

学生应知学科知识

美术知识（二）

董源 主编

# 目 录

美术中的“交响乐”——油画 .....	1
欧洲油画发展的三个阶段 .....	3
油画的流派和传入中国 .....	9
怎样制作油画 .....	13
油画的技法和色彩 .....	19
“朴素的描写”和速写 .....	26
素描写生的步骤和造型 .....	29
中外素描作品欣赏 .....	34
美术中的“轻音乐” .....	37
如何画水彩、水粉画 .....	38
水彩、水粉画史话 .....	44
圆雕和浮雕 .....	46
雕塑的材料和制作方法 .....	49
雕塑和建筑 .....	53
中国古代雕塑 .....	55
当代的中国雕塑 .....	64
外国雕刻 .....	67
当代世界雕塑 .....	79
建筑与美术的结合点——壁画 .....	82
绘画美的局限性 .....	100
原始图画美在何处 .....	107
书画同源 .....	110
也说图画的图式和模式 .....	114
幻想的诞生 .....	117
图画是点和线的完美结合 .....	124

## 美术中的“交响乐”——油画

什么是油画？这里我们不妨通过对一幅油画作品的具体分析，了解油画的性能和特点。《伏尔加河上的拉纤夫》是大家比较熟悉的作品，这幅画作于 1870 年～1873 年，是俄国巡回展览画派的杰出代表列宾在美术学院学习时所画的作品，虽然距今已经一百多年了，但画面上所体现的民主主义思想，以及生动的人物形象和环境真实感，仍然给人以深刻的感染。请看那一队在酷热的河岸上踏着沙子艰难行走的行列，他们衣不蔽体，痛苦地拖着在河面上漂浮的船只。这些拉纤夫有着他们各自不同的经历和性格，走在最前面的纤夫是一个刚强的汉子，他长着一张善良的、饱经风霜的面孔，从他的眉宇间，不难看出他的坎坷的生活道路和辛酸的经历；旁边靠着他弯着腰走的是个大力士，他须发茂密，有着典型的俄罗斯庄稼汉的外型；再看那个带着烟管的显得忧郁的高个子拉纤夫，他只是装做拉纤绳的样子，像是个肺病患者，由于疲劳与痛苦，用袖子擦着脸上的汗珠；而给人印象最深的，要算那个青年拉纤夫的形象，他用愤怒的手势调整一下磨擦他肩膀的纤绳，好像要挣脱掉痛苦的重荷……。从这些典型形象的塑造上，不难看出作者的爱憎，作者不仅同情这些劳苦群众，而且也充满颂扬之情。艺术家从这些贫困的普通人身上，看出了人民的智慧和潜藏的力量。此外，从这幅作品的油画技巧的发挥上来说，也是非常成功的：画面中充满阳光的景色，金色的河滩和蓝色的河流，浑然一体，空间深远；特别

是每个人物的表情刻画，包括头部和手部的细节描写，都十分生动、充分，具有极大的说服力。

通过对《伏尔加河上的拉纤夫》这幅油画作品的介绍，使我们了解到油画的性能和特点。油画，顾名思义，即是用油来调和颜料所作的画，它是一种能够充分发挥造型因素（包括色彩、线条、形体、调子、明暗以及空间感、质感、量感等）的综合表现的画种，擅长于真实、生动地再现周围世界的视觉印象的艺术，使观者有亲临其境之感，具有很大的艺术感染力。譬如，前面提到的《伏尔加河上的拉纤夫》一画中的人物，他们是处在非常具体的时间、地点、空间、环境之中的，他们虽然同在阳光的照射之下，但是由于其年龄、经历和人物相互间的空间距离的不同，以至每个人的皮肤色彩也各不相同。在油画作品中，色彩与形象最忌讳按一般的概念和公式来作画，例如同为黄皮肤的人物，但由于性别、年龄、地区、职业的不同，有着千变万化的区别，甚至同一人物在不同的光线和自然环境下，在色彩上也呈现特殊性和丰富性，切忌雷同；同样，对于大自然中的四时景色、草木虫鱼，或者是气候的寒暑、光线的明暗等，都可以通过艺术手法和正确的色彩关系的描绘，表现出特定条件下对象的物质感。所以有人比喻油画是绘画中的“交响乐”，交响音乐是通过各种乐器的综合演奏，发挥了音响的广阔境界，类乎油画中运用各种造型的手段，再现自然对象的丰富神采。

以上我们了解了油画的性能和特点，以及它在表现对象时的许多长处。但是这些长处是经过漫长的实践和试验，随着科学技术的发展和材料工具的不断革新，逐步臻于完善的。油画作为外来的画种，在欧洲诸国已经

有六百多年的历史。初期的油画，采用油彩和蛋粉画结合起来的画法，即通常所谓的“坦泼拉”的画法（tempera，一种用鸡蛋黄或鸡蛋清作为调料溶合矿物颜料作画的方法），最后在画面上用很薄和透明的油色罩在画上，形成如瓷器的色釉一般的效果，也即所谓的“格拉西”（glacis 有的译作加光术）。这类早期油画，画面均匀，有光泽，看不见笔触，画面工细严谨，富有装饰趣味。据资料记载，相传 15 世纪尼德兰画家凡·爱克兄弟，被称作是欧洲油画的创始人。他们在总结前人作画经验的基础上，经过反复试验，发现亚麻油和核桃油是比较理想的调和剂，颜色易于调和，便于运笔，同时又可层层敷设，画面透明鲜亮，使油画能进一步收到表现对象具有真实感的效果。用这种油调色作画，画面干燥的时间不快不慢，可以趁湿继续在已经画就的底层上加工绘制，干透的时间也只要两三天，而无需像从前那样借助阳光晒或炭火烤。颜色干透后很牢固，附着力强，色彩既有光泽，也不易褪色。从此，新材料和新技法便很快地流传全欧洲，油画这一独特而富于表现力的画种，逐渐地成为欧洲各国绘画的主要形式。

## 欧洲油画发展的三个阶段

### 1. 15、16 世纪欧洲文艺复兴时期的油画

欧洲油画进入成熟期，则在 15 世纪以后，特别是 15 世纪末叶到 16 世纪中叶的盛期文艺复兴时代，产生了许多杰出的大师，其中被称为文艺复兴三杰的达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔，以及威尼斯派的代表人物提

香，对于后人更有深远的影响。

达·芬奇（1452～1519），作为文艺复兴时期最卓越的代表人物之一，他的成就和贡献是多方面的，曾经得到马克思主义经典作家的肯定评价。达·芬奇素有画蛋画家之称，他小时候曾拜佛罗基奥为师；佛罗基奥首先让他练习画蛋，一画就是几年，然后才开始教他作画，由于达·芬奇打下了坚实的素描基础，后来终于成为一代宗师。他的代表作品有《最后的晚餐》和《蒙娜丽莎》。

《最后的晚餐》借圣经题材中耶稣和犹大之间的戏剧性冲突，来象征真理和叛变的斗争。在这幅画上他深刻地刻画了十二门徒的不同性格、气质、心理，每一个人都因为对耶稣所说的“你们之中有一个人已经出卖了我”这句话而各有反应。这幅作品无论按其构思的完美、情节的紧凑、人物形象的典型塑造，以及表现手法等方面，都达到了前所未有的新的高度。《蒙娜丽莎》通过对一个年轻妇女的内心世界的刻画，反映了文艺复兴时期人们对于人物个性的概念。画家通过人物特有的安详、端庄的姿态以及面露宁静而略带神秘的微笑，塑造了一个早期资产阶级社会中的妇人的典型形象。

米开朗基罗（1475～1564），他既是画家，又是雕塑家、建筑师和诗人。他一生传世的作品繁多，以西斯庭礼拜堂的天顶画《创世纪》和壁画《最后的审判》最为著名。《创世纪》制作耗时整整四年，是画在四百平方米的天花板上的九幅巨作。相传画家长期侧着身躯和仰着头在极为困难的条件下作画，由于颈部肌肉的长期收缩，以至作品完成时连脖子也扭歪了。他在这些天顶画中，充分赞扬了人的无比坚强的意志和创造力量。《最后的审判》是米开朗基罗对当时历史所作的裁判，他借圣经故

事对出卖民族和人民利益的罪人——朱丽二世和利奥十世之类进行了严正的谴责。

拉斐尔（1483～1520），以圆润柔和、优雅和谐的画风为其特色。作品以肖像画为主，虽然其中多数是宗教和神话题材，但他和许多文艺复兴时期的大师一样，总是力求突破宗教的外壳以表现世俗的现实生活内容。例如他的代表作之一《西斯庭圣母》中玛丽亚的形象，端庄、朴实，头上没有光圈，身上没有华丽的服饰，完全是人间的年轻母亲的理想形象。拉斐尔另一有代表性的作品是为梵蒂冈宫绘制的《雅典学派》等四幅巨型壁画，在这些画上体现了作为一个人文主义者对于人类发展进步的观点和向往光明未来的信念。

威尼斯画派包容了众多的画家群，在 16 世纪全盛时期成为欧洲油画的创作中心。其作品的艺术特点是色彩明丽、形象丰满、构图新颖，对欧洲绘画的发展影响很大。提香（1490～1576）是这一画派起承前启后作用的大师。他的作品壮丽、灿烂，富于热情和想象，标志着威尼斯画派的基本倾向，并在肖像领域中扩展了现实主义的思想，使许多人物形象获得典型的性质。他在以当时的许多权贵人物为对象的肖像画作品中，深刻地揭示了这些人自私、奸诈的内心世界，如《保罗三世肖像》便栩栩如生地刻画出了这个口是心非的伪君子的主要性格特征。

这一时期，德国的丢勒（1471～1528）和尼德兰的勃鲁盖尔（1525～1569），都属于文艺复兴的大师。

## 2. 17 世纪弗兰德尔、荷兰、西班牙画派

17 世纪是欧洲油画大发展的时期，各国画家辈出，特别是北欧诸国，油画更如异军突起，在美术史上占有

一定的地位。

弗兰德尔画派以鲁本斯为代表(1577~1640),他具有多方面的才能和广博知识,并多次出任政府顾问和外交使节。他在40多年的艺术活动中,不断探索新的艺术技巧,改变画风,把国外前辈的技法加以融化,结合自己民族的特点大胆创造。他的作品以戏剧性的构图、饱满的色彩和有力的造型为其特色,并着力歌颂人的力量和美。

《甘尔迈斯》(即《农民的舞蹈》)、《西林纳斯醉酒》、《罗西普的女儿被劫》是他具有代表性的作品。荷兰画派的卓越代表是伦勃朗(1606~1669),他是杰出的现实主义者,是肖像画、历史画、风俗画和风景画的大师。他的艺术超出了荷兰画派的范围,而具有世界意义。早年作品追求细致完整,后期转为写意。他的技法的主要特点是巧妙地运用了明暗法,不仅采用聚光式的构图,而且通过明暗的虚实效果,表现了深刻的内心世界,并善于运用笔法表现物象的质感。他的一生为后世留下约六百幅油画、素描作品。《杜尔普教授的解剖课》、《夜巡》、《戴金盔的人》、《呢绒商同业公会的理事们》等作品尤为著名。

西班牙画派的代表是委拉斯开兹(1599~1660),他作为一个伟大的现实主义者,虽长期被困居于宫廷,但总是通过各种形式接近人民。他熟悉人民的生活,同情人民的疾苦,这就是他那伟大艺术所以产生的不竭的源泉。在技法上他反对追求外表的虚饰,善于表现人物的性格特征,用笔自然,色彩鲜明,讲究光和空间感,形体质感特别强烈。代表作有《火神的锻铁工场》、《酒神》、《教皇英诺森十世肖像》、《勃列达的受降》等。1657年



作的《纺织女》是欧洲美术史上第一个接触劳动的题材。

弗兰德尔、荷兰、西班牙画派，在欧洲美术史上占有重要地位。鲁本斯、伦勃朗、委拉斯开兹，以及威尼斯画派诸大家，被后世誉为近代绘画之四大源泉。

### 3. 19 世纪欧洲油画

19 世纪欧洲油画的发展，带有跃进式的特点，在几十年的过程中，艺术方向的改变，较之中世纪或古代几百年中的改变还要频繁，就其整个艺术面貌来说，染上了若干不宁静的、神经质的、紧张的特点。而当时的法兰西则形成为欧洲油画的一个中心。

17 世纪以后，法国的艺术已臻于成熟，出现了油画的繁荣期。18 世纪的华托（1684～1721）和夏尔丹（1699～1779）为法国画派的发展奠定了基础。之后以达维特（1748～1825）、安格尔（1780～1867）为代表的新古典主义；籍里柯（1791～1824）、德拉克洛瓦（1789～1863）为代表的浪漫主义；库尔贝（1819～1877）、米勒（1814～1875）、杜米埃（1808～1879）为代表的现实主义，以及稍后形成的印象主义和后期印象主义，犹如雨后春笋，各出新意。在风格上有的豪爽雄健、粗犷朴厚；有的轻隽工细、婉约多姿，他们的作品以其深刻的社会内容和高度的艺术技巧而载入美术史册。

浪漫主义是 19 世纪初叶，资产阶级民主革命时期兴起于法国画坛的一个流派，但是，这个流派的先驱者，则是西班牙的戈雅（1746～1828）。戈雅的作品，注重于作者感情的表达，而一反古典主义那种调和的理智的描绘。他善于探索人物的性格，并表现和反映社会的矛盾斗争，画风深沉、浑厚，色彩和用笔热情、奔放，《1808 年 5 月 3 日的枪杀》、《查理四世一家》、《圣伊西多尔的

幻觉》等，是他的有代表性的作品。他的艺术，对于欧洲 19 世纪绘画具有深刻的影响。

浪漫主义大师德拉克洛瓦，学识广博、感情炽热，是一个艺术上的革新派。他在创作中竭力摆脱当时学院派和古典主义的羁绊，偏重于发挥艺术家自己的想象和创造。一生作品近万幅（包括油画、素描、水彩、版画等），著名作品有《希阿岛的屠杀》、《但丁和维吉尔在地狱里》、《十字军进入君士坦丁堡》、《阿尔及尔妇女》及《自由领导人民》等。《自由领导人民》，又名《1830 年 7 月 27 日》，以象征和现实相结合的表现手法，歌颂了当时新兴的法国资产阶级共和派反对王权复辟的斗争。

库尔贝是 19 世纪法国现实主义运动的中心人物，曾在 1855 年发表了著名的“现实主义宣言”。他不仅创作繁富，并且是政治活动的积极参与者，曾参加过 1848 年 6 月的工人起义和 1871 年的巴黎公社运动，并被选为公社委员，主管艺术部门的工作。公社失败后被捕，在狱中仍坚持为一起被监禁的公社士兵作画，留下了许多可贵的历史资料。他的代表作品有《碎石工》、《纺织女》、《奥南的葬礼》、《会议归来》、《筛谷的妇女》、《画室》等。

19 世纪另一位农民出身的现实主义大师米勒，则长期以描绘农村的题材为其宗旨，画风质朴、凝重、平易近人而富于抒情气氛，作品《播种者》、《拾穗者》和《晚钟》被称为“米勒三部曲”。米勒又是巴比松画派的代表人物。所谓巴比松画派，是指 19 世纪 30 年代至 40 年代法国一群有志于描写自然和反映现实生活的画家们，他们集合在巴黎附近枫丹白露森林的巴比松村，悉心观察和研究自然，以描绘大自然的丰富奇伟面貌和内在生命

为自己终生的任务，他们的创作活动与成果，标志了欧洲风景画的新阶段。

印象主义画派也称外光派，是 19 世纪下半叶在法国形成的一个画派。他们主张在户外面对自然进行作画，并运用当时的科学成就，从光与物体的关系来研究色彩的变化，分析色彩的原理和性质，使欧洲绘画面貌为之一新，扩大了油画技术的范围，对油画技法的革新有很大的影响。代表画家有马奈（1832～1883）、莫奈（1840～1926）、西斯莱（1839～1899）、雷诺阿（1841～1919）、德迦（1834～1917）等。印象主义名称的由来，是当时批评家们对该派于 1874 年举办的首次画展中所展出的《日出印象》（作者莫奈）一画的嘲讽，之后即成为这一画派的名称。

后期印象派则更加强调作者的主观感受，在绘画中对客观物体进行再创造，他们以强烈的色彩对比关系以及体积感和装饰效果加强画面的表现力。凡高（1858～1890）的《房舍风景》是该流派的名作之一。除了凡高以外，其他代表画家还有塞尚（1839～1906）、高更（1848～1903）等。后期印象派绘画的理论和实践，对 20 世纪欧洲现代画派，具有深刻的影响。

## 油画的流派和传入中国

现代派美术是一种十分复杂的现象，它萌芽于 19 世纪后期，兴起于 20 世纪初叶，至今仍在继续演化之中。所谓的现代画派，一般是指 1905 年野兽派绘画首次展出所引起的轩然大波之后，接踵而至的欧洲各种各样的画

派。它们在艺术表现方法上，是以不断否定和背叛欧洲古典主义的形式为其特色的。

20 世纪初叶，绘画艺术的各种流派此起彼伏，花样翻新，在巴黎形成了野兽派和立体派，在德国则为表现主义的兴起。

野兽派始于 1905 年，是指其画风超越绘画的常规，且在设色、线条以及造型上每每怪异，甚至近乎疯狂，而被评论家们称为野兽派，代表画家有马蒂斯、特兰、弗朗芒克、马尔盖、杜菲等。

立体派是 1907 年至 1914 年出现于法国画坛的一个流派，又称立体主义（Cubism），意即立方体和六面体。代表画家有毕加索、勃拉克等。他们与传统的透视法、明暗法反其道而行之，把所描绘的物体的立体各个面分割、拆离而加以重新组合，把若干近乎面的形体在画面上叠置起来，构成画面。

表现主义是 20 世纪初流行于德国和奥国的艺术流派。他们从主观唯心主义出发，强调表现自我感受和主观意象，以过分夸张的形体和色彩发泄内心的苦闷。他们否认物体是眼睛所见到的客观实体，认为物体只是凭画家视觉产生出来的形态，所以他们认为画家的任务不是在于表现客观物体本身，而是在于表现由于客观物体所引起的画家的主观激情。该派画家蒙克的《呼喊》，体现了这种艺术主张。该派其他代表画家还有凯尔希纳、诺尔德、河珂施卡等。

随着两次世界大战和帝国主义、资本主义日趋腐朽，在此后数十年间，欧洲的各种形式主义流派应运而生，如未来派、达达派、原始主义、象征主义、超现实主义以及目前尚有相当市场的抽象派、波普派（也称流行艺

术)、视觉派(也称光效应派)、超级现实主义(也称照相主义)等,真可谓五花八门,不一而足。他们打着个性解放、艺术自由的旗帜,强调艺术形式的独立价值,有的更一味追求恐怖、色情或荒诞不经的内容,与欧洲几百年来艺术所形成的现实主义传统已大相径庭了。

当然,现代画派当中也有一些在艺术上持严肃态度的画家,他们致力于绘画形式因素的探求,在色彩、造型和画面的结构以及艺术处理方面不乏成功的例证,具有一定的借鉴作用,诸如马蒂斯、毕加索等人,在艺术上都有很大的成就,加以他们都不同程度受到东方艺术或非洲艺术的影响,使传统的欧洲油画增添了新的艺术语言,从而丰富了油画的表现手段。如毕加索的《基尼卡》巨幅壁画的创作意图,在于揭露和控诉佛朗哥反动派和德国法西斯空军把西班牙的基尼卡小镇夷为平地的暴行。画中右边有一个妇女举手从着火的屋顶上掉下来,另一个妇女冲向画面中心;左边是母亲与死孩;地上有战士的尸体,他一手抓剑,剑旁是朵鲜花;画中央,一根长矛刺杀了一匹马,左边是一头举首顾盼的直立的牛,牛头与马头之间是一只举头张嘴的鸟;右上方从窗口斜伸出一只手臂,手中的灯发出强光,照耀着这个血腥的场面。在这一切的上面,则是一只闪亮的夜之眼,眼瞳是一个灯泡。此画作于1937年,全画用黑、白与灰色画成。

油画传入中国,历时仅一个多世纪的时间。如同音乐中的管弦乐和舞蹈中的芭蕾舞一样,在我国画坛上是属于外来的年轻画种。它与我国原有的绘画传统和壁画、漆画等,在表现方法上也有某些共同之处。最初传入我国的油画,是与帝国主义文化入侵结合在一起的,通

过宗教画、风俗画、肖像画以及商业广告画，为西方诸国的政治和经济利益服务。许多远涉重洋来到我国的艺术家，有的是通过传教活动来介绍西方的油画的，其中如意大利的郎世宁等，更直接侍奉于清朝宫廷，对我国早期的油画活动均有一定的影响。

清末民初，我国人民反帝反封建的斗争蓬勃发展，许多爱国志士投身于民族民主革命运动，有些先进人物企图通过向西方学习而寻找真理，在美术上不少人开始研究和介绍西洋油画，其中最早出国研习油画，并把西洋油画的技法介绍来中国的是李叔同（1879～1940），他具有多方面的艺术才能，是我国第一个话剧团体春柳社的创始人，并从事新音乐的创作活动，于诗文、书法、金石等方面均有深湛的造诣，后来出家为僧，法号弘一法师。此外如留英、美的李铁夫、留法的吴法鼎、李超士，以及稍后的刘海粟、徐悲鸿、林风眠、颜文梁等，他们对传播西方艺术及推动我国油画发展上，都作出了很大贡献。在此同时，在上海、北京、杭州等地开始创办了美术专门学校，有的还聘请外国的教师传授西洋油画制作的知识，使油画逐步为我国群众所了解。

解放以后，随着社会主义艺术事业的发展和各国人民间的文化交流，油画便逐渐地成为我国民族文化艺术的一个组成部分，在配合各项宣传活动和丰富人民生活方面，发挥了一定的作用，产生了不少优秀的作品，使油画这一外来画种，同样受到人民群众的欢迎和喜爱。董希文的《开国大典》，便是其中之一。近年来，油画更得到很大普及，油画创作的水平也有很大的提高。

## 怎样制作油画

### 1. 材料与工具

制作油画，首先要掌握油画的工具和材料，熟悉它们的性能。

#### A. 油画底子

油画底子，如同中国画中各种类型的宣纸、皮纸和绢绢，对作品的完成有很大的影响。油画的底子，一般常用的有：画布、木板、胶合板、金属板、水泥板以及各种质地坚硬的纸张。纸板等。这些材料均需经过加工后方可使用。根据作品不同的题材、内容，选用粗或细、光洁或毛糙、吸油或半吸油、不吸油的底子，以有助于绘画技巧的发挥。制作油画底子的第一道工序是涂胶，涂胶近乎“隔绝处理”，以防止由于油色的渗透而招致颜料的变质和影响画面的坚固性，同时也可弥合画面底子物质材料的空隙。所用的涂胶，以鱼鳔和牛皮胶、骨胶为好。涂好胶的画布或板，要放在通风的地方，待干透后再进行油粉底子的加工。油粉底子浆用锌氧粉（或立德粉）与亚麻仁油（或榨油）调合，比例大约两杯油加一杯粉。底子浆要涂得薄，如涂在画布上则布纹仍应清晰；一般可在底浆涂满后用刮刀将浮在表面的多余部分刮掉。根据作品题材内容方面的不同要求，以及作者绘制的习惯，底浆也可采用胶质的、乳剂的、油质或半油质的不同品种。有的作者习惯于在底子中调配少量的颜色（或在做好的白底子上涂上一层颜料），成为偏冷或偏暖的一种色彩底子，有时能有助于抓住主要的色彩关系，

使画面呈现统一的色彩效果；当然，作为底子的色彩，是不宜涂得太深的。不管选用什么样的底子，都要充分利用其优点，不要在开始时就把底子弄得很脏，对初学者来说，最好是在另外纸上先画好素描稿以后，再拷贝到画布（板）上去，不然，在干净底子上留下木炭或油色的素描痕迹，对正确地探索色彩关系和保持画面完美的色彩效果，是十分有害的。

### B. 油画颜料

油画颜料是由颜料粉与油相混合而成的。颜料品种繁多，选择常用的几种就够了，例如：锌钛白、柠檬黄、铬黄、土黄、赭石、熟褐、土红、朱红、深红、象牙黑（或煤黑）、群青、翠绿、粉绿等。也可根据每人不同的习惯和喜爱，选用一些其他的颜色。油画颜料本身也有透明度强与透明度弱的区别。不透明的颜料有：白、土黄、土红、土绿、铬绿、朱红等。透明的颜料如：翠绿、群青、玫瑰红、生赭等。前者的覆盖力强，后者则弱。

### C. 油、笔、刀

作画时用于油画颜料的溶和与稀释所需要的油，一般有调色油和松节油。调色油采用熟的亚麻仁油或罂粟油等制成。松节油作为稀释剂，不仅可以溶和颜料使之稀薄，并且有助于颜料的充分干透，加快颜料干燥的速度。在作画时，有的作者习惯于调色油、松节油分开使用；而大部分作者则将松节油掺入调色油中一起用，特别是在外出写生时，这样要更方便一些。松节油与调色油混合用的比例，依各人的习惯而定。一般冬季作画时，松节油可适当加多一些；在制作幅面较大的油画时，最初铺大体色阶段宜多用松节油，这不仅便于修改，且画面的底层色彩由于松节油的溶合与稀释，显得更为透明



和富于绘画性，亮油，也称光油，是在作品完成并干透后用以使画面发亮和保护画面色层的一种油料。亮油要涂得均匀和轻薄。在作画中，若有的部分由于覆盖太多而失去光泽时，也可用亮油轻拭，使之与其他部分协调，使变污的颜色恢复原来的色相。

画笔的种类和大小不一。不论是长毛的、半长毛的或短毛的，质硬的或质软的，形状扁的、圆的或尖的，都各有其特点，可根据需要选用。有时画大幅面的油画，也可采用扁平的画刷。一般质硬毛短的画笔，适宜于塑造式的画法；质软而毛长的笔，适合于渲染的画法；细部的刻画或起轮廓时，也可采用狼毫制的毛笔。为了保持画笔的固有形态以便于作画，必须注意经常的清洗，一般要用肥皂洗濯三次以上，特别要注意画笔根部颜料的清除，不然日久以后，画笔将呈灯笼状，失去其原有的弹性。画笔洗净以后，要用纸张按笔的形状将其包好，以使笔毛整齐挺拔，下次用起来就很顺手。

画刀，包括刮刀和调色刀两种。刮刀较坚硬，用来清除调色板上剩余的颜料，和刮除画面上已经画就的不够理想的部分。调色刀应具有柔软富有弹性的特点，它不仅可以用来调色，还可以充当画笔来使用。

#### D. 画架、画箱、画框、调色板、油壶等工具

画架有室内用的固定画架和室外写生用的三角架，有的在画箱底部装置可以收缩的“脚”，在室内、室外作起画来都很方便。画箱是用来放置颜料、画笔、画刀和调色板用的。调色板一般用三夹板制作，长方形或椭圆形均可。室内作画也可用玻璃板或金属板。油壶是盛调色油或松节油的，最好有盖子可以盖紧，不用的时候放在画箱里，携带比较方便。此外，画在画布上的油画，

需备有画框，画布绷在框上要求均匀、挺直，因此绷时要注意钉钉子的先后顺序。

## 2. 油画的制作方法和步骤

一幅油画作品，从开始到结束，必须注意顺序性，建立科学的工作方法，以防止不必要的返工。完成一幅油画，大体可分为五个阶段：A、构图；B、素描稿；C、铺大体色；D、具体表现；E、调整、统一。现简略地分述如下：

### A. 构图

构图就是通常所说的“落幅”，即把要描写的对象如何更巧妙地安放到画面上去。中国传统绘画里称之为“经营位置”。这是在熟悉和了解对象的基础上，根据作品的主题思想和作者的表现企图，对画面内容进行组织、剪裁，以求更好地突出重点，使内容与形式达到更完善的结合。在处理构图的时候要注意画面的上下左右的位置安排得是否适当？画面上各个构成部分相互是否协调、均衡？要尽量做到概括简练、突出中心，避免杂乱分散、面面俱到。

### B. 素描稿

构图确定以后，就可以用木炭条或油色开始画素描稿。素描稿要画得清淡一些，避免把画布弄脏。制作幅面比较大的主题性油画或比较长时间的课堂习作，最好先把素描画在另外的纸上，尔后再复到画布上去，这样做可以保持画布清洁，并使构图更完整一些。油画素描稿的要求是要找准对象的形体、结构，抓住对象生动的动态和表情，画准轮廓，此外，也可简略地分析一下对象的明暗关系，将大的明暗调子区分出来。用木炭条画素描稿以后，可以用松节油调褐色或其他颜色（以与画

面色调较统一的颜色为宜)将形再勾一勾,把素描稿作进一步的修改和深入。或者喷上酒精松香,把木炭画稿固定下来。有一定实践经验的作者,也可以用掺油的油画颜色直接打稿子,遇有需要修改的地方,可用干净布或棉花蘸松节油当作橡皮一样,把不满意的地方擦去。

### C. 铺大体色

上第一遍颜色,称铺大体色。用色力求注意整体,落笔要大胆;用色要肯定,不拘泥于细节变化,以求大关系正确。这时可以在颜料中多加一些松节油,用的笔也可以大一些,以求比较流畅和快速地把对象的色彩调子和相互间的色彩关系尽情地表达出来。绘制比较大幅的作品时,可以先画一幅小色彩稿,这样正式上色时,心中便比较有数了。铺大体色时要注意留有余地,不要轻易使用最亮或最深的颜色,特别是暗部的色彩,要保持透明,一般避免掺入白颜色,不然容易显得沉闷和污浊,影响进一步的深入。在前后次序上,一般是先画暗部,因为画布底子 is 浅色的,画了暗部,画面的形体便比较明确并很快形成初步的深浅调子,便于在这个基础上逐步画下去;同时,暗部色彩与周围环境色彩有紧密的联系,便于与周围的色彩取得协调关系。也有的作者是从画面中比较面积大的色彩着手,或者先画最明确、明亮的色彩,这类方法的目的也在于确定整幅画的基调,起到如同一首乐曲定音的作用。

### D. 具体表现

具体表现也即深入刻画阶段,费时比较长,要采取一部分一部分局部完成的办法来进行。如果前一阶段大体色铺得比较好,有了一个良好的基础,就可以避免局部作画而脱离整体,便于使画面形象一步步充实、具

体、完整起来（有些大体色部分如果已经正确地表现了对象，甚至可以一直保持到全画结束）。例如画一幅人像，可以从头部的某一器官着手进行刻画，逐步使形象丰富起来。在局部完成的过程中，要始终坚持整体观念，不断地把所描绘的局部与其他部分相比较。有时反复涂改总不满意和难以深入时，不妨用刀刮掉后重画，也可以暂时把所画的局部停一停，先画其他局部，回过头来再继续完成。深入刻画的过程，往往也是“水涨船高”的过程，一个局部如果画得比较精确生动，其他部分就会相形见绌，这时便须进行调整，如此循环，从而使画面逐步完整起来。

#### E. 调整、统一

在画面每一个局部基本都完成以后，不妨暂时把笔放下，把画面放到稍远的地方看一看，检查一下整体效果和可能发生的一些问题，其中有属于形体结构方面的，有属于远近空间和透视方面的，也有属于色彩或用笔方面的，然后有计划地逐一加以修改、调整。该加强的地方加强，该减弱的地方减弱，对个别局部画得虽比较满意，但与整体关系不够协调或显得“喧宾夺主”的地方，要舍得“割爱”，有时整幅画面虽关系尚还正确，但不够生动或缺乏力量，则需运用少量的对比色彩、线条、笔触，加以“点睛”与“提神”，务求各个局部能和谐地统一在一个整体里，使画面有虚有实，有主有次，主体突出，个性鲜明。油画最后调整阶段，经常采取用透明稀薄的颜色来修改画面的不足之处，用这种办法不至于把原来的形与色作过大的更动，在保持原来画得比较满意的基础上，稍微改动色彩的冷暖、色相和深浅层次，并将有的细部表现更加详尽一些，使作品调整得更加完美，

以便能够取得更加动人的艺术效果。

## 油画的技法和色彩

油画的表现技法十分丰富，随着时代的发展和科学技术的进步，油画材料的发达，油画的技法也有很大的变化。我们研究油画的表现技法，目的在于更好地表现作品的主题思想。综观历代油画的表现技法，除了用笔、用色、用油等具体手法不同外，在制作技法上大致可分为两大类：一是一次画成的，称作单层画法（或称直接画法）；一是分多次和重叠画成的，称作多层画法。至于厚涂和薄涂，则在这两种类型中都可以使用。

### 单层画法

单层画法是指用直接调颜色来表现对象的方法，用这种画法完成的油画，其最大的特点是容易保持色彩新鲜明朗，笔调生动流畅。单层画法也并非是一次完成的，特别是面积比较大的画，可以采用一个部分、一个部分逐步完成的方法，但就具体的局部来说，必须在其颜色未干之前就要集中精力将其描绘结束，以后就不打算在这一色层上覆加第二道色（当然局部的改动总是难免的），所以，这就要求作画时，对全画的各种造型因素以及色阶的构成，要胸中有数，保持充沛的激情，达到一气呵成。开始上色时可以用稀薄的颜色铺出色彩调子，接着就用稠厚的颜色作画，一次画完一个局部；到第二天，如果颜色未干，还可以继续画，而当发现画得不理想时，应该不惜刮掉后重画，以保持画面的统一和色泽的清新。最后阶段也可采用透明画法进行改画、补笔和

调整，即在画面的表面色层干透以后，用比较稀薄掺油的颜色有重点地进行一些必要修改，以使作品更趋完整。单层画法较多地使用于短期的人物或风景写生，而长期作业以及创作中，多数虽以单层画法为主，但仍结合多层的画法，以便于更深刻、更细致地表现对象。

### 多层画法

多层画法意即多次地覆加色层，分阶段地使作品日趋完整的方法。故必须有充裕的时间和掌握严格的顺序，使画面的色彩逐步地加厚和丰富，形体以及各种绘画因素也随之完善起来。在具体的制作过程中，往往是开始画的色层是为后加的色层作准备的，如在亮的底色上画重色，或重的色层上画亮色；在热调子的底色上画冷色，或在冷调子的底色上画热色。由于光学上直射、反射和漫射的原理，效果各异，因而它借助于底色颜色的透露隐现，能造成特有的效果。例如有些成功的肖像作品，皮肤色彩非常丰富，层次感很强，似乎在皮肤下面隐现的血管筋络等也历历在目。诸如此类的技法，便是采用了多层作画的方法，即作画过程中有意识地把底层色彩预先作了“伏笔”。这种丰富含蓄的艺术效果，是单层画法所不能达到的。多层画法要注意互相的衔接，一般是在底层颜色干透之后再画第二层颜色；接色的方法可以用大蒜头或调色油擦拭底层的颜色，或用布蘸阿摩尼亚水覆盖于需接色的部位上（盖十几分钟后需用清水擦干净），以使画面的表层软化，便于颜色的融合。透明画法也属于多层画法的一种，这种方法虽有一定的覆盖性，但总是透露出底层的画面，这可以格外地加强或减弱原来的色彩，使画面能够保留原来的素描关系、形体结构以及各种起伏的笔触，呈现十分微妙的效果。15、16 世

纪欧洲的许多古典作品，大都采用这种方法。今天我们绘制某些特定题材的作品，这种技法也尚有可供借鉴之处。

### 色彩的初步知识

油画是用色彩来塑造形体的，色彩是油画的重要艺术语言之一。这就需要对色彩有个初步的认识和理解。

色彩的产生，是一种自然现象，物体借助光的照射形成色彩，由于各种物体质的不同，吸收的光与反射的光也不同，便形成了自然界种种丰富的色彩。色彩是人的视觉器官对可见光的感觉，在暗色中便看不到色彩。自然界的色彩丰富多变，根据三棱镜分析的光谱原理，具有红、橙、黄、绿、蓝、紫六种色光，它们之间的相互交辉，形成绚丽多彩的万千世界。这些自然界的色彩，都可以通过颜料在绘画中表现出来。其中红、黄、蓝在颜料中称为“三原色”，因为这三种颜色是任何颜料所调配不出来的。以两种原色加以混合而成为“间色”，间色也是三种，即橙（红加黄）、绿（蓝加黄）、紫（红加蓝）。间色与间色彼此相混或三原色不等量相混，产生“复色”。“复色”属于中性色，变化异常丰富，但色泽上不如原色和间色鲜明，故也有称其为“灰颜色”。

色彩在绘画上具有很强的表现力，并往往给予观者以不同的感受，如红、橙、黄具有温暖、热烈的感觉，被称之为“暖色”；绿、蓝、紫具有寒冷、沉静的感觉，称为“冷色”。由于色彩对于人在生理上和心理上的不同影响，以致已被人们广泛运用于生产和生活方面，如交通方面用红、绿灯，各种有特殊用途的车辆用特殊的颜色，吉庆场合宜用暖色，理发室、冷饮室等宜用冷色，邮电用绿色，医院用白色，特别在商品包装、广告设计

等方面，更充分运用色彩的观感作用，以加深人们的印象。

### 如何观察色彩

自然界的色彩现象极为复杂，但都是可以认识的，要批判那种“色彩神秘论”的观点。观察色彩要有全局观点，从整体出发，不要孤立、片面地观察。要使次要的从属于主要的，使局部从属于整体，这一方法必须始终贯穿于作画的全过程中。在观察时要迅速、敏锐地抓住对象色彩的总的倾向，确定其基调，然后再进一步分析和研究局部的色彩关系。只有抓住了色彩的主要倾向和特征，分析各个部分大的色彩关系，才有一个正确的前提。这就是通常称的色彩“大关系”。色彩“大关系”的明确与否，是直接影响到一幅作品在色彩处理上的成败的。对色彩的主要倾向切忌似是而非、模棱两可，否则势必造成画面色彩的支离破碎，互不谐调。整体和局部是辩证的统一。整体观察的同时，必须对局部进行细致的研究，反复比较，找出区别。没有对局部的细微观察和刻画，也谈不上所谓的“整体效果”。要处理好对象色彩的整体与局部的关系，主要依靠互比较的方法。比较一般可从四个方面进行，即比色相，比明度，比色性，比纯度。

色相，是指颜色的“相貌”，如红、黄、蓝、绿……

明度，即色彩的明暗、深浅程度，如深红、淡黄等。

色性，指色彩的冷暖属性，如红、橙、黄为暖色，青、蓝、紫为冷色。中间色也同样有其冷暖的不同倾向。

纯度，指色彩的鲜明、饱和程度。

这四个方面若有一个方面物象的色彩过于接近而难于区别的话，即可以其它三个方面加以比较，找出其差



别来。通常的办法也就是：明暗相同比冷暖，冷暖相近比明暗。此外，特别要注意同类色和邻近色的比较。油画辨别色彩的训练，主要也是要区别出各种中间色，区别那些微妙的灰色，例如：同为白颜色的衣服，由于质量不同，周围环境不同，往往各自呈现出偏黄、偏紫、或倾向青、倾向绿的区别。即使是一件衣服上的白颜色，也会由于各种因素而色彩各异。只有通过细致的比较，才能找出物象千变万化的差别。

在观察色彩时还必须懂得有关色彩变化的常识，如：

#### A. 形成物体色彩关系变化的因素

主要是三个方面，即固有色、光源色和环境色。固有色即正常光线下人们看到的物体占主导地位的色彩，如白墙、绿草等。固有色在正常柔和的光线下强，在微弱光线和强烈光线下弱；反光强的光滑物体固有色弱（如金属玻璃器、新的油漆家具等），而反光弱的粗糙物体固有色强（如呢绒、粗制家具等）。光源色是指日光、火光等不同光源颜色照射在物体上而引起的色彩变化。光源色愈强，对物体固有色的影响也就愈大，甚至可以完全改变固有色。环境色即物体周围环境的色彩由于光的反射而作用到物体上引起的对象色彩变化，这种变化在物体的暗部反映尤为明显。

#### B. 色彩的冷暖变化

冷暖色同时存在于一个物体上，是符合事物对立统一的基本规律的。一般来说，物体亮部的色调冷暖，是以光源色的冷或暖为转移的；物体暗部色调的冷暖，是以光源色及环境色的冷暖为转移的；物体中间部分往往是光源色、固有色、环境色三者反射的综合；极光处则是光源色的反射，一般是光源色的色相和色性，但由于

物体的质的不同，反射的程度也不同，因此有时也带有物象的固有色色素。

### C. 色彩的明暗强弱变化

在研究色彩关系时，要严格注意物体的素描关系，使色和形更好地统一起来，而色彩关系的强弱，也是直接受到色彩的冷暖和明暗的制约的。从色彩的强弱变化来看，大致有下列的规律：暖色比冷色强，冷色比中间色强（指一般情况下没有衬托关系时）；色彩对比大的强，对比小的则弱；色彩纯的强，反之则弱，纯度相近的色彩配制在一起会互相减弱，纯度差异的放在一起则互相衬托；离视点愈近，色彩愈强，而远则弱，室外景物由于受空气尘埃的影响，更为明显。

### 怎样表现色彩

色彩对再现生活的真实和人物的情绪有很强的感染力。要使调色板上的颜色成为画面上的色彩语言，必须经过组合，组织加工成为色彩调子。在写生画上的色彩调子是以客观对象及其所处的时间、地点、条件为依据的，作者要根据所描绘对象的思想内容来确定画面的调子，既不是自然主义的描摹，又不能主观主义地捏造。我们运用各种不同的色彩调子是为了艺术地再现生活。绘画中色彩调子的运用如同音乐中的音响调子一样，是用来表达一定的思想情绪和内容的。就色彩调子来说，以色相区分的有黄调子、紫调子、绿调子等；以明度区分的有亮调子、灰调子（即中间调子）、深调子等；以色性区分的有冷调子、暖调子等。

在写生和创作中运用色彩的各种对比，是油画中经常使用的一种手法，有助于突出和加强画面的主题，活跃画面的色彩，并加强空间、距离、体积等画面效果。

色彩上常用的对比方法有：冷暖色对比，明度（亮、暗）对比，纯度（鲜、灰）对比及色块大小对比等。特别是补色对比运用更为广泛。所谓补色是指三原色中的一种原色与另外两种原色所调合成的间色加以并列，使之相互补充仍为三原色，在色彩学上即称之为补色或余色。如红与绿，黄与紫，蓝与橙，互为补充，相为衬托，使各自的色相更显得鲜明、活跃。“万绿丛中一点红”，就是这个道理。补色对比在写生或创作中有很大的意义，特别是对突出重点或确定物体暗部和投影的色彩倾向时，可循此规律；同时，运用补色对比也有助于画面的明亮，增强画面强烈的效果，这在我国民间工艺美术品或年画中，是有许多可借鉴的范例的。

调和，是另一种色彩表现方法。根据特定的内容和画面效果的需要，运用调和的方法，可以给人以和谐、统一的印象。调和的方法大致有以下几种：

A. 主导色调和，即以画面占主导地位的色彩为基础，让其它色彩处于次要和陪衬地位，以保持画面色彩的谐调；

B. 同性色和邻近色调和，是以各种色性相同或邻近的颜色（指按光谱排列的次序中挨在一起的颜色）组成统一的基调，以此达到画面的谐调；

C. 光源色调和，使各种色彩统一于同一的光源下，如早晚的阳光、火光、灯光等，即使是对比色，由于光源色的影响，也变得很调和；

D. 对比色调和，一幅画面上并列完全不同的色相，但因为色彩关系正确，也能产生调和的效果。沿用此法时，应把物象所有部分的色阶（如同音乐中的音阶）都略作提高，否则仅局部色彩强烈而其余部分不能相应配

合的话，画面容易产生生硬和不统一的弊病。

对比和调和是对立统一的，强调对比效果时要注意调和，强调调和时画面也要运用对比，无非根据内容的需要，有所侧重罢了。

此外，在色彩的调配和放置上也有许多行之有效的方法，可供参考：

A. 混合法：在作画过程中把不同色相的颜料调配成自己所需的颜色，再画到画面上去，这是常用的调色方法，须注意的是，调色种类不宜太多，调拌也不宜太“熟”，不然色性和色度均要减弱，甚至产生混浊的效果；

B. 溶合法：是在画面上直接调配所需的颜色，使之相互渗透或溶合，这种调色比较生动，色彩也比较鲜明；

C. 重置法：即在有底色的画面上，再加以别的颜色，如重底色上画亮色，或冷色上画暖色，有的是覆盖，有的则交错覆盖，产生出各种不同的色彩效果；

D. 并置法：运用色点和小色块，将不同色相的颜色不经调合而直接并置在画面上，由于视觉上的关系，同样可以达到正确表现对象的目的，且画面的色彩效果更为强烈。

油画色彩的掌握，主要途径是通过大量的写生和创作实践，在研究色彩规律的过程中，不断提高观察色彩和表现色彩的能力。

## “朴素的描写”和速写

素描，就是“朴素的描写”的意思，指的是凡以木炭条、炭精条、毛笔、铅笔、钢笔等较为单纯的工具或

少量的颜色在纸面、板面、墙面上所作的图画而言。

素描是美术创作的造型基础，是造型艺术（包括绘画、雕塑、建筑艺术、工艺美术等）训练的重要课程，它以锻炼观察和表达物象的形体、结构、动态、明暗关系以及气质、精神特征为目的。通常作画时用素描为习作或创作起稿，也可用素描形式直接进行创作。

素描是人类绘画史上出现的最早的表现形式。我们看到古代人类洞穴中的壁画，往往也是以简单的线条和单一的色彩（或三、两种少量的颜色）出现的。小孩子作画，开始阶段也总是运用一些简单的线条来描摹物象。包括每一个学习艺术的人，刚刚接触造型时，总是首先要从素描入手，至今世界各国的美术院校，仍是以素描作为培养学生造型能力的基础课而列入教学计划的。

素描训练的主要途径是靠写生。写生，是指直接以实物为对象进行描绘的作画方法。写生是初学者及画家锻炼绘画表现技法和搜集创作素材的重要手段之一，通过对静物、风景、人物的写生，提高作者对物象的认识能力和表现能力，特别是人物写生（绘画中称模特儿，即英语 model 的音译，原义是“模样”，文学中称“原型”），锻炼意义更大。因为人物不像石膏和静物那样，而是从外表到思想感情都不断在活动，男女老少、工农兵学，各类形象千变万化，不易掌握。人物写生同时也涉及到解剖学和透视学甚至社会学方面的知识，必须同时进行研究。全面地提高作者各方面的修养。石膏像写生，既运用石膏模型作为教具的辅助训练方法，也是训练中很重要的内容，因为石膏模型是单色的物体，比较容易辨别其形状、体积和结构；加以作画可以不受时间长短的限制，比较方便。此外，许多石膏翻铸的头像、人体等，

都是历代有成就的艺术大师们的经典性作品，在培养艺术审美能力方面也具有不可忽视的作用。

素描根据不同的功能，可以分为研究性素描和表现性素描（或称创作性素描）两种不同的类型。研究性素描，目的在于认真研究和理解对象，培养正确的观察方法，按照“整体—局部—整体”的作画步骤，由简入繁地逐步深入完成，要通过反复的实践，达到能够较为正确地、深刻地塑造形象的能力。这类素描一般来说花的时间比较长，在美术院校里称作长期作业，其中有的仅限于一个局部或片断的刻画，如专画手部的关节和动势、头盖骨的结构与起伏变化，或者衣服的褶皱、器物的不同质感等等，所以画面并不要求完备，也并非供人欣赏所用。这类作品一般称为习作。

表现性素描是指在充分理解和把握了对象的基础上，比较自由地、更多倾吐作者感受的素描作品，这类素描充分运用概括、对比、夸张等艺术手法，使形与神达到较完美的结合。这样的素描，实际上已经具备了作为独立的艺术作品的价值，足以引起观者在感情上的共鸣，给人以美的享受。如荷兰画家伦勃朗作的《入睡的女子》，就属于这一类。

速写，是指用简练的表现方法，迅速地将生活中的人物形象、动作姿态、生活场景、服装道具等描绘下来的一种绘画形式；研究性或表现性的素描作品，均可以选用这种较为概括的方法。

速写是培养形象记忆能力与表现能力的重要手段之一。通过经常的深入生活，多画速写，不仅可以积累大量的创作素材和形象资料，并且训练敏锐抓取对象特征的技巧，达到能够得心应手地表现对象。

速写虽不等于创作，不能与加工较多、构思成熟的创作相比，但画得好的速写作品，也同样具有教育作用和审美作用，如有些主题思想明确、艺术上比较完整的速写，本身就是一幅反映生活的艺术作品。

速写与素描的关系十分密切，是素描中的一种样式。素描和速写往往是相互补充的，具有坚实素描基础的作者，往往能够更准确地抓住对象的实质，虽然寥寥几笔，但可以表达出对象在形体、结构上的主要特征；同样，具有长期速写实践经验的作者，在进行素描作业时，更能生动地抓住对象特有的气质、神态与运动变化等，所以要善于将两者更好地结合起来，在学习过程中注意两者兼行，不可偏废。此外，还有一种在作画时间上介于素描与速写两者之间的样式，称作慢写。慢写虽比速写的作画时间略长，但仍以抓取对象的主要特征作为其描绘的任务，而不求详尽周到。

以描写背部动态的速写，分别出于中、外两位作者之手。他们以敏锐而洗练的线条，精确而生动地描绘了对象一瞬间的主要特征，虽然两者在运用线条的技法上各有自己的民族特色，但同样达到了形神兼备、生气盎然的艺术效果，具有异曲同工之妙。

## 素描写生的步骤和造型

这里仅以进行人物头像写生的五个阶段，来说明素描训练的步骤。画其他物象，也同样可以适用。

### 确定构图位置

就是通常所说的“打轮廓”，中国叫做“落幅”。这

一步要严格、准确，在动手作画以前，首先要集中精力全面观察对象，“统筹全局”，抓住对象鲜明的、感人的特征，确定表现什么和如何表现，这也就是所谓的“立意”。如果事先不假思索毫无计划地匆忙动笔，或者仅把对象作为一般的“标本”而采取冷漠的态度去对待，肯定会影响作画的效果。

经过仔细地观察和了解以后，用较概括的弧线和直线轻轻勾出轮廓，画出对象在画面上的大体外形位置，确定人物在画面上的构图安排。构图安排要注意对象的动态变化，画面上下左右空白是否适当，尽量做到使画面紧凑、主次分明、突出主体。初学者在落幅时易犯的毛病，一般都是由于位置经营和主体大小不适当所造成，例如，把头顶的空白留得过多，就会产生人物下沉的感觉；把主体画得太大，画面就显得拥塞；而把主体画得过小，画面空白过多，相对地缩小了人物形象；偏左或偏右则造成构图不平衡；过于正中又显得呆板而缺乏生气。一般脸部朝向的一边，空白可稍留得多一些，给人以透气的感觉。

#### 确定大的比例和动势

落幅后要进一步定出头、颈、胸三个部分高宽比例和运动关系，并用线条画出各部分的基本形体，在确定五官位置时必须将眼、鼻、嘴等联系起来加以比较，要注意鼻梁中心线（即中轴线）和眼、鼻、口三条平行线的关系，这条中轴线也决定着头的动势，它与眼、鼻、口三条平行线的关系是不变的，这些线在对象的脸上实际是不存在的，但是在画轮廓阶段先轻轻地画出这些辅助线，可以帮助我们较准确地肯定头部的动势和五官之间的位置。



为了画准对象，在观察时必须联系看，一开始不要忙于画局部，也不必过于注意轮廓和形体的曲折变化，而要善于用较长的直线，把次要的变化概括在整体当中。所谓的“曲线直画”，也是整体观察的一种方法，这样大的基本形体才不会“跑掉”，轮廓与形体上的转折点也比较易于抓牢。

作为基础训练，要注意循序渐进，在轮廓这一步骤中应特别要求严格，如发现动态、基本比例是错误的，就应及时修正，否则，等到涂上明暗、深入刻画细部时再来作大的修改，则事倍功半，费力费时，甚至可能弄得不可收拾。这就像造房子时打地基一样，地基不牢，建造的房屋就会倾斜或倒塌。

### 画出大体明暗关系

在形体比例关系画得比较正确的基础上，根据对对象形体上明暗色调的观察分析，首先区分出对象受光部与背光部即明暗两大关系。背光的区域可先连成一片来画，受光与背光交接的地方称明暗交界线要画得稍深一些。明暗交界线不是简单的明暗区分线，它与人物形体结构的变化有着密切的关系，不能简单从事。画出明暗两大部分后，人物的初步立体感便出来了。然后根据对象的体积和结构，进一步画出中间色层次，并同时可轻轻地画出背景的调子。物体的明暗色调变化是很复杂的，但一般可以归纳为五个调子，即受光部的亮部、中间色、背光部的明暗交界线、反光和投影。高光因为不是每种情况下都有的，故不把它算在五个基本调子内。

### 深入阶段

深入阶段，一般可以从五官和明暗交界处画起，同时根据形体的转折起伏向复杂的中间色过渡。深入刻画

要求对造型结构作较仔细的分析，对色调进行周密的比较，从而把对象的特征充分地表现出来。

眉、眼、鼻这个“三角地带”很重要，在形体、神态上比较显著，应作细致的刻画；这个“三角地带”画准了，其它就比较好画了。之后进一步画准嘴和颧骨，并彼此反复加以比较。

在深入刻画的时候，要使亮部与暗部保持正确的关系，不可只画暗部，也不可一味只画亮部；暗部深入一层，亮部也要随之有所描写。另外，还要注意刻画眉、眼、鼻、嘴周围的关系。这些地方要下点功夫，因为，即使位置、比例画准了，但它们之间的联系如处理得不好，便会显得生硬和孤立。比如眼睛是与眼眶的肌肉连结在一起的；鼻子与脸孔有连结或逐步过渡的区域；嘴除了唇缝明显以外，周围都和脸部的肌肉连结着，这些地方都不能画得截然分开。

在深入过程中，总是一个局部一个局部地进行的，所以考虑必须全面。例如在表现中间色的过程中，由于中间色部分所呈现的结构起伏往往不太明显，明暗色调的差别变化比较微弱，处理不当时画面容易出现灰、脏和琐碎等毛病。要记住，画中间调子时始终想到这仍属于光部，一般情况下，最深的中间色也不会比背光部的反光更深；反之，背光部最亮的反光，也不会超过受光部的中间色，这样，才能在深入时保持基本的明暗关系。

### 调整和加工

初学者在深入描写阶段容易被对象某些细部所吸引，因而常把次要的东西画过了头。所以在一幅素描结束以前，应进行一次全面的检查和调整，使整体关系更完善，特征更鲜明，明暗调子更统一，空间感、质感与

量感也更充分。

调整的原则仍然是局部服从整体，运用加强、减弱、概括、综合的手法，进一步突出重点，达到主次分明、虚实恰当，力求人物的神志和表情生动、明确。

素描的艺术表现语言是极为丰富的，应依具体对象而采取不同的方法；同时，也要求作者能自由地倾诉自己的感受。为此，必须熟谙材料工具的性能，掌握各种工具的特点。纵观历史上的各类素描表现方法，若以大的区分，也不外乎两种：以线条为主的描写方法和以团块为主的描写方法。

以线条为主的描写方法，不仅是指单线描，也包括结合皴擦的线和复线。它是一种明确的富有表现力的造型手段，能生动概括地勾划出对象的特征，并更侧重于表现对象的结构。要使它表现空间层次结合起来，和表现物象体面结合起来；要注意线条的相互衔接和穿插，线可粗可细，可刚可柔，可疏可密，以表达出对象的质感和节奏。我国传统绘画中的白描，也属于这一类的素描。

以团块为主的描写方法，即运用明暗的手段再现对象，它适宜于立体地表现光线照射下物象的形体结构。团块为主的描写方法，对于油画、水彩、水粉画、版画等造型的基础训练尤为必要，因为这类画种的色彩关系、层次、黑白关系，与素描中的明暗调子和结构造型规律原理的理解，关系十分密切。团块为主的素描方法，能够充分表达出对象的质感、量感和空间感，使画面形象更加具体，给人以栩栩如生的感觉，具有很强的感染力。

古今中外许多画家运用素描线条和团块的表现方法，刻画具体的形象，表现一定的主题思想，成为一幅

具有独立价值的创作，且在主题的表达和人物内心世界的刻画上，也并不亚于其它的画种。

## 中外素描作品欣赏

历代中外许多素描名家，创作了许多风格多样的成功的作品，为发展素描艺术积累了丰富的经验，值得我们很好地学习和借鉴。这里仅就各种表现方法的素描，举例加以介绍和说明。

### 古代骑士像

作者达·芬奇（1452～1519），意大利文艺复兴的重要代表者之一。他具有多方面的才能，对于艺术和科学都有突出的贡献，善于把科学知识和艺术理想有机地结合起来，画风严谨、刻画入微。这幅作品在人物的性格描写以及头盔和服饰的表现上，非常深入和细致。

### 审计官约翰·哥德沙夫

作者荷尔拜因（1497～1543），16 世纪文艺复兴时期德国画家，他的素描作品能深入地表现人物的神志特征，在运用线条的技法上达到高度的精练、正确和完整性。

### 基督下葬

作者鲁本斯（1577～1640），佛兰德斯（今比利时及其邻近地区）最负盛名的画家，作品以神话、历史、宗教题材为主。这幅基督下葬，是同名油画的创作草稿，运用羽毛笔并加墨水渲染的方法，生动地刻画了人物动势、表情以及特定环境的紧张气氛。

### 阿尔及利亚写生

作者德拉克洛瓦（1798～1863），是法国 19 世纪浪漫主义巨匠，在美术史上有重要地位。这幅素描是实地的写生，形象生动，用笔流畅，在技法上采用铅笔淡彩的方法，以记录对象的肤色、衣着的色彩特征，便于进行油画创作时的参考。

#### 戴帽子的妇人

作者马奈（1832～1883），被认为是印象主义画派的奠基人，传世的作品很多。这幅素描是马奈的即兴之作，此画以简略奔放的用笔和强烈的黑白对比，并运用水墨的干湿枯润的变化，描绘了在光影下这一妇女的形象，其艺术效果近于我国的写意绘画。

#### 妇女像

作者珂勒惠支（1867～1945），德国著名女版画家，作品以表现劳苦大众的痛苦生活和对剥削阶级的反抗斗争为主，具有一定的进步作用。这幅作品采取明暗强烈对比的手法，以粗放有力的笔触，较好地刻画了人物的心理特征。

#### 戴面纱的姑娘

作者萨金特（1856～1925），美国近代的肖像画家，善于捕捉对象的精神气质和表情的微妙变化。这幅作品运用黑白对比的方法，生动地突出了形象，在用笔上比较概括和随意，颇具写意风格的特色。

#### 妇女肖像

作者列宾（1844～1930），19 世纪俄罗斯巡回展览画派的代表画家，传世的素描作品很多。这幅肖像作品运用黑、白、灰的色调层次，生动地描写了人物和环境的特定气氛，在手法上粗细互用，主次分明，在人物的性格刻画上比较深入、细致，而其它部分则比较简略，

包括画面中局部的改动或误笔，也并不加以修饰和更正（如右手的动势），保持了画面的生动感。

### 线描肖像

作者毕加索，西班牙画家，现代立体派绘画的代表，画风多变，在形象上作夸张和变形的处理，但基本功很扎实，如这幅线描人物，颇似我国传统绘画中的白描，造型明确而完整，在线条的疏密、虚实处理上，也非常讲究，富于节奏和变化。

### 头像

作者菲钦，是美国当代画家（原籍俄罗斯）。所作素描人物，采用线条勾勒并局部衬以明暗的手法，用笔严谨而洗练，注重于刻画对象的精神气质，利用各种线条的表现力以及少量的团块皴擦，较好地表现了物体的质感。

### 街头艺人

这幅素描是当代罗马尼亚艺术大师巴巴为小说《米克力亚·阿阿尔》所作的插图之一。巴巴素描的特点是坚实有力，用少量的笔墨表现出丰富的内容。他作画强调分析和判断，减略掉大量的枝节因素，从而使主体更加突出。

### 男人体

作者徐悲鸿是我国现代著名画家，在素描上有很高的造诣。他表现对象的原则是“尽精微，致广大”，把深入的分析和高度的概括统一起来。画风质朴自然，强调造型的严谨和对象的神志。这幅人体素描在结构的深入刻画方面，以及表现老年人坚硬的骨骼和松弛的皮肤质感方面，都显示出作者深厚的功力。

## 美术中的“轻音乐”

水彩画和水粉画，一般是指由国外传入我国的水彩、水粉画方法。水彩、水粉画是一种比较普及的画种，其工具性能和一些表现方法，同我国的传统绘画有着紧密的姻缘关系，如果拿中国的传统水墨画与西洋的水彩画同时观赏，不难看出他们之间的相似之处。所以水彩、水粉画在我国便特别受到欢迎，为广大人民群众所喜闻乐见。

水彩、水粉画具有广泛的用途，如宣传画、年画、插图、橱窗设计与布置、室内陈设以及舞台美术等等，均可适宜，特别是由于其材料、工具简单，作画方便，便于在各种条件下作速写式的即兴写生，以至适宜于记录生活，为进行美术创作搜集各类素材。

在绘画领域里，水彩、水粉画特别擅长于用概括的处理手法，虚虚实实、似显似隐地表现出环境的各种特定气氛，如风雨晦明、朝雾暮霭、草木的葱郁、花果的滋润，具有诗一般的意趣，适宜于表现抒情的题材和轻松、明快的画面效果，给人以独特的美感，所以通常把水彩、水粉画比作为绘画中的轻音乐。

水彩、水粉画在性能和特点上比较近似，国外把两者统称为水彩画，而在表现技法上分为透明水彩画和不透明水彩画两种。不透明水彩画依靠白粉的覆盖来提高色彩的明度，这便是我国通常称的水粉画。水彩、水粉画都是以水作为媒介，所以发挥水的特有功能，运用好水分的流动作用，将直接关系到作品的成败和优劣。水

彩、水粉画的用水，是作为调和、稀释颜料和洗涤工具用的；同时，恰当地运用水分，可以增强画面的表现力，产生水色交融、淋漓流畅的效果，宜于表现特定的题材，是为其它画种所不及的。

水彩画一般采取透明的画法，通过水的调混，把透明的颜料渲染到画纸上去，使画面色彩清晰明快、水分丰润，能给人以一种舒畅雅淡的感觉。

水粉画采用粉质的颜料，虽同样也用水调和颜料，但由于覆盖能力强，便于表现丰富复杂的调子，色泽也比较鲜艳，所以被广泛用来绘制宣传招贴画和商业广告画，这样也就有人把水粉画叫作宣传画或广告画。其实，水粉画也同样适宜于用来创作各类题材的艺术作品，例如 1980 年曾在我国展出的瑞典绘画作品展览中，就有著名画家佐恩（1860～1920）所作的《在森林中》和《我们每天的面包》两幅水粉画，其形象刻画的深刻和表现技法的深湛，引起我国许多观者的惊叹，这证明水粉画同样也是具有很高艺术价值的画种。

## 如何画水彩、水粉画

作水彩、水粉画，与作其他绘画一样，都要注意方法和步骤，由整体到局部，又由局部回复到整体，使作品逐步达到深入和完善。一般要经过五个阶段，即落幅、素描稿、上色、深入刻画、调整完成。在上色顺序上，一般是从大面积的色彩或从画面主要物体开始较好，这样对于确定一幅画面的基调，保持全画大体关系的正确，是有好处的。也有的作者习惯从浅色或者像画油画那样



先从深的部分开始，也各有各的长处，应该根据具体情况和个人的作画习惯来决定。着色时要注意计划性，如画面上某一部分需要待底色将干未干时加色，另一部分必须待底层颜色全部干后再上别的色，这都要“成竹在胸”，一步步地进行，这对于刻画对象的不同特征，表现物体的空间感、质量感，是有很大帮助的。

水彩、水粉画的技法是比较多样的，但大致不外乎干画法和湿画法两种。所谓干画，即少用水的意思，并非不掺水而仅用颜料干擦，作画时要待前一层颜色干后再涂上第二层色，层层加叠，前一层色与第二层色有较明晰的界限，所以也有称之为多层画法。干画法落笔应力求肯定、准确，以求表现明确的形体以及各种层次和体面的转折关系。干画法应注意的是：在底色未干时不要急于覆盖，以防止底色泛上来；且颜色覆盖的次数也不宜太多，覆盖大多或颜色堆得太厚，会使色彩变灰、变腻。干画法不太受时间的限制，便于从容作画，较易掌握，对于初学者锻炼严格的造型能力是很有帮助的。但干画法不易发挥水色流动的特色，运用不好会产生干涩、生硬等弊病。

湿画法是利用水分的溶和，使两块颜色自然地互相接合的一种方法，作画时趁前笔颜色涂上还未干时，接上后笔，使笔与笔之间的衔接柔和，边缘滋润。湿画法用来表现光滑细腻的物体，画远景、物体的暗部和反光部也都比较适宜。湿画法要注意掌握水分的多少和下笔的时机，该用多少水，底色湿润到什么程度把颜色画上去合适，都要很好地研究。此外，在底色已干而尚需作湿接时，可先用清水在局部湿润后再把颜色画上去，或颜色画上去后用干净的笔蘸水在色块边缘轻刷一下，也可

以达到湿画法的效果。

在水粉画中，于画法以厚涂较多，湿画法以薄涂较多，而所谓厚或薄，也都是相对的，要根据特定的对象和作画的立意，灵活采用相应的表现方法。许多作者往往将干、湿两种画法交替使用，干湿并呈，厚薄有致，有些地方用较多的水分加以渲染、渗化，有些地方则以色块的覆盖或并置，从而达到画面多样的统一，使作品更趋完善。《浦江之春》就是干画与湿画结合运用的示例。

这里分别介绍几种采用干画法和湿画法完成的人物和风景作品，在处理手法上有的以块面为主地表现对象，有的则以线与面结合的方法表现对象，可供初学者作画时参考。

干画法，采用水粉厚涂的方法，表现人物面部的起伏变化，笔触明显，画面效果强烈。

湿画法，以水彩薄涂为主，颜料里水分比较多，色彩渗化流动比较明显，并以线面结合处理的方法，使画面主体更为明确。

以干画为主，水彩与水粉并用的方法，在造型和设色上采用一些装饰性的效果，以表现出对象雄浑壮丽、奇风异彩的特征。

采用水彩湿画的方法，天空、远山、水面等，都是借重色彩渗化的方法来表现的，使画中景物微妙、自然地结合在一起，达到表现出雨后渔场那种苍茫烟润的气氛。

水彩、水粉画除了以上两种主要技法之外，尚有以画面的素描稿为基础而敷以淡彩的方法。如广为流行的铅笔水彩。钢笔水彩、木炭水彩等，也是深受群众欢迎的表现形式。这种方法一般适宜于表现精细的物象，作

者先用素描工具画出对象的轮廓、形体结构、黑白关系等，然后加上透明、鲜亮的大块色，使画面既严谨又活泼，从而产生特殊的美感。这类作品，由于能充分表达出对象形与色两方面的特征，而为许多作者搜集创作素材、记录生活所经常采用的方法；建筑方面的效果图、舞台美术的服装、造型、布景等设计图，也大都采用这种素描与色彩相结合的方法。在制作顺序上，一般是先画好底层的素描，然后再在上面设色，也可两者反复进行（木炭水彩，可先喷胶将木炭素描加以固定后上色，也可任其木炭粉末与水彩颜料自然融化。两种方法，各得其妙）。其中，钢笔水彩为防止墨水渗化而污脏画面，也有在水彩色涂底后再在其上施以钢笔的线条。钢笔水彩的墨水以绘图墨水为宜，除黑色外，也可参用其他颜色的墨水。

此外，在运用材料、工具以充分、完善地描绘对象方面，还有许多具体的技法可供选用：

浸纸法。即把画纸置放清水里，浸泡后取出乘湿作画的方法。这种方法容易取得色彩滋润光泽，用笔流畅的效果。由于画面色液自然地渗化，因而所描绘的物象含蓄、生动，有一种类乎在生宣纸上作画的特色。

浆彩法。即在色彩中调入或稠或稀的浆糊的一种画法，它的特点是用笔流畅，色液较厚而不渗化，并有助于更好地表现形体和运用笔触。浆彩法所绘制的作品，色彩丰富鲜丽、造型明确有力，它具有油画的某些优点而仍充分体现出水彩画的长处。

洗涤法。是指在已画过的地方经过洗涤而取得所需要的效果。这种方法也可用作修改和调整画面。大面积的洗涤可借用海绵，有的局部还可利用吸水纸把洗下的色

液吸除。

留空法。是指画面中留出那些空白和明亮部分的方法。其中有的采用“飞白”的方法，即在作画用笔中不经意地留出空白点；有的在上色前，在需要的部位用蜡或油画棒画出空白的点、线；有的则在画就的画面上趁颜色将于未干时，用小刀或笔杆“刮”出所需的空白，如表现树干、浪花、须发、玻璃或金属的高光等，有良好的效果。

以上这些方法的运用，只有通过实践的摸索，才能逐步达到得心应手，而产生理想的效果。

水彩、水粉画是色彩画的一种，要用色彩来塑造形象。关于色彩运用方面的知识，可参阅本书油画部分的章节，这里便从略了。

水彩和水粉画的材料工具也基本相同，两者是可以通用的，所不同的是，其颜料的成分有所区别，水彩含少量胶质，透明性较强；而水粉则含粉质较多，具有覆盖力，许多作者往往同时兼用两类颜料作画。在画水彩时，个别亮部特别是小面积的白色或淡色，也间或参用白粉（也有的习惯于留出纸的空白，或用水洗出画面亮的部分），而作水粉画时，也常常借用水彩颜料，以增强画面某些部分的透明度，特别是在描绘物像暗部色彩时，深色的水彩颜料其效果较之水粉色更佳。

作水彩、水粉画的纸张，以质坚而紧、吸水适度、不渗化的白色纸张为宜（但也有为了表现特定的内容，而采用带色的纸张作画的）。吸水太快的纸，颜色不易流畅；太光滑的纸，颜料不易附着而随水流掉。常用的水彩、水粉画纸，有粗纹、细纹的各类绘图纸、水彩画纸。作水粉画时，为了衬托出色彩的鲜亮，也有用白卡纸、

白版纸作画的。各种纸的质地不同，表现的效果也有所差异，各人可根据自己作画的习惯选用。作比较大幅的画时，应事先将纸裱在画板上，以避免皱折，作起画来既能保持平整，且易于流畅地尽兴表现。

画笔，常用的有羊毫或狼毫制的扁平笔和圆笔两种，以有弹性而蓄水量大者为好。笔的大小，要以画幅大小而定，一般作画时备有不同型号的画笔三、四支就够了，另外可备勾线笔和涂大片色用的底纹笔各一支。

其它如调色盒、盛水用的水盂、画夹、画板、画架等工具，均无一定规格，可按实用的原则，自行选用。调色盒用以盛装挤出的颜料，分格陈列，颜料应以深浅和冷暖的程序安放，一般次序是：

白、柠檬黄、中铬黄、土黄、桔黄、朱红、大红、深红、玫瑰红、赭石、熟褐、橄榄绿、草绿、群青、普蓝、青莲、黑。

调色盒内附有供调颜色用的平板。在调色时，如出现过于混杂或不洁白现象时，应将调色板上遗存的颜料用水洗清，另行配置新调的颜料；如在室内制作大幅的作品时，可用瓷盆或玻璃（下贴白色的纸张）来调配颜色。

此外，有的作者作画时还借助刮刀、丝瓜筋、海绵、蜡笔等辅助性工具，以表现各种不同的艺术效果。如画面中水的闪光、细小的枝干、雪花等不易空出的地方，常用小刀刮出，效果很生动。蜡笔也用于不易空出的局部与细印，由于蜡笔的油性与水不能结合留出自然的空白，着色时便可大胆落笔，不受拘束。用海绵和丝瓜筋吸去画面上部分未干的颜色，可产生滋润和浑厚的效果。用丝瓜筋在画就的水粉颜色底层上拍打，可以产生苍劲

和光影斑驳的特殊效果。当然，这类辅助性工具只能适当使用，特别初学者开始以尽量少用为宜。

## 水彩、水粉画史话

上文说过，以水调和颜料，采用透明或不透明的方法作画，称作水彩、水粉画。以这一定义来衡量，可以说水彩、水粉画是人类绘画史上非常古老的画种了。在古代埃及、印度、波斯等文明国家中，这一画种早被采用，在我国也有久远的传统，从已经发掘出来的古文物中，可以看到殷、周等画幔和楚帛画等，都是用水调和颜料制作而成。前几年从长沙马王堆出土的一幅战国时期的帛画，不管从造型或设色上，都达到了很高的水平，这些都可以说是我国古代水彩、水粉画的珍品。但这是从广义的角度来说的。今天我们所指的水彩、水粉画，不单单是指用水调色这点而言，它还包括一整套的技巧和方法，主要是指从欧洲传入的水彩、水粉画技法。

欧洲最早并比较著名的水彩画家是德国的丢勒（1471～1528），他是油画、素描大师，他一生创作了大量的水彩、水粉画，题材包括人物、风景、花鸟等，手法十分严谨、工细。

17 世纪佛兰德斯的鲁本斯（1577～1640）和荷兰的伦勃朗（1606～1669），也有许多水彩画精品传世，其中许多水彩作品，是为制作油画而作的草图，所以常常是以素描作底，然后再加以薄薄的彩色，称作素描淡彩。

其他如法国的德拉克洛瓦（1798～1863）、西班牙的戈雅（1746～1828）等均有许多极为生动的水彩、水粉

画留世，这些用水彩工具所作的肖像画酷似精致，风景画诗意浓郁，对后世有很大影响。德拉克洛瓦擅长于用水彩画来记录生活的感受，绘制了大量速写性的草图，形象生动，用笔活泼，色彩鲜艳，具有一定的借鉴作用。

近代和现代欧洲的许多油画家，都同时擅长于水彩、水粉画，如马奈、雷诺阿、德迦、萨金特、夏加尔、马蒂斯、毕加索等，这方面都有很高的成就。

但欧洲水彩画最为发达的国家，还要数英国，由于那里的气候是潮湿多雾属海洋性的特点，以其工具材料方面的发展条件，加以本国人民对表现祖国风情（包括他们的殖民地）的绘画的特殊喜爱，以致水彩画获得了生长的土壤，被称誉为水彩画的“故乡”。英国水彩画的发展，都是以风景画作为主线的，如梅里俄的《树林》，即为一例。我们可以想象，在照相机尚未发明之前，没有别的画种能比水彩画更能迅速、方便地记录那些大自然的风光，和使人留连向往的名胜古迹了。英国水彩画的兴起和发展，经历了好几个时期，产生过许多杰出的画家，其中 18 世纪后半期到 19 世纪前半期，可称英国水彩画的繁荣期，形成了一个群星灿烂的画家群，如闻名世界的水彩画大师康斯泰勃尔（1776～1839）、透纳（1775～1851）等，不仅在表现题材和绘画技法方面有许多新的突破，并且在运用色彩来表达特定环境的气氛和情调方面，更有新的创造。透纳的《在海边》，便是具有上述艺术特色的作品之一。

我国的水彩、水粉画，随着西洋绘画技术的传入，也已有近百年的历史。老一辈的水彩画家中，如张聿光、李铁夫、张眉荪、潘思同、李毅士、关广志、李剑晨等，在艺术上都有很高的造诣。有的更结合我国水墨画的传

统，运用宣纸和毛笔等中国画工具，以墨线勾勒形体，敷以浓郁的水粉颜料，成为别具一格的墨粉画。墨粉画也可说是水粉画的一个分支，这方面的成就以林风眠最为显著，他的《向日葵》，融合了中西水彩画的技法，很有特色。此外，也有一些国家借助水彩、水粉画具有色泽鲜艳、适宜于表现丰富复杂的调子这一长处，用来与中国的传统年画结合起来，创造了一种称为月份牌的新画种，内容以描写民间风俗、喜事吉庆和戏曲故事、风景名胜为主，手法上追求写实、细腻，很符合我国城乡人民的欣赏习惯，在群众中受到很大的欢迎。

解放以后，水彩、水粉画得到很大的发展，成为广为流传的普及性的主要画种，许多工厂、农村业余美术作者所作的美术作品，大都采用水彩、水粉工具，如陕西户县、上海金山县的农民画，便是具有一定艺术成就的作品，不仅受到国内观众的好评，在国际上也得到普遍的赞誉。此外，在配合祖国社会主义革命和建设创作的大量宣传画，在内容和形式上都达到了很高的水平。

## 圆雕和浮雕

雕塑与绘画都是造型艺术，但是它们又有明显的区别。区别在哪里呢？绘画是在画面上用线条、明暗、色彩以及透视关系等手段来描绘形象，使观众造成幻觉，产生立体感和空间感的一种艺术。而雕塑是一种用坚硬的物质为材料，用雕、塑、刻等手段，制作出具有实在体积的艺术形象。因此它是一种有可触感觉的艺术。雕塑因观众的视点不同，放置地点高低和光线的不同，以



及雕塑本身采用的材料不同，而使人们产生各种不同的感觉。

雕塑的形式一般分圆雕与浮雕二种。

圆雕的特征是完全立体的，观众可从四面八方去欣赏它。如大家熟悉的雕塑《刘胡兰》，从正面看到的是昂首挺胸、咬紧牙关、怒视敌人、威武不屈的形象。在侧面，观众只能看到紧握拳头的右手和左手，通过手势表现出刘胡兰内心愤怒的情绪，以及恨不得砸烂旧世界，把敌人一扫而光的气概。背面较简单，只能看到因风吹飘动而交织着的头发和衣纹。就这样，观众可以从各个角度看到雕塑的各个侧面，从而形成艺术形象的整体感。

如果是群像，观众绕雕塑一圈，则可以看到前后左右各个人物的不同动态和思想感情，从而引起丰富的联想。如罗丹创作的《加莱义民》群雕共六个人物，每个人物都怀抱牺牲的决心，但那种与亲人诀别、献身祭坛的姿势是各不相同的。在群像的正面，只能看到老者（即欧斯塔施）坚毅而沉重的步伐，以及壮年两手下垂、拿着锁钥、为城市将受到屈辱而深感痛苦的内心情绪；到侧面，才能见到那两兄弟，他们都受欧斯塔施的鼓舞而紧跟着；其他人，有的举起右臂，有的手在空中张开，表情犹豫、疑惑，想象将要遇到的结局而感到痛苦；有的人物，观众要走到雕塑的后面才能看到。总之，要绕雕塑一圈，才能看到群像的全貌和每个人物的精神状态。

浮雕的特征。浮雕的形式与圆雕有较大的区别，如北京天安门广场上的“人民英雄纪念碑”，在碑身下有须弥座，座的周围装饰着十面汉白玉雕刻，这就是浮雕。还有河南巩县“皇后礼佛图”，是一幅构图复杂、人物众多、富有装饰性的东魏时代的浮雕。特别是建筑上和家

具上的装饰雕塑大多是浮雕。浮雕应用范围很广，因用途不同，在表现方法和艺术处理上也是多种多样的。但是不论属哪一种浮雕，观众不能从四周观看，主要从正面欣赏。浮雕的特点是在平面的底板（堆平的泥板或木板）上塑造或刻制形象，表现对象形体的长阔比例尺寸不变，形体的轮廓线近似绘画。前后的体积（厚度）要压缩。因此浮雕是介乎圆雕与绘画二者之间的艺术形式。它运用压缩后形体的起伏（凸凹），不同转折面的方向，和不同受光面所造成阴暗对比的幻觉，以及透视、层次关系等来表现形象的立体感和空间感。以“人民英雄纪念碑”的浮雕之一“五四爱国运动”为例来说明：这块浮雕的人物，形象生动而具有立体感，其原因是多方面的。如浮雕中前后面二位妇女的胸、肩、腹，就是由于三个不同方向的形体受光不同，使人感到胸脯凸起，如同圆雕那样具有立体感，这是通过光线明暗对比所造成的幻觉的效果（实际上体积并不是那么突出的）。浮雕中的透视关系近似绘画，但又有区别。如前面给工人分发传单的青年妇女，她的左手和左脚就是通过透视来表现的，但又不是像绘画一样在一个平面上，而有前后（凸凹）的体积。浮雕中的层次是指体积的高低前后而言。如青年妇女、工人、青年学生及站在凳子上作鼓动宣传的知识分子属最高层；后面的背景如天安门、华表、红旗属最后层；其他一些人物均属中间层。当然人物与人物之间有前后的穿插，层次不能机械得像楼梯一样。浮雕的处理和表现方法，不同于绘画又与圆雕有区别，有它自己的规律。

浮雕通常以压缩多少、形体凹凸的高低厚薄程度，分为高浮雕或低浮雕（也称薄浮雕）。高浮雕与低浮雕是

相比较而言的。一般说，压缩后形体凹凸在圆雕  $1/2$  以上的可称为高浮雕，不到  $1/2$  的可称为低浮雕。

浮雕因用途不同，放置地点不同，在表现方法和艺术处理上也是多种多样的。有的附属放建筑，被设计成为建筑整体的一部分，其主要内容、艺术处理都要服从建筑。像这样与建筑紧密联系的浮雕，称为装饰浮雕。如希腊巴底隆神庙的饰带浮雕、北京天安门广场人民英雄纪念碑须弥座上的十块浮雕都属这一类。

室内浮雕在表现方法上比较灵活自由，如文艺复兴时期的大雕刻家歧培尔蒂所创作的佛罗伦萨洗礼堂的两扇青铜大门上的浮雕，采用焦点透视方法来表现。前面的人物较大，体积较厚，逐渐过渡到后面的人物愈小，背景愈薄，以此增强空间和深度的视觉效果，这类浮雕称为“透视浮雕”。我国民间的浮雕处理方法，采用散点透视，前后人物大小差不多，构图复杂，景物重叠，是我国民间特有的浮雕形式，称为“鸟瞰透视浮雕”。我国古代的汉画像砖，它的表现方法是薄浮雕和线刻相结合，它在技法上达到高度的成就，这类浮雕称为“薄浮雕”，如硬币以及各种纪念章等，用的都是“薄浮雕”。

## 雕塑的材料和制作方法

雕塑艺术往往因使用材料不同，制作方法也各有差异。

先谈谈泥塑。泥塑的制作方法大致分二种：一种是近代从西欧传入的雕塑的制作方法；另一种采用我国传统泥塑制作方法。

从西欧传入雕塑的制作方法是：先要有一个雕塑铁架子，架子根据塑像的姿态、形体的比例大小，而决定内部骨架的形状；在骨架四周扎上若干小十字架，它的作用是将泥巴相联成为一个整体，不至于塌落，便于塑造。架子做好后，根据预先做好的泥巴构图进行放大塑造。圆雕是立体的，要有一个整体观念。先把四面八方的泥堆好，由简而繁，逐步深入。第一步要注意每个角度的整体效果。第二步要分析形体结构是否准确，整体与局部的关系是否统一和谐。第三步着重形象的细致刻画，直到完成。泥塑因受气候影响易裂变形，难以永久保存，故泥塑完成后一般要翻成石膏像。就成为一件作品。现在我们接触到的雕塑作品，大都是石膏做成的，往往喷上各种颜色，使它产生青铜、木材、石头等等的质感。关于翻石膏，有一套复杂的技术，这里就不介绍了。

我国传统的泥塑制作方法则不同。在我国的寺庙里，许多神佛的塑像金碧辉煌，如果打碎一看，原来是一堆木材、泥团、棉花、断麻、沙子、稻草、麦秸、苇秸、谷糠、元钉等等东西。它的制作程序大体是这样的：第一步，根据神佛的题材、大小、动态、先搭好木制骨架，在骨架上捆上稻草或麦秸以增大体积，再用谷壳和稻草泥拌好的粗泥在骨架上用力压紧、糊牢；第二步，等粗泥干到七成的样子再加细泥（细泥用粘土、沙子、棉花等混合而成），把人物的神态充分刻画出来；第三步，等泥塑全干透后产生大小许多裂缝，再加以修补；第四步，等泥巴干透后，把表面打磨光洁，然后用胶水裱上一层棉纸，并加以压磨，使表面一层更平正、细致、坚固，再涂上一层白粉（白粉加胶水）；第五步是在白色的形体

上，根据人物的需要上各种颜色，待全部颜色上好后，再涂上一层油，以保护彩色的鲜艳，到此就全部完成了。

木雕。我国木雕艺术具有悠久的历史，在殷、周就已流行。到了战国时代，木雕的制作颇为盛行。由于木质材料易于腐朽和焚烧，所以木雕传世不多。木雕用的材料因地制宜，一般有黄杨木、红木、金木、白果木、龙眼木、樟木等等。

我国传统的木雕制作方法：（一）因材料进行设计，充分发挥木头的自然形态和特点。（二）一般先要画出构图或做出泥塑的稿子，即便有经验的艺人也要细心研究和推敲，打好一个成熟的腹稿。（三）先打粗坯，如雕人物要初步雕出人物的动态、比例、形体以及空间体积等，把基本形态刻画出来。（四）利用各种不同形状的凿子，用由粗到细、由整体到局部、由简而繁、逐步深入的方法，雕出形态生动、性格鲜明的形象。还有大型木雕，现在采用新的工艺：先做好泥塑，翻成石膏像，再以石膏像（模特儿）作依据，采用“点形仪”工具，在木材的前后上下四周找出点子（形体的部位）。用这样的方法雕刻出来的作品，形象正确不走样，效果很好。

石雕。石雕就是采用各种不同石料雕成的作品，它在历史上占重要地位，不论中国或外国很早就发展了石雕艺术。

石雕一般采用大理石、花岗石、惠安石、青田石、寿山石、贵翠石等作材料。花岗石、大理石适宜雕刻大型雕像；青田石、寿山石的颜色丰富，更适宜于小型石雕。石雕的制作方法多种多样，根据石料性质和雕刻者的习惯各不相同，大致可分为二种：一是传统的方法，构思、构图、造型以及打石雕刻都是由个人独自完成。

而大型雕刻要在石料上画好水平线和垂直线，打格子取料，用简易测量定位的方法进行雕刻。二是采用新的工艺，即先做好泥塑，翻成石膏像，然后将石膏像（模特儿）作为依据，依靠点形仪，再刻成石雕像。

玉雕。玉雕总称玉器，有悠久的历史。我国在新石器时期已有玉珮出现，商朝的琢玉技艺就比较成熟了。玉雕的材料，有白玉、碧玉、青玉、墨玉、翡翠、水晶、玛瑙、黄玉、独玉、岫玉等几十种。因为玉本身性质细致、坚硬而温润，或白如凝脂，或碧绿苍翠，色泽光洁而可爱，适合制作名贵的装饰品。玉雕艺人善于利用材料本身的花纹，因料设计色调和形态，通过精心构思创作出许多精美绝伦的玉雕珍品。如北京玉器厂制作的水胆玛瑙制品《旭日东升》，就是一件珍品。什么叫水胆玛瑙？其中的水是在亿万年前火山爆发时，水蒸气被岩浆密封，冷却以后凝结而成的，因为它呈现胆状，所以称之为水胆。而水胆外面的岩浆随着岁月的流逝，密度不断增加，便形成了玛瑙，这在自然界是极为罕见的。北京玉器厂艺人就是利用水胆玛瑙的自然特点，雕刻出一轮红日从海面上喷薄欲出、浪花飞卷、仙鹤齐鸣的景象，有如天成，令人称绝！

至于玉石的制作，一般人以为是用雕刀刻成的，其实不然。玉石的质地很坚硬，雕刀刻不进去，而是采取琢磨的方法，即在制作时，用各种形状的钻头、金钢砂和水，根据作品形状把多余部分琢磨掉。因此完成一件玉雕作品要花很长的时间。

其它陶瓷、牙雕、砖刻等的制作方法与上面所谈的类似，在这里就不一一介绍了。

## 雕塑和建筑

建筑艺术是造型艺术之一，它与雕刻有着密切的关系。早在公元前 14、15 世纪，我国古代的建筑已有相当的成就了。到了周朝；尤其是春秋的后期和战国时代，建筑有了进一步发展，京邑的台榭、宫室相当宏大，宫室内外的梁柱斗拱上面都有了装饰，墙壁也有壁画。如河北易县发掘出的文物有双龙纹瓦当、兽面半瓦当、双鸟纹半瓦当、蝉纹瓦当、山形纹砖等，说明当时的建筑已经运用雕塑来装饰了。

中国建筑在世界建筑中独树一帜。我国是多民族的国家，各民族的建筑随着各自的生活风俗习惯以及不同地区的材料和技术，创造了具有不同特点和不同形式的建筑。如伊斯兰教的建筑喜欢用斗拱或文字作装饰；藏族善于建造规模宏伟的高建筑；蒙族为适应游牧生活的需要，帐篷或住屋——蒙古包和另一种形式的喇嘛寺庙都有独具的民族形式及鲜明的民族风格。由于几千年长期的文化交流，各民族间的建筑仍有许多共同的特点。通常我们对住宅、寺庙、宫殿、坛、塔、陵墓等等的概念，总是指一个由若干个体建筑物组成的组群而言。规模较大的建筑群，往往在建筑的正面大门前布置石狮、牌坊等装饰性的雕刻建筑物。如北京故宫这样举世闻名的大建筑群，在天安门前布置着由白色大理石建成的七座拱桥，上面装饰着雕刻；两旁还有石狮和华表，在华表上刻着生动的云龙浮雕。在故宫内部太和殿、中和殿及保和殿前二侧布置着铜狮等动物雕刻，重檐歇山屋顶

上也有龙、凤、鱼、兽、神等装饰雕刻。有了这些雕塑，使这些宫殿显得更加宏伟富丽、气概不凡。

我国古代的建筑，善于利用自然环境创造气氛，使建筑与周围的环境及自然景色巧妙地有机地结合在一起。一种办法是在寺庙前建造石塔，如南京栖霞山上有一座五代时的五层石塔，建立在一个精美的大石台座上，周围绕以石栏；塔下须弥座束腰部分的浮雕是释迦八相图，每块浮雕构图生动、体形概括；上下枋上雕刻着莲瓣浮雕和彩画图案，塔身第一层有四大天王浮雕，各层的四周布满千佛雕塑，全塔可以说是一个精致雕刻的艺术品，也是我国古代雕刻与建筑结合精美的代表作品。

雕刻运用在庭园建筑和一般住宅上也是很普遍的，如北京的颐和园和苏州、无锡、扬州一带的庭院建筑，梁、柱、窗格、栏杆等上面都有极精巧的圆雕、浮雕和镂空雕，有的与建筑结合得非常巧妙，达到了很高的艺术水平。

在外国，雕刻与建筑相结合更为普遍，如举世闻名的希腊巴底隆神庙（公元前 447~438）是奉祀保护神雅典娜的一座大理石建筑，装饰着 125.08 米长的饰带浮雕，回檐的 90 块高浮雕和东西两面三角墙的二组雕刻，与建筑结合成一个整体，无论构图、内容、形式和作品艺术处理，都是世界美术史上的伟大典范。

中世纪的哥德式建筑也是著名于世的，它的特点是：整个建筑造型向上向高向尖塔形发展；正堂有尖弓形的穹窿与大量粗大的支柱，窗多墙少；在正门洞内外上下装饰着无数雕塑，在建筑外表雕着细巧的装饰雕花纹以及五颜六色的花玻璃窗。这些建筑如此富丽豪华，都与雕刻装饰分不开的。



文艺复兴时期伟大的雕刻家米开朗基罗也是一位建筑家。他晚年设计的建筑，如圣罗伦佐教堂、美第奇小礼拜堂、圣彼得教堂和加必多利广场行政建筑群等，根据不同的建筑造型来设计雕刻，有的放在壁龛上，有的布置在大厅中，有的竖立在建筑正面。他所设计的雕刻都是建筑的统一体。从以上这些例子说明：不论中外，建筑与雕塑二者的关系是非常密切的，一般是雕刻从属于建筑，是建筑的组成部分；但有的建筑是为雕塑而存在的，所以两者是一个统一体。

## 中国古代雕塑

我国古代的雕刻遗产是十分丰富的。从公元前 2000 年左右的殷、周时代起，就出现了玉、石、陶、骨器等雕刻作品。几千年以来，留下了很多的雕刻作品，这里只能简单地谈谈有代表性的一些作品，使读者对祖国的雕刻有个大概的了解。

先谈秦代雕刻。秦代是我国历史上第一个统一的、多民族的、中央集权的封建政权。关于秦代的艺术品及遗址，过去较少发现。1974 年，陕西临潼在农田基建时发现的秦始皇兵马俑，震惊了全国。秦始皇陵位于临潼东五公里的地方，兵马俑的葬坑距离陵墓三华里。葬坑是土木结构建筑，面积约 14860 平方米，在这个范围内发现形体高大的陶质武士俑、陶马等数千余件，还有铜兵器及金、铜、石等装饰品七千余件，是我国近年来考古工作一项重大收获。

武士俑身高与真人等大，达 180 厘米左右。领队身

穿铠甲，兵卒穿战袍，束带，扎绑腿，挟弓挎箭。雄骏的陶马形体也与真马大小相似，高约 150 厘米。陶马四匹一组，后拖战车一辆，排列整齐。这种雄伟的军阵场面，再现了秦军兵强马壮、千里驰骋、统一中国的真实图景。秦兵俑造型准确、简练、生动，而且容貌各异，具有不同的性格特征。有的巍然挺立，刚毅勇猛；有的面容开朗，机智俊发；有的虎背熊腰，威武雄壮；有的须髯开张，意气昂扬；有的浓眉大眼，阔口宽腮，显出面临强敌而奋不顾身的样子。有的是精神拘束、恭谨从命的小兵；有的是高冠披甲、身佩长剑、富有作战经验的下级军官，形象丰富多样。总之，秦陵兵马俑的威武庄重、严阵以待的军容，通过每个战士不同性格的形象体现出来，显示了秦代雕塑写实细腻的艺术风格。战马俑的形体结实饱满，比例匀称，解剖结构相当准确。竖立着的双耳，全神贯注的眼睛，粗大翕张的鼻孔，张着鸣嘶的嘴巴，宽阔的前胸，昂举的头颈，坚实的筋肉，矫健的四肢，处理手法概括简练，又刻画得充分细致，表现出战马机警、神骏、充满着内在活力的特征。

这批规模宏大的秦代兵马俑，继承和发展了我国古代优秀的艺术传统，不论形象之生动、技巧之熟练、气势之雄伟，都超越了前代。这是一批极有历史价值和艺术价值的珍品，是秦代文化艺术高度成就的标志。

汉代雕刻以陵墓石刻和画像砖为多。保存下来比较完整的是西汉大型石刻，其中以陕西咸阳汉骠骑将军霍去病墓前的石刻为最著名。这些石刻有卧马、跃马、马踏匈奴、卧虎、卧牛、猛虎吃羊、卧猪及怪兽等，这批石刻到现在已有两千多年历史。卧马、跃马、马踏匈奴等，都以马为题材，充分说明汉代人民对马的重视及爱

好，体现了马在国防、行猎、交通运输等方面的作用很大，因此雕刻马也是反映当时的社会生活。伏虎长 180 厘米左右，两耳竖起，尾巴转在背上，好似前面发现什么，即将突然跃出捕食似的。卧牛背上刻着鞍子，附有脚蹬，鼻子上还有绳子，表现耕罢休息状，是霍去病墓最大、最优美的作品。马踏匈奴石刻，长 190 厘米，高 168 厘米，马悄然卓立，作踟躇状，身体比例匀称，体面清楚，骨肉分明。胡人横卧在马腹下面，脸短而宽阔，鼻平扁，嘴上及两颊都留着短髯，左手紧握一弓，作挣扎状，表现马与人二种不同的神态，整个作品主题明确。其他石刻是作者利用石块的自然形态加工雕成的，采用大体面的体积处理，并巧妙地运用了圆雕、浮雕、线雕相结合的手法，表现了动物的特征，其风格特点是质朴、浑厚、粗壮、简括，含有内在力量，富于现实主义及创造性，是汉代的优秀作品。

再谈汉代的画像石及画像砖。画像石盛于东汉，其题材及作法上承战国画像纹及狩猎纹之器物图案而加以发展，同时又由战国、汉代许多宫殿中的大幅故事壁画及一部分墓室内的画像、空心砖的构图演变出来的。

画像石多见于石室及石阙中。石室，是指供扫墓享祭用的石造享堂。石阙，是指庙祠前及墓道所设立的小形门阙。

汉代的画像石，以山东肥城县孝堂山和嘉祥县武梁祠最有代表性。画像石往往以古代帝王、忠臣、义士、孝子、贤妇的故事和奇禽、异兽、鱼龙、车马、花卉等为题材。如武梁祠的《荆轲刺秦王图》，表现秦王为荆轲所追、环柱而逃，荆轲以匕首掷秦王不中，刺在铜柱上。荆轲未刺成，怒发冲冠指骂秦王，仍想向前扑过去，为

侍臣挟持。这是非常富有戏剧性的场面。

画像砖是地主阶级盛行厚葬用的。画像砖就是刻在墓室石壁上或刻印在砖面上的薄浮雕和线刻相结合的艺术作品。内容极广泛，大量是夸耀死者生前的“功德”和享乐生活，宣扬忠孝节义或升仙成道等迷信妄想的内容。也有不少作品描写当时的现实生活，如《庭院画像砖》表现地主官僚们居宅庭院的华丽和奢侈的生活享受。

《轺车轡驾画像砖》为三马一车，车有篷，御者居左，吏人居右，表现三马奔驰。汉代的画像石和画像砖，构图生动，线条简练流畅，体积极薄，写实技法有高度的成就。

我国历史上从三国分裂到隋朝统一，三百多年间除了西晋有短暂的安定而外，大部分是战乱局面。在这段时间里，不是贵族军阀的混战，就是异族的侵略和统治，各种矛盾斗争表现得极尖锐明显。由于政治和经济基础的剧烈动荡，原来在汉代取得统治地位的儒家思想发生了动摇。人民陷于苦难失望之中，于是东汉末年传入的求之来世的佛教思想乘虚而入，对他们来说可以寄托虚无的希望。封建统治者便利用这一点，大兴佛教。由于佛教之盛，带来了佛教艺术的大发展。其中，特别是石窟艺术，规模宏大，流布甚广，称雄于世。石窟寺就是利用悬崖峭壁凿成洞窟，根据题材在洞窟里面有主次地布满圆雕、浮雕及壁画。我国著名的石窟寺有新疆的高昌、拜城，甘肃敦煌的莫高窟，甘肃天水的麦积山，山西大同的云冈，河南洛阳的龙门，以及四川的大足。其中以云冈的规模最大，麦积山次于云冈和龙门。这些石窟雕刻，最早的已有一千五六百年的历史。石窟中的雕刻，大体有庄严慈祥的佛、神、菩萨，威武雄壮的天王

力士，欣快欢乐的飞天，虔诚恭敬的供养人等。石刻艺术表现的都是宗教迷信的东西，是把人们对现实世界的不满和对前途的向往寄托在空想上，但它的取材和表现还是从人的生活愿望中产生的，是把现实生活中的人加以概括、夸张和典型化而成的。

云冈石窟在山西大同城西 16 公里的武周山北崖上，创建于北魏 5 世纪到 10 世纪初年。石窟依山开凿，东西连绵二华里，现存石窟 53 个，造像五万一千多尊，是我国规模最大的古代石窟群之一。如 20 窟的大佛像高约 17 米，前额和眼睛饱满，鼻直而高，口小而深，眉长，大耳垂肩，肩部特宽，斜披着袈裟，身子挺直略向前倾，线条棱角坚劲有力。在大佛像的身后，刻有放射的佛光。佛光中嵌刻了许多火焰，每座佛和飞天十分华丽，把这座大佛像衬托得更加雄壮宏伟，体现了北魏雕刻的独特风格，是云冈的代表作品。总的说：云冈石窟中，佛和菩萨的体形简朴硬直，线条的体面分明，气魄浑厚，大部分造形挺健雄伟，面带笑容，但微笑中却蕴藏着森严的力量，使人产生一种可望而不可及的感觉。

麦积山石窟在甘肃天水县东南 90 华里。它在秦岭山脉的西端，是从平地拔起的一座奇峰，顶端略带圆锥形，形似堆积的麦秸，故名麦积山。在山崖腰部共凿了 180 多个龕窟，根据记载在公元 563 年曾进行大规模的开凿。石窟中大部分是塑像，还有石刻、石碑、壁画等保存下来，包括北魏后期、西魏、北周以及隋唐几个时代的作品。麦积山是砾岩地区，石质不宜于雕刻，古代的劳动人民就在洞窟的墙面上装饰着丰富多采的壁画，又利用泥土塑造许多佛像、菩萨及供养人像等，因此大部分造像是泥塑的。

唐代是我国封建社会经济、政治和文化高度繁荣的时期，我国古代雕刻艺术也在这时进入一个新的高峰。唐代的雕刻仍然以石窟造像为主，墓前的石人、石兽很普遍，从墓中发掘的陶俑、陶马等数量很多，足以证明当时雕刻全面发展的盛况和突出的成就。

在唐代的石窟雕刻中，要算洛阳龙门奉先寺最有名，是唐代石窟雕刻的代表作之一。石窟东西长 35 米，南北宽 30 米，高 40 米，自唐高宗咸亨 3 年（公元 672 年）开凿，由皇后武则天施助宫中脂粉钱二万贯经费，共花了 3 年零 9 个月才完成。它是唐代开凿最雄伟的一个石窟，也是我国最大的佛洞。奉先寺本尊为卢舍娜佛像，高为 13 米，佛像的雕刻极为精湛，面颜丰润，慈善安详，口鼻端正，两耳大而垂肩，眉弯似新月，目稍向下凝视，微露喜悦，衣纹的处理简洁而清晰，石雕造型饱满而庄严，把卢舍娜佛像那种慈祥温厚、使人尊敬的形象刻画得极为充分。

唐代的墓前雕刻，有举世闻名的《昭陵六骏》。它刻于贞观十一年（公元 637 年），原在陕西醴泉九山峻山峰李世民的墓（昭陵）上。唐太宗李世民在初唐开国的一些征战中，曾经锻炼出不少有名的战马，其中最著名的有飒露紫、卷毛、白蹄乌、特勒骠、青骊、什伐赤。这些负有威名的战马都曾随着英雄的主人历尽风霜，冒临箭矢，越山涉水，驰骋沙场，为大唐帝国流血牺牲。

《昭陵六骏》是李世民为了追念这六匹马而建造的浮雕。唐代雕刻家以简洁的手法、精确的造型，生动而突出地刻画了战马的雄强性格。其中“飒露紫”一马尤为突出，它在征战时胸前被射中一箭，随即被人拔出。拔箭本来是很痛苦的，但是久经沙场的战马刚毅地忍受着

肉体上的痛苦。这一微妙的神态，都被雕塑家刻画出来了。又如原在昭陵前排的第三匹马，据说遍身纯黑，四蹄雪白，故曰“白蹄乌”。马蹬、马缰、马鬃以及马背的披挂，线条处理均向后斜，生动地塑造出骏马飞快奔驰的艺术形象。六骏浮雕在艺术上的共同点是：形体饱满、生动、健美，富有运动的节奏和蓬勃的生气。在马的细部雕刻上，更能看出精妙的写实技巧。从头到臀部，都刻画了马所具有的肌肉特点，在圆肥中流露出劲健的体质。肌肉的块面，处理手法简洁、明确。又利用形体高低不同的弧度、受光面，加强表现了马的肌肉韧性。对战马四肢筋络骨节的细致刻画，十足地表现出一匹匹经过万里征尘的战马雄姿，真是在每一块花岗石上都赋与了血肉的生命。六骏是唐代杰出的雕刻艺术作品，但其中“飒露紫”和“卷毛”两块浮雕，可惜已于1914年被美国盗窃分子勾结卖国军阀盗走，现存放于美国费城大学博物馆。其余四块浮雕，陈列在陕西省博物馆。

由于唐代的经济繁荣，陶瓷工业也有发展。在已发掘的唐俑中，有许多采用三彩釉（红、黄、绿）烧制而成，被称为“唐三彩”。例如西安东郊十里铺墓中出土的《陶马俑带胡人马夫》，这组雕塑造型准确、生动，也是三彩釉烧制成的。还有咸阳底张湾出土的《陶女舞俑》、《男仆俑》，西安东郊王家坟村出土的《西域人形俑》，都栩栩如生，充满着生命力。唐代雕刻家们从现实生活中吸取创作素材，发展了前一代的写实技法，集中地塑造了生活在唐代经济繁荣、生活富裕的环境中的美好的典型形象。从以上几个例子可以看出，唐代雕刻是中国古代雕刻艺术发展历史上的高峰。

两宋的雕塑艺术作品，保存下来的有两部分：一是

石窟，如在四川大足、通红，甘肃麦积山，浙江杭州，河南巩县等地，都留下不少的石窟遗迹。二是寺庙建筑物中的泥塑，著名的有以下几处：（一）麦积山供养人塑像；（二）山西太原晋祠圣母殿的 44 尊塑像；（三）山东长清灵岩寺的 40 躯罗汉；（四）江苏吴县角直镇保圣寺的罗汉（尚存九尊）。从以上这些泥塑作品来看，它们共同的风格特点是写实，人体比例匀称，衣纹线条变化生动、流畅、秀丽，在刻画人物性格、心理方面更有独到的成就。如晋祠圣母殿宫女像，是绕殿排开的侍女列像，反映了当时宫廷庄严肃穆的景象和气氛，生活气息浓厚，44 个人物的年龄、体形、性格及内心活动都有区别。侍女的仪容秀丽，姿态自然；衣纹与人体的关系、衣纹的质感都表现得生动自如。观众站在这些塑像中间，似乎可以感到她们轻巧的行动，还仿佛能听见她们清脆的笑声和言谈。虽然雕像单个陈列，但是人物的思想情绪都彼此互相呼应，形成一个有机的整体。这组群塑，现在还比较完整地保存在太原晋祠。再如山东灵岩寺的罗汉，手法写实，是现实生活中的人物的再现，他们显得极有修养，有品德，又各具个性。宋代的这些作品，完全可以与西洋古代雕塑比美。

自六朝以来，长期在我国雕塑艺术上占主要地位的佛教造像，在唐宋达到了高峰，到了元、明、清三朝，逐渐趋向没落。元代雕塑的特点是，一方面继承了宋代的风格，一方面受了印度密教风格的影响，如洛阳白马寺的两天女像、太原天龙山石窟的道教塑像、河北居庸关过街内的密教佛像浮雕及四天王像，受外来的影响是很明显的。在石窟艺术中，杭州飞来峰除少数是五代、宋代的作品外，大部分是元代的作品，这样集中、精湛、



完整地保留下来，在全国是少有的。飞来峰有一龕弥勒佛，肥头丰颊，大腹便便，坐倚布袋，喜笑自若，形体结构准确，比例匀称，肌肉质感富有弹性，在塑造手法上夸张而概括，是飞来峰最大的一尊石刻造像，也是一件最精湛的艺术品。这尊像的制作时间没有记载，有人说：这座雕刻是宋代的作品，但是，从造型处理注意整体，体积感强，与天台国清寺 18 尊楠木罗汉的风格很接近，有可能是元代的遗产。还有浙江天台国清寺大雄宝殿左右两旁分坐着的十八罗汉，是楠木雕成的，外贴真金，比真人要大，人物比例匀称，强调大的体面；体积感强，有分量，造型浑厚，形象多姿，是元代的代表作品。这些作品还保留一些传统的风格，但在现实主义的手法和技巧等方面都不及宋代作品生动。

明、清二代的雕塑，产生了两种倾向：一是模仿古代，存在公式化概念化的倾向；二是追求细巧、精致、真实，缺乏内在的生命力，达不到较高的艺术成就。但是也留下一些优秀的作品，其中陵墓雕刻和建筑装饰雕刻比宗教雕刻有生气。如在河北昌平县的明十三陵，长达十余华里的石刻群和南京明孝陵（朱元璋陵）墓道前的石刻群，都是很著名的。这两处墓道上的马、麒麟、狮子、骆驼、象、虎等雕刻，有立，有蹲，有卧，都较雄伟、生动，有装饰味。文臣武将也适合身分，特别是侍卫战士，按剑披甲，气势雄豪，体形粗壮，非常威武。这些雕刻采取体面概括简练的手法，分量相当厚重，是明清时代大型雕刻的代表作。这两个朝代的建筑装饰雕刻（圆雕、浮雕），如北京天安门前的石柱华表上的雕刻，故宫宫殿石阶上的浮雕，以及彩釉瓷烧制的九龙壁浮雕等，富有想象力，造型生动，装饰性强，工艺精湛，有

一定的艺术水平。当宗教造像日趋衰败之际，民间小型雕刻却十分流行。如广东潮州的木雕，浙江东阳木雕，大至屏风、衣柜、箱案，小至案头摆设，形式丰富多样，刻制精致细巧。这类作品除木雕外，还有象牙雕、石雕、竹根雕等。它们得到统治阶级的欣赏和支持，所以发展很快。这类雕刻绝大多数出于民间艺人之手，是劳动与智慧的结晶。

## 当代的中国雕塑

我国当代雕塑的主要力量还是广大民间雕塑艺人，他们继承发展了我国的雕塑艺术传统，创作了大量的作品。他们有整套的传统表现方法，形式丰富多样，题材非常广泛，历来为广大群众喜闻乐见。现在举主要的介绍如下：

广东石湾、江西景德镇的陶瓷雕塑。艺人们创作的古代历史人物，如伟大诗人屈原、杜甫、李白的塑像，都是相当成功的作品。近年来，老艺人刘传创作的《僧一行》，表现唐代杰出的天文学家观察宇宙的瞬间，作品形神兼备，古朴、沉着、色釉浑厚，具有浓厚的地方风格。陶瓷雕塑具有便于大量复制、价格较低、颜色鲜艳美观、不易退色的优点，是一种普及的艺术品。

小型彩塑一般叫“泥人”或称“泥娃娃”，也是一种普及的民间雕塑艺术，以江苏无锡“惠山泥人”和河北天津的“泥人张”为最闻名。惠山泥人素有“大阿福”、“寿星”、“人仙”等题材。现在扩大了内容，如《将相和》、《李逵》、《傣族医生》等。近年来陈刚、张小权创

作的《西厢记》，造型生动，用色简洁清秀，在无锡泥人的传统基础上有了发展和提高，是一件受人注意的作品。

天津泥人张彩塑，有 140 多年的历史，创始人是张明山，现在已是第三代第四代了，著名艺人有张景祜、张铭、张钺。解放后不断推陈出新，创作了不少新的作品，如《蔡文姬》、《踏遍高原千里雪》、《蒋门神》、《武松打虎》、《地雷开花》、《颗粒归公》等。著名的彩塑艺人还有郑于鹤，他吸取各家所长，创造了自己独特的艺术风格，作品如《林冲》、《恨法海》等。这些彩塑的共同特点是：造型夸张、色彩明快、充满生活情趣，引人入胜。

象牙雕刻长期来成了帝王贵族、豪富家中的玩赏品，建国以后，也转向为社会主义服务了。广东的牙雕，近三百年来一直以镂空技巧著称于世，善雕多层牙球、花舫、花灯、龙舟等。近年来，艺人运用镂雕通花技术，雕出了 41 层的异形球《奔向人间》，这件作品，设计新颖，做工精细，月形球体的表层刻有神话故事，球内各层镂空并有精致的花纹，变化多样，层层转动自如。球下一组人物描绘了嫦娥奔向春光明媚的人间、仙女舞乐相送的动人情景。作品寓意伟大祖国繁荣美好，引起嫦娥思慕之情，从而歌颂了社会主义制度的优越性。

南京工艺厂的大型牙雕《文成公主入藏》，塑造了四、五十个人物。文成公主骑在马上，形象端庄秀丽；松赞干布英俊威武，面露笑容，手指前方；护送的卫士骑着形态不同的 14 匹骏马作为前导；跟随的是 19 个正在弹唱歌舞的宫女。这是一件精工细雕、气势磅礴、繁而不乱、主题突出、形象生动的大型组雕的杰作。

东阳木雕擅长浮雕和镂空雕，适用于挂屏、家具、

建筑上的装饰。如《高原练武》，画面气势动人，雕工异常精细，人物形象生动，采用多层浮雕的表现方法，是一件具有传统风格的好作品。福州龙眼木雕，擅长于表现传统故事人物和走兽禽鸟等题材。如林友财的《东方朔》，取材于民间传说。作者以熟练的刀法，刻画了这位神话式老人乐观、诙谐、机智而又略带惶惑的形态，身躯微向前倾，把前面空隙部分刻上童子和猴子，使作品构图饱满，加强了木雕的牢固，显示了福建木雕的艺术特色。

浙江的青田石雕，石料颜色丰富，镂空工艺精巧，刀法利落挺健。林耀光的《骏马奔腾》，利用材料的天然色彩和质地雕刻了奔腾马群，构思巧妙，造型生动，技巧熟练，是一件大型优秀作品。还有福建的寿山石雕，广西的贵翠石雕，石质好，颜色丰富，刀法细腻，也是各具特色的。

本世纪 20、30 年代，在北京艺专、杭州艺专都设有雕塑专业。一些从法国学习雕塑回国的雕塑家，如刘开渠、程曼叔。周轻鼎、王临乙、滑田友、曾竹韶等，都在这两所学校任教，于是西洋的雕塑方法传入中国。解放后，全国美术学院都设有雕塑专业，培养了一批从事雕刻的专业人才，并创作了一批优秀的雕塑作品。

刘开渠是我国当代老一辈著名雕塑家和美术教育家，在 30 年代就开始雕塑创作，早期的作品如《工农之家》等表现了工农兵的形象。这种以劳动人民为题材，并采取歌颂的态度，在旧中国是非常可贵的！解放后，他在党的文艺方针指引下，创作了不少反映人民群众革命斗争的作品，其中最有代表性的是《胜利渡长江》、《工农红军卜》、《支援前线》。他以熟练的艺术技巧、简练的手

法，塑造了人民英雄和劳动人民的真实形象，受到人民群众的欢迎。

建国以来的优秀雕塑作品有：《人民英雄纪念碑》的十块浮雕，反映了我国一百多年来为推翻三座大山进行了艰苦卓绝的革命斗争历史。四川大邑泥塑《收租院》大型群雕，是由四川美术学院教师、民间艺人和青年雕塑工作者创作的，它由“麦租”、“验租”、“过斗”、“算账”、“逼租”和“反抗”等六个部分组成，表现旧社会农民受到地主阶级的残酷剥削和压迫的血泪史，以及他们的反抗斗争。此外王朝闻的《刘胡兰》、肖传久的《鲁迅》、张充仁的《游击英雄》、潘鹤的《艰苦岁月》等，在群众中都有一定的影响。

## 外国雕刻

外国雕刻的发展已有几千年的历史，以埃及、古希腊、罗马、中古世纪、意大利文艺复兴及 18、19 世纪法国的优秀雕刻为代表。

埃及是世界上最早的奴隶制国家之一，在公元前 4000 年左右，建立了古代埃及王国，由国王法老掌握军政大权。埃及的艺术随着建筑而诞生，孕育着艺术装饰的萌芽。但由于奴隶制社会发展得比较缓慢，以及神话与宗教信仰的保守性，决定了雕刻发展的迟缓。

埃及雕刻是为法老政权和少数奴隶主贵族服务的，美术家必须服从上层社会的审美观点和需要，因此墨守陈规。在圆雕中，严格地遵守“正面律”，不论人物站着的或坐着的，都处在静止状态，而且面部表情庄严平静

地对着观众。立像多僵直呆立，从头顶经胸腰直到脚跟都在一条垂直线上。埃及雕刻虽然大同小异，但仔细观察一下就会发现，其中的优秀作品十分注意面部肖像的特点，而且表现得相当细腻。如贵族大臣拉诺非尔的雕像，姿态非常拘谨，受格式化严格的约束，但他的面部并未失去真实的感觉。有的雕刻家克服了传统的束缚，创造了具有鲜明的现实主义特色的作品，如书记官卡伊像是一件富有性格特征的肖像雕塑：二腿盘坐，左手拿一本书，双目炯炯有神地正视前方，因经长年累月地静坐书写而使肌肉有些松弛、手指纤细颀长，这些特征反映了他的精神面貌。王子卡阿培尔雕像，圆头阔颈，厚嘴唇微微翘起，双目直视，盛气凌人，是一个颇有个性化的贵族形象。

古代埃及人迷信死后能享受生前的一切，故盛行陵墓雕塑，最有影响的是陵墓前和神庙上的装饰雕刻及纪念性雕刻。闻名于世的金字塔就是埃及国王——法老的陵墓。吉萨金字塔群建于公元前 2650 年到前 2500 年，在今开罗近郊，有胡福（海欧普斯）金字塔、哈佛拉（海佛林）金字塔、孟卡拉（米支林）金字塔。其中最高的是胡福金字塔，高达 146.6 米，底边长 230 米。在这座金字塔的建筑中，天才的美术匠师已经把雕刻和建筑结合起来，在外部有显示法老无上权力和神的本源的巨大狮身人面像。最著名的哈佛拉金字塔旁的狮身人面像，采用一整块巨大岩石雕成，狮身前爪由石块补雕而成，高达 20 米，长 57 米；而面部就有 5 米，保存着法老哈佛拉的基本特征，是古代最庞大、最闻名的雕刻。

女皇哈特谢普苏特的祭庙建筑，装璜得更为华丽堂皇。在陵墓中的大量装饰雕像，集中地体现了雕塑艺术

的新倾向。一般装饰雕塑高有 5~8 米,为了要估计远看的整体效果,形象概括,手法简练。灵堂内部祭台上的雕像,按传统习俗应与死者面貌酷似,力求具体真实。如正面祭台上的女王像,雕得十分细致,表现出女性的美和性格特点。

埃及雕刻用石头、木材、象牙、铜、陶土作为材料;巨型雕刻用花岗石、闪绿岩、玄武岩雕成;一般的雕塑用石灰石、沙石雕成。小型雕塑取材木头或铜,有时部分用镶嵌完成。

古代希腊位于欧洲巴尔干半岛南部,包括爱琴海诸岛和小亚细亚沿岸,曾是一个强盛发达的国家。当时一些开明的统治者致力于内政武功的同时,提倡学术和文艺,在公元前 5 世纪以后的几百年中,科学、文学、艺术的名家辈出,成就辉煌。雕刻艺术也就是这个时期灿烂的文化成果的一个重要方面。

希腊雕刻的题材大部分取自神话或体育竞技方面,希腊爱琴海有许多小岛屿,其中罗斯岛盛产大理石,为雕刻的发展与普及提供了最好的材料。希腊人爱好体育,运动员毫不介意地脱掉衣服参加竞赛。在明朗的阳光照耀下,运动员健美的身体使观众赞美。因此对男体和女体美的欣赏爱好便自然在希腊人心中培养起来。而雕刻家喜欢表现男性、女性的健美活泼的各种姿态也就不足为奇了。

希腊雕刻就艺术风格的变化发展,可分为过渡时期(古风时期)、全盛期(古典时期)和希腊化时期。这三个时期中的雕刻家很多,其中最著名的是米隆、非底亚斯和波里克来妥斯。米隆是希腊过渡时期一位多产的伟大雕刻家,《掷铁饼者》就是他著名的代表作,表现一位

运动家弯腰、旋转着身子将铁饼飞掷出去的一瞬间。雕刻家以卓越的技法刻画运动员紧张的动势、强健而富有弹性的筋肉、全神贯注的神态，是一件内容与形式非常统一完美的作品。非底亚斯在伯里克利时代，受命监督雅典的一切伟大建筑和雕刻工作，巴底隆神殿的雕刻就是由他设计并在他领导下完成的。他的代表作品有《雅典娜》铜像等。波里克来妥斯是希腊全盛期最有声誉的大雕刻家。他最有名的作品是《持矛的人》，人物比例匀称，体面清楚，概括简练，表现出了一个体魄强健的标准的男子。

希腊雕刻以巴底隆神殿留下来的雕刻最多并最有代表性。巴底隆是奉祀雅典的保护神雅典娜的神殿，建于公元前 447 年到 438 年。巴底隆的装饰雕塑分三个部分：东西两面三角墙（破风）的二组圆雕、饰带浮雕、回檐浮雕。饰带浮雕表现四年一次献新衣给“雅典娜”的节日中的大游行场面，布满了 490 多个人、100 多匹马，整个构图有疏密，有变化，有节奏，保持整体的和谐统一，好像一首庄严雄壮的交响乐，是希腊浮雕的杰出作品。回檐浮雕是高浮雕，原有 92 块，是描写希腊神话中众神与巨人，希腊人与阿玛戎，勒比底人和堪陀儿的战斗故事。巴底隆三角墙东西两组雕刻中的《德修斯》，被认为是最完美的一个裸体像。还有《命运三女神》这组群像，是希腊的代表作品。

巴底隆神殿这座伟大的建筑，直到公元 17 世纪还相当完整，但是公元 1687 年威尼斯人进攻为土耳其人所占据的雅典时，一颗炮弹落在当时成为土耳其军队的火药库的巴底隆，引起了爆炸，建筑受到严重毁坏。

希腊雕刻给我们总的印象是：雕刻家对人体有丰富



的知识和高度的写实技巧，男的或女的都创造出了美的典型；人体比例匀称，形体结构严谨而明确，肌肉富有弹性；衣纹的线条生动流畅而有变化，不仅表现出衣服的质感，而且通过衣纹表现出女体的内在美。希腊雕刻创造了崇高、典雅、完美的人物形象。

罗马雕刻在很大程度上是继承了希腊雕刻的遗产，并在此基础上发展起来的。在装饰雕刻、纪念性雕刻以及塑造裸体方面，罗马都难以和希腊相提并论。但是罗马人在肖像雕刻方面却有独特的贡献。希腊雕刻家追求表现男的或女的所谓类型美（美的典型），而不是某一个具体人的形象；罗马雕刻家则在肖像作品中首先追求模特儿外形的逼真，而且注意人物个性的刻画，在这点上比希腊雕刻有所发展和提高。

罗马肖像雕刻特别发达，这与罗马人崇拜祖先遗容的传统风俗是分不开的。希腊裸体雕刻多，特别男性着衣雕刻较少；而罗马由于僧侣风俗和祭礼节的流行，雕刻家较多刻画着衣形象。

罗马早期雕刻为少数奴隶主、贵族所垄断。在这个时期，雕刻家们做了不少罗马皇的雕刻，把罗马皇当做英雄的统帅来表现。如凡蒂冈博物馆收藏的一尊罗马王，表现他手执权杖，正在向部下训话传令的瞬间动作；胸部刻着寓意罗马统治全球的浮雕构图；面部十分威严。阿格利巴的肖像，表现了具有宏伟气魄、卓越才能和高度文化素养的军事家和政治家的性格。到了2世纪下半叶，盛行“情绪肖像”，比较充分地表现了人物的内在感情和心理状态。肖像面部所运用的表现手法也比过去丰富多样了，如对眼球利用受光明暗的色度，在眼球上刻上深浅不等的圈，或挖深进去。德累斯登博物馆的《青

年头像》、冬宫博物馆的《叙利亚女人像》、柏林博物馆的《黑人像》等，都是当时的代表作品，生动地表达出对象的特点是青年的冷酷和傲气、贵族女人的矫揉做作和孤芳自赏的情调，在刻画不同人物的内心世界方面达到一定的深度。罗马许多肖像雕刻距今已有一二千年时间，但看上去似乎是生活在现实生活中那样的具体人。罗马雕刻对西方现实主义雕刻的发展作出了杰出的贡献。

欧洲的封建社会，在历史上一概称为“中世纪”，艺术史上把从古罗马以后到文艺复兴前这段时间的西方艺术称为“中世纪时期的艺术”，延续了约 1200 年左右。在中世纪的欧洲，基督教成为封建统治的有力支柱，封建统治阶级通过教会对文化进行垄断，使其为自己的统治服务。基督教的正统神学被称为“科学的皇后”，而哲学、科学和艺术则必须服从神学成为“神学的婢女”。因此，欧洲中世纪的雕塑主要为基督教服务。首先继承和发展了基督教美术传统的是拜占庭。拜占庭的皇权十分强大，教会乃是皇帝的忠实奴仆，驯服地为皇权服务。皇权和神权的结合使拜占庭艺术既包含有宗教意识的因素，又成为宣扬政权威力的工具。在中世纪盛期的文化艺术，即罗马式时期和哥德式时期，在这个时期，教堂建筑成为当时主要的艺术形式。围绕着各地著名的教堂建筑，汇集了许多优秀雕刻家，从事结合教堂建筑的装饰雕刻和内部陈列的圆雕（如在教堂大厅中央的耶稣雕像及其子弟雕像）。在法国的安高莱姆教堂、康城的三圣教堂、德国盖因拉德的圣基列阿教堂中，许多雕刻都是具有代表性的。

罗马式教堂以其坚厚、敦实的形体显示教会的威力。

哥德式教堂以其灵巧、高尖的上升力量控制观众的精神感情。在整座建筑中，彩色玻璃窗画的明暗光线交叉，各式各样轻巧玲珑的雕花图案和壁上的雕塑，都有助于加强宗教的神秘气氛。哥德式教堂是中世纪建筑艺术的最高成就，如著名的巴黎圣母院、沙脱尔教堂、理姆斯教堂等。至于建筑物中的雕塑给人的感觉是：人体拉长，瘦削直立，缺乏体积感和生动性。哥德式雕塑基本上代表中世纪宗教保守落后的艺术。

沙脱尔教堂的大部分雕塑是 13 世纪或稍后一些时期的作品，这些都是哥德式风格成熟时期的作品，如《玛利亚》和《伊丽沙白》的形象中表现出了人物的性格和内在的感情，人体比例比过去匀称得多。雕刻家也运用了“S”形的构图来强调人物的运动感和节奏感。到中世纪后期的作品如《圣玛利亚》、《伊利沙白》、《先知》、《耶稣》等立像，在某种程度上都是生动具体的人的形象，表现了他们各自的特征。人物的动态、衣纹，刻画丰富而有变化。有的雕像的表情则独自俯首沉思，或凝视着观众，或彼此互相交谈，刻画得很亲切自然。

到了 14 世纪，法国雕塑中的人物姿态、表情、形体等方面开始强调夸张。当时为宗教服务的哥德式雕塑，也正在孕育着新兴资产阶级艺术的发展和积极的一面。

欧洲中世纪艺术经历了异常曲折复杂的道路。这些作品充满迷信和宗教的内容，在美术史上没有被人们重视；从艺术遗产的角度去看，其实也创作了不少的优秀雕塑作品，在世界美术史上应占有相当的位置。

文艺复兴文化在欧洲许多国家中的产生和形成，一般地说从 15 世纪后半期开始到 16 世纪，在欧洲的许多先进国家里，文化艺术达到了高度繁荣，是欧洲文化艺

术发展史上的又一高峰。

文艺复兴文化是反对封建宗教的文化，起领导作用的是正在形成中的资产阶级。中世纪禁欲主义的注意中心是神和来世，人文主义的注意中心则是人和现实。人文主义最大的特色在于它是肯定人生和自然的。

文艺复兴早期的著名雕刻家，差不多都集中在佛罗伦萨，最先出现的雕刻大师是季培尔蒂（1378～1465）。佛罗伦萨礼拜堂的两扇青铜大门上的装饰浮雕，是用透视方法制作的，这是他的代表作。在同一个时期的伟大雕刻家还有同那泰罗（1386～1466），他是15世纪意大利最出色的现实主义雕刻家，代表作有《圣约翰》、《大卫》、《加太梅拉达》。雕刻家先后做了两个《大卫》雕像，后一个《大卫》表现大卫戴着牧人的宽边帽和披着卷曲下垂的头发，手拿宝剑，是一位取得胜利后的英雄形象。佛罗基俄（1435～1488）是同那泰罗的门生，是达·芬奇的老师，在威尼斯的科尔雷俄尼的骑马像是他的代表作品。直到伟大的雕刻家米开朗基罗（147～1564）出现，便标志着文艺复兴盛期雕刻艺术的最高峰和更加繁荣。

米开朗基罗是雕刻家、画家、建筑家和诗人。他生于距佛罗伦萨不远的加普莱斯区。父亲是当地的一个行政长官，家庭不太富裕，他是由一个石匠妻子（奶母）抚养成长的。米开朗基罗早期的作品有《梯旁的圣母》和《堪陀儿之战》，都是大理石的浮雕，那时他才15至17岁。雕刻家为了熟悉人体的解剖结构，曾亲自解剖过不少尸体。他大约花了二三年时间，完成了举世闻名的《大卫像》。据圣经传说，孩童大卫战胜了巨人歌利亚，用甩石的机弦把对方杀死。而米开朗基罗创作的大卫，不是表现孩童而是表现年轻美貌的巨人，大卫的左手举

到肩膀，握着甩石的机弦，右手下垂而有劲，头向左肩猛转，左脚放松，右脚站得稳而有力，整个动态自然，而且是静中见动。大卫双眉紧皱，睁大眼睛，凝视着对方，力图给予强大的敌人以致命的打击。米开朗琪罗不是表现大卫胜利之后的情景，而是表现在战斗之前集中全部力量、意志极端紧张的一瞬间；不是一个凯旋的胜利者，而是一个准备坚决搏斗的英勇战士。在《大卫》这座雕刻中，米开朗基罗运用熟练的技巧，表现出丰富多变的雕刻外轮廓线；把手适当夸大，显得有力，把大腿拉长些，使人感到大卫不是一个普通人，而是一个巨人。作品完成后，教皇朱理二世来工场看了很满意，但感到鼻子太高，要凿掉一些。米开朗基罗想：凿掉会影响大卫的造型，但不执行也是不行的。他急中生智，在地上抓凿子时，随手抓了一把大理石粉粒，另一手拿一个铁锤，爬上手脚架。他一面叮叮噹噹敲打，一面将手中的大理石粉粒沙沙的往地下掉，就这样打了一会。他下来走到教皇身边说：“打掉一些这样好吗？”教皇点点头说：“这样好。”年轻的米开朗基罗就是这样机智地应付教皇的审查。

以后，米开朗基罗为陵墓创作的《摩西》，也是一件杰出的作品。作者力图把摩西刻画成一位深思远虑、具有复杂的内心活动和性格特征的英雄人物。还有在美第奇小礼拜堂中的四件雕刻《晨》、《暮》、《昼》、《夜》，具有浓郁的悲剧气氛，反映了当时意大利人民失去自由独立的精神状态。代表作品还有《奴隶》、《劳伦佐》、《朱理安诺》、《巴库斯》、《胜利者》等。米开朗基罗以卓越出奇的技术和胆量，创作了大量的雕刻作品，给人类留下了宝贵的财富。

贝尼尼（1598～1680）是意大利文艺复兴之后著名的雕刻家和建筑家。17 世纪的意大利建筑，在美术史中名为巴洛克艺术。“巴洛克”的意义，是当时的人们以它来表示样式的奇特和不寻常，背离生活和古典传统。后来这字具有广泛的意义，是指文艺复兴之后的意大利美术发展的一个阶段。《阿波罗和达芙尼》、《普鲁图和普洛赛尔比娜》，这两座群雕是它的代表作品。前者表现阿波罗（神王儿子）以爱慕喜悦的心情和轻快柔动的动势追求达芙尼（河神之女），而大自然不允许他们相爱。阿波罗张开双臂正要拥抱这位女神时，达芙尼喊叫着变成了一棵桂树。贝尼尼十分准确地抓住了达芙尼将变未变的瞬间。这座神话题材的雕塑做得非常生动、传神，构图处理得很好，从四面八方看去，有多种多样的姿态，因而颇为有名。后者是描写神话传说中地狱之神普鲁图，掠夺正在田野采摘鲜花的少女普洛赛尔比娜为妻的故事。少女的神情紧张、恐怖，激烈地挣扎着，而普鲁图显得轻松愉快，强健有力地抓住她。少女柔和洁软的身体和男性健壮结实的肌肉形成强烈的对比。这是一件富有变化的、活动的、栩栩如生的杰作。

直到 20 世纪初，法国成为欧洲雕刻最发达的中心。在这段时间里，法国出现了许多伟大的雕刻家和杰出的艺术作品，如法迪各奈（1716～1791）的《彼得大帝骑马像》、乌桐（1741～1828）的《伏尔泰》、吕德（1784～1855）的《马赛曲》、动物雕刻家巴利（1796～1876）的《猛虎吞噬鳄鱼》、加波（1827～1875）的巴黎歌剧院墙上的装饰浮雕《舞蹈》、达鲁（1838～1902）的名作《共和国的凯旋式》。近代的雕刻家有布代尔、马约尔、代斯比尔等，其中负有崇高声誉的是乌桐、吕德、罗丹。

乌桐出身于劳动人民家庭，是一位现实主义雕刻家，擅长肖像雕刻，风格以朴素严谨著称。他最有名的作品是《伏尔泰》，主人翁穿一件古罗马式的袍子，衣褶非常宽大，额头上一条带子束缚着披散的头发，头向右转，面部带有讽刺的微笑。肖像不仅体现对象的外貌特征，而且着重刻画心理状态，充分表现了革命前夕杰出的思想家的典型形象，是一件具有高度思想性、概括性、纪念性的肖像雕塑作品。

吕德出身于铁匠家庭，是 19 世纪进步的浪漫主义雕塑家。他一生中创作了不少有名的作品，其中最闻名的作品《1792 年共和国志愿出动》是在 1830 年 7 月革命的影响下创作的，树立在巴黎星辰广场的凯旋门上，俗称《马赛曲》，已成为法国人民爱好自由的象征。这组群雕的上半部表现了女神在强烈而急剧的运动中向前飞跃的姿态，下半部是表现老的、年轻的几个体格魁伟的志愿军战士。这些雕像使人仿佛看到一支充满热情的坚强有力的群众队伍，正在奔腾前进。它概括地表现了当时法国千百万入伍的志愿军形象，不论内容和形式都达到了高度的统一和完美。

19 世纪法国雕刻家中最有声誉、影响最大的要算罗丹。他出身普通职员家庭，一生创作了三百余件作品。他早期的雕塑作品风格写实，重视人物性格的刻画；后期的作品有印象主义、象征主义的倾向。罗丹的早期作品《青铜时代》，是一个体格强健、比例匀称、肌肉坚韧柔和的人体，它全身似有离地上升、扶摇腾空之势，表现人类由无知识之幼年时代进入到自醒自觉自动自立之青年时期，间接象征人类由上古野蛮时期渐渐地进化到有历史有科学文化的时期，即由“新石器时代”进入“铜

器时代”之意。由于罗丹掌握了高度的艺术技巧,《青铜时代》塑造的人体十分逼真,展览评判会成员见此雕像,竟指责作者是在活人身体上直接用石膏翻制下来的。罗丹得知后即辩驳说,在布鲁塞尔作此像时,依据的模特儿是一个比国士兵,塑像比真人小,有照片为证。但评委会根本不看他寄来的照片,而坚持他们的荒谬原议。罗丹意外地受到冤枉和精神上的打击,但是人民群众承认他的作品,并因而闻名于世。

此后直到 1880 年,他继续创作了大批优秀作品,如《圣徒施约翰》、《思想者》、《三个幽灵》、《思》、《雨果》、《加莱义民》、《巴尔扎克》等。诗人但丁的杰作《神曲》分地狱、净界、天堂三篇,记叙了他的一次“神游”,用假托象征的手法揭露中世纪黑暗的封建统治。罗丹计划创作《地狱之门》,想通过这件作品把人类的一切痛苦都集中表现在大门上。在制作过程中,他经常更改构图,结果一直到死只完成部分作品,未能全部竣工。

《巴尔扎克》是罗丹一生的雕塑创作中,自己认为比较满意的作品之一。这件雕塑是于 1891 年接受文艺协会的委托而创作的。为了塑造好这位作家的伟大形象,他阅读了作家的作品,深入到作家的故乡去收集素材,访问过为作家做过衣服的裁缝师傅,从中得知了巴尔扎克的体形,先后做了大量头像、裸体像以及大小的稿子。罗丹非常强调掌握雕塑技巧的重要性,认为艺术技巧的掌握在于不断实践,对自己的每件作品应有严格的要求,力求完美,因此仅创作巴尔扎克塑像就花了六七年时间。最后完成的一件是:巴尔扎克身披睡衣的塑像。罗丹抓住巴尔扎克深夜写作的习惯,表现作家正披起睡衣、迈着雄健的步伐;在蓬松的头发下面是充满着人类智慧和



创造力的面部，好像沉醉在创作的激情里。罗丹以其豪放夸张的手法，形神兼备地塑造了这位非凡的作家、思想家的艺术形象。

## 当代世界雕塑

当代世界雕塑艺术范畴内出现了形形色色的流派，归纳起来只有写实和非写实（具象和抽象）两大派。写实的雕塑家，在法国有布尔代、马约尔、代斯比尔等。马约尔（1861～1944）出生于法国的东比利牛斯省，开始从事雕塑生活时已40岁。他的艺术风格与罗丹截然不同：罗丹是充满激情，奔放；马约尔是丰满、流畅。马约尔的第一件伟大的作品是《地中海》，继之是《丽达》（希腊神话中的女人）。马约尔雕塑的奥古斯特、布朗基纪念碑，以《被锁链系住的女人》的题目闻名于世。这件作品表现一个裸体女人迈腿阔步行走，体态丰腴茁壮，结实的肌肉，强烈的动作，使激动的感情达到了顶点。马约尔大部分作品的标题，都使人想到大自然现象，如《源泉》、《地中海》、《夏》、《夜》、《大气》、《山岳》、《河》等。他作品中的人体形态十分丰满粗壮，由柔和的弧形线条组合，在明朗阳光的照耀下闪闪发光。马约尔的作品是法国当代雕塑史上的一个重要的里程碑。《地中海》是代表作品之一。

俄国十月革命胜利后，于1918年4月在列宁的倡议下发布了一条关于纪念碑宣传计划的命令，号召苏联雕塑家为那些献身于共产主义理想和人类幸福的人们建立壮丽雕像，使之永垂不朽。苏联出现了许多有声誉的雕

塑家，如夏达尔、安德烈耶夫、穆希娜、符切基奇、汤姆斯基、玛尼泽尔等。其中最著名的是穆希娜（1889～1953），她在青年时代曾留学法国，艺术风格受到老师、著名雕塑家布代尔的影响。她擅长纪念碑和肖像雕塑，代表作是《工人与集体农庄女庄员》，这是1937年为参加国际博展会而创作的大型群雕，放置在博展会大厦屋顶。塑像高24米，用不锈钢一块一块拼接而成。作者采取概括、夸张的手法，整个构图通过工人的围巾和女庄员的头发、裙子的飘动以及飘带的处理，强调向前迈进的气势，把人体适当拉长，显得高大有力。一男一女象征社会主义建设中巩固的工农联盟，塑造出了苏联劳动人民的典型形象，是当代世界划时代的杰出作品。穆希娜毕生创作了不少优秀作品，如《高尔基像》、《粮食》、《女游击队员》等，形式多样，强调人物性格的刻画。

19世纪末和20世纪初，欧洲的雕塑艺术和绘画一样，出现了各种现代流派，一般总称抽象派雕塑。抽象派雕塑的表现形式五花八门，无奇不有。有的把人体变形夸张，不是规律性或装饰性的变形夸张，而是主观的随意的变形夸张，不是变美，而是变丑；有的用纸张、油毡、木屑、木条之类的东西堆成；有的用金属焊接、铸造、刻制或组装而成；有的是纯粹用几何形式表现出来的立体主义石雕；有的利用光和电，使作品转动发光，产生各种复杂的颜色或发出一些细微不规律的声音；有的将破盆、木条、铁丝、大麻绳等物胡乱挂在墙上；有的干脆把一些破烂物堆积在一起等等。抽象主义各流派雕塑的共同特点，只是表现主观的情绪，而不是客观的具象，即否定内容对形式的决定作用。他们标榜探索和追求新的艺术形式，与传统艺术的表现法则彻底决裂，

创作最新的风格。实际上许多人专以追求新奇怪诞为目的。这些现代派雕塑所以在西欧能大量存在，是随着一定的社会历史、政治、经济和民族生活习惯而形成和发展的，主要是为垄断财团所需要的；同时艺术形式的急速发展变革，与科学工业的急速前进也是分不开的。如立体派雕塑用几何形表现，具有单纯、结实、体积感较强、线条明确的特点，在单纯形式中求变化，装饰性很浓，不论放在室内或庭院、广场，能起到美化环境的作用。随着新建的高层建筑出现，搞一点弯曲流线形的雕塑摆在建筑前面或两旁来装饰，与建筑也很协调。因此对抽象雕塑，我们也不能一概看成是资本主义颓废没落的艺术，而一笔加以抹煞。其中有的作品还借用比喻、象征的手法，含有积极的主题内容。如当代罗马尼亚雕塑家、抽象派艺术的鼻祖之一布伦库西，为果尔泽县的特尔古一日伊乌城做的三件名雕：一件是《默悼之桌》，当中圆桌直径 2.5 米，四周圆凳直径 75 厘米，圆桌与圆凳的距离都是 1.5 米，据说圆桌象征着宇宙，圆凳象征着一年十二个月。《接吻之门》的造型似厚门框，在石门上二边有圆形图案，是代表“吻”，象征着对人类之爱的强烈追求，体现着人类终将以爱战胜邪恶的巨大信心。还有以直线和弧线构成的横向连续图案，据说弧线是从罗马尼亚民间舞蹈中获得灵感的，它像是人们手拉手亲密地跳舞，意味着劳动生活和相互之爱是人类生存的基本动力。通过图案的连续回环，象征着这种基本动力是任何邪恶的力量所切不断、止不住的。《永无休止之柱》竖在一个开阔广场的中心，高 30 米，由 16 个半类似《默悼之桌》那种石凳组成，柱内是钢芯，外表呈暗黄色，系用锡铜锌合金喷制而成。它象征人类不断进取、探索

的无穷乐趣，还意味着它是大地之轴，上刺青天，欲与宇宙相连之意。

在 20 世纪 60 年代前后，欧美开始流行超级现实主义的雕塑。这种雕塑用石膏在人体上翻制下来，与对象一模一样，可以乱真。所作的人物塑像同真人一样大小，装上头发，嵌上眼珠，涂上肤色，穿上服装，配以道具，逼真地出现在观众面前。它的题材着重表现日常生活中的普通人。甚至在美术展览馆里，观众会发现这种超现实主义的人物雕塑和自己一起在“欣赏”作品。这种用石膏从人体上翻制下来的雕塑作品，谈不上是什么艺术创作，但是现代一些雕塑家却认为是一种创新。通过这类作品，确实也可在一定程度上了解西方的社会情态和人物心理。

## 建筑与美术的结合点——壁画

壁画作为绘画的一种，具有绘画最一般的规律，诸如二度空间（平面性）、构图、色彩（色调）、造型（形象）、笔触（线条）等因素，因此要求作者有绘画的基本功。历史上很多壁画家都是绘画大师，就是民间画工也有过硬的绘画功夫。

创作壁画要求画家不断写生，只有写生，作品才有生气，才细致，否则就易流于概念化。壁画创作还要求画家有较高的文化修养。中国壁画史告诉我们，文人参与创作，则壁画发展（例如魏晋南北朝时期）；文人退出则壁画衰落（例如宋元以后）。

但是壁画又不同一般绘画，作为建筑装饰画，它也

具有自己的特点。壁画主要有两大特点，即建筑性和装饰性。

### 壁画的建筑性

1. 壁画与建筑的关系如同皮与毛，二者是密不可分的，“皮之不存，毛将焉附？”建筑为壁画提供存在的条件，建筑坚固，壁画永存；建筑倒塌，壁画毁灭。中国古代壁画十之八九即是因建筑的被毁而未能保存下来。

2. 壁画可以说明建筑的性质，有“画龙点睛”的作用，是建筑最重要的组成部分之一，是建筑物的重要标志。它可以提高建筑的档次，使建筑具有文化艺术的气氛，既有艺术的品格，能给人以很深的印象，还可以起到宣传、教育作用 and 美化环境的作用。

3. 壁画的内容、形式、风格、情调也都要服从于建筑的功能和风格，只能“补台”（美化烘托，画龙点睛），而不能拆台（喧宾夺主），因此，应该自觉地使壁画从属于建筑物。

4. 建筑与壁画都是公共艺术，壁画是绘画中最有群众性、社会性的绘画，因此壁画创作既要考虑到艺术性，又要考虑到公共性、群众性，做到专家点头，群众鼓掌，雅俗共赏，而不能不顾别人是否接受，只管自我表现。

5. 建筑、壁画、雕塑三位一体，组成一个艺术综合体，互相对比，互相衬托，相得益彰，形成一个统一的艺术气氛，其艺术感染力远远超过任何一项单一的作品。所以壁画必须放到建筑环境中去欣赏，壁画的妙处也只有在建筑环境中才能看到。壁画借助建筑环境来表现自己，很象中国园林中的“借景”手法，聪明的壁画设计既要服从建筑，又要利用建筑，使环境为壁画增加效果，即艺术感染力。

6. 壁画设计也象建筑设计和工艺美术设计一样,除了要考虑艺术问题外,还要考虑功能、结构、坚固持久、材料、技术、造价、投标等科技、经济因素以及人际关系等方面的问题。

壁画如何适应建筑呢?一般说来,应注意以下几个方面。

第一,壁画要保持墙壁平整,维护墙壁的封闭的隔断作用,构图、造型、色彩用“平面化”手法,即所谓“三平”,个体形象要取消体积感,形象之间的组合要取消纵深感。当然也有少数特殊的情况,不要求墙壁平整,例如墨西哥现代壁画大师西凯罗斯画的壁画,人物手臂破壁而出,打破墙壁平整,产生特殊效果,突出了宣传、鼓动的作用,为特殊目的,采用特殊手法,达到特殊效果。

第二,壁画画面巨大,内容多,气势大,要求远看、近看和长久看,要“远观其势,近看其质”(郭熙《林泉高致》)。远看要简单明确,近看要丰富细致,而且还要耐看,即所谓“三看”。切忌多而乱和大而空这两种最常见的弊病。

第三,画幅巨大,适于把多个时空单位有条不紊地组合在一起,不适于只表现单一时空。

第四,由于建筑有多样化(政治、宗教、公共、生产、居住、园林),壁画也要多样化。

风格多样:动、静、粗、细、雅、俗、雄、秀、豪、婉、新、古等等;

材料多样:软、硬、粗、细、轻、重、冷、暖、自然和人工等不同的材料,其质感也不同;

手法多样:如画、雕、工艺等。工艺壁画有自己独

特的表现力，不能写实。

总之，切忌一窝蜂，切忌形成一种固定的格式（公式、模式），形成新的学院派。

第五，建筑、器物先期规定了其上装饰画的环境，例如壁画的边框是事先定好了的，要根据边框来设计画面，不像一般绘画是画完后再定边框。

### 壁画的装饰性

关于装饰性的问题，是个难题，也是个很重要的问题，众说纷纭，至今仍没说清楚。一般理解浮浅，把“装饰性”理解为“夸张变形”、“花纹图案”、“修饰加工”（画蛇添足）等。应理解壁画的“装饰性”有两个含义：一是主观设计（主观性），二是适应环境、器物（从属性）。

1. 主观设计是理想主义的设计，不受客观世界的局限，根据客观需要和作者自己主观审美理想来设计，以概括、简化、取舍、分解、综合、归纳、组织、强调、夸张、变形、换色等手法，重新创造，与一般绘画相比，作者主观设计的成分较多。

2. 适应环境、器物，服从环境、器物，与之和谐统一，达到美化的目的（是画龙点睛，而不是画蛇添足），不象一般绘画、雕塑那样单纯、独立、自我表现。具体到壁画上，从属性就是建筑性。

总之，装饰性是由建筑性决定的，反过来，装饰性又体现了建筑性。

中国艺术历史悠久，积淀雄厚，有很多好传统，其中之一就是装饰性传统，也是很重要的，最富有特色的传统。它最明显地体现在壁画、版画、工笔重彩卷轴画、雕塑、工艺美术、建筑、书法（篆、隶、楷）和民间艺术上，也体现在戏曲、文学（韵文）等方面，强调主观

设计，要求形式美，不受客观世界局限。不象欧洲艺术一直受客观局限（中世纪和现代派除外），这就是中国艺术的装饰性传统。

对这一优良传统，真正明确，自觉地认识和提出，还是近几十年来的事，我国老一辈的艺术大师张光宇、庞熏琴、张仃等早在四五十年代就已认识到，并自觉地将其利用到自己的创作中去，同时他们还广泛吸收民间艺术、东方艺术、西方现代派艺术，融汇贯通，加以发展。

从世界范围来看，壁画是建筑出现以后才出现的，大概在原始社会新石器时代，人类定居，建筑出现以后，壁画才出现，但目前还没发现实物能加以证实。

一般谈壁画史都从岩画谈起，实际上壁画与岩画是两回事，壁画是画在建筑上的，是建筑的组成部分，没有建筑也就没有壁画。岩画是原始人画在或刻在岩石上的，没有整体设计概念，没有科学断代（据说有些是旧石器时代的，但没有证据，令人怀疑，不能自圆其说），有的可能为近代人所绘，甚至有后人伪造的，所以应该说岩画不是壁画。

目前发现最早的壁画都是奴隶社会时期的。从全世界范围来看，壁画比较发达的国家和地区有埃及、两河流域、波斯、印度、欧洲、墨西哥和中国。

埃及：古代，古、中、新三个王国时期（前 3000～前 332 年）

两河流域：古代，古巴比伦（前 2000～前 1000 年）

亚述（前 1000～前 612 年）

新巴比伦（前 626～前 538 年）

波斯：古代，阿开美尼王朝（前 550～前 330 年）



萨珊王朝（226～651 年）

印度：中世纪，佛教，阿旃陀壁画（1～7 世纪）

欧洲：古代（爱琴海、希腊、罗马）

中世纪（拜占廷、罗马式、哥特式）

近代（文艺复兴）

现代（现代派大师的壁画）

墨西哥：古代，玛雅壁画（6～8 世纪）

现代（壁画运动、三杰）

这些国家和地区在古代壁画，大多没能延续下来而中断夭折了。只有欧洲壁画一直没有间断而延续至今，但又多以写实为主，壁画特点不强，而中世纪和现代壁画比较精彩。相比之下，中国壁画最丰富，延续的时间也最长，一直没有中断，而且自成体系，艺术水平也最高，影响很大，可以说中国是世界上壁画最发达的国家，堪称“壁画之国”。

壁画是中国画的主干，鲁迅论中国画优良传统时，特别强调要学习汉刻（深沉雄大）、唐画（佛画灿烂，线条流动如生）、宋画（周密不苟），这些都是壁画的传统，后来由墙壁转移到绢、纸上，逐渐形成了我们今天所谓的“国画”。

明初建都南京，永乐十九年（1421 年）迁都北京。明初由于社会趋于稳定，生产恢复，经济得到较快的发展。明中期以后，城市商品经济繁荣，江南出现资本主义生产关系的萌芽，标志着中国封建社会已开始进入晚期。明代由于边疆的开发，各民族间的交往也比较频繁，郑和率船队七下西洋，将中外经济文化的交流推向了高潮，对中国文化也产生了很大的影响。

以章回小说为代表的明代文学艺术取得了很高的成

就，出现了《三国演义》、《水游传》、《西游记》、《金瓶梅》和《三言二拍》等文学名著，并对其他艺术产生影响，文人艺术和民间艺术都有所发展。

明代壁画以寺观壁画为主，也有墓室壁画。

### 寺观壁画

明代寺观壁画沿袭宋元，但不如宋元。主要以法海寺、稷益庙、圣母庙、毗卢寺等处为代表。

法海寺壁画（1439年）位于北京西郊模式口，是宫廷画师画的。

南、北两壁画坐佛、菩萨、飞天，共六组30人，众佛赴会，上面祥云缭绕，下画花木（牡丹、荷花、月季、松树等）丛生。

背屏画水月观音，左右画文殊、普贤。

后壁门左右两壁画梵天、帝释礼佛、护法行列，有梵天、帝释、天龙八部、鬼众天女等，共36人，分两列浩浩荡荡向中间走来，气势宏大，庄严肃穆。构图三五成组，互相呼应，统一而有变化。线条流畅，色彩浓丽，天衣飘动，满壁生风。人物高大（近似真人大小），很有气势，神态各异，富有性格。诸如梵天肃穆，天王威武，金刚刚毅，天女妩媚，鬼子母慈祥，儿童天真等，都真切生动。

法海寺壁画采用工笔重彩画法，极为精致。勾线平涂，略有渲染，线描以铁线描为主，变化微妙，绵长洒脱，一气呵成，显得宁静、和谐、典雅，富有装饰性。

色彩采用石色重彩画法，以红、黄、绿为主，服饰、兵器，沥粉贴金，金碧辉煌，富丽华贵。

总之，法海寺壁画写实严谨，技艺精湛，和谐统一，装饰性强，画风与明代院画相近，是明代壁画中的精品。

法海寺壁画与元代壁画相比。精致严谨有余，而气势生气不足，在中国壁画日趋衰落的形势下，也算是夕阳西下，回光近照，以后就越来越不行了。

稷益庙壁画（1507 年）位于山西新绛，为民间“画士”所画。

画古代神话传说，歌颂大禹、后稷、伯益教民稼穡，为民造福。

东壁画《朝圣图》，三圣帝君（伏羲、神农、黄帝）坐殿中，由上至下有宫女、文官、武将侍立，农民前来朝贺，手持五谷，肩扛农具，挑着猎物，捆着蝗魔，捧盘提壶，千姿百态，生动传神，生活气息很浓。圣殿以群山为背景，显得更加壮阔，人物以建筑为背景，主体突出、繁而不乱。

西壁画朝拜大禹、后稷、伯益，周围还有烧荒、狩猎、斩蛟、伐木、耕作、祭祀等故事，生活气息浓，富有地方（晋南）特色。

南壁画《阴曹地府》和《东帝赴会》。

全部壁画多达 400 多人，还有山水楼台、花草鸟兽，规模宏伟，非常壮观。

壁画采用工笔重彩画法。线条雄健，色彩浓丽，受明代和南宋马远、夏圭画风影响（《文物》1979 年第 10 期）。

稷益庙壁画与上述法海寺壁画相比，稷益庙壁画显得生动、多变、强硬、丰富、豪放，生活气息浓，反映现实。而法海寺壁画显得平静、统一、柔和、简练、严谨、珠光宝气，是典型的宫廷艺术。一为宫廷，一为民间，迥然异趣，堪称明代壁画双壁。

圣母庙壁画（1549 年）位于山西汾阳。圣母庙为王

母娘娘（西王母，掌管生育之神）庙，属道教庙，庙很小，三面墙壁上面四幅壁画。北壁东、西两墙画《燕乐图》两幅，表现圣母后宫生活。东壁画《迎驾图》，表现圣母出宫场面。西壁画《巡幸图》，表现圣母回宫场面。

整个壁画表现宫廷生活，显得豪华富丽，场面大，人物多。工笔重彩，沥粉贴金，深绿地子，红金彩绘，显得既浓丽，又深沉。勾线平涂，略加渲染，显得浓丽富贵，纤巧秀雅，与同一时代的仇英画风相近。

画上有些侍女画得差些，可能是民间画工根据名家底稿画的（《文物》1979年第10期）

毗卢寺壁画作于明代中期，位于河北石家庄，现存释迎殿（前殿）和毗卢殿（正殿）内都有壁画。

前殿画佛教故事，基本白描，人物彩绘，艺术水平一般，是弘治年间（1488～1505年）民间画工画的。

正殿壁画作于弘治十二年至嘉靖十四年（1499～1535年）之间。佛像背面画大幅背座观音像。四壁画水陆画，三教九流，共计500多人，分120多个组，画天堂、地狱、人间三界，有菩萨、罗汉、城隍土地、帝王后妃、忠臣良将、贤妇烈女等。风俗部分有货郎、说唱艺人、泥瓦匠、石匠等，历史人物有诸葛亮、姜太公（名臣）、孙思邈、张仲景（名医），神话人物有伏羲、神农、女娲。皆有榜题，可谓“神仙大全”。壁画采用工笔重彩画法，色彩以红、绿为主调，再加上沥粉贴金，显混得富丽堂皇。

构图分上、中、下三层，下层人像高约1米，描绘较细，中、上层依次缩小，多为大半身，主次分明，层次清楚。人物之间，顾盼照应，整个壁画，构图宏伟。

但此壁画用笔浮夸（钉头描、兰叶猫有意顿挫，欠

统一，不谐调，互相争夺），色彩浮燥（大红、大绿），整个看上去，显得虚张声势，功力不够，是民间画工画的。

此外，西北的青海，西南的四川、云南等地区也有一些明代寺庙壁画。

瞿昙壁画位于青海乐都。画佛传故事，构图采用连环画形式，画面简单，技法古朴，青绿山水，传统人物，每段故事还有题诗，完全是汉族传统形式。

（清代画喇嘛教壁画，人物众多，画面拥挤，色彩华丽，完全是藏式画风。）

四川地区现存明代寺庙壁画主要有：

广汉龙居寺壁画画尊像（菩萨），10幅。

新津观音寺壁画画尊像（菩萨），6幅。

剑阁觉苑寺壁画画佛传故事，10幅。

蓬溪宝梵寺壁画画尊像（菩萨），10幅。

新繁龙藏寺壁画画《善财童子五十三参》。

以上壁画虽然都是画的佛教题材，但从中可见明代社会生活，富有生活情趣。

壁画采用工笔重彩，沥粉贴金的传统手法，画面金碧辉煌，历久如新。

云南丽江地区也存有明代寺庙壁画，主要集中在白沙和束河两地。

白沙琉璃殿壁画绘于永乐十五年（1417年），画佛、天神诸像，画风朴实雄健。

大研镇皈依堂壁画绘于成化七年（1471年），画佛、菩萨、罗汉、供养人，还有道教神祇等，线条细致，色彩清丽。

白沙大宝积宫壁画绘于万历十一年（1583年），壁

画规模大。保存好。画的是佛教圣母、观音、密宗祖师、护法神、道教神祇等，共计有 540 多尊，画风融合汉藏，细致工丽。

束河大觉宫壁画绘于万历、天启年间（1598～1624 年），内容主要是《佛会图》和《十八罗汉》，画有佛、菩萨天王、罗汉、道教神祇等 146 尊，画法多样，有条不紊。

总之，丽江壁画的最大特点是佛教、道教和喇嘛教三教揉合，兼有中原画风和地方特点，明末还有藏画风格。壁画精巧、严谨，富有生活气息和民族特点，装饰性强，是汉、纳西、白、藏等民族画工共同创作的。

河北正定隆兴寺摩尼殿内也存有明代壁画，画有《说法图》、《佛传图》等，今已漫涣不清。

明代还常修补宋元旧作，有的保持原貌，有的面目全非，以致宋、元、明作品很难区分，断代也较困难。

例如河北蓟县独乐寺观音阁壁画，画罗汉（16 人）、天王（2 人），工笔重彩，沥粉贴金，虽是明代重画，但仍保留元代画风。

再如前述山西朔县崇福寺金代壁画，有的经明代重画，面目全非，应属明代壁画。

### 墓室壁画

明代墓室壁画已是尾声，数量很少，质量不高，可以河北石家庄刘福通墓壁画为代表。

刘福通墓壁画（1492 年）墓内有砖雕和壁画。

北壁画墓主人及其二妻坐像，主人坐中间，二妻坐两旁，后有侍童、侍女。西壁画训子图和升天图。南壁画持幡女及侍童。

壁画写实、生动、线条流畅，肖像画象明代传神画，

但显得潦草。

明代还有室外浮雕壁画九龙壁，是彩色釉面砖（琉璃）浮雕，表现九龙奔腾，波涛汹涌，以蓝、绿、黄、紫等色为主，气势宏大，色彩华丽。

九龙壁北京有两处（故宫、北海），大同有一处。其中大同九龙壁规模最大，时代最早，是明初洪武年间（1391年）制作的，而故宫和北海的九龙壁有人认为是明代的，也有人认为是清代重建的。

九龙壁是中国罕见的室外壁画，采用浮雕形式，这是因为壁画周围空间越大，壁画越不能平，只有用浮雕形式，产生层次、厚度、明暗、阴影，造成厚重的效果，才能压得住，站得稳。否则就会给人造成“一阵风就吹跑了”的感觉。室外壁画要求色彩强烈，否则阳光下就会显得苍白无力。

综上所述，明代壁画气魄宏大，华丽典雅，精练成熟，端庄敦厚，比宋代壁画有气魄，比元代壁画更典雅。

清朝（1644～1911年）是满族人建立的封建政权。满族原是东北的古老民族，旧称女真。1616年努尔哈赤统一女真各部建立后金，1618年南下攻明，1636年改国号为“清”，改女真为“满”。1644年入关，迁都北京，逐步统一全国。清前期的康、雍、乾三朝注意恢复生产，发展经济，国家逐渐繁荣，出现了所谓“康乾盛世”。雍正帝废除了匠籍制度，促进了手工业和商业的发展，资本主义生产关系的萌芽也恢复并发展起来。

清王朝开发边疆，奠定了我国现代统一的多民族国家的基础，成为东亚最强大的封建国家。中外交流（主要是同欧洲的交流）也有所发展，西方文化不断传入，对当时的中国社会和文化艺术也产生了不小的影响。

在清代，唯物主义的哲学，民主思想和经世致用之学都得到一定程度的传播和发展。清政府为了巩固自己的统治而大力提倡继承传统的封建文化，推行汉化政策，历史学，考古学和文学都取得较大的成就，出现了《红楼梦》、《儒林外史》、《聊斋志异》等小说名著。以京剧为代表的各种地方戏剧大量涌现。美术方面，文人画发展到一个高峰。

清代的艺术有以下特点：

第一，一切与宗教、墓葬有关的艺术（包括壁画）更趋衰落，以致结束。

第二，宫廷艺术、文人艺术、民间艺术和少数民族艺术都有所发展，并对壁画产生影响。

第三，清代文化受西洋文化的某些影响。也反映到艺术方面来。

清代壁画不论数量还是质量都不如明代，更显衰落，是中国古代壁画的尾声。

清代年画最盛，影响到壁画（明代是壁画影响年画）。而且喇嘛教及其壁画最盛。

清代壁画以寺观壁画为主，而且寺观壁画都是民间画工画的，属民间美术，深受当时年画、皮影艺术的影响，生活气息很浓，更加世俗化。

泰山岱庙壁画位于山东泰安，1678年，清人按宋画改画。属道教壁画。

《启跸、回銮图》（62米×3.3米），为巨幅壁画，分东、西两幅，东为“启跸”，西为“回銮”，表现泰山神出巡和返回的盛大场面，实际上反映的是人间帝王出巡。画上车马仪仗，文官武将，人物多达600多人，而且还有疏有密，互相衬托。



人物背景配以山水树木、亭台楼阁，布置井然，很有气势。此画的缺点是：

1. 人物与山水不统一，人物用工笔重彩，山水用水墨皴擦；人物仿宋画风，山水用清画法，二者互不相干，互相争夺。

2. 山水与楼阁不统一，山水用传统散点透视，平面感强；而楼阁用西洋交点透视，有深远感，破坏了墙面平整，这是民间画工受当时年画西洋景影响所致。

华严寺（上寺）壁画山西大同华严寺有上、下二寺，上寺建于金，下寺建于辽。上寺壁画是清光绪年间大同民间画工画的，其画幅巨大（6米×110米），全国罕见。

壁画内容有《佛传故事》、《说法图》《“七地龙会”》、《善财童子五十三参》、《罗汉图》、《千手千眼观音》等。

构图采用传统通景连环画形式，画幅之间用山石树木、楼阁云气分隔，采用工笔重彩画法，勾线平涂，略加渲染。红、绿色调，沥粉贴金，金碧辉煌，极为艳丽，明显受民间年画影响。

山西平遥镇国寺三佛殿内也有清代壁画，画佛传故事，分格构图，画风如同当时晋南年画。

清代墓室壁画数量极少，几乎绝迹，质量也不高，艺术水平还不及明代。

例如北京门头沟清墓壁画就是如此，很像清代一般的小说插图，格调不高。

总之，清代壁画繁琐堆砌，纤巧俗气，格调不高。受西洋、宫廷、文人、民间多种艺术影响，生硬拼凑，很不统一。

藏族主要分布于西藏地区。主要从事农业和畜牧业，信仰喇嘛教，使用藏文，文化发达。早在唐代就与内地

建立了亲密关系。文成公主入藏，带去大唐文化、佛教及佛教艺术(包括壁画)，此后一直与内地王朝保持联系。

喇嘛教是藏传佛教，流行于藏族、蒙古族地区。7世纪，西藏吐蕃王朝(7~9世纪)从唐和尼泊尔传入佛教。8世纪，天竺僧人寂护、莲华生到西藏传显、密二教。9世纪，赞普朗达玛禁止佛教流传。7~9世纪为佛教的前弘期。

自9世纪中至10世纪中，百年沉寂，佛教艺术被破坏殆尽。10世纪后期，佛教开始复苏，此后为佛教的后弘期。

喇嘛教是佛教与西藏原有的本教长期互相斗争，互相影响的产物。

10~13世纪，西藏分裂，新兴封建领主割据，佛教以喇嘛教形式复兴，出现红、花、白等教派。喇嘛教艺术也开始发展起来。13世纪，由于元朝扶植，喇嘛教大发展，花教祖师八思巴(1235~1280年)被封为国师，促进西藏与内地文化交流(内地印刷木戏剧传入西藏，藏式建筑、雕塑引至内地)。1265年八思巴回藏，掌管全藏，政教合一。现存最早的喇嘛教艺术就是这一时期(13世纪)的。

15世纪，宗喀巴(1357~1419年)创立黄教。17世纪(清初)，黄教统治西藏，并传入青海、甘肃、内蒙等地，影响至今。

藏俗凡有重大活动，都要粉刷宫室，重绘壁画。

西藏有两次大规模重绘壁画，第一次是明代黄教兴起时期。第二次是清初五世达赖当政时期。

明代重画破坏了明以前的壁画。清初重画又破坏了明代的壁画。现存明清以前壁画极少，且多在远离拉萨

的偏僻地区。

西藏现存最早的壁画可能是古格王国壁画。

9 世纪吐蕃王朝崩溃后，西藏分裂，新兴封建领主纷纷割据。古格王国是 10 世纪吐蕃后裔在阿里扎达地区建立的小国，一直延续到 17 世纪（明末）。国王信佛，直接从印度引进佛教（因 9~10 世纪，西藏佛教被禁），后来影响卫藏，史称“上路宏法”。古格王国广建寺塔，塑像壁画。现存壁画大概是 13 世纪（宋元时期）画的，主要有三处，即红庙、白庙和密宗殿。

白庙壁画《世系画像》画吐蕃、古格两朝国王、王后像，旁有藏文题榜，可能是 13 世纪末无时画的。人物勾线平涂，线条工细，色彩艳丽，脸、手、衣饰用金，姿态优美，概括简洁，大同小异，平面排列，富有节奏感，装饰性很强。

此外还有《佛传故事》、《二十七星宿》、《四天王像》等，也很精彩。

红庙壁画《礼佛图》画国王礼佛，百姓庆典。人多场面大，长卷横向展开，从右向左依次画僧侣、坐佛、国王、王后、皇室、人臣、百姓等，并排而坐。前面国王、皇室、贵族、大臣排得稀，后面百姓排得密，疏密对比，互相衬托。后有吹奏、舞蹈、耍狮子，再后面是搬运木料准备建寺。前面格状划分，排列整齐，后面散点布置，生动活泼。前面整齐肃静。后面生动活泼，前后对比，互相衬托。前面国王礼佛又分三层，上层画国王、王子、大臣，中层画王后、公主、王妃、大臣，下层画侍女上贡，人物小，画工细，勾线平涂，略加渲染。上层皇室坐像大同小异，重复排列，产生节奏，装饰性很强，与上述白庙壁画《世系画像》画风相似。可能也

是 13 世纪宋元时画的。后面庆典乐舞，画女子手拉手跳集体舞、杂技、腰鼓、长号、跑驴、舞狮、耍猴，体现了古格王国的民俗风情。

密宗殿壁画画天堂（佛、菩萨）人间（裸女）、地狱（魔鬼、刑罚）、胜乐金刚脚踏外道等。

1992 年新发现古格王国石窟壁画，内容有佛、菩萨、比丘、飞天、供养人、佛传、说法、礼佛、曼荼罗（坛城）及动植物图案等，画风与上述古格王国佛寺壁画相似。

总之，古格王国壁画精致、虔诚，虽受印度、尼泊尔影响，但仍表现了古格王国自己的风情，民族性、地方性（西部阿里地区）、风俗性（生活气息）装饰性都很强，堪称西藏最好的壁画。

明清以前，西藏著名古寺有：

桑鸢寺（山南，扎朗，8 世纪后期），西藏最早正规佛寺，后多次重建，不复旧观。

夏鲁寺（日喀则，1087 年），元代重建。

萨迦寺（后藏萨迦，分南北两寺），南寺于元代重建（1268 年），北寺已毁。

白居寺（江孜，14～15 世纪），寺庙建筑兼有西藏、尼泊尔、中国内地三种风格。

以上寺庙都有壁画，其中最精彩的是夏鲁寺壁画。

夏鲁寺壁画是夏鲁派祖寺，位于日喀则，建于 1087 年，1320 年扩建，是宋元时的古寺，建筑风格藏汉结合，下为藏式，上为汉式。

壁画受尼泊尔、印度画风影响，纯朴生动，婀娜多姿，写实传情，华丽典雅。

佛像、菩萨像，严谨大度，既超凡，又亲切，富有

感情。

佛传故事画，叙事传情，如诉家常，充满人情味。其中《太平歌舞图》最精彩，生动传情，轻松愉快，生活气息很浓，装饰性很强。

《曼荼罗》（坛城图），是西藏最早、最大、最有名的曼荼罗壁画，也是世界上最大的平面曼荼罗，图解藏密宇宙观，博大精深，神秘莫测，非常独特，极为少见。

明代黄教兴起，建起黄教四寺，包括拉萨三大寺和日喀则扎什伦布寺（都是经学院）

拉萨三大寺是指哲蚌、色拉、格丹三寺，都建于永乐年间（15 世纪前期）。

扎什伦布寺，位于日喀则，建于 1447 年（明正统年间）。

黄教四寺中都有明代壁画，都是黄教壁画，多为清代重画。现存喇嘛教壁画绝大多数是黄教壁画。

黄教壁画始于明，盛于清，绝大部分是清代画的。尤其是拉萨名寺中，显要位置的壁画都是清代重画的，只有边远地区的寺庙，因重画的机会少，即使重画，也不全改，所以还保存了一些清代以前的壁画。

清代喇嘛教（黄教）壁画极盛，进入黄金时代，并传到青海、内蒙、东北等地。

这时的壁画以布达拉宫和大昭寺（重画的）壁画为代表。

布达拉宫壁画位于拉萨，壁画内容丰富，有的表现西藏人民生活，如赛马、射箭、摔跤等。有的表现重大历史事件，如唐太宗五难吐蕃使、文成公主进藏、五世达赖朝见顺治皇帝、十三世达赖朝见光绪和慈禧、固始汗与第巴桑结嘉措等。

《修建布达拉宫图》场面宏大，装饰性很强。

总之，布达拉宫壁画色彩绚丽，线条工细，写实生动，严谨工整。

## 绘画美的局限性

苏联的美学界，自 50 年代中期开始清除“教条主义”以来，有些美学家已经明确意识到他们过去的美学理论中有许多偏颇之处，其中之一，是无视各种不同的艺术形式的种种美学个性。如卡冈当时曾指出：“苏联的美学家们常常也同样片面地从艺术创作范围分出文学，把它看作某种‘至上的’艺术……。由此可见，我们的美学在研究艺术的共同的规律时，特别是研究其特征时，不能单单面向这种或那种艺术，不能单单面向文学或电影，而应面向艺术创作的一切形式实际上共同的规律性”。而我们，由于过去一直照搬苏联的“先进经验”，因而长时期以来，我们的美术理论的一个最大的时弊，也往往是以文学理论取代美术理论，在实践中也就要求美术作品具有同文学完全一样的性能和特点。这样，造成的严重后果是忽视美术（绘画）形式自身应有的特点和个性，盲目地跟从并效仿文学（叙事），使尽全力去追求文学形式才能达到的效果（如表现“故事情节”）。因此，在五六十时代时，我们有些人在美术领域竭力倡导所谓“主题情节性”绘画（或雕塑），不仅推崇为唯一的最高目的，并且又“罢黜百家”，遂导致了美术创作中的形式风格的单一化和刻板化，使美术创作活动严重萎缩。

艺术的分类，说到底，实质上也就是形式的分类，

但是，我们在日常语言中把它们区分为“文学”、“美术”、“音乐”、“戏剧”等等，那只是一种自然的分类而不是真正科学（美学）的分类。正像日常生活中我们区分一些猪、犬、鱼之类不同的动物类别，但作为动物学（科学）却要划分为“脊椎动物”或“腔肠动物”等等。前者是现象的分类而后者才是本质的分类。

对艺术活动的现象作美学（科学）的分类，恐怕又不能局限于一种，如笔者曾多次把艺术形式区分为“抽象”和“具象”，以及“再现”和“表现”等，这是从艺术品的形式本身的性质着眼的一种分类法；而从另外一个角度来说，即从审美主体的感受器官的阈限的角度来看，不妨又可以区分为“视象（Vision）艺术”和“乐音艺术”（听觉的），以及“语言艺术”（狭义的文学和戏剧等）三大类别。从审美感官的自身的特殊性质（阈限）而言。三者都各有长处又都有特殊的局限。这些差异都是一种客观存在：——“美术”（现象）形式不一定能表现“文学”（语言艺术）所能表现的一切内容；同样，“文学”（叙事的）也无法表述“美术”所易于表现的某些内容（例如“山水花鸟”之美）。审美的视觉感官有它独占的版图；同样，以语言为主要艺术手段的形式（“文学”）也有它行使特殊权力的疆域；而听觉的审美耳朵更有旁人不容涉足的领土。一般说，“视觉艺术”和“乐音艺术”可称之为姊妹艺术，尽管两者的性质有很大的不同，但囿于思维（语言）这一点却是相同的；但“语言艺术”（文学）则不然，因为“语言”总是直接与“思维”（概念）有着千丝万缕割不断理还乱的感情纠葛。

但是，上述分类法也仍有它的不足与局限——比如，绘画中可以有“风景画”（山水画）和“静物画”（花鸟

画)，这些，在文学中的小说、戏剧等叙事体裁则绝对无法表现；然而，在“文学”范畴中的“抒情”诗歌的体裁中，却也可以有“风景诗”（山水诗）及“咏物诗”的存在，因此多少又干扰了这种分类法的科学严谨性。从这个角度来说，尽管上述这种分类法未能成为唯一行之有效的分类方法，但它仍可以同另外一些有一定局限性的分类如“具象”和“抽象”形式的对分，以及“再现”与“表现”二分等，均可并存而互为补充不足之处。因为这些分类结构各有所侧重：“具象”——“抽象”、“再现”——“表现”等，是从艺术品的形式的美学品质着眼；而“视象”、“乐音”和“语言艺术”则是从创作主体和欣赏者的不同感官的特殊限阈的角度而言，因而这些不同的分类方法仍可并行而不悖。

此外，我们还不能忘却，过去还有人提出过另外一种分类法：——“时间艺术”（流动的）和“空间（静止）艺术”的对分法，那又是从状态角度所作的一种分类，也有它特定的意义和作用，亦不应忽视。

从感官的审美阈限的角度来考察和研究绘画艺术形式的美学品性，最主要之点，也就是去找到它和文学（语言艺术）之间的界限：——绘画（美术）具有某些语言艺术所不能做到的长处；同时又有一些无法同文学争胜的局限。如果无视此点，定要它做那些力不能及的事，即近于“缘木求鱼”。

绘画（美术）同文学（语言艺术）相较，一个最明显的特点即是它的拙于“叙事”的局限。但从艺术史上看，要求美术具有“叙事”的功能的人却不绝如缕，特别是在较早时代的艺术活动中，这种倾向更为强烈。然而，人们往往忽视了如下一点：“叙事”性的文学（小说、



戏剧等)可以完整地通过流动的时间程序去描述一个有头有尾的故事情节,而绘画(美术)的形式状态却是静止的。绘画绝对无法表述一个完整的故事情节(“连环画”的描述情节也还是有局限的,如必须附加文学说明,而画面也仍是静止的)。绘画的“静止”性是它的一种无法超越的局限。绘画,充其量只能截取某一故事情节中的一瞬间的片段印象以展示其过去和未来,这难道不是绘画形式的天生的弱点么?要以一个“点”来代表“线”,以一个静止性的瞬间印象来表述、展示一连串活动的时间性的场景,不言而喻,其困难是不容讳言的。当然,我们不必以此为理由去论断绘画的形式中根本不容许有“叙事”性的体裁;但如果相反地,把绘画中的叙事体裁夸大起来,甚至以它去排挤与之不同的其他形式,那就是莫名其妙的荒唐行径了。

与之相反,绘画形式的这种静止性的感觉活动从另一角度来看又是它的长处,同文学(叙事)相较,一个最鲜明的差异——文学形式诉诸人们的感官的通途是间接的。而绘画(美术)形式则是直接的。举例说,托尔斯泰的小说《复活》中描述女主人公的黑眼珠为“野李子”,读者只能由语言(文字)中蕴含的概念和情绪间接地“看到”它,只能凭读者自己头脑中想象出来的再生印象才能有所“感觉”,这也是文学的局限;相对地说,绘画却可以较准确地“再现”出“黑眼珠”来,能让观众直接看到(感觉到)黑色的眼珠。而且,文字的“描述”某些现象总是较抽象的,如颜色的描述,说这衣服是红色,或更具体些,这是“玫瑰红”的,而事实上不仅红色的种类繁多,即使“玫瑰红”也可区别出种种不同的色度和明度。这种情况,绘画都能办到,而文学(语

言艺术)就束手无策了。

正因绘画形式的这种“静止”的“直接”感觉的美学性质,也决定了它在某些形式和体裁方面和文学有明确的界限:——最明显的,文学(叙事)中不可能有“山水小说”或“花鸟戏剧”,而在绘画形式中则不仅合法存在而且大量存在;也正因绘画形式的这种美学天性,复又决定了它允许产生一些“抽象”和“半抽象”的形式。

但是,目前在绘画美学的研究领域,最大的一个理论探索的难题,还是审美情感的问题。细心的读者也许已能觉察到,在本书前几节中的某些论证,已使笔者精疲而力尽了。然而,一般的谈“审美情感”问题,还是比较容易;而一旦接触到、联系到一些具体的历史现象,那简直是步履艰难了。譬如说,当我们具体论及中国的某些传统绘画作品时,它所蕴含的审美情感的具体内容是什么?恐怕迄今无人敢作出明确肯定的答案。但是,有些题材的作品比较好办,例如人物画,描述一些历史人物与故事以彰明、宣扬歌颂“忠”、“孝”、“节”、“义”思想的作品,中国绘画史上并不罕见,其中所蕴含的某种审美情感的具体内容也是显而易见的,而以“山水”、“花鸟”为题材的作品就较为隐晦了。但是山水花鸟画中某些比较“写实”(具象)的作品的內容也还是好辨明的,例如元以前的作品,特别是一些皇家画院中画家笔下出现一种所谓“院体”更甚。北宋时期有位皇家画院的名画家郭熙,以山水画著名于世。他在勤奋地从事艺术创作的同时,又撰写过一部名为《林泉高致》的理论著作,其中还透露了他的绘画和美学思想,对我们理解该时期的绘画亦有所助益。如郭熙在《林泉高致》中说过:“春山烟云连绵,人欣欣。夏山嘉木繁阴,人坦坦。

秋山明净摇落，人肃肃。冬山昏霾翳塞，人寂寂”。自然山水有一些固有的特征，可能触动人的感官而引起一些不同的（审美）心境的反响。他认为“山水画”产生的原因即在于此：“今得妙手，郁然出之；不下堂筵，坐穷泉壑。猿声鸟啼，依约在耳；山光水色，滉漾夺目，此岂不快人意，实获我心哉？此世之所以贵夫画山水之本。”（《林泉高致·山水训》），正像另一位北宋时期的美术评论家郭若虚指认范宽的山水画：“峰峦深厚、势状雄强”；又谈及李成画的特点是：“气象萧疏，烟林清旷”。（见《图画见闻志》卷一）。范宽喜作崇山大川，以“雄强”见胜；李成爱画烟林平远，以“清旷”为长。“雄强”和“清旷”亦可目之为“壮美”和“秀美”之分。显然，这里所指的既是自然山水的客观固有的感性特征，但同时其中又凝定了人们的思想情感的审美因素：有的景象引起人们欢欣之心；有的使人产生穆肃之感。

以上所谈的一些情况，大抵是某“写实”性较强的作品，它们所表述的某种情感内容还比较浅显易见，因此也较易于诠释。而另外一些属于“半抽象”范畴的作品，我们想要对之准确释义，就要困难得多了。

拙著《中国画之美》中曾笼统地把中国绘画史上的“文人画”现象诠释为“东方式的‘狂飙’精神”的审美体现。乃是得之陈师曾所说的“超世界超社会的思想，要脱离物质的束缚，发挥自由的情致”之说的启发，那是指一种有别于西方近代社会中产生的“自由”、“民主”，但又有某种共通之处的积极性的精神活动。这样一个理论诠释，正确与否姑且不论，但总算是经过了思考与探索之后，得出了结果。可是，问题远远没有解决，一顶笼而统之的大帽子，掩盖不了中国绘画史中无数具体的

困难问题；解决不了形形色色、千差万别的种种历史现象的具体性质。笔者虽亦曾对徐渭等人作过专题（但仍较肤浅）的探讨，曾指出徐渭的画中蕴含了一种“愤激不平”的情愫，但笔者对中国绘画史上其他许多现象却往往避而不论。说实话，笔者弄不懂沈石田的山水画表现的具体内容是什么？也解释不了董其昌的山水画的情感内涵；对王烟客、王石谷的作品，更是惘然无所措手足。

上述种种情况，促使笔者带着一种困惑的心情去留心关注一些西方美术史家的著作中对有关这方面问题的论述，以资作为借鉴。但结果十分失望，他们的著作也是谈形式多，而对内容亦往往回避不迭。他们同样亦解释不了塞尚的绘画表现了什么具体的情感内容，也更弄不清楚蒙德里安的纯“抽象”的方块图形的真正涵义。

上述这些问题，对笔者来说，萦绕心胸又困扰头脑，也已不是一年二年、十年八年的事了。难道它正是像汉斯立克所说，“提出这个谜语的斯芬克司永远也不会纵身跳下她的岩石”。当然，如果我们仍采用过去有些人曾经用过的办法，把中国的明清绘画，或西方的“印象派”及之后所有“现代派”，简单地归之“形式主义”而一概予以“打倒”，这的确十分省事，也“六根清净”了。但事实上这不过是像鸵鸟埋头沙中，客观存在的历史事实不会因此在历史中自动消失。看来，这种办法也早已行之不通的了。

笔者一直认为，中国绘画中的“半抽象”的形式，其性质几乎与中国的“书法”艺术完全一样。而书法艺术的具体“内容”是什么？我们迄今所知甚少。对于这个问题，笔者多年来也仍无甚长进，也仍停留在拙著《中

国画之美》中提出的某些见解：“……文字绝不是书法艺术的‘内容’。……书法的真正‘内容’，必须到‘文字’本身的结构形态之外去寻找，那就只能到那个用毛笔写成的‘线点结构’的书法‘笔法’（粗细转折的结构形态）中寻找。……但这里还必须强调说明几点：首先，否认‘文字’是书法艺术的‘内容’，不等于说它没有内容；其次我承认书法艺术的‘内容’目前还没有完全认识清楚，也不等于否认它有一定的内容；第三，我们把研究探讨的侧重点置于书法艺术的‘线点结构’本身，更不是主张‘形式即内容’的观点，而只是认为，书法艺术的真正‘内容’，应是包涵在‘线点结构’这种特殊的艺术形象形式之中，它的具体性质尚有待于我们去进行艰苦的研究探索。‘知之为知之，不知为不知，是知也’。这才是唯一正确的科学态度”。

## 原始图画美在何处

绘画艺术是否必须描摹一定的实物？自西方 20 世纪的“抽象派”绘画兴起之后，不能不引起人们种种的疑问，但是，从历史的角度来看，客观事实却不允许我们完全排拒上述这一条重要的美学原则，古往今来大量的“具象”绘画作品也无法使人们去简单地一笔抹杀它的存在。一个对审美鉴赏力颇为自负的人，会津津乐道地谈论某一幅画的“笔墨”的优点和构图的特色，但他也不会绝对不去顾及其中描摹的东西——是兰还是竹，是花抑是果，“具象美”仍留有它一席之地。因此，我们姑且把“抽象”艺术的问题搁置一边，谨依着历史的轨

迹来巡视一下绘画中的“象形”是如何去“应物”的。绘画艺术活动中自然“物象”到艺术“形象”的美学转移，是一个十分复杂有趣的过程，可以从心理学方面、社会学方面，乃至艺术的技巧的进化等等许多角度来进行一系列历史性的探讨。

常识告诉我们，我们的眼睛能看见事物之“象”，均得之于“光”的恩赐。白天如果没有阳光，夜晚如果不用灯烛，便漆黑一片，便无“象”可见。“光”又可称为“光线”。“线”者，“直线”也，就是说光的行进是直线式的，不能拐弯。产生光线的东西，谓之“光源”，如太阳、灯烛等便是。当“光源”直射某一物体时，此物体总是只能有一部分被照亮（因光线不能拐弯）。那受光的部分将光线反射到我们的眼睛，就呈现为物体的亮部，而照射不到光线的那部分就呈现为暗部，因此我们的眼睛所见到的世上万物，其呈现的一切形象，均有其明暗光影的特征。

于此言来，人类所创造的所谓“绘画”（广义的），如果要求它能“如实”地描摹外界任何物象的真正形象，这种“光影明暗”的因素是不能忽略掉的。然而，由于种种原因，“明暗光影”的特征在许多场合下却往往被免略去了；而在另一些情况下，却又被人高度重视，人们曾经一度下了极大力气去描摹物象上的光影现象。从西方（欧洲）绘画史上来看，早期，即原始艺术和古代前期的艺术，大都忽视光影的存在及描摹；但从古希腊后期开始，乃至西欧资本主义社会前期的艺术，真实地摹拟物象的“明暗光影”特征却达到了极高的境界；然后，再进一步发展，到了晚期（19世纪末期以来），“明暗光影”的因素又一次被忽视或舍弃。这种种历史变化的产



生不为无因，我们有必要去细致地进行探讨，因为这是一个颇为值得研究的重大问题。

很多艺术史研究者习惯于把原始人的艺术和儿童艺术相提并论，两者相同之处确是大于不同之点。尤其是从技术性的角度来看，描绘能力的一定限度应该看作是人类早期艺术之所以免除了描摹物象的明暗光影特征的主要原因之一。这恐怕又与早期的原始绘画工具（笔）的简陋性不无关系。原始人所用的是什么样的笔，我们已知之不详，但不管是硬笔或软笔，如果他们想要描摹一个圆球，第一步，他们必须用笔道勾勒出这个圆球的廓——亦即一个圆圈；如果他还想画得更完美一些，就进一步用笔在这个圆圈（外轮廓）中间平涂满颜色。但无论如何，原始人（或儿童）往往有意无意地忽略掉这个圆球应该呈现为一半白一半黑（一半明一半暗）这个实际的现象和事实。

我们见到过很多原始人或儿童画中画的太阳，较普遍的情况都是用线勾出一个简略的圆圈，然后在四周画上许多放射状的直道以示光芒。他们画一个人脸也一样，先勾出一个不太规则的圆圈，然后在其中间画一些简单的点子和道道以示其眼、鼻、嘴等。显然，这类原始绘画的一个重大特点是“示意”的性质。它们只是抓住了所画物象的某些主要方面的特征，而其他在他们看来是非主要的部分均予略去，其中就包括了物象上的明暗光影的因素的减略。这种情况，我们除了断定其原因之中包括了技术低下而无法去画出明暗光影之外，还不能忽视其中包含了更深一层的心理因素——即其中所“示”之“意”为何？原始人为什么要这样画？他们之所以画成这样的“绘画”的目的是什么？深究起来，亦即这类

绘画的社会功能是什么？这些都是我们无法回避的美学疑难问题。

## 书画同源

唐、张彦远的《历代名画记》中曾指出了“书画同源”这个重要的历史事实，说明最早的“书”（文字）和“画”有着不解之缘——在原始人那儿，“文字”同“绘画”是在同一个根基之上萌生的。张彦远曰：“图载之意有三：一曰‘图理’，卦象是也；二曰‘图识’，字学是也；三曰‘图形’，绘画是也。又周官教国子以六书，其三曰‘象形’，则画之意也。是故知书画异名而同体也”。又说：“是时也，书画同体而未分，象制肇创而犹略”。我们现在能见到最古的具有严格意义的文字，文字学上称之为“表意文字”（ideograph），例如（山）、（人）之类（俗称“象形文字”Hieroglyph）。这种文字明显地具有一定的图画的性质。所谓“表意”的文字有两个重要的特征；其一是它已成为一个比较确定的视觉“符号”，有其较稳定的形式；其次，正因其形式较为固定，它才能“约定俗成”地通行于人与人之间以传递信息。

但是，在历史上这种“表意”文字创生之前，还存在着一个“前文字”的阶段，而这个阶段虽然仍可以包涵在广义的“文字”概念之中，即文字学上称之为“表形文字”（pictograph）阶段。“表形文字”也可称为“绘画文字”，但是，它与“表意文字”相较，其“文字”的性质就淡薄得多，而“图画”的成分更为浓重。因此，它的性质是颇值得我们去深切注意的。



考古学在近世的高度发达，使我们今天对于远古人类社会的知识迅速增长，但是，迄今依然还存在着大量无法填补的空白。近百年来发现的考古材料中，有许多远古人类在他们的洞穴墙壁上或日用器皿上画下的种种千姿百态，奇离古怪的图形，但这些图画的准确涵义我们却很难猜测。我们确实很难弄清楚新石器时代的彩陶罐上的几何形图案或动物纹样究竟是什么涵义，更不清楚旧石器时代洞穴壁上画的栩栩欲活的野兽图像的真正性质和确切的社会功用。笔者总怀疑有些学者啧啧赞美原始人已具有近似今人的审美鉴赏力的说法，阿塔米拉（Altamira）山洞虽画满了极其写实的野兽图象，但不像是原始人为了招徕艺术观众而特意布置的一个美术馆。笔者总不太愿意相信原始人类在他们那个吃不饱穿不暖的严酷环境下能有欣赏绘画之美的闲情逸致。尽管我们可以用今天的人的审美眼光来看待原始人的绘画，并从中发现了其中有某些符合于我们今天的审美趣味的东西，但无论如何，那些原始人也决不会有意识地去表现只有我们现代人才可能产生的艺术观念和审美趣味。由此而言，那些原始绘画能否具有真正的“艺术”（现代意义上的）的性质，确又是大有可疑和大有可议的问题。

一般说，“表意”文字的产生，标志着人类的文明时期的开始。而在“表意文字”创生之前的各种形形色色的图画，哪些明确地具有“文字”的性质（“表形文字”），哪些又不是，如果不是，它的真性质又是如何？都值得进一步研究。例如上世纪后期尚存留在北美的一些印第安人的原始部族即处于这样一个文化阶段。他们还没有发明一定的“表意文字”，但“表形”文字却随处可见。如一个印第安酋长的墓碑上画的图画都有确定的涵义：

顶上颠倒的鹤是他的“图腾”。左面三个符号表示他参加的重要公约，右边六横或许指示他参加过的战役的次数。烟管是和平的符号，斧子则是战争的象征，等等。显然，这些图画都具有文字的性质和作用。一群印第安人部族联合起来给当时美国国会写的一封“信”。其中各种动物图形表示了各个部族的图腾。联结起来的线表示他们各族同一心愿。前面的鹤部族为牵头人，他们一致向美国国会请愿，盼望得到大湖附近的几处小湖的渔权。显然，这封用图画来“写”的“信”，其文字的性质也极为清楚；而前面所说墓碑上的图画，则无异是用图画来“写”就的一个“墓志铭”。

第二类情况比较复杂，即一些具有所谓“装饰性质的图画。这类图画，我们今天往往把它和现代人的装饰图案等量齐观，似乎原始人当年也是像我们今天的艺术家一样去创作出那些纯粹的为了“审美欣赏”的“纯”艺术品。这里可以举出两个原始人所画具有“装饰”意味的绘画的例子。如果不告诉你第二幅“画”是什么内容，用作什么用途，谁也无法猜到。然而，事实上它们却是原始人的巫医用以治病的魔方（符篆）。有对付皮肤病的，有治疗蝎子与蜈蚣的刺痛的。再举一例，这是一件原始人用以狩猎的武器，名为“飞去来器”。我们也可以看到它的上面画着一些近似装饰花纹的图形。这是一件澳洲土人的器物，其上的花纹，如果不是澳洲土人自己说出来，其真正的涵义恐怕我们永远也无法猜测。原来，上面的网状的线条是画的一幅地图。这是一个咸水湖，黑线间的空白就是这个飞去来器的主人那一族居住的地域。格罗塞说得对：“澳洲人的地图的第一意义并不是一种装潢品，而是一种文字”。举以上的五个例子，笔

者并非想从此得出结论说，一切原始人图画都是一种广义的“文字”，但至少可以使我们冲淡一些把原始图画赋以现代涵义（审美欣赏）的遐想。如果说原始人也应有对艺术的美感鉴赏能力的话，至少应该承认，同我们现代人是有着不可忽视的差别的。

最后，我们再来考察一下原始艺术中的“写实”性质的“绘画”，这是最容易令人困惑的事例。

名震遐迩的西班牙阿塔米拉洞穴中的野兽壁画，发现于上世纪 70 年代末，是迄今所知的原始绘画中写实性程度最高的实物。其中所画的野牛、野猪、鹿、马等 20 多头，整个作品有 46 英尺之长。所画的动物不仅比例适当，结构准确，姿态生动自然，甚至还表现出奔跑和受伤倒地的动作。色彩也很丰富，是先用尖硬的燧石刻划出深凹的轮廓线之后再敷色彩的，但也见不到明暗光影的描写。显然，如果硬要把这一类绘画也归入到“表形文字”的类目中去，是有困难的，这里也无意于作如此武断之举。但究竟原始人为什么要画这些“绘画”呢？唐代有画马的名家韩干和画牛的名家韩滉，难道原始时代也有他们的韩干和韩滉吗？显然，这样解释也未见得能令人信服。西方有些学者认为这类绘画也具有一种‘巫术’的性质，这是言而成理的。如赖那克(Salmon Reinach)认为“艺术起源于狩猎巫术，它是作为一种能控制狩猎活动的实践手段而发展起来的，目的在于保证狩猎的成功，因此艺术是一种被深思熟虑过的祈求手段。吉德逊(Giedson)表示了类似的看法，认为在连续不断的对动物轮廓的探索所达到的熟练中有一种共同的特征，即原始人想通过这种被认为是实际有效的图形来达到对他所垂涎的动物在巫术意义上的占有”。如果这样的解释符合

事实的话，那末，这样写实的野兽画同前文提到那个巫医画的治病用的魔方“装饰”画，两者又有什么质的区别呢？因此，如果把阿塔米拉洞穴画也归入到广义的“文字”（表形的）范畴，也未见得定是一种毫无根据的胡乱猜测。

总之，在人类创立文字（真正严格意义的）之前，图画往往不得不负担着文字才能负担的功能。它虽不是文字，原始人却定要把它当作文字来使用，这又有什么办法呢？

## 也说图画的图式和模式

一旦人类创立了真正名符其实的“文字”（表意的），图画才得以同文字分道扬镳：——“文字”成为实实在在的概念“符号”（Symbols），逐步褪去图画的外衣；图画摆脱了文字硬加在它身上的桎梏，也逐渐向名实相符的“绘画”（艺术）进化。这一转化的历史进程，我们可以从我们的殷周时代的铜器上发现，装饰性的“图案”和“铭文”虽然同处一地却泾渭分明，相互之间决不会混淆；同样，在古代埃及墓穴中发现的画在壁上或“草纸”之上的绘画，也不同它们身边的“象形文字”纠缠不清，区别不开。的确，从这幅“草纸”上的图画中我们可清楚地看到，上面的文字虽然还像图画，但它和图画的区别却是一望即知的，这种刚具有独立特点在古代绘画，也同文字一样标志着人类的文明社会的开始。这个文化阶段的绘画艺术，不仅在技巧、形式方面有了提高，摆脱了原始艺术的那种简略粗陋的特点；而在艺术

的功能及其内在的精神性意蕴等方面也有了新的变化，也摆脱了原始艺术的那种简单直接的实用性功能及涵义（如地图、巫医等等）。古代埃及的绘画艺术不妨可以看作是这一历史时期最具典型性的一个史例。

古代埃及人发明了芦苇笔。他们用芦杆，或者斜削去一半（如后世的“钢笔”），或剖开如毛笔，沾水以写字或作画。他们又用芦杆的内髓和胶编织压平成纸，是谓“草纸”（Papyrus）。工具的进步也促使艺术的技巧和形式的进展，使他们笔下摹拟物象的精确程度又上了一层楼。

埃及绘画中最引人注目的是对人的自身形象的描绘。可以见到，不但各种细节（如脸上的眼、鼻、嘴，手和脚的具体形状等）描摹比较准确，而且对人体的比例，结构及姿态动作等的描摹也比较真实。但是，古埃及的绘画方法基本上也还是“勾线填色”，即先用一定的线条勾了物象的外轮廓之后，再平涂以彩色，因此原来在物象上呈现“明暗光影”的客观现象，也仍然被他们完全免略掉了。

从上世纪初即已开始对古代埃及一些废墟的考古发掘，使我们今天掌握的古埃及的史料极为丰富，因此我们今天无论对古埃及的政治、经济及文化各个方面的知识都比较完备。近几十年来，西方对古埃及的艺术史研究也有了新的进步，理解也逐步深入。尤其值得一提的是，近年来贡布里希（E. H. Gombrich）对古埃及艺术所作的一些美学分析，堪称“发微探幽”，使入耳目一新。请看他对古埃及人描绘人像所用一套独特方法的叙述和分析：“他们（古埃及人）总是从最能显示每一细节之特征的角度来表现所有的细节。……因为头部从侧面最易

看清，于是浮雕（及绘画）上的人物的头像便被表现为侧面。但是，我们也不难看出，人物的眼睛是被表现为正面。因此，一旦呈正面的眼睛竟被嵌在呈侧面的面孔之上。人体的上半部——肩和胸从正面看最清楚，因为从正面看能看清胳膊如何与躯体连接。但处于动态中的四肢从侧面看却更为清楚。正因为如此，这些埃及绘画中的人物都显得出奇地呆板而扭曲。”确实，我们可以发现埃及人的绘画有一套较固定的格式或“模式”，贡布里希称之为“图式”（Schemata）。贡布里希认为：“他们（埃及人）只遵循一条准则，这条准则允许他们把他们认为主要的人体各部位全都表现出来。”“由此可见，埃及美术并不是以艺术家在一个给定的时刻所看到的东西为基础，而总是以在人物或场景中艺术家所已知的固有东西为基础”。换句话说，埃及人不去画他眼前直接看到的瞬间现象，而是根据他头脑中已有的稳定概念和表象（记忆）来作画的。故而贡布里希称之为一种“概念性艺术”（Conceptual art）：“埃及艺术家所创作的图画也是由他已掌握和已熟知的形式构成的。艺术家在自己的画中不只体现出他对各种形式很熟悉，而且还体现出他对它们的含义也很了解。我们往往把男子汉称为“大丈夫”，埃及人笔下的男主人就画得比他的仆人或他的妻子高大”。

显然，在古埃及人的头脑中有一套模式化了的“图式”，他们就一直遵循着这种“图式”来进行艺术创作，而且历数千年而无甚大变化。既然他们认为绘画表现的应是事物的一种固定不变的“含义”（概念），他们就不必去关注那些转眼即逝、千变万化的瞬间印象（当然包括变化不定的光影印象）。也许，这就是埃及绘画之具有

明显的“模式化”特点的主要原由。

然而，埃及美术中仍不乏一些跳出了那种固定的“模式化”描写方法桎梏的事例，考古材料中也同时存在着一些（少量）达到高度写实的作品，特别是雕塑作品（最有代表性的如诺菲尔女王（Nofretetè）的胸象）。尽管如此，古埃及美术的主流仍是一种“图式化”描写方法。这种现象说明了这种“图式”（模式）产生的原因并非仅仅由于技术（写实）达不到的缘故，而是埃及人艺术创作中的“心理定向”（mentalset）偏爱一种固定不变的型式。这种特殊的情况，依贡布里希的解释：如此描绘出来的“物象构成一种符咒以实现永恒”，“对于埃及人来说，新发现的艺术的永恒性很可能是向人们保证：它捕捉瞬间并以清晰的物象将其保存下来的能力可以用来征服人生的转瞬即逝”。

虽然古埃及的绘画还只能用“勾线填色”的原始方法来描摹物象，从而“明暗光影”的印迹仍付阙如。然而，从总的情况来说，古埃及艺术的技术方面是相当的成熟的，特别是从对于客观现象的“应物象形”的“写实”能力恐已达到了这个历史文化阶段的顶峰。正因为如此，直接继承了它的传统的古希腊人，才能轻捷地创造出系列令人惊愕和赞美的艺术形象，出现了人类文化史上第一次出现的一个“以假乱真”的“幻象”世界。

## 幻想的诞生

这里所用的“幻象”（Illusion）或“幻觉主义”（Illusionism）的概念，专以指艺术的形式。原是西方

人创造的文艺批评中习用的一个专门术语，用以指称艺术创作中出现的某些以独特的艺术手法表现出来的艺术形象。这十分酷似真实的物象，几乎能达到以假乱真的地步。这种艺术形式大盛于 15 世纪之后的西方（欧洲）世界。这种艺术描写方法，东方的传统艺术中是不存在的，如果偶尔出现，也往往是学习了西方传统的结果。

从绘画艺术的角度来说，构成所谓“幻象”的最主要之点，即在于人们开始注意到了物象上的“明暗光影”的存在，以及进一步用艺术技巧去描摹物象之由光影所产生的明暗不同的面貌。从目前我们所掌握的有限考古材料来看，最早出现这种情况的大概就是古希腊的艺术了，尽管现存的绝大多数作品大都是古罗马人的摹本，但相信它们还是和原作相去不会太远的。

“幻象”这个概念是颇有深意的，它很容易使笔者回想起年轻时曾经历过的一件不易忘怀的事件：当时笔者在某剧院搞舞台美术工作。有一次，舞台上需要一件挂在树上的炮弹壳的“道具”，于是制作道具的人就用竹枝糊纸制作了一件立体的庞然大物，不但笨重而且舞台效果也并不理想。这样，逼得我们几个画画的人尝试用三夹板画成一个炮弹壳的景片，制成后不仅轻便又易于搬迁，而艺术效果亦优于那立体物件，质量（钢）的感觉极强，不是立体却胜似立体。这就是“以假乱真”的“幻象”的极佳注脚。

制作这种所谓“幻觉主义”绘画的技巧的一个重要方面，西方人称之为“明暗造型法”（Chiaroscuro）。要掌握这种绘画技巧的人，必须经过相当长时期的面对着一个石膏像作“素描”练习，他才能在一张平面的纸上画出一个具有三维空间感觉的立体形象来；而这个立体



形象之呈现于纸上的最主要关键，不正在于准确地描摹出物象因光线照射而形成的明暗（光影）关系。这种大盛于西方（欧洲）近代世界的所谓“明暗造型法”的最早源头虽然可追溯到古希腊时代，但是人所周知，在公元前5世纪前的古希腊艺术（绘画、雕塑）又经历过一段所谓“古风时期”（Archaic）。这个时期的希腊雕塑及绘画中描摹的人物形象亦不见明暗光影，体态也僵直古板，明显地可以见到它是效仿了古埃及的传统（所谓“正面律”的模式）。但是到了公元前550—350之间，情况逐渐起了很大的变化，希腊人开始背判他们的埃及老师的那种“模式”化的描绘方法。希腊艺术家不再用既定的“模式”去表现一种抽象的一般的“人”的形象，于是人物的刻画开始趋向于个性化，体态也生动了，不再停滞于埃及式的僵偏扭曲，脸部也开始表现某些表情，例如微笑或痛苦等。同时，在希腊绘画也开始出现了“明暗造形法”（Chiaroscuro）的雏形，以及所谓“远景短缩法”（foreshortening）即一种原始的“透视”法则。这两项都是了不起的发明创造，它成为西方世界的艺术王国内蔚为大观的“写实”手法的最早源头活水。如果没有古希腊的这个传统，后来竟然在西方统治了千百年之久的所谓“幻觉主义”艺术，是颇难想象其能发展到如斯之高度的。

但是，为什么古希腊的艺术（绘画）会产生这种情势的呢？这是一个很有趣然而又是很难寻找其原因的大难题。对此贡布里希曾尝试作一些探测性的解答，他认为希腊的“幻觉主义”的绘画之产生的根源，应归诸他们的戏剧舞台布景的需要，“幻觉主义艺术的技法，透视法和明暗造型法，在古典文化时期跟剧场布景的设计有

关，这的确不是偶然的事”。这个见解是有一定道理的。虽然贡布里希没有提供更多更有力的证据，但我们知道，古希腊的艺术（绘画）更多的喜欢取材于他们的神话故事，因此绘画（雕塑亦然）都喜欢描叙一定的故事情节，如荷马史诗《依利亚特》和《奥德赛》中的故事等。因此贡布利希以下这个判断是可信的：“在整个西方艺术史中，我们可以看到在叙事的意图和写实主义的图画之间持续存在着这种相互的作用”。由此他用以反证古埃及人“几乎不懂得我们所说的叙事性图解。埃及没有一个神话连环画描述神明和英雄的功勋”。这是否可以认为“幻觉主义”的艺术描写手段之所以创生于希腊而不肇始于埃及的一个重要原由呢？

这里顺便提及一下西方美学史上的一桩历史公案——即柏拉图贬议艺术（绘画）的一些有名的说法，其实后人往往对柏拉图的这个说法有误解或理解得片面了。我们一般以为：柏拉图轻视甚至贬议一切艺术（绘画），因为他曾经提出过绘画是“影子的影子”的有名议论。我们常说，柏拉图以为客观世界中真正真实的东西是“理念”（Ideas），例如一张床，制床匠是依据了“床”的永恒理念才制造出一张具体的床来，因此这张具体的床不过是“床”的理念的一个“影子”；而画家又去描摹这张具体的床的模样，是之谓“影子的影子”，因为它“隔了二层”（离理念而言）。贡布里希指出这是对柏拉图的艺术观的一种流俗误解。他认为柏拉图并非贬议一切绘画，而只是反对柏拉图所处的特定时代（公元前5世纪前后）的“现代”绘画，亦即当时正方兴未艾的“幻觉主义”的描摹方法。贡布里希引证了柏拉图在他的晚年著作《法律篇》（《Laws》）中大为赞扬埃及艺术的“模式化”的特

点：“（埃及人）不许画家和其他任何制作姿势和再现的人进行任何革新或创造，……对传统形式丝毫改动都不允许。你要是看看他们那里，会发现他们一万年画出来的东西或雕刻出来的东西还在那里，跟今天的作品相比，丝毫不差，技巧也还是一样……”。贡布里希的判断是对的：“柏拉图在埃及的概念化风格（conceptual style）中看到了一种模拟了恒常不变的‘理念’，而不是转瞬即逝的形相的制床匠的艺术更接近的方法，这样的推测过分吗”，笔者以为贡氏这个“推测”，确不过分。事实上，柏拉图在他的《理想国》中也已说得十分清楚：“由于颜色对于视官所生的错觉，很显然地，这种错觉在我们的心里常造成很大的混乱。使用远近光影的图画就利用人心的这个弱点，来产生它的魔力。幻术之类玩艺也是如此”。可见，“幻象”的概念，原来还应该说是柏拉图所创造的。虽然我们不见得要同意柏拉图鄙视并贬议那种“幻觉主义”的绘画，但他毕竟看到了当时这两种（埃及和希腊）不同的描写方法的差异。只是他不能从艺术的功能性的角度去分析它们的不同，以致不能正确地认识“幻觉主义”的艺术形式也是有它的存在的合理性和现实性的，故不应全盘否定之。

前文谈及，要学习并熟练地掌握那套“幻觉主义”的描摹方法，亟非易事，是需要经过极其长时间的训练才能获得的。对此笔者深有切身体会——面对着一个石膏头像画上数十小时是一件极其枯燥艰苦的事情，笔者当年终因不能坚持而半途而废。而经过了长时间的艰苦磨练后掌握了这套方法的一些画家，又确如中国当代有一位美术理论家（已故）所说的那样：“可以得心应手地描绘眼之所见的任何事物”。这一套所谓“幻觉主义”的

西方绘画技法的造成，又并非一朝一夕之间之功，在西方几乎经历了上千年的时间，和数不清的画家的共同努力才得以建立起来的。古希腊的名画家巴拉修斯的画中画的帘幕，骗得另一位名画家宙克西斯用手去揭它。但古希腊的这件“以假乱真”的作品今天我们已无法一睹其真面目了。欧洲的“文艺复兴”时期，又忠实地继承了希腊罗马的这个“写实”绘画的大传统。当时最著名和最早的代表人物之一乔托(Giotto 公元 1266—1337)，西方人往往把他看作这个传统发展过程中的一个重要的里程碑。这位著名的意大利画家乔托的作品，大多数画的是基督教故事，取材于圣母的基督生平的事迹，又都为教堂的壁画。当时这种欧洲人的壁画称为“湿壁画”(frescoes, 因这种画必须在泥灰未干时画在墙上)。乔托的画的最大特色，是明显地改变了中世纪的宗教画的图解性质，也就是他开始注重这些宗教故事的“情节”性的描摹。这样，他的画就特别注重“空间感”的表现，以此在画幅上造成一种“幻境”，使观众看画时仿佛有身临其境的感觉。这是他靠了强化明暗光影的描摹而造成的。在乔托之前，西欧的“中世纪”已有近千年的时间没有人能画出这样的画来，正是乔托，重新恢复了古希腊的传统，再次发现在平面上制造出一种立体“幻象”的艺术方法。

在这个历史进程中另外一个值得一提的画家是尼德兰的杨·凡·艾克(JanVanEyck, 1390—1441)。一般认为他是西方后世蔚为大成的所谓“油画”(Oil-painting)的发明者。正是因为“油画”技法的诞生，使西方艺术中的“明暗造型法”又登上一个新的台阶，终于抵达了“幻觉主义”艺术王国的胜境。

俗谚所谓：“工欲善其事，必先利其器”。也许，凡·艾克正是因为想要更进一步完善这种“明暗造型”而创造了“油画”技法的。

我们知道，在“油画”创生之前，西方绘画用的是一种所谓“坦泼拉”的方法（tempera，或译“蛋彩画法”）“坦泼拉”是以水和胶（主要成分是鸡蛋清）调颜料的，因此有一些缺点，如色彩的透明度和层次太少，不易充分表物体的“圆味”（roundness，即圆转凸现的立体感），不同色彩之间的交接与调合也不易融洽自然，等等。相比之下，“油画”就能免除这些弊病。用亚麻仁油或核桃油调和颜料，容易调合又色彩丰富，用以表现细微的明暗层次和色彩变化，远胜于“蛋彩”。它能描摹物体本身的“圆味”（立体感）和逼真的质量感，例如金属、陶瓷、丝绸、布料，及人象的皮肤的滋润的不同质感等，非“油画”不能办到。试看西方绘画史上一幅大名鼎鼎的凡·艾克的名作《阿诺尔芬尼夫妇像》（The betrothal of the Arnolfini），描摹之物可谓细入毫芒。在此画中，我们可以看到现实世界中极平凡的一隅仿佛魔术般呈现其立体的姿貌于一幅画板之上：地毯、挂着的念珠、拖鞋、床边的小刷子及窗台上的水果，使人仿佛身临其境的感觉。这就是西方艺术家的艺术“魔术”、艺术的“幻境”和“幻象”。制造这种特技的最主要的办法也就是对“光影明暗”的逼真描摹。而这样一种绘画对东方人来说又是完全陌生的东西。难怪中国有一位画家邹一桂对之颇有感慨：“西洋人善勾股法。故其绘画于阴阳远近，不差辘轳。所画人物屋树，皆有日影。其所用颜色与笔，与中华绝异。布影由阔而狭，以三角量之，画宫室于墙壁，令人几欲走进”。反观我们的民族

艺术（绘画）的传统，确实不存在这样一种孜孜追求“再现”外界的真实景象的精确描摹方法。然而那位清代的画家似乎也并没对西方这种“幻象”的制作方法有太大的兴趣和重视。传统的中国绘画重视的是“笔法”，故而他在这种“幻象”终于下了不太公正的评语：“学者（指中国画家——引者注）能参用一二，亦具醒法。但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”。

### 图画是点和线的完美结合

邹一桂之认为西画的“明暗造型法”虽然画得十分工整，但“匠气”而“不入画品”，原因是“笔法全无”。然而我们可以相信，当年邹一桂等人能见到一些传来中国的西画，大抵也只是一些三流作品。这种作品也可能是“匠气”之作，但不等于一切用“幻觉主义”手法画成的西方绘画都是“匠气”的作品。对此，当代意大利极负盛名的美术史家文杜里说得好：“在整个中世纪，工匠的画才追求工细完整（perfect finish）。文艺复兴时期的人强调绘画创作中的心灵的劳绩应高于手的技巧。这样，当达·芬奇、米开朗琪罗或乔尔乔内感到他们的艺术意象（imagination）的内在涵义已经表达出来时，他们便不再去斤斤计较对外界物象的‘幻觉式的摹拟’（illusionary representation）了”。

但是，邹一桂把“匠气”归诸“笔法”的有无，这一点还是说得对的。中国绘画中的最关键性的一种艺术因素，正就是所谓的“笔法”，而这种“笔法”又确实同西方绘画中的“明暗造型法”是完全水火不能相容的东

西。

大家记得,在 50 年代曾经对中国传统绘画的特点有过热烈的讨论。当时有人曾提出过:“中国画以‘线’为造型基础”的说法,这种说法也引起广泛的赞同。虽然这个说法似乎有些简单化的缺点,但“线(条)”在中国画中的地位,却是昭如白日的事情,而“笔法”与“线条”的关系也是十分明显的。正因如此,当时又有个别人对此提出过一些异议,他们认为中国画的这种特点不是它的优点,“线”也罢,“笔法”也罢,这种造型形式是一种“落后”的东西,甚至说是一种“不科学(?!)”的艺术形式。理由之一,他们认为:“勾线填色”(或称“单线平涂”)造型方法是所有原始艺术和古代早期艺术的普遍特点,而中国绘画始终停留在这个“以线为基础”的阶段,这不是说明了它的“原始落后”性质么?这种似是而非的理论见解的病根,在于他们对中国绘画缺乏了解。他们对中国的艺术没有深入的研究,只是凭一些肤浅的观察而草草得出的错误结论。事实上,中国画中的“线”(还有“点”和“面”)同一切早期艺术形式中的“线”有着本质上的区别,两者决不能相提并论。中国的传统绘画,也同样经历过早期的原始阶段,因此,中国画中的“线”也同样经历过早期的原始“线描”阶段。但是这种“以线为基础”的造型方法,后来却发展进化成另一种高级形式,这种高级形式的“线”同原始“线描”有着本质的不同,这就是有些人始终无法懂得的一个极其重要的历史事实。

一般说来,从原始时到汉魏六朝,中国的绘画大致都属于原始“线描”(勾线填色)的历史阶段。这个历史时期的“线”,它在绘画艺术中的身分和所处的地位是极

其卑微的——充其量只起到一个勾定所摹物象的大致轮廓的作用。人们不甚关注“线”本身的形态，它勾定了物象的轮廓之后，它的任务也就完成了。这种“线”本身的粗细、变化和颜色的深浅都无关紧要。因此可以认为这才是一种真正“原始落后”的“线描”形式。前述的古埃及、古希腊早期，乃至原始艺术，基本上都是属于这一历史阶段。

历史总是进化的，艺术当然也是在进化的。在西方，公元前四、五世纪是一个关键性的大转折时刻，前文谈到古希腊出现的“明暗造型法”，就开始同这种原始“线描”形式决裂了。这是西方艺术史上的历史性转折。直接继承了古希腊罗马的这个传统，欧洲从“文艺复兴”时期一直延续到 19 世纪的“幻觉主义”艺术中，原始“线描”方法已被抛弃得无影无踪。

与此正相反，中国绘画的造型方法却与西方走着一条大异其趣的历史道路。

大致从六朝到唐宋，中国绘画中的“线”产生了一个戏剧性的、质的变化。这个问题的真实的美学性质，过去从未有人注意到过。然而这又是一个绝对不容忽视的重大问题。对中国绘画史来说，这是一个举足轻重的关键性的历史大转折。

“笔法”这个重要的概念，似是从唐人文献中首次出现的（例如唐·张彦远《历代名画记》）。它的前身，大概是六朝谢赫说的“骨法用笔”。这是一个重要的征象，说明了六朝时期的人已开始对所摹物象的轮廓线加以一定的关注。“骨法”的概念，不妨可以理解为指的正是勾轮廓的“线”（骨架）的形态，提醒人们需要加以重视。唐以前的绘画实物，目前已稀少得使我们难以构成一个



比较确定的印象。唐人的绘画我们尚能知其大略，因为存世的实物多少还有一些，而最可靠的又莫过于一些墓葬中的壁画，如敦煌石室以及永泰公主、章怀太子等墓中发现的一些壁画。唐人绘画的基本面貌，值得注意之点有二：其一、“明暗光影”的描绘仍付阙如；其二，仍以“勾线填色”的造型方法。但是，我们发现，唐人画中的“线条”比起前代来已有所变化和改进：描画不同对象所用的线的形态有所差别，如以圆转、流畅的波状线表现衣纹、水流等；以方棱尖折的笔触描摹山石、树木和房屋等。显然，他们努力地想用“线”来表现物象的种种“质量感”，也取得了一定的成果。但事实上，想要用“线描”的方法来达到类似西方的“明暗造型法”（彻底摒弃“线”）才能达到的效果，是绝对不可能的。

然而，我们今天已无法知晓唐代人当时的真实心理状况——他们究竟是否有意识的把描绘各种不同对象的线条（轮廓）赋以各种不同的形态的？如果我们把古埃及或希腊人的线描绘画来与之作比较，这个差异是十分明显的。无论是希腊的“瓶画”或埃及的草纸画，其所用的（勾轮廓）“线”既无粗细的变化，更无状态的多样性；但中国画中的线条则大不一样——在人物画中，画肌肤的线条较细，而画衣纹的线条则有粗细转折之分，更明显的是那幅著名的《五牛图》（传唐、韩湿作），所用线条的形态较粗拙，绝异于当时用以画衣纹或肌肤的线条，很难想象这都是偶然的，无意识的行为。又例如当时出现的一些山水画中，画山石树木的线有方棱转折的锐角，与画水波的细柔圆转的线条也大不相同。上述种种情况，说明了当时人确实企图勉力去“摹拟”物象的基本特征，但事实上力不从心。他们尽管创造了多种

不同勾轮廓的“线”的状态，然而实际上只做到了某种程度的近似，两者之间仍不是“摹拟”，而只能算是一种“比拟”的关系而已。

在唐宋之际，人们这种勉力想“摹拟”（写实）物象更真实一些的努力始终没有放弃，我们在宋人的山水画和花鸟画的成就中不难窥到他们的种种艰难的努力。大概从唐末五代到北宋，山水画中出现了所谓“皴法”——即在一些山石和树木的轮廓中画上一些不太规则的线条。他们画这些线条的目的，看来有两个：第一、这些线条用以表现石质和树皮的纹理，这比早先平涂一些彩色的办法看起来更为真实一些，它更能真实“摹拟”这些物象的原貌；其次，树石加上了“皴法”之后，出现了某种程度的“阴阳”（明暗）的描画。这种做法，似乎他们心中也有一定的想表现光线的意图，因为“皴法”大都出现在物象的下部，而使之呈现出上明下暗，这同一般光线大都来自上方的情况相符。但是，尽管如此，这种“线描”的技法还是同西方的“明暗造型”有着质的区别。首先是找不到“光源”的明确的角度，其次，更见不到有“投影”的描画。再来看当时的花鸟画的情况，唐宋之际的画家们的主要努力，也仍然是企图把物象“摹拟”得更为象真（写实）一些，但他们把主要精力放在表现动植物的某种“生机”上——禽鸟在飞鸣，花枝在微风中摇曳，因此光影的描画仍被忽略掉了。但是，在宋代画家笔下有一种值得注意的倾向，那就是极度重视“重彩”的渲染（特别是一些所谓“院体”画家），相对而言，勾轮廓的墨线就被置于一个无足轻重的地位。在一些“院体”花卉画中，出现过以极艳丽的彩色渲染荷花，以致勾轮廓的墨线已细淡到几乎不可见的地步。

又如画鸡鸟等动物时着力于羽毛的丝丝入微的表现，也完全掩盖掉了轮廓线的勾勒痕迹。然而，这些绘画中仍然丝毫找不见“光”和“影”的印迹。

在中国绘画史上，宋元之际似乎是一个最重要的分水岭。如果我们断定唐宋时代大部分画家还是在刻意“摹拟”物象，以求达到力所能及的“象真”（写实）境地，但他们在勉力通往“幻觉主义”艺术境界的途中已精疲而力竭；正值此时，宋代有一部分画家中途退出了这个行列，他们完全放弃了这种美学企图而另起炉灶，他们打消了如他们的同伴们追求逼真地“摹拟”物象的“幻觉主义”的美学意图，遂使中国绘画史的历史趋向改弦而易辙。这就是中国绘画史上所谓的“文人画”的勃兴和成长的重大历史行动。

前文谈及，西方的所谓“幻觉主义”的“明暗造型法”，也是从原始的“线描”阶段中逐步发展起来的。但是，“明暗造型”的确立的先决条件，是必须彻底抛弃“线描”的方法，西方绘画史走的就是这样一条艺术道路——曾以“明暗造型”取代了早期的原始“线描”方法。但我们的传统绘画却选择了一条与之相反的道路，不但没有抛弃“线描”的技法，而且又使之发扬光大——他们把原始的、仅以之用来勾轮廓的“线描”加以脱胎换骨的大改造，使之成为一种崭新的、与原始的“线描”有着本质区别的东西，流俗的称呼就是所谓“写意”画法。但是，由于这种新的技法仍然保留着一些原始“线描”的轮廓线勾勒，因此有些人就经常产生误解，认为中国绘画史从头至尾没有技法上的变化发展，从而断言中国绘画的技法国不懂光影而是一种“原始落后”的“不科学”（！？）的东西，因之必须完全抛弃，并要用西方

的“明暗造型法”来取代它。

上述这种“理论”见解，也曾有人付之实践。本世纪之初开始有许多中国人大规模学习西方绘画的“明暗造型法”的结果，曾促使一部分画家尝试把明暗光影掺入中国画的“笔墨”之中去，他们又称之为“新国画”或“彩墨画”，徐悲鸿先生的画可能是一个最具代表性的事例。

但事实上令人困惑的是，当我们把西方的这种“明暗造型法”当作最“新”的、最“先进”的东西引进的时刻，却发现西方人早已把它当作过时的“旧”东西扔弃了。这究竟是怎么回事呢？从上世纪之末开始，所谓“印象派”绘画初登艺坛时，“明暗光影”的描画尚未绝迹，但马内（E. Manet）等人的画中的明暗处理已有了很大的变化。而进一步到了“印象派之后”（Post-Impressionism）的塞尚（Cézanne）、凡高（VanGogh）、高更（Gauguin）而到玛蒂斯（Matisse）的笔下，一步一步地逐渐把“明暗光影”完完全全地驱逐出了艺术的神圣殿堂之外。这样，西方绘画在绕了一个大弯之后，却又同东方的绘画会合了——早期，西方人完全不懂和无法描摹物象上客观存在的光影现象，到进一步发现、注意并去勉力描摹光影明暗的客观现象，甚至达到了一个极为淋漓尽致的地步，但是最后却又弃之犹如敝屣。但中国绘画史却并没有走这个弯路，一开始，我们也像西方人一样只懂得用“勾线填色”的办法去摹拟物象，而且一度也在追求“幻觉主义”的道路上奋力爬攀。但令人惊奇的是，从宋代开始，某些中国画家（“文人画”作者）似乎顿然彻悟：“幻觉主义”的方法是一条历史歧路。于是他们有意识躲开了这条西方人走过的历史弯路，

他们舍弃了要求逼真地去摹拟物象的“幻觉主义”的美学意图，并回过头来自珍敝帚，把全部精力用来改进自己传统的“线描”方法，使之成为一种崭新的艺术手段。这是两种既不相同而又有相同之处的历史道路。但究竟是什么样的“心理定向”（mental set）促使中国画家选择了自己的独特艺术道路？这也是一个颇值得我们加以深思的美学问题。

这是一个神奇的、由“线”（严格说，也有“点”和“面”）所构成的审美心理王国，可以毫不夸大地说，在世界艺苑内是绝无仅有的一种神奇现象：上下可逾千年，各种姿貌不同的“线”和“点”，有粗拙的，有秀美的；有滞重的，有流畅的；有枯涩的，有温润的……，跌宕跳踉、奔腾翩飞于尺素之上。中国绘画中的主要角色就是这种具有极大的美学独立性（autonomy）的“线”和“点”的形式构成，它甚至对画幅上所描摹的某些物象的特征采取一种蔑视的态度，当然，对于客观物象上呈现的那种“明暗光影”的现象，也就更不屑一顾了。

然而，迄今为止的中国绘画，也仍然没有完全舍弃对物象的某种程度的摹拟。虽然中国绘画至今也依然没有出现过完全没有物象摹拟的纯“抽象”绘画，但我们同时又不得不承认，中国画中的“线”、“点”组成的形式结构，是同一切原始“线描”形式（粗略的摹拟）完全异质的东西。它更不是像西方艺术中的“幻觉主义”形式那样只是为了精确“摹拟”物象的功能；中国画中的对物象极其粗略的“摹拟”，已使物象沦落为支撑它的“线点结构”的形式的一个“支架”了。中国绘画中的“线点结构”组成的艺术形象，能直接担负起表达某种“审美情感”的美学功能。