，它们是人类视觉文化的核心。如果没有这批杰作，就没有美术。唐人张彦远在我国最早、最完备的绘画论著《历代名画记》中说：“凡人间藏蓄，必当有顾、陆、张、吴著名卷轴，方可言有图画。若言有书籍，岂可无九经三史？顾、陆、张、吴为正经，杨、郑、董、展为三史，其诸杂迹为百家。”张彦远不仅将所提到的画家之作列为杰作，而且将之与经典著作相提并论。扩而言之，如果我们不熟悉顾恺之等人的杰作，那就等同于未知《诗经》《论语》《史记》等经典。

面对艺术作品，有一种全球流行的说法：“我对艺术知之甚少，但我知道我喜欢什么。”这句话真实地道出了艺术欣赏的两个难题。首先是艺术关乎趣味的问题，不同时代、不同社会的人都有权喜欢这件或那件艺术作品。顾恺之如今被誉为中国绘画之父，但在我国现存最早的绘画品评专著《古画品录》中，他却被列为第三品中的第二人，到了唐代才被定为“上品上”，即第一品。17世纪荷兰画家伦勃朗的《夜巡》如今已被举世公认为“杰作”，但对18世纪欧洲有些重要的批评家来说，它不如巴托洛梅乌斯·范·德·赫尔斯特（Bartholomeus van der Helst）的同类题材作品出色。趣味是主观的，常言道“说到趣味无争辩”，但趣味又决定了人们对具体作品的偏爱与厌恶之情，这深刻地影响着我们的艺术欣赏水平的高低。这里我们就遇到了与之相应的第二个困难：不仅对艺术的喜好没有标准，而且艺术作品本身的品质也很难加以理性界定与描述。任何一件真正的艺术作品都具有独一无二的特质，而这种特质拒绝分析，只能直觉地感知，任何理性分析的企图只能偏离对其品质的把握。

艺术品质通常指艺术作品的卓越程度，亦即美学价值。人们惯于将艺术品质与“美”“趣味”“风格”等概念相混淆。不可否认，品质与这些概念的意义时常重叠，但它属于不同的现象。当“美”的概念、艺术趣味和风格在历史上经历了千变万化之后，艺术杰作却在这变迁的激流中沉淀下来，确立了其亘古不变的美学价值。而这些杰作就是我们用以判断其他作品优劣的参照系，使我们能客观地断定其价值。

在衡量艺术价值的标尺中必然包含着两个要素，一是个人的趣味，二是对传统的理解。对传统的理解就是对传世杰作的认定。依据著名艺术史家潘诺夫斯基的观点，这种理解比个人反应更具有客观性，但这两者都处于不断地修正之中，其途径就是不断提高我们的欣赏能力。马蒂斯说：“就艺术家而言，创造始于观看，而看的本身就是一种创造性工作，需要一种努力。”唯有训练有素的欣赏者才能培养出艺术敏感性，认识并欣赏艺术的真正品质，从而掌握判断艺术的价值标准。

世上一切杰作也是在这种修正过程中自然地涌现。当一件杰作跟类似的“次要”作品进行比较和联系时，它的原创性、构图和技巧的卓越性，就会自动显现，不证自明。我们通过杰作训练自己的欣赏眼力，也应达到如此境界。

杰作的艺术价值真实而有据可寻，但是，唯当我们置身于相关的心灵状态，与它进行充分交流时，我们才能真切地感知其价值与魅力。从这个意义上讲，艺术价值是我们直接体验的结果，而不是一种理性定义。以下选介的都是中西美术史中的不朽名作。围绕每件作品所写的文字难以捕捉作品的特质，只是为读者提供相关的信息，以及某种理解的规则或手段。如果它们能让读者的注意力集中到作品上面，引导读者付出努力去创造性地欣赏人类伟大的美术作品，那么读者最终进入不经分析便能体验艺术作品特质的境界就有可能。而对于初涉艺术之门的人来说，没有这类途径与手段，就无法获得完美的艺术体验。

掷铁饼者 罗马帝国时代复制品

古希腊雕刻对文艺复兴之后的现代美学影响巨大。然而，在大多数情况下，我们只能通过罗马复制品间接地了解古希腊原作的面貌。就连温克尔曼——这位著名的古希腊趣味宣扬者，在写作颂扬希腊美学的论文《关于在绘画和雕塑中模仿希腊作品的若干意见》时，也是通过罗马复制品来揣测古希腊原作的高妙之处。对于18、19世纪的欧洲鉴赏家来说，古希腊更像一个遥不可及的梦，他们对完美的追求只能寄托在次一等的罗马复制品上。举世闻名的《掷铁饼者》（*Discobolus*，图1）就是这么一件复制品。

罗马人的复制水平参差不齐，一件原作常常有多件复制品，有时要相互比较，才能得出原作的可靠信息。除了复制的工艺水平，复制材料也是一个大问题。许多古希腊原作都由青铜铸造而成，但是由于大理石价格低廉，加之意大利盛产质地优良的大理石，所以罗马人多用大理石来复制古希腊的青铜原作。有很长一段时期，大家为材料所迷惑，不能意识到材料所带来的艺术效果的差别。温克尔曼用“高贵的单纯和静穆的伟大”来形容古希腊雕刻之美，这是他面对洁白的大理石像所产生的印象。但我们现在已经知道，古希腊的青铜像在成型后都要画上肤色和衣饰，镶嵌上玻璃、宝石制作的眼睛，以及用银制作的牙齿。这些光



图1

《掷铁饼者》（罗马帝国时代复制品），大理石，高155厘米（含现代基座），罗马国家博物馆

鲜的装饰，必定使雕像具有更多个性，更少理想化。1972年，从里亚切海滨打捞出两件保存了眼睛和牙齿的古希腊青铜雕刻原作，看起来正是气质十足，极富个性。

《掷铁饼者》的原作肯定也是一座青铜塑像，但是不传于世。我们看到的这件大理石复制品于1781年3月14日在意大利出土，之后藏于马西莫家族官邸的一间陈列室中。这件作品捕捉到了运动的瞬间，具有完美的比例和正确的解剖结构，一经出土就赢得了巨大赞誉。不仅如此，它独特的姿态使人最终确定：其原作就是传说古希腊青铜铸像大师米龙（Myron）的杰作《掷铁饼者》。

米龙是前5世纪希腊最著名的雕塑家之一，他的生平我们知之甚少。据文献记载，他不仅擅长雕塑，而且体魄强健，能将一头小牛扛上肩膀，还能跃过站直的人的头顶。文献还记录了他一系列作品的清单，对这些我们只闻其名而不见其貌。可是另一方面，对于发掘出土的雕塑实物，我们又只见其貌而不知其名，所以要给雕塑定名、确定归属，实在是一件很难的事。

早先也有《掷铁饼者》残像出土，可是人们却认不出来。16世纪，人们曾将一具《掷铁饼者》复制品的残像错认作是一尊角斗士雕像的躯干，到了18世纪，一个叫蒙诺的艺术家还真的照着角斗士的样子把它修复。到那时为止，人们都以为传说中的《掷铁饼者》应该是个手持铁饼，站立着的形象，而不知道它实际上是蹲下身体，准备投掷的姿态。直到1781年发现这尊《掷铁饼者》之后，人们才终于确定它的真实面貌。

难能可贵的是，虽然人们一开始就知道这件雕像是复制品，可是仍然给予它很高的评价。英国著名鉴赏家沃尔特·佩特称赞它是“人们所能见到、所能想象的、最纯美的青年人体”。除了自身的美，它也代表了可望而不可即的米龙的雕刻原作。

现在大英博物馆还藏有《掷铁饼者》的另一件复制品。不过雕像的头部并不是原件，而且，当它被拼接到躯干上时，方向出了错。尽管如此，它在历史上仍然广为流传，十分有名。1938年，对我们眼前的这件雕塑觊觎已久的阿道夫·希特勒以500万里拉的价格把它买下带走，其热情有如当年拿破仑决意占有《美第奇的维纳斯》。“二战”结束后，《掷铁饼者》重返意大利。从1953年4月开始，它保藏在罗马国家博物馆，直至今日。

荷矛者 罗马帝国时期复制品

和《掷铁饼者》一样，这件《荷矛者》（*Doryphoros*，图2）也是复制品。它之所以享有盛誉，一是因为它的作者是赫赫有名的波利克莱托斯（Polyclitus），二是因为它是波利克莱托斯专门为了解说他的理论而制作的一具典范，它的比例和形态对构建古代雕塑史具有重要价值。

在希腊古典时代，波利克莱托斯是和米龙齐名的雕塑家。为了获得阿尔特米斯神庙阿玛宗像的铸造权，他曾经和同时代最著名的四位雕塑家展开竞争，其中就包括雅典卫城的工程总监菲迪亚斯。因为对手们一致认为波利克莱托斯的方案是仅次于自己的、第二好的方案，所以他最终在这场传奇般的竞赛中胜出。

波利克莱托斯写过一篇名叫《范式》（canon，也可译作“规范”“法式”）的论文，谈论雕塑的范式。在谈到雕像的比例问题时，他认为合理的比例应将身高塑造为头长的7倍。为了说明这一规范，他塑造了这具《荷矛者》。

古希腊的雕塑虽然栩栩如生，但希腊美术讲究的却是理想的美，而不是照抄自然。波利克莱托斯认为人体的比例是身高等于7个头长，但是不到一个世纪以后，雕塑家利西普斯就按照身高等于8个头长的比例完成了他的《刮汗污的运动员》。这并不是说希腊人的身体长高了，实际上，比例更像是一种可以调整的工具，各个文化都以独特的传统来理解比例。

希腊艺术史学者对这尊雕像推崇备至，认为它在探索人体立像姿态的过程中是一大发展。早期的希腊站像一直保持着埃及立像那种僵直的风格，后来随着青铜铸造技术的成熟，希腊雕刻家们借助具有良好延展性的青铜，表现出各种复杂的动态。作为立像动态的一大创新，波利克莱托斯通过《荷矛者》创立了“歇站”的姿态，即人体的重心



图2

《荷矛者》（罗马帝国时期复制品），原作约前450—前440年，大理石，高198厘米，那不勒斯考古博物馆

偏向一侧，脊椎扭动呈S形的放松姿态。这一创新打破了躯体左右的对称，使站立的姿态变得前所未有的优雅和丰富。它不仅从各个角度看都富于变化，而且彻底摆脱了埃及传统的影响。这个姿态由希腊人创立，后来成为欧洲美术中的“标准”站姿。不论是在19世纪的古典绘画中，还是在现代美术学院的人体课堂上，我们都能见到这个熟悉的体态。

现存的《荷矛者》是一尊质量平平的复制品，特别是支撑腿的背面非常不自然地连接着一段树桩，让人看了不可理解。由于用石头取代了青铜，复制者不得不附加这样的结构来保持雕像的平衡。尽管如此，它足以让我们缅怀波利克莱托斯这位杰出的古希腊大师。

三位女神祇 （雅典卫城帕特农神庙东山墙浮雕局部）约前438—前431年

在希波战争后，著名政治家伯利克里决定重建雅典卫城，由古希腊最著名的雕塑家菲迪亚斯（Phidias）担任工程总监。在范围不大的山丘上，卫城集中了前5世纪古希腊建筑和雕塑的菁华。这座城池历经劫难，一度是弹片横飞的战场，但它的大体规模仍旧奇迹般地保存至今，成为希腊古典艺术的圣地。作为卫城的核心建筑，帕特农神庙几乎成为古希腊艺术的代名词，图中所示《三位女神祇》（*The Fates*，图3），也称《命运三女神》，就是从帕特农神庙的东山墙上拆下的。



图3 《三位女神祇》（雅典卫城帕特农神庙东山墙浮雕局部），约前438—前431年，大理石，大英博物馆

古希腊神庙东、西两端各有山墙，其形状是一个面积巨大的钝角三角形，通常都装饰着大型主题浮雕。帕特农神庙东山墙的浮雕主题是雅典娜的诞生。不过浮雕中央主体部分早已不存，只有靠近两侧的一些残损雕塑保留下来。1801至1803年间，出任英国驻奥托曼帝国特使的埃尔金七世勋爵托马斯·布鲁斯考察卫城，所见为一片破败之景，有些雕塑被附近的农家从神庙上拆下，准备投入石灰窑中烧成石灰。布鲁斯通过游说，终于得到许可，个人出资将卫城各处雕塑大量买下、拆走，几经辗转，带回英国。后来，大英博物馆特辟一间展室收藏这批卫城雕塑，并以布鲁斯的爵名命名为“埃尔金大理石”，其中就包括我们现在看到的这三位女神像。

女神像的头部都已残缺，她们的准确身份现在也不得而知。对此，过去有种种猜测，有一种流行说法认为，她们是命运三女神，一女纺出生命之线，一女拨动生命之线，最后一女将它剪断。不过在古希腊，山墙浮雕的主题构思与浮雕的实际制作过程常常脱节。根据此地一处铭文我们知道，雕刻工在分配和计算工作量时都习惯用姿态而不是姓名来区分他们雕刻的人物，比如某工雕了“拿手杖的老人”，某工雕了“马车和御者”。雕刻工可能并不关心他们雕刻的人物是谁，尤其像三位女神这种构图中的次要人物，经过一段时期以后，其确切身份就渐渐为人所遗忘了。

不过，鉴赏家并不在意她们的身份，他们在意的是雕塑显示出的艺术成就。这三位女神首先让人注意到的是她们流动的繁复衣褶，虽然穿着衣衫，但衣衫下的形体却表露无余。专家们形象地称这种雕刻手法为“湿衣法”，它是前5世纪女性雕像的典型手法，有经验的鉴赏家一望便知。裸体的女性雕像要到下个世纪才出现，传奇般的雕塑家普拉克西特列斯靠他雕刻的全裸的爱与美的女神一鸣惊人。而在前5世纪，女神们还矜持地穿着衣服。这时的雕塑家们已经完善了表现衣褶的种种手段。这门技艺如此精深，以至于在文艺复兴以后的欧洲绘画教学中，衣纹都是一项专门的训练。在18世纪欧洲各所美术学院里，它也被辟为专门的课程。与此相对的是对衣衫遮盖的人体的表现，它后来成为欧洲美术最具特色的母题。从这三位女神的雕像上可以看出，雕塑家对人体结构和比例的知识已经趋于完备，全裸人体的出现只是时间问题。

这组雕像还有一点惹人注意。虽然她们是附属于神庙建筑的浮雕，但是她们全身都雕刻得非常完整，看起来完全像是圆雕。雕刻工先在地面上将作品雕成，然后再安放到山墙的高处，从地面上仰视，辛苦雕成的背部完全看不见，可是雕刻工却并没有因此节省气力。

古希腊雕塑可谓欧洲美术的渊薮。征服了希腊人的罗马人，在艺术上则被希腊征服。希腊最出名的那些雕塑被罗马人大量仿制。从文艺复兴时期开始，欧洲人在回归古典的知识探索中先是了解了古罗马，接着就要求越过古罗马而直接面对古希腊。在古典世界的价值不断被重新发现的过程中，特别是经过温克尔曼的宣扬阐发，古代希腊雕塑逐渐被确立为美术趣味的



标准。包括三位女神像在内的卫城雕塑最初被布鲁斯带到英国时，人们曾围绕它们的艺术价值展开了一场影响深远的争论。参与争论的意大利著名雕塑家卡诺瓦对这些雕塑极力推崇，当布鲁斯邀请他为这批雕像修残补缺时，他慨然表示自己的技艺不足以上追古人。这场争论以这批雕塑的价值被承认，且最终被大英博物馆收藏而结束，这也是审美趣味史上的一个发人深省的事件。今天，当我们凝神关注这三位娴雅的女神时，除了体会那呼之欲出的生命感，同时也清楚地意识到，她们代表了欧洲人在“古典主义”的名义下不断回归的精神家园。

赫格索墓碑 约前410—前400年

像《赫格索墓碑》（*Grave stele of Hegeso*，图4）这样的雕刻在古希腊随处可见，其中不乏精品，《赫格索墓碑》自身就是一例。和帕特农神庙东山墙上的三位女神相比，这件浅浮雕给人以完全不同的印象：其效果柔和如画，把安葬在墓石下面的赫格索表现得栩栩如生。浮雕中的赫格索坐在椅上，姿态娴雅，从侍女递给她的珠宝盒中拣选首饰。这件雕刻清新自然，上半部由两个女人的手臂构成弧线，围拢成边框，配合座椅的曲线形成和谐的画面。赫格索美丽的双手是观者注意力的中心，贴着形体的衣纹体现了前5世纪的水准。整个浮雕沉静而又忧伤，用作墓碑，更引人怀思。

图4

《赫格索墓碑》，约前410—前400年，大理石，高150厘米，雅典国立考古博物馆