



THE HISTORY OF
FOREIGN ARTS

外国美术史

——传统与现代

[吴永强 ● 著]



海南出版社

P254 - 268.
P268 - 299.

外国美术史

——传统与现代

[吴永强 ● 著]



THE HISTORY OF
FOREIGN ARTS



海 南 出 版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

外国美术史/吴永强著. —海口: 海南出版社, 2004. 2

ISBN 7-5443-1200-3/K·108

I. 外… II. 吴… III. 美术史—外国—高等学校—教材 IV. J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 007824 号

外国美术史
——传统与现代

作者/吴永强

责任编辑/周 平

装帧设计/刘苏斌

出版发行/海南出版社

地址/海口市金盘开发区建设三横路 2 号

邮编/570216

电话/0898-66817996

印刷/湖南新华印刷集团有限责任公司 (北)

地址/芙蓉中路一段 402 号

邮编/410008

开本/787×1092 1/16

印张/22.5

字数/400 千字

印数/5000 册

2004 年 2 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 7-5443-1200-3/K·108

定价/42.00 元

目 录

上编 传统美术

1 史前美术：原始生命力的表现	(3)
1.1 旧石器时代美术	(4)
1.1.1 洞穴壁画	(5)
1.1.2 器物艺术与雕刻	(7)
1.2 新石器时代美术	(8)
1.2.1 岩壁画与装饰艺术	(9)
1.2.2 巨石建筑	(9)
2 古代文明中的美术：黎明的曙光	(11)
2.1 两河流域美术	(11)
2.1.1 苏美尔 - 阿卡德时期（公元前 3500 至前 2000）	(11)
2.1.2 巴比伦时期（公元前 1894 至前 1600）	(13)
2.1.3 亚述时期（公元前 1000 至前 612）	(13)
2.1.4 新巴比伦时期（公元前 626 至前 530）	(15)
2.2 古埃及美术	(16)
2.2.1 古王国时期：金字塔文化	(16)
2.2.2 中王国时期：岩窟陵文化	(18)
2.2.3 新王国时期：神庙文化	(18)
2.2.4 传统的沦落	(20)
2.3 爱琴文明中的美术	(20)
2.3.1 季克拉迪文明（公元前 2600 至前 1100）	(20)
2.3.2 克里特文明（公元前 2600 至前 1200）	(21)
2.3.3 迈锡尼文明（繁荣期为公元前 1500 至前 1200）	(23)
3 古希腊美术：神人同形同性	(26)
3.1 早期希腊美术	(30)
3.1.1 荷马时期：几何风格的艺术	(30)
3.1.2 古风时期的雕塑：古风的微笑	(30)
3.2 希腊雕塑：从古典化到希腊化	(32)
3.2.1 古典时期：和谐美的范本	(32)
3.2.2 希腊化时期：人表现形式的全音阶	(42)
3.3 希腊建筑	(45)
3.3.1 多利安式建筑	(45)

3.3.2	爱奥尼亚式建筑	(46)
3.3.3	科林斯式建筑	(47)
3.4	希腊绘画	(48)
3.4.1	希腊瓶画	(48)
3.4.2	古希腊重要画家	(50)
4	古罗马美术：奢华与现实	(51)
4.1	伊特鲁里亚文化	(52)
4.1.1	伊特鲁里亚墓室艺术	(52)
4.1.2	伊特鲁里亚建筑	(53)
4.1.3	伊特鲁里亚雕塑	(54)
4.2	罗马时代的美术	(55)
4.2.1	古罗马建筑	(55)
4.2.2	古罗马雕刻	(58)
4.2.3	古罗马绘画	(61)
5	中世纪美术：基督教精神的象征符号	(63)
5.1	初期基督教美术	(64)
5.1.1	卡塔康姆绘画与浮雕：基督教造像术的萌芽	(64)
5.1.2	巴西利卡式与中心圆穹式教堂：教堂建筑基调的奠定	(65)
5.1.3	镶嵌壁画：基督教图像学的形成	(66)
5.2	拜占庭美术	(66)
5.2.1	拜占庭建筑	(67)
5.2.2	拜占庭镶嵌壁画	(67)
5.2.3	拜占庭雕塑	(67)
5.3	蛮族美术	(68)
5.4	罗马式美术	(70)
5.4.1	罗马式建筑	(70)
5.4.2	罗马式雕刻	(71)
5.5	哥特式美术	(71)
5.5.1	哥特式建筑	(72)
5.5.2	哥特式雕刻	(73)
6	意大利文艺复兴美术：人的复活	(75)
6.1	早期文艺复兴美术	(75)
6.1.1	建筑家布鲁内莱斯基等	(76)
6.1.2	雕塑家多纳太罗等	(77)
6.1.3	15世纪意大利画坛	(80)
6.2	盛期文艺复兴美术	(88)
6.2.1	达·芬奇	(88)
6.2.2	米开朗琪罗	(92)

6.2.3	拉斐尔	(98)
6.2.4	16 世纪建筑大师	(101)
6.3	威尼斯画派	(103)
6.3.1	乔凡尼·贝利尼	(103)
6.3.2	乔尔乔纳	(103)
6.3.3	提香	(104)
6.3.4	丁托列托与委罗奈塞	(108)
6.3.5	柯勒乔: 威尼斯画派同路人	(109)
6.4	意大利样式主义	(110)
6.4.1	样式主义绘画	(110)
6.4.2	样式主义雕塑	(111)
7	文艺复兴时期欧洲各地美术: 人性的合唱	(113)
7.1	尼德兰美术	(113)
7.1.1	以雕塑为先导	(113)
7.1.2	15 世纪尼德兰绘画	(114)
7.1.3	希罗尼穆斯·博什	(118)
7.1.4	16 世纪的尼德兰绘画	(119)
7.2	文艺复兴时期德国美术	(122)
7.2.1	文艺复兴前夕的德国画家	(122)
7.2.2	丢勒	(123)
7.2.3	与丢勒同时代的画家	(126)
7.3	文艺复兴时期法国美术	(129)
7.4	文艺复兴时期西班牙美术	(131)
8	17 世纪欧洲美术: 巴洛克旋律下的合奏	(133)
8.1	17 世纪意大利美术	(133)
8.1.1	巴洛克美术	(133)
8.1.2	学院主义	(138)
8.1.3	卡拉瓦乔主义	(139)
8.2	佛兰德斯绘画	(141)
8.2.1	鲁本斯	(141)
8.2.2	凡·代克	(143)
8.2.3	约尔丹斯	(145)
8.3	荷兰市民绘画	(145)
8.3.1	哈尔斯	(146)
8.3.2	伦勃朗	(147)
8.3.3	荷兰小画派	(150)
8.4	17 世纪西班牙美术	(152)
8.4.1	17 世纪上半叶西班牙重要画家	(153)

8.4.2	委拉斯贵支	(154)
8.4.3	17 世纪下半叶西班牙绘画	(155)
8.4.4	17 世纪西班牙木雕	(156)
8.5	17 世纪法国美术	(157)
8.5.1	宫廷建筑	(158)
8.5.2	以古典主义为中心的绘画	(159)
8.5.3	17 世纪法国雕塑	(164)
9	18 世纪欧洲美术：人生的盛宴	(166)
9.1	“罗可可”与法国美术	(166)
9.1.1	罗可可建筑与装饰	(166)
9.1.2	罗可可画家	(168)
9.1.3	市民风俗画	(171)
9.1.4	罗可可时代的雕塑	(174)
9.2	英国美术的崛起	(176)
9.2.1	18 世纪英国建筑	(176)
9.2.2	英国风景画的成长	(178)
9.2.3	18 世纪英国重要画家	(178)
10	19 世纪前期美术：从新古典到浪漫主义	(183)
10.1	新古典主义	(184)
10.1.1	大卫	(185)
10.1.2	安格尔	(188)
10.1.3	具有浪漫主义气质的新古典画家	(192)
10.1.4	新古典主义雕塑家卡诺瓦	(194)
10.2	浪漫主义	(195)
10.2.1	西班牙绘画大师戈雅	(196)
10.2.2	德国浪漫主义	(198)
10.2.3	英国浪漫主义	(200)
10.2.4	法国浪漫主义	(211)
10.3	现实主义	(218)
10.3.1	巴比松画派	(219)
10.3.2	风景诗人柯罗	(220)
10.3.3	农民尊严的创造者米勒	(222)
10.3.4	“现实主义”的发明者库尔贝	(224)
10.3.5	讽刺画家杜米埃	(226)
10.4	19 世纪美国美术	(227)
10.4.1	美国画风的崛起	(228)
10.4.2	复兴样式与美国建筑	(229)
10.5	19 世纪俄罗斯美术	(229)

下编 现代美术

11	19 世纪下半叶：走向现代主义	(235)
11.1	印象主义	(235)
11.1.1	马奈：印象派的奠基人	(236)
11.1.2	印象主义运动	(239)
11.1.3	印象派的追随者	(246)
11.1.4	新印象派	(248)
11.2	后印象主义	(250)
11.2.1	塞尚	(251)
11.2.2	凡·高	(253)
11.2.3	高更	(256)
11.2.4	劳特累克	(258)
11.3	法国雕塑革命	(259)
11.3.1	罗丹	(259)
11.3.2	罗丹的弟子	(263)
11.4	象征主义	(264)
11.4.1	早期象征主义画家	(265)
11.4.2	纳比派	(268)
11.5	现代设计的诞生	(270)
11.5.1	威廉·莫里斯“艺术与工艺运动”	(270)
11.5.2	新艺术运动	(271)
11.5.3	德国工业设计联盟	(273)
11.5.4	俄罗斯舞美设计	(274)
11.6	新艺术运动时期的绘画	(274)
11.6.1	比亚兹莱	(275)
11.6.2	霍德勒	(275)
11.6.3	维也纳分离派与克里木特	(276)
12	抽象与表现：形式自律性的探索	(278)
12.1	野兽派与立体主义	(278)
12.1.1	野兽派	(278)
12.1.2	立体主义	(283)
12.2	表现主义	(289)
12.2.1	表现主义的先驱者	(290)
12.2.2	德国表现主义	(293)
12.2.3	国际性表现主义运动	(296)
12.3	意大利未来派	(299)
12.3.1	波丘尼	(300)

12.3.2	其他未来派艺术家	(301)
12.3.3	未来主义建筑理念	(302)
12.4	抽象主义	(303)
12.4.1	俄国形式派	(303)
12.4.2	康定斯基	(304)
12.4.3	荷兰风格派	(306)
12.4.4	构成主义雕塑	(307)
12.5	包豪斯学院与现代设计	(309)
12.5.1	包豪斯思想	(309)
12.5.2	包豪斯设计成就	(311)
12.5.3	包豪斯之后的现代设计	(311)
13	幻想与超现实: 非理性的追求	(313)
13.1	幻想艺术的先驱	(313)
13.1.1	卢梭	(313)
13.1.2	夏加尔	(314)
13.1.3	保罗·克利	(315)
13.1.4	形而上画派	(317)
13.2	达达主义	(318)
13.2.1	苏黎世达达	(318)
13.2.2	达达运动的特点及国际化	(319)
13.2.3	马塞尔·杜桑	(319)
13.3	超现实主义	(322)
13.3.1	有机超现实主义	(323)
13.3.2	具象超现实主义	(325)
13.4	20 世纪重要雕塑家	(326)
13.4.1	布朗库西	(327)
13.4.2	亨利·摩尔	(328)
13.4.3	贾柯梅蒂	(329)
13.4.4	考尔德	(330)
14	20 世纪下半叶: 传统的颠覆与艺术多元化	(332)
14.1	抽象表现主义	(334)
14.1.1	行动绘画	(334)
14.1.2	色场绘画	(336)
14.2	波普艺术	(336)
14.2.1	波普艺术的兴起	(337)
14.2.2	波普艺术的扩展	(337)
14.2.3	波普艺术的性质	(338)
14.3	偶发艺术与行为艺术	(339)

14.3.1 偶发艺术	(339)
14.3.2 行为艺术	(340)
14.4 极简艺术	(342)
14.5 大地艺术	(344)
14.5.1 大地艺术的形成	(344)
14.5.2 大地艺术的表现	(344)
14.6 欧普艺术	(345)
14.7 观念艺术	(347)
14.7.1 观念艺术的含义	(347)
14.7.2 观念艺术运动	(347)
14.8 超级写实主义	(349)

上 编

传统美术

1 史前美术：原始生命力的表现

人类历史可以追溯到极其遥远的时代。在 200 多万年前的非洲，就出现了把卵石部分表面敲掉，形成锋口的原始砍砸器。如果我们给美术品一个最低限的定义——人工制品，那么，通过原始人之手敲制出来的这第一件石器，就是第一件美术作品。因为自然物已经按照合乎人的目的性的要求被有意识地改变了。而那被改变了的形状，则是人类所留下的最初的造型。恩格斯说：“没有一只猿手曾经制造过一把即使最粗笨的石刀^①。”这样的造型就好像无声的语言，向我们传达了人类创造意识萌芽的信息，从而宣告了人类的诞生。因此，广义的艺术起源，与人类的起源同步。

从萌芽到成熟，伴随着持续的阵痛，进展十分缓慢。过了大约 50 万到 100 万年，人类才学会把石头的两侧一齐敲掉，制作成用于切割的、有锋刃的薄石片。但是，功能与形式的关系尚未被觉悟。又过了 25 万年左右，多种用途的石头工具出现了，包括手斧和短斧。石头被弄得薄薄的，有点规则，有时甚至呈基本对称的形状，表明形式已经从制作物的功能中衍生出来了。这是艺术起源的真正开始。

实用先于审美，功能早于形式，世界上所有原始民族的美术都遵循着这样的发展惯例。在挑战自然的实践活动中，精神获得了发育，原始人着手进行探索宇宙之谜的尝试了，目的在于协调与大自然的关系，以满足生存愿望。当人们试图建立初步的世界观体系时，想像力助了他们一臂之力。原始先民认为，每一种事物都像人一样拥有灵魂，也必然可以采用某种方式加以沟通。

这种方式就是巫术。巫术是建立在“万物有灵论”（Animism）世界观基础上的、操纵现实的手段。通过它，原始先民想象性地也是情绪性地表达了征服自然的愿望。道理很简单，他们需要获取食物，需要多多繁衍子孙；而在现实生活中，这一切又是那样的艰难和不稳定。这样，我们就可以理解，巫术当初紧紧附着于功利动机之上，直接与希望中的功利效果相联系；但另一方面，在其发展过程中，巫术却一步一步地获得了某种程度的独立性。巫术宛如一种精神气氛，弥漫在早期人类的生活中，构成了原始文明的主要方面。

人，是世界上唯一能够预知自己不免一死的生物，这真是人类智力的不幸。作为回音，人类抗拒死亡的愿望也特别强烈。事实上，“泛灵论”世界观也可谓原始先民在与死亡打交道的过程中滋生出来的某种自我安慰的心理机制——一切与神灵相关联的人类思想，一切宗教形式，都好像有这种心理机制所投下的影子。通过“万物有灵”的信仰原则，他们在心灵中架起了一座通向冥界的桥梁，让自己能够知道亡灵的去处，相信死者不过是在另一个世界上活着罢了。这样，生命就变得不是一出匆忙上演又匆忙结束的行旅者的戏剧；活着，受苦，似乎也变得有意义了。

^① 恩格斯《自然辩证法》。

10多万年前,在生活于欧洲和亚洲的尼安德特人的墓葬中,已经有了粮食、武器一类的随葬品;还有一种至今弄不清含义的石头凹雕。前者当然是为了想象死者还能够吃饭和打猎,后者却不具备任何意义上的实用性。于是,我们可以推测,尼安德特人最早有了祷祝亡灵升天的想法。这说明,人类对“死”的冥想由来已久。不用说,这当然是超越直接功利目的的纯精神问题了。当原始人带着他们的感情和想像力来思考这样的问题时,就已经接近了艺术的真谛;而当他们以物化的视觉形式表现了这样的思想时,美术也就从功能形式中脱颖而出。

在我们今天称之为艺术品的东西出现以前,在漫长得难以计算的岁月中,人类精神及其表现形式大致经历了这样的发展历程。其轨迹相当明显:从物质活动到精神活动,从功能到形式,从意志、情感、观念到形式符号。而这全部的过程,无不紧密伴随着原始先民与大自然抗争的社会实践,艺术发生的真正动力就在于此。

艺术起源的问题一直牵动着人们的好奇心。在文明社会初期,神话思维提供了催人遐想的答案。古希腊有文艺女神缪斯的神话,中国古代也有夏启从天上偷来音乐的传说。即使在文明高度发展的时代,对这个问题的回答,也历来众说纷纭,难以统一。归纳起来,主要有摹仿说、游戏说、表现说、巫术说、劳动说等艺术起源学说。当我们仔细考虑每一种学说,发现它们都有合理之处,又有其不尽合理的地方。这说明,至少迄今为止,我们还不可能得到唯一正确的艺术起源论。而且,这些学说也并非完全不能相容,假如我们把得之于不同角度、不同层面的意见综合起来,就会形成这样的印象,即多种人类因素合力推动了艺术的产生,并经历了一个漫长的历史过程。这个过程以劳动为前提,以情感表现为动力,以巫术为中介,以摹仿为手段,以集体活动为纽带。其中,有一个汇聚焦点,那就是受生存愿望所推动的原始先民的社会实践^①。

接下来,我们将讨论史前美术的情况。所谓“史前”,是指有文字记载以前的人类初民生活的年代。因为没有文字的帮助,我们只有依靠实物和形象资料来认识这一段历史。¹⁴C测定法和其他科学方法,能够比较精确地为远古人工制品断代。所以,至少从编年史的意义上说,这些人工制品差不多就成了“象形文字”,把那早已逝去的远古社会所发生的情况告诉我们。

19世纪的考古学家按照工具和技术标准,把史前社会划分为三个阶段——石器时代、铜器时代、铁器时代^②。其中,石器时代又被分为旧石器时代、中石器时代、新石器时代。但在每一个时代之间,与其说并不泾渭分明,不如说其相互连续和犬牙交错。在石器时代和金属时代之间,有一个金、石并用时代;中石器时代也体现了旧石器时代向新石器时代绵延的过渡。

石器时代更有纯正的“史前”性质。所有关于这个时代的神话和传说都漫灭无存。这是一个极其浩瀚和沉默的时代。然而,人类最早的艺术之光却是从这里开始闪现的。

1.1 旧石器时代美术

与今天的艺术概念接近的“艺术品”,出现在旧石器时代晚期。旧石器时代经历了漫长

^① 关于艺术起源各种理论的讨论,可参见黄宗贤主编《从原理到形态——普通艺术学》,湖南美术出版社2003年版,第9至第16页。

^② 丹麦考古学家汤姆逊首创该学说。

的时间跨度。对其前面的大部分时间，我们所知甚少。公元前4万年左右，在冰河期的最后一个阶段，尼安德特人消失了。代之而起的，是克罗马侬人（Cro-Magnonman）。正是他们，创造了人类最早的艺术。

19世纪法国考古学家维摩提埃把旧石器时代划分为舍利、阿修尔、穆斯特、奥瑞纳、索鲁特和马格德林六个文化期。人类最初的美术遗迹将要追溯到奥瑞纳文化期（Aurignacian，时间上限为公元前3万年左右）。前期主要为器物艺术，即具有一定造型感的石器和骨器，可以随身携带。还有小雕刻品。稍晚，洞穴壁画现出踪迹。紧随奥瑞纳文化的索鲁特文化时期（Solutrean，约公元前2.5万至前1.8万年），岩壁浮雕接踵涌现出来；与此同时，洞穴壁画的制作热情却好像冰冻了。而到马格德林文化期（Magdalenian，约公元前1.8万至前1万年左右），大规模的洞穴壁画，以恢弘的气势，把原始美术带到了高潮。

1.1.1 洞穴壁画

在考古学上，西南欧的西班牙北部及法国南部以蒙特底尼为中心的地区，被称为“法兰科-康塔布尼亚美术圈”，这里遗留着大量洞穴壁画。最著名的遗迹，当首推西班牙阿尔塔米拉（Altamira）洞穴壁画和法国拉斯科（Lascaux）洞穴壁画。

阿尔塔米拉洞描绘了以公牛为主的动物形象，是以敏感和谐的手法画成的，线条洗练，造型精细。这些巨大的动物壁画，一方面体现了原始艺术家对视觉真实性的关怀，一方面充满了强烈的愿望气息：祈盼狩猎成功。出于用巫术手段操纵现实的需要。就好比说，只要逼真地画了野兽，那野兽也被提前战胜了。

在阿尔塔米拉侧洞——“公牛大厅”中，有一幅壁画，被人们称为《受伤的公牛》（彩图1）。画了一头中箭倒地的野牛，拼足全身力气，企图最后一搏。蜷缩的姿势和背部拉紧的线条，使人感到牛的身体中蓄积着即将爆发的力量，表现了野性的生命在受创时的情态。由红、黑、白三色晕染出的单纯色彩，紧贴线条，把牛的动态结构刻画得栩栩如生。

阿尔塔米拉洞穴壁画是在1879年被一名小女孩偶然发现的。发现公之于世后，曾受到考古学界的怀疑。很多人认为它不过是一个弥天大谎，或者是一出恶作剧罢了。随着后来在这一地区的不断发现，特别是1940年在法国多尔多涅地区发现拉斯科洞穴壁画后，大家才开始以严肃的态度看待这些发现。依靠科学方法，壁画的年代也得到了近似的测定，被认为是旧石器时代晚期遗物。

阿尔塔米拉洞分为主洞和侧洞，壁画主要分布在距洞口较远的侧洞中。这就是当年那一位4岁的小女孩无意中爬进去、发现有一双牛的眼睛瞪着自己的洞窟。洞窟长约18米、宽约9米。顶壁上绘满了各种姿态的牛，奔跑、怒吼、伫立、翻滚，像一口沸腾的大锅。其中也夹杂着猛犸一类的野兽。人们把这里叫做“公牛大厅”。

拉斯科洞穴壁画也得之于不经意的发现。1940年，几名当地少年足迹至此，使其一举成名。洞窟包括三个较大的主洞以及内洞和边洞，彼此间有长长的通道相连。壁画就描绘在这些洞穴的顶部和岩壁上。依然以动物为主题。涉及驯鹿、犀牛、山羊、猛犸、猫等，而以野马为多。那是更加气势宏大的野兽活动的场面（图1）。有的区域，形象甚至重叠了好几层。根据¹⁴C检测法，确定这些壁画的制作时间跨越数万年，当出自若干代人之手——从奥瑞纳时期一直延续到马格德林时期。其起始时间，比阿尔塔米拉洞穴壁画早得多，但大部分与之接近，属于马格德林文化期的作品。

所有这些动物，一概被描绘得惊人的真实，证明了原始艺术家犀利的观察能力和熟练的

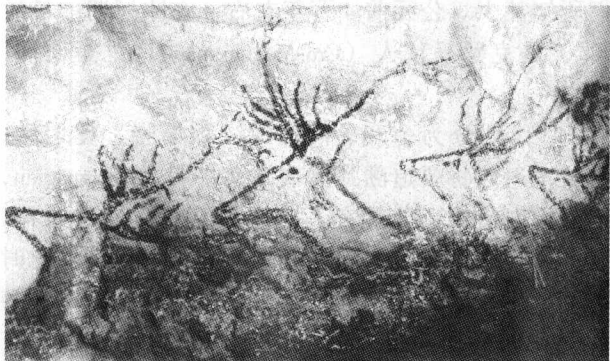


图1 《奔跑的鹿群》旧石器时代，法国拉斯科洞穴壁画

出虚实相生的节奏，准确而奔放地表现了动物的筋肉结构和一刻也不肯停息的野性活力。

洞穴壁画的表现技巧以线条加晕染现出特色，颇有几分中国写意画的风味。所用颜料，属于矿物质。其晕染效果，有的出自在潮湿的石灰岩上直接涂抹，有的用“空心管”（骨头管）吹塑而成；其轮廓，或者采用动物身上的毛或苔藓制成的毛笔绘制，或者用咬过的木棍，或干脆直接用手挥写。然而无一不准确生动、奔放自如。

原始艺术家依靠记忆作画。可是，形象惊人的逼真性却并不令人奇怪。对这些形象，他们再熟悉不过了，不但亲眼见过，而且与之生死互动。他们岂止生活在一种逼真的视觉环境中，简直是深入到了动物生命的内部，用心灵之眼去把握了其真实性。因而自然主义的描绘被带上了激动人心的表现主义气质。

原始艺术家对野兽的奔窜和驯养动物的温顺，有着十分深刻的印象，把两者区分得一清二楚：野马、猛犸和野牛，几乎一成不变地画其侧影；驯鹿扭过头来望着它们，或者望着观众。这种形象处理方法，预示了原始概念主义造型习惯的滋生。在拉斯科洞穴的晚期壁画中，出现了人类自身形象，可是，他们都被处理成了十分概念的抽象符号。

至于洞穴壁画的意义，显然难以被断言是出于审美需要。洞窟一般延伸至地底数百米，如法国尼奥洞，壁画离洞口达800米，何况还要经过弯弯曲曲的通道才能接近；还有的洞窟，在进入主洞之前，甚至不得不伏下身子，用肚皮贴着地，爬过一段十分艰难的路程。

要是认为原始先民喜欢如此舍近求远地去审美，听来就简直是在开玩笑。鲁迅指出：“画在西班牙的阿尔塔米拉洞的野牛，是有名的原始人的遗迹，许多艺术家说，这正是‘为艺术而艺术’，原始人画着玩玩的。但这解释未免过于‘摩登’，因为原始人没有19世纪的文艺家那么有闲，他的画一只牛，是有缘故的，为的是关于野牛，或者猎取野牛，禁咒野牛的事。”

鲁迅的话真是一针见血。事实上，很多壁画都表现了野兽受伤倒下的情景，或者画有箭头标记，或者有被棍棒打过的痕迹。遥想原始艺术家和他的观众在干这些事情时，一定非常过瘾。借此，他们汲取了某种群体感应的、超越自身的力量，为吉凶未卜的狩猎活动找到了精神后盾。那么，围绕巫术仪式制作这些壁画的可能性就是极大的了。例如，层层覆盖的动物形象，似乎表明了原始人在狩猎成功以后的心情：他们庆祝咒术的灵验，高兴地在同一处继续画上野兽，以再接再厉。

从奥瑞纳文化期就开始出现，并在后来的洞穴壁画中一再见到的手印，也当与巫术思想并行不悖。手，是从动物到人类飞跃的重要标志。原始人对自己有一双灵巧的手，一定特别

写实技巧。而且，他们在描绘这些动物时充满了感情。在这些经常与之打交道的动物身上，他们既倾注着恨又充满了爱。

置身于拉斯科蜿蜒相连的洞窟，我们仿佛被包围在一片汹涌起伏的动物的波涛中。听见了马的长嘶、鹿的呦鸣、牛的低哞、野马群由远而近的隆隆蹄声；看见了它们身后扬起的滚滚尘土。红色、黑色、褐色、白色颜料被交替运用，浓、淡、干、湿，各得其宜，渲染

赏识。他们渴望把一切都掌握在自己手中。无处不在的手印，形象地记录了原始先民支配大自然的愿望。这正是人的本质力量对象化的最早证据。

1.1.2 器物艺术与雕刻

器物艺术和雕刻产生的时间，比洞穴壁画早。前者指石器和骨角器的造型或刻绘，后者包括岩壁浮雕和小型圆雕。器物艺术和小型圆雕的数量，远远大于洞穴壁画和岩壁浮雕；分布地区也广泛得多，从东欧到西欧的广大地区都有发现。

雕刻一般以动物和裸体女性为主题。动物雕像的意义与动物绘画相同，无非是以巫术为媒介的狩猎愿望的形象反映。裸女雕像简化面容，夸张躯干和与生殖相关的部位，揭示了人类祖先的生殖崇拜观念。

在奥地利维林道夫出土的一件早期裸女圆雕像，被称为《维林道夫母神雕像》（图2）。制作时间在公元前3万年至前2.5万年之间。用石灰岩雕成，只有11.5厘米高，却令人过目不忘。上臂和小腿都被简化得近于消失。在留下的头、躯干、臀和大腿中，乳房、腹部、臀部特别肥硕醒目，性和生殖的特征尽情地夸耀着。头部没有五官，只剩下一团发辫，头发不断长出的态势，似乎也对加强“繁殖”的含义起到了帮助作用。石灰石质的皮肤上留有斑斑凿痕，给人以奇异的光泽感。这种光泽不是看到的，而实在像是感觉到的。整个雕像仿佛有一种炽热的力量在不断涌出。



图2 《维林道夫母神雕像》旧石器时代晚期，石灰石，高11厘米，维也纳自然史博物馆

在欧洲各地，发现了数十个与这种造型近似的圆雕裸女像。与其说它们表现了女性，还不如说表现了母性。所谓文明社会的女性美标准，在这里苍白无力。原始先民心目中值得钟爱和赞美的女性，就应该是这样的形象！她们大腹便便，表示特别能生育。对原始人来说，繁衍子孙是仅次于获取食物的重要大事。一个部落是否能够生存下去和壮大起来，完全取决于生儿育女的多少。他们如此地崇拜和赞美生殖的奇迹，就真是不足为奇了。生殖，还意味着从无到有。人类祖先一定在这里觉察到了万物创生的秘密，于是怀着宗教般的心情去看待这种现象。这样的心情，使原始艺术家几乎无法看到女性身体的其他方面，只有关系生殖的部位在无限膨胀，不断放大，女性身体也整个地成为了生殖愿望的化身。

这一类作品尺寸较小，高度一般不超过15厘米，可以随身携带。大概是想通过它施放什么神奇的魔力。稍晚，同类性质的雕像有朝着抽象化发展的趋势。例如，法国列斯普根和格里玛蒂两地出土的石雕女像，一如既往地夸张乳房、肚子和臀部，但身体器官却被概括成了卵形、球形和圆锥形的几何体。与洞穴壁画一样，概念化的造型习惯仿佛一开始就在积累能量，打算抢占自然主义的地盘。

除圆雕外，浮雕也有相应旨趣的造型。法国劳塞尔遗址（Lausel）出土的几件裸女浮雕就很有代表性。《持角杯的裸女》，是劳塞尔遗址中最优秀的浮雕作品，也是保存最完整的奥瑞纳文化期的女裸浮雕造型。制作时间约为公元前4万到前3万年。雕像柔软的肌肤感特别强烈，仿佛不是雕在石头上似的。髋部一个劲地朝两边疯长，臀部和肚子极其丰腴。沿身体而上，形体却逐渐萎缩，唯有乳房夸大。头侧向一旁，粗朴未雕；放在肚子上的左手瘦弱不堪，好像只是为了说明那里有一只手而已。她举起右手，手里拿着一只牛角制成的杯状物，大约有某种神圣的含义。劳塞尔可能是一个举行祭祀仪式的场所，这一位妇女便是仪式的主