

西方美术风格演变史



【美】萨拉·柯耐尔著

西方美术风格演变史

萨拉·柯耐尔著

欧阳英 樊小明译

中国美术学院出版社

(浙) 新登字第11号

责任编辑: 曹意强 程志华 杨芳菲

封面设计: 毛德宝

版式设计: 毛德宝 铁 足

西方美术风格演变史

中国美术学院出版社出版

(杭州市南山路218号)

杭州云轩印刷有限公司印刷

浙江省新华书店 经销

开本: 787×1092 1/16 字数: 420千 插图: 555幅 印张 24.5

1992年10月第一版 1996年11月第3次印刷

印数: 4001-6000

ISBN 7-81019-096-2/J·92 精装 定价: 42.00元

目 录

序言	1
导论	2
第一部 古代世界	6
第一章 使观念形象化: 希腊美术与它的背景	7
第二章 帝国与十字架: 罗马美术与早期基督教美术	17
第二部 中世纪	29
第三章 基督教世界的形成: “黑暗年代”的西方美术	30
第四章 十字军与朝圣者: 罗马式美术	41
第五章 作为隐喻的艺术: 哥特式美术	52
第六章 失去综合: 晚期哥特式美术	62
第三部 文艺复兴	73
第七章 人是万物的尺度: 早期文艺复兴	75
第八章 完整与和谐: 盛期文艺复兴	94
第九章 撤离和谐: 风格主义	109
第十章 绝对的美术: 巴洛克	121
第四部 浪漫主义潮流	138
第十一章 理性的浪漫主义: 从罗可可到新古典主义	140
第十二章 革命与浪漫主义运动	152
第五部 现代世界	168
第十三章 表现当代世界	170
第十四章 世纪末的浪漫主义者	187
第十五章 作为先锋: 第一次世界大战前的现代美术	195
第十六章 两次大战间的美术	206
第十七章 后期现代美术	214
年表	223
书目	231
索引	245
译后记	267

序 言

本书产生于我多年讲授美术史的经验之中。我曾需要一本教科书,它能够激发那些不熟悉这个学科的人从观看美术品中得到享受、并能理解美术品作为我们文明的一个富于活力的组成部分具有的重要价值,但是我无法找到这样的一本教科书。这种情况促使我避开了一般的处理方式,该种方式把每个时期看成是独立的部分,绘画、雕塑与建筑都是分别发展的。代替这种做法,我把西方世界的美术史看作是一种风格连续不断的演化过程来加以描述。我着力于不同时代美术与建筑之间的连续性以及每一特定时期各种美术中相互联结的环节。在可能的情况下,我提供了围绕着美术发展的文学的、社会的与哲学的条件。由于要强调整体而不是它的不同部分,我不得不省略掉许多作品与美术家,而有些人会觉得我本应该把这些包括在内的。我的理由就是我相信一部美术史入门著作的主要目的应当是运用一种尽可能富于趣味性、与知识性的方式来构筑一个总的框架,读者能够容易地把在进一步研究的过程中收集到的各种附件装配到这个框架上去。

除了我从纽约市布利尔雷学校的学生与同事那里得到的热情与激励之外,我也得到了达特茅斯学院舍曼艺术图书馆的摩利·奥康纳尔、让·希尔、雅尼丝·荷吉斯-狄米克与克劳荻娅·雅切维奇等人的不少帮助。他们无尽的善意与关心使我在研究与写作的岁月里能够坚持下来。

在修改与准备出版本书的各个阶段中,我得到了费顿出版公司友善的支持,这是令人愉快的一种经历。我特别感激让—克劳德·贝塞尔与贝尔纳·多德。贝塞尔的热情重新点燃了我本人对这本书的信心,而多德是每一位作者所能希望得到的耐心而又熟练的编辑。

最后的但并非最不重要的一点,就是我要感谢我的丈夫路易·柯耐尔博士,在改动手稿的整个过程中他一次又一次地阅读了它,他的知识与建议对我极为有益。

导 论

今天,在观赏过去时代的美术时,我们面临着两个主要的问题。第一个问题是,我们看到的大部分作品都已不再处于原来的环境中,而是集中放在博物馆里了,这使我们迅速地通过一系列完全脱离了具体条件的风格与时代。第二个问题甚至在作品还处在它原来的地方时就出现了,例如装饰在哥特式大教堂上的雕塑与彩色玻璃窗。我们不可能轻易地抓住原来创造这些作品的那种精神,因为我们积累了比过去的美术家或他们的观者具有的视觉经验多得多的视觉经验,同时我们大大地丧失了对圣经故事与古典故事的熟悉,而这曾是画家或雕塑家认为理所当然是熟悉的;有些作品的效果要取决于对它们主题的理解,但由于这种主题现在已非人所熟知了,我们很难欣赏它们。我们倾向于喜爱我们易于理解的美术品而不喜爱那些必须解释的美术品;这就是今天风景画继续流行的一个原因,风景画容易同我们本身的经验联系起来。

要理解那些日益显得遥远的基督教与古典题材的作品,我们必须重新学习过去的美术家运用的被称为“图像志”(这个源于希腊语的词汇、原来的意思是指“形象”与“画”)的固定的象征系统。同美术家曾打算使我们只是了解某一作品的情况相比,这就要求更加巨大的努力。只有到了那时,我们才能不仅仅配合着对色彩与形的感觉去欣赏它。

理解一件美术品的主题只是部分地了解了美术家的意图,因为美术家的意图也与美术家所处时代的社会条件及公众的要求有联系。了解背景知识会有助于对任何一件作品的欣赏,但是就我们对已往时代作品的欣赏而言,仍然存在着更深的困难,美术首先提供给我们一种视觉的刺激,而我们是通过自身积累的经验的透镜来看它的整体的,而并不管它原来的来龙去脉是怎样的。在文艺复兴时期之前,没有人指望绘画的空间完全地再现真实的空间。但是一旦美术家掌握了三度空间透视的错觉,他们就改变了公众的指望,从而任何一幅作品,如果不在清晰的场所中退缩到远方的地平线(3图)就都似乎是错误的了。此后,照相机再次向我们的感受力提出了挑战;一张照片使形平面化了并使背景同图景的表面接近了。马奈了解这种情况并受到了它的影响(5图),但是公众是如此习惯于接受文艺复兴时期空间与形的表现样式,以致他们不能承认他的透视是真正的美术。由于习惯了二十世纪绘画的远为巨大的冲击,我们很容易接受马奈的错觉性手法,然而象那些从不知道文艺复兴透视法的眼睛当初看中世纪美术那样地看它,这就很难办了。

假如我们要避免根据我们自身的经验与我们自身的主观看法判断一切美术的陷井,我们就必须了解创造某一作品的那个背景;美术家生活工作在什么样的历史与社会的条件里,谁是他的赞助人及这些赞助人对趣味与风格有什么影响,什么样的哲学观点影响了美术家(以及其他一切人)观察世界的方法。同时,我们还必须了解美术家实践的经验、他受的训练、他的

艺术观、他运用的技法与材料,只有这样之后我们才能充分地欣赏他的风格或他对题材的选择。

西方美术史并不适宜根据政治事件划分成各个独立的章节。存在着一种受到美术家的经验与公众的期望调整修改的连续发展的风格。一位画家或一位雕塑家必然属于他的时代,要受到该时代的政治与社会框架的影响。同时,他也要受到周围的美术风格与惯例的影响。那被批评家们有时认为是历史事件影响感情的作用的有形证据的现象,实际上更可能是一位美术家有意识地修正早些时候风格的结果。米开朗琪罗创作两位美第奇家族公爵的陵墓雕刻之际,是在宗教改革运动后不久,这时对天主教会与文艺复兴时期人文主义的信仰已经动摇了。在拟人化的《昼》(7图)那紧张的姿势与害怕的表情中似乎反映了这个时期宗教与政治的动乱。

但是米开朗琪罗是一位长寿的而又从不满足于自己已完成作品的天才艺术家。一旦他实现了早期的《哀悼基督》(236图)光滑的优雅之后他马上就放弃了它;整个一生中,他始终尽力解决形与均衡的新问题。《昼》的缠结的扭曲姿势与突起的肌肉除了归因于他对市俗与宗教的斗争的反应之外,同样也应当归因于这位艺术家解决构图中新困难的意图。美术家寻求对某个问题的某种解决时,找到了解决办法,然后尽力使它发展到超过极限,这种辩证的过程在西方美术史中得到了反映。《柯林斯附近的泰尼亚的青年立像》(1图)、《抱着狄奥尼索斯的赫耳墨斯》(2图)与《拉奥孔及其子》(6图)表明了希腊雕塑的三个阶段,表现人体的问题首先在希腊雕塑的古风时期试验地处理了(1图),接着它在古典时期被普拉克西特列斯(2图)这样的一些雕塑家卓越地解决了,最后那些不再满足于古典时期的和谐与均衡的美术家们在希腊化时期把动态的复杂性推向了极端(6图)。风格的发展永远受到美术家对以往解决方式了解的影响,米开朗琪罗美第奇墓的人物的扭曲要大大归功于二十年前重又发现的《拉奥孔》。

要了解西方美术的风格史,我们必须努力争取在两种极端中求得某种平衡。在这两种极端中有一种是把所有美术解释成是社会与政治发展的结果,仿佛美术家的存在只是为了记录他们的时代;另一种是只看到风格的变换,好象美术家生活在一个象牙塔里,既不了解当代的事件,也独立于他们赖以得到支持的赞助人与公众变化的趣味之外。在每个时期内,风格的发展受到了美术家对他们时代的表现模式、社会与经济的形势及哲学的特殊综合所做的反应的影响。例如,普拉克西特列斯的抱着童年的狄奥尼索斯的赫耳墨斯雕像令人忆起了“古典的”这个词对我们意味着的一切事物。它标志着希腊美术中自然主义风格达到的最高峰。赫耳墨斯是一位坚实的有血有肉的人物,他的比例恰如其分,体现了男性美的最高理想。他以一种令人喜爱的古典的姿势站立着,这种姿势被称为对应的姿势,因为它使两种平衡的因素相互照应着;他的躯干扭转着,从而使一条垂直的线从头经骨盆到支持他的那条腿贯穿于他的身体之中。他靠在半根柱子上用一条手臂抱着年幼的狄奥尼索斯;两个人物同这根柱子形成了一个三角形。这种自然主义并不是十足的写实主义。为了产生出一种似乎是真实的但又胜过真实的理想化的人的样式,把存在于每个正常人体之中的种种不完善都加以修饰了。在这种情况下,这尊雕像就不仅仅是从它的风格上来说是的古典的了。这位雕塑家通过封闭构图不使线条流向三角形之外的方式清楚地体现了自己的意图;两位神明相互注视着,没有觉察到我们的存在,因为我们处在他们呆着的空间之外。尽管这件作品是克制的、但是它决不是没有感

情的:它表达了古希腊人的信仰;人是宇宙的中心,而诸神是被当成完美的人来看待的。

把赫耳墨斯与狄奥尼索斯同托玛斯·科尔的绘画《驱出伊甸园》(4图)比较一下吧,《驱出伊甸园》产生在十九世纪初浪漫主义时期,这件作品中情感内容的加强及表现,与其说借助了自然的形式不如说借助了自然的力量。在这个戏剧中的两名人类的演员,他们离真实相距甚远、对构图也毫无重要性可言,几乎看不见他们的形象。自然的可怕力量主宰着各处,从伊甸园峭壁林立的大门里射出的光束到前景上深暗的枯萎的形态。人与神之间的关系在这里改变了,它由普拉克西特列斯诸神的强烈的人文主义转到了借助自然的力量来描绘上帝的力量。在那个希腊雕像中,空间被包围在三角形的构图里;但在科尔的绘画中,它从画框里向外喷溅出去,同时背景却融入了无限的远方。如果说古典的希腊美术家强调形式胜过感情的话,那么科尔肯定就是相反的;他的形虽然能够认出来,但是通过加强了恐怖与失落感的奇异的明暗变化把它们歪曲了、加以戏剧化了。

12

因而,一件作品的构图——人物填入空间中并确定空间界限的方式——是同一位美术家对上帝、自然与人在宇宙中的地位的态度有关联的。选择某种特殊的风格,就其是有意识地选择这一点而言,它是受到美术家希望传给观者的效果所左右的。表现在普拉克西特列斯古典雕像中的秩序与和谐同表现在科尔浪漫绘画中的神秘感与超自然的力量,它们是相对的两极,在这两极之间存在着无数的形式与感情的联合体。

西方美术史,从它经历了在强调形式与强调感情及想象这两者之间不同的摆动这一点来看,它是受到每一时期独特的状况调整的一个连续不断的传统的历史。这传统把我们带回到古希腊。希腊文化大约从公元前一千二百年到八百年间发展成为与整个古代世界中的任何一种其它地区的文明完全不同的一种文明。希腊人同近东的王国的政治、社会与宗教的体制的决裂创造出了把我们同世界其它地区分开的一个文化的分水岭。我们整个看待世界的方式——我们对历史与人类重大事情的意识,我们的艺术、文学、科学、哲学以及政治的思想——是继承希腊人的,它不同于非西方世界的文化经验。

出现在希腊的古典传统,经过罗马人的传播,开始控制了整个地中海区域,罗马人把希腊的版图纳入他们自身的领土之中时也就同化了整个希腊文化。罗马人的特点与帝国内部的变化使希腊艺术的形态适应了不同的需要,不过并没有改变它根本的意图。西罗马帝国灭亡之后,涌现出来的野蛮人的王国渐渐发展成为早期中世纪欧洲的基督教国家;在这种环境气氛之中,古典传统只能变形地存活下来。十一、十二世纪的罗马式风格之所以被如此称呼就是因为它是从罗马古典美术与建筑留存下来的样板发展起来的,然而它的外观却绝非古典的,如此激烈地改变原来的形式是由于中世纪的人想表达他们深深的虔诚信仰。在十三世纪的哥特式美术中重新出现了对古典自然主义的肯定;这种情况反映了对自然的重新发现。中世纪晚期,教会的影响衰落了,同时新的形势带来了新的经验与新的期望;美术变得越来越世俗化了,并且集中精力于技法与风格的探索。十五、十六世纪的文艺复兴是古典美术真正而又广泛的一次再生。它与同时发生的古典哲学与文学的复活紧密相联。文艺复兴美术惊人的成就从那时起一直影响着我们;直到二十世纪为止,美术家与公众同样欣然地相信没有人能够再度获得米开朗琪罗或拉菲尔那样卓越的成就。这种假设造成了十八世纪末与十九世纪初形式与想象之间、新古典主义捍卫古典的清晰与浪漫主义拥护想象与感情之间的强烈的分离。批评家与公众过于拘泥古典的风格,从而无法欣赏马奈或印象主义者的写实主义;那种尽力摆

13

脱批评家与公众这种狭隘态度的斗争存在于这样一种事实之后：现代美术的时代领悟到为了彻底推翻古典传统的统治要有一种有意识的坚定的努力。

然而古典美术的形式拒绝渐渐灭亡并持续地显示出复活的迹象；我们的经验与我们的期望仍然植根于古典希腊的成就之中。我们的史话正是从希腊美术史及脱颖而出的希腊人同埃及与美索不达米亚地区的古代王国的关系开始的。埃及与美索不达米亚地区的古代王国对希腊美术的进化贡献颇大，然而它们的美术似乎还远没有被我们理解接受。

第一部 古代世界

引言

很显然，人类从最初就感觉到在外部世界的物体和根据它们的外表而创造的图象之间存在着一一种超自然的关系。石器时代的先民雕刻或绘制图象以确保繁殖、治愈病人，或者，伤害敌人；相当逼真的旧石器时代洞窟岩画上画着狩猎者赖以生存的动物的形象（9图）显然是为了促进兽群的健康和充裕。在图象与精神世界之间的这种原始联系在埃及和美索不达米亚的早期文明中得到进一步发展，在这些古代王国中美术为表达神和国王的威力而演变成一种复杂的程式。古希腊人发展了杰出的古典风格，整个西方美术史都留下了它的标记，他们的起点是近东这些更加古老的文明的美术和建筑。

第一章

观念的形象化：希腊美术和它的背景

古代近东的美术

公元前 3000 年之后不久，埃及被统一在中央集权制的政府之下，由长期继任的法老中的第一位通过一个组织严密的官僚机构来实行控制。国家是神权政治，在宗教与世俗事务之间没有区别。法老被认为是半神，统治着人民生活的所有方面，大多数幸存的古埃及艺术品都来自王室贵族的陵墓，因为墓葬艺术形式出自这样一种信仰，认为在死后生活中灵魂能在活人中间游荡寻乐而不被看见。法老和重臣们的陵墓被精心装饰，并且放满美丽的人工制品，这是为了制造一个入口，死者的灵魂能经过它而进入活人的世界。当时的人们认为一位死去国王的雕像能为他的灵魂提供永久的住所；通常还伴随着他妻子的雕像（10 图）以确保他有妻子的陪伴。安放了雕像死者的灵魂就能注视着雕刻绘制在陵墓的表现活人世界活动的场面（14 图）。法老迈瑟林努斯（公元前 2288—2270）和皇后雕像上原来画着鲜艳的色彩和逼真的细节，它既增加了有人性的写实主义，又强调了庄严崇高的感觉，这正是这些装饰华丽的墓室所要传达的。

被限定在宗教仪式范围内，埃及美术从一开始就依赖于观念甚于自然的外貌。如果雕刻和绘制的形象是一个活人的对应者，那么任何一部分就都不能省略。尽管象《迈瑟林努斯和皇后像》这样的三度空间的雕像除了正面律的姿式之外依然表现出富于人的生气的真实感，但是在平面上雕刻绘制的人像中我们发现一种程式化的风格倾向，这是从在两度平面上表现三度空间人体的最初动机一代一代地传下来的，基本没有变化。在作于大约公元前 2650 年的 12 图和作于一千二百年之后的 14 图中，人体由侧面的脸和双腿，正面的肩膀和胸部组成，和一幅正确的侧面像一样，眼睛只有一只，却被画成正面的。

埃及美术中的人物是按照等级制组成的；大小和位置取决于人物本身的重要性，而不是自然的透视需要，在壁画《芦苇丛中的狩猎》中风景不是根据一个特定的视点来描绘，河流被垂直地画在墙上，好象我们是在俯视着它，而鱼、水禽、芦苇、船和在芦苇丛中狩猎的人却被画成侧面，又好象是从壁画面前观者实际的站立角度在看它。这种对绘画空间的非写实处理并不意味着艺术家对周围世界缺乏兴趣；事实上，水禽和植物被刻画得如此精确细致，以致于我们能据此辨认其具体的种类。但是正如我们实际所见，自然主义的形态描绘在这一象征主义的风格中并不重要。

即使是在这类日常生活场面中，埃及艺术家也回避任何特定的时间感。相反，他们创造了一个永恒的理想。甚至是人们在一起活动时也不存在任何戏剧性的叙述场面。在美索不达

米亚的古代王国中——苏美尔、阿卡德、巴比伦和亚述——美术的发展和在埃及一样,是置于王室的庇护之下的。这些统治者似乎更加注重通过视觉形象提高自己的声誉而不太关心表现来世。从古代起,近东的美术就通过群体行动的构图来歌颂实际历史。11图比撒卡拉的木制浮雕《海西拉肖像》只晚四个世纪;在描绘人像时,显示出把正侧面结合在一起的相同图式。但它是一个有风景环境的生动得多的场面,并且比晚得多的埃及蒙纳陵墓壁画在表现方式上具有更多的自然主义。在这块高达一百八十三厘米的石板浮雕上戏剧性地雕刻着阿卡德国王纳拉姆辛(公元前2291—2255)赢得的一次战争胜利。战争发生在一个山隘上;国王在军队之首,已经到达关口,他的士兵正沿着陡峭曲折的道路向上攀登,穿越树林(用两棵非常逼真的树来表示)。在这一构图中,写实主义和象征主义同时起作用;国王位于军队之首也是地位最高的人物,因此最高大以显示他的地位。他已经打败了敌军;一人受伤倒下,其他人滚下陡峭的山崖,还有一些人在求饶。这种强调发生在特定时间空间里的行动和生动风格的叙述性艺术,通过连续不断的美索不达米亚王国和永恒的理想化的埃及风格一起传到了西方。

古代王国中的建筑,不论为活人还是为死人所建,都以宣扬王权而创造惊人的印象为目标。巨大的金字塔矗立在荒漠上好象人造大山,从老远就给观者留下深刻的印象。仍旧在进行发掘的废墟曾经是很壮丽的城市和宫殿,肯定也曾以巨大的规模和富丽堂皇的细部使当时的人们敬畏,尤其是当时存在着的在国王宫殿和穷人的破烂草屋之间的惊人对比。古代王国的宫殿艺术和建筑主要是为了强调上至统治者下到臣民的一个等级制度的社会。

希腊美术的起源

对于埃及和美索不达米亚的象征主义和程式化美术来说,纯粹对美的欣赏并不重要。美的概念诞生于希腊;作为一种美学体系,希腊人最先在艺术中确立了美的理想。但是关于艺术就是美的想法早在“希腊”正式存在之前就已经存在于爱琴文化之中,即米诺斯人和迈锡尼人的王国之中。

大约在公元前2800年,当最早的王国出现在埃及和美索不达米亚时,来自小亚细亚的非希腊部落就已经入侵希腊本土和她周围的岛屿。在最大的岛屿克里特岛上有一个堪与埃及或巴比伦的财富文明竞争的对手,这就是以传说中的国王米诺斯为名称的米诺斯文化,完全可以想象克诺索斯的巨大的迷宫一般的宫殿就是雅典英雄提修斯杀死传说中的牛精米诺陶的地方。大约公元前2000年米诺斯人通过与近东的贸易变得富有。遗留下来的曾经装饰宫殿的壁画、金属器具和点缀着当地动植物等逼真细节的着色陶罐(13图)为我们提供了这样一幅社会图景:当时的人们热爱美丽的物品并且在艺术中找到纯粹世俗的快乐。米诺斯文化统治着爱琴海诸岛直到大约公元前1480年,当时因为巨大的自然灾害和紧接着发生的来自希腊本土的侵略而突然毁灭。

米诺斯人从公元前约2800年的最初移民到大约公元前1480年的毁灭的这段时间里似乎一直受到岛屿天然地理位置的保护,期间的社会发展并未受到外来侵略的阻挠。而在希腊本土直到大约公元前2000年才有最早的真正希腊人定居。后来又有一个好战民族,他们在大约公元前1300—1200年建立的军事业绩形成了荷马史诗的核心内容,这一时代被后来的希

腊人称作“英雄时代”。这个文明根据迈锡尼城的名字而取名为迈锡尼文化，据说国王阿伽门农就是从这个城市出发去攻打特洛伊城的。公元前1450年左右迈锡尼人成为爱琴地区的主要统治力量，在这一过程中，他们采纳了许多被他们所取代的米诺斯人的艺术和文化。迈锡尼文明于公元前大约1100年突然告终，被移民南下的别的希腊人即多利安部落所灭。尽管迈锡尼人的城市雅典卫城以它高高的山岗挡住了多利安人，但是迈锡尼文化却已彻底瓦解，²²爱琴世界从此进入一个与罗马毁灭之后欧洲早期中世纪一样黑暗的时期。

从迈锡尼的灰烬中升起的凤凰是古典希腊，与中世纪的欧洲相比，新的希腊文明以令人瞩目的速度迅速地成熟起来。公元前800年左右希腊民族已经在本土、爱琴海诸岛和小亚细亚沿岸建立了国家。他们与近东国家进行有利可图的贸易并且有效地组织起来去地中海西部探险，在意大利南部，西西里群岛，西班牙和法国的沿岸地区建立了殖民地。公元前八世纪中叶，一个文化出现了，它受到近东文化和它的先辈米诺斯、迈锡尼文化的影响但又不同于它们。这些早期希腊人发展了一种纪念性艺术形式即用于死人坟墓的大型陶瓶。这些八世纪的陶瓶在大小和功能上都更加接近雕塑的概念甚于普通陶瓶，瓶上画着与米诺斯和迈锡尼美术中有错觉感的自然主义毫无关系的几何形图案。在15图中，连抬着死者棺架的哀悼者也被画成扁平的几何形状。几何形风格没有迹象表明与古典希腊联系在一起的那种对人的强调，但却表现出形成古典时期多样性和自然主义基础的数学的规律性。

从公元前八世纪起，希腊世界（希腊人称自己的国家为海拉斯并称自己为海伦人）发展迅速，既吸收来自近东的影响又把自己的成就带给在意大利的更为原始的埃特鲁斯坎人和早期罗马人。作为贸易者和借鉴者，早期的希腊人证明没有一个继承的文化也可能是件好事。他们采用腓尼基人发明的字母取代以前的象形文字和符号文字并且运用一种灵活得多的表音手写体。这样做促进了文字的传播，甚至是在这早期的贵族统治中我们也感觉到文字的重要性，它在后来出现的民主制度中成为这样一种要素，一个政府的概念，这在近东的等级制王国中是不可思议的。希腊崎岖不平的多岩石山地的地理环境难于建立一个中央集权制的政府，却有助于发展一种独立的精神，自力更生似乎从一开始就是希腊特性的一部份。

古风时期

公元前七世纪自然界形态开始渗透瓶画和雕塑中的几何形设计。希腊人从美索不达米亚、腓尼基和埃及借鉴了许多东西，但从未直接模仿，因为他们首先是实验者。最后，他们终于成功地把形象从它作为一个象征符号的联系中解放出来，赋予艺术一种以视知觉为基础的新的纯粹的美学价值。当希腊艺术用于表现神或纪念死者的宗教事务中，它与埃及艺术具有超自然力量的形象是毫无关系的。相反，早期希腊人试图通过外在美的感染力去搅扰灵魂。²³

早期希腊艺术家通过与埃及和腓尼基的接触学习人像雕刻。从公元前七世纪起他们开始实验与埃及陵墓雕塑密切相关的等身大的雕像。但是希腊雕像从不意味着个人的肖像而是一个经过概括的理想。用于坟墓的雕像和用于宗教神龛的雕像没有区别。古风时期的雕塑家发展了两种具体的类型：男青年立像(kouros)和少女立像(kore)。库罗斯一般是裸体像，柯尔是着衣像；在美术中女性裸体像直到进入古典时期才习以为常。从古风时期之初男性裸²⁴

体像就与神性的完美有关、以表示英雄主义。对裸体男性和着衣女性的雕像的双重处理导致艺术家进入两个不同方向：一方面是通过正确的解剖把注意力集中在人的基本形态上，另一方面是通过摆布衣褶而专注于表面效果的多样性（27图）。

男青年立像的姿态显然受惠于埃及前辈。埃及作品如《迈瑟林努斯和皇后像》的永恒的特点非常吸引希腊艺术家，但是在考虑雕像与周围空间的关系时，这两种文化却存在着一个根本的区别。埃及雕像，虽然有人的生气，总是强调象征性甚于实际；《迈瑟林努斯和皇后像》身体的各部份之间的空间被粗糙的石头填满，躯体与空间的区别只是视觉的而不是实体的。库罗斯则是作为一尊圆雕来创作，也就是说可以从各个角度来看它，尽管前后左右的相互联系依然有些别扭。他的双臂与躯干的联系仅仅在臀部，艺术家把手与躯体之间的石头挖空了以示肌肉与空气的区别。

尽管有它的新鲜感，这尊库罗斯仍是一个僵硬的人像，仍象一个石块而不是一个活动的身躯。在古风希腊美术中首先是由画家掌握自然地描绘动态的技巧。在装饰各种瓶罐大瓮等仪式和日常生活中不可缺少的这些用品时，画家们发展了具有高度绘画性的艺术。例如在16图中，陶瓶显然是为一个富有的主顾制作的（它被发现于意大利，很明显是由一位埃特鲁斯坎贵族带进来的），但是从已发掘的大量古风时期的陶器来看，美丽的用品也是普通人生活的一部份。

如《佛朗梭瓦瓶》这样的器皿都是在技艺高超的工匠的作坊里制作的，这些工匠受人尊敬而且享有盛名；这件巨爵上签着制瓶人的姓名埃戈提莫（Ergotimos）和画家的姓名克莱提亚（Kleitias）。每个陶罐根据用途来造型——大口碗用来喝酒，细颈瓶用于储藏，有把手的圆形罐（如这件）用来运送和混合液体。当有人物活动的场面被加到刻板的几何形装饰图案中的瓶画出现时，画家就通过画面构成纳入陶瓶具体形状的努力来追随早期风格中的逻辑性。直到公元前五世纪瓶画上的人物都是涂满黑色画在浅色底子上；阴刻的线条则为了表明人体的轮廓和长袍的衣褶，其他局部则用紫色或白色的色块加以强调。

描绘人的活动场面的冲动也同样导致希腊人——不同于所有古代民族——把他们的神话从超自然的神灵反抗自然法则的故事转变成富于戏剧性的记叙，在这里神的行为和人一样。如我们在浮雕《国王纳拉姆辛胜利石柱》中看到的，近东产生了叙述性艺术的范例，但是在希腊人之前没有人如此重视人的行动；由此产生的叙述性艺术完全摆脱了等级制的象征主义。²⁵它的内容已经成为希腊人圣经的荷马时期的神话和传说；《佛朗梭瓦瓶》描绘了《伊利亚特》中的英雄阿喀琉斯生活的情节。荷马的两部伟大史诗《伊利亚特》和《奥德赛》为瓶画提供了大量题材；这些题材也被后来的古典时期画家所用，并且成为西方美术古典传统的一部份，因为它们提供了富于戏剧性构图的美学感染力，尤其是结合了人类英雄主义和道德行为的价值。

在陶瓶造型的刻板限制中的这种绘画构图的灵活性是与同一时期发展的希腊建筑相关联的。建筑在古风时期进展迅速，比瓶画或是男青年立像更富于创新的是以运用立柱为主的神殿形式的出现。立柱被等距离隔开就能象一堵厚墙一样有效地承担重量；与一堵封闭的墙相比，在一排立柱的柱列中，实体与空间的交替具有富于节奏的效果和雕塑感，在埃及和克里特岛立柱被如此运用是为了减轻坚实的石头建筑的过于沉重的效果，但它从未成为一种建筑风格²⁶的中心成份。希腊人并不热衷于建筑的巨大规模；他们的建筑受到木柱和横梁构造的局

限,保持着技术上较为原始的感觉。也许正是由于它结构上的单纯性才发展迅速。如我们所了解的那样。最基本的希腊神殿形成于公元前七世纪。它包括一个无窗的房间称作内殿(CELLA),里面藏着一尊供崇拜的偶像和还愿的祭品以防气候变化和偷盗,一个位于入口侧面的门廊,和一圈围绕四周的圆柱支撑着斜坡式屋顶(19图)。用来举行献祭仪式的祭坛竖立在神殿外面的人口前。

这种容易使人误解的简单样式包含着结构与装饰因素的紧密结合并且被组成许多重复的单元,单元就是柱式,是给圆柱(包括顶部、即柱头)和它所支撑的那部份屋顶起的名称(17图)。横楣的重量通过柱头的枕垫作用转移到垂直支撑的圆柱上。古风时期的希腊人发展了两种柱式如17图所示:多利克柱式在希腊本土最为普遍,爱奥尼克柱式则流行于希腊小亚细亚的爱奥尼亚地区。它们仅在装饰因素上不同,爱奥尼克柱式更为精致。发明这些装饰因素是为了缓和大理石表面的单调感,它们并不是起承重作用的结构因素,却作为整个建筑结构的一部份而存在于设计中。建筑的局部原来都着上鲜艳的色彩,这是为了更明显地强化它们的作用。

为了打破水平长列的单调性,希腊人发展了不同图案的装饰性雕饰,图案取自植物叶子的纹样,每一种纹样用于建筑的不同部份(18图)。爱奥尼克柱式的连续不断的横楣为古风雕塑家提供了一块地盘,可以表现与瓶画场面一样的戏剧性构图(20图)。

古风建筑师确立的用于区别柱式的装饰细节成为一种标准,古典时期建筑师又加上了科林斯柱式(32图),除了柱头上的茛苕叶饰,它基本上是爱奥尼克式。这样每一座多利克神殿就能立即被辨认出来是多利克柱式。在晚近时期,西方建筑师着迷一般地研究“正确”地掌握柱式。位于帕斯图姆的神殿(波赛东神殿)看上去很眼熟就因为它在整个欧洲和美洲被大量地复制,这儿是一家银行,那儿是一座图书馆或者美术馆。但是只有希腊人才能在如此严格的模式内实现多样性和新鲜感。

古典时期

希腊美术的古典时期始于波斯战争(公元前499—478年),当时各个希腊城邦国家都能一致行动击退外国侵略的威胁;后来又经历了伯罗奔尼撒战争(公元前431—404年),联盟解体了;直到亚历山大一世逝世为止,这位马其顿国王建立了一个帝国并且使希腊文化传遍他征服的所有民族。公元前五世纪是雅典城的统治时期,这是雅典戏剧、诗歌、哲学和政治的辉煌时期。政治与文化时期相平行:第一位伟大的古典戏剧家埃斯库罗斯参加过波斯战争,苏格拉底和柏拉图生活在伯罗奔尼撒战争时期;最后一位伟大的古典哲学家、亚里斯多德死于公元前322年,比亚历山大晚一年。

古风艺术家朝两个方向迈出了巨大步伐:在叙述性绘画和浮雕中行动的自然性,在圆雕中以理想化的手法强调人的尊严。波斯战争时期这两条线合拢在一起,在等身大的雕像中结合了男青年立像的庄严肃穆和人体解剖的自然动态,21图中的雕像叫作《克利提奥斯青年》,因为它被确认是出自雅典雕刻家克利提奥斯之手,雕像以男青年立像姿态安静地站着。但是古风人像是一条腿向前僵硬地迈出,另一条腿在后,而这位青年则是一种放松的自

然站立,很接近普拉克西特列斯(Praxiteles)的赫尔墨斯(2图)的对应姿态(即人体重心落在一条腿上,另一条腿放松——译者)。

整个五世纪雕塑家都致力于将英雄精神和尊严与造型完美的躯体的自然运动结合起来。脱蜡法的发明,即把熔化的青铜注入蜡模然后再融化并取代蜡的一种浇铸方法,使艺术家能够制作大型人像,不仅人像上没有明显的接合处,而且不用受到用石块雕刻人像时存在的那些限制。22图中是一尊比常人尺寸大得多的雕像,可能是宙斯在扔手中的雷电,也可能是波赛东在投射他的三叉戟(能用来确定身份的武器丢失了)。很清楚他是一个正在杀死敌人的神;他的手臂充分展开,毫无《克利提奥斯青年》中暗示的那种大理石块的痕迹。

我们没有当时著名的绘画作品,只有一些残片,一些古代作家的动人的记载和根据更晚时期的作品制作的罗马复制品,这些东西表明古典艺术家在运用三度空间的透视技法描绘具有错觉感的人物形象方面所迈出的步伐。我们从老普林尼那样的罗马作家那里了解到古典希腊使绘画作为一种与瓶画分离的单独的艺术形式并且没有将它看作仅仅是一种装饰。不论是画在墙上还是较小的板上,画家都力求复制人眼所见的自然界。从流传下来的故事中我们知道公元前五世纪和四世纪的艺术已经相当重要,成为人们谈话的题目,我们不仅知道他们的名字他们的画作,而且还知道他们的性格和他们追求艺术的严肃态度。例如普林尼告诉我们,有一次苏克西斯(Zeuxis)和帕尔哈修斯(Parrhasius)这两位画家进行比赛,看谁能画最自然主义的画。苏克西斯画了一串葡萄,逼真到连鸟都飞来啄食,于是另一位骄傲的艺术家转身请求他的对手揭开他的画,令苏克西斯大为懊恼的是直到此时他才意识到帕尔哈修斯用一幅画着帷幕的画骗了他。²⁹

由于绘画变得如此重要,瓶画也就被当作是一门手艺而不是美术。但是我们还是能从幸存的陶瓶上看到瓶画家也在从事普林尼所描绘的那种错觉方法的实践。古风时期末雅典瓶画家发展了一种新的瓶画技术,把底子涂黑留出红色陶土的人像,使之突出在黑色背景之上,这样在画局部时就能有更多的变化。这种技术被称作红绘风格,公元前五世纪中叶,一些画家运用几种色彩在白色底子上作画的方法使这一风格臻于完美,通过明暗对比来显示人体轮廓(23图)。

画家在表现人像方面所创造的一些发明只根据眼睛所见而不是理智所知,这可以在与此相关的浮雕艺术中看到。在25图浮雕中,一位骑手弯曲起左臂,看上去好像是插入空间一样。雕刻家通过透视缩短法达到这种具有深度感的错觉。躯干被确实实地缩短了,更加紧凑,右臂位于向上举的手臂的前方,仅仅给人一种正确比例的表面现象而不是确实的描绘,希腊人是用眼睛而不是用法则来达到正确的效果。

对视知觉的同样爱好使希腊建筑师达到一种新的空间和比例的感觉,不仅是一座建筑也包括一个建筑群,因而考虑到几个不同的角度和视点,24图表明一座希腊神殿不论从边上看还是站在主要的门廊前面看都同样使人印象深刻。当雅典卫城,它曾经在公元前480年被波斯人所毁,在伯里克利的领导下于公元前五世纪下半叶重建时,建筑群是以相互不对称的位置组合在一起的,利用地基不平的优点来获得不同角度具有的不同景色,单个建筑比公元前六世纪的神殿具有更多样的形式,建筑师更自由地在多利克神殿中运用爱奥尼克式细部;从多利克柱式的山门到圣区的中央大道上,两边侍立着爱奥尼克圆柱,在主神殿巴狄农里,一道爱奥尼克式横楣被安置在柱廊里面内殿的外墙之上。卫城最富于装饰意味和最奇异的结³⁰

构是厄勒特奥神殿 (26 图), 一座有丰富雕饰的爱奥尼克神殿, 用两个尺度不相等的门廊构成不对称的形式, 从建筑的主体部分突出来, 在一个较小的门廊, 六尊女性雕像 (被称作女像柱) 被用来取代圆柱支撑着屋顶。

巴狄农是最大的神殿也是卫城之冠。作为世界上最著名的希腊建筑, 它概括了希腊人的许多能力, 在一个建筑物里遵循理性和数学的原则完全是为了视觉上的满足。它被设计成一个独立的整体, 由于它的垂直线与水平线之间的完全协调, 所以看上去比实际规模要小一些, 即使在没有屋顶的状况下也是如此。不论是出于偶然还是精心设计的结果, 它的原来形式符合被称作黄金律 (近似 1: 1.618) 的几何定量, 如此称谓是因为它具有被公认的美学感染力; 遵守这一定量的建筑将一律具有美丽的比例。尽管气派庄严, 巴狄农的尺度仍旧属于人的世界; 这是一个视觉宣言, 即人是希腊世界的中心, 他的建筑尺度应当根据他的尺度来衡量。

今天, 巴狄农象所有的希腊废墟一样显示出比它的建筑师原来的意图更为肃穆的面貌, 因为希腊建筑原来是通过装饰雕塑, 画上色彩来缓和严格的几何形并使之富于生气。根据巴狄农因 1687 年的一次爆炸而严重毁坏之前绘制的素描和考古迹象, 考古学家能够重新构成巴狄农当初的装饰规划, 雕塑构图是在一位著名的雕塑家菲底亚斯 (Pheidias) 的指导下进行的, 他制作了一尊女神雅典娜巨像, 在木制芯外用象牙黄金雕成, 竖立在内殿里。我们无法知道有多少建筑雕塑是他的设计, 人像组合精彩, 被恰到好处地嵌入建筑框架, 同时又显示出对人体解剖的高度理解, 破风的三角形状给雕塑构图提出最令人头痛的问题, 然而却填满了一些大于等身的雕像, 几乎是圆雕形式, 四周都进行了精心雕琢, 27 图显示了艺术家, 不论是菲底亚斯还是别人, 妥善处理三角形框架的方式, 三个斜倚的女神群像中最末一个的腿伸展出去正好嵌入狭窄的角落, 她靠在一位姐妹神的大腿上, 那位女神则摆正身躯以填补加宽的空间, 她稍微转身把观者的视线引向破风的中心, 那里表现主要事件——雅典娜的诞生。整个构图在它的框架内是完全独立的, 人物只在互相之间起作用, 没有让观者卷入他们戏剧性事件。

看着这些人像我们感觉到在薄薄的衣饰下面结实的肉体; 下垂的衣饰组成重迭交错精致褶皱。这些女神像如人一般, 也能自然地活动, 同时她们又保持着巨大的威力和尊严。甚至在神中间也使我们感到人的智慧的重要性, 这就是希腊人的人文主义——甚至在他们的宗教里也热衷于对人的兴趣——这是把希腊美术与埃及和近东的强调超人力量的美术区别开来的最鲜明特点。

25 图中的骑手曾经是柱廊内环绕内殿围墙的饰带浮雕的一部份, 这条长达 525 英尺的饰带给雕塑构图带来特殊的问题, 这里面临的挑战是既要创造一种连续性感觉又不能陷于单调的重复。浮雕记叙了雅典的游行盛况, 这是每四年举行一次的颂扬女神雅典娜的节日、为女神像献上一件新的长袍。游行队列分散成一些小组, 互相呼应形成整个构图, 人们一眼就能看清全场面, 整个行动以一种连续的节奏从一群人流到另一群人, 使观者的目光伴随着游行队列的全部长度。

巴狄农的装饰显示了古典成就的高峰。艺术家们在完成这些装饰雕刻时是如此精心雕琢, 这表明艺术家创作的严肃性。因为这些雕刻原先安放的位置太远, 要对它们仔细观察是不可能的, 没有人从地面向上看时能看清所有的游行细节, 也无法完全看清破风里前后都雕