

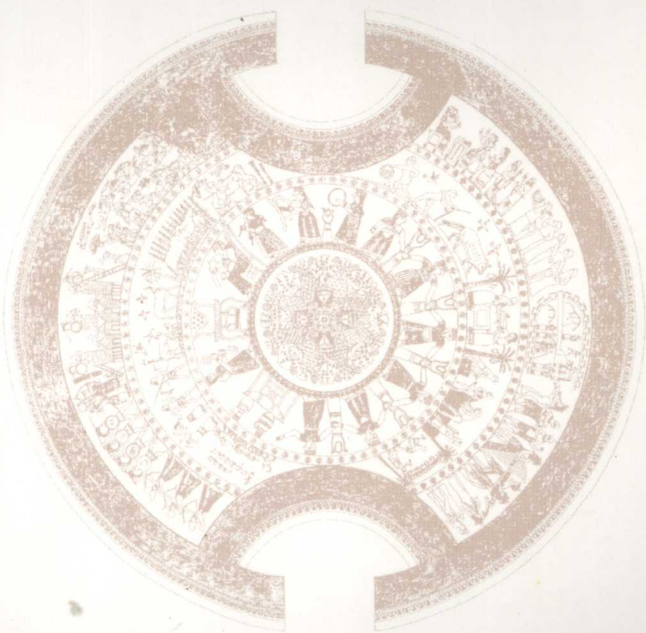
A HISTORY
OF
GREEK SCULPTURE
FROM THE EARLIEST TIMES DOWN TO
THE AGE OF PHEIDIAS

古希腊雕塑史

从早期到菲迪亚斯时代

A.S. 默里 著

张铨 孙志刚 刘寒青 译



凤凰出版传媒集团
江苏美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

古希腊雕塑史 / 张铨, 孙志刚, 刘寒青编译. — 南京:
江苏美术出版社, 2007.5

ISBN 978-7-5344-2301-7

I. 古... II. ①张...②孙...③刘... III. 雕塑史
— 古希腊 IV. J309.545

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 050188 号

责任编辑 刘信步
封面设计 陈超历
审 读 冯保善
责任校对 刁海裕
责任监印 贲 炜

书 名 古希腊雕塑史
编 译 张 铨 孙志刚 刘寒青
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 南京新华丰制版有限公司
印 刷 丹阳教育印刷厂
开 本 850 × 1168 1/32
印 张 7
版 次 2007 年 5 月第 1 版 2007 年 5 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 978-7-5344-2301-7
定 价 20.00 元

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

前 言

一部叙述古希腊雕塑兴起和发展的历史会包含许多疑问和分歧,因此,虽说我更情愿平铺直叙,有时碍着不同的观点,却不得不展开论证。如果所论之事无关大体,我便以脚注形式解决,但也有些时候,通常为人接受的看法在我看来是错误的,于是便有讨论的必要。在这种情况下,我也会尽可能将讨论限制在小范围内。对于一部希腊雕塑史,广征博引是不可或缺的,这么做也无需愧疚。我之所以如此广泛地征引文献,一方面是为了让叙述更加清楚,另一方面则是为了表达我对前辈学者无法言传的感激,感谢他们解答了希腊艺术中如此多的疑问。

我用头几章解释了想像艺术和工艺艺术的主要原则,举了许多最初手工艺条件下的例子。我的介绍已超越了希腊雕塑的主题。可是我相信,雕塑这门艺术,无论是正值

其高度发展的阶段还是当其早期和上升阶段，除非先对上述那些问题做基本研究，否则就难于欣赏。

几年来，希腊雕塑的图片材料大大增加，我还增补了一些新的素描。这些素描插图都是小心翼翼地完成的。不过新增的图片并不能替代原先的标准图片，而只不过是对于原有图片材料的补充，因此原先的图片大部分仍被复制保留。某些复制素描于此偶尔一用，学界对之尚不熟悉，对这些素描插图的作者，我在此深表谢意。

为重现荷马所描绘的阿喀琉斯盾牌之原貌，我们首先根据古代艺术作品权威出版物的有关插图描摹出盾牌的每个局部，接着再根据这些摹本，按照统一比例画出盾牌上的不同场景。这一工作由 W. Harry Rylands 先生完成，他以深厚的友情完成这项繁重的工作。

A.S. 默里

大英博物馆

1880

目 录

第一章 3

介绍——艺术原理

艺术中的模仿理论——莱辛的观点——材料的限制——艺术启示——亚里士多德、培根和其他大家的理论——艺术中的天然模仿——现实主义——理想主义——类型选择——公众品位的影响——美学理论——表达及其发展——模仿的目标

第二章 17

早期的雕刻技艺

手工艺是美术的预备——装饰品的最初形式——法国洞穴中骨画——材料的影响——装饰品的原则——冲突的观点——荷马史诗中的工艺美术——可用的材料——手工业者并非专业人员——荷马装饰——腓尼基人带来的影响——希腊人从腓尼基人那里吸收的东西——石头上的建筑——以黄铜或青铜盘碟做的装饰——早期的陶瓶装饰

第三章 31

阿喀琉斯的盾牌

诗歌创作在多大程度上以古传奇为基础——在多大程度上以古代艺术作品为基础——基普塞洛斯的箱子比较——亚述雕像的比较——早期希腊浮雕——青铜盾牌——盾牌的样式——艺术作品模仿的证明——不同场景的安排——基普塞洛斯的箱子——迈锡尼的石狮——传奇的建筑工人和雕刻家——石头上的建筑——代达罗斯——木雕

第四章

51

布塔得斯, 迪奥多罗斯, 格罗考斯

黏土模型——早期的科林斯式黏土工人——青铜铸件——萨摩斯岛的迪奥多罗斯和罗赛克勒斯——迪奥多罗斯和埃及的关系——软焊铁——开罗的格拉乌科斯

第五章

61

早期的大理石、象牙、黄金和细木雕塑

米拉斯、米吉安达斯、阿尔切莫斯、普帕劳斯和阿特尼斯、迪普塞诺斯和斯吉列斯、雕塑师联合机构——邓塔斯和多列格莱尔达斯——利基翁的格莱尔切奥斯——爱琴海岛的斯米列斯——雅典的恩德塞奥斯——斯巴达城的吉蒂安达斯——马格内西亚的巴塞格勒斯

第六章

71

古风时期的雕塑

塞利努斯最古老的浮雕——早期雕塑中极为罕见——特尼尔市的阿波罗——锡拉——奥尔霍迈诺斯——大英博物馆的阿波罗——卢浮宫的两尊类似雕像——斯特莱福德的阿波罗——爱菲索斯的浮雕装饰——小亚细亚雕塑的感官表达——布朗齐达伊的雕像——鹰身女妖墓碑——浮雕主题——艺术特点——桑德斯的其他古代雕塑——与波斯艺术的联系——特洛亚德和萨莫色雷斯中的塞浦路斯和阿索斯雕塑

第七章

93

阿高斯、昔克翁和爱琴海早期学校

舆论的昌盛和活动——阿高斯的阿哥拉达斯——奥林匹亚战车队——阿什兰雕像——在伊托姆和爱琴海的宙斯之子——赫拉克勒斯雕像——阿尔格伊安达斯和阿托托斯——阿里斯多姆登——在奥林匹亚专用的斯米锡托斯雕像——昔克翁的卡那

克斯——布朗齐达伊的阿波罗雕像——还有复制品——昔克翁的阿芙罗狄蒂——骑着赛马的男孩——缪斯——阿里斯多刻勒斯，即卡那克斯的弟弟——爱琴海的雕像——卡隆——奥那塔斯——奥林匹亚的战车队——希尔罗战车——佩尔加蒙的阿波罗雕像——奥林匹亚的爱玛仕——菲加莱依安的得墨忒耳——“爱琴海岛模式”——格拉奥锡安斯和爱琴海岛的其他雕塑家

第八章

107

如今在慕尼黑的爱琴海岛雕塑

两堵山墙之间的差别——西方山墙——颜色——材料——布置理论——主题介绍——源于角斗士研究的雕像类型——雕像细节——对中央群一般意见的异议——其他雕像的识别——东方山墙——主题——风格上比西方山墙更进步的雕塑——赫拉克勒斯雕像——材料——两堵山墙之间的差别理论——雕塑的发现

第九章

117

在雅典的古代雕塑

哈墨迪奥斯和亚里斯托该通的雕像——克里托斯和内西奥特尔的复制品——在那不勒斯的雕像——卡拉米斯：他的耶罗战车车队——索桑德拉雕像——男孩——阿蒙——阿列西卡克斯的阿波罗雕像——巨大的阿波罗雕像——赛马——他的风格的特点——他在雅典的位置——与雅典胜利之庙的联系——阿列西卡克斯的阿波罗雕像复制品——亚里士多克勒的石碑——利西亚斯的石碑——海卡特佩冬的古代浮雕

第十章

133

罗奇的毕达哥斯

迈向理想主义的进程——塞利努斯某庙中墙上关于受伤大力神的雕刻——艺术特质——毕达哥斯——菲洛克忒忒斯像——技术创新——运动员雕塑——伊俄——战车雕塑组合——克利昂、

米纳西亚斯、埃提奥克勒斯及波利尼克斯、珀耳修斯、阿波罗,以及德尔斐的德罗美乌斯、普洛特劳斯、潘克拉提阿斯像

第十一章 143

米隆及其学派的雕塑

古代作家描述的米隆雕塑的特点——在拉特兰神庙里的马斯亚斯雕像——创意相同的其他表现作品——自然规律和生活细节的观察——动物雕像和来自日常生活主题的雕像——运动员的雕像——拉达斯——掷铁饼选手——阿波罗雕像——米隆雕塑的影响——雅典特修斯庙的楣柱与墙柱——与帕台农庙墙柱的比较——赫拉庙的墙柱

第十二章 165

波利克莱托斯

波利克莱托斯和菲迪亚斯及米隆的关系——古代作家笔下波利克莱托斯的风格特点——与其与菲迪亚斯比,不如与米隆比——赫拉象牙雕像——硬币上的赫拉像——赫拉法尔内塞——赫拉戈尔詹蒂尔——赫拉路多维希——波利克莱托斯的法则——阿马宗雕像——阿斯特拉加利桑特雕塑群——运动员雕像

第十三章 181

希腊北部的雕塑

门德的佩尼奥斯——他在奥林匹亚的雕塑——他与阿尔卡米内斯的关系——波利克莱托斯和后世雕塑中的绘画因素——布鲁恩的理论——达索斯的浮雕——法尔萨洛斯的浮雕——技术层面绘画的影响——哈比墓与达索斯古纪念碑的比较——浮雕与绘画之间的必然联系——没有证据表明希腊北部的雕塑是小亚细亚的延续

附录 187

希腊古典艺术风格演变的三个重要时期

第一章

介绍——艺术原理

艺术中的模仿理论——莱辛的观点——材料的限制——艺术启示——亚里士多德、培根和其他大家的理论——艺术中的天然模仿——现实主义——理想主义——类型选择——公众品位的影响——美学理论——表达及其发展——模仿的目标

第一章

介绍——艺术原理

艺术中的模仿理论——莱辛的观点——材料的限制——艺术启示——亚里士多德、培根和其他大家的理论——艺术中的天然模仿——现实主义——理想主义——类型选择——公众品位的影响——美学理论——表达及其发展——模仿的目标

对自然的模仿,无论是在雕塑还是在绘画中,其困难之处都有似于两种语言之间的互译。在语言翻译过程中,某种思想及其表达形式,都必须通过一种新的媒介加以转化,而在艺术模仿中,则必须通过新的材料来重现对象的本质品性。不论是翻译还是艺术模仿,都需要自由,但这自由必须限定在两个界限之间:一方面要具有对模仿对象的完善知识,另一方面要能对新媒介、新材料充分驾驭。而使艺术在这两个限制之间折中不失,古希腊人付出了长期的努力。如果把这努力过程大略划分成两个阶段,那我们将发现,在早期阶段,努力的主要方向是对材料和工具的驾驭,而在后期阶段,所有的努力都是为了获得对模仿对象的完整知识。比如说,模仿对象是活生生的人,而使用的材料是大理石。这并不是说,对对象的体现和把握要达到 100%,只要在视觉这个范畴达到精确的程度就可以了。艺术家在这里有创作的自由,他可以选择在这一刻最能体现信息的方式。但在有些情况下,他的创作活动也要受到制约。因为大理石是一种不能移动的,无生命的材质,所有并不能体现活生生的人体组织,艺术家能在动态中捕捉住一刹那间的静态,

以凝固的大理石来体现。如果要以动作体现人物,那么应该捉住最具表现力的瞬间,或者说,是动作的最高潮点。比如说,两个人格斗,最高潮的部分是其中一个被击中的瞬间。一旦一人被击中,第二个动作随即开始,如果艺术家想表现下一个动作,那么他需要静候下一个最佳瞬间。这是莱辛最推崇的观点。我们可以看到,早期的艺术家,在漠视上述观点的情况下,企图把两个动作合二为一,在同一时间体现,是不可行的。莱辛指出,行进中的动作蕴含着诗意,它截取了一刹那的时间和状态。莱辛把荷马笔下阿喀琉斯的盾牌,和维吉尔笔下埃涅阿斯的盾牌作了比较,没有比上述两者的比较更能诠释莱辛的观点了。希腊人认为盾牌是由上帝铸造的,在盾牌完成后,维吉尔用语言把它描述出来。可是最美好的语言也无法传达出荷马诗句带给人的天然冲击力。所以在最开始的时候,艺术家手边的材质似乎使他进入了一种状态——即他所要创作的人物要捕捉住动作过渡前的静态,艺术家需要在非常短的呼吸之间把握这一节奏。如果M.鲁德手里有一块三角形的大理石,给他带来启示,告诉他著名的那不勒斯男孩如何玩弄乌龟,可能这只是偶然的灵感。但是,艺术家的成功在于他最终能把原物的自然风貌成功地在冰冷的大理石上体现出来。一位雕塑家要雕刻的材料一定要跟他的表现对象一样保持其本来的真实性,这样对现实主义模仿就有了一些明显的限制,艺术家只有靠着纯粹的协调感才能观察到。

雕塑家在用浮雕装饰庙宇中楣的长形镶边时所遇到的问题与在面对明显的材质需求时的问题是不同的。他必须保持其设计的长期延续性以及中楣装饰的一致性。如果要表现的是一个游行队列,那这个游行队列就一定是如一股溪流那样连续而平缓的;这取决于雕塑家的天赋,是把它做得呆板而迟钝还是充满了各种生气活力的潮流形式。抑或如果这是一个战争场景,他又会将目光注视到其过程上,其主流必会是稳定而平缓的。在庙宇中楣装饰利用的材质的道理,也是对所有装饰艺术都适用的真理。要处理的表面或

空间形式,在设计中是不会没有任何风险的。希腊人所引以为豪的众多活生生的实例,我们都可以从现存的艺术遗迹中观察到。严格说来这个问题比雕塑家因其所用材质的呆板而造成限制的问题要大得多,而这里作重点介绍是为了强调艺术家必须对他所用材质的本质有充分了解。这是一种矛盾的行为,我们拥有几乎所有在艺术中显得可憎的形式,这当中的许多因素在技术才能方面却又是非常好的。

曾有人说过,希腊艺术的早期阶段的探索,多是为了获得有关材料潜力和局限的知识,而在此之外,对许多有关表现对象的真正本质方面的知识也获得了长足的进步和发展,一般来说,这是希腊艺术发展到第二阶段的功能。要充分实现这些功能,并不需要知识的广泛性,而是需要知识的特殊性,通常是对材料性能的了解。如果要表现的是一人物,了解人物本身并不比了解用大理石或是青铜来表现更为重要。在底座上放一个活人,我们会立即看出他是不合适作为纪念碑的。他必须被转化成大理石或是青铜,而这种转化就如同一种语言翻译成另一种语言一样,必须符合新介质的本质,同时它也要能够符合所表现的人物形式的本质。因此,艺术家一定要忽略一切与其选择表现的瞬间形态不协调的所有东西,此时他面前已经有了一个直接的方法,尽管同时又开启着许多方式可以去尝试。他也许会考虑,也许带着不公正的判断,即使在正常艺术环境下的现代服饰也没有东西是可以持续表现得了的。另一方面,我们也同样清楚那些将遇到的困难会自然地引导他放弃那些尝试,退而尽可能多地采用古代那些业已成功的范例。但最终从理论上他只是取得完美和谐的简单结果。

这会出现在每一个熟悉古今雕塑作品的人的回忆中,他经常观赏那些完美无瑕的范例作品,但这些作品同样没有对其产生特有的影响。这些就是艺术家毫无疑问地只展现出其高超技巧而无其他超越的情况,其结果又是一种相当完美的和谐。但很明显这里

也有一种基本的需要。很显然这种需要不是源于对知识的探求,也不是源于对他所用材质的性能或是他观念中对物体本质的认识。简单地说这里缺乏的是艺术灵感。但是艺术灵感并不是严格明确的指针,它经常在这个或那个人物的表现上呈同一水平,不管其国籍或时间是否一样。只要它具有了可知性,它似乎就伴随着人类的其他禀赋同样进步和发展。那些极具艺术灵感才能的人,不管是诗人还是艺术家,都被发现是生活在其精通的艺术已经经过长期发展而达到完美阶段的时期里。荷马如此,菲迪亚斯如此,拉斐尔亦是如此。在他们每一个人之前和之后都出现过许多灵感的情况,许多都是处于较低微的水平,但同样也是深受人们欢迎的。也许这应该被看做是添加在被说成有悖于艺术家本质的实际技术能力上的一种思想能力,这些能力具有完整的发展过程,同时也是不缺乏灵感的。这也与相比较于直接和实际观察能力的一种抽象思考力量相一致,实际上,由灵感状态真正表现的对一件作品所产生的永不褪色的印象,是因为它已经在一种强有力的思想控制下塑造成型了,是思想起到了控制和做出了选择。没有这个,技术层面上的艺术才能只是浪费了,我们知道有许多例证。

在艺术的进程中,一定会产生一种控制模仿冲动的心理力量,如果其过程可以追寻的话,这将是一种具有指导性的探索。如果设想模仿的冲动没有遇到超越心理能力,当然还有由经验带来的材料方面的限制,那么这种能力的起始就会与模仿的冲动同时出现。早期历史的情况没有解决这个问题,尽管早期模仿艺术的尝试中有着这个可能性出现选择本能。然而可以确定,一个民族在达到所谓的高级艺术阶段之前,必会经过各种长期的努力,其中一个目标就是如何装饰一个表面。首先,困扰大家的是来自局限空间的限制,结果就形成了由纯几何线条组成的一套装饰系统,最终形成了各种图案。随着先进技术的发展,动物的形态被引入到这些图案中,但几何的影响继续在线条轮廓中起着作用。接下来出现了人物

的形象,但同样带着明显的几何的感觉。然而在此时,联想和移情的方法开始出现。它也不会出现得更早。艺术拥有了新的生命,久不能摆脱的长期融会期此时已成过去,艺术于是明显地保留了一种装饰的特征,直到它获得绝对的发展自由。这就是艺术在希腊的发展过程。然而如果说艺术发展过程不可能有其他形式的话,那就忽视了一个基本事实:古代亚述文明和埃及文明均领先于希腊文明,希腊艺术的发展实与以上两种文明紧密联系并深受其影响。这些困难看起来都是难以理解的,就我们现在的目的而言,无论从本能或是心理的选择来讲,可以说真正的艺术是起源于对人类形象的模仿。这里仅有的同情和思维可能性的摇摆。这里开始了选择和力量,这里开启了艺术理想的问题。

艺术的冲动是去模仿自然,这并不意味着只是自然物体,也包括自然与人类生活的各个不同状态。亚里士多德这样认为,从他之后的许多人也同样赞同他的观点,同时也有一些人得出了不同的结论。培根就不接受这种定义,他将艺术的实践划归为想像的能力,因为好像很难看到想像和模仿的能力可以相同,或者,如果不相同,它们也不能和谐地共同作用。然而对想像的理论来说,基本上还是有一个非常广泛的共识。但是在这个共识之外也存在着一个显著的分歧。一方面有人认为对自然的每一个模仿都是一种艺术创作,忠实的模仿就是好的艺术,不准确的模仿就是不好的,对艺术家选择的自然事物或状态的任何模仿都是允许的,当然,通常这些模仿是要参考他选择的材质范围。一旦他选择落到与大家的观念不一致的某种自然物体或状态时,他的创作就会被贬低;但如果他仍然忠实地完成,其作品也还是会被视作是一件艺术品的。这被看做是一种现实主义的观点,因为它要求所有的艺术创作都应该传达出所模仿对象的真实形态。另一方面代表着理想主义,根据它的主张,实践的不可能性是由模仿的自然所维持的,因为自然是一个整体,不能由艺术家的意愿而孤立为这个或那个部分,除非是

他将真正与整体有机联系的单独部分注入到其再创作当中的情况。看来好像表现模仿物体的自然生命会涉及这一异议，而现实主义的支持者们会毫不犹豫地确定这一自然生命可以由对个体事物的细致观察再创作出来。理想主义者强烈地否定这一观点，认为最接近表现一种独立状态的真实本质的方法是由模仿过程中对同一层面的所有自然物体和状态的观察结果得来的。一位艺术家只有观察到了其所要表现的物体所属的所有同类物体的形象后才能真正地表现出事物的本质。这看起来也是亚里士多德的观点，他说部分只能在具备对整体的认识的情况下才能被正确的艺术表达出来。那么如果说一个现实主义画家和一个理想主义画家，前者坐下来完全无误地拷贝他面前的事物，而另一个通过广泛的研究和思考而对其进行模仿，我们会觉得后者，那位理想主义画家至少是一个明智的人，如果从技术来讲，是一个更优秀的艺术家。以这种方式理想化的作品任何时候都是真实的作品。毫无疑问，跟科学一样，艺术除了正确的方法程序外，也经常会出现其他两种过程——经验主义，其正确结果是通过偶然的方式获得的，以及机械主义，这些人对结果没有任何明确的概念，只是采取一些本能的方法以得出结果。

在某种意义上，艺术家应该服从自然，在作品中运用最适合的类型和最忠实的本质以延续作品。雕塑家和画家之间对此选择的观点上的不同该有多远，或者除了他们所运用材质的不同性能外是否应该有其他因素，都是一个很难抉择的问题。但是很明显画家的画笔所能描绘的大部分自然事物与状态受到时间的影响比雕塑家所遇到的要多得多。我们不能忘了画家的作品所用的材质寿命比起雕塑家所运用的材质来也是非常短暂的。希腊伟大的画家们没有留下任何遗迹，但是他们同辈们，那些紧随其后的著名雕塑家们的作品却有许多保留下来。

从某种程度来讲，公众的口味对艺术形式的选择起着导向的