丛 书 总 序

这套“ 艺术教室 ”丛书是为大学开展艺术教育编撰的。

教育不仅仅是为了知识的传播与技能的培养，更是为了标志着人类文明进程与社会进步的人格的养成，大学教育尤其如此。孔子说“ 入其国，其教可知 ”，孔子的意思是说，通过诗、书、乐、易、礼这些不同的教材与科目，以不同的教育模式教化国民，会在民众人格养成中起到不同的效用。欧洲工业革命以来逐渐成形的现代教育体系极大地丰富了教育的内涵，国民教育所使用的早就已经不再局限于某种单一的教材与教育模式。从人格养成的角度看，多种科目相结合的教育模式，更适宜于培养社会发展所需要的综合型人才，但对于中国而言，这个教育体系的引进为时太短，还远远未到成熟的地步，其中难免会有不少缺失，而艺术教育方面的严重滞后，就是这种缺失的重要表征之一。相对于更能直接地培养人们经世致用能力的科目，尤其是自然科学方面的科目以及其他实用性科目而言，艺术教育的重要性，尤其是艺术教育在整个基础教育体系中的地位，远未得到足够的重视。

人是有精神生活并且需要精神生活的动物，在人格养成的过程中，艺术教育的特殊意义就在于通过诗意的方式陶冶人的性情，丰富人的心灵，由此充实人们的精神世界。在人类物欲急剧膨胀以至于物质与精神两方面的追求严重失衡、人格被扭

曲了的时代，艺术因其具备有助于人格健康发展的矫正作用，它对于人类生存与未来的特殊意义，正在越来越清晰地凸显在我们面前。孔子两千多年前就已经认识到“温柔敦厚，诗教也”，“温柔敦厚而不愚，则深于诗者也”，确实，性情中的“温柔敦厚”，尤其是不失之于“愚”的温柔敦厚并不能生而得之，它需要后天的教育与培养。如果我们认同孔子所推崇的这种人格境界，就不难认同艺术的价值，以及艺术教育的价值。

诚然，随着越来越多有识之士开始提倡实施素质教育，艺术教育也日益得到重视，20世纪90年代中期以后，国内艺术教育开始迅速升温，除各地原有的艺术专业院校和中等艺术专业学校升格成立的艺术专业院校外，普通的综合性大学也纷纷在公共艺术教研室基础上新建艺术系科、专业。然而，因为长期以来艺术专业教育领域偏重于技术层面的教学，史、论方面的基础研究严重滞后，各地普遍感觉缺乏合适的教材与教学参考资料，普通高校艺术系科、专业的基础艺术史论教材，尤其是针对非艺术专业的大学生普及艺术基础知识所需的合格教材与教学参考资料的需求尤显迫切。因此，组织专家编写一套艺术史、论著作，以不同门类的史、论著作构成一个格局相对完整的艺术史论文库，实为契合时机之举。出于这样的考虑，我们邀集国内各艺术门类的著名专家，编撰了这套丛书，它包括音乐、美术、戏剧、舞蹈、影视五大门类，每个门类均分为史、论以及资料三册，使读者一册在手，能够基本了解该门类艺术的整体状况或该门类艺术的基本规律，掌握该领域最重要的历史文献。而各位作者都是在所涉领域浸淫多年、学有所长且思想敏锐、见解不凡的专家，因此才有可能以较为适中的篇幅，传递各艺术门类最核心的知识与最值得

思考的观念。这样的设计，意在使该文库体现出坊间类似图书所缺乏的实用性与鲜明特色，也更适宜于非专业艺术院校的艺术系科教学、艺术院校师生研习非本专业艺术门类课程，以及培养普通大学生接触与欣赏艺术的兴趣。

艺术随人类文明的诞生而诞生，随人类文明的进程不断变易；因此，每个民族都发展出了各种门类的艺术，但每个文明发展进程中出现的艺术又有所不同。即使同一艺术门类，不同民族在美学取向与发展路径上也会有很大的差异。艺术经常是民族的，它又是全人类的事业；如何兼顾艺术的民族性与世界性，对于这套丛书的所有作者都是一个很大的挑战。将艺术视为全人类共同的精神追求，赋予艺术研究世界性的视野，是本套丛书努力要体现的新的艺术观，也是当代中国艺术研究领域的诸多专家们对全球化时代的一种特殊回应。因此，这套书在编撰过程中，始终注意到将每一民族的艺术视为世界艺术整体的有机组成部分加以论述。要最终达到这样的目标，还需要更多的专家学者共同奋斗，我们所做的只是一种尝试；是否已经比较接近预想的目标，或在多大程度上接近了这一目标，还有待于读者和同行的检验。

我们期待着读者与同行的反馈，希望这套书能为读者打开艺术之门并且为读者所喜爱。

傅谨

2004 年 5 月 5 日

目 录

第一章 由实用走向审美——美术的动态考察 1

一、一个大大的问号——美术的概念 1
二、远古的“司芬克斯之谜”——美术的起源 6
三、沉寂、蜕变与新生——美术各门类的出现 20
四、荡起创造的双桨——科学与艺术的互动 32

第二章 迷人魅力的奥秘——美术的静态分析 43

一、蒙娜丽莎的神秘微笑 43
二、“用一根线条去散步” 49
三、美是造型艺术的灵魂 58
四、牛仔裤的启示 68
五、训练审美的慧眼 73

第三章　平面上的多维世界——绘画论　89

一、二维空间的幻象　89
二、东方艺苑的明珠　94
三、色彩音符的变奏　125
四、删繁就简的魅力　148
五、百花摇曳的景观　162

第四章　写意艺术的极致——书法论　168

一、一门独特的东方艺术　168
二、“书道”的形而上色彩　180
三、“书画相通”的形式要素　187

第五章　凝固的音乐和立体的诗——建筑和雕塑论　198

一、建筑与雕塑的空间韵律　198
二、西方建筑的理性表情　203

三、中国建筑与秩序物化 211
四、西方雕塑的生命意识 222
五、中国雕塑的人文内核 230

第六章 实用与审美整合的有机体——艺术设计论 239

一、让美神走进生活 239
二、手工与艺术的历史序列 245
三、和时代的脉搏同一节拍 255

第七章 中西艺术的双重变奏——现代艺术扫描 267

一、颠覆和实验的时代 267
二、新的视阈和新的观念 281
三、百年中国美术迁变 294

后记 307

第一章　由实用走向审美
——美术的动态考察

一、一个大大的问号——美术的概念

据说，在赫利孔山和帕耳那索斯山上居住着九位美丽的少女。她们居住在幽静的岩洞中，每天与草木野花为伴，在山溪清泉里嬉戏，天真活泼，自由自在。然而她们却有着广大的神通，司管着人间的诗歌、艺术和科学，庇护着人间的创造者——这是古希腊的一个美丽神话，九位美丽的少女被称为缪斯。缪斯象征的是人们的美好理想，自古以来，人们就崇拜缪斯，建庙奉祀她们。公元前280年，亚历山大里亚城的缪斯庙已极负盛名。至今，缪斯的形象仍不断出现在各种文艺作品当中。

年轻、美丽、纯洁、高尚的缪斯形象虽然只活跃在神话里，但却真实地折射出现实的人们对于艺术的崇高理念，她们寄寓着人类对于美好的向往和对创造力量的赞美。

艺术正是这样一个美不胜收、令人赞叹不已的创造王国，是一个五彩纷呈的世

界、一条千姿百态的长廊。艺术的生命是永恒的，原因正如梁启超所说的那样——“爱美是人类的天性，美术是人类文化的结晶”。

那么，什么是艺术呢？人类从很早就开始思索这样的问题。古希腊亚里士多德的《诗学》和我国先秦的《尚书·尧典》里，已有讨论各门类艺术特征的文字。直到今天，这也仍然是艺术理论界需要直接面对的问题。

让我们先从美术这个局部说起吧。古今中外的美术名作不可胜数，它们吸引了无数的爱好者，以及那些对美术抱有浓厚兴趣、希望探究美术奥秘的人。从这里开始，我们便要跨越最初的门槛，循序渐进地去探究美术的堂奥。

美术，是一个绽开着各种各样鲜花的苑圃，色彩缤纷，姹紫嫣红。古往今来，人类创造了不可胜数的优秀美术作品。日月轮转，时光流逝，这些优秀的作品依然在人类的文化宝库中如同珍珠一样熠熠生辉。它使人着迷，使人陶醉，使人惊诧；能够令人目迷五色，心旷神怡，也可以使人忧郁哀伤，耿耿于怀；既让人赏心悦目，也令你情动于中，千百遍咀嚼回味……这就是美术的魅力之所在。

大约在1931年，陈寅恪教授在清华大学入学考试的“对对子”一项试题中，出了一个三字的题目——“孙行者”。这个题目看似简单，结果绝大部分应试者吃了鸭蛋。考完之后，最好的回答算是“胡适之”，而陈寅恪先生的标准答案是“祖冲之”。看来，要将看似简单的题目回答得准确贴切，难度往往出乎人之所料。

实际上，现实中看似简单实则复杂的问题是屡见不鲜的。我们现在要谈的是美术，面临的第一个题目“什么是美术”，便是这样一个很不容易解答的问题。

在各种书籍、报刊、展览会上看到的绘画，在城市街头和园林中看到的各种雕塑，它们属于美术作品，这是很多人都知道的。但是，这却远不等于已说清楚美术的特性和范围。去商场购买一件商品，人们不仅要求质量好，价格适宜，有使用价值，还要求式样好看，包装美观——这时，产品的式样造型是工业美术需面对的问题，包装则是装潢设计的分内事，二者同属于美术的范畴。一只普通的陶瓷花瓶，会涉及造型、工

艺技术、釉色、花纹等多种工艺技术手段。一套并不昂贵的服装，会与染织、花纹、图案、颜色、刺绣、服装设计等方面有关。个人的衣饰发型外表、家庭的物品用具、城镇的规划设计，都涉及多种多样的美术问题。可以说，小至一只小小的钥匙扣圈，大到一座城市的整体格局，都蕴涵着美术知识，其中或隐或显都可窥见美术的倩影。

美术不仅是美术家、摄影爱好者的事，它渗透到人们生活中的每一方面、每一角落，与人类发生着最广泛、最密切的联系，它与每一个人都有关。日常生活离不开衣、食、住、行等基本问题，而衣食住行当中便有无数美学、美术方面的因素。生活在现代社会中的我们，从呱呱坠地的时候起，就与美术结下了不解之缘。当代的美术，不仅堂而皇之地高踞于美术馆、博物馆的殿堂，以单独作品的形式出现在各式各样的书籍、报刊上，而且以更为广泛、更加紧密的形式与人类社会的各个方面结合，与历史的前进、社会的发展、生活的美化融为一体，在其中起着潜移默化的作用，这是其他任何艺术门类都无法代替的。

那么，美术究竟包括多少门类呢？从大的方面区分，可以分为绘画、雕塑、工艺美术、建筑艺术、书法艺术五大门类。各大门类当中又依据材料、内容、形式、手段、用途等特点分为许多具体品种，这些将在后面的章节中作概括的介绍，这里暂不多说。必须说明的是，由于美术涵盖的范围宽广，品种繁多，用途广泛，不仅在本书无法一一列举其所有方面，即使专业设置最全面的美术院校也无法把所有美术门类包纳进去。

美术，把美摆在首位，挖掘美，表现美，揭示美，便是美术的天职，美术是一刻也离不开美的。但是，艺术中的其他门类，如电影、戏剧、音乐、舞蹈、文学等，也无不以表现美为己任，美术与它们相比到底有什么不同呢？这涉及“什么是美术”、“美术的特性”、“美术的概念”等基本问题。

古希腊著名的哲学家柏拉图有一个著名的论点——“美是永恒的”。柏拉图有一个杰出的学生——亚里士多德，在《马克思恩格斯选集》里，亚氏被喻为“最博学的人物”。车尔尼雪夫斯基曾说过，“亚里士多德是第一个以独立体系阐明美学概念的人，他的概念竟雄霸了二千余年”。柏拉图和亚里士多德都主

张艺术是产生于“模仿”的。亚氏在他的名作《诗学》中更进一步阐述说，雕塑模仿人的形貌，以姿态来造型；音乐是模仿音响的，以节奏、音调去反映生活。到了15世纪的文艺复兴时期，兼科学家、工程师、美术家数任于一身的巨匠达·芬奇，则主张绘画是用逼真的可视形象去反映现实的，是视觉艺术。而诗的手段是语言文字，是听觉艺术。到了18世纪的德国启蒙运动时期，牧师的儿子莱辛写了一本美学名著《拉奥孔》，他的态度就更鲜明了。他指出，美是古代造型艺术的法律。绘画以线条和色彩为媒介表现空间中静止的物体美，因此，物体和它们的可见属性是绘画特有的题材；而诗是以语言为媒介的，动作是诗的特有题材。

莱辛是一个极为睿智的、出色的美学家，《拉奥孔》里有一个著名的结论：“凡是为造型艺术所能追求的东西，如果和美不相容，就必须让路给美；如果和美相容，也至少须服从美。”

上面述说的，只是国外关于造型艺术的几种经典说法。其实，相类似的观点在中国古代也早就出现了。如人们熟知的“效八风之音”、“听凤凰之鸣，以别十二律”，说的便是艺术与自然、社会生活之间的关系。至于“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”，说的甚至已经是文学、诗歌、音乐、舞蹈的雏形。同一对象的真理只有一个，所以，无论中外思想家的论述方式及方法有多大不同，所得出的结论都会如此接近。

上古时代的艺术，不仅与图腾、巫术、宗教、社会生活结合在一起，而且各门类艺术也没有独立出来。出现专门的艺术分类，不同的艺术门类有各自独立的特点、不同的表现手法，还是后来的事情。音乐原来是和诗歌、舞蹈结合为一体的，直至18、19世纪才独立出来各自成为一门完整的艺术，在后来200年的历史中它获得了很大的发展。电影则是随着科学技术和艺术的推进，在19世纪末才出现的。近半个世纪的后起之秀是电视，至今它已发展为一门具有鲜明特色的、无可匹敌的新艺术门类。这些例子都说明，艺术的品类、手法、特色和与人的关系都是随着历史的前行，随社会的发展而有所变化的，不可能有一个亘古不变、一劳永逸的艺术的定

义。何况，各个时代的人们对艺术的功用、对艺术价值的判断、对艺术审察的角度都有所不同，不同群体的欣赏趣味也不能一统论之，对艺术的解读就更易人言人殊了。

然而，各种艺术毕竟又有为人认可且相对稳定的特征，古今中外有关艺术的种种看法也因而才会有某种相近和相通之处。根据各门艺术不同的特点和表现手段，以及所表现对象的不同，现代的艺术分类学大致区分出了几种类型：空间艺术——绘画、雕塑、工艺美术、书法艺术、建筑艺术，也就是我们这里所说的美术；时间艺术——音乐、舞蹈、戏剧、电影；语言艺术——文学、诗歌。有人又把电影、电视等列为综合艺术。诚然，各门艺术的划分只是相对的，它们既有联系，相互补充和渗透，也有比较明显的区别。比方说，戏剧虽是一门独立的艺术，但它离不开文学剧本、舞台美术等。舞蹈是最有历史渊源的艺术形式之一，它也离不开音乐、服装、灯光、舞台美术的协助。可以肯定，随着时代的前进和艺术的发展，各门类艺术之间会出现更多补充、渗透、互动的新方式，乃至催化出新的艺术品种。

人的爱好是不可能一样的。漫步于万紫千红的花圃中，有人会赞美娇艳烂漫的桃花，有人则钟情于疏花冷朵的寒梅，有人偏爱冰清玉洁的水仙，也有人心仪含笑傲霜的秋菊。在艺术的花苑中，又何尝不是这样呢？不同的艺术因其不同的表现形式，起着不同的审美功用。音乐主要是让人听的，舞蹈、电影、戏剧主要是给人看的，它们都有一个在时间上流动延续的行程。而美术，主要是以平面的、立体的或平面与立体综合的形态作用于人的视觉，主要是一门看的艺术。所以，有造型艺术、空间艺术、视觉艺术、静态艺术等说法。从材质载体的角度说，美术作品常以笔、刀或其他工具，使用固定或静止的某种物质材料（如绘画的颜料、纸、绢、布等，雕塑的泥、石、木、金属等，而工艺美术和建筑使用的材料则更广泛）塑造出平面或立体的视觉形象。美术作品可以再现、折射客观世界的具体物象，也可以通过提炼、概括、简化、抽象等多种手法，不直接传达具体物象，而着力于表现情感、思想、哲理、主观体验等精神元素。

以上所谈论的，只是人们比较熟悉

的关于美术的经典定义。但是，后来西方现代艺术所采用的多种多样的艺术表现方式，却早已越出了这样的范畴。在“抽象艺术”、“流行艺术”、“光效应艺术”、“独色主义”、“空间主义”、“装置艺术”，以及后现代主义等各种各样的艺术形态前面，不仅美术各门类的原先为人所认可的专业界限已经淡化乃至消失，甚至已不再可能以“美术”一词涵盖之。这就像英国人贡布里希在《艺术的历程》一书中所指出的那样，“如果说20世纪有一个时代特征的话，那便是运用各种思想方法与物质手段进行实验的自由”。

从远古时候开始，人类便从一个问号起步去探寻艺术、美术的特性。而到了现代，摆在美术、摆在艺术家面前的，仍然是一个有待解答的大大的问号。这个饶有趣味的事实，并不意味着缪斯只是带领着艺术走完了平面上的一个圆形循环。历史可以相似，但决不会重复。尽管一些西方艺术家断言“艺术中并无所谓‘进步’”，尽管现代艺术的冒险家画出了一个个令人头痛的巨大问号，但毕竟不能以此为理由来否定人类在艺术世界和美术领域中已经获得并且积淀下来的美学成果。这个问号的另一层意义，倒是在提醒人们，艺术其实是与人类一同在发展前行的。

在简略地回顾了美术这一概念的历史变化轨迹之后，让我们继续深入美术的堂奥里作进一步的追索。

二、远古的“司芬克斯之谜”——美术的起源

古希腊神话中有这样一个故事——底比斯城外的悬崖上坐着一只人首狮身的女怪，行人必须猜中她的谜语，否则都逃不掉被撕成碎块的厄运。最后一个上去解答这个隐谜的是俄狄浦斯，女怪问：“什么动物早晨用四只脚走路，中午用两只脚走路，晚间用三只脚走路？”

谜底是‘人’，终于被俄狄浦斯猜破了，而女怪因此羞愧得跳崖自杀。古埃及哈夫拉金字塔旁边高达20米的狮身人面像，据说就是司芬克斯的尊容。从这个故事还衍生出一句“司芬克斯之谜”的习语，它不仅通行于整个世界，而且流行的历史也与这座著名的石雕像一样古老。“司芬克斯之谜”是极难解答的

（埃及）
金字塔及斯芬克斯

难题的同义语。

艺术到底是怎样出现的，起源于何时，也是这样一个“司芬克斯之谜”。也许，艺术的起源与人类的起源一样古老遥远。但是，原始时代的艺术家们留给后世的考察材料仅仅是极为零散的实物。要把思维触角跨越千万年的遥远时空，要给如此艰难的问题作出合理的解答，确实是一件难乎其难的事。而这也是令一代代智者和哲人深感困惑的事。

艺术何以产生，美术怎样起源——对这些问题的探讨，显然属于“发生学的美学”范畴。这是一个时间跨度甚大且困难重重的工作。在这个“黑洞”般的领域里，已经有数不清的人进行过艰辛然而收效甚微的努力。现有的几种说法，只可说是初步的收获。尽管它们尚带有很大的猜测成分，有明显的主观随意性，但毕竟代表了现阶段人类在这一课题上的认知水平，可以作为我们进一

步探索的新起点。

探索艺术起源的主要途径有三种。一是依据史前艺术遗迹，亦即从考古学角度进行分析研究；二是通过考察现存原始部落的文化艺术形态而推测艺术的起源；三是透过对儿童心理、思维特征的分析而推测人类童年时期艺术萌芽的原因。下面简略介绍关于艺术起源的几种理论。

1.模仿说。古希腊的哲学家主张艺术起源于人类模仿的本能。除了上面提到的柏拉图和亚里士多德，更早的德谟克利特和赫拉克利特已经分别提出了模仿说。直到19世纪末，模仿说仍有相当影响。

2.游戏说。这一看法首先由席勒在18世纪提出，斯宾塞1873年出版的《心理学原理》进一步作了发挥。这种观点认为美感出自游戏的冲动，游戏和艺术都是剩余精力的发泄。后来，人们对此有过不同的补充、发挥、修正或诘问，但直到本世纪初它仍是影响较大的一种理论。

3.巫术说。这种看法最先是美国人爱德华·泰勒提出来的，后来的学者对这种新颖的见解作了许多细致的研究，以至它成为国外关于艺术起源最有势力的理论。这种看法主张，艺术的出现与原始人企图支配自然力的各种巫术有关，史前艺术遗迹大都具有巫术意义。

4.劳动说。艺术起源于劳动的观点曾很受人注意，在我国尤其受到推崇，几十年来曾经一直是处于主流地位的观点。近年来，劳动说受到了来自各方面的质疑。人们认为这种说法本身就是模糊和笼统的，劳动说的许多论述其实都可还原为发生学的问题。

5.符号说。艺术起源于季节变换的符号，这是美国史前考古学家马沙克提出的观点。他认为，今天我们视为艺术的各种原始美术作品，都是记事的标志和记录的符号，这些符号体系是和季节变换的时间概念连在一起的。因此，艺术建立于与时间概念有关的符号基础上，而非建立于审美经验的基础之上。

6.情感和思想交流的需要。19世纪的著名诗人雪莱、法国美学家维隆、俄国文学家列夫·托尔斯泰等人都主张艺术起源于人类情感思想交流需要的动机，艺术形式乃是情感的载体。类似的看法，在当代美学界仍有相当多的认同者。

7.集体无意识。这是瑞士心理学家、分析心理学的创始人荣格的理论。荣格认为，原始艺术是从潜藏于心灵深处幻觉中寻找素材的创作，是呈现于幻觉世界中的人类意识，是通过遗传而代代相延的集体无意识。

除了上面简述的几种观点之外，还有其他一些关于艺术起源的假说。例如贡布里希《艺术与幻觉》一书论证了“投射”的理论，认为“投射是艺术的基础”。近年，国内又有人依据符号学的成果，推测艺术最早阶段的雏形是形体动作类艺术，其次则是空间艺术，然后才是时间艺术的问世。但是，由于任何一种假说还都无法令人信服地阐释多种艺术的萌生原因。于是有些学者重新审查艺术起源的“多元论”观点，主张艺术的出现是多种多样因素的合力而推动和促成的。

如同前面所说，迄今为止的所有关于艺术起源的理论，都只是不同的猜测和假说。关于何时何地出现了第一件艺术作品，原始人开始艺术活动的动机隐匿着什么奥秘，艺术发生的主体心理功能怎样，诸如此类关于艺术起源的难题，可能也是永远难以解释的“司芬克斯之谜”。我们之所以在这里简略地介绍某些有关看法，之所以涉足这样扑朔迷离的难题，是因为不论哪一种假说，都离不开原始社会遗留下来的美术作品。时间艺术早已随着时间的推移而消逝，动态艺术也已随着活动的结束再难以寻觅。只有空间艺术、造型艺术——美术——尚有部分遗物存留下来，这已成为史前艺术考古学的唯一可靠证据。而任何一种有关艺术起源的推断和假说，都离不开考古实物这个坚实的跳板。

按照恩格斯的看法，人类的开始是以工具制造为标志的。这样，工具便成为人类最初、最古老的创造物。可以说，人类的创造意识、人类的全部文化，无不发端于第一件工具的制造。因此，近世学者开始上溯至原始人类的工具那里去寻找审美意识的萌芽和艺术创造的动机，而现存的石器工具则常常被推为原始美术的例证。

这是一种有价值的尝试。但令人遗憾的是，一些论者忽略了，人类历史的起点究竟属于石器时代抑或木器时代仍是一个谜，仍是目前史学界争论不休的重大论题。从考古发掘的资料看，打制

石器的考古实物至今仍没有发现超过300万年的，而1984年在肯尼亚发现的古人类颌骨化石，却已经被确定为500万年之前的物品。再者，好几个发现300万年以上人类化石的地区都未曾发现同时代的石器，而旧石器时代早期的石器则以石片制品和刮削器为主。类似的资料，促使考古学界不得不考虑，石器时代之前是否可能尚有一个漫长的木器时代，而木器时代是否才是人类文明的第一阶段？

这是一个悬而未决的问题，有待考古学家进一步的考证和研究。对于我们，由于着眼点是美术，注意的重点自然是那些能遗留至今的、带有朦胧审美意识的石器。

尽管石器不一定是人类制造的最早工具，但考古发掘获得的石器确实已包含着受到卵形的砾石、圆形的木棍所启迪的最早的造型意识。

石器的形制有圆形、尖锥形、球形及其他几何形等。在打制石器中的砍砸器、刮削器、尖状器、细石器中的石钻、石镞、石核、石片，磨制石器中的斧、锛、凿、刀、镰、璧等形制的不断增加，加工日趋精细，用途更为专门的演进历史中，已经越来越明显地体现出原始人对于效用美、技艺美、形式美的群体意识。石器的光洁表面、石料的色泽和质地、对称或几何化的形式秩序，乃至拟形、镂空、刻纹等装饰手法的出现，已经更为明确地显示了原始人在实用物品上面加以美化的尝试。当然，石器以及包括在石器工具范围之内的骨、角器，虽然已经能够抽绎出造型艺术的某些元素，但绝非后人眼中那样属于艺术品，它们仍然是工具，这与以后文明社会中的艺术品在本质上是相去甚远的。原始社会的先民打制石刀、石斧等工具，目的是扒挖野生植物的根茎，砍砸野果，捕猎野兽，赖以谋生。这些工具或武器最初是粗糙的，尖状器、砍砸器的外表凹凸不平，形状也不规则。以后，逐渐打制得比较精细，轮廓趋向整齐，表面变得平滑，形制比较匀称，能分出刀、斧、镞、杵、犁等品种。有些工具选用了美观的石料，有些加钻圆孔，似乎已经注意到装饰性因素。当然，这些因素的出现，可能主要是出自实用性考虑或者另外的功利目的。整齐、平滑、对称的石器更便于持握，便于使用，有助于砍削省力，掷投准确。在相当于旧石器晚期的“下川

文化”石器中，我们便能发现这一类石器工具。到了新石器时代，这一类工具的造型更多了。

考古学上所指的石器时代，有二三百万年之久的漫长历史，其中又分三个阶段。旧石器时代占了这一段历史的绝大部分，中石器时代则开始于距今约一万年，而新石器时代只是七八千年之前才开始的。对这一大段悠久的历史，美术史家们最津津乐道的是岩画、雕刻、陶制品艺术，它们被推为人类最早的美术遗物。

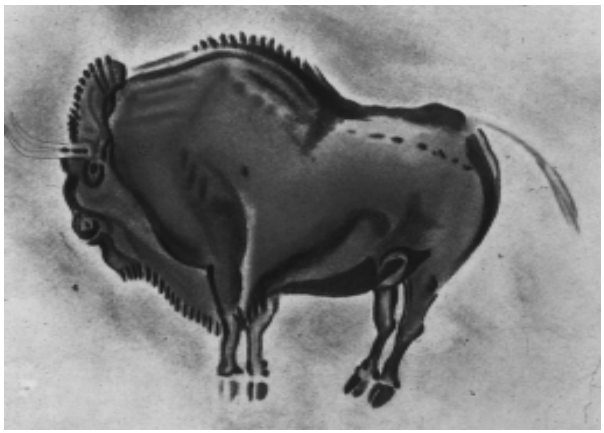
一些学者认为，人类最早的艺术痕迹是雕塑，它们可能更早于洞穴壁画。很多研究者还认为，法国洛塞尔出土的《持角杯的女人》可能是迄今所见最早的雕塑作品。它是雕刻在一块石灰石石板上的一件小型女性裸体浮雕，又被人称为《洛赛尔维纳斯》，高度只有 44 厘米，上有一个正面朝向的女人体，她的手正高举起一个角杯送向嘴边（另一种说法是她举起一只牛角正在主持原始宗教仪式）。这个雕像显著强调了女性乳部、腹部、臀部的形体特征，脸部的表现则不太在意。和这块浮雕一同出土的还有几块石板，一块上有似乎正在挽弓

（史前石雕）
维林多夫的维纳斯

的男猎人，另外三块刻画了几个妇女，第五块上有被追捕的野兽。

散见于欧洲广大地区的还有其他一些女性雕像，最为著名的要数奥地利首府维也纳自然史博物馆所收藏的《维林多夫的维纳斯》。这是一件仅高 11 公分的石灰石小圆雕，她的手脚显得较小，乳部腹部却作了夸张处理，女性的生理特征用稚拙的手法加以突出的强调，所反映的很可能便是母系氏族社会繁衍人类，崇拜女神的社会心理。她的头部绕着一排排小而卷曲的发辫，手腕部刻有类似手镯一样的装饰物，似乎已经显示出装饰打扮的原始观念。原始艺术家对这个雕像的面部却全然不予关心，连眼睛鼻子嘴巴都不加表现，这与对女性生理特征的夸张刻画，恰好形成明显的对比。《维林多夫的维纳斯》是 1909 年奥地利修筑铁路时被发现的，这种类型的雕刻在世界上许多地方都有出土，男性的雕像则较少见，这便说明，女性雕像在当时是很普遍的。

1879年夏天，一个爱好考古的西班牙工程师索特乌拉带着 4 岁的小女儿玛利亚，到西班牙北部桑坦德附近一个叫做阿斯塔米拉的地方去收集化石。小女孩径直爬进了一个低矮的洞口，由于里面太黑暗了，她划了一根火柴点燃起蜡烛。突然，她发现一只牛的眼睛在烛光中直瞪瞪地盯住她，她惊恐得大叫起来——著名的阿斯塔米拉洞穴壁画就这样在偶然中被发现了。这里总共画了20多只旧石器时代的动物形象，包括 15 头牛、3 只野猪、3 头母鹿、两匹马和一只狼。有些画得比真的动物还要大。各种动物画得很生动，有些正在追逐奔跑，有些正在带伤挣扎，并且使用了多种色彩去渲染。这些史前壁画表现出令人难



（西班牙阿斯塔米拉洞穴壁画）
野牛

以置信的生动性，以至当时不少欧洲学者都不相信这是出自原始人之手。1880年索特乌拉在马德里大学地质学教授彼拉的帮助下，出版了一本阿斯塔米拉洞穴壁画的小书，并交给了里斯本的一个国际性学术组织，结果却被断定是近人的伪作，甚至有人反诬这个西班牙工程师雇佣人搞伪作行骗。直至他去世，这些壁画仍然没有得到承认。1859年，在法国多尔多涅地区连续发现了同类性质的洞穴壁画，人们开始意识到这些壁画的价值。阿斯塔米拉洞穴壁画的原始性是在1902年经波吕叶审订之后才慢慢为世人承认的，举世瞩目的壁画《受伤的野牛》，就画在这个洞穴中。这桩公案虽然已经了结，留下的教训却是深刻的。现在，这些人类童年时期创造的艺术珍品以极大的魅力吸引着全世界的人，每年到那里去参观游览的人达40多万。

法国的史前洞穴壁画最著名的要数位于法国西部比勒高省多尔多涅附近的拉斯科洞穴，它的发现，也是很偶然的。1940年9月12日，有4个少年在星期天结伴出游，他们曾听到一个老太婆说，一棵大树拔起后留下的洞口能通到很远，他们决定进洞探察一番，因此他们带来了一盏灯。结果，他们进入洞穴之后，却被意想不到的发现惊呆了。另外一种说法是，他们是为了追赶一只逃入洞穴的小狗而冒险进去的。无论如何，这个洞穴被发现都是一件意外的事。其中的一个名叫拉维特的孩子说："我们的快乐无法形容，即使是一群印第安野人跳的战争舞也无法与此相比。"

（法国拉斯科洞穴壁画）马

这是一个谜一样的洞穴，满壁画着野马、野山羊、大牡牛和驯羊等动物。主洞壁的正面，画有一头5米长的牡牛，这是侧面形象，眼睛很有神采，长角前勾，正在向前奔跑，姿态很威猛，显示出巨大的气魄和力量。其中的一幅《马》，长达3米，是画在内洞壁上面的。原始艺

术家通过对前后脚的巧妙描绘，表现出马飞奔的雄健姿态，由于运用了浓淡变化的方法，马的身躯也较好地显示出实体感。拉斯科洞穴的壁画一般画幅巨大，线条粗健有力，奔驰走动的神态表现得很鲜明，在史前洞穴壁画中显得很有特色。考古学家在考察中发现，洞中没有人类居住的痕迹，洞中发现了一些石器和木炭，估计是刻绘壁画时遗留下来的。在这样曲折隐蔽的洞穴中绘制壁画，目的又不是为了装饰居处，比较合理的解释是，它们是出自巫术的动机而描绘的，这个洞穴可能是原始人举行巫术仪式的场所。可惜，这个洞穴被公开展出后不久，便被一种藻类侵蚀，1963年起就只好停止开放。

（新石器时期）
阴山岩画人面纹

阿诺德·伯兰在纽约1970年版的《美学的范畴》一书中曾说：“拉斯科洞穴和阿斯塔米拉洞穴的壁画可以追溯到2万年到4万年之前。”这样久远的时间已足够惊人，实际上，在它们之前，必定还有一段很长的艺术创造历程，人类不可能在第一幅绘画上便达到如同阿斯塔米拉洞穴壁画或拉斯科洞穴壁画那样的完美程度，虽然我们至今对这一段更早的历史仍然是一无所知。

上面所谈的两处洞穴壁画，不过是全世界庞大岩画遗产中的两例。自从1627年挪威教师阿尔逊首次发现瑞典的史前岩画以来，岩画的探寻和研究已成为一个令人感兴趣的题目。现在已经知道，洞穴壁画在欧洲、亚洲、非洲、美洲、澳洲等地区都有分布。1968年，联合国教科文组织赞助成立了国际性研究中心——国际岩画委员会。这表明，这个研究课题已经走向世界化和系统化。在早期的《世界岩画分布图》中，中国基本上仍是空白。这并不是中国的岩画

分布太少，而是因为当时我们的考察和研究还落后于世界的步伐，国际学者对中国还不太注意。20世纪50年代，广西花山崖壁画的调查，20世纪60年代云南沧源岩画及70年代内蒙古阴山岩画的发现，都是令人瞩目的。后来，我国已在十多个省份发现了数量可观的岩画，宁夏贺兰山岩画和阴山岩画的调查研究更获得了引人注目的成果。中国的岩画很丰富，对它们的进一步调查发掘和考察研究，是未来的有志者可以一展身手的题目。原始艺术中的空白点，期待着新一代研究者去填补。

考古学界至今未能告诉我们陶器出现的最初日期。曾经有材料说发现过一万年以前的陶片，而根据现有的考古报告，我们只能初步断定陶制品是新石器时代初期出现的。陶器是新石器时代的重要标志。恩格斯曾说：“野蛮时代的低级阶段是从制陶开始的。”陶器制造是人类最早的一项手工生产活动。那时的陶器，数量最大的是作为日常生活中饮食、储粟、盛水、炊煮使用的器皿。其中有些器物加以拟形变化，如鹰鼎、猪篡、船形壶等，这是向陶塑过渡的制品。再有一些是属于陶塑制品的，它们多以动物为题材，如陶猪、陶马、陶鸡、陶羊头等，也有少量的人物。

陶器是依照实用和美的法则来创造的手工产品。它的出现，是人类文明史上一次划时代的飞跃。人类第一次使用人工合成材料，以创造性的想像去进行造型、装饰，体现出很高的工艺水平。特别是其中的彩陶艺术，更是人类童年时期的艺术明珠。

有关艺术的起源问题，我国大地湾遗址的考古成果是很有说服力的。

甘肃秦安大地湾遗址分布范围达110万平方米。经考古专家20多年发掘、整理和研究，大地湾遗址考古获得了一系列成果。到2003年底，已清理发掘出房屋遗址240座，灶址98个，灰坑和窖穴325个，墓葬71座，窑址35座及沟渠12段，累计出土陶器4147件、石器（包括玉器）1931件、骨角牙蚌器2218件以及动物骨骼17000多件。由此可确定遗址可分为五期文化：前仰韶文化，仰韶文化早、中、晚期和常山下层文化。历史年代从距今8000年延续到距今5000年。在我国现有的考古成果中，大地湾遗址有6项考古之最：其一是中国最早的旱作农作物标本，它将旱作农业

（仰韶文化）鸟纹彩陶钵

（仰韶文化）白衣彩陶钵

的起源上推了1000年，而且表明北方最早种植的品种为稷，然后才是粟。其二是中国最早的彩陶。一期文化的三足钵等200多件距今约8000年的紫红色彩陶，是我国最早的彩陶。这批彩陶图案虽不太完整，却将中国彩陶的制造时间上推了1000年。其三是中国最早的文字符号。大地湾一期出土陶器上发现了十几种彩绘符号，这些符号比西安半坡陶器刻画符号早了1000多年。虽然这些神秘符号的意义尚未能破解，但它们可能是中国文字最早的雏形。其四是中国最早的宫殿式建筑。大地湾四期文化编号为“F901”的建筑，距今5000年。这座总面积420平方米的多间复合式建筑，布局规整，中轴对称，主次分明，开创了后世宫殿建筑的先河。其五是中国最早的“混凝土”地面。“F901”宫殿式建筑主室面积达130平方米，全部为料礓石和砂石混凝成类似现代水泥的地面，与古罗马人用火山灰制成的水泥同属世界上最古老的混凝土。其六是中国最早的绘画。大地湾编号“F411”的房址地面上发现了一幅黑色颜料绘制的画作，是我国目前发现最早的独立绘画。这幅长约1．2米，宽约1．1米，大部保存完好的地画将中国美术史前推了2000多年。此前作为最早的单独绘画保存至今的，是长沙马王堆的楚国帛画。

彩陶文化是上古艺术史上的辉煌一

章。中国的彩陶大多分布在黄河流域，主要有分布于黄河流域的仰韶文化和分布于甘肃洮河、大夏河及青海湟水流域的马家窑文化两大类型。仰韶文化因1921年首先发现于河南仰韶村而得名，仰韶彩陶在细泥红陶上常有几何形、动物形花纹的彩绘，其中又分为半坡和庙底沟两大类型。半坡类型的彩陶造型朴实厚重，花纹的显著特色是人面、鱼、鹿等动物形象较多。庙底沟类型多以圆点纹、涡纹、方格纹等几何图案为主，多为黑彩，少数兼用黑红两色，风格活泼而多样。马家窑文化的彩陶装饰面积很大，有的器皿全部饰满图案，橙色底子上以浓重的黑色描绘花纹，有时以白色相间，效果强烈而醒目。从马家窑类型发展而来的半山型彩陶，造型饱满而优美，稳重大方的长颈、短颈、广肩凸腹罐、壶，是极为成功的造型。从半山类型进一步衍变而来的马厂型彩陶，器型样式不但更为多样，纹饰也比半山类型更繁密绚丽，显出更多变化，蛙形纹是其重要特色之一。此外，发现于甘肃的齐家文化、发现于山东的大汶口文化，发现于湖北的屈家岭文化等，其彩陶也有着与仰韶文化、马家窑文化不同的特色。至于在世界上其他地方出现的彩陶，其装饰主要有几何图形及写实图形两大类。

原始彩陶上奇谲神秘、变化多端的纹样，其起因怎样，含义如何，是中国文化史上又一宗未解之谜。考古界、美术界为此研究和争论了多年，至今仍未识其庐山真面目。下面是几种不同的意见。

一是起源于编织，体现了实用向审美观念的转化。绳纹、编织纹、动物纹、植物纹变形蜕化为规整化、图案化的几何纹。二是认为与不同氏族部落的图腾崇拜标志有关，蛇、蛙、鱼、鸟等图腾崇拜标志变为符号化、规范化的纹饰。

（仰韶文化）舞蹈彩陶盘

三是认为这些图案反映了当时社会生活的各个层面，较多学者倾向这种看法。由于纹样变化很多，而且可能一图多义，不可能有那么多的崇拜对象，因此，纹面、纹身的习俗，图腾崇拜、宗教信仰、食用的动物、植物、自然形象等，都与几何纹存在着内源性的必然联系。

西安半坡出土了一只人面鱼纹彩陶盆，这是一只赭红色的盆子，内侧用朴拙的方法画了一个呈圆形的人面像，人头戴了鱼纹形帽子，人的两嘴角衔了两条小鱼。这个图案象征了什么含义，争论很为激烈。有人主张是鱼图腾崇拜的象征，有人认为是纹身习俗的反映，有人以为在举行渔猎巫术仪式，也有人坚持说这是水虫形象的图案化，还有人断定这与当时流传很广的某种神话有联系，各执一词，至今没有哪一种说法完全为人信服。而在半坡彩陶中，大同小异的类似纹饰还在另外的器物中出现，可见这样的纹饰不是孤立或偶然地呈现的。也许，这个图案与当时以渔猎生活为主的生活方式有关。半坡人临水而居，捕鱼与生存关系至为密切，不管这是在宗教活动时化了装的形象也罢，是氏族的庇护神也罢，还是表示吉利、祈求丰收也罢，总与当时当地先民的生活特点有密切联系。1973年，在青海大通县上孙家寨的一座墓葬里，出土了一只极为少见的舞蹈纹彩陶盆。盆内上壁分三组画了15个裸体的舞蹈者，这些舞蹈者正面排列，手拉着手翩翩起舞。边上的人手呈叉形，有可能是握持着响板之类的打击乐器。舞蹈者的下腹侧系着尾饰物（有人又推测是原始氏族中流行的遮羞布），他们甩着发辫，舞蹈动作协调一致。如往盆内注入清水，倒影也会在晃动的水中婆娑起舞，这确实是一个新颖独特、构思巧妙的设计。对这一纹饰的含义，也有各种不同的解释。一种意见认为是原始舞乐活动的物证，另外一些人则认为进行的是巫术礼仪活动，或者与图腾崇拜观念有关，还有人以为是驱赶野兽等动作的预演或复习。不管怎样，这只彩陶盆对我们了解原始人的生活、了解原始舞蹈是很有帮助的。图案中的人的姿态表现得这样优美，组合得如此简括而富有节奏感，说明原始人对形式美感已经有了较深的体会，而且掌握了成熟的表现手法。

这里所谈的彩陶，仅仅是举出几例说明之。世界上已经出土了多少彩陶，

是很难统计的，即便仅就中国而言，也难以胜数。在甘肃一省，便已经发现了古文化遗址1000多处，而且大部分都有彩陶，这说明了当时已广泛使用彩陶。它们虽然使我们赞叹，令我们珍惜，但正如前面所说，它们绝大多数都不是我们今天意义上的艺术品。即使那些似乎脱离了实用性的陶塑，它们的制作恐怕也不是出于纯观赏、纯艺术的目的，这是我们应该注意到的。至于前面提及的石器工具、骨石雕刻，以及法国多尔多涅、比利牛斯及西班牙坎塔布连等地的多种原始美术，也无不应作如是观。鲁迅曾说过：“画在西班牙阿斯塔米拉洞里的野牛，是有名的原始人的遗迹。许多艺术家说，这正是‘为艺术而艺术’，原始人画着玩玩的。但这些解释未免过于‘摩登’。因为原始人没有19世纪文艺家那么有闲，他们画一只牛是有缘故的。为的是关于野牛，或者猎取野牛，禁咒野牛的事。”鲁迅说得还是很有道理的。

格罗塞曾经指出：“狩猎的部族从自然取得的装饰艺术题材完全是动物和人的形态，因而他们挑选的正是那些对于他们有最大实际趣味的现象。原始狩猎者把对于他们当然也是必要的采集植物的事情，看作是下等的工作交给了妇女们，自己对它一点也不感兴趣。这就说明了在他们的装饰艺术中，我们甚至连植物题材的痕迹也见不到，而在文明民族装饰艺术中，这个题材却有着十分丰富的发展。事实上，从动物装饰到植物装饰的过渡，是文化史上最大的进步——从狩猎生活到农业生活的过渡——的象征。”从洞穴壁画到彩陶装饰纹样的变化脉络中，可以证实格罗塞的论断是正确的。1965年，在云南沧源发现的崖画，刻有装饰了羽毛的猎人，用绳穿鼻拴颈的牛和猪，还有房屋、树木、舂等，所反映的显然是从狩猎转变到农牧时代的史前社会生活内容。新石器时代晚期，出现了许多更具艺术意味的玉石制品，形状规则匀称，质地光滑细腻，式样扁薄美观，虽然保持了刀、斧、铲的基本形状，但没有磨出刃部，显然这已从生产工具蜕变为手工艺品，以后便出现了玉圭、玉环这一类完全为装饰审美使用的物品了。高尔基曾把陶工、石匠、铁匠、金匠、漆匠等手工艺人称为“艺术的创始人”，这在相当程度上是合乎史实的。

艺术的起源，至今还是难以解答的“司芬克斯之谜”，在这里，我们仍然无法冀求得出一个明确的答案。但是，至少可以肯定，人类的审美意识、审美能力是在历史的进程中孕育诞生、发展变化的。“冬穴夏巢之时，茹毛饮血之日，斯文不作”，而必须“食必常饱而后求美，衣必常暖然后求丽”，这是中国自古至今流传的话。随着人类自身的完善，生存能力的提高，在悠久而漫长的社会生产实践中，人类终于能在自己创造的世界中观照自身、肯定自己。审美意识是从和对事物实用价值认识混为一体的混沌状态中分离出来的，艺术的出现，所经历的必定也是一个缓慢的历史过程。试图追索艺术何时何地出现的准确答案，其实不过是一个天真的想法。

尽管我们一再强调，原始美术与我们现代意义上的美术有着本质上的不同，但是，原始美术的形式美形态，不仅透露了远古先民审美意识萌生发展的线索，实际上，以后成为造型艺术基本法则的平整、光滑、匀称、对称、节奏、对比、协调等因素，大都可以从中获得印证。美的果实，是漫长的历史所培育出来的。

这就是美的历程，源远流长的历史，从中，我们能聆听到人类行进的纷沓足音。

三、沉寂、蜕变与新生
——美术的发展和各门类的出现

在英格兰南部沙利斯伯里古老的平原上，矗立着奇特的巨石建筑，它们在风雨中默默地经历了几千年，这就是令人百思不得其解的英国史前巨石阵遗址。许多人都在电影《苔丝》中见过它森严古怪的面孔。石阵的主体是采用弧形横石连起的一根根石柱，构成一个硕大无朋的圆形。石阵外围是直径约90米的环形土岗和沟洫圈。沟是在天然的石灰土壤里挖出来的，挖出的土方正好作为土岗的材料。紧靠着土岗的内侧由56个等距离的坑构成又一个圆，坑用灰土填满。这些坑是由 17 世纪的考察者约翰·奥布里发现的，现在通常称这个神秘的地方为“奥布里坑群”。这座奇怪的建筑使用了巨大的打制石块，有的重达50 吨，而埃及金字塔最重的石块才 15

吨。它是什么时候由谁建造的?为什么建这样的东西？这样的疑窦目前尚无法解答。有人认为是早期居民凯尔特人建造的坟墓，有人认为是古罗马人为天神西拉建造的圣殿，有人认为是丹麦人建造的用于举行典礼的场所，有人认为是远古时代的天文观测仪器，有人认为是外星人起降飞船用的航向标，有人认为是原始人的狩猎工具，有人认为是古代文明的电脑，有学者认为巨石代表着古人对石的敬仰和尊重。2004年7月英国《卫报》还刊出了英属哥伦比亚大学妇女学家安东尼·皮克斯的最新解释——巨石阵形状如同女性的生殖器官，是史前人类对生命与性器官崇拜的象征。然而，这一说法却被考古学家们嗤之以鼻。

无独有偶。离秘鲁首都利马400公里远，有一片250平方公里的荒凉高地，这地方叫纳斯卡。这片高地有很多处被挖去了深色表土，露出一条条长达几百米，甚至几公里的沙砾线路。地面上的人熟视无睹，一直把它们当成纵横的小路。到了1941年，一个名叫保罗科索科的人突然宣布他发现了“世界上最伟大的天文书籍”。原来，如果在飞机上俯瞰纳斯卡，地面上的小路便组成了巨大的图案，有星形、螺旋形、三角形、方形等，还有的像蜘蛛、蜥蜴、蜂鸟、海鸥，有的像植物。这些巨大而生动的图案每隔一段就重复出现，后来人们把这些巨大的地面图案称为地画。由于图案与纳斯卡文化时期，即公元前1000年到公元500年期间的陶器装饰近似，考古学家认为它们也是这一时期所制作。但是，这些地画如何制作，其含义及用途却又是难解之谜。有人说是巨大的天文日历，有人说是星辰的运行图，有人说是灌溉系统或道路的标志，有人说是宗教祭祀的遗物，还有人说是专门给天上的诸神欣赏的。近年来，有些人还主张这是天外来客在地球上的遗迹。瑞士的达尼肯近年写了一本《众神之车》的书，他断言这些地画“是一个轮廓鲜明的飞机场”。

纳斯卡的地画依然蒙着神秘的帷幕。现在，我们再来看另一个谜一样的小岛——复活节岛。复活节岛位于太平洋东南部，属于智利，面积仅170平方公里，上面生活着1000多人。使人迷惑不解的是，岛上有完成的和未完成的巨大石雕人像600多座，有些4～5吨重，

有的达50吨，最高的相当于7层楼房。1722年，荷兰人罗格温在复活节的下午来到这里，因此把这个神秘的小岛称为复活节岛。200多年来，无数探险家、航海家、考古学家及历史学家来过这里，但至今仍然没有人洞悉它们的奥秘。

古代艺术史上的难解之谜太多了。古代美洲文明的代表者是被人称为“美洲的希腊人”的玛雅人。玛雅文化的文字、天文、数学、建筑、壁画、雕刻都有着辉煌的成就。可是，在9世纪时，玛雅文化却忽然全部消失了，人们至今无法追寻它杳如黄鹤般的踪影。

安第斯高原上神秘的太阳门、墨西哥的神都特奥蒂瓦坎、大西洋底庞大的古建筑群、百慕大三角海区底下巨大的金字塔、新石器时代彩陶上的几何纹、青铜器上的饕餮纹饰、中国古代八卦的含义，等等，都是令古往今来的学者各执一词、聚讼未决的困惑问题。科学技术发展到了现代的高度，艺术已经步入了21世纪，却难以解答古代的问题，它们到了现代反而更增添了神秘性。竖立在人们面前的一个又

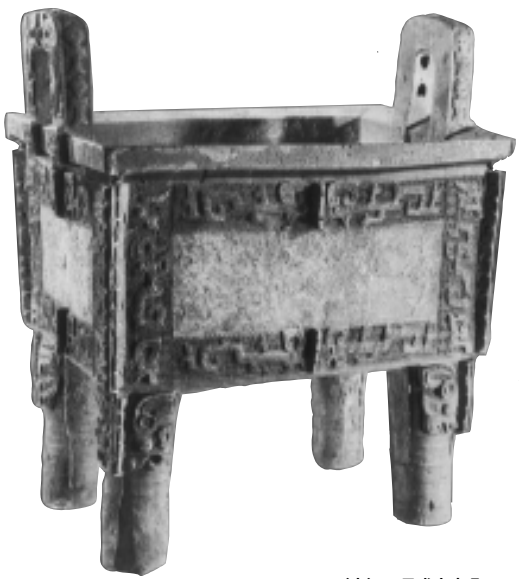
（智利）复活节岛巨石像

（墨西哥）男人像柱

一个大大的问号，与美术有什么关系呢？

人类的历史发展，是一条如此漫长的路线。人类已经生存了很长久，也还会长久地生存下去。但是，却没有哪一个人能永远年轻，长生不死，这就像没有不谢的花，没有不落的果一样。有生命的地方就有新陈代谢，因此生命本身就意味着生与死。有物质的地方就有运动和变化，自然界和社会的一切现象，都是运动物质的不同形态。这，就是辩证法，是客观世界及生命世界的基本规律。当我们的视线伸展到美术漫长的历史和美术多样的面貌时，我们也必须把握住物质和运动的基本规律，才能理清美术发展的历史脉络。我们前面提到的一个个千奇百怪、神秘诱人的艺术之谜，恰恰说明了艺术既有发展，也有消亡，既有兴盛，也有沉寂的规律。艺术可以永生，但艺术的具体门类、艺术在

具体的历史阶段，却不可避免地会有生长、繁荣、衰落、沉寂、蜕变等变化。艺术之所以有生命力，正在于它本身也在新陈代谢。如果艺术史上没有任何令后人费解的隐谜，这反而是艺术的悲剧。这就是说，盛衰起落，兴亡消长，是合乎艺术自身规律的。今天，我们所能见到的艺术门类、美术门类，不少可以上溯至原始社会，有些则是相当年轻，“资历”不深的。美术的各种门类之所以能形成各自独特的表现形式，功能之所以如此广泛，表现手法之所以这样完整和成熟，是经过漫长历史发展的结果。同时也有些艺术门类在人类历史的进程中衰落中断了。



（商）司母戊大方鼎

能不赞叹迷离扑朔、诡谲奇异的古代神话？能不惊异于其瑰丽多姿和想像力的丰富？实际上，神话的创造早已中断了，它只产生于生产力极其低下的远古社会。当时的人们无法解释各种自然现象，缺乏驾驭自然、征服自然的能力，他们把想像虚构的神话当作对宇宙天地的合理解释，在神话中表达自己企求征服自然的愿望。远古的先民把神话看得很神圣，这与现代的人把它当作故事看是大不一样的。

人类在农牧时代所创造的彩陶艺术，那些种类繁多、在日常生活中广泛应用的鬲、罐、碗、壶等，造型优美，比例恰当，尤其是各种各样的绳纹、编织纹、鱼纹、鸟纹、几何纹等纹饰，使生活在现代的我们仍然叹为观止。

随着人类社会的发展，彩陶为后起的青铜取代，但是，被驱逐出日常用品行列的彩陶却在当今博物馆的艺术橱窗里找到了自己的位置。

青铜艺术始于夏，兴盛于商周的奴隶制社会，遗存至今的青铜器仍有相当

（商）鸮尊

数量。大多数青铜器密布着狞厉、怪诞、恐怖、神秘的纹样，有饕餮、夔、虺、龙、凤等神怪异兽，有根据自然界云雷形象变化而来的回纹等，构成了奇异独特的风格。青铜礼器中的鼎，以神秘、恐怖和威慑的色彩显示着贵族统治者的无上权威。鼎原是饮食器具，后来变为祭祀用的礼器，具有宗教上、政治上的意义。青铜时代中更多的还是饮食器、酒器、水器、乐器、兵器、车马器、工具等，后来还有符节、带钩、灯、镜等物品，这都是当时广泛使用的东西，并不作为纯艺术品去供人欣赏。

随着春秋战国时期冶铁术的兴起，铁器进入了社会生活，渐渐把青铜器从它昔日的领地上排挤出去。尚存一席之地的青铜器也改变了原来的造型、纹饰和艺术风格。青铜时代宣告结束了，它的瑰丽、它的辉煌，从此只能在历史的画廊中寻觅。

在工艺美术当中，漆器也是历史悠久并且富于特色的门类。战国和汉代的漆器已极为精美，达到了相当高的成就。长沙马王堆一号汉墓曾出土184件漆器，发掘出来时仍光洁如新。汉代之后，漆器仍有制作，某些制作工艺仍在发展。例如唐代有螺钿漆器，元明以来有雕漆、描金漆等，但就艺术水平而言，大都比不上战国、汉代漆器工艺全盛期的制品。再者，战国、汉代漆器大都应用于日常生活的各方面，与以后主要作为工艺品而制作，用于摆设欣赏的目的大相径庭。

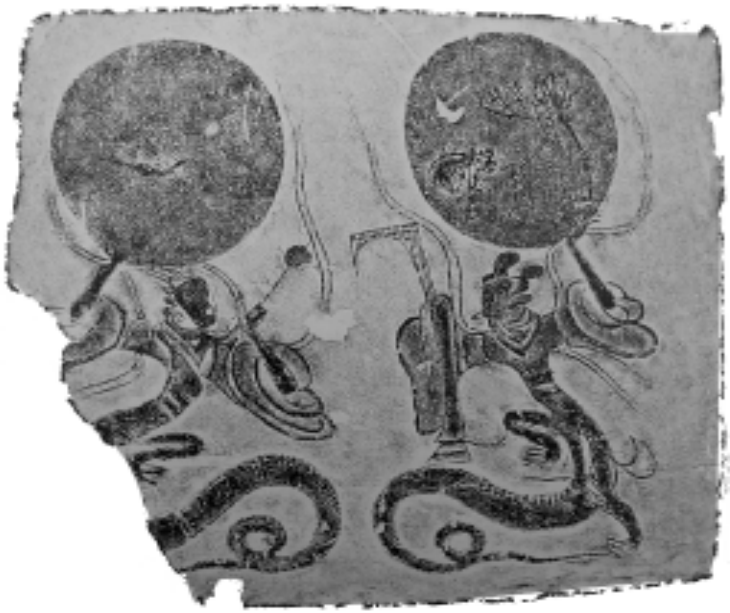
美术中的大门类绘画，作为一种独立样式却没有彩陶艺术、青铜艺术那样久远的历史。有些古代文献提到春秋时

（战国）铜壶狩猎图

期的建筑物画有大型壁画，但它随着建筑物的毁灭而湮没不存，无法考证它们的面目。虽然如此，在绘画当中，壁画还是渊源最久的。唐代以前，中国的绘画主要还是壁画。画于绢上的卷轴画大约起源于魏晋南北朝时期，但无论是数量还是影响都不能与壁画相比。还有，中国的绘画一开始便是以人物为主的，那时的山水花鸟，还只是作为人物的背景出现。但自唐代以来，山水花鸟画却很快获得了长足发展，到五代时期就已经达到了很高水平了。

中国现存最早的绘画作品在哪里呢？根据到目前为止的最新考古资料，应数甘肃秦安县邵店村的大地湾原始社会遗址编号“ F411 ”房址上的地画。这是1982年10月27日发掘出来的，是我国目前发现最早的独立绘画。这幅长约1.2米，宽约1.1米的地画，用炭黑颜料画成，大部保存完好，上层画了三个影像似的人物，左侧的人已模糊难辨，另两人保存较好。下层画了一个长方框，里面画有两只爬行类动物。考古学家经过化验，断定这是距今5000年前的作品。画上的人和动物，可能是氏族祖先神和动物图腾。地画可以看作我国建筑壁画的滥觞，这便将中国美术史往前推了2000多年。此前作为单独绘画保存至今的，最早是1949年出土于长沙陈家大山楚墓的《人物龙凤帛画》以及1973年

（汉）漆壶彩绘马图



（东汉）伏羲女娲画像砖

（战国）人物龙凤帛画

出土于长沙弹子库楚墓的《人物驭龙帛画》。这两幅画都是覆盖在棺上的“铭旌”，或称“幡”，是当时的葬具，它们是给死者使用，而非给活人观赏的。所以，早期的绘画虽然在形式上已经基本独立，但在性质上与后来主要作为观赏用的绘画仍然有很大区别。

在世界上流行最广的油画，事实上没有多久的历史。初期的油画，实际是用鸡蛋黄、蛋清调和矿物颜料而绘制的，上面加罩了一层薄薄的油色。到了15世纪，尼德兰画家凡爱克兄弟改革了这一方法，用亚麻油、核桃油作为颜料的调和剂，这样易于运笔，厚薄随意，表现力更强，干后又牢固。技术手段的完善，丰富了油画的表现力，使油画成为一个独立种类而流传开来，并迅速得到发展。

版画，它的历史可以追溯到隋代以木版刻印经咒护符的技术，唐代的《说法图》已经刻得相当精致。但历宋元而

（东汉墓室壁画）门卫

明清，刻版印刷技术主要还是作为复制绘画的手段，并未成为独立的艺术形式。版画成为独立的、创作的艺术，是经过了蜕变和改造的。18世纪的英国版画家毕维克，可以说是创作木刻的先贤。所以，木刻虽然在中国早有渊源，它之成为独立艺术，却需从上世纪三四十年代引进创作木刻技术之后算起。版画家族中的丝网版画，更是近年才脱胎面世的“小弟弟”。

任何事物的产生和发展，出现和消亡，都有着一定的外部条件和内部原因。美术中各个门类盛衰消长变化，也不会离开这样的规律。德国古典哲学和美学的集大成者黑格尔深刻地指出：“每种艺术作品都属于它的时代和它的民族，各有特殊环境，依存于特殊的历史和其他的观念和目的。”19世纪的法国文艺理论家、史学家泰勒，曾花费了许多精力去探索并梳理文学和艺术的发展规律，他在《英国文学史》序言中阐述了这样的观点：文学艺术的创作及其发展决定于种族、环境和时代三种力量。种族包含了人的先天的、生理的、遗传的因素，环境包含了地理因素，时代包含了文化因素；种族是内部主源，环境是外部要素，时代则是后天力量。如果我们再把眼界放开一点，联系社会经济基础、阶层关系而进行考察，便会发现泰勒和黑格尔的看法，是很有道理的。中国1500年前的著名文论家刘勰在《文心雕龙》中总结了自先秦到宋齐间文学的演变发展，他得出了这样的规律——“时运交移，质文代变”，“歌谣文理，与世推移”。这就是说，各个时代的文艺绝不是固定不变的，而它的更替和变化又取决于时势的推移、发展和变动。可以说，刘勰已经在相当程度上把

握了文艺变化发展运动的内在规律。

无须为艺术的盛衰更迭而感伤浩叹，不同时期的艺术分属于不同的时代。每个时代的艺术，都是受当时社会现实的多方面要素所制约的。当社会生活出现了变化，甚至是变革，与这个时代相适应的艺术便不可能不随之变化，旧的艺术会与这个消逝的时代一同成为历史，新的艺术则会随着时代的前行而产生。过去有人认为这只是时代风格的问题，事实上，不仅风格，连艺术许多品类也会随着历史而变动，即使它保留了原有的表现形式，它的内涵、特色乃至性质都可能出现蜕变。明代有个藏书四万卷的文学家胡应麟，他谈论诗歌说："盛唐句，如'海日生残夜，江春入旧年'；中唐句，如'风兼残雪起，河带断冰流'；晚唐句，如'鸡声茅店月，人迹板桥霜'；皆形容景物，妙绝千古，而盛、中、晚界限崭然。故知文章关气运，非人力。"这种明确的界域，正是一定历史时代的审美意识和一定社会历史特征之体现，而个人的主观力量是难以左右的。

可以说，从来就没有永恒的艺术。艺术的沉寂、蜕变与新生，艺术门类的变化和消长，都是合乎其内在逻辑和历史演进规律的。以为哪一种艺术或某种风格能青春永驻，如果不是出于善意的误解，那也仅仅是一厢情愿的渴望。这正如希腊人充满幻想的神话，正如中国文化史上显赫一时的玄言诗、宫体诗、西昆体，当它赖以存活的基础，当它得以流行的时代消逝之后，它的面前唯有一条别无选择的衰败途径。有些艺术作品消逝之后，后人可能再也没有办法弄清它原先的来龙去脉，面对着遗存下来

（新疆库木吐喇壁画）散花飞天

的零星实物百思不得其解，这便会形成艺术史、美术史上的一个个“谜团”。以往时代的人曾留下了许多让我们不解之谜，而我们当今正在创造的东西，也同样有可能成为后人苦苦揣度的新谜语。

我们现在所面对的美术，就是这样多次经死亡与新生洗礼，从历史中走来的美术。这是一棵枝丫伸展分布的大树，通过主干而植根于人类生活的土壤中，其外部枝叶与其他艺术门类则有着重叠和交叉。它更是一棵生机勃勃的大树，继续进行着生命的新陈代谢。

要梳理美术的内在结构，还须从更大的范围说起。

我国先秦时期的《尚书·尧典》，已谈到诗、乐、舞的功能区别。在西方，亚里士多德的《诗学》认为艺术产生于模仿，并根据模仿的媒介、对象、方式的不同而区分出画、乐、诗的性质。这些，都是早期的艺术分类法。我们知道，一方面，艺术产生之后便有一种自然而然形成的分类，如建筑、绘画、音乐、文学。另一方面，艺术在不同的文化类型中又衍变为不同的门类结构。如中国的艺术是诗、文、书、画，西方则为文学、绘画、雕刻、建筑、音乐、戏剧等。以后，随着科学技术的发展，新兴的电影和电视进入艺术领域。面对着这些繁多的对象，艺术分类可以有不同角度，可以有多种方式：

一、从艺术的外在形态进行分类。艺术的存在，无非时间和空间两大形式，由此得出三类艺术：(1)空间艺术：建筑、绘画、雕塑。(2)时间艺术：音乐、文学。(3)时空综合艺术：戏剧、电影、电视。

二、依据艺术与时间空间的不同关系来分类。其不同关系无非是静与动两大形式，由此得出三类艺术：(1)静态艺术：建筑、绘画、雕塑。(2)动态艺术：音乐、戏剧、影视。(3)动静综合艺术：文学。

三、从对应接受主体的感知方式去分类。可得出四类艺术：(1)视觉艺术：建筑、雕塑、绘画。(2)听觉艺术：音乐。(3)视听结合艺术：戏剧、影视。(4)视觉与联想综合艺术：文学。

四、依据主客体的主导功用而分类。得出两类艺术：(1)再现性艺术，如写实、再现性绘画、雕塑、小说、电影。(2)表现性艺术，如音乐、书法、舞蹈、现代艺术等。这种分类有时又称具象艺术和抽象艺术。

在艺术理论史上起主流影响的是第一种和第三种分类，这两种之间恰好产生了主客体对应的关系。在艺术这个大系统中，美术是一个局部，是子系统。当代的美术种类，大体是从四种角度区分的，由此生发出不少名称。

第一种是以工具、材料、制作特点区分。如中国画、油画、版画、水彩画、水粉画、铜版画、丝网版画、建筑艺术等。

第二种是以题材、内容区分。如山水画、人物画、风景画、花鸟画、肖像画、静物画、历史画、军事画、动物画等。

第三种是以功用特征区分。如年画、宣传画、广告画、装饰画、插图、壁画等。

第四种是以形式手法区分。如连环画、组画、卷轴画、扇面画等。近乎这种分类法的，如架上雕塑、圆雕、浮雕等。

这样的区分只是相对的，而且没有泾渭分明、不可逾越的分类。有些品种甚至很难归到哪一类属去。例如漫画，从内容、手法、形式都有鲜明特点，但却很难单独抽出来归到哪一类中。有些从字面上就能明白其含义，如木炭画、布贴画、记忆画、西洋画、投影画、图案画、玻璃画、指头画、绒画、铁画、铅笔画、钢笔画、镶嵌画，等等。再有些名词，与艺术史的特定段落有内在关联，如界画、水陆画、细密画、宗教画、文人画、院体画等，它们主要与历史上的某些文化史实或流派有关，在以后的章节中我们会有所涉及。

为了论述的方便，我们把历史简化了。回顾这一简要的历史，已跨越了人类社会上极为漫长的时空。从实用到审美，是文化史的一个基本规律。远古时代、中古时代的艺术是这样，到了现代，这样的规律仍然起作用。1893年，美国芝加哥有一个名叫朱德森的工程师异想天开，想用另一种便捷的东西代替人们沿用已久的纽扣。他想到了用两对齿牙的办法，把它们合在一起就能锁住两边衣服。可是，这项发明却无人理睬，因为它既难使用又太不牢固。过了20年，瑞典血统的工程师孙德巴克对拉链做了一点小小的改进——在链齿上加了一套凹凸交错的子母牙，使拉链不再自行豁口松开。从此，方便又牢固的拉链流行了。到了今天的社会，拉链的装饰功用

已大有超过实用功能之势。它与各种不同款式、不同色彩的服装相配，突出显眼的线条，成为衣服上最引人注意的部位之一。人们甚至不惜在衣袖、裤腿上加上配有拉链的小口袋，而目的纯粹在于装饰。

从当日作为纽扣代替品，仅着眼于实用，拉链已变为今天服装协奏曲中嘹亮的高音。而明天的生活，也许会有另一种高音出现，虽然我们无法断言谁能充当这未来的明星。这一点说明，人类的生活时尚和审美趣味需求，是苛刻而没有止境的。这是伴随着人类社会发展自隐而显发展出来的一种规律，这种需求其实正是艺术拓展变化的基本动因。

四、荡起创造的双桨
——科学与艺术的互动

1981 年 12 月 10 日，瑞典，首都斯德哥尔摩音乐大厅，隆重的诺贝尔奖授奖仪式在这里举行。瑞典国王把该年度诺贝尔生理学 / 医学奖授给了美国加州理工大学心理生物学教授罗杰 · 斯佩里。

罗杰 · 斯佩里通过裂脑研究，获得了令人瞩目的发现。他分别考察大脑左右半球的功能，证实人的左半脑与右半脑分工明确，各有侧重。左半脑侧重于抽象思维，长于语言功能、逻辑分析、推理思维、数学运算；右半脑侧重于形象思维，长于非语言、非数学、非逻辑空间关系的直觉。

科学与艺术，正是人类两种思维方式的典范。

不过，人们长期以来忽视了与右半脑相关的一系列认识现象，对于直觉、灵感、顿悟、想像和潜意识这些非逻辑、非语言而又带有主观情感色彩的东西知之不多。而右脑的这些功能，目前世界上最先进的计算机也难以模拟。

我们周围的人就有数不清的例子：不同知识背景和教育方式培育出的是不同类型的人才。理性的成分太多，激情便趋淡；情感的色彩过浓，理性则弱化。科学思维是理性的体现，人文情怀是心灵的投射。思维方式和行为风格趋向两端的人，往往是左半脑占优势或者右半脑在主导。对此，我们不能简单地说孰优孰劣，因为两种类型都大有创造性潜力可以挖掘。

创造是人类永恒的主题。无论艺术还是科学，最令人着迷的都是人类的创造性。阿基米德在洗澡堂里发现了浮力定律；苹果落地触发了牛顿万有引力构想；门捷列夫在梦中发现了元素周期的规律性；爱因斯坦长期思考相对论后豁然开朗。这到底是艺术灵感的不期而至，还是科学思维的水到渠成？

不管怎么说，这同样是一种创造性思维。单刀直入，茅塞顿开，所有的逻辑细部和中间环节已被高度简化，苦思不得的答案一不小心竟全都呈现眼前，甚至连科学家本人都不相信自己能如此精彩。在科学的崎岖之路上，离不开直觉和顿悟。这一点，与艺术家的创作方式毫无二致。事实上，人类每一次认识上的飞跃，最初都是由直觉和灵感所触发的。这一带着神秘色彩的过程，往往也掩盖了右半脑的潜在功能。

早期的人类，本来是靠原始的右脑思维方式生存的。语言产生以后，原始、简单而形象化的右脑思维方式便向左脑的语言逻辑思维方式倾斜。之后，左脑思维方式成了主导。右脑所擅长的直觉、顿悟和灵感活动也须经过左脑逻辑思维的检验。美国著名学者布莱克斯利在《右脑与创造》一书中，把这一阶段称为左脑革命，它是人类三次思维革命中的第一次，也是人类文明的开始。

人类第二次思维方式的革命是计算机引发的。计算机作为一种能够“思维”的机器，其全部功能只是对左脑革命的一种确认和延伸。人类思维方式的第三次革命是右脑革命，而这刚刚拉开了序幕，它将引发21世纪人类思维方式最深刻的变革。布莱克斯利预言，人类以左脑为主导的信息处理方式将转向以右脑为主的方式，而创新、创造将是这一新时代的主题。

创造是阿拉丁神灯，是人类进步的动力，没有创造，人类也许今天仍在黑暗中徘徊。艺术的本质在于创造，科学的本质也是一种创造，二者在此走到了一起。今天，我们开始正视右脑在认知行为中的主导作用，也就有可能进一步开发右脑的创造性潜能，由此驱动艺术和科学的大踏步发展。

古希腊所有的自然知识差不多都包容于哲学之中。而对自然的认识，主要来自笼统的直观、理性的思辨和大胆的猜测。通过天才的直觉，古希腊人能勾画出整个自然界的轮廓。当然，他们对

自然界整体构成的细节和其间联系的认知还是模糊和有限的，这就不得不拜托哲学的思辨了。他们用哲学的猜想来填补了知识的盲点，由此而编制出自洽的理论体系。

近代科学最骄人的成果是对自然界的肢解。肢解自然的“手术刀”，便是牛顿力学的方法。在操作上，需把运动的物质静止化，联系的事物孤立化，复杂的现象简单化，变化的东西凝固化，事物局部夸大化。这样的肢解，使我们对自然的认识和理解走向了深刻和精确。因而，这是近代科学进步的标志，

研究需要分门别类，是近代科学家的基本信念，也是最成功的做法。一个庞大而完整的自然界，先被牛顿的快刀卸成数学、物理、化学、天文、地理和生物六大块，而古希腊人擅长的思辨和猜测方法，则被实验的方法和分析的方法所取代。随着研究的深化和细化，人们对自然的切割更趋细致和零碎。例如物理学，这个研究物质运动最一般规律和物质基本结构的基础学科，被分割出力学、光学、声学、电学、磁学、热学等。物理学自己也像孙悟空施展了分身大法，分化出分子物理学、原子物理学、原子核物理学、基本粒子物理学、固体物理学、凝聚态物理学等。更进一步的分化，如力学领域中的理论力学、材料力学、结构力学、弹性力学、断裂力学，还有量子力学、计算力学，等等，更不遑多言了。

在科学的分化、细化之后，便是科学研究与教育的专业化和专门化。控制论创始人、著名美国科学家维纳描述说：“当代的科学家日益在一个愈来愈狭窄的领域工作，上个世纪也许还有莱布尼茨、高斯、法拉第、达尔文能称得上数学家、物理学家、生物学家，当代似乎再也没有一个人能够精通当代全部知识，他们只能是一个学科、一个分支的专家，如拓扑学家、声学家、甲虫专家(跳蚤专家)。”著名天体物理学家、哈佛大学教授D．雷泽尔在1990年出版的《创世论——统一现代物理·生命·思维科学》一书中指出：“似乎没有别的一项人类事业会比科学研究更为支离破碎了。大多数科学家将他们的劳作生活奉献给技术问题，这些技术问题如此专门化，以至只有科学共同体中极少数人理解或者关心它们。更有甚者，一个重要技术问题的解决往往推衍出新的更专门

化的技术问题。科学就像希腊神话中的九头蛇，当它一个头被砍掉的时候，同时就长出两个新头来。”

当代的科学家仍在为此忧心忡忡，中国古代的哲人却早就洞悉未来，他们说，合久必分，分久必合。让我们设想一下吧，一棵小树开始成长时，它的主干和分支是历历可辨的。到了枝繁叶茂阶段，便变得纵横交错，这时反而整合一体了。科学的行程验证了这一规律，它的发展自低级往高级，由简单趋复杂，从零散到系统。成为参天大树之后，枝杈穿插，错综复杂。学科不断分化、细化的同时，相互之间渗透、交叉和融合的趋势也加剧了。由此，引出了众多新兴边缘学科、交叉学科、横断学科和综合学科。

所谓‘横断学科’，是科学综合和整合的结果。它并不以某一学科领域作为专门的研究对象，而是以多门学科共同的特征、过程和规律作为自己的研究视阈。当代的科学与艺术重新走到一起，体现的正是这样的大趋势。

把拆零的世界重装一体，不仅是现代科学与艺术自身发展的内在需要，也是社会发展的外在要求。20 世纪 60 年代，由比利时布鲁塞尔学派的领头人 L.普里高津(L.Prieoeine)提出的耗散结构理论，曾在科学界掀起一阵“非线性科学”研究的浪潮。普里高津从化学研究领域起步，越出技术层面、学科层面而上升到自然观、科学观和方法论层面进行新的综合。他由此提出的新思想、新理念和新方法，对当代哲学思潮产生了重大影响，因而荣获1977年诺贝尔化学奖。美国著名未来学家托夫勒曾为普里高津的新著《从混沌到有序——人与自然的新对话》作序，他指出：“在当代西方文明中，拆零，即把问题分解成尽可能小的一些部分，是得到最高发展的技巧之一。我们非常擅长此技，以至我们竟时常忘记把这些细部重新装到一起。”托夫勒对普里高津‘把这些细部重新装到一起’的工作给予很高评价，称赞他把生物学和物理学重新装到一起，也就是“把必然性和偶然性重新装到一起，把自然科学和人文科学重新装到一起”。(普里高津《从混沌到有序——人与自然的新对话》，上海译文出版社1987年版)

德国民族长于理性思维。有趣的是，德国许多著名物理学家、数学家都

钟爱音乐，喜欢巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、舒曼、门德尔松和勃拉姆斯等音乐大师的美妙旋律。

克罗纳克(L.Kroneeker，1823-1891)，赫赫有名的代数学家，又是一位杰出的钢琴家兼歌唱家，浪漫派音乐天才门德尔松便常到克罗纳克家做客。“上帝造出了整数，其余的一切均为人的劳作”——说这句名言者，正是克罗纳克。能如此透彻地窥见数学奥秘，难怪会对音乐有如此特别敏锐的感觉。不用多说，数学和音乐的圣殿金碧辉煌，但却是一种以抽象语言营造的人工的世界。前者只需十个阿拉伯数字和若干符号便标示出无限的、绝对的真，后者仅用五条线和几个蝌蚪音符就营造出无限的、动人的美。数学是人类理性活动的巅峰，音乐则是人类情感世界的极致。在克罗纳克看来，音乐是一切艺术中最扣人心弦的艺术。

1918年的诺贝尔物理学奖获得者、量子论创始人普朗克(1858-1947)是一位钢琴好手，年轻时还写过一部轻歌剧。普朗克经常在家里开音乐晚会，参加他这种家庭沙龙的有德国著名科学家、铀裂变的发现者奥托·哈恩。其中一次最为动人的场面，是普朗克弹起钢琴与拉小提琴的爱因斯坦一齐合奏。普朗克认为，科学、艺术和哲学合在一起，才会构成人类完整的精神世界。他革命性地解释能量变化的普朗克辐射定律，就具有德国古典音乐律动与和谐的神韵。普朗克最喜欢巴赫的《布兰登堡第三协奏曲》，他去世前已年近90岁，每天仍坐在钢琴边弹奏巴赫和莫扎特的作品一小时。

德国杰出理论物理学家、诺贝尔奖金获得者、量子力学波函数的统计解释者玻恩(M.Born，1882-1970)也弹得一手好钢琴，技艺完全可以同专业的乐手一较高下。他和爱因斯坦常常合奏他们心爱的海顿的乐曲。控制论创始人N.维纳说，玻恩的气质像个音乐家。此外，本世纪两位著名原子物理学家索末菲和海森伯，也都是弹奏钢琴的高手。

音乐传达的是生命的律动。这样，它和物理学的最高使命便都在于揭示自然界的奥秘。我国最早一部音乐理论专著《乐记》说：“乐者，天地之和也。”所谓“和”，也即宇宙的和谐结构，这同样是物理学探究的最高目标。音乐如此，美术和其他艺术门类也概莫能外。

在当今物理学前沿有多项杰出成就的李政道教授，不就别具慧眼，从弘仁的山水画、商代的玉器、屈原的诗篇中看到其中所蕴含的自然结构规律吗？

其实，科学本身也是一种艺术。科学、艺术创作都是先有感而后发。科学的内在精神——哲学本无体，本无固定格式。诗化了的哲学纯任天机而动，天籁自鸣，从容闲雅。浑然而了无痕迹，第一流的科学、艺术和哲学作品都是无意相求却又不期而遇的。从艺术的角度看，科学不就是人与大自然相互沟通的一种艺术吗？从这个意义上说，大科学家都是艺术家。

1985 年，R.柯朗和 H.罗宾的名著《数学是什么》出版了中译本（科学出版社1985年版）。作者说，数学发端于数、点、线，但这些基本概念是一团神秘的朦胧之物，它们本身究竟是什么，人类理智一直说不明理不清。数学家近到19世纪才明白，他们力所能及的工作，只是说明“不加定义的对象”。

理性的至境也就是审美的境界。在现代物理学中，一些杰出的实验物理学家也是大艺术家，他们所做的著名实验都可说是令人赞叹的艺术精品。高等数学中一系列环环相扣的公式，何曾不是严谨精确的艺术杰作？数学公式中所体现出的种种平衡、和谐与对称，往往使人情不自禁地联想起蒙德里安的抽象画或者莫扎特的小夜曲，它们包含的不正是精湛高超的艺术构思吗？曾有人说，科学美是理性美，要用智慧和心灵方能见出，洵非虚言。

1905年，爱因斯坦第一次把光电效应同量子理论的某些论点联系起来，并提出了大胆的假设，这使实验物理学家密立根大受启发。密立根测定了光电子动能与入射光频率的关系，确认辐射量子的概念是正确的。而他所设计的实验，方法卓越，技巧精湛，具有逻辑严密的优美，这同英国大画家泰纳把山谷、河流、森林和海洋展现在画布上有异曲同工之妙。不同的艺术手法都揭示出大自然的美，都是赞美大自然的诗篇。只不过密立根用的是电磁铁、水银灯和静电计，泰纳用的是调色板、颜料和画笔。

的确，科学发现的每个公式都包含着一种美。这种美，体现了人类自由创造的理性，它是大自然本质的显现，是人类思维与精神统合的结晶。在客观自

然界中，你找不到一个比数学 C=2 π R 更圆的实体的圆。因为，数学上的圆是理想化、纯粹化和艺术化的，它是一种形而上学的意象。而总是超离于现实世界的艺术，不正是与之相类吗？。

严肃的科学真理，有时会像用单簧管吹奏出来的牧歌，悠扬而令人神往。

艺术，许多时候也是科学。最明显不过的，便是“ 艺术设计 ”这一大门类。

当然，“ 艺术设计 ”不是单纯的艺术创作，它指的主要是非艺术特别是非纯艺术的物质产品的设计。冠以“ 艺术 ”二字，乃因为它具有艺术的某些特性，准确地说是具有一定的审美性质。

“ 设计 ”（ D e s i g n ）源于拉丁文 Designave，重点在于艺术表现之各要素的处理和有机结合。这种强调艺术形式法则的内涵，后来被广泛应用于“ 构图 ”中。直到20世纪中叶，艺术学校中传授的基础设计(BasicDesign)课程，仍然立足于艺术形式要素——点、线、面之间的组合与排列结构，因而Design的含义，在《牛津艺术指南》中，“ 是一种经常接近于在任何艺术作品中都有的结构原则的概念 ”。1607年，祖卡罗在《画家、雕刻家、建筑家的理念》一书中把Design分成两种：内在的设计和外在的设计。前者模仿“ 理念 ”，后者指用颜料、石头或其他材料来实现“ 理念 ”。Design还可以分为设计观念和设计形式两个方面，形式则是观念的外化。在今天，设计更多被理解为对产品外观和内部结构的安排，它强调产品的色彩、肌理、形态等形式因素，注重对产品材料的开发、研究，在实用性的基础上追求产品的观赏性和审美价值。由德国包豪斯学院创立的“ 三大构成 ”（平面构成、立体构成、色彩构成），为公认的设计教育基础。不过，Design的观念内涵在今天似乎更显重要，它直接关系到设计的创意和决定设计的质量。

现代意义的设计产生于工业大革命以后。它以机器、电子等高科技为载体，以市场经济为动因，以批量化生产为手段，以消费大众为对象，基于这些特性的设计称为工业设计。工业设计突出了一个关键点：批量生产。正是它决定了只能采用工业生产的流程，也决定了产品必然是标准化、通用化的。所谓设计，是把某种计划、规划、设想、解决问题的方案通过视觉的方式传达出来的活动。它的核心内容包括三方面：(1)计划、

构思的形成；(2)视觉传达方式；(3)传达之后的具体应用。这就表明，设计永远不可能自为目的，不能为了设计而设计。不投入生产，设计的价值就不会实现。

请注意，无论多么富于灵感的设计师，他的设计都不可能是任意的，都必须以最大限度地适应消费者的需求为目的。而且，他的设计方案还要符合批量化工业生产的前提。在一个成功的设计背后，可能就有经济学、运筹学、管理学甚至投资决策数学模型的支撑。科学和技术作为最大的生产力，这是工业设计的脊梁。

现代意义的设计行为，重视目的性，追求创造性，突出设计手段的高科技化，强调结构、秩序的合理安排，关注材料、形态、色彩等形式因素的运用。以荷兰为例，这是现代主义设计的故乡，其设计在观念上追求功能主义、理性主义，在形式上讲究简洁、明快，喜欢用几何形造型。这种种普泛化特征，使我们时时不会忽略，“艺术设计”的意义正是在与科学联姻，与现代工业生产结合中才凸现出来的。

建筑艺术，更是一个科学与艺术紧密结合的独特样式。不消说，严谨的西方建筑是“凝固的音乐”。而中国梁柱结合的木构框架建筑，跌宕多姿，精确严密，这不就是科学与艺术浑然一体的典范吗？

建筑人为地再造一个空间，本质上与自然是有界域和距离的。正因如此，建筑对环境的依赖性也特别明显。人工与天然的和谐，是建筑师最高的美学理想。美国著名建筑师赖特在《有机建筑》一书中说，现代建筑之于自然，就像植物与土地的关系，它是“地面上一个基本的和谐的要素，从属于自然环境，从地里长出来，迎着太阳”。这种强调人与自然统一的有机建筑观念，今天已获得普遍的认同。

人与自然的和谐，不是被动地适应自然，不是刻意追求表面上与自然相似的某种形式，而是在深层次、在精神上寻求与自然的统一。悉尼歌剧院与澳大利亚的海洋、日光何等的和谐。赖特设计的流水别墅，与周遭的瀑布、山林、落日余晖融为一体。建筑与自然的和谐还包括与人文环境的和谐，人文积淀是建筑衍变的深层原动力，它是建筑师设计意念的基本元素，会在根本上影响他的

设计思维。

设计手法是建筑‘语义’的一部分。汉斯·霍伦敦1978年设计的奥地利国家旅游局，体现出一种历史感与现代感的交织，作为后现代主义的代表作之一，这是耐人寻味的建筑设计。著名华裔建筑家贝聿铭1984年着手设计的罗浮宫金字塔，以单纯而富于逻辑的三角形突出了原始与现代的结合。他设计的香港中国银行大厦，也包含了四个等腰三角形，其中暗寓着“芝麻开花节节高”的意味。这些富有特色的设计，是通过某种符号系统让设计师的个性得以言说。而这些符号的选择和运用，无疑整合了人文精神和科学原则。

环境设计可分为广义、狭义两种。狭义专指对人的社会化活动空间的设计，广义则指某一区域的设计。随着人类精神文化范围的拓展，在环境设计中，自然所占比重将越来越大。20多年前，还没有放养野生动物的自然保护区；今天，人与动物共处的开放性的保护区在北美、非洲和中国内地已多处可见。

生态保护和可持续发展是今天的一个世界性话题。从人与自然、人与环境关系的演进脉络之中，我们看到，科学与艺术的联合已经悄悄揭开了新的篇章。

爱因斯坦和开创矩阵力学的海森伯，都曾深深被自然界显示出来的、一种数学式的简洁和优美特性所吸引。他们相信，自然律的简洁性具有一种客观的特征。连中学生都知道，解数学和物理题的每一步都要把方程化简。化简固然是为了便于推导和演算。但，从文本的角度看，它还有以形式的简洁性传达出真的另一层意义。而呈现在凝练、明快与和谐形式中的真，无疑就是一种体现了人类精神智慧的理性美。

爱因斯坦关于质能当量关系公式的推导是极为冗长、繁琐和复杂的。如果不简化，最后变成E=mc这种结晶体般凝练简洁的表述形式，那么，“质能相当”这一透析宇宙奥秘的真理之光就投射不出来。

大自然厌恶拖沓、繁琐和累赘。所以，追求客观真理的过程，也就是追求简洁，追求美的过程。反之亦然，美天生的属性就包含着简洁，包含了真。勃拉姆斯、舒伯特和柴可夫斯基交响曲那些扣人心弦的主题，往往都是如歌的简

洁旋律。贝多芬第三交响曲第一乐章第一主题的旋律就更不用说了，它虽去尽铅华，所营造出来的意境却有落日照大旗、马鸣风萧萧的风骨。这些主旋律所袒裎出来的美，同爱因斯坦的相对论、普朗克的量子论和德布罗意公式，同牛顿二项式、三角级数和微分几何所具有的美——简洁、和谐、明快和对称，可以说是完全等值的。

西方古典美学的最高理想是回复到古希腊“高贵的单纯，静穆的伟大”。这“单纯”、“静穆”，是长河落日，是清空皓月，它正是一种简洁的美。在中国的传统美学中，同样有许多闪光的思想足以与之相互辉映。想一想“惜墨如金”、“以少胜多”、“知白守黑”和“意到笔不到”之类的嘉言大训，西方的哲人甚至已落后我们的祖先千年。

由古希腊雕塑到当代的艺术，从欧几里德几何到今天的科学，它们都不过是人类追求主体与客体自由的两种不同形式罢了。艺术与科学的手段和方法固然有很大差别，但内在精神则是一致的。二者的结合，对于科学，会获得创造性思维的启牖，对于艺术，则注入了思想理性的动力。正如李政道教授所说：“一个硬币有两面，一面是艺术，一面是科学，这就构成了价值。”

这是一个技术至上的时代。幸而存在主义哲学大师海德格尔还是清醒的，他在《技术的追问》中说：

“技术之本质并非任何技术因素。所以，对技术的根本性沉思和对技术的决定性解析，必须在某个领域里进行。此领域一方面与技术之本质有亲缘关系，另一方面却又与技术之本质有根本不同。这样一个领域乃是艺术。”(《海德格尔选集》，上海三联书店1996年版)

技术至上的时代尤其倚仗艺术，这就是哲学大师的卓识。海德格尔喜欢荷尔德林的诗，对其“人诗意地栖居在这片大地上”一句至为激赏。在他看来，“诗意的东西贯通一切艺术，贯通每一种对进入美之中的本质现身的解蔽。”

“诗意”，就是“美”的内核，“美”的本质。这鲜活的联想，阒寂已久。海德格尔关于技术本质的论述给我们启迪良多。20世纪50年代以来，技术美学、设计美学应运而生，科学技术与艺术之联姻已衍为人类思想文化的主流。介乎艺术和科学之间的学科，例如工业设计、染织服装、工艺装潢等，正面临着

高科技的洗礼。原先分得很细的学科，正逐步融合或消失，社会催迫新学科的出现。还有，新学科与科技之结合不仅要满足当下的需求，还需着眼于前瞻性的研究。比如，近年兴起的“信息设计”学科，着眼点便在于适应未来发展的应用技术。

驾驭自然，蹴踏自然。21世纪的艺术家与科学家面对相同的问题，甚至连细节都一样。宇宙的起源、生命的本质以及人类存在的背后，究竟还有什么影响自然、影响人类命运的谜底？这种种主题，历来就是物理学家、生物学家、哲学家、艺术家乃至宗教界共同关注的。立体主义理论还常把他们的艺术风格同相对论的空间/时间观念联系在一起。很多时候，科学与艺术的目的相同，方法也是相通的。艺术与科学之间的明显区别，在于科学求同，艺术求异；科学是发现，艺术是发明；科学条理严谨、规则明晰，艺术则敏感跳跃、光彩夺目。然而，科学发现需用直觉、想像力和灵感编织理论，它不能不具备艺术的灵魂。H．彭加勒写道：“纯逻辑永远也不能使我们得到任何别的东西，不能创造出任何新的东西，任何科学都不能单独从纯推理中产生。”现代科学的每一次巨大跳跃莫不如此，这时，科学在理论和方法上的成功已不再局限于原先的“发现”了，它有如艺术那样带上了“发明”和“创造”的绚丽色彩。

同理，当代人对艺术的认知也摆脱了以往那种仅依赖经验、直觉和感觉的局限。科学让人类走上了月球，让人类走入了虚拟的网络社会，科学在改变人类自身的时候，也改变了认知世界的图景。科学推动当代社会发展前行，导致艺术观念、对象、手法和样式的一连串变革，由此形成人类文化创造性的精神成果。

在科学和技术高度发达的今天，科学家、发明家和企业家们正以前所未见的热切关注人类的精神需求和文化需求。艺术与科学不仅是并行的，更是互动的。它们由合而分再到分而合，是螺旋形的上升，是历史的大趋势，它所高扬的，正是推动人类数千年文明前行的创造精神。

科学与艺术，是车之两轮、鸟之双翼，是人类创造之舟的双桨。

第二章　迷人魅力的奥秘
——美术的静态分析

一、蒙娜丽莎的神秘微笑

不知道《蒙娜丽莎》这幅世界名画的人可能很少了。

据说，出自文艺复兴时期巨匠达·芬奇笔下这一美丽、文静的理想化形象，是实有其人的，她是佛罗伦萨一位富有的市民。达·芬奇为她画像时，她正当24岁的青春年华，因为心爱的女儿刚刚夭折，她整天郁郁寡欢。画家只好请人在旁边奏乐，终于引出她一丝发自内心的微笑。这一刹那的微笑，被画家把握住，并以高超的表现技巧永远定格于画面上。于是，在娴静而蕴含着青春气息的形象中，人们可以看到她稍纵即逝的微笑，几百年来，这永恒的微笑征服了无数的观众。

观众在她面前品味，揣测，争辩。有人觉得她温文尔雅，引人遐想；有人觉得她强作欢颜，内含愁绪；有人觉得她高深难测，莫可名状。很久以来，不少学者都试图解谜。心理学家认为这是因为各人经验不同，心境不同，感受也会不同；美术史家说她是理想化的典型，莞尔一笑是美的永恒象征；历史学家说这笑包含了希

（意）达·芬奇：
蒙娜丽莎

望和生机，是当时新兴资产阶级的写照；理论家则指出达·芬奇玩了把戏，背景透视不一，五官界限模糊，使观众目光游移不定；医学家分析出人物患有内斜视，右下睑上有一霰粒肿；现代派画家别出心裁，为蒙娜丽莎添了两撇八字翘须，说这才合情合理。近来，有些研究者又认为她并非正逢青春，年龄已有40左右。意大利学者皮德利梯和苏联教授昂斯基研究了多年，断定这并非贵妇人，实际是一个妓女。近年的学者使用电脑进行分析，认为这实际上是达·芬奇本人的自画像。另据新近的报道，美国圣迭戈大学教授阿斯穆斯分析了用特制摄影机拍摄的一系列照片后，认为这幅画原是用珍珠粉画的，至于后来给谁擦掉了，却不得而知。这样，蒙娜丽莎神秘的微笑连同这幅名画一起，被现代的人越研究越神秘，这真是美术史上一件极为有趣的事。

蒙娜丽莎的微笑尽管神秘莫测，人们却始终承认她的动人魅力。这恰恰与美术吸引了千万人，也有千万人始终难解它之所以迷人的奥秘是一样的。艺术有着神奇、迷人的魅力，多少人曾经在艺术的王国里徜徉，得到过心灵的安抚，但要说清艺术魅力的奥秘，却又是一件艰难的事。不仅一般的观众说不清其所以然，就连古今中外的文艺理论家，也为此伤透了脑筋。

“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”，这确乎是人们欣赏一切艺术作品都会出现的现象。蒙娜丽莎的微笑，人言人殊，固然是一个例子，而这样的例子实在是太多了。宋代王安石对李璟的名句“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”推崇备至，王国维却大不以为然。“红杏枝头春意闹”是宋祁《玉楼春》中的名句，李渔则大加嘲笑说：“此语殊难著解。……闹字可用，则吵字，斗字，打字皆可用矣。”苏东坡对自己的书法很自信，自诩“余书如绵裹铁”，却被明代董其昌讽刺为“不免墨猪之诮”。这些例子都说明，艺术的欣赏、品鉴和评价常常千差万别。同一件作品，会给不同的欣赏者乃至同一个欣赏者不同的审美感受。其原因在于，艺术的欣赏是有主观因素在里面发挥作用的。而主观性与欣赏者本人所生活的社会文化背景，与个人的情感思维、生活经历、文化素养及艺术鉴赏能力都有关，并且还会随着一个人心境和情绪状态而有所变化。因

此，欣赏的对象即使是同一件作品，也会自然而然地因人因时产生差异性。美术欣赏乃至一切艺术欣赏，都是在作品艺术形象基础上的一种再创造，掺入欣赏者本人的生活体验、情感心绪、审美情趣而感受和领悟。这样，他所偏重的、所喜爱的、所理解的以及所评价的便会与个人主观色彩融会在一起，成了“各以其情而自得”。审美活动当中的这种主观差异性，是不可避免也无可非议的。蒙娜丽莎的微笑，仁者见仁，智者见智，便属一种正常现象。西方流传着一句古老的谚语——“趣味无可争辩”，这可以借来说明这种审美趣味的差异问题。

但是，除了这种主观差异性外，艺术欣赏中还有着更难解释的另一层因素——客观共同性。乌斯宾斯基曾经写过一本名叫《舒展了》的小说，其中描述书中的人物参观巴黎罗浮宫时，被大厅中维纳斯的雕像所震慑，他说：“在人类的语言中找不出一个词汇，可以来说明这尊石像创造奇迹的奥秘。……打碎她，这等于使世界失去了太阳。如果在人的一生中连一次都没有感受到维纳斯的温暖，他就不值得生活在这个世界上。”

这里所说的雕像是米洛斯的阿芙罗蒂德，它已经成为美和爱的代名词。自从它在160多年以前从米洛斯岛被发掘出来之后，伴随着的一直是无限的赞叹。然而，何止维纳斯雕像，希腊人的许多艺术创造，正像马克思曾经说过的那样，不仅具有‘永久的魅力’，而且‘在某些方面还作为一种标准和不可企及的规范’。所谓永久的魅力，是具有超越时空的普适性和永恒性，能够感染不同阶层、不同时代、不同族群的欣赏者，能够引起千百万人的共鸣。这就触及了理论界进行过旷日持久争论的关于共同美的问题。一个人感到美的，其他人也重复出现同样感觉的情况，这就是美感的普遍性、可传达性。用康德的话来说，就是美感的“普遍有效性”。

深入地探讨共同美的问题，应是理论家的任务。在这里，我们只指出起码的一点，共同美的产生是基于艺术作品美的客观要素而出现的。任何艺术作品一经创造出来，就成为一种客观存在的文本。作品是艺术家创造的终点，对于欣赏者，则是解读和再创造的起点，是触发联想和想像的契机及媒介。欣赏者

对于作品所传达的内容固然会有所损益，有所引申，但这一再创造却会受到作品本身的艺术意象、审美取向、精神情感等要素的约束和引导，而并不是任由欣赏者随心所欲、漫无边际地进行的。蒙娜丽莎的笑虽然有多种解释，但总不至于被理解为笑以外的其他表情。维纳斯的美，各人的感受和体验虽不尽相同，但人们终归一致承认这是美的。因此，艺术欣赏中的主观差异性和客观趋同性，便成为对立与统一的互补。

艺术作品又是在一定民族的生活背景、历史文化氛围中产生出来的。由于不同民族有着不同的历史和传统，他们的生活习惯、文化传统、族群心理等方面都会有内聚性的因素，由此积淀成一个民族的独特文化心理结构，这相当于精神分析学派所说的“集体无意识”，它在艺术中进而体现为独特的审美意象和趣味。这样的艺术作品，便不可避免要带上民族的群体特征和地域风格，游离于民族群体的东西是不可设想的。普列汉诺夫曾经说到“白色皮肤在黑色民族看来是非常难看的”。鲁迅先生也曾举例说：“北极的爱斯基摩人和非洲腹地的黑人，我以为是不会懂得‘林黛玉型’的，健全而合理的好社会中人，也将不能懂得，他们大约要比我们的听讲始皇焚书，黄巢杀人更其隔膜。”在欧洲的某些白种人当中，认为黄种人是难看的。而在中国，黄色却是高贵的，只有皇家才可享用。京剧脸谱用红色表示忠义，白色表示奸诈，黑色表示正直，黄色表示残暴，以蓝色象征草莽，而绿色则意味着侠义。京剧脸谱使用了极简洁、夸张而强烈的手法，以不同色彩和图案勾勒脸形，通过一套固定的脸谱而表征不同人物类型的性格和容貌特征。这是一种与欣赏习惯相连的独特造型方式。它对中国的京剧爱好者而言，是至为正常的。而对外国人来说，却是令他们惊诧不已的奇思妙想。

不同文化的族群存在着艺术观念和审美趣味的差异，而它的相对稳定性只是一定历史时期的物质生产、社会生活方式所导致的结果，不可能超越时空，恒定不变。前面提到的古希腊雕塑，正是一定时代、一定民族、一定文化和一定生活方式的必然产物。公元前 10 世纪，爱琴海沿岸岛屿公民就以公共事务和战争为职业，他们崇尚比例匀称、发育良好、体魄强健的资质，经常在健身

场上锻炼。在迎春游行时，人们裸体而舞，在角斗和竞技时，更是毫不介意地脱光衣服。每四年，各城邦都会参加全希腊的奥林匹克运动会，这更是展示、竞赛以至炫耀裸体的场所。优胜者被授予最高荣誉，还要立雕像作纪念。男子如此，青年女子也不例外。古希腊的历史学家普鲁塔克曾记载说："少女们也应该练习赛跑、角力、掷铁饼、投标枪，其目的是使她们后来所怀的孩子能从她们健壮的身体里吸取滋养，从而可以茁壮起来并发育得更好。尽管少女们确乎是这样公开地赤身裸体，然而其间却绝看不到，也绝感不到有什么不正当的地方。这一切运动都充满着嬉戏之情，而并无任何的春情或淫荡。"

古希腊雕塑所追求的理想化造型，源于人体健美、力量、灵巧、敏捷的最美的形体和姿态。希腊雕塑艺术的花朵，是植根于族群生存的社会基础及其风俗、习惯的文化土壤之中的。当时，希腊邻近的民族是以裸体为耻辱的，而希腊却有着独特的社会风气和特殊的文明观念。

上面我们粗略地论述了审美的主观性、客观性以及族群心理等问题。这里，还应该说到，审美趣味还有着历史延续性一面。现代的妇女喜欢佩戴项链、耳环、戒指，这种爱好，可以上溯到原始人所佩饰的骨、石串珠等古代时尚。哥达拉斯学派所揭示的黄金分割率并未过时，至今我们仍在书刊版本以及日常生活器具中应用。新石器时代许多陶器的基本造型，也可在现代的日用陶瓷中看到其潜在的影子。中国古代的屋顶建筑样式，在今天的新建筑中依然层现迭出。这些例子都表明，前人创造的美的成果、所形成的审美标准，能够随着人类历史的伸展而传承延续。李白的诗《静夜思》："床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡。"短短四句，脍炙人口，千古传诵。孟郊的诗《游子吟》："慈母手中线，游子身上衣。临行密密缝，意恐迟迟归。谁言寸草心，报得三春晖。"母子的真挚之情被勾画得如此真切动人，难怪至今仍在流传。东汉的青铜奔马雕塑，那矫健无比、四蹄生风的雄姿，能使现代的观赏者们赞叹不已。敦煌壁画中的飞天形象，如风吹杨柳，婀娜飘逸，充满了动的韵律，让今天的我们看起来，也不能不佩服作者的高超技巧。其他例子不胜枚举了，王

羲之的书法、范宽的绘画、霍去病墓前的石雕、无锡苏州的园林，都散发着历久不败的迷人魅力。

美的形态多种多样，艺术的风格多种多样。人们欣赏艺术品、进行审美活动的反应也多种多样，这是审美心理学研究的核心内容。从亚里士多德以来，人们就围绕着有关问题进行过种种探讨，由此形成了各种学说。这些都属比较专门的学术课题。上面仅就最基本方面作了简略的介绍，而在欣赏艺术作品的时候，其他要素也是必然有所涉及的，我们不妨举一反三。爱因斯坦曾经说过："如果一个人掌握了他的学科的基础理论，并且学会了独立思考和工作，他必定会找到他自己的道路。而且比起那种主要以获得细节知识为其培训内容来，他一定会更好地适应进步和变化。"这里说的虽是科学研究方法，但在艺术欣赏与审美的活动中其实也同样适用。现代的美学和艺术理论诸家并立，众说纷纭，就像人们对蒙娜丽莎的微笑一样，各种解读都自成一统，但适合的只是部分群体。

达·芬奇说："智慧是经验之女。"那么，让我们不断熏陶心性和积累审美经验，在实践中训练出一双艺术的慧眼吧！

二、"用一根线条去散步"

德国艺术家保罗·克莱对于绘画中的线条运用是极为重视的。他觉得，线条不仅是绘画中的重要因素，是画家在艺术表现中的重要工具，而且线条本身便有自己的个性特征，有它自己的生命。保罗·克莱的名言是——"用一根线条去散步"。

这的确是甘苦之谈。但是，艺术的天地是广阔的，在其中耕耘的艺术家也多得数不清，他们都可能有自己的追求，有自己的体验。当代最伟大的艺术家恐怕应推毕加索，而毕加索的许多绘画，都充满了残缺的面、交叉的线、重叠的形，使人看得眼花缭乱。毕加索解释自己的创作状态时说："我作一张图画，然后又毁掉它。到了最后，可以说，什么东西也未损失：我在一处损失的东西而在别的某个地方又出现了。"

也许，因为艺术创作中的情况太复杂，难以通过语言而描述之。法国当代

画家乔治·布拉克只好说："在艺术中，只有一件事情是有价值的，那就是它无法用语言来解释。"这样的见解，在现代派艺术家中特别盛行。毕加索甚至用嘲笑的口吻说："人们都想理解艺术，但为何不想理解小鸟的歌唱呢？"毕加索的话，揭出了部分真理——确实不是所有绘画作品都可以用语言进行描述和释读，可以意会而不可言传的状况经常出现。因此，历史上对审美意识、艺术欣赏的种种争论由来已久，现代社会科学的发展，更促使人们对这些现象加以密切关注，形成了多种审美心理学派别。

话又说回来，正如我们在前面所说，艺术作品毕竟具有客观性的一面。在美术创作中，原本存在于头脑中的审美意识是通过色彩、线条、形象以一定的物质材料为中介方可体现出来的。换言之，作品是物质形态化了的表现，是记录、贮存和转换艺术家对现实审美关系的文本。它之物化和公之于世，成为周围人们观赏的对象，便成了传达、交流审美经验的媒介。反过来，为了更好地把握这种文本的特点，更好地发挥艺术的传达功用，我们便应该进一步了解审美意识如何在艺术中得以体现，了解艺术创造的基本规律和语言传达的一般过程。尽管每一个艺术家在具体创作中都各有特色，尽管某些艺术家一再诉说难以解释自己创作过程中的偶然现象，但艺术创造作为以物质媒介呈现精神活动的一种特殊活动，仍然是有着内在规律可寻的。

在马克思、恩格斯合写的《德意志意识形态》里有这样一段话："把拉斐尔同列奥那多·达·芬奇和提戚安诺比较一下，他就会发现，拉斐尔的作品在很大程度上同在佛罗伦萨影响下形成的罗马繁荣有关，而列奥那多的作品则受到佛罗伦萨环境的影响很深，提戚安诺的作品则受到全然不同的威尼斯的发展情况的影响很深。和其他任何一个艺术家一样，拉斐尔也受到他以前的艺术所达到的技术成就、社会组织、当地的分工以及与当地有交往的世界各国的分工等条件的制约。像拉斐尔这样的个人能否顺利地发展他的天才，这就完全取决于需要，而这种需要又取决于分工以及由分工产生的人们所受教育的条件。"这样，艺术家所受到的制约，既表现为"艺术家屈从于地方局限性和民族局限性"，还表现为"个人局限于某一艺术领

域，仅仅当一个画家、雕刻家等，因而只用他的活动的一种称呼就足以表明他的职业发展的局限性”。这一段话简明地指出，艺术家本人会受到环境、民族、分工、教育、社会需要、前代的艺术成就、特定艺术领域等多方面因素的制约和引导。这样，我们便可以明白，艺术家的创作活动及其作品的风格特征，是与多种因素的综合影响有密切关系的。

为什么会有“艺术家”的专门称呼呢？艺术家与一般人，与从事其他工作的人有什么差别呢？最主要的地方在于，他必须具有更为突出的审美感受的能力，以及以艺术形式表达自己审美感受的能力，而作品便是这两种能力的共同结果。人们在谈论某一成功的艺术家时，会使用“才能”、“突出的才能”，甚至“天才”、“大师”一类褒扬的字眼。艺术家的‘才能’，包括了以上所说的审美感受及艺术表现的两种基本能力。一件美术作品，如果显示出独到的观察、丰富的想像、巧妙的构思、高超的技巧，便是以上两种能力的出色体现。至于天才，则在眼光的敏锐、手法的完善、作品的独特等方面都是超出了一般艺术家的人物。他的发现和创造应是别人所未能企及的，由于他的独创性贡献，艺术领域的某一方面被推到了一个新的高度、一种新的境地，他才会被人心悦诚服地誉之为‘天才’。天才是时代的宁馨儿，他之出世，与时代的客观需求、艺术的传承积累，还有个人的天赋才情三种因素都有关。“天才是百分之二的灵感，百分之九十八的汗水”（爱迪生），“天才就是勤奋”（歌德），“天才就是毅力”（布丰），“我没有任何天才，有的只是强烈的好奇心”（爱因斯坦），“苦难对于天才是一块垫脚石”（巴尔扎克）……这种种不同的说法，强调的是天才必需的不同要素，侧重的只是某一点。不管怎样，在任何时代，天才都只是少数的佼佼者。

艺术创造的能力，具体呈现在作品立意、结构布局和传达手法的技巧里面。艺术家对现实世界如何观察，怎样选择，摄取哪些具体的感性元素，怎样对待来自大千世界的创作素材，都属构思阶段的内容。素材的选择、提炼、集中、概括，是关键的环节，艺术家的审美意识、情感、思想，是渗透并影响这些过程的。在这个阶段，艺术家头脑中要形成一种新的、完整的艺术形象。法

国的雕塑大师罗丹曾说道：“对伟大的艺术家来说，自然中的一切都具有性格——这是因为他的坚决而直率的观察，能看透事物所蕴藏的意义。”罗丹有一句流传很广的名言——“美是到处都有的。对于我们的眼睛，不是缺少美，而是缺少发现。”北宋时候，有一个很有名的花鸟画家赵昌，是四川人。他原来向花鸟画家滕昌祐学习，后来的成绩却超过了老师。原来，他长期以来很早起床，绕着花池，从各个角度仔细观察带露迎风的花草，一面看一面画，时间久了，对花鸟的观察和体会都比别人深刻，作品也比别人出色。为此，他自号“写生赵昌”。和赵昌同时的长沙人易元吉，见到赵昌的作品，大为佩服，于是去湖南、湖北、四川一带的深山居住，观察猿猴、獐、鹿等动物的习性，还在家中养了许多水鸟，观察它们飞翔、游泳、觅食的动态。由于观察入微，所画被精于鉴赏的米芾评为“没有人能赶上他”。宋末元初有一个专画草虫的曾云巢，先是整夜观察养在笼子里的草虫，觉得还未掌握它们的天然生态，又再到野地草丛中观察。他说在画画的时候，“简直不知道是我变成了草虫，还是草虫变成了我”。当然，仅仅注重观察仍是不够的。中国古代的山水画家已经意识到，从得“山川之骨”的观察，还要“闭目沉思”，悟得“山川之气”，这就是说，除了深入的感受和认识，还要把握对象的内在神髓和表达自己的独特感悟。

美术家对于客体世界的观察，还必须适应美术创造特点，紧扣美术传达、表现手法的特性。不同艺术门类的艺术家，由于传达手段不同，其观察和感受的角度也不会相同。音乐家置身音响的世界，会特别注意某种音响，从杂乱无章的声音中思考规律，体会出曲调。舞蹈家在现实中会对可视的动态、节奏、美的形体特别敏感。而美术家则对现实世界的人物、动物、植物、景物的形状、体积、色彩、光线、线条，以及由此体现的造型、节奏、变化等因素予以特别的注意。法国杰出的印象派画家莫奈有一次去看一个刚死去的女友，在悲哀中竟然不自觉地注意起死者逐渐褪色的前额，搜索起蓝色、黄色、灰色的微妙变化。后来，莫奈也不无内疚地感叹说：“你看我们是怎样身不由己地首先对色彩的作用发生反应，然后又不由自主地由我们的反射作用，把我们引进一种

潜意识的单调的生活过程中去，就像一头推着磨盘旋转的牲口那样。”莫奈的“身不由己”，是职业惯性使然，他是本能地以自己的专业眼光去看待一切事物的。美术家必须从千姿百态的普通现象中，从一般人看不出特殊的、别人熟视无睹的地方看出审美的特质及其创造可能。还是用罗丹的话去说吧：“所谓大师，就是这样的人：他们用自己的眼睛去看别人见过的东西，在别人司空见惯的东西上能够发现出美来。”这种特别的敏感，是美术家的必备能力。否则，他可能永远只是一个平庸的、不足称道的末流艺术家。

观察和体验，还只是创作活动之前的基础和前提。第二个重要环节，便是艺术构思阶段。当艺术家因为内在感受而引发了创作的欲望，考虑以艺术手段表达独特的感受和自己的感情的时候，他已进入了艺术构思的状态。这是素材升华为艺术的阶段，直接影响并决定即将问世的作品的面目，因而是创作过程中的关键环节。

关于艺术构思活动的过程，许多理论家都赞成大致区分为三个阶段：形象的酝酿、形象的孕育、形象的形成。在第一阶段的酝酿开始时，可能艺术家是因为某种事物的启示触发创作念头，导致创作冲动而进入构思状态的。这时候，作品已经有最初的设想，呈现出初步形态，这些设想或初步形态不一定很清晰、很确定，而且以后不一定都获得实现。某些东西可能在酝酿、推敲的过程中被放弃了，某些东西会进一步明确化、具体化，某些东西会得到加强或减弱，还有一些新的东西会加入原来的行列。如果酝酿的东西进一步确定，推动着艺术家继续去完成它，这时便进入了第二个孕育的阶段。

艺术创作的冲动和形象的获得，有时会突如其来，有如从天而降，这种现象被人称为灵感。灵感的来临常常是爆发式的，突然而强烈。灵感是艺术家长期努力、苦苦追索之后飞跃式的质变，没有这样的基础，灵感不可能来临。这正如黑格尔曾说过的那样：“最大的天才尽管朝朝暮暮躺在青草地上，让微风吹来，眼望着天空……灵感也始终不会光顾他。”罗丹甚至劝告人们不要抱侥幸心理：“要有耐心，不要依靠灵感！”

进入了形象的孕育阶段之后，浮现在艺术家脑海中的设想开始清晰、明

确、具体化。由于这样的深化，作品的面目已经大体呈现，不再像第一阶段那样游移不定。艺术家对于作品如何完善和各要素的构成越来越清楚，形象已经形成了许多具备个性的特征，而且如何取舍、提炼、概括、虚构、强化等处理方法也已有所设计。但是，作品的形象在这一阶段中仍未完全形成。只有当艺术家确定了作品的整体格局，心中已经有了清楚的、完整的形象，并且对如何传达这一形象有了确定的设计，构思才算完成。也就是说，这已是艺术构思第三阶段的尾声。有些理论教科书是把这一阶段的结束界定为典型形象的形成，甚至把整个艺术构思活动看作一个典型化的过程。

高尔基说过：“想像，结束了研究和选择材料的过程，并且，把它最后的形态化为活生生的——肯定地或否定地——重要的典型。”这里指的当然主要是文学作品构思活动的过程，而美术作品的构思，要点也是一样的。齐白石画虾，生动而传神，他说：“虾爪上的东西还很多，可是我不画这些玩意儿。’美国纽约巨大的自由女神塑像，是19世纪法国人送给美国的礼物。当时，承担设计任务的法国雕塑家巴陶第是以后来成为他夫人的一位少女为原型，并参考了他母亲的容貌而塑造出自由女神形象的。这一件的创作，是在构思阶段就已经确定了这样的处理手法。

在艺术构思的心理活动中，感觉、记忆、体验等多种心理因素都在参与作用，但最要紧的则是想像。艺术作品未来的形态，首先以观念的形式存在于艺术家的头脑之中，这便是想像的产物。艺术作品之所以能区别于客观实际，想像起了重要的作品，可以说，想像力是艺术创造力的标尺。构思过程中的想像，是与艺术家的情感生活交融在一起的。宋代画家文同，不但在画竹的时候“胸有成竹”，而且“身与竹化”。另一个宋代画家宋迪，擅画山水，运思高妙，他告诉别人说，画画可以用绢挂在破墙上，你会觉得墙上破损残缺，起伏凹凸的地方多幻化成山水的轮廓，你再发挥想像，便可以画成一幅很好的山水画。这些例子，所说的都是艺术构思当中想像、联想的情况。据说达·芬奇在创作《最后的晚餐》这幅名画时，为了画好叛徒犹大的形象，竟苦心思考探索了六年之久，可见构思阶段的推进有时是极为

艰难的。

美术作品的创作构思过程，经常是伴随着一张又一张的草图而进行的，用画家的话来说，这是将内心视觉形象转化成作品的预备性草图。这些草图不断加工、修改、反复，逐渐确定，并且逐步具体化。草图连接起来，往往就是一件作品构思的完整记录。美国的库克分析了许多作品，他的结论是：“优秀的大师们常常要做十几张预备性草图，以便达到使他们满意的解决方案。将构图的大面积区域安排得满意之后，他们就着意去画每个人物及其他成分的素描。然后，再对手部、头部、帷幔的褶痕、云的形状构成、风景中的树木等进行更细致的预备性素描。色彩记号也常常包括在这些素描稿之中。在他们完成素描稿时，这张图画除了实际着色以外，其他都完成了。”这个过程，实际上是美术作品构思，尤其是绘画创作中最为广泛地使用的方法。今天，在美术家的创作中，这种一边构思，一边画草图，越来越深入细致，最终确定一件作品面目的方法，仍然是经常在使用着的。

当然，也有另一些艺术家在创作时是没有成熟构思，甚至没有先入之见的。他们一边创作，一边思考，去掉某些东西，增添和强调某些部分，有些时候利用了巧合，获得事先并未预设的效果。作品的完成，并不是原来计划所周详设计的，连艺术家也没有预先估计到如何去解决画中具体问题。这样的创作，有很强的随意性、随机性，但是，这并不是技巧不熟练的人可以随便使用的，这种方法的应用者，大都是具有相当造诣、相当高的技巧，并具备即兴作画能力的人。毕加索就说过：“一幅图画并非是在事前就能仔细考虑和妥善安排的。在创作的过程中，它会随着一个主意的改变而改变。并且在它完成后，它还会按照任何一个观看它的人的思想状态而继续变化着。”

以上，我们简单地介绍了艺术创作活动中构思阶段的几个环节。构思的完成，还只是“胸中之竹”，要想化为“纸上之竹”，要把头脑中观念形态的形象变为欣赏者可见的艺术形象，便需要通过一定的手段、一定的物质材料把它体现出来。这个过程，便是我们必须再加以介绍的、创造活动中的另一个重要环节——艺术传达的问题。无论如何巧妙的构思，都只有经过一定的物质材料，

以一定的形式传达物化，才能成为具体的、稳固的、可视的艺术形象。艺术传达环节的终结，才是创作活动的完成。而艺术作品的创作成功与否，艺术价值的高低，只有通过艺术表现，以作品的最后效果去证实。“例如一位音乐家只能用乐曲来表现在他胸中鼓动的最深刻的东西，凡是他所感到的，他马上就把他变成一个曲调，正如画家把他的情感马上变成形状和颜色。诗人把他的情感马上就变成诗的表象，用和谐的字句把他所创作的意思表达出来。”黑格尔用这一段话，说明了他归纳的著名结论：“实践性的感觉力。”传达的过程，也就是一个实践性的制作过程。这时，画家面对的是笔、纸、画布、颜料，雕塑家面对的是铜、泥、石头，他们必须依靠这些物质材料去塑造出形象。为此，他们首先要熟悉这些材料的特性，掌握如何运用这些材料的规律。比方说，画中国画时应该使用硬度大、含水少的狼毫笔还是使用含水多的羊毫笔，它们在纸上运行时的不同效果适宜于表现哪些东西，哪些颜料溶于水，应调多少水，与其他颜料混合会出现什么变化等。雕塑中的泥、水、石头、金属，由于质地和性能不同，适合于雕塑什么东西，使用什么工具，它们会出现什么效果等。这样的问题，美术家都必须相当熟悉。这一类属于技术性的技能，是通过长期的艰苦实践才能掌握的，在美术院校中，这是被列为基础训练中的项目。美术家使用各种工具和材料，犹如战士使用手中的武器，只有十分熟悉并懂得如何运用它的性能，才可以得心应手地发挥其作用。罗丹曾经指出：“如果没有体积、比例、色彩的学问，没有灵敏的手，最强烈的感情也是瘫痪的。”所以，古往今来的艺术家，都有艰苦磨炼的美谈流传。著名书法家王羲之，下笔如神，令人惊叹，他是靠着“临池学书，池水尽墨”的长期苦练才掌握这样的功夫的。1469年，达·芬奇为了学习绘画投师在佛罗基奥门下，他的老师既没有给他讲如何绘画的理论，也不让他临摹别人的作品，而是给他出了一个极为枯燥的题目——每天画蛋。达·芬奇连续画了十几天，已经不耐烦了，他的老师才告诫他，画蛋可以培养细致观察和准确描绘物体的能力。从此，达·芬奇专心画蛋，逐渐熟练地掌握了绘画基本技能。南朝时候的画家顾骏之为了专心练习和创

作，特地建了一栋楼，上去作画时便撤掉梯子，连家人也不许见面，以免分散精力。提出“外师造化，中得心源”名言的唐代著名画家张璪，有一次在监察御史陆潘家作画，在场的宾客有24人，张璪忽然“神机始发”，双手执笔，双管齐下，一手画树干，一手画枯枝，一棵古松霎时跃然纸上，令观者惊叹不已，从此流传开一个“双管齐下”的成语。这样随心所欲的神妙功夫，便是苦练的结果。

苦练而掌握的技术还不等于艺术技巧。技巧所指的范围，要比技术广阔得多，它既包括了艺术家对技术掌握的熟练程度，还意味着运用熟练技术去表达创作意图、情感思想。技巧的本领，也就是艺术家能力和才能的多个方面。因此，一件美术作品所体现出来的艺术技巧，实际上是从构思到具体作品完成所使用的一整套手法。技巧的高低、好坏，直接决定了作品视觉效果的好坏乃至艺术价值的高低。

19世纪杰出的俄国画家列宾，是广大中国观众熟悉的，他是一个对创作极为严肃的人。在创作《涅瓦河畔的普希金》一画时，他付出了极大的心血。为了画出一个准确的普希金，他画了几百张草图，以20年的艰辛劳动才完成了这幅著名的油画。著名的雕塑家罗丹，从1889年起开始创作巨作《地狱之门》，这是预备装饰在巴黎实用美术馆的翻铜浮雕，罗丹为此付出了难以置信的艰苦劳动，画了无数草图，研制了无数模型，一直工作了28年，到1917年罗丹逝世，他还说没有完成。

自有艺术以来，就可以听到许多卓有成就的艺术家谆谆告诫人们，艺术之路是一条困难之路，这确实是他们的经验之谈。从中，我们可以理解艺术创造能力的获得绝不是一件轻易的、一蹴而就的事。16世纪的著名画家丢勒说道：“如果一个人要成为真正杰出的画家，必须要从幼年起就得到绘画的训练。他必须临摹许许多多优秀画家的作品，直到获得可以流畅地进行绘画的能力。”美国现代艺术家罗伯特·亨利也一再说：“一位艺术家应该具有想像力”，“一个不会运用自己想像力的艺术家只是一个工匠”。这里，我们应该特别提到俄国著名画家、现代抽象绘画大师康定斯基的一段话：“艺术家的生活并非是一种愉快的生活。他不应该不负责任地

生活；他有一种艰巨的工作要完成，而这种工作常常证明是一种痛苦的工作。他必须认识到，他的行为、感情和思想都是无限而又基本的材料，他的作品正是从这些材料中创造出来的；他在艺术上是自由的，但在生活中却并非如此。”

所以，当我们听到艺术家轻松写意地说“用一根线条去散步”的时候，应该理解，这既是他那艺术主张的流露，也可以看出在轻松自如乃至自信后面所隐藏着的巨大劳动。这有如我们看到一个高明的杂技演员在一条钢丝上随心所欲地表演，但随心所欲后面却是无数的汗水。

三、美是造型艺术的灵魂

你喜欢音乐吗？当你听到贝多芬的《命运交响曲》、舒曼的《梦幻曲》、约翰·施特劳斯的《蓝色多瑙河》，你可能要惊叹音乐丰富的感情色彩，惊叹它动人的魅力。音乐的主要表现手段是旋律、节奏、音色和力度，说得简单一点，音乐就是有组织形式的声音。

没有了组织形式，缺乏数学一般严密结构的声音就是噪音。没有了词语的组织形式也不会有辉煌的唐诗宋词。“江流天地外，山色有无中”，“满园春色关不住，一枝红杏出墙来”，“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”，抑扬顿挫，清新优美，不仅意境深邃新颖，引人遐想，而且词语的结构本身就极为优美。难怪郭沫若认为，节奏是诗歌的生命力所在。没有姿态动作节奏的变换和表演队形的组合，就取消了载歌载舞的舞蹈。冰上表演者轻盈舒展的身姿、自由体操那矫健优美的动态、独舞当中一连串令人赞叹的运动旋律，即使没有任何明确的内容，也能给人一种莫大的艺术享受。

没有了美就没有了艺术，难怪一切艺术形式都强调美的重要性。但是，与其他艺术形式比较起来，美，可视的美在美术中是体现得更加突出，显示得更为重要的。亚里士多德的《形而上学》就说：“美的主要形式，就是（空间的）秩序，相称和明确。”古希腊的毕达哥拉斯学派不乏数学家、天文学家和物理学家，他们发现音乐的基本原则在于数量的形式关系，把这个原则推及其他艺术门类，便发现了黄金分割律。黄金分割

律就是接近1∶1.618的长宽比例，这在全世界都普遍地采用，是当今日常生活中见得最多的长方形比例。美需要体现于具体可感的形式当中。所以高尔基说：“我所理解的‘美’，是各种材料——也就是声调、色彩和语言的一种结合体，它赋予艺人的创作——制作品——以一种能影响情感和理智的形式，而这种形式就是一种力量，能唤起人对自己的创造才能感到惊奇、骄傲和快乐。”

高低不分、强弱难辨的声音不会是音乐。平板单调、没有跌宕的语句不会是诗歌。任何艺术，都具有特定的表现形式，也都会在不同的表现形式中体现出抑扬起伏、徐疾变化、轻重相间、急缓交错的节奏和韵律，这样的节奏韵律能使人产生美感，这就是我们要说的形式美。

形式美当然不是艺术美的全部，这正如黑格尔所指出的：“美的要素可分为两种，一种是内在的，即内容。另一种是外在的，即内容借以现出意蕴和特性的东西。”如果说，作品的内容就是构成艺术形象的一切因素的总和，那么，美术作品的艺术形象是可视的，构成这一形象的形式要素也主要是可视的语汇。由此，我们不难明确，美术是视觉形式美体现得最普遍、最明确、最突出的艺术门类。近代著名学者王国维曾说：“一切之美皆形式之美也”，这个论断如果应用在美术当中，是最符合实际的。古代的荀子便主张，“必将撞大钟，击鸣鼓，吹笙竽，弹琴瑟，以塞其耳；必将雕琢刻镂，黼黻文章，以塞其目；必将刍豢稻粱，五味芬芳，以塞其口”。这意思就是说，美妙的声音是给耳朵听的，美丽的装饰是给眼睛看的，美味的食物是给口吃的。以造型的手段创造丰富的视觉形象，以满足人们的审美需要，正是美术的任务。

美术的美学特征、艺术手段和造型的特点，主要体现在形式美当中，或者说，要靠形式美去呈现，形式美是造型艺术的基本法则。这样的结论，才符合美术之所以区别于其他艺术门类的特征。当然，如果更严格地定义，我们可以说，美的形式就是美的内容显现为具体形象的内部结构和外部形态，也即美的内容物化的存在方式。但是，应该明确，美术作品的“内部结构”也是可视的，如雕塑的形体、结构、比例，建筑

的内部空间、角度、距离等都是属于内部形式的基本因素，他们与雕塑的团块起伏、材质色泽、姿态造型，建筑的外观形态、表面装饰等外形式的因素一样，都是眼睛可以看出的。因之，美术作品的形式与内容，外形式与内形式的分析，不能如同其他门类，如小说、戏剧等区分出清晰明显的界限。我们探讨形式美的规律及其表现方式，实际上已涉及美术作品如何传达和表现等最主要方面的问题。

艺术作品的内容活泼易变，经常改换，而形式的规律和法则却相对稳定。这是不是说，把“内容”倒入“形式”的铸模，就一定产生一件作品呢？不是的。安格尔匀称流畅而又富于节奏感的线条，德拉克洛瓦明快亮丽的色彩，凡·高扭动伸展的笔触，本身就有很具个性特征的美，这是他们艺术风格的重要特色，显示了他们的创造，这是没有现成“铸模”可套用的。这里既体现了形式的基本法则，也对应着他们作品的独特内容，还流露出他们的风格特征。可以说，其间集中了创作中的多种因素。

形式的美具有相对的独立性，越来越多的人已经承认了这一点。南唐后主李煜的词，缠绵悱恻，凄清哀切，“剪不断，理还乱，是离愁，别是一般滋味在心头”，格调似乎不高，但遣词造句的功夫极为精湛，形式至为优美。“落花流水春去也，天上人间”，“自是人生长恨水长东”，竟成了千古传诵不衰的名句。翩翩起舞的彩蝶，翅膀上的图案点、线、面相间，布局合理，色彩斑斓，天然和谐地装扮出它那一副华美漂亮的外表，虽然它是害虫，却被人作为美的化身而欣赏。蓝天白云、皓月清风、紫藤黄花、青竹翠莲，自然界的万千色彩固然能使人赏心悦目，即使仅仅是一块匀净的湖蓝色，也会使人感到安恬宽舒。浅绿色使人感到清新宁静，红色使人感到热烈高昂，黄色则令人感到温暖高雅。即便它们只是单独涂在一张纸上，也会产生这样的效果。英国画家荷加斯写过一本《美的分析》，他认为曲线比直线更富于装饰性，而波状线比曲线“更加美更加吸引人”，至于蛇形线，因为“引导眼睛去追逐其无限多样的变化”，他说是“富有魔力的线条”。著名美学家王朝闻在《关于形式感》一文中指出：“圆形有时是流动的，方形是安定的，水平线有时是平静的，波状线有时是波动的……不

必考虑所描写的是什么，形本身给予观者一定的印象与联想。但圆形出现在车轮上与太阳上，给人的感觉不同。倒置三角形出现在舞女环转的姿态与静止的某种校徽上，给人的印象也很不一样。”确实，大千世界的万物，虽然仪态万千，形状不一，但只要人的眼睛能感觉得到的，都能把它们简化归纳为几种基本的几何形式，如方形、三角形、螺旋形等，而这些形状本身就可以使人产生不同的感觉。在造型艺术的形式美当中，几何形状正是最基本的结构元素。

造型艺术的形式美手法很多，我们必须了解一些经常运用的、对形式美的构成有重要作用的规则。

1.对称和均衡

围绕一个中心而结构组合在一起的对象，在面积、重量等方面，如果每边有同等分量，使人觉得平衡，就形成了对称。中心点与两边距离相等的，则是双边对称。人体的身躯、脸部、五官、四肢是对称的，兽畜的角、禽鸟的翅是对称的，植物的花瓣叶脉很多也是对称的，有规则的对称是生物结构一种规律性的表现。自然界，一些矿物的晶体，玻璃上的冰花也是对称的，无机物也有对称的结构法则。人类社会中的舟船飞机、瓶碗台凳，也运用了严格的对称规律。连英文字母也有十多个是对称的，对称是量和吸引力的对等平衡，能给人均衡、完整、庄重稳定的感觉。双边对称在美术作品中经常运用，尤其在图案纹样、装饰绘画中使用广泛。达·芬奇的油画《最后的晚餐》、拉斐尔的《雅典学院》，也采用了对称的构图方法。

在绘画作品中，常依假设的中心线或中心点，按左右、上下、三面、四面乃至多面的形式配置同形、同量、同色的纹样图案，这种方式是绝对对称或均齐。如果量相同而形、色不同的，则为相对对称。

另一种对称形式是辐射对称，它的基础是圆形，这在古代是圆满的象征。辐射对称围绕中心点呈放射状往四面八方伸展，就像一只自行车轮子。我们能够在植物的花朵、菌类、人的瞳孔、蜘蛛的网、海洋中一些生物中清晰地看到这种对称的形式。

均衡是不对称的平衡，所运用的是杠杆原理，两边距中心点并不相等。事物的运动常常是在动力与重心矛盾对抗

而又统一的过程中进行的。形不同而量相等，似乎是对对称的破坏，但内中依然隐含着对称的法则，这就像用古老的中国秤称物。均衡的方式比较自由活泼，轻松而有趣味，生动而有变化。可以说，均衡是对称结构在形式上的发展，它把事物的运动形式升华为美的法则。杜甫的诗句“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天”，左右均衡，上下呼应，是一个绝妙的均衡布局。而他的“野径云俱黑，江船火独明”，则是在亮与暗、大与小、静与动的对比中达到了均衡，类似的均衡方法，在绘画、建筑、雕塑、书刊版面、橱窗陈列、广告设计、环境布置等方面，都有广泛的运用。

2.比例和匀称

大千世界的事物，各有特征，千变万化，各不相同。然而，它们总是以一定的形态呈现在我们的眼前，以一定的方式与另外的事物发生这样那样的联系。因之，它们本身，它们之间，就存在着一个比例的问题。比例就是“关系的规律”。比例匀称、适当，使人感到舒服愉快、美观自然；比例不当，则使人觉得别扭讨厌、丑怪可恶。比例是关系到事物形态的自身结构，事物之间总体面貌的最基本因素。如何才能适宜，怎样才算适度，如何达到匀称，怎样能够和谐，历来是人们关注的问题。古希腊的哲学家敏锐地发现，美是和一定的数有关的，美就是数学的和谐。从数的和谐中见到美的思想，同样体现在中国古代的史籍中。《吕氏春秋·贵当篇》曾经说：“性者，万物之本也，不可长，不可短。因其固然而然之，此天地之数也。”文艺复兴时期，达·芬奇曾以极大的热情研究过人体的结构和比例。他得出的结论是，人体是自然界中最完美的。

是的，人体是一个最为复杂，而又极为协调的有机整体。中国古代画论有“立七坐五盘三”之说，这是以头为单位的比例。人体各部分与完美的几何图形一致，头部轮廓方形，躯干呈梯形，伸开双手或叉开两腿可以形成等边三角形，而四肢完全伸展，恰好是希腊人认为是最完美无缺的圆形，达·芬奇为此曾画过一张著名的画。

从猿到人的漫长进化过程中，头骨腿骨的变化最大，躯干部分变化最小。20 世纪 50 年代，北京工业设计院曾在我国进行了一次广泛的人体调查，结果

发现，肩宽和臀宽的平均数为362毫米，肩峰到臀底的平均高度为586毫米，躯干的宽与高之比为1∶1.618，这恰恰是千百年来被人奉为圭臬的最佳比例——黄金分割率。短于这个比例的人显得粗壮或笨拙，长于这个比例的人显得纤细或瘦削，符合这样比例的人则能匀称和健美。公元前4世纪的希腊雕刻家波利克列特曾按人体各部分的标准比数作了一个被奉为典范的雕塑《荷矛者》，又称作《范例》，至今仍为人们作为很美的男体模型而推崇。

人体恰当的比例形成了和谐之美，这有助于我们理解比例在艺术中的重要性。声音高低长短的比例产生了旋律，局部高下起伏的比例构成了建筑的整体风格，构图布局经营的比例影响着绘画的基调。世界上无法找到两片完全相同的树叶，运动和变化，参差而不齐总是绝对的，而整齐划一则是相对的。因此，艺术家在创作中总是小心翼翼地权衡作品的局部和整体、局部与局部等各种比例关系，以适度的差别造成既有变化而又有统一的效果，使一定的比例关系形成舒适匀称的美。

3.对比与和谐

唐诗中的“大漠孤烟直，长河落日圆”，“潮平两岸阔，风正一帆悬”，是竖线与横线、弧形线与水平线的对比。陶岘的“鸦翻枫叶夕阳动，鹭立芦花秋水明”，是动与静的对比。“万绿丛中一点红”及李清照的“绿肥红瘦”则是色相的对比。王昌龄把‘黄沙百战穿金甲’和“青海长云暗雪山’排比并列，则是冷暖颜色对比。对比意味着差别，体现出矛盾。宇宙万物都处于永恒的运动中，既有量之不同，也有质的差异，“物之不齐，物之情也”是孟子说的话，不齐之物的对比是合乎情理的有机联系方式。大与小、方与圆、曲与直、长与短、粗与细、凹与凸、黑与白、深与浅、前与后、退与进、冷与暖、干与湿、润与燥、繁与简、轻与重、疏与密、肥与瘦、动与静、高与低、刚与柔、浓与淡……世间事物的对比形态比比皆是。在美术创作中，就是运用了这样的规律，利用对象的形、色、质、量等方面的差异，选择可比成分，相互对照衬托，使彼此的对立特征更为明显，更加突出，以达到更加强烈、生动、鲜明的效果。在制作技法方面，也利用笔触、水分、质感、材

料等因素造成对比的醒目效果。事物特征总是因比较而存在，“蝉噪林愈静，鸟鸣山更幽”，这是需要对比才能达到的独特的美的境界。

对比可以造成更加强烈生动的效果，而另一方面，它们在差异中仍有着内在联系，有着协调一致的一面。这正如黑格尔在《美学》中所说：“和谐是从本质上见出这种差异面的一种关系，而且是这些差异面的一种整体，它是在事物本质中找到它的根据的。”而且，他还说：“和谐一方面见出本质上的差异面的整体，另一方面也消除了这些差异面的纯然对立，因此它们的相互依存和内在联系，就显现为它们的统一。”因此，黑格尔下了这样一个结论：“各种因素之中的这种协调一致就是和谐。”

可以在我们身边的事物中找出既强烈对比又统一和谐的不少实例。陕西的民间刺绣、布老虎，京剧的脸谱和服装，西藏的宗教画“唐卡”，大红大绿，炫目耀眼，然而由于布局讲究，设色巧妙，对比色相互对抗的性质反而造成了既响亮鲜明又和谐统一的效果。舞台上暗红色天鹅绒帷幕常常衬缀上两条细长的金黄色带，有些画家以大写意泼墨画荷叶，用工细的线条和响亮的红色画荷花，这是大小并置，粗细并存，在对比中取得和谐的实例。没有了这样的对比，反而显得沉闷或粗率。

和谐的另一种方式是以邻近色的渐变配置、方向统一的线条、动势接近的构图而形成布局，它强调的是整齐、协调的和谐。事物相异、对抗的特性被削减为细微的变化。这种和谐特别重视整体的趋向，在色彩的表现中尤其如此。

4.节奏与韵律

冬天过去是春天，黑夜之后是黎明，晨辉夕昏，春秋代序，时间有着稳定的变化节奏。高山下面有深谷，背阴之前是向阳，波浪起伏，高下相间，空间也有着规律性变化。节奏是运动的一种方式，是物质在时间、空间运动中所表现出来的对比、变化关系。昼夜交替，寒暑相续，月圆月缺，潮涨潮落，自然界中的事物运动井然有序。人体内几乎所有生理机能所进行的也是周期性活动，呼吸心跳，起居饮食，都具有一张一弛的秩序，就连人的体力、智商、情绪都具有周期性的变化。生理活动的节奏带有本能性质，物质活动的节奏是客

观规律的体现。人之所以对节奏极为敏感，既和人的生理心理基础密不可分，也和人的长期社会积淀有关。民工的打夯号子，《诗经》里的“筑之登登，削屡冯冯”，黄河船夫的拉纤歌谣，非洲黑人妇女的舂米歌唱，既能协调一致，提高效率，又能愉悦身心，消除疲劳。在长期的社会实践中，节奏被赋予审美的意义。作息定时，张弛有序，生活有节奏使人舒适惬意，艺术的节奏美也常能使人心荡神游，舒服畅快。欣赏好的音乐或舞蹈，许多人会不自觉地踏地打拍；吟哦优美的古典诗词，也有人在得意时摇头晃脑。紊乱无节奏的音乐舞蹈，却使人觉得好像受到噪音的干扰，心烦意乱而难以忍受。

节奏如此重要，在艺术中它更是不可或缺的重要因素。朱光潜先生在《谈美书简》中说：“节奏主要见于声音，但也不限于声音，形体长短大小粗细相错综，颜色深浅浓淡和不同调子相错综，也都可以见出规律和节奏。”节奏是运动形态，一张空白的纸，什么也没有，人们可以想像这是一片宁静的空间，但不会在上面看见节奏。没有物体，没有运动，节奏也不会出现。在造型艺术当中，是利用线条与线条、色彩与色彩、形体与形体之间的连接，以有规律的反复而形成节奏的。人们的视线可以沿着节奏的起伏轻松地浏览作品的视觉形象，在时间上作有秩序的运动。节奏本是音乐术语，在美术中，它却另有表现方式。我们可从以下三个主要方面去分析：通过一定形状的重复循环，通过线条、色彩、形体的渐变配置排列，通过抑扬顿挫的变化连接为舒畅连续的运动线。

节奏的条理不一定是简单的机械性重复，它也可以是有对比、有组织、有变化的交替，通过加强统一的因素，产生协调的美，这就是韵律。活泼的节奏表现出沉重压抑，急促的节奏表现出紧张热烈。变化的律动能引起人内心的反应，产生感情起伏变化。

5.变化和统一

歌德曾经强调说：“题材与表现它的方式还必须与明显的艺术规律有联系，那就是和谐、清晰、匀称、对比等。这样，艺术品看上去就会变得美丽。或者，用通常语言来说，给人以快感。”歌德这里所说的“明显的艺术规律”，实际上就是形式美的规律。形式美中的诸种

表现形态，如上面所说的比例与匀称、对称与均衡、对比与和谐、节奏与韵律，还有这里未及细说的整齐、照应、重复、反衬、呼应、虚实、稳定、运动等，其实都可以说是变化统一规律的具体化，或者说是具体形态的不同名称。艺术形式美的多种多样形态，就其基本性质而言，可以归纳为两大类。其一是强调矛盾激化的变异、对抗、运动等变化状态。其二则是强调矛盾趋于稳定的安静、协调、平衡等统一状态。变化而统一是形式美形态的基本规律。这正如莱辛所指出的，“物体美源于杂多部分的和谐效果”，杂多而和谐，变化又统一，便可以产生美。

游览过中国古典园林的人，大约忘不了亭子那玲珑剔透、轻盈多姿的清雅倩影。亭顶优美的曲线攒为一个尖顶，檐角反翘成轻巧的飞檐，底下是红色的立柱和满布彩画的梁枋，配以洁白的石栏和宽阔的基座。整座建筑轻快而稳定，在富于韵律的变化中体现出至为和谐的效果，亭子在园林中常起着画龙点睛的作用。

中国的书法艺术，依靠舒展顿挫的线条、疏密开合的布局，营造出流畅飞动的旋律，堪称为东方艺术的代表。每一个单独的汉字都有不同的笔画和结构，欹正起伏，繁简不一，书法家在字形的约束中却竭尽变化之能事。然而，多端变化中仍然做到“乱中见整”，“违而不犯”，通篇章法森严，达到高度的和谐。“穷变态于笔端，合情状于纸上”，是为变化而又统一，这与音乐的法则是一致的。魏晋时期的阮籍在《乐论》中便有“曲折不乱”、“周旋有度”的说法，这与书法有异曲同工之妙。

中国传统的工笔重彩画及民间年画，用色常常鲜明响亮，又常用黑、白、灰、金、银等中性色、消色勾线或衬底，在强烈对比以及富于变化之中达到统一调和，这是传统画法中处理变化而统一的例子。

变化是绝对的，统一是相对的。没有变化便呆板单调，没有统一便杂乱无章，局部的变化需要归于整体的统一。黑格尔在他的《美学》中说过，“抽象形式的美”包括了“整齐一律、平衡对称、符合规律与和谐”等几种不同因素。这样的论断，实际上蕴含了他对形式美自简而繁，由浅入深，从高级到低级的几个发展阶段的诠释。整齐一律还只是形

式美的初步要求，进一步需要平衡对称，更为丰富的则表现于变化统一。艺术家需要在“平中求奇”、“变中求整”中做文章，二者的关系是无法用数理化方法计算度量的。因此，变化而统一这个形式美基本法则的运用，常常是体现艺术家功力的试金石。

6.技巧和材质

一块石头上有一个半透明的石眼，端溪的雕刻工艺师因材施艺，在两旁雕出两条嬉戏的龙，这块石头砚台由于有了二龙戏珠的浮雕，于是身价陡增。一块白色的玛瑙，有几颗红色的斑点，这是“白璧有瑕”的憾事，工艺师却巧妙地把红色雕成白鹅的额头，黑点变成了鹅的眼睛，材料上的缺陷反而变成了最精彩的部分。一段完整的象牙，高明的工艺师可以雕出五十多层，圈圈相套，层层转动的象牙球。一只长颈细口的小玻璃瓶，可以用特制的笔通过瓶口在里面画满精巧工致的瓶内画。一颗麦粒大小的象牙粒，艺人竟能在上面刻出十多首唐诗，要用高倍放大镜才能看清笔画的来龙去脉。

上面说的是工艺美术当中的几个例子。在工艺美术当中有不少品种是属于“用材料构思”的艺术，有些需要“量料取材，因材施艺”，充分发挥原材料质地和肌理的长处。树根、竹节、玉、石等雕刻很多时候连原材料的斑、节等瑕疵都巧妙结合在作品中，成为出人意料之外的作品。

美术家按材料的质感、色泽、形状、纹理创造出作品，体现了驾驭材料，化局限为长处，变被动为主动的巧思和技能，这是人的创造力和智能的表现。象牙白净细腻的质地，木头自然天成的纹理，一经独运匠心的巧妙利用，材料的质地、色泽都成为作品重要的有机组成部分，这是创造性技巧的体现。如果给玻璃涂漆，为象牙染色，给紫陶画上繁密的图案，让木头覆上闪光的铜粉，肯定是画蛇添足、弄巧成拙的事。

稍稍回顾中外艺术史，便不难看到这样一种带普遍性的规律——随着材料、工具和技术的变更，接踵而来的往往是艺术手法和观念上的变化，甚至是艺术发展的重大转折。从中国西汉的麻纸开始，纸张的应用对于绘画书法的影响之大，无论怎样估计都不为过。在中国敦煌石窟的壁画和彩塑遗存中，当今

的科技人员已经发现了多种综合利用当地原材料的个案。15 世纪凡·爱克兄弟所创制的油彩颜料，由于丰富的表现力而终于开通了欧洲绘画精微逼真表现客观物象的通衢大道。“ 工欲善其事，必先利其器 ”的中国古训用在这里也完全是合适的，很多时候，“ 道 ”与“ 器 ”的因果关系还会相互转化。因此，对于材料以及材料应用的研究早已不是一个纯技术问题。

技巧的另一种表现是在艺术家的功力上面。功夫到家者，笔触简练准确，用线得心应手，刀法娴熟精到，人们从中也可印证艺人的能力、智能、技巧和创造性。当观众在作品中看到这样左右逢源、恰到好处的功夫时，自然要感到畅快，有如看到一个水平高超的体操运动员在狭窄的平衡木上轻松自如地表演各种惊险动作，赞叹当中也获得了莫大的艺术享受。倘若这是一个蹩脚的运动员，表演时张皇失措、险态百出，观众恐怕也要吓得提心吊胆，那就没有任何观赏享受可言了。

四、牛仔裤的启示

1853 年，一个名叫利惠·施特劳斯的德国移民，来到美国旧金山的淘金区推销商品，但是生意萧条，经济拮据。正当他为此头痛的时候，忽然想起淘金者经常抱怨裤子太容易磨破，于是灵机一动，用做帐篷的帆布裁制出一种直腿低腰紧身的工裤，结果大受欢迎。几年之内，施特劳斯发了迹，建立起生产这种工裤的“ 利惠公司 ”。1871 年，一位裁缝又在袋口上面加了几枚铜钉，这就是人们十分熟悉的牛仔裤。20 世纪 50 年代，好莱坞的影星詹姆斯·迪安和马龙·白兰度身穿“ 利惠牌 ”牛仔裤分别主演了电影《伊甸园之东》、《无故造反》和《野种》，电影的成功，使他们成了一代青年竞相效仿的偶像，牛仔裤也成了时髦流行之物。20 世纪 70 年代末，名满天下的法国时装商店推出了“ 法兰西牛仔裤 ”，不登大雅之堂的牛仔裤跻身高级时装行列，进而蹿升为流行世界的时装明星。1976 年，华盛顿史密逊国家博物馆在庆祝美国 200 周年国庆时，收藏了一条“ 501 ”型牛仔裤，使它成为美国永久性的历史文物。

牛仔裤是说明人们服饰审美观念搞活的典型例子。其实，在服饰当中，还有许多有趣的现象。20世纪70年代，西方服装流行“军事色彩”和“怀旧”式服装。20世纪80年代出现色彩浓艳刺激的“野性服装”。又如裙子，19世纪30年代有羊脚袖连衣裙，40年代至60年代流行‘鼓起裙’，里面用金属轮加衬裙撑起。到了20世纪，式样变化的周期更快。20世纪60年代流行超短裙，20世纪70年代是长度过膝的‘中庸裙’，后又有“密褶时装”，随着牛仔裤的盛行，又发展到牛仔裙，再后有“重叠装”、开衩裙。接近20世纪80年代，流行复古时装，然后又有随意简便的长袖连衣裙。同时，新式的运动时装在流行之潮中脱颖而出。

秦汉的男子多穿宽袖窄口的袍，魏晋时期则穿畅敞的衫，隋唐变为圆领袍衫，宋代平民是窄袖短衫，士大夫却穿宽袖长袍，元代是圆领窄袖袍，明代宽袍长袖再度复兴，清代则变为袍褂。

服装的舞台新星迭出，令人目不暇接。打一个比方，如果说人是服装的‘内容’，服装便是人的“形式”，人们对这种“形式”审美要求的变化，与对意识审美要求的变化也有共同之处。比方说节奏，上古时代是“相与连臂踏地为节”，到了屈原的时代，则是“扬枪兮拊鼓，疏缓兮安歌”，简单粗糙的节奏变得安闲舒适。20世纪30年代的电影观众习惯于拖沓的情节和缓慢的进展，而今天的人们却更能接受电子音乐快速、明朗的节拍。这些，都是艺术形式变化中的鲜明时代特征。王朝闻主编的《美学概论》曾指出：“一般地说，形式美就是一定的自然属性如色彩、声音、线条等，以及一定的自然规律如整齐一律、平衡对称、多样统一等，通过在社会实践中跟一定的生活现象所建立的普遍的必然的联系，从而形成对于这种生活现象的广泛而概括的表现。换句话说，在一定的自然形式中表现着广泛而概括的社会生活的意义，而不是为形式美而形式美，这便是形式美的实质。”这样，我们便能明白形式美为什么也具有时代特征，为什么会随着社会的发展而变化。时代与社会的步伐不断向前，与一定生活现象联系着的形式美，也不可能不随之变化。歌德说过，“时代给予当时的人的影响是非常大的”，这种影响，当然包括对艺术的创作，对艺术作品，对艺术

作品形式美的审美判断。因之，黑格尔直截了当地说：“每种艺术作品都属于它的时代和民族。”而普列汉诺夫则进一步指出：“每一代的美都是而且也应该是为那一代而存在；它毫不破坏和谐，毫不违反那一代的美的要求；当美与那一代一同消逝的时候，再下一代就会有它自己的美，新的美，谁也不会有所抱怨的。”

这新的美，属于新的时代的美，当然不限于形式美，但形式美被包括在内是毫无疑问的。每一个时代都有相应的物质生产和精神文化特点，新的时代会有新的艺术欣赏要求。即使早在晋代的刘勰，也意识到了这样的道理，他在《文心雕龙》里就说过，“文变染乎世情，兴废系于时序”。原始时代的人，以纹身、割痕、劓鼻、套上一大串贝壳或金属圈为美，在今天的人看来是不可思议的。反过来，古时的人恐怕也难以理解今天的人以烫发为美的时尚。希腊古代雕刻历来为人推为美的典范，著名雕塑家罗丹描述希腊雕塑的特征时说：“从头到足有四个彼此相反的面。”而这四个面有着平衡、和谐、匀称的关系，因而显现出“稳静优美”。然而，就连文艺复兴时期的巨匠米开朗琪罗，也不再承袭以四个方面构成的宁静优美了，他强调扭曲、挣扎、动势和力量。用同一个罗丹的话来说，米开朗琪罗的雕塑只有四个方向相反的两个面：“姿态显得狂暴，同时又受到束缚——与古代雕塑的宁静成显著的对照。”欧洲中世纪浑厚稳固的罗马式教堂，让位于瘦削轻盈的哥特式。然而，虽然哥特式教堂遍及欧洲，盛行400年之久，当封建制度解体，它也不得不随之衰败。至于欧洲古典派油画端庄文静的画风难与浪漫主义的明亮鲜活相抗衡，巴洛克宏伟的风格让位于罗可可的纤巧，实际上也是社会和时代变革的必然结果。《明史·舆服志》说到古代中国的服装颜色，“夏尚黑，商尚白，周商赤，秦尚黑，汉尚赤，唐尚黄、赤，明尚赤。”这也说明，时尚变化是无须怀疑的，中外历史都一样。现代的人们常在桌前读书写字，却不大有人注意到现在桌椅的造型和挺括简洁的形式，其实是取代了明清桌椅繁密精巧造型的结果。

但是，并非一切新形式的出现都能顺利地登上审美的舞台，历史是曲折的。上面说到的巴洛克风格，原来也是

新的。它发轫于17世纪的意大利，讲究雕塑、建筑与绘画的结合，以动势和起伏的造型打破了文艺复兴盛期艺术的严肃和刻板。“巴洛克”原意是“荒谬的思想”或“不圆的珠”，含有扭曲、怪诞的意思。18世纪末的新古典主义理论家对这种风格大不以为然，于是把“巴洛克”的名称套在自己前辈的头上，只不过我们今天已经忘掉了其中所包含的嘲弄意思罢了。

1905年的巴黎秋季沙龙，展出了几位画家不拘一格、逾越常规的作品，这些作品以强烈的色块和放肆的线条构成夸张变形的形象，既无古典绘画的严谨造型，也没有印象派的“写实”色彩。面对这样的作品，观者大惊失色，法国评论家沃塞列挖苦这些画家为“一群野兽”。此后，“野兽派”的名称不胫而走，成为欧洲美术史上一个著名的流派。在这些被讥讽为野兽的画家当中，有画史上赫赫有名的马蒂斯、杜飞等人。

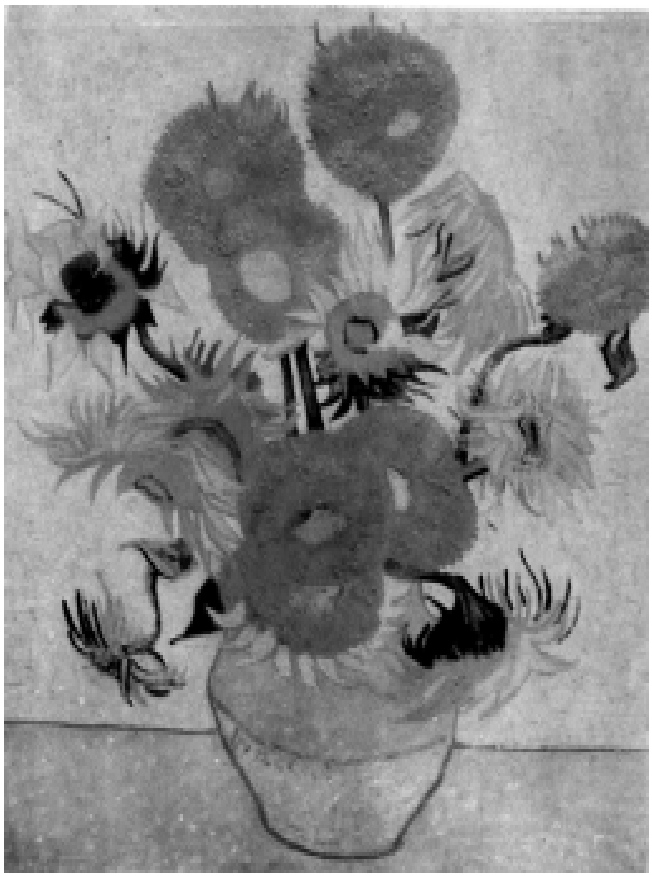
杰出的法国雕塑家罗丹，晚年花费6年之久创作了一尊《巴尔扎克》纪念像。罗丹以豪放的手法，塑造出一个披着睡衣、仰首深思的巴尔扎克形象。不料这件采用了新处理手法，凝聚了罗丹心血的作品却遭到来自各方的尖刻攻击和讽刺，订制这件雕像的作家协会拒绝接受这样的作品，罗丹不得不退还一万法郎的订金，但攻击和嘲笑仍然没有停止。这尊成功的《巴尔扎克》像当时被浅薄的评论家称之为“麻袋里装着的癞蛤蟆”。

一种新的风格、一种新的形式、一种新的手法之出现，有时会经历很大的磨难。这不免令人感慨，但这确实是艺术史上经常出现的事。牛仔裤的出现和它的刚刚流行，也引起了不少人的蔑视和嘲弄，这是人们都知道的事情。今天，当我们回忆一下这样的过去，回忆一下艺术史上类似的事情，也许便会对新出现的东西采取一种慎重分析，而不是一概嘲弄的眼光。

但是，新陈代谢毕竟是不以某人的意志为转移的客观规律，艺术总是向前的，尽管它总是曲折坎坷。明代有一个杰出的文学家、思想家李贽，他对文艺的看法是：“降而为六朝，变而为近体，又变而为传奇，变而为院本，为杂剧，为《西厢曲》，为《水浒传》，为今之举子业，皆古今至文，不可得而时势先后论也。”这里说的就是时代特征问题。一切艺

术、一切形式、一切形式之美的表现，都有着时代感，古今中外的艺术皆然。

如果注意一下服装式样的演变，恐怕要留意到有一种女式服装至今已流传近百年而不减其魅力，这就是很具中国特色的旗袍。旗袍是以清代满族女子的服装为蓝本，又参照西欧女装的特点演变而来的。这是一种高度单纯简练的服装形式，前后衣片和袖子都从整体面料裁出，没有重叠部位，没有多余的缝线，也没有繁琐的衣袋、衣带或其他装饰点缀。它的腰身微收，贴身合体，下摆开衩，方便行走。旗袍以最单纯的造型衬托出人体起伏优美的曲线，充分显示了女性窈窕柔美、丽质天姿的特征，所以广为流传，备受推崇。即使是在国外服装式样多变的潮流中，它也能青春长驻，历久不衰。许多服装的造型设计进而借鉴旗袍的手法，许多设计成功的服装，都是旗袍的变种。



旗袍妩媚动人的造型和优美简洁的手法，使它有了旺盛的生命力。它使我们想到，美不在于装饰的繁简、丰富的内涵，却往往需用浓缩了的、单纯的手段去表达。牛仔裤和旗袍，对我们思考形式美的种种问题，有着重要的启示。

（荷兰）凡·高：向日葵

五、训练审美的慧眼

1987年1月25日，中央电视台《新闻联播》节目播发了一则消息：后期印象派代表人物、荷兰画家凡·高的作品《向日葵》以高达1400万美元的价格在拍卖中成交，比早先莫奈作品1100万美元的惊人高价还高出300万美元，这是当时世界艺术品拍卖的最高记录。而据台湾《艺术家》杂志的报道，随后苏富比在伦敦举行的拍卖中，《向日葵》被推出再拍，竟以2500万英镑外加百分之十的佣金成交，折合美元则达3985万之巨。这是一个令全世界吃惊的天价，买家日本安田保险公司由此亦声名鹊起。虽然，其后的安田公司并未走上如日中天的好运，近些年随着日本经济的不景气更可说一蹶不振，但这一艺术拍卖史上的大手笔却是谁也抹不去了。

1744年创立的苏富比（Sothebys，又译索斯比），它的老对手佳士得（Christies，又译克里斯蒂）也不遑多让，创立于1766年，都是英国老牌的世界性大拍卖公司，他们的拍卖价格在世界上无疑最具有代表性。迄今为止最高的世界拍卖纪录是1990年5月创下的，佳士得在凡·高逝世一百周年之际，以8250万美元拍出了他的《加歇医生的肖像》，买家为日本加滕先生。至今，这一单件艺术品的最高价世界纪录已连续保持了12年。近年世界名家油画的最高价则是2002年7月10日由苏富比拍卖行公布的——一位匿名收藏家以4950万英镑买下了鲁本斯的油画《对无辜者的大屠杀》。

西方绘画艺术品在拍卖市场上出现这样令人不可思议的高价，使人不由得对中国艺术品拍卖的情况也产生兴趣。这里，就近年的一些情况略作介绍。2002年10月28日，在香港佳士得“20世纪中国艺术”拍卖会上，赵无极1966年所作的一件三联屏油画作品由一位亚洲买家通过电话竞投买下，成交价755万港元。新华社的香港快讯特别提及，这一价格“创中国画家油画作品最高成交价世界纪录”。正当国内媒体不无欣喜地纷纷转载这一消息的时候，另一个更振奋人心的喜讯传来了，同样在香港举行的苏富比秋拍会上，原估价1500万港元封顶的张大千《泼彩朱荷屏风》经过一番激烈竞标，破天荒地以2000万港元的高价落锤，成为迄今为止中国画作

品最高拍卖价的世界纪录。

踏入21世纪，中国艺术品拍卖出现了全线飘红的一派好景象。还是2002年香港佳士得，在拍出赵无极三联屏油画的当天，一批中国陶瓷精品也卖出了出人意料的好价钱。例如，清雍正珐琅彩纹盘拍出3252万港元，北宋定窑褐色鹧鸪纹黑釉碗也拍得1239万港元，远超出了人们的预期。在北京，11月的2、3、4日分别有昆仑饭店的嘉德秋季拍卖会和京广中心的华辰秋季拍卖会。华辰一举推出了2800件拍品，从战国古玉到当今油画家新作不等。嘉德更是下足功夫，拿出3600余件艺术品分八个专场开拍。拍卖结果令各方皆大欢喜，连大小媒体的记者也喜形于色。例如，11月4日《北京晚报》的报道就用了《明代尺牍拍出990万天价，嘉德秋拍1.24亿惊喜收场》的标题，文中还不乏“圆满结束”、“满堂喝彩”、“上佳表现”等很煽情的词语。

所谓“创下中国古籍善本单项拍卖世界纪录”的“明代尺牍”，是明代400余位名人的600余件尺牍。赵无极的油画作品作于1966年，正值创作的高峰期，且是一件三联屏作品。而卖得2000万港元的《泼彩朱荷屏风》，则是张大千1975年作于美国加州寓所的六屏屏风，据称作画所选用的泥金绢就耗资达两万美元，且是出自张大千笔下唯一的一套金笺通景屏风，曾多次作为重点展品在纽约、华盛顿、台北展示。即便仅从新闻报道的简短描述中，我们也不难看出这几件创了“世界纪录”的中国艺术品或文物，不仅是百里挑一的精品，是大制作，而且应当说是一组或一套作品。媒体的强调当然在于说明物有所值，理应卖出高价。就2002年来说，中国艺术品的秋拍接二连三创了纪录，加上油画国画陶瓷古籍全面开花，确乎可说是“惊喜收场”了。

当我们看到中国艺术品同样在苏富比、佳士得等大拍卖公司一再创了“纪录”的时候，确实有点扬眉吐气。不过，欣喜之余却不能不与那些真正让全世界瞩目的“世界纪录”略作比较。这样一来，即连知名度最高的中国画家张大千，其一套力作的最新纪录，也只相当于凡·高一件作品旧纪录的五六分之一。其差距之大，到了能令我们很扫兴的地步。或许，张大千的国画没有可比性，但赵无极久居法国，深谙西方观念

和手法，画的是西方人熟悉的油画，其黄金创作阶段的三联屏油画尚且卖不到百万美元，这与西方油画家的差别却是可以直接类比相较的。在赵无极之前，徐悲鸿的《风尘三侠》曾在香港创下664.5万港元的中国油画拍卖纪录，算是一个可人的高价了。

应当承认，拍卖价格不等于艺术价值，至少不是唯一的判断尺度。市场价与艺术价值往往分离，这种拍卖价格的差距并不说明艺术本身的问题。甚至可以说，《向日葵》若不是拍出了如此令人咋舌的高价，决不至如此著名，连凡·高本人的声名也不会隆盛如是。现在的问题在于，在这样的价位前，中国画家还落后一大截。究竟是哪些因素造成了中国艺术品与“世界名画”的价格不同步，又是哪些原因使中国艺术品近年的拍卖价得以攀升？能理出头绪，不仅可免去盲目乐观或泄气扫兴的浮躁，也有助于推动中国艺术品进入世界市场的良性循环。

还是从张大千说起。由于其艺术造诣及长期旅居海外的经历，使他成为迄今为止在世界上知名度最高的中国画家。在嘉德秋拍会上，张大千的工笔重彩《白芙蓉》曾以181.5万元人民币坐上头把交椅，恰与苏富比秋拍的高价纪录异曲同工。之前，张大千的作品就已多次创了“纪录”。例如，1993年，上海朵云轩的“首届中国书画国际拍卖会”总成交753.5万港元，张大千的纸本立轴《晚山看云图》以130万港元创了“中国大陆历次中国艺术品拍卖的最高记录”。1994年的嘉德春季拍卖会，张大千的立轴《石梁飞瀑》从30万元人民币开拍，最终卖得190万元人民币，比齐白石的作品高出30万元，又创了纪录。同年5月香港苏富比的春拍，张大千的《夷游三陵洞》以244万港元位居拍价排行榜之首，当时吴冠中的《大巴山中》则以48.2万港元排第七，可作参照。张大千1983年于台北逝世，生前足迹遍及欧亚美各洲，曾与西方巨匠毕加索订交，甚至被纽约国际艺术学会公选为“当代世界第一大画家”，其声名之盛，平心而论，中国画家至今无人可出其右，其作品能屡屡刷新拍卖高价纪录乃事出有因。

在赵无极、徐悲鸿之前，苏富比1994年曾在台湾以超过千万的价格拍出郭柏川1946年所作油画《北京故宫》，据

称买家是台湾人，当时报章也称这是油画拍卖的最高记录。就现在的情况看来，不管在香港、北京还是台湾，所谓“创纪录”的高价似乎大多仍是中国人掏腰包，而且油画国画价格都在跟进国际行情，乃至近年海外文物开始回流国内市场。2000年香港苏富比春拍，保利集团斥重金抢购回圆明园流失文物，人们仍记忆犹新。这些都说明，中国艺术品的地位在提高，炎黄子孙的实力不容小觑，这是以往不能设想的事情。但另一方面，连张大千赵无极这样在世界上获得认可的华人艺术家，还是得在香港拍出高价，这种情况也表明中国艺术品的受众和消费群体主要仍在华人圈子之内。由此而言，中国艺术品要在市场和价码上与世界“接轨”，还有很长的路要走。

另一个应引起我们注意的情况是中国陶瓷的拍卖价格往往比书画艺术品更理想。2000年上海刚组建的敬华拍卖公司就把一件高不到三十厘米的明永乐青花折枝八方烛台拍出了800万元人民币的高价。前述苏富比秋拍刚把中国陶瓷卖出几千万港币，远超出张大千成套屏风的价位，似乎并没有引起媒体的太大关注。或许，原因正在于中国陶瓷在拍卖场上向来认知度较高的缘故。

确实，陶瓷是中国人的骄傲。唐代瓷器通过陆上和海上丝绸之路流向了世界，其后影响弥盛，中国瓷器成为各国王室贵胄的至爱。有人统计过，18世纪的百年间，仅输入欧洲的中国瓷器就在6000万件以上。由于这样悠远深广的持续影响，中国瓷器最受追捧是完全合乎逻辑的。

不可否认，中国艺术在世界市场上还远没有相应的认知度。20世纪，随着敦煌、圆明园文物等流向西方，中国艺术品及文物连同少数几个汉学家逐渐成了人们关注的对象。然而除了博物馆、研究机构等专业单位，一般公众对中国书画艺术了解不多，很多人分不清日本艺术与中国艺术的不同。连睿智如黑格尔，竟然也在他的巨著《历史哲学》中对中国艺术轻率地议论说：“他们还不能够表现出美之为美，因为他们的图画没有远近光影的区别。”文化差异能导致了这样的误读，很令人惋惜。

对于艺术品，有一个共同的前提是明确的。不论张大千的国画、赵无极的油画，还是中国陶瓷，它们之所以能卖

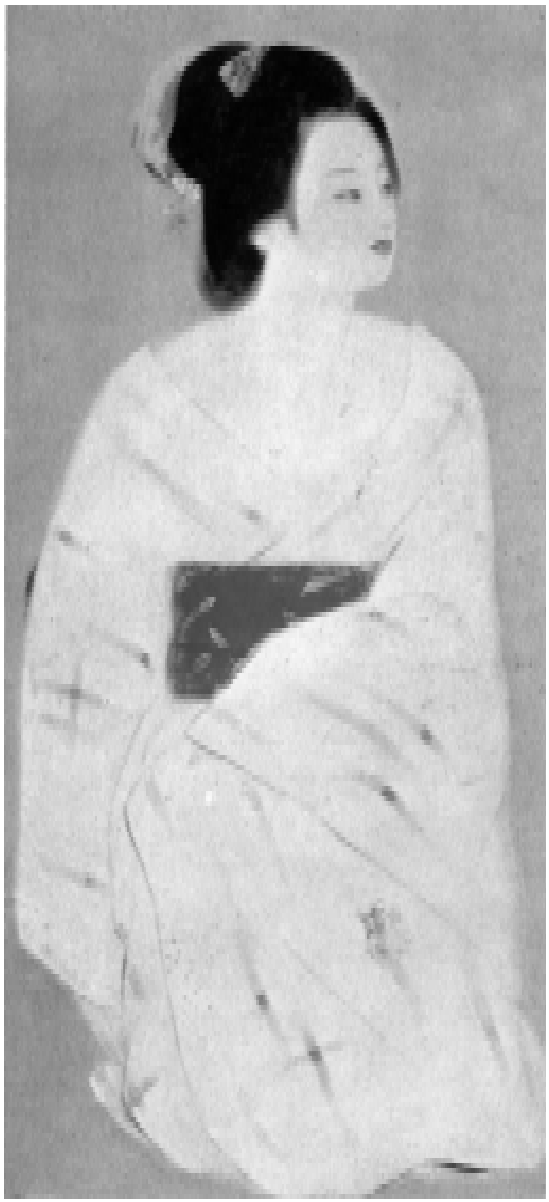
出高价是因为早就走出了国门，早就获得了世界认可的缘故。明乎这一点，我们可能会更深一步理解对外开放的意义。文化艺术品本身需要保持独特性和差异性，因之，民族性、地域性以及作者的风格个性理应受到尊重。但，文化是人类共同的财富，人们对艺术价值判断的尺度有共通的一面，市场和经济规律更是同一的，谁要进入这个市场都须遵从一律的游戏规则。中国艺术要走上世界前台，加强中外文化交流的工作首先要做好。

艺术品的价值会随多种因素波动。由此，我们还想到了1974年在美国纽约举办的一次史无前例的展览——《劣画大展》，举办者是劣画收藏家诺曼·沃特，他首次展出了苦心收集来的200多幅劣画，为此他筹备了五年。诺曼·沃特的选择标准闻所未闻：其一，必须是名画家的“失常之作”，不能“珠”混鱼目；其二，购入价必须在五美元以下，跟白送没什么两样。他收集世界各地劣画的灵感起自1969年，当时他在华盛顿一家拍卖行只用了五美元就买到了一幅叫《月光下》的平庸之作——自然，这些劣画身价后来已经远不止百倍，诺曼在八次拍卖中已经获利75000美元。

《劣画大展》观者如云，其盛况超过了许多画展，与凡·高卖3900多万美元的名画一样引人注目。从这样的对比中，人们很自然要产生这样的疑问——艺术作品的价值是怎样确定的？有什么公认的标准吗？

这又是艺术领域中一个不易解答的难题。但是，可以肯定，金钱并不是衡量艺术作品价值的尺度。拍卖行中也有行业的标准。譬如卖高价的都是已故名家之作，诺曼的标准则是五美元以下。这里，奉行的是“物罕为贵”，以金钱多寡而衡量，涉及的主要不是艺术作品内在的价值。没有人会认为，《向日葵》是世界上最好的画，古今中外没有一件作品能比得上它。也没有人认为，莫奈的画比起凡高的作品，其艺术价值恰好等于后者的三分之一。衡量艺术作品的价值，远没有抓了零钱到市场上购买肉菜那样简单明白。

这是一个历来争论不休、聚讼纷纭的问题。所谓艺术价值，背后的问题是审美标准、艺术批评标准有还是没有。如果有，这一标准是从什么地方来的？理由何在？古代的庄子是否认审美标准



（日）寺岛紫明：夏

的，他说：“毛嫱丽姬，人之所美也；鱼见之深入，鸟见之高飞，麋鹿见之决骤，四者孰知天下之正色哉？”庄子认为美与丑没有标准判断，荀子却又认为有客观依据和标准，至于近代以来的中外美学史，有关审美标准的对立争论更是屡见不鲜。

这里，我们必须分清两点，审美判断与艺术价值的衡量属于审美标准和艺术批评标准应用的问题，这是理性判断的问题。而审美欣赏、艺术欣赏、主要是感受的问题。我们谈培养审美的眼睛，主要是谈关于艺术欣赏中的审美体验。它和艺术批评标准问题虽然密不可分，但仍然是有区别的。事实上，尽管中外理论家关于批评有无标准的问题各执一词，实际上自觉或不自觉地仍然是有标准的，这正如鲁迅先生说：“我们曾经在文艺批评史上见过没有一定圈子的批评家吗？都有的，或者是美的圈，或者是真实的圈，或者是前进的圈。没有一定圈子的批评家，那才是怪汉子呢。”这“圈子”便是一定的标准。这里，我们主要侧重于从欣赏审美的角度去谈这些问题。

任何作品的产生，都是为了给观众

看的，艺术家当然希望观众能接受作品的内容、形式以及他的审美传达和情感趋向。艺术作品的审美作用，只有通过欣赏活动才能完成。欣赏活动是艺术家通过作品的媒介而联系观众，联系社会的纽带。作品没有经过艺术欣赏，它的功能还是潜在的，还没有实际实现。在欣赏活动中，一方面是观众这一主体，另一方面是作品这一作为客观文本的客体。作品本身的性质、特点，观众的生活经验、情感、欣赏能力都在发挥作用。下面，我们就从主体和客体两方面的因素去分析如何进行艺术欣赏，进行审美活动的问题。

有些研究者把艺术欣赏分为三个步骤：形式的把握与形象的感受、内容的理解与体验、内蕴的探究与领略。这三个步骤其实仍然是主观和客观两方面共同合力的结果。我们先谈主体方面的因素。

作品能够发挥审美作用，前提是具备一定审美能力的欣赏者对作品进行感知、理解和领悟。所以，从欣赏者本人的主体立场来说，主观的态度、感情以及本人的审美趣味、修养、感受能力都是起作用的要素。人们在欣赏艺术作品时，会形成一种特别的心理状态，既不是抱着达到实用的功利目的，也不是为了用概念去分解和判断它，也就是说，审美态度是一种不同于实用态度，又区别于科学态度的特殊心理状态。19世纪的叔本华写了一本《意欲与理性的世界》，其中提出了“静观说”。这一著名学说特别着意于审美知觉的揭示，要点可归纳为七个方面：不同于观看事物的普通方式；知觉主体全神贯注于知觉对象本身，而不是离开对象作自由联想；自我与知觉对象混为一体，分辨不出哪是自我，哪是知觉对象；与意欲一刀两断；不固着于事物中真实的空间、时间和因果关系；主要是关注外形或外观；放弃用概念思维。

叔本华关于审美知觉心理特征的揭示，大体是符合艺术欣赏时心理状态特点的。19世纪后半叶，德国心理学家、美学家立普斯又创立了“移情说”。他认为通过移情作用，人不但把自己的主观感情，甚至整个身心都移入审美对象之中，进而达到物我交融、物我同一的境地。1903年，布洛提出了著名的“距离说”，认为适当的心理距离是审美活动一项基本原则和特征，“距离是通过把

对象及其所生的感受与一个人自己的自我分离开而得到的，是通过把对象放到实用的需要和目的的考虑之外而得到的。”布洛的“ 距离说 ”与康德的“ 无利害关系说 ”在本质上基本一致。这里介绍的几种观点，都包含有一定的合理内核。比方说，我们在观赏齐白石所画的形神逼肖的墨虾，如果心中抱着这样的虾该值多少钱，味道如何，家中何时准备一顿这样的美肴等念头，或者只是斤斤计较虾腿是否遗漏，长度是否准确，以及这种虾的繁殖过程之类，这就是以实用目的和把它当科学挂图等代替了审美欣赏，这样是进入不了艺术欣赏与感受境界的。著名作家斯汤达曾记载说，1822年8月巴黎市的巴尔梯摩剧场上演《奥赛罗》，剧情发展到奥赛罗掐死美丽的苔丝蒂蒙娜，观众席上的一个士兵忽然大叫“ 从来没有听说一个该死的黑人当着我的面杀害一个白种女人 ”，接着立即开枪，把饰演奥赛罗的演员手臂打伤。这样的举动，就是过分进入剧情，没有保持‘ 距离 ”，没有把角色与演员分开而导致的悲剧。

艺术作品承载着艺术家的情感。如果欣赏者在欣赏艺术作品时感情平淡冷漠，态度马虎超脱，冷眼旁观，缺乏相应的情感状态，便不可能产生情感表象，也不会得到审美愉快。抱着急功近利、唯利是图的态度，永远不能理解画家为何一再画本是害虫的蝴蝶，而且画得如此斑斓美丽。居高临下，以程式概念去分析作品是否该是这样，以理性思辨的态度专门解析、挑剔作品，也不可能进入作品的审美境界。忘记了审美距离，把艺术当现实，可能见到画中的花便想采摘，见到画上的动物便想猎杀，见到画上的美人便心生杂念，尤其在面对人体绘画、雕塑等作品时，更难以区分世俗与理想的界限，不能获得审美体验。所以，欣赏艺术作品有正确的审美态度是重要的第一步。

诚然，有了正确的审美心态还是不够的，欣赏者的趣味及修养、审美能力的高低必然要影响到他能不能欣赏，在多大程度上感受和领悟了作品的内涵。缺乏基本的音乐常识，不会知道音乐何谓优劣；不懂起码的美术知识，也不会区分作品的美丑。马克思就说过：“ 如果愿意欣赏艺术，您必须是一个有艺术修养的人。’因此，我们有必要从欣赏的角度再谈一谈美术的特点。

前面我们曾经说过，美术，或叫造型艺术的作品，是美术家依据主体对客观世界的感受，依据自己的审美意趣和审美理想，使用一定的工具和物质材料，通过对客观世界的物态形象进行分析、选择、剪裁、提炼、改造、强化等加工，然后浓缩于一个画面、一件雕塑或其他美术载体之中。美术本身是一个范围广大的门类，里面可以划分出许多具体的样式。但无论是哪一个具体品种，运用的是色彩、线条、色块等形式手段及何种物质材料，也不论它是平面或立体的形态，它都必须是可视的，人们可以凭视觉感官直接感触的。所以，我们可以说，直观性是造型艺术的第一个特点。

张守义：懦夫（插图）

读小说或诗歌，必须先经过语言文字的媒介，通过联想和想像才生成作品的形象，而且我们所领会把握的形象还不是十分确定的。和文学作品不同，美术作品的形象不仅直接诉诸视觉，而且很具体而明确。名画《蒙娜丽莎》或维纳斯的雕像，其大小、形状、色彩等都是一目了然，清楚明确的。描绘和塑造可视的直观形象，是美术的长处。至于无形的东西，人的感情和内心世界，则是通过对有形的、可视部分的直接刻画而间接表现出来的，欣赏者需要通过联想才能感知和把握。

既然美术作品是在空间中塑造形象，刻画视觉感官能直接感知的形态，便不能像音乐、舞蹈、戏剧、电影、文学那样在时间流程中展开，所呈现的只是事物运动过程中的一瞬间。这一瞬间的形态以物质材料固定下来，是静止和凝固的。因此，瞬间性是美术的第二个特点。一件作品只能表现一瞬间，这便限制了美术不能如其他艺术那样表述情节和故事。艺术家在选择特定瞬间构思作品时十分慎重，他们总是筛选能够展示出事物运动之过去和未来的、最有特征、最有审美价值的瞬间形态，让观众在想像和联想中补充事物的前后情形，通过这凝固下来的、静止的形象联想到运动。情节性的作品为了更好地展示故事的过程，还会采取系列画、组画、连续画的形式。如组画、连环画便属于这一类。

绘画是在平面，也即二维空间上进行造型，塑造出立体的，也即三维空间的形象。这样的空间是靠具体的描绘而造成的，实际并不存在，只是一个虚拟的空间。因此，观众的欣赏只能从画家提供的一种角度去观照这瞬间的凝固形象。但雕塑和建筑却是立体的，在视觉上能直接感知它，从触角上也可以感触到它的实际形体，还可以允许观众从不同角度，甚至从外到内流动观赏，这是雕塑和绘画的区别。但是，雕塑在表现环境和空间层次方面却远比绘画逊色，特别是圆雕，有时只能以人物本身的服饰、道具、动态等简略的手法间接地表现特定的环境。浮雕虽然可以塑造某些概略的环境，但比起绘画，仍然有很大的局限。雕塑的造型手段主要是实在的形体，不像绘画有色块、线条、色调、质感、空间感等多变的形式手法。因此，雕塑主要通过塑造人的形象去表现广阔的社会生活，而且造型手法多采取浓缩的、单纯的、简化的处理。

工艺美术与一般美术直观性、瞬间性、凝固性的特征是共通的，尤其那些以观赏为目的特种工艺品更是这样。当然，设计艺术中的很大部分都是与日常生活的实用要求紧密结合在一起的，因此，设计艺术的实用性是很重要的特征。另外，设计艺术的设计常常要考虑材料的制约，以便能动地使用材料。例如，玻璃制品、搪瓷制品和金属制品的设计便既要考虑使用目的，又要注意材料本身的特性。再有，实用工业美术制

品大都是工厂批量生产投放市场，生产水平、技术水平、经济效益等因素也会对设计起着重要的制约作用。由于以上多种因素的制约，设计艺术的思路一般是以切合实用的造型来体现审美要求。一把陶质茶壶的设计，首先要考虑使用上的需要，造型上要考虑发挥陶质本身的美，还要考虑生产、市场需求的问题。

上面谈及的是造型艺术最基本的、之所以区别于其他艺术门类的几个特征。但是，美术领域品种众多，除了基本特征一致外，具体的特点也很不相同。欣赏不同的美术作品，便要注意它们由于各种内部外部因素而导致的不同特征。

1.工具材料形成的特点

油画有专门的颜料、刀、笔、纸、布；中国画也有特殊的颜料、笔、纸、墨；版画使用刻刀、石块、木板、丝网；雕塑和建筑使用石、泥、金属、水泥等。不同的工具材料会生发出不同的艺术特色。同属绘画，油画的表现力特别丰富，常常有细腻的色调变化，可以真实地表达出空间感、立体感、质量感、光感等。而版画则常以粗犷强烈的色块构组画面，细微的色彩、明暗层次、物体的细节都加以简化处理，即使水印木刻，也是概括化和简洁的。油画讲究笔触、色调、层次，版画则注意保留木板、石块、丝网的肌理效果。至于中国画，主要以线、墨塑造形象，使用色彩时比较强调固有色。它的线条色块疏密组合特别讲究节奏，对空间层次的处理是简约的，并不追求油画式的真实空间感。至于水彩画，它的颜料透明而又用水调和，所以常常画得轻薄透明。雕塑和建筑是立体的，特别重视空间起伏的节奏和材料质地的因素。这些特点，都与物质材料和工具的因素有关。

2.观赏需要而形成的特点

大幅壁画、大型雕塑都是供远处观赏的，多设置在公共场所，欣赏者流动性大。为了适应这种观赏特点，特别讲究大色块和大形体起伏结构，以便观众在远处很短时间就获得鲜明印象。小幅绘画、室内雕塑则比较重视细节特征，这样才经得起人们在近处反复地观赏品味。但是，小型雕刻和日用品的装潢却主要起装饰、美化、点缀的作用，它们又常常处理得比较简洁，一般不表现情

节性内容，以便和装饰美化的特定功能吻合。浮雕和绘画只提供欣赏者一个角度，圆雕则可以周围观赏，制作一个角度或多种角度观赏的作品，处理手法会有相应变化。大型雕塑还要考虑到仰视的效果，在造型和各部分比例上会作相应调整。

3.使用功能不同而导致的特点

年画为衬托吉祥的气氛，一般画得鲜明热烈。情节性绘画则根据内容、情节和功用的不同，采取相应的画法。历史画、军事画和纪实题材的绘画，一般采取写实而非简化变形的手法。礼堂、会客厅、大厅等庄重的场合一般不用漫画型的作品去布置。有些为了装饰环境而布置的作品会采取活泼简洁的手法，如公园和娱乐场所布置的作品、案头雕塑等。至于工艺美术品的很大部分，作品的特点实际是和特定功能结合为一体的。艺术建筑的造型首先是考虑使用的需要。民间工艺品、小玩具等在很大程度上是为了玩赏娱乐的，常用夸张、变形、强化的处理方式。总而言之，由于生活功能需要的不同，对美术品的创制便有不同要求。当然，作为一般观赏、审美功用的美术作品是比较随意自由的。

4.本身的历史积淀及语言手法等体现出来的特色

不少品类的美术创作都会承继以前的艺术特色，承继以前形成的规范性的东西。这些特色可能从上述三点生发并延续下来。比方说，石头雕刻的体积一般较大，比较粗犷，玉雕牙雕不仅体积较小，而且光洁可鉴，这固然与质料和功用不同有联系，但它们的风格却和古代石雕、玉雕的风格有一脉相承的联系。油画的造型技法、中国画的线条笔墨、雕塑的形体处理，各自的技法手段与风格特色都有历史发展和继承的特点。要了解各个品种的特色，便需要对中外美术历史的发展变化、各美术门类特色的积淀和发展有大体的了解。

上面，仅涉及艺术欣赏审美中主观一方所具备的条件。现在，我们的注意力还需转移到客体方面，也就是供欣赏的艺术作品一方去探讨它们的构成和特质。有关这类问题，基本已属于审美标准、艺术批评的范畴，这样，我们也就从审美心态进入到理性思辨的层次，这对于正确、深入的欣赏审美活动，仍然

是至关重要的。

前面的论述，已经接触到了美术作品直观性、瞬间性、凝固性等基本特征及表现手法等问题。我们对具体作品审美特质的分析，也只能从美术的特征而切入。过去谈论美术批评或美术欣赏的论著，常常生硬地套用其他艺术门类的标准去衡量美术作品，因而不符合或不能恰当地说明美术的特质。比方说，过去习惯的提法是真、善、美和典型性是衡量艺术的标准。但是，美术当中大多作品的特征与此常是不相符的。举例说，画家画的花，其目的并不在于描绘出一朵真实的花朵，现代的彩色摄影达到了高超的水平，任何画家都难以比摄影机更真实。如果“真实”是指本质真实而非细节的真实，花的本质是植物繁殖延续的器官，画家的目的也绝不在于此。即使他能画出也仅是完成了一张科普挂图。再如“善”，其意思是说艺术应该鞭挞丑的、有害的事物，发挥教育功能。那么，许多作品便不该把蝴蝶画得那么美丽，把老鼠画得那么可爱。当然，我们并不是反对“善”，而是说明伦理道德的教育功能主要是在情节性艺术作品里体现的。美术恰恰是情节性最少的艺术，表现“善”并非美术的特长。又如典型性，它的原则是以概括化和个性化结合的方法揭示事物的本质，但是我们能说齐白石的虾是典型的虾，徐悲鸿的马是典型的马吗？它们揭示的是虾或马的本质吗？我们甚至不能说这些虾和马具有“个性”，它们显示的更多是一般的共性，要表现的也不在于这些动物的本质。典型的虾、典型的花、典型的动物对于自然博物馆是重要的，对于艺术家却无关紧要。美是造型艺术的灵魂，它对内容的特殊表达，对形式的特别运用，它的审美作用、社会作用都是通过美的表现去实现的。忘记了这一点，我们便不可能理解美术的特征。由于美术的可视性、直观性等特点，我们在衡量作品时，便不可能不从它的形式语言、它的视觉形态入手。因此，我们认为衡量美术作品应从以下几点去分析。

1．整体形象之美

美术家调动了多种手法，运用了多种手段，都是为了完成具体的作品。在每一作品中，各个部分，各种要素都是作品整体有机结构的一部分，由此整合成特定作品的形象。这里的整体形象与

现实的形象含义不同，现代艺术的作品，装饰性的作品是不再现生活中可见形象的。因此，这里所说的形象主要是指作品完成后而作为审美客体时的形象。要使作品总体产生吸引人、感染人的审美效应，美术家必须在其中熔铸自己对美的挖掘和独到发现，并且运用合适的手段，组构起美的视觉形态、美的空间秩序、美的整体气氛。这样，各部分的因素必须是紧密衔接、相得益彰，和谐地组织成为一个有机整体。如果所创造的整体形象是美的，必然包含了新颖、独特、生动等因素，也必然具有赏心悦目的张力。如果作者的感情不真挚，作品不可能引发审美效应，美与虚假是对立的。如果作品含蓄，使人回味，包含引人思索的哲理，说明它的美进入了形而上的精神层次。美术中的一部分作品，却不一定使用包含哲理、含蓄的手法，尤其是用于装饰美化的作品更是如此。

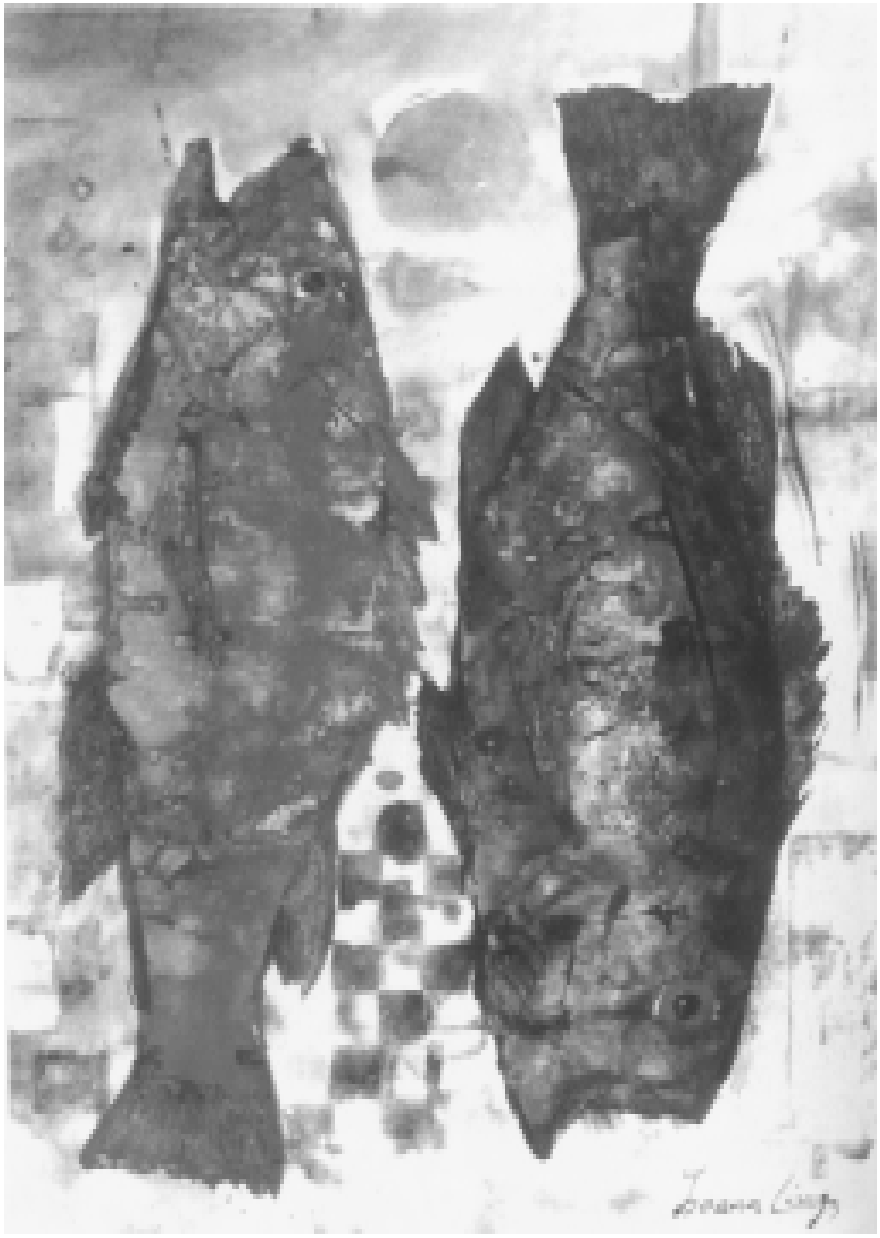
2．形态结构之美

作品的形式语言和独特的结构方式能够产生审美效应。为此，美术家对造型形式的规律要有创造性的运用，要使用独特的结构方式。色彩的布局、线条的疏密、笔触的运行、形体的结构，以及它们相互关系的照应，都应该能够诱导起观众的审美情感。印度诗人泰戈尔曾说过：“采集花瓣，得不到花的美丽”，他所说明的是艺术作品的整体关系。而在美术的形式结构中，“花瓣”必须是美的因素，“结构”也必须符合美的法则。这样，整体形象之美才会出现。

3．技巧材质之美

如果上两点所说主要是作品的整体和形式，技巧和材质的运用则更多是制作过程中所体现出来的技艺和物质材料之美。仍以齐白石的虾为例，透明的躯体、活动的须腿，都是充分利用了笔、墨、纸的性能，以高超的技巧描绘出来的。高尔基说过，从物质材料制作方面体现出来的技能也“能唤起人对自己创造才能感到惊奇、骄傲和快乐”。艺术家使用了娴熟自如的技术，把纸、墨、颜料、刀笔、石头、金属等物质特性天衣无缝地整合在作品中，这不仅为整件作品的成功提供了条件，而且技艺本身也是观众审美欣赏的对象。

我们从欣赏的角度撷出以上三点加



（澳门）琥茹：双鱼图

以强调，主要在于说明，就美术的本质而言，它的一切效用都是通过美的表现，通过审美效应而实现的。我们的论点可以概括为一句话：美术的特质在于以直观性的瞬间形象引发观众的审美愉悦。强调美术的形式表现，正是注意到了这样的特征。英国美学家克莱夫·贝尔在《艺术》中阐述了一个著名观点——“每一件杰作中，以特殊方式组合的线条与色彩，以及一定的形式和形式的关系，唤起了我们的美感。这些关系和线条与色彩的组合，这些动人的艺术形式，我称之为‘有意味的形式’，‘有意味的形式’就是所有视觉艺术作品的一种共有的特性。”韦勒克和沃伦合著的《文学理论》也认为，小说、戏剧的情节之所以成为形式部分，是把事件精心安排的结果。事件介绍、说明书式的故事梗概不会产生整部作品的美学效果，单字、词汇因素等被认为是形式的因素也与效果无关，只有按照一定审美目的、按方式组织而成的形式才是有美学效果的形式。因此，可分出“材料”和具有美学效果的因素——“结构”。艺术作品可以看成是符号体系、符号结构或“符号和意义的多层结构”。这些论点与卡西尔、苏珊·朗格自然是一脉相承的，我们应该充分重视这些观点的合理因素。韦勒克和沃伦主要是谈文学，但这样的观点可以延伸到美术中来，只不过美术作品的形式因素不像文学的“材料”那样与美学效果无关，它们本身也有可能唤起人们的美感。

美术的魅力就是美的魅力，当我们具备了主观的条件，培养出审美的眼光，了解了美术的特质，把握了它的历史轨迹，我们也就架设了一座通向美术王国的桥梁，我们的心灵就能进入这神奇而诱人的艺术世界。法国画家库尔贝说过，“美，像真理一样，是和人们的生活于其中的时代息息相关，是与能够抓住它的个人紧紧相连。美的表现是和艺术家所能获得的思想力成正比例的”。

是的，美与时代，与我们每一个人都息息相关，它是人类社会瀚海中闪烁的明珠，是我们人生道路上的百花。

第三章　平面上的多维世界
——绘画论

一、二维空间的幻象

看过《十日谈》的人，大概会记得薄伽丘曾经评论过一个画家，他说：“画家吉托是这样一个天才，对自然中所拥有的任何事物，他都能用铅笔、毛笔加以描绘，这些由他描绘出来的形象与原物相比，不仅仅是与原物相似，它们本身看上去似乎就是原物。由于如此逼真，很多人的眼睛都被这些形象欺骗了，人们全都错把画中的形象当成了真实的东西。”

据说，公元前4世纪的古希腊有两个名叫才乌克西斯和巴尔哈西乌斯的画家，他们都以技艺高超、描绘逼真而闻名。有一天，他们为了决一雌雄，在雅典广场进行公开比赛，人们纷纷涌向广场观看。才乌克西斯先上台，打开他的画，大家看到画着头顶一篮葡萄的一个男孩。人物画得极为逼真，眼睛炯炯有神，似乎在转动。葡萄更是珠圆玉润，汁水欲滴。大家正在惊叹的时候，天空飞过两只小鸟，它们突然俯冲下来抢啄葡萄，发觉上了当才赶紧展翅飞走。观众于是赞叹喝彩不止，都说

再没有比这更好的画了。巴尔哈西乌斯也拎着一个包裹上台，他把包裹放到台边便笑嘻嘻站在一旁，观众等得急了，催他把包裹打开，看看到底是怎样的一张画。他把手一伸说：“诸位，我的画早已呈现在你们的面前了。”大家再细心一看，原来他画的就是一个包裹，逼真得竟然骗过了全场观众，大家于是更加惊叹不已。

类似的小故事，在中国美术的史籍上也不胜枚举。北齐时候有个名叫刘杀鬼的画家，文宣帝常常叫他到皇宫里画画。有一次，他画了几只啄斗的鸟雀，文宣帝伸手去驱赶，手碰到墙壁上，才知道是一幅画。晚唐画家张南本曾在成都金华寺大殿画了八身明王像，周围遍布火焰。有个远方和尚来朝拜礼佛，猛一抬头，看到熊熊烈焰、龙蛇乱舞，以为佛殿失火，惊吓得几乎瘫倒在地。唐代画家韦无忝据外国人送给李隆基的狮子画了一幅画，有一次在兽苑中把狮子图打开，惊吓得牲畜百兽四散奔逃。北宋画家赵元长，四川人，通晓天文，也擅绘画。他曾在宋太祖赵匡胤的座椅上画了一只雉鸡。有一次，宫中有人架着一只鹰走过，鹰忽然挣扎飞扑，宋太祖很惊诧，叫人放开它，鹰立即飞扑画在椅上的雉鸡。赵元长于是因画艺高超被宋太祖提拔到画院供职。

绘画，是在平面的二维空间上面描绘，从而画出立体的形象。视知觉中立体的三度空间并非真实的存在，而是一种视觉上的假象或幻觉。画得逼似原物，以假乱真，使观众上当，当然是一种需要很高技能才可以做到的事，难怪，在中外民间自古以来就有类似的神奇故事在流传。

对于“空间”的界定，表面看是一件简单的事，实际上却涉及绘画的本质特征。苏珊·朗格在《情感与形式》一书中是这样表述的：“绘画中组织和谐的空间并非通过视觉和触觉，通过自由运动或抑制，通过或远或近的音响，通过消失或回声所意识的空间。绘画的空间仅仅是个可见物，对于触觉、听觉和肌肉活动是不存在的。对于它们，绘画不过是一块相当小的平平画布，或者是一堵冰冷无物的墙壁，而对于眼睛，它则是充满了各种形状的深不可测的空间。这种纯粹的视觉空间是一种幻象，因为我们感觉经验所描绘的与此完全是两码事。绘画空间不仅仅是由色彩（包

括黑色、白色和介于两者之间的各种颜色）组合而成，它还是一种创造的空间，离开了形状的组织，它简直不能存在。就像镜子‘里面’的空间——一种无形的意象。’而且，苏珊·朗格进一步指出：“这种‘虚幻空间’是各种造型艺术的基本幻象。构图的各种因素，色彩和形状的每一种运用，都用来创造、支配和发展这种单独为视觉存在的图画空间。”

这一段话是重要的。我们应该明白，绘画所给予的三度空间是创造出来的幻象，造成这种幻象的各种因素是创造的手段。既然是创造，便应该有多种的途径，有多种的形态，因此，绘画分了那么多不同品种，形成那么多流派，出现那么多风格，它的多元格局，正是一种合乎逻辑的表现。也正因为如此，上面所说的古希腊和古代中国的画家画出了那么多逼真、乱真的作品，固然值得赞叹，但它却没有体现出绘画中最为重要的创造力。在古代，绘画技术还没有达到足以逼真描绘物态形貌的水平，能够画得以假乱真，自然备受推崇。上面的故事，反映的正是古代人推重写实技艺的心理。其实，西方的绘画达到细致逼真的水平，是文艺复兴时候开始的，中国的绘画，甚至一直没有向逼真方面靠拢。古代没有照相技术，绘画就常常承担形象记录或纪实的任务，这当然是越真实细腻越好。

但，细腻逼真不等于艺术，否则摄影机就是最好的艺术家。另一方面，没有摄影机的古人也并没有把乱真当作绘画的最高要求，各个画种各种风格的出现和发展，就是这一历史的证明。中国古代画论中“以形写神”的主张，则更是明确地站在理论的高度上去认识这一问题。

绘画是以色彩、线条、明暗塑造形体，在二维的平面上创造出三维形象的。它和雕塑、建筑同属造型艺术。但是，正如黑格尔所说，绘画把建筑和雕塑“所没有的无限丰富的题材和多种多样的广阔的表现方式”作为新的因素带入了艺术领域，“把前面属于两门不同的艺术的东西统一在同一作品里：一方面是由建筑加以艺术处理的外在环境，另一方面是由雕刻去表现的精神的内在意蕴”。绘画题材的丰富，体现在它的触角能伸及自然景物、人物动物及社会生活的各个层面。它表现方式的多样性，体现于它能更随意地运用色彩、光线、

明暗、线条等因素，既能真实地表现形象的具体细节，亦可以更自由地传达艺术家的审美感情。主体性的不同表现促成了不同门类、不同艺术风格的出现。例如，中国画的作品既能描画客观世界的物象，所表现的景物都有现实基础，但它以笔墨在纸上创造的艺术形象却明显渗透了中国艺术家的主观精神。与文学等样式不同，绘画的物质材料元素不仅是传达形象的手段，它们本身也是构成作品审美特性的组成部分。小说、诗歌使用的字体和纸张对内容没有丝毫影响，印刷品的艺术形象与原稿完全一样。但绘画所用的纸、布、色彩稍有变动则意味着作品的改变乃至毁灭。物质材料不仅成为作品视觉性直观形象的不可分割部分，它们的性能还对作品面貌起着直接影响。中国画、油画、水彩画、水粉画、漆画、丙烯画的不同特色首先是颜料、工具、底子的不同性质造成的，只不过艺术家因势利导发展为不同品种的艺术特色罢了。

在以上章节，我们曾谈到美术的门类大体上有四种区分的方法，这样的方法亦可以用于绘画种类的区分。例如，按题材内容分，有山水画、人物画、风景画、风俗画、静物画、花鸟画、肖像画、历史画、军事画等。按使用功能可分为年画、宣传画、广告画、装饰画、壁画、插图等。按画面形式则可分为架上绘画、连环画、组画、系列画等。由于各种绘画都使用一定的工具和物质材料，按这种特点则可分为中国画、油画、版画、水彩画、水粉画、丙烯画等。这样的分类比较简明扼要，我们在以后的论述中也采取这样的方式。

在欧洲，比较流行把绘画分为纪念性绘画、架上绘画和装饰画。纪念性绘画要求题材重大、手法严肃、形象丰满，富有教育意义。架上绘画则指在画架上绘制的作品，尺寸一般比前一种小，也不附属于建筑。装饰画则从名称上便知道其特点。实际上第一种是从内容分的，第二种是从尺寸形式分的，第三种是从功用分的。

从以上的分类当中，我们大致可以了解绘画可以用于描绘现实的景物或历史事件，以配合社会生活的多种功用，这大都是再现性绘画，这一类绘画的形象和实际可见的景物是相同或近似的。另一类主要是观念表现的作品，主观性比较强，语言也比较活泼多变，手法既

可以写实，也可以半写实乃至“抽象”表现。这一类作品的观念特征最突出，作者的精神因素体现得比较明显，我们称这类作品为表现性绘画。还有一类是装饰性绘画，主要起美化、装饰、点缀的功用，它一般需和物品、建筑、环境协调。显然，绘画的用途很广泛，表现力很丰富，形式很多样，所以，它能适应社会生活各层面所需的作用。从这样的角度看，绘画可以作为一种工具、一种载体。所谓工具，是它能够在社会生活许多方面中为了许多不同的目的而使用。所谓载体，即是说它可以传递和表达美感、情感、思想、伦理、宗教等多种内容。这样看，绘画具有“形象语言”的性质。语言的定义是语音、语法和词汇组成的符号系统，其作用主要在于社会交流。语言本身是没有阶级性的，这一点，绘画恰恰与之相近。具体的绘画作品可能有某种内容，有阶级性，但绘画本体的特质却是无内容无阶级性的。无怪乎，苏珊·朗格会下了这样的定义——“艺术即人类情感符号的创造”。苏珊·朗格的定义见解新颖、简洁明确，我们既应看到其中的合理内核，也不应忽视它的偏隘之处。例如绘画便远远不止于传达情感。再者，符号只是充任和代替某种东西的标志，有约定俗成的确定意义（例如语言和文字），不能随意改动，而绘画乃至其他艺术品种的“语言”、“语法”结构却能经常变化，别出心裁是受鼓励的。

也许，我们更应该注意古典语义学创立者之一阿·考尔日波斯关于艺术特征的三个原则：其一，非完全性原则——现实在艺术中的表现是不完全的，例如在图画中；其二，非一致性原则——艺术所表现的现实并不等于现实本身，例如图画并非现实；其三，自我反射原则。例如作为现实一部分的画应该是在表现现实本身，而后续的画则是对这幅画的表现，等等。

以上这些深奥而还没有深入展开的理论分析，对于我们进行绘画作品的欣赏审美活动，绝不是多余的。至少，我们可以从中归纳出三点：第一点，绘画的基本特征是在二维的平面空间上创造出立体的幻象，即使是最高明的写实画家，他画出的可以乱真的作品仍然只是使眼睛上当的假象。要紧之处正像毕加索说的，“艺术家必须懂得如何让人们相信虚伪中的真实”。这“真实”理应包

括艺术的、审美的、情感的真实。第二点，绘画所表现的并不等于现实本身，最重要的是画家通过想像，通过特有的语言和内涵体现出来的创造性。这里用得着澳大利亚艺术家奥班恩的一段话：“技术熟练的画匠知识抑制了艺术责任感，他依靠他的技巧画俗套的画，他的主要追求是技巧处理的完善。但是艺术家的完善建立在比他的作品的情节和技巧深刻得多的意义上。”第三点，绘画中的主观因素能够影响一个画种的趋向，也能够影响每一件作品的面貌。绘画作品应该以优美独特的手法去吸引观众，以独特的审美发现去打动观众，以诚挚的情感去感染观众。

从绘画的这些根本特征出发，我们便不应再把看懂看清画中的情节当成欣赏活动的全部，也不应再把画面的逼真程度当作评判优劣的标准。奥班恩还十分肯定地说：“艺术欣赏的全部问题在于剖析它的基本因素。”这便是欣赏绘画的基本准则，从这里起步，我们才会逐渐把握绘画的审美特质。

二、东方艺苑的明珠

如果有人问——“什么艺术最能体现中国古典艺术传统的特征？”你很可能不假思索便会说：“中国画。”这是不错的，相信很多读者朋友也同意这样的回答。的确，以中国绘画历史之悠久，风格样式之别致，工具技法之特殊而论，在东方艺术中堪说罕见，在世界美术史上也绝无仅有。有些艺术样式，如希腊雕塑，虽然很早就发展到高峰，但它却已在曲折的历史流程中中断。有些艺术门类，如油画，虽然影响很大，但它只是后起之秀。若与题材相近的绘画相较，中国的山水花鸟画至少早于欧洲的风景静物画一千年。中国绘画的历史，就是中华民族的精神史。它古老悠久，连绵不断，长枝老干，大叶硕果，是特色鲜明、自成体系的，而民族精神就是它生生不息的魂魄。

中国的绘画足可让我们引为骄傲。我国美术史家郑午昌在20世纪30年代出版的《中国画学全史》中提出，世界的绘画可分为“东方画系”和“西方画系”。“言东画史者，以中国为祖也。”作为东方艺术的代表，中国的绘画是世界

艺苑一串璀璨的明珠。它浓郁的中国民族风格，是在中华文明传统的深厚沃土中培育出来的。中国绘画在中古之后逐渐形成了诗、书、画、印熔铸为一体的艺术样式，进一步强化了它的人文特质。它所体现出来的种种特色，无不浸透了中国传统文化的精神，折射出中华民族的群体心理特征。要把握中国传统文化的内涵，把握中国古典艺术的特质，从中国绘画这一角度去探究，可以说是一条事半功倍的路径。

中国绘画浓郁的民族风格、鲜明的美学特色、严整的艺术体系，是在代代传承、革故鼎新的历史积累中形成的。在悠久的历史发展进程中，它又对中西艺术交流尤其对东方艺术的发展起了重大作用。远在汉唐时代，中国绘画就不断地向外扩散，影响了近邻如日本、朝鲜和东南亚的画坛。中国画最能代表东方艺术的精神，了解了中国画的发展脉络、技法特色、风格特征，才可能真正了解东方艺术的意蕴和特质。这里，我们使用了中国绘画的概念，主要是为了区别现在一般人谈论的，仅指纸、绢上的作品而没有包括壁画、画像石等中国绘画的古老品类“中国画”。

(一) 多彩的历史

辽阔的中国大地，是中华民族灿烂历史文化的一部巨大史书。甘肃大地湾新石器时期的地画、朴拙而神秘的彩陶、铺张狞厉的青铜器，这些凝聚了远古先民创造灵性和天才智慧的历史遗存，就是远古中国绘画史的第一章。

中国绘画从脱胎独立开始，首先是在墙壁上显露身手。可惜，随着建筑物的坍塌，古代大量壁画都已毁亡，湮没在流逝的岁月中了，我们只能从历史文化遗存的蛛丝马迹中寻溯原先的概略面貌。例如，伟大诗人屈原奇谲瑰丽的不朽诗篇《天问》，就是他捧着一颗破碎的心彷徨于山泽草野，看到规模宏大的楚国壁画，在被流放途中感慨万分而写成的。诗中涉猎了宇宙天地、神话传说、历史人物、远古传说，再现了楚国壁画方寸之间，气象万千的瑰丽景象。悲愤的屈原，借给我们一双解读楚国壁画的慧眼。在考古实物方面，除了陕西咸阳的秦六国宫殿遗址仍保留下一点壁画残片之外，20 世纪 70 年代在陕西咸阳窑店的秦都宫殿遗址出土了一幅壁画《车马图》，使我们尚能管窥蠡测当年壁画的

风采。画中四匹并驾齐驱、昂首飞奔的马，不由得使人想到了秦代兵马俑，它们同样体现出秦王朝横扫六合、不可向迩的气势。湖南长沙楚墓出土的两幅帛画《人物龙凤帛画》与《人物御龙帛画》，虽是引导死者灵魂升天的“铭旌”，但可视为中国卷轴画的雏形，是最早的独幅人物画。画中以流利挺拔的线条刻画了人物、龙凤等形象，预示了以线为主要造型手段的中国绘画面貌特征的确立。汉代统治者很懂得充分利用绘画的美化和教化作用，绘画成了“正人心，淳风俗”的有力手段。离宫别苑、地方衙署、宗教寺庙都常常绘制壁画，可惜随着历史的久远都已湮没。我们现在所能看到的汉画绝大部分与墓葬有关。汉代尚厚葬，岁月摧毁了地上的实物，地下的无数艺术珍宝却保留下来。今天，我们尚可以见到汉画像石、画像砖、帛画、墓室壁画等。全国各地几乎都有汉墓发现，其中不少都有壁画和帛画遗存。汉墓室壁画的题材内容十分广泛，起居饮食、游行车骑、屋舍建筑、仪卫乐舞无不应有尽有，可以说就是当时人间世态的图画。内蒙古和林格尔东汉墓壁画是汉代墓室壁画中很具代表性的，其中尤以《出行图》和《乐舞百戏图》最为完美。画中的杂技演员正表演飞刀舞和顶竿，场面惊险动人，现在看这画面，依然能感受到那种满场生风、热闹非凡的气氛。汉代的帛画既有表现灵魂升天的场面，又有迎宾、祭神、健身体操等景象。长沙马王堆西汉墓出土的“T”形旌幡帛画，展示了西汉卓越的艺术水平，画中众多的人物、神禽异兽器物被有条不紊地安排在“T”型构图中，怪诞夸张造型中体现出严谨细腻的写实技巧，线条细劲流畅、质朴有力。在汉代墓室建筑中，遗留下不少的画像石和画像砖。画像石是雕刻而成，画像砖则是模印烧制。山东嘉祥东汉武氏祠的画像石是很有名的。四川成都出土的《弋射收获画像砖》，引弦射猎和挥镰收割的动态都表现得简练生动，是东汉时期的一件著名作品。汉代壁画和石刻的形象刻画及线的运用，在朴拙中透出简括和生动，中国绘画的民族风格，由此已初步形成。

动荡战乱的魏晋南北朝时期，作为正统意识的儒家思想经历了前所未有的危机，不再有原先维系人心的力量。从公元1世纪时的东汉开始，印度佛教传

入中国。宗教为苦难现实中的人们开出了虚幻的慷慨支票，它迅速地四散传播，石窟开凿和庙宇建造的庞大数量，显示出这时宗教信仰的狂热程度。由于教义播布的需要，绘画意外地获得了兴盛和发展的庞大空间。我们可以从南北朝时期新疆克孜尔石窟的壁画窥见一种与中原绘画传统不同的新风貌。独特的西域风格对中国绘画的走向成熟起了不可小视的作用。“六朝三杰”之一张僧繇就是以善于吸收外来画法著称的名家。他擅长的佛像题材，形象丰满秾丽，被称为“张家样”。相传他在建康一乘寺用天竺画法，以“朱及青绿”诸色画“凹凸花”，观众远看有立体感，近看又是平面的，惊讶赞叹，轰动一时。而北朝的曹仲达的“梵象”吸取了印度笈多造像的特点，有“曹衣出水”的风格特征，被誉为“曹家样”。值得注意的是，虽然佛教是外来的，石窟寺庙壁画也主要是教义的图解，但古代画匠们仍能在神祇主宰的墙壁上显示出自己的创造精神。西魏时的敦煌壁画《狩猎图》，线条朴拙，色彩粗犷，动态强烈，透露出的却不是宗教一贯强调的克制精神。与大多数宗教寺庙壁画沉重阴郁的气氛相反，山西太原王郭村发现的北齐娄睿墓壁画《出行图》展示的则是一副情驰神纵、踌躇得志的情状，这显然是贵族富贵安乐的写照。从这一幅壁画娴熟流畅的线条来看，壁画匠师的造型能力这时已经达到一个新水平。

此时，融合了儒、道、释三家思想而形成的特殊学说——玄学风靡一时，它给中国人的哲学思维和美学带来了一系列变革，魏晋的文化精神为中国绘画奠定了人与自然、人与艺术之审美关系的哲学基础。玄学所倡导的“天理自然”和人物品藻之风对于绘画中的形神关系的把握至关重要，追求“神”、“气韵”成了中国绘画几千年来的内在要求。这种审美思想在南朝刘宋时代的画家陆探微的人物画也得到体现，他创造了“秀骨清像”的典范，清瘦秀雅的面貌配以“褒衣博带”，很好表现了六朝士大夫“肌脆骨柔，不堪行步”的特征和精神气质。“天理自然”还加强了平淡天真的审美观，使绘画从“成教化，助人伦”的政治宗教工具分离而用于“自娱”、“畅神”的具有自足意义的艺术形式。东晋南朝出现了山水画的雏形。以玄览静观、坐忘的方式体悟自然之道，使山水画从独

（东晋）顾恺之：洛神赋图

（隋）展子虔：游春图1

立起，便走向以清朗澄澈、明净达观为审美理想的高度。

隋代统一了南方各地，虽然享祚不长，在绘画史上却是一个重要时期。佛寺大事兴建，土木频兴，壁画数量众多，而且承继六朝之风，卷轴画流行。从晋代大画家顾恺之《女史箴图》线条紧劲连绵的画法看，人物画至晋，已在汉画的基础上有很大推进。而且作品内容虽多属礼教的劝诫，但显然已表现出画家着意于刻画人物的精神特征。至隋代展子虔，其唯一流传下来的作品《游春图》

则是以春意洋溢、色彩明秀的环境烘托出士子文人纵情游乐的陶然意态，不仅情调上与顾恺之所作截然不同，画法也大相径庭，其工巧严整，已开山水画青绿重彩的先声。

中国古代文化史上最为灿烂的篇章还是在唐代。这是一个文化全面繁荣发达的时代，画坛更是异彩纷呈，至今有据可稽的唐代画家便达400人之众，绘画已初步分出人物、山水、花鸟、鬼神、鞍马等专科。唐高宗李治时候的“右相”阎立本对人物画的发展有很大的贡献，他画的《历代帝王图》十三幅，对每一帝王的形象和个性都作了精心刻画。他的另一件作品《步辇图》，生动地描绘了唐太宗坐步辇接见来使禄东赞的情景，每个人物的动态和表情都很注意分寸，且特别注重人物心理和情态刻画。唐代另一个著名画家吴道子，是有如大诗人李白的一个天才人物。他用线圆转飘忽，娴熟至极，人称“吴家样”，人们又以“吴装”来对他简淡傅彩的艺术特色作了概括。可惜吴道子的作品大都不存，传为他作的《送子天王图》尚可以一窥他肤脉相接的高度表现技巧。盛唐时期，张萱擅画“绮罗人物”，多为淑静

（唐）古帝王图·司马炎（宋摹本）

闲散的贵族妇女，但他留给后世的《捣练图》，却表现劳作妇女捣练、络线、熨平、缝制的情景，这是当时仕女画中取材较特别的作品。以效法张萱起步的周昉，善画“贵而美者”，多作“秾丽丰肥之态”，体现的正是唐代上层的审美好尚。《簪花仕女图》是周昉典型风格的作品。画中几个宫廷妇女曲眉丰颊、罗绮艳妆，正悠闲地在宫中庭园散心嬉戏，这是唐时贵族妇女日常生活的纪实。唐代山水画已趋完善，出现两种不同趣味的风格和技法，李思训、李昭道父子的青绿山水画法与工笔重彩人物绘画一脉相承，富有浓重装饰之风，传为李思训所作《江帆楼阁图》较为深厚雄壮，有盛唐的风貌；中晚唐出现了“水墨渲染”一体山水画，代表画家有王维、张璪等人，这种画法到五代以后逐渐取代了青绿山水画的地位。

本来，花鸟画至南北朝时期已基本成为独立画科，而唐代则不仅有许多擅画花鸟的人才，连鞍马和杂画都有很大发展，有些画家更是专画一种花鸟或禽兽动物。初唐的薛稷善画屏风六扇鹤样，被喻为绝艺。边鸾善画折枝花与蜂蝶雀蝉，能“穷羽毛之变态，奋花卉之芳妍”，富丽工致的画风是时人审美趣味的折射。盛唐的曹霸是画马大家，杜甫写曹霸的诗，有“一洗万古凡马空”之句，可以想见曹霸的高度艺术成就。韩干是曹霸的弟子，现存台湾的《牧马图》，外轮廓用细线勾出，坚韧的筋骨，强健的肌肉，硕壮中透露出力量，形体结构达到了前所未见的准确。比韩干稍后的韩滉，也官至右丞相，为政有作为且擅书能画，他的作品《五牛图》画了五头牛，动态变化有致，状貌各异，笔墨简劲，能准确画出牛的特性，无怪乎连元代的画坛高手赵孟頫也推之为“稀世名笔”。师法韩滉的戴嵩最擅画水牛，现存台北故宫博物院的《斗牛图》，画出了牛的野性和蛮力。

唐代绘画的高度成就，还表现在壁画上。敦煌莫高窟的唐窟现存272个，占总存窟数一半以上。唐时期的壁画规模宏大，色彩富丽，线描舒展娴熟，人物生动准确。试看《龛顶双飞天》一画，动势飘逸，笔势自如，丰满圆润，幻想的佛国景象极尽绚丽华美之能事，不用说是盛期唐代社会心态的折射，与魏晋南北朝石窟壁画惨烈的本生故事和因缘故事带给人们沉重、忍辱、克制的精神风

（五代）顾闳中：
韩熙载夜宴图(局部)

貌形成了强烈反差。陕西乾县1971年出土的李贤墓壁画有50多组，400多平方米，内容十分丰富，涉及宫廷生活、狩猎出行、对外交往等。其中的《客使图》是表现当时外交的，可以帮助我们了解唐与各国、各民族的交往。画中不同人物的神情、举动都很符合身份，体现出唐代人物画家驾驭题材的能力。而圆润舒展、轻松自如的线条与比较淡雅的设色，则透露出了较成熟的风格特征。

唐王朝覆亡，绘画依然沿着传统之路向前发展。五代两宋人物画大家辈出，山水画、花鸟画更是兴盛繁茂，成就远远超过以前。值得一提的是，五代是古代皇家画院设立之始，画院画家人才颇盛。壁画无复唐之盛况，卷轴画却日见增多。五代的著名画家周文矩擅画人物，衣纹常“行笔瘦硬战掣”，被称为“战笔”，功力之深厚为人称道。和周文矩同在南唐画院的顾闳中也有很高技

艺，现存世名作《韩熙载夜宴图》是受后主李煜之遣，夜至韩熙载家中目识心记，默写而画成的。画中以屏风为隔分五个段落描绘了夜宴生活的不同场景，每段连续照应。用笔、用线、用色都很协调又显得简洁，场面环境、道具器物的安排很见特色。无需多余的笔墨，观众却一望而知是夜晚的室内，这种处理手法令我们想起了中国戏曲舞台以少胜多的场景。宗教画坛也同样十分活跃，画家颇多，贯休和尚以画‘胡貌梵相’的罗汉像著称，因奇特的造型和准确的刻画而在画坛独树一帜。

五代人物画成绩斐然，山水画和花鸟画更是其时画坛的双璧。“徐黄异体”是各擅胜场的两种不同风格。南唐徐熙所画野花禽鸟和虫鱼蔬果，粗笔浓墨，稍施淡彩，笔触不隐，独具一体。黄筌则既善人物画，也擅花鸟画，是蜀中一个早熟的画家。他画花鸟先以淡墨勾出轮廓，再傅浓艳色彩，运笔精细，五彩焕然，也自成一格。世传‘黄家富贵，徐熙野逸”说法，可惜他们的作品多未存世，仅黄筌留下一幅《写生珍禽图》。这尚非正式作品，只是授课的样本，但从中可看到黄筌画禽鸟的精谨笔法。五代的山水画坛开始出现地域风格的分野，荆浩和关仝并称‘荆关”，是山水画史的承先启后者。荆浩喜画全景山水，大气磅礴，表现太行山景色；关仝则笔力劲利，气势峭拔，描写关、陕一带风光。他们都主张师法造化，画出自己的真切感受，成为北方画风的代表画家。另一个南唐名家董源，画山水以淡墨轻岚为一体，疏林远岫，平远幽深，表现出江南温润的地域特点。董源的名作《潇湘图》平淡天真，不装巧趣，深得江南山光水色之意趣。从画法上看，他的作品线条不长，多用浑点，在技法上有独到之处。由南唐入北宋的僧人画家巨然是董源的追随者，后创造出一种融合南北的山水新面貌，其山水布局宏大，却无雄奇、峻峭之感。现存名作《层岩丛树图》，画中山势高耸，高远深远兼具，已变淡墨轻岚为烟云清旷。

宋代绘画重形似，重物理，精密不苟，可说是中国绘画写实风格又一兴盛的时期。民间绘画、宫廷绘画、士大夫绘画各成体系，彼此间也互相影响，互相吸收、渗透，形成了多彩的面貌。城市的繁荣，造成市民阶层的兴起和对绘画需求量的增加，使世俗美术有了很大

发展。绘画作为固定行业与社会建立了广泛联系，出现了职业画家。宋代在开国之初就设立了规模颇大的翰林图画院，画院体制逐渐完善，规模不断扩大，到徽宗时堪称古代宫廷绘画最为繁盛的时期。画院人才济济，如北宋时郭熙、王希孟、张择端、李唐等。南宋沿袭了北宋画院的体制，马远、夏圭、梁楷、李迪等名手的出现代表了这一时期绘画的成就。“院画”讲求法度，斤斤于形似，虽然也不乏高手创作出形神兼备的生动之作，但更多画家却为形似所拘泥，陈陈相因而流于萎靡。而同一时期的文人画正好与之形成反差，宋代文人士大夫把绘画视为文化修养和风雅生活的重要部分，他们倡导平淡素雅、天真清新的画风，在题材的选择、形象的处理上为元明清文人画确立了范式。

宋代人物画不仅内容更宽，题材更广，技艺也更为精到，人物画的情节安排、刻画人物个性的能力达到很高水平。李公麟是当时的白描大师，后世史家把他推为宋代人物画第一高手。而他画马也是极负盛名的，可惜作品迄今只有寥寥几件流传下来，《五马图》便是其中之一。此画每段画一人一马，用笔精练准确，人马姿态神情均显出各自的不同特征。

现存最为人称道的北宋作品，无疑是张择端的长卷风俗画《清明上河图》。这一作品以广阔的视野描绘了北宋首都汴京（开封）世俗生活的各种图景，从郊外风光到街坊市井的热闹繁华，作者的笔触无所不及。全画所画不同职业不同身份正从事不同活动的人物竟达 500 多个，画面结构严谨而富有变化，各种建筑章法结构井然，画中还有虹桥一段富于戏剧性的场景，把市井日常生活的情态刻画得极真实动人。此画具有高度的艺术价值，也是研究宋代政治、经济、科技文化的形象化珍贵史料。

宋代还有众多著名的人物画家，石恪、晁补之、苏汉臣、李嵩、梁楷等，也以独特的视角从现实中发掘出多种绘画题材，并能创造出新的表现方式。李唐善画山水，也画人物，他的《采薇图》取材于殷代遗民伯夷、叔齐躲至首阳山采薇充饥，饿死不食周粟的历史典故。画中忧愤的伯夷正倾听叔齐的议论，背景笔法粗率而层次众多，其法很适宜于表现山野林莽。秉性疏野的画家梁楷则独创减笔泼墨人物画法，所作《太白行吟

（宋）王希孟：
千里江山图2

（宋）范宽：
溪山行旅图

图》，粗犷洒脱的寥寥几笔就勾画出一个傲岸豪放的诗人形象，笔法大胆异常又精练之极，代表着人物画技法的另一个高峰。梁楷的戛戛独造，很能体现宋代画家自创新猷的精神。

宋代山水画是一个极为兴旺的艺术门类，无论从现实性、创造性、多样性而言，都超过了前代。江南北国、晓岚晚翠、浑厚之山、奇秀之水、自然界的千态万状及不同季节气候的无穷变化，无不一一为画家写诸笔下。略加考察，又可见北宋南宋山水画有明显不同。北宋多大山大水，气魄迫人眉睫，南宋则观察入微，喜画山川景物之一角。北宋

特别突出的董源、李成、范宽三家，后人推举他们“照耀古今，为百代师法”。董源由南唐入宋，在江南山水的表现方面自创一格，使后来历代画家获益匪浅。范宽的《溪山行旅图》构图突兀，雄奇险峻，气势迫人，深厚华滋，是北宋山水画最有代表性的作品。除了上述三人，郭熙也称“独步一时”。论其山水画有“春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡”之说。他作画的笔法变化多端，风格清丽可人，如人们熟知的《早春图》，薄雾轻笼，山岚清润，林木尚未放青，所画乍暖还寒的早春景色，恰好可以印证他的理论主张。《早春图》与范宽的《溪山行旅图》均纯属水墨画法，恰可与此对照的是王希孟的著名青绿山水画作品《千里江山图》。这是一幅长卷，重峦叠嶂如蛟龙奔腾绵亘，水泽千里，烟波万顷，千里江山的奇观为画家悉数收于笔下。而它绚烂凝重的设色，更为人赞叹不已。宋代米芾米友仁父子画山水也别具风致，以落茄点表现江南烟雨景色的山水，不求修饰，崇尚天真，人称“米氏云山”。他们的画法则是水墨写意，笔法酣畅淋漓，追求神完意足，这也是独辟蹊径、突破前人画格的新创造，充分表现了文人士大夫的审美情趣。米友仁现存的《潇湘奇观图》，可让人看到“米氏云山”面目的一二。与“米氏云山”形成强烈对比的是铺陈繁密、精微细致的“燕家景致”。在《江帆楼观图》中，燕文贵将自然的山水与工整精丽的建筑结合，开创了山水与界画有机结合的新形式。以赵令穰为代表的“小景山水”在当时全景式山水外别出新裁，以引人入胜的幽情小趣、沙岸柳溪，野渡茅舍等富于诗意的小景见长。

南宋的山水画，以刘松年、李唐、马远、夏圭，即绘画史所称“刘李马夏”四家为代表。他们的作品在取材、结构、笔墨、风格上都与前代有显著不同。刘松年的作品变化较多，以工细俏丽为主要特色。如他的《四景山水图》，所画大约是杭州一带的庭园之景，这是他的一件代表作。李唐山水画严谨质朴，气象雄伟，犹存北宋风范，但造型章法及笔墨上均明显趋于简括，其《万壑松风图》已可见到南宋山水画那种“特写镜头”式的构图手法。马远的作品用笔不避棱角，苍劲有力，多用斧劈皴法，风格比较独特。他的著名作品《踏歌图》构图

奇峭，云树参差，境界深邃，而且把山水与民间风情结合在一起，手法较特殊。夏圭与马远同属一路，都是水墨苍劲派，但他似乎更清淡些，观者从《溪山清远图》便能看出他这样的特点。绘画史上有“马一角”、“夏半边”之说，所指即是他们画山水的布局喜选取局部。有人认为，这种视角体现了南宋“残山剩水”的时代特征。不管怎么说，这样的剪裁和独特表现方式，常常能做到别有情趣和诗意，达到“以少胜多”、“以一当十”的效果，这是对中国山水画表现方式的一个拓展。

两宋的花鸟画也有很突出的成就。写实以及提炼形象能力的提高，借物抒情表现手法的运用，都达到了前所未见的艺术水平，有些是后人难以企及的。北宋承继了“徐黄异体”所延续的严谨精细作风，注重客观真实的表现。徐熙的孙子宋代画院画家徐崇嗣开创了直接依靠色彩的浓淡晕染来表现对象，而不先用墨线勾勒形体轮廓的“没骨法”。这种画法与黄家传统的画法并行，是“没骨”与“勾勒”两种画法之先河。在水墨写意花鸟画盛行之前，是花鸟画坛影响最大的两种基本画法。宋代理学的兴盛与“格物致知”的精神，直接影响了画坛的风气。崔白可说是属于北宋革新派的画家，从他《双鸟戏兔图》等作品看，也很注重真实描写客观对象，这样的特色是与其时周密不苟的风尚有关的。最能说明北宋花鸟画忠于自然、注重细致观察态度的是宋徽宗赵佶，他要求画家连月季花每天不同时间的变化、孔雀升墩先举哪一只脚都丝毫不得出差错。而他自己的画，如《芙蓉锦鸡图》就是极为精谨细致的，这是很能体现宋徽宗风格的作品。

值得注意的是，另一方面，宋代花鸟画的水墨写意，强调抒情的方法也成为另一股潮流。这种画法强调的不是忠于原物，而是重视表达主体感情，在花鸟画中借物喻人。文同、苏轼、杨无咎、郑思肖等人是其中的代表者，他们的风格和艺术主张肇启了文人画的端绪，而且促使梅、兰、竹、菊“四君子”题材走向流行。文同的《墨竹图》，是宋代这一类绘画中较有代表性的作品。

随着山水花鸟画蔚然勃兴，传统人物画经唐历五代到宋，它作为绘画主流的高峰时段可说已经逝去了。但是，后来仍有人物画家以不懈的努力谱写着继

续发展的篇章。与南宋并峙的辽、金、西夏也为中国古代文化的发展作出了贡献。胡瓌多画边塞生活，金代有张氏的《文姬归汉图》，郭沫若生前考定为张瑀所作。这一幅画人物刻画得很生动，布局周密而有变化，是代表这一时期人物画水准的精品。

金代的壁画，以山西岩上寺的佛教壁画较重要，画上出现了市井的生活，这在以往的佛教壁画中是不多见的。山西元代永乐宫壁画是宣扬道教的，画得至为精美。主殿画诸神朝拜道教始祖元始天尊的《朝元图》，众多人物前后呼应，条理井然。画中人物高达两三米，线条回旋曲折，流畅异常，其艺术水平极高超，堪称元代人物画的代表。

元代是古典艺术审美观念出现明显转折的时期，文人画由此确立了主导地位，影响了当时占主流地位的山水画、花鸟画的艺术趋向。诗、书的因素融入绘画，加强了中国绘画的民族特色。

元初的赵孟頫及在历史上负有盛名的“元四家”——黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇是当时的代表人物。赵孟頫在元初画坛是威望极高的人物。他画人物、山水、走兽兼擅，既能画工致也能画豪放的作品，水墨、青绿、工笔、写意诸体兼备，书法有极高造诣。现存《秋郊饮马图》笔法醇厚，设色秾丽，是他工整设色作品中的佳作。

黄公望的画，喜用水墨浅绛，他的笔墨影响了中国山水画几百年，《富春山居图》是他最著名之作，也是中国美术史上最重要的作品之一。此卷长达两丈，以苍劲浑厚的笔墨描绘了江水平缓、峰峦起伏、丛林亭舍点缀其间的富春桐庐山水，堪称巨作。王蒙的作品则以密见长，他常画得山色苍茫，郁然深秀，技法上喜以解索皴和焦墨皴擦并用。“只钓鲈鱼不钓名”、“一叶随风万里身”等清新佳句抒写出他安贫乐道、自鸣高雅的情怀。倪瓒的作品平淡疏简，用笔极精，历来被文士奉为“逸品”的圭臬。他喜画高树远岫，萧疏淡雅，笔墨不多，意境高逸。他的《渔庄秋霁图》显现出地老天荒空寂无人的荒寒气象，表达出自己孤标清高的性格和不满世俗的悲凉情怀，很能代表他的风格和立意。吴镇在作画时少用干笔，充分发挥水墨氤氲的特性。作品以沉郁见长，用笔变化很多而能意趣浑然。如他所作《渔父图》，湖水荡漾，渔舟出没，意境

开阔，同一题目的作品他画过多幅。“元四家”的画法虽各有不同，但讲究笔墨，强调意趣，情调上多流于清雅、淡泊、孤寂，这又使得他们具有相近的时代特征和美学性格。他们对后来山水画的发展有重大影响。

元代花鸟画坛的主流为文人画情趣所左右，水墨花鸟及水墨梅竹勃然而兴。王冕擅画梅花，又首创“以胭脂作没骨体”，构图既有疏淡清雅，也有枝繁叶茂，充满生意。他曾在自绘《墨梅图》题诗曰：“吾家洗砚池头树，个个花开淡墨痕。不要人夸颜色好，只留清气满乾坤”。借梅花寓其操守，表现了不愿同流合污的精神。此时人物画远不如花鸟画兴盛，但仍出现了描写人物“真性情”的肖像画。王绎为元后期肖像画高手，他主张作者在对方“叫啸谈话之间”默默观察以发现“真性情”，反对让对方“正襟危坐如泥塑然，方乃传写”的方法。

元代以后，中国绘画的面目更显个

（明）沈周：东庄图册

性化和多样化，以前一种艺术风格可以代表一个时期的情况很少出现了。各种题材、各种方法、各种美学追求并行不悖，形成了流派繁多的情势。这种特色，在以往论者指为陈陈相因的清代其实甚为突出。中国绘画各品类至明清之际时已积累了十分完善的技法，画家们常常不止画一种题材的作品，山水、花鸟兼擅，而且工诗文书法，诗书画印结合成为一个时代的整体特点。

明代中叶之后，市民意识抬头，市民阶层形成，他们的审美需要与各种风格特色的消长有直接关系。明初，山水画坛以“浙派”影响最著。“浙派”以戴进为创始人，其中有吴伟、蓝瑛等。戴进上承李唐、马远、夏圭的画法，多用斧劈皴，用笔雄健跌宕，水墨淋漓，松紧有致，“变南宋浑厚沉郁之体，成健拔劲锐一体”。吴伟的画则粗简豪放，巨幅山水作品气势很雄壮。他很多山水画中每有较大的人物，其实是以山水为衬景的人物画。画中人物多气宇昂扬潇洒，与山水结合，画法简劲放纵、气脉贯通而不流于粗俗。

至明代中叶，“文人画”发展到了顶峰。活动于苏州的沈周、文徵明、唐寅、

（明）应王殿壁画

仇英被称为“明四家”，他们都是诗书画三绝的文人名士，接续元代文人画的传统，影响较大，四人同时也是“吴门画派”的代表人物。沈周的作品用笔较简括，雄壮中见文秀，如《落花诗意图》便属这一类。文徵明诗书画皆精，风格细秀清润，典型的如他80岁时作的《真赏斋图》，但他也擅画水墨粗放之作。唐寅多才艺而饱尝世态炎凉滋味，其水墨作品《秋风纨扇图》较能代表他的仕女画特色。仇英与唐寅齐名，画山水人物都见相当功力，但他的山水画以青绿重彩为特色，如《桃源仙境图》，可见他雄伟

奇特、结构谨严的特点。四家绍述宋、元诸家，却不像宋代文人画家那样着重写“胸中盘郁”，更没有元代文人画家那样高蹈出世的精神，而是沉湎清雅和冲和的气氛之中，以精到的笔墨表现“世外桃源”般的闲适。山水花鸟画致力于宁静典雅、蕴藉风流的艺术情趣，着意体现自得其乐的精神生活。除了上面这些人，蓝瑛、萧云从的山水画也是很有特色的。明代花鸟画经早中期宫廷画家林良、吕纪和吴门画家沈周、文徵明等人的不断拓展，到明中后期的陈淳、徐渭终于完成水墨大写意的飞跃。倪瓒“不求形似”、“聊写胸中逸气”的理论和吴镇的草书入画，对大写意花鸟的勃兴则有着最直接的影响。最具革新精神的花鸟画家当推徐渭，他既是杰出的剧作家，又是才华过人的画家。他的《杂花图》长卷，奔放淋漓，笔酣墨饱，跌宕纵横，正是他“不求形似求生韵”主张的极好说明。他所画《墨葡萄图》更是酣畅生动，轴上题诗：“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。”惜物抒怀，尽情地倾

（清）龚贤：
溪山无尽图

泻胸中郁愤之气，把握水墨与宣纸的材料特性、以草书入画、直抒胸臆的抒情性被发挥到了史无前例的高度。晚明的董其昌，是华亭派的领袖人物，因地位显赫，在画坛上成了左右潮流的人物，他力倡文人画，讲求笔墨，主南北分宗说，影响直至清代。

入清，山水画坛名家辈出，画派林立，多直承明末传统变而化之，形成娄东、虞山、新安、金陵、江西、武林各派，其他尚有项圣谟、傅山等各家。清初著名画家有石涛、朱耷、弘仁、髡残“四僧”。他们很强调创新，抒写个性。石涛主张“搜尽奇峰打草稿”，作品笔势恣纵，淋漓洒脱而千变万化，充溢着自然的生机和创作的激情。朱耷画山水奇崛随意，意境苍凉沉郁，观看他的花鸟画使人也有那种“墨点无多泪点多”之感。他的花鸟画成就更高，作品常常简洁高妙，笔墨特立独行，拟人化的鱼鸟，空灵沉拙的笔法，简约含蓄而充满孤独幽愤感情的意绪，在内容与形式上已臻于高度统一。朱耷又常把“八大山人”两字连起署名，看起来像“哭之笑之”，寄寓他亡国的隐痛。弘仁取法倪瓒，笔墨简洁洗练，意境荒僻空寂，丘壑严整冷

（清）弘仁：松壑清泉图

峻，树木富于层次感，分明是远离尘俗的景致山。髡残的山水布境多山重水复，层次深远，笔墨苍茫厚重，其立意据说是在表现“吾之天游”。

清初的画坛正统派则以王时敏、王鉴、王翬、王原祁及吴历、恽格“四王吴恽”六家为首。但恽格的山水画成就为花鸟画所掩，人们更多注意他生趣盎然、明丽秀润的花鸟画。恽格的技法自辟一路，开创了“常州派”。“四王”取法华亭派并上承宋、元人，集传统的大成而扩充了干笔渴墨层层积染的艺术表现力，作品注重画面结构章法，重视笔墨技法运用，审美表达明显趋于精致化。

清代“扬州八怪”泛指代表扬州画坛新风的一批画家，其实不止八个画家，他们画花鸟、山水、人物以及书法的成就也很突出，拓展了重视生活感受、强调抒发性灵的阔笔写意画。他们的艺术特色与其时市井商业发达的生活关系密切，明显渗入了世俗化意识。郑燮最工兰竹，横涂竖抹，纵逸豪迈，他的字也奇奇怪怪，自号“六分半”书。其墨竹多得之于“纸窗、粉壁、日光、月影中”，又经过了从“眼中之竹”到“胸

（清）郑燮：竹石图

（清）吴昌硕：梅竹图

中之竹”，再到‘手中之竹’的艺术变化。《竹石图》是很能体现郑燮艺术这一类特色的典型作品。晚清时活动在上海地区的任伯年、赵之谦、吴昌硕等画家，被称为“上海画派”的代表人物。他们的作品不像传统文人画那样强调清淡高雅，而更多地使用浓烈的色彩且色墨结合运用，能产生一种热烈蓬勃又沉郁和谐的艺术效果，获得了“雅俗共赏”的赞誉。吴昌硕所画花卉气格开张，用笔富有力度，富于雄健烂漫气息。他的《紫藤图》、《高风艳色图》，笔致奔放有如书法，很能说明他以金石篆刻技巧入画的特点。吴昌硕很推崇徐渭、朱耷、石涛和“扬州八怪”等，他的风格特色表明了这正是在前人革新基础上的进一步发展创造。

明末还涌现几位不凡的人物画家。他们一改明晚期千人一面、弱不禁风的仕女画法，糅和晋唐五代传统和民间艺术养分，开创了“宁拙勿巧、宁丑勿媚”的新风貌。时称“南陈北崔”的陈洪绶和崔子忠是突出代表。陈洪绶是一个画山水花鸟人物都很有成就的画家，但他成就最大的还是人物画。他天才早熟，19 岁就画出了《九歌》插图。《水浒叶子》也是他的一套杰作，如中间一页的《双鞭呼延灼》，画风简洁质朴，善于夸

黄宾虹：山水

张变形，这样怪异独特的风格对后世影响很大，晚清的任颐便继承了陈洪绶的长处。任颐的花鸟画也很出色，笔法巧变不竭，风格清新活泼。他的《酸寒尉像》、《归田风趣图》风格不同，分别属于他两类不同画法的作品。吴昌硕和任颐已经延伸进入中国美术的现代史。19世纪末至20世纪，中国画坛的面貌变化很大，但是，从中依然明显看到传统精神旺盛不衰的生命力。

（二）深邃的内蕴

沧海桑田，物换星移，中国古典绘画的艺术特色是在长久的历史进程中发展、积累而成的。中国画的艺术特色之所以不同于别的艺术门类，之所以形成这样丰富多变的艺术表现手法，是多种因素整合的结果。

1.特殊的工具材料

中国画所使用的笔有羊毫、兔毫、狼毫等不同类别。总的来看是柔软而富有弹性的，吸水多，变化多，给画家发挥的空间很大。古代的绘画底子先是墙壁，后来用绢，再是用纸。画在墙上、绢

上的画，水墨晕染多用湿笔，较少干笔的皴擦，浓淡变化一般较少。元代以后逐渐选用容易渗化的宣纸，擅长书法的文人画家更是将书法的用笔用墨之法融入绘画，以传达艺术家的主观心境。中国画绘画以用墨为主，与水调和便有多种变化。中国画的颜料也用水调和，但多数情况下是对线、墨的辅助和补充。

中国画的这几种基本工具材料都是富于变化的，通过对不同水分的控制，可以发挥不同作用。由此，历代画家总结出许多不同技法。如用笔有正锋、侧锋、藏锋、露锋、顺锋、逆锋、聚锋、散锋，加上提按、轻重、快慢、转折，在纸上进行勾、皴、擦、点、染、丝等运用。用墨有浓、淡、干、湿、焦，还有积墨、破墨、泼墨、蘸墨等方法。着色重视固有色及明度变化，不追求光色的真实变化效果，有涂、染、罩、托、调墨使用等方法。山石的表现有各种皴法，人物有十八描等。至于工笔、写意、没骨、浅绛、青绿等则可以由一套系统的技法体现为一类作品的风格。

2.特殊的造型观念

历来的画家都很重视用笔和用墨，并且强调“以形写神”，重视“气韵”。既扎根于现实，又不为现实景物所囿。能“以大观小”，“小中见大”，又采取移步换景式的透视画法，对于时间空间的处理是很为独特的。5 世纪时的宗炳、王微就提出山水画不是画地形图，而是要表达大自然的规律。宗炳认为“山水以形媚道”，“道”是形而上的，即天地万物的总规律、总法则。谢赫的“六法论”把“气韵生动”放在第一，强调“骨法用笔”。从根本上说，中国绘画就是通过“骨法用笔”和线的造型，表现出对象的精神气质而达致“气韵生动”的效果。上面这些早期的理论，实际上大体奠定了中国绘画美学观念的基本框架——重视客观对象之“理”、之“骨”、之“质”、之规律，而不执拗于模拟表皮面貌，着意表现对象的内在生命、内在规律与体现画家的气质、情感。张璪的“外师造化，中得心源”，深刻而概括地勾画出艺术创作者与外界客观事物之间的辩证关系。造化也即作为绘画对象的客体，心源是指作为艺术家的主体，造化与心源的互相作用才能创造出艺术形象。继宗炳、王微的“传神论”和谢赫的“气韵论”之后，五代的荆浩又提出了“图真”、

“真者，气韵俱盛”的说法。为了达到“图真”的目的，须明六要：气、韵、思、景、笔、墨。可见，“图真”的本质还是“传神”，就是“得其气韵”。只不过山水画的创作方式有别于人物画，应有更妥贴的表述方式罢了。归根到底，中国画的特色是与中国画家的审美观念，主体精神密不可分的。各种笔墨技法的出现、归纳和运用，都是历代画家主观经验的积累，它们与中国画的特殊造型观念可以互相印证。这样的造型观念与中国哲学、中国文化又是连为一体的。中国的文化总体上持一种“天人合一”的终极宇宙观，它倾向于把自然与社会、心与物、超越与内省视为一个连续的整体。无论是儒，是道，是禅，它们无不把审美主体与终极的美学价值之间的一种同一关系视为审美和艺术的最高境界。在儒家，是“圣而不可知之之谓神”的“天人合一”极点；在道家，是“上下与天地者同流”的“与道冥一”目标；在禅宗，则是洞察本来面目的彻悟境界。这种宇宙观决定了中国画的最高价值不是模拟物象，而是通过主体的“写意”而“参赞造化”。

卷轴画的流行与中国画独特的空间观照方式很有关系。这种画卷的形式迫使画家采取画面不断移动的视点，从而也使得观赏者看画时好像在经历一次主动的连续不断的旅程。人们看画家按次序排列的全部画面需要一段时间，所以时间顺序能够与空间延展巧妙整合，欣赏中国画手卷也被比作欣赏乐曲或看电影。北宋郭熙提出了山水画“三远法”：自山下而仰山巅谓之高远，自山前而窥山后谓之深远，自近山而望远山谓之平远。这是古代山水画基本的空间层次构组方式。这种采用散点式多视点的透视构图，如鲲鹏遨游长空俯瞰人间，打破时间与空间的限制，以求“咫尺有千里之势”，在有限的画面上展现出无限辽阔的场景。在中国山水画中有许多长卷式的构图，如上述黄公望的《富春山居图》可长达两丈，而这手法在采用焦点透视法则的西方风景画里大约是不可想像的。

3.特殊的处理手法

独特的工具材料在独特的造型观念导引下，便生发出中国画独特的处理手法。第一是以线条为主要造型手段。面块为对象所固有，可以直接应用在绘画

黄永玉：阿诗玛

中，而线或轮廓却非物象所本有，是经过对对象的观察而加以概括而加之于对像的。线在画面上的运用与艺术想像是分不开的，它是直观的语言。唐代张彦远说：“无线者非画也。”线条的勾勒有丰富的表现力，它可以勾画出人物、动物、器物、植物的具体形象，在粗细、长短、曲直、断连、刚柔、畅涩、苍润的复杂变化中体现出物象的精神性特质，表达出画家对它们的审美感受和画家的心理趋向，线条的运用是中国画技法的精华部分。第二是重视笔情墨趣。这一点尤其在水墨写意的山水画、花鸟画中体现得突出。它们的具体运用，有画家明显的主观感情渗透其中。山水之境，花鸟之趣，作者之情在作品中融为一体，特别富于感染力。水墨画兴起之后，中国绘画从用笔到注重用墨，以墨色的干湿浓淡来表现对象，以墨彩即所谓“墨分五色”来暗示色彩。在突破色彩的樊篱之后，进而于简淡中追求自然的全美，因而古代的画论中有“水墨为上”之说。“有笔无墨”、“有墨无笔”的缺欠为历代画家、理论家所诟病。五代的荆浩就在其山水画论著《笔法记》中指出：“吴道子画山水有笔而无墨，项容有墨而无笔，吾当采二子之长，成一家之体。”他进一步提出如何用笔用墨——“笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。墨者，高低晕染，品物深浅，文

石鲁：华岳松风

质自然，似非因笔”。北宋韩拙说：“笔以立其形质，墨以分其阴阳”。可见，笔墨远非单纯的工具、材料以及一般性的技法问题，它直接关系到艺术家内在精神的表达。作为中国画的语言系统，笔墨一直游移在主观表现性与客观再现性之间，它在造型与写意之间的兼顾正好表现了中国古代美学对形与神、言与象、体与性、情与理之类范畴关系的基本认识。从元代开始，笔墨趣味独立于绘画造型之外的审美欣赏价值得以确立。高度洗练的笔墨到了明清达到高度成熟，甚至发展为程式化。第三是虚实的特殊处理。虚与实的对比、衬托，体现于画面整体结构和笔墨具体运用的两个方面。有宾有主，有疏有密，有轻有重，有大有小，有纵有横，有开有合，有藏有露，还要求虚不空，实不死，以实带虚，虚中有实，虚实相生。清代笪重光说：“空本难图，实景清而空景现。神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘疣。虚实相生，无画处皆成妙境。”中国山水画中的留白不是有待填充的背景，而是有意义的空间元素。道家美学通过对“虚静”的诠释，影响了艺术家积极利用虚白和空无而构造有无相生的灵动的空间。虽然虚白恰如虚空，看似无一物，却充满宇宙灵气。元代画家倪云林每画山水总置空亭，所谓“亭下不逢人，夕阳澹秋影”的荒寒寂寞，便由此亭引出。虚至极是为白，实

至极便为黑，由此又产生出黑白关系的多种论述。虚实使画面出现了节奏，有了变化与统一、对比与和谐，这是中国画独辟蹊径的处理手法。尤其是黑白之论，在西方绘画是没有的。第四是装饰性色彩的运用。中国画的用色与用墨一样，不受物象、光线、具体环境的束缚，通过色块与色块之间相互逻辑关系的灵活运用，并且重视与线、墨的协调和谐。“随类赋彩”、“以色貌色”这样的色彩观

（左图）李可染：万山红遍
（右图）刘海粟：红荷翠羽

吴冠中：春雪

念虽然着眼于物体的固有色，但主观要素仍起着极大作用，在画面中可以加强，可以减弱，可以加浓，也可以减淡，完全按主体的审美眼光和画面效果而定，甚至以朱丹画青兰绿竹，以黑墨画红色牡丹，这样的方法是西洋绘画不可思议的。随着水墨画的兴盛，墨色成为中国画所使用的主流颜色，“以色助墨光，以墨显色彩”便成为中国画用色上的一大特征。古代画论中有“五墨”、“六彩”之分，焦、浓、重、淡、清构成极为丰富而细微的墨色变化，使观赏者获得丰富的色彩感受。第五是诗、书、印等艺术门类的渗透交融。诗之情，画之意，常常为中国画家结合为一体，尤其文人画中的山水画、花鸟画更是如此。苏东坡的“诗画本一律，天工与清新”是把诗画相提并论的著名主张。中国画追求“画中有诗”的内蕴，情景交融的境界，甚至把诗文直接书写在画幅上，点醒作品的主题、意境，记录作者的感受。书法式的用笔历来为画家重视，“以书入画”进一步加强了绘画运笔用线的表现力。元代赵孟頫在一首著名的题画诗

中写道：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”把前人“书画异名而同体”的看法推向了深化，反映出文人画成熟阶段对笔墨技法形式规律的高度重视。在中国绘画讲求“笔精墨妙”的艺术特色同时，文人画家让印章也成为画中的有机组成部分，不仅印文内容与诗文一样结合画意，印章的颜色也成了画幅不可分割的一部分。诗文内容如何，字数的多少，位置的安排，字体的风格，印章的大小多寡，画家在构图经营时就作了周密考虑。诗、书、画、印的和谐统一，完美结合，主要是文人画的贡献，这已经成为中国画的重要特色之一。

4.特殊的艺术意蕴

唐朝朱景玄说道：“画者，圣也。”《宣和画谱》将书画的至境概括为：“不知艺之为道，道之为艺。”从历代的画论中可看到中国的艺术活动从远古起就起着沟通天人的功能，作画的根本目的在于“体道”，在于作画整体的活动和过程，而不在作品本身。因而，“解衣般礴”这样的自由创作精神状态，才是“真画者”，才算最高、最真实的艺术。绘画与人生是融合一体的，所谓“画如其人”，“人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至”。艺术最终落足点放在了“人”上，是人的精神境界和人格修养的展现，这甚至被夸大到削弱了绘画艺术本体形式的程度，使中国画有时走向另一极端。画家们常常身兼数职，既是画家，又是诗人、音乐家、书法家、思想家等，“以书入画”、“画不足，诗来补”便很正常了，所以中国画是诗、书、画、印熔铸一体的综合艺术。中国画的这种综合方式也影响了对中国画的欣赏方式，使得观者不能仅仅以“视觉”来观看，更要紧在于品，在于味，在于欣赏过程中的精神投射，“神与物游”及“卧游”所说便是一种精神状态。“味”和“品”成为中国绘画欣赏的独特方式。在中国画美学里频繁出现与“味”有关的诸概念，如“澄怀味象”、“意味”、“韵味”、“品味”等。“品”与质相连；在中国画学的主要著作中经常是以“品”冠名的，如《古画品录》、《续古画品录》，等等。

从中国画的美学特色中，很自然地涉及它的具体技法以及某些理论主张。从它创作和理论的历史发展看，它们的

审美特征和美学性格也是不断发展变化的。从简略的角度说，中国画大致是从服务于宗教、服务于礼教再慢慢向审美欣赏为主的方向过渡，它对客观现实的表现经过了自外而内的过程，它的内涵有着从重理到重情的发展轨迹，从偏重于外在的装饰美到使用水墨这一简约的艺术手段去追求具有最丰富艺术效果的内在美。中国画经历了从传统人物画到山水花鸟画的兴盛，后来的许多理论家还主张山水画应坐中国画的头把交椅。明代人屠隆说道：“画以山水为上，人物小者次之，花鸟竹石又次之，走兽虫鱼又其下也。”清代戴熙则说山水画“嘘吸太空，牢笼万有”。中国士大夫历来的特性，如同刘勰所说，是“身居魏阙，心在江湖”，这正是儒道合一双重人格的显现。在“尘嚣缰锁”中要“高蹈远引”，山水画于是成了“以资卧游”的替代品。庄子有一句很深刻的话——“天地与我并生，万物与我为一”，这可说是“天人合一”的最好注脚，也是中国画，尤其山水画的哲学基础。清代石涛说“山水使予代山川而言也。山川脱胎于予也。予脱胎于山川也”，“山川与予神遇而迹化也”。这是一个物我交融的过程，人与自然一体，画山水即画我，画我也就是画山水，所以，不必模仿自然的细节皮相，无需追求客观的逼真效果，“本乎形者，融灵而动，变者心也”。所以，中国画的特色——无论从技法，到理论，到历史发展，是以浸透了人的主观精神为其根本特征的。状物为了写心，写景在于抒情，花鸟的趣中有情，山水的境中含意。所以，“诗画一律”，“画乃心印”，不仅是中国画的特色所在，也是其理论主张的精髓。就连“气韵生动”这一中国画的最高美学准则，实际也是“作者个人之感想，其天禀之性格，闪见于制作者也”（日本人大村西崖语）。不难明白，中国画是主观精神最突出、主体因素最明显的画种。它的审美特色，它的技法特点，它的发展过程，它的评价标准无不与这种美学特征直接相关。

清代的革新派巨擘石涛，高喊“我之为我，自有我在”，表明的并不是他与前人的决裂，所证实的恰恰是对传统精神的弘扬与光大。把握了这一点，在考察中国绘画理论上许多有深远影响的主张，分析中国绘画批评史上的一些概念及其应用的标准的时候，便能比较清楚地看出其特质所在。

晋代的陆机，曾经提出“存形莫善于画”的主张，这是把绘画当成了记录形象的工具，可见他那时对绘画的认知还是不深入的。不久，顾恺之提出了著名的“以形写神”说，其要旨是说形不过是表现人物内在精神的手段，这便在陆机的基础上前进了一大步。“形神论”是为历代画家所重视的，它是中国传统美学史上的一个重要范畴。南齐谢赫提出的“六法论”，把气韵生动列为第一，其次是骨法用笔，确立了绘画美学中“气韵论”、“骨法论”的地位。他的看法与顾恺之的‘形神论’有着一致的联系。继谢赫之后，姚最又提出了“心师造化”论，明确地阐述了人和自然的关系。顾恺之和谢赫的观点比较侧重于抓住对象内在规律和本体特征，这虽然也包括了主观的东西，但没有姚最提得明确。“心师造化”，而不是形师造化，中国绘画不等于现实又不脱离现实的美学特征，已经在理论架构上确立。这一个时期的观点不仅成了中国美术理论中最重要的建树之一，更重要的是中国绘画美学的基本框架在形神论、气韵论、骨法论等主张中已经基本构筑起来。以后的理论见解虽然很多，但大体上是对它们的进一步诠释、补充和深化，不少的见解则是在基本框架上生发出去的分支。元代的汤垕在《画鉴》说：“观画之法，先观气韵，次观笔墨、骨法位置敷染，然后形似。”可以说是从受众的角度对欣赏理论作了简要总结。

从鉴赏的角度而言，宋代刘道醇提出的“六要”和“六长”是很值得注意的。“六要”是气韵兼力、格制俱老、变异合理、彩绘有泽、去来自然、师学舍短。“六长”是粗卤求笔、僻涩求才、细巧求力、狂怪求理、无墨求染、平画求长。刘道醇认为“明‘六要’而审‘六长’”是“识画之诀”。实际上，粗卤求笔是在粗犷豪放中注意讲究笔墨；僻涩求才是在冷僻新奇和强调笔力时不忽视法度；细巧求力是精细巧密中应体现出力量；狂怪求理是狂放怪诞中须合乎情理；无墨求染是笔墨不到的虚处要有形象，这是以虚代实，意到笔不到的处理，而平画求长则指平淡之处要意蕴深长。这样的论述，确实比较全面地考虑到欣赏作品的各个方面。而且，刘道醇还告诉观众，欣赏绘画作品要选择良好的环境，适宜的季节和室内光线。可见，虽然早在北宋初年，中国人就已经总结出

系统完整的视觉经验，这对于今天我们鉴赏中国绘画作品，仍然是很有帮助的。

唐代著名诗人王维，也是一个杰出的画家，后人评他的作品使用了“画中有诗，诗中有画”的语句，很赞叹他的造诣。有一次，王维在洛阳看画，众人看到一幅《按乐图》，都说画得很好。王维则告诉别人：“这是描写《霓裳羽衣曲》的第三叠第一拍。”大家都有些怀疑，于是请了乐师来演奏，当曲子进行到第三叠第一拍时，演奏者手在乐器上的部位以及手指的动作姿态，果然与画上所画一模一样，众人对王维的惊人观察力无不连声赞叹。

唐代的阎立本有一次在荆州看到一张南朝梁的画家张僧繇的作品，觉得很平常，便说张僧繇不过“虚得其名”。第二天他又去看这张画，发觉张僧繇的画确有长处，毕竟算‘近世佳手’。第三天，他再去仔细观摩，才领悟到张僧繇的画包含着独特妙处，因而感叹说：“名下定无虚士”，于是他干脆留下，十多天“坐卧观之”，朝夕揣摩其中的精微之处。

五代前蜀主王衍有一次得到唐代吴道子画的《鬼趣图》，画上的钟馗正捉住一个小鬼，用右手第二指去挖小鬼的眼珠，神态很生动。蜀主忽然异想天开，说钟馗如果改用大拇指去挖眼珠，一定更有力度，于是命黄筌拿吴道子的画回去改画。几天后，黄筌奉命交画。他先献吴道子的原作，说无法在画上改动这个手指，因为吴道子所画的钟馗是全部气力精神都集中于第二指，要改一个手指就只能另外画一张新的。然后，黄筌才呈上他新画的《钟馗图》。大家听了这一番解释，都觉得很有道理。

清代画家高其佩是一个鉴赏力很高的画家。有一次，有人送来一张元代画家倪瓒的画请求鉴别。高其佩也拿不准主意，他觉得笔墨像倪瓒的，但画中一座峰峦与倪瓒所画并不相同。为此，他百思不得其解，于是，把画挂在墙上三天，终日揣摩。最后方突然醒悟，说倪瓒“过人之处正在此，弗易及也”。由于长期刻苦锻炼眼力，高其佩鉴赏的见识达到了神奇之境。他寓居京师时，有一次到朋友新居去贺喜，这时已是夕阳西下，暮色笼罩，他刚登上台阶，未入门就见堂中挂着一幅破旧的绢画，他当即对主人说：“这是南宋刘松年的妙品，可惜给燕粪弄污了。”主人也半信半疑，

因为这幅画没有署款，一直不知是谁的作品。后来，这幅破旧的绢画重新装裱，裱工剔除燕粪，揭开衬底，意外发现画绢背面署有“松年”二字，大家无不惊服高其佩过人的眼力。

这几则历史小故事，其实已在提示我们欣赏中国绘画所要注意的问题。王维看画便知音乐进行到第几拍，说明好作品的创作态度是认真的，但欣赏者必须融进自己的经验知识，才能领略作品的内涵。再好的音乐，倘没有“音乐感的耳朵”，没有一定的乐理知识和相应的情感体验，也无法体验它的真谛。黄筌改画，则说明成功的创作都会是一个有机整体，牵一发而动全身。即使是好画家，也无法割裂其中的局部而不影响整体效果。我们在欣赏活动中要懂得纵观全局，也要把握一幅画的重点所在。阎立本观画，说明艺术欣赏绝不是轻而易举的。尤其那些含蓄蕴藉的名作，即使是高明的画家，有眼力的评论家，也需深入品味才能把握其内核。当然，鉴赏、审美活动又绝不是高不可攀的。高其佩神奇的眼力，通过长期的锻炼便能培养出来。只要不断磨炼，就可以逐渐熟谙中国画的审美特性。东方艺术之珠的闪光，一定能照耀你的精神世界。

三、色彩音符的变奏

发轫于 14 世纪的文艺复兴是一场伟大的思想文化运动，一个大写的人字，是这一波澜壮阔之潮的鲜明旗帜。宗教的神圣光环，曾把多灾多难的人间渲染成通往天国的轮渡码头。只有在人性苏醒、个性解放之后，人们的视线才转移到现实的世界。

科学和艺术成了这个时代的宠儿。中世纪的幽灵消逝了，与活生生的人关系最为密切的是周围的现实生活。于是，现实精神、世俗观念成为这一时期艺术的内在特点。绘画需要反映真实世界，这时还软弱无力，于是科学向它伸出了援助之手。科学实验与技法研究在文艺复兴时期是连在一起的，解剖学、透视学、光学的成果，使画家在解决明暗、阴影、人体结构、光色变化、立体感方面的能力大大提高。从此，绘画的前面被开辟出一片广阔的天地。

在西方画坛，第一个彻底征服了真实的画家是扬·凡·爱克和他的兄弟，他

们是这个时代的幸运儿，是风行15世纪欧洲的“画家的王子”。

在那个时代，画家画画是自己配制颜料的，他们把具有染色性能的植物和矿物原料用两块石头研磨成粉末，然后加鸡蛋清等液体调成糊状的颜料。这样的颜料不仅干得较快，而且难以产生颜料过渡和渗透而造成的细微变化层次。为了更真实细致地反映物象，凡·爱克兄弟不得不在油画技术上打主意，他们使用了油剂做新的调和剂，制成了有光泽的油彩颜料。这样，便有从容的时间更细致、更准确地刻画物象。当他们的作品展示出来，奇迹般的精密效果震惊了同时代的许多人。从此，油画的材料和技法作为受欢迎的作画媒介迅速地流传开来。油画的正式诞生是与凡·爱克兄弟连在一起的。

1.油画的历史发展和各种流派

为了以简略的脉络展示几百年的油画发展面貌，我们可以把它分为四个阶段。就是：文艺复兴时期的意大利和尼德兰，代表了油画15、16世纪的面貌；巴洛克和罗可可，代表了17、18世纪的趋势；古典主义、浪漫主义、现实主义，是19世纪的主流；现代主义，是19世纪末至今的情况。前三个阶段说明的是油画的发展和成熟，第四个阶段则是审美规范的蜕变，本书在最后篇幅将进行介绍和分析，这里只谈前三个阶段。

第一阶段：文艺复兴时期的意大利和尼德兰，凡·爱克兄弟促使油画正式出现无疑是一巨大贡献，但是，油画的艺术形式不仅仅是颜料改革的问题，还包括了明暗、造型、表现手法、艺术风格等综合因素，因此，我们有理由把不用正式油画颜料创作的作品也作为油画看待，这样就可以把意大利和尼德兰两个系统的油画分开来再作介绍。

意大利的油画先以佛罗伦萨的画家为代表。站在文艺复兴门槛上的划时代诗人但丁、《十日谈》的作者薄伽丘都生长在佛罗伦萨，人文主义的思想首先是在佛罗伦萨传播的。文艺复兴美术的特点，在波提切利的作品中已体现得很充分，他的作品《春》洋溢着的便是这样一种清新气息。美丽娇艳的维纳斯位于画面中央，以娴静优雅的姿态报告着春之降临。她的右面，三位女神阿格莱亚、赛莱亚、攸芙罗尼亚正携手翩翩而舞。左边，披着饰花盛装的春神（又称花神）

芙罗娜健步向观众走来，她的后面，是风神莎菲尔和一位希腊少女。据说，春神芙罗娜走到哪儿，哪儿的草木都会苏醒复活，呈现出欣欣向荣的景象。波提切利在他的作品中展示出轻盈优美的姿态韵律，以青春跃动的健美人体而象征一种普泛的抒情内容。像画中的春神一样，他的这幅作品就是一朵充溢着春意的花朵。

文艺复兴时期的第一位巨人达·芬奇，是多种才能集于一身的天才，除了《蒙娜丽莎》，他的另一幅不朽名作是为米兰的格拉契修道院画的《最后的晚餐》。画面的内容是耶稣被钉死在十字架之前，与十二门徒共进最后一次晚餐的情形。达·芬奇一反习惯的画法，把他们作为普通人来画，而且画出了每个人复杂的表情特征和剧烈的内心冲突。这件作品是鸡蛋清调颜料画在墙上的壁画，据说尚未完工便开始变色剥落，只是在临摹的作品中，才能辨清每个人的形象。达·芬奇的作品极为严谨，特别注意中间色调的变化、明暗转折柔和圆浑，很能代表佛罗伦萨油画技法的特点。

比达·芬奇年轻23岁的米开朗琪罗是与达·芬奇一样多才多艺的人，他把雕刻家、画家、建筑师、工程师、诗人等多种技艺集于一身。其作品以激越的热情、宏伟的气魄和强大的力量见长，在雕塑和绘画中同样表现出自己的特点，同样让人们留下过目难忘的印象。另一个杰出的画家拉斐尔，他不像达·芬奇那样博学深刻、富于理智，也不像米开朗琪罗那样雄强伟健，激情充溢，但他以优美和谐，以高度的完美赢得了与他们鼎足而三的地位。拉斐尔是一个才气过人的画家，一生只有短暂的37岁，但却画了几百幅作品，他在生前就备受人们推崇，成为文艺复兴盛期最走红的画家。

1508年，年仅26岁的拉斐尔来到罗马。不久，罗马教皇委以他为梵蒂冈宫绘制三幅巨大壁画的重任。拉斐尔以众多的人物群像完成了他规模宏伟的三幅作品，其中《雅典学院》成了最著名的一幅。作者运用了丰富的想像力，让古希腊以来的许多著名哲学家思想家都在画中相聚。正中的右边是柏拉图，左边是亚里士多德，其他的人是苏格拉底、色诺芬、赫拉克里特、毕达哥拉斯等，还有拉斐尔自己以及同行索多马。

拉斐尔这幅气势宏伟之作，不仅显示了他的才华和成就，也是对科学真理和理智精神的赞颂。

但是，拉斐尔更为人称誉的是众多的圣母像。他画的圣母不是超凡脱俗的神，而是纯洁、美丽、善良、端庄、温柔恬静、真实可信的人间女性。《西斯庭圣母》便是最为杰出的一幅，这件作品完成于1505年，是他后期的作品。画中的圣母玛利亚头上没有神圣的灵光，也不穿华丽的服装，她赤裸着双足从云端缓缓走下，要把爱子耶稣奉献给人间，这完全是一个美丽温柔、朴实端庄的人间慈母，一个高尚而完美的女性典范。

在佛罗伦萨的画家之后，意大利值得炫耀的应该是威尼斯画派。15 世纪末，这个富庶繁华的大都市就被推为“世界的珍宝匣”，欧洲和东方贸易交往的中心设在这里，威尼斯商人的手伸向全世界。自然万物丰富多变的色彩，现世生活的欢乐和享受，在威尼斯画派的作品中明显是主导要素。威尼斯画家笔下有散发着馨香体温的女性肉体，有绚丽柔和的色彩调子，有明朗欢乐的现实场景。活生生的人和充满诗情的自然风景同是他们重视的表现对象。这一派的重要画家有乔尔乔内、委罗内塞等人，但代表人物却是提香。他的作品有充沛饱满的感情，强烈浓郁的诗意，丰富鲜艳的色彩。《花神》是提香也是威尼斯画派的代表作品之一。她虽说是神话中的花神，但没有丝毫的神性，从她薄衣轻笼的丰满肉体、躁动着青春活力的丰润形象、腼腆欲语的大大眼睛，我们看到的分明便是世俗生活中活生生的美貌女郎。这，或许正是衣袋里满载金钱的威尼斯商人眼中的标准美女，难得的是提香能够画得如此健康、亲昵而动人。

佛罗伦萨画家的造型严谨准确，重视光学和透视法则等科学规则的运用，常常以鸡蛋清胶粉的作画程序去绘制作品，所以画法细腻，明暗对比不太强烈。威尼斯画派则注重色彩的华丽、明亮，色彩变化较多，色层堆涂较厚。提香的技法变化更多，将油画性能发挥得很好。威尼斯画派的风格是与他们接受了新的油画技术分不开的。

位于德国法国之间的尼德兰，是文艺复兴较早出现的北欧地方。这一时期的美术成就，主要体现在绘画上面。凡爱克兄弟便是尼德兰文艺复兴的奠基人。他们的著名代表作《根特祭坛画》，

就是采用改良后的油画技术绘制的，这是一套圣经题材的组画，画中的人物画得很真实，背景中的风景在精细描绘中体现出抒情成分，表明了油画新技术的表现力。这一个系统最有代表性的画家还有博鲁盖尔、德国的丢勒和荷尔拜因。就艺术成就而言，博鲁盖尔是尼德兰文艺复兴时期最有建树，因而也是最重要的画家。他的作品，常借用基督教的题材去阐发他反对西班牙统治的爱国思想，他还创作了大量乡土气息浓郁的农村风俗画和风景画。美丽的自然景色，在他笔下常结合劳动者的活动一起精心描绘。大约是1569年，他按季节画了六幅田园风景画，保存下来尚有五幅。表现冬天山区美丽景色和狩猎生活的《冬猎》便是其中之一。画中充满了世俗的真实气息，萧瑟干冷的特点是在色调情调的统一中表达出来的。由于他很注重农民生活的真实情景，人们称他为“农民博鲁盖尔”。又由于他画出了真实的自然，很多美术史家认为真正独立的风景画是从他开始的。

尼德兰油画技法的步骤和效果也接近鸡蛋清胶粉画法。他们大多在木板上打上石膏底，把素描稿拷贝转到白色胶底上面，用透明色画出明暗调子丰富的素描，再用透明颜色层层罩染，直到满意的色彩效果出现为止。

第二阶段：巴洛克和罗可可。如果说，文艺复兴时期的油画是以端庄、严谨、含蓄、和谐为总体特色，那么，在进入17世纪以后，油画则明显出现了技法上、风格上的变化。意大利这时仍是欧洲文化艺术的中心，但这时流行的却是巴洛克艺术。“巴洛克”是18世纪的古典主义者追赠给前辈的，这一词包含有奇形怪状的意思，另一说它的本意是“不圆的珍珠”。不过，人们现在已经忘掉了它原本包含的贬义。它追求起伏和动势、华丽和绮靡的效果，与文艺复兴的风格有着鲜明的差别。巴洛克风格首先出现于建筑，然后是雕塑，在绘画上则是以多变化的笔触和色彩建立的崭新风格。巴洛克当然不能涵盖17世纪欧洲画坛的全部，但它却是这一个世纪最有特色的风格。代表这个风格的大师是鲁本斯，他和伦勃朗、委拉斯开兹一起，成为17世纪画坛的代表人物。

鲁本斯被聘任过佛兰德斯的宫廷画家，担任过政府的顾问，任过大使，但他至今仍为人所知，却是由于他是一个

杰出的画家。据说，他在1626年进行穿梭外交时也在伦敦挥笔作画，一位英国官员问他：“大使阁下，你在业余时间常常画画自娱吗？”鲁本斯立即回答说：“不，画画是我的专业，当大使是业余的。”的确，鲁本斯少年时就开始学画，并且像当时佛兰德斯的许多画家一样去过意大利，他33岁就成为威尼斯曼图亚公爵的宫廷画家。在那里，他还临摹了许多提香的作品，所以，他的技法混合了尼德兰和威尼斯画派的长处。鲁本斯的一生，主要是一个画家的生涯。

他的技法很独特，暗部保持透明，亮部不透明，最后厚涂，笔触设色都从结构着眼，把尼德兰和意大利画法融为一体，充分体现了油画的表现力。鲁本斯的大部分作品充满了运动的旋律、饱满强烈的色彩。构图常采用S形、放射形、波浪形，体现出运动、对比、力量和节奏。他画的人体都很健壮，女性的裸体也很丰满，充满力量，19世纪的安格尔曾讥讽他‘开人肉铺子’，国内的许多著述也一再指责鲁本斯过于肉感。实际上，鲁本斯承继的是米开朗琪罗的传统，他的女性裸体画法可说是他对人生的肯定和对生命的颂歌。鲁本斯有些画又显示出一种理智的严谨画风，他画自己及第一个妻子的油画《画家和他的妻子》便是这样一幅著名的作品。这种冷峻严谨的风格，为他的学生凡代克继承下来。凡代克的成就主要在于肖像画，他善于捕捉人物特征和刻画心理活动。他是英王查理一世的宫廷画家，备受赏识，他所作的《查理一世像》真实可信，难怪后来许多英国画家都把凡代克奉为效法的榜样。

17世纪时，荷兰已经从尼德兰分离出去，南方的尼德兰仍在西班牙统治下，这便是佛兰德斯。荷兰是欧洲的第一个资产阶级共和国，科学文化发达，思想比较自由。基督教新教战胜了天主教后，不准在教堂内设雕刻和绘画，也反对文艺复兴以来以希腊罗马神话为题材的绘画。这样，艺术的服务对象只好转向市民阶层，作品成了市场上的商品，市场的需要又促成了油画的题材分工。这时，肖像画、风俗画、景物画在荷兰都有很大的发展。

最杰出的肖像画家是哈尔斯和伦勃朗。哈尔斯不喜欢拘束呆板的画法，他善于捕捉健康愉快、活泼自由的表情。为了刻画性格，他多采取半身的近景构

图。《吉卜赛女郎》是哈尔斯最杰出的肖像画之一，画中健壮而美丽的少女，调皮中带点野性，纯真里流露出热情，是一个无拘无束的吉卜赛少女的形象。哈尔斯使用了单纯朴素的色调，让黑与白的色块并列，用轻快敏捷的笔触准确地刻画出生动的神态。

后起的伦勃朗是一个杰出的大师。他在历史画、风俗画、风景画、肖像画中都有非凡的造诣，同时是一个勤奋多产的画家。《戴金盔的人》是他许多出色肖像画中的代表作。画中身穿盔甲的年老武士，据说是伦勃朗的哥哥阿德里昂，他正沉湎于对战争往事的回忆，严肃深沉的表情显示出他有勇有谋的战斗经历。伦勃朗使用了聚光式的明暗处理，闪光的头盔有叩之铮铮作响的金属质感，亮部用笔层层重叠加厚，这是抡勃朗处理光线的典型手法。

17 世纪西班牙文学的成就和塞万提斯的名著《堂吉诃德》连在一起，而绘画却与委拉斯开兹的名字分不开。他一生虽担任宫廷画家，对于下层的现实生活却有着独特的观察和感受。委拉斯开兹的深沉和锐利是不多见的，即连苛刻美术史家都惊叹他作品的深刻。委拉斯开兹很受鲁本斯的赏识，也吸取了鲁本斯技法上的许多长处，但就真实深刻而言，他是超过了鲁本斯的。在《教皇英诺森十世》这张肖像画中，他入木三分地画出了教皇威严狡诈的性格，连教皇本人也惊讶而不满地说：“ 画得太像了。”他在去世前三年，画了一张著名的油画《纺织女》，画中的纺织女虽然背对着观众，却为美术史家推为第一个最美的普通劳动妇女形象。画家在正中的背景上画了希腊神话中阿拉赫娜和雅典娜竞技的故事，前面一边是悠闲地欣赏壁毯的贵妇人，一边是疲惫劳碌的纺织女工，很显然画家正是以这样的手法去赞颂创造了艺术的普通劳动平民。委拉斯开兹在这幅画里体现出对构图、光线、色彩、空气处理的高超技巧，被后世画家推崇为“ 每一笔触都是真理的典范 ”。

17世纪法国的艺术是理智的，古典主义艺术思潮是它的主要特征。古典主义把理性放在第一位，认为艺术应该服从完备的法则，古希腊罗马作品无论从题材到形式都是典范。这种理想国式的规范，对理智的崇拜，对完备和谐形式结构的追求的特色，最明显地体现在普桑的作品里。普桑最有兴趣的题材是

“理想风景画”，而代表他这种艺术理想的作品是《阿尔卡狄的牧羊人》。阿尔卡狄是希腊半岛上宁静的乐园，画中的几个牧羊人正围在一座石棺前释读墓石上的文字，上面刻着：“我已经在阿尔卡狄了。”画面上没有死亡的恐惧和悲哀，只有牧歌式的恬静、诗歌般的优美，死亡就是回到了自己热爱的乡土，画家用优雅恬静的笔调，画出了不可逃避的最普通的人生哲理。

冷静的古典主义孕育出的却是轻松的罗可可——这是法文“贝壳”的音译，它包含的是一种精致柔和、优美纤巧的新风格。这种风格首先在室内装饰中流行，继而推及建筑和雕刻。至于绘画中的代表者，也即这种风格的奠基人是18世纪的法国诗人和画家华多。华多的画，恰好和他的身份一样，诗和画是合二为一的，里面充满了浓厚的抒情气氛。他的《舟发西苔岛》既是他的代表作，也是公认的罗可可绘画代表作。西苔岛是希腊神话中爱神和诗神游乐的地方，所以又称爱情岛。画中一对对贵族情侣正要登舟前往这个美丽的岛屿，小爱神在欢快起舞，整个场面带着梦幻一样的诗意。这种幻想性和抒情性，与上面所说的普桑的特色却形成了明显的对照。1717年，华多因为这张画的成功，被接纳为法国美术院院士。华多的用色技巧很高超，有时非常柔和，有时非常富丽。他精致的笔法和潇洒轻松的风格，在这一张画中便可见一斑。

华多之后，著名的罗可可风格画家有布歇和风俗画家夏尔丹等。但这里首先应提到具有世界影响的西班牙杰出画家戈雅。戈雅不仅标志着这一个时代的高峰，而且他的艺术滋养了下一世纪的浪漫主义者和现实主义者，在美术史上他被推为欧洲近代绘画的先驱。戈雅在油画、版画方面都有巨大成就，技巧丰富多变，作品中充满了自由奔放的热情。他以精湛技巧和充溢的情感，给当时拘板暗淡的西班牙画坛灌注了新鲜的血液。

《裸体的马哈》与另一幅穿衣的马哈是姿态完全相同的，因此引出了美术史上无休止的争论和由此推绎出的各种插曲。裸体的马哈安静地躺在天鹅绒的床榻上，观众能够感到她温软肉体里流动的血液，感到充满青春活力的生命气息，这不是天上的神，是世间的人。戈雅以卓越的技巧和极大的热情画出了青

春之美、生命之力，这无论如何是使人赞叹的。如果我们知道，在当时的西班牙，画裸体像是被宗教禁止的，恐怕更要佩服戈雅的勇气。

戈雅不仅热情地歌颂生命，也勇敢地支持革命，《法国士兵枪杀西班牙起义者》就是控诉侵略战争的著名作品。它反映了1908年拿破仑侵略军屠杀起义者的暴行。这是一个悲壮激昂的场面，受刑的人没有半点怯懦，中间的人正愤怒地伸开双臂，好像受难的基督。戈雅亲眼看到起义者与法国军队的殊死搏斗，他在真实的描绘中表露出对侵略暴行的愤怒谴责。

第三阶段：古典主义、浪漫主义和现实主义。资产阶级革命的伟大胜利，是从18世纪末的法国革命中起步的。资本主义制度的确立，使19世纪的法国和英国成为西方世界文化艺术的中心。尤其是法国，几乎所有重要的风格、重要的思潮都从这里发端。

法国大革命是以古代共和主义的英雄为旗帜，去号召人民推翻宗教黑暗统治的。与此相适应，以古典的题目、古典的手法作为这一时期的艺术语言，正是历史的必然。但它毕竟不是真正的复古，为了区别于18世纪的古典主义，所以人们又称之为新古典主义。

明确地体现了新古典主义原则的首先是大卫。他曾去过意大利钻研古典艺术，他主张“艺术必须宣传政治”，所以，他的作品大多充满了战斗精神。他的著名肖像画《马拉之死》，画的便是雅各宾党领袖马拉1793年7月被一位保皇派贵族少女刺死的悲剧。这是一张结构简洁、手法严谨的作品，表现出一种沉重的悲剧式氛围，与古代典雅之风并不一样。

大卫的门徒安格尔没有老师那样把艺术当作武器的热情，他只关心艺术，关心“美的理想”，并且把拉斐尔奉为偶像，从中获得了启示。安格尔的天才，表现在他善于根据物象进行独到的提炼和纯化。线条的圆转、形体的纯净、简洁洗练、柔和完美是他的最大特点。他说，柔和的线能引起舒适的快感。因此，安格尔的最大成功，在于画出了女性柔软肉体的完美。他最好的裸体画作品，是他70岁后所作的《泉》。这个全裸的少女，扛着水罐，身躯有着S形的变化，柔润的身体两边，轮廓曲线形成自然的对比节奏。安格尔把青春少女的优美体态

表现得如此完美，这美丽有如山泉一般清澈纯洁，确实达到了他追求的“美的理想”的境界。

当聚精会神的安格尔在他的理想国里冷静地锻打柔韧线条的时候，英国却有两个人兴致勃勃地把他们充沛的热情贯注到精细的笔触和闪烁的色彩中去，这两个人就是著名的风景画家透纳和康斯泰勃尔。

他们都非常热爱大自然，推崇光和色彩。安格尔主张“不要颜色，只要毫厘不差的阴影”，因此，他用理智之锤冷锻出一个“线描大师”的称号。而透纳和康斯泰勃尔却富于激情，甚至带着幻想去看待大自然之美。透纳以画海洋著称，常画得朦胧一片，光影错杂，闪烁夺目。《战舰归航》正是代表透纳风格的典型作品。画中天光接水，色彩缤纷，他把阳光和空气准确地搬到了画面上，难怪他给予法国风景画及后来的印象派那么大的影响。康斯泰勃尔没有透纳那样幸运地早熟，直到38岁，才第一次有人愿意买他的画。但是他却是自信的，断定“或迟或早我必将画出一些优秀的画”。的确，康斯泰勃尔后来成功了，他认真地向大自然学习，诚实地歌颂大自然的生命。在人工堆砌出来的“理想风景画”盛行的时代，康斯泰勃尔推崇真实自然，“在自然中寻求完美”本身就是一种革新。由于他的画有绚烂浑厚的色彩、凝重精细的笔法、抒情诗一样的情调，当他1821年创作的《干草车》在巴黎国家展览馆展出时，轰动了法国画坛。浪漫主义大师德拉克洛瓦看到这张画，赶紧把自己的《希阿岛的屠杀》重新画了一遍。

在德拉克洛瓦之前，生命短暂的画家席里柯已经走出了浪漫主义的决定性第一步。1816年，帆船战舰“梅杜萨”号开向美国时在非洲海岸触礁沉没，在木筏上漂泊生还的只有15人。席里柯《梅杜萨之筏》画的就是他们挣扎呼号求救的情形。画中宏大的布局、严密的结构、剧烈的动势、沉抑的色调、强烈的光线对比，显示出席里柯丰富的想像力和过人的创作才能，他赋予这一件作品以撼人心魄的悲剧性力量。为此画的创作准备而给席里柯作过模特的德拉克洛瓦后来回忆说，《梅杜萨之筏》“给我这样的强烈印象，当我走出画室之后，我像疯人一样地跑回家”。

天才的席里柯不幸坠马而死，浪漫

主义的主将德拉克洛瓦撑起了大旗。他是一个气质浪漫、知识广博的人。他认为“幻想是艺术家的第一个优点”。虽然他的作品内容很广泛，但最能体现他“幻想”特征的作品莫过于《自由引导人民》。这是一件寓意与现实结合的作品，象征着法国资产阶级革命共和政体的是一个半裸的自由女神，跟着她前进的革命队伍却是写实的。德拉克洛瓦用奔放的笔触、炽热的色彩、强烈的明暗对比，把他浪漫的想像变成了一首昂扬热烈、激动人心的战斗进行曲。

如果不是把现实主义作为政治概念的话，在这里我们应该提到柯罗。这个风格独特的风景画大师，把毕生精力献给了发掘自然之美、表现自然内在生命力的艺术。早期的柯罗，热爱古典式的风景，醉心于威尼斯水都式的浪漫色调，人们称之为“意大利风景”，这一类画单纯而朴实，经常出现建筑物，渗透着一种世俗生活的情调。另一类是“法兰西风景”，带有更浓厚的抒情气氛，画面上经常是微风轻拂，大气朦胧，晨曦薄雾，幽渺轻逸，这是人们常说的柯罗风格。他的代表作品有《林妖的舞蹈》、《孟特芳丹的回忆》。在这些画中，可以看到他观察得何等细致入微，描绘得何等优美动人。这既是柯罗的理想之美，又是极为真实的自然景色，难怪有人把他算作浪漫主义者，又有人把他归于现实主义一边。柯罗对于光色的深刻把握与表现，曾给印象派画家以莫大的启迪。

真正无可非议的现实主义画家是米勒，这个农民的儿子，是在泥土中挖掘灵感的。他在巴比松生活了27年，上午在田间劳动，下午钻进一间不大通风的房子里画画，分不清他到底是业余画家还是业余农民。《晚钟》和《拾穗》便是这时创作的。《拾穗》描绘的是一个极普通的劳动场面——三个农妇在收割后的田地里弯腰拣拾失落的麦穗。天空和土地细微丰富的色彩变化统一在和谐的调子里，处理得十分简洁朴实。观众看到的只是三个背部，但依然可以辨别人物的心理和性格。米勒以他平静、朴实、沉着、柔和的艺术语言，画出了对劳动甘苦的深刻体验。

米勒是一个寂寞的人，一如他画的《晚钟》，他孤独而虔诚地在田野上聆听着艺术之神敲响的钟声。而库尔贝，却是19世纪法国现实主义运动的风云人

物。他在宣言和作品中都奉行以生活真实为创作的基本原则，在当时，使许多习惯于传统的人大为恼火。库尔贝的创作生涯是在论争的漩涡中度过的。他的作品大量出现劳动群众等普通人的形象。除了当年曾引起轩然大波的《打石工》外，另一件《筛麦的妇女》也是他表现劳动生活的著名作品。画中的年轻妇女有着健美的体态，人物和环境都极为真实。由于库尔贝的作品有着结实的造型、浑厚的色调，一些评论家说“他稳重而有力的笔触也使人联想到工人们的艰巨的劳动”。

这一时期，在俄罗斯出现了一个著名的“巡回展览画派”，这是由一批现实主义画家结成的艺术群体，代表人物有列宾、苏里柯夫、希施金等。列宾创作了许多优秀的风俗画和历史画，以深刻反映出平民的苦难生活而著称。《伏尔加纤夫》是列宾的成名之作，画中11个

（法）米勒：晚钟

纤夫的艰苦行进犹如一首低沉雄壮的民歌，但观众仍然能看到这些被压弯了腰的人蕴藏着潜在的力量。苏里柯夫对于历史事件有着莫大的兴趣，《近卫军临刑前的早晨》是他的杰作。画中的情节，是彼得大帝处决一大批受贵族蒙骗参与兵变的近卫军的悲剧性历史事件。才气横溢的谢洛夫是后来加入巡回展览画派的，他 9 岁就跟列宾学习，最出色的作品是一系列肖像画。他22岁就画了显露着卓越才华的《少女和桃子》，技法之熟练已经令人难以置信。他把人与自然的关系表达得十分准确，用明净和谐的色彩画出了柔和的阳光和清新的空气。他的另一幅作品《叶尔莫洛娃肖像》，是全面展示他艺术水平的肖像画代表作。画中的人物是一个著名女演员，她有着过人的演出才能，曾被誉为“俄罗斯戏剧的英雄交响乐”。谢洛夫采用低视点的构图，以朴素而又对比的色调画出了这位演员的深沉气质。

除了人物画，巡回展览画派的创作也把俄罗斯的风景画推到了一个前所未有的高度。第一个代表人物是希施金，他大多画松树和橡树，表达出森林的深邃意蕴和恢弘的气魄。《松林的早晨》画了晨雾弥漫的景色，阳光刚刚穿过树梢，母熊带着几只小熊出来嬉戏，境界极为清新幽静，观众仿佛能从画中闻到森林深处的湿润空气。画中的几只熊，则是另外一个画家萨维茨基画的。比希施金年轻一辈的列维坦，虽然在不到40年里就匆匆走完了人生旅程，却为人们留下了大量作品。列维坦最好的朋友契诃夫曾说：“他是一个伟大的、独树一帜的天才，他的作品多么清醒有力，本该引起一场变革的，可惜死得太早了。”列维坦的清醒有力，表现在他把对大自然的深刻和独特理解与人的思想感情连在一起，他用风景画画出了特定时代的历史和社会，这才是他风景画形象的独特意蕴所在。人们常常提及《弗拉基米路》就是这样的一件作品。即使在《金色的秋天》这样的画中，金秋艳阳中的桦树和宝石一般透明闪光的野溪，热烈而温煦的色调，仍然会令人想到生活的蓬勃热烈，想到闪光的希望。显然，他是以没有人的风景而画人生和社会的。

列维坦的画经常照耀着明朗灿烂的阳光，可是，阳光却很少照耀他短暂的人生，忧郁、压抑和贫困反而一直伴随着他，直至 1900 年他的生命跟随着 19

世纪一同逝去。

伴随着19世纪逝去的还有林立的各种画派和许多杰出的画家。20世纪是现代艺术的时代，这是油画第四个阶段的变化。在前三个阶段，油画已经走完了萌生、发展和成熟的历程，它的艺术特征，它的造型手法，它的风格特色，构成了一个独特而又完整和严密的系统。

成熟，同时也意味着巨大的蜕变将要来临。

2.油画的艺术特色与鉴赏

从文艺复兴时期才正式出现的油画，至今不过是500年的历史，与中国画、雕塑或另外一些艺术门类相比，它应该说是相当年轻的。然而，它传播之迅速、发展之快、风格流派之多，又是令任何艺术门类瞠乎其后的。现在，油画是世界性的最大画种，它在地球上到处生根、开花、结果，而且结的是各具风味特色的果，这也是其他艺术门类难以与其并驾齐驱的。

这，恰好表明了它旺盛的生命力。

那么，它怎样燃烧起旺盛的生命之火呢？如同前面所说，它具有完整、完善、独特的技法系统，因而才具有特别丰富的表现力。也因此，它可以适应不同时代、不同地域、不同民族的审美需要。这是特别重要的一点，有人误以为画得真实就是油画，似乎油画仅仅是开启逼真这一把锁的钥匙，这无异于说一把锋利的刀只能用来切西瓜一样。

我们先从工具材料说起。油画颜料是颜料粉与油混合而成的，即使是国内生产的，目前也有五十余种之多。不同的颜料还可以混合、稀释、重叠等，由此产生出无穷的色彩变化。颜料除了色相、冷暖的区别，还有肌理、厚薄和覆盖力，有透明、易干、耐久等性质。油画使用的笔有长毛、短毛、圆形、扁形、扇形、尖形等，有软硬度的不同。还有可用于调色也可用于绘制的画刀。画家运用这样的工具，便可以产生极为丰富的表现力。还有，油画有两种基本的制作技法：一是一次完成的单层画法，它直接调颜色去表现对象，能够保持笔调，保持色彩的明朗新鲜；二是多次覆盖增加色层的多层画法，让原有色层的素描关系、形体关系、色彩变化、笔触起伏与新色层形成透露显隐的关系，形成更为微妙的色彩变化。油画的运笔有勾、划、点、摆、堆、描、拖、扫，笔

触有轻、重、徐、疾等，近乎中国画的用笔。笔触与笔触之间的关系有平涂衔接，散涂交叠，厚涂堆砌，还可以混合使用。工具材料的特性与使用技能的结合，可以导致千变万化，这便提供了画家自由驰骋的广阔天地。

从工具材料的性能，我们进而谈到油画造型的基本因素。

其一是构图。构图就是作品整体的组织结构，是个别或局部艺术形象关系的综合关联。换句话说，构图就是作品全部艺术语言的组织结构方式，这相当于中国画的“布局”。构图是调动线条、明暗、色彩、体积、轮廓、形体等因素，运用视知觉规律去体现画家构思的，构图的特点便可以体现出画家的艺术方法、风格特征乃至美学倾向。达·芬奇常用金字塔式构图，拉斐尔喜欢椭圆形构图，鲁本斯喜欢螺旋形的构图。我们不妨再以人们熟知的几件作品作些分析。

拉斐尔《西斯庭圣母》的构图是对称均衡的，这样产生的安详、庄重、稳定之感，与作品的主题很默契。

达·芬奇《最后的晚餐》是对称的，分组排列的门徒在变化中体现出秩序，建筑背景的透视线与人物的动静都趋向中心的耶稣。这就在变化的平衡中突出了重点。

大卫《马拉之死》以明暗层次的变化造成了视觉上的节奏，渲染出主题气氛并且突出了人物的形象。

苏里柯夫《近卫军临刑的早晨》是在统一和谐的色调中凸显偏冷的色彩变化，多变的微妙色彩衬托出画面复杂的内涵。

其二是素描。达·芬奇曾说：“绘画涉及到视觉所有的十个特质：明与暗、体积与色彩、形体与结构、距离与接近、运动与静止。”这十个特性大都涉及素描的问题。表现物体的立体形态，最基本的是素描手段。达·芬奇为素描规定了五种基本调子：高光、中间调子、明暗交界线、反光、暗部。米开朗琪罗也认为，素描功夫的深浅，对一个画家的成败有直接影响。几百年来，素描是一切造型艺术基础的信条，为许多画家所奉行。当然，线条的运用也应包括在素描之中，轮廓线变化的线条、笔触运行的踪迹也是表现形体结构的手段。现实世界三度空间的立体物体，能够为画家“搬”上平面的纸和画布，主要是借助了

（法）莫奈：干草堆

透视法的素描的功劳。由于素描的重要性，许多大师都在素描锻炼中花了大量的功夫。天才的德拉克洛瓦声名赫赫，每天仍要画一个钟头的素描，他说“最伟大的艺术家也要用一生来学习素描”。当他死后，人们在他的画室里竟发现了6000多张素描。美国现代艺术家亨利也告诫学艺术的人永远不能只是为了以后成为一个艺术家有用时才学素描。他没有时间去那样做。他一开始就是个艺术家，就要忙于寻找线条和形状，以表现自然界已经给予他的快乐和感情。

在文艺复兴时期，许多大师是把素描写生作为研究自然、表达形体结构、为创作准备草图的工具而使用的，这时的素描更多被当成习作和草图而对待。但是，后来的画家创造了不同的风格和技法，提高了素描的表现力，素描慢慢变成了一种独立的艺术样式。不过，它原先的功能仍然存在，作为油画语言构成因素的作用也依然存在。

其三是色彩。现实世界是一个色彩的世界，对于人类，最普通最经常的莫过于对色彩的感觉，难怪马克思说：

“色彩感觉是美感的最普及的形式。”油画正是用这种最普及的形式作为最直接的艺术语言的，对于看画的观众，第一个感觉是对画面色彩的感觉。所以，油画家总是把色彩的运用作为一个中心问题来研究。可是，也正如美国的库克所说：“对于一个画家来说，色彩是他必须要对付的一个最困难的题目，因为没有什么可靠的规则可循。”

这规则到底是为什么呢？库克又说：“色彩的规律如此难以确立，原因之一就是在单独一种色相中就有非常大的色彩连续。”对于一个外行人来说，红色只不过是一个街头停车信号，他只要把车停在那儿就行了。可是，一个艺术家经过训练的眼睛能辨出70种不同调子的红色。在这个上面还要再加上调子从明到暗的变化，这样仅在红色色彩连续之内，也许你就会有700种色彩变化。红色的每一种，再同一种蓝色进行结合（而这种蓝色本身至少也有700种变化），还可产生出一种独特的、各自的和谐来。从18世纪以来，理论家们就将色彩和谐同音乐相比较，但是这种比较的应用，只能是含含糊糊的。如果作曲家被迫用一个带着700个音符的音阶来作曲，那么才会有一些共同的基础。但事实上，却很少有这样的基础。

700个音符的音阶当然没有。任何比喻都只有局部的近似。但，色彩的变化虽让艺术家和理论家难以抽绎出可信的规律，另一方面却又使艺术家有无边的回旋余地，这恰好印证了油画色彩表现力丰富的极大长处，难怪历来的油画家能在色彩的舞台上演绎出奇幻多变的魔术。

（美）怀斯：远处的雷声

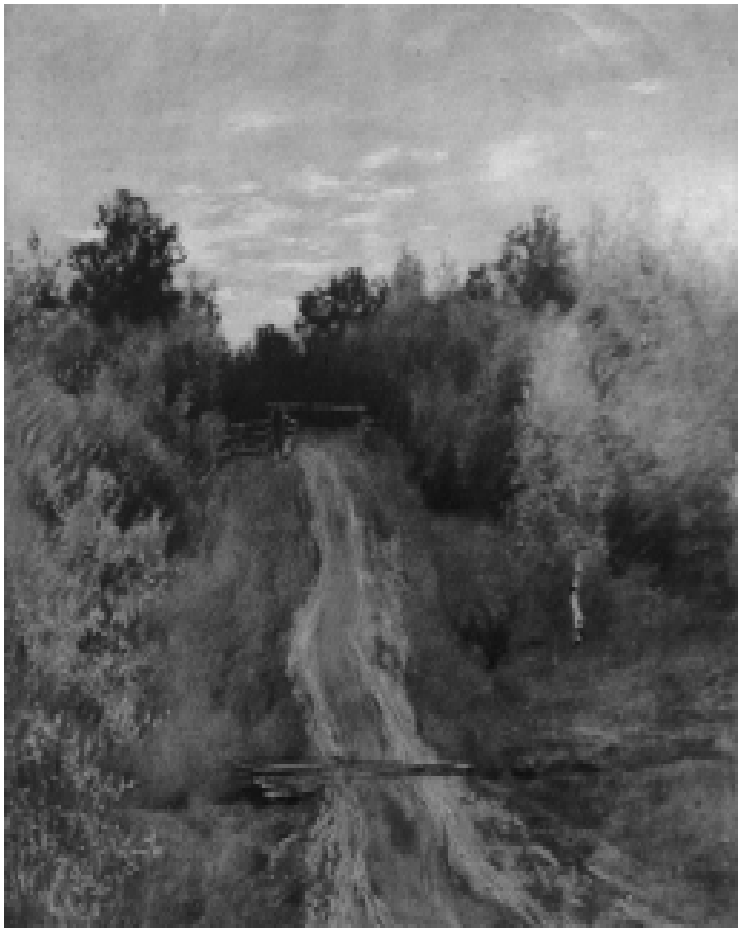
油画造型特色的基本要素，连同它的工具材料一起，都是伴随着文艺复兴而诞生进而确立他们的地位的。英国人迈克尔·列维在《西方艺术史》中写道："从15世纪早期起，意大利人一直试图实现'艺术与科学'的结合，以产生出一种焕然一新而且更加真实的艺术。"在文艺复兴之前，希腊人懂得透视缩短，知道创造空间深度，却始终不能明白"近大远小"的透视法则。延伸到遥远的地方消失到地平线上的林阴道，没有一个古典画家能知道如何把它画出来。在文艺复兴时代"艺术与科学结合"的大量实验中，画家终于获得了征服了真实的技能。透视学帮助画家准确地画出空间结构的深度，光学指导画家用明暗、色彩的变化画出立体感和空间感，解剖学教会画家正确地把握人体的比例和形体结构的复杂变化。科学用奶汁喂养新生的油画婴儿，这也是它与其他艺

（苏）谢列布利亚科娃：自画像

术样式明显区别的地方，是它丰富表现力的另一种重要构成因素。诚然，情感和理性常常不能和平共处，艺术的创造可以蔑视科学的法则，但是，有了科学毕竟能更好地进行创造，尽管人们常常忽视这一点。

由此，我们再看看油画作品的两种主要创作方式：一是写生类型，有现实客观对象可据；二是虚构类型，靠想像来虚构形象。无论哪一种类型，如果以是否“逼真”来衡量真假，都会遇到很大的麻烦。写生和虚构的作品同样既会“真”也可能“假”。德拉克洛瓦的自由女神是虚构的却“真”得像写生，马蒂斯对着模特儿写生则‘假’得像虚构。即使是十分真实的静物画、风景画，也很可能是画家作了虚构加工的，可以对同一对象各取所需，也可能把不同时空的许多对象合而为一。对着同一风景写生的一群画家，画出来的绝不可能一样，因为每个人自有不同的理解和感受。

这就是说，油画表现力的丰富性，使画家的表现手法具有很大的自主性，使画家的表现方式具有很大的自由。是否“逼真”，逼真到何种程度，是画家根据自己的创作构思自由决定的——当



（俄）列维坦：荒径

（左图）布歇：蓬巴杜夫人
（右图）（清末）仕女肖像

然，他只能在自己的能力之内作出这种决定。从欣赏的角度而言，好的油画作品不能缺少的素质只是艺术美的真实，感染力的真实。

美的形态太多样了，优美的图案装饰大部分不“真实”，优美的人体画却大都是真实的。为了进一步说明问题，我们不妨再以安格尔的名作《泉》为例略作分析。

《泉》是1856年创作的。这是一个裸体姑娘的正面站立姿势。安格尔重视简洁流畅的线，这一作品减弱了明暗的对比，色彩比较单纯，这都是安格尔的特色。显然，谁看了这一作品都会觉得优美动人和过目难忘。她有苗条的体态，一切青春之美几乎都已从她曲线起伏的身体里显示出来。安格尔画了一个直立姿势，垂直的感觉是倾斜线和曲线在平衡中表现出来的。这正如阿恩海姆在《艺术与视知觉》中所说的：“它表现了生者的平衡，而不是死者的寂灭。”没有人会怀疑安格尔画得不自然。但是，一个真实的人手托水罐是很费力、不自然的，不可能呈现这样优美自然的姿

态。既要让她的右臂绕过头顶，又需不显得太勉强。安格尔在这里运用了想像力，按照自己的虚构进行了加工，画出了一个自然、真实的优美裸体。他的加工并没有损害观众的视觉观念，因而让观众产生了真实的美感。这也如阿恩海姆所说：“我们可能会被这个创造出来的形象所感染，因为它全面地再现了生活。但是，也很苦恼会对这些形象所展示出来的创造性完全意识不到，因为创造主体是如此有条理地将形象创造出来，以至于使我们看到的似乎就是那个简化的自然。”这就是说，画家为了美的表现而进行加工，进行创造，是隐藏在视觉真实里面的。在戈雅画的《裸体的马哈》这一名作中，也很少有人会察觉，体态真实自如、优美动人的马哈，头部比真实的人要大，双脚却比真实的人要小。对她丰满而显出苗条的体型起着很大作用的腰，则是比真实的人的腰要瘦长些。但是，在她的动态、四肢、神态的配合之下，我们看到的却是一个极为美丽、真实得让人能感到体温的有生命的形象。

由此，我们进一步谈到人体美术作品的欣赏问题。从古希腊的裸体雕塑作品至今，几千年来，表现人体之美的美术作品多得无法胜数。人体，是艺术家寄托审美理想的常见题材，人体美术作品是人类精神生活世界中的宝贵资源。为什么会出现这样的现象呢？我们曾经一再赞叹人体之美，确实，人这个地球万物的主宰，是自然界、生物界发展到顶峰的标志，任何生物都没有进化到人类生理构造的复杂和完善。现代科学的伟大成就足以令人惊叹，但是与人自身相比，却显得如此肤浅和苍白无力。人类无法制造出一个有生命的细胞，甚至连人体的构造、各部分的机能、它们之间的关系，大部分仍然一无所知，生命科学是当今世界上难度最大的科学。自然界、生物界美的规律，在人体本身也是体现得最完整、最充分、最深刻的。人的生命，人的运动，人体结构的对称、均衡、完善与和谐，人体的复杂变化，人体丰富细腻的色彩，人的性格特质，人的精神世界，从内在组织到表层形态，从生理结构到精神领域，都是最完善、最丰富的。而世界万物中，最集中地凸显了美的，是人自身。

人，是一切艺术探讨的中心。一切艺术方式，音乐、戏剧、文学、诗歌、美

术所着力表现的，从古至今，所围绕的主题都是一个人字。不同的艺术形式，都依据自身的不同特性，从不同的角度去表现人。而最直接、最集中地表现了人自身之美的，便是人体美术作品。罗丹曾说：“我们在人体中崇仰的不是如此美丽外表的形，而是那好像使人体透明发亮的内在的光芒。”但是，内在的光芒是需要美丽的外表去显示的。能不能充分表现美丽的外表，是否展示出内在的光芒，正是衡量一个艺术家水平高下和成就大小的标尺。

人体美术曾经是向神权和道学冲击的武器，曾是传达主题内容，象征政教意义的媒介和符号，它也可以是审美理想的载体，是陶冶情操，寄托精神的对象。一个心灵纯洁，精神健全的人，在人体美术名作前面感受到的是生命的律动，是人性的活力，是高尚之美、纯洁之美。

人体美术作品同样涉及前面已经谈过的、有关欣赏审美的基本问题。因为油画的构图、色彩、用笔、造型特色和美学特征是普适性的，可归入创作规律的范畴。油画的历史发展，油画的各种风格和流派的出现，与每一个时代画家的审美追求和表现方式都直接相关。在油画创作的广阔的天地中，不同的画家侧重某些手法，偏爱某些题材，从而表达出对美的不同感受和不同发现。了解了油画的变化发展，明白了它的艺术特征之后，要领略油画的美，仍然要靠我们的眼睛和心灵。

以下，我们再以人们熟知的画家凡·高为例，谈谈如何去避免艺术欣赏中容易出现的某些偏隘。

我们能怎样解读凡·高呢?

卢那察尔斯基说：“历史以其大师的手，正好敲击病态的键。”(《关于艺术的对话》)借此用来说凡·高是再合适不过了。

对于凡·高，人们已经说过无数的话，也必定还有无数的话要说。不过，迄今为止，每读到有关凡·高如何如何的文字，总会使我想起意大利那位天才的美术史家文杜里，他认为那些研究凡·高的人往往“过分称颂了他的为人和苦难，而很少注意他的画”(《西欧近代画家》)。

这也就是说，凡·高已经身不由己地变成一个时尚化的符号，一个被人们用以展开宏大叙事的合法化借口。而他

的画究竟如何，甚至他是不是一个画家都已无关宏旨。在1890年6月决定朝自己的肚子抠响那一枪的时刻，活了37岁的凡·高决没有想到自己不仅未能泅渡到理想的彼岸，反而在嚣喧的尘俗世界中成了一只时髦的酒瓶。与他没什么瓜葛的野兽派、表现派坚称与凡·高一脉相承，百余年来的论者们众说纷纭，说凡·高是现存社会秩序的陌路人，是宣泄原始冲动的自虐者，是精神人格扭曲的偏执狂。当然也不缺少心仪凡·高的人，他们一再赞美凡·高是张扬艺术个性和自为意识的飞翔鸟。这样，不管成色、度数、风味是怎样地相去十万八千里的酒，但同样言之凿凿都说从凡·高这只酒瓶中倒出。

很明显，论者们不过是在凡·高的名义之下解读自己的艺术认知，申述个人的艺术观念。在层层的分析和演绎之后，凡·高又往往被添加挑战社会秩序、引领艺术革新之类大而无当的职责。更荒唐的是，时下那些靠放血吃人肉赚吆喝的“行为艺术”，也强行拉出凡·高来充当始作俑者。这样，所谓解读凡·高，实则在宣泄自己。用一句“后现代”话语来说，只是拿凡·高来说事，如此而已。

凡·高留下的作品，曾经在拍卖会上创出史无前例的天价。但这与凡·高绝无半点干系，他在生时能得到的只是极度的潦倒厄困。凡·高是独行者、漂泊者，是夜空中一颗璀璨的流星，光焰四溢却转瞬即逝。这，就是天才。

对于天才，最为经典的诠释出自康德的《判断力批判》。康德说，天才的产生“不提供任何特定的法则，它不是一种能够按照任何法则来学习的才能”。而上面提及的卢那察尔斯基，另一段话也堪称眼光独到。他说：“艺术家自古以来往往是带有病态的。因为他们的感觉特别敏锐，常常是时代的先声。”这样的理解，显得有点夸张，但卢氏实在只是针对那种真正的，甚至天才的艺术家而言，例如，凡·高。

天才是上天赋予的，可遇而不可求。从这一角度说，凡·高这个19世纪的天才又是一个有别于任何常人，有别于任何艺术家的另类，他没有普适性，不对应任何预设的模式。因此，那些以常理、常规、常识去对凡·高作推绎和判断的做法，最后总难免出错。

凡·高的艺术，是烈火般的激情和

贲张的热血，是他生命能量的自然流淌。唯其如此，他的疯狂反而使他彻底拒绝了平庸。在人们心目中，凡·高的意义，只在于他是一个真正的、纯粹的，而且很可能是唯一能够穿越世俗藩篱的艺术家。现在，首先要做的不是对他如何来解读，而是让凡·高还原和归位，让人们先看看一个本真的凡·高。

四、删繁就简的魅力

如果说，中国画为自己情趣盎然的笔墨感到自豪，油画以自己丰富细腻的色彩引为得意，而版画，这美术园圃中的另一大门类，却可对自己简洁明确的特色感到骄傲。

倘若你到过泰山，必定要感叹它的瑰伟雄健，那种气势与华山的峻拔奇峭是判然有别的。如果你到过桂林阳朔，也一定会赞美它的清奇灵秀，它的美与长江三峡的险峻雄奇也截然不同。大自然似乎有一双神奇的手，为我们塑造出种种不同的美。松柏刚健大度，杨柳纤柔窈窕，幽兰清雅高洁，菊花素朴自然。自然界的事物有不同的形态和个性，不同的神韵和情调。同样，美术的不同门类也以不同的艺术韵味撩拨起人们心中不同的感情波澜，给人不同的审美感受。

所以，版画概括、精练的表现手法，简洁、鲜明的艺术效果，单纯、强烈的造型特色会成为人们称誉的一枝独秀的美的艺术奇葩。

1.版画的不同品种和它们的发展

1900年，在甘肃发现了一册印刷的《金刚经》，它的末尾有一行字："咸通九年（868）四月十五日王介为二亲敬造普施。"卷首有一幅描绘释迦牟尼为弟子说法的故事画。这张刻印精致的《说法图》，就是中国现存的最早版画。自唐以来，中国的版画有过繁荣的时期。宋代已有刻印门神、钟馗图在市井售卖。明朝末年，中国的木刻版画更为兴盛，书籍插图、民间年画都是版画。前面提到的明末陈洪绶的两张画，便是《九歌》、《水浒叶子》两套版画中的两幅。清朝的书籍印刷业迈入一个超越前代的新阶段，雕版印刷技术也发展到了一个新高度。雕版画、画谱笺谱、小说绣像、木

刻年画的规模都十分可观。工致缜密、精雕细刻成了印刷行业普遍的趋向。明代以来盛行的饾版、拱花技术在清代得以进一步弘扬光大。

清代康熙时期的《耕织图》、《万寿盛典图》和《御制避暑山庄三十六景诗图》等，代表着当时雕版艺术的最高水平。《耕织图》由宫廷画家焦秉贞参照南宋楼铸的作品重新绘制，“耕图”、“织图”各23幅，加上御题诗，由名刻工朱圭、梅裕凤镌版印刷，在社会上产生很大影响，嗣后的重刻翻刻本达十数种。《万寿盛典图》是康熙《万寿盛典初集》的长卷插图，该集卷帙浩繁，记述了康熙寿日活动及数度南巡的行状。插图由宋骏业、冷枚、王原祁主绘，朱圭主刻，由吴郡众多名刻工联手合作而成。

铜版画之传入中国，与传教士来华分不开。明朝万历三十四年(1606)，徽州制墨名家程大约所出版的《程氏墨苑》，其中刊出宝像图四幅，其底稿为铜版画，由利玛窦提供。至清代，铜版画的绘制得到宫廷的高度重视。康熙年间，意大利传教士马国贤曾主持制作了铜版《皇舆全览图》，这是中国有史以来第一次标上经纬线的全国地图。后来，宫廷又以铜版画形式制作了一系列重要题材的绘画。现在可知清朝绘制的铜版画作品约有80余种，最有代表性的当推郎世宁、王致诚、艾启蒙和安德义四人绘稿的《乾隆平定准部回部战图》。这一图册共16幅，草稿先呈乾隆恩准再制作图稿。乾隆三十年(1765)，经粤海关送往法国刻制为铜版画。承担此工程的法兰西皇家艺术院特挑选名手勒巴、圣·多米、布勒弗等7人雕版。16幅铜版画的雕版印制工程历时7年方告完毕，每幅图各印制200张，至乾隆三十八年(1773)，包括图稿、铜版及印刷成品全部运抵中国。后来，内廷又令宫内画家绘制了一系列表现清朝重要征战史实的铜版画，计有《平定两金川战图册》、《平定台湾战图册》、《平定苗疆战图册》等6组共60余幅作品，这可能是由中国画家独立完成的最早的铜版画。

随着版画制作技术的发展，加上书籍插图风气的流行，清代版画获得了强劲的发展动力。民间的版画插图，有南京翼圣堂《笠翁十种曲》等。《芥子园画传》、上官周《晚笑堂画传》也是雕版工艺精品。民间传统的木版年画，至清更是呈炽盛之势，制作达到了前所未见的

高水平。有分版彩色水印，有印绘结合的单幅、连环、门画、灶画、斗方、横披等众多形式。根据使用不同，又有“屏条”、“窗旁”、“炕围”、“桌围”、“灯画”、“窗花”等更为细致的品种，所表现的内容更趋丰富，地方特色也更加突出。天津杨柳青年画题材多样、色彩艳丽，明中叶以来就是北方木版年画的主产地。山东潍坊木版年画以彩色套印为主，构图饱满而富于装饰性。苏州桃花坞木版年画也进入鼎盛期，作品题材多样、富丽堂皇，成为南方年画的主要生产地。四川绵竹年画、广东佛山年画、台湾木版年画也各有特色。其他产区有山西临汾、河南开封、陕西凤翔、福建泉州、河北武强等，也为著名的年画产地。这种遍地开花的兴盛之势，直到清末的石印术兴起之后才渐告衰落。这一时期留下的图谱《芥子图画谱》，很值得一说。其初集山水谱，由清初王概以明李流芳课徒画稿增编而成。二集梅兰竹菊，由诸昇、王质绘图，王概、王著、王臬论订。三集花木草虫禽鸟，由王氏昆仲编绘。该书内容系统而扼要，浅显明了，颇切合初学者之需，加上当时为木版彩色套印，精美新颖，一时风行于世。嘉庆二十三年（1818），书坊将丁皋《写真秘诀》、《晚笑堂画传》中的人物图谱加上《图章会纂》合刻为第四集人物谱。至光绪年间，巢勋再将四集重摹增编，在上海石印发行，流传益广，至今，仍为广受美术学子欢迎而一版再版的入门书。

中国版画史上曾写下辉煌的篇章，其灿烂的成就、深厚的传统足以使我们自豪。但是，这段历史似乎又正如鲁迅所说，与现代的版画“不相干”。因为版画作为一个独立艺术品种，却是从外国引进的。原来，古时的版画，画、刻、印是分开的，主要是作为复制绘画的手段而使用。中国人的创造虽然与独立的版画艺术仅隔一步之遥，毕竟没有跨过去。

倒是外国人的慧眼发现了它的价值。14世纪的时候，印有粗糙木刻图画的纸牌传到了西欧，他们不仅立刻采取这样的方法刻印宗教画，而且把它改进得更为精细繁密。当过金银工艺匠和印刷工人的德国大画家丢勒，不仅在油画、雕刻、建筑上有突出成就，还别出心裁把明暗表现方法引入木刻版画和铜版画当中，大大丰富了版画的表现力。丢勒虽然是文艺复兴时期的人，但我们

看到他的《忧郁》这幅版画，在技法上已经达到了惊人的精细和丰富。《忧郁》是代表丢勒版画成就的三幅铜版画之一。据说，中世纪的人认为“忧郁”是天才人物特有的属性，忧郁的第一阶段属于艺术家，第二阶段属于学者，第三阶段属于至高无上的神。丢勒把“忧郁之一”刻在蝙蝠的翅膀上，象征着画中妇女的思绪，以此歌颂以科学研究为基础的艺术探索。

进入18世纪以后，日本的画坛发展到一个新阶段，各种画派都有自己的创作特色。富于创意的尾形光琳以水墨和彩绘相结合而创作，《红白梅图》是一套屏风画，风格独特，富有装饰性，难怪人们把他的特色称作“光琳风”。当然，最能代表18世纪日本画坛的，是浮世绘版画。这种版画的题材多取自现实生活的风俗和风景名胜。浮世绘是日本版画的骄傲，以至日本常常把它作为版画的代称。18世纪的浮世绘有三大名家——铃木春信、喜多川歌磨、葛饰北斋。而葛饰北斋又是其中最杰出者，他的成就主要是风景画，《富岳三十六景》是他最高成就的标志。《凯风快晴》和《神奈川冲浪》便是其中较突出的作品。前者是以简化的构图、装饰性的手法，表现出壮美秀丽的富士山景色，难怪日本人会那么喜欢这幅作品。

1771年，英国画家毕维克不耐烦沿用已久的画家提供线描画稿、再找人刻印的老办法，他自己画稿，自己刻制，并且用阴刻代替阳刻，在木板上奏刀自由发挥。这样独出机杼的办法，竟成了版画史上的一次革命，从此，木刻版画艺术与复制画稿的时代握手道别，走上了独立发展的艺术之路，古老的木刻版画，摇身一变成为一个新兴的艺术品种。

据说，18世纪时德国有个洗衣妇的儿子叫施纳维尔特，他随手用蜡质的笔把母亲的洗衣账目记在一块石板上，第二天却发现怎样也擦不掉了，原来蜡油已经渗入石灰质的石板中。他受到启发，便用石板印曲谱，这便是石印术的起源。后来，这个方法传到了画家那里，便产生出一个新的品种——石版画。由于它制作方便，绘画性强，1830年左右，它便作为一门独立的艺术在欧洲兴起。

无独有偶，传说铜版画的出现也是从一件意外的小事开始的。14 世纪时，欧洲有个工艺匠无意中打翻了醋酸，第

二天惊奇地发现，沾上醋酸的铜器竟被腐蚀出意想不到的花纹。他灵机一动，以后便把金属器皿涂上蜡，再用刀刮出花纹，接着放进醋酸中浸蚀，这样制作可得到旧方法制作不了的精妙花纹，铜版画的雏形出现了。除了前面讲到的丢勒，17世纪的著名画家伦勃朗、18世纪西班牙的大画家戈雅，都是兼擅铜版画的好手。他们所制作的大量精美的铜版画，现在都成了公私机构所喜欢收藏的珍物。

至于丝网版画，算是版画家族中一个很年轻的品种。它是20世纪30年代左右才出现的，但发展却很快，美国在1940年已成立了丝网版画家协会。当然，丝网印刷的技术雏形也可追溯到公元前人们用漏花孔版装饰墙壁的方法。17、18世纪时，英国人曾用马尾绷于框格上，贴上镂空图纹或文字的漆纸进行印刷。后来，马尾网被丝绢网代替了，这便发展成为现代的丝网印刷工艺。美国的安东·尼·维洛尼斯等艺术家，则从印染技术中得到启发，尝试以此法制作版画，丝网版画这一品种便这样诞生了。

木刻水印工艺在中国有着久远的传统，不说书籍印刷的历史，中国的木刻版画就一直是用水墨印制的。辽代留传下来的彩色《南无释迦牟尼佛像》，使用了红、黄、蓝三色印在绢底上，可能是现存最早的水印套色版画实物。到了明朝，胡正言的“十竹斋”还使用了“饾版”、“拱花”新技术，不仅色彩版数增加，而且颜色、墨色有深浅变化，大大增强加了艺术表现力。可见，水印木刻技术在明代已相当完善。日本浮世绘的制作方法，也受到中国的木刻很大影响。但那时的木刻，包括水印木刻仍然只是“依样画葫芦”，只是一种复制版画。也就是说，是印刷术的一种。

水印木刻后来成了一种独立的艺术，它是在传统水印技术的启发下发展而形成的。它在我国还只有数十年的历史。目前，水印木刻的产地主要在中国和日本，这是兼水墨画和版画二者之长于一身的、具有浓厚东方特色的艺术品种。

顾名思义，版画是有赖底版印制出来的，它的艺术特色因此也与“版”大有关系。版的品种甚多，工艺处理方式也有很大差别，这就形成了不同的艺术特性。版画家们一般会区分为以下几大

吴凡：蒲公英

类。

一是凸版类。使用木版、石版、砖版、塑料版、麻胶版、厚纸版、石膏板等适宜刻制的平面材料，按照预先设计的稿样，用刻刀在版上镌刻，去掉空白之处，保留画稿所需的部位。这样，完成之后的画面就是版上凸起的部分。然后，刷涂墨色用纸拓印，得到的画面是反面的图像，其原理与在纸上盖印章是一样的。这一类主要是黑白版画。至于套色版画、水印版画，是分多个色版多次套印合成一件作品的，刻印技术相对复杂。由于使用的版材不同，从而又产生了麻胶版画、石膏版画、纸版画等。

二是凹版类。这一类版画大都使用金属材料底版，以酸性液体腐蚀掉画稿的部位，由此得到的画面图像是凹入的，与凸版类版画恰好相反。印刷时，先整版涂满油墨，然后把平面上的油墨擦净。版子通过压力机，填在凹入线沟内的油墨便印在纸上，得到的画面图像也是相反的。凹版类的版画以铜版画、锌版画居多，也有钢版、铁版。有人又用塑料版制作这一类版画，但不太普及。近年，有使用铜版与摄影技术结合制作版画的，变化更多，效果也别具一格。

三是平版类。这一类主要是石版画。清朝光绪年间，上海“点石斋”印刷所曾专门用石版方法印制图画，这在当时是很具吸引力的新技术。石版画利用了石灰质石版的渗油特质，先用油脂笔在石板上绘图，然后在上面抹水。由于油与水相拒斥，油墨压滚下去只能粘附于有画的部位，这样印出来的图像是反附于纸上的。这种版画较能接近素描绘画的效果，版面是没有凹凸的，还能印制彩色。但是，这一类版画与凹版类

版画的制作都需专门的印刷机器，不易普及。

四是孔版类。它的原理与誊写蜡纸油印一样，颜料透过版孔漏印下去，图像不反。这一类版画主要有丝网版画，有人又称丝漏版画。近年来很多制作者以尼龙纱网取代丝绢，更为耐用。孔版类版画的制版法分刻版法、感光法二种。刻版法又称切割法，以药膜为底子，刻掉有图像的部位，再粘贴于纱网上。感光法是用感光化学液体涂于纱网上，让画好的画稿通过感光影印下来，经定影冲洗，有图像之处便成透空形态。还有一种办法是用清漆直接在丝网上填涂掉不需印出的地方，有画之处仍是透空的，也可印出所需图像。以上三种方式都是想法让油墨从透空部位漏下而印出图像，与印染工业的印花工艺相类似。

随着新技术新材料的出现，还会有更多的技艺进入艺术品的制作环节中。目前，一个引人注目的倾向是版画复数性、批量化的功能已被电脑印刷技术所取代，电脑设计、制作、打印和喷绘的强大功用更使以往的种种技术手段相形见绌。这样，“独幅版画”的概念便应运而生。这一类“版画”往往运用多种表现语言，使用综合材料，突出手工制作的特征，因而也开辟了一块新的艺术空间，体现出与以往版画不同的个性特色。

从上面的简略介绍中，不难看出版画各个品种的出现和发展，与制作方式、技术改进和材料变化是有着密切联系的。版画的历史行程并未出现封闭、保守和自给自足的形态，它与各历史时段的文化、科技或功能要素糅合为一体，经常与其他画种交叉重叠，创作者也较少专门以此为业。这样，考察版画的特性和历史走向便应具有更为宽广的视野。

下面，我们仅就几个著名的版画家作一简括介绍。

1793 年至 1803 年，戈雅曾创作了一套 80 幅的铜版组画。这套组画原叫《共同语言》，后来改为《加普里乔斯》，这名称含有狂想、幻想之意。戈雅在这套组画里着力于揭露社会的畸形和病态，因而使用了漫画式的夸张手法。例如在第 65 幅的《死而后已》中，出现了一个丑陋而又拼命梳妆打扮的老太婆，这很可能隐含着画家对路易丝皇后的讽刺。戈雅这一套著名的铜版组画，题材

多样，画中形象离奇古怪，在夸张中体现出过人的想像力。其处理方式虽说受到了当时法国漫画的影响，但主要的手法特色与西班牙民间木刻的韵味还是一致的。

杜米埃，19世纪法国最杰出的讽刺艺术大师。他不仅继承了戈雅的传统，进而极大地丰富了漫画艺术的表现力。杜米埃一生画了4000多张漫画，不仅数量惊人，而且这些漫画绝大部分是石版画。1884年，杜米埃创作了讽刺七月王朝的巨型漫画《立法肚子》，这一作品充分展示了他勾画人物性格的杰出才能，体现出他那独特的尖锐和辛辣的艺术特征。画中画了一群坐在立法会议席上的人物，每一个都具有自私、贪婪、虚伪、迂腐、懦弱的特性，还有狡诈的经纪人、股票商、投机者的面孔。前排左起第四人是法国里昂市市长，他竟独自在会上打瞌睡。在杜米埃无情的笔下，这是一群外形丑陋、内心也丑陋的家伙。

德国人富于理性，经常养育出著名的版画家，现代备受推崇的女版画家珂勒维支便是一例。鲁迅先生对她极为推崇，曾说："在女性艺术家中，震动了艺术界的，现代几乎无出于凯绥·珂勒维支之上。"珂勒维支以刻画工人农民的苦难以及歌颂他们的斗争而著称，她是一个把自己的才能奉献给穷苦无产者的艺术家。在她的众多作品中，有铜版画、石版画、木刻，还有雕塑。中国读者早就熟知她的代表性作品——铜版组画《纺织工人的暴动》、《农民战争》和石版画《面包》。《农民战争》是以16世纪德国农民战争为题材的组画，共有7幅。第三幅《磨镰刀》，画面上出现了一个受过深重苦难的妇女的特写形象。珂勒维支让光线集中在她的脸和一双手上，以聚焦式的手法深刻地揭示出她内在的仇恨和要复仇的决心。尤其是一双历经磨难而此刻紧攥着镰刀的大手，毕露的青筋底下有一股按捺不住的力量。珂勒维支的作品特别注重手的表现，观者从这样一双令人难以忘怀的手中可见一斑。

和珂勒维支同时的挪威画家蒙克，也是一个能独树一帜的版画家。他长期住在德国，做过德累斯顿艺术学校的教授。蒙克常以别人轻易不敢用的粗重线条和简略得出奇的黑白对比，构成波浪式的动势，以传达一种强烈的孤独与惶恐，这种情绪与工业社会所导致的人的异化有着某种因果式的关联。在蒙克笔

下出现的人物，无论哪一种类型，都带有彷徨迷惘、困惑痛楚的色彩，这种表现显然已掺和了作者内心的情感元素。在语言手法上，蒙克有自己鲜明的特色。刚健爽利的刀法和简括明确的黑白对比，要言不烦中暗藏着缜密的结构和黑白设计。蒙克的作品告诉人们，周到的思考对于成功的创作而言是必不可少的。

比利时的麦绥莱勒，是由鲁迅先生推介给中国观众的版画家，他长期生活在法国，创作精力过人。连他自己都说，可以用他刻过的木板为自己修建一座房屋。麦绥莱勒对他周围的一切有着过人的敏感，在艺术创作上体现出独特的概括才能。他的作品明晰、简洁而完整，人们却能由此而感知其中所折射的一个变幻无穷的世界。

如果说，麦绥莱勒以简洁取胜，和麦绥莱勒一同在 1971 年去世的美国画家肯特，却以刀法精严为特色。他是一个热爱生活的艺术家，坚守艺术应面向大多数人的宗旨，喜欢为文学作品作插图。也许是因为他那种热爱大自然、喜欢文学的天性，他的作品常常充溢着阳光的明朗、大海的喧哗和原野的辽阔，流露出诗一般的情调。他给麦尔维尔的小说《白鲸》作了 300 多幅插图，从这些明晰精严的作品体现了他对形式美的独特见解，印证了他那种抒情和浪漫的艺术特色。

珂勒维支和麦绥莱勒都是鲁迅先生推崇的画家。鲁迅把外国进步版画介绍到中国，是他致力倡导和扶持中国现代版画的大量工作中的一部分。中国现代版画的导师是鲁迅，在中国土地上生长的现代版画的幼芽，今天已经长成了枝叶繁密的大树。栽灌过幼苗的人，是永远不应被遗忘的。

2.从制作特色到欣赏要点

与别的画种不同，版画不是使用笔墨颜料直接绘制于纸上的，因此一般难以保留笔法笔触的手迹肌理。由于手工绘制出来的画稿必须经过一整套刻与拓印的环节，依赖“版”的中介方可显现出来，这就使它不得不认可这样的局限：墨色从版上转印到纸面，多是均匀的一层，非黑即白，没有太多深浅浓淡变化(石版画和水印木刻另当别论)。版面是刀刻出来的，没有一般绘画依托笔法的运用作为表现元素。由于技术和工

艺的局限，一件作品刻制的分版数目不能太多，不能指望通过无限的套印去达到丰富层次。手工操刀刻版，太大会徒增成本，太小则难以回旋，因而画幅既无法太大也不能过小。这真可说是四面局促、动辄得咎，版画家施展拳脚的空间实在有限。

但正像福祸相依的规律一样，缺欠和优点也大都是孪生兄弟。版画的局限其实也正是它的特殊之处，艺术家由此因势利导，短处也就转化为所长。既然工具材料特殊，不可能像直接用笔在纸上那样进行细致刻画和细腻逼真地表现物象，没有繁多的笔触和复杂的色彩变化，版画于是另辟蹊径、删繁就简，去掉细微的枝节，以概括提炼手法突出强烈、鲜明、单纯、明确的独特效果。何况，以少胜多本来就是艺术表现的重要手段之一。中外版画艺术家们于是在诸多局限中各施其法，因材施艺，创造出独具创意、面貌多姿多彩的版画艺术来。

我们不妨以水印版画为例再作说明。它在画面上的黑白是“刀削斧凿”再经拓印而获得的结果，完全没有笔的直接作用。没有笔法，却可以出现“刀味”。各种刀口形状和型号不同的专用刻刀在木板上雕切刻划，由于方向、力度、深浅、正侧、快慢等关系，木板上便留下了可触发观者不同感受的刀触痕迹，是为“刀味”之谓。而木板本身的材质、纹理、吸水性能、雕刻时留下的杂拉斑驳或平滑毛糙的效果，也会在拓印中产生独特的肌理，这便是“木味”。这些因素，都会被版画家巧妙利用，使之成为特有的艺术元素。还有，无论水质或油质的颜料，由于稀稠粗细及饱和度的不同，加上纸张的软硬糙滑特性，印拓中力度轻重不一，也会在拓印后出现不同的效果，这便是“印味”。基于木刻材质、工艺、手法而形成的各种不同意趣，是别的画种所没有的，有如奏刀刻石所产生的“金石味”，唯独存在于篆刻艺术一样。

自然界的一切可视形象，都会出现明暗、远近、虚实、色彩等各种元素的微妙细致的变化。而在单色木刻里，只用一块版面拓印为一个画面，它无法依赖更多的色彩去增强画面效果，留给它的只有两个极端——黑与白。非此即彼，别无选择。这样的创作看似简单，实则更为困难。作者的艺术技巧怎样，工

力如何，也会像它的画面那样“黑白分明”，一望而知。其实，艺术中的许多门类，表现手段愈简单，技巧难度则愈大，艺术水平便须更高。这就如同舞台上的独舞、器乐中的独奏、戏曲中的清唱以及中国的书法。所以，简单的木刻，却是测试艺术水平和刻作技巧的高难度试卷。版画家历来重视单色版画的制作，其原因正在这里。

当然，内行人会说，黑白也是极有表现力的。黑白电影、黑白照片不是可以随心所欲地反映出除了色彩之外的一切东西吗？它的魅力是色彩所不可替代的。即使在绘画中，精细的素描不是也可以逼真细腻地表出对象的立体形象吗？为什么黑白在木刻中便如此降低了表现力，成了艺术家需要突破的局限呢？这里，我们应当特别说明，在电影、照片、素描的黑白当中，有着大量的、层次极多的灰色调子在其中承担重要的作用。在黑与白的对立两极，存在着一连串的灰色调层次，它们衔接过渡，这便是黑白艺术表现力丰富的奥秘。但在木刻当中，灰色层次是完全不存在的，它只有黑与白这两个极端。木刻艺术当中也经常使用“灰色调”一词，实际上所谓“灰色调”不过是黑与白相间并列的“线丛”或“点丛”，它们的构成元素仍然是极端的黑与白，并非电影、照片、素描当中使用的真正的灰色调。而且，木刻版画用点、线构成的灰色调变化不能太多，应注重与画面形象的质感、空间结构有合理的逻辑关系，它的运用也不是随意的。由此说来，单色木刻确实是纯粹的黑白艺术，它由此而形成的特点，便使人们应当从以下几方面去考察，以判别作品所体现出来的技巧水平。

(1) 看提炼概括形象特征及把握空间形态的能力。工具、材料的局限，舍弃了“灰色调”的特性会促使木刻以极概括简明的黑与白去构建强烈鲜明的空间图像。它只能以简胜繁，以少胜多，“以一当十”。作者着意刻画使之突出的部位当是最关键之处，其他部分的处理也应主次分明，头绪清楚。这样，形象的视觉形态、微妙的变化及生动的精神气韵是否被提炼概括和集中表现出来，便成了作品高下的第一块试金石。高明的艺术家，会删削那些可有可无的，保留最具特征的，而且还会着意强化对象的关键之处，以达到形、神、质的充分

展示。

(2) 看黑白语言的应用技巧和综合形式处理手法。正因为木刻非黑即白，“语言”不多，于是精练之“字”，简括之“句”都需恰当巧妙处理，就像精辟的诗句一样，必须反复“推敲”方可恰到好处。所以，木刻特别讲究黑白布局。黑、白、灰的线和面的形状、曲直、高低、长短、大小，都要在对比而均衡、变化且统一的创造性运用中，达到简洁中显出丰富的效果。色块和线条的琐碎繁杂，不一定是深入和丰富，还很可能会削弱单纯明了的视觉效果，有损木刻鲜明、强烈、粗犷的艺术本性。而在立意、题材、构图、黑白、刀法的多个方面，则应当体现出作者的创造力，高明的艺术家则会适度地利用这些元素去凸显自己的个性气质。

(3) 看画面的图像特征和视觉效应。空间结构和视觉形象所要求的素描层次、远近虚实、浓淡冷暖、质感量感只通过单一的黑白色块而体现，这便需要高度的集中概括和强化。我们反复说到精练的艺术语言，说到刀味、木味、印味的利用，这些都是为了以强烈明确的视觉效果去打动观众。单纯而强烈、和谐而鲜明、变化而统一的图像布局，各种形式手法的应用，都只是传达作者审美感受的艺术手段。它们在画面上应形成一种主从分明相互呼应的有机关系，最终目的在于传达作品的情感内涵和审美意趣。因此，作品综合的图像特征和审美效能，是作品最后的，也是最重要的检验项目。它的艺术价值、技巧水平、风格特色，是在综合的视觉效果中才得以全面和准确地体现出来的。

对于套色木刻，除了上面谈到的几个要点之外，还应该加上一个项目，这就是看它是否能应用色彩的手段增强作品的表现力，强化图像的审美效果。套色木刻还可分为两类：一是有骨套色，即以主版为核心，其他色版为辅助；二是没骨套色，即以几个色版套印合成为一个画面，重点可放在任何一个色版中。套色木刻虽说有色彩，但与其他画种相比仍有很大区别。由于分版数目制约，它使用的只是几种简明的色彩，这是按画面需要而选择出来的。版画的色彩既要简括鲜明，又要在总体结构中搭配形成某种带有倾向性的调子，这样才能体现套色木刻的艺术特性。色彩的分布常常需周密处理，轻重对比的组织合

李焕民：初踏黄金路

乎形式规律，便有可能在统一的调子中产生活泼跳跃的视觉效果。否则，由于套色木刻的色块一般面积较大，很容易导致单调、沉闷的毛病。

介乎水墨画和版画之间的水印木刻，由于水分与色彩的掺合产生了浓淡变化，墨渗色晕，交叉重叠，层次丰富，增加了许多意外之趣，淋漓空濛的韵味增添了特殊美感。这样引人的特性，又反过来促使艺术家选择更能发挥水墨晕章效果的创作题材。所以，清新、空灵、抒情、浑濛的意趣常成为水印木刻着意设计的目标。套色木刻的色版一般采用油剂彩色颜料，水印木刻多采用中国

画、水彩画的水剂颜料，借助水分在生宣纸上自然渗化的特性，可产生类似水墨画的浓淡变化效果。另一个不同之处，是水印木刻的一个版有时可用以拓印多种色彩，不一定像油彩套色版那样一版一色。还有，水印木刻的刻版有些地方是明确清晰的，刻痕爽快明确，痕迹较深，刀触肯定。而另一些部位却可能边线模糊，甚至以砂纸打磨以便转折更顺畅。某些位置径直保留平版，让上色处留空，拓印时注意色墨浓淡变化即可。材质肌理也可能成为版画家利用的元素，例如三合板的木材纹理，麻布、纸筋的物理特性，都可能被画家利用以形成某种特殊效果。水印木刻的特色有赖于“ 水 ”的发挥，特别讲究水分的控制。拓印前的纸常需喷湿，印制时利用水分的多寡、不同颜色的渗化特性，分多次套印、叠印出有形有渗，有浓有淡，有干有湿的色墨渗化效果，形成比油印套色木刻更富于变化的特色。当然，油墨印制的套色版画也可以在部分色块的印制中调油稀释，利用其半透明的特性叠套于原有的色块上，使之重合而变为第三种色。这种手法能增加色彩层次和色块的厚重感，但一般不占太大面积。

水印木刻多了水墨色彩淋漓渗化的意趣，多了朦胧的变化。它的丰富、融浑、润泽、清新，显现出不同于别的版画的特色，这是不是已与上述版画明确单纯的艺术特征相矛盾呢?当然不是的。它依然只能在“ 版 ”上做文章，仍需尽量简括精练，它刻制的版数也是有限的，用色用墨仍然不能无限增加层次。也就是说，它的形式语言手法实质上与单色木刻、套色版画是保持一致的。至于石版画、丝网版画、铜版画等品种，大体也是根据材料工艺制作的特点而凸显自身特性。石版画可以保留素描的大部分灰色层次，铜版画的“ 线丛 ”更多，丝网版画更突出色块的作用，纸版画则常常产生类如砖石拓片的效果。它们都是拓展或发挥了以木刻单色版画为代表的版画艺术的某些基本手法。版画艺术中的分支品种虽多，其基本手法特征仍然可说是一致的。

回顾起来，版画艺术的历史发展，版画的多种艺术表现方法，是与印刷工艺技术的发展形影伴随、相辅而行，交织着推进的。科学技术的发展进步，必然还会提供版画艺术新的表现方法和新的制作手段，从而进一步丰富版画艺术

的语言，让它更能满足人类社会不断变化的审美需要。艺术服务于社会，社会促进了艺术。版画艺术如是，又不独版画艺术如是。

五、百花摇曳的景观

每年八月，荷兰的格尔登市都热闹非凡，无数的画家和游客络绎不绝地从世界各地赶赴这里，或者一显身手，或者一饱眼福。原来，自1979年以来，这里每年都举行一次国际路面绘画比赛。参赛者只要有一盒粉笔便可报名，作画时，既可临摹名家之作，也可随意发挥。届时，市区中心的路面上全是一幅幅缤纷缭乱的粉笔画，市民和游客兴致勃勃地观看正在中间施展技能的作者。完成之后的画都被喷上一层保护剂，行人可以驻足观赏，汽车照驶不误。评选后的作品仍留在马路上，任其褪色消失。早在1983年，《世界记录大全》已收入了这里的一幅巨型之作，它总共有109平方米，这是7个画家用了1000多支彩色粉笔，花了两天才完成的，画上画着格尔登市的景色和一个街头艺人。

这样在马路上绘制的作品无法纳入哪一门类。美术的分支实在太多了，即使在绘画中，我们也很难把所有品种都详细介绍一番。何况现代的艺术家常常别出心裁，创造出在指甲上、卵石上、蛛网上绘画，用花瓣、棉花及其他材质绘画的新奇招数呢。美国的哈里·怀特就是一位用花瓣作画而小有名气的人，他的大花园就是调色板。而法国的阿米勒·特拉姆尼，却数年不辍地用邮票“画”画，他买邮票是按卷或按公尺计算的。1985年9月4日，法国的法鲁里城市民就在他的展览中目睹过这些作品的独特风采。加拿大画家保罗·科特，却用鞋油画山水、肖像和抽象画，在好几个国家举行过巡回展览。而英国的年轻女画家帕特里夏，却是在蜘蛛网上作画的，上面经常画些逼真的各种动物，每件作品都可卖上100来英镑。

这些奇异独特的“绘”画可以列入世界奇闻录，而且我们可以相信，以后仍会有诸如此类异想天开之作问世。可惜，这样的作品、这样的创作实在不能重复，大约也没有人愿意仿照别人的方法这样创作作品。其实，这些以手法新奇而引人注目的“创作”已游离了美术

本体。应该说，水粉画、水彩画、素描、速写、壁画、年画等经常可见的品种，它们与我们的美术欣赏活动关系比较密切。

如果把胶水调制颜料所绘制的画称作水彩画，恐怕水彩画便是绘画中的元老。因为，西欧古老的洞穴壁画、法国拉斯科洞穴壁画、中国的楚帛画，都是胶水调制颜料，和水调释而绘制的。古希腊、古埃及的壁画、木板画，大多也是胶彩画。古希腊的赛夫凯斯、帕拉齐依便是当时大名鼎鼎的胶彩画家。后来，鸡蛋清加入了胶彩画的行列，表现手法更趋丰富。

但是，现在的水彩画似乎又不应与当时的画法相提并论，因为现在的水彩画主要指使用透明性的颜料，作画时以水调和画到纸上，轻快透明，湿润渗化的作品。它大多采用透明画法，给人轻松淡雅的感觉。而水粉画虽也是以水调和的胶质颜料，它的颜料成分却是粉质的，颜色一般不透明，覆盖力强，能画出丰富复杂的调子，产生厚重、明朗、鲜艳的效果。水彩画和水粉画的性能比较接近，国外一般通称为水彩画，只不过依表现技法上的不同特点分透明水彩画和不透明水彩画而已。今天的水彩、水粉画已经形成比较完善的表现技巧和手法，体现出人们认可的艺术特色。这样的水彩、水粉画，应当说是从欧洲传入的。虽然人们一般认为15世纪末的欧洲已有水彩画，但它成为一个独立画种，却始于18世纪的英国。由此看来，它又应该算是一个比较年轻的画种。

文艺复兴时期的巨匠达·芬奇常用水彩作画稿。16世纪的德国画家丢勒创作过不少水彩、水粉画，而且绘制手法精谨、题材广泛，所以人们又把他称作水彩画家。德拉可洛瓦、戈雅也作过不少人物或风景的水彩画。至于18世纪的英国，更是水彩画家辈出，康斯泰勃尔和透纳都是杰出的水彩画家。英国水彩画的成就，主要体现在风景画。也许，这与水彩画的工具简单、绘制迅速、便于记录感受的特点分不开。现代的著名水彩画家中，瑞典的佐恩是很突出的一位。他不但在油画、版画、雕刻方面都有相当造诣，水彩画技巧的运用更是达到了超越前人的水平。佐恩的水彩画用笔娴熟，善于描绘光线效果。1886 年，他创作了《我们每天的面包》，这是他的水彩画代表作之一。从中，我们看到画

家对水彩画技法的运用确实已臻化境，水彩画的表现力被推到了一个高峰。美国的现代画家怀斯，不仅喜欢蛋彩画法，水彩画也同样具有突出成就，在美国有广泛的观众。怀斯的作品画得极为精细严密，有很高的写实技巧。为了达到细微的效果，他用干笔画法，在细密的笔触中表达出丰富的变化层次。但是，他的作品在构图和大色块的组织中，却有独到处理，因而是相当明晰简括的，他的《比基尼》正是这样的作品。

水彩画一般在略有渗化性能的白纸上绘制，为了取得润泽酣畅的效果，有时还采取浸喷纸张再绘制的方法。干画法是每层色干涸后再往上加叠，用笔肯定，能表现明确的形体和复杂的体面转折层次。怀斯的干笔画法水彩就属这一类。湿画法是前一层颜色未干便续绘衔接，让水分和不同色层能产生自然变化。至于水粉画，则不仅画在纸上，也可在布面、木板、墙壁上面绘制。由于粉质颜料有不透明、不粘滞、不渗化的特点，它的画面能大能小，画法可粗可细，其表现力介乎油画的丰富复杂和水彩画的轻松明快之间。在电脑喷绘技术出现之前，在社会上应用最广泛的是水粉画。广告画、海报、舞台布景、橱窗装饰、展览版面、装潢设计都使用水粉画颜料。《晚宴》是美国现代画家莱因迪克的水粉画广告画，细致、简括、鲜明、强烈，这样引人注目的处理方法，很能代表水粉画在社会应用中的基本特色。

水彩、水粉画还经常用来辅助设色。如在铅笔、钢笔、木炭的基础上敷加淡彩，便成为铅笔水彩、钢笔水彩、炭笔水彩作品。不少画家喜欢这样收集素材、记录感受。更喜欢运用这方法的是建筑设计的效果图、舞台美术、装潢设计的图稿。在我国，上海“月份牌”擦笔水彩年画，是用炭精粉擦磨出三维效果，然后晕染涂色制作的。这种年画作品深受群众喜爱，可说是水彩画在中国的独特运用。

在文艺复兴时期，素描是指艺术家为绘画、雕刻、建筑设计而准备的草图，后来则更多被理解为以单色明暗、线条、块面造型的图画。在现代的美术院校，素描是训练学生观察力，掌握对象形体、结构、空间关系、明暗变化、质感量感表达方法的基本课程。美术作品的创作常以素描起稿或收集形象素材。许多画家也运用素描这简便的方法来表

达自己的感受，这样，就使得它也成为一个独立的美术品种，人们称这种素描为表现性素描。至于平日经常看到的速写，一般是在较短时间内用简练的线条和明暗对比的手法画出对象的形态、神态、动态的单色图画，它实际是素描当中的一个分支。画家经常使用速写这快速简括的手法收集创作素材和记录形象资料，培养迅速把握对象特征的能力。好的速写与好的素描一样，也会具备独立的审美价值。

达·芬奇用寥寥几根线和极惬俭的明暗调子，便把儿童头部的肌肉、体积、神态画得准确而动人，所以《幼童》受到后来那么多的人珍视。文艺复兴时期的德国画家荷尔拜因在线条的组织和运用上，却显示出精练、严谨和有条理。《男子像》也是为后世画家引为范例的素描作品。苏联画家杰依涅卡的《女裸》运用了精微细腻的明暗层次去表现人体的体积结构，是一张典型的素描作品。意大利画家古图索的作品《海滨》用的是奔放流动、简括舒畅的寥寥几根单线，他抓取的主要是快速运动的动态，无暇作细细描画，这是一张纯粹的速写。

常见的壁画是已知的最古老的绘画形式。最早的壁画是绘制于洞穴石壁上面的，后来的不同历史时期，有石窟壁画、寺庙壁画、宫室壁画等，这实际是依使用场所而分的，并未涉及手法、材料、内容等特征。由于壁画多有公共艺术性质，历代统治者重视壁画这种特殊的影响力，古代的壁画作品流传至今的数量不少，而且可以归纳出湿壁画、干壁画等不同制作方法。当然，现代壁画主要是在建筑物总体布局、功用需要等条件下进行设计的，一般需要产生大面积的装饰效果，造成特定的气氛。因此，壁画的设计也较多地采用装饰性的手法。这种方法，似乎与古埃及的作品和古玛雅人的观点很一致，他们当时就很重视平面的装饰效果，以便保持画面的明晰性以及建筑的稳定感。本世纪初墨西哥的里维拉、奥罗斯科、西盖罗斯等闻名世界的壁画家，采用的却是移动透视法，一个景观可以出现几个独立的视点，这样便扩充了画面的容量，显出很大的视阈。巴洛克时代的画家，喜欢在天花板和墙壁上画很真实的壁画，使人产生能蹑足其间的幻觉。这样的画法有时也被借用来达到某种特殊效果。例如

在德国依斯堡市的一座建筑物外墙，有一座高耸入云的梯子，叫“通向幻想天国的登天梯”，但如果谁想举步登攀，却立即要碰壁，天国可望而不可即，原来梯子不过是画在墙上的巨型壁画。

印度的阿旃陀是印度中古时期最重要的佛教建筑、雕刻和绘画艺术宝库，29个石窟从公元前1、2世纪到公元6、7世纪总共营建了700多年，洞内雕刻和壁画各种类作品很多。其中《飞天图》是公元5世纪左右画在第十七窟内的，相当于我国的南北朝时期，可以看出它与中国同时期石窟壁画粗犷强烈、秀骨清象的风格明显不同。

拜占庭艺术是中世纪基督教艺术的精粹。教堂内部大都有表现宗教内容的镶嵌壁画。这些壁画是用天然彩色石子、陶土、玻璃拼贴而成的。古代的艺术家用特别的材料拼嵌成这样色彩华丽的装饰画，在世界美术史上占有独特的篇章。现在人们还能看到拜占庭镶嵌壁画《蒂奥多拉皇后及其侍从》和《查士丁尼及其侍从》，这是547年完成的，从中便可以看到1400多年前东罗马艺术家的杰出造诣。

壁画在现代社会仍有独特功用。1956年逝世的英国现代画家弗兰克勃朗琼，曾为英国和美国许多大型公共建筑物制作不少大型壁画，赢得了世界性的声誉。他的作品大多构思饱满、轮廓清晰、色块明丽，既与建筑物的墙面适应，又以精确的造型和多变的色彩营造出灿烂耀目的装饰美感。勃朗琼为美国密苏里州议会厅作的两幅大壁画就是一个成功的范例。《现代工业》和《拓荒者》都是讴歌为美国建设作出巨大贡献的体力劳动者，很能体现勃朗琼的创作特点和艺术成就。

如果说，水粉画、壁画主要是面向公众的艺术形式，它们体现的是宣传、美化、装饰等功能，那么，同样突出大众化的、直接满足人们愉悦性情，陶冶身心需要的艺术还有连环画，还有插图。近20年来，由于电脑技术的发展，卡通、连环漫画、电脑游戏软件等已取代以往连环画的位置。但是，连环画仍有市场。

文学作品拥有广大的读者，尤其是那些脍炙人口的世界名著。以往的许多名著都有画家为它作过插图，甚至不止一个人为它作过不同的插图。起初，插图是为了吸引读者、装帧书籍而使用

的，是对文字内容的形象化说明，但是，随着插图艺术的发展，不仅应用范围越来越广，而且手法越来越多。欧洲中世纪的圣经，有手绘的彩色插图。文艺复兴时期的著作如但丁的《神曲》等，也多配有精美的插图，插图虽然是根据文学作品的故事情节进行构思，却不是文字的简单图解。它是融进了画家的阅读经验，体现出画家想像力的。好的插图，能够补充、丰富和深化文学作品的内涵，因而也能具备独立艺术价值。很多画家都为插图艺术贡献过自己的才华，有些人甚至以插图为自己的专业。

插图比较常见的是以线描和黑白色块来塑造形象，但也不尽然。美国培勒为民间传说《圆桌骑士的故事》所作的插图是用钢笔画形式绘制的。苏联的基布里克为果戈里的小说《塔拉斯·布尔巴》所作的插图是一幅石版画。鲁迅曾在上个世纪 30 年代把俄国画家阿庚的《死魂灵》插图介绍到中国来，《罗士特莱夫造像》便是其中的一幅。果戈理笔下的花花公子嘴脸，读者是既熟悉又并不清晰的，一经画家夸张而传神之笔描画，形象才跃然纸上。

至于连环画，虽与插图的名称和使用不一样，其性质则是同样的。连环画多以文学作品、历史故事、民间传说新编的故事为依据，编出文字简洁的脚本，然后由画家按文字绘制出一幅幅独立的画面，它是前后连接，情节贯通的。连环画其实是由过去的文学作品的“绣像”、“全图”演变发展而来的。它也如当今的插图一样，可用线描、黑白、水粉画、摄影、油画、水墨等形式来表现。至于运用电脑技术绘制，而且多在电视播放的卡通片，可视为新变种的连环画，为了更生动活泼，采取的手法也可更加多样。

人们至今仍然熟悉的品种还有用于祝福祈年的年画，诙谐幽默、风趣横生的漫画等。它们的欣赏特点和功用都是比较明白易懂的。一件作品的成功与否，如何欣赏，如何衡量，其基本规律在前面已经涉及。在美术的大部分范围之内，这些规律仍是适用的。

这是一个百花摇曳的花园，一个色彩缤纷的世界。我们只能撷出几朵花来介绍。几丛烂漫之花当然不等于花园的全面景观。但，从一枝红杏的笑靥，不也可以知道满园春色么？

第四章　写意艺术的极致
——书法论

一、一门独特的东方艺术

喜欢书法吗？

这是一门令中国人感到自豪的艺术，是一门独特的、富于东方特色的、达到了艺术表现之极致的艺术。你可曾记得苏州老梅的疏影横斜、一园冷艳寒香？可曾想起黄山古松的屈铁盘丝、满目朴实豪迈？你或许想像过唐代公孙大娘舞剑，那是何等的千态万状又丝丝入扣。你是否留意过屋漏痕虫蚀木？它们的形态莫可端倪却自然成文。来吧，这一切，都在中国书法的广袤天地里有所体现。

可能，你以往并未太着意探究过书法的奥赜，没有专门安排时间练习过书法，甚至不曾关心过书法与自己到底有多大关系。但，这都不要紧。其实，书法就在你我的身边，在我们的日常生活中起着各种必不可少的作用。且不说那些在专业的艺术展览中露脸和装点人们居室的各种书画作品，只消看看街市上密密匝匝的招牌广告、旅游景点的楹联碑碣、书籍报刊中的标题插页等，你就不难明白，书法在我们中国人的日常生活中几乎无处不在。它不仅是中华民族的优秀传统文化之一，还是

一种最具普及性、最亲和大众的艺术。

什么是书法呢？简单地说来，书法，就是以中国的毛笔为工具书写汉字的艺术。它包含着文字（汉字）的书写规律和方法，乃是汉字在千百年应用和历史发展进程中形成的、一种中国独有的艺术形式。

作为一门历史悠久的艺术，书法一方面具有语言文字本体所必备的实用价值，另一方面又带有审美欣赏的艺术价值。当你看到一幅书法名作，可能会情不自禁地为其中出人意表的运笔、结体或章法所吸引。它们或大小参差，或奇正相生，或朝揖相济，全幅精神气脉贯通一体，予人一种有别于其他艺术样式的独特审美感受。这就是书法艺术的感染力。

既然是一门艺术，书法便与通常的、实用性的写字有一定的区别。这种区别，除了书写格式、字体变化、装池托裱等表层的形式因素，更为根本的是，作为艺术的书法作品，除了必不可少的精神内涵外，还必须调动起与之相适应的用笔、结体、章法、墨法等多种艺术表现元素，也就是说，应蕴涵着一种超越实用性的审美价值。

书法在中国有着悠久的传统。上下数千年，书法艺术折射出中华民族的心理指向，凸现了中国文化的气质品格，展示出中国民族的情感和风神。中国的书法，是东方艺术的一枝奇葩，是中华民族的骄傲。它有独特的艺术形式，有丰富的文化内涵，有至高的艺术境界。另一方面，作为一个独特的艺术门类，书法艺术与其他传统姊妹艺术一样，积淀着中华民族的群体心理。它们在传承、流播和发展的历史进程中，哺育了一代又一代中国人的文化精神。可以毫不夸张地说，书法这门最具民族特色的艺术，以最大众化的方式、最鲜明的艺术特性，以独特的角度展示出中华民族的文化心理和精神风貌。

书法这种种令人神往的艺术特性，是在其数千年的历史发展进程中逐渐积淀而形成的。

让我们先作一些简略的回顾。

秦汉时代是汉字变迁最为剧烈的时代，独立的书法艺术这时还没有产生。在此之前，各国的文字是不通用的，这大大限制了文字的使用和流通。秦王朝统一六国后，规定“书同文”。这样，以往各列国五花八门的文字便统一被厘定

为“八体”(“八体”其时实际上只有篆、隶为通行之体)。大篆经过这时的省改，创造出一种规范化的小篆。“斯作仓颉篇，中车府令赵高作爰历篇，太史令胡毋敬作博学篇，皆取史籀、大篆，或颇省改，所谓小篆是也。”(许慎《说文解字·叙》)它结构匀称，用笔圆转，笔势瘦劲俊逸，体态典雅宽舒，字形呈纵势长方，使用范围主要在于官方文书、刻石刻符等。但小篆不易书写，而隶体因平易近人，则展现出一派郁勃生机。小篆不敌后来隶体的日渐流行。

秦代书写墨迹现尚存有帛书和简书。在湖北云梦睡虎地出土的秦简，字迹工整端秀，字形有长扁变化，笔画浑厚朴茂，结构方圆相辅，体势显见多属于隶书。有些字则仍保留篆书的结构，可知这是篆隶递变过渡时期中的古隶。湖南长沙马王堆汉墓出土的帛书，其中有秦代时期书写的，一些文字显然还属于篆书。这些古代墨迹大多比较工整，可验证早期隶书的结构和用笔特点。

至汉，滥觞于战国时代的隶书已发展至成熟，草书衍变为章草。行书和楷书也业已萌芽，以擅书法名家者出现了。秦、汉时期文字的这些变化和书法上所获得的成就，给后来书法艺术的进一步演变和推进，奠下了扎实根基。

汉代通行的字体有三种： 一、篆书。用于刻石、刻符，重要仪典及官方文书，如天子策命诸侯、柩铭、碑额、铜器铭文、宫殿砖瓦文字等，汉篆书由秦代的圆转逐渐趋向方正；二、隶书。多见于中级的官方文书、经籍的抄写和碑刻等，是汉代通行的主要书体，而最高成就则体现于东汉碑刻之中； 三、草书。主要是章草，用于低级的官方文书和一般奏牍草稿，在民间更相当流行。较有代表性的书迹如《急就章砖》、《公羊传砖》、武威的医药简、安徽亳州曹氏墓砖等。汉代书法名家众多，人们熟知的有史游、王次仲、崔瑗、张芝、蔡邕等人。名不见经传但留书法于碑石上的擅书人，有郭香察、仇靖、纪伯允等。

三国两晋南北朝战乱频仍，这恰好使宗教找到了繁衍的热土，从而也使书法艺术获得了一个大展身手的空间。从汉字书法的发展上看，魏晋是完成汉字书体演变的承上启下的重要历史阶段。篆、隶、真、行、草，各种书体交相发展走向成熟，且涌现出许多彪炳青史的书法大家，这是中国书法史上一个至为

（左图）（晋）王　珣：伯远帖
（右图）（晋）王羲之：丧乱帖

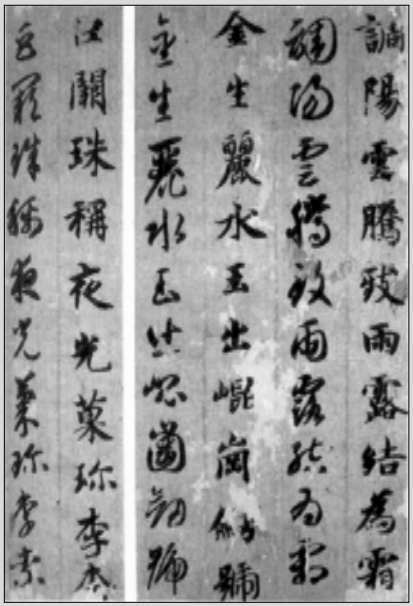
繁盛的时代。我们今天所看到的许多弥足珍贵的书迹，大都是从这一时期开始留下来的。南朝的楷书和北朝的众多碑刻书法同样令人叹为观止，曹魏的名碑《受禅表碑》、《范式碑》，孙吴的《天发神谶碑》、《谷朗碑》，东晋的《爨宝子碑》，其他还有写经、简牍和残纸墨迹等，实在琳琅满目，美不胜收。

概略说来，魏晋时期的书法，多处于书体嬗递流变过程中。推动书艺前行的著名书法家有钟繇、皇象、卫瓘、索靖等，他们见诸《淳化阁帖》等丛帖中的传世作品多为刻帖。十六国时期的书法也颇有可观处，《苻氏广武将军□产碑》丰茂朴拙，可体现这一隶楷嬗变时期的特征。东晋碑刻不多，但书坛最盛。门阀大族颇有以书艺世代相传的，庾、郗、王、谢即为其中著名者。王羲之、王

献之固然被推为书坛顶峰时期的一代巨擘，但他们的炫目光环依然无法掩盖同时期王洽、王珣、王荟、庾翼、郗鉴、谢安等人的名声。就连朝祚更迭频繁的南朝，也能承续东晋书坛余势，甚至还进一步推广了潇洒流丽的楷书。著名的南朝书家有羊欣、王僧虔、萧衍、陶弘景等人。北朝书坛不遑多让，也出了崔浩成、郑道昭等名手，惜乎未曾推出标举风尚的大家。虽然如此，从存世碑碣的状况看，书坛实际上比南朝更丰富多彩。

北朝碑刻墓志数量之多前所未见，而且笔法灵活生动，奇态迭出，显示出一派充盈郁勃的创造活力。这种区别，北宋欧阳修《集古录》概括为：“南朝士气卑弱，书法以清媚为佳；北朝碑志之文，辞多浅陋，又多言浮屠，其字画则往往工妙。”这说的是南北朝审美意趣的分野了，“笔划工妙”，确实不是过誉之论。时至今日，北朝许多碑刻书体仍为人们习书的好范本。

（北魏）张猛龙碑



(左图)(隋) 智永：千字文
(右图)(唐) 颜真卿：祭侄文稿

在魏晋六朝书家蜂起、流派纷呈之际，探讨书体渊源及流变、评说品第、研讨技艺的著作也纷纷出现。类如羊欣《采古来能书人名》、庾肩吾《书品》、袁昂《古今书评》等著述，均属古代书法史论中十分重要的文字。书法名迹作伪这时也兴盛起来，而且手段已很高明，一是染色，二是作皱，三是真伪糅杂，往往可以瞒天过海。南朝齐王僧虔在《论书》一文里，曾记载张翼、康昕、南州释道人等人模仿右军书，均达到乱真程度。还提到晋穆帝司马聃时有张翼效仿王羲之自书表，令王羲之本人亲见，也慨叹“小子几欲乱真”。

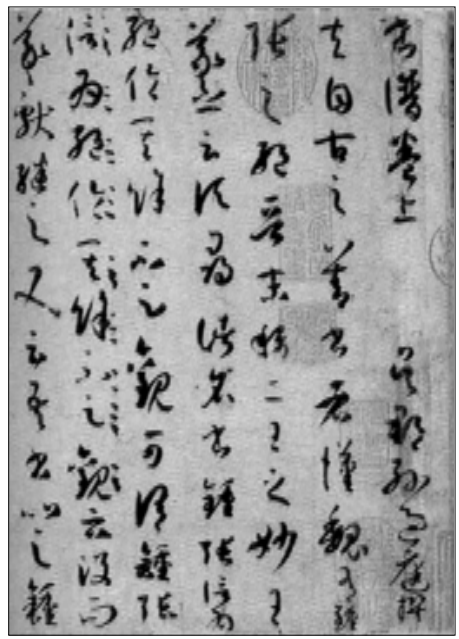
隋唐是中国书法史上的一个昌盛期。书法可说是一个时代的心迹，无论政治、经济、文化都处于中国历史上鼎盛期的唐朝书坛，谱写出书法史上一段流金溢彩的华章。

这里，应首先提及隋代的书法家智永，他不惜花费长达 30 年的时间抄写《真草千字文》800 本，分送各寺院，其石刻本仍流传至今。智永及其弟子虞世南，历来被人推为王羲之书风的正统传

派。此时期书法作品可以《龙藏寺碑》、《董美人墓志》、丁道护书《启法寺碑》为其代表。《龙藏寺碑》字瘦劲精悍，为褚遂良书法的源头。《董美人墓志》小字真书，精妙无比。《启法寺碑》字“右方直下”，十分留意笔画的阴阳向背。这一时期的楷书开唐楷之先声，承上启下，功不可灭。

周以书为教，汉以书取士，晋置书学博士，而到了唐代，更全面采取了各种扶掖书艺的措施，对其重视的程度，在各艺术门类中可谓无出其右者。入唐以后，各代帝王好书法。特别是唐太宗李世民，酷爱王羲之书法几至成癖。有国君的极力倡导，朝野上下对书法艺术自是礼遇有加。按唐朝制度，书法为国子监六学之一，这样，国子监也即唐代所设立的培养书法人才的最高学府。在朝廷的多个部门中，还设置书法职位。翰林院设侍书学士，国子监有书学博士，吏部以书选员，科举则有“书科”。特别值得一提的是，唐朝众多成就卓著的书法家并未局囿于二王书风的藩篱，他们能于承继中革故鼎新，以富于个性特征的创造成为耸峙于书法艺术史上的一座座里程碑。初唐书坛的代表者欧阳询、虞世南、褚遂良，盛唐时期的颜真卿、柳公权、张旭、怀素，还有人们熟知的薛稷、孙过庭、李邕等，在书史上都堪称彪炳千秋的人物。

大体而言，唐朝书法以真行草为主流。隶篆书虽也出了李阳冰、韩择木等名手，但未能左右潮流，这是其时书坛的特征之一。在书法名迹著录和品评理



（唐）孙过庭：书谱

论上，孙过庭、张怀　和张彦远等人厥功至伟，《书谱》、《书断》、《法书要录》等著述，选择精审又收罗广博，散见其中的精辟见解把中古时期书法批评理论推向了高峰。

还应提及的是，李世民尤嗜王羲之的书艺，下诏以高价购求右军书迹，征集所得均经重加装池。后世所传王羲之书迹，莫不与李世民大力收聚王氏墨迹的举措有关。由之，还衍生出“萧翼赚兰亭”的有名故事。可惜，《兰亭序》原迹最后成了唐太宗李世民的随葬之物，流传于世的只有复制本了。

五代时期书坛最有成就的人物，当推杨凝式。杨凝式历仕五代五朝，官至太子太保。他以佯疯的方式躲避政争，以书法宣泄抑郁，字近似正楷，略带行体，萧散有致，结构似欧阳询，用笔又吸收颜字的成分，形成了散乱怪奇的独特书风，连他的楷书《韭花帖》，也写得字形欹侧，令人耳目一新。于此，已开宋人尚意书风之先河。

北宋一统天下以后，广搜古碑帖。淳化三年(992)，命翰林侍书王著把历代名迹编纂刻成“法帖”十卷，庋藏于内廷秘阁。这就是有名的《淳化阁帖》。

（宋）苏轼：黄州寒食诗帖

刻帖的举措，对宋朝书坛影响至巨。宋代实际上是帖学风行、行书兴盛的时代。宋朝书家多达800多人，郭忠恕、李建中、李公麟、苏舜钦、晏殊、姜夔、朱熹、曾巩、范仲淹、文彦博、欧阳修、米芾、岳飞、王庭筠、文天祥等都是颇负盛名的书家。但若按时代风格论，庆历(1041～1048)以后苏轼、黄庭坚、米芾、蔡襄四大家崛起，宋朝书风

才真正确立。宋代最流行行书，尚意重韵，这一点比较接近魏晋。宋超越了唐以楷书为尚、法度森严的局限，这是其贡献之一。此外，在考古学和文字学上，宋人的成绩很突出，特别是考释钟鼎文字和隶书，是以往少有的。考古发现和文字学上的成果一同参与，推动了宋代书法的发展。

元代时的书坛声势稍逊，但仍算得上有声有色。其见诸记述的书家有300人之众，成就最著的有赵孟頫、鲜于枢、康里巎巎三大家。此外，柯九思、冯子振、耶律楚材、虞集、邓文原、杨维桢等一批书家也各有建树。这时的书坛特别强调取资魏晋，以至于轻视近体，斥南宋以还之书为“恶札流饰”。有元一代，书风以赵孟頫为代表，其体势俊朗，风格姿媚，在笔墨技巧的潜意识中突出了士人群体的意趣特征，这与其时文人画盛行的原因是契合一致的。

明初，书坛诸家多沿袭元代余风，又特别以赵孟頫为楷模，尚说不上有何特色。明初著名书法家有杨维桢、沈度、解缙、王绂、刘基，以及世称“三宋”的宋克、宋隧和宋广等。阵容虽可观，但他们的书法个性都不太鲜明。永乐年间，朝廷征召天下善书人入宫，授给中书舍人官职，负责缮写诏令、典册、文书等工作。由此，导致了一种常为后人诟病的‘台阁体’书风的流行。“台阁体”的代表书家，是人称“二沈”的沈度、沈粲兄弟。沈度尤邀睿赏，被皇帝称为‘我朝王羲之’，其时朝中凡有金版玉册，诏命文书等，均由沈度书写。

至明中期，江南苏州、杭州、扬州一带渐成经济重镇，也成了文人墨客荟萃之地。其时书家辈出，人谓“天下书法尽归吴门”，这并非全属过誉之辞。且看，明代吴门书法的代表人物有祝允明、文徵明、王宠，其他著名书家尚有张弼、沈周、吴宽、李东阳、唐寅、徐祯卿、仇英、陆深、徐渭、杨慎、王世贞、陶宗仪等。又加上这些人大都多才多艺，诗文书画均名重一时，其影响更不可小觑。

祝允明、文徵明、王宠均精小楷，风格娟雅。他们看到了“台阁体”字形过于整齐划一，用笔拘谨刻板，缺乏艺术意蕴的弊病，乃以“复古”方式取魏晋唐宋之法以疗救之。这三家的个人风格均鲜明，运笔结字有意强调书法自身的天籁之美，让点画的长短曲直各随字

态，斜正疏密，一任自然，由此凸现出一种天真意趣。在他们变化多端的草书作品中，继承了以真作草的古代传统，讲究点画分明、出规入矩，跌宕飞动而又显得法度谨严，在草书作品中体现出了超越前人的高境界。从现存作品看，他们的草书甚少三五字相连属者，偶作两字相连，也顺应笔势轻轻带过。

至晚明董其昌出现之后，由于他无人可出其右的显赫地位和影响，书坛风尚逐渐转而以董为中心。董氏虽各体兼精，但最擅长行楷。这样，在晚明清初的书坛上，盛行的便是由董其昌所引领的以行楷为主体之帖学。客观地说，董其昌在书史上并非力可扛鼎的大家，以他之建树，尚不足以在晚明构建起一种书法新秩序。有意思的是，董氏自视甚高，他虽与赵孟頫书风大同而小异，却自诩在赵字之上——“赵书因熟得俗态，吾书因生得秀色”。平心而论，董的高明之处，并不在于他所自以为是的高于赵孟頫，倒是他这时把北宋尚意的审美范式引入帖学，在一定程度上调和了当时书坛上“法”和“意”的矛盾。

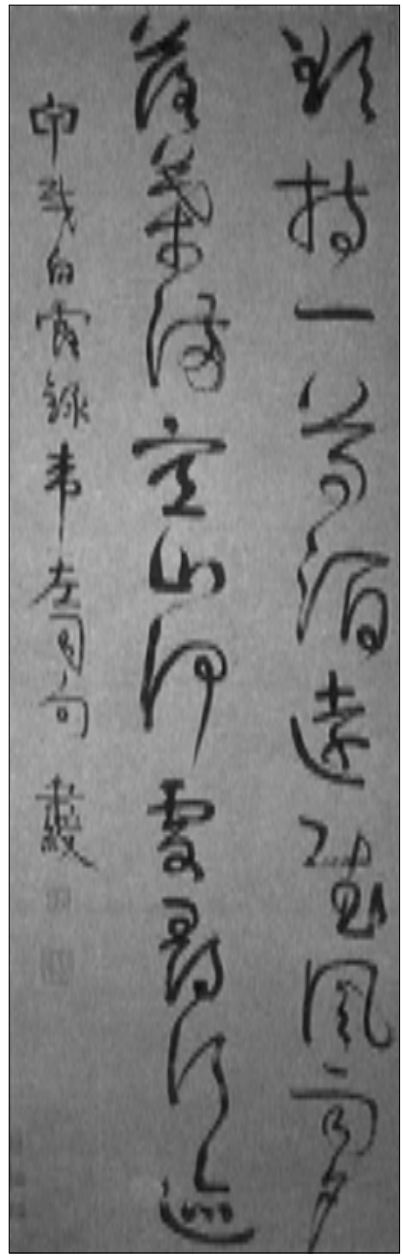
清初书坛有王铎、傅山、朱耷、归庄、冒襄等人。这样的阵势，大体是由遗民书家承续着明代余绪。王铎和傅山两人的最大成就都在行、草书。王铎在草书中常作方折之笔，傅山则常通篇连绵缠绕，婉转飘逸，其笔致或虚或实，多有意外之趣。相较而言，傅山作书率性而为，不计工拙，其作品成败优劣的区别较明显，因而不及王铎的稳定。清初画坛四僧之一的朱耷，同时又是一位风格奇特的书家，所作行、草书逾规躐矩，大小参差，偏中求正，线条粗细均匀，转折圆浑，显见他的特点是善用秃笔长于藏锋。就以上三家而论，傅山纵逸飘忽，偏于逸；朱耷疏朗奇矫，近乎怪；王铎苍郁雄畅，胜在力。三人各擅胜场，但王铎的品格气节不及傅山、朱耷，以至拖累了他的书名。

诚然，说到清代的书坛正统，还是那种合乎“顺民”性格规范的帖学。康熙皇帝喜爱董其昌的书体，乃至朝野上下皆尊董为书坛圭臬。而乾隆帝弘历又对赵孟頫圆腴流丽的书体钟爱有加，认为这与“泱泱承平”的“国朝气象”相符。这样，经两朝皇帝的推波助澜，董、赵字体很快成了清代最流行的帖学时尚。这时的书坛名手有姜宸英、何焯、笪重光、陈奕禧、沈荃、张照等人。乾隆

时期声名显赫的刘墉、翁方纲、梁同书、王文治四家，也以帖学为重。清代的帖学名家，大多着力在董、赵的系统内讨生活。另外，清朝扩大了科举取士的名额，科举试卷规定每页十二行，每行二十字，连草稿亦须楷书。这种应用于考卷上的端正匀整的小楷字体，人称“馆阁体”，它与明代“台阁体”一样，给书坛带来了很大的负面影响。

由于帖学昌盛，清代官刻、私刻之帖大大超乎以往。清内廷镌刻《三希堂法帖》及续帖，两度重刻《淳化阁帖》，均属洋洋大观的工程。大举刻帖固然有助于保存文化遗产，有利于推进书艺的传播，但以当时手工钩摹刻版的技术程式，一翻再翻也免不了出现“愈翻愈远”的弊病，也就难怪有人讥之为“江南足拓，不如河北断碑”了。

帖学之衰颓，为碑学的兴起准备了条件。郑簠、朱彝尊以汉代《曹全碑》为法的书风，首先令人耳目一新。清中期之后，宗法北碑的风气渐开。金农、邓石如、伊秉绶等以碑铭石刻为宗，以金



（清）伊秉绶：录韦左司句

（清）赵之谦：书智果心成颂

石味为尚的实践，阮元和包世臣力倡碑学的理论，对于促进清代书风的转捩，都产生了重大影响。在金石考据的风气之下，清代访求到以往尚未著录过的大量文书古物，还有汉晋南北朝碑刻或金石书迹，从而引起了书家对周秦汉魏墓志、摩崖和造像记书迹的广泛取法。清末新发现大量的殷商甲骨文、敦煌汉晋木简、写经、纸书帛书。这一连串事实，是考古学史上的重大事件，同时也为清代碑学的拓展和推进注入了活力。

碑学兴起，在书法艺术史上确立起一种与帖学迥不相类，以质朴美和“金石味”为特征的审美范型。至此，清代书坛终于进入一个姿彩纷呈、名家辈出的时期。郑燮、何绍基、吴熙载、杨沂孙、翁同和、康有为、赵之谦以及吴昌硕等，都是其间翘楚。

明清的另一大成就，是文人篆刻流派沛然兴起。宋元以降，文人审美意趣渗入书画和篆刻艺术，为印章由实用向玩赏方向发展创造了条件。以往的印章原本主要起“示信”效能，而士夫文人

则将治印一门纳入了他们诗书画一体的精神生活轨道，所强化和凸显的则是审美功用。至此，篆刻便基本脱离了一般的印艺和匠业，它成了文人生命情感的表现方式之一，变而为一门有着特定内涵、特定形式和特定活动范围的艺术门类。后世所推崇的诗、书、画、印四位一体的结合，其实是到明清之际才得以实现的。

在明末文彭之后，文人自篆自刻渐衍而成风气。文彭之诗书画，均绍述乃父文征明。他治印秀丽典雅，刀法明快，布局工稳，所延续的正是文氏一门的士人之风。与文彭情同师友的何震，其治印见解与文彭是很接近的，在手法上，何震对文彭也多有承继，他后来颇有自己的创造，另开一派成为宗师。不过，不论文彭的“吴门派”还是何震的“皖派”，同样属于文人篆刻流派。

明清的篆刻名家有胡正言、程邃、许容、林皋等人，不仅人数众多，而且各有所成。至后来“西泠八家”、邓石如、赵之谦和吴昌硕等人出现，更把篆刻技艺推向一个新的高峰。

二、“书道”的形而上色彩

中国的书法艺术，包含着深刻的哲学义理，所以书法艺术的另一名称是书道。对它的形而上品格，很早就开始了深入的探讨。唐代书法理论家孙过庭在他的名篇《书谱》中，对此就有精辟的论述。他说，书之为道，正在于它能“达其情性，形其哀乐”。

理论上的累累硕果，构成了中国书法艺术史的另一道绚丽景观。那么在历代书论家眼中，书法究竟是一门怎样的艺术呢？

中国书法本质上是一种抒情写意的艺术。唐代书论家孙过庭之所以断定书艺之奥妙在于“达其情性，形其哀乐”，也正是因为他看到了点线笔墨疏密聚散的万千变化，无不是书家心情意绪的外化。孙过庭进一步举例说：“写乐毅则情多怫郁，书画赞则意涉瑰奇，黄庭经则怡怿虚无，太师箴又纵横争折。暨乎兰亭兴集，思逸神超，秋门诫誓，情拘志惨。所谓涉乐方笑，言哀已叹。”这里列举的是一些人们所熟知的作品，因为文字内容本身以及情感指向的不同，便应在书写时体现出“情”、“意”、“神”、

“志”、“哀”、“乐”的不同情状。这正是从抒情达意的关键角度，把握住了书法艺术的本质特征。

西汉有个文学家叫扬雄，他说：“书，心画也。”所谓“心画”，是心灵之迹，是感情的外化。诚然，当时扬雄所说的“书”多是指文字，但后来多被人引申至书法艺术。因为，正是这种抒情写意的特征，使书法家获得了驰思遐想、施展才华的广阔天地。历代书法家众多，风格各异，所留下的书迹何啻恒河沙数？不过，我们万不可忘记这一点，历代书法作品面貌尽管千变万化，结体仍只能以汉字本身的结构为出发点。作为方块象形文字的汉字，其字体本身也有一个递进演变的历程。早期的文字，状如简单的图案，多属与人类自身活动关系密切的物象图形。最明显的例子，当是日、月、山、水、车、马、牛、羊等象形字。随着社会的发展，交往记事的需要增加，又按照形声、指事、会意等方式组成了新的文字。从保留形似较多的甲骨文、篆体到方块形的隶书、楷书，乃至草书、行书，可以看出汉字一条基于实用关系而逐渐由繁到简的演变脉络。汉字从象形转化到表意，也就是从具象转化往抽象的符号。从汉字的结构来看，这时虽已看不出多少物象之形，但新文字的出现仍然是对自然物象进行提炼、概括、简化而得，仍保持着对自然和事物的某种原始的模拟关系，而且是实用与审美关系统一的结果。中国的汉字，是具有一定空间形象性的表意文字，每一个具体的字都有单独的语义，不像西方拼音文字那样仅是声音符号，组合起来才构成单词。汉字的笔画组合变化多端，仪态万方，形象生动，这就为书法艺术的创造提供了无穷的资源和无尽的空间。

那么，作为一门艺术的书法，其主要特征是什么呢？

这样的问题，实际上也就是追问书法的存在理由，找出它与其他艺术的根本区别。

一切艺术的特性和本质，恐怕都可以从其表现手段的角度入手去探寻。书法之写意寄情的艺术表现手段，是以毛笔和墨作用于纸上，通过汉字点线形态的变化组合，从而构成黑白对比鲜明的视觉形象。书法线条律动的感觉有如音乐舞蹈，在优美的节奏和跌宕起伏的旋律中，往往能传达出书法家的意趣和情

感，使观者获得悦目赏心的艺术享受。试比较一下，音乐的元素是声音，舞蹈的语言是人体动态，书法则以轻重徐疾的线条墨迹为载体，但三者却不乏相通之处。另外，若再与再现性的绘画相比较，书法创作所塑造的视觉艺术形象显然是抽象性的。书法的基本素材是文字，书家笔下的笔画点线各具形态，千态万状，但它们的基点是汉字固有的结构而非某种具体的物象。

但书法的所谓抽象，其艺术形象又是可视的、有形的。一般说来，书法作品中小至每字之结体，大至通篇之章法，都要像音乐一样讲究章法、节奏和旋律。在注重个体特征的时候，还要强调整体的配合呼应，做到‘ 违而不犯，和而不同 ”。所谓“ 违而不犯 ”，是既不乏独特性和灵活性，又能不损害整体的和谐性。“ 和而不同 ’则强调在和谐统一之中容纳差异性和多样性，在多样统一之中追求变化的效果。在表现手法上，书法与音乐实有异曲同工之妙，它们都是通过节奏和旋律来传达情感的。而且，它们塑造的可视或可听形象，都是由现实世界中升华出来、抽象出来的，并不是对自然状态的模拟。书法的奥赜，乃在于它以静止的、无声的形象体现出在时间向度上流动的视觉节律，让人能从中体验到某种如同聆听音乐一样的乐感。这种特征，便使书法具有了一种区别于其他艺术样式的独特神韵。而这，也正是它的魅力之所在。

历代书法家对于书法作品的创作，最为推崇灵动自然的意趣，以天机流淌、无法乃为至法为艺术表现的至高境界。东晋王羲之的名作《兰亭序》，用笔婉转含蓄，结体匀称合度，通篇一气呵成，透溢着恬适雅淡、雍容平和的韵致，可以想见王羲之挥毫作书时神采飞扬，有若神助的飘逸姿态。《兰亭序》的书风与文字内容融为一体，对之使人心荡神驰，令人想到天朗气清、惠风和畅的自然春光。这种艺术上的圆满和完整，缘于其内容与形式的高度统一。虽然，文字内容不等同于书法的内容，但书法艺术与文字内容常常是融为一体的，它们的和谐统一更能深化书法的意境之美。其相得益彰的关系，恰如动人的乐曲与内容妥贴的歌词一样，二者因为天衣无缝的配合会大大增添感染听众的魅力。

南朝著名书家王僧虔在《笔意赞》中说：“ 书之妙道，神采为上。”神采，既

指作品的体势气象，指作品整体的艺术张力，其中还包括书家的精神个性。在前面，我们曾说到西汉扬雄《法言·问神篇》中“书，心画也”的名言。在中国古代哲学范畴中，“心”是一个内涵十分丰富的概念。它涵盖了相对于外部物质世界的、人的全部内在精神活动，如禀性、气质、意志、品格、情感、思维、意绪等。每一个具体的人，精神世界又都是不同的。所谓书法的风格个性，在某种意义上说也即书家的生命个性。这是相当重要的一点，而它早在汉、晋时代就已为我国的书家撷出，实在是相当不简单的。

在其他艺术门类还没有专门的评论出现的汉代，书法批评已经率先迈出了一步，至少在东汉，以崔瑗、赵壹、蔡邕为代表的书家对书法进行了专门性的探讨并留下了一些探讨的文章，数量不多却意义重大。奇怪的是，最先出现的书法专论著述探讨的问题不是当时官方通用的篆书和隶书，而是利用率最低、最不切实用、仅仅在民间比较流行的草书。第一篇讨论草书的专论即是崔瑗的《草书势》，通篇二百余字对草书进行了热情的褒奖。汉末，习草风气盛行，草书深得文人士大夫喜爱，赵壹为了提醒人们不要因书废道，写下《非草书》一文对草书进行了抨击。蔡邕现存书论四篇，即《篆势》、《笔论》、《九势》和《笔赋》。在《篆势》一文中，他对历史最悠久的篆书作出了理论总结，篆书的书法艺术价值才为世人所知。他还总结了八种用笔方法：转笔、藏锋、藏头、护尾、疾势、掠笔、涩势、横鳞。这八种笔法与落笔结字通称“九势八诀”，正是隶书中最重要的方法。尽管汉代的这些理论著作还不深入，但它们毕竟开始了对书法艺术美的理论探索。

魏晋南北朝时期，随着书写工具材料的完善，以及篆、隶、真、行、草各种书体交相发展走向成熟，极大地丰富了书法的审美内涵，拓展了人们的审美视野，对书法的探讨成为人们更为自觉的行动，书论也得到了相应的发展。魏晋南北朝书法批评可分为两个阶段。第一阶段为魏晋时期，主要成就体现在书势与书意的探讨上，更为重要的是初步确立了“筋”与“骨”、“肥”与“瘦”、“质”与“妍”、“骨力”与“媚趣”、“天然”与“功夫”、“神采”与“形质”等书法批评的重要范畴。成公绥的《隶书

体》、卫恒的《四体书势》、杨泉的《草书赋》、索靖的《草书状》均为论述书法体、势的著述。卫铄及其弟子王羲之在他们的书论中开始了对“意”的探索。传为卫夫人的《笔阵图》集中谈到了用笔的问题，而且较为完整地阐释了“筋”、“骨”、“肉”三要素。第二阶段为南北朝时期，其突出贡献体现在书评和书品方面，主要的理论家有羊欣、虞和、王僧虔、陶弘景、萧衍、袁昂、萧子云、庾肩吾等，纵跨宋、齐、梁三朝，确立了品评的形式和方法。

近三百年的唐代书论，经历了初、盛、中、晚四个阶段，在树立法度楷模的同时揭示了书法创作的各种规律。初唐阶段最先开始的是对结构和用笔规律的探讨。隋代智果和尚《心成颂》开初唐探讨书法结构空间法则之端，之后，欧阳询在其《三十六法》书论中进一步探讨了字的结构规律。欧阳询还在其《用笔论》、《传授诀》、《八诀》等文中探讨用笔的法则，虞世南和唐太宗李世民也非常重视对用笔的总结。待到李嗣真的《书后品》和孙过庭的《书谱》出现之时，书论则转入书法品评和创作规律的总结上来了。李嗣真在《书后品》中首创“逸品”的品评标准，对后世书法影响深远，而且在整个文艺批评史上意义重大。盛唐阶段，张怀瓘的出现和窦臮的书法史著述《述书赋》的问世，标志着书论由专题的讨论进入了对书法历史传承的总结。除此之外，张旭、李阳冰、蔡希综的书论也是盛唐杰出的理论成果。中唐阶段，书论一方面强调创新求变，一方面将初、盛唐建立的法则进一步完善，对执笔、用笔、纸墨、位置经营和笔意进行了具体的研究，突出了书论的理性特色。徐浩、颜真卿对笔法进行过深入研究，而且充分肯定了书法的文化作用。韩方明的《授笔要说》主要谈执笔的方法，又由执笔谈到了运笔。继隋代智永研究永字八法以来，唐代有欧阳询等人接连对永字八法作了进一步的阐释。晚唐阶段的书论，一方面继续进行笔法、书体的研究和归纳，重视书法与绘画关系的探讨；一方面关注综合性审美倾向，开宋人尚意之先声。在探讨用笔方面有两个成果，一是拨镫法，一是五字执笔法。陆希声在韩方明的基础上提出的五字执笔法，被公认为是最合理的方法，成为后世执笔的准则。唐玄度的《十体书论》和韦续的《五

十六种书》分门别类论述了各种书体的发展和演变。张彦远著《法书要录》开始归纳、整理历代书法理论。晚唐禅学十分兴盛，出现了许多禅僧书家，“禅”的思想也渗入到了书论研究当中。大体而言，唐代书论重视基础理论，注重对历史和当代的书法创作的品评，而且形成了系统化特色。

两宋的书法无论创作实践还是理论研究都极重意，即重视书法创作中的主观因素和强调作品的风神意趣，这与文人的介入有关。在唐人将书法的标准和法则推向了极致以后，突破藩篱、寻找新的自由便成了宋代书家和理论家们共同追求的目标。在总的尚意思潮下，宋代书论呈现出多种多样的面貌。北宋的蔡襄论书强调“神气”，苏轼提倡“我书意造本无法”，黄庭坚以“韵”评书，米芾重“真趣”，对唐书的评价极为苛刻，朱长文强调书家的精神品格。南宋赵构以“趣味”论书，姜夔对“风神”十分推崇，赵孟坚的“学唐不如晋”主张等，丰富了书法批评的美学内涵。

谈到元代的书论，首先应该提到的人物是郝经，他于书法创作和理论上均有建树，他的理论贡献主要在于提出了“内游”说，这有点类似于画论上的“卧游”一说。赵孟頫是元代书法理论的执牛耳者，他虽然没有专门的书论著作，但他的言论在当时起着导向的作用。他书论思想的总的特点是崇尚魏晋和对笔法的重视，这与他论画的“古意”说是一致的。吴澄、吾衍、袁裒、杜本、虞集等人都是其时的著名书论家。在元代的书论中，若论思想的深刻性和强烈的哲学色彩，当推郑杓的《衍极》。从《衍极》的篇幅结构看，共分五卷，分别是“至朴”、“书要”、“造书”、“古学”、“天五”。他力求通过对这些问题的讨论，找到书法创作的至理。陈绎曾的《翰林要诀》则着意于探讨书法的系统法则。

明代书论学很庞杂，可分为初期、中期、后期三个阶段，并在发展中呈现出繁荣的趋势。由于文人画的发展，书与画的关系越来越紧密。何良俊、王世贞、徐渭、杨慎、莫是龙、董其昌、张丑、李日华等人的理论探讨都是在书画两个门类中进行的。许多有影响的著作，如《艺苑卮言》、《四友斋丛书》、《画禅室随笔》都是兼论书画的。明初期的书论有陶宗仪的《书史会要》、张绅的《书法通释》、解缙的《春雨杂述》、李淳

的《大字结构八十四法》。中期的代表人物是祝允明、文徵明、丰坊、杨慎、何良俊、王世贞等人。董其昌是明后期书法论坛的重要人物，他将“天真平淡”作为书法的最高审美境界；论述了“生”与“熟”的关系；研究了历代书法的变化，率先以“韵”、“法”、“意”概括了晋、唐、宋三个朝代的主流书风。

清代初期的书论，继承了明代晚期书论张扬个性、抒发性灵的一面，但同时也显示出鲜明的时代特征。清初的一批遗民书论家如傅山、冯班、宋曹、王宏撰、顾炎武等人，在深感亡国之痛的情境中，开始对明末的书法理论进行反思，提出了一些独特的看法。傅山的书论，对后世影响最大的当属“四宁四毋”论，对“以丑为美”的书风很有影响。冯班注重具体的艺术语汇的探索。清代中期，无论是重碑者还是重帖者，均能各抒己见，对问题的探讨也比清初有所深化。在创作上被一些史学家们划为馆阁帖学一路的书家陈奕禧、何焯对北碑有了重新认识，王澍推崇篆隶，梁同书、王文治等人深化了帖学理论。晚清的书学态势，最为突出的现象就是碑学理论的大盛。阮元作为碑学理论的开创者，著有《南北书派论》、《北碑南帖论》，大力提倡北碑。包世臣的《艺舟双楫》对北碑作了更为具体的阐释，深化了碑学理论。对碑学倡导最力、影响最大的当数康有为。他在《广艺舟双楫》中极力提倡碑版，抨击帖学，宏博雄辩，但不免有些偏激。

蔡元培在《图画》一文中说：“中国之画与书法为缘，而多含文学之趣味。”这说法虽仅着眼于一个角度，实已撷出了书法作为一门艺术的基本特征。书法家以汉字为表现起点，通过点、线的组合安排，以强弱、疏密、轻重、徐疾的变化节奏，能营造出一种龙飞凤舞、酣畅淋漓，有丰富内蕴的艺术形象。书法是形、意、神整合一体的，书写者需通过笔道把自己充盈的内心情感和审美意趣传达出来，使观赏者从富于张力的书法艺术意象中获得感悟或感染。这其中，最关键之点是动人以情。由此可见，中国的书法，本质上是一种抒情写意的艺术。

三、“书画相通”的形式要素

书法艺术的基本表现形式，是用点画线条塑造出诉诸视觉的节律形象。通过线条的刚柔曲折、运笔的轻重缓急、笔触的迟疾畅涩、结构的平正欹侧、体势的开合收放、章法的疏密虚实等，在各种要素的整合关系之中，构成一种合力，由之使人在视觉和心理上产生不同的心理节律和情感意象。点划线条的不同质感和它们的空间结构形式，或粗犷，或含蓄，或恬静，或俊逸，有时苍劲古拙，有时险峻峭拔，有时酣畅淋漓，有时疏朗凝练，等等，观者在相应欣赏活动中生成的这些美感，与诗与画有着异曲同工之妙。

“书画相通”的说法，最为人津津乐道的当属元代赵孟頫题柯九思画竹诗：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”明代王世贞《艺苑卮言》又引曰，“画竹，干如篆，枝如草，叶如真，节如隶”，说得更为具体化。

这里，不妨先从与“书画相通”相近，而且同样流传广泛的另一个熟语——“书画同源”说起。“书画同源”这一说法，可上溯至先秦诸子时期的“河图洛书”之说。唐代张彦远《历代名画记》在叙述画之源流时说：“是时也，书画同体而未分，象制肇始而犹略。无以传其意，故有书，无以见其形，故有画。”先是混沌的一元体，后来才有以书传意，以画见形，这是合乎逻辑的。文字有“六书”。按照《周礼》的说法，“六书”乃“指事、谐声、象形、会意、转注、假借，皆仓颉遗法也”。东汉许慎的《说文解字》说到“六书”中的“鸟书”，谓“象鸟头者，则画之流也”。可见，书画同源，书画同体，很早就是共识。

“六书”是否“仓颉遗法”，已难确考。但《周礼》所说的“六书”，实为汉字的六种条例，而许慎所述“六书”却是王莽时期的六种书体（即古文、奇字、篆书、左书、缪篆、鸟虫书），二者是不同的。但《周礼》进一步说，“象形，则画之意也，是故知书画异名而同体也”，这说法却与许慎如出一辙。不过，从文字起源和书体流变的历程议论书与画的共同性，从艺术发生学、字源学的角度去探讨书画之本源，还只是“书画相通”的含义之一。

让我们再回到唐代张彦远的《历代

名画记》中来。在其中的《论顾陆张吴用笔》中，张彦远有“气脉通连，隔行不断”、“书画用笔同法”的语句。很明显，这里的着重点已落在“笔法”上面。至于笔法的重要性、笔法的精微之处，张彦远在诠释“六法”的一段话中说得很清楚——“象物必在于形似，形似须全其骨气。骨气形似皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书”。这里的层次很分明：“立意”是根本，是统辖一切的。由之生发而出的“骨气”、“形似”，也即南齐谢赫“六法”中的“骨法用笔”和“应物象形”，归根结底是看如何“用笔”，也即用笔的功力和表现的技艺了。张彦远笔锋一转，一句“故工画者多善书”，毫不张扬就把书画用笔同法的关捩之处撷出，明示于世人面前。由此不难明白，书法艺术是由点画线条的节奏和旋律构成的，以抒情写意为基点，兼有空间艺术和时间艺术特征的视觉艺术。书法艺术之独立和发展，离不开几个基本前提：第一，文字的统一；第二，毛笔、纸张等工具材料的完善和普及；第三，应用和流行的社会环境。而这几种要素都只是在秦代一统中国之后才具备的。

我们知道，春秋以前列国文字并不通用，图册典籍只可保存于官府，知书识文的只是少数人。延至春秋末，私学兴起，孔夫子办学校“有教无类”，懂文字能书写的人这时才逐渐多起来。先秦时期，文字有甲骨文、商周金文、石鼓文等，但作为艺术的书法则尚未独立。但秦汉时代是汉字变动最为剧烈的阶段，秦统一六国，规定“书同文字”，经过对大篆的省改，创造出规范化的小篆。小篆主要用于官方文书、刻石刻符等。秦篆结构匀称，用笔圆转，笔势瘦劲俊逸，体态典雅宽舒，后世推之为篆书的典范。到了汉代，通行的字体有三：一是篆书，用于刻石、刻符、重要仪典及官方文书，汉篆书逐渐由秦代的圆转趋向方正；二是隶书，多见于中级的官方文书、经籍抄写和碑刻等，是汉代通行的主要书体；三是草书，主要是章草，多用于低级的官方文书和一般尺牍草稿，在民间相当流行。今天最受人们推崇的汉代书体，除了隶书，便是汉代简牍上面那些集隶体、章草和楷体于一身的古朴书迹了。

东汉之前，应当说只是书法艺术萌芽或成长的初期。东汉末年，如蔡邕的

《笔论》、《九势》等研究书法的著述陆续问世，逐渐形成一门称为“书学”的专学，书法开始成为一门独立的艺术了。从东汉末到南北朝，各种书体交相发展走向成熟。留存下来的南朝楷书、北朝众多的碑刻书法，还有写经、简牍和残纸墨迹等，实在丰富多彩。魏晋时期的书体多处于递变过程中，著名书法家有钟繇、皇象、卫瓘、索靖、卫恒等。王羲之、王献之固然为一代书坛巨擘，但他们的光辉依然不能掩盖同时期的王洽、王珣、王荟、庾翼、郗鉴、谢安等人的名声。南朝进一步推广了东晋潇洒流丽的楷书，这时的著名书家有羊欣、王僧虔、萧衍、陶弘景等人。北朝则有崔浩成、郑道昭等名手。北朝碑刻墓志笔法灵动，奇态迭出，显示出一派充盈郁勃的创造活力。继秦汉之后，魏晋书坛出现了明显一变。

唐朝处于中国历史的鼎盛时期，书坛也出现了许多成就卓著的大家。他们并未局执于二王书风的藩篱，而能于继承中革故鼎新。初唐书坛的代表者有欧阳询、虞世南、褚遂良，盛唐有颜真卿、柳公权、张旭、怀素，其他尚有薛稷、孙过庭、李邕等，这些都是堪称彪炳千秋的人物。唐代书法以真行草为主体，这是其书坛特征之一。宋代尚帖学，行书兴盛。但庆历(1041～1048)以后苏、黄、米、蔡四大家的出现，才真正确立了宋朝书风。宋代流行行书，尚意重韵，超越了唐代以楷书为尚、法度森严的局限，这一点比较接近魏晋。

元代时的书坛也有声有色，见诸记述的书家达300人之众。成就最著的有赵孟頫、鲜于枢、康里巎巎三大家，柯九思、冯子振、耶律楚材、虞集、邓文原、杨维桢等一批书家也各有特色。这时的书坛特别强调取资魏晋，轻视近体，斥南宋以还之书为“恶札流饰”。以赵孟頫为代表的书风，体势俊朗，风格姿媚，在笔墨技巧意绪中突出了文人的精神特征，这与其时文人画盛行的原因是一致的。

明人的主要成就在于草书。以祝允明、文徵明、王宠这“吴门三家”为代表的明中期文人书法，突破了“台阁体”书法的束缚。他们以“复古”方式取资魏晋唐宋，继承了以真作草的传统，讲究点画分明，运笔结字有意强调书法自身的天籁之美，点画的长短曲直各随字态，斜正疏密一任自然，由此凸现出一

种天真意趣。这三家书法所体现出来的秀雅冲和的共性，标示的正是这一时期文人书法家的审美理想。清中期之后，宗法北碑的风气渐开。金农、邓石如、伊秉绶等人以金石味为尚的实践，阮元、包世臣力倡碑学的理论，对促进清代书法的转捩均起了重大影响。碑学的兴起，在书法艺术史上确立起一种与帖学迥不相类，以质朴美和“金石味”为基本特征的审美范型。清代书坛处于一个溢彩流金、名家辈出的时期，郑燮、何绍基、吴熙载、杨沂孙、翁同和、康有为、赵之谦、吴昌硕，都是其间翘楚。

书法的用笔和线条是从简单到丰富的。在汉字书体演变至篆书的阶段，字形还带有较明显的象形意味，笔画线条也较规整划一。这时的书法艺术，主要着眼点是在于表现文字自身的结构造型。至隶书出现，字体结构日趋简化，象形因素减退，这时文字的笔画出现了粗细长短变化，加上收放波磔的处理，便产生横、竖、撇、捺、点等丰富的笔画形态。以后楷书、草书和行书的出现，则更一步步丰富了笔画点线的艺术表达能力。这样，书法艺术便从一开始的侧重字形结构走到了注重线条组合变化和整体空间构成，表现能力大大提高了。无须赘言，整体的艺术张力比单体文字的美化具有更重要的意义。从以上简略的历史回顾，可以看到书史上几次重要的变化。值得注意的是，在上述几个重要的历史阶段中，有时候引人注目的是某种代表性的书体，如秦篆汉隶魏碑等。有时候突出的是不同的时代风格，两晋、唐、宋、元均在楷书行书上大有建树，而时代风格却大不相同。至于元的轻视近体、明的文人草书、清的崇碑贬帖，凸显的则是书风的重大转折。可见，在人们所熟知的几个高峰期中，书坛所取得的成就有着各不相同的侧重点。正因为如此，我们现在看到的历代书法遗迹才会如此丰富多彩。

由‘书画同源’的问题生发出来，或许我们会进一步思考，写字和书法的区别又在哪里呢？

这是一个基本问题，看似简单，实则涉及书法艺术一些根本性问题，也很值得我们认真探讨。

下面，不妨先从字源学的角度看看“文字”的含义。

“文”的本义为花纹、纹理。笼统而言，“文字”一般指记录语言的符号。先

秦时期，“文”一字已带有文字的意思。到了秦代，“文”指独体字，“字”却专指合体字。按照东汉许慎《说文解字》的诠释，“文”是基础和根本，“字者言孳乳而浸多也”，乃是“形声相益”生发出来的。许慎的表述要言不烦，寥寥数语便清晰勾画出文字由简单而丰富的发展脉络。

写字也好，书法也罢，它们同样以汉字为书写对象。“书”，原本的含义为书写、记录、记载。“书法”一词，则专指用毛笔书写汉字这一书写艺术。应当注意，中国的汉字包含着形、音、义三种基本要素。当然，第一要素也即字形学因素，是与写字或书法最直接关联的，但另外的两种要素也并非与它们无关。文字作为一种语言符号系统，其意义在于社会交往，在于流通，其功能是传递信息。而这显然是通过‘音’和‘义”方得以实现的。这一点，也正是“写字”的基本功用。换句话说，“写字”是实用的，日常的应用是它的首要功能。由于这样的原因，清晰、正确、快捷、明白易懂、便于流通，便成了“写字”所必须考虑的因素。而对书写工整美观的要求，实际上也是为以上目的服务的。

快捷、准确，而且工整地书写出每个字符的笔画结构，以清晰无误的‘形”传达出正确的“音”和“义”，这是日常书写文字的基本要求。那么‘书法’呢？这时，它还需往前迈进大大一步，它需要超越实用的目的，进入艺术审美的境界。也就是说，虽然它与“写字”同样在汉字“形”的结构起点出发，同样不容忽略传达文字本体“音”和“义”的基本职能，但实用不再是书法的首要之义，审美功能才是第一位的。

前面我们说到，书法在本质上是一种抒情写意的艺术。这一说法，是从它的主体特征，从艺术创作角度而言。书法作为一种视觉艺术，任何高明的抒情写意都只有以直观的视觉形象为载体才能体现出来。也就是说，所谓书法的艺术表现，只能是通过符合书法内在规定性的视觉语言形式系统而进行的。而在这个艺术形式系统中，“写字’和‘书法”都同样需要遵循一些公共的“游戏规则”。对此，这里不妨略加说明。

我们都知道运用毛笔写字的一些常识。典型的例子如，执笔——“指实掌虚，五指齐力”；用笔——中锋铺毫，点画圆满周到；结构——横直相安，意思

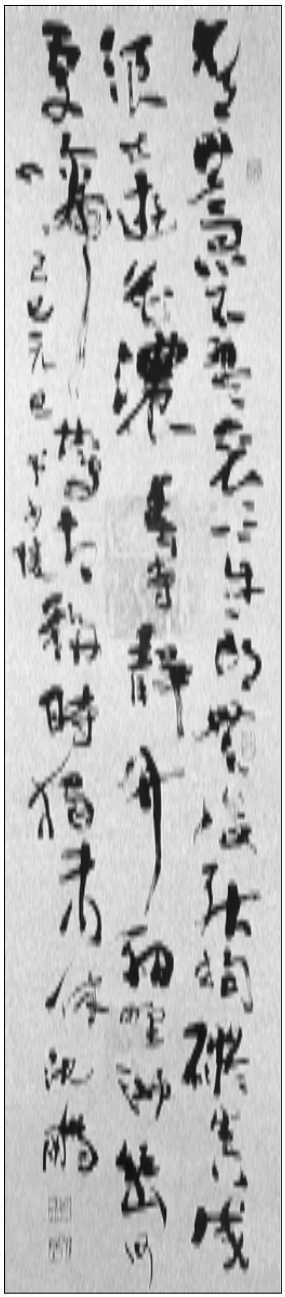
呼应；分布——错综变化，疏密相宜，通篇贯气。诚然，这些执笔、运笔、用墨、点画、结构、分布的技法还只属基本功，在应用中还要讲究笔法、笔势、笔意，重视通篇的气脉。倘若写得工谨整齐却刻板呆滞，也即古人批评的“状如算子，生气全无”，那是连实用性的“写字”不免也要为人诟病的。

那么，在书法艺术表现当中，要求就高多了。一件书法作品，应有艺术的意蕴，有动人的神采，要体现出作者独特的风格个性。书法虽属视觉艺术，它毕竟不同于状物的绘画。其点画线条不代表物象，也没有色彩，全靠笔道墨迹的气质，笔画线条疏密聚散的韵致（当然还有文字内容本身的导向性）所体现出来的“书势”、“书意”去感染观者。这一逻辑结构环环相扣：情感心绪和审美意趣是无形的，书家需要对之物化、外化和形象化，通过视觉语言才能传递给别人。再者，这一途径别无选择——只有通过书法作品中有形的点画线条，而且是通过“书势”、“书意”才会产生感染人的艺术魅力。由此可以看到，书法艺术的情感性和表现性特征远远超越了实用性的范畴。这样，我们也就不难明白，何以某些书法作品为了追求空间形态和审美效果的独特性，有时甚至不惜损害汉字以“形”传达“音”、“义”的基本职能，使得许多观者难以卒读，乃至需要附注释文的原因了。

在书法艺术中，这种情况是无可厚非的。实用性的“写字”主要是把书写作为一种工具、一种载体。而作为一门艺术的书法则是表现性的，抒情写意，突出审美的意趣，在视觉形式语汇的手法上，它远比实用的“写字”丰富。不过，话又说回来，二者虽有很大的区别，在书史上仍不乏融二者于一体的成功例子。东晋“二王”的信札、唐颜真卿的《祭侄文稿》等均如是。当然，能臻此境殊属不易，非大家不能为也。

如前所述，书法艺术是诉诸视觉的艺术，它是以富于中国特色的毛笔和墨为媒体材料，在纸上通过点线变化和各种组合关系而构建视觉艺术形象的。这些内在的组合关系，所运用和体现的便是书法艺术的各种形式结构法则。

中国的书画，对于法度、法则的如何运用有着独特的见解。唐人孙过庭《书谱》这一段话说得最为精辟——“初学分布，但求平正；既知平正，务追险



（现代）沈鹏：书法

绝；既能险绝，复归平正”。这意思与“无法乃为至法”是相近的。而上乘的境界，孙过庭则以“通会”称之，盖“通会之际，人书俱老”。这样臻于化境，诚然是人所期冀的至高目标了。

点线笔画和各种组合关系在具体的运用中可谓千变万化。清代书家邓石如曾说，字画“疏处可以走马，密处不便透风，计白以当黑，奇趣乃出”。包世臣又说：“点画力求平直，易成板刻，板刻则谓之无使转。使转力求姿态，易入偏软，偏软则谓之无点画”。“板刻”、“偏软”、“平直相似，状如算子”等弊端都是书家之大忌。这一类论述，表明传统书论是富于辩证色彩的。从艺术表现的角度看，结构要素和形式法则至关重要，书法之所以成为一门艺术的基本特性，往往最直观地体现在这里。事实上，这一点也老早就受到前人的重视，传世书论中于此便常常有十分深刻的论述。在流传下来的著述中，人们熟知的有传为晋卫夫人的《笔阵图》、卫恒的《四体书势》，尚有托名唐欧阳询著的《结体三

十六法》等。类似著述，无不着力探讨各种结构要素的具体运用，成为众多学书者进入书艺殿堂的津梁。因此，即便有些著述的作者究竟为何人已不可深究，但其存在意义并未消减。从后世不断进行增补损益的情况看，我们更可以看到人们对书法形式结构规律的极大重视。

书法的艺术结构要素并不是玄虚的。书写者在创作中所运用的笔道线条、基本笔画，以及不同的组合和连接方式，就是书法作品的结构形式。这里，我们不妨从结体、用笔和章法这三个重要角度略作剖析。

结体又称结字或间架，是就文字的不同笔画和固有的结构，作出富于形式美感的艺术安排。结体的基本依据，首先在于书体。主要书体如篆、隶、行、楷、草等，都有各自的形态特征、笔画规范和结构方式，从而使得书写的方法出现很大差别。篆的圆转、楷的方正、草的纵逸，它们不同的风格特征和审美意趣差异，源于字体本身的结构基础。怎样来结体，如何组合安排才算合适，其中奥妙万千，作者的艺术技巧也就体现在这里。

用笔实际包含着两方面内容：一是运笔上的操控，用中锋还是侧锋，还有具体的控制，如按提、收放、使转、轻重、断连、疾涩等，都会产生不同的效果。二是书写的笔法，即如何运笔书写点画作字的方法。说到这里，人们恐怕要想到著名的“永字八法”。这个以“永”字的八笔为例讲述正楷用笔奥妙的经典方法，其来源有说是汉代蔡邕的，有说东晋王羲之的，有说隋代智永的，还有说是唐人张旭的，至今尚难以确考。上面提及晋卫夫人的《笔阵图》，里面是讲述执笔用笔之法的，其中列举了七种基本笔画的写法。而“永字八法”则更全面，更系统，也更深入，显见是在卫夫人的基础上大大推进了一步。“八法”称点为“侧”，横划为“勒”，直笔为“努”，钩为“趯”，仰横为“策”，长撇为“掠”，短撇为“啄”，捺笔为“磔”。每一笔法都有具体的操作要点和技巧，至为实用。由于“八法”概括了汉字书写的基本规范，简明扼要，后人每奉之为不二的度人金针，甚至被引申为“书法”的代称。魏晋时期的钟繇已经开始重视用笔，他在他的书法论著中说道：“用笔者天也，流美者地也。”

章法相当于古代书论中的“分行布白”。除了安排单字的点划之外，一件书法作品是由众多汉字一同构成的，这就涉及如何布置字、行之间的群体关系问题。结体有大小、疏密、斜正的区别，而字与字的上下左右会相互影响。由此，便产生了各种相辅相成的依存、衬托和呼应的空间关系。书法术语中有繁简、聚散、俯仰、向背、长短、屈伸、开合、成破、宾主、斜正、转折等说法，所描述的便是章法变化中的典型性实例。所谓分行布白，也即章法结构关系之秘笈，实质上也就是以书法的内在规律为依据，创造性地处理好变化与统一的关系。

在结体、用笔和章法这三个方面的具体处理中，变化与统一的辩证关系无疑是一条统辖全局的主线。纲举而目张，在书法的视觉形式之中，最能引起我们关注的各种具体处理，如线条、点画和单字所构成的疏密繁简、聚散开合、动静迟速、俯仰向背、正斜屈伸、轻重虚实，成功者无一不是恰如其分地把握了变化统一的辩证关系，而又能创造性地加以处理的结果。由于书家的意趣不同，往往力求各出机杼变化多端，这些带规律性的法则在具体的应用中又会出现个性差异。颜真卿书体雍容，肉胜于骨，结构上显得外紧内松。欧阳询书体峭健，骨胜于肉，结构上却是内密外疏。宋代范仲淹更有以“颜筋柳骨”概括颜真卿与柳公权书风的。这几人在书史上的地位难分伯仲，他们各不相同的书体和气质，表明了个性差异与风格特色之间的内在联系。

除了上述要点，书法中还有一些重要艺术形式因素值得我们重视。

有些人以为书法作品中的文字内容也就是书法的内容，这显然是不准确和不全面的。我们一再强调，中国的书法在本质上是一种抒情写意的艺术，它是形、意、神整合一体的。书家通过笔道，从富于张力的书法艺术意象中传达出自己的内在情感和审美意趣，观赏者则由此获得感悟或感染。所以，说到一件书法作品的内容，应当是指形、意、神诸要素综合所形成的审美意象。上面所述用笔、结体、章法的结构要素和应用规律，是展现书法艺术美的基本形式手段，主要是属于形式层面的，但它们尚非全部。下面，不妨就书法艺术的另外一些重要因素再作分析。

对传统书论略有涉猎者，大都知道唐人陆希声所说过的“擫、压、钩、格、抵”的“五字法”。这五字法，是毛笔执笔的标准之法。如此，指实掌虚，则可得五指之力，运转容易，笔锋中正，字迹也圆满得势，我们今天提笔写字，也非如此不可。由此一点，也不难明白古人对用笔之法确乎深有体会。人们至今耳熟能详的许多说法——笔断意连、悬针垂露、计白当黑、万毫齐力、一波三折、银钩蚂尾、绵里裹针、屋漏痕、折钗股、锥划沙，等等，还有公孙舞剑、担夫争道等典故，形象化又精辟之至，里面无不包含着历代积淀下来的宝贵经验。它们既是一种表现方法，是后世一致遵循的“游戏规则”，又成了一种美学标准，在审美欣赏活动中也是很值得我们重视的。

笔法的要义，是在驱毫运笔时通过轻重、畅涩、迟速、偏正、曲直、转折、收放等方法，使线条笔画出现合目的性的丰富变化。在这一过程中，应体现出相应的笔力、笔势和笔意。唐人张彦远评张僧繇、吴道子之画，有“笔不周而意周”之语，所说的便是因用笔而产生的一种带有指向性的势能和意绪，这已经超越具体的笔迹而跨入精神层面了。

笔力，指笔画的内在力量感。笔画点线可以有刚柔、断续、轻重、快慢的种种区别，但同样需表现出一种内在的力度。用笔要克服迟疑，力戒轻飘浮滑。所谓“入木三分”，所谓“力透纸背”，正是这一要求的形象化表述。笔势是一种张力和气势，“笔不周而意周”，是笔迹虽断，其势则浑然一体。有笔力才可能形成气势，而笔力、笔势则表现了书写者的感情、个性和审美意趣等，这就接近了西方文论中所说的“有意味的形式”。我们所强调的“笔意”，当是这种透过点线笔画而折射出来的“意味”，它是打动欣赏者的关键所在。

笔法、笔力或笔意事实上都不是直观的，观者能直接看到的只是纸上的笔道墨迹。从书法艺术审美欣赏的角度看，除了上面已说及的几种要素，还有墨法的运用、纸张材料和装裱形式等，都是书法艺术品整体中不可或缺的重要部分，它们同样很为欣赏者所关注。

墨法，或称用墨，也早为书法家们所重视。东晋卫夫人的《笔阵图》便称：“多骨微肉者，谓之筋书；多肉微骨者，谓之墨猪。”光有筋骨固然不行，但写成笔画

臃肿、丰肥如猪也是大毛病。中国古代画论中有“骨法用笔”一说，在这里与墨法配合，恰好为骨肉匀称作一注脚。

笔毫有燥润干湿不同，墨色有焦枯浓淡之别。在具体的运用中便有浓墨、淡墨、干墨、渴墨、积墨等方法。古人论用墨用水方法，有以“血法”、“肉法”称之的。元人陈绎曾《翰林要诀》说：“字生于墨，墨生于水。水者，字之血也。”又说，“字之肉，笔毫是也”。“水太渍则肉散，太燥则肉枯。干研墨则湿点笔，湿研墨则干点笔。墨太浓则肉滞，太淡则肉薄。粗则多累，积则不匀。”由此看来，“血法”、“肉法”是用墨用水的具体技法。水的多寡、墨的浓淡、笔道的肥瘦粗细都会直接导致不同的效果。从它们的重要性而言，确乎不亚于血与肉。不过，这里对淡墨的论评似乎有失公允。淡墨，古人作书多采用之。元赵孟頫指出：“古人作字，多不用浓墨，太浓则失笔意。”明董其昌对墨法多有心得，他说：“磨墨须奢，用墨须俭，渍墨须涂，用墨须浅。”与他的作品相印证，可见其喜用浅墨，乃至在一字之中浓淡互用，彼此渗透的特色。清代人传“浓墨宰相，淡墨探花”，说的乃其时刘墉喜用浓墨，王文治独好淡墨的区别。至近人吴昌硕作字，却专尚焦墨，墨浓如漆，另具一格。可见，墨之浓淡，本身并无高下之别。要紧之处是怎样应用，用得如何而已。

在书法长期的发展历程中，历代书法家又十分注意克服某些弊病。人们所熟知的“八病”——牛头、鼠尾、蜂腰、鹤膝、竹节、稜角、折木、柴担，都是以直观的实物形态作类比，使人明了作书应避免的各种败笔。明代唐岱《绘事发微》说：“用笔有三病，一曰板，二曰刻，三曰结。”清人周星莲《临池管见》说：“字莫患乎散，尤莫病于结。散则贯注不下，结则摆脱不开。”这些说法，都表明了要求书写者务必深入认识和把握笔性、墨性、纸性，达到随心所欲地驾驭它们的高度要求。

第五章　凝固的音乐和立体的诗
——建筑和雕塑论

一、建筑与雕塑的空间韵律

从19世纪的德国古典学家谢林以来，建筑就被称为“凝固的音乐”，这样的比喻撷出了建筑作为一门艺术的审美特征，所以获得了许多哲学家和艺术家的赞同。人类的最早建筑物是巢穴窝棚，简陋的材料，简陋的结构，标志的却是人类一项伟大创造的开始，说明的是人类发展史上一次伟大的飞跃，正是从简单的窝棚起步，人类开始运用智能去把自然界改造得符合自己的需要，从而创造出具有优美、壮美艺术特征的建筑。建筑是具有明显实用性的物质产品，一般分民用建筑、公共建筑、纪念性建筑三大类。并非任何建筑都有艺术性，能列入艺术范围内的只是其中一小部分。而且，由于它的实用性、物质性和表现手段的制约，它的艺术手段与绘画，与雕塑都有界限明显的不同。所以，许多谈论造型艺术的著述，都没有包括建筑的内容。在当今中国的大多美术院校，也没有设置建筑艺术的专业。

相比之下，人们对雕塑艺术性的关注是远远超过了建筑的。许多人认为，雕塑除了在三度空间里表现对象，具有实体性之外，其他是与绘画完全一样的。有些美学家又为它下了一个定义——“舞蹈形体动作的凝固就成了雕塑”。这些看似有道理的结论，实际上未能准确地把握雕塑艺术的艺术特点和审美特征，热心的指导所导致的也许只是雕塑家无所适从的困惑。

我们把建筑与雕塑放在一起来谈，没有像其他论者一样把雕塑与绘画相提并论，主要是基于这样的理由，即建筑的艺术形象与雕塑虽然表面差别很大，其基本特征却有一致之处。也许，在对它们进行同与异的比较和历史发展进程的介绍当中，能更明晰更准确地把握它们各自的特点。我们在这里把建筑称为“凝固的音乐”，把雕塑比之为“立体的诗”，是否全面说明了它们的基本审美特征呢？

前面谈到了绘画是在二维平面的空间上创造出虚幻的三维空间，雕塑、建筑的特点与此有什么不同呢？苏珊·朗格《情感与形式》是这样认为的——“绘画、雕塑、建筑是空间概念的三大表现形式，他们同样地根本，同样注定要各自地发展完善。即使他们相互促进，各自的特点也不会混同。因此我们可以把雕塑和绘画艺术看成所有造型表现的共同尺度”。原因在于，“绘画在实际的二维表面上创造视觉平面，我们眼前的‘景致’；雕塑用实际的三维材料，即实际的体积创造了虚幻的‘能动的体积’；建筑则通过对一个实际的场所进行处理，从而描绘出‘种族领域’或虚幻的‘场所’”。在苏珊·朗格的论述中，常常把“虚幻”等同于造型艺术的“视觉形式”和“感觉”，尽管这些话说得抽象深奥，我们仍然约略知道作者的意图在于说明，雕塑的生命是由形式所构成的可视空间而赋予的，它能动地支配着周围的空间。在对雕塑的论述中，作者偏重于“形式”的作用。但在关于建筑的论述中，偏重的则是它所代表、象征的‘种族领域’的某种观念，这实际上是建筑的功能问题，与论述雕塑的角度是不同的。

在黑格尔那里，建筑被列为象征型艺术的代表，哥特风格之前的建筑又被分为象征、古典、浪漫三种形态。实际上，有关建筑的审美特征，历来就是一

个争论不休的题目，我们这里只能就最基本的特征作一些概括性的论述。

单纯作为艺术品而存在的建筑是没有的。即使是不考虑实用功能的纪念碑，仍然有着某种特定的、非审美性的观念象征。实际上，建筑首先满足的是功能的需要，这是它的基本历史特点，也是吻合今天的面貌。那么，它体现出来的是不是仅仅由于材料、技术和实用的制约，实用功能与审美功能的矛盾而导致的特点呢？这是它的短处抑或优点，还是独特的处理方式抑或先天的缺陷呢？

不能自由地运用物质材料，不能摹写具体的物态形象，不能随意地表达个人的爱好和性情，不能像另外的美术作品那样轻而易举地搬来搬去。类如上述的特点，在一些论著中是被列为建筑的短处和局限性的。其实，这恰恰说明了建筑作为艺术的审美特征与表现手段的独特性。而一些论者所重视的，建筑不以模仿和再现客观物象为手段，以概括性手法表达或反映了一定时代和社会的精神面貌、情趣和理想的形式美、形式感，虽然也是建筑艺术的局部特点，但并非如同习惯的说法那样是建筑艺术的全部特点，更不是建筑艺术的根本特点。

要洞悉建筑艺术作为一门艺术的审美特征，首先要注意建筑的外空间和内空间的组合结构，以及在时间流程中展开的序列变化。苏珊·朗格特别重视“空间概念”，这确实是很敏锐的。建筑实体形态的外观造型，既在面、线、点、形体、质地、色彩的组合变化中体现出自身的形象，也与环境空间结合而产生出整合的外空间形象。而建筑实体分割出来的内部空间，则组合为在时间上变化的序列，随着活动于其中的人而转移变动，“移步换景”，使人们的情绪、心理、观感发生相应变化。建筑艺术的感染力，正是在内空间、外空间、环境、时间流程等几个最主要因素的整体综合形态中体现出来的，它不是绘画的瞬间直观形象，也不仅是雕塑的三维立体形象，它不叙述客观物态，只在时间空间展开的一定过程中对人们的心理体验、情感活动起影响作用。所以，我们赞成把它比之为“凝固的音乐”。但，它毕竟不是音乐，建筑艺术的特征是区别于一切艺术的，把绘画的特色作为衡量建筑的标尺更是一个无意的错误。

由此，我们可以概括出建筑艺术几个基本的审美特征。

1．建筑的艺术感染力，是运用点、线、面、色彩、质感等因素，造成高低、起伏、开合、节奏的变化，利用尺度、比例、形状、体量之空间组合，通过内空间、外空间、环境、时间序列的综合形象而作用于人们的情绪、情感体验而获得的。

2．它产生感染效应的途径及不描摹具体物象的特点，近似音乐。它的造型性、视觉性又使它跻身于造型艺术。它的基本语言是空间形态的组合结构，既不是写实性，也非抽象性，这是它的独特方式，也是它之艺术形态独特的原因所在。

3．功能和审美的交织结合，物质效用和精神需要的结合，正是建筑作为一门艺术所起作用的独特途径。实用的特性使它与人类发生最广泛的联系，作用于情绪、情感体验的特点使它与人的心理直接沟通。这显示出的便是建筑艺术的优点和特长。

4．建筑艺术特征体现得最充分的是庙宇、陵墓、城堡、宫殿、剧院、园林、纪念碑、公共建筑、城镇布局等。它的设计布局不是来自个人的、家庭的需要，建造行为也主要不是体现或依靠个人力量。这样的特性使它有足够的容量和涵盖力，能体现出一个时代和社会的政治、经济、思想、观念、民族等特征，能在较高层次上显示出特定历史段落的文化特质。所以，果戈理说建筑是“世界的年鉴”，雨果则形容它是“石头的史书”。由于它巨大的体量和稳固性、持久性的存在，更加深了它持久、永恒的感染力。

至于建筑当中一些技术性手法运用，例如用象征手段体现某种含义，以雕塑、彩画、琉璃或其他装饰构件进一步渲染它的气氛，以形式美的法则去组织空间结构布局，则已是比较次要的、辅助性的具体特征。必须说明，建筑艺术这种与实用、与生活结合紧密的艺术门类，其艺术手段和审美特征则是属于高层次的，需要比较广泛的生活经验和广博的文化修养才能领略它的独特内涵。这一点，则与音乐、书法的欣赏比较接近。

雕塑三度空间的实体性，可视而且可触的造型特点使它接近于建筑。它塑造形象或真实或概括的手法，静止、直

观、瞬间的造型，又使它靠近绘画。它常常塑造瞬间的人体形态，所以有人误把凝固的舞蹈动态等同于雕塑。但是，舞蹈只能通过人的形体动作表达情感，雕塑则不仅以人，也以人之外的动物、静物、植物，甚至以抽象虚构而创造的造型去传达情感，去体现特定观念内容，这一点，远比舞蹈的手法广泛。

雕塑三维空间的实体性质既体现了它能在不同视阈感知，因而比绘画优越的长处，也因此带来了它不能超越空间塑造复杂场面，没有绘画自由的短处。单纯性、概括性的特点几乎是包含在所有雕塑作品的创作中的。它有简练的“语言”，在空间造型中特别讲究节奏，不善于叙述情节的特点，很像凝练的诗句，所以，我们不妨称之为“立体的诗”。这凝练的“诗”是雕塑家的创造，它不仅体现出在空间中立体的特性，也改变了周围空间的气氛，这一点是与建筑接近的，苏珊·朗格把雕塑定义为“虚幻的能动体积”，其原因正在这里。

建筑和雕塑是近亲，它们从古代时候起，就有互动与补充的有机关系。雕塑作品经常只适宜放置在某一点上，放置在建筑造成的空间环境中的特定位置，在互相衬托中凸显自身的特征和感染力。这一点，是远比绘画要严格的。

完全立体，可从四面观赏的是圆雕。浮雕则在平面上刻、塑出形象，只能从一个角度去观赏。雕是在硬质材料如石头、木材上雕刻造型；塑则是用软质材料，如泥巴等堆捏出形象，人们把这两种方法形容为加与减的艺术，统称为雕塑。按照功能与环境的不同，可分为纪念性雕塑、装饰雕塑、园林雕塑、景观雕塑、街头雕塑、案头雕塑等。

雕塑和建筑有时会以一种别致的方式结合。纽约巨大的自由女神像是与建筑合为一体的，游客可从中乘电梯上去观光，人们只把它作为雕塑。悉尼歌剧院的外形是现代类型的雕塑，人们又仅把它看作是建筑。至于日本建筑师山下和正1974年在京都建造的怪异房屋，在外面看是机器人的脑袋，五官俱全，眼睛是窗户，鼻子是通气孔，长满利牙的嘴巴是大门，这样的建筑不知归到哪一类去才合适，人们只好戏称之为“人面房子”。

罗丹曾把赋予了雕塑艺术生命的创造称为“塑造的科学”。其实，不仅雕塑，给予建筑以艺术生命的也是塑造的科

学。简述了建筑和雕塑艺术的一般特点之后，我们应该转入人类这种“塑造科学”历程的介绍，在具体的作品中探寻其特色了。

二、西方建筑的理性表情

人类居住在陆地，却与水有非同一般的关系。人类文明史就是在水畔陆地开始第一章的。埃及的尼罗河、西亚的两河、欧洲的爱琴海、东方的印度河和黄河，都是灌溉滋育人类文化的水源。

现今，人类现存的巨型建筑物有埃及的金字塔和神庙等。在尼罗河与撒哈拉沙漠汇合的地区基泽，可见一组三个很临近的金字塔。这便是高146.6米的胡夫金字塔、高66.4米的门卡乌拉金字塔、高143.5米的哈佛拉金字塔。著名的狮身人面像就在哈佛拉金字塔的旁边，这座高20米、长57米的庞然大物，是埃及最早的雕刻作品之一。哈佛拉金字塔边长215.25米，底面是正方形。全部用石灰石砌成，严密合缝，造型是正方锥体，几何形的精确误差几乎等于零。这些公元2500多年前已经完成的奇迹，究竟是如何建造起来的，至今仍是世界文化史上的难解之谜。

在埃及，大大小小的金字塔有七八十座之多，最大的胡夫金字塔共用了230万块巨石。这些石块是怎样开采、运送的，又是怎样堆砌的呢？即使在今天，拥有世界上所有现代化技术手段的建筑师也很难完成如此艰巨的工作。尤其令人不解的是，在附近数百英里范围内，竟难找到类似的石头。不久前，科学家约瑟·大卫杜维斯借助显微镜和化学分析的方法研究了巨石的构造。他得出这样的结论：金字塔上的石头是用石灰和贝壳经人工浇筑混凝而成的，方法类似今天的浇灌混凝土。这种混合物凝结得十分好，以至人们难以分辨出它和天然石头的差别。

更神奇的是，胡夫大金字塔的塔高乘上10亿所得的数，和地球到太阳之间的距离相等；穿过大金字塔的子午线把地球上的陆地、海洋分成相等的两半；用2倍塔高除以塔底面积等于圆周率。科学家还发现，金字塔会产生某些奇异的效应。法国人鲍比进入大金字塔里考察时发现塔内温度较高，但残留于塔内的生物遗体却不腐烂，反而脱水变干。

古希腊神庙

美国加州大学科研人员进入塔内之后，他们发现所携带的各种电子仪器几乎都失灵，他们推测塔内某处可能藏有巨大的磁石。很多科学家的实验证明了金字塔结构能够使食物保持新鲜，使刀片变得更为锋利，可以提高植物种子的发芽率，人们称这种神秘现象为“金字塔能”效应。

金字塔是国王的陵寝，是巨大的纪念碑，又是皇权和神性的象征，是冷峻理性和精密技术的产物。当然，最能体现神性的是宗教，因此，国王是与太阳神合二为一的。埃及新王国时期的太阳神庙这时便代替了过去的金字塔。建于公元前 14 世纪的卢克索阿蒙神庙就是规模最大的一座。它总长有 260 米，有 100 多根三人才能合抱的巨大石柱，虽然迄今留给人们观看的只是一片废墟，但井然的条理和宏大的气势仍然具有震慑心魄的力量。

伊拉克境内的底格里斯河和幼发拉底河被人们简称为两河。两河之间的土地在公元前19世纪有过巴比伦王国，后来变为亚述王国，公元前6、7世纪再变为新巴比伦王国，这曾是古代两河流域的文化成就最辉煌的时代。这里缺少木材石料，建筑是土坯垒造的，外面使用各种材料保护和装饰。王国的首都新巴比伦城的正门伊什塔尔城门使用了琉璃砖贴面，在深蓝的底子上分布着线条清

晰的金色和白色浮雕，富丽华贵的装饰表现的则是规整周密的思维特征，饰面的高超技术表明两河流域建筑技师已非同一般，它的影响远不止于新巴比伦王国时代。

如同雕塑一样，古希腊的建筑艺术也是形式完美的典范。它的特点，集中地体现在神庙建筑和卫城建筑当中。不过，希腊的神庙这时不仅是顶礼膜拜、祭祀神灵的场所，也是集会和议事的地方，人和神是接近的。希腊人创造出四周使用柱廊的“围柱式”建筑类型，这既能保护墙面，遮蔽风雨，又符合当时的社会心理。宽阔开朗、舒畅亲切的世俗式神庙建筑，正是神人同性同形观念的体现。希腊人的理性精神既贯穿于神庙本身的设计，也体现在神庙与环境周密而合理的构图安排。雅典卫城中的巴特农神庙正是围柱式建筑的典型，据说这是在名雕刻家菲迪亚斯领导下从公元前 447 年到公元前 438 年建造的。巴特农神庙的立柱系统采用了多利亚式，这种形式没有柱基，柱身粗壮，向上逐渐膨胀，就像男性的肌肉。事实上，多利亚柱型正是象征男性孔武有力、坚忍不拔之美，它与匀称舒展、秀丽柔美，象征女性的伊奥尼亚柱式恰好成为对称的两种基本柱型。巴特农神庙比例恰当，节奏多变，它体现了希腊人的审美观，也体现了建造工艺的严密精确，这是世

古罗马运动场遗址

界建筑史上的杰作。

欧洲奴隶制的巅峰是强大的古罗马。古罗马的建筑使用各种拱券，许多实用建筑都宏伟而华丽，而主要的建筑形式是斗技场、浴室、会场等。建于公元70至80年代的大角斗场是最有代表性的建筑，里面可以容纳5.6万多人。这座建筑物在空间结构、实用功能和建筑形式的处理方面达到了高度的一致，罗马建筑结构的基本原则——拱券的安排在这里也体现得淋漓尽致。第一层拱券是观众的出入通道，以上几层则是观众休息的宽廊。外部富有变化，内部宽敞适用，它的基本形制直至今天仍影响着体育建筑的设计。

我们在前面曾提到古代美洲的文明代表是玛雅文化。玛雅的建筑就是这一文明成就的重要组成部分，他们的金字塔堪与埃及的金字塔媲美。有些金字塔已有几千年历史，另外一些则是16世纪西班牙殖民者进入之前完工的。美洲在以前是孤立的‘新大陆”，玛雅人又忽然不知所踪。因此，美洲金字塔是土著文化独立发展的成果，还是旧大陆影响的产物，它们何时建造，怎样施工，有什么用途，在当今也仍是悬而未决之谜。和埃及金字塔不同，美洲金字塔是四棱台形而不是锥形，上面建有神庙。塔身分许多级，正面有台阶。1958年，在墨西哥帕伦克一个叫“铭记神庙”的金字塔内部发现有墓室，但这似乎是特例，体现美洲金字塔特征的主要还是浓厚的宗教色彩。墨西哥尤卡坦半岛上的奇钦依查大金字塔是美洲最负盛名的金字塔之一，高约24米，四面各有91级台阶，加上塔顶一级，恰与一年的天数相符。美洲金字塔的建造还处于石器时代，但它们体现出的技术水平、工程量以及其中包含的观念，却让许多学者研究和争论了许多年还弄不明白个中奥妙。

中世纪是宗教的时代，佛教、基督教、伊斯兰教凌驾于人类之上1200多年，哲学、科学和艺术也只是宗教的婢女。但是，艺术毕竟凝聚了一代代人的创造力，于是，中世纪的辉煌建筑遗存便成了人类文化宝库的瑰丽之珍。

9世纪至15世纪欧洲的基督教教堂主要有两种建筑风格——罗马风和哥特式。罗马风的教堂具有建筑城堡的特征，石墙很厚，窗户小而离地面很高，教堂前后还有碉堡似的塔楼，封建割据和战争的阴影连神也无法避免。但是，它

简单明确的线条、粗实沉重的风格却是独具特征的。罗马风的建筑并不是对古代罗马建筑风格简单的模仿和再现，以为 11 世纪以后的建筑水平还比不上古罗马，并不符合事实。意大利最杰出的罗马风建筑是比萨教堂建筑群，它是为纪念 1062 年打败阿拉伯人的功绩而建造的。主教堂长95米，由四根耸列连券柱分为五部分，墙面上部用重叠四层的连券柱组成。后面是高55米，闻名世界的比萨斜塔。教堂前面还有一座圆形的洗礼堂。三座建筑物的造型不一，但装饰基调很一致，显示出丰富、华丽、明朗的特色，这已经包含有地域特征，与西欧封建社会初期和后世的罗马风建筑有所不同。

哥特式建筑是欧洲政治、文化、经济进一步发展的产物。“ 哥特 ”原为欧洲一个古代民族的名称，文艺复兴时期的人用这一包含着野蛮、粗野、低级含义的词称呼这种建筑风格，是对它的蔑视和否定。事实上，哥特式建筑是中古时代欧洲城市的标志，是宗教神性与世俗理想结合的产物，它代表着这一历史时期建筑艺术的高峰。那统贯全身、直刺苍穹的垂直线条，锋利的尖顶，赋予建筑物一种轻灵和冲天升腾的动势。如果说，罗马风厚重、敦实的造型是教会威力的化身，哥特式尖利、升腾的动势则是超凡入圣的宗教情绪的体现。著名的巴黎圣母院是第一座成熟的哥特式教堂，它的塔楼高60多米。意大利米兰的大教堂外部有 135 个小尖塔，上面都有雕像，外表的繁密郁勃与内部的缤纷耀眼恰好组成协调的玄秘、迷狂、强烈的气氛。

伊斯兰教的建筑，则又是另一种明显不同的风格。清真寺一般包括大的封闭院子，院中有沐浴净身用的水池，祈祷室中的圣龛要朝着穆罕默德的诞生地麦加，寺院内有尖塔。清真寺的屋顶是洋葱式的尖形顶，门和柱廊使用了各式的拱券，墙上很多几何形装饰花纹。由于教徒以蓝色代表光明，装饰色彩中也经常使用蓝色。伊朗的伊斯法罕皇家清真寺是苏菲王朝于1612年开始，用了5、6 年时间才建成的。这是一座很有代表性的清真寺，正中穹顶高54米，一对尖塔高41米。在城市中，与灰暗枯燥的街舍相比，清真寺常是最显眼的建筑物。

恒河流域上游的印度泰姬·玛哈尔陵，则代表了伊斯兰陵墓建筑的最高水

平。这是印度莫卧尔王朝的第五代皇帝沙杰汗埋葬其爱妻的地方，主要建筑建于1632至1647年之间。它是印度两万人劳动了30多年才完全建成的，还请了印度、波斯、土耳其的许多建筑师合作设计。这是一个长576米，宽293米的巨大陵园。96米见方，5.5米高的台基上耸立着近70米高的圆形穹顶，四角的圆塔高40米。殿堂、钟楼、尖塔在陵园中组成了节奏和谐的布局。开阔的草地和水池衬托出秀丽、宁 静的建筑群，明朗中显出庄重肃穆，这是一组十分成功的设计。

印度大兴土木建造泰姬陵的时候，意大利正流行巴洛克艺术，它仍然是欧洲文化艺术的中心。这时，巴洛克建筑风格的代表人物是贝尼尼。1656年至1665年的10年间，他担负了意大利罗马城中的圣彼得大教堂前面广场和柱廊的设计工作。圣彼得大教堂是一组宏大的建筑群，从文艺复兴时期便开始建造，先后有好几位建筑师、艺术家进行设计、续建和改建。有些国内的美术史著作把圣彼得大教堂当作米开朗琪罗的作品，这是应加以纠正的错误。圣彼得大教堂的圆顶是米开朗琪罗晚年加盖的，他不愿接受酬金，以免尘世的利禄玷污了赞美上帝的神圣工作。圆顶前的长形本堂是意大利建筑家玛诺设计的。巴洛克建筑家贝尼尼设计建造的广场和柱廊占地三公顷半，直径240米。椭圆的广场用284根宏大的多利亚式石柱合围，就像拥抱皈依神祇的参拜者的两只巨手。每边廊柱都有四排互相掩映的柱子，两边还有162个雕像。在这样的空间中产生出复杂的光暗变化，这正是巴洛克风格着意追求的效果。后来的建筑师想再建一个广场，以便米开朗琪罗精心设计的圆屋顶能映入观众的视野，但这计划没有实现。圣彼得大教堂戏剧性的丰富变化，表现出文艺复兴风格与巴洛克相峙并列的特殊效果，这在世界建筑史上是一个有趣的例子。

进入18世纪以来，已经很难用一种建筑风格去概括一个时代。不同价值取向的趣味准则，导致了不同建筑形式的出现。尽管我们可以举出许多重要的建筑，举出“哥特样式复兴”、“希腊样式复兴”、“帝国样式”等，但是，却很难承认一种建筑风格和一种样式的普遍性。这是一个解脱传统束缚的时代，1789年法国大革命以来的历史，被西方

学者称为“理性时代”，神的光辉泯灭了，一种艺术的样式再没有过去那样的诱人魅力。“样式”和“美”的种类变得如此之多，以至贡布里希在《艺术的历程》一书中慨然叹喟：“对‘样式’和‘美’的执著，几乎使建筑艺术归于毁灭。19世纪兴建的建筑物数量，也许比以往建成的建筑物总和还要多。当时，英国与美国大力发展城市建设，致使整个国家变成了一片‘楼房林立’的土地，但是这个大兴土木的时代却没有它独创的、自然的建筑样式。”而在19世纪末，“修建房屋早已成了一种没有意义的例行公事。……在当时那些进行大规模扩建的城市中，虽然修建了大量公寓、工厂和公共建筑物，但其样式却极为杂乱，而且与建筑的本来目的毫不相干”。

但是，情况也许并不那样令人悲观。新材料的出现，钢铁的运用，对于工程学的强调，对于实用性质的重视，都是超乎以往的。人们不是把建筑作为优美的、纯粹的艺术来对待，没有风格也许就是19世纪的风格。新的建筑观念适用于19世纪，就像教堂适用于中世纪一样。

19世纪最不寻常的建筑物要数1851年为世界博览会建造的水晶宫，这是英国画家兼建筑家帕克博顿的作品。它原来坐落在海德公园，后来迁到伦敦南部，1936年被烧毁。水晶宫是铁和玻璃构成的，它已经证实艺术能与机械的发展有机结合，甚至可以说是显示出“现代风格”的发展方向。

新建筑观念在世界上许多地方萌芽，但是做得最为成功的是美国建筑师、现代建筑的创始人之一赖特。他认为，一幢房子如果舒适宽敞，合乎使用者的需要，那么外观一定也是好的。他把过去建筑师习惯使用的装饰一扫而光，称自己的建筑为“有机建筑”。这种观点，与德国现代建筑师格罗比乌斯创立的“包豪斯”学校所奉行的“功能主义”是一致的。格罗比乌斯1925年设计的“包豪斯”校舍就是一切基于实际使用。艺术与机械技术结合的典型实例。它的各部分都是按照实用需要确定布局和结构的，尽量保持室内空间和良好采光。外表没有任何装饰，显得极其单纯朴素。赖特1936年在美国匹茨堡设计的《流水别墅》，用明朗单纯的硬健线条、几个方块造型便建造出一栋楼房，他试图以单纯简洁的形式达到与自然结合的

设想。这样干净利落的“方盒子”造型，在当今世界上是司空见惯的，但在本世纪初，奉行的是如同英国批评家罗斯金所说“装饰是建筑的主要部分”这样的信条，赖特和“包豪斯”的观念不能不说是一次影响深广的革命。

1959年，赖特为美国纽约的古根海姆美术馆作了一个大胆的设计，这个建筑供陈列作品用的主体部分是带螺旋坡道的圆筒形。观众在这样的坡道上看陈列作品不会被楼梯隔断，坡道和墙面是斜的，同时也给观众和陈列作品带来了麻烦。对于这座1959年完成的建筑，评价很不一致，但赖特试图创造一种结合实际用的建筑新形式，他的独特思考是体现得很明确的。

另一个著名人物是1887年出生于瑞士的法国现代建筑家柯布西耶，他设计的马赛公寓通过尽可能多的敞开窗格来采纳光线，因此形成了一层层的水平栅格——这正是现今最常见的楼房建筑形式。但是，他在20世纪50年代初在法国孚日山区设计的《朗香教堂》，却把它作为听觉器官来设计，沉重的墙体，封闭的空间，向上翻起的大屋顶，使建筑失去了衡量方向与平衡的依据，有人称之为“凝固了的声学”。显然，这是用象征手法衬托宗教信仰的尝试。

1973年在澳大利亚悉尼建成的歌剧院，是丹麦建筑家伍重设计的，它很像一艘扬帆起航的大船，使坐落在海边的这一建筑物获得十分鲜明的性格。由于伍重的这个成功设计，他得到了国际设计竞赛的头奖。

赖特、柯布西耶、“包豪斯”开启了现代建筑的大门，以至于当今世界林立的方盒子式高楼都打上了这种观念的印记，这是他们不可泯灭的至伟之功。但是，也正像西方许多评论家指出的那样，这种冷酷的功能主义的方盒子建筑，使人想到蜜蜂的活动，甚至使人想到监狱。也许，赖特和柯布西耶及伍重后来的新设计，正是一种补充和纠正。人类是恒温的热血动物，建筑也需有人情味。这正是后现代建筑之所以五花八门，多元发展变化的一个历史动因。

恩格斯是这样描述建筑的：“希腊建筑表现了明朗和愉快情绪，伊斯兰建筑——忧郁，哥特建筑——神圣的忘我；希腊建筑如星光闪烁的黄昏，哥特建筑是朝霞。”这是对建筑作为一门艺术给人心理感受的一种表述。但是，西

方建筑是在冷静的理性精神中体现出建筑艺术特色的，而每一种新建筑形式、每一种新艺术风格的出现，几乎都是以对前一形式、前一风格的批判和否定作为前提的。西方建筑史不是一部流贯畅通连接的历史，而是一个个分开的段落。除了社会历史不连贯延续的原因之外，宗教的秩序，哲学思辩的理性精神，也是段落式发展特征的内在原因。西方建筑的艺术表情，是融合了理性的。

三、中国建筑与秩序物化

与西方建筑跳跃变动的段落式发展历史不同，中国的建筑艺术却是如渠水一样舒缓，流畅而贯通的。它不是质变的起落跳跃，而是量变的温敦方步。促成中国文化内在逻辑的社会伦理秩序，在建筑中却是与醇和的人情味一道并肩出现的。

从上面关于西方建筑史的介绍中，约略可以看到，最能体现时代特征的大都是宗教建筑，这一特征延至近代才发生变移。但是，中国建筑的代表则是宫室皇城。《周礼》记载周代的皇城是“方九里旁三门”，长九里的方形，一边三门，方正规整严格对等的形式已经确立。秦代建阿房宫，五步一楼，十步一阁，上可坐万人，这可说是世界第一规模。汉代营建未央宫、长乐宫、上林苑，奢华壮丽，比秦有过之而无不及。隋代的东都洛阳，周围73里，城中的乾阳殿，高170尺、分13间，比现在的故宫太和殿还要高大。另一方面，在春秋战国大兴土木营建王城和诸侯城的时候，《考工记》等典籍便规定了建筑的营造标准。至于《营缮令》等法令，更明文规定了不同等级的建筑高度、间数、装饰纹样等。以皇宫、皇城为中心的建筑等级秩序，正是中国封建社会伦理等级秩序的物化显现。

自秦汉以来，历朝帝王无不把宫殿皇城的营建放在重要位置。但是，现在保存下来的最完整、最精美，也是最有代表性的是明清两代皇帝的宫殿——北京故宫。故宫的核心紫禁城，占地72万平方米，屋宇9000多间，四边的宫墙有3400米长，角上有结构复杂、造型精巧的角楼。城中的主要建筑安排在中轴线上，突出地强调了太和、中和、保和三大殿，其中，又以太和殿最为重要。太

和殿的现存建筑是1695年康熙时候的遗物，面阔11间，深5间，高35米，它坐落在高8米分三层的汉白玉石殿基上，这是故宫建筑群的中心，也是全国现存最大的木构殿堂。内庭则以三宫——乾清、交泰、坤宁宫领衔，配置东六宫西六宫的“六院”。故宫的中线南达正阳门，北到景山，几百所殿宇错落有序，主从分明，在明晰的建筑秩序中渲染出皇权的至高无上。

但是，故宫的规整严格中同时又容纳着平和博大。从天安门进入故宫，各种建筑的组合宛如一首浑厚的乐曲，从伴奏到主旋律，从前奏到尾声，节奏感是十分明确的。当然，乐曲的主调是“三大殿”，它的威严崇高在宽广的庭园中是和宁静开阔连在一起的，无上的威严、不可僭越的等级秩序，里面却浸淫着中国传统文化中庸和合、温敦内敛的性格。

皇家的建筑是这样，民居房舍也明确体现了“长幼有序，内外有别”的伦理秩序。庭院以纵轴线展开均齐对称、主从分明的布局。长辈起居在堂屋，晚辈生活在厢房，仆役厕身于倒座，内院外院各分尊卑。官僚富贵者则“庭院深深深几许”。严整的轴线，对称的格局，安排的是尊卑、长幼、男女、老少、主

山西太原：晋祠圣母殿

北京天坛

仆的伦理等级。北京的四合院，正是民居建筑的典型形式。在封闭的方形围墙中，既分出宗族的等级秩序，内向的庭园门窗布局又使生活在其中的人聚合融和，这真是一种至善而尽美、合情又合理的理想境界。中国的建筑合人伦之理，合亲情之情。中国的文化、中国的哲学、中国的民族特征，从巍巍乎踞于上的富丽皇宫，到悠悠然俯于下的素朴民居，都同样得到淋漓尽致的表现。

中国的另一类建筑是坛庙建筑。天有神司管，日月星辰、雷电风雨、河流

山西应县辽代木塔

山川，也莫不各有司管之神。祭祖宗之灵有庙，祀自然之神有坛。而人间的皇帝却是受诸“天命”，天神人皇是合一的。天神如人间一样，也各有特定位置。这样，天坛、地坛、日坛、月坛，不仅方向不乱、位置专一，而且大小形制也不一样。北京的天坛是皇帝祭天之处，因此，需要宏大的规模才能显得出神圣和崇高。它原来占地272公顷，比紫禁城还大两倍半，其中以一条直线贯通。由于“天圆地方”，两重垣墙分出的内外坛平面便北圆南方。圜丘以低矮的围墙衬托出圣洁的三层白石圆台，这是与天交流之处。中轴线的另一端是三层屋顶的圆形祈年殿。上面是蓝色屋顶，下方是三层汉白玉圆形台基，衬上朱红木柱门窗、鎏金宝顶，在静穆、绚丽、崇高中传达出“天人感应”的主题。

即使是在纯粹的宗教建筑中，也明显折射出人的情调。塔是随着宗教而进入中国的。但是，印度的半圆形坟墓窣坡，到了中国却和楼台结合一体，变成了玲珑高耸的塔。东汉末年开始，楼阁式塔数量众多，这种塔多为木材建构，所以都没有保存下来。现存最早的木塔是辽代的山西应县佛宫寺释迦塔，它的外观呈八角形，这是传承了中唐以后流传于北方的形式。从外面看，它是舒展的五层六檐，没有附属的多余装饰，在里面看，实际是九层。塔的形体庞大，底径达30多米，但秀丽的外观又使它获得了稳重而轻松的品格。它挑出的平座与走廊，攒尖的顶盖和尖锐的铁刹，显示

出井然的层次节奏。如果我们联想到塔的精密严谨的内在结构，便更要佩服古人充分利用了物理结构的力量，又十分注重沟通观者心理感情的构思。

应县木塔高67米多，而元代建造的北京妙应寺白塔也有50多米高，它与山西五台山塔院寺白塔都是尼泊尔青年匠师阿尼哥设计的作品。这是一个庄重匀称、硕壮丰满的圆形建筑物，由塔基、塔身和塔刹三部分组成，上面有13层瘦长环圈，再往上是挂着铜铃的金属华盖。塔的几个部分比例适当，轮廓稳重又不觉沉闷，它的雄浑气魄会让人想到元朝帝国一统天下的气势。不过，这种塔的形制却完全是外来的，它并没有像应县木塔那样是为中国改造之后的造型，因此，它的审美特征与中国民族的心理仍有一定距离。

最能体现中国文化特色的应该说是园林。它代表了封建浮宦、士夫文人所追求的一种理想生活境界。出而入仕为官，入则寄情山水，肉体凡身既享人生之乐，情怀精神又陶然于山野林泉之趣。所以，皇家不惜力量营建御用园林，士人宦浮同样费尽心思垒筑私人庭园。尽管皇家宫苑规模宏大、精妙无双，私

扬州五亭桥

人花园也不甘示弱，独出机杼。营建了150年的圆明园已毁于1860年的几昼夜大火，但颐和园和北海公园仍然可以让人领略京都皇家园林的风采。江南园林，尤其是苏州园林，则无论从数量之多，还是从营造之精，都足以代表私家园林的最高造诣。始建于明代的留园，布局独特，结构谨严，建筑精美。全园有四个景区，中部是明洁清幽之水，东部是重檐叠楼之院，景物蜿蜒相续，幽深曲折的布局有移步换景之妙。留园的面积不大，但因为采用了划分景区，布局曲折，并且用了“借景”的方法，使一个封闭的区区小院产生了丰富的空间景色变化，加上园中点缀的亭台楼阁廊榭轩舫，更显出秀丽精巧的特色。留园造境的布局手法，不仅在苏州园林、江南园林普遍运用，在皇家的宫苑中也有使用。虽然各个园林的具体用法不一，但这种古典园林的建筑手法，确实是很具中国特色的。用人工的方式建造自然景观，模仿自然景色，“虽由人作，宛自天开”，在整体结构的神韵中显示出自然天趣，这正是中国园林的基本审美特征。

河北赵县的赵州桥是我国古代的著名桥梁建筑。据唐代的《石桥铭序》说，这是隋代著名工匠李春的设计。这是一座圆弧单孔桥，长 50 多米，净跨 37 米多，两边有小拱，既减少水流阻力，又减轻大拱券和桥脚承重，桥身巨大而显得轻盈，有如一道彩虹，这种敞肩拱的样式，也是中国的首创。赵州桥的构思精巧合理，是世界桥梁史上一项重要遗存，而这样的创造在隋代已经出现，不能不说是一个奇迹。

当然，最伟大的奇迹还是万里长城，这是世界上古老的最宏大建筑之一。八达岭的一段长城是明代修葺的，土垒城墙这时改为砖石结构，并且沿线修筑了许多烽火台。八达岭这一段长城依山建筑，高低不一，宽窄也不同。城墙上的马道、剁墙、射口、城台的设置，完全是出自御敌战争的需要。长城修筑在崇山峻岭之上，蜿蜒万里，规模之宏伟，工程之浩大，在世界上都是独一无二的。

中国的广阔地域，悠久而连贯的历史，孕育出独树一帜的建筑文化。这里无法一一罗列古代中国建筑史的实例，以上几个例子只不过在极少篇幅中略作介绍而已。但是，我们仍然可以从鉴赏

中国长城

的角度，抽绎出几个重要特点。当把握了主要的规律，了解了它的基本特征之后，考察另外的建筑实物时便能较快地抓住头绪。

我们拟从中国建筑的美学特征和建筑技术特色两方面略作分析。

第一，上面已经说到，中国建筑体系的美学特征，首先表现在以皇城宫苑为中心、为本位。西方的宗教建筑是一个城市的重要标志，中国却是皇宫或诸侯王的宫苑、衙门最为突出。民间的建筑，寺庙道观的建筑形式可说都是皇宫建筑形式的降级和简化。皇权在中国是至高无上的。

第二个特征，中国建筑鲜明地体现出伦理等级的社会秩序。不能说中国的建筑缺少理性精神，但它是服从于伦理价值的。比方说，中国建筑从大的布局到小的装饰，都有对称的数字关系。间数可以从11依次递减为9、7、5、3，进深也可以从13递减至3，台基有至3的级差，斗拱从1跳到5跳，屋角仙人走兽可从12降至2，装饰图案、门窗格纹，也有简繁等级之别。不同级别的人使用什么数字的等级，都有朝廷法令规定。一座建筑是这样，建筑内部又分出主从尊卑的等级和位置。这样，中国无论从建筑规模、建筑样式、建筑功用方面都是秩序严格，界限分明的。

第三个特征，中国建筑体现出“天人合一”、“物我合一”的意识。即使是帝王陵寝、鬼神殿堂，激发的也不是虚幻的宗教情绪。它是平和的，能够领悟和接纳的，没有神秘、压抑和迷狂。由此，又使中国建筑体现出人情的韵味。中国的坛庙，基本功用在于进行人神的对话。陵墓和寺观充分利用自然条件，有如供人休憩的公园。至于园林，则更是去尽雕琢，宛如天开。甚至城市的规整周密，也与田野土地的划分相似。

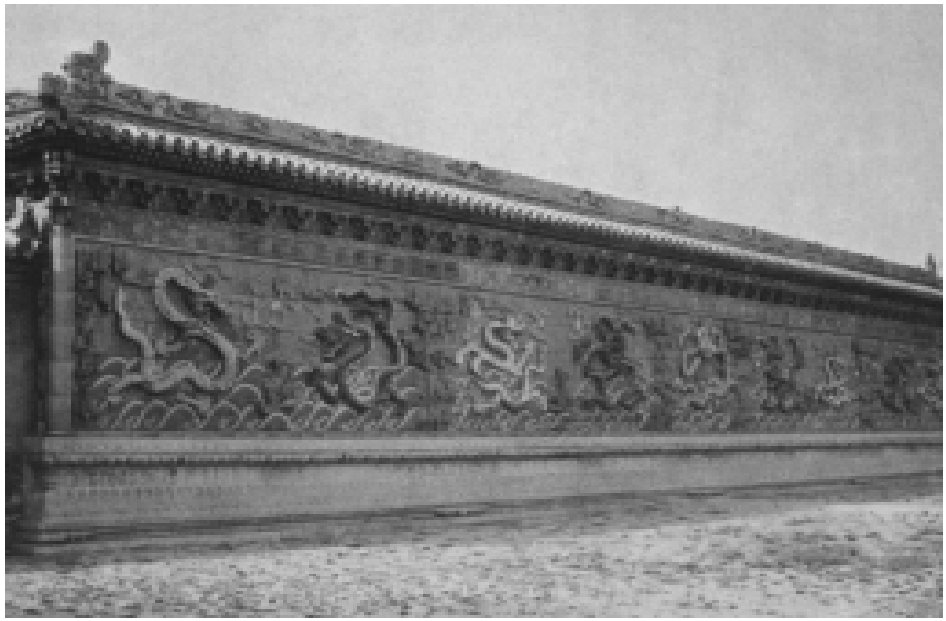
在建筑形式和造型特点等具体方面，中国建筑则可归纳出以下几点重要特征。

1．在平面布局中，轴线明确，左右均齐。在中轴线上采取横向构图，以间为单位形成群体组合。无论宫殿、庙宇、寺观、陵墓、官衙、民宅，这种平面布局的方式都是近似的。

2.立体框架以横向排架的木构架为主。承重的是立柱，墙壁只起间隔作用。以木料为主体的结构，产生了轻快之感，造型富于变化，门窗设置也很灵活。屋檐下的斗拱，逐层挑出，既能荷载重量，又可装饰美化，一举两得。

3．屋顶造型灵活变化。有圆形的、方形的攒尖顶，人字形的硬山顶、卷棚顶，四个斜面的庑殿式，还有重檐庑殿式、歇山式、卷棚式等，造型十分丰富。屋顶举折和屋面起翘出翘，如鸟伸翼，舒展优美。在屋顶这个最重要、最实在和技术要求最高的部位，中国建筑处处体现了丰富的想像力。

4.装饰手段立体而多样。主体旁常有衬托式建筑如华表、牌坊、阙、照壁等，还加上石狮等雕刻。门窗也是建筑的装饰重点。窗的形状有方、圆、椭圆、



北京故宫九龙壁

花形、扇形、木瓜形、横批形、多角形等。日本人伊东忠太30年代的《中国建筑史》曾感叹就连窗中之格纹种类也无法统计，恐怕有几千种之多。另外如硬山式样、悬鱼式样、屋顶装饰、梁柱门扉，不但品种繁多，而且能统一协调。这样丰富的装饰艺术手段，也是世界上少见的。

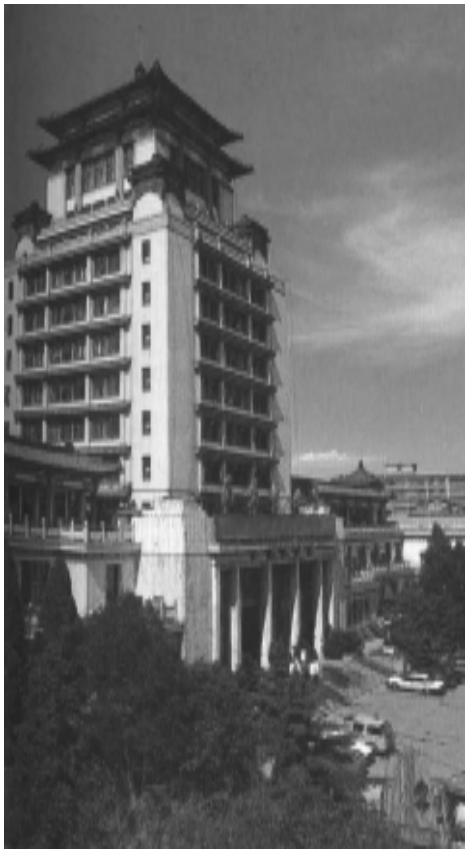
5.色彩语言的独特运用。中国的建筑是彩色的。色彩不仅和保护砌体、保护木材的需要结合，也和民族的心理、

中国建筑彩画

(上图)西藏布达拉宫
(下图)中国建筑的天花藻井

审美习惯吻合。南方色彩淡雅，北方色彩鲜明。而在一座建筑中，门窗是红色的，屋檐下有蓝绿相配。江南水乡的白墙黑瓦，宫苑坛庙的黄蓝瓦顶和白色栏杆，都配搭出一种动人的效果。中国人运用五色的才能，在对比与调和统一中得到完美的体现。当然，这里仍然是有等级之别的，譬如黄色为皇帝之色，不可乱用，皇太子的东宫，则用青色瓦遮盖。

其他的手法，例如象征手段，正面端庄的造型特点，少数民族建筑的特色，地域不同而形成的建筑特色等，这里就不及细说了。建筑不仅是一个国家、一个民族的形象历史，也是特定文化体系、群体心理特征的形象显现。中国建筑艺术的审美特征是与伦理价值密切联结在一起的，所以，它的基本特征便是伦理秩序的物化显现。至于它所显示出来的历史文化特征，也主要是通过这样的建筑秩序，以及表现这种秩序的手法而呈现出来的。从这一点，我们又可以反过来联想到历史的足迹。这便是建筑的文化史意义所在。



(上图)民族文化宫
(下图)中国美术馆

四、西方雕塑的生命意识

在挪威首都奥斯陆的西北部，有一个设立于1943年，以挪威雕塑家古斯夫·维格兰德命名的雕塑公园。它占地50公顷，里面有200组、500多尊雕像，这是维格兰德毕生的作品。其中最著名之作，是由一整块17米高的巨石雕成的“生命柱”。上面刻了121个人，底部是老人，往上越来越年轻，直至顶端的幼儿。这是一个相互倾轧又相互扶掖升往天国的人类生命旋律。“生命柱”下面玉珠四溅的喷泉旁雕着一圈小型人物，展示了自生到死的生命全程。在另外的几十组雕像中，维格兰德分别展示了人生乐曲的悲欢离合。生命充满了矛盾，是值得歌颂，抑或应该叹息？

这500多尊雕像是围绕一个“生命”的主题而展开的，它们展现的是矛盾当中真实的生命。但是，生命的表现却远不止这几百尊雕像，它也许应该说是西方雕塑历史发展的主线，虽然，许多雕塑并没有直接标示出生命的题目。

古代埃及的狮身人面像本来是神，象征的却是下命令建造此像的国王哈佛拉本人。它的面部是依据哈佛拉的形象雕刻的，显示出了写实雕刻的技巧。当然，更能显示古埃及人写实能力的，是3500年前的古埃及十八王朝法老阿赫那东时代的《书记凯伊坐像》和《涅菲尔蒂王后头像》等作品。书记是一个身份低下卑微的人物，他正盘腿端坐，专注而紧张地等待着主人的吩咐，又像是在聚精会神地倾听别人的谈话。他的神态，是这一类人物最富于性格特征的瞬间。他的造型是比较简洁朴素的，几千年前的埃及艺术家已经知道如何表现正确的骨骼和松弛的肌肉。尤其是铜料镶边、石膏填白、垫了黑檀木的水晶眼球，使人物更加生动有神。涅菲尔蒂是国王之妻，她的脸型有着十分优雅柔美的轮廓线条，这是古代东方美丽女性的形象。她的长颈是夸张了的，这样更显出纤秀。埃及人相信，死后如果灵魂有所附丽，灵魂便能永生，因此他们竭尽心思把每一个雕像做得和墓主人的面貌酷似。典雅妩媚的涅菲尔蒂，便是埃及人掌握了很高写实技巧的作品。

新巴比伦王国之前的亚述帝国，在雕刻方面也达到了高度成就。建于公元前7世纪的萨艮王宫，墙上不仅遍贴耀目的琉璃砖，还装饰了许多动物浮雕。

《垂死的牡狮》就是其中一件著名作品。这只母狮已受到致命重伤，后半身瘫在地上，但仍吼叫着尽力撑起前身，它的倔强和愤怒，更加强了生与死搏斗的悲剧气氛。这一浮雕的手法是十分概括简洁的，阴刻的线条简练而流畅，与粗糙的石质形成了强烈的对比，阳光之下的闪烁颤动效果，更加强了悲哀不安的表现。

巴特农神庙上的希腊雕刻《命运三女神》是公元前 5 世纪的作品。虽然雕像的头部已毁，但她们在轻薄贴体的衣裙下透露出优美、丰满、充满青春活力的躯体，却使人想到呼吸的气息、生命的律动。这三个雕像是顺着巴特农神庙的额墙三角形而安排的，构图依然十分自然。巴特农神庙有一条长 160 米的饰带浅浮雕，有 350 多个人物和 250 多只动物，题材大约取自每四年举行一次给雅典娜献新衣的节日游行。《奉祭队伍中的少女行列》便是饰带浅浮雕中的一段。这是一幅线条优美、节奏鲜明的装饰图画，虽然没有着力刻画每个人的面部表情，但在整个行列的气氛中，同样可以看到古希腊艺术家处理构图和刻画人物的高超技巧。

比上两件雕刻略早的《掷铁饼者》，是希腊雕刻古典时期第一位独具个人风格的雕塑家米隆的作品。据说米隆擅长圆雕，能用铜自如地塑造人体的运动形态，当时是希腊一个远近驰名的艺术家。可惜他的原作没有一件保存下来，《掷铁饼者》是罗马兰舍洛宫收藏的复制品，可能最靠近原作。米隆在这件作品中塑造了一个平静而肢体语言却很剧烈的运动员形象，这使人想到的是运动的整个过程，因而突破了雕塑静止的限制，可见米隆早已在实践中解决了美学家莱辛后来反复叙说的问题。最为难得的是，米隆当时已能把运动员充满力量的健美体态表现得十分准确的问题，这使我们想起了古代奥林匹克运动会上的裸体比赛。

后期希腊的雕塑，手法更为娴熟，而且根据不同的发展地域分成了许多学派。《萨莫德克拉的胜利女神》高达两米，是为了纪念公元前 306 年战胜埃及托勒密王朝的海战而建立在萨莫德克拉岛上的，它的头手已残缺，但仍可以充分体现这座不明作者的雕像具有完美成熟的技巧。女神脚下的石基做成船首形状，面向大海。她伸展着巨大的羽翼，但

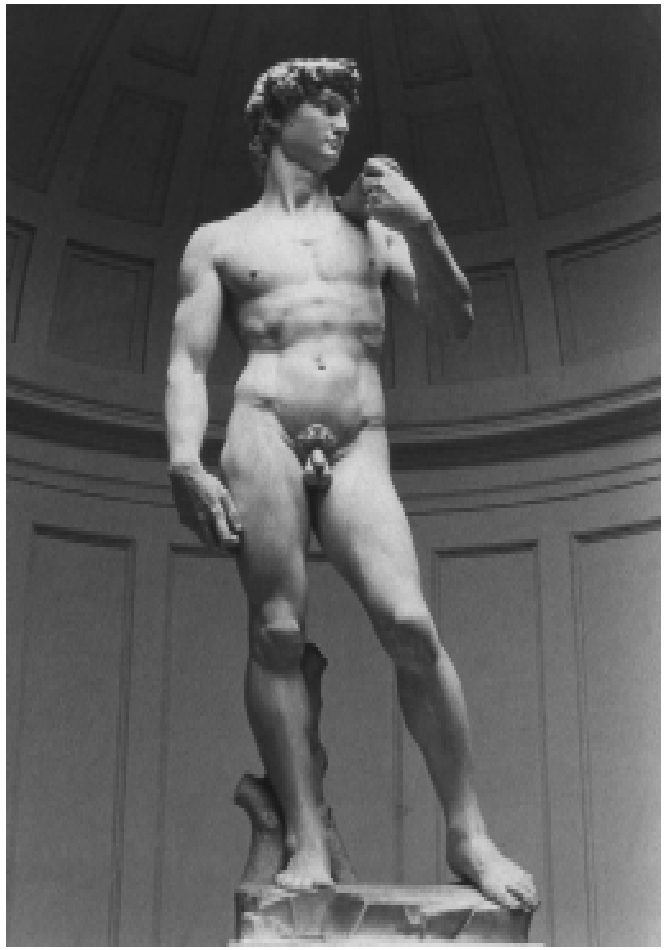
躯体却完全是人的。她有健壮的体态，柔美的身躯，薄纱一样随风飞扬贴体的衣裙和高扬的翼翅，更加强了运动感。坚硬的石头在雕塑家手下变成了正在迎风飞动的纱衣和正在活动的人体，似乎令人不可思议。

对于雕塑家来说，最不可思议的事情发生在1820年的4月。一天，一个叫伊沃高斯的农民带着儿子去耕地，他们铲掉了一丛灌木，发现了一个洞穴，洞穴里面竟然是一座半裸的大理石雕像，这就是后来闻名全世界的“断臂美神”维纳斯。它的发现是在希腊的米洛斯岛，所以全称是《米洛斯的阿芙罗蒂德》，它与达·芬奇的《蒙娜丽莎》以及上面谈到的带翼胜利女神一起，成为巴黎罗浮宫三件最珍贵的藏品。

罗丹曾说：“抚摸这座像的时候，几乎会觉得是温暖的。”女性的美丽，女性的青春，几乎可以说都集中在这座无懈可击的雕像上面。这座雕像代表了希腊人裸体女性雕像的最高水平，所以，尽管后来许多人都试图为她复原双臂，无论什么方案都无法与她的内在之美和外在之美统一起来。她的手到底是如何的，也许只能是艺术史上永远不可索解之谜。

希腊的雕刻，确立了一种美的典范。但是，美的形态和美的手段是多种多样的，古代美洲的玛雅人，对于美却又是另一种理解。我们看到《神官象形壶》和《查克莫尔像》，便会了解到玛雅人喜欢的那种概括、保持块面的整体感、轮廓线流畅的表现方式。希腊的土壤可以催生瑰丽的神话以及“断臂美神”，却不会产生玛雅人、中国人那样的雕塑，也许，这正应了丹纳“环境决定论”的判断。

文艺复兴初期的第一个著名雕刻家是意大利的多那太罗，据说，他是率先进行尸体解剖研究人体结构的艺术家之一。在他的作品《大卫》像中可以看到，他对人物的塑造是很真实，很符合生理结构的。有些人认为他的作品已经接近古希腊罗马时期的优秀作品，实际上，他更注重人物精神面貌的现实性，这与希腊罗马时期雕塑的理想化之美是有区别的。大卫本来是古代犹太人的国王，在他少年时代还是一个普通牧羊人时，就杀死了前来挑衅的敌人——菲利士族的巨人哥利亚。在多纳太罗的雕塑中，他有稚气未尽的单纯，是一个真实可信



（意）米开朗琪罗：
大卫（雕塑）

的普通人，并非是一个理想化的英雄。这样的表现，在文艺复兴初期则是备受推崇的，人文主义本来崇尚的就是真实的有生命活力的人。

文艺复兴时期最伟大的雕塑家无疑是天才的米开朗琪罗，他同时又是画家、建筑师、工程师和诗人。米开朗琪罗最为人称道的作品，是用整块巨石雕造的5.5米高的《大卫》像。多那太罗的大卫是一个稚气的牧羊少年，而米开朗琪罗却赋予大卫以体格雄健，英俊刚毅的男性英雄形象，集中了全部的男性

美。他的骨骼匀称，肌肉健美，神态勇敢坚毅，浑身透露着阳刚之气。他左手上举，握住甩石机器弦，右手下垂，微握的手充满了潜在张力，头部微俯，注视着前方，透露出一股英武之气。虽然我们看到的只是一个临敌前的英雄，但已经可以相信他建树的是胜利者的业绩。大卫像是内在美和外在之美统一于一身的，米开朗琪罗虽然加以理想化的处理，但他正是通过在打破传统格式的创造中，贯注了自己对祖国热爱的耿耿之情，他所表达的，也是当时全体意大利人的理想和期望。

怀抱美好理想的人并不一定生活在美好里面。米开朗琪罗的一生，是痛苦、压抑、磨难和奋斗的旅程，他所作的《被缚的奴隶》，也许正是对自己命运的感叹。以奴隶为题的作品，米开朗琪罗不止作过一件，而最为人注目的则是这一件正受外来束缚的雄健的“奴隶”。米开朗琪罗未加精雕细琢，用粗犷的手法塑造出一个肌肉绷紧，身躯扭曲，倔强不屈的男性青年形象。粗糙的凿琢痕迹，仿佛是苦难人生的印记，这更衬托出他不屈从于被束缚命运的性格。米开朗琪罗曾说：“在这样的奴隶般和这样的寂寞无聊的条件下，在歪路上，在极端的精神贫乏里，我应该雕刻自己神圣的创作。”那么，在这样一个带着悲剧色彩的奴隶身上，我们看到的也应是米开朗琪罗本人。

法国浪漫主义的旗手是德拉克洛瓦，他的《自由引导人民》是反映法国人民革命斗争的。而与他同时期的著名雕塑家吕德，也创作了一件同样题材的浮雕《马赛曲》。这同一时期、同一题材的两件作品，也是法国浪漫主义最为杰出的创作。不过，与德拉克洛瓦半裸的自由女神不同，吕德的自由女神却是高举双臂，带翼翱翔的，这象征着法国人民的爱国精神，象征着自由、正义和胜利。她飞驰的动态，激昂的情状，并无女性的半点羞怯温柔，但正是这样浪漫的夸张，才表现出当时法国热血贲张、激昂奔放的民族精神。由于这是巴黎星形广场凯旋门的装饰浮雕，应当简洁而完整，吕德采取了徽章式的处理手法，让队伍从深处走出，队伍的边线形成自然的轮廓线，加上人物动态的呼应顾盼联系，便很好地传达出千军万马一往无前的激昂气势。

当吕德在1855年去世时，贫民的儿

子罗丹只有15岁，他大概正在忙于给手工工匠做助手且揣摩着变换工作，为了谋生惶惶不可终日。但是，没有人料到这个连书也读不下去的贫困少年却是以后一位赫赫有名的人物。罗丹早于高尔基近30年，却是与高尔基一样在“社会大学”里毕业的。他后来对人说：“生活的需要使我学会在我的职业中的一部分。我随着我的环境而变更着我的职业，磨琢大理石、珠宝、宝石等……我继续在一个珠宝店作耳环，有时又为3米高的雕刻作人像。我就这样学会在我的职业中的一切本领。”当然，这样学本领至为坎坷曲折，直到35岁，罗丹仍然默默无闻，他只好靠一点工钱到意大利游历。回来之后的第一件作品是《青铜时代》，可是一展出就受到无休止的攻击，说他是靠真人直接翻模的。他从争论中开始受人注意，也预示了他将伴随争论而走不平凡的艺术旅途。除了我们在前面提到的《巴尔扎克》像之外，他的《加莱义民》、《欧米哀尔》也同样遭受过来自各方的指摘，甚至有人把“粗野”、“堕落”、“性虐待”等词句加之于他的头上。

罗丹一生中耗费精力最多的作品是《地狱之门》，这是他受《神曲》的启示而构思的鸿篇巨制，计划包括200多个人物，准备用来装饰巴黎实用美术馆的两扇大门。可惜直到去世，罗丹也没有完成这个宏大的计划。不过，其中独立出来的作品，如《吻》、《三个影子》、《尤谷利诺》等，却成了雕塑史上的名作。而最为著名的，则是原定安放在门楣中央上的坐像《思想者》。罗丹本来想把他做成但丁的形象，后来则干脆让他一丝不挂，俯临着下界的种种痛苦挣扎而冥想苦思。他的身体健壮有力，鼓起的肌肉表明他似乎正在尽力按捺着澎湃撞击的思绪之涛。整个形体是缩成一团的，似乎不仅是头脑，全身都在为痛苦和烦恼的难解问题所困扰。他强健的形体又显示出他内在的巨大精神力量。罗丹塑造的本是无牵无挂的裸体，但这个形体却被无穷无尽的巨大难题紧紧地包裹成一团，这里面所包含的哲理，使它成为一件发人深思的杰作。

罗丹的高足布德尔，却没有跟在自己的老师后面亦步亦趋，他有自己的眼光、自己的发现。罗丹的兴趣在于表现人的精神世界，因而向绘画靠得太近，布德尔却更注意雕塑的形式感和体积的

（印度）酒神药叉女造像

分量，所以人们把布德尔看作罗丹之后的另一位大师。他喜欢神话题材、准确完美的造型，而他在生活中却爱与音乐做伴，喜欢用钢琴弹奏贝多芬的乐曲。他的名作——青铜铸成的《贝多芬》有着雄狮一样的头颅，蓬乱的头发，脑袋似乎填满了狂乱的激情和即将爆发的力量。他低俯着头，像是在五线谱纸上奋笔疾书，又像是深沉的热情正通过他的手指在琴键上倾泻。布德尔用了极为粗犷豪放的手法表现了贝多芬的气质。这样的贝多芬在实际生活中是不易见到的，这是乐曲中的贝多芬。在雕刻底座上，布德尔刻了一句话：“为人类酿造甘醇的酒神”，布德尔对贝多芬表达了由衷的景仰，不过，这酒神却首先是去扼住命运的喉咙的，我们现在看到的，难道不就是这样一个强者的形象吗？

1861 年与布德尔同年降生的法国雕塑家马约尔，却没有先去做罗丹助手的幸运。他先是画画，后来因为眼睛有病，只好半路改行挥刀抡锤搞雕塑。他没有罗丹的激情，也没有布德尔的强健头脑，他喜欢的只是温和恬静，因此，他

的作品也像富于韵味的田园交响诗。这是一个曲腿盘坐，低头沉思的裸体女人，马约尔却把它叫做《地中海》。雕塑家减轻了肌肉的起伏程度，所以体型丰满却显得平滑舒畅。它是饱满、浑厚、健康、含蓄的，丰满的体态潜藏着巨大的活力和生机，马约尔大概正是以这样的手法象征他所认知的地中海。尽管这样的手法比较晦涩，但我们仍然可以看出他寄寓的是对自然界勃勃生机的赞美。

（红山文化）牛梁河女神头像

我们曾经把雕塑比之为立体的、凝练的诗。确实，雕塑的手法如此简括，它“能动的体积”是雕塑家苦心孤诣、一再推敲的结果。正像建筑的空间语言一样，雕塑对于空间形态的安排是十分讲究的，它也需要良好的空间意识。也许，正是这一点的同构合拍，才使西方建筑与雕塑经常摆在一起，相衬互补，产生浑然一体的空间效果。另一方面，雕塑的手法虽然不断发展变化，但它的主题却是生命的律动、生命的张力。这倒不在于它是否逼真地塑造出人的形体，更主要的是透过结构造型所呈现出来的生命之力。甚至，连现代以金属材料雕塑闻名的艺术家亚历山大卡尔德也是这样认为的。他说，虽然他的作品“其外形、其运动及其力的承受方式并不模仿自然，但是呈现的效果却隐喻着有机的生命以及与生命有关的联想”。

这，便是我们要说的，生命的真实。

五、中国雕塑的人文内核

和中国绘画的足迹很近似，中国的雕塑也是从实用工艺当中慢慢蜕变而出，成为一个独立品种的。不过，中国雕塑的另一个特点，是与死者的灵魂、与宗教的光环密切有关。它似乎没有西方雕塑那样明确的生命意识，但一切艺术，无论是服务生者也罢，安慰死者也罢，归根结底仍是人的艺术，以人为中心的艺术，它必然会从某种角度反映、折射人生的某一方面。中国的雕塑有着盛衰起落的历史，它和宗教的命运有着大致同构的关系。然而，它基本又是连贯的。这一点，也显出与西方雕塑断续式、跳跃式的发展史之不同。下面，我

秦皇陵兵马俑

们便试从简略的历史回溯中，寻觅中国雕塑的发展特征。

这里应提到的作品，首先出自新石器时代。《鹳鱼石斧图》画在陶器上，《玉龙》是雕刻而成，《陶猪》是捏塑出来的。它们的三种制作方式和造型风格，预示的正是以后分道扬镳的三种美术门类——绘画、雕塑和工艺美术的出现。《陶猪》是浙江余杭河姆渡文化中的遗存，它表明当时是以农业为主的社会经济结构，已经饲养家畜。捏塑的手法虽朴拙，但已能显示出一只带着野性的猪的生动形象，这表明的，当是对于虽然畜养但并未完全驯化的动物的细致观察。

从小型的陶塑动物到以后的青铜器造型，虽然我们可以揭示出许多雕塑的因素加以论述，但它们毕竟不是独立的、真正意义上的雕塑作品。现在已知的大型雕塑作品，水平最高、年代较早的应是秦代的兵马俑。它的数量之多，体积之大，工艺之精，水准之高都是足以令世人惊叹的。《跪射俑》出土于秦始皇陵第二号俑坑，这是陶质妆彩的塑像，手上所持之物已腐烂或失落，一般认为是持弓射箭。他全身稳重而安静，没有激烈的扭转动态，表面形体被削减了凹凸起伏，形成了简洁流畅的外轮廓线。这样，中国雕塑的基本特征——安静含蓄、稳健内向以及以线条轮廓造型的特色已经形成。俑是代替活人殉葬的陪葬物，它陪伴的是死者沉寂的灵魂，而非活人生动的精神。中国雕塑艺术自立门户之后，大显身手的第一个场合是死寂的坟墓。死者需要安息，灵魂应该安宁，陪衬的雕塑自然也应该稳健而含蓄。况且，中国人历来奉行的是忧而不伤、愤而不怒、得意不能忘形、合情也必合理、规矩严整、礼法兼备的人生哲学。所以，我们看到充满杀气血腥的武士在秦皇陵中显示出如此的雍容和平和方正大度，就不是不可理解的了。

这种举止有度、稳重含蓄的特点，即使在并非埋入地下的霍去病墓石雕中也有明显的体现。《马踏匈奴》石雕是纪念西汉名将霍去病赫赫战功的最著名的雕塑。它安排在象征着祁连山的陵墓之前，以马的威武象征胜利者，战败的匈奴人蜷缩在马腹之下。整座石雕是圆浑的，马的形象雄健有力，却呈现出并不剧烈的动势，它稳重得近乎安详，镇定中显出平和，连马下挣扎的匈奴人也尽量减少动态，显示得很像是静止的对

峙。激烈的情景在这里变成了安静的造型，这固然与纪念碑式的雕塑需要安稳的造型有关，但更重要的恐怕仍是中国人内敛哲学观念的体现。

济南无影山一号墓出土的《乐舞杂技陶俑群》，在一只陶盆上塑造了 20 多个陶俑。中间的女子长袖善舞，4 个男子正表演杂技，还有奏乐的、观赏的，场面很复杂。这是比较少见的以杂技为题材的群塑，而且人物组合方面有成功的表现。就形式而论，这一类陶俑都使用简单稚拙的捏制手法，除了面部花费精力较多之外，身躯的处理比较随意，它的题材则是再现俗世的生活，带有现实生活的气息。早期的雕塑艺术，遵循一条注重神完意足、不拘泥于表面肖似的路线。虽然中国的古代雕塑没有直接提出这样的要求，却在实践中体现了这样的审美观念。

东汉的作品，最为珍贵的是1969年在甘肃武威发现的青铜奔马。这匹骏逸矫健的马，右后足踏在一鸟身上，造型至为完美。人们在惊叹之余，曾对它的含义作了种种推测。郭沫若曾定名为“铜奔马”。有人认为它奔跑神速，凌空越过了飞燕，把它称为“马踏飞燕”。有人说那只鸟是龙雀，便叫“马超龙雀”。但龙雀是中国的风神，神物岂可践踏？于是有人叫这为“天马”。但“天马”只能象征皇家威仪，臣民不可乱用，将军岂能例外？于是再有人提出这应是马神“天驷”。史学界和美术界对此仍在继续研究，不过，这并不妨碍这雄骏非凡的青铜奔马的艺术价值。近年，外国人把它誉为“中国古代艺术作品的高峰”。国家旅游局已把它定为中国旅游的标志。

中国人似乎很早已对马有特别的喜爱。唐代的第二个帝王李世民，生前选定了坟墓地点，并且命令工匠把他南征北战中坐骑过的六匹马刻成浮雕，安置在墓前，这就是有名的《昭陵六骏》。据记载，“六骏”之一的“飒露紫”在战斗中身负箭伤，仍然不屈不退。现在的浮雕上，刻的是大将邱行恭正在为它拔除箭镞时的情景。马忍痛站立，一只后腿本能地往后退缩，古代工匠抓住了这一细节是很成功的。无论“昭陵六骏”还是上面提到的“青铜奔马”，使用的雕塑手法都是尽量削减骨骼肌肉形体起伏的细节，产生的是干净利落、圆浑流畅的近乎装饰手法的美，有如娴熟简洁的白描。

从春秋以来，帝王的陵墓之前就按仪轨设置石兽，据说可以护卫死者。石兽一般称为麒麟和天禄，或者通称“辟邪”，这都是子虚乌有的瑞兽，并非世间可见的动物。不过，它们总需要现实的动物作为想像的依据，总有蛛丝马迹可寻。现存石兽的较早实物是南齐萧齐、萧梁墓前的石辟邪。埋葬李渊的献陵所设置的石虎，比较注意虎的性格特征，虽然没有南朝石兽的神秘，但形态更真实，因而显得更威武有力。武则天葬身之地为顺陵，大概是因为武氏权势显赫，顺陵雕置的石兽体积也特别巨大。遗存的立狮用整块石头雕成，近3米高，它正在昂首行进，庞大的体积更加强了它威武雄强之气概。这座石狮造型在写实的基础上略加夸张，因而更加凶猛慑人。如果细心比较，可以发现南朝的石兽多作变形处理，气势和力量是通过象征而体现的。唐代石兽则常加夸张强调威严雄健形态比较真实可信。

东汉时期从印度传入的佛教，以极为迅疾的速度在中国大地上蔓延。中国绘画为佛教的传播和阐释发挥了巨大的作用，不过，与雕塑相比，遗存的实物数量较少。为坟墓守护寂灭的死魂灵，对于雕塑来说，确实有些大材小用，埋入黄土冢中的自不待言，即使昂然耸立于陵墓之前，也不如宗教造像来得受人关注。这样的地点毕竟过于寂寞、空旷和冷落。

随着佛教的迅速流布，佛教艺术在中国翻开了全新的一页。战乱频仍、朝祚兴灭反而促进了它的推广和繁盛。在一个相当长的历史时期里，宗教艺术是规模最大、成就最著的艺术，也是当仁不让的主流艺术。这里，应当从石窟寺说起。

甘肃麦积山石窟：菩萨及弟子

石窟寺是宗教建筑的一种。开凿洞窟，展示宗教雕刻、彩塑或壁画，其宗旨固然在于弘扬教义，但它们是神性化与世俗化整合一体的。透过虚幻的表象，折射出来的依然是现实的人生与社会。正如王朝闻先生所说：“在宗教艺术而不是一般艺术里，罗汉属人神之间的一种特殊角色。”宗教艺术曾有炽盛的时候。有学者认为，以魏晋六朝的雕塑而论，当时佛教雕塑的数量不仅占雕塑总量的95%以上，而且影响了后世雕塑门类的嬗变发展。在我国现存的石窟艺术中，佛教显、密二宗占了多数，也有道教诸神、儒教圣贤、三教合流以及民间信仰的内容，部分洞窟中尚有供养人的雕塑绘画。在丰富的题材内容和多样的形式手法中，留下了中外文化交流融会的轨迹，更凸现了中国宗教的本土性特征。石窟寺本身及窟中的雕塑绘画艺术品，展现了各历史时代的社会生活、精神形态和文化艺术面貌，它们的价值远超出宗教的畛域。毋庸赘言，众多的石窟寺遗迹是中华民族传统文化的重要载体之一，对它们加以有效的保护、深入的研究和推介宣传，是弘扬中华文化的重要一环。

中国最早的石窟寺开凿于新疆地区，其后沿丝绸之路由甘肃往中原延伸，形成高潮。元明以后凿窟之风虽逐渐消弭，其间已历经一千四五百年之久。现存的石窟寺，其重要者除了人们熟谙的敦煌莫高窟、大同云冈、洛阳龙门和天水麦积山石窟之外，新疆克孜尔石窟、甘肃炳灵寺石窟、河南巩县石窟、河北响堂山石窟、山西天龙山石窟、四川大足石窟和云南剑川石窟等也有很高的历史和文化价值。除这些为人关注的遗址之外，新疆、甘肃、宁夏、辽宁、江苏、浙江、山东、云南、四川等广大地区尚分布有大量石窟寺。它们不仅具有宗教洞窟的共性特征，还有区域性、地缘性特色。在中国石窟艺术的谱系中，这些洞窟最具备多姿多彩的特性。

中国古代雕塑施展抱负的广阔天地是洞窟和庙宇，兴旺的宗教为它带来了繁盛的幸运。宗教的黄金时代也就是它的黄金时代，唇亡齿寒，它们是合二为一的，这就是中国古代雕塑发展的客观历史。

魏晋南北朝的无数造像，这里实在难以一一述说。云冈石窟第二十窟的北魏大佛，是这一时期最著名的造像。它

山西云冈石窟佛像

有平和然而脱俗超凡、端庄然而君临一切的神情。那种永恒的微笑，明显体现出超越时空的特质。它的造型手法和神态，虽然开始凸现了中国特色，但它仍然是超脱人间的，与后来的造像不同。洛阳龙门奉先寺的《卢舍那坐佛》高达17.14米，这是武则天时期工程最大的雕像。他结跏趺坐，安详庄重，和蔼可亲，宝相庄严，然而紧密联系人间。这

便是宗教的魅力，它使人在悲苦中看到某种希望，在灾难中仍可祈求幸福。我们在这尊巨大的雕像中看到的既是雕塑，也是宗教。不过，从技巧上来说，他的形象宽厚饱满，手法圆熟洗练，面容和蔼亲切，显得比魏晋南北朝时期睿智超脱的佛像更易于沟通，更富于人情味，这应是唐代造像风格的一个新发展。

不是完全超凡脱俗，便不至高不可攀，这是盛唐雕塑的风格。在龙门是这样，在敦煌也很一致。莫高窟45窟的彩塑《迦叶》是盛唐时期的作品。迦叶本是释迦牟尼十大弟子之一，传说是佛教经典首结集的召集者。他常修头陀行，有“头陀第一”之称。可是我们看到的却除了耳朵特大，凡夫肉胎难可企及之外，其他则与庸常之辈无异，或者说就是凡人形象。莫高窟194窟也是盛唐时期修建的，当中的菩萨体态自然，雍容娴雅，这是一个贵妇人的形象。她似乎显得热心助人，愿意倾听人间疾苦声。正是这样敦厚典雅的热心肠妇女，才能完成大慈大悲、救苦救难的责任。盛唐的雕刻塑像，一般没有突兀的棱角、尖锐的转折。其丰腴的体态、圆润的肌肤、亲切的神情，正是人性的折光。可以说，中国古代雕塑的审美特征，在盛唐的作品中得到最为充分的表现。

在佛教洞窟中宣扬宗教的造像是这样，墓穴中殉葬的陶俑更是有过之而无不及。著名的《三彩女立俑》是在西安附近出土的，塑造的是典型的唐代妇女的审美好尚。特别应该提及的是，这些立俑都是涂施釉彩的。本来，类似的技术在商、周时代已有采用，汉代更有单釉色陶器的成批生产。但是，唐代却在

四川大足石窟：日月观音像

此基础上大大向前推进了一步，这时出现了混合运用彩釉的技术，由于一般使用黄、绿、褐三色，所以通称“唐三彩”。唐三彩色彩淋漓参差，鲜艳活泼，极具时代特色，它是我国陶瓷工艺上的一项重要成就。“唐三彩”中最受人称道的是马和骆驼等。《三彩驼背乐舞俑》便是唐代一件很典型的作品。这件作品比较特殊的是，驼背上有一组演舞奏乐的人物，安静站立的温驯骆驼也伸颈仰天嘶叫，好像对传到耳中的乐曲表示赞赏，人的表演和驼的动态都显得生动有趣。

宗教的神性和世俗的人情在雕塑中并存，在唐已经日渐明显。延至宋代，这样的特征呈现出有增无减的趋势。山西大同华严寺的辽塑胁侍菩萨，其造型特色大体上仍承袭唐风。因为这一时期的塑像工匠大多摹自中原，所以辽代虽是少数民族的王朝，塑像却与中原作风一脉相承，华岩寺辽代泥塑有31尊，大都彩饰富丽，姿态自然。而最为生动的则是其中一个合掌露齿、脸形丰满、婉丽妩媚的胁侍菩萨。不过，如果跟太原晋祠圣母殿的宋塑侍女相比，辽代的这些彩塑仍然具有理想化的成分。圣母殿内共有43尊宋代彩塑，其中侍女像33尊。和一般的宗教塑像不同，晋祠是为了祭祀周代王后邑姜而建的，里面的塑像既非菩萨，也非神，而是现实的人。由于不受宗教塑像的规范框囿，可以依照宫廷仕女的身份、性格进行塑造，所以手法比较自由随意，现世生活的气息更为浓厚，我们可以径直把它作为宋代宫苑生活的图卷而看待。

山东长清灵岩寺千佛殿，原为唐代建筑，宋代拓修，殿壁前有41尊高1米多的彩塑罗汉。这些佛教造像喜怒哀乐不一，神态逼真自然，似乎古代的雕塑家不愿遵从固有的佛教造像程式，却愿意以现实生活中的人物为塑造蓝本，多尊罗汉像都能令我们想到山东一带农村寻常可见的中年男子。

自然，这样的罗汉仍然不是实际中的凡人，他们是从属于教义的。完全是劳动群众的形象在宗教雕刻中也会出现，四川大足宝顶山佛湾摩崖造像中的横吹牧笛少女，饲养群鸡的养鸡女人便是例子。这是穿插在地狱变相附近的小品。养鸡女衣着朴素，神态随和，她的心思放在养鸡这样平凡的琐事中，场面很写实。虽然，这一雕刻的目的是在于宣扬劝善惩恶、养生不杀的佛教义理，

四川大足石窟：养鸡女像

但毕竟让人看到了一个平凡真实的生活场面。

我们难以逐一地追踪中国古代雕塑发展的细致线索。从南宋之后，便是元明清乃至现代，这中间尚有700多年的漫长历史。在欧洲，明代之前还是沉闷的中世纪，西方雕塑的灿烂篇章是在文艺复兴才开始真正展开的。中国人似乎特别早慧，在这之前已经攀越了古代雕塑艺术发展的高峰。在南宋之后，它大体仍沿着承续传统的路径继续前行，有所发展，也有变化，不过它的历史毕竟是连贯的。我们当然可以举出更多的实例，铺陈更多的篇幅，但能够说明的，还是前面已经述说过的特点。

没有绝对纯粹的艺术，就像没有绝对超然的美一样。艺术是社会的人创造的，它必定与特定的社会有着联系。不过，中国古代的雕塑与宗教，与神灵却靠得特别之紧密。当我们举出了许多世俗气息浓厚、形象刻画独特的作品之后，必须进一步指出，它的价值在于显示出了人性的折光。

第六章　实用与审美整合的有机体
——艺术设计论

一、让美神走进生活

也许，你是美术的一个热诚的爱好者，在它绚丽的花园中获得过美的陶冶和启迪。当然，你也可能把爱好和兴趣放在其他方面，并没有特别探究过美术，谈起美术，大约还是陌生的。

但这并不重要，即使你不曾特别爱好美术，美术却一直伴随着你，虽然你可能一直没有意识到这一点。

美神拥抱着生活。美术远不限于上面论及的几大门类。它采取了最为广泛、最为深入、最为有效的方式向生活的每一层面渗透，为生活的美化，为生活的美好发挥着巨大的作用。与现实生活结合最为紧密的美术门类，就是我们这里要谈的设计艺术。

在上面，我们曾经谈到建筑艺术，指出建筑的实用性与审美性交织，物质生活

与精神需求结合是它起作用的途径，这正是它的优点和长处。由于这样的特点，使建筑能够直接地、广泛地在人们的不知不觉中发挥其潜移默化的精神效用。在这一方面，设计艺术与建筑是很接近的，难怪不少人愿意采取另一种艺术的分类法，把建筑和设计艺术划归实用艺术。

新中国初期，郭沫若就指出：“工艺美术是测定民族文化水平的标准，在这里艺术和生活是密切结合着的。”但不知是历史的疏忽，还是很多人因为它的艺术性不“纯”，后来的工艺美术研究仍然缺乏足够的广泛和深入，甚至连工艺美术的基本特征和审美特点，也还未能准确地把握。这即在关于工艺美术的分类当中都可以体现出来。比较有代表性的观点，是把工艺美术分为两类：一类是日用工艺，即使经过装饰加工的生活实用品；另一类是陈设工艺，即专供欣赏的陈设品。还有人认为，“工艺，这里主要是指在造型和色彩上美化人们的用品、环境的艺术”，而它的美，“在于用外部形式传达和表现一定的情绪、气氛、格调、风尚和趣味”。

把特种工艺或装饰等同于工艺美术的特点，不必再赘述其明显缺陷。但是，现在通行的观点仍然没有深入把握设计艺术的基本特征。显然，生活日用品和欣赏陈设品的区分是创作、制作之后的结果，是它分类使用的功能。这就像说这是水果，那是家具一样，并没有触及其特质。提出实用与审美的结合，强调了装饰手段，这似乎看到了当今的设计艺术与其他造型艺术门类的不同，实际上这样界定的‘结合’是可以分离的，会导致另外把设计艺术仅仅看作是附加装饰、美化这种观点的流行。强调设计艺术是用外部形式的美化去传达“朦胧的情绪色调”，则不仅更加剧了这样的分离，而且玄虚措辞掩盖着的实际是对设计艺术认识的肤浅和片面。不少专家呼吁改变忽视功能滥用装饰手段、追求表面效果、设计格调低下的毛病，呼吁改变从绘画、雕塑理论中生搬硬套某些现成概念去诠释设计艺术特质的作法。理论的苍白，必然要导致实践的困惑。

实际上，工艺美术是设计艺术当中的一个大门类。之所以会在艺术当中划分出这样一个独立的大门类，正因为它有着区别于绘画、雕塑、建筑或其他门类的明确特征和独特艺术手段。设计艺

术是连接艺术和生活、实用和审美的艺术，它有着边缘或交叉艺术的特质。所以，从绘画等“纯粹”艺术角度看，设计艺术不属于艺术，从实用、适用、生活实际需要的角度看，它又不是单纯的物品。它是物质需要和精神冀求、实用功能与审美目的的有机结合的统一整体。所谓有机统一，即是说它整体的两个方面仅仅是为了理论概括的方便而分开论述的，实际上它们不可分，也不能分，这有如一张纸的正反两面、一个坐标的正负两端。我们认为，可以把设计艺术、工艺美术的产品界定为——贯注审美观念，经过艺术加工的适用性物质产品。当然，这是指工艺美术中最大量的产品，代表工艺美术主要审美特征的实用产品而言的。至于那些纯属陈设、观赏、装饰的特种工艺品，如牙雕、玉雕、雕漆、壁挂、微雕、镶嵌画或羽毛、麦秆、布片、贝壳等拼贴挂屏等产品，与实用目的无关，它们体现的主要是技艺和材质之美，可以界定为贯注了审美观念、体现特殊技艺和材质特征的陈设性产品。至于“设计艺术”这一专业概念，是指创作、制作活动的全过程及其导致的结果。设计艺术与工艺美术品是两个不同概念，混淆了这一点，便会把产品的分类、制作技艺、创作过程的不同层面概念等同于设计艺术。

仅套用马克思“人的本质力量的显现”作为设计艺术特质的表述显得过于宽泛。因为人类的一切物质、精神活动都同样属于“本质力量的显现”。以“物质的美化和美的物化”概括设计艺术的特征也不准确，因为“物的美化”没有指出实用之物与其他之物的区别，而“美的物化”却涵盖了所有艺术门类。把设计艺术作为“表现主体情感体验为主的表现艺术”，这虽然注意到了设计艺术不模仿、不重现客观物象的特点，但工艺美术品及艺术设计常常很难说“表现”了什么“情感体验”，它更多的是体现了审美的结构法则。即使某些时候能看出情感体验，也大多是微弱的、曲折的。说它主要是表现情感体验，就像说山水诗一定有阶级性的体现那样勉强。

当然，以往在理论表述上的含糊和不准确，并不等于人们不知道设计艺术、工艺美术的特点，更不等于在生产实践中是无的放矢地蛮干。过去也有些人提出设计艺术、工艺美术的艺术特征体现于实用性、材料的制约性与使用材

料的能动性之中。有论者指出，工艺美术是通过视觉形象，通过对一定物质材料的艺术加工、制作而完成的物质产品。设计艺术比起其他艺术形式来，则与人们的社会生活的联系更密切、更广泛。还有一种意见是，设计艺术是结合着社会生活的一种实际应用的美术，它体现为日常应用品和消费品。类似的定义，虽然不够概括、全面、精确和简洁，但已部分地把握了这一艺术门类的特征。不过，设计艺术、工艺美术的实用性质，曾比较一致地认为是它们的局限，无意中把优势当缺欠，不免令人遗憾。

约略分析了上述各种定义，并且把设计艺术、工艺美术的主要部分——实用产品界定为贯注审美观念、经过艺术加工的适用性物质产品，这样强调是不是小题大做呢？不，设计艺术、工艺美术的特征是一个最基本的问题，不加以清晰的界定，不仅会导致理论上的混乱，造成实践中的困惑，而且对设计艺术、工艺美术品的欣赏、审美和评价也会造成障碍。只有先在艺术特征这一根本问题上进行了必要的讨论之后，下面的问题才会比较清楚。

建筑艺术在为人们创造实际应用的生活环境时融入了美的观念，而工艺美术、艺术设计则在为人们创造社会适用的消费商品时贯彻了美的法则。这里，我们应该特别重视马克思的一段言论，这是他在《1844经济学—哲学手稿》第一个手稿《疏远了的劳动》中说的："动物只依照它所属的物种的尺度和需要来造形，但人类能够依照任何物种的尺度来生产并且能够到处适用内在的尺度到对象中去，所以人类也依照美的规律来造形。"现代社会中的艺术设计，正是依照适用的尺度，依照美的规律去造型的。功能性和审美性双重属性的有机统一，在实用过程中发挥审美作用，正是它之根本区别于其他艺术的特点。这一点，我们务必要有清楚的认识。

按照美的规律去造型，这就意味着产品的造型设计的各种要素是贯彻了美的规律、美的法则而达致"适用"目的要求的。它不是在实用产品上附加的、可有可无的美化和装饰，而是从一开始就有机地结合在一起的。艺术设计的产品是美的实用物，而不是实用物的美化，我们切不可忘记这一点。

这样，在艺术设计这种基本特征的

规定下，我们不妨把它几个重要的特点略作梳理归纳。

1.实用、适用与审美的同体共存是它第一个重要特点。它以美的规律进行符合功能目的性的造型，体现了一定历史时期的社会物质发展水平和审美观念的特点。电风扇的出现自然是电气时代的产品，而它的造型从当年的灰暗简陋、弯曲扭捏到后来的明朗简洁，不能不说是审美意趣催化的结果。

2.由于产品是供社会消费使用的，它必然受物质、文化、生产水平、科技发展的约束。爱迪生发明电灯导致了美国通用电器公司的出现，而现在美国通用电器公司千奇百怪、花样繁多的灯具尽管运用的仍然是爱迪生的基本原理，但生产水平的大幅度提高、技术的进一步完善却使灯具发生了极大的变化。

3.要使产品实用、适用，就必须立足于人的生理尺度、心理因素、文化习惯等基础。一张简单的椅子，从古板、坚硬、繁缛到“包豪斯”发明的第一张简洁的钢管椅，再到今天各种造型、各种色彩和适合不同用途的椅子，既需考虑人体弯曲时曲线的形状、重心的落点，使人坐着舒适自然，又要让人感到心理舒适认同，这便需要纳入各种综合的因素。

4.由于产品是通过市场机制在社会流通散布，它必然受到商品经济规律的约束。造型美观，功用合理，材料能源和生产技术许可，还需要考虑降低材料、能源消耗和减少生产劳动量，控制生产成本，进而考虑产品在流通中的包装、环保、运输等问题。这是由它本身内在的产品性质、商品性质所决定的。

由此，我们可以说，艺术设计的艺术表现，是在各种要素的制约之下进行的。或者换一种说法，它是在一个独特的领域，在其他艺术形式鞭长莫及的领域内进行独特的创造。因此艺术设计与其他任何艺术门类相比，不存在谁上谁下、孰高孰低的问题，它们各以自己的优长，以不同的语言去满足不同的社会需求。而工业设计基于自己的生产领域，它的基本语言是在体现、促进产品功能的前提下，运用对称、均衡、对比、节奏、比例、色彩的元素在变化而统一的造型规律框架内去设计产品的造型和功能部件。虽然这不排除在个别情况下结合绘画、雕塑手法的可能，但大多时候，绘画、雕塑的语言是无法套用，或

者有损产品的自身功能体现的。所以，大部分产品都必须让设计元素融入产品本体。与绘画、雕塑相比，工艺美术、艺术设计所体现的艺术性是潜藏的、隐蔽的，它和产品的使用功能完全融合为有机整体。如果一定要说它是表现性艺术，只能说它以隐蔽的方式表现了美的法则和一定的审美观念。而在它们所起的各类现实功能中，使用功能是明显的、直接的，审美功能是隐蔽的、间接的，是通过潜移默化的途径实现的。

艺术设计的基本特征、艺术特点、表现手法，决定了我们在创造、审美活动中所采取的是另一种衡量尺度。“适用、经济、美观”以往是工艺美术产品设计的通行原则，在工艺美术、艺术设计行业中这三个因素谁先谁后的位置是固定的，但在实际生活中，每一个人对待具体产品都可以按照自己的要求，随意挪动三个因素的位置去决定商品的取舍，甚至只取一点不及其余。但是，我们仍然认为，这三个因素用作衡量的尺度，至今还是切合实际的。

艺术设计当中具备使用功能的大量产品是美的实用品，可以用以上尺度去衡量。对于特种工艺品，我们又应该如何看待呢？上面我们曾经说过，由于它们是体现特殊技艺和材质特性的陈设性制品，一方面它的审美性质更靠近绘画、雕塑等“纯”艺术。另一方面，我们必须了解具体品种的技艺水平、材料价值，才能判断其艺术价值。举例说，广州始创于清代的通花象牙球雕刻，起初只是二层透雕，现代则已达48层。这些球体全都剔空透雕，逐一相套，层层转动，它体现的是高超的技艺水平，至于选取的是“嫦娥奔月”还是“狮子绣球”的题材，却是较次要的。如果我们不知道通花象牙球所达到的技艺水平以及象牙本身的名贵身价，便很难判断一件具体作品的价值。玉器制品与象牙制品略有近似，不过，玉器的材料价值显得尤为突出。至于麦秆、布片、贝壳等拼贴产品，材料价值不高，主要是看拼贴的技巧和艺术水平。象牙微雕、瓶内画等产品，显示的主要是手工技艺的水准，艺术价值是次要的。当然，既然人类的一切活动显示的都是“人的本质力量的对象化”，这一类技艺令人惊叹的产品实则是以工艺难度而证明人的智慧和力量，使人在赞叹中肯定自身的力量的。因此，技艺性产品实际上主要是以自身

为媒介，引起观众对自身力量的观照，从肯定之中得到愉快，这与一般艺术作品起审美作用的途径是不同的。

艺术设计是如此广阔而多样的艺术。它渗透到人们衣食住行的每一个层面，与社会的生活最为密切。它没有绘画、雕塑及其他艺术形式那样与生活划开一条明显的界线，需要在审美活动中若即若离、保持心理间隔。艺术设计的艺术特性确实不是首要的，但它正是以这一类隐蔽的、潜在的艺术形式手法让审美规律在潜移默化中熏陶我们，才形成这样与我们完全融合，消除心理距离的优点。它在我们身边无时无刻，无处不在地发挥作用，如此广泛，如此直接，如此恒久，因此也有着其他艺术所无可替代的巨大而广泛的感染力量。它体现了一定时代，一定社会的物质文化水平和审美趋向，又使它实际上是经济、文化水平的直接而生动的标尺。

让美神拥抱生活，这就是艺术设计。

二、手工与艺术的历史序列

基于观赏要求而制作的艺术产品是后来才出现的，最早的艺术是符合实用的美术品，实用的手工艺术制作有着最为悠久、最为古远的历史。但是，如果上溯至那么久远，我们的篇幅又过于冗长。因此，这里仅就一些较为重要的作品作一些个案介绍，片断的篇章也能折射历史的光焰。

古代的历史是手工的历史。秦代之前产生的《考工记》已经把周代“百工”分为六大部门30个工种，区分出攻木之工、攻金之工、攻皮之工、设色之工、刮摩之工、抟埴之工，分别阐述了木材、金属、皮革、画绘染织、陶器等部门的各种职责。“百工”原是古代掌管营造、车服、器械的官职，西周则以百工通称工奴，春秋沿用此名。此后，百工成为各种手工业工人的统称。古代的工艺美术品，就是百工以工巧的手艺所创造出来的，手工艺术制品的衍变发展，构成了手工与艺术的漫长的历史序列。

人类在童年时代遗留至今的最早创造物，现在知道的只是石器。后来，新石器时代的陶器制造，是原始手工业的

主要部分。至今，我们仍能在各种灰陶、黑陶、彩陶、几何陶中看到当时的出色成就。彩陶纹饰不仅体现了原始先民的审美经验，也体现了装饰与致用统一的观念。彩陶的纹饰大都在器腹之上，这正是适应了席地而坐俯视欣赏的特点。不过，这些纹饰恐怕不纯是为了审美而绘制的，大约包含了多种象征、寓意或祈求的功用，里面潜藏的意义尚有待发掘和考证。

2003年，考古工作人员在对辽宁省牛河梁红山文化遗址进行的新一轮发掘中，从一个距今约5500年的墓穴出土了完整的玉雕人像和玉凤。玉雕人像手法写实，雕琢精细，对研究当时人的体态、形体特征很有意义。稍前，还在牛河梁遗址第十六地点墓中发现了一枚高 9.8 厘米，宽 7.5 厘米，由淡绿色软玉磨制而成的玉猪龙，这已是牛河梁遗址出土的第三枚玉猪龙。可以说明，5000 年前这里已存在以动物造型为主的玉器文化体系。

奴隶制社会的出现，对于原始公社是一个很大的进步，由于奴隶的劳动，促成生产力的发展和分工的精细。在商代，玉器、陶器、骨器、木器的制作已相当发达。在郑州二里岗、安阳殷墟都发现有专门的冶铜、制骨、烧陶、玉石、贝壳等专业作坊的遗址。商代青铜器更是独树一帜的伟大艺术创造。除了祀神祭祖的礼器、战争用的兵器之外，大多青铜器还是生活用品。它们不仅器皿形制丰富多样，纹样繁密神秘，而且从中已体现出对工艺美术设计法则的认知和独特运用。青铜器合范的接缝处使用有棱角的装饰，既掩盖了缝线，同时也加固了器体。三角纹、蕉叶纹常安排于器体倾斜部位上，这样可以适应面的收缩和开放。类似这样的设计，都说明商代已形成成熟的装饰设计观念。

从石器工艺中衍变出来的玉器琢磨技艺，在商代也达到了极高的水平。最早的玉器也是实用的，即使它转向佩饰观赏为主之后，许多玉器的形制仍可看到原来与石器的联系。玉的质地非常坚硬，青铜一类金属工具很不容易刻镂加工，须用沙砾慢慢琢磨才能成为所需形制，但是这样琢磨加工出来后特别温润晶莹，显出特殊的材质之美。古时候加工玉器如此艰难，但技艺水平却令人惊叹不已。1976 年，在安阳殷墟妇好墓出土了 755 件玉器，玉料的颜色质地、器

形品种都很丰富，而且显示出工艺手段除沿袭了新石器时代磨制工具的方法之外，还使用了轮轴和砂浆进行磨制。两面对钻的钻孔误差很小，说明当时的技艺水平已很高。《玉凤》和《玉》便是从妇好墓中出土的。这都是用于装饰、欣赏用的制品，可以看到商代玉器雕工精细的高度工艺水平。春秋战国时的玉器，呈现出更多样化的趋势，而且向华美、精细方向发展。这个时期的装饰改变了商代的中心对称及周代的反复连续组织，喜欢缠绕穿插。玉器有刻纹、浮雕镶嵌等多种技法，镂空技术发展到一个新高度。1977年在河北平山中山王墓出土的《雕龙黄玉佩》便能体现战国玉器的这几个特点。与周代“ 大玉不琢 ”，重视单纯朴素的特点相比，战国玉器的变化反映了战国时期诸侯鼎立、趣味多样的社会特征。也许，青铜器的变化更能说明这一点。春秋时期的《莲鹤方壶》采取了新的造型风格，器顶站立一只张翅欲鸣的仙鹤，似乎刚从浓厚神秘的、严肃静穆的气氛中刚刚拱出，郭沫若把它作为春秋初年“ 一切社会情形及精神文化之一如实表现 ”。奴隶制社会‘ 礼崩乐坏 ”了，封建社会却如杲日初升。俊逸清新、跃跃欲动的白鹤，展示的不仅是一个时代的美术，实质是整个社会的新精神。

（东周）莲鹤方壶（青铜器）

如果把青铜器排列起来，会发现一个有趣的现象：商代以祭祀用的重器领衔，列成的是酒器序列的组合。周代以礼器为主，组成的是食器的方阵。而春秋战国，则以标新立异的日用器物组成庞大队列，重器礼器这时已显得苍白无力。如果说，商重宗教，周重人事，春秋战国却更关心钟鸣鼎食。

（战国）
曾侯乙墓漆画羽人

河北平山的中山国葬墓，曾出土了数以千计的物品，《虎噬鹿器座》就是其中的一件青铜器。这是一个捕食老虎的真实动态，但明显作了概括处理，强化了力和运动之美。技法上则使用了金银错的手段，使虎与鹿全身都分布了丰富的花纹，既增强了形体结构和质感的表现，又产生了装饰效果。这样一个青铜器座，实际上是一件雕塑作品。春秋战国的青铜器常把器物与装饰雕塑结合起来，而且雕塑的造型比较写实。即使是器物形态不宜变动的青铜器，很多时候也增加了雕塑式的立体装饰。湖北随县曾侯乙墓出土的《青铜尊盘》，立体雕塑装饰繁密精细，便能说明这一点。

从新石器时代开始首先用于髹饰陶器的漆器技术，在战国获得了很大发展。这时，设官职专门管理漆树，可以推知其生产规模。《史记》曾记载古代哲学家庄子“尝为漆园吏”。南方的楚国得地利，漆树种植较多，漆器手工艺也特别发达。1978年，湖北江陵天星观楚墓发掘出一只漆鸟形鼓架，这是一件造型至为优美、装饰性很强的作品。它证明具有浓厚民族特色的中国漆器工艺此时已达到相当水平，而且已经熟练地应用描绘、针刻、银扣、描金等装饰方法，这为两汉漆器工艺的进一步发展奠定了良好的基础。

在商周时期，中国已经有了熟练的纺织技术，丝绸之国的雏形已经浮现。到了春秋战国，丝绸染织工艺更是迅速发展，植桑养蚕、纺纱织造已经在广大乡村普遍开展，而且不同地域的作坊有不同的织染工艺特点。1982年1月，湖北江陵马山砖厂发掘了一个楚墓，出土了大量织造精美、保存完好的丝织品。它们的织法、纹样和品种几乎包括了战国时期的所有种类，因此这一楚墓被人称为“丝绸宝库”。其中的一件《龙凤虎纹绣罗单衣》便是该墓中最为精彩的刺绣工艺品之一。它在质地轻盈、孔眼均匀的皂色罗底上绣出蟠曲的龙，飞舞的凤和红黑相间的猛虎。对称的花纹组成菱形图案，线条卷曲舒畅、穿插自然，对

称中显出变化。这一件绣衣体现了战国丝织、刺绣工艺的杰出技艺。

承继了春秋战国漆器工艺传统的汉代，无论从品种、技术和艺术方面说，都把漆器工艺推到了一个前所未有的阶段。就整体而论，汉代漆器是中国古代漆器的高峰，它的鼎盛，它的完美，是后来难以企及的。首先，汉代漆器生产有严密的组织和细致的分工，一些漆器铭文记述了制作过程中有精细的分工，有专人负责。从造型看，它们使用木胎、竹胎、夹苎胎加工出大大小小、各有所用的丰富产品，还有严密精致的系列造型。从装饰手法看，虽仍以彩绘为主，颜色却远不止于红黑两色。针刻技术有了新发展，镶嵌技术更达到了一个新阶段，适应夹苎技术而兴起钮器的装饰手法。1972年，长沙马王堆一号汉墓一次出土随葬漆器184件，器形有16种之多。1974年，三号汉墓出土漆器316件。它们出土时仍光洁如新，其制作之精、品种之全，都使人惊叹。《彩绘圆漆鼎》便是其中之一，它不但印证了汉代大件漆器的风格，说明漆器已替代铜器，而且证明了汉代漆器造型、装饰工艺的突出成就。

长沙马王堆汉墓出土的纺织品和服装，则表明了汉代丝织的新水平。蝉翼一样轻薄透明的素纱禅衣就是在这一墓葬中首次出土的。另外，其中发现的织绣品是中国古代丝织工艺史上的重大发现。《缃黄绮地对鸟纹乘云绣》在环绕弯曲的云气纹中绣出乘云神兽的一只眼睛，显出繁复流畅、瑰丽奇特的风格，但这仅仅是出土丝织物中的一个品种。长沙马王堆汉墓的丝织品有平纹、斜纹、罗纹的不同织造方法，有绢、纱、罗、绮、锦等不同品种，有各种花纹图案，有20多种颜色，还有信期绣、长寿绣、乘云绣等不同刺绣方法。没有高超的织绣方法和繁多的品种，汉代是无法开辟出伟大的“丝绸之路”的。

古代先民用泥土捏塑而成的陶器，是人类第一次用可塑材料自由地创造出的全新器物形象。它给人类社会的发展心理造成了如此深远的影响，以至人们把张扬了人类能动创造精神的陶器当成了创造与快乐的同义词——“陶冶”、“陶铸”、“陶醉”、“陶然”，乃至于“其乐也陶陶”。

从陶制品朴素的器形里，熏陶出人类的创造精神，同样，也陶冶出了中国

古代文明的另一项伟大发明——瓷器，以至中国成了陶瓷之国，陶瓷在当时的外国人眼中就是中国的名词。

至少在3300多年前的商代，就已经出现了原始的瓷器。到了东汉末年，终于完成了从陶到瓷的质的飞跃。近年在浙江上虞县小仙坛出土的四系罐，是东汉末年烧成的青釉瓷器，它说明当时烧制技术已达到了制瓷工艺的要求。汉的成就，拉开了六朝瓷器时代的序幕。

中国的瓷器，若以釉色区分，有青瓷、白瓷、彩瓷三大系统。最早的瓷器是青瓷，产地以江浙地区为中心，它的特点是釉色青翠。北方青瓷数量较少，但青中泛黄，也自成体系。《青瓷羊》是1958年在南京清凉山吴墓出土的，这是一个卧伏的羊，造型优美，橄榄釉色，温润匀净，既是一个装饰品，又是一个盛酒的尊，体现出六朝人造型的水平。这一时期的鸡首壶，又称天鸡壶，造型是很有时代特点的，它在盘口壶造型上一边加饰鸡头，另一边安放上接盘口的把手。这种形制其实是罐的发展，到了唐便发展为龙耳壶。浙江余姚出土的《越窑青瓷鸡首壶》是东晋时的作品，很能体现这种特定时代造型的典型特色。南朝《青釉刻花执壶》则显出六朝时瓷器刻画花纹的装饰方法，这只是多种装饰方法中的一种。河北景县 20 世纪 50 年代发掘的封氏墓，出土了一批北方风格的青瓷。《青釉仰覆莲花尊》是艺术性较高的造型，尊腹在上下各塑饰三层相向对接的莲花瓣，颈部有花鸟云龙，使用了印贴、刻花、模印等技法，造型别致，厚重雄伟，显示出北方青瓷的地域风格。

（东汉）陶盘

我国封建社会的鼎盛时期唐王朝，是一个工艺美术十分繁荣的时代，而且应当说是一个全面繁荣的时代。无论技术、生产、艺术各方面，这一时期都有百代标程、雄视千古的成就。北方邢窑的白瓷和南方越窑的青瓷，“ 南青北

白”，标志着唐代瓷业的成就。漆器华美富丽，并且出现了漆雕产品。其他工艺美术门类也呈现全面发展的格局。即以染织工艺规模而论，唐代也是前所未有的。传说盛唐时期的杨贵妃，便有700余绣工专供她一人衣着之需。丝织品中“纬锦”，可以织出更为复杂的花纹，显出更华美的色彩。汉代织锦的质朴古拙，到唐代变而为华美瑰丽，这是时代的折射，但没有技术的支撑也是体现不出来的。出土于新疆吐鲁番的《花鸟纹锦》，花纹繁密，色彩华贵，锦中蜂蝶翻飞、牡丹盛放，还有山岳云彩鸟禽，灿烂富丽有如展开一幅春意洋溢的花鸟画。这种清新华美的风格，是很有唐代特色的，这与其时山水花鸟画的兴起有着一致联系。唐代的锦纹和织造方法，对以后的朝代有深刻影响。而唐代的金属工艺也很发达。铜制日用品到了唐代已被生气勃勃的瓷器赶出世俗舞台，金银器工艺和铜镜工艺则在前代铜器工艺的基础上，发展到了技艺卓越、富丽精妙的境地。不仅铜镜在唐代呈极盛之势，丰富多彩的纹饰几乎也可说是当时工艺图案之集大成。而在金银器工艺中，其精工巧思也超过了以往。由于金银器多为贡品，所以唐代金银器出土地点大都在当年的城西一带。1970年，在西安何家村发现两瓮唐皇室窖藏文物，其中三分之一是金银器，有270余件。这一批金银器的造型和品种极多，经文物部门鉴定，其制作工艺是极为复杂和严格的，而且精度很高。《刻花金碗》是这批出土文物中的一件，它用浅浮雕式的花纹、工整富丽的风格衬托出金碧辉煌的效果，体现出唐代金银细工技术的时代特征。

宋代的工艺美术极尽工巧，前所罕见，且向分工细致、技艺精巧发展。但这时最为突出的成就，却是工艺高度发展的瓷器，宋瓷的贡献成了中国陶瓷工艺史上划时代的篇章。瓷器本来是“至唐而有窑名”，宋瓷则以“汝、官、哥、钧、定”著称，且成了五大名窑体系。另外，北方最大的民窑体系则是磁州窑。实际上，宋代名窑遍布全国各地，百花争艳，盛极一时，人们称宋为“瓷的时代”正是指其整体而言的。对于宋瓷名窑林立、各具特色的面貌，要用简短的结论来概括，恐怕是比较困难的。我们只能概略地指出其总体趋势：一是器型简洁优美，堪为后世典范；二是装饰手

法多种多样，花纹喜用秀丽流畅的花鸟虫鱼，使用了刻、印、绣、画等不同方法；三是诸窑的风格各具特色，或清秀典雅，或浑厚淳朴，而且官窑的绚丽精细与民窑之素朴自由的不同风格差异已经形成；四是釉色丰富多彩，而最为突出的成就表现在单色釉运用的高度技艺。柔和的影青釉，明快的象牙白，素雅的青玉色，不论哪一种釉色，都能达到匀净柔和、滋润莹厚的优美境地。釉色变化的掌握，最根本的是宋代瓷业工艺已能熟练地运用多种烧制技术。

宋代汝窑的产品《粉青弦纹樽》是代表该窑粉青釉色的作品。钧窑《海棠式花盆》则显示出该窑利用“窑变”技术，让乳浊的釉色形成为妍丽的特殊效果。磁州窑的《芦雁花卉纹刻画梅瓶》则明确地体现出这个富有特色的民窑产品半刻半画、黑白分明、活泼强烈的风格。至于其他窑系的产品也是各具千秋，难以一一在这里述说。宋代瓷器的高度工艺水准和各地不同风格，开拓了陶瓷美学的的新境界，它们在后代的瓷器中仍被光大和弘扬。

从元代开始，南方的景德镇成为全国瓷业的中心，这样的局面一直延伸至明清。直至现在，景德镇仍是著名的瓷业基地。当时景德镇除继续生产影青瓷之外，还烧成了一种蓝釉。元代时期烧出的釉里红和青花，是景德镇瓷业工匠的重大创造。釉里红原先与钧瓷紫红釉自然形成的色釉效果有关，以后才成为人工掌握的一个品种。但是，中国独特发明的青花瓷器，其来历和发展还不清楚，它是大批而又突然地出现在景德镇的。对此，考古学家和陶瓷学家在长期研究和争论中大体形成了两种观点：一种认为它是从中晚唐的釉下彩、宋磁州窑和吉州窑白地黑花瓷器渐变而来的；另一种看法认为南下的磁州窑工匠在波斯釉下蓝彩陶器的启发下以青色代黑绘制而成。总之，这一问题仍属学术悬案。从考古发现的结果看，青花是元代中期以后出现的，在明清成为瓷器的主流。1970 年在北京城出土的《青花凤首扁壶》是一件典型的元代青花瓷制品。它虽仅为一色，但在深浅、粗细、疏密的节奏中却突出了简朴中见华美、繁复中见统一的效果。凤首既是引人注目的雕塑装饰，又是实用的流口，且与壶身上的绘纹结合，变成一只凌空高飞的凤鸟，可见设计中的匠心。

北宋以后兴起的著名北方瓷窑钧窑，以“釉具五色”著称。除了艳丽的红色、紫色之外，还有“青若葱翠”等彩釉，这种彩色釉瓷器很多地方都有仿造。《钧釉双耳连座瓶》是1972年在北京出土的，通体肥厚润泽的天青釉色，属于亮釉系统，颜色变化生动而自然。这件钧釉的作品虽然不能确定是否一定属于钧窑之烧制，但这样的釉色却有助于了解钧釉颜色的另一系统。

1973年，在新疆吐鲁番唐墓发现了目前所知最早的缂丝实物。缂丝工艺难度很大，它采用“通经断纬”织法，先挂好经线，再把不同色彩的纬线用小梭子缀织成图样，极为费工费时，有人把它推许为织物中最高级的种类。宋代把缂丝工艺推到了一个新的水平，能够“随心所欲，作花鸟兽状”，把绘画作品巧妙地复制出来，连水墨晕色都逼真无误。宋代宣和时期缂丝很盛，河北定州是当时之中心。后来，松江却在南宋崛起，技巧更为精湛。不过，这时的缂丝走向独立的陈设领域，力求模仿名人书画。当时，有朱克柔、沈字蕃、吴煦等缂丝名手。朱克柔又是松江的女画家，能画人物、树石、花鸟。而她的缂丝技巧也很高，运丝如用笔，明人赞其作品为“古淡清雅”。《莲塘乳鸭图》是朱克柔缂丝的代表作，用特殊工艺织造出来的图画有如运笔赋彩一样洒脱轻快，可见她的精湛技艺。

从明而及清，是中国传统工艺美术全面繁荣发展的阶段。商品经济的发展，市民意识的萌生，是工艺美术发展的社会动因。但是，在更广阔的背景中看，工艺领域是与社会哲学、政治、经济技术联系的，是整个文化体系中的一个组成部分。百工巧艺，繁花簇拥，中国传统工艺美术发展的历史序列，构成了自成体系、门类丰富的灿烂篇章。我们撷取了几个历史的片段，已能说明古代中国人如何结合社会、结合历史、结合生活，在物质和精神交叉的范围中进行美的创造。这众多创造体现的是民族审美的意趣，它已积淀为传统的文化观念，因而，在我们今天的欣赏与审美活动中仍会起着或隐或显的作用。

正如我们前面所说，工艺美术是与日常生活结合最为紧密的。因此，与设计思维关系最为密切的历代工艺美术，也一直影响着中华民族审美观念衍变的历史走向。从一般意义上说，以美的观

田世信:苗女(雕塑)

念创造适用的物品，这无论中国抑或外国都是相近的，因而也适用于更大范围的设计艺术史。不仅在近现代是这样，甚至在很古以前就已不谋而合。

我们不妨再回想一下历史也很悠久的古希腊的物品。公元前 6 世纪下半叶相当于中国周代的中期，或者说是春秋初期，我们的先民大抵正使用着青铜器、漆器和陶器。《阿喀留斯同埃阿斯在玩骰子》或称他们“ 战后休息 ”，是现藏梵蒂冈博物馆的黑绘风格希腊陶瓶绘画。这一器皿在红色底壁上用黑釉勾出轮廓，然后使用了在已描绘部分敷涂“ 黑漆 ”的方法。瓶上画的是希腊神话中的两个英雄人物去围攻特洛伊城，途中遇到风暴阻挡，只好在休息时玩骰子游戏。他们仍然全副武装，弯腰掷骰子的身体姿态恰好和谐地与陶瓶的曲线构成了呼应。人物是对称的，但又有变化，说明古希腊人对于实用品的装饰是富有经验的。据说，这是古希腊亚提加地区著名瓶画家埃克西基的代表作之一。另一件《酒神迪奥尼苏斯在船上》现藏于慕尼黑古代小型艺术陈列馆，据说也是埃克西基的作品。作者在饮酒用的陶杯上画了神话中的一个情节：海盗在帆船上捕捉了酒神迪奥尼苏斯，把他锁上镣铐。忽然镣铐自行脱落，帆船上的缆索

变成有果有叶的葡萄藤枝，船也不再前进。海盗们霎时大惊失色，连忙跳海逃命，愤怒的酒神则把他们全变成了乱窜的海豚。画幅采用了圆形的构图，选取了酒神的故事进行描绘，显然这是根据器皿圆形，而且供饮酒使用的功能而特别设计的，可谓天衣无缝。

希腊陶器彩绘装饰体现出了与中国古代手工艺品造型和装饰设计相近的观念。物质产品必须满足功能的需要，但它同时也需具有令人悦目赏心的审美要素。虽然，这些特征可能在各个地域、各个时代会显示出不同的趋向，但这毕竟是古今中外一切实用性美术的共同特征。人的生理尺度是接近的，心理趋向也有一致之处，设计思想也会有相通的一面。

古代手工艺美术的发展，是手工与艺术的历史序列，这是中国的工艺美术史，同样也是传统的设计思想史。现代设计方式的改变，与产业革命引出的机器时代及后来的商业社会有关。当然，这已是近代和现代社会的事情。

三、和时代的脉搏同一节拍

以蒸汽机的第一声激昂鸣叫为序曲的，是18世纪中期的工业革命，它首先引出了纺织工业的机械化。以电火花的耀眼光芒为标志的，是19世纪的第二次工业革命，它导致了一个电力时代。从20世纪的40、50年代开始，原子能、电子计算机和空间技术牵引着地球上的人类进入了现代科学——第三次技术革命

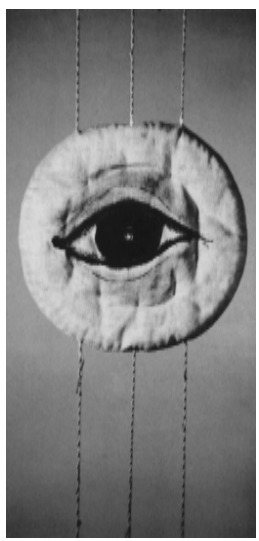
（法）弗朗西斯·卡斯勃：海报设计

的时代。

科学无微不至，现代科学技术是直接的生产力，它直接改变了人们的物质生活，同时也改变了人们的精神世界。和人类的生活联系最紧密的艺术设计，与科技和工业生产是同步的，它的发展，正紧扣着时代的脉搏一同前进。

其实，古代的工艺美术，也常常标志着一个时期的科技成就。陶器如此，青铜器如此，瓷器如此，织绣工艺也同样如此。它们的发展，它们的衰亡或变化，都和一定时代的生产力，一定的物质文化有关。因此，我们现在看工艺美术和艺术设计，同样也需联结着时代的特点进行考察。

(左图)老北京棉花庄招牌
(右图)老北京眼药铺招牌



既然实用美术代表着设计思维的本质和主流，我们便就其中几个主要类别进行简括的介绍和分析。

按照一般的分类，大都把艺术设计划分为工业美术品、手工工艺品两部分。实际上，还有一部分产品是介乎实用和欣赏之间的，例如编织工艺品、玩具、绢花等。以往，有的工艺美术学家把工艺美术分为四类：传统手工艺品、现代工业美术产品、装潢美术、民间工艺品。这样的分类方法比较清楚，当今仍可参照这样的区分去作思考。实际上传统手工艺与民间工艺美术的一部分，相当于上面所说的特种工艺一类。工业美术与装潢美术则是实用美术一类，同属艺术设计范畴。它们的不同分类没有抵触，只不过角度不尽相同而已。

古代的科学技术是与手工业生产相连的，在手工技艺基础上形成、发展并成为传统的工艺美术制品可以说是传统手工艺品。它主要是特种工艺美术范围的制品，采用的是特殊材料，使用特殊制作方法而生产，主要是供陈设欣赏使

（美）代利：玻璃饰瓶

用。传统手工艺品当然是相对于现代工业美术而言的，它又可分以下几种主要类别。

1.雕刻类。这一类包括玉雕、石雕、象牙雕、微雕、木雕等，还有使用椰壳、竹根、牛角、果核等材料进行手工雕刻的。

2.刺绣染织类。包括各种刺绣、花边、织饰、抽纱、地毯、印染花布等。

3.金属工艺类。现代在少数民族中比较普遍。使用各种金属制成首饰、佩饰和日用器皿。还有以铜胎作底，掐丝填釉烧结打磨而成的景泰蓝等。安徽的铁画也属于这一类。

4.编织工艺类。利用麦秆、柳条、藤皮、竹篾、棕皮、草秆、塑料带等编织成篮、帽、席、帘、盘、垫、提包、玩具物品。这主要是民间个体手工方式生产的各类制品。

5.漆器工艺类。用植物漆为原料混以色料，制处境屏风、家具、酒具、茶具、灯具和杯碗盘盒等物品。还有剔红、脱胎漆器等。

6.拼贴镶嵌工艺类。使用羽毛、麦秆、树皮、布片、贝壳、软木加以剪裁雕刻，拼贴为木画、羽毛画、麦秆画、贝雕画、软木画等产品。还有使用瓷片、玻璃片、石子等镶嵌为画面等品种。

民间工艺品与传统工艺品没有严格的界限。有些人以选料是否贵重来分别，或者以原来是否属于宫廷工艺去区分，这很勉强。我们认为，民间工艺美

东京国际广场
室内设计

术中属于日用物品的部分实质是传统手工艺中的一个重要部分。可归在民间工艺品中论述的，主要是玩具类和结合民间习俗传统制作的物品，这一类是民间特色最为浓厚的。中国的民间玩具十分丰富而有特色，如北方的布老虎，天津、无锡的泥人、面塑、糖雕，山东的棒棒人，竹、木、布、陶制作的小动物，日用小品的绣饰等。又如和民间风俗习惯有关的风筝、彩灯、剪纸、年画、乐器、纸绢扎花等。还有皮影、木偶、扇子等。由于手工艺品和民间工艺品的范围广泛、品种繁多，一个工艺美术展览会常常需包括四、五百个品种，这里只能举其大者约略论之。

上面谈的传统手工艺和民间工艺美术品，主要是用于陈设玩赏，或者介乎实用与摆设之间的物品，以功用为主的物品不多。很明显，之所以出现这样的状况，主要是机器生产兴起之后，大量的日用物质产品变成了机制品，手工技艺性的物品只好往陈设观赏领域退缩。另一方面，基于现代科技基础上的现代实用美术，由于体现的是功用和审美、艺术与科技的有机统一，它必然要在设计观念、造型手法上体现出新的特点，原有手工技术的思维以及传统的审美趣味对这些新条件很难适应。这样，现代工业产生的实用美术所体现的，便是与传统手工艺和民间美术明显不同的特色。但是，只有紧扣时代的新的设计思维才会有广阔的市场和广泛的消费者，它代表的是现代艺术设计的主流。

现代科技和工业为艺术设计的生产提供了机械化、批量化乃至电脑化的手段。因此，这种以批量形式、商品形式出现的实用美术品，便被称为现代工业美术品，这是一个十分广泛的领域，我

们日常生活所用的工业设计产品，可以从几个角度去分类。从材料方面看，有金属类、塑料类、染织类、陶瓷类、玻璃类、印刷类、电子类等。在它们涉及的广泛市场范围中，我们则不妨从衣食住行几个方面加以分类。

1.衣饰、服装、染织类。包括服装的造型设计，鞋袜、帽、腰带、毛巾、领带、被、褥、枕、毯、台布、窗帘、手套、伞帽、壁挂的设计和装饰，丝绸、棉布、化纤织物印染等。

2.食具类。包括厨具、餐具、茶具、酒具、水具、灶具。这样，便包括名目

(上图)(加拿大）弗兰克·格瑞：靠背椅设计
(下图)(日）竹中工务店铺面设计

繁多的品种，如炉、锅、盆、勺、碗、碟、匙、筷、刀、叉、杯、壶、缸、罐、坛、钵、烟盒、烟缸。保温瓶、汽水瓶等。

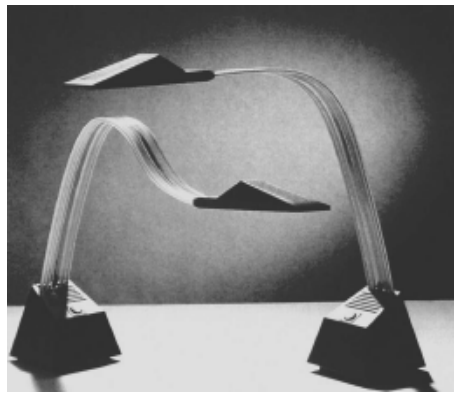
3.住所居室设备类。家具、文具、玩具、灯具、计时用具都可以归在这一类中。桌、椅、床、凳、橱、柜、沙发、茶几、水盂、笔筒、笔墨、纸、砚、童车、玩具、室内饰物、台灯、壁灯、吊灯、座灯、电筒、座钟、挂钟、手表、温度计、梳子、剃须刀、指甲钳、发卡、健身器等。

4.旅行交通工具及附属设备类。汽车、摩托车、自行车、三轮车、手推车等交通运输工具及旅行用品，眼镜、太阳镜、望远镜、雨伞、阳伞、遮阳帽、雨衣、提包、挂包、书包、背包、公文包、手提箱、票夹等。

5.家用电器类。这是现代社会的产物：电脑、电视机、投影机、视盘机、电冰箱、电风扇、电烘炉、洗衣机、吸尘器、冷风机、空调机、监控门铃、组合音响等。

还有一些物品，如摄影器材、体育器材、装饰材料等，都是工业美术涉及的范围，大至一辆汽车，小至一枚图钉，都可以为设计艺术所包纳。随着社会的发展和生活的变化，还会有新的产品、新的设计的出现。只要生活之树常青，设计领域便同样充满生机。

显然，如此广泛的门类，如此多样的功用需要，使工业美术的设计不仅是对产品外形的装饰性加工，更主要的是运用艺术规律，对材料、结构、功能、造型、工艺、经济的因素进行综合考虑，进行总体设计，把产品变为美的适用物品。它是从里到外、由外及里环环相扣的，由此，艺术设计不得不涉及材料力学、应用物理、数学、生物学、心理学、美学、经济学、市场学、环保工程学等



（意）阿尔贝托·弗兰茨：台灯设计

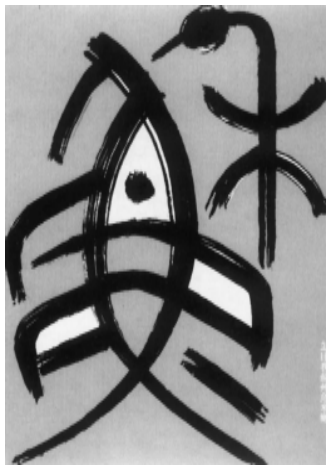
宝来汽车广告

学科门类的知识。我们不妨设想一下，一辆汽车、一台自动洗衣机、一只儿童玩具，从复杂的物品到简单的小物件，实际上都包含了复杂的设计因素。无怪乎从19世纪开始，工业美术运动便一个接一个，这正是科技时代促成的结果。只要科技仍在发展，社会仍在进步，艺术设计便会越来越显出其重要性。

严格说，装潢美术也是工业美术的一部分。现代的装潢美术远非文艺复兴时期手绘《圣经》插图、明清时期手填年画颜色的制作可比，它是结合着机械工业、电脑技术的发展而前进的。当然，古代手工形态的装潢美术如装潢字画、美化书籍，以及现代的一部分电影广告、商品招贴、橱窗陈列仍然是手工完成的，但这仅仅是装潢设计的一部分，而且是一小部分。现代更大量的装潢美术制作，是通过电脑化生产而与社会沟通的。由于装潢主要是商品包装、书籍装帧、商标设计、广告等在“表皮”上体现的、从属性质很明显的工作，所以

我们把它从工业美术中分出来论述。

装潢的目的在于美化、装饰、标识、宣传，因此在设计和制作上都要密切配合产品的特点。比方说要为一升啤酒设计包装装潢，它物理性质和容量都是规定不变的，瓶的形状要适合装啤酒，适合这样的容量，瓶外的商标贴纸应明示啤酒的牌号和特性，还要考虑运输的方便。这几个环节都要为产品服务，同时要美观、醒目，还要考虑包装装潢材料及环保的经济因素。这是一个材料、造型、纹饰、色彩、文字、经济等因素综合起作用的环节。而且，还连接玻璃、印刷、塑料等行业的生产。所以，装潢美术也是一个立体的、涉及上下游产业链的门类。即使仅包装一项，不少国家已发展起一门跨行业的工业门类——包装工业。我国的装潢包装至今还比较落后，某些产品在国外市场上因为装潢包装跟不上世界形式，形成“一等质量，二等包装，三等价格”的局面，有些商品只有延请国外装潢专家才有竞争力。



(上图)赵燕：海报设计
(下图)李晋：平面设计习作

至此，我们已经把艺术设计中的几个重要门类作了简略的论述。为了进一步说明设计的特征，这里不妨以与我们关系最为密切的、变化最为迅速的服装设计为例，分析其中包含的美术设计元素。

从简单的意义上说，“服”是衣服，“装”是装扮，服装设计艺术是装饰人体的艺术。今天的服装，并不仅是遮护身体、保暖御寒的物品，它衬托出一个人的形态神貌、精神气质、修养职业，体现出一个国家和一个民族的物质生活、精神生活面貌。所以，郭沫若曾说过，衣裳上文化的表征，是思想的形象。当今，服装是世界上变化周期最短，流行速度

(左图)(日) 森英惠：时装之一
(右图)靳棣强：海报设计

最快，竞争最为激烈，市场上最为敏感的商品。服装样式的变化频率，说明现代社会对服装的要求是市场上、心理上的因素超过了生理上的因素。

服装设计师在设计时，首先要考虑四个方面的要素：

1.什么人穿的。这里涉及身份、职业、年龄、心理、爱好、经济等因素。

2.什么时候穿的。春夏秋冬、早午晚夜对服装的功能要求都不相同。

3.在哪里穿的。东西南北的自然环境气候条件不同，居家旅行上班赴会的不同场合，服装的需要也不同。

4.为何种需求而穿着的。待客访友、跳舞赴宴、约会休闲、上班劳作、登山游泳，不同的需要便穿不同用途的衣服，服从于不同的功能。

从以上四种因素出发，综合考虑所设计的衣服款式应体现的功能。服装的特色主要体现在实用和装饰两大方面。实用不仅是蔽体护身，还要适应环境，适合人的活动、季节气候和穿着场所。工作服不同于运动装，睡衣有别于礼服，演出服不同于警察服，设计时必须充分考虑。装饰美化的设计也要考虑身份、年龄、职业、社会交往、兴趣修养

深圳衣典公司
服饰海报

的因素，要做到适度和谐。设计师和生产者还要考虑社会商品架构内的时尚元素，这样才能产经济效益。

要体现功能便需设计款式，这是服装立体造型所有因素的综合构成效果。服装的造型有适体服装，这是紧密配合人体形态的“量体裁衣”。另一类造型是非适体服装，这是披挂类型的，如裙子、披风、蝙蝠衫等，有人称之为宽松型服装。还有是介乎二者之间的，局部适体而另一部分宽松的。服装款式基本是围绕松体和紧体去变花样，在人体形态的基础上加以减弱和强化，由此衍变出各种令人眼花缭乱的款式造型。

款式就是造型设计，它同时要考虑采用的面料是何种质地、什么颜色。造型、色彩、面料是最基本的要素。此外，便是结构设计。结构设计最基本的手法是使用几何形分割，形成方位的变化。分割的结果是出现了点、线、面。这时，缝接线、轮廓线、衣褶线、装饰线的长短疏密，块面拼接的布局走向，扣子、点饰的位置和形状，对款式都有重要影响。还有袋、领、袖的变化也是影响整体效果的重要局部。

这样，服装师不能不熟谙形式美的基本法则，否则他设计不出具有美感韵律的造型。他必须了解人的生理结构、文化特质、社会时尚等各种元素，还必须懂得某些专业技巧，如门襟的波浪边、荷叶边既能产生富丽之感，还可掩饰平胸的不足，灯笼袖、压肩袖可使溜肩的体型得到弥补，银锭形腰袢可缓冲后凸臀部的不适度，尖长的领口可调整颈短的欠缺，等等。他还必须懂得服装尚需讲究配套效果，内外衣服、鞋帽带

(上图)黄世芳：梦幻（铸铜浮雕）
(下图)(德）哈杰克：城市雕塑

饰都是总体设计的构成部分。总之，一套成功的服装，包括了人体美、动态美、色彩美、面料美、样式美、装饰美、技艺美等多种因素的综合。难怪纽约时装工艺学院每年都要用5.2万美元购面料供学生练习设计，资料中心要收藏25万套世界古今服装、400万种布样让学生参考，设计的服装通过模特试穿才算完成。

服装设计如此复杂，仅是现今美术设计创作流程中的一个例子。当我们看到繁多的时装表演，了解到时尚领域的

五光十色的潮流，应该想到，一件时装后面隐藏着工艺设计行业的许多环节的复杂劳动。因此，我们便能明白当今艺术设计所涉及的多种学科是不能缺少的。与人本身有关的人体测量学、解剖学、行为学；与客观有关的材料学、应用物理、电脑技术、生物工程、价值工程、环境科学； 与流通有关的包装工艺、市场学、传播学；与社会科学有关的社会学、哲学、心理学、教育学、语言学、美学、艺术学、设计伦理等，这众多学科，都是保证艺术设计能在当代的发展中立足的因素。

这是一个科技高度发展、社会不断前进的时代。艺术设计正是时代的弄潮儿，它渗透在我们的生活之中，为美好的、多彩的生活贡献着不可替代的力量。它联结着生活与艺术，既改变了社会生活的形貌，又衬托出现代人的不同精神形态，这就是它的巨大作用，所以，现代意义的艺术设计可以成为社会物质和文化水平的直接标志。

胡汉平：轮回（雕塑）

第七章　中西艺术的双重变奏
——现代艺术扫描

一、颠覆和实验的时代

1839年，一位名叫L.J.达克尔的法国画家和布景设计师完成了银版照相术的发明。8月16日，法国科学院大厅公开展出了破天荒的第一张照片，这应当是世界上名副其实的第一届摄影展览吧。

科技史上一小步，是改变人类生活的一大步。达克尔可能没有想到，这也是改变人类艺术史进程的一大步。就在照相术出现的1839年，法国画家塞尚降生了。这本是一个偶然的巧合，但对于19世纪以来剧变的绘画艺术而言，却恰好成了一个真实的预言。

从问世那一天开始，照相机便对历史悠久的绘画步步进迫。先是视觉世界的记录功能全让它包办了，一大批以纪实写真为能事的画家丢掉了饭碗。后来则连宏观微观世界那样目力难及的领域也只能让摄影术专美，绘画退守到发挥想像和表现个

（法）毕沙罗：
蒙马特尔大街（油画）

性的局促空间里。照相机对绘画纪实功能的越俎代庖，最终在观念上引发了一场巨大的变革。西方现代艺术的出现固然有多种动因，摄影术的穷追不舍则为其中最重要的原因之一。

1947年，毕加索在瓦洛里小镇制作了大量的陶艺作品。这样使用另一类材料、另一种样式以求表达新观念的做法，意味着纯绘画所难以容纳的东西不妨通过另外的物质载体去传达。正是这种逾规蹿等、跨越传统艺术分类畛域的举措，使许多现代艺术家大获启牖。现在回过头来看，20世纪五花八门的艺术试验中尽管屡有败笔，但在拓宽艺术视野、拓宽材料应用领域方面确有很大贡献。现在，艺术家们大多明白了一个新

的原则——艺术没有边界，材料不仅是材料，不仅是一种媒介或载体，它本身就可以构成独特的艺术语汇甚至成为视觉形象的主体。由此，材料被发掘出全新的意义，从而也被推上了当代艺术的前台。这一点，对于21世纪的艺术家来说也富于启发性。

当贡布里希在《艺术的历程》中写到19世纪末的时候，他使用了这样的标题——“寻求新的规范”。而迈克尔·列维在《西方艺术史》谈到了20世纪的艺术，却引用保罗克雷的话说：“我们必须继续探索。”

当不止一个西方美术史家惊呆地看着19世纪末以来绘画领域的变化，试图为许多出乎意料的现象作出合理解释的时候，凡·高大约已经割掉了自己的耳朵，对蒸汽机的吼叫深恶痛绝的莫里斯正用手工装饰书籍，马蒂斯用剪刀在纸上裁剪出他宁静的梦想，杜桑却执意把下楼梯的裸女画成一堆喧闹的劈柴。年轻的毕加索这时匆匆忙忙赶往当时的艺术中心巴黎，意大利雕刻家卡洛·庞提却在法国保存了10万幅史前图案的‘奇迹山谷’里惊诧得目瞪口呆，以至他决定单枪匹马用15年时间在这里描摹图样。

这真是一个缤纷缭乱、令人目不暇接的时代。也许是因为从19世纪末开始，“无意识”已成为欧洲略有教养的人言必称之的口头禅吧，以至后来一些著名哲学家、美学家断定“一切艺术家都是精神患者”、“艺术创造犹如梦境”。

当然，鲜活的史实远没有归纳出来的结论那样扼要而简单。那么，让我们也先从这里简略地回溯一下这段使人眼花缭乱的历史吧。

在回顾现代美术日新月异的局面的同时，西方艺术史家喜欢提到三个人名，说他们是扭转乾坤的人。第一个是来自荷兰的疯疯癫癫的中年人凡·高，第二个是潦倒得仅靠家产度日的塞尚，还有一个是做腻了证券经纪商，迟迟才跻身画坛的高更。当然，有些学者眼光更为深远，他们认定从柯罗和‘巴比松’画派令人亲切的风景画中的闪烁阳光里，已潜藏着变化的先兆。还有一些专家把这功劳虔诚地赠送给已去世的德拉克洛瓦和库尔贝，因为他们反对过绘画的传统规范。因此，德拉克洛瓦代表了法国艺术的第一次革命，而第二次革命的标志应是粗野的库尔贝。至于第三次

（法）莫奈：
日出·印象（油画）

革命，则是马奈和他的一帮朋友掀起的，他们知道画闪烁的光线，这肯定是对库尔贝道路的慎重抉择。

显然，凑在巴黎盖尔波瓦咖啡馆一边喝咖啡，一边乱哄哄地争吵的马奈、莫奈、德加等一群无名之辈，当时绝没有想到历史忽然如此诙谐，把他们只能寒酸地在巴黎卡普辛大街上一家照相馆举办的第一次展览会推作“历史阶段”的转折点，当成现代美术运动的庄严开幕式。由于莫奈在这个简陋的地方挂出了一幅名为《日出·印象》的油画，这一群自号“无名艺术家协会”的人终于有了名称——印象派。

事实上，把马奈当作印象派，并且硬推他当印象派首领是冤枉的。他从来都矢口否认要当一名革新者，还声明他不属于印象派，而且从没有参加过印象派的任何一次画展。他比其他的青年无名之辈地位要高，因为他当时已有所成就。大概是因为他也不满当时的画坛现状的缘故吧，后世美术史家始终把他放

在印象派队列中推介。马奈的真正成就，是在当时的社会生活中选择题材，并且在创作中采用清晰明朗的新表现技巧。《吹短笛的男孩》是马奈早期风格的代表作，他画了一个近卫军鼓笛队的少年，这幅画倒是用概括的色块结构在对比中取得和谐的，还没有出现光线变化的微妙色彩效果。

不过，虽然马奈钟情有力的色块和线条，其他印象派画家确实专注于描绘外光色彩的学问。喜欢冒险的印象派画家不仅兴趣盎然地在阳光下寻找新的创作素材，而且他们发现了日本古董商廉价地推销来欧洲的浮世绘木刻也都是新奇之物。日本19世纪末甚至拿这些版画作商品包装纸，在欧洲茶馆里唾手可得。印象派画家对这样的包装纸却表现出非凡的热心，马奈、凡·高、高更的作品都曾经认真地揣摩，还改头换面用到背景上去。

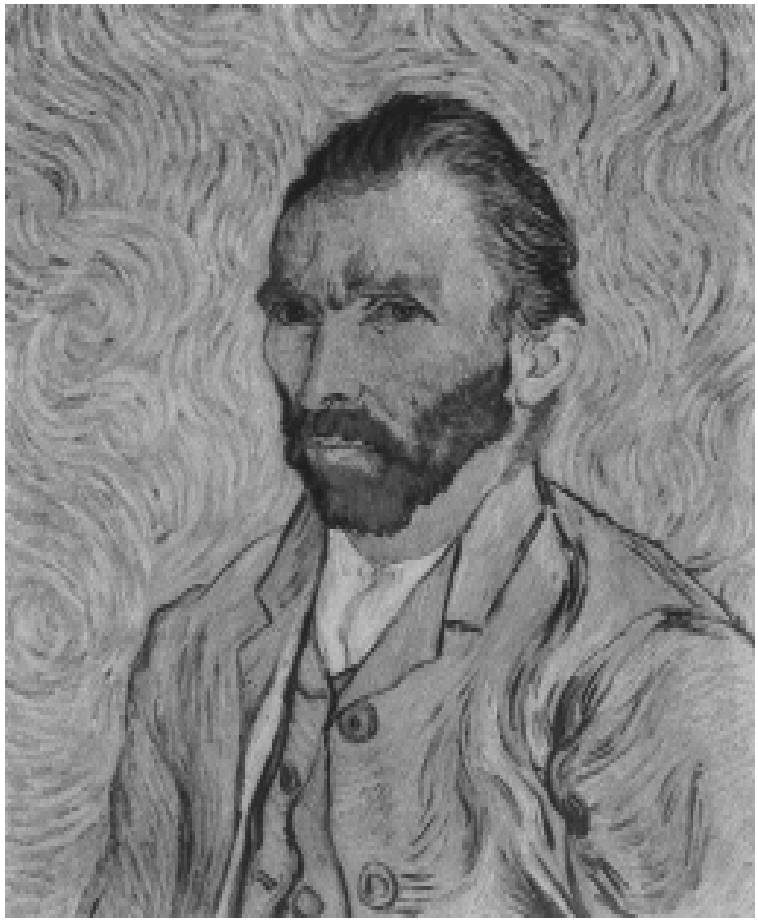
但是，可能正如贡布里希所肯定的那样，“对于日本的版画在表现上的可能性感受最深的画家是爱德加·德加”。德加是马奈的同辈，他真心实意地仰慕的是安格尔。他是一个孤僻的人，终生没有结婚，难怪在他的画中常常有意无意显露出一种淡淡的伤感心绪。不过，这个表情冷漠的人最有兴趣的事情是到芭蕾舞台上转悠，看女演员跳舞、排练和休息，从各种角度观察和记录姿容妙曼的年轻女郎。《舞台上的舞女》是德加的著名作品之一，他确实表达了轻盈舒展、姿态优美的旋律。至于俯瞰式的不对称画面结构，恐怕已是受了日本浮世绘构图的影响。他另一件作品《熨衣妇》却描绘的是另一种下层的职业，他似乎通过这种筋疲力尽、单调劳累的尘世小景的记录去描述生活的单调和乏味。虽然访问过德加的作家爱德蒙·德·龚古尔认为熨衣妇和舞女同样“为现代艺术家提供了当时最富有画意的女模特”，我们却宁肯相信和德加很友好的美国画家卡萨特的结论：“德加是个悲观主义者。”

塞尚却不像德加那样悲观，他有足够的自信，认为在“所有活着的画家中，只有一个人才是真正的画家——那就是我”。可惜，他在巴黎学画十几年，仍然没有成名，只好退回故乡埃克斯吃祖上的家产去了。塞尚是一个井井有条的人，虽然早先也参加过印象派，终究感到那些“闪烁的阳光和流动的大气”转

瞬即逝，太不可靠，而且他参加印象派画展曾被报纸讥讽为“一头用尾巴作画的驴子”，失意之下不如回家，关门充耳不闻尘世的喧嚣。他不喜欢画浮光掠影的印象，宁可慢条斯理地画恒定的形和坚实的结构，以至于除了他的妻子之外，再没有人耐烦让他一次又一次画像。他曾给他的妻子奥登塞画了27幅肖像，却没有一张是可爱的。最后，他只好转向画从不抱怨的静物和风景。后来，大家公认他画的静物是最出色的，这大概是静物摆在一角，能比风景更耐久地任由他慢慢推敲的缘故。他的《静物》，确实画得稳重而沉实，台布很厚重，水果更显得硬邦邦的，似乎能敲出石头的声音，他对坚实体积结构的兴趣远远超过质感。这一点，在他的风景画《圣维克多山》当中也可以看出来，他愿意让画中的一切，连飘动的树叶也凝固为一团，这样更显出力量。在塞尚看来，冷峻的头脑、稳固的形体、实在的结构才可能表现对象的“本质”。因此，他虽然生前卖不出画，寂寞潦倒，死后却被奉为“现代绘画之父”。

冷僻而稳重的塞尚断定，凡·高的画就像一个疯子画出的，这不幸恰好是准确无误的预言。在凡·高狂热的眼中，大地是燃烧着熊熊烈火的，非用强烈刺激的色调、急速蜿蜒的笔触不可。连他画的大地都犹如在痛苦中挣扎起伏，这就像他充满了不幸与痛苦的一生，最后他是以自杀来了结自己生命的。许多评论家认为，他画的山川树木房屋都像他感情炽热、偏执奔放的性格。他的名作《向日葵》在前面已经谈过，我们在这里不妨再说说他的《星空》。这本来是一个静谧的村野之夜，但在凡·高笔下，星空也好像在扭动呼喊，一弯月亮烦躁不安而发红，连缥缈的云彩也是用粗拙蜷曲的线条画成的，这很能说明凡·高的性格。显然，他关心的不是如实地再现对象，而是用线条、色彩和形体画自己的感觉。因此，西方美术史家的著述不约而同都把火一样的他与冰一样冷的塞尚排列在一起，说他们尽管水火不相容，但却“殊途同归”，因为他们都放弃了“模仿自然”。

比凡·高年长五岁的高更，不久也放弃了印象派的画法，他喜欢东方式强烈的色彩和粗犷的美。凡·高希望建立一个艺术团体，怂恿高更一起共事。但他们的交情没有持续多久。凡·高有一



（荷兰）凡·高：
自画像（油画）

次精神病发作，追赶高更猛打，吓得这位朋友赶紧溜回了巴黎。但是，巴黎的都市在高更看来比精神病更可怕，两年之后，他再也忍受不下去了，终于远涉重洋，躲到了塔希提岛与土人为伍，并且娶了岛上的女人为妻子。他称自己为“幼稚而粗鲁的野蛮人”，最后他是贫病交加客死在异乡的。

塞尚的“本质”结构分析，凡·高的狂热色彩音乐，高更的凄艳粗野的装饰画风，确实是在印象派之后最令人震惊的表现方式。用西方艺术史家的话来说，他们的主观变形表现，是和非艺术性的表象远离了，这意味着‘纯艺术’的

（法）雷诺阿：少女（油画）

存在，“变形就是表现力和美，并揭示艺术家在大自然里所把握到的意义”。

如果把印象派当作只知道浮光掠影画皮毛表层的东西，便大错特错了。上面提到的几个画家姑且不论，我们不妨再探讨一下从遥远的美国来到巴黎的画家惠斯勒。

惠斯勒是一个军事工程师的儿子，他本来希望进入军事学校，但这种尝试失败了，他决定出游异国。对这个在漫游中度过了大半生的美国人，人们有过不公正的看法，有人认为他是对美国命运冷淡隔膜的世界主义者。事实上他是以自己的成就赢得在美国艺术史上的地位的，他在版画和油画中都有相当造诣。在巴黎，他先是与库尔贝交好，后来与印象派画家过从甚密，而且加入了他们的集群。1863 年，马奈的《草地上的午餐》因为画了两个衣着整齐的绅士和一个全身赤裸却坦然看着观众的女人，被指斥

为不道德，因而在春季沙龙中落选。而惠斯勒的第一幅重要作品《白衣少女》遭遇的也与马奈同样的命运。惠斯勒画了一个苗条的爱尔兰姑娘，棕黄色的头发，明亮柔软的长裙与地板上的狼皮构成和谐的色调，画中的姑娘在同年也给库尔贝当过模特儿。大概是惠斯勒的和谐画风显得过于真实吧，他的柔和笔法竟引起了沙龙评选者的愤懑。惠斯勒喜欢简练严谨的风格，他说只对色彩和形式感兴趣，因此不少论者把他当作一个唯美主义者。

比惠斯勒年轻20多岁的萨金特，虽然也是美国人，却像惠斯勒一样长期留在英国。他20岁承接的肖像画订货已经成堆，那些上流人物的肖像，通常画得如真人那样大小，但他却画得神速而准确，使许多富有钱财的订货者佩服得五体投地。他漫游意、德、英、法，出入晚宴舞会的场所，画了不少豪放的习作。而他为人推许的肖像画，确实画得纯熟、准确而生动。《普莱费尔夫人伊迪丝》是这种穿戴考究的上流社会贵妇人肖像之一，但在华贵雍容的外表下，仍然可以看出矫揉造作的冷漠心态，这正是当时许多服饰华美而内心空虚的贵妇人的典型特征。一些美术史家评论这两个美国画家说，萨金特轻率而讨人喜欢的绘画是体现了与浪漫主义结合的巨大敏感性；而惠斯勒，虽然为维护现代艺术而在伦敦几乎单枪匹马作战，他的题材和态度仍显示出他植根于美国的文化土壤。

20世纪的巴黎，仍然是一个令全世界艺术家向往的中心。1906年，22岁的意大利人莫迪里阿尼也像许多前辈那样跑到巴黎开眼界，这个儒雅聪明的人很快引起了美术圈的注意。他对当时已经大名鼎鼎的罗丹也不乏揶揄之词，说“罗丹把雕刻弄软了，弄得好像蜡油一样”。莫迪里阿尼认为“真正的雕刻”是黑人的作品，因此他把从黑人雕刻中学到的夸张手法进一步予以夸大和变形。这样，虽然一些评论家把他划为现代原始派，另一些人则坚持他完全是凭“本能的”艺术家，不属于任何画派。确实，莫迪里阿尼更多是从自己内心寻找灵感的，他常以精熟的技巧画变形拉长的形象，娴熟中葆有原始艺术的稚拙。他画的裸体女人，常使用安格尔一样流利的细线和平涂的色彩，表现出苍白慵倦的气色。西方论者说这样的裸体充满了性

感，但实际上这样的性感已经不是按捺不住的肉体活力，倒是对早衰青春的叹惋。他画的油画《少女》并没有少女的可爱，夸张了的长颈更加强了她本来就具有的愤懑厌恶情绪，这恰可以印证莫迪里阿尼一直对现实反感的人生态度。他任性吸毒和酗酒，26岁时便结束了他极富才气的一生。

在巴黎反对印象派的画家，人们认为最有力量的是野兽派。由于1906年的秋季沙龙在一间室里展出了一些特别怪异的作品，评论家沃塞列称这是“野兽的笼子”，这个俏皮的字眼正好说明他们使用的是粗野的手段。这些作品不惜歪曲对象形态，而且使用鲜明狂放的色彩。不过，马蒂斯在1908年写的《一个画家的札记》，却否认野兽派有特殊表现，他说他画的画只是像广告一样粗糙地平涂画面。确实，马蒂斯是运用最简洁的手法来表达出装饰性的，他不怕冒单调的险，他作的油画《罗马尼亚式上装》把活生生的少女画成了通花一样的图案，而且变形至近乎儿童画一样的稚拙效果。马蒂斯自我表白说：“我的灵感常来自东方的艺术。”在他的画中，人和物不过是用来连缀线条和色彩的媒介，这样在平面上诠释的同样是塞尚孜孜以求的“本质的东西”。据此，马蒂斯告诉人们：“当我画出绿色时，这颜色并不一定意味着是草。”他的油画画得近乎剪纸，而实际上，马蒂斯一生的兴趣也似乎多在剪纸上。客观地说，他晚年的创作是以剪纸为代表的。虽然人们把马蒂斯为代表的画派比作野兽那样的粗俗，马蒂斯却坚持他的梦想是一种纯洁、宁静的艺术，“它好像一种抚慰，像一种镇定剂，或者像一把舒适的安乐椅”。

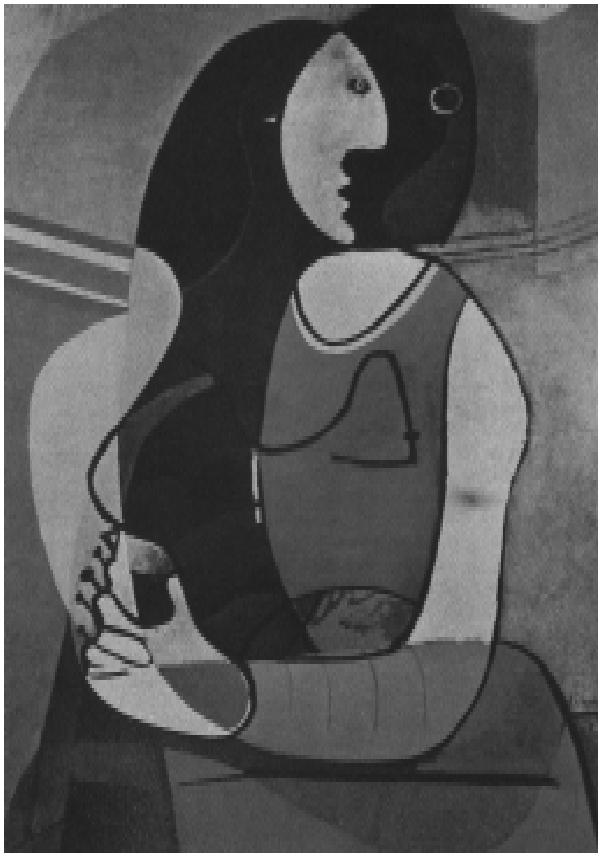
当马蒂斯等“野兽”们展出他们如同吼叫一样惊人的作品时，对这次展览感受最深的其实是来自西班牙的年轻人毕加索。当然，在他来法国之前，巴黎人已经熟悉这位西班牙神童那些赛马场和妓女的画。他来到巴黎之后，则把印象派、野兽派的元素改造为自己的风格。但是，毕加索对于把真实立体的形态变为平面图案的方法却不满意，他考虑能否另外找到一种方法既保持物体的立体感和空间感，又能以单纯的内容构成画面。这样，他对塞尚产生了兴趣。塞尚曾给一个青年画家写信，奉劝他作画不要忘记球体、圆锥形和圆柱体等最基

（法）马蒂斯：
妇女与花瓶（绘画）

本的立体形态。于是，毕加索及一帮朋友决定按塞尚书面上的忠告办。毕加索早期最令人震惊的是《阿维农的少女》，即使在西方一些艺术史家看来，这也是一幅丑陋的、不完美的画。画中的脑袋奇异怪诞并列交杂一起，以混乱歪曲的方式去对抗现实。这已经不是眼睛可见的任何东西，连同女人本应圆浑饱满的乳房竟也被蓄意歪曲为一只坚硬的四方形。这表明，毕加索基于内心的偏执采取了粗鲁的行为。不过，无论评论家怎样一再指出这张画体现了塞尚的影响，能证明的只是折中和彷徨不定的试验，但《阿维农的少女》的问世毕竟标志着立体派的开端。

“立体派”的绰号出自1908年马蒂斯对秋季沙龙的一次评论，它很快就流行开来。不过事实很快便证明了马蒂斯的错误，因为立体派并不立体，并没有表达空间深度。他们先把形体打碎，然后武断地随意重新组合。立体派画家莱昂斯·罗森堡认为感受只是“谎言”，因此，应该给‘形体一种理念的立体感，而不是那种视觉的立体感”。

不过，立体派其实不是一个流派，充其量只能算是一种倾向。由于面目太



（西班牙）毕加索：
妇女像（绘画）

杂、变化太多，评论家曾把它划为几个时期。打散形体重新组合是分析时期，后来试图把内心的感觉添到画中，这是综合时期。其后毕加索和另一个立体派创始者布拉克意识到了局限，开始把打字纸、卡片、扑克牌、标签粘贴到画面上，在油彩颜料中掺沙子，使画面粗糙而更为丰富多变，这是“魔术时期”。

毕加索并不认为立体派的方法能够取代再现视觉世界的其他方法，他随时改变路子，中断实验。当然，毕加索从不承认他在“试验”，甚至不是“探寻”，而是去“发现”。他说：“艺术不就是真理，艺术是一种谎言，它教导我们去理解真理，至少那些我们作为人能够理解的真理。”

很难确定，毕加索既强调真理又认为艺术是谎言是否与他的人生有着内在的联系。他本来对政治毫无兴趣，1937年，德国空军把西班牙小镇格尔尼卡夷为平地，他知道后极为愤怒，于是为巴黎世界博览会的西班牙馆画了一幅宽达25英尺的大画《格尔尼卡》。他宣称：“我很清楚地表明了对那把西班牙沉浸在痛苦与死亡海洋中的好战集团的厌恶和鄙视。”

虽然毕加索用了如此方式去“清楚地表明”，人们对这幅画至今仍理解得相去甚远。画中有受伤的马、站着的牛、号哭的母亲、披发的妇女、奔跑的人，还有装着灯泡的眼瞳。有人说牛代表法西斯，马象征西班牙，电灯表明希望。因为一切形象都是分割、变形和重叠的，所以，无论怎么说都很勉强。对于种种诘疑和责难，毕加索只答复说，他画的是暴行对人民的摧残。第二次世界大战时，毕加索参加了法国抵抗运动，参观他画室的德国人都可以得到一张这幅画的明信片。战后，他带着抵抗战士的荣誉参加解放沙龙美展，并在1944年宣布加入法国共产党。他死前留下遗言，只有在西班牙建立了民主政府，《格尔尼卡》才能返回祖国。后来，西班牙政府与保存该画的美国经过了五年之久的谈判，至1981年9月终于送回到西班牙。

1912年，正是评论家把综合立体派定为开始的这一年，杜桑完成了他的名

（西班牙）毕加索：三个舞蹈者（绘画）

作《下楼梯的裸女》。他注意到立体派的形象虽然呈现出多个面，但却静止不动，因此他决定把行走着的裸体女人画成一系列棱角分明，梆梆作响的多重木头形象。有论者把杜桑划为未来主义者，但另有评论家却批评他“不考虑美学”，是在现代艺术运动中态度最不明确的人。杜桑的作品很少，影响却很大。有些评论家说杜桑画这样的楼梯本身就是一个梦幻的暗示。而弗洛伊德的名作《释梦》，早已在1900年出版，在艺术上最早接受了弗洛伊德学说的是超现实主义者。这样，杜桑既被划入立体派当中，又属于达达派，更与超现实主义来往最密。他不但住在美国，为数不多的作品也藏于美国，还是1914年在纽约举行第一次超现实主义展览的组织者，他自然成了该流派中最具影响的人物。

不过，超现实主义的代表人物却是西班牙人米罗和达利。达利的精力充沛，拍电影，写文章，搞摄影，在生活中常有些惊世骇俗的举动。达利说：“应该把混乱的意识集中起来，加强人们对于世界的怀疑。”他曾把手表画成一块耷拉在桌边上的柔软奶酪。在《内战的预感》中，手脚腿是凌散胡乱生长在一起的，天上有狞笑的人头，地下是内脏一样成堆的脏物，丑恶而逼真得令人感到可怕。至于米罗，他的作品不仅不逼真，甚至一点具象的痕迹都看不到。画面上画的是什么，常常难以辨识分别，比原始画和儿童画更为稚拙。据说，画中拼在一起的近乎书写符号的形象，可以构成非常独特的诗。《太阳和人和狗》是米罗的作品之一，从中能看到他的符号特色，不过，这张画仍有形象可勉强辨认，这在他的作品中是不多见的。

高更匿迹在塔希提岛时，曾寄出一封信，说他要抛开巴特农神庙上雕刻得完美至极的马，回到童年玩的木马上去。高更是一个对原始艺术爱至入迷的人。英国的现代雕塑家摩尔对此也同样是不逊色的。摩尔强调说：“一切原始艺术最突出的特点，是它们那生气勃勃的活力。这是人民对生活的直接感受的再现。”当然，“再现”的仅是“感受”而已，摩尔的作品正是明显地表达出这样强烈个人感受的特点。他的创作既不是以对现实物态，也不是对模特儿的感受为开端，而是开始于对天然石块的观察和揣度。他想用石头创造出某种东西，

而不是为了创造某种东西而去使用石头。因此，他是尽可能保持石块自然形态的轮廓和坚实质感的。他雕刻了不少女人，但目的仅是改造出一块使人想起女人的石头而已。他宁肯雕刻出一块有生命感的石头或木材，而不希望在石块和木头上雕出有生命的人。摩尔作的青铜雕塑《国王和王后》明显地看到他宁可让材料通过夸张变形的人物变得有生命，却不需让人物显得有生命的特点。

从关于印象派的喧闹争论延续到这里，我们早已涉足20世纪之后的艺术。不止一本西方艺术史著作说到，“20世纪标志着一个真正的绘画新时期的到来”。不过，除了无可争议的时间，谁的作品，哪一种流派可以作为标志呢？有人说塞尚是现代艺术之父。可是，文杜里在50多年前就指出，把塞尚看作是他以后所发生的一切绘画倾向的先驱者，是一个严重的错误。英国的里德在《现代绘画简史》中则认定，20世纪的艺术所要采取的方向，在一位天才的作品中发现了最明确的征兆，这位天才便是修拉。当然，正如我们前面所说，另一些艺术史家却是把塞尚、凡·高和高更当作扭转乾坤者的。

还有许多这里无法一一列举的观点。人言人殊的分歧，恐怕会永远存在下去。事实上，从印象派之后，艺术便进入了一个探索和实验的时代，没有任何人，也没有任何一个流派能代表这样的时代，他们标志的都只能是自己。里德认定的准则是，“不去反映物质世界，而去表现精神世界”，这就是现代艺术。但是，有些画家却是只反映物质世界，而摒弃任何精神世界表现的。所以，里德也只好对许多艺术家略而弗论。

如果有满天繁星，哪一颗能代表闪烁的夜空呢？

这是本书的难题，也是一切艺术史著作无法避免的难题。

二、新的视阈和新的观念

实际上，要写出线索明了、年代清晰，像机械工业发展一样明白的现代艺术史，几乎是不可能的。贡布里希在写完了洋洋洒洒的《艺术的历程》之后，在“后记”里仍然表示对此缺乏信心。我们前面从印象派谈到摩尔，不仅无法把这一段历史全部写出来，甚至有些重要的

史实也没来得及述说。即使是印象派，也分为后期印象派和新印象派，新印象派又叫点彩画派。塞尚和凡·高曾被人列入红方块王子派中。第一次世界大战前夕，意大利产生过远超越于美术的未来派。19世纪末，奥匈帝国的领地诞生了“维也纳分离派”。出现在德国的表现主义，里面有一个成立于德累斯顿技术学校的组织“桥社”，从“桥社”里后又分出了一个叫“蓝骑士”的组织。克莱和康定斯基都是‘蓝骑士派’的成员，又是“包豪斯”学校的支柱。表现主义还远不限于德国的地域。

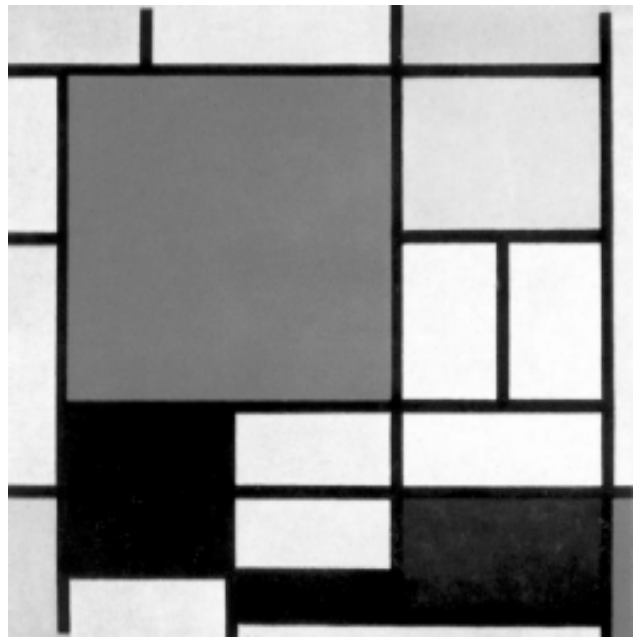
康定斯基是俄国人，大约是在1911年，他画了第一幅不具象的作品。六年之后，荷兰画家蒙德里安开始把自己制定的理论付诸实践。这样，抽象绘画便在这两个人手中产生了。西方理论家把

（俄）康定斯基：
绿色中心画习作（绘画）

抽象绘画界定为“看不出我们日常生活环境中所遇到的形体，并且也看不到任何客观存在的现实，这种绘画就是抽象绘画”。康定斯基说过，“现代艺术，只有在艺术家的符号变成象征式的语言时，才能产生”。他强调主观冲动，说他的抽象作品有精神性的内在音响，就像音乐一样，“色彩是琴上的黑白键，眼睛是打键的锤，心灵是一架具有许多琴弦的钢琴”。这样看来，他是主张表达心灵情感的，因此人们把他当作“唯情派”，或者说是“热抽象”。

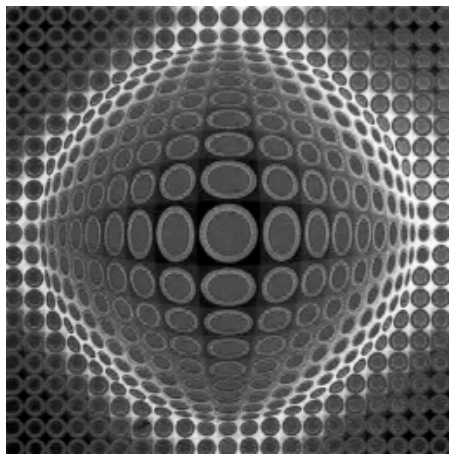
热的反面是冷，蒙德里安的抽象方法便是“冷抽象”。他没有什么情感需要表现，“宗教真义”一样的均衡和谐乃是“艺术的终目标”，他认为这就是对人生和宇宙的概括。而他的概括手法是断断续续的横线和竖线，人们形象地称之为“加号和减号”的样式。蒙德里安的作品全是大小不等的方格子，为了避免观众对于任何物象的联想，他采用“椭圆构图”、“绘画一号”、“棋盘暗色”等作为作品题目。

第一次世界大战后，世界美术潮流的漩涡中心在美国。从20世纪40年代开始，声名最为显赫的抽象派画家是波洛克。在康定斯基感情冲动、即兴式的抒情抽象画里，还尽可能用“色彩音乐”表现“艺术的精神性”。而波洛克说他的绘画没有预定目的，只是无意识“动作的结果”。他从不把画布绷在框上，特别喜欢把它铺在地面，从四周用罐装颜料或滴、或泼、或淋在画布上。他说：“当我画完之后，我才开始觉察我作的事情。”他的画销路不错，有时几万美元才能买一张。



（荷兰）蒙德里安：构图（绘画）

（左图）（美）波洛克：
图画 6 号（绘画）
(右图)(法）瓦萨雷利：
委加派尔（现代艺术）



从20世纪60年代以来，用烟盒、包装纸等实物粘贴拼叠的“ 波普艺术 ”兴起，代表人物之一是近年来过中国举办展览的劳生柏。另一种很有影响的尝试，是光效应艺术，它用几何形象的光色效果引起变动幻觉。同时，“ 纯客观 ”、“ 逼真 ”和“ 酷似 ”的超现实主义开始流行。70年代，美国艺术家在大山谷里拉起了几公里长的幕布，还有人把海边一座小岛包围起来，这便是巨大的地景艺术。另外，有悬浮在半空的风动雕塑，音乐喷泉式的流动雕塑，让活人静止不动几小时的活动雕塑，艺术家本人把自己挂起来，变成作品让人参观，等等。

没有办法一一述说现代艺术光怪陆离、五花八门的种种方式，这里，真正用得上一个人们用惯了的词——日新月异。

英国当代权威的艺术评论家里德在他《现代绘画简史》一书中，是这样结束的：“ 在一切要扩大艺术领域的企图背后，隐藏着对艺术传统作用不满的征

兆”,“在这个严格分工的世界上，艺术仍然作为一个没有预先规定范围的活动而存在”，因此，需要把它看成是“一个新扩大了的艺术概念，把艺术看作是诸家锻炼的活动，它沟通各个领域的知识，连接人的直觉和理智、混乱和秩序这两极化的东西。”

这就是说，艺术的活动是无边的，艺术的概念是无限的，任何领域的知识、清醒的理智秩序和混乱的精神直觉在现代艺术当中是一视同仁的。这确实是现代艺术的形貌。因此，迈克尔·列维1970年写《西方艺术史》便说：“今天，我们事实上处于一种有利得多的地位，不仅可以回顾过去的艺术，而且可以对我们这一时代的艺术作出反应。艺术家鼓励观众解放思想竟达到了这样的地步：我们人人皆可是自己的艺术家，皆可拾起我们自己的‘现成之物’，展览我们自己的破烂垃圾。如果说这种情况不会有其他收获，它至少可以鼓舞我们的自信心，并帮助我们对各个时代的艺术加以区别。”

（比利时）马格里特：魔幻（油画）

马蒂斯曾为费城艺术馆举办的一个素描展览会写过一篇文章，其中有一句话：“准确描绘不等于真实。”里德认为，这是整个现代艺术的纲领。但是，事情恐怕没有那么简单，因为现代艺术家固然大都不‘准确描绘’，但更多时候并不准备这样去“等于真实”。为什么一定要“真实”呢？至于让裸体女人沾满颜料在布上打滚，留下的痕迹便是完成的创作，甚至连“描绘”也是算不上的。

由于艺术本身在这一时期发生的变化，“美”作为艺术的基本特质被认为不再适合。这样，如我们前面所说过的那

（美）怀斯：
克丽丝蒂娜（水彩）

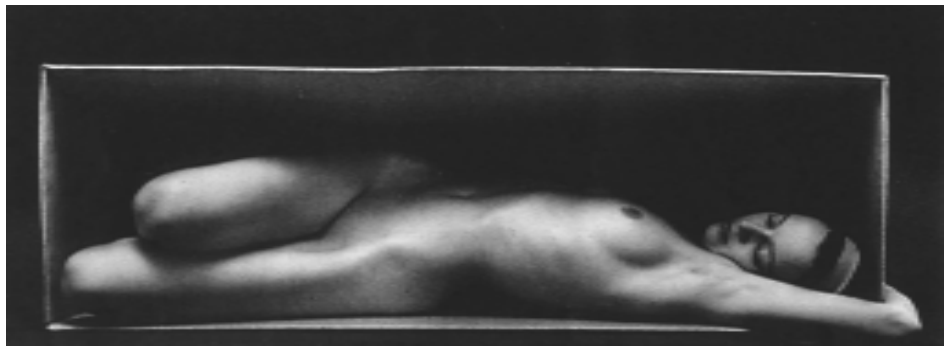
样，希冀用一个什么定义来概括现代艺术的特征，是注定要吃力不讨好的。寻求对艺术性质的界定，至此又一次成为理论家的当务之急。

所以，本书的读者大概已经留意，我们在这里已经不知不觉地使用了“艺术”的概念，没有沿用“美术”一词了。实际上，现代艺术的种种试验，不但早已打破了美术各门类的种种疆界，连美术与其他艺术，其他学科，乃至一切领域的边界也冲破了。原有的美术所涵盖的东西在现代艺术中大多已不复存在，新的东西同样无法容纳到美术的领域中去，“美术”的概念便悄悄地消解了，这

确实是背离一切美术传统的时代。我们前面章节曾肯定，美是造型艺术的灵魂，到了这里也不尽适用了，现代艺术的大多数探索试验，大多都不是，或不仅是着眼于美的表现的。甚至，连“什么是艺术品”也成了一个悬而未决的问题。

“什么是艺术品”这样一个问题，就是追问所有艺术品的共性特质是什么。正如克莱夫·贝尔指出的：“不论这种性质是什么，无疑它常常是与艺术品的其他性质相关的，而其他性质都是偶然存在的，唯独这个性质才是艺术品最基本的性质。艺术品中必定存在着某种特性，离开它，艺术品就不能作为艺术品而存在；有了它，任何作品至少不会一点价值也没有。”但这种性质究竟是什么？而今众说纷纭。尤其到了20世纪，由于一系列新艺术形式对经典艺术观念的冲击，许多美学家、艺术家也反对给艺术品下定义。他们认为艺术品是一个开放的概念系统，不同的艺术品之间根本没有共同点，而只有某种“家族的相似”。谁能在帕提农神庙、《最后的晚餐》、《荒原》、芭蕾舞《天鹅湖》、贝多芬的钢琴奏鸣曲等之间找到共同性质呢？有人说，要为所有艺术品寻求共同性质的做法犯了“本质主义”的错误。

从美国当代分析哲学家H.G.布洛克《艺术哲学》一书对《泉》的分析中，可以略窥新艺术观念的一二。美国现代艺术家杜尚(Duchamp)有一件令人费解的作品《泉》。一个瓷器小便池被杜尚签上“R. Mutt，1917”字后送到展览馆展出，成了现代艺术的经典作品。这是怎么一回事呢？H.G.布洛克分析说，能称为艺术品的事物必须是人制造出来的，至少应该是某个人保存和使用的。《泉》并没有表现多少人工性，一个放置在卧室的小便池不是艺术作品，为什么拿到展览馆展出后就成了艺术作品呢？布洛克认为，杜尚用小便池让人作审美观赏，意在让观众以一种特殊的方式和新奇的眼光去注视和观照它，在于引起人们的注意，利用它便可表明作者的艺术观念和主张。它处于专门展出艺术品的展览馆并同其他艺术品一同展出，这一背景也是它构成一件艺术品的要素。还有很重要一点，“制造”这件作品的杜尚本是一位著名艺术家。由此看，“杜尚故意把一个被传统排斥到美术之外的东西放到一个艺术的环境中，这只能被理



（美）鲁思·伯恩哈德：人体（摄影）

解为向传统艺术概念的挑战”。布洛克看到人的意图这时在“现成品艺术”中起了主导的作用，因而他得出结论说：“我们一般人说到‘艺术品’时，都是指一种人造物，换言之，这种物体由人的特殊意图所造成。”这样，布洛克的分析评价便凸显了这一作品在反传统艺术观念上被遮蔽的意义。

近年，国外关于“什么才是艺术”的讨论仍然是各抒己见。这里略举几例。

1.美国马里兰大学鲁尔德·利文森《从历史角度看艺术定义》一书，强调从艺术内在的一致性和发展的连续性去定义：第一，外在形式同先前的艺术品相似；第二，力求提供先前的艺术作品所提供的快感和体验；第三，力求获得先前的艺术作品所得到的认可。

2.《英国美学杂志》主编迪费伊《论艺术定义》一文认为，辨别艺术品主要靠历史，他反对某件东西只要放在博物馆或音乐厅就是艺术品的说法。他认为，是不是艺术品，要看它自身的性质以及与历史的联系。

3.美国理论家古德曼提出“例证”说。“例证”是一种“被广泛应用的象征模式”，也即普通物体在特定时间和场合具备或体现出的某些象征特质。比方，一块公路上的石头放到艺术博物馆里则“例证了它的那些物质（形状、色彩、结构等）的确定性”。

4.美国伊利诺大学教授乔治·迪基不同意以上看法。他认为，艺术品应是人工制品，且应遵循“艺术惯例”，提供人们鉴赏的可能。

这是一个离经叛道的时代。以上的说法，可以促进我们的进一步思索。法

国现象学大师杜夫海纳曾经说过，现代艺术的出现使得艺术与文化的矛盾日益引人注目，这矛盾就是：既丰富又贫乏，既是对个人的赞扬又是对个人的抛弃，既是形式的获得又是真实的丧失——有时甚至达到对世界的拒绝和作品的自我毁灭，它在取消对象的同时也取消了主

（法）赵无极：油画作品（1972）

（法）朱德群：
影之伸展（油画，1993）

体自身。今天，人们对于一切惊世骇俗的尝试都已司空见惯，任何大胆妄为的探索都不再可能“出人意料”，新闻界和公众早已经懂得接受任何以前无法设想的东西。但是，对于各种令人头晕目眩的崭新手法，既然原有的眼光，原有的衡量标准已经失去效力，那么怎样去看待这缭乱缤纷的现象呢？

确实，需要使用新的眼光，需要树立新的观念。这里，我们不妨简单归结出以下几点。

1.知觉拓展。造型艺术的不同变化，体现了空间组织的不同观念。从雕塑强调正面、体量、透空到正面化，从创造视觉幻象的透视法进入绘画到被抛弃，从关于建筑的一系列新试验，可以看到现代艺术改变和拓展人们视觉知觉观念的努力。这可以扩展人类的感知领域。因此，美国的阿纳森在《现代艺术史》中认为它是“一场知觉方面的革

命”。

2.创造思维。现代艺术以反叛传统为特征之一，也大多不以美的表现为宗旨，它体现的主要是现代社会的创造性思维。鼓励实验，提倡独创，一切异想天开的想法都应受到支持，因为都在某种角度体现出人的创造本质。

3.革新眼光。艺术的历史本来就是在创造、革新中前行的历史。只有新奇之物才会受人注意，只有在原来基础上凸显新的建树才为历史承认。这种创新的、革命的特性，使艺术成了现代社会进行创造和革新的试验场。新的观念、新的设想总是在既不离开物质基础，又与新的物质生产没有直接利害关系的艺术领域中首先出现。艺术领域最少约束，它有宽广胸怀，能容纳任何试验。

4.精神观念。正因为艺术本体的特质主要面向精神世界，在现代人类社会中它更成了最为自由的领域，变成了人类逃避科技、逃避社会、逃避现实生活乃至理性的一切压抑的最好场所，成为人们精神寄托的安全地带。由此，我们不难理解现代艺术的广阔天地何以几乎容纳涵盖了人类一切精神、意识、观念的因素。艺术家可以在这里宣泄自己的内在意识，受众也可以在这样一种超离于现实的地带里松弛自己的精神负荷。

由此看，现代艺术所包含的实际上大多是不限于艺术范畴的东西。它之所以与以往的艺术有如此之明显的、巨大的区别，贡布里希在《艺术的历程》中，是从以下角度诠释的。

1.对于社会与变化的体验，使当今的观众不再否认和嘲笑任何新事物。艺术家常常是走向未来的先驱，如果不能欣赏新的作品，可笑的不是艺术家，而是观众。

2.科学与技术发发展，证实了深奥难懂的东西往往包含巨大价值。不愿做保守者便应给任何新方法提供实施机会。

3.艺术是逃避理性时代过度组织化、标准化压制的地带，个性在这里特别受到尊重。

4.弗洛伊德的学说揭示了艺术与精神苦闷之间的直接关系，艺术使人在不完美的现实世界窥见一点完美。

5.美术创作与书籍、戏剧、音乐、舞蹈相比，不必经过中间的再创造而且依靠媒体的传播，因而可以随意地进行趋于极端的尝试。

6.儿童教育的成就，证明了自由发挥天资、不受约束的创作更具艺术魅力，人们更对“自我表现”增加了兴趣。

7.绘画的敌手——摄影越来越普及，美术在表现现实手段上只好谋求变通。

8.社会对新鲜事物的热衷和敏感，进一步促进了艺术的大胆创新和发明。

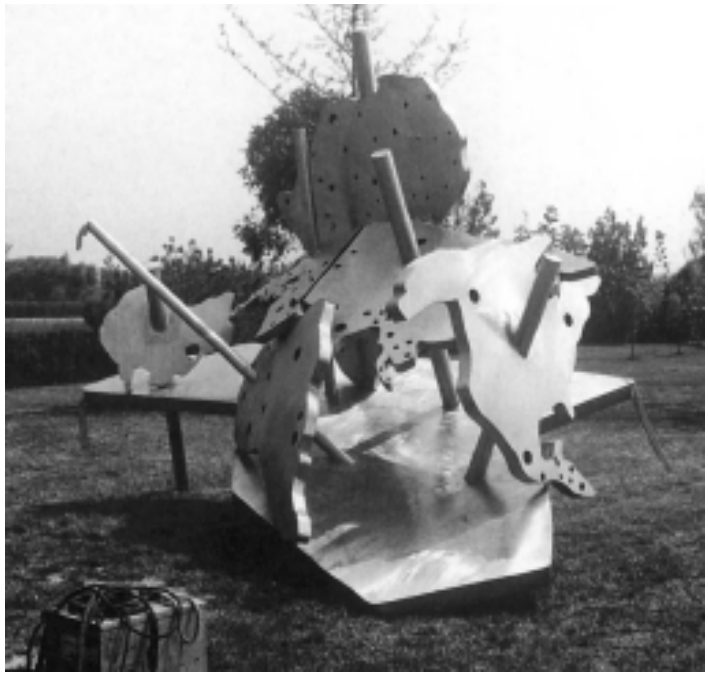
然而，贡布里希没有涉及与现代艺术思潮关系至为密切的现代哲学、现代社会等更为深层、更为重要、更为强大的动因。为科技、为特权、为金钱而支配的社会，必然导致异化现象。宗教信仰的削弱，对传统价值观的解构，促使形形色色的哲学思想都能在现代社会中造成影响和有所表现。艺术既然是在人类社会中存在的形态，它能不反映现代社会综合因素的种种影响吗？

所以，要用现代的眼光、现代的观念去看待现代的艺术。这里，正像本书开头所提到的那样，什么是艺术到现在已变成了一个大大的问号。现代艺术没有范围，没有界限，它常常使人无所适从。这样，人们难道不会提出这样的疑问：既然一切物品、一切手法、一切新奇的试验都是艺术，这岂不意味着艺术走到了现代阶段，已经消亡了吗？

问题不会这样简单，虽然不少西方美术史家已断定，“实际上没有艺术这种东西，有的只是艺术家而已”。但是，我们仍然可以确信，艺术是永远也不会消失的。它从来不曾像今天那样吸引着人们，也从来不曾像今天那样活跃丰富。而且，迈克尔·列维也在《西方艺术史》中告诫人们：“无论艺术以何种形式存在，它总是多少保留着一些它自身存在的界限，无论这种存在的界限是多么短暂。”

界限不会消失，即使以往历代遗存的艺术品，也不会一概丧失其生命力。在本章结束的时候，我们想起了美国的库克在论述西方美术家时说过的一段话：“艺术中的有些原则是不会随着时代的改变而改变的。每一代艺术家都倾向于认为，他们打破了老式艺术家设置的障碍和锁链，并把它们丢在一边，从而发现了一个灿烂的艺术自由与表现的新世界。回顾一下这些风格上的革命，我们认识到，那些似乎是一些新水平的东西，事实不过是一种幻想，他们所突破的东西只不过是对那些古老得像法老岛上灯塔一样的原则的一种特别的运用。艺术的

（美）金镇水：
拥抱大地（装置）



原则就像人类的特征那样，是不会从这一代到下一代就随着改变的。”

诚然，新的东西不一定都是幻想。但是，人类在长久历史中创造的文明菁华是会永远闪光的。在原始艺术中已包含了各大文化的差异性萌芽。各地域文化的不同艺术的展开和演化，最终凝聚为不同的文化类型。其最重要的，是西方文化、中国文化、印度文化、伊斯兰文化、玛雅文化、埃及文化、非洲文化。在本体论意义上，不同文化体系没有高低级之分，只有各自不可替代的差异性。正是这种基于本体论价值的平等性，构成了世界艺术的多元性特征。由于差异性，分散的世界艺术史才可能进入全球交流和互动的统一的人类艺术史。在21世纪，多样性的世界艺术正由此呈现了同一性的新特征。

人类现代文明，只能植根在历史积淀的沃土中。只要生活之树常青，艺术也永远会呈现出盎然生机。

三、百年中国美术迁变

2000年8月，北京。在21世纪刚刚开始之际，一个以百年敦煌为主题的展览牵动了千千万万中国人的心。长达数十天的展期，涌进中国历史博物馆观展的人流如鲫，惊叹和唏嘘之声不绝于耳。在近年所见所历的大大小小展览中，气氛凝重如此的从未之见。

一百年前，道士王圆禄无意中发现了藏经洞，四万余件稀世之珍震动了世界。宗白华先生感慨说：“天佑中国，在西陲敦煌的洞窟里，竟替我们保存了那千年艺术的灿烂遗影，我们的艺术史可以重写了！”(《略谈敦煌艺术的意义和价值》)

随之而来的，是这批珍物多次被大规模劫掠。敦煌的发现史，同时又是文物流失史，中国的耻辱史。而今，痛心不已的观众往往追问：当时的政府何以不好好保护？

翻一翻历史吧！

1900年，发现藏经洞。这一年，八国联军由天津大沽入京，慈禧、光绪逃往西安，圆明园遭毁灭性劫掠和破坏。朝祚尚且不保，遑论边陲的敦煌？

也是这一年，巴黎举行了“维也纳分离派”展览。在巴塞罗那的“四猫咖啡馆”里，毕加索开办了他的首次个展。

欧洲工业革命的巨手，为西方推出了活力四射的现代艺术，却给古老而贫弱的中国带来了一个噩梦。

对于近现代的中国来说，再没有比被西方强行轰开国门遭受宰割更为惨痛的记忆了。落后就要挨打，就要亡国。作为这种痛苦的反省，是要让我们中国也富强起来。

19世纪中叶以来的中国，经历了一连串激烈的动荡与变化，不甘心迭遭外侮的一些有识之士，也曾在焦虑中探寻过应对之道。曾国藩、李鸿章、左宗棠和张之洞搞“洋务运动”，是“师夷之长技以制夷”，寄“自强求富”的希望于技术层面。康有为、梁启超、谭嗣同等人的‘戊戌变法’看到了洋务派的局限，他们把维新的重点放在政治制度上。然而，北洋水师的不堪一击。“百日维新”让“六君子”丢了脑袋，种种幻想都一一破灭了。辛亥革命以激烈的方式推翻了清政府，胜利果实旋即又落入北洋军阀之手。鸦片战争以来这悲壮的三部曲，引出了人们更深层的思索。而这，正

是五四启蒙运动狂飙突进的逻辑起点。

这是近现代中国从传统走向现代，由涅槃转往新生的蜕变。这一进程，是沉重、痛苦和十分艰难的。20世纪中国社会的历史和现状，不仅是中国美术的特定语境，更是它依托的平台和嬗变的动因。所谓文化艺术上的思潮，不外乎是基于一定历史阶段的社会变革和经济变化，从而在文化艺术上形成的某种思想倾向或潮流。是故，要梳理20世纪中国美术的发展轨迹，不能不首先洞察20世纪中国波诡云谲的社会风云。

百年沧桑，曲折迂回，20世纪中国人艰苦卓绝为之奋斗的，是救亡图存、护国强种。现代化，是中国一个世纪以来沉甸甸的梦。

这，就是百年中国美术迁变的历史语境。

要谈20世纪中国美术思潮，无论从哪一种角度说，第一个要提到的都是康有为。

1891年，康有为在广州创立万木草堂时，34岁。七年后，他发动了著名的“百日维新”。其实，变法维新不仅是一个政治事件，也是一个文化运动。梁启超在《变法通议》中说得很清楚：“变法之本，在育人才；人才之兴，在开学校；学校之立，在废科举；而一切要其大成，在变官制。”且不说改良派的康、梁，谭嗣同、严复等人数年来在各地组织学会、设报馆和学堂的种种努力，“百日维新”中，光绪皇帝所下的数十道诏命，便有废八股、设学堂、编译书籍、奖励著述、准设报馆、广开言路等一系列除旧布新的举措。诚然，这些措施随着慈禧政变得手全变了废纸，但维新派改造文化的苦心殷殷可鉴。

康有为在变法失败后逃亡国外。1904年，在参观了欧洲一些著名博物馆的藏品后，他对中国绘画发表了言辞激烈的议论——“吾国画疏浅，远不如之。此事亦当变法”，“如仍守旧不变，则中国画学应遂灭绝”（《意大利游记》）。1917年，康氏在《万木草堂藏画目》序言中更慨叹，“中国近世之画衰败极矣”。接着，他进一步慷慨陈词阐述遍历“百国”之画所得的结论。他认为，中国宋代以前的绘画“未尝不极尚逼真”，这种画法“今欧人尤尚之”（《万木草堂藏画目序》）。总体而言，他虽尖锐批评了几百年来的文人写意画风，但仍然是主张中西结合的。只不过，他开出救治几

百年沉疴的偏方是以15世纪以前的院体画为“正法”,“取欧画写形之精，以补吾国之短”。在今日看来，康有为的看法不无偏激。但在清末民初沉闷已久的中国画坛上，这变革呐喊是一块掷入死水的石头。

鲁迅先生很早就接受了西方美学的影响。1907年发表的《摩罗诗力说》，申述了他“置古事不道，别求新声于异邦”，也即以外国新猷为殷鉴，开中国文化曙色的决心。1913年所写的《拟播布美术意见书》，更明确主张：“凡有美术，皆足以征表一时及一族之思维，固亦即国魂之现象。若精神递变，美术辄从之以转移。”说得何等好啊！美术表征的，是时代的精神，是民族的魂魄，这种凭栏送目的气度，80多年后依然让人感奋。

陈独秀的名字与1915年创办的《新青年》，与五四新文化运动是连在一起的。他有关美术的主张不仅是20世纪20年代新文化运动的一部分，更是他“文学革命”思想的延伸。1917年2月，陈独秀在《新青年》第二卷六期发表了著名的《文学革命论》，声援胡适的八条文学改良意见，从而激起了五四新文学运动的奔涌大潮。“文学革命”导致了白话文的大普及，廖仲恺先生曾对胡适说，这于社会“所造福德，较孔孟大十倍”（《胡适往来书信·上》）。陈独秀当时主张的“文学革命”，要旨为三条：变贵族文学为国民文学；变古典文学为写实文学；变山林文学为通俗文学。以此推及美术，不亦就是陈独秀美术革命的宣言吗？

在“泰坦尼克号”沉没的1912年，杜桑画完一堆劈柴似的《下楼梯的裸女》，德国科隆在举办“欧洲现代艺术发展史展览”。在国内呢，17岁的刘海粟已和乌始光等人在虹口乍浦路创办了“上海图画美术院”，鲁迅先生是年在教育部演讲会上讲了四次“美术略论”，北大校长蔡元培1916年在《东方杂志》发表《赖斐尔》一文推介拉斐尔。北大1917年有了“画法研究会”，陈师曾、徐悲鸿等人被聘为导师。还有，陈之佛已在浙江工业学校编写出中国第一本图案讲义。郑锦筹措的北平美术学校就要开张，这是中国第一所国立美术学校。从南到北，美术的变革早已风生水起。

美术得预时代风气之先，一连串变动起码是与文学同步的，并非如以往一

蒋兆和：流民图
（中国画，局部）

些论者所说的那样，“美术革命”始于陈独秀和吕澂。1918年《新青年》第六卷所发陈独秀和吕澂往还的信件，标题都是“美术革命”，但这个口号显然已落后于实践。吕澂敦促陈独秀在张扬“文学革命”的同时，也应力倡“美术革命”。陈独秀迅速作出反应，把答吕澂的信刊登在同一期杂志上。而他们“革命”之锋芒所向，直指元季以还的文人画：“若想把中国画改良，首先要革王画的命。因为改良中国画，断不能不采用洋画写实精神。”至此，“美术革命”突出了两条鲜明的纲领：一、革王画的命；二、输入写实主义。不难看到，这观点与康有为是一脉相承的。而从讨论的重点来看，美术革命很大程度上已聚焦于中国画之革命或改良。

比“美术革命”稍早推出的，还有蔡元培的《以美育代宗教说》。蔡氏的主张对中国现代教育产生了深远影响。而他力倡新艺术，主张兼容并包，还有任用陈师曾、林风眠、林文铮，支持徐悲鸿、刘海粟等举措，对中国现代艺术及艺术教育之发展都起了不可估量的作

用。

19世纪末以还，北京、上海和广州成了中国政治、经济和文化鼎足而三的重镇。聚集于这三地的美术家群落，往往标示着这个时代的走向。在徐悲鸿、林风眠、刘海粟、高剑父等人的艺术活动中，“美术革命”不仅获得了鲜明的实践品格，而且进一步被阐发和深化。

1918年5月，受聘为北大画法研究会导师的徐悲鸿作了题为“中国画改良之方法”的演讲。徐悲鸿“改良”的基本观点一如康有为和陈独秀，但他毕竟是画家，所提见解就具体和实在多了。从“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之”的宗旨看，他的着眼点主要在技法上面。徐悲鸿数十年“独持己见，一意孤行”，坚定地引入西方写实主义，并以之作为中国画改良的参照，把如实再现生活作为盱衡艺术的准绳。这一艺术理路，确定了在中国现代美术史上产生重大影响的徐悲鸿学派的基本特征。

同样是引入西方绘画，刘海粟和林风眠则另有不同路向。1925年，刘海粟在《艺术》周刊九十期上发表《艺术叛徒》一文，高呼“革传统艺术的命”，号召人们作反叛和破坏的“叛徒”。而画家凡·高，则是他最为心仪的“艺术叛徒之首”。刘海粟没有像乃师康有为那样推崇拉斐尔。正如蔡元培称刘海粟倾向于后印象主义画风一样，他走了一条借欧洲现代艺术大师之力以求推动中国现代艺术的道路。至于林风眠，则从欧洲古典艺术、印象派和野兽派艺术资源中汲取营养，独辟一条调和中西的艺术途径。他特别注重个性和个人情感的抒发，“纯艺术”特色最为突出。岭南的“二高一陈”主张多开“国际公路”，“折中中西”以革新中国画，他们创作的“现代画”或“新国画”引入了投影法、透视法等，且喜欢以飞机、汽车和西装人物等为题材，而实际上则偏重来自日本的技法。他们之重视写生，固然是从晚清居廉的做法延续而来，不过这时还加上了艺术为人生的新义。

百年中国美术的基本形态，是传统美术、西方美术与新兴美术三大版块并存。而这种倾向，在20世纪之初便已出现。像鲁迅先生所说，奉行“拿来主义”，往西方“窃火”，引入国外的文化艺术。由此，又引出了中西碰撞和融会嬗变的种种激烈论争。从“美术革命”的漩涡

中，逐渐分出了国粹、西化和融合三种不同的学术流向。不过，无论倾向何方，仍没有舍弃立足中国传统文化去审视西方艺术的立场。这场变革的一个直接结果，是后来写实艺术的枝叶繁茂。有人仅把这归诸徐悲鸿一个人身上，无论褒贬臧否，显然都是言过其实的。现在回过头来看，我们明白了这是一种历史的选择，它与当时急需引入西方科学与理性的中国现实土壤相适应。

在20世纪初叶哓哓不休的论辩中，常带有某种叛逆、激进乃至武断的色彩，包括鲁迅先生在内的一些文化伟人都不无偏颇之处。但这是革命，是一种矫枉过正的需要，非如此不能产生撼动旧文化根基的强大冲击力。因之，这是进步的，也是合理的。

清人顾炎武说过：“天下兴亡，匹夫有责。”

1931年的九·一八事变，是改变中国社会进程的重大事件，它揭开了中国现代史上悲壮的一页，也成了中国文化艺术的一个转折点。本来，20世纪二三十年代文化界和思想界的思潮已离不开启蒙与强国的主题，到日本入侵中国的枪声响起，尤其1937年7月7日的卢沟桥事变，更迫使不甘心做奴隶的中国人迅速聚集到了“救亡”的神圣旗帜之下。

在民族生死存亡的危急关头，中国的美术家义无反顾，和众多文化界人士一样慷慨赴国难。严峻的历史赋予中国的文艺家以前所未见的忧患意识和历史使命感。为了救亡，为了唤起民众，无论国画油画，不管是“新派画”还是传统画，也不分何种派别和艺术观点，什么艺术形式都行，为抗战作宣传是美术

冯法祀：
演剧队的晨会（油画）

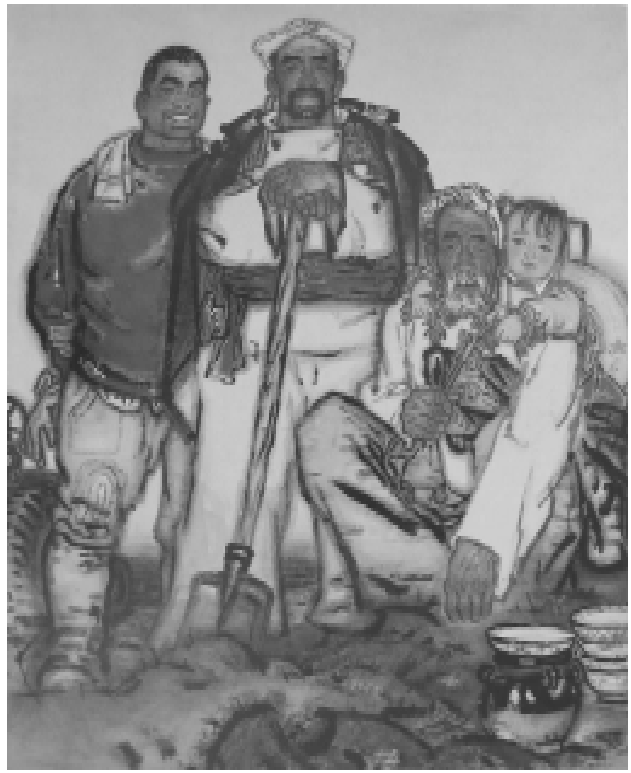
家的首要任务。一些原来主要追随西方现代主义流派从事“新派画”创作的油画家，为了救亡宣传的需要，这时也转而采用写实的表现手法。抗战也激发了中国画家实地写生的热情，如沈逸千、吴作人往战地写生，关山月往西北写生。当时的情况确乎如徐悲鸿所说：“吾国因抗战而使写实主义抬头。”

王朝闻：
民兵（雕塑）

漫画作为轻骑兵，行动最迅速。七七卢沟桥事变后，上海就成立了漫画界救亡协会。叶浅予、张乐平等人组成的漫画宣传队辗转南京、武汉、重庆等地，在抗战中发挥了很大作用。23岁的廖冰兄在夏衍的支持下，曾持200余件作品在广州举办抗战连环漫画展。版画经过鲁迅先生所倡导的新木刻运动，阵容已很可观。抗战开始后，众多的青年美术家纷纷往抗日根据地或解放区聚集，成为共产党直接领导下的革命文艺的骨干力量。胡一川、江丰、罗工柳、王式廓、力群、刘岘、古元、彦涵、李少言、牛文、吕蒙、莫朴、赖少其、邵宇等在当时都是有名的木刻家。国统区的版画家在抗战初期便成立了“全木协”(中华全国木刻界抗敌协会)，举办全国抗战木刻展览。马达、卢鸿基、酆中铁、刘建庵、黄新波、郑野夫、王琦、李桦、杨可扬、张望、陈烟桥、刃锋、荒烟、杨讷维等人都是木刻界一系列活动的主角。在解放战争时期，漫画、版画在揭露社会黑暗，传递民众心声等方面做了大量工作，继续发挥着作为艺术武器的强大威力。

为了让人民大众喜闻乐见，必然要

有适合大众口味的艺术表现形式。文艺的大众化以及民族民间形式问题，由于抗战的需要而被推到了突出的位置。1939 年从延安鲁艺发端的新年画运动，以木刻的手段、传统年画的形式制作年画和宣传品，取得了显著的成绩。毛泽东强调，要有“ 为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派 ”,“ 民族的形式，新民主主义的内容——这就是我们今天的新文化 ”。1942 年《在延安文艺座谈会上的讲话》发表，更对新文艺运动产生了深远影响。毛泽东的一系列论述，是对五四新文化运动以来中国进步文艺、革命文艺经验的总结，它表明中国共产党人已形成成熟的马克思主义文艺观。1941 年，王朝闻在延安《解放日报》副刊上发表了第一篇文艺短论《再艺术些》。此后的 60 年，他以充满辩证色彩的一系列美学和文艺理论著述，指导和影响了几代美术家。和实践结合的理论有着无与伦比的生命力，王朝闻为20世纪的中国美术提供了一个令人信服的范例。



刘文西：祖孙四代（中国画）

也许有人说，无论救亡还是强国，仍然是功利主义的。其实，从艺术功能论的角度看，这说法并不错。中国17世

纪以来经世致用的社会思潮，从屈原、杜甫以来“文以载道”的深远传统，无不表明功利目的也是中国文化的重要价值追求之一。这一点，甚至还是超越时空与国界的。毕加索说：“绘画绝不是为了装饰住宅，它是抵抗和打击敌人的战斗武器。”想一想他的《格尔尼卡》，想一想蒙克拒绝与纳粹政权合作，想想罗丹的《加莱义民》、马奈的《处决公社社员》、德拉克罗瓦的《自由领导着人民》以及米开朗琪罗的《大卫》等名作吧。一个正直的、有良知的艺术家，永远不可能泯灭人与兽的畛域，取消善和恶的界限。更何况，这是国家和民族生死存亡的关头呢！

1949年10月1日，香港美术界在六国饭店集会隆重庆祝新中国成立。在当日的合影中，有李铁夫、黄永玉、张光宇、王琦、廖冰兄、洪毅然、关山月等人。他们与来自解放区的美术家汇合，新中国美术的风景线就这样浮出了水面。

在解放之初的短短几年，新中国的美术已奠定了基本格局。这一格局总体而言是由三大版块——延安的革命美术传统，来自苏联的模式，加上“五四”以来新美术运动的若干经验整合而成。解放初为发展戏曲艺术所提出的“百花齐放，推陈出新”，是陕甘宁边区时期“推陈出新”口号的进一步发展。诚然，就文艺观和管理架构而论，解放初期基本

关良：白蛇传（中国画）

是套用了苏联的模式。1956年，中国共产党确定了“百花齐放，百家争鸣”的繁荣社会主义科学文化与艺术的基本方针。1958年，又提出了革命现实主义和革命浪漫主义相结合的文艺创作原则。这样，我国便从苏联的巨大影响下走出，迈上了发展自己民族新文化的新路。

潘鹤：
艰苦岁月（雕塑）

也就在1957年前后，北京画院、江苏省国画院、上海中国画院相继成立，齐白石、叶恭绰、陈半丁、徐燕荪、傅抱石、丰子恺、唐云等著名艺术家被推到了前台。这些变化意味着数年对中国画的改造和反对“虚无主义”已获得了明确的成果。“文革”之前的17年间，虽然有过经济困难和多次政治运动的波折，以革命现实主义为基本特色的美术创作仍在曲折中发展，而且取得了重要成绩。17年间出现的一系列重要作品为中国当代美术增添了亮色，在此期间培养的一大批人才也在创作、教育和管理环节上发挥着中坚作用。

17年的革命现实主义美术思潮，是中国新兴美术运动的合理延伸。到了狂热的“文革”时期，则成了一种极端化之后的畸变。不管是“文革”前期的红卫兵美术还是后期的工农兵美术，基本上都是图解政治的宣传品，艺术本身的元素至此已降至最低点。基于工具效能的需要，“文革”美术在肤浅层次上借用了革命现实主义的手段和形式，乃至现实主义艺术风格和创作方法的声誉受到至今难以痊愈的损害。

20世纪80年代初期，经历了对“文革”美术的清算和反思，封闭已久的国门打开，西方各种思潮流派汹涌而入，全盘西化思潮曾经在美术界形成广泛影响，文化理想主义、虚无主义和激进主

潘天寿：灵岩涧一角（中国画）

义的种种焦灼和躁动纠缠成一团乱麻。喧哗一时的“新潮美术”失败了，连同上世纪初已引入过的现代艺术流派都为新生代艺术家再操演了一遍之后，意趣阑珊的艺术青年尾随着回归传统文化的潮流，终于重新发现中国文化和民间艺

齐白石：红樱桃（中国画）

术有强大的发展潜能。90年代中国市场经济的长足发展，对美术领域的创作走向和艺术生产结构均产生了广泛和深刻的影响，以艺术创作名义出现的商业性制作成了消费时代的主流，包括年轻族群的“后现代”艺术，也往往只是速食文化的时尚。遗憾的是，批评家们面对着这一连串分化、重组和嬗变的鲜活事态，至今拿不出像样的阐释。

艺术的学理标准和道德规范需要重建，这是社会转型带来的急切课题之一。无论怎样，历经改革开放20年的巨变，文化和各种文学艺术门类逐渐回归自己本来的社会位置，新的秩序已逐渐凸现。而今，多样化的格局开始形成，重视语言个性，强调艺术风格，追求艺术创造中的个体价值，已经成为心态渐趋平和的众多美术家的共同取向。在中国美术的一片茂林嘉卉中，人们不难看到传统型艺术、写实型艺术和前卫型艺术齐头并进的态势。

靳尚谊：
人体（油画）

20 世纪的中国，前 50 年充满内忧外患，后50年又有多次政治弯路。我们重新盱衡历史，再一次感受到美术与社会、与时代、与人生紧密不可分割的关系。国家和民族的命运，时代与社会的走向，始终与百年中国美术的起落盛衰休戚相关。在我们面前，尚有一些并未了结的重要命题，诸如接纳新潮，中西碰撞，传统往现代转捩，在日益市场化的过程中怎样恪守美术创作的文化品位，在全球化的大趋势中如何护卫和光大中国数千年文化的精粹，等等。1848 年的《共产党宣言》曾经预告，随着资本的发展和世界市场的形成，“ 世界的文学 ” 将会出现。150 多年过去，经济文化 “ 全球化 ” 和 “ 一体化 ” 浪潮席卷全球。视觉和听觉的艺术不仅早已依托电子技术手段越出了地域与民族的阀限，各种精神产品全球化、产业化的规模更远远超出了马、恩的天才预言。

艺术面临着新一轮的蜕变。

摈拒是办不到的，这是历史的选择。古罗马斯多葛派的辛尼加说：“ 愿意的人，命运领着走。不愿意的人，命运拖着走。”远景何晃晃，旭日照万方。在 2 1 世纪的晨光之中，我们鼓棹而去……

（香港）文楼：
果实分裂

后　记

在本书出版之前，名为《美术概论》的著述已经有多种出版。20 世纪 30 年代倪贻德先生所著《西洋画概论》不说了，近年新面市的《美术概论》也有一印再印的，这表明现时确有对这一类书籍的需要。但如何才能写出一本更符合当今读者阅读需求，尤其是能为 21 世纪青年学子所欢迎的新的“概论”呢？这并不是一个轻易能解决的课题。笔者踌躇了很久而未敢遽然下笔，原因也正在于此。

所谓“概论”，其本义可能与《韩非子·外储说》中“槩者，平量者也”的说法有关。后来，它的含义才渐渐归于一致了。一般认为，“概论”也就是把事物的共性归结一起，加以简明扼要的叙述。其要点，在于归纳和概括。由此说来，删削枝蔓，提纲挈领，深入浅出，让读者能在较短时间内获得简要而又全面的认知，应是“概论”一类书籍的应有之义。从我自己的求学经历以及近年参与研究生教学的体验看，我以为正在大专院校中学习各类美术专业技法的学子们，更迫切需要一种

基础性常识性的美术概论书籍。这便应当针对他们现时所学专业，与之构成互补性。空谈玄论式的写法，容易落入浮泛的误区。这无论对于美术理论自身的建设还是对于正努力求学的青年朋友们，都可能并无实际帮助。本书框架之所以与其他“概论”类有明显区别，正是基于笔者这样一直未能释怀的思考。

十五六年前，我在研究生学业阶段曾写过一本名为《美术的魅力》的小书，其内容恰好也涉及“概论”的课题。记起王朝闻导师在该书序言中特别强调，这一类书籍应是“一个称职的‘导游’”。他曾说：“当前，全国大小城市的新建筑，真有所谓雨后春笋般的新气象。可惜的是，不少设计显得缺乏美的魅力，雷同性多于独创性。这种越来越显得明显的印象，使我越是期待创造性的建筑美学和雕塑美学能够与实际需要同步前进。”王朝闻导师当时还说：“如今各地出现一种书法热，但书法艺术为什么是艺术，它怎样可以称为艺术，用毛笔写字为什么不一定能够创造书法艺术，这些问题的答案却不是谁都已经了如指掌的。”他为此要求我，将来写作此类书籍不应忽略书法内容。现在重读这些见解，不仅感到远未过时，而且其启发性也远超乎美术概论书籍的写作。

按照出版社的选题规划，这主要是一本写给青年读者朋友们的书籍。这样着力的重点，当然便与我平日的专业视野有较明显区别。但是，这种书籍有更广泛的需要，甚至更重要的功用，这让我决不敢掉以轻心。希望青年朋友们能从此书获得一些真正的收益。但我这种努力究竟有多大成效呢？这只能是通过读者朋友们的阅读才可检验出来的。

广西师范大学出版社的编辑以及中国艺术研究院的同事傅谨先生，为此书的出版付出了许多辛劳。还有内子耿晶，在忙于美术学研究生学业时曾为此书耗费不少精力。这些，借出版之际略作说明并致以深深的感谢！

梁 江

2004 年 7 月 5 日