

世界美術史

初版



THE VISUAL ARTS: A HISTORY

Hugh Honour & John Fleming

本书根据英国 Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J. 1984 年版译出

世界美术史

休·昂纳 约翰·弗莱明 著

毛君炎等 译

*

国际文化出版公司出版

新华书店北京发行所发行

一二零六工厂印刷

*

787 × 1092 毫米 12 开本 52 $\frac{1}{2}$ 印张 1264 千字

1989 年 1 月第一版 1989 年 10 月第一次印刷

ISBN 7 80049-382-2 J · 27 定价: 90.00

世界美术史

休·昂纳
约翰·弗莱明 著

毛君炎 李维琨 李建群 罗世平 译

吴达志 校

国际文化出版公司

责任编辑：韩茂堂

目

录

前 言 序

第一章	艺术的基础
1	史前
2	早期文明
3	横贯大陆的发展
4	希腊人和他们的邻邦
5	希腊化时期和罗马艺术
第二章	艺术和世界宗教
6	佛教和远东艺术
7	早期基督教和拜占庭艺术
8	早期伊斯兰艺术
第三章	神的艺术和世俗的艺术
9	欧洲中世纪
10	十五世纪的欧洲
11	和谐和变革
12	更开阔的视野
13	十七世纪的欧洲
14	启蒙与自由
第四章	现代世界的形成
15	浪漫主义到现实主义
16	东方传统
17	印象主义到印象主义后
18	“原始的”抉择
第五章	二十世纪的艺术
19	从1900年到1919年的艺术
20	在两次世界大战之间：1920年——1940年
21	当代艺术

译名对照表

前言

邵大箴

在我国，世界美术史研究还是一门稚嫩的学科。这主要是由于我国经济实力薄弱的原因。我们还不能培养足够的美术史研究人材，更不能给美术史研究者提供条件到各国去考察，让他们分门别类地进行细致的研究。这样，就很难产生综合研究的成果。写美术史的作者至少要具备三个基本条件：（一）有扎实的历史知识。因为美术史是整个人类历史的一部分。尽管美术的发展有自身的特殊规律，但它毕竟是历史的一部分，是整个人类物质文明和精神文明的一部分。如果脱离整个历史潮流去孤立地论述美术的发展，势必难以深刻地揭示出美术现象后面隐藏的某些东西；

（二）要掌握大量的文字和图象资料——其重要性不必赘述；（三）要有实地考察和观赏重要美术遗址和美术品的直接感受和体验。唯有如此，才不会人云亦云，也不会众说纷纭中不知所措，拿不出自己的见解。一件艺术品所包含和能够显示出来的特质是非常丰富和多方面的，因此要求一位美术史的研究者既要有能够掌握艺术品的一般品质的能力，又要有特殊的眼力，发现别人不易发现的新东西。即使发现一点点也好。我想起我的启蒙老师、苏联列宁格勒列宾美术学院美术史论系教授安娜·彼得罗夫娜·丘博娃反复教导我的一段话：“到博物馆去，面对实物，反复地看，从整体到细部，从细部到整体，必要时还得作简单的图象记录，一直到看出新东西为止，而且是不仅一次。”在写美术史时，研究家们只能用极其节约的笔墨对作品作简要的评述，但他必

须以丰富的认识为基础。我个人的体会是：书本上的资料是静止的、理性的，具体的；而美术品是活的、有生命的和运动的，它上面有无穷尽的文学和史实。不言而喻，深入细致地观察、研究艺术品本身是非常必要的。我想，我们总有一天会象日本、欧美一些国家那样写出象样的世界美术史来。但是，目前这些条件还不具备。在这种情况下，翻译几本外国学者写的世界美术史著作是极为明智的，也是必要的。当然，即使我们写出了一些我们自己写的有分量、有水平的世界美术史著作，翻译出版外国学者的著作，在学术研究领域取长补短，进行学术交流仍然是需要的。

现在国际文化出版公司组织翻译出版英国学者休·昂纳和约翰·弗莱明合著的《世界美术史》无疑是件有益于我国学术界、有益于中外文化艺术交流的好事。休·昂纳和约翰·弗莱明先生是英国著名的艺术史家，1985年来华访问期间，我们曾有机会聚晤和交谈，他们知识渊博，对中国艺术有着广泛兴趣与深厚感情。

休·昂纳和约翰·弗莱明先生都曾在剑桥大学接受严格教育和训练。为了深入研究和理解艺术发展史，他们长期生活、工作在意大利佛罗伦萨郊区路卡。昂纳与弗莱明的长年合作在西方学术界和艺术界是众所周知的，他们曾为企鹅出版公司编写了《艺术装饰词典》和《建筑艺术词典》，这两部普及性工具书都有一定的权威性，曾被翻译为多种文字出版，流传极广。他们的专题论文和早年著作也曾多次在世界上获奖。80年代初他们

合著的这本《世界美术史》（在美国出版时题为《视觉艺术史》）问世后，立即受到欧美学术界的重视。1983年此书荣获英国米切尔艺术史大奖。这是由伦敦皇家美术学院主持颁发的，专门奖励欧美地区有卓越成就的美术史家。

承蒙他们赠我《世界美术史》的新版本，我粗读了以后，觉得这本著作确系艺术史中的一部力作，其特点是：（一）简明。世界美术的发展历史，从古至今，浩瀚如海。美术史家们尽可以不厌其烦地搜罗各种资料。对一些专家来说，当然需要有详尽的著作，详尽的通史、分类史、作家传记等。但一般涉猎美术的读者，包括爱好美术的大学生，更需要简明的读物。简、就是简单，不繁琐，不旁证博引，这做起来比较容易，但要做到既简又明，就不是易事了。这两位先生写的书开门见山，不拖泥带水，够得上简明的要求。

（二）图文并茂。在这部著作中有较丰富的建筑、绘画、雕刻和工艺美术品的插图。其中有些插图是这本著作中独有的，在一般美术史著作中是不易见到的。这数以千计的图片概括了美术发展史的面貌，较好地配合了文字的叙述。（三）注意到了世界各民族在美术创造上的贡献和在各个历史阶段的相互交流。在不少欧美学者撰写的世界美术史著作中，中国、印度等亚洲国家和非洲、拉丁美洲一些国家的美术发展状况通常反映得很不充分，往往是以欧洲，又主要是西欧为中心。我想，亚、非、拉的艺术不仅在古代、中世纪世界美术史上占有重要的位置，而且在近、现

代世界美术史上也应该有自己的篇幅。这本世界美术史的作者在这方面做出了自己的努力，尽管还有一定的局限性，但比起别的本子来还是应该加以肯定的。假如说，这本著作有不足和缺陷的话，那就是忽视了对俄国和东欧地区国家艺术的介绍。产生这些不足的原因，除了资料不足这一因素以外，恐怕以西欧历史为世界史的中心这一“传统观念”还起着相当的作用。要根本改变这种状况，需要我和欧美的学者们共同努力。其中重要的一方面是我们要加强对本国艺术史的研究，并且要把研究成果及时、准确地介绍给欧美各国。近几十年来日本学者做了许多工作，他们的经验值得我们借鉴。

这部《世界美术史》是目前世界上最新的一部艺术通史著作。为了向读者提供最新最美的原始资料，保证画面的清晰和色彩的鲜艳，把原著的丰采奉献给我国读者，国际文化出版公司还耗费重金从英国购进原书的全套分色片，其中彩图650幅，黑白图片350幅。此书不仅给读者提供最新信息动向，同时也会给人以美的享受。我相信这本书的出版定会得到美术史论家们、创作家们、文艺历史和文化理论的研究家们和一切爱好文艺的人们的欢迎。

1988年11月31日于北京
中央美术学院

序 言

我们写作这部历史大纲的目的是探究而不是评论。如果释义和评价可以分开的话，我们很乐意把它们都展现出来。同时我们试图摆脱关于艺术本来就是视觉享受的说法，因为这些说法常与社会功利紧密相联，它们大部分取决于艺术市场、艺术收藏和“什么是艺术”的西方时尚观念的影响。对于西方，甚至相对的今天来说某些独特的观念是很难接受的，直至19世纪，即使有也是少数的艺术杰作能在博物馆和艺术画廊中见到。多数的艺术作品是为宗教、巫术或其他世俗观念服务的，仅有极少数作品是出自艺术家的内心渴求。美学、道德和天性感受的基本统一体在各种不同的层次中都可以被感觉到，同时促使我们更敏锐地觉悟到如何使艺术成为善于接受的意识。因为我们的感情是错综复杂的，如宗教和审美、审美和道德，以及道德和秩序、比例的关系。所以此书企图探讨众男众女在视觉形象上表现出来的各种人类冲动和忧愁——对于满足情欲的渴望和自我理解和自我控制的需要，对于崇高的幻想和着魔似的热情，对于生命末日、人类世界和超自然力量的信仰和悔罪，对于彼岸世界的希望和担忧。

面对如此宽广的时间和空间的视野，迫使我们把目光集中在一些历史性关键的时期和地区，它们也是最引起人们广泛兴趣的。为了明显突出世界史上的重大事件，这些大事件影响了艺术家和其它人。书中各章节是按时间顺序排列的，涉及到广阔的地理区域——例如：从狩猎和采集部落发展为村庄和农业原始公社，直到划分阶级社会结构的都市、文化的出现，帝国的扩张和衰亡，世界性宗教的传播和转化，工业国家的兴起——同时对于这些事件和其他重大历史转变也作了局部和启发性的对比。公元前十五世纪的古希腊的“文明”文化和邻邦的蛮族文化的并存；或者像米开朗琪罗和K·M·锡南俩人既是同时代的人，但艺术风格又如此不同（尽管在某些方面是可以比较的）；或者对自然美的崇拜，如16世纪到17世纪间中国、日本和欧洲风景中表现的自然美——这种并行不仅仅是互相

映照，而且促使我们敏锐地顿悟到艺术的一般含义和目的。总之，我们是试图从最原始的范围来解释和讨论艺术品，尽可能地从博物馆环境中分离出来，目前这些艺术品在博物馆里时常是受到环境限止。另外我们并不试图发现任何演变的模式。

在人类社会，艺术总是信仰和宗教礼仪、道德和社会法规、巫术或者科学、神话或者历史的复杂结构的组成部分。艺术处于科学知识和巫术或者神话思想的中间，处于被领悟的和被信仰的中间，同时也处于人类的能力所及的和人类所渴望所得的中间。艺术类似于语言，是人类互相传达的手段，并包含着陈述一种启发人的和具有道德意义的性质；但是有时艺术也类似于巫术，是对客观世界的宏伟秩序的控制手段，也是捕获时机和防御伤风败俗的手段。在社会团体中，无论是单个村落或者是一个广阔而又分散的帝国，主题、论题或题材都出自共同的渊源。表现方法受到可利用的材料和工具的限止，受到世代相传的技巧的限止，也受到被称之为“部落”习俗的限止，尽管这些习俗经常是落后的。然而艺术是在不断更新再生的，就象社会和文化结构中的有机体那样总是从属于变革的，这正是内部的滋长和外部压力的结果。在稳定的，或者寻找稳定的社会中，艺术的变革常常是逐渐发生的，并不是一目了然的。即使在一个充满活力的朝气蓬勃的社会里艺术变化可能发生得平稳些，当时的连续性是一种艺术风格基础于另一种艺术风格之上的。西方的“发展”观念会导致曲解我们对世界艺术的看法。

幻觉的发展和绘画的表现

在整个世界中，无论是雕刻、素描或油画的描述都是获得视觉艺术最基本的一种手段：即在大自然中眼睛所看到的由五彩缤纷的色块所组成的独立的物体。在法国和西班牙洞窟中我们获悉人类最早的绘画作品勾勒的动物线条

与大地或天空都毫无关系，即与视觉的直观无关，而与某种精神世界相联系的。如后来出现的复合重叠动物群和再后来有明确形象的，并结合着结构图案创造的画面也是如此。甚至某些非常复杂精致的二度空间艺术形式中的形象都属于这范围，画面一般被具体化了，不再是含糊不清的背景了，但是在西方人观念中这并不是背景。在古埃及画面经常覆盖着象形文字，在中国是刻写铭文。加上色彩来点缀图象，勾勒线条和区分它们的各部分。

色彩被作为绘画的表现形式，而不用线条勾勒轮廓，在欧洲是16世纪才开始的。在西方，绘画技巧的采用是特殊的欧洲绘画观念的反应，正如它是现实或者遐想世界的一个窗口。它结合着透视的发展，从单一视点表现空间中的各个物体；或采用阴影的明暗技法来塑造形象的空间感，用微妙的色调层次表现距离和物体的固有色与物体上反光色之间的细微变化。尽管这些发现足以使画家“欺骗”观众的眼睛，但是幻觉手法并不是它自身追求的目的。不管怎样，它们导致独特的西方艺术形式的出现——架上绘画——画在画布上，并挂在墙上，欣赏其技巧，也就是被捕获和传达的视觉世界，还包括色彩的和谐和对比，笔触的柔美和雄壮，构图的单纯和复杂。这种绘画中的写实主义形式的发展成为16世纪到19世纪艺术史中的中心议题，它与文艺复兴崇拜的“美”是一致的，同时它们也控制着西方艺术的实践和原理。这就导致了一种逐渐获得成功的感觉的产生——画家朝着视觉真实感的目的靠近——只是到了19世纪才被艺术家们看作是严重的问题。同时，作为主要艺术形式的架上绘画在西方的出现，在艺术家、艺术作品和公众之间的关系上产生了明显的影响。原来架上绘画不是为放在一个特定场所而画的，而现在却成为室内陈设，或者艺术画廊中的展览品。毕加索说：“画钩是绘画的祸根”。“绘制一幅绘画作品，为的就是尽快被买来挂在墙上。”它变成一种装饰形式。

艺术的意义和功能的来龙去脉

如果所有伟大的艺术品，无论是宗教、社会、政治性的，都是为了一个目的而创作的话，除了表现艺术家内心世界的幻觉以外，几乎没有东西在创作中不注意其审美性质的。从工匠或妇女们所制作的最简单的家庭日用品中可以感觉到一种几乎是全球性的，也可能是天生的对匀称的美和图案的要求。然而，他们的装饰从来不是毫无目的的。他们回答人类最基本的两种动机：即强加给自然和自然形式的秩序；用人和人，团体与团体之间的不同特点来突出其个性。物品的制作和装饰是按照对某种形式和色彩偏爱

来决定的，而这种形式与色彩作为传统生活方式的一部分。盾牌就是一个例子，在整个人类历史的各种文化中都可以发现盾牌，然而尽管它们制作目的是简单明确的，但是在造型上却大不相同（有圆的、卵形的、六角形的等等），其样式上的差异比其功能、格斗方式或运用材料的不同更为明显。盾牌的特殊造型样式可以被用来区分不同的集团、部落和氏族。色彩是被用来绘制有形象的图案，或者也被用来指明其拥有者的身份地位，就象欧洲纹章中战袍样式那样。同时它们富有一种额外的、神秘的保护目的。在拉文纳的6世纪的镶嵌上有一个盾牌是基督教的象征。在美拉尼西亚的特罗布里恩德群岛上的一个盾牌上的绘画就更难解释了，但是总的来说是一种巫术性的象征。很多其他类型的绘画和雕刻也同样有这种倾向——倾向于抵御邪恶的作用——例如象亚述宫殿中伟大的“拉玛苏”（lamassu），或者在哥特式教堂里瞅着外面的奇形怪状的雕像。在这种情况下艺术和巫术是紧密地联为一体的。而且视觉艺术也服务于其他神奇的目的，如期望保证丰收，控制手段和支援死者的来世。

艺术品只有与环境联系起来才能被彻底理解，因为它们是在一定的环境中创作出来的。艺术中的来龙去脉极为重要，就像在语言中一样。肖像学是对视觉形象的意义的研究，它把艺术作品放在一般的文化环境中以便探索出艺术作品的最初的含义。然而在很多作品中又被额外附加上其它的总是无法被人发现的意义。因为含义要用各种互相联系的方法在视觉上传达出来——从十分直率的（对神或统治者的描绘）到象征性的（运用传统的色彩和象光环那样非写实的标记）和比喻手法（运用拟人的抽象概念）。

采用绘画手段来表达这些含义是习以为常的，它们常常被认为是理所当然的，例如对称暗示着一种稳定的秩序，不对称暗示着动力或激烈的感情。比例的大小同样能被用来加强人物的重要性，在艺术领域里三个一组的人物中，中心位置就是重要的——佛的两侧是两个较小菩萨，基督的两侧是圣者，皇帝两侧是大臣。中心人物一般总是正面姿态，朝前看，而两边的人可能是侧影。当人像在叙述性艺术中避免对称时；人物是以自然主义手法按比例排列的，主角人物安排在空白的背景上就十分微妙地突出来了，把观众的目光直接引向他们身上。

雕塑家运用同样手法来突出含义，特别是在浅浮雕和高浮雕（人物突出于平面形成半圆形）中。在古埃及艺术中壁画和浮雕几乎没有什么区别，他们的浮雕很浅，而且是涂色的，在这两种艺术中有很多相同习俗。雕刻所采用的材料也很重要。如珍贵金属、青铜和坚硬石料，在雕刻中必须付出巨大劳动。使用材料经常反映出表现题材的重

要性。它们的持久性，大理石雕像和镀金的帝王纪念像，都是一想永世长存的。同样，大型的雕刻表示超人力量——大型的雕像一般为宗教和政治形象服务的——正如古埃及和罗马帝国的艺术与宗教、政治是紧密相关的。主体的雕像给人一种有形的存在，在很多人类文化中雕像是人和神的精神贮藏所，为此它就成为崇敬的物象了，即使不是宗教崇拜，也是十分尊敬的对象。由于统治者控制着艺术的形式，有时还控制艺术的制作过程。为此，限止艺术形式的不只是宗教。

建筑的规模与手段比雕塑更不自由。一座建筑大于旁边的一座建筑物，或者被建立在一座平台上就意味着它的重要性，同时也可以不同物质来进一步加强其重要性。建筑的规模大小和它们的外部装饰经常是按照社会级别来规定的。栖宿不再是基本目的，在很多社会和文化中建筑物主要考虑为人类活动创造一个环境，为此与空间和体积的处理手法是紧密相联的，要满足于一种特定的空间结构的需要，在这种空间结构中人的行为既是真实的、也是寓意性地“发生”的。一个居民点的布局与它的居民观念是一致的，这种观念与另一个居民点及外部影响是互相联系的。规划严密的格局结构和棋盘式平面方案经常被君主专制国所采用。那里土地所有权只有统治者能给予，其中一小部分分配给大臣（尽管这种方案在古希腊和殖民地美洲的新城镇中为了方便也曾采用过）。明显的中轴线道路控制着中心目标，或者从一个中心点向四周扩散。世界各地常常可以见到有些独特的建筑和整个城市是向东方的，它以天文现象为基础（以日出或日落，或者星星的运动为根据）来保持世俗生活和天堂的平衡。一座基督教堂的东西向轴线是宇宙性的象征，并结合着启示信仰者获取解救和永生的道路。正象它曾经是的那样，这种空间结构提供一种建筑语言的语法。象征含义是通过形式和主题来表达的。例如：圆拱顶一般服务于帝王和宗教性结构，代表着苍穹，并常常通过它们内部的装饰来阐明的。相连接的几个部分，即既有分割又是一体化的互相依赖的部分，创造出这样的效果，就象沿着视平线或垂直线的一系列的运动。就这样一座建筑物在空间领域中就有了充分的表现力和特性，这空间领域正是它控制或有助于它说明的。

工艺和艺术

从16世纪以来，在西方，“艺术”“手工艺”和“技术”三个名词很难按它们的需求来区分其含义。创作一件艺术品既依赖手工技艺，也依赖技术知识。一件陶器器皿并不比庙宇和绘画雕塑差，同样要求装饰和形式的观念和处理材

料的熟练技巧、高超技艺的统一协调，保证艺术品的永恒性。不管怎样，所有艺术品，就是最简单的建筑物和器皿，在其目的和意义、效果和手法之间都有一种互相牵制的拉力，需要表现它和给予它形式。而这种张力，正如我们所理解的，给艺术书写了不同于技艺史和技巧史的历史。构造方法、雕刻方法和绘画方法不象技术互相更替那样是无法互相更替的，一种机器的发明可以代替另一个较老式的机械。除去实际目的以外它经常具有重要意义——在建筑结构和风格发展的互相影响中可以明显地看到，同样也包括我们这时代的建筑。

建筑物的两个基本系统：支撑着横木或过梁的柱头；另一个是开启门窗的墙面（经常是互相结合的）。古埃及和古希腊的神庙是柱头和楣梁相结合的建筑中最杰出的代表：它们的墙面在直立的柱子之间仅仅是填补空间作用。不过埃及人和希腊人都是墙面建筑的老手。在那么早时代，又在不同地方就已发现四面装上围墙、中间覆盖着圆拱或圆顶的设计结构。这种方式在古罗马被进一步发展，罗马人发明了圆拱门和混凝土，扩大空间面积，这是史无前例的手法，在数个世纪中保持着绝对优势。在早期基督教时代混凝土的建筑方式被放弃了，但是其他罗马建筑因素却被保存了下来，例如来自希腊的排柱和圆拱门。在欧洲中世纪哥特式建筑的演变发展中出现某种不同体系方法，即支撑着圆拱和拱顶的垂直的扶壁，正如象罗马的墙面建筑那样；但是墙面几乎变成隔板一样薄，例如在过梁和柱子结构中，特别是木结构中。尽管在绝大多数世界建筑中还采纳了以上基本方法，但在当今时代的建筑中从根本上背离了这些原则，人们在结构技术上开拓新的领域，介绍新的材料等等，“幕墙”挂在金属框架上，强化的混凝土框架消除了墙面与屋顶的区别，“张力构造”附加着钢铁屋顶或者塑料网架轻巧地悬挂在钢丝网上，钢丝网缚在桅杆和地面的锚钉上。

雕塑也有两种基本技巧：塑造和雕凿。正如人们依靠可塑性的粘土或其他韧性的物质来造型，另外就是雕刻石头或木头，它们被称为增添过程或减缩过程。（浇铸青铜和铁质的雕塑也是塑造类型的，而象金银那样软质金属是属于雕刻类型的。雕塑家受到材料的天然特性、样式和坚固性的限止，也受到当时流行的工具效率的限止。一根圆柱形的树杆，就象一个透明的笼罩，包含着一座从木块中雕凿出来的雕像。在采石场里开采的长方形大石块类似于人形，当雕刻家在石块四周标出外轮廓线，开始工作时就很明显了。他们根据坚硬和易碎的石料的脆弱程度进行加工。铁凿子和钻头早在公元前1000年西方就开始采用，它们减轻了雕刻家的工作负荷并且展示了新的可能性，特别

是削割材料的可能性。没有这些工具不可能有古埃及质地坚硬的优秀雕刻。在木雕方面，十分复杂而又精美的效果经常是用最简单的工具制作的——不比马来西亚的石片和海贝差。

陶瓷和其它可塑性的物质的属性同样束缚了雕塑家。没有一个塑像能没有木头或金属的骨架和线圈而组合起来。陶泥雕像是非永久性的，除非用炉子烘干，陶塑加热后可避免破碎。公元前2500年左右美索不达米亚发现一个陶塑的金属翻模，这是采用涂蜡青铜铸造法制作的。铸铜雕像的外壳比同样大小的石雕要轻多了（特别是各个文化和时期中雕塑家喜欢的大理石以及其他质地细密的石料）。同时青铜铸像还稍有弹性，这种方法扩展了雕塑形式效果的范围。石雕如果是直立的——双腿直立的人物不能被单独放置，除非有支撑物，所以石雕必然是圆柱形、立方形或者角锥形。另一方面，青铜雕像可以巧妙灵活地甚至随便怎样地处理来保持平衡。在世界各地很多陶塑和青铜雕像都具有惊人的写实主义效果，同时雕刻家们经常用陶泥塑形，然后用石料仿制手法使它们获得同样效果。虽然逼真酷肖的雕像具有精微的摹仿能力，而且不断地获得成功，但是人们很少认为它是雕塑的主要目的。在当代世界上很多艺术家根本不重视这点，有的艺术家甚至抛弃了传统的技巧，他们的作品是汇集各种物体，或单取某物的局部，或扩大观念雕塑的领域，甚至把艺术家自己的身体也当作展品。

画家所面临的相对的技巧问题是较简单的，即运用吸收性的颜料渲染（如壁画和水彩），或者采用混合色粉加上粘性固定液（湿壁画中蛋黄，油画中各种油类）在画面上安排色块。一幅画一般有三层：颜料层、底色层和底板，底板可能是岩石面、墙面或木板、帆布一类东西。各种类型的底板和底色，各种层次的颜料，它们的特性和粘固能力组成了画家艺术作品中所有的条件因素。造形的镶嵌画和织锦更有其局限性，数个世纪以来它们比绘画有更高的价值。每一种版画——木版、金属雕刻腐蚀版或者石版——既有自己的特点，又有其局限性。但是，具有深远意义的是，在为科学内容画插图时，版画就象人类技术那样具有进步的历史。在16世纪的欧洲有一些自然史的书籍中有雕刻精美准确的动植物铜版插图，甚至在画地图和细部时线条代替了木刻。另一方面，对于富有幻想的作品，艺术家偏爱采用腐蚀版，它能取得更大的创作自由，并产生素描和水墨的效果。19世纪，木版画得到复兴，又发明了石版，增加艺术形式的表现力。

直到本世纪，从二度空间的平面表现三度空间的形象的方式，无论是在观念上（包括如何去思考）还是在理解

上，已经成为画家和素描家作为传统方法接受的。从理论上讲，一种抽象的概念可以记录任何物体的明显的特征，有时取其局部，有时综合了它——前部、后部和两侧——这样全都能看到了。所理解的形象是企图记录视觉现象上的“真实感”，尽管在实践中不免要受到画家个人知识的影响，这知识不仅涉及到主题的特性，也涉及到以往的描写方法。描绘一个主题的风格（或者雕刻一件作品）更多地依靠传统的表现方法，好比这是个人的观察方法；另外也更多依靠可利用的材料和技巧，正如依赖于艺术家处理它们时的特技一样。

风格和独特的艺术家

风格一字来自“stylus”，这是古罗马时的用词，最初隐喻不同时期公众传颂的欣赏的样式。在艺术感觉中，风格是一种结合着形式和主题词汇的“视觉语言”，并是控制着它们关系的“句法”。风格的变化包括早期风格的继承（包含中国和西方艺术的卓越成就）和接受外国的各种风格，依靠其变化可清晰地区别艺术史与技术科学史。它们是与素材和思想终年斗争的结果。尽管风格反映了各种不同层次的设想、信仰、哲学、道德、政治和其他社会或文化的观念，但它是画家、雕刻家、建筑师和工匠的造物，不可避免地也是个人“手法”。

利用风格之间关系，以及风格与一个时期的文学、音乐之间的关系进行风格的研究可以阐明艺术作品的实质，风格就是在时代文化、音乐等环境中产生的。风格明确表明在选择素材和题材，以及表现意义上为艺术家打开了更为广阔的境界。一位艺术家的偏爱，无论是观念性的，或者是线条构成和绘画性的，偏爱于对称和不匀称的，偏爱于静态或动态的、偏爱于封闭性和开放性构图，那就是说还可以偏爱那些脱离主题和那些让观众参观的作为世界的一部分呈现出来的东西，所有这些和其他类似的很多因素为风格的形成做出了贡献。不管怎样，不同的风格可以共存，甚至在小社会部落中被不同的目的所采纳——例如某种风格是为宗教艺术服务的。在一个大型社会团体中不同的风格被不同社会阶层人民创作的艺术作品所采用。总之，风格是艺术家的造物。尽管大量的艺术作品是佚名的——也就是说今天我们还不知道这些艺术家的名字——但是它们是无数独特的男子和女子的大脑和手的独一无二产物，总之，起更大决定因素的是传统的继承和时间、地点等环境条件的影响。

女性艺术家

实际上,在某些社团中,每个男人和女人都是业余艺术家(只有在复杂的多层次社会中才可能产生专业画家和雕塑家)。不过根据地区的传统性别经常决定作品和材料的类型。例如在非洲撒哈拉南部的某些团体中,男人和女人都制作衣服,但是他们是用不同的织布机编织的。这些地区金属制品专属男人们制作,陶器则主要是女人做的,大概是因为陶泥与大地的母亲或女神有关的原故。她们不仅制作了简单的家用陶瓶,而且包括精心制作的仪式用的陶瓶有时是非洲艺术中值得注意的例子——如尼日利亚的小型陶雕全是由约鲁巴妇女制作的,而在其他部落中只允许男人们来表现人物形象。在北美的西南部生活在土属文化中的妇女把篮子编织发展成工艺品,最著名的人物是内华达州瓦肖部落中的达特苏拉利(1831—1926年)。

在大型社会组织中妇女的地位决定她们参与艺术生产。在9世纪和10世纪的日本,他们的政府、佛教和学术界全是由男性统治的,中文是官方语言,而日本最著名的诗人和小说家却是妇女——贵族妇女。这样她们也是专业书法家、流畅秀丽的笔迹被称为“女性”手迹——也许是日本艺术天才的最典型的表现。一个类似的专用名词被赋予一种绘画风格,当然,是否与艺术家的性别或熟悉的带感情题材的采用有关还不能肯定。数个世纪以后在波斯和莫卧儿王朝的印度,公主和宫廷中高层妇女绘制了细密画。在平民阶层和“民间艺术”中具有神秘的宗教意义的大壁画和天顶画全部是由印度女艺术家创作的。

在西方,女性参与视觉艺术的发展史是有较充分材料来证实的。在希腊时期只有少数女性画家被记载下来。在中世纪的欧洲,有些妇女为手抄本画装饰插图,最早记载下来的是10世纪左右称作英地的修女,她在970年为别亚图斯写的启示录画插图,可能这是所有莫扎拉布书籍插图中最优秀的一本。不过这类绘画作品一般很少有签名的,很难确定是男人还是女人画的。但可以断定这种大型宗教绘画都是由修道院中修女绘制的,因为修女们既没有养儿育女的负担,也没有永无休止的家务劳动的纠缠。布满象征性图案的绣品服装同样是在修道院里绣制的。贵族妇女享受着特权生活,她们也制作高级的绣花绣服,可能包括著名的“巴尤克斯挂毯”。在这个领域之外,妇女也可以参与她们的父亲、兄弟和丈夫的艺术活动,虽然当时妇女被排斥于手工同业公会之外。女性艺术家以专业画家的身份首次于欧洲出现是在16世纪——当时欣赏艺术与装饰艺术之

间距离拉大了,画家和雕刻家脱离了行会获得自由。从那时开始妇女们慢慢得到更多的教育,昔日这类教育是被男人们限止的。

然而在专业艺术家中女人们仍然是一个小小角色,而一旦某妇女获得名望,人们一般认为她是奇才——也许就象需要S.安圭索拉画的自画像那样。16世纪中叶以后出版的艺术家生平集子(当然是由男人们专门写的)中最突出的是她们的女性气质,而不是她们的艺术成就。因此G·瓦萨里注意到博洛尼亚的圣·彼得罗尼奥教堂正门上的浮雕,刻画了约瑟夫和波地菲尔的妻子,这是由P·德罗西雕凿的,它隐喻着她自己对一位年轻人的单相思——一个典型的神话故事。她是19世纪以前极为少见的女雕塑家中一个,巨大的工作量一般令人难以相信她们体力能胜任。女画家数量就多了。有些女画家从事大量主题性绘画,但是她们一般特别偏向于肖像画,静物画或花卉画。不仅仅由于妇女被社会活动排斥——这是表现人物不可缺少的活动——而且人们总是希望她们的作品表现娇嫩妩媚、伤感和柔弱的特点,依照习俗男人总把这些看作是女性的主要气质。多数妇女被迫担任拷贝、抄写工作,在视觉艺术(音乐也是)中创造性的工作仿佛就是男人的职责。虽然在法国革命期间这种狭隘概念有所改变,直到19世纪后期,由于学院派崩溃和旧传统观念的动摇,女性艺术家才充分意识到自己能为艺术发展作出贡献,如印象派、印象派后、非表现性艺术,超现实主义、表现主义和二次世界大战后的数次艺术运动。

艺术史的某些方面是可以与文学史相比拟的。两者都有延续性和变化,而发展却不同。在文学和艺术上不断出现杰作,这些杰作超越了各种限止,脱离了作者的创作意图,有时甚至与其目的是相矛盾的。不管怎样,艺术史完全依靠现存物质对象,甚至依靠当代机械制作的作品。诚然,艺术史比文学史的时间长得多。很多年来,我们只有通过视觉艺术作品了解到人类的各种欲望和追求。

伟大的艺术品不仅仅是美学欣赏物,也是人类技艺和聪明才智的结晶:它们使我们增强对自己和其它事物的洞察力;它们促使我们从自己宗教和其它宗教信仰中觉醒过来,它们扩大了对可以选择的、经常是外国生活方式的理解,——简言之,它帮助我们开拓和理解我们人类自身的天性,艺术史是人类发展的最基本的一部分。

第一章 艺术的基础

1 史 前

在两百多万年以前的中非和东非就出现了手工操作技术史，它代表人类征服自然的开端，当时就有把卵石敲掉部分表层形成锋口，做成原始工具。这种首次出现人工制品是由象人一样的生物制作的，有时把它称为“猿人”，（也称为手巧的人），是动物学中灵长类的一种。把石头的两侧表面敲削掉形成切割锋口，这种砍削薄片是一种更为有效的工具，它同时出现在一百万年前的非洲，一百五十万年前的亚洲和欧洲，是由直立人制作的。在中国几种直立人也学会用火，在同类人的智力中表明他们有了进一步发展。又一个二十五万年以后，出现短斧和多种用途的工具，即手斧，被做成薄薄的、光滑的、多少有点规则的样子，有时甚至是基本对称样式，对形式和功能的觉悟加强了，工具的制作也依赖于这两方面的结合。在这进程中为艺术的产生迈出了第一步。

尼安德特人——智人尼安德特人——他们在125 000年前生活在欧洲和亚洲，制作了各种各样的器具。部分旁系部落用红赭石色彩纹身。他们的思想似乎不仅仅局限于现实世界，因为当时已经出现了随葬品，如食物、武器、最引人注目的例子是（在法国的拉费拉斯）一种纪念品——一块大石头雕凿一对凹进去杯状的标记。当然还无法确定其含意，但是如果这种石头上标记具有纪念意义或巫术目的而没有任何功利目的的话，那么就为艺术的产生迈出了第二步。在冰河期最后一千年中，由于稍稍转暖的“冰河转换”时期的中断，在这个最后阶段，即公元前40000年左右，尼安德特人消失了，另一个同类人种分系，即唯一幸存的与我们类似的人种在亚洲和欧洲出现了：现代人。正如在动物学中所指明的，这些人在每一个基本方面，包括大脑的能力，和我们都 very 相似。在冰河期的最后阶段，他们雕刻了如今获悉的最早的称之为艺术品的东西。

不幸的是，从这遥远时代留存下来的石雕品仍然难以

定出时期，并难以充分确定排出一个顺序。只能断定最早的石雕在前后相距5000年范围中——这时期把我们从历史黎明时期分隔开了。我们对于这批祖先们一无所知，但是我们几乎可以确信他们已开始运用象木头和未烧制的陶泥一类非永久性物质。所以艺术史幕布升起来了，艺术登上历史舞台。我们无法认定如此遥远的幸存下来的雕刻是属于那种类型的文化。它们在欧洲和俄罗斯南部的广阔区域内都有发现。当然艺术品与工具和器皿相比还是极为稀少的，大量留存下来的是器具。

狩猎人的艺术

在奥地利的维伦道夫地方发现的一个小型妇女雕像，不足4.5英寸(11.5厘米)高，是件十分动人的、著名的最早艺术品（1, 1）。它大约是在公元前25000年到30000年之间，用石灰岩雕凿而成，似乎原来还覆盖着颜料，还留下一点痕迹。夸张的肥硕的身躯富有多变的闪光，这种光芒是感觉出来的，而不是看到的。双乳上的双手，手臂和小腿用极为简练手法表现的，这个妇女没有脸部。细细的头发卷布满全头。毫无疑问把她雕成一个丰收女神，也许有某种神奇的魅力，也许她是被握在手中的。另外一些女性雕像雕凿日期稍晚（也有数千年！），同样强调其乳房、肚子和臀部。例如莱斯普格尼出土的引人注目的女雕像（收藏在巴黎人类博物馆），她们几乎完全被抽象成卵形、球形和圆锥形的器官组成的几何体。有时只是表现躯体的某部位——双乳的象牙雕刻，在捷克斯洛伐克的韦斯托尼斯发现的（现在收藏在布尔诺摩拉瓦博物馆），刻划清晰的肚子和大腿的石雕，它是在法国的多尔多涅的图尔萨克发现的；大约公元前25000年左右在多尔多涅的岩面上雕凿了大量女性生殖器。在同一时代，意大利的基奥扎发现一个奇怪的女性沙石雕像，还是没有双腿，上部是一个



1,1 《维伦道夫女人像》约公元前30000—25000年奥地利石灰石, (高11.5厘米), 维也纳自然历史博物馆。

1,2 捷克斯洛伐克布尔诺出土男雕像,约公元前30000—25000年,象牙(高20.3厘米)布尔诺莫拉旺博物馆。

没有脸的头像,整个头型仿佛近似于男性的生殖器,这雕像好像是两种性器官组合而成的(收藏在雷焦艾米利亚博物馆)。性和艺术仿佛从一开始就紧密地联系在一起。

有一个男人的象牙小雕像已受到严重的破坏,原来可能是一个立像,有17英寸(43厘米)高,雕刻的日期与维伦道夫的妇女雕像是同一时期的(1,2)。它是在捷克斯洛伐克的布尔诺发现的,在一个显然是比较重要的男性墓葬中,因为他被埋葬时头戴装饰和项链,它们是用猛犸的牙齿雕刻和磨光的小珠子,还有骨头圆片和大约600片贝壳组成。根据这个小雕像的破坏情况,其身躯是用图案化手法表现的,雕刻家的注意力自然地集中在有着短短的头发的深陷双眼的头部上。是否打算把它表现成肖像,象征物,还是超自然的形象当然是无法知道的。但是从发现的地方来看可以了解到它是用于埋葬仪式,暗示着某种宗教信仰的形式。

在布尔诺发现的很多物品明显地是用于个人装饰的——另一种人类的冲动与视觉艺术是紧密相连的——尽管我们还不能肯定说它们是否出自审美需要,还是巫术目的,或者两者相结合的目的。在格罗特—杜帕波洞窑发现

一个小型象牙头像,表现这妇女在如此遥远的时代中已梳成辫子装饰头发(1,3)。其它小象牙雕和骨雕也带有我们已掌握的记号特点,如象垂饰那样佩带在身上或随身携带的,可能是一种美的装饰。它们还包括一些杰出的、美丽的动物造型,同时发现了优秀的烧陶雕塑,那是在德国符腾堡的什切青·奥勃·伦泰尔附近的沃格尔赫德洞窟中发现的。就象维伦道夫的女性雕像和布尔诺的男性雕像那样,它们都是写实的。这是在史前艺术中所有特殊面貌中最突出的一点,这在洞窟绘画中变得越来越清晰了。它们是具体形象,而不是概念的,那就是说,在视觉表现中并不象孩子们的绘画和其它被称为“原始”概念的尝试,它们以亲眼所见为基础,而不是头脑中所想象的。只能这样推测,即当时人的最初目的不管怎么样总是与追求逼真相关联的。但是更为奇特的是在同一地区、同一时间里象征性的概念艺术也出现了。

这时期被称为上(晚期)旧石器时代。在19世纪,人们发现人类最早的文字记录(这是指近东地区公元前3000年的文字,或再晚一些),当时大家开始领悟到时间的广袤的延绵性,因此在为古代手工制品分类时运用一种相应的体系,按时间顺序编写人类早期历史,它明显分为三个时代:石器时代、青铜时代和铁器时代。石器时代又被分为旧石器、中石器和新石器时代,每一个时代中又按重要的石器出土地点来命名其文化名称。这种基础于技术标准的一般体系也被运用在非洲、澳大利亚和美洲如今还生存着

1,3 法国帕波山洞妇女头像,约公元前22000年,象牙(高3.4厘米),古代民族博物馆,圣—日耳曼—昂—拉伊。



的、没有文字的文化分类——这种文化无论在人类学和史前史研究中都是非常混乱的。而这种方法可以在一个有限的地理区域内提供一个相应的编年史。最近，已运用放射性碳测法和其它科学方法来为石器断代，甚至可以极为精确地断定更为远古的人工制品。但是19世纪留下的学术专用名词仍然使用着。

维伦道夫的女雕像和布尔诺的男雕像都属晚期旧石器文化时代产物，这时期文化在如今法国到俄国南部的区域内繁荣发展，称为“东部墓葬区”，这些物品的主人生活在被冰雪覆盖的原野边缘，就象今天的格林兰岛和加拿大的贫脊地区。他们依靠狩猎各种动物来维持生活，包括猛犸、驯鹿、狼、马、北冰洋狐狸、北冰洋野兔和细长柔软的松鸡。当时一年中冬天寒冷漫长，也许是一百多人集中在一个居民点。这些村落一般建立在靠近泉水的地方，有些居民点长达数个世纪。简陋的小屋是用泥砖和其它物质建筑的，包括石头和猛犸的骨头。每一座房间里最少有一个炉子，有的多达五个炉子。这里也有工作作坊，用石器来制作器具，也有骨头、象牙和陶泥的作坊，陶器是塑造和烧制的；由此可以想象出当时已有特殊技艺的工匠或妇女出现了。

洞窟艺术

虽然我们应该记住至今还不知道什么物质可画在不经久的物体包括人体的表面；但是在考古记录中雕塑早于素描和绘画。在法国的西南部，大约公元前25000年到20000年之前，在洞窟的墙上刻有轮廓清楚的动物形象。在公元前18000年已开始运用红、黑、黄色颜料，特别是手印图案，有很多手是残废痕迹。不管怎样，很难使我们承认这是洞窟绘画。就我们所知在称为佛朗哥—坎塔布连的三角洲，绘画开始于公元前15000年左右，这个三角洲是从西班牙的北部海湾延伸到法国的西南部，它在多尔多涅河谷的北端。尽管人类相对来说还是地球上“罕见动物”，但是在冰河期以后不久，人类密集居住的区域出现了（公元前18000年—15000年）。他们依赖狩猎大型的动物，这些野兽是为了躲避寒冷来到南方的，正如当冰雪消退时，它仿佛给北欧带来了夏日。当时居民都是制造燧石的专家，并发展大量各种工具的标准形式，更有利于用来捕杀动物维持生活。

最早的绘画是在十分著名的拉斯科洞窟中，可能是在公元前15000年左右。后来5000年中洞窟绘画延续不断地，也是毫无变化地发展着，只有一点地区性变化。由于洞窟绘画用笔自然流畅，富有生气，同时又是洞窟主人亲身体会，所以画中野兽和动物是绝无伦比的。例如拉斯科洞中



1,4 《牛头》约公元前16000—14000年，画在石灰石岩面，牛长 4.88厘米，法国拉斯科洞窟。

的公牛（1,4）、阿尔塔米拉洞窟中的野牛，或者尼欧洞中粗毛马匹（1,5）都巧妙地捕捉住动物的基本特点，这种暗示不仅仅是形式和特点，也包括动态和客观面貌，再加上惊人的简练手法。它们是极为生动的动物绘画。当第一个实例在1879年的西班牙北部阿尔塔米拉山洞中发现的时候，很多考古学家讥笑说：这些画是洞窟的主人和他的艺术家朋友给考古界开一个恶作剧的玩笑；只有极少数的人相信它们是史前的绘画。后来不断的发现，特别是1940年在拉斯科的事情发生后，不容怀疑地证实它们都是旧石器时代艺术品，同时运用科学的断定方法目前也知道它们相近的创作年代。这些画的技术手法也被分析了。颜料来自矿物质，如红色、黄色和棕色来自赭石和赤铁矿；黑色、黑棕色和紫罗兰取自各种锰矿物中。这些矿物质磨成粉状，然后直接涂在潮湿的石灰石墙上或洞顶上。首

先，外轮廓是用动物身上毛或藓苔做的原始毛笔绘制的；也用羽毛或咬嚼过的棍子描绘，有时最简易地用手指画。再通过骨头空管把粉末喷吹到勾勒的轮廓中（这种骨头和骨管中颜料痕迹在洞窟中曾发现很多）。

洞窟在地底下延伸达几百英尺之远，画面主要是在他们内室中和比较深的凹室里，它们离入门处和自然光照射的居住区很远。在尼欧洞窟中精心绘制的画面离入口处曲折蜿蜒达870英尺（800米）。去贝德尔赫克洞窟参观者在进入主要洞穴之前必须贴着肚子蜿蜒地爬过一个长长的、又低又矮的通道。

洞窟表面的自然构造是由画家来开拓发现的，但是也不是完全一致。例如拉斯科的大洞穴里绘制巨大的公牛，每一个长达16英尺（5米）长（1.6），这洞穴称为“大厅”，可是有的大洞里却只有很少画面。同样，岩石的表面构造也启发艺术家的灵感来描绘动物形象，正如在法国的佩谢—梅尔洞窟中，石头表面不规则的变化在视觉上就近似于马头的外轮廓，但是这种情况常常被忽视。是否洞窟绘画就起源于这些因素呢？如石头上裂痕和纹理接近于某种动物外形，又如洞窟表面的凹凸不平等等，就好像我们有时在潮湿墙面上看到的随意的色彩痕迹那样引起联想，这问题还是个谜。引起思索的是这些洞窟艺术可能就是石器时代某些狩猎者认出的隐藏在石头表面的动物形象；如

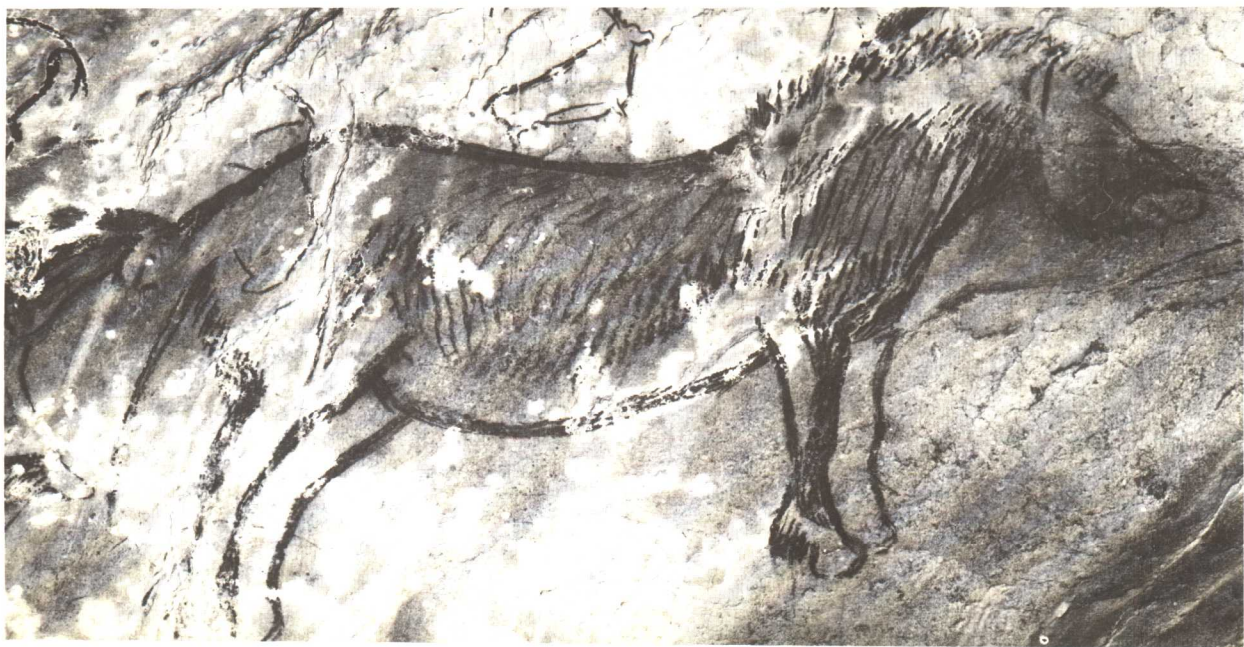
果是巫术，他们以岩石表面图案作为占卜的对象，其他人也就看到它们。

洞窟绘画的题材只限于动物。出现过少量男人，没有女人。动物的选择也有些奇怪，因为它不只限于被打猎和食用的动物。驯鹿是人们最基本的食物和皮革来源，鹿角、骨头和鹿筋都可以利用。但是随着冰雪的消退，驯鹿也迁移到北方，原来地区由大弯角的山羊占据了。可是在洞窟绘画中驯鹿很少出现（尽管驯鹿常被雕刻在小块骨头上），同样山羊与野牛和马匹相比也相应少一些，而当时野牛和马是很少食用的。猛犸、狮子和长毛犀牛（现在已经灭种）比那些常见的野兔、鸟和鱼也要描绘得更多。

所有这些动物，甚至包括灭种的兽类足以证实洞窟画家们熟练的写实技巧。这些动物被描绘得惊人地真实、精确。甚至在拉斯科大厅里，它们的逼真性使人们几乎听到野牛在洞顶奔跑窜越的隆隆蹄子声。可是洞窟画家们在表现人物时还依靠十分原始的概念化形象，如绘制腿和胳膊就如方盒子加木棍。并不是它们意识不到人物动势和象征性。因为就在写实的动物形象旁边经常发现一些奇怪的几何形，有些形象被解释为男性和女性的性器官象征物。

不管怎样，洞窟绘画中写实主义可以引起错觉。旧石器时代艺术家，就像自古到今的艺术家一样都在一种自觉和不自觉的视觉习俗中工作。他们绘画依靠记忆，这种记忆既是亲眼所见的视觉形象，又包括其它含意。表现传统和绘画体系是在不断发展的，特别是表现不同种类的动物。例如马匹、猛犸和野牛几乎永远不变地画其侧影，驯鹿扭过头来看着它们，或者面对观众。这是我们常见的，

1.5 《野马》约公元前14000—12000年，画在石灰石岩面上。
马长 71厘米，法国阿里埃日省尼欧洞。





1.6 拉斯科洞窟内景

用简练流畅线条勾勒的整体动物，形成传统习俗规律，有时也只画动物身体某个部分，例如猛犸的圆头和大躯干、野牛的驼峰。总之，依靠现代观念可能会不理解它们，而当时却帮助人们毫不思索地认出这些简单扼要的速写。

动物画在洞窟粗糙的石头表面，正像是画在一个没有做底子的画布上，一个灰色底板上，在底板衬托下形象更为突出了，而且这类底面象背景那样不会构成形象的一部分。旧石器时代的艺术家所工作的领域是一个无边无缘的、不规则的表面，这是超越绘画概念的。毫无疑问，他们某些表现方式对我们是有启发的。我们以为岩石就象画

家的画布、木板或其它底板，实际上我们忘却了这是人工无法制作的。因为它与自然的形象和心灵中的形象是毫无关系的，这里视觉记忆中的幻觉成为一种模糊的无界限的空间——也正是他们在洞窟绘画中要达到的目的。洞窟艺术家们的画面是无边无框的结构。没有背景，甚至也没有地平线。例如，我们无法判断伸长腿的马是表现其在飞奔还是躺在地上死了；我们也无法估计在尺寸上的不同；也无法知道他们表现动物之间距离和相对、并置位置，它们是有一定象征性和深远意义的（例如在拉斯科大厅里）。视觉上的含混不清仿佛象梦幻一般，同时又迫使人们去服从。但是对我们来讲根本无法体会当时洞窟里人们是怎样欣赏它们的。不管怎样，那时仅仅非常有限的墙面和天顶能看到——只有借助于树脂点着的火把和燃烧动物油和脂肪的小石灯的光才能见到画面。