

艺术东西丛书

SPECTRUM OF IMAGES



图像 缤纷

——视觉艺术的文化维度

丁宁著



中国人民大学出版社

艺术东西丛书

图像 缤纷

——视觉艺术的
文化维度

丁 宁 著

图书在版编目(CIP)数据

图像缤纷:视觉艺术的文化维度/丁宁著.

北京:中国人民大学出版社,2005

(艺术东西丛书)

ISBN 7-300-06516-3

I.图…

II.丁…

III.艺术—作品—藏品保管(博物馆)

IV.G264.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 053694 号

艺术东西丛书

图像缤纷——视觉艺术的文化维度

丁 宁 著

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 发行热线:010-82503022

编辑热线:010-82503013

网 址 <http://www.longlongbook.com>(朗朗书房网)

<http://www.crup.com.cn>(人大出版社网)

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 河北科技师范学院印刷厂

开 本 787×1092 毫米 1/16

版 次 2005 年 8 月第 1 版

印 张 24.25 插页 2

印 次 2005 年 8 月第 1 次印刷

字 数 370 000

定 价 29.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

□ 总序一：东西东西

地球村时代是时空缩略的时代。它令人想到中国古代早已有之的两个缩略词：在时间上，我们用“春秋”约言“一年四季”，而不用“夏冬”；在空间上，我们用“东西”约言“四方万物”，而不用“南北”。这真是有趣得很。

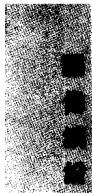
“艺术这‘东西’”，的确是一个永远说不完的话题。从“原始”到“古典”到“当代”，它从“架下”到“架上”又到“架下”，从“变生活为艺术”到“变艺术为人生”再到“变人生为艺术”，伴着人类从“群体生存”到“个体生存”又到“类体生存”的螺旋式升华。研究不同艺术在这升华过程中的变异与趋同、“意义与阐释”更是一件饶有趣味的事。

“东西”，又指东方与西方。近代“西风东渐”以来，视觉艺术形态的变化的确令人目不暇接，然而，比起对中国本土艺术的研究来，我国对西方艺术长期停留在“编译”状态，对其有独特见解和个性的深入研究和比较研究一直是个较薄弱的环节，不过仍有一些以艺术为

生命的学者默默地充满乐趣地于此耕耘着、播种着。

这套丛书，是定居西方、留学西方、访问西方、留守东方的几位学子，在新千年之始对东西艺术的研究笔记。比起20世纪60年代至70年代两极对立的“东西风压倒论”，他们多了些“双赢多赢”的宽容和自信；比起80年代急切浮躁的“西学热”，他们多了些“静沐西风”的深刻和沉稳。还不敢说他们“学贯东西”，但他们起码不同程度地有着“东寻西找”、“东奔西跑”、“东张西望”、“东涂西抹”的经历。他们的艺术研究，超越了东西方“隔岸远眺”的距离，也超越了旅游者“走马观花”的匆忙，而是住下来、沉下去，从“视觉·躯体·文本”解读西方艺术，以“优选·提升·融创”构建全球文明。

“艺术东西丛书”就这样“说东道西”，告诉你“东西艺术”这“东西”曾经是怎样的“东西”，将成为怎样的“东西”，帮你理清艺术与时俱进的原委，助



你提高艺术鉴别欣赏的能力。

“艺术东西丛书”就这样“东环西顾”，以全新的大视野，从东向西，从西向东，将“西风东来”和“东风西去”结合起来，将“本土世界化”和“世界本土化”互动起来。

在经济一体化、文明全球化的今天，

这套丛书各有重点地为读者提供了解读“艺术东西”的新模式、新理念、新角度、新方法。

愿读者喜欢它。

主 编

2004 年春·北京

□ 总序二：东来西去

人类是一个有机的整体，艺术是人类共同财富。异质文化的交流在历史上从来没有停息，这种交流不仅避免了文化近亲繁殖导致的基因退化或畸形，从而优化提升了本土文化，而且给世界文化带来了丰富的新品种和蓬勃的新活力。全球文明不是世界大雷同，而是各现有文明良性基因的优化提升、差异互动、多样共存、互补共生。

“人往高处走，水往低处流。”文化交流不可避免地会有一定的“势差”。百余年来西方科学技术的飞速发展使其文化也具备了强劲势头，“西风东来”成为不可阻挡的时代潮流。弱势心态使得我们一些人对西方文化产生一种本能的排拒，这些人不是提升、壮大自己的能力，以开放的心态积极参与全球的协同与博弈，而是一方面享用着先进科技文化以及民主自由度的增加给生活带来的种种便利，一边固守着“非我族类，其心必异”的祖训，咒骂着“后侵略”和“后殖民”，试图重新回到空间封闭、时间停滞的锁国

状态。对此，南北两位漫画家不约而同地为之画像：“鬼使神差钻入埕（瓮），埕中岁岁颂光明，一朝埕破光明现，反被光明吓大惊”（廖冰兄）；“人人都夸天好大，见了青天又害怕，跳出井口担风险，不如仍坐井底下”（华君武）。对这种心态的刻画，至今仍不失其现实意义。

其实，文化交流的“势差”不是固定僵化而是动态流变的。人类文化的现代性如果从以“人的觉醒”为特征的文化复兴算起，至今不过500年的历史，而前340年基本上是“东风西去”的过程。中国文化在现代性初期很长时期滋养着西方文化，孟德斯鸠、伏尔泰、莱布尼茨、李约瑟、海德格尔等西方大家都受过中国文化的恩泽。近年来随着中国综合国力的增强和世界地位的提高，文化交流又开始改变单向“东来”的趋势，出现“西去”和双向互流的热潮。不论是巴黎“中国文化周”的轰动，还是维也纳金色大厅宋祖英独唱音乐会的火爆，不论是北京奥运会和上海世博会的筹办，

还是北京国际美术双年展的热闹，都证明优秀文化强大的生命力和普适性，不必担心被吞噬和被消解。亦如麦当劳、肯德基、比萨饼、加州牛肉面、意大利通心粉等西方快餐的涌入并不能冲垮中国传统的八大菜系，而凭着饮食文化的优势中国餐馆几乎遍布世界各地一样，18年前画家吴冠中预言的“马蒂斯东来与八大山人西去也只是时间问题”正在成为现实。

人类在长期的分裂、战争的惨痛教训以及感知集体毁灭的巨大威胁之后，终将学会用“类”的方式面对世界，建立类的理念、类的境界、类的胸襟、类的追求，在政治上实现协同化，在生存上转向人性化，把“各美其美”和“美美与共”由对立转向统一。

近十年来，我国的外国艺术研究和中外艺术比较研究渐趋深入，不少成果产生了广泛的国际影响。相对于东方对西方的了解，西方对东方的了解比较支离破碎，多停留在标志和实用层面，不少国家元首访问北京，百忙中往往抽空看看长城，惟有法国总统蓬皮杜先生宁可不看长城也要看云冈石窟。除了少数汉学家，西方系统翻译和深入研究中国

古代经、史、子、集以及现当代艺术文化生态的实在不多，而误读误解不少。这就更需要中西文化艺术的深层交流、研究、会通和创造。

这套丛书各册内容皆与西方艺术有关，西方艺术研究、中西艺术比较和中西艺术交流的研究成果自不待言，即使是中国近现代、当代艺术研究，其对象也都是西化派和中西融合型的艺术家及其作品。事实上，一百多年来，随着包括马克思主义和数理化生在内的西方人文和自然科学的引进，无论是精神还是物质世界，中国文化的方方面面无不受到西方的巨大影响。在艺术领域，从“海派”、“岭南派”到当今在前卫和先锋名义下的形形色色的艺术探索，中国艺术从形式手段到思想观念越来越远离传统，越来越靠近西方。毫无疑问，随着改革开放的不断深入和全球经济一体化的不断加强，在学习借鉴和研究西方艺术文化方面，我们将取得更大的收获和更多的成果。

主 编

2004年青年节·北京

Contents 目录



1 总序一：
东西东西

3 总序二：
东来西去

1 希腊艺术：
古典文化的一种范本

51 “埃尔金大理石”：
文化财产的归属问题

105 艺术品的偷盗：
文化肌体上的伤疤

137 捣毁艺术：
视觉文化的一种逆境

191 艺术品修复：
一种独特的文化焦点

229 图像的文化阐释

275 艺术博物馆：
文化表征的特殊空间

327 中国美术：
视觉文化的特殊形态

352 艺术教育：
一种文化的塑造

368 跋

371 图版目录



□ 希腊艺术：古典文化的一种范本

希腊的天才主要是在美的艺术领域中记录了，并且正是在记录中促成了两者之间的转化。

—— [英] 鲍桑葵《美学史》

引 言

对于整个古希腊文明，人们的敬仰向来是无以复加的，就像英国哲学家罗素在其《西方哲学史》里劈头第一句话所表白的那样：“在全部的历史里，最使人感到惊讶或难以解说的莫过于希腊文明的突然兴起了。”¹ 确实，令人由衷赞叹的是，古希腊的哲学家、历史学家、诗人、戏剧家、建筑家、雕塑家和画家等，即使是在今天，也依然相当深刻地影响着人们的思想与创造，构成了整个人类文化不可或缺的有机组成部分。

当我们论及美术时，需要明确的是，古希腊艺术主要是指公元前11世纪到前1世纪（即从铁器时代直至罗马帝国的建立）讲希腊语的民族所创造的艺术²；而从地理上说，今天的希腊已远不是古希腊的全部疆域，后者应当包括希腊半岛、东面的爱琴海、西面的爱奥尼亚海、今

土耳其的西南沿海、今意大利南部以及西西里岛东部海岸地区等。尽管雅典自从两千多年以前就可能是一个重要的政治中心，不过，它并非惟一的。而且，当时的迈锡尼似乎更显得重要些。从考古发掘的陶器看，从公元前11世纪到公元前8世纪，迈锡尼就有人持续生活的明显迹象。科林斯和爱琴海东部的萨摩斯城邦直到公元前7世纪也都依然举足轻重。此外，希腊在小亚细亚的城邦〔如士麦那（Smyrna）〕、西西里的锡拉库扎（Syracuse）等，都是应当考虑在内的重要区域。更为重要的是，在这些无与伦比的雕像背后应该是为期极其悠久的历史发展的独特积累。美不胜收的古希腊艺术确实不是一种飞地状态的存在。有关古希腊的艺术完全可以追溯到公元前2500年的青铜时代，甚至更为遥远的年代，无论是米诺斯文明，还是迈锡尼文明，都是再雄辩不过的证据。与此同时，



我们可以发现希腊艺术从来都是一种开放的发展过程。当希腊人在青铜时代末期开始向东扩展时，来自弗利吉亚（Phrygia）、吕底亚（Lydia）等地的独特文化就成为一种被汲取的养分了。在所谓的“黑暗的年代”（Dark Age）的晚期，埃及的影响也依然是活跃的。正是在一种丰富的融会与绵延中，希腊艺术孕育着差不多整个西方艺术的一种核心依据。

当然，人们总是会情不自禁地联想到最为经典的杰作，譬如巍峨壮观的雅典卫城。据传出自菲迪亚斯（Phidias）之手的雕像以及伊克迪诺（Iktinos）和卡利克雷特（Kallikrates）³的建筑设计，无疑构成了登峰造极的艺术成就。而且，希腊艺术不仅仅在形式上提供了一种让后世仰视的范本，而且其蕴涵的“民主性”的精彩程度也是后世艺术的一种楷模。当菲迪亚斯在装饰巴特农神殿的山形墙时，显然有意将雕像的头部做得比往常的要略大一些，旨在符合观众向上仰望的视觉习惯。如果说古埃及艺术是偏重于至高的观念，那么，我们或许可以说，伯里克利时代的古希腊艺术则是偏向于人的视觉了。无疑，菲迪亚斯的这种考虑在两千多年以前是具有深刻的革命性意义的，因为艺术家对公共视觉的这种在意程度属于一种“全新的感性”，它对于艺术本身及其接受者都是至关重要的！在这里，艺术家极为明确地

将观众（而非众神或什么抽象的原则）放在了首要的位置上。

无疑，希腊艺术是一个巨大的话题，而且是一个历久弥新的话题。

难以言尽的美

自古以来，世界上各个不同的民族创造了很多伟大的艺术，这种丰富多彩的格局正是艺术的一种独特的面貌。对于其中不少艺术，虽然我们在理性上深知其不可逾越的价值，但是在体会时却不免会伴随一种陌生感或疏异感。例如，在面对那些来自我们了解有限的文明的艺术（中美洲哥斯达黎加的金质护身符、古代印度的湿婆雕塑或者某些波斯的细密画等）时，我们在有点迷恋的同时就或多或少有一种疏离的感觉。换一句话说，我们或许会有赞赏，却难有初遇即有的那种会心的交流。可是，颇为奇妙的是，当我们站在古代希腊的艺术杰作面前时，却仿佛立时有了一种自然无碍而又莫明其理的感触，似乎千年的时间长度和文化上的遥远空间距离都一下子无关紧要了。甚至有些作品不由得会让人产生时空的错位感，怀疑自己的所见理应是后世的乃至现代的艺术创造才是。可是，谁又能断言如今的艺术家的依然能得心应手地塑造出像收藏在加州马利布盖蒂博物馆的《女神像》那样的作品呢？这一《女神像》让美术史家情不自禁地

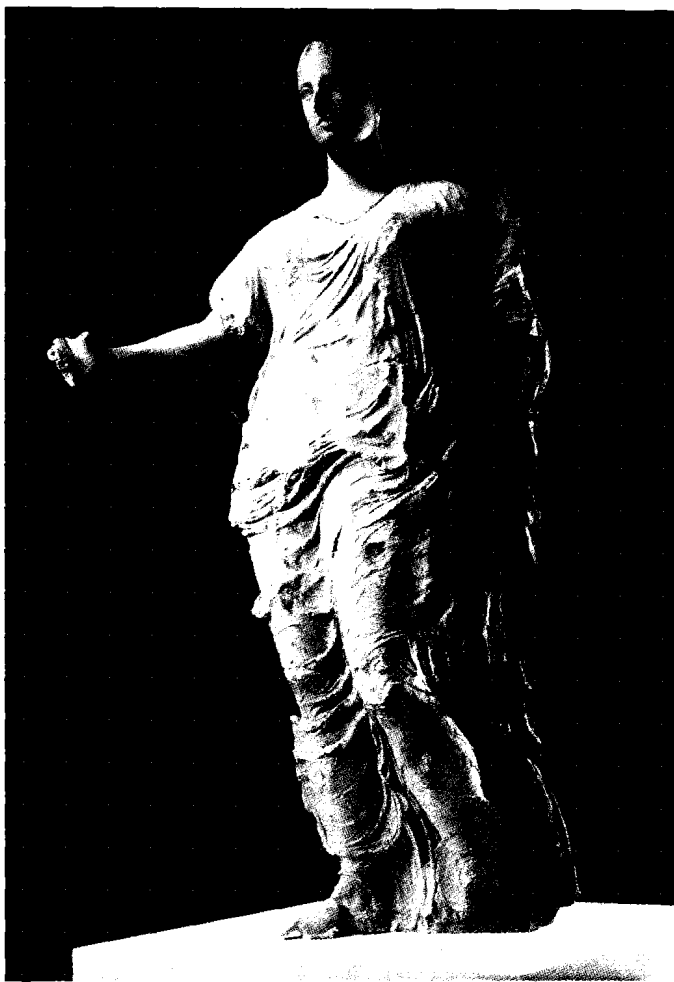


图 1-1 《女神像》(公元前 425—前 400), 石灰石和大理石, 高 237 厘米, 马利布盖蒂博物馆

联想到爱与美的女神阿芙洛狄忒——真是一种难以言喻的美。

确实, 与伟大的希腊艺术的每一次接触都是一个新鲜感和亲切感奇妙交替的过程。无论是其朴素的形态, 还是内涵的精神, 都几乎是令我们本能地产生一种感动, 好像沁入骨髓, 不可抵御, 因而也难以忘怀。我们不禁会一次次地反

问自己, 来自遥远文化的古希腊的艺术究竟以什么魔力叩动了我们的弦, 而且如此直截了当而又似乎自然而然?

其实, 希腊艺术的特殊魅力究竟是什么早就是爱好艺术的人们心中的一个美好的大问号, 解答固然不易, 但是也并非不可以言说。

根据古罗马大学者老普里尼的皇皇

巨著《自然史》(或译做《博物志》),早在公元前3世纪的早期,雅典的雕塑家色诺克拉底(Xenokrates)就撰写了最早的希腊美术史,而且是多卷本的。尽管他的著作并没有留存下来,可是从后世作者的文本中,人们依然能窥见其方法与观点,即美术史的进程大致就是技巧的进化历史。较早地系统地描述希腊绘画和雕塑的著作也出现于亚里士多德逝世后的年代,当时的希腊艺术已经到了一种美轮美奂的极致状态。例如,与亚历山大大帝同时代的雕塑家利西普斯(Lysippos)和画家阿佩莱斯(Apelles)就已经克服了在再现自然时的一切障碍,令以前的许多作品相形见绌。可惜的是,这类文本我们也只能从后人的摘引中了解到一鳞半爪而已。

令人多少有些遗憾的是,留下伟大美学思想的希腊哲人并没有充分地论述希腊美术,他们更多地关注了戏剧(尤其是悲剧艺术),甚至舞蹈。这究竟是因为美术是难以言叙的,因而令人避重就轻,还是另有一些我们无法想像的原因呢?

当然,像苏格拉底这样的哲学家曾经说过,绘画要表现人的心灵才有活力,亚里士多德在其《诗学》里也从比较的角度提到了一些画家⁴;但是,他们对可以验证的范本并没有多少描述。正如英国学者鲍桑葵所指出过的那样:“如果我们回到早期希腊哲学家那里,或者哪

怕是美的先知柏拉图那里的话,我们会大失所望地发现,早期希腊人的雕塑艺术……并没有能在他们的著作中得到如实的反映和赞赏。”⁵因而,“就各种各样的具体形式——从建筑作品和装饰作品及随之而来的小型日常工艺品起,一直到绘画和雕塑这两种伟大独立的造型艺术为止——所表现的内容来说,古代希腊留给我们的理论分析似乎只够说明一条简单曲线的美、一件平面模型的美……”⁶这种不免有些夸张的概括倒是很容易让人反思许久的,其中既有对古人于享有千古美名的希腊艺术语焉不详的感慨,同时也点明了为数寥寥的古人文本的一个特点:只是偏向于对艺术技艺的言谈。当然,退一步说,即便是为哲人们所津津乐道的艺术哲学问题也未必会是艺术家们感兴趣的东西……可是,正是对那些与艺术相关的政治、社会、文化以及经济史等背景的不予理会造成了古代希腊艺术批评的最大局限,也使后人对希腊艺术的全面完整的体会成为一种困难。⁷当然,我们也许不应该认为希腊美术是非需要古代哲人或批评家的言语来支撑不可的。完全不是。希腊美术即使没有太充分的阐释,其美的本身就弥漫于许多理论与批评所不能企及的地方。希腊艺术已为自身的存在提供了最充足的理由,需要的只是后人去孜孜不倦地欣赏和探究。

到了公元2世纪,当时希腊大旅行家

保萨尼阿斯 (Pausanias) 写下了10卷本的《希腊志》(*Hellados Periegesis*)，这一类似导游手册的书曾是了解古代遗迹最宝贵的指南。作者除了游历了希腊之外，还周游了小亚细亚、叙利亚、马其顿、叙利亚、巴勒斯坦、埃及、伊庇鲁斯（在现在的希腊和阿尔巴尼亚境内）、意大利部分地区。在《希腊志》中，他采取从阿提卡出发游览希腊的顺序开始叙述，其中记载最为详尽的正是伟大的艺术品以及相关的传说。例如，他被雅典的图画、肖像和记录梭伦法典的铭文所吸引；在卫城，他更是倾倒在由黄金和象牙塑成的雅典娜巨像之下；在雅典城外，他则留意名人以及阵亡战士的纪念碑……值得称道的是，保萨尼阿斯的记叙极为细致，也颇为精确，后来的许多考古发掘屡屡证实了他的文字的可信性，使得《希腊志》名副其实地成为现代考古学家寻找古代希腊遗迹的一大指南。人类学家和古典学者弗雷泽 (Sir James George Fraser) 在谈及保萨尼阿斯时说：“没有他，希腊遗迹大部分会成为没有线索的迷宫、无法解答的谜团。”⁸ 不过，《希腊志》就其内容而言，并非今天我们所认定的美术史。

或许，古罗马人大谈特谈古希腊的艺术乃是再自然不过的事情。博学过人的老普里尼在《自然史》(第33~36卷)中就有过不少的论述。他依照艺术品的材料的类别(石头、青铜和泥土等)进

行分类，津津乐道的便是不同艺术家的诸种技巧的进展。在普里尼的文本里，创新者的成就常常是通过诸如“此人是第一个……”这样的句式来介绍的，有时还与以前的艺术家加以比较。例如，雕塑艺术是由菲迪亚斯“开创的”，波利克里托斯 (Polyclitus) 使之“完善起来”，而米隆 (Myron) 则运用了更富有变化的构成，而且较诸波利克里托斯更加勤勉于对称的处理；接着，另一位来自萨摩斯岛的雕刻家毕达哥拉斯 (Pythagoras)⁹ 又因为第一个成功地表现了诸如肌肉、纹理和毛发等的生动细节而超越了米隆；最后，利西普斯为艺术做出了诸多的贡献，例如在比例和细节的表现方面远远地超过了他以前的艺术家……在绘画领域里，情形也大致相仿。起初，是雅典的欧默勒斯 (Eumarus) 第一个在绘画中区分了男女的形象，例如将女性的皮肤画成浅白色，而将男子的皮肤画成棕红色，并且成为后来沿用的一种惯例；塞蒙 (Cimon of Cleonae) 发明了按远近比例缩小的图像描绘手法；波里格诺托斯 (Polygnotus of Thasus) 通过改进细节的描绘 (譬如再现透明的衣饰) 以及对脸部表情变化的捕捉等使得艺术向前迈进了一步。随后，阿波罗德勒斯 (Apollodorus) 由于开发了那种表现阴影效果的技巧而使绘画进入了成熟的阶段；宙克西斯 (Zeuxis) 在阿波罗德勒斯的基础上又使表现阴影



效果的技巧更臻完美；巴哈修斯（Parhasius）就像雕塑领域里的米隆一样，在绘画中引进了对称的处理方法，提高了细节的表达水平，同时强调作品的干净利落，为此，巴哈修斯深得色诺克拉底和安提柯（Antigonos）的赏识与嘉许。不过，这种技巧上的竞争似乎一直未曾终结过，因为在巴哈修斯之后，科林斯的画家兼雕塑家欧福拉诺（Euphranor）不仅独特地运用对称的手法，而且尝试以新的方法表现人物的脸部表情。最后，阿佩莱斯又有为数可观的发明，同时其杰作又是集前人之大成……¹⁰

令今天的人也多少有点好奇的是，为什么在公元前4世纪和前3世纪的希腊美学中强调得那么充分的艺术的伦理价值的问题，到了上述美术史的叙述中都隐而不见了昵？

与普里尼的希腊美术史观颇有差别的是昆体良（Quintilian）和西塞罗（Cicero）的叙述。昆体良乃是将绘画与雕塑的历史作为演说家应当采用的风格类型予以讨论的。至于西塞罗的论述则更为片面化了，并非精心构思的叙述与判断。¹¹

现代意义上的有关希腊艺术的系统论述被普遍地认为是从18世纪的温克尔曼那里开始的。其实，在他之前就有一些学者做了相当系统的研究。例如，法国学者勒·鲁易（Le Roy）在1754年

访问了雅典，并在1758年出版了《希腊最美的纪念性建筑物的遗迹》，在时间上比温克尔曼的《古代美术史》早了6年！¹²

1750年，英国建筑学家斯图亚特（James Stewart）和雷维特（Nicholas Revett）曾受命到雅典收集和绘制有关纪念性雕塑的材料。1755年，他们回到了英国。此时，正是温克尔曼在罗马刚刚安顿下来。斯图亚特和雷维特出版的大型多卷本《雅典的古物》（1762）在时间上比《古代美术史》早了两年。¹³当然，温克尔曼的《古代美术史》（1764）的文笔明白晓畅，较诸任何同时代人的同类著作都具有大得多的影响。显而易见，德国大文豪歌德的赞颂几乎是无以复加的：“温克尔曼与哥伦布相同，他未曾发现新世界，但他预示了新时代的来临。读其文章未觉其新颖，而读者适成为有新颖见识之人！”¹⁴甚至按照黑格尔在《美学》中的赞誉，温克尔曼“为艺术的研究打开了一种新的感受”，“为人的心灵开启一种新的感官”¹⁵。在他的《古代美术史》里，温克尔曼曾这样写道：“绘制在大多数陶瓶上的图画都是如此不凡，以至于能在拉斐尔的素描中占有一席尊贵的地位。”温克尔曼的赞美是由衷而发的，确实充分体会到了希腊艺术的至尊价值。

可是，客观地说，作为一个基本上是在图书馆里自学成长起来的学者，学医和数学出身的温克尔曼对希腊艺术的原作其实是所知甚少的。因而，多少与



图 1-2 温克尔曼 (1717—1768) 肖像

其以前的研究有点脱节。他的《古代美术史》对古希腊艺术发展阶段的把握朦胧而又不确定。其主要原因就在于，他对研究对象既没有太充分的亲身体验，又有点先入为主的意味。事实上，在其《古代美术史》的最后部分，他依旧在表达一种去希腊旅行的心愿。只是对可能引起的印证上的差异，温克尔曼似乎总是满怀恐惧的心理，因而，即使有了资助去希腊考察的机会，他也屡次放弃！可想而知，他对希腊艺术的描述会存在多大的缺憾。例如，他毫无历史感地断

定，希腊艺术与此前的埃及影响无关。于今看来，这显然是站不住脚的结论。或许有感于此，德国文人赫尔德 (Herder) 曾经强调了一种完全相反的结论，即从风格的比较看，希腊艺术是从埃及那儿衍生出来的！事实上温克尔曼不仅对古希腊艺术的起源与发展了解得颇为有限，而且，他的研究方法也导致了一些阐释上的谬误。¹⁶ 由于对希腊的文学史尚略有所知，他就假定了希腊雕塑和绘画的发展必定是和文学的发展相并行的，最早的希腊画家画画时或许就完全像是最早的优秀悲剧作者的样子。¹⁷ 甚至，他所引证的图例来自 17 世纪法国画家拉·法杰 (Raymond de La Fage) 笔下的素描作品。尽管温克尔曼也承认，拉·法杰的作品与古希腊的艺术并非一回事，但是，他依然以此为据。他在其 1755 年的论文《希腊绘画雕塑沉思录》(Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst) 中，对希腊艺术做出了一个著名的界定：“高贵的朴素和静穆的伟大” (die edle Einfalt und stille Grösse)。对此，富有诗人气质的英国哲学家罗素是颇不以为然的。他称类似的感受不过“是一种非常片面的看法”而已。因为，就在希腊的颂歌里，人们会读到这种令人心旌摇曳的句子：

你的酒杯高高举起，

你欢乐欲狂

万岁啊！你，巴库斯，潘恩。你来
在爱留希斯万紫千红的山谷。

当酒神侍女庆贺肢解动物的快乐并
当场将其生吃时，场面就更加不“静穆”
了：

啊，欢乐啊，欢乐在高山顶上，
竟舞得精疲力尽使人神醉魂销，
只剩下来了神圣的鹿皮
而其余一切都一扫精光，
这种红水奔流的快乐，
撕裂了的山羊鲜血淋漓，
拿过野兽来狼吞虎噬的光荣，
这时候山顶上已天光破晓，
向着弗里吉亚、吕底亚的高山走去，
那是布罗米欧¹⁸在引着我们上路。

因而，比较客观地说，“在希腊有着
两种倾向，一种是热情的、宗教的、神
秘的、出世的，另一种是欢愉的、经验
的、理性的，并且是对获得多种多样事
实的知识感兴趣的”，甚至可以说，“他
们什么都是过分的”！¹⁹ 换句话说，希
腊艺术所呈现的世界是一个远比我们的
想像要更为完整、更为激越和更为丰富
的人的世界。

法国象征主义画家莫罗（Gustave
Moreau）笔下的《色雷斯少女手捧里拉
琴上的俄耳甫斯的头》一画富有想像的

色彩，大概正好可以说明罗素在这里所
说的“两种倾向”。俄耳甫斯是缪斯卡利
俄珀（Calliope）和太阳神阿波罗的儿
子。他发明了音乐。当他弹奏和歌唱时，
甚至顽石和树木也会被感动，动物都能

图 1-3 莫罗《色雷斯少女手捧里拉琴上的俄耳甫斯的头》（1865），布上油画，154 厘米×99.5 厘米，巴黎奥赛博物馆



被驯服，连河道亦会为之改变！²⁰但是，色雷斯的女性极度崇拜酒神巴克科斯，他们在酒和欲望的疯狂驱使之下，竟然将无比爱恋欧律狄刻（Eurydice）的俄耳甫斯撕成了碎片，并把他的头抛向河水中！后来，一个美丽而又恬静的色雷斯少女发现了随河水流下的俄耳甫斯的头和里拉琴，她恭恭敬敬地将其捧起，动作中充满了爱慕……这个既狂暴而又柔情的故事或多或少地展现了古希腊的艺术世界的复杂性，提醒人们只是把握所谓的“静穆的伟大”显然是远远不够的。

但是，平心而论，从今天汗牛充栋的美术史文献中，我们又怎能轻易地得到有关希腊艺术之魅力的可信而又令人满意的答案呢？我们或许更有理由要依然保留住这样的疑问：我们真能确凿无

疑地勾勒出古希腊美术史的全貌吗？

当然，我们尽管依然难于描述古希腊美术的整体面貌，但是，却又不会不特别地注意到，希腊人对美的绝对性显然具有一种崇尚的意识。几乎没有一个民族不对美的事物倾以深情，可是，对美的事物高于一切的认识在古希腊人那里却有屡屡不断的强调。例如，德漠克里特早就说过：“追求美而不亵渎美”，“只有天赋很好的人才能够认识并热心追求美的事物”²¹；柏拉图则说：“美是永恒的，无始无终，不生不灭，不增不减”²²。法国艺术家热罗姆²³的《站在最高法官面前的芙留娜》（*Phryné devant l'aréopage*）一画是多少可以例示一下这种观念的。当芙留娜在最高法庭被控在公众场合赤身裸体、亵渎神明而面对被判

图1-4 热罗姆《站在最高法官面前的芙留娜》（1861），布上油画，80厘米x128厘米，汉堡美术馆

