

《西方美术史话》1983年初版，至今已售“11年”，印刷近20次，印量11万册，成为受到广大读者欢迎的学术性的畅销书。最近再版，为了适应时代的需要，对原书作了较大的修订，增加作者插图10多幅，加大开本，增加作者和译者，并在校内文字作了少量的修改。

1911年，鲁迅曾于当时的教育界，提出过“美育”的重要。他说：“美育文明自应受重视，大抵由图画起于肤浅，今以此优美而诱人，则高洁之精英存，卑陋之劣不作，不特能助益心灵，且《红楼梦》美术史见事》不完全依靠西洋的思想和道德的动因，而增添国家社会的安妥，这是鲁迅对于美育的期望。是十年过去了，中国发生了翻天覆地的变化，但美育教育生活的日益发展，《红楼梦》美术史见事》因此，我依然修订此书，为美育的复兴增添一块基石。

作为西方美术史的“入门”书，篇幅不能太大，内容力求新颖，简明，同时又要达到“史”的规范，给读者以启示。

迟柯
编著

Historical Narrative of Western Fine Arts

西方美术史话

中国美术学院美术考级教材



陈逸飞印象
丹纳在《艺术哲学》中提出：“当文明或种族处于上升期，其艺术必然是雄伟的、宏大的、充满激情的。而当文明或种族处于衰落期，其艺术必然是纤细的、精致的、充满悲观的。”陈逸飞正是处于上升期的中国当代艺术家的代表。他的《陈逸飞印象》正是这种雄伟、宏大、充满激情的艺术的代表。它不仅展示了陈逸飞个人的艺术才华，也反映了中国当代艺术的崛起。

陈逸飞印象
丹纳在《艺术哲学》中提出：“当文明或种族处于上升期，其艺术必然是雄伟的、宏大的、充满激情的。而当文明或种族处于衰落期，其艺术必然是纤细的、精致的、充满悲观的。”陈逸飞正是处于上升期的中国当代艺术家的代表。他的《陈逸飞印象》正是这种雄伟、宏大、充满激情的艺术的代表。它不仅展示了陈逸飞个人的艺术才华，也反映了中国当代艺术的崛起。

陈逸飞印象
丹纳在《艺术哲学》中提出：“当文明或种族处于上升期，其艺术必然是雄伟的、宏大的、充满激情的。而当文明或种族处于衰落期，其艺术必然是纤细的、精致的、充满悲观的。”陈逸飞正是处于上升期的中国当代艺术家的代表。他的《陈逸飞印象》正是这种雄伟、宏大、充满激情的艺术的代表。它不仅展示了陈逸飞个人的艺术才华，也反映了中国当代艺术的崛起。

陈逸飞印象
丹纳在《艺术哲学》中提出：“当文明或种族处于上升期，其艺术必然是雄伟的、宏大的、充满激情的。而当文明或种族处于衰落期，其艺术必然是纤细的、精致的、充满悲观的。”陈逸飞正是处于上升期的中国当代艺术家的代表。他的《陈逸飞印象》正是这种雄伟、宏大、充满激情的艺术的代表。它不仅展示了陈逸飞个人的艺术才华，也反映了中国当代艺术的崛起。

陈逸飞印象
丹纳在《艺术哲学》中提出：“当文明或种族处于上升期，其艺术必然是雄伟的、宏大的、充满激情的。而当文明或种族处于衰落期，其艺术必然是纤细的、精致的、充满悲观的。”陈逸飞正是处于上升期的中国当代艺术家的代表。他的《陈逸飞印象》正是这种雄伟、宏大、充满激情的艺术的代表。它不仅展示了陈逸飞个人的艺术才华，也反映了中国当代艺术的崛起。

陈逸飞印象
丹纳在《艺术哲学》中提出：“当文明或种族处于上升期，其艺术必然是雄伟的、宏大的、充满激情的。而当文明或种族处于衰落期，其艺术必然是纤细的、精致的、充满悲观的。”陈逸飞正是处于上升期的中国当代艺术家的代表。他的《陈逸飞印象》正是这种雄伟、宏大、充满激情的艺术的代表。它不仅展示了陈逸飞个人的艺术才华，也反映了中国当代艺术的崛起。

陈逸飞印象
丹纳在《艺术哲学》中提出：“当文明或种族处于上升期，其艺术必然是雄伟的、宏大的、充满激情的。而当文明或种族处于衰落期，其艺术必然是纤细的、精致的、充满悲观的。”陈逸飞正是处于上升期的中国当代艺术家的代表。他的《陈逸飞印象》正是这种雄伟、宏大、充满激情的艺术的代表。它不仅展示了陈逸飞个人的艺术才华，也反映了中国当代艺术的崛起。

陈逸飞印象
丹纳在《艺术哲学》中提出：“当文明或种族处于上升期，其艺术必然是雄伟的、宏大的、充满激情的。而当文明或种族处于衰落期，其艺术必然是纤细的、精致的、充满悲观的。”陈逸飞正是处于上升期的中国当代艺术家的代表。他的《陈逸飞印象》正是这种雄伟、宏大、充满激情的艺术的代表。它不仅展示了陈逸飞个人的艺术才华，也反映了中国当代艺术的崛起。

陈逸飞印象
丹纳在《艺术哲学》中提出：“当文明或种族处于上升期，其艺术必然是雄伟的、宏大的、充满激情的。而当文明或种族处于衰落期，其艺术必然是纤细的、精致的、充满悲观的。”陈逸飞正是处于上升期的中国当代艺术家的代表。他的《陈逸飞印象》正是这种雄伟、宏大、充满激情的艺术的代表。它不仅展示了陈逸飞个人的艺术才华，也反映了中国当代艺术的崛起。



迟轲
编著

Historical Narrative of Western Fine Art

西方美术史话



中国青年出版社

《西方美术史话》

1983年

《西方美术史话》1983年初版，至今已逾二十年，二十年间共印十一次，行销三十一万册，成为受到广大读者喜爱的学术性的畅销书。此次再版，为了适应新时代的需要，对原书作了较大的修订：增加名作插图一百多幅；加大开本；附加译名对照表。并对书内文字作了少量的修正。

1913年，鲁迅曾上书当时的教育部，提出了“美育”的重要性，他说：“物质文明日益曼衍，人情亦因日趋于肤浅；今以此优美而崇大之，则高洁之情独存，邪秽之念不作，不待惩劝而国艾安。”（《拟播布美术意见书》）不完全依靠法律的惩治和道德的劝戒，而增进国家社会的安定，这是鲁迅对于美育的期望。九十年过去了，中国发生了翻天覆地的变化。但随着商品经济的日益发展，美育仍然显出它极为重要的意义。因此，我愿意修订此书，为美育的大厦再增添一块砖石。

作为西方美术史的“入门”书，篇幅不能太大，首先力求精炼简明。而同时要求达到“史”的规模，给读者以整体连贯的印象。丹纳在《英国文学史》中说：“当文明发展进程中产生出一种新的艺术时，总会有一两个天才人物应运而生。”假使能抓住这类“新艺术”的代表作品（和艺术家），即使在数量上少一些，也仍然能够给人一个历史（文明发展进程）的轮廓。——当然这就要看是否选择得当。

其次，我希望写成一本“深入浅出”的，在选材行文方面能够引发读者的兴致和思索，即所谓有些“可读性”的作品。小时候上历史课，最怕老师在黑板上写满了人名和年代的排列，而解说却枯燥乏味。虽然拼命地死读硬背，还是很快就忘光了。倒是他偶然提到的人物和事件的矛盾冲突，却能经久不忘。

我并不赞成在介绍一些科学家、艺术家时，大讲其奇闻趣事——爱因斯坦如何忘了自己家的地址；齐白石如何把放了几个月的点心拿来待客……过多渲染这类事（有的本来就是被夸大的），不仅会使人觉得科学家、艺术家都是异于常人的“怪物”，而且常常只注意“趣闻”，反而忘了他们在科学或艺术上的真正贡献。但我也不同意在这本书里采取老一套的公式：“一、时代；二、概况；三、作者生平；四、作品分析……”感谢编辑者为我这本书取了《西方美术史话》的名字；这个“话”字，使我获得了“解放”。

有些作者——比如法国丹纳讲艺术史，丹麦勃兰兑斯讲文学史，英国罗素讲哲学史，甚至美国阿西莫夫讲科学史，都能时时把人带进一个生动的历史气氛里去。有时只用三言五语，就把一个陌生的名字变成一个有性格的活人。我以为这种方法是值得学习的。

作为文学艺术之一的美术，当然也是与一定的经济和政治相关，不过历史唯物主义也告诉我们，艺术与政治尤其是经济，并不是经常直接发生联系的。倒是和它同时代的宗教、哲学（美学）以及文学等文化思潮更直接地影响着美术。因此我略去一般经济、政治背景的专门介绍，而着重

联系一些有关的文化思潮。——一般的经济、政治情况，读者是可以在普通的历史书中查对的。

历史的发展由简趋繁，而且是不平衡的。以编年的办法顺着时代叙述各个国家美术的发展变化，用一本书几乎是办不到的。很可能造成顾此失彼，既难收罗完备，又使读者印象紊乱。所以不少学者宁可运用归类的办法——或依题材样式，或依风格派流，或依民族特色……进行介绍，虽然照顾到时代的先后，但不严守年代的顺序。我采取的也是这种办法。至于按照什么原则和方法去归类，各个作者常是互有异同的。（近些年西方的美术史学者，已按照其方法分为“社会学派”、“心理学派”、“形式、风格学派”等。）我在这本书中所作的章节的安排，有些参照了前人的看法，而大半是依自己的理解去分类的。其中当然反映了我的艺术观点。得失如何，只有请读者教正了。

介绍美术发展的历程，只讲思想内容而不讲艺术技巧的特色，是不能全面提高对于美术的欣赏力的。因此，我穿插了一些关于技巧、技法发展变化的内容。

比较，是认识艺术特征的好办法（国内外都有“比较文学”的专门学科）。我在分析某类艺术作品（或艺术家）时，也采用与其他作品（或人物）相比较的办法。不但在外国作品之间互作比较，也与中国的艺术作品比较。有的评论者认为：此书的特点之一，是“徜徉于西方艺术的长廊中，而时时回顾中国的文化”。

但《西方美术史话》毕竟讲的是西方的艺术。在进行评价的时候，也需要听听原作者和西方批评家的意见。因而有关作品或派流的解释——无论是褒或贬，我尽量选择一些艺术家自己或他同代的评论家的意见。这样更有说服力。当然，选择引用哪一些意见，是取决于我自己的水平和审美观的。

书中所引文句，除了少数马列著作的引文注明出处以外，其他引文一概不作注释。有时还用“论者”、“史家”或“有人认为”之类的说法，也都不是我随意杜撰，而是有所依据的。之所以这样做，只是为了保持行文的顺畅，并且希望尽量简洁些。感谢中国青年出版社周平女士，为筹划新版《西方美术史话》付出的辛勤劳动，还有协助她工作的北大的李坤仪。

作者

2003年秋·广州美院

《西方美术史话》

目录

[第一章] 孩子们的偶然发现		三 “神圣而痛苦的生涯”	066
——原始时代的艺术	006	四 威尼斯之光	077
[第二章] 为了“来世”的艺术		[第六章] 文艺复兴在北方	
——古代的埃及和西亚	012	——16世纪的德国和尼德兰	082
[第三章] 永久的魅力		[第七章] “巴洛克”	090
——爱琴文化和希腊古典文化	022	一 “风格主义”和“巴洛克”	091
一 “迷宫”的传说	023	二 “多面手”贝尼尼	093
二 “我们是爱美的人”	027	三 “业余的大使”	096
三 “罗马夕照”	040	四 现实主义的生命长存	102
[第四章] 中世纪一瞥		[第八章] 艺术的新土壤	
——基督教艺术在东方和西方	042	——17世纪荷兰画派	108
[第五章] 人的觉醒		一 广阔地反映生活	109
——意大利的文艺复兴	052	二 “按照荷兰农妇画圣母”的伦勃朗	118
一 把美带给人间	053	[第九章]	
二 “神秘”的微笑	056	“学院派”和古典主义的变化	124

一 学院的诞生	125
二 “洛可可”和它的反对者们	131
三 英国的“学院派”和肖像画家	142

[第十章] 革命风云与艺术思潮 148

一 与“噩梦”奋战的戈雅	149
二 大卫和新古典主义	154
三 “浪漫主义的狮子”	162
四 画笔——灵魂的解剖刀	169
五 歌唱“泥土上的英雄”	173
六 “写实主义”的旗手库尔贝	179
七 印象派的人物画家	184

[第十一章] 社会问题与民族生活 194

一 对抗学院的三个青年	195
二 四十个拒绝官方考题的学生	200
三 给石头以思想	209
四 美国的民族艺术与“垃圾箱画派”	215

[第十二章] 自然美的再发现 222

一 云天碧海滋养出来的艺术	223
二 倾听大自然的歌	227
三 追寻闪烁的阳光，捕捉流动的大气	232
四 深思与抒情的结晶	237

[第十三章] “东方”、“原始”与表现“自我” 242

[第十四章] 象征”、“梦幻”和“潜意识” 264

[第十五章] 为工农大众而创作 274

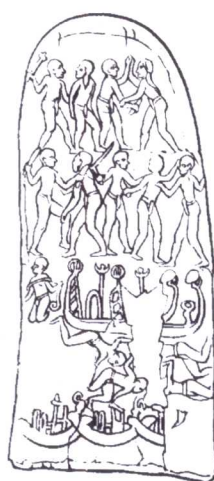
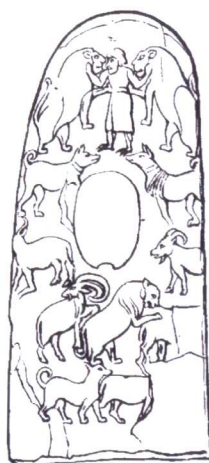
一 鲁迅推重的两位画家	275
二 面向广大人民群众——肯特和里维拉	281
三 劳动者是世界的主人	286

[第十六章] 缤纷缭乱的现代流派 292

[第一章]

孩子们的偶然发现

——原始时代的艺术



人们常常把远古的原始社会，比做人类的童年。那个时代的人类，正像一个人的童年时期，单纯、天真、富于幻想；虽然幼稚，却满怀信心地向着更成熟的阶段前进。

事情也真巧。存留到现代的最早的两处原始时代的壁画，正是首先被几个孩子在无意中发现的。

19世纪末，有位研究古代文化史的西班牙学者桑图拉，自1875年起经常到山丹得尔省的一个阿尔太米拉山洞去勘察古代遗物。四年之间，竟未发现黝暗的石洞中画有壁画。直到1879年的一天，当他像往常一样专心于地下发掘的时候，跟在他身旁的小女儿玛丽亚突然惊叫：“牛！牛！”原来，洞顶和墙上画满了红色、黑色、黄色和暗红色的野牛、野猪、野鹿等动物——它们的风格各异，画的时间也不同，共有150多个。这批近代最先发现的远在公元前一万五千年的旧石器时代的一宗大型的壁画《阿尔太米拉石窟壁画》，由此而闻名于世。

另一次是在1940年的一天，法国南部蒙蒂尼亚附近的几个孩子，钻进一个曲折而又狭窄的山洞寻找他们心爱的一只陷进洞中的小狗，结果发现山洞隧道通向一个岩石的大厅。在长达180米的大厅和隧道的洞壁、洞顶上，也是画满了红色、黑色、黄色、白色的鹿、牛和奔跑着的野马。——隐藏了一两万年的《拉斯科洞窟壁画》，就这样和现代的人们重逢了。

人类社会越是向前发展，对于自己的过去就认识得越深远，越清楚。现代自然科学和社会科学的进步，使许多朦胧混沌的远古历史逐渐得到明确的辨识和判断。人为什么要从事艺术活动？是天意？是神授？是精力过剩的发泄，还是无目的的游戏？两千多年来史学家和美学家们争论不休。但许多原始人的遗物，尤其是这些大型洞窟壁画的发现，却逐步比较正确地解答了这些争论不清的难题。



(图1) 受伤的野牛 阿尔太米拉拉斯科洞

阿尔太米拉和拉斯科洞窟中的人类童年时代的艺术作品，万年以后首先被几个儿童发现。这种偶然的巧合，可以说也有其并非完全偶然的原因。这些洞窟深入山岩，都很黑暗（后来人们发现，洞中还遗有当年作画用的以苔藓植物做灯芯的油脂灯盏），如果不是孩子们敏锐的眼睛，上了年纪的人也许是难以看到的。而像拉斯科洞窟的入口十分狭小，隧道极为曲折，假若不是好耍的孩子，成人们是不愿意从那里钻进钻出的。那么，古代画家们何以不找一些宽敞的、易于“展览”的场所表现他们的“天才”呢？

学者们认为，最合理的解释是：这些画不仅仅出于无目的的“游戏”，或是仅供“娱乐”的一种发泄，而同时还具有更为严肃的目的：它们是一种“魔法”，一种祈求狩猎丰收的“仪式”。拉斯科洞中没有生活上或生产用的遗物，说明这里只是举行仪式的“殿堂”。也许，古代的画手们，是特意寻找像腹腔一样曲折深藏的拉斯科一类的洞窟来作画；他们相信画在洞中的野牛，将如经过胎育的动物一样，有一天会变为活的猎获品。他们也相信，画一只身上被插中六七条标枪的野兽，或画一只被射倒的野牛，下一次行猎的时候就会取得成功。

这些洞窟中的形象，有许多是重叠着的，就是说，在一年一度（也许是几度）举行的仪式中，他们在原来画过的地方又画上若干新的动物。看来，这些美丽的图画，在原始人的心目中，作为祈求丰收的对象，比起作为纯粹欣赏的对象来，更加重要。

艺术，从它一开始诞生的时候，就和人的社会生活、人的幸福和利益联系着的。原始人最感兴趣的形象，常是和他们的生存关系最密切的那些形象。在法国的一个石洞里发现的一块鹿骨头上，画着几只鹿在渡河，游鱼在鹿腹下游动。为什么要画渡河的鹿呢？显然，在陆地上奔跑如飞

的鹿群难以追猎，而过河的时候却是捕获它们最好的机会。那时，欧洲不少地方仍处于冰河时代末期，在严寒的冬日里，没有足够的肉食，人们是难于过活的。而守在河边猎鹿，则是丰收的好办法，所以很值得“入画”。

绘画与祈求丰收的“魔法”有关，与生产有关；但毕竟绘画不是实际的生产，和真正的打猎活动比起来，它不过是一种对于狩猎生活的想像，一种对生活印象的愉快的表现，一种美感的抒发。因此，不管当时的人们多么重视这些图画的“魔法作用”，但在许多精彩的作品上，却显示出画手们绝不是只把他的“创作”局限在一种魔法的“符号”中，从他们投掷过标枪的粗壮的手底下，产生出来的是洋溢着生命力的美的艺术形象。

阿尔太米拉洞里画着的一只受伤的野牛^{〔图1〕}，由于伤势沉重，四足卧地，无法再站起来。可是，它在挣扎中显出的力量仍然布满全身。它低下头，怒视前方，似乎用双角抵御着继续刺来的标枪。即使现代的文明人，若不经一定的绘画训练，恐怕也难以画得那么准确生动。至于牛所特有的野性和威力，一般的现代人就更难于体会得那么深刻和敏锐了。拉斯科洞中的动物画得虽然没有这么细致，但尺幅巨大，线条粗健，轮廓准确，飞动奔走的神态尤为鲜明有力^{〔图2〕}。对原始人来说，野牛、野猪、野鹿等，既是他们狩猎中战斗的敌手，又是他们赖以生存的食物，他们经常要全神贯注地去警戒它或是赞赏它，既想征服它又希望自己和它一样地勇猛有力。他们甚至把牛（或其他动物）的角和皮装饰在自己身上，用舞蹈模仿它们的动作，以表现他们在与大自然的交往中萌发出来的希望和欢乐。



〔图2〕 拉斯科壁画

“魔法仪式”固然是一种迷信的幻想(后来发展成为宗教)，可是在原始人的幼稚的幻想里包含有这样一种意思，即：“模仿自然可能使人类有力量控制它。”于是这种想法中就有了几分积极因素：一方面，促使人类日后去寻求正确的科学的途径，以征服自然；另一方面，则推动了艺术的活动，使人们有更多的机会从审美的角度去认识自然。

热爱生活，敏锐地观察生活(首先是和人们的生存和发展相关的那些对象)，然后用高度的兴趣和热情去反映和表现它，从而获得一种创造的愉快，于是产生了人类最早时期的这些动人的艺术品。像阿尔太米拉或拉斯科石窟中的壁画，尤能表现出一种真实地描绘对象的现实主义精神。

从这些壁画制作的技巧上也可以看出，画手们对于工具材料的运用和审美的感觉，同样都有了高度的发展。有些画是用木炭、红土画上去的，有的则是在脂肪里混合了有颜色的泥土或石粉，用空心的兽骨吹喷到墙上去的——就好像现代壁画家用“喷枪”喷洒“丙烯”颜料一样。

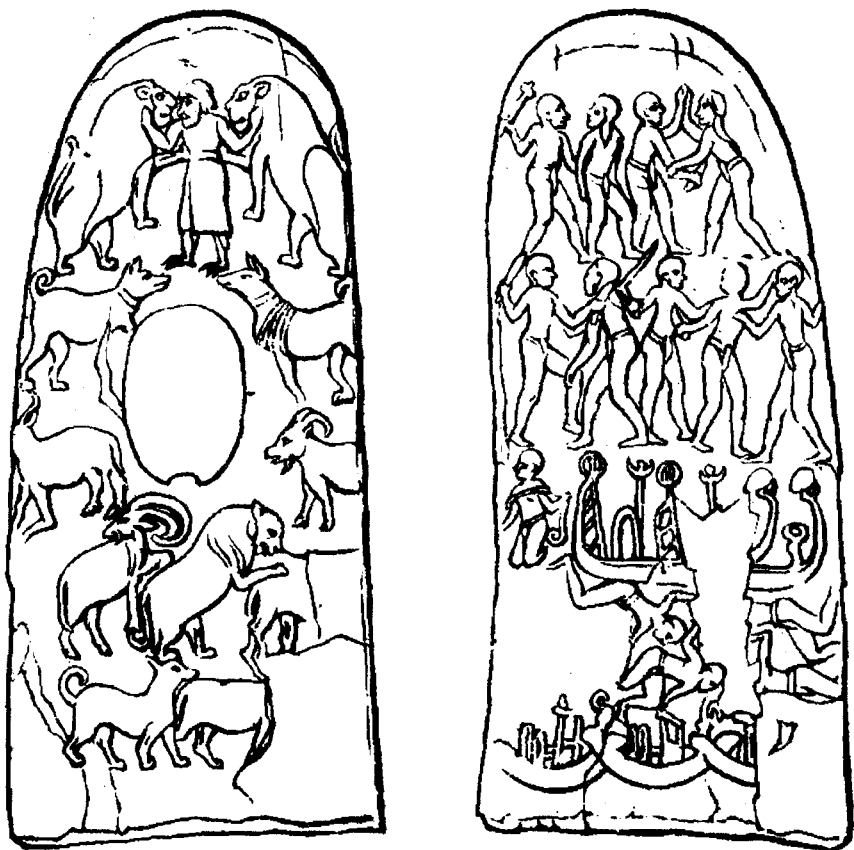
人类识别材料的能力和审美的意识，都是从劳动中培养起来的。当他们为了敲开核桃或兽类的头骨而寻找适用的石块时，当他们为了剥下兽皮或挖掘根茎而选择适用的石片时，对于物体造



(图3) 羊 陶杯

型的认识就逐步丰富起来。一块端正的石头，两边“对称”，重心集中，敲打则有力。一块楔形的石片，从薄到厚，那么劈割物体就易于推进而省力。再进一步，把巨石垒成建筑物，把石块加工为斧头，或是把兽骨加工为短刀、箭头的时候，人们不仅更为广泛地体会到垂直、水平、弧形、三角以及均衡、比例等种种形式的特性，而且在雕凿石头时掌握了体积的各种样式，在磨擦刮削时熟练了画线的技能。特别有意义的是在劳动中体会到节奏、韵律的重要性，这种感受，在长远的历史过程中深深印在人类的审美意识里，成为产生艺术和谐感的重要因素。

随着生产的变化，新石器时期到来了。人们从狩猎捕鱼转向畜牧和农耕。陶器是完全由人类自己制造出来的一个新的形体。它们的造型采自自然界的果类和人的身体的变形。在没有发明轮盘旋转之前，手捏的陶器已经异常端正优美。有的趁着泥湿之时，用手画上涡旋形或曲折形的花纹；有的是绳纹，大概在焙烧之前绑上绳子，以防破裂，而留下了花纹。彩画陶器在欧洲中部很少，只是东南欧——罗马尼亚、匈牙利一带发现过。西亚地区公元前三千多年以前的彩陶上，画有羊、狗和禽鸟的图案^{〔图3〕}，可见家畜已经成为人类生活中的重要事物。有的彩陶上的花纹，是把云彩、流水、草蔓加以变形，或纯用几何花纹的图案。这都说明，人们对于形式的认识更丰富，美的领



(图4) 石刀柄

域更扩大了。而在器皿、工具、武器上的精心装饰，也表明了人类对于美在生活中的作用，有了更广阔的需求。和中国新石器时期的彩陶相比，中国的造型似乎变化更丰富，线条更为潇洒，但两者的相似之处还是不少。

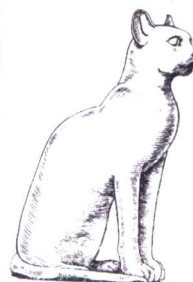
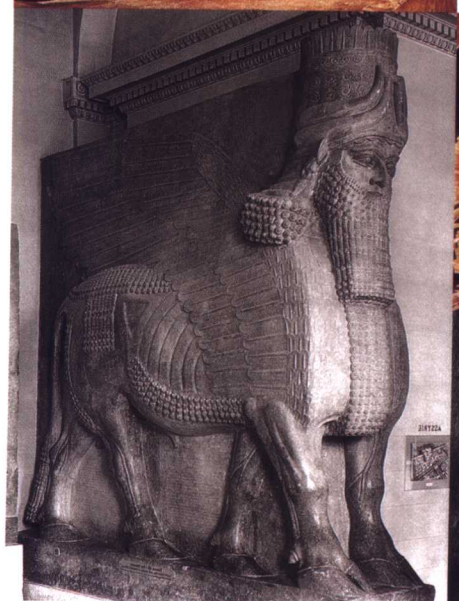
从文化、宗教和艺术的风格上看，埃及、西亚和欧洲有很大的不同，可是它们相互之间又有相当的影响，所以谈论西方美术，就不能不谈到埃及。而埃及和西亚又比欧洲更早地进入农业生产和阶级的社会，自然地成为文化的先导。

法国卢浮宫博物馆保存着一把古代埃及的石刀^[1]，刀柄的一面，刻的是一位长着鹰足的“神”在驯服两只猛狮，让它们不要侵害家畜；另一面刻的是两个部落在进行战争，失败的人落水或被擒。这把六千多年以前的石刀，可以说是历史转折的一件标记——当生产的发展需要更多劳力，而生产的物资略有盈余的时候，战争中的俘虏便充当了奴隶，人类由此而进入了文明时代。

[第二章]

为了“来世”的艺术

——古代的埃及和西亚



像中国的万里长城一样，作为建筑艺术——美术的一个门类，埃及的金字塔的确称得上是世界的奇迹。

以世人经常提到的“大金字塔”为例，这个建于公元前2650年，位于开罗附近基泽村旁的大建筑，本是古王国时期第四王朝法老胡夫的陵墓。它高146米，底边各长230多米，共用了230万块大石，最重的每块达两吨半。石块雕凿、磨光和砌合的工艺非常精细和严密，以致一片小刀都容易插进去。当人们驾着现代的汽车跑到矗立在一片沙漠之上的这些庞然大物面前的时候，遥想四五千年以前，人类仅凭双手完成这样的奇迹，的确不能不引发出无限的惊讶和疑问。

由于宇宙航天科学的发展，近年来有不少人探索所谓“外星人”的秘密，有的还寻出许多“疑迹”（并拍成影片），试图说明：若干世代之前，可能有“外星人”降落地球，帮助完成了一些“非人力”所能造出的奇迹，其中就包括埃及的金字塔。尽管这种推想缺乏真正的科学根据，不过探寻者的好奇心情还是可以理解的。

埃及金字塔奇迹的创造者，是古代的奴隶。人们之所以觉得“不可思议”，除去由于缺乏古代技术方法的各种资料外，还由于现代人一般很难体会到古代奴隶劳动的巨大威力。这些劳动当然是在强大的压力之下进行的，包括肉体的压力 and 精神的压力（也就是宗教信仰的约束），同时劳动方式和组织方式也是极其周密的。

有“历史之父”之称的古希腊史学家希罗多德，曾在公元前5世纪游历过埃及、波斯、叙利亚等地，记述了他所听到的关于建筑大金字塔的传说。当时法老胡夫强迫“全体人民”轮流修建金字塔，驱使一部分人从河对岸的采石场把大石运到河边，另一部分人再把石头运到金字塔的高地。希罗多德还听说修建的时候，奴隶们如何构架木制的“起重机”，用大粗绳和铜抓把石头吊上去。马克思则认为：“古代埃及的大建筑与其归功于人口之多，宁可归功于它当中有一个大的比例，可以自由利用。”就是说，“全体人民”都参加的传闻恐怕不确，更可能的是有一支不从事任何其他生产的“专业队伍”。这样，他们修建金字塔的技术，才得以精益求精。埃及古代留下来的书信上也记载过，第六王朝时的一位王子曾在采石场率领过一支由两三千人组成的“工作队大军”。

当然，奴隶劳动的强度是残酷的。埃及新王国时期传下来的一份手稿上写着：“我看见铁匠在熔铁炉前工作。他的手指粗糙得像鳄鱼皮，身上发出比腐鱼还臭的气味。……石匠在各种硬石堆中找寻工作。在完成工作时，他的手臂也坏了，他的大腿和脊背也折断了。”

然而，劳动毕竟包含有创造的主动性，这是人类可贵的本性之一。即使是在非人的条件下劳动的奴隶们，面对自己的创造物时，也还是会涌起一种自豪之情。因此，他们倾注了自己的智慧和技能，从而创造了美的成品。不然，人类的文明是不会有今天的成果的。

金字塔是个十分奇怪的形体：一个等边的四方椎体。这种形体似乎太简单甚至太单调了。然而，它却明确地显示为“人的创造物”；自然界有球形、圆锥形、圆柱形、多面体等，却未曾有过这样的方椎体，它屹立在尼罗河温暖而肥沃的土地上，标志着埃及在西方最先进入阶级社会，成了庞大帝国统治者们的精神象征。

埃及人相信人死后可以在另一个世界里继续“过活”，就像植物在冬季死去，来年可以再生一样。他们崇奉的大神之一——执掌“阴司”的奥西利斯，就同时掌管着给植物带来苏生的洪水。而奥西利斯本身，也是曾被敌人杀死，后来经他的妻子和儿子的法术才得以重生的。所以埃及的祭司们相信：只要把法老的遗体保存起来，他们就可以在墓室内和墓室外继续“生活”。这样就产



(图5) 斯芬克司

生了著名的“木乃伊”（经药物炮制、包扎和密封起来的尸体），以及装饰豪华的棺匣、石椁和安置棺椁的墓室——牢固的金字塔。对此，另一位希腊历史学家西卡洛斯说过，埃及人（这当然是指那些王公贵族们）把住宅只看做旅舍，而把坟墓看做永久的“住宅”。

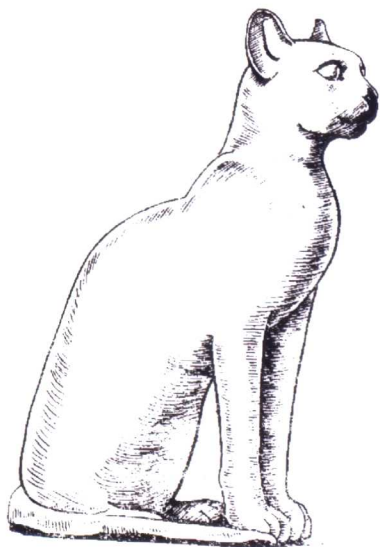
古埃及人的宗教思想还宣扬人的灵魂无所不在；“名字”也是一个人灵魂寄托之所在，金字塔上就刻着法老的名字；金字塔越是庞大稳固，法老也就可以永生不朽。这种观念，在金字塔中保存下来的铭文里曾多次提到。这，正是金字塔的造型所体现的意识。从力学上说，这个底边广阔、体积宏大的方椎体，的确最为稳固，而在心理的感受上它也确实让人觉得“不可动摇”。当年企

图使它象征着自己统治威力永无穷尽的法老们早已逝去，留到今天的金字塔却向后代们显示着人的劳动的奇迹！

在基泽的另一个卡夫利法老的金字塔旁边，伏卧着高达20米的巨大石雕“斯芬克司”——人首狮身像。它的面部本来是按卡夫利王的相貌创造的，这个怪物就是法老的纪念像。但在伊斯兰教入侵的时候破坏了雕像的面部，鼻子崩落，眉目模糊，使这个雕像显得有一种奇特的“笑容”。当风沙弥漫、日影昏暗的时候，更显出一种朦胧的神秘感。所以人们常把“斯芬克司的笑容”作为一种神秘表情的同义语。

斯芬克司雕像大小不一，有很多都存留下来，它们是历代法老的化身。在法国卢浮宫收藏的一件“中王朝时期”的造像最为完整^(图5)。用粉红色花岗岩刻成的这件雕像，人面丰满而生动，严肃中略显慈和，狮身造型洗练而又真实，表现出埃及艺术特有的单纯刚劲的装饰风格。据宗教的解释，斯芬克司象征着“天地两界的赫罗斯大神”，它又是给大地以生命的太阳的化身，因此也代表了给国土以恩惠的法老。

在现代人的看来，把最有权威的君王——神，想像成为人兽的混合体，也未免是一种古怪的念头。但从历史的发展看，却自有其渊源：原始社会的各个部落，都有以某种禽兽作为标志的所谓“图腾”。闻一多先生曾考据过“龙”和“凤”即是汉民族祖先两个部落的“图腾”。图腾一词出自北美印第安语，原意是“他的亲族”。照原始人的想像，人和他们赖以生存的某种动物，本是同一祖先，当然可以相互结合或转化。到了阶级社会的宗教中则成了“神”和权威的形象的基础。这在埃及



(图7)



(图6) 肖克米特神

的宗教意识中表现得特别明显。“克纳姆”神是个羊头的男人。司智慧和保卫王权的“赫鲁斯”神，常表现为鹰头的男人。当亡灵到阴间受审查的时候，那个专管用天平衡量死者的心脏、以判定他有多少罪过的“阿奴比斯”神，是个豺头人身的形象。在保存下来的《亡灵书》或是“木乃伊”棺槨的彩画上，都少不了这个“豺头神”的形象。“肖克米特”女神，代表最大的太阳神——“拉”的光芒。在雕像中这个“肖克米特”常表现为有着窈窕而健硕的埃及女性的身体，却长着母狮的头，头上还有眼镜蛇盘踞着^(图6)，一个小百姓则跪在她面前，顶着奉献的贡品向她礼拜。“肖克米特”神有时也附着到猫的身上。所以古埃及人把猫当作神圣的动物^(图7)。



(图8) 王与后

贵妇们把自己心爱的猫的耳朵扎穿，戴上金银的耳环和项链。猫死时，据说有的人会剃去自己的眉毛以表示哀悼。

宗教对于人民的约束，总是表现在两个方面，一方面是许诺保护和降福给他们，另方面则加以威吓和震慑。这正是历来一切统治者所采取的两手。

19世纪中以来的史学家们，把古代埃及分成三个大阶段：自公元前三千年至公元前一千年之间，划为古王国、中王国和新王国时期（在这之前还有二百多年称为早期王国；这之后又有三百多年称为晚期王国）。自公元前7世纪以后，埃及不断地被亚述、波斯、希腊、罗马、阿拉伯、土耳

其、法兰西、英吉利等国家入侵和征服。在古代，她直接影响了地中海对岸的爱琴文化和希腊文化；在近代，她成了西方发达国家掠夺和探宝的乐土。拿破仑于1798年进军埃及的时候，带去大批学者研究埃及的文化，使掩埋了千年的古代文化在西方人面前重放光芒。丰饶神异的艺术品以及远古时代埃及人在科学和文化上表现出来的智慧，竟使拿破仑大为感动。这位以征战和侵略为能事的统帅，说了一句漂亮的名言：“真正的，惟一不使人遗憾的征服，就是对无知的征服。”

埃及的雕刻和绘画的独特面貌，令人一眼就能看得出，而且留下深刻的印象。这首先是由于艺术的形象是按照表达某种神圣的观念而创作的，因此它必须遵循严格的“规范”和“程式”。从最早的一块记载第一王朝纳美尔王战胜敌人的功绩的浮雕石版上，就已经确定了人物的形象必须是：脸是侧面的，显出明确的额、鼻、唇的外轮廓；眼却是正面的，有着完整的两个眼角；胸也是正面的，现出双肩和双臂；而腿和脚又是侧面的，充分画出由踵到趾的长度。这种两次九十度的