

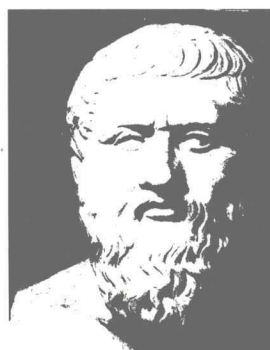


教育部体育卫生与艺术教育司审查通过

全国高等学校美术专业课程教材

李 宏 编著

新世纪美术教育丛书



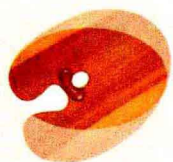
西方美术理论简史

XIFANG MEISHU
LILUN JIANSHI

西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE



新世纪美术教育丛书



■ 李宏 主编

教育部体育卫生与艺术教育司审查通过
全国高等学校美术专业课程教材

西方美术理论简史

西南师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

西方美术理论简史/李宏主编. —重庆: 西南师范大学出版社, 2008.1

(新世纪美术教育丛书)

ISBN 978-7-5621-4053-5

I.西… II.李… III.美术理论—美术史—西方国家
IV.J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 003304 号

西方美术理论简史

主 编: 李 宏

责任编辑: 王 煤

特约编辑: 周 璇

封面设计: 梅木子

装帧设计: 梅木子

出版发行: 西南师范大学出版社

网址: www.xscbs.com

中国·重庆·西南大学校内

邮 编: 400715

经 销: 新华书店

制 版: 重庆市金雅迪彩色印刷有限公司

印 刷: 重庆市金雅迪彩色印刷有限公司

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 12

字 数: 396 千字

版 次: 2008 年 5 月第 1 版

印 次: 2008 年 5 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5621-4053-5

定 价: 54.00 元

前言

这是一本对西方美术理论进行综合性介绍的教科书。本书参照国内外有关书籍和文献,汇编成册,述而不作,旨在对西方美术理论的发展状况作一个简明而系统的梳理。近年来,随着研究视野的扩展与研究内涵的深化,国内的西方美术史研究领域正呈现出蓬勃发展之势,译著及引介性的书籍层出不穷,为读者打开了西方美术历史及理论的知识之窗。在此,我们所做的是一件具体而实在的工作——全面介绍西方美术理论进程,力求清晰地展现这一领域形成、发展的历史轨迹,考据源流,传承文明,为读者勾勒出西方美术理论的粗略轮廓。

本书从古希腊、罗马到 20 世纪,共分 7 个章节,阐述了西方画论的发展历程。这一长达数千年的历史,涉及众多作者与精深博大的著述,虽欲方方面面尽收入囊中,却终因力不能逮而难以如愿,只能粗笔勾画一个大概的形状。

第一章,古希腊、罗马。这是西方文明的摇篮,西方古典文化的精髓皆聚于此,据文献记载,公元前 3 世纪左右,开始出现一些艺术理论著述,可惜原著多已失传,而有幸留存下来的维特鲁威《建筑十书》就尤显珍贵,它对后世,尤其是对文艺复兴艺术理论影响巨大,其价值可谓不可估量。但我们若想获悉古代艺术家们的作品情况及其轶事趣闻,那么,一部伟大的著作可以帮助我们去寻踪觅影,那就是老普林尼的《自然史》,此书描写艺术家及其种种活动的写作模式,为后世的艺术史写作树立了典范。

追本溯源,我们发现,对于造型艺术的哲理性思辨早在古希腊哲学家的著述中就已经开始了。虽然只是一些零散的片断,但这些零金碎玉,却是古典艺术理论的源头。至于流传下来的古代旅游指南,其中对艺术名胜的详尽描写则为后世的艺术考古提供了珍贵凭证。而那时诗人与艺术家对于艺术品的描述,更激发着后世对这一辉煌时代的憧憬与想象。

第二章,中世纪美术理论。在这个漫长的时期里,神学对所有其他学科起着决定性和支配性的作用。基督教学说的知识等级森严,根深蒂固的宗教笃信凌驾于所有传统之上。如此情形之下,是不可能产生艺术家传记或艺术哲学著作的。真正意义上的艺术理论实在是无迹可寻。当时的神学家们始终热衷于两个话题,即艺术在宗教中的价值以及图像在宗教中的地位,由此,还引发了对符号和象征的讨论以及对光和色彩的研究。

中世纪谈论绘画的作家们在方法上以神学为主导,在他们看来,艺术完全服从于教会,他们接受了教会的一般价值标准,这种标准强调精神追求,对物质毫无兴趣,出于此种原因,他们并不要求艺术家摹拟外部世界,他们的职责仅是以适当的象征来传达教会的道德与宗教经文,与其他行业的工匠在行会组织下工作一样,画家也只是一个在教会指引下进行艺术实践活动的工匠。

中世纪末期那些通常由艺术家所写的小册子,对艺术实践具有指导意义,它们关注于传授技艺、讲述方法。值得一提的是琴尼尼的《艺术手册》,该书既保留着中世纪的传统形式,又透出早期

文艺复兴的特色。至于中世纪流传的朝圣指南,虽然算不上艺术理论,但至少可以让人们从中领略当时人们对于艺术的本质和任务所持的看法。

第三章,文艺复兴。这是欧洲文化和思想发展的重要时期。文艺复兴最初开始于意大利,后来扩展到德、法、英、荷等欧洲国家。在文化方面,开始反映出新兴资产阶级的利益和要求,当时主要的人文主义思潮,极力反对中世纪的禁欲主义和宗教观,反对神学和经院哲学的一切权威和传统教条;在自然科学方面,哥白尼的日心说,对几千年来上帝创造世界的宗教传说给予了致命的打击;哥伦布和麦哲伦等人在地理方面的发现,为地圆说提供了无可反驳的证据;在数学、物理学方面,伽利略的创造发明,使人们对宇宙有了新的认识;这些都极大地推动了文学和艺术的发展。在意大利,伴随着佛罗伦萨布鲁内莱斯基、马萨乔、多那太罗这一代人的出现,一种新的艺术理想得以实现。这种艺术理想,代表了佛罗伦萨城市共和国发展到某种高度的时刻其知识精英的志向。随着最后的哥特式残迹的消亡,出现了一种表达人们对于世界新的认知方式,即人文主义的自信及其对理性方式的依赖。在绘画和雕塑领域,自然主义繁荣兴盛起来,这种自然主义,建立在以透视和解剖为新手段的,对于外界进行科学研究的基础之上;而在建筑领域,艺术家通过复兴古罗马风格开创了一种新风格,这种风格满足了人们对于理性的要求,与中世纪天主教的种种神秘愿望格格不入。

这种发生在艺术实践领域的变化,当然也伴随着对艺术具有支撑作用的理论上的类似变化。文艺复兴时代的艺术家们,以一种全然不同于中世纪的态度来看待艺术,对他们来说,绘画首先在于依据人类理性原则表现外部的世界,因此他们不再认可任何一种排斥自然主义或否定科学研究的艺术思想。

文艺复兴时期是西方艺术理论的繁荣期,艺术家们以极大的热情投身于理论的研究,为后代留下大批宝贵的艺术理论成果。雕塑家吉贝尔蒂的《回忆录》,可谓用自己的观点阐述艺术史的肇始;无论是人文主义者和建筑师阿尔贝蒂,还是几乎尽善尽美的全才莱奥纳尔多·达·芬奇,都始终将艺术作为科学来强调,他们不仅为世人留下了独步古今的艺术巨作,而且留下了重要的艺术理论著作;而那位堪称巨人的米开朗基罗,则将其新柏拉图主义的艺术观念,蕴含于一首首深邃、激昂的十四行诗中,在这个对荣誉极度渴望的时代,人们呼唤英雄的出现,于是便有了乔尔乔·瓦萨里的《名人传》。除艺术家外,此时期内很多人文主义学者,在继承古希腊艺术理论的基础上,以自身人文学科为背景,纷纷发表对于艺术和艺术家的看法。文艺复兴晚期,在洛马佐、祖卡罗、多尔切等学院派手法主义理论家的著作中,理论化趋势日臻明显,反映出亚里士多德体系的中世纪经院主义以及十五世纪新柏拉图主义的影响。

14世纪到16世纪的300余年,是西方文化蓬勃发展的时期,尤其是15~16世纪的盛期文艺复

兴,被视为开辟世界近代史的新纪元,也为近代艺术理论确立了一个新起点。

第四章,17世纪。一般而言,在文艺复兴之后的这个世纪,人们的艺术见解还完全受着意大利先驱者的影响。只不过这时的艺术文化中心已由意大利转至法国,而且学院派艺术理论的规范性意味更浓了。

此时的艺术理论,有两方面值得注意:其一是考古学家作为新类型的艺术研究者的出现,引起了艺术界对“古典”的热切关注;其二是艺术学院极为繁荣,影响甚广,成为艺术理论的家园。当时罗马艺术学院院长贝洛里——被人们称为考古美术史之父。他在那场著名的关于绘画、雕塑和建筑思想的学院演说中,以美的理念为开首词,提出新柏拉图的艺术主张,阐明艺术学院应尊崇拉斐尔——卡拉奇——普桑这条古典主义路径;普桑作为古典主义学院派推崇的典范,作为深受当时理性主义哲学影响的艺术家的,亦从几个层面表达了他的古典主义艺术观点;贝洛里和普桑无疑可称为古典主义学院派的奠基人物。时任巴黎艺术学院院长之职达20多年之久的勒布伦,将其对理性与古典的信仰贯彻到学院教育与措施的方方面面之中,乃至形成了一种僵硬的学院教条主义。我们可以从《箴言录》这本不同寻常的书中,看出艺术规则已完全公式化的学院思想,这实则是本集体著作,其真正的作者就是学院自身传统。

对学院教条进行反抗的初期斗争出现了。艺术作家罗歇·德·皮勒的趣味显见得与学院的高贵趣味相左,他对多种风格的欣赏就是对学院派统一规则的一种挑衅;此时17世纪的两大争论——古今之争和普桑派与鲁本斯派之争的热烈展开,从根本上动摇了古典主义学院派的统治,当然,色彩一派的胜利与当时日渐活跃的艺术品收藏、艺术观众平民化不无关系,并为18世纪的艺术沙龙打开了端口。

第五章,18世纪。欧洲哲学的星空群星熠熠,其中最绚烂的星云是——法国的启蒙主义、英国的经验主义和德国的古典主义,而伟大的思想家康德、夏夫兹博里、鲍姆伽通似璀璨的星辰,发射出的光辉照亮了邻近的艺术星空。

从时间上说,英国的启蒙运动早于法国,英国反柏拉图的理想主义的经验主义哲学已经影响到艺术领域,在画家荷加斯的《美的分析》中已初见端倪,其著述公然表态反对学院的旧思想,皇家美术学院院长雷诺兹在他的学院演讲中,倒是完全拥护传统的艺术理论思想,英国画派之所以受到世界的瞩目,与荷加斯、雷诺兹等人的成就是密不可分的。德国的艺术理论依然遵循着学院古典主义路线,杰出的考古艺术史家温克尔曼,其特殊的重要性在于:他推翻了从瓦萨里以来以“艺术家的传记”为轴心的艺术史写作模式,创造了“艺术史”的一种类型,并首次采用“艺术史”为书的名称,他的《古代艺术史》被视为近代艺术科学的胚芽,为历史地考察艺术树立了伟大的榜样,为新古典主义奠定了基础。莱辛的《拉奥孔》将德国艺术批评的大门重重撞开,此后如飓风般,德国开始卷入“狂飚突进”的时代。17世纪就已成为欧洲文化核心的法国,在18世纪的启蒙运动中仍然特立独行,狄德罗在其编写的《百科全书》里集中反映了他的美学思想,他为沙龙展所撰写的文章,成为以后的艺术批评的典范。

第六章,19世纪。这是整个人类文化发展史中的一个重要时期。由日新月异的工业文明和硕果累累的自然科学所构成的资本主义现代工业世界,对文化的形成与发展造成了决定性的影响。孕育于19世纪的“现代主义”艺术,就是对政治及经济变化所作出的一种暗示性回应。

英国著名学者罗斯金在对“现代”绘画的评介中,对过去的艺术重新进行了评估,以至于最终否定了瓦萨里的“艺术进步”观点,他呼吁艺术返回到忠于原物的再现和虔诚中去。他的观点成为拉斐尔前派的理论基础,并同样为莫里斯所继承。莫里斯复兴的“工艺美术”就是将罗斯金的艺术观与美和功用融合起来。然而英国唯美主义运动的理论家沃尔特·佩特研究了与罗斯金同样的领域,却得到了截然不同的结果。

19世纪的艺术中心毫无疑问在法国首都巴黎,在这个古典主义和浪漫主义向现代性转折的关键时刻,出现了一位向传统思想和美学观点挑战的关键性人物,他就是象征主义的灵魂人物——波德莱尔,他曾撰文盛赞德拉克罗瓦,他将艺术视为艺术家同大众沟通的媒介,因而极为珍视艺术家内在的气质体现。而身处世纪末的左拉与龚古尔兄弟,以自然主义的手法,把批判写实主义的风格提升到新的高峰,他们与作家奥里埃为印象派的发展开辟了道路。

在欧洲浪漫主义运动的影响下,产生了移情美学理论,这是由德国感觉主义美学家费歇尔父子提出的,里普斯又对这一学说进行了补充、扩展,其后的沃尔夫林即是借助于里普斯的“移情心

理学”,以图重新表述风格转变的问题。在德国还出现另一种美学思潮——形式主义美学,其代表人物为费德勒和雕塑家希尔德勃兰特,后者在前者的基础上,以实践者的角度写了《造型艺术中的形式问题》一书,此书对视觉形式结构产生的心理过程进行了细致的分析,也就是在这些观念的基础上,出现了从哲学角度分析艺术史的李格尔,着重形式主义的沃尔夫林与对艺术风格进行心理学研究的沃林格等。

19世纪无论哲学、美学甚或艺术史的研究,似乎或多或少都罩上了黑格尔的“时代精神”的阴影。杰出的艺术史家布克哈特总是用简洁精确的语言对直觉和生动的印象作细致的描述,然而他的理论框架还是来自黑格尔系统的概念,其《意大利文艺复兴时期的文化》就是阐述意大利民族精神的观念。法国史学家丹纳受达尔文进化论的影响,立志用科学的方法来研究艺术,丹纳认为对一件艺术品的研究不能孤立地进行,要找出艺术品所从属的要素,并且能解释艺术品的总体特征,然而他同时表现出机械主义的倾向,忽略了艺术家个体的能动作用。

同时,在这短短的一个世纪中,艺术流派异彩纷呈,各领风骚。先后出现了新古典主义、浪漫主义、现实主义、印象主义、新印象主义以及后印象主义等多个画派的竞争与交替。安格尔、德拉克洛瓦、库尔贝、马奈、莫奈、塞尚、修拉、高更、凡·高等大批杰出画家在进行出色的艺术实践探索的同时,也成为了重要的绘画理论家,他们不仅仅以自己的作品参与着各个画派间方兴未艾的竞争,也开始独立使用理论武器,为自己进行有力的申张与抗辩,展开学术上的争论。

与世界文化发展趋势一样,20世纪所取得的所有重大艺术成就,也可以说几乎都发端于19世纪已经开始的现代化探索。

第七章,20世纪。这是人类历史上思想变革最激烈的一个世纪:在物理学中,爱因斯坦的相对论打破了传统的时空观;在数学中,非欧几何经过19世纪的酝酿,终于赢得了人们的普遍认同;在心理学中,弗洛伊德等人的理论呈现的是完全崭新的思想力度;在技术领域,电子技术的成熟为人类各种重大的技术革新奠定了基础。有趣的是,这些革新和革命,与艺术理论的发展交相辉映着:从基础思想层面而言,艺术理论与物理学、数学理论一样,经历了一场又一场彻底颠覆传统的思想革命,因而20世纪的艺术,无论从艺术作品还是从艺术理论成果而言都是一幅波澜壮阔的景象——一方面是数十个艺术流派彼此交相辉映,另一方面是各种艺术理论与艺术潮流的起伏交织在一起,结合着20世纪诸学科的发展,令人目不暇接。到了20世纪末,与当代艺术理论对应的艺术作品,较之传统或古典艺术作品已真正具有了“天壤之别”;就具体理论成果层面而言,20世纪艺术理论吸收了众多学科的成果,在鉴定领域使用了最新的物理、化学技术,在理论领域融合了心理学、社会学、人种学乃至非线性科学等理论创新,使得我们对艺术的阐释进入了一个新的阶段。

在这里,我们一方面将看到艺术家们是如何在创作和实践中进行理论创新,另一方面也将看到艺术史家和艺术理论家们是如何将艺术现实和艺术理论结合起来,提出并解决众多的问题,从而更好地解释人类的艺术,解释艺术本身以及艺术和周遭事物的关系。从总体而论,20世纪的艺术家们继承着印象派的革命势头,奋勇向前,创造出了未来主义、立体主义、风格派、达达主义和超现实主义以及抽象主义等新的艺术维度,而理论家们在经历了19世纪末的艺术变革之后,在很大程度上也不再呈现出保守的态度,而是积极地拓展艺术的先锋趋势,不仅与当时的前卫艺术潮流合拍,甚至从理论上进行大胆超越:李格尔的艺术理论被视为西方美术史学发展史上的一座里程碑,他打破了所谓的高级艺术和低级艺术之间的藩篱。被称为形式分析的大师沃尔夫林是20世纪艺术史学和艺术理论中举足轻重的人物,而伟大的古典学者瓦尔堡,他的研究方法以及与之密切相关的瓦尔堡研究所的宗旨在于复兴一种跨学科研究的辉煌传统;继承其思想的人包括许多伟大的艺术史家,例如潘诺夫斯基、贡布里希和扎克斯尔等人,贡布里希的研究几乎涉猎了现代艺术史学的全部领域,打破了人文科学各学科之间的界限,潘诺夫斯基的研究范围也极其广泛,他从新康德主义出发,致力于图像的科学即“图像学”的研究;他聚焦于文艺复兴的研究领域,主张风格的发展与哲学、文化的发展趋向一致。

“芳菲菲兮满堂,五音纷兮繁会”,此言也许可以借来表达人们对西方艺术理论从古至今一路行来的感觉。然而,要编撰一本书,清晰地概述这一领域的盛况,谈何容易?资料的匮乏、外语转译的困难,都是让人费心且又无奈的事情,然而,想要为国内西方艺术史研究尽一份微薄之力,这一朴素的想法,使这份工作勉力支撑下来。本书在编写过程中难免疏漏缺失,不足以囊括这一广阔的领域,留下甚多遗憾,不过毕竟有胜于无,是愿。

总序

西南师范大学出版社出版的《新世纪美术教育丛书》几年前已开始分别以教材的形式出版,有的已再版数次,销路颇畅,读者反映颇佳。最近被教育部体育卫生与艺术教育司审查通过,定为全国高等学校美术专业课程教材。为适应美术专业教学发展的需要,根据教育部 2005 年 3 月颁布的关于《全国普通高等美术学(教师教育)本科专业课程指导方案》,出版社对该套教材进行了新的调整,组织编写了《外国美术史》、《素描》、《水彩画》、《水粉画》、《艺术概论》等以及美术各科教材。

新改版的作者队伍来自清华大学美术学院、中国美术学院、西南大学美术学院、四川美术学院、南京师范大学美术学系、华南师范大学美术学系等全国十几所艺术院(系)校的美术教师,撰稿人都是身在教学第一线,对所写学科有多年的教学经验,有长期的学术积累。其中有博士生导师、教授、中青年业务骨干。因此,每一种教材都有很强的实用性,同时具有较高的学术价值。

这套教材有几个突出特点:

一是它的前瞻性。从科目设置到撰文,都着眼于面向 21 世纪。为适应形势需要,本套教材根据新的课程方案,增添了《雕塑》、《陶艺》、《构思与构图》、《外国现代设计史》、《西方美术理论简史》等科目,占全套教材的五分之一强。这里只是要说明全书的策划者具有的前瞻性的思想意识。在撰文过程中,所有的作者都力求融合新知识、新思路,使自己的著作对读者有新启示。有些作者是由欧美留学归国的,或数次出访欧美的,他们直接吸纳了西方文化。暂时没有机会出国的作者,在当今信息十分发达,很容易获取新知识的条件下,也都努力汲取西方文化中有益的东西,使自己的著作具有一

副新的面孔。这些都是为了赶上世界潮流,与世界接轨,以适应改革开放的需要。

二是它的系统性。举凡当今美术教育所涉及的科目,这套教材几乎都关照到了。从基础训练的素描、速写、色彩、设计,到提高专业和文化素养的美术史、美术理论、美学、摄影、书法等,应有尽有。而每一种教材也都力求系统完整,以使读者对该教材首先把握住总体,在这个前提下,再为读者提供本专业的具体知识。

三是它的可读性。本套教材充分考虑了所服务的广大读者。该套教材深入浅出,通俗易懂,可赏可读,已成为其突出特点。即使像设计基础、美学、艺术概念、美术史等理论性很强的专题,读者也不会觉得佶屈聱牙,难以卒读,而是朗朗上口,余味颇浓。再加上设计装帧的现代意识,书中图文并茂,印刷精美,很富有吸引力。

当然,这套教材也同其他教材一样,并不是十全十美的,也存在一些不足,需要不断改进。这套教材,已不仅仅是西南师范大学出版社一家的事情,在某种意义上说,它已是关系到整个中国今后美术发展的大事情,因为它的使用面已经覆盖全国。我们有责任使这套教材日臻完美。我相信,在参与编写单位的支持下,在撰稿专家的共同努力下,在整个美术界专家和同仁的共同关怀下,该套教材一定会越来越完美。

应出版社之邀,写下了上述一些看法,是为序。供广大读者参考。

首都师范大学美术系教授、博士生导师 李福顺

新世纪美术教育丛书编审 委员会委员

(排名不分先后)

丛书策划:宋乃庆 王 煤

孙志钧	首都师范大学美术学院	院 长	教授	■
秦秀杰	东北师范大学美术学院	副院长	教授	■
李 岗	哈尔滨师范大学艺术学院美术教育系	主 任	教授	■
康书增	新疆师范大学美术学院	副院长	教授	■
李桂金	天津师范大学艺术学院美术系	主 任	教授	■
陈 航	西南大学美术学院	院 长	教授	■
周安平	西南师范大学出版社	社 长	编审	■
王 林	四川美术学院		教授	■
陈和西	湖南师范大学艺术学院	院 长	教授	■
李向伟	南京师范大学美术学院	院 长	教授	■
黄丽雅	华南师范大学艺术学院	主 任	教授	■
帅民风	广西师范大学美术系	主 任	教授	■
张玉泉	西北师范大学敦煌艺术学院	副院长	教授	■
何 洁	清华大学美术学院	副院长	教授	■
赵 健	广州美术学院	副院长	教授	■
张 弘	广州美术学院美术教育系	主 任	教授	■
余国华	福州大学厦门工艺美术学院	副院长	教授	■
张小鹭	厦门大学艺术学院	副院长	教授	■
汪晓曙	广州大学艺术学院	院 长	教授	■

			前言
第一章		002	古希腊、罗马
		002	引言
	一	004	理论家论艺术
	二	018	艺术家的总结和讨论
第二章		024	中世纪美术理论
		024	引言
	一	025	早期的思想家们
	二	027	圣像之争
	三	028	加洛林文艺复兴时代的艺术理论
	四	029	盛期中世纪
	五	032	经院哲学时代的艺术理论
	六	034	意大利的人文主义者们
	七	035	艺术家们的指南
第三章		042	文艺复兴
		042	引言
	一	044	早期文艺复兴艺术理论
	二	052	达·芬奇(Leonardo da Vinci, 公元 1452~公元 1519 年)与《画论》
	三	058	米开朗基罗·鲍纳罗蒂(Michelangelo Bounaroti, 公元 1475 年~公元 1564 年)
	四	060	瓦萨里(Giorgio Vasari, 公元 1511 年~公元 1574 年)及其《名人传》

C O N T E N T S

目录

西方美术理论简史
XIFANG MEISHU LILUN JIANSHI

		五	067	晚期文艺复兴艺术理论
第四章			078	17 世纪
			078	引言
		一	080	理论家
		二	091	画家
		三	095	17 世纪两大争论
第五章			098	18 世纪
			098	引言
		一	100	哲学著述中的艺术理论
		二	103	英国画派
		三	109	法国的启蒙运动
		四	114	德国古典主义
第六章			120	19 世纪
			120	引言
		一	121	理论家
		二	133	画家
第七章			150	20 世纪
			150	引言
		一	151	艺术家
		二	169	理论家



A handwritten signature in black ink, consisting of stylized characters, located below the photograph.

本书由李宏担任主编,李宏、梁丽君、闫巍完成全书
的统稿工作。各章节的撰写分工如下:

序 言: 李 宏 梁丽君

第一章: 陈旭霞

第二章: 葛佳平

第三章: 李 宏 闫 巍 刘宝珍 王安莉

第四章: 梁丽君

第五章: 叶 丹 张 茜 陆艳艳 戴 丹

第六章: 闫 巍 孙晓昕

第七章: 刘国柱

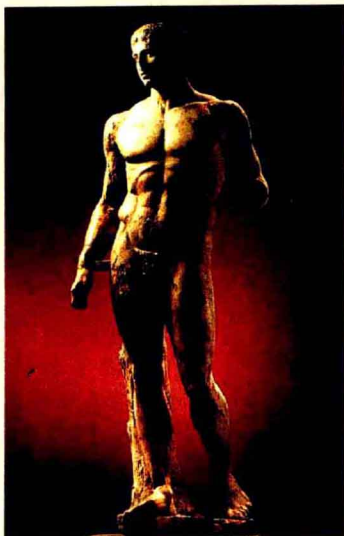


图 1-1 《持矛者像》 波利克莱托斯
此为罗马复制品

第一章 古希腊、罗马

海伦,我视你的美貌
如昔日尼西的小船,
于芬芳的海上轻轻飘泛,
疲乏劳累的游子
转舵驶向故乡的岸。

久经海上风浪惯于浪迹天涯,
海伦,你的艳丽的面容,你那紫蓝的秀发,
你那仙女般的风采令我深信
光荣属于希腊,
伟大属于罗马。

——《颂海伦》(埃德加·爱伦坡)

引言

人们一涉足古代艺术理论就会发现,虽然各种文献中常常提到古代理论著述,但是真正得以完整保存下来的只有罗马建筑师维特鲁威(Vitruvius)的著作——《建筑十书》^①,它的主题是建筑,并没有专门关于绘画和雕塑的理论,书中提及艺术也只是顺便。布克哈特(Jakob Burckhardt)指出,古希腊哲学家第欧根尼·拉尔修(Diogenes Laertius)曾为古代遗失的书籍列过篇名,但是后人看到的名录中没有一本是有关绘画和雕塑的论著。^②可以说,出现这样的情况让人甚感奇怪,这不得不让我们对下述问题开始重视,为什么在古代人们会忽略绘画和雕塑艺术,“艺术”这个概念在古代到底指什么?

① 即:De architectura。

② Moshe Barasch, Theories of Art: From Plato to Winckelmann, Antiquity, New York University Press, P2.

今天我们所说的“艺术”,在古代希腊并没有一个等同的词,最为接近的概念应该是希腊词汇 *technē* 以及同义的拉丁语 *ars*。古代 *technē* 概念的外延相当的宽泛,不但包括我们今天所指的绘画、雕刻、建筑等艺术形式,而且包括木工、纺织、刺绣等手工技艺,甚至还包括医药、农耕等等。亚里士多德认为,*technē* 一词的意思包含着人类的行为,它着重指制作,也就是为着一个特定的最终形式,运用某些东西进行制作的过程。这个过程有着事先的目的性,“必须遵循一定的规则,这些规则体系是针对制作过程的有条理的知识体系”^①,也就是说在这个制作的过程中需要知识的支撑。他在《尼各马可伦理学》中谈论建筑时,给 *technē* 下了定义:“如今既然建筑是一种艺术(*technē*),是一种缜密的制造能力,没有不经过制造的艺术,也没有不包含艺术的制造,那么艺术所表达的同样也是一种缜密的制造能力,它包含着思维的真实方向。”^②西塞罗也认为,艺术不该从科学中分离出来,因为它涉及的事物都是普遍的。在古代,人们可以说绘画艺术、雕刻艺术,还可以说治疗的艺术、教学的艺术,甚至是“政治的艺术”^③,但这个“含义已经与艺术家的行为以及审美趣味没有任何关联了。希腊人在审美含义上没有同等的术语与我们所说的‘艺术’相符”^④。在此,我们姑且把谈论的“美术”置于绘画和雕刻——即视觉艺术的范畴内,一起来探寻古代美术理论的发展。

古希腊、罗马时代的哲学家们在论述哲学问题时习惯于引用艺术方面的例子,比如柏拉图在《理想国》卷六中表达自己的政治见解,就曾以绘画为例,他在此例中详细解说了绘画的具体步骤^⑤。根据这里的记述,后人不难了解,从准备画板到赋形再到设色,就是当时绘画的一般程序,这可被看做是对当时绘画技法的陈述。虽然亚里士多德对视觉艺术的直接关注较之柏拉图而言要少一些,但是他的一些基本概念却对后世的美术理论产生了深远的影响,他在传世之篇《诗学》中对视觉艺术时有提及。虽然哲学家们的初衷不是讨论艺术,尤其是视觉艺术,但是他们的一些基本概念以及阐述概念的论证过程无一不向后人表明了他们看待艺术的观点;或许他们的观点在当时不是某个哲学家或某个学派的独创,但至少代表了当时一部分人的看法,事实上,这些观点也影响了后世对古代美术及美术理论的研究。

模仿几乎被看做是最原始的美术理论。柏拉图在对话录中就谈到“米迈西斯”(mimesis),他借苏格拉底之口说道,绘画、诗、音乐、舞蹈、雕塑都是模仿。从模仿一词本身的含义来说,它必定包含着被模仿的对象和模仿的结果两个范畴,比如自然可以是被模仿的对象,艺术品则是一种模仿的结果。然而在对话录中,柏拉图将其解释为三个范畴(见其著名的“床”的例子),涉入其中的关系又多了一层“本质世界”,这也是他推崇的“理念”之所在,他的模仿显然不仅只用于艺术与自然之间的关联。亚里士多德的“模仿”摒弃了那个“理念世界”,直指艺术,更多是对模仿对象、模仿媒介以及完成模仿的方式来进行区分。同时,他对艺术模仿产生的动力原因及最后达成的功用也作了探讨。不管是柏拉图还是亚里士多德,他们对艺术的看法又不仅限于模仿。

《荷马史诗》中有一段著名的叙述,是关于阿基里斯盾牌的描写;作家、批评家斐罗斯屈拉特曾长篇累牍地记述艺术作品。其实像这样在文学作品中运用叙述的方式来记载美术作品或对其进行评论,在古代相当流行。这些叙述中往往包含着当时的人们普遍认可的看待艺术的观点,因此,从文学作品的叙述里,我们也可以捕捉到一些美术理论的踪迹。

不过,千万不要以为古代的美术理论都是来自理论家们深奥的论述,与之相反的是,另一些美术理论则出自那些艺术作坊,是艺术家们自己在创作过程中的探索、总结,它们以坊间谈话的方式逐渐流传,而后被一些艺术家用文字的形式记录下来,它们有可能不是某一个艺术家的观点,但却代表了那个时代的看法。希腊时期,在各种因素的影响下艺术创作出现空前繁荣,艺术家们技艺日臻成熟。虽然今天的人们无缘见到雕塑家波利克莱托斯(Polyclitos)论述的艺术的专著《规范》^⑥,但是许多文献中都提到它,认为这位公元前5世纪的雕塑家总结了之前直到那个时代为止人们对人体的了解。有学者认为《规范》应该是我们了解的希腊第一篇艺术理论专著。当然,波利克莱托斯不仅用文字形式来解释这一“规范”,还制作了一尊雕像(图1-1)进一步加以证明,这件作品我们现在无法看到原作,但是有很多罗马时期的复制品仍然存世。波利克莱托斯对人体的总结

① Moshe Barasch, Theories of Art: From Plato to Winckelmann, Antiquity, New York University Press, P3.

② 《尼各马可伦理学》即 Nicomachean Ethics, (VI. 4. 1140a), (古希腊) 亚里士多德, 转引自 Theories of Art: From Plato to Winckelmann, Antiquity, New York University Press, P3.

③ Moshe Barasch, Theories of Art: From Plato to Winckelmann, Antiquity, New York University Press, P20.

④ Edited by Chris Murry, Key Writers on Art: From Antiquity to The Nineteenth Century (London and New York, 2003), P3.

⑤ 《理想国》(古希腊)柏拉图,商务印书馆,2002年,253~254页。

⑥ 即: Canon.

① Moshe Barasch, Theories of Art: From Plato to Winckelmann, Antiquity, New York University Press, P17.

② 20 世纪意大利著名的美术史家、艺术批评家。

③ 即: Naturalis Historiae.

④ Moshe Barasch, Theories of Art: From Plato to Winckelmann, Antiquity, New York University Press, P19.

⑤ 《西方艺术批评史》(意)里奥奈罗·文杜里, 迟柯译, 江苏教育出版社, 2005 年, 第 17 页。

⑥ 《西方哲学史》(第七版)(美) 撒穆尔·伊诺克·斯通普夫, 詹姆斯·菲泽, 中华书局, 2005 年, 第 47 页。

⑦ 《西方美术史》朱光潜, 人民文学出版社, 1963 年版, 第 40 页。

⑧ Moshe Barasch, Theories of Art: From Plato to Winckelmann, Antiquity, New York University Press, P4.

影响了古风时期和古典早期的雕塑, 青年雕像逐渐发展至顶峰。需要指出的是: 波利克莱托斯的《规范》中规定了人体的比例, 而不是告诉你如何从石块中雕出某个形象来; 文章提供的是纯粹的测量学, 而不是帮助艺术家掌握透视原理^①。美术理论在此时毋宁说是一种更加实用的工作手册, 它由艺术创作的实践基础发展而来, 反过来又推动艺术创作的发展。文杜里^②认为, 出现真正的艺术批评, 建立起艺术评论的理论与准则应该是公元前 3 世纪。

普林尼(Plinii Secundi)是一位受过良好教育的作家, 他在自己那部百科全书式的著作《自然史》^③中提到: 在古代, 有两位艺术家曾经写过关于视觉艺术的论著, 他们是卡里斯托(Karystos)的安提冈诺(Antigouns)和赛奇昂(Sicyon)的赛诺克拉特(Xenocrates), 关于安提冈诺的资料相当少, 而且存在疑问, 因此, 现代学者普遍把这些艺术家的观点归之于赛诺克拉特。^④希腊化时期开始, 许多领域逐渐引入历史观察的方法, 推动了各学科的发展。受其影响, 有些艺术家感到有必要在艺术创作过程中寻求一种能够产生完美艺术的原理和方法, 这说明, 那些哲学问题也开始困扰艺术家们了。赛诺克拉特认为, 创造理论的目的就是要把普遍的方法和每个艺术家运用法则时所达到的成就结合起来, 也就是说要将已往的经验与个人的艺术观念相结合, 使艺术家们创造出更好的作品。这应该就是美术理论之所以产生的最朴素的原因, 即文杜里所称的“实用的因素”^⑤。

正如文杜里在《西方艺术批评史》中所说的那样, 古代先贤们的论述包含着艺术在古代的众多争论性话题, 比如模仿、比例、道德、心与物的关系, 美与丑、造型与色彩的关系(或者说可以说成是后世素描与色彩之争的预演, 或后来提出的线性的与涂绘的关系)等等问题, “古人虽然没有解决这些问题, 却运用了敏锐而恰当的观察以及良好的感觉探索了这些艺术批评的问题”。我们也会在铺陈先贤们的论述时对上述问题做出适当的解读。

本章中, 我们将以古代论述美术的理论家和艺术家们为支点, 探寻美术理论在古希腊、罗马的足迹。行文将分为两部分: 第一部分介绍古希腊、罗马时期的一些理论家, 如耳熟能详的哲学家柏拉图、色诺芬、亚里士多德、普洛丁, 卓越的演说家西塞罗、作家斐罗斯屈拉特、琉善等; 第二部分呈献的则是艺术家波利克莱托斯、赛诺克拉特、维特鲁威。

一 理论家论艺术

1. 哲学家

柏拉图(Plato, 公元前 428 年~前 348 年)

柏拉图(图 1-2)是苏格拉底的学生, 后者虽然开创了古代哲学新的讨论方法, 使用了“苏格拉底的辩证法”, 却“没有写作任何东西。我们关于他所知道的绝大部分东西都是由三个著名的同代人记载下来的, 他们是斯托芬、色诺芬以及最主要的柏拉图”^⑥。柏拉图基本没有出现在自己的对话录中, 25 篇对话有 24 篇把苏格拉底当作代言者, 用后者的发言来表达自己的看法。如此一来, 哪些观点是来自老师苏格拉底, 哪些观点出自柏拉图本人? 这个问题给后人带来了困扰。

与其他古代哲学家一样, 柏拉图并没有专门论及艺术的篇章, 关于艺术的理论和观点散见于他的一些对话录中。朱光潜指出: “美学的问题……零星地附带地出现于大部分对话录中的。专门谈美学问题的只有他早年写作的《大希庇阿斯》一篇, 此外涉及美学问题较多的有《伊安》、《高吉阿斯》、《普罗塔哥拉斯》、《会饮》、《斐德若》、《理想国》、《斐利布斯》、《法律》诸篇。”^⑦这里说到的“美学问题”有一部分将涉及我们要谈论的美术理论。

虽然柏拉图没有专门论述过艺术理论, 但是他所阐释的“模仿”概念代表了当时许多人对“艺术”的判断, 也为后世讨论艺术问题奠定了基础。有学者认为, 正是柏拉图提出了这个“重要的词语”^⑧。事实上, “模仿”在古代是人们对艺术创造的共识。

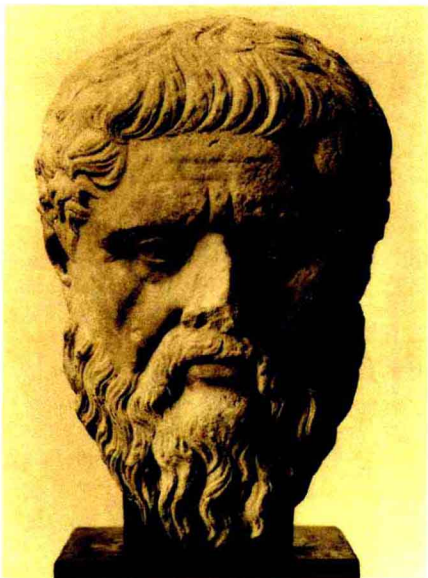


图 1-2 柏拉图

传说留西帕斯没有老师,他最初是学铜匠工艺的,只是在听了西锡安(Sicyonion)的画家——他的同乡欧波普斯(Eupompus)回答了别人的一个问题后,才决定成为一个艺术家的。这个问题是:他师从于哪一位老师。欧波普斯指着混杂的人群道:“所有这些”——意即:唯有自然,而不是某个个别的艺术家的风格,才是值得模仿的。(Naturam ipsam imitandam, non artificem)^①

当然这个传说包含很多信息,可以为我们研究古代艺术问题提供相当丰富的背景。这里我们谈论的“模仿”显然也可以从中窥见。不难看出,模仿自然,被艺术家们认为是更好的创作方法(这里所说的“自然”不是仅指物质意义上的大自然,它包含一切的外部世界)。虽然此处没有详细论及如何去模仿,但它提出了一个大的方向,那就是根据自然呈现出来的面貌去创作艺术作品,去塑造绘画中的人物形象,这个方法正是艺术家们所追求的。这个故事是不是确实发生在留西帕斯身上,我们不得而知,但他是古代最伟大的画家之一,用他来做这类故事的主角,无疑告诉人们的就是这个意思。

毕达哥拉斯学派也曾经提到“模仿”,他们是从自己的理论出发来谈这个问题的,他们认为,数是一切的本质,数与大小、形状之间有着密切的关系。他们说:“对于雕塑家、雕刻家、写生画家以及凡是按照每一种类事物去刻、塑或画出最美的形象的人来说……都要注意每一种类的中心……总之,一切部分都要见出适当的比例,像在波里克勒特的‘法规’里所定的。”^②这段文字是谈论关于数的比例在绘画、雕刻中的重要性,从中也可以发现,当时的人们已经认识到,艺术家所塑造的艺术形象来自于人们所看到的周围的事物,包括人或马或牛或狮等等。艺术家们根据眼见的事物,再通过自己的行为把这些事物刻画出来;为了能够刻画得更相似一些,他们需要研究如何提高刻画的技巧,提出把握“数”,把握“比例”,是因为人们发现有了对比例的控制,可以让复制的对象与原物更容易做到相似。换言之,这些概念和理论的提出都是为了提高“模仿”的技艺,应该说这是最朴素的关于“模仿”的认识,此时的“模仿”也更加偏重于复制的方法和技巧。

在柏拉图看来,“模仿”不仅限于绘画或雕塑等视觉艺术,但艺术就是模仿的一种。有学者认为,柏拉图的艺术观念首先就是以“艺术即模仿”为基础的,这种解读至少反映出“模仿”概念在他的艺术理论中是首要的,有着举足轻重的地位。他认为,世界上的任何事物首先有一个绝对的“理念”存在,具体的事物或物质首先就是对这个“理念”的“模仿”,而艺术家绘制的图画中的事物形象则是对前一个模仿物的“模仿”。在《理想国》第十卷中,在阐述这个问题时,用了那个最著名的床的例子:世上的床各不相同,但我们能够区分出床,说明存在着一种床的理念。木匠用具体的材料做出特定的床,就是对这一理念的模仿。画家描绘的床并不是对木匠做的床的真实再现,他描绘的仅仅是床在视觉上的外形,是他从特定角度、特定光线下看到的床。因此,画家与永恒的真实,也就是理念,隔了两层。床的理念在他看来毋宁说是神创造的,是本来就有的,来自天外境界,它是各种各样的床的相,含有每一个个别的床的特质,木匠就是按照这种床的理念制作出个别的床。因此,在他看来,木匠了解床的实质,掌握了关于床的知识,才能制造出具体的床。而画家则不是这样的,画家知晓的仅是某一张具体的、木匠制作的床的外形,却对床的真正的理念或实质并不了解,他笔下描绘出来的床只是个别的床的影子。按照柏拉图的观点,画家与一面镜子没有太大的差别,他与它,制造出来的同样是事物的影子:

如果你愿意拿一面镜子到处照的话……你就能很快地制作出太阳和天空中的一切,很快地制作出大地和你自己以及别的动物、用具、植物和我刚才谈到的那些东西。^③

画家描绘出来的床与真理隔了三层,被他置于知识等级的最底层。画家或雕塑家所掌握的知识完全是虚假的,既没有深度也没有广度。而他对艺术以及模仿的观念也凸显在这一论述中。

柏拉图是在阐释其伟大的“理念”概念中对绘画作出了解释,在此,绘画在这位哲学家的眼中与其他技术活并没有太大的不同,他也没有特别指出后人普遍认可的绘画中

① 转引自《关于艺术家形象的传说、神话和魅力》(奥)克里斯与库尔茨合著,浙江美术学院出版社,第14~15页。

② 转引自《西方美学家论美和美感》,商务印书馆,1980年版,13页,“波里克勒特的‘法规’”即波利克莱托斯的《规范》。

③ 《理想国》(古希腊)柏拉图,商务印书馆,1986年版,第389页。