

Art Treasure, Image World
艺术的宝库 ◆ 图像的世界

美术史图像手册丛书



IMAGE COMPANION TO
A HISTORY OF
WESTERN PAINTING

编著：李 宏

西方美术史图像手册·绘画卷



中国美术学院出版社
CHINA ACADEMY OF ART PRESS

随书附赠1300件作品彩色图像光盘

总体策划 陈 平
责任编辑 李振鹏
特邀编辑 思 南
封面设计 成朝晖
电脑制作 蓝马工作室
责任校对 吴 进
责任出版 葛炜光

图书在版编目(CIP)数据

西方美术史图像手册. 绘画卷/李宏编著. —杭州:
中国美术学院出版社, 2003.6
(美术史图像手册丛书)
ISBN 7-81083-248-4

I. 西... II. 李... III. ①美术史—西方国家②绘
画—作品综合集—西方国家 IV. J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 034867 号

西方美术史图像手册·绘画卷

李 宏 编著

中国美术学院出版社 出版发行

地址: 中国·杭州南山路 218 号 邮政编码: 310002

全国新华书店 经销 杭州之江印刷厂 印刷

2004 年 3 月第 1 版 2004 年 3 月第 1 次印刷

开本: 787×1092 1/16 印张: 29.5

字数: 53 千 图数: 1300 幅 印数: 0001-3000

ISBN 7-81083-248-4/J·235

定 价: 78.00 元

导 言

一

在致力于追求纯艺术的现代派画家看来，传统绘画掺杂着太多“非艺术的杂质”。实际上，西方传统绘画并不是不讲艺术性，只不过是在讲究艺术性的同时，兼顾着诸多非艺术性的方面。这大概就是传统绘画区别于现代派绘画的重要标志。传统绘画在艺术上的这种不纯粹性，主要表现在功利性和描述性等方面。

在西方艺术传统中，功利性可谓根深蒂固。罗马作家奥维德在其名著《变形记》中，曾经叙述过一个颇为有趣的故事：希腊有一位名叫皮格马利翁的雕塑家，全心全意地雕制了一件少女像，结果爱上了它，为它魂牵梦绕，于是，便去祈求维纳斯，希望得到一个如这雕像般美貌的姑娘。女神为其痴情所动，便将那件冰冷的象牙雕刻变成了一具温暖的血肉之躯。皮格马利翁将其内心对于女性的爱恋之情，全部倾注于他的雕像上。他看雕像时的心情，与在生活中看美女时的冲动几乎没有区别。千百年来，人们也一直是用皮格马利翁式的目光去看绘画，在一定程度上将画中的形象，与生活中真实的事物划上等号。图像成了“替代物”，替代生活中具体的人或具体的物。似乎某人的画像并不是“表现”某人，而是“替代”或“正是”某人。

这种倾向早在史前的洞窟壁画中就已经充分显示出来。那些描绘着各种野兽的壁画，与原始人为狩猎所施行的巫术密切相关。对原始人来说，野兽的图像就是野兽本身，只要用长矛石斧对之痛打一番，狩猎时真正的野兽便会俯首就擒。可以看出，原始人绘制那些壁画，完全是为了“使用”。

扬·凡·爱克的《阿尔诺芬尼夫妇像》，在美术史上堪称卓越超凡。不过，这样一件名作原本却不像我们许多人在试图给它下定义时所认为的那样，是一幅肖像画，或者是一件风俗画之类的作品。它在当时甚至根本就不是被当作艺术品来对待。对此，帕诺夫斯基曾作过详细考证，得出的结论是，它其实只是一件婚姻的证明书。在这里，画家的作品成了直接服务于某个特定功能的东西，其功利性至关重要。

在漫长的岁月里，绘画总是与功利性纠缠不清。人们需要绘画，往往并不是为了装饰，也不是为了在画廊里陈列，而只是为了有用，为了某种功利性的目的。也许正因为此，贡布里希才会宣称：“实际上没有艺术这种东西，只有艺术家而已。”

西方传统绘画的另一个特点，是强调描述。

长期以来，画家们一直都是把有效地表现故事和传说、描绘具体的情节，以及表达某

种寓意或象征，当作自己的任务。这种描述性在扬·凡·爱克的《阿尔诺芬尼夫妇像》上，也得到了充分反映。在这幅画中，画家描绘了一对新人正在举行结婚的宣誓仪式。阿尔诺芬尼用左手托住新娘伸出的右手，他那举起的右手将要放到新娘的手上去。按照“交手”仪式的规定，一旦新郎的手落在新娘的手上，婚姻便告合法。再这里，画家让他自己也在画面上出现，作为目击证人。画中镜子上方有一段手写体的文字，意为“扬·凡·爱克在此”，下边还注有具体日期。如果我们细察那面镜子，便能证实这个事实。镜中有两个人站于门前，而其中之一便是凡·爱克本人。这种描述性的表现，这种对真实场景与情节的生动描绘，增强了该画结婚证明书的效能。除了婚礼场景的描绘，画中还充满象征和寓意。几乎每一个细节都隐含着某种意义。

这种描述性，是西方传统绘画的重要功能之一。它使人们能够对于一幅画中所述的内容有所了解。一件绘画作品，不仅可以再现自然与现实生活，而且可以对其加以评价和说明，从而给观者以启示。

二

西方传统绘画与现代绘画的差异，还反映在对于所谓再现的不同态度上。

对于传统绘画来说，再现是其根本所在。所谓再现，即关注事物的外在形式，力求准确无误、完整无缺地描摹客观世界。柏拉图把绘画视为对“理念”的模仿物(客观自然物)的模仿。这种模仿，虽然只是“影子的影子”，“和真理隔了三层”，却表明了古代人视艺术为模仿的观点。文艺复兴时期，莱奥纳尔多把绘画称为自然的镜子般的反映；阿尔贝蒂则打比方说：“绘画，就是在墙上开的一扇窗户。”这些，都是将绘画视为再现的说法。

千百年来，人们总是喜欢以“逼真”的标准来衡量画家的作品。古希腊那两位鼎鼎有名的画家宙克西斯和帕拉修斯比赛画艺的故事，就一直被人们传为佳话。相传宙克西斯描绘出惟妙惟肖的葡萄，引得麻雀都要飞来啄食。他洋洋自得，对着帕拉修斯嚷着：“快把你画上的遮布拿下来。”而当他去扯那块布时，却惊呆了，原来这布是画的。他于是甘拜下风：“我只不过骗了麻雀，帕拉修斯却骗了我的眼睛。”

这一饶有风趣的故事，倒是颇有代表性地反映了人们普遍的品画标准。当我们赞美一幅画时，总是采用“栩栩如生”、“仿佛具有呼吸”之类的言辞。瓦萨里在称赞莱奥纳尔多的《蒙娜丽莎》时，所采用的就是这样的一种修辞：

假如有人想要弄清楚，艺术到底能在什么程度上忠实地模仿自然，那么他可以从这个头像上找到答案；在这里，莱奥纳尔多精细入微地再现了每一个生动细节。那双眼睛有着自然的光泽和湿润感，而眼睛的四周，是那些描绘得极其精致的睫毛，以及那些玫瑰红与珍珠般的颜色。那栩栩如生的眉毛，仿佛是从皮肤的毛孔中自然地生发出来，在某一处很浓密，在另一处则很稀疏。那异常精美的鼻子，有一对优雅的鼻孔，透着玫瑰红的色泽。那一张嘴，则是唇的红色与脸的肉色相匹配，看上去不是被描绘出来，而简直就是鲜嫩的肉体。当凑近了看她的颈窝，你能肯定那脉搏有着跳动。

真实的再现，可以说是西方传统绘画的基本目标。为此目标，一代代的画家孜孜不倦，执着探求。也许，希腊早期的那些陶器画家之所以选择埃及式的东方化风格，就是因为出于这种目标，虽然埃及画风呆板僵硬，却在逼真性上优于希腊人早先的几何风格。而希腊人后来之所以又毅然地抛弃东方化风格，而逐步发展出自己的黑绘风格、红绘风格和白底彩绘风格，也正是出于这种真实再现的追求。文艺复兴时期，画家们为了真实地描绘自然，便在对自然精细观察与研究的基础上，孜孜不倦地探索透视、解剖及明暗等绘画法则。在他们的努力下，那个千百年来一直纠缠和困扰着画家们的问题，即把图像描绘得栩栩如生的问题，终于得到了解决。

然而，一成不变的再现只能是一种愿望。实际上，这种愿望是永远不能实现的。就绘画来说，画布仅仅是一个薄薄的平面，景物只是压缩于这个平面上的幻象，所有关于景物体积、深度的感觉都是一种似是而非的错觉。当你用眼睛从画的一个侧面看过去，画上的一切都扁平了，虚假了，不再像一个“现实”。这是因为二维性的平面画面，不可能真正再现三维性的立体的物体。我们在莱奥纳尔多的笔记中，就曾经发现了对于这种不可能性的感叹：

画家常常沦于绝望……因为他们看到自己的画缺乏从镜中见到的物体的那种立体感和生动感……但是，一幅画不可能有镜像那样的立体性……除非你仅用一只眼睛去看镜子和画。

再从明暗色调的角度看，画布上的颜色是由人造的有限色彩调配，用色再丰富的画家，其画面色彩也达不到自然界色彩的丰富性。就明暗对比而言，哪幅画上的太阳也达不到天空中太阳的亮度，因此画面中的明暗关系只是与自然成一定的比例，并不能再现自然的真实明暗度。另一方面，绘画有一个画框，它真的如阿尔贝蒂所比方的那样像一扇窗，因而只选取

了无垠空间中小小的一块。这个画框自成一个世界，画中的内容就是这个世界的全部，它是封闭的，自足的。一幅肖像画中的人物，就是这个“世界”中惟一的存在，一幅风景画中的景色就是一个世外的“桃源”。

艺术的目的，本来就是要超越现实，而再现的意图本身却与之南辕北辙。它在美学上是悖反的，在实践中也绝不可能。

从根本上说，西方传统绘画带有很强的非再现性倾向。我们所说的再现，其实是经过艺术家提炼和加工过的再现，而不是对现实一成不变的翻版。

且以古典主义为例，其所要表现的自然，其实并不是客观的自然，而是某种非同寻常的所谓“真正的”自然。它其实就是柏拉图所说的“理念”。古罗马修辞学家西塞罗，曾将这种理念与视觉艺术相联系。他在其《论演说家》中写道：

我们可以想象出比菲狄亚斯的雕像更美的东西，尽管实际上我们从未见过有什么杰作比他的雕像更完美……。艺术家创作宙斯或雅典娜的形象时，不是观察某一个人，并按照那人的形象进行模仿；而是在他自己的心灵中有一个完美崇高的观念，他凝视它，全神贯注，以其双手和技能创作出与之相似的作品。……柏拉图，这位在思想和语言方面都无比伟大的创造者和导师，称事物的这些原型为“理念”，并断言它们不是产生，而是永恒地存在于理性中，保存在思想里，而其他一切，则产生、毁灭、流动、消失，不可能长久地存在于同一状态。

艺术家通过对“完美崇高的观念”进行参照，创造出他那些相似于“原型”或“理念”的作品。这其实就是古典主义艺术观的基石。古典主义所要表现的并不是一般的自然，而是须经提炼和加工的自然。对于他们来说，模仿是一种合取典型特征的形式。艺术家通过把不同模特儿身上最美的部分聚合在一起，构成最完美的形象。正像西塞罗所讲述的一个故事那样：画家宙克西斯在克罗顿城的赫拉神庙作画时，为了表现海伦形象那种超凡的女性美，而在城中选出五个最美丽的少女，博取众长，把各人身上最优美的部分，集中画在一个形象上。而拉斐尔则进一步认为，理想的美在现实生活中根本就找不到。他曾经说：“由于美人太少了，因此在创作时我不得不求助于我头脑中已经形成的和我正在搜寻的理想的美的形象。”我们从古代众多的艺术作品上，可以明显地看出艺术家的对于客观自然的理想化的加工与修饰。

实际上，不光是古典或古典主义的艺术家如此。古往今来，所有时代艺术家们都是带着自己主观的偏好及审美情趣，来选择和表现客观现实。贡布里奇说，艺术家的作品，

实际上是“既定图式”的“投射”。不管哪个画家，其实都是在画他心中的“图式”。面对同一景色，有人画出的是科罗式的清润迷离，有人画出的却是透纳式史诗般的雄伟壮观。雷诺兹和庚斯博罗都曾画过那位茜丹夫人的肖像，然而两人画出的，却是截然不同的两种韵味：前者富于幻想及浪漫色彩，后者则轻快自然，华丽中透出脱俗的气度。古典画家也好，文艺复兴画家也好，巴洛克画家也好，浪漫主义画家也好，其实都是按照各自所偏爱的风格与形式去描绘不同的形象。

虽然相对于现代绘画而言，西方传统绘画以“再现性”为其主要特征，但是，这种再现绝非对自然一成不变的描摹。它只是一定程度上的再现。确切地说，它仅仅是用写实手法去表现具象的形象。从本质上说，这种写实的表现带有浓厚的风格特色：时代的、民族的，以及艺术家个人的风格特色。

三

古典与反古典，是西方传统绘画艺术的两大主流。虽然在西方传统绘画史上，可以说风格繁多，流派纷呈，但是总的来说，诸种风格、流派都是在理性与感性这两极间徘徊。古典的趣味偏重理性，反古典的趣味热中于情感。这两大主流构成了西方传统绘画的主要脉络。

古典倾向是贯穿于西方传统艺术中的一支主流。它发端于古代希腊，历经文艺复兴、17世纪古典主义，以及18世纪末新古典主义等几个大的阶段。

古典及古典主义画家，在创作上强调理性和秩序，注重对称与比例，追求和谐之美。这种趣味，植根于毕达哥拉斯的数的理论。这位古希腊哲人曾从数的角度，把美术的造型和音乐的旋律归结为形和声的按比例构成。而对于古代及古典主义画家来说，艺术的最高境界便是那种静穆、单纯、典雅、和谐的古典美。

在古典主义看来，古典艺术的精髓在于希腊雕刻的那条基本准则：“神和英雄的面庞及躯体，摆脱一切依赖于感觉的因素，摆脱内在的感情起伏，雕像的神情处于完美的平衡状态。”古典主义主张模仿古希腊罗马的艺术。画家们强调类型化及一般性的表现，而排斥和拒绝特殊性和个性化的描绘。他们回避任何情感及心理因素的刻画，主张反映形象内在的宁静与安详，体现古典意味的静穆和端庄。在他们看来，艺术绝对高于自然，因而必须从自然中选择最美的部分，修正和消除其余非完美的杂质，最终在作品中表现“无瑕的美”。古典主义绘画为了突出那种所谓古典美，往往采用平稳、对称的构图和简洁明确的造型。画

家们努力在作品中追求典雅与单纯，反对轻佻和虚饰。在拉斐尔、普桑、大卫等人的作品中，我们可以看到那种对称的、呈水平趋势的构图，看到那些简洁明晰的、雕塑般的人物形象。

古典及古典主义的基本特质，尤其表现在重视素描和造型而轻视色彩与光影的方面。文艺复兴时期，瓦萨里的那部著名的《名人传》充分反映了这种古典绘画观念。他在批评威尼斯绘画因缺乏 *disegno*（素描）而产生的严重不足时说道：

一个人假如没有画过足够的素描，没有对古今优秀的作品进行研究，那么，就不能靠他自己的经验获得成功，也不能美化那些从模仿自然而得来的东西，并赋予它们以优雅和完美，这种优雅和完美超越自然，而自然的有些方面往往缺乏美。

17 世纪的古典主义也坚信只有通过素描，艺术家才能使某种观念得以表现。普桑主张艺术家应以智性与理性来支配其素材，他的绘画后来被 *disegno* 的支持者视为崇拜偶像。关于色彩，他写道：“绘画中的种种色彩是迷惑眼睛的圈套，就像诗歌韵文的迷惑力一样。”在 17 世纪后期法国画坛的辩论中，各派的追随者均将其所赞美的优点，分别与普桑和鲁本斯的作品联系起来。皇家绘画学院的成员们，在勒·布伦的领导下，推崇理智而排斥感觉，因而认为素描比色彩更加高贵。拉斐尔和普桑的对于轮廓线的运用以及对于形的强调，被用来具体表达某种美学的纯粹性，它与威尼斯画派及鲁本斯派的那种色彩的诱惑性魔力形成了鲜明对照。

19 世纪，新古典主义者声称，只有素描才是真正的艺术。安格尔曾说：“如果需要在门上挂一个招牌，我将写上：‘素描学校’，我确信以此可以造就出油画家。”他提出“线条就是素描，就是一切”的口号，并说，“即便是烟雾也必须用线条来表现”。在他看来，线条是理性的象征，而色彩则与人的强烈情感密切相联，“色彩予绘画以装饰，但它只不过是个婢女，它除去能使真正完美的艺术显得可爱之外，别无他用。”他反对作画时采用鲜艳的色彩：“勿用过于热烈的色彩，它与传统不合。宁可偏于灰暗切勿偏于火炽。”他还反对在画中的阴影和轮廓处表现反光：“阴影内琐碎的反光和沿着轮廓画出的反光，都对艺术的庄严感毫无价值。”在他的画中，颜色并没有造型的力量，但线条却富于魅力，形成优美的韵律。

古典及古典主义的绘画重理性而轻情感，重单纯而轻繁琐，重静态而轻动感，重普遍与一般性表现而轻个别和特殊性的刻画。其形式上的特点，尤其表现在重视素描而轻视色彩之上。那种静穆、单纯、典雅与和谐的理想化的古典美，千百年来一直使人们为之陶醉。

传统艺术的另一支主流，是反古典的倾向。

动荡激越的精神，在巴洛克和浪漫主义艺术中充分显示出来。前者体现了对于文艺复兴古典趣味的反动，后者则体现出与新古典主义的格格不入。

反古典倾向的绘画与古典主义的对立，主要表现在它不像后者那样追求庄严、静默、单纯、和谐的古典意蕴，而是强调自由、放纵的精神和富丽、壮观的气势。无论是巴洛克还是浪漫主义，都强调自由的描绘，强调抒发情感、表现动的精神，从而坚决反对古典主义的那种理性主义追求。画家们将个人的感受及感情因素提高到首要位置。为了表现出动的效果，他们充分利用各种形式因素，如斜线或对角线的构图、夸张的透视关系、曲线的造型、强烈的明暗对比、浓重的色彩，等等。

在表现手法上，反古典倾向的绘画重视色彩和光影的表现，而轻视素描与线条刻画。这恰好与古典主义绘画形成鲜明对照。

弗朗西斯科·朱尼厄斯（Franciscus Junius）在其《古代绘画》中认为，色彩因其所能产生的逼真性而比素描更为重要：“在绘画中，色彩比某种简单的轮廓描绘更加打动我们”，这是由于“强调色彩的绘画……显示出某种更为生动的活力……，由于华丽色彩的那种怡人、富丽、迷人的魅力，而最容易使我们的视觉为之陶醉。”

被视为色彩的主要代言者的罗歇·德·皮勒斯（Roger De Piles），则更加兴致勃勃地为色彩辩解。对他来说，色彩也具有那种被其反对者归于素描的智性功能。在他著名的色彩对话录中，他把素描和色彩都当作绘画的根本要素，称色彩给素描带来完美与生气，色彩尤其体现出绘画的本质。对于德·皮勒斯来说，鲁本斯是最卓越的画家，他的艺术将佛兰德斯的敷色和明暗，与对意大利风格的造型和构图的理解结合起来。17世纪末鲁本斯主义的胜利，为18世纪初的某种更加自由和更具涂绘性的画法开辟了道路，可以说，18世纪初的一大批艺术家，都受到了德·皮勒斯的影响。

19世纪，浪漫主义画家德拉克洛瓦向安格尔的古典传统发起猛烈的挑战。他说：“我非常清楚，对于现代的学派来说，色彩的质量问题使他们感到麻烦而不便，他们只把素描视为质量的关键，为它牺牲了其他一切因素。”德拉克洛瓦尤其重视色彩自身的力量、效果及变化。他不厌其烦地对色彩的各个方面进行探讨：“我越多地思考色彩的问题，越发现掌握中间色调的处理法则是多么重要，因为它对于取得真实的色调最富于效果。它是具有决定性价值的调子，它是使对象富于实在感的要素。”

巴洛克和浪漫主义画家们充分发挥色彩的表现力，重视用明暗来造型，使画中形象与外

轮廓线、阴影及背景等互相融合。他们都反对古典主义那种理性的追求，厌恶那种冷静呆板的所谓古典美。他们所追求的，是那种富于感情色彩和充满运动感的艺术表现。用古典美的眼光来看，这实在是大逆不道。然而，它却是那么地强烈、令人振奋，充满着艺术的感染力。

对于古典艺术精神的反叛，除了以巴洛克和浪漫主义为典型的追求动感的艺术表现外，还有写实主义那种对于自然美的追求。

写实主义强调以自然为本，强调客观、真实地表现自然。他们不仅对于古典主义一味理想化地修饰自然的做法深恶痛绝，而且，也对浪漫主义过分的热情奔放感到不满，将其视为“无病呻吟”。他们所追求的，其实就是人们在生活中亲眼所见的那种真实。

这种写实主义倾向，在不同时期不同国家画家们的作品中，得到明显的反映。意大利画家卡拉瓦乔，不仅在平凡的风俗画中尽情地表现下层平民的生活，而且，即使是画神圣庄严的宗教历史题材，也是以“下里巴人”的形象去表现。荷兰小画派的作品更是朴实亲切，充满着世俗的生活情感。在法国，被称作“农民画家”的勒南兄弟，带着深切的同情心去描绘农民的贫困生活，作品中渗透着朴实、深沉的情感。而佛兰德斯画派、西班牙塞维利亚画派以及早期的贝拉斯克斯的创作，都是以这种写实主义的追求而产生了极其深远的影响。19世纪，法国画家库尔贝声称：“抽象的、看不见的、现实中不存在的东西不属于绘画的领域。”因而，他与其周围的画家们，排斥对古代神话、历史以及异国情调题材的描绘。在他们画中，毫无人为的修饰：既没有“典雅的情调”，也没有“超世的幻境”。巴比松画派提出“面向自然、对景写生”的主张，从画室中走出来，直接去面对大自然，用朴素、清新的笔调描绘自然界的朝晖夕阳、风雨云雾，将自己对于自然的热情融化于风景画作品之中。其作品之中，散发着泥土的气息。

在古典主义者看来，写实主义绘画中的形象粗俗而丑陋，不能登“大雅之堂”，而对于写实主义者来说，这正是他们所追求的目标。

反古典主义的艺术，以“运动美”和“自然美”代替古典的“静态美”和“理想美”，显得生机勃勃，充满朝气。在与古典主义的抗衡中，它发展了自己特定的艺术语言，如斜线构图、明暗对比、纵深的空间、浓重的色彩，等等。相对于静雅、端庄的古典绘画风格，它的活力，它的那种富于动感的美，别具感人的艺术魅力。

四

一次，当一位夫人造访马蒂斯的画室，对他的一幅描绘女人形象的画作评论道：“这个女人的手臂肯定太长了。”然而马蒂斯则彬彬有礼地答道：“夫人，您错了，这不是一个女人，这是一幅画。”一幅画，不是自然的模仿，不需要与我们所见的世界等同，它可以更多地具有装饰性和绘画性。马蒂斯的这种对绘画的看法，可以说代表了西方现代派画家的观点。

现代主义时期，在绘画领域里产生了形形色色的派别或思潮：抽象主义以其非具象的体积和团块，组建着那种远离人们的日常视觉、与自然物像几乎毫无瓜葛的三度空间的形体结构；表现主义以夸张变形的绘画语言，使作品成为精神性的、情感的符号；梦幻主义则以一个充满幻想和象征性的视觉图像，将人们带到精神彼岸飘渺超然的境界。

总观风格迥异和流派纷呈的现代派绘画，我们不难看出其共同的特征，即对于客观再现的漠视和对主观表现的强调。现代派画家排斥功利性，对描述性和再现性的因素也不以为然。其实他们并不完全拒绝和反对描述和再现，而是不像传统画家那样将其视为不可或缺。对于他们来说，这两个要素完全是可有可无。重要的是组织画面结构，表达内在情感，营造神秘梦境。

强调形式结构，是现代绘画的一大主流。

画家们重视绘画的形式美，强调画面的构成秩序。他们要在自然表象之下，发掘某种简单的形式，将眼见的散乱视像秩序化。他们所要表现的只是线与线、形与形所组成的结构，以及由这种结构所散发出的张力。在塞尚的画上，那种整体关系有如一张网络，所有物像在此各得其所。任何细节和局部都不可以随意挪动，否则，整个结构便会失去平衡。因而有人评论他说：“如果试想从17世纪荷兰的静物画中拿一个东西，立即就好像到了你手里；而如果想从塞尚的静物画里挪动一只桃子，它就会连带把整幅画一起拽下来。”立体主义画家，以那种由客观物像分解而来的块面为构成要素，在画中组建形体与空间新秩序。在其复杂的画面结构中，形象在纷繁的块面中似隐似现，色彩的作用被降到最低程度。这种对于绘画结构美的追求，其实在西方古典艺术传统中已有悠久的历史。事实上，无论是塞尚、毕加索，还是蒙德里安、马列维奇，都是始终对古典艺术抱着崇敬之情。塞尚曾说：“我的目标是以自然为对象，画出普桑式的作品。”这些画家都很崇拜古典主义的

普桑，而力图使自己的画，达到普桑画中的那种绝妙的均衡和完美。

为了求得画面的构成秩序，画家们不惜牺牲客观的真实性，从而脱离传统的再现轨道。塞尚说：“画家作画，至于它是一只苹果还是一张脸孔，对于画家那是一种凭借，为的是一场线与色的演出，别无其他。”他强调“要用圆柱体、圆锥体和球体来表现自然”。他无意于再现自然，并有意歪曲客观的造型，使透视不准、人物变形。其目标，在于创造某种形与色构成的韵律。正因为此，他被尊奉为“现代绘画之父”。

立体主义画家，更是不惜为了结构而牺牲再现。在他们的笔下，物像都被彻底地分解，缩减为基本原素，即许多块面。分析立体主义通过分解物像，以及并置、连接不同的块面，获得明晰的画面结构；综合立体主义则采用报纸、墙纸、木纹纸等各种材料，拼贴出形状各异的块面。这些块面虽然可以略显具体物像的外形，但是，其目标却不是表现那个画外的世界，而是显示画的自身世界的统一与独立。

为了追求这种画面构成秩序，蒙德里安走向了象征与抽象。

对于迷恋通神论的蒙德里安来说，自然万物虽然形态各异，其实质却是相通的。画家的任务就是在画中把那隐藏在自然表象之下的“纯粹实在”和普遍的相通性揭示出来。他指出，自然中相互对立的一对对要素，如积极与消极、男性与女性、空间与时间、黑暗与光明，等等，都可以通过简化而压缩为水平线和垂线。在他看来，这两种线与宇宙的力是相通的。从而他创造了几何抽象的绘画语言。他排除了所有曲线，只采用直线，把原色的长方形置于白底之上，并以一种覆盖整个画面的直线网格把它们框起来。最终，他发展出他那种极简的几何抽象图式：三种原色、三种非色（黑、白、灰），以及“水平线—垂线”的网格结构。他要通过这种图式，求得诸视觉要素之间的绝对平衡。

表现主义是现代派绘画的第二大主流。

表现主义画家所关心的，是内在情感及内在精神的表达。在他们看来，艺术不是客观的再现，而是心灵的表现。康定斯基指出：艺术家“必须观察自己的精神活动并聆听内在需要的呼声……。内在需要所要求的一切技法都是神圣的，而来自内在需要以外的一切技法都是可鄙的。”亨利·福西隆在论述凡高时指出：“他是他时代中最热情和最抒情的画家。……对他来说，一切事物都具有表情、迫切性和吸引力。一切形式、一切面容都具有一种惊人的诗意。……他感到大自然生命中具有一种神秘的升华，他希望将它捕捉。这一切对他意味着是一个充满狂热和甜蜜的谜，他希望他的艺术能将其吞没一切的热情传达给人类。”在凡高的画中，风景在发狂，山在骚动，月亮、星云在旋转，而那些柏树，则宛如一团团巨大的黑色火舌，翻卷缭绕、直上云端。而那位总是在讴歌“生命、爱情和

死亡”的挪威画家蒙克，也是以其极度夸张的手法，淋漓尽致地表现人类的极端孤独与苦闷。在他的《呐喊》一画中，形象高度地夸张变形，在那个扭曲变形的尖叫面孔上，圆睁的双眼和凹陷的脸颊，使人不禁想到了与死亡联系的骷髅。这简直就是一个尖叫的鬼魂。

为了更充分地表现情感，画家们探索一系列表现主义的绘画语言。在表现主义绘画中，强烈的色彩和笔触充满了表现性，色彩的对比几乎达到了极限；而那旋转、跃动的笔触，则使画中的景物有如火焰般升腾、颤动，震撼观者的心灵。我们在蒙克的《呐喊》中看见，浓重的血红色悬浮在地平线上方，整个画面在旋转的动感中，充满粗犷、强烈的节奏。仿佛所有的形式要素都在传达着那一声刺耳的尖叫。而在凡高的《星空》上，天地间的景象则化作了浓厚、有力的颜料浆，顺着画笔跳动的轨迹，涌起阵阵旋涡。这样的绘画语言，充分反映出画家躁动的情绪和迷狂的幻觉。在这里，强烈的情感完全溶化在色彩与笔触的交响乐中。

为了赋予形状和色彩以某种“精神的新意义”，表现主义画家最终将绘画引向了抽象。画家们意识到，正是画中具体的物像，将观者的目光引向了辨认现实事物的歧途，从而干扰了对于“内在精神”及绘画本身的感悟与观照，使绘画陷入功利主义的泥潭。康定斯基指出绘画与音乐相通：画家与音乐家其实是做着同样的事情，即追求“内在精神”的表现。在他看来，音乐是一门旨在表现艺术家的灵魂，和创造音乐的独立生命的艺术，它不需要复制自然，也不受自然的约束；而绘画，作为一门寻求表现精神与灵魂，表现形式之生命的艺术，也不应该受到自然表象的约束。因而，康定斯基断言：“形式愈抽象，它的感染力就愈清晰和愈直接”。在表现主义的许多画中，形体、色彩都是非写实的，色块在一个不断延伸和对比的，我们的意识本身不能触及的空间中漂浮、旋动，仿佛梦中的幻象。虽然我们难以确定画家究竟表现的是什麼，然而其画中的紧密感、其内在张力，以及那种放射性的清新结构，却是扣人心弦，给人以强烈的精神震撼。

表现怪诞的梦境，是现代绘画的第三条主流。形而上派和超写实主义的绘画，是这一主流的典型代表。

弗洛伊德所创立的精神分析学说，对于该主流的绘画来说具有重要的意义。这一学说揭示了沉睡于人们心底、不被人们的意识所触及，但对人们的行为具有决定意义的所谓无意识和潜意识。根据弗洛伊德的观点，梦是无意识、潜意识的一种最直接表现形式，是本能在完全不受理性控制下的一种发泄，它以扭曲的形式剥露了人的灵魂深处秘而不宣的本质。而艺术创作也如同梦幻一般，是潜意识的表现和象征。于是，画家们以此为据而强调梦幻的万能。他们认为，梦幻能显示“生命永恒”的“彼岸”，只有用梦幻纠正现实，改变现实，才能推倒通往“彼

岸”的墙，达到神妙的超现实境界。

意大利形而上派画家基里柯，被视为超写实主义绘画的先驱者。他的作品创造了现代艺术中最令人心动又最令人不安的梦幻景象：在荒凉的意大利式广场上，笼罩着不祥的阴云，死寂的光线让人毛骨悚然，似乎某种凶兆被永久地凝固在那里。他画中的那种宛如舞台的、平坦的地面，后来成为许多超写实主义绘画的“标准空间”。在这块“中性的”地方，互不相容的东西相遇在清澈的光线下，那些偶然而荒诞的内容令我们感到不安。然而，形象之间的奇异冲突及清澈气息，又具有某种神奇而特别的魅力，恰如一位名叫洛特雷阿蒙的作家所言：“像一台缝纫机和一把阳伞在手术台上偶然相遇那样地美。”而超写实主义画家所追求的，正是这样的梦幻效果。

布雷东在《第一次超写实主义宣言》中，以一种荒诞的口吻，提出超写实主义的美学信条：“不可思议的东西总是美的，一切不可思议的东西都是美的，只有不可思议的东西才是美的。”在那种“具象的超写实主义”作品上，每一个细节从局部看都很细腻逼真，但整体看来则全然没有视觉逻辑的条理性。这种绘画，被达利称为“手工制作的梦境照相”。画家们深受弗洛伊德精神分析理论，尤其是“泛性论”思想的影响，其画面其实是以象征手法为弗洛伊德的观点作图解。他们在表象世界中加入自己的奇思怪想，这些奇思怪想其实是源自生命中最令人难以捉摸的因素，如性、死亡、变态，等等。米罗的绘画代表了超写实主义的另一种风格，即“有机的超写实主义”。在他的画中，只有一些形的胚胎、一些类似于儿童涂鸦的偶得形状，以及平涂的简单明快的色块。看起来，这些形态显得自由轻快、无拘无束。但是，它们绝非漫不经心一蹴而就的产物，而是艺术家自由幻想与深思熟虑相结合的结果。它们是画家对于生命原动力的幽默赞美。超现实主义所要表现的，其实就是那种源自人类潜意识的视觉信息，那种弗洛伊德对“本我”所描述的图像。

如果说西方传统绘画总的说来属于再现性艺术的范畴，那么，现代派绘画则是非再现性的。对于现代派画家来说，作品母题本身并没有多大的意义，只不过是画家借以构成画面、组织色块与线条的材料而已。他们并不指望用画来表现重大的事件或深奥哲理，在他们看来这不是画家做的事情。他们所追求的，只是通过纯绘画的要素，如形状、线条和色彩，营造纯绘画的空间，表达绘画的形式意味，表现主观的情感。

目 次

导 言	001
图版目录	001
1. 原始时代	001
2. 古代希腊、罗马	009
3. 中世纪	031
4. 文艺复兴	053
5. 17、18 世纪	133
6. 19 世纪	219
7. 20 世纪	343
参考书目	425

图版目录

1. 原始时代

0001. 中国马, 旧石器时代晚..... 003
0002. 野牛鸟头人物, 旧石器时代晚期..... 003
0003. 主厅(牛厅)群马图,
旧石器时代晚期..... 003
0004. 群鹿, 旧石器时代晚期..... 004
0005. 群兽, 旧石器时代晚期..... 004
0006. 野牛, 旧石器时代晚期..... 004
0007. 拉斯科洞窟内景(主厅)..... 005
0008. 拉斯科洞窟内景(长廊)..... 005
0009. 野牛, 旧石器时代晚期..... 005
0010. 受伤的野牛, 旧石器时代晚期..... 006
0011. 牛与长毛象, 旧石器时代晚期..... 006
0012. 猛犸, 旧石器时代晚期..... 006
0013. 回头看的野牛, 旧石器时代晚期..... 007
0014. 野牛, 旧石器时代晚期..... 007
0015. 驯养牲畜, 旧石器时代中期..... 008
0016. 狩猎, 中石器时代..... 008

2. 古代希腊、罗马

(1) 古代希腊绘画

0017. 巴黎女郎, 公元前1500—1450年..... 012
0018. 戴冠的年轻人, 公元前1500—1450年... 012
0019. 拳斗, 公元前1500年..... 012
0020. 渔夫, 公元前1500年..... 012
0021. 鸟纹陶壶, 公元前1650年..... 013

0022. 草纹壶, 公元前1550年..... 013
0023. 几何纹陶壶, 公元前1400年..... 013
0024. 狄皮隆瓶, 公元前760年..... 013
0025. 几何纹陶壶, 公元前730年..... 014
0026. 东方化纹样陶瓶, 公元前700年..... 014
0027. 两个戈尔工(安提卡双耳罐),
公元前67—650年..... 014
0028. 陶壶, 公元前630年..... 015
0029. 埃尔戈蒂摩斯与克莱蒂阿斯,
弗朗索瓦陶瓶, 公元前570年..... 015
0030. 掏鸟巢, 约公元前560—530年..... 015
0031. 埃克塞基亚斯, 阿喀琉斯与埃阿斯
掷骰子, 公元前540—530年..... 016
0032. 埃克塞基亚斯, 航海的狄奥尼索斯,
公元前535年..... 016
0033. 欧佛罗尼俄斯, 赫克勒斯和安塔伊
俄斯, 公元前510—500年..... 016
0034. 特洛伊的掠夺, 公元前510年..... 017
0035. 帕奈提俄斯画师, 提修斯和安菲特里... 017
0036. 苏西亚斯画家, 阿喀琉斯和帕特
洛克罗斯, 公元前500年..... 017
0037. 红绘风格双耳陶壶, 公元前460年... 018
0038. 彭塞西里画家, 阿喀琉斯和
阿玛戎女..... 018
0039. 红绘风格陶瓶, 公元前440年..... 018
0040. 比斯特斯奈画家, 骑鸟飞翔的阿
芙洛蒂忒, 公元前470年..... 018
0041. 莱基托斯陶瓶(白底彩绘橄榄油瓶),
公元前430年..... 019
0042. 白底彩绘双耳陶壶, 公元前440年..... 019
0043. 阿芙洛蒂忒和潘, 公元前
380—370年..... 019

0044. 伊苏斯之战, 公元前 300 年..... 020

(2) 古代罗马绘画

0045. 罗马人与萨姆尼人的谈判,
公元前 4 世纪..... 020

0046. 采花少女, 公元前 100 年..... 020

0047. 在勒斯特里戈尼安领土上的尤里西斯,
公元前 1 世纪..... 021

0048. 尼罗河风景, 公元前 80 年..... 021

0049. 视幻壁面装饰, 公元前 80—60 年..... 021

0050. 视幻壁面装饰, 公元前 60 年..... 022

0051. 狄奥尼索斯秘仪图 (局部),
公元前 60 年..... 022

0052. 狄奥尼索斯秘仪图 (局部),
公元前 60 年..... 022

0053. 花园景象, 公元前 50—40 年..... 023

0054. 配有“与幼年狄奥尼索斯一起的女子”
画面的壁画, 公元前 19 年..... 023

0055. 坎德拉波拉风格 (第三风格) 的壁
面装饰, 公元前 1 世纪的最后十年.... 023

0056. 有树的花园景色, 公元 1 世纪的
前 25 年..... 024

0057. 赫克拉里昂的第四风格壁面装饰,
1 世纪第三个 25 年..... 024

0058. 帕修斯拯救安德洛墨达, 1 世纪..... 024

0059. 圣景图, 63—79 年..... 025

0060. 田园景色, 60 年..... 025

0061. 伊芙琴尼亚神话剧中的俄瑞斯忒斯
与皮拉德斯, 70 年..... 025

0062. 阿波罗战胜巨蛇, 62—68 年..... 026

0063. 喷水池装饰, 70 年..... 026

0064. 面包师夫妇, 60—79 年..... 026

0065. 海上的维纳斯, 约 79 年..... 027

0066. 第四风格壁面装饰, 70—79 年..... 027

0067. 密涅瓦、朱诺和赫克勒斯,
70—79 年..... 027

0068. 带酒神形象的华柱, 2 世纪初..... 028

0069. 巴克斯, 130 年..... 028

0070. 埃神祭礼中的仆人, 180—190 年..... 028

0071. 神之岛, 220 年..... 029

0072. 使徒像, 250—260 年..... 029

0073. 狩猎中的亚列山大·塞浦路斯,
230 年..... 029

0074. 海神尼普顿与安菲特里特的凯旋,
公元 3 世纪..... 030

0075. 捧珍宝盒的女人, 315—326 年..... 030

0076. 爱情, 公元 4 世纪..... 030

3. 中世纪

(1) 早期基督教绘画

0077. 烈火窟中的三个人, 约 3 世纪..... 034

0078. 善良的牧人, 250 年..... 034

(2) 拜占廷绘画

0079. 善良的牧人, 425—450 年..... 035

0080. 表现基督幼年生活的大拱门,
423—440 年..... 035

0081. 面包和鱼的奇迹, 约 520 年..... 036

0082. 查士丁尼大帝及其廷臣, 548 年..... 036

0083. 皇后迪奥朵拉及其随从, 548 年..... 036

0084. 天上的耶路撒冷, 9 世纪..... 037