外国名画解读

科学与艺术的联姻

WAIGUO MINGHUA JIEDU

得伊阿尼拉被内萨斯高高举过头顶，她拼命挣扎，想逃离厄运，似乎无能为力，她的丈夫站在岸边，被这突如其来的事件惊呆了，纵然他力大无比，此刻也束手无策。两双仰视的眼睛，流露出不同的表情，无奈、绝望与倾慕、得意构成不协的反差；健壮的马腿、雄强的双臂与柔润婉曲的肢体将冲突表现得无法化解……

陈龙海 编著

岳麓书社

外国名画解读

科学与艺术的联姻

WAIGUO MINGHUA JIEDU

陈龙海 编著

岳麓书社

图书在版编目(CIP)数据

外国名画解读/陈龙海编著. —长沙:岳麓书社,2008

ISBN 978-7-80761-015-1

Ⅰ. 外… Ⅱ. 陈… Ⅲ. 绘画—作品—简介—外国

Ⅳ. J205.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 041610 号

外国名画解读

编　　著:陈龙海

责任编辑:管巧灵　蔡　晟

封面设计:刘　峰

岳麓书社出版发行

地址:湖南省长沙市爱民路 47 号

电话:0731—8885616(邮购)

邮编:410006

网址:www. yueluhistory. com

2008 年 4 月第 1 版第 1 次印刷

开本:890×1240　1/32

印张:10

字数:240 千字

印数:1—5,000

ISBN 978-7-80761-015-1/J·26

定价:28.00 元

承印:长沙银都印务有限公司

如有印装质量问题,请与本社印务部联系

电话:0731—8884129

中西绘画艺术之比较
——中国延迟模仿与西方写实模仿的不同文化基因(代序)

一、中西艺术的相同原点

今天,我们面对中西艺术,可以轻而易举地指陈它们在精神底蕴、审美趣味、表现方式、创作手段等方面的不同表征。然而,作为历史发展结果的文化现象——艺术,经历了一个由合而分,由同质向异质的发展过程。

在远古原始时代,中国(东方)与西方的艺术表现出高度的一致性和惊人的相似性,我们很难对其加以严格的区分和准确的界定。从法国著名的拉斯科洞牛厅壁画中的野牛到非洲利比亚境内的费赞岩画中的公牛和大象,从西班牙列文岩画中的武士形象到中国内蒙阴山岩画中的放牧图,从利比亚昔兰尼加东南部岩画中的射手搏斗图到布须曼人岩洞图画中所描绘的场景以及中国云南沧源岩画中的大型舞蹈图等,都表现出惊人的相似性。再如发现于世界各地的原始雕像,多为女人体,迷离的面容、健硕的双乳、肥大的臀部、隆起的腹部以及突出并特意刻画出标记的阴部,是这些"史前维纳斯"的共同特征。其他如人体装饰、音乐舞蹈等莫不体现出"全球一体化"的特点,因此,格罗塞才指出:"那些狩猎部落的艺术作品都显出极度的一致性;不论在人体装饰上、在用具装潢上、在造型艺术上、

在操练上、在诗歌上，甚至在音乐里，我们都在各个民族间一再遇到跟其他一切民族相同的特性。这种宽泛的一致性直接证明了种族的特性，在艺术的发展中并没有断然的意义。……从人类学的观点看来，澳洲人和埃斯基摩人是两种决不相同的民族；然而他们一边的装潢往往是极其类似那一边的，倘若我们不能在装饰物的形式和材料上找出一点线索，我们有时候竟难决定某一特殊图样的渊源。”① 其实，早在十九世纪二十年代黑格尔就已经认识到：“在艺术类型方面，各民族的构思方式和表现方式往往彼此相混，使得我们认为特属于某一民族世界观的那种基本类型在时代较早或较晚的民族中一样可以发见。”②那么，散布在地球上各个角落的原始人类在相距遥远、彼此隔绝、音讯不通的情况下，为什么创造出具有某些共同风格特征和共同审美感受的艺术作品呢？在格罗塞看来：“这种事实是很自然，也是很容易说明的。因为狩猎民族的生活环境到处都很简单而一律，所以他们所能得到的那区区文化，也就到处都很简单而一致。”③人类都经历了大致相同的发展历程，即由狩猎到农耕，这种生活环境就决定了原始人思维方式、思维能力和思维过程的基本相同，进而成就了原始艺术风格类型的相似性。

原始艺术的一致性和相似性，不仅表现在艺术的目的性、艺术的类型、艺术的题材上，更突出地表现在创作手段（表现方法）上。原始艺术由于受原始巫术活动模仿方式的影响，其再现手法几乎无一例外地都属于延迟模仿。延迟模仿（deferred imitation）是一个心理学术语：根据皮亚杰的观察和研究，延迟模仿是1.5~2岁婴儿开始具有的一种行为模式，在此以前的婴儿只能根据直接出现在面前的原型

①[德]格罗塞：《艺术的起源》，商务印书馆1984年版，第236—237页。
②[德]黑格尔：《美学》第二卷，商务印书馆1997年版，第29页。
③[德]格罗塞：《艺术的起源》，商务印书馆1984年版，第33页。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

（如母亲对着婴儿吐舌）做出某种模仿姿态或动作，从这个年龄开始，婴儿在原型已经消失之后，还能继续模仿。例如，一个十六个月大的小女孩看到一个小伙伴发怒，叫喊和顿足后一两个小时，还能模仿这种情景，这表明婴儿头脑中开始形成最初表象，他们的心理发展由感知—运动阶段开始向前运算阶段过渡。[①]延迟模仿在心理学上的意义是指眼前的对象消失之后而进入的模仿。它依靠人的发达的视觉辨别能力和敏锐的感觉记忆力，来提供对象的形象特征信息。延迟模仿往往是抓住对象最为根本、鲜明的特征加以主观加工后的再现。因此，运用延迟模仿法描述出来的形象，既是写实的，是现实事物的反映；但又是意象的，它是经过大脑知觉系统的综合过滤后重新建构的形象。这种形象主观性强烈，并且由于任何记忆都有淡化和变形的特征，延迟模仿所再现的形象也就缺乏严格的准确性和比例关系，甚至走形。但在这种形象上往往由于作者多有主观的理解、寄托而显得情感性丰富，造型上往往把某些特征突出、夸大，使形象呈现出“似与不似”、“似真非真”的特点。延迟模仿是原始艺术的根本的模仿方式。原始洞穴壁画、岩画都是在动物实际上不可能存在于眼前的情况下，凭借记忆中的知觉表象复现出来的。

中西艺术固然具有发生学上的相同性和相似性，但这种相同性和相似性只是暂时的，是人类艺术童年时代的产物。“随着历史的发展，每一民族因自己所生活的地理空间和文化社会生活空间的制约，所选择的不同的生产生活方式、社会政体结构而生发出自己民族某些特殊的艺术形态和审美思想，从而逐渐地同其他民族分道扬镳，走上了独立发展的道路。”[②]就艺术模仿方式而言，东方继承了原始艺术的延迟模仿，而西方则从公元前五世纪古希腊古典主义艺术

①朱智贤主编：《心理学大词典》，北京师范大学出版社1989年版，第827页。

②邱紫华：《东方美学史》上卷，商务印书馆2003年版，第9页。

兴起时，就开始步入“歧途”，并逐渐形成了写生模仿的艺术传统。

二、中国古代艺术：原始艺术的自然延伸和发展

如果说，西方自古希腊时起，其艺术就步入“歧途”，并因此而创造了令人瞩目的成就，形成了“异质”的艺术文化系统。那么，东方民族则是赓续原始艺术的“正脉”而向前迈进的。正如邱紫华先生所言：“相对而言，亚洲、北非各民族由于在发展的历程中，原始时期所形成的文化传统影响深重，生产生活方式和政体结构变化很少、很缓慢，在文化艺术方面继承就多于创新，各民族之间一致性的因素相对地就多于差异性的因素。这种一致性和传统性的文化特点，就在于它们继承和发展了原始审美思维和原始艺术表现的基本特点。可以说，原始审美思维和原始艺术表现的基本特点在东方各民族成熟的艺术和审美思维中较完整地继承下来了，并成为联系东方各个民族审美思维和艺术表现的共同性的纽带。”[①]中国作为一个历史悠久的东方大国，其艺术的东方意识和东方情调是显而易见的。就中国古代艺术来说，实在可以看作是原始艺术的自然延伸和发展。这种一脉相承的不解之缘可以从两条路径予以求证。其一，中国古代艺术无论怎样发展，线与线性始终是贯穿其中的主要形式要素。其二，中国古代艺术长久保持了原始艺术的创作方法——延迟模仿。如果说，线与线性是中国古代艺术外在的表征，那么，延迟模仿则是造就这种表征的根本方法。

延迟模仿作为原始艺术的根本方法，形成了原始艺术的最初“传统”，这一传统在东方民族，尤其是中国、印度和日本的成熟艺术中得到了自然的延伸和极大的发展。东方艺术家很少直接对物写

①邱紫华：《东方美学史》上卷，商务印书馆2003年版，第9页。

生，不追求对客观物象的逼真描摹，往往是在“观之入目，了然于心”的基础上，凭借头脑中鲜活的印象再现进行“再现性”的创作。印度、中国和日本等东方民族的绘画、雕塑正是沿着这样的路径行进的。

印度雕塑是与宗教相伴相生的。早期印度佛教雕刻多用象征主义手法，以菩提树、台座、法轮、足迹等具有象征意义的符号暗示佛陀的存在。佛像最早出现于贵霜王朝的迦腻色迦金币上，昌盛于犍陀罗时代。关于佛像的雕塑，有段有趣的记载，说明所使用的方法是“延迟模仿”。在圣者优婆崛多时代的摩揭陀有一名叫阇婆的女婆罗门，年龄将近一百二十岁，她的三个儿子想要各自建立一座供奉佛陀身像的庙宇。幼子婆罗门迦梨耶那在金刚座神殿修建了大菩提佛像的净香殿。修建的工匠由天界工匠化现为人形来充当，约定七天之中不准其他任何人进去。过了六个昼夜时，那位母亲前来敲门，里面答道：“只过了六昼夜，明天早上开门。”母亲说：“我今天晚上就要死去，现在大地之上见过佛面的只有我一人，今后旁人不会知道这座佛像像不像如来，因此必须开门。”开门之后，众工匠即隐去不见。其母亲细察佛像，说：“这像一切的一切都与导师相同，但是有三点不一样，即不放光、不说法、只是坐着而不能做其他三种威仪。”据说这座像是与佛陀真身最相似的像，但因为不到七天，稍有未完成的地方，有人说是右脚的拇指，有人说是头发右旋，这两处当是后来塑造的。[①]抹去了其神秘色彩不说，这段记载有两点值得注意：其一，这位母亲对佛像“像不像”的评价是以她记忆中的佛陀为参照的；其二，她认为“像不像”并不完全着眼于外形的逼真，而引入了佛陀精神的维度，即她所指的“像”应该形神兼具：典型的犍陀罗佛像的造型，既强调形象逼真，形体比例合理（受希腊写实风格的影响），更注意精神的刻画，佛像“面部表情平淡、高贵、冷静，眼睛半闭，强调沉

①参见多罗那它：《印度佛教史》，四川民族出版社1988年版，第27—30页。

思内省的精神因素。青灰色片岩的雕刻材料色调幽暗、沉着、冷峻，增强了佛像的古朴、庄重、静穆，也加重了佛像的刻板、沉闷、冷漠。”[①]到犍陀罗后期，佛像雕刻则朝着表现佛陀精神存在的非写实方向发展，佛陀的形象也越来越比普通人高大，形成强烈的视觉反差，以体现佛陀的神圣。实际上这种对真实比例的背叛，正适宜表现佛陀在普通人心目中至高无上的地位。这类佛像不过是人们的“理念”外化，这与原始时期巫术再现的情形十分相似。

在中国，早在先秦时代，以延迟模仿法为特征的意象造型就发展成为一种主要的艺术表现手法。有这样一个传说：“齐王起九重台，召敬君图之。敬君久不得归，思其妻，乃画妻对之。为王所闻，赐钱百万纳其妻。”[②]敬君所画，乃心中之意象，这就是最典型的延迟模仿。后来，延迟模仿所形成的意象造型方法不断升华为中国造型艺术的美学原则：“外师造化，中得心源”；“目识心记，以形写神”。最能说明延迟模仿创作全过程的是郑板桥的一则著名画跋：

> 江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃，遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也，因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹，又不是胸中之竹也。总之，意在笔先者，定则也；趣在法外者，化机也。独画云乎哉！[③]

这段话中，“眼中之竹”是对现实直接的真实的反映；“胸中之竹”则是记忆中竹的表象；“手中之竹”模仿的是“胸中之竹”，即“记忆中的表象”而不是事物的实像，这充分说明了郑板桥的模仿方式是典型的延迟模仿，即事物不在眼前的模仿，所表现的是“记忆中”竹的表象。西方艺术的写生模仿只有一个创作阶段——直接的写生，对于

①朱伯雄主编：《世界美术史》第四卷，山东美术出版社1990年版，第475页。

②[汉]刘向：《说苑》，四库丛刊本。

③俞建华编著：《中国画论类编》下卷，人民美术出版社1957年版，第1030页。

东方模仿而言，从“眼中之竹”到“胸中之竹”再到“手中之竹”，艺术创造（画竹）则有三个不同阶段。最后形成的“手中之竹”并非作为客观实景的“眼中之竹”，而是经过画家审美加工，凝结着画家审美情感的意象——“胸中之竹”的外化，这个由实入虚、由虚蹈境的过程正是延迟模仿。

在中国画家中，用延迟模仿法进行创作实践的史实比比皆是：

> 明皇天宝中忽思蜀道嘉陵江水，遂假吴生驿驷，令往写貌。及回日，帝问其状，奏曰：“臣无粉本，并记在心。”后宣令于大同殿壁图之，嘉陵江三百余里山水，一日而毕。①

李后主时的宫廷画家周文矩、顾闳中具有高超的默写才能，当时大臣韩熙载放荡奢靡的私生活引起李后主密切关注。于是派遣顾闳中夤夜偷偷窥探韩熙载的一举一动，适逢韩熙载恣情乐舞，顾闳中凭目识心记，“默画”出了夜宴活动的全过程。南宋画家曾三异（字无疑，号云巢先生）善画草虫，他年少时，“取草虫笼而观之，穷昼夜不厌，又恐其神之不完也，复就草地之间观之，于是始得其天”②。赵孟頫赠友人周密的《鹊华秋色图》，凭印象图写故国山川，以寄寓深沉的黍离之悲；石涛的山水“搜尽奇峰打草稿”；扬州八怪的花鸟“画到精神飘逸处，更无真相有真魂”……中国的雕塑，不消说那些“莫须有”的动物，如龙凤、夔、饕餮等，全是华夏先民的心象营构，就是那些相对写实的秦汉兵马俑、佛教造像等，也不强调细枝末节的“真”，而倾向于抽象性、主观性和意象性，显示出东方色彩的中国作风和中国气派。以秦陵兵马俑为例：“秦俑的兵马，没有一处是按照具体的骨骼和肌肉来造型，面部最清楚的鼻骨和上唇方形肌，也没有如

①[唐]朱景玄：《唐朝名画录》，见周锋编著：《丹青意趣——绘画艺术文粹》，东方出版中心1999年版，第44页。

②俞建华编著：《中国画论类编》下卷，人民美术出版社1957年版，第1173页。

实的刻画。这只能是对现实中的人和马观察之后，靠记忆塑造的。这种记忆中的物象，自然只是抓住大的体块来处理体积，以不同的线纹来表现肌理。眼、唇、口、耳的细节，形成一定的程式而发式的纹理等则更加装饰化。”[①]延迟模仿致使东方艺术拥有一个重要的特征，即重神而轻形。

中国古代艺术沿袭原始艺术的路径发展而来，以延迟模仿作为再现造型的根本方法，以线和线性作为最重要的形式特征。造就这一传统的因素异常复杂，而起决定性作用的主要是以下几个方面。

第一，宗法制社会结构和农耕文化。每一民族的思想传统、文化心理结构、艺术传统的产生和发展，都有其特定的社会历史根源。李泽厚指出：“中国古代思想传统最重要最值得注意的重要社会根基，我以为，是氏族宗法血亲传统遗风的强固力量和长期延续。它在很大程度上决定了中国社会及其意识形态所具有的特征。”[②]在我国奴隶制全盛的西周时期，从“殷道亲亲”到“周道尊尊”，长期保留了原始氏族社会的血缘关系。“作为商王朝的天子，实际上是建立在部落联盟基础上的诸侯联盟的长官，整个社会仍是以氏族的血缘关系为纽带的。”[③]中国经历了漫长的封建社会，改朝换代如家常便饭，但无论社会政治制度如何变迁，宗法血缘关系不仅没有受到冲击和改变，而且不断得到巩固和强化，并一直延续到近代。对于一个家庭而言，家长是中心，拥有绝对权威；对于一个国家而言，君主则是天下百姓的“家长”和“严父”。由家庭到家族，由家族而结成村社，由更多

①邱紫华：《秦俑是中国先秦审美文化的结晶——兼对“欧洲中心论”的批评》，《文艺研究》1994年第4期。

②李泽厚：《试谈中国的智慧》，湖北省美学学会编：《中西美学艺术比较》，湖北人民出版社1986年版，第10页。

③敏泽：《中国美学思想史》第一卷，齐鲁书社1987年版，第67页。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

的家族组成郡县，整个国家，即是由大大小小的家族编织成的巨大网络。人们的思维方式、心理结构、价值取向、道德伦理观念等无不被“家族”的网络所笼罩。正是在这个意义上，钱穆先生才说：“‘家族’是中国文化一个最主要的柱石，我们几乎可以说，中国文化，全部都从家族观念上筑起，先有家族观念乃有人道观念，先有人道观念乃有其他的一切。”①具体到对社会心理的影响，“首先就是对血缘关系的高度尊崇，甚至发展为‘非我族类，其心必异’的排他性的狭隘心理。其次就是对祖先的信仰和崇拜……崇古敬祖的思想使中国人始终向后看，以过去为榜样、为模范，从而陷于恪守传统规范和守旧心理而难以发展”②。另一方面，在家庭宗法制社会结构下的生产方式是自给自足的小农自然经济。而中国的地理环境又先天性地决定了这种生产方式的可持续性发展。“因此全世界人类的农业文化，只有在中国得到一个继长增荣不断发展的机会。”③农业生产不像游牧、商业那样，因内部供应不足而事外求，在不断迁徙流动和向外拓展的过程中培植起冒险意识和进取精神。农耕生产固守一地，靠天吃饭，自给自足，“因此而为静定的，保守的”④。综上所述，建立在这家族宗法制基础上的农耕生产方式的长期保留和循环往复，使得“古老的氏族传统遗风余俗、观念习惯长期保存、积累下来，成为一种极为强固的文化结构和心理力量”⑤。换言之，人类早期的社会结构、思维方法、伦理习俗、宗教信仰、审美趣味、艺术表现等，在很大

①钱穆：《中国文化史导论》，商务印书馆1994年版，第51页。

②邱紫华：《东方美学史》上卷，商务印书馆2003年版，第166—167页。

③钱穆：《中国文化史导论》，商务印书馆1994年版，第15页。

④钱穆：《中国文化史导论》，商务印书馆1994年版，第2页。

⑤李泽厚：《试谈中国的智慧》，湖北省美学学会编：《中西美学艺术比较》，湖北人民出版社1986年版，第10页。

程度上被东方各民族完整地保存下来，在哲学认识论和艺术表现特点等方面留下了远古时代的深刻的历史痕迹。对此有了深刻的了解和充分的估计，就不难理解中国古代艺术的“原始”意味了。这就成为我们认识中国古代艺术之所以沿袭原始艺术延迟模仿的创作方法和艺术的线与线性这一最主要形式表征的逻辑起点。

第二，正是因为家族宗法制所促成的崇古敬祖，一切向后看的社会心理和小农自然经济所具有的强旺的保守性和狭隘性使中国艺术具有浓厚的传承性，而这种传承性又决定了中国古代艺术的生产方式——家庭小作坊式和以父传子、子传孙的传承方式形成传统并坚守这一传统。在中国古代艺术史上这种例证不难找寻。东晋书法，带着明显的宗族世代传习特点。在士族书家群体中，以王、谢、郗、庾四大家族为甚。以王氏家族为例，王羲之为承先启后的“书圣”，其父王旷、叔王导皆善书；其子徽之、徽之、凝之、献之等皆因袭家风。献之纵然独创所谓“破体”，但其风格取向仍不脱乃父神韵。王导其子恬、洽、荟，其孙珣、珉，从兄弟敦、旷、廙等俱以书名。延及南朝，羲之四世孙王僧虔、七世孙陈僧智永，其风神气骨皆恪守“家法”。在画坛，盛唐阎立德、阎立本兄弟同擅时名。善画佛像的卢楞伽终其一生，也不过把“天衣飞扬、满壁风动”的“吴家样”（画圣吴道子）学到了家。黄筌、黄居寀父子是孟蜀小朝廷里的宫廷画师，以精致富丽的宫苑珍禽、瑞鸟、奇花、异石为主要题材，人与画俱为玩物。在工艺、博弈、医道、武功、占卜、射御等门类，莫不如此。这种家族作坊式的父子相传、师徒相授的艺术传承方式，在崇古敬祖守法的心理驱动下，必然导致艺术重视前人规范、法则而泯灭个性，总是继承多于发展，守旧多于创新，这也就为从原始艺术脱胎而来的中国古代艺术从创作方法到形式特征提供了长期存活的土壤。

第三，在原始“万物有灵观”催化下的东方审美“同情观”，引发了“物我不分”、“物我同一”的混沌思维，形成了“心物一元论”、“天

人合一”、有限与无限同一的哲学思想。在古代印度中就有“你即他”、“我即梵”、“万物皆梵”、“梵我一如”等命题；古埃及有“万物生命轮回”；佛教有“万物皆有佛性”；中国有“齐天地”、“天人合一”、“天人相类”、“天人相通”诸说。在东方民族看来，人与自然原本一体，天然同一，没有主客观之分，更不存在隔阂与鸿沟。基于这样一种观念，东方民族用“以己度物”的心理去认知外界自然对象，在审美上用“同情”的方式去体验被欣赏对象和被创造对象的情感。另一方面，以“同情观”看待自然事物，也就自然地要“物以情观”，并与自然对象发生炽热的情感交流。中国山水画家从来不为山川写真，而是替山川立言，其笔下的山川是精神意象的营造，他们力图建立一个能够将自己的灵魂安放进去的世界，一个能代画家表述心声的意象，马远、夏珪的“残山剩水”是神州沉陆、江山半壁的隐喻写照；徐渭的墨葡萄藤抒发着“笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中”的幽怨；八大山人的枯荷、败柳、丑石、白眼向天的小鸟是他作为明末遗民的悲凉心境的映射和试图与世俗对抗的无声呐喊；郑板桥之竹“疑是民间疾苦声”、“一枝一叶总关情”。东方艺术从来就是意象和愿望的表达，科学的逼真、再现比例和解剖学意义上的人体结构、事物的整体结构等都被掩盖在功利的、意象和愿望表达的目的之下，所以象征性、比喻性、借用性就成为艺术创作的主导思想。这种重情重神的艺术理念冲淡了写实的精神，延迟模仿方法就有生存下去的可能。

第四，中国和其他东方民族生活中长期保留下来的巫术活动及其模仿形式，而巫术模仿就是延迟模仿。巫术活动从原始时代一直沿袭至今。巫术思维的特点是把模仿的实体当作真正的实体，将模拟的情景看成现实的真实情景。把虚拟物当作真实物看待并以它来寄托、实现自己的企望、理想、追求，来表达自己的情绪和愿望，写真和象征是巫术必然追求的目标。写真的心理原动力在于模仿的形态越逼真，预期功利目的实现的可能性就越大，所以，巫术模仿必须以

现实事物的形象为蓝本、基准。这种模仿巫术无形中强化了中国等东方民族艺术表现中的延迟模仿方法，并发展成为中国和东方民族艺术实践中的代代相传的主流语汇，进而使艺术的“线”性特征作为一种牢不可破的传统延续下来。

三、西方：与原始艺术分道扬镳

当中国和其他东方民族的艺术沿着原始艺术延迟模仿的途径向前发展时，西方，自公元前五世纪时古希腊艺术就渐渐改变了原始艺术的方向，以高度写实的写生模仿方式与东方各民族分道扬镳，走上了独立发展的道路，形成了独特的审美思想，创造了堪称“人类艺术不可企及的范本”的雕塑艺术作品，并深刻地影响了欧洲大陆的其他民族，从而形成了引人注目的具有个性的欧洲板块文化和艺术模式。然而，古希腊艺术也是在漫长的历史发展中逐渐走向成熟的，而且其传统的形成直接受到古埃及艺术的深刻影响。因此，我们在谈及希腊古典时期（公元前六至前四世纪）的艺术的时候，必须追溯到古埃及艺术。

房龙说：“埃及人是希腊人的老师……埃及人的艺术原则从尼罗河流域传给希腊半岛的居民，在那里延续了一千余年，再传到北欧。现在我们确切地知道希腊艺术只不过是三千年前埃及艺术的延续。”[①]古埃及艺术脱胎于巫术，古埃及人制作石雕时唯求逼真，或用“按模法”去模仿对象，或面对真实人物写生。希腊人在海外移民及扩大版图的过程中，也将异域文化带回了本土。古埃及的写生方法就这样飘洋过海来到了古希腊，直接影响到古希腊古典时期的写实主义的创作方法，并作为一种相对固定的艺术范式传遍欧洲。

①[美]房龙：《西方美术简史》，北京出版社2001年版，第9页。

希腊人为了创造出最美的人体借以娱神和显示神的福祉，通常采用“典型化”的方法，即在现实中寻找、发现最美的人体来作为模特儿或范式，并通过搜求、选择、集中，概括出美的人体范型。据说宙克西斯画海伦像时，用五个美女作为模特儿，把各人的美集中在一人身上。①另一种方法是通过试验、分析、研究来制定出具体法则，运用几何学的数字比例去寻找、发现最和谐的人体，并从大量的实验中提取最佳“数模”作为人体标准尺寸，如著名的“黄金分割法”就是实验的结果。波留克列特斯提出了人体应是头长七倍的理想比例；后来利西波斯对波留克列特斯的“标准”进行了重新思考，建立了新的比例关系：身高八倍于头长，因此创造出更为修长、和谐、优雅也更理想化的人体。

源于古埃及的写生模仿经过古希腊艺术家的精心培育发展成为典型化、理想化的写实手法，在欧洲大陆上生根开花，罗马艺术与哥特艺术直通古希腊血脉，到意大利文艺复兴时期大放异彩。

文艺复兴时期是一个大变革的时期，人们的思想、生活、恋爱、绘画、音乐等等，一切都在变。这是一个文明的再生时期，这样的时代，理所当然地，是一个艺术丰硕的时代，也是古希腊艺术重放光芒的时代。纵观马萨乔·基尔兰达约、达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔等大师的杰作，他们用精湛无比的天才和真切细腻的笔触，将肉体世界的美展现得如此充分而大胆。这些充满世俗情怀的庄严健美、高尚的人体，“并且这也是理想的人体，近于希腊典型：各部分比例的均匀与发展的平衡，经过挑选而描绘下来的姿势的美妙，衣褶与周围的人体布置的恰当，形成一个和谐的总体；整个作品给人的肉体世界的印象，和古代的奥林泼斯一样，是一个神明的或英雄的肉体世界，至少是一个卓越与完美的肉体世界”②。

①[古希腊]亚里士多德：《诗学》，人民文学出版社2002年版，第86页。

②[法]丹纳：《艺术哲学》，安徽文艺出版社1998年版，第112—113页。

罗丹的创作依然沿袭了古希腊以来的写实主义的绘画传统。在罗丹的工作室里雇用了大量的男女模特，罗丹让他们自由地呈露着肉体，悉心观察他们的一举一动，一颦一笑；观察他们筋肉的细微变化以及由筋肉所传达的内心情感。当他看到一个少妇俯拾刀笔时的柔媚，手挽发髻时的爱娇；或是一个男子行走时的烦躁等，他便叫模特儿保持这个姿势，他立刻抓起黄土进行塑造。[①]西方写生模仿的传统直到莫奈、塞尚等大师的出现才有了些许的“变格”，但其主流却依然如故。

以上是我们对西方艺术写生模仿“现象”的粗略描述，下面试图揭示这一“现象”背后的“本质”，寻找其文化基因。

第一，从哲学认识论上看，西方哲学的源头在古希腊。古希腊哲学思想的主流是建立在自然科学基础上的理性主义哲学，自公元前五世纪，自然哲学在希腊兴起，盛行于公元前六世纪的毕达哥拉斯学派都是些数学家、天文学家和物理学家，他们（以及稍后的赫拉克利特）都主要从自然科学的观点去研究哲学问题。他们“把自然对象作为思考和研究的对象，而不再当作崇拜的对象。他们对宇宙的起源，对世界的本原、本质，对自然世界的运动规律，进行了热烈而有益的探索。这种科学的理性研究态度逐渐地消除了传统的迷信蒙昧思想”[②]。当时的哲学家们的普遍的企图，就是在自然界杂多的现象之中，找出统摄一切的原则或元素。他们力求发现、总结自然物质界和各种事物的内在规律，并给予理性的说明。从本质上说，这就是科学的方法，也是人类思维方法和哲学认识论的一次革命性转变。

第二，从美学观念上看，希腊人的理性原则和科学分析方法大量地普遍地运用于艺术创造之中，带来了美学观念的更新，从而引

①[法]葛赛尔：《罗丹艺术论》，中国社会科学出版社1999年版，第36—37页。

②邱紫华：《东方美学史》上卷，商务印书馆2003年版，第23页。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com