

# 论古希腊雕刻艺术中的概念性

撰文 / 王丽丽

[内容提要] 本文是通过概念以及概念性图式的认识, 阐述古希腊雕刻艺术中的概念性倾向。古希腊雕刻中潜在的概念性, 被古希腊雕刻家精湛的技艺所掩盖, 同时, 又被希腊人所追求的理想美蒙上了一层神秘的面纱。然而, 由技艺和知识的进步带来的革命性的视觉形象是以固有的概念性图式为基础的, 而对于理想美的追求必然要求概念化的创造, 理想美是概念性的体现。因此, 正是古希腊雕刻中这种潜在的概念性, 使古希腊雕刻演绎为一种民族的“高雅趣味”。

[关键词] 概念 概念性图式 古希腊雕刻中的概念性 理想美

概念作为人类认识可见世界的一种方式, 是人类认识活动发展到理性阶段的产物, 它是一种对事物本质属性和内在联系的认识, 它要把握的不是事物的个性特征, 而是同类事物的共性。概念无处不在, 在现实生活中, 人们往往要通过对事物概念的把握去认识事物, 并将此事物与彼事物有效地区别开。这种对于某事物概念性的认识一旦形成就很难改变, 因为它是对事物本质结构的把握, 所以顺理成章地被我们视为永恒的绝对的真理, 因此, 这种概念性的认识就成为我们认识事物的基础, 而反映事物共性特征的形式化的图式即概念性图式。

在人类造型艺术发展的漫长的历史长河中, 概念性图式的存在是极为普遍的。这是由人类认识世界的方式决定的。当人们认识了某一事物, 并准确地把握了它的本质属性(概念)后, 便会以抽象的概念性的形式将其确认下来, 并在此基础上深化认识。同样, 一个概念性图式, 是艺术家在理性认识的基础上按照社会和时代观念的要求, 将客观事物的结构特征和本质属性抽离出来, 并以形式化地反映事物共性特征的方式表现出来的一种艺术形式。

“一切艺术都源自人类的心灵, 出自我们对世界的反应, 而非出自可见世界本身, 而且恰恰是由于一切艺术都是概念性的, 所以一切再现作品都能够由它们的风格来辨认。”<sup>①</sup>

古希腊雕刻是人类造型艺术史上的一次飞跃, 古希腊艺术家以其求索的精神、精湛的技艺, 为古希腊赢得了“欧洲艺术摇篮”的美誉, 就连古代艺术史学者温克尔曼也对其赞不绝口, 并称“世界上越来越广泛的流行的高雅趣味, 最初是在希腊的天空下形成的”。<sup>②</sup>这种“高雅的趣味”, 用温克尔曼自己的话来说就是“高贵的单纯, 静穆的伟大”。它体现了古希腊雕刻独有的艺术风格——对理想美的追求。然而这种对于理想美的追求, 是否意味着古希腊雕刻是一种摆脱了概念性束缚的自然主义的写实性艺术呢? 让我们带着这样的问题驻足于埃及雕刻和古希腊雕刻之间, 仔细地分析、判断, 也许会发现存在于它们之间的内在的联系, 这会令我们

对古希腊雕刻有一个全新的理解。

不可否认古希腊雕刻与具有东方风格的古埃及雕刻之间有着千丝万缕的联系, 这种联系可以从古埃及雕刻作品对古希腊雕刻作品的影响中表现出来。

古埃及雕刻是概念化的, 这种概念化的艺术风格如此稳固, 以至于在古埃及前后 3000 年左右的历史中都不曾动摇过。这种概念性体现在对人体比例结构的精确把握, 以及对人体的形式化表现。它忽略过多表现个性的细节, 强调共性特征。艾黎·福尔曾评论说: “埃及艺术可能是世间最不具备个人特征的艺术, 艺术家在作品中销声匿迹。”<sup>③</sup>这种强调共性的概念性图式往往是理性的、理想化的, 它寄托着古埃及人试图征服时间的愿望, 象征着永恒。正面律构图法则集中体现了古埃及雕刻的概念性, 这种构图形式对古希腊雕刻也产生了深刻的影响。

所谓的正面律在圆雕中表现为无论坐像、立像, 都是正面对观众, 头部、颈部、肩部及身体重心都处于同一垂直面上。如《门图姆哈特立像》, 门图姆哈特是第二十五王朝底比斯的总督和祭司。可以看到, 他左脚向前跨出一步, 正面对观众, 直挺的头部, 平直前望的双眼, 紧贴身体两侧的手臂, 以及紧握的双拳, 这是古埃及雕刻中正面律程式化的形象。同时, 还可以看到, 雕刻家按照传统程式的要求准确地表现出了人体各部分的比例结构, 宽阔的肩膀, 发达的胸部和健壮的肌肉, 狭窄的腰部, 坚硬的膝盖……有力地塑造了年轻的门图姆哈特充满生命力的形象。这种正面律构图法在浮雕中则表现为头部侧面, 眼睛、肩部正面, 腰部以下又是侧面。如《纳米尔石板》, 它是古埃及第一王朝时期的浮雕作品, 纳米尔是古埃及第一王朝的奠基人, 也就是传说中的英雄人物美尼斯。埃及雕刻家以正面律的表现方式将他征服敌人的场面记录下来。纳米尔王站在石板的正中, 头戴埃及王冠, 头部同样表现为侧面, 眼睛表现为正面, 似乎在怒视着敌人; 肩部是正面的, 他正挥动令牌, 揪住跪倒在他脚前的敌人的头发猛击, 而腰部以下仍表现为侧面。在他脚下的敌人虽然呈跪姿, 但也仍然严格按照正面律予以表现。

从公元前 8 世纪开始, 古埃及的这种概念性图式在希腊人和东方国家频繁的贸易交往过程中, 对古希腊雕刻风格产生了潜移默化的影响。如公元前 6 世纪的古希腊雕刻作品《提那罗斯雕像》就取自埃及雕刻的人体构图: 直立的姿态, 直挺的头部, 正面对观众, 两手笔直下垂, 紧握拳头, 左脚前伸, 与门图姆哈特立像的形制几乎是一样的。可见古希腊雕刻在早期是以古埃及雕刻那种概念性图式为摹本的。此外, 这尊雕像也像门图姆哈特立像一样很注重人体结构和比例的准确表现, 可以看出古希腊雕刻家在准确表现人体比例的基础上, 更想知道人体关节部位是怎样连接的, 但很显

然他们的技法还不熟练，所以雕像看上去仍有些僵硬。

古希腊雕刻家像古埃及雕刻家一样注重人体比例和结构的表现，是因为他们要表现的是奥林匹斯山上的众神，但希腊人崇拜的神并不是凌驾于一切之上的。神有同人一样的情感和形体，所不同的是神与人相比更加健硕、更加智慧，也更加勇敢。因此，希腊人用不着像埃及人在他们的神面前那么诚惶诚恐。“希腊的雕塑不包含任何灵魂学内容。”<sup>④</sup>所以，希腊雕刻家努力寻找完美的人体比例，他们要把最美的人体献给诸神。此外，他们学习古埃及雕刻中的人体比例法则，但在探索人体的完美结构形式上却更加自由。这种自由也不例外地受到“神化”形式的制约，因此仍然像古埃及雕刻一样避免细节的描绘，体现出鲜明的形式化的概念性特征。

公元前5世纪，“米隆和他同代的雕刻家都在努力探讨一种标准的美，不但公认全身应该是头部的七倍，而且寻找每个部分的恰当比例。”<sup>⑤</sup>《掷铁饼者》是米隆的代表作品，他表现的是竞技者在掷出铁饼前的一瞬间的动作，由此表现了整个运动的连续性。他弯腰扭身，旋臂向后，躯干朝向正面，脚为侧面，正好显出人体各部分的特征。正像《纳米尔石板》中的人物一样，米隆用人体各部分最典型的视像组成一个男子人体像。同时，他还塑造了一张宁静单纯的脸，但是值得注意的是雕像脸上恬静的表情似乎与那个紧张弯曲的躯体并不协调。可以看出米隆塑造面部时在探索着一种理想化的具有美好共性特征的形式。因此，尽管他表现的是竞技者掷出铁饼前的一种紧张的爆发性的状态，但他仍旧要通过这张宁静而略带沉思的脸体现出竞技者不同于常人的神性，体现出力量与智慧之神的神性。

这种对于结构的形式化表现和对于共性特征的探索是理想化的，它必然将古希腊雕刻引向形式化的概念性表现之路。公元5世纪70年代，希腊雕刻终于形成了具有共性特征的理想化脸型：椭圆形的脸，直鼻梁，平展的额头，端正的弧形眉，扁桃形的眼睛，嘴唇微微鼓起，发髻都刻成有组织的轻波纹样，面部刻画注重匀称，没有任何强烈的表情，多数是宁静的、严肃的。这样的脸型在以后的希腊雕刻艺术发展的过程中一直被视为典范。如公元2世纪左右希腊化时期的作品《米洛斯的阿芙罗底德》的造型，融合了希腊古典雕刻中优美与崇高两种风格，无论从哪个角度看，都具有一种统一而富于变化的美。阿芙罗底德的面部具有希腊式的典型特征：直鼻梁，椭圆形的脸，平额和丰满的下巴，她的表情安详而宁静，饱满健硕的躯体象征着青春和生命力。

从《门图姆哈特立像》到《提那克罗斯雕像》，再从《提那克罗斯雕像》到《米洛斯的阿芙罗底德》，古希腊雕刻家在古埃及雕刻概念性图式的基础上不断探索，不断改变着那最初的雕刻样式，直到呈现出一种崭新的倾向于自然主义的风格。可以说这种探索是一种匹配的行动，“这种匹配行动永远是一步步循序渐进的过程——要花多长时间，有多大的困难，这取决于艺术家选择什么样的初始图式来加工，让它适应于画像的要求。”<sup>⑥</sup>古希腊雕刻对人体比例结构的探索，以及作品中体现出来的共性特征和象征

性的艺术形式，无一不体现出古埃及雕刻中概念性图式对它的影响。贡布里希曾断言：“一定存在着一种特殊的艺术，它不是立足于观看[seeing]，而是立足于知识[knowledge]，即以—种概念性图像[conceptual image]进行创作的艺术。”<sup>⑦</sup>“一切艺术都是概念性的”<sup>⑧</sup>，古希腊雕刻也不例外，只不过它的概念性特征在强劲的技术革命和知识进步的进程中被遮蔽了。

古希腊雕刻是一种对人体理想化的创造，是概念性的，这种概念性表现为对理想美的追求。

古希腊雕刻家为了能够塑造出理想中的人体，不断尝试，不断探索，他们到生活中去观察，将现实中的各种完美的比例和形式运用到所创作的雕刻作品当中，直到创造出一种符合理想美的形式。公元前4世纪早期，色诺芬曾记录过一段谈话，苏格拉底评论画家帕拉修斯时说：“当你描绘人物时，很难遇到一个每个细部都无可挑剔的模特儿，你只有把许多模特儿中每人最好的部分组合在一起，然后表现出整个优美的躯体。”更晚一些时候的西塞罗叙述了宙克西斯——雇用了五个不同的女孩子，因为他相信在每一个人身上不可能发现他理想中的所有的美，自然中任何物体不可能每个部分都提炼得完美无缺。显然，古希腊雕刻家是在理性认识的基础上将符合完美特征的形式从客观对象中抽离出来，并重新构成一个全新的符合理想美标准的概念化的形象。古希腊雕刻“避免个性的描绘，他们的特性来自众多个人的共同的体格上的特征——换句话说，（希腊）雕像（主要成就）就是把自然主义和理想主义融为一体……”<sup>⑨</sup>

综上所述，古希腊雕刻是在理性基础上对人体进行的概念性表现，是一种概念化的艺术形式。希腊人对理想美的追求也必然要求非自然主义的概念性的创造。因此，正是希腊雕刻中这种潜在的概念性，使希腊雕刻演绎为一种民族的“高雅的趣味”。理想美是概念性的体现。

（王丽丽 辽宁师范大学美术学院）

#### 参考文献：

- ① 贡布里希著《艺术与错觉》，湖南科学技术出版社，2004年2月第1版第62页。
- ② 温克尔曼著《希腊人的艺术》，广西师范大学出版社，2001年10月第1版第1页。
- ③ 休·昂纳·约翰·弗莱明著《世界美术史》，国际文化出版公司出版，1989年1月第1版第100页。
- ④ 迟柯著《西方美术史话》，中国青年出版社出版，2005年1月第1版第37页。
- ⑤ 贡布里希著《艺术与错觉》，湖南科学技术出版社，2004年2月第1版第50页。
- ⑥ 贡布里希著《艺术与错觉》，湖南科学技术出版社，2004年2月第1版第62页。
- ⑦ 同上。
- ⑧ 休·昂纳·约翰·弗莱明著《世界美术史》，国际文化出版公司出版，1989年1月第1版第100页。
- ⑨ 迟柯著《西方美术史话》，中国青年出版社出版，2005年1月第1版第37页。

# 论古希腊雕刻艺术中的概念性

作者: [王丽丽](#)  
作者单位: [辽宁师范大学美术学院](#)  
刊名: [美术之友](#)  
英文刊名: [CHINESE ART DIGEST](#)  
年, 卷(期): 2007, (6)  
引用次数: 0次

## 参考文献(9条)

1. [贡布里希](#) [艺术与错觉](#) 2004
2. [温克尔曼](#) [希腊人的艺术](#) 2001
3. [休·昂纳](#) [约翰·弗莱明](#) [世界美术史](#) 1989
4. [迟柯](#) [西方美术史话](#) 2005
5. [贡布里希](#) [艺术与错觉](#) 2004
6. [贡布里希](#) [艺术与错觉](#) 2004
7. [同上](#)
8. [休·昂纳](#) [约翰·弗莱明](#) [世界美术史](#) 1989
9. [迟柯](#) [西方美术史话](#) 2005

## 相似文献(3条)

1. 期刊论文 [郝强](#). [Hao Qiang](#) [后工业社会概念性图式](#) -[福建商业高等专科学校学报](#)2005(6)  
丹尼尔·贝尔提出的后工业社会的概念强调理论知识的中心地位是组织新技术、经济增长和社会阶层的一个中轴。从实践表明丹尼尔·贝尔这种中轴原理正在先进的工业社会中变得越来越处于主导地位的作用。贝尔后工业社会中分析社会可以分为三个部分:社会结构、政体、文化。
2. 期刊论文 [马维娜](#). [MA Wei-na](#) [信息社会的方法论把握及其对教育的启示](#) -[南京师大学报\(社会科学版\)](#) 2005(3)  
如果“信息社会”试图成为关于现代社会本质的基本概念,那么,它首先必须接受方法论的批判。从“概念性图式”-“中轴原理”把握信息社会的方法论特质,在场域的分析框架中展开“概念性图式”-“中轴原理”的具体呈现,并由此引发对教育的反思,虽然不是对信息社会及其教育进行阐释的唯一路径,但却是另一种进行批判与反思的有效方法。
3. 期刊论文 [邢媛](#) [贝尔的社会思想与马克思的影响](#) -[理论探索](#)2005(5)  
自称为“后马克思主义”者的丹尼尔·贝尔,其思想的前瞻性与对未来社会的预测引起世人的普遍关注,但人们在对思想渊源及研究基点的考察中,忽略了马克思对其极其深刻且具导航性的影响。事实上,贝尔关于社会的研究,无论就其思想还是方法论来讲,出发点都是马克思。

本文链接: [http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical\\_mszy200706027.aspx](http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical_mszy200706027.aspx)

下载时间: 2010年3月23日