

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中小學生課堂故事博覽

源于生活，高于生活

— 美术概论

 **eBOOK**
网络资源 免费下载

源于生活，高于生活
美术概论

走进原始美术的世界

美术是一门艺术，通称造型艺术。它具有通俗易懂、生动感人、启人深思、陶冶性情等等的特点。它可以帮助我们认识世界，提供对美的欣赏，还可以装饰美化我们的生活。

如果我们看到国内外人士不辞辛苦、川流不息地来到敦煌的莫高窟、大同的云岗石窟、洛阳的龙门石窟以及西安临潼县秦始皇墓的兵马俑坑等地欣赏、观摩，而且为之心往神驰、赞叹不已，就可以想见造型艺术有多么巨大的魅力，如何受到人们的喜爱和欢迎。

优秀的造型艺术既是国家、民族的瑰宝，也是历史上人民的文化和智慧的集中表现。它历来受到无产阶级革命导师的重视和高度评价。

公元前四、五百年时古希腊的大理石雕刻，被马克思誉为“显示出永久魅力”的艺术珍品，恩格斯也称之为“一个新世界”。十四至十六世纪意大利文艺复兴时期，曾涌现了许多诸如《最后的晚餐》、《蒙娜丽莎》、《大卫》、《奴隶》等等杰作。这个时期的意大利，以文学和美术的建树最大。恩格斯对此曾指出，“意大利出现了前所未有的艺术繁荣”，并赞扬像达·芬奇、丢勒等画家的“多才多艺和学识渊博”（《自然辩证法》导言）。我国新石器时代的彩陶，商周的青铜器，秦汉的雕刻，魏晋以来的壁画和雕塑，唐宋的人物画，宋元明清的山水画、花鸟画、木板画及工艺美术，莫不是驰名于世的艺术珍宝。

美术既是一门艺术，又是一门科学，它有自己的艺术特点和规律。为了帮助爱好美术的读者取得初步的认识，我们通过下列几个方面，分门别类地作简要的介绍。

探索美术的起源是一种引人入胜的尝试，这就需要上溯到几万年前那个石器时代的原始社会。可惜，那时处于史前社会时期，没有文字记载留下来，无以证明美术何时诞生、如何产生。然而，我们不妨根据几千、几万年前的古代雕刻、洞穴壁画、陶器上的动物形象或纹饰，并参照现在世界上如非洲、澳洲、大洋洲等地残存的部落艺术，去佐证和研究处于蒙昧状态的原始美术。

就目前所发现的古代文物，我国最早的美术品大约是在公元前一万至五千年新石器时期的陶器。当时，彩陶是绘画的集中表现，颜色以红底黑花为主，形象以几何图案较多。在纹饰之间，奔跑的鹿、啄食的鸟、张大口的鱼等等，都刻画得生动有趣。其中，以西安半坡出土的一个彩陶盆最引人注目。盆上画着一个人面鱼纹，头上戴着鱼纹形的帽子，两旁也饰以相同的纹样。这个人面鱼纹彩陶盆可能和“图腾”崇拜有关。原始人的生产水平很低，对复杂的自然现象迷惑不解，他们幻想世界上有一种冥冥的超自然的力量支配着大自然，或者认为世界是由敌对的与友好的两种自然力量所构成的自然整体；对它们都需要用仪式与巫术给予祈祷和安抚，从而产生一种对自然现象的崇拜。彩陶盆上被神化了的人面鱼纹，大约就是原始人当作种族庇护神的“图腾”。简单地说，也就是作为巫术和仪式中顶礼膜拜的神像吧。我们可以想象，原始人就像现在非洲、澳洲、美洲的部落舞蹈那样，人们戴着面具在神像之前载歌载舞，惊天动地地举行仪式和施展巫术。

这样一类的原始美术品，如小型石雕、骨刻、石刻、岩画、壁画图案等等，同样地出现在欧洲、非洲、美洲、澳洲等地。约在公元前三万年至一万年的旧石器时代晚期，出现了不少原始美术品。例如，出土于奥地利维林多

夫的《维林多夫的维纳斯》（现存维也纳自然历史博物馆），这尊只有十一厘米高、用石灰石制的小圆雕，是举世瞩目的珍品，可以说是世界上现在发现的最早的艺术品。它的手臂和面部十分简略，而乳房和臀部却非常丰满发达。它反映了原始人对于繁殖自身的强烈愿望，也表达了在母系氏族社会中对女神崇拜的特征。这类雕刻在法国、意大利、多瑙河流域，以至东亚亚洲某些地区均有所发现，说明了这一事物的普遍性。

此外，法国南部的拉斯科洞和西班牙北部的阿尔塔米拉洞的洞穴壁画也是非常著名的例子。饶有趣味的是，这两个震撼世界的洞穴的发现，竟是孩子们立下的不朽的功勋。拉斯科洞的绘画是被四个勇敢的法国小朋友首先看到的。在1940年的某一天，孩子们在野外游玩时，一只狗奔入洞内便杳无踪迹。该洞又深又暗，可能有野兽潜伏在内，所以无法可施。然而第二天他们带了绳索和风灯，作了一次探险，几经艰难终于到达洞底。小狗并没有寻获，但却被他们意外地看到满壁的野马、野山羊、牡牛等等的图画。于是他们即刻奔返学校，报告了这一巨大发现。此前五十多年，约于1878年（或1879年），另一位西班牙小姑娘也成为另一个洞穴壁画的发现者。这位五岁的小姑娘随她父亲进入西班牙北部桑坦德附近的阿尔塔米拉地方的一个山洞。当她的父亲正在专心找寻古物时，她凭着微弱而晃动的灯光敏锐地辨认出壁上画的野牛、驯鹿及猛犸等等的野生动物。可惜，当时的一些考古学家认为，这些刻画入微、生动感人的动物绘画竟能出自原始画家之手，是难以置信的。但是那些猛犸不是明显地是属于灭绝的猛兽吗？可以认为，这两个洞穴的动物壁画，正是无独有偶的证据！后来法国考古学家步日耶对这些洞穴经过考证之后，大家才真正认识到这些古代壁画大约产生于公元前一万年的旧石器时代的晚期。

在拉斯科洞穴的主洞岩壁的正反面，有一头长达五米的牡牛，形象威猛。走廊上的岩壁则画满了野马、野山羊、牡牛等动物群，其中以奔马尤为突出。在底层石台上，还可以看到受伤的野牛撞倒乌首人的惊险场面。这些壁画就是原始人狩猎生活的历史。在阿尔塔米拉的岩洞壁画上，兽群间有一只受伤的野牛，它伏倒在地，全身肌肉紧张，腿部富有弹性，瞪着一双大眼，低头伸出锋利的牛角，似乎这只咆哮的野牛即将腾空跃起，向对方直冲过去。这些壁画都是用线条勾勒和颜色晕染结合的方法来绘制的。在轮廓和主要的部位，都以简朴遒劲的线条来勾划，并用鲜明的红色、黄色和黑色的矿物颜料，调以动物油脂涂抹而成的。那些豪放粗犷的线条、饱满明快的色彩、准确分明的结构和威武雄壮的野性形象，使人神往，至今犹显示着巨大的艺术魅力。

但是，岩壁上的动物形象，彼此之间并无联系，有时在已画过的地方重新绘制。这种情况大致可以说明洞窟画的用途仅仅是作为巫术仪式的组成部分，所以每画一次就使用一次。可见，它和我国半坡的人面鱼纹饰的彩陶盆的功能一样，也是作为“图腾”来崇拜的。

此外，在法国和西班牙石窟中的壁画、石刻画、浮雕和圆雕等作品中，大都是以野牛、野马、野猪、猛犸、洞狮、驯鹿、熊等动物为题材，而植物的形象是稀有的。虽然也刻画人物，但是不如前者生动逼真。这证明了，在石器时代，这些野兽是原始人赖以维持生命必不可缺的粮食，要猎获这些凶猛动物，就需要整个部落群策群力才能奏效。因此，原始人就研究它们的形象特征、习性气质，并向同伴们传达信息。于是在巫术活动之外，绘画、石刻便成为传达信息的工具，成为人类最早的语言：画一只野牛、一只野马，

无异就是告诉同伴要去围捕这样的动物。而且绘画还能传达更为复杂的内容，如阿尔塔米拉洞窟中那只受伤的野牛，不就是警告大家：受伤的野牛很危险，要赶快躲避啊！这种现象直到近代过着原始生活的土著中还依然存在。普列汉诺夫在他的《无法投递的书简》里写了一个在美洲旅行者的故事：“有一次，旅行者在巴西一条河沿岸的沙滩上发现了土著所画的当地的一种鱼。他叫他同行的印第安人撒下网去，印第安人捉到了和画在沙滩上的品种完全相同的几尾鱼。显然，土著之所以画这样的图画，是企图把消息告诉自己的同伴：在这一个地方栖息着这样的鱼。”由此可见，旧石器时代的人类用具体的形象来传达信息，是不足为奇的了。

有人觉得原始绘画竟能如此传神，真是奇迹，几乎不可思议。当然，这些独一无二的原始美术无异是非常珍贵的；但是，在原始时期一度可能是相当普遍的。因为绘画、雕刻在那时是狩猎生活中不可或缺的组成部分。在千万年的漫长狩猎生活中，原始人对野生动物反复观察、进行捕猎和解剖，使他们对于动物的形体结构和生活习性莫不了如指掌，烂熟于心。所以，这些狩猎者兼画家，能够轻松自如地一挥而就。当时，劳动并没有分工，因此，最佳的猎手，往往就可能是最优秀的画家。这说明原始美术与狩猎生活之间的密切关系。同时，也自然而然地说明了它的功利意义。据说，目前依然处于氏族公社阶段的北美洲的印第安人，当他们出猎远行时，就在门上钉一块刻着图画的木牌，将本人的行动公布于众。可见绘画对于过着部落生活的原始人具有明显的实用性和功利价值。

美术具有功利性，也具有艺术性，两者并非截然对立，而是互相依存的。千万年以来，人类的双眼、双手在生产劳动、狩猎生活、艺术实践过程中，不断得到锻炼和发展。眼睛能逐渐区分方和圆、长和短、大和小、直线和弧线、主要和次要等等；逐渐形成形体感、色彩感、均衡感和对称感等等的审美因素。从我国出土的新石器时期原始社会的陶器、武器、工具来看，那些石壁的圆线、圆孔如此规矩，那些鬲（炊器）的三足分布如此精确，那些箭头的两边的刃如此对称，那些彩陶的回纹、云纹、三角涡旋纹、圆点和方格等等各种纹饰图案如此美观，这都体现着原始人对生活长期观察而形成的一定审美概念。同时，他们还知道艺术创造的目的要有利于生产，因此，他们设计了罐（贮器）、碗（食器）、壶（水器）等等。在造型上，它们的口径、腹径、底径都不相同，但比例都很协调，达到了实用、美观、大方的标准，以致几千年以来在陶器的制作上还保留了当时的基本造型。

此外，原始社会人类流行的文身和装饰风尚，也不是仅仅出于追求外表的美观的动机。有时，是把它当作护身符（这是和“图腾”的性质一样的事物）；有时用来防止蛇、虫咬伤；有时则用来作为部落的标志；也有时作为显示猎人的战绩等等，例如，戴上用熊牙做成的项圈，或扎上由许多只兔尾编的腰带，都有炫耀本人的狩猎本领的意图。

上述许多事实告诉我们，原始美术产生的根本原因在于人类的劳动和社会实践。恩格斯在《自然辩证法》中写道：只是由于劳动，由于经常和日新月异的动作相适应，人的手才达到这样高度的完善，“在这个基础上它才能仿佛凭着魔力似地产生拉斐尔的绘画、托尔瓦尔德森的雕刻、帕格尼尼的音乐”。所以，原始艺术的产生不是为了“游戏”，也不是“为艺术而艺术”的。这说明原始美术不是所谓“超功利”的，而是与生产劳动的需要相适应的。当然，原始美术创造的功利目的并不排除美的追求。相反美化手段是为

取得更好的功利效果。功利目的和美化手段是互为依存，辩证统一的。

此外，我们还应该注意，原始美术和人们的劳动固然是不可分割的一个组成部分，但随着劳动和社会的发展，特别是在物质生产和精神生产有了分工之后，美术逐渐形成精神活动的一种独特的形式，而它的功能也就日益地广泛起来了。

源于生活、高于生活

美术是一种意识形态，它和社会生活有十分密切的关系。

我们知道，原始人经历长时期的狩猎生活，逐渐熟练地使用石器工具，学会使用火，学会集体行猎。他们会预先设置圈套，然后把巨兽驱赶到陷阱里去。凡此种种都说明，人类和飞禽走兽的无意识的本能活动是根本不同的。马克思在《资本论》中谈到过，最拙劣的建筑师与最巧妙的蜜蜂相比，还是建筑师显得优越。因为人类是有意识地进行活动的。原始人在长期劳动实践中，认识到客观的存在，学会使用各种工具和采用符合实际情况需要的方式方法，产生有计划的思想活动，甚至人的感知觉（包括视觉、听觉、嗅觉、触觉、味觉等）也和整个客观世界协调起来。人们所以能够产生“欣赏音乐的耳朵，感到形式美的眼睛”，也是因为长期劳动实践和意识到客观存在的结果。老鹰的视力和兔子的听力都比人类不知高出多少倍，但并不可能产生欣赏美术的眼睛和欣赏音乐的耳朵。所以，尽管原始人对社会生活的意识还十分有限，然而它毕竟已经是进入了社会意识形态的范畴了。所以说，艺术从来就是社会意识形态之一。

艺术与生活具有十分密切的关系，可以这样说：它是来自生活，又是升华生活的产物。我们从中外的美术名作中，都看到这种关系。例如，唐代阎立本所绘的《步辇图》（“步辇”是宫中的一种交通工具），表现了唐太宗接见藏族吐蕃王朝的使者的真实情景。通过对唐太宗的和睦喜悦和使者严肃诚恳的神态的刻画，纪录了一千多年前汉藏两个民族团结友善的关系，那便是著名的文成公主和吐蕃王联姻的重要历史事件。宋代张择端所画的《清明上河图》，是一幅罕见的风俗画长卷，它生动地描绘了北宋首都汴梁在清明时节的种种景象：宁静的城郊、繁华的街市、高大的城墙、络绎不绝的轿子、牛车和南来北往的驼队和船只。在如此复杂的画面中，竟有条不紊地安排了五百多个各色人物形象。其真实生动，场面浩大，使人觉得如临其境、如闻其声。这些作品都非常鲜明地反映了那个时代的社会生活。

有些作品虽然并没有直接地描绘社会生活，但是通过对大自然的刻画，抒发了作者的思想感情。像这样的作品，同样也来自生活。明代王履所绘的《华山图》，表现了在浩荡无垠的云海中，崇山峻岭连绵逶迤，重嶂叠翠若隐若现，山路奇险犹如天梯；写出了“自古华山一条道”的雄姿，抒发了画家对华山气势磅礴的感受，表达了对祖国山川的热情颂扬。这位画家说过：“吾师心，心师目，目师华山。”道出了画家借山水寄情遣兴、借景抒情的意图。清代八大山人朱耷的笔下，形象怪诞奇特，所画的鱼鸟大多白眼向人，表达出一种孤傲不群、冷漠仇视的态度，反映了他对清朝统治者郁愤不满之情。又如清代曾经当过县官的郑板桥，所画的墨竹，往往突出竹节。他在一幅作品上曾经这样题道：“不过数片叶，满纸混是节。”通过画竹颂扬坚贞不阿、不为五斗米折腰的“高风亮节”。这不就是“托物言志”吗？不论是“借景抒情”或者“托物言志”，都是通过自然现象来抒发和表达。这些都是人们生活中所关心的，关系密切的“人化了的自然”。

那么，难道那些以宗教和神话为题材的作品也是客观生活的反映吗？

马克思说过：“希腊艺术的前提是希腊神话，也就是通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。这就是希腊艺术的素材。”由于当时古希腊的生产水平不高，希腊人企图凭借神灵的力量帮助他

们征服大自然，于是大量的希腊神像雕刻便应运而生。虽然也有一些如《掷铁饼者》、《持矛者》等反映彼时生活的作品出现，但是为数不少的是：众神之父宙斯、智慧女神雅典娜、狩猎女神阿耳忒弥斯、太阳神阿波罗、爱神维纳斯和美神阿芙蒂德等等。但是，希腊人对天神的想象并未脱离地上人们的生活。所以这些神像只不过比生活中的人更健壮、更完美、更理想而已。其实，希腊人对天神的想象何尝能脱离地上人们的生活呢？我国的宗教艺术也有这样的例子。唐代的敦煌壁画有百余壁《西方净土变》，它描绘的是“西方极乐世界”的幸福情景：“观音、大势至二菩萨、天王、力士、罗汉和供养菩萨围绕着阿弥陀佛；佛前有伎乐歌舞、宝池莲花；上下环绕着遨翔的飞天和珍禽异鸟，真是气象万千。然而，这些等级森严、歌舞享乐的场面，无非是对封建等级社会及统治者的权威象征和享乐生活的反映而已。

当然，艺术反映生活并不是机械地“纯客观”地反映，不是镜子式或照相式地反映，而是在作者一定的思想指导下进行加工、处理、想象，最后通过塑造艺术形象来完成的。这种艺术的真实，实际上就是生活的升华。在阶级社会里，作为意识形态的艺术，自然会表现出作者一定的阶级意识，表现出一定的思想倾向和审美趣味。但是，艺术家的社会地位、生活境遇、思想状况和审美观点的改变，都可以引起他们的艺术创作的变化。所以在实际生活中，情况是矛盾复杂的、各式各样的。因此在创作上，可能真实深刻地反映生活，也可能是表面肤浅地反映；可能是曲折地反映，也可能是歪曲地反映等等。前面我们谈到的《步辇图》、《清明上河图》等，都属于实际地反映，而像《西方净土变》一类宣扬“灵魂不灭”、“因果报应”等消极思想的，则属于歪曲地反映。

有趣的是，在这些宗教壁画中，我们透过佛教的外衣仍然可以多少窥见其中某些细节的真实性。例如敦煌莫高窟 285 洞的壁画中，描绘了五百“强盗”被官军施以剜眼酷刑的故事，宣扬了只有皈依佛门才能脱离无边苦海。但我们从中却可以看到南北朝阶级斗争的残酷和尖锐。269 洞的微妙比丘尼的故事，宣扬善有善报、恶有恶报，但是也反映了妇女由于贵族厚葬习俗而被活埋的悲惨情节。在封建社会的统治下，许多艺术品不可避免地要打上统治阶级思想上的烙印，但是来自下层，熟悉和同情苦难人民的画工，往往也会把自己的好恶与情感融化在作品的形象之中。

艺术来源于生活，又是生活升华后的结晶。艺术所以能够升华生活，把生活的现象与本质统一在形象之中，除了熟悉生活、剖析生活之外，关键在于作者是否具有创造性的想象力。我们知道，人的思维特殊性在于与现实打交道的同时，还同知识系统打交道，所以能够迅速地发展智能，形成自己的思维逻辑系统、思维的格局，也有能力进行想象活动。再造性的想象，不过是根据口头或文字描述形成相应事物的形象的认识活动；而创造性的想象，则可以在已有的知识、生活经验的基础上由此及彼，构出未经历过的事物的新形象。在世界美术史中，19 世纪的浪漫主义运动崛起，在优秀的作品中就体现了与时代解放运动相联系的人民的愿望和理想。如法国雕塑家吕德在巴黎凯旋门上所作的《马赛曲》，就是一座描绘 1792 年法国人民抵抗奥国侵略的永垂不朽的纪念碑：奋起抗击侵略者的人们像铁流一样地向前挺进，满脸虬须的壮年男子高举钢盔发出庄严的号召；一个在上空展翼向前急驰的妇女，右手执剑，左手召唤着蜂拥前来的战士们，她是象征着自由、正义和胜利之神。这一切都显示了法国人民为保卫祖国视死如归的大无畏精神。吕德

能够通过事物的感性形象去表现事物的本质，而且同时代和人民的精神结合起来，创造了比现实更鲜明的典型形象。这种脱胎换骨的改造综合，不凭借创造性的想象力是难以产生的。爱因斯坦有句名言：“想象力比知识更重要。”他是从科学研究方面来强调的。那么，对于我们的艺术创造来说，通过创造想象活动来升华生活就是艺术的生命线了。当然，我们不能孤立地片面地来谈想象活动。如果没有大量的生活经验和知识的积累，没有分析和综合的思维能力，没有和时代、人民共呼吸共命运的愿望，那么，也就不可能创作出具有历史意义、世界意义的优秀作品来。

怎样看美术反映生活

美术所以成为世界上不可或缺的艺术之一，是因为艺术反映生活不同于其它的艺术形式，具有本身独一无二的特色。

美术是造型艺术。所谓造型，就是指象形、状貌而言。美术总是运用线条、色彩、形体等等表现手段来创造艺术形象的。而且它又是被综合在一瞬间之中。就是说，它是从生活的可视形象中进行分析，剪裁有意义的又富于形象特征的部分，进行加工、组织、改造，最后高度地集中在一个画面或雕塑上。

然而由于绘画、雕塑、工艺的社会功能、表现手段、表现材料的不同，它们仍然互有区别。绘画的要素主要是平面、线条、明暗、色彩、形体等。画家运用这些手段构成画面形象，诉之于观者的感官，就能够使人们的大脑通过生活经验的体会，产生相应的联想，造成视觉上的空间感、立体感、光感和质量感等等，最后在脑际映出一幅“真实”的画面来。绘画的表现对象比较广泛，在表现对象的状貌、特征、表情姿态和丰富的色彩方面有较强的表现力。例如，阎立本所作的《历代帝王图》运用了细密精致的线条和突出主体的构图，抓住了十三个帝王不同的特征，塑造出不同的典型形象。晋武帝是一个开基创业的皇帝，画家用挺拔遒劲的长线、垂直线来表现他那睥睨一切的神态和高傲自尊的性格。另一个是亡国之君陈后主（陈叔宝），画家用较多的粗疏简朴的弧线、曲线来刻画他那垂头丧气、欲哭无泪的表情和柔弱无能的个性。

绘画的色彩效果也是显而易见的。十九世纪德国画家莱勃尔的油画《不相称的婚姻》，描绘了一对在金钱关系上结合起来的老夫少妻。这件作品如果不看标题也能一目了然。除了画家的巧妙构思、准确的造型之外，色彩起了重要的烘托作用。如果那个老家伙的脸上缺少使人恶心的大红色调，缺少那个宛如红萝卜的鼻子以及混浊得发灰蓝的眼睛的话，就不能有力地刻画出富有的老酒鬼那副得意忘形的丑态。同样，少妇皮肤白里透红和棕黑而透明的眼珠，也恰如其分地表达了她的青春健康的气质。黑色的男服和白色的女衫相互衬托，截然对比，寓意颇深。画家就是这样通过色彩，有力地批判了金钱万能的畸形社会。

雕塑和绘画相同之处，是借助可视形象来表现社会生活的。不同的是，它以三度空间的立体形式来塑造艺术形象，表达事物的具体性和物质性。它能够利用石头、金属、木头、石膏、陶瓷等各种材料，产生特有的艺术效果。雕塑不借重背景的烘托，所以更重视人物的姿态、神情、手势、道具、服装等等的刻画和安排，以揭示作品的主题思想。罗丹的《思想者》刻画了一个赤身的巨人，弯腰，屈膝，右手托着下颏，咬着手指，全身肌肉抽搐，脚趾深深地挖着地面，默视“地狱”中所发生的悲剧，陷入苦恼的沉思之中，表现他爱惜人们，迟迟不能对那些所谓“有罪的”灵魂下最后的审判。罗丹以“思想者”的形象来象征中世纪意大利诗人但丁——《神曲》的作者，反映但丁对“有罪的”灵魂的同情和对社会的不满。我们从罗丹的雕塑作品中，可以看到，雕塑往往比绘画更多地省略细节，更强调动态和空间，所以雕塑首先要选择典型形象。室外雕塑一般有纪念性，更注重大体，就是室内架上雕刻也要力求简练。民主德国作家克莱默的《工人像》（50年代作品），一看上去，简洁明了：工人的两腿张开，右手执镐；全身挺拔，从下到上自然

地转动着，夸张有力；胸、臀部、大腿几个大块，轮廓清晰，形成直线，光线效果很好。他的作品具有雕塑所要求的纪念性和整体感，而且高度地概括出工人阶级的气概和力量。

工艺美术的表现形式是多种多样的。大体上可分作两类：一类是经过工艺制作的美术装饰品；另一类是在造型上美化了的实用器具。前者又称特种工艺，它反映生活、表现思想的方式与雕塑、绘画有某些相同之处，但更富于装饰性、欣赏性。后者又称实用工艺美术，如陶瓷、染织、刺绣、家具、包装装潢、建筑装饰等等，这些艺术品一般要求实用、经济、美观，用以美化工具和点缀环境，以求更好地提高工具的使用效能和装饰美化人民的生活。

浅谈美术的风格与流派

美术风格与流派是作者在长期艺术创作中自然形成的艺术现象。我们了解这种现象的实质和特点，对于欣赏和分析作品都有益处。

当我们欣赏各种美术作品的时候，往往觉得它们各自具有不同的特色，有的雄伟浑厚，有的秀丽雅致，有的富丽堂皇，有的天趣自然，有的怪诞离奇，有的平淡简洁，有的长于抒情，有的富于哲理等等。总之，它们的艺术形象、感情色彩、韵律节奏等都各不相同，艺术特色便迥然有别，因而使我们在欣赏时，更能体会其中的精华和情趣。徐悲鸿的作品给人以气势磅礴、浑厚奔放的感觉；齐白石的花卉大有清新朴素、天趣自然的特色；黄宾鸿的山水画浓郁蕴藉、酣畅淋漓；潘天寿的绘画雄浑奇特、气势不凡。

作品的风格，与艺术家本身具有密切的关系。马克思引用法国博物学家布封的话：“风格即人。”刘勰也说：“各师成心，其异如面。”这就是说，由于艺术家不同的创作个性，因而产生多种多样的艺术风格。形成艺术家的个人风格的原因，是由于艺术家的生活阅历、思想性格、审美趣味、艺术才能以及文化修养等等各不相同。长期生活在巴黎近郊巴比松的19世纪法国画家米勒，他的作品有如泥土、田野那样，醇厚自然，和谐优美。一生遭遇坎坷不平的罗丹，他的雕塑品总是呈现一股矛盾复杂的悲剧气质。

画家的艺术风格不是一成不变的。因为任何的个人风格都与时代风格和社会思潮有密切的关联。现代著名画家毕加索，在早期的贫困生活中，形成了蓝色时期（1901~1904年）的风格，其代表作是《人生》。在1925~1936年，画家进入了梦的分析时期，他在超现实主义的影响之下，有意反对均匀、和谐、优美的传统美学观，而采取不协调的表现手法，专事制作一些怪诞的形象，给观众以精神上的刺激，发泄了自己内心对社会的不满。第二次世界大战前夕，即1937年是画家愤怒时期，他为了揭露西班牙佛朗哥的法西斯政权，绘制了《格尔尼卡》。1944年，巴黎解放，画家开始了牧歌时期，为保卫世界和平大会制作了《和平鸽》。毕加索在1923年曾经这样解释道：“人们反复问我，我的绘画是怎样演变过来的，对于我来说，艺术没有过去，也没有未来……艺术本身不会演变，人们的观念在变化，表现方法也就随之而变化……”。

但是，在多种风格的变化中，毕加索是以立体主义闻名于世的。他的分析立体和综合立体异军突起，给人以强烈的印象，对现实主义美术的发展产生巨大的影响。

艺术风格是通过作品的内容与形式的统一而表现出来的。所以，即使有的作品思想倾向不好，形式荒谬怪异，然而假如它的内容与形式是有机的统一，又具有本身的特色的话，仍然会呈现自己的风格。例如超现实主义画家达利的作品就是如此。所以艺术风格也有健康和病态之分。

时代风格是随着社会的变化而向前发展的。而民族风格，是一个民族在长时期的发展中形成本民族的艺术特征，它是一个民族的社会结构、经济生活、自然环境、风俗习惯、艺术传统，以及共同的心理状态、审美观点等诸种因素所构成的。艺术家创造出富有民族特色的作品，不但为本民族的广大读者所喜闻乐见，也可以为其他民族的读者所理解，从而进入世界艺术宝库。

随着艺术的不断发展与成熟，自然而然产生了各种流派。所谓流派，一般来说，就是在一定时期内，由一些在思想倾向、艺术倾向、创作方法、艺

术风格等方面相接近的艺术家，为了突破某种艺术上的束缚，因而结合起来的一个画家集体。当然，有的派别比较严密，有理论、组织、宣言，还定期举办展览，出版杂志等等；有的则比较松散和自由，没有密切的联系。有的与当时的政治运动的关系比较直接，有的则比较疏远，或者仅仅表现在艺术上的创新和艺术风格上的竞争。有的还可能兼有各种因素。

以欧洲的美术为例。欧洲的古典主义美术流派，是 17 世纪时在法国兴起的。这个美术流派的创作原则是以古希腊、罗马的古典艺术为范例的，它崇尚理性，讲究共性，强调统一，要求表现爱国主义思想。在艺术表现上则要求典雅、均衡、和谐统一。当时，路易十四组建了法国皇家学院（包括绘画与雕塑）；普桑成为这个流派的奠基人。他的作品有《阿尔卡迪亚的牧人》。新古典主义的代表是大卫和安格尔。他们的绘画发展了古典主义冷静的气质，具有严谨的形体结构、宏伟的场面、隐喻式的主题思想等等。然而，19 世纪初，浪漫主义运动以德拉克洛瓦为代表，提倡以感情代替理性，强调内心感受、个人精神，崇尚大自然。《自由神引导人民》是德拉克洛瓦的代表作。他以充满运动感的构图、强烈激动的个性、奔放有力的用笔等等表现手段，突破了古典主义均衡而沉闷的构图、严谨而僵化的造型和细致但较呆板的用笔。他创造了热情奔放、强烈生动的格调，在当时法国画坛上蔚然成风。由于这个画派与法国大革命曾有深刻的联系，所以，它自然具有强有力的艺术气质。但是，后期的浪漫主义运动逐渐脱离了现实基础，追求猎奇，沉湎于虚无的幻想和个人的伤感情调之中，便逐渐走向低潮。

20 世纪初，欧洲现代主义艺术兴起，离开了 19 世纪现实主义传统的轨道。当时，在两次世界大战前后，大部分知识分子对矛盾重重的资本主义社会感到不满，但又看不到人民的力量和光明的前途，所以内心徬徨，似乎世界末日即将来临。另一方面，自然科学、城市和工业建设以空前的规模获得迅速进展，伴随着这些社会变化，出现了要求个性自由解放的思潮。表现在艺术上，就涌现了野兽派、表现派和立体派。野兽派认为“准确描绘并不等于真实”，客观事物是可感觉而不可表现的，因而强调表现主观感受。表现派宣称：“绘画不是说明书，而是表现我们的感情。”进一步强调艺术是艺术家的本能的表演。超现实主义宣言提出：“超现实主义是一种纯粹的精神自动主义，它是思想的笔录，不受理性的任何控制，建筑在某些联想形式的超现实的信仰上……。”以达利为代表的超现实主义画家就是以弗洛伊德“梦的分析”为依据，在绘画中进行梦的纪录。而原来是德国表现主义的康定斯基，由于进一步强调艺术家的自我主观表现，主张艺术创作从内心出发，通过非具象的“色彩与形体”诉之于读者的心灵，于是抽象主义绘画宣告诞生。他在 1911 年所作的《第五号印象》，以明快的原色、流动的线条、跃进的形体，使人眼花缭乱，但不能识别任何具体的形象。他本人甚至认为，“调色板比任何作品都美”。由此看来，现代派表现为重主观表现，重形式新奇，重任意幻想，重直觉本能和非理性等等。用瑞士的一位现代派画家克利的话来概括：“这个倾向就是不去反映物质世界，而去表现精神世界。”一般说来，现代主义美术是脱离或否定客观现实，片面强调主观性；现实主义美术则主张在客观现实生活的基础上，高度发挥艺术家的主观能动性。这就是两种不同的流派在思想上的根本区别。

另一方面，现代主义热衷于新的艺术形式的探求。毕加索和布拉克从塞尚的绘画理论出发，追求多层次多体面的结构的表现手法，用多观点透视代

替传统的单一的焦点透视。画出来的作品好像是从敲碎了的镜子中所反映的形象，即所谓“分析立体”。尔后又采用实物拼贴方法，把不同的实物如布片、硬纸片、报纸、树叶、玻璃片等等拼贴在画面上，然后用绘画加工，制作一种具有空间感的想象中的新形态（好像把一些分散了的字母拼成一个词汇），以引起观众的联想。这种作品被称为“综合立体”。后来，60年代前后的视觉艺术（光效应）和机动艺术（动与光的艺术），也属于形式的追求和形态的变革。

在实际上，现代主义的各种派别是十分复杂的。他们的作品离奇诡谲，神秘怪诞，五花八门，层出不穷，好像万花筒一样不断地处在变化之中。虽然它们都反传统，倾向于表现主观精神世界，但彼此之间差异很大，甚至相互矛盾。有些作品也多少曲折地反映了畸形的资本主义社会，并且有所揭露批判，但是往往局限于渲泄个人郁愤的情绪。有的如达达派对一切社会制度采取否定的态度，甚至对艺术本身也予以否定。于是杜桑的尿盆居然也作为雕塑作品公开展览。有的如超现实主义的作品，因为受到弗洛伊德下意识学说的影响，内容多数是不健康的，或是荒诞诡秘，或是色情的暗示。他们在艺术表现形式的探讨上，采取多种多样的手段，没有任何常规的约束。对于这样复杂的艺术现象，我们应该运用辩证唯物主义具体地、实事求是地进行分析。

从审美说起

美术是通过美感发挥作用的，所以又统称为审美作用。换句话说，它是通过各种具有美感的艺术形象去感染人的，所以其功能在于起一种“陶冶性情”、“涵养人的神思”的潜移默化的作用。一般地说，它又可以分为认识作用、教育作用和审美作用。

美术的认识作用和教育作用

美术作品是生活的反映，优秀的作品往往能通过把现象和本质统一起来的典型形象，帮助我们具体地和深入地认识各个时代、各个地区、各个民族的生活状况。我们通过阿尔塔米拉的野牛、猛犸等形象，可以想象和考证原始社会的狩猎生活；通过东晋顾恺之的《女史箴图》，可以回顾当时贵族妇女如何受制于奴性道德的宫廷生活；通过《步辇图》中的场面，可以了解当年的民族关系。从宋代张择端的《清明上河图》这幅长卷，可以了解当年各阶层人物的生活情况，也能体察宋时的经济发展、城乡关系、民情风俗等等；而画中对于虹桥的精细描绘，为我国的造桥历史提供了十分可贵的史料，体现了我国劳动人民高度的智慧和创造能力。

美术作品的认识作用，是建立在生动的艺术形象的基础之上的。作者以有血有肉、生动活泼、富有特征的艺术形象反映生活，使我们通过种种联想的活动，如临其境，如见其人，如闻其声，甚至也“进入”角色，切身地受到了画面的强烈感染，并在思想上得到启发。如果《清明上河图》没有把生活中纷坛复杂的事物有条不紊地互相联系起来，并突出其中激动人心的因素，具体深入地予以反映出来，就不能产生巨大的艺术感染力。如《清明上河图》中的虹桥之下，大船过桥的紧张场面，各种各样人物的神态动势，都引起读者的想象活动，于是产生了移人性情的作用。此外，美术作品对于生活认识不同的人，会产生不同的效果。游历过华山、黄山胜境的人，就能更好地领略中国山水画所表现的境界。历史知识渊博的人，自然能够更深刻地琢磨历史人物的神态、姿势甚至服饰、道具的奥妙。

美术作品不仅能够帮助我们认识作品中所描绘的生活，还因为有鲜明的倾向性，而具有教育人民的功能。法国 19 世纪资产阶级大革命时期，画家德拉克洛瓦的油画《自由神引导人民》，歌颂了在硝烟弥漫中，为推翻封建王朝奋不顾身冲锋陷阵的工人、知识分子，所以具有历史上的进步意义。20 世纪德国版画家珂勒惠支的《农民战争》组画，开始是以“耕夫”和“凌辱”两幅来揭示封建领主对农民非人的剥削和侮辱；在“磨镰刀”里表现了无比的愤怒和激昂的战斗情绪；“拱门里的武装”显示了向封建堡垒决一死战的场面，手持刀棍的农民像潮水一般地冲锋陷阵；“反抗”是战斗沸腾的高潮；“战场”是失败和死亡的悲剧。最末一幅“俘虏”，农民被捆绑起来，但是耐人寻味的是，他们挺拔的动态和充满仇恨的眼光都预示战斗并没有到此结束。好像说“自由是不可征服的，它永远活在人民的心里”。这套组画给读者的启示无疑是很深刻的。珂勒惠支的版画经鲁迅的介绍，在中国有深广的影响，其教育、认识作用是十分巨大的。

美术的审美作用

马克思说过，一件艺术品“创造一个了解艺术而且能够欣赏美的公众”。可见，优秀的艺术品能培养和提高人们的审美能力。美术家在作品中创造出各种各样的形象，并显示他们的美（对社会有利的）和丑（对社会有害的）。

作者对美进行歌颂，对丑进行批判，从而提高人们对美和丑的判断能力，这就是所谓美术的审美作用。

美并不是抽象的神秘的不可理解的，而是具体的活生生的。美和真是密切相连的，艺术美来源于生活的美。希腊雕刻所以完美，是因为它往往体现了人体的均衡、谐调、健康、丰满等等素质。例如，公元前五世纪的雕刻《掷铁饼者》表现一个运动员掷铁饼之前的一刹那的姿势：他握铁饼的手高于头部，上身前俯，腰向右旋，右脚作全身重量的支点，身躯各个关节的转折达到顶点；他全身肌肉鼓起，强弱交错，身姿高度地平衡和谐调，把节奏、旋律、力量融为一体。这个雕刻到今天仍然是艺术上和体育竞技上的范本。

美和善也是密切相连的。在生活中，真的不一定是美的，但美的都是真的。美除了和真具有密切的关系以外，和善也是密不可分的。前面谈到，美就是对社会有利的、有价值的东西，也是社会所理想的事物，所以美和善也是统一的。我国潘鹤的雕塑作品《艰苦岁月》，如果不是歌颂红军指战员在异常艰苦的条件下的革命乐观主义，而是刻画一般悠然自在、安逸闲散的情绪，艺术形象就不会那样真实深刻、完美动人，而且富有启发的教育思想。车尔尼雪夫斯基认为，美的形象应该寄托艺术家的理想，而这一理想又应当是属于社会的理想，因此它才会是美的。可是“美”应该是真、善、美的统一，应该是三者高度的结合。

由于艺术形式的纷繁变化，题材和体裁的多种多样，它们的社会功能自然不能在彼此间划上一个等号。有些艺术品偏重于艺术的形式美，没有多少政治色彩，甚至没有鲜明的思想性，但它们可以提供欣赏，培养高尚的审美趣味，或起美化环境、美化生活的作用，陶冶人们的性情和引起人们对生活的热爱。因此，艺术除了教育、认识作用之外，在美化生活、欣赏娱乐等方面也必须满足人民广泛的需求。每年新春之际，广大农民家家户户都爱张贴五彩缤纷的新年画，反映一种火红喜庆的节日气氛；报刊杂志上登载一张妙趣横生、幽默有趣的漫画，自然能为报刊生色提神；如果书案边能挂上一幅笔墨淋漓、诗意洋溢的山水、花卉画轴，一定能使斗室生辉。至于工艺美术则更直接地关系到每一个人的衣食住行的物质生活和精神气质。它可以使人们生活在优美和谐的环境之中，充分地满足人们美的享受，使生活更为丰富多彩。同时，它也体现了人们的文化艺术的素养和欣赏水平。

让我们在这浩瀚的艺术海洋之中，汲取丰富的精神营养，提高艺术的欣赏能力和水平，把自己培养成为身心健康的具有艺术修养的有文化水平的一代青年。

中华民族先民的美术创造

中华民族有着悠久的历史，光辉灿烂的文化。我们伟大祖国的美术如同哺育她成长的黄河、长江一样，源远流长，气势磅礴。

中华民族的祖先早在遥远的远古年代就劳动、生息在这片辽阔的土地上。因此，中国美术的历史也应该追溯到远古的先民时期。

中华大地美术之源 原始时代，就如人类文化的黎明时分，那时的一切现在看起来都是浑沌、幽暗、迷茫的。但即使这样，借助于考古发掘的材料，我们仍然可以看到在幽暗中闪烁着的美的创造的光芒。

人类与动物的根本区别，就在于人类懂得制造工具，能够制造工具也正是人类美术创造活动的肇端。

原始时代的北京猿人（距今约 70 万至 20 万年，北京周口店龙骨山）使用的石器已有砍砸器、刮削器、尖状器等类型。他们从附近的河床上拣来砾石，打制成适应各种不同用途的石器工具。丁村人（距今约 20 万至 4 万年，山西襄汾丁村）的石器工具类型更为多样，打制技术也更为进步。到了新石器时期（这时期在中国大约从公元前 6000 年延续到公元前 2000 年左右），先民文化遗址遍布各地，石制工具普遍运用磨光与钻孔的技术。这时期的各种石斧、石刀、石铲、石镰等生产工具都是造型讲究，制作精美。从上述这些石器工具的发展中，可以看出原始先民们逐步从天然石头中认识了固定，对称，整齐的形式的优越性，因而培养出原始的带有审美倾向的形式感；另外，石器工具的制造也培养了人们的目的性观念和越来越进步的技巧能力。所以，生产劳动与美术的起源有着十分密切的联系。

从洞穴遗物中还发现山顶洞人的装饰品非常丰富，有穿孔的兽牙、海蚶壳、小石珠、小石坠、鲸鱼眼上骨和刻沟的骨管等。它们都散布在头骨附近，可能为头饰。令人惊奇的是所有装饰品的穿孔，几乎都是红色，好像它们的穿带都用赤铁矿染过。

综上所述，不难看出，距今两万年前的人类祖先已经懂得把不同形状的石头打制成同一类型的小石珠，懂得把同一类型的兽牙、石珠、骨管等个体重复地穿联在一起，还懂得染成相同的颜色——这都表明，他们不仅具备了审美意识而且掌握了形式美的规律和法则。由于制造工具是人类最基本的创造活动，而工具的形式与用途又有着直接的关系，因而所谓形式美的规律其实是最早被人类认识的规律之一。从石器工具到山顶洞人的装饰艺术品，正是人们对于形式美的认识逐步深化的过程。

但为什么山顶洞人要制作如此复杂（如对钻成孔的砾石）、如此精致（如穿孔的小石珠）的装饰品？联系到他们已懂得埋葬死人，并懂得在尸体上和周围撒上红色的赤铁矿粉，那么这些“散布在头骨附近”的饰物，很可能是人们对死者所施行的巫术礼仪的用品。不管怎样，它们都不会是为了纯然的美观，也不会是为了博得异性的注目——那时的人还没有这份潇洒与悠闲。

在大河源头，往往只是一泓清泉或一脉幽流。这也正像旧石器时代的中国美术之源。倘若沿磅礴之水顺流而下，则能领略到一番异彩纷呈的景色。

彩陶之花 弗里德里希·恩格斯说：“野蛮时代的低级阶段（按：指新石器时代初期）是从制陶开始的。”所谓新石器时代，是指人类文明史上的这么一个阶段，人们懂得把石斧磨得锋利，并钻上孔以捆扎在棍棒上；人们懂得了农耕；人们在土地上定居下来；人们懂得用泥土捏成各种容器、炊器，

然后放在火中焙烧——这就是制陶。从美术的角度看，制陶工艺是人类新石器时代最突出、最丰富的美术创造。

所谓彩陶，则是指一种制陶的工艺：在已经成形的器物泥坯上，以天然的赭石、红土或锰土作颜料，绘上各种纹饰，再进行烧制。

随着岁月的流逝，时代的变迁，陶器造型和纹饰在继续发展变化，生活在大河两岸的先民们都憨厚而自豪地奉献出绚丽夺目的奇葩——彩陶艺术之花。

中国新石器时代的彩陶，主要分布在黄河、长江流域，其中以主要位于黄河中游的仰韶文化彩陶和位于黄河上游的马家窑文化彩陶的艺术成就最为突出。

出土于西安半坡村的鱼纹彩陶盆，属仰韶文化。一条活泼的大鱼游于盆的外壁。造型准确，线条简练而流畅，既是写实的，又富于装饰趣味。在北京中国历史博物馆的大厅里，当人们注视着那条张口露牙的鱼，它那嘴巴尖尖翘起的神情，或许能够感到这不仅仅是一条在水中遨游的鱼。而使人领略那充满神奇色彩的远古时代。著名学者闻一多在《说鱼》一文里曾谈到，鱼在中国语言里具有生殖繁盛的祝福含义。也有学者认为，彩陶纹饰在绝大多数场合下是作为氏族图腾或其它崇拜的标志而存在的。实际上它是一种抽象或半抽象艺术的符号。那么，这条鱼便是代表了一个以鱼为图腾的氏族部落的文化现象。

出土于青海大通县上孙家寨的舞蹈纹彩陶盆，属于马家窑文化。五人一组，手拉手，活跃、鲜明的舞蹈姿态。那轻盈，那齐整，那生意，那稚气，实在令人赏叹不已。它仍然是图腾活动的表现，是一场严肃而庄重的巫术礼仪的实录图象。它那符合人们审美意识的有规律的造型能够使人们产生这样的感觉：唯恐他们会停顿下来，以致重新失落那一片欢愉的童心。从技法上看，剪影式的准确而规整的描绘，会令人想到散布在世界各地的古代岩画。但他们在盆的内壁手拉手地环成一圈，当盆里盛着清冽的水，那是何等完美而动人的形象！

除了动物和人物图像之外，中国原始彩陶中更大量存在的纹饰是千姿万态的几何纹和植物纹。如甘肃地区出土的彩陶，其几何纹饰往往具有旋动的特点，或来往反复，或盘旋回转，或交错勾连，而且往往是布满器身，十分富丽、华美。其线描更是流畅生动，富有节奏韵律之美。在彩陶的装饰纹样中，充分地表现出作者们对诸如连续、反复平衡、对称、均齐、统一、变化等形式美的规律的认识和熟练运用。陈列在甘肃博物馆的一部分彩陶，其橙黄色的底子上，布满黑色或黑红相间的图案。今天的工艺美术家仍对它们所表现出的丰富想象和永恒的魅力深为叹服。

给泥土以生命 上面介绍的鱼纹、舞蹈纹彩陶盆可以看作是中国原始时代的绘画作品，而雕塑艺术也和绘画一样，是附丽于制陶工艺的。有些陶器的盖钮、把手等部位捏成人物或动物的形象；有些陶器的口沿下、肩上等部位堆塑、剔刻出人物或动物的形象；有些干脆把陶器用具的整个造型表现为动物的变形……这些都表明了原始先民对雕塑艺术的认识和运用。

出土于陕西华县泉护村的陶鹰鼎，是中国原始时代的雕塑作品中，以动物形象为最多，而在动物雕塑中最为杰出的动物形象与陶器造型相结合的鸟兽形器。陶鹰鼎正是其中一件有代表性的作品。双目圆睁，粗壮雄健的鹰与鼎的造型结合得非常巧妙，而又保持和强化了鹰作为一种猛禽的形神特征（如

尖利的勾喙和趾爪)。鹰尾下垂触地，自然地构成鼎立三足，它那寓动于静的造型来自对动物的深刻观察和理解，更需要有大胆想象和相应艺术表现技巧。

出土于陕西扶风姜西村的一具中年男子面部的浮雕，原先是位于一只陶盆的口沿下。其鼻梁用泥堆起，眼、口部都是挖出的窿洞。手法虽很原始，但两眼非对称地下垂，嘴角上翘，鼻梁高隆，其表情给人一种近于苦笑的感觉，实在令人玩味无穷。

原始先民在用泥土制作成生活用具的同时，也给予了泥土以生命。虽经岁月流逝，那些寄寓在动物、人面上的观念情思也都迷离难辨，但其纯朴、率直的艺术魅力却是永存的。

商周时期的青铜艺术

经过原始时代的漫长跋涉，人类终于进入了阶级社会。除了出现不平等的阶级压迫之外，还伴随着出现一系列被称为“文明”的因素：金属工具、城市、文字、意识形态等等。这时候的美术不再像原始时代那样纯朴、率直了。它们开始负荷着各式各样的使命，去为一定的阶层的人们服务了。人类社会经过泛演变迁，艺术发展也开始了一个新的阶段。我们在浏览这一时期的美术作品时，也应把思维向前跨进一大步。

“青铜时代”大约在公元前2000年左右，中国社会进入了一个新的历史时期，称之为夏朝。在美术发展史上则标志为青铜时代。

人们在长期制造石器的过程中，多次接触到自然界存在的自然铜块，这就是红铜，并逐渐认识了它可熔可锻的性质。但红铜远不如石器坚硬。经过长期的反复试验，人们发明了冶炼青铜。所谓青铜，就是红铜与锡（有些还加进了铅）的合金。青铜熔点低硬度高，韧度强，抗腐蚀性强，而且容易浇注。早在新石器时代晚期，人们就初步懂得了冶炼青铜。进入夏朝，人们学会用青铜来铸造兵器、酒器、炊煮器。到了商代，青铜器发展到前所未有的鼎盛时期。在中国，青铜最早是用于各种实际用途的，如生产工具、兵器、日用器皿等，随着奴隶制社会形态的确立和发展，青铜器的大量产品被用作礼器。这是中国青铜时代有别于世界其他青铜文明的一个重要标志。

所谓“礼器”，不但具有实际用途，而且用来作为奴隶主贵族的等级地位、权威尊严、功业、荣誉的标志，从而成为奴隶制国家典章制度的一个重要手段，在政治生活和宗教活动中有着重要地位和意义。

商周奴隶主贵族祭把时，用青铜大鼎煮着牛、羊、豕三牲，巫师在祷告，奴隶和战俘被残杀。青烟缭绕，哀号盈耳，这种血与火的场面正是青铜艺术得以发展的条件。在青铜祭器上常刻有铭文，内容大多是宣扬祖先或其自身的功德和记录庆赏或祈求佑护。这些刻在青铜器上的铭文就是人们常说的金文。

青铜礼器的数目多寡和形制的大小，用来象征特定的等级地位。西周时代的“列鼎制度”规定，天子用九鼎，诸侯七鼎，卿大夫五鼎，士三鼎。这就是所谓“名位不同、礼亦异数”。

商周青铜器的类别很多，依其用途，大致可以分为武器和工具（戈、矛、钺、铲等）、食器（鼎、鬲、簋、豆等）、酒器（爵、角、斝、觚、尊、卣、壶、觥等）、水器（盘、匜、鉴等）、乐器（铙、钟等）等几大类，其中以食器与酒器两类的艺术性最强。青铜器类别、造型的丰富多样，反映了奴隶主贵族生活的奢侈与豪华，同时也反映了臻于成熟的艺术创作功力和青铜冶炼技术的水平。

青铜艺术是继彩陶艺术之后，我国美术发展史上的又一个里程碑。

“狞厉的美”商周青铜器的造型与纹饰，体现了作者们高度的艺术匠心，以工艺品的造型、纹饰来体现一定的政治、宗教主题，这是中国青铜艺术的一大特色。另外，无论是造型或纹饰，商周青铜器都表现出鲜明、独特的风格，在中国工艺美术发展史上具有典范意义。

现在，让我们追溯到那个充满血与火的奴隶制时代，去对那些排列在宗庙里、殿堂上的青铜器作一番审美的巡礼吧！

假如我们只能举出一件作品，来作为整个青铜时代、青铜艺术的象征的

话，那么《司母戊方鼎》便是最杰出的代表作品。鼎是青铜器中最重要的器物，它甚至可以成为国家政权的象征。“司母戊”方鼎重 875 公斤，高 133 厘米，“司母戊”是刻在鼎腹内壁的三个字。“司”是祭祀的意思，“母戊”是商王文丁的母亲的名号。显而易见，这个大方鼎是商王为祭祀他的母亲而铸的。从造型上看，它有着宽宽的边，大而厚的双耳；腹部方正硕大，如铜墙铁壁般坚实；四只柱足、挺拔、庄严，显示出不可一世的威严。从纹饰上看，它的鼎腹四面的中心部位都是光洁的素面，而环绕着素面的四周施以龙纹饰带，这就更突出地强调了器腹方正的感觉，且有一种向外的扩张感；鼎耳的侧面，饰有两只对立的虎，巨口张开，似乎正咬住一个人头，令人望而生畏；腹部龙纹饰带在中轴线对接处，两个侧面相向的龙头形成商代青铜器中最常见的饕餮纹（又称兽面纹）。兽头的正面突出了巨眼、大口、獠牙，有些还有犄角和利爪，传说中它是一个吃人的怪物。它综合了多种动物的特征而加以夸张变形而成。

从整体来看，司母戊大方鼎威严、神秘、雄强的力量感是十分突出的，它寄托着统治阶层的强权思想时代的精神特征，然而在今天人们的心目中，却成为青铜时代的象征。

《禾大方鼎》的纹饰却远比它的造型更引人注目。这是一只中型方鼎，属于商代晚期。同样也是大耳、宽边、柱足、造型庄重。鼎腹四壁的纹饰是四个大的人面。这种人面纹饰在商代青铜器中是罕见的。人面五官的比例较为匀称，双目凝视，神态严肃。细心看去，人面两额旁有一对小小的曲折着的角，两腮边也各有一只爪子。这都说明，这不是一般的人类的脸孔，而是一个具有超人间力量的受人敬祀的神怪。“禾大”是器内的铭文，应是器主的名字。

从审美效果上看，这四个大人面虽无明显的表情，却令人感到难以捉摸的神秘和惊悚，并有一种狞厉之美。加上硕大的两耳、尖利的双角和鹰鸱状的趾爪，更给人以骇异可怖的印象。作为人面浮雕来看，整体结构的严谨以及体面关系的处理，都极为准确。要是没有这件青铜器的出土，人们恐怕想象不到商代青铜工艺匠师对人像的观察与表现竟能达到这样高的水平。

狞厉之美不但体现在那些威猛、怪异的纹饰图像中，甚至也体现在一些温驯、善良的动物形象上。

《四羊方尊》的四隅有四只立体的大卷角羊头，这种立体雕饰的手法在商代青铜器中是常见的。羊本来是一种驯良、温顺的动物，但由于在羊的头部、颈部、腹部都遍饰各种花纹，因而也给人一种神秘、威严的感觉。方尊的边角及四面的中心线，都饰有凸起的脊棱，这种装饰手法既加强了造型的气势，同时也掩盖了在铸造时拼模不严的缺陷。这件作品造型奇特，通体布满花纹，把平面装饰和立体造饰结合起来有机地统一在一起。把器皿和动物的造形巧妙地结合起来，可以看到作者别具匠心的创造力。整体看来，它庄重而不失华丽，高雅而又略带神奇。从铸造技术来说，又可称得上是商周青铜工艺品中的一件珍品。

正如任何事物都有它的发生、发展过程一样，商周青铜艺术也经历了一番曲折和变化。就艺术风格和审美价值而论，商代和西周前期是庄严、厚重、静态、神秘、狞厉的；西周中期以后，则趋向于平和、明朗，那种凝重而神秘的气氛逐渐减弱；到了春秋时期，更呈现出清新、活泼的崭新面貌。

呈现在我们面前的这件《莲鹤方壶》展示的正是一种新的时代风貌。它

是春秋时期的作品，高达 118 厘米，壶身布满了蟠曲龙纹，两耳是龙形的怪兽，壶的四角攀缘着有翼的飞龙，壶的底部伏有一对口吐长舌的异兽，所有这些器身上的动物雕饰，都显得灵巧华美、颇具动势。然而整件作品最为精采的部位却是在壶盖上，盖顶周围饰以盛开的莲瓣，正中立一展翅欲飞的仙鹤。鹤的体态轻盈、生动，展翅的姿态是那样的舒展、自由，难怪人们把它看作是一个新的时代即将开始的标志。

刻在砖石上的美丽画卷

鲁迅先生在倡导新兴木刻运动的过程中曾指出：“唯汉人石刻，气魄深沉雄大，唐人线画流动如生，倘取入木刻，或可另辟一境界。”他这里所提到的“汉人石刻”，就是构成汉代绘画艺术奇观的“画像石”；而汉代的“画像砖”，大概也可作如是观。

现在所见到的画像石、画像砖，主要是墓葬建筑材料。画像砖用于地下墓室，画像石则既用于墓室，也用于地面的石阙、享祠。因为这些“石”、“砖”材料的面上凿刻或模印有图像，所以，它们又是一种具备了绘画特征的艺术作品。

由于汉代盛行厚葬之风，地主阶级幻想死后继续享受像生前一样的安富尊荣生活，于是“事死如事生”——不惜耗费大量的人工物力，把墓葬布置得好像人间一般。当然，这只是愚蠢的幻想；但是，这一风气的盛行，却为后代留下了包括画像石、画像砖在内的无数艺术珍品。

从考古发掘的情况看，画像石多出土于山东西南部、河南南阳、陕西西北部、江苏北部等地区，画像砖则大都出土于四川成都平原。在过去尚未发现汉代帛画及墓室壁画之前，画像石、画像砖便成了人们认识汉代绘画艺术最基本的实物依据。

武氏祠画像石 武氏祠位于山东省嘉祥县武宅山村西北，它原是东汉晚期武氏家族墓地的地面石结构祠堂，大约宋代以后祠堂坍塌。这里的画像石是最早被发现，也是中国美术史上最享盛名的艺术珍品。

武氏祠画像石的题材内容非常广泛，概括来说，大体有三类：神话传说、历史故事和现实生活。这里既有雷公电母、风伯雨师、海神龙鱼、东王公、西王母等神仙怪异的形象系列，也有车马喧嘶、刀枪并举的现实战斗场面；既有宴饮庖厨、车马出行等炫赫豪奢生活情景，也有一发千钧、图穷匕见的紧张情节；既有暴虐无道，以妇女为坐骑的夏桀，也有手执木铎教民耕作的神农；异兽奔腾，羽人飞升，天上人间，极尽其致。其中，《荆轲刺秦王图》就是一件十分引人注目的名作。

聪明的古代匠师为了真实地再现历史上有名的“图穷匕见”这一惊心动魄的事件（参看《史记·刺客列传》），选择了荆轲在殿堂上绕柱追杀秦王不得，怒而奋力掷出匕首这一叩人心弦的瞬间。秦王猝不及防中的极度惊恐和荆轲孤注一掷的冒死拼搏是构成事件高潮的两种对立心理因素，作者准确地抓住这一具有典型意义的矛盾冲突，在画中以铜柱为分界，把对立的双方分隔在两个大小不同的空间。在左边那相对逼仄的画面中，与卫士扭抱在一起的荆轲怒发冲冠，四肢愤张，紧凑的构图，蕴藏着强烈的爆发力；而那穿透铜柱的匕首，犹如一腔压抑不住的悲恨直指秦王；右边秦王慌走惊顾，秦舞阳吓倒在地，四脚朝天，一段断袖半空飘落，使相对疏阔的空间充满了动荡不安的气氛；从而使整个画面在强弱互搏的力量对比中，有力地突出了刺客荆轲与秦王的尖锐对立。叱咤风云、不可一世的秦王在面临死亡威胁时显得是那么惊恐万状，特别是有勇士之称的秦舞阳在此关键时刻的狼狈相，更衬托出荆轲临危不惧、誓死拼搏的道义力量。

画像石一般采用凿纹减地平面线刻的技法，有点接近雕刻中的浅浮雕——河南南阳画像石这一点更加突出；武氏祠画像石风格严谨工细，具有剪影式的效果。它们共同的艺术特征是凝重有力而又简洁传神，由于画像石是利

用刀凿在石上直接雕刻而成，显然不可能像壁画、帛画那样借助色彩、笔墨对物象进行多方面的细致刻划，因此，抓住对象具有典型意义的瞬间动态进行夸张表现就显得特别重要。就这一点而言，《荆轲刺秦王图》可谓上乘之作。

四川画像砖 四川画像砖是建国以后才大量发现的，成都平原号称天府之国的鱼米之乡，自然也是地主豪强聚集的地方，因此，这里有大量画像砖发现也就不足为怪了。

画像砖与画像石不同，它是用粘土模印烧制而成，印模上阴刻的线条和凹入的体面，在砖面上成为劲力飞扬的阳线和凸起的浮雕。这种线面结合、富于变化的特点，使画像砖的艺术语言与画像石相比显得相对细腻丰富。而从内容上看，由于四川画像砖主要用于地下墓室的装饰，更多表现为对现实生活的描绘。庭院宅第、山林田泽、汲卤煮盐、舞乐杂技、车马出行、弋射渔猎等等，都有非常丰富生动的表现。它像一面镜子，既反映了地主阶级穷奢极侈的剥削生活，也再现了天府之国丰泽温馨的自然气息和生气勃勃的人间情调。

成都扬子山出土的《弋射收获画像砖》是一件非常出色的作品。在一块砖面上，分上下两个画面，其上描绘的是池边弋射，其下则是田间收获。

射猎在原始时代是人们维持生存的重要手段，但在以农业为主要生产方式的汉代，却是有闲阶级带有练武性质并乐于从事的游乐活动。《弋射图》表现的正是这种活动中具有喜剧性的瞬间情节。图中池塘水波涟涟，群鱼游动，早熟的莲蓬高高挺立水面，尚未凋谢的数茎莲花还保持着绰约的风姿；一群猝然惊觉的水鳧有的急速游避，有的仓皇飞散，从它们那慌张失措的动态中，似乎可以听到伴随翅膀的煽动发出的慌乱叫声。池畔两位猎入引弦搭丸，仰天而射，他们那侧身跪地的健美身姿，既暗示了小心翼翼接近猎物时的姿态，同时也恰到好处地表现了水鳧惊起的瞬间，猎手无暇选择，迅即抓住稍纵即逝的时机，以期一发即中的心理特点。整个画面无论猎手或水中飞禽，都处于由静变动的瞬间变化中，充分地传达出郊野射猎那种弛张变化、惊险迭出而又轻松活泼，饶有兴味的生活节奏。

《收获图》则表现了一种劳动的诗意，在横幅构图中，五位农夫正在挥镰收割。其中左侧的一组三人弯腰小心翼翼地割取稻穗；另一人则荷担提罐，看来好像是一位送水未归，被这丰收场面吸引得暂时立看片刻的农妇。右侧一组二人高高地举起镰刀砍割稻茎。两种对比强烈的动作幅度正好形成了画面明快的节奏，它既是辛勤而又欢快的劳动生活写照，也是画像砖的作者朴素真挚的情感的流露。

除此之外，画像石、画像砖中也有一些迷信色彩的内容。但这些刻印在石、砖上的形象画卷所展现的那种大胆想象的浪漫境界和纵览古今的广阔视野，却淋漓尽致地反映了汉代雄大恢宏的时代精神；而贯穿于所有作品系列中的那种张扬飞动及不可遏止的运动节律，也正是由早期封建社会那种动荡不安的变乱所孕育的社会心理的投影。

反映时代精神的陵墓雕刻

随着阶级社会的出现和宗教迷信的产生，对坟墓的经营却成为了一件十分重大的事情。举世闻名的埃及金字塔，那是古代埃及奴隶主的陵墓；在我们中国，古代帝王、贵族的陵墓更是遍布于各地。

随着社会生产力的发展以及迷信观念、等级观念、伦理道德观念的发展，中国历代王朝就盛行着厚葬的风气。自秦汉时代以来，帝王贵族在陵墓周围修建了大片的陵园建筑，设置了大型的仪卫性陵墓雕刻品。这样做，在主观上是为了显示死者的丰功伟绩，在客观上也就必然促使了带有纪念性的建筑物和带有仪卫性的大型雕刻品的发展。

由于统治阶级拥有巨大的人力、物力，他们往往垄断了当时最杰出的能工巧匠和物质材料，也由于各时代占统治地位的思想总是表现为统治阶级的思想，因而陵墓雕刻往往突出地体现了鲜明的时代特征和艺术水平，成为中国古代雕塑艺术最重要的一部分。现存的汉代霍去病墓雕刻、唐代的“昭陵六骏”雕刻、顺陵石狮便是我国古代雕刻林中的瑰宝。

深沉雄大的霍去病墓石雕 霍去病墓位于陕西省兴平县窦马村附近，距西安市 40 公里，是西汉王朝汉武帝刘彻茂陵的陪葬墓。霍去病是西汉武帝时期的青年将领。他从 18 岁开始率领汉朝军队与侵犯汉朝疆域的匈奴作战，他英勇善战，先后六次在西北地区取得胜利，为安定边防、发展生产、促进西域各国与汉朝的经济文化交流作出了卓越的贡献，因此被汉武帝封为骠骑将军等职。当汉武帝要赐予他住宅、官邸时，他说：“匈奴未灭，无以家为”，这句充溢着爱国主义激情的豪迈誓言，在千百年来一直为后世人们所传诵。霍去病年仅 24 岁便因病早亡。汉武帝为他举行了隆重的葬礼，把霍去病墓作为他自己死后的陵墓茂陵的陪葬墓，以示荣宠。同时命令工匠把霍去病墓修筑成一座小山，象征着他生前战斗过的祁连山，并设置一些大型动物雕刻隐杂在墓山上。这种把墓形、雕刻与墓主人的历史功绩有机地结合起来的总体构思，是十分独特和耐人寻味的。

霍去病墓的这一组大型陵墓石雕是我国现存最早的陵墓雕刻品。它们一共有 14 件，除了其中的《马踏匈奴》雕像原置于墓前外，其余大部分雕像原都放置在墓山上的树石间，以加强“山”的象征气氛。

《马踏匈奴》是霍去病墓前石雕中最有代表性的一件作品。雕像全高约 2.2 米。为表现青年将军的赫赫战功和反侵略战争的正义性质，雕刻匠师们独出心裁地设计了一匹静立的战马，马肚下紧压着一个仰面朝天的匈奴首领。如一座巍然挺立的山峰；马肚下的匈奴首领却是手握弓箭，犹在垂死挣扎。敌人的挣扎与战马的雄强，一静一动形成了鲜明的对比，汇成了力量的冲突，恰好象征着战争的严酷与胜利的信心，预示着正义战胜邪恶的必然结果。雕像没有出现汉军将领或士兵的形象，而是让观者从战马的形象联想到英勇善战的青年将军和无数浴血疆场的战士，作者采用带有浪漫主义的象征手法揭示出寓意深刻的主题。

从艺术表现手段来看，它综合运用了圆雕、浮雕和线刻的手法。整件作品利用了天然巨石的形态而加以雕凿。马肚下的匈奴形象主要是以浮雕来表现，人与马腹之间不透的空隙的巧妙结合，保留了天然巨石的完整性，给人以雄浑、整体的深刻印象。战马的头部形象也刻划得十分成功，微微侧倾的头部避免了呆板、僵硬的毛病，而它镇定自若的神态与巍然静立的体态表现

出博大的气度。

另外两件表现战马题材的石雕是《卧马》和《跃马》。《卧马》从外形上看，是一匹卧地休息的战马，但马的前腿微微弯曲，头向左前方略倾，表现出即使在休息时仍十分警觉、随时准备驰向疆场的神态。《跃马》表现了一匹将要腾跃而起的战马的英姿。它十分成功地利用了整块巨石的自然形态，只用浮雕表现马的躯体，而对头部、胸部等关键处进行雕凿；为了强调整体的气势，马颈项下和马的前腿之间的多余石料并未凿去，更加强了马的跃势和力量感，更强烈地表现了战马在即将腾跃而起时力拔山岳的气魄和力量。其余的作品如《伏虎》、《卧牛》、《野猪》、《蛙》等，也都是用整石雕成，灵活运用圆雕、浮雕和线刻的手法，按照天然石块的形态因材施教，利用石头本身的质感、量感，赋予了顽石以生命和活力。

巡视这一组石雕，我们会被雄浑博大的气魄所撼动，所感染。汉代是一个强盛的、生气勃勃的时代，处于创业时期的封建帝王深深懂得出生入死的英雄的价值；这时期涌现的风云人物给后世留下不可磨灭的印象。如“力拔山兮气盖世”的西楚霸王项羽，在千军万马的重围中慷慨悲歌，一洒英雄之泪，然后驰杀于敌阵；如汉武帝本人，如著名的史学家司马迁，如出使西域的张骞、苏武，如驰骋于风沙大漠的李广、卫青、霍去病……驰骋、冲决、豪气，追求无限，甚至连苦闷、连复杂的感情，也无不充溢着豪迈之气。这时代容不得畏琐的小家子气，英雄们向往着在青春时期建功立业，向往着壮烈的人生。我们再看看霍去病墓前的石雕，那挺立的马，那卧伏的马，那腾跃的马，正如鲁迅先生说的：“惟汉人石刻，气魄深沉雄大”。霍去病墓前石雕的艺术风格的形成，正是时代精神风貌在艺术上的反映。这组陵墓雕刻成为中国雕塑艺术发展史上的一个划时代的高峰，具有永久的典范意义。

昭陵六骏 唐代帝王陵墓主要分布在当时的首都长安（今陕西西安）附近。在西安城西北约 60 公里的地方，有一座岭峦起伏，主峰突兀的高山，这就是礼泉县的九峻山。唐代规模最大的帝王陵唐太宗李世民的昭陵就修建在这座山上。

李世民是唐朝的“开国之君”。他顺应历史潮流，为结束隋末唐初军阀纷争的混乱局面，巩固国家统一作出了重要贡献。唐太宗在生前亲自选定九峻山作为自己的陵墓，以雄伟的山岳体现帝王的宏大气魄。整个陵区周长 60 公里，在主峰陵寝周围分布有 167 座功臣贵族的陪葬墓。当日的陵区内各种建筑布置精巧，光彩夺目。周围广植苍松翠柏，景色十分肃穆、壮观。时过境迁留在地上或地下的大量珍贵遗物，仍在向人们诉说着昔日的风采。著名的“昭陵六骏”浮雕就是幸存下来的杰出的雕刻艺术品。

“六骏”，是指唐太宗李世民在开国战争中先后乘骑过的六匹战马。这六匹战马曾跟随李世民在战场上出生入死，立下汗马功劳。为了追念他心爱的战马，同时也是为了昭示自己的丰功伟业，李世民在设计营造昭陵时，特命雕刻工匠雕制出“六骏”浮雕。

“昭陵六骏”是六块石屏式的浮雕，原分东西两组排列。六匹战马的姿态分别有站立、踱步和奔驰三种。“飒露紫与丘行恭”便是最有纪念意义的一件作品。丘行恭是跟随唐太宗征战南北的一员猛将。在一次战斗中，唐太宗乘骑的“飒露紫”中箭负伤，情况十分危急。这时丘行恭立刻跳下马来，为“飒露紫”拔箭，并把自己的坐骑让给李世民，最后奋力冲出重围。为了表彰、纪念丘行恭及“飒露紫”的英勇战绩，这块浮雕上描绘了丘行恭沉着

镇定地握住了箭柄，准备猛力一拔；战马挺立着，身躯微向后倾，微妙地表现出它以巨大的毅力忍受着剧痛，主动与拔箭动作相配合。更使人感动的是战马的头部正温顺地与丘行恭的肩额相贴，再现了战马与勇士之间生死相依感人肺腑的场面！

再看看名为“青骊”的那件作品，战马正在奔驰，是冲入敌阵还是杀出重围？腾空的四足几乎与胸腹齐平，马尾高翘，鬃毛飘拂，战马风驰电掣的姿态是何等的矫健、英武！

六匹骏马的动态神情各不相同，但又共有着雄健俊美的外形和坚强刚毅、一往无前的精神气势。从艺术手法上看，作为浮雕，它的形象浮度并不高，但给人的感觉却有如近乎圆雕的坚实的体积感。作者运用了流畅强韧的弧线和犀利挺劲的直线来处理轮廓、体面关系的变化，使曲直相辅、刚柔相济，于微微的转折起伏中，体现出骏马丰厚劲健的体质和极其充沛的活力。在中国乃至世界的雕刻史上，这是塑造战马形象最为杰出的作品之一。

“昭陵六骏”不仅具有高度的艺术价值，而且具有重大的政治、历史意义。可惜的是，“飒露紫”和“拳毛騧”于1914年被盗卖往美国，现藏费城宾夕法尼亚大学博物馆。其余4件也遭到破坏，现陈列于陕西省博物馆。

顺陵石狮 中国古代的石狮一直是一种压邪镇魔的瑞兽。狮子原产于非洲、南美和西亚。自汉武帝派遣张骞出使西域后，狮、象、孔雀等作为贡品而相继传入中国。东汉以后，由于佛教在我国的传播、盛行，狮子作为护法的灵兽，在佛教石窟艺术中出现。自隋唐时期开始，石狮雕刻成为守护在陵墓前的一个雄强威武的角色。

在唐高宗与武则天的合葬墓乾陵（位于陕西省乾县西北的梁山），石蹲狮的造型如金字塔，两足前伸，斜撑着巨大的躯体，圆睁的双目与微启的方口显示着雄视一切的气魄，然而就唐代陵墓雕塑中的狮子形象来说，最有代表意义，最为杰出的则是顺陵的石立狮。

顺陵是武则天之母杨氏的陵墓，位于陕西省咸阳市附近。在陵墓南面的前门外有一对巨大的石立狮，其中左侧的一躯最为杰出，人们一般所说的“顺陵石狮”指的就是这件作品。这座石立狮高3.05米，长3.45米，座高0.4米，狮与座都是用一块巨石雕成。石狮作阔步前进的姿态，昂首挺胸，张口怒吼，气势极为豪迈雄强。但雕刻匠师们并非只是强调外在的动态，而是更为巧妙地把石狮处理为狮子在阔步行进中稍作停顿，头部微微转向右侧，正是昂首四顾的瞬间。这种动中有静、威猛中有安详的形态体现了雕塑艺术中高度的概括手法，具有强烈的感染力。

把石狮设置于陵墓前，既有守护之意，也是陵区建筑空间布局中的一种装饰，以加强陵墓建筑群神圣、尊严、凛然不可侵犯的气氛。因而，作者并没有摹拟自然界狮子的生理结构和凶猛的野性，而是最大限度地夸张它的粗壮浑厚的形体，如以单纯洗炼的整体感雕凿出生动有力的外轮廓。为了突出表现狮子的威猛，还特别强调了狮子的粗壮、锐利的脚爪。当你站在它面前仰首观看时，不能不被那种气吞山河的威武气概所征服。

到了元代、明代以后，狮子雕刻更广泛地安置于庙堂、宫殿、住宅的门庭前，但大多已经没有了威武雄壮的气势，而趋于玲珑秀媚，作吉祥喜庆的装饰了。值得指出的是，在过去的旧中国，还出现过一种非常写实、逼真的狮子形象，如上海市政府大楼（解放前的汇丰银行）前的两座铜狮子，在气势上和艺术审美上，更是无法与唐代顺陵石狮相比。

秦、汉、唐俑

在商代和西周流行残酷、野蛮的人殉。一个奴隶主死了，要用许多奴隶活生生地殉葬。随着奴隶制度的衰亡和封建制度的兴起，这种人殉的情况就改为用陶塑、木雕的人像——俑来代替活人殉葬。绝大部分的俑都是用来表现统治者生前的权势和享乐生活，而这又只能通过为他们服务的各种下层劳动人民的形象才能表现出来。因此，具有生活气息浓厚、形象生动活泼等特点。

俑的出现，无疑是对社会的一个进步。制作俑的质料一般有陶、木、金属等。目前发现最早的陶俑出土于春秋晚期的墓葬中。战国时期，逐渐得到发展，秦、汉和唐代的俑数量最多，艺术水平也最高。宋代以后，由于丧葬习俗改变，流行使用“纸扎”的冥器，俑也就逐渐减少。

秦、汉、唐俑，以巨大的数量、繁多的种类、精湛的技艺展示了时代的风貌，既有重要的历史价值，也是极为珍贵的艺术品。

秦军雄风的艺术再现 1974年以来，在陕西临潼秦始皇陵东侧相继发现的大型兵马俑坑，是世界艺术考古发掘史上最壮观的成果之一，被称为世界第八艺术奇观。

秦始皇统一了中国。在短短的十几年中，他还统一了法律、文字、货币、度量衡，他还修筑了长城、驿道、阿房宫。这位“始皇帝”是一个好大喜功、头脑发热的暴君。但他的内心也充满了恐惧和忧虑——怕臣民谋反，更怕年寿无多。于是他残暴地焚书坑儒，愚妄地寻求长生不老之药。他特别重视自己陵墓的营建，寄希望于死后仍能和生前一样的安富尊荣。现在出土的大型兵马俑以惊人的规模，反映了秦始皇要把他的强大御林军带入阴间的强烈愿望。

3个兵马俑坑成品字形排列，大小不一，形状各异，均深达地下五至七米，共占地二万余平方米。现在发掘、整理出来的武士俑约五六百件，陶马数十匹，估计全部发掘出来，将有武士俑7000余件，陶马500余匹，战车130余乘。而人、马和战车的大小均与现实生活中的实物一样，以最大的一号坑为例，坑中约6000件武士俑站立在青砖铺地的坑道里，排列成面向东方的38路纵队，组成由战车、步兵相间编列的严整的方阵。

这是何等雄壮！何等壮观！仿佛是一次盛大的阅兵典礼。难怪国际友人称它为“20世纪最壮观的考古发现。”它令人肃然起敬，令人想到那个战马嘶鸣的征战年代所充溢的坚强意志和豪迈气魄。

在形象的塑造上，雕塑匠师们高度的写实技巧令人惊叹。将军与武士，不仅盔甲不同，服饰各异，更刻划出人物不同的身份、年龄、气质与个性。如将军的深谋远虑，士兵的勇猛果敢，同时又都统一在一种严阵以待的庄严肃穆的气氛之中。

“秦王扫六合，虎视何雄哉！”（李白诗）秦皇兵马俑折射出一位古代帝王的伟力与妄想，同时也昭示着中国古代雕塑艺术的高度水平，更体现着劳动人民卓越的艺术创造力。

死亡王国里的人间百态 汉代是一个特别盛行厚葬风气的时代。统治者似乎想要构筑一个堪与人间天堂相比的死亡王国，他们几乎把生前享用着的一切都要统统带进坟墓。于是在这死亡王国里便呈现出熙熙攘攘的人间百态：作为物品，金珠玉饰、衣衾冠戴就自不待言，连许多盆盆罐罐也要埋进

坟墓。作为供主人役使的人，从衙门小吏、门庭护卫到近身奴婢、籍隶农户，甚至整套的仪仗队、整个乐舞百戏的演出剧团，可谓一主千仆、威福至极。作为现世环境的重视，还有楼阁谷仓、车马舟船、灶台水井以至在厨房里待烹的各种禽兽。

从艺术创作上看，这些俑像所表现的正是它们的作者们最熟悉的生活。能工巧匠们在为这死亡王国塑像的时候，也溶进了他们对这些人、动物的理解和感情。因此，汉代陶俑以琳琅满目的现实生活情景和生动活泼的艺术形象而成为中国古代雕塑史上一颗璀璨的明珠！

在四川成都天回山东汉墓中出土的说唱俑，它是汉代陶俑中最为引人注目的杰出作品。这是一位生活中的说唱艺人的生动写照，它体现了中国传统艺术的精髓——写意和传神。你看它伸着头，耸着肩，眉开眼笑，咧张的嘴巴似乎正讲到妙处，而举槌抬脚的动态更是不自觉的手舞足蹈。面对这件作品，你会仿佛听到他爽朗的笑声，并引发出一串联想：他正在讲的会是一个何等有趣的故事，听众又会是何等的兴致勃勃、受其感染！汉代陶俑对于人物表情的刻画是丰富多样和极为成功的。这位说唱者看来似是已届中年，他的笑貌是诙谐、忘情的，他额上的皱纹，都使他的笑显得更有心理深度，仿佛是阅尽世态炎凉，包含着人间苍桑。如果作者没有对生活的深刻观察和卓越的雕塑技巧，是无法达到这种艺术高度的。

“扬鞭只共鸟争飞” 在汉俑中，马是很常见的一种题材。其中艺术水平最为杰出的，是在甘肃省武威雷台东汉墓出土的《铜踏飞燕奔马》（或称铜奔马）。该墓中还出土了由数十人骑组成的铜车马仪仗队，造型真实生动，铸造技艺十分精良。但《铜踏飞燕奔马》却尤为卓绝，是中国古代青铜雕塑中的稀世珍品。这匹骏马正嘶鸣不已，作奔驰之状。它三足腾空，一足踏在飞燕背上。古代诗人为了形容马的神速，有所谓“扬鞭只共鸟争飞”的夸张形容，这似乎已经是神来之笔了。《铜奔马》的艺术造型异常精巧。骏马腾跃之雄姿作凌空之势。后脚落在一只飞行中的燕子背上，它栩栩如生地表现了骏马的神速，甚至空中的飞燕速度也落在神马的后面。这位汉代的无名雕刻师，以他奇妙的艺术构思和精湛的造型手法塑造了神速的骏马。把“造化”之形和心灵之意凝聚成艺术的精华。作品着意刻画了骏马毛发、尾巴的飘扬也使马的神速增添了不可阻挡的气势感。从青铜铸造工艺上看，马只是一足踏在飞燕身上，重心的选择完全符合力学平衡的原理，而马腿奔跑之姿的轻快与毛发、尾巴的飘扬，都令人产生一种仿佛马是在虚空飞驰，如“天马行空”的感觉。它的神俊、昂扬的精神气魄，更是汉人豪迈气概和积极进取精神的形象体现。

多年来，在国外举办的中华人民共和国出土文物展览活动中，这件作品一直受到国际友人的高度称赞，而且往往正是由于它而使整个展览倍增异彩！

绚丽多姿的“唐三彩” 唐代是中国封建社会经济与文化艺术都高度繁荣昌盛的时期。“唐三彩”，则是在盛唐时期绽开的一支绚丽夺目的工艺美术新花。所谓“唐三彩”是一种低温多色釉陶器。它以白色高岭土作胎，施在表面的釉料含有铜、铁、钴、锰等金属元素和大量的铅。烧制时，釉料中的各种金属氧化物自由扩散流动，各种颜色便互相浸润。烧成后，各种色彩斑驳迷离，有意想不到的天然之美，由于铅的作用，釉面还有一层明润的光泽。说是“三彩”，其实并不限于黄、绿、白、蓝等几种釉色，也有多彩

或双彩甚至单彩，而且每种釉色又有多种变化，难以数计。

三彩陶俑是唐俑中艺术性最强，最令人眩目醉心的部分。这主要还不在于它的多色釉的运用，而是由于多种形象的杰出创造。

西安出土的三彩女立俑，她们体态丰润，仪容温婉端庄。值得注意的是，施釉的部位只限于衣饰部分，头面均露素胎。烧成之后，发髻涂以黑墨，颜面施以白粉，颧颊晕以淡红，樱唇轻点朱膘，瞳子、眉毛也一一以墨点描。这是巧妙地以彩绘与多色釉相结合的手法，获得最大的艺术效果。在施釉技术上，作者巧妙地利用了彩釉的厚度和在烧制过程中因流动而形成的垂滴、混合、晕开等现象，使随意点涂而成的衣裙披帛等部位的不同釉色和花纹斑点，呈现出灿烂夺目而又沉着蕴藉的艺术效果。

形象的塑造是典型唐代妇女的形象曲眉丰颊，“多为秾丽丰肥之态”。而且在眉宇之间流露出的内在心绪，那欲言又止的神情，令人想起古人“含情欲说宫中事”的诗句。

在所有中国古代的雕塑作品中，最为今天的人们所熟悉的或许要算三彩马了。

两匹出土于陕西乾县的三彩陶马，动态各异，一匹正低头饮水，另一匹却引颈昂首嘶鸣。在人们面前，仿佛出现了这样一幅图景：在河边或在丰润的水草地，主人暂时离去了，骏马有的在悠闲地饮水，似乎在养精蓄锐，有的引颈昂首，仿佛是待命出发。骏马矫健英伟的外形塑造得十分准确、生动，沉着而清润的釉色更增添了骏马的身毛光洁如脂的感觉。

人们之所以如此欣赏唐代三彩马，是因为它的体态与神骏之气的确是洋溢着力与美的统一，从而令人振作与感奋。

惟妙惟肖的佛教石窟造像

大约是在公元 1 世纪，西汉末年，佛教从印度传入了中国。

佛教宣扬“因果报应”、“生死轮回”的思想，这对于饱受煎熬的劳苦大众来说，是一种精神寄托。它告诫人们忍受现世的苦难，以便能获得来世的幸福。这正是历代统治阶级安抚民心的灵丹妙药，它一味颂扬的“大慈大悲”以及“修功德”、“做佛事”等思想又是削弱人们反抗的“麻醉剂”。

自东汉开始的战乱、分裂的大动乱时代，在血泪交横的苦难中呻吟的人们，是无法抗拒宗教的诱惑的，佛教除了通过经书、教义向人们进行宣传之外，还利用各种艺术形式进行潜移默化的宣传作用。石窟造像正是佛教艺术中现存数量最多、规模最大、流传最为普及的一个主要内容。

石窟艺术最早起源于印度，它是指一些佛教徒离开尘世的喧嚣，钻进深山老林，在石崖上凿洞而居的一种建筑样式。人们可以终日坐在里面修身养性，也可以在里面围绕着佛像进行礼拜活动。随着佛教的传入中国，石窟也就遍布于丝绸之路和黄河流域。

在山崖石壁上开洞造像是要耗费极大的人力、物力的工程。当我们今天巡视着那些石窟组群，面对着那些或以雄伟或以精美令我们叹为观止的造像，我们便会被人类所曾有过的因苦难而催生的虔诚与坚毅所撼动，我们还会沉浸到美的沉思中去。

随着人类历史的发展变化，宗教的迷雾被驱散以后，艺术的魅力便放射出更加夺目的光彩。

耸立于风沙中的云岗大佛 闻名中外的云岗石窟位于山西省大同市西郊的武周山。云岗石窟始凿于北魏文成帝和平初年（公元 5 世纪 60 年代），全部开凿在武周山南崖。现在保存有已编号的大小洞窟 53 个，东西绵延约 1 公里，其中大小造像共约 5.1 万余尊。

最初主持这项开窟造像工程的，是一位名叫昙耀的和尚。据历史记载，文成帝接受昙耀的建议，在武周山开凿 5 个大窟，每窟主要雕刻 1 尊大佛。这很可能包含有用以象征北魏自太祖到文成帝的 5 位皇帝的用意。这样，拜佛与拜君王便成了一回事了。这 5 个大窟就被称为“昙耀五窟”，即今天编号的第 16 至 20 窟。

昙耀五窟的特点是本面呈马蹄形，窟室面积较小，但窟顶是很高的草庐式穹窟顶，窟内正中雕一尊大佛，或坐或立，高大的形体连结后壁，占据了大部分空间。人走进窟内，只能仰观佛像，所以显得格外的高大、伟岸。五窟的主像中最大的佛像高近 17 米，最小的也有 13 米多。人们跪拜在这样高大的佛像跟前，难免会感到自身的渺小与无为。从而产生对佛法的敬畏和求助之心。

第 20 窟大佛可以看作是云岗石窟的代表作。由于此窟前壁塌毁，因而变为“露天的大佛”。与其他 4 窟一样，在大佛的两侧原各有一尊较小的立佛，现在这里也只保存了左侧的一尊。

大佛的面像前额宽大，鼻梁高隆、笔直与额头平齐，双耳垂肩，肩膀与胸脯异常的宽厚、壮实。他充满智慧的目光锐利地注视着前方，而神情又是那样的和悦而肃穆、庄严。他紧抿着的嘴唇微微挂着一丝笑意，使人感到一种不可名状的抚慰之情。或许这正是佛教造像的理想形象吧：他应该对尘世的一切悲欢离合、一切浮生百态、一切恩恩怨怨都了若指掌、明察秋毫，

因而他必须是睿智的；他还应该对这一切都泰然处之，都超然大度，这样他方能引导众生脱离尘世的苦海而升入天国，因而他又必须是肃穆威严的；他还应该对一切芸芸众生都一视同仁、都宽宏以待、都慈悲为怀，因而他还必须是亲切感人的……。当然，这一切都是宗教虚幻、骗人的“理想境界”，实际上并不存在这样的救世主；而且统治者以此来作为自己的化身形象，就更具有愚弄人民的欺骗性。但是，从艺术的角度来看，这种伟大心灵、人格的理想美的表现，却是真实、感人的。

第20窟大佛的健壮、伟岸似乎还蓄蕴着北方少数民族健康、强悍、豪放的游牧民族性格。鲁迅先生曾把“云岗的丈八佛像”与“万里长城”并列，认为它们都是“耸立于风沙中的大建筑”，是“坚固而宏大”的艺术品。

耸立于风沙中的云岗大佛，既寄寓着无数被压迫的渺小生灵的美好理想，也标志着当时雕刻艺术的辉煌成就。

龙门奉先寺 龙门石窟位于河南省洛阳市南郊。这里有一条南北走向的叫伊水的河流，两岸青山对峙，形成一座天然的门阙，古称伊阙，又叫“龙门”。洛阳是我国历史上著名古都，龙门的青山秀水、僧舍寺院成了达官贵人与诗人墨客常游之地。

龙门石窟的大规模开凿，始于北魏政权由大同迁都洛阳以后。伊水两岸的峭壁上，石窟星罗棋布，其中绝大部分位于伊水西岸的龙门山，现存大小窟龕2102个，大小造像97000尊以上。

北魏晚期是龙门开窟造像的第一个高潮。从这时造像的风格特征、服饰样式等，可以看出北魏统治者所推行的汉化政策在石窟造像中也同样有所反映。同时也表现出佛教雕刻艺术呈现出更突出、鲜明的中国作风与中国气魄。

著名的北魏龙门三洞，指古阳洞、宾阳中洞和莲花洞。那身着宽衣博带的佛像和清秀窈窕的菩萨像，那质朴、刚健、清新的魏体书法，那精美、富丽的皇帝、皇后礼佛图浮雕，那雕凿在窟顶的硕大、华美的莲花高浮雕，以及那飘飘逸仙的飞天都是北魏佛教艺术中的精湛之作。

唐王朝以洛阳为东都，历代帝王都以洛阳为常住之地。因此，龙门石窟的开窟造像活动在唐代，尤其是在初唐和盛唐时期出现了最后一个高潮期。奉先寺的造像无论从规模或从艺术水平上，都是唐代以至龙门各时代所有造像中最为杰出的作品。就如人们总以第20窟的露天大佛来作为云岗石窟的形象代表一样，奉先寺造像也成为了龙门石窟的象征。

奉先寺位于伊水之西龙门山的南段，面阔约30米，进深约35米。主要造像有9尊，以主像卢舍那大佛为中心，两侧为二罗汉、二菩萨、二天王、二力士。它是以皇室的名义营造的。据说皇后武则天捐助了2万贯脂粉钱，由唐高宗亲自任命和尚来负责这项工程。

主像卢舍那佛，通高17.14米，仅是头部便高达4米，耳长2米，双手与腿部残毁，但似乎并无损于它高大、庄严的磅礴气势。佛的发髻作波状纹，富有装饰性；面相丰满端庄，那微微俯视的眼睛，略略上扬的修眉，轻轻抿闭的双唇，显得那样的庄严而妩媚，使观者感到崇敬与亲切；尤其是那双眼睛，透露着善良的品性、聪敏的睿智和明净的心境，更是令人体味无穷、流连忘返。能够把庄严的气宇、温柔的情态、典雅的风度、优美的容貌与明净的心地结合得如此融洽、表现得如此自然，恐怕只能用“完美”这个词来赞誉她了。

她确实是完美的。无论你从任何一个角度，都可以欣赏到她头部优美的

轮廓线，可以感受到她内心世界的崇高、美好。无论你是怀着什么样的心情来到她的面前，你都会感觉到一种睿智，一种博大的气息在荡涤着你的心胸。

从雕刻手法看，五官部位的雕凿极为果断而平和。结构严谨，体积厚重，而简洁的衣纹与华丽的背光更衬托出面部情意的丰富与含蓄。

两侧的罗汉、菩萨、天王、力士像左右对称地排列着，值得注意的是天王的脚下还踏着一个地神的形象，他支撑着天王高大沉重的躯体，却仍然倔强镇定，有力地表现了被践踏者不甘屈服的精神力量。

奉先寺造像的杰出艺术成就还表现在，作为一个雕像组群，其丰富与统一性是前所未有的。佛、罗汉、菩萨、天王、力士的姿态、神情与气质各不相同，但又相互衬托、有着内在的联系。佛的崇高庄严，菩萨的和善端丽，罗汉的温顺纯朴，天王的威严英武，力士的强横暴戾，共同构成了一幅佛国图景。从某种意义上看，这也是当时封建统治体系的缩影，是封建国家的本质与功能的形象化体现。

敦煌唐代彩塑 “敦煌”位于甘肃省最西端的戈壁沙漠上，在汉代时成为东西方交通的要道，丝绸之路就从这里经过。佛教从印度传入中国，也是经过敦煌方传入中原内地的。因而在历史上，敦煌曾经是一个繁华的边疆重镇和著名的佛教胜地。

三危山和鸣沙山是敦煌境内的两座山。相传前秦建元二年（东晋太和元年，366年）的一天傍晚，一位从中原来的名叫乐傅的和尚正跋涉在鸣沙山前的戈壁滩上。忽见附近三危山上金光万道，千佛显现，他惊骇地拜倒在地，认为这是一块佛祖显灵的“圣地”。其实，他看到的只是山的矿物岩石在夕阳中的闪光。他决定不再往前走了。他募工在鸣沙山的东面断崖上开凿石窟，塑造佛像，观禅修行。没想到，乐傅和尚的一时幻觉竟导致在这里出现了一个真正的佛教艺术的宝库——莫高窟。

从公元4世纪（前秦建元2年）一直到公元14世纪的元代，佛教信徒与地方官僚、豪强等先后在鸣沙山东面断崖上开窟造像，到唐代已多达1000多个窟龕，所以莫高窟又叫千佛洞。1000多年漫长而热闹的岁月过去了，紧接而来的从明代开始的数百年的荒凉冷寂。从20世纪初开始，英国人斯坦因、法国人伯希和、日本人吉川小一郎、美国人华尔纳等接踵来到这里。进行肆无忌惮的文化掠夺。他们把保存在这里的许多经卷、文书、佛画以至壁画、彩塑盗走，敦煌又迅速地驰名于全世界，国际上出现了一门专门研究敦煌文物的学问——“敦煌学”。在旧中国，敦煌既是中国人民的骄傲，同时也是一种耻辱。只有在解放后，我国的敦煌研究工作方真正受到重视和发展。

今天，敦煌莫高窟保存有从十六国到元代的洞窟约500个，彩塑2000多尊，壁画4.5万多平方米，是一个世界上罕见的佛教美术宝库。

由于鸣沙山砾岩比较粗粝、松脆，不适宜雕造佛像，因而雕塑匠师们使用泥塑造佛像、菩萨像，再施以彩绘，这就是人们所称的“敦煌彩塑”。从目前保存下来的北朝莫高窟彩塑可以看到，佛、菩萨塑像的背部都不同程度地紧贴洞窟的壁面，胳臂与手也总是勉强地紧贴塑像的躯干。这显然是受早期石雕的影响，而未能充分发挥泥塑的特点。

敦煌彩塑的黄金时期是在唐代。

莫高窟现在保存下来的唐代彩塑计有670躯以上。这些塑像在数量和内容的丰富性上固然比不上壁画，但它们是礼拜的对象，是洞窟的主体。唐代彩塑的组群通常是由一佛、二罗汉、二菩萨、二供养人、二天王、二力士构

成，在佛龕上的彩色壁画的衬托下，显得格外丰富、华丽。

第 45 窟是盛唐时期的菩萨像。菩萨在佛教中，是地位仅次于佛的“圣贤”。菩萨的形象大都衣饰华丽：头戴宝冠，颈系项链，胸佩璎珞，臂戴着环钏，上身半裸，身披飘带，腰系羊肠裙。在佛经中，菩萨原是男性的，但由于菩萨具有大慈大悲的性格，因而总是表现为慈祥、温柔容貌、表情。再加上衣饰华丽，菩萨的形象便逐渐女性化了，因此也成了佛教美术中最美丽多姿的形象。第 45 窟的这座菩萨像就是一尊美丽的女性塑像。

她优美地站立着，身体作 S 形倾斜，象一道蜿蜒奔泻的流泉。头部微微斜俯，弯长的柳眉下一双娇媚的凤眼半开半闭，微翘的嘴角表露着喜悦的情态。这哪里是什么宗教偶像，她分明是一位盛唐的贵族妇女！

在对塑像进行彩绘的时候，雕塑匠师并没有模拟现实生活的色彩：肤色不用肉红，而用粉白；发髻不涂墨黑，而施粉青；眉毛不勾青黛，而描以石绿，等等。这种色彩处理不但没有损害形象的真实性和艺术的魅力，而且更增添了艺术的魅力，尤其是放置于花团锦簇的彩色壁画的前面，取得异常协调的艺术效果。

敦煌壁画一瞥

我国古代自佛教传入以后，便出现了佛教题材的绘画。佛教画的形式除了画在绢帛上的卷轴形式而外，更大量的是画在寺庙、石窟墙壁上的壁画。保存到今天的几乎全是石窟壁画，而甘肃敦煌莫高窟（又称“敦煌千佛洞”）则是我国驰誉全球的佛教艺术宝库。那里地处沙漠，气候干燥，保存着从公元4世纪至14世纪千年之间开凿的洞窟490余个，其中壁画总面积约有4.5万多平方米。若以一般人的高度把它们一一联接起来，长度可达30公里。不要说步行仔细观赏，就是乘坐汽车浮光掠影地扫一眼，至少也得一个小时。

每个洞窟就是一个庄严华丽的佛国净土，窟顶四壁全都布满了各种彩绘壁画装饰。壁画题材虽然大都出自佛经，但作者却是在中国当时社会历史背景下，根据自己对现实生活感受，适应广大群众的心理状态和审美要求，经过再创造而成的。所以莫高窟的佛教洞窟壁画，都不同程度地具有明显的我国各个历史时期的社会生活气息、时代风貌和民族特色。从而构成了我国古代绘画艺术在西北地区千年间的发展“编年史”，是研究我国绘画发展以及中外艺术交流的一套无比宝贵的标本。

莫高窟 北朝时期在莫高窟开凿的洞窟很多，那一时期洞窟的彩绘装饰风格古朴，色彩浓重，某些人物的服饰、动态还多少带有古代印度、波斯的风韵。通常是窟顶画有各种“藻井”图案；四壁上部与窟顶相接处，画有姿态变化多端的美女型飞天、伎乐天；主要壁面是在土红的地色上布满小小的千体佛；四壁下部还画有奇形怪状的神王或装饰花纹。在千体佛中间，往往界出大块面积，画由佛、菩萨、罗汉群像组成的“说法图”或佛“本生故事”画、佛传故事画。从数量上来说，“本生”、“佛传”故事画并不很多，但在绘画艺术发展史上却有重要地位，它们是那一历史时期绘画艺术成就趋于成熟的代表。

所谓“本生”故事，就是佛教经典中把印度民间流传的种种舍己利他的善行故事，附会成释迦牟尼佛前生前世的事迹。这类本生故事画重要的有：《尸毗王割肉贸鸽》、《萨埵那王子舍身喂虎图》、《九色鹿王涉水救溺人》等。佛传故事画，一般是表现释迦牟尼一生中的一件事，如“初转法轮”、“降魔”、“涅槃”（逝世）等，后期也有采用长篇连环画形式表现的。此外还有不属“本生”、“佛传”的佛经故事画，如《得眼林》（又名“五百强人”）等。

《尸毗王割肉贸鸽图》 此图画一位名叫尸毗的国王，不惜刮掉自己全身的肌肉，而从饿鹰那里换取一只鸽子生命的故事。此画粗看是一方单幅画，细看不仅画在割肉，而且还画有鹰逐鸽、鸽求王庇护、最后王身肉割尽，举身坐于秤盘等情节。是连环画从单幅画母体中产生的初期形态。

《萨埵那王子舍身饲虎图》 是画一个名叫萨埵那的王子，以自己的身肉，救活行将饿毙的一只母虎和七只幼虎的故事。也是在一个单幅画中以身饲虎为中心，展现故事前前后后的多个环节。虽然如果不熟悉故事内容，单看画面不免感到费解，但作者在设法创造一种能表现曲折故事的新的绘画体裁方面的探索精神，应该认为是非常可贵的。

《九色鹿涉水救人》 像 这是一篇动人的童话，故事歌颂了冒着生命危险救人于激流之中，不求报答的九色鹿王，鞭答了那忘恩负义、以怨报德的溺水人。此画虽不像今天的连环画由多幅积成，但已不同于《尸毗王》和

《萨埵那》那样的初期形态了，它的各个场面情节作长卷式联绵不断地横向展开，已是连环画相当成熟的形态了。更巧妙的是它根据故事情节的发展及壁画之可以一目尽收的特点，先自左向右画，然后再自右而画，向中间集中，形成感人肺腑的最高潮。

北朝的佛本生故事画的主题，大都是宣扬绝对慷慨地牺牲自己以满足凶恶、贪婪、不义的对象的需要，以至流于荒谬不近情理的地步。它们反映了在那战乱频繁、阶级压迫和民族压迫空前严酷的年代，生活在水深火热中的广大群众，对现实社会和人生价值的消极、悲观情绪；另一方面，人们对于那种慈悲善良、舍己为人精神的向往和赞扬，也是对暴虐、贪婪的统治阶级的一种间接地谴责与批判。

如果说本生故事画使我们感受到的是那一时代人民群众的哀叹，那么《得眼林》故事画所曲折反映的，便是人民的武装反抗和统治阶级的血腥镇压。总之，似乎是以超世间名义出现的佛教绘画，实际上与人间社会有着不可分割的千丝万缕的联系。

正是由于这一道理，同是一个佛教，同是取材于佛经的洞窟壁画，到了政治比较昌明、社会比较安定、人民生活相对康乐的中国封建社会盛期的唐代，一扫北朝本生故事画的压抑、悲观情绪，布满洞窟四壁的是幅面宏伟，场景热烈，色彩富丽，充溢欢快气氛的“佛经变相”，窟顶的变化万千的藻井图案，佛、菩萨塑像身后的背光，经变四周的边饰纹样，以及形形色色的供养人画像，共同构成了一个个豪华灿烂的“西方极乐世界”。

佛经变相 所谓“佛经变相”，就是用绘画手段把佛经中文字描述的佛国乐土景象和各种故事，演变为可视的艺术形象，简称“经变”。根据某一经典而画，便名之为某一经的“变相”。如根据《阿弥陀经》画的叫《西方净土变相》，根据《药师经》画的叫《东方药师经变相》，根据《弥勒下生经》画的叫《弥勒经变相》，以此类推，还有《法华经变》、《报恩经变》、《维摩经变》等等。经变的中心部分都是由殿堂、楼阁、长廊、宝池、亭榭、曲桥、凉台、奇花异鸟构成的佛国净土；佛当中而坐，两旁分别坐或立着众多的菩萨、罗汉、圣众眷属；前景照例是一天女反弹琵琶而舞，或两个天女对舞，两边两排伎乐天女伴奏；上部还有诸方佛身驾祥云来赴盛会，飞天凌空翱翔，奏乐或者散花。环境壮丽而优雅，场面红火而宁静，气氛庄严而活跃，俨然一派当时艺术家在现实生活基础上可能想象出来的最为高尚、理想、美好、幸福的境界。广大的群像构图，多种形象的刻画，特别是极其规范而复杂的建筑结构的处理，都表现出唐代绘画艺术所达到的高度水平。

各种经变都有各自特有的种种组画、故事画分画在“净土”的两边，或插画在“净土”的四周。如《西方净土变》两边的《未生怨》和《十六观》，《东方药师变》周围的“十二大愿”、“九横死”，《法华变》周围的“观音三十三种化身”、“化城喻”、“菴草喻”，《报恩经变》周围的《善友太子》、《鹿母夫人》等，有很多非常动人的故事和情节表现。

供养人像 这是当时出钱开窟造像的世俗人物（主要是高官显贵）的画像。他们让画工把自己和自己家人的像也画在佛像的旁边或洞口的两侧壁，并题上自己的官衔、爵位和姓名。有的高级地方官为炫耀自己权势声威，还把他的浩浩荡荡的出行仪仗队伍也画在洞窟的墙壁上。这些作品除了艺术价值外，对于考察当时的社会历史情况也是一个佐证。

唐代以后的五代、宋、元时期，也都在莫高窟留下了数量很多的壁画。

对于敦煌艺术以及其他文物的研究，不仅在我国艺术界不断深入展开，也是许多国家和地区的学者的研究课题，几十年来在国际上已形成一门内容非常丰富的“敦煌学”。

名画家笔下的人情世态

直到隋唐时代，我国绘画题材的中心始终还是人物。

广义上的人物画包括佛教题材在内的宗教画和世俗人物画；鬼神等神话题材也可纳入宗教画的范围。

魏晋以后，世俗人物画占有更大的份量；特别是隋唐而下，佛教艺术日益世俗化。如东晋顾恺之所画的维摩诘（佛教中一位长于辩才的著名人物）像：“清羸示病之容，隐几忘言之状”——大有魏晋名士风度；唐代佛教壁画中，甚至出现了“菩萨如宫娃”的现象。尤其是从魏晋开始，越来越多有文化修养和社会地位的士大夫文人，跻身于画家的行列，使人物画的创作具有更为丰富的情感内涵和个性力量。

顾恺之 顾恺之（约 346～407）是我国绘画史上第一位有画迹（摹本）传世的伟大人物画家和理论家。在理论上，他第一次明确地提出“传神”的重要性。认为表现人物的精神气质——“神”是人物画的根本要求，而“形”的描绘则是表现“神”的手段”这就是“以形写神”。同时，他认为人的眼睛是表现“神”最关键的所在，不能有“一毫小失”。据说，他曾画人数年不点睛，人问其故，回答是：“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵之中”。阿堵意指眼睛。全句的大意是：仅仅描绘四体的美丑，对传神来说意义不大，最重要的是刻画眼睛。此外，他还主张在创作中要“迁想妙得”，用今天的话来说，就是要充分发挥艺术想象力的作用。例如，他在画裴楷像时，出人意外地在颊上写实地加了三根毫毛，这一细节虽然违背了对象“形”的常规，但裴楷的精神性格却因这一“加”而被表现得更鲜明、更深刻了。

顾恺之作品的古代摹本有《女史箴图》、《列女仁智图》和《洛神赋图》三个长卷。前两件着重表现的是封建的“女德”，后者则根据文学史上的名篇《洛神赋》画成。

《洛神赋》是曹植由都城洛阳返回封地途中路经洛水有感而作，描写了诗人于洛水与洛神相遇，两相爱慕，然因人神殊道，不能结合，终于怅然离别的悲剧。全篇充满了浓厚的浪漫色彩和缠绵悱恻的感伤情绪。后人多把赋中提到的洛神当作曹植所恋慕的甄氏（植兄魏文帝曹丕的妃子）；但文学史家认为可见而不可得的洛神，其实是曹植理想的象征，《洛神赋》无非借人神之恋来抒发曹植在文帝曹丕的猜忌、排遣下一生抑郁不得志的感伤情怀。然而，画家顾恺之确实是把它作为一个优美动人的爱情故事来描绘的。

画卷基本按原赋的顺序展开连绵不断的描绘，洛神的形象反复出现，或回眸凝睇，情意绵绵，或飘然而去，若离若即，成功地表现了诗篇迷茫恍惚、可望而不可得的感伤情绪。侍臣簇拥的曹子建虽始终保持着王侯尊严矜贵的风度，但其似惊似喜，将信将疑的神色，却含蓄地流露了这位富于幻想而又抑郁不得志的诗人悲怨万种的情怀。画卷中还出现了“冯夷击鼓”、“女媧清歌”、龙御云车等神仙灵异的形象，使似幻似真的浪漫氛围得到充分有力的强调。

线描是传统绘画塑造形象、状物抒情的基本手段，也是形成画家艺术风格特色的重要因素。顾恺之的线描被后人形容为“春蚕吐丝”、“春云浮空，流水行地”。在《洛神赋图》中，也不难看出这一特点的充分发挥。由于《洛神赋图》优美动人的形象塑造和缠绵深挚的情感内涵而感人至深，所以世传

有多种摹本，其中，以北京故宫博物院所藏的一卷最为精彩。

吴道子 出身贫寒的吴道子（约689~758）是唐代最负盛名的画家，时论誉为“画圣”。

据说，唐代的舞剑名手裴旻曾以金帛请吴道子为其亡父作佑福壁画，吴辞谢金帛，请求裴舞剑一曲为惠；裴即脱绦服，持剑起舞，其“左旋右转，掷剑入云”的精湛技艺，使数千观者“无不惊栗”。吴道子更是激动不已，当即挥毫画壁，飒然风起，“若有神助”；当时大书法家“草圣”张旭也乘兴写了一壁草书。洛阳观众称此为“一日之中，获观三绝”。（《唐朝名画录》）从“三绝”的强烈共鸣中，可知吴道子的画是以豪放恣纵、雄肆伟美为其主要特色的。

吴道子的成就要体现在宗教壁画创作上。据唐代美术史论家张彦远记载，吴道子画建筑物从来不用界尺直笔，画人物则无论从哪一部分画起，都能达到随心所欲、栩栩如生的效果。其画天女则“启眸欲语”，画天王力士则“虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余，奇迹异状，无一同者”。（《历代名画记》）传说他画《地狱变相》，把达官贵人的形象也画进去了。极尽阴森惨厉之状；许多看过《地狱变相》的屠夫渔夫，竟然放弃杀生，另从他业。其生动感人的力量，由此可以想见。

吴道子作画，发展了前人简括的造型技法，“笔才一二，像已应焉”；他的独具一格的佛教画，被社会上当作具有典范意义的“吴家样”；他那遒劲雄放，能表现出“高侧深斜，卷褶飘带之势”的线描，人们称之为“吴带当风”；他那以重墨线描为主，略加微染的画法，人们称之为“吴装”。这些都对后代有广泛深远的影响。

相传为吴道子所作的《送子天王图》，大约是后人的一个临本，此画题材内容大部分尚不清楚，可知最末一段描绘的是净饭王及其夫人抱着初生的悉达太子（即释迦牟尼）拜谢大自在天神的情节。作者为了显示尚在襁褓中的婴儿的神圣不凡，运用间接表现手法，刻画净饭王的敬谨护持与摩耶夫人的矜贵自豪；特别是三头六臂、威力巨大的大自在天神惊慌失措、叩头告罪的神态，更衬托出悉达太子之神圣不凡。正像李白与张旭的诗书一样，吴道子天才恣纵的绘画才能及其创造的伟美壮丽的画卷，鲜明地体现了盛唐时代意气飞扬的卓越创造精神。

周昉 与吴道子不同，中唐的周昉却以画绮罗人物——贵族妇女著称。

《唐朝名画录》中记载着这样一个故事：大将郭子仪的女婿赵纵先后请著名画家韩干及周昉画像，画成，郭子仪看了觉得两画都很逼真，难分高下。一日赵夫人归来，郭子仪要她作一下比较，她说：“两画画得都很像，不过后者更好”。问其理由，答曰：“前画只画出赵郎状貌，后画并画出了神气，得赵郎情性笑言之姿”。可见周昉观察人物的细致入微和传神写照的高超本领。

《簪花仕女图》被传为周昉的真迹。画中几个贵族女子正于辛黄、牡丹盛开的时节，在园中闲步赏花、戏犬。贵妇人头梳高髻，斜簪鲜花，脂粉敷面，青黛点眉，袒胸露臂，轻纱透肌，大约就是天宝末年一种非常“入时”的装扮。她们那婀娜丰满的身段，雍容华贵的风度，优缓文雅的举止，温柔端庄的神色，处处流露出贵族妇女特有的风韵。在唐以前的人物画中，仕女形象往往只是统治阶级认可的封建“女德”的象征物。这种大胆肯定女性美感的作品，显然只有到了唐代才出现。

周昉早年画效法盛唐名家张萱，后则自成一格。从传世的张萱作品摹本——如《捣练图》、《虢国夫人游春图》等作品看来，周昉在仕女画创作上显得比张萱更加成熟，特别是表现人物的肌肤及衣饰织物的质感，更显惟妙惟肖。更重要的是，张萱画中的仕女形象无论是捣练或游春，处处显示出一种不加修饰的女性美，充满了勃勃生气。而《簪花仕女图》中的女子则浓脂重抹，绮罗缛丽，然而，从她们采花戏犬的懒散举止及寂寞无聊的神态中，却隐隐透露出高墙深院之内——如刘禹锡（772~842）《春词》一诗所说的“深锁春光一院愁”的闷恼心情。如果说，前者是盛唐气象的表现，后者则可看作安史之乱后，唐帝国由盛入衰时期病态社会心理的写照。

五代宋元以下，人物画的发展不及山水、花鸟画那样蓬蓬勃勃，但还是有不少杰出的作品出现，如南唐顾闳中的《韩熙载夜宴图》、北宋张择端的《清明上河图》等鸿篇巨制，比之唐代人物画一点也不逊色。尤其是《清明上河图》，以宏伟的气魄和壮阔的场景展开对汴梁都市生活及其人情世态的入微刻画，开创了“风俗画”的新篇章。

山水画廊揽胜

山水画作为一个独立的画种出现较晚，直至魏晋南北朝时期，才出现独立的山水画创作，与此同时，还产生了相应的山水画论。

魏晋时期的山水画，山峰像篦子般呆板，画水则不能容纳船只，缺乏浩渺之感，画人大于山，而树则像伸臂展指，没有变化。这种不拘物象大小比例关系的画法，当然有其幼稚的一面，却也有一种古拙的装饰之美。张彦远曾说：“山水之变，始于吴（道子），而成于二李（思训、昭道）。”显然，山水画成熟于唐代是可以肯定的；但它在画坛的地位尚落后于人物画，直到五代至宋元，才是山水画全面发展的鼎盛时代。

《游春图》与《江帆楼阁图》 传为隋代展子虔作的《游春图》是现在所能见到的最早的一幅卷轴山水画。该图以山水为主体，描绘了春日郊游的情景；在技法上已结束了“人大于山，水不容泛”以及树木若“伸臂展指”的古拙状态，真正具备了“丈山、尺树、寸马、豆人”的结构比例关系，体现了山水画“咫尺千里”之趣。

《游春图》也画了人物，甚至“游春”这一活动成了该画的主体；但是，自然界明媚的春光却成了融汇一切的氛围。青绿设色传达着早春时节草木芳菲的感觉，翻动的湖水及流荡的白云充满了勃勃生机。其表现山石结构采用的是早期山水画所特有的“空勾无皴”的手法；具有很强的装饰美感。

在今藏台湾的《江帆楼阁图》中，可以看到展子虔的青绿山水画与唐代山水画之间的承继关系。稍有不同的是《江帆楼阁图》的空勾笔法转折多变，山石和树木的结构造型更为结实有力；图中近景松林顾盼多姿，掩映楼阁；青绿填敷、朱砂点染，既富丽堂皇，又隐奥深邃。特别是画幅上部江天浩淼，视域遥深，在构图上与江畔近景形成了强烈的虚实对比，境界十分宏伟壮观。两相比较，《游春图》显得工细典雅，《江帆楼阁图》则豪放富丽。

《江帆楼阁图》传为李思训（653～718）所作。李思训是盛唐杰出的山水画家，有“国朝山水第一”之誉。其子李昭道，也以善画青绿山水画著称，史称“大小李”。他们的画风接受了展子虔的影响，青绿设色，灿烂辉煌，笔力遒劲奇峭，颇具阳刚之美，在当时和后代都有很大影响。后代擅长画青山绿水的重要画家有王希孟、赵伯驹等。王希孟的《千里江山图》是一件气魄雄大、辉煌壮观的青绿山水画杰作。

中唐至宋代山水画 中晚唐至五代，山水画领域还出现另一种与青绿山水形成鲜明对比的水墨山水画。唐代的王维（701～761）张璪、王洽被认为是这方面的代表画家。据记载，王维有一类画的风格也接近李思训的青山绿水；张璪、王洽则纯以水墨作画。张璪善画松石，作画时“毫飞墨喷”，有时甚至以手掌蘸墨在绢上涂抹；王洽则往往乘酒兴作画，“以头髻取墨，抵于绢素”，或直接把水墨泼到画面上，使其自然化成山石云水，可惜他们的作品，现在已看不到了。

五代董源的山水画则兼有水墨、着色两者之长。董源是五代山水画坛的佼佼者，因他在南唐中主时曾任北苑副史，故画史常称其为“董北苑”。他的作品主要描绘江南的湖山景色，具有平淡天真、优美秀润的特点。

《潇湘图》是董源的代表作之一。画为横卷，平远构图，近水远山，平稳舒缓，给人一种淡远幽深的感觉。全画以花青运墨，皴擦点染结合，既细致深入地表现了江南山峦土厚石隐的特征，又把握了草木丰茂，水汽朦胧的

感觉。近看似乎一片迷蒙，远看则丛林村落，秩序井然，山水远近变化丰富，具有很强的空间感。

与董源不同，北宋的北方画家范宽的作品，却画出了北方山水雄奇峭拔的性格。

《溪山行旅图》是他的传世名作。陡然耸峙的大山峭壁构成了画面的主体，瀑布宛若一根紧绷在岩壁的琴弦，在大山静穆深邃的怀抱中发出幽咽清绝的音响；山脚巨石兀立，老树挺拔，平地上一队驮运货物的人马行色匆匆。高远构图使陡立的山峰具有一种雄视万物的气概；凝重厚实的用笔，有力地刻画了关陕大山峻硬坚凝的风貌，也显示了画家坚定自信的个性。

范宽是一位重视师造化的画家，他早年画学五代的名家荆浩、关仝，后来卜居于终南、太华山，饱览云山烟雨，执著地追求艺术与人生、自然融为一体的理想境界。史籍说他“仪状峭古，进止疏野”，“落魄不知世故”，正好说明这位伟大画家峻洁的人格与其独特的艺术个性的内在联系。

如果说，以上提到的作品在构图取景上大多采取“全景式”的话，那么，南宋马远、夏圭的作品则往往选取自然界的一角半边加以突出描绘。如马远《寒江独钓图》，它省略了江岸洲渚的刻画，茫茫江水之上，只有一舟一人，境界虚阔深远。历史上姜太公渭水独钓是一种谋术，马远通过《寒江独钓图》表现的却是企图通过静观万物而超乎尘俗之上的人生哲学。把玄奥的哲理变为简洁生动的视觉形象，正是这一作品的美学价值。此外，他的《踏歌图》，也是一件传世杰作。

夏圭的画风与马远有很多共通之处。在风格上，他们吸取了前辈名家李唐（1049～1130）着墨苍劲的特点，画山石用大斧劈皴，方硬雄厚。清代诗人厉鹗（1692～1752）所说的“水满西湖，画不满幅”（《南宋院画录》），正好从另一面形象地概括了他们笔下的“剩水残山”的特点。艺术系乎时运，看来，南宋困守江南半壁河山的尴尬局面，与这种“一角半边”的艺术语言不会没有联系吧？而他们这种以少胜多，以小见大的艺术概括力，也表明到了南宋时期，画家对山水的审美观察能力与表现能力，已达到一个新的高度。

山水画在元代以后的发展 水墨山水画在元代有了更大发展。由宋入元的大书画家赵孟頫（1252～1322）极力倡言“书画同源”。书法对绘画的渗透大大地丰富水墨山水画的艺术表现力。追求笔墨情趣，成了画坛的主要倾向；而以汉族知识分子为主体的画家在蒙古贵族统治下的那种压抑心理，在这里也正好得到了潜移默化的表现。如果说，唐宋山水着力表现的主要还是自然风光的诗意美，那么，元代山水画却是一种忧郁、孤寂的内心情绪的披露。

倪瓒（1301～1374），无疑是这方面最突出的代表。

《渔庄秋霁图》是一件最能代表倪氏艺术的名作。画作三段式平远构图，荒渚秋林，隔水远山。任何华丽的色彩、郁勃的生机，在这里都隐退了；只有萧索的枯林空对无言的秋水和渺茫的远山。最深沉的忧虑和最悲凉的心境采取了最简括平淡的艺术表现形式，正是倪瓒山水画最突出的特色，也是后人难以企及的地方。

明清两代山水画大体承袭宋元余绪，虽流派纷衍，却少有创新。特别值得一提的有清初遗民画家渐江（1610～1663）、龚贤（1618～1689）、石涛（1642～1707）等，其中以石涛成就最大。石涛是一位富有创新精神的画家，他认为“笔墨当随时代”，不能受前人规范的束缚，应“我自用我法”。在

创作上他主张“搜尽奇峰打草稿”——深入大自然获取素材和灵感，所画山水构图新颖、笔墨恣肆，具有苍莽新奇的意境。后代有创新倾向的画家，如“扬州八怪”，无不受其影响。

花鸟鱼虫入画来

在《诗经》中，我们的祖先已借歌咏花鸟来表达自己的爱憎情感。最早的花鸟画，则可追溯到新石器时代的彩陶艺术。不过，严格来说，真正具有独立意义的花鸟画，迟至魏晋南北朝时期才出现；直到五代，花鸟画才以其绰约的丰姿，令人刮目相看。

花鸟画在五代崛起 五代最杰出的花鸟画家是黄筌和徐熙。

黄筌是一位深受皇家贵族赏识的画家，在蜀时，官至检校户部尚书兼御史大夫，蜀亡归宗，任太子左赞善大夫。其画早年学唐代花鸟画名家薛稷、滕昌等。史籍说他所画多是宫苑中的珍禽异卉，精雕细琢富丽工巧，故有“黄家富贵”之称。其子居宝、居实继承了他的画法，世称“黄体”。他们的画风，曾被北宋皇家画院当成品评花鸟画的标准。

黄筌是一位重视写生，并具有高超的写实技巧的画家。《珍禽图》是他画给儿子黄居宝的写生示范稿本，也是他唯一传世的真迹。图中画了麻雀、鹌鹑、蜜蜂、乌龟等十几种动物，细笔勾勒，淡墨色彩层层渲染，一丝不苟，达到惟妙惟肖的地步；特别是描绘飞动的蜜蜂和展翅的麻雀，能够准确地抓住对象微妙传神的动态变化，而就该图所画皆寻常之物来看，可见黄筌作画取材也并不仅仅限于宫苑中的珍禽异卉。

应该指出的是，传世的许多佚名宋人工笔花鸟小品，大多与黄氏画风有密切的联系。这些小品大多出自皇家画院和画家之手，虽刻工精致，形象逼真，却不是对物象的机械模写；其简洁精练、活泼动人之趣，宛若一首首玲珑剔透的咏物诗，具有令人味之无极的魅力。

出身于江南名族的徐熙却是一位在野的文人，画史说他“志节高迈、放达不羁”。所画多为户外的汀花野草，水鸟渊鱼，有时甚至把寻常的蔬菜、荃苗也纳入他的画面。与这种不拘一格的题材选择相联系，在艺术表现上，徐熙主要以笔运墨，色彩只是一种辅助手段。故其画风淡雅清逸，博得了“徐熙野逸”之称。徐熙的画风对后代的水墨写意花鸟画家产生很大的影响。当代有的学者认为《雪竹图》是他唯一传世的真迹，从其画法看，确与记载中的徐熙画法有相符之处。

“师法自然” 北宋中期，把黄筌父子画风定于一尊的做法，已经诱使不少画家在创作上陷入了墨守成规、缺乏创造的僵局。这时，画坛又出现了赵昌、崔白、易元吉等一批画家，他们强调师法自然，深入生活写生。赵昌常于朝露未干时进入花圃观察四时花草的微妙变化，自称“写生赵昌”；易元吉为了把握猿猴的生活情状，竟寄居于深山密林。注重深入生活的结果，使画家笔下的花鸟获得了新的生命活力。

崔白的《双喜图》是一件饶有趣味的作品。该图描绘山风乍起的时候，树上的山鹊蓦然发现山坡杂草中的野兔正向它们回首观望，山鹊似乎觉得野兔意有所图，于是对着野兔噪叫扑腾；而野兔则似乎被这种大惊小怪的举动弄得莫名其妙，傻乎乎地望着它们。据说，山鹊是一种特别性急多疑的鸟类，一遇外界侵扰，便拼命搏斗。《双喜图》把这一特点通过兔鹊之间富有幽默感的喜剧性“冲突”，活龙活现地表现出来了。

南宋花鸟画的表现手法及语言更加多样化，像崔白作品中所表现的自然野趣在南宋画家作品中有了更充分的发展。不少画家偏向于选择“欲争欲斗”的猛禽为表现对象。如李迪的《枫鹰雉鸡图》，画面站在树枝上的老鹰正作

出捕猎一只雉鸡的动态，虽然雉鸡尚未被捕获，但它惊慌失措钻入草丛的动势，却反衬出老鹰的威慑力量。对自然界这种弱肉强食现象的刻画，不难使人联想到南宋画家面对动荡家国的那种忧虑不安的心理特点。

而法常的作品则更加耐人寻味。他的《松树八哥图》已完全没有北宋花鸟画那种款款可人的亲切韵致了。焦墨渴笔草草画成的松干上，孤零零地站着一只用简笔水墨一气呵成的八哥，它对身外的一切似乎浑然不觉，埋头理羽，分明一种拒人万里之态；画幅上部大片空白使八哥的形象获得一种超乎尘俗之上的存在空间；整幅画似乎就是对一种烦躁不安而又落落寡合的心理历程的梳理、澄照。显然，法常要表现的是一种更为复杂的情绪，一种难以言传的心态。

法常是一位深通禅理的画僧，据说，他曾得罪过当政奸臣贾似道。《松树八哥图》所表现的，也许是禅家哲学的某种境界，但是，与法常傲然独立的个性，恐怕也有一定的联系。

元代的水墨花鸟画 公元1279年，南宋沦亡，于是，人格价值成了汉族知识分子热切关心的主题。千百年来被人们当作清高脱俗的君子反复咏叹的竹子，成了元代画坛最为盛行的题材。据统计，元代画家几乎有一半以上会画竹，喜欢画竹。画竹成了在空前的民族压迫中，画家人格上的寄托和心理上的补偿。

如果说元代画竹名家李衍由于长期研究竹，编写竹谱——这种学者化的倾向，使他的艺术理性多于激情，因之，他笔下的竹子更侧重于自然情态的表现；那么，以倪瓒为代表的更多画家，则以追求内心的情感表现为最高目的。倪瓒在《题自画墨竹》中说：“余之竹聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉。”当然，倪瓒笔下的墨竹还是颇具风姿的，只不过，这些在他看来并不是目的，他无非借画竹以寄情写意而已。这种强调借物写意，追求主观情感表现的倾向，在元代画坛成了一种非常普遍的现象。如由宋入元的画家郑思肖（约1241～1318），专画露根不植土的兰花，表现其国家沦亡，无所依托的悲愤情感。以画墨梅著称的王冕（1287～1359），则在《墨梅图》中说：“不要人夸好颜色，只流清气满乾坤”。这种不以艳丽的色彩媚人，而是以情感人的艺术追求，也正是以元代墨竹为代表的水墨花鸟画盛行的原因。而这一点，又是与元代画家独特的心理因素，紧紧联系在一起的。

徐渭的水墨写意花鸟画 水墨写意花鸟在明代徐渭（1521～1593）那里体现出更强烈的个性特征和情感色彩。他把草书宕荡奇肆的线条和泼墨山水淋漓酣畅的水墨融汇为画面富于音乐美感的视觉形象。《墨葡萄园》笔挟风雨，藤蔓飞扬，浓淡相间的叶片，珠圆玉润的果实，无不统一于一种如醉如狂的情感旋律中。

徐渭在我国绘画史上是位多才多艺的艺术家。他的《四声猿》，是戏曲史上最优秀的作品之一。不幸的是，这位杰出的艺术家却一生贫困潦倒。八次会试，均以落第而终；因悲观厌世，曾多次自杀未遂；以至神经错乱，误杀继妻，入狱7年。强烈的进取精神和无情的打击，形成了徐渭狂放不羁、愤世嫉俗的叛逆性格。为了抒发内心强烈的情感冲动，徐渭常在画上题诗。曰：“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风；笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。”这种落魄文人的不平和悲哀，其实也正是晚明知识分子的一种普遍心理；但它在徐渭这里却成了一股驱动艺术创造，突破传统樊篱的冲击力。他

曾在题画诗中说：“从来不见梅花谱，信手拈来自有神。”他那充满创造激情的水墨大写意花鸟画，可以说是整个明代画坛最辉煌的成就之一。清代著名画家郑板桥有这样一方印：“青藤（徐渭别号）门下走狗”，其影响之大，也可见一斑了。

“八大山人”朱耷 与徐渭不同，清初遗民画家朱耷（1626～1705）那种蕴藉含蓄的绘画语言，却是国破家亡的哀痛之感与忍辱偷生的悲剧心理的写照。

朱耷是明朝的宗室，明亡后，为了在名义上不作满清王朝的臣民，始而为僧，继而为道，“八大山人”是他在作品中常用的别号。郑板桥曾题他的作品说：“横涂竖抹千千幅，墨点无多泪点多。”他笔下的鸟，生动而怪异，常常是身首瑟缩，一脚着地，白眼朝天；他画荷茎的线条，扭带屈曲，既把握了对象柔韧富于弹性的特点，更体现出内心神经质般的敏感；他在作品上的题名“八大山人”四字，看来好像“哭之”、“笑之”。这种令人啼笑皆非的形象符号，恰恰异常深刻地表现了朱耷独特的情感体验。如果说，徐渭的水墨大写意花鸟画如昂首浩歌，一泻千里；那么，朱耷则是苦涩的内心独白，有情感的渲泄，更有理智的节制。水墨花鸟画丰富的艺术表现力继徐渭之后，在朱耷这里达到了前所未有的高峰。

郑板桥的兰竹 最后要提到的是郑板桥的兰竹。郑板桥（1693～1765）是乾隆时代活跃于扬州画坛的“扬州八怪”之一，为人通脱旷达，曾任过两任县令，对下层百姓有较深的感情。其《题画竹》诗云：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声；些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。”这种悲天悯人的仁厚情怀，对一个封建官吏来说是十分难能可贵的。他画竹不像倪瓒那么一味强调“逸笔草草”，他更重视对象的观察体会，然后再进行笔墨形式上的提炼。由于他运用他所独具的“六分半书”（一种行、隶、篆相参的书体）来描绘兰竹的形象，因而，其兰竹别有一种清新飘逸、秀润动人的风姿。关于郑板桥，民间曾流传许多有趣的传说，这除了他曾经是一位为人清正的“七品芝麻官”之外，与其雅俗共赏的画风能赢得人们的普遍热爱，也是分不开的。

现代的“原始人”艺术

今天的人们，只有从考古发现中才可以了解我们的祖先——原始人的生活情况。而原始时代美术作品的发现，更可以让我们形象地接触到原始人的心灵。在欧洲各地一些幽暗的洞穴里，人们发现了洞壁上所描绘的各种动物形象以及人类的狩猎生活和战争场面。这些壁画巧妙地顺应着凹凸不平的洞壁，形象地展示了“人类童年时代”的斗争和勇气，以及他们的智慧与才能。

法国的拉斯科洞和西班牙的阿尔塔米拉洞，是最为著名的旧石器时代晚期洞窟壁画遗址。在这些洞穴里，原始时代的人们用木炭、红土以及动物脂肪油与粘土调制成的颜料，精心描绘了许多野牛、鹿、山羊等动物，其中最大的牡牛长达5米。狩猎是原始人主要的生产劳动，他们把野兽当作认识自然的主要对象。阿尔塔米拉洞内描绘了一头受伤的野牛，它圆睁怒目，伸出双角，力图作最后的反击。奔放的线条和鲜明的色彩，刻画出野牛顽强的生命力，人们甚至会感觉到它的肌肉在颤动，与这只受伤的野牛并列着的还有30多个动物形象，都是先勾线条后涂颜料。很难想象这些生动的形象竟是由那些手握石斧、捕食野兽的原始人类创作的。

原始人还留下许多雕刻作品，如在法国罗尔特洞内发现的刻在兽骨上的鹿群，十分有趣地刻画了鹿群过河时的情景。在欧洲各地还发现了一些小型人像雕刻，它们大多是女性雕像，造型上往往是夸张、变形的。突出表现了人的生理特征。

这些神秘的史前洞窟艺术实际上具有十分丰富的文化内涵。只是由于年代太久远了，一切都显得那么浑沌、模糊，以至这些艺术品的创作动机、作用和寓意都成了一个遥远的谜。但可以断定的是，这些作品都有着实际的功用，或是祈求狩猎丰收，或是祝福人丁兴旺。并且他们为生存而创造的生产工具，有很多本身就是绝妙的艺术品。人类的这些史前艺术充满了想象力与创造性，洋溢着生命与力量的激情，实在是人类历史上壮丽、动人的艺术篇章。

现代的“原始人”，指生活在当今世界，但却保留着原始人生活方式的土著部落。在非洲、大洋洲及美洲的一些地区，仍然有许多土著部落。通过探究他们的生活，人类学家得以搜寻到人类祖先的生活例证；他们的艺术活动，也给现代艺术家以极大的启发。

土著人的绘画作品，多画在岩壁、石板或皮革上。澳大利亚土人有一种树皮画，是在熏黑的树皮上用利石、兽牙或指甲刻成图像。他们的雕刻也达到相当高的水平。北极地带的爱斯基摩人擅长海象牙雕刻，其形象逼真、情感动人；非洲土著人的面具，形象各异，具有非凡的想象力。此外，他们的艺术才能还表现在对自身的装饰上。比如描绘美国西部风情的影片中，常可以见到身披兽皮、头饰羽毛的印第安人；在反映大洋洲景色的图片上，能欣赏到毛利人艳丽的花环、草裙。同时，土著人还喜欢用纹身、耳鼻唇饰等装饰自己，这些纹、饰都表现了他们的艺术才能。

土著人的艺术作品轮廓生动，色彩明艳，更重要的是它们所表现出来的非凡的想象力和高度的概括性。这些作品给我们以纯真的力量和粗犷、明锐的表现勇气，令人耳目一新。西方许多艺术家从中得到借鉴，如当代西方艺术大师毕加索和马蒂斯、亨利·摩尔等人，都曾深入研究土著人的艺术。

埃及、两河流域、印度艺术

埃及的沃土是尼罗河的馈赠，而金字塔则是埃及对人类的奉献。古代埃及人相信人的灵魂不灭，相信所谓死亡只是进入另一个永生的世界。因此历代统治者都特别重视陵墓——金字塔的建造。古埃及国王被称作“法老”，他拥有至高无上的权力，这种王权与神权的稳固、强大在金字塔的形象里充分表现出来。

早已为人们所熟知的埃及吉萨地区的三座大金字塔，是古埃及金字塔的代表。在风沙大漠之上，矗立着正方锥体的金字塔。雄浑、严谨，象征着法老至高无上的权力和统治秩序的稳定。其中最高的一座有 146 米，称得上是世界之最。另一座金字塔旁卧伏着高达 20 米的著名石雕“斯芬克司”——狮身人面像。金字塔的基石为黄色石灰石砌成，外面贴一层磨光的白色石灰石，在蓝天、白云的衬映下，恢宏稳重，令人产生一种“永恒”的感觉。在它面前，人们或许会感到自己的卑微和渺小，或许会感受到一种超人的伟力。金字塔显示着人类劳动的奇迹和艺术创作的永恒。

古埃及的雕刻艺术还有许多写实技巧极高的作品，如《王后涅菲尔蒂像》，塑造精细，色彩鲜艳。浅红色的皮肤，又浓又黑的眉毛和鲜红的嘴唇，加上优雅的高冠和胸饰，使这一东方女性的胸像益发妩媚动人。此外，古埃及的壁画形象生动，充满生活气息。

西亚的幼发拉底河和底格里斯河流域的大平原，是人类文明的摇篮，在这块土地上，征战频繁，因此两河流域的美术，也多是颂扬武功，炫耀暴力，反映强悍的民风的。

亚述王国时期的雕刻，是当时历史的见证。亚述宫墙上的浮雕《垂死的牝狮》，一只身中数箭已丧失了抵抗能力的母狮，仍然昂着头，用最后的力量向生命进行搏斗。手法写实，造成一种“困兽犹斗”的悲烈气氛。能把动物表现得如此悲壮、如此撼动人心，显然作者对动物世界有深刻的观察和真挚的同情，也可以看出亚述人的强悍与刚毅的精神气质。

印度是佛教的发源地。佛教艺术是世界艺术博物馆中的瑰宝。开凿于公元前 2 世纪至公元 7 世纪的阿旃陀石窟，举世闻名，是印度佛教艺术的代表作。阿旃陀石窟位于印度孟买市东北约 300 公里处，是佛教徒们作为佛殿、僧房而开凿的，共 29 窟。内有大量雕刻和壁画作品。我国唐代僧人玄奘在他的《大唐西域记》里，曾有过绘声绘色的描述。石窟的壁画，表现了佛的生平故事，也有社会生活小景，还有关于当时国际交往的情形。画面上的人物健壮美丽，诸神、菩萨、天女的形象，端庄、优雅，以流动的线条和绚丽的色彩，描绘了人们对美好生活的向往。阿旃陀石窟壁画中的飞天，婆娑多姿的动态宛如天空遨游的天女。

永恒的魅力 ——谈古希腊、罗马时期美术

德国近代伟大的哲学家黑格尔说过，在有教养的欧洲人心中，一提到希腊就会涌起一种家园之感。这非常形象地说明了，古代希腊是西方文明的发源地。

在希腊这片气候温和宜人的家园，岛屿星罗棋布。这里虽然盛产橄榄、葡萄、大麦，然而，大部分土地却是光秃的石头。因而，古代希腊人大都泛舟入海，扮演着商人、海盗、冒险家等角色。那时，地中海的波光帆影，闪烁的是他们的智慧和机敏。面对变幻莫测的大自然，他们充满征服、支配的奇妙幻想，从而创造出许多美丽的神话。

生活于公元前5世纪的米隆(Myron，公元前5世纪前半期)是希腊造型艺术繁荣时期最杰出的雕塑家之一，人们熟悉的雕像《掷铁饼者》，就是他的杰作。古希腊人崇尚体育运动，古代奥林匹克是希腊人的盛会，在比赛中获奖的公民，可以得到雕像作为奖品，或者被塑成雕像放在公共场所。古希腊人赞美人体，他们以裸露的人体美赞誉人生的纯洁，在艺术领域写下了完美无瑕的人的诗章。

在《掷铁饼者》中，艺术家选取的是竞技状态的最关键时刻，运动员的重心落在左脚上，紧握铁饼的右手摆向身后，全身处于“一触即发”的瞬间。这座雕像以扭转的身躯、张开的手臂和弯曲的双腿，创造出稳定、庄严的造型，形成优美的节奏和韵律，并且他那镇定的面部表情和紧张的肌肉之间的对比，赋予作品以独特的个性，赞美了运动员健美的体魄及必胜信心，成为优秀运动员的纪念碑。

米隆之后的杰出雕塑家菲底亚斯(Phidias，主要活动时期公元前448~432年)，除了创作出许多优秀的雕塑作品之外，还在雅典建造卫城的活动显示杰出的才能。

卫城是在希波战争后重新建造的，并且由原来为军事目的而建的城堡成为宗教圣地和社会活动中心。卫城建在一座山冈上，它充分利用错落的地形特征，取得良好的视觉效果。位于最高点的帕特农神庙，是希腊艺术王冠上最璀璨的宝石。

帕特农神庙是当时希腊最大的庙宇，也是卫城最华丽的建筑物，它用白色大理石砌成，采用古希腊建筑的典型形式——围柱式。列柱高10.5米，南北长70米，正面由山墙、列柱和台阶组成。神庙的山墙，外檐壁上满是雕刻，在肃穆的气氛中不失欢乐的色彩，充分表现了古代希腊人神奇的创造力。东面的山墙上，是一组表现《雅典娜诞生》的雕塑。雅典娜是雅典城的守护神，传说她是从父亲的脑袋中蹦出来的；她又是战神，因而盔甲披身，手持长枪，胸前佩着嵌有女妖头像的护胸。在这些雕塑中，有一组命运女神雕像，如今残存下来的躯体虽然已失去了头部，但她们身上的曲线显示出的柔软衣褶，却像丝织品做成的一般，她们的坐列身姿，随着山墙的趋势而变化，大理石的作品，酷似能呼吸的生命。从雕像风格来看，很可能出自古希腊最著名的雕像家菲底亚斯之手，从中可以领略他的艺术功底及魅力。

古希腊人把人作为世界上最美丽的形象典范，他们以健美的人体表示出对神明真诚的奉献，就是与神同乐，为了神而装点城邦，为了神而创作诗歌、戏剧、雕塑。他们的神，都有着现实中人的感情、事迹。爱与美神阿芙罗蒂

德，被他们想象成从海浪托出水面的贝壳中诞生的，但她的模样，却是人间的美丽女性《米洛岛的阿芙罗蒂德》被誉为是美的化身。这座雕像是 1820 年在爱琴海南部的米洛岛上一个山洞里发现的。人们称它为“维纳斯”，那是她的罗马名字。她双臂断失，许多艺术家曾煞费苦心为她复原双臂，但都无济于事。这座雕像却以其“残缺美”形成特殊的魅力，成了女性美丽、青春的永恒象征。她的面部具有希腊美女的典型特征：笔直的鼻梁、椭圆的面孔、丰满的下巴和波状的发髻。在她优美、典雅的身姿和表情里，表现着纯洁和坦荡；那安详、亲切的美，令人深深地感受着人类高贵的尊严。

以人为主体的古希腊艺术，热情坦率地表露人类丰富的感情，人类纯朴的天性和对美的渴求，因而能强烈地打动人心，引起人的共鸣。马克思认为，希腊艺术在某些方面还是一种高不可及的范本，并且“显示出永久的魅力”，这是对希腊艺术的最高评价。

至于古希腊的绘画，由于年代久远，人们今天只能从形状各异、用途不同的陶器上欣赏到。陶器上的绘画被称为瓶画，有“黑绘”和“红花”两种形式。“黑绘”以红色为底，绘以黑色的形象；“红花”则相反，黑底红色图像。瓶画的构图顺应着陶器的形制、起伏，非常巧妙地用简练的线条写实的手法，描绘出栩栩如生的人物，其优美自如，令人惊叹不已。《战士的告别》，是一件“红花”式作品。全副武装的战士准备出征，年轻的妻子为他送上一壶壮行酒，脸上含着依依惜别之情；年老的父母站在他们身边，鼓励战士英勇杀敌，描绘的图景真实细腻，不禁使人联想起古今中外出征前的那一幕幕感人场景。

意大利罗马城内，如今许多广场、街道上还保留着古代武士的雕像，它告诉人们，古代罗马曾经有过横跨欧、亚、非三洲的显赫霸业。古代罗马人在文化艺术领域也有过辉煌的成就。罗马民族十分善于向其他民族学习，在艺术上，他们醉心于学习、模仿希腊作品，因而，很多古希腊的雕塑，今天人们是从罗马时代的复制品才得以认识、欣赏的。

古罗马有很出色的雕塑和壁画，而且还有许多小手工艺品。罗马人雄心勃勃，崇尚武力，他们那冷静、清醒的民族气质在艺术上表现为较为写实的手法，并且强调庄重、严峻的风格。罗马艺术不像希腊艺术有那样浓厚的浪漫气息和幻想色彩，也少了那一份以平易、亲切感人的朴素的美。

奥古斯都屋大维是罗马帝国第一个正式皇帝，他的雕像被塑造成指挥着千军万马的统帅形像，全身披盔戴甲，象征着这位君主创业的武功，手执权杖，面部呈现出刚毅、自信的神色。右足边的小爱神，把这个现实中的君主与神灵联系在一起，创造出人神合一的意象，更让人感觉到其威严的气势，使人产生敬畏、崇拜的感情。雕像身躯强壮，像一座纪念碑。

罗马艺术中的征服者形象，还在奥莱略青铜骑马像上表现出来。奥莱略也是古罗马的一位君主，塑像表现他骑在一匹壮硕的战马上，右手前伸，像在对全球发号施令，又像在对人民进行安抚；战马步态从容，造型庄严、凝重，其造型手法对以后欧洲雕刻产生了极大的影响。

古罗马时代的艺术，还在人物肖像的塑造方面有独特的贡献。古希腊的雕像追求完美的理想化造型，而罗马人在肖像作品中，却更加注意外形形似，它们多来自对现实人物的精心描绘。现存的作品有气魄宏伟、凶残暴戾的统治者，也有梳着高发髻、骄傲自在的贵妇人。

中世纪的辉煌

“中世纪”是指西欧历史上从公元5世纪罗马文明瓦解到文艺复兴这段历史时期。他们认为这段时间在历史上是野蛮、黑暗的，是人类遭受痛苦的时代。但中世纪的艺术也有其独到的成就，只不过是符合基督教精神为美，它的艺术形式统一于幻想的理想程式之中。

基督教是欧洲封建社会的精神支柱，神学成了“科学的皇后”，而哲学、科学、艺术则屈居“神学的婢女”地位，因此欧洲中世纪的美术主要是基督教美术，从而也确立了延续到盛期文艺复兴的艺术表现题材。

公元395年，罗马帝国分裂为东、西两部分，在外族的入侵下，西罗马帝国于476年灭亡，而以君士坦丁堡为中心的东罗马帝国（拜占廷帝国）则延续到15世纪。

圣索菲亚教堂是拜占廷文化的代表。教堂中央是一圆顶方形大厅。四面是四个大拱门，光线从窗户射入，置身其内顿觉空间广阔，富丽堂皇的景象使人产生一种超脱世俗之感。教堂内部由碎瓷、石料、彩色玻璃组成的镶嵌画（马赛克），更加形成一种“超现实的幻象”。15世纪土耳其人入侵后，把教堂改成回教的清真寺，四个角上的尖塔就是他们为此目的而加上去的。

镶嵌画是拜占廷教堂内部装饰的主要形式。《查士丁尼皇帝和廷臣》是意大利拉文纳圣威塔教堂的镶嵌画，描绘了皇帝捧着供奉物品来朝访教堂的情景，画中的人物形象具有典型的特征：身材修长、手足细小，椭圆形的脸上嵌着一双大大的眼睛。构图采取对称形式，从中感到的是抽象的精神世界的威力。这种略显呆滞的造型可能与镶嵌画这种形式的局限性有关，因为用小块的物体镶嵌成画，毕竟不如画笔的挥动来得自如潇洒。尽管如此，我们还可以看到当时的能工巧匠，用小石块、碎玻璃嵌成了金碧辉煌的画面。

然而，中世纪的雕塑作品却有不少充满现实主义精神的范例。如德国科隆大教堂的木雕《十字架上的基督》，作于11世纪。

表现耶稣被钉在十字架上的情景，艺术家在塑造耶稣的身躯时手法非常大胆，使其身体沉重地下垂，腹部突出，极为真实地表现了手臂和肩膀承受的压力，其尖削的面容，呈现出生命趋于消逝的哀痛。

法国文豪雨果曾写过一部不朽的著作《巴黎圣母院》，巴黎圣母院也因此而名扬四海，广为人知。巴黎圣母院是哥特式建筑的杰出范例。

“哥特式”艺术，指的是12~16世纪初城市经济占主导地位时的欧洲艺术，它以建筑为主要内容，哥特式教堂是中世纪建筑的最高成就。

哥特式教堂在外型上强调向上的动势，往往建造得很高，广泛运用线条轻快的尖拱券和造型挺秀的小尖塔。这种尖塔越到后期运用得越多，如意大利的米兰教堂，就有100多个尖塔，因此而有“燃烧的火焰”之称。哥特式教堂内部运用框架结构，修长的立柱，玻璃窗组成了建筑的立面，用色彩鲜艳的玻璃镶嵌构成独具一格的玻璃窗画，窗画的描绘多为圣经故事。在这里，一切都显得那样轻盈、灵巧，摇曳的烛光照着受难的耶稣基督，狭长的中门使信徒的队伍像流水涌向祭坛，教堂里传出管风琴伴奏的合唱声，造成强烈的宗教气氛，阳光透进五彩缤纷的彩色玻璃窗，产生斑斓迷离的视觉效果，一种虚幻离奇的神秘情绪，把信徒们带进“天国”的气氛中去，由此可见，教堂建筑艺术在人们心灵上所产生的潜移默化的作用，难怪法国19世纪伟大的雕塑家罗丹要跑遍法国，研究这些哥特时代艺术家所创造的奇迹了。

美术的“复兴”

文艺复兴运动是伴随着欧洲资本主义的经济萌芽而产生的，是新兴资产阶级在意识形态领域的反封建、反神学的新文化运动。它持续时间达二百年，地域遍及西欧各国，涌现出许多才华横溢、学识渊博的划时代的文化巨人，开辟了人类才能和智慧焕发的新时代。

乔托（Giotto di Bondone，1267～1337年）是文艺复兴序幕阶段的伟大画家，被尊为“欧洲绘画之父”。

乔托的作品大多是壁画。内容以宗教为题材，但人物却是用世俗的思想感情和写实的技巧来描绘的。《逃亡埃及》是他画在阿累那礼拜堂的36幅壁画中的一幅。表现了圣母玛利亚生耶稣后，为逃避大希律王的迫害而逃亡埃及的情景。骑着毛驴的玛利亚和她怀抱中的耶稣居于画面的中心位置，圣母的目光凝注、严肃、充满对前途的信念，圣婴则像人间娇儿一样，无忧无虑地扑在母亲胸前，除了主要人物头上还保留着表示神圣身分的光环外，活脱是一幅充满人间情趣的风俗画。背景上的风景，虽然还略显生硬的痕迹，但已一反中世纪的沉闷、单调，充满着艺术家对自然的赞颂，对生活的热爱。在艺术手法上，乔托创立了三度空间和立体感绘画，他的主要人物总是居于画面中央，而其他人物也总是互有关联、互相照应的。如这幅作品中，走在前面的圣约瑟和在空气中飞翔的小天使，就使行列形成一种向前的趋势，他所描绘的情景更加亲切感人。

前面我们谈到过古希腊雕像《米洛岛的阿芙罗蒂德》，它成为全世界人的珍爱的女性形象，而佛罗伦萨画家波提切利（Sandro Botticelli，1444/45～1510）的名作《维纳斯的诞生》中的维纳斯女神，则被认为是美术史上最优雅的女性形象。

《维纳斯的诞生》以富有诗意的优美雅静场面描绘了维纳斯从大海的波涛中诞生的情景，晶莹硕大的贝壳，托着娇柔秀美的女神，在风神的吹拂下浮向岸边，春神弗罗拉张开缀满花朵的红斗篷，在岸上迎接她的到来。维纳斯虽一出生即已成年，但她纯洁无瑕的脸上，却似乎含有一丝对未知世界的隐忧。海风吹动着她长长的秀发，也把她宁静、美好而又略带忧伤的心绪吹送给我们。这是和当时贵族文化的审美情趣联系在一起的，在动荡不宁的社会里，醉生梦死的贵族时刻担忧着自己的优裕生活，这是不无道理的。

这幅画的姐妹篇是《春》。同样在娴静的气氛中，表现春天万物更新、欣欣向荣的景象。在这两幅作品中，人物的体态描绘得优美自然，景物刻画得繁荣茂盛，达到了情景交融完美和谐的境界。

艺术家丰富的想象力和高超的技巧，是对中世纪刻板、僵化艺术形式的挑战，女神的诞生实际上也标志了人的重新觉醒，它敢于高歌欢乐的场面，反映人间的欲求了。女神的诞生正是宣告了神的时代结束，人的时代将重新焕发出无穷的智慧 and 力量。

15～16世纪，文艺复兴达到鼎盛时期，特别是在艺术创作上出现了空前的繁荣。这一时期的艺术家，对艺术技巧和风格已臻于成熟。产生了意大利文艺复兴三杰。达·芬奇，他的科学精神与艺术天赋，成为整个文艺复兴时代的宝贵财富；米开朗琪罗，这位建筑师、雕塑家、画家和诗人，他苦难而辉煌的艺术生涯，洋溢着人类永恒的激情和英雄气概，其作品对人的尊严与力量的讴歌，永远撼动着人们的心灵；拉斐尔，卓越的画家，他对美好境界

的追求、对女性光辉的由衷赞颂汇成了一股温馨、甜美的甘泉，历久常新地滋润着人们枯涩的心灵。三杰只是群星中最为耀眼的几颗。这是一个热情炽热如火、才华奔涌如泉、硕果累累如金秋的时代。让我们展开这时代的灿烂画卷，去欣赏、去领悟吧！

达·芬奇 达·芬奇 (Leonardo da Vinci, 1452~1519年) 30岁时已是军事工程师、建筑家、雕塑家和画家，同时还懂音乐和医学。在多方面均有杰出的才能，这是当时文化巨人们的共同特征。芬奇在少年时代就聪敏好学，广为人知的画鸡蛋故事，说明了他的才能来自勤奋的学习和严谨的治学态度。他由衷地热爱和赞美大自然，曾热情地写道：“自然是那么博人欢心，那么形形色色取之不尽。”人们从他一些画作的细部上，可以看出他对自然景物的深入观察和一丝不苟的精细表现。他所留下的画作，都是稀世珍品，如《岩间圣母》、《安加利之战》、《最后的晚餐》等。他要求自己的作品要成为“永久的自然造物”。这里介绍他举世闻名的肖像画《蒙娜丽莎》。

《蒙娜丽莎》是一位妇人的肖像画。美术史家认为，这幅作品完美而充分地表达了文艺复兴盛期的人文主义思想。这是一位温柔端庄的妇人，她没有丝毫忸怩作态，也没有一点珠光宝气，脸上略带矜持的表情被人们称之为“永恒的微笑”，因而这幅作品最大的价值还在于它的心理层次。我们欣赏过去的一些作品，中世纪自不待言，即使是波提切利，他的人物也必须借助于神话的题材来表现。而《蒙娜丽莎》，完全只是一位尘世间的女性，而且并不以年轻貌美而取悦于人。她那安详的神情，那端庄的姿态，那含蓄的、被人们视为一个永恒的谜的微笑，甚至那双圆润的、富有健康的生命力的手，无不焕发着发自人类身心的内在光辉。衣服的折褶描画得很精细。表现出软缎特有的质感，人物身后的背景是一片蒙着薄雾一样的远山近水，也传达出气象万千、生机盎然的生命力。其非凡的价值就在于她亲切而坚定地表达了新时代人类的自信心和人文主义精神，因而成为文艺复兴时代不朽的典范。这作品画幅不大（77×53厘米），法国的卢浮宫却以能够珍藏着她而倍感骄傲。

米开朗琪罗 美国当代著名的传记小说作家欧文·斯通，以《痛楚与狂喜》为书名写下的意大利文艺复兴时期艺术家米开朗琪罗传记，非常形象地概括了米开朗琪罗的艺术生涯。

米开朗琪罗 (Michelangelo Buonarroti, 1475~1564年) 创作的形象具有强烈撼人的艺术感染力，成为文艺复兴时期表现人类的力量与英雄气概最为出色的作品。

在罗马城内，有一块教皇领地——梵蒂冈，那里的圣西斯庭教堂，是举行教皇任职大典的所在地。这个教堂的天顶画，就是米开朗琪罗在绘画方面不朽的杰作。

米开朗琪罗是一个看重雕塑甚于绘画的人，他本不愿承担此项工作，但教皇的命令又不得违抗，而他那种固执、顽强的个性与对艺术创作的探求，使他无法找到合作者，于是，他独自一人，在绘画台架上，曲着背，头部时刻仰望着屋顶，脸部承受着滴下的颜料，工作了近5年才完成这件长40米、宽14米的旷世杰作。艰辛的劳作使他的肉体历尽磨难。天顶画描绘的是圣经故事及人物，共有100多个比真实人体大两倍的形象。他实际上是借用圣经的题材来讴歌人，同时也体验着、传达着人类心灵的痛苦历程。画中的亚当形象充满了雄强的力量。

他著名的雕塑作品《大卫》更为突出地反映了他的艺术创作特色。大卫是《圣经》中记载的古代犹太人国王，当他还是一个牧羊少年时，就打败了非利士族巨人哥利亚，为保卫祖国立下功勋。因此，少年大卫一直是历代艺术家喜爱表现的题材。米开朗琪罗没有把大卫塑造成将巨人的头颅踏在脚下的凯旋者，而是将大卫塑造成像古希腊运动员那样的裸体形象。这座雕像高达5米多，是一个体格健美、意志坚强的英俊青年。卷曲的头发、炯炯有神的眼睛、略皱的眉头与紧抿的嘴唇以及肌肉发达、匀称的躯体，都具有超凡的神采，具有青春的伟力。他虽然手握投石器，双目似乎正在怒视着敌人，然而却没有剑拔弩张的紧张气氛，有的只是沉着镇定的情绪和坚强的意志。米开朗琪罗的成功是因为他理解英雄的真正含义并不在于最后的胜利，也不在于惊险搏斗的瞬间，而全在于内心意志的坚定；还因为他出色地以一个少年英雄的形象渲泄出人类对于掌握自己命运的坚定信念，渲泄出他心中回荡着的青春的力量不可战胜的炽热激情。

拉斐尔 在文艺复兴三杰的艺术风格中，与米开朗琪罗的雄强形成对照的是拉斐尔的优雅、秀美。拉斐尔（Raffaello Sanzio, 1483~1520年）虽然画过《雅典学院》那样反映盛期文艺复兴古典理想的宏篇巨制，但对后代影响远不及他画的圣母像。拉斐尔将达·芬奇的绘画技巧与米开朗琪罗的纪念碑式的人物造型融合在一起，赋予他的绘画以古典式的均衡和有所克制的端庄，他的风格代表了当时社会的美学理想。

他的圣母像中最为卓越的是《西斯廷圣母》，这是他为西斯廷教堂作的祭坛画。画面上帷幕拉开，圣母玛利亚抱着耶稣，脚踏着迷漫的白云走下来；右下方是迎接圣母的女圣徒巴尔巴拉，左边是身着锦袍的教皇；最底下是两个小天使。在拉斐尔圣母题材的作品中，总是充满了牧歌式的妩媚，他的圣母形象虽得之于现实的人物，但其端庄、秀丽、典雅的美却是非常理想化的，尽管许多画幅采用了自然风光为背景，但那一份恬静、安详，与人物心态的超脱却不是凡尘中所有的。

《西斯廷圣母》在表现手法上虽然不避“神化”，如圣母踏着祥云，画面上还有身生双翼的小天使，但画中人物的神情确充满世俗的感情。圣母的面部含着一丝隐忧，使人感受的是一种奉献的崇高感，像那些把自己儿子无私地奉献给人间的母亲；幼小的耶稣，他惊讶、迷惑的神情赋予他救助人世的使命感。这幅作品所体现出来的忧患意识使拉斐尔的画风升华到新的高度。可惜天才的画家只活了37岁，这是他一生中的最后一幅作品。

“威尼斯画派” 威尼斯在16世纪时是意大利的一个政治较为稳定、商业贸易非常繁荣的城市，它的艺术主要是为商人和为社会权贵服务的。活动在这里的艺术家形成了风格相近的“威尼斯画派”，其特点是明朗、乐观、生气勃勃，在色彩的运用上更取得突出的成就，被誉为“上帝的宠儿”的提香就是这个画派承前启后的一位重要画家。

《花神》取材于罗马神话，画的是花神弗罗拉。这是一位青春焕发的少女，比起波提比利的女神，她更接近现实中的人物，她生活在繁花似锦的春天，她典雅中不乏活泼，眉宇间满含聪慧。提香作画笔势豪放，他不但发现了“笔触”的感染力，同时还是一位色彩大师，特别擅长金黄色调，因而有“金色提香”之誉，《花神》一画的色调便具有这种特色。

意大利人是文艺复兴运动的先驱，而在北欧诸国，也产生过一批有世界影响的大师，尼德兰的凡·爱克兄弟，是油画技术的革新者，他们最先用快

干油作画，这种方法为威尼斯画派广泛采用。

勃鲁盖尔 意大利文艺复兴所取得的成就吸引了世界各地的艺术家，他们中的许多人心怀景仰来到这里学习、研讨，意大利各流派对他们产生了决定性的影响。然而，16世纪中期的尼德兰画家勃鲁盖尔（Pieter Brueghel，1525~1569年），却是一个例外。他虽游历过法国、意大利，但阿尔卑斯山的自然风景似乎对他更有影响，他喜爱的题材是农民的生活、他们的风俗习惯，因而有“农民勃鲁盖尔”之称。他的作品充溢着土风情调和乡间风采。

《农民的舞蹈》描绘了农民生活的狂欢场面。在村口的一块平地上，辛苦了一年的农民在欢歌痛饮，他们装束朴实洒脱，尽情享受这难得的闲暇。这完全不同于太太小姐们精致优雅的沙龙，这是粗犷的泥土之歌，带着乡土气息的农民被描画得笨拙、幽默甚至有点滑稽可笑，这正是艺术家对劳动人民由衷的赞美。这种反映农民生活的风俗画，在西方美术史上，还是第一次出现。

丢勒 欧洲早期的木刻图画，多用于为圣经作插图。到了15世纪末期，有一位年轻的德国艺术家，广泛吸收了前人的成果，把版画艺术提高到一个崭新的水平。他就是丢勒（Aldrecht Dürer，1471~1528年）。丢勒曾经四处游历，与当时许多杰出人物有过交往，他还擅长于油画。他的版画刻工精细，极其重视人体比例和透视关系，一丝不苟到连浓密的发丝也描绘出来。他27岁那年，创作了木刻组画《启示录》。表现的虽是宗教题材，却较为隐秘地表现了艺术家的人文主义思想感情。

《四骑士》是组画中精彩作品之一。画面上四个骑士降临人间，分别象征疾病、战争、饥饿和死亡。张弓射箭的是疾病；持剑的是战争，手拿天平的骑士是饥饿；貌似骷髅的骑士是死亡。他们形象怪异、杀气腾腾，被刻画得极有气势。有的美术史家认为。这是暗喻教廷对人民的压榨及人民蒙受的苦难；另外则有人认为，这是借圣经题材来批判教会首领，因为被马踢倒的人中，不仅有僧侣、贵族，还有头戴金冠的主教。

丢勒还是一位多才多艺的巨匠，他是画家，精通铜版雕刻，又是雕刻家、建筑师，对多学科领域都做出了巨大的贡献。

荷尔拜因 德国还有一位著名的画家荷尔拜因（Hans Holbein the young，1497~1543年），他不仅创作了许多优秀的版画，而且是一位肖像画大师，他以深刻的洞察力刻画人物复杂的心理活动。他笔下人物坚毅的性格，正是当时人文主义者的写照。

黑白的诱惑和色彩的价值

珂勒惠支 有一位女画家，她的一生都在为社会的公正、为在战争和残暴下牺牲的人们大声疾呼、伸张正义，并且曾经满腔热情地迎接俄国的十月革命和德国的十一月革命，她毕生都致力于创作对社会有益、并易于为人们所理解的美术作品。她就是德国版画家珂勒惠支(K the Kollwitz, 1867 ~ 1945 年)。她的作品在 30 年代就被鲁迅先生介绍到中国，当时鼓舞了许多文艺青年投身到斗争的洪流中去。鲁迅先生说：“在女性的艺术家中，震动了世界的现在几乎无出于凯绥·珂勒惠支之上。”

珂勒惠支出生在一个具有民主和革命气氛的家庭里，青年时代学过绘画、雕刻。后来，她终于选择了黑白版画来表现变动的社会生活，版画的黑白主调单纯、有力，能更深刻地揭示社会真相。珂勒惠支的作品都具有鲜明的政治倾向，并且以娴熟的技巧传达出她心中的思想和激情。

组画《农民战争》是她的代表作品，取材于德国 16 世纪的农民起义，由 7 幅作品组成。《反抗》是其中的一幅：一位妇女伸出双臂，号召起义队伍向前冲锋。她出现在画面上虽然只是一个背影，但她的姿势让人感到无穷力量，使人顿生勇往直前之心；起义的农民汇成排山倒海的队伍，有锐不可挡之势。珂勒惠支的风格雄劲泼辣，她不用柔弱的细线，不专门描摹精微的细节，画面丝毫没有拖泥带水的痕迹；粗犷的线条表现力极强，不仅有深入人心的感染力，而且比许多彩色油画具有更丰富的内涵，同时，她的线条似能发出呐喊之声。她作品中体现出来的世界观，鼓舞着千百万为自由而战的人们。

肯特 另外一位同样以黑白版画为主要艺术语言，其作品同样在 30 年代就为中国人民熟知和热爱的画家是美国人肯特(Rockwell Kent, 1882 ~ 1971 年)。

肯特一生有着不平凡的经历。他多才多艺，性格坚毅，爱憎分明，曾是一位无畏的探险家，到过北冰洋和格陵兰；他的诗质朴感人，被译成多种文字；他还是一位和平战士，为反法西斯作出了自己的贡献。当然，他一生最大的成就在于他的黑白版画。

在他的木刻作品中，经常出现一个强壮的男人，这其实是自由、勇敢和力量的象征。《回港》，这个人物手扶船帆，在漫天的浓云中返航回港。远处是依稀可辨的岸上景物，大海波涛翻滚，他向远方伸出了手，似在向远方呼唤，又像是要以结实的臂膀拥抱世界。这是征服了惊涛骇浪之后，人的肢体和心灵的自由的舒展，这也是人与大海在精神气魄上声息相通，融为一体的瞬间。海洋不再是险恶莫测的，它只是衬托出人的尊严和力量是何等的高贵。这幅作品的视平线很低，大面积的黑色渲染了气氛，人物顶天立地，刻画简洁而不失细部的准确。

肯特的作品不仅在构图和黑白对比的运用上非常讲究，而且强调其装饰意味，他的作品还具有强烈的感人肺腑的力量。他选取的形象源于生活，具有独特的魅力，并且能把平凡的动作，提炼成极富美感的造型。那种黑白对比中的和谐，犹如交响诗一样蕴含着丰厚的感染力。

下面的论述中所涉及到的艺术品，似乎不能使人一目了然，看惯了画面清晰、主题明确、形象写作的作品，再来看下面介绍的作品，一定会有茫然不知所云的感觉，人们自然会习惯地问：这幅画是什么意思？这张作品好在

哪里？这些问题也实在不好回答。人们只能耐心地通过逐渐的熟悉、分析、理解，然后才能进入到欣赏的境地中去。但不管怎样，应该相信，凡是经过人类历史长河筛选而留下来的艺术品，一定有其闪光的价值，总有一天，你会对它们产生由衷的喜爱。

“表现主义” 20 世纪初，德国兴起了一个艺术流派，叫做“表现主义”，虽然这个画派的画家并不都是德国人，但他们都是对社会强烈不满的青年。他们怀有强烈的愿望，希图用种种手段表达出自己的内心世界，表达出那些隐藏于事物后面的超越尘世的存在。当时的德国是一个充满着阵痛的社会，在他们看来，周围是一片虚伪和冷峻，不是冷漠得要死便是狂热得发疯，为超脱自我而奔突的心灵像钟摆一样在无数痛苦的两极之间晃荡：自由与羁绊，个人与群众，理智与本能，理想主义与无政府主义等等。他们见到太多的人类忍受的贫穷、苦难，他们认为过去艺术大师所描绘的美景都是虚假的，不真实的，他们决心面对这个严酷的世界，寻找自己的风格来表达对这个世界的感受，他们在艺术中力图摒弃那种“理想美”的甜美和光润，不惜以平凡、甚至丑陋的形象来入画。

柏林，是德意志帝国的首都，“表现主义”最早就产生在这里。这是一座动乱之城。在这里汇集着贵族、资产阶级、知识分子、欧洲各种势力，是一个炽热的旋涡。画家们大都感到了社会危机的不祥之兆，他们要用画笔把这种末日将临的压抑与痛苦渲泄出来。表现主义画家迈德纳尔（Ludwig Meidner, 1884~1966）的作品《燃烧的城市》最具代表性。他以粗犷有力的笔触描绘出一幅令人无法拒绝的、灾难正降临城市的恐怖景象。画中的城市好像同时在经受着地震、战争、破坏、溃败。房屋燃烧、废墟瓦砾、尸横遍野、人群惊恐奔突。画家自己写道：“日日夜夜，我画我的忧虑、世界的末日、骷髅……因为世界早已在我的画笔上投下了咆哮不安的阴影……。”“到处都是废墟、破烂和灰烬……我脑海中不断出现魔鬼的景象，我看到成千的骷髅在乱舞，坟墓以及烧毁了的城市……”这正是这幅画的最好注脚。

“表现主义”其实可以上溯到 19 世纪，挪威画家蒙克（Edvard Munch, 1863~1944 年）可以说是表现主义先驱。他曾于 1892 年在柏林办过一个画展，因公众认为他的作品形象恐怖而被迫停展。他的作品那样深地撩拨了青年一代表现主义画家的怀疑与反叛的心弦。他曾就《呼号》这个题材创作过多幅油画和版画的变体，这里选的是版画。一个像是受到极大惊吓的人在桥上大声狂呼，他变了形的脸活像一具骷髅，人们不知道他在呼喊什么，阴惨的背景组成的回旋像是呼号发出的声波，使人产生大难就要临头的感觉。但是，这个呼号的人是孤独的，桥上的另外两个人对这些似乎毫无觉察，这真是一幅令人心惊胆颤的图景，它好像把人类心灵中所有的痛苦、狂乱和挣扎全部用绘画的语言表达出来了。

“野兽派” 20 世纪初，法国也有那么几个强调个人主观表现的艺术家。由于他们的作品表现出对自然外形的漠视和对强烈色彩的偏好的画风，被某些评论家认为太过“野蛮”，像一群野兽，后来，人们就称他们为“野兽派”。“野兽派”虽然也强调情感的作用，但和“表现主义”比起来，他们更注重色彩在表现情绪时的协调、对比和装饰美。马蒂斯（Henry Matisse, 1869~1954 年）是“野兽派”最著名的人物。他能以流畅的线条勾画极富神韵的速写，他的剪纸，充满奇妙的想象，在色彩方面的才能，他更是独具匠心。他从东方艺术和黑人艺术中汲取营养，会把很鲜艳的色彩，即使是未加

调和的配色也配置得谐调悦目、高雅均衡。看他的作品，常引起视觉上的愉快，获得精神上的享受。他一生所追求的座右铭是，作品就是要给劳顿的人们提供一张舒适的安乐椅。他的《红色的和声》用飞动有节奏的线条描出物象，填上艳丽的色彩。桌布的色彩、图案和墙纸的色彩和图案是一样的，都是在红底上绘着蓝色的花，它们是这幅画的主调。窗外的风景就像镶在画框里的图画，大块的绿色和人物的黑上衣、白围裙对整幅画的色彩起着均衡的作用。椅垫、水果、瓶子里的饮料和人物的头发用有跳跃感的黄色，形成欢快回荡的色彩旋律。为了画面的装饰趣味，还大胆地使人物变形，以与画中的对象取得一致。马蒂斯梦想一种平和、纯洁、宁静的艺术，他希望艺术传达的是舒适安宁的感受；因此，尽管他的生活中有过痛苦的经历，但却从未在作品中反映出来。

