

学生应知学科知识

美术知识（一）

董源 主编

目 录

走进原始美术的世界	1
源于生活、高于生活	7
怎样看美术反映生活	11
浅谈美术的风格与流派	14
从审美说起	19
中华民族先民的美术创造	22
商周时期的青铜艺术	27
刻在砖石上的美丽画卷	31
反映时代精神的陵墓雕刻	35
秦、汉、唐俑	41
惟妙惟肖的佛教石窟造像	46
敦煌壁画一瞥	52
名画家笔下的人情世态	56
山水画廊揽胜	61
花鸟鱼虫入画来	65
现代的“原始人”艺术	70
埃及、两河流域、印度艺术	72
永恒的魅力	74
——谈古希腊、罗马时期美术	74
中世纪的辉煌	78
美术的“复兴”	80
黑白的诱惑和色彩的价值	87
浅谈绘画的题材	92
画意在画外	100
再谈绘画的题材	103
绘画是一种“抽象”的艺术	108
话说绘画的“具象”	112

走在“抽象”和“具象”之间	119
去意彷徨的纯“抽象”绘画	129
无“情”不成美术	136
日常生活情感与审美情感	139
从日常情感到审美情感的飞跃	143
审美情感的理性思考	145
关于审美情感的归宿	152

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。

据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，以至远东亚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の木牌，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里，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狄忒等等。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；上下环绕着翱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、包装装璜、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，所以内心彷徨，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现。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珍贵的史料，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

出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”，农民被捆缚起来，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美术品，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，更需要有大胆的梦想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、斚、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，也有手执木耒教民耕作的神农；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画，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；一群猝然惊觉的水鳬有的急速游避，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鳬惊起的瞬间，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艺，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 and 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物、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，“多为秣丽丰肥之态”。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，是一位名叫昙曜的和尚。据历史记载，文成帝接受昙曜的建议，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“昙曜五窟”，即今天编号的第16至20窟。

昙曜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下方，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，胳膊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、温柔的容貌、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，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》像此是一篇动人的童话，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”、“葑草喻”，《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”、“女娲清歌”、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；裴即脱纓服，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：“两画画的都很像，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荇、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、鹁鸪、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、茎苗也纳入他的画面。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，却反衬出老鹰的威摄力量。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种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，他笔下的竹子更注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，也就可见一斑了。

“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过程中显示出杰出的才能。

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。位于最高点的巴特农神庙，是希腊艺术王冠上最璀璨的宝石。

巴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，只不过是以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尔教堂的镶嵌画，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。它持续时间达二三百年，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(LeonardodaVinci, 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、形象写实的作品，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动：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（LudwigMeidner，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、尸横遍街、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（EdvardMunch，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的。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，即使是未加调和的生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。

浅谈绘画的题材

艺术作品和艺术创作中的“题材”问题，可以说是最令人头痛的问题之一了。何谓“题材”？深究起来，涵义不仅十分不清楚，人云亦云，而且经常争论不休，有时甚至被扯进政治的纠纷中去。而且，迄今有许多文章中仍经常出现“题材内容”这样一个名称，顾名可以思义，无非是说“题材”属于艺术的“内容”范畴，或“题材”即“内容”而已。

我们通常认定：“内容决定形式”，这确乎更是不容争辩的原则。但是，那种说法把“题材”归入了“内容”的范畴，无异就是说，“题材”可以“决定”形式或其他。这种理论，同时还隐寓着一种倾向性：认为“题材”在艺术创作中的作用和地位是比较重要的，即使不是“决定”一切，也是举足轻重。持这种意见的主要缘由，是主张艺术必须有“重大”的“教育作用”，而“重大”题材乃是一个必要的条件。这种“重大”题材又必须是描绘人的社会生活场景的艺术品才能达到，因此往往不恰当地推重“人物画”，从而又或多或少地贬义甚至否定人物画之外的其他题材。譬如，有些人说：

封建士大夫专业画家搞的田园、山林艺术和宫廷贵族玩赏的花卉虫鸟艺术，……逃避现实也好，安逸享乐也好，都有这个走向衰落时代的精神面貌之反映。很显然，这里对山

水花鸟题材是持否定态度的。

上述见解在过去相当长的时期内又是普遍地存在着的。他们一般认为，“人物画”是有“现实意义”的，因此是“入世”的；而“山水花鸟”画则是“逃避或脱离现实”的，是“出世”的、消极的。最近以来，尽管在艺术实践上已有许多非人物画出现，也受到欢迎和重视，但在有些艺术理论文章、书籍中，思想路数仍然有推崇“人物”而贬抑“山水花鸟”的态度。而最可笑的，又莫过于另外还有一种说法：他们说中国绘画史中的“山水花鸟”题材之所以兴盛的原因是封建社会的“自然经济”之“反映”，而“自然经济”是落后的东西，所以中国的绘画也就是“落后”的了。这不禁使人想起“四人帮”时期曾有人认为，物理学是“唯物主义”的，而心理学则是“唯心主义”的。两者实有异曲同工之妙。

根据绘画史的客观事实，中国绘画史上也不是绝对没有“人物画”题材的存在，只不过同“花鸟”、“山水”相比，前者的发展高度不如后者罢了。至于西方绘画史，“人物画”的发达程度确实大大超过了中国绘画史，但他们也不是没有自然景物题材的作品。而且，更重要的历史事实是，西方绘画中的“山水”（风景）和“花鸟”（静物）题材作品的出现，不但不是在他们的以“自然经济”为主体的封建社会时期，相反地，西方绘画中的自然景物题材之大盛，却要晚到资本主义社会的后期。难道这也能说是“自然经济”的“反映”么？

从艺术历史的发展角度来考察，无论中西，在前期一般都比较关注人类自身的形象的描绘，以“人物”、人的“社会生活”状况为题材的绘画作品均不罕见。此时，自然景物统统是作为“人物画”中的陪衬物而出现的。独立的自然景物题材在绘画史上出现的时刻一般地都是较晚的。在西方，

纯粹的“风景画”同“静物画”，直到十四、五世纪的“文艺复兴”期才出现；在中国绘画史上，虽然相对地说比西方为早，但也还是属于绘画史后期的历史产物。独立的“山水画”和“花鸟画”，基本上是唐宋之际出现的。而且在中国绘画史的后期，“山水”“花鸟”题材甚至严重地排挤掉“人物画”题材，几乎成了它们的“一统天下”。这些都是不可忽视的重要历史现象，其真实性质都是值得我们加以深入的研究和探讨的巨大美学难题。因为这种历史现象不仅出现于中国，事实上西方绘画史发展到了 19 世纪末的“印象派”之后，自然景物题材排挤“人物画”的倾向也同样出现过。西方艺术到了现代，也不像已往历史上那样对“人物画”题材倾注如此巨大的精力去刻画描绘了。这种情况，如果简单地斥之为历史的“倒退”，甚至“颓废”、“没落”，或“单调、贫乏”，也是根本没有任何理论上的说服力的。

“题材”一词，检遍中国的古典画论，丝毫不见其踪影，可能是从西方 Subject-matter 一词转译过来的。但是，西方的一些学者，特别是一些现代的学者，他们更多的喜欢用 Motif 一词。如贡布利希，他的著作中大都用 motif 以指“题材”。但此词颇难找到一个妥切的中文译名，一般译为“母题”，如不加以注释，很难一目了然其真实的内涵。这个问题暂且先搁置一旁，我们还是从一些具体的历史现象的考察入手，探讨一下“题材”这个概念应有的涵义。

把“题材”当作艺术的“内容”，并含混地称之“题材内容”，这种做法极易导致“题材决定论”的结果。究其美学上的根源，则在于我们往往不恰当地理解“艺术反映（认识）生活本质”的命题所致。如前文谈及，长期以来流行着一种美学见解，他们把艺术的美学功能简单地归诸“求知”。这种理论发展到了近代，论述得更为十分明确具体。依他们

看来，所谓“艺术创作”，不过是对某一类事物的普遍性的感性特征进行一种艺术的“集中”、“概括”、“提炼”而创造出来的一个个体性的艺术形象。譬如有的论述说，徐悲鸿画的马，都是经过画家的选择、概括、创造，把自然形态中的许多马的特点，集中到个别马的形象之中，使这个别的马的形象比较充分地表现出马的本质特征。简单地说，就是“以一寓多”或“以一当十”。这种“理论”，虽然也想把艺术创作同科学研究区分开来，也承认艺术创作和科学研究都需要概括，更强调它们的区别在于：科学概括最后总归结为抽象的结论，直接把本质指给读者看；而艺术的概括始终不脱离具体可感的形象，它将具有普遍意义的本质特征集中体现在某一个别对象身上，通过个别表现一般，等等。但是，“科学”和“艺术”都“概括”事物的“普遍性的本质”，两者有没有区别呢？有人会说，科学家研究马，是从生物学角度，研究马的形态和生理机能，概括出马发育、成长、繁殖的规律，但艺术中表现出来的马的“本质”又是什么呢？显然，如果持这种观点，则会陷入一种理论困境之中——他们也有意无意地感到用“认识本质”说来解释画马的例子的困难，但他们既不能又无法违背“艺术认识（反映）事物（生活）的普遍本质”这个最根本原则。事实上，上述“理论”所“指导”出来的马的绘画，只能是一种“科学图谱”——它表现的只能是马的自然本质——即生物学的本质。可见，这种简单化的艺术理论——“认识本质”说，是一个怪圈，正像如来佛的掌心，掉进去之后是休想逃得出来的。

曾有这样一种看法：“‘文艺反映（或认识）生活本质’，孤立地看这样一个命题，很难说它是正确或者错误，因为你既可以正确地理解它应有的实际内容，但也可能错误地解释它的具体内涵。”上述的那种情况，看来是明显地属于后一

种。因此这里只就“题材”的角度来讨论有关的问题。

很明显，上述那种简单化庸俗化的“认识本质”（求知）说，同“题材决定论”之间有着一种一脉相承的逻辑联系：——既然画马只是为了表现马的普遍性“本质”，那末，马的“题材”当然就是画马的唯一“内容”了；而“内容”是决定“形式”的，那末，“题材”无疑是最高和最后的决定者了。事实上，在我们的绘画创作领域，“有了题材就有了一切”的观念至今仍极为流行，其思想理论上的根源，盖缘于此。

任何理论的正确与否，必须有待于实践事实的检验。上述“理论”，如果我们把它放到艺术活动的具体历史现象中去稍作检验，便会显得漏洞百生又舛误丛生，矛盾成堆而无法相圆。

一般上述的“认识本质”说，在一些描绘了人物形象或社会生活现象（作为“题材”）的艺术作品中，有时勉强还能说通，但也不是所有这类题材都能完美地证实上述的“理论”。较明显的事例是历史题材，历史题材所描绘的也是人们自身的形象和社会生活现象，但它不是当代人而是古代人的生活现象。依据上述理论——艺术中描绘的某个“个体”即表现了此“个体”所隶属的“类”。于此，艺术中描绘了一个古代人物，当然只能解释为表现了远离现在的古代人和古代人的生活本质了，这是顺理成章的，同时也是许多人这样理解和论述的。然而，人们事实上并不满足于此，有些理论文章中除了断定“历史题材作品就是表现了历史本质”之外，也强调了这个历史（古人）生活同现实（今人）生活的某种“联系”。这就表明了他们对上述那个“普遍原理”的信奉也并不是十分理直气壮和无条件的。而是有所保留甚至怀疑的。过去曾有一位有名的历史学家就公然提出过：“历

史剧既是戏剧（艺术）又是历史（科学）”的命题，颇具典型性。历史题材的艺术作品，表现的究竟是否是古人古事的生活本质？要澄清这个问题恐怕尚需时日，这里不容掉进无休止的论争之中，故暂且“存而不论”。

同样，和历史题材性质相近似的是“神话”或“宗教”的题材。而这一类题材对上述“理论”的冲击，就要比历史题材大得多了。人们一般不大会公然陈说神话题材的艺术表现的是“神话”或“宗教”的“本质”，通常都是婉转地说此类题材“曲折”地反映了现实生活的本质云云，直接否定了上述的“理论”。这样，“题材内容”的概念和“题材决定论”的堤岸，便开始崩坏了。迄今从未见到哪一本美术史中明确说过，希腊绘画中的神话题材作品表现的乃是奥林普斯山上居住的神祇生活的“本质”。由此，“题材”与“内容”之间便出现了无法弥补的裂痕，预兆了这个“理论”的进一步溃败命运。

但是，最使上述“认识本质”理论难堪的还是绘画（艺术）中的自然界的景物题材（山水、风景、花鸟〔动物〕、“静物”等）。很清楚，上述理论的最终美学基础是断定：“自然美”即在“自然”本身。因此，所谓“马”的“本质”也就只能是它的生物学的自然本质。这种美学观点曾招致很多人的非议，当然很难“放之四海而皆准”。但是，即使我们退一步言，说画马是表现了马的“社会本质”，理由是马已被人所驯养和使用，具有了一定的“社会性”，因为它对人已有了一种“社会功能”的性质，如果我们勉强承认此说有一定道理，那末，艺术（绘画）中作为“题材”出现的一切自然界物象，其中也还有一些完全与人不曾产生过任何社会性联系的东西——“山水”、“花鸟”，决不能说所有这些自然事物都一概具有“社会本质”，这无论如何也是讲不通又无

法说服人的。因此，有些人又补充一些说法，指出描写自然物的艺术作品，如山水花鸟画、风景诗、咏物诗等等，……它们对社会生活的反映，是从艺术形象所渗透的思想感情，所寄托的理想愿望中体现出来的。并说，中国古代画家所谓“寄情山水”，就是说在对山水景物的观察体验中寄托自己的情感志趣，同时又通过山水画把这种情感志趣体现出来。显然，这是同画马为“认识”马的“本质”之说自相矛盾的——中国的山水花鸟画所表现的不是自然之“物”而是“人世”之情。这样，就把那个“认识本质”的机械论美学的堤岸进一步冲击得支离破碎，摇摇欲坠了。

我们绕了一圈之后，重新回到人物画题材的范围之内，再看看艺术作品中描绘了人的自身的形象，是否必定是：“认识”其自身的“本质”呢？曾被一些人奉为神圣不可动摇的“最高”美学指示：“以一个挑水人来表现许多挑水人”（别林斯基语）的命题，能否视之为绝对正确的最根本的原则呢？

艺术创作中的现代或当代生活题材，是那种机械论美学的最后隐身穴洞。然而，事实上也不是所有实际事实都能符合于这个“认识本质”的机械论观点。最突出的例子是鲁迅先生的《阿Q正传》小说，画家为之所作插图或各种单幅绘画不可胜数。过去曾有过一种依据上述“挑水人”理论来解释“阿Q”这个人物形象的美学性质，从而得出结论说：“阿Q表现了他所隶属的‘类’——‘贫雇农’，于是‘阿Q’性（精神胜利法）便说成是表现了贫雇农民的‘阶级’性‘本质’”云云。这个结论的荒谬性是显而易见的，由此也不能不使人怀疑上述那个“普遍规律”的正确性。当然，也不是绝对不存在符合于这种“认识本质”理论的艺术创作和艺术作品。比如说，一幅宣扬“优生优育”的招贴画，或者是一幅

宣传绿化植树的招贴画等，这样的事例大概是能验证上述那个“以一当十”的理论。当然，类似的情况也还可以在艺术（甚至包括文学）领域中再找到一些。但无论如何，充其量只能说是一部分，而大量的情况（如前举的事例：历史题材、神话题材、自然界的景物题材等等）都违反这个“以‘个体’表现其‘类’的原则。这样，何以使人信服地证明它是一个普遍性的艺术的规律呢？当然，除非像“四人帮”那样，像鸵鸟一样否认客观事实的存在，把一切不能符合这个机械论观点的现象一概排斥于艺术殿堂之外：历史题材——宣扬“帝王将相、才子佳人”；神话——宣传“迷信”；自然物题材——欣赏“风花雪月”的有闲阶级的没落情趣；更不用说形象中根本不存在“题材”因素的抽象艺术了。于是，唯一能称之为“艺术”的，就只有八个“样板戏”了。指导“四人帮”的这种荒唐行径的思想理论基础，正就是那个“题材决定论”——“题材即内容”——艺术作品中描绘的某一“个体”即为表现其所属的“类”，两者之间完全是一种直接的、“立竿见影”式的机械“反映”的关系。如果把这种“理论”误认为“马克思主义美学原理”，这是对马克思主义的莫大嘲弄。

如果我们真心诚意而不是仅仅在口头上信奉“实事求是”的科学原则，那末，首先就必须尊重事实——“实事”——其中当然也包括历史的事实。根据前文所列，艺术活动的历史现象中客观存在的事实的大多数（尽管不是全部），均已无情地驳斥了那个“立竿见影”式的机械论美学，特别有代表性的是以自然物为题材的艺术创作和艺术作品——艺术作品中描摹的某一物象（题材）不是艺术的真正的“内容”，——所摹者为“物”（自然），所涵者为“情”（人）。真正能称之为马克思主义的艺术理论，就必须首先承认并尊

重这个铁的客观事实，并从这个“实事”中去求取客观存在的规律性——“是”。

画意在画外

前文曾提及，中国的古典美学中找不到“题材”这个概念，但并不等于我们的先人并没有考虑过这个问题。虽然他们用的是一套和西方人有所不同的证论方式和术语，但如果深入地辨析的话，我们将会发现，中西美学的“不同”之中也还是存在着某些“相同”之点——中国的古典美学中虽未见有“题材”的概念和范畴，但他们也曾深刻地探讨过这个极为重要的美学问题的。

最值得我们注意并重视的，大概要数北宋苏轼提出的那个所谓“象外之意”的概念了。

1980年，写过一篇专门研究苏东坡的文章——《苏东坡作画与论画》，其中对苏轼的绘画创作实践与绘画美学的理论作过一些粗浅的论证。这里不妨摘引一下其中的某些论述。

“苏轼说的‘论画以形似，见与儿童邻’，用意是十分明白的：儿童因为知识浅陋，看画只看到画的是什么东西。譬如枯木竹石画，作画者的目的和画中的内容远远不止告诉人这是‘枯木竹石’，欣赏者还应到这些‘枯木竹石’的‘象外’去寻求更多一些东西。这才是苏轼反对‘形似’之说的本意。……”

“绘画中描写了枯木竹石之类自然物形象，却要求欣赏者由此而联想及彼（象外）——借物（象）以抒情，这样，摹写枯木竹石——‘形似’，就不是目的而是手段。……‘比、

兴’手法的根本性质就是把‘象’和‘意’两种东西在艺术中联系起来，因为在客观世界中，这些‘象’和‘意’往往是互不相干的东西。苏轼一再强调‘象’外，就是告诉人：画中的真正内容，必须求诸自然物‘象’之外。……”

“文艺创作在塑造艺术形象的过程中采用了一些自然物的形象作为‘题材’（如花卉），其真目的决不是仅仅为了表现‘花’的形象自身，（所谓表现‘花’的‘本质’，更为舛谬）。……举例来说，千百年来人们不断描绘荷花——从唐人《簪花仕女图》中人物头上的荷花一直到齐白石笔下的荷花，画家何止千百，画的俱是同一种荷花，你能说所有的荷花画都是同一个‘内容’么？当然不能。事实上，千百年来以荷花的物象为同一个题材的作品，不仅每一个时代都有不同的时代特点，不同画派都有不同的面貌，甚至同一个画派的不同画家均有互异的个性风格。这些，你能说它们都是表现了同一个荷花的‘内容’吗？不能，我们显然不能把‘题材’误认作‘内容’，而应该说，这些不同的荷花画中的不同内容，就是各种互有差异的社会思想（包括感情）——时代的、社会集团（或阶级）的。这个所谓‘内容’，是一种主观精神（这个‘主现’，不是指画家个人，而是指一定的社会集体）。它是客观的社会物质生活的‘反映’。可见，所谓艺术‘反映’生活，这个‘反映’的概念，是有着极其复杂深刻的内容的。不能简单地认为艺术作品描写了什么就是‘反映’了什么。依此看来，苏轼等人说这艺术形象要表现一定的‘象’外之‘意’、‘神’、‘理’等，这种说法显然有其合理的因素。虽然他们并没有能正确理解和阐明它们，但毕竟给我们指出了极重要的一点——艺术的形式和内容是有它的特殊性的，同其他思维活动是有所区别的。”

苏轼提出的这个“象外之意”的概念，缺点是谈得过于

笼统含混，因此千百年来真正能释其真意的人不多。由以上所谈，不妨可以断定：苏轼说的这个“象”实指“题材”而已。前文提及，“题材”一词，译自英语 Subject-matter，Subject 可能有“主题”（theme）之义，但也可解为“题目”（topic），这里应是后者为妥；matter 为“材料”则不会有歧义。但不论是“主题之材”还是“标题之材”，反正是艺术创作的“材料”，不应是艺术创作的“内容”，则是无异议的事。这里可以再回到本章开始时提到的那个 Motif 的概念，“母题”的译名其实不妥，远不如吴甲丰先生曾译之为“契因”，虽也不十分理想，涵义却较之贴切得多。贡布里希等人著作中多用此词，涵义其实即为“题材”。国外有一本通俗的艺术辞典中解释 motif 一词极为精粹扼要：

“指绘画中（摹写）的物象，但它并非绘画创作的终极目的，而是在艺术构思和意匠经营过程中据此来展示某一些意向。”

（ Subject in a painting considered not as an end in itself but as developing some general intention in composition and design. ）

这个解释确是西方学者对 motif 一词的通常理解和应用。由此看来，艺术中描绘的某一些物“象”，不过是艺术创作时的“契因”或“动机”；从另一方面来说，则又是艺术创作所凭藉的“材料”。这些又都是确凿无疑的艺术实践的事实，不是人们主观杜撰而是客观的存在。笔者在议论苏轼的那篇文章中还说过：“正因为人们感觉到和意识到荷花的某些形式特征同他的某些思想情绪的心理活动相联系而构成了‘美’（这种思想情绪带有一定的社会普遍性）。据此，艺术家才利用特定的‘笔墨技法’去描绘这种形式特征，利用它作为一个‘支架’，其目的还是要表达某些普遍性社会

思想（包括感情的‘内容’）”。“支架”（skeleton）一词是笔者杜撰的，自 1978 年以来曾在多篇文章中用过，但都未及进一步发挥。后来无意间从一本西方的音乐美学著作中读到一段话，见解同笔者不谋而合，而且这位学者所用的竟和笔者完全相同的“骨架”一词：“到目前为止，我们的注意力是明确地局限在模仿这个范围以内。这当然不是作曲家的，也不是画家的唯一意图。模仿只是一种骨架；每种艺术家都使用自己的艺术原料把模仿对象的形象，或对这对象的主观经验附加在这个骨架之上”。“骨架”即“支架”，也可以说就是“契因”（motif）或“题材”（subject-matter）的同义词。这样，艺术创作中所摹仿的某些物象，不论称之为 motif 也罢，subject-matter 也罢，或苏轼等古人称之为“象”也好，都不是艺术的“内容”，而仅仅是一个“支架”而已。艺术中的真正“内容”，应是“象”外之“意”。从这点来说，艺术创作也就是把本有区别的两件东西——“象”和“意”作艺术性的结合，其先决条件则必须断定：绘画艺术创作中所摹仿之“象”同艺术中的“内容”（意），两者完全是一种间接性而非直接的关系——画马决非表现马的本质。

再谈绘画的题材

由此看来，西方人所用的 motif 概念，其涵义同我们中国人所用的“象”或“兴象”等范畴是十分近似的；其差别则可能是：motif 之类概念的普遍应用，在西方是现代产物，而“象外”之类美学见解却早在一千年之前的中国就出现了。这样说，希望不至于引起误解，笔者内心深处从来也没有产

生过“我先前比你阔多啦!”之类阿 Q 式的念头。在中西艺术的比较研究中,发现中西不同的精神活动之中存着某些类似之点,这应是一种正常的事情。中国人和西方人的差异是较大的,头发、皮肤、眼珠的颜色或形状都不相同,但不至于硬要断言中国人比西方人少一只眼睛。前文也说过,苏轼的某些美学观点是“笼统含混”,论证不足、缺乏系统性。但这也难怪,在当时那个特定的时代和社会条件下不可能没有一定的历史局限性。从这点来说,现代西方人对这个问题(“题材”)的论述,比我们的老祖宗所说的要清晰得多了。尽管如此,我们还是应充分正视这样一种确凿无疑的历史事实:无论从实践或理论两个方面来说,西方绘画在 19 世纪之末才产生的一些历史情况(“印象派”之后),在我们中国却早在一千年前就出现了类似情况的萌芽(北宋的“文人画”)。但两者又有一个不同之处:在中国,理论走在实践活动之前,而在西方,则是先有了艺术中的实践,才引起一些理论上的阐释。苏轼的“象外之意”理论,曾强力地催发了“文人画”的诞生;但在西方,现代性的艺术实践在孤立无援的情况下默默耕耘着,洒尽汗珠才赢得了理论家的青睐,前者,由于缺乏丰富的经验事实的归结,这样的理论总难免空洞浮泛;而后者,现代艺术的眼花缭乱的现象却往往使理论不易十分准确地概括事实,从而难免会出现某些偏激之论。今天,我们如果孤立地察看北宋苏轼等人的美学理论,常有雾中观花,难得要领之苦;而西方现代的美术理论,尽管纷然杂陈,但其中还是存留着某些较明晰的观念,容易为人理解。最明显的事例莫过于西方人那个所谓 motif 的概念,确是比我们的“国粹”——“象外”之说更为清楚易晓。

赫赫大名的西方现代“形式主义”画家康定斯基(Kandinsky)曾把绘画中的“再现因素”

(representative element) 贬称作“障碍”(impediment), 应该在绘画中彻底摒弃, 康定斯基自己的创作实践中就是如此做的, 遂成了“抽象派”绘画的开山鼻祖。所谓“再现因素”, 从另一角度来说, 也就是“题材”(motif)。把它看作绘画艺术中的举足轻重的因素, 显然是错误的, 但是否“矫枉必须过正, 不过正无以矫枉”, 而定要目之“障碍”并斩尽杀绝呢? 然而, 中国人就温和得多了, 无论在理论领域或实践范围, 从没有出现过类似的倾向。中国的艺术家们并不把随手拈来的某个“画题”(motif, 例如“牡丹花”)奉为至高无上, 必须忠实摹拟的对象, 有时甚至“随心所欲”地加以“变形”(distortion)改造。——明代的徐渭有意识地用黑白单色(水墨)取代其艳丽的色彩, 又用粗拙的形态(笔法), 偷换掉它原有的雍容繁缛的形貌, 并从理论上公然承认他笔下的牡丹不是“此花的真面目”。显然这是一种“中允之道”的表现, 这种态度是否可取呢? 但这些问题已超出了本章议题的范围, 故只得“存而不论”了。

苏轼的“象外之意”说, 放到更高的一个理论层次来看, 也就是中国古典美学中提出的所谓“比兴”的理论。“比兴”的概念, 西语中相近似的大概是 metaphor, 通常译“隐喻”。一般辞典中解释为: “以一物去指称另一相似之物。”它同另一个 type 的词恰好相反, type 解语为: “可以代表一种类之人或物”, 所以也可以译为“典型”, 亦即“一以当十”; 但“比兴”则不同, 它明确指出艺术中所描述之物——“象”, 同它真正要表现的“内容”是并不一致的, 是两种相似而非相同之物。

但是, 在中国古典文艺理论领域, “比兴”只是属于一种“诗法”理论的范畴, 而且更多是从修辞学的角度来看待它的。因此, 长时期来人们对其中蕴含的某种深刻的美学灵

魂往往视而不见，听而不闻，不大为人所重视。笔者对之引起关注并重视，也是在接触到了西方现代某些科学理论之后，例如“符号学”（Sémiologie）及“语义学”（Semantics）等。“符号”（Symbols），用一般符号学所下的定义来说：“一种符号，可以是任意一种偶然生成的事物（一般是以语言形态出现的事物），即一种可以通过某种不言而喻的或约定俗成的传统，或通过某种语言的法则去标志某种与它不同的另外事物的事物。”说的不正是 metaphor 或“比兴”的情况么？又是“条条大路通罗马”，中西方的理论思维竟如此不约而同，不谋而合，殊途同归了。这不令人惊奇并高兴么？但两者所不同的还是这样两点：第一，中国的“比兴”理论的诞生，至少要比西方人领悟这个问题早一千年；其次，“比兴”理论毕竟是简略、笼统又粗糙的，它远不如西方现代的“符号学”之类具有较严谨的科学性质。但我们如果能把两者联系起来进行比较研究，对促进我们的思维理论的进步却是大有裨益的。

“符号学”的真正奠基人，应该说是瑞士语言学家费尔迪南·德·索绪尔（Ferdinand de Saussure 1857—1913）。他是本世纪初西方最负盛名、影响深远的语言学家。“符号学”的最基本要义，是指出“语言”作为人类的心理活动，可以分解为两种不同的“元素”所结构而成：一种是表面的，索绪尔称之为 Signifiant（“符号标志”，或译“能指”）；另一种是内在的，深层的或隐藏的，叫作 Signifié（“精神内涵”，或译作“所指”）。在语言现象中，前者是一种“音响形象”，后者为抽象的“概念”。索绪尔明确指出：“语言符号所连结的不是事物和名称，而是概念和音响形象”。两者是两种既不相同又不相干的东西，但在这种心理活动中被联系到一起并结合成为一体。而更重要的是，索绪尔又进一步指出：“我

们可以设想有一门研究社会生活中的符号生命的科学；它将构成社会心理学的一部分，因而也是普通心理学的一部分；我们管它叫符号学。它将告诉我们符号是由什么构成的，受什么规律支配。因为这门科学还不存在，我们说不出它将会是什么样子，但是它有存在的权利，它的地位是预先确定了的。语言学不过是这门科学的一部分，将来符号学发现的规律也可以应用于语言学，所以后者将属于全部人文事实中的一个非常确定的领域”。而且，索绪尔又认为：“语言比任何东西更适宜于使人了解符号学问题的性质”，“语言学可以成为整个符号学中的典范”，那末，“符号学”也许有助于我们理解和解释人类精神现象的普遍性质，——其中自然应包括艺术活动这种极其重要的精神现象。既然如此，从“符号学”作为一种方法论的观点来分析语言作为一种精神现象而被分解为内层——Signifié，和外层——Signifiant 两种“异质同构”（Isomorphism，“格式塔”用语）的元素，这种普遍性质当然也可以在艺术形象中找到。正如我们的“比兴”的涵义所揭示，艺术作品中的“内容”和“形式”两者，也理应是两种“异质同构”的元素。

正因如此，当代美国著名的哲学家苏珊·兰格（Susanne K. Langer）就根据一般符号学的原理去考察艺术问题，她指出艺术形象作为一种“符号”来说，是有别于语言符号的一种特殊的“符号”——“情感符号”。艺术符号和一般语言符号（形式）所标志的“内容”的最根本的区别在于前者是一种“审美情感”的意蕴，以别于一般语言符号蕴含的是抽象的概念内涵。兰格说：“所谓艺术品，说到底也就是情感的表现。……它所显示出来的是一种由感知、情绪和那些较为具体的大脑活动痕迹组成的结构，即一种不受个人情绪影响的认识结构。”绘画的艺术形象有它的特殊性，

从符号学的角度去进行深入的分析研究，尚有极大的广阔天地。进一步去探讨其“审美情感”和它的“形象（符号）形成”的特殊性质，以及两者的相互结合的美学关系，将留待以下两章去进行。但这里还想再多赘一语：既然从符号学的角度来说，艺术的“内容”和它的“形式”是两种“异质”而“同构”的东西，那末，作为用以构造艺术的形象（形式、符号）的某些外界物象的“材料”

（subject—matter, motif），又如何能把它再归入“内容”的范畴呢？“题材”就是题材！“题材”问题，在思辨美学的汪洋大海中迷失航道的飘流实在是太久了，当务之急，是必须把它从这个迷途中彻底拯救出来。

绘画是一种“抽象”的艺术

没有人把音乐（指“器乐”）称为“抽象派”艺术，也很少有人把音乐的形式视作一种“抽象美”的艺术形式；然而，事实上音乐的美学本性同绘画等“视觉艺术”有所不同，它很难或者说不能像绘画那样去“摹仿”客观世界的种种现象。也许有人会不同意这种见解，他们抗议说，音乐中也不是绝对不存在“摹仿”的因素，例如贝多芬的一首《田园交响曲》，其中不是也出现过鸟鸣和暴风雨的“摹拟”音响么？不错，可举出的类似例子远不止这样一个，19世纪的法国作曲家圣桑也有一首有名的《动物狂欢节序曲》，其中有摹拟各种动物的声响；此外，海顿的《玩具交响曲》中表现一些玩具发出的声音，等等。但是，如果我们在听这些曲子时，事先并不知道它们的“玩具”、“动物”等“标题”，恐怕也是很难或无法感觉到它们所摹仿的真正对象。而且，贝多芬

在《田园交响曲》的曲谱上所写下的注释：“表情多于音画”，至少说明了《田园交响曲》的主要篇幅或内容并不是“摹仿”。事实上，在西方音乐史上浩如烟海的乐曲中，上述那些例子占的百分比几乎小到一个微不足道的地步。音乐有它的特殊性，有识见的艺术理论家大都能认清音乐的那种纯抽象的性质。如英国美学家赫伯特·里德（Herbert Read）说过：“是叔本华第一个说：‘一切艺术都向往着音乐的情态’。此说常为人引用，亦常遭误解，但它却表述了一个重要的真理。叔本华想到的正是音乐的抽象性：在音乐中，艺术家无须通过一般用来达到其他目的的‘传递媒介’，就可直接愉悦听众”。他说的“传递媒介”，不言而喻，指的应是类如绘画中的“摹仿”因素，严格说，音乐中是不存在类似绘画中存在的那种“摹仿”的因素的；但绘画则不然，20 世纪的西方绘画虽然在实践和理论两个方面都“向往”（aspire，叔本华语）着音乐的“抽象性”的情态，而事实上，绘画要完全舍弃掉“摹仿”因素却是较困难的事情，绘画也有它独有的特殊性，自不能忽视。（详见后文）

从客观存在的历史事实和现象来看，西方绘画史发展到了 20 世纪，已部分地实现了“向往”音乐情态的愿望，20 世纪的西方绘画中完全舍弃了“摹拟”因素的作品早已出现，而且发展的势头至今不衰。但是，无论从时间上或空间上来看，短短数十年历史的“抽象”绘画又自难和过去千百年历史的“写实”绘画相抗衡；从空间方面说，中国或东方的绘画，至今仍未发展到纯抽象的地步，故尔西方绘画中的“抽象派”至今仍处于孤军奋战的历史处境。对于绘画艺术领域中那些完全免除了“摹仿”物象的因素的纯“抽象派”，评判它的是非得失，似不应是美学和艺术理论的本分；科学地、客观地探索其真性质，才是我们的义不容辞的天职。因此，

这里该做和要做的事情，就是探讨绘画艺术领域中客观存在的这两类不同的现象：第一类，“写实”（再现）性或“具象”（摹仿）性的艺术形式，其中一个很重要的因素是对客观世界事物的形貌作各种形式的“摹仿”；其次，纯“抽象”性即完全排除了“摹仿”任何物象的因素的形式；除以上两大类之外，还有一种是介乎两者之间，是两者（“具象”和“抽象”）相结合的形式，也值得单独地作为一类现象来作专门的研究。

但是，一切科学研究工作，如果仅仅指出某些不同现象之间的差别（异），仅仅能够对客观现象作科学的“分类”，是远远不够的；真正的科学研究，必须是更进一步去探索它们之间的“异”中之“同”，亦即所谓普遍“规律性”的问题。艺术研究工作要成为真正的“科学”，舍此则莫属矣。

对艺术活动的历史现象作科学（美学）的研究，有两条不可或缺的途径：一条谓之“自下而上”，即对我们能掌握到的古往今来的一切民族的艺术活动的历史现象加以理论的概括——从客观事实中去抽绎出其中的真正的普遍规律性；但光有这一条不行，还得有“自上而下”即凭藉一些比艺术理论和艺术史更高一个层次的理论——美学和哲学的理论，作为进一步推绎的前提。“自下而上”，“自上而下”两者上下相结合，才有可能获得较符合于真理的知识。

由以上初步的推断，我们可以认定，绘画艺术活动的历史现象大致可粗分为两大类别：“具象”及“抽象”。这是最初级的“自下而上”，此时我们必须去寻觅一个能认定这个事实并以之作为前提去进一步研究历史事实的一般理论；从另一角度看，这种理论又成为一定的研究“方法”。这样，我们依靠两条腿——“自下而上”，“自上而下”，交替着一前一后，才能使我们的研究工作逐步深入，以获得较正确的

理论认识。

20 世纪之前,西方的绘画美学研究中占着优势地位的普遍理论是亚里斯多德所创的“摹仿论”。但如果根据这个美学理论来研究绘画艺术的历史现象,许多问题都很难解释,尤其是“抽象派”艺术的问题。因为,按“摹仿论”的基本概念来说,绘画必须“摹仿”,不“摹仿”者不能谓之绘画(艺术),必须逐出艺术殿堂之外。这无异于硬把西方 20 世纪以来的绘画史的许多历史事实从绘画历史中一刀砍去。这种做法哪能算是科学研究的态度和方法呢?如果对于我们所不理解或不喜欢的历史现象的客观存在,简单地用“视而不见”,“听而不闻”的办法去对待之,如同将一篇文章中的某些部分用主观主义的剪子挖出一块空缺的“天窗”。因此这也就证明了“摹仿论”绝不是一种“放之四海皆准”的美学理论,我们不得不摒弃之。

但如果按“符号论(Sé miology)”的普遍原则来分析艺术问题,上述现象就能获得比较合理的解释和说明。按“符号学美学”的基本原理来推绎艺术的性质:艺术的“形式”是一种“符号”;艺术的“内容”则是一种同表述这个内容的“符号”不相干的“异质”但“同构”(相似)的“审美情感”。依此来看,“具象”(写实)的绘画,其“摹仿”的物象也只不过是它的一定的“形式”(符号)而已;而它的“内容”也就不是“摹仿论”认为的“认识本质”(求知)——由“个体”认识其“类”。而是一种与之“异质同构”(Isomorphism)的“审美情感”了。同样,这个原则亦可合理地解释“抽象派”绘画的真正的美学特质——它的“形式”是一种完全由人工创造(免除了“摹仿”自然)的“符号”;其“内容”亦是由这一个特殊的“符号”所表征的一定的“审美情感”。“具象”(“摹仿”物象)和“抽象”的绘

画，两者外貌上虽有较大的美学差异，但“异”中仍有其“同”（普遍规律）。我们毋须为了“肯定”前者而“否定”后者；也用不到为了“肯定”后者以“否定”前者，二者均有其存在的历史和美学的合理性，避免了“顾此失彼”之病。

作为一种特殊的“符号”的艺术“形式”，它有哪些种类，不同的种类的差异之处何在？共同之点又如何？下文拟区分为三大类并逐一加以探讨，其次序如下：（一）“具象”（写实）的形式；（二）“具象”同“抽象”结相合的混合形式；（三）纯粹“抽象”的形式。

话说绘画的“具象”

先谈纯粹“具象”形式的问题。

“具象”或“写实”的概念，是一个外延较宽泛的概念，它可以指“摹拟”得十分惟妙惟肖的如西方的“幻觉主义”绘画，同时也可以指称另一些“摹拟”本领不高，“写实”程度较低而貌似抽象的艺术作品，如某些儿童绘画或原始人的绘画。这样，为“具象”（写实）定性的依据就不易确定：因技术性的原因而不成熟的“具象”，与掺进一定“抽象”成分的“准具象”形式，均不能从表面上依其“写实”程度的高低来定，而须参照不同的历史条件的不同情况，才能较正确地判定它的美学性质。

绝大多数的“具象”绘画，西方学者喜欢称之为一种“说明性”（descriptive，或译作“描述性”）的艺术，但它与“叙事性”的概念尚有所区别：“叙事性”（narrative）必须有一个故事情节；而“说明性”则包括“叙事”，但它也包括“描述”某些自然物，当然也可以显示某一个人的形象，

如肖像画。众所周知，古希腊绘画大都取材于他们的神话故事；后世的一些以圣经中的基督教故事为题材的绘画作品，也大都在绘画中描述一个情节性的片段（瞬间）；再往后，到了近世，由宗教神话题材转变到了世俗生活题材，这种“叙事”或“说明”性的绘画在那个历史传统的基础上又进一步发扬光大，尤其是 19 世纪的俄国绘画，几乎可说是达到了一个“登峰造极”的境地，而中国的绘画史当然也不会例外，虽然其“写实”的程度不如西方绘画高，但也曾为人重视并努力进行许多类似的尝试，特别是两宋的一些“院画”中出现的花鸟画，这种“描述”（说明）的本领可说是达到了“超群绝伦”的地步。

从美学角度而言，这个所谓“描述性”概念的最基本要义，就是指这类作品比较忠实（客观）地“摹拟”了某些外界物象（人或物）的固有的特征，不作“变形”（distortion）或“简化”（simplification）的艺术处理（详见下文中谈“变形”等问题）。

“叙事性”是属于“描述性”形式之一种，而且是最富有代表性的一种“具象”形式。举例来说，希腊绘画中“描述”了亚历山大大帝击败波斯王大流士战役的一个精采片段，（现存有罗马人的古墓本〔镶嵌画〕）。“文艺复兴”时期也有不少“描述”了“基督受刑”、“圣母谢世”等圣经中记述的基督教事迹的种种片段描绘。又如 19 世纪的俄国画家苏里科夫的《近卫军临刑的早晨》或列宾画的《伊凡杀子》等，描色绘声，栩栩欲活。这类绘画，人们赞之为“戏剧性”的描绘，正因为它们就像一出舞台剧在演出过程中用照相机“抢拍”下来的一瞬间的摄影形象，虽然是静止的，但人们可以由此联想、恢复这一事件的全部活动过程。在中国古代绘画中，最富代表性的例子可以举南宋人（佚名）画的一幅

《朱云折槛图》，画的是汉成帝和大臣朱云的故事（事见《汉书》朱云传）。图中描绘的朱云怒目疾呼而谏，手攀栏干将折的瞬间，动作、姿态和神情极为真实生动。其故事情节的传达也很明确。此外，还有另一幅值得一提的是宋代陈居中的《文姬归汉图》，画的是有名的蔡文姬的历史故事。这类“情节性”绘画，中外画坛上数不胜数，这里不容一一详列，只能挂一漏万地举例以说明其性质而已。

但是，画史上数量远较上述“叙事性”绘画为多的是一般的“描述性”绘画。这类作品，一般只是画了单个人物或一些孤立的生活场景，其中不包含曲折的事件。这里可以举北宋徽宗赵佶画的《听琴图》为例，图中画三人，中间一人端坐抚琴，两旁二人洗耳聆听。有人猜测弹琴者是赵佶的自画像，左侧穿官服者为大臣蔡京。但此说尚难确证。不管怎样，是肖像不是肖像且不去管他，这里只是一个简单的生活场景，人物也只是单纯地表现了他的姿貌、动作和神情——简单地“描述”、“说明”了他们在做什么。与此相近似的西方绘画中的事例，可以举达·芬奇的著名的《蒙娜丽沙》。这幅举世闻名的巨作，也有人认为是一幅肖像，但究竟达·芬奇要“描述”、“说明”的是什么，历来众说纷坛，莫衷一是。这里也不可能去细究。但这是一幅没有故事情节的“人像画”，却是可以肯定的；其所表现的某种引人玩味的姿貌和神态，也历来为世人所瞩目。

其次，是“肖像画”，这个类目在绘画领域也是一个大宗。中外古今存留于世的“肖像”，如果统计一下，其数量将是十分惊人的。在中国，故宫博物院珍藏的大量历代帝王的肖像，以及散见于民间的达官贵人的肖像，亦无法胜数。但在中国历来因不甚重视，故其艺术性一般都不太高，能达到“留影”的目的而止了；不像西方人的肖像画中较多重视

艺术性的描绘，如 19 世纪俄国画家列宾画的托尔斯泰像或音乐家穆索斯基的肖像，较多刻画其精神面貌并表现了画家本人的某些审美意向，故具较高的艺术性。

但是，这种描摹人的活动的“描述性”绘画中，最令人难解的是表现了较大的生活场景的作品，最具代表性的例子如北宋画家张择端的《清明上河图》，画的是北宋都城汴京市郊的庞大生活场景，其刻画之细致入微，令人咋舌。西方绘画中类似的例子如弗里斯（Frith, W. P. 19 世纪英国画家）的《大赛马日》（Derby Day），堪可媲美。但是说实话，我们确实无法知道这些画家当年是出于一种什么心情和意图去画这样的画的；画中究竟表现的是一种什么样的意向（审美），后人都很难理解和解释。

第三类可归入这种“描述性”的艺术形式是一些（一部分）以自然界的现象为题材的绘画。

较大部分自然界物象为题材的绘画（山水风景、花鸟静物），应归入下文即将要探讨的“具象”和“抽象”相结合的形式。这里所谈的情况，指的是中国绘画史上比较“写实”即一种纯粹“具象”性的作品，如元以前的一些山水花鸟画；以及西方在“印象派”问世之前的“风景画”和“静物画”等。

17 世纪意大利著名画家卡拉瓦乔（Caravaggio，公元 1573—1610），他的绝大部分作品都是人物画，但留下一幅唯一的“静物画”——《水果篮》，画幅上呈现的一些水果，真可媲美于现代的水果罐头的广告画。这幅“静物画”，大概是西方绘画史上最早出现的“静物”作品之一。但画家出于什么样的意图而作，后人也颇难知晓。这种把自然物品也画得惟妙惟肖的方式形成了一个传统之后，一直到 20 世纪之前，西方也一直没有想去改变它。在中国绘画史上也可

见到类似的情况，从唐代开始，花鸟动物从人物画的背景和陪衬的地位逐步独立出来，进入宋代便臻于大成。两宋时期的所谓“院体”花鸟画，是中国绘画史上的“写实”风格的颠峰。但中国画家同西方画家的不同之处在于：中国画家虽不懂得通过光影效果去表现物品的“质感”（如水果），但他们的刻画却细致到果子或叶瓣上一个虫咬的斑点都不轻易放过。很显然，他们尽了最大的努力，在他们的绘画技巧所能达到的能力范围内十分忠实地“再现”这些自然物象。最有代表性的作品如现存的一些南宋时期的纨扇上的小品，如《出水芙蓉图》（佚名），及《果熟来禽图》（南宋、林椿）等。再看看风景（山水）画的情况，西方绘画技法因为应用“透视”和“明暗（光彩）造型法”，因此“风景画”也像照片一样“再现”真景，例如英国画家康斯坦勃（Constable）在 1816 年画的《威文荷公园》，是这个真实环境的完全如实的“再现”。又例如 19 世纪俄国画家列维坦的有名的《弗拉基米尔之路》等等。与西方相比，中国早期的山水画虽然“写实”（具象）的程度远不如西画，但他们的创作意图也还是追求“再现”自然真景这个美学目的。北宋山水画家郭熙论“山水画”，强调的是“可行”、“可望”、“可游”的审美要求，就是最明显的证据。

上列的一些历史现象，都是中西绘画史上客观存在的事实。对于任何历史现象，科学研究的天职就是（从美学和历史学的角度）去正确阐释其真正的性质，而不应舍本逐末地纠缠于对它们的是非得失的“评价”。笔者发的这通感慨，决非无的放矢，针对的正是有些学者对上述现象的某种过分感情用事的态度：——对上列某些现象不是“全盘否定”便是“全盘肯定”。这两种不同意见的相争有时甚至达到水火不能相容的地步。但这又不是说对历史事物就毋须“评价”，

正确的“评价”首先必须有正确认识（科学研究）的前提和基础；不然，容易导致错误或胡乱的评价。

对于上述那些纯粹“再现”（具象）性的艺术活动的历史现象，一些持“肯定”评价的人曾经冠以一个所谓“现实主义”的美名，这当然也是可以的；但问题在于，他们又用另一个所谓“非现实主义”或甚至“反现实主义”的“恶谥”去排斥、打击、“斗争”艺术史上其他一切相异于上述风格的艺术历史现象——“党同而伐异。”这显然是不恰当的，但这种现象目前也已罕见了。然而，另一种相反、对上述“再现”性绘画采取“全盘否定”的态度，也仍是一种思想上的偏颇。我们最好先不要过早地去“评价”历史事物，还是先坐下来，踏踏实实地做一番调查研究工作之后再说。

我们通常喜欢用“文学性”来形容绘画中的“再现”现象或因素。这种说法，如果着眼于绘画艺术有别于文学的“特殊性”，强调绘画作为一种艺术形式应具有的独特个性，不能和文学的形式没有差别，这是应该的；但要留神的是，强调绘画同文学之“异”的同时，不小心也会忽视或否认两者之“同”。“绘画”同“文学”，既然都是“艺术”，“异”中也必有其“同”（共性），（笔者有时也常犯忽视两者的共性的毛病）；而“同”中仍有其“异”（特殊性）。

“写实”（具象）的绘画形式，无论在中外绘画史上都是一种客观存在，是不依人们的好恶为变更的历史事实和现象。但这里还要强调一遍，所谓“写实”或“具象”（摹仿）等概念的“外延”是较宽泛的，不仅指称西方绘画史上曾经达到极其“象真”的所谓“幻觉主义”的形式，同时也用来指称早期中国绘画中的某些“写实”程度较低（同西方绘画相比而言）的作品；而且，甚至还可称某些历史条件下的人们主观要求“写实”，而实际上因力不从心而做不到的情况，

那些绘画只是从现象上看来貌似“抽象”的非“写实”的作品，而它们的真正美学性质却应该说是属“写实”的范畴（如原始绘画）。由此看来，在绘画的创作实践中追求“具象”（写实）的审美效果，是一种无法否认或否定的历史事实。尚需再多赘一句：我们肯定了绘画艺术中“摹拟”（再现）的形式（创作实践），并不等于同时又肯定了“摹仿论”（艺术理论）。两者不是一回事，不可混同。

近百年来，随着“摹仿论”美学的失势，西方美学界出现了一种倾向，一反以往极度推重而变成极度贬低“具象”（写实）形式的艺术，这或许也可以看作是一种“矫枉必须过正”的现象；在实践领域，也从一个极端趋向另一极端——西方绘画由历史上追求惟妙惟肖的“照相机”功能而变为完全否弃物象的现代纯“抽象”艺术。但是，这种怵目惊心的现象不应妨碍真正严肃的科学（美学）研究工作，它仍然还需要对“写实”绘画的历史现象作孜孜不倦的深入研究。吴甲丰先生的近著《论西方写实绘画》一书的出版，可能正是基于上述那种学术研究的责任心。因此该书中提出了一些值得重视的见解，论证也颇令人信服。对于西方“写实”绘画的性质的阐释和评议也比较公允，既指出其一定的弱点，又肯定它的一定的历史价值：“西方写实绘画最容易受到指责的是它‘未免太像照相’。不论中国和外国，凡是对这种绘画倾向于贬抑的人，一般都有这种指责，有些人甚至认为这是它的一个致命的弱点，就是对它尊崇或爱好的人也不免要感叹说：‘终究是一个很大的弱点！’”对此，该书最终的结论是：“写实绘画杰作不仅有极高的艺术价值，并且有极大的历史意义。……以芬奇为代表的一大群西方写实画家，结合科学而探索视觉的真实感……，是一个意义重大的试验，是对于全人类文化的重要贡献。他们做出的成绩甚至暴

露出来的弱点，都是值得珍视的经验。这就是历史意义”。

不错，西方的“写实”绘画是有它一定的“弱点”的，主要也就是指西方人的绘画（艺术）同自然科学的纠葛太深，有时甚至沉溺不能自拔。但是，从广义的角度看待“写实”、“具象”或“摹仿”的绘画（艺术）形式，却不能简单地全盘否定之。因为，“写实”的艺术也仍然是一种“艺术”的“符号”，它仍然具有一切艺术（包括文学）所共有的普遍美学品性，而这种艺术形式之所以具有一定的审美品性，最主要之点，就在于客观世界中的事物的某些感性形象能使我们引起一定的审美感受；某些自然物象本身可以具有一定的审美涵义。这也是一种无法否认的客观事实：自然界一片“美”的真实风景，一丛能使我们引起“美”的情绪的鲜花，我们可以“如实”地、不加改变地把它们的固有特征“摹拟”到画幅上去而成为“美”的艺术品。尽管我们对“自然美”的本质可以引起不同意见的激烈争论，但“自然美”的现象却是无法否认的事实。同样，另一些“如实”地描绘了人物形象或社会生活景象的绘画，自更毋庸传言了。我们不应轻率地把“具象”（再现）性的艺术形象一概归之“文学性”以否定之。文学中允许存在的现象，绘画中难道就不能给予一席之地？我们难道这点宽容的度量都不能有吗？

走在“抽象”和“具象”之间

本节中要探讨的是“具象”（写实）和“抽象”相结合的绘画形式，或可简称之为“半抽象”或“准抽象”的绘画（艺术）形式。

这是最复杂、最难于分析的一类艺术活动（绘画）的

现象，因此这个问题在美学上最易引起争论。但是，学术问题的不同见解的争论，应是一件大好事，只有不同意见的反复辩解，才能推进对真理的探求。以下所谈只是笔者个人的一得之见，而且也只能说是一种“假说”（Hypothesis）。希望有不同意见的批评，并有待于科学的验证。

西方的绘画史发展到了 19 世纪之末，产生了一些明显的变化。始于所谓“印象派”（Impressionism），大盛于“印象派”之后起来的一个画派（Post-Impressionism），乃至 20 世纪之初的所谓“立体派”（Cubism）和“野兽派”（Fauvism）等，自此之后，“写实”绘画的大一统天下的良辰美景便一去不复返了。这种新的画风的具有代表性的画家如塞尚（Cézanne）、凡高（VanGogh）和高更（Gauguin）等人。这种新兴画风区别于传统的“写实”画派的最明显的特点，就是放弃了以往的那种“幻觉主义”的画法——“光影”被漠视了，“透视”也不注意了，有时甚至故意破坏“透视”，（最显著的例子如塞尚的一些“静物画”）。因此，他们虽然还在“摹仿”一定的物象（题材），但不去“如实”地描摹，乃至出现“变形”（distortion）的处理方式（详后文）。以致当它们刚问世的时刻曾招致很多异议甚至激烈的反对。

正值此时，理论阐释亦应运而生，那就是本世纪初出现的英国艺术评论家克莱夫·贝尔（Clive Bell）的著作，而贝尔提出有名的“有意味的形式”（Significant form）的概念，更为风靡一时，至今不衰。这里不想全面地去评议他的美学观点，但由于他的美学见解主要是对“印象派”之后的画派而发，因此，粗略考察一下他的与此有关的理论，对正确认识那个画风当有所裨益，而“有意味的形式”之说，尤为值得注意和重视。

贝尔高度推崇“印象派之后”的艺术价值，而且十分敏

锐地看到并从理论上指出，这种新的画派之异于以往的“写实”（具象、再现）画风的最主要之点，在于他们把笔下所“摹仿”的物象加以艺术的“简化”（Simplification），亦即所谓一种艺术的“变形”（Distortion）。正是这样一种艺术的“意匠经营”（Design）的崭新方法，破除和改变了以往的“写实”绘画的陈旧方法和体制，开创了西方现代绘画的新纪元。贝尔的“简化论”，是阐释塞尚等人的画风的一个十分重要的关键。如贝尔说：“‘印象派之后’的画家们采用了充分‘变形’的形式（distorted forms）以挫败和阻止人们（对‘再现’因素的）计较世俗利害和好奇之心。但这样一种艺术形式也仍有足够的‘再现’性因素，以唤起观众直接着眼于这个艺术创造活动（design）的品性，从而找到了通向我们的‘审美情感’（aesthetic emotion）的捷径”。这种“变形”的艺术手法，贝尔又称之为“简化”：“‘简化’并非仅仅去掉一些细节，这是不够的，而是要把剩下的‘再现’成分改造成为‘有意味的’（Significant）”。

贝尔的《艺术》一书初版于1913年，他时年32岁。这部名著半个多世纪以来一版再版，不计其数。但到了他暮年时的一个版本（1949年）的序言中，自己也坦率地承认他的这部风靡世界的著作中有一些：“过头的提法、幼稚的、简单化的以及不公正的评论”。于此看来，我们后人似乎更不应对他“求全责备”了；我们似应更多关注其中一些闪烁着真理光辉的论述和思想。尽管贝尔并没有能十分透彻地说明他所提出的“有意味的形式”、“审美情感”、“简化”、“变形”等等一系列美学概念的具体内涵，但这些概念却还是对实际的绘画艺术的实践做了一些中肯的概括。

无论如何，我们中国人要去欣赏和理解西方艺术（绘画），总是隔了一层，总有许多难以逾越的天然障碍，但是，

尽管我们很难见到西画的原迹而只能通过一些印刷品去了解它们，虽只能观其大略，然尚能构成对塞尚等人的画风的粗疏印象，以及他们同他们的前人之间的巨大差别。塞尚等人的所谓“印象派之后”的画家们的画风，其最鲜明的一个特点就是所谓“变形”的艺术手法。（“变形”与“夸张”尚有区别，后文还拟详论，此处暂略）。贝尔说：“变形”就是“简化”掉一些“细节”。看来，主要正是指以往的“写实”画法中的“透视”及“光影”等。但是，仅仅这些还不够，贝尔认为“简化”了的形象还要加以改造（变形）才能具有一定的艺术“意味”。必须强调指出的是，塞尚等人的作品中，尽管已掺进了一些非“写实”的因素，但始终还保留着一些“写实”（“再现”性）的因素（如经过充分“变形”或“简化”了的“人”、“花”、“风景”等的形象描绘）。这种“非再现”性的因素，笔者喜欢称之为“抽象美”的因素，也就是贝尔较笼统地称为“有意味的形式”的概念。既然这种绘画中“写实”与“抽象”的因素参半，故不妨可称之为“半抽象”的形式，或“抽象”和“具象”相结合的形式，似更贴切。

值得引起我们注意的是，贝尔把这种“半抽象”形式中的“具象”因素称为“再现性的因素”（representative element），但他还没有主张把它们完全排除干净；相反地他认为它们还能有一定的作用，这就是他所提出的一个所谓“引线”（clue）的概念。有时候，他用“知识性的引线”（cognitive clue），或称“提供信息的引线”（informatory clue），指的就是那个所谓“再现的因素”。举例说，一幅画中画了一朵“花”，欣赏者首先在画幅上看到和知觉到的就是“花”这样一种“植物”（知识）。人们最初的知觉只是一种“知识性”的观感：“这是一朵花”的知

识；然后，这朵“花”的“再现”性形象便成为一种“引线”（clue），由它指引人们进一步去欣赏画家在“再现”这朵花的同时所创造的一种艺术的“意匠”（design）。从另一角度说，一朵“花”的“再现性”形象仅是一种“题材”（subjects），不是真正的艺术的“形式”（form）。贝尔的这种意见是符合客观事实的：“你可以注意到，有些不能感受纯粹的审美情感的人只记住画中的题材（subjects），而有审美感受能力的人则对那些题材没有印象。他们从来不去关注画幅中的‘再现因素’，因此当他们讨论绘画时只谈及各种性状的形式和色彩变化和关系”。于是贝尔提出了他的那个赫赫有名的“有意味的形式”（Significant form）的概念：“在每一件美术作品中，线条、色彩以某种独特的方式组合成某些形式和形式间的关系，能激起我们的‘审美情感’。这样一种线和色的组合和关系，这种美感动人的形式，我称之为‘有意味的形式’。‘有意味的形式’，乃是一切视觉艺术的一种普遍性质。”很清楚，贝尔把一个艺术形象分析（分解）为两种成分：一种是“再现性”因素，即描摹的客观物象，它是“非审美”的；另一种是“审美的”的、“有意味的形式”的因素。对于前者的性质，相对地说还是比较清楚的；但贝尔对于“有意味的形式”的阐释，就未免太笼统含混了。事实上，贝尔自己对这个问题看来也还没有完全弄清楚，他在该书中另一处谈及此问题时又曾说过：“我们不得不承认，以一种独特方式打动我们的艺术形式，是按照一个未知和神秘的规律来处理和组合成的；而艺术家就是按照这种规律去处理、组合成能感动我们的形式”，即是一个明证。正因如此，“有意味的形式”又常常为后人误解为“形式美”的同义词。但事实上，“有意味的形式”不等于“形式美”的概念。由此而言，贝尔的这个“有意味的形式”的

概念，的确只能目之为一种“假说”。它是有缺陷的理论，缺点是含混笼统。

吴甲丰先生曾指出，贝尔提出的“有意味的形式”的概念，“作为一种审美趣味与美学思想，……与我们的传统艺术则距离更近”。笔者对此亦有同感。这是否因为我们都是中国人的缘故，对自己家门内的东西更熟悉些，理解更多和更深一些的缘故？由此之故，底下我们不妨就结合着对中国传统绘画的分析研究来探讨这些问题。

中国的传统绘画，不妨可以说是这样一种“半抽象”的艺术形式的最富典型性的历史事例，1979年出版的《美学》创刊号刊登《线与点的交响诗》中，系统地表述了笔者对传统绘画的一些较粗浅的看法。如其中说：“‘线’和‘点’的形式结构同物象特征的关系愈来愈松弛，有些人把注意力更多的倾注于一定的笔墨技法——‘线’和‘点’的特殊结构上。明清以来，画家个人的特殊个性在画幅上的地位愈来愈突出，同一个画题在两个不同画家笔下可以表现出迥然不同的思想情趣来。同样都画荷花，恽南田笔下却是那样轻艳柔美；而八大山人又表现得如此奇峭险怪。但是，他们毕竟又都没有彻底摒弃物象，仍以之作为一个‘支架’，在上面构筑起‘线’和‘点’的艺术形象来，直接抒写某种独特的思想感情”。笔者读到贝尔的《艺术》一书，那是在写了上述文章之后，当时真有“相见恨晚”之感。笔者对贝尔提出的“引线”（clue）概念实为叹服，并对他并未主张彻底摒弃物象（subjects）的观点极为同意。因为笔者提出“支架”的概念和他的“引线”之说极为近似，而且可以互为补充两者不足之义：某些绘画中的“再现”因素——所描摹的物象，既称之为“支架”或“引线”，不言而喻，在一定场合下都是指一种不可或缺的因素。这样，“具象”（“再现”因素、

物象描摹)和“抽象”(“线”和“点”的“笔墨”结构)便组合成为一个有机的艺术整体(Gestalt)。这就是笔者提出的所谓“抽象和具象相结合”或“半抽象”的艺术形式的概念。中国的传统绘画就是这种形式的典型形态。而更令人惊诧的是,西方绘画史上的“印象派之后”的美学特点,同我们中国人的绘画艺术竟如此之相近似。正因如此,贝尔的“有意味的形式”概念,确如吴甲丰先生所言,以之阐释中国的传统艺术也颇为贴切。

前文曾说,贝尔的理论的一个最大的弱点是“笼统含混”(这一点,就是他本人后来也坦率承认)。如对“变形”、“简化”、“有意味的形式”等等都语焉不详。下文拟集中探讨两个问题:首先是“变形”(与“简化”);其次则是重点分析“有意味的形式”的应有的具体内容。

贝尔所说的:“有些不能感受纯粹的审美情感的人只记住画中的题材,而有审美感受能力的人则对那些题材没有印象。他们从来不去关注画幅中的‘再现’因素,因此当他们讨论绘画时只谈及各种性状的形式和色彩变化和关系”。上述这种现象,从中国绘画史的角度来说,也是确确实实存在的一种现象。但是必须强调指出:这是一种历史现象。换句话说,它是一种历史的产物,是中国的传统绘画发展到了后期的成熟阶段才产生的一种历史产物。而并不是像贝尔所说的,是“一切视觉艺术的一种普遍性质”(见前引文)。在中国绘画史上,上述这种现象的产生是在明、清时代,早期的绘画中是并不存在的。因此,我们当然也不能说它是中国绘画的“一种普遍性质”。而要阐释这种现象中的一个关键的理论问题,就是“变形”(distortion)的问题。

长期以来,人们往往不去严格区别“变形”同“夸张”(exaggeration)的美学性质,很多场合下甚至被当作同义

词来使用。其实，两者的差异应是很清楚的。举例说，“燕山雪花大如席”，是“夸张”；但是，“热的雪”就是“变形”了。再举一例：“金虎”，不妨仍可说是“夸张”，“黑虎”也许就只能认为是一种“变形”的艺术处理了。笔者以前又曾举过中国的民间艺术中以老虎为题材而对之作“变化”处理的例子：“现实中的真老虎，它的固有的自然特征是十分明确的——威武、勇猛、凶狠，但在这些艺术品中，老虎的固有的基本自然特征被抛弃得无影无踪。艺术家把老虎刻划得比小猫还要稚气可爱，……然而人们又决不会把它当作小猫而不认为它仍是凶猛的老虎了。……因此，这正是一种‘抽象美’和‘具象美’的相融合，然其中的‘具象美’的位置和作用已非常微弱，人们只是把它当作一个‘支架’，仅仅用以支撑所要表述的另一种更为重要的东西——具有‘独立性’的‘抽象美’——其中主要蕴含着一种淳朴、稚气、天真烂漫的情趣内容，与上述老虎所固有的勇猛、凶狠的自然特征已南辕北辙、大相径庭了”。前文又曾例举明代画家徐渭笔下画的牡丹花，也同样舍弃了牡丹花的“富丽”的固有自然特征，而加以“变形”——“富贵花”在他笔下画成了“窈人”的“贫穷花”。于此而言，“变形”同“夸张”应有质的差异——“夸张”是以不改变某些物象的基本固有特征为前提，有时甚至是为了强化表征（夸大）这种固有的特征；但是，“变形”则反之，以舍弃、改变事物的固有特征为前提，有时甚至可取“随心所欲”的态度。

第二个问题，联系中国传统绘画的历史情况来阐释“有意味的形式”的概念。

前引贝尔所说的：“他们（欣赏者）从来不去关注画幅中的‘再现’因素”。如果说得更明确具体些，他所说的“再现因素”，应是指事物的“固有的自然特征”（见前文）。而

事实上，在明清时代的一些绘画中，这种“固有特征”却往往已被舍弃或改变了。但在更早一些时候，这种情况却还没有产生，在宋元时代的某些绘画中，虽然对于其中所摹拟的某些物象的固有特征（“再现因素”）已不十分重视，但人们也还没有舍弃或改变它的意图。梅兰竹菊也好，烟云山景也好，它们的固有的自然特征在绘画的摹拟活动中尚保留着它们的位置，但不妨可以说是经过了“简化”的艺术处理，而“变形”则尚未见其踪影。

因此，宋元时代的绘画，人们或多或少地仍“关注”着其中的“再现”因素；而完全“不去关注”事物的固有特征，那已是明清时代发生的一些情况了（而且这时大都又经过了“变形”的处理）。这样，笔者才把这种“再现因素”称之为“支架”，意谓它（这种经过了艺术的“变形”处理的物象）在艺术形象中所处的地位和身分是极其卑微的，充其量不过是起到一种“支撑”其艺术的“形式”的作用。但必须强调指出极其重要的一点：此时的这种“再现因素”，同前文所谈的那些纯粹“再现”（具象、写实）的形式有着质的区别，两者绝不可相提并论。

贝尔在《艺术》一书中提出的“有意味的形式”的概念，在该书中的论证是极其粗线条的，没有明确地界定这个概念的外延和内涵。由此之故，引起了许多争议，而最大的一个症结，则是许多人把“有意味的形式”理解为“形式美”的同义词。

贝尔对“有意味的形式”下的定义是：“线条和色彩都以一种独特的方式结合起来。那些形式及各种形式之间的联系，都激发起我们的审美情感”。很显然，这样一种笼统抽象的定义，是很难让人领会他所说的真正意思的，又极容易使人把“有意味的形式”误解为即指“形式美”。但事实上，

两者应有所区别，其关系更应有所阐明。

然而，“形式美”的概念，如同“有意味的形式”的概念一样，其弱点也都是含混、抽象又笼统，又因其多义而导致理解的歧异并争论不休。由此之故，笔者曾主张用“艺术的形式构成法则”来取代“形式美”，并舍弃“有意味的形式”的概念而用“抽象美”的概念。但我们不妨仍可以“形式美”作为“形式构成法则”的同义词；以“抽象美”为“有意味形式”的具体内容，并进一步作更具体细致的理论界说：“我们首先要断定，‘形式美’和‘抽象美’不是指的同一个东西……艺术的形象形式，基本上可区分为三大类别：第一类，‘具象’的艺术形象（具象美）——那是指艺术作品中描绘了一些外界具体物象的艺术形象（其中不包含‘抽象美’的成分）；第二类，‘抽象’的艺术形象（抽象美）——那是指一部分艺术作品中根本不去描摹任何具体物象的艺术形象（请注意，这不是附丽于‘具象’而‘相对独立’的‘抽象的形式美’）；第三类，介乎具象与抽象之间的艺术形象，是两者相结合的特殊产物。但是，‘抽象美’同‘形式美’的区别何在呢？根据上文所谈，‘抽象美’只是指艺术领域中一部分艺术形象，而‘形式美’则是所有或一切艺术形象（包括具象和抽象）都必须具有的一种普遍性的艺术美的因素——不但‘抽象’的艺术形式中有‘形式美’的因素，‘具象’的艺术形式也必然有‘形式美’的因素。就美术领域来说，任何形象（包括具象和抽象）的形式构成最终可概括为‘形’和‘色’（包括黑白单色）两种艺术元素，它又必须按照‘均衡’、‘对称’、‘调和’、‘对比’、‘多样统一’、‘疏密’、‘虚实’等等的艺术形式构成法则来构造一定的艺术形象形式。这就是所谓‘抽象的形式美’。”

笔者在上引的那篇拙文中又说：“中国绘画基本上是一

种‘半抽象’的艺术，它是由‘抽象美’和‘具象美’两者相结合的产物（介乎抽象与具象之间）。其中的‘抽象美’因素，就是一种独特的‘线’与‘点’的形式结构，亦即中国画家所说的‘笔墨’（请注意，这不是指‘形式美’，但其中包含‘形式美’）。它是同‘具象’（摹拟）相牴牾的一种艺术因素，因此具有很大的独立性。”中国画中的独特的“笔墨”——“线点结构”的“抽象美”，又同另一种独特的艺术“程式”有着不可分割的美学关系。对于“抽象美”（有意味的形式）的问题，以及它与“程式化”的关系，将留待下一节中继续深入探讨。

去意彷徨的纯“抽象”绘画

迄今为止，中国的传统绘画还一直没有彻底舍弃“具象”（‘再现性’）的艺术因素。在绘画领域，西方在本世纪初以来已有不少画家已进行过完全舍弃“具象”因素的纯“抽象”的尝试，比较突出的人物如康定斯基（Kandinsky）和蒙德里安（P. Mondrian）等。但是，绝大多数的西方现代画家仍然没有完全舍弃“具象”的因素，最突出的事例如毕加索的作品，虽然“变形”十分严重，但他的作品中几乎还找不见一幅纯粹“抽象”的例子。换句话说，毕加索的画，仍属“抽象和具象相结合”或“半抽象”的范畴。

上述情况也许说明了这样一个事实：在绘画艺术中要实现完全舍弃“具象”的因素，从理论上虽能论证其存在的合理性，但在实践中却遇到了重重困难。不然，像毕加索那样才华盖世的艺术家，却还如此“保守”，还不敢同康定斯基等人争胜，这又是什么缘故呢？看来，毕加索对理论似乎不

感兴趣，也不同意别人争论绘画中存留的“具象”因素是否应是一种“障碍”（impediment，康定斯基语）。毕加索始终把这种“具象”（再现）因素仍作为一定的“支架”（skeleton）或“引线”（Clue），用以“支撑”起他笔下的“抽象美”的艺术形式（形象）。康定斯基和贝尔是同时代人，两人的美学见解有某些相同之处，例如康定斯基在他发表的《论艺术的精神》一书中也说过：“传统的装饰艺术可能起源于自然（现代装饰画家就仍然到农村中去摄取他们的题材）。在我们主张‘自然是一切艺术的源泉’的观点时，我们必须记住：在模仿当中，各种自然对象和事物被作为符号在运用，似乎它们就是纯粹的象征符号。由于这一原因，它们渐渐失去了对我们的含义，最后我们也不再懂得它们的内涵。例如龙的图案，就在中国的装饰中保持着鲜明的形体特征，但是一旦我们把它装饰在我们的餐厅或卧室的时候，我们就再不会为它感到不安，对于我们，它与一块绣有菊花的桌布相差无几。……我们现在总的说来仍然要依赖于大自然，并从中发现我们需要的各种形式（纯抽象的绘画作品仍然是寥寥无几）。唯一的问题是我们该如何去寻找，换句话说，我们可以在多大程度上改变自然中的形式和色彩”。在康定斯基和贝尔的时代，西方绘画的发展正是达到了这样一个阶段——再向前走，将何去何从？绘画中描绘的对象（“题材”）已不在画幅中居主导地位 and 主要角色，用贝尔的话来说，是一种“不相干的赘物”（their irrelevant）。举例说，凡高（VanGogh）有一幅作品，画的是他自己的卧室中的家具陈设，空无一人。不能欣赏这幅画的人会感到莫名其妙，因为这些破旧的桌椅等物不会被人误认为家具设计图；而懂得这幅画的人才会从凡高描画这些物件的笔触和色彩之中领会其中的真义：——描绘了什么东西（题材）是无关紧要的，主要是其中的线条

和色彩的组合之“美”。从这个角度来说，难怪贝尔要把题材称之为“赘物”，而康定斯基竟然目之为“障碍”而主张加以彻底清除掉，也就更不足为奇了。

现在让我们再回到中国绘画的领域去看看它和西方绘画有否不同之处。前文曾谈及，中国的传统绘画发展到了明清时代，所产生的情况就同西方 19 世纪末的“印象派之后”极为近似。但这种美学特质的造成并非一朝一夕之功，而是经过了相当长的历史演化而逐渐形成的。要科学地了解某一种事物的性质，乃至想预测其未来，回溯其过往的历史是一个不可或缺的一环，我们只有从其形成的历史过程中才能更清楚的认识其真性质，舍此别无它途。

中国的传统绘画中最值得我们注意的是一种可以称之为“程式”（程式化）的艺术因素；而它表现得形态最鲜明的则是山水画，尤其是山水画中的所谓“皴法”更具典型性。

“皴法”作为一种艺术的特殊“程式”，它也是历史的产物。换句话说，它在中国绘画发展的历史中并非一开始就有的，而是经过了一定的历史发展过程才逐步成长起来的。它最早的萌芽大概是在晋唐之间，必须明确指出：“皴法”最初为人们所创造时，原本是为了“摹仿”事物的像貌，但后来逐渐在历史演变的过程中，却被改造成为一种与“摹仿”相抵牾的艺术因素。这一极其重要的历史事实，有许多同志往往不懂得，因此他们常常笼统地断言任何“皴法”的美学性质都是摹仿自然，其原因是没有弄清楚中国绘画演变的历史事实。在中国绘画史上，前期（基本上指唐宋时期）和后期（明清）的“皴法”是有着本质（美学）上的区别，决不能相混淆。

概略地说，从唐末五代到宋初，是山水画中的“皴法”创生、成长的阶段。现存的唐人山水画中，我们能见到最原

始的“皴法”的印迹，当时的画家开始简单地在勾定的树石的轮廓之中画一些不规则的线条以代替原来平涂的颜色，这样，“皴法”最初出现时的性质确实是出于一种“摹仿”的意图：——“皴法”可以比“单线平涂”更好地表现树石等物的“质感”。历唐末五代宋初，山水画中的“皴法”开始成熟，五代宋初，当时有所谓“三家山水”，指的是三种不同风格流派的山水画。从绘画的技法上看，这三种画法最鲜明的特征也就是在“皴法”上的区别，各有鲜明的特色：如董源创造了所谓“披麻皴”；范宽用的是所谓“雨点皴”；另一位李成，其皴法后人虽未立名目，但他也有其特色，与其他二人均不同。此时，“皴法”虽已成为一种艺术的“程式”，但它与后世的“皴法”仍有所不同，这是指其美学性质上的不同。这又是非常重要的一个历史事实，可惜很多研究者都未加充分注意和重视。

一般说来，从五代到北宋前期的山水画中的“皴法”，即使作为一种“程式”来看待，它的美学性能基本上也仍然是“摹仿”性的，例如，董源创造的“披麻皴”，源自江南的平远山景；而范宽的“雨点皴”，则来源于摹写关陕一带的巨大山川；从李成到郭熙，描摹的又是中原地区的丘陵景色。而且，此时的“皴法”，用来描摹和忠实“再现”树石等物，还多少含有一点表现“明暗光影”的意味，画家也恐怕有这种主观意图（如所谓“石分三面”）。但中国绘画中的“明暗”（深浅）表现，远不如西方绘画中的“明暗造型法”（chiaroscuro）那样合乎“科学”（光学规律），而且，很快的又放弃了进一步的追求光影的精确刻画。因此，我们就很难笼统地承认所有的中国画中的“皴法”都是表现“明暗光影”的手段。

从北宋后期，历南宋而至元代，“皴法”缓慢地进行着

一个质变的过程，那就是从“摹拟”性逐步演变成为非“摹拟”性的历史过程：原来为了描摹山石树木的纹理（质感）的性能被逐步淡化了；原来就不太明确的、微弱的光影现象，更被漠视而弃置不顾；于是，“线”和“点”自身的品质成为人们自觉不自觉之间发现的一个崭新的艺术天地。北宋初期的巨然，是董源的“披麻皴”的直接继承者，但已有了“程式化”倾向的迹象；此外，又如许道宁，米芾父子等人，是这个演变的历史过程中的前期人物；从元初的赵孟頫到“元四家”，则是这个历史演变过程的完成者。

如果我们作一个不是十分恰切的类比的话，宋元时期的绘画，似近于西方画坛上的“印象派”，如马奈（E. Manet）、莫奈（C. Monet）、毕沙罗（Pissarro）等人，他们是塞尚（Cézanne）等“印象派之后”的先导和过渡阶段。宋元时期的“皴法”，也不妨可以说是“程式”产生的历史过程中的一个中间性的历史阶段，这个过渡性阶段，孕育了明清时期的山水画中的“皴法”的彻底的“程式化”。如果说，宋元时代的“皴法”还没彻底的“程式化”，也就是说，“皴法”还多少有一些“摹拟”性，还没有同物象的特征彻底决裂；那末，明清绘画中的“皴法”，就完全排除了“摹拟”性，成为一种完完全全的艺术“程式”了。但这个转变也并非一蹴而就，也同样经历了渐变的过程，始于明初的沈周等人的所谓“吴门派”，完成于明末的董其昌。这种画风，我们不妨可以目之为中国的“印象派之后”。

由以上粗略的历史回顾，我们可以知晓，中国绘画中的“程式”因素，是一种独具个性的艺术因素，除了“皴法”以外，画树叶也有一套独特的“程式”，如“介字点”、“胡椒点”，以及无名的三角形或小圆圈等种种“程式”；此外，中国的山水画的构图也具有一定的“程式”性，一律以稍带

俯瞰的角度，不完全符合“透视”原理的“以大观小”的取景方法，也成为一种定式。这种“程式”性的东西，虽然从表象上看也“摹仿”了一定的物象，但实质（美学的）上，它在画幅中的地位却是无足轻重的，“山水”也罢，“人物花鸟”也好，都已经过了艺术的“变形”，与所摹之原型已相距极远，成了一种完全是人工创造的“符号”了；懂行的观画者也不会去关注画家画得像不像，而越过它们去欣赏其中的所谓“笔墨情趣”。这就是笔者之所以把这种“程式”的东西称为一个“支架”，它就像时装店中陈列的时新服装，要把它“支”起来才能招睐顾客，至于用什么东西都无所谓：——既可以用一个十分像真人的木雕，也可以用铁丝围一个简略的人形，都一样能达目的。但是没有它却不行，因为不“支”起来是无法让顾客看清楚这件服装的样式风貌的。

看来，西方的“印象派之后”的塞尚等人的绘画，情况也近乎此。贝尔把这个“支架”称作“赘物”，而康定斯基则称为应把它除去的“障碍”，从某种角度来看也有一定道理，——既然这是一种无足轻重而又可有可无的东西，还继续保留它干什么呢？但问题在于：取消了“支架”，又如何“支撑”起“线条和色彩的组合”或中国画中的“线和点的形式结构”呢？这也许正是中国的绘画至今没有彻底摒弃这个有用的“支架”的主要原因吧！而事实上，西方现代的“抽象”绘画中，也仍有相当大的比例的绘画仍属一种“半抽象”的性质，最有代表性的该数毕加索，又如莱热（F. Léger）等人也仍未完全摒弃物象（“再现因素”），这些都充分说明了要扔弃这个“支架”并不是一件轻而易举的事情。

这就是中国的传统绘画的一种最令人迷惑不解的美学物质——“程式”。从现象上看，它多少还保留着一些摹拟物象的因素，但从其本质上说，与摹拟性（“再现因素”）已

南辕而北辙，相去甚远。因此，有些没有对中国传统绘画进行过深入研究的人便弄不懂“程式”的真正的美学性能，更无法充分估计它在中国画中的极其重要的作用，从而往往对之采取否定的态度和评价——或者简单地斥之“玩弄笔墨形式”的“形式主义”或者目之为“摹古”、“复古”的“保守”的“公式主义”等。这种“程式”，确有它的稳定性的一面；然而事实上，千百年来也经历着十分复杂细微的演化过程，只有那些并未深入细致地去进行历史研究的人才会武断地认为它是陈陈相因、一成不变的东西。

在西方现代绘画的一些前驱者之中，最值得我们注意的代表人物有两位，那就是康定斯基和蒙德里安。而特别值得我们重视的是蒙德里安，他不仅从实践上而且从理论上都进行着一系列“抽象”的尝试，并且卓有成效。蒙德里安早年学画时受的是正统的学院派写实绘画的教育，但后来却从学院派的写实风格转变到印象派，又到野兽派，在1910—1911年间，他又热衷于立体派。里德说：“他属于立体派中的分析派，而且似乎从未玩弄过格里斯的综合的立体派。他的最后的抽象风格，是在他辛苦探索主题后面的现实的过程中稳步发展成熟的。”我们从他的现存的一些作品中也确可见到，他的较早的作品中也仍保留着一些“再现因素”，而后，又“稳步”地逐渐演变为纯抽象的绘画风格，但最值得我们注意的是他的最后定型的一种纯粹抽象的绘画风格，具有鲜明的、独一无二的个性色彩——它来源于塞尚风格但最终却自成一家，而“支撑”他的这个个性鲜明的绘画风格的有力的“支架”，不妨说是一种独特的几何形的“方格”程式。而且他的画明显地具有深长的历史渊源，并非无根的“反传统”的产物。相较之下，康定斯基的画中的“程式”因素就并不十分鲜明突出，偶而他也应用过一些三角形、圆形、直线与

弧线的几何结构来作为他的画面结构的“支持”，但更多的情况下应用一些不规则的线条和色彩，从而多少显得有点杂乱无章而失却艺术个性。

由此看来，绘画中的“再现因素”也不是绝对不可抛弃之物，但抛弃之后，必需寻找一个可以取代它的“支撑”之物，不然，“形”（线条）和“色”的“抽象美”便无所依从，“美”的“符号”将无法建构。但如果一时找不到一个适当的代替品，暂时最好不急于抛弃。中国绘画目前大概正是站在这样一个十字路口——何去又何从？未来的中国画，是否应该彻底摒弃目前仍存留着的一定的“再现因素”——“山水”、“花鸟”等种种物象，对于这个问题，理论实在无力回答。笔者一贯认为：“这是一个实践的问题（包括创作和欣赏两方面），理论无法明确答复。如果今天历史条件还不成熟，而我们硬要去生造出一种纯粹的‘抽象’绘画，这是主观主义；但如果条件一旦成熟，历史就会自然而然地产生中国式的纯粹‘抽象派’绘画，谁想禁止也是办不到的，即使唯心主义的蛮横无理，理论有责任根据历史事实作出结论说：‘抽象’艺术并不是妖魔鬼怪，应有它存在的价值和权利，……这恐怕才是真正彻底的唯物主义态度。”

无“情”不成美术

如果把艺术的“形象”看作是一种“符号”（symbols），一般说，在“抽象”或“半抽象”的艺术中比较容易为人理解和接受，例如古希腊或埃及的装饰性图案中经常出现的一种高度抽象化了的莲花纹样；而且，把这类艺术形象中蕴含的一定内容说成是某种“审美情感”，也不大会引起太多的

异议。但是，对于另外一些“写实”（“具象”或“摹拟”）的艺术形式，情况便有所不同——如果说这类“写实”的形式中亦同样蕴涵着一种审美的情感，却容易使人产生疑虑。这恐怕正是亚里士多德所创的“摹拟论”的美学思想和观点至今仍有颇大势力和影响的一个重要原因。人们往往被那些“栩栩如生”的写实性外貌所惑，使人流连于画幅上出现的那些魔术般的幻景，逼真得使人恍如身临其境而目迷五色，眼花缭乱，特别是西方绘画中的那些高度“写实”的所谓“幻觉主义”（Illusionism）的作品更甚。难怪康斯坦勃（John Constable）这样极有造诣的大画家也会产生美学上的迷惘。他竟然说：“绘画是一门科学”，而且“应该作为自然规律的一种探索来从事。既然如此，为何不能把风景画看作自然哲学的一个学科，而图画只是它的实验呢”。这样，我们也就更不难理解 19 世纪的一些俄国美学家如车尔尼雪夫斯基等人的观点，他们当年所处的那个写实艺术的历史大氛围，也自然会使他们得出“美即生活”的结论。见到过俄国 19 世纪的画家列宾的名作《伊凡杀子》（尽管是印刷品）的人，大都不会忘却画中的主角伊凡雷帝的神情刻画，特别令人难忘的是画家突出描绘了伊凡的令人震骇的眼神；同样，他的另一幅代表作《伏尔加纤夫》，也使人久久不易忘怀。

因此，有相当数量的艺术作品，它们较为“真实”地描摹了客观世界中的某些事物的固有的形貌，并具有一定的审美价值；又正因如此，美学家们往往把“美”的根源简单地归诸自然本身，这也是不难理解的。大自然中出现过许多使人感到“美”的风景，“美”的花卉，“美”的人物，“美”的情境和生活，广义地说，不妨都可以冠以“自然美”的名称，以相对于“艺术美”的概念。正因为人们不仅欣赏画幅

中出现的花鸟和风景，也同时欣赏大自然中存在着的风景和花鸟之“美”，“自然美”的现象确是无法否认的实在情况。也许正是因为这个缘故，我们也就无法简单地否定“写实”的艺术形式应有的审美意义和价值，同时也无法否认被描摹到画幅中去的某些外界客观事物的固有形貌特征也应该具有一定的审美意义和价值。因此许多人很难苟同贝尔（C. Bell）笼统地把画幅上出现的“再现因素”（representative element）一概说成是“非审美”的见解。虽然贝尔在他的名著《艺术》一书中也把“自然美”称作“美丽的东西”（beautiful thing's），但他却认为这种“自然美”“不能象艺术品一样感动我们”，他认为大多数人称自然之“美”（beauty）这个词是“非审美的”（unaesthetic）。这确也是一个很值得我们深入探讨的美学问题。

然而，贝尔在他的这本著作的另一处又说过：“‘再现’并非一定有害，高度的‘写实’（realistic）形式也可能是极有意味的。然而，‘再现’形式的应用往往是一个艺术家低能的标志。一位艺术家如果无力去创造出哪怕是极其细微地能激起‘审美情感’的形式时，他只得用唤起日常感情的方式去弥补其不足。而要唤起日常情感（emotion of life），他必定要利用‘再现’的形式。某人之所以要画一幅处死刑的图画，只是因为他怕创造不出‘有意味的形式’，于是退而求其次，只得采用引起一种恐惧或怜悯的日常情感的手段。某位艺术家，如果他倾心于表现日常生活感情，往往是由于他的‘灵感’明灭无定；如果某位观众极力寻求那远离艺术形式的生活感情，则是缺乏艺术感受能力（sensibility）。这意味着他的审美情感很弱，或者说不同程度的不完整。……因此，他们把平凡的生活感情——他们唯一能感觉到的事实和观念，硬塞进艺术作品的形式中去当

作审美的情感”。细读贝尔的这些话，我们不难理解到：原来他所说的“非审美”的意思，不过是指一种较低级的“审美”和艺术而并非绝对的“非审美”；其次，这种精神活动的内容之中，“日常生活感情”多于“审美情感”的因素。细加琢磨，贝尔的这些见解也并非完全没有道理。他的这个见解中包含着两个很值得进行深入探索的问题：其一、所谓“日常生活情感”和“审美情感”，两者的区别及其关系；其二、所谓“再现因素”所能蕴含的内容，是否只能是日常情感“再现”的艺术形式，是否也同样能表现某种“审美情感”？如果能，它同“非再现”的艺术形式又有什么区别？下文我们将逐步进行研讨。

日常生活情感与审美情感

为什么说：“日常生活情感”不能混同于“审美情感”？贝尔的书中有过一些较粗略的说明，例如他说：“街首巷尾的俗人一般以‘美丽的’与‘可悦的’（desirable）为同义词；这个词并不蕴含任何审美的反应，它总使我相信，在很多人心目中‘性’的方面的诱惑力大于‘审美’的性质。我注意到了某些人的一致看法，他们认为世上最美的事物就是美丽的女人，其次则是美女画。……他们称之为‘美’的艺术，一般地总是紧密联系及女人：所谓一幅美的绘画只是指漂亮少女的照象；所谓美的音乐，也仅是指歌舞剧中的年轻女郎的曼声所激起的那种情绪；至于所谓美的诗歌，又只是读时能使他回想起 20 年前曾给教区长的女儿写信时的那种相同的情感。很清楚，‘美’这个语词是被他们用来指称那些引起过自己的某些突出的（生活）情绪的对象”。贝

尔又曾把那些“鸟鸣、马嘶、孩啼、恶棍的狞笑”之类日常生活中随处可见的感性现象所激起人们的某些情绪活动称之为“混浊和低级的感情”。类似这样的见解我们在苏珊·兰格（Susanne Langer）的著作中也能见到。兰格也说过：“一个艺术家表现的是情感，但并不是像一个大发牢骚的政治家或一个正在大哭或大笑的儿童所表现出来的情感，艺术家将那些在常人看来混乱不整和隐蔽的现实变成了可见的形式，这就是将主观领域客观化的过程。但是艺术家表现的决不是他个人的实际感情而是他领会到的人类情感。”此外，另一位音乐美学家柯克（D. Cooke）也涉及到这个问题：“当我们说一位作曲家用了很长时间来创作一首冗长的乐曲来表达他的情感时，不言而喻，我们指的是他的深刻的、永久的、意味深长的情感，而不是由日常生活中的欢乐或失望所引起的那些表面的、暂时的情绪。”他又说：“我们说一位作曲家是用他的全部生活经验来写作，这并不等于持有认为音乐创作必须依靠日常生活经验的这种粗糙的意见——例如认为第四十交响曲的伤感是由于在作曲家的穷困家庭中来了一大堆帐单；或者比较地说来，《朱比特交响曲》的喜悦是由于接受了一位朋友的大量接济。一位艺术家的情感不是日常琐事的玩物。他的情感是扎根于下意识之中；他的基本的人生观在这里形成。第四十交响曲和《朱比特》分别地是莫扎特（Mozart）所感受到的生活的悲伤和喜悦的幻象——它不是表面的日常生活的反映，而是他的深刻的、持久的自我”。

综观以上所引的一些论述中涉及“日常生活情感”及“审美（艺术）情感”的区别，前者的内容还是比较清楚的，但他们对后者的解释却往往语焉不详。兰格区分之为“个人”与“全人类”的不同；而柯克则归之为“表面”、“暂时”性的生活情感与“深刻、持久”的“下意识”情感，这些说法

都使人难得要领。但我们不妨可以初步断定以下两点：第一，确实有两类不同的“情感”——“日常生活情感”和“审美（艺术）情感”，两者是有所不同的；其次，“审美情感”是比“生活情感”更高级的“情感”。由此，我们可以进一步去探讨：这种所谓“高级”的“审美情感”，它和“日常生活情感”的区别和关系又如何？两者有无一定的联系？等等。

贝尔等人明确断定“审美情感”和“日常情感”是有所区别的，这是事实；日常生活中种种感性现象无时无刻不在引动我们的喜怒哀乐的情绪，我们当然不可能认为这些就是艺术欣赏的审美活动。兰格认为小儿啼哭或一位政治家的慷慨陈词，决不等于艺术创作，这当然也是对的。但贝尔的说法却多少显得有些偏激：“我们毋须携带着日常生活中的琐事去欣赏一件艺术品。也无需有关生活的观念和事实的种种知识，也不必熟稔日常生活中的种种情感。艺术自身能把我们从纷纷扰扰的俗世超升到审美的天国”。贝尔的这些说法容易使人觉得这两种情感仿佛是截然不同和绝无联系的；相比之下，兰格把它区别为“个人”与“全人类”情感的差异，就较易于使人理解和接受了。

确实，兰格尖锐地指出，一位艺术家自身（个人）的日常生活中激起或感受到一些由生活琐事造成的情感（情绪）活动，不是艺术创作中的“审美情感的”直接来源。兰格说得好：“即使是艺术家，也不需要现实生活中经历他所表达的一切情感。”这就是说，艺术家在他的创作中所表述的某种情感，不一定要他自身的生活中切身体会过的才能表现。这使人想起鲁迅先生曾说小说家描摹的现象不一定都要有切身体验一样——描绘盗贼毋须自己去进行偷抢的体验。兰格又进一步解释这个问题：“要解答这一难题应该分辨艺

术所表现的并非现实的（生活）情感，而是情感的概念，正如语言并非表述实际的事物和事件，而是事物和事件的概念一样”。兰格并不讳言上述观点不是她的首创，而是援引了奥托·巴恩斯（Otto Baensch）发表在1923年的《逻各斯》（Log'os）杂志上的一篇名为《艺术与情感》的文章中的观点：“巴恩斯坚持认为所有情感都是非感觉性质的，主观情感包含在自身（个人）之中，客观情感包含在不具人格的事物之中”。兰格承认，她自己：“坦率地接受了（巴恩斯提出的）‘客观的情感’这样一个矛盾的概念。认为它即便难以理解，却是一个难以辩驳的事实。……”正如巴恩斯的论述：“这就是说存在着赋予我们意识的客观情感，即客观的、脱离我们而存在的、没有生命内在状态的情感。必须承认这种客观情感绝不会由于自己而发生于一种独立状态中，它们总是被包含、置存于客观事物上”。兰格十分同意巴恩斯的上述见解：“于是，我们便遇到了这样一种情感：它难以亲身感受，但确实是世界的实际内容；没有主体在表现它，却客观地存在着。……”这个由巴恩斯—兰格拈出的“客观情感”、“情感的概念”或“人类情感”等概念，指的是同一种普遍意义的“情感”，它是由各种具体的、实在的日常生活中抽象、升华起来的一个较“高级”的“情感”。因此，在笔者看来，这种高级的“情感”即使严格地区别于日常生活中的琐细的、平庸的情感活动，但两者之间仍应该有一种不可截然分割的联系。“审美情感”似不应是一种高踞于天国的、不食人间烟火的圣灵。贝尔的一些过激的说法曾遭到许多人非议，看来也不为无因。

从日常情感到审美情感的飞跃

“审美情感”和“日常生活情感”虽说是两种不相同的东西，但两者之间仍存在着千丝万缕割不断理还乱的联系和纠葛。贝尔曾说，一些缺乏文化素养的人往往把“性感”（快感）误认为“美感”（见前引）；但是，真正有审美感受能力的人，却不会仅仅从“性”的角度去欣赏希腊雕塑中的维纳斯像。然而，即使是真正能从审美的角度去观赏一些裸体艺术的人，他在欣赏过程中恐怕也不可能完完全全排除掉任何“性感”的因素。“审美情感”和“日常情感”也都是作为高等动物的人类的“情感”，两者也不会是绝对异质的。不妨可以说，“审美情感”不过是“日常情感”的一种“升华”（Sublime）的形式而已。

前文曾引一位音乐美学家戴里克·柯克分析莫扎特的音乐创作的论述，他认为表现在一个音乐家的作品中的某种“审美情感”的独特素质（如忧郁、欢快等）不能简单地归诸这位音乐家自身的日常生活经历的体验，这是对的。一位音乐家创作的忧郁或欢快的乐曲，并不是他的日常生活中某些生活琐事带给他的一些烦恼或高兴的情绪的直接反应。但是从总体的角度来看，一位艺术家自身的生活经历也是造成他的艺术创作的某种基本情调的重要根源。有些艺术家的天性似乎就是忧郁的，而这种忧郁的基调往往贯穿于他的一切创作之中。例如波兰作曲家萧邦（Chopin），他创作的如圆舞曲、“玛佐卡”之类本应是欢快愉悦的曲子也都往往偏于低沉。他的这种忧婉的气质，毫无疑问，和他的自身的生活经历和体验又有着一定的关系。再回过来看绘画领域的情

况，如我们明代的大画家徐渭，他的作品也有一种一以贯之的基本情调——那就是一种狂放不羁的情趣。如果我们把他的画同他的诗文联系起来看，他是这种具有独特个性的审美情趣的基本调子就更为清楚了。举一首他题于一幅《墨葡萄图》上的诗作来看：“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”。诗的确比画更易于释义，因为借助于文字的媒介更易于表述确定的思想；而绘画，则难免偏于含蓄或隐晦。徐渭的艺术中表达出来的某种审美情感，是包含着某些愤激不平因素的放荡不羁，而这样一种艺术情愫，又和他的日常生活中的遭遇——一生“落魄”，不无关系。

但是，最能清楚地说明这样一个问题的，又莫过于我们的《红楼梦》小说了。作者曹雪芹一生坎坷的遭遇，这已是人尽皆知的事。而曹雪芹在作品中自述：“一把辛酸泪，谁解其中味？”也等于点明了这件艺术作品的基本情调。曹雪芹一生主要经历——由极度荣华富贵突然堕入极度的困顿，也造成了他的艺术作品中表露的“兴衰”之感的重要来源。但是，这样说又决非意味着日常生活中的情感和“审美情感”简单地等同。曹雪芹创作他的《红楼梦》，我们现在知道，是经历过一个复杂曲折的过程的。他原先的打算写一部名为《风月宝鉴》可能篇幅并不太大的中篇小说。但是后来他“于悼红轩中披阅十载，增删五次”（见红《红楼梦》第一回），终于成为一部洋洋百万言的巨著。《风月宝鉴》的原作今已无法得见，顾名思义，很可能是以“情场鉴箴”为主旨的道德教诲小说，或是对日常生活有所感而发。这个情况，有趣的是，它同俄国大作家托尔斯泰创作《复活》的经历有惊人的相似之处。托尔斯泰的《复活》，最初也是一篇“道德教诲”的中篇小说，也是经过了十年的反复修改才成了后来具

有极其丰富深刻内容的长篇巨著的。曹雪芹的《风月宝鉴》和托尔斯泰的《复活》初稿，两者的情节都可能较单纯，生活画面也较窄小，思想的深度较浅，和日常生活的距离较接近，而“情感”也是显然不会太丰厚深沉。但成书后的《红楼梦》和《复活》却大不一样，它们表述的某种生活涵义远远超出了作者个人或一小部分的人的生活经历；蕴含的思想意义，也不是仅仅局限于两性关系的道德教诲；而它们同样都迸发出一种巨大的、悲天悯人的人道主义感情，又表达了丰富深刻的社会意义的普遍性，使细小狭窄的某些个人生活经历中的恩恩怨怨相形而见细。这就充分说明了日常生活情感和审美情感的区别和联系：日常情感是个人的、偶然的、分散的；而“审美情感”则是对它的一种概括和普遍化。从这个角度来看前述兰格等人所称的“人类情感”、“客观情感”、“情感概念”等，其用意也许就不难理解了，尽管他们用的那些概念颇有语病。兰格所称的“人类情感”，如果我们把“人类”易之为“社会”，也许更接近于真实的情况：——“审美情感”是一种社会心理活动的现实，是在人与人之间的“社会交往”（socialintercourse）所造成的、为人们普遍认同的一种“客观”的情感；是在一定的历史时期、一定的社会形态内的大多数人（社会的）所共同持有的一种普遍性的“情感概念”。

审美情感的理性思考

从（心理）科学的角度来说，究竟“情感”是什么？迄今我们鲜有所知。因此，汉斯立克悲观的结论也不为无因：“肉体的印象怎样会成为心灵的情况，感觉怎样成为情感——

——这些问题都是在神秘的桥梁的彼岸，还没有一个科学家能跨过这座桥梁。肉体 and 心灵的关系，这个原始谜语有着千种形态、万种变化。提出这个谜语的斯芬克司永远也不会纵身跳下她的岩石。”他又进一步说：“这些问题——就我们所知和我们的判断看来——生理学都不能解决。它怎么解决这些问题呢？它连痛苦怎样产生眼泪，欢乐怎样产生笑声也不知道，——它连痛苦和欢乐是什么东西都不知道呢！因此大家不要向一种科学要求它所不能给的解答”。汉斯立克说了这些话之后，一百多年过去了，但目前情况是否有所好转呢？恐怕仍不容乐观。当然，20 世纪的心理（生理）学有很大的进步，但对“情感”的问题我们依然所知甚少。举例说，1975 年苏联出版的一本心理学的教科书，其中对“情感”问题的论述，比之他们 20 年前的著作也无甚进展，也没有什么太多新的内容。虽然其中论及“审美情感”（美感）时把它归入于“高级情感”一类，而他所谓的“高级情感”，也只是：“这些情感渗透着理智的因素。这种情感还具有许多特点，它们可能以其开展的形式达到很大程度的概括性”。但究竟这种“高级情感”同我们的理性思维（理智）的关系的具体情况又如何呢？仅仅用“渗透”这样多少有些文学化的字眼是说明不了太多问题的。

但是，说抽象的“理智”能“渗透”于情感，却毫无疑问地表明了如下一点：即“理性”（理智）和“情感”原是两件不相干的“东西”，“理性”是从外部“渗”入于“情感”之中。但在日常生活中，我们面对某些具体事物而引动感情，也决不能说和我们理解这些事物的性质无关，也就是说日常情感之中也同样“渗透”了一定的“理智”的因素。如果把日常情感称之为一种“低级的情感”，那末，似乎“理智”也应该分出一些等级：有渗透于“低级”的日常情感之中的

“理智”，又有制约着“高级”的“情感（审美）”的较高级的“理智”（理性）。一个孩童的情感有别于成人的情感，幼稚的孩童稍有不满意即放声大哭，但智力成熟的成人却能加以适度的控制。两者的区别，恐怕最根本的原因就在于他们的“理智”的性质有所不同；而作为一种“高级情感”的“审美情感”，其中所“渗透”的理智，也似是一种更高级的“理智”（理性）了。

“理性”（理智）是怎样从“外部”渗入到“审美情感”之中，这样一个心理问题恐怕很难完全弄清楚，因为我们根本不能钻到别人的头脑中去一窥究竟，我们最多只能对文艺创作中表征出来的一些心理现象加以观察和分析描述。逻辑思维（理智）的制约、渗透于文艺创作（情感），一般说来，可以有两种情况：一种是较清醒的、较自觉地把某种理性观念去指引、规范、渗透艺术创作中的情感活动；但还有一种情况，有些艺术家在创作过程中不能清楚地意识到这一点，因此，他的创作活动往往呈现为一种“无意识”（Unconsciousness）的活动，他的创作似乎被一种不可见的、盲目的力量所左右，甚至有时同他的有意识的理性观念相左，最明显的一个事例，如法捷耶夫创作他的小说《毁灭》时的一些经历：据他自己说，他原来有意识的计划构思被一种潜在的、盲目的、无意识的力量所改变。过去，许多苏联理论家都把这个现象解释为客观生活的逻辑直接干涉、左右了他的创作，但他们忽略了极其重要的事实——当“客观生活”进入到一个人的头脑中时，也总是要成为一些观念性的东西，“客观生活”自身不可能直接钻进人的头脑中去的。问题的关键在于，显然这些对客观生活逻辑的理性认识（一定的逻辑概念），在法捷耶夫的头脑中出现时并不呈现出一种有意识（显意识）的状态而是采取了“无意识”（潜意识）

的姿貌。这就是一个所谓“非自觉性”的创作活动的典型事例。

在我们的时代，作家艺术家如果勤勉地学习了马克思主义的科学理论，获得了对世界、对生活的一定的正确认识，持有了一些较深刻的理性概念，以这样的逻辑概念去看待世界和人生，同时又有效地制约、规范他的审美情感和艺术创作，当是大有裨益的。固然，有些艺术家，可能在他创作时十分有意识、十分自觉地应用一定的理性观念（世界观）去观察世界、分析世界并进行创作活动；但我们也不能排除另外一种情况，即他的头脑中的某些理性思想并不处于一种“显意识”的状态而是成为一定的“潜意识”（无意识），从而去“指导”他的创作活动（如上述法捷耶夫的事例）。这样，这两种情况又究竟孰是孰非呢？依我看来，不必对这两种情况判别其是非优劣，主要的问题是看创作的效果。创作过程中的“自觉”或“非自觉”地应用一定的理性观点去制约情感和创作，应该是不分轩轻的，不必去扬彼抑此，更不必尊此贬彼。“潜意识”（无意识）是一种客观存在的心理现象，不是我们褒贬的对象。它是一种科学研究的对象，如果用“史家笔法”对待之，这纯粹是庸人自忧，无事生非。

由此看来，柯克认为艺术家的创作活动扎根于他的灵魂深处的那个“下意识”（潜意识、无意识）的世界，它是深层的、稳固的、持久的一个心灵世界，不会受到他平时日常生活中由各种生活琐事所引发的一些喜怒哀乐的情绪波动所左右，这是完全正确的见解（见前引文）。因此，一个真正的艺术家，只有当一定的理性观点深深埋藏进他的“下意识”之中，这种正确的理智才会成为他的“天性”，才能“本能”地制约他的艺术情感；他的艺术创作才能有独立的、不受任何日常生活干扰的自主性；他凭他的“良知”和“良心”

进行创作，也不会受到日常生活中各种物质利诱或暴力胁迫而背叛甚至出卖他自己的灵魂，更不会把自己的笔不分青红皂白地听从别人的随意指使和摆弄（鲁迅堪称为一个典型）。这恐怕就是艺术心理学中的所谓“自我”（Ego）的真正涵义。

在中国古典美学中，艺术（诗）表述“情感”的见解是出现得非常早的。第一个明确提出的“诗缘情”的说法的人是晋、陆机（所谓“诗缘情而绮靡”《文赋》）。但更早一点，也还出现过“诗言志”的说法，最早大概是《尚书》中所说：“诗言志，歌永（咏）言，声依永，律和声”。（《尚书·舜典》）。此外，《左传·襄公二十七年》：“诗以言志”；《庄子·天下》：“诗以道志”，等等甚夥。但是，“情”和“志”的关系又如何呢？我们可以在《诗·大序》中隐隐约约窥到两者应有的一点联系：

诗者，志之所在也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。

但到了刘勰的《文心雕龙》中就说得更为具体了一些：
必以情志为神明。（《附会》）

然“情”、“志”二词连缀，却并非始于刘勰，它早已出现了许多古典诗文如《古诗十九首》：“荡涤放情志”、范曄《后汉书》：“情志既动”、沈约《谢灵运传论》：“情志愈广”、陆机《文赋》：“颐情志于典坟”等，惟均语焉不详，很难看清他们的真正用意。而刘勰《文心雕龙》的《明诗》篇一开首便征引了《尚书·舜典》及《诗·大序》，又进一步加以阐义：

人禀七情，应物斯感；感物吟志，莫非自然。

感物者，情也；感物而吟者，志也。这里，“情”、“志”二词并用，虽各有侧重，但相互间的关联已十分明显。而更

重要的是，刘勰还喜欢在同一个词义层次上应用“理”或“义”来代替“志”。例如：

情理设位，文采行乎其中。（《熔裁》）

夫情动而言形，理发而文见（《体性》）

明情者总义以色体。（《章句》）

上引种种虽仍难免“语焉不详”之病，但至少我们可以断定一点：在刘勰心目中，“情”和“志”及“理”、“义”等都不无联系；而“志”和“理”、“义”等虽尚难断定即为同义词，但关系密切或近似这一点却是毫无疑义之事。再有，中国古典美学历典籍中应用的“志”的概念，是否含有近代西方哲学中的“意志”（Will）的相同涵义，笔者更不敢妄断；但如果说两者完全风马牛，恐怕也不是事实。

依我看来，“情”中渗透的“理”的具体内容，应是“志”；“志”不过是一种独特的“理”。这一点，笔者同意裴斐先生的见解：“……缘情论也包含言志的观念。‘志’（理性观念）必须表现为‘情’；反过来说，‘情’的抒发也必然具有某种‘志’的含义，……‘志’与‘情’在诗里原是一个东西”。对于我国的古典美学遗产的估价，笔者以前曾感叹过：“也许东方精神确实有它自己特异的秉性。我们古人的思维头脑和感觉器官往往像一支细长而锋利的针锥，一下子能很深地刺中事物的本质要害；但同时又正好是它的弱点——所涉及的方面往往是比较狭窄的。……”对艺术活动中的“情志”问题，恐怕也正是如此，我们的古典美学很早就触及到西方美学中直到近代才涉及到的一些要害问题（如“情”、“志”等）；但反过来说，我们的古人当年却很难完满地阐明这些问题，如果同西方近、现代美学相比较，其简率粗陋之病亦不容讳言。

西方近代美学史上，系统地阐述艺术活动中的“情感”

问题的，不能不首推康德。他的著名的三大“批判”，区分了人类心智活动的三大领域——“知”（理性）、“意”（道德）和“情”（审美），同时又阐明了三者的联系，囊括了人类全部心智活动。叶秀山先生对康德美学的解义亦极为精辟：“应该指出，康德这里所谓的‘判断力’，既非知识判断，也非实践判断，而是情感判断。……在康德看来，和人的认识能力和意志能力一样，人的情感也有高级的、为理性制约的和低级的、为身体制约的之分”。“（康德认为）在鉴赏判断和艺术创造中，所谓‘情感观念’（Aestheticidea）具有两方面的意义：一方面是情感的、感性的，因而离不开直观的形象、直接的体验；另方面又是理性的，是一种观念或理念。……它又不是单纯的感觉印象，而同样是理性的判断，因而不可能不涉及任何概念”。叶秀山又指出：“‘情感观念’（‘感性观念’）是感性与理性的结合，即实践理性概念虽然找不到一个知识性、理论性的直观与其相适应，但却有美的直观（或为自然的，或为艺术家创造的）与其相适应；而美的直观，虽无确定的理论的、知识的概念与其相适应，却有实践的、道德的概念与其相适应。……美的直观，已非单纯感觉，而是理智的感觉；美的观念，已非单纯的概念，而是充满情感（感性）的概念，只是这种结合，在康德看来，不可能是知识性的，也不可能是实践性的，而是艺术性的、鉴赏性的。”“于是，我们在这里接触到康德提出的一个重要的饶有兴味的命题：‘美是道德的象征’。”正是这样，康德用“情感”作为知识和意志之间的桥梁，把“知”、“意（志）”、“情”三者沟通起来；正是康德，第一次在审美领域（情感）中为“意志”（道德）安置了一个合适的座位；也正是康德，从哲学的角度对理性（知识）和情感（艺术）的关系作了恰如其分的论证。现在，再回过头来看我们的“国粹”中出现

的“情志”的概念，它的轮廓也许就更为清楚一些了，康德说的“道德的象征”，是否可以看作是“情志”的一个较为适当的诠释呢？乞高明有以诲我。

关于审美情感的归宿

康德提出的“美是道德的象征”的命题中，确包含着一个意味深长的美学观点：“美”（情感）之中包容或表现了一定的道德（意志），但它又与一般的道德意志（实践理性）有别。康德在比较“情感”（“美”）与“理性”（“真”与“善”）时指出过：“情感观念（Aesthetic Idea）是想象力中的表象，它也产生许多思想，却没有任何确定的思想，因而没有任何特定概念与之契合，也没有任何语言能够完全企及它，并把它表述出来”。这就是康德所说的“判断力”（审美活动）的概念但又具有普遍性。这样一种“情感概念”的表现形式，就不是像一般的理性的逻辑形式而是一种情感的“符号”（“象征” Symbols）。虽然一般的抽象概念有时也可以被赋予一个直观的形象，但那是一种所谓的“图式”（schema），（例如动植物学的科学“图谱”或几何学中的“图式”形象）。康德认为“符号”（“象征”）与“图式”的区别在于：前者是“类比的”（analogical），而后者是“指证的”（demonstrative）。在“图式”中，抽象的概念可以直接在直观中“指证”出来；但在“象征”（“符号”）中的感性形象与理性概念，却只能是一种“类比”的间接性的关系。

然而，自 30 年代至 50 年代的苏联美学的一个重要命题是：“艺术认识（反映）现实的本质”，或“艺术家通过对现象本身的展示来揭示规律”。（法捷耶夫所下的定义）他们进

一步引申：画一匹马就是表述“马”的类概念及其“本质”。这也就是他们所谓的“典型化”——以“个体”表征其“类”。从哲学的角度说，他们心目中的这种感性形象就是一种所谓“图式”（schema）；在实用方面，也只是课堂中讲授科学知识作辅助之用的科学“图谱”；在文艺评论中，即唤之“公式化”、“概念化”的僵艺术。他们所要求的这种“形象”性的东西，它的形式（图式）和它的内容（抽象概念）之间完全是一种直接性的、立竿见影式的机械关系。这样的“文艺理论”，最终必定导致文艺的彻底毁灭。

艺术的真正内容，只能是生动的“情感”而不是苍白干枯的抽象概念；而它的形式，也只是一种原本和情感无关的某种特殊的“符号”（Symbol），而不是直接派生于抽象概念之中并用来解释和证明这个概念的“图式”。因此，“符号”与“情感”这两种本来没有什么关联的“事物”在审美活动中相结合起来，也只能是一种间接性的关系。两者的结合才使双方都获得一种审美的品性；任何一方离开对方，便会失去它原有的审美涵义而一无所成。一个艺术性的“符号”，必定是某种普遍性的情志的最终审美归宿。

现在我们再回到本章一开头那个话题上来——蕴含着一定的审美情感的艺术（形象）符号，基本上可区分为两大类：“具象”和“抽象”（与“半抽象”）。但这两者有何美学上的区别呢？是否像贝尔所说的那样，“具象”（“再现”）性的形象符号只能表现日常情感而不能蕴含审美情感？它又有没有值得研讨的独特美学品性呢？这些问题我们都很难回避或躲闪，下文拟略加辨析。

现在看来，贝尔当年之所以要尽力贬低“写实”（“再现”）形式是有一定原因的，当时的特定（欧洲）历史背景是：新生的“印象派”及“印象派之后”的画风遭到旧的“写实”

艺术以及一般艺术观众的保守审美趣味的大力排斥与压制。也许贝尔等人是为了要扭转这种形势，才极度贬低当时仍占统治地位的一些“写实派”绘画（“学院派”及“浪漫派”）的。也许，这也是一种“矫枉必须过正”的做法，“（“过正”实即错误）。我们应能谅解贝尔等人的过激的态度和言辞，但事过境迁之后，我们今天却必须采取一个客观公正的立场和态度去正确看待历史上产生的那些“写实”的绘画形式，才能恰当地价估它们应有的审美意义和历史价值。

也许，我们大家都能够承认，在艺术王国的广大版图中，形形色色的各种艺术作品是有所不同的，是可以区分为某些高级或较高级的艺术和某些较低级的艺术品之分。但把某些作品指认为较“低级”的艺术，也并不意味着要“打倒”它或逐之出艺术王国。如果我们把小说《金瓶梅》（除去其中大量露骨的淫秽描写），从文学的角度来说是比《红楼梦》更“低级”的一件艺术品，这也许不致引起异议。就绘画领域来看，我们不妨也可以举宋代那幅赫赫大名的《清明上河图》来作例子，它的艺术价值恐不能与郭熙的《早春图》相提并论。张择端的《清明上河图》的美学性质，有点近似贝尔曾提到的一幅英国画家弗里斯（W. P. Frith, 1819—1909）的《帕丁顿火车站》（Paddington Station）：“很少作品能比《帕丁顿火车站》更知名，更令人喜欢的了。……《帕丁顿火车站》一画所传达的观念和信息是如斯娱人，如斯恰切，而使这幅画有了相当高的价值并值得珍藏”。但贝尔立刻又话头一转：“可以肯定，尽管这幅画中有灿烂多彩的细节描绘，更没有理由说它画得不佳，但却没有人能在它面前引起哪怕是半秒钟的审美感奋（aesthetic rapture）。《帕丁顿火车站》不是一件艺术品；它只是一件有趣和娱人耳目的实况记录。画中的线条和色彩不过是用来罗列轶事珍闻，传递

思想，和说明一个时代的风俗习惯，它们不是用来唤起‘审美情感’的。”笔者无意把我们的《清明上河图》也称作“不是艺术品”，但事实上，无论是《帕丁顿火车站》或《清明上河图》，它们所吸引人之处，也同样只是贝尔说的一种“奇巧”（curiosity）而已，它大大盖过了“美”的因素。笔者不愿公然申言《清明上河图》是一件“低级”的艺术品，但也绝不会同意过去有些人把它抬到一个骇人高度的荒谬做法。

然而，弗里斯和张择端毕竟不能代表一切“写实派”的艺术家；《帕丁顿火车站》或《清明上河图》的例子也不能涵盖所有“写实”性的绘画；“再现（写实）因素”和低级的“日常情感”也未必见得是一双孪生姊妹，“写实”的绘画形式也还是可能表述某种高级的“审美情感”的。

前文谈到，艺术的“形象”形式（符号）和它的精神性的内容（审美情感），两者只是一种“类比”的关系。这一点，不论在中西古典美学中都已有人提出过（如康德得出的“道德的象征（符号）”，及中国古典诗论中的“比、兴”的概念）。从这个角度来说，有些比较“低级”的艺术品，它的形象符号所能够类比的，实际上只是一些个人狭窄的生活感情，它不能包孕一种较深邃广阔的“情感概念”——也就是说，能为大多数人共同关心和持有的一种社会心理（情感）。因此，问题的关键不在是否应用了“再现因素”，而在于应用了什么“再现因素”，并如何艺术地处理这种“再现因素”。

这里我们不妨举一幅乔尔乔内（Giorgione）的名作《沉睡的维纳斯》（Sleeping Venus）为例，来进一步探讨这个问题。乔尔乔内创作这幅画的过程颇有值得注意和玩味之处，经现代研究者用 X 光透视此画，发现维纳斯的脚旁原来

还画着一个邱比特（Cupid），是乔尔乔内在修改过程中把他覆盖掉了。文杜里（L. Venturi）说得好：“但即使保留着这个邱比特，也仍不足以改变这幅画如我们目前所见的那样性质，它的意义也不会改变——其中画的是一个沉睡的女人和沉睡着的大自然两者之间的融洽一致”。文杜里又进一步分析：“画中的人物虽是维纳斯——但这幅画是否表现了一个‘爱神’？……乔尔乔内的意向是把那个神话题材转换成一种对大自然的沉思。……大自然将入睡，女人也在沉睡。她的躯体化成了自然的一个部分，躯体的曲线同山脉的曲线具有相同的节律，——同一个梦把人和自然笼罩在一起。宁静的气氛延伸开来的瞬间，人体的美使自然的美得到了升华”。文杜里说乔尔乔内“率先有了泛神论的思想”，很明显，文杜里指出了 16 世纪的威尼斯画家笔下的人文主义思想和情感具有了比以前更宽广深邃的内涵：神话的题材不仅表现了“人”的内容，而且还包容了“自然”，但它们也仍有效地应用了“再现”（“具象”、“摹拟”）的形式。再如前文曾提到 19 世纪的俄国画家列宾的《伊凡杀子》，笔者也不认为其中没有包孕一定的“审美情感”。俄国历史上（16 世纪）的沙皇伊凡四世，世称“恐怖的伊凡”，据说他以残酷的手段对付一切抵制和反抗他大力推行中央集权的政敌，甚至包括他的亲生儿子。列宾这幅画中描摹的，正是野史记述伊凡击死他的儿子的瞬间。但是，这幅绘画所要表述的，既不是讲授历史知识，也不是渲染死刑的流血，更不是一种为了使人“引起恐怖或怜悯的日常情感的手段”（贝尔语）。列宾为什么着力刻画伊凡的独特神情，特别表现在他的令人心悸的双目的奇特情态上。显然，这幅画的内容也已经远远超越了日常生活琐事和单纯的生活情感，从伊凡的眼神中我们可以感觉到伊凡杀子的瞬间之中交织在一起的爱与恨的矛盾心

理，从而表露了某种更为广泛的“人性”内容和情感概念。这里，“再现”的形式仍有它一定的用武之地。最后，我们再举一幅堪称裸体艺术的代表性作品，即安格尔（JeanIngres）的名画《泉》。如果我们在欣赏这幅名作时不能完全排除“性感”的因素的话，那末，这种因素也已经不是一种低级的、纯粹动物性的感观了；艺术家也已经把它升华为一种高级的、精神性的情感概念。如一位西方学者分析的那样：“于观者而言，安格尔的《泉》传达的是宁静的意味，是率直与拘谨的溶合，其结果给人以庄重和自然的印象。……女郎的眼睛和面部特征表达了一种沉着和镇静。她将身体毫无掩饰又毫不困窘地展现于整个视觉面前，但双膝却是紧夹着，以使自己不让别人亲近。正如阿恩海姆（RudolfArnheim）关于该作品的评论：‘位于沉寂表面的中心是紧闭着的性的神殿’”。《泉》所表现的正是对圣洁的青春活力的不朽颂歌，而这又是采用了“再现”的形式，甚至还是一个裸体少女的自然形象的真实摹拟，因此很难绝对排除“性感”的因素。也许，正如贝尔所言，对于某些“街首巷尾的俗人”来说，观看这幅艺术品时只能引起一种单纯的性的欲望（desire），而作品的真正内容却视而不见。但他们的这种过失只是由于缺乏审美能力，而不能归诸“再现”的形式或甚至裸体艺术。真正的裸体艺术的主要（艺术）内容并不是“性感”；同样，“再现”的形式也不一定只能表现一种“混浊和低级”的“日常生活感情”（快感）。贝尔的某些过头的说法不时遭到责难，亦是咎由自取。

但是，贝尔也曾说过：“高度‘写实的’形式也可能是有‘意味’的……”（见前引文）。此种情况下，它的“意味”又包含在什么因素之中呢？贝尔对此只字未提。据前文所谈，笔者认为“写实”（再现）形式的艺术“意味”，即包容

于所“摹拟”（再现）的物象本身的固有形貌（特征）之上。这样，就同贝尔对“有意味的形式”所下的定义发生了抵牾——“线条、色彩以某种独特的方式组合成某些形式和形式间的关系”才是“有意味的形式”，而且它又是同“再现因素”无关的。于此看来，在贝尔的理论中虽然也不否认“再现”形式也可以有“意味”，但事实上只是一句空话和遁词而已。

在广袤的艺术世界中，“抽象”或“半抽象”的艺术形式，不以客观事物的形象的摹拟为荷载一定的“审美情感”的“载体”，它主要依靠“线条、色彩以某种独特的方式的组合”构成的“符号”以表达“审美情感”，这样的艺术形式，称之“有意味的形式”，还是比较恰当的；但如果也要用它来指称“写实”的形式，那末，贝尔对“有意味形式”所下的这个定义——与“再现”无关的“线与色的组合关系”——就必将失效，因为在“写实”艺术的形式中，“线与色的组合”主要是从属于一定的事物形貌的固有特征的摹拟，而不具有艺术的独立性（autonomy）。尽管如此，“再现”的形象仍不失其为一定的“符号”（艺术形式），它仍能包孕并表述一定的“审美情感”；在广阔的艺术王国的神圣版图中。亦仍有它应占的一席之地。如果把客观事物的被“再现”的某些固有特征亦称之为“有意味形式”（广义的），其实也未始不可，但必须否定贝尔对它所下的那个定义。