



常宁生 著

国家重点学科建设培育点 江苏省重点学科
南京艺术学院美术学院学科
教学·科研·创作研究丛书

艺术的意义

凤凰出版传媒集团  江苏美术出版社





■ 艺术的意义

艺术的意义是什么？艺术的意义是什么？艺术的意义是什么？

艺术的意义是什么？艺术的意义是什么？

艺术的意义是什么？艺术的意义是什么？

艺术的意义

艺术的意义是什么？艺术的意义是什么？



教学·科研·创作

■ 常宁生 著

艺术的意义

国家重点学科建设培育点 江苏省重点学科 南京艺术学院美术学院美术学科教学、科研、创作研究丛书

凤凰出版传媒集团
■ 江苏美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术的意义 / 常宁生著. — 南京: 江苏美术出版社,
2007.8

(教学 科研 创作研究丛书)

ISBN 978-7-5344-2444-1

I. 艺… II. 常… III. 艺术-教学研究-高等学校
IV. J-4

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 127854 号

责任编辑 周海歌 毛晓剑

责任校对 刁海裕

责任监印 贲 炜

书 名 艺术的意义
著 者 常宁生
出版发行 凤凰出版传媒集团
江苏美术出版社(南京中央路 165 号 邮编 210009)
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>
经 销 江苏省新华发行集团有限公司
制 版 南京台城印务有限责任公司
印 刷 南京台城印务有限责任公司
开 本 889×1194 1/32
总 印 张 87.375
版 次 2007 年 7 月第 1 版 2007 年 7 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 978-7-5344-2444-1
总 定 价 952 元(共 14 册)

营销部电话 025-83248515 83245159 营销部地址 南京市中央路 165 号 13 楼
江苏美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换



常宁生 南京艺术学院艺术史教授 博士生导师
2005年8月摄于德国柏林洪堡大学

前 言

南京艺术学院美术学学科是国内首批美术学博士学位授权点、国家重点学科培育建设点及江苏省优秀重点学科。

自建校以来，本学科曾经聚集了刘海粟、张大千、黄宾虹、潘玉良、陈之佛、朱屺瞻、吕凤子、丰子恺、俞剑华、关良、潘天寿、郑午昌、倪怡德、傅雷、谢海燕、颜文樑、吕斯百、蒋兆和、常书鸿、刘汝醴、陈大羽等一大批杰出的美术家、美术教育家 and 艺术理论家在这里任教。

在近一个世纪的办学历程中，本学科秉承“闳约深美”的教育理念，在积极倡导创新精神与务实学风的同时，始终注重将理论与创作研究交融贯通；将科研与教学实际紧密结合，形成了“兼容并包”和“不息变动”的学术风气，在教学、科研与创作方面具有比较深厚的历史积淀和鲜明的综合性特色。

经过几代南艺人的不懈努力，自上个世纪90年代至今，本学科已经发展成中国画、油画、版画、壁画、书法、雕塑、美术史论和造型基础等系部齐全、专业型与综合型美术人才培养并重的教学、科研实体。

本学科历来重视学科建设，坚持“正学风、促交流、推骨干、创品牌、严管理、出人才”的治学方略，在师资建设、学术研究、教学管理和人才培养等方面都取得了显著的成绩。本学科绘画与美术学专业在国内同类型院校教学、科研领域具有一定的优势和比较广泛的影响力。

本系列丛书旨在检阅本学科各专业教师在教学、科研与创作研究方面的综合性成果，并藉此体现理论与创作研究相结合的学术指向和科研特色，从而促进本学科各专业教学、科研与创作研究的对外交流以及自身的不断发展。

南京艺术学院美术学院院长
2005年7月于黄瓜园



目 录

从彩绘雕塑到单质雕塑	1
意大利文艺复兴艺术的伟大成就	17
写实主义与现实主义	
——从卡拉瓦乔到库尔贝	23
历史的反思与修正	
——19 世纪后期的学院派绘画与前卫思潮	35
现代绘画中的“东方主义”	
——重读马蒂斯摩洛哥之行的绘画	50
至上主义与绘画的终结	
——马列维奇晚期绘画回归具象的困惑与启示	65
20 世纪西方绘画的图式经验	77
从行会到学院	86
美国高等教育中的艺术史课程与教学	101
寻求规范化的中国美术学	114
中国高等艺术教育:问题与思考	119
视觉艺术的比较研究	146
艺术史的图像学方法	161
扩展的视野	
——西方当代艺术史研究对象与范围的转变	182
艺术史学科再认识	194
冲突与融和	
——西方艺术学理论与方法与中国艺术史研究	200
当代性与地域性:全球化时代的世界美术	223
从丁绍光到张洵	
——三代中国艺术家在美国的艺术探索之路	235
当代艺术与海外中国艺术家	247
旅美中国艺术家的选择与定位	261
纽约当代画廊印象	268
传奇画商:利奥·卡斯蒂里	280

从彩绘雕塑到单质雕塑

——对古代雕塑审美趣味的一种历史性误会

德国 18 世纪著名艺术史家文克尔曼在他的《关于在绘画和雕塑中模仿希腊作品的意见》中对希腊雕塑做出了总结性评价：“希腊杰作具有一种普遍和主要的特点，这便是高贵的单纯和静穆的伟大。正如海水表面波涛汹涌，但深处总是静止一样，希腊艺术家所塑造的形象，在一切剧烈的情感中都表现出一种伟大和平衡的心灵。”后来有许多学者批评文克尔曼对希腊艺术的理解和认识，以及他的希腊艺术风格类型说，指出文克尔曼从未去过希腊本土，也很少看过希腊时代的雕塑原作，他的学说只是根据他所能看到的罗马时代复制品为基础而建立的。尽管如此，他的著作《古代艺术史》及其著名论断对 18 世纪和后来的古典主义运动，以及现代人对古代艺术的认识产生了巨大而深远的影响。这种影响甚至也根深蒂固地存在于我们的观念之中。例如有关古代雕塑的外观和色彩问题就是其中的一个有趣的问题。文克尔曼虽然没有直接提到希腊雕塑的色彩问题，但他的论断进一步强化了后来人们对古代雕塑的误解。在欧美著名的艺术博物馆中，在希腊和意大利等欧洲国家的古迹遗存中，在各类精美的画册和印刷品中，我们所看到的古代雕塑作品大都表现为白色的大理石或青铜等材料的单质原色。

许多美术史著作、教科书和有关古代作品的普及读物也都用大量的篇幅和笔墨突出描述和论述古代雕塑造型和材料质感的优美。但是一个不容否定的事实是，并不像我们今天所看到的单质雕塑和认为的那样，实际上古希腊罗马时期的雕塑绝大多数都是彩绘的。在古代的雕塑和建筑外表也大都描绘了精美而鲜艳的各种色彩，只是由于时间的漫长和久远，这些色彩在发现它们时绝大多数都已风化，剥落而消失殆尽，最后留给我们的只是石料本身的色泽。如果我们能够稍微细心一些观察，今天我们仍然可以在雅典帕特依神殿的浮雕和其他一些著名的大理石雕像的头发和衣纹皱衬中隐约发现少许残留着的色彩痕迹。

一、古代雕塑再检视

设想一下米洛岛的《维纳斯》雕像、米隆的《掷铁饼者》和著名的《拉奥孔》群像都曾经描绘着生动而鲜艳的色彩可能会使我们感到吃惊而难以置信。然而越来越多事实和证据表明情况确实如此。古希腊的雕像主要有木雕、赤陶雕塑、石灰石雕像和大理石雕像，以及青铜像和黄金象牙雕像，除了后者外绝大多数雕像都描绘有各种鲜艳的色彩。为了说明这一点我们可以从下面一些方面加以考察和论证。

首先我们可以从古代留存的文献中找到有关雕塑色彩的记录和描述。奥古斯都时代罗马建筑理论家维特鲁威（Vitruvius）在他的《建筑十书》中告诉我们希腊人常常运用一种上蜡法和上油法（ganosis）对大理石建筑和雕像上的彩绘加以处理，以防止强烈的阳光所造成的损坏、风化和褪色。^[1] 公元一世纪罗马学者普林尼在《博物志》

中也指出古希腊彩绘艺术对制作一件真正精美的雕像是至关重要的。^[2]

随着考古发掘工作的深入和现代科学技术的发展,近二十年来西方学者对古希腊建筑和雕塑做出了大量的考察和研究。在丰富的原始材料的基础上学术界已得出了相当肯定的结论。如英国艺术史家苏珊·伍德福特在谈到米隆的雕塑《掷铁饼者》罗马时代的大理石复制品时指出,这样精致地保持平衡的姿态的大理石没有支柱是难以站立的,于是艺术家就在运动员后面用一块大理石雕成树干帮助支撑头重脚轻的石料人体,以防止它在踝关节处发生断裂。树干最初看上去不可能像它现在这样难看,因为所有大理石雕像都曾涂绘过颜色。作为支撑的树干必然细心地涂绘上了几乎不为人所注意的颜色。雕像的眼睛的瞳孔也上过颜色,这样就会显得充满生气,并易于引起观众的反应。头发上过色,嘴唇也被染过,衣服经过了装饰。^[3]艺术史家贡布里希在谈到帕特侬神殿的浮雕作品时也指出,这些浮雕损坏十分严重。不仅表皮已有部分脱落,色彩也全部掉光了;当初使用颜色大概是让形象鲜明地突现于暗色的背景之上。在我们今天看来,精美的大理石色泽和纹理都是那么奇妙,我们绝不会用颜色去加以覆盖,而希腊人甚至使用红和蓝这些对比强烈的颜色去涂刷神庙。^[4]

剑桥大学古典艺术学者奈杰尔·斯皮维(Nigel Spivey)在重新检验和考察古希腊艺术生产的情境后也指出,古老的木雕 xoana 可以肯定是彩绘的。许多站立在室外或暴露在自然环境中的雕塑需要上彩加以保护。大理石虽然不太需要为保护和防腐而加以彩绘,但在地中海强烈的日光照耀下,要欣赏大理石的雕像和建筑几乎

是不可能的。帕特依神殿和其他的大理石神殿都被用橙黄色的有机颜料加以处理，以降低过度洁白大理石原色的调子；而且很显然甚至像《克里提恩少年》这样的裸体雕像也被加以彩绘处理。这个年轻运动员的雕像的皮肤被描绘成阳光照晒下的棕褐色，他的眼睛以镶嵌的方式处理增加了雕像人物的逼真性。由于妇女在室内活动的时间较多，因此女性雕像的肌肤部分采用了较柔和的色彩。而妇女的服饰则色彩艳丽。^[5] 在雅典卫城发现的公元前5世纪的女性雕像柯拉(korai)就为我们提供了许多有关这种服饰鲜艳色彩的例证，最新的摄影分析技术揭示了《穿长袍的女青年》(Peplos kore)这类雕像上表现的服饰色彩，这尊雕像在发掘时身上的彩绘的服饰衣纹清晰可见。剑桥大学古典考古博物馆已经根据该雕像的原作复制的模型加以复原。这尊雕像被反复不断地描绘过，而且每次描绘间隔的时间很短。这个例证足以证明在这个阶段彩绘技术的发展和分化。

石灰石雕像也绘有鲜艳的色彩，从古风时期的一座神殿上发现的蓝胡子人物雕像即是一个例证。由于古代赤陶雕塑上图绘的色彩往往比石雕上的色彩保存更持久，因此大量出土的赤陶雕塑都不同程度地残留着彩绘，同时我们还可以从大量的彩绘陶瓶的装饰上看到它们与彩绘雕塑之间的联系。有关青铜像的外观除了自身所具有的棕黄色和暗绿色外，在卡利斯特拉托斯的《图说》(Callistratos, Ekphrasis XI.435K)中提到的“红润脸颊的”青铜雕像至少暗示了雕像肌肤部分上了色彩，头发也可能由于彩绘的细节而丰富。青铜雕像有时用镀金的方式来提高它们的视觉效果和价值。当然金属的光泽可以保留它们自身的审美特质。此外在罗马帝国时代还有相

当数量的有色大理石制作的雕像。这些大理石有些是单色的,如红、墨绿、黑、黄等色,有些则是多色的。¹⁹例如1923年在罗马帝国广场发现的公元一世纪早期的米涅瓦的雕像就是用各种不同的彩色大理石制作的。

从保存下来的大量庞贝壁画中我们也可以找到表现在花园和府邸里的大理石雕像,这些壁画中所绘的雕像就明显呈现出完整无损的有色彩绘的外观模样。最后笔者还曾多次在大英博物馆、维多利亚阿尔伯特博物馆、美国大都会博物馆、芝加哥艺术博物馆等学术机构考察古代雕塑,在雅典帕特依神殿的浮雕和其他一些著名的大理石雕像的头发和衣纹皱衬中也发现少许残留的色彩痕迹。许多较早时期的陶塑上甚至基本完好地保留着各种精心绘制的色彩。正像英国学者威廉·盖尔(William Gell)对希腊雕塑所作的观察那样:“从没有一个民族表现出比希腊人对各种艳丽色彩更大的热情”。这种热情并不仅仅限定在赤陶雕塑上。所有的石雕也都描绘了色彩,同时我们还必须注意到彩绘的工作对讨论有关希腊雕塑的技术问题是必不可少的一环。实际上,不只是古代希腊的雕塑,综观世界各民族的古代雕塑艺术,雕像的彩绘是一个非常普遍的现象。无论是古代埃及的雕像和浮雕,亚述和巴比伦的雕塑,还是印度的陵墓雕塑和中国秦汉的兵马俑雕塑也都绘有鲜艳的色彩。古代的雕塑上之所以要施以鲜艳的彩绘是由于这些雕塑在当时的文化和宗教功能所决定的。

二、古代希腊雕塑的社会功能

要理解古代希腊艺术家为什么要对雕塑加以彩绘,必须首先了解古代雕塑家制作这些雕塑有何用途,即希

希腊雕塑的基本社会功能。从某种程度上来看,现代博物馆在形式和外观上多少表现出对古代神殿的模仿,今天博物馆的游客(参观者)似乎也成为了新的香客(朝圣者),但无论在博物馆的功能上还是观众的心理上都表现出了另一种完全不同的审美意义。现代博物馆和艺术收藏将古代雕塑作为艺术品和审美的对象加以展示,但同时也将这些雕塑与它们原来的场所和环境隔离开来。从而使人们忘却了这些雕像原来所具有的文化功能。艺术史家阿诺德·豪泽尔曾尖锐地指出,“博物馆也被称为陵墓,在这个陵墓中,艺术作品过着一种抽象的、与世隔绝的生活,它们已经与产生它们的生活、与它们实际曾在这种生活中完成的实际任务隔断了联系,而进入了某种新的、与其他陈列品的联系。它们不再是偶像,不再是仪式的形象,不再是……庄严的纪念碑或简单的、有实用价值的工具,而是成了具有某种共同性的艺术。”瓦莱利也认为,在博物馆中,艺术作品失去了它们最初的实际意义和功用,它们都变成了像石头一样的东西,挤在博物馆的空间里,失去了它们与外部世界的联系,它们相互之间也不存在任何内在的联系。^[7]

另一方面,这些所谓具有共同审美特性的艺术品却往往会误导我们对古代作品真正意义和作用的理解。因此阿恩海姆甚至认为“雕塑在最完全的意义上是不能当做可以移动的对象,因为它们是与一种受它们的意义的影响的同时也反过来决定它们的意义的场所联系在一起。”在理解古代作品时,假如我们不能回溯或想象性地重构作品原初的制作环境、展示方式,以及被遗忘和再发现的流变过程,我们就不能完整地理解一件作品的本质和它的真实面貌,以及为什么希腊雕塑是今天这个样子。

圣徒保罗在公元一世纪曾访问过雅典，他发现那里几乎是“一个偶像的森林”。数量可观的雕像坐落在希腊各地，在各个神殿中的大批雕像，就像由大理石、木料和青铜制成的一种仿造的人群一样。公元二世纪的希腊旅行家鲍桑尼亚（Pausanias）在他的《希腊导游》一书中也描述过雅典的一些重要建筑，他曾对非迪亚斯的帕特侬神殿和阿波罗神殿以及神像雕塑进行过描述。二世纪中期希腊开始向外来的游客提供食宿，但神殿仍然发挥着它的基本社会功能，像他同时代的普卢塔克（他在德尔菲神庙做过三十年的祭司）那样，鲍桑尼亚对当时的祭祀礼仪行为具有极大的兴趣。鲍桑尼亚亲眼目睹了当时的祭神活动，并为我们记录下了这一非常生动的场景。这样我们就有了一个关于古代希腊雕塑意义的极有价值的证据。在鲍桑尼亚描述这些建筑和雕塑之前，希腊人曾为新的千年对许多建筑和雕塑加以重新修饰，因此其功能多少还是完整的。

“这里有几尊宙斯的雕像，其中一个是由莱奥哈雷斯（Leochares）制作的，另一个被称为城市（Polieus）的宙斯，我来描述一下传统的献祭活动。希腊人将大麦和小麦混合在一起放在宙斯祭坛上。他们将已经准备好的献祭品公牛带上祭坛，并使其躺在谷物上。此时一位被指定为宰牛者的祭司将公牛杀死，然后丢下斧子跑开了。其他的祭司，假装他们并不知道是谁做的这件事，于是就提审这只斧头。这就是祭祀仪式的过程。”^[9]

在这里鲍桑尼亚没有提到城市（Polieus）的宙斯是由谁制作的，而是把兴趣转向了另一个问题：（Polieus）宙斯

雕像的是作什么(功能)用的?功能主义关注的是在宙斯的雕像前实施的祭礼表演。鲍桑尼亚并没有将他所考察的一些雕塑完全看做是“艺术品”。他与希腊雕像的接触主要发生在祭神活动中,因此他强烈感受到雕塑艺术在视觉上所发挥的宗教功能。这样他就比一般的博物馆和教科书更接近希腊雕塑原本意义。因此要理解希腊雕塑,就不仅要恢复希腊雕塑适当的历史性,而且还要再现其神圣的宗教功能。

古代希腊雕塑大致可以分为五种类型。一、作为宗教崇拜对象的各种神像,如阿波罗、宙斯、波塞冬、雅典娜、阿芙罗狄特等;二、献祭用的牺牲、动物雕像;三、神殿建筑装饰浮雕;四、世俗人像,如青年男女像(库罗斯和柯拉)、儿童像、在竞赛中获胜的运动员像;五、葬礼和陵墓雕塑。神像大多是供奉在专门的神殿中,如帕特依神殿中的雅典娜神像,她有黄金的甲冑和衣饰,象牙的皮肤。彩色宝石镶嵌的眼睛。其余的部分也描绘着强烈耀眼的色彩。希腊人怀着敬畏和希冀的心情在不同的神像面前祭拜和祈祷,祈求神灵的庇护和保佑。早期希腊雕塑与建筑有着密切的关系,这是由于雕塑的主要用途就在于装饰神庙。而修建神庙和制作雕像的目的都是为了崇拜和祭奉神灵,只有神才有资格享受这些贡品。因此除了神像和动物雕像外,许多世俗人物的雕像也是献祭的贡品,如《荷牛犊的青年》和《端水果的柯拉》等。青年男女立像是信徒们供奉在神殿内为自己祈福的。甚至连夺标的运动员雕像也是为了奉献给神祇而安放在神庙四周。因为希腊的运动会都是为祭奠神祇,祈求庇护而举办的。运动竞赛的胜利者被人们敬畏地看做是获得了神祇们不可战胜的法力的庇护。所有这些雕塑在希腊人的社会生活中

都有着非常重要的作用。正是由于这些重要的宗教功能和实用功能,对完成的作品施以彩绘,增强雕塑的视觉效果,就是非常自然的事了。

三、古典艺术规范和趣味的形成

古代的雕塑、中世纪的基督教雕塑绝大多数都是彩绘的。甚至文艺复兴早期的马佐尼(Mazzoni)、罗比亚(Robbia)、奎尔查(Guercia)和多纳泰罗(Donatello)等雕塑家的一些作品也都施以彩绘。虽然在罗马帝国时代为装饰贵族的府邸、别墅和庭院而大量复制的希腊雕像就已出现了不着色的作品。^[9]但以大理石原色为美的单质雕塑大约出现在15世纪的文艺复兴。米开朗基罗的《哀悼基督》(1501年)、《大卫》(1501-1504年)、《摩西》(1513-1515年)等著名作品就是这类雕塑的典型代表。而文艺复兴时期的雕塑审美趣味的形成正是受到15世纪罗马考古中所发现的著名古代雕像的古典风格的影响。从15世纪起,罗马的艺术家和业余爱好者就开始从事或鼓励对文物的挖掘工作。他们编撰文物清单,收藏出土的古代文物,并根据原件进行复制或设计制作新作品。到了16世纪,文物挖掘成为国家文化工作的一部分。为推动这项工作,当时热衷艺术的教皇曾先后任命布拉曼特(Bramante)和拉菲尔为文物挖掘总监。当时在罗马出土的大量古代雕像大大刺激了文艺复兴艺术家的雕塑创作中的古典风格倾向。米开朗基罗在制作《大卫》雕像时一定研究过这些在当时发现不久的古代雕像。我们也明显可以看出它们之间的联系。特别是在罗马的“金屋”的废墟中发现的著名的《拉奥孔》群像(1506年出土,这件大理石的雕像后来被认为是希腊

化时代的一件青铜像的罗马复制品)和《观景台的阿波罗》(最早在梵蒂冈的发现记录是1509年)对米开朗基罗后期的创作产生了巨大的影响。这些古代雕像大多是罗马时代对希腊原作的复制品,而且可以肯定当时在发现这些古代雕塑时它们身上的色彩大都已丧失了。因此留给文艺复兴时期和后来的艺术家与古物收藏家们一种由于时间所造成的错误认识。当时与后来的艺术家和美学家们都认为,大理石的裸体雕像被看做是用雕刻的形式来表现人类的灵魂;希腊罗马的古典雕塑,由于其沉稳、持久和色调的一致,因而是很好的摹本。大理石质地单纯,温润细腻,经久耐磨,因此被看做是表达理想境界的最佳材料。大理石作为一种“单质材料”色泽适中,不会把观众的眼睛从形体的波动、起伏与线条上移开,也不会因作品表面有可能受风雨侵蚀所造成的缺陷而分散观者的注意力。文艺复兴时期距离佛罗伦萨不远的塞拉河与维扎河交汇处具有一处大理石矿,16世纪米开朗基罗曾经为美第奇家族的建筑装饰开采过大理石。塞拉维扎大理石比当时大量使用的卡拉拉大理石更加纯粹、洁白。不久这种洁白的大理石就成为当时制作雕像的“正确风格”最受推崇的石质原料。

十七至十八世纪随着考古发掘工作的进一步深入,大量古代精美雕塑的出土,同时也掀起了一个更大的对古代文物收藏和欣赏的热潮,特别是德国艺术史家文克尔曼的新古典主义理论认为,唯有希腊艺术达到了一种理想美的最高境界,并主张“而要想达到崇高的理想美的唯一方法……就是要模仿古人(希腊人的艺术)”。文克尔曼对古希腊雕塑的评价“高贵的单纯和静穆的伟大”更进一步促成了大理石单质雕塑风格和趣味的形成。文