

卷首语

我并不相信文化可以“救国”，但我却深信文化可以强国。

对美和艺术的理解，是文化修养的一个重要部分。而“美育”的最有效的方法，是多接触艺术，包括了解一些艺术史。经验证明：人们对于美的鉴赏和理解力，是要靠学习才能获得的——是知识之所赐。经历了十年动乱，才使我们深切体会到，忽视了“美育”，不但“德、智、体”搞不好，而且首先是很难培养出健全的人。因此，我乐于为《青年文库》写一本介绍西方美术的书——尽管我知道要写好这样一本书并不容易。

我首先对自己提出两个要求：

第一，希望这本书不要在物质（经济）上给青年读者过重的负担。就是说，尽可能便宜一点。但讲美术史，又不能离开相应的插图。一本较完备的美术史，大约总要有四、五百张图。目前国外较流行的一卷装的《世界美术史》（意大利，吉娜·佩斯切尔著）有一千多张全部是彩色图片，这样的“豪华本”，是我们的专业工作者也少敢问津的，何况广大的青年读者？因此我把插图限制在二百五十幅左右。

从史的要求来看，似乎未免仍觉疏简；但它也有好处，即有可能用较多的篇幅对作品、艺术家、流派进行论述和分析，把各种类型艺术作品的审美特性，说得更充分一些——如果能说得清楚的话。

丹纳在《英国文学史》中说：“当文明发展进程中产生出一种新的艺术时，总会有一两个天才人物应运而生。”假使能抓住这类“新艺术”的代表作品（和艺术家），即使在数量上少一些，也仍然能够给人一个历史（“文明发展进程”）的轮廓。——当然，这就要看是否能够选择得当。

第二，我希望这本书也不要再在精神上给青年们过多的负担；照流行的说法，就是要有些“可读性”。小时候上历史课，最怕老师在黑板上写满了人名和年代的排列，而解说得却枯燥乏味。虽然拼命地死读硬背，还是很快就忘光了。倒是他偶然提到的人物和事件的矛盾冲突，却能经久不忘。

我并不赞成在介绍科学家、艺术家时，大讲其奇闻趣事——爱因斯坦如何忘了自己家的地址；齐白石如何把放了几个月的点心拿来待客……。过多渲染这类事（有的本来就是被夸大了的），不仅会使人们觉得科学家、艺术家都是些异于常人的“怪物”；而且常常只注意了“趣闻”，反而忘了他们在科学上或艺术上真正的贡献究竟是什么。但我也愿意在这本书里采取老一套的公式：“一、时代；二、概况；三、作者生平；四、作品分析……”。就是再好的形式，总是用它，也就没有吸引力了。感谢编辑同志为我这本书取了《西方美术史话》的名字；这个“话”字，使我获得了

解放。

有些作者——比如法国丹纳讲艺术史，丹麦勃兰兑斯讲文学史，英国罗素讲哲学史，甚至美国阿西莫夫讲科学史，都能时时把人带进一个生动的历史气氛里去。有时只用三言五语，就把一个科学家或艺术家的名字变成了一个有性格的活人。我以为这种方法是值得学习的——尽管我很难学好。

作为文学艺术之一的美术，当然也是与一定的经济和政治相关；不过历史唯物主义也告诉我们，艺术与政治尤其是经济，并不是经常直接发生联系的。倒是和它同时代的宗教、哲学（美学）以及文学等文化思潮更直接地影响着美术。因此，我略去了一般经济、政治背景的专门介绍，而着重联系一些有关的文化思潮。不是认为可以忽略经济和政治背景，而是为了节省篇幅——一般的经济政治情况，读者是可以在普通的历史书中查对的。

历史的发展由简趋繁，而且是不平衡的。以编年的办法顺着时代叙述各个国家美术的发展变化，用一本书几乎是办不到的。很可能造成顾此失彼，既未收罗完备，又使读者印象紊乱。所以不少学者宁可运用归类的办法——或依题材样式，或依风格流派，或依民族特色……进行介绍；虽照顾到时代的先后，但不严守年代的顺序。我采取的也是这种办法。不只是为了适应篇幅的要求，而且我也总觉得，从美术史中如果能够多得到一些关于审美特征的理解，提高对于各类艺术的鉴赏力，比多记住一堆人名或作品的题目更 useful 一些。

至于按照什么原则和方法去归类，各个著者常是互有异同的。我在本书中所作的章节的安排，有些参照了前人的看法，而大半是依自己的理解去分类的。其中当然反映了我的艺术观点。得失如何，只有请读者教正了。

美术虽然与政治、哲学、文学都有关，可是它有自己独特的规律。这是由它所运用的艺术语言——雕塑、绘画等特殊的表现手段所决定的。只讲思想内容，不讲技巧的特色，是不能全面提高对于美术的欣赏力的。因此，我穿插了一些关于技巧、技法发展变化的介绍，希望能对于不是搞美术的人也有所助益。

比较，是认识艺术特征的好办法（有“比较文学”的专门学科）。我在分析某类艺术作品（或作家）时，也采用与其他作品（或人物）相比较的办法。不但在外国作品之间互作比较，也与中国的艺术作品比较；即使在没有举出具体例子的时候，也还是常常怀有“比较”的看法。这样，也更便于我国读者的理解与思考。

但，《西方美术史话》毕竟讲的是西方的艺术。在进行评价的时候，也需要听听原作者和西方评论家的意见。因此，对于作品或流派的解释——无论是褒或贬，我尽量选择一些艺术家自己或他同代的评论家的意见。我相信，这样更有说服力一些。当然，选择引用哪一些意见，是取决于我自己的水平和观点的。

书中所引文句，除了少数马列著作的引文注明出处以外，其他引文一概不作注释。有时还用“论者”、“史家”或“有人认为”之类的说法，也都不是我随意杜撰，而是

有所依据的。之所以这样做,只是为了保持行文的顺畅,并且希望尽量简洁些。书后附一简单书目,是编写本书时参考或引用过的一部分中外著作。近两年国内刊物上发表的译著,我也引用过一些,因较零碎,则未列入书目,谨在此向译者和作者同志们致歉并致谢。何沛霖、何炬同志为此书翻拍图片;缪爱莉、姜慧慧同志帮画插图,也于此致谢。

作 者

一九八一年国庆
北京旅次

作者

目 次

卷首语	5
第 一 章 孩子们的偶然发现——原始时代的艺术	1
第 二 章 为了“来世”的艺术——古代的埃及和西亚	8
第 三 章 永久的魅力——爱琴文化和希腊古典艺术	22
一 “迷宫”的传说	22
二 “我们是爱美的人”	27
三 “罗马夕照”	47
第 四 章 中世纪一瞥——基督教艺术在东方和西方	53
第 五 章 人的觉醒——意大利的文艺复兴	68
一 把美带给人间	68
二 “神秘”的微笑	73
三 “神圣而痛苦的生涯”	91
四 威尼斯之光	110
第 六 章 文艺复兴在北方	
——十六世纪的德国和尼德兰	116
第 七 章 “巴洛克”	128
一 “风格主义”和“巴洛克”	128

	二 “多面手” 贝尼尼	132
	三 “业余的大使”	138
	四 现实主义的生命长存	146
第八章	艺术的新土壤——十七世纪荷兰画派	154
	一 广阔地反映生活	154
	二 “按照荷兰农妇画圣母” 的伦勃朗	169
第九章	“学院派” 和古典主义的变化	179
	一 学院的诞生	179
	二 “洛可可” 和它的反对者们	188
	三 英国的“学院派” 和肖像画家	204
第十章	革命风云与艺术思潮	214
	一 与“恶梦” 奋战的戈雅	214
	二 大卫和新古典主义	224
	三 “浪漫主义的狮子”	234
	四 画笔——灵魂的解剖刀	247
	五 歌唱“泥土上的英雄”	255
	六 “写实主义” 的旗手库尔贝	267
	七 印象派的人物画家	275
第十一章	社会问题与民族生活	292
	一 对抗学院的三个青年人	292
	二 十四个拒绝官方考题的学生	301
	三 给石头以思想	316
	四 美国的民族艺术与“垃圾箱画派”	330
第十二章	自然美的再发现	341
	一 云天碧海滋养出来的艺术	341

二	倾听大自然的歌	348
三	追寻闪烁的阳光，捕捉流动的大气	355
四	深思与抒情的结晶	361
第十三章	“东方”、“原始”与表现“自我”	369
第十四章	“象征”、“梦幻”和“潜意识”	400
第十五章	为工农大众而创作	415
一	鲁迅推重的两位画家	415
二	面向广大人民——肯特和利维拉	429
三	劳动者是世界的主人	438
第十六章	缤纷缭乱的现代流派	450
附 录	本书参考和引用的中、外文部分书目	465

第一章 孩子们的偶然发现

——原始时代的艺术

人们常常把远古的原始社会，比做人类的童年。那个时代的人类，正象一个人的童年时期，单纯、天真、富于幻想；虽然幼稚，却满怀信心地向着更成熟的阶段前进。

事情也真巧。存留到现代的最早的两处原始时代的壁画，却首先是给几个孩子在无意中发现的。

十九世纪末，有位研究古代文化史的西班牙学者桑图拉，自一八七五年起经常到山丹得尔省的一个阿尔太米拉山洞去勘察古代遗物。四年之间，竟未发现黝暗的石洞中画有壁画。直到一八七九年的一天，当他象往常一样专心于地下发掘的时候，跟在他身旁的小女儿玛丽亚突然惊叫：“牛！牛！”原来，洞顶和墙上画满了红色、黑色、黄色和暗红色的野牛、野猪、野鹿等动物——它们的风格各异，画的时间也不同，共有一百五十多个。这批近代最先发现的远在公元前一万五千年的旧石器时代的一宗大型的壁画——《阿尔太米拉石窟壁画》，由此而闻名于世。

另一次是在一九四〇年的一天，法国南部蒙蒂尼亚附近的几个孩子，钻进一个曲折而又狭窄的山洞寻找他们的一只陷进洞里的心爱的小狗，结果发现山洞隧道通向一个

岩石的大厅。在长达一百八十米的大厅和隧道的洞壁、洞顶上，也是画满了红色的、黑色的、黄色的、白色的鹿、牛和奔跑着的野马。——隐藏了一两万年的《拉斯科洞窟壁画》，就这样和现代的人们重逢了。

人类社会越是向前发展，对于自己的过去就认识得越深远，越清楚。现代自然科学和社会科学的进步，使许多朦胧混沌的远古历史逐渐得到明确的辨识和判断。人为什么要从事艺术活动？是天意？是神授？是精力过剩的发泄，还是无目的的游戏？两千多年来史学家和美学家们争论不休。但许多原始人的遗物，尤其是这些大型洞窟壁画的发现，却逐步比较正确地解答了这些争论不清的难题。

阿尔太米拉和拉斯科洞窟中的人类童年时代的艺术作品，万年以后首先给几个儿童发现。这种偶然的巧合，可以说也有其并非完全偶然的原因。这些洞窟深入山岩，都很黑暗（后来人们发现，洞中还遗有当年作画用的以苔藓植物做灯芯的油脂灯盏），如果不是孩子们敏锐的眼睛，上了年纪的人也许是难于看到的。而象拉斯科洞窟的入口十分狭小，隧道极为曲折，设若不是好耍的孩子，大人们是不愿意从那里钻进钻出的。那么，古代的画家们何以不找一些宽敞的、易于“展览”的场所表现他们的“天才”呢？

学者们认为，最合理的解释是：这些画不是仅仅出于无目的的“游戏”，或是仅供“娱乐”的一种发泄，而同时还具有更为严肃的目的。它们是一种“魔法”，一种祈求狩猎丰收的“仪式”。拉斯科洞中没有生活上或生产用的遗物，说明这里只是举行仪式的“殿堂”。也许，古代的画手们，

是特意寻找象腹腔一样曲折深藏的拉斯科一类的洞窟来作画；他们相信画在洞中的野牛，将如经过胎育的动物一样，有一天会变为活的猎获品。他们也相信，画一只身上被插中六七条标枪的野兽，或画一只被射倒的野牛，下一次行猎的时候就会取得成功。

这些洞窟中的形象，有许多是重叠着的；就是说，在一年一度（也许是几度）举行的仪式中，他们在原来画过的地方又画上若干新的动物。看来，这些美丽的图画，在原始人的心目中，作为祈求丰收的对象，比起作为纯粹欣赏的对象来，更加重要。

艺术，从它一开始诞生的时候，就是和人的社会生活、人的幸福和利益联系着的。原始人最感兴趣的形象，常是和他们的生存关系最密切的那些形象。在法国的一个石洞里发现的一块鹿骨头上，画着几只鹿在渡河，游鱼在鹿腹下浮动。为什么要画渡河的鹿呢？显然，在陆地上奔跑如飞的鹿群难于追踪，而过河的时候却是捕获它们最好的机会。那时，欧洲不少地方仍处于冰河时代末期，在严寒的冬日里，没有足够的肉食，人们是难于过活的。而守在河边猎鹿，则是丰收的好办法，所以很值得“入画”。

绘画与祈求丰收的“魔法”有关，与生产有关；但毕竟绘画不是实际的生产，和真正的打猎活动比起来，它不过是一种对于狩猎生活的想象，一种对生活印象的愉快的表现，一种美感的抒发。因此，不管当时的人们多么重视这些图画的“魔法作用”，但在许多精采的作品上，却显示出画手们决不是只把他的“创作”局限在一种魔法的“符

号”中。从他们投掷过标枪的粗壮的手底下，产生出来的是洋溢着生命力的美的艺术形象。

阿尔太米拉洞里画着的一只受伤的野牛（图



图 1

1)，由于伤势沉重，四足卧地，无法再站起来。可是，它在挣扎中显出的力量仍然布满全身。它低下头，怒视前方，似乎用双角抵御着继续刺来的标枪。即使现代的文明人，若不经一定的绘画训练，恐怕也难于画得那么准确生动。至于牛所特有的野性和威力，一般的现代人就更难于体会得那么



深刻和敏锐了。拉斯科洞中的动物画得虽然没有这么细致，但尺幅巨大，线条粗健，轮廓准确，飞动奔走的神态尤为鲜明有力（图 2）。对原始人来说，野牛、野猪、野鹿等，既是他们狩猎中战斗的敌手，又是他们赖以生存的食物，他们经常要全神贯注地去警戒它或是赞赏它，既想征服它又希望自己

图 2

和它一样地勇猛有力。他们甚至把牛（或其他动物）的角和皮装饰在自己身上，用舞蹈模仿它们的动作，以表现他们在与大自然的交往中萌发出来的希望和欢乐。

“魔法仪式”固然是一种迷信的幻想（后来发展成为宗教），可是在原始人的幼稚的幻想里包含有这样一种意思，即：“模仿自然可能使人类有力量控制它。”这种想法中也就也有几分积极因素：一方面，它促使人类日后去寻求正确的科学的途径，以征服自然；另一方面，则推动了艺术的活动，使人们有更多的机会从审美的角度去认识自然。

热爱生活，敏锐地观察生活（首先是和人们的生存和发展相关的那些对象），然后用高度的兴趣和热情去反映和表现它，从而获得一种创造的愉快，于是产生了人类最早时期的这些动人的艺术品。象阿尔太米拉或拉斯科石窟中的壁画，尤能表现出一种真实地描绘对象的现实主义精神。

从这些壁画制作的技巧上也可以看出，画手们对于工具材料的运用和审美的感觉，同样都有了高度的发展。有些画是用木炭、红土画上去的，有的则是在脂肪里混合了有颜色的泥土或石粉，用空心的兽骨吹喷到墙上去的——就好象现代壁画家用“喷枪”喷洒“丙烯”颜料一样。

人类识别材料的能力和审美的意识，都是从劳动中培养起来的。当他们为了敲开核桃或兽类的头骨而寻找适用的石块时，当他们为了剥下兽皮或挖掘根茎而选择适用的石片时，对于物体造型的认识就逐步丰富起来。一块端正的石头，两边“对称”，重心集中，敲打则有力。一块楔形的石片，从薄到厚，那么劈割物体就易于推进而省力。



图 3

再进一步,把巨石垒成建筑物,把石块加工为斧头,或是把兽骨加工为短刀、箭头的时候,人们不仅更为广泛地体会到垂直、水平、弧形、三角以及均衡、比例等种种形式的特性,而且在雕琢石头时掌握了体积的各种样式,在磨擦刮削时熟练了划线的技能。特别有意义的是在劳动中体会到节奏、韵律的重要性,这种感受,在长远的历史过程中深深印在人类的审美

意识里,成为产生艺术和谐感的重要因素。

随着生产的变化,新石器时期到来了。人们从狩猎捕鱼转向畜牧和农耕。陶器是完全由人类自己制造出来的一个新的形体。它们的造型采自自然界的果类和人的身体的变形。在没有发明轮盘旋转之前,手捏的陶器已经异常端正优美。有的趁着泥湿之时,用手划上去涡旋形或曲折形的花纹;有的是绳纹,大概在焙烧之前绑上绳子,以防破裂,而留下了花纹。彩画陶器在欧洲中部很少,只是东南欧——罗马尼亚、匈牙利一带发现过。西亚地区公元三千多年以前的彩陶上,画有狗和禽鸟的图案(图3),可见家畜已经成为人类生活中的重要事物。有的彩陶上的花纹,是把云彩、流水、草蔓加以变形,或纯用几何花纹的图案。这都说明,人们对于形式的认识更丰富,美的领域更扩大了。



图 4 (甲)

而在器皿、工具、武器上的精心的装饰，也表明了人类对于美在生活中的作用，有了更广阔的需求。和中国新石器时期的彩陶相比，中国的造型似乎变化更丰富，线条更为潇洒，但两者的相似之处还是不少的。

从文化、宗教和艺术的风格上看，埃及、西亚和欧洲有很大的不同，可是它们相互之间又有相当的影响，所以谈论西方美术，就不能不

谈到埃及。而埃及和西亚又比欧洲更早地进入农业生产和阶级的社会，自然地成为文化的先导。

法国卢佛尔博物馆保存着一把古代埃及的石刀(图 4)，刀柄的一面，刻的是一位长着鹰足的“神”在驯服两只猛狮，让它不要侵害家畜；另一面刻的是两个部落在进行战争，失败的人落水或被擒。这把六千多年以前的石刀，可以说是历史转折的一件标记——当生产的发展需要更多劳力，而生产的物资略有盈余的时候，战争中的俘虏便充当了奴隶，人类由此而进入了文明时代。



图 4 (乙)

第二章 为了“来世”的艺术

——古代的埃及和西亚

象中国的万里长城一样，作为建筑艺术——美术的一个门类，埃及的金字塔的确称得上是世界的奇迹。

以世人经常提到的“大金字塔”为例，这个建于公元前二六五〇年，位于开罗附近基泽村旁的大建筑，本是古王国时期第四王朝法老王库福的陵墓。它高一百四十六米，底边各长二百三十多米，共用了二百三十万块大石，最重的每块达两吨半。石块雕凿、磨光和砌合的工艺非常精细和严密，以致一片小刀都不容易插进去。当人们驾着现代的汽车跑到矗立在一片沙漠之上的这些庞然大物之前的时候，遥想四五千年以前，人类如何仅凭双手完成这样的奇迹，的确不能不引发出无限的惊讶和疑问。

由于宇宙航天科学的发展，近年来有不少人探索所谓“天外”的秘密，有的还寻出许多“疑迹”（並拍成影片），试图说明：若干世代之前，可能有过“天外”人”降落地球，帮助完成了一些“非人力”所能造出的奇迹，其中就包括埃及的金字塔。尽管这种推想缺乏真正的科学根据，不过探寻者的好奇心情还是可以理解的。

埃及金字塔奇迹的创造者，是古代的奴隶。人们之所

以觉得“不可思议”，除去由于缺乏古代技术方法的各种资料而外，还由于现代人一般很难体会到古代奴隶劳动的巨大威力。这种劳动当然是在强大的压力之下进行的，包括肉体的压力 and 精神的压力（也就是宗教信仰的约束），同时劳动方式和组织方式也是极其周密的。

有“历史之父”之称的古希腊史学家希罗多德，曾在公元前五世纪游历过埃及、波斯、叙利亚等地，记述了他所听到的关于建筑大金字塔的传说。当时法老王库福强迫“全体人民”轮流修建金字塔，驱使一部分人从河对岸的采石场把大石运到河边，另一部分人再把石头运到金字塔的高地。希罗多德还听说修建的时候，奴隶们如何构架木制的“起重机”，用大粗绳和铜抓把石头吊上去。马克思则认为：“古代埃及的大建筑与其归功于人口之多，宁可归功于它当中有一个大的比例，可以自由利用。”就是说，“全体人民”都参加的传闻恐怕不确，更可能的是有一支不从事任何其他生产的“专业队伍”。这样，他们修建金字塔的技术，才得以精益求精。埃及古代留下来的书信上也记载过，第六王朝时的一位王子曾在采石场率领过一支由两三千人组成的“工作队大军”。

当然，奴隶劳动的强度是残酷的。埃及新王国时期传下来的一份手稿上写着：“我看见铁匠在熔铁炉前工作。他的手指粗糙得象鳄鱼皮，身上发出比腐鱼还臭的气味。……石匠在各种硬石堆中找寻工作。在完成工作时，他的手臂也坏了。他的大腿和脊背也折断了。”

然而，劳动毕竟包含有创造的主动性，这是人类可贵